

მ ო ხ ს ე ნ ე ბ ე ბ ი

20-24 ოქტომბერი 2020 თბილისი, საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის

მეათე

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი

THE TENTH  
INTERNATIONAL  
SYMPOSIUM  
ON TRADITIONAL POLYPHONY

20-24 OCTOBER 2020 TBILISI, GEORGIA  
PROCEEDINGS

საქართველოს კულტურის, სპორტისა და ახალგაზრდობის სამინისტრო  
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია  
MINISTRY OF CULTURE, SPORT AND YOUTH OF GEORGIA  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

უკ (UDC) 784.4 (479.22) (063)  
ტ-753

რედაქტორები *რუსუდან ნურნუშია*  
*იოსებ ჟორდანი*

**EDITED BY** *RUSUDAN TSURTSUMIA*  
*JOSEPH JORDANIA*

ბამოცემავი მუშაობენ: *ნინო რაზმაძე*  
*მაია კაჭაკაჩიშვილი*  
*მაკა ხარჯიანი*  
*თეონა ლომსაძე*  
*ბაია ჯუჯუნაძე*

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

გამოცემა მომზადდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის მიერ / The publication was prepared by the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2022

© Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, 2022

ISBN 978-9941-9809-0-9

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> .....	8
<b>From the Editors</b> .....	11
<b>დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე</b> (ლიეტუვა) — პოლიფონიური სიმღერა, როგორც მუსიკალური, სოციალური და პოლიტიკური ფენომენი: ლიეტუვეური ნიმუშების ანალიზი.....	14
<b>Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene</b> (Lithuania) – Polyphonic Singing as a Musical, Social, and Political Phenomenon: An Analysis of Lithuanian Cases .....	23
<b>მეთუ ნაითი</b> (კანადა) შენარჩუნება, დაცვა, სიცოცხლისუნარიანობა: სვანეთში მუსიკის მდგრადობისა და ეკოლოგიის კონცეპტუალიზაცია .....	38
<b>Matthew Knight</b> (Canada) – Preservation, Safeguarding, Resilience: Conceptualizing Sustainability and Ecologies of Music in Svaneti .....	45
<b>თემურ ტუნაძე</b> (საქართველო) — ხალხური თვითშემოქმედების გუნდები ზემო აჭარაში(XX საუკუნის 30-40-იანი წლები) .....	53
<b>Temur Tunadze</b> (Georgia) – Folkloric Teams of Upper Achara(30-40 <sup>ies</sup> of the 20 <sup>th</sup> Century).....	58
<b>გორდანა ბლაგოევიჩი</b> (სერბეთი) — ინფორმაციული ტექნოლოგიების როლი მრავალხმიანი გალობის და შესრულების პრაქტიკაში კოვიდ-19-ის პანდემიის პერიოდში: სერბეთის შემთხვევა.....	73
<b>Gordana Blagojević</b> (Serbia) – The Role of Information Technology in the Practice of Polyphonic Singing and Playing at the Time of COVID-19 Virus Pandemic: The Case of Serbia.....	80
<b>ემი ოკადა</b> (იაპონია) — პოლიფონიური მღერის ტრადიციული კულტურა და ინტერპერსონალური თანამშრომლობა ჩრდილოაღმოსავლეთ ინდოეთის ეთნიკური უმცირესობის — ჩახესანგის ნაგას ტომში.....	86
<b>Emi Ocada</b> (Japan) – Traditional Polyphonic Singing Culture and Interpersonal Cooperativeness Among the Chakhesang Naga, an Ethnic Minority in Northeast India .....	92
<b>ჰელენ რისი</b> (გაერთიანებული სამეფო/აშშ) — პოლიფონიური ფოლკლორული სიმღერა სამხრეთ ჩინეთის ტიბეტურ-ბურმანულ ჯგუფებში.....	103

<b>Helen Rees (UK/US) – Polyphonic Folksinging Among Tibeto-Burman Groups in Southwest China.....</b>	<b>109</b>
<b>ანდრეა კუზმიჩი (კანადა) — როგორ უწყობს ხელს ქართული მრავალხმიანობა მარადისობისა და მემკვიდრეობითობის გრძნობას: დროებითი დამახინჯებების მუსიკალური ანალიზი ქართულ მრავალხმიანობაში.....</b>	<b>118</b>
<b>Andrea Kuzmich (Canada) – More on how Georgian Polyphony Conveys of Eternity or Ancestry: Musical Analysis of Temporal Distortions in Georgian Polyphony.....</b>	<b>126</b>
<b>ნატალია ზუმბაძე (საქართველო) — მრავალხმიანობის კიდევ ერთი არგუმენტის შესახებ ქართულ სიმღერაში .....</b>	<b>134</b>
<b>Natalia Zumbadze (Georgia) – About another Argument of Polyphony in Georgian Song.....</b>	<b>140</b>
<b>რიტის ამბრაზევიჩიუსი (ლიეტუვა) — მუსიკალური ბგერათრიგები ლიეტუვეურ ტრადიციულ ვოკალურ მრავალხმიანობაში .....</b>	<b>148</b>
<b>Rytis Ambrazevičius (Lithuania) – Musical Scales in Lithuanian Traditional Vocal Homophony .....</b>	<b>153</b>
<b>მარიო მორელი (კანადა) — იდენტობა, მემკვიდრეობა და სიმღერები, როგორც კულტურული არტეფაქტები: წინაპართა გრძნობების კვლევა პოლიფონიური სიმღერების ტრანსფორმირებულ შესრულების პროცესში სალენტოში.....</b>	<b>162</b>
<b>Mario Morello (Canada) – Salentine Identity, Legacy, and Songs as Cultural Artifacts: Investigating Ancestral Sentiment in the Transformative Performance of Polyphonic Singing in Salento.....</b>	<b>172</b>
<b>მუჰამედ აშქან ნაზარი (ირანი) — პოლიფონიისა და გრძნობადის ურთიერთკავშირის სემიოტიკური გაგება ჰავრამანის მუსიკაში; ეროტიკული ლიტერატურის როლი ჰავრამანის ხალხური მუსიკის შემსრულებლობაში.....</b>	<b>183</b>
<b>Mohammad Ashkan nazari (Iran) – A Semiotic Reading of the Correlation between Polyphony and Sensuality in Hawrami Music; how Erotic Literature Triggers Heterophonic Folk Hawrami Music Performances .....</b>	<b>192</b>
<b>დავით შულღიაშვილი მუსიკოლოგიის დოქტორი (საქართველო) — სიჩუმისა და პაუზის ეფექტი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში .....</b>	<b>202</b>
<b>David Shugliashvili PhD in Musicology (Georgia) – The Effect of Silence and Pause in Georgian Traditional Music.....</b>	<b>209</b>

ჟანგ შანი, ქსიანგქუნ ლიუ (ჩინეთი) — ყაზახური სიბიზმის ბიფონიური მორფოლოგია და მექანიზმი .....	224
<b>Zhang Shan, Liu Xiangkun (China) – The Biphonic Morphology of Kazakh Sibizǵı and its Constituent Mechanism.....</b>	<b>229</b>
ტიციანა პალანდრანი (იტალია) – პოლიფონია მონტოროში (კორდობა).....	239
<b>Tiziana Palandrani (Italy) – Polyphony in Montoro (Córdoba).....</b>	<b>244</b>
ჟანა პარტლასი (ესტონეთი) — კონტროლირებადი უნესრიგობა პოლიმუსიკაში: სეტოს საქორნილო მუსიკის ჟანრი კაასიტამინე.....	251
<b>Žanna Partlas (Estonia) – Controlled Disorder In Polymusic: The Case Of The Seto Wedding Song Genre Kaasitamine.....</b>	<b>257</b>
ბრაიან ფეირლი (აშშ) — „არ არის დოგმა, მაგრამ არის ჩარჩო“: მოღეღებით იმპროვიზაცია გურულ ტრიო სიმღერაში .....	266
<b>Brian Fairley (Usa) – “There Is No Dogma, But There Is A Frame”: Formulaic Improvisation In The Gurian Trio Song .....</b>	<b>272</b>
ჯილიან ფულტონ-მელანსონი (აშშ) — პოლიფონიური ფოლკლორის განახლება: მოგონებების ძიება ტარაბის ლანდშაფტებში .....	283
<b>Jillian Fulton-Melanson (Canada) – Polyphonic Folk Revivals Searching for Memories in Tarab-Scapes .....</b>	<b>292</b>
გიორგი კრავეიშვილი (საქართველო) — ლაზური მუსიკის ფესვები.....	301
<b>Giorgi Kraveishvili (Georgia) – The Roots of Laz Music .....</b>	<b>306</b>
ხათუნა დამჩიძე, ნინო მახარაძე (†) (საქართველო) — ცეკვა ლეკური.....	316
<b>Khatuna Damchidze, Nino Makharadze (†) (Georgia) – Dance Lekuri.....</b>	<b>323</b>
ევა ც. ბანჰოლცერი (ავსტრია) — სიმღერა ზღვარზე: მთამსვლელები როგორც იოდლერები – იოდლერები როგორც მთამსვლელები.....	331
<b>Eva C. Banholzer (Austria) – Singing on the Edge Mountaineers as Yodelers – Yodelers As Mountaineers .....</b>	<b>338</b>
რიტის ამბრაზევიჩიუსი (ლიეტუვა) — ავსტრიული იოდლის ზოგიერთი აკუსტიკური თავისებურება .....	346

<b>Rytis Ambrazevičius</b> (Lithuania) – Some Acoustic Features of Austrian Yodeling.....	349
<b>ულრის მორგენშტერნი</b> (ავსტრია) — მოტივზე ორიენტირებული ფორმები და ბინარული ჰარმონია. ორი ძირითადი პრინციპი ევროპულ ხალხურ მუსიკაში და მათი მნიშვნელობაავსტრიული/ალპური ტრადიციისთვის.....	354
<b>Ulrich Morgenstern</b> (Austria) – Motif-Centricity and Binary Harmony two Fundamental Principles in European Folk Music and their Significance for the Austrian/Alpine Tradition .....	362
<b>მეთეუ არნდტი</b> (აშშ) — „კილო არის ყველაფერი“: გამშვენება ქართულ გალობაში.....	376
<b>Matthew Arndt</b> (Usa) – “Kilo is Everything”: On Ornamentation on Georgian Chant.....	380
<b>თამარ ჩხეიძე</b> (საქართველო) — ექვარისტული კანონის მოდალური სტრუქტურები ქართულ გალობაში (აღმოსავლეთისა და დასავლეთის საქრისტიანოს ადგილობრივისამგალობლო ტრადიციების კონტექსტში) .....	390
<b>Tamar Chkheidze</b> (Georgia) – Modal Structures of Eucharistic Canon in Georgian Chanting Tradition (In the context of Local chanting traditions of East and West Christendom) .....	395
<b>ეკატერინე ყაზარაშვილი</b> (საქართველო) — ქრისტეშობის საცისკრო კანონი ქართული გალობის ტრადიციაში (ზოგადმართლმადიდებლური ლიტურგიკული პრაქტიკის კონტექსტში) .....	404
<b>Ekaterine Kazarashvili</b> (Georgia) – Canon of Christmas Matins in Georgian Chanting Tradition (In the Context of Common Orthodox Liturgical Practice) .....	409
<b>იოსებ ჟორდანია</b> (ავსტრალია/საქართველო) — პოპ და როკ-მუსიკის საწყისები მუსიკის პირველადი ბინარული ფუნქციის შუქზე .....	414
<b>Joseph Jordania</b> (Australia/Georgia) – The Origins of Pop and Rock Music in the Light of the Primordial Binary Function of Music .....	420
<b>ნინო ციციშვილი</b> (ავსტრალია/საქართველო) — „სინთეზი“ და „ფიუჟენი“ როგორც კულტურათა შორის ურთიერთობის ორი გზა.....	425
<b>Nino Tsitsishvili</b> (Australia/Georgia) – “Synthesis” and “Fusion” as two Distinct Forms of Relationship Between Different Musical Cultures.....	428
<b>თეონა ლომსაძე</b> (საქართველო) — ფოლკ-ფიუჟენი ქართულ მუსიკალურ რეალობაში .....	431
<b>Teona Lomsadze</b> (Georgia) – Folk-Fusion in Georgian Musical Reality.....	437

<b>მიგელ ანხელ სანტაელა</b> (ვენესუელა-ნიდერლანდები) — წარმოსახვითი ლერძი ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შუა: ინდივიდუალური მიდგომა ვენესუელური ხალხური და პოპულარული მუსიკის ა-კაპელა გუნდისთვის არანჟირებისადმი .....	442
<b>Miguel Ángel Santaella</b> (Venezuela-The Netherlands) – A North-South Axis, Right at the Middle: A Personal Approach to Arranging Venezuelan Folk and Popular Music for a Cappella Choir .....	449
<b>იანიკ ვეი</b> (შვეიცარია) — ბუჩელზე შესრულება და „ბუნებრივი“ ჰარმონიის იდეა ალპურ მუსიკაში .....	461
<b>Yannick Wey</b> (Switzerland) – Büchel Performance and the Idea of a ‘Natural’ Harmony In Alpine Music .....	467
<b>მანუელ ლაფარგა, პენელოპე სანს</b> (ესპანეთი) — სამსტვირიანი გუდასტვირი ნურაღეს კულტურაში: 4000 წლის მრავალხმიანობა ხმელთაშუა ზღვის ბარბაჯიაში (სარდინია).....	477
<b>Manuel Lafarga, Penelope Sanz</b> (Spain) – Triple Pipes In Nuraghe Culture: 4000 Years Of Polyphony In The Mediterranean Barbagia (Sardinia).....	482
<b>ანასტასია მაზურენკო</b> (უკრაინა) — ნაწილების მიკროინტერვალური განწყობა უკრაინულ ტრადიციულ მრავალხმიან შესრულებაში .....	493
<b>Anastasiia Mazurenko</b> (Ukraine) – Microinterval Tuning of Parts in Ukrainian Traditional Polyphonic Performance.....	498
<b>ბერნარდ კლაიკამპი</b> (ჰოლანდია) — დები ბისეროვები ბულგარეთიდან და მათი ორხმიანი სასიმღერო სტილი.....	508
<b>Bernard Kleikamp</b> (Niderrlands) – The Bisserov Sisters from Bulgaria and their Two-Part Style of Singing.....	513
<b>მრგვალი მაგიდა: ტრადიციული მუსიკა და თანამედროვე საზოგადოება ნამყვანი თეონა ლომსაძე</b> .....	519
<b>ROUND TABLE: TRADITIONAL MUSIC AND CONTEMPORARY SOCIETY SPEAKER: TEONA LOMSADZE</b> .....	523

## რედაქტორებისაბან

2020 წლის თბილისის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმი რიგით მეათე და, ამდენად, საიუბილეო იყო. ძალიან გვინდოდა იგი განსაკუთრებული იყო, მაგრამ კოვიდ-19-მა, რომელმაც მთელი მსოფლიო ცხოვრების სხვა რეჟიმზე გადაიყვანა, გვაძულა იგი დისტანციურად ჩაგვეტარებინა. მიუხედავად ამისა, მაინც შეიძლება ითქვას, რომ იგი მაინც განსაკუთრებული გამოდგა.

უპირველეს ყოვლისა, იგი განსაკუთრებული იყო პანდემიის იმ ახალი გამოცდილებით, რომელმაც ბევრი რამ გვასწავლა. გარდა იმისა, რომ სიმპოზიუმში 48 მეცნიერი მონაწილეობდა (მათ შორის, 38 უცხოელი), მის სესიებს ჰყავდა ძალიან ბევრი მსმენელი, როგორც ქართველი, ისე მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან. მამგრამ განსაკუთრებით გულისამაჩუყებელი და ემოციური გამოდგა დასკვნითი კონცერტი, რომელიც მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის ქართულმა გუნდებმა 2020 წლის 24 ოქტომბერს ჩვენი ავსტრალიელი მეგობრების თაოსნობითა და ორგანიზებით გამართეს ვირტუალურად და ამით მიესალმნენ X საიუბილეო სიმპოზიუმს. ამისათვის ჩვენ დიდ მადლობას ვუხდით იდეის ავტორსა და პროექტის კოორდინატორს, როჯერ კინგს, ვიდოსა და გრაფიკის ავტორს, ჟიულ ობერსა და ტექნიკურ ასისტენტს, ეიალ ჩიპკევიჩს, The Boite Inc. სიმპოზიუმის ორგანიზატორებს ამ ჩანაწერის<sup>1</sup> მოსმენა უზარმაზარი სითბოთი გვაკვებს და, გამოგიტყდებით, დღესაც ცრემლების გარეშე არ შეგვიძლია!

ახლა კი მოკლედ წინამდებარე კრებულის შესახებ. იგი აერთიანებს სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი მოხსენებების ტექსტებს. ისინი შეტანილია თამატიკის მიხედვით.

**პირველმა თემამ — ტრადიციული მრავალხმიანობის სოციალური ასპექტები —** ხუთი ავტორი გააერთიანა: **დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე** (ლიეტუვა) წარმოადგინა მოხსენება *პოლიფონიური სიმღერა, როგორც მუსიკალური, სოციალური და პოლიტიკური ფენომენი: ლიეტუვეური ნიმუშების ანალიზი*, რომელშიც განიხილა გარკვეულ გარემოებათა ზემოქმედებით როგორ გარდაიქმნა ლიეტუვეური ტრადიციული სიმღერა „მუსიკალური პოლიფონიიდან“ (ან განსხვავებული ფორმებიდან: მონოფონიიდან, ჰომოფონიიდან, ჰპოლიფონიიდან) „სოციალურ პოლიფონიაში“; **მეთიუ ნაითის (კანადა)** მოხსენებას — *შენარჩუნება, დაცვა, სიცოცხლისუნარიანობა: სვანეთში მუსიკის მდგრადობისა და ეკოლოგიის კონცეპტუალიზაცია* — ახალი თემა შემოაქვს ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში. იგი ეძღვნება ტრადიციული მუსიკისა და ეკოსისტემის ურთიერთობებს სვანეთში და ავტორი აკეთებს მნიშვნელოვან დასკვნას: რადგან მუსიკა და კულტურა ბუნებაში არსებობს, თუ გვინდა დავიცვათ მუსიკა, უნდა უზრუნველვყოთ კულტურული ნიადაგის ნაყოფიერება და, ამასთან, დავიცვათ თვით ნიადაგიც; **გორდანა ბლაგოევიჩის (სერბეთი)** გამოსვლაში თემაზე *საინფორმაციო ტექნოლოგიის როლი პოლიფონიური სიმღერისა და დაკვრის პრაქტიკაში კოვიდ-19 ვირუსის პანდემიის დროს: სერბეთის მაგალითზე* განიხილება თანამედროვე მსოფლიოსთვის უაღრესად აქტუალური საკითხი და ლაპარაკია იმ სიახლეებსა და დანაკარგებზე, რომლებიც დრომ მოიტანა; **თემურ ტუნაძის (საქართველო)** მოხსენება *ხალხური თვითმოქმედი გუნდები ზემო აჭარაში (XX საუკუნის 30-40-იანი წლები)* ეყრდნობა ფაქტოლოგიურ მასალას, ხოლო **ნინო რაზმაძემ (საქართველო)** წარმოადგინა მოხსენება *გენდერის საკითხი ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში*, რომელშიც განხილულია ქალთა როლი საკრავიერ შემსრულებლობაში ისტორიულ და თანამედროვე კონტექსტში.

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3HDyzR9pO64&t=78s>



მეორე თემა **ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობა და ეროვნული უმცირესობები** სულ ორ მოხსენებას მოიცავს ინდოეთისა და ჩინეთის ეთნიკურ უმცირესობებზე: **ემი ოკადას (იაპონია)** ნარკვევს — ტრადიციული პოლიფონიური სასიმღერო კულტურა და ჩრდილო-აღმოსავლეთ ინდოეთის ეთნიკური უმცირესობის, ჩახესანგ ნაგას ინტერპერ-სონალური ურთიერთობა და **ჰელენ რისის (აშშ)** პრეზენტაციას — ტიბეტურ-ბირმული ჯგუფების ხალხური სიმღერა სამხრეთ-დასავლეთ ჩინეთში.

**მესამე თემა, ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა**, ყველაზე მეტ მონაწილეს აერთინებს და მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონის ეთნიკური მუსიკის თავისებურებებს ეძღვნება: **რიტის ამბრაზევიჩიუსი (ლიეტუვა)** — მუსიკალური ბგერათრიგები ლიეტუვურ ტრადიციულ ვოკალურ ჰომოფონიაში; **მარიო მორელო (კანადა)** — სალენტოს იდენტობა, მემკვიდრეობა და სიმღერები, როგორც კულტურული არტეფაქტები: მემკვიდრეობითობის კვლევა სალენტოს პოლიფონიური სიმღერების ტრანსფორმირებულ შესრულებაში; **მუჰამედ აშქან ნაზარი (ირანი)** — პოლიფონიისა და გრძნობადის ურთიერთკავშირის სემიოტიკური გაგება ჰავრამის მუსიკაში; ეროტიკული ლიტერატურის როლი ჰავრამის ხალხური მუსიკის შემსრულებლობაში; **ქსიანგკუნ ლიუ, შან ჟანგი (ჩინეთი)** — ყაზახური სიბიზგის ბიფონური მორფოლოგია და მექანიზმი; **ტიცინა პალანდრანი (იტალია)** — მონტროს (კორდობა) პოლიფონია; **ჟანა პარტლასი (ესტონეთი)** — კონტროლირებადი უნესრიგობა პოლიმუსიკაში: სეტუს საქორნილო მუსიკის ჟანრი კაასიტამინე; **ბრაიან ფერლი (აშშ)** — „არ არის დოგმა, მაგრამ არის ჩარჩო“: მოდელბით იმპროვიზაცია გურულ ტრიო სიმღერებში; **ჯილიან ფულტონ-მელანსონი (აშშ)** — პოლიფონიური ფოლკლორის განახლება: მოგონებების ძიება ტარაბის ლანდშაფტებში.

სიმპოზიუმზე, ასევე, წარმოდგენილი იყო პანელი ავსტრიული ფოლკლორული მუსიკის ინტერდისციპლინარული და შედარებითი კვლევის პერსპექტივები, რომელზეც მოხსენებები წაიკითხეს **ევა ბანჰოლცერმა** (ავსტრია) — სიმღერა ზღვარზე. მთიელები — როგორც იოდლის მომღერლები და იოდლის მომღერლები — როგორც მთიელები, **რიტის ამბრაზევიჩიუსმა (ლიეტუვა)** — ავსტრიული იოდლის ზოგიერთი აკუსტიკური თავისებურება და **ულრიხ მორგენშტერნმა** (ავსტრია) — „განმეორებადი ფორმები“ და ბინარული ჰარმონია. ორი ფუნდამენტური პრინციპი ევროპულ ხალხურ მუსიკაში და მათი მნიშვნელობა ავსტრიული/ალპური ტრადიციისთვის;

**ქართულ მრავალხმიანობას** ეძღვნებოდა **ანდრეა კუზმიჩის (კანადა)** მოხსენება — როგორ უწყობს ხელს ქართული მრავალხმიანობა მარადისობისა და მემკვიდრეობითობის გრძნობას: დროებითი დამახინჯებების მუსიკალური ანალიზი ქართულ მრავალხმიანობაში, ხოლო ქართველმა მომხსენებლებმა, როგორც ყოველთვის, ძირითადად, მშობლიური ხალხური და სასულიერო მუსიკის თემაზე სტილისა და მუსიკალური ენის შესახებ წარმოადგინეს მოხსენებები. **ფოლკლორს** ეძღვნებოდა: **ნატალია ზუმბაძის** — მრავალხმიანობის კიდევ ერთი არგუმენტის შესახებ ქართულ სიმღერაში, **დავით შულღიაშვილის** — სიჩუმისა და პაუზის ეფექტი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში, **გიორგი კრავეიშვილის** — ლაზური მუსიკის ფესვები და **ნინო მახარაძისა და ხათუნა დამჩიძის** — ცეკვა „ლეკური“ — პრეზენტაციები.

**მეოთხე თემაზე — მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში** — ქართული საეკლესიო მუსიკის საკითხებს შეეხო **მეთიუ არნდტი (აშშ)** — „კილო არის ყველაფერი“: „გამშვენების“ შესახებ ქართულ საგალობელში. **თამარ ჩხეიძემ** — ექვარსტიული კანონის მოდალური სტრუქტურები ქართულ გალობაში (აღმოსავლეთისა და დასავლეთის საქრისტიანოს ადგილობრივი სამგალობლო ტრადიციების კონტექსტში, ხოლო **ეკატერინე**

**ყაზარაშვილმა** — ქრისტეშობის საცისკრო კანონი ქართული გალობის ტრადიციაში (ზოგადმართლმადიდებლური ლიტურგიკული პრაქტიკის კონტექსტში).

**მეხუთე თემაზე** — **ტრადიციული მრავალხმიანობა და პოპულარული მუსიკა** — სიმპოზიუმის მონაწილეებმა მოისმინეს შემდეგი მოხსენებები: **იოსებ ყორდანიას (ავსტრალია/საქართველო)** — საესტრადო და პოპ მუსიკის წარმოშობა მუსიკის პირველყოფილი ბინარული ფუნქციის ქრილში, **ნინო ციციშვილის (ავსტრალია/საქართველო)** — სინთეზი და ფიუჟენი როგორც ტრადიციული და თანამედროვე მუსიკალური სტილების შერწყმის ორი გზა, **თეონა ლომსაძის (საქართველო)** — ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულება ქართულ მუსიკალურ რეალობაში და **მიგელ ანხელ სანტაელას (ვენესუელა/ნიდერლანდები)** — წარმოსახვითი ლერძი ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შუა: პერსონალური მიდგომა ვენესუელური ხალხური და პოპულარული მუსიკის არანჟირებისადმი.

**მეექვსე თემა** — **ტრადიციული მრავალხმიანობა საკრავიერ მუსიკაში** — წარმოდგენილი იყო **იანიკ უეის (შვეიცარია)** — ბიუხელზე დაკვრა და „ბუნებრივი“ ჰარმონიის იდეა ალპურ მუსიკაში და **პენელოპე სანს გონსალესისა და მანუელ ლაფარგა მარკესის (ესპანეთი)** — სამლეროვანი სტვირი ნურაგის კულტურაში: 4000 წლის პოლიფონია ბარბაჯიაში (სარდინია) — მოხსენებები.

**მეშვიდე თემა** — **შემსრულებლობა და ტრადიციის გადაცემა** — მიეძღვნა უკრაინულ და ბულგარულ საშემრულებლო ტრადიციას — **ანასტასია მაზურენკო (უკრაინა)** — ხმების მიკროინტერვალური შეწყობა უკრაინულ ტრადიციულ შემსრულებლობაში და **ბერნარდ კლეიკამპი (ნიდერლანდები)** — დები ბისეროვები ბულგარეთიდან და მათი ორხმიანი სასიმღერო სტილი.

სიმპოზიუმი დასრულდა **მრგვალი მაგიდით**, რომლის თემა იყო **ტრადიციული მუსიკა და თანამედროვე საზოგადოება**. წამყვანის, თეონა ლომსაძის მიერ საკითხის მოკლე პრეზენტაციას მოჰყვა საინტერესო დისკუსია, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს: იოსებ ყორდანიამ, თამაზ გაბისონიამ, ნინო ციციშვილმა, რუსუდან ნურნუმიამ, ულრიხ მორგენშტერნმა, ჟანა პარტლასმა, მარიო მორელომ, მიგელ ანხელ სანტაელამ, რიტის ამბრეზივიჩიუსმა და გორდანა ბლაგოვიჩმა.

ვიმედოვნებთ, რომ წარმოდგენილი მოხსენებები მკითხველის ინტერესს გამოიწვევს.

---

## FROM THE EDITORS

The 2020 Tbilisi International Symposium on Traditional Polyphony was the tenth and therefore anniversary. We really wanted to make it special, but Covid-19, due to which the whole world switched to a different lifestyle, forced us to hold it remotely. Despite this, we can say that it was still special.

Firstly, it was special for the new experience of pandemic that taught us a lot. In addition to the fact that the symposium participants counted 48 scholars (including 38 foreigners), its sessions had a large audience, both Georgian and from around the world. But especially touching was the closing concert, which, on the initiative of our Australian friends, was virtually held by Georgian choirs from around the world on October 24 2020, and thus welcomed the 10th anniversary forum. For this we are grateful to The Boite Inc.: Roger King – the author of the idea and the project coordinator; Jules Ober – Production and graphics, Eual Chipkiewicz – Technical Assistance. Listening to this recording<sup>1</sup> fills the organizers of the symposium with great warmth, honestly not without tears!

As for this collection, it comprises the texts of the papers presented at the symposium. They are grouped according to the themes.

**First topic – Social aspects of Traditional Polyphony** – unites five authors: **Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene (Lithuania)** *Polyphonic Singing as a Musical, Social, and Political Phenomenon: an Analysis of Lithuanian Cases*, discusses how, under the influence of circumstances, Lithuanian traditional song was transformed from ‘musical polyphony (or different forms: monophony, homophony, polyphony) into “social polyphony”’.

**Matthew Knight’s (Canada)** – *Preservation, Safeguarding, Resilience: Conceptualizing Sustainability and Ecologies of Music in Svaneti* – introduces a new theme in Georgian ethnomusicology; touches upon the relations between traditional music and ecosystem in Svaneti. The author makes significant conclusion: since music and culture exist in nature, if we want to safeguard music, we must ensure the fertility of cultural soil and at the same time also protect the soil; **Gordana Blagojević (Serbia)** – *The Role of Information Technology in the Practice of Polyphonic Singing and Playing at the Time of COVID-19 Virus Pandemic* discusses a highly topical issue for today’s world and talks about the innovations and losses brought by time; **Temur Tunadze (Georgia)** *Amateur Folk Groups in Upper Adjara (The 1930s-1940s)*, is based on factual material, **Nino Razmadze (Georgia)** presented the paper on the issue of gender in Georgian instrumental music, which discusses the role of women in instrumental performance in historical and contemporary contexts.

**Second topic – Traditional vocal polyphony and national minorities** includes 2 papers on ethnic minorities in India and China: **Emy Okada’s (Japan)** essay *Traditional Polyphonic Singing Culture and Interpersonal Cooperativeness of Chakhesang Naga, an Ethnic Minority in Northeast India* and **Helen Rees’s (USA)** *Polyphonic Folk Singing Among Tibeto-Burman Groups in Southwest China*.

**Third topic – Regional styles and musical language of traditional polyphony** unites the most participants and touches upon the peculiarities of ethnic music from different regions of the

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3HDyzR9pO64>

world: **Rytis Ambrazevičius** (Lithuania) – musical scales in Lithuanian traditional vocal homophony; **Mario Morello** (Canada) – *Salentine Identity, Legacy, and Songs as Cultural Artifacts: investigating ancestral sentiment in the transforming performance of polyphonic singing in Salento*; **Mohammad Ashkan Nazari** (Iran) – *A Semiotic Reading of the Correlation between Polyphony and Sensuality in Hawrami Music; How Erotic Literature Triggers Heterophonic Folk Hawrami Music Performances*; **Xiangkun Liu, Shan Zhang** (China) – *The Biphonic Morphology of Kazakh Sibizǵı and Its Constituent Mechanism*; **Tiziana Palandrani** (Italy) – *Polyphony in Montro (Cordoba)*; Žanna Pärtlas (Estonia) – *Ccontrolled Disorder in Polymusic: the Case of the Seto Wedding Song Genre Kaasitamine*; **Brian Fairley** (USA) – *There is No Dogma, but there is a Frame: Formulaic Improvisation in the Gurian Trio Song*; **Jillian Fulton-Melanson** (Canada) – *Polyphonic Folk Revivals: Searching for Memories in Tarab-Scapes*.

The symposium also featured panel presentation – Perspectives for Interdisciplinary and Comparative Study of Austrian Folk Music: the papers were delivered by **Eva C. Banholzer** (Austria) *Singing on the Edge Mountaineers as Yodelers – Yodelers as Mountaineers*. **Rytis Ambrazevičius** (Lithuania), *Some Acoustic Features of Austrian Yodeling* and **Ulrich Morgenstern** (Austria)– *Interdisciplinary and comparative perspectives on Austrian folk music*.

On Georgian polyphony the paper was presented by **Andrea Kuzmich** (Canada) – *More on How Georgian Polyphony Conveys a Sense of Eternity or Ancestry: Musical Analysis of Temporal Distortions in Georgian Polyphony*. Georgian scholars, as always, presented the papers mainly on the style and musical language of native folk and sacred music. On folklore papers were presented by: **Natalia Zumbadze** (Georgia) – *About Another Argument of Polyphony in Georgian Song*; **Davit Shugliashvili** (Georgia) – *The Effect of Silence and Pause in Georgian Traditional Music*; **Gorgi Kraveishvili** (Georgia) – *The Roots of Laz Music*; **Nino Makharadze & Khatuna Damchidze** (Georgia) – *Dance “Lekuri”*

**Forth topic – Polyphony in the Sacred Music.** The issues of Georgian sacred music were discussed in the presentation of **Matthew Arndt** (Canada) – *Kilo is everything: On Elaboration in Georgian Chant*; **Tamar Chkeidze** (Georgia) discussed modal structures of the Eucharistic Canon in Georgian chants (in the Context of Local Chanting Traditions of Eastern and Western Christianity); **Ekaterine Kazarashvili** (Georgia) discussed the Canon of Christmas matins in Georgian chanting tradition (in the context of general Orthodox liturgical practice).

**Fifth topic Traditional Polyphony and Popular Music** encompassed the following presentations: **Joseph Jordania** (Australia/Georgia) – *The Origins of Pop and Rock Music in the Light of the Primordial Binary Function of Music*; **Nino Tsitsishvili** – *Synthesis and Fusion in Combining Traditional Music with Modern Styles*; **Teona Lomsadze (Georgia)** – *Folk-Fusion Direction in Georgian Musical Reality*; **Miguel Angel Santaella** (Venezuela/Netherlands) – *A North-South Axis, Right at the Middle: A Personal Approach to Arranging Venezuelan Folk and Popular Music for a Cappella Choir*.

**Sixth topic – Traditional Polyphony in Instrumental Music** was discussed in the papers of **Yannick Wey** (Switzerland) – *Büchel Performance and the Idea of a ‘Natural’ harmony in Alpine Music* and **Penelope Sanz Gonzalez, Manuel Lafarga Marques** (Spain) – *Triple Pipes in Nuraghe Culture: 4000 years of polyphony in the Mediterraneanian Barbagia (Sardinia)*.

**Seventh topic – Performance and Transmission of Tradition** was dedicated to Ukrainian and Bulgarian performance traditions: **Anastasia Mazurenko (Ukraine)** – *Microinterval Tuning of Parts in Ukrainian Traditional Polyphonic Performance* and **Bernard Kleikamp** (Netherlands)

– *The Bisserov Sisters from Bulgaria and their Two-part style of singing.*

The symposium ended with Round Table on the topic Traditional Music and Modern Society. Short presentation of the issue by Teona Lomsadze – the presenter, was followed by the interesting discussion, with the participation of: Joseph Jordania, Tamaz Gabisonia, Nino Tsitsishvili, Rusudan Tsurtsunia, Ulrich Morgenstern, **Zhanna** Partlas, Mario Morello, Miguel Angel Santaella, Rytis Ambrazevičius and Gordana Blagojević.

I hope that the presented papers will be of interest to the readers.

**პოლიფონიური სიმღერა, როგორც მუსიკალური, სოციალური და  
პოლიტიკური ფენომენი: ლიეტუვური ნიმუშების ანალიზი**

პრეზენტაციაში „პოლიფონიური სიმღერა“ გულისხმობს არა მხოლოდ მუსიკალურ მრავალხმიანობას, არამედ /ან (უფრო მეტად), „სოციალური მრავალხმიანობას“. იოსებ ყორდანიას აზრით, „უნდა გავმიჯნოთ ვოკალური მრავალხმიანობის ორი თანაბრადმნიშვნელოვანი კომპონენტი: სოციალური და მუსიკალური. სოციალურ მრავალხმიანობას უწოდებენ აქტიურ მუსიკალურ ურთიერთქმედებას ადამიანების ჯგუფში, ხოლო მუსიკალური მრავალხმიანობა გულისხმობს ერთზე მეტი ხმის არსებობას შესრულების დროს“<sup>1</sup>.

მოხსენებაში განხილულია ლიეტუვური ტრადიციული სიმღერის რამდენიმე შემთხვევა. ეს არის ლიეტუვური მრავალხმიანი სიმღერები ანუ *სუტარტინები*, რომლებიც, ტრადიციულად, მცირე ჯგუფებში (2–4 ქალი) შესრულების ნაცვლად, ბოლო დროს დიდი (ქალთა და მამაკაცთა) კოლექტივების მიერ სრულდება. ასევე გაანალიზებულია ლიეტუვური სიმღერის ჯგუფური შესრულება საბჭოთა კავშირის ვორკუტის (ციმბირი) გულაგში. კვლევა ეფუძნება გადასახლებული ლიეტუველების სიმღერებს, რომლებიც ლატვიელმა კომპოზიტორმა იანის ლიციტისმა 1951–1955 წლებში ჩანერა.

პრეზენტაციის მიზანია, გვიჩვენოს, გარკვეული გარემოებების გავლენით, როგორ გარდაიქმნება ლიეტუვური ტრადიციული სიმღერა „მუსიკალური მრავალხმიანობიდან“ (ან სხვადასხვა ფორმებიდან: მონოფონია, ჰომოფონია, მრავალხმიანობა) „სოციალურ მრავალხმიანობად“.

პირველ რიგში, ვისაუბრებ *სუტარტინების* შესახებ. რომლებიც ჩემი და სხვა მკვლევრების მიერ მრავალჯერ არის განხილული სხვადასხვა ასპექტით. ყურადღებას გავამახვილებ იმ ფაქტზე, რომ მე-20 საუკუნის შუა ხანებამდე შემორჩენილი იყო *სუტარტინების* შესრულების თითქმის 40 სხვადასხვა წესი, რაც მათი მრავალხმიანობის სიმდიდრეზე მოწმობს (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, 2002, 2018).

ეჭვგარეშეა *სუტარტინები* ეკუთვნის ისეთ „პოლიფონიურ კულტურებს“, სადაც ფართოდ არის წარმოდგენილი მრავალხმიანობის როგორც სოციალური, ისე მუსიკალური კომპონენტები. ერთი მხრივ, ეს გამოხატულია ხმების ან გარკვეული ფუნქციების მკაცრ განაწილებაში. მეორე მხრივ, საკუთრივ სიტყვას *sutartine*, – რომელიც წარმოშობილია ზმნისგან *sutarti* („თანხვედრა“) — აქვს რამდენიმე სხვადასხვა მნიშვნელობა: 1) შეთანხმება ან თანაარსებობა; 2) მოქმედებასთან ან ერთობლივ მუშაობასთან ჰარმონიაში ყოფნა, მათთან შეთანხმება; 3) სიმღერის ან საკრავზე დაკვრის დროს ჰარმონიაში ყოფნა ან ხმების თანმიმდევრულობის უზრუნველყოფა (LKŽ, XV: 948). დაბოლოს, თითონ არსებითი სახელი *sutartinė* განისაზღვება, როგორც „ლიეტუვური ხალხური მრავალხმიანი სიმღერა“, რაც გულისხმობს „რალაცის კეთების დროს შეთანხმებას, თანხმობას, რიტმს“ ან უბრალოდ, „ჰარმონიას, შესაბამისობას“.

როგორც ჩანს, *სუტარტინების* შესრულების დროს, ლიეტუველები ბგერების ჰარმონიას არა მხოლოდ ესთეტიკური მიზნებისთვის მიმართავდნენ: მხოლოდ ჰარმონიულად

<sup>1</sup> იხ. Jordania J. *What is Polyphony, or how should we define it?* <http://polyphony.ge/en/category/world/centres-of-polyphony/>.

თანაარსებობისა (მუსიკალური გაგებით — „სწორად“) და სიმღერის დროს, ადამიანი მიმართავს ღმერთებს. ბევრ უძველეს კულტურაში ფიქრობდნენ, რომ მუსიკას ჰარმონიზაციის ძალა ჰქონდა<sup>2</sup>. აქედან გამომდინარე, სუტარტინე განიხილება არა მხოლოდ როგორც სასიმღერო ხმების თანხვედრა, არამედ, როგორც უნივერსალური განვითარების გამოვლინება და არაპირდაპირი გამოხატულება. ეს ასპექტები ურთიერთკავშირშია: სუტარტინეს თანაჟღერადობა განპირობებულია ჰარმონიული ურთიერთმიმართებით; ანუ შეთანხმებითა და თანხმობით. შემთხვევითი არ არის, რომ უძველესი დროიდან სუტარტინებს მღეროდნენ ქალთა მცირე ჯგუფები (მჭიდრო ოჯახური კავშირის მქონე), მეზობელი ან ახლო მეგობარი ქალები. ეს ის ქალები იყვნენ, ვინც სიმღერის საშუალებით ინარჩუნებდნენ არა მხოლოდ სოციალურ ურთიერთობებს, არამედ ურთიერთკავშირებსაც (სურ. 1). შეიძლება ითქვას, რომ მხოლოდ მაშინ, როდესაც მომღერალმა ქალმა კარგად იცის სხვა ქალის ტემბრი და მუსიკალური უნარები, შესაძლებელია დაკმაყოფილდეს სასოფლო თემის მოთხოვნები სუტარტინების მიმართ: „ჩაიხიხითოს“, „გამოსცეს საყვირის ხმა“, „იყვიროს“ (ხმის საშუალებით სკუდუჩიას — მრავალმილიანი სასტვენის იმიტაცია); შეენყოს სხვა ხმებს — ჰარმონიაში იყოს მათთან.

უკანასკნელ ათწლეულში, იუნესკოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სიაში შეტანის შემდეგ (2010 წლის 10 ნოემბერი), სუტარტინები აღორძინების გზაზეა. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის უნდა გახდეს ლიტურჯული იდენტობის ჩამოყალიბების აუცილებელი კომპონენტი<sup>3</sup>. განსხვავებული მუსიკალური გამოცდილებისა და უნარების მქონე, განსხვავებული ასაკისა და სოციალური წარმომავლობის ადამიანების მიერ ტრადიციული სიმღერის ჯგუფური შესრულება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სხვადასხვა ინტერდისციპლინარულ<sup>4</sup> და ინტერკულტურულ<sup>5</sup> პროექტებთან ერთად. ასეთი კოლექტიური სიმღერა არ ყოფილა დამახასიათებელი ავთენტური სოფლური ტრადიციისთვის (ან ჩვენ ვიცით ცაკეული გვიანდელი შემთხვევები, რომლებიც წინასწარ იყო განსაზღვრული ტრადიციის შეცვლით და დაკნინებით). ამის მიუხედავად, ბოლოს დროს, ხალხის აზრით, შესრულების სწორედ ეს ფორმა არის მიმზიდველი. ვისაც სურვილი აქვს, განსაკუთრებული მომზადების, ძალისხმევისა და ა.შ. გარეშე, ყველას შეუძლია მონაწილეობა მიიღოს სუტარტინების კოლექტიურ შესრულებაში. მთლიანად ჩაეფლოს რიტმიზებული მუსიკის ერთობლივ წრეში (ძალიან ხშირად სიმღერას თან ახლავს დოლის დარტყმები) სუტარტინების გაუგებარი, დამაჰინოზებელი მისამღერების გამოვრებით, რაც ძალიან მიმზიდველი, გამაერთიანებელი და მომხიბვლელი გამოცდილებაა. ერთობლივ წრეში მღერა ქმნის უძველეს „რიტუალებში“ მონაწილეობის შთაბეჭდილებას, ერთობისა და ერთიანობის ძლიერ გაცნადას. და ადამიანი სწრაფად გადაჰყავს ეიფორიის, თავისებური „ტრანსის“ მდგომარეობაში.

სუტარტინების ასეთი შესრულების ტენდენციის განუხრელი ზრდა, ნაწილობრივ, ასოცირდება ახალგაზრდების სულიერ მისწრაფებებთან (მათ მცდელობებთან აღმოაჩინ-

<sup>2</sup> ჩინელი ფილოსოფოსების აზრით, როდესაც მუსიკა არ არის „სწორი“ და ბერები ჰარმონიზებული არ არის, ირღვევა ადამიანის ქცევის ნორმები და პიროვნული ურთიერთობები და სახელმწიფო აღმოჩნდება არეულობისა და დაშლის ზღვარზე (Tkachenko, 1990: 55–69; Shestakov, ed., 1967: 20–21).

<sup>3</sup> ერთ-ერთი შესანიშნავი მაგალითია ვიდეო კლიპი, რომელიც შეიქმნა 2015 წელს პენევეისის გიმნაზიის სტუდენტის ლუკას სტაკელას და საინიაციტივო ჯგუფის მიერ და მიეძღვნა ყველაზე მნიშვნელოვან სახელმწიფო დღესასწაულებს: 16 თებერვალს და 11 მარტს. ინსტალაცია შედგება 192 ვიდეოსგან, რომლებშიც სუტარტინე „Dijūta kalnāli“ სრულდება ლიტვის სხვადასხვა სკოლის მოსწავლეებისა და საზღვარგარეთ მცხოვრები ლიტველების მიერ. <https://www.youtube.com/watch?v=MtR1gl2ym2s&feature=youtu.be>

<sup>4</sup> *Sutartinės* / თანამედროვე პროფესიული მუსიკა; *sutartinės* / ელექტრონული მუსიკა; *sutartinės* / ჯაზი; *sutartinės* / ვიდეო ხელოვნება, etc.

<sup>5</sup> *Sutartinės* / მულამი; *sutartinės* / ფლამენკო; *sutartinės* / ირანული მუსიკა; *sutartinės* / ინდური მუსიკა, etc.

ნონ თავისი ეთნიკური ფესვები და გაეცნონ ბალტიის ხალხების მსოფლმხედველობას) და ნეოპაგანიზმთან ფართო გაგებით. *სუტარტინების* კოლექტიურ შესრულებას აქტიურად უწევს პოპულარიზაციას ნეოფოლკის, ალტერნატიული ფოლკლორისა და სხვა მსგავსი ფესტივალები (მაგ. “*Mėnuo juodaragis*,” “*Suklegos*” და სხვ.). ბოლო რამდენიმე წლის განმავლობაში, *სუტარტინების* ყველა შემსრულებლის დიდ ჯგუფში გაერთიანების სურვილი გავრცელდა ისეთ ღონისძიებებზეც, სადაც ვირტუალურად უწყობენ ხელს ავთენტიკურ სასიმღეროს ტრადიციებს. მაგალითად, ღონისძიებაზე *Sutartinų takas* „სკამბა სკამბა კანკლიაი“ ფესტივალის ფარგლებში, რეგიონალურ ფესტივალზე „*სუტარტიელა*“ და სხვა. დღეს გაჩნდა სრულიად ახალი კონცეფცია — *Sutartinų ratas*<sup>6</sup> („*სუტარტინების წრე*“), რომელიც შეიძლება გამოდგეს სხვადასხვა ღონისძიების დასასრულებლად. *სუტარტინების* წრე შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მიწვევა *სუტარტინების* შესასწავლად — წრის შექმნით დამწყებთა ან თანამოაზრეთაგან — როგორც სწავლების მეთოდი (დიდი მომღერალი ჯგუფით წრის შუაში)<sup>7</sup>.

თანამედროვე საზოგადოებაში *სუტარტინები* სულ უფრო მეტ პოპულარობას იძენს და შეიძლება თანდათან „აჯობოს“ კიდევ ტრადიციულ (ჯგუფურ) სიმღერას (სურ. 2). ეს ამკარად არის სასიმღერო ტრადიციის გარდაუვალი ტრანსფორმაცია. ამ პროცესს ვერაფერს შეაჩერებს; შესაძლებელია მხოლოდ მასში მონაწილეობა, დაკვირვება, ჯგუფურ/კოლექტიურ შესრულებას შორის ძირითადი განსხვავებების კვლევა.

*სუტარტინების* ტრადიციული (ჯგუფური) და კოლექტიური შესრულების თავისებურებები:

<b>სუტარტინების ჯგუფური შესრულება</b>	<b>სუტარტინების კოლექტიური შესრულება</b>
მომღერალი ქალები: პატარა (2-6 წევრიანი) ჯგუფების შესრულება	მამაკაცი და ქალი მომღერლები: კოლექტიური შესრულება (20-დან 100-ზე მეტ წევრამდე)
<i>სუტარტინები</i> სხვადასხვანაირად სრულდება (20-30 წევრიანი)	<i>სუტარტინები</i> 1-2(3)-ნაირად იმღერება: სამი ჯგუფის მიერ ნების მიხედვით (სამეულის მიერ; იშვიათად — სამეულის მიერ პასუხით) ან 2-ჯგუფიანი კონტრაპუნქტით, (ოთხკაციანი შემადგენლობით)
თითო ხმას თითო ადამიანი ასრულებს	ერთი ხმა იმღერება უნისონში გუნდის მიერ (დაახლოებით 5დან — 50 წევრამდე შემადგენლობით)

<sup>6</sup> *Sutartinės circle* 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=UNYjpe8ptvo&feature=share>

<sup>7</sup> <https://www.facebook.com/Sutartini%C5%B3-ir-dain%C5%B3-ratas-605417513205357>;  
[https://www.youtube.com/watch?v=BN079LJCbTs&fbclid=IwAR2kycQwpbfakJQRJaejHoTNciLxgGLQjy6gh4Y138Mz\\_d81yvrDP6oSR8](https://www.youtube.com/watch?v=BN079LJCbTs&fbclid=IwAR2kycQwpbfakJQRJaejHoTNciLxgGLQjy6gh4Y138Mz_d81yvrDP6oSR8);  
<https://www.facebook.com/vinetukaimas.lt/videos/10157885601623248>;  
<http://www.promociugiesmes.lt>;  
<https://www.facebook.com/events/1418817238295312/>;  
<https://ciurlionis.lt/2020/08/10/sutartiniu-maratonas-suburtyne/>;  
<https://www.facebook.com/mjrvaikustovykla/posts/340041090733251>, etc.



<p>მომღერალი ერთ სხვა მომღერალს შეეთავსება; სიმღერის დროს ყველა ცდილობს თავისი ხმა რაც შეიძლება მაქსიმალურად თანმიმდევრულად „ნარმოაჩინოს“ — ანუ, მიიღწიოს მაქსიმალურად უხემ უღერადობას გლისანდოს გამოყენებით, გარკვეული მარცვლების გაძლიერების, შედარების ან შემოკლების გზით და ა.შ. (მაგ. 1, აუდიომაგ. 1, 2)</p>	<p>დიდ წრეში სიმღერის დროს ადამიანს აქვს საზოგადოების განცდა, ისე, რომ თითქმის ვერც კი ამჩნევს სხვადასხვა ხმაში ნარმოქმნილ აკორდებს</p>
<p>მომღერალი უმეტესად გარკვეული ქვერეგიონის რეპერტუარის ერთგულია</p>	<p>ნებისმიერი პოპულარული სუტარტინე მის რეგიონულ თავისებურებებში ჩაღრმავების გარეშე სრულდება</p>
<p>ხაზგასმულია ადგილობრივი აქცენტთან დაკავშირებული სხვადასხვა ქვერეგიონისთვის დამახასიათებელი არტიკულაცია</p>	<p>სუტარტინები სრულდება უფრო სტარდარტულ ენაზე, უმეტესად დიალექტის თვისებურებებს და მუსიკასა და ტექსტს შორის ურთიერთმიმართებაზე კონცენტრაციის გარეშე</p>
<p>ხანგრძლივი ჯგუფური სიმღერის დახმარებით ჩამოყალიბდა უნიკალური ინსტიტუტი — საზოგადოებრივი ჯგუფი, რომელსაც მხარს უჭერს ადამიანების მცირე ჯგუფი. გარკვეული გაგებით, ის ჰგავს უმცირეს სოციალურ ჯგუფს ოჯახის წევრების ჩათვლით (როგორც ადრე ავღნიშნეთ, ტრადიციული ჯგუფები ოჯახის წევრებისგან შედგებოდა) (სურ. 3).</p>	<p>როგორც ნესი, ეს არის სუტარტინეს კოლექტიური შესრულებით შთაგონებული ადამიანების (ან მათი თანამოაზრეების, რომლებიც უფრო დიდ ან მცირე ჯგუფებში ასრულებენ სუტარტინებს ან მათი, ვინც სუტარტინეს ჯგუფში შემთხვევით მოხვდა და სურს მისი „შიგნიდან“ გაგება) დიდი ჯგუფის ერთჯერადი შეკრება. ეს დიდი ჯგუფი — „სუტარტინების წრე“ რომელიც ერთსადა იმავე ხალხს აერთიანებს, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც უნიკალური სოციალური ჯგუფი, როგორც „სუტარტინების მიმდევრების საზოგადოება“ ან „სუტარტინების დიდი ოჯახი“.</p>

სწორედ ასე თანდათან ხდება სუტარტინები არა მარტო მუსიკალური, არამედ სულ უფრო მნიშვნელოვანი სოციალური ფენომენი 21 საუკუნის დასაწყისში. სუტარტინები იღებს ლიტუვის ეროვნული იდენტობის სიმბოლოს თავისებურ სტატუსს, რომელიც სოციოლინგვისტების აზრით აუცილებელია კონკრეტული საზოგადოების (ერის) (Khaims, 1975: 65) გაერთიანებისთვის. კულტურული კომუნიკაციის ბოლოდროინდელ პროცესში, ქალაქურ კულტურაში მათი აღორძინების საკონცერტო ფორმის (რომელიც ჭარბობდა 20 საუკუნის ბოლოსა და 21 საუკუნის დასაწყისში) პარალელურად, სუტარტინები წარმოადგენს სოციალური საზოგადოების ახალ ფორმას — ანუ ისინი თითქოსდა უბრუნდებიან საზოგადოებაში მათი თავდაპირველი გამოყენების „ბუნებრივ“ არსებობას (ეს პროცესი, უდავოდ, მოითხოვს ცალკე კვლევას). ერთი ასეთი მაგალითი უკავშირდება სუტარტინების შემსრულებელი ჯგუფის „უტარა“ საქმიანობას ქალაქ ვილინუის ანტაკალნის რაიონის თემში (სალამოს ღონისძიება სახელწოდებით: „სუტარტინე საზოგადოებაში და ჩემში“, და სხვ.)<sup>8</sup>. დღეს სუტარტინების კოლექტიური შესრულება გახდა ლიტუვაში ტყეების გაჩეხვის წინააღმდეგ პროტესტის ნაწილიც (მაგ. სუტარტინების შესრულება ლაბანორასის ტყეში; კონცერტი „საპიეგოსის პარკის გადასარჩენად“, რომ-

<sup>8</sup> „უტარას“ სტუმრობა ანტაკალნის საზოგადოებასთან: <https://www.facebook.com/utara/videos/919535205107396>.

ლის ინიციატორი იყო სუტარტინების შემსრულებელი ჯგუფი „უტარა“, და ა.შ.)<sup>9</sup>.

კვლევის კიდევ ერთი ობიექტის — საბჭოთა კავშირის ვორკუტის გულაგში (ციმბირში) ლიეტუვური სიმღერის განსაზღვრისათვის, ალბათ, ყველაზე შესაფერისი ცნება იქნება „სიმღერა კამპანიაში“ (შემოთავაზებული და გამოყენებული ბერნარ ლორტატ-ჟაკობის მიერ). ლორტატ-ჟაკობი ამ კონცეფციას იყენებს რომელიმე თემის ბუნებრივი, სპონტანური სიმღერის აღწერისთვის (ხმელთაშუა ზღვის მცირე თემებში)<sup>10</sup>. ჩვენ მიერ გამოკვლეულ შემთხვევაში ადამიანი სუტარტინებს მღერის არა საკუთარ თემში, არამედ გარკვეული გარემოებების გამო შექმნილ „საზოგადოებაში“. ცნობილია, რომ საბჭოთა კავშირის ხელმძღვანელობამ სხვადასხვა ქვეყნის „ფაშისტები, ბანდიტები და ბურჟუაზიული ნაციონალისტები“ ვორკუტაში გადაასახლა. შრომით ბანაკებში მყოფი ლიეტუველი პატიმრები იყვნენ ინტელექტუალები, ფერმერები (კულაკები), „ტყის ძმები“ (პარტიზანები), ჯარისკაცები, სტუდენტები. განურჩევლად მათი ასაკისა, სოციალური წარმოშობისა და განთლებისა, ყველა პატიმარს აერთიანებდა უუნარობა „ეამებინათ“ საბჭოთა კავშირის მმართველი ჯგუფისთვის; მათი სიცოცხლის წყურვილი; მათი სიყვარული და ნუხილი სამშობლოზე მათ, ასევე, აერთიანებდათ სიმღერა, როგორც მეგობრობაში მიღებული გარკვეული გამოცდილება: „დიდი სიმინდეა ამ სიმღერებში; ამას სიმღერის დროს განიცდი“<sup>11</sup>.

კვლევა ეფუძნება ლატვიელი კომპოზიტორის იანის ლიციტისის მიერ ჩანერილ გადასახლებული ლიეტუველების სიმღერებს. ფასდაუდებელია ლიციტისის მიერ შედგენილი, 105 ლიეტუვური სიმღერის კრებული — ხელნაწერი რეგული (სურ. 4). ის მოწმობს ლიეტუველების ჯგუფური სიმღერის გამოცდილებაზე შრომით ბანაკში. კომპოზიტორმა ჩანერა, რაზე მღეროდნენ ლიეტუველები შრომით ბანაკებში 1951-1955 წლებში (ვორკუტაში პატიმრობის დროს), სიმღერების სპეციალური შერჩევის, მათი მხატვრული ღირებულების ან სხვა კრიტერიუმების გამოყენების გარეშე. ლიციტისის კოლექციაში გვხვდება სხვადასხვა ჟანრის სიმღერები: სამხედრო-ისტორიული და საოჯახო (ობლენი), ქორწილთან, შრომასთან, დღესასწაულთან, იუმორთან დაკავშირებული სიმღერები, აგრეთვე, ლიტერატურული და საავტორო ნიმუშები, რომლებიც ომთაშორის ლიეტუვაში სკოლების, გუნდების, სხვადასხვა საზოგადოების მეშვეობით გავრცელდა (სურ. 5). როდესაც ისმის კითხვა თუ რატომ მღეროდნენ საბჭოთა ბანაკში ასეთი განსხვავებული — ხასიათის, წარმოშობისა და მხატვრული ღირებულების სიმღერებს, ცხადი ხდება, რომ ლიეტუველებისთვის გაცილებით მნიშვნელოვანი იყო ზოგადად სიმღერა და არა ის, თუ რაზე მღეროდნენ: ხშირ შემთხვევაში თვითონ სიმღერას მოიხსენიებენ, როგორც პროცესს მთლიანობაში, რომელიც აერთიანებს, მატებს ძალას და ამყარებს იმედს.

### ბანაკის ტყვეების სასიმღერო რეპერტუარი

გასაგებია, რომ ლიეტუვის სხვადასხვა ნაწილიდან ვორკუტაში ჩაყვანილ ბანაკის ტყვეებს სჭირდებოდათ საერთო, გამაერთიანებელი სიმღერების რეპერტუარი. სავარაუდოა, რომ ეს ის სიმღერები იყო, რომლებსაც გუნდში ასწავლიდნენ ან გუნდების

<sup>9</sup> აღსანიშნავია, რომ ვიდეოკლიპში შესრულებული სუტარტინე გამოიყენება ხეების ჩეხვის პროტესტის გამოსახატად. იხ., <https://www.youtube.com/watch?v=Ukj0XRHQaBM>. ეს ადასტურებს, რომ სუტარტინე განსაკუთრებით ღირებულია სოციალურ ცხოვრებაში.

<sup>10</sup> მკვლევარი აანალიზებს „სიმღერის მოყვარულთა“ მუსიკალურ პრაქტიკას, რომლებმაც დიდი ხანია აითვისეს ზეპირსიტყვიერების რესურსები და პოლიფონიური ტექნიკა. „სიმღერა აერთიანებს მათ სხვადასხვა დროს, ბარებში, მეგობრებს შორის, მფარველი ანგელოზების მცირე დღესასწაულებზე, ან სახლში ოჯახის წევრებთან სფრაზე ღვინით, ლუდით ან რაქით, სიტუაციის მიხედვით (Lortat-Jacob, 2011: 23-35).

<sup>11</sup> ამის შესახებ მოგვითხრობს დემონსტრანტი რიმანტას მატულისი, ლიტვის წინააღმდეგობის მონაწილე საბჭოთა საოკუპაციო რეჟიმის წინააღმდეგ (Rasos Kernavėje. Parengė Saulė Matulevičienė. *Liaudies kultūra*, 3, 2007: 79).

საშუალებით ვრცელდებოდა. აქ ყურადღება უნდა მიექცეს საგუნდო მოძრაობასა და სიმღერის ფესტივალს, რომელიც ლიეტუვაში პირველად 1924 წელს ჩატარდა<sup>12</sup>. მათი წყალობით მთელ ლიეტუვაში დაიწყო უფრო „ახალი ეროვნული მელოდიების...“ (Žičkienė, 2008:161) მქონე „უბრალო“ (პარმონიზებული ხალხური და საავტორო) სიმღერების გავრცელება (სურ. 6). როგორც 1936 წლის გაზეთებში წერია, სიმღერებმა უდიდესი პოპულარობა მოიპოვა: „ყველა ვისაც შეუძლია გუნდში სიმღერა: სოფლები, სტუდენტები, იურისტები, ექიმები, ქალბატონები, მოახლეები“... (Šimkus, 1936). სიმღერის ფესტივალის პირველი გამოცხადებები გადასახლებულთა მოთხოვნებში გვხვდება, იურკ-შაიტისი იხსენებს, რომ კრასნოიარსკის რეპეტის №7 ბანაკში მყოფ 700 პატიმარს შორის ბევრი იყო სიმღერის ფესტივალის მონაწილე. ერთ-ერთმა მათგანმა წინადადება შემოიტანა: „სანამ აქ ვართ, მოდით, ვისწავლოთ, გავიმეოროთ ფესტივალზე შესრულებული სიმღერები. ომი მალე დამთავრდება; როდესაც სახლში დავბრუნდებით ლიეტუვაში, კონცერტები ჩავატაროთ, როგორც ციმბირის გუნდმა“<sup>13</sup>. ვხედავთ, რომ ყველას, ვინც შრომით ბანაკში ლიეტუვის სხვადასხვა ადგილიდან წაიყვანეს, აერთიანებდა გუნდში ნასწავლი სიმღერები — ოდესღაც სიმღერის საშუალებით განცდილი ფასეული ურთიერთობა<sup>14</sup>.

გასაკვირია სადღესასწაულო სიმღერების არსებობა — უპირველეს ყოვლისა, სიმღერებისა ლუდზე<sup>15</sup>. ციმბირის გადასახლებაში, როგორც ჩანს არ არსებობდა დღესასწაულისა და მისი აღნიშვნის ბევრი შესაძლებლობა. თუმცა, გადასახლებულების თავშეყრის იშვიათ შემთხვევებში, ეს სიმღერები, როგორც ჩანს, ბუნებრივად ამოტივტივდებოდა მათი მეხსიერებაში — თითქოს ისინი სადღესასწაულო სუფრასთან გადაჰყავდა და სიმღერის საშუალებით ჩვეულ კომუნიკაციას ახსენებდა. სუფრასთან მჯდომნი ცოტაოდენი საჭმლით, სადღესასწაულო და სხვა სიმღერებით ისინი ქმნიდნენ თავისი სამშობლოს სადღესასწაულო ატმოსფეროს<sup>16</sup>. თითონ სუფრასთან ჯდომის მომენტი — როდესაც ყველა ერთად სვამდა სასმელს, მიერთმევედა კერძებს, გალობდა ან მღეროდა — არის „დღესასწაული, ამ სიტყვის ფართო გაგებით, სიცოცხლის აღსანიშნავად“ (Ivanauskaitė-Šeibutienė, 2015:119). ამიტომ, როგორც ივანაუსკაიტე-შეიბუტიენე ამბობს ლბინი და ჭირი ხელჩაკიდებული ვერ ივლიან (სურ. 7).

ალბათ, ბევრს აინტერესებს, როგორ შეიძლება სიმღერა ასეთ გაუსაძლის პირობებში. პასუხი ლიეტუველების ბუნებაში იმალება — ეს არის მათი, ასე ვთქვათ, თანდაყოლილი კავშირი სიმღერასთან. ფილოსოფოსმა ანტანას მაჩეინამ დაკვირვება ჩაატარა: „ლიეტუველები იმდენად ხელოვნებისთვის არ მღერიან, რამდენადაც სიცოცხლეს არსებობის ფორმას ანიჭებენ სიმღერით; ამიტომ ისინი მსმენელისთვის არ მღერიან: არ უყ-

<sup>12</sup> 1924 წლის სიმღერის ფესტივალი იყო „ეპოქალური მოვლენამ სასწაული ერის ცხოვრებაში, მისი სიმღერის ძლიერების გამარჯვება“ (Gudelis R. From the Song Day to the Nation Festival: The Problems of the Purpose of the First Song Festival. <https://www.choras.lt/>). ლიტუვის სახელმწიფო ჰიმნი შეასრულა 3500 მომღერლისგან შემდგარმა გუნდმა, 120 გუდასტვირისგან შემდგარ ორკესტრთან და ათობით ათასი ადამიანთან ერთად. „ეს ისეთი საზეიმო, შთამბეჭდავი იყო, რომ ადამიანს ცხოვრების ბოლომდე ემახსოვრება“ (Krivulė, 9, 1924).

<sup>13</sup> *Ešelonų broliai*, 1991 (ემელონის ძმები). <https://dokumen.pub/qdownload/maps-of-memory-trauma-identity-and-exile-in-deportation-memoirs-from-the-baltic-states.html#Seloni>

<sup>14</sup> ლიციტისი ჩანერილი სიმღერების შედარებით სიმღერის ფესტივალის რეპერტუართან (1924, 1928, 1930) შეგვიძლია მოვახდინოთ ბევრი განმეორებადი სიმღერის იდენტიფიკაცია.

<sup>15</sup> „Alutį gėriau“ („მე ვსვამ ლუდს“), „Gardus alutis“ („გემრიელი ლუდი“), „Gėriau dieną, gėriau naktį“ („მე ვსვამ ყოველდღე, ყოველ ღამე“) და ა.შ.

<sup>16</sup> გაიხსენეთ, რომ სუფრასთან ჯდომა არის ტრადიციული „სიმღერა კამპანიაში“, როგორც ლორტატ-ჟაკობი აღნიშნავს.

ვართ ის, ვინც არ მღერის... სიმღერა, გარკვეულწილად, ერთად ყოფნის მდგომარეობაა, რომელიც ყველამ უნდა განიცადოს“ (Maceina, 1993: 145–149). ამრიგად ლიტურგელები დიდი ხანია განიხილავენ სიმღერას როგორც საზოგადოების გამაერთიანებელ ფაქტორს — გადასახლების ყველაზე მტანჯველ მოგონებებშიც კი არის ერთად მღერის ნათელი ეპიზოდები<sup>17</sup>, მეორე მხრივ, ეს, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანი სულიერი ხარაჩოა, რომელიც უზრუნველყოფს უსაფრთხოების განცდას და სიცოცხლისუნარიანობის შეგრძნებას, რომელიც უზრუნველყოფს გადარჩენას ნებისმიერ ვითარებაში. სხვადასხვა თაობის სოფლელი მომღერლები სიმღერაზე საუბრობდნენ, როგორც არსებობის შემამსუბუქებელზე, ან ზოგჯერ, როგორც ცოცხლად გადარჩენის საშუალებაზე: „სიმღერების გარეშე არ დავდიოდით, როცა სადმე წასასვლელად ვიკრიბებოდით, საღამოებს, ასე ვთქვათ, სიმღერაში ვატარებდით. პირველ ადგილზე იყო სიმღერა. რა იქნებოდა სიცოცხლე სიმღერის გარეშე?“<sup>18</sup> „სიმღერის გარეშე ცხოვრება მოსაწყენი იქნებოდა. ვერ წარმომიდგენია ჩემი ცხოვრება მათ გარეშე. როდესაც ვმღერი, მე ვცოცხლობ“ (Ziūrai; 1985: 392). განსაკუთრებით ხშირია სიმღერის სამკურნალო ფუნქციის აღნიშვნა, ის ეხმარება ადამიანს გაუმკლავდეს ემოციურ დაძაბულობას: „სიმღერის დროს შევებას გრძნობ. სხვა რა გაგრძობინებს თავს ასე — მხოლოდ სიმღერა“ (Seirijai, 1985: 330). მრავალი მომღერლის მონათხრობიდან ჩანს, რომ სიმღერა პრობლემისგან თავის დაღწევის საშუალებაა: „სიმღერა ჩემთვის ყველაფერია, როდესაც ვმღერი, მაეინყდება ჩემი ყველა გაჭირვება. მოდის სიმშვიდე...“<sup>19</sup>

როგორც წიგნის „ვორკუტა, აჯანყება ციხის ბანაკში“ ავტორი, იუკკა რისლაკკი ამბობს, ვორკუტის ბანაკის პატიმრების „ნამდვილ საბჭოთა მოქალაქეებად გამოჭედვა“ ნიშნავდა მძიმე, ხშირად საშინ და ფიზიკურად დაძაბულ შრომას, გრძელ სამუშაო დღეს, მკაცრ ზედამხედველობას. ეს, ძირითადად, იყო სრული იზოლაცია გარე სამყაროსგან. „გადამზადების“ დრო საშუალებას იძლეოდა“ გაეტეხათ პატიმრების სული და გაენადგურებინათ მათი მოგონებები (Rislakki, 2016), ბუნებრივია სიმღერა სულის განკურნების ყველაზე მარტივი საშუალებაა, ის რომელიც ბანაკის პატიმრებს გაამხნევეს და მათ განმძღვობას და სიმტკიცის ძალას შემატებს. ვორკუტის ბანაკის პატიმარი პროფესიონალი მომღერალი ტენორი, ბალის რადიუსი<sup>20</sup>, იხსენებს, რომ სიმღერა იყო სულიერი განადგურების სანინალმდეგო იარაღი: „ჩვენ ვმღეროდით დედამინის სიღრმეში — ჯოჯობეთში. ჩვენ არ გვექცეოდნენ, როგორც ადამიანებს, და არც ისე, როგორც ცხოველებს“ (Vyltiūtė, 1994: 10).

პოლიტპატიმრებისა და დეპორტირებულების ჩვენებების სიმღერის პრიზმაში ანალიზისას ყურადღება უნდა მივაქციოთ ფოლკლორისტ გიედრე შმიტიენეს მოსაზრებას სიმღერის, როგორც „ადამიანის ცხოვრების აღდგენის გზის“ შესახებ. (Šmitienė, 2010: 96). როგორც ჩანს, სიმღერა ცვლის ადამიანის განწყობას — ცოტა ხნით მაინც, ქმნის ახალი, უკეთესი, თუმცა კი ილუზორული ხარისხის ცხოვრებას. ამით ფრთებს ასხამს მომღერალს, ათავისუფლებს მას. მომღერალი ადამიანი თავისუფალია, რადგან სიმღერას, ისევე, როგორც ადამიანის ხმას ციხეში ვერ გამოკეტავ. როგორც ჩანს, არცთუ

<sup>17</sup> პედაგოგი ბრონიუს ანტანაიტი იგონებს: პოლიტპატიმრების ერთ-ერთ ყაზარმაში ვილიამპოლის ეკლესიის ორგანიზტი „თავისი მსუბუქი, უღერადი და სასიამოვნო ტენორის ზმით დაინწყებდა სიმღერას: გაიქეცი, გაიქეცი ცხენო, იჩქარე, უფრო სწრაფად! და მთელი რაზმი ეზოდან გამოეპასუხებდა: ეზოში ქალწული დავინახე / ოჰ, წვიმს, წვიმს / ეზოში ქალწული დავინახე. ამ სიმღერის შემდეგ კიდევ ვიმღერეთ (Antanaitis, 1991).

<sup>18</sup> ვ. სიაურუსაიტისი, სკრიაუდრაი.

<sup>19</sup> მ. გიედრაიტუტე-მეიტინენე, კაზლუ რუდა.

<sup>20</sup> 1917 წელს დაბადებული ბალის რადიუსი დააპატიმრეს პარტიზანებთან ურთიერთობისა და 1941 წლის ივნისის აჯანყებაში მონაწილეობისთვის, 1955 წლამდე პატიმრობაში იყო შრომით ბანაკში (Vyltiūtė, 1994).

უსაფუძვლოდ, სიმღერა უთანაბრდება თავისუფლების განცდას — მღერიან შეზღუდვების გარეშე, ამ აქტის მიმართ სრული თავდადებით: *მთელი მკერდით, მაღალ ხმაზე*. ძალიან ხშირად დაუხვეწავი, თავშეუკავებელი და თავისუფალი სიმღერის აღწერისას ამბობენ: *დაინყე სიმღერა, გამოუშვი ხმა* და ა. შ. როგორც ჩანს, ამ ზმნებიდან ზოგიერთი გარკვეულ გათავისუფლებას აღწერს; ეს არის ბუნებასთან შერწყმული ადამიანის ხმისა და ძალდაუტანებელი სიმღერის ზემოქმედების ქვეშ მოქცეული საგნების „აფეთქების“, „გათავისუფლებისა“ და „გავრცელების“ პროცესი: „*ტყეში მივდივარ და ბაგეთგან სიმღერა აღმოძვდება*“ (Tverećius, 1985:184); „ჩვენ მივდიოდით აყვავებული მინდვრების სანახავად [სიმღერით]“<sup>21</sup> „შემდეგ საკუთარ თავებს ვუმღერით და მინდვრებიც კი ნაწილებად იშლება“ (Margionys, 1988: 265).

წინააღმდეგობის პირობებში სიმღერა ხდება, ასე ვთქვათ, საბრძოლო იარაღი, რომლის, როგორც ნებისმიერი იარაღის წართმევას ცდილობენ. გადასახლებაში მოყვნილ გიმნაზიის სტუდენტები, რომლებსაც რევულებში ჩანერილი ჰქონდათ პარტიზანული ან სხვა სიმღერები<sup>22</sup>. დევნილ იოზას იურკსაიტის ახსოვს რეჟეტის სპეც-რეჟიმის №7 ბანაკში მიყვანილი ლიეტუველების ორი ეშელონის წინააღმდეგობის სიმღერა: „*მთელი კვირა არ ვიარეთ სამსახურში და ლიეტუველურ სიმღერებს ვმღეროდით. სამი დღის შემდეგ სიმღერა აგვიკრძალეს და დაგვემუქრნენ რომ საყარაულო კოშკიდან ესროდნენ ყველას, ვინც იმღერებდა*“ (Jurksaitis, 1991: 95). ამრიგად, სასაზღვრო სიტუაციებში სიმღერა უნდა განვიხილოთ არა მხოლოდ როგორც სულიერი სიმშვიდის, ღირსებისა და თავისუფლების გრძნობის შენარჩუნების საშუალება, არამედ როგორც წინააღმდეგობისა და ბრძოლის ფორმა.

გრძელია მე-20 საუკუნეში შესრულებული ლიეტუველური სიმღერების „თავისუფლების გზა“: დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლიდან, მოხალისეთა ლაშქრობებიდან (1918–1920), პოლონური ოკუპაციისგან ვილინიუსის გათავისუფლებიდან (1920–1939), ომის შემდგომი პარტიზანების, პოლიტპატიმრებისა და დეპორტირებულთა სიმღერებიდან მე-20 საუკუნის ბოლომდე გაგრძელებულ ფოლკლორული ანსამბლებისა და დემონსტრანტების მოძრაობამდე. ამ ყველაფერმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ლიეტუვის გათავისუფლებაში საბჭოთა რეჟიმისგან და მიგვიყვანა მომღერალ რევოლუციამდე (1988–1991). როგორც *სიმღერის ძალის* ავტორი გუნტის შმიდჩენსი (Šmidchens, 2014a) ამბობს, ეს რევოლუცია შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც თვითორგანიზებული მოძრაობის შედეგი. „ბალტიის ქვეყნების მომღერალ რევოლუციაში ლიდერები არ იყვნენ ისეთი მნიშვნელოვანი, როგორც ეროვნული სიმღერის ტრადიცია, რომელმაც თავი მოუყარა და შთააგონა ათასობით ადამიანი. მან საშუალება მისცა თითოეულ მომღერალს შეეგრძნო საკუთარი ხმის ფასი და მოესმინა სიმღერა, რომლის სილამაზეც მაშინ აღიქმება როცა ჰარმონიას... ბევრი სხვადასხვა ხმა ქმნის... გაჩნდა ძლიერი კულტურული იდენტობა და, ფაქტობრივად არაძალადობრივი პოლიტიკური მოძრაობის ტრადიცია“ (Šmidchens, 2014b: 63).

## დასკვნები

1. მე-20 საუკუნის ბოლოდან 21-ე საუკუნემდე კოლექტიურმა სიმღერამ თავისი მნიშვნელობა შეინარჩუნა. სოფლის თემებში ტრადიციულის სიმღერის საპირისპიროდ მან ახალი ფორმა და ფუნქციები შეიძინა.

<sup>21</sup> რესპონდენტი მ. ჟუკაუსკიენე, დაბ. 1936. სოფ. ვლაუკუვა, შალალეს რეგიონი, ჩანერილია დაივა და ევალდას ვიჩინიენეს მიერ.

<sup>22</sup> მაგალითად უტენედან გადასახლეს გიმნაზიის სტუდენტები, რადგან ისინი ლიტვის ჰიმნსა და მაირონისის სიმღერებს მღეროდნენ (Jurksaitis, 1991).

2. 21-ე საუკუნის დასაწყისში *სუტარტინებმა* მიიღო სოციალური მეგობრობის ახალი ფორმა. მეორე ათწლეულში გაჩნდა ახალი სოციო-კულტურული ფენომენი — *სუტარტინების* წრე, რომელიც ხასიათდება (ტრადიციული ჯგუფური სიმღერისგან) განსხვავებული მიდგომის გამოყენებით *სუტარტინების* მიმართ.
3. გარკვეულ პირობებში (კრიტიკულ სიტუაციებში), ლიტეუველები კოლექტიურ სიმღერას განიხილავენ არა მხოლოდ როგორც განსაკუთრებული სოციალური ურთიერთობების ან თავისუფლების გრძნობის შენარჩუნების საშუალებას, არამედ როგორც რეჟიმისთვის წინააღმდეგობის გაწევის ფორმასაც.
4. განსაკუთრებული გარემოებები იწვევს გარკვეული (მოკლევადიანი ან გრძელვადიანი) „თემების“ ფორმირებას რომელთა ანტისაბჭოთა საქმიანობაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა: *პარტიზანულმა მოძრაობამ (1944-1953)*; *გადასახლების ადგილებში დევნილებისა და პოლიტპატიმრების შეკრებებმა (1940-1953 წლებში*<sup>23</sup> *ლიეტუვიდან გადასახლეს 131, 600 ადამიანი); ლიტუვის ხალხური ანსამბლების მოძრაობამ (1970-იან წლებში გაჩნდა კულტურული წინააღმდეგობის ტალღა) (სურ. 8); ბალტიის გზამ (ბალტიის ქვეყნების აქცია 1989 წლის 23 აგვისტო); პარლამენტის დამცველთა სიმღერამ კოცონთან (1991 წლის 13 იანვრის მოვლენები).*

#### აუდიომაგალითები

1. საცეკვაო სუტარტინესი *Jišvedžiū ožī. ožī* („მე თხა მიმყავდა“). *სუტარტინესის* მომღერლები ვიდიჟკაიდან, (უკმერგე): აპოლონია უსორიენე (55 წ.), სალემონა მიკალაუსკიენე (65 წ.) და კატულე ალიშაუსკიენე (70 წ.). ჩანერილია ზ. სლავიუნასის მიერ 1936 წელს, LTR pl. 426(2).
2. შრომის სუტარტინესი *Aviža praše gražiai pasėti* („გთხოვთ, შვრია ლამაზად დათესოთ“) *სუტარტინესის* მომღერლები ტატკუნაიდან (უკმერგე). აგოტა გრიციენე (87 წ.), ბარბარა სტიმბურიენე (88), მარიონა გრიციენე (67 წ.). ჩანერილია ზანონას სლავიუნასის მიერ 1937 წელს, LTR pl. LTR pl. 610(8).

#### ვიდეომაგალითები

1. საიუდის „ლიტვის რეფორმის მოძრაობის“ პირველი მასობრივი შეხვედრა კაუნასში (1988.08.01). გადაღებულია ლეონას გლინსკის მიერ (გლინსკის არქივიდან).
2. ლენინის ძეგლის დანგრევა კლაიპედაში, 1990.09.27. გადაღებულია ლ. გლინსკის მიერ (გლინსკის არქივიდან).

<sup>23</sup><https://www.15min.lt/ar-zinai/naujiena/idomi-lietuva/lietuvos-gyventoju-tremimai-i-sibira-svarbiausi-faktai-1162-641573#>

**POLYPHONIC SINGING AS A MUSICAL, SOCIAL, AND  
POLITICAL PHENOMENON: AN ANALYSIS OF LITHUANIAN CASES**

In this presentation, “polyphonic singing” is understood not only as musical polyphony but also / or (more) as “social polyphony.” According to Joseph Jordania, “we must distinguish two equally important components of traditional vocal polyphony: social and musical. Social polyphony is referred to as active musical interaction within a group of people, whereas musical polyphony implies having more than one pitch during performance.”<sup>1</sup>

The presentation focuses on several cases of Lithuanian traditional singing. These are Lithuanian polyphonic songs, that is, *sutartinės*, which – instead of traditional singing in small groups (2-4 women) – have recently been sung by large companies jointly (by the members of both sexes). Another case of analysis deals with Lithuanian singing in company in the Vorkuta Gulag of the Soviet Union (in Siberia). This research is predicated upon the exiled Lithuanians’ songs recorded by Latvian composer Jānis Līcītis in 1951–1955.

The aim of the presentation is to demonstrate how Lithuanian traditional singing – being affected by certain circumstances – evolves from “musical polyphony” (or miscellaneous forms: monophony, homophony, polyphony) into “social polyphony.”

First, I will concentrate on *sutartinės* which I and other researchers have already discussed in various aspects many times. I will pay attention to the fact that up to the middle of the 20th century there had remained almost 40 different ways of performing *sutartinės*, which attests to the richness of their polyphony (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, 2002, 2018).

Undoubtedly, *sutartinės* belong to the so-called “polyphonic cultures” wherein both social and musical components of polyphony are widely represented. On the one hand, it is reflected in strict distribution of voice parts or certain functions. On the other hand, the very word *sutartinė* – which is originated from the verb *sutarti* (“to be in accord with”) – has several different meanings: 1) “to bring into agreement or coexist”; 2) “to be in harmony with or reconcile the movements of action or joint work”; 3) “to be in accord with or make voices consistent and congruous when singing or playing a musical instrument” (LKŽ, XV: 948). Finally, the very noun *sutartinė* is defined as a “Lithuanian polyphonic folk song,” thus correspondingly implying “accord, concurrence, rhythm when doing something” or simply “harmony, concordance” (LKŽ, XIV: 238-239).

Apparently, when Lithuanians sang *sutartinės*, the harmony of sounds would be pursued not only for aesthetical purposes: only when coexisting and singing harmoniously (in the musical sense – “right”) could one turn to gods. In many ancient cultures, music was thought to have had a harmonizing power.<sup>2</sup> Hence, *sutartinė* is likely to be treated not only as a concordance of singing voices

<sup>1</sup> See Jordania J. *What is Polyphony, or how should we define it?* <http://polyphony.ge/en/category/world/centres-of-polyphony/>

<sup>2</sup> According to Chinese philosophers, when music is not “right” and sounds are not harmonized, the norms of human conduct and interpersonal relations are violated, and the state appears to be on the brink of turmoil and collapse

but also as a manifestation and indirect expression of universal development. These aspects are interconnected: the consonance of *sutartinės* is conditioned by harmonious interrelationship; that is by agreement and concord. It is no coincidence that since ancient times *sutartinės* have been sung in small groups which were comprised of women (who had close family ties), female neighbors, or good friends. Those were the women who would constantly maintain not only social relations but also connections through singing (fig. 1). It can be stated that only when a female singer knows well the characteristics of another woman's vocal timber and her musical capabilities is it possible to carry out the requirements a village community applies to *sutartinės*: "to chuckle," "to toot," "to pipe" (by using voices as if to imitate *skudučiai* – multi-pipe whistles [panpipes]); "to beat" the voices well – in other words, to *harmonize* them.

In the last decade, after their inscription on UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (November 16, 2010), *sutartinės* have been experiencing a renaissance. We can say that they are to become an essential component of forming an image of the Lithuanian identity.<sup>3</sup> Uniting people, who have different musical experiences and capabilities and who belong to different age groups and different social groups, collective singing of *sutartinės* assumes a special meaning alongside traditional singing in groups, as well as various interdisciplinary<sup>4</sup> and intercultural<sup>5</sup> projects. Such collective singing of both female and male singers was not typical of authentic rural tradition (or we know separate late cases that were predetermined by the change and decline of tradition). Nevertheless, it has lately been this form of performance that people find very appealing. Everyone who wants – without special preparation, efforts, and the like – can partake in the collective singing of *sutartinės*. To be altogether immersed into a joint circle of rhythimized music (very often singing is accompanied by drum beats) by reiterating incomprehensible "mesmerizing" refrains of *sutartinės* is a very attractive, unifying, and captivating experience. Singing in the joint circle creates an impression of participating in ancient "rituals," a strong feeling of community and unity, and transfers one fairly quickly to the state of euphoria, to the state of a peculiar "trance."

A steady growth of such trend of performing *sutartinės* is partly associated with spiritual aspirations of young adults (with their endeavors to discover their ethnic roots and get to know the Baltic people's worldview) and with neopaganism in the broad sense. Collective singing of *sutartinės* is being actively popularized in the various neofolk, alternative folklore, and other similar festivals ("*Mėnuo juodaragis*," "*Suklegos*," and others). Over the last few years, wishing to unite all participants, performing *sutartinės* in big groups has also been spreading at other events at which authentic singing traditions are virtually fostered – for instance, at the event *Sutartinių takas*<sup>6</sup> of the International Folklore Festival "*Skamba skamba*

---

(Tkachenko, 1990: 55–69; Shestakov, ed., 1967: 20–21).

<sup>3</sup> One of the great examples is a video clip that was created in 2015 by Panevėžys Gymnasium student Lukas Stakėla and the initiative group and dedicated to the most important state holidays: February 16 and March 11. The installation consists of 192 videos in which *sutartinė* "Dijūta kalnali" is sung by the students of various Lithuanian schools, as well as Lithuanians living abroad. <https://www.youtube.com/watch?v=MtR1gI2ym2s&feature=youtu.be>

<sup>4</sup> *Sutartinės* /contemporary professional music; *sutartinės* / electronic music; *sutartinės* / jazz; *sutartinės* / video art, etc.

<sup>5</sup> *Sutartinės* / mugam; *sutartinės* / flamenco; *sutartinės* / Persian music; *sutartinės* / Indian music, etc.

<sup>6</sup> *Sutartinės circle* 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=UNYjpe&ptvo&feature=share>



*kankliai*,” at the Aukštaitija Region Festival “*Sutarjėla*,” and others. Today there has emerged an absolutely new concept – *Sutartinių ratas* (‘the *sutartinės* circle’) that can be used to end various events. The *sutartinės* circle may also be defined as an invitation to learn *sutartinės* – forming a circle of beginners / like-minded people – and the very way of learning (with a big group singing in the circle).<sup>7</sup>

In today’s society, the *sutartinės* circle is gaining increasing popularity, and it appears to gradually “excel” traditional (group) singing (fig. 2). Obviously, it is an inevitable transformation of the singing tradition. One will not be able to put the kibosh on this process; one can only participate in it, observe it, name and examine the key differences of group/collective singing.

The peculiarities of traditional (group) and collective singing of *sutartinės*:

Group singing of <i>sutartinės</i>	Collective singing of <i>sutartinės</i>
Female singers: singing in small groups (from 2 to 6)	Both male and female singers: collective singing (from around 20 to more than 100 people)
<i>Sutartinės</i> are sung in different ways (from 20 to 30)	<i>Sutartinės</i> are sung in 1–2(3) ways: three groups in canon (in threesome; more rarely – in threesome with answer) or in 2 group counterpoint (in foursome)
One voice part is sung by one person	One voice part is sung in unison by a group of people (from around 5 to about 50)
One accommodates oneself to another singer; whilst singing, everyone endeavors to “beat” their voices as coherently as possible – that is, to reach a maximum of sound roughness by utilizing <i>glissando</i> , emphasizing, comparing, or shortening certain syllables, etc. (ex. 1; audio ex. 1, 2)	One enjoys the sense of community when singing in a large circle, almost without noticing the accords being formed among different voice parts
One mostly adheres to the repertoire characteristic of a certain subregion	Any <i>sutartinė</i> that is highly popular is sung without delving into their regional peculiarities
Articulation being typical of various subregions and related with a local accent is emphasized	<i>Sutartinės</i> are performed in a more standard language, mostly without concentrating on the peculiarities of a dialect and on the relationship between word and music

<sup>7</sup> <https://www.facebook.com/Sutartini%C5%B3-ir-dain%C5%B3-ratas-605417513205357/>;  
[https://www.youtube.com/watch?v=BN079LJCbTs&fbclid=IwAR2kycQwbpfaKJQRJaejHoTNciLxgGL\\_Qjy6gh4YI38Mz\\_d81yvrDP6oSR8](https://www.youtube.com/watch?v=BN079LJCbTs&fbclid=IwAR2kycQwbpfaKJQRJaejHoTNciLxgGL_Qjy6gh4YI38Mz_d81yvrDP6oSR8;);  
[https://www.facebook.com/vinetukaimas.lt/videos/10157885601623248](https://www.facebook.com/vinetukaimas.lt/videos/10157885601623248;);  
<http://www.promociugiesmes.lt/>;  
<https://www.facebook.com/events/1418817238295312/>;  
<https://ciurlionis.lt/2020/08/10/sutartiniu-maratonas-suburtyne/>;  
<https://www.facebook.com/mjrvaikustovykla/posts/340041090733251>, etc.

<p>With the help of long-lasting group singing a unique institution has been established – a public group that is supported by a small group of people. In a sense, it is akin to the smallest social group including family members (as mentioned earlier, traditional groups were comprised of family members) (fig. 3)</p>	<p>It is usually a one-time gathering of a large group of people (or like-minded ones who perform <i>sutartinės</i> in their smaller or bigger groups, or those who accidentally become engaged in the <i>sutartinės circle</i> and wish to understand <i>sutartinės</i> “from within”) that is inspired by the collective singing of <i>sutartinės</i>. This large collective – the “<i>sutartinės circle</i>” that unites the same people, so to speak – can be treated as a unique social group, as a “community of <i>sutartinės</i> fosterers,” or as a certain “large family of <i>sutartinės</i>”</p>
---	--

That is how *sutartinės* are gradually becoming not so much a musical as an increasingly important social phenomenon at the beginning of the 21st century. *Sutartinės* assume a peculiar status of the symbol of Lithuanian national identity which, according to sociolinguists, is indispensable to the experience of unifying a particular community (nation) (Хаймс, 1975:65). In the recent process of cultural communication, alongside a concert form (that predominated at the end of the 20th century and at the beginning of the 21st century) of their revival in urban culture, *sutartinės* represent a new form of social community – that is, they as if return to the “natural” existence of their initial usage in the community (undoubtedly, this process requires a separate research work). One of such examples has to do with the activities of the *sutartinės* performers group “Utara” in Antakalnis district community of Vilnius city (the evening event, entitled: “Sutartinė in the Community and in Myself,” etc.).<sup>8</sup> Today, collective singing of *sutartinės* has also become part of the protest against deforestation in Lithuania (e.g., singing *sutartinės* in Labanoras forest; the concert “For Preservation of the Sapiegos Park,” initiated by the *sutartinės* performers group “Utara,” etc.).<sup>9</sup>

To define another object of research, that is, **Lithuanian singing in the Vorkuta Gulag of the Soviet Union** (in Siberia), one would use probably the most suitable notion “singing in company” (proposed and used by Bernard Lortat-Jacob). It is true that Lortat-Jacob applies this concept to describe natural, spontaneous singing in one’s own community (in small Mediterranean societies).<sup>10</sup> In our case under analysis, one sings *sutartinės* not in one’s own community but in the “community” which has been formed owing to certain circumstances. The Soviet Union’s governing body is known to have exiled “fascists, bandits, and bourgeoisie nationalists” from various nations to Vorkuta. Lithuanians imprisoned in labor camps were intellectuals, farmers (kulaks), “forest

<sup>8</sup> “Utara” is visiting Antakalnis community: <https://www.facebook.com/utara/videos/919535205107396>.

<sup>9</sup> By the way, *sutartinė* “Kas ti kert, kas ti rumšč,” performed in a video clip, is used in protest against the permanent removal of trees, see <https://www.youtube.com/watch?v=Ukj0XRHQaBM>. It proves that *sutartinė* assumes a special “weight” in social life.

<sup>10</sup> The researcher analyzes musical practices by “amateurs of singing” who have long mastered the resources of orality as well as polyphonic techniques. “Singing brings them together at various times, at bars among friends, during small patron saint feasts, or at home among family at table with wine, beer, or raki, according to the place.” (Lortat-Jacob, 2011: 23–35)

brothers” (partisans), soldiers, high-school students. Regardless of their age, social and educational backgrounds, all the imprisoned were united by their inability to “please” the Soviet Union’s ruling group; their wish to live; their love toward their motherland and yearning for it. They were also united by singing as a certain experience of sanctity undergone in amity: “A great deal of sanctity is present in those songs; whilst singing, you experience it.”<sup>11</sup>

This research is based on the exiled Lithuanians’ songs which were recorded by Latvian composer Jānis Līcītis. Compiled by Līcītis, a collection of 105 Lithuanian songs – a handwritten notebook – has an invaluable documentary value (fig. 4). It testifies the experience of Lithuanians in labor camps through singing in company. The composer recorded what Lithuanians sung about in labor camps in 1951–1955 (during his imprisonment in Vorkuta) without applying a special selection of songs according to their artistic value or any other criteria. In Līcītis’s collection we find songs of various genres: military-historical songs and those related to family (orphans), weddings, work, feast, humor, as well as literary and author’s songs that spread in interwar Lithuania through schools, choirs, various societies (fig. 5). When asking why such different – in terms of their character, origin, and artistic value – songs were sung in the Soviet camp, it becomes clear that it was not so much important for Lithuanians *what* they sang about as it was important *to sing* in general: in many cases, the very singing is mentioned as a process on the whole that unites, provides strength, and supports hope.

### Repertoire of the Camp Prisoners’ Songs

Understandably, camp prisoners, brought to Vorkuta from different parts of Lithuania, needed some common, unifying repertoire of songs. It is likely that it could have been those songs which were learned in choirs or spread through them. Here one should draw attention to the choir movement and Song Festival, which first took place in Lithuania in 1924.<sup>12</sup> Thanks to them, “simple” (harmonized folk and author’s) songs, most often characterized by “newer national melodies...” (Žičkienė, 2008:161), began to outspread throughout Lithuania (fig. 6). As written in the newspapers of 1936, songs gained overwhelming popularity: “Everyone who can sing in choirs: villagers, students, lawyers, doctors, ladies, maids...” (Šimkus, 1936). The first reverberations of the Song Festival we find in the stories of the exiled. Jurkšaitis recalls that out of 700 men – who were imprisoned in the Reshety special-regime camp No. 7 in Krasnoyarsk – there were many former participants of the Song Festival. One of them suggested, “While we are here, let’s learn, let’s repeat the songs performed at the Song Festival. The war will end soon; when we are back home, we will give concerts in Lithuania as the Siberian choir.”<sup>13</sup> We can see that all those men, who were brought to the labor camp from different Lithuanian places, were bound by the songs learned in choirs –

<sup>11</sup> It is told by marcher Rimantas Matulis, a participant of Lithuania’s resistance against the Soviet occupational regime (Rasos Kernaveje. Parengė Saulė Matulevičienė. *Liaudies kultūra*, 3, 2007: 79).

<sup>12</sup> The 1924 Song Festival was “an epoch-making event, a miracle in the life of the nation, a breakthrough in the power of its song” (Gudelis R. From the Song Day to the Nation Festival: The Problems of the Purpose of the First Song Festival. <https://www.choras.lt/>). Lithuania’s national anthem was performed by the choir of 3,500 singers with an orchestra of 120 bagpipes and a crowd of several tens of thousands: “that hour it was so solemn, impressive that its man will not forget for the rest of his life” (Krivulė, 9, 1924).

<sup>13</sup> *Ešelonų broliai ‘The brothers of the echelons,’* 1991. <https://dokumen.pub/qdownload/maps-of-memory-trauma-identity-and-exile-in-deportation-memoirs-from-the-baltic-states.html>

precious communionship, once felt though a song.<sup>14</sup>

What is surprising is the presence of feast songs – firstly, the songs about ale.<sup>15</sup> In Siberian exile there did not seem to have been many possibilities to feast and celebrate. However, for the exiled these songs, albeit on rare occasions of gatherings, appeared to have naturally emerged from their memory – as if transporting them to the festive table and reminding them of a form of unordinary communication through songs. Sitting at table with little food on it and singing feast and other songs altogether, they would re/create a festive atmosphere of their homeland.<sup>16</sup> The very moment of being together at table – when everyone shared their drinks and meals, chanted or sang – is a “celebration in the broadest sense of the word, an intention to celebrate the life itself” (Ivanauskaitė-Šeibutienė, 2015:119) That is why, according to Ivanauskaitė-Šeibutienė, feasting and deep sadness cannot go hand in hand (fig. 7).

Perhaps many may wonder how it is at all possible to sing under such unbearable conditions. The answer would lie in the very nature of Lithuanians – that is, in their, so to speak, innate connection with the song. Philosopher Antanas Maceina made an insightful observation, “Lithuanians do not sing so much for art as to endow life with a form of existence through singing; therefore, they do not sing to the listeners: the one who does not sing is not tolerated. ... a song is somewhat of a state of being together that everyone must experience” (Maceina, 1993: 145–149). Hence, Lithuanians have long treated singing, on the one hand, as a unifying factor of the whole community – even in the most oppressive memories of exile, there are bright episodes of singing together;<sup>17</sup> on the other hand, it is probably the most important spiritual scaffolding providing a sense of security and a sense of vitality that ensures survivability under all circumstances. Countryside singers of different generations spoke of singing as a means of facilitating the existence, or sometimes as a way of simply staying alive: “*We would not go anywhere without songs. When we gathered to go somewhere, we would spend evenings singing, so to speak. First came the song. What would life be like without songs?*”<sup>18</sup>; “*It would be sad to live without songs. I cannot imagine my life without them. When I sing, I live*” (Žiūrai; 1985: 392). It is especially common to mention the therapeutic function of singing, which is to help one cope with emotional tension: “*Whilst singing, you feel relieved. What else can make you feel this way – only singing*” (Seirijai, 1985: 330). In the stories of many singers there is a clear possibility to “break away from trouble” when singing: “*Well, the song is everything to me; when I sing, I forget all my hardships. And there comes kind of a quiet calm ...*”<sup>19</sup>)

According to Jukka Rislakki, the author of the book *Vorkuta! Uprising in the Prison Camp*, “reforging” (*perekovka*) the Vorkuta Rechlag prisoners into “true Soviet citizens” stood for hard, often dangerous, and physically strenuous work, for a long working day, for strict guarding. It was,

<sup>14</sup> Having juxtaposed the songs recorded by Līcītis with the repertoire of the Song Festival (in the years of 1924, 1928, 1930), we can identify a big number of recurring songs.

<sup>15</sup> “Alutį gėriau” (“I drank ale”), “Gardus alutis” (“Tasty ale”), “Gėriau dieną, gėriau naktį” (“I drank all day, all night”) etc.

<sup>16</sup> Remember that sitting at table is one of the forms of tradition, “singing in company,” discerned by Lortat-Jacob.

<sup>17</sup> Teacher Bronius Antanaitis remembers: in one of the barracks of political prisoners the organist of Vilijampolė Church would “strike up a song in tenor with his light, resonant, and pleasant timbre: *Run, run horse, run faster!* And the whole section would intercede blaringly: *I saw a virgin in the yard. / Oh, it's raining, it's raining / I saw a virgin in the yard.* After having finished this one, we sang another ...” (Antanaitis, 1991).

<sup>18</sup> V. Siaurusaitis, Skriaudžiai.

<sup>19</sup> M. Giedraitytė-Meištienė, Kazlų Rūda.

basically, a complete isolation from the outside world. During “re-education,” one would endeavor to break the spirit of the prisoners and obliterate their memories (Rislakki, 2016). Naturally, a simple means of healing the soul is singing that enlivens and imbues the camp prisoners, as well as provides them with a power of endurance and fortitude. Professional singer tenor Balys Radžius,<sup>20</sup> who was imprisoned in the Vorkuta camp, recalled singing as a tool against the destruction of the spirit: “We sang in the very depth of earth – hell. They did not treat us like people. And not even like animals” (Vyliūtė, 1994: 10).

Analyzing the testimonies of political prisoners and deportees through the prism of singing, it is worth paying attention to folklorist Giedrė Šmitienė’s idea about singing as a “way of rebuilding one’s life” (Šmitienė, 2010: 96). Singing seems to change a person’s frame of mind – at least for a short time, creating a new, way better, albeit illusory, quality of life. It wings the singer, frees him. A singing person is a free person, in that a song like a human voice cannot be imprisoned. Apparently, not without reason one equates singing to the feeling of freedom – singing without constraints, being utterly devoted only to this act: *with full chest, at the top of your voice*. Very often, when describing unpolished, unrestrained, and free singing, people say: *sing, strike up a song, release the voice*, and the like. Some of these verbs appear to describe a certain liberation; that is the process of “bursting,” “releasing,” and “spreading” the objects affected by the human voice or unconstrained singing, merging with nature: “*I am going to the woods, and the mouth will burst out of singing...*” (Tverečius, 1985:184); “*We would go to see the fields unfurl [when singing]*”;<sup>21</sup> “*Then we sing to ourselves; and even the fields fall apart*” (Margionys, 1988: 265).

Singing under conditions of resistance becomes, so to say, a fighting tool which, like any weapon, is attempted to be taken away. Gymnasium students – who had the notebooks of rewritten partisan and other songs – were deported.<sup>22</sup> Exile Juozas Jurkšaitis remembers a song of resistance by two echelons of Lithuanians brought to the Reshety special-regime camp No. 7: “We did not go to work all week and sang Lithuanian songs. Three days later, we were forbidden to sing, and they threatened to shoot from watchtowers at those who would sing” (Jurkšaitis, 1991: 95).. Thus, one must consider singing in borderline situations not only as a means of sustaining spiritual solace, self-esteem, and a sense of freedom, but also as a form of resistance and struggle.

The “path of freedom” of Lithuanian songs performed in the 20th century is long: from struggles for independence, volunteer marches (1918–1920), liberation of Vilnius from the Polish occupation (1920–1939), songs of post-war partisans, political prisoners, and deportees to the movement – lasting up to the end of the 20th century – of folklore ensembles, and marchers. All this played a vital role in liberating Lithuania from the Soviet regime and lead to the Singing Revolution (1988–1991). According to Guntis Šmidchens, the author of *The Power of Song* (Šmidchens, 2014a) this revolution can be seen as arising from a self-organized movement. “In the Singing Revolution of the Baltic states, leaders were not as important as the national singing tradition that brought together and inspired thousands of people. It allowed each singer to experience the value of their personal voice and hear the song whose beauty is perceived when many different voices

<sup>20</sup> Born in 1917, Balys Radžius was arrested for his relations with partisans and his participation in the uprising in June, 1941 and was imprisoned in labor camps until 1955 (Vyliūtė, 1994).

<sup>21</sup> Respondent: M. Žukauskienė, born in 1936, Laukuva., Šilalė district; recorded by Daiva and Evaldas Vyčien

<sup>22</sup> For instance, the gymnasium female students from Utena were deported, in that they sang Lithuania’s national anthem and Maironis’ songs (Jurkšaitis, 1991.: 95).

form a harmony. ... there emerged a powerful cultural identity and a tradition of virtually nonviolent political movement” (Šmidchens, 2014b: 60-63).

### Conclusions

1. From the end of the 20th century up to the 21st century, collective singing has retained its significance. Contrary to the traditional singing in countryside communities, it assumes a new form and performs new functions.
2. *Sutartinės*, at the beginning of the 21st century, acquire a new form of social amity. In the second decade there has emerged a new sociocultural phenomenon *Sutartinės circle* that is characterized by utilizing a different (from traditional singing in groups) approach to *sutartinės*.
3. Under certain conditions (in critical situations), Lithuanians view collective singing not only as a way of maintaining special social relations or a means of preserving a sense of freedom, but also as a form of resistance against regime.
4. Special circumstances lead to the formation of certain (short-term or long-term) “communities” in whose activities of anti-Soviet resistance singing played a role: *the guerrilla movement* (1944–1953<sup>23</sup>); *the gatherings of deportees and political prisoners* in exile places (131, 600 people were deported from Lithuania during the period of 1940–1953); *the movement of Lithuania’s folk ensembles* (the wave of cultural resistance came into being in the 1970s) (fig. 8) *the Baltic Way* (the action of the Baltic nations on August 23, 1989); *the Parliament defenders’ singing by the fire* (the events of January 13, 1991).

### Audio examples

1. Danced *sutartinė Jišvedžiu ožj\** (*I Brought out a he-goat*). *Sutartinės* singers from Vidiškiai, Ukmergė, Apolonija Usorienė, (age 55), Salemona Mikalauskienė (age 65), Kastulė Ališauskienė (age 70). Recorded by Zenonas Slaviūnas in 1936, LTR pl. 426(2).
2. Work *.sutartinė Aviža praše gražiai pasėti*. (*The oat asked to sow nicely*) *Sutartinės* singers from Tatkūnai, Ukmergė, Agota Gricienė (age 87), Barbora Stimburienė (age 88), Marijona Gricienė (age 67). Recorded by Zenonas Slaviūnas in 1937, LTR pl. LTR pl. 610(8).

### Video examples

1. The first mass meeting of the Sąjūdis ‘the Reform Movement of Lithuania’ in Kaunas, 1988.08.01. Filmed by Leonas Glinskis (from the Glinskis archive).

---

<sup>23</sup><https://www.15min.lt/ar-zinai/naujiena/idomi-lietuva/lietuvos-gyventoju-tremimai-i-sibira-svarbiausi-faktai-1162-641573#>

2. The demolition of the Lenin monument in Klaipeda, 1990.09.27. Filmed by L. Glinskis (from the Glinskis archive).

### References

- Antanaitis, Bronius (1991). *Žodžiai iš pragaro* (The Words from Hell). <http://www.partizanai.org/failai/html/zodziai-is-pragaro.htm>
- Jordania, Jozeph. What is Polyphony, or how should we define it? <http://polyphony.ge/en/category/world/centres-of-polyphony/>
- Jurkšaitis, Juozas (1991). "Kančių keliais" ("Ways of suffering"). In: Ešelonų broliai "The brothers of the echelons." Vilnius.
- Ivanauskaitė-Šeibutienė, Vita (2015). "Skambanti užstalė: vaišių dainos tradiciniuose bendruomenės sambūriuose" ("The Resonant Table: Drinking-Songs in the Traditional Community Gatherings"). In: *Tautosakos darbai*, V. L, Vilnius.
- Khaims, Dell [original - Hymes?] (1975). "Ethnographia rechi. Novoe v lingvistike" ("Ethnography of the Speech. New in Linguistic") In: *Sociolingvistika*, 7th issue. Moscow (in Russian).
- Lortat-Jacob, Bernard (2011). "Singing in company." In: *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*. Pp. 23-35. Editor Ahmedaja, Ardian. Wien: Böhlau Verlag.
- Maceina, Antanas (1993-1994). "Liaudies daina – tautos sielos išraiška (Lietuvių dainų dvasia ir pobūdis)" ("Folk song is an expression of the nation's soul: Spirit and character of Lithuanian songs"). In: *Tautosakos darbai*, II (IX), Pp. 145–149; *Tautosakos darbai*, III (X), Pp. 53–73. Compiler: Sauka, L.
- Margionys. (1988). *Aš išdainavau visas daineles (I've Sung All the Songs)*. Vol. II. Vilnius: Vaga. Margionys - It's not a last name. This is just a place to post a comment.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva (2000). *Sutartinių atlikimo tradicijos. Sutartinės performance traditions*. Vilnius: Kronta.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva (2002). *Lithuanian polyphonic songs sutartinės*. Vilnius: Vaga,.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva (2018). *Sutartinių audos*. Vilnius: Lithuanian academy of music and theatre, etc.
- Rislakki, Jukka. (2016). *Vorkuta! Sukilimas lageryje (Vorkuta! Uprising in the camp)*. Vilnius: Briedis.
- Shestakov, Vyacheslav (ed.). (1967). *Muzikalnaia estetika stran vostoka (Musical Aesthetic of the Eastern Countreis)*. Leningrad: Musika.

- Seirijai. (1985). Aš išdainavau visas daineles (I've Sung All the Songs). Vol. I. Vilnius: Vaga. Seirijai - It's not a last name. This is just a place to post a comment.
- Šmitienė, Giedrė (2010). "Dainavimas kaip terpė ir buvimo būdas" ("Singing as Medium and Mode of Existence"). In: Tautosakos darbai, XXXIX.
- Šimkus, Stasys (1936). "Tautinės muzikos ir kultūros reikalais" "In matters of national music and culture." XX amžius, 10-11, #144
- Šmidchens, Guntis (2014a). The Power of Song: Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution. Seattle, WA & London: University of Washington Press.
- Šmitchenas, Guntis (2014b). "Ar būtina buvo dainuoti per Dainuojančią revoliuciją?" ("Was it necessary to sing during the Singing Revolution?"). In: Liaudies kultūra 3.
- Tkachenko, Grigory (1990). Kosmos, muzika, ritual (Cosmos, Music, Ritual). Moscow: Glavnaia Redaktsia Vostochnoi Literatury.
- Tverečius. (1985). Aš išdainavau visas daineles (I've Sung All the Songs) Vol. I. Vilnius: Vaga. Tverečius - It's not a last name. This is just a place to post a comment.
- Žičkienė, Aušra (2008). Stilistinis lūžis XIX–XX a. pradžios lietuvių liaudies dainų melodikoje (The Stylistic Turning Point of Lithuanian Folk. Tunes in the 19th and the Beginning of the 20th Century). Lietuvos muzikologija, 9.
- Žiūrai. (1985). Aš išdainavau visas daineles (I've Sung All the Songs) Vol. I. Vilnius: Vaga. Žiūrai - It's not a last name. This is just a place to post a comment.
- Vyliūtė, Jūratė (1994). Lagerininko Teatrai (The theatres of camper). Vilnius.



**სურათი 1.** სუტარტინესის მომღერალთა ჯგუფი *Trys keturiose*. იურგიტა ტრეინიტეს ფოტო.

**Figure 1.** The *sutartinės*' singers group *Trys keturiose*, singing foursome. Photograph by Jurgita Treinytė, 2006.



**სურათი 2.** *Sutartinių ratas* – „სუტარტინესის წრე“ ვილნიუსის სერთაშორისო ფესტივალზე *Skamba skamba kankliai*, 2018 წელი, ეგლე მეკუშკიენეს ფოტო.

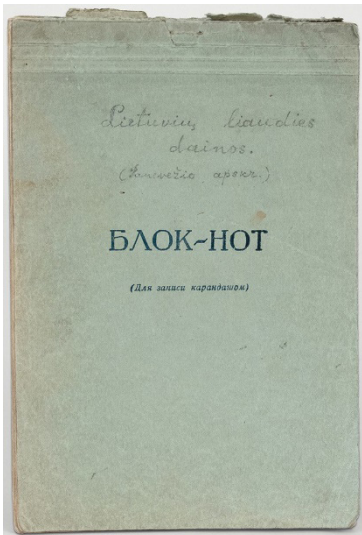
**Figure 2.** *Sutartinių ratas* 'The *sutartinės* circle' during International folklore festival *Skamba skamba kankliai* in Vilnius, 2018. Photograph by Eglė Mekuškienė.



**სურათი 3.** სუტარტინეს ასრულებენ ემილია კუზავინიენე, მისი ქალიშვილი ედიტა კუზავინიტე და შვილიშვილი გელიუნე მეჟკუოტიტე. კლაუდია დრისკიუსის ფოტო, 1982 წელი.  
**Figure 3.** Sutartinės being sung by Emilija Kuzavinienė, her daughter Edita Kuzavinytė-Meškuotinė, and granddaughter Gėliūnė Meškuotyte. Photograph by Klaudijus Driskius, 1982.

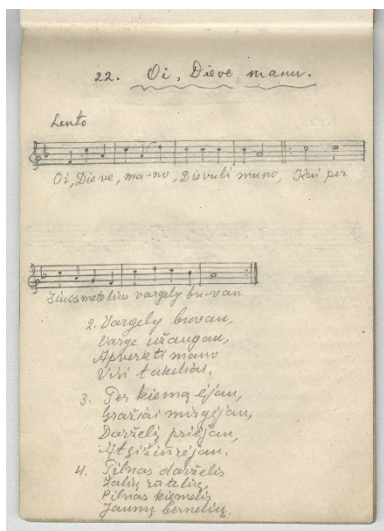


**სურათი 4.** იანის ლიციტისის მიერ 1951–1955 წლებში შეკრებილი ლიტუვეური სიმღერების ხელნაწერი ნოტების კრებულის ყდა.  
**Figure 4.** A cover of a handwritten notebook – the collection of Lithuanian songs, compiled by Jānis Līcītis in 1951–1955.



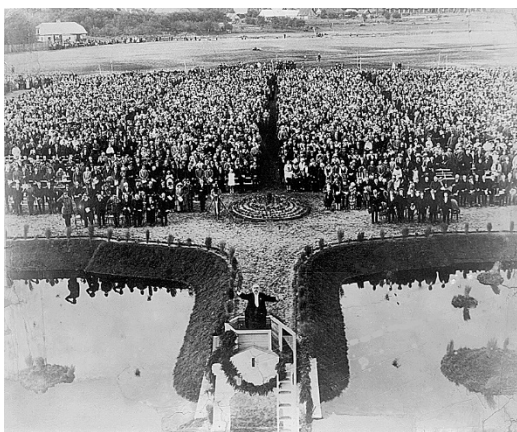
**სურათი 5.** ოჯახური სიმღერის *Oi, Dieve mano* (ო, ღმერთო ჩემო) ფაქსიმილე ლიციტისის კრებულიდან.

**Figure 5.** A facsimile of the family song *Oi, Dieve mano* ‘Oh, My God’ from Licitis’ collection of songs.



**სურათი 6.** ლიტუვეური სიმღერის პირველი ფესტივალი (1924 წლის 22 აგვისტო). ფესტივალის მთავარი დირიჟორის იოზას ნაულიაისის გაერთიანებული გუნდი. ვიტაუტასის დიდი ომის მუზეუმის არქივი.

**Figure 6.** The first Lithuanian Song Festival (August 22, 1924), the joint choir is conducted by Juozas Naujalis, the chief conductor of the festival. Archives of the Vytautas the Great War Museum.



**სურათი 7.** იანის ლიციტისი (ცენტრში, მარჯვნივ) სუფრაზე ტყვეებთან ერთად. ვორკუტა, 1955 წელი. ლიციტისის საოჯახო არქივიდან.

**Figure 7.** Jānis Līcītis (in the center, on the right) with prisoners at the table, Vorkuta, 1955. From the archive of the Līcītis family.



**სურათი 8.** გაერთიანებული გუნდის სიმღერა ვილნიუსის საერთაშორისო ფესტივალზე *Skamba Skamba Kankliai*, 1985. ვიტაუტას დარაშკევიჩიუსის ფოტო.

**Figure 8.** Joint singing in Vilnius Alumni Year, the International folklore festival *Skamba Skamba Kankliai*, 1985. Photograph by Vytautas Daraškevičius.



**მაგალითი 1.** საცეკვაო სიმღერა — სუტარტინე *Jišvedžiu ožj* („მე თხა მიმყავდა“). სუტარტინესის მომღერლები ვიდიჟკაიდან, (უკმერგე): ა. უსორიენე, ს. მილალაუსკიენე და კ. ალიშკაუსკიენე. ჩანერილია ზ. სლავიუნასის მიერ 1936 წელს, LTR pl. 426(2), ნოტებზე გადაიტანა გ. ჩეტკაუსკაიტემ (Četkauskaitė G. (შემდგ.)). *Lithuanian Folk Music II: Songs of Aukštaičiai. North-Eastern Lithuania*, Vilnius, 1998, nr. 82 [3 CD-ით).

**Example 1.** Danced *sutartinė Jišvedžiu ožj* ‘I led the he-goat’. Sutartinės singers from Vidiškiai, Ukmergė, A. Usorienė, S. Mikalauskienė, and K. Ališauskienė. Recorded by Z. Slaviūnas in 1936, LTR pl. 426(2), transcribed by G. Četkauskaitė (Četkauskaitė G. (comp.)). *Lithuanian Folk Music II: Songs of Aukštaičiai. North-Eastern Lithuania*, Vilnius, 1998, nr. 82 [3 CD included].

$\text{♩} = 104-108$

I  
1. Jiš - ve - džiu o - ži, O - žj jint u - ly - čias,

I  
Oi o - žy o - že - li, O - že - li tū - ta.  
II  
1. Jiš - ve - džiu o - ži, O - žj jint u - ly - čias,

I  
Oi o - žy o - žy, O - že - li tū - ta.  
II  
1. Jiš - ve - džiu o - ži, O - žj jint u - ly - čias,  
III

I  
2. Pa - si - klau - siu o - ži, Kaip ma - čiu - te šo - kū,  
II  
III  
Oi o - žy o - žy, O - že - li tū - ta.

**შენარჩუნება, დაცვა, სიცოცხლისუნარიანობა:  
სვანეთში მუსიკის მდგრადობისა და ეკოლოგიის კონსერვაციულიზაცია**

მოსხენებაში განვიხილავ ეთნომუსიკოლოგიაში ბოლო დროს გავრცელებული კვლევის სფეროების გამოყენებას ქართული მუსიკის შესწავლაში. ესენია მუსიკის ეკოლოგია და ეკუმუსიკოლოგია. ეს ნაშრომი შორსაა დასრულებული კვლევისგან, რადგან ჯერ კიდევ ამ საკითხების შევისწავლის პროცესში ვარ. ამასთან, მჯერა, რომ კულტურული და ეკოლოგიური მდგრადობა იმ ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხებს შორისაა, რის წინაშეც დგას დღევანდელი სამყარო, ამდენად, მუსიკის მკვლევარებმა მათ აქტიურად უნდა მიმართონ.

მეთოდოლოგია, რომლის დროსაც განათლებული დასავლელები სტუმრობენ შორეულ თემებს, რათა ხელი შეუწყონ მათი უძველესი სიმღერებისა და მატერიალური კულტურის შენარჩუნებას, სანამ ის გლობალიზაციის ძალებისა და „კულტურული სიბრაღის“ (Lomax, 1980: 22) გამო დაკარგულა, დღეს განიხილება, როგორც კოლონიალისტური მიდგომა, რომელიც ამ თემების პრიორიტეტებს უგულბებლყოფს. ეს მიდგომა, ასევე, საფრთხის შემცველია, რადგან ერთგვარად ხელს უწყობს ჯერ კიდევ ცოცხალი ტრადიციების კანონიზებას, ერთგვარად, გაყინვას და კულტურული კონტაქტისა თუ ადაპტაციის ბუნებრივი პროცესების შეჩერებას. ევროამერიკულმა ეთნომუსიკოლოგიამ და ფოლკლორმა კონკრეტული ნიმუშებისა თუ რეპერტუარიდან კულტურული აქტისაკენ გადაინაცვლა. ამდენად, მისთვის გაცილებით საინტერესოა კულტურის ხედვა, ვიდრე ცალკეული საგნებისა თუ ნიმუშებისა. თუმცა, რობერტ ბარონი და თომას უოკერი ხაზს უსვამენ დღემდე არსებულ პარადოქსს, რომ „რადგან ფოკლორი მუდმივად დროში ცვალებადი მოვლენაა, ის განიხილება, როგორც საფრთხეში მყოფი და გადაშენების საფრთხის წინაშე, თუ არ ჩაინერება და თაობიდან თაობას არ გადაეცემა“ (Robert Baron & Thomas Walker, 2019: 7), დიმიტრი არაყიშვილი გვთავაზობს მსგავს მსჯელობას, როდესაც ის წერს: „სიმღერა არ არის ისეთი ფიზიკური რამ, რამაც შეიძლება დედამიწაზე საუკუნეების განმავლობაში იარსებოს. ამის ნაცვლად, ეს მხოლოდ გარკვეული ფლერადობაა, რომელიც ქრება, თუკი ერთი ადამიანიდან მეორეს არ გადაეცემა“ (Arakishvili, 2010; 48).

მაშინ, როცა „სამაშველო ეთნოგრაფია“ აღარ არის პრიორიტეტული, მრავალი მკვლევარი და მათ მიერ შესწავლილი თემის წევრები მნიშვნელოვნად მიიჩნევენ დროის მკვლელობის პარალელურად კონკრეტული პრაქტიკების შენარჩუნებას, კაცობრიობისა და კულტურის მრავალფეროვნებისა თუ სოციალური შეთანხმებულობიდან გამომდინარე.

როგორც ბრაიან შრაგი აცხადებს, იმ დროს, როცა მუსიკალურმა ჰიბრიდებმა და ახალმა კულტურულმა ფორმებმა შეიძლება ერთგვარი ბიძგი მისცეს ფანტაზიას და ახალი უანრების განვითარება გამოიწვიოს, მრავალწლიან მუსიკალურ ტრადიციებს კომპლექსურობისა და კომუნიკაციური ელემენტის დემონსტრაციის, ექსტაზური გამოცდილებისა და ღრმა კმაყოფილების მონიჭების მეტი შესაძლებლობა ეძლევა (Schrag, 2015). უმცირესობათა მხატვრული ტრადიციები მათი სრული სირთულითა და დახვეწილობით საუკეთესოდ შეიძლება შენარჩუნდეს, თუკი უზრუნველყოფილი იქნება ამ პრაქტიკის ჯანსაღი კონტექსტის ანმყოფი განხორციელება, მისი სწავლება და ამგვარი გეზის მიცემა მომავლისკენ. რეპერტუარიდან კონკრეტული ნიმუშების შენარჩუნება რეპერტუარისთვის სიცოცხლის მიმნიჭებელი მცოდნე პრაქტიკოსების არსებობის გარეშე შეზღუდულ მიზანს თუ ემსახურება.

სწორედ ამის გამო, ისეთი ეთნომუსიკოლოგები, როგორცაა ჯეფ ტოდ ტიტონი (Titon, 2009) გვთავაზობენ მუსიკალური პრაქტიკების ხედვას ეკოსისტემის პერსპექტივიდან, რომელსაც მრავალი ორგანულად დაკავშირებული ნაწილი გააჩნია და რომელთა შენარჩუნებაც აუცილებელია. ისევე, როგორც ბუნებრივი ეკოსისტემა შედგება ერთ ბიომში<sup>1</sup> მოქცეულ სრულად ფიზიკური ფაქტორებისგან, დანყებული ერთმანეთზე ურთიერთქმედი ცოცხალი სახეობების ინდივიდუალური ორგანიზმებიდან, მათ გარშემო არსებული ლანდშაფტით დამთავრებული, მუსიკალური ეკოსისტემაც მუსიკალური ჟანრების, მათ გარშემო თავმოყრილი ადამიანებისა და კონტექსტების მომცველია. ამდენად, ტიტონი გვთავაზობს ეკოლოგიურ მიდგომას, რომელიც ოთხ პრინციპს აერთიანებს: მრავალფეროვნების კულტივირება, მეურვეობა და არა რესურსების მფლობელობა, ზრდის/მატების ლიმიტის აღიარება და ურთიერთდამოკიდებულება/ურთიერთკავშირი (Titon, 2019). მისი აზრით, ეს მეტაფორა ერთგვარი სახელმძღვანელოა, რომელიც ადრეული მოდელებით გამოწვეული ეკონომიკური შედეგების ერთგვარ მაკორექტირებელს წარმოადგენს, იმ მოდელებისა, რომლის პერსპექტივიდანაც მუსიკალური პრაქტიკები განიხილება, როგორც არტეფაქტები და შესანარჩუნებელი აქტივები.

ტიტონის კვალდაკვალ, გადაშენების პირას მყოფი ენების მკვლევარმა ქეთრინ გრანტმა შემდეგნაირი მოდელი შექმნა. მასში მუსიკალური ჟანრის სიძლიერე დამოკიდებულია მრავალ ურთიერთდაკავშირებულ ფაქტორზე, როგორებიცაა ტრადიციის თაობათაშორისი გადაცემა, შესრულების კონტექსტები და ფუნქციები, სამთავრობო და ინსტიტუციური პოლიტიკა და საზოგადოების წევრებისა და შესაბამისი „აუტსაიდერების“ (როგორც არიან მკვლევრები) დამოკიდებულება ამ ჟანრის მიმართ (Grant, 2014). უიბ შიფერსი კი ამ თეორიასთან მჭიდროდ დაკავშირებული „ხუთი დომენის“ ეკოსისტემის მოდელს წარმოადგენს, რის მიხედვითაც მუსიკალურ ჟანრზე გავლენას ახდენენ: მუსიკის სწავლების სისტემები, მუსიკოსები და თემები, შესრულების კონტექსტები და თეორიული კონცეფციები, რეგულაციები და ინფრასტრუქტურა, მედია და ინდუსტრია (Schippers, 2015).

სამივე მეცნიერი — ტიტონი, გრანტი და შიფერსი — „მდგრადობის“ ენას იყენებენ, რაც კიდევ უფრო მეტყველებს ეკოლოგიასთან კავშირზე. ტიტონის ვარაუდით, მემკვიდრეობითი შედეგებით ხელმძღვანელობა საუკეთესოა, მაშინ, როცა მათ გარშემო „კულტურული ნიადაგი“ შენარჩუნებულია (Titon, 2009). ბოლოდროინდელ პუბლიკაციებში იგი კიდევ უფრო ღრმადაა ჩასული ეკოლოგიიდან მოხმობილ მეტაფორებში, რომლებიც კულტურის მდგრადობასა და ადაპტაციურ მენეჯმენტს უწყობენ ხელს (Titon, 2015). ტიტონი მდგრადობას აღწერს, როგორც მიზანს — მომავალზე ორიენტირებული ტრადიციის სიჯანსაღეს — და მდგრადობას, როგორც ამ მიზნის მიღწევის სტრატეგიას. ადაპტაციური მენეჯმენტი ცდილობს გააძლიეროს „სისტემის შესაძლებლობები მლეღვარებისა და ცვლილებების პირობებში მისი მთლიანობის აღდგენისა და შენარჩუნების უზრუნველყოფაში, იდენტობისა და უწყვეტობის დაცვაში“ (იქვე, 158), მაშინ როცა ის, ამავდროულად, ამცირებს დარღვევისა და დაზიანების მიმართ ტრადიციის მონყვლადობას.

მაგალითისთვის, შეიძლება განვიხილოთ სვანური ეკომიგრანტების შემთხვევა. 1987 წლის იანვრის გამანადგურებელი ზვავების გამო, რომელმაც მინიმუმ ოთხმოცდახუთი ადამიანი შეიწირა და ორიათასამდე სახლი დაანგრია, დაზარალებული სოფლების მთელი მოსახლეობა, როგორც სტეფან ვოელი იუწყება, 16 000 ოჯახი ქვემო ქართლში და სხვა არამთიან რეგიონებში ჩამოასახლეს (Voell, 2015). ახალი თემები მოსახლეობის

<sup>1</sup> აღნიშნავს ერთი კლიმატური ზონის ეკოსისტემების ერთობლიობას, განსაზღვრავს მცენარეულობის გაბატონებულ ტიპს ან ლანდშაფტის სტაბილურ თვისებას (რედ.).

პირდაპირი მიგრაციით არ შექმნილა, ახალ სოფლებში გაერთიანდა სვანეთის სხვადასხვა რაიონიდან ჩამოსახლებული ოჯახები. ისინი ახლა ასობით კილომეტრით, ანუ მთელი დღის სავალით იყვნენ დამორებული თავიანთ ძველ სახლებსა და იქ დარჩენილ ოჯახის წევრებსა თუ მეგობრებს. ამ ფაქტიდან რამდენიმე წლის გასვლის შემდეგ საბჭოთა კავშირის დაშლა ნიშნავდა იმას, რომ ამ ახლადშექმნილი თემების უმრავლესობას დიდი ხნის განმავლობაში არ მიუღია საბაზისო ინფრასტრუქტურა. თუმცა, სვანი ეკომიგრანტების ახალ თემებში განხორციელებული ერთ-ერთი პირველი ქმედება რელიგიური სალოცავების დაყენება იყო, სადაც მამაკაცი ლიდერები დღემდე იკრიბებიან სოფლის ერთობის ფიცის დადების მიზნით. როგორც ვოელი ამბობს, ეს სალოცავები „სამშობლოში მატერიალიზებულ ურთიერთობებს“ წარმოადგენს, რაც ჩვეულებრივი მოვლენაა გადასახლების შემდეგ (Voell, 2013: 161). ათწლეულების განმავლობაში სვანეთის გარეთ მცხოვრები სვანები ახლა მხოლოდ ნოსტალგიითა და გარკვეული მატერიალური საგნებით თუ არიან დაკავშირებული ნახევრად მითოლოგიზებულ სვანეთთან. მიუხედავად იმისა, რომ ქვემო ქართლი კულტურული თვალსაზრისით ბევრად უფრო ჰეტეროგენულია, ვიდრე სვანეთი, გაფართოებული ოჯახური კავშირები, რა თქმა უნდა, აქ ბევრად შესუსტებულია, სვანური თემები ახალ გარემოშიც კი ინარჩუნებენ გამორჩეულ ხასიათს. ისინი აგრძელებენ სვანური რელიგიური დღესასწაულების აღნიშვნას, მიცვალებულის მოგონების (შენდობის) და ზარის სამგლოვიარო რიტუალის შესრულებას და ისეთ ცნობილ რეგიონულ ფოლკლორულ ანსამბლებში მღერიან, როგორიცაა დმანისური *შგარიდა*, გურგენ გურჩიანის ხელმძღვანელობით. საქმე ისაა, რომ მსგავსი უზარმაზარი ცვლილების შემდეგ სიცოცხლისუნარიანობა რომ შეინარჩუნოს, მუსიკალური პრაქტიკა ზედმინევნით გამძლე და ადაპტირებადი უნდა იყოს და როგორც ტიტონი უნოდებს, ნაყოფიერი „კულტურული ნიადაგი“ ჰქონდეს. დაბლობში გადმოსახლებულ ეკომიგრანტთა თემებში „სვანურობის“ შენარჩუნება ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი წინაპირობა იყო სვანური მუსიკის შემსრულებლობის ხელახლა დასაწყებად.

ზემოაღნიშნულ პროცესებს შეგვიძლია შევადაროთ საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მიმართულებით განეული მუშაობა. 2015 წელს ფოლკლორის ცენტრმა წარმატებით მოახდინა ლობირება იუნესკოს ეროვნულ კომისიასთან, რომ „სვანური დაკრძალვის რიტუალი ზარი“ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების ეროვნულ ნუსხაში მომხვდარიყო. ეკოსისტემის პერსპექტივიდან დადებითად შეგვიძლია შევაფასოთ, რომ არა ცალკეული მუსიკალური არტეფაქტი „ზარი“, არამედ მისი მთელი რიტუალი იქნა აღიარებული. ამ ფორმულირებით აღიარებულია, რომ გლოვა პრაქტიკის მთელი სისტემის ნაწილია, რომელიც მოიცავს სხვადასხვა როლში წარმოდგენილ საზოგადოების მრავალ წევრს. ამასთან, ზარის თაობიდან თაობაზე გადაცემა გართულებულია, რადგან ბავშვებისთვის მისი სწავლება ნამდვილად არ არის მიზანშეწონილი. ფოლკლორის ცენტრის მიერ მესტიაში დაარსებული სალოტბარო სკოლები და მუსიკალური ტრადიციების გამგრძელებელი ათზე მეტი სხვა სოფლის არსებობა განვითარების პოზიტიურ სურათს გვაძლევს — ხანდაზმული პედაგოგებისა და ახალგაზრდების თაობებს შორის ურთიერთობები მყარდება. თუმცა, არსებობს რისკი, რომ სიმღერების შემსწავლელთა კლასები, სადაც ბავშვები სწავლობენ ცალკეულ სიმღერებს, რომლებიც შემდეგ სცენაზე უნდა შეასრულონ, მომავალ თაობას იმ იდეასაც შეიძლება აწვდიდნენ, რომ მუსიკა, პირველ ყოვლისა, პროფესიონალური საქმიანობის თვალსაზრისითაა ღირებული. როგორც ტიტონი აღნიშნავს, თუ მდგრადობის შენარჩუნების მცდელობებით ხაზი ესმევა ტრადიციის პრეზერვაციის ფორმებზე, ეს, პირველ რიგში, ხელს შეუწყობს მუსიკის მომხმარებლურ აქქმას და მისი, როგორც თანამონაწილეობითი აქტივობის გააზრების მეორე პლანზე გადაწევას (Titon, 2009). საუკეთესო შემთხვევაში, ბავშვები ლოტბარისგან ისწავლიან



რეპერტუარს, რომელსაც ისინი თავიანთი თემების სადღესასწაულო და რიტუალურ ქმედებებში შეასრულებენ, რითაც გააძლიერებენ კულტურულ ნიადაგს და საზოგადოებრივ კავშირებს სამოყვარულო მუსიკის მისაღებად. თუმცა, ამავდროულად, არსებობს გარკვეული ნიმუშები, რასაც მსგავს სკოლებში ვერ ასწავლიან, მაგალითად, ზარი.

### მუსიკალური ეკოსისტემებიდან ეკომუსიკოლოგიამდე

ჯორჯ ლაკოფი და მარკ ჯონსონი ამტკიცებენ, რომ მეტაფორებს შეუძლიათ განსაზღვრონ რეალობა, გამოკვეთონ გარკვეული ასპექტები და დამალონ სხვები. მეტაფორებმა შეიძლება მიგვიყვანოს მეტაფორის შესაფერისად მოქმედებამდე, რითაც მას თვითდაჯერებით წარმოქმნილ წინასწარმეტყველებად გადავაქცევთ (Lakoff and Johns, 1980). შესაბამისად, ზოგი მკვლევარი ეჭვქვეშ აყენებს მუსიკის მდგრადობის კონცეპტუალიზაციისთვის ეკოსისტემის გამოყენების მართებულობას. ბრენტ კეოგი და იან კოლინსონი აღიარებენ, რომ მუსიკის ეკოლოგია ამავდროულად, საშუალებას აძლევს მუსიკალურ კვლევებს უტოპიური და უნივერსალური პრეტენზიების კვლავ გამოსახატავად. ისეთებისა, რომლებიც პოსტმოდერნიზმის მიერ სრულიად გაქარწყლებული იყო (Keogh & Collinson, 2016: 2). ამასთან, ისინი ეჭვქვეშ აყენებენ ტიტონს და ამტკიცებენ, რომ ბიოლოგიური მეტაფორები არსებითად არ წარმოადგენენ კულტურულ პრობლემებს და მათ შეიძლება უარყოფითი შედეგებიც მოჰქონდეთ (Keogh, 2013: 7). ისინი სკეპტიკურ კითხვას სვამენ, თუ რამდენად იძლევა ყველაფრის ურთიერთკავშირზე აგებული ეკოსისტემური შეხედულება რაიმე განსხვავებას ბუნებრივ და არაბუნებრივ მოქმედებებს შორის. დარჩა კია ადგილი ეთიკის ან ზნეობის განხილვისთვის, თუ ყველაფერი მაინც სისტემის ნაწილია და ქურდობის მსგავსი ქმედებები შეიძლება უბრალოდ ვითარების ცვლილებასთან ადაპტაციის აუცილებლობად უნდა ჩაითვალოს? როგორც კეოგი და კოლინსონი განმარტავენ, ყოფილი უტოპიური „პასტორალური ეკოლოგია“, რომელიც ბუნებას ჰარმონიით, სიმბიოზით, ჰოლიზმით და წონასწორობით ახასიათებდა, დიდი ხანია დისკრედიტირებულია მეცნიერების მიერ (Keogh & Collinson, 2016: 7). ბუნება უფრო ყველაზე ძლიერის გადარჩენის გარშემოა ორგანიზებული და ძნელად საიმედოა იმათთვის, ვისაც სურს გლობალური ჰომოგენიზაციისგან დაიცვას უმცირესობათა მხატვრული ტრადიციები.

მაშინ როცა მუსიკალური ეკოსისტემები აშკარად მნიშვნელოვანი ტროპია კულტურის მდგრადობაზე მომუშავე გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის წარმომადგენლებსთვის, ისინი მუსიკისა და ეკოლოგიის ურთიერთმიმართების გარშემო წარმოებული სამუშაოს მხოლოდ ნაწილს წარმოადგენენ. ბოლო ათი წლის განმავლობაში მთელი ქვედისციპლინა შეიქმნა, რომელსაც ეკომუსიკოლოგია ეწოდება და ის ყველაზე მკაფიოდ ნენსი გაის (Nancy Guy) 2009 წლის სტატიაში: „ტაივანის მდინარე ტამისუსში ჩაედინება: გარემოს წარმოსახვის ეკომუსიკოლოგიისაკენ“ (“Flowing Down Taiwan’s Tamsui River: Towards an Ecomusicology of the Environmental Imagination”) არის წარმოდგენილი. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ მუსიკალურ ეკოსისტემებსა და ეკომუსიკოლოგიას მიმართავენ, როგორც სინონიმურ ტერმინებს, ეს ტერმინები სხვადასხვა რამეს აღწერენ. ბიოლოგიური ეკოსისტემების მუსიკალური ეკოსისტემების მეტაფორებად მიღების ნაცვლად, ეკომუსიკოლოგია უშუალოდ მუსიკასა და ბუნებრივ გარემოს შორის ურთიერთობას ეხება. ეკომუსიკოლოგია რამდენიმე მნიშვნელოვან მიმართულებას აერთიანებს: მუსიკა და გარემოს დამცველთა აქტივიზმი; ეკოლოგიის ეფექტი მუსიკის შექმნაზე; ეკოლოგიური პრობლემების გავლენა მუსიკის შექმნაზე; და მუსიკა, როგორც ბუნებრივი სამყაროს შესახებ ცოდნის ასახვისა და გადმოცემის საშუალება. მაგალითად, მარკ პედელტი იკვლევს სიმღერებს, რომლებიც ჩრდილოეთ ამერიკელმა გარემოს დამცველებმა სოლიდარობის გამოსახატავად და საკუთარი გზავნილის გასავრცელებლად გამოიყენეს (Pedelty,

2012; 2016). რებეკა დირკსენი აღწერს, თუ როგორ მნიშვნელოვნად შეზღუდა ტყეების შემცირებამ ჰაიტიში დრამის წარმოება, რომელიც რელიგიური პრაქტიკისთვის ფუნდამენტურ ინსტრუმენტს წარმოადგენს (Dirksen, 2019). მაიკლ სილვერსი კი იკვლევს, თუ როგორ შეიტანა ამინდის პროგნოზირების ტრადიციული პრაქტიკა მეოცე საუკუნის შუა წლებში მოღვაწე ბრაზილიელმა პოპულარულმა მუსიკოსმა თავის სიმღერებში „წვიმის წინასწარმეტყველება“ (Silvers, 2015). მე ვთვლი, რომ ეკომუსიკოლოგიური მეთოდები შეიძლება საფუძვლად დაედოს ქართული პოლიფონიური პრაქტიკის, განსაკუთრებით სვანური მუსიკის ძალიან ნაყოფიერ ანალიზს, გამომდინარე ზემოთ განხილული ეკომუსიკოლოგიასთან, რადგან მათ არაერთი გადაკვეთის წერტილი აქვთ. ამ ნაშრომის შემდეგ ნაწილში კი მოკლედ განვიხილავ ამ მიმართულებით სამომავლო კვლევისათვის მეტად მნიშვნელოვან ზოგიერთ საკითხს.

### ეკომუსიკოლოგია და სვანეთი

ტრადიციული სვანური სიმღერის საფუძვლიანი ეკომუსიკოლოგიური ანალიზის ჩასატარებლად, მარტივად შეგვიძლია ავიღოთ ყველა ის სიმღერა, რომლის ტექსტშიც მოხსენიებულია ცხოველი, მცენარე ან ბუნებრივი ლანდშაფტის რაიმე გამოვლინება. მაგალითად, მსხვერპლშენიერა „ლაჟღავში“, ცხარვამის მინერალური წყლის აღმოჩენა „შიშა და გერგილი“, ან „ლილე“, რომელიც მზის სადიდებლად მიიჩნევა. ამინდის მართვისა და სამინათმოქმედო სამუშაოებთან დაკავშირებული შრომის სიმღერებიც (თუჟ ასეთები გვხვდება სვანეთში) ჩვენი კვლევის სფეროში შემოვიღოდა. ამგვარად, ტექსტების დეტალური ანალიზი იძლევა საშუალებას, დავაკვირდეთ, როგორ აღიქვამენ სვანები ბუნების სამყაროს.

ცოტა უფრო ღრმა ანალიზის დონეზე, უნდა შევისწავლოთ მუსიკა, რომ გავხსნათ ადამიანის დამოკიდებულება ბუნებისადმი და გავაკრიტიკოთ მისი დღევანდელი ურთიერთობა გარემოსთან. ეს სრულიად ბუნებრივია, რამდენადაც სვანურ სიმღერებში ასახულია ათასწლეულების წიაღში განმტკიცებული ანიმისტური მსოფლმხედველობა, არაყიშვილის თქმით, სვანების „რწმენა ტყისა და მთის ანგელოზებისა“ (Arakishvili, 2010: 37). სვანეთი დღემდე რჩება სათაყვანებელი წმინდა ადგილებისა და ჯადოსნური ნატურის ხეების სამყოფელად. წინაპართა მიწის, განსაკუთრებით კი — სასაფლავს ფუნდამენტური მნიშვნელობა სვანებისთვის მიწის თაყვანისცემას მოგვაგონებს მრავალ აბორიგენ ხალხში.

როგორც მაკა ხარძიანი აღნიშნავდა, მათ შორის, რამდენჯერმე ამ სიმპოზიუმზეც (Khardziani, 2005; 2010), სვანეთის რეპერტუარის მნიშვნელოვან ნაწილს სამონადირეო სიმღერები შეადგენს. ისეთი სიმღერები, როგორიცაა „ლემჩილი“, ცნობილი მონადირეების ხსოვნას ეძღვნება; ზოგიერთი ფერხული მონადირეთა ქმედებებსა თუ ცხოველის ალყაში მოქცევას ასახავს. ასეთი სიმღერები ცხადყოფენ ნადრობის მნიშვნელობას გადარჩენისათვის სვანეთში, სადაც გრძელი ზამთრები და შეზღუდული სამინათმოქმედო რესურსი იყო.

სამონადირეო სიმღერების მნიშვნელოვან ნაწილში ფიგურირებს დალი — გარეულ ნადირთა მფარველი ქალღმერთი, რომლისაც ზოგიერთ სვანს დღესაც სჯერა. კევენ ტუიტი მასში ხედავს ქრისტიანობის მიერ განდევნილ, მატრიარქატული რელიგიური სისტემის შესაძლო გადმონაშთს (Tuite, 2003). დალი, როგორც ცნობილია, არასაიმედო და ეჭვიანია, რაც გადმოცემულია სიმღერებსა და ლეგენდებში. სიმღერაში „ბაილ ბეთქილ“ დალის საყვარელი მონადირის დასჯაა ასახული. ამით შეიძლება აიხსნას სვანების შიში ბუნების წინაშე, რომელიც მათ არსებობას უზრუნველყოფს, თუმცა, ამასთანავე, ხშირად ვნებს კიდევ მთიანი ლანდშაფტებისთვის დამახასიათებელი საფრთხეებით. სხვა ლეგენდებში დალის შესახებ, მოთხრობილია ქალღმერთის შურისძიების შესახებ

მონადირეზე, რომელთაც დახოცეს საჭიროზე მეტი ნადირი. ასეთია, მაგალითად, ფერხული „მონადირე ჩორლა“. თუმცა, ისეთი შემთხვევებიც ხშირია, როცა დალის მიერ დაღუპვის საფრთხის წინაშე მდგარი მონადირე წმინდა გიორგის (სვანურად „ჯგრაგს“) მიმართავს. ამ შემთხვევაში, ქრისტიანულ წმინდანი მონადირის მხარეს იჭერს წარმართული ღვთაების წინააღმდეგ. ის უამინდობის დროსაც იცავს მონადირეებს. ტუიტისა (Tuite, 2017) და ვირსალადის (Virsaladze, 2016) აზრით, „მტრობა“ (Virsaladze, 2016: 39) ღვთაებებს შორის ასახავს ბრძოლას ქრისტიანობასა და ბუნების ძალებს შორის, რომელშიც ეს უკანასკნელი მარცხდება. ცნობილ სვანურ ლეგენდაში დალის კლდეში მშობიარობის შესახებ, რომელიც სიმღერაში უღერს, როგორც „დალა კოჯას ხელღვაჟაღე“, მონადირე იხსნის ღვთაების ახალშობილს მგლებიგან. ამით ნაჩვენებია, რომ წარმართული ღვთაება სუსტი და დაუცველია და არ ძალუძს, იზრუნოს ბავშვზე ადამიანის ჩარევის გარეშე.

ეს თემა აშკარად ეხმიანება თანამედროვე ეკოლოგიური მეცნიერების საერთო რეფერენს, რომელშიც ჩვენი ერა იწოდება „ანტროპოცენტრად“, ისტორიულ ეპოქად, რომელშიც ადამიანური საქმიანობა უდავო გავლენას ახდენს მთელ ჩვენს პლანეტარულ სისტემაზე. ამას მივყავართ ეკომუსიკოლოგიის კიდევ ერთ, მნიშვნელოვან მიმართულებასთან: ესაა მუსიკის როლი ეკოლოგიური მდგრადობის უზრუნველყოფაში. დღეს სვანეთში უკიდურესად აქტუალურია ეკოლოგიური პრობლემები. ძლიერი თოვა და ზვავები 1986 და 1987 წლებში ცხადყოფს მოსახლეობის დაუცველობას მთიანი ლანდშაფტის პირობებში (Debarbieux, Varacca, and Rudaz, 2014), სადაც კლიმატის ცვლილების შედეგები მომავალშიც არაპროგნოზირებადია. მას შემდეგ, რაც 1986 წელს ენგურჰესის მშენებლობა დასრულდა, სვანები ჩიოდნენ ჰაერის ჭარბი ტენიანობის შესახებ, რამაც ახალი დაავადებები გააჩინა (ამონაშვილი, 1990). პროტესტი მომავალი ჰიდროენერგეტიკული პროექტების წინააღმდეგ იმდენად ძლიერი იყო, რომ ახალი ჰესების მშენებლობა ათწლეულების მანძილზე შეჩერებული იყო, თუმცა, ბოლო წლებში კვლავ დაიწყო საუბარი მის განახლებაზე (Kochladze, 2020). ცხადია, ვერ ვიტყვი, რომ მუსიკა რამენაირად იყო ჩართული პროტესტში ჰესების წინააღმდეგ, თუმცა, გამონაკლისის სახით, შემიძლია მოვიყვანო „ლილეს“ შესრულება ერთ-ერთ ანტი-ნანსკრულ დემონსტრაციაზე 2016 წელს. ეს იყო უცხოელი ინვესტორების მიერ ინიცირებული, ჰესებისა და ოქროს მალარობის ეკოლოგიურად სარისკო პროექტების წინააღმდეგ მიმართული აქცია, სადაც, ასევე, გაისმოდა პრეტენზიები კულტურულ ავტონომიაზე (Cagara, 2016). ამ პროექტების მონიშნულმდეგეები იცავდნენ თავის უფლებებს, როგორც მშობლიური მიწისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულების მქონე მკვიდრები (Tsoy, 2018), ამტკიცებდნენ რა, რომ ჰესები ავნებენ გარემოს და მოშლიან საზოგადოებრივი პრაქტიკის სტრუქტურას, კერძოდ, ეკლესიების ეზოში მდებარე სასაფლაოების დატბორვით, დაირღვევა ცოცხლებსა და მიცვალებულებს შორის კავშირი, რაც მრავალი სვანური დღესასწაულის საფუძველია.

ჰიდროენერგეტიკის გარდა, თანამედროვე სვანეთის ინდუსტრიის ერთ-ერთი ძირითადი მიმართულება ტურიზმია, რომელიც ისეთივე მგრძობიარეა ეკოლოგიური საფრთხეების მიმართ, როგორც მენყერები და ზვავები (Tarragüel, Krol, and van Westen 2012). მუსიკას, რასაკვირველია, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ტურიზმის განვითარებაში. სვანური გუნდები ხშირად აწყობენ გამოსვლებს მესტიის სასტუმროებსა და რესტორნებში და ტურისტების დიდი რაოდენობა ყოველწლიურად საგანგებოდ ჩამოდის სვანეთში, აქაური სიმღერების ადგილობრივი შემსრულებლებისაგან შესასწავლად, როგორც ეს აღვწერე წინა სიმპოზიუმზე. აქ დავამატებდი მხოლოდ, რომ სიცოცხლისუნარიანი ტურიზმის საუკეთესო მოდელი „სამმაგ შედეგს“ მოგვცემს სოციალური შეთანხმების, ეკონომიკური სარგებლისა და ეკოლოგიური მდგრადობის გათვალისწინებით. სვანსონი

და დევრო გვთავაზობენ „ოთხმაგ შედეგსაც“, რომელშიც კულტურული მდგრადობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ეკონომიკური სარგებელი (Swanson & DeVereaux, 2017), რასაც სტატიის დასაწყისში გადავყავართ. აქ გავიმეორებდი, რომ ტურიზმს მოაქვს არამარტო სარგებელი, არამედ რისკიც. მას შეუძლია, გააძლიეროს უთანასწორობა საზოგადოებებს შორის, გადააქციოს კულტურული პრაქტიკა ფართო მოხმარების პროდუქტად, ასევე, მოახდინოს მუსიკის გამარტივება და ჰომოგენიზირება იმისათვის, რომ უფრო მიმზიდველი გახადოს უცხოელებისთვის. როგორც 2017 წელს ერთი ბლოგერი წერდა, გადამეტებული ტურიზმი შეიცავს რისკს, დაანგრიოს „სვანეთის ტრადიციული ქართული მომხიბლობა“ (Mills, 2017). ასევე, სარისკოა ერთ კონრეტულ დარგზე კონცენტრირება, რაც, კორონავირუსის პანდემიამ კარგად დაანახა ტურიზმით გატაცებულ ადამიანებს მთელი საქართველოს მასშტაბით. ვშიშობ, ასეთი დაწოლა ტურიზმზე, დაარწმუნებს ზოგიერთ სვანს იმაში, რომ მუსიკალური პრაქტიკა, პირველ რიგში, ფასეულია, როგორც პირადი შემოსავლის წყარო. გარდა ამისა, ტურიზმი გავლენას ახდენს ლანდშაფტზეც, რამეთუ მრავალრიცხოვანი ახალი სამშენებლო პროექტის საჭიროებას, დამატებით ხარჯებსა და დაბინძურების საფრთხეს აჩენს, განსაკუთრებით ტურისტულ სეზონებში. სვანეთის მტკიცე ეკონომიკური მომავალი საფუძვლიან გათვლებს საჭიროებს ტურიზმისა და შინამრეწველობის სხვა დარგების ეკოლოგიური და სოციალური შედეგების გათვალისწინებით, რადგან ბიოსფეროც და მოსახლეობაც საკმაოდ მგრძობიარე და დაუცველია.

ამგვარად, ფიქრებმა ბუნების სამყაროზე, დაგვანახა ახალი, მნიშვნელოვანი გზები ეთნომუსიკოლოგიის განვითარებისა და კულტურული მდგრადობის შენარჩუნებისა. მნიშვნელოვანია, გვესმოდეს, რომ მუსიკაც და კულტურაც ბუნებაში არსებობენ, მისი ნაწილები არიან. ბინარული ოპოზიციის დადგენა მუსიკასა და კულტურას შორის პრობლემატურია. თუ გვსურს, დავიცვათ მუსიკა, ცხადია, უნდა უზრუნველვყოთ კულტურული ნიადაგის ნაყოფიერება, და, ამასთანავე, გვახსოვდეს თვით ნიადაგის დაცვაც.

---

MATTHEW KNIGHT  
(CANADA)

**PRESERVATION, SAFEGUARDING, RESILIENCE:  
CONCEPTUALIZING SUSTAINABILITY AND ECOLOGIES OF MUSIC IN SVANETI**

In this paper, I will consider the applicability for Georgian music studies of two recent areas of inquiry in ethnomusicology: music ecology and ecomusicology. This paper is far from refined research, as I am still learning about these topics. However, I believe that cultural and ecological sustainability are among the most important issues facing our world, and that music scholars need to address them actively.

A methodology wherein educated Westerners visit remote communities to preserve their ancient songs and material culture before they are lost to the forces of globalization and “cultural grey-out” (Lomax, 1980: 22) is largely felt today to be a colonialist endeavor that ignores the priorities of the communities of study. It also risks canonizing and fossilizing still-living traditions and halting natural processes of cultural contact and adaptation. Euroamerican ethnomusicology and folklore have shifted to prioritize acts of cultural performance rather than specific items of repertoire, with a view of culture as more about processes than objects. However, Robert Baron and Thomas Walker point out the paradox that “since it is continuously emergent, folklore has been seen as endangered and in risk of extinction unless recorded or transmitted” (Robert Baron & Thomas Walker, 2019: 7). Dimitri Arakishvili provides a similar kind of reasoning when he writes, “Song is not something physical that can lie under the earth for ages. Instead, it is only a sound that disappears unless it is transmitted from one man to another” (Arakishvili, 2010: 48).

While salvage ethnography is no longer favored, many researchers – and the communities they study – nevertheless do see value in maintaining specific practices over time, for the sake of human diversity, culture, and social coherence. As Brian Schrag puts it, while musical hybrids and new cultural forms can inspire the imagination and lead to the development of new genres, longstanding musical traditions can provide more opportunity for complexity and communicational nuance, ecstatic experience, and deep satisfaction (Schrag, 2015). Minority artistic traditions can best be sustained in their full complexity by ensuring a healthy context for those practices to be carried out, taught, and brought forward into the future. Preservation of specific items of repertoire serves a limited purpose without the presence of knowledgeable practitioners who can bring the repertoire to life.

For these reasons, ethnomusicologists like Jeff Todd Titon (Titon, 2009) have proposed viewing musical practices in terms of an ecosystem with many organically connected parts that need to be maintained. Just as a natural ecosystem is made up of all the physical factors in a single biome, from the individual organism to all the different species that interact and the landscape surrounding them, a musical ecosystem comprises a musical genre, the people that gather around it, and the contexts enabling it. Titon suggests that an ecological approach implies four principles: cultivating diversity, stewardship rather than ownership of resources, recognizing limits to growth, and interdependence (Titon, 2019). In his view, this guiding metaphor provides a corrective to the economic implications of earlier models, wherein musical practices are seen as artifacts and assets to be preserved.

Following Titon, Catherine Grant has created a model drawn from work with endangered languages. In Grant's model, the strength of a musical genre depends on a number of interconnected factors like intergenerational transmission, performance contexts and functions, governmental and institutional policies, and the attitudes of community members and relevant outsiders (like researchers) toward the genre (Grant, 2014). Huib Schippers has worked with a closely related "five domain" ecosystem model, where a music genre is influenced by the combination of music learning systems, musicians and communities, performance contexts and theoretical concepts, regulations and infrastructure, and media and industry (Schippers, 2015).

Titon, Grant, and Schippers all invoke the language of "sustainability," further suggesting a connection with ecology. Titon suggests that the stewardship of heritage masterpieces works best when the "cultural soil" around them is maintained (2009). In more recent publications, he has moved even further into the metaphors provided by ecology, promoting the resilience and adaptive management of culture (Titon, 2015). Titon describes sustainability as a goal—the future-oriented health of a tradition – and resilience as the strategy to reach that goal. Adaptive management tries to strengthen "a system's capacity to recover and maintain its integrity, identity and continuity when subjected to forces of disturbance and change" (Titon, 2015: 158) while also decreasing vulnerability to inevitable disruption and damage.

As an example, we can consider the case of Svan eco-migrants. Due to devastating avalanches in January 1987 that tragically killed at least eighty-five people and destroyed two thousand houses, entire villages were resettled to Kvemo Kartli and other lowland regions. Stephane Voell reports that 16,000 families were relocated (Voell, 2015). The new communities were not an exact population transfer; rather, each new village combined families from different Svanetian regions. They were now hundreds of kilometres – an all-day journey – from their old homes and any family and friends that remained there. Furthering the disruption, the breakup of the Soviet Union just a few years later meant that many of the new communities did not receive basic infrastructure for an extended period. However, one of the first actions taken by Svanetian eco-migrants in the new communities was setting up religious shrines, where male leaders still meet to take an oath of unity for the village. As Voell puts it, these shrines represent "materialised relations to the home region," a common phenomenon after resettlement (Voell, 2013: 161). Svans who have lived outside of Svaneti for decades are now tied to a semi-mythologized Svaneti through nostalgia and material objects. Although Kvemo Kartli is much more culturally heterogeneous than Svaneti and extended family ties have certainly weakened, the Svan communities still maintain a very distinctive character in their new setting. They continue to celebrate Svanetian religious holidays, practice the oath of memory and *zar* funeral lament, and participate in respected folk ensembles like Dmanisi's Shgarida under the direction of Gurgun Gurchiani. The point is that for musical activity to survive an enormous change like this one, it needs to be resilient and adaptive, and requires a fertile "cultural soil," as Titon puts it. The sustained "Svan-ness" in multiple domains of the milieu surrounding lowland eco-migrant communities is one of the preconditions that allowed musical activity to re-emerge.

We can also compare recent work with intangible cultural heritage undertaken by Georgia's National Folklore Centre. In 2015, the Folklore Centre successfully lobbied to have the "Svan funeral ritual with *zari*" recognized nationally as a monument of intangible cultural heritage. Positively from an ecosystem standpoint, the item put forward was the entire ritual itself, not merely the *zar* as a musical artifact. The wording recognizes that the lament is part of an entire system of

---

practice that involves multiple members of the community in different roles. However, transmitting the *zar* is complicated, since it is not really appropriate to teach it to children. The *lotbari* schools established by the Folklore Centre in Mestia and more than a dozen other rural locations are a very positive development, building intergenerational bonds between elderly teachers and youth. However, there is a risk that classes with songmasters, in which children learn specific songs that are part of a musical canon, and then go on to perform them on stages, will teach the next generation of singers that music is primarily valuable as a professional activity. As Titon notes, if sustainability efforts emphasize presentational forms, they will encourage the idea that music is primarily a commodity rather than a participatory activity (Titon, 2009). Ideally, children will learn repertoire from *lotbaris* that they will go on to bring into the festive and ritual life of their communities, strengthening the cultural soil and community bonds that inspire amateur music-making. However, there are certain things such schools cannot teach, like the *zar*.

### **From Musical Ecosystems to Ecomusicology**

George Lakoff and Mark Johnson argue that metaphors can define reality, highlighting certain aspects and hiding others. Metaphors can lead us to act in ways that fit the metaphor and turn it into a self-fulfilling prophecy (Lakoff and Johnson, 1980). Accordingly, some scholars have questioned the validity of using an ecosystem trope to conceptualize music sustainability. Brent Keogh and Ian Collinson acknowledge that music ecology provides a way for music studies to once again make utopian and universal claims of the sort that were relentlessly deconstructed by postmodernism (Brent and Collinson, 2016: 2). However, they challenge Titon, arguing that biological metaphors do not inherently provide deep insight into cultural problems, and may have negative ramifications (Keogh, 2013: 7). They question whether an ecosystem view, premised on the interconnection of all things, allows for any differentiation between natural and unnatural action. Is there any room to discuss ethics or morality, if everything is part of a system anyway and actions like theft could be seen as necessary adaptation to changing circumstances? As Keogh and Collinson explain, the former utopian “pastoral ecology” that viewed nature as characterized by harmony, symbiosis, holism, and equilibrium has long been discredited by scientists (Brent and Collinson, 2016: 7). Rather, nature is organized around the survival of the fittest – hardly promising for those who wish to protect minority artistic traditions from global homogenization.

While musical ecosystems are clearly an important trope for applied ethnomusicologists working with cultural sustainability, they only represent a portion of the work being undertaken on the relationship between music and ecology. A whole subdiscipline called ecomusicology has arisen in the past ten years, heralded especially by Nancy Guy’s 2009 article, “Flowing Down Taiwan’s Tamsui River: Towards an Ecomusicology of the Environmental Imagination.” Although music ecosystems and ecomusicology are sometimes used as interchangeable terms, they describe different things. Rather than taking biological ecosystems as a metaphor for musical systems, ecomusicology directly concerns itself with the relationship between music and the natural environment. Ecomusicology contains several major related strands: music and environmentalist activism, the environmental effects of music-making, the effects of environmental destruction on music-making, and music as it reflects and transmits knowledge about the natural world. For example, Mark Pedelty examines the songs used by North American environmentalists to build solidarity and spread their message (Pedelty, 2012; 2016), Rebecca Dirksen describes how deforestation has severely limited the production of drums fundamental to Haitian religious practice (Dirksen, 2019),

and Michael Silvers explores how a mid-century Brazilian popular musician incorporated “rain prophecy,” a traditional practice of forecasting weather patterns, into his songs (Silvers, 2015). I believe that ecomusicology could provide a basis for very fruitful analysis of Georgian polyphonic practice, especially Svanetian music, given the many intersections with the ecomusicological strands identified above. In the remainder of this paper, I will briefly sketch out some preliminary areas for future investigation.

### **Ecomusicology and Svaneti**

To perform a basic ecomusicological analysis of Svanetian traditional song, we could simply point out every instance where an animal, plant, or aspect of the natural landscape is referred to textually: take the animal sacrifices in “Lazhghvash,” or “Shisha da Gergil,” which depicts the discovery of the Tskharvashi mineral water spring, or “Lile,” commonly held to be a hymn to the sun. Weather controlling songs and agricultural work songs (if they appeared in Svaneti) would also be obvious areas of inquiry. An exhaustive analysis of song texts in this way could indeed produce reflections on how the natural world is conceived.

A slightly deeper layer of analysis would examine music to uncover human attitudes toward nature and critique how humans relate to the environment today. References to nature in Svanetian songs are to be expected, reflecting a deeply-embedded animist worldview of many millennia in which, as Arakishvili puts it, Svans “believed in angels of the wood and the mountains” (Arakishvili, 2010: 37). Even today, Svaneti is home to deeply respected sacred outdoor sites and magical wishing trees. The fundamental importance of ancestral soil for Svans – particularly the burial ground where one’s bones must one day lie – parallels the reverence for the land that is held by many indigenous peoples.

As Maka Khardziani has explained, including several times at this symposium (Khardziani, 2005; 2010), songs about hunters are a foundational part of the Svanetian repertory. Songs like “Lemchil” commemorate famous hunters, and some round dances may depict hunters’ actions or trapping animals in a circle. Such songs reflect the importance of hunting for survival in a region with long winters and limited agricultural opportunities.

An important subset of hunting songs features Dali, the goddess of game animals, in whom some Svans reportedly believe even today. Kevin Tuite sees her as a possible remnant of a matriarchal religious system that has been supplanted by Christianity (Tuite, 2003). Dali is famously untrustworthy and jealous, as represented in songs and legends like “Bail Betkil,” which depicts her punishment of a hunter-lover. This could easily signify the Svanetian people’s fear of nature, which provides their sustenance but also often harms them, given the many dangers of mountain landscapes. Other legends of Dali describe her taking vengeance on hunters who kill more ibex or chamois than their communities need, for example the round dance “Monadire Chorla,” but some of these tales also depict the endangered hunters turning to St. George – Jgraeg – for aid. In such tales, the Christian saint takes the side of hunters against the pagan nature goddess; he also protects people from bad weather rather than causing it. To scholars like Tuite (2017) and Virsaladze (2016), the “enmity” (Virsaladze, 2016: 39) between the deities suggests a contest between Christianity and nature, with the latter eventually losing. In the well-known Svanetian legend of Dali giving birth on the rocks, which appears in song form as “Dala Khojaes Khelghvazhale,” a hunter rescues Dali’s newborn child from hungry wolves, implying that the goddess is feeble and vulnerable, unable to take care of herself without human intervention.



---

Coincidentally, this theme echoes a common refrain in ecologically-minded scholarship of today, which refers to our era as the “Anthropocene,” a historical epoch in which human activity is having an undeniable effect on our entire planetary system. This leads to another major strand within ethnomusicology: the role of music in environmental sustainability. It is clear that environmental issues are extremely relevant in Svaneti today. The major snowfall and avalanches of 1986 and 1987 confirm that mountain landscapes and the peoples populating them are vulnerable (Debarbieux, Varacca & Rudaz, 2014), and the future effects of climate change remain to be seen. Ever since the Enguri Dam was completed in 1986, Svans have complained about increased humidity causing new illnesses (Amonashvili, 1990). Protest against further hydroelectric projects has been so vehement that construction of new dams has been halted for decades, although the past few years have brought continual proposals of work starting up again (Kochladze, 2020). While I cannot claim that music has been a major part of protests against the dams so far, with the exception of a performance of “Lile” by some anti-Nenskra demonstrators recorded by a friend of mine in 2016, claims to cultural autonomy have certainly been part of the case against the dams or against the establishment of gold mines (Cagara, 2016), environmentally risky projects spearheaded by mysterious foreign investors with few local ties. Some opponents of these projects have asserted their rights as indigenous people with a special relationship with the land (Tsoy, 2018), claiming the dams would injure the natural environment and damage the fabric of community practices, particularly by flooding churchyard cemeteries, which would interrupt the relationship between the living and the dead that is at the heart of so many Svanetian festivities.

Besides hydroelectricity, Svaneti’s main industry at the moment is tourism, something that is also sensitive to environmental dangers like landslides and avalanches (Tarragiél, Krol & van Westen, 2012). Music certainly plays a role in tourism, given that Svan choirs often perform in hotels and Mestia restaurants for tourists, and a significant number of people travel to Svaneti each year specifically to learn songs from Svan villagers, as I described at the last symposium. Here I would add that the best models for sustainable tourism propose a “triple bottom line,” where social coherence, economic benefits, and environmental sustainability are all taken into consideration. Swanson and DeVereaux further propose a “quadruple bottom line” where cultural sustainability is considered more important than economic gain (Swanson & DeVereaux 2017), which brings us full circle to the beginning of this paper. Here I would like to reiterate that tourism brings risks along with benefits. Tourism can reinforce inequalities in communities, commodify cultural practices, and simplify and homogenize music to make it more appealing to foreigners. Overtourism risks destroying Svaneti’s “traditional Georgian charm,” as one blogger wrote in 2017 (Mills, 2017). It is also risky to rely too much on a single industry, as the coronavirus pandemic has likely made clear to tourism professionals all across Georgia. And I fear that too much emphasis on tourism will convince some Svans that musical practices are primarily valuable as sources of personal income. Besides this, tourism is affecting the landscape with many new construction projects and additional waste and pollution due to a greatly increased population during tourist seasons. A sustainable economic future for Svaneti needs to carefully consider the intertwined environmental and social impacts of tourism and industry, since the biosphere and human population are both vulnerable.

In summary, thinking about the natural world has opened up important new avenues in ethnomusicology and cultural sustainability. It is important to recognize that music and culture are situated within nature – a part of it. Setting up a binary opposition between nature and culture is problematic. If we want to sustain music, we certainly must ensure the fertility of the cultural soil, but also remember to sustain the actual soil itself.

### References

- Amonashvili, Paata. (1990). "Perestroika and New Pressure Groups in Georgia: A Successful Ecological Movement." In: *International Journal of Urban and Regional Research* 14 (2): 322–26. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.1990.tb00676.x>.
- Araqishvili, Dimitri. (2010). "Svan Folk Song." In: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Pp. 35–56. NY: Nova Science Publishers, Inc.
- Baron, Robert and Walker, Thomas. (2019). "Sustainability Clashes and Concordances." In: *Cultural Sustainabilities: Music, Media, Language, Advocacy*. Pp. 3–18. Editor Timothy J. Cooley. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Cagara, Dominik K. (2016). "Svaneti Gold Rush from Saint Kitts and Nevis." *Democracy & Freedom Watch* (blog). <https://dfwatch.net/svaneti-gold-rush-from-saint-kitts-and-nevis-42544>
- Debarbieux, Bernard, Varacca, Mari Oiry and Rudaz, Gilles. (2014). "Challenges and Opportunities for Tourism Development in Mountain Regions." In: *Tourism in Mountain Regions: Hopes, Fears and Realities*. Pp. 6–11. Geneva: University of Geneva, University of Bern, & United Nations Environment Program.
- Dirksen, Rebecca. (2019). "Haiti's Drums and Trees: Facing Loss of the Sacred." In: *Ethnomusicology* 63 (1): 43–77. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.63.1.0043>
- Grant, Catherine. (2014). *Music Endangerment: How Language Maintenance Can Help*. New York: Oxford University Press.
- Guy, Nancy. (2009). "Flowing Down Taiwan's Tamsui River: Towards an Ecomusicology of the Environmental Imagination." In: *Ethnomusicology* 53 (2): 218–48.
- Keogh, Brent. (2013). "On the Limitations of Music Ecology." In: *Journal of Music Research Online* 4: 1–10.
- Keogh, Brent, and Ian Collinson. (2016). "A Place for Everything and Everything in Its Place? - The (Ab)Uses of Music Ecology." In: *Musicultures* 43 (1): 1–15.
- Khardziani, Maka. (2005). "Reflection of the Tradition of Hunting in Svan Musical Folklore." In: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 205–8. Editors: Tsursumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Khardziani, Maka. (2010). "Svan Hunting Songs." In: *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. 222–27. Editors: Tsursumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

- 
- Kochladze, Manana. (2020). "The Never Ending Saga of the Nenskra HPP." *CEE Bankwatch Network* (blog). <https://bankwatch.org/blog/the-never-ending-saga-of-the-nenskra-hpp>
- Lakoff, George, and Johnson, Mark. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Lomax, Alan. (1980). "Appeal for Cultural Equity." In: *African Music* 6 (1): 22–31.
- Mills, Marta. (2017). "How Mass Tourism Is Destroying 30+ Destinations Travelers Love: Svaneti (Georgia)." *Green Global Travel* (blog). <https://greenglobaltravel.com/how-mass-tourism-is-destroying-destinations/>
- Pedelty, Mark. (2012). *Ecomusicology: Rock, Folk, and the Environment*. Philadelphia, Pa: Temple University Press.
- Pedelty, Mark. (2016). *A Song to Save the Salish Sea: Musical Performance as Environmental Activism*. Bloomington. Indianapolis: Indiana University Press.
- Schippers, Huib. (2015). "Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: Understanding 'Ecosystems of Music' as a Tool for Sustainability." In: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Pp. 134–56. Editors: Pettan, Svanibor and Todd Titon, Jeff. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Schrag, Brian. (2015). "Motivations and Methods for Encouraging Artists in Longer Traditions." In: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Pp. 317–347. Editors: Pettan, Svanibor and Todd Titon, Jeff. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Silvers, Michael B. (2015). "Birdsong and a Song about a Bird: Popular Music and the Mediation of Traditional Ecological Knowledge in Northeastern Brazil." In: *Ethnomusicology* 59 (3): 380–97. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.59.3.0380>
- Swanson, Kristen K., and DeVereaux, Constance. (2017). "A Theoretical Framework for Sustaining Culture: Culturally Sustainable Entrepreneurship." In: *Annals of Tourism Research* 62 (January). Pp. 78–88. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2016.12.003>
- Tarragüel, Antoni Alcaraz, Krol, Bart and Westen, Cees van. (2012). "Analysing the Possible Impact of Landslides and Avalanches on Cultural Heritage in Upper Svaneti, Georgia." In: *Journal of Cultural Heritage* 13 (4): 453–61. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2012.01.012>
- Titon, Jeff Todd. (2009). "Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint." In: *The World of Music* 51 (1): 119–37.
- Titon, Jeff Todd. (2015). "Sustainability, Resilience, and Adaptive Management for Applied Ethnomusicology." In: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Pp. 157–95. Editors: Pettan, Svanibor and Todd Titon, Jeff. Oxford, New York: Oxford University Press.

- Titon, Jeff Todd. (2019). "Foreword." In: *Cultural Sustainabilities: Music, Media, Language, Advocacy*, Editor: Timothy J. Cooley, xi–xix. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Tsoy, Zhenya. (2018). "Indigenous Svan Communities Unite to Block Hydro Development in Svaneti." *CEE Bankwatch Network* (blog). <https://bankwatch.org/blog/svan-communities-block-hydro-development-in-svanetia>
- Tuite, Kevin. (ed). (2003). *Violet on the Mountain: An Anthology of Georgian Folk Poetry*. Tbilisi: Amiran.
- Tuite, Kevin. (2017). "St George in the Caucasus: Politics, Gender, Mobility." In: *Sakralität Und Mobilität in Südosteuropa Und Im Kaukasus*. Pp. 19–53. Editors: Kahl, Thede, Darieva, Tsypylma and Toncheva, Svetoslava. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. [https://www.academia.edu/17881597/St\\_George\\_in\\_the\\_Caucasus\\_politics\\_gender\\_mobility](https://www.academia.edu/17881597/St_George_in_the_Caucasus_politics_gender_mobility)
- Virsaladze, Elene. (2016). *Georgian Folk Traditions and Legends (Caucasus)*. Tbilisi: Artanuji.
- Voell, Stéphane. (2013). "Oath of Memory: The Taking of Oaths on Icons in Svan Villages of Southern Georgia." In: *Iran and the Caucasus* 17 (2): 153–69. <https://doi.org/10.1163/1573384X-20130203>
- Voell, Stéphane. (2015). "Moral Breakdown among the Georgian Svans: A Car Accident Mediated between Traditional and State Law." [https://www.academia.edu/9321227/Moral\\_Breakdown\\_among\\_the\\_Georgian\\_Svans](https://www.academia.edu/9321227/Moral_Breakdown_among_the_Georgian_Svans).

**ხალხური თვითშემოქმედების გუნდები ზემო აჭარაში  
(XX საუკუნის 30-40-იანი წლები)**

ქართული ხალხური შემოქმედება, მათ შორის ხალხური სასიმღერო ტრადიციები და სასცენო ხელოვნება ისეთივე ძველია, როგორც თავად ქართველი ხალხი, მაგრამ, ისტორიული თვალსაზრისით, განსაკუთრებით ღირებული და ფასეულია ის დოკუმენტური წყაროები და ფაქტობრივი მასალები, რომლებიც პირველწყაროს მნიშვნელობას იძენენ და საშუალებას გვაძლევენ ხალხური საშემსრულებლო ხელოვნების, მათ შორის, თვითშემოქმედებითი გუნდების, ცალკეული პიროვნებებისა თუ კონკრეტული ოჯახების შესახებ, დოკუმენტებზე დაყრდნობით ვისაუბროთ.

საქართველოში და, მათ შორის, აჭარაში, საშემსრულებლო ტრადიციების ისტორიული განვითარების თვალსაზრისით, XX საუკუნის 30-40-იანი წლები ერთ-ერთი საინტერესო პერიოდია. საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის შემდგომ, ეს იყო პერიოდი, როცა ხალხური თვითშემოქმედებითი სასცენო გუნდების ფორმირების პროცესი გეოგრაფიულადაც გაიშალა და მასობრივი ხასიათიც მიეცა. ამ პროცესს თავისი მიზანი და იდეოლოგიური ჩარჩოები გააჩნდა, რამდენადაც ეს იყო დრო, როცა თანდათანობით მტკიცდებოდა ახალი სოციალისტური იდეოლოგია, საფუძველი ეყრებოდა საბჭოთა მოქალაქის იდეას და ამგვარმა მოთხოვნებმა ხალხურ თვითშემოქმედებაზეც თავისებური ასახვა ჰპოვა. მიუხედავად ამგვარი იდეოლოგიური ფონისა, ამ პერიოდმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ხალხური სიმღერისა და ცეკვის არაერთი საინტერესო ვარიანტის გადარჩენის თვალსაზრისით.

ნაშრომი, რომელსაც წარმოგიდგენთ, ისტორიული ხასიათისაა, მთლიანად საარქივო მასალებზე დაყრდნობითაა შესრულებული და მხოლოდ ერთ კონკრეტულ პერიოდსა და საკითხს მოიცავს, ესაა XX საუკუნის 30-იან წლებში ხალხური თვითშემოქმედების გუნდების აღრიცხვა-კომპლექტაციისა და რეპერტუარის შერჩევის ზოგადი პოლიტიკა. გეოგრაფიულად იგი ზემო აჭარას, ანუ იმდროინდელი ადმინისტრაციული დაყოფით, ხულოს რაიონს მოიცავს, რომელშიც ერთიანდებოდა შემდგომდროინდელი შუახევის რაიონიც.

აჭარის საარქივო სამმართველოს ბათუმის არქივში დაცული დოკუმენტი წარმოადგენს აჭარის ხალხური შემოქმედების კაბინეტის დირექტორის გიორგაძის<sup>1</sup> მოხსენებით ბარათს, რომელიც 1939 წლის დეკემბერში საქართველოს ხალხური შემოქმედების ცენტრალური სახლის დირექტორის გრიგოლ კოკელაძისადმია წარდგენილი (ასს. ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ. 24, ფურც.: 1-8, 29, 40, 47, 50, 52).

მოხსენებით ბარათში გიორგაძე მოკლე ისტორიულ ცნობებსაც გვანდის და აღნიშნავს, რომ აჭარაში ხალხური შემოქმედების კაბინეტი 1936 წლიდან არსებობს. იმ დროი-

<sup>1</sup> მოხსენებით ბარათს გიორგაძე ხელს აწერს, როგორც ხალხური შემოქმედების სახლის დირექტორი. თუმცა დოკუმენტს ხელწერა არ ახლავს, არამედ ჩაბეჭდილია მხოლოდ გვარი შემდეგნაირად: „/გიორგაძე/“, ინიციალის გარეშე. აღნიშნული დოკუმენტის მიხედვით გიორგაძის სახელის შესახებ ერთგვარი გაუგებრობაა: თვითშემოქმედებითი გუნდების დათვალიერების ამსახველ ხელნაწერ მასალებში გიორგაძის ხელწერას რამდენიმე ადგილზე ახლავს ინიციალიც, რომელიც აშკარად ასობგერა „ნარ“-ია, ანუ ნ. გიორგაძე. თუმცა იგივე საარქივო საქმეში დევს ხელწერილები, სადაც, ხალხური შემოქმედებითი კაბინეტის დირექტორად მოხსენიებულია კოლია გიორგაძე. ეს საკითხი შემდგომში დაზუსტებას საჭიროებს.

სათვის კაბინეტის საქმიანობა მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორს, ფარცხალაძეს ჰქონია შეთავსებული. გიორგაძე მიუთითებს, რომ მას ძალზე გადატვირთული სამუშაო ჰქონდა და რაიონებში წასვლის, იქაური გუნდების დათვალიერების დრო არ ჰქონდა, რის გამოც „კაბინეტის მუშაობა მოისუსტებდა“ (ასს. ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ. 24).

გიორგაძე კაბინეტის დირექტორად 1939 წლის 15 იანვრიდან დაუნიშნავთ. მისივე თქმით, არავის არავითარი საბუთი არ ჩაუბარებია მისთვის, მხოლოდ მანახეს სად უნდა დავმჯდარიყავიო (ასს. ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ. 24). 15 იანვრიდანვე მას დაუწვია ყველა თვითმოქმედი წრის აღრიცხვა და გაცნობა-დათვალიერება. ამ დროს ეცნობოდა რეპერტუარს, აძლევდა კონსულტაციებს, დათვალიერების შედეგების შესახებ ანარმოებდა ჩანაწერებს და სხვ. იგი იქვე დასძენს, რომ 1939 წლისათვის კაბინეტის ბიუჯეტი 40 ათასი მანეთით განუსაზღვრავთ. იმავე წელს კაბინეტი გადაუკეთებიათ შემოქმედების სახლად, მაგრამ, როგორც ჩანს ეს ინფორმაცია გიორგაძემ დაზუსტებით არ იცის. ამ საკითხთან დაკავშირებით ერთგვარი გაუგებრობა, ან შეიძლება აჭარისა და თბილისის შესაბამის სამთავრობო სტრუქტურებს შორის ნაკლები კავშირი იყო. ეს იქედან ჩანს, რომ გიორგაძე შეახსენებს კოკელაძეს, რომ მას მიუწერია თბილისში, რათა ხელოვნების სამმართველოს მოეწერა სპეციალური წერილი აჭარაში სამმართველოს უფროსისათვის, დასტურად იმისა, რომ აჭარაში ხალხური შემოქმედების კაბინეტი გადაკეთებულია შემოქმედების სახლად. გიორგაძე აღნიშნავს, რომ ჩვენი სამმართველოს უფროსი არ ეთანხმება მართო იმ მომართვას, რომელიც თქვენს მიერ იყო გადმოგზავნილიო (ასს. ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ. 24).

გიორგაძეს 1939 წლის 15 იანვრიდან 1939 წლის 31 დეკემბრამდე აჭარაში ხალხური შემოქმედებითი გუნდების გამოვლენის, აღრიცხვისა და დათვალიერების მიზნით რიგი ღონისძიებები გაუტარებია, კერძოდ გუნდების კონსულტაცია და დათვალიერება 96-ჯერ განუხორციელებია და ერთი წლის მანძილზე სულ 200 თვითმოქმედი წრე აღურიცხავს, რომელთა შორის 30 ინდივიდუალური ყოფილა.

ზოგადი სტატისტიკა კი შემდეგი ყოფილა: რაიონული გუნდი — 3. საკოლმეურნეო და თვითმოქმედი გუნდი — 40. მეწონგურეთა ანსამბლი — 14. მოცეკვავეთა ანსამბლი — 8. ხორონის მოცეკვავე — 4. ქართული დრამწრე — 22. რუსული დრამწრე — 13. ბერძნული დრამწრე — 3. სომხური დრამწრე — 3. სასულე ორკესტრი — 10. სიმებიანი ორკესტრი — 10. საბალეტო წრე — 4. მეწონგურეები — 10. მეჭიპონეები — 10. აღმოსავლური ტრიო — 3. ინდივიდუალური შემსრულებლები — 30. იზო<sup>2</sup> წრეები — 3. მთქმელები — 10 (ასს. ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ. 24).

საინტერესოა ერთი ცნობა, რომლის მიხედვითაც გიორგაძეს 1939 წელს მოწვეული ჰყოლია ხმისჩამწერი ბრიგადა და ჩაუწერიათ „თითქმის ყველა“ თვითმოქმედი და საკოლმეურნეო გუნდი. ჩანერილ ფირფიტებში ბევრი ისეთი სიმღერები ყოფილა, რომლებიც ფოლკლორულ მასალას შეიცავდა. ამ პერიოდში ხალხური ნაწარმოებების ჩასაწერად ხელშეკრულება კომპოზიტორ ალექსანდრე ფარცხალაძესთან ყოფილა გაფორმებული. ამ ხელშეკრულების ფარგლებში ჩანერილი სიმღერების ნაწილი 1939 წლის 31 დეკემბერს ალ. ფარცხალაძეს ჩაუბარებია, დანარჩენი კი 1940 წლის 1 მაისამდე უნდა ჩაებარებინა. აჭარის ხალხური შემოქმედების კაბინეტი გადასამზადებელ კურსებზე კანდიდატების გაგზავნასაც გეგმავდა და ამ მიზნით სიებსაც ადგენდა (ასს. ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ. 24).

<sup>2</sup> აბრევიატურა „იზო“ შექმნილია რუსულის მიბაძვით, თუმცა შეცდომით. რუსული «изообразительное искусство» ქართულად შემოკლებული სახით ჩანერილია, როგორც „იზო“. 1930-იან წლებში აჭარაში მოქმედებდა პროფესიული ხატვის სტუდიები, რომელთა რაოდენობა ჩანს სამი იყო. აღნიშნული აბრევიატურის დაზუსტებისათვის მაღლობა ქალბატონ ნინო ნიჭარაძეს (მხატვარი, ბათუმის ხელოვნების მუზეუმის დირექტორი) და აიდა აბუსერიძეს (ბათუმის ხელოვნების ცენტრის მენეჯერი).

დასასრულს, გიორგაძე სთხოვს, რომ ყურადღება მიაქციონ და დაეხმარონ ბიუჯეტის, შტატის, ბინისა და ტრანსპორტის საკითხებზე, რადგან არსებულ პირობებში მუშაობა მას შეუძლებლად მიაჩნდა. დასძენს, რომ შედგენილი ჰქონია მომავალი, ანუ 1940 წლის სამუშაო გეგმა და ერთი ეგზემპლარი თბილისში გრ. კოკელაძესთანაც გადაუგზავნია.

მოხსენებთ ბარათს მოსდევს აჭარის ხალხური შემოქმედების სახლის მიერ აღრიცხული თვითმოქმედი წრეების სია — 1939 წლის 1 იანვრიდან 1939 წლის 31 დეკემბრამდე. აღნიშნული სია ანკეტის სახითაა შედგენილი, სადაც შემდეგი ინფორმაციაა მოცემული: წრეების სრული დასახელება, რომელ ორგანიზაციასთან არის ჩამოყალიბებული და რომელ წელს არის ჩამოყალიბებული წრე, წევრების რაოდენობა, ხელმძღვანელის სახელი და გვარი, რომელ ენაზე წარმოებს მუშაობა, ხელმძღვანელის განათლება ხელოვნების დარგში, ხელმძღვანელის საერთო განათლება, ხელმძღვანელის პარტიულობა და შენიშვნა (ასს. ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ. 24). ამ სახის ინფორმაცია ანკეტაში გუნდის წევრების შესახებაც არის წარმოდგენილი, რაც ძალზე საინტერესოა ხალხურ ხელოვნებაში ჩართულ პირთა სოციოლოგიური კვლევის თვალსაზრისით.

აღნიშნულ ანკეტაში აჭარა რამდენიმე ადმინისტრაციულ ერთეულადაა დაყოფილი და, შესაბამისად, მათში შემავალი შემოქმედებითი ჯგუფებიც დიფერენცირებულადაა აღწერილი. ესენია: ქალაქი ბათუმი და მისი რაიონი, ქობულეთის რაიონი, ქედის რაიონი, ხულოს რაიონი და ცალკეა გამოყოფილი აჭარის ხალხური შემოქმედებითი სახლის მეთვალყურეობით არსებული, სახელმწიფო ხარჯზე მყოფი ობიექტები.

ინფორმაციული თვალსაზრისით, ეს მასალები საკმაოდ მოცულობითი და მრავალფეროვანია, ამიტომაც ნაშრომში მხოლოდ ხულოს რაიონში შემავალ გუნდებს შევხებით.

ბათუმის არქივის აღნიშნული დოკუმენტის მიხედვით, ხულოს კულტურის სახლთან არსებული გუნდების სია შემდეგია:

1. მომღერალთა გუნდი. დაარსდა 1939 წელს 32 წევრით. ხელმძღვანელი ნესტორ ჯიბლაძე. ანკეტაში მითითებულია, რომ მუშაობა ქართულ ენაზე წარმოებს. თავად ნესტორ ჯიბლაძეს სახელოვნებო მიმართულებით „არავითარი“ განათლება არ ჰქონია, ხოლო საერთო განათლების გრაფაში აღნიშნულია, რომ მას საშუალო განათლება ჰქონია და იყო უპარტიო.

2. მეჩოგურე აჭარელ ქალთა ანსამბლი. დაარსდა 1918 წელს 22 წევრით. ხელმძღვანელი ნესტორ ჯიბლაძე. აქაც ხელმძღვანელის შესახებ ანკეტაში იგივე მონაცემებია.

3. საბავშვო გუნდი. დაარსდა 1939 წელს 27 წევრით. ხელმძღვანელი ჩიხლაძე (ინიციალი არაა მითითებული). ჩიხლაძის გუნდი ქართულ ენაზე მუშაობდა. ხელმძღვანელს სახელოვნებო მიმართულებით „არავითარი“ განათლება არ ჰქონია. ზოგადად კი საერთო განათლების სვეტი აღნიშნულია, რომ „დაბ“, ანუ დაბალი განათლება ჰქონდა. ჩიხლაძე ალკკ-ს წევრი ყოფილა.

4. სოფელ ხიხაძირის მეხორონეთა ანსამბლი. დაარსდა 1938 წელს.<sup>3</sup> ამ გუნდის დაარსების თარიღს დამატებითი კვლევა სჭირდება. ასლან აბაშიძეც ქართულ ენაზე ახორციელებდა მუშაობას და მასაც „არავითარი“ სახელოვნებო განათლება არ ჰქონია. საერთო განათლების გრაფაში აღნიშნულია, რომ მას „დაბ“ — დაბალი განათლება ჰქონია და უპარტიო იყო.

5. სოფელ ჭვანას ქართული დრამატული წრე. დაარსდა 1939 წელს, 13 წევრით.

<sup>3</sup> ანკეტაში დაარსების თარიღში (1938) ციფრ „3“-თან ერთად ციფრი „1“-იცაა. ციფრი „3“ უფრო მკრთალად, ხოლო ციფრი „1“ უფრო მკვეთრად ჩანს. ორივე ციფრი ერთმანეთზეა გადაწერილი ისე, რომ ძნელი დასადგენია, გუნდის დაარსების თარიღად 1938 თუ 1918 წელი უნდა მივიჩნიოთ

ხელმძღვანელი დომენტი ხაინდრავა. იგი ქართულ ენაზე ახორციელებდა მუშაობას და მასაც „არავითარი“ სახელოვნებო განათლება არ ჰქონია. საერთო განათლების გრაფაში აღნიშნულია, რომ მას საშუალო განათლება ჰქონია და უპარტიო იყო.

6. ხულოს კულტურის სახლის სასულე ორკესტრი. დაარსდა 1939 წელს 23 წევრით. ხელმძღვანელი ლორთქიფანიძე. იგი ქართულ ენაზე ახორციელებდა მუშაობას და მასაც „არავითარი“ სახელოვნებო განათლება არ ჰქონია. საერთო განათლების გრაფაში აღნიშნულია, რომ მას საშუალო განათლება ჰქონია და ალკკ-ს წევრი იყო.

7. სოფელ დიოკნისის ქართული დრამატული წრე. დაარსდა 1939 წელს, 14 წევრით. ხელმძღვანელი კაპიტონ ლაშხია. ქართულ ენაზე ახორციელებდა მუშაობას, არ ჰქონდა სახელოვნებო განათლება, იყო საშუალო განათლების მქონე და ალკკ-ს წევრი.

8. სოფელ ყინჩაურის დრამატული წრე. დაარსდა 1939 წელს, 18 წევრით. ხელმძღვანელი კოპალიანი. ქართულ ენაზე ახორციელებდა მუშაობას, არ ჰქონდა სახელოვნებო განათლება, იყო საშუალო განათლების მქონე და ალკკ-ს წევრი.

9. სოფელ რიყეთის დრამატული წრე, დაარსდა 1939 წელს, 17 წევრით. ხელმძღვანელი ბიქტორ თოდუა. ქართულ ენაზე ახორციელებდა მუშაობას, არ ჰქონდა სახელოვნებო განათლება, იყო საშუალო განათლების მქონე და ალკკ-ს წევრი.

10. სოფელ აღმეს მომღერალთა გუნდი. დაარსდა 1939 წელს 25 წევრით. ხელმძღვანელი რეფეთ მელაძე. ქართულ ენაზე ახორციელებდა მუშაობას, არ ჰქონდა სახელოვნებო განათლება, იყო საშუალო განათლების მქონე უპარტიო.

11. სოფელ აღმეს მეხორონეთა ანსამბლი. დაარსდა 1939 წელს, 5 წევრით. ხელმძღვანელი მელაძე (ინიციალის გარეშეა). ქართულ ენაზე ახორციელებდა მუშაობას, არ ჰქონდა სახელოვნებო განათლება, იყო საშუალო განათლების მქონე უპარტიო.

12. ხულოს რაიონში მოქმედებდა, ასევე სიმღერის 10-წლედ და არსებობდა 10-წლედის მომღერალთა გუნდი, რომელიც 1939 წელს დაარსდა, 32 წევრით. ხელმძღვანელი ლორთქიფანიძე (ინიციალის გარეშეა — თ.ტ.). ქართულ ენაზე ახორციელებდა მუშაობას, არ ჰქონდა სახელოვნებო განათლება, იყო საშუალო განათლების მქონე უპარტიო.

აღნიშნული ანკეტის მიხედვით სულ ხულოს რაიონის ხალხური თვითშემოქმედების გუნდებში აღრიცხული იყო 240 წევრი (ასს. ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ. 24).

ზემოთ დასახელებული საარქივო მასალები შეიცავს, ასევე, ხულოს რაიონის გუნდების დათვალიერების შედეგებს. ხულოს სახელოვნებო გუნდების დათვალიერება მხოლოდ ხალხური შემოქმედებითი კაბინეტის დირექტორს, გიორგაძეს და ინსპექტორს, ე. დოლიძეს უწარმოებიათ. ამ დათვალიერების დროს შესრულებული ჩანაწერები ხელნაწერია, შესრულებულია მელნით, სასკოლო რვეულში. დათვალიერების შედეგები, მართალია, ზოგ შემთხვევაში ტრაფარეტულია, მაგრამ შიგადაშიგ საინტერესო ინფორმაციას მაინც შეიცავს. მაგალითად, ხულოს არასრული საშუალო სკოლის ქალთა გუნდი 35 მონაფისაგან შედგებოდა და მას პიონერი შადიე მესხი ხელმძღვანელობდა. დათვალიერების შედეგებში აღნიშნულია, რომ გუნდი ძალზე კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს. გუნდთან არიან ნორჩი მოცეკვავეები, რომლებიც ცეკვას სიმღერის თანხლებით ასრულებენ, „ცეკვავენ ხორონს, ფერხულს, ყოლსამას და ლეკურს“. დასახელებულია ნიჭიერი შემსრულებლები: სურიე მიქელაძე და მაცვალა ჩიხლაძე. ცალკეა აღნიშნული დები ჩიხლაძეები და შადიე მესხი, რომლებიც ნიჭიერებით გამორჩეულები ყოფილან. ჩანიშნულია, რომ გუნდი მეჩრონგურებს და საბავშვო პიესებს საჭიროებს, რადგანაც გუნდთან დრამატული წრეც არსებულა, რომელსაც სკოლის დირექტორი ლიპა ჩხიკვიძილი ხელმძღვანელობდა. ზოგადი შეფასების მიზნით, იქვე აღნიშნულია, რომ „კულტურულად ბავშვების აღზრდაში“ სკოლა თვალსაჩინოა და ეს მისი დირექტორის, კარგი მასწავლებლების ენერჯის და უნარიანობის დამსახურებაა (ასს. ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ. 24).

ხულოს პედსასწავლებლის მონაფეთა გუნდს ხასან მიქელაძე ხელმძღვანელობდა



და მასში 30 მონაწივე შედიოდა. გუნდი სხვადასხვა კომპოზიტორის ნაწარმოებების შესრულების მხრივ საშუალო დონეზეა შეფასებული და მისთვის მითითებაც მიუციათ რეპერტუარის ზოგიერთი სიმღერის შესრულებაზე. ამასთანავე ხელმძღვანელს მიეცა წინადადება, რომ წარედგინა რეპერტუარი დასამტკიცებლად.

ხულოს ქალ მეჩონგურეთა ანსამბლს მენიკი შარაბიძე ხელმძღვანელობდა. ანსამბლი აჭარელი ქალებისაგან შესდგებოდა. მეცადინეობაც ნორმალურად მიმდინარეობდა და საკმაო ნომრებიც ჰქონიათ მომზადებული.

ხულოს საკოლმეურნეო თეატრთან არსებულ გუნდს ვინმე გრიგოლ მდივანი ხელმძღვანელობდა. მითითებულია, რომ გუნდი სამი-ოთხი თვეა ჩამოყალიბებულია, აქვს თავისი რეპერტუარი. მოცემულ გუნდთან დაკავშირებით საინტერესო ამბებია აღწერილი, კერძოდ, დათვალიერების მონაწილეები აღნიშნავენ, რომ ხულოს კულტურის სახლის დირექტორი არ ეხმარება გუნდს, ქმნის აურზაურს, რასაც გამოუწვევია გუნდის დაშლა. დათვალიერების დროს ეს გუნდი ხელახლა შეუგროვებიათ, შეუმონებიათ, ანკეტების მეშვეობით აუყვანიათ აღრიცხვაზე და სამეცადინო ცხრილიც მიუციათ. იქვე მითითებულია, რომ კულტურის სახლი არავითარ დახმარებას არ უწევს რაიონში და სოფსაბჭოებთან არსებულ დრამწრეებს და გუნდებს, რომ ხულოს და ქედის კულტსახლების გამგეების საქმიანობა შესასწავლია. იქვე კულტურის სახლის გამგეობის საქციელი უფრო დაკონკრეტებულიცაა, კერძოდ: „ისინი დემონსტრაციულად ილაშქრებენ ჩვენს წინააღმდეგ, არ მუშაობენ, ტოვებენ შეკრებას, გუნდის შემონმებას და სხვა“ (ასს. ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ. 24).

საარქივო მასალები შეიცავს ხელწერილებს, რომლებიც ადასტურებს, რომ აჭარის ხალხური შემოქმედებითი კაბინეტის დირექტორ კოლია გიორგაძისაგან, მაგალითად, ხულოს კულტურის სახლის გამგემ ჩაიბარა ხულოს ქალთა — სოფ. დეკანაშვილების მეჩონგურეთა ანსამბლის მიერ „ჩამღერებული პლასტიკები, სხვადასხვა სახის სიმღერები, 17 ერთეული“. სხვა შემთხვევაში ხულოს ქალთა არასრული საშუალო სკოლის დირექტორი ლიპა ჩხიკვიშვილი ხელწერილით ადასტურებს, რომ ჩაიბარა ფირფიტები, 6 ცალი, სადაც იმავე სკოლის მონაწივეთა სიმღერებია ჩამღერებული. თარიღი 1939 წლის 15/VI (ასს. ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ. 24).

აჭარის ხალხური შემოქმედებითი კაბინეტის დირექტორის მოხსენებით ბარათს თან ახლავს გუნდების შემადგენლობის სია, რომელიც სპეციალური ანკეტის ფორმითაა წარმოდგენილი (ნაშრომს თან ერთვის). აღნიშნული მონაცემები საინტერესო ინფორმაციას შეიცავენ აღნიშნული პერიოდის ზემო აჭარის კულტურული და საგანმანათლებლო მდგომარეობის შესახებ.

ამდენად, აჭარის საარქივო სამმართველოს ბათუმის ცენტრალურ არქივში დაცული, აღნიშნული კონკრეტული დოკუმენტის მიხედვით, აჭარის ხალხური თვითშემოქმედება XX საუკუნის 30-იანი წლების ბოლოსათვის საკმაოდ მრავალფეროვანი და საინტერესო ჩანს. ამ დროისათვის ზემო აჭარაში მოქმედებდა, როგორც მომღერალთა და ქორეოგრაფიული გუნდები, ასევე, თეატრალური დრამატული წრეები. მათ შემადგენლობაში, გარდა ქორეოგრაფიული გუნდებისა, უმთავრესად, იმ დროისათვის აჭარაში მოღვაწე მასწავლებლები და მუშა-მოსამსახურეები დომინირებდნენ, თუმცა, ჩანს, ადგილობრივი მოსახლეობაც იყო ჩართული ზემო აჭარის კულტურულ ცხოვრებაში.

#### გამოყენებული წყარო

აჭარის საარქივო სამმართველოს ცენტრალური სახელმწიფო არქივი (ასს). ფონდი რ-986, აღნ.1, საქ.24, ფურცელი: 1-8, 29, 40, 47, 50, 52.

*TEMUR TUNADZE*  
(*GEORGIA*)

**FOLKLORIC TEAMS OF UPPER ACHARA  
(30-40IES OF THE 20TH CENTURY)**

Georgian folklore, including folk song traditions and theatrics, have an as old history as Georgian people itself. But in a historical point of view, the most important and valuable are the documentary sources and factual materials, which have the significance of an original source and allow us to talk about folk performance, including, folkloric teams, individuals or certain families based on the documents.

In respect of historical development of performance traditions in Georgia and namely in Achara, one of the most interesting periods is 30-40-ies of the 20<sup>th</sup> century. After the independent republic of Georgia, it was the period when the formation process of the folkloric teams was geographically widened and gained mass nature. This process had its own goal and ideological frameworks, since it was the time when the new socialist ideology, the idea of Soviet citizen were gradually established and such requirements had a certain influence on folklore. Regardless of such ideological background, this period played an important role in the preservation of various interesting variants of folk song and dance.

The work, which I would like to introduce you, has a historical nature, is developed on the basis of the archive materials and concerns only one specific period and issue, such as the general policy of registration–recruitment and repertoire selection of folkloric teams in 30-ies of the 20<sup>th</sup> century. Geographically it included Upper Achara, which according to the administrative division of that time, included Khulo District comprising Shuakhevi District of later period.

The document preserved in Batumi Archive of Achara Archives Administration is a Report by Giorgadze,<sup>1</sup> Director of Folklore Department of Achara, which was submitted to Grigol Kokeladze – Director of the Folklore Central House of Georgia, in December 1939 (Fond R-986, Description 1, Case 24, Pages 1-8, 29, 40, 47, 50, 52).

Giorgadze provided us with brief historical information and noted in the Report that the Folklore Department in Achara was established in 1936. At that time the Department was managed by Partskhaladze, Director of music school. Giorgadze mentioned that he was very busy at work and had no time to visit the districts and their teams, due to which “the work of the Department was weakened” (Fond R-986, Description 1, Case 24).

Giorgadze was appointed as a Director of the Department on 15<sup>th</sup> of January, 1939. According to him, no one submitted any document to him, “they only told me where to sit”. He started registering and inspecting all folkloric teams after 15<sup>th</sup> of January. At that time he familiarized with

---

<sup>1</sup> Giorgadze signs the Report as a Director of Folklore House. However, there is no signature on the Report, just the surname is printed in the following way: “/Giorgadze/”, without an initial. Pursuant to the mentioned document, there is uncertainty regarding the name of Giorgadze. In the handwritten documents on inspecting folkloric teams, the signature of Giorgadze has an initial in several places, which clearly is “N”, i.e. N. Giorgadze. But there are other handwritten documents in the same archive folder, in which it is mentioned that the Director of Folklore Department is Kolia Giorgadze. This issue needs further clarification.

repertoire, gave consultations, kept recordings on results of an inspection, etc. he stated as well that the budget of the Department was 40 thousand Rubles. At the same year, the Department was reorganized as the Folklore House, but as it seems, Giorgadze did not know exactly about this. There is a kind of uncertainty regarding this issue or lack of information provision between the relevant governmental authorities of Achara and Tbilisi. It became clear from the fact that Giorgadze reminded Kokeladze that he sent a letter in Tbilisi in order to ask the Art Department to send a special letter to the Head of the Administration in Achara, as a confirmation that the Folklore Department in Achara is reorganized as Folklore House. Giorgadze noted that the Head of our Administration does not confirm only the referral sent by you (Fond R-986, Description 1, Case 24).

Giorgadze took certain measures to discover, register and inspect the folkloric teams in Achara from 15<sup>th</sup> of January, 1939 to 31<sup>st</sup> of December, 1939, namely, he inspected and consulted the teams 96 times and registered a total of 200 folkloric teams during one year, including 30 individual teams (Fond R-986, Description 1, Case 24, Pages 1-8, 29, 40, 47, 50, 52.).

The general statistics was as follows: district teams – 3, collective-farm and independent teams – 40, Chonguri players' ensembles – 14, dancers' ensembles – 8, Khoroni dancers – 4, Georgian dramatic teams – 22, Russian dramatic teams – 13, Greek dramatic teams – 3, Armenian dramatic teams – 3, bass bands – 10, string instruments players' orchestra – 10, ballet teams – 4, Chonguri players – 10, Chiponi players – 10, Eastern trio – 3, individual artists – 30, „Paint Studio“ teams – 3, narrators – 10. There is interesting information according to which Giorgadze invited a voice recording brigade in 1939 and they recorded “almost all” independent and collective-farm teams. The recorded vinyl discs included many songs involving folkloric materials. At that period, an agreement on recording folk songs was signed with composer Aleksandre Partskhaladze. Under this agreement, part of the recorded songs was kept by Al. Partskhaladze on 31<sup>st</sup> of December, 1939, the rest would be kept until 1<sup>st</sup> May of 1940. Folklore Department of Achara planned to send candidates on training courses and made some lists for this purpose (Fond R-986, Description 1, Case 24).

At the end of the Report, Giorgadze asked them to pay attention to him and help him in the issues related to the budget, personnel, apartment and transportation, because he considered that working in such conditions was impossible. He also added that he developed a working plan of the following year - 1940 and sent one copy of it to Gr. Kokeladze in Tbilisi.

The list of folkloric teams registered by the Folklore House of Achara – from 1<sup>st</sup> of January, 1939 to 31<sup>st</sup> of December, 1939, is attached to the Report. The mentioned list is developed as a questionnaire (form), in which the following information is provided: full name of a team, organization under which a team was established, number of members, year in which a team was established, name and surname of a head of a team, language used while working, education of a head in the field of art, general education of a head, party-membership of a head and notes. This kind of information is provided in the questionnaire for team members as well, which is quite significant in respect of sociological research of people engaged in folklore.

Achara is divided into several administrative units in the mentioned questionnaire and accordingly, the folklore teams under these administrative units are described separately. Such as: Batumi City and its District, Kobuleti District, Keda District, Khulo District and the teams under the supervision of Folklore House of Achara financed by the government are separately given.

In respect of the information, these are quite large and various materials, thus, the work concerns only the teams of Khulo District.

According to the mentioned document of Batumi Archive, the list of teams under Khulo Cul-

ture House is as follows:

1. Singers' Team. Established in 1939 with 32 members. Head – Nestor Jibladze. It is indicated in the questionnaire that a language used for work is Georgian. Nestor Jibladze had no education in the field of art, and in the section of general education, it is indicated that he had general secondary education and was not a member of any party.

2. Chonguri Player Women's Ensemble. Founded in 1918 with 22 members. Head – Nestor Jibladze. The same data is given for the head.

3. Children's Team. Created in 1939 with 27 members. Head – Chikhladze (an initial is not given). Chikhladze's team worked in the Georgian language. The Head had no education in the field of art, in the section of general education "primary" i.e. primary education is indicated. Chikhladze was a member of Komsomol.

4. Khoroni Dancers' Ensemble of the Village Khikhadzri. Established in 1938.<sup>2</sup> The foundation date of this team requires additional examination. Aslan Abashidze used the Georgian language for work and he had no education in the field of art as well. In the section of general education "primary" i.e. primary education is indicated and he was not a member of any party.

5. Georgian Dramatic Team of the Village Chvana. Founded in 1939 with 13 members. Head – Domenti Khaindrava. He used the Georgian language for work and had no education in the field of art. As given in the section of general education, he had general secondary education and was not a member of any party.

6. Bass Band of Khulo Culture House. Created in 1939 with 23 members. Head – Lortkipanidze. He used the Georgian language for work and had no education in the field of art. As given in the section of general education, he had general secondary education and was a member of Komsomol.

7. Georgian Dramatic Team of the Village Dioknisi. Established in 1939 with 14 members. Head – Kapiton Lashkhia. He used the Georgian language for work and had no education in the field of art. He had general secondary education and was a member of Komsomol.

8. Dramatic Team of the Village Kinchauri. Founded in 1939 with 18 members. Head – Kopaliani. He used the Georgian language for work and had no education in the field of art. He had general secondary education and was a member of Komsomol.

9. Dramatic Team of the Village Riketi. Founded in 1939 with 17 members. Head – Biktor Todua. He used the Georgian language for work and had no education in the field of art. He had general secondary education and was a member of Komsomol.

10. Singers' Team of the Village Alme. Founded in 1939 with 25 members. Head – Refet Meladze. He used the Georgian language for work and had no education in the field of art. He had general secondary education and was not a member of any party.

11. Khoroni Dancers' Ensemble of the Village Alme. Founded in 1939 with 5 members. Head – Meladze (without an initial). He used the Georgian language for work and had no education in the field of art. He had general secondary education and was not a member of any party.

12. There was a 10-year music school in Khulo District and Singers' Team of this school as well. The team was established in 1939 with 32 members. Head – Lortkipanidze (without an initial

---

<sup>2</sup> In the form, in the date of establishment (1938), there is number „1“ along with number „3“. Number „3“ is more faintly visible and number „1“ is more clearly visible. These numbers are written on each other, so that it is difficult to say – which is the year of establishment of the team – 1938 or 1918.

– T.T.). He used the Georgian language for work and had no education in the field of art. He had general secondary education and was not a member of any party.

According to the mentioned questionnaire, a total of 240 members were registered in the folkloric teams of Khulo District (Fond R-986, Description 1, Case 24).

Furthermore, the above-mentioned archive materials include the results of the inspection of the teams of Khulo District. The inspection of Khulo folkloric teams was only performed by the Director Gioirgadze and Inspector E. Dolidze of the Folklore Department. The recordings made during the inspections are handwritten, ink is used and is written in a school notebook. Actually, the results of the inspections are formulaic in some cases, but still include interesting information. For instance, a women's team of Khulo secondary school consisted of 35 pupils and was managed by pioneer Shadie Meskhi. It is indicated in the results of the inspection that the team makes a big impression. Some young dancers perform dances with accompany of songs, „they dance Khoroni, Perkhuli, Kolsama and Lekuri”. The talented dancers are named: Surie Mikeladze and Makvala Chikhladze. The sisters Chikhladze and Shadie Meskhi, who were distinguished with talent, are separately indicated. It is noted that the team needs Chonguri players and children plays, because there was a dramatic team as well, managed by the school Director Lipa Chkhikvishvili. For the purpose of general evaluation, it is said that the school is distinguished with “educating cultural children” and this is the merit of energy and skilfulness of the school director and good teachers (Fond R-986, Description 1, Case 24).

The Pupils' Team of Khulo Pedagogical School was managed by Khasan Mikeladze and 30 pupils were engaged in it. The team is evaluated as of average level in performance of works of various composers and the advice was given to the team to perform some songs of repertoire. Also, the recommendation was given to the Head to submit a repertoire for approval.

Chonguri Player Women's Ensemble of Khulo was managed by Meniki Sharabidze. The ensemble consisted of Acharan women. They had normal rehearsals and the team had prepared a quite big number of songs.

The team under Khulo collective-farm theatre was managed by Grigol Mdivani. It is indicated that the team was established three-four months ago and had its own repertoire. There are interesting stories related to the mentioned team, in particular, the participants of the inspection noted that the Director of Culture House of Khulo did not assist the team, which resulted in the team disbandment. During the inspection, this team was re-established, inspected, registered by the help of questionnaires and was provided with a timetable of lessons. It is noted as well that the Culture House does not assist dramatic and other teams of the district and the activity of the heads of Khulo and Keda Culture Houses needs to be examined. The actions of the administration of the Culture House are specified as well, namely: „they demonstratively fight against us, do not work, do not attend meetings, the inspection of the team, etc.“ (Fond R-986, Description 1, Case 24).

The archive materials include handwritten documents confirming that Kolia Giorgadze, Director of the Folklore Department of Achara provided the Head of Khulo Culture House with “vinyl discs of songs, various songs, 17 pcs” performed by Chonguri Player Women's Ensemble of the Village Dekanashvilebi, Khulo. Furthermore, Lipa Chkhikvishvili, Director of women's secondary school of Khulo, confirms by a handwritten document that 6 vinyl discs, in which the songs of the same school pupils are recorded, were received. Date 15/VI of 1939 (Fond R-986, Description 1, Case 24).

The Report by the Director of the Folklore Department of Achara is attached to the list of teams' members, which is developed as a special questionnaire (is attached to the work). The mentioned data includes interesting information about cultural and educational circumstances of Upper Achara of that time.

Thus, according to the mentioned document preserved in Batumi Central Archive of Achara Archives Administration, folklore of Achara at the end of 30-ies of the 20<sup>th</sup> century is quite diverse and interesting. At that time, there were singers and choreographic teams, as well as, theatrical dramatic teams in Upper Achara. These teams, except for choreographic teams, mainly consisted of teachers and workers of Achara, however, it seems that the local population was also engaged in the cultural life of Upper Achara.

ხულოს მუშა მოსამსახურეთა გუნდი															
№	გვარი, სახელი, მამის სახელი	სამსე .ჯიშ	სიწმე	იქცე	იქცე	იქცე	იქცე	იქცე	იქცე	იქცე	იქცე	იქცე	იქცე	იქცე	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	მდივანი გრიგოლ ქსტატეს ძე	1912	მამრ.	ქარ.	დაუ. უმაღ.	მსახიობი	კ. კ	თეატრში	დრამ. სტუ	-	5 წელი	1939 წ.	ახალი	უფას	
2	კოშკიძე აკაკი ანდრიას ძე	1902	მამრ.	ქარ.	საშ.	რევიზორი	პ/წ	რაიფინგა	მამრ.	-	5	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
3	მამალაძე ფილიპო კონსტანტინეს	1912	მამრ.	ქარ.	მამრ.	ბუჭვალ.	უპ	ფინგანი	მამრ.	-	3	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
4	მეგრულიძე დემეტრე იოსკის ძე	1914	მამრ.	ქარ.	მამრ.	მამრ.	კ. კ	სახ.	მამრ.	-	4	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
5	მეგრულიძე დიმიტრი იოსკის ძე	1914	მამრ.	ქარ.	მამრ.	მამრ.	კ. კ	მამრ.	მამრ.	-	4	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
6	ბესელია შალვა ნესტორის ძე	1917	მამრ.	ქარ.	მამრ.	მამრ.	კ. კ	მამრ.	მამრ.	-	5	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
7	მეგრულიძე ვალენტინა ისაკის ას	1919	დედ.	ქარ.	დაბ.	დასახლ.	კ. კ	არსად	მამრ.	-	2	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
8	ხოზრევანიძე ქედუშ ჯემალის ძე	1916	მამრ.	აჭარ.	საშ.	მამრ.	კ. კ	რაიკომი	მამრ.	-	4	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
9	სულავა ვარლამ	1918	მამრ.	ქარ.	მამრ.	მამრ.	კ. კ	მამრ.	მამრ.	-	4	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
10	დავლიანიძე ნატა ვასილის ასული	1917	დედ.	ქარ.	მამრ.	მამრ.	კ. კ	მამრ.	მამრ.	-	6	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
11	ლომინე გოგი ისაკის ძე	1923	მამრ.	ქარ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	-	3	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
12	ჩხეტიანი სანდრო კონსტანტინეს ძე	1904	მამრ.	ქარ.	მამრ.	მამრ.	უპ	მამრ.	მამრ.	-	2	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
13	კაჭარავა გრიგოლ არსენო ძე	1912	მამრ.	ქარ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	-	1	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
14	დათვიძე ელენა თედორეს ასული	1919	დედ.	ქარ.	დაბ.	ალმზრდ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	-	?	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
15	ვასაძე სვეტირანე ვლადიმერის ძე	1913	მამრ.	აჭარ.	საშ.	ბუჭვალ.	მამრ.	ფინგანი	მამრ.	-	2	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
16	ცეცხლაძე ხასან	1913	მამრ.	ქარ.	მამრ.	მამრ.	კ. კ	მამრ.	მამრ.	-	3	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
17	მინაშვილი ვასო სიმონის ძე	1916	მამრ.	ქარ.	მამრ.	ნატრ.	კ. კ	მამრ.	მამრ.	-	3	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.
18	ბეგობილი მქარო ივანეს ასული	1914	დედ.	ქარ.	მამრ.	ასოთაძე	კ. კ	მამრ.	მამრ.	-	1	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.

ხულოს რაიონი – დოკუმენტი															
№	გვარი, სახელი, მამის სახელი	სამსახური	სიწმინდე	დინამიკა	დინამიკა	დინამიკა	დინამიკა	დინამიკა	დინამიკა	დინამიკა	დინამიკა	დინამიკა	დინამიკა	დინამიკა	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	თოდუა ბექტორ	1909	მამრ.	ქარ.	საშ.	პედგოგ.	უპ.	სკოლა	არაფრთხი	–	4 წელი	1938 წ.	12	უფასო	
2	ნიკოლაიშვილი ვასო	1909	„„	„„	უმაღლ.	„„	კ.კ	„„	„„	–	4	„„	„„	„„	
3	ბარამიძე კოლია	1915	„„	„„	„„	„„	„„	„„	„„	–	3	„„	„„	„„	
4	მჭავანაძე ნაზიკო	1914	დედ.	აჭა.	„„	„„	„„	„„	„„	–	2	„„	„„	„„	
5	კაშია ლარისა	1915	„„	ქარ.	საშ.	„„	„„	„„	„„	–	4	„„	„„	„„	
6	იმნაძე ნიკოლოზ	1914	მამრ.	„„	„„	„„	„„	„„	„„	–	3	„„	„„	„„	
7	ხოფერია ალიიშა	1915	„„	„„	„„	„„	„„	„„	„„	–	5	„„	„„	„„	
8	ჩახაია მაკარი	1915	„„	„„	„„	„„	„„	„„	„„	–	3	„„	„„	„„	
9	მუხრანბეგილი ნიკოლოზ	1914	„„	„„	„„	„„	„„	„„	„„	–	4	„„	„„	„„	
10	ლოჩიშვილი სევერიანე	1913	„„	„„	„„	„„	„„	„„	„„	–	4	„„	„„	„„	
11	ლოჩიშვილი ლუბა	1914	დედ.	„„	„„	„„	„„	„„	„„	–	3	„„	„„	„„	
12	უხალაონია ირიდი	1914	„„	„„	„„	„„	„„	„„	„„	–	4	„„	„„	„„	
13	ჭეშკოვილი ლიდა	1913	„„	„„	„„	„„	„„	„„	„„	–	3	„„	„„	„„	
14	ბუხხარიძე ლუქსო	1914	„„	„„	„„	„„	„„	„„	„„	–	2	„„	„„	„„	



ხელოს რაიონის სოფელ ჭვანის დრამატული წრე												
№	გვარი	სახელი	მამის	სახელი	სიცქე	დღემცაყენ	დღენა	თვე	დღენა	თვე	დღენა	თვე
1	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1	1912	მამრ.	ქარ.	საშ.	მასწ.	კ. კ	არა.	არავით.	—	5 წელი	1934	8
2	1918	დედ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მასწ	მამრ.	—	4	მამრ.	მამრ.
3	1915	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	—	3	მამრ.	მამრ.
4	1912	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	—	3	მამრ.	მამრ.
5	1917	დედ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	—	4	მამრ.	მამრ.
6	1915	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	—	3	მამრ.	მამრ.
7	1916	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	—	4	მამრ.	მამრ.
8	1901	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	—	5	მამრ.	მამრ.
9	1917	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	—	5	მამრ.	მამრ.
10	1920	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	—	3	მამრ.	მამრ.
11	1911	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	—	4	მამრ.	მამრ.
12	1018	დედ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	—	4	მამრ.	მამრ.
13	1918	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	მამრ.	—	3	მამრ.	მამრ.

ხულოს რაიონის რიყეთის სოფსაბჭოსთან არსებული დრამატული წრე															
№	გვარი სახელი მამის სახელი	სამსუგეობა	სიწმინდე	დღესასწაულები	დღესასწაულები	დღესასწაულები	დღესასწაულები	დღესასწაულები	დღესასწაულები	დღესასწაულები	დღესასწაულები	დღესასწაულები	დღესასწაულები	დღესასწაულები	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	ლაშია კაპიტონი ნესტორის ძე	1914	მამრ.	ქარ.	საშ.	მასწ.	პ.კ	1 სკო.	-	-	1	1938	-	უფასო	-
2	ბადრიშვილი ერისტი ვასილის ძე	1914	„უ“	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	2	„უ“	-	„უ“	-
3	კაშია თამარა ბეგლარის ასული	1920	დედ.	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	3	„უ“	-	„უ“	-
4	თურქაძე გაბო ანთიმოსის ძე	1918	მამრ.	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	5	„უ“	-	„უ“	-
5	მაგვალაძე ბექტორ კაზის ძე	1915	„უ“	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	3	„უ“	-	„უ“	-
6	თოლორდვა კოსტა ბექტორის ძე	1913	„უ“	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	3	„უ“	-	„უ“	-
7	ნაცვლიშვილი ვენერა სოკრატის ას	1914	დედ.	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	4	„უ“	-	„უ“	-
8	ჩიქოვანი აბალონ ტროფონის ძე	1914	მამრ.	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	3	„უ“	-	„უ“	-
9	ირემაძე მიშა ალექსანდრეს ძე	1918	„უ“	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	4	„უ“	-	„უ“	-
10	თვალაძე ნოე	1918	„უ“	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	5	„უ“	-	„უ“	-
11	კაკაბაძე ენუკი	1919	„უ“	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	1	„უ“	-	„უ“	-
12	კვინტრაძე რაფიელ ილის ძე	1917	„უ“	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	2	„უ“	-	„უ“	-
13	იმნაიშვილი გიორგი	1919	დედ.	„უ“	„უ“	„უ“	უზ.	„უ“	-	-	3	„უ“	-	„უ“	-
14	კოკოშვილი ლევანი იაკობის ძე	1918	მამრ.	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	2	„უ“	-	„უ“	-
15	კორიაძე ვენერა	1918	დედ.	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	3	„უ“	-	„უ“	-
16	ცეცხლაძე შუქრი ქვეციის ძე	1912	მამრ.	აჭა.	დაბ.	კოლმეურ.	პ.კ	„უ“	-	-	1	„უ“	-	„უ“	-
17	ქამბაძე უსუფ ინუსის ძე	1918	„უ“	„უ“	„უ“	„უ“	პ.კ	„უ“	-	-	1	„უ“	-	„უ“	-

ხულოს რაიონის სოფ. დეკანაშვილების კარლ მარქსის სახელობის აჭარელ ქალთა მეჩონგურეთა ანსამბლი															
№	გვარი სახელი მამის სახელი	სსსკ წევრი	სიციქო	დინამიკი	დინამიკი	დინამიკი	დინამიკი	დინამიკი	დინამიკი	დინამიკი	დინამიკი	დინამიკი	დინამიკი	დინამიკი	დინამიკი
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	ჯობლაძე ნესტორი	არაა შეესაბამებული (თ.მ.)													
2	ბოლქვაძე თამარა მუსტაფის	1919	დედ.	აჭარ.	დაბ.	კოლმე- ურ.	კ. კ	კოლმე- ურ.	არავით- არი	არა	1	1937 წელ.	-	უფასო	
3	ბოლქვაძე ნინა ივანეს ასული	1920	მწ.	ქარ.	მცირ.	მწ.	კ. კ	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
4	ცეცხლაძე ელის იმედიასის ას	1916	მწ.	აჭა.	მწ.	მწ.	პ/კ	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
5	ბანიძე მირიან ღურსულის	1916	მწ.	მწ.	მწ.	მწ.	კ. კ	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
6	ბოლქვაძე ხატია კუკულის ას	1908	მწ.	მწ.	მწ.	მწ.	პ/კ	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
7	ბოლქვაძე ფატკუშე ისაილის	1916	მწ.	მწ.	მწ.	მწ.	კ. კ	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
8	მესხი შორეთი	1907	მწ.	მწ.	მწ.	მწ.	უპ.	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
9	თავართქილაძე ნაქოფერ ქაშიშის ას	1920	მწ.	მწ.	მწ.	მწ.	კ. კ	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
10	დეკანაძე მკვთ	1922	მწ.	მწ.	მწ.	მწ.	უპ.	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
11	ბოლქვაძე მავი	1923	მწ.	მწ.	მწ.	მწ.	უპ.	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
12	რუხაძე ესპ	1910	მწ.	მწ.	მწ.	მწ.	კ. კ	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
13	დეკანაძე სერ	1910	მწ.	მწ.	მწ.	მწ.	პ/კ	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
14	თავართქილაძე თინა	1918	მწ.	მწ.	მწ.	მწ.	კ. კ	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	
15	თავართქილაძე უკვი	1916	მწ.	მწ.	მწ.	მწ.	კ. კ	მწ.	მწ.	მწ.	1	-	-	მწ.	

Workers Team of Khulo															
No	Surname, name, patronymic	Year of birth	Sex	Nationality	Education	Main profession	Party membership	Other workplace	Education in the field of art	Participation in a competition	Work experience	Team establishment year	Number of performances in a year	Payable or free	Note
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	Mdivani Grigol, patronymic Estate	1912	M	Georgian	Incomp. higher	Artist	C. C.	Theatre	Dram. student	—	5 y.	1939 y.	New	Free	
2	Komeshavidze Akaki, patronymic Andria	1902	„„„	„„„	Sec.	Reviser	P/M.	District Financ. Dep.	„„„	—	5	„„„	„„„	„„„	
3	Mamaladze Pliimon, patronymic Konstantine	1912	„„„	„„„	„„„	Accountant	None	Financ. Dep.	„„„	—	3	„„„	„„„	„„„	
4	Megrelidze Durmishkhan, patronymic Iordane	1914	„„„	„„„	„„„	Teacher	C. C.	„„„	„„„	—	4	„„„	„„„	„„„	
5	Megrelidze Diomede, patronymic Isak	1914	„„„	„„„	„„„	„„„	C. C.	„„„	„„„	—	4	„„„	„„„	„„„	
6	Beselia Shalva, patronymic Nestor	1917	„„„	„„„	„„„	„„„	C. C.	„„„	„„„	—	5	„„„	„„„	„„„	
7	Megrelidze Valentina, patronymic Isak	1919	F	„„„	Primary	Housewife	C. C.	None	„„„	—	2	„„„	„„„	„„„	
8	Khozrevanidze Kelesh, patronymic Jemal	1916	M	Acharan	Sec.	Teacher	C. C.	District comm.	„„„	—	4	„„„	„„„	„„„	
9	Sulava Varlam	1918	„„„	„„„	„„„	„„„	C. C.	„„„	„„„	—	4	„„„	„„„	„„„	
10	Davliamidze Nata, patronymic Vasil	1917	F	„„„	„„„	Bookkeeper	C. C.	„„„	„„„	—	6	„„„	„„„	„„„	
11	Lomidze Gogoi, patronymic Isak	1923	M	„„„	„„„	„„„	„„„	„„„	„„„	—	3	„„„	„„„	„„„	
12	Chkhetiani Sandro, patronymic Konstantine	1904	„„„	„„„	„„„	„„„	None	„„„	„„„	—	2	„„„	„„„	„„„	
13	Kacharava Grisha, patronymic Arsen	1912	„„„	„„„	„„„	„„„	„„„	„„„	„„„	—	1	„„„	„„„	„„„	
14	Datvadze Elena, patronymic Tedore	1919	F	„„„	Primary	Educator	„„„	„„„	„„„	—	?	„„„	„„„	„„„	
15	Vasadze Savertiane, patronymic Vladimir	1913	M	Acharan	Sec.	Accountant	„„„	Financ. Dep.	„„„	—	2	„„„	„„„	„„„	
16	Tsetskhladze Khasan	1913	„„„	„„„	„„„	Teacher	C. C.	Teacher	„„„	—	3	„„„	„„„	„„„	
17	Minashvili Vaso, patronymic Simon	1916	„„„	Georgian	„„„	Narr.	C. C.	„„„	„„„	—	3	„„„	„„„	„„„	
18	Begishvili Maro, patronymic Ivane	1914	F	„„„	„„„	Type-setter	C. C.	„„„	„„„	—	1	„„„	„„„	„„„	

<b>Khulo District – Dioknisi</b>															
№	Surname, name, patronymic	Year of birth	Sex	Nationality	Education	Main profession	Party membership	Other workplace	Education in the field of art	Participation in a competition	Work experience	Team establishment year	Number of performances in a year	Payable or free	Note
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	Todua Bictor	1909	M	Georgian	Sec.	Pedagogue	None	School	None	—	4 y.	1938 y.	12	Free	
2	Nikolaishvili Vaso	1909	მ	მ	Higher	მ	C. C.	მ	მ	—	4	მ	მ	მ	
3	Baramidze Kolia	1915	მ	მ	მ	მ	მ	მ	მ	—	3	მ	მ	მ	
4	Mzhavanadze Naziko	1914	F	Acharan	მ	მ	მ	მ	მ	—	2	მ	მ	მ	
5	Kashia Larisa	1915	მ	Georgian	Sec.	მ	მ	მ	მ	—	4	მ	მ	მ	
6	Imnadze Nikoloz	1914	M	მ	მ	მ	მ	მ	მ	—	3	მ	მ	მ	
7	Khoperia Aliosha	1915	მ	მ	მ	მ	მ	მ	მ	—	5	მ	მ	მ	
8	Chakhaia Makari	1915	მ	მ	მ	მ	მ	მ	მ	—	3	მ	მ	მ	
9	Mukhranishvili Nikoloz	1914	მ	მ	მ	მ	მ	მ	მ	—	4	მ	მ	მ	
10	Lochoshvili Severiane	1913	მ	მ	მ	მ	მ	მ	მ	—	4	მ	მ	მ	
11	Lochoshvili Luba	1914	F	მ	მ	მ	მ	მ	მ	—	3	მ	მ	მ	
12	Zhalagonia Irodi	1914	მ	მ	მ	მ	მ	მ	მ	—	4	მ	მ	მ	
13	Cheishvili Lida	1913	მ	მ	მ	მ	მ	მ	მ	—	3	მ	მ	მ	
14	Buskharidze Lekso	1914	მ	მ	მ	მ	მ	მ	მ	—	2	მ	მ	მ	

Dramatic Team of the Village Chvana, Khulo District															
No	Surname, name, patronymic	Year of birth	Sex	Nationality	Education	Main profession	Party membership	Other workplace	Education in the field of art	Participation in a competition	Work experience	Team establishment year	Number of performances in a year	Payable or free	Note
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	Khaindrava Domenti	1912	M	Georgian	Sec.	Teacher	C. C.	None	None	—	5 y.	1934	8	Free	
2	Tsereteli Tatiana	1918	F	"	"	"	"	Teacher	"	—	4	"	"	"	
3	Samkidze Akaki	1915	M	"	"	"	"	"	"	—	3	"	"	"	
4	Mgldadze Grisha	1912	"	"	"	"	None	"	"	—	3	"	"	"	
5	Keshelava Maro	1917	F	"	"	"	C. C.	"	"	—	4	"	"	"	
6	Kvenetadze Giorgi	1915	M	"	"	"	"	"	"	—	3	"	"	"	
7	Kverenchkhiladze Ladiko	1916	"	"	"	"	"	"	"	—	4	"	"	"	
8	Janashia Ivliane	1901	"	"	"	"	"	"	"	—	5	"	"	"	
9	Mzhavia Archil	1917	"	"	"	"	"	"	"	—	5	"	"	"	
10	Jincharadze Ramiz	1920	"	Acharan	"	"	"	"	"	—	3	"	"	"	
11	Gvenetadze Giorgi	1911	"	Georgian	"	"	"	"	"	—	4	"	"	"	
12	Macharadze Angelina	1018	F	"	"	"	"	"	"	—	4	"	"	"	
13	Andguladze Katusha	1918	"	"	"	"	"	"	"	—	3	"	"	"	

Dramatic Team of the Village Riketi, Khulo District															
№	Surname, name, patronymic	Year of birth	Sex	Nationality	Education	Main profession	Party membership	Other workplace	Education in the field of art	Participation in a competition	Work experience	Team establishment year	Number of performances in a year	Payable or free	Note
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	Lashkia Kapitoni, patronymic Nestor	1914	M	Georgian	Sec.	Teacher	C. C.	School	—	—	1	1938	—	Free	
2	Badreishvili Eristi, patronymic Vasil	1914	მ	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	2	საქ.	—	საქ.	
3	Kashia Tamara, patronymic Beglar	1920	F	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	3	საქ.	—	საქ.	
4	Turkadze Gabo, patronymic Antimosi	1918	M	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	5	საქ.	—	საქ.	
5	Majgaladze Biktორ, patronymic Kazi	1915	საქ.	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	3	საქ.	—	საქ.	
6	Tolordava Kosta, patronymic Biktორ	1913	საქ.	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	3	საქ.	—	საქ.	
7	Natsvlishvili Venera, patronymic Sokrati	1914	F	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	4	საქ.	—	საქ.	
8	Chikovani Apalon, patronymic Triponi	1914	M	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	3	საქ.	—	საქ.	
9	Iremadze Misha, patronymic Aleksandre	1918	საქ.	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	4	საქ.	—	საქ.	
10	Tvaladze Noe ფოი	1918	საქ.	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	5	საქ.	—	საქ.	
11	Kakabadze Ezeკი	1919	საქ.	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	1	საქ.	—	საქ.	
12	Kvintradze Rapiel, patronymic Ilo	1917	საქ.	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	2	საქ.	—	საქ.	
13	Imnaishvili Gogutsa	1919	F	საქ.	საქ.	საქ.	None	საქ.	—	—	3	საქ.	—	საქ.	
14	Kokoshvili Levan, patronymic Iakob	1918	M	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	2	საქ.	—	საქ.	
15	Kirtadze Venera	1918	F	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	3	საქ.	—	საქ.	
16	T'serskhladze Shukri, patronymic Kucheki	1912	M	Acharan	Primary	Coll. farm	C. C.	საქ.	—	—	1	საქ.	—	საქ.	
17	Kamadadze Usuf, patronymic Inus	1918	საქ.	საქ.	საქ.	საქ.	C. C.	საქ.	—	—	1	საქ.	—	საქ.	

<b>Karl Marx Acharan Chonguri Player Women's Ensemble of the Village Deknashvilebi, Khulo District</b>															
№	Surname, name, patronymic	Year of birth	Sex	Nationality	Education	Main profession	Party membership	Other workplace	Education in the field of art	Participation in a competition	Work experience	Team establishment year	Number of performances in a year	Payable or free	Note
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	Jibladze Nestor	Not filled in (T.T)													
2	Boikvadze Tamara, patronymic Mustaf	1919	F	Acharan	Primary	Coll. farm	C. C.	Coll. farm	None	No	1 y.	1937 y.	—	Free	
3	Boikvadze Nina, patronymic Ivane	1920	„„„	Georgian	Elementary	„„„	C. C.	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
4	Tsetskhladze Elmis, patronymic Ismagil	1916	„„„	Acharan	„„„	„„„	P/M.	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
5	Shantadze Miniman, patronymic Dursun	1916	„„„	„„„	„„„	„„„	C. C.	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
6	Boikvadze Khatije, patronymic Kukuli	1908	„„„	„„„	„„„	„„„	P/M.	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
7	Boikvadze Fatkume, patronymic Ismail	1916	„„„	„„„	„„„	„„„	C. C.	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
8	Meskhi Shoreti	1907	„„„	„„„	„„„	„„„	None	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
9	Tavartkiladze Nakiper, patronymic Kazim	1920	„„„	„„„	„„„	„„„	C. C.	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
10	Dekanadze Makvet	1922	„„„	„„„	„„„	„„„	None	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
11	Boikvadze Mavi	1923	„„„	„„„	„„„	„„„	None	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
12	Rukhadze Esma	1910	„„„	„„„	„„„	„„„	C. C.	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
13	Dekanadze Ser	1910	„„„	„„„	„„„	„„„	P/M.	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
14	Tavartkiladze Tina	1918	„„„	„„„	„„„	„„„	C. C.	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	
15	Tavartkiladze Uvie	1916	„„„	„„„	„„„	„„„	C. C.	„„„	„„„	„„„	1	—	—	„„„	



**ინფორმაციული ტექნოლოგიების როლი მრავალხმიანი ბალოვის  
და შესრულების პრაქტიკაში კოვიდ-19-ის პანდემიის პერიოდში:  
სარბათის შემთხვევა**

**შესავალი**

სერბეთის კულტურულ კონტექსტსა და რამდენიმე განსხვავებულ დონეზე დიაქრონულად თუ განვიხილავთ, მრავალხმიანი გალობა ხანგრძლივი ისტორიის მქონე ფენომენია<sup>1</sup>. ის არსებობს როგორც საერო, ისე საეკლესიო სფეროებში, როგორც ტრადიციული ფოლკლორი (Golemović, 1996: 11-22; Golemović, 1997: 21-37; Jovanović, 2002; Jovanović, 2014; Ranković, 2019,; 156), და, ასევე, როგორც საეკლესიო გალობა (Perković & Radak, 2008). მრავალი გენდერულად და ასაკობრივად განსხვავებული გუნდი ასრულებს მუსიკას პოლიქრონული არანჟირებით, როგორც მოყვარულთა, ისე პროფესიულ დონეზე.

გუნდურ სიმღერაში მონაწილეობა, მუსიკალური მოღვაწეობის გარდა, მომღერალთა ცხოვრებაში მრავალგვარ როლს ასრულებს, მათ შორის, სოციალიზაციისა და ფსიქოლოგიური მხარდაჭერის თვალსაზრისით. ბოლო რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში განსხვავებული პროფილის გუნდები ურბანულ გარემოში სოციალიზაციის ნამდვილი ოაზისებია. ერთობლივი გალობის გამოცდილება შემსრულებელთა შეკავშირებას უწყობს ხელს და აყალიბებს ერთიანობის გრძნობას, რისი ნაკლებობაც აშკარაა ცხოვრების ტექნოლოგიურად განვითარებულ, სწრაფ და გაუცხოებულ პირობებში. ჩემი წინა კვლევები ამ აზრს ამყარებს და გვიჩვენებს, რომ იუგოსლავიის დაშლის პერიოდში, რამაც 1990-იანი წლების სერბეთში ეკონომიკური კრიზისი და პოლიტიკური აშლილობა მოიტანა, გუნდებში მომღერალთა რაოდენობა გაიზარდა (Blagojević, 2018: 329).

2020 წლის დასაწყისში კოვიდ-19-ის პანდემიის (შემდგომში — პანდემია) აფეთქებამ სხვადასხვაგვარად იმოქმედა ადამიანების ცხოვრებაზე მთელს მსოფლიოში. ფიზიკურმა დისტანცირებამ, როგორც ერთ-ერთმა მთავარმა პრევენციულმა ღონისძიებამ, გლობალური ზემოქმედება მოახდინა მრავალხმიანი სიმღერისა და შესრულების პრაქტიკაზე. ამ სტატიამი ყურადღება სერბეთში არსებულ სიტუაციაზეა გამახვილებული. კვლევა ეხება იმ გამოწვევებს, რომელთა წინაშეც აღმოჩნდნენ პროფესიონალი მუსიკოსები, სტუდენტები და არაპროფესიონალი შემსრულებლები.

ლოქდაუნის დაწყებამ 2020 წლის მარტის შუა რიცხვებიდან მაისის დასაწყისამდე, რაც გულისხმობდა გადაადგილების შეზღუდვას, ჩაკეტვასა და იზოლირებას, ჩემთვის, ვინც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მომღერალი ვიყავი, ცხოვრება ძალიან შეცვალა და ეს საკითხი მთელი სიგრძე-სიგანით დადგა ჩემს წინაშე. ლოქდაუნის შემდეგ გუნდების მომღერალთა ცხოვრება ავტომატურად არ დაბრუნებია ნორმალურ კალაპოტს, რადგან ჯერ კიდევ არსებობდა (და არსებობს) ინფიცირების საფრთხე. 2020 წლის ივლისის დასაწყისიდან, სახიფათო პანდემიური ვითარების გამო, სერბეთის მოქალაქეებს მხოლოდ რამდენიმე ქვეყანაში შეეძლოთ გამგზავრება. ამან გამოიწვია ის, რომ სხვა ქვეყნებთან კომუნიკაცია და ღონისძიებების დიდი ნაწილი, ადრინდელზე უფრო ხშირად,

<sup>1</sup> ეს ტექსტი ა SASA-ს ეთნოგრაფიულ ინსტიტუტში მუშაობის შედეგია, რომელიც დააფინანსა სერბეთის რესპუბლიკის განათლების, მეცნიერებისა და ტექნოლოგიური განვითარების სამინისტრომ და ემყარება შეთანხმებას 2022 წელს NIO სამეცნიერო კვლევის განხორციელებისა და დაფინანსების შესახებ: №451-03-68/2022-14/200173; 04/02/2022.

ინტერნეტის მეშვეობით ხორციელდებოდა. ონლაინ კონფერენციებში მონაწილეობის გამოცდილება, რომელიც მივიღე, ამ პრაქტიკის სასარგებლოდ მეტყველებს.

მუსიკალური თანამშრომლობის ადრე არსებულმა განსხვავებულმა ფორმებმა ინტერნეტ სფეროს სხვადასხვა პლატფორმაზე (სკაიპი, ზუმი და ა.შ.) გადაინაცვლა. მრავალდღიანი იზოლაციის შემდეგ კავშირის და, თუნდაც ინტერნეტით, ერთად სიმღერის მოთხოვნილება მოსახლეობის ნაწილისათვის სულიერი საღებური და მენტალური სტაბილურობის შენარჩუნების საშუალება აღმოჩნდა. ამ კვლევის ერთ-ერთი მიზანი არის ამ სახის მუსიკალური კომუნიკაციის უპირატესობებისა და ნაკლოვანებების ჩვენება, აღწერა იმისა, თუ თვითონ მონაწილენი როგორც განიცდიან მას და გაგრძელება თუ არა ის პანდემიის დასრულების შემდეგ.

### **მრავალმხიანი სიმღერა და ინტერნეტ ტექნოლოგიები**

უკვე დიდი ხანია, რაც ინტერნეტ-ტექნოლოგიებს იყენებენ სასიმღერო (და სხვა) უნარების ტრანსლირებისათვის. სასიმღერო აქტივობის განსხვავებული სახეები ონლაინ მიმდინარეობს და ისინი, ძირითადად, საგანმანათლებლოა. კვლევის პროცესში წავანყიდი ინფორმაციას, რომ სერბეთში სიმღერის გაკვეთილები და მრავალი სახის მუსიკის სემინარები, სხვადასხვა აპლიკაციის გამოყენებით, ჯერ კიდევ პანდემიამდე ონლაინ მიმდინარეობდა, განსაკუთრებით, ეს ეხება ტრადიციულ ფოლკლორულ სიმღერას და ბიზანტიურ საეკლესიო მუსიკას.

პირველ შემთხვევაში, ჩვენი მასწავლებლები გაკვეთილებს უტარებდნენ სხვა ქვეყნების მცხოვრებლებს, როგორც უცხოელებს, ისე სერბული წარმოშობის ადამიანებს, რომლებსაც აინტერესებდათ სერბული მუსიკალური მემკვიდრეობა. ბიზანტიური საეკლესიო მუსიკის შემთხვევაში, იმის გამო, რომ სერბეთში ძალიან ცოტაა ამ მუსიკის მასწავლებელი და ისინი, ძირითადად, ბელგრადსა და ნოვი სადში ცხოვრობენ, გაკვეთილები ტარდება მათთვის, ვინც ამ ქალაქებიდან შორს ცხოვრობს. ზოგჯერ ამ გაკვეთილებს საბერძნეთში მცხოვრები მასწავლებლები ატარებენ.

ინტერნეტ-კავშირის დასამყარებლად იყენებენ ჩვეულებრივ მონყობილობებს, სმარტფონებს, ლეპტოპებს, დესკტოპებს, ტაბლეტებს და ა.შ. უკეთესი შედეგების მისაღწევად უფრო მაღალი ხარისხის და უფრო ძვირი აღჭურვილობაა საჭირო (კამერები, მიკროფონები და ა.შ.), რაც ამ კვლევაში მონაწილეთა უმრავლესობას არ აქვს. ისინი იყენებენ აპლიკაციებს და პლატფორმებს, მაგალითად, სკაიპს, ფეისბუქ-მესინჯერს, ვაიბერს, ვოთსაპ-მესინჯერს, სმულს, მიქსორდს, პანდემიის დაწყების შემდეგ კი ზუმის ვიდეო კომუნიკატორს და ა.შ.

ლოქდაუნის პერიოდში მუსიკალური ხელოვნების ფაკულტეტის ეთნოგრაფიის დეპარტამენტში ტრადიციული სიმღერის და შესრულების მეიჯორ პროგრამის პროფესორმა სანია რანკოვიჩმა (Sanja Ranković) ჩაატარა ონლაინ ლექციები თეორიაში და, ასევე, სიმღერის ინდივიდუალური გაკვეთილები სტუდენტებისათვის. ამის გაკეთება მასწავლებლისგან დამატებით ძალისხმევას მოითხოვს, თუმცა სტუდენტებთან მუშაობის შედეგები ყოველთვის ძალიან კარგი იყო. სტუდენტებმა ჩანერეს საკუთარი შესრულება, რათა მასწავლებლისგან მიეღოთ შეფასება და შენიშვნები იმის თაობაზე, თუ რამდენად კარგად დაეუფლნენ ახალ სიმღერებს. ამან მათ უფრო ბევრითი შრომისაკენ უბიძგა, რადგან ჩანანერების დახმარებით მათ საკუთარი შესრულების ნაკლის მოსმენა შეუძლიათ და, შესაბამისად, შესრულების გაუმჯობესებაც. მათ ჩანერეს პირველი ხმა და შემდეგ მეორე ხმა. მათ, აგრეთვე, ინტერნეტის დახმარებით ონლაინ მიიღეს სავარჯიშო მასალა (საველე ჩანანერები, მასწავლებლის შესრულება, თეორიული ტექსტები და ა.შ.).

გარდა ამისა, ლოქდაუნის პირველი თვესა და მეორე თვეს შორის მათ უამრავი დრო ჰქონდათ ვარჯიშისთვის. განუწყვეტელი შრომის შედეგად გაუმჯობესდა იმ სტუდენტ-

ტების შესრულება, რომელთა შედეგები მანამდე არ იყო სათანადო დონეზე. მეორე სემესტრის ბოლოს გამოცდები რეალურ დრო-სივრცეში ჩატარდა. ახალი აკადემიური წელი შერეული მეთოდით დაიწყო, თეორიული გაკვეთილები ტარდებოდა ონლაინ, სიმღერის გაკვეთილები კი - აუდიტორიებში. პროფესორი მკაცრად მოითხოვდა რეკომენდებული ჯანმრთელობის დაცვის ღონისძიებების დაცვას, ე.ი. გაკვეთილების ჩატარება მცირე ჯგუფებთან, ფიზიკური დისტანციის დაცვა სტუდენტებს შორის და ა. შ. მიუხედავად იმისა, რომ ონლაინ სწავლებამ კარგი შედეგები მოგვცა, მასწავლებლებიც და სტუდენტებიც თანხმდებიან, რომ ტრადიციული მეთოდით მუშაობა უფრო ადვილია. სექტემბრის შემდეგ, მუსიკალურმა სკოლებმაც ყველა სასიმღერო აქტივობასთან დაკავშირებული მეცადინეობები ძველი მეთოდით განაგრძეს.

პანდემიის განმავლობაში ზუმის პლატფორმაზე ჩატარდა რამდენიმე სემინარი, რომლებიც ეძღვნებოდა ტრადიციულ ხალხურ სიმღერას. მაგალითად, სერბული ხალხური სიმღერების ცნობილმა შემსრულებელმა სვეტლანა სპაიჩმა (Svetlana Spajić) ზუმის პლატფორმაზე ორი საერთაშორისო ვორკშოფი ჩაატარა. მიუხედავად იმისა, რომ დამსწრენი კმაყოფილი დარჩნენ, ლექტორისთვის, ზუმის ტექნიკური ნაკლოვანებების გამო, ეს გამოცდილება სტრესული აღმოჩნდა. თავის ვოკალურ ჯგუფთან — „სვეტლანა სპაიჩის მომღერალთა ჯგუფი“ — ერთად მან რამდენიმე რეპეტიცია რეალურ სივრცეში ჩაატარა, ხოლო ონლაინ რეპეტიციებს ის არც კი განიხილავს.

ჩემი თანამოსაუბრეები თანხმდებიან, რომ არსებულ ინტერნეტ აპლიკაციებს არ გააჩნიათ საკმარისი ტექნიკური დონე გუნდის რეპეტიციისათვის მაღლი ხარისხის მხარდაჭერის გასანეკად. სამწუხაროდ, ერთდროულად და რეალურ დროში სიმღერაც და, ამავე დროს, ერთმანეთის მოსმენაც უფრო მეტი ადამიანისათვის შეუძლებელია. ამან შექმნა სიტუაცია, როცა რამდენიმე გუნდი იყენებს „ერთი მიმართულების ოპციას“, ე.ი. გუნდის დირექტორები მომღერლებისთვის ამზადებენ მუსიკალური ნაწილების ჩანაწერების, რათა გაუადვილონ მათ ახალი რეპერტუარის შესწავლა. შემდეგ, ინტერნეტის საშუალებით, ამ ჩანაწერებს უგზავნიან. მომღერლები დამოუკიდებლად მეცადინეობენ იმ იმედით, რომ მალე ერთობლივ მეცადინეობას შეძლებენ.

პანდემიამდე და განსაკუთრებით პანდემიის შემდეგ პოპულარული იყო მომღერლებისა (და მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე შემსრულებლების) ინდივიდუალური აუდიო და ვიდეორჩანერა. შემდეგ ამ ჩანაწერებს იყენებენ კოლაჟის დასამზადებლად, რათა სასურველი კომპოზიცია მიიღონ. ეს მუსიკალური პროექტები ძირითადად ხელმისაწვდომია YouTube-ზე. ძალიან ხშირად ვხედავთ, რომ მომღერლებს და დამკვერელებს ყურსასმენები უკეთიათ. კვლევამ უჩვენა, რომ ინტერნეტმომხმარებლები ხშირად ფიქრობენ, რომ ჩანაწერი რეალურ დროშია გაკეთებული, ე.ი. შემსრულებლები ერთდროულად მღერიან და უკრავენ თავიანთ ოთახებში და ჩანაწერს შემდგომი დამუშავების გარეშე ათავსებენ ინტერნეტში. თუმცა ეს პროცესი მრავალსაათიან ძალისხმევას და მოთმინებას მოითხოვს, რათა ცალკეული სემენტები ე.ი. ხმები და მუსიკალური ინსტრუმენტები ერთ მთლიანობად შეიკრას. ასე რომ, მიუხედავად იმისა, რომ საბოლოო პროდუქტი გუნდის სიმღერის ან ცოცხალი შესრულების შთაბეჭდილებას ტოვებს, მონაწილეებს ამის განცდა არ აქვთ, რადგან ისინი ერთმანეთთან არ ურთიერთობენ. ეს კოლაჟური ჩანაწერები რეალურად ვირტუალური კომუნიკაციის ახალ სახეს წარმოადგენს.

პანდემიის პერიოდში მუსიკოსებმა მრავალი ასეთი პროექტი განახორციელეს როგორც ქვეყნის შიგნით, ასევე, საზღვარგარეთ. 2020 წლის აპრილში ინტერნეტ სივრცეში დაარსდა ვირტუალური სერბული სასიმღერო საზოგადოება (თქვე ვირტუალ შერბიან შინგინგ შოციეტე). ეს ვირტუალური სასიმღერო ასოციაცია მთელს მსოფლიოში აერთიანებს ყველა დაინტერესებულ ადამიანს, ასაკისა და სქესის განურჩევლად. მასში მონაწილეობისათვის საჭიროა ასოციაციის გვერდზე აიტვირთოს რაიმე კომპოზიციის აუდიო ან

ვიდეოჩანაწერი, რომელსაც ტექნიკოსი შეუსაბამებს სხვა ნევრების ჩანაწერებს. ამ ასოციაციამ უკვე უამრავი ჩანაწერი გამოუშვა, რომლებიც ხელმისაწვდომია ინტერნეტით და, ასევე, შესაძლებელია მათი მოძიება ასოციაციის ფეისიბუქ გვერდზე (ვიდეომაგ. 1).

რეალურ სივრცეში არსებული ჯგუფების კიდევ რამდენიმე მაგალითს დავასახელებ, როგორცაა ხალხური სიმღერა „ნათელი მთვარე ანათებს“ (სერბულად: „Izgrejala sjajna mesečina“), რომელსაც ასრულებს აკადემიური კულტურულ-შემოქმედებითი საზოგადოების (the Academic Cultural – Artistic Society) ფოლკლორული ორკესტრი “Ivo Lola Ribar” ბელგრადიდან, არანჟირება ალექსანდარ სტეპიჩის (Aleksandar Stepic), ჩანაწერი ლოქდაუნის დროს გაკეთდა. მთელი პროექტი გააერთიანა კატარინა ბრონიამ (Katarina Bronja). ამისათვის მას არაერთი საათი დასჭირდა (ვიდეომაგ. 2). გარდა ამისა, დავასახელებ შაბაცის (Sabac) მუსიკალური სკოლის მასწავლებელთა და სტუდენტთა ორიგინალურ სიმღერას „მოდით, სახლში დავრჩეთ“, რომლის შთაგონების წყაროც პანდემიაა (ვიდეომაგ. 3). 2020 წლის აპრილის დასაწყისში, იზოლაციის პირობებში საინტერესო მუსიკალური ფიუჯენი შექმნეს ქრონოს კვარტეტმა (Kronos Quartet) და კოვილის წმინდა მთავარანგელოზების მონასტრის იერობერმა იეროთეიმ (Jerotej). სერბი კომპოზიტორი ალექსანდრა ვრებალოვა (Aleksandra Vrebalov) ნოვი სადიდან შექმნა მუსიკალური ნაწარმოები „ანტენები“, რომელსაც, თავდაპირველი ჩანაწერით, უფრო მდიდარი არანჟირება უნდა ჰქონოდა, პრემიერა დაგეგმილი იყო მარტის ბოლოსთვის (ვიდეომაგ. 4). თუმცა იმ პერიოდში პროექტის ყველა მონაწილე მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში იყო იზოლირებული (Kronos Quartet, 2020). ქრონოს კვარტეტის ნევრები სან ფრანცისკოში იყვნენ, ხოლო მამა იეროთეი თავის მონასტერში, რომელიც სერბეთის ჩრდილოეთშია მდებარეობს. კომპოზიტორმა, რომელიც ნოვი სადში იყო, მოანსწრია არანჟირება და ყველა ნაწილი შემსრულებლებმა ცალ-ცალკე ჩანერეს საკუთარ სახლებში და შემდეგ გააერთიანეს. პრემიერა ვირტუალურ სივრცეში დაგეგმილზე ორი კვირით გვიან, 14 აპრილს გაიმართა (Kronos Quartet, 2020). დევიდ ჰარინგტონი, ქრონოს კვარტეტის ხელმძღვანელი, დამაარსებელი და მევიოლინე „ანტენების“ შექმნის გამოცდილებას აღწერს, როგორც მათთვის რალაც სავსებით ახალსა და უჩვეულოს: „ჩვენ საკუთარი თავის ჩანერის ან ფირზე გადაღების არანაირი გამოცდილება არ გვქონდა. თითოეული თავის ინსტრუმენტზე საკუთარ სახლში უკრავდა და ვცდილობდით, ნაწარმოებები და გაგვეხსენებინა ჩვენი ჯგუფი. ჩვენ არ გვესმოდა და ვერც ვხედავდით ერთმანეთს. გვჭირდებოდა რაიმე დადასტურება იმისა, რომ შესაძლებელი იყო ჩვენი საქმიანობის გაგრძელება. ალექსანდრა, ბერი იეროთეოსი და ჯოვანი სერბეთში არიან. ჩვენ — სანფრანცისკოში. ალექსანდრას „ანტენების“ ფრაგმენტის მსოფლიო პრემიერა სავსებით განსხვავდება იმ ნაწარმოებების პრემიერებისგან, რომლებიც ოდესმე შეგვისრულებია. ამ უცნაურ ანმეოში არის ენერჯია და სინათლის გაელვებები. ჩვენ მადლიერი ვართ ჩვენი თანამშრომლებისა და მუსიკის მოყვარულთა საზოგადოების. სერიოზული დახმარების პირობებში, ჩვენ შეგვიძლია წინსვლა“ (Kronos Quartet, 2020).

პოპულარული მუსიკის სფეროში ინტერნეტით ჯგუფური შესრულების დროს ფართოდ გამოიყენებოდა სმულის აპლიკაცია. ამ აპლიკაციას იყენებს ყველა, ვისაც უნდა საკუთარი შესრულების ჩანერა ფონური მატრიცით და ამ შესრულებაში ყველას შეუძლია მონაწილეობა. მაგალითად, ანა ბაიჩა (Ana Bajić), ნოვი სადის მუსიკალური სკოლის “Melodies” სიმღერის პროფესორმა პანდემიის პერიოდში ინტერნეტით შეძლო თანამშრომლობა და ჩანერა დუეტი იტალიელ მომღერალთან ფლორენციიდან ანტონიო ლანცასთან (Antonio Lanza) (Obradović, 2020). მუსიკალური ფონის გამოყენებით მათ იმღერეს „ლოცვა“ რომელიც სელინ დიონმა და ანდრეა ბოჩელიმ შეასრულეს (ვიდეომაგ. 5).

### მრავალზმიანი სიმღერა რეალურ დრო-სივრცეში პანდემიის პერიოდში

შეუძლებელია ზუსტად დავადგინოთ, პანდემიის პერიოდში რამდენად ფართოდ იყო გავრცელებული მრავალზმიანი სიმღერების შესრულება რეალურ დრო-სივრცეში, განსაკუთრებით კერძო დონეზე, როცა ადამიანები ერთმანეთს ხვდებოდნენ ან საოჯახო დღესასწაულებს აწყობდნენ. კვლევისას აღმოვაჩინე, რომ ადამიანები უფრო მცირე ჯგუფებად განაგრძობდნენ შეკრებას ერთად დაკვირისა და სიმღერის მიზნით. საგანგებო ღონისძიებების გაუქმების შემდეგ და, განსაკუთრებით, ზაფხულში, დაავადებულთა რიცხვის ზრდის მიუხედავად, შეკრება და ჯგუფური სიმღერა და მუზიცირება რეალურ დრო-სივრცეში არ შეწყვეტილა.

ინსტიტუციურ დონეზე, პანდემიის პერიოდში, მრავალზმიანი სიმღერა ყლერდა სერბეთის მართლმადიდებლურ ეკლესიაში მსახურებისას. ერთობლივი გალობა მართლმადიდებლური ქრისტიანული მსახურების განუყოფელი ნაწილია. თუმცა ლოქდაუნის პერიოდში, მოსახლეობისათვის შაბათ-კვირას გადაადგილების სრულმა აკრძალვამ საეკლესიო გალობაზეც მოახდინა გავლენა. მღვდლებს და ერთ-ერთ მგალობელს თითოეულ ეკლესიაში მისცეს სპეციალური ნებართვები წირვის ჩასატარებლად. ამის გამო, შაბათსა და კვირას წირვებზე უმეტეს შემთხვევაში მხოლოდ ერთი მგალობელი იყო, ასე რომ, ეს მონოფონიური გალობა იყო. ზოგჯერ მღვდელი საკურთხევიდან მეორე ხმას მღეროდა. სამუშაო დღეებში წირვების ჩატარებას პრობლემა არ ექმნებოდა, თუ რამდენიმე მომღერლით მეტი ესწრებოდა, საქმე ისაა, რომ მათ, თავისი სამსახურეობრივი მოვალეობების გამო, წირვებზე დასწრება ყოველთვის არ შეეძლოთ. აღდგომის დღესასწაულზე ზოგიერთი მორწმუნე, მიუხედავად სამთავრობო აკრძალვისა, დაესწრო წირვას და იგალობა კიდევაც. საგანგებო მდგომარეობის მოხსნის შემდეგ, გუნდების უმრავლესობა დაუბრუნდა ეკლესიებს, ისევე. როგორც მგალობელთა მცირე ორზმიანი ჯგუფები. საინტერესოა, რომ არც ერთ ეკლესიაში, სადაც უფრო მეტი ადამიანი გალობდა, არ აღმოჩნდა ვირუსის ეპიცენტრი ან ახლად ინფიცირებულთა დიდი რაოდენობა. ამგვარი რამ, ცხადია, მიიპყრობდა მედიის ყურადღებას, რომელიც მზად იყო გაეკრიტიკებინა მორწმუნეთა შეკრებები სერბეთის მართლმადიდებლურ ეკლესიებში პანდემიის პერიოდში.

მეორე მხრივ, მრავალ მოყვარულთა, ნახევრად პროფესიულ და პროფესიულ გუნდს არ ჩაუტარებია რეპეტიციები, რადგან არ სურდათ ინფიცირების საფრთხის წინაშე აღმოჩენილიყვნენ. სექტემბერში, ოდნავ გაუმჯობესებული პანდემიური ვითარების გამო, რეპეტიციები ჩატარდა და, ასევე, რამდენიმე საჯარო შესრულება შედგა. თუმცა ყველაფერი კეთდებოდა ძალიან ფრთხილად და გარკვეული ნერვიულობაც ახლდა თან. ზოგიერთ გუნდში უფრო მცირე ჯგუფებში ტარდებოდა მეცადინეობა, მაგალითად, სერბეთის რადიოსა და ტელევიზიის პროფესიულ გუნდში. რეპეტიციები ტარდებოდა მაქსიმალურად მცირე ჯგუფებში, რამდენიმე განსხვავებული განრიგითა და შენობის ხშირი განიავების პირობით.

აკადემიური მუსიკის სფეროში ინფიცირების რისკის შემცირების და ცოცხლად შესრულების მიზნით სექტემბრიდან ცნობილი კლასიკური ნაწარმოებების შემცირებული ვარიანტები სრულდება. “Rossi fest”-ის მიმდინარეობისას დირიჟორ სტეფან ზეკიჩის (Stefan Zekić) ხელმძღვანელობით ნარმოადგინეს ბიზეს ოპერა „კარმენის“ შემოკლებული ვარიანტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ სოლო შემსრულებლები და კამერული ორკესტრი. ეროვნულ თეატრში მოცარტის ოპერა „ბასტიენი და ბასტიენა“ სანახევროდ შეესებულ დარბაზში ნარმოადგინეს და ა.შ. გაგრძელდება თუ არა მუსიკალური ნარმოდგენების ცოცხლად გამართვა, დამოკიდებულია ეპიდემიის შემდგომ განვითარებაზე.

ზოგიერთმა კულტურულ-შემოქმედებითმა საზოგადოებამ, რომლებსაც საქმე აქვთ ტრადიციულ ხალხურ მუსიკასთან, ასევე დაიწყეს მუშაობა რეალურ დრო-სივრცეში — ტარდება რეპეტიციები, სემინარები და საჯაროდ სრულდება ნაწარმოებები, ძირითადად, შემსრულებელთა შორის რეკომენდებული დისტანციის დაცვის გარეშე.

### დასკვნა

თემა, რომელსაც აქ შევეხე, ახალი, ცოცხალი და პოპულარულია, სიტუაცია კი მუდმივად იცვლება. ამრიგად, ამ ნაშრომის მიზანი რაიმე კონკრეტული დასკვნების მიღება კი არაა, არამედ რალაცის შექმნის პროცესის „დაჭერა“, რასაც მრავალხმიანი გალობის და მუსიკალური კომუნიკაციის სფეროში „ახალ ნორმალურობას“ უწოდებენ. ტექნიკურად განვითარებულ გარემოში ბოლო ორიოდ წლის განმავლობაში ჩვენი ცხოვრება თანდათანობით რამდენიმე სახის ინტერნეტ პლატფორმად გარდაიქმნა. პანდემიამ ეს პროცესი განსაკუთრებით დააჩქარა და მასობრივი სახე მისცა მას. ფიზიკური დისტანცირების და მოსახლეობის იზოლირების გამო, ინტერნეტი იქცა შეხვედრების, მათ შორის მუსიკალური შეხვედრების მთავარ „ადგილად“. ამ კვლევამ დაადასტურა ის ფაქტი, რომ ადამიანი, როგორც არსება, რომელსაც სჭირდება კომუნიკაცია, ხელმისაწვდომი საშუალებების გამოყენებით, ეგუება ახლად წარმოქმნილ გარემოებებს, რათა დაიკმაყოფილოს ურთიერთობის, ჯგუფთან გაზიარების საჭიროება.

კრიზისულმა სიტუაციამ, თანამედროვე ტექნოლოგიების დახმარებით მიგვიყვანა იმ ადამიანების უფრო დიდ კავშირთან, რომლებიც დაკავებული არიან მრავალხმიანი სიმღერით და შესრულებით სხვადასხვა ქვეყანაში. ამ ვირტუალურმა საერთაშორისო თანამშრომლობამ საინტერესო შედეგები მოიტანა მრავალ დონეზე. „კოლაჟური“ პროექტები, რომლებიც ვახსენე, მონაწილეებში როგორც მოყვარულებში, ასევე პროფესიონალებში წარმოშობს მიკუთვნებულობის და ერთობლივი შემოქმედების გრძნობას, თუმცა რეალურად ისინი იზოლირებული და ერთმანეთისაგან დაშორებული არიან.

ინტერნეტ სფერო ჯერ კიდევ ნაწილობრივ აკმაყოფილებს კომუნიკაციის საჭიროებებს. ამ კვლევამ გვიჩვენა, რომ არსებობს ძველ რეალურ მდგომარეობასთან დაბრუნების უდიდესი სურვილი. ამის ერთ-ერთი მიზეზი არსებული ინტერნეტ პლატფორმების ტექნიკური ნაკლოვანებებია. მაგრამ ჩემი თანამოსაუბრეები აღნიშნავენ, რომ მათ ყველას სჭირდება კოლეგებთან ცოცხალი ურთიერთობა და ცოცხალი აუდიტორია. ამ სახის მუსიკალური კომუნიკაციის ნაკლებობას აზარალებს შესრულებას, ცოცხალი ურთიერთობის ნამდვილობას, ხელოვნების ნაწარმოების შექმნას შემსრულებლებსა და აუდიტორიას შორის ენერჯის ურთიერთგაცვლის მეშვეობით. ჩემი თანამოსაუბრეები აუდიტორიის გარეშე შესრულებას ხშირად ახასიათებენ, როგორც შემადრწუნებელს. სწორედ ეს გვაახლოებს ინფიცირების რისკთან და მუსიკალური აქტივობების რეალურ სინამდვილეში დაბრუნების მცდელობასთან, ყოველ შემთხვევაში, რაღაც ზომით მაინც. განვითარების შემდგომი დინამიკა გვიჩვენებს, თუ რა ზომითაა ეს შესაძლებელი; ეს კი მომავალი კვლევის მასალაა.

### ვიდეომავალითები

1. სერბული სიმღერის ვირტუალური საზოგადოება “Tebe Pojem”. კომპოზიტორი: სტევან სტოიანოვიჩ მოკრაიაკი (Stevan Stojanović Mokranjac). დირიჟორი: ჯორჯ მილოში (George Milosh). ვიდეო შექმნილი და რედაქტირებულია ნიკ ვეზმარისა (Nick Vezmar) და სტევან სტოიანოვიჩ მოკრაიაკის მიერ. <https://www.youtube.com/watch?v=t7I4FDH-Fyg&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1M440K1ozEkOhhlABGTG1Wa9MVoFPz3EqLmeNoFYNLnxmQF4GxhUUzUOs>
2. ბელგრადის აკადემიური კულტურულ-სახელოვნებო საზოგადოების “Ivo Lola Ribar” ფოლკლორული ორკესტრი. „მნათობი მთვარის შუქი“ (“Izgrejala sjajna mesečina”) არანჟირებულია ალექსანდერ სტეფიჩის (Aleksandar Stević) მიერ. მიქსის ავტორი: კატერინა ბრონია (Katarina Bronja). <https://www.youtube.com/watch?v=EWHmoEtY5aA>
3. მუსიკალური სკოლა შაბაჩიდან. „დავრჩეთ სახლში“ (“Kod kuće ostanimo”). <https://www.youtube.com/watch?v=qzomuL2fsi0>
4. კრონოსის კვარტეტი და იერონონა იეროთეუსი (hieromonk Hieroteus). „ანტენები“ (“Antennae”). კომპოზიტორი: ალექსანდრა ვრებელოვი (Alexandra Vrebalov), აუდიოს მიქსის ავტორი და ვიდეოს რედაქტორი — იოვან შპირა ობრადოვიჩი (Jovan Shpira Obradovic). <https://kronosquartet.org/kronos-and-monk-hierotheos-premiere-aleksandra-vrebalovs-antennae-a-fragment/>
5. „ლოცვა“ (“The Prayer”). ანა ბაჯიჩი და ანტონიო ლანზა (Ana Bajić, Antonio Lanza). <https://luftika.rs/ana-bajic-duet-smule/>

*GORDANA BLAGOJEVIĆ  
(SERBIA)*

**THE ROLE OF INFORMATION TECHNOLOGY IN THE PRACTICE OF  
POLYPHONIC SINGING AND PLAYING  
AT THE TIME OF COVID-19 VIRUS PANDEMIC: THE CASE OF SERBIA**

**Introduction**

Viewed in a diachronic perspective, polyphonic singing in Serbian cultural context represents a longlasting phenomenon, on several different levels.<sup>1</sup> It is present both in lay and sacral spheres, as traditional folk (Golemović, 1996: 11-22; Golemović, 1997: 21-37; Jovanović 2002; Jovanović 2014; Ranković 2019, 156) and also as church singing (Perković Radak 2008). Many choirs of different content regarding gender and age perform music in polichronic arrangements both on the amateur and professional level.

Taking part in choir singing, besides music activities, in a chorister's life has multiple roles, like socializing, psychological support, etc. In the last decades choirs of different profiles represent certain kind of oases of socializing in urban environments. The experience of singing together helps in the connecting between the choristers and the creating of the sense of belonging and togetherness which lack in technologically developed, fast and alienated conditions of life. My previous researches speak in favour of this and they showed that during the falling apart of Yugoslavia, which brought to the economic crisis and political turmoil in Serbia in the 1990s, the number of people in choirs was increased (Blagojević 2018, 329).

At the beginning of 2020 the COVID-19 pandemic (further in the text the pandemic) broke out affected the lives of people across the globe in various ways. Physical distance as one of the main preventive measures has greatly influenced the practice of polyphonic singing and playing globally. In this paper, the focus is on the situation in Serbia. The research covers the challenges faced by professional musicians, students and amateurs.

From the beginning of the lockdown, which started in the middle of March and ended at the beginning of May 2020, which meant the restriction of movement, the lockdown and isolation, being a singer for a very long time, life changed for me to a great extent and this theme presented itself to me. After the lockdown, the choristers' lives did not go back to normal automatically since there still was (and still is) a danger of getting infected. Since the beginning of July 2020 the citizens of Serbia can only travel to a small number of foreign countries because of the unfavourable epidemic situation. This caused that more than before the communication with other countries and great number of activities have been taking place on the Internet. My taking part at the online conference speaks in favour of this.

Previous different forms of music cooperation have been transferred to the internet sphere, to different platforms (Skype, Zoom, etc.). During many days of isolation, the need for connection

---

<sup>1</sup> This text is the result of work in the Ethnographic Institute of SASA, funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, and based on the Agreement on the implementation and financing of scientific research NIO in 2022 number: 451-03-68/2022-14/200173 from 04/02/2022.



---

and singing together, even over the internet, was a spiritual cure for a part of the population and a way to preserve mental stability. One of the goals of this research is to indicate the advantages and disadvantages of this way of musical communication, how the actors themselves experience it and whether it will continue after the end of the pandemic.

### **Polyphonic Singing and the Internet Technology**

The Internet technologies have been used for a long time now in the broadcasting of the singing (and other) skills. Different kinds of singing activities take part online and they are mostly educational. During the research I came to the information that in Serbia singing lessons and seminars of different kinds of music had been taking part online through different applications even before the pandemic, especially in the field of traditional folk singing and the Byzantine church music.

In the first case, our teachers gave lessons to people from other countries who were interested in the Serbian music inheritance, both to foreigners and people of Serbian descent. In the case of the Byzantine church music, since there are very few teachers in Serbia, and they mostly live in Belgrade and Novi Sad, lessons are given to those who do not live close to these urban centres. Sometimes, students are given these lessons by teachers from Greece.

As a medium for the establishing of the internet connection the usual devices are used, smart mobile phones, laptops, desktops, tablets, etc. For better results the more expensive equipment of higher quality is needed (cameras, microphones, etc) which most participants in this research still do not own. They use applications and platforms like Skype, Facebook messenger, Viber, WhatsApp Messenger, Smule, Mixcord, since the beginning of the pandemic especially Zoom Video Communications, etc.

At the department of Ethnomusicology of the Faculty of Music Art, at Traditional singing and playing major, assistant professor Sanja Ranković gave online theory lessons and also individual singing lessons to students during the lockdown. It takes extra effort for a teacher to do that, but the results of the work with the student were very good. Students recorded themselves in order to get evaluation and marks from the teacher as for how well they had mastered the new songs. This encouraged them to work harder since they also could hear the imperfections on the recordings and tried to make a better impression. They recorded the first voice and then the second voice. They also got the material for exercising (field recordings, the teacher's singing, theory texts, etc) online through the Internet.

Apart from this, during the first month and a half of the lockdown they had a lot of time to practice. Constant work also led to the personal improvement of the students who previously had not so good results. The exams at the end of the second term took place live. The new academic year started with a mixed model, theory lessons online and singing lessons offline. The professor insists on the recommended health measures, i.e. taking classes in smaller groups, physical distancing among the students, etc. Although online teaching gave good results, both teachers and students agree that it is easier to work in a traditional way. Since September, music schools have also started working in the old way regarding all the singing activities.

During the pandemic, some seminars on the traditional folk singing took place on Zoom. For example, a renowned singer of Serbian folk songs, Svetlana Spajić, held two international Zoom workshops. Although the attendants were satisfied, for the lecturer it was a stressful experience due to the technical deficiencies of Zoom. With her vocal group „The Singing Group of Svetlana Spajić“ she had several rehearsals live and she does not take into consideration to have online rehearsals.

My interlocutors agree that the existing internet applications do not have a sufficient technical level in order to support a choir rehearsal of good quality. Unfortunately, it is impossible for more people to sing simultaneously in real time and to hear each other at the same time. This caused a situation where some choirs practice a „one direction option“, i.e. the choir directors record musical parts for the choristers to make it easier for them to learn the new repertoire. Then, they use the Internet to send the recordings. The choristers practice individually on their own hoping that soon they will be able to practice together.

Before, and especially during the pandemic, it was popular to make audio and video separate recordings of choristers (and musical instrument players). Then, they are used to make a collage in order to get the required composition. These musical projects are mostly available on YouTube. Very often singers and players are seen with headphones. The research showed that the Internet viewers often think that the recording was made in realtime, i.e. that the performers sing and play in their rooms at the same time and that they put the recording on the Internet without further adjustments. However, this is a process which requires many hours of patient effort to put together all the separate segments, i.e. voices and musical instruments. So, although the final product looks like choir singing or live music, the participants do not have this feeling since they do not interact with each other. These collage recordings actually represent a new kind of virtual communion.

During the pandemic a great number of these projects were realised both by musicians in the country and abroad. The Virtual Serbian Singing Society was established April 2020 in the Internet space (The Virtual Serbian Singing Society). This virtual singing association brings together all the interested people from all over the world, regardless of their age or gender. To take part one has to upload a video or audio recording of a composition on the site of the association and a technician then fits it with the recordings of other members. So far this association has released a great number of recordings which are available on the Internet and they can also be found on their Facebook page (video ex. 1).

I will mention a few more examples, groups that exist in realspace, like the recording of the folk song „Bright moon shining“ (in Serbian: „Izgrejala sjajna mesečina“) performed by the folk orchestra of the Academic Cultural – Artistic Society „Ivo Lola Ribar“ from Belgrade, arranged by Aleksandar Stepić, which was made during the lockdown. The whole project was patiently put together by Katarina Bronja. It took her hours to do that (video ex. 2). Then, there is the original song of the teachers and students from the musical school in Šabac „Let’s stay at home“ inspired by the pandemic (video ex. 3). An interesting musical fusion was made during the isolation in early April 2020 by Kronos Quartet and hieromonk Jerotej from the monastery of Saint Archangels in Kovilj. Serbian composer Aleksandra Vrebalov from Novi Sad composed a piece called „Antennae“ which was originally supposed to have a much richer arrangement and the premiere was planned for the end of March (video ex. 4). However, in the recent situation, all members of the project were isolated in different parts of the world (Kronos Quartet, 2020).

The members of the Kronos Quartet were in San Francisco and Father Jerotej was in his monastery in the north of Serbia. The composer who was in Novi Sad adjusted the arrangement and all the parts were recorded at home separately and later joined. The virtual world premiere was held two weeks later than the deadline, on 14 April (Kronos Quartet 2020). David Harrington, Kronos Quartet’s artistic director, founder and violinist, describes the experience in the creation of “Antennae” as something quite new and unusual for them: “We had no experience recording or filming ourselves. We played our instruments alone in our separate homes and tried to imagine and

remember our group. We couldn't hear each other or see each other. We needed proof that our work could continue. Aleksandra, Monk Hierotheos, and Jovan are in Serbia. We are in San Francisco. Aleksandra's "Antennae" fragment receives its world premiere in a different way than any piece we have ever played. Within the strangeness of now, there is energy and glimmers of light. We are grateful to our staff and the community of music lovers. With much help, we can move forward." (Kronos Quartet, 2020).

Within popular music the Smule application was used a lot for group singing on the Internet. This application is used by anyone who wants to record themselves with the background matrix and anyone can join them in the performance. For example, Ana Bajić, a professor of singing in the "Melodies" music school in Novi Sad, established cooperation on the Internet during the pandemic and recorded a duet with the Italian singer from Florence Antonio Lanza (Obradović, 2020). With the musical background they sang "The Prayer", performed by Celine Dion and Andrea Bocelli (video ex. 5).

### **Polyphonic Singing Offline During the Pandemics**

We cannot precisely measure how much the offline polyphonic singing is present during the pandemics, especially on a private level where people socialize or have family celebrations. During the research I found out that people continued to gather in smaller groups to play and sing together. After the abolition of emergency measures, and especially during the summer months, despite the increase in the number of the diseased, the singing and playing in groups did not cease in the real time and space.

On an institutional level, polyphonic singing has been present at church services in the Serbian Orthodox Church (SOC) during the pandemic. Singing together is the inseparable part of the Orthodox Christian service. However, a complete prohibition of movement for the population at the weekend during the lockdown had an effect on the church singing as well.

Priests and one of the singers for each church were given special permits in order to worship. Because of this, on Saturday and Sunday services in most cases there was just one singer, so it was monophonia. Sometimes the priest would sing the second voice from the altar. Services were held with no greater problems on weekdays, when there were a few singers more, since they could not attend the services due to their work obligations. At Easter, some believers took part at the service despite the prohibition by the government, and they also sang. After the emergency state was lifted, most choirs went back to churches, and so did the small two voiced groups of singers. It is interesting that not even in one church where more people sang was there a hot spot of the virus or a large number of the newly infected. Something like that would certainly draw attention of the media, which were inclined to criticize the gatherings of the believers in the SOC during the pandemics.

On the other hand, many amateur, half-amateur and professional choirs did not have rehearsals because they did not want to put themselves in danger of being infected. In September, due to a little more favourable epidemic situation, rehearsals were held as well as some public performances. However, everything was done very carefully and with certain kind of anxiety. In some choirs they work in smaller groups, like in the professional choir of Radio and Television of Serbia. The rehearsals are held in as small groups as possible, at several different times and with the obligatory frequent room ventilation.

In the sphere of the artistic music, with the aim to reduce the risk of the infection, and still to perform live, reduced variants of well-known classical pieces have been performed since Septem-

ber. In the production of the “Rosi Fest” and under the management of the conductor Stefan Zekić, a reduced opera “Carmen” by Bizet was realised with solo singers and a chamber orchestra. In the production of the National Theatre, Mozart’s opera “Bastien and Bastienne” was shown in front of the half of the usual audience, etc. Whether live musical shows will continue to be performed or not depends on the further course of the epidemic.

Certain cultural-artistic societies which deal with traditional folk music also started the offline work again through the organising of the rehearsals, seminars and public performances, mostly without the recommended distance between the performers.

### **Conclusion**

The theme I am dealing with here is fresh, live and popular and the situation is changing constantly. Thus, the aim of this work is not to reach definite conclusions, but to “catch” the process of creating something that is called the “new normal” in the sphere of polyphonic singing and musical communication. The whole life in technically developed environments during the last couple of years was being transferred gradually onto the different kinds of Internet platforms. The pandemic caused a rapid acceleration and massification of this process. Due to the physical distancing and the isolation of the population, the Internet became the main “place” of meetings, musical as well. This research confirmed the fact that a man as a human being who needs communication, adjusts to the newly created circumstances using the available means, in order to satisfy his need for the communion, group sharing.

The crisis situation, with the help of modern technologies, has led to a greater connection of people who are engaged in polyphonic singing and playing in various countries. This virtual international collaboration has yielded interesting results at many levels. The “collage” projects that we have mentioned, either on amateur or professional level, give the participants a sense of belonging and a joint creation although they are actually isolated and far away from each other.

The Internet sphere still partly covers the needs of musical communication. This research has shown that there is great need to go back to the previous, offline state. Technical imperfections of the existing Internet platforms are one of the reasons. However, my interlocutors are pointing out that they all need live presence of their colleagues and the audience. The lack of this kind of musical communication lies in the performance, the authenticity of live communication, the creation of a work of art through the exchange of energy between the performers and the audience. My interlocutors often characterize a performance without the audience as: creepy. This is exactly what brings to the risk of being infected and the attempt to take the musical activities to the offline sphere, at least to some extent. The further development dynamics will show to which extent this is going to be possible, which represents material for some future research.

### **Video examples**

1. The Virtual Serbian Singing Society, “Tebe Pojem”, Composed by: Stevan Stojanović Mokranjac, conducted by: George Milosh, video produced and edited by: Nick Vezmar, Stevan Stojanović Mokranjac, <https://www.youtube.com/watch?v=t7I4FDH-Fyg&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1M440K1ozE-kOhh1ABGTGIWa9MV0FPz3EqLmeNoFYNLnxmQF4GxhUUzUOs>

2. Folk orchestra of the Academic Cultural – Artistic Society “Ivo Lola Ribar” from Belgrade, “Izgrejala sjajna mesečina”, arranged by Aleksandar Stepić, mixed by Katarina Bronja; <https://www.youtube.com/watch?v=EWHmoEtY5aA>
3. Musical school from Šabac, “Kod kuće ostanimo”, <https://www.youtube.com/watch?v=qzomuL2fsi0>
4. Kronos Quartet and hieromonk Hieroteus, “Antennae”, composed by Alexandra Vrebalov, audio mix and video editing by Jovan Shpira Obradovic <https://kronosquartet.org/kronos-and-monk-hiero-theos-premiere-aleksandra-vrebalovs-antennae-a-fragment/>
5. Ana Bajić and Antonio Lanza, “The Prayer”, <https://luftika.rs/ana-bajic-duet-smule/>

### References

- Blagojević. Gordana. (2018). “The Role of Polyphonic Singing in the Establishment of Interethnic Dialogue: Serbian-Jewish *Baruch Brothers Choir* from Belgrade.” In: *The Eight International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 326-334. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Golemović, Dimitrije. 1996. “Srpsko dvoglasno pevanje I (oblici – poreklo – razvoj).” In: *Novi zvuk*, br. 8, Pp.11-22. Beograd: SOKOJ.
- Golemović, Dimitrije. 1997. “Srpsko dvoglasno pevanje II (novije dvoglasno pevanje)”, In: *Novi Zvuk*, broj 9, Pp. 21-37. Beograd: SOKOJ.
- Jovanović, Jelena. (2002). *Starinske svadbene pesme i običaji u Gornjoj Jasenici (u Šumadiji): svatovski glas i njegovi oblici*. Danica Petrović (prir.). [notograf Slobodan Varsaković]. Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Jovanović, Jelena. (2014). *Vokalna tradicija Jasenice u svetlosti etnogenetskih procesa*. [notografija Ivana Nedić; kartografija Nikola Stojic]. Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Perković Radak, Ivana. (2008). *Od anđeoskog pojanja do horske umetnosti. Srpska horska crkvena muzika u periodu romantizma (do 1914. godine)*. Beograd: FMU, Muzikološke studije – disertacije, sveska 1/2008.
- Ranković, Sanja. (2019). „Tradicionalno pevanje Srba iz Hrvatske u svetlu savremenih etnomuzikoloških istraživanja.” In: *Bastina krajiških Srba*. Pp. 133-173. Novi Sad: Zavičajno udruženje Sava Mrkalj.

**პოლიფონიური მღერის ტრადიციული კულტურა და  
ინტერპერსონალური თანამშრომლობა ჩრდილოაღმოსავლეთ ინდოეთის  
ეთნიკური უმცირესობის — ჩახესანგის ნაგას ტომში**

როგორც უორდანიამ აღნიშნა (2010), აზიის ვოკალურ პოლიფონიას მეცნიერები ნაკლებად აქცევენ ყურადღებას. ამიტომ, არაა გასაკვირი, რომ სამხრეთ აზიის რეგიონული ხალხური მუსიკის სფერო, კერძოდ, ვოკალური პოლიფონია ეთნომუსიკოლოგიურად არასაკმარისადაა გამოკვლეული. გამონაკლისს წარმოადგენს კაუფმანისა და შნაიდერის კვლევები ჩრდილოაღმოსავლეთ ინდოეთის ნაგას ძირძველი ტომის მუსიკის შესახებ (Kauffmann and Schneider, 1960). ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში ნაგას ტომი ინდოეთისაგან დამოუკიდებლობისათვის იბრძოდა და მონაწილეობდა ინდოეთის არმიის უზარმაზარ კონტინგენტთან შეიარაღებულ კონფლიქტში. 2011 წლამდე უცხოელთა შესვლის აკრძალვა აბრკოლებდა სავლელ სამუშაოებს ამ რაიონში. 2012 წლიდან მე ვხელმძღვანელობდი კვლევას ამ რეგიონში ექსპედიციის მონაწილეების დაკვირვებებზე, ინტერვიუებსა და ხმის ჩანაწერებზე დაყრდნობით. ამგვარად, შევისწავლე ჩახესანგის ნაგას ტომის სასიმღერო კულტურა ლი, რომელიც ინახავს ვოკალური პოლიფონიის ყველაზე მდიდარ ტრადიციას ნაგას ყველა სხვა ტომს შორის. ამ სტატიის მიზანია სასიმღერო კულტურა ლი-ს დამახასიათებელი თავისებურებებისა და მისი ზეპირი გადაცემის სტაბილური და განვითარებადი ელემენტების დემოსტრირება, ასევე, მსჯელობა ლი-ს, როგორც ინტერპერსონალური თანამშრომლობის ფორმის სოციალურ როლზე სოფელ ჩახესანგ-ნაგას მოსახლეობაში.

**ისტორიული ცნობები ნაგას ტომების შესახებ**

ნაგას ტომების ისტორია ტანჯვითაა სავსე. ძნელბედობა დაიწყო ბრიტანეთის იმპერიის მიერ მათი მიწების კოლონიზაციით 1878 წელს. 1944 წელს, მეორე მსოფლიო ომის დროს, რეგიონის ჩრდილოეთ ნაწილში გაიმართა კოჰიმას ბრძოლა, სადაც ბრიტანელი ინდოელების ჯარები იბრძოდნენ იაპონელების წინააღმდეგ. ნაგების ინტენსიური გამათავისუფლებელი მოძრაობა 1940-იან წლებში დაიწყო და 1947 წლის 14 აგვისტოს ეროვნულმა ლიდერმა ფიზომ დამოუკიდებლობა გამოაცხადა. თუმცა, დამოუკიდებლობის მოპოვების ამ წარუმატებელმა მცდელობამ რეგიონის ორ, საერთაშორისო საზღვრით გაყოფილ ნაწილად — ინდურად და ბირმულად — გახლეჩა გამოიწვია. მას შემდეგ ინდოეთის ნაგები კვლავ განაგრძობს ენერგიულ ბრძოლას დამოუკიდებლობისათვის. 1950-იან წლებში ინდოეთის არმია აწარმოებდა შეიარაღებულ კონფლიქტს ნაგების წინააღმდეგ. ასობით სოფელი დაიწვა და განადგურდა, სოფლის მოსახლეობა ჯარისკაცების იბრძოდა ინდური არმიის წინააღმდეგ. 1963 წელს ინდური ნაგას რეგიონებს ნაგალენდის შტატი ეწოდა (სურ. 1). ცეცხლის შეწყვეტის შესახებ შეთანხმების შემდეგ, 1997 წელს, ნაგალენდის ხელისუფლებამ დაიწყო სწრაფვა მდგრადი სოციალურ-ეკონომიკური ზრდის ორიგინალური სტრატეგიისა და მშვიდობიანი საზოგადოების ჩამოყალიბებზე. ამის მიუხედავად, ნაგას ხალხი ძველებურად წინააღმდეგობას გრძნობს საკუთარ იდენტობასა და ინდოეთის მოქალაქეობას შორის.

ნაგა ინდო-მიანმარის საზღვართან მცხოვრები ინდო-მონღოლოიდური წარმოშობის რამდენიმე სატომო უმცირესობის გაერთიანების საერთო სახელია. ინდოეთის

მოსახლეობის 2011 წლის აღწერის თანახმად, ნაგალენდის მოსახლეობა შეადგენს 198 602 ადამიანს, მათ შორის, 84,2% ნაგაა. ნაგალენდის ხელისუფლებამ აღიარა ნაგას 14 ტომი. რომლებიც მმოსახლეობის შემცირების ტენდენციას განიცდიან: კონიაკ ნაგა, სემა ნაგა, აო ნაგა, ლოთა ნაგა, ჩახესანგ ნაგა, ანგამი ნაგა, სანგტამ ნაგა, ზელიანგ ნაგა, ინჩუნგერ ნაგა, ჩანგ ნაგა, რენგმა ნაგა, ხიამნუნგამ ნაგა, ფომ ნაგა და პოჩური ნაგა.

ეს სტატია ჩახესანგ ნაგას ეძღვნება. ნაგალენდში ასაშურისა და ბენგალურისაგან ნაწარმოებ საერთო ენაზე, ნაგამესეზე, საუბრობენ, რადგან ნაგას ცალკეული ტომების ძირძველი ენები ძალიან განსხვავებულია ერთმანეთისაგან. ნაგას ყველა ტომის საზოგადოებაში ადამიანები მჭიდრო ურთიერთობას ინარჩუნებენ ერთმანეთთან არა მარტო სოფლად, არამედ ქალაქებშიც, სადაც მიგრირებულნი არიან. შესაბამისად, ნაგა — ესაა ეთნიკური კონცეფციის ტიპი ერთიანობისა მრავალფეროვნებაში, რომელიც ჩამოყალიბდა წინააღმდეგობრივი გამოცდილების საფუძველზე. ნაგას იდენტობა მრავალშრიანია: ერთი მხრივ, ისინი განსხვავდებიან ინდოელებისაგან, მეორე მხრივ კი — განსაკუთრებულნი არიან ნაგას სხვა ტომებისგანაც (სურ 2).

### ნაგას ტრადიციები და ქრისტიანიზაცია

ნაგას ტრადიციული საზოგადოება ეგალიტარულ ურთიერთობებს ემყარება, სადაც არ არსებობს იერარქიული სოციალური კლასი. გაონ ბურას-ის (სოფლის უხუცესები) პარლამენტარული მართვის სისტემა აქ მტკიცედ დამკვიდრდა ბრიტანული კოლონიზაციის პერიოდში. ნაგას ყველა ტომი, ტრადიციულად, ანიმიზმსა და თავებზე ნადირობას მისდევდა. მაგალითად, ნაგას სჯეროდა, რომ მეგალიტებს აქვთ სულები, ხოლო ცხოველების სკალპები გამოფენილი ჰქონდათ სახლის შესასვლელ კართან ბოროტებისაგან თავდასაცავი ამულეტების სახით. თავებზე ნადირობას მიმართავდნენ, ასევე, სოფლები-სა და სანადირო მიწების მეზობელი მტრებისაგან დასაცავად. ეს მნიშვნელოვანი იყო, როგორც ვაჟკაცობის მიღწევის რიტუალიც. ტრადიციულ საგანმანათლებლო სისტემაში სახელწოდებით *მორუნგ*, ბიჭები საერთო საცხოვრებელში ცხოვრობდნენ და ეცნობოდნენ ისეთ ტრადიციებს, როგორიცაა ნადირობა, რიტუალური ქმედებები, ტატუირება, ცეკვა და სიმღერა. ამ უდამწერლობო საზოგადოებაში ასეთი სისტემა აუცილებელი იყო მემკვიდრეობითი ფოლკლორის, წინაპართა ისტორიის, ასევე, ნაგას ხალხისთვის აუცილებელი ცოდნისა და უნარების გადაცემისათვის. თუმცა, ქრისტიანობის შემოსვლის შემდეგ სისტემა *მორუნგ* გაქრა.

დღესდღეობით, ნაგალენდის მოსახლეობის დაახლოებით 75% ქრისტიან-ბაპტისტია. პირველი ბაპტისტური ეკლესია ამ რეგიონში 1872 წელს დაარსდა ამერიკელი მისიონერის, ედვინ კლარკის მიერ (1839—1913). ბაპტისტური დოქტრინა მარტივად ვრცელდებოდა მთელ რეგიონში ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ. სკოლები და ბაპტისტური ეკლესიები თანდათან ნაგას სოფლების ცენტრებად იქცა. თანამედროვე ნაგალენდში საკვირაო მსახურებები ადგილობრივ ტომთა ენაზე სრულდება, თუმცა, სოფლის მოსახლეობა ჰიმნებსა და გოსპელებს ევროპული ფუნქციონალური ჰარმონიით მღერის.

რამ განაპირობა ნაგას ასეთი აბსოლუტური მოქცევა ბაპტისტ-ქრისტიანობაზე? ეგალიტარიზმსა და დემოკრატიაზე დაფუძნებული ტრადიციული სოციალური სტრუქტურის გათვალისწინებით, ნაგას არ გაუჭირდებოდა ბაპტისტური ეკლესიის კონგრეგაციონალიზმზე მოქცევა. მაგალითად, ბაპტისტები პასტორებს საკუთარი ტომიდან ირჩევენ, ეკლესია კი ხელს უწყობს მათი დემოკრატიულობის შენარჩუნებასა და მსახურებაში ადგილობრივი ენების გამოყენებას. გარდა ამისა, ბაპტისტურმა ეკლესიამ ნაგა თავისი მუსიკითაც დაინტერესა. ტრადიციულად, ერთად მღერა ადგილობრივი ვოკალური პონიფონიის ტრადიციებით ნაგას ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი იყო. ამგვარად, საეკლესიო მღერის შერეული საგუნდო სტილისადმი დიდმა ინტერესმა ნაგას

ქრისტიანებად მოქცევაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. ქალაქურ რაიონებშიც კი ნაგას ყოველ ტომს საკუთარი ბაპტისტური ეკლესია აქვს, რაც ხელს უწყობს ნაგას ტომობრივი საზოგადოებებისა და სიცოცხლისუნარიანობის შენარჩუნებას.

### **ლი-ს ტრადიციული პოლიფონიის მახასიათებლები**

2011 წლის აღწერის თანახმად, ჩახესანგ-ნაგას მოსახლეობა 154 874 ადამიანს ითვლის. მათი უმრავლესობა, ნაგალენდის სამხრეთ ნაწილში მდებარე ფეკის რაიონის მთიან სოფლებში, თავს სოფლის მეურნეობით ირჩენს. ჩახესანგი სამი სუბ-ტომის საერთო სახელია, რომლებიც საუბრობენ ენებზე — ჩოკრი, ხეჟა და სანგტამი. სახელი ჩახესანგი ამ სამი სახელის პირველი მარცვლების შერწყმითაა მიღებული და 1945 წელს დამკვიდრდა.

ჩემი გამოკვლევები ეძღვნება სასიმღერო ტრადიციას ლი ჩოკრის ენაზე. ნაგას ყველა სხვა ტომს შორის, ჩოკრის ენაზე მოსაუბრეებს შემორჩათ ვოკალური პოლიფონიის ყველაზე მდიდარი ტრადიცია, ერთი მხრივ, ასამისა და ბირმის კულტურული ზეგავლენისაგან თითქმის სრული თავისუფლების გამო, მეორე მხრივ კი, ამ ენაზე მოსაუბრე მოსახლეობის ქრისტიანობაზე შედარებით გვიანი და ნელი (1970-იანი წლებიდან) მოქცევის გამო.

დღესდღეობით ლი-ს ნაირგვარ პოლიფონიურ ვარიანტებს ხშირად ასრულებენ სოფლის ქალები მთიან ბრინჯის მიწოდებებში ერთობლივი მუშაობის დროს. პირველ რიგში, გიჩვენებთ ლი-ს ორიგინალურ მუსიკალურ ელემენტებს, რომლებიც ჩავინერე მიწოდების სამუშაოების დროს სოფლებში ტიპურ და ფუსაჩოდუ. ლი იმდერება მინიმუმ ორი და მაქსიმუმ რვა შერეული ხმის მიერ და ყოველი ხმა სახელდება მათი რეგისტრის შესაბამისად — შული, ურე, რესო, ბოტსუ და ა.შ. ყველა პარტია სრულდება ერთ რიტმში ერთი ტექსტით. ზოგჯერ ემატება რიტმული ზუზუნი ძალიან დაბალ ტონში. ლი არ არის პარალელური პოლიფონია, თუმცა ხშირად გვხვდება პარალელური კვარტები, კვინტები და ოქტავები. ლი-ს რეპერტუარი ორგვარია: 1) თავისუფალი რიტმის ლი და 2) ტატი პულსირებული რიტმით (სურ. 3).

**1) თავისუფალი რიტმის ლი.** ამ რეპერტუარის სიმღერები *a cappella* სრულდება და მათი გამორჩეული თავისებურებაა ნელი ვიბრატოს გამღერება მაჟორული სეკუნდის გახანგრძლივებით. თუ ტონიკად C-ს მოვიანზრებთ, ყოველი პარტია ირჩევს სამ ან ოთხ ნოტს C, D და G-დან 3 ოქტავაში (მაგ. 1). E და A გამოიყენება მხოლოდ ვიბრატოებში D-E ან G-A, დასავლური ტრელების მსგავსად. შედეგად, ყველა ხმა თავის პარტიაში ტოვებს გამის მეოთხე და მეშვიდე საფეხურებს. მაგალითი 2 არის ტიპური სიმღერა ლი წმინდა კვარტისა და კვინტის ჰარმონიული ვიბრატოს ტექსტურით. სოფლის საეკლესიო ჰიმნებში მაჟორული სამხმოვანება არ გამოიყენება.

**2) ტატი პულსირებული რიტმით.** ამ ტიპის სიმღერები აკომპანირებულია სიმებიანი ინსტრუმენტით სახელწოდებით ტატი (სურ. 4). საკრავს გოგრისაგან დამზადებული ჯამისმაგვარი მუცელი აქვს, რომელზეც ღორის განელილი ნაწლავებია გადაკრული. თხელი ბამბუკის ყელზე გაჭიმულია ლითონის სიმი, ხოლო ჯორაკი დამზადებულია ლოკოკინის ნიჟარისაგან, რომელსაც სოფლებები ამრავლებენ და ჭამენ. ტატიზე დაკვრისას მრავალჯერ იმეორებენ ორბგერიან მარტივ რიტმულ მოტივს (მაგ. 3. 4). ტონიკა მიიღება სიმზე მარჯვენა ხელის საჩვენებელი თითის გამოკვრით, ხოლო სხვა ნოტი — ა მარცხენა ხელის თითის მსუბუქი შეხებით. ინტერვალი ამ ნოტებს შორის ყოველთვის დიდი ან პატარა სექსტაა. მაგალითად, თუ ტონიკა არის C, მეორე ნოტი იქნება A ან As. ტატი თანხლებულ სიმღერებში თითოეული პარტიის შემსრულებელი ირჩევს სამიდან ხუთ ბგერამდე C, D, G და A-დან 3 ოქტავაში. საინტერესოა, რომ E და A გამოიყენება, როგორც ბუნებრივი, ისე დადაბლებული სახით, ხოლო ბგერათა სიმალეები მნიშ-



ენელოვნად განსხვავდება თანაბარტემპურიებული ბგერებისაგან. მაგალითი 3 გვიჩვენებს ტატიო თანხლებულ სიმღერას სოფლელი ბავშვების შესრულებით პარტიებით ურე და რესო. ეს პარტიები მსგავს მოძრაობებზეა აგებული და წმინდა კვარტისა და კვინტის ინტერვალებს ემყარება. ბავშვები ამგვარი მარტივი მოძრაობების გამოყენებით იწყებენ სწავლას, შემდეგ კი ეუფლებიან ირიბი და შემხვედრი მოძრაობის ტექნიკას, რომელიც ნაჩვენებია მაგალითებზე 2 და 4 . გარდა ამისა, ტატიო თანხლებულ ზოგიერთ სიმღერაში კანონური პოლიფონიაა გამოყენებული. მაგალითი 4 გვიჩვენებს, რომ ორი პულსის შემდეგ პირველი ჯგუფის ურე-ს პარტიის მელოდია იმიტირებულია მეორე ჯგუფის ურე-ს პარტიის მიერ.

ჩოკრის ენაზე შესრულებული სიმღერების ტექსტები შექმნილია ფიქსირებული ლექსებისგან, რომლებიც 4 და 5 მარცვლიანი, ორი, ურთიერთმონაცვლე ფრაზისაგან შედგება. მაგალითი 5 ტრადიციული სასიყვარულო სიმღერაა. მისი პირველი ნაწილის ყოველი სტროფის რითმა მასში ჩასმული სიტყვით “*ha Shevüli*” (ჩემი შეყვარებული) სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს. ტატიო თანხლებულ სიმღერებში სტროფები მრავალგზის მეორდება (იხ., ასევე, მაგ. 3).

ლი-სა და ტატიო თანხლებული სიმღერების ტექსტები შინაარსის მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და მოიცავს სასიყვარულო, პასტორალურ, საბრძოლო, საგმირო, სამგლოვიარო და სხვა თემატიკას. მაგალითი 6 წარმოადგენს სიმღერის ტექსტს, რომელიც გადმოგვცემს სამი ბიჭუნას მეგობრობას. ისინი ოდესღაც *მორუნგში* ცხოვრობდნენ. ორი მათგანი შეჰყურებს ღამის ცას და აკვირდება სამ ვარსკვლავს ორიონის ცენტრში, ფიქრობენ მესამე, გარდაცვლილ ბიჭუნაზე და ინტერესდებიან, ენატრება თუ არა მას ისინი და *მორუნგის* ცხოვრება.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სოფლელი ბიჭუნები სიმღერებს ტრადიციულად *მორუნგის* უხუცესებისგან სწავლობდნენ, ხოლო გოგონები — ბრინჯის მინდორში მუშაობის დროს. სოფლის ტრადიციის ახალგაზრდებისათვის გადაცემის შესანიშნავი შესაძლებლობა იყო ყოველ იანვარში, 7 დღის მანძილზე საგანგებოდ გამართული განწმენდის ცერემონია სახელწოდებით *სუკრუნიე* — ჩახესანგ-ნაგას ყველაზე დიდი დღესასწაული. სიმღერები ეხმარებოდა ახალგაზრდებს, არა მარტო ტრადიციების შეთვისებაში, არამედ ისტორიისა და ფოლკლორის შეცნობაშიც. სამწუხაროდ, ზოგიერთ სოფელში ასეთ ტრადიციულ სასიმღერო კულტურას ქრისტიანიზაცია და მოდერნიზაცია დაკარგვის საფრთხეს უქმნის. დღეს იმ სოფლებში, რომლებშიც მე ვმუშაობ, ლი-ს ძირითადად ქალები ასრულებენ და იშვიათად — მამაკაცები, რომლებიც ხშირად მიემგზავრებიან სოფლიდან უმაღლესი განათლების მისაღებად ან სამუშაოდ. მე გამოვიკვლიე ზეპირი გადაცემის მდგრადი და განვითარებადი ელემენტები, გავაანალიზე სიმღერების მუსიკალური და ვერბალური ტექსტები, რის შედეგადაც აღმოვაჩინე, რომ ლი-ს ტრადიციული მუსიკალური ელემენტები ძველებურად გადაეცემა მემკვიდრეობით, მაგრამ ახალგაზრდებს უჭირთ თავისუფალი რიტმის ლი-სა და ტატიო თანხლებული რთული სიმღერების შესრულება, მაგალითად, კანონური პოლიფონიის ნიმუშებისა, მათი ღრმად შესწავლის შესაძლებლობის არქონის გამო. გარდა ამისა, საბრძოლო ან სამგლოვიარო (დაკრძალვასთან დაკავშირებული) თემატიკის სიმღერები უკვე აღარ სრულდება. მათი ტექსტები ქრისტიანობის გავლენით შეიცვალა (მაგ. 7).

### პოლიფონიური მღერა და ინტერპერსონალური თანამშრომლობა

რამ განაპირობა ჩახესანგ-ნაგას საზოგადოებაში პოლიფონიური მღერის ფორმირება? ამ კითხვის პასუხად ლი-ს ხშირად განმეორებადი ტექსტი შეიძლება გამოდგეს: “*Ne hi mo zho, Hanü di yo le*” („უშენოდ არ ვარ ბედნიერი“). ამ სტრიქონს მრავალგვარი ინტერპრეტაცია აქვს. ეს არამარტო გზავნილია შეყვარებულისათვის, არამედ მეტაფორაა

იმის შესახებ, რომ არ შეიძლება მარტო მღერა და, რომ ბედნიერება ერთობლივ მღერას მოაქვს. ესაა, ასევე, მეტაფორა ჩახესანგის სოციალური სისტემისა, რომელიც ინტერპერსონალურ თანამშრომლობას ემყარება. მაგალითად, ჩახესანგ-ნაგას სოფლის ყველა მაცხოვრებლისთვის აქვს საერთო-სახალხო დღესასწაულის ტრადიციული ჩვეულება, რომლის ფარგლებში ერთ-ერთი ცოლ-ქმარი უმასპინძლდება თანასოფელებს ნაირგვარი კერძებითა და ბრინჯის ლუდით. ამგვარი მასპინძლობის სამჯერ შესრულების შემთხვევაში ცოლ-ქმარს აღიარებენ სოფლის ცხოვრებაში შეტანილი წვლილისათვის; აძლევენ უფლებას, ატარონ საგანგებოდ მოქარგული შალი და სოფელში გამოფენენ ქვას, რომელიც წყვილის სიმბოლოდ იქცევა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩახესანგის ნაგა ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავს საზოგადოებისათვის განუელი ღვანლისა და ურთიერთმხარდაჭერის მნიშვნელობას.

იაპონელმა ეთნომუსიკოლოგმა კოიძუმი (1984) აღნიშნა, რომ თავებზე ნადირობის<sup>1</sup> ტრადიციების მქონე კულტურებში პოლიფონიური მღერის მდიდარი ტრადიციები შეინიშნება და ეს დაკავშირებულია მათი სიცოცხლის შენარჩუნებასთან. მართლაც, ტაივანის ძირძველი ეთნიკური ჯგუფი ბუნუნი ასრულებდა განსაკუთრებულ სიმღერას თავებზე სანადიროდ წასვლის წინ, ხოლო იგოროტებს ფილიპინების ჩრდილოეთ ლუსონიდან ჰქონდათ გონგების პოლიტირმული ანსამბლის გამოყენების ჩვეულება თავებზე ნადირობის დროს. ზუსტად ასევე, ჩახესანგის ნაგას ოდესღაც ჰქონიათ სიმღერა თავების ძეხვის შესახებ, თუმცა დღეს ის დაკარგულია. ამის მიუხედავად, ვიტყვით, რომ ლ-ს შემთხვევაში ეს უფრო მეტად უკავშირდება გეოგრაფიულ გარემოს და შრომის ტრადიციულ კოოპერაციულ სისტემას. ჩახესანგ-ნაგა მდებარეობს მთიან ტერიტორიაზე, ირგვლივ ბრინჯის ტერასული მიწებები აკრავს და ბრინჯის მოყვანა-დამუშავება-აღება-დაბინავებასთან დაკავშირებული პროცესების უმრავლესობა ხორციელდება ახლო მეგობრების ჯგუფების მიერ, სამეურნეო მანქანებისა თუ მშრომელი პირუტყვის გარეშე. ამ ჯგუფებს *Miile*-ს უწოდებენ. ტერასებზე მძიმე სამუშაოების დროს, თუ ვინმე წამოიწყებს ლის მუშაობის რიტმში, მას აუცილებლად აჰყვებიან *Miile*-ს წევრები სხვადასხვა სასიმღერო პარტიით. ერთობლივი სიმღერა ლი ზრდის მუშაობის ეფექტურობას და ამსუბუქებს დაღლილობის შეგრძნებას. მაგრამ ლის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფუნქციაა სოლიდარობის მხარდაჭერა, ურთიერთდახმარების სისტემის ჩამოყალიბება და ინტერპერსონალური თანამშრომლობა.

### **გამოწვევა — მუსიკალური ტრადიციების აღორძინება და მომავალი თაობისათვის გადაცემა**

ერთი შეხედვით, სოფლის ახალგაზრდობის ქალაქში გადინებისა და ტრადიციული სოფლური რიტუალებისა თუ ფესტივალების შემცირების გამო, ნაგა დადგა ზეპირი ტრადიციის გადარჩენის პრობლემის წინაშე. არსებობს საზოგადოებრივი აზრი, რომ ტრადიციული ტომის კულტურა სკოლის პროგრამაში უნდა იყოს ჩართული (Nekha, 2015). თუმცა პრობლემას ქმნის ოფიციალურად განათლებული მასწავლებლებისა და სწავლების მეთოდების არარსებობა. თუმცა, ტურისტული პოტენციალის წყალობით, ნაგალენდის შტატის ხელისუფლებამ დაიწყო ნაგას ტომთა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ხელშეწყობა და 2000 წელს ჩაატარა პირველი ფესტივალი სახელწოდებით „რქაცხვირების ფესტივალი“. გარდა ამისა, ყოველ დეკემბერში 10 დღის განმავლობაში, ყოველი ტომის ერთი სოფელი წარმოადგენს თავის ტრადიციულ მუსიკას,

<sup>1</sup> ადამიანის მოკვლის შემდეგ თავის მოკვებისა და შენახვის ტრადიცია. გავრცელებული იყო უმთავრესად აზიის, ამერიკის და ძველი ევროპის ზოგიერთ ხალხში. მსგავსია საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში გავრცელებული ტრადიციისა, რომლის თანახმად მტერს მოკვლის შემდეგ მკლავს კვეთდნენ და ინახავდნენ.

ცეკვას, თამაშებს, რიტუალებს და სამზარეულოს ე.წ. „ნაგას მემკვიდრეობის სოფელში“, რომელიც შტატის ხელისუფლების მიერაა მონყობილი. ეს ხელს უწყობს კონფლიქტურ ნარსულთან კავშირის აღმოფხვრას, ადგილობრივი ეკონომიკის გამოცოცხლებასა და ახალგაზრდების დაინტერესებას საკუთარი ტომის კულტურით. თუმცა, ტრადიციების აღორძინების პროცესში იგრძნობა სოფლების არათანაბარი ძალისხმევა და მოტივაცია. გარდა ამისა, ტრადიციულ ცეკვებთან და თამაშებთან შედარებით, *ლის* პოლიფონიის შენახვა და გადაცემა დამატებით შესწავლას მოითხოვს.

### დასკვნა

ჩახესანგ-ნაგას *ლის* პოლიფონიური ტრადიცია თაობიდან თაობას გადაეცემა. *ლი*-ს რეპერტუარი ორგვარია: თავისუფალი რიტმის *ლი* და პულსირებული რიტმის *ტატი*, რომლებიც ყოველთვის პოლიფონიურად იმღერება. ამავდროულად, მელოდია ჰარმონიზებულია წმინდა კვარტებისა და კვინტების ინტერვალების გამოყენებით. სიმღერების ტექსტები ჩოკრის ენაზე შექმნილია ფიქსირებული ლექსებისგან, რომლებიც 4 და 5 მარცვლიანი, ორი, ურთიერთმონაცვლე ფრაზისაგან შედგება. ერთობლივი მღერა ითვლება დადებითი სოციალური ურთიერთობების მხარდაჭერისა და მუშაობის ტრადიციულ სისტემაზე ზრუნვის საშუალებად, რის გარეშეც შეუძლებელია სოფლური ცხოვრება. და ბოლოს, ტრადიციული პოლიფონია *ლი* მნიშვნელოვან სოციალურ როლს თამაშობს ჩახესანგ-ნაგას სოფლის მკვიდრთა შორის ინტერპერსონალური თანამშრომლობის ჩამოყალიბებაში.

Covid-19-ის პანდემიის გამო, 2020 წლის მარტიდან ნაგალენდი იმყოფება იზოლაციაში, რომელიც ხანგრძლივი დროით გაგრძელდება. ჩახესანგის ნაგას ახალგაზრდები, რომლებიც ქალაქებში იყვნენ განათლების მისაღებად, დაუბრუნდნენ საკუთარ სოფლებს და ახლა სოფლის მეურნეობითაა დაკავებული. მე გავაგრძელებდი ჩემს კვლევებს იმაზე ფოკუსირებით, თუ როგორ იმოქმედებს ეს მოვლენა ტრადიციული კულტურისა და პოლიფონია *ლის* მემკვიდრეობითობაზე მომავალში. გარდა ამისა, ჩვენ ვაპირებთ, შევისწავლოთ *ლი* სხვა სოფლებშიც ადგილობრივ მუსიკოსებთან ერთობლივი კვლევის ფარგლებში და არ დავიშუროთ ძალისხმევა, რომ ვაქციოთ *ლი* საგანმანათლებლო რესურსად მისი პარტიტურების კრებულის პუბლიკაციითა და საგანმანათლებლო დაწესებულებებში გავრცელებით.

### შენიშვნა

ყველა ფოტო, სურათი და სანოტო მაგალითი ავტორს ეკუთვნის. 2, 3, 5, 6, 7 სანოტო მაგალითებზე წარმოდგენილი სიმღერები და ტექსტები ჩაწერილია ავტორის მიერ სოფელ ტიფუზუში, 2013-2015 წლებში. სანოტო მაგალითი 4 მომანოდა ჩახესანგის კულტურის კვლევის ცენტრმა. ამ ნაშრომის მხარდამჭერია გრანტი JSPS KAKENHI. გრანტის № JP16K02242.

**TRADITIONAL POLYPHONIC SINGING CULTURE AND  
INTERPERSONAL COOPERATIVENESS AMONG THE CHAKHESANG NAGA,  
AN ETHNIC MINORITY IN NORTHEAST INDIA**

As Jordania (2010) has pointed out, vocal polyphony in Asia has received little scholarly attention. In addition, in the field of South Asian regional folk music, the ethnomusicological studies of vocal polyphony are not sufficiently developed. An exception is Kauffmann and Schneider's (1960) investigation of the music of indigenous Naga tribes in Northeast India. However, for over half a century, the Naga have struggled for independence from India and have been engaged in armed conflict with a huge contingent of Indian Army forces. Until 2011, and the deregulation of entry permits for foreigners, it has been difficult for scholars to conduct fieldwork in the area. Since 2012, I have conducted research in the area by participant observations, interviews and sound recordings, thereby exploring the *Li* singing culture of the Chakhesang Naga, who retain the richest tradition of vocal polyphony among all the Naga tribes. The aims of this article are to demonstrate the characteristics of *Li* singing culture and the current stable and evolving elements of oral transmission and to discuss the social role of *Li* as a form of interpersonal cooperativeness among the Chakhesang Naga villagers.

**Historical Background of Naga Tribes**

The history of the Naga tribes was one filled with suffering. Their hardship began with the colonization of their land by the British Empire starting in 1878. In 1944, during the Second World War, some southern parts of the region were the sites of the Battle of Kohima, where the British Indian troops fought against the Japanese troops. An intense movement for Naga independence emerged in late 1940s, and on 14<sup>th</sup> August 1947, nationalist leader A.Z. Phizo declared independence. However, this failed attempt at independence resulted in the division of the region into an Indian area and a Burmese area, separated by an international border. The Naga on the Indian side have vigorously struggled for independence since. In the 1950's, the Indian Army waged armed conflict against the Naga. Hundreds of villages were destroyed and burned, and many villagers fought as soldiers against the Indian Army. In 1963, the Naga regions in India were renamed the State of Nagaland (fig. 1). Following a ceasefire agreement in 1997, the Nagaland government endeavoured to develop a peaceful society with original strategies for sustainable socioeconomic growth. Despite this, Naga people continue to be conflicted with regard to their identity as Naga and as Indian citizens.

The name Naga refers to an aggregate of several tribal minorities of Indo-mongoloid origin near the Indo-Myanmar border. According to the 2011 Census of India, the population of Nagaland is 198,602, 84.2% of whom identify as Naga. There are 14 Naga tribes recognized by the Nagaland government. In descending order of population, there are Konyak Naga, Sema Naga, Ao Naga, Lotha Naga, Chakhesang Naga, Angami Naga, Sangtam Naga, Zeliang Naga, Yimchunger Naga, Chang Naga, Rengma Naga, Khiamnungam Naga, Phom Naga and Pochury Naga.

The Chakhesang Naga is the focus of this article. In Nagaland, Nagamese derived from Assamese and Bengali are spoken as the common language because the indigenous languages used by each Naga tribe are extremely different to communicate with each other. The community of each tribe and relationships between people are strongly maintained not only within village areas but in the urban areas where Naga have migrated. Accordingly, Naga is a type of ethnic concept of unity in diversity which has been structured and shaped by the experience of resistance. Naga identities are multilayered, as Naga in contrast to Indians, and as distinctive tribes within the Naga sphere (fig. 2).

### **Naga Traditions and Christianization**

Traditional Naga society was based on egalitarian relationships lacking hierarchical social class. A system of parliamentary government by *Gaon buras* (village elders) became firmly established during British colonial period. All Naga tribes traditionally practiced animism and headhunting. For example, the Naga believed that the megaliths had souls, and animal skulls were displayed on the doorsteps of every house as an amulet to ward off evil. Likewise, headhunting was used to defend villages or hunting grounds against neighboring enemies, and it was important as the rite of passage to attaining manhood. In the traditional *morung* educational system, boys lived together in dormitories and learned a number of traditions, including hunting skills, ritual activities, tattooing, dancing and singing. In this nonliterate society, such a system was essential to the transmission of hereditary folklore, ancestral history and the skills and knowledge required of Naga men. However, the *morung* system disappeared following the introduction of Christianization.

Nowadays, approximately 75% of Naga in Nagaland are Baptist Christians. The first Baptist church was established in the region in 1872 by American missionary Edwin W. Clark (1830-1913). The Baptist doctrine was gently propagated throughout the Naga region from north to south. Schools and Baptist churches gradually became the focal point of Naga villages. In contemporary Nagaland, Sunday services are conducted in local tribal languages and villagers sing hymns and gospel music with Western functional harmony.

Why was there such an overwhelming conversion of Naga to Baptist Christianity? Given the traditional Naga social structure of egalitarianism and democracy, converting to the congregationalism of the Baptist church was not difficult. For example, Baptist pastors are typically chosen from their own tribes, and the church has always maintained their democracy and the use of tribal languages. Moreover, Naga were also drawn to the Baptist church by their deep interest in its music. Traditionally, singing together with indigenous vocal polyphony was an integral part of Naga life. Therefore, a strong interest in the mixed choral style of church singing was an important driver of conversion to Christianity. Even in the urban areas, each Baptist church belongs to an individual Naga tribe and serves to preserve the vitality of Naga tribal communities and networks.

### **Characteristics of Traditional *Li* Polyphony**

According to the 2011 Census, the Chakhesang Naga has a population of 154,874. Most make a living from agriculture in the mountainous villages of Phek district, in the southern part of Nagaland. The name Chakhesang is a generic term for three sub-tribes who speak Chokri, Khezha and Sangtam languages. The name is a combination of the first syllable of each (*cho+khe+sang*) and was approved in 1945.

My research explores the *Li* singing culture in the Chokri language. Among all the Naga tribes, Chokri speakers have the richest surviving tradition of vocal polyphony, due to an almost total ab-

sence of cultural influence from Assam or Burma and the areas' relatively late and slow conversion to Christianity in the 1970s. Today, the *Li* is often sung by village women during cooperative work in the mountainous rice fields, and there exist various polyphonic motions. First, I will demonstrate the original musical elements of *Li* that I recorded during fieldwork in Thipuzu and Phusachodu villages. *Li* is sung with a minimum of two voices and a maximum of eight mixed voices, and each voice part is named according to its register, such as *shuli*, *ure*, *reso*, *botsü* and so on. All parts are performed using the same rhythm and lyrics, and sometimes the lowest rhythmic drone of one-pitch is added. *Li* is not a parallel polyphony, but the parallel fourth, fifth and eighth frequently appear and this is also characteristic of the harmonic texture of perfect fourth and fifth intervals. The *Li* repertoire is classified into 1) free rhythm *Li* and 2) pulse rhythm *Tati* (fig 3).

**1) Free rhythm *Li* songs** are performed *a cappella* and their distinctive feature is that they are sung with the slow vibrato of extent of major second. Supposing that the tonic is C, each part chooses three or four notes from C, D and G in 3 octaves (ex. 1). E and A are used only on the vibratos of D-E or G-A, similar to Western trills. As a result, all the tones in their repertoire omit the fourth and seventh degrees from the tonic. Example 2 is a typical *Li* song with the harmonic vibrato texture of perfect fourth and fifth. No major triad is used in the hymns that villagers sing at church.

**2) Pulse rhythm *Tati* songs** are accompanied by a plucked string instrument called the *Tati* (fig. 4). The *Tati* has a bowl-shaped gourd body and a skin made of stretched pig bowels. A thin bamboo neck is strung with a steel string and the bridge is made of the shell of a pond snail that villagers cultivate and eat. In *Tati*, a simple rhythmic pattern is performed repeatedly with only two notes (ex 3, 4). The tonic is obtained by plucking with the right forefinger and the other note by slightly touching the string with a finger of the left hand. The interval of these notes is always major sixth or minor sixth. For example, when the tonic is C, the other note is A or A flat. In *Tati* songs, the singer of each part chooses from three to five notes among the C, E, G and A in 3 octaves. Interestingly, E and A are used in both natural and flat notes, and the pitches are considerably different to those of equal temperament. Example 3 shows a *Tati* song performed by village children with *Ure* and *Reso* parts. Those parts have a similar motion and the long tone of perfect fourth or fifth. Children start to learn *Tati* songs using a simple motion such as this and then acquire the technique of oblique motion and contrary motion seen in examples 2, 4. In addition, some of *Tati* songs have canonic polyphony. Example 4 shows that, after two beats, the melody of the *Ure*<sup>1</sup> part of the first group is imitated by the *Ure*<sup>2</sup> part of the second group.

Song lyrics in Chokri language are composed of a fixed verse of two alternating phrases of four and five syllables example 5 is a traditional love song expressing a girl's affection and anxiety for her boyfriend, Tüshuyo, and the second verse is a metaphor for many other girls making advances on Tüshuyo. The rhyme in the first part of each verse and an inserted word "*ha Shevülü*" (my beloved) gives a sweet impression. In *Tati* songs, each verse is sung repeatedly see also ex. 3).

The lyrics of *Li* and *Tati* songs cover a variety of topics, including love, nature worship, battles, village heroes, obsequies, friendship and so on. Example 6 describes the friendship of three boys who once lived together in a *morung*. While two of the boys look up at the night sky and gaze at the three stars at the centre of Orion, they think of the third boy, who has died, and wonder whether he is missing them and their life in the *morung*.

As mentioned earlier, village boys traditionally learned their songs from elders in the *morung*. And village girls learned them while working in the paddy field. Especially for seven days of every January, a purification ceremony called "*Sukrunye*," the biggest festival for the Chakhesang Naga,

was the perfect opportunity to transmit such a village tradition to younger people. The songs helped them to not only to acquire their traditions but also to know their own history and folklore. Unfortunately, in some villages, such traditional singing culture is in danger of being lost due to Christianization and modernization. In the villages of my fieldwork, today, *Li* is mainly sung by women and is seldom sung by men, who often leave the village temporarily for higher education or to work. I conducted an examination of the stable and evolving elements of oral transmission, analyzing both the musical elements and song lyrics. As a result, I found that the traditional musical elements of *Li* continue to be inherited, but there is a general tendency among young people to lack the ability to sing free rhythm *Li* songs and complex *Tati* songs, such as those with canonic polyphony, due to a lack of opportunities to learn deeply. In addition, songs on the themes of battles or obsequies are no longer performed and have been replaced by new lyrics influenced by Christianity, such as those of example 7.

### **Polyphonic Singing and Interpersonal Cooperativeness**

Why did polyphonic singing style develop in the Chakhesang Naga society? A commonly used *Li* verse may give us a clue: “*Ne hi mo zho, Hanü di yo le*” (Without you, I am not happy). This line has multiple interpretations. It is not only a message for a lover, but also a metaphor that one cannot sing alone and that singing together brings happiness. It is also a metaphor of a Chakhesang social system founded on interpersonal cooperativeness. For example, Chakhesang Naga has a traditional custom of organizing a feast for all the villagers. A husband and wife would offer various dishes and rice beers to the villagers during the mentioned festival and would be recognized as having contributed to the village by accumulating these offers three times. Only those who have done so are allowed to wear a special embroidered shawl and a stone symbolizing the couple is displayed in the village by the villagers. In other words, the Chakhesang Naga has always emphasized the importance of giving back to the community and the relationship of mutual support.

Japanese ethnomusicologist Koizumi (1984) indicated that cultures with a tradition of headhunting also have rich polyphonic singing and it relates to the preservation of their lives. Indeed, the Bunun, the Taiwanese indigenous ethnic group, have had a particular song to sing before they left for headhunting, and the Igorots of northern Luzon of the Philippines have had the custom of playing gongs with a polyrhythmic ensemble while headhunting. Similarly, the Chakhesang Naga once had a headhunting song, but it has been lost today. However, I would argue that in the case of the *Li* of the Chakhesang Naga, it is most associated with the geographical environment and traditional cooperative system of labour. The village of the Chakhesang Naga are situated in mountainous terrain surrounded by terraced rice fields, and most of the processes of plowing, harrowing, impounding, transplanting, harvesting, threshing and hulling by undertaken by small groups of close friends called *Müle*, without the use of agricultural machinery or beasts of burden. During hard work in the terrace fields, when someone begins to sing *Li* as they fall into the rhythm of work, other *Müle* members will respond with different voice parts. Singing *Li* together helps to improve work efficiency and to overcome fatigue. Furthermore, the most important function of the *Li* is that it maintains solidarity, creating systems of mutual aid and interpersonal cooperativeness.

### **Challenge to the Revival and Transmission of Musical Traditions to Next Generation**

At a glance, the Naga has had the problem on survival of the oral traditions by the continuing hemorrhage of rural youth to urban centres and the decrease of traditional village rituals and festivals. There is public opinion that traditional tribal culture should be included in the school curriculum (Nekha, 2015). However, the lack of formally educated teachers, teaching method and texts pose problems for curriculum inclusion. As another breakthrough, because of its tourism potential, the Nagaland state government has begun to promote intangible aspects of tribal culture, and held the first “Hornbill Festival” in 2000. For ten days of every December, representative villages from each tribe showcase their traditional music, dance, games, rituals and food at Naga Heritage Village, which has been constructed by the state government. This has the effect of eradicating the long-standing association of the region with conflict, it reinvigorates local economies and it provides a trigger for young people to develop a deeper interest in their own tribal culture. However, in traditional revivals, there is a disparity in efforts and motivation between villages. Moreover, compared to traditional dances and games, the preservation and transmission of the *Li* polyphony singing need to be explored further.

### **Conclusion**

The Chakhesang Naga has handed down the *Li* polyphony tradition from one generation to the next. The *Li* repertoire is classified into free rhythm *Li* and pulse rhythm *Tati*, and they are always sung with a polyphonic texture of many voices. The melody is simultaneously harmonized by the frequent use of perfect fourth and fifth intervals. Song lyrics in the Chokri language are composed of a fixed verse of two alternating phrases of four and five syllables and people express internal feelings by vocalizing simple words. As a means to maintaining good social relations and carrying on traditional system of work, singing together is indispensable to traditional village life. In conclusion, traditional *Li* polyphonic singing plays an important social role in creating interpersonal cooperativeness among the Chakhesang Naga villagers.

Due to the Covid-19 pandemic, Nagaland will be under lockdown for a long time from March 2020. Young Chakhesang Naga who had gone to the cities for higher education or to work have returned to their villages and are now engaged in agriculture. I would like to continue my research focusing on how this will lead to the inheritance of traditional culture and *Li* in the future. Additionally, we intend to study *Li* in more villages as a joint study with local musicians and to engage in efforts to turn *Li* into an educational resource through the publication of a collection of *Li* scores and their distribution to educational institutions.

### **Note**

All photos, figures and transcriptions of staff notation are by the author. The Songs of fig.5, 7, 9, 10, 11 were recorded in Thipuzu village during 2013-2015 by the author, and the song of Fig.8 was provided by Chakhesang Culture Research Centre. This work was supported by JSPS KAKENHI Grant number JP16K02242.



---

## References

- Ham, Van Peter and Saul, Jamie. (2008). *Expedition Naga: Diaries from the Hills in Northeast India 1921-1937 & 2002-2006*. New Delhi: Timeless Books.
- Hattaway, Paul. (2006). *From Head-hunters to Church Planters: An Amazing Spiritual Awakening in Nagaland*. Waynesboro: Authentic Publishing.
- Iralu, Kaka D. (2003). *Nagaland and India: The Blood and the Tears - A Historical Account of the 52-year Indo-Naga War and the Story of Those Who Were Never Allowed to Tell it*. Kohima: N.V. Press.
- Jordania, Joseph. (2015). *Choral Singing in Human Culture and Evolution*. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing.
- Jordania, Joseph. (2010). "Traditional Polyphony in Asia: Problems and Prospects." In: *Proceedings of the Fifth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 24-31. Editors: Tsursumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Kauffmann, Hans E. und Schneider, Marius. (1960) *Lieder aus den Naga-Bergen (Assam)*. George Michiels, S.A.
- Koizumi, Fumio. (1986). *Why do People Sing?* Tokyo: Tojusya. (in Japanese).
- Krocha & Dukru. (2013). *Chakhesangs: A Window to Phek District*. Kohima: Chakhesang Student Union.
- Nekha, K. Nishena. (2015). *The Nagas: Culture and Education*. Dimapur: Heritage Publishing House.
- Okada, Emi. (2019). "The Music Education in Nagaland, a State of Northeast India." In: *Bulletin of Faculty of Education, University of the Ryukyus* 94. Pp.37-46. (in Japanese).
- Okada, Emi. (2018). "Review: Up Down & Sideways: Kho Ki Pa Lu." In: *Yearbook for Traditional Music*. 2018. Vol. 50, International Council for Traditional Music (ICTM). Pp.244-245.
- Okada, Emi. (2018). "The Self-cultural Education seen in Taiwan Indigenous Peoples and the New Media and Opportunity of the Inheritance of Cultural Tradition by Music." In: *Bulletin of Faculty of Education, University of the Ryukyus* 92. Pp.211-218. (in Japanese).
- Okada, Emi. (2016) "The Hornbill Festival and the Tourism Strategy of Nagaland State Government: A Case study of Revival of Naga Tribe Culture." In: *Journal of the Society for Arts and Anthropology*. Vol.32. Pp.149-155. (in Japanese).

Okada, Emi. (2016) "The Popularization of Li in Northeast-Indian Music Culture: a Case Study of Choral Folk Songs Handed Down in the Chakhesang Naga Villages of Nagaland State, India." In: *The Journal of the Society for Research in Asiatic Music*. Vol.81. Pp.63-76. (in Japanese).

Venuh, N. (2014). *People, Heritage and Oral History of The Nagas*. Guwahati: Papyrus Books & Beyond.

სურათი 1. ნაგალენდის შტატი ინდოეთში.

Figure 1. Nagaland State in India



სურათი 2. ნაგა ტრადიციულ სამოსში (მარცხნივ: ანგამანი ნაგა, მარჯვნივ: ჩახესანგ ნაგა).

Figure 2. Naga in traditional costume (Left: Angami Naga; Right: Chakhesang Naga).



სურათი 3. ორი ტიპის სიმღერის მუსიკალური ელემენტები.

Figure 3. Musical elements of two types of songs.

Types of Songs	<i>Li</i>	<i>Tati</i>
Rhythm	Free rhythm	Pulse rhythm in two-four time (2/4)
Accompaniment	N/A ( <i>a cappella</i> )	<i>Tati</i> (plucked one string instrument)
Tones	C D G (supposing the tonic is C)	C E G A (supposing the tonic is C)
Characteristics	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Slow vibrato like a trill (D-E, G-A)</li> <li>- E and A are used only on the vibratos</li> <li>- Vibrato texture is perfect 4th or 5th</li> <li>- Includes similar/oblique/contrary motion</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tati</i> simple rhythmic pattern using only C and A</li> <li>- E and A are used as both natural and flat notes</li> <li>- Long tone of perfect 4th, 5th or 8th</li> <li>- Rich variety: drone polyphony, <b>canonic polyphony</b></li> </ul>

სურათი 4. სოფლელი გოგონები ტატიო.

Figure 4. Village girls with a *Tati*.



მაგალითი 1. თავისუფალი რიტმის ლი სიმღერებში გამოყენებული ბგერები.

Example 1. Notes used in free rhythm *Li* songs.

Female voice

Male voice

E&A are used only on the vibrato.

**მაგალითი 2.** ლი სიმღერის მაგალითი ჰარმონიული ვიბრატოთი.

**Example 2.** Example of a *Li* song with harmonic vibrato.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Ure' and the bottom staff is labeled 'Reso'. Both staves feature a series of eighth notes followed by a final note with a wavy line above it, indicating a vibrato effect. The notes are primarily quarter and eighth notes.

**მაგალითი 3.** ტატით თანხლებული სიმღერა ბავშვების შესრულებით (რეალურად ყლერს პატარა სეკუნდით დაბლა).

**Example 3.** *Tati* song sung by children (Actual pitch is minor second lower).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tati' and the bottom two are 'Ure' and 'Reso'. The tempo is marked 'J=120'. The lyrics are: 'ti, ti, N zi - zü tsü, N zi zü tsü, Ha she vü lü - Lu ha mho yo no, N zi zü tsü, ha - she - vü lü, Lu ha mho yo no, to,'. The notation includes quarter notes and rests.

**მაგალითი 4.** ტატით თანხლებული სიმღერა კანონური პოლიფონიით (რეალურად პატარა ტერციით მაღლა ყლერს).

**Example 4.** Canonic polyphony *Tati* song (Actual pitch is minor third higher).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tati' and the bottom two are 'Ure<sup>1</sup>' and 'Ure<sup>2</sup>'. The tempo is marked 'J=85'. The lyrics are: 'ti, ti, N zi - zü tsü, N zi zü tsü, Ha she vü lü - Lu ha mho yo no, N zi zü tsü, ha - she - vü lü, Lu ha mho yo no, to,'. The notation includes quarter notes and rests, with some notes highlighted in yellow.

**მაგალითი 5.** სასიყვარულო სიმღერა ბავშვების შესრულებით. პირველი ნაწილი ჭოთხმარცვლიანია, მეორე — ხუთმარცვლიანი.

**Example 5.** Love song sung by children. The first part has four syllables, the second part has five syllables.

1. *N zi zütsu, (Ha Shevülü) Lu hamho yono.* Last night, (my beloved) in my dream.
2. *Nhajo mhopü, (Ha Shevülü) Tüshuo chokhra.* Green weed-ridden path to *Tüshuyo*'s home.
3. *Bethe zü sü, (Ha Shevülü) Lükre tahino.* She grasps his hand, and says “Don’t change your mind

**მაგალითი 6.** ბიჭების მეგობრობის სიმღერა.

**Example 6.** Boy’s Friendship song.

1. *Tüyo thenyu, Khriesa süh ko.* Stars in the sky, those three stars look like us.
2. *Püh no Zhümo,* Püh no Puhünü. One is Zhümo, one is Puhünü.
3. *Lu metsulü,* Küvechothiyi. The middle one is Küvechothiyi.
4. *Chothiyi ne, Sa tsü lu yori.* Chothiyi (Küvechothiyi) died and he is in the other world.
5. *Ziede münyü,* Lüshü krayoshe. He is missing *morung*’s bed and crying in sadness.

**მაგალითი 7.** ქრისტიანობის გავლენით შექმნილი ახალი ტექსტი.

**Example 7.** New lyrics influenced by Christianity.

1. *Tha tüso hi, Ukünü tüso.* Today is a good day.
2. *Hakü nü la, Chele to zü ho.* With joy, we sing this song.
3. *Urami po, Kuveyo thite.* May good things happen.
4. *Jisu kükhrü, Ungo ri zole.* For love, God is amazing.
5. *Tsu zo sa sü, Hali tso te ho.* This is the end of our song.

**პოლიფონიური ფოლკლორული სიმღერა სამხრეთ ჩინეთის  
ტიბეტურ-ბურმანულ ჯგუფებში**

ადამიანების უმეტესობაში ტრადიციული ჩინური მუსიკა მაშინვე არ იწვევს ასოციაციას მრავალხმიანობასთან, ყოველ შემთხვევაში, იმ გაგებით, რომლითაც ეს ტერმინი ზოგადად გამოიყენება ევროპაში<sup>1</sup>. ქვეყნის უდიდესი ეთნიკური ჯგუფი, სახელად ხანი (汉族), რომლის წინაპრები ჩინურ ენებზე ლაპარაკობდნენ და იყვნენ ძირითადი ჩინური კულტურების მატარებლები, ცნობილია, ძირითადად, მონოფონიური და ანტიფონური და ლიდერ-გუნდის სტილის<sup>2</sup> ხალხური შრომის სიმღერებით, გუნდის მეტ-ნაკლებად უნი-სონური ფლერადობით. მათი თანხმელები თხრობითი სიმღერები, საოპერო ელემენტები და ინსტრუმენტული ანსამბლები ხშირად გამოირჩევა დახვეწილი და ძალიან ლამაზი ჰეტეროფონიით, სადაც ყველა პარტია ასრულებს ერთსა და იმავე ძირითადი მელოდიის ვარიანტებს; ევროპელების აზრით კი, ნამდვილი მრავალხმიანობა ისაა, როცა დამოუკიდებელი ხაზების კომბინირება ქმნის სრულყოფილ მთლიანობას, რომელიც თვისებრივად განსხვავდება მისი ცალკეული ნაწილების ჯამიდან, რაც არ წარმოადგენს ხანის ჩინური მუსიკის ზოგად მახასიათებელს<sup>3</sup>.

ჩინეთის რამდენიმე ეთნიკურ უმცირესობას შორის ჩვენ ვხვდებით მრავალფუნქციურ სიმღერასა და ინსტრუმენტულ ანსამბლებს, სადაც დამოუკიდებელი მელოდიური ხაზები ურთიერთქმედებენ პოლიფონიურად და არა ჰეტეროფონურად. ეს ნაშრომი წარმოგიდგინებთ მონაცემებს ჩინეთის უკიდურესი სამხრეთ-დასავლეთ პროვინცია იუნანის ტიბეტურ-ბურმანული ხალხის სამი ასეთი ჟანრის შესახებ (სურ. 1), რომლებშიც ასევე, მოცემულია ადგილობრივი მომღერლების ინტერპრეტაციები მათი სიმღერების პოლიფონიურ სტრუქტურაზე. ნაშრომი მთავრდება იმ კიხოტიკური<sup>4</sup> პოზიციის განხილვით, რომელსაც ეს ტრადიციები დღეს ოფიციალურად აღიარებენ არამატერიალურ კულტურულ მემკვიდრეობად, მიუხედავად იმისა, რომ ადგილობრივებში მათი გადაცემა თაობიდან თაობაზე დიდი ხანია მცირდება.

**სამხრეთ-დასავლეთ ჩინეთის ეთნიკური უმცირესობები**

ჩინეთის 1,4 მილიარდზე მეტი მოსახლეობის ცხრა პროცენტზე ნაკლები მთავრობამ დაასახელა, როგორც ოფიციალურად აღიარებული ორმოცდახუთი ეთნიკური უმცირესობის წარმომადგენელი (ზედმეტია იმის თქმა, რომ კლასიფიკაციის ოფიციალური სისტემა მნიშვნელოვნად ამარტივებს ადგილზე არსებულ სიტუაციას). ამ არა-ხანური ჯგუფების უმეტესობა ცხოვრობს ჩინეთის სასაზღვრო პროვინციებში, საიდანაც იუნან-

<sup>1</sup> სტატიაში ჩინური სახელები და ტერმინები მოტანილია ჩინური სტანდარტული წარმოთქმის შესაბამისად, ხოლო სახელები და გვარები — ჩინური წესით — ჯერ გვარი და შემდეგ სახელი.

<sup>2</sup> ლიდერ-გუნდის სტილს უწოდებენ იმას, რასაც ჩვენ, ფაქტობრივად, რესპონსურულ სიმღერას ვეძახით — ლიდერის ანუ სოლოსტის სიმღერას პასუხობს (ექოსმსგავსად) გუნდი, რომელიც, ამავე დროს, გამოხატვის სხვა ფორმასაც მიმართავს: რაღაცას ფიზიკურად აკეთებს ან წარმოდგენას ქმნის და ა.შ. (რედ.).

<sup>3</sup> წყაროები ინგლისურად მოიცავენ: Schimmelpenninck, 1997: 276—287, ხანის ჩინური ხალხური სიმღერების ჯგუფური მღერის შესახებ; Tsao, 1988, თხრობითი სიმღერის ჟანრის ტრანსკრიფციისთვის; Witzleben 1995, ინსტრუმენტული ანსამბლების ჟანრის ჰეტეროფონიის ანალიზისთვის.

<sup>4</sup> უკუდურესად იდეალისტური (რედ.).

ის პროვინცია კარგი მაგალითია. იუნანი ესაზღვრება სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის სამ ქვეყანას დასავლეთით და სამხრეთით, ხოლო მისი მოსახლეობის ერთი მესამედი 46 მილიონზე მეტია, ოცზე მეტი ოფიციალურად აღიარებული უმცირესობის წევრი, მათ შორის, ტიბეტო-ბურმანის რამდენიმე ჯგუფი. რეგიონი უკიდურესად მაღალმთიანია და 1990-იან წლებამდე რთული იყო კომუნიკაცია, ასე რომ ბევრი ეთნიკური ჯგუფი არსებობდა, გარკვეულნილად, იზოლაციაში<sup>5</sup>. ზოგიერთ სოფელს 1990-იანი წლების ბოლომდე არ ჰქონია ელექტროენერგია — და, შესაბამისად, ტელევიზია და კომპიუტერი, — რის შედეგად, აქ არსებობდა მუსიკისა და ცეკვის გამორჩეული, უაღრესად ლოკალიზებული ტრადიციები, რომლებიც ყველაზე მეტად უკავშირდებოდა ყოველდღიურ ცხოვრებას, დღესასწაულებსა და რიტუალურ საქმიანობას. მათ შორის არის მრავალფეროვანი სასიმღერო ტრადიციები, რომელთაგან ზოგიერთი ლიდერ-გუნდის სტილშია, ძლიერი პოლიფონიური ელემენტების გარეშე.

ამ სტატიაში მე გავამახვილებ ყურადღებას სამ ჟანრზე, რომლებიც გამორჩეული შესამჩნევი პოლიფონიური მახასიათებლებით. სამივე მოდის ჯგუფებიდან, რომლებიც ლაპარაკობენ ტიბეტურ-ბურმანულ ენებზე. მხედველობაში მაქვს ჟინგპო (景颇族), N6-აქსი (纳西族) და ჰჰანი (哈尼族)<sup>6</sup>. სამივე შემთხვევაში არ არსებობს მუსიკალური აღნიშვნის, ან ფორმალური სწავლების ტრადიცია; სიმღერები სმენითაა გავრცელებული ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

### ჩანაწერები

ჩემი კვლევის დიდი ნაწილი ეთმობა იუნანში ნაქსის ეთნიკური ჯგუფის მუსიკას. უფრო მეტი გეოგრაფიული არეალის დასაფარავად, მე ვთანამშრომლობდი ჩემს იუნანელ უფროს კოლეგებთან, პროფესორებთან ჟანგ სინგრონგისა და ლი ვეიერისთან, რომლებიც პროვინციის პიონერები იყვნენ 1980 და 1990 წლებში მასალის ჩანერა-გადაღებასა და კვლევებში. მე მათთან და პოლანდიურ კომპანია Pan Records-თან ერთად ვმუშაობდი რამდენიმე წლის განმავლობაში, რომ გამოქვეყნებინა მათი ხალხური ჩანაწერები ხუთ CD-ზე, და სწორედ ამ კლასიკური CD-ებიდან ვიღებ ჩანაწერის სამ მაგალითს<sup>7</sup>.

### პირველი მაგალითი: ჟინგპო, შრომის სიმღერა

აუდიომაგ. 1 ეკუთვნის იუნან-ბურმა/მიანმარის საზღვარზე მცხოვრებ ჯინგპო ხალხს<sup>8</sup>. ეს ჯგუფი, რომელიც, ალბათ, მილიონზე მეტ ადამიანს ითვლის, ცნობილია როგორც კაჩინი ბურმა/მიანმარში და, ძირითადად, დასახლებული არიან ბურმაში, 150 000 კმ-ით დასავლეთ იუნანში და ცოტა — ჩრდილო-აღმოსავლეთ ინდოეთში<sup>9</sup>. ეს შრომის სიმღერა ჩანერულია 1986 წელს დეჰონგის პრეფექტურაში. ორი ქალი იყენებს ფილთაქვასა და როდინის ქვას ბრინჯის დასაფხვნელად. მუშაობისას ისინი მღერიან შესანიშნავ მრავალხმიან სიმღერას, რომელიც მოიცავს ორ ოქტავას, ხოლო თითოეული ქალის მიერ ქვის მონაცვლეობით დარტყმა ფილთაქვაში უზრუნველყოფს მუდმივ რიტმულ თანხლე-

<sup>5</sup> Harrell 1995; Mullaney 2011; National Bureau of Statistics of China 2011; Yunnan sheng tongjiju 2012.

<sup>6</sup> ჩინეთის ეთნიკურ უმცირესობების მრავალწლიანი ხალხური სიმღერის ფართო კვლევები, მათ შორის, ტიბეტო-ბურმან ხალხებს შორის, იხ., Fan Zuyin 1994. მსგავსი სიმღერებისათვის იუნანში (Yunnan) იხ. CD-ები *Alili* (2004) და *Nanwoka* (2005).

<sup>7</sup> ეს ხუთი დისკია: *Baishibai* (1995), 2-CD – *Alili* (2004), და 2-CD – *Nanwoka* (2005). ამ პროექტზე დისკუსია იხ. Rees, 2020. მაგალითს ვუხედავ ბენ ბერნანდ კლეიკამპს, Pan Records-ის მფლობელს, რომელმაც მომცა შესაძლებლობა გამოქვეყნებინა სამი ნიმუში.

<sup>8</sup> CD *Baishibai* (1995), ბილიკი #23. ჩანერულია ლონგჩუანში, 1986 წლის 22 თებერვალს.

<sup>9</sup> Michaud, 2006; “Jingpo People” 2020.



ბას. სიმღერა იწყება იმით, რომ ქალები ერთმანეთს მოკლე ფრაზებით მიმართავენ და შემდეგ კი, ზოგჯერ მღერიან იმიტაციურ მრავალხმიანობაში; სხვა დროს, ერთი ინარჩუნებს ვოკალურ ოსტინატოს, ხოლო მეორე მღერის მის ზემოთ. სიტყვები უმეტესად ხმოვნებისგან შედგება. სიმღერის სტილზე ჩანანერში არ არსებობს კომენტარები. რა თქმა უნდა, ეს არის ფიზიკურად ძნელი სამუშაო, რომლის დროსაც ქალებმა უნდა მოახდინოს თავიანთი მოძრაობების კოორდინაცია. სავარაუდოდ, სიმღერა ეხმარება მათ ამაში, ისევე, როგორც მუშაობის დამლელი პროცესის სასიამოვნოდ გარდაქმნაში (სურ. 2).

### მეორე მაგალითი: ნაქსის საცეკვაო სიმღერა *We sseiḡ sseiḡ*<sup>10</sup>

აუდიომაგ. 2 ჩრდილო-დასავლეთ იუნანის ლიჯიანგის ნაქსი ხალხის სიმღერა. ცხოვრობენ ტიბეტის საზღვართან ახლოს<sup>11</sup>. სულ რაღაც 325,000-ზე მეტი ნაქსია, რომელთა დიდი უმრავლესობა ცხოვრობს ჩრდილო-დასავლეთ იუნანში და დაკავებულია მინათმოქმედებითა და მესაქონლეობით. მათ საუკუნეების განმავლობაში ჰქონდათ კულტურული ურთიერთობა ტიბეტელებთან, ხანის ხალხთან და სხვა მეზობლებთან, რაც აშკარად ჩანს მათ მრავალფეროვან მუსიკალურ მემკვიდრეობაში<sup>12</sup>. ძირძველი ნაქსიური ხალხური სიმღერები მოიცავს სოლო, ანტიფონურ და მრავალფუნქციურ სიმღერებს, რომელთაგან ერთ-ერთი, *We sseiḡ sseiḡ*, ცნობილია თავისი ორნაწილიანი მრავალხმიანი სტრუქტურით. მას მღეროდნენ მამაკაცებისა და ქალების ჯგუფი, რომელიც ცეკვავენ ნაბიჯ-ნაბიჯ, წრიულად. მამაკაცის სოლო სრულდება ღია ფრაზებით, იმპროვიზებული ტექსტით და მას პასუხობენ ქალთა და მამაკაცთა უნისონური გუნდები, რომელთა მელოდიური ხაზები ერთმანეთისგან დამოუკიდებელია. მამაკაცთა გუნდი უხეშად ყვრის თავის მელოდიას, ხოლო ქალთა გუნდი, როგორც ჩანს, ბაძავს თხის კიკინს. ეს ჟანრი იმღერებოდა როგორც დაკრძალვებზე, ისე დღესასწაულებზე (სურ. 3). აქ დასაწყისი სიტყვებია: „ლიჯიანგში მცხოვრებმა ადამიანებმა, ვისაც ცეკვა შეუძლია, ერთად ვიცეკვოთ“.

ბევრი ნაქსი მოგვითხრობს სიმღერის წარმოშობის შემდეგ ისტორიას: ძველად, მეცხვარე ბიჭმა ორი თხა დაკარგა. მისი სოფლელი კაცები და ქალები გამოვიდნენ დაკარგული თხების ძებნაში დასახმარებლად. სანა კაცები ყვიროდნენ და ცდილობდნენ თხების იძულებას, გამოსულიყვნენ სამალავიდან, ქალები ბაძავდნენ თხის კიკინს, რათა ისინი იქიდან მშვიდად გამოეტყუებინათ. სხვა ამბავი მოგვითხრობა, რომ ეს ჟანრი წარმოიშვა სიმღერისა და ცეკვისგან, რომელსაც ასრულებდნენ მოჩვენებებისა და დემონების განდევნის მიზნით<sup>13</sup>. რასაკვირველია, ამ სიმღერა-ცეკვის ადგილობრივი წარმოშობის ისტორიები ცდილობენ გაითვალისწინონ მისი სმენითი მახასიათებლები, რაც საკმაოდ უჩვეულოა ნაქსი ხალხური სიმღერებისთვის.

### მესამე მაგალითი: ბრინჯის გადარგვის რვახმიანი სიმღერა

აუდიომაგ. 3 ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ხალხური ჩანანერია იუნანის მუსიკალურ მეცნიერებაში<sup>14</sup>. ის ეკუთვნის ბაინა ხანის ეთნიკურ ჯგუფს, რომელიც ცხოვრობს პროვინციის სამხრეთით, ვიეტნამის საზღვართან, ჰონგე ოლქის სოფლებში. ხანის მოსახლეობა თითქმის ორი მილიონია, უმეტესობა ცხოვრობს იუნანში, 400,000-მდე კი — ვიეტნამში, ლაოსში, ტაილანდსა და ბურმა/მიანმარში. ისინი განთქმულნი არიან თა-

<sup>10</sup> სიტყვას მნიშვნელობა არ აქვს, სამღერისია (რედ).

<sup>11</sup> ბილიკი 1, CD *Baishibai* (1995). ჩანერილია ლიიანგში, 1994 წლის 5 თებერვალს.

<sup>12</sup> ინფორმაცია ნაქსის ხალხის დემოგრაფიის, ეთნოგრაფიისა და მუსიკის შესახებ იხ. Rees, 2000 (საექსპედიციო ჩანანერების დისკით), და Rees, 2021.

<sup>13</sup> ბილიკი #1, CD *Baishibai* (1995).

<sup>14</sup> ბილიკი 11, CD 1, *Alili* (2004). ჩანერილია სტუდიაში კუნმინგში, 1995 წლის 31 მაისს.

ვიანთი შთამბეჭდავი ტერასული ბრინჯის სათბურებით, რომლებიც მათი რეგიონის ციკაბო მთებზე ასობით ფუტის სიმაღლეზე იზრდებიან<sup>15</sup>. სანამ 1995 წლის თებერვალში პროფესორები ჟანგ სინგრონგი და ლი ვეიერი არ ესტუმრებოდნენ ბაინა ხანის სოფლებს, გარე სამყაროსთვის ცნობილი არ იყო, რომ სოფლის მოსახლეობა მრავალხმიანი სიმღერის შესანიშნავ ფორმას ასრულებდა. ის შეიცავს მრავალ ხმას, თითოეული მღერის ცალკეულ ხმას ინსტრუმენტული თანხლებით. სამი თვის შემდეგ, პროფესორებმა ჟანგმა და ლიმ შეძლეს სოფლები ჩამოეყვანათ პროვინციის დედაქალაქ კუნმინგში. სიმღერების თითოეული ხმა ცალკე მიკროფონით ჩანერეს, რამაც შესაძლებელი გახადა ტრანსკრიფციის გაკეთება (Zhang, 1997).

ეს მაგალითი ახლა ყველაზე ცნობილია ჩანანერების ამ სესიიდან. ეს არის ბრინჯის გადარგვის სიმღერა, რვა ქალისა და მამაკაცის ხმა შემოდის ერთმანეთის მიყოლებით, გადაბერილი ფლეიტისა და ორი სიმებიანი ლიუთის ოსტინატოთი. ტექსტში საუბარია ბრინჯის გადარგვის რთულ სეზონზე და იმაზე, რომ ყველანი უნდა შეიკრიბონ და შეასრულონ მძიმე სამუშაო<sup>16</sup>. პროფესორმა ჟანგმა მოკლედ აღნიშნა: „ჩვენ გაოგნებული ვიყავით მრავალხმიანი სიმღერის რთული კოორდინაციით, გადიდებული და შემცირებული კვარტა-კვინტების გამოყენებით და გამორჩეული ინსტრუმენტული თანხლებით“ (Zhang, 1997:145).

შემდეგ მან განაგრძო: „ჩვენ ვკითხეთ მომღერლებს, თუ რატომ მოსწონთ სიმღერის ეს სტილი ხმების თანმიმდევრული შემოსვლებითა და მელოდიური ნახტომებით. ერთმა გვითხრა: როდესაც ერთი იწყებს სიარულს, დანარჩენები თავისებური ნაბიჯით მიჰყვებიან თავიანთ გზას. მხოლოდ საკუთარი სახლის დატოვების შემდეგ შეუძლია ყველას იაროს ერთად. მეორემ თქვა: როდესაც მინდვრებში ბრინჯის ნერგების გადასატანად, მივდივართ, ზოგი ადრე მოდის, ზოგი გვიან გვიერთდება; გადანერგვის სიმღერები სწორედ ასე იმღერება“.

1920-იან წლებში დაბადებულმა ყველაზე ხანდაზმული მომღერალმა, ქალბატონმა ლი იანბანერმა მათ ნათქვამს დაამატა: „თუ გოგოები გადანერგვის სიმღერებს არ იმღერებდნენ, მამაკაცთა სულები ჯოჯოხეთში აღმოჩნდებიან და მუშაობის დროს მძინარე იქნებიან. ყველა ცდილობდა სულების გამოძახებას, თუ პირველი პასუხს არ მიიღებდა, მეორე განაგრძობდა გამოძახებას; თუ მეორეც წარუმატებელი იყო, შემდეგ მესამე შეუერთდებოდა და ასე შემდეგ. სწორედ ამ გზით, ყველა თანმიმდევრულად ებმებოდა სულების გამოძახებაში და სიმღერის გადანერგვის სტილიც თანდათანობით იქმნებოდა“ (Zhang 1997:146, 152).

აქ, ისევე, როგორც ნაქსის შემთხვევაში, ხანი მომღერლები ხსნიან თავიანთი გამორჩეული სიმღერის სტილს, რომელიც პირდაპირ კავშირშია ყოველდღიურ საქმიანობასთან და სულიერ რწმენებთან. მათი განმარტებები აჩვენებს ამ სიმღერების მუსიკალური სტრუქტურის შეგნებულ გააზრებას.

### **დაფასებულია თუა არა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა თუ ტრადიციები მცირდება?**

იმ დროს, 1980 და 1990 წლებში, როდესაც პროფესორები ჟანგი და ლი თავიანთ ადრეულ ჩანანერებს აკეთებდნენ და ფილმებს იღებდნენ იუნანური მუსიკის შესახებ, დაინტერესებული მეცნიერების პატარა წრის მიღმა რამდენიმე უცხოელი აფასებდა ამ უნიკალურ ტრადიციებს. იმ დროს, ჩინეთი ჯერ კიდევ დიდწილად იყო დაკავებული ოფიციალური რიტორიკით, რომელიც პრივილეგიას ანიჭებდა მოდერნიზებულ, ფოლკ-

<sup>15</sup> “Hani People” (2020); შენიშვნა ჰანის განყოფილებაში *Alili* (2004).

<sup>16</sup> შენიშვნა ბილიკში #11, CD 1, *Alili* (2004).

ლორიზებულ ხალხურ საშემსრულებლო ხელოვნებას და დასავლურ თანაბარ ტემპერაციას, როგორც უპირატესს სოფლის თემების „უხემ“, „ჩამორჩენილ“, „არა მეცნიერულ“ ადგილობრივ ჟღერადობასა და რეგულირების სისტემებთან შედარებით. იმავდროულად, მე-20 საუკუნის ბოლოს, რამდენიმე მიზეზის გამო, ალბათ, სოფლის არაერთი ტრადიციული საშემსრულებლო ხელოვნება ეძლეოდა დავიწყებას. მიზეზი იყო პოლიტიკური დევნა 1966—1976 წლების ექსტრემისტული კულტურული რევოლუციის დროს, 1980 — იანი წლებიდან — ახლად შემოსული ტელევიზია და მასმედია, სოფლის ახალგაზრდების მიგრაცია ამ ეპოქაში, რათა შეექმნათ ჩინეთის არაკვალიფიციური, მაგრამ მნიშვნელოვანი ურბანული სამუშაო ძალა და ადგილობრივი ოფიციალური პირების ქედმაღლობა ადგილობრივი მოსახლეობის მიმართ (Rees, 2012). ელექტროენერგია და ტელევიზია ბაინა ხანის სოფლებში ჩავიდა 1990-იანი წლების ბოლოს და რამდენიმე წელიწადში ძნელი აღმოჩნდა 1995 წელს პირველად ჩანერილი შესანიშნავი მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიციის შენარჩუნება<sup>17</sup>.

თუმცა, 21-ე საუკუნის დასაწყისში, ნაწილობრივ, იუნესკოს პროგრამით — „კაცობრიობის ზეპირი და არამატერიალური მემკვიდრეობის შედევრები“ — შთაგონებულმა ჩინეთმა დაიწყო არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის (ICH), ბევრი სოფლისა და ადგილობრივი ხელოვნების ნიმუშების, ადგილობრივი, პროვინციული ან ეროვნული მემკვიდრეობის, როგორც ფასდაუდებელი ღირებულების წარდგენა იუნესკოში. ამ ტრადიციების უწყვეტი გადაცემა გახდა სახელმწიფოს ინტერესი, დიდი თანხები დაიხარჯა საჯაროობის, კვლევისა და ტრენინგის კლასებში (Rees, 2012). ხანის მრავალხმიანი სიმღერა და *Naxi we ssei q ssei q* სიმღერა-ცეკვა შეტანილია არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნულ რეესტრში (2006, 2008) და მნიშვნელოვანი ოფიციალური ძალისხმევაა ჩადებული მათ აღორძინებასა და გადაცემაში, როგორც ეს ხდება მრავალი სხვა ელემენტის შემთხვევაში<sup>18</sup>. განსაკუთრებით ირონიულია, რომ ეს ხდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეს ტრადიციები, სავარაუდოდ, გადაშენების პირასაა სოციალური გარემოს მკვეთრი ცვლილებების გამო და მათ აღიარებას იწყებენ ტრადიციის შემქმნელი საზოგადოებების გარეთ. ამ დროისთვის, როგორც ჩანს, ზოგიერთი ეს ტრადიცია იძენს ახალ სიცოცხლეს, ზოგი კი აგრძელებს ბრძოლას. 1980-1990-იანი წლების ჩანანერები წარმოადგენენ ფასდაუდებელ ისტორიულ დოკუმენტაციას და ზოგიერთი მათგანი უკვე გამოყენებულია, როგორც საცნობარო დოკუმენტი ტრადიციის ასაღორძინებლად<sup>19</sup>.

### აუდიომაგალითები

1. *რუილაუ (Ruailu)* (ბრინჯის მზადების მელოდია). სრულდება იემეიენგისა და უცნობი შემსრულებლის მიერ, ეთნიკური ჯგუფი: *ჯინგპო*. ჩანერილია 1986 წლის 22 თებერვალს. ხმა ჩაინერა ჟანგ ქინგრონგმა. დისკში: *Baishibai: Songs of the Minority Nationalities of Yunnan* (Leiden: Pan Records 2038CD, 1995), ბილიკი #23.
2. *რემეცუო ან ვორერე*. სრულდება ჰუო სიჯუნის, ჰუო იუნუნის, ჰუო იუჰუასა და სხვა უცნობი შემსრულებლების მიერ. ეთნიკური ჯგუფი: *ნაქსი*. ჩანერილია დადონგში, ლიიანგში 1994 წლის 5 თებერვალს. დისკში: *Baishibai: Songs of the Minority Nationalities of Yunnan*

<sup>17</sup> ჟანგ ქსინგრონგთან პირადი კომუნიკაცია.

<sup>18</sup> ჩინეთის კულტურული კვლევების ცენტრი. ჟანგი ნაქსი აღწერილ იქნა მისი ჩინური სახელით *რემეიჩუო* (热美蹉).

<sup>19</sup> ჟანგ ქსინგრონგთან პირადი კომუნიკაცია.

*nan* (Leiden: Pan Records 2038CD, 1995), ბილიკი #1.

3. ვუ ჩუ ა ჩი (ბრინჯის სამუშაოების სიმღერა). სრულდება ნონგ იუეიოუს, მა ბუშოის, ჩენ გულეს, ჩენ ჩენგეის, შე ლიიუეს, ჟანგ ზებოს, ჩე ქსიიანგის, ლი იანბანრის, ჩენ ვუდუოს, ჟანგ იანგდეს მიერ. დისკში: *Alili: Multi-part Songs of Yunnan's Ethnic Minorities, Parts 1 and 2*, CD 1, ბილიკი #11.

*HELEN REES*  
(UK/US)

## POLYPHONIC FOLKSINGING AMONG TIBETO-BURMAN GROUPS IN SOUTHWEST CHINA

Most people do not immediately associate traditional Chinese music with polyphony, at least in the sense in which the term is generally used in Europe.<sup>1</sup> The country's largest ethnic group, the Han Chinese (汉族) – those people whose ancestors spoke Chinese languages and were bearers of mainstream Chinese cultures – is generally known for mostly monophonic and antiphonal folksongs and leader-chorus-style work songs, with the chorus often singing more or less in unison. Their accompanied narrative songs, operatic genres, and instrumental ensembles often feature elaborate and very beautiful heterophony, where all parts are performing variants of the same basic melody; but true polyphony in the way Europeans think of it, with independent lines combining to create a performed whole that is qualitatively different from the sum of its individual parts, is not a general characteristic of Han Chinese music.<sup>2</sup>

Among several of China's ethnic minorities, however, we do find multi-part singing and instrumental ensembles where independent melodic lines interact polyphonically rather than heterophonically. This paper introduces three such genres from Tibeto-Burman peoples of China's far southwestern province of Yunnan (fig. 1). Where we have the data, it also addresses local singers' interpretations of the polyphonic structure of their songs. The paper concludes by addressing the quixotic position these traditions find themselves in today as officially lauded intangible cultural heritage, even as their longstanding patterns of local transmission decline.

### **Ethnic Minorities of Southwest China**

A little under nine percent of China's population of over 1.4 billion are classified by the government as belonging to fifty-five officially recognized ethnic minorities (needless to say, the official classification system greatly simplifies the actual situation on the ground). Most of these non-Han groups live in China's border provinces, with the province of Yunnan a good example. Yunnan borders three Southeast Asian countries to its west and south, and one-third of its population of around 46 million are members of over twenty officially recognized minorities, including several Tibeto-Burman groups. The region is extremely mountainous, and until well into the 1990s communications were difficult, so that many ethnic groups existed in some degree of isolation.<sup>3</sup> At the most extreme, some villages did not obtain electricity – and thus television and computers – until the late 1990s. As a result, a tremendous

---

<sup>1</sup> Romanization of Chinese names and terms in this paper is according to Hanyu Pinyin and standard Mandarin pronunciation. Romanization of Naxi terms is according to Naxi Pinyin. Names of Chinese citizens are given in Chinese order: surname first, given name second.

<sup>2</sup> Sources in English include: Schimmelpenninck 1997:276–287 on group singing in Han Chinese folksong; Tsao 1988 for transcriptions of an accompanied narrative song genre; and Witzleben 1995 for detailed analysis of heterophony in an instrumental ensemble genre.

<sup>3</sup> Harrell 1995; Mullaney 2011; National Bureau of Statistics of China 2011; Yunnan sheng tongjiju 2012.

number of distinctive, highly localized traditions of music and dance came into being, most associated with everyday life, festivals, and ritual activities. Among these are many multi-part singing traditions. Some are leader-chorus style without strong polyphonic elements, but in this paper I focus on three that show notable polyphonic characteristics. All three come from groups who speak Tibeto-Burman languages, in these cases Jingpo (景颇族), Naxi (纳西族), and Hani (哈尼族).<sup>4</sup> In all cases, there is no tradition of musical notation, or of formal teaching; songs are picked up by ear in the course of daily life.

### The Recordings

Much of my own research in Yunnan has been on music of the Naxi ethnic group, so to cover more ground I draw on work by my Yunnanese senior colleagues Professors Zhang Xingrong (张兴荣) and Li Wei'er (李薇儿), who pioneered province-wide recording and filming surveys in the 1980s and 1990s. I worked together with them and the Dutch company Pan Records for some years to publish their folksong recordings on five CDs,<sup>5</sup> and it is from these now classic CDs that I draw the three listening examples.

#### First Example: Jingpo Work-Song

##### Audio example 1 comes from the Jingpo people of the Yunnan-Burma/Myanmar border.<sup>6</sup>

This group, numbering probably somewhat over a million, are known as Kachin in Burma/Myanmar, and are mostly resident in Burma, with 150,000 in western Yunnan and a handful in north-east India.<sup>7</sup> This example is a work song recorded in 1986 in Dehong Prefecture. Two women use a mortar and pestles to husk rice; as they work, they sing a remarkable polyphonic song that covers a range of two octaves, while the alternating thumping of each woman's pestle on the mortar provides a constant rhythmic accompaniment. The song begins with the women tossing a short phrase back and forth between them. Thereafter, at times they are singing in imitative polyphony; at other times, one keeps up a vocal ostinato while the other sings above her. The words are mostly vocables. There is no record of any comments the singers may have made about their singing style; but, certainly, this is physically demanding work where two women need to coordinate their movements, and presumably the singing helps them do so, as well as making the tedious task more enjoyable (fig. 2).

#### Second Example: Naxi Dance-Song *We ssei q ssei q*

Audio example 2 comes from the Naxi people of Lijiang in northwest Yunnan, not far from the border with Tibet.<sup>8</sup> There are just over 325,000 Naxi, the vast majority of whom are resident in northwest Yunnan and engage in farming and herding. They have had much cultural exchange over the centuries with their Tibetan, Han Chinese, and other neighbours, which is evident in their very

<sup>4</sup> For a broad survey of multi-part folksongs among China's ethnic minorities, including non-Tibeto-Burman peoples, see Fan Zuyin 1994. On such songs in Yunnan, see the CD sets *Alili* (2004) and *Nanwoka* (2005).

<sup>5</sup> The five CDs are *Baishibai* (1995), the 2-CD set *Alili* (2004), and the 2-CD set *Nanwoka* (2005). See Rees 2020 for discussion of these projects. I wish to thank Mr. Bernard Kleikamp, proprietor of Pan Records, for permission to reproduce portions of three tracks to accompany this paper.

<sup>6</sup> Track 23, CD *Baishibai* (1995). Recorded in Longchuan County, 22 February 1986.

<sup>7</sup> Michaud, 2006; "Jingpo People" 2020.

<sup>8</sup> Track 1, CD *Baishibai* (1995). Recorded in Lijiang County, 5 February 1994.

diverse musical heritage.<sup>9</sup> Their indigenous Naxi-language folksongs include solo, antiphonal, and multi-part songs, one of which, *We ssei q ssei q*, is famous for its two-part polyphonic structure. It is sung unaccompanied by a group of men and women who sing as they perform dance-steps, usually in circular formation. A solo male voice intones an opening phrase whose lyrics are improvised, and he is answered by a unison male chorus and a unison female chorus, whose melodic lines are independent of one another. The male chorus shouts its line roughly, while the female chorus appears to imitate the bleating of goats. This genre is sung at funerals, and also at celebratory festivals (fig. 3). The opening words here are: “All people in Lijiang who are able to dance, let’s dance together.”

Many Naxi tell the following origin story: in ancient times, a boy lost two goats while out herding. Men and women of his village came out to help him look for the lost goats. While the men shouted to try to scare the goats out of their hiding place, the women imitated the bleating of goats to try to coax them out gently. Another story is that this genre originated from a song and dance used to exorcise ghosts and demons.<sup>10</sup> Certainly the local origin stories for this song-dance appear to attempt to account for its auditory characteristics, which are quite unusual for Naxi folksongs.

### Audio Example 3: Hani 8-part Rice-Transplanting Song

Audio example 3 has become one of the most famous folksong recordings in Yunnanese musical scholarship.<sup>11</sup> It comes from the Baina Hani ethnic group, from a group of villages in Honghe County in the south of the province, near the Vietnam border. Hani peoples number almost two million, with most living in Yunnan and close to 400,000 in Vietnam, Laos, Thailand, and Burma/Myanmar. They are renowned for their impressive terraced rice paddies that rise hundreds of feet up the steep mountains of their region.<sup>12</sup> Until Professors Zhang Xingrong and Li Wei’er visited the Baina Hani villages in February 1995, it was not known to the outside world that the villagers practise a remarkable form of polyphonic singing. It can include multiple voices, each singing an individual part, along with instrumental accompaniment. Three months later, Professors Zhang and Li were able to arrange for the villagers to travel to the provincial capital, Kunming, to record their songs, with each part miked separately. This allowed a transcription to be made (Zhang, 1997).

This example, now the best known of all from that recording session, is a rice-transplanting song, with eight female and male voices entering one after the other, and an ostinato accompaniment on endblown flute and two plucked lutes. The words speak of the busy rice-transplanting season and the need for everyone to pull together and work hard.<sup>13</sup> Professor Zhang noted shortly afterwards that “We were astonished by the complex coordination of the part-singing, the melodic use of augmented and diminished fourths and fifths, [and] the distinctive instrumental accompaniment” (Zhang, 1997:145).

He went on to say, “We asked the singers why they like this singing style with its successive entries and leaps in pitch. The first person answered that, “When one is out walking, each person treads his or her own path. Everybody can come together only by each leaving his or her own house.” The second said, “When we go to the fields to transplant rice seedlings, some arrive earlier,

<sup>9</sup> For demographic, ethnographic, and musical information on the Naxi, see Rees 2000 (with CD of field recordings), and Rees 2021.

<sup>10</sup> Liner notes to Track 1, CD *Baishibai* (1995).

<sup>11</sup> Track 11, CD 1, *Alili* (2004). Recorded under studio conditions in Kunming, 31 May 1995.

<sup>12</sup> “Hani People” (2020); liner notes to Hani section of *Alili* (2004).

<sup>13</sup> Liner notes to Track 11, CD 1, *Alili* (2004).

some later; singing the transplanting songs is just like this” (Zhang, 1997:146).

The oldest of the singers, Ms. Li Yanban’r (李烟板儿), who was born in the 1920s, added an old saying about the rice-transplanting songs: “If the girls didn’t sing the transplanting songs, the souls of the men would be dragged off to hell, and they’d be sleepy in their work... With everybody helping in summoning the souls, if the first person got no response, the second would join in the summons; if the second was unsuccessful, the third would join in, and so on. It was in this way, with everybody assisting consecutively in calling the souls, that the transplanting song style of singing gradually came about” (Zhang 1997:146, 152).

Here, as with the Naxi, the Hani singers provide explanations for their distinctive singing style that tie it directly to activities of daily life, and to spiritual beliefs. Their explanations show their conscious understanding of the musical structure of their songs.

### Valued Intangible Cultural Heritage or Traditions in Decline?

At the time Professors Zhang and Li were making their earliest recordings and films of Yunnanese music in the 1980s and 1990s, few outsiders beyond a tiny circle of interested academics valued these unique traditions. At the time, China was still largely caught up in an official rhetoric that privileged modernized, folklorized folk performing arts and Western equal temperament as preferable to the “coarse” (粗糙) “backward” (落后), “unscientific” (不科学) local sounds and tuning systems of rural communities. Meanwhile, in the late 20<sup>th</sup> century, many, perhaps most, traditional rural performing arts were in decline, for several reasons. These included political persecution during the extremist Cultural Revolution of 1966–1976, the novelty of newly arrived television and mass media from the 1980s on, village youth migrating during this era to form China’s unskilled but crucial urban workforce, and the general official disdain for local traditional arts (Rees, 2012). Electricity and television arrived in the Baina Hani villages in the late 1990s, and within a few years it was proving difficult to sustain the remarkable polyphonic singing tradition recorded for the first time in 1995.<sup>14</sup>

In the early 21<sup>st</sup> century, however, inspired in part by UNESCO’s programme of „Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity,“ China embarked on an intangible cultural heritage (ICH) craze, with many previously denigrated village and local arts now lauded as local, provincial or national heritage of inestimable value. Their continued transmission became a matter of government interest, with large sums of money pumped into publicity, research, and training classes (Rees, 2012).<sup>15</sup> Hani polyphonic singing and the Naxi *We ssei q ssei q* song-dance have both been inscribed in the national register of ICH, the former in 2006 and the latter in 2008, and considerable official effort has gone into their revival and transmission, as is the case with numerous other genres.<sup>16</sup> It is particularly ironic that it is only when these arts look likely to go extinct as a result of drastic changes to their social environment that they begin to be valued by those outside their originating communities. For the time being, some of these arts do seem to be gaining a new lease on life, while others continue to struggle. The recordings of the 1980s and 1990s furnish invaluable historical documentation, and a few have even begun to be used as reference documents for attempted revivals.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Personal communication, Zhang Xingrong (multiple occasions).

<sup>15</sup> Rees 2012.

<sup>16</sup> Chinese Cultural Studies Center n.d. The Naxi genre was inscribed under a Chinese version of the name, *Remeicuo* (热美蹉).

<sup>17</sup> Personal communication, Zhang Xingrong (multiple occasions).



### Audio examples

1. *Ruailu (Preparing Rice Melody)*. Performed by Yemeying and a second unnamed singer, Ethnic group: *Jingpo*. Recorded on 22 February, 1986. Sound recorded by Zhang Xingrong. In CD: *Baishibai: Songs of the Minority Nationalities of Yunnan* (Leiden: Pan Records 2038CD, 1995), track #23.
2. *Remecuo or Worere*. Performed by Huo Sijun, Huo Yuchun, Huo Yuhua, and other unnamed singers, Ethnic group: *Naxi*. Recorded in Dadong Township, Lijiang County, on 5 February, 1994. Sound recorded by Zhang Xingrong. In CD: *Baishibai: Songs of the Minority Nationalities of Yunnan* (Leiden: Pan Records 2038CD, 1995), track #1.
3. *Wu chu a ci (Rice-transplanting Song)*. Performed by Nong Yueyou, Ma Bushou, Chen Gule, Chen Chen'geyi, Che Liyue, Zhang Zebo, Che Xiyang, Li Yanban'r, Chen Wuduo, Zhang Yangde. In CD: *Alili: Multi-part Songs of Yunnan's Ethnic Minorities, Parts 1 and 2*, CD 1, track #11.

### References

- Alili: Multi-Part Folksongs of Yunnan's Ethnic Minorities, Parts 1 and 2*. (2004). Leiden: Pan Records 7012/13. 2-CD set.
- Baishibai: Songs of the Minority Nationalities of Yunnan*. (1995). Leiden: Pan Records 2038. CD.
- Chinese Cultural Studies Center. (N.d.). "Intangible Cultural Heritage in China." <https://www.culturalheritagechina.org>
- Fan Zuyin. (1994). *Zhongguo duoshengbu min'ge gailun (Outline of Chinese multi-part folksongs)*. Beijing: Renmin yinyue chubanshe.
- "Hani People." (2020). <https://en.wikipedia.org/wiki/Hanipeople>
- Harrell, Stevan (ed). (1995). *Cultural Encounters on China's Ethnic Frontiers*. Seattle: University of Washington Press.
- "Jingpo People." (2020). <https://en.wikipedia.org/wiki/Jingpopeople>
- Michaud, Jean. (2006). *Historical Dictionary of the Peoples of the Southeast Asian Massif*. Lanham, Maryland: Scarecrow Books.
- Mullaney, Thomas S. (2011). *Coming to Terms with the Nation: Ethnic Classification in Modern China*. Berkeley: University of California Press.
- Nanwoka: Multi-Part Folksongs of Yunnan's Ethnic Minorities, Parts 3 and 4*. (2005). Leiden: Pan Records 7014/15. 2-CD set.

- National Bureau of Statistics of China. (2011). „Communiqué of the National Bureau of Statistics of People’s Republic of China on Major Figures of the 2010 Population Census (No.1). [http://web.archive.org/web/20131108022004/http://www.stats.gov.cn/english/newsandcommingevents/t20110428\\_402722244.htm](http://web.archive.org/web/20131108022004/http://www.stats.gov.cn/english/newsandcommingevents/t20110428_402722244.htm)
- Rees, Helen. (2000). *Echoes of History: Naxi Music in Modern China*. New York: Oxford University Press. With CD of field recordings.
- Rees, Helen. (2012). “Intangible Cultural Heritage in China Today: Policy and Practice in the Early Twenty-First Century.” In: *Music as Intangible Cultural Heritage: Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*. Pp.23–54. Editor: Keith Howard. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Rees, Helen. (2020). “From Field Recordings to Ethnographically Informed CDs: Curating the Sounds of Yunnan for a Niche Foreign Marke.” In: *Faces of Tradition in Chinese Performing Arts*. Pp.125–153. Editor: Levi S. Gibbs. Bloomington: Indiana University Press.
- Rees, Helen. (2021). “Music, Tourism, and Cultural Exchange among the Naxi of Southwest China.” In: *Routledge Handbook on Asian Music: Cultural Intersections*. Editor: Tong Soon Lee. Pp.320–354. London: Routledge.
- Schimmelpenninck, Antoinet. (1997). *Chinese Folk Songs and Folk Singers: Shan’ge Traditions in Southern Jiangsu*. Leiden, Netherlands: CHIME Foundation.
- Tsao, Pen-yeh. (1988). *The Music of Su-chou T’an-tz’u: Elements of the Chinese Southern Singing-Narrative*. Hong Kong: Chinese University Press.
- Witzleben, J. Lawrence. (1995). “*Silk and Bamboo*” *Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Yunnan sheng tongjiju (Yunnan Province Statistics Office). (2012). “Yunnan sheng 2010 nian di liu ci quanguo renkou pucha zhuyao shuju gongbao.” In: *Bulletin of important data on Yunnan province from the 2010 national population census*. [http://www.stats.gov.cn/tjsj/tjgb/rkpcgb/dfrkpcgb/201202/t20120228\\_30408.html](http://www.stats.gov.cn/tjsj/tjgb/rkpcgb/dfrkpcgb/201202/t20120228_30408.html)
- Zhang Xingrong. (1997). “Traditional 8-Part Polyphonic Singing of the Hani of Yunnan: A New Discovery.” Translated by Helen Rees. In: *CHIME*, Vol.10/11, Pp.145–152.

სურათი 1. ჩინეთის რუკა, სადაც ნაჩვენებია იუნანისა და დასავლეთ პროვინციები. შექმნილია ინნე ჩოის მიერ. გამოყენებულია ნებართვით.

**Figure 1.** Map of China, showing Yunnan Province and the western provinces. Created by Inne Choi. Used by permission.



**სურათი 2.** ჯინგპოს ფერმერები დუოში მულანი და ბაოიანგ მუტანგი. ლონგჩუანი, 1995 წლის 30 აპრილი. ფოტო გადაღებულია ჟანგ ქსინგრონგის მიერ. გამოყენებულია ნებართვით.

**Figure 2.** Jingpo farmers Duoshi Mulan 夺石木兰 and Baoyang Mutang 刨杨木汤 husking rice. Longchuan County, 30 April 1995. Photo by Zhang Xingrong. Used by permission



**სურათი 3.** ნაქსის ფესტივალის ჯგუფის ცეკვა. იულონგი (ოფიციალური ლიიანგი). 2019 წლის 12 მარტი. გადაღებულია ჩემს მიერ.

**Figure 3.** Naxi festival group dance, Yulong County (formerly Lijiang County), 12 March 2019. Photo by author.



**როგორ უწყობს ხელს ქართული მრავალხმიანობა მარადისობისა და  
მემკვიდრეობითობის ბრძოლას: დროებითი დამახინჯებაების მუსიკალური  
ანალიზი ქართულ მრავალხმიანობაში**

რონ ემოფმა შეპყრობილობის<sup>1</sup> მალაგასიური ცერემონიალების კვლევასა და ანალიზში შემოგვთავაზა ცნება „დამახსოვრების ესთეტიკა“, რათა აეხსნა წარსულის გახსენებაში ამ რიტუალის აშკარა ძალა. ემოფი მას განსაზღვრავს, როგორც მნიშვნელობის ჩამომყალიბებელ შემოქმედებით, ინტერდისციპლინარულ სოციალურ აქტს, რომელიც დიდწილად ეყრდნობა განსაკუთრებულ მუსიკალურ შესრულებას, რომელიც ინვესტირებს დროის შეგრძნების ტრანსფორმაციას. ემოფის იდეებს ვავითარებ ჩემს ნაშრომში თემაზე, თუ როგორ გადმოსცემს ქართული მრავალხმიანობა მარადიულობის განცდას (Kuzmich, 2020: 40-41). ვფიქრობ, რომ მსგავსი დროებითი დამახინჯება შესაძლოა განიცადოს ქართულმა მრავალხმიანობამაც. მოცემულ საკითხს ნაშრომში განვიხილავ მალაგასიურ მუსიკასა და ქართულ მრავალხმიანობას შორის პარალელების გავლებით. კერძოდ, ემოფი ამ „დამახსოვრების ესთეტიკას“ უტოლებს მალაგასიურ ტერმინ *მარესაკას* და ახდენს მის იდენტიფიკაციას, პირველ რიგში, როგორც მუსიკალური ან ხმოვანზე ორიენტირებული ფენომენისა, რომელიც (სხვა საკითხებთან ერთად) მოიცავს დახვეწილი ვარაიაციების სერიას და რომელსაც ის მიკროპოეტიკას უწოდებს. ეს მიკროპოეტიკა გავლენას ახდენს მსმენელის რიტმულ აღქმაზე და შეცვლილი მეტრით ინვესტირებს დროებით ტრანსფორმაციას ან სმენითი ილუზიების წარმოქმნას. თუმცა, მე ვთვლი, რომ რიტმის აღქმაზე გავლენის ნაცვლად, მიკროპოეტიკა ქართულ მრავალხმიანობაში აისახება ჩვენ მიერ ტონალობის შეგრძნებაზე.

ამ საკითხის მკაფიოებისთვის, ნაშრომში თავდაპირველად განვიხილავ „დამახსოვრების ესთეტიკასა“ და *მარესაკას*, კულტურული კონტექსტის გათვალისწინებით, მუსიკალური მაგალითებითა და დროებითი ტრანსფორმაციის რონ ემოფისეული განხილვებით. შემდეგ მივმართავ ქართულ მრავალხმიანობას და ქართულ მრავალხმიან სიმღერებში ტონალობის საკითხის დასადგენად დავიმონუმებ მარტივ მუსიკალურ მაგალიტს (საცეკვაო სიმღერა კახეთიდან). მე ვაგრძელებ იმის გარკვევას, თუ როგორ არსებობს პოლიტონალური ხარისხი, განმტკიცებული და/ან გათამაშებული 1) მუსიკის მაკროსტრუქტურულ დონეზე, 2) კილოური სისტემით და 3) მიკროპოეტიკის გამოყენებით, შესრულებისას დახვეწილი და მრავალი ვარაიაციით.

რონ ემოფი, ეთნომუსიკოლოგი/ანთროპოლოგი, სწავლობს ორი მარგინალიზებული ეთნიკური ჯგუფის (ანტანდროი და ბეტისმისარაკა) მუსიკალური და რიტუალური გახსენების პრაქტიკას მადაგასკარის აღმოსავლეთ სანაპიროზე მდებარე ქალაქ ტამატავეში. ამ ცერემონიების სამკურნალო ასპექტები მოითხოვს და, აგრეთვე, ხელს უწყობს გარკვეული სასიხარულო, ენერგიული ესთეტიკის შექმნას, რომელსაც ემოფი უწოდებს „დამახსოვრების ესთეტიკას“ და რომელიც გაიგივებულია მალაგასიურ ტერმინ *მარესაკასთან*. მის კვლევაში მოცემულია მრავალი საინტერესო შემთხვევა, თუ როგორ

<sup>1</sup> შეპყრობილს უწოდებენ ადამიანს, რომელიც რაიმე იდეით არის შეპყრობილი, რელიგიაში არსებობს შეპყრობილის რიტუალი, როცა ეშმაკით შეპყრობილი ადამიანიდან დემონს განდევნიან. ეს რიტუალი ყველა რელიგიაში არსებობს, მათ შორის, ქრისტიანობაში, როცა ღვთისმსახური შეპყრობილი ადამიანისგან ლოცვებით განდევნის ეშმაკისეულს (რედ.).

ხდება მნიშვნელობის ჩამოყალიბების გამაძლიერებელი ის აქტი, რაც, თავისთავად წარმოადგენს რიტუალის სამკურნალო ძალას (Emoff, 2002: 119, 152).

მარესაკა უფრო ლიტერატურულად ნიშნავს „კარგ საუბარს“ და მას ხშირად იყენებენ ყოველდღიურ მისალოცებში. მალაგასიური შეპყრობილობის ცერემონიალზე საუბრისას ის გამოიყენება სოციალური, საშემსრულებლო მომენტის ხაზგასასმელად, როდესაც მუსიკა თანადროულია, სასიამოვნოა და, ზოგადად, კარგ გრძნობას ბადებს (Emoff, 2002: 2, 60). ეს შეიძლება მოიცავდეს სოციალურ ურთიერთობებს, ფიზიკურ მოძრაობასა და ვიზუალურ სტიმულებს, მაგრამ ემოფის აზრით, ეს, პირველ რიგში, მუსიკალურობაზე/ყლერადობაზეა ორიენტირებული. ის საჭიროა რიტუალის ჩასატარებლად, მაგრამ, ამასთანავე, ის რიტუალური წარმოდგენის შედეგია, „წინაპრების სულების ხმებით, მოძრაობით, ემოციითა და მღელვარების ურთიერთქმედებით და ახლობლებთან ერთად ან-მყოში ზეიმით“ (Emoff, 2000: 58).

მუსიკა, რომელიც თან ახლავს და აუცილებელია შეპყრობილობის ცერემონიალზე, სრულდება ბამბუკის საჩხარუნებელზე, სახელწოდებით კაიაშა და მელოდიური ინსტრუმენტით, რომელიც ან დიატონური აკორდეონია, შემოსული მადაგასკარში მე-19 საუკუნიდან, ან ვალიჰა — მილის ან ყუთის ფორმის ციტრისებრი დიატონური ინსტრუმენტი. ემოფის ზოგიერთი საველე ჩანანერის მოსმენის პირველივე წამებშიც კი, ჩვენ შეგვიძლია ვიგრძნოთ რიტმის ბიძგი და განელვა დასარტყამ და მელოდიურ ინსტრუმენტს შორის. ჩემ მიერ შესრულებულ მაგალითში (აუდიომაგ. 1), საჩხარუნებელი ისე ჟღერს, თითქოს ის დაჯგუფებულია ტრიოლებად, ხოლო აკორდეონი უცნაურად არის დაჯგუფებული მეთორმეტებად, დაყოფილი 7-ად (3 + 2 + 2) და 5-ად (3 + 2). ამის გარდა ბევრი დახვეწილი ვარიაციაა, მაგალითად, როდესაც აკორდეონი 2-ჯერ ასრულებს 3-ნოტიან მოტივს, რაც 7-იან დაჯგუფებას აქცევს 3 + 3 + 1 მოტივად. ანალოგიურად, საჩხარუნებელზე უამრავი დახვეწილი ვარიაციაა, რაც ემოფის თანახმად, აჩვენებს სამმხრივ რიტმულ ურთიერთობას. ამდენად რომელიმე 3 დაჯგუფებიდან (მაგალითად, 6/8, 3/4 ან 2 ნერტილიანი მეოთხედი ნოტების დონეზე) შეიძლება ხაზგასმული იყოს შემსრულებლის ნების საფუძველზე და პოლიმეტრიის შედეგად (Emoff, 2004: 10; 2011: 137-8).

ანალოგიური პოლიმეტრული ეფექტის დანახვა შეგვიძლია მის მიერ გაშიფრულ საზეიმო წარმოდგენაში, რომელიც ჟღერს ვალიჰა (ციტრა) (მაგ. 1). შედგება თუ არა მეტრი შიდა 6 ნილადი ქვედანაყოფისგან, რომელსაც ასრულებს საჩხარუნებელი/კაიაშა ან შიდა 4 ნილადი მეტრისაგან, რომელსაც ვალიჰა ასრულებს? ემოფი შემდგომში აღნიშნავს, რომ საჩხარუნებელმა შეიძლება შეცვალოს მისი თანხვედრა ვალიჰასთან (იქვე, 2011: 136), რითაც კვლავ შექმნის ცვლილებას სმენისთვის, რაც არა მხოლოდ ხმოვანი, არამედ ფიზიკური, შინაგანი გამოცდილებაა.

სინამდვილეში, ეს არის მუსიკალური დროით მანიპულირება ან ტრანსფორმაცია: ცალკეული ნაწილები ერთმანეთთან ფაზის შიგნით და ფაზის გარეთ მონაცვლეობენ, რაც ტვინის მიერ დროის აღქმის უნარზე თამაშობს. ემოფი, ამ მუსიკის საკუთარი გამოცდილების აღწერისას, აღნიშნავს ორი განსხვავებული დროის ჩარჩოს გაცნობიერების შესახებ, როცა ვერ ახერხებდა მკაფიოდ მოსმენას ან ყურადღების გამახვილებას ან ერთზე ან მეორეზე, რაც ინვევდა უსაფუძვლობის გრძნობას (Emoff, 2011: 67, 136). თავად მალაგასიელები აღწერენ, რომ მუსიკის როლია დროის შეცვლის ხაზგასმა: “manova ilay fotoana”<sup>2</sup> ibid, 136).

ეს დროებითი გადანაცვლება და შედეგად გამოწვეული სმენითი ილუზია არის მარესაკას მთავარი კომპონენტი, ის ქმნის დროის რეორიენტაციას, რომელიც საჭიროა წარსულისა და აწმყოს დასაკავშირებლად, რათა წარსული წინაპრების მეშვეობით გად-

<sup>2</sup> დროის შეცვლა — მალაგასიურად (რედ.).

მოვიდეს ცოცხლებში — ცერემონიის მონაწილეებში (Emoff, 2002: 8, 11, 63). რა თქმა უნდა, დროის ეს ფენომენი, ეს სმენითი ილუზია, არ შემოიფარგლება მალაგასიური მუსიკით. ემოფი მიუთითებს აფრიკული მუსიკის სხვა მკვლევრებზე (სტივენ ფრიდსონის მალაგის ტუმბუკას<sup>3</sup> დასარტყამზე საკრავებზე და კორნელია ფეილსის ბურუნდის ჩურ-ჩულით სიმღერებზე ინანგას<sup>4</sup> თანხლებით), ანალოგებზე ზოგიერთ აფრიკულ მუსიკაში განმეორებულ სმენით ილუზიებზე, რუბინის თასის ოპტიკური ილუზიის შესახებ: თქვენ სურათზე ფოკუსირებით, ხედავთ ან ვაზას ან 2 სახეს (სურ. 1).

ემოფის ზემოთ აღწერილი დროებითი ტრანსფორმაციისთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს უამრავ დახვეწილ ვარიაციას, რაც ხდება მცირე მელოდიური ერთეულების გამეორებისას. ემოფი მათი აღწერისთვის იყენებს ტერმინ *მიკროპოეტიკას*. მაგალითები შეიძლება მოიცავდეს: *კაიმბაის* ან მელოდიური ინსტრუმენტების შიდა პულსის სხვადასხვა დაჯგუფებას; 3-ნოტიან თანმიმდევრობებში ერთით ცვლილებას, რომელიც ხდება ძალიან სწრაფად; ან „პულსის სიმკვრივეს“ *კაიმბაიდან*, ანუ იმ ფაქტს, რომ ბამბუკის საჩხარუნებელში კენჭები არასდროს ხვდებიან მეორე გვერდზე ზუსტად იმავე დროს. რა თქმა უნდა, ეს მაგალითები მხოლოდ რამდენიმეა, რაც შეიძლება მიკრო ვარიაციების უსასრულო შესაძლებლობად მოგეჩვენოთ, რომელთა ეფექტი ინვევს მუსიკალური შინაარსის მუდმივ ცვლას და რეორგანიზაციას ცერემონიის დროს, რაც ინვევს ტრანსფორმაციას.

მაგრამ რიტმის თამაშით გამოწვეული ტრანსფორმაცია, როგორც წესი, არ ხდება ქართულ მრავალხმიანობაში, როგორც მალაგასიური ტრომბის მუსიკაში, რადგან ქართული მრავალხმიანობა რიტმულად არც ისე რთულია. როგორც ითქვას, ხშირია შემთხვევები, როდესაც მე, მეგობრებსა და კოლეგებს, დროებითი დეზორიენტაცია განვიცდიდა ქართული პოლიფონიური სიმღერების მოსმენის ან შესრულების დროს, ისე რომ სიმღერის დროითი გამოცდილება გაცილებით გრძელი გვეგონებია, ვიდრე რეალურად შესრულების დრო. ანალოგიურად, მე ვფიქრობ, რომ ქართულ მრავალხმიანობაში არსებობს მიკროპოეტიკა (უამრავი დახვეწილი მუსიკალური და რიტმული ვარიაციები), რომლებიც ქმნიან სმენით ილუზიებს. მაგრამ აქ მიკროპოეტიკა ხმოვანი ილუზიის შესაქმნელად რიტმულ შინაარსზე კი არა, ტონალურ შინაარსზე მუშაობს. იმიტომ, რომ ქართულ მრავალხმიანობაში არ არსებობს მრავალი მეტრის გამოცდილება, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ არსებობს მრავალი ტონალური ცენტრის გამოცდილება. მომდევნო ნაწილში ვიმსჯელებ ქართული მრავალხმიანობის პოლიტონალურ ხასიათსა და მასთან დაკავშირებული მიკროპოეტიკაზე. ემოფის მიკროპოეტიკის მსგავსად, ისიც მოიცავს ბევრ დახვეწილ ვარიაციას მცირე მელოდიურ მოტივებში ბგერების ან რიტმული დაჯგუფების რიგი ცვლილების დონეზე; ამასთან, ისინი, ასევე, გულისხმობენ მცირე ცვლილებებს ტონალურ მასალაში და მულტიტონალური სისტემის რთულ გადაფარვას, რაც გავლენას ახდენს მოსალოდნელ აღქმასთან და ინვევს დროით ტრანსფორმაციას. ქართული მრავალხმიანობის შესახებ ჩემს დისკუსიას დავინყებ მუსიკის მოკლე მიმოხილვით, სადაც აღვნიშნავ, თუ როგორ აქვს მას სტრუქტურულად პოლიტონალური ხასიათი. შემდეგ შედარებით მარტივ მუსიკალურ მაგალითზე დაყრდნობით, მოკლედ ვხსნი, თუ როგორ შეიძლება აღქმულ იქნას ტონალობა, რასაც მივყავართ ქართულ მრავალხმიანობაში ნყოფის, კილოური სისტემისა და მიკროპოეტიკის შესახებ მსჯელობამდე.

<sup>3</sup> ტუმბუკა არის ეთნიკური ჯგუფი, რომელიც ცხოვრობს სამხრეთ აფრიკაში, ჩრდილოეთ მალაგაში, აღმოსავლეთ ზამბიასა და სამხრეთ ტანზანიაში (რედ.).

<sup>4</sup> ცენტრალური აფრიკის ბურუნდის რესპუბლიკაში, რუანდაში, აგრეთვე, უგანდასა და კონგოს რესპუბლიკების ცალკეულ ნაწილებში გავრცელებული ტრადიციული სიმებიანი საკრავი, რომლის ოდნავ ჩაზნექილ გვერდებიანი ბრტყელი ხის დაფაზე დამაგრებულია 6-8 სიმი (რედ.).



ქართული მრავალხმიანობის ხასიათი, ესთეტიკური პრინციპები, რომლებიც მიდრეკილია დისონანსისკენ, უკავშირდებიან იმ ფაქტს, რომ ქართული მრავალხმიანობა, ძირითადად, შედგება 3, ვინრო დიაპაზონის ვოკალური ხმისგან, რაც უკვე განაპირობებს პოლიტონალურ სმენით გამოცდილებას. როგორც წესი, სამი ხმა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ორი ტენორი და ბარიტონი, ხოლო მრავალხმიანობის დიაპაზონი, ჩვეულებრივ, დეცემის ფარგლებშია. ჰარმონიული სისტემა არ ეფუძნება ტერციულობას, ამიტომ, გარდა იმისა, რომ არსებობს ტერციებსა და სექსტებზე აგებული აკორდები, ბევრი იგება კვინტასა და სექუნდაზე, ან მათ ინვერსიებზე. აქედან გამომდინარე, დასავლეთში მცხოვრებთათვის, რომლებიც ფუნქციონალურ ჰარმონიას არიან შეჩვეული, ასეთი დისონანსური აკორდით, რომელსაც მეოთხე ბგერა არ აქვს, ხშირად იქმნება შეკავებული, პოლიტონალური განცდა, მოულოდნელი გადაწყვეტით.

მაგალითისთვის ავიღოთ c-f-g-ზე აგებული ტიპური ქართული აკორდი, ან 4/5, რასაც დიმიტრი არაყიშვილი ქართული სიმღერების ფუნდამენტად მიიჩნევს და „ისეთივე ბუნებრივია, როგორც c-e-g თანხმოვანება ევროპული მუსიკისთვის“ (2005: 30). დასავლურ მუსიკალურ პრაქტიკაში ეს აკორდი ცნობილია, როგორც შეკავებული აკორდი, რადგან ჩვენ ვგრძნობთ შეკავებას ორ ტონალურ ცენტრს შორის. სად გვესმის ტონიკა? გვესმის D-დო — სოლ ურთიერთობა კიდურა ბგერებს c-ს და g-ს შორის? თუ c არის სოლ, კილოს მეხუთე ბგერა და F არის ტონიკა? ბევრი ფიქრის გარეშე შემიძლია ჩამოეთვალო სიმღერები სხვადასხვა რეგიონიდან, რომელთა პირველი აკორდი ინტერვალურად c-f-g აკორდს უდრის: მაგ. სვანური *მაცრული*, აჭარული *მაცრული*, *ერეკლეს მრავალხმიანი* კახეთიდან, *ალილუია* (გალობა), *ბატონებო* (საგრელოდან) და ა.შ. ამ აკორდის გამოყენება და მსგავსი ბუნდოვანი სონორულობა უკვე მეტყველებს იმაზე, რომ ქართული მრავალხმიანობა ტონალობის გრძნობაზე თამაშობს; ამასთან, ეს არ არის საკმარისი გრძნობების თამაშისთვის, რამაც დროით ტრანსფორმაციამდე უნდა მოგვიყვანოს. ამიტომ მე მივმართავ მუსიკალურ მაგალითს და მოკლედ აღვწერ ტონალური ფუნქციის ხერხებს ერთი სიმღერის ფარგლებში.

განვიხილოთ საკმაოდ მარტივი კახური საცეკვაო სიმღერა, კახურ გუნდ *მრავალხმიანობის* შესრულებით. სიმღერა მარტივად არის მიჩნეული, რადგან ფორმით არის მეორე ხმის მიერ შესრულებული ორი ტაქტი, ორ ტაქტიანივე ანტიფონური პასუხით, რომელშიც აქტიურია სამივე ხმა მხოლოდ ბოლო ტაქტში. ეს ტაქტები რამდენჯერმე მეორდება მოძახილის მცირედი ვარიანტებით, როდესაც მეორე 4-ტაქტიანი მონაკვეთი ემატება, როგორც ეს მოცემულია მაგალითში (მაგ. 2). სიმღერა გრძელდება პირველი ოთხი ტაქტის რამდენჯერმე გამეორებამდე, როცა მე-2, მე-4 ტაქტები კვლავ ჩაერთვება.

ამ ნაშრომში ტონალობა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც „მუსიკის მიერ დროში კონკრეტული ტონის, ინტერვალის ან აკორდის განვითარება“ (Travis, 1959: 261). მხოლოდ პირველი ოთხი ტაქტის განხილვით, ჩვენ უკვე შეგვიძლია გავაკეთოთ რამდენიმე საინტერესო დაკვირვება ტონალობის შექმნის შესაძლო ხერხებზე. მიუხედავად იმისა, რომ მეოთხე ტაქტი ერთადერთია, რომელსაც აქვს სამი ხმა, და ბანი მხოლოდ 3 განსხვავებულ ნოტს მღერის, მე ვფიქრობ, რომ ამ მოკლე ოთხ ტაქტში უკვე მრავლობითი ტონალური ძვრების გრძნობაა. შესაძლებელია პირველი ტონალური ცენტრის განსაზღვრა პირველი მუხლით — და ვილაცისთვის ეს შეიძლება შეიცავდეს მე-2 ტაქტსაც — რომლებიც C-ს გარშემო მოძრაობენ. თუმცა, მე, ასევე, მესმის მეორე ტაქტის ბოლო ნოტიც, რომელიც განპირობებულია როგორც მესამე ტაქტში განმეორებადი ბანის ტონალური ცენტრისკენ მიმავალი ბგერა A-თი. მესამე ტაქტის ტონალურ ცენტრად A უფრო მკაფიოდ აღიქმება. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ზედა ხმის აღმავალი ტეტრაქორდის ოქტავური A, ტაქტის ბოლოს არ აღიქმება სტაბილურ ბგერად, რომელიც ჩვენთვის ტონალურ ცენტრთან ასოცირდება, შესაძლოა ეს განპირობებულია ნოტის მოკლე ხან-

გრძლივობით ან მელოდის განვითარებით (საინტერესოა ისიც, რომ მე-6 მუხლშიც ოქტავა, არ ჟღერს სტაბილურ ნოტად.) კიდევ ერთი ტონალური მონაკვეთი შეიძლება განისაზღვროს მეოთხე ტაქტით, სადაც სამივე ხმაა; ამასთან, ამ ტაქტში ტონალური ცენტრის საკითხი დებატების საგანია. ერთისთვის ეს შეიძლება განისაზღვროს A ტონიკის საშუალებით, მაგრამ განსხვავებული კილოური ურთიერთობით, ვიდრე წინა ტაქტში, თუმცა, ასევე, საინტერესოა, რომ ამ ბოლო ტაქტში სინამდვილეში A სიმალის ბგერას არ მღერიან და არც შემდეგ ორ ტაქტში (რაც შესრულებისას ზოგჯერ ოდნავ იცვლება ტრანსკრიფციის პირველ ორ მუხლთან შედარებით. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია, როდესაც პირველი ტაქტი ნაცვლდება 4 ბგერიანი დაღმავალი მოტივით, რომელიც იწყება F-დან და მთავრდება C-ზე).

ასე რომ, ამ მარტივ პატარა ნაწყვეტში მარტივი მრავალხმიანი სიმღერიდან უკვე საკმაოდ მწვავე ეროვნული რეპრეზენტაციის ზედაპირული ანალიზიდან, უამრავი დამაბნეველი კითხვა ჩნდება ტონალური ცენტრის შესახებ. ზოგიერთი უფრო შესამჩნევი ხმოვანი დეტალის გათვალისწინებით, რომლებსაც ვერ ასახავს სანოტო რეპრეზენტაცია, ტონალობასთან დაკავშირებული კიდევ რამდენიმე თვალსაჩინო პრობლემაა, რომელიც ცალკეული ნოტების ინტონირებას უკავშირდება. აღნიშნულ მაგალითში არ არის გათვალისწინებული B<sup>♯</sup>B და B<sup>♭</sup> -ების, F<sup>♯</sup> და F<sup>♯</sup> -ების ვარიაციები, ან ის ფაქტი, რომ რაც ნოტებში დიდ სეკუნდად (200 ცენტი) გამოიყურება, რეალურად უფრო მცირეა. მაგალითად, B<sup>♭</sup> ყოველთვის ოდნავ მაღალია, რაც პროგრამული გაშიფრისას დაახლოებით 30-50 ცენტით მეტია(!). B ბგერები. ზოგადად, ამ ჩანაწერში, ემთხვევა ნოტაციას, მაგრამ როგორც კი სიმღერა ჩქარდება, B-ები იწყებენ შერევას ისე, რომ მეორე ტაქტის სოლო ხმაში ნამღერი B<sup>♭</sup> უფრო ახლოსაა B<sup>♯</sup>-თან, ხოლო მესამე ტაქტის B<sup>♭</sup> - მიახლოებულია B<sup>♭</sup> -თან (დაახლოებით 1:47 ნთ-ზე); წინა გამეორებაში (დაახლოებით 1:42 ნთ.), B B-ებს შორის სხვაობა უკვე ბუნდოვანი ხდება, რადგან მათი სიმალეები ერთმანეთთან უფრო ახლოს არიან. ამ სიმღერის სხვა შესრულებებიც მომისმენია, სადაც B-ები უფრო ნელ მონაკვეთებშიც კი არიან შერეული.

თუ მივმართავთ F-ებს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ უმეტესწილად ზედა ხმაში არსებობს თანმიმდევრული განსხვავებები F<sup>♯</sup>-სა და ♭ F<sup>♯</sup>-ს შორის, რაც ასახულია ტრანსკრიფციაში (მაგალითი 2); ამასთან, შუა ხმა მღერის ჯერ კიდევ განსხვავებულ F-ს, რომელიც F<sup>♯</sup>-ზე ოდნავ მცირეა და ზედა ხმაში გადაწყდება ნატურალურ ტერცისათან მიახლოებულ ინტერვალში (ოდნავ მცირე, ვიდრე მინორული ტერცია). მაგრამ რაც უფრო სწრაფდება სიმღერა, ამ F-ის სიმალე (როგორც მელოდირი, ასევე ჰარმონიული ინტერვალი) უფრო ცვალებადი ხდება (ამის მაგალითი 1:53 წუთზე ისმის).

ზემოთ მოცემული დისკუსია უკავშირდება ქართულ პოლიფონიაში წყობის სისტემებისა და კილოურობის საკითხებს და იმას, თუ როგორ კიდევ უფრო უწყობს ხელს ეს ქართულ სიმღერებში პოლი-ტონალობის გამოცდილებას. ლიტერატურაში ქართულ მრავალხმიანობაზე თეორიები კილოზე მრავალია და, ზოგჯერ, ურთიერთსაინანაღმდეგო. დაპირისპირების მიუხედავად, არაერთი რელევანტური დისკუსია არსებობს წყობისა და კილოური სისტემების შესახებ, რაც ხელს უწყობს იმის გაგებას, თუ როგორ შეიძლება გააზრებულ იქნას მრავალი ტონალობა. პირველი არის ნეიტრალური ტერცია და სხვა არათანმიმდევრული მელოდირი ინტერვალის არსებობა, რომლებიც მოკლედ განისაზღვრა ზემოთ მოყვანილ მაგალითში. ასევე, არის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ქართული მრავალხმიანობის კილოები არიან მონო-ტონიკური და დაფუძნებული არიან პენტატორდზე. მრავალი მკვლევარი ვარაუდობს, რომ კილოური სისტემა ეფუძნება წმინდა კვინტას და იყოფა 4 საფეხურად, დაახლოებით 175 ცენტი, რაც, ასევე, ხსნის ნეიტრალურ ტერციას. როგორც ამას მრავალი მკვლევარი აღნიშნავს, ამ ინტერვალის ინტერპრეტაციისთვის უამრავი ვერსია არსებობს — რეგიონალური განსხვავებების სახ-

ით არსებული ვარიაციები, სხვაობა სოფლებს შორის, ან ცალკეულ შემსრულებლებს შორისაც კი. ქართლ-კახური სიმღერების შესახებ არსებობს დისკუსიები, რომლებიც ორი სხვადასხვა ტონალური სისტემის თანაარსებობის თეორიას ეფუძნება: ერთი შუა აღმოსავლეთის მუსიკის მსგავსი, ტეტრაქორდებზე დაფუძნებული, რომელიც მართავს მაღალ ხმებს; და მეორე დაფუძნებული პენტაქორდებზე, რომელიც მართავს ქვედა ხმას და შესაბამისად ჰარმონიულ ცვლილებებს (Tsitishvili, 2010).

ყველაზე საინტერესოა სულ ბოლოდროინდელი გამოკვლევები ქართული მრავალხმიანობის გამოთვლითი ანალიზის გამოყენებით (Muller, 2017; Scherbaum, 2016; 2019; 2020), რომლებმაც, ასევე, აჩვენეს ის, რაც ორმაგ-ტონალურ სისტემადა გამოიყურება; თუმცა, ამ შემთხვევაში, ერთი სისტემა არეგულირებს მელოდიურ ინტერვალებს, ხოლო განსხვავებული ტონალური სისტემა ჰარმონიული ინტერვალებისთვის. ამ კვლევებში მელოდიური ინტერვალები, მსგავსად ზემოთ ნახსენები თეორიებისა, დაფუძნებულია ინტერვალზე, რომელიც ეფუძნება დაახლოებით 170 ცენტთან ინტერვალს, თუმცა ამასიც ცვალებადობაა, მაგრამ საფეხურის ჰარმონიული ინტერვალის ხშირად 200 ცენტს უახლოვდება (აქ კიდევ ბევრ რამეზეა სალაპარაკო). ეს კვლევა შთამბეჭდავი და ამალეღვებელია ყველასთვის, ვინც დაინტერესებულია ქართული მრავალხმიანობის შესწავლით. ამასთან, მუსიკალური მაგალითების უმეტესობა სვანეთიდანაა, თუმცა რამდენიმე მათგანი მოიცავს გურულ სიმღერებს და გუნდს თბილისიდან. როგორც ჩანს, ჯერჯერობით არავის აქვს განხილული ქართლ-კახური სიმღერები და განსაკუთრებით საინტერესო იქნებოდა იმის ნახვა, თუ როგორ გაზომავს გამოთვლითი ანალიზი ტონალურ ორგანიზაციას, რომელიც უკვე მიჩნეულია ორმაგ-ტონალურ სისტემადა. ამის მიუხედავად, უკვე შეფასებული (ჩამონათვალი სიმღერებიდან და ანსამბლებიდან) გამოთვლითი ანალიზის დაკვირვებები იმის თაობაზე, რომ მელოდიური და ჰარმონიული ინტერვალების განსხვავებული ტონალური სისტემები არსებობს, ძნელია უარყო და მხოლოდ ამტიკებს იმ აზრს, რომ ქართულ მრავალხმიან სიმღერებში ტონალობით თამაში რჩება მსმენელის აღქმაზე მოთამაშე მნიშვნელოვან წყაროდ, რამაც შეიძლება ხელი შეუწყოს ხმოვანი ილუზიებისა და დროებითი ტრანსფორმაციების გამოცდილებას.

ამ მრავალ-ტონალური სისტემის მიღმაც კი, მიკროპოეტოპია შესრულებაში, დახვეწილი ვარიაციების სიმრავლეები, ისევე, როგორც იმპროვიზაცია, კიდევ უფრო თამაშობს ტონალობის ჩვენებულ აღქმაზე. ჩემს სამაგისტრო ნაშრომში, რომელიც ქართული სიმღერების შესრულების ვარიანტების საკითხებს ეძღვნებოდა, განხილულია უამრავი შესაძლო ვარიაცია, რაც გვხვდება გურულ სიმღერაში ვახტანგური. გავშიფრე და გავანალიზე სიმღერის 5 სხვადასხვა შესრულებას, რომელიც ჩანერილია 1930 და 2004 წლებში. აშკარა იყო განსხვავებები წყობაში სხვადასხვა ანსამბლს შორის (თვალსაჩინო მაგალითია ამაღლების ტენდენცია თითოეულ შესრულებაში (ასევე იხ. Scherbaum, 2020), მაგრამ მე, ასევე, აღვნიშნე წყობაში განსხვავებები ინდივიდუალურ შემსრულებლებშიც. ამის დასადასტურებლად განეული ჩემი მცდელობა გულისხმობდა ტრიოდან გუნდში გადასაწყვეტი ინტერვალის სიმაღლის გაზომვას, რომელიც ხმოვან ვერსიებში განსხვავდებოდა თითოეულ შესრულებაში (Kuzmich, 2007: 115). საბედნიეროდ, შერბაუმის (Scherbaum, 2016; 2019; 2020) და მიულერის (Muller, 2017) დახვეწილი გამოთვლითი ანალიზის ბევრად უფრო ნათლად აჩვენებს ასეთ ცვალებადობას, ვიდრე მე შევძელი. ფუნდამენტური სიხშირეების დასადგენად სტატისტიკური მუსიკალური პროგრამების გამოყენების შემდეგ გამოთვლილ გრაფებს თუ გადავხედავთ, ამ ინტერვალების შესრულებაში კვლავ ბევრია ცვალებადობა (რაც ყველაზე მარტივად ჩანს 5-დან 7-მდე ფიგურების ნაცრისფერ ნიშნებში შერბაუმთან (2019: 4—5); ან მისი გაგება შესაძლებელია სტანდარტული გადახრების აღნიშვნიდან, რომლებიც სხვაობენ 30-70 ცენტში, რაც ყურისთვის აშკარად შესამჩნევია (იქვე). ჩემს ნაშრომში, მე, ასევე, მივუთითე წყობის მნიშვნელოვან დეტალ-

ზე, რომელიც, როგორც ჩანს, არის ოდნავ გადიდებული კვარტა, რაც ზოგიერთ შესრულებაში ციმციმისა და ბზუილის ეფექტს ქმნის. ეს გვხდება სიმონიშვილის ვერსიაში დაახლოებით 1:31 და 1:50 წუთზე, კირილე პაჭკორიას 1929 წლის ვერსიაში 0:50-ზე და მისივე 1930 წლის ვერსიაში დაახლოებით 1:58-ზე. ბევრჯერ მომისმენია და მიძღერია ეს ინტერვალი, როგორც განსაკუთრებით სასიამოვნო მისი არაჩვეულებრიობისა და შინაგანი გამოცდილების გამო. ეს აშკარად დაფასებული ესთეტიკური თვისებაა და კიდევ ერთია იმ მრავალ შესაძლო მიკროპოეტიკიდან, რომელზეც შეგვიძლია ვისაუბროთ ქართულ მრავალხმიანობაში, თუმცა ეს ბზუილი ან ციმციმი მხოლოდ გურიის რეგიონალური მახასიათებელია. მინდა აღვნიშნო, რომ *ვახტანგურის* ზოგიერთი ტრიოს მონაკვეთი უსასრულოდ გვეჩვენება, განსაკუთრებით, ტექსტის გარეშე მონაკვეთები (Kuzmich, 2007). ტექსტთან მონაკვეთებს ბევრად ნაკლები სივრცე აქვთ ვარიაციულობისთვის, მაგრამ ამ მოციმციმე ინტერვალის გამოყენება განსაკუთრებით მოულოდნელ ენერჯიას ჰმატებს, რაც კიდევ ერთი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ათამაშებს შესრულების მიკროპოეტიკა ჩვენს აღქმას, როგორც მოისმენთ პაჭკორიას ვერსიის მეექვსე ტრიოში.

ინტერვალში ცვლილების ყველა ეს შესაძლებლობა ემატება რთულ მიკროპოეტიკას, რომელიც გვხდება ქართულ მრავალხმიანობაში. იქნება ეს B დახვენილი არჩევანი იმდრო Bb, B# ან რამე შუალედური, როგორც ზემოთ განვიხილეთ *საცეკვაოში*, ან ასობით, ალბათ ათასობით პერმუტაცია, რაც შეიძლება მოხდეს *ვახტანგურის* მსგავს სიმღერაში. უამრავი დახვენილი მუსიკალური და რიტმული ვარიაციები ქართული მრავალხმიანობის ბუნებრივი ნაწილია. ეს მიკროპოეტიკა თამაშობს ჩვენს მოლოდინებზე და იმის არჩევანმა, თუ როგორ უნდა იმღერებ კონკრეტული სიმალის ბგერას, შეიძლება იმდენი განსხვავებული ტონალური მიკროპოეტიკა მოახდინოს ქართული სიმღერის განვითარების ერთი მომენტიდან მეორე მომენტამდე.

იმედია, ზემოხსენებულმა დისკუსიამ აჩვენა, რომ მიკროპოეტიკა ქართულ მრავალხმიანობაში თამაშობს ჩვენს ტონალობის აღქმაზე, ისევე, როგორც მალაგის საზეიმო მუსიკაში მიკროპოეტიკა თამაშობს დროის გააზრებაზე. საფიქრებელია, რომ ჩვენს მოლოდინებზე ამ გადათამაშებასა და მრავალი ტონალობის შესაძლო ერთდროულ აღქმას მივყავართ სმენითი ილუზიებისა და დროებითი დამახინჯების განცდამდე ქართული მრავალხმიანი სიმღერების მოსმენის ან შესრულებისას. ხმოვანი ილუზიები და დროებითი დამახინჯებები თავისთავად არ არის საკმარისად მნიშვნელოვანი წარსულის გახსენებისა და წინაპრების მოხმობისთვის. ისინი არიან შექმნილი უფრო ღრმა არსებით-ქმნად გამოცდილებად, როდესაც ბგერის ფიზიკურობა, მისი ვისცერული ეფექტი, ფუნქციონირებს რაიმე ფორმის სოციალურ კონტექსტთან (იქნება ეს დამახსოვრებული თუ სინქრონული) და სიხარულის განცდის მომენტებთან ასოცირებით. როგორც ემოფი აღწერს, ამ მომენტებში ბგერითი მგრძობელობა ერთმანეთთან ერწყმის როგორც ფიზიკურ, ემოციურ, ასევე სოციალურ გამოცდილებას და „მუსიკალური შესრულება... გარდაქმნის წარსულს რაღაცად ცოცხლად და ხელშესახებად“ (Emoff, 2002: 8). ამრიგად, მუსიკა განიხილება, როგორც უფრო ფართო კულტურული გამოხატვის ნაწილი, რომლის ინტერდისციპლინარული ხასიათი სმენითი ილუზიებიდან რეალურ დროში გადაგვანაცვლებს, წინაპრების გასახსენებლად საჭირო უდროობის გამოსაცდელად.

**აუდიომაგალითები**

1. ამონარიდი „Betsimisaraka morceaux tromba: Volamena and Volon'aomby“-დან, ბილიკი 5, მად-აგასკარი: *Spirit Music from the Tamatave Region* (2001), UNESCO-ს ტრადიციული მუსიკის კოლექცია.
2. ნანყვეტები კირილე პაჭკორიას 1929 წლის „ვასტანგურის“ ჩანანერიდან.

ANDREA KUZMICH  
(CANADA)

**MORE ON HOW GEORGIAN POLYPHONY CONVEYS A SENSE OF ETERNITY  
OR ANCESTRY: MUSICAL ANALYSIS OF TEMPORAL DISTORTIONS  
IN GEORGIAN POLYPHONY**

In his research and analysis of Malagasy possession ceremonies, Ron Emoff proposed the “aesthetics of remembering” to explain the palpable power of ritual to recall the past. Emoff identifies this aesthetic as a heightened, creative, interdisciplinary social act of meaning construction that is in large part reliant on an exceptional musical performance, which plays with and distorts our sense of time. Furthering Emoff’s ideas in my paper on how Georgian polyphony conveys a sense of eternity (Kuzmich, 2020: 40-41) I suggested similar temporal distortions could be experienced in Georgian polyphony and in this paper I elaborate on this by drawing parallels between Malagasy music and Georgian polyphony. In particular, Emoff equates this “aesthetics of remembering” with the Malagasy term *maresaka*, and identifies it primarily as a musical or sound oriented phenomenon that (among other things) involves a series of subtle variations, which he calls micropoetics. These micropoetics play on the listener’s rhythmic perceptions and result in temporal distortions or aural illusions of shifting meter. I maintain however, that instead of playing on rhythmic perceptions, however, the micropoetics in Georgian polyphony play on our sense of tonality.

To make my case, in this paper I first elaborate on the “aesthetics of remembering” and *maresaka*, providing cultural context, musical examples and explanations for the temporal distortions Ron Emoff discusses. Then I turn to Georgian polyphony and, using a simple musical example (Satskevao, a dance song from the Kakheti) to introduce questions of tonality in Georgian polyphonic songs, I continue to identify how the polytonal quality exists, is reinforced and/or is played with 1) at the macro structural level of the music, 2) through the scales systems used, and 3) the use of micropoetics, the subtle and numerous variations in performance.

Ron Emoff, an ethnomusicologist/anthropologist, studies the music and ceremonial recollection practices of two marginalized ethnic groups (the Antandroy and the Betsimisaraka) in Tamatave, a town on the east coast of Madagascar. The healing aspects of these ceremonies require and also contribute to the creation of a certain joyous, energetic aesthetic that is equated with the Malagasy term *maresaka*, which Emoff also labels as the “aesthetic of remembering” and in his research and scholarship provides many interesting cases of how it results in an empowering act of meaning construction, which, in essence, is the healing power of the ritual (Emoff, 2002: 119, 152).

*Maresaka* more literally means “good talk” and is often used in everyday greetings. But when talking about Malagasy recollection or possession ceremonies, it is used to highlight a social, performative moment of when the music is just right, there is groove, and a general good feeling ensues (Emoff, 2002:2, 60). It can involve social interactions, physical movement and visual stimuli, but according to Emoff, it is primarily musically/sound oriented. It is needed to conduct a ceremony but at the same time, it also results from ceremonial performance, through the “sound, motion, emotion and commotion of ancestral spirits interacting and celebrating joyously in the present with the living” (Emoff, 2000:58).

Music that accompanies and is essential to a possession ceremony is based on a bamboo shaker called the *kaiamba* and a melodic instrument, either the diatonic accordion introduced to Madagascar in the late 19th century, or *valiha*, a diatonically tuned zither-like instrument, tube or boxed shaped. Even within the first few seconds of listening to some of Emoff's field recordings, we can feel a push and pull of the rhythm between the percussion instrument and the melodic instrument. In the example I played (audio ex. 1), the shaker sounds like it is grouped in 3s while the accordion seems to be an oddly group of 12, broken into 7 (3+2+2) and 5 (3+2). On top of this are many subtle variations, like when the accordion introduces a 3-note run played 2 times, which turns the 7 grouping into a 3+3+1 pattern. Similarly, there are numerous subtle variations on the shaker, which according to Emoff, demonstrates a tripartite rhythmic relationship, so that any one of the 3 groupings (e.g., at the level of 6 eighth notes, the level of 3 quarter notes, or of 2 dotted quarter notes) may be accentuated based on the will of the performer and results in a sense of multiple meters (Emoff, 2004: 10; 2011: 137-8).

We can see a similar multimeter effect in the transcription he provides of a ceremonial performance that includes *valiha* (zyther) (ex. 1). Is the meter an inner 6-beat subdivision as represented in the shaker/*kaiamba*, or is it an inner 4 pulse meter as played by the *valiha*? Emoff further observes within performance that the shaker may displace its alignment with the *valiha* (Emoff, 2011: 136), thereby again creating an aural shift, which is not just an aural experience but a physical, viscera one.

This, in effect, is a manipulation or distortion of musical time: individual parts shift in and out of phase with one another, which plays with the brain's ability to perceive time. Emoff, in describing his own experiences of the music, notes an awareness of two different time frames yet unable to distinctly hear or focus on one or the other clearly, which results in a sense of ungroundedness (ibid.: 67, 136). Malagasies themselves describe how the role of the music is to alter time: 'manova ilay fotoana' (ibid.: 136). This temporal reordering and resulting aural illusion is a key component of *maresaka*, and sets up a reorientation of time needed to conflate the past and present so that the past, via the ancestors, may appear to the living, the subjects of the ceremony (ibid.: 8, 11, 63). Of course, this phenomenon of time, this aural illusion, is not limited to Malagasy music. Emoff references other African music scholars (e.g. Steven Freidson with the Tumbuku drumming in Malawi, and Cornelia Fales and the Burundi inanga whisper songs) and analogies have been made between the aural illusions experienced in some African musics to the optical illusion of Rubin's goblet: depending on how you focus on it, you see either a vase or 2 faces.

Essential to the temporal distortions that Emoff describes above are the numerous subtle variations that occur when repeating small melodic units. Emoff uses the term micropoetics to describe these. Examples can include: different groupings of the inner pulse of the *kaimbai* or the melodic instruments; a single change in the order of a 3-note run that occurs very quickly; or the "density of pulses" from the *kaiamba* i.e., the fact that the pebbles in a bamboo shaker never all hit the side at the exact same time. Of course these examples are only a few of what may seem like an endless possibility of micro variations, the effect of which leads to the constant reordering and reorganizing of the musical content used during a ceremony and results in distortions.

But distortions that result from a play with rhythm typically do not occur in Georgian polyphony like they do in Malagasy Tromba music because Georgian polyphony is not as complicated rhythmically. That being said, there are many occasions that I, friends and colleagues, have experienced temporal disorientations while listening to or performing Georgian polyphonic songs, such

that the temporal experience of a song appears to be much longer than the time that has actually passed. So in an analogous way, I suggest that there are micropoetics (a multitude of subtle musical and rhythmic variations) in Georgian Polyphony that create aural illusions. But rather than playing with the rhythmic content to create an aural illusion, the micropoetics play on the tonal content. Because in Georgian polyphony there are not multiple meters experienced but it can be argued there are multiple tonal centres experienced. So this next section will elaborate on the polytonal nature of Georgian polyphony and on the micropoetics that play with it. Similar to the micropoetics that Emoff speaks of, these include many subtle variations in the order of notes or rhythmic groupings of smaller units of melodic content; however, they also involve small changes in tonal material and the complex overlay of multiple tonal systems, all of which play with our expected perceptions and lead to temporal distortions. I will start my discussion of Georgian polyphony with a brief overview of the music, noting how it structurally has a polytonal character. Then drawing on a relatively simple musical example, I briefly explore how tonality may be perceived, which leads to more discussions about tuning, scale systems and micropoetics in Georgian polyphony.

The nature of Georgian polyphony, its aesthetic principles that favour dissonance linked with the fact that most Georgian polyphony consists of 3 vocal parts performed within a narrow range, already results in polytonal sonic experience. The three parts can typically be defined as two tenor voices and a baritone, and the range of the polyphony is usually within a tenth. The harmonic system is not tertiary based, so while there are chords built on thirds and sixths, many are also formed out of fifths and seconds, or inversions thereof. For those in the West, accustomed to functional harmony, such dissonance combined with a missing fourth note often creates a suspended, poly-tonal feeling with unexpected resolutions.

Take for example the common Georgian chord built on the c-f-g, or a stacked fourth and fifth, what Dimitri Araqishvili describes as foundational to Georgian songs and “is as natural as [the] consonant triad c-e-g for European music” (2005: 30). In Western musical practices, this chord is known as a suspended chord because we feel suspended between two tonal centres. Where do we hear the tonic? Are we hearing a Do - Sol relationship between the outer notes, the c and the g? Or is the c the Sol, the fifth of the scale, and the tonic F? Without much thought, I can list songs from various regions whose first chord is intervallically equivalent to the c-f-g chord: e.g. Svan Maqruli, Acharuli Maqruli, Erekle’s Mravalzhamier from Kakheti, Alilulia (chant), Batonebo (from samegrelo) etc. The use of this chord, and similarly vague sonorities, already suggests Georgian polyphony is playing with our sense of tonality; however, this is not sufficient to engender the play of senses that leads to temporal distortions, and so I turn to a musical example and a briefly explore some ways tonality function within the song.

Consider a rather simple Georgian Kakheti dance song, *Satseqvao* recorded by *Mravalzhamier*, a choir based in Kakheti. The song is considered simple because it’s based on a 2 bar call from the 2nd voice and a 2 bar reply, in which only the last bar has all three voices active. This pattern is repeated a few times with some slight variations in the call when a second 4-bar section is inserted, as written in the example (ex. 2). The song continues with the first four bars repeated a few times before the 2nd 4-bar pattern is interjected again.

For the sake of this paper, tonality can be thought of as how “music unfolds through time a particular tone, interval, or chord” (1959: 261). Looking at only the first four bars we can already make some interesting observations about possible ways tonality may be experienced. Despite the fact that the fourth bar is the only one to have three voices, and that the bass voice only sings 3



different notes, I maintain there is already a sense of multiple tonal shifts in these short four bars. It is possible to define the first tonal centre by the first bar - and some may include the 2nd bar too - which centres around the C. However, I can also hear the last note of the 2nd bar as a note leading to a tonal centre defined by the A in the bass of the third bar. With the repeated As in the bass of the third bar, and the fact that this note sounds like a resolution from the previous bars, the third bar is more clearly defined with an A tonal centre. Interesting to note, however, is that the octave A, at the end of the bar in the ascending tetrachord of the top voice does not sound like a stable tone we associate with a tonal centre, perhaps due to the note's short duration and or the melodic development. (It's also interesting to note that the repeated octave A in the 6th bar does not sound like a stable note.) Another tonal section may be defined by the fourth bar, where all three voices are at play; however, the question of tonal centre is up for debate in this bar. For one, it could be defined by an A tonic but with a different scalar relationship than the one in the preceding bar, though it is also interesting to note that the A is not actually sung in this last bar, nor in the following two bars (which in performance sometimes varies slightly from the first two bars in the transcription, most notably with the first bar replaced with a 4-note descending pattern that starts from the F and ends on the C).

So here is a simple little excerpt from a simple polyphonic song, and already, from a rather superficial analysis of a very crass notational representation, there are many puzzling questions about the tonal centre. Considering some of the more observable aural details that the notational representation can't accommodate, there are a few more notable concerns about the tonality having to do with the intonation of individual notes. The notated example doesn't account for variations within the B $\sharp$ s and B $\flat$ s, the F $\sharp$ s and F $\natural$ s, or the fact that what looks like whole-steps (200 cents) on the staff are smaller than this. For example, the B $\flat$  is always tuned slightly higher, which, using the program Transcribe!, I approximated to be between 30-50 cents higher. That being observed, the Bs, from this recording in general, follow the notation, but as the song gets faster, the Bs start getting mixed up such that the B $\flat$  in the 2nd bar of the solo line is sung closer to a B $\sharp$  and the B $\sharp$  resolving into the third bar is sung closer to a B $\flat$  (around 1:47); and in the earlier repeat (around 1:42), the difference between the Bs is already getting fuzzy, such that they are closer in pitch to each other. I have also heard other performances of this song, where the Bs are mixed up even in the slower section.

Turning to the Fs, we should note that for the most part, there are consistent differences in the top voice between the F $\sharp$  and F $\natural$  as is written in transcription (Example 2); however, the middle voice sings yet a different F, this one is slightly smaller than an F $\sharp$  and results in something of a neutral third with the top voice (slightly smaller than a minor third). But as the song gets faster, the tuning of this F (both as a melodic and a harmonic interval) also becomes more variable (an example of which can be heard at 1:53).

The discussion above points to the question of tuning systems and scales in Georgian polyphony, and how these further contribute to the experiences of poly-tonnality in Georgian songs. Theories on scales are abundant and sometimes competing in the literature on Georgian polyphony. Despite the controversies, there are a number of relevant discussions about the tuning and scale systems that can contribute to the understanding of how multiple tonalities may be perceived. First is the presence of a neutral third and other inconsistent melodic intervals, which were briefly identified in the Satsekvao example above. Also, is the idea that Georgian polyphonic scales are mono-tonic and based on a pentachord. Many scholars suggest that the scale system is based on a perfect fifth, and divided into 4 steps of approximately 175 cents, which can also explain the neutral third. As is noted by many of these scholars, however, there is a lot of variability for the in-

terpretation of these intervals – variations to accommodate regional differences, difference between villages, or even differences between individual performers. For Kartli-Kakhetian songs, there are further discussions that theorize on two different tonal systems coexisting: one similar to music of the middle east, based on tetrachords, which govern the top voices; and one based on pentachords that govern the bottom voice and thus harmonic changes (Tsitsishvili, 2010).

Most interesting are very recent studies using computational analysis of Georgian polyphony (Muller, 2017; Scherbaum, 2016; 2019; 2020), which have also demonstrated what seems like a dual-tonal system; however, in this case, one system governs melodic intervals while a different tonal system is for harmonic intervals. In these studies, the melodic intervals, similar to the theories proposed above, tend to be based on intervals based on a step of around 170 cents (though there is variability in these) but the harmonic interval of a step is often calculated closer to 200 cents. This research is impressive and exciting for all those interested in the study of Georgian polyphony. However, most of the musical examples are from Svaneti, though a few have included Gurian songs and a choir from Tbilisi. None, however, seems to have yet addressed Kartli-Kakhetian songs and it would be particularly interesting to see how computational analysis will measure the tonal organization of what is already accepted as a dual-tonal system. Nonetheless, from the many field expeditions and many songs already evaluated, the computational analysis' observations, that there appears to be different tonal systems for the melodic intervals and harmonic ones, seems hard to refute and only validates how the perception of tonality in Georgian polyphonic songs continues to be a worthy source of playing with element to explore, and may very well contribute to experiences of aural illusions and temporal distortions.

But even beyond this multi-tonal system, the micropoetics in performance, i.e., the multitude of subtle variations in pitches as well as in improvisation, further play with our perceptions of tonality. My master's thesis, which focused on issues of variability in the performance of Georgian songs, documented the multitude of possible variations that occur in the Gurian song *Vakhtanguri*. I had transcribed and analyzed 5 different performances of the song recorded between 1930 and 2004. Tuning differences between differing ensembles were evident (an obvious example is the upward pitch drift in each performance (also see Scherbaum, 2020) but I also noted tuning differences within individual performances. My attempt to document these involved measuring the pitch of a resolving interval from the trio to chorus, which varied audibly within each single performance (Kuzmich, 2007: 115). Thankfully, the sophisticated computational analysis work by Scherbaum (2016; 2019; 2020) and Mueller (2017) demonstrates such variability much more clearly than I was able to. Looking at the graphs from the computational analysis after statistical music programs were used to evaluate the fundamental frequencies, there is still a lot of variability in the execution of these intervals (as can most easily be seen in the grey markings of figures 5 to 7 in Scherbaum [2019: 4-5]; or can be understood from the standard deviations reported, which vary from 30-70 cents, an obvious audible amount [ibid.]). In my thesis, however, I also noted some significant incidents of tuning, what seems to be a slightly augmented fourth that created a shimmer or buzz within some of the performances. These occurred in the Simonishvili version at approximately 1:31 and 1:50, on the Kirile Pachkoria's 1929 version at 0:50 and on his 1930's version at approximately 1:58. I have heard and sung this interval many times, knowing it to be particularly pleasing for its unusualness and its visceral experience. It is clearly a valued aesthetic quality and yet another one of the many possible micropoetics we can talk about in Georgian polyphony, though this buzz or shimmer is a regional characteristic particular to Guria only. I do want to note that while the variants

are seemingly endless in some of the trio sections of Vakhtanguri, especially those without text, those with text have far less room for variation, but the use of this shimmering interval adds a particularly unexpected energy, which is yet another example of how the micropoetics of performance play with our perceptions, which can be heard in the sixth trio of Pachkoria's version.

All these possibilities for variation in intervals add to the complex micropoetics performed in Georgian polyphony. Whether they be the subtle choice of singing a B $\flat$ , B $\natural$ , or something in between, as mentioned in the *Satseqvao* above, or the over hundreds, perhaps thousands of permutations that can take place in a song like Vakhtanguri, a multitude of subtle musical and rhythmic variations are a natural part of the Georgian polyphony. These micropoetics play with our expectations, and the choice of how a pitch is sung can have so many different tonal implications within the moment to moment unfolding of a Georgian song.

It is hoped that the above discussion has demonstrated that the micropoetics in Georgian polyphony play with our sense of tonality just as the micropoetics in Malagsy ceremonial music play with our sense of time. It is through this interplay with our expectations and the possible simultaneous perception of multiple tonalities that lead to aural illusions and temporal distortions when listening or performing Georgian polyphonic songs. Aural illusions and temporal distortions are themselves, however, not significant enough to recall the past and perform ancestry. They are made into more profound meaning-making experiences when the physicality of the sound, its visceral effect, functions in association with some form of social context (whether that be a remembered one or synchronous one) and moments of joyousness result. As Emoff describes, in these moments, sonic sensibilities intertwine with physical, emotional, as well as social experiences and the "musical performance ... transforms the past into something alive and palpable" (Emoff, 2002: 8). Thus the music is experienced as part of a larger cultural expression, the interdisciplinary nature of which allows for the jump from aural illusions in real time to the experience of timelessness required to recall the ancestors.

### Audio example

1. Excerpt from "Betsimisaraka morceaux tromba: Volamena and Volon'aomby," track 5, from *Madagascar: Spirit Music from the Tamatave Region* (2001), UNESCO Collection of Traditional Music.
2. Excerpts from Kirile Pachkoria's 1929 recording of "Vakhtanguri" (the 5th and 6th trios).

### References

- Araqishvili, Dimitri. (2005). "Georgian Music: a Brief Historical Review." In: *Essays on Georgian Ethnomusicology*. Pp. 22-39. Editor: Andriadze, Manana et al., translated by Ariane Chanturia. Tbilisi: IRCTP. [English translation of the 1925 original]
- Emoff, Ron. (2002). *Recollecting From The Past*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Emoff, Ron. (2004). Notes to *The Presence of the Past: Madagascar, Music, and Devotion*. DVD. Montpelier, VT: Multicultural Media.
- Emoff, Ron. (2011). "Tromba Children, Maresaka, and Postcolonial Malady in Madagascar." In: *Austronesian Soundscapes*. Pp. 135-154. Editor: Abels, B. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kuzmich, Andrea. (2020). "How does Music Convey the Sense of Eternity?" In: *The Ninth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 40-41. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Kuzmich, Andrea. (2007). "Issues of Variability and Questions of Non-Change in the Traditional Polyphonic Songs of Tbilisi Ensembles." Master's Thesis. Toronto: York University.
- Müller, M., Rosenzweig, S., Driedger, J., & Scherbaum, F. (2017). "Interactive fundamental frequency estimation with applications to ethnomusicological research." In: *Proceedings of the AES International Conference on Semantic Audio*, Pp. 186–193. Erlangen, Germany.
- Scherbaum, Frank. (2016). "On the Benefit of Larynx-Microphone Field Recordings for the Documentation and Analysis of Polyphonic Vocal Music." In: *Proceedings of the 6th International Workshop Folk Music Analysis*, Pp. 80-87. Dublin, Ireland.
- Scherbaum, Frank, Mzhavanadze, Nana, Rosenzweig, Sebastian and Müller, Meinard. (2019). "Multi-Media Recordings of Traditional Georgian Vocal Music for Computational Analysis." In *9th International Workshop on Folk Music Analysis*. accepted. Birmingham.
- Travis, Roy. (1959). "Toward a New Concept of Tonality." In: *Journal of Music Theory* 3: 257-284.
- Tsitsishvili, Nino. (2010). "A Historical Examination of The Links Between Georgian Polyphony and Central Asian-transcaucasian Monophony." In: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Pp. 195-214. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. NY: Nova Science Publishers, Inc.

**მაგალითი 1.** მუსიკალური შესრულების რეპრეზენტაცია ტრომბას ცერემონიალის დროს, სურათი 6.2, ემოფის ხელახალი გამოცემიდან (Emoff, 2011: 137).

**Example 1.** Representation of musical performance during Tromba ceremony, reprint of Figure 6.2 in Emoff (Emoff, 2011: 137).



**მაგალითი 2.** საცეკვაოს ორი მონაკვეთის უხეში ნოტაცია, კახური გუნდი „მარვალჟამიერის“ შესრულებით.

**Example 2.** A rough notation of the two sections of Satsekvaio, as sung by the Kakhetian choir Mravalzhamier.

**Example 1:** a rough outline of the form of Satsekvaio, as sung by the Kakhetian choir Mravalzhamier

**სურათი 1.** რუბინის ვაზა.

**Figure 1.** Rubin's goblet.



**მრავალხმიანობის კიდევ ერთი არგუმენტის შესახებ ქართულ სიმღერაში**

სასიმღერო მრავალხმიანობით სახელგანთქმულ ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში რამდენიმე კუთხის სიმღერა (ვგულისხმობ დღევანდელი საქართველოს ტერიტორიულ ფარგლებში შემავალ კუთხეებს) მრავალხმიანობის ფუნქციონირებით და ხვედრითი წილით აშკარად ამოვარდნილია ზოგადი კონტექსტიდან და დანარჩენებისგან განსხვავებული იერი აქვს. ასეთია ხევსურული, თუშური, მესხური და ლაზური სიმღერები. ამ კუთხეებში მრავალხმიანი მღერის ტრადიცია ან თითო-ოროლა ნიმუშში ფიქსირდება, ან მთლიანად მივიწყებულ-დაკარგულია.

საერთოქართული მოცემულობის ფონზე ხევსურული, თუშური, მესხური და ლაზური ერთხმიანი სიმღერების მუსიკალური ენის თავისებურებების კვლევამ (მხედველობაში მაქვს როგორც გამოცემული, ისე ჩემთვის ხელმისაწვდომი გამოუცემელი აუდიო და სანოტო ჩანაწერები) იმ დასკვნამდე მიმიყვანა, რომ ისინი მრავალხმიანობის არაერთ არგუმენტს შეიცავენ.<sup>1</sup> ეს არგუმენტები მიანიშნებს ქართველთა მუსიკალური აზროვნების უმთავრეს ნიშანზე — მრავალხმიანობაზე, რომელიც მოცემულ ჰანგებში აღარ/ვეღარ არის რეალიზებული. ხსენებულ არგუმენტთა რიცხვს უნდა ეკუთვნოდეს მუსიკალური აზრის დასასრულს კილოს ცენტრალური ტონის ხშირი გამეორება (მაგ. 1, 2, 3).

ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში შენიშნულია კილოს პრიმის მრავალჯერადი გამეორების ფაქტი თუშური, ხევსურული, მესხური, ჭანური და ტაოური სიმღერების ჰანგის ბოლოს, თუმცა ეს მოვლენა არც საგანგებოდ განხილულა და არც საკითხი დასმულა მრავალხმიანობასთან მისი კავშირის შესახებ.

პირველი, ვინც შეამჩნია თუშურ სიმღერებში მელოდიის დაბოლოება „კილოს პრიმის მრავალჯერადი განმეორებით“, შ. ასლანიშვილი იყო (ასლანიშვილი, 1956:131). გ. ჩხიკვაძე აღნიშნავს თუშური სიმღერებისა და საკრავიერი ჰანგებისთვის ტიპურ მოვლენას, ორიგინალურ საკადანსო საქცევებს, რომლებიც დამაბოლოებელ ტაქტში გადადის ნინარბედით — საკადანსო ბგერების ნინასნარ გამოჩენით (ჩხიკვაძე, 1960:XVII). ე. ჭოხონელიძე ტონიკის მრავალჯერად გამეორებას მიიჩნევს მთის მუსიკალური დიალექტებისთვის (იგულისხმება აღმოსავლეთ საქართველოს მთა — ნ.ზ.) დამახასიათებლად, თუშურში კი — გამომსახველობით ხერხადაც (ჭოხონელიძე, 1973:24). ე. გარაყანიძე თუშურ სიმღერებთან დაკავშირებით იმეორებს შ. ასლანიშვილის აზრს (თუმცა, ჩანს, ავინყდება ამის აღნიშვნა), თავის მხრივ კი უმატებს, რომ მსგავსი მოვლენა ნაკლები ხარისხით ზოგი ხევსურული სიმღერისთვისაც არის ნიშანდობლივი (გარაყანიძე, 2011:36). ე. გარაყანიძე პირველი მიუთითებს, ასევე, „ტონიკის მრავალჯერადი განმეორებაზე“ ზოგი მესხური ეპიკური სიმღერის კადანსში (გარაყანიძე, 2011:58). იმ ფაქტის აღნიშვნით, რომ ხშირად თუშური სიმღერის კადანსში ძლიერ დროზე აღებულ ტონიკურ ბგერას წინ უსწრებს „ნინარბედი“ — ტონიკური ბგერა სუსტ დროზე (გარაყანიძე, 2011:36), ე. გარაყანიძე ეთანხმება, ერთი მხრივ, გ. ჩხიკვაძის, ხოლო მეორე მხრივ, ე. ჭოხონელიძის მოსაზრებებს (ჩხიკვაძე, 1960:XVII, ჭოხონელიძე, 1973:24). გ. კრავიევილის აზრით, „სიმღერის ყოველი ფრაზის ბოლოს საყრდენი ტონის რიტმული დანაწევრება“ ჭანურისა და ტაოურის სტილური მახასიათებელია, რითაც ისინი განსხვავდება საქართველოს სხვა

<sup>1</sup> ქართულ სიმღერაში მრავალხმიანობის არგუმენტების შესახებ იხ. ზუმბაძე, 2010.

კუთხეების მუსიკისგან, გარდა თუშურისა (კრავიშვილი, 2017:173).

საკითხის შესწავლა დღევანდელი საქართველოს შემადგენელი კუთხეების მასალებით დაიწყო. მაგრამ ვინაიდან საქმე ეხებოდა არგუმენტს, რომელიც, ჩემი ვარაუდით, ყოფილ მრავალხმიანობაზე მიანიშნებდა, მრავალხმიანობა კი მივინყებულ-დაკარგულია, ასევე, საქართველოს დღევანდელ საზღვრებს გარეთ მცხოვრებ ქართველთა სიმღერებში, ამიტომ კვლევის პროცესში მათი მონაცემების გათვალისწინებაც მომიხდა. საანალიზო მასალას მიემატა თურქეთის საქართველოში ფიქსირებული ჩანაწერები, რომელთა შორის უძველესი 1917, ხოლო უახლესი 2014 წლისაა.

ისმის კითხვა: რა უნდა იყოს მიზეზი მუსიკალური აზრის დასასრულს კილოს ცენტრალური ტონის ხშირი გამოვლენისა? რა ხდება მისი საშუალებით?

ე. ჭოხონელიძე თვლის, რომ ტონიკის შემდგომ გამოვლენას უნდა ინვევედეს ტაქტის სუსტ დროზე მისი გამოჩენა; გამოვლენის აზრი ტონიკის მეტრულ-რიტმული განმტკიცებაა (ჭოხონელიძე, 1973:24-25).

ცხადია, კილოს I საფეხურის გამოვლენით ხდება ტონიკის ხაზგასმა, აქცენტირება, როგორც შ. ასლანიშვილი ამბობს, ტონიკურობის „უფრო განმტკიცება“ (ასლანიშვილი, 1956:116). მაგრამ რა მიზანი აქვს ამ ხაზგასმას, ტონიკურობის „უფრო განმტკიცებას“?

ე. ჭოხონელიძე ამ მოვლენას ბგერათრიგის „საყრდენი ტონების გამოკვეთას“, მათ „ინტონაციურ გამოვლენას“ უკავშირებს (ჭოხონელიძე, 1973:24).

ჩემი დაკვირვებით, რომელიც ხევსურული, თუშური, მესხური და ლაზური აუდიო და სანოტო ჩანაწერების ანალიზს ეფუძნება, ეს მოვლენა სიმღერის ყოფილ მრავალხმიანობაზე უნდა მიანიშნებდეს. ამ მიზანს ემსახურება რეპეტიციული ხაზგასმა კილოს მყარი, დამაბოლოებელი I საფეხურისა, რომელიც ნაგულისხმები ბანის ძირითად საფეხურს წარმოადგენს.

საყურადღებოა, რომ გამოთქმულ მოსაზრებას მხარს უჭერს ხევსურული, თუშური, მესხური და ლაზური მუსიკის საერთო თავისებურებები, რომლებიც საქართველოს დანარჩენი კუთხეებისთვის ან სრულიად უცხოა, ან თუ გვხვდება, მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევაში და კონკრეტული მიზეზით. ესენია:

- სასიმღერო ტრადიციაში ერთხმიანობის დომინირება;
- მამაკაცთა რეპერტუარში უნისონური შესრულება;
- ერთხმიან სიმღერებში მრავალხმიანობის არგუმენტები კილოს დაბალი VII, ზოგჯერ VI საფეხურის სახითაც.

ერთადერთი, რაზეც აღნიშნული ნიშან-თვისებები შეიძლება მიუთითებდეს, არის ხსენებულ კუთხეებში ხმის შეწყობის/შებანების ტრადიციის დაკნინება/დაკარგვა. მათი ახსნა შინაგანი ბუნებით მრავალხმიან ქართულ კულტურაში სიძველის შემორჩენით ნაკლებად სარწმუნოა.

მეტად მნიშვნელოვანია, რომ მუსიკალური აზრის დასასრულს კილოს ცენტრალური ტონის ხშირი გამოვლენა გვხვდება საქართველოს იმ კუთხეების სიმღერებში, სადაც მრავალხმიანმა მღერამ სხვადასხვა მიზეზით არსებითი ცვლილებები განიცადა. ვინაიდან ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობა ბანით თანხლებულ მღერაშია რეალიზებული, გაერთხმიანებულ სიმღერებში კი ბანმა დაკარგა კუთვნილი ადგილი, ამიტომ მისი უწინდელი არსებობა სხვა გზებით, სხვა საშუალებებით არის მინიშნებული.

გავიხსენოთ, რომ ხევსურეთსა და თუშეთში ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერის რამდენიმე ნიმუშია ფიქსირებული, მესხეთსა და ლაზეთში კი ფაქტობრივად მთლიანად ერთხმიანი მღერაა გაბატონებული. ასეთ მოცემულობაში არგუმენტებს, რომლებიც სიმღერის უწინდელ მრავალხმიანობაზე მიუთითებს, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

ნ. მაისურაძის მიხედვით, კილოს I და დაბალ VII საფეხურებს ქართულ ერთხმიან

სიმღერებში მელიოდის ჰარმონიული საყრდენების ფუნქცია აქვს და ბანად მოიაზრება (მაისურაძე, 2015:133). ზოგჯერ ფრაზის დამაბოლოებელი ბგერა (ტონიკური ბგერის მრავალჯერადი გამეორება) ყოველი მომდენო ფრაზის ჰარმონიულ საყრდენად აღიქმება, რისი მიზეზიც ერთხმიან სიმღერებში ფარული ორხმინანობის არსებობაა (მაისურაძე, 2015:158).

საკითხის შესწავლის პროცესში ჩემ მიერ გაანალიზებული ხევსურული, თუშური, მესხური და ლაზური აუდიო და სანოტო ჩანაწერებიდან მუსიკალური აზრის დასასრულს კილოს პრიმის მრავალჯერადი გამეორების ამსახველ სურათს წარმოვადგენ ლაზეთის მაგალითზე.

თავდაპირველად შევეხები აუდიოჩანაწერებს. მათ კვლევას მოცემულ შემთხვევაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რადგან მასალა მწირია და მისი ნაწილი ნოტირებული არ არის. გ. ჩხიკვაძის მიერ საქართველოში მცხოვრები ლაზეთისგან ექსპედიციებში ფიქსირებული ხმოვანი ნიმუშების შესწავლით ირკვევა, რომ საკვლევი მოვლენა სახეზეა 1963 წელს სარფში ჩანერილ 2 სიმღერაში 6-დან (ექსპედიცია გურიასა და აჭარაში, 1963: 156-22, 157-1) და 1973 წელს სარფში, კვარიათსა და სიმონეთში ფიქსირებულ 27 სიმღერაში 57-დან (ექსპედიცია ბათუმის რაიონში, 1973: 205: 1-4, 6, 14-16, 18, 21, 24-25, 28-29, 31-36; 206: 1, 6, 12; 207: 5-7, 10)<sup>2</sup> (აუდიომაგ. 1, 2, 3, 4, 5, 6).

რაც შეეხება სანოტო ჩანაწერებს. გ. კოკელაძის კრებულში შეტანილი ლაზური ნიმუშები (კოკელაძე, 1984:288-295) ნაწილია თურქეთის ლაზეთში 1917 წელს ენათმეცნიერ ი. ყიფშიძის მიერ ფონოგრაფით ფიქსირებული 19 სიმღერისა (კოკელაძე, 1936:1). სავარაუდოდ, იგივე უნდა იყოს გ. ჩხიკვაძის სანოტო კრებულში შესული ლაზური ნიმუშების (ჩხიკვაძე, 1971:346-363) წყაროც (ჩხიკვაძე, 1980:31-32). გ. კოკელაძის კრებულში ჩვენთვის საყურადღებო მოვლენა გვხვდება წარმოდგენილი 6 სიმღერიდან 4-ში (№№95-96, 98-99) (მაგ. 4), ხოლო გ. ჩხიკვაძის კრებულში — 13 სიმღერიდან 8-ში (თოლი მონი კულანი, ოხაჩქუში ბირაფა, ჰეიამოლი, ხუსნი აბდულიში, ასქერიშა მობთით, ხორონიში ბირაფა, ლაზური ბირაფა, ვინური ბირაფა) (მაგ. 5). კილოს ცენტრალური ტონი მუსიკალური აზრის დასასრულს მეორდება გაღმალაზეთში 1989-1990 წლებში ზ. თანდილავას მიერ ჩანერილ *დესთანებშიც* (კრავეიშვილი, 2017:253, 254) და 2014 წელს გ. კრავეიშვილისა და ნ. მემიშიშის მიერ ფიქსირებულ სიმღერაში *ხოლო ქომობთუ იაზი* (კრავეიშვილი, 2017:259).<sup>3</sup> მუხლის დასასრულს ტონიკა მეორდება, ასევე, ტაოურ სიმღერებში. ასეთებია 2014 წელს გ. კრავეიშვილის მიერ ჩანერილი *ჰაიდე, ნეგდეთ და კაჩკაჩკაზე გომოდი* (მაგ. 6) (კრავეიშვილი, 2017:251, 253). ამავე თვალსაზრისით საყურადღებოა ყიზლარში დ. არაყიშვილის მიერ 1904 წელს ჩანერილი *თეთრო ქალო* (მაგ. 7) (Аракчиев, 1916:131).

ამკარაა, რომ ხევსურულ, თუშურ, მესხურ და ლაზურ ერთხმიან სიმღერებში გამოვლენილი, მათი სტილური თავისებურების ამსახველი, ერთი და იგივე მოვლენა — მუსიკალური აზრის დასასრულს კილოს ცენტრალური ტონის ხშირი გამეორება — შემთხვევითი არ შეიძლება იყოს. შემთხვევითი არც ის არის, რომ ამ ნიშნით ხევსურული, თუშური, მესხური და ლაზური განსხვავდება საქართველოს დანარჩენი კუთხეების სიმღერებისგან, რომლებშიც წამყვანი მრავალხმინი მღერის ტრადიციაა. ხოლო თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ეს მოვლენა სახეზეა დღევანდელი საქართველოს საზღვრებს გარეთ მცხოვრებ ქართველთა ერთხმიან სიმღერებშიც, მაშინ ჩემი

<sup>2</sup> ჩამოთვლილებს შორის ზოგი სიმღერა ჰანგით იგივეა და მხოლოდ ვერბალური ტექსტით სხვაობს.

<sup>3</sup> ლაზური და ტაოური მუსიკის სტილურ მახასიათებელზე — სიმღერის ყოველი ფრაზის ბოლოს საყრდენი ტონის რიტმულ დანაწევრებაზე — საუბრისას გ. კრავეიშვილი მხოლოდ 2 სხვა მაგალითს ასახელებს (კრავეიშვილი, 2017).



მოსაზრების სისწორეში დაეჭვება ძნელია.

საყურადღებოა, რომ „ლაკურ კადანსად“ წოდებული მსგავსი მოვლენა (ტონიკური ბგერის მრავალჯერადი გამეორება) (Чалаев, 1977:6) გვხვდება, ასევე, დალესტნის ხალხების — ხუნძების, ყუმუხების, ლაკების, დარგუელებისა და ლეზგების — სიმღერებში, რომლებიც წარმოდგენილია სანოტო კრებულში *Дагестанские народные песни* (Zumbadze, Matiashvili, 2015:86). აქ იგი სახეზეა ყოველი 20-დან 17 ხუნძურ (№№2-14, 16-18, 20), 16 ყუმუხურ (№№44-46, 48-60) (მაგ. 8), 13 ლაკურ (№№61-62, 64-73, 78), 12 დარგუელ (№№82-84, 86-88, 90, 92, 94-95, 97, 99) და 3 ლეზგურ სიმღერაში (№№27, 30, 36) (Гасанов, 1959). სანოტო კრებულში *Лакские народные песни* გაერთიანებული 50 ნიმუშიდან „ლაკური კადანსი“ გვხვდება 17-ში (№№5-6, 11, 14, 18, 20, 25-26, 28-30, 34-35, 38-39, 45, 49) (Чалаев, 1977).<sup>4</sup>

მართალია, რიგი მიზეზების (განსაკუთრებით, ავთენტიკური საექსპედიციო ფონოჩანაწერების ხელმიუწვდომლობისა და საკუთარი საექსპედიციო პრაქტიკის უქონლობის) გამო საკითხის შედარებითი სამეცნიერო კვლევის შესაძლებლობას მოკლებული ვარ, მაგრამ არ გამოვრიცხავ, რომ ჩრდილოკავკასიელ ხალხთა სიმღერებში ქართულის ანალოგიურ პროცესებს ჰქონდეს ადგილი.

დასასრულ, გავიმეორებ იმას, რაზეც ჯერ კიდევ ჩემს სადისერტაციო ნაშრომში (ზუმბაძე, 1997:120-123) და ცალკეულ სტატიებში ვწერდი: რომ საქართველოში, სადაც მრავალხმიანობა მუსიკალური აზროვნების ზოგადეროვნული ფორმა და კოლექტიური შესრულების ერთადერთი სწორი გზაა, სიმღერა ერთხმიანი მხოლოდ სოციალური ფუნქციის გამო შეიძლება იყოს. და დიდი ხნის წინ გამოთქმულ ამ აზრს ამჯერად უფრო მეტად დარწმუნებული დავამატებ: რომ ყველა სხვა შემთხვევაში ქართული სიმღერის ერთხმიანობა გარკვეული მიზეზით არის გამოწვეული, გარკვეული რამის შედეგია. თუ კონკრეტულად რისი, ამას სიმღერის მუსიკალური ენის საფუძვლიანი კვლევა სჭირდება.

#### აუდიომაგალითები

1. *heÁamo*. ექსპედიცია ბათუმის რაიონში, 1973 (ხელმძღვანელი: გ. ჩხიკვაძე). თსკ ქმმლა, 205-16.
2. *ნადური*. იქვე: 205-32.
3. *heÁ, asie*. ექსპედიცია ბათუმის რაიონში, 1973 (ხელმძღვანელი: გ. ჩხიკვაძე). თსკ ქმმლა, 206-1.
4. *heÁamo*. იქვე: 206-6.
5. *საფერხლო*. ექსპედიცია ბათუმის რაიონში, 1973 (ხელმძღვანელი: გ. ჩხიკვაძე). თსკ ქმმლა, 207-5.
6. *ე კულანი მიშიე*. იქვე: 207-10.

<sup>4</sup> ამ რიცხვში არ შედის სიმღერები, რომლებშიც ტონიკა მხოლოდ 2-ჯერ უღერს. ასეთთა რაოდენობა კი საკმაოდ დიდია.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- ასლანიშვილი, შალვა. (1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. II. თბილისი: ხელოვნება.
- გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). *ქართული მუსიკალური დიალექტები დამათიურთიერთმიმართება*. თბილისი: საქართველოს მაცნე.
- ექსპედიცია გურიასა და აჭარაში. (1963) (ხელმძღვანელი: გ. ჩხიკვაძე). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის (ამის შემდეგ: თსკ) ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი (ამის შემდეგ: ქსმშლა), ფ. №№156-157.
- ექსპედიცია ბათუმის რაიონში. (1973) (ხელმძღვანელი: გ. ჩხიკვაძე). თსკ-ის ქსმშლა, ფ. №№205-207.
- ზუმბაძე, ნატალია. (1997). *სავედრებელი და სადიდებელი სიმღერები ქართველ ქალთა სანეჩვეულებო ფოლკლორში: უანრული სპეციფიკა და მრავალხმიანობა*. საკანდიდატო დისერტაცია, ხელნაწერი. ავტორის პირადი არქივი.
- ზუმბაძე, ნატალია. (2010). “ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა და მისი დამატებითი არგუმენტები”. კრებულში: ნურნუშია, რ., ჟორდანიას, ი. (რედაქტორები), *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. მოხსენებები. გვ. 354-370. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.
- კოკელაძე, გრიგოლ. (1936). *ჭანური სიმღერები ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიიდან*. ხელნაწერი. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი, №1370.
- კოკელაძე, გრიგოლ. (შემდგენელი). (1984). *ასი ქართული ხალხური სიმღერა*. თბილისი: ხელოვნება.
- კრავიშვილი, გიორგი. (2017). *საქართველოს მონყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები*. სადოქტორო დისერტაცია, ხელნაწერი. თსკ-ის ქსმშლა.
- მაისურაძე, ნინო. (2015). *ქართული ტრადიციული მუსიკა და ეროვნული ცნობიერება*. თბილისი: საგამომცემლო სახლი ემ-პი-ჯი.
- მალრაძე, ვალერიან. (1987). *ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.
- ქართული ხალხური მუსიკის სალექციო კურსის საილუსტრაციო მასალა*, ტომი II. (1971). თბილისი. სანოტო კრებული, ხელნაწერი. თსკ-ის ქსმშლა, №73009.
- ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (რედაქტორ-შემდგენელი). (1960). *ქართული ხალხური სიმღერა*, ტომი I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

---

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1980). ლაზეთი და თანამედროვე ლაზური სიმღერა. სამეცნიერო ნაშრომი, ხელნაწერი. თსკ-ის ქმშლა, №3320.

ჭობონელიძე, ვესევი. (1973). ქართული ხალხური სიმღერების აკორდიკის ზოგიერთი საკითხისათვის. სამეცნიერო ნაშრომი, ხელნაწერი. თსკ-ის ქმშლა, №2216.

Аракчиев, Дмитрий. (1916). Грузинское народное музыкальное творчество. Труды музыкально-этнографической комиссии, том V. Москва: Типография Г. Лиснера и Д. Собко.

Гасанов Г. (Общий редактор). (1959). Дагестанские народные песни. Москва: Государственное музыкальное издательство.

Чалаев, Ширвани. (1977). Лакские народные песни. В обработке для голоса и фортепиано. Москва: Советский композитор.

Zumbadze, Natalia, Matiashvili, Ketevan. (2015). "On Some Parallels between Georgian and North Caucasian (Chechen and Daghestani) Traditional Music (Attempt for the comparative study of expedition audio recordings)". In: *GESJ: Musicology and Cultural Science*, No. 1(11), pp. 77-87.

### ABOUT ANOTHER ARGUMENT OF POLYPHONY IN GEORGIAN SONG

In Georgian traditional music famous for its vocal polyphony, songs of several regions (I mean the regions of present-day Georgia) are clearly out of the general context in both the function and share of polyphony and sound different from the rest. Such are Khevsuretian, Tushetian, Meskhetian and Laz songs. Polyphonic tradition in these regions is either presented by just a few examples, or has been completely forgotten and lost.

Against the background of common Georgian data, study of the peculiarities of Khevsuretian, Tushetian, Meskhetian and Laz single-part songs (I mean published as well as unpublished audio and music records available to me) led me to the conclusion that they contain a number of arguments for polyphony.<sup>1</sup> These arguments point to main sign of Georgian musical thinking – polyphony, which is no longer/ can no longer be realized in given tunes. Frequent repetition of the central tone of the mode at the end of musical idea can be attributed to the afore-mentioned arguments (ex. 1, 2, 3).

Multiple repetition of tonic of the mode is encountered at the end of Tushetian, Khevsuretian, Meskhetian, Chanian and Taoyan song tunes. However, this phenomenon has not been the topic of special discussion, nor was the question raised about its connection to polyphony.

Shalva Aslanishvili was the first to notice that in Tushetian songs the melody ended in “multiple repetition of the tonic of the mode” (Aslanishvili, 1956:131). G. Chkhikvadze notes a typical occurrence for Tushetian songs and instrumental tunes – original cadence phrases, which move to the final bar with the preliminary appearance of cadence sounds (Chkhikvadze 1960: XVII). E. Chokhonelidze considers multiple repetition of tonic as characteristic of mountain musical dialects (East Georgian mountains are implied – N.Z.), and a means of expression in Tushetian dialect (Chokhonelidze, 1973:24). Regarding Tushetian songs E. Garakanidze repeats Sh. Aslanishvili’s opinion (however he forgets to mention this). In turn, he adds that a similar occurrence in lesser degree is characteristic of some Khevsuretian songs (Garakanidze, 2011:36). E. Garakanidze is also the first to point ‘multiple tonic repetitions’ in the cadences of some Meskhetian epic songs (Garakanidze, 2011:58). By noting the fact that in Tushetian song a tonic tone taken at a strong time is often preceded by a tonic taken at a weak time (Garakanidze, 2011:36), E. Garakanidze agrees with the views of G. Chkhikvadze on the one hand and E. Chokhonelidze on the other hand (Chkhikvadze, 1960:XVII, Chokhonelidze, 1973:24). According to G. Kraveishvili, rhythmic fragmentation of the supporting tone at the end of each song phrase is a stylistic feature of Chanian and Taoyan. In this they differ from the music of other parts of Georgia, except Tusheti (Kraveishvili, 2017:173).

I started researching the issue with the materials from the constituent regions of today’s Georgia. But since the matter concerned the argument, which, in my opinion, referred to former polyphony; and polyphony is forgotten or lost also in the songs of the Georgians living outside Georgia, in the research I had to consider their data as well. The material for the analysis was supplemented

---

<sup>1</sup> About Polyphony Arguments in Georgian Song, see Zumbadze, 2010.

with the recordings of the Georgians residing in Turkey, the oldest of which dates back to 1917, and the most recent was made in 2014.

Here arises the question: what is the reason for the frequent repetition of the central tone of the mode at the end of a musical idea? What happens through this?

E. Chokhonelidze believes that subsequent repetition of the tonic can be caused by its appearance at a weak time of the bar. The idea of repetition is metric-rhythmic strengthening of the tonic (Chokhonelidze, 1973:24-25).

Repetition of step I of the mode emphasizes, accentuates the tonic, as Sh. Aslanishvili points, strengthens tonicity (Aslanishvili, 1956:116). But what is the purpose of this emphasis, more 'strengthening' of tonicity?

E. Chokhonelidze associates this phenomenon with 'highlighting of the supporting tones' of the scale, their intonation expression (Chokhonelidze, 1973:24).

According to my observations, based on the analysis of Khevsuretian, Tushetian, Meskhetian and Laz audio and musical recordings, this phenomenon may indicate to the former polyphony of the song. This is the purpose of repeating the solid, final step I, which is the basic step for the supposed bass.

It is noteworthy that the expressed opinion is supported by the common features of Khevsuretian, Tushetian, Meskhetian and Laz music which are either completely foreign to the rest of Georgia, or if encountered, only in certain cases and for a specific reason. These are:

- Dominance of monophony in vocal tradition;
- Unison performance in male repertoire;
- Polyphonic arguments in monophonic songs in the form of low step 7, sometimes step 6

of the mode.

The only thing these features can indicate is the reduction-loss of voice/bass tuning in the mentioned regions. Their explanation by survival of antiquity in the essentially polyphonic Georgian culture is less reliable.

It is important that frequent repetition of the central tone at the end of the musical idea is encountered in the songs of the regions of Georgia, where polyphonic song underwent substantial changes. Since traditional Georgian polyphony is realized in a song with bass, and bass has lost its place in single-part songs, its pre-existence is hinted by other means.

Let's remember, that in Khevsureti and Tusheti several examples of traditional polyphonic song are documented, a monophonic singing actually predominates in Meskheti and Lazeti. In such conditions, special attention is paid to the arguments pointing to the previous polyphony of the song.

According to N. Maisuradze, in Georgian single-part songs step 1 and low step 7 have the function of harmonic bases of melody and are interpreted as bass (Maisuradze, 2015:133). Sometimes final sound of a phrase (multiple repetitions of a tonic) is perceived as the harmonic basis of each subsequent phrase, which the researcher explains by the presence of hidden biphony in single-part songs (Maisuradze, 2015:158).

From the Khevsuretian, Tushetian, Meskhetian and Laz audio and music recordings analyzed in the process of researching the issue, I will present the picture of multiple repetition of tonic on the example of Lazeti.

I will touch on audio recordings first. Their research, in this case, has a special significance, because the material is scarce and part of it is not notated. The study of the sound material documented during field expeditions by G. Chkhikvadze from the Laz living in Georgia, reveals that the research issue is present in 2 of the 6 songs recorded in Sarpi in 1963 (Field expedition to Guria and

Achara, 1963: 156-22, 157-1) and in 27 of the 57 songs recorded in Sarpi, Kvartati and Simoneti in 1973 (Field expedition to Batumi district, 1973: 205: 1-4, 6, 14-16, 18, 21, 24-25, 28-29, 31-36; 206: 1, 6, 12; 207: 5-7, 10)<sup>2</sup> (audio ex. 1, 2, 3, 4, 5, 6).

As for the notated records. The Laz examples included in G. Kokeladze's collection (Kokeladze, 1984:288-295) are part of 19 songs recorded on the phonograph by linguist I. Kipshidze in Turkish Lazeti, in 1917 (Kokeladze, 1936:1). Supposedly, the Laz examples included in Chkhikvadze's collection (Chkhikvadze, 1971:346-363) are taken from the same source (Chkhikvadze, 1980:31-32). The phenomenon of our interest can be found in 4 out of 6 songs presented in G. Kokeladze's collection (№№95-96, 98-99) (ex. 4), and in 8 out of 13 songs in G. Chkhikvadze's collection (*Toli moni kulani, Okhachkushi birapa, Heyamoli, Khusni Abdulishi, Askerisha mobtit, Khoronishi birapa, Lazuri birapa, Vitsuri birapa*) (ex. 5). Central tone of the mode is repeated at the end of the musical idea in *Destane* songs recorded by Z. Tandilava in Gaghamalazeti in 1989-1990 (Kraveishvili, 2017:253, 254) and in the song *Kholo komokhtu yazi* documented by G. Kraveishvili and N. Memishvili in 2014 (Kraveishvili, 2017:259).<sup>3</sup> The tonic is repeated at the end of the stanza, in Taoyan songs as well. For example, *Haide, tsevdet* and *Kachkachkaze gomodi* (ex. 6) recorded by G. Kraveishvili in 2014 (Kraveishvili, 2017:251, 253). The same should be noted about *Tetro kalo* (ex. 7), recorded by D. Arakishvili in Kizlyar in 1904 (Arakchiev, 1916:131).

It is obvious that the phenomenon – frequent repetition of the central tone of the mode at the end of the musical idea, which is a common stylistic peculiarity for Khevsuretian, Tushetian, Meskhetian and Laz single-part songs cannot be accidental. Nor is it a coincidence that this distinguishes Khevsuretian, Tushetian, Meskhetian and Laz songs from the songs of other parts of Georgia, in which the tradition of polyphonic singing is leading. And if we take into account that this phenomenon is also present in monophonic songs of the Georgians living outside the borders of Georgia, then it's hard to doubt the correctness of my opinion.

It is noteworthy that a similar phenomenon called „Lak cadence“ (multiple repetition of a tonic) (Chalaev, 1977:6) is encountered in the songs of Dagestani peoples – the Avars, Kumyks, Laks, Dargoyans and Lezgin, which are presented in the music collection *Dagestani Folk Songs* (Zumbadze, Matiashvili, 2015:86). Here it is present in 17 Avarian (№№2-14, 16-18, 20), 16 Kumyk (№№44-46, 48-60) (ex. 8), 13 Lak (№№61-62, 64-73, 78), 12 Dargoyan (№№82-84, 86-88, 90, 92, 94-95, 97, 99) and 3 Lezgin songs (№№27, 30, 36) out of every 20 (Gasnov, 1959). „Lak cadence“ is found in 17 examples (№№5-6, 11, 14, 18, 20, 25-26, 28-30, 34-35, 38-39, 45, 49) out of 50 included in the music collection *Lak Folk Songs* (Chalaev, 1977).<sup>4</sup>

Although for a number of reasons (especially inaccessibility to authentic expedition audio recordings, and the lack of my own expedition practice) I do not have the opportunity for a comparative scientific study on this issue, but I do not exclude that the processes similar to Georgian, are observed in the songs of the North-Caucasian peoples.

Finally, I will repeat what I wrote about in my dissertation work (Zumbadze, 1997:120-123) and in separate articles: in Georgia, where polyphony is the nationwide form of musical thinking and the only right way of collective performance, a song can be single-part only because of its

<sup>2</sup> Some of the listed songs have the same melody, but different lyrics.

<sup>3</sup> Speaking of the stylistic characteristics of Laz and Taoyan music – fragmentation of the supporting tone at the end of each song phrase, G. Kraveishvili names only 2 other examples (Kraveishvili, 2017).

<sup>4</sup> These do not include the songs in which the tonic sounds only twice; there are quite a few of them.

social function. And, to this opinion uttered long time ago I will more confidently add: In all other cases, monophony of Georgian song is caused by a certain reason; it is the result of something certain, but of what exactly, it requires a thorough study of the musical language of the song.

### Audio examples

1. *Heyamo*. Field expedition to Batumi district, 1973 (led by G. Chkhikvadze). GFMLA of TSC, 205-16.
2. *Naduri*. Ibid: 205-32.
3. *Hey, asie*. Field expedition to Batumi district, 1973 (led by G. Chkhikvadze). GFMLA of TSC, 206-1.
4. *Heyamo*. Ibid: 206-6.
5. *Saperkhulo*. Field expedition to Batumi district, 1973 (led by G. Chkhikvadze). GFMLA of TSC, 207-5.
6. *E kulani mishie*. Ibid: 207-10.

### References

- Arakchiev, Dmitriy. (1916). *Gruzinskoe narodnoe muzikalnoe tvorchestvo (Georgian Folk Music)*. Works of the Musical-Ethnographic Commission. vol. V. Moskva: Tipografia G. Lissnera i D. Sobko. (in Russian).
- Aslanishvili, Shalva. (1956). *Narkvevebi Kartuli Khalkhuri Simgherebis Shesakheb (Essays on Georgian Folk Songs)*. vol. II. Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian).
- Chalaev, Shirvani. (1977). *Lakskie narodnie pesni (Lak Folk Songs) arranged for voice and piano*. Moskva: Sovetskiy kompozitor (in Russian).
- Chkhikvadze, Grigol. (editor-compiler). (1960). *Kartuli Khalkhuri Simghera (Georgian Folk Song)*. vol. I. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. (in Georgian).
- Chkhikvadze, Grigol. (1980). *Lazeti da tanamedrove lazuri simghera (Lazeti and Modern Laz Song)*. manuscript of the scientific work. Georgian Folk Music Laboratory Archive (further on: GFMLA) of Tbilisi State Conservatoire (further on: TSC), №3320. (in Georgian).
- Chokhnelidze, Evsevi. (1973). *Kartuli khalkhuri simgherebis akordikis zogierti sakitkhisatvis (On Some Issues of Chords in Georgian Folk Songs)*. manuscript of the scientific work. GFMLA of TSC, №2216. (in Georgian).
- Field expedition to Guria and Achara. (1963) (led by G. Chkhikvadze). GFMLA of TSC), №№156-157.

Field expedition to Batumi district. (1973) (led by G. Chkhikvadze). GFMLA of TSC, №№205-207.

Garakanidze, Edisher. (2011). *Kartuli musikaluri dialektebi da mati urtiertmimarteba (Georgian musical dialects and their interrelation)*. Tbilisi: Sakartvelos Matsne. (in Georgian).

Gasanov, G. (Editor-in-chief). (1959). *Dagestanskie narodnie pesni (Dagestani Folk Songs)*. Moskva: Gosudarstvennoe muzikalnoe izdatelstvo. (in Russian).

*Kartuli khalkhuri musikis saleksio kursis sailustratsio masala (Illustration material of the lecture course in Georgian folk music)*. vol. II. (1971). manuscript of the music collection. GFMLA of TSC, №73009. (in Georgian).

Kokeladze, Grigol. (1936). *Chanuri simgherebi eksperimentuli ponetikis laboratoriidan (Chan Songs from the Laboratory of Experimental Phonetics)*. manuscript. Archive of the Folklore State Centre of Georgia, №1370. (in Georgian).

Kokeladze, Grigol. (compiler). (1984). *Asi kartuli khalkhuri simghera (100 Georgian Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian).

Kraveishvili, Giorgi. (2017). *Sakartvelos motskvetili kutkheebis da XVII-XIX saukuneebshi gadasakhlebul kartvelta khalkhuri musikis shestsavlis problemebi (Problems in the Study of Folk Music in Georgia's Torn off Regions and of the Georgians Exiled in the XVII-XIX Centuries)*. manuscript of the dissertation work. GFMLA of TSC. (in Georgian).

Maghradze, Valerian. (1987). *Kartuli (meskhuri) khalkhuri simgherebi (Georgian (Meskhetian) Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian).

Maisuradze, Nino. (2015). *Kartuli traditsiuli musika da erovnuli tsnobiereba (Georgian Traditional Music and National Awareness)*. Tbilisi: MPG Publishing. (in Georgian).

Zumbadze, Natalia. (1997). *Savedrebeli da sadidebeli simgherebi kartvel kalta satseschveulebo polklorshi: zhanruli spetsipika da mravalkhmianoba (Entreating and Glorifying Songs in Georgian Women's Ritual Folklore: Genre Specificity and Polyphony)*. manuscript of the dissertation work; author's personal archive. (in Georgian).

Zumbadze, Natalia. (2010). "Georgian Multipart Singing and its Additional Arguments." In: *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 354-370. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Zumbadze, Natalia, Matiashvili, Ketevan. (2015). "On Some Parallels between Georgian and North Caucasian (Chechen and Daghestani) Traditional Music (Attempt for the comparative study of expedition audio recordings)." In: *Musicology and Cultural Science*, No.1 (11), Pp. 77-87.



**მაგალითი 1.** ხატიონების სიმღერა (ხევსურული) (ასლანიშვილი, 1956:59).

**Example 1.** *Khationebis Simghera* (Khevsuretian) (Aslanishvili, 1956:59).

№1. ხატიონების სიმღერა

საღ-მთო-სა გუ- და- ნის ჭვარ-სა სა-ყმოს ჰყავ ა- ხვივ- ლო- ბუ- ლი.

**მაგალითი 2.** უნდა მოგწერო წერილი (თუშური) (ასლანიშვილი, 1956:187).

**Example 2.** *Unda Mogtsero Tserili* (Tushetian) (Aslanishvili, 1956:187).

№2. უნდა მოგწერო წერილი

უნ- და მოგ- წე- რი წე- რი- ლი,  
ბნელ- ღა- მის გამ- ნა- თო- ბე- ლო, უნ- და მოგ- წე- რი  
წე- რი- ლი, ბნელ- ღა- მის გამ- ნა- თო- ბე- ლო.

**მაგალითი 3.** სამყრელო (მესხური) (მაღრაძე, 1987:155).

**Example 3.** *Samkrelo* (Meskhetian) (Maghradze, 1987:155).

სამყრელო №1  
მესხური

სამყრე-ლო, სამყრე-ლო, მისი ზე- მო- ლი,  
სამყრე-ლო, მანცე- ა- ლი, მანცე- ვალი.

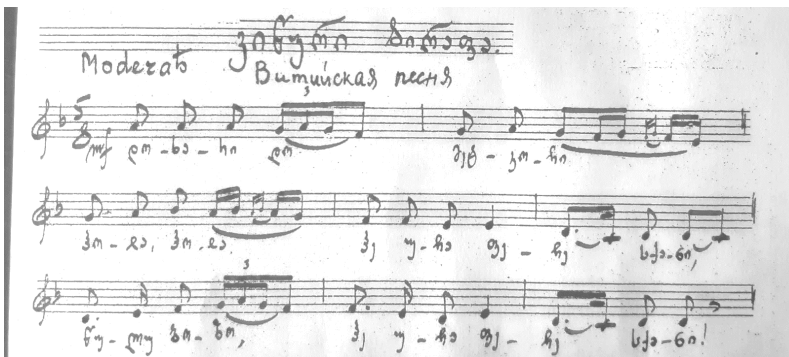
**მაგალითი 4.** ლაზური სიმღერა (კოკელაძე, 1984:288).

**Example 4.** Laz Song (Kokeladze, 1984:288).



**მაგალითი 5.** ვინური ბირაფა (ლაზური) (ქართული ხალხური მუსიკის სალექციო კურსის საილუსტრაციო მასალა, 1971:346).

**Example 5.** Vitsuri Birapa (Illustration material of the lecture course in Georgian folk music, 1971:346).



**მაგალითი 6.** კაჩკაჩკაზე გომოდი (ტაოური) (კრავეიშვილი, 2017:253).

**Example 6.** Kachkachkaze gomodi (Kraveishvili, 2017:253).



მაგალითი 7. თეთრო ქალო (ციხლარში ჩანერილი) (Аракчиев, 1916:131).

Example 7. *Tetro Kalo* (Recorded in Kizlyar) (Аракчиев, 1916:131).

თეთრო ქალო. 1. - БЪЛОЛИЦАЯ ДЪВИЦА.

Moderato.

თეთროს ქალო, თეთროს მტრედა, ჩემო კარის მუხამ-ბელო! შენო ტრეცლი შოპი.  
კი-დე, შენო გონდ-და შო-ვი-ნე-ლა, შენო ტრეცლი შოპი-კი-დე, შენო...

მაგალითი 8. ყუმუხური სიმღერა (Гасанов, 1959).

Example 8. *Kumuk Song* (Гасанов, 1959).

Вай, не тей им, кы-йы-ным кеп-тын чым-дан  
Гы-шык-лык-ны о-ту я-на и-чим-де.

**მუსიკალური გბერათრიგები ლიეტუვურ  
ტრადიციულ ვოკალურ მრავალხმიანობაში**

**შესავალი**

მიუხედავად იმისა, რომ ლიეტუვა პატარა ქვეყანაა, ტრადიციულად იგი ოთხ ეთნოგრაფიულ რეგიონად იყოფა. ეს დაყოფა ემყარება სამეტყველო დიალექტებს, ტრადიციებსა და სხვა კულტურულ ელემენტებს, შესაბამისად გამოიყოფა შემდეგი რეგიონები: აუქშაიტია (Aukštaitija, აღმოსავლეთი), ჟემაიტია (Žemaitija, დასავლეთი), ძუკია (Dzūkija, სამხრეთ-აღმოსავლეთი) და სუვალკია (Suvalkija, სამხრეთ-დასავლეთი) (სურ. 1).

დღესდღეობით ლიეტუვის სხვადასხვა რეგიონში გაბატონებულია ჰომოფონიური სტილი. ჩვეულებრივ, ერთი მომღერალი ასრულებს წამყვან ხმას მაშინ, როდესაც ჯგუფის დანარჩენი წევრები ამატებენ დაბალ, „ფონის“ მნიშვნელობის ხმას; ამის მეშვეობით წამყვან ხმასთან იქმნება ტერციების, კვარტების ან კვინტების დიადები<sup>1</sup>, ფუნქციური ჰარმონიის მიხედვით. ზოგჯერ, ასევე, ემატება მესამე, კვლავ დაბალი ხმა, მაგრამ იგი, როგორც წესი, შეიძლება განვიხილოთ მხოლოდ როგორც მეორე ხმის ჰეტეროფონული ვარიანტი. მამაკაცთა „მაღალი“ და „დაბალი“ ტემბრებით სიმღერა გავრცელებულია. ეს ნიშნავს იმას, რომ შერეული (მამაკაცთა და ქალთა) ანსამბლის შემთხვევაში, მამაკაცი მომღერლები ქალთა ხმით შესრულებული წამყვანი ხმის ქვეშ უწყობენ, ამატებენ ტერციას (კვარტას, კვინტას...) ან დეციმას (უნდეციმას, დუოდეციმას ...). ითვლება, რომ ჟემაიტია და აუქშაიტიაში გავრცელებული ჰომოფონიური მრავალხმიანი სიმღერა შედარებით ადრეული წარმოშობისაა და მას უპირატესად ახასიათებს მაჟორის მსგავსი კილო. აუქშაიტია მსგავსი ორმაგი და სამმაგი ვოკალური ჰომოფონია, პოპულარულია სუვალკიაში. ფიქრობენ, რომ ძუკიაში გავრცელებული ჰომოფონიური სტილი უფრო გვიანი წარმოშობისაა, შეიქმნა მე-19-მე-20 სს. მიჯნაზე ან ოდნავ ადრე. მათ აერთიანებთ მაჟორის მსგავსი და მინორის მსგავსი კილოების არსებობა (Ambrazevičius, Budrys, & Višnevska 2015: 46-47).

წარმოდგენილი კვლევის მიზანია, სიღრმისეულად ჩანვდეს ლიეტუვური ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის მუსიკალური ბგერათრიგების ფენომენს.

**ნიმუშები და აკუსტიკური საზომები**

კვლევისთვის შეირჩა ლიეტუვური ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის სხვადასხვა ვოკალური დიალექტის 14 a capella ნიმუში (ხმოვანი ჩანანერები). ჩანანერებიდან 5 ნიმუში წარმოადგენს აუქშაიტია ადგილობრივ სტილს (ქალაქი შედუვა [Sėduva], რადვილიშკას [Radviliškis] რაიონი), დანარჩენი 5 ჩანანერი კი — ძუკიას ადგილობრივ სტილს (სოფელი მიშტუნაი [Mištūnai], ძუკია). დეტალური ინფორმაცია იხ. დანართში.

მუსიკალური ბგერათრიგები შეფასდა აკუსტიკური საზომების საფუძველზე. გამოყენებული იყო პროგრამული უზრუნველყოფა Praat<sup>2</sup>. ძირითადად, დასრულდა სპექტრში სიხშირეების გაზომვა, რაც შემდგომ გადაანგარიშდა ბგერებზე. ამასთან, ზოგიერთ შემთხვევაში, ცალკეული ვოკალური ხმა ჩაინერა სხვადასხვა ხმოვან ტრეკზე. ამ შემთხ-

<sup>1</sup> წყვილი (რედ.).

<sup>2</sup> <https://www.fon.hum.uva.nl/praat/>.

ვევებში, ინდივიდუალური ვოკალური ხაზები შეფასდა Praat-ში გამოსახული ბგერათსი-მალღებების ანაბეჭდების საფუძველზე.

### „ფართო უნისონი“

აკადემიური გუნდის მომღერლებისთვის დამახასიათებელია ერთსადაიმევე ხმებში 10-15 ცენტით ცდომილება (Ternström 1993: 134; Ternström & Sundberg 1988: 59). ბუნებრივია იმის მოლოდინი, რომ ანალოგიური ფენომენი იქნება ტრადიციულ სიმღერაშიც. მაგალითისთვის ავიღოთ სიმღერა “Zaliuo girelie” (მაგ. 1). გაანალიზდა მისი ჟღერადობების სპექტრი და მაგ. 2 წარმოაჩინეს ერთ-ერთ ნიმუშს, სამხმოვანებას მეორე მელოსტროფიდან, რომელიც მონიშნულია ისრით მაგ. 1-ზე. ჩანს ოთხი მწვერვალი, რომელიც შესაბამება ვოკალური ხმების ძირითადი ტონის სიხშირეებს და ნაჩვენებია მაქსიმუმზე 6 დეციბელით დაბლა არსებული ხმების გამტარობის საფართოვე (გადათვლილია ტემპერირებული ნახევარტონების წილადებზე). სამი მიზეზი, რატომაც ბგერათსიმალღები წარმოდგენილია განიერი მწვერვალებით, ნაცვლად ხაზებისა: 1) ფურიეს გარდაქმნის შეზღუდული დროითი ფანჯარა<sup>3</sup> (აქ 0,5 წმ), 2) განხილულ დროით ფანჯარაში ინტონაციური არასტაბილურობა, 3) განხილულ ვოკალურ პარტიაში, ცალკეული მომღერლების მიერ შესრულებულ სიმალღებში არსებული გადახრები. პირველი მიზეზი პასუხისმგებელია ხაზების გაფართოებაზე არაუმეტეს 0,8 ნახევარტონამდე (განხილული დროითი ფანჯარისა და სიხშირების დიაპაზონისთვის). მაგალითი სანოტო ჩანაწერში არაა გამოსახული მამაკაცთა დაბალი „ბანის“ ხმა. იგი იმეორებს „შუა-დაბალ“ ხმას, მხოლოდ ოქტავით დაბლა. წარმოდგენილ სტატიაში წარმოდგენილია მხოლოდ სქემატური ტრანსკრიფციები. კერძოდ, მელოდიის მხოლოდ ძირითადი თავისებურებებია გამოსახული და განზოგადებულია მელოსტროფში არსებული ვარიაციები. განსაკუთრებული ბგერათსიმალღებრივი თვისებებიც (მათი განსხვავებები 12-ტონიანი თანაბრადტემპერირებული ნოტისგან) ასევე უგულვებელყოფილია.

სურ. 2-ზე მოცემული მწვერვალების უფრო ახლოს დათვალიერებას მივყავართ დასკვნამდე, რომ განსაკუთრებით ორ დაბალ ვოკალურ ხმას ახასიათებს ინტონაციების მნიშვნელოვანი დისპერსია.<sup>4</sup> წარმოდგენილი ციფრებით თუ ვიმსჯელებთ, იგი ნახევრტონს ან მეტსაც აღწევს.<sup>5</sup>

მიშტუნაისა და შედუვას ნიმუშებში დისპერსია უფრო დაბალია. მაგალითად, ნიმუშში “Arškètèli garbuonèli” (მიშტუნაი) დაბალი ხმა წარმოქმნის არა უმეტეს 0.4-0.5 ნახევარტონისა. შესაძლოა, მიშტუნაის, შედუვასა და სედას ჯგუფებს შორის „ფართო უნისონში“ განსხვავება ნაწილობრივ გამომდინარეობს მომღერალთა ჯგუფის შემადგენელი წევრების განსხვავებული რაოდენობიდან (სედას ფოლკლორულ ანსამბლში 25-30 მომღერალია, მაშინ, როდესაც სხვა ორ ჯგუფში იყო 10 მომღერლამდე). ნებისმიერ შემთხვევაში, სედას ჯგუფი წარმოადგენს „განსაკუთრებით ფართო უნისონს“, რამაც შექმნა „ხავერდოვანი“ ხმოვანების ხარისხის შთაბეჭდილება.

განსაკუთრებული შემთხვევაა სიმღერების “Užugde mani mačiute” და “Oi Dieve mano” ჩანაწერები. აქ ორ განსხვავებულ სტერეო არხში დომინირებს ორი ხმა. ამგვარად, ცალკეული ბგერათსიმალღები შეიძლება გაიზომოს მონოფონური ბგერათსი-

<sup>3</sup> ჯოზეფ ფურიეს ჰ(ფრანგი მათემატიკოსი და ფიზიკოსი, 1768–1830) გარდაქმნის შეზღუდული დროითი ფანჯრის მეთოდი წარმოადგენს მისი გარდაქმნის კლასიკური თეორიის განვითარებულ ვერსიას, რომელიც გამოიყენება მუსიკალური სიგნალის დროისა და სიხშირის სპექტრული ანალიზისთვის (რედ).

<sup>4</sup> დისპერსია — მონაცემთა გაფანტულობის საზომი (რედ.).

<sup>5</sup> ფურიეს ტრანსფორმაციების მეტად დეტალური მათემატიკური განხილვა სასარგებლო იქნება უფრო ზუსტი ციფრების დადგენისთვის.

მალღებრივი ტრეკებიდან, და უნისონში არსებული გადახრებიც ადვილად შეიძლება აღინუსხოს. სრულიად მოულოდნელად, ხმები უნისონის ფარგლებში მნიშვნელოვნად გადაიხრება; გადახრები 50 ცენტსაც კი აღწევენ. ეს განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ტონიკის ინტონირებისას.

### **ბგერათრიგების თანდათანობითი ტრანსფორმაცია<sup>6</sup>**

შესრულების პროცესში, მელოსტროფიდან მელოსტროფისკენ, ბგერათრიგები ხშირად განიცდიან თანდათანობით ისეთ ტრანსფორმაციას, როგორიცაა თანდათანობითი შევიწროება ან გაფართოება, რისი განსაზღვრაც სმენით რთულია, თუ არ უსმენ ცალკეულ აკორდებს. სიმღერა “Auga kiemi dagilis” (მაგ. 2) ამგვარ ნიმუშს წარმოადგენს. გაიზომა პირველი დიადების სიმალეები თითოეულ ტაქტში: („აუ“-, „და“- და ა.შ.).

სურ. 3-ზე წარმოაჩენილია ამ სიმღერის ბგერათასიმალღებრიობის განვითარება დასაწყისიდან მის დასრულებამდე. გრაფიკებში ჩამატებულია აღნიშვნები, რაც მიუთითებს დიადებზე. მაგალითად, (V–)III ნიშნავს, რომ ესაა დიაგრამა მესამე საფეხურისთვის, რომელიც გვხვდება დიადებში V–III (ე.ი. შედგება V და III საფეხურებისგან) (სურ. 3).

შეგვიძლია შევნიშნოთ, რომ ტონალობა მალღდება 2-3 ნახევარტონით. ბგერათრიგის საფეხურების განვითარება შესრულების პროცესში ოდნავ განსხვავებულია. ეს განსხვავებები განსაკუთრებით ცხადი ხდება, თუ ვოკალურ დიადებში ხდება ინტერვალების შეცვლა. მაგალითად, ნომინალური დიდი ტერცია III–I „ძალიან ფართო ტერციიდან“ (რომელიც უფრო ახლოსაა კვარტასთანაც კი) ჩამოდის „ვიწრო დიდ ტერციაზე“ (20-30 ცენტით ვიწროა 12-ტონიანი თანაბრადტემპერირებული წყობის (12TET) ეკვივალენტთან შედარებით).

სურ. 4-ში გაერთიანებულია შედეგებსა და მიმტუნაის ნიმუშების შედეგები. IV საფეხური არაა ნაჩვენები შედეგას ნიმუშში, ვინაიდან ის სუსტადაა წარმოდგენილი გაანალიზებულ სიმღერებში. ძირითადად, შედეგები ამყარებს მხოლოდ ერთი სიმღერიდან (მაგ. 2) — “Auga kiemi dagilis” — მიღებულ შედეგებს: ტონიკის მაღლა განლაგებული ბგერათრიგის ბგერებს ახასიათებთ შესრულების დროს ჩამოცურების ტენდენცია, ხოლო ტონიკის დაბლა არსებული ბგერებს კი — პირიქით, აცურების, აწევისა. შესაბამისად, ხდება ბგერათრიგის საფეხურებსა და ტონიკას შორის წარმოქმნილი ინტერვალების შევიწროვება ანდა ბგერათრიგების შეკუმშვა. გამონაკლისი გაკეთებულია დაბლა განლაგებული მეხუთე საფეხურისთვის. შესაძლოა, ეს ასახავს „გაშლა-განვითარების“ თავისებურების გარკვეულ ტენდენციას, პირველყოფლისა, ყველაზე დაბალი ტონალური საყრდენისთვის (სურ. 4).

ამრიგად, ბგერათრიგის დროებითი შეკუმშვის ტენდენციები არსებითად ერთნაირია როგორც შედეგას, ასევე, მიმტუნაის ნიმუშებში. ამასთან, რეალური ინტერვალები საკმაოდ მნიშვნელოვნად განსხვავდება. დავინყოთ იქიდან, რომ ორივე ნიმუშში სიმღერები ემყარება ორი ძირითადი ტონალური საყრდენის ჩარჩოს (ბირთვს): ტონიკას და V საფეხურს. ორივე ნიმუშში, მომღერლები იწყებენ ოდნავ გაფართოებული კვინტით, რომელიც დაახლოებით 20 ცენტით უფრო მაღალია, ვიდრე მისი ანალოგი 12-ტონიან თანაბრადტემპერირებულ წყობაში და ეს შეიძლება მივანეროთ გაფართოებული ინტერვალებისადმი ფსიქოლოგიურ უპირატესობას (Dowling & Harwood, 1986: 101–104). როდესაც სიმღერების დაბოლოებებს ვუახლოვდებით, V საფეხური კიდევ უფრო მალღდება (ვიდრე ისაა 12-ტონიან თანაბრადტემპერირებულ წყობაში), მაგრამ ის მაინც მსგავსია შედეგასა და მიმტუნაის ნიმუშებში. ამასთან, ბგერათრიგის დანარჩენი საფეხურები (ე.ი.

<sup>6</sup> ბგერათრიგების თანმიმდევრული გადახრის ფენომენის და ადგილობრივი ჰარმონიული ინტონაციის შესახებ უფრო ფართოდ იხ. სტატიაში Ambrzevičius, 2014.

ისინი, რომლებიც არ მიეკუთვნება ორი საყრდენის ჩარჩოს) ორ ნიმუშში განსხვავებულია სიმალღებრივად. ზოგადად რომ ვთქვათ, შედეგს ნიმუშში ბგერათსიმალღეები უფრო მაღალია, მიმტუნაის ნიმუშში კი — პირიქით (მაგალითად, II და III საფეხურები). რომ განვაზოგადოთ, შედეგს მომღერლები იყენებენ მაჟორის მსგავსი ბგერათრიგის „მკაფიო, ბრწყინვალე“ ვერსიას, ხოლო მიმტუნაის ნიმუშს ახასიათებს მაჟორის მსგავსი ბგერათრიგის „ბნელი“ ვერსია.

### „ტკბილ-მჟავე“ ბგერათრიგები

საინტერესოა „ტკბილ-მჟავე“ ბგერათრიგების შემთხვევა, ანუ როდესაც ბგერათრიგის მესამე საფეხური მდებარეობს სამ და ოთხ მეოთხედტონებს შორის. მაგალითისთვის განვიხილოთ სიმღერა “Berneli mana” (მაგ. 3).

მაშინ, როდესაც ინტერვალები V–I ახლოსაა წმინდა კვინტასთან, შუა III საფეხური ბევრად უფრო დაბალია, ვიდრე დიდი ტერცია (ტონიკიდან). განვიხილოთ სამხმოვანებები, წარმოდგენილი მარცვლებზე “jau-na-” და “kam tu” (ბგერები 8, 10, 18 და 20 მაგ. 8-ში). ქვედა და ზედა (ნომინალურად) დიდი და პატარა ტერციები მოიცავს ნახევარტონებს 2.87-3.69-4.39 და 2.73-3.23-3.61 (მინიმუმი-საშუალო-მაქსიმუმი). ამგვარად, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ წარმოდგენილი ჟღერადობები არის „ძალიან ბნელი მაჟორული“ სამხმოვანებები, ზოგიერთ შემთხვევაში მინორული სამხმოვანებებიც კი, რასაც „ტკბილ და მჟავე“ ხარისხამდე მივყავართ.

ორივე სიმღერა — “Šūgde mani mačiute” და “Oi Dieve mano” — შეასრულა ორმა მომღერალმა, ამიტომ სამხმოვანებები არ გვხვდება. სიმღერაში დაბალი და მაღალი („დიდი“ და „პატარა“) ტერციებია მოცემული, კერძოდ კი ნახევარტონები 3.03-3.56-4.91 და 2.76-3.15-3.59 (მინიმუმი-საშუალო-მაქსიმუმი). სიმღერაში “Oi Dieve mano” კი შესაბამისი ციფრებია: 3.08-3.71-4.36 და 2.71-3.14-3.51<sup>7</sup>. ამგვარად, ჩვენ კვლავ ვხედავთ „ტკბილ და მჟავე“ ნიმუშებს.

### ადგილობრივი ჰარმონიული ინტონაცია

როდესაც აღნიშნული „ტკბილი და მჟავე“ ბგერათრიგების ბგერათსიმალღეების ჯგუფი ფართოა, შესაძლოა შეიქმნას მაჟორსა და მინორს შორის მოდულირების ან ქრომატიზმის შთაბეჭდილება. სურ. 5-ში სამი ტიპური შემთხვევა შეინიშნება. მეტიც, ყურადღება მიაქციეთ იმას, რომ ამ სურათში III საფეხურები მნიშვნელოვნად დაბალია, ვიდრე იგივე საფეხურები რეალიზებული ნოტებით 26 და 37 ვიდრე, წარმოდგენილი ნოტებში 8, 16, 20 და 34. მსგავსი ფენომენი იკვეთება სიმღერების “Šūgde mani mačiute” და “Oi Dieve mano” შესრულებისას (Ambrzevičius, 2014: 62-65). ეს ადასტურებს იმას, რომ ბგერათრიგის ზოგიერთი საფეხურის ინტონირება დამოკიდებულია მოსიკალურ კონტექსტზე (იხ. მეტი Friberg, Bresin, & Sundberg, 2006).

დავუბრუნდეთ სიმღერას “Auga kiemi dagilis.” მაგ. 2 გვიჩვენებს, რომ სისტემატურად ხდება ბგერათრიგის ზოგიერთი საფეხურის უფრო ამაღლებული ან დადაბლებული ინტონირება, რაც დამოკიდებულია იმ დიადებზე, რომლებსაც ისინი მიეკუთვნება. მაგალითად, გამოკვეთილი ტენდენციაა V საფეხურის უფრო ამაღლებულად ინტონირებისა დიადებში V–II და უფრო დადაბლებულად — დიადებში V–III. ტონიკის ინტონირების გადახრები გაცილებით დიდია დიადებში III–I და I–5; იგივე შეიძლება ითქვას დაბალ V საფეხურზე დიადებში II–5 და I–5. ზოგიერთ შემთხვევაში, ეს გადახრები (დევიაციები) ნახევარტონსაც კი აღწევს (!).

<sup>7</sup> ემყარება სიმღერების პირველი სამი მელოსტროფის გაზომვებს.

### დისკუსია

მიმდინარე კვლევის მთავარი არსი იმაშია, რომ მუსიკალური ბგერათრიგები ბევრად უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე ეს ერთი მოსმენის შედეგად ჩანს. აკუსტიკურმა გაზომვებმა აჩვენა, რომ არსებობს თითქოსდა იდენტური მუსიკალური ბგერათრიგების განსხვავებული „ვერსიები“. ის ნიმუშებიც კი, რომლებიც მეტად ან ნაკლებად შეესატყვისება ნომინალურ მაჟორს ან მინორს (და ზოგადად დიატონურ ბგერათრიგებს) წარმოაჩენს ტიპების გარკვეულ მრავალფეროვნებას. მაგალითად, ერთ ხმათა ჯგუფში (ერთ ხმაში) დასაშვები ინტონაციური გადახრა მერყეობს ნახევარტონის ფარგლებში, რაც ხმაზეა დამოკიდებული. „ფართო უნისონი“ წარმოქმნის გარკვეულ „ხავერდოვანი“ ხარისხის უღერადობას. შესრულებისას, მელოსტროფიდან მელოსტროფისკენ, ბგერათრიგები ხშირად ექვემდებარება თანდათანობით გარდაქმნას — ხდება მათი თანდათანობითი შემჭიდროვება ან გაფართოვება, რაც სმენით რთულად აღსაქმელია ცალკეულ აკორდებს თუ არ მოისმენ. გარდა ამისა, ლოკალური ჰარმონიული ინტონაცია, ანუ ჰარმონიულ კონტექსტთან დაკავშირებული ინტონაციური ცვლილებები, გამოხატულია სხვადასხვა დონეებზე. ამგვარად, ბგერათრიგები წარმოადგენენ, ფაქტობრივად, გარკვეულ დინამიკურ ფენომენს. საინტერესოა „ტკბილ-მჟავე“ ბგერათრიგის შემთხვევა, როდესაც ბგერათრიგის მესამე საფეხური სამ და ოთხ ნახევარტონს შორისაა. როდესაც ეს ბგერათსიმაღლებრივი ჯგუფი ფართოა, შეიძლება შეიქმნას ქრომატიზმის ან მაჟორსა და მინორს შორის მოდულაციის შთაბეჭდილება. აკუსტიკური ანალიზი გამოავლენს და აჩვენებს მსგავს „სმენით მოჩვენებებს“.

*თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა*



## MUSICAL SCALES IN LITHUANIAN TRADITIONAL VOCAL HOMOPHONY

### Introduction

Even though Lithuania is a small country, it is traditionally divided into four main ethnographic regions. These divisions are based on spoken dialects, traditions, and other cultural elements: Aukštaitija (east), Žemaitija (west), Dzūkija (southeast), and Suvalkija (southwest) (fig. 1). Musical dialects approximately correspond to these ethnographic divisions.

Nowadays, homophony is the prevailing style in different Lithuanian regions. Usually, one singer performs the leading part while the rest of a group adds the lower “background” part, thereby making dyads of thirds, fourths, or fifths with the leading part, according to the functional harmony. Sometimes a third, still lower part is added as well, but usually it can be considered merely as a stable or heterophonic variant of the second part. Both “high” and “low” male singing is common. This means that, in the case of a mixed (male and female) ensemble, male singers add either an interval of a third (fourth, fifth...) or tenth (eleventh, twelfth...) below the leading female voice. The homophonic multipart singing in Žemaitija and Aukštaitija is considered to be of relatively early origin, and it mostly features a major-like mode. Double and triple vocal homophony similar to that of Aukštaitija is popular in Suvalkija. The homophonic style in Dzūkija is thought to be of later origin, dating from the turn of 19th and 20th centuries or somewhat earlier. Both major-like and minor-like modes are common (Ambrazevičius, Budrys, & Višnevska 2015: 46-47).

The current study aims at deeper insight into the phenomena of musical scales in Lithuanian traditional vocal homophony. A set of examples is analyzed employing tools of acoustic analysis.

### Samples and Acoustic Measurements

14 examples (sound recordings) of Lithuanian traditional vocal homophony a capella representing different vocal dialects were selected for the study. Five of the recordings represent the local style of Aukštaitija (Šeduva town, Radviliškis Dst.) and other five recordings represent the local style of Dzūkija (Mištūnai village, Dzūkija). See the detailed information in the Appendix.

Musical scales were assessed based on acoustic measurements. Software Praat<sup>1</sup> was employed. Mostly measurements of frequencies in the spectra were completed, then recalculated to pitches. However, in some cases, separate vocal parts were recorded on different sound tracks. In these cases, the individual vocal lines were assessed based on the pitch tracks visible in Praat.

### “Wide Unison”

For Academic choir singers, amount of mistuning in 10–15 cents is common for one-part voices (Ternström, 1993: 134; Ternström & Sundberg, 1988: 59). It is natural to expect that similar phenomena appear in traditional singing as well. Take as example the song “Žaliuo girelie” (ex.

---

<sup>1</sup> <https://www.fon.hum.uva.nl/praat/>.

1). Spectra of its sonorities have been analyzed and fig. 2 shows one of the examples, triad from the second melostrophe marked by arrow in ex. 1. Four peaks corresponding to the fundamental frequencies of the vocal parts are visible and bandwidths of the parts at 6 dB below the maxima are indicated (recalculated to fractions of tempered semitones). Reasons why the pitches are represented by wide peaks instead of lines, are threefold: 1) limited time window of Fourier transform (here 0.5 sec), 2) intonation instability in the considered time window, and 3) deviations in performed pitches among individual singers, in the considered vocal part. The first reason is responsible for widening of the lines up to not more than 0.8 semitones (for the considered time window and range of frequencies).

A closer inspection of the peaks in fig. 2 leads to the conclusion that especially the two lowest vocal parts are characteristic of considerable dispersion of intonations. Based on the presented numbers, it even reaches a semitone or more.<sup>2</sup>

For Mištūnai and Šeduva samples, the dispersion is lower. For instance, the lower part in “Arškėtėli garbuonėli” (Mištūnai) gives not more than 0.4-0.5 semitones. Possibly, the difference in the “wide unison” between the Mištūnai, Šeduva, and Seda (“Žaliuo girelie”) groups results partly from the differences in the sizes of the groups (Seda folklore ensemble contained 25-30 singers while the other two groups had up to ten singers). At any rate, Seda group presented an “especially wide unison” which created an impression of certain “velvet” sound quality.

A special case is with recordings of the songs “Užugde mani mačiute” and “Oi Dieve mano.” Here the two voices dominate in the two different stereo channels. Thus individual pitches can be measured from monophonic pitch tracks and even the deviations in unisons can be easily registered. Quite unexpectedly, the voices deviate noticeably within the unisons; the deviations even reach some 50 cents. This is especially distinct in the intonation of the tonic.

### Gradual Transformations of Scales<sup>3</sup>

In the course of performance, from melostrophe to melostrophe, the scales often undergo gradual transformations such as gradual narrowing or widening hardly identified by relying on hearing unless individual chords are listened to. The song “Auga kiemi dagilis” (ex. 2) presents such example. Pitches of the first dyads in each measure: (“au-”, “da-”, and so on) were measured. Fig. 3 shows the development of pitches from the beginning to the end of the song. The graphs are supplemented with marks pointing to the dyads. For example, (V-)III means that this is the graph for the third scale degree which occurs in the dyads V-III (i.e. composed of the V and III degrees).

We can note that the tonality rises by 2-3 semitones. Evolution of the scale degrees during the course of the performance slightly differs. These differences in the transposition appear to be especially apparent if we observe the change in the intervals in the vocal dyads. For instance, the width of the nominal major third III-I drops from a “very wide major third” (even closer to a fourth) to a “narrow major third” (narrower by some 20-30 cents compared to the 12TET<sup>4</sup>-equivalent).

Fig. 4 pools the results for the Šeduva and Mištūnai samples. The IV scale degree is not shown for the Šeduva sample because it is only faintly present in the analyzed songs. Generally, the results

<sup>2</sup> More detailed maths of Fourier transform would be helpful in specifying more precise numbers.

<sup>3</sup> See the wider consideration of phenomena of gradual transformations of scales and local harmonic intonation in the paper Ambrazevičius 2014.

<sup>4</sup> Twelve-tone equal temperament.

confirm the insights derived from just one single song, “Auga kiemi dagilis”: the normalized pitches of the scale degrees above the tonic tend to drop during the course of the performance, and those below tonic tend to rise. This means a narrowing of the intervals between scale degrees and tonics or a shrinking of the scales. The exception is made for the lower 5 scale degree. This probably reflects certain tendency of the “unfolding” characteristic, first of all, for the lowest tonal anchor.

Thus the tendencies of the temporal scale shrinking are essentially the same for both the Šeduva and Mištūnai samples. However, the actual intervals differ quite significantly. Let’s start from the fact that the songs in both samples are based on the frame (or nucleus) of two main tonal anchors: the tonic and the V degree. In both samples, the singers start from a slightly stretched fifth, some 20 cents sharper compared to its counterpart in 12TET, and this might be attributed to the common psychological preference for stretched intervals (e.g. Dowling & Harwood 1986: 101-104). When approaching the endings of the songs, the V degree becomes even flatter than the 12TET fifth, but this is still similar in both Šeduva and Mištūnai samples. However, the rest of the scale degrees (i.e. not belonging to the frame of two anchors) show relevant differences in pitch between the two samples. Briefly, the pitches tend to be sharper in the context of 12TET in the Šeduva sample, but flatter in the Mištūnai sample (consider, for instance, the II and III scale degrees). To generalize, the Šeduva singers apply a “bright” version of a major-like scale whereas the “dark” version of major-like scale is characteristic of the Mištūnai sample.

### “Sweet and Sour” Scales

Interesting is the case of „sweet and sour“ scales, i.e. when the third scale degree is between three and four semitones. As an example, let’s consider the song “Berneli mana” (ex. 3; fig. 5).

While the intervals V–I are close to the perfect fifth, the intermediate III degree lays significantly lower than major third (from tonic). Consider the triads performed with syllables “jau-na-” and “kam tu” (notes 8, 10, 18, and 20 in fig. 5). The lower and higher (nominally) major and minor thirds encompass, respectively, 2.87-3.69-4.39 and 2.73-3.23-3.61 semitones (minimum-average-maximum). Thus the sonorities can be considered as “very dark major” triads and, for some occurrences, even as minor triads – resulting in the “sweet and sour” quality.

Both two songs “Užugde mani mačiute” and “Oi Dieve mano” were performed by two singers, therefore triads do not appear. But we can evaluate the dyads of voices. For “Užugde mani mačiute,” the lower and higher (“major” and “minor”) thirds encompass, respectively, 3.03-3.56-4.91 and 2.76-3.15-3.59 semitones (minimum-average-maximum). The numbers for “Oi Dieve mano” are: 3.08-3.71-4.36 and 2.71-3.14-3.51.<sup>5</sup> Thus again we find the “sweet and sour” instances.

### Local Harmonic Intonation

When this pitch category in “sweet and sour” scales is wide, one may get the impression of hearing chromaticisms or modulating between major and minor. The typical instance can be seen in fig 5. Moreover, notice that the degrees III realized by notes 26 and 37 are significantly lower than the same degrees realized by notes (e.g.) 8, 16, 20, and 34. Similar phenomena are detected in the performances of the songs “Užugde mani mačiute” and “Oi Dieve mano” (Ambrazevičius 2014: 62-65). This confirms that the intonation of certain scale degree depends on the musical context (see

<sup>5</sup> The numbers are based on the measurements of the first three melostrophes of the songs.

more in Friberg, Bresin, & Sundberg 2006).

Let's go back to the song "Auga kiemi dagilis." Figure 5 shows that certain scale degrees are systematically intoned sharper or flatter depending on the dyads they belong to. For example, there is a slight tendency to intone the V degree sharper in the dyad V–II and flatter in the dyad V–III. The deviations of intonations of the tonic in the dyads III–I and I–5 are much larger; the same can be said for the lower 5 degree (i.e. subIV) in the dyads II–5 and I–5. In some cases, these deviations even approach a semitone (!).

### **Discussion**

The main insight of the current study is that the musical scales are much more diverse than it would seem at first glance, based on hearing. The acoustic measurements show that there are different "versions" of seemingly identical musical scales. Even those examples that would more or less correspond to a nominal major or minor (and diatonic scales in general) show some variety of types. For instance, intonation tolerance in one voice group (one part) ranges to semitone, depending on the part. The "wide unison" creates a certain "velvet" sound quality. In the course of performance, from melostrophe to melostrophe, the scales often undergo gradual transformations such as gradual narrowing or widening hardly identified by relying on hearing unless individual chords are listened to. Additionally, local harmonic intonation, i.e. intonational changes related to harmonic context, is expressed at different levels. Thus the scales are in fact kind of dynamic phenomenon. Interesting is the case of „sweet and sour“ scales, i.e. when the third scale degree is between three and four semitones. When this pitch category is wide, one may get the impression of hearing chromaticisms or modulating between major and minor. The acoustic analysis reveals such and similar "aural ghosts."

### **Appendix. Recordings analyzed**

"Arškėtėli garbuonėli" [Curly Eglantine, Don't Stand at the Road], love song. Mištūnai folklore group, Šalčininkai Dst. Record of 1995 (Ambrazevičius, 1999: N20).

"Auga kiemi dagilis" [A Thistle is Growing in the Yard], orphan song. Šeduva folklore group, Radviliškis Dst. Record of 1987 (Četkauskaitė, 2007: N76).

"Berneli mana" [My Beloved], ploughing song. D. Raudeliūnienė, V. Gulbickienė, B. Jurevičienė. Zūbiškės, Kaišiadorys Dst. Record of 1987 (Jurkutė, 1987: N2).

"Kad aš kelutį keliavo" [When I was on Journey], song sung on the wedding eve at the bride's home. Šeduva folklore group, Radviliškis Dst. Record of 2002 (Vyčiniienė, 2002: N1).

"Kad šeriau žirgelį" [I Fed My Horse], song to welcome the bridegroom. Mištūnai folklore group, Šalčininkai Dst. Record of 1995 (Ambrazevičius, 1999: N13).

"Lėkė sakalėlis" [Falcon was Flying], oat-harvesting song. Mištūnai folklore group, Šalčininkai Dst. Record of 1995 (Ambrazevičius, 1999: N8).

- “Oi brolio brolužėlio” [Oh Brother, Dear Brother], song to welcome the bridegroom. Šėduva folklore group, Radviliškis Dst. Record of 2002 (Vyčiniėnė, 2002: N3).
- “Oi Dieve mano” [Oh, my God], haymaking song. Petronėlė Čičinskienė (nėe Mulkytė), 58; Aleksandra Urbonienė (nėe Rušaitė), 71; Kamėnai, Kėdainiai Dst. Record of 1974 (Četkauskaitė, 1998: N28).
- “Oi sesutėla, ko verki” [Oh Sister, Why Are Weeping?], song of leaving for the wedding ceremony. Šėduva folklore group, Radviliškis Dst. Record of 1987 (Četkauskaitė, 2007: N51).
- “Oi tu sakalėli” [Oh You Falcon], emigrants’ song. Mištūnai folklore group, Šalčininkai Dst. Record of 1995 (Ambrazevičius, 1999: N19).
- “Tai kieno gražas kaimas” [Whose Village is Nice?], (wedding) guests mocking song. Mištūnai folklore group, Šalčininkai Dst. Record of 1995 (Ambrazevičius, 1999: N1).
- “Tėtėrvins subilda” [A Grouse Stirs], ploughing song. Šėduva folklore group, Radviliškis Dst. Record of 1987 (Četkauskaitė, 2007: N7).
- “Užugde mani mačiute” [My dear mother brought me up], song of the newlyweds’ visit to the bride’s parents. Emilija Keršienė (nėe Petkevičiūtė), 62; Teresė Virbalienė (nėe Virbalaitė), 64; Skuoliai, Ukmergė Dst. Record of 1975 (Četkauskaitė, 2007: N68).
- “Žaliuo girelie” [In the Green Grove], wedding song. Sėda folklore group, Mažeikiai Dst. Record of 1994 (Liutkutė, 1994: N8).

### References

- Deutsch, Werner A., and Födermayr, Franz (2004). *Visualization of multi-part music (acoustics and perception)*. Retrieved from: [https://www.kfs.oeaw.ac.at/research/psychoacoustics/musicology/vis\\_multipart\\_music/poly1.htm](https://www.kfs.oeaw.ac.at/research/psychoacoustics/musicology/vis_multipart_music/poly1.htm)
- Födermayr, Franz, und Werner A. Deutsch (1994). “Analytische Grundlagen zu einer Typologie des Jodelns.” In: *Systematische Musikwissenschaft* 2(2): 255–272.
- Fürniss, Susanne (1991). “La technique du jodel chez les Pygmées Aka (Centrafrique). Étude phonétique et acoustique.” In: *Cahiers d’ethnomusicologie* 4 Voix: 167–187.
- Graf, Walter (1964). “Naturwissenschaftliche Gedanken über das Jodeln. Die phonetische Bedeutung der Jodelsilben.” In: *Schriften des Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien* 105: 2–25. Wien.
- Graf, Walter (1969). “Die musikalische Klangforschung: Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe.” In: *Musik und Gesellschaft* 6. Karlsruhe: G. Braun.

- Plantenga, Bart (2004). *Yodel-Ay-Ee-Oooo. The secret history of yodeling around the world*. New York: Routledge.
- Titze, Ingo R., Maxfield, Lynn and Walker, Megan (2017). "A formant range profile for singers." In: *Journal of Voice* 31(3): 382.e9–382.e13.
- Wey, Yannick (2019). *Transkription wortloser Gesänge. Technik und Rückwirkungen der Verschriftlichung des Jodelns und verwandter Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum*. Innsbruck: Innsbruck University Press.
- Wiora, Walter (1958). Jodeln. In: F. Blume (ed.) *Musik in Geschichte und Gegenwart* 7: 74–79. Kassel/Basel: Bärenreiter

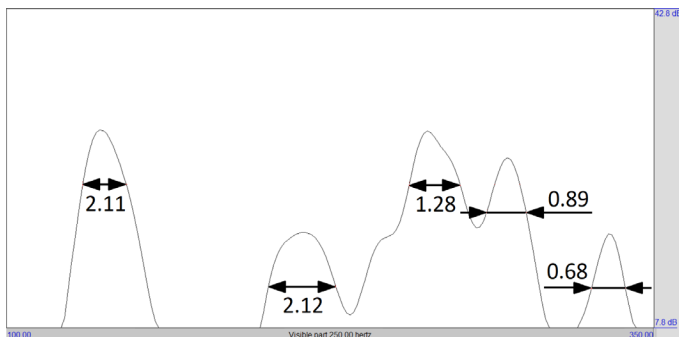
სურათი 1. ლიეტუვის ეთნოგრაფიული რეგიონები.

Figure 1. Ethnographic regions of Lithuania.



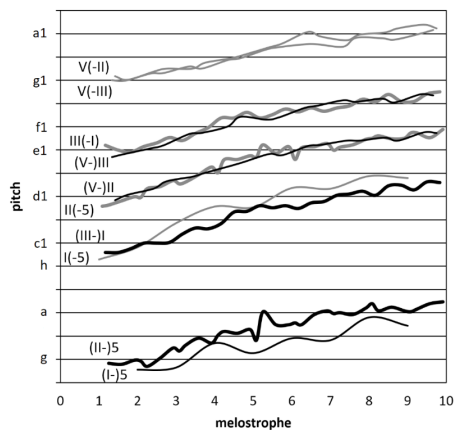
სურათი 2. სამხმოვანების სპექტრის ნაწილი სიმღერიდან “Žaliuo girelie”

Figure 2. Portion of spectrum of the triad example in the song “Žaliuo girelie.”



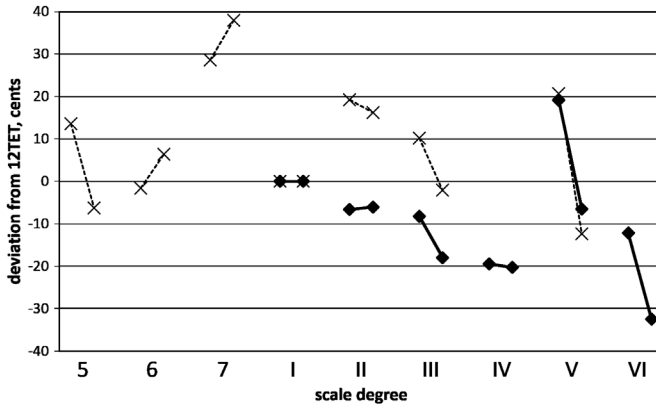
სურათი 3. დიადების ტრანსფორმაცია სიმღერაში “Auga kiemi dagilis.”

Example 3. Transposition of dyads in “Auga kiemi dagilis.”



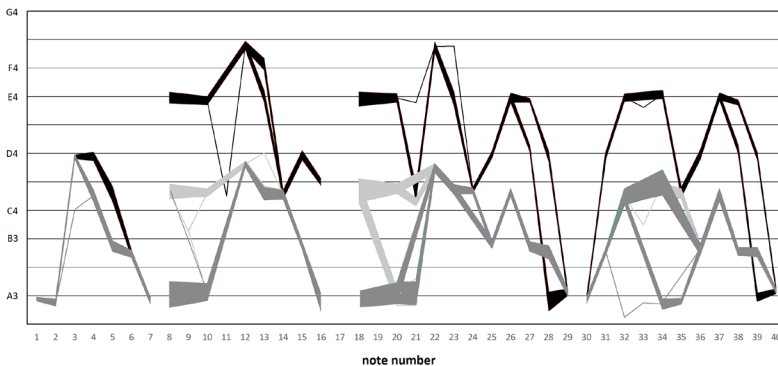
**სურათი 4.** ბგერათრიგის საფეხურების სიმაღლეთა 12-ტონიანი თანაბრად-ტემპერირებული წყობიდან გადახრა შედუვასა (პუნქტირული ხაზები) და მიშტუნაის (მსხვილი ხაზები) ნიმუშებში. მსხვილი წერტილები (რომბები) მიუთითებენ სიმაღლეების მედიანებს. გამოსახულია გადაადგილება: მარცხნივ მყოფი სიდიდეები სიმღერის დასაწყისს ეკუთვნის, ხოლო მარჯვნივ მყოფი — აჩვენებს დაბოლოებებს.

**Figure 4.** Pitch deviations of scale degrees from 12TET in the Šeduva (dotted lines) and Mišūnai (bold lines) samples. Diamonds indicate medians of the pitches. The transposition is depicted: the values on the left stand for the beginnings of the songs whereas the values on the right show the endings.



**სურათი 5.** სიმღერის “Berneli mana” (მაგ. 3) ბგერათსიმაღლებრივი ტრეკები. მსხვილი ხაზები მიუთითებს საშუალო სიმაღლეებს  $\pm$  მათი სტანდარტული გადახრა სიმღერის განმავლობაში. წვრილი ხაზები აჩვენებენ ერთეულ ვარიანტებს.

**Figure 5.** Pitch tracks of the song “Berneli mana” (ex. 3). The bold lines show average pitches  $\pm$  their standard deviations across the song. The thin lines show single variants.





**მაგალითი 1.** სიმღერა “Žaliuo girelie.”

**Example 1.** Song “Žaliuo girelie”.

Ža - liuo gi - re - lie au - ga lėi - pe - lė, ža - liuos gi - riuos vi - du - rie.

**მაგალითი 2.** სიმღერის “Auga kiemi dagilis” ტრანსკრიფცია.

**Example 2.** Transcription of song “Auga kiemi dagilis”.

Au - ga kie - mi da - gi - lis, au - ga kie - mi ža - lia - se,  
kie - mi kie - me - li, tē - ve - lia dva - re(li).

**მაგალითი 3.** სიმღერის “Berneli mana” ტრანსკრიფცია.

**Example 3.** Transcription of the song “Berneli mana.”

Ber - ne - li ma - na, jau - na - sai ma - na, kam tu a - ri  
di - ir - ve - ļ, ši - tų juo - du žė - e - me - ļi? / ģ?

**იდეენტობა, მიმეკვიდრეობა და სიმღერები, როგორც კულტურული არტეფაქტები:  
წინაპართა გრძნობების კვლევა პოლიფონიური სიმღერების  
ტრანსფორმირებული შესრულების პროცესში სალენტოში**

სალენტო ტრადიციული პოლიფონიური სიმღერაა, გავრცელებული იტალიის სამხრეთით მდებარე სალენტოს ნახევარკუნძულის სამხრეთ ნაწილში. მის დასაცავად განხორციელებულმა განსაკუთრებულმა აქტივობებმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ამ ტრადიციის გადაცემა და სიცოცხლისუნარიანობა რეგიონში. სალენტური პოლიფონიური სიმღერა, ფართოდ ცნობილი, როგორც *canti alla stisa*, (სიტყვა-სიტყვით, „სიმღერები განელილ სტილოში“, რომლებიც ლირიკულ, ორნამენტულ მელოდიებზე აგებულ რამდენიმე ხმას მოიცავს), ესაა a cappella ვოკალური რეპერტუარი, რომელიც, ტრადიციულად, ღია ცის ქვეშ სრულდებოდა, თან ახლდა სამეურნეო სამუშაოებს და მგზავრობას სახლსა და მიწოდორს შორის (Muci, 2008). ეს ტრადიცია მნიშვნელოვნად შესუსტდა 1960-იანი წლებიდან, როცა გლეხებმა მასობრივად დაიწყეს ამ ადგილების დატოვება. თუმცა, რამდენიმე თაობის შემდეგ, პოლიფონიური სიმღერა კვლავ აყვავდა ამ რეგიონში, როგორც რეაქცია ადგილობრივი საცეკვაო კულტურის აღორძინების ხელშემწყობ მოძრაობაზე. ეს მოძრაობა იზრდებოდა და რადიკალურად ვითარდებოდა და განსაზღვრავდა სალენტურ ხალხურ მუსიკას, როგორც თანამედროვე სალენტოს რეგიონული იდენტობის ძირითად გამოხატულებას. იმის კვალობაზე, თუ როგორ იცვლებოდა სალენტო-ს აღორძინებამდე გარემო პირობები, რომელშიც პოლიფონიური მღერის ტრადიცია ინახებოდა, *canti alla stisa*-მ ასახა რეგიონის სოციო-კულტურული ცვლილებების მუსიკალური ტრანსფორმაცია. ამ სტატიაში ვიკვლევ ტრანსფორმაციის პროცესს და მის მნიშვნელობას თანამედროვე სალენტოელი მომღერლებისთვის; ასევე, გარემოს, რომელშიც, *canti alla stisa*-ს მუსიკალური რეკონსტრუქციის მიუხედავად, მომღერალი შეიძლება გასცდეს თანამედროვე სალენტოს საზღვრებს და გადაიაროს ძველი სალენტო.

**დაცემა და აღორძინება: მაცოცხლებელი პოლიფონიური სიმღერა სალენტოში**

სალენტოში *canti alla stisa*-ს პოლიფონიური ტრადიციის აღორძინების კვლევისას, გასათვალისწინებელია კონკრეტული ფაქტორები, რომელთაც განაპირობებს მისი დაცემა და შემდგომი აღორძინება. პირველს (დაცემას) მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ომის შემდგომმა ეკონომიკურმა კატასტროფამ, რომელმაც სალენტოს სოფლის მოსახლეობის მასობრივი ემიგრაცია გამოიწვია. მეორესთვის (აღორძინებისთვის) მნიშვნელოვან ფაქტორად იქცა სალენტური მუსიკის აღორძინება ადგილობრივი თაობების მიერ, ემიგრაციით განპირობებული ძველი მუსიკალური ტრადიციების დასუსტების პროცესის საწინააღმდეგოდ. წინამდებარე კვლევა გვიჩვენებს, თუ როგორ იმოქმედა ამ პერიოდის სოციალურმა, ეკონომიკურმა და კულტურულმა ძვრებმა მღერის რეგიონული სტილის ცვლილებებსა და საშემსრულებლო პრაქტიკის არსებულ მდგომარეობაზე.

სტატიაში ვმსჯელობ იმაზე, რომ სალენტოს პოლიფონიური სიმღერის რეანიმაცია ახალი საშემსრულებლო შესაძლებლობების შექმნის საშუალებაა, რომლებიც სასიმღერო ტრადიციებს ახალ სიცოცხლესა და მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს. თანამედროვე სალენტოში ამ შესაძლებლობებმა შეიცვალეს სოციო-კულტურული ფუნქცია და ფიზიკური ადგილმდებარეობა. მაგალითად, წარსულში სიმღერა სასოფლო-სამეურნეო საქმიანო-

ბას უკავშირდებოდა და, ფაქტობრივად, წარმოადგენდა კულტურულ ღონისძიებას ღია ცის ქვეშ, რომელსაც პრაქტიკული ფუნქცია ჰქონდა — თან ახლდა ჯგუფურ მუშაობას (Muci, 2008). აღსანიშნავია ისიც, რომ მომღერალთა ჯგუფებში ადამიანები არ განირჩეოდნენ სქესით, ასაკით ან სოციალური მდგომარეობით. შესაბამისად, წარსულის სული ამ ფაქტორებით განისაზღვრებოდა. თუმცა, ისინი არაა წამყვანი თანამედროვე სიტუაციაში. 2015, 2017 და 2018 წლებში, ჩემი სავლე კვლევების დროს, საშუალება მომეცა, დავეკვირვებოდი ამ ცვლილებებს. მომღერალთა შეკრება ამ შემთხვევაშიც თავისუფალი იყო გენდერული, ასაკობრივი და კლასობრივი რეგლამენტისაგან. თუმცა, სიმღერამ ღია სამეურნეო სავარგულებიდან სპონტანურ სოციალურ გარემოში გადაინაცვლა. მისი შესრულება შესაძლებელია ნებისმიერ ადგილზე ნებისმიერი ჯგუფის მიერ. შესაბამისად, თანამედროვე სალენტოს ყოფაში პოლიფონიური სიმღერები გადამუშავებული ფორმით გვხვდება მომღერალთა რეკონსტრუირებული ჯგუფების შესრულებით.

დარწმუნებული ვარ, სალენტოელები ქვეცნობიერად აღიარებენ, რომ ვოკალური პოლიფონია მათი წარსულთან დამაკავშირებელი არხია. წარსულის არსი შთამაგონებელ მნიშვნელობას იძენს თანამედროვეებისთვის, პოლიფონიური სიმღერა კი სალენტოს კულტურული მემკვიდრეობის ცოცხალ არტეფაქტად აღიქმება. მრავალხმიანი მღერის აქტი სალენტოელებს დროებით წარსულის „საკანში“ აქცევს, რომელიც ამჟამად არ არსებობს, მაგრამ, ჯერ კიდევ შეიძლება შეიგრძნო და განიცადო სალენტოს შესრულებით. ამ სიმღერის დროში მოგზაურობის უნარი თანამედროვე მომღერლებს მათ მოდგმასთან სიახლოვეს განაცდევინებს და მედიუმის როლში გამოჰყავს.

ველზე ყოფნისას, სალენტოელი მომღერლებისაგან აშკარად ვიგრძენი ამ სიმღერებისაგან გამონეული ნოსტალგიის კოლექტიური აღქმა. ეს ჩემში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს, რამდენადაც, აღმოვაჩინე, რომ პოლიფონიაში მომხდარი შესამჩნევი ცვლილებები პირდაპირ კავშირშია სოციო-კულტურულ ცვლილებებთან. გარდა ამისა, გარკვეული მსჯელობის საფუძველზე, მივხვდი, რომ სიმღერების სახეცვლილი ფორმების კომბინაცია, ასევე, წარმოადგენს დროებითი ნოსტალგიური ტრანსცენდენციის საშუალებას დამყარი პარადოქსის წინაშე აღმოვჩნდი: მართალია, მომღერლები სალენტოს საშუალებით წარსულის „საკანში“ გადადიან, ისინი, ამავდროულად, ხელახლა იგონებენ და ტრანსფორმაციას უკეთებენ სიმღერას. ამიტომ, სიმღერის ხელახლა ქმნადობის, ნოსტალგიით მოტივირებული აქტი, არსებითად, მის ნოვატორულ გადაზრებას წარმოადგენს.

მე ვაპირებ ამ ცვლილებების ძიებას მუსიკალური ანალიზისა და მიმდინარე თემატური კვლევების მეშვეობით, იმისათვის, რომ განვსაზღვრო, რა ცვლილებებია ეს და რამდენად მნიშვნელოვანია ისინი სალენტოს თანამედროვე შემსრულებლებისთვის. ამ სტატიაში წარმოვადგენ თემატურ კვლევას, რომელშიც შედარებულია კონკრეტული სიმღერის ორი ვარიანტი. ისინი მე ჩავინერე მომღერალთა ორი სხვადასხვა ჯგუფისაგან ერთ-ერთი ბოლოდროინდელი ექსპედიციის დროს სალენტოში (2017 წლის მარტში და 2018 წლის აგვისტოში). ამ ორი ნიმუშიდან პირველი სრულდება ხნიერი ქალბატონების მიერ, რომლებიც ამ სიმღერას მთელი ცხოვრების მანძილზე მღეროდნენ. ნიმუში მნიშვნელოვნადაა შეცვლილი დიეგო კარიპტელას 1959 წლის სავლე ჩანაწერთან შედარებით (გაანალიზებულია მაურიციო აგემენონის მიერ, 2005). მეორე კი ნამღერია ახალგაზრდა მომღერლების მიერ, რომლებიც თავისი მემკვიდრეობით არიან გატაცებულნი და შესწავლილი აქვთ კარიპტელას (და სხვათა) ჩანაწერები. ძველი სტილის სიმღერების შესრულების პრაქტიკის გაცოცხლების კოლექტიური პროცესის ჩვენებას ისინი, პირველ რიგში, ამ სიმღერების ფაქტურასა და ესთეტიკასთან სიახლოვის დემონსტრირებით ცდილობენ.

შეზღუდული მასშტაბების მიუხედავად, ანალიზის ეს ტიპი, შესაძლოა, ფასეული იყოს მუსიკალური ტრანსფორმაციის ჩვენებისათვის.

### ემიგრაცია, *L'esplosione*<sup>1</sup> და გამოგონება განახლებული შესრულების მეშვეობით

იმისათვის, რომ გავიგოთ სალენტოს ტრადიციის მიქცევები და მოქცევები, მნიშვნელოვანია, გამოვყოთ ამ რეგიონის მუსიკალური ისტორიის გარკვეული მომენტები, რომლებმაც მნიშვნელოვანი გავლენა იქონიეს აქაური ტრადიციული მუსიკის სოციო-კულტურულ დინამიკაზე. ომის შემდგომ, იტალიის ყველა რეგიონმა, მათ შორის, სალენტომაც, განიცადა ემიგრანტების მასობრივი გადინება. მანამდე აქაური მუსიკა სასოფლო-სამეურნეო ყოფას, *contadino*-ს („ფერმერი, „გლეხი“) უკავშირდებოდა. ომის შემდგომი ემიგრაცია და ცხოვრების წესის მკვეთრი ცვლილებები უარყოფითად აისახა რეგიონის მუსიკალურ ცხოვრებასა და, შესაბამისად, პოლიფონიურ სიმღერაზე. საბედნიეროდ, ამ მოვლენებამდე, ანთროპოლოგებმა და ეთნომუსიკოლოგებმა არაერთი კვლევა ჩაატარეს ამ რეგიონში და ძველი სალენტოს ჟღერადობაც შემოგვინახეს. ალან ლომაქსის (1954), დიეგო კარიპტელასა და ერნესტო დე მარტინოს (1959 და 1960), ასევე, ჯიანო ბოზიოსა და კლარა ლანგინის (1968) სავსე ჩანაწერები სალენტოს კულტურული მემკვიდრეობის ფასდაუდებელი დოკუმენტებია.

1970-იან წლებში სალენტოში ფოლკლორის აღორძინების ტენდენცია დაიწყო. მნიშვნელოვანია, რომ ის მიმართული იყო, პირველ რიგში, ადგილობრივი ცეკვის, *pizzica*-ს, როგორც წმინდა სალენტური ფენომენის, აღორძინებაზე. *pizzica*-ს ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი იყო მკვეთრად გამოხატული ტრანსტიზმი (ცეკვის მანია), დაკავშირებული ადგილობრივ რწმენასთან, რომლის მიხედვით, ქალების ფსიქოლოგიური დაავადების თავიდან აცილება შესაძლებელია მხოლოდ ისტერიული ცეკვის შემცველი სამკურნალო რიტუალის მეშვეობით. ნიბლი, რომელიც თან ახლდა *pizzica*-ს, შთაგონებდა იქცა სალენტოს ახალგაზრდა თაობისთვის და სტიმული მისცა მისი რეპერტუარის გაცოცხლებას (Santoro, 2009). ტრანსტიზმის ტრანსცენდენტულმა და მეტაფიზიკურმა ასპექტებმა და ამ ცეკვის შესრულებით მიღებულმა კოლექტიურმა კმაყოფილებამ ადგილობრივი იდენტობის ახალი, უჩვეულო განცდა გააჩინა.

*pizzica*-თი გატაცებული, ხალხური მუსიკის ენთუზიასტების მცირე, მაგრამ მტკიცე გაერთიანება, სწრაფად იზრდებოდა. ადგილობრივი სცენა აყვავებას განიცდიდა, სანამ არ მიაღწია წერტილს, რომელსაც ვინჩენცო სანტორო ახასიათებს, როგორც *L'esplosione*-ს („აფეთქება“). სცენა გასცდა ადგილობრივ მასშტაბებს და გავრცელდა სალენტოს საზღვრებს გარეთ — იტალიის სხვადასხვა რეგიონში (Santoro, 2009). *pizzica* დაუბრკოლებლად იპყრობდა არასალენტოელთა დიდ აუდიტორიას. ამან, საბოლოოდ, სალენტოს აცაპელლა მრავალხმიანი მღერის სტილური ტრანსფორმაცია განაპირობა. ცვლილებებს ზოგჯერ ტრადიციული ხალხური მუსიკიდან შორს არ მიყავდით, თუმცა, ხშირად, მისი გადააზრების, ინოვაციისა და კრეატიულობის მოთხოვნილებას აჩენდა.

<sup>1</sup> აფეთქება (რედ.).

**ტრანსფორმაციის მახასიათებლების ანალიზი:**

**თემატური კვლევა ორი ვარიანტის შედარების საფუძველზე**

ახალ გარემოში შესრულების პირობებში, სალენტოს პოლიფონიური ნიმუშების მუსიკალური სტრუქტურა განსხვავებულია მანამდე დოკუმენტირებული ნიმუშებისაგან. სანამ სტრუქტურულ ვარიანტებს განვიხილავთ, მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, მოვხაზო ტრადიციული პოლიფონიის ფუნდამენტური ფორმა. ქვემოთ მომყავს დიაგრამა ჩემი წინა გამოკვლევებიდან სალენტოს პოლიფონიური მუსიკის სტრუქტურის შესახებ (Morello, 2018), რომელშიც დეტალიზებულია არქექტიპული სამხმიანი მოდელი აღორძინებამდე:

ვოკალური პარტია	თარგმანი	მუსიკალური ფუნქცია და ქცევა
1. <i>La prima voce</i>	„პირველი ხმა“	<ul style="list-style-type: none"> <li>- სოლო ხმა, რომელიც წამყვანია ყველა კუბლეტში</li> <li>- მღერის მთავარ მელოდიას შეზღუდულ დიაპაზონში</li> <li>- ძლიერ ორნამენტებული</li> <li>- შეიძლება იყოს სოლო ან რამდენიმე ხმა</li> </ul>
2. <i>La seconda voce / Contra voce</i>	„მეორე ხმა“ / „კონტრაპუნქტული ხმა“	<ul style="list-style-type: none"> <li>- მოძრაობა პირველი ხმის პარალელურად ან მის მსგავსად</li> <li>- ძლიერ ორნამენტებული; ეს ორნამენტიკა ნახევრად იმპროვიზაციულია და შესაძლოა, იყოს (ან არა) პირველი ხმის იმიტაცია ან მისგან დამოუკიდებელი</li> <li>- ტრადიციულად, ერთი ხმა</li> <li>- შესაძლებელია, ჰქონდეს მეტი თავისუფლება, ვიდრე პირველ ხმას</li> </ul>

3. *Il basso/Bordone*

„ბანი“ ან „ბურდონი“

- ბანის პარტია, რომელიც იმღერება ხმათა უმრავლესობის მიერ (ძირითადად, მაგრამ არა — ყოველთვის); ყველაზე მკაცრი სამხმას შორის, იმპროვიზაციისა და ვარიაციის გარეშე

- ბანი შეიძლება იმღერებოდეს ტონიკაზე ან მოძრაობდეს ტონიკასა და დომინანტას შორის

- როცა ბანი მოძრაობს ტონიკასა და დომინანტას შორის, ჩამოსრიალება დინამიკის მახასიათებელია

- ბანი იმღერება ორი ხერხით: ან ტექსტით, რომელსაც ასრულებენ ზედა ხმები, ან ერთ მარცვალზე “Ah”. მეორე ტიპის სიმღერების ზედა ხმები რიტმულად და მელოდიურად შედარებით თავისუფალია, განსხვავებით რიტმულად უფრო ორგანიზებული პირველი ტიპისგან

შედარებითი ანალიზისთვის ავიღე ორი ვარიანტი სიმღერისა “Mi პრესი ლა ცავალ-ლა” („მე გავხედნე ფაშატი“), რომლებიც ცხადყოფენ კონტრასტს, როგორც შესრულების პრაქტიკის, ისე პოლიფონიური კონსტრუქციის კუთხით. ორივე მათგანი ჩანერილია ლეჩეს პროვინციაში. ეს ორი ვარიანტი შემდგომში დასათაურებულია, როგორც შჩ (*ძველი თაობა*) და NG (*ახალი თაობა*). შედარებითი ანალიზისას გამოყენებულია 1959 წლის საველე ჩანანერი, შესრულებული ნარდოში დიეგო კარიბტელას მიერ (Agamennone, 2005), როგორც ამოსავალი წერტილი ცვლილებების გამოვლენისათვის ორივე ვერსიაში. უნდა დავაზუსტო, რომ ამ ჩანანერის შემსრულებლები არ არიან ის მომღერლები, რომლებიც მე ჩავენრე ჩემს ექსპედიციაში. ასევე, უნდა აღინიშნოს, რომ 1959 წლის ჩანანერი, როგორც საანალიზო მასალის პროტოტიპი, შეესაბამება ზემოთ მოტანილი ცხრილის მახასიათებლებს (მაგ. 1, 2).

**OG ვარიანტი: *Mi Presi la Cavalla* - canto narrativo** (თხრობითი სიმღერა)

ნარდო, ლეჩეს პროვინცია, პულია.  
14 მარტი, 2017

მომღერლები: როსარია  
გაბალო, ფრანკო გაბა-  
ლო, ადა გაბალო, მიმ-  
ინა გაბალო

შეკრიბა მარიო მორელომ

- ეს არ არის მკაცრად სამხმიანი სტრუქტურა. ჰარმონია ფოკუსირებულია ორ ძირითად ხმაზე, რომლებიც ნოტირებულზე ოქტავით დაბლა ჟღერენ.
- უფრო რთული ფაქტურით ხასიათდება ჰეტეროფონული ვარიანტები, რომლებშიც მთავარი ხმა (ქვედა) სიმღერის ზოგიერთ მომენტში ორად იყოფა ტონიკური და დომინანტური საფეხურების გამოსაკვეთად. ასეთ მომენტებში წარმოიქმნება გარკვეული სამხმიანი აკორდები, თუმცა, ისინი ხანმოკლეა და კვლავ ორხმიან ფაქტურაში გადადიან.
- რამდენადაც ფაქტურა, ძირითადად, ორხმიან მოძრაობაზეა აგებული ჰეტეროფონული ვარიანტებით, ტონიკა-დომინანტური ბანით თანხლებული ნიმუშები აღარ გვხვდება. ისინი ჩანაცვლებულია ჰეტეროფონიის გამოყენებით ტონიკისა და დომინანტის გამოსაკვეთად B მონაკვეთის დასაწყისსა და დაბოლოებაში.
- ადგილი აქვს ხმათა გადაჯვარედინებას, რომლის დროსაც მთავარი პარტიის შემსრულებელი ხმა ყოველ კუპლეტს ასრულებს ქვედა ოქტავის ტონიკაში გადასვლით. შემდეგ ხდება კადენციის ტრადიციული დაბოლოება ტონიკურ და მედიანტურ საფეხურებზე აგებული ფინალური ინტერვალით. ამის ნაცვლად, ამჟამად კადენცია ჩატანილია ოქტავით დაბლა და ორხმიან ინტერვალს ემატება მესამე ხმა საწყის ოქტავაში, რის შედეგად სიმღერა სამხმიანი კადენციით სრულდება.
- ხმა ღია ყელით გამოიციემა და მეტი რეზონანსი აქვს, ვიდრე მაღალ ტონებში, ცხვირისმიერი ბგერით მღერას ტრადიციულ სტილში. ორნამენტიკა გამარტივებულია მოკლე მოძრაობებით, ხმები კი მსგავს მოძრაობებს ასრულებენ და არა დამოუკიდებელ სვლებს სპონტანური ორნამენტული ვარიაციებით.

**NG ვარიანტი: *Mi Presi la Cavalla - canto narrativo*** (თხრობითი სიმღერა)

Lecce, Provincia di Lecce, Puglia  
 August 27, 2018  
 ლეჩეს პროვინცია, პულია.  
 27 აგვისტო, 2018

მომღერლები:  
 მიქაელა სიკურო,  
 ფრანჩესკო დე  
 დონატისი, მარიო  
 მორელი

შეკრიბა მარიო მორელომ

- ეს არის მკაცრად სამხმიანი სტრუქტურა მსგავს და პარელელურ მოძრაობებზე აგებული არქტიპული მელოდიებით, რომლებსაც საყრდენს უქმნის ტონიკა-დომინანტური ბანი.
- მონაკვეთი A მთავრდება ტონიკური, მედიანტური და დომინანტური საფეხურებისგან შემდგარი სამხმოვანებით, რაც მონაკვეთ B-ზე გადასვლას მოასწავებს. ეს არქტიპული ფორმის ტიპური მახასიათებელია (Bosio, Longhini, 2007).
- არ გვაქვს ხმების გადაჯვარედინება. ისინი ინარჩუნებენ თავიანთ რეგისტრს, მიუხედავად შემოქმედებითი თავისუფლებისა.
- სიმღერა იწყება და მთავრდება ერთ რეგისტრში, არ გადადის ქვედა ოქტავაში.
- ტონალობა მკაცრად დაცულია. ძირითად ხმებში მაღალია ვარიაციისა და შემოქმედებითი თავისუფლების ხარისხი, რაც არ აქვს ბანის პარტიას. ამიტომ ბანის ტონალობა მყარია ზედა ხმების სპონტანური ორნამენტაციების პირობებშიც კი. მისი მოძრაობები მკაცრად განსაზღვრულია, იწყება და მთავრდება ერთსა და იმავე საფეხურზე, ყოველთვის ძირითადი ხმების ქვემოთ.
- ვოკალის ხარისხი მაღალი რეგისტრის ხმებში საარქივო საველე ჩანანერების მძაფრ და მკვეთრ ჟღერადობას მოგვაგონებს. მომღერლები ხშირად შერეულ გუნდს ქმნიან, რაც ხმების სპეციფიკურ ტემბრულ ნაზავს ქმნის.



ორი ვარიანტის ანალიზის შედეგებისას, შეიძლება მკვეთრად განსხვავდეთ განსხვავებები შესრულების პრაქტიკასა და პოლიფონიურ სტრუქტურაში:

ძველი თაობა (OG)	ახალი თაობა (NG)
<ul style="list-style-type: none"> <li>- გათვალისწინებულია ტრადიციული სამხმინი პოლიფონიური სტრუქტურა, თუმცა ის ძალიან მოქნილია, იმის მიხედვით, თუ როგორი სიმღერა სრულდება და რომელი ხმები მონაწილეობენ.</li> <li>- არაა გამორიცხული მომღერლების უშუალოდ და შემოქმედებითობით შთაგონებული დამატებები, რომლებშიც, შესაძლებელია, თავი იჩინოს პეტროფინიულმა ფაქტურამ, გაბმული ბანი ჩაანაცვლოს მეტად მოძრავმა და ხმებმა გადაკვეთონ ერთმანეთი.</li> <li>- შემსრულებელთა ასაკის მატებასთან ერთად, ხმების ტემბრი დაბლდება, ორნამენტაცია იზღუდება, შესრულების მანერა კი მეტად გახსნილი, ყელისმიერი ხდება.</li> <li>- როგორც თხრობითი სიმღერა, ეს ჟანრი, ტრადიციულად, ქალთა რეპერტუარს ეკუთვნის და დღემდე ამ გენდერულ სივრცეში სრულდება.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ეს არის მკაცრად განსაზღვრული სამხმინი სტრუქტურა.</li> <li>- ახასიათებს ქვეცნობიერი სწრაფვა, რაც შეიძლება ზუსტად გაიმეოროს საარქივო საველე ჩანაწერების ხმოვანება, მოახდინოს პოლიფონიური სტილის იმიტირება, რომ ნაკლები ადგილი დარჩეს ვარიაციებისთვის ტიპური სტრუქტურის მიღმა.</li> <li>- ვოკალური სტილი მიმართულია ტრადიციული სამემსრულებლო სტილის მაქსიმალური იმიტირებისაკენ, განსაკუთრებული აქცენტით ინდივიდუალურ ორნამენტსა და სპონტანურ სტილიზაციაზე, რაც არ არის დამოკიდებული სხვა ხმებზე. ხმის ტემბრი ცხვირისმიერი და მკვეთრია, რაც საარქივო ჩანაწერების არქტიპულ, გამჭოლ უღერადობას მოგვავაგონებს.</li> <li>- რეპერტუარის სქესობრივი კუთვნილება არ არის დაცული. ეს ვარიანტი იმღერება შერეული გუნდის მიერ გენდერული დიფერენციაციის გარეშე.</li> </ul>

ვარიანტი OG ცხადყოფს მახასიათებლებს, რომლებიც არ არის ტრადიციული და არც ახასიათებს ნარდოში ჩანერილ ნიმუშებს, განსხვავებით ვარიანტისა NG, რომელიც ახლოსაა ტრადიციულ მოდელთან. ამ მახასიათებლებს პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს სალენტოს შესრულებისათვის. გავიხსენებ რამდენიმე მომენტს იმ დროიდან (2017-2018 წლები), როცა ვიმყოფებოდი დები გაბალოების ჩასაწერად. მუსიკოსებთან და მომღერლებთან შეხვედრის დროს, მეგობრებმა გადანყვიტეს შეესრულებინათ სიმღერა *quella bella* (მშვენიერი) დები გაბალოების გარეშე, თუმცა, დიდი ძალისხმევის მიუხედავად, ვერაფრით მოახერხეს ეს. მიუხედავად იმისა, რომ მათ მრავალგზის ჰქონდათ მოსმენილი ეს სიმღერა და *canti alla stisa*-ს ოსტატებიც იყვნენ, ძალიან გაუჭირდათ პარტიების ურთიერთმეწყობა და ამ კონკრეტული სიმღერის პოლიფონიურ სტრუქტურასთან ადაპტირება. ამან დამანახა, რომ სიმღერის ეს კერძო ვარიანტი მკვეთრად განსხვავდებოდა იმისგან, რაც მომღერლებმა *canti alla stisa*-ს შესახებ იცოდნენ და, სწორედ ამიტომ, არქტიპული ფორმისთვის დამახასიათებელი პოლიფონიის შესრულების ინტუიციური ნესები არ გამოადგათ. ამის მიუხედავად, ყველა მათგანმა გამოხატა დიდი მონივნება ამ ნიმუშისადმი და აღნიშნა, რომ ეს სიმღერები მნიშვნელოვანი და ძვირფასია და მათი დავინყება ძალიან დიდი დანაკარგი იქნება.

საინტერესოა, რომ მეც მთხოვეს, მემღერა ზოგიერთ შეკრებაზე 2018 წლის ვიზიტის

დროს. უნდა ვთქვა, რომ გარკვეულ წარმატებასაც მივაღწიე, თუმცა, მხოლოდ იმის წყალობით, რომ წინასწარ დეტალურად შევისწავლე დები გაბალოების ვარიანტი და ჩვენ ვიყავით მის ტრანსფორმაციას სტრუქტურული თვალსაზრისით. შესაბამისად, შემდეგ, შემესრულებინა ყველა აუცილებელი ხმა, რომელიც შესწავლილი მქონდა ამ ვარიანტის ძირითადი მოდელის და არა — არქექტიპული ფორმის, ანალიზის საფუძველზე.

საველე მუშაობისას წარმოებული დაკვირვებების გათვალისწინებით, მიმაჩნია, რომ თვით სიმღერას მომღერლები პატივს ცემდნენ და მათთვის იგი სალენტოს წარსულის შეცნობის საშუალებას წარმოადგენდა. მიუხედავად მუსიკალური რეალობისა, ვარიანტი OG თანამედროვე მოდელია, რომელიც განსხვავდება ვარიანტი NG-ს მიერ წარმოდგენილი წარსულის მოდელისაგან. ბევრი თვალსაზრისით, ეს მოსაზრება დამაჯერებელი და მნიშვნელოვანია, რამდენადაც, ცხადყოფს, რომ სალენტოს პოლიფონიისთვის დამახასიათებელი შემაკავშირებელი ეიფორია ბევრად ძვირფასია და მეტ სულიერ ძალას მატებს სალენტოელების იდენტობას, ვიდრე ტექნიკური ცვლილებები მუსიკაში. იდეა იმის შესახებ, რომ ტრადიცია ტრანსფორმაციასა და ადაპტაციას განიცდის თანამედროვე სალენტოს დინამიკასთან, ასევე, შესაძლოა, გამოდგეს არგუმენტად იმის სასარგებლოდ, რომ სასიმღერო ტრადიცია მართლაც არის დამაკავშირებელი არხი სალენტოელებისა მათ მოდემასთან, იმიტომ, რომ ტექნიკური მუსიკალური ცვლილებები პოლიფონიაში არ ახდენენ გავლენას მის სულიერ, მემკვიდრეობით მნიშვნელობაზე სალენტოელი მომღერლებისათვის.

### დასკვნები

ამ სტატიაში სალენტოელების იდენტობისა და სიმღერის კვლევის შესახებ, ჩემი მთავარი ყურადღება მივმართე სალენტოს პოლიფონიის გარდამქმნელი ცვლილებებისაკენ, რომლებიც დაკავშირებულია *canti alla stisa*-ს მღერით განცდილი მემკვიდრეობითი გრძნობებით. ცვლილების ამ პროცესმა ახალი სიციცხლე მიანიჭა სასიმღერო ტრადიციას, ჩაუნერგა კოლექტიური ნოსტალგია სალენტო მომღერლებს, რომლებმაც განაახლეს სიმღერების შესრულება, ამით კი ადგილობრივი პოლიფონიური სიმღერა აღორძინებულ და, ამასთანავე, ცოცხალ კულტურულ არტეფაქტად აქციეს. მართალია, სიმღერები ასახავს თანამედროვე ცვლილებებს, ჩემთვის თვალსაჩინოა მათი, როგორც არტეფაქტის ღირებულების კოლექტიური აღქმა თანამედროვე სალენტოელი მომღერლების მიერ. მათთან დაკავშირებულ გრძნობებს ბადავს წარმოსახვა ძველი სიმღერების შესრულებისა, რომლებიც რესტრუქტურიზებულია განმეორებითი შესრულების გზით. სწორედ ეს აქცევს სალენტოს ამ რეგიონის წარსულისა და აწმყოს დამაკავშირებელ პოლიფონიურ სიმღერად. თუმცა, მეორე მხრივ, სახეზეა დამაჯერებელი პარადოქსი: ტრადიცია, რომელიც ფასობს მისი მეტაფიზიკური ტრანსპორტირების უნარით, ამავე დროს, აქტიურად მოდელირდა დროებითი ტრანსპორტირების განსხვავებული აქტის მეშვეობით. ისიც თვალსაჩინოა, რომ *canti alla stisa* ამჟამად დაკავშირებულია შესრულების თანამედროვე პრაქტიკასთან ახალ კულტურულ სივრცეებში. ეს სივრცეები ასახავს საზოგადოების სოციო-კულტურულ ცვლილებებს, რომლებიც არ ეწინააღმდეგება მომღერალთა ჯგუფების დეფინიციას სქესის, კლასის, კულტურული ფუნქციის ან ლოკაციის მიხედვით. ეს სივრცეები გაჩნდა, როგორც ადგილობრივი აღორძინების დამატებითი პროდუქტი, შთაგონებული *pizzica*-ს ტრადიციით გატაცებით. ჩემი საველე ჩანაწერების შედარებითი ანალიზის წარმოდგენით, შევეცადე ამ რემოდელირების დემონსტრირებას. თემატური კვლევის მეშვეობით წარმოვადგინე ილუსტრაცია სიმღერის ახალი ფორმისა, რომელიც მოგვაგონებს ძველს, მაგრამ, ასევე, ასახავს მნიშვნელოვან მუსიკალურ მეტამორფოზას.

მიუხედავად განმეორებითი შესრულების მუსიკალურად გარდამქმნელი შედეგებისა,

---

მიმაჩნია, რომ სალენტოს ახალი ფორმა ძველებურად აკავშირებს თანამედროვე შემსრულებლებს მათ წინაპრებთან სწორედ ამ პოლიფონიური სიმღერების შესრულების საშუალებით.

*თარგმნა მაკა ხარდიანმა*

MARIO MORELLO  
(CANADA)

SALENTINE IDENTITY, LEGACY, AND SONGS AS CULTURAL ARTIFACTS:  
INVESTIGATING ANCESTRAL SENTIMENT IN THE TRANSFORMATIVE  
PERFORMANCE OF POLYPHONIC SINGING IN SALENTO

Traditional polyphonic singing in the southern half of the Salentine peninsula in southern Italy, known locally as *Salento*, has witnessed an upsurge of activity that significantly affected the transmission, life, and presence of the tradition in the region. Salentine polyphonic song, known endemically as *canti alla stisa* (literally, “songs in a stretched or extended style,” referring to the use of multiple voices as well as lyrical, embellished melodies) is the a cappella vocal repertoire that traditionally was sung outdoors to accompany agricultural work and the travels between home and the fields (Muci, 2008). The tradition began to significantly decline by the 1960s, when a mass exodus of the rural class abandoned the spaces in which polyphonic song thrived. Polyphonic singing, however, flourished once again in the region some generations later in a complementary form of response to a movement which precipitated the revival of a local dance culture. The movement grew and developed radically, designating Salentine folk music as the primary expression of regional identity in contemporary Salento. As the spaces of pre-revival Salento in which polyphonic singing was sustained shifted, so did the *canti alla stisa*, demonstrating musical transformation reflecting the socio-cultural changes in the region. This paper explores the meaning and process of transformation for contemporary Salentine singers, and how, despite a musical reconstruction of the *canti alla stisa*, it is a medium in which a singer may transcend contemporary Salento to experience and reimagine the Salento of the past.

**Decline and Revival: Revitalizing Polyphonic Song in Salento**

In investigating the revitalization of the polyphonic *canti alla stisa* tradition in Salento, one must consider specific factors contributing to its decline and subsequent revival. The first important factor was the post-war economic devastation that led to mass emigration from the Salentine rural space, a space in which traditional Salentine culture thrived. The second important factor involved a local revival, generations later, of Salentine music that challenged the weakening of local musical life through emigration and continued to develop until the present time. My research illustrates how social, economic and cultural shifts during the time period mentioned contributed to the fluctuation of a regional singing style and to the current state of performance practice.

In this paper, I argue that the reanimation of polyphonic songs in Salento is an agent for creating novel spaces for performance which impart new significance and life to the singing tradition. In contemporary Salento, these spaces have changed their socio-cultural function and physical locations. For example, in the past, these spaces were predominantly related to agricultural work and therefore singing was an outdoor cultural activity, which had the practical function to accompany group work (Muci, 2008). These spaces were also gendered, and groups of singers did not have variation in age, class, or lifestyle. Therefore, the spaces of the past were defined by these factors. These are not, however, defining factors for the current-day spaces in the region. I observed these

shifts in space in my own field research, when I visited Salento in 2015, 2017 and 2018. The spaces I observed were not gendered or defined by class or function, and therefore the assembly of singers happened in many spontaneous and socially-motivated instances, with groups of singers consisting of mixed genders, generations, and classes. In addition, the physical relocation of song from outdoor agricultural domains to spontaneous social domains (which are not intricately linked to any physical site) also granted these spaces to have a socio-cultural flexibility because the songs could be performed anywhere, with any group. Therefore, with the uniformity of the past spaces now disconnected to the singing tradition, these novel spaces presented a refashioned form of polyphonic songs, related to the remodelled groupings of singers in Salento.

I also believe that Salentine people subconsciously recognize that vocal polyphony acts as a channel to encounter the Salentine past. This essence of pastness carries inspired meaning which positions polyphonic singing as a living artefact of Salentine cultural heritage in the mentioned novel spaces. The action of singing multi-part songs allows Salentine people to enter a temporal chamber which does not currently exist, but still can be experienced and recalled through the performance of Salentine song. For a contemporary Salentine singer, these songs' capacity for transporting singers to a temporal locus allows the singer to link themselves to their ancestry, and thus to feel a connection that may not be experienced without the act of singing as the medium.

From being in the field, I sensed the Salentine singers' collective perception of the nostalgia surrounding these songs. This is of particular interest for me, since I found that there were noteworthy changes in the polyphony that seemed directly connected to socio-cultural change. Furthermore, upon reflection, the combination of a transformed song form that is also a vehicle for nostalgic, temporal transcendence presented to me a compelling paradox: though the singers are transported to this past locus through the singing, they are also simultaneously reinventing and transforming the song. Therefore the act of nostalgically-motivated song recreation becomes, in truth, innovative song reinvention.

I intend to investigate these changes through musical analysis and ongoing case studies, to identify what these changes are and how they are important to contemporary Salentine singers. For this paper, I will present a case study that compares two variants of a specific song which I collected from two separate groups of singers from my recent fieldwork in Salento (March 2017, and August 2018). This case study presents one song in two styles. The first example focuses on older women who have sung the song their whole lives yet have developed a significant variation when compared to a 1959 field recording collected by Diego Carpitella (analyzed by Maurizio Agemennone, 2005). The second focuses on younger singers who are passionate about their heritage and studied the Carpitella field recording (and many others) as part of a collective process to revitalize the performance practice of old songs, demonstrating a closeness in texture and aesthetic to the old style. While limited in scope, this type of analysis can be valuable for demonstrating musical transformation.

### **Emigration, *L'esplosione*, and Reinvention through Reperformance**

To understand the ebb and flow of the polyphonic tradition in Salento, it is important to outline certain moments in Salento's musical history that had significant effects on the socio-cultural dynamics of traditional music in the region. In post-World War II Italy, all regions of the country experienced an exodus of emigrants in various waves, including Salento. Before the exodus, musical life in the region was linked to the *contadino* agricultural lifestyle ("farmer", "peasant"). Post-war emigration and the subsequent diminishment of the *contadino* lifestyle had a profound

effect on musical life in the region, and therefore on polyphonic song. Before this impact, however, anthropologists and ethnomusicologists had researched in the field, documenting the sounds of Salento before they disappeared. Field recordings made by Alan Lomax (in 1954), Diego Caripella with Ernesto De Martino (in 1959 and 1960), and Gianni Bosio with Clara Langhini (in 1968) are particularly important as treasured documents of Salentine culture.

In the 1970s, a folk revival in Salento began to take shape. It is important to note that this revival focused primarily on the repertoire of the *pizzica*, a local dance which has its own repertoire and character that is distinctly Salentine. One of the main characteristics of the *pizzica* is that it is the cultural centrepiece for expressing tarantism, the local belief of hysteria and psychological illness among women, being circumvented through a healing ritual which combines rhythm, dance, song, color, imagery, gesture, and enacted mania. The fascination that surrounded *pizzica* based on its connection to *tarantism* reinvigorated young Salentine people to vibrantly re-perform its repertoire (Santoro, 2009). A new sense of local identity emerged, born from the transcendental and metaphysical aspects of *tarantism* in conjunction with the collective enjoyment of re-performing the dancing tradition.

A small but robust community of folk music enthusiasts impassioned by *pizzica* developed rapidly. This local scene flourished considerably until it reached a point which Vincenzo Santoro describes as *l'esplosione* ("the explosion"), in which the scene has now gone beyond a grassroots or local existence and has expanded beyond Salento, beyond Puglia, and in some instances beyond Italy (Santoro, 2009). The *pizzica* scene became far-reaching, attracting a non-Salentine audience and impacting performance contexts significantly. This resulted in Salentine music beginning to transform in style, which included a capella multi-part singing. These transformations sometimes closely resembled very traditional Salentine folk music, but also left a seemingly infinite capacity for reinvention, innovation, and creativity.

### **Analyzing the Characteristics of Transformation:**

#### **A Case Study Comparing Two Variants**

By re-performing these songs in new spaces and assemblies, the musical structure of Salentine polyphony differs from the structure documented in pre-revival recordings. Before investigating the structural variants, it is important to first outline what the fundamental form of traditional polyphony is. Below is a chart from my previous investigations of transformations in Salentine polyphonic structure (Morello, 2018), detailing its pre-revival archetypal three-voiced model:

---

The Traditional Structure of 3-part Salentine Polyphony

Vocal Part	Translation	Musical Function and Behaviour
1. <i>La prima voce</i>	“First voice”	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Solo voice which leads each verse</li> <li>- Sings the main melody, within a limited range</li> <li>- Highly ornamental</li> <li>- Can be a solo voice, or several voices</li> </ul>
2. <i>La seconda voce / Contra voce</i>	“Second voice” / “Contrapuntal / counter voice” (lit. “ <i>against the voice</i> ”)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Upper harmony, moving in parallel or similar motion to the <i>prima voce</i></li> <li>- Highly ornamental; this ornamentation is semi-improvised and could be (or not be) imitative of the first voice’s ornamentation, or independent of it</li> <li>- Traditionally one voice</li> <li>- Can have more melodic freedom than the <i>prima voce</i></li> </ul>
3. <i>Il basso/Bordone</i>	“Bass,” or “Drone”	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Drone part, sung with the most voices (typically, not always); the most strict of the three parts, no improvisation or variation</li> <li>- Drone can be sung on the tonic throughout, or switch between the tonic and the dominant degrees</li> <li>- When the drone switches between the tonic and dominant degrees, sliding is a characteristic dynamic</li> <li>- Drone is sung in one of two ways; either with the text underlay of the words sung by the other two parts, or as a textless drone on the syllable “Ah.” Songs of the latter type are usually free in rhythm and melodic form for the other two voices, while they are more rhythmically strict for the former</li> </ul>

---

For analysis, I present a case study in which I compare two variants of a song, “*Mi presi la cavalla*”, which demonstrate contrasts in both performance practice and polyphonic construction, both collected in the province of Lecce. These two variants henceforth will be referred to as OG (*older generation*) and NG (*new generation*). The comparative analysis will utilize a 1959 field recording collected in Nardò by Diego Caripitella (Agamennone, 2005) as a reference point for identifying changes in both versions. It is important to clarify that the singers in this recording are not the same singers from my fieldwork. It should be mentioned that the 1959 recording, existing as a type of prototype for analysis, exhibits the characteristics outlined in the above chart.

### Example 1.

<b>OG Variant: <i>Mi Presi la Cavalla</i> (<i>I mounted the mare</i>) - canto narrativo</b> (narrative song)	
Nardò, Provincia di Lecce, Puglia March 14, 2017	Singers: Rosaria Gaballo, Franca Gaballo, Ada Gaballo, Mimina Gaballo
Collected by Mario Morello	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- This is not a strict 3-voice structure, and the harmony is focused on 2 main voices which resolve to the lower octave.</li> <li>- More complex textures occur with heterophonic variants, in which the main part (the lower voice) is split into two voices for specific moments in the song, to sound the dominant and tonic degrees. In those moments, certain 3-voiced chords are created, but they are brief and return to a 2-voiced texture.</li> <li>- Since the texture is now primarily a 2-part movement with heterophonic variants, the model of a 2-voiced movement supported by a drone on the tonic and dominant degrees does not exist. To replace this model is the use of heterophony to sound the tonic and dominant at the beginning and end of the B sections.</li> </ul> <p>Voice-crossing occurs, in which one of the voices which sings the main part ends each verse by sliding to the tonic of the lower octave. This then renders the final chord to maintain its traditional cadence ending of falling to the tonic and mediant degrees with an ending on a simple 2-voiced chord. Instead, it now does resolve on this 2-note chord, but it resolves an octave lower than where the song begins, with one of the voices rising back to the initial octave to create a 3-voiced cadence ending.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- The vocal quality has a more open-throated, resonant sound than the high-pitched, nasal timbre of the old-style traditional singing. The ornamentation style is slightly simplified, demonstrating ornaments with small movements or runs, and the voices focus on similar motion rather than independent movement with spontaneous ornamental variation.</li> </ul>	



**Example 2.**

**NG Variant:** *Mi Presì la Cavalla* (*I mounted the mare*) - **canto narrativo** (narrative song)

Lecce, Provincia di Lecce, Puglia  
August 27, 2018

Singers: Michela Sicuro, Francesco De Donatis, Mario Morello

Collected by Mario Morello

- This is a strict three-voice structure, which follows the archetypal format of melodies in similar and parallel motion supported by a drone on the tonic and dominant degrees.
- The A section finishes with a triad on the tonic, mediant, and dominant degrees, signifying an end to the A section and the entry to the B section. This is a typical feature of the archetypal form (Bosio, Longhini, 2007).
- There is no voice-crossing, and the voices maintain their registers despite creative freedom in expression
- The song begins and ends within the same register, and does not shift to resolve in the lower octave
- There is a level of variation and creative freedom in the main voices which does not exist in the bass voice. Therefore, the bass is strict in its tonality, while the melodic lines utilize ornamentation in varying ways for spontaneous expression. The bass is strict in its movement, beginning and resolving on the same degree, and is always below the main two voices.
- The vocal quality is in a higher register of the voice, evoking the strident and bright vocal quality of archival field recordings. The singers also form a mixed chorus, which affects the blend and timbre of voices.

When juxtaposing the analysis of the two variants, notable differences in performance practice and the polyphonic structure can be more clearly defined:

<b>Older Generation (OG)</b>	<b>New Generation (NG)</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- There is regard for the traditional 3-part polyphonic structure, but it is also highly flexible based on which song is performed and which voices are present</li> <li>- There are other creative additions to the structure inspired by a singer's spontaneity and creativity. These additions include, but may not be limited to, heterophonic texture, the removal of a drone for a bass line with more movement, and voice crossing.</li> <li>- There is a change in vocal timbre and ornamentation which reflects the natural vocal change that occurs with age, but also a general shift to sing in a lower register, in a more open-throated style, and with smaller gestures of ornamentation.</li> <li>- As a narrative song, this is a genre that traditionally falls within the domain of women's music, and it is still sung in this gendered space.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- There is a regard for the traditional 3-part structure that is much stricter.</li> <li>- There is a subconscious ideal to recreate the sound of archival field recordings as closely as possible in order to emulate the polyphonic style, leaving less room for inventive variations outside of the typical structure.</li> <li>- The vocal style aims to imitate the traditional style as closely as possible, focusing on individual ornamentation, variants and spontaneous stylization which is independent of other voices. The vocal timbre is more nasally-placed and bright, resembling the archetypal piercing quality of the archival recording.</li> <li>- Notions of gendered space are not observed or noted, and this variant is sung in a mixed chorus with no challenges or considerations of the space being ungendered.</li> </ul>

The OG variant of *Mi presi la cavalla* demonstrates characteristics which are not traditional or present in any field recordings from Nardò, contrasting the NG variant which closely follows the traditional model. These variant characteristics have practical implications for the performance of this music. I remember several moments while spending time with the Gaballo sisters during both stays in 2017 and 2018, in which we were at gatherings with musicians and singers, and friends would request *quella bella* ("that beautiful one"), but without all four sisters they would struggle to replicate their variant. There were moments in which other singers would try to replace the voices of certain missing sisters in order to achieve success in performing the song. In principle, all the singers and friends knew this song and heard it many times, but they too would struggle to fill in the parts or intuitively adapt to this new structure despite all being very prominent singers of *canti alla stisa*. This revealed to me that this specific variant of the song was so significantly different from what singers understood or knew about performing *canti alla stissa*, and therefore the intuitive rules of executing the polyphony which were grounded by the archetypal form could not and did not apply. Despite this, the singers had great respect for the song, explaining to me that these songs are important and precious, and that it is too great a loss to lose them. Interestingly, I was asked to sing at some gatherings in my 2018 visit and some success was achieved, but this is only because I studied the Gaballo sisters' variant in detail and understood its transformation from a structural perspective, and therefore was able to provide whatever part was necessary based on my analysis of the variant model, and not based on what I knew about the archetypal form.

From my observation in the field, I believe the song itself is venerated by the singers and is an agent of experiencing the Salentine past. This is despite the musical reality that the OG variant is a contemporary model which differs from the past model, represented by the NG variant. In many ways, this sentiment about the song is compelling and important, since it exemplifies that the connective euphoria of singing Salentine polyphony is more meaningful and transmits more spiritual force for Salentine identity than the technical changes in the music. The idea that the tradition is transforming and adapting to the contemporary dynamics of current-day Salento can also be an argument for how, indeed, the singing tradition is a channel that maintains a bond with Salentine ancestry, because the technical musical changes of the polyphony do not affect its spiritual, ancestral meaning for Salentine singers.

### Concluding Thoughts

Recapitulating this investigation of Salentine identity and song, this paper focused on the transformative change in Salentine polyphony that is connected to an ancestral sentiment that is felt through the singing of the *canti alla stisa*. This process of change imparted new life to the singing tradition, instilling a collective nostalgia among Salentine singers that reinvigorated song performance, thus rendering polyphonic singing a revived yet living cultural artefact. Although the songs demonstrate contemporary change, I observed a collective perception of their artifactual value by contemporary Salentine singers, and the sentiment connected to that value. The sentiment is linked to the imagined performance of past song which was restructured through re-performance. This now bestows Salentine polyphonic song with the role of bridging Salento's past with its present. This presents a compelling paradox, however, in which the tradition that is esteemed for its ability to metaphysically transport was also simultaneously being actively remodelled by this very act of temporal transportation. I also observed that the *canti alla stisa* are now linked to contemporary performance practices in novel cultural spaces. These spaces reflect changes in the socio-cultural fabric of society that do not inhibit groupings of singers to be defined by gender, class, cultural function, or location. These spaces were also birthed as a byproduct of a local revival which was inspired by fascination for the *pizzica* tradition. I presented a comparative analysis of my field recordings to demonstrate this remodelling. Through a case study, I illustrated an example of a novel song form which resembles its older form but also exhibits considerable musical metamorphosis. Despite the musically transformative implications of re-performance, I believe the new song form still links contemporary Salentine singers to their ancestry, in which they are perhaps reliving, re-animating, and recalling Salentineness nostalgically through the singing of their polyphonic songs.

### References

- Agamennone, Maurizio. (2005). *Musiche tradizionali del Salento: Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959, 1960)*. (Traditional musics of the Salento: The recordings of Diego Carpitella and Ernesto De Martino (1959, 1960)). Rome: Squilibri.
- Bosio, Gianni. Longhini, Clara. (2007). *Una Ricerca in Salento. (A research study in Salento)*. Calimera: Edizioni Kurumuny.
- Carpitella, Diego. (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, Luigi, Del Giudice, Luisa, L. Wood, Anna, Plastino, Goffredo, Torsello, Sergio. (2006). *Alan Lomax in Salento (Alan Lomax in Salento)*. Calimera: Kurumuny Edizioni.
- Coplan, David B. (1991). "Ethnomusicology and the Meaning of Tradition." In: *Ethnomusicology and Modern Music History*, editors: Stephen Blum et al., Pp. 35- 48. Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Daboo, Jerri. (2010). *Ritual, Rapture, and Remorse; A study of tarantism in and pizzica in Salento*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- De Martino, Ernesto. (2013). *La Terra del Rimorso (The land of remorse)*. Milano: il Saggiatore S.p.A. <http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/Demartino.pdf>.
- Falangone, Francesca. (2017). "Cantamu Queddha...": *Pratiche collettive e iniziativa individuale nel 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-ese.unile.it/index.php/palaver/article/view/17751/15117>.
- Kuzmich, Andrea. (2014). "Collective Memory Embodied in Music." Comp for PhD Diss. York University.
- Magrini, Tullia. (1990). "Recorded Documentation of Italian Traditional Music (1955-90)." In: *Yearbook for Traditional Music* 22: 172-84. doi:10.2307/767962.
- Morello, Mario. (2018). "Shift and Transformation in Salento: Investigating Change in the Polyphonic Structure and Performance Practice of Canti Polivocali in Southern Puglia." In: *Musicologist* 2: 96-114 <https://dergipark.org.tr/en/pub/musicologist/issue/36330/439343>
- Muci, Dario. (2008). *Canti Polivocali del Salento, Nardò/Arneo. (Multi-part songs of Salento, Nardò/Arneo)*. Calimera: Kurumuny Edizioni.
- Muci, Dario. (2018). *Sorelle Gaballo: Canti Narrativi a Nardò. (Narrative songs of Nardò)*. Calimera: Kurumuny Edizioni.
- Rice, Timothy. (1977). *Polyphony in Bulgarian folk music*. PhD diss. University of Washington..
- Santoro, Vincenzo. (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.
- Sciorra, Joseph. (2011). *Italian Folk: Vernacular Culture in Italian-American Lives*. New York: Fordham University Press.

**მაგალითი 1.** *Me Presi La Cavalla* (ლოკო, პულაია, იტალია. შემსრულებლები: ფრანესკო დე ღონატის, მიკელა სიკურო, მარო მორელი. ჩაინერა მარო მორელომ. 28 აგვისტო, 2018 წ. **Example 1.** *Me Presi La Cavalla*. Lecco, Puglia. Italy. Performer: Francesco De Donatis, Michela Sicuro, Mario Morello. Recorded by Mario Morello, 2018, August 28.

La Seconda

La Prima/Basso

Mi pre-si la ca-val-la E me n'an-dai la

4

Sec.

Pri/Bas.

gue - - - rra

5

Sec.

Pri/Bas.

Con-fin-d'I-ta - lia ad-di-o'I-ta - - lia bel-la

Pas-sai con-fin d'I-ta - lia ad-di-o'I-ta - - lia bel-la

6

2

Sec.

Pri/Bas.

Con-fin-d'I-ta - lia ad-di-o'I-ta - - lia bel-la

7

Sec.

Pri/Bas.

no-ve me-si la sua ca-sa

Do-po i no-ve me-si ri-tor-nò'al-la sua ca-sa

11

Sec.

Pri/Bas.

nò'al-la sua ca-sa mam-ma pian-gen - - do sta-va

12

Sec.

Pri/Bas.

nò'al-la sua ca-sa mam-ma pian-gen - - do sta-va

ri - tor - nò'al-la sua ca - sa mam-ma pian-gen - - do sta - va

**მაგალითი 2.** *Me Presi La Cavalla* (ლოკო, პულია, იტალია. შემსრულებლები: ფრანესკო დე ღონატის, მიკელა სიკურო, მარო მორელი. ჩაინერა მარო მორელომ. 28 აგვისტო, 2018 წ. **Example 2.** *Me Presi La Cavalla*. Lecco, Puglia. Italy. Performer: Francesco De Donatis, Michela Sicuro, Mario Morello. Recorded by Mario Morello, August 28, 2018.

La Seconda

La Prima

Basso

Ah

2

Sec.

Pri.

Bass.

Ah

3

Sec.

Pri.

Bass.

4

2

Sec.

Pri.

Bass.

5

Sec.

Pri.

Bass.

6

Sec.

Pri.

Bass.

**პოლიფონიისა და ბრძნობადის ურთიერთკავშირის სემიოტიკური გაგება  
ჰავრამანის მუსიკაში; ეროტიკული ლიტერატურის როლი  
ჰავრამანის ხალხური მუსიკის შემსრულებლობაში**

**შესავალი**

ირანის, ერაყისა და ქურთული რეგიონების გეოგრაფიულ შემადგენლობაში მყოფი ჰავრამანი ისეთი უნიკალური კულტურული მახასიათებლების მქონე რეგიონია, როგორც ნაკლებად თუ გვხვდება ზემოაღნიშნული ორი ქვეყნის ტერიტორიაში შემავალ სხვა რეგიონებში. ეს კულტურული ნიშნები კვლავ ინარჩუნებს თავის პირვანდელ და ტრადიციულ მახასიათებლებს და, ამრიგად, ჰავრამანი შეიძლება ჩაითვალოს ერთ-ერთ ყველაზე ძველ და ხელუხლებელ რეგიონად შუა აღმოსავლეთის ვრცელ კულტურულ გეოგრაფიაში. განვლილი დროის განმავლობაში ჰავრამანში ყველაზე ნაკლებად ენა, ტანსაცმელი და წეს-ჩვეულებები შეიცვალა. რეგიონის კულტურულ ცხოვრებაში მუსიკა ყველაზე ორიგინალურად და ხელუხლებლად შეიძლება ჩაითვალოს. ჰავრამანის რეგიონის მუსიკა ერთ-ერთი უძველესი და უნიკალურია და ის ქვეყნის ადგილობრივ და პირველად მუსიკად ითვლება. ეს მუსიკალური კულტურა, სრულიად ვოკალური ფორმით, ჟღერადი ხელოვნების იმ იშვიათ ფორმებს შორისაა, რომელთა კულტურულ სტრუქტურაშიც ინსტრუმენტს არავითარი გამოყენება არ აქვს. ჰავრამანის მუსიკა რამდენიმე ვოკალური ფორმითაა წარმოდგენილი, რომელთაგან თითოეულს საკუთარი კულტურული და მუსიკალური მახასიათებლები აქვს და ამა თუ იმ სიტუაციაში სხვადასხვა ფუნქციით სრულდება. ბოლო პერიოდში ჩატარებული კვლევები უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე, კონცენტრირებული იყო მუსიკალური სტრუქტურის შეზღუდული ასპექტების ანალიზზე. მათში ზუსტადაა კატეგორიზებული ვოკალური ჟანრები, თუმცა ეს უკანასკნელი კულტურული თვალსაზრისით შესწავლილი არ არის.

ამ სიმღერების კლასიფიკაცია და ტიპოლოგია სულაც არ არის მარტივად საკვლევი, რადგან ამ საკითხთან დაკავშირებით ადგილობრივ მუსიკოსებთან ჩატარებულ ინტერვიუებში (ამ მუსიკის კვლევისას ყველაზე მნიშვნელოვანი წყარო) ცხადად ჩანს აზრთა სხვადასხვაობა და განსხვავებული კონცეფციები.

წინამდებარე კვლევა თავდაპირველად წარსული კვლევის შედეგებს ეყრდნობოდა, რასაც შემდეგში მოჰყვა სავსე მუშაობა ადგილობრივების ინტერვიუებისა და მონაწილე-დამკვირვებლის მეთოდების კომბინაციით. კვლევის დასკვნითი ეტაპი მოიცავს არსებული ვოკალური ფორმების სტრუქტურულ და კულტურულ ანალიზს, თავდაპირველად, მათ დეტალურ კლასიფიკაციას და შემდეგ მათი მუსიკალური, პოლიფონიური და კულტურული მახასიათებლების აღწერას. საბოლოოდ, საკითხის გარშემო არსებული ლიტერატურისა და მისი კულტურული ასპექტების შესწავლით, სექსუალური საკითხებით გამომწვეული ზეგავლენების სწორად გაგებითა და მათი კავშირის დადგენით იმასთან, თუ რა ფორმითაა სიმღერები წარმოდგენილი და როგორაა მათში პოლიფონიური სტრუქტურა მიღწეული.

ავტორს, რომელიც ჰავრამანში დაიბადა და ღრმად იცის ჰავრამანის ენა და კულტურა, შეუძლია ღრმად გააცნობიეროს ყველა ის მუსიკალური და, განსაკუთრებით, კულტურული დეტალი, რაც გავლენას ახდენს სიმღერების ტრადიციულ გამიჯვნაზე. საბოლოოდ კი, მუსიკალური და კულტურული სტრუქტურების დემონსტრაციის გზით, ვოკა-

ლური ტიპების ზუსტ და დეტალურ აღწერასა და მათ მუსიკალურ-კულტურულ მახასიათებლებს წარმოგვიდგენს.

### საკითხის დასმა

ქურთი ხალხის მუსიკის კვლევასა და შესწავლას ხანმოკლე ისტორია აქვს. გამომდინარე აქედან, ქურთული მუსიკის მრავალი მუსიკალური და კულტურული ასპექტი ამა თუ იმ რეგიონში დღემდე უცნობია (Nაზარი, 2014: 4). ჰავრამანის რეგიონის მუსიკა კიდევ უფრო ნაკლებ გამოკვლეულია, ვიდრე სხვა ქურთული რეგიონებისა.

ამ მიმართულებით ჩატარებული მცირე კვლევა რეგიონის მუსიკალური და კულტურული ასპექტების საკმაოდ დიდ დიაპაზონს მოიცავს და, საბოლოო ჯამში, შედარებით ზოგად შედეგებს წარმოადგენს. გამომდინარე აქედან, წინამდებარე კვლევაში ვეცადეთ დაგვევინრობინა კვლევის ფარგლები, გაცილებით პრაქტიკული და მეცნიერული შედეგების მისაღებად. ჰავრამანის მუსიკა თავისი დღემდე უცნობი მრავალი ასპექტით, საკმაოდ ბევრ კითხვას ბადებს, რასაც პასუხის გაცემა ესაჭიროება. ყოველი მათგანი ფართო სამეცნიერო კვლევას საჭიროებს. ამდენად, წინამდებარე ნაშრომში მთავარი საკვლევი კითხვა მიმართულია სექსუალური და პოლიფონიური (ჰეტეროფონია) საკითხებისაკენ. მთავარი საკვლევი საკითხია, თუ რამდენად ახდენს გავლენას გენდერი, სექსუალური გრძნობები და სექსუალური ლიტერატურა მომღერლების ხმების სინშირეებსა და მუსიკაში ჰეტეროფონიის შექმნაზე.

ამდენად, ავტორის მთავარი საკვლევი კითხვა შემდეგია: რამდენად ზემოქმედებს გრძნობადი/სექსუალური გამოხატვის ასპექტი ფიზიოლოგიურ შეგრძნებებზე და ბგერითი სინშირეების ცვლილებაზე? და რა კავშირია ამ გავლენასა და ჰავრამულ მუსიკაში ჰეტეროფონიის შექმნას შორის?

მოხსენების შემდგომ ნაწილში მოკლედ გაგაცნობთ ჰავრამანის რეგიონს, რათა უფრო გასაგებად ავხსნა ჰეტეროფონიის შემქმნელი ქმედითი სტრუქტურები, გაგაცნოთ მთავარი ვოკალური ტიპები და მათი საშემსრულებლო ფორმები და შემდეგ ავხსნა, თუ როგორ ურთიერთქმედებს სექსუალური გრძნობები და პოლიფონია.

### ჰავრამანის ზოგადი მიმოხილვა

ჰავრამანი მთიანი ადგილია დასავლეთ ირანის ქურთისტანში და ერაცის ქურთისტანის ნაწილში, რომელიც გადაჭიმულია შილერის ხეობის სამხრეთიდან სირვანის მდინარემდე (Soltani Hawrami, 2007: 80). დღევანდელი ჰავრამანი ირანის ორი პროვინციის ტერიტორიას მოიცავს. ჰავრამანი ეკუთვნის ქურთისტანსა და ქერმანშაჰს და მოიცავს ე.წ. ჰავრამან ჯავრუდის, ჰავრამან ლაჰუნისა და ჰავრამან ტახტის ნაწილებს.

შაჰუს (ზავროსი) მალლობები ჰავრამანს ორ ნაწილად ყოფს, სამხრეთ და ჩრდილოეთ ჰავრამანად. ჩრდილოეთის ნაწილს წარმოადგენს ჰავრამან ტახტი, სამხრეთ ნაწილს კი ჰავრამან ლაჰუნი. ეს უკანასკნელი მოიცავს ისეთ ქალაქებს, როგორიცაა პავეჰი, ნოსუდი, ნუდშეჰი და სხვ. ჰავრამანის მეორე ნაწილი ქურთისტანში ირანის ტერიტორიაზე მდებარეობს და ორ საზღვრისპირა არეალს, მეზობელ პატარა ქალაქებსა და სოფლებს აერთიანებს (Soltani Hawrami, 2007: 81).

### ისტორია

პრეისტორიული ხანიდან მოყოლებული ჰავრამან ბასინი, შანიდარ კავე/შანიდარის გამოქვაბული ჰავრამანის ცივილიზაციისა და კულტურის დამკვიდრების ყველაზე ძველ კერად გვევლინება (Soltani Hawrami, 2007: 81). თიანეს გორა, კამიარანიდან 26 კმ დასავლეთით, უძველესი თიხის არტეფაქტებითაა ცნობილი და მისი პრეისტორიული წარწერები ძალიან მნიშვნელოვან ძეგლებს წარმოადგენს. გორის სიმაღლეზე ნაპოვნ ექვსი



სართულიდან პირველ სართულზე ისლამური პერიდის ნამუშევრებია, მეორე სართული სასანიანთა პერიოდისაა, მესამე კი ძვ.წელთაღრიცხვის მესამე ათასწლეულს მიეკუთვნება. მეექვსე სართულზე კი, სადაც ყველაზე ძველი არტეფაქტები იყო განთავსებული, პრეისტორიული ხანის წითელი ფერის თიხის ნაკეთობებია აღმოჩენილი (Soltani Hawrami, 2007: 81).

### ენა

ქურთული ენა ოთხი დიალექტისაგან შედგება: *სორანი*, *ჰავრამანი*, *ქალჰორი* და *ქურმანჯი*. სორანზე საუბრობენ ირანის ისეთ ქურთულ ნაწილებში, როგორიცაა სანან-დაჯი, მაჰაბადი, ბანეჰი, საქეზი და ა.შ. ასევე, ერაყის ქურთისტანის დიდ ნაწილში. ქურმანჯი მოიცავს ქურთულ დიალექტებს, რომლებზეც საუბრობენ თურქეთში, სომხეთში, სირიასა და ჩრდილოეთ ხორასანის ქურთებში. ქალჰორი ქურმანშაჰის ხალხების — შანეჰის, სარპოლ-ე ზაჰაბის, ისლამაბადის, ბისტონის და ერაყის ქურთისტანის ქალაქ ხანაქინის სასაუბრო ენაა.

ჰავრამანის ხალხი ჰავრამანის დიალექტზე საუბრობს. ლინგვისტების ნაწილი ჰავრამის დიალექტს ავესტანის ენის მსგავსად მიიჩნევენ (Soltani Hawrami, 2007: 83).

### რელიგია

„ჰავრამანში არსებული მრავალი ცეცხლის ტაძარი და, ასევე, ზოგიერთი ზოროასტრი ჯადოქრის სამარხი, როგორიცაა პირ შალიარი ჰავრამან ტახტში ამ ტერიტორიის რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებზე მიგვანიშნებს. კერძოდ, კი იმაზე, რომ ჰავრამანის ხალხი ისლამის მიღებამდე სწორედ ზოროასტრიზმს მისდევდა. ისლამის გამოჩენის შემდეგ, ჰავრამანის ხალხმა მიიღო ეს რელიგია და ეხლა სუნიტები არიან“ (Nazari, 2012: 9).

### ჰავრამანის მუსიკის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი

#### მინორული ტერცის ინტერვალი:

მინორული ტერცია ყველაზე გავრცელებული ინტერვალია სიმღერების უმრავლესობაში. ეს ინტერვალი ერთ-ერთი ყველაზე ძველია და ის დამახასიათებელია ყველა უძველესი კულტურისათვის.

#### კაკბის ხმის იმიტაცია:

ბრუნო ნეტლი თავის წიგნში *მუსიკა უძველეს კულტურებში* (Music in Ancient Cultures) მიიჩნევს, რომ ცხოველების და ფრინველების ხმების იმიტაცია უძველესი კულტურის ერთ-ერთი მახასიათებელია (ციტირება: Haj Amini, 2002: 21). კაკაბს განსაკუთრებული ადგილი უკავია ჰავრამანის კულტურაში. იგი მოხსენიებულია არაერთ ადგილობრივ ამბავსა თუ ანდაზაში. კაკბის სახლში ყოლა მეტად გავრცელებული ძველი ჰავრამანული პრაქტიკაა.

ამ ჩიტის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰავრამანული სიმღერებითაც დასტურდება. ამ რეგიონისთვის დამახასიათებელ ვოკალურ ტრემოლოში კაკბის ხმის იმიტაცია შეგვიძლია ამოვიცნოთ, რასაც არაერთი ადგილობრივი მომღერალი ადასტურებს (Ahmadi, 2008)<sup>1</sup>. ადგილობრივ კულტურაში მომღერლის კარგი ხმა ყოველთვის შედარებულია კაკბის ხმასთან.

<sup>1</sup> ჰავრამანის მუსიკის ოსტატებისგან.

### ჰავრამანში გავრცელებული ვოკალური ფორმები

ჰავრამანის ვოკალური ფორმების დადგენისა და ანალიზის პროცესში განსაკუთრებული სირთულე წარმოიშვა, რამაც გაართულა სიმღერების ერთმანეთისგან განსხვავებისა და შესაბამისად, კვლევის სიზუსტის დაცვის პროცესი. ეს პრობლემა წარმოშვა რეგიონში მცხოვრები მომღერლების აზრთა სხვადასხვაობამ და ასევე, ისტორიული წყაროების სიმწირემ. ჩემ მიერ ჰავრამანელ მომღერლებთან წარმოებულ დიალოგებში საკმაო სხვაობა იყო სიმღერების სახელწოდებასა და. ასევე, თავად სიმღერების აღწერაში. ამ პრობლემის ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად რეგიონის მოსახლვრე დომინანტი მუსიკალური კულტურების გავლენები მიმაჩნია.

მრავალი ადგილობრივი მომღერალი განიცდიდა ირანული კლასიკური მუსიკის გავლენას და მას ჰავრამანის მუსიკაზე გაცილებით აღმატებულად მიიჩნევდა. ასევე ხშირი იყო მცდელობები ამ რეგიონის მუსიკალური კონცეფციები ირანული ინსტრუმენტული მუსიკისთვის მოერგოთ, ზოგჯერ თუნდაც მხოლოდ ირანული კლასიკური მუსიკის ტერმინოლოგიის გამოყენებით. აღნიშნულის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ალინალი ვაზირის შემთხვევა, რომელიც შეეცადა ირანული კლასიკური მუსიკის საფუძვლები დასავლურ კლასიკურ მუსიკასთან მიეახლოვებინა. წინამდებარე კვლევაში ვეცადეთ ზუსტად გამოგვევლინა ის სიმღერები, რომლებზეც ასახულია ჰავრამანის სამი გამოჩენილი მომღერლის, ოსმან ჰავრამანის, მუჰამედ ჰუსეინ ქემნაისის და ჯამილ აჰმადის ხედვები, რაც ამ მუსიკოსთა დიდი ცოდნითა და გამოცდილებითაა განმტკიცებული. მათი, როგორც შემსრულებლების გამოცდილება და ჰავრამანის მუსიკაში დიდი კომპეტენცია ამ სასიმღერო კულტურის კვლევაში მთავარ წყაროდ შეიძლება ჩაითვალოს. შეიძლება ითქვას, რომ ჰავრამანის ვოკალური ფორმებიდან შემდეგი სამი — *სიაჩამანა*, *ვერდაბაზმი* და *ჩაპლა* ყველაზე მნიშვნელოვანი და გავრცელებულია და წინამდებარე ნაშრომში დეტალურად განვიხილავთ მათ სხვადასხვა ასპექტს.

### სიაჩამანა

ჰავრამანის რეგიონის ყველაზე მნიშვნელოვანი ვოკალური ფორმა *სიაჩამანა* და ის გამორჩეულია როგორც მომღერლების, ისე ჰავრამანის უბრალო მოსახლეობისთვის. ამ სასიმღერო ფორმის მნიშვნელობას ხაზს უსვამს ის ფაქტი, რომ კარგი მომღერალი უმაღლესი ხელობით უმალ ცნობილი ხდება, თუკი *სიაჩამანას* მღერა შეუძლია. ჰავრამანის სიმღერებს შორის, *სიაჩამანა* ერთადერთი სიმღერაა, რომელიც სრულად ამ რეგიონს უკავშირდება და ქურთისტანის სხვა ტერიტორიებზე არ შესრულებულა<sup>2</sup>. ამ ფაქტითაა განპირობებული ის, რომ ამ სიმღერაში რეგიონის მუსიკალური მახასიათებლები ზედმინევენიტაა ასახული.

სიტყვა *სიაჩამანა* ორი სიტყვისგან შედგება — *სია*, რაც ნიშნავს შავს და *სიაჰ* და *ჩამ*, რომელსაც შემდეგი მნიშვნელობები აქვს — თვალი, სიმრუდე და გაზაფხული, „ანან“ სუფიქსით (Sharafkandi, 1997: 452).

*სიაჩამანის* ყველაზე ზუსტი განმარტებაა შავი თვალები, რის დასტურადაც ორი გარემოება შეგვიძლია მოვიყვანოთ. პირველია ამ სიმღერის შემსრულებლების უმეტესობის აზრი, მეორე კი თავად *სიაჩამანის* ტექსტი და მელოდია. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტია *სიაჩამანის* ყველა სტროფის ბოლოს სიტყვა *ლაილ-ის* არსებობა. ეს სიტყვა კი სიმღერაში სასიყვარულო თემების არსებობაზე მიანიშნებს. ამდენად, *სიაჩამანი* სრულად რომანტიკული სიმღერაა, რომელიც ქალბატონს და საყვარელს აღწერს (Nazari, 2012: 24). ეს სიმღერა მჭიდრო კავშირშია სიყვარულსა და გრძნობადთან. უნდა ითქვას,

<sup>2</sup> სხვა სიმღერები, როგორიცაა *ვერდაბაზმი* და *ჩაპლა* ასევე დამახასიათებელია ჰავრამანისთვის, მაგრამ ამ უკანასკლვითა მსგავსი სიმღერები ქურთისტანის სხვა ნაწილებში ასევეა გავრცელებული, თუმცა სხვა სახელწოდებებით.

რომ სიაჩამანა, ტრადიციულად, ორი მომღერლის მიერ სრულდება.

ლექსის თითოეულ სტრიქონს/ჰემისტიქას ერთი მომღერალი ასრულებს. თითოეული სტრიქონის ბოლოს მეორე მომღერალი შედის და ვიბრირებული მანერით აგრძელებს ხმოვნებთან „ა“, „ე“, ან „ო“ მიმსგავსებულ ბგერებს და ასე იწყება შემდეგი სტრიქონი. სიაჩამანის შესრულებისას სწორედ ეს ეპიზოდებია ჰეტეროფონიის შექმნის მომენტები, რაც წინამდებარე კვლევის მთავარ საგანს წარმოადგენს.

ტექსტი: *სიაჩამანების* მცირე რაოდენობა და იმპროვიზაციისა და კომპოზიციის სიმწიფე, ისევე, როგორც მათში ჟღერადობის შეზღუდული დიაპაზონი, განაპირობებს განმეორებადობას და ერთგვარად დამლელს ხდის მის შესრულებას. ამის თავიდან ასაცილებლად, ერთ-ერთი საშუალებაა ამ სიმღერების თავისუფალი საუბრით/წართქმით შესრულება.

### **ვერდაბაზმი**

*ვერდაბაზმი* შედგება ორი სიტყვისგან *ვორდ*, რაც ნიშნავს პატარას და *ბაზმ*, რაც ნიშნავს სიმღერას, შესაბამისად, სრული სიტყვა გულისხმობს როგორც პატარა, ასევე მოკლე სიმღერას. ამ სიმღერის სახელი, სავარაუდოდ, დაკავშირებულია მის მახასიათებლებთან, მსგავსად *სიაჩამანის* სიმღერისა<sup>3</sup>. თუმცა *ვერდაბაზმი* რიტმული დაყოფის თვალსაზრისით გაცილებით მოკლე ფრაზებადაა წარმოდგენილი, ვიდრე *სიაჩამანი*<sup>4</sup>. *ვერდაბაზმი* საკმაოდ მძიმე ტემპის მქონე რიტმული სიმღერაა, რომელიც შინაარსობრივად აშკარად განსხვავდება ამ რეგიონის სხვა რიტმული სიმღერებისაგან.

ტექსტი: *ვერდაბაზმში* გამოყენებული ტექსტების უმრავლესობა ათმარცვლიანია. ამ სიმღერაში გამოყენებული პოეტური ნიმუშები არაა რაიმე თიმიტირებული. *ვერდაბაზმში* მომღერლები სრულად იყენებენ თავიანთ პოეტურ მეხსიერებას და შესრულების პროცესში ყველა იმ ლექსს ყვებიან, რაც იმ მომენტში ახსენდებათ.

ეს ლექსები გამოცდილი შემსრულებლების მიერაა შერჩეული და ყოველთვის დაკავშირებულია წინა მომღერლის მიერ შესრულებულ ლექსებთან. ამრიგად, *ვერდაბაზმს* ყოველი შესრულებისას სხვადასხვა ტექსტი შეიძლება ჰქონდეს.

„*ვერდაბაზმს* ძალიან ფართო სპექტრი აქვს ლექსების შინაარსის თვალსაზრისით. მასში ისეთი ცნებები ფიგურირებს, როგორიცაა სიყვარული, მწუხარება, ბუნების აღწერა და ა.შ. ამ სიმღერაში თითქმის არასდროსაა საუბარი ისეთ თემებზე, როგორცაა რელიგია და გლოვა“ (Nazari, 2012: 33).

*სიაჩამანასთან* შედარებით *ვერდაბაზმის* სიმღერების ტექსტებში გაცილებით ხშირია ეროტიული შინაარსი. ლექსები უფრო ხშირად ფოკუსირებულია რომანტიკულ ურთიერთობებში არსებულ სექსუალურ გრძნობებზე.

### **ჩაპლა**

ჰავრამანის დღესასწაულების ყველაზე მნიშვნელოვანი სიმღერაა *ჩაპლა*. ეს მეტად მხიარული და რიტმული სიმღერა ძალიან ცოცხლად და ენერგიულად სრულდება. მას, ტრადიციულად, ამავე სახელწოდების ცეკვა აქვს თანხლებული, მაგრამ დღეს ნები-სმიერი (ქუროთული) ცეკვის თანხლებით შეიძლება შესრულდეს.

<sup>3</sup> *სიაჩამანი* ჰავრამანში ყველაზე მნიშვნელოვანი ვოკალური ფორმაა, რომელიც თავისუფალი მეტრით სრულდება და გრძელი სტრიქონებით გამოირჩევა.

<sup>4</sup> 9 შედარებით მოკლე აბზაცი ლექსის გაცილებით მეტი მარცვლებით შესრულებას ნიშნავს. მეორე მხრივ, ჰავრამანის სიმღერების ტექსტებში ლექსის მთავარი ტექსტის გარდა მრავალი დამატებითი სიტყვაა ჩართული. ამ დამატებითი სიტყვების მოცულობა *სიაჩამანაში* უფრო დიდია, ვიდრე სხვა სიმღერებში. საბოლოო ჯამში, დამატებითი სიტყვები, გრძელი და დამაბნეველი მონაკვეთები *სიაჩამანას* ლექსებს ძალიან გრძელს ხდის.

ჰავრამან ჩაპლა ყველაზე მეტი ვარიანტის მქონე სიმღერაა, შეიძლება 500-ზე მეტი სხვადასხვა ვარიანტიც კი დავითვალოთ. ბევრ მათგანს კონკრეტული სახელი აქვს, მაგრამ ზოგიერთს არა (Hawrami, 2012). ჩაპლას, ისევე, როგორც სხვა სიმღერებს ჰავრამანში, ტრადიციულად ორი მომღერალი ასრულებს. თითოეული მომღერალი ორ სტროფს მღერის და, ისევე, როგორც ვარდაბაზში, ბოლო ტაეპს ორჯერ იმეორებს, მეორედ გამეორებისას მას სხვა მკითხველი ასრულებს და შემდეგ საკუთარ სტროფებს იწყებს.

ჩაპლას ტექსტი: ჩაპლას ლექსები ათმარცვლიანია, ისევე, როგორც ჰავრამანის მრავალი სიმღერა. ამ სიმღერის ტექსტებში მეტად მნიშვნელოვანია ცნობილი პოეტების ლექსებისა და, ზოგადად, შინაარსობრივად დატვირთული ლექსების გამოყენება. ჩაპლას ლექსების უმრავლესობა ჟარგონული ენითაა გადმოცემული. ამ ლექსებს ზოგჯერ თემების ფართო სპექტრი ახასიათებს. ამ სიმღერების ტექსტებში გაცილებით ხშირადაა აღწერილი საყვარელი ქალბატონის სხეული და სექსუალური თემები, ვიდრე სხვა სიმღერებში. როგორც წესი, მათში ასევე, ნახსენებია შეკრებაზე მყოფი ხალხის სახელები ან სხვადასხვა ქალის სახელი.

### **დარეი**

ვოკალური ფორმა დარეი, როგორც, ზოგადად, ბუნებას, ისე ჰავრამანის ხალხსა და მათ გარშემო არსებულ ბუნებას შორის ურთიერთობას უკავშირდება (Haj Amini, 2011: 18). ეს სიმღერები ყოველთვის ქალის სახელით იწყება. დარეი ხილის კრეფის დროს სრულდება, რათა მისმა ლამაზმა შინაარსმა ხილის მკრეფავი ქალები წახალისოს და შრომა შეუმსუბუქოს (Khorshidi, 2003). დარეიშიც ფართოდაა გამოყენებული ეროტიული თემები.

### **ჰეტეროფონია**

ჰავრამანის სიმღერებში ინსტრუმენტული აკომპანიმენტის არარსებობა ორ ძირითად თავისებურებას განაპირობებს. პირველი — დიაპაზონი სიმღერის დასაწყისიდან ბოლომდე, ჩვეულებრივ, ცვალებადია. ეს ცვლილება, როგორც წესი, ქვედა ხმებზე აისახება. მეორე თავისებურება კი ერთი თემიდან ორი ჟღერადი ელემენტის, ორი ხმის გამოყოფასა და მათ გადაკვეთებში მდგომარეობს. ჟღერადობების მსგავსი გადაკვეთა ნეგატიურად აღიქმება, გამომდინარე იქიდან, რომ შემსრულებლები და მსმენელები მას განცალკევებულ ჟღერადობებად თვლიან (Haj Amini, 2002: 31).

ამ ორი თანაჟღერადობის შექმნა სრულიად გაუცნობიერებელია და ყოველი შესრულებისას სხვადასხვა ინტერვალთა ხდება. ჟღერადობების მსგავს გადაკვეთას შეიძლება სხვა მიზეზებიც ჰქონდეს. მაგალითად, თითოეული მომღერლის ვოკალური დიაპაზონიდან გამომდინარე გარკვეული თანაჟღერადობების თავისუფლად წარმოდგენა. მაგრამ განსაკუთრებული რამ, რაც ამ პროცესში ხდება, არის ამ ორი ხმის გამოყოფის შედეგად გაზრდილი სიხშირეები, რაც პირდაპირაა დაკავშირებული მომღერლების აღფრთოვანებისა და ალტკინების დონესთან. ეს ნიშნავს, რომ რაც უფრო მაღალია მომღერლების ფიზიოლოგიური ალტკინების დონე, მით უფრო მაღალია მათი ხმის სიხშირეც. საველე მუშაობის დროს აღმოჩნდა, რომ სექსუალური და ეროტიული თემების წარმოჩენა მომღერლების შინაგანი და ფიზიოლოგიური ემოციების გამძაფრების ერთ-ერთი მიზეზია და, შედეგად, მას შეუძლია მომღერლების ხმის სიხშირეც კი შეცვალოს.

### **ეროტიული თემები, რომლებიც მომღერლების ხმის სიხშირეს ცვლის და ჰეტეროფონიას ქმნის**

ეროტიული და სექსუალური თემები ჰავრამანის მუსიკალური კულტურის განუყოფელი ნაწილია. მიუხედავად იმისა, რომ ბოლო ერთი თუ ორი ათწლეულის განმავ-

ლობაში, რელიგიური და კულტურული მიზეზების გამო, ზოგიერთები შეეცადნენ ამ კონცეფციების დისკრედიტაციასა და რეგიონის მუსიკალური ლიტერატურიდან მათ მთლიანად წაშლას, მათი მეცადინეობა სრულიად უშედეგო აღმოჩნდა. გარკვეულწილად, სექსუალური გრძნობების მკაფიო გამოხატვა რეგიონის ძირძველ კულტურაში (ყოველ შემთხვევაში წარსულში) თვითცენზურის არარსებობაზეც მიუთითებს, რაც დღემდე შემონახული ჰავრამანის სიმღერებში. ამ თემების გამოყენების სიხშირე პირდაპირ კავშირშია სიმღერის სერიოზულობასა და მის ფუნქციასთან. რაც უფრო სერიოზული და ესთეტიკური თვალსაზრისით სასიამოვნოა სიმღერა (*სიაჩმანის* მსგავსად), მით უფრო იშვიათია სექსუალური თემები მის ტექსტში. ხოლო რაც უფრო პრაქტიკულია სიმღერა, ეროტიული თემების გამოყენებაც იზრდება. მეორე მხრივ, რაც უფრო სერიოზული ხდება სიმღერა, მით უფრო ნელა მისი ტემპი და პირიქით, რაც უფრო პრაქტიკულია სიმღერა, მით უფრო სწრაფ ტემპშია ის. ყოველივე ეს კი მიუთითებს, რომ *დარეის* სიმღერის გარდა, სხვა სიმღერებში მუსიკალური გამოხატვის ფორმასა და სიმღერაში სექსუალური თემის არსებობას შორის პირდაპირი კავშირია.

ბევრ ლექსში ქალის მკერდი შედარებულია ისეთ ხილთან, როგორცაა ლიმონი, ფორთოხალი და ვაშლი, ქალის სასქესო ორგანოები კი საგანძურთანაა შედარებული. ოსმან ჰავრამანის მიერ შესრულებული ერთ—ერთი *ჩაპლას* ტექსტში, რომელიც თხრობითი ფორმითაა წარმოდგენილი, დედა ნახალისებს ქალიშვილის ფლირტს საყვარელთან. მსგავსი მაგალითები ადასტურებს, რომ ჰავრამანის სიმღერებში სექსუალური და ეროტიული თემებისა და ლექსების დიდი მრავალფეროვნებაა.

ამ სიმღერების შესრულებას, როგორც წესი, დიდი დრო სჭირდება და ის ზოგჯერ რამდენიმე საათსაც კი გრძელდება. ჰავრამანის მომღერლებისთვის საჭირო უნარებს შორისაა (სიმღერის ორი ან მეტი ადამიანის მიერ შესრულებისას) წინა მომღერლის მიერ შესრულებულ ლექსთან ახლოს მყოფი თემატიკის ლექსების შესრულება. ეს აიძულებს შემდეგ მომღერალს იმავე თემის (ხშირად ისევე სექსუალურის) ლექსების გამოყენებას. ჩვეულებრივ, ამ დროს მომღერლები განიცდიან გარკვეულ ფიზიკურ ემოციებს სექსუალურად ამაღლებული თემებისა და ლექსების გავლენით, რის შედეგადაც მათი ხმა და შესრულების მანერა გაცილებით ფაქიზი ხდება და, ამდენად, მკვეთრად იცვლება სიმღერის სიხშირე. იმის გამო, რომ ეს მღელვარება და ემოციები ყოველ ინდივიდზე ერთნაირ გავლენას არ ახდენს, ხშირად მომღერლების სიხშირის სხვადასხვაგვარი შეცვლა გარკვეული ფორმის მრავალხმიანობას წარმოქმნის. ამ ტიპის მრავალხმიანობას ჩვენ ჰეტეროფონიას ვუნოდებთ, რადგან ის გაუცნობიერებელი და უნებლიეა და მისი ესთეტიკური გადმოსახედიდან შეფასება არ ხდება (არც ნეგატიური და არც პოზიტიური მიმართულებით).

კიდევ ერთ გენდერული საკითხი, რომელიც მსგავს გავლენას ახდენს, არის მამაკაცების შესრულება იმ ტიპის სოციალურ აქტივობებში, სადაც ქალებიც იმყოფებიან (მაგ. ქორწილები). „ადგილობრივი ჰავრამანელი მომღერლების უმეტესობა მამაკაცია და ქალი შემსრულებლების რიცხვი გაცილებით ნაკლებია. იგივე თეორია უნდა მუშაობდეს საპირისპირო შემთხვევაშიც — სავარაუდოდ, ქალები ასევე განიცდიან ფიზიკურ აღზნებას მამაკაცების თანდასწრებით, რაც ანალოგიურად ცვლის მათ ხმის სიხშირეს“.

მსგავს შემთხვევებში მომღერლების ხმებზე სექსუალური ემოციები და გრძნობები ახდენს გავლენას და შეიძლება მრავალხმიანობაც წარმოშვას. ყოველივე ამის ამკარა მაგალითია რეგიონის მოსახლეობის ესთეტიკაში მსგავსი ხმის განსაკუთრებულად მიმზიდველად შეფასება.

ესთეტიკური თვალსაზრისით, მაღალი ხმები (ტემბრულად მაღალი) უფრო მიმზიდველია ჰავრამანის ხალხის კულტურაში, ამიტომ მრავალი მომღერალი ცდილობს შესრულებისას თავისი ოსტატობა და უპირატესობა ხმის სიხშირის მატებით და, შედეგად,

ხმის ამაღლებით დაამტკიცოს. ეს უფრო ნათელი ხდება ქალების გარემოცვაში ყოფნისას. ამდენად, მომღერალმა, შესაძლოა, ხმა კიდევ უფრო აამაღლოს საკუთარი გამოსვლის ყოველ ახალ ეპიზოდში, რათა კიდევ უფრო გაზარდოს ქალებში საკუთარი პოპულარობა. ყოველივე ამის გამო, ორი მომღერლის ხმების თანხვედრის მომენტში აშკარა არაუნისონური ჟღერადობის წარმოქმნა და ჰეტეროფონიის ფორმირება.

### დასკვნა:

ჰავრამანის სიმღერების ორპირული შესრულებისა და თანხმეობის ინსტრუმენტის არარსებობის გამო ჰეტეროფონული მრავალხმიანობა ჰავრამანის მუსიკის განუყოფელი ნაწილია. შესრულებისას მომღერლების ხმის სიხშირის შეცვლა ჰეტეროფონიის წარმოქმნის მთავარ მიზეზად შეიძლება ჩაითვალოს, თუმცა ჰეტეროფონიის შექმნას შეიძლება რამდენიმე სხვა მიზეზიც ჰქონდეს. ამ თემის წინ წამოწევით, შეიძლება ითქვას, რომ კვლევაში განხილულ-იქნა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც დღემდე შეუსწავლელი იყო.

ჰავრამანის სიმღერების ტექსტებში ყველაზე ხშირად რომანტიკული და, შესაბამისად, სექსუალური თემებია გამოყენებული. სიმღერების შესწავლამ, მათმა არაერთხელ შესრულებამ, მომღერლებთან გასაუბრებამ, სავლედ დაკვირვებებმა და ანალიზმა ცხადყო, რომ გენდერულ თემებს, მათ შორის როგორც სასიყვარულო, სექსუალურ ლექსებს, ისე შესრულების გარემოში საპირისპირო სქესის წარმომადგენელთა ყოფნას, მომღერლებში განსაკუთრებული ემოციების გამოიწვევა შეძლია. ამ სტიმულის გავლენით კი შესრულების პროცესში მკვეთრად იცვლება სიმღერის სიხშირის დიაპაზონი.

მომღერლების ხმების სიხშირის ცვლილება ორი მომღერლის ხმების თანხვედრის მომენტში მუდმივად მეორდება (ყოველი სტროფის ან ყოველი *ჰემისის*/სტრიქონის შემდეგ) და ქმნის ერთგვარად, არაცნობიერ პოლიფონიას, რომელსაც ჩვენ ჰეტეროფონიას ვუწოდებთ.

და ბოლოს, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სიმღერების ტექსტში გაჟღერებულმა ზოგიერთმა თემამ, მომღერლებში სხვადასხვა ემოციის შექმნით, შესაძლოა, დიდი გავლენა მოახდინოს სიმღერის შესრულებაზე. ამათგან ერთ—ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი კი სექსუალური თემატიკის გაჟღერებით გამოწვეული გავლენაა. აღმოჩნდა, რომ მუსიკაში მრავალხმიანი ფაქტურის შექმნის ერთ-ერთი საფუძველი ეროტიკული და სექსუალური თემების არსებობა შეიძლება იყოს. აღნიშნული ნათლად ჩანს ჰავრამანის კულტურაში, სადაც სქესებს, სექსუალობასა და მრავალხმიანობას შორის მჭიდრო ურთიერთკავშირი ვლინდება.

### ჰავრამანულ სიმღერებში გამოყენებული ზოგიერთი სექსუალური შინაარსის ტექსტი

- *Gejyakaw deryan yo tar wraza*
- *Hainou mamakaw raw dasim baza*

თარგმანი: შენი პერანგის საგულე გახეულია, ახალი პერანგი მოიქარგე, მაგრამ ჩემი ხელი მკერდზე ილას დატოვე.

- *Mamaw sew aba darawa*
- *Khwa khoy daywa maisharawa*

თარგმანი: შენი მკერდი ისეთია, როგორც ვაშლი ხეზე, ღმერთს უბოძებია ეს მკერდი და ნუ დამალავ მას ჩემგან.

- *La klaw rochen khom da elem*
- *Sinaw mamko hich nayelem*

თარგმანი: სახურავზე ანთებული შუქის გავლით შემოვალ შენს სახლში, შენს ძუძუ-მკერდს ავიღებ და მოგეფერები.

- *Eshaw amane tawafi khalo*
- *Lam da lefakaw kishyane palo*

თარგმანი: ამაღამ შენი ხალის (მკერდის ირონია) სანახავად მოვედი, საბანი გადაგხადე და შენს მკლავებში გადავეშვი.

- *Mamew kardene ba tarhaw baya*
- *Yakhew tangana pay men bar maya*

თარგმანი: შენი მკერდი ხილს ჰგავს. შენი პერანგის საყელო იმდენად მჭიდროა, რომ მკერდი ვერ მოვიზიდე.

- *Mamewaw narenj yo tarsha limo*
- *Kamsha gerou das kamsha karou bo?*

თარგმანი: შენი ერთი ძუძუ ფორთოხალს ჰგავს, მეორე ძუძუ ლიმონს. რომელი უნდა დავიჭირო და რომელი უნდა დავყნოსო?

- *Khalo khalotan kam wacha khalo*
- *Khalo dam wa ban khalano malo*

თარგმანი: შენ ხალოს (ზრდასრული კაცის აღმნიშვნელი) მეძახი. არ დამიძახო ხალო, მე (ხალო) ტუჩებით ვეფერები შენს ხალებს.

- *Hor gera jame belme werana*
- *Ar awi nawya damou to hana*

თარგმანი: მოიტანე ჭურჭელი ნანგრევებში წასასვლელად, იქ თუ წყალი არ დაგვხვდა, შენი პირიდან დავლევ წყალს.

- *Damakaw bara benyasho damem*
- *Ta saken bow adlay per ghamem*

თარგმანი: შენი ტუჩები ჩემს ტუჩებს შეახე, რომ სევდიანი გული დამიმშვიდო.

- *Damay nanerio shaw la nawi dam*
- *Hich faidash nia isharaw ba cham*

თარგმანი: შორეული ყესტები რაში გვარგია, თუკი ღამით ჩვენს ტუჩებს ერთმანეთს არ შევანებებთ და სიყვარულს არ მივეცემით.

*MOHAMMAD ASHKAN NAZARI*  
(IRAN)

## **A SEMIOTIC READING OF THE CORRELATION BETWEEN POLYPHONY AND SENSUALITY IN HAWRAMI MUSIC; HOW EROTIC LITERATURE TRIGGERS HETEROPHONIC FOLK HAWRAMI MUSIC PERFORMANCES**

### **Introduction**

As part of the geography of Iran and Iraq and the Kurdish regions, Hawraman is a region with unique cultural characteristics that can be found in fewer regions of the two countries. These cultural features still retain their original and traditional features, and therefore Hawraman may be considered one of the most pristine regions in the vast cultural geography of the Middle East. Language, clothing, and customs have changed the least over time. Among the cultural behaviours of the region, music can be considered the most original and intact of them. The regional music of Hawraman is one of the oldest and most unique. It is considered the native and local music of the country. This music, with its absolutely vocal form, is one of the few forms of sound art that the instrument has no use in its cultural structure. Hawraman music has several vocal forms each of which has its own cultural and musical characteristics and is performed with different functions in different situations. Recent past research has focused more on examining limited aspects of musical structure than ever before. Those have accurately categorized and introduced vocal genres, but have not examined them from a cultural perspective.

The classification and typology of the songs is by no means easy research because in various interviews concerning this field with local musicians (the most important references of this music) different conceptions and disagreements are seen.

The present research was carried out first by studying and reviewing the past research followed by a field method that included on-site accommodation, interview, participation and observation. The final stage included structural and cultural analysis, a first comprehensive classification of these present vocal types and then describing their musical, polyphonic and cultural characteristics. Finally, by studying literature and its cultural aspects, with a correct understanding of the impact of sexual issues and its relationship with the way songs are presented and how the creation of polyphony was achieved.

The author, who was born in Hawraman and has a deep knowledge of the language and culture of Hawraman is able to understand all the musical and especially cultural details that affect the traditional separation of songs and finally with the deconstruction of musical and cultural structures, provides an accurate and detailed description of vocal types and their musical-cultural characteristics.

### **Problem Statement**

Studying and researching the music of the Kurdish people does not have a long history. Therefore, many musical aspects and cultural aspects of Kurdish music have remained unknown in various regions (Nazari, 2014: 4). The regional music of Hawraman is less studied than the music of other Kurdish regions.

The little research that has been done in this area does cover a wide range of musical and



cultural aspects of the region and ultimately has more general results. Therefore, in the present research, an attempt has been made to narrow the scope of research in order to obtain more scientific and practical results. A subject such as the music in Hawraman with many aspects which remain unknown can raise many questions that need to be answered. Each of those requires extensive scientific research. Therefore, in the present article, the main question focuses on sexual and polyphonic issues (heterophony). The main issue of the research is the question is how gender, sexual feeling, and the relationship of sexual literature influence the changes in the frequency of singers' voices and the creation of heterophony in music.

In this regard, the question of the author is the following: To what extent does expressing sensual/sexual issues affect physiological senses and the changes in frequency? And what is the connection between this influence and the creation of heterophony in the music of Hawramian?

In the following, we will briefly introduce the Hawraman region, then in order to understand and explain the effective structures in creating heterophony, introduce the main vocal types and their performance forms and then explain the correlation between sexual feelings and polyphony.

### **Overview of Hawraman**

Hawraman is a mountainous land in western Iranian Kurdistan and parts of Iraqi Kurdistan that stretch from the south of the Schiller Valley to the Sirvan river have been drawn (Soltani Hawrami, 2007: 80). Hawraman is now in the division of the country of Iran into two provinces. It belongs to Kurdistan and Kermanshah and includes parts called Hawraman Javroud, Hawraman Lahun and Hawraman Takht.

The heights of *Shahu* (Zagros) divide Hawraman into two parts, north and south, the northern part of which is Hawraman Takht and the southern part of it is Hawraman Lahun. Hawraman Lahun consists of two parts, north and south. South Hawraman includes the central part and northern Hawraman of Lahun includes the cities of Paveh, Nosud, Nudsheh, and so on. The second part of Hawraman in Kurdistan is located in Iraq and includes all border areas and neighbouring towns and villages (Soltani Hawrami, 2007: 81).

### **History**

From prehistoric times in Hawraman Basin, Shanidar Cave can be considered the oldest place for establishing and explaining the culture and the Hawraman civilization (Soltani Hawrami, 2007: 81). Tianeh hill 26 km west of Kamyaran due to the discovery of pottery with Prehistoric inscriptions in it is very important. Six floors have been found in the speculation of this hill. The first floor is a work of the Islamic period, the second floor is from the Sassanid period and the third floor is related to the end of the third millennium BC. And the sixth floor, where the oldest artifacts are found, has red-painted pottery from prehistoric times (Soltani Hawrami, 2007: 81).

### **Language**

The Kurdish language includes four dialects: Sorani, Hawrami, Kalhori and Kurmanji. Sorani is spoken in many Kurdish areas of Iran such as Sanandaj, Mahabad, Baneh, Saqez, etc. and most parts of Iraqi Kurdistan. Kurmanji includes the Kurdish dialects spoken in Turkey, Armenia, Syria and the Kurds of northern Khorasan. Kalhori is the language of the people of Kermanshah is Sahneh, Sarpol-e Zahab, Islamabad, Biston and the city of Khanaqin in Iraqi Kurdistan.

The people of Hawraman speak the Hawrami dialect. Some linguists consider the Hawrami

dialect to be very similar to the Avestan language (Soltani Hawrami, 2007: 83).

### **Religion**

“The existence of many fire temples in Hawraman and also the tombs of some Zoroastrian magicians such as Pir Shaliar in Hawraman Takht indicate. This is because the people of Hawraman followed the Zoroastrian religion before the advent of Islam. With the advent of Islam, the people of Hawraman have adopted the religion of Islam and are now followers of the Sunni religion” (Nazari, 2012: 9).

### **Some important features in Hawraman music**

#### **The interval minor third:**

The interval minor third is very common in most of the songs. This interval is one of the oldest distances and it is common for all ancient cultures (Masoudieh, 2004: 151).

#### **Imitating the sound of partridge:**

In his book *Music in Ancient Cultures*, Bruno Nettl considers the imitation of animals' voices and birds as a feature of ancient cultures (Quoted by Haj Amini, 2002: 21). Partridge has a very special place in the culture of Hawraman. In many poems, stories and proverbs this bird has a special presence. Keeping partridge inside the homes is an old official practice in Hawraman.

The special place of this bird can also be seen in the songs of Hawraman. In the vocal tremolo of this region, we can see the imitation of the voice of Partridge; Many singers in this region also confirm this statement (Ahmadi, 2008).<sup>1</sup> In the local culture, the good voice of a singer is always compared to the voice of partridge.

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

In the process of analysing and distinguishing the vocal types of Hawraman, special research difficulties arise that make it difficult to research precisely and distinguish these songs. Some of these problems are caused by the disagreements among the singers of the region as well as the lack of historical sources in this regard. In the conversations that I had with singers of Hawraman, more or less varying conceptions and nominations were obtained in defining and describing the songs. One of the most important reasons for such problems is the influence of the dominant music and cultures adjacent to this region.

Many singers of the region have been influenced by the Iranian classical music and the feeling of its superiority to Hawrami music and there have been also attempting to apply the musical concepts of this region closer to Iranian instrumental music and sometimes even using the terms belonging to Iranian classical music. Something that can be likened was the case of Alinaghi Vaziri with his attempt to bring the foundations of Iranian classical music closer to Western classical music. In the present study, an attempt has been made to accurately identify these songs utilizing the perspectives of three prominent singers of Hawraman, Osman Hawrami, Mohammad Hossein Kemnani and Jamil Ahmadi, due to their great ability in the field. Their experiences as performers and also their more complete knowledge of Hawraman music should be used as the most important

---

<sup>1</sup> From the masters of Hawraman music.

references to this music. Among the vocal genres of Hawraman, the three songs of *Siachamana*, *Wrdabazm* and *Chapla* are the most important and common ones, which we describe in detail here, in different aspects of their music.

### ***Siachamana***

The most important vocal form in the region of Hawraman is *Siachamana*. Both for the singers and people of Hawraman, this vocal form is very special. The importance can be seen also in the phenomenon, that a good singer is known for his ability to be able to sing *Siachamana*. Among the songs of Hawraman, *Siachamana* is the only song that is related to this region and is not performed anywhere else in Kurdistan<sup>2</sup>. This feature gives this song complete information about the musical features of this region.

The word *Siachamana* is formed by two words *sia*, meaning black and *siah* and *Cham* which has meanings such as eye, curvature and spring with the suffix “an-an” (Sharafkandi, 1997: 452).

The closest definition to *Siachamana* is black eyes. There are two clear reasons to prove this concept. The first is the opinion of most of the singers of this song and the second is the text and the melody of *Siachamana*. Another important point is the definite existence of the word *lail* at the end of all the verses *Siachamana*. This word itself indicates that there are love themes in this song. As a result, *Siachamana* is a completely romantic song that describes a mistress and a lover (Nazari, 2012: 24). This song is closely related to the theme of love and sensuality *Siachamana* is traditionally always performed by two singers.

Each line/hemistich of the verse is performed by one singer. At the end of each line another singer is getting in with stretch and in a vibrating manner continuing with a sound close to the vowel “A” as in hand, “E” as in elephant, or “O” as omega and with the continuation of the same sound, the next line begins. These moments in *Siachamana* performance are among the moments creating heterophony, which is the main subject of the present study.

Lyrics: The small number of *Siachamanas* and the lack of improvisation and composition, as well as the limited range of sound in them, may lead to repetition and fatigue. To avoid this, one of the aspects of these songs is their free speech.

### ***Wrdabazm***

*Wrdabazm* consists of two words — *word* meaning small and *bazm* meaning song, which means both small and short song. The name of this song is probably related to its characteristics compared to *Siachamana*'s song<sup>3</sup>. *Wrdabazm* has shorter strains than *Siachamana* and it has also had shorter stretches in terms of rhythmic divisions<sup>4</sup>. *Wrdabazm* is a rhythmic song with a heavy tempo, which is clearly different in terms of content from other rhythmic songs in this region.

Lyrics: The lyrics used in the *Wrdabazm* are almost all ten-syllable. There is no limit to the

<sup>2</sup> Other songs such as *Wrdabazm* and *Chapla* are also specific to Hawraman, but similar songs can be found in other parts of Kurdistan with different names.

<sup>3</sup> *Siachamana* is the most important vocal form in Hawraman, which is performed as free weight and has long strings.

<sup>4</sup> Shorter paragraphs mean longer syllables in the performance of the poems. On the other hand, in the texts of Hawraman songs, there are many additional words outside the main text of the poem. The volume of these extra words in *Siachamana* is more than in any other song. The extra words and the long and confusing stretch of the syllables make the verses of *Siachamana* very long.

choice of poetry in this song. In a *Wrdabazm* performance, the singers use their poetic memory and read every poetry that comes to mind in an instant.

These verses are selected by good singers, always related to the verse sung by the previous singer. Each *Wrdabazm* can have different lyrics each time it is performed

“*Wrdabazm* has a very wide range in terms of the content of the poems and has concepts such as love, sorrow, description of nature and so on. This song almost never has themes such as religion and mourning” (Nazari, 2012: 33).

When compared with *Siachamana* eroticism can be seen more often in the song texts of *Wrdabazm*. The lyrics focus more often on the concrete reality of sexual feelings in a romantic relationship.

### ***Chapla***

The most important song of the celebrations in *Hawraman* is *Chapla*. This song, which is cheerful and rhythmic, is performed very lively and energetically. It traditionally has its own dance with the same name, but today any (Kurdish) dance can be performed with *Chapla* songs. *Hawraman Chapla* is the most numerous song. There may be more than 500 of them. Many of them have specific names, but some of these songs do not have specific names (Hawrami, 2012). *Chapla*, like other songs in *Hawraman*, is traditionally performed by two singers. Each singer sings two verses and, like in *Wrdabazm*, repeats the last stanza twice, and the second time, another reader sings it and begins his verses after that.

*Chapla* lyrics: The poems of *Chapla* are ten-syllabic as many of the songs in *Hawraman*. The important point in the poems of this song is not to use the poems of great poets and in general, heavy and meaningful poems. *Chapla* poems are almost all slang poems. These poems can have a wide range of themes. In these songs, most of the time, the verses describing the body of the mistress, and sexual themes are seen in them more than in any other songs. Additional words of this song are usually the names of the people present in the gathering or various female names.

### ***Darei***

The vocal form *Darei* is related to nature and in general, it is about the relationship between the people of *Hawraman* and nature around them (Haj Amini, 2011: 18). These songs always start with the name of the female. *Darei* is performed while picking fruits with the aim to encourage beautiful descriptions of the women picking fruits and relieving fatigue (Khorshidi, 2003). The use of erotic themes is abundant also in *Darei*.

### **Heterophony**

Due to the lack of an instrument accompanied by *Hawraman* songs, two things happen from the point of view of the sound. First, the range of sound of a song from beginning to end usually changes. This change is usually towards lower voices. The second is the simultaneous intersection of two sounds, two voices from a single theme. This intersection of sounds is negative, meaning that presenters and listeners consider it a sound (Haj Amini, 2002: 31).

These two sounds are completely unconscious and occur at different intervals in each performance. This intersection of sounds can have other reasons, such as the free presentation of sound within the vocal range of each singer. But the remarkable thing about these two voices and the increase in sound frequency is their connection to the level of excitement of the singers. This means that the higher the level of physiological excitement of the singers, the higher is also the frequency

of their voices. During the field research, it showed up to some extent that the presentation of sexual and erotic themes is one of the causes of intensification of the inner and physiological emotions of the singers and as a result, it can change the frequency level of the singers leading to polyphony.

### **Erotic Themes Changing the Frequency of Singers' Voices and Creating Heterophony**

Erotic and sexual themes are an integral part of Hawraman's musical culture. Although in the last decade or two, some have tried, for religious and cultural reasons, to try to discredit these concepts and remove them from the region's music literature, they have by no means succeeded. The clear expression of sexual feelings, in a way, indicates the lack of self-censorship in the indigenous culture of the region (at least in the past), which is still present in the songs of Hawraman today. The volume of use of these themes is directly related to the seriousness of a song and its function. The more serious the songs are and the more aesthetically pleasing they are (like *Siachamana*), the less frequent the sexual themes are in their texts, and the more practical the songs become, the use of erotic themes also increases. On the other hand, the more serious the songs become, the slower is the tempo and the more practical the songs, the faster the tempo, which means that, apart from *Darei* singing, in other songs, there is a direct relationship between the intensity of the piece and the presence of sexual positions in them.

In many poems, women's breasts are compared to fruits such as lemons, oranges and apples, and even in poems, the female genitals are likened to a treasury. In the text of one of *Chapla* performed by Osman Hawrami, which is presented as a story, a mother encourages her daughter to flirt with her lover. The mentioned examples and many other poems show the colourful presence of sexual and erotic themes and verses in the songs of Hawraman.

Performing these songs takes usually a long time, sometimes lasting up to several hours. One of the skills required for singers of Hawraman, in performances by two or more people, is to perform poems with a theme close to the poem of the previous singer. This causes the next singer to use verses with the same theme when the singer sings a verse or sexual verses, and finally, the sexual part of the song. Usually, during this time, the singers experience physiological emotions under the influence of sexually exciting topics and verses, and their voices rise subtly and the frequency range of the song changes. Since these excitement and emotions are not influencing each individual, similarly in many cases it causes a change in the frequency of the singers' voice producing a certain polyphony. We call polyphony heterophony because it is unconscious and unintentional and is not considered aesthetically negative or positive.

Another gender issue that is influential in the occurrence of such an event is the performance of men in assemblies in which women are also present (Like weddings). "The majority of the native Hawraman singers are male, and the number of female performers is much less than male, the same may be true in reverse, which means that women also experience physiological arousal in the presence of men, and as a result, the frequency range of singing changes."

In such situations, the voices of the singers are affected by the sexual and emotional feelings caused by the presence of women and can lead to polyphony. One of the obvious examples of this is the attractiveness of the following voice in the aesthetics of the people of the region.

From an aesthetic point of view, the high voices (high pitch) are more attractive in the culture of the Hawraman people, so many singers try to show their mastery and superiority during a performance by raising the frequency level of their voice. This becomes clearer when women are also present in the event. Therefore, a singer may lower his voice in each round of his performance in

order to increase his popularity and influence among the women of the occasion. For this reason, when the voices of two singers intersect, we see the simultaneous intersection of two voices in a non-Unison manner and the formation of heterophony.

**Conclusion:**

Due to the two-person performance of Hawraman songs and the absence of the instrument, heterophonic polyphony is an integral part of the music in Hawraman. Changing the frequency of the singers' voices during the performance is the most important reason for heterophony. The creation of heterophony can have several reasons depending on the circumstances. In this study, one of the most influential and important issues was examined, which had not been studied before.

The most commonly used themes in the lyrics of Hawraman songs are romantic themes and, consequently, sexual themes. Examination of songs, multiple performances, interviews with singers, field observations, and analysis showed that gender issues, including love verses, sex verses, and the presence of the opposite sex in the house of Representatives, can elicit the singer's emotions. As a result of this stimulation, the emotions of the frequency range of the song are changed during the performance, and due to the aesthetic aspects related to the pitch of the sounds in the area, this change in the frequency of the desire It is getting lower. This change in the frequency of the singers' voices, at the intersection of the voices of the two singers, which occurs over and over again during a performance (after each stanza or each hemistich/line), creates a kind of unconscious polyphony that We call it heterophony.

Finally, we can conclude that the expression of different topics can influence the way the performance is performed by creating different emotions in the singers. One of the most important of these is the sexual influence and we found that one of the polyphonic roots in music can be seen in the presence of erotic and sexual themes and therefore the existence of a relationship between the sexes, sexuality and polyphony in Hawraman culture is emphasized.

**Some of the Sexual Themes Used in the Lyrics of Hawraman Songs**

- *Gejyakaw deryan yo tar wraza*  
*Hainou mamakaw raw dasim baza*

Translation: Your shirt is torn, embroider a new shirt, but leave my hand in the place of your chest.

- *Mamaw sew aba darawa*  
*Khwa khoy daywa maisharawa*

Translation: Your breast is like an apple on a tree, God has given you these breasts, so do not hide them from me.

- *La klaw rochen khom da elem*
- *Sinaw mamko hich nayelem*

Translation: I will enter your house through the skylight on the roof and I will take your breasts and suck them.

- *Eshaw amane tawafi khalo*
- *Lam da lefakaw kishyane palo*

Translation: Tonight I came to see your mole (irony from the chest), I pulled away your blanket and rested in your arms.

- *Mamew kardene ba tarhaw baya*
- *Yakhew tangana pay men bar maya*

Translation: Your breasts are like fruit, your shirt collar is tight and I can not pull your breasts.

- *Mamewaw narenj yo tarsha limo*
- *Kamsha gerou das kamsha karou bo?*

Translation: One of your breasts is like an orange and the other is like a lemon, which one should I hold and which one should I smell?

- *Khalo khalotan kam wacha khalo*
- *Khalo dam wa ban khalano malo*

Translation: You call me Khalo (an allusion to an adult man). Do not call me Khalo, I (Khalo) caress your moles with my lips.

- *Hor gera jame belme werana*
- *Ar awi nawya damou to hana*

Translation: Bring a container to go to the ruined, if there is no water, I will drink water from your mouth.

- *Damakaw bara benyasho damem*
- *Ta saken bow adlay per ghamem*

Translation: Put your lips on my lips to soothe my sad heart.

- *Damay nanerio shaw la nawi dam*
- *Hich faidash nia isharaw ba cham*

Translation: If we do not make love at night and do not put your lips on my lips, distant gestures are of no use.

### References

- Amini, Amir. (1998). *Research on Kurdish language* (Kurdish grammar - Persian). Tehran: Moalef.
- Atraei, Arfa and Darwishi, Mohammad Reza. (2013). *Iranian Instrumentation*. Tehran: Mahoor.
- Haj Amini, Bahman. (1996). *Music of Kurdistan*. Bachelor thesis in Iranian music. Faculty of Fine Arts, University of Tehran.
- Haj Amini, Bahman. (2002). *Music of Hawraman*. Tehran: Mahoor.
- Kazemi, Bahman. (2010). *Kurd Ethnic Music*. Tehran: Farhangestan-e-Honar.

- Koohestani, Niloofar. (2004). *Siachahmana*. Bachelor thesis in Iranian music. Faculty of Music, Tehran University of Arts.
- Kurd, Seyyid Abdul Kraim. (2007). *Divan-I Mawlawi. Collected poems*. Iran: Kurdistan.
- Mansouri, Parviz. (2011). *Organology*. Tehran: Zavar.
- Masudie, Mohammad Taqi. (2004). *Ethnomusicology. An Introduction in Comparative Musicology*. Tehran: Soroush.
- Merriam, Allen P. (2017). *The Anthropology of Music*. Translated by Maryam Qarsoo. Tehran: Mahoor.
- Nazari, Mohammad Ashkan. (2012). *Study of three songs in Ethnic Hawrami Music*. Bachelor thesis in Iranian music. Faculty of Performing Arts and Music, University of Tehran.
- Nazari, Mohammad Ashkan. (2016). "Vocal and Visual Archives in Ethnomusicology; a Study of Ethnic Hawrami Music." In: *The First Symposium of the ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology – Sound and Visions*. Ljubljana, Slovenia.
- Nettle, Bruno. (1986). *The Study of Ethnomusicology*. Translated by Mojtaba Khoshzamid. Tehran: Ketab Afarin.
- Sanandaji, Mirza Shukrullah and Tuhfeyah, Nasiri. (1998). *A History of Kurdistan*. Editor Heshmatullah Tabibi. 1<sup>st</sup> Edition. Tehran: Amirkabir.
- Sharafkandi, Abdul Rahman. (1997). *Hanbanaborina* (Kurdish – Persian dictionary). Tehran: Soroush.
- Snaei, Soran. (1991). "Qawalla Konakan-i Hawraman." In: *Serveh*. Vol. 68. pp. 41\_50.
- Soltani Hawrami, Muzaffar Bahman. (2007). *History of Hawraman*. Tehran: Ehsan.
- Žanna Partlas
- Basset, Catherine (1995). *Musiques de Bali à Java: l'ordre et la fête*. Paris: Actes Sud. (In French).
- Berkovich, Tatiana. (2012). "Borona" v obyadovo-igrovoi kaalendaro-pesennoi tradicii Belorusskogo Poozerya" ("Harrow" in the ritual-game calendar-song tradition of the Belarusian Lake district"). In: *The North Belarusian collection: Rituals, songs, games, lamentations, divination*. Vol. 1. Pp. 41–50. Editor Romodin, A. Saint Petersburg: Russian Institute of Art History. (In Russian).
- Dorokhova, E. & Pashina. O. (2005), Глава 5. "Fundamentals of musical thinking in traditional culture." In: *Folk Music*. chapter V. Editor: Pashina, Olga. Saint Petersburg: Kompozitor. (In Russian).
- Elkin, Adolphus P. (1967 [1938]). *Les aborigènes australiens*. Paris: Gallimard. (In French).



- 
- George, Kenneth M. (1996). *Showing Signs of Violence: The Cultural Politics of a Twentiethcentury Headhunting Ritual*. Berkeley: University of California Press.
- Lomax, Alan. (1968). *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
- Rappoport, Dana. (2013). "Space and Time in Indonesian Polymusic." In: *Archipel* 86, 9–42.
- Rudneva, Anna. (1975). *Kurskie Tanki i karagodi. (Kursk tanks and karagods)*. Moscow: Sovetskij Kompozitor. (In Russian).
- Schaeffner, André. (1968 [1936]). *Origine des instruments de musique*. Paris: Payot. (In French).
- Tampere, Herbert. (1960). *Eesti rahvalaule viisidega II*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Tavlay, Galina. (1986). *Belarusian Kupala: A ritual, a song*. Minsk: Nauka i Tekhnika.
- Yefimenkova, Borislava. (1980). *Severno-russkaja Prichet (North Russian Lamentation)*. Moscow: Sovetskij Kompozitor.
- Yengovatova, Margarita. (1997). "Osobie Formi Sovmesnogo peniya v Russkoi Narodnoi Kulture." ("Special forms of joint singing in Russian folk culture"). In: *Jivaja Starina*, № 2 (14), 50–54.
- Yengovatova, Margarita. (2008). "Osobie Formi Sovmesnogo peniya v Russkoi Narodnoi Kulture." ("Special forms of joint singing in Russian folk culture"). In: *Mir Tradicionnoi Muzikalnoi Kulturi*. V.174. Pp. 63–77. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music.

### სიჩუმისა და პაუზის ეფექტი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში

„მუსიკა არა ნოტებში, არამედ მათ შორის არსებულ სიჩუმეშია“.  
ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტი

„მუსიკა არის სიჩუმე ნოტებს შორის“  
კლოდ დებიუსი

სახლში ერთი სუფთა, ცარიელი, თუმცა სიძველისგან ფურცლებგაყვითლებული უჯრედებიანი რვეული მაქვს. ჩემ ყმანვილობაში, ერთ დღეს პაპაჩემმა დამიძახა და მაჩვენა ეს რვეული. მახსოვს, როგორი გრძნობით და სინანულით მითხრა: „იცი, ეს ვისი რვეულია?!.. გალაკტიონის!..“ მძაფრად მეტყველი და დასამახსოვრებელი აღმოჩნდა „სიჩუმე“, რომელიც ამ ცარიელი რვეულის ხელში ჭერისას და მისი გადაფურცვლისას „გაევიგონე“ მაშინ.

„წუთიერი დუმილი“ — მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან დამკვიდრებული ეს რიტუალი გარდაცვლილთა დმი პატივისცემის გამოხატვისა, სიჩუმის მაკონცენტრირებელი თვისებით უნდა იყოს ნაკარნახევი. სათანადო კონტექსტში სიჩუმეს კონცენტრირების თვისება ხომ ყოველთვის ჰქონდა! სწორედ კონტექსტი აქცევს სიჩუმეს მოსმენად კატეგორიად.

მუსიკის აუღერებს, თითქმის ყოველთვის, წინარე სიჩუმე ახლავს. ეს დროითი და სივრცითი სუბსტანცია შეგვიძლია ტილოს, სუფთა ფურცელს შევადაროთ, რომელზეც მხატვარი გრაფიკულ თუ ფერწერულ კომპოზიციას ქმნის.

მუსიკალურ ნაწარმოებში სიჩუმე (პაუზა) მრავალგვარი შეფერილობის მქონე მხატვრულ-კომპოზიციურ ფუნქციას შეიძლება ასრულებდეს. სხვადასხვა დროში, ეპოქაში სიჩუმეს განსხვავებული დატვირთვა, სიხშირე ჰქონდა. სიჩუმე, როგორც კომპოზიციური ელემენტი მუსიკის ისტორიაში მუდამ არსებობდა, მაგრამ რაც აქეთ მოვდივართ, მით მატულობს ამ უხმო ჟღერადობის მნიშვნელობა და ინტენსივობა.

სანამ ჩემი მოხსენების ძირითად ნაწილზე გადავალ, მსურს სიჩუმესთან, პაუზასთან დაკავშირებული სხვადასხვა ეპოქის რამდენიმე ნიმუშის ფრაგმენტი გაეხსენო კლასიკური მუსიკიდან. მომენტი „Agnus Dei“-დან ბახის სი მინორული მესიდან (ვიდეომაგ. 1); ჰაიდნის სიმებიანი კვარტეტი ოპ.33 №2, მეოთხე ნაწილის დაბოლოება (ვიდეომაგ. 2); ვებერნის პიესა ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის ოპ.33 №3 (ვიდეომაგ. 3).

აღბათ თქვენც გახსენდებათ სიჩუმის შემცველი სხვადასხვა მუსიკალური ნაწარმოები (ჯონ კეიჯის ცნობილი 4'33"-ის ჩათვლით), თუმცა უნდა ითქვას, რომ კლასიკური მუსიკის ისტორიაში სიჩუმის შემცველი თხზულებების რიცხვი, როგორც ჩანს, უმისოდ შექმნილ კომპოზიციებთან შედარებით, ძალიან მცირეა. შესაძლოა, ეს იყოს ერთ-ერთი მიზეზი სიჩუმის, როგორც მუსიკის კვლევის ობიექტის ნაკლებად შესწავლისა (მოხარული ვიქნები, თუ მიმითითებთ ამ საკითხისადმი მიძღვნილ ფუნდამენტურ მუსიკოლოგიურ ნაშრომს).

ამჟამად ვეცდები სიჩუმისა და პაუზის ფენომენის განხილვას ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში. საინტერესოა, რა სახით, ფორმითა და დატვირთვით გვხვდება იგი როგორც ხალხურ სიმღერაში, ისე მრავალსაუკუნოვან სამხმიან საეკლესიო გალობაში.

სიჩუმე, როგორც უნისონურ, ისე მრავალხმიან ფაქტურაში, ყველა ხმაში ერთდროულ (ანუ გენერალურ) პაუზას გულისხმობს. ზოგადად, ვოკალურ მუსიკაში და, მათ შორის, ქართულ ტრადიციულ ხმიერ მუსიკაში, რომლის სტურქტურული ერთეული — მუხლი — ე.წ. დამუხლებით სრულდება, რაც მუსიკალური წინადადების დაბოლოებას გულისხმობს, სიჩუმე-პაუზა ბუნებრივი და ჩვეული სეგმენტია. მუხლის ბოლოს, საკადანსო აკორდის (ან ინტერვალის) შემდეგ სუნთქვის აღება ყველა ხმაში აუცილებლად ხდება. მაგრამ, საინტერესოა, ყოველთვის ერთგვაროვანია, იგი? გრძელი მუხლის შემთხვევაში შუა ნაგებობაში, ცეზურის სახით, მოკლე პაუზები ფიგურირებს. ასეთი ცეზურები სხვადასხვა ხმას განსხვავებულ დროს შეიძლება ჰქონდეს, მაგრამ არცთუ იშვიათად იგი ყველა ხმაში ერთდროულად გვხვდება. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა ისეთი გენერალური ცეზურა-პაუზები, რომელთაც არა მხოლოდ ჩასუნთქვის ფუნქცია აქვთ, არამედ კომპოზიციურ ელემენტად შეიძლება იქნეს განხილული.

მაგალითად ავიღოთ სვანური სიმღერა „ბაილ ბეთქილ“ (მაგ. 1). ამ ორპირული საფერხლო სიმღერის ყოველი მუხლი გენერალური ნახევრიანი პაუზით ორად არის გაყოფილი. პაუზამდე უნისონური მეოთხედი (ლა) ბგერა კი ჟღერს, თავისი გლისანდირებული, ე.წ. „შპრეხგეზანგე“-ს (Sprechgesänge) ტიპის ბგერით, მაგრამ იგი მუხლის დასასრულად კი არ აღიქმება, არამედ მუხლის დამასრულებელი ფრაზის მომზადებად. ეს ნახევრიანი პაუზა ყოველ მუხლში აუცილებლად გვხვდება, რაც ამ ფერხულში მის კომპოზიციურ დანიშნულებაზე მეტყველებს (აუდიომაგ. 1).

სხვა სვანურ სიმღერებშიც გვხვდება მსგავსი პაუზები, თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ იგი, ზოგადად, საფერხლო სიმღერებისთვის არის დამახასიათებელი. საინტერესოა, რომ სიმღერებისთვის, რომელთაც თავად სვანები საგალობლებს უწოდებენ, რადგან შინაარსობრივად ღვთის ან წმინდანებისადმი არის მიძღვნილი, გენერალური პაუზები საკმაოდ დამახასიათებელი ჩანს. საეკლესიო გალობისგან ეს საგალობლები როგორც ტექსტობრივად, ისე მელოდია-ჰარმონიით საგრძობლად განსხვავდება, მაგრამ საერთო თვისებად შეიძლება ჩაითვალოს მკვეთრი მეტრული საზომის უქონლობა. ჯერ წარმოგიდგინოთ ფრაგმენტს წმინდა გიორგისადმი მიძღვნილი საგალობლიდან „ჯგრიაგიჟ“ (მაგ. 2). დამწყების ფრაზა პაუზით არის გამოყოფილი გუნდის სათქმელი ნაწილისგან, რომელშიც გენერალური პაუზა, აქ მოცემულ ფრაგმენტში, შეიძლება გვხვდება. ზოგი ნახევრიანი გრძლიობისაა, ზოგიც მეოთხედი და არცერთი მათგანი საკადანსო აკორდს არ მოსდევს, რითაც, პაუზების მიუხედავად, მუსიკალური აზრის უწყვეტობის ეფექტი იქმნება (აუდიომაგ. 2).

საინტერესოა, რა სურათი გვაქვს ამ მხრივ ქართულ საეკლესიო გალობაში. ჩვენამდე მოღწეულ ძველ სანოტო ხელნაწერებში მუხლის შუა ნაგებობაში, არასაკადანსო მომენტში პაუზები ძალიან იშვიათია, და განსაკუთრებით კი, სამივე ხმას ერთად რომ ჰქონდეს გამოწერილი, თითქმის არ გვხვდება. სიმართლე რომ ვთქვათ, არც მუხლის დაბოლოებისას შეგხვდებათ პაუზა ხშირად, თუმცა საკადანსო აკორდის შემდეგ, მით უმეტეს იმ აკორდებზე, რომელზეც ფერმატა არის დასმული, პაუზა გამოწერის გარეშეც ნაგულისხმებია მაგალობელთათვის. მაგრამ ჩნდება საკითხი: მართლა უცხოა გალობისთვის მუხლის შუა ნაგებობაში პაუზა?

ამ კითხვაზე პასუხს ქართული გალობის ჩვენამდე მოღწეული აუდიონიმუშები უფრო გაგვცემს, ვიდრე სანოტო ხელნაწერები. დაკვირვებისთვის მოვიტანთ ლაზარეს შაბათის ძლისპირის „სიყვარულმან მოგიყვანა უფალო“-ს სამ ძველ აუდიოჩანაწერს (ექიმაიშვილი 1988; თერთმეტი მარგალიტი 2004; პირველი ფონოჩანაწერები 2006), რაც ურთიერთმედარების და გარკვეული კანონზომიერების გამოვლენის შესაძლებლობას გვაძლევს.

ძმები ერქომაიშვილების მიერ შესრულებული ამ საგალობლის პირველივე მუხლში გვხვდება სამივე ხმაში ერთდროული (გენერალური) მეოთხედი პაუზა (აუდიომაგ. 3, მაგ.

3).

ნელი ტემპის მიუხედავად, მნიშვნელოვანია, რომ თვით ეს მუხლი გრძელი არ არის და სავსებით შესაძლებელი იყო იგი ერთ სუნთქვაზე თქმულიყო, ან რიგრიგობით მაინც გადანაწილებულიყო ცეზურები ხმებს შორის. მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს პაუზა არა მხოლოდ ცეზურის როლს, არამედ გააზრებულ კომპოზიციურ ფუნქციას ასრულებს. საინტერესოა, იმავე საგალობლის დანარჩენ კერსიაში ამ მხრივ თანხვედრა არის თუ არა! ჯერ ვნახოთ დიმიტრი პატარავას, ვარლამ სიმონიშვილისა და არტემ ერქომაიშვილის 1949 წლის ჩანაწერი კრებულიდან „თერთმეტი მარგალიტი“ (მაგ. 4, აუდიომაგ. 4).

როგორც ვხედავთ, აქაც, ამ კერსიაშიც ანალოგიური სურათია (პაუზის გრძლიობაში სხვაობა — პირველ კერსიაში მეოთხედი იყო, ხოლო აქ მერვედია — იმით არის გამონწვეული, რომ ორჯერ მცირე ზომის ნოტებით არის ჩანწერილი „თერთმეტი მარგალიტის“ ნიმუში.)

მესამე ვარიანტი, 1909 წლის ჩანაწერიდან, სამუელ ჩავლეიშვილის, ბესარიონ ინ-წკირველისა და ვარლამ სიმონიშვილის შესრულებით, იგივეს გვიდასტურებს. რაც ამ პაუზის კომპოზიციურ დატვირთვას საბოლოოდ ამტკიცებს (აუდიომაგ. 5).

სამივე წარმოდგენილი აუდიოჩანაწერი დასავლეთ საქართველოს, კერძოდ შემოქმედის სკოლის ნიმუშია. საინტერესოა, რა სურათი გვაქვს ამ მხრივ აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო შტოში? უნდა ითქვას, რომ ამ ტრადიციის ძირითად წყაროში, ძმები კარბელაშვილების სანოტო კრებულებსა და ხელნაწერებში, პაუზა საერთოდ უიშვიათესად შეგხვდებათ, მით უმეტეს შუა ნაგებობაში, მაგრამ ძალიან ხშირია ცეზურის აღმნიშვნელი მძიმეები, რომელიც, როგორც ნესი, სამივე ხმაში ერთად არის გამოწერილი (მაგ. 5). ამ „მძიმეების“ მნიშვნელობას ვასილ კარბელაშვილი „მწუხრის“ კრებულის შესავალში ასე განმარტავს: „დიდი იმედი გვაქვს ჩვენ კაეტისა ... უნდა გულმოდგინებით ადევნებდეს თვალყურსა (.) [მძიმეს] — სადაც უნდა სული მოიბრუნონ, (|) [ტაქტის ხაზს] — სადაც მუხლი თავდება, (∩) ფერმატოს“ (კარბელაშვილი 1898, გვ. XIII). ციტატიდან პირდაპირ ჩანს, რომ ეს მძიმეები ცეზურის მნიშვნელობისაა. თუმცა, კარბელაშვილების ჩანაწერებში ცეზურათა მონიშვნის მიხედვით ყველა მათგანზე სუნთქა სამივე ხმამ რომ აიღოს, ამდენჯერ „სულის მობრუნების“ საჭიროება ნამდვილად არ არის, რადგან ასეთ შემთხვევაში გალობა ძალიან დანაწევრებული, „დაჩხილი“ გამოვა. ამიტომ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ამ მძიმეებით მონიშნულია ის ადგილები, სადაც მგალობელს საჭიროების შემთხვევაში შეუძლია ცეზურით სარგებლობა. ეს საშემსრულებლო ტექნიკური ხერხია. ამდენად, კომპოზიციური ელემენტის მნიშვნელობით ამ ცეზურებს ვერ განვიხილავთ.

აღსანიშნავია, რომ ქართლ-კახურ ხალხურ სიმღერებში, იმ ნიმუშებშიც კი, რომლებიც გაბმული, ბურდონული ბანით იმღერება, უცხო არ არის პაუზის ყველა ხმაში ერთდროული გამოყენება სწორედ მხატვრულ-კომპოზიციური თვალსაზრისით. ამის ნიმუშად წარმოგიდგინთ ქართლური „მეტიურის“ და კახური „გრძელი მრავალჟამიერის“ ფრაგმენტებს: (აუდიომაგ. 6, 7).

ეს გვაფიქრებინებს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს გალობის ტრადიციულ შესრულებაშიც შესაძლოა ყოფილოყო მსგავსი მომენტები, რამაც სანოტო ჩანაწერებში დაზუსტებული ასახვა ვერ ჰპოვა.

ე.წ. გენერალური პაუზების გარდა, განსაკუთრებული მნიშვნელობისა და აკუსტიკური ეფექტის მქონეა პაუზის არა ყველა, არამედ ერთ ან რამდენიმე ხმაში ეპიზოდური გამოყენება. ეს განსაკუთრებულად შესამჩნევია ქართულ საეკლესიო საგალობლებში, რომლისთვისაც სამხმინაობა, ხალხური სიმღერისგან განსხვავებით, აუცილებელ ნორმას, წესს წარმოადგენს. პაუზების ცალკეულ ხმებში ეპიზოდურ გამოყენებაზე როცა ვსაუბრობთ, რაც ზოგადად იშვიათი მოვლენაა, ვგულისხმობთ დასავლეთ საქართველოს

სამგალობლო ტრადიციას, რადგან მსგავსი მოვლენა აღმოსავლეთ საქართველოს საგალობელთა კრებულებსა თუ ხელნაწერებში ძნელად მოსაძებნია. მეტიც, მუხლის ბოლოს გამონერილ პაუზებსაც კი უიშვიათესად ვხვდებით ამ ხელნაწერებში. ერთადერთი გამონაკლისი, რომელიც მე შემხვედრია არის 1863 წელს ქიზიყში, სოფელ კისისხევში მცხოვრები დავით ჩიჯავაძე-მიხაილოვის მიერ ჩანერილი საგალობლების ხელნაწერში არსებული ორმაგად უჩვეულო შემთხვევა (ჩიჯავაძე 1863). კერძოდ, კვერექის საგალობელი „უფალო შეგვიწყალენ“ ორჯერ ზედიზედ გადაბმით არის მოცემული, რაც დღევანდელ ღვთისმსახურებაში არსად გვხვდება. გადაბმის ფუნქციას კი ასრულებს მთქმელის პარტიკლაში გამღერებული სოლო ფიგურაციული მელოდია. მოძახილს და ბანს ამ დროს პაუზები უწერია (მაგ. 6, აუდიომაგ. 8).

ცალკეულ ხმებში პაუზების შემთხვევები, როგორც ვთქვით, უფრო დასავლეთ საქართველოსთვის არის დამახასიათებელი. ამის ცნობილი მაგალითია „ქრისტე აღსდგა“ ფილიმონ ქორიძის სააღდგომო კრებულიდან (ქორიძე 1895, გვ.2), რომლის შუა ნაწილში, მცირე პაუზის შემდეგ, გალობას მხოლოდ ზედა ხმები აგრძელებენ, ხოლო ბანი ორი ტაქტის შემდეგ უერთდება მათ (მაგ. 7, აუდიომაგ. 9).

ამ მხრივ მეტად საინტერესო ნიმუშები გვხვდება გელათის სკოლის ე.წ. ჭრელ საგალობლებში. კერძოდ, ექვთიმე კერესელიძის „მწუხრის“ საგალობელთა დიდ ხელნაწერ კრებულში (ხელნ. Q-672, გვ.21-22) მოცემულია დავითნის პირველი ფსალმუნის მუხლებზე აგებული ჭრელი ტიპის საგალობელი „ნეტარ არს კაცი“ (მაგ. 8). იგი ასე იწყება: „ნეტარ არს კაცი, ალილუია, რომლი არა მივიდა ზრახვასა უღმრთოთასა, ალილუია, ალილუია, ალილუია, და გზა უღმრთოთა წარწყმდეს“. გალობა ჩვეულებრივ, სამ ხმაში უღერს, მაგრამ მარცვალის „და“ ნოტებში გამონერილია მხოლოდ მთქმელის, ზედა ხმის მიერ სოლოდ სათქმელ ფრაზა-მუხლთან. ამ მომენტში მოძახილისა და ბანის პარტიკლებში პაუზებია გამონერილი. როგორც ჩანს, აქ საგალობლის გამშვენებისთვის უცნაური და უჩვეულო კომპოზიციური ხერხია არჩეული, სადაც ხმათა მიძრაობის გართულებისა ან ჰარმონიული გამდიდრების ნაცვლად, ერთი ხმის დატოვებით შექმნილი გამჭვირვალე ფაქტურული ეფექტის მიღწევა სურდათ ლოტბარ-მაგალობლებს (აუდიომაგ. 10).

თქვენს ყურადღებას შევაჩერებ სამეუფეო ლიტურგიის საგალობელზე სახელწოდებით „ულხინე“. დღევანდელი საღვთისმსახურო პრაქტიკიდან ეს საგალობელი ამოღებულია. იგი რვა ნუთზე მეტხანს გრძელდება. სტრუქტურულად ცხრამეტი მუსიკალური წინადადებისგან, მუხლისგან შედგება, რომელთა უმრავლესობა ე.წ. „შესვლადის კადანსით“ ბოლოვდება. ხოლო ტექსტი ამ საგალობელში მხოლოდ ერთი სიტყვით — „ულხინე“-თი არის წარმოდგენილი. ამ უნიკალური თავისებურების გარდა, ჩვენთვის საინტერესოა ამ საგალობლის ორი ფრაგმენტი, რომელიც, ასევე, იშვიათ და უჩვეულო ელემენტებს შეიცავს. კერძოდ, პირველ ფრაგმენტში ორი ფრაზის შემდეგ გალობას ზედა ხმა სოლოდ გამღერებული ბგერებით იწყებს (მაგ. 9, აუდიომაგ. 11).

ხოლო მეორე ფრაგმენტში, პირველი მუხლის ბოლოს, ე.წ. „შესვლადის კადანს“, რომელსაც ბოლო ბგერაზე, ჩვეულებრივ, მთქმელის ხმა გამოეთიშება ხოლმე, ამ შემთხვევაში მოძახილიც აკლდება და მხოლოდ ბანის ხმა ასრულებს მას. ხოლო შემდეგი მუხლი ორ ხმაში — მთქმელისა და ბანის დუეტით იწყება. შემდეგ მოძახილიც ერთვება და შესვლადის კადანის ტიპური სახით ბოლოვდება (მაგ. 10, აუდიომაგ. 12).

ცალკეულ ხმაში ეპიზოდური პაუზები ხალხურ სიმღერებში უფრო ხშირი მოვლენაა, ვიდრე გალობაში. ამ შემთხვევაში ხშირად მას რიტმული ფუნქცია აქვს. ხოლო ასეთი რიტმული კომბინირების მრავალფეროვნებით განსაკუთრებით გურული სიმღერა გამოირჩევა.

სიმღერა „ჩვენ მშვიდობის“ 1967 წლის ჩანაწერში ზედა ხმებს ძმები აროშიძეები მღერიან, ხოლო ბანს ანანია ერქომაიშვილი ასრულებს. ერთ მომენტში, სადაც ჩვეუ-

ლებრივ სამივე ხმა მღერის, ბანი მოულოდნელ პაუზას აკეთებს და მხოლოდ შემდეგი ტაქტის ბოლო თვლაზე აგრძელებს მღერას, რაც ძალიან შთამბეჭდავი აღმოჩნდა ჩემთვის, როგორც ამ სიმღერის მანამდე უკვე ბევრი ვარიანტის შემსწავლელისთვის (მაგ. 11, აუდიომაგ. 13).

გურული სიმღერის მოყვარულთათვის კარგად არის ცნობილი სიმღერა „ინდი-მინდი“, და მისი კვარტკვინტაკორდით დასრულების ორიგინალურობა. გარდა ამისა, ამ სიმღერის მოსმენისას ყურს ძნელად გამოორჩება მომენტი, როცა მოძახილი და მთქმელი მორიგეობით იღებენ მოკლე, მონყვეტილ ბგერებს, რომლითაც ხალისიან და იუმორნარევი განწყობას ქმნიან. ამ შთაბეჭდილების შექმნაში, ზედა ხმების მოკლე პაუზებთან ერთად, თავის ფუნქციას ასრულებს ბანის ხმაში ორთვლანახევრიანი პაუზაც (მაგ. 12, აუდიომაგ. 14).

მსგავსი მაგალითების მონახვა კიდევ შეიძლება. აქვე დავძენ, რომ ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში მსგავსი ეფექტების გარკვეული შემოფარგულობისა და არცთუ ხშირი გამოყენების მიუხედავად (და, ალბათ, სწორედ ამიტომაც) იგი ყურადღებას, დაკვირვებასა და წარმოჩენას იმსახურებს, რაც ამ მოხსენების მიზანს წარმოადგენს.

ცოტა ხნით კვლავ კლასიკურ მუსიკას დავუბრუნდები. გუსტავ მალერი თავის მეორე სიმფონიის შესახებ მეგობარ დირიჟორს, იულიუს ბუტსს წერილში მიმართავს: „პირველი ნაწილის შემდეგ უნდა იყოს დიდი პაუზა, რათა მსმენელს მიეცეს შესაძლებლობა გონება მოიკრიბოს, განწყოს [მეორე ნაწილისთვის]“ (იგივე მითითება აქვს ამავე სიმფონიის IV და V ნაწილებს შორის „ანტრაქტზე“).

მინდა წარმოგიდგინოთ სიმფონიის ამ მომენტის ჩანაწერი, მსოფლიო მასშტაბის, აღიარებული დირიჟორის, კლაუდიო აბადოს შესრულებით (ვიდეომაგ. 4).

გამიჩნდა კითხვა: ავტორის მიერ ნაწილებს შორის დაწესებულ დიდ პაუზაში „ორკესტრის აწყობის“ ასეთი გათამაშება უფრო შეესაბამება ავტორისეულ მითითებას, თუ სრული სიჩუმის შენარჩუნება?!

ტრადიციულ იაპონურ კულტურასა და ხელოვნებაში, მათ შორის, მუსიკაში არსებობს სპეციალური ტერმინი, უფრო ზუსტად კონცეპტი, სახელწოდებით „მა“, რაც ცარიელი სივრცის, ცარიელი შუალედის მხატვრულ ინტერპრეტაციას გულისხმობს.

ქართულში ამ კონცეპტის ვერბალური ანალოგი არ მოგვეპოვება, მაგრამ მუსიკალურად მგონი სრულად შესაბამისობაშია ის ნიმუშები, რომელიც ახლა მსურს წარმოგიდგინოთ. პირველია — სვანური დატირება „ლილ ჭალ“ (აუდიომაგ. 15) და მეორე — ფშაური მთიბლური „გრგვინვა“ (აუდიომაგ. 16).

დასასრულს, მოხსენების დასაწყისის მსგავსად, კვლავ გალაკტიონს მოვიხმობ. თავის გენიალურ ლექსში „მთანმინდის მთვარე“, რომლის საავტორო აუდიოჩანაწერი, უდავოდ, შედევერს წარმოადგენს, პოეტთა მეფე ბოლო სტრიქონის წინ შეყოვნებას, პაუზას იყენებს, რომელიც პოეზიასა და მუსიკას შორის მჭიდრო კავშირს კიდევ ერთხელ ადასტურებს და ცხადყოფს სიჩუმის „ჟღერადობის“ მაღალმხატვრულ გამომსახველობას (აუდიომაგ. 17).

### აუდიომაგალითები

1. „ბაილ ბეთქილ“ — ანსამბლი „რიჰო“, ჩანერილი კარლ კინიქის მიერ, ლენჯერი, 2014
2. „ჯგრიავიშ“ — ანსამბლი „რიჰო“, ჩანერილი კარლ კინიქის მიერ, ლენჯერი, 2014 აუდიომაგ.
3. „სიყვარულმან მოგიყვანა“ — ძმები ერქომაიშვილები, ფირფიტიდან „არტემ ერქომაიშვილი“, შემდგ. ანზორ ერქომაიშვილი, თბ. 1988
4. „სიყვარულმან მოგიყვანა“ — დიმიტრი პატარავა, ვარლამ სიმონიშვილი, არტემ ერქომაიშვილი. 1949. ჩამწერი — ვლადიმერ ახოზაძე. დისკიდან „თერთმეტი მარგალიტი“. შემდგ. დავით შულღიაშვილი, თბ. 2004.
5. „სიყვარულმან მოგიყვანა“ — სამუელ ჩავეიშვილი, სამუელ ჩხიკვიშვილი, ვარლამ სიმონიშვილი. კომპაქტდისკების კრებულიდან „ქართული ხალხური სიმღერა. პირველი ფონოჩანაწერები - 1901-1914“. შემდგენ. ანზორ ერქომაიშვილი, ვახტანგ როდონაია.
6. „მეტიური“ ქართლური — სანდრო კავსადის გუნდი, 1937.
7. „მრავალჟამიერ“ — ართანის გუნდი. 1952. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური შემოქმედების ფონოარქივიდან
8. „უფალო შეგვიწყალებ“ — დავიდ ჩიჯავაძე-მიხაილოვის ხელნაწერებიდან. ანსამბლი „ანჩისხატი“.
9. „ქრისტე აღდგა“ — ფირფიტიდან „აღდგომასა შენსა“ ანჩისხატის გუნდი. 1991.
10. „ნეტარ არს კაცი“ — Q673 ხელნაწერიდან. ანსამბლი „ანჩისხატი“.
11. „უღბინე“ — ფილიმონ ქორიძის ლიტურგიიდან. თბილისის სამების საკათედრო ტაძრის გუნდი. (წყარო: <https://soundcloud.com/trinity-cathedral-choir/for-archbishops-1>)
12. იქვე.
13. „ჩვენ მშვიდობა“ — ძმები აროშიძეები და ანანია ერქომაიშვილი, 1967. კრებულიდან „გრი-მო და ქართული სიმღერა“, თბ. 2018.
14. „ინდი-მინდი“ — კრებულიდან „შევისწავლოთ ქართული ხალხური სიმღერა. გურული სიმღერები. თბ. 2004.
15. „ლილ ჭალ“ — სვანური დატირება. სეფერა გულედიანი, ლენჯერი. 1960. თსკ-ის ხალხური შემოქმედების ფონოარქივიდან.
16. „გრგვინვა“ — ფშაური მთიბლური. იაკობ ნაყური, 1964. თსკ-ის ხალხური შემოქმედების ფონოარქივიდან.

17. გალაკტიონ ტაბიძე — „მთანმინდის მთვარე“. 1915.

**ვიდეომაგალითები**

1. ი. ს. ბახი — სი მინორული მესა, “Agnus Dei” — <https://www.youtube.com/watch?v=tdLCcQix-Nvg>
2. იოზეფ შაიდნი - სიმეზიანი კვარტეტი №2, IV ნაწილი - Presto <https://www.youtube.com/watch?v=zpeQKGoV8cw>
3. ანტონ ვებერნი -სამი პატარა პიესა, ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის, Op 11. №1. <https://www.youtube.com/watch?v=BZYBLDyKvYo>
4. გუსტავ მალერი - სიმფონია №2, - დირიჟორი კლაუდიო აბადო. ლუცერნის ფესტივალის ჩანაწერი, 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=4MPuoOj5TIw>

**გამოყენებული ლიტერატურა**

- კარბელაშვილი, ვასილ. (1898) *საერო და სასულიერო კილოები*, ტფილისი: ექ. ივ. ხელაძის სტამბა.
- ქორიძე, ფილიმონ. (1895) — *ლიტურგია იოანე ოქროპირისა, მღვდლისა და მღვდელმთავრისათვის. გადაღებული ფილომონ ქორიძის მიერ*. თფილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხ.
- ჩიჯავაძე, დავით. (1863) *წირვის საგალობლები, ჩაწერილი დავით ჩიჯავაძე-მიხაილოვის მიერ*. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ფონდი სხვადასხვა №50.
- კერესელიძე, ექვთიმე. „სრულიად წელიწადსა შინა სახმარებელი რვა ხმა აღდგომის სამწუხრო საგალობლი. გადანერვილი ექვთიმე კერესელიძის მიერ“. ხელნაწერი Q-672. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.



DAVID SHUGLIASHVILI  
(GEORGIA)

## THE EFFECT OF SILENCE AND PAUSE IN GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC

*The music is not in the notes, but in the silence between.*  
Wolfgang Amadeus Mozart

*Music is the silence between the notes.*  
Claude Debussy

At home I have a clean, empty, chequered exercise book – yellowed with time. In my youth, one day my grandfather called me and showed this notebook. I remember with what feeling and regret he said:” “Do you know whose is this notebook ? It is Galaktion’s!” The silence I “heard” when holding the exercise book and turning its pages was sharply expressive and memorable.

“A minute of silence” - the ritual of expressing respect for the deceased, introduced in the beginning of the 20<sup>th</sup> century, should have been dictated by the concentrating properties of silence. In proper context, silence always had a concentrating function! This very context turns silence into a listening category.

Sounding of music is almost always preceded by silence. This substance of time and space can be compared to a canvas, a blank sheet of paper, on which the artist creates a graphic or pictorial composition.

In a piece of music, silence (pause) can have a compositional function with many artistic shades. At different times, in different epochs, silence had different functions, frequency and intensity. Silence, as a compositional element, has always existed in the history of music. But the more we move towards our times, the more the importance and intensity of this quiet sound increases.

Before moving on to the main part of the paper, I would like to recall a few fragments of works related to silence and pause from classical music of different eras. A fragment of „Agnus Dei“, Bach’s Mass in B minor (video ex. 1); Haydn’s String Quartet op.33 # 2, ending of the fourth part (video ex. 2); Webern’s piece for cello and piano op.33 # 3 (video ex. 3).

You probably remember various musical works containing silence (Including the famous 4’33” by John Cage), however, it must be noted, that in classical music the number of compositions containing silence seems to be relatively small compared to the compositions without it. This can be one of the reasons for the lesser study of silence as an object of musical research (I would be grateful if someone named a fundamental musicological work on this subject).

Now I will try to discuss the phenomenon of silence and pause in Georgian traditional music. It is interesting how, in what form and function it is found in folk songs as well as in centuries-old three-part church hymns.

In both unison and polyphonic textures, silence implies simultaneous (i.e. general) pause in all voices. Generally, in vocal music, including Georgian traditional vocal music, the structural unit of which – the stanza ends with a cadence, implying the end of the sentence, silence-pause is a

natural and usual segment. At the end of the stanza, after the cadence chord (or interval) it becomes necessary for all voices to breathe in. But, is it always homogeneous? In the case of a long stanza, short pauses appear in the form of caesura in the middle of the construction. Different voices may have such a caesura at different times, but it often occurs in all voices at once. In this regard, very interesting are general caesura-pauses, which not only have the function of breathing in, but can also be regarded as compositional elements.

For example Svan song “Bail Betkil”. Each stanza of this antiphonal round-dance song is split into two by a common half pause. Before the pause there sounds a unison quarter (La) with its so-called glissando Sprechgesange-type of sound, but it is perceived not as the end of the stanza, but as preparation for the final phrase of the stanza. This half pause is definitely encountered in every stanza, indicating its compositional function in this round dance (audio ex. 1).

Similar pauses are encountered in other Svan songs as well; however, we cannot say that it is typical for round-dance songs in general. Interestingly general pauses seem quite characteristic for the songs that the Svans themselves call hymns, as their content is dedicated to God or a saint. These chants significantly differ from church hymns both in text and melody-harmony, but the absence of sharp metric measure can be considered a common feature. First I will present an excerpt from the hymn „Jgriagish“ dedicated to St. George. A pause separates the soloist’s phrase from the cho in this regard, it’s part, in which general pause is found seven times in the fragment given here. Some are of half duration, others – of quarter duration, and none follow the cadence chord, thus creating the effect of continuous musical idea despite the pauses (audio ex. 2).

It is interesting, what the picture is like in the Georgian church hymns in this regard. In old manuscripts surviving to this day, pauses are very rare in the middle of the stanza construction, in non-cadence moments and especially for all three voices together, are almost never encountered. To tell the truth, pauses are not often found even at the end of stanza; however, after the cadence chord, especially in the chords with fermata, for chanters the pause is implied without writing. But here the question arises: is the pause in the construction of the chant stanza really strange?

The surviving audio examples of Georgian hymns will answer this question better, than music manuscripts. As an example we will refer to three old audio recordings of the hirmos “Siqvarulman Mogiqvana” for Lazarus Saturday, (Erkomaishvili 1988; Eleven Pearls 2004; First Phonographs 2006), which allows comparing them and revealing certain regularities.

In the very first stanza of this hymn performed by the Erkomaishvili brothers, there is a simultaneous (general) quarter pause in all three voices (audio ex. 3).

It is important, that despite slow tempo, this stanza is not long and it was quite possible to perform it in one breathe or at least redistribute the caesuras among the voices. But, obviously, this pause not only plays the role of a caesura, but also has a thoughtful compositional function. It is interesting, whether, in this respect, there is a coincidence in the other two versions of the same hymn! Let us first listen to the 1949 recording of Dimitri Patarava, Varlam Simonishvili and Artem Erkomaishvili from the collection “Eleven Pearls” (audio ex. 4).

As we can see, here, too, there is a similar picture in this version (The difference in the pause duration – a quarter in the first version, eighth – here, is caused by the fact that the example from “Eleven Pearls” was recorded with the notes twice as small in size).

The third version from the recording of Samuel Chavleishvili, Besarion Intskirveli and Varlam Simonishvili in 1909 confirms the same, thus finally proving the compositional function of this pause (audio ex. 5).

All three audio recordings presented are the examples from Shemokmedi School of West Georgia. But what is the picture like in East Georgian branch of chanting? It should be said that in the main source of this tradition – the notebooks and manuscripts of the Karbelashvili brothers, pauses are usually rare, especially in the middle of the construction, but commas denoting caesura are frequently encountered and are indicated simultaneously for all three voices. Here is how Vasili Karbelashvili explains the meaning of these „commas“ in the introduction to the collection of „Vespers“: “We very much hope that our church choirmaster will be attentive with commas, pauses, bar line where the stanza ends, fermata“ (Karbelashvili 1897, p. XII). The quotes show that these commas are of caesura significance. However, in Karbelashvilis’ recordings, there is no such need for all three voices to breathe in according to the caesura marking, because in such a case the chant will come out very fragmented, “mangled”. Therefore, this implies that the commas mark the places where the singer can use caesura if necessary. This is a performance technique. Thus we cannot regard the caesuras as composition elements.

It is noteworthy that in Kartli-Kakhetian songs, even in the examples sung with sustained bass drone, it is not uncommon to use a pause in all voices at once precisely from the standpoint of artistic composition. As such examples I would like to present the fragments of Kartlian „Metiuri“ and Kakhetian „Long Mravalzhamier“ (audio ex. 6, 7).

This suggests that similar moments may have occurred in the traditional performance of East Georgian hymns, which was not accurately reflected in musical notation.

In addition to the so-called general pauses, episodic use of a pause not in all but in one or several voices has a special meaning and acoustic effect. This is especially noticeable in Georgian church hymns, for which, unlike folk songs, three-part performance is a necessary norm, a rule. When talking about the episodic use of pauses in separate voice-parts, which is generally a rare occurrence, we mean West Georgian chanting tradition, because such a phenomenon is hard to find in the collections and manuscripts of East Georgian hymns. Moreover, the pauses are extremely seldom indicated at the end of the stanza in these manuscripts. The only exception I have encountered is a doubly unusual case in the manuscript of hymns written down by David Chijavadze-Mikhailov from the village of Kisiskhevi in 1863. Namely, the hymn “Upalo Shegvitsqalen” from the Ekteny is given twice in a row, which is not the case in today’s Divine Service. Solo figurative melody performed by *mtkeli* (top voice) has the function to adhere the two. Whilst, the pauses are indicated in *modzakhili* (middle voice) and *bani* (bass) parts (audio ex. 8).

Cases of pause in separate voices, as we have said, are more typical for West Georgia. A well-known example of this is „Kriste Aghsdga” from Pilimon Koridze’s Easter collection, on the middle of which, after a short pause, only the upper voices continue chanting. And bass joins them after two bars (audio ex. 9).

From this standpoint very interesting examples are documented in the so-called *chreli* hymns from Gelati School. Namely, Ekvtime Kereselidze’s handwritten collection of hymns for the “Vespers” (manuscript #Q-672) includes a *chreli*-type hymn “Netar Ars Katsi” constructed on David’s psalm #1. Blessed is the man, hallelujah, who did not intend to do ungodly things, hallelujah, hallelujah; and damned is the road of the ungodly! The hymn is chanted by three voices, but the syllable „*da*“ is written in the notation only in the solo stanza-phrase of *mtkeli*, top voice. At this point there are pauses in *modzakhili* and *bani* parts. Obviously, a strange and unusual composition method was chosen here to embellish the hymn, where instead of complicating the movements of the voices or their harmonious enrichment, the chanters want to achieve a transparent textural effect

by leaving only one voice (audio ex. 10).

I would like to draw your attention to the hymn of the Royal Liturgy entitled „Ulkhine“. This hymn has been removed from today’s liturgical practice. It lasts more than eight minutes. Structurally it consists of 19 musical sentences, stanzas. Most of which end in the so-called *shesvladi* cadence. The text of the hymn is presented by only one word *ulkhine*. In addition to these unique peculiarities, two fragments of this hymn are to our interest, for containing rare and unusual elements. More precisely, in the first fragment, after two phrases, upper voice begins chanting with solo sounds.

In the second fragment, at the end of the first stanza, the so-called *shesvladi* cadence usually gets detached of *mtkmeli* on the last sound, in this case *modzakhili* is also out and only *bani* part sings. The next stanza begins with two voices - the duet of *mtkmeli* and *bani*. Then *modzakhili* joins in and the stanza ends in typical *shesvladi* cadence (audio ex. 11).

Episodic pauses in separate voice-parts are more common in folk songs than in hymns. In this case they often have rhythmic function. Gurian song is especially distinguished by the variety of such rhythmic combinations.

In the 1967 recording of the song “Chven Mshvidoba” upper voices are sung by the Aroshidze brothers, with Anania Erkomaishvili singing bass part. At one point, with all three voices singing, the bass part makes a sudden pause and continues singing only on the last count of the next bar; this was very impressive for me as for the person who had known many variants of this song (audio ex. 12).

Lovers of Gurian songs are well aware of the song „Indi-Mindi“ and its original ending with fourth-fifth-chord. Besides, listening to this song, the ear can hardly miss the moment when *modzakhili* and *mtkmeli* take turns making short sounds, thus creating a cheerful humorous mood. In addition to short pauses in the upper voice, a pause for two and a half counts in the *bani* part also plays its role (audio ex. 13).

Similar examples can still be found. I would like to note, that despite the limited and infrequent use of similar effects in Georgian traditional music (and probably for this reason) they deserve attention, observation, and presentation. This is the purpose of this paper.

I will briefly return to classical music. Gustav Mahler in a letter to his friend, conductor Julius Butts, writes about his second symphony: “There should be a long pause after the first part to give the listener the opportunity to concentrate and prepare [for the second part]” (he gives the same instruction for the intermission between the parts IV and V of the same symphony).

I would like to present a recording of this moment of the symphony, performed by the world-renowned conductor Claudio Abbado (video ex. 4).

I wonder: in the long pause set by the author between the parts, which is more in line with his instruction: to play out such tuning of the instruments or to maintain complete silence?!

In Japanese traditional culture and art, including music, there is a special term, rather a concept called „Ma“, which implies artistic interpretation of an empty space, an empty interval.

There is no verbal analogue of this concept in Georgian, but, I think the examples I am going to present now are in perfect harmony musically. The first example is Svan dirge “Lil Chal”, and the second – Pshavian scythe work song “Grgvinva” (audio ex. 14, 15).

Finally, as in the beginning of the paper I will refer to Galaktion again. In his brilliant poem „The Mtatsminda Moon“, author’s recording of which is undoubtedly a masterpiece, the King of Poets makes a pause before the last line, which once again confirms close connection between poetry and music and reveals highly artistic expressiveness of the „sound“ of silence (audio ex. 16).

---

**Audio examples**

4. “Bail Betqil” – Ensemble “Riho”, recorded by Carl Linich, Lenjeri, 2014.
5. “Jgriagish” – Ensemble “Riho”, recorded by Carl Leakey, Lenjeri, 2014.
6. “Sikvarulman Mogikvana” – Erkomaishvili brothers, from the recording “Artem Erkomaishvili”, compiled by Anzor Erkomaishvili, Tbilisi, 1988.
7. “Sikvarulman Mogikvana” – Dimitri Patarava, Varlam Simonishvili, Artem Erkomaishvili. 1949. Recorded by Vladimer Akhobadze. From the disc “Eleven Pearls”. Compiled by David Shugliashvili, Tbilisi, 2004.
8. “Sikvarulman Mogikvana” – Samuel Chaveishvili, Samuel Chkhikvishvili, Varlam Simonishvili. From the collection of CDs “Georgian folk song. The first phonograph recordings – 1901–1914”. Compiled by Anzor Erkomaishvili, Vakhtang Rodonaia.
9. “Metiuri” Kartlian – Sandro Kavsadze’s Choir, 1937.
10. “Mravaljamier” – Artan’s Choir. 1952. From the Folk Art Archive of the Tbilisi State Conservatory.
11. “Upalo shegvitskalen” – from the manuscripts of David Chijavadze-Mikhailov 1863. Ensemble “Anchiskhati”.
12. “Kriste Aghsdga” – from the recording “Aghdgomasa Shensa”. “Anchiskhati Choir”. 1991.
13. “Netar Aars Katsi” – from the manuscript Q673. Ensemble “Anchiskhati”.
14. “Ulkhine” – from the liturgy of Philimon Koridze. Tbilisi Trinity Cathedral Choir. <https://soundcloud.com/trinity-cathedral-choir/for-archibishops-1>
15. Ibid.
16. “Chven Mshvidoba” – Aroshidze brothers and Anania Erkomaishvili, 1967. From the collection “Grimo and Georgian Song”, Tbilisi, 2018.
17. “Indi-mindi” – from the collection “Let’s study Georgian folk song. Gurian songs”. Tb. 2004
18. Gustav Mahler – Symphony # 2. Conductor Claudio Abbado. Recorded live at the Lucerne Festival, Summer 2003.
19. “Lil Chal” – Svan lament. Sephera Guledani, Lenjeri. 1960. From the Folk Art Archive of the Tbilisi State Conservatory.

20. “Grgvinva” – Pshavian scythe work song – Iakob Nakeuri, 1964. From the Folk Art Archive of the Tbilisi State Conservatory.
21. Galaktion Tabidze – “Mtatsminda Moon”. 1915.

#### Video examples

1. J. S. Bach. – Mass in B minor, “Agnus Dei” – <https://www.youtube.com/watch?v=tdLCcQixNvg>
2. Joseph Haydn – String Quartet # 2, Part IV – Presto <https://www.youtube.com/watch?v=zpeQKGoV-8cw>
3. Anton Webern – Three Little Pieces, for cello and piano, Op 11, # 1. <https://www.youtube.com/watch?v=BzYBLDyKvYo>
4. Gustav Mahler – Symphony # 2, – Conductor Claudio Abbado. Recorded live at the Lucerne Festival, Summer 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=4MPuoOj5TIw>

#### References

- Chijavadze, Davit. (1863). *Liturgy hymns, recorded by David Chijavadze-Mikhailov*. National Center of Manuscripts, “Skhavadaskhva” Fund # 50.
- Karbelashvili, Vasil. (1897). *Secular and Chant modes*. Tbilisi: Print of Dr. Iv. Kheladze.
- Koridze, Philimon (1895). *Liturgy of John Chrysostom, For Priests and Bishops. Recorded by Philimon Koridze*. Tbilisi: Print of M. Sharadze & Co.
- Kereselidze, Ekvtime. *Vesperal Chants of the Resurrection in the Eight Tones to be Used for the Entire Year*. Manuscript Q-672. National Center of Manuscripts.

**მაგალითი 1.** „ბაილ ბეთკილ“. ანსამბლი „რიჰო“, ჩანერილი კარლ კინიქის მიერ, ლენჯერი, 2014, ნოტებზე გადატანილია დავით შულღიაშვილის მიერ.

**Example 1.** “Bail Betqil” – Ensemble “Riho”. Recorded by Carl Linich. Lenjeri, 2014. Transcribed by David Shugliashvili.

ჩანაწერში ნახევარი ტონით დაბლა ფლერს!

**Choir I**

ზერ-ლი-ხა    მუ-ლა-ხი-ო    მუ-ჯალ  
 zer - li - kha    mu - la - khi - o    mu - zhal

ვო - ილ ჩავ-ლე - ი - ვო    ზერ-ლი-ხა    მუ-ლა-ხი-ო    მუ-ჯალ  
 vo - il chav - le - i - vo    zer - li - kha    mu - la - khi - o    mu - zhal

ზერ-ლი-ხა    მუ-ლა-ხი-ო    მუ-ჯალ  
 zer - li - kha    mu - la - khi - o    mu - zhal

2

**Choir II**

ბა - ილ    ილ - ბა - და    ილ - ბა - ი - ვო    ბა - ილ  
 ba - il    il - ba - da    il - ba - i - vo    ba - il

ბა - ილ    ილ - ბა - და    ილ - ბა - ი - ვო    ბა - ილ  
 ba - il    il - ba - da    il - ba - i - vo    ba - il

ბა - ილ    ილ - ბა - და    ილ - ბა - ი - ვო    ბა - ილ  
 ba - il    il - ba - da    il - ba - i - vo    ba - il

**Choir II**

ჩავ-ლე - ი - ვო    ზერ-ლი-ხა    მუ-ლა-ხი-ო    მუ-ჯალ  
 chav - le - i - vo    zer - li - kha    mu - la - khi - o    mu - zhal

ჩავ-ლე - ი - ვო    ზერ-ლი-ხა    მუ-ლა-ხი-ო    მუ-ჯალ  
 chav - le - i - vo    zer - li - kha    mu - la - khi - o    mu - zhal

ჩავ-ლე - ი - ვო    ზერ-ლი-ხა    მუ-ლა-ხი-ო    მუ-ჯალ  
 chav - le - i - vo    zer - li - kha    mu - la - khi - o    mu - zhal

**მაგალითი 2.** „ჯგრიაგიშ“ — ანსამბლი „რიჰო“, ჩანერილი კარლ კინიქის მიერ, ლენჯერი, 2014, ნოტებზე გადატანილია დავით შულღიაშვილის მიერ.

**Example 2.** “Jgriagish” – Ensemble “Riho”. Recorded by Carl Leakey. Lenjeri, 2014. თრანსკრიბედ ბე დავიდ შჰულღიასჰვილი.

The image shows a musical score for the song "Jgriagish". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written in Georgian and Latin script. Red circles are drawn around specific notes in the vocal lines, highlighting them. The lyrics are:   
 System 1: ვო ვაგარს - გი ე შა ლა - ი - გვი - ვო -   
 vo va-gars - gi e sha la - i - gvi - vo -   
 System 2: შე - ი - ვო - და ვო - ი ვო - ი ვო - ი   
 she - i - vo - da vo - i vo - i vo - i   
 System 3: ვო ვო ვო შო შა - ი შა   
 vo vo vo sho sha - i sha   
 ვო ვო ვო შო შა - ი შა   
 vo vo vo sho sha - i sha

**მაგალითი 3.** „სიყვარულმან მოგოყვანა“. კრებულიდან „ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა. არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიზეხვით“. თბილისი, 2014, გვ. 163

**Example 3.** “Sikvarulman Mogikvana”. From the collection “Georgian Church Songs”. Shemokmedi School. According to recordings of Artem Erkomaishvili. Tbilisi, 2014 p. 163.

The image shows a musical score for the song "Sikvarulman Mogikvana". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 100. The lyrics are written in Georgian and Latin script. A red circle is drawn around a specific note in the vocal line, highlighting it. The lyrics are:   
 System 1: სი - ყვა - ა რულ - მან   
 si - q'va - a rul - man   
 System 2: სი - ყვა - ა რუ - ლ - მან   
 si - q'va - a ru - l - man   
 System 3: სი - ყვა - ა რულ - მან   
 si - q'va - a rul - man



**მაგალითი 4.** „სიყვარულმან მოგიყვანა“. დიმიტრი პატარავა, ვარლამ სიმონიშვილი, არტემ ერქომაიშვილი. 1949. ჩანერილი ვლადიმერ ახოზაძის მიერ. დისკიდან „თერთმეტი მარგალიტი“. შემდგ. დავით შულღიაშვილი, თბილისი, 2004.

**Example 4.** “Sikvarulman Mogikvana” – Dimitri Patarava, Varlam Simonishvili, Artem Erkomashvili. 1949. Recorded by Vladimer Akhobadze. From the CD “Eleven Pearls”. Compiled by David Shugliashvili, Tbilisi, 2004.

სი - ვ - ი - ყვა - რუ - ლ - მან  
si - j - i - qva - ru - l - man

ყვა - რუ - ლ - მან  
qva - ru - l - man

ი - ყვა - რუ - ლ - მან  
i - ava - ru - l - man

**მაგალითი 5.** „წმიდათა თანა“. ქართლ-კახური გალობა „კარბელანთ კილოთი“. „ცისკარი“. ტფილისი. 1898. გვ. 60

**Example 5.** “Tsmidata Tana”. Kartli-Kakhetian Chant. Karbelashvili Mode. “Matins”, Tbilisi. 1898. P. 60.

სა - სა - და - ვი - ა - რა - ა - რს - ჭა - რა - რ - ცა - მუ -

ი - უ - სა - რე - ბა

60

**მაგალითი 6.** „უფალო შეგვონყალენ“. ხელნაწერიდან „წირვის საგალობლები, ჩანერილი დავით ჩიჯავაძე-მიხაილოვის მიერ“. 1863. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ფონდი სხვადასხვა №50

**Example 6.** “Upalo shegvitsqalen”. From the manuscript “Liturgy hymns, recorded by David Chijavadze-Mikhailov”. 1863. Georgian National Center of Manuscripts, “Skhvadashva” Fund #50.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes: უ - ფა - ლო შე - გვი - წყა - ლენ. The middle staff is a piano accompaniment in G-clef with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment in G-clef with a bass clef. The music is in 4/4 time and features a melodic line with some grace notes and a steady accompaniment.

The second system of the musical score consists of three staves, identical in notation to the first system. The lyrics are: უ - ფა - ლო შე - გვი - წყა - ლენ. The middle staff has a final measure with a whole rest, and the bottom staff has a final measure with a whole note. The system concludes with a double bar line.

**მაგალითი 7.** „ქრისტე აღსდა“. კრებულიდან „აღდგომის საგალობელი. გადმოღებული ფილომონ ქორიძის მიერ“. ტფილისი, 1904. გვ. 2-3

**Example 7.** “Kriste aghsdga” from the collection “Easter Chants. Transcribed by Pilimon Koridze”. Tbilisi, 1904. P. 2-3.

No 4. *Allegro.*

ქრისტე აღსდა.

ქრი - სტე აღ - სდა მკვდრე თით სი - კვდი - ლი - თა სი - კვდი - ლი - სა

ქრი - სტე აღ - სდა მკვდრე-თით სი - კვდი - ლი - თა სი - კვდი - ლი - სა

ქრი - სტე აღ - სდა მკვდრე-თით სი - კვდი - ლი - თა სი - კვდი - ლი - სა

— 3 —

ღამთრ - გუნ - ვე - ლი და სა - ფლა ვე - ბის ში - ნა -

ღამთრ - გუნ - ვე - ლი და სა - ფლა ვე - ბის ში - ნა -

ღამთრ - გუნ - ვე - ლი და სა - ფლა ვე - ბის ში - ნა -

და სა - ფლა ვე - ბის ში - ნა -

თა ცხოვ - რე - ბის მი - მნი - ჭე - ბე - ლი.

თა ცხოვ - რე - ბის მი - მნი - ჭე - ბე - ლი.

თა ცხოვ - რე - ბის მი - მნი - ჭე - ბე - ლი.

**მაგალითი 8.** ხელნაწერი Q-672. სრულიად წელიწადსა შინა სახმარებელი რვა ხმა აღდგომის სამწუხრო საგალობლი. გადანერილი ექვთიმე კერესელიძის მიერ. გვ. 22-23

**Example 8.** Manuscript Q-672 – Vesperal Chants of the Resurrection in the Eight Tones to be Used for the Entire Year. Manuscript by Ekvtime Kereselidze. P. 22-23.

The image displays two pages of handwritten musical notation for a Georgian chant. The notation is written on three staves per page, with lyrics in Georgian script below the notes. The top page shows three measures of music. The bottom page shows three measures of music, with the text "გმა უღო მხოთი თს წაწეყეს, მო რეთ უ თუო" (Gma ugho mxhoti ts ts'ats'eqes, mo rets u tuo) written below the notes. The page number "22" is visible at the top of the second page, and the word "მესამე" (Third) is written in the top right corner.

**მაგალითი 9.** „უღბინე“ — მღვდელმთავრის წირვის საგალობელი. ხელნაწერი Q-674. ქართული გალობა. სამი წირვის წესი. ლიტურგია. ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერი. გვ. 9  
**Example 9.** “Ulkhine” – Chant from liturgy of Bishop. Manuscript Q-674. Georgian Chant. Three Liturgical Law. Liturgy. Manuscript by Ekvtime Kereselidze. P. 9.

Handwritten musical score for Example 9, "Ulkhine". The score is written on three systems of staves. The first system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with the lyrics "უღ ბინე" written below. Above the first staff, there are handwritten annotations: "ლინუაი" and "Adagio". A circled number "7" is written on the left side of the first staff. The second system also consists of three staves with the lyrics "უღ ბინე" and "მეუხეჩესა" written below. Above the second staff, there are handwritten annotations: "ჩოძიო" and "Allegro". The score is marked with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The manuscript is on aged paper with a decorative floral border on the right side.

**მაგალითი 10.** იქვე, გვ. 10.  
**Example 10.** Ibid, p. 10.

Handwritten musical score for Example 10. The score is written on two systems of staves. The first system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system also consists of three staves. The score is marked with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The manuscript is on aged paper with a decorative floral border on the right side.

**მაგალითი 11.** „ჩვენ მშვიდობა“ კრებულიდან „ქართული ხალხური სიმღერა „ჩვენ მშვიდობა“. 1907-2005 წლებში ჩანერილი 40 რჩეული აუდიონიმუში“. ნოტებზე ჩანერა და შეადგინა დავით შულღიაშვილმა. თბილისი, 2020. გვ. 183-184

**Example 11.** “Chven mshvidoba” from the collection “Georgian Tradirional Folk Song “Chven Mshvidoba” (“Peace to Us”). 40 selected audio recordings of 1907-2005”. Transcribed and compiled by David Shugliashvili. P. 183-184.

The image displays a musical score for the Georgian folk song "Chven mshvidoba". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a bass line. The lyrics are written in both Georgian and Latin script. A red circle highlights a specific part of the second system, which includes the word "da" in the bass line.

**System 1:**

ო - დე - ლა - ვო - დი - ლა    ვოვ - დი - ლა    ვო - ვო - დე - ლო    დე - ლა - დი - ლა    და  
o - de - la - vo - di - la    vov - di - la    vo - vo - de - lo    de - la - di - la    da

ა - ბა - დე    დი - ლო - დე - ლო    დე - ლა - დი - ლა    და  
a - ba - de    di - lo - de - lo    de - la - di - la    da

ჰე    ა - და    ა - დი - ლა    და  
ha    a - da    a - di - la    da

**System 2:**

ვა - დი - ლე - ვო    რაა -    და    დე - ლო    რა - ნი - ნე - ვო  
va - di - le - vo    rai -    da    de - lo    ra - ni - ne - vo

ა - ბა დე - ლა    რაი - ნი - ნა    და    დე - ლო    რა - ნი - ნე - ვო - და  
a - ba de - la    rai - ni - na    da    de - lo    ra - ni - ne - vo - da

ვა - დი - ლე - ო    რაი - ნი - ნა    და    ჰა    ჰა  
va - di - le - o    rai - ni - na    da    ha    ha

**System 3:**

დე - ლა და    და    რა - ნი - ნე - ვო    და  
de - la da    da    ra - ni - ne - vo    da

დე - ლა და    ა - ბა - დე - ლო    რა - ნი - ნე - ვო    და  
de - la da    a - ba - de - lo    ra - ni - ne - vo    da

რაი - ნი - ნა    და    ნა - ნი - ნე - ვო    ა - ბა - დე - ლო  
rai - ni - na    da    na - ni - ne - vo    a - ba - de - lo

**მაგალითი 12.** „ინდი-მინდი“ კრებულიდან „შევისწავლოთ ქართული ხალხური სუმღერა. გუგული სიმღერები“. თბილისი, 2004. გვ. 73

**Example 12.** “Indi-mindi” from the collection “Let Us Study Georgian Folk Song. Gurian Songs”. Tbilisi, 2004. P. 73.

თმა - ნი შა - ვი ინ - დი მინ - დი ინ - დი მინ - დი შა - დი - ლა და ვა - ი - დი  
tma - ni ša - vi in - di min - di in - di min - di ha - di - la da va - i - di

ჰოი დი  
hoj di

გად - მამ - შორ - დი ინ - დი მინ - დი ინ - დი მინდ შაჲ რაჲ ვოჲ დი -  
gad - mom - šor - di in - di min - di in - di mind haj raj voj di -

ვოჲ ოჲ ო - რე - რა ნა - ნი - ნა და ვა  
voj oj o - re - ra na - ni - na da va

ლაჲ ოჲ დე - ლო ნა - ნი - ნა და და  
laj oj de - lo na - ni - na da da

ლაჲ ჰე - ე და ვაჲ დი - ლაჲ ვო და  
laj he - e da vaj di - laj vo da

გადაძახილი  
Gadadzakhili

შა - ი აჲ - დი - ლა - უ  
ha - i aj - di - la - u

### ყაზახური სიბიზმის ბიფონიური მორფოლოგია და მექანიზმი

სიბიზმი არის ყაზახური ჩასაბერი საკრავი, რომლის კვინტესენციური მუსიკალური მორფოლოგია მდგომარეობს ერთდროულად ბიფონურ (ორი ხმით) და ყელისმიერ, როგორც მისი ძირითადი ხმით, სიმღერაში. ტრადიციული სიბიზმი ტრადიციულად ლერწმისგან ან ხისგან მზადდება, თუმცა მასალის განვითარების შედეგად სპილენძისა და პოლივინილიქლორიდის გამოყენებაც ჩვეულებრივი მოვლენა გახდა. ითვლება, რომ ბუნებასთან მჭიდრო კავშირში მყოფი ეს საკრავი გამოხატავს ნაკადულის ჩუჩჩუხს, ცხენის ჭენებას, აქლემის ზმუილს, და სხვა. მასზე ხშირია სოლო შესრულება, თუმცა ზოგჯერ — სიმებიან დომბრასა და კობიზთან ერთადაც უკრავენ. უნიკალური ჟღერადობისა და მდიდარი ექსპრესიულობის გამო ყაზახები მას „გულის ფლეიტას“ უწოდებენ. მსგავსი ბიფონური ჩასაბერი საკრავები არც თუ იშვიათია ცენტრალური აზიის სტეპებში — მონღოლეთში, ტუვაში, ყირგიზეთში, ალტაისა და ბაშკირეთში. აფხაზეთში (საქართველო), ისტორიულად ტრადიციული საკრავი აჭარპანი ძალიან გავს სიბიზმის კონსტრუქციის, ხმოვანებისა და გამოყენების თვალსაზრისით (Khardziani, 2015:17). ნაშრომის მიზანია არა ამ მსგავსი საკრავების შედარებით კვლევა, არამედ ბიფონური საკრავების „ბგერითი მგრძობელობის“ შესწავლა ნიმუშების მაგალითზე. თუ ყაზახურ სიბიზმის გამოვლენებზე როგორც მაგალითს, ბიფონური მორფოლოგიისა და მისი მექანიზმის კვლევა ანალიზი საკრავზე დაკვრის შესწავლის საფუძველზე განხორციელდება.

#### სახელის განმარტება

სიბიზმის კვინტესენციური ბიფონიის მორფოლოგია არა მხოლოდ მის ჟღერადობაში, არამედ მისი სახელის ეტიმოლოგიაშიც არის გამოხატული. ამ ტერმინების ინტერპრეტაცია ხელს უწყობს მათი თავისებურებების სრულყოფილად გაგებას.

ყაზახი თარჯიმნის ხაჰარ ერბოლის დახმარებით შეგროვდა და გამოკვლეული იქნა სიბიზმის დასახელებები და რეპერტუარი. ყაზახური მუსიკალურობა ნაწილობრივ იდენტობის ლინგვისტურ აზრსა და ეტიმოლოგიაში ვლინდება. როგორც ხაჰარი ამბობს, „უძველეს დროში, სიტყვა სიბიზმი აღნიშნავდა მალალი და დაბალი ხმების კომბინაციას. სხვადასხვა ობიექტების ხმოვანებაზე დაფუძნებული სიბიზმი ორნაირია: კურაი-სიბიზმი და კომეკეი-სიბიზმი. ვინაიდან სულ უფრო და უფრო ნაკლებ ადამიანს შეუძლია კომეკეის (ყელისმიერი) დაკვრა, ლერწმის (კურაი) ხდება სიბიზმის ზოგადი ტერმინი“. ეს ტერმინოლოგია და ეტიმოლოგია პარალელურია მონღოლური სიტყვისა „ჩოორ“, რომელიც აღნიშნავს მსგავს ბიფონურ კომბინაციას მონღოლურ ტრადიციულ მუსიკაში: სიტყვა „ჩოორ“ აღნიშნავს „ექოს“, „რეზონანსს“ ან „ჰარმონიას“, რაც მონღოლების აღწერით არის ისეთი ბგერითი მდგომარეობა, სადაც მრავალი ხმა ერთდროულად ჟღერს“ (Xu, Xin, 2004: 49).

ბგერითი მორფოლოგიის ამ ორი ნაკრების, მონღოლური „ჩოორ“ და ყაზახური სიბიზმის, შედარება უფრო ნათლად ავლენს მათ კავშირს:



მონოლოური (იქვე: 37)	წარმოთქმა	<u>Holin + Choir Modon + Choir</u>
	მნიშვნელობა	ყელისმიერი ბიფონური ხე ბიფონური
აყაზახური	წარმოთქმა	<u>Komekev + Sibizjei Kurav + Sibizjei</u>
	მნიშვნელობა	ყელისმიერი ბიფონური ლერწამი ბიფონური

ორივე ენაზე დასახელებებში გამოხატულია აზრი „მასალა+ბგერითი მდგომარეობა, სადაც ორივე ადასტურებს რომ სიტყვები „ჩოორ“ და „სიბიზგი“ ძირითადად ერთსა და იგივე ფუნქციას ასრულებს“. მეტიც, კონსტრუქციების, ტემბრების, დაკვრის ტექნიკისა და რეპერტუარების გასაოცარი მსგავსება ამ საკრავების ჰომოგენურობასაც კი გულისხმობს. და მაინც ამ ტერმინების გაგება უფრო ფართო სემანტიკურ ველში უნდა მოხდეს, და არ იყოს კონცენტრირებული მხოლოდ კონკრეტულ საკრავებზე, რათა დაგვეხმაროს როგორც ყაზახური მუსიკის, ისე ჩრდილოეთ სტეპების მუსიკის სახეობების გაგებაში.

### კონსტრუქცია და ფორმა

სიბიზგის ტრადიციულად აკეთებდნენ ლერწმისა და იალღუნისგან. ძველად სიბიზგის დასამზადებლად ყაზახი მუსიკოსები იყენებდნენ ჭაობების სიახლოვეს, მდინარისა და სტეპებზე წყალმარჩხი დინებების გასწვრივ, მზარდი მაღალი ბალახის ღრუ ვერტიკალურ ღეროებს, ლერწამსა და ველურ ნიახურს. ღეროებს აგროვებენ ბუნებრივად გამოშრობის შემდეგ, ამოარჩევენ გლუვ, სწორ ღეროებს ყლორტების გარეშე. ღეროების ტენიანობა დაბალანსებული უნდა იყოს: ზომაზე მეტად ჩამომჭენარს უსიამოვნო ტემბრი აქვს და სწრაფად ტყდება, ზომაზე მეტად ნაზზე ძნელია თვლების ამოკვეთა და ის ადვილად დეფორმირდება. მოკრეფის შემდეგ შესაფერის ღეროებს გასაშრობად ტოვებენ ვენტილირებად ადგილებში (Zhou, Jingyi, 2015) და შემდეგ სასურველ სიგრძეზე ჭრიან (სურ. 1). კარგი სიბიზგი ორად გაჭრილი და გულამოღებული იალღუნისგან არის გაკეთებული, თოკებით შეკრული და ცხვრის ტრაქეის მემბრანით დაფარული, რაც მიღს უფრო მყარსა და ჰერმეტიულს ხდის (სურ. 2). მასალის განვითარების შედეგად ჩვეულებრივი გახდა საკრავის სპილენძისგან, უუანგავი ფოლადისა და პოლივინილქლორიდისგან დამზადება. პოლივინილქლორიდის სალამური, ურბანულ რეგიონებში განსაკუთრებით ხელმისაწვდომი და დაბალფასიანი, დღესდღეობით ძირითადი მასალაა რომელსაც სიბიზგის მუსიკოსები იყენებენ (სურ. 3).

საკრავის დამზადების პროცესში ადამიანის სხეულთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული საკრავის სიგრძის გაზომვა და თვლების განლაგება. ყველაზე გავრცელებულია სიგრძის გაზომვა ილიიდან შუა თითის წვერამდე (ჩვეულებრივ, დაახლოებით 67 სმ), როგორც საკრავის მთლიანი სიგრძე, ღეროს ან 1,8-2სმ. დიამეტრის მქონე პოლივინილქლორიდის სტიკირის მოსაჭრელად. თვლები განლაგებულია თითების სიგანის გათვალისწინებით: პირველი თვალი ბოლოდან ხუთი თითის სიგანის მანძილზე (სურ. 4), მეორე თვალი პირველიდან ოთხი თითით ზევით, მესამე თვალი მეორედან სამი თითით ზევით და მეოთხე — მესამედან სამი თითით ზევით. თითოეული თვალი თითის სიგანის დიამეტრისაა (დაახლოებით 0,6 სმ), ამრიგად, ამ სივრცეებს შორის თანაფარდობა არის 4: 3: 2: 2. შემდეგ თვლებს ფაქიზად ოდნავ ოვალურ ფორმას აძლევენ. მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი განლაგება შესაძლოა სხეულის ინდივიდუალური აღნაგობის გამო განსხვავდებოდეს და სიზუსტე აკლდეს, საკრავზე დამკვრელი კომპენსაციას გააკეთებს ამბუშურისა (ენის, ტუჩებისა და სახის კუნთების პოზიციით) და ჰაერის ნაკადის მორგებით. სოლო შესრულებისთვის განკუთვნილი ასეთი ხალხური საკრავისთვის, რომელიც შესანიშნავად ესადაგება ყაზახი ხალხის მომთაბარე ცხოვრების წესს ბგერის სიმაღლის სიზუსტეზე უფრო მეტად სასურველია დამზადების სიმარტივე და მასალის ხელმისაწვდომობა.

### სიბიზგის შემეცნებითი ბირთვი

უცხო კულტურაში ემიგრირებული მუსიკალური პერსპექტივის ძიებისთვის ამ სფეროში ჩართულობასთან ერთად მნიშვნელოვანია შემსრულებლობის გამოცდილება. მენტორ ჰუდის ბი-მუსიკალურობიდან ჯონ ბეილის ინტერ-მუსიკალურობამდე, ეთნომუსიკოლოგიაში სავსე სამუშაოების ყველაზე ეფექტურ საშუალებად მკვლევარების სამშრომლო პრაქტიკა რჩება (Xiao, Mei & Li, Ya, 2019). ეთნომუსიკოლოგიაში არსებობს მუსიკის სხეულით შეგრძნების ტრადიცია შემსრულებლობის სწავლის პროცესში, რაც ასევე წარმოადგენს სამშრომლო კვლევების არსს, ამის მაგალითია ჯონ ბეილის მიერ ავღანური ბარბითებისა და ტიმ რაისის მიერ ბულგარული გუდასტვირის კვლევა. *სიბიზგის* შემეცნებითი ბირთვი ასევე განმარტებულია სასწავლო პროცესის დროს ამ სფეროში. სტეპებზე ჩემი საექსპედიციო სამუშაოების დროს, რომელიც მოიცავდა *სიბიზგის* და სხვა ბიფონურ მუსიკალურ ჟანრებს, მათ შორის მათ შორის *მოდენ ჩოორს*, *შანკუბიზს* (ყბის არფა) და *ჰუმეის*, განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო იყო ერთი “წარუმატებელი” გამოცდილება. 2019 წლის ზაფხულში პირველად ვსწავლობდი *სიბიზგის* დაკვრას ბეილხან ჰალიაკბართან, პრესტიჟულ ყაზახ ოსტატთან სინძიანიდან, რომლის ქებაც დავიმსახურე. მოგვიანებით, მონღოლ მუსიკოსს ჩინგელს არ მოენონა *სიბიზგის* დაკვრის ყაზახური სტილი, ძირითადად სადავო ტემბრის საკითხი იყო. მონღოლური ტემბრი არის ყელისმიერი, დაბალი და გრანულარული, ხოლო ყაზახური — რბილი, სუფთა და მშვიდი. ყაზახების აზრით ყელისმიერი ტემბრი „ძალიან უხეშია“, ხოლო მონღოლები თვლიან რომ სუფთა ტემბრი „გამოცდილების ნაკლებობის“ შედეგია. მსგავსი ბიფონური ჩასახვერი საკრავების მიუხედავად სხვადასხვა ეთნიკურ ჯგუფებს ტემბრის სხვადასხვანაირი გაგება აქვთ.

სხვა საექსპედიციო გამოცდილებამ ყურადღება ბგერით მგრძნობელობაზე მიმაქცევინა. ბეილხანის გარდა, ყაზახეთის ყველა რეგიონში კიდევ ერთი ცნობილი მუსიკოსია მილან ბიეკე. პირველად, როდესაც მილანს ჩემი მასწავლებლობა შეეთავაზა, მან უარი თქვა და მითხრა, რომ ის ისე არ უკრავდა, როგორც ბეილხანი. აღმოჩნდა, რომ მილანმა თითონ ისწავლა უხეში სქელი ყელისმიერი ტონით და ბეილხანთან სწავლის 15 წლის განმავლობაში სულ ცდილობდა მიებაძა ბეილხანის მსუბუქი და სუფთა ბგერისთვის, რასაც ის მიიჩნევდა „ყველაზე ყაზახურ“ ტემბრში დაბრუნებად, სადაც უფრო მეტი ეთნიკური იდენტობა იპოვა.

ამ ორ ეპიზოდს მივყავართ ბგერითი მგრძნობელობის მნიშვნელოვან პერსპექტივამდე, რომლის გასაღებიც არის მუსიკოსების ფოკუსირება ტემბრზე. ჩრდილოეთის სტეპებზე ბიფონური მუსიკის ჟანრების კვლევებს შორის, ტემბრი იყო განმეორებადი თემა. მაგალითად ჩინგელი თავის მუსიკას უყურებს როგორც „ტემბრის ხელოვნებას“. ტუველი მუსიკოსები, მართალია ვერ თანხმდებიან ისეთ კონცეპციებზე, როგორცაა ბგერათრიგი ან დიაპაზონი, მაგრამ ავითარებენ ტემბრზე და არა ბგერათრიგზე ორიენტირებულ ტემბრულ მგრძნობელობასთან დაკავშირებულ ტექნიკებსა და სტილებს; ეს კი არის მთავარი განსხვავება ტუვის ტრადიციულ და დასავლურ მუსიკას შორის (Levin & Süzükei, 2006). ტემბრის მიმართ ყურადღება დამახასიათებელია მთლიანად ჩრდილოეთის სტეპებისთვის და ბგერითი მგრძნობელობა ყოველთვის ფიგურირებდა *სიბიზგის* მემკვიდრეობითობაში. და მაინც როგორია ბგერითი მგრძნობელობა

### ბგერითი მგრძნობელობის ინტეგრირება სამშრომლო პრაქტიკაში

როდესაც ბეილხანთან სწავლა ნულიდან დავიწყე, ის არ იყენებდა საფეხურებრივ პედაგოგიურ სისტემას თუ როგორ უნდა ააყვრო საკრავი, როგორ უნდა დაიწყო ყელისმიერი სიმღერა და როგორ უნდა გააერთიანო ეს ორი. როდესაც ვეკითხებოდი ეს როგორ უნდა გამეკეთებინა, ის მხოლოდ მიჩვენებდა და მთხოვდა მუსიკის შეგრძნებით მესწავლა. მიუხედავად იმისა, რომ თავიდან ძალიან დაბნეული ვიყავი, თანდათან მივხვდი, მოსმენით შევიგრძენი როგორ დაიწყო ჩემმა სხეულმა გაერთიანება *სიბიზგის* ხმოვან

ლანდშაფტში, და რომ ჩემი ხორხისა და პირის ღრუს კუნთები ამოძრავდნენ რათა ბეილხანის ტემბრისთვის უკეთესად მიმებადა. ამ პროცესში ის ხაზს უსვამდა რომ მას უნდა ავეყოლოდი, რადგან ჩანანერებიდან სწავლა ვერ შეედრება ასე თვალსაჩინოდ მოსმენას, გააზრებასა და ზუსტ შეწყობას. მეტიც, სხვა ყაზახ მუსიკოსებს შეუძლიათ ადვილად იცნონ ბეილხანისგან მემკვიდრეობით მიღებული სტილი, ის თავის ბგერით მგრძნობელობას „უსიტყვო ცოდნის“ სახით გადასცემს, რაც პოლანის აზრით ადამიანის გონებაში ინახება და სიტყვებით ძნელად აღინერება, მისი შექმნა მხოლოდ გამოცდილებით, პრაქტიკითა და მოქმედებაზე ორიენტირებული უნარების სწავლით შეიძლება (Polanyi, 1959). და მაინც, საკმარისი არ არის მემკვიდრეობითობის პროცესი ავლენოთ უბრალოდ როგორც „უსიტყვო“; აუცილებელია ზოგიერთი ძირითადი სასწავლო ელემენტის განსაზღვრა და დახვეწა. ქვემოთ მოცემულია სამი ძირითადი ტექნიკის ფორმულირება. ესენია: ენის პოზიცია, ტუჩის ვიბრატო და ყელის ჰარმონიზაცია. *სიბიზგის* ზედაპირი თავსდება ორ საჭრელ კბილს შორის მარცხნიდან ან მარჯვნიდან პირადი ჩვევების შესაბამისად. ზედა ტუჩი მთლიანად ფარავს რგოლის მერე მხარეს და სტვირი ბუნებრივად დახრილია ქვედა მიმართულებით (სურ. 5). კბილებისა და ენის შეხების წერტილები რგოლთან შეიძლება ოდნავ დარეგულირდეს (სურ. 6), ეს არის საკვანძო ტექნიკა, რომელიც ტემბრზე ახდენს გავლენას. არსებობს ენის ორი პოზიცია: პირველი, ენა დახრილია ქვედა მიმართულებით, წვერით ეხება ქვედა კბილებს, შუა ნაწილით ებჯინება მილს და არეგულირებს ჰაერის ნაკადს (სურ. 7). ეს პოზიცია ხაზს უსვამს მონღოლურ *მოდონ ჩოორში* ფართოდ გამოიყენებულ უხემ ბგერას. მართლაც, მილან ბიეკეც ამ პოზიციას იყენებდა და უჭირდა უხეში ტემბრის კონტროლი, რამაც ის ჟღერადობის ეთნიკურობის დილემის წინაშე დააყენა. მეორე პოზიციაში ენის წვერი პირდაპირ ეხება საკრავის რგოლს (სურ. 8), რაც ქმნის ყაზახური *სიბიზგისთვის* დამახასიათებელ უფრო სუფთა ტემბრს.

ტემბრზე ზემოქმედების გარდა, ენის განსხვავებული პოზიცია გავლენას ერთდროულ ყელისმიერ სიმღერაზეც ახდენს. პირველ პოზიციაში ენა მოთავსებულია სასისგან მოშორებით, ეს მეტ ადგილს ტოვებს ჰაერის ნაკადისთვის და აძლიერდებს რეზონანსს ხორხისა და მკერდის ახლოს. ხოლო მეორე პოზიციაში ენა ძალიან ახლოს არის სასასთან ან ეხება მას, ამით ცოტა ადგილი რჩება ჰაერის ნაკადისთვის და რეზონანსი ცხვირისა და სინუსისკენ ინაცვლებს. ორივე პოზიციის ნიმუშები გაანალიზებულია Adobe Audition CC2018-ით და შედეგები გვიჩვენებს, რომ პირველი პოზიცია უფრო მაღალი სიხშირის ბგერებს წარმოქმნის (სურ. 9), ვიდრე მეორე პოზიცია (სურ. 10); ამით აიხსნება პირველის უხეში და მეორეს სუფთა ჟღერადობა. როგორც უკვე ავლინებთ, უხეში ტემბრის კონტროლი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს *სიბიზგის* ხმოვანების იდენტიფიკაციაში.

*სიბიზგის* კიდევ ერთი ძირითადი ტექნიკა არის ტუჩის ვიბრატო, რომელიც ქმნის თავისებურ „ტირილით თხრობას“, განსაკუთრებით სამგლოვიარო რეპერტუარში რომელიც ეძღვნება აღმოსავლეთში ჩინეთში ყაზახი ხალხის მიგრაციის ტრაგიკულ ისტორიას 1930-იან წლებში. მიუხედავად იმისა, რომ ვიბრატო ბევრ საკრავზეა გავრცელებული, საკრავის სიმების გლუვი ვიბრატოსგან განსხვავებით ტუჩის გამიზნულად არათანაბარი ვიბრატო რეპერტუარს მწუხარებს მატებს. კულტურული კონოტაციების გარდა, ტუჩის ვიბრატო, ასევე აძლიერებს რამდენიმე ფორმანტას, რაც თავის მხრივ ხელს უწყობს მის უნიკალურ ტემბრს. აუდიო ნიმუშები ტუჩის ვიბრატოთი და მის გარეშე გაანალიზებულია Praat პროგრამით (სურ. 11). ცვლადების გაკონტროლების მიზნით, ანალიზში არ შესულა ყელისმიერი სიმღერა და ქვედა ორი ხაზი (თითქმის არ ისმის) მიჩნეულია როგორც ძირითადი, მეორე პარციალი პასუხისმგებელია სმენადობის ხარისხზე. ტუჩის ვიბრატოს გარეშე (ნაჩვენებია მარცხნივ), სმენადობის ხარისხი სტაბილური რჩება, მაგრამ ფორმანტები ქაოტურია, რისი შედეგიც არის საკმაოდ უფერული ტემბრი. ტუჩის ვიბრატოსთან ერთად (ნაჩვენებია მარჯვნივ), სმენადობის ხარისხი ვიბრირებს, თუმცა ფორმანტები გასაოცრად

მდგრადია, და ქმნის კარგად გამოხატულ ტემბრულ მახასიათებლებს. აღსანიშნავია, რომ ძირითადი და პირველი პარციალური ნაწილების ტალღოვანი ხაზები ყოველთვის უკუპროპორციულად ასახავს ერთმანეთს და როგორც ჩანს ერთმანეთს აკომპენსირებს, რითიც შეიძლება ავსნათ მოულოდნელად მყარი ფორმანტები. სტივის ნოტების ჰარმონიზაცია ყელისმიერი სიმღერით არის სიბიზგის მესამე და უკანსკნელი ძირითადი ტექნიკა, რომლის ვიზუალიზაცია და გაზომვა, სამწუხაროდ, ძალიან რთულია თანამედროვე ტექნიკური შეზღუდვების გამო. ზოგადად რომ ვთქვათ ყელისმიერი სიმღერის ბგერის სიმაღლე სტაბილური უნდა იყოს, რათა უზრუნველყოს სტივის ნოტების სტაბილური საფუძველი. უფრო მეტიც, ჰარმონიზაციის ეფექტის განხორციელებისათვის ყელისმიერი სიმღერის ტემბრი და დინამიკა საჭიროებს ზუსტ შეწყობას კბილებთან და ტუჩებთან მელოდიის განვითარების პროცესში, რაც სიბიზგის მაღალკვალიფიციური მუსიკოსის კრიტიკრიუმია.

### **ეპილოგი: სხვადასხვა ქვეჯგუფის მრავალფეროვანი ბგერითი მგრძნობელობა**

სიბიზგის სახელის ეტიმოლოგია, ისევე როგორც მისი კონსტრუქცია და ფორმა, წარმოადგენს მისი “ტემბრზე-ორიენტირებული” ბგერითი მგრძნობელობის მექანიზმს, რაც ყაზახური სიბიზგის გაგების გასაღებია. და მაინც აღსანიშნავია, რომ მათ ემიკურ შეხედულებაში ყოველთვის შეიძლება არსებობდეს უთქმელი და ფარული აზრი. ეს კვლევა დაიწყო ყაზახი ხალხის ბგერითი მგრძნობელობის უნივერსალური გაგების ძიების მცდელობით. თუმცა, საბოლოოდ ეს მიზანი უშედეგოა, რადგან სიბიზგის დაკვრის მსურველთა სწავლის პროცესი ყოველ ჯერზე ერთმანეთისგან განსხვავებულია. ინტერნეტის სწრაფი განვითარების პირობებში დამწყებთათვის, ხელმისაწვდომია უამრავი ჩანაწერი და ვიდეო მასალა სტივირიდან ხმის გამოსაცემად ბგერითი მგრძნობელობის გარეშე, რაც ეთნიკური და რეგიონალური იდენტობების მატარებელია. ყაზახური ეთნიკური ჯგუფის შიგნით ბგერითი მგრძნობელობის როლი და მნიშვნელობა იკლებს, რადგან იზრდება მანძილი მემკვიდრეობითობის ცენტრიდან, ხოლო მემკვიდრეების ასაკი კი კლებულობს (სურ. 12).

ყაზახი მუსიკოსების ახალგაზრდა თაობა უფრო შემწყნარებელია ტრადიციის დაუმორჩილებლობის მიმართ, რაც ძველი თაობებისთვის მიუღებელია. შესაძლებელია მოხდეს სიბიზგის რეპერტუარის ნამდვილი არსის რეკონსტრუქცია იმის მიხედვით თუ როგორ მოიკიდებს ფეხს ახალგაზრდა თაობა. სიბიზგის დაკვრის დროს ისინი ისეთ მდგომარეობაში შედიან, სადაც ეხმაურებიან წინაპრების ძახილს ისტორიულ დიალოგში, რამდენადაც ყაზახ ხალხს ეს საკრავი მეგზურობას უწევს ისტორიაში მათი ეთნიკური არსებობის ღირებულების, მნიშვნელობისა და სიმბოლოების ძიებაში.

გარკვეული თვალსაზრისით, ეს არ არის ტრადიციის დაკნინება, რადგან არარეალურია ბგერითი მგრძნობელობის შეზღუდვა მხოლოდ ერთი ეპისტემოლოგიის ფარგლებში. ყაზახების ბგერითი მგრძნობელობა ერთობლივადაა აგებული სხვადასხვა ასაკისა და გამოცდილების ქვეჯგუფების მიერ; ამიტომ სხვადასხვა დიალოგურ კონტექსტში მათ შეიძლება სხვადასხვა აქცენტები დასვან. როგორც ზემოთ ავლინებთ, როდესაც საქმე ეხება ეთნიკურ იდენტობას, ბგერითი მგრძნობელობის ძირითადი ელემენტი ხდება ტემბრი. რაც შეეხება რეგიონალურ იდენტობას, ადამიანის ბგერით მგრძნობელობაში მელოდიის განვითარება უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს. როცა საქმე ახალგაზრდა თაობას ეხება, ბგერით მგრძნობელობაზე მათ გულწრფელ საზრუნავს ემოციური და ისტორიული არსი წარმოადგენს. ამ ინდივიდუალობის წყალობით, ახსნა-განმარტების მუდმივ პროცესში ბგერითი მგრძნობელობა ყალიბდება როგორც სხვადასხვა “მე”-ები, რომლებიც სიცოცხლისუნარიანს ხდის მემკვიდრეობითობასა და განახლებას.

ZHANG SHAN, LIU XIANGKUN  
(CHINA)

## THE BIPHONIC MORPHOLOGY OF KAZAKH SIBIZĠI AND ITS CONSTITUENT MECHANISM

The Sibizġi is an edge-blown aerophone of the Kazakh people, whose quintessential musical morphology is the unique biphonic (with two voices) effect with simultaneous throat singing as its fundamental voice. Traditional Sibizġi is traditionally made of cane or wood, while brass and PVC also become common as the material evolves. An instrument closely connected to the nature, Sibizġi is thought to vividly express gurgling streams, galloping horses, whining camels, among other images. It is often played solo, while sometimes also with plucked lutes like Dombra and Kobyz. Because of its unique sound and rich expressivity, Sibizġi is acclaimed by Kazakh people as “hearty flute”. Across the Central Asian steppes, similar biphonic wind instruments are not uncommon in Mongolia, Tuva, Kyrgyzstan, Altai, and Bashkir. Also in Abkhazia of Georgia, the historic traditional instrument Acharpani is also very similar to Sibizġi in terms of constructs, sounds, and usages (Khardziani, 2015:17).

Yet this paper does not mainly aim at the comparative study of these common instruments, but at the significance of “sonic sensibility” in the study of biphonic wind instruments from the perspective of pattern cognition. Taking the Kazakh Sibizġi as example, analysis of the biphonic morphology and its constituent mechanism is conducted through the experience of learning to play it.

### Interpretation of Nomenclature

The quintessential biphonic morphology of Sibizġi is not only embodied in its sound, but also in the etymology of nomenclature. Interpretation of these terms helps to gain a comprehensive understanding of its features.

With the help of Kazakh translator Khahar Erbol, the titles and history of Sibizġi repertoire is collected and investigated. The Kazakh musicality is partly revealed in the linguistic ideas of idioms and etymology.

According to Khahar, “In ancient times, the word Sibizġi means the combination of high and low voices. Based on different sounding objects, Sibizġi has two forms: Kuray-Sibizġi and Komekey-Sibizġi. As fewer and fewer people can play with the Komekey (throat), the cane (Kuray) becomes the generic term for Sibizġi.”

This terminology and etymology is parallel to the Mongolian word “Choor” which denotes the similar biphonic combination in traditional Mongolian music: “The word ‘choor’ means ‘echo’, ‘resonance’, or ‘harmony’, which is the Mongolian people’s description of a sonic state where multiple voices are sounding simultaneously” (Xu, Xin, 2004: 49)..

A comparison of these two sets of terms of sonic morphology, Mongolian Choor and Kazakh Sibizġi, reveals their connection more clearly:

Mongolian (ibid, 37)	pronunciation	<u>Holin + Choor</u> <u>Modon + Choor</u>
	meaning	throat biphonic wood biphonic
Kazakh	pronunciation	<u>Komekev + Sibizgi</u> <u>Kuray + Sibizgi</u>
	meaning	throat biphonic cane biphonic

Both languages show the idea of “material + sonic state” in nomenclatures, which mutually confirm that the words “Choor” and “Sibizgi” have basically the same function. Furthermore, the striking similarities in constructs, timbres, playing techniques, and repertoires even imply the homogeneity of these instruments. Yet the understanding of these terms should be placed in broader semantic fields rather than concentrating only on specific instruments, so much so that our understanding of Kazakh music, and even the Northern Steppe musics, may benefit from it.

### Construct and Form

The traditional materials for Sibizgi are mainly cane and salt cedar. Early Kazakh musicians usually used the hollow vertical stalks of tall grass growing near swamps, river bands, shallow streams on the steppes, including cane and wild celery, to make Sibizgi. The stalks are harvested after they dry out naturally, and those smooth, straight, without twigs are selected. The humidity of the stalks should be balanced: too shrivelled and the timbre is too harsh and they are easily broken, too tender and it’s difficult to carve fingerholes and they are easily deformed. After picking the suitable stalks, they are left to dry further in ventilated places (Zhou, Jingyi, 2015), and then cut in desired lengths (fig. 1). Well-made Sibizgi also take salt cedar cut in two and hollowed out, then refitted with ropes and covered with the membrane inside the trachea of sheep, which makes the pipe stronger and air-tight (fig. 2). As the materials evolve, brass, PVC, and stainless steel also become common. PVC pipe, especially readily available and lowly priced in urban regions, has nowadays become the principal material used by urban Sibizgi musicians (fig.3).

When making the instrument, the gauging of lengths and positioning of fingerholes are closely relate to the human body. The commonest way is to gauge the length from the armpit to the middle fingertip (usually around 67cm) as the overall length of the instrument to be cut on a stalk or PVC pipe with the diameter of 1.8-2cm. The fingerholes are positioned with the width of fingers: the first hole opens at the distance of five fingers’ width from the bottom (Fig. 4), the second hole at four fingers above the first, the third at three fingers above the second, and the fourth at three fingers above the third. Each fingerhole has the diameter of a finger’s width (around 0.6cm), thus the spaces in between have a ratio of 4:3:2:2. The fingerholes are then delicately finished to be slightly oval in shape. Although such positioning differs due to individual physiques and may lack accuracy, the player would offset by adjusting the embouchure and air flow. In fact, for such a folk instrument usually played solo that matches perfectly with the nomadic lifestyle of the Kazakh people, simplicity in production and availability of material are preferred over the absolute accuracy of pitches.

### The Cognitive Core of Sibizgi

Experiencing by performing, in addition to an approach to engaging in the field, continues to play a significant role in the exploration of the emic musical perspective in a foreign culture. From Mantle Hood’s Bi-musicality to John Baily’s Inter-musicality, the researchers’ performing practice remains the most effective way of fieldwork in ethnomusicology (Xiao, Mei & Li, Ya, 2019). It is

a tradition in ethnomusicology to experience the music with one's body by learning to perform, which is also the essence of performative studies exemplified by John Baily on Afghan lutes and Timothy Rice on Bulgarian bagpipe. The cognitive core of *Sıbzıǵı* is also interpreted during the learning process in the field.

During my fieldwork encompassing *Sıbzıǵı* and other biphonic music genres on the steppes including Moden Choor, Shankubyz (jaw harp), and Hoomei, one "failed" experience was especially impressive. In the summer of 2019, I first studied *Sıbzıǵı* with Beilkhan Haliakbar, a prestigious Kazakh master in Xinjiang, and was approved by him. Later, however, Mongolian musician Chinggel did not appreciate the Kazakh style of *Sıbzıǵı* playing, and it was mainly the cognition of timbre that was disputed. The Mongolian timbre is throaty, low, and granular, while the Kazakh timbre is gentle, clear, and smooth. The Kazakh regard the throaty timbre as "too harsh", while the Mongolian regard the clear timbre as "lack of practice". Even though with similar biphonic wind instruments, the timbral cognition differs in various ethnic groups.

Another field experience also directed my attention at the sonic sensibility. Besides Beilkhan, Milan Bieke is another famous musician noted all over the Kazakh regions. When I first proposed to study with Milan, he refused and said the essence of his playing is inferior to Beilkhan's. It turned out that Milan taught himself with rough thick throaty tone, and during the fifteen years he studied with Beilkhan, he was always trying to imitate Beilkhan's light and clear tone, which he regarded as the return to the "most Kazakh" timbre where he found more ethnic identity.

These two episodes both lead to the significant perspective of sonic sensibility, the key to which is the musicians' focus on timbre. Among the studies on the biphonic music genres on the Northern Steppes, timbre has also become a recurrent theme. For example, Chinggel views his music as "an art of timbre". Tuvan musicians, while unable to agree on concepts like the scale or range, also develop their unique techniques and styles related to their timbral sensibility which is timbre-centered rather than pitch-centered, the key difference between traditional Tuvan music and Western music (Levin & Süzükei, 2006). The attention paid to timbre is common all around the Northern Steppes, and the sonic sensibility has always been informed in the heritage of *Sıbzıǵı*. Yet, how is the sonic sensibility

### **Integration of Sonic Sensibility into Performing Practice**

When I learned with Beilkhan from scratch, he does not employ a stepwise pedagogical system of how to make a sound on the instrument, how to begin throat-singing, and how to combine the two. Whenever I asked how-to, Beilkhan would only demonstrate for me over and over again and ask me to learn by experiencing the music. Although very confused in the beginning, I gradually found, as I experienced through listening, that my own body began to integrate into the soundscape of *Sıbzıǵı*, and my laryngeal and oral muscles shifted and nudged themselves to better imitate Beilkhan's timbre. During this process, he emphasized that I should play along with him, because learning with recordings is incomparable to such embodied listening, understanding, and fine-tuning. Furthermore, other Kazakh musicians can easily recognize the style inherited from Beilkhan, an indication that he passes on his sonic sensibility in the form of "tacit knowledge" which, according to Polanyi, is stored in human minds and hardly clearly described verbally, but rather acquired by the experience, practice, and comprehension of action-oriented skill-learning (Polanyi, 1959). Yet, it is not sufficient to describe the inheritance process merely as "tacit"; it is necessary to define and refine some principal elements to be studied. Below is the formularization of three core tech-

niques: tongue position, lip vibrato, and throat harmonizing.

The top rim of *Sibizgi* is held between two incisors towards either left or right side according to personal habits. The upper lip covers the other side of the rim completely, and the pipe leans downwards naturally (fig. 5). The points where the teeth and the tongue touch the rim may be slightly adjusted (fig. 6), which are the key techniques that influence the timbre. There are two positions of the tongue: First, the tongue bends downwards, with its tip touching the lower teeth, its middle leaning against the pipe and guiding the air current (fig. 7). This position highlights the rough edge-blown tone widely used in Mongolian Modon Choor. In fact, Milan Bieke also used this position and had difficulties controlling the rough timbre that left him in the dilemma of ethnic identities of sound. The second position is that the tip of the tongue touches the rim directly (fig. 8), producing a clearer timbre with less rough edge-blown tone commoner on Kazakh *Sibizgi*.

In addition to the effects on the timbre of the pipe, different tongue position also influences the simultaneous throat singing. In the first position, the tongue is placed further from the palate, leaving more space for air current, and enhancing the resonance near the larynx and chest; while in the second position, the tongue is very close to or even touching the palate, leaving little space for air current, and pushing the resonance towards the nose and sinus. Audio samples of both positions are analyzed with Adobe Audition CC2018, and the results show that the first position produces more high-frequency partials with higher energy (fig. 9) than the second position (fig. 10), which account for the former's roughness and the latter's clarity. As mentioned above, the control of rough timbre plays a vital role in the sonic identity of *Sibizgi*.

Lip vibrato is another core technique of *Sibizgi* that creates its characteristic "weeping narrative", especially in the sorrowful repertoire concerning the tragic history of the Eastward migration of Kazakh people in China in the 1930's. Although vibrato is common on many instruments, the intentionally uneven lip vibrato adds to the sorrow of the repertoire that differs from the aesthetics of smooth vibrato on the strings. Besides the cultural connotations, lip vibrato also enhances several formants that in turn contribute to its unique timbre. Audio samples without and with lip vibrato is analyzed for formants in the Praat software (fig. 11). In order to control the variables, throat singing is not included in the analysis, and the lowest two lines are the fundamental (almost inaudible) and the second partial responsible for the audible pitch. When without lip vibrato (shown on the left), the audible pitch remains steady, but the formants are chaotic, resulting in a rather featureless timbre. With lip vibrato (shown on the right) the audible pitch is oscillating, however the formants remain strikingly steady, creating well-pronounced timbral traits. It is notable that the wavy lines of the fundamental and the first partial always mirror each other inversely and seemingly offset each other, which could be the explanation for the unexpectedly steady formants.

The harmonization of pipe notes by throat singing is the third and final core technique of *Sibizgi*, which is unfortunately difficult to be visualized and measured due to current technical limitations. Generally speaking, the pitch of throat singing must be steady in order to provide a stabilized fundamental for the pipe notes. Moreover, the timbre and dynamics of throat singing also require fine-tuning with teeth and lips as the melody proceeds, so that the harmonization effect is realized in full, which is the criterion of a highly-skilled *Sibizgi* musician.

### **Epilogue: Multiple Sonic Sensibilities of Various Subgroups**

The etymology of the nomenclature of *Sibizgi*, as well as its construct and form, features the constituent mechanism of its sonic sensibility that is "timbre-centered", the key to understanding



Kazakh Sıbizgi. Yet it is still noteworthy that there may always be some more tacit and covert consciousness in their emic view.

This research started with trying to find a universal cognition of the sonic sensibility of the Kazakh people. However, this objective eventually turns out in vain, because the learning process of each Sıbizgi player differs from one another. Facing the rapid advancement of internet, huge amount of recordings and videos are available to beginners aiming to make a sound out of the pipe without any awareness of sonic sensibility that embodies ethnic and regional identities. Inside the entire Kazakh ethnic group, the role and significance of sonic sensibility is decreasing as the distance increases from the center of inheritance and the age of inheritors becomes younger. (figure 12) The younger generation of Kazakh musicians is more tolerant of disobedience of tradition which the elder generations regard as unbearable. The true essence of Sıbizgi repertoire might be reconstructing as the younger generation takes over. As they play Sıbizgi, they embark a state where they answer the call of ancestors in a historical dialogue, whereby this instrument continues to guide the Kazakh people to seek the value, significance, and symbol of their ethnic existence in history.

In a sense, this is not the decay of tradition, as it is unrealistic to limit the sonic sensibilities within one single epistemology. The Kazakh sonic sensibilities are mutually constructed by sub-groups of different age and experience; therefore they may take on various emphases in various dialogic contexts. As mentioned above, when it comes to ethnic identity, the timbre becomes the core element of sonic sensibility. Yet, when it comes to regional identity, the way of melodic elaboration rises to higher importance in one's sonic sensibility. And when it comes to younger generation, the emotional and historical essence is their genuine concern of sonic sensibility. Thanks to this individuality, the sonic sensibilities are shaped into various "selves" during the constant process of translations that become the true vitality of inheritance and continuation.

### Reference

- Khardziani, Maka (ed). (2015). "Old Folk Instruments: Acharpani." *Bulletin of IRCTP No.18*, Tbilisi: IRCTP.
- Levin, Theodore & Süzükei, Valentina (2006). *Where Rivers & Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond*. Bloomington: Indiana University Press.
- Polanyi, Michael (1959). *The Study of Man*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Xiao, Mei & Li, Ya (2019). "The Theory and Practice of Ethnology in Music Performance." In: *Chinese Music*, Vol.3.
- Xu, Xin (2004). *Echoes on the Steppes – Sonic Ethnography of Inner Mongolian Biphonic Music "Choor"*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.
- Zhou, Jingyi (2015). *The Research of Kazakh's Sybyzgy in the View of Cultural Change*. Master thesis, Xinjiang Normal University.

სურათი 1. ბალახის ლეროდან დამზადებული სიბიზგი.

Figure 1. Sibizgi made of grass stalk.



სურათი 2. იალღუნისგან დამზადებული სიბიზგი.

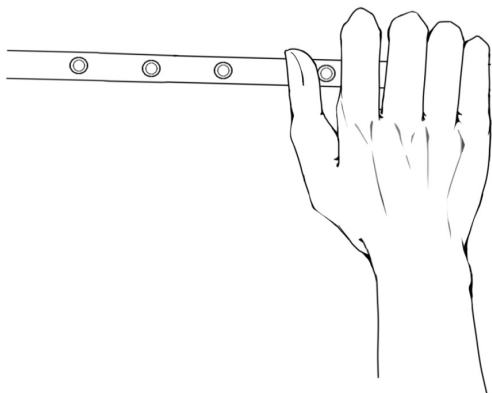
Figure 2. Sibizgi made of salt cedar.



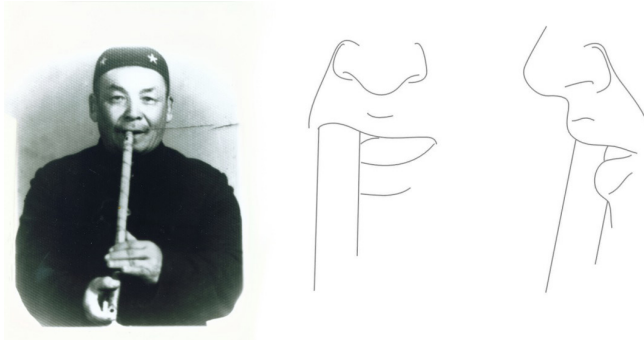
**სურათი 3.** ფოლადის, სპილენძისა და პოლივინილქლორიდისგან დამზადებული სიბიზგი.  
**Figure 3.** Sibizgi made of stainless steel, brass, and PVC.



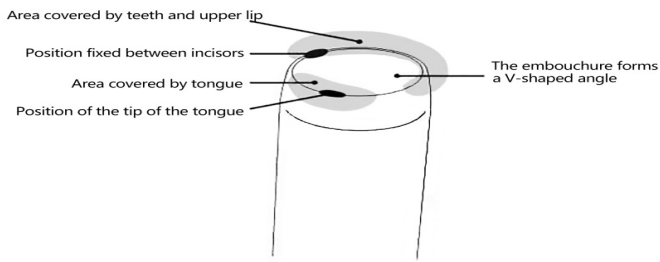
**სურათი 4.** თვლების განლაგება თითის სიგანის მიხედვით.  
**Figure 4.** Positioning of fingerholes according to finger width.



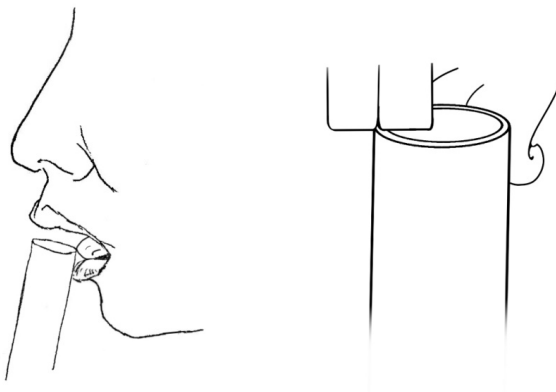
**სურათი 5.** სიბიზგის ამბუშურის წინა და გვერდითი ხედები.  
**Figure 5.** Front and side views of Sibizgi embouchure.



**სურათი 6.** ზედა ტუჩის, კბილებისა და ენის პოზიციები.  
**Figure 6.** Positions of upper lip, teeth, and tongue.

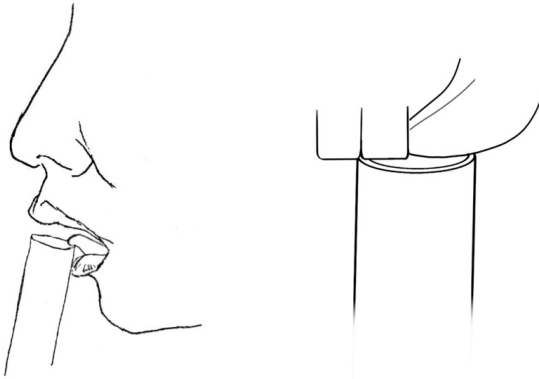


**სურათი 7.** ენის პოზიცია 1.  
**Figure 7.** Tongue position 1.



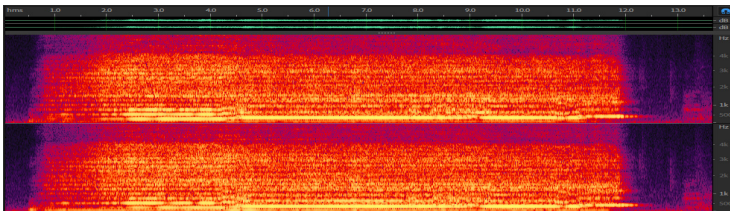
სურათი 8. ენის პოზიცია 2.

Figure 8. Tongue position 2.



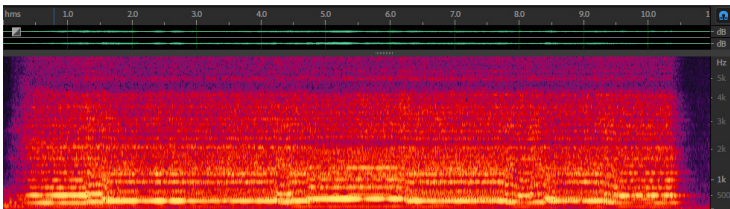
სურათი 9. ენის პირველი პოზიციის სპექტროგრამა.

Figure 9. Spectrogram of the first tongue position.



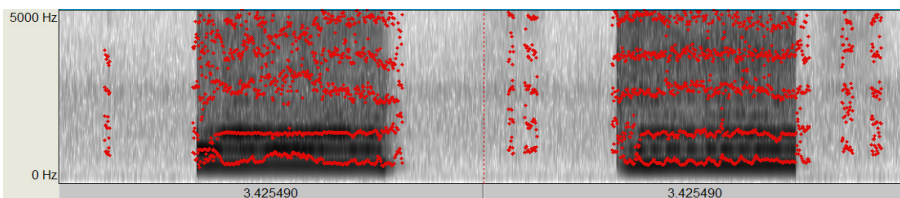
სურათი 10. ენის მეორე პოზიციის სპექტროგრამა.

Figure 10. Spectrogram of the second tongue position



სურათი 11. პრაატით გაანალიზებული ფორმანტები, მარცხენა ტუჩის ვიბრატოს გარეშე და მარჯვენა ტუჩის ვიბრატოთი

Figure 11. Formants analyzed in Praat, without (left) and with (right) lip vibrato.





### პოლიფონია მონტოროში (კორდობა)

ვნების კვირაში, სოფელ მონტოროში (ესპანეთი), შესაძლებელია მეტად უცნაური პოლიფონიური სიმღერის მოსმენა. ეს არის ფენომენი, რომელიც სრულიად უჩვეულოა პირენეის ნახევარკუნძულის პარალიტურგიკული სააღმშენებლო ნეს-ჩვეულებებისათვის, რომლების დროსაც ყველაზე ცნობილი ვოკალური გამომსახველობა საეტას მონოდიას.

მონტორო, რომელიც 10000 მოსახლეს ითვლის, მდებარეობს მდინარე გვადალქვივირით შემოზღუდულ კონცხზე. ასეთმა ბუნებრივმა იზოლაციამ, შესაძლოა, გარკვეულწილად, განსაზღვრა ამ სოფლის ტრადიციების კონსერვატიულობა.

ამჟამად აქ პოლიფონიას ასრულებს “Piadoso y Antiquísimo Coro de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores” (ჩვენი მამა იესო ნაზარეტელისა და ყველაზე წმინდა მწუხარე მარიამის ღვთისმოსავი და უძველესი გუნდი). ის მიეკუთვნება ერთსახელიან Cofradia-ს (საძმოს), რომელიც დაფინებულ ენთუზიასტთა ჯგუფმა ხელახლა დააარსა 1982 წელს. სწორედ ამ ენთუზიასტებმა აღადგინეს XX საუკუნის არასახარბიელო მოვლენების გამო (სამოქალაქო ომი, გამოცდილი მომღერლების დაკარგვა, ემიგრაცია), თითქმის გაქრობის პირზე მდგარი ტრადიცია.

ის ფაქტი, რომ მოსახლეობა პოლიფონიურ პრაქტიკას ღრმად არქაულად აღიქვამს (ამაზე მეტყველებს გუნდის სახელწოდებაში ზედსართავის უძველესის გამოყენება), ხაზს უსვამს ვნების შვიდეულის რიტუალის (თანხლები პოლიფონიური მუსიკალური პრაქტიკით) განსხვავებულობას წლის სხვა დროის, თითქმის დავინწყებული ტრადიციული დღესასწაულებისგან.

გუნდი დაახლოებით 40 მომღერლისაგან შედგება, რომლებიც სამ რეგისტრში მღერიან (*voz primera*, *voz segunda* და *bajo*)<sup>1</sup>. მათ რეპერტუარშია ზეპირი გადაცემის ტრადიციით შემონახული ლათინური ნიმუშები, რომელიც მხოლოდ ბზობის წინა პარასკევს, დიდ ხუთშაბათს და წითელ პარასკევს სრულდება. (რეპეტიციებს მარხვაში ატარებენ და რეპერტუარში არ აქვთ საერო ნიმუშები).

2018 და 2019 წლებში, ჩემ მიერ ჩატარებული სავსელ ექსპედიციების დროს გამოკითხული ინფორმატორების ცნობით, სამოქალაქო ომამდე ესპანეთში 4 გუნდი არსებობდა, რომელნიც მხოლოდ საკუთარ რეპერტუარზე იყვნენ სპეციალიზებული. მათგან, მივაკვლიეთ ომს გადარჩენილი ოთხი მომღერლის მიერ შემონახულ მხოლოდ შემდეგ ნაწარმოებებს: “Benedictus”, “Miserere” და “Stabat Mater”.

რეპერტუარი სრულდება, როგორც მიძღვნა “Padre Jesús”<sup>2</sup>-ისა (სიყვარულით ასე უწოდებენ ხალხში იესოს ქანდაკებას) და “Virgen de los Dolores”-ს („მწუხარე ქალწული“), ასევე, გუნდის გარდაცვლილი წევრების მიმართ ან საძმოს ახლი წევრის ტუნიკით შემოსვის საზემო ცერემონიის დროს.

მომღერლების ტანსაცმელიც კი მათი იდენტობისა და ერთგულების გამომხატველი ელემენტია. ის მამიდან შვილს გადაეცემა და შედგება მენამული ტუნიკისაგან, რომლის გულზე გადაჯვარედინებული გრძელი თოკები ვნების სიმბოლოა, ხოლო მათ დამჭერ “pecherin”-ზე “Padre Jesús”-ის გამოსახულებაა ამოქარგული. ზოგი მომღერალი ითხოვს,

<sup>1</sup> პირველი ხმა, მეორე ხმა და ბანი.

<sup>2</sup> მამა იესო.

რომ ტუნიკით დაკრძალონ, ზოგი კი ამჯობინებს, თავისი სამოსელი შვილებს და შვილი-შვილებს დაუტოვოს, მით უფრო, რომ, დიდი ალბათობით, მათი შთამომავლებიც გუნდის კანტორები გახდებიან.

ძმები კორანტების (“hermanos corantes”) სახელით ცნობილ მომღერლებს ზედმეტსახელი *abejorros* (დიდი ფუტკარი, ბაზი) შეარქვეს. ამის მიზეზი იყო მათ მიერ ლათინურად შესრულებული სიმღერების მოსმენით მიღებული შთაბეჭდილება; ლათინურად, რომელიც, გამოკითხული ინფორმატორების აზრით, ძნელად აღსაქმელ და გამოსათქმელებად მიიჩნევა (მოვლენა, რომელიც სხვა ზეპირ ტრადიციებშიც იჩენს თავს). თუმცა, ჩემი აზრით, ეს განსაზღვრება შეიძლება გამონვეული იყოს ერთგვარი ფონეტიკური ტემბრის აღქმის თავისებურებითაც, რომელიც პროდუცირებულია აკორდებით მღერის განსაკუთრებული ხერხით. ამ აკორდების დაბალი ბგერები ზუზუნის ასოციაციას ბადებენ. ეს ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ რეგისტრი სამია, გადარჩენილი მომღერალი კი — 4, დუბლირებული ხმა ბანია, ანუ ყველაზე დაბალი ხმა.

გარდა ამისა, არ გამოვრიცხავ, რომ ეს იყო ტემბრის მიზანმიმართული ძიებისა და ხმის წარმოქმნის მათ მიერ შემუშავებული ტექნიკის შედეგი, თუ დავუშვებთ, რომ 4 მომღერალი, ოთხი ორიგინალური ვოკალური პარტიის მემკვიდრეა და არა სამის. თუმცა, ეს აზრი ჟღერს, როგორც მოგონების გამომწვევი ვარაუდი.

ნებისმიერ შემთხვევაში, ზუზუნის აღქმა და კოლექტიური საქმის შესრულებისაკენ სწრაფვის სურვილი გვაახლოვებს იერუსალიმელი სოფრონიუსის გამოცდილებასთან, რომელიც აღმოსავლეთ საბერძნეთში პოლიფონიური სიმღერის მოწმე გახდა და მომღერლებს „ანგელოზებრივი ფუტკრები“ უწოდა.

მიუხედავად იმისა, რომ მტკიცებულებათა სიმწირე ესოდენ შორეული ეპოქების შესახებ მხოლოდ მარტივი ჰიპოთეზების ფორმულირების საშუალებას იძლევა, იმის აღნიშვნა ნამდვილად შეიძლება, რომ, დიდია შანსი, მონტოროს ბერძნული ფესვები ჰქონდეს (მით უფრო, რომ ის ყოველთვის ამაყობდა რომაული წარსულით, რამაც *შვილობილი ქალაქის* ტიტული მოუპოვა). გარდა ამისა, აქ წარმოებული თავლის დახვეწილი ხარისხი ხელს უწყობდა მის პოპულარობას მთელ რომის იმპერიაში. ყოველივე ეს კიდევ უფრო გვაახლოვებს ფუტკრების კეთილშობილურ სამყაროსთან.

ვნების კვირაში ქალაქი, ფაქტობრივად, სულიერ სკად იქცევა, სადაც ყველა თავისებურად იღვწის საერთო განზრახვის წარმატებით განხორციელებისაკენ. ეს არის „ჩვენი მამა იესო ნაზარეტელის“ (“Nuestro Padre Jesús Nazareno”) ქანდაკების თანხლება მეტად ხანგრძლივ პროცესიაში, რომელიც ვნების პარასკევს *San Juan de Letrán* (წმინდა იოანე ლატერანელის) ეკლესიიდან დღის 2 საათზე იწყება და 9 საათი გრძელდება (სურ. 1).

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა, როგორ მოქმედებს რიტუალი დროის შენელებაზე (ზარების რეკვა გვაბრუნებს მზის დროში, გადაყვართ 2 საათით უკან); ასევე, სივრცეზე, რადგან ახდენს პროცესიის სხვადასხვა ეტაპისა და მნიშვნელოვანი გაჩერებების, ერთდროულად, როგორც კოლექტიური მოგონებების ადგილებისა და როგორც ხმის გამაძლიერებელი გარემოს კოდიფიცირებას. ბრბოში ორიენტაციისათვის მომღერლები იყენებენ აბრას სახელწოდებით “Cuius” („ის, ვინც რომელი“), რომელზეც ამჟამად “Pietà”-ს (გარდამოსხნის) გრავიურაა გამოსახული, მაგრამ ძველ ფოტოსურათებში სიტყვა “CORO” (გუნდი) აწერია.

რაც შეეხება განლაგებას, მონტოროს გუნდის წევრები სპონტანურად ეწყობიან წრეზე. ეს შესაძლოა, იმ დროიდან მოდის, როცა არ არსებობდა დირიჟორი და ერთმანეთის ყურება აუცილებლობას წარმოადგენდა. თუმცა, ის ფაქტი, რომ მომღერლები ერთმანეთთან მჭიდრო კონტაქტში არიან და ზოგჯერ პარტნიორის მხარზე ხელიც უდევთ, უფრო საერო რიტუალის შესრულებას მოგვაგონებს.

ვნების პარასკევის მსახურება იწყება ეკლესიაში, რომელშიც “Padre Jesús”-ის პერსო-



ნალური ესკორტის — “Compañía de romanos de Montoro” (მონტოროს რომაელთა კომპანიის) მობრძანებისთანავე “Stabat Mater” სრულდება. ესკორტი შედგება რომელი ჯარისკაცების მსგავსად ჩაცმული და ორგანიზებული, დაახლოებით 500 ადამიანისაგან. ისინი თანხლებას უწევენ ქრისტეს ქანდაკებას მთელი მოგზაურობის მანძილზე და წარმოადგენენ ნახევრად-თეატრალურ დადგმას (სურ. 2, 3).

“Stabat Mater” რესპონსორულად სრულდება, სოლისტისა და გუნდის მიერ, ერთდროულად, საზეიმო და მგრძობიარე ხასიათით, რაც განონასწორებულია ეკლესიაში შემოსული “*cornetas y tambores*”<sup>3</sup> ორკესტრის ხმაურით. ამგვარი ხმოვანი ეფექტი ძლიერ ემოციებს იწვევს და “Padre Jesús”-ის გრძელი ლამის დასაწყისის მოასწავებს.

ამასთან, მონტოროს ვნების კვირის ვოკალური რეპერტუარი შეიცავს ჰიპრიდულ ფორმებს ლოგოგენურ და მელოგენურ სტრუქტურებს შორის, რომლებიც სავარაუდოდ, ფართო დრამატული ქმედების ფრაგმენტები, საკრალური წარმოდგენების ნაშთებია, რომელთა მთავარი სტრუქტურული წესები დაკარგულია. ესაა ფორმულები ესპანურ ენაზე, რომლებიც ანდალუზიურ პარალიტურგიებშიც გვხვდება: ნახევრადინტონირებულ რეჩიტატივებს, როგორებიცაა “Decreto de Dios Padre” (მამა ღმერთის განკარგულება) და “Confortación del Ángel” (ანგელოზის ნუგეში), ემატება “Sentencia de Pilatos”<sup>4</sup> (პილატეს განაჩენი), რომელიც სრულდება ერთი ხმის მიერ სხვადასხვა ფორმით სხვადასხვა მომენტში. ეს უკანასკნელი, ჟღერს რა “Sentencia corta”<sup>5</sup>-ს ფორმით, მთავრდება C# -ით, რომელიც არბილებს სოლისტის ინტონაციას. “Et erexit” (მან აღზარდა) (სრულდება ნოტებით A-B-C# მარცვალზე “Et”) და უერთდება გუნდს მაჟორული სამხმოვანების (A-C#-E) გაჟღერებისთანავე (აუდიომაგ. 1). იგი მომღერლების, დირიჟორებისა და საზოგადოების მიერ აღიქმება, როგორც მონტოროს პირადი მემკვიდრეობა, მოგონებების, ტრადიციებისა და გრძნობების სიმბოლო.

ტექსტი მიეკუთვნება “Benedictus”-ის (ნეტარ არს) ან “Canticum Zachariae”-ს (ზაქარიას სიმღერა) მეორე კუპლეტს “Et erexit cornu salutis nobis / in domo David, pueri sui” („მან აღზარდა ჩვენთვის / თავისი მსახურის, დავითის სახლში“).

“Miserere”-ც ამავე ჯგუფის სიმღერებს ეკუთვნის. მონტოროში ის მხოლოდ ორ შემთხვევაში სრულდება და რიტმული და მელოდიური გამომსახველობით მკვეთრად განირჩევა სხვა ნიმუშებისგან, რომლებიც რეპერტუარის ძირითად ხასიათს განაპირობებენ და რომლებშიც შერწყმულია განსხვავებული ეპოქებისა და საზოგადოებრივი ფენების სტილური ელემენტები (სურ. 4).

შეიძლება ითქვას, რომ ეს ვოკალური ტრადიცია განისაზღვრება, როგორც პოლიფონია, დაფუძნებული სამ დაბალ ხმაზე “falsobordone”-ს სტილში, რომელიც უმთავრესად ტონიკურ, დომინანტურ და სუბდომინანტურ ჟღერადობებს წარმოქმნის და ემისიური ასპექტებით გრიგორისეულ ქორალს მოგვაგონებს, განსაკუთრებით, სილაბური ტენდენციის უპირატესობით და, ზოგჯერ, უფრო კილოურ, ვიდრე — ტონალურ ბგერათრიგთან სიახლოვით.

კვლევამ გვიჩვენა სიახლოვე ვნების კვირის მრავალხმიან სიმღერებთან სარდინიაში. მართალია, ეს მსგავსება რესპოდენტებმა არ დააკონკრეტეს, მაგრამ განთქმული ადგილობრივი დრამატურგი მიგელ რომეო ესტეო, თავის ნაშრომებში ეყრდნობა პოლიფონიური გლეხური სიმღერების საერთოევროპულ სუბსტრატს<sup>6</sup> და მონტოროს მრავალხ-

<sup>3</sup> „საყვირები და დოლები“.

<sup>4</sup> “Sentencias” მონტოროში სრულდება კოლექტიურად, განსხვავებით სხვა ფორმულებისგან, რომლებიც ინდივიდუალურად იკითხება.

<sup>5</sup> მოკლე წინადადება.

<sup>6</sup> ისევე, როგორც მიგელ მანზანო ალონსო იქცევა კორსიკასთან მიმართებაში.

მიანობას სარდინიის პოლიფონიასთან აკავშირებს.

უნდა ვალიაროთ, რომ მონტოროს პოლიფონიური ტრადიცია ცი ტერციის, კვინტისა და ოქტავის ინტერვალებშია მოქცეული და ხშირად ორმაგი პარალელიზმის ეპიზოდებს გვთავაზობს (ტერციებისა და ოქტავების სახით). გარდა ამისა, აღსანიშნავია ინტერესი იმ მომენტების ხაზგასმისა, როცა ჯგუფი მაქსიმალურ სულიერ და მუსიკალურ მისაწვდომობას აღწევს.

“Stabat Mater”-ის შესრულებისას მონტოროში შესაძლებელია გაუთვალისწინებელი ხმის დამატება. ეს ინიციატივა, შესაძლოა, ნაკარნახევი იყოს გარკვეული აკუსტიკური პირობებით, რომლებიც დაკავშირებულია შესრულების ადგილთან ან მომღერალთა ჯგუფთან. კარგად თუ დავაკვირდებით, ეს ის პირობებია, რომლებიც იყო კასტელსარდოს მომღერლების მიერ *quintina*-ს (კვინტა) ძიების დროს. მონტოროს შემთხვევაში ეს ერთი მომღერალია — ყველაზე მაღალხმინანი, რომელიც დროდადრო შორდება საკუთარ მელოდიურ ხაზს, რომ შეასრულოს “controcanto” (სიმღერის საინანაღმდეგო), მაშინ, როცა კასტელსარდოში ეს, ფაქტობრივად, ჰარმონიების ერთობლიობაა დამატებითი ხმის შემსრულებლის გრძნობების გამოსახატად. ამის საპირისპიროდ, აღნიშნული ხმის გამომსახველობით სტილში, რომელიც სიმღერის ჯანსაღ ენერჯიას შეესაბამება, არის ნათესაობა მონტოროს გუნდსა და კალიარის “Massa”-ს შორის (ენების კვირის სხვაგვარი მუსიკალური გამომსახველობა კუნძულ სარდინიაზე), რომელსაც, სხვათა შორის, არაგინ მღერის ლათინურად.

სხვა იტალიურ ტრადიციებს თუ გადავხედავთ (განსაკუთრებით, ცენტრალური და ჩრდილოეთ იტალიისა, რაც, შესაძლოა, შემთხვევითი არ იყოს), საინტერესოა ლატერას (ვიტერბო<sup>7</sup>) “Miserere”-სა და სესა აურუნკას<sup>8</sup> და მონტოროს ვენების კვირის პოლიფონიის ზოგიერთი ელემენტის მსგავსება; რაც, კერძოდ, გამოიხატება: სამ ხმად დაყოფაში, სახელწოდებებით “bassa”, “media” და “alta”, რომელთაგან თითოეული ერთი მომღერლის მიერ სრულდება, ასევე, “Canticum Zachariae”-ს არსებობაში, რომელიც კამპანიის რეგიონში კოლექტიურად სრულდება საძმოსა და მლოცველების მიერ, სოლისტის მელოდიისა და გუნდური კუპლეტების მონაცვლეობის სახით.

ამ სიმღერისათვის მინიჭებული დიდი მნიშვნელობა შეიძლება აიხსნას იმით, რომ ის წარმოადგენს ბოლო ფსალმუნს *Officium Tenebrarum*-ისა, რომელიც ფართოდ აღინიშნება სესა აურუნკაში *saetta*-ს (მეხის დაცემა) თხუთმეტი სანთლის ჩაქრობის ცერემონიით, მაშინ, როცა მონტოროში კონცენტრირდებიან, ძირითადად, ქრისტესადმი მიძღვნილ პროცესიაზე.

ანდალუზიაში, მაშინვე, როგორც კი “Padre Jesús”-ის ქანდაკებას ტაძარში დააბრუნებენ, გუნდი ასრულებს “Cuius”-ს, ბოლო სიმღერას, რომლის მინორული მიხრილობა გამოთხოვების ატმოსფეროს ქმნის. რიტუალი მთავრდება კანტორების ურთიერთჩახუტებით, ერთმანეთთან გამოთხოვებით, რის შემდეგაც, მათი მისია, როგორც ფუტკრები-სა, დასრულებულია და შეუძლიათ, დაისვენონ.

<sup>7</sup> პროვინცია სამხრეთ იტალიაში.

<sup>8</sup> ქალაქი სამხრეთ იტალიაში.

<sup>9</sup> „დაბალი“, „საშუალო“ და „მაღალი“.

**აუდიომაგალითი**

1. *Sentencia + Et erexit* (ნაწყვეტი) (მსჯავრი და ამაღლება), ასრულებს ჩვენი მამა იესო ნაზარეტელისა და წმიდა მწუხარე მარიამის გუნდიჭ Piadoso y Antiquísimo. ცოცხალი შესრულება. მონტორო, 29 აპრილი, 2019 წ.

## POLYPHONY IN MONTORO (CÓRDOBA)

During the Holy Week in the village of Montoro (Spain) it is possible to listen to polyphonic singing, a phenomenon that is unusual in the paraliturgical Easter rites of the Iberian peninsula, during which the best known vocal expression is the monody of the *saetas*.

Montoro, with its about 10,000 inhabitants, is located on a promontory bordered by the river Guadalquivir, and this natural isolation, may have influenced in a certain sense also the conservative aspect of its traditions.

Nowadays the polyphony is performed by the “Piadoso y Antiquísimo Coro de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores”, which belongs to the homonymous *Cofradía* and that was re-founded in 1982 thanks to the tenacity of a group of enthusiasts, who restored the tradition which was nearly extinct due to the unfavorable circumstances of the twentieth century (civil war, loss of the most experienced singers, emigration).

The fact that the practice of polyphony is perceived by the population as deeply archaic (it can be observed i.e. from the adjective given to the choir, “*antiquísimo*”) emphasises the need to solemnise and differentiate the ritual of the Holy Week with a musical practice, absent during the rest of the year, as regarded as a bygone tradition.

The choir is made up of about 40 cantors divided into three registers (*voz primera*, *voz segunda* and *bajo*)<sup>1</sup> and performs a repertoire of Latin pieces orally transmitted, exclusively on the Friday preceding Palm Sunday and on Thursday and Good Friday (rehearsals are done in Lent).

It does not have a profane repertoire.

As reported by the informants interviewed during my field research in 2018 and 2019, before the outbreak of the Spanish Civil War there were about 4 choirs, each one specialised in their own repertoire, but it has been possible to retrieve only few pieces as documented by the only 4 surviving cantors: “Benedictus”, “Miserere” and “Stabat Mater”.

The repertoire is performed as a devotion to “Padre Jesús”<sup>2</sup> (as the figure of Christ is popularly and affectionately called) and to the “Virgen de los Dolores”, but also to commemorate the deceased members of the choir or to celebrate solemn occasions such as the imposition of the tunic on a new member.

In fact, even the clothing is an element of identity and devotion of the cantors; it is handed down from father to son and is made up of a purple tunic crossed by long ropes bearing the symbols of the Passion and intertwined on the chest, held by a *pecherin* on which the effigy of “Padre Jesús” is embroidered.

Some singers ask to be buried with their tunic, while others prefer to bequeath their uniform to their children and grandchildren, especially since it is likely that their descendants will also become

<sup>1</sup> First voice, second voice, bass.

<sup>2</sup> Father Jesus.

choir cantors.

Known as “hermanos corantes”, the cantors in the past received the nickname of “*abejorros*” (bumblebees), from the feeling aroused in the population by listening to songs in Latin – a language considered to be poorly understood or poorly pronounced (a phenomenon which is however commonly seen in other oral traditions) – as pointed out by the interviewed informants.

However, I think this definition could be as well applied to the perception of the peculiar phonetic timbre produced by this specific way of singing by chords, whose low sounds or the production of beats can convey the sensation of a hum.

This is mostly true if we consider that there are three registers but the surviving cantors were 4 and the dubbed part was that of the bass, precisely the lowest sound.

Furthermore, I would not exclude that it was the result of an intended timbre research, of a sound emission technique created by them, unless we dare to assume that the 4 cantors were the legacy of the presence of four original vocal parts – and not three.

But this sounds just as an evocative assumption.

Either way, the perception of the buzz and the spirit of cooperation in order to carry out a collective undertaking, brings us closer to the experience Sofronio of Jerusalem witnessed in listening to the polyphony of the Greek-Eastern area, performed by singers whom he described «as angelic bees».

However, although the scarcity of evidences for such remote eras only allows to formulate mere hypotheses, it is interesting to note how chances are that Montoro (the ancient *Eipora*) could have Greek origins (in addition to boasting a Roman past that made it earn the title of *civitas foederata*).

Moreover, the exquisite quality of its honey production contributed to its popularity throughout the Roman Empire, giving us a further connection with the noble world of bees.

During the Holy Week the town is in fact converted into a spiritual hive, where everyone cooperates in various ways for the success of a common intent: to accompany the statue of “Nuestro Padre Jesús Nazareno” during the very long procession that begins on Good Friday around 2:00 am from the church of *San Juan de Letrán*, to finish nine hours later (fig. 1).

In this respect, it is significant how the ritual acts on the dilation of time (the tolling of the bells brings back to the solar time, setting the clock back two hours) but also of space, having codified various stages and essential stops of the route both as places of collective memories and as sound amplifying environments.

In order to orient themselves amidst the pressing crowd, the cantors use a sign called «Cuius» which currently shows a woodcut of the “Pietà”, but from the old photos we know that once it simply carried the word “CORO”.

With respect to the posture of the body, the choristers of Montoro tend to place themselves spontaneously in a circle, perhaps a legacy of times when the figure of the conductor did not exist and looking at each other was essential.

The fact that they are in close contact, sometimes placing a hand on the partner’s shoulder, is mostly reminiscent of a profane type of polyphony.

The Good Friday rite begins in the church, where a first performance of the “Stabat Mater” takes place at the arrival of the “Compañía de romanos de Montoro” – the personal escort of “Padre Jesús”.

The *Compañía* popularly called “Imperio Romano”, is made up of about 500 men organized and harnessed on the model of the Roman army who accompany the statue of Christ throughout the

journey, providing a semi-theatrical setting (fig. 2-3).

The «Stabat Mater» is performed in responsorial form, sung by a soloist and then picked up by the whole choir.

It mainly takes place in joint degrees with a solemn and nuanced character, which is counter-balanced by the noise of the band of “*cornetas y tambores*”<sup>3</sup> arriving at the church.

The sound result generates strong emotions and marks the beginning of the long night of “Padre Jesús”.

Nevertheless, the vocal repertoire of Montoro’s Holy Week includes hybrid forms between the logogenic and the melogenic structure, probable fragments of a wider dramatic action, legacies of Sacred Representations whose general structure rules have been lost.

These are formulas in Spanish language, that can be found in other Andalusian paraliturgies: in addition to the semi-intoned recitatives of the “Decreto de Dios Padre” and the “Confortación del Ángel”, the “Sentencia de Pilatos”<sup>4</sup> is performed with one voice in different forms and moments.

This latter, when performed in the mode of “Sentencia corta”<sup>5</sup>, ends with a C# which facilitates the intonation by the soloist of the «Et erexit» (introduced by the notes A-B-C# on the syllable ‘Et’), joined by the whole chorus immediately after forming the major chord A-C#-E (audio ex. 1)

The «Et erexit», in particular, is perceived by the cantors, the conductor and the community as an exclusive heritage of Montoro, an emblem of memories, traditions and sentiments.

The verses belong to the second couplet of the “Benedictus” or “Canticum Zachariae” (“Et erexit cornu salutis nobis / in domo David, pueri sui”).

The «Miserere» as well belongs to the same group of songs, and in Montoro is performed only on two occasions and provides rhythmic and melodic characteristics that differentiate it from the other pieces, helping to convey the impression of a repertoire in which stylistic elements belonging to different epochs and different walks of lives have merged (fig. 4).

Being recovered by a single surviving informant may have contributed to this aspect, therefore the other parts were restored afterwards).

Generally speaking, this vocal tradition is defined as polyphony based on three low voices in the “falsobordone” style, often built on tonic, dominant and subdominant and with emission aspects reminiscent of Gregorian chant, especially in the predominantly syllabic trend and often for joint degree and in some cases closer to a modal than a tonal range.

The investigation revealed an affinity with the polyvocal songs of the Holy Week in Sardinia, although this similarity is not analysed by the interviewees but remains on veiled tones – probably spread by the theories of the illustrious local playwright Miguel Romero Esteo (who in his writings linked the polyphony of Montoro with that of Sardinia, basing it on a general European substratum of polyphonic peasant songs)<sup>6</sup>.

Admittedly, even the polyphonic tradition of Montoro is expressed in intervals of 3rd, 5th and 8th and provides frequent episodes of double parallelism (of thirds and octaves); moreover, it has been noted the same interest in underlining the moments in which the group reaches the maximum

<sup>3</sup> “trumpets and drums”.

<sup>4</sup> The “Sentencias” in Montoro are performed collectively, unlike the other formulas which are recited individually.

<sup>5</sup> Short sentence.

<sup>6</sup> While Miguel Manzano Alonso with that of Corsica.

spiritual and musical understanding.

During the performance of the «Stabat Mater» of Montoro, an extemporaneous addition of a voice may in fact occur; an initiative subject to the occurrence of certain acoustic conditions connected to the place or to the group of cantors.

On closer inspection, albeit with very different structural methods, these are the same conditions existing during the search for the “*quintina*” by the cantors of Castelsardo.

In the case of Montoro, it is a single cantor - with a voice higher than the others- who temporarily separates himself from his own melodic line in order to perform a “controcanto”, while in Castelsardo it is actually the sum of the harmonics to determine the feeling of an additional voice.

On the contrary, in the full-voice executive style that follows the pure energy of the song, there is an affinity between the choir of Montoro and the “Massa” of Cagliari – another musical expression of the Holy Week in the island of Sardinia – in which, however, no one sings in Latin.

Nonetheless, looking at other Italian traditions (especially in central and southern Italy, which is perhaps not fortuitous) in addition to the «Miserere» of Làtera (Viterbo), it is interesting to note similarities with the Holy Week of Sessa Aurunca, whose polyphony appears close to the one in Montoro for several elements.

Among these, the division with three voices called «bassa», «media» and «alta»<sup>7</sup> and performed each by a single cantor, as well as the presence of the «Canticum Zachariae» - which in the Campania region is performed collectively by the confreres and by the worshippers, who alternate the execution of the verses with the cantillation by a soloist.

The greater importance attributed to this song would find justification in the fact of constituting the last Psalm of the *Officium Tenebrarum*, widely celebrated in Sessa Aurunca with the ceremony of the extinguishing of the fifteen candles of the *saetta* – while Montoro mainly focuses on the procession dedicated to the Christ.

In the Andalusian country, as soon as the statue of “Padre Jesús” is taken back to the church, the choir sings the «Cuius», the last song whose minor key introduces the atmosphere of farewell.

The ritual ends with the final embrace between all the cantors, eager to retire once their task is finished and supportive like bees.

---

<sup>7</sup> “low”, “medium” and “high”.

### Audio example

1. "Sentencia + Et erexit (excerpt)" perf. by *Piadoso y Antiquísimo Coro de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores*. Live recording. Montoro (Córdoba), April 19, 2019.

### References

- Arcangeli, Piero G., Leydi, Roberto, Morelli, Renato and Sassu, Pietro. (2011). *Canti liturgici di tradizione orale*. (reprint of the 1987 edn). Udine: NOTA.
- Berlanga, Miguel Ángel. (2009). *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*. Ciudad Real: CIOFF/INAEMM.
- Carpitella, Diego, Sassu, Pietro and Sole, Leonardo. (2010). *La musica sarda, canti e danze popolari*. (reprint of the 1973 edn). Udine: NOTA.
- Esteo, Miguel Romero. (1997). *Polifonía*. Universidad de Málaga.
- Gallini, Clara. (2003). *Il consumo del sacro*. Nuoro: Ilisso.
- García Chicón, Agustín. (1991). *La muerte en la cultura andaluza*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Lortat-Jacob, Bernard. (1996). *Canti di passione*. Lucca: Biblioteca Musicale LIM.
- Manzano Alonso, Miguel. "Escritos Dispersos sobre Música Popular de Tradición Oral." In: [www.miguelmanzano.com](http://www.miguelmanzano.com). *Sophr. Hier.*, PG 87/3, col. 4000D-4001A.
- Spanu, Gian Nicola. (2007). "Funzioni simbolico-rituali della polivocalità ad accordo nella settimana santa." In: *Castelsardo. Novecento anni di storia*, Pp. 751-768 (a cura di Antonello Mattone e Alessandro Soddu). Roma: Carocci editore.
- Zumthor, Paul. (1989). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino.



სურათი 1. ლეტრანის წმინდა იოანეს ეკლესია.

Figure 1. San Joan de Letran Church.



სურათი 2. Imperio Romano. რომის იმპერიის ჯარისკაცები.

Figure 2. The Imperio Romano.



სურათი 3. *Imperio Romano*.

Figure 3. The *Imperio Romano*.



სურათი 4. გუნდი ასრულებს *Miserere*-ს.

Figure 4. The choir performs *Miserere*.



**კონტროლირებადი უნესრიგობა პოლიმუსიკაში:  
სატონ სამორნილო მუსიკის ჟანრი კანსიტიმინე**

მსოფლიოს მრავალ მუსიკალურ ტრადიციაში ფართოდაა ცნობილი საშემსრულებლო პრაქტიკები, რომლებშიც ავტონომიური მუსიკალური სუბიექტები ერთდროულად თანაარსებობენ ერთსა და იმავე სივრცეში და დროში. ბოლო ათწლეულების განმავლობაში ამ პრაქტიკებს ხშირად პოლიმუსიკას უწოდებენ. დანა რაპოპორტის თანხმად „პოლიმუსიკა“ არის ნეოლოგიზმი, რომელიც 1991 წელს საფრანგეთის ეროვნული სამეცნიერო კვლევითი ცენტრის (CNRS) ეთნომუსიკოლოგიის ლაბორატორიის სემინარზე შექმნეს. მოგვიანებით ის ასე განსაზღვრეს: „რამდენიმე ავტონომიური მუსიკალური ერთეულის დროში წინასწარგანზრახული არსებობის შედეგი ყოველგვარი კოორდინაციის გარეშე“ (Rappoport, 2013: 10).

სინამდვილეში, პოლიმუსიკის ფენომენი ეთნომუსიკოლოგებმა დიდი ხნის წინ დააფიქსირეს. ინდონეზიის პოლიმუსიკის შესახებ თავის კვლევაში რაპოპორტი ახსენებს ისეთ ავტორებს, როგორებიც არიან ელკინი (Elkin, 1967), შეფნერი (Saefner, 1968), ლომაქსი (Lomax, 1968), ბასეტი (basset, 1995) და ჯორჯი (George, 1996). რუსულენოვან ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში აღმოსავლეთ სლავების მრავალფეროვანი პოლიმუსიკალური პრაქტიკა აღწერილია აქეთ რუდნევის (Rudneva, 1975), იეფიმენკოვას (Yefimenkova, 1980), ტავლაის (Tavlay, 1986), იენგოვატოვას (Yengovatova, 1997, 2008), დოროხოვასა და პაშინას (Dorokhova and Pashina, 2005), ბერკოვიჩის (Berkovich, 2012) და სხვებს; ამ ავტორებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი თეორიული იდეები ეკუთვნის მარგარიტა იენგოვატოვას, რომელმაც შემოიტანა ტერმინი *ერთობლივი სიმღერის განსაკუთრებული ფორმები*.

მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის ეთნომუსიკოლოგების მიერ აღწერილი მონაცემები გვიჩვენებს, რომ შესრულების პრაქტიკა, რომელზეც ისინი საუბრობენ, ძირითადად, ერთსა და იმავე პრინციპზეა აგებული. ძთუმცა განმარტებებში მანაც არის მცირედი განსხვავებები და აქცენტები. მოდით შევადაროთ *პოლიმუსიკისა და კოლექტიური სიმღერის სპეციფიკური ფორმების განმარტებები*. ახლა ვახსენე პოლიმუსიკის განმარტება (თქვენ მას სლავურზე ხედავთ). „კოლექტიური სიმღერის სპეციფიკური ფორმები“, იენგოვატოვას მიხედვით, არის „ორი ან მეტი მუსიკალური ტექსტის ერთდროული შესრულება (სემიოტიკური გაგებით), რაც იწვევს ახალი, კონკრეტული ფუნქციებისა და სემანტიკის მქონე, სტრუქტურულად უფრო რთული ტექსტის გაჩენას. ამ ტექსტის შემადგენელი თითოეული ქვეტექსტი შესაბამის ტრადიციაში შეიძლება ასევე არსებობდეს როგორც დამოუკიდებელი ერთეული. სიმღერის დროს მათი დაპირისპირება შემსრულებლების მიერ შეგნებულად იქმნება (Yengovatova, 2008: 63).

ამ განმარტებიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ განსახილველი საშემსრულებლო პრაქტიკების (შემდგომში ყველას მოვიხსენიებ მოკლე ტერმინით *პოლიმუსიკა*) მთავარი მახასიათებელი არის ორი ან მეტი ავტონომიური მუსიკალური ერთეულის ერთდროული შესრულება. ორივე დეფინიციის ერთ-ერთი საკვანძო სიტყვა არის *წინასწარგანზრახული*, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ *პოლიმუსიკაში* სხვადასხვა მუსიკალური ერთეულის დაპირისპირება არის არა შემთხვევითი, არამედ შემსრულებლების მიერ შეგნებულადაა დაგეგმილი ზოგიერთი ტრადიციული კონტექსტის შესაბამისად. ეს თვისება განასხვავებს

პოლიმუსიკას ხმოვანი ლანდშაფტისგან — რ. მურეი შეფერის მიერ შემოთავაზებული კონცეპცია, რომელიც აღნიშნავს აკუსტიკურ გარემოს, სადაც სხვადასხვა ხმოვანი კომპონენტი, მათ შორის, მუსიკა, გაერთიანებულია ყოველგვარი გეგმისა და მნიშვნელობის გარეშე. იენგოვატოვას განმარტების მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს იდეა, რომ ავტონომიური მუსიკალური ერთეულების („ტექსტების“) კავშირმა შესაძლოა შექმნას ახალი მნიშვნელოვანი სუბიექტი („ჰიპერტექსტი“), რომელთან მიმართებაშიც ეს ავტონომიური ტექსტები ფუნქციონირებენ, როგორც „ქვეტექსტები“. ფრანგული დეფინიცია ხაზს უსვამს დროში კოორდინაციის არარსებობას, რაც პირდაპირ არ არის ნახსენები იენგოვატოვას განმარტებაში. და მაინც, მიმაჩნია, რომ ამ ორ განმარტებას შორის პრინციპული წინააღმდეგობები არ არსებობს და ისინი ერთმანეთს ავსებენ.

მიუხედავად იმისა, რომ პოლიმუსიკის სხვადასხვა ასპექტი არაერთხელ გამხდარა აღწერილობის, ანალიზისა და თეორიულ განხილვის საგანი, როგორც ჩანს, ეს მოვლენა კვლავაც მნიშვნელოვანი პოტენციალია ეთნომუსიკოლოგიური კვლევისთვის. ჩემს კვლევაში ამ მოვლენას განვიხილავ სამხრეთ-აღმოსავლეთ ესტონეთის სეტოს საქორნილო კაასიტამინე სიმღერების მაგალითზე. ეს საკვლევი მასალა კარგი საშუალებაა ყურადღების გასამახვილებლად პოლიმუსიკის ასპექტზე, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის შესწავლილი — *პოლიმუსიკალური პრაქტიკების მუსიკალური კოორდინაციის საკითხი*, ვინაიდან კაასიტამინე ნიმუშების შესრულებაში გვხვდება რამდენიმე შუალედური, ნაწილობრივ კოორდინირებული ფორმა.

ზემოთ ხსენებულ კვლევაში პოლიმუსიკის შესრულების ხმოვან შედეგს დანა რაპოპორტი კონტროლირებად უწესრიგობას უწოდებს (Rappoport, 2013: 40). როგორც ჩანს, ეს გამოქმნა ძალიან კარგად აღწერს არა მხოლოდ პოლიმუსიკის მიერ შექმნილ ხმოვან შთაბეჭდილებას, არამედ სპეციფიკურ ხერხსაც, რომლითაც მუსიკოსები ქმნიან პოლიმუსიკალურ მოვლენებს. ვინაიდან მუსიკალური პრაქტიკები, რომლებიც „ნორმალურია“ იმ კულტურებისთვის, სადაც პოლიმუსიკა გვხვდება (მაგ. სეტო), გულისხმობს ერთჯერადად ერთი მუსიკალური ნაწარმოების შესრულებას რიტმულად და ხმის სიმაღლის კოორდინაციით, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ *ემიკური თვალსაზრისით*, პოლიმუსიკის ერთ-ერთი მიზანი მუსიკალური უწესრიგობის შექმნაა. მუსიკალურ უწესრიგობაში ვგულისხმობ როგორც სტრუქტურულ, ისე ბგერით უწესრიგობას და კონკრეტულ კულტურაში გაბატონებული ჩვეულებრივი შესრულების პრაქტიკიდან გადახრას.

როგორც ჩანს, მიზანმიმართული მუსიკალური უწესრიგობა ყოველთვის გარკვეულწილად კონტროლირებადი უწესრიგობაა, თუმცა კონტროლის ხარისხი და ფორმები შეიძლება მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს. პოლიმუსიკაში კონტროლირებადი უწესრიგობა ნიშნავს, რომ მუსიკოსები შეგნებულად ან ინტუიციურად ცდილობენ რაიმე განსაკუთრებული ხარისხის მიღწევას მთლიანი ბგერითი შედეგისთვის (მაგალითად, უწესრიგობის შესანარჩუნებლად და წესრიგის თავიდან ასაცილებლად), ან ცდილობენ განზრახ მოახდინონ „უწესრიგობის დოზირება“, პოლიმუსიკალური და ჩვეულებრივი კოორდინირებული სეგმენტების შერევით.

მოდით, დავაკვირდეთ მუსიკალური უწესრიგობის შექმნისა და „დოზირების“ სტრატეგიებს, სეტოს კაასიტამინე-ს მაგალითზე, საარქივო და თანამედროვე აუდიო ჩანაწერების გამოყენებით.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა წარმოგიდგინოთ სიმღერის უანრი კაასიტამინე და საკვლევი მასალა. ზოგი მკვლევარი აღნიშნავს, რომ *პოლიმუსიკა, ძირითადად, დაკავშირებულია რიტუალურ კონტექსტთან* და რიტუალურ ფუნქციას ასრულებს. ეს, ასევე, ეხება სეტოს საქორნილო სიმღერებს, რომლებიც ცნობილია როგორც *კაასიტამინე* (ან სხვაგვარად *კააშკოლომინე* და *კააშკუტმინე*). ეს არის ორხმიანი სიმღერები მელოდიის გარკვეული ტიპითა და დამახასიათებელი რეფრენით *კაშეე, კანკე*, რომელსაც მღერიან

სასიძოს ნათესავი ქალები, *კაასიკუდი* (ყველა ეს ტერმინი მომდინარეობს ესტონური სიტყვიდან *კაასა* — „ერთად“). *აასიკუდი* ამ სიმღერებს რამდენჯერმე ასრულებს ქორნილის დროს. თუმცა პოლიმუსიკის თვალსაზრისით, ჩვენ გვინტერესებს საქორნილო რიტუალის ის ნაწილი, როდესაც საქმრო საზეიმოდ მიჰყავთ პატარძლის სახლში გაშლილ სუფრასთან და, ეკლესიაში წასვლამდე, ნეფე-პატარძალი პირველად სხდებიან გვერდი-გვერდ. ამ ძალიან მნიშვნელოვან მომენტში *კაასიტამინე* განსაკუთრებულად სრულდება — მომღერლების ორი (ან მეტი) ჯგუფის მიერ. მეორე ჯგუფი სიმღერაში შედის პირველის მიერ სტროფის დასრულებამდე, რის შემდეგაც ისინი ერთგვარ თავისუფალ „კანონში“ მღერაინ. *კაასიტამინე* სიმღერები სწრაფი და მხიარული ხასიათისაა. ჰერბერტ ტამპერეს თანახმად, ისინი მოგვიტხრობენ „გამარჯვებული სასიძოს მაცრის მხიარულ ამბებს“ (Tampere, 1960: 199) და მათი სიტყვიერი შინაარსი ხოტბას ასხამს სასიძოს.

დღეს ეს სიმღერები, ძირითადად, სრულდება ტრადიციული კონტექსტის მიღმა და ჩვენ, პრაქტიკულად, არ გვაქვს 20 საუკუნის არცერთი ხმოვანი ჩანაწერი. არსებობს ერთი გუნდის მიერ შესრულებული *კაასიტამინეს* მრავალი აუდიო ჩანაწერი. ორი გუნდის შესრულებული ვარიანტები ძალიან ცოტაა — მე მხოლოდ 12 ასეთი ჩანაწერის პოვნა მოვახერხე, ისინი ჩანერილია 1921 - 2019 წლამდე პერიოდში და ძირითადად ესტონეთის ფოლკლორის არქივშია დაცული.

განსახილველი მელოდიის ტიპის წარმოსადგენად მაგალითისთვის გამოვიყენებ ჩვეულებრივ შესრულებას ერთი გუნდის მიერ (სურ. 1, აუდიომაგ. 1) სანოტო ჩანაწერი დამყარებულია 1936 წელს ჩანერილ ნიმუშზე. სტროფი შედგება ორი ნაწილისგან — წამყვანი მომღერლისა და გუნდის. ორ-ნაწილიანი გუნდი იმეორებს წამყვანი მომღერლის ტექსტსა და მელოდიას. მელოდიის ფორმა ასოებით ასე შეიძლება გამოვსახოთ  $ARA_1R_1$ , სადაც A და  $A_1$  მელოდიის მთავარი ხაზია, ხოლო R და  $R_1$  — მისამლერი *კაშკე*, *კანკე*. ძირითადი ხაზი ჩვეულებრივ რვა მოკლე მარცვალ-ნოტისგან შედგება — მერვედი ნოტები გაშიფრულ მასალაში. მისამლერი შედგება 4 მარცვალ-ნოტისგან, რომელთა  $Ab$ -ანგრძლივობა სხვადასხვა შესრულებაში სხვადასხვაა. ეს შეიძლება იყოს მეოთხედი ან მერვედი ნოტები, მაგრამ ყველაზე ტიპური შემთხვევა არის შუალედური ხანგრძლივობა, რომელიც სპეციფიურ, მოქნილ რიტმს ქმნის. როდესაც სიმღერას ორი გუნდი ასრულებს, ასეთი დროებითი ცვლილებები ხელს უწყობს კონკრეტული რიტმული უნესრიგობის შექმნას დროის ზოგად გადანაცვლებასთან ერთად.

მოხსენებაში მოკლედ წარმოგიდგენთ ორ ანალიტიკურ თემას. პირველ რიგში შემოგთავაზებთ სხვადასხვა პოლიმუსიკალურ ფორმას, რომლებიც *კაასიტამინეს* შესრულებაში გვხვდება. და მეორე, გავაანალიზებ როგორ ინარჩუნებენ მომღერლები მუსიკალურ უნესრიგობას და აღწევენ სასურველ ბგერით ეფექტს. კვლევის ეს ბოლო ნაწილი ეფუძნება თანამედროვე მრავალარხიანი ჩანერის კომპიუტერულ ანალიზსა და ინტერვიუებს მომღერლებთან.

ორ-გუნდიანი შესრულებების შედარება ცხადყოფს, რომ სეტოს მომღერლებს აქვთ განსხვავებული აზრი, თუ როგორ უნდა შესრულდეს *კაასიტამინე*. ეს შეიძლება გამოწვეული იყოს ადგილობრივ ტრადიციებს შორის განსხვავებით ან ტრადიციის შეცვლით დროთააგანმავლობაში. ამ ანალიზის ყველა საინტერესო აღმოჩენა არის „სუფთა“ პოლიმუსიკასა და კოორდინირებულ შესრულებას შორის სხვადასხვა გარდამავალი ფორმის არსებობა, რომელშიც ერთმანეთისგან განსხვავდება პროპორციები კოორდინირებულ და არაკოორდინირებულ კომპონენტებს შორის. წარმოგიდგენთ *კაასიტამინეს* შესრულების ხუთ სქემას. ვერტიკალური ხაზები აღნიშნავს კოორდინაციის წერტილებს. პირველ სქემაზე (სურ. 2, აუდიომაგ. 2) ასეთი ხაზები არ არის, რადგან შესრულება სრულიად არაკოორდინირებულია — ცეზურები და ფორმალური ერთეულების საზღვრები ერთმანეთს არ ემთხვევა. ამ შემთხვევაში პოლიმუსიკის ეფექტი მაქსიმალურია. მეო-

რე სქემაზე (სურ. 3) პირველი სოლისტი ელოდება მომდევნო სტროფის დაწყებას, სანამ მეორე გუნდი არ დაასრულებს წინა სტროფს. ეს არის კოორდინაციის ელემენტი. პოლიმუსიკის ელემენტი აქ ჩნდება გადაფარვად სეგმენტებში. მესამე შემთხვევაში (სურ. 4) მეორე გუნდი უერთდება პირველს ბოლო რეფრენზე (ეს ნიშნავს, რომ მეორე გუნდს არ ყავს საკუთარი წამყვანი მომღერალი). პირველი გუნდი არ ელოდება მეორეს და ჩნდება პოლიმუსიკალური გადაფარვა. მეოთხე სქემაზე (სურ. 5, აუდიომაგ. 3)) საქმე გვაქვს მუსიკალურად სრულად კოორდინირებულ შესრულებასთან, მაგრამ გუნდები ერთდროულად მღერიან სხვადასხვა ტექსტს. ასეთი შესრულება უფრო პოლიტექსტურია ვიდრე პოლიმუსიკალური. მეხუთე ვარიანტიც (სურ. 6), ასევე, სრულად კოორდინირებულია, თუმცა, წინასვან განსხვავდება, ვინაიდან პირველი წამყვანი მომღერალი მეორე გუნდის მიერ სტროფის დასრულებას ელოდება

აშკარაა, რომ მუსიკალური ფორმის კოორდინაციის ელემენტები, რომლებსაც *კასიტამინეს* შესრულებაში ვხვდებით, პოლიმუსიკის ეფექტის შემცირებაზე მიუთითებენ. თუმცა, *სრულიად პოლიმუსიკალურ შესრულებაშიც კი შეიძლება იყოს განსაკუთრებული სახის კოორდინაცია*. ვგულისხმობ შემთხვევებს, როდესაც მომღერლები გაცნობიერებულად ცდილობენ მუსიკალური უნესრიგობის შენარჩუნებას, ანუ უნესრიგობა სასურველი ეფექტია. სწორედ ამის მაგალითია გუნდის *ვერსკა ნაასე 2019* წლის ჩანაწერი. 11 მომღერლისგან შედგენილი გუნდი ორ 5- და 6-კაციან ჯგუფად იყოფოდა. ეს არის სპეციალურად ამ კვლევისთვის გაკეთებული ციფრული მრავალარხიანი ჩანაწერი, რომელმაც საშუალება მოგვცა ჩაგვეტარებინა პოლიმუსიკალური მრავალხმიანი შესრულების ძალიან დეტალური კომპიუტერული ანალიზი, რაც ადრე არ მომხდარა. ასევე, მქონდა შესაძლებლობა გამოემეკითხა *კასიტამინეს* შესრულებაში გამოცდილი 12 მომღერალი — 6 გუნდიდან *ვერსკა ნაასე* და 6 გუნდიდან *ვაიკე ჰელერო*. ორივე გუნდის წევრები ახალგაზრდა და საშუალო ასაკის მომღერლები არიან და ზოგიერთ მათგანს მუსიკალური განათლებაც აქვს მიღებული. შემსრულებლობაში ორივე გუნდი ნიმუშად იყენებს სეტოს ცნობილი მომღერლის *ოლო ლაანეტუსა* და მისი გუნდის *კასიტამინეს* მიერ სრულიად არაკოორდინირებული შესრულების 1972 წლის ჩანაწერს.

ინტერვიუების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი შედეგი იყო ის, რომ პოლიმუსიკის შესრულებას თანამედროვე მომღერლები აღიქვამენ, როგორც რთულ მუსიკალურ ერთეულს და არსებობს გარკვეული *ესთეტიკური მოთხოვნები სრული ხმოვანი შედეგის მისაღებად*. მომღერლების უმრავლესობა აღნიშნავდა, რომ „სრული ხმოვანება“ ძალიან მნიშვნელოვანია და რომ სიმღერის დროს ისინი მას გარკვეულწილად უსმენენ და სიამოვნებას იღებენ. „იდეალური ხმოვანი შედეგის“ აღწერისას მომღერლები ხშირად საუბრობენ *ჯგუფებს შორის რიტმულ დამოკიდებულებაზე*. მაგალითად, ერთმა მომღერალმა თქვა: „ყველაზე რთულია შენი სიმღერის კოორდინაცია სხვა გუნდთან. ეს ნიშნავს, რომ რიტმები მეტ-ნაკლებად გადაჯაჭვული უნდა იყოს ერთმანეთზე, მაგრამ არა ძალიან რეგულარულად“ (*მარიია ორასი, ვაიკე ჰალერო*). ციტატა სხვა ინტერვიდან: „მე უფრო მომწონს როდესაც სიმღერა არა ზუსტად სინქრონული, არამედ ცოტა მერყევი, თუმცა არც ისე ქაოტურია“ (*მეელ ვალკი, ვერსკა ნაასე*).

იმის გასაგებად, თუ როგორ ქმნიან მომღერლები ამ „მერყევ“ რიტმს, მთელ შესრულებაში გავზომე ძირითადი ხაზებისა და რეფრენების სიგრძე და შევადგინე დიაგრამა, სადაც კარგად ჩანს ფორმალური სტრუქტურების ურთიერთობები (სურ. 7) წამყვანი მომღერლების შესრულებული ძირითადი ხაზები ნაჩვენებია თეთრი მართკუთხედებით; გუნდის ნამღერი ძირითადი ხაზები მონიშნულია ღია ნაცრისფრად, ხოლო მუქი ნაცრისფერი მართკუთხედები აღნიშნავს რეფრენებს. ყველაზე საინტერესო გარემოება რომელსაც ეს დიაგრამა ავლენს, არის *ცვლილება ორი გუნდის დროებით ურთიერთობაში სიმღერის დროს*. ჩვენ ვხედავთ, რომ დასაწყისში ორივე გუნდის მისამღერები ემთხვეოდა,

ასევე, ერთი გუნდის სოლისტის ნამღერი ძირითადი ხაზები ემთხვეოდა მეორე გუნდისას. ამგვარად, შესრულება ახლოს იყო ფორმალურ სინქრონულობასთან, თუმცა გადაფარული სეგმენტები ერთდროულად არც დაწყებულა და არც დამთავრებულა. ამასთან, მერვე სტროფიდან მოყოლებული დაიწყო ფორმალური ურთიერთობების შეცვლა და თანდათან რეფრენი ძირითად სტრიქონებთან ერთად სრულდებოდა. ანალიზმა გვიჩვენა, თუ როგორ მოხდა ეს ცვლილება. აღმოვაჩინე, რომ შესრულების მეორე ნახევარში მეორე გუნდმა სწრაფად დაიწყო სიმღერა, რითიც ამოკლებდა გუნდის რეფრენებს.

შესაძლოა, ეს შემთხვევით მომხდარიყო, თუმცა შეგვიძლია ვივარაუდოთ. რომ ფორმალურ სტრუქტურებს შორის ურთიერთობები განზრახ შეცვალეს, ვინაიდან ლოგიკურად თუ ვიმსჯელებთ, ყველაზე დიდი რიტმული აშლილობა და. შესაძლოა, „რყევების“ ეფექტი შეიძლება იმ შემთხვევაში გაჩნდეს, თუ რეფრენი უფრო სწრაფად გადაფარავს შენელებულ მთავარ ხაზს (აუდიომაგ. 4). ამ შემთხვევაში 1) ორი სხვადასხვა მუსიკალური ფრაზა ერთად ჟღერს; 2) მუსიკალური ხანგრძლივობები პროპორციული არ არის; 3) სხვაობა მთავარი ხაზისა და რეფრენის ხანგრძლივობას შორის უზრუნველყოფს, რომ ფორმალური დაყოფა ერთმანეთს არ დაემთხვეს. სწორედ ასეთი ურთიერთობა იქნა მიღწეული სიმღერის ბოლოს.

სამწუხაროდ, შესაძლებლობა არ მომეცა გავსაუბრებოდი მეორე გუნდის ნამყვან მომღერალს, რომელიც პასუხისმგებელი იყო გუნდების დროებით ურთიერთქმედებაზე. ამიტომ, შემიძლია მხოლოდ ვივარაუდო, რა განზრახვა ჰქონდა და როგორ მიაღწია თავის მიზანს. მეორე მხრივ, სავსებით შესაძლებელია, რომ ურთიერთქმედების პროცესები ნაწილობრივ (ან უმეტესწილადაც კი) ინტუიციის დონეზე მიმდინარეობდეს და რომ თავად მომღერლებმა ეთნომუსიკოლოგიური ანალიზის შედეგად შეძლონ რაიმე ახლის აღმოჩენა თავიანთ ნამღერში.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკალური კოორდინაციის თვალსაზრისით, პოლიმუსიკა საკმაოდ რთული და ბუნდოვანი მოვლენაა. კოორდინაციის აბსოლუტურ ნაკლებობასა და სრულად კოორდინირებულ შესრულებას შორის მრავალი შუალედური ეტაპი არსებობს. უფრო მეტიც, პოლიმუსიკაში კოორდინაციის ნაკლებობა სინამდვილეში კოორდინაციის სპეციფიკური სახეობაა, რაც, შესაძლოა, შემსრულებლების მხრიდან დიდ ძალისხმევასა და ყურადღებას მოითხოვდეს. კოორდინაციისთვის თავის არიდება შეიძლება ავხსნათ, როგორც „მინუს-ხერხი“ (იური ლოტმანის ტერმინი), რომელიც მრავალ რიტუალურ ფუნქციას ასრულებს და სპეციფიკური ფსიქოლოგიური ეფექტებით ახდენს ზეგავლენას მუსიკოსებსა და მსმენელზე.

## აუდიომაგალითები

1. წამყვანი მომღერალი ანნე ვაბარნა (დ. 1877), სოფელი ტონჯა, ჩანერილია ერბერტ ტამბერესა და აუგუსტ პულსტის (რიიგი რინგჰაალინე) მიერ 1936 წელს. ERA, Pl. 25A1.
2. წამყვანი მომღერალი ოლო ლანატუ (დ. 1909), სოფელი სუურე-როსნა, ჩანერილია ჰერბერტ ტამპერე მიერ, 05081972. KM ERA, Mgn II, 2239 b.
3. Värskä – ასრ. გუნდი *Leiko*. წამყვანი მომღერალი მარია როჟიკოვა (დ. 1935). ჩანერილია ანდრეას კალკუბისა და იანიკა ორასის, ჟანა პარტლასისა და იან ტამის მიერ. The multitrack recording session, No 5, 2006.
4. Värskä – ასრ. გუნდი *Verska naase*. წამყვანი მომღერლები მეელიკე კრუსამაე (დ. 1984) და მერიკე ტეინი (დ. 1971). ჩანერილია იანიკა ორასისა და ჟანა პარტლასის მიერ. The multitrack recording session, No 6, 2019.



ŽANNA PARTLAS  
(ESTONIA)

**CONTROLLED DISORDER IN POLYMUSIC:  
THE CASE OF THE SETO WEDDING SONG GENRE KAASITAMINE**

Performance practices in which autonomous musical entities simultaneously co-exist in the same space and time are widely known in many musical traditions throughout the world. In recent decades these practices have often been referred to as *polymusic*. According to Dana Rappoport, “‘Polymusic’ is a neologism coined in 1991 at a seminar of the French Ethnomusicology Laboratory of the French National Scientific Research Center (CNRS).” It was then defined as being “the total result of the simultaneous, deliberate presence of several autonomous musical entities, without any coordination in time” (Rappoport, 2013: 10).

Actually, however, the phenomenon of polymusic was observed by ethnomusicologists long ago. Rappoport in her study on Indonesian polymusic mentions in this context such authors as Elkin (1967), Schaeffner (1968), Lomax (1968), Basset (1995) and George (1996). The manifold polymusical practices of the East Slavs are well described in Russian-language ethnomusicological literature by Rudneva (1975), Yefimenkova (1980), Tavlay (1986), Yengovatova (1997, 2008), Dorokhova & Pashina (2005), Berkovich (2012) and others; among these authors, the most influential theoretical ideas were proposed by Margarita Yengovatova, who coined the term *specific forms of collective singing* (особые формы совместного пения).

From the descriptions given by the ethnomusicologists from the different parts of the world it is obvious that the performance practices they speak about realize mainly the same principle. Still there are slight differences and accents in the definitions. Let us compare the definitions of *polymusic* and *specific forms of collective singing*. The definition of polymusic was just cited (you can see it on the slide). The definition of ‘specific forms of collective singing’, according to Yengovatova, is “a simultaneous performance of two or more musical texts (in the semiotic sense), which results in the emergence of a new structurally more complex text, which is loaded with specific functions and semantics. Each of the subtexts, of which such a text is comprised, can exist in the [respective] tradition also as an independent entity. Their juxtaposition is created by the performers deliberately...” (Yengovatova, 2008: 63).

From these definitions we can conclude that the main feature of the performance practices in question (hereafter I will name them all by the shorter term *polymusic*) is the *simultaneous performance of two or more autonomous musical entities*. One of the keywords of both the definitions is *deliberate*, which points to the fact that in polymusic the juxtaposition of different musical units is not accidental, but is consciously planned by the performers in accordance with some traditional context. This feature distinguishes polymusic from *soundscape* – the concept proposed by R. Murray Schafer and designating the acoustic environment in which different sonic components, including music, are brought together without any plan and meaning. A valuable part of Yengovatova’s definition is the idea that the connection of autonomous musical entities (‘texts’) may create a *new meaningful entity* (‘hypertext’) in relation to which these autonomous texts function as ‘subtexts’. The French definition emphasises instead the *lack of coordination in time*, which does not directly

mentioned in the definition of Yengovatova. All the same, it seems to me that there are no principal contradictions between these two definitions, and they are mutually complementary.

Although the different aspects of polymusic have repeatedly been the subject of description, analysis and theoretical discussion, it seems that this phenomenon still offers considerable potential for ethnomusicological research. In this study, I shall discuss this phenomenon using the case of the *kaasitamine*, the Seto wedding songs from South-East Estonia. This research material provides a good opportunity to focus on the aspect of polymusic which has been not much investigated yet – the *question of musical coordination in polymusical practices*, since in the performances of the *kaasitamine* we can find several intermediate, partly coordinated forms.

Dana Rappoport, in the study mentioned above, characterizes the sound result of polymusical performance as a *controlled disorder* (Rappoport, 2013: 40). It seems that this expression describes very well not only the aural impression created by polymusic, but also the specific way in which the musicians construct the polymusical events. Since the musical practices which are ‘normal’ for the cultures where polymusic is found (it is certainly so for the Seto) imply the performance of one musical piece at a time in a rhythmically and pitch coordinated way, we can assume that from the *emic* viewpoint *one of the goals of polymusic is a creation of musical disorder*. Under musical disorder I mean here both *structural and sonic disorder* and *deviation from the ordinary performance practice* prevailing in the particular culture.

It seems that the *deliberate musical disorder is always to some extent a controlled disorder*, however, the degree and the forms of control may vary considerably. In polymusic the controlled disorder means that the musicians consciously or intuitively try to achieve some special quality in the whole sonic result (for example, make efforts to maintain disorder and to avoid order), or they may intentionally ‘dose the disorder’, mixing the polymusical and normally coordinated segments. Let us observe these strategies for creating and ‘dosing’ musical disorder with the example of the Seto *kaasitamine* using the archival and contemporary sound recordings.

First of all the song genre *kaasitamine* and the research material should be presented. Several researchers emphasise that *polymusic is mostly connected to ritual context* and fulfils the ritual magical functions. This is also the case with the Seto wedding songs known as *kaasitamine* (other terms for them are *kaaskõlõmine* and *kaaskutmine*). They are two-part songs with a certain tune type and the characteristic refrain *kaške*, *kañke* performed by the female relatives of the groom, the *kaasikud* (all these terms are derived from the Estonian word *kaasa* – “together”). The *kaasikud* sang these songs on several occasions during the wedding; however, from the polymusic’s viewpoint we are interested in that part of the wedding ritual when the groom was ceremonially escorted to the table at the bride’s home, and bride and groom sat together for the first time before going to church. At this very important moment the *kaasitamine* was performed in a special way – by two (or even more) groups of singers. The second group entered before the first one ended the strophe, after which they sang in a kind of free ‘canon’. The *kaasitamine* songs are fast and joyful in character. According to Herbert Tampere, they speak about “joyful topics of the victorious groom’s clan” (Tampere, 1960: 199), and their verbal content is generally in praise of the groom.

Nowadays these songs are mostly performed out of the traditional ritual context, and, actually, we do not have any sound recordings made at weddings even from the 20<sup>th</sup> century. There are plenty of sound recordings of the *kaasitamine* performed by a single choir. The number of performances by two choirs is rather small – I have managed to find only 12 such recordings, which were made between 1921 and 2019 and are mostly preserved in the Estonian Folklore Archives.

To introduce the tune type under consideration I will use as an example the ordinary performance by a single choir (fig. 1, audio ex. 1). The music transcription provided on the slide is based on the performance recorded in 1936. The strophe consists of two parts – a lead singer's part and a chorus part. The two-part chorus repeats the words and the tune sung by the lead singer. The tune form may be described in letters as  $ARA_1R_1$ , where A and  $A_1$  is the main line of the tune and R and  $R_1$  is the refrain *kaške*, *kañke*. The main line normally consists of eight short syllable-notes – the eight notes in the notation. The refrain consists of four syllable-notes, the duration of which varies in the different performances. They may be quarter notes or eighth notes, but the most typical case is the in-between duration, which creates a specific, flexible rhythm. When the song is performed by two choirs, such temporal changes help to create the specific rhythmic disorder in addition to the general shift in time.

In this paper I will shortly present two analytical topics. Firstly, I will give overview of the different polymusical forms which occur in the *kaasitamine* performance. Secondly, I will analyse, how the singers maintain musical disorder and achieve a desirable sonic effect. The latter part of the research is based on the computer analysis of the contemporary multichannel recording and the interviews with the singers.

The comparison of the two-choirs performances reveals that among the Seto singers there are different ideas about how to perform the *kaasitamine*. This may be caused by the differences of the local traditions or by the change of the tradition in time. The most interesting finding of this analysis is the *existing of different transitional forms between 'pure' polymusical and a coordinated performance*, in which the proportions between the coordinated and uncoordinated components differ. There are five schemes of the *kaasitamine* performance. The vertical lines designate the points of coordination. In the first scheme (fig. 2, audio ex. 2) there are no such lines, since the performance is fully uncoordinated – the caesuras and the borders of the formal units do not coincide. In this case the polymusical effect is maximal. In the second scheme (fig. 3), however, the first lead singer waits with the beginning of the next strophe until the second choir ends the previous one. This is the element of coordination. The polymusical element emerges here in the overlapping segments. In the third case (fig. 4), the second choir joins the first at the last refrain (it means that the second choir does not have their own lead singer). The first choir does not wait for the second choir, so the polymusical overlapping emerges. In the fourth scheme (fig. 5, audio ex. 3) we deal with the performance which is musically completely coordinated, but the choirs sing simultaneously the different texts. Such performance is rather polytextual than polymusical. The fifth variant (fig. 6) is also completely coordinated, however, it differs from the previous, since the first lead singer waits until the second choir ends the strophe. -

It is obvious that the elements of coordination of musical form, which we could see in the *kaasitamine* performance, means the decrease of the polymusical effect. However, *even in the totally polymusical performance a special kind of coordination may also be present*. I mean the cases, where the singers make conscious efforts to maintain musical disorder, i.e. the *disorder is a special desirable effect*. This is the case with the performance of the choir *Verska naase'* recorded in 2019. The choir consisted of 11 singers divided in two groups of 5 and 6 people. This recording is a digital multichannel recording made specially for this research, which has allowed us to conduct a very detailed computer analysis of the polymusical multipart performance, which obviously have not been made before. I also had the opportunity to interview 12 singers who have experience of performing *kaasitamine* – 6 from the *Verska naase'* choir and 6 from the *Väike Hellero* choir. The

singers of these two choirs belong to the younger and middle-aged generations, and some of them have received a musical education. Both choirs use as an example for their performance the recording made in 1972, where the Seto prominent singer Ollõ Laanetu and her choir sang the *kaasitamine* in a completely uncoordinated way.

One of the most important results of the interviews was the fact that the polymusical performance is understood by the contemporary singers as *one complex musical entity*, and there are certain *aesthetic requirements relating to the whole sound outcome*. Most of the singers mentioned that the ‘whole sound’ is very important, and that to some extent they listen to it and enjoy it while singing. Describing the ‘ideal sound outcome’ the singers often speak about the *rhythmic relation between the groups*. For example, one of the singers said: “The most difficult is to coordinate your singing with another choir, it means that the rhythms should be more or less interlocked, but not too regular” (Maarja Oras, *Väike Hellero*). The citation from the other interview: “I like more if singing is not exactly synchronic, but a bit fluctuating [*loksuv*], though not quite chaotic” (Meel Valk, *Verska naase*).

To understand how the singers create this ‘fluctuating’ rhythm I have measured the length of the main lines and refrains in the whole performance and made a diagram where the relations of the formal structures can easily be observed (fig. 7). The main lines sung by the lead singers are shown by the white rectangles; the main lines sung by the chorus are shown by the light grey colour, and the dark grey rectangles designate the refrains. The most interesting circumstance that this diagram reveals is *the change in the temporal relations between the two choirs during the performance*. We can see that in the beginning the refrains of the two choirs coincided, and also coincided the main lines sung by the soloist of one choir and the chorus of the second. So the performance was close to formal synchrony, although the overlapped segments did not start and end precisely at the same time. However, from the eighth strophe onwards the formal relations began to change, so that gradually it became the case that the refrains were sung together with the main lines. The analysis also revealed how this change happened. I have found that in the second half of the performance the second choir started to sing faster, shortening especially the chorus’s refrains.

It is possible that this happened accidentally, however, we may also assume that the relationships between the formal structures were changed intentionally, since, logically thinking, the greatest rhythmical disorder and possibly the effect of ‘fluctuating’ rhythm would emerge just in the case if the refrain in a faster tempo overlaps with the slower main line (audio ex. 4). In this case (1) two different musical phrases sound together; (2) the musical durations are not in a proportional relationship; and (3) the difference in length between the main line and refrain ensures that the formal divisions do not coincide. Just such a relationship was achieved to the end of the performance.

Unfortunately, I did not have the opportunity to interview the lead singer of the second choir, who was the most responsible for the temporal interaction between the choirs, therefore, I can only suppose what her intentions were and how she achieved her goals. On the other hand, it is quite possible that the processes of interaction proceeded partly (or even mostly) at the intuitive level and that the singers themselves could discover something new about their singing from the results of the ethnomusicological analysis.

As a conclusion, it can be said that from the viewpoint of musical coordination *polymusic* is a quite complex and ambiguous phenomenon. There are many intermediate stages between a complete lack of coordination and a fully coordinated performance. Furthermore, in polymusic the *lack of coordination is actually a specific kind of coordination*, which may require considerable effort

and great attention on the part of the performers. The avoidance of coordination may be interpreted as a ‘minus-device’ (the term coined by Yuri Lotman) completing manifold ritual functions and creating specific psychological effects on musicians and listeners.

### Audio examples

1. The lead singer Anne Vabarna (b. 1877), Tonja village. Recorded by Herbert Tampere and August Pulst (Riigi Ringhääling), 1936. ERA, Pl. 25A1
2. The lead singer Ollõ Laanetu (b. 1909), Suure-Rõsna village, Recorded by Herbert Tampere, 5.08.1972. KM ERA, Mgn II, 2239 b.
3. Värška – performer the choir *Leiko*. The lead singer Maria Rõžikova (b. 1935). The multitrack recording session, No 5. Recorded by Andreas Kalkun, Janika Oras, Žanna Pärtlas, Jaan Tamm, 2006
4. Värška - performer the choir *Verska naase*. The lead singers Meelike Kruusamäe (b. 1984) and Merike Tein (b. 1971). The multitrack recording session, No 6. Recorded by Janika Oras, Žanna Pärtlas, 2019

### References

- Basset, Catherine 1995. *Musiques de Bali à Java: l'ordre et la fête*. Paris: Actes Sud.
- Berkovich 2012 = Беркович, Татьяна. «Борона» в обрядово-игровой календарно-песенной традиции Белорусского Поозерья. – *Северобелорусский сборник: Обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба*. Вып. 1. Ред.-сост. А. В. Ромодин. Санкт-Петербург: Российский Институт Истории Искусств, 41–50.
- Dorokhova & Pashina 2005 = Дорохова, Екатерина Анатольевна, Ольга Алексеевна Пашина. Глава 5. Основы музыкального мышления в традиционной культуре. – *Народное музыкальное творчество*. Отв. ред. Ольга Алексеевна Пашина. Санкт-Петербург: Композитор.
- Elkin, Adolphus P. 1967 [1938]. *Les aborigènes australiens*. Paris: Gallimard.
- George, Kenneth M. 1996. *Showing Signs of Violence: The Cultural Politics of a Twentiethcentury Head-hunting Ritual*. Berkeley: University of California Press.
- Lomax, Alan 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
- Rappoport, Dana 2013. Space and Time in Indonesian Polymusic. *Archipel* 86, 9–42.

Rudneva 1975 = Руднева, Анна Васильевна. *Курские танки и карагоды*. Москва: Советский композитор.

Schaeffner, André 1968 [1936]. *Origine des instruments de musique*. Paris: Payot.

Tampere, Herbert 1960. *Eesti rahvalaule viisidega II*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Tavlay 1986 = Тавлай, Галина Валентиновна. *Белорусское купалье: Обряд, песня*. Минск: Наука и техника.

Yefimenkova 1980 = Ефименкова, Борислава Борисовна. *Северно-русская прическа*. Москва: Советский композитор.

Yengovatova 1997 = Енговатова, Маргарита Анатольевна. **Особые формы совместного пения** в русской народной культуре. – *Живая старина*, № 2 (14), 50–54.

Yengovatova 2008 = **Енговатова**, Маргарита Анатольевна. **Особые формы совместного пения** в русской народной культуре. – *Мир традиционной музыкальной культуры*, Вып.174. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 63–77.

**სურათი 1.** ანნე ვაბარნისა (დ. 1877) და მისი გუნდის მიერ 1936 წელს შესრულებული *Kaasitamine*-ს მელოსტროფის სტრუქტურა  $A R A_1 R_1$ .

**Figure 1.** The *kaasitamine* performed by Anne Vabarna (b. 1877) and her choir in 1936. The melostrophe structure  $A R A_1 R_1$ .

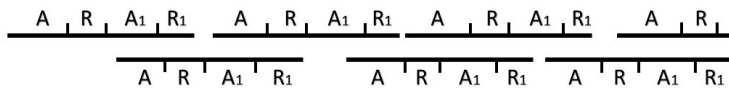
MM, ♩ ~ 205

1. Ve-l'e<sub>ks</sub>-nu-ke - ne noo-rõ - kõ-nõ, kas'-ke, kan'-ke,

ve - l'e - ke - ne noo - rõ - kõ - nõ, kas'-ke, kan'-ke!

**სურათი 2.** ორი გუნდის ურთიერთობა 1972 წელს სოფელ სუურე-როსნაში ჩანერილ *Kaasitamine*-ში. პირველი წამყვანი მომღერალი ოლო ლაანეტუ (დ. 1909).

**Figure 2.** The interrelation between the two choirs in the *kaasitamine* recorded in 1972 in Suure-Rõsna village. The first lead singer is Ollõ Laanetu (b. 1909).



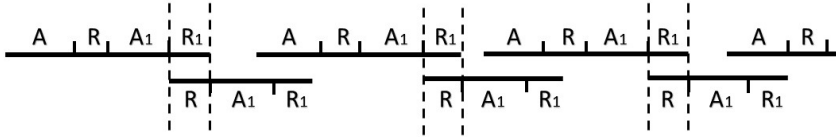
**სურათი 3.** ორი გუნდის ურთიერთობა 1976 წელს სოფელ კოსელკაში ჩანერილ *Kaasitamine*-ში. პირველი წამყვანი მომღერალი მარია პაჰნაპუუ (დ. 1914).

**Figure 3.** The interrelation between the two choirs in the *kaasitamine* recorded in 1976 in Kosseka village. The first lead singer is Maria Pähnapuu (b. 1914).



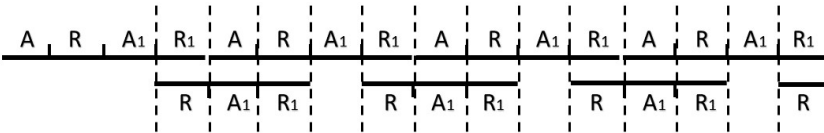
**სურათი 4.** ორი გუნდის ურთიერთობა 1972 წელს სოფელ მიკიტამაეში ჩანერილ *Kaasitamine*-ში. პირველი წამყვანი მომღერალი მარია პაჰნაპუუ (დ. 1914).

**Figure 4.** The interrelation between the two choirs in the *kaasitamine* recorded in 1972 in Mikitamäe village. The lead singer is Olga Ohtla (b. 1904).



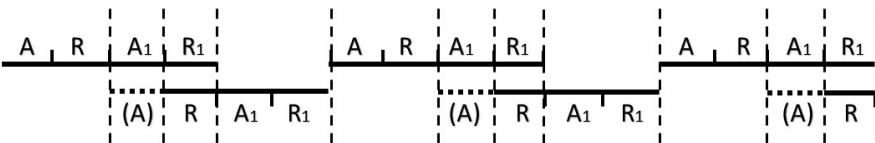
**სურათი 5.** ორი გუნდის ურთიერთობა 2006 წელს სოფელ ვარსკაში ჩანერილ *Kaasitamine*-ში. ასრ. გუნდი *Leiko*. წამყვანი მომღერალი მარია როჟიკოვა (დ. 1935).

**Figure 5.** The interrelation between the two choirs in the *kaasitamine* recorded in 2006 in Värskä. The *Leiko* choir; the lead singer is Maria Rõžikova (b. 1935).



**სურათი 6.** ორი გუნდის ურთიერთობა 1987 წელს სოფელ ჰაიტში (კრასნოიარსკის მხარე, პარტიზანების რეგიონი, რუსეთი) ჩანერილ *Kaasitamine*-ში. ასრ. გუნდი *Leiko*. ჰპირველი წამყვანი მომღერალი ნატალია ბოგდანოვა (დ. 1906).

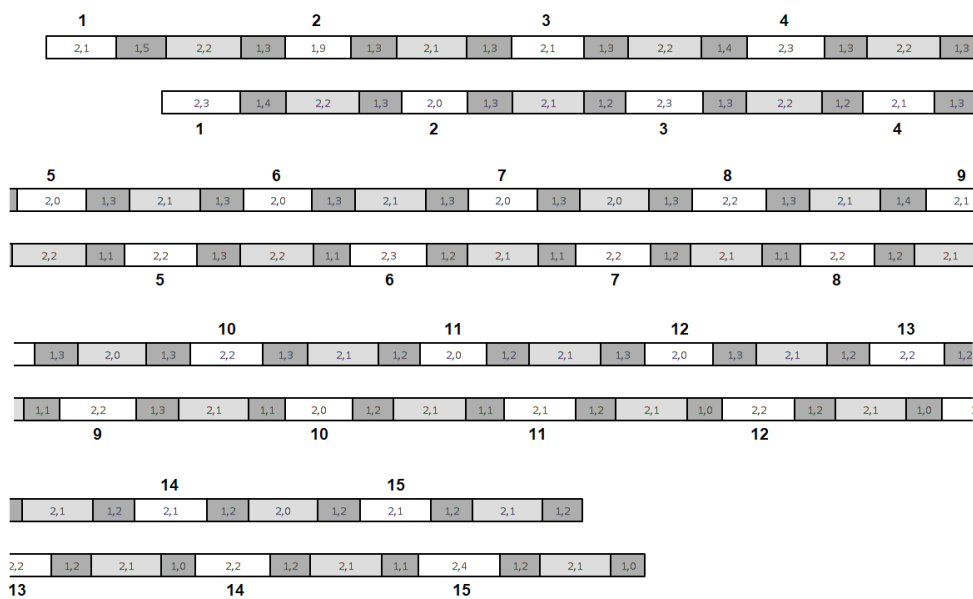
**Figure 6.** The interrelation between the two choirs in the *kaasitamine* recorded in 1987 in Hait village (Krasnoyarsk Krai, Partisansky district, Russia). The first lead singer is Natalja Bogdanova (b. 1906).





**სურათი 7.** ორი გუნდის ურთიერთობა 2019 წელს სოფელ ვარსკაში ჩანერილ *Kaasitamine*-ში. ასრ. გუნდი *Verska Naase*. პირველი წამყვანი მომღერალი მეელიკე კრუსამაე (დ. 1984), მეორე წამყვანი მომღერალი მერიკე ტეინი (დ. 1971).

**Figure 7.** The interrelation between the two choirs in the *kaasitamine* recorded in 2019 in Värskä. The *Verska Naase*' choir. The first lead singer is Meelike Kruusamäe (b. 1984), the second lead singer is Merike Tein (b. 1971).



**„არ არის ღობა, მამრამ არის ჩარჩო“:  
მოძღვებით იმპროვიზაცია გურულ ტრიო სიმღერაში**

სიმპოზიუმის 18 წლიანი ისტორიის განმავლობაში იყო რამდენიმე მცდელობა, წარმოედგინათ ქართული ტრადიციული მუსიკა სხვადასხვა დიაგრამითა თუ სქემატური გამოსახულებით, რომლებიც მონოდებულ იყო ძირითად სისტემათა ფუნქციონირების ვიზუალური დემონსტრირებისათვის. მათ შორის იყო არატემპერირებული წყობის ინტერვალების ცხრილები (Gelzer, 2003; Erkvanidze, 2003), სიხშირეთა განაწილების გრაფიკები (Mzhavanadze, 2018) და „აკორდების სინტაქსის“ ვიზუალური რეპრეზენტაცია, შემოთავაზებული სიმჰა არომისა და პოლო ვალეჰოს მიერ (Arom and Vallejo, 2010). დოქტორი არომი (Arom, 2017) ბოლოდროინდელ ესეში აფართოებს ამ კვლევას, ქართულ საგალობელს შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპულ პოლიფონიას ადარებს და ამტკიცებს, რომ შემსრულებლებს თავში აქვთ აკორდთა სინტაქსის წესები, კერძოდ, მათი მარშრუტი კადანსისკენ, რომლითაც მოძრაობენ ყოველ კონკრეტულ საგალობელში. ამავე კონტექსტში, ის, რასაც მე წარმოვადგენ, არის შესრულების პროცესის სქემატური რეპრეზენტაცია, როგორც შინაგანი, ანუ შემეცნებითი, ისე — გარეგანი, ანუ შეფარდებითი. ერთი გურული ტრიოს მოძღვლების ანალიზით, ყურადღებას ვამახვილებ ქართული ხალხური მუსიკის გამოკვლევებში არასაკმარისად განხილულ საკითხზე — იმპროვიზაციაზე. ამით, ვცდილობ, შემოვიტანო არომისა და სხვათა სქემების ალტერნატივა ან დამატება, რომელიც ნაკლებად იქნება დამოკიდებული აკორდებისა და ინტერვალების ევროპულ კატეგორიებზე და მეტად დაეფუძნება ეთნოგრაფიულ დაკვირვებებსა და ინდივიდუალურ გამოცდილებას.

უნდა ითქვას, რომ გურულ ტრიოს ყველაზე ნაკლებად სჭირდება ამ აუდიტორიის წინაშე წარდგენა, ვიდრე, ალბათ, ნებისმიერ სხვა რამეს მსოფლიოში. ტრიო სიმღერების რეპერტუარი, ფართოდ ცნობილი თავისი სირთულითა და სამი ხმის დამოუკიდებელი განვითარებით, ასევე, ცნობილია თითოეული სიმღერის ვარიანტების სიუხვითაც. ბოლო წლებში, ტრადიციული ტრიოს ყველაზე ცნობილი შემსრულებლები იყვნენ ბიძაშვილები სოფელ მაკვანეთიდან — გური სიხარულიძე, რომელიც 2019 წელს გარდაიცვალა და ტრისტან სიხარულიძე. ჩემი დღევანდელი გამოკვლევის საფუძველია რამდენიმე კერძო გაკვეთილი ტრისტანთან, დაწყებული 2012 წლიდან და გურისა და ტრისტანის ჩანაწერების კრებულები, შესრულებული სხვადასხვა პარტნიორთან ერთად (იხ. დისკოგრაფია). დროის ეკონომიის გამო, დღეს ჩემი მსჯელობა ამ ფართო რეპერტუარიდან ერთ სიმღერას — „მე რუსთველი“ — მიეძღვნება.

სიმღერის ტექსტი, როგორც ცნობილია, აღებულია შოთა რუსთაველის პოემიდან „ვეფხისტყაოსანი“. თუმცა, ეს გამონათქვამი პირობითია, რადგან სიმღერის სიტყვების ნახევარზე ნაკლებს თუ მოეპოვება ლექსიკონური განმარტება. მათი უმრავლესობა სხვადასხვა კონფიგურაციის, შინაარსს მოკლებული გლოსოლოგიებია. ეს სიტყვები, ღრმად შესწავლილი ლორენ ნინოშვილის მიერ (Ninoshvili, 2010), ქართველი მეცნიერების მიერ ხშირად *სამღერისებრ*დ მოიხსენიება (Erkomaishvili, 2005: 25) და მეც ასე მოვიხსენიებ. „მე რუსთველი“ სტროფული აღნაგობისაა, ყოველი კუბლეტი შეიცავს რუსთაველის პოემის ერთ ფრაზას, რომელიც ორივე მხრიდან სამღერისებრთა შემოსაზღვრული (სურ. 1, A და B). ყოველი კუბლეტის შუაში და ბოლოში მოცემულია კადანსი უნისონში.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს სიმღერა შედარებით მოკლეა და სწრაფ ტემპში სრულდება, გამოცდილ შემსრულებელს აქვს ვარიანტების დიდი ასპარეზი, რაც „მე რუსთველს“ ყველა გურული მომღერლის საყვარელ სიმღერად აქცევს.

ახლა, ნება მომეცით, დეტალურად შევჩერდე ყოველი კუპლეტის იმ ნაწილზე, რომელიც წინ უსწრებს რუსთაველის ტექსტის რეჩიტაციას და რომელსაც მე ვუნოდე სამ-ლერისი A. ჩემს ტრანსკრიპციაში ის შეესაბამება რვა ტაქტს 2/4 მეტრში. აი, როგორ მასწავლა ტრისტანმა ამ მონაკვეთის პირველი ხმის პარტია (მაგ. 1). ამ ვარიანტის სწავლისა და ტრისტანის სხვადასხვა ჩანაწერის მოსმენის შემდეგ ნელ-ნელა დავრწმუნდი, რომ ამ რვა ტაქტს აქვს გარკვეული ფორმა, რომელიც დასტურდება „მე რუსთველის“ ყველა ჩანაწერში, დაწყებული 1907 წლიდან დღემდე. კერძოდ, ეს რვა ტაქტი შეიძლება ასე დაიყოს: 2+3+1+2. ამ მსჯელობისთვის მე მათ სახელები შევარქვი: დამწყები (INTRO), მიმდინარე (FLOATING), დაღმავალი (DESCENDING) და დამაბოლოებელი (CADENCE). აღმოჩნდა, რომ ყოველი ახალი შესრულების დროს ტრისტანი განსხვავებულ მასალას იყენებს, თუმცა საერთო ფორმა უცვლელია (მაგ. 2). ამიტომ ეს რვა ტაქტი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ფორმულათა სერია — ტერმინი, რომელზეც ქვემოთ დანვრისებით ვისაუბრებ — რომელთა სიგრძე შეიძლება ვარიირებდეს. ეს სერია ნამით რომ შევაძქიდროვოთ, მივიღებთ ყველა შესაძლო ფორმულის ერთგვარ „საცავს“, ან, ჯერ პრესინგის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ცოდნის ბაზას“. ყველა მომღერალს აქვს წვდომა ამ „საცავთან“. მასში „კოდირებულია ისტორია შემსრულებლის კომპოზიციური არჩევანისა და მიდრეკილებებისა, რომლებიც მის ინდივიდუალურ სტილს განსაზღვრავენ“ (Pressing, 1998: 54). მაგალით 3-ში დავაჯგუფე სიმღერის აღნიშნული მონაკვეთის პირველი ხმის ყველა ფორმულა, რაც კი შემხვდა ტრისტანის ან გურის ჩანაწერებში. შევადგინე, ასევე, დიაგრამაც, როგორც ერთგვარი ბლოკ-სქემა, რომელშიც ყოველი ელემენტი, ბოლოს გარდა, შეიძლება შესრულდეს რამდენიმე განსხვავებული ხერხით, ამასთან, ყოველი ვარიანტი, თავის მხრივ, შესაძლებლობების ახალ ნაკრებს იძლევა (Stock, 1996: 110-111). დარწმუნებული ვარ, შემდგომი ანალიზის საფუძველზე, ამგვარი „საცავების“ შექმნა შესაძლებელია მეორე ხმისა და ბანისთვისაც, არამარტო აღნიშნული მონაკვეთის, არამედ მთელი სიმღერისთვის.

მაგრამ, როგორ უნდა მივიღოთ ფორმულების კოლექციიდან უნიკალურ, შეწყობილ მუსიკალურ შესრულებასთან? ამ ნახტომის შესასრულებლად მე მივმართე მეოცე საუკუნის ლიტერატურის თეორიის ერთ-ერთ მთავარ აღმოჩენას — ეპიკური პოეზიის ზეპირ გადაცემას. მკვლევრები, რომლებიც მუსიკალურ იმპროვიზაციაზე მუშაობენ, ხშირად იყენებენ ტერმინს „ფორმულა“, მათ შორის, ქლოე ზადე ინდურ thumri-თან (Zadeh, 2012), გრეგორი სმიტი პიანისტ ბილ ევანსთან (Smith, 1983) და ლეო ტრეიტლერი გრიგორისეულ ქორალთან (Treitler, 1974) დაკავშირებით. იმის მიუხედავად, რომ სხვადასხვა თეორიულ საფუძველს ემყარება, ჩემს ნაშრომს მიღმან პარისა და ალბერტ ლორდის (Lord, 2000) ზეპირი მოდელების თეორია აერთიანებს. მე, გარკვეული შეუთავსებელი სფეროების არსებობის მიუხედავად, ვიყენებ ამ რესურსს, რადგან მიმაჩნია, რომ ის სრულიად ესადაგება გურიის შემთხვევას.

ზეპირი მოდელების თეორია მკითხველთა ფართო წრისათვის ყველაზე სრულყოფილად გადმოცემულია ალბერტ ლორდის წიგნში „ზღაპრების მომღერალი“ (პირველად გამოქვეყნდა 1960 წელს). მასში ლორდი, ესესხება თავის გარდაცვლილ პედაგოგს, მილმან პარის და ავითარებს თეორიას ჰომეროსის ძველბერძნული პოემებისა და ეპიკური მომღერლების სამხრეთსლავური ტრადიციის შესაძლო კავშირების შესახებ. ამ უკანასკნელის ნიმუშები მათ იუგოსლავიაში ჩაინერეს 1930 წელს. გამარტივებული ფორმით იდეა იმაში მდგომარეობს, რომ ეპიკოსი ბარდები ეყრდნობოდნენ ფორმულების საცავს, იყენებდნენ ან სიტყვასავით მოკლე, ან ლექსის ფრაზასავით ვრცელ ფორმულებს, რო-

გორც ხარაჩოებს, სიმღერის შესაქმნელად რეალურ დროში. აი, როგორ აღწერს ლორდი ეპიკური მომღერლის გონებრივ მომზადებას:

*სიმღერამდელ პერიოდშიც კი რიტმი და აზრი ერთია და მომღერალში აშკარად არა, მაგრამ მაინც, ყალიბდება ფორმულის კონცეფცია. ის აცნობიერებს თანმიმდევრულ დარტყმებს და განმეორებითი აზრების სხვადასხვა ხანგრძლივობას, რომელთაც შეიძლება ეწოდოს მისი ფორმულები. მეტრის, სიტყვების, მელოდიის ძირითადი თარგები მის საკუთრებად იქცევა და ტრადიცია იწყებს რეპროდუცირებას (Lord, 2000: 32).*

მართალია, ლორდი გვაფრთხილებს, რომ არ გავუთანაბროთ ზეპირი კომპოზიცია „იმპროვიზაციას ფართო გაგებით“ (5), მუსიკოლოგებმა დიდი ხანია აღიარეს პარალელები ლორდის აღწერილ პროცესსა და მუსიკოს-იმპროვიზატორების მიერ ჟანრისა და სტილის ცოდნის შექმნისა და რეალიზაციის ხერხებს შორის (იხ. Berliner, 1994 — ჯაზის მუსიკოსების უშუალო მონათხრობებიდან).

ზემოთ აღწერილი A სამღერისის საქცევები ტრიოს მომღერლისთვის იგივეა, რაც ჰომეროსისა თუ სამხრეთსლავური ეპოსის მეტრული ტერფები, როგორც თავისუფალი არე, რომლის შესავსებად ოსტატი ირჩევს შესაბამის შიგთავსს შესაძლებლობათა ფართო დიაპაზონიდან. სწორედ ამას გულისხმობს ანზორ ერქომაიშვილი მისი ბაბუის, არტემ ერქომაიშვილის რეპერტუარის სანოტო კრებულის შესავალში: „გამოცდილ მომღერალს შეეძლო, წინასწარ განეტყვიტა ყოველი ფრაზის, ნაწილისა თუ მთელი სიმღერის, დამაბოლოებელი ტონი, რომელამდეც ყველა მომღერალი თავისებურად მიდიოდა“ (Erkomaishvili, 2005: 28). თუმცა, განსხვავებით ეპოსის ერთგვაროვანი მეტრისა, გურული რეპერტუარის სხვადასხვა სიმღერა განსხვავებული სიგრძის ფრაზებისგან შედგება, რომლებიც, ჩვეულებრივ, უნიონური ან კვინტური კადანსით ბოლოვდება. ეს ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ყოველ სიმღერას გააჩნია მაკრო-სტრუქტურა ან ჩარჩო, რასაც ქვემოთ კიდევ დავუბრუნდები.

ზეპირი ფორმულის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება მისი „თემა“ ანუ მისი შემადგენელი სიტყვების სემანტიკაა. ეს ერთ-ერთი პრობლემაა მუსიკაში ზეპირი ფორმულის გამოყენებისას: ინსტრუმენტულ მოტივებს ან არალექსიკურ ვოკალიზაციებს, ისევე, როგორც გურულ სამღერისებს, არ გააჩნიათ რეფერენციალური მნიშვნელობა, რომელზეც შეიძლება ისაუბრო. მიუხედავად ამისა, „მე რუსთველში“ ჩემ მიერ აღმოჩენილი სამღერისის ფორმულები არ აღძრავენ მხოლოდ რიტმულ ინტერესს და არ ქმნიან მხოლოდ კეთილხმოვან კონსონირებულ ყლერადობას. მათი უმრავლესობა სიმღერის კილოურ ბგერათრიგში გარკვეული ტონის სიმალესთანაა დაკავშირებული. მაგალითად, მარცვლები „დი-ლა-ვო“ უნიკალურებია არამხოლოდ ბრუნვადი ფიგურით პირველ ხმაში, არამედ იმითაც, რომ დაკავშირებულია ბგერათრიგის გარკვეულ საფეხურებთან, როგორც ერთგვარი მნემონიკა ან სოლფეჯირება. „დი-ლა-ვო“ ჩემს სტანდარტიზებულ ტრანსპოზიციამი მხოლოდ ზედა F-დან ან, მოკლე მომენტებში G-დან შეიძლება დაიწყოს, რაც ყველაზე მაღალ ბგერად ითვლება გურულ სიმღერაში (თუ არ ჩავთვლით კრიმანჭულსა და გამყივანს). ანალოგიურია მეორე ხმისთვის ტიპური, საფეხურებობრივად აღმაველი ფიგურა „ა-ბა-დე-ლო“, რომელიც შეიძლება დაიწყოს მხოლოდ A-დან ან ქვედა G-დან, როგორც შუა დიაპაზონის ნაწილი, დაკავებული მეორე ხმის მიერ (მაგ. 3). რამდენადაც სამღერისები ახდენენ ტონის სიმალლისა და მელოდიური მიმდევრობის კოდირებას, ისინი, საბოლოო ჯამში, აძლიერებენ სივრცულ დამოკიდებულებას ხმებს შორის და უზრუნველყოფენ დასაშვებ ჰარმონიულ ინტერვალებს. მართალია, ეს არ არის სემანტიკური ან თხრობითი თემა, განხილული პარისა და ლორდის მიერ, ეს დამოკიდებულებები, ფაქტობრივად ტრიო სიმღერის გზავნილია, რომელიც თაობიდან თაობას ზეპირად და პრაქტიკულად გადაეცემა.

გურული კონტრაპუნქტის ამ თვალსაზრისით განხილვას შეუძლია შემოგვთავაზოს

ალტერნატივაც მუსიკალური ანალიზის ქართულ მუსიკოლოგიაში გაბატონებული მიმართულებისა, რომელიც, როგორც წესი, ფოკუსირებულია აკორდების სტრუქტურასა და ინტერვალურ დამოკიდებულებებზე. ამის ბოლოდროინდელ მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ იოსებ ყორღანის მიერ დასავლეთ საქართველოს პოლიფონიის შეფასება, როგორც მელიოდური ანუ ჰორიზონტალური კოორდინაციისა (რომელშიც ყოველ ხმას შეუძლია შეიცვალოს ტონის სიმაღლე ტერციით ან კვინტიით) და ჰარმონიული ანუ ვერტიკალური კოორდინაციის (რომელშიც ხმები ურთიერთობენ დისონირებული ინტერვალებით — სეკუნდებით, კვარტებითა და სეპტიმებით) ურთიერთქმედება (Jordanian, 2006:86). მართალია ეს მუსიკალური მოვლენის გამჭრიახი და გენერატიული დახასიათებაა, ის შესაძლებელია, ძალიან აბსტრაქტული იყოს ახსნის თვალსაზრისით: ეს სტილურად დაშვებული ინტერვალები და მათი შემაჯამებელი აკორდული ჰარმონიები, ვიცყოდი, არ არის ინტერვალებისა და აკორდთა სინტაქსის თანდაყოლილი ან განვრთნილი ალქმის შედეგი, არამედ განპირობებულია ვერბალურ-მელიოდური ფორმულებით, რომლებიც საზღვრავენ ყოველ ხმას გარკვეული მელიოდური ხაზით და უზრუნველყოფენ მათ სწორ დაყოფას. საინტერესოა, იყო თუ არა ეს ფორმულები ისტორიულად შემუშავებული, დასაშვები და აკრძალული ინტერვალების უკვე არსებული კონტექსტის ჩარჩოებში? თუ ასეთმა ინტერვალებმა ვალენტობა ამ ფორმულების დამოუკიდებელი დამუშავების შედეგად მიიღეს? ეს საკითხი ქათმისა და კვერცხის პრობლემას ჰგავს, რომლის საბოლოოდ გადაწყვეტა ძალიან რთულია. ათუმცა, თუ პოლიფონიის თეორიას მივმართავთ ცალკეული მუსიკოსების პრაქტიკაზე და არა შორიდან დანახულ აკორდებსა და ჰარმონიებზე (უნდა ითქვას, რომ ეს თვალსაზრისი მჭიდროდაა დაკავშირებული დასავლეთევროპული კლასიკური მუსიკის კოლონიალურ და იმპერიულ ეპისტემოლოგებთან), იმედი მაქვს, გავამდიდრებთ ეთნომუსიკოლოგთა, პოლიფონიური მუსიკის მკვლევართა და სხვათათვის ხელმისაწვდომ რესურსებს.

ეს ეთნოგრაფიული ორიენტაცია მიბიძგებს, გამოვიყენო კიდევ ერთი ანალიტიკური ტერმინი, რომელიც ტრისტან სიხარულიძემ შემოიტანა ჩვენს ინტერვიუში. იმპროვიზაციის შესახებ კითხვაზე პასუხად, მან მითხრა, რომ გურულ სიმღერაში „თქვენ შეგიძლიათ გააკეთოთ ყველაფერი, რაც მოგესურვებათ, ოღონდ არ უნდა გამოხვიდეთ ჩარჩოებიდან (პირადი მიმონერა, 6 აგვისტო, 2016). მერე კი მითხრა: „დოგმა არ არის, მაგრამ არის ჩარჩო“ (25 ივლისი, 2016). ჩარჩო არ არის ფართოდ გამოყენებული ტერმინი მომღერლებსა და მეცნიერებს შორის, თუმცა, ის აშკარად მნიშვნელოვანია ტრისტანისთვის, რომელმაც დიდი დრო გაატარა იმაზე ფიქრში, თუ როგორ ესწავლებინა გურული სიმღერები თანამემამულე ქართველებისთვის თუ ათობით უცხოელი სტუდენტისთვის. „ჩარჩოდან გამოსვლა — აგრძელება ტრისტანი — ნიშნავს მის დარღვევას ან დაშლას. მაშინ რა ჩარჩოა ეს? ეს შეიძლება შეესაბამებოდეს იმას, რასაც იმპროვიზაციის თეორეტიკოსებმა „მოდელი“ (Nettl, 1974) ან „რეფერენტი“ (Pressing, 1998) უწოდეს. კერძოდ კი, ყოველსომოცველ სტრუქტურას, რომელიც შეიძლება შეივსოს მასალით „ცოდნის ბაზიდან“ ან ფორმულათა „საცავიდან“ კონკრეტული ნიმუშის შესრულების მომენტში. თუმცა, შეცდომა იქნებოდა, ჩვენ მიერ ამ ჩარჩოს ალქმის შეზღუდვა მკაცრი „მუსიკალური“ ელემენტებით, როგორცაა: ბგერის სიმაღლე, რიტმი ან აკორდთა სტრუქტურა. უფრო მეტიც, გურული სიმღერის სტრუქტურა მოიცავს არამარტო ტექსტსა და ტიპურ ფორმულებს, არამედ ინდივიდუალურ მომღერალთა ურთიერთობასაც და სამი განსხვავებული ხმის მოლოდინსაც.

ნაშრომის ბოლოს, კიდევ ერთხელ დავაკვირდეთ ამ ჩარჩოს მოქმედებაში, რისთვისაც ყურადღებით მოვისმინოთ სამღერისი A „მე რუსთველის“ ნაწყვეტიდან. ჩემს ტრანსკრიპციაში (სურ. 1) პირველი ხმის დაღმავალი ფრაზა ყოველთვის აღწევს ქვედა დაბალ E-ს, შემდეგ კი ქვემოდან უახლოვდება კადანსურ G-ს. ჩემ მიერ მოსმენილი ჩანაწერების

უდიდეს უმრავლესობაში ეს დაღმავალი ფრაზა პირველ ხმას მეორის დაბლა აქცევს (ტექნიკა, რომელსაც გადაჯვარედინებას უწოდებენ). ამგვარად, მეორე ხმა უახლოვდება კადანსს ერთი ტონით მაღლა. ესაა ნოტი A. თუმცა, 2013 წლის ჩანაწერში ეს კადანსი რამდენადმე განსხვავებულია. ტრისტანი აქ პირველ ხმას, ანუ დამწყებს მლერის. მეორე ხმას. ანუ მოძახილს ან გარდაცვლილი პოლიკარპე ხუბულავა ასრულებს, გამორჩენილი მომღერალი სამეგრელოდან. რომელიც ამ დროს 90 წლისაა და რომელსაც ერთ-ერთ წინა სიმპოზიუმზე პრეზენტაცია მიეძღვნა (Kalandadze-Makharadze, 2015). მან ბევრი გურული სიმღერა იცოდა, „მე რუსთველი“ კი განსაკუთრებით უყვარდა, თუმცა მისი ფლობის დონით ტრისტანს ვერ შეედრებოდა. ამ ჩანაწერში ტრისტანს და პოლიკარპეს წამებში უწევთ მიიღონ გადაწყვეტილება იმის უზრუნველყოფად, რომ სიმღერა არ „დაირღვეს“.

მეორე კუპლეტში, როცა ტრისტანი ასრულებს ტიპურ დაღმავალ ფრაზას, პოლიკარპე, ნაცვლად მეორე ხმის ტიპური მოძრაობისა, რომელმაც მაღალი ნოტების მეშვეობით პირველ ხმას ქვემოთ მოძრაობის საშუალება უნდა მისცეს, ჩამოდის C-დან და ბოლო უნისონში უერთდება ტრისტანს. როგორც ჩანს, ის პირველი ხმის ფორმულას მეორე ხმის პარტიაში სვამს. შესაძლოა, აცნობიერებს, რომ რაღაც ისე არ მიდის და პოლიკარპე ხტება ზემოთ A-ზე, რომ კადანსს ზემოდან მიაღწიოს (მაგ. 4a).

შემდეგ ორ კუპლეტში პოლიკარპეც და ტრისტანიც, კადანსთან მიახლოების კვალდაკვალ, ისევ თავს არიდებენ მოსალოდნელ შაბლონს. თავიდან პოლიკარპე ასრულებს დაღმავალ ფრაზას, რომლითაც ტრისტანს არ „უშვებს“ ქვევით. ტრისტანი პასუხობს მხოლოდ G-ზე ჩასვლით, შემდეგ კი მიდის კადანსისკენ ბგერა A-ზე, რომელიც, წესით. მეორე ხმის მიერ იმღერება. პოლიკარპე სწრაფად რეაგირებს ბოლო თვლაზე კადანსის წინ, უარს ამბობს A ბგერაზე, რომ მოუახლოვდეს კადანსს ქვემოდან (მაგ. 4b). საბოლოოდ, მეოთხე კუპლეტში ტრისტანიც და პოლიკარპეც კვლავ ჩადიან უნისონში, ამჯერად G-ზე. ბოლოსწინა ტაქტში ტრისტანი თავდაჯერებულად ჩადის კადანსის ქვედა მეზობლამდე, მაშინ, როცა პოლიკარპე ბოლო მომენტში აკეთებს ნახტომს ზედა მეზობელზე და კიდევ ერთხელ უზრუნველყოფს სწორ კადანსს (მაგ. 4c). არც ერთი ეს სვლა არაა სტანდარტული ფორმულა. ეს ყველაფერი ნამდვილი იმპროვიზაციაა, რაც ადასტურებს ორივე მომღერლის მოცემულ მომენტთან ადაპტირების უნარს. ამ „მოლაპარაკებებში“ ისინი აძლიერებენ გარკვეულ ესთეტიკურ პრიორიტეტებს, რომლებიც ჩარჩოს შემადგენელ ელემენტებს ქმნიან. კადანსის ფორმა, როცა ერთი ხმა ზემოდან უახლოვდება, დანარჩენი ორი კი — ქვემოდან, ამკარად მთავარია ამ პრიორიტეტებს შორის, მაშინ, როცა სხვა თავისებურებები, როგორცაა, მაგალითად, ხმების გადაჯვარედინება, სასურველია, მაგრამ არა — აუცილებელი. პოლიკარპე, როგორც ჩანს, აღიარებს დამწყების შედარებით მაღალ სტატუსს და აძლევს ტრისტანს საშუალებას, აირჩიოს ნოტი კადანსის წინ, შემდეგ კი მოახდინოს საკუთარის მასთან შესაბამისი კორექტირება. ის, რასაც ალბერტ ლორდმა „ადაპტაციის ხელოვნება“ უწოდა, ყველაზე ცხადი სწორედ იმ მომენტებში ხდება, როცა უანრული შეზღუდვები გადაილახება ინდივიდუალური მუსიკოსების არჩევანით.

ადგილის ეკონომიის გათვალისწინებით, გამოვტოვე ბევრი რამ, რაც დამეხმარებოდა გურული ტრიოს პერფორმანსის მეტად დაზუსტებაში. კერძოდ, იმპროვიზაციის სტატუსის შეცვლამ საბჭოთა პერიოდში ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა ქართულ ხალხურ მუსიკაზე. კერძოდ, იდეოლოგიამ, რომელიც „მასობრივ სიმღერას“ აძლევდა უპირატესობას. — იმოქმედა ტრიოზეც, რომელიც ინდივიდუალურ შემსრულებელთა ნიქსავითარებდა (Smith, 2002; Nercessian, 2004).

ნაყოფიერი კვლევის კიდევ ერთი სფეროა მეხსიერების როლის შესწავლა პოლიფონიის შესრულებასა და განვითარებაში შუა საუკუნეების ევროპულ ეკლესიაში (Berger,

2002). ქართული მუსიკის შუა საუკუნეების ევროპასთან ისტორიული ან ევლუციური თვალსაზრისით დაკავშირების მცდელობები უდევს საფუძვლად სპეკულაციურ თეორიებს (Schneider, 1940; Nadel, 1933), რომლებიც აგრძელებენ გავლენას ქართულ მუსიკალურ მეცნიერებაზე, თუმცა, გვთავაზობენ ოდნავ მეტს, ვიდრე მოძველებული ამბავი მუსიკის ისტორიაზე, რომელიც ევროპულ პოლიფონიასა და ჰარმონიას ევოლუციური კიბის უმაღლეს საფეხურზე აყენებს. მართალია, შუა საუკუნეების მუსიკალურ მეცნიერებას შეუძლია, დაგვეზაროს, ნათელი მოვფინოთ პოლიფონიასა და იმპროვიზაციას შორის კავშირს; ზეპირი და ლიტერატურული გადაცემის თანაარსებობას; მაგრამ ჩვენ ყოველთვის უნდა ვერიდოთ ცოცხალი შემსრულებლების, როგორც ადრეული ან, ნაკლებადგანვითარებული აზროვნების მქონე ინდივიდებად წარმოდგენას. ეს არის პრობლემის ნაწილი და მისი კვლევა, რომელშიც პროფესიონალი ქართველი მომღერლების გამოცდილება გამოყენებულია შუა საუკუნეების მუსიკალურ პრაქტიკაზე მსჯელობისათვის (მაგ., Arom, 2017) — პრობლემა, რომელიც, ვიტყვოდი, არ შემოიფარგლება საქართველოთი. მაშინ, როცა ჩემ მიერ წარმოდგენილი ნაშრომში ვცდილობ გურულ იმპროვიზაციაში არსებული და შეუმჩნეველი ფსიქიკური პროცესების სქემატურ ვიზუალიზებას, შეგნებულად ვუვლი გვერდს ჰარმონიული სტრუქტურებისა და ძირითადი აკორდების მრავალფეროვნების ანალიზს. მიმაჩნია, რომ ასეთი აშკარად საფეხურებრივი მიდგომა ფორმულებთან — როცა ერთდროულად აცნობიერებ სხვა შეზღუდვებს, რომელთაც მოითხოვს საკადანსო მოლოდინები და პიროვნული ურთიერთობები — ბევრს მოგვცემს მრავალხმიანი იმპროვიზაციის შესწავლის კუთხით.

### გამოყენებული აუდიოფილმი

„მე რუსთველის“ ჩანაწერები გური და ტრისტან სიხარულიძეების მონაწილეობით: *ჩვენ მშვიდობა: 26 გურული სიმღერა*. 2003. ტრადიციული სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.

შევისწავლოთ ქართული ხალხური სიმღერა: *გურული სიმღერები*. 2004. ტრადიციული სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. დავით შულღიაშვილისა და მალხაზ ერქვანიძის რედაქტორობით.

*Georgische Reise: Weltliche und geistliche Gesänge (მოგზაურობა საქართველოში: საერო და სასულიერო ვოკალური მუსიკა)*. 2004. Raumklang Edition Waran (RK 2304-1/2), შენიშვნები სებასტიან პანკისა და მარიკა ლაფაური-ბურკის.

*გურული ხალხური სიმღერების ტრიო „შალვა ჩემო“*. 2008. ტრადიციული სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი და სანო სტუდია. ნოტირებულია ანზორ ერქომაიშვილის მიერ.

ოზურგეთის სახალხო ანსამბლი „შვიდეკაცა“. 2008. „სანო“ სტუდია.

*უნიკალური ჩანაწერები*. 2013. ფონდი „ქართული გალობა“. ნოტირებულია გია ბალაშვილის მიერ.

BRIAN FAIRLEY  
(USA)

**“THERE IS NO DOGMA, BUT THERE IS A FRAME”:  
FORMULAIC IMPROVISATION IN THE GURIAN TRIO SONG**

In its first eighteen years, this symposium has seen a number of attempts to represent Georgian traditional music through different diagrams, charts, and other schematic figures, all of which intend to visually demonstrate the operation of underlying systems. Among these are charts of non-tempered scale intervals (Gelzer, 2003; Erkvaniidze, 2003), graphs of frequency distributions (Mzhavanadze, 2018), and the visual representations of a “chord syntax” proposed by Simha Arom and Polo Vallejo (Arom and Vallejo, 2010). In a recent essay, Dr. Arom (Arom, 2017) extends this research to make a comparison between Georgian chant and West European polyphony of the Middle Ages, along the way arguing that performers hold aspects of this chord syntax in their heads – an itinerary of cadences of greater or lesser weight through which they navigate for each particular chant. In a similar vein, what I present today is a schematic representation of a performance process that is both *internal* – that is, cognitive – and *external* – that is, relational. Through formulaic analysis of a single Gurian trio song, I focus on a subject thus far under-represented in studies of Georgian folk music, namely improvisation. In so doing, I also suggest an alternative or supplement to schemas like Arom’s and others, one less reliant upon given categories of chords and intervals and more grounded in ethnographic observation and individual experience.

The Gurian trio song, it must be said, requires less introduction for this audience than perhaps any other in the world. Long renowned for the intricacy and independence of its three vocal parts, the trio song repertoire is also known for the wide range of variants that exist for each song. In recent years, perhaps the most celebrated traditional trio singers were two cousins from Makvaneti, Guri Sikharulidze, who passed away in 2019, and Tristan Sikharulidze. My research today is based on a number of private lessons with Tristan, beginning in 2012, and a corpus of recent recordings by both Tristan and Guri with various trio partners (see Discography). In the interest of time, my discussion today will focus on a single song in this large repertoire, “Me Rustveli.”

The song’s text, as will be familiar to many, comes from the Georgian national epic, “The Knight in the Panther’s Skin,” by Shota Rustaveli. But even this basic description is lacking, since less than half of the song as performed features words with dictionary definitions. The majority of the song is made up of vocables, so-called “nonsense” syllables in different configurations. These vocables, which have been studied in depth by Lauren Ninoshvili (Ninoshvili, 2010), are sometimes referred to as *samgherisi* by Georgian scholars (Erkomaishvili, 2005: 25), and I will use that term to delineate the passages not containing lexically meaningful words. “Me Rustveli” is strophic, each verse containing a core of one line of Rustaveli’s poem, surrounded on either side by two passages of *samgherisi* (A and B in fig. 1). Cadences on a unison pitch occur in the middle and at the end of each verse. Though comparatively short and performed at a brisk tempo, this song allows an experienced singer a great deal of room for variation, making it a beloved item in any Gurian singer’s repertoire.

Allow me now to focus even closer, on the part of each verse that precedes the recitation of



Rustaveli's poetry, which I have referred to here as Samgherisi A. In my transcription into staff notation, this corresponds to eight measures in 2/4 meter. Here is how Tristan taught me the first-voice part for this passage (ex. 1). After learning this version and listening to Tristan's different recordings, I began to recognize that these eight measures had a certain shape to them that was consistent across nearly every recording of "Me Rustveli" that I could find, from 1907 to today. Specifically, it seemed that these eight measures could be subdivided into four smaller sections, with lengths of two, three, one, and two measures each. For the sake of this discussion, I have given them the nicknames INTRO, FLOATING, DESCENDING, and CADENCE. By comparing Tristan's other performances, we see how he seems to plug in different material while still maintaining this general shape (ex. 2). We might think of these eight measures, then, as a series of formulas – a term I will elaborate below – which can range in length from a half-measure to several strung together. Zooming out for a moment, one may begin to imagine a collection of all possible formulas in the form of a "storehouse" or, in Jeff Pressing's term, a "knowledge base." Each singer would thus have access to a different, though related storehouse, which "encodes the history of compositional choices and predilections defining an individual's personal style" (Pressing, 1998: 54) In figure 2, for example, I have grouped all of the first-voice formulas for this passage of "Me Rustveli" that appear in recordings featuring either Tristan or Guri Sikharulidze as first voice. I have also structured the diagram as a kind of flow-chart or decision tree, in which each measure – apart from the last – can be realized a number of different ways, each option in turn determining a new set of possibilities (cf. Stock, 1996: 110-111). With further analysis, such storehouses, I believe, could be constructed for the second-voice and *bani* parts as well, not only for this passage of this one song, but indeed for the genre as a whole.

But how do we move from a collection of formulas to a unique, coherent musical performance? To help make this leap, I turn now to one of the major discoveries of twentieth-century literary theory, the oral transmission of epic poetry. Scholars working on musical improvisation have often had recourse to the term "formula," including Chloe Zadeh (Zadeh, 2012) on Hindustani *thumrī*, Gregory Smith (Smith, 1983) on the pianist Bill Evans, and, one of the earliest, Leo Treitler (Treitler, 1974) on Gregorian chant. Though drawing on different theoretical bases, there is a common citation in all of this work: the oral formulaic theory of Milman Parry and Albert Lord. I, too, will draw upon this resource, and though there are areas of incompatibility, the overall fit with the Gurian case, I believe, is compelling.

The fullest statement of oral formulaic theory for a general readership comes from Albert Lord's (Lord, 2000) *The Singer of Tales* (first published in 1960). In it, Lord elaborates a theory, crediting his late teacher Milman Parry, on the possible connection between the Homeric poems of ancient Greece and the South Slavic tradition of epic singers whom Parry and Lord recorded in then-Yugoslavia in the 1930s. In simplified form, the idea is that epic bards relied on a storehouse of formulas, as short as a single word or as long as a full verse-line, as scaffolding for creating a song in real time. For instance, one could imagine a Homer-like figure using one of the famous epithets like "swift-footed Achilles" or a formulaic expression like "when rosy-fingered dawn appeared early-born," in part as a way to fill time while devising what should come next. Metrical position is crucial: some formulas fit into the last two feet of a line, while others help prepare a caesura in the middle of a verse. The same idea could be expressed or the same person named in four syllables or six, depending on one's metrical needs. Here is Lord describing an epic singer's mental training:

Even in pre-singing years rhythm and thought are one, and the singer's concept of the formula

is shaped though not explicit. He is aware of the successive beats and the varying lengths of repeated thoughts, and these might be said to be his formulas. Basic patterns of meter, word boundary, melody have become his possession, and in him the tradition begins to reproduce itself. (Lord, 2000: 32).

Although Lord cautions against equating oral composition with “improvisation in a broad sense” (5), music scholars have long recognized parallels between the process described by Lord and the way that improvising musicians acquire and implement their knowledge of genre and style (see Berliner [1994] for insightful first-hand accounts from jazz musicians).

The subsections of Samgherisi A defined above may serve for the trio singer much like the metrical feet of a Homeric or South Slavic epic – as slots to be filled with appropriate content, for which a master can select from a wide range of possibilities. Anzor Erkomaishvili (Erkomaishvili, 2005) suggests as much in the introduction to transcriptions of his grandfather Artem’s repertoire: “The experienced singer could predict the final tone of each phrase, section, or the entire song, which each singer approached in his own way” (Erkomaishvili, 2005: 28). Unlike the uniform meters of epic, however, the different songs in the Gurian repertoire have varying phrase lengths, usually punctuated by a cadence on a unison or a fifth. This contributes to the sense that each song has a macro-structure, or frame, a point I will return to below.

Another important feature of an oral formula is its “theme,” that is, the semantic meaning of the words contained within it. This is one of the challenges of applying oral formulaics to music: instrumental motifs or non-lexical series of vocables, as in Gurian samgherisi, have no referential “meaning” to speak of. Nevertheless, the vocable formulas I’ve identified in “Me Rustveli” do more than provide rhythmic interest or euphonious consonant sounds. Most of them are linked to specific pitch levels within the modal scale of a song. For instance, not only are the syllables “di-la-vo” unique to a circling figure in the first voice part, they are linked, it seems, to specific scale degrees, as a kind of mnemonic or solfege. “Di-la-vo” can only begin, in my standardized transposition, at the high F, or for brief moments at G, which in modal terms is the highest note of any Gurian trio song, apart from *k’rimanch’uli* or *gamqivani*. Likewise, for the second voice, a typical figure “a-ba-de-lo,” which ascends stepwise, can only begin on A or the lower G, as part of the second voice’s occupation of the middle range (ex. 3). Because the vocables encode pitch levels and melodic sequences, they end up reinforcing spatial relationships among the different voices and ensuring permitted harmonic intervals. Though not the semantic or narrative “theme” envisioned by Parry and Lord’s theory, these relationships, in effect, become the message of the trio song, carried through the generations via oral and practical transmission.

Thinking about Gurian counterpoint in these terms may also offer an alternative to the dominant strain of musical analysis in Georgian musicology, which tends to focus on chord structure and intervallic relationships. A recent example would be Joseph Jordania’s (2006, p. 86) description of West Georgian polyphony as the interaction of melodic or horizontal coordination (in which each voice part can more or less exchange its pitch levels by thirds or fifths) and harmonic or vertical coordination (in which the voices relate to each other at dissonant intervals of seconds, fourths, or sevenths). Although an insightful and generative description of musical phenomena, it is perhaps too abstract as an explanation: these stylistically permissible intervals and their resulting chordal harmonies, I would argue, are not the result of an innate or trained awareness of intervals or chord syntax, but rather are ensured by the verbal-melodic formulas themselves, which restrict each voice-part to certain melodic lanes and guarantee their proper separation. Whether the formu-

las developed historically within a pre-existing context of permissible and forbidden intervals, or whether such intervals acquired their valence due to the independent elaboration of these formulas, is something of a chicken-and-egg situation that would be hard to prove conclusively. By centering a theory of polyphony on the practice of individual musicians, however, rather than on a bird's-eye view of chords and harmonies – a view, it must be said, which is inextricably linked to colonial and imperial epistemologies of Western European classical music – I hope to enrich the resources available to ethnographers of music, polyphonic or otherwise.

This ethnographic orientation informs my use of another analytic term, one introduced by my teacher Tristan Sikharulidze in an interview. Answering my questions about improvisation, Tristan had said that, in a Gurian song, “you can do anything, but don’t go outside the frame” (pers. comm., 6 August 2016). As he put it another time, “There is no dogma, but there is a frame” (25 July 2016). “Frame,” *charcho* in Georgian, does not seem to be a widely used term, either among singers or scholars, but it clearly has meaning for Tristan, who has spent a great deal of time thinking about how to teach Gurian songs, whether to fellow Georgians or to dozens of international students. To go outside the frame, Tristan went on, is to make it break or disintegrate (*dashla* in Georgian). What then is this frame? It may correspond to what other theorists of improvisation have termed a “model” (Nettl, 1974) or “referent” (Pressing, 1998), namely the overarching structure into which material from a knowledge base or storehouse of formulas is inserted in the moment of performance. It would be a mistake, however, to limit our understanding of this frame to strictly “musical” elements like pitch, rhythm, or chord structure. Rather, the frame of any Gurian song must be understood to include not only its text and typical formulas but also the interplay of individual singers and the expectations placed on the three different voice parts.

I will conclude, then, by observing this frame in action, through close listening to a recording of that same *Samgherisi A* section of “Me Rustveli.” Looking again at my transcription (fig. 1), the first-voice DESCENDING phrase usually reaches the low E, before approaching the cadential G from below. In the vast majority of recordings I’ve heard, this DESCENDING phrase brings the first voice below the second (a technique known as *gadajvaredineba*). The second voice, then, typically approaches the cadence from the step above, here the note A. In a recording from 2013, however, these cadences go slightly off track. Tristan is here singing the first voice or *dams’qebi*. Singing the second voice or *modzakhili* is the late Polikarpe Khubulava, then ninety years old, a revered musician from Samegrelo and the subject of recent scholarship presented at this symposium (Kalandadze-Makharadze, 2015). Polikarpe knew many Gurian songs, and “Me Rustveli” seems to have been a favorite, though his knowledge of the genre was not quite at Tristan’s level. On this recording, in three consecutive verses, Tristan and Polikarpe must make split-second decisions to ensure that the song does not “break.”

In the second verse, when Tristan executes a typical Descending phrase, Polikarpe, rather than the typical second-voice move of sustaining a higher note to allow the first voice to cross below, descends from a C and ends up singing in unison with Tristan for a moment. He seems, in effect, to be inserting a first-voice formula into a second-voice part. Perhaps aware of things going awry, Polikarpe jumps up to an A so he can approach the cadence from above (ex. 4a).

In the next two verses, both Polikarpe and Tristan again deviate from expected patterns right as they approach the cadence. First, Polikarpe again executes a descending phrase, which does not allow Tristan to cross below. Tristan responds in the moment by remaining above Polikarpe, descending only to a G and then approaching the cadence note from A, the upper neighbor usually

sung by the second voice. Polikarpe reacts quickly in the last beat before the cadence, abandoning the A to approaching the cadence from below (ex. 4b). Finally, in the fourth verse, Tristan and Polikarpe again find themselves descending in unison, now to a G. In the second-to-last measure, Tristan confidently descends to the cadence-note's lower neighbor while Polikarpe once again ensures a proper cadence by jumping at the last moment to the upper neighbor (ex. 4c). None of these moves are standard formulas; they are all true improvisations, evidence of both musicians' ability to adapt in the moment. In these negotiations, they reinforce certain aesthetic priorities, constitutive elements of the song's frame. The cadence form, with one voice approaching from above and the other two approaching from below, is clearly chief among these priorities, while other features like voice-crossing, though desirable, are not obligatory. Polikarpe also appears to recognize the relatively higher status of the *damts'qebi*, allowing Tristan to choose a pre-cadence note and then adjusting his own accordingly. What Albert Lord termed "the art of adjustment" is perhaps most evident in these moments, when constraints of genre must be navigated through the choices of individual musicians.

In the interest of space, I have had to leave out much that would help clarify my portrait of Gurian trio performance. In particular, the changing status of improvisation throughout the Soviet period has exerted a powerful influence on Georgian music, even if the trio form managed to preserve and elevate the improvisational talent of individual performers amidst a predominant ideology that instead promoted "mass song" (see Smith, 2002; Nercessian, 2004). Another area of fruitful investigation would engage with scholarship on the role of memory in the performance and development of polyphony in the medieval European church, which relied on improvisation to a largely unrecognized degree (see especially Busse Berger, 2005). Here, however, caution must be applied. Attempts to link Georgian music with medieval Europe in a historical or evolutionary sense are at the root of speculative theories (Schneider, 1940; Nadel, 1933) that continue to influence Georgian-music scholarship, yet offer little more than enlistment in an outdated, exclusionary narrative of music history placing European polyphony and harmony as the top rungs of an evolutionary ladder. While medieval music scholarship may help illuminate the relationship between polyphony and improvisation or the co-existence of oral and literary transmission, we must always guard against employing living musicians as exemplars of an earlier or supposedly less developed age. This is part of the problem with studies that use the reported experience of professional Georgian folk singers to speculate on medieval musical practice (e.g., Arom, 2017) – a problem, I should add, not solely limited to Georgia. While the work I have presented here attempts in a similar fashion to schematically visualize the otherwise invisible mental processes at work in Gurian improvisation, I have deliberately avoided an analysis based around harmonic structures, especially those of the root-chord variety. I believe that this apparently linear approach to formulas – when combined with an awareness of other constraints imposed by cadential expectations and interpersonal interaction – has much to offer the study of simultaneous multipart improvisation.

### Discography

Recordings of “Me Rustveli” featuring Guri and/or Tristan Sikharulidze: *Chven mshvidoba: 26 Gurian songs*. (2003). International Centre for Georgian Folk Song.

*Let us study Georgian folk song: Gurian songs*. (2004). International Centre of Georgian Folk Song, edited by D.Shugliashvili and M.Erkvanidze.

*Georgische Reise: Weltliche und geistliche Gesänge (Georgian journey: Secular and spiritual vocal music)*. (2004). Raumklang Edition Waran (RK 2304-1/2), notes by S. Pank and M. Lapauri-Burk.

*Trio of Gurian folk songs: Shalva Chemo*. (2008). International Centre for Georgian Folk Song and Sano Studio, notes by A. Erkomaishvili.

*Ozurgetis sakhalkho ansambli shvidk'atsa* (Ozurgeti's folk ensemble Shvidkatsa). 2008. Sano Studio.

*Unik'aluri chanats'erebi* (Unique recordings). 2013. Georgian Chanting Foundation, notes by G. Bagashvili.

### References

Arom, Simha. (2017). “From Georgian to medieval polyphonies: Analysis and modeling.” In: *The dawn of music semiology: Essays in honor of Jean-Jacques Nattiez*. Pp. 59-80. Editors: J. Dunsby and J. Goldman. Rochester, NY: University of Rochester Press.

Arom, Simha, and Polo Vallejo. (2010). “Towards a Theory of the Chord Syntax of Georgian Polyphony.” In: *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 321-35. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Berliner, Paul. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Busse Berger, Anna Maria. (2005). *Medieval music and the art of memory*. Berkeley, CA: University of California Press.

Erkomaishvili, Anzor. (2005). *Georgian folk music. Guria: Artem Erkomaishvili's collection*. Tbilisi: International Center for Georgian Folk Song.

Erkvanidze, Malkhaz. (2003). “On Georgian scale system.” In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 178–85. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

- Gelzer, Stuart. (2003). "Testing a scale theory for Georgian folk music." In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 194-200. Editors: Tsursumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Jordania, Joseph. (2006). *Who asked the first question? The origins of human choral singing, intelligence, language, and speech*. Tbilisi: Logos.
- Kalandadze-Makharadze, Nino. 2015. (2015). "Polyphonic thinking: An uninterrupted Georgian tradition (based on the example of chants by Polikarpe Khubulava)." In: *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 233-39. Editors: Tsursumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Lord, Albert. (2000). *The singer of tales* (2nd ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Nadel, Siegfried F. (1933). *Georgische Gesänge*. Berlin: Harrassowitz.
- Nercessian, Andy. (2004). "National identity, cultural policy and the Soviet folk ensemble in Armenia." In: *Soviet music and society under Lenin and Stalin: The baton and sickle*. Pp. 148-162. Editor N. Edmunds. London: RoutledgeCurzon.
- Nettl, Bruno. (1974). "Thoughts on improvisation: A comparative approach." *Musical Quarterly* 60, Pp. 1-19.
- Ninoshvili, Lauren. (2010). *Singing between the words: The poetics of Georgian polyphony* (Unpublished doctoral dissertation). Columbia University, New York, NY.
- Pressing, Jeff. (1998). "Psychological constraints on improvisational expertise and communication." In: *The Course of Performance*. Pp. 47-68. Editor B. Nettl, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Mzhavanadze, Nana. (2017). "On one cadence articulation in Svans' singing repertoire." In: *The Eighth International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 365-374. Editors: Tsursumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Schneider, Marius. (1940). "Kaukasische Parallelen zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit." In: *Acta Musicologica* 12(1/4), Pp. 52-61.
- Smith, Gregory Eugene. (1983). *Homer, Gregory, and Bill Evans? The theory of formulaic composition in the context of jazz piano improvisation*. (Unpublished doctoral dissertation). Harvard University, Cambridge, MA.
- Smith, Susannah Lockwood. (2002). "From peasants to professionals: The socialist-realist transformation of a Russian folk choir." In: *Kritika* 3, Pp. 393-425.

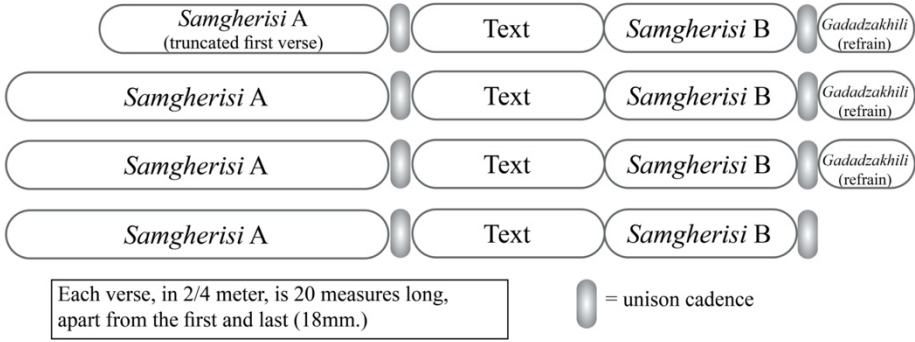
Stock, Jonathan P. J. (1996). *Musical creativity in twentieth-century China: Abing, his music, and its changing meanings*. Rochester, NY: University of Rochester Press.

Treitler, Leo. (1974). "Homer and Gregory: The transmission of epic poetry and plainchant." In: *Musical Quarterly* 60, Pp. 333-72.

Zadeh, Chloe. (2012). "Formulas and the building blocks of Ṭhumrī style: A study in 'improvised' music." In: *Analytical Approaches to World Music* 2(1).

**სურათი 1.** გურული ტრიო სიმღერის „მე რუსთველი“ ტიპური ოთხსტროფული სტრუქტურა.

**Figure 1.** Typical four-verse structure of the Gurian trio song “Me Rustveli.”



**სურათი 2.** ფორმულების „სანყობი“ პირველი ხმის (დამწყები) პარტია სიმღერაში „მე რუსთველი“.

**Figure 2.** A “storehouse” of formulas for the first-voice (*dams'qebi*) part in “Me Rustveli.”

INTRO		FLOATING			DESCENDING	CADENCE	
m. 1	m. 2	m. 3	m. 4	m. 5	m. 6	m. 7	m. 8

These two measures together make a formula used by Tristan:

In these two variants, material typically associated with the INTRO section can be prolonged into the FLOATING section (above), or an extended FLOATING section can replace the INTRO (below).

**Notes:**

- This diagram does not account for slight rhythmic variation in performance. (Guri Sikharulidze, for instance, comonly employs a lilting, dotted rhythm in the “di-la-vo” formulas).
- The exact syllables used for the *samgherisi* (e.g., “ra-ni-na” vs. “na-ni-na,” “rim t’iri” vs. “dim t’iri,” etc.) also vary by performer and transcriber.
- The symbol // denotes obligatory connection between measures.
- Not all formulas can be linked together in sequence. A more complex diagram would show which formulas typically connect to each other.



**მაგალითი 1.** პირველი ხმის (დამწყები) პარტია ტრისტან სიხარულიძის მიხედვით, 2013 წ.  
**Example 1.** First-voice (*dams'qebi*) part as taught by Tristan Sikharulidze, 2013.

vo di-lo - i vo di-lo di-la-vo di-la-vo di-la - vo di-la-vo di-lo di-la-vo di-la-vo de-lo  
 na-ni-ne-vo na-ni-na na-ni-ne-vo da da

**მაგალითი 2.** ტრისტან სიხარულიძის მიერ შესრულებული სამღერისის A მონაკვეთის შედარება.

**Example 2.** Comparison of *Samgherisi* A sections as sung by featuring Tristan Sikharulidze.

a. As taught by Tristan Sikharulidze (2013)

vo di-lo - i vo di-lo di-la-vo di-la-vo di-la - vo di-la-vo di-lo di-la-vo di-la-vo de-lo na-ni-ne-vo na-ni-na na-ni-ne-vo da da

b. As sung by Tristan with Ensemble Shvidkatsa (2008, 3rd verse)

vo di-lo - i vo di-lo vo de-lo vo de-lo-vo di - lo di-lo di-la-vo di-la-vo de-lo na-ni-ne-vo na-ni-na di-lav da da

c. As sung by Tristan with Ensemble Shvidkatsa (2008, 2nd verse)

vo di-lo - i o di-lo - i vo di-lo - i o di-lo di-la-vo de-li-vo de-li - vo vo de-la a-di-lo di-lav da da

**მაგალითი 3.** პირველი და მეორე ხმების ფორმულების შესაბამისი სიმაღლის დონეებით.  
**Example 3.** First- and second-voice formulas with associated pitch levels.

a. First voice (*dams'qebi*)

di-la-vo di-la-vo di-la - vo vo di-la-vo vo-di-la

b. Second voice (*modzakhili*)

a - ba-de - lo a - ba-de - lo

**მაგალითი 4a-c.** ტრისტან სიხარულიძისა და პოლიკარპე ხუბულავას 2013 წლის ჩანაწერებიდან სამი კადანის შედარება.

**Example 4a-c.** Comparison of three cadences from 2013 recording featuring Tristan Sikharulidze and Polikarpe Khubulava.

a. Second verse, *Samgherisi A* (0:36ff.)

*Damt'sqebi*  
(T. Sikharulidze)

*Modzakhili*  
(P. Khubulava)

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

a - ba - de - lo de - la a - di - lo da da

b. Third verse, *Samgherisi A* (1:07ff.)

T.

P.

di - la - vo di - la - vo di - la - vo di - la - vo de - la da na ni nav da

vo vo - di - lo de - lo de - la de - lo di la da da

c. Fourth verse, *Samgherisi A* (1:39ff.)

T.

P.

di - la - vo di - la - vo di - la - vo di - la - vo de - la da de - lav da da

vo de - la a - di - la a - di - lav da da

**პოლიფონიური ფოლკლორის განახლება:  
მოგონებების ძიება ტარაბის ლანდშაფტებში**

**ტარაბის ლანდშაფტების ძიებაში**

მონრეალის ქუჩებში ხეტილისას ელექტრონული მუსიკისა და წვეულებების ახალ სამყაროში აღმოვჩნდი, რაც რამდენიმე დღის განმავლობაში გაგრძელდა. მე ვუყურებდი კუნთებზე მობრჭყვიალე ოფლის წვეთების ვიბრაციას, ბასის პარტიის გუგუნისას მთელს სხეულზე რომ რიტმულად ხტოდნენ, ტრიალებდნენ და ბზრიალებდნენ. მე შევაბიჯე გულთბილი ენთუზიასტებისა და საერთაშორისო არტისტების ქვიარ კოლექტივში, რომელსაც ჩემი თანამოსაუბრეები — დიჯეები, მოცეკვავეები და პროდიუსერები თაყვანისცემის ტაძრებსა თუ სამლოცველოებს უწოდებენ, სადაც საცეკვაო მოედანზე ერთგვარ ლოცვის რიტუალს აღასრულებდნენ.

წახელ იმ ჯადოსნურ დილის ექვს საათამდე შემოვრჩი, როდესაც დიჯეიმ ჯერ ტექნოს ძლიერი ინტენსივობა განავითარა და შემდეგ მოულოდნელად შეწყვიტა რიტმული დარტყმები, რათა ჩვენი ყურადღება ფართო ფერად სივრცეზე შეეჩერებინა — დიჯეიმ თითქმის სხეულით შეგრძნობადი რიტმული ტკაცუნით ეიფორიაში ჩაგდებული მსმენელი ფერის ხმის უეცარი შემოყვანით საბოლოოდ მოაჯადოვა. ჩვენ, საცეკვაო მოედნის კოლექტივმა, თვალები დავხუჭეთ და უეცრად მე ვიგრძენი, რომ მონრეალის ნაცვლად, 1960-იანი წლების ბეირუთში გამართულ რომელიღაც კონცერტზე ვიმყოფებოდი და მოტპო კვამლის ღრუბლებში ჩაძირული ვცეკვავდი... რაც უფრო ღრმად ვისუნთქავდი ჰაერს, მით უფრო გარკვევით, თითქმის გემოს დონეზე, შევიგრძნობდი გარემოს. ამ მომენტში დიჯეიმ რიტმი დააბრუნა და მეც, უნებლიედ, ხელების აწვევითა და აღფრთოვანების გამომხატველი შეძახილით ვუპასუხე, შემდეგ თვალები გავახილე და გაღიმებულმა ჩემ გარშემო სივრცეს გადავხედე — საცეკვაო მოედანმა კვლავ დაიწყო მონრეალურ რიტმზე პულსირება, გაბრწყინებული სახეებით, რომლებიც დიჯეის შემოთავაზებული მუსიკალური განვითარებით მიღწეული ექსტაზის განცდას გამოხატავდა. ეს „ექსტაზი“ თავად „ტარაბი“ იყო, თუმცა სრულიად განსხვავებული ფორმით, ვიდრე ოდესმე შეიძლებოდა წარმომეგინა.

ტარაბის, არაბული კლასიკური მუსიკის შესახებ ძიება ტორონტოსა და მონრეალში 2016 წელს დავიწყე, მაშინ როცა ჩემს სადისერტაციო კვლევით პროექტს ვაყალიბებდი და ამიტომ ქალაქის ცნობილ დიასპორულ სამეზობლოებში გამართულ ღონისძიებებს აქტიურად ვსტუმრობდი, ვეცნობოდი მათ სამზარეულოს, ვესაუბრებოდი ადგილობრივებს. ყოველი მსგავსი სადილი და დიალოგი კიდევ უფრო მახლოვებდა იმ გემოსა და შეგრძნებასთან, რასაც ვეძებდი, მაგრამ ტარაბულ კულტურას, რასაც ვეძებდი — ახალგაზრდა მუსიკოსთა ჯგუფები, რომლებიც ძველ ტარაბულ სიმღერებს მღერიან — ვერსად მივაგენი. შედეგად, ჩემი კვლევის დაწყებიდან ტარაბის შესახებ ჩემი შეხედულება საგრძნობლად შეიცვალა, მუსიკალური ენით რომ ვთქვათ, ის სხვადასხვაგვარ მაქამათში (არაბული მოდალური სისტემა, მაქამ, მღერა) ტრანსპონირდა. ტარაბის შესახებ ჩემი შეხედულება ფორმალური საანსამბლო კონცერტიდან ღამის კლუბის ექსტაზურ გამოცდილებად გარდაიქმნა, როგორც ზემოთ მოცემულ მოგონებაშია აღწერილი. იმ დილით, ღამის კლუბის დატოვებისა და ჩემი მუსიკალური თავგადასავლის შემდგომი გააზრების შემდეგ, დავინწყე ფიქრი, ეთნომუსიკოლოგიაში პოპულარულ საკითხზე, არაბულ და ზოგადად, შუა აღმოსავლურ სამყაროში ძველი ხალხური მუსიკის აღდგენა-განახლებაზე,

როდესაც ახალგაზრდები ტარაბსა და სხვა ჟანრებს გარდაქმნილ-გადაკეთებული სახით პოლიტიკურ პროტესტებსა თუ სხვა სივრცეებში ასრულებენ იმ ახალი მუსიკალურ პროცესის ფარგლებში, რაც ეთნომუსიკოლოგიაში „ფოლკლორის განახლებად“ (folk revival) იწოდება (Lornell; Rasmussen, 2016). მე ვამტკიცებ, რომ ტარაბ-ლანდშაფტები, რომელთა შესახებაც კოსმოპოლიტურ კლუბებსა და დიასპორულ სივრცეებში, ისევე როგორც „შინ“, არაბულ ტერიტორიაზე მსმენია (Alajaji, 2015) დღეს წამყვანია ამ ფოლკლორის განახლების პროცესში. ასევე, ვამტკიცებ, რომ ამ მუსიკის სიღრმისეული ანალიზისათვის, ასევე, გათვალისწინებული უნდა იყოს გირცის სქელტანიან ნაშრომში (Geertz, 1973) აღწერილი გამოცდილებები, რომლებსაც მისი შემსრულებლები გადაიან. როგორც ზემოთ აღვწერე, მუსიკას უნარი აქვს მსმენელები და შემსრულებლები სხვადასხვა სივრცულ-დროით სამყაროში გადაიყვანოს, სწორედ მის მიერვე აღძრული მოგონებებისა და კოლექტიური, ინდივიდუალური, ეროვნული თუ პირადი მემორების საშუალებით. ტარაბის კონცეპტუალური, მონაწილეობითი და კულტურული ელემენტების გავლენით, რომლებსაც ქვემოთ წარმოდგენილ მუსიკალურ ანალიზში გაგაცნობთ, მიმაჩნია, რომ ამ მუსიკალურ ჟანრს განსაკუთრებით ძლიერი უნარი აქვს მსმენელი სხვადასხვა დროსა და სივრცესთან დააკავშიროს. მიუხედავად იმისა, რომ ელექტრონული საცეკვაო მუსიკის კულტურასთან (შემდგომში მოვიხსენიებ, როგორც EDMC) შერწყმა ამ ახალ მუსიკალურ ერთეულს ტარაბის თავდაპირველი ფორმისგან რადიკალურად განსხვავებულად წარმოაჩენს, მუსიკალური სტრუქტურისა და მისი შესრულების კონტექსტის ღრმად დაკვირვებისას აღმოვაჩენთ, რომ ამ ორი მუსიკალური კულტურის პარამეტრები არც ისე განსხვავებულია; უფრო სწორად, ეს არის ტარაბის არსებობის ახალი ერა, რომელსაც ჩემს სადისერტაციო ნაშრომში „პოსტ-ტარაბს“ ვუწოდებ. როგორც მე მივხვდი, ტარაბი არის არაბული სამყაროს პოლიტიკური რეგიონის შიგნით არსებული მუსიკალური მყოფობის ერა, რომელიც ერთ დროს პანარაბულ სენტიმენტებს ატარებდა, ანუ ზოგის გამაერთიანებელი იყო, ზოგს კი სრულიად ართმევდა ეთნიკურ იდენტობას. მჯერა, რომ პოსტ-ტარაბის ეპოქა ვირტუოზული მუსიკისა და სტილის პატივისცემის პარალელურად, აღიარებს არაბთა კოლონიზაციას, დიასპორებსა და არაბებად წოდებულ ხალხთა კოსმოპოლიტურ ბუნებას. ამდენად, ტარაბი ვითარდება და მეც ფეხი უნდა ავუწყო მის დინამიკას, რათა ამ მუსიკის სწორად გაანალიზება შევძლო.

2020 წლის სოციალურ-პოლიტიკური პანდემიის ლანდშაფტმა გვაიძულა სხვაგვარად ჩავატაროთ კვლევა, სხვაგვარად დავუკრათ მუსიკა და, ასევე, განსხვავებულად გავაანალიზოთ ის, რაც ამ ნაშრომის ფარგლებში კარგადაა ასახული. ამ თემის ფარგლებში ყურადღებას აღარ გავამახვილებ იმ შეზღუდვებსა და ლიმიტებზე, რომელთაც, ზემოაღნიშნული გარემოებიდან გამომდინარე, კვლევის წარმოების პროცესში შევეჩეხე და რომელიც დეტალურად მაქვს აღწერილი ჩემს საკვლევ დღიურში. ეს ნაშრომი კარგად აჩვენებს, რომ ჩემს კვლევაში მუსიკალური ანალიზი არ მაქვს გააზრებული, როგორც მხოლოდ მეთოდი, რომელიც აღწერს მუსიკალურ ცვლილებას ფიზიკურად პარტიტურაზე დაფიქსირებული თუ სონორულად უღერადი მაგალითების საშუალებით, არამედ მუსიკალური ანალიზი არის, ასევე, მეთოდოლოგია: ხელსაწყობის ნაკრები, რომელიც იცვლება და შესაბამის ადაპტაციას განიცდის მუსიკისა და მისი სოციალური გარემოდან გამომდინარე.

ფემინისტ მუსიკის მკვლევართა „ახალი მუსიკოლოგიის“ (McClary, 1991) გავლენით, 1993 წელს ფილიპ ვ. ბოლმანმა დაწერა, რომ მუსიკოლოგია ამკარა კრიზისში იყო და საჭირო იყო, რომ მუსიკოლოგებს გადაეაზრებინათ სოციალური თეორიების მუსიკალურ ანალიზში ჩართვის საკუთარი სტრატეგიები. მიუხედავად იმისა, რომ მას შემდეგ დისციპლინა მნიშვნელოვნად განვითარდა, მჯერა, რომ კოვიდ-19-ის პერიოდში გაჩენილმა საზოგადოების „ახალმა ნორმამ“ მუსიკის მკვლევარებში ახალი პასუხისმგებლობა

გააჩინა, რომ საკუთარ პროექტებში სამყაროს ახალი ჟღერადი გარემოს კვლევისას, მუსიკალური ანალიზი თანამოსაუბრეების ცოცხალ გამოცდილებასთან უნდა იყოს კომბინირებული. ეს ნაშრომი ფოკუსირებულია ტარაბის გაჩენაზე კანადურ EDMC-ში და რ. მიურეი შეფერის „ხმოვან ლანდშაფტთან“ კომბინაციაში (Schafer, 1993; Appadurai, 1996) წარმოადგენს „ტარაბ-ლანდშაფტს“, როგორც გარკვეულ ხმოვან სივრცეს, სადაც მსმენელს შეუძლია საკუთარ ტრადიციაში ინდივიდუალური და კოლექტიური მოგონებები ეძიოს. EDMC-ში პროდიუსერები (ელექტრონული მუსიკის ავტორ-შემსრულებლები) ტარაბის ნიმუშებს ელექტრონული დრამებით, ეფექტებითა და მინიმალისტური მელოდირ-ჰარმონიული ფრაზებით ამდიდრებენ და ამით, ტარაბით გაჟღერებულ EDMC-ს მუსიკალურად და სოციალურად ახალ პოლიფონიურ მნიშვნელობებს სძენენ. ტრადიციული არაბული მუსიკისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურებისა და კონცეფციების მოხმობით, ვცდილობ, გავანალიზო თანამედროვე EDMC-ის გამოცდილება და მიმართება ტარაბისთვის დამახასიათებელი ლექსიკისა და ცნებებისა თუ არაბული მატამოდალური სისტემის გამოყენებისადმი, რათა წარმოვაჩინო ამ EDMC-ის მუსიკალური პარალელები ტარაბის ორიგინალურ ფორმასთან. ტარაბ-ლანდშაფტებისა და მუსიკალური ანალიზის ამ ახალი მეთოდის საშუალებით, მე მხარს ვუჭერ მუსიკალურ ანალიზს, რომელიც კონცეპტუალურად ნაკლებ შეზღუდულია და პოპულარული მუსიკის ფანრების განხილვისას, როგორცაა მაგ. EDMC, აქტიურად იყენებს როგორც არაბული, ასევე დასავლური „მაღალი“ კულტურისთვის დამახასიათებელ ტერმინოლოგიას. ამ მეთოდოლოგიის საშუალებით, მე წარმოვაჩენ მუსიკის ქმნადობის არაბულ გამოცდილებას ტრადიციულიდან დიასპორაზე, მიგრაციაზე, ქვიარობაზე, ნაციონალიზმსა და ეთნიკურობაზე მოსაუბრე თანამედროვემდე. ვიმედოვნებ, რომ ამ გზით წარმოვაჩენ, რომ ტარაბი თავადაა ის სივრცე, რომელიც ამ ემოციებსა და გამოცდილებას ატარებს და რომ ჩვენ გვჭირდება არა მხოლოდ სოციალური თეორიის გამოყენება ამ მუსიკის გასაგებად, არამედ მუსიკალური ანალიზის მოხმობა თავად საზოგადოების გასაგებადაც.

### პოლიფონიური სტრუქტურული ანალიზი

„პოლიფონია“ დასავლური პროფესიული მუსიკის თეორიაში განმარტებულია, როგორც ერთდროულად მჟღერი დამოუკიდებელი მელოდიები, რომლებიც მჭიდრო ჰარმონიულ ქსოვილს ქმნიან. რიტმულად, ის განსაზღვრავს ციკლურ რიტმულ ფორმულებს, რომლებიც ერთმანეთს ფარავს, რადგან „პირველი თვლა“ ამ ციკლურ მოძრაობაში სხვადასხვა ადგილას ხვდება, ინსტრუმენტის ფორმულიდან და მუსიკალურ სტრუქტურაში მისი პოზიციიდან გამომდინარე. ხოლო ლიტერატურაში „პოლიფონია“ ჩნდება, როდესაც ერთი ტექსტი სხვადასხვა შესაძლო მნიშვნელობის მატარებელია და მისი სხვადასხვაგვარად ნაკითხვა შესაძლებელი. ჩემს ნაშრომში, მე ვცდილობ, ეს ორივე დეფინიცია გავითვალისწინო და პოლიფონია წარმოვიდგინო, როგორც მჭიდრო, მსხვილი მუსიკალური ტექსტურები, რომლებიც ამავდროულად დაკავშირებულია საკუთარი მეს მსხვილ, კომპლექსურ შესრულებასთან. ეს უკანასკნელი არ იწყება ან მთავრდება ერთსა და იმავე ადგილას და კულტურული ტექსტების მსგავსად, ისიც სხვადასხვაგვარად ნაკითხვადია (Geertz, 1972). ტიმ მორტონმა, თავის სტატიაში „საგანზე ორიენტირებული ონტოლოგიის“ კონცეფციის შესახებ, აღნიშნა, რომ „ობიექტები სივრცის ან დროის ყუთში არ სხედან, პირიქით, თავად სივრცე და დრო მომდინარეობს ობიექტებიდან“ (Morton, 2011: 151). მსჯელობისას, რომ „დრო“ და „სივრცე“ ობიექტებიდან „მომდინარე“ გარდაუვალი ზმენბია, იგი მაგალითად იშველიებს ფაქტს, რომ შეუძლებელია თავად მოცეკვავე მომდინარეობდეს ცეკვიდან (იქვე). ამრიგად, ხელოვანი და ხელოვნება არ შეიძლება განხილვებოდეს როგორც ინდივიდუალი ან ცალკეული ობიექტები — ხელოვანი ხელოვნების გარეშე აღარ არის ხელოვანი, თავის მხრივ, ხელოვნება ხელოვანის

გარეშე კარგავს თავის მნიშვნელობასა და დანიშნულებას. შესაბამისად,

მუსიკის სწორად გაანალიზება მუსიკოსის ფაქტორის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია. ამაში არ ვგულისხმობ უბრალოდ კომპოზიტორს ან ორიგინალურ შემსრულებელს, არამედ მათ, ვინც დღეს ამ მუსიკის უშუალო მონაწილეა. EDMC-ის შემთხვევაში, მუსიკალური გამოცდილება განსხვავებული იქნებოდა, ერთი მხრივ, პროდიუსერის პერსპექტივიდან, რომელიც ცალკეულ ბგერებსა და ჟღერად ფორმულებს ტრეკის, ელექტრონული მუსიკალური კომპოზიციის კონტექსტში უყრის თავს; მეორე მხრივ კი, დიჯეის პერსპექტივიდან, რომელიც უკვე არსებულ ტრეკებს ირჩევს (წინასწარ, შესრულებისას, ან ამ ორის კომბინაციით), რათა მუსიკალური ნაკრები შეადგინოს და მათ ან სხვადასხვა ფენად წარმოადგენს, ან მხოლოდ ერთიდან მეორეზე მსუბუქად და ოსტატურად გადადის. ასევე განსხვავებული მუსიკალური გამოცდილება აქვს მოცეკვავეს, რომელიც დიჯეის საშემსრულებლო პროცესში ასევე თანამონაწილეობს, რადგან მის არჩევანზე ხმამალა რეაგირებს და შექმნილ ატმოსფეროს ინარჩუნებს ან აფექტის განწყობამდე ავითარებს ამ ემოციურ უკუკავშირს. ამდენად, ამ მუსიკის ჩემულ პოლიფონიურ ანალიზში მრავალი სხვადასხვა ადამიანი, ისტორია და გამოცდილება იყრის თავს. ყოველივე ეს თანაბრადაა ჩართული ტრეკის მუდმივად ცვალებად სოციალურ კონტექსტში, რომელიც კიდევ უფრო მსხვილი და კომპლექსური სტრუქტურის ხდება, როდესაც მუსიკალურ ფორმულებად ტარაბ-ლანდშაფტებია გამოყენებული.

ქვემოთ ტარაბისა და EDMC-ის შედარებით ანალიზში ხაზს ვუსვამ ამ ორ მუსიკალურ კულტურას შორის არსებულ მსგავსებებს და ვაშენებ იმ პოლიფონიურ სტრუქტურას, რომელსაც ტარაბ-ლანდშაფტები ქმნიან, როდესაც ეს ორი ჟანრი ერთობლიობაში ჟღერს. პირველ რიგში, წარმოვადგენ დიაგრამას, როგორც ჩემი ანალიზისთვის ვიზუალურ დამხმარე საშუალებას, შემდეგ კი დეტალურად აღვწერ მას.

ტარაბი	EDMC
<p>სახლის ბაზა: ალუპო, ბერუითი, ქაირო</p> <p>ქასიდა, „გრძელი სიმღერა“ (30-60 წუთი) პოეტური ტექსტი 1940-1970-იანების ეგვიპტიდან</p> <p>განმეორებითი მელოდიები</p> <p>ტახტ ანსამბლის ინსტრუმენტაცია</p> <p>ტაქსიმი (იმპროვიზაცია), სადაც რიტმული სექცია დროით-რიტმული ელემენტისგან თავისუფლდება და ინსტრუმენტალისტები რიტმული რეჟიმის შეჩერებით სოლისტს დროს — გაბმულ ბანს უქმნიან, სანამ შემსრულებლისგან რიტმის განახლების სიგნალს არ მიიღებენ.</p> <p>საკონცერტო დარბაზი ან სახლი რადიო მაუნყებლობით</p> <p>„ატმოსფერო“, სადაც ერთიანობაშია საკვები, ალკოჰოლური სასმელი და კვამლი</p> <p>ჩართული აუდიტორია: სიმღერას ყვება, ტირის და აღფრთოვანებული გულშემატკივრობს</p> <p>ექსტაზის შემცველი ემოციები, მუსიკალური აღტაცება</p>	<p>სახლის ბაზა: ჩიკაგო, Dდეტროიტი, Bბერლინი</p> <p>დიჯეის „სეტები“ ერთიდან რამდენიმე საათამდე ხანგრძლივობის</p> <p>განმეორებითი მელოდიები</p> <p>CDJ (დიჯეის ციფრული საშემსრულებლო ინსტრუმენტი), DJ კონტროლერები, მიქსერები, სითესაიზერები და EDMC მუსიკისთვის საჭირო სხვა აღჭურვილობა</p> <p>შეჩერებული ბასის პარტიები, სხვადასხვაგვარი დრონი და ეიფორიული ხმები, რაც ყლერს მანამ, სანამ დიჯეი რიტმს არ დააბრუნებს.</p> <p>საკონცერტო დარბაზი, ღამის კლუბი, მინდორი, დიდი სასაწყობე შენობა ან სახლი</p> <p>„ვაიბი“ (ემოციური ატმოსფერო), სადაც ერთიანობაშია ალკოჰოლური სასმელი და კვამლი</p> <p>ჩართული აუდიტორია: ცეკვავს, ტირის და აღფრთოვანებული გულშემატკივრობს</p> <p>ექსტაზის შემცველი ემოციები, მუსიკალური აღტაცება, „ექსტაზი“ ან MDMA სხვა ნარკოტიკულ საშუალებებს შორის</p>

ტარაბი, როგორც ყანრი, თავდაპირველად აერთიანებდა მაღალმხატვრულ პოეზიას, ქასიდას ტახტის ანსამბლთან, ან ტრადიციულ არაბულ ორკესტრთან, რომელიც შემდეგი ინსტრუმენტებისგან შედგებოდა: ქამანჯა, დღეს ვიოლინოდ ცნობილი ინსტრუმენტი; ქანუნი, გამოკვრითი ციტრა; უდი, დანაყოფების არმქონე მრუდე-კისრიანი ბარბითი; ნაი, ლერწმის ფლეიტა; რიქქი, ჩარჩოიანი დაფდაფი ლითონის დისკებით და თიხის ბარაბანი დარბუკა. საბოლოოდ, ინსტრუმენტაცია განვითარდა მოჰამედ აბდელ ვაჰაბის (1902–1991) მიერ ელექტრო გიტარის (და არა მხოლოდ) დამატებით მის ცნობილ სიმღერაში ენტა ომრი, რომელსაც ჯუმ კალთჰუმი (1898–1975) მღეროდა. ტარაბ მუსიკა

აერთიანებს სიმღერებს, რომელთა ხანგრძლივობა ოცდაათიდან სამოც წუთამდეა და მათში გამოყენებულია იმპროვიზაციის, გამეორებისა და დეტექტპორალიზაციის (რიტმისგან დაცლის) მეთოდები მსმენელსა და შემსრულებლებში აფექტის განცდის შესაქმნელად. ამ უკანასკნელს, ასევე, ტარაბს უწოდებენ, რაც სიტყვა-სიტყვით ითარგმნება, როგორც „ექსტაზი“ ან „მოჯადოება“ (Danielson, 1999; Frishkopf, 2001; Racy, 2003). ტარაბი ისწავლებოდა და სრულდებოდა მუსიკალური ნოტაციის ან ზეპირი გადაცემის გზით იმ მუსიკოსთაგან, რომლებიც ნოტაციას არ ფლობდნენ და მათი ცოცხლად ნამღერი დაფიქსირებულია 1900-იანი წლების შუიდან ბოლო წლებამდე განხორციელებულ ჩანაწერებში. ეს ცოცხალი ჩანაწერები, სტუდიურად ჩანერილ სიმღერებთან ერთად, გამოიყენება როგორც სემპლები (ციტირებული მუსიკალური ფორმულები), ან როგორც მე ვუნოდებ, ტარაბ-ლანდშაფტები EDMC ტრეკებში (კომპოზიციებში). ამრიგად, ტარაბ-ლანდშაფტები შედიან EDMC-ის ტრეკზე ციფრული აუდიო-სადგურის (DAW) და ელექტრონული აპარატურის, სხვადასხვა ინსტრუმენტისა და ბგერების შემცველი პროგრამული პლაგინების მეშვეობით. დანართში დემონსტრირებული DAW ვიზუალურად აჩვენებს პროდიუსერს დასარტყამი და მელოდიური ინსტრუმენტების ფენებს რიტმულ ბადეში. ეს უკანასკნელი მოქმედებს, როგორც მუსიკალური საზომი, რათა პროდიუსერმა შეძლოს სხვადასხვა ჟღერადობის შექმნა, რათა მელოდიებით, ჰარმონიებითა და სემპლებით მსხვილი სტრუქტურები მიიღოს (სურ. 1).

ჩიკაგოს ჰაუსის, დეტროიტის ტექნოს, ბერლინის ტექნოსა და სხვა მუსიკალური ჰაბების მსგავსად, ტარაბს, როგორც ჟანრს, ასევე, აქვს „სახლის ბაზის“ კონცეფცია — მაგალითად, ალუბო, ბეირუთი, ქაირო და ალ-ანდალუსი, სადაც ჟანრის ფარგლებში კონკრეტული ელემენტები გამორჩეული და ხაზგასმულია (Racy, 2000). ამ ქალაქებში ტარაბ მუსიკა ისეთ სივრცეში ჟღერდა, სადაც მუსიკის მონაწილეები ასევე განიცდიდნენ ტარაბს საკვების, სასმელის, მონვევის, თან მღერის, ტირილისა და მხიარულების გზით. ზოგიერთი ეს ადგილი საკონცერტო სივრცე იყო, სადაც მუსიკა ცოცხლად სრულდებოდა, მაგრამ ტარაბის დანარჩენი სივრცეები იმ ადამიანების სახლები იყო, რომლებიც ოჯახის წევრებსა და მეგობრებთან ერთად ტელევიზიასა და რადიოში ტარაბის დიდ ვარსკვლავებს უსმენდნენ. EDMC-ში მონაწილეებს შეუძლიათ წავიდნენ ლამის კლუბებში, დიდ სასაწყობე შენობებში წვეულებებსა თუ ღია ცის ქვეშ გამართულ ფესტივალებზე და, ასევე, შეუძლიათ მოუსმინონ ელექტრონულ სეტებს საკუთარ სახლებსა და მანქანებში ისეთი ვებსაიტების საშუალებით, როგორცაა Soundcloud, Youtube, Mixcloud და სხვა. მკვლევარებმა (Racy, 2003; Shannon, 2003) განმარტეს, თუ როგორ ქმნის ტრადიციული ტარაბ კონტექსტი მძაფრ ემოციურ გამოცდილებას მსმენელებისთვისა და შემსრულებლებისთვის და იმაზე, რომ თავად ტარაბ სივრცეებია განუყრელი მსგავსი ემოციებისაგან. ამდენად, სიტყვა ტარაბი არაბულში შეიძლება აღნიშნავდეს მუსიკალურ ჟანრს, აფექტურ გამოცდილებას ან ამ ორის ნაზავს. შესაბამისად, ტარაბი და EDMC ორივე დაბუდებული, იმ ქალაქებში, საკონცერტო სივრცეებში, ჩიხებსა თუ სახლების მისაღებ ოთახებში, რომელთაც თან ახლავს სულ სხვა სენსორული ელემენტებიც, რათა ჟღერადობასთან ერთად გამოაღვიძოს გემო და სუნიც და შედეგად სწორედ ეს ტირილის, მხიარულების, სიმღერისა და ცეკვის ექსტაზური რეაქციები მიიღოს.

ალი ჯიჰად რეისი ვრცლად აღწერს ტარაბს, როგორც კონცეფციას, ჟანრსა და გარემოს (1991, 2000, 2003). საბაჰ ფახრისთან (დაიბადა 1933 წელს) ჩატარებული ინტერვიუს ციტირებით ის გვიჩვენებს, რომ ტარაბის ატმოსფეროს შესაქმნელად, მუსიკოსები შესაბამის გონებრივ მდგომარეობაში უნდა იყვნენ *სალტანის*, ექსტაზური მდგომარეობის მისაღწევად. *სალტანის* მდგომარეობა მხოლოდ შემსრულებელს ხელენიფება და აუდიტორიასთან კავშირის საშუალებით ის მას ტარაბად აქცევს, რომ გარკვეული ექსტაზი აუდიტორიამაც განიცადოს. მუსიკოსებმა ჯერ თავად უნდა შეიქმნან *სალტა-*



ნა, რასაც სცენაზე გასვლამდე საგანგებო ვოკალური გახურების, *მაქამათის* (არაბული მოდალური სისტემა, მღერადი *მაქამი*) გზით, ან საჯარო შესრულებისას კონკრეტული *მაქამის* შესრულების გახანგრძლივებით. EDMC-ის სტრუქტურა ტარაბის სტრუქტურასთან პარალელის გაკლების საშუალებას იძლევა, რადგან დიჯეის მუსიკალური სეტიც ზემოთ აღწერილი ტარაბის მსგავსი ტექნიკებისგან შედგება. დიჯეის სეტი მინიმუმ ერთი საათი გრძელდება, რომლის დროსაც ბასის ყოველი შეჩერებისას ეიფორიული იმპროვიზაციული ხმები იმატებს და მსმენელთა ტრანსული გამოცდილება იცვლება, ბასის ხელახლა შესვლისთანავე მსმენელმა შეიძლება ისევ დაკარგოს თავი და ასეთი მომენტებისგან შემდგარ უწყვეტ ციკლორობაშია ჩაკარგული იგი მთელი ღამის განმავლობაში. დიჯეიმ წინასწარ უნდა შეარჩიოს სეტ-ლისტი (სეტზე დასაკრავი ტრეკების სია), ასევე დაიტოვოს იმპროვიზირების სივრცე, რათა აუდიტორიის რეაქციიდან გამომდინარე შემოიყვანოს სეტში ესა თუ ის ტრეკი. *დიჯეი*, ასევე, უნდა „გახურდეს“ და შეემზადოს სეტის შესასრულებლად, ეს პროცესი კი შეიძლება სალტანას მსგავსად ჩაითვალოს. ისევე, როგორც სალტანას ტარაბად გადაქცევისას, EDMC საღამო ხშირად აღიქმება, როგორც რელიგიური ან სულიერი გამოცდილება, სადაც დიჯეი მოქმედებს, როგორც *ტარაბ მუტრიბი* (წამყვანი ვოკალისტი), ან *ხუთბას* (ქადაგებას) კითხულობს და ამ დროს, მოცეკვავეები მონუსხულნი მთლიანად მისი კონტროლის ქვეშ არიან. საბოლოოდ, მე ვამტკიცებ, რომ როდესაც ტარაბი EDMC-ს ერწყმის, ტარაბ-ლანდშაფტი დროებით წარმოადგენს იმ სენსიტიურ სივრცეს, სადაც მუსიკის თანამონაწილეობით ამბები და მოგონებები ინერებოდა და ხელახლა ინერება. ჩემი თანამოსაუბრეებისთვის ეს ისტორიები მოიცავს დიასპორის, მიგრაციის, ქვიარობის, ნაციონალიზმისა და ეთნიკურობის თემებს. ჩემს თითოეულ თანამოსაუბრეს აქვს რამდენიმეშრიანი იდენტობა, რაც ამ საკითხების შესახებ სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებას განსაზღვრავს, მაგრამ მათ ჟღერადობა აერთიანებთ და EDMC საღამოს უსაფრთხო სივრცეში არიან თავმოყრილი, რომლებიც ღიაა ყველანაირი იდენტობის მქონე ადამიანისთვის, რათა დაუკრან ან მონაწილეობა მიიღონ ამ იმპროვიზებულ პროცესში. პროფესიონალი არაბი მუსიკოსები აღწერენ თითოეულ *მაქამს*, როგორც ინდივიდუალურ არსებებს, რომლებსაც საკუთარი პიროვნული ბუნება და ისტორიების გადმოცემის უნარი აქვთ. ამდენად, იმპროვიზაცია, ან *ტაქსიმი* შეიძლება ჩაითვალოს იდენტობის ძიებად, რომელიც ერთი *მაქამატს* შორის მოდულირებს და იცვლება ადამიანიდან ადამიანამდე. *ტაქსიმი*, ისევე, როგორც EDMC ცოცხლად შესრულებისას, საბოლოოდ აღწევს *ქაფლატ-ს*, ანუ კადენციას, სადაც მონაწილეებს შეუძლიათ აირჩიონ დაასრულონ თუ ხელახლა შევიდნენ და კიდევ მეტი აღმოაჩინონ. ამრიგად, ეს არის იდენტობის, მიკუთვნებულობის, სივრცისა და ჟღერადობის ერთობლიობა, რომელიც სივრცეში მყოფი თითოეული ინდივიდის მიერ იქმნება და მძლავრ თეორიულ სტრუქტურას წარმოადგენს, რომლის მეშვეობითაც შეგვიძლია გავიგოთ, თუ როგორ იქმნება ეს იდენტობები თანამედროვე ინდივიდებისა და ჯგუფების მიერ.

### **ტარაბ-ლანდშაფტებში აღმოჩენილი მოგონებები**

ტარაბის ანალიზი მისი მონაწილეების სოციალური გამოცდილების კონტექსტში აშკარას ხდის მის დროულობას, მობილურობასა და თანდაყოლილ ემოციურ დატვირთვას. პირველადი სახით, ტარაბი ყველაფრის რეფლექსიას ახდენდა, დაწყებული პირველ მსოფლიო ომამდელი გენდერული პოლიტიკიდან, სადაც უმ კალთუმი ბიქის სახით გამოწყობილი ასრულებდა თავის ქალურობას, დასრულებული ტახტის ანსამბლში ელექტრო ინსტრუმენტების დამატებით, ფორმალური საკონცერტო სივრცეებიდან ხმამალალი აპარატურით, ალკოჰოლით, ჰაშიშით და სექსმუშაკებით სავსე ეგვიპტურ ღამის კლუბებზე გადასვლითა თუ პან-არაბული იდენტობიდან ეროვნულ და ეთნიკურ აჯანყებამდე აღზევებით. ტარაბ-ლანდშაფტები EDMC-ში მონაწილეს კლასიკური ტარაბის

მუსიკალური ფორმისა და მასთან დაკავშირებული კულტურის აღორძინებაზე. ასევე, სახლსა და დიასპორას შორის ისეთი გაურკვეველი მიმართების პერიოდში, როგორც დღესაა, როდესაც შინ დასაბრუნებლად მოგზაურობა შეზღუდულია მათთვისაც კი, ვისი სახლიც უსაფრთხო სივრცეშია. ბეირუთის აფეთქების მსგავსი მოვლენები და საცხოვრებლის მუდმივი შეცვლის მდგომარეობა, როცა ბეირუთელი ხალხის სახლები ისევ ნადგურდება და თავიდან შენდება, ამ გაურკვეველობის მდგომარეობაში ყოფნის მთავარი მაგალითია. მოგონებებმა, რომლებიც ჩემმა თანამოსაუბრეებმა გამიზიარეს, მიბიძგა, უკეთ გამეზრებინა, რომ მუსიკა და გამოცდილებები პოლიტიკურ და გეოგრაფიულ საზღვრებს არ ექვემდებარება. „არაბობა“, „სახლი“ და თავად ტარაბი ამა თუ იმ ინდივიდუალის მიერ სხვადასხვაგვარად შეიგრძნობა და განიცდება და თითოეულის გამოცდილება მნიშვნელოვანია იმის გასაგებად, თუ როგორ ვაშენებთ და აღვადგენთ საკუთარ თავს შინაგანად და ჩვენს სახლებს ფიზიკურად.

არაბული ფოლკლორის განახლება პოლიფონიური ნარატივია, სადაც ტარაბ-ლანდშაფტები მოგონებების მთელ განზომილებას აღძრავს. მიუხედავად იმისა, რომ პირველადი ფორმით, ტარაბი, როგორც მუსიკალური ჟანრი ჰეტეროფონულია, მასში მრავალი ინსტრუმენტი ერთსა და იმავე მელოდიას უკრავს თავისი სპეციფიკური ინსტრუმენტული პასაჟებითა და ვარიაციებით და მსხვილ მუსიკალურ სტრუქტურას ქმნის, თუმცა ეს ჯერ კიდევ ერთი მუსიკალური პარტიაა. EDMC-ში კი, როდესაც დამოუკიდებელი რიტმების, მელოდიებისა და ჰარმონიების პოლიფონიურ ფენას ტარაბ-ლანდშაფტები ემატება, თავად ტარაბი ხდება პოლიფონიური ამ ახალ კონტექსტში, სადაც მრავალი ხმა და სტრუქტურა განსაცდელი და სადაც პროდიუსერს შეუძლია აუდიტორიისათვის პირველადი ჟღერადობა სრულიად შეცვალოს ან მისი რემიქსი გააკეთოს. ამ ციკლური, მუდმივ-ქმნადობაზე აგებული კონცეფციის გათვალისწინებით, სადაც EDMC ასახავს ტარაბს, რომელსაც შემდგომ EDMC პოლიფონიურ ლანდშაფტში გადატანილი უნიკალური მეხსიერება აქვს, მე ვამტკიცებ, რომ ტარაბ-ლანდშაფტი და სხვა ჟღერადი ლანდშაფტები ის არამატერიალური, ბგერითი სივრცეებია, რის საკვლევადაც კიდევ დიდი სამეცნიერო მუშაობაა ჩასატარებელი. მიუხედავად იმისა, რომ ამჟამად არ შემიძლია განვიცადო ცოცხლად შესრულებული EDMC ჩემს თანამოსაუბრეებთან ერთად ტორონტოს, მონრეალისა და მაროკოს იმ სივრცეებში, სადაც ზოგადად სავლელ სამუშაოებს ვატარებ, შემიძლია ვთქვა, რომ გლობალურმა EDMC თემი ემოციურად გაუმკლავდა პანდემიას დიჯეების მიერ სხვადასხვა პლატფორმებზე (Youtube, Soundcloud, Mixcloud და სხვა) ავტირთული „სახლის ნვეულებების“ სეტებისა და Zoom-ის ღონისძიებებზე ცოცხალი შესრულებების ყურებით. შეზღუდვების თანდათანობით მოხსნის საპასუხოდ, მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქის რესტორნები და ბარები დიჯეების სპეციალური სეტებს ნერგავენ და გულუხვ მომხმარებლებს ახალ გამოცდილებას სთავაზობენ, როდესაც ისინი სოციალური დისტანციის დაცვით შემოსაზღვრულ ნრეებში სხედან და მუსიკას ამ თავიანთ პატარა სივრცეებში ცოცხლად უსმენენ. ეს თავისებურება აიძულებს მუსიკოსებს საკუთარი შემოქმედების მსმენელამდე მიტანისას გარკვეულად უნიკალურები იყვნენ და ყველასთვის საგრძნობლად ცვლის მუსიკის აღქმას. ეთნომუსიკოლოგიურ კონფერენციებში მონაწილეობის გამოცდილებამ კარგად დამანახა, რომ ზოგი მკვლევის მიერ მუსიკალური ანალიზი მეცნიერების მოძველებულ მეთოდადაა მიჩნეული. მე კი მჯერა, რომ თუ მუსიკალური ანალიზი განიხილება, როგორც მეთოდოლოგია, ან მუდმივად ადაპტირებადი და ინტერდისციპლინური სამეცნიერო ხელსაწყოების ნაკრები, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მუსიკალური ანალიზი დისციპლინის განვითარების დინებაში მუდამ მნიშვნელოვანი იქნება, ისევე, როგორც ჩვენი თანამოსაუბრეების/ეთნოფორების ჩვენთან ამა თუ იმ სახით თანამშრომლობის მნიშვნელობაა უცვლელად აქტუალური (Kazubowski-Houston, 2018). რადგან შესაძლებელია ნოტირება სხვადასხვაგვარად განხ-

ორციელდეს, დაწყებული თავისუფალი ფორმა-სიმბოლოებიდან, დასავლური ნოტაციით დამთავრებული, მჯერა, რომ მუსიკოლოგები და ეთნომუსიკოლოგები გამოიყენებენ ამ ადაპტირებულ მეთოდოლოგიას და რომ ის სარგებელს მოუტანს დარგის სამომავლო განვითარებას. თუ მუსიკალურ ანალიზს გადავიაზრებთ, როგორც ხელსაწყოთა ნაკრებს სოციალური ელემენტის გასაგებად, ჩვენ კარს გავუღებთ სოციალურ-პოლიტიკური გამოცდილების ახალი სფეროს, სადაც მუსიკალური ანალიზი გაცილებით ფართო დისკუსიების ნაწილი გახდება, მათ შორის დისკუსიისა იმაზე, თუ რას ნიშნავს დღეს მსოფლიოში ნავიგაცია.

*თარგმნა თეონა ლომსაძემ*

JILLIAN FULTON-MELANSON  
(CANADA)

POLYPHONIC FOLK REVIVALS  
SEARCHING FOR MEMORIES IN TARAB-SCAPES

**Searching for *Tarab*-Scapes**

While roaming around the streets of Montreal, I entered a new world of electronic hardware and parties that lasted for multiple days where I could watch the glistening sweat vibrate on rattling sternums from booming basslines coursing throughout bodies as they jumped, swayed, and grooved to the beat. I entered the world of a queer collective of rave-enthusiasts and international artists, referred to by my interlocutors – DJs, dancers, and producers – as spaces of worship or temples where they have offered prayers on the dance floor.

*Last night, I made it to the magic hour of six o'clock in the morning where the DJ built up a high intensity with punching techno and then abruptly suspended the kick, holding our attention in a wide sonic space featuring almost tactile granular clicks and pads, conjuring a state of euphoria with the entrance of the voice of Fairouz. As a dancefloor collective we closed our eyes, and suddenly I was no longer in Montreal, but instead swept away to a concert in 1960s Beirut, eating and drinking while clouds of sweet smoke filled the air. As I inhaled deeper, I could almost taste the environment. The beat re-entered and I immediately reacted by raising my arm and cheering, I opened my eyes, smiling as I turned my head to look around me. The dancefloor started to pulse to the beat again with glowing faces that expressed the feeling of ecstasy that the DJ and their selection evoked. This "ecstasy" was "tarab", but in a totally different form than I had ever thought of.*

I began the search for *tarab*, classical Arabic music, in Toronto and Montreal in 2016 while formulating my dissertation research project through my city walks in known diasporic neighbourhoods, through indulging in food and drink, and through conversations with people I would meet at events. Each meal and conversation brought me closer and closer to the taste and sensation I was looking for, but the *tarab* culture I searched for – groups of young musicians playing old *tarab* songs together – I never found. As a result, since my search began, my idea of *tarab* has changed significantly, or in musical terms, it has been transposed through various *maqamat* (Arabic modal system, *maqam*, sing.); I have developed my thinking about *tarab* from a formal ensemble concert to an ecstatic nightclub experience as noted in the vignette above. After leaving the nightclub and further processing my musical experience, I began to think about how, in ethnomusicology, there has been popular discussion of the resurgence of old folk music from the Arab world and the broader Middle East, where young people are revamping *tarab* and other genres at political protests and other spaces in a new musical era referred to as the "folk revival" (Lornell and Rasmussen, 2016). I argue that the *tarab*-scapes I have since heard throughout clubs in cosmopolitan and diasporic spaces as well as at 'Home' in the Arab world (Alajaji, 2015), are today leading this folk revival, and that a Geertzian thick description (1973) of the experiences participants have in these moments must be added in order to fully analyze the music. As demonstrated above, music has the ability to transport listeners and performers to different spatio-temporalities through the memories it evokes that can be both collective and individual, national and personal. Because of *tarab*'s conceptual, participatory,

and cultural elements that I will outline in the following musical analysis, I believe it has a particularly powerful way of connecting its listeners to different times and spaces. Although the fusion with Electronic Dance Music Culture (henceforth EDMC) makes this new context appear to be totally different from *tarab*'s original form, when taking a closer look and examining the structure of the music and its performance context, we can find that the settings of these two music cultures are not so different; rather, it is a new era of *tarab*, one that I am calling in my dissertation work "post-*tarab*". As I have come to understand it, *tarab* is an era of musical presence located within the political region of the Arab world that offered pan-Arab sentiments, uniting some, but stripping ethnic identity from others. I believe that the post-*tarab* era recognizes Arab colonization, diasporas, and the cosmopolitan nature of Arab-identified people while still honouring virtuosic music and style. *Tarab* has therefore evolved and I must move with it in order to be able to properly analyze it.

The socio-political pandemic landscape of 2020 is forcing scholars to conduct research differently, to play music differently, and as I will be demonstrating throughout this paper, also analyze it differently. Due to research restrictions, moments that resemble the fieldnote I included above are not currently possible to encounter. In this paper, I reiterate that musical analysis, for my purpose, is not only a method that identifies musical change physically on the score and sonically through auditory examples, but that it is also a methodology: a toolkit that changes with and adapts to the music and the its social setting.

Driven by the "new musicology" of feminist musical scholars (McClary, 1991), in 1993, Philip V. Bohlman wrote about how musicology was in crisis and that musicologists needed to rethink their strategies for incorporating social theories into musical analysis. Although the discipline has developed significantly since then, I believe that the public's "new normal" in our covid-19 world has thrust upon music scholars a new sense of responsibility where engaged and reflexive projects must combine musical analysis with the lived experiences of our interlocutors in order to understand the new sonic environment of the world. This paper focuses on the emergence of *tarab* into Canadian EDMC in combination with R. Murray Schafer's "soundscape" (Schafer, 1993; Appadurai, 1996), presenting the "*tarab*-scape" as a sonic location where listeners can search for individual and collective memories of their heritage. In EDMC, producers layer *tarab* samples with electronic drums, pads, and minimalist melodic and harmonic phrases, creating new polyphonic meanings – both musically and socially – for *tarab*-imbued EDMC. Mobilizing traditional Arabic music structures and concepts, I analyze the modern EDMC experience using vocabulary and concepts particular to *tarab* and the Arabic *maqam* modal system to show its musical and experiential parallels with *tarab*'s original form. Through *tarab*-scapes and this new form of musical analysis, I am advocating for a kind of musical analysis that is less limited conceptually and that uses terminology reserved for both Arabic and Western "high" culture in the discussion of popular music genres, such as EDMC. Through this methodology, I transpose experiences of music making from traditional to contemporary that speak to Arab diasporas, migration, queerness, nationalism, and ethnicity. In this way, I hope to demonstrate that *tarab* is itself the field site that hosts these emotions and experiences, and that not only do we need social theory in order to understand the music, but also musical analysis to understand society.

### **Polyphonic Textural Analysis**

“Polyphony” is defined in Western art music theory as simultaneous independent melodies that create thickly-textured harmonies; rhythmically, it defines cyclical rhythmic patterns that overlap due to “beat one” being located different on the cycle depending on instrument’s pattern and position in the music; and in literature, “polyphony” occurs when one text holds different meanings that can be read in different ways. In my work, I combine these definitions to think of polyphony as thick musical textures that simultaneously approach thick, complicated performances of self that do not start or end in the same location and that can be read in multiple ways as cultural texts (Geertz, 1972). Tim Morton wrote in his paper on the concept of ‘Object Oriented Ontology’ that “objects don’t sit in a box of space or time. It’s the other way around: space and time emanate from objects” (Morton, 2011: 151). He explains that “time” and “space” are intransitive verbs that “emanate” from objects by using the example that one cannot know the dancer from the dance (ibid.). The artist and the art thus cannot be seen as individual or separate objects – the artist without art is no longer an artist, and the art without the artist loses its meaning and purpose.

Music, then, cannot be properly analyzed without the musician. By this I do not mean simply the composer or original performer(s), but rather in addition to that, whoever is participating in that music today. In the case of EDMC, the experience of the music would be different from the perspective of the producer, who compiles the sounds and samples into a track; or the DJ, who selects tracks to compile a set list (either preemptively, live, or a mixture of the two) and layers them and/or transitions effortlessly between them; or the dancer, who participates with the DJ by reacting to their selections and maintaining the “vibe”, ambiance, or affect/mood. My polyphonic analysis of this music would thus incorporate the many different people, stories, and experiences embedded in the ever-changing social context of the track, which becomes more thickly textured when *tarab*-scapes are used as samples.

In the comparative analysis of *tarab* and EDMC below, I highlight the similarities between these two music cultures, building the polyphonic texture that *tarab*-scapes add when the genres are combined. I will begin by presenting a chart as a visual aid for my analysis, which I will describe thereafter:

<i>Tarab</i>	EDMC
Home base: Aleppo, Beirut, Cairo	Home base: Chicago, Detroit, Berlin
<i>Qasida</i> , “long-songs” (30-60 minutes) poetry from 1940s to 1970s Egypt	DJ “sets” ranging from one hour to multiple hours
repetitive melodies	repetitive melodies
<i>takht</i> ensemble instrumentation	CDJs, DJ controllers, mixers, synthesizers, and other EDMC hardware
<i>taqsim</i> (improvisation) where the rhythm section “detemporalizes” and the instrumentalists provide a drone for the soloist by stopping the rhythmic mode until receiving a cue from the performer to recommence	Suspended basslines and various drones and euphoric sounds implemented until the beat is brought back in by the DJ
concert venue location or home location with radio broadcast	concert venue, nightclub, field, warehouse or home locations
an “atmosphere” including food, drink, smoke	a “vibe” including smoke, drink
responsive audience: singing along, crying, and cheering in delight	responsive audience: dancing, crying, and cheering in delight
emotions of ecstasy, musical rapture	emotions of ecstasy, musical rapture, drug “ecstasy” or MDMA among others

*Tarab* as a genre originally combined high art poetry called *qasida* with the *takht* ensemble, or the traditional Arab orchestra that included the following instruments: *kamanjah*, or what is now known to be violin; *qanun*, a plucked zither; *oud*, a fretless, bent-necked lute; *nay*, a reed flute; *riqq*, a frame drum with metal disks; and the *darboukah* goblet drum. Eventually, the instrumentation evolved with the addition of, but not limited to, the electric guitar by Mohamed Abdel Wahab (1902-1991) in the famous song, *Enta Omri*, sung by Oum Kalthoum (1898-1975). *Tarab* music incorporates songs that range in length from thirty to sixty minutes, and uses methods of improvisation, repetition, and detemporalization to create an affectual feeling in listeners and participants that is also called *tarab*, which translates into English as “ecstasy” or “enchantment” (Danielson, 1999; Frishkopf, 2001; Racy, 2003). *Tarab* was learned and performed using musical notation or through aural transmission to some musicians who do not read notation and was live-recorded in the mid-to-late 1900s. These live recordings, along with studio-produced songs, are used as samples, or what I call *tarab-scapes*, in EDMC tracks. *Tarab-scapes* thus enter the EDMC track through a

Digital Audio Workstation (DAW), and electronic hardware and software plugins that feature different instruments and sounds used to produce music. The DAW, pictured below, visually shows the producer the layers of percussive and melodic instruments in a beat grid, which acts like a musical measure so that the producer can compile sounds to create thick textures with melodies, harmonies, and samples (fig. 1).

Like Chicago house, Detroit techno, Berlin techno, and other musical hubs, *tarab* as a genre also features the concept of the “home-base” – Aleppo, Beirut, Cairo, and Al-Andalus, for example – where particular elements within the genre are prominent and emphasized (Racy, 2000). Within these cities, *tarab* music was located in a particular space where participants in the music would also experience *tarab* through food, drink, smoke, singing along, crying, and cheering in delight. Some of these spaces were concert venues where music was performed live, but the other *tarab* spaces were the homes of people who, in groups of family and friends, would tune in to watch or listen to the great stars of *tarab* broadcasted live on television and radio. In EDMC, participants can go to nightclubs, warehouse parties, outdoor festivals, or listen to sets from their houses or in the cars on websites such as Soundcloud, Youtube, Mixcloud, and more. Scholars (Racy 2003, Shannon 2003) have shown how traditional *tarab* contexts create intense emotional experiences for listeners and participants and the ways in which the spaces of *tarab* themselves inhere with such emotion. The use of the word *tarab* in Arabic can either refer to the musical genre, the affectual experience, or a mixture of the two. *Tarab* and EDMC are thus both embedded in cities from venues to alleyways and livingrooms, are accompanied by other sensorial elements to awaken taste and smell along with sound, and evoke ecstatic reactions of crying, cheering, singing, and dancing.

Ali Jihad Racy writes extensively about *tarab* as a concept, genre, and setting (1991, 2000, 2003). Using quotes from an interview he conducted with Sabah Fakhri (b. 1933), Racy shows that in order to create an ambiance of *tarab*, the musicians must be in the right state of mind to produce *saltanah*, the ecstatic state that only the performer can achieve and through connection with the audience will transmute into *tarab* to be felt by the audience. The musicians must first produce *saltanah* within themselves through vocal warm-ups in particular *maqamat* (Arab modal system, sing. *maqam*) before entering the stage, or by the prolonging of a particular *maqam* while on stage during the performance. The structure of EDMC runs parallel with the *tarab* structure, as the DJ’s musical set is comprised of the same techniques as *tarab*, which I described above. The DJ set is at least an hour long, the bass suspends, euphoric improvisatory sounds are added, the listeners’ trance changes, the bass re-enters, and the participant might lose themselves again, in a continuous, cyclical process that ebbs and flows throughout the course of the night. The DJ must carefully select their set list in advance, while also leaving room for improvisatory avenues to go down depending on the reaction the audience has with each track that transitions into the set. The DJ also “warms up” or prepares their headspace before performing, a process that can be considered similar to *saltanah*. Like the transmuting of *saltanah* into *tarab*, of which I have included diagrams below, transferred back and forth between audience and performer, an EDMC event is often conceived of as a religious or spiritual experience, wherein the DJ acts as the *tarab mutrib* (lead vocalist) or is said to be giving a *khutbah* (sermon), and the dancers are completely controlled or entranced by him or her. In sum, I argue that when *tarab* is combined with EDMC, the *tarab*-scape is a temporally sensitive space where stories and memories are being written and rewritten continuously onto the music. For my interlocutors, these stories include topics of diaspora, migration, queerness, nationalism, and ethnicity. My interlocutors each have intersectional identities that speak to these issues



differently, but they are brought together by sound and within the safe space of the EDMC event, where all identities are welcome, they are able to play and improvise. Professional Arab musicians describe each *maqam* as if they are individual beings that have their own personalities and ability to tell stories. Improvisation, or *taqsim*, can then be thought of as identity exploration that modulates between *maqamat* and shifts from person to person. The *taqsim*, like the EDMC event, must eventually arrive at a *qaflat*, or cadence, where participants can choose to exit definitively or re-enter, resolve, and explore further. It is thus an assemblage of identity, belonging, space and sound that is produced by each individual present in the space and is a powerful theoretical framework through which to understand the ways in which contemporary individuals and groups make and produce these identities.

### Memories Found in *Tarab*-Scapes

Analyzing *tarab* alongside the social experience of its participants illuminates its temporality, mobility, and inherent emotional experiences. In its original form, *tarab* observed everything from the gender politics of pre-World War I, where Oum Kalthoum was performing dressed as a boy to hide her femininity; to the addition of the electric instruments to the *takht* ensemble; to the transition from formal concert venues to Egyptian nightclubs filled with booming sound systems, alcohol, hashish, and sex workers; to the transition from pan-Arabness to national and ethnic uprisings. *Tarab*-scapes in EDMC bear witness to a resurgence of the classical *tarab* musical form and its associated culture, and traverses between Home and diaspora in times of uncertainty, such as the present, where travel is limited even for those whose Homes are safe spaces to visit. Events like the Beirut explosion are prime examples of this uncertainty and the changing experience with Home, which for people from Beirut, is continuously destroyed and rebuilt. The memories my interlocutors have told me about led me to further understand that music and experience are politically and geographically unbounded. “Arabness”, “Home”, and *tarab* itself are felt in various ways depending on the individual experiencing it, and each experience is important for understanding the way we build and rebuild ourselves internally and our Homes, tangibly.

The Arab folk revival is a polyphonic narrative of music where *tarab*-scapes evoke an entire dimension of memories. Although in its original form, *tarab* – as a musical genre – is heterophonic, as multiple instruments are playing the same melody with their instrument-specific embellishments and variations, creating a thickly textured music that is still very much one line; in EDMC, when *tarab*-scapes are added to the polyphonic layering of independent rhythms, melodies, and harmonies, *tarab* itself becomes polyphonic in its new context where there are more sounds and textures to be experienced, and where the producer can alter the sounds within the track in order to change or remix them for the audience. Within this cyclical, continuously generative production where EDMC features *tarab* which features memories that are then written back into the EDMC polyphonic scape, I argue that the *tarab*-scape and other soundscapes are intangible, sonic locations where more scholarly work needs to be done. Although I am not currently able to experience EDMC live alongside my interlocutors where I normally conduct fieldwork in Toronto, Montreal, and more recently Morocco, the global EDMC community has navigated the pandemic by having DJs upload “party at home” sets for people to watch and/or listen to on platforms such as Youtube, Soundcloud, Mixcloud, and more, and by hosting Zoom events with live-streamed music. As the world begins to open up, restaurants and bars in various cities have started implementing DJs into their programming, offering new experiences where patrons sit in socially distanced circles and

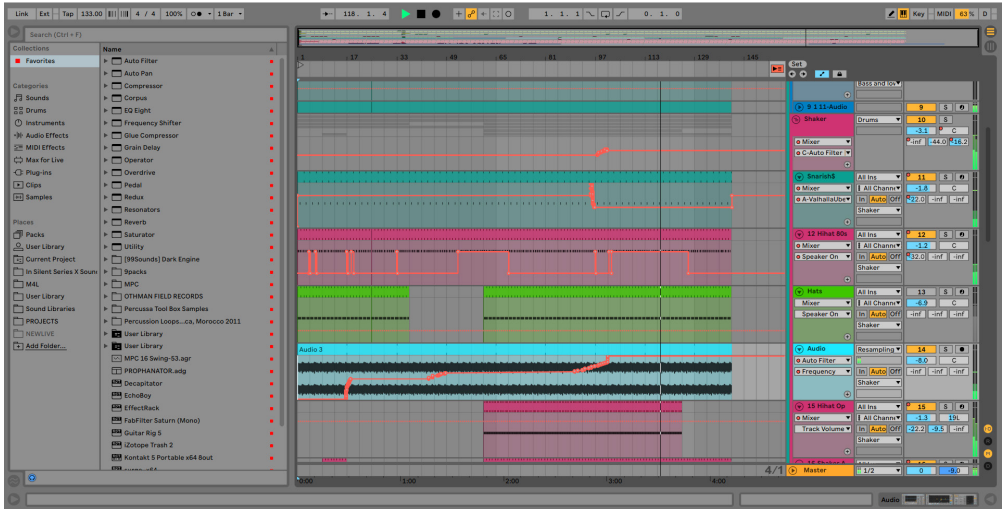
listen to the music in their small nodes. This experience is forcing musicians to be unique in their distribution and is reframing for everyone how to think about music and how to move through the world. My experience at ethnomusicology conferences brought to my attention that musical analysis is considered by some to be an antiquated method of scholarship, but I believe that when reframed as a methodology, or an ever-adapting and interdisciplinary toolkit, it can be argued as having ongoing importance that ebbs and flows with the discipline, as well as our interlocutors and the ways they are willing to work with us (Kazubowski-Houston, 2018). Since transcription can be done in various ways from loose forms and shapes to tablature to Western notation, I believe that musicologists and ethnomusicologists have access to this adaptive methodology, but that this new framework would benefit future scholarship. When we re-think musical analysis as a toolkit for social understanding, we open the door to a new realm of socio-political experiences, positioning musical analysis in the greater discussion of what it means to navigate the world today.

### References

- Alajaji, Sylvia Angelique. (2015). *Music and the Armenian Diaspora: Searching for Home in Exile*. Bloomington: Indiana University Press.
- Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bohlman, Philip V. (1993). "Musicology as a Political Act." In: *The Journal of Musicology* 11(4): 411–36.
- Danielson, Virginia. (1999). "Moving Toward Public Space: Women and Musical Performance in Twentieth-Century Egypt." In: *Hermeneutics and Honor: Negotiating Female Public Space in Islamic/Ate Societies*. Editor Afsaruddin, Asma. Cambridge: Harvard University Press.
- Frishkopf, Michael. (2000). "Tarab (Enchantment) in the Mystic Sufi Chant of Egypt." In: *Colors of Enchantment: Theatre, Dance, Music, and the Cultural Arts of the Middle East*. Editor Zuhur, Sherifa. Cairo: American University Cairo Press.
- Geertzian Clifford. (1972). "Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight." In: *Interpretive Social Science: A Reade*. Pp. 181–223. Editors: R. Rabinow and W. Sullivan. Berkeley: University of California Press,
- Geertz, Clifford. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York. Basic Books.
- Kazubowski-Houston, Magdalena. (2018). "An Elephant in the Room: Tracking an Awkward Anthropology." In: *Anthropologica* 60: 413–26.
- McClary, Susan. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morton, Tim. (2011). "Objects as Temporary Autonomous Zones." In: *Continent* 1(3): 149–55.

- Racy, Ali Jihad. (1991). "Creativity and Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arabic Music." In: *The World of Music* 33(3): 7–28.
- Racy, Ali Jihad. (2000). "The Arab Taqasim as a Musical Symbol." In: *Ethnomusicology* 44(2): 302–20.
- Racy, Ali Jihad. (2003). *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*.
- Rasumussen, Anne K; Lornell, Kip. (2016). *The Music of Multicultural America: Performance, Identity, and Community in the United States*. USA: University of Mississippi Press.
- Schafer, R. Murray. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt.: Destiny Books.
- Shannon, Jonathan H. (2015). *Performing Al-Andalus: Music and Memory Across the Mediterranean*. Bloomington: Indiana University Press.

სურათი 1. ციფრული სამუშაო აუდიოსიგნალის ფოტო.  
 Figure 1. Screenshot of a Digital Audio Workspace.



### ლაზური მუსიკის ფესვები

ლაზეთი უძველესი ისტორიის მქონე მხარეა. ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვის VI-I საუკუნეებში ის იყო კოლხეთის სამეფოს ნაწილი. ახალი წელთაღრიცხვის I-V საუკუნეებში ლაზეთი იხსენიება ლაზიკის სამეფოს სახელწოდებით. VI საუკუნიდან ლაზეთი ბიზანტიის შემადგენლობაში შედის. X საუკუნიდან, საქართველოს ცალკეული სამეფო სამთავროების ერთიან სამეფოდ ფორმირების უამს, ლაზეთის მცირე ნაწილი (დღევანდელი ხოფისა და ბორჩხის რაიონები) საქართველოს შემადგენლობაშია, დანარჩენი ლაზეთი კი — 1204 წლამდე ბიზანტიის შემადგენლობაში რჩება. 1204 წელს საქართველოს მეფეთ-მეფე თამარი ქმნის ტრაპიზონის იმპერიას და მის ნათესავს ალექსეი კომნენოსს აძლევს სამეფო ტახტს (ჯავახიშვილი, 1983: 246)<sup>1</sup>.

ტრაპიზონის იმპერიამ ორსაუკუნენახევარი იარსება და 1461 წელს ოსმალეთის სულთანმა მეჰმეთ მეორემ დაიპყრო. ამ პერიოდიდან იწყება ლაზების თანდათანობითი გამუსულმანება. ტრაპიზონში მცხოვრები ლაზების ნაწილს მიაღებინეს ბერძნული ეროვნება და ინოვებოდნენ პონტოელ ბერძნებად. ლაზთა ნაწილი გამუსულმანების თავიდან ასაცილებლად გასომხდა, თუმცა დროთა განმავლობაში მაინც გამუსულმანდა და ჰემშინები ეწოდა. მიუხედავად ამისა შემიძლია ვთქვა რომ პონტოელების და ჰემშინების არამართო სიმღერა და ცეკვა, არამედ ტანსაცმელიც კი ლაზურია (ბანაში, 1988; ბანაში, 2015ა). გასათვალისწინებელია რომ თურქეთის მუსულმანი ქართველები ხშირად სომეხს ქრისტიანის სინონიმით იყენებენ. მათთვის სომხობა რწმენაა და არა ეროვნება (ჩოხარაძე, 2015).

1877-1921 წლებში ლაზეთის ნაწილი შედიოდა ჯერ მეფის რუსეთის, შემდგომ კი — დამოუკიდებელი საქართველოს შემადგენლობაში. მეფის რუსეთის ბატონობის დროს, 1877-78 და 1915-17 წლებში ლაზები არაერთხელ იქნენ დარბეულნი და ოსმალეთის შუაგულში რელიგიურ ნიადაგზე გადასახლებულნი. 1921 წელს კი ისტორიული ლაზეთი კვლავ თურქეთს გადაეცა. საქართველოში მხოლოდ სოფელი სარფი დარჩა, რომელიც 1926 წელს შუაზე გაიყო.

1880-1940-იან წლებში აფხაზეთში, კერძოდ ოჩამჩირის, სოხუმისა და გულრიფშის რაიონის არაერთ სოფელში ლაზები ბინადრობდნენ, რომელიც ისტორიული ლაზეთიდან იყვნენ ჩამოსახლებულნი. სამწუხაროდ, 1949 და 1951 წელს საბჭოთა კავშირის ხელმძღვანელმა იოსებ სტალინმა მათი დიდი ნაწილი ციმბირსა და ყაზახეთში გაასახლა

პონტოელ ბერძნებთან სოლოდ შესასრულებელ სიმღერებში ფარული მრავალხმიანობა<sup>2</sup> საკმაოდ ხშირია. მეტიც, გუდასტივრზე, რომელსაც „ცაბოუნას“ (*Tsabouna/Tsampouna*) უწოდებენ, ლაზური მრავალხმიანობა უღერს (ვიდეომაგ. 1-2; აუდიომაგ. 1-2). აქედან გამომდინარე, ვემხრობი პონტოელების ლაზურ წარმომავლობას. საკუთრივ ბერძნული და, ზოგადად, ევროპული გუდასტივრები (*Gayda/Gaida/Cornemuse*) ძალიან გასხვავდება ლაზურისგან, მათ შორის, პონტოს ბერძნულისგანაც. გაიდასა და კორნემუსს, ლაზური გუდასტივრებისგან განსხვავებით, დიდი საბანე ლულა გააჩნია, რომელიც ძირითად ტონს აორმაგებს ორი ოქტავით ქვევით (ვიდეომაგ. 3-4).

<sup>1</sup> ასევე, იხ. წყარო: [https://en.wikipedia.org/wiki/Empire\\_of\\_Trebizond](https://en.wikipedia.org/wiki/Empire_of_Trebizond).

<sup>2</sup> ამ მოვლენას ქვემოთ შევხვები.

თუ კი პონტოს ბერძნების დიდი ნაწილი 1923 წლიდან საბერძნეთში ცხოვრობს, ჰემშინები დღემდე ლაზეთის ტერიტორიაზე სახლობენ. ამ პირობებში სრულად ცხადია, რომ ჰემშინთა სიმღერების მელოდიებიც და გუდასტირიც ლაზურია (ვიდეომაგ. 5; აუდიომაგ. 3). ეს მაშინ, როდესაც წმინდა სომხური სიმღერები და განსაკუთრებით სომხური გუდასტირი *Parkapzuk* მკვეთრად განსხვავდება ლაზურისგან (ვიდეომაგ. 6; აუდიომაგ. 4).

ლაზურ გუდასტირზე რომ ქართული მრავალხმიანობა უღერს, ამაში გვარწმუნებს მისი შედარება საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში არსებულ დასაკრავებთან (ვიდეომაგ. 7-9; აუდიომაგ. 5-9; სანოტო მაგ. 1-4). სხვათა შორის, გუდასტირის ტანს „გუდას“ უწოდებენ არამარტო ლაზეთში, არამედ საქართველოს სხვა მხარეებშიც, კერძოდ, ქართლში, რაჭაში, აჭარაში, ტაოსა და შავშეთში. სალამურების ჩასადებს კი „ნავი“, ასევე, ჰქვია ტაოში, კლარჯეთში, შავშეთსა და აჭარაში. მართალია, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის გუდასტირებს შორის მცირეოდენი სხვაობა არის როგორც საკრავის აღნაგობაში, ისე დასაკრავებშიც, თუმცა ეს ლაზურ გუდასტირს ქართულისგან არ განასხვავებს, მაშინ როდესაც, სომხური და ევროპული გუდასტირები ქართულისგან, მათ შორის, ლაზურისგან, საკმაოდ განსხვავდება. თვლების რაოდენობა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის გუდასტირზე, შემდეგნაირია: შავშურ ჭიბონზე 1/5 ან 3/5, ტაოურ ტიკზე 3/5, აჭარულ ჭიბონზე 3/5, ქართლურ და რაჭულ გუდასტირზე 3/6, ფშაურ სტირზე 1/5, ლაზურ და მესხურ გუდაზე კი 5/5. მამასადამე, გუდასტირზე თვლების ორივე მხარეს თანაბარი რაოდენობა ქართული ტრადიციისათვის დამახასიათებელი არ არის, მით უფრო, რომ პონტოური, ანუ ძველი ლაზური ცაბოუნაც 1/5 ან 3/5 თვლიანია. თვლების ტოლი რაოდენობა კი ხელს უწყობს ჰანგის გაერთხმიანებას, რადგან ასეთ შემთხვევაში დამკვრელს ორხმიანობის მუდმივად შენარჩუნებისთვის, დიდი ფიზიკური ძალისხმევა სჭირდება. მართალია ლაზური „გუდა“ ორხმიანია, თუმცა მასზე ერთხმიანობაა გაბატონებული, ორხმიანობა კი წყვეტილი ფორმით გვხვდება.

რაც შეეხება ქამანჩას, გუდასტირისგან განსხვავებით, ქამანჩის მხოლოდ ზოგიერთი ნაწილის სახელია ლაზური. ეს საკრავი საქართველოს არც ერთ კუთხეში არ გვხვდება და არც მისი ჰარმონიული ენაა ქართული მუსიკისთვის მშობლიური (ვიდეომაგ. 10) და ეს მაშინ, როცა ლაზური საგუდასტირე ჰანგებისთვის დამახასიათებელი კადანსები, ასევე, გვხვდება საქართველოს სხვა კუთხეების, მათ შორის, სამეგრელოსა და სვანეთის სიმღერებსა და დასაკრავებში (აუდიომაგ. 10; სანოტო მაგ. 5).

ლაზური მუსიკის ქართული ფესვები, ასევე, ვლინდება მისი სიმღერების მელოდიების შედარებისას საქართველოს სხვა კუთხეების სიმღერათა მელოდიებთან (აუდიომაგ. 11; სანოტო მაგ. 6-7) და ფარულ მრავალხმიანობაშიც. ფარული მრავალხმიანობა მიიღწევა როგორც კილოს დაბალი მეშვიდე საფეხურის ალებითა და აქცენტირებით (აუდიომაგ. 12-14; სანოტო მაგ. 8), ისე სიმღერის თითოეული კუპლეტის დასაწყისში აღმავალი ნახტომური სვლით (აუდიომაგ. 15-16; №9). ორივე შემთხვევაში ჩნდება შთაბეჭდილება, რომ თითქოს მთქმელი მონაცვლეობით ორ ხმას მღერის. ზოგჯერ საქმე გვაქვს ფარული მრავალხმიანობის ორივე ნიშნის ერთობლიობასთან და ამ დროს მრავალხმიანობის შეგრძნება კიდევ უფრო მძაფრდება (აუდიომაგ. 17-18).

რა თქმა უნდა, ლაზურ მუსიკაში იგრძნობა მუსლიმანური სიმღერის გავლენის კვალიც, პირველ რიგში, — სასიმღერო ერთხმიანობასა და იმგვარი მელიზმატიკის სიხშირეში, რომელიც ქართულს არ ახასიათებს. გარდა ამისა, ქამანჩის მაგალითზე სამომავლოდ შესაძლოა ბერძნულ გავლენაზეც კი ვისაუბროთ, თუმცა საქართველოს ისტორიისა და ლაზურ მუსიკაში არსებული არაერთი ქართული შრის გათვალისწინებით, მე და, ზოგადად, ქართველ ეთნომუსიკოლოგებს ლაზური მაინც ქართულ მუსიკის ნაწილად მიგვაჩნია.

მაშინ, როდესაც 1990-იან წლებამდე თურქეთში არათუ ლაზური ღონისძიებები, არამედ სკოლებში ლაპარაკიც კი აკრძალული იყო, საქართველოში, არაერთი რამ კეთდებოდა, კერძოდ: 1) ლაზური ცეკვები დადგა არაერთმა ქართველმა ქორეოგრაფმა; 2) 1954 წელს სარფში ჩამოყალიბებული ანსამბლი „ლაზეთი“ ხშირად ასრულებდა ლაზურ ხალხურ სიმღერებსა და ცეკვებს, 1970-იანი წლების ბოლოს კი საესტრადო ნიმუშებსაც (აუდიომაგ. 19-20). ანსამბლი მონაწილეობას იღებდა ოლიმპიადებზე და 1981 და 1987 წლებში გაიმარჯვა კიდევ; 3) ამავე პერიოდიდან სარფში იმართებოდა ლაზური დღესასწაულები „კოლხობა“ და „ქვაომხაზობა“. ამგვარად ლაზური ესტრადა პირველად საქართველოშია გაჩენილი. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ეს ყველაფერი მკვლევრებისა და სარფელების ხელით ხორციელდებოდა და არა ვინმე გარედან მოსულის (თუნდაც, მთავრობის) კარნახით.

ლაზური მუსიკის ქართულ ფესვებს ნაწილობრივ ჯერ კიდევ მეშვიდე სიმპოზიუმზე შევეხე. ამ მოხსენებაში გაფართოებული და დამატებულია მთელი რიგი საკითხები და შეცვლილია აუდიო ნიმუშები. ასე რომ მსურველებს შეგიძლიათ თავისუფლად გამოიყენოთ მეშვიდე სიმპოზიუმის მოხსენებაში გამოყენებული აუდიო ჩანაწერებიც.

#### აუდიომაგალითები

1. პონტოს ბერძნული დასაკრავი „ცაბოუნაზე“. ჩანერილია 1930 წელს ოქტავე (მელფო) მერლიერის მიერ. კომპაქტდისკიდან „Pontus Şarkıları. 1930 Ses kayıtları“. CD 1 №26.
2. ლაზური საცეკვაო გუდაზე. ასრულებს აჰმეთ ჩაქირი. ბიროლ თოფალოღლუს კასეტიდან „ლაზეური“. 1 კასეტა B №2.
3. ჰემშინური „ჰორონი“ გუდაზე. უკრავს მუსტაფა დელიბაში. ფირფიტა გამოცემულია 1970 წელს უცნობი ფირმის მიერ. ჩანერის ადგილი უცნობია.
4. სომხური ინსტრუმენტული ჰანგი „პარკაბზუკზე“. ასრულებს სოლომონ ბაღდასარიანი. 1938 წლის ფირფიტა. გამოცემულია 1938 წელს აპრელევეკის ქარხნის მიერ. ჩანერის ადგილი უცნობია.
5. ლაზური საცეკვაო „ქიზმენდილ დანს“ გუდაზე. უკრავს სევდე თოფალოღლუ. ჩანერილია 1968 წელს სტამბულში პიტერ გოლდის მიერ (Gold, 1972).
6. აჭარული „განდაგანა“ ჭიბონზე. ჩანერილია 1952 წელს თამარ მამალაძის მიერ. ფირი 61 №8-7. თსუ ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი.
7. აჭარული „აბადელა“ ჭიბონის თანხლებით. ჩანერილია 1952 წელს თამარ მამალაძის მიერ. ფირი 61 №9. თსუ ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი.
8. რაჭული „მესტვირული“ გუდასტვირის თანხლებით. ასრულებს ზაქარია ერადე. ჩანერილია საქართველოს რადიოს მიერ 1940-50-იან წლებში.
9. ქართლური „ბერიკული საჭიდაო“ გუდასტვირზე. ასრულებს ლუარსაბ ჯიქური. ჩანერილია მცხეთის რაიონის სოფელ მისაქციელში 1964 წელს კახი როსებაშვილის მიერ. ფირი 161 №6. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორია.

10. ლაზური, მეგრული, სვანური, ქართლური, ხევსურული და კახური სიმღერა-დასაკრავების საკადანსო ფორმების შედარება.
11. ლაზურ-ქართლურ-მოხეური სიმღერების მელოდიების შედარება.
12. ფარული მრავალხმიანობა ლაზურ სიმღერაში.
13. ფარული მრავალხმიანობა პონტოს ბერძნულ სიმღერაში.
14. ფარული მრავალხმიანობა ჰემშინურ სიმღერაში.
15. ფარული მრავალხმიანობა ლაზურ სიმღერაში.
16. ფარული მრავალხმიანობა პონტოს ბერძნულ სიმღერაში.
17. ფარული მრავალხმიანობა ლაზურ სიმღერაში.
18. ფარული მრავალხმიანობა ჰემშინურ სიმღერაში.
19. საშა და იაშა ხორავების ლაზური საესტრადო სიმღერა „ქაქალაკი“. ასრულებს ანსამბლი „ლაზეთი“. ჩანერილია 1977 წელს ელგუჯა აბდულიშის მიერ. პირადი არქივიდან.
20. საშა და იაშა ხორავების ლაზური საესტრადო სიმღერა „ქაქალაკი“. ასრულებს ანსამბლი „ლაზეთი“. ჩანერილია 1977 წელს ელგუჯა აბდულიშის მიერ. პირადი არქივიდან.
21. საშა და იაშა ხორავების ლაზური საესტრადო სიმღერა „სარფი ფილფილ ფუქირა“. ასრულებს ანსამბლი „ლაზეთი“. სოლისტი ასიკო ხორავა. ჩანერილია 1977 წელს ასიკო ხორავას მიერ. პირადი არქივიდან.

#### ვიდეომავალითები

1. პონტოს ბერძნული დასაკრავი ცაბოუნაზე. ასრულებს ალექს პაპადაკისი <https://www.youtube.com/watch?v=W1evXdE0hqg>
2. ლაზური საცეკვაო გუდაზე. ასრულებს ათიჩ გენჯოლლუ. ჩანერილია არშავის რაიონის სოფელ კორდეღში 2014 წელს გიორგი კრავეიშვილისა და ნაზი მემშიშის მიერ. ვიდეო გადაიღო თამაზ კრავეიშვილმა.
3. საცეკვაო ბერძნულ გაიდასა და დარბუკაზე. ასრულებენ გიანის დობრიდისი და პანოს ზიქიდისი <https://www.youtube.com/watch?v=6Epii3e8XcQ&t=2s>
4. დასაკრავი ფრანგულ კორნემუსზე <https://www.youtube.com/watch?v=je2XpFXrFM8&t=5s>
5. ჰემშინური „ჰორონი“ გუდაზე. ასრულებს სელიმ ბოლუქებაში [https://www.youtube.com/watch?v=tf\\_d9KAGKmk&t=41s](https://www.youtube.com/watch?v=tf_d9KAGKmk&t=41s)



6. სომხური დასაკრავი პარკაპზუკსა და დოლზე. ჯარკაპზუკზე დამკვრელი ვლადიმირ სუმბათიანი <https://www.youtube.com/watch?v=yMVXs38bcQw&t=105s>
7. ჰემმინური ხორონი გადაღებული რამაზან ქოსანოლლუს მიერ [https://www.youtube.com/watch?v=S\\_mMWWU1wAU&t=166s](https://www.youtube.com/watch?v=S_mMWWU1wAU&t=166s)
8. აჭარული საცეკვაოები ჭიბონზე. ასრულებს გოჩა ირემაძე. აჭარის ტელევიზიის გადაცემა „ეთნოფორი“. ქედის რაიონის სოფელი დანდალო. 2019 წელი [https://www.youtube.com/watch?v=QWi309M\\_vW8&t=460s](https://www.youtube.com/watch?v=QWi309M_vW8&t=460s)
9. რაჭული მესტირული შალვა ჯაფარიძის სახელობის ანსამბლ „რაჭასთან ერთად“. გუდასტივრზე უკრავს ბაკურ ჩიკვილაძე <https://www.youtube.com/watch?v=bFzppkCD8U>
10. ლაზური სიმღერა „ამერი მეჯი მილუნ“ ქამანჩის თანხლებით. ასრულებს მეჰმედ აითაჩ. ჩანერილია არდაშენის რაიონის სოფელ ლერაში. 2014 წელს გიორგი კრავეიშვილისა და ნაზი მემიშიშის მიერ. ვიდეო გადაიღო თამაზ კრავეიშვილმა.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

- ბანაში, ნათე. (1988). *ეთნო-რელიგიური პროცესები ჩრდილო-აღმოსავლეთ ანატოლიაში*. თბილისი: მეცნიერება.
- ბანაში, ნათე. (2015ა). „ლაზთა ეთნოგენეზისა და ისტორიისათვის“. წიგნში: *ლაზები და ლაზეთი თურქეთის გამოცემებში*. გვ. 27-51, რედაქტორი მ. ჩუხუა. თბილისი: ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
- ბანაში, ნათე. (2015ა). „ლაზეთში მცხოვრები ჰემმინები“. წიგნში: *ლაზები და ლაზეთი თურქეთის გამოცემებში*. გვ. 55-75. რედაქტორი მ. ჩუხუა. თბილისი: ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
- კრავეიშვილი, გიორგი. (2020). *საქართველოს მონვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები*. თბილისი: აკადემიური წიგნი.
- როსებაშვილი, კახი. (1981). *ქართული ხალხური სიმღერები*. თბილისი: მუსფონდი.
- ფარცხალაძე, ალი. (შემდგ.). (1936). *აჭარის ხალხური ცეკვები და სიმღერები*. ბათომი: აჭარის სახელმწიფო გამომცემლობა.
- ჩოხარაძე, მალხაზ. (2015). ხანძთა და ათორმეტ სავანეთა მხარის ძველი სალოცავები. ბათუმში: ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
- ჯავახიშვილი, ივანე. (1983). *თხზულებანი 12 ტომად*. ტ. II. თბილისი: მეცნიერება. [https://en.wikipedia.org/wiki/Empire\\_of\\_Trebizond](https://en.wikipedia.org/wiki/Empire_of_Trebizond)

## THE ROOTS OF LAZ MUSIC

Lazeti is a region with ancient history. As early as the VI–I centuries BC, it was part of the kingdom of Colchis. Between the I–V centuries AD, Lazeti was referred to as the Kingdom of Lazika. From the VI century, Lazeti was part of Byzantium. From the X century, when separate kingdoms of Georgia were formed as a single kingdom, a small part of Lazeti (present-day Hopa and Borcha districts of Turkey) was part of Georgia, and the rest of Lazeti remained a part of Byzantium until 1204. In 1204, King Tamar of Georgia created the Empire of Trebizond and gave the royal throne to her relative Alexios Komnenos (Javakhishvili, 1983:246).<sup>1</sup> The Empire existed for two and a half centuries, and in 1461 it was conquered by the Ottoman Sultan Mehmed II; from this period begins the conversion of the Laz people to Islam. Some of the Laz living in Trabzon were forced to adopt the Greek nationality, and they were called Pontic Greeks. Some of the Laz claimed Armenian nationality in order to avoid converting to Islam. However, with time they too converted to Islam and were called Hemshins. Nevertheless, I can say that not only songs and dances of the Pontics and Hemshins, but also their clothes are Laz (Batsashi, 1988; Batsashi, 2015a). Interestingly, Turkish Muslim Georgians often use Armenian as a synonym for Christian. For them, Armenian is a faith, not a nationality (Chokharadze, 2015).

In 1877–1921, a part of Lazeti was part of Tsarist Russia and then of independent Georgia. Under Tsarist Russia in 1877–1878 and 1915–1917 the Laz were repeatedly raided and exiled, on religious grounds, into the middle of the Ottoman Empire. In 1921, historical Lazeti again became part of Turkey. Only the village of Sarpi remained in Georgia and was divided into two in 1926.

The Laz who settled Abkhazia in the 1880s and 1940s, particularly in the villages of Ochamchire, Sukhumi and Gulripshi districts came from historical Lazeti. Unfortunately, in 1949 and 1951 a large part of them was deported to Siberia and Kazakhstan by Joseph Stalin.

Hidden polyphony<sup>2</sup> is quite common in solo songs of the Pontic Greeks. Moreover, Laz polyphony exists on bagpipe, called *tsabouna/tsampouna* (video ex. 1-2; audio ex. 1-2). I, therefore, agree with the Laz origin of the Pontic Greeks. Greek and European bagpipes (*gayda/gaida/cornemuse*) are very different from Laz, including Pontic Greek. Unlike Laz *gudastviri*, *gaida* and *cornemuse* have a large bass pipe, which doubles the base tone two octaves lower (video ex. 3-4).

While most Pontic Greeks have been living in Greece since 1923, the Hemshins still live in Lazeti. Under these conditions, it is clear that both the melodies of Hemshin songs and their *gudastviri* are Laz (video ex. 5; audio ex. 3), whereas the Armenian bagpipe – *parkapzuk* (video ex. 6; audio ex. 4) and Armenian songs are completely different from Laz, in general.

The fact that Georgian polyphony can be played on the Laz bagpipe is confirmed by its comparison with the instrumental pieces from different parts of Georgia (video ex. 7-9; audio ex. 5-9;

<sup>1</sup> Also, see: [https://en.wikipedia.org/wiki/Empire\\_of\\_Trebizond](https://en.wikipedia.org/wiki/Empire_of_Trebizond)

<sup>2</sup> I will touch upon this phenomenon below.

ex. 1-4). By the way, the body of the bagpipe (*gudastviri*) is called ‘guda’ not only in Lazeti, but also in other parts of Georgia, such as Kartli, Racha, Achara, Tao, and Shavsheti. The hole to insert the pipe is also called *navi* in Tao, Klarjeti, Shavsheti, and Achara. Bagpipes from different parts of Georgia are slightly different from each other, both in structure and instrumental pieces; however, this does not distinguish the Laz bagpipe from the Georgian, whereas Armenian and European bagpipes are quite different from the Georgian ones (including Laz). The number of finger holes on the bagpipes from different parts of Georgia is as follows: Shavshetian *chiboni* 1/5 or 3/5; Taoyan *tiki* 3/5; Acharan *chiboni* 3/5; Kartlian and Rachan *gudastviri* 3/6; Pshavian *stviri* 1/5, and Meskhetian *guda* 5/5. Therefore, an equal number of finger holes is not typical for the Georgian tradition, especially since Pontic or old Laz *tsabouna* also has 1/5 or 3/5 finger holes. With an equal number of holes, a one-voice melody is obtained, since in this case, it is difficult for the player to constantly maintain the two-voice sound. Although the Laz *guda* is two-voiced, one-voice is dominant, and both voices together occur fragmentally.

As for *kemenche*, unlike *gudastviri*, the names of only some *kemenche* parts are Laz. This instrument is not encountered in any part of Georgia, and its harmonic language is not native to Georgian music (video ex. 10). And this is when the cadences characteristic of the instrumental pieces for Laz *gudastviri* are also found in songs and instrumental pieces from different parts of Georgia, including Samegrelo and Svaneti (audio ex. 10; ex. 5).

Georgian roots of Laz music are also revealed by comparing the melodies of its songs with the songs and melodies from other parts of Georgia (audio ex. 11; ex. 6-7), as well as in hidden polyphony. Hidden polyphony is achieved by accentuating the low 7<sup>th</sup> step of the scale (audio ex. 12-14; ex. 8), as well as by the ascending leap in the beginning of each couplet in the song (audio ex. 15-16; ex. 9). In both cases there is an impression that the performer sings two voices alternately. Sometimes, we come across two signs of latent polyphony, and at this time, the feeling of polyphony becomes even more intense (audio ex. 17-18).

Of course, in Laz music one can feel the traces of the influence of Islamic music in general. First of all, this is felt in monophonic singing and the melismata uncharacteristic of Georgian music. In the future, we can even discuss Greek influences, on the example of the *kemenche*. However, considering the history of Georgia and numerous Georgian layers in Laz music, Georgian ethnomusicologists, myself included, generally consider Laz music to be part of Georgian music.

Until the 1990s, when not only Laz events, but even speaking was banned at schools in Turkey, much was done in Georgia, namely: 1) Laz dances were performed by many choreographers; 2) Ensemble „Lazeti“ created in Sarpi in 1954 performed Laz folk songs and dances, and even pop examples in the late 1970s (audio ex. 19-20). The ensemble participated in Olympiads (competitions) and was even winner in 1981 and 1987. 3) From the same period, Laz festivals *Kolkhoba* and *Kvaomkhazoba* were held in Sarpi. Thus, Laz pop music originated in Georgia. It should be noted that all this was done by scholars and residents of Sarpi, and not overseen by someone from the outside (even the government).

Author’s Note: At the seventh symposium, I partially talked about the Georgian roots of Laz music. In this paper, I expanded some questions and added several audio samples. (Interested persons can also use audio recordings of the seventh symposium).

**Audio examples**

1. Pontic composition on the *tsabouna*. Recorded in 1930 by Octave (Melpo) Merlier. From Compact disc “Pontus Şarkıları. 1930 Ses kayıtları”. CD 1 №26.
2. Laz dance accompanied on the *guda* (tulum). Performed by Ahmet Chakir. From Birol Topaloglu’s Cassete *Lazeburi*. 1 Cassete B, №2
3. Hemshin Horon on the *guda*.. Performed by Mustafa Delibash. The plate was published in 1970 by an unknown company. Record location unknown.
4. Armenian composition on the *parkabzuk*. Performed by Sogomon Bagdasaryan. Published in 1938 by the Aprelevka factory. Record location unknown.
5. Laz “kızmendil dans” on the *guda*.. Performed by Sevdet Topaloglu. Recorded Istanbul in 1968 by Peter Gold (Gold, 1972).
6. Acharian “Gandagana” on the *chiboni*. Recorded in 1952 By Tamar Mamaladze. Tape 61 №8-7. TSU Iv. Javakhishvili Institute of History and Ethnology.
7. Acharian “Abadelia” accompanied on the *chiboni*. Recorded in 1952 By Tamar Mamaladze. Tape 61 №9. TSU Iv. Javakhishvili Institute of History and Ethnology.
8. Rachian song “Mestviruli” accompanied on the *gudastviri*. Plays Zakaria Eradze. Recorded in 1940-50s by Radio Channel One.
9. Kartlian “Berikuli sachidao” By Gudastviri. Plays Luarsab Jiquri. Misaktsieli village of Mtskheta district. Recorded by Kaxi Rosebashvili. Tape 161 №6. Tbilisi State Conservatoire, the Laboratory of Georgian Folk Music.
10. Comparison of the forms of cadences in Laz, Megrelian, Svanetian, Kartlian, Khevsurian and Kakhetian songs and instrumental tunes.
11. Comparison of melodies of Laz-Kartlian-Mokhevian songs.
12. Hidden polyphony in Laz songs.
13. Hidden polyphony in Pontic Greek songs.
14. Hidden polyphony in Hemshin songs.
15. Hidden polyphony in Laz’s songs.
16. Hidden polyphony in Pontus Greece songs.

17. Hidden polyphony in Laz's songs.
18. Hidden polyphony in Hemshin songs.
19. Sasha and Yasha Khorava's Laz pop song "Kakalaki". Performer Ensemble "Lazeti". Recorded in 1977 by Elguja Abdulishi.
20. Sasha and Yasha Khorava's Laz pop Song "Sarfi Pilpil Puqira". Performers Ensemble "Lazeti". Solist Asiko Khorava. Recorded in 1977 by Asiko Khorava.

### Video examples

1. Pontic instrumental composition on the *tsabouna*. Performed by Aleks Papadakis <https://www.youtube.com/watch?v=W1evXdE0hqg>
2. Laz Dance on the *guda*. Performed by Atich Genjoglu. Village Konaklı (Laz name Kordeli) in Arhavi District. Recorded in 2014 By Giorgi Kraveishvili and Nazi Memishishi. The video was shot by Tamaz Kraveishvili.
3. Greek dance on the *gaida* and the *darbuka*. Performed by Giannis Dobridis and Panos Zikidis <https://www.youtube.com/watch?v=6Epii3e8XcQ&t=2s>
4. French composition on the *cornemuse* <https://www.youtube.com/watch?v=je2XpFXrFM8&t=5s>
5. Hemshin "Horon" on the *guda*, performed by Selim Boluqbash [https://www.youtube.com/watch?v=tf\\_d9KAGKmk&t=41s](https://www.youtube.com/watch?v=tf_d9KAGKmk&t=41s)
6. Armenian composition on *parkabzuk* and *daul*. The *parkabzuk* played by Vadimier Sumbatyan. <https://www.youtube.com/watch?v=yMVXs38bcQw&t=105s>
7. Hemshin "horon". Recorded by Ramazan Kosanoglu. [https://www.youtube.com/watch?v=S\\_mMWWU1wAU&t=166s](https://www.youtube.com/watch?v=S_mMWWU1wAU&t=166s)
8. Ach'aran dance music on the *chiboni*. Plays Gocha Iremadze. Village Dandalı in Qeda district. Recorded in 2019 by Acharan TV program "Ethnophore". [https://www.youtube.com/watch?v=QWi309M\\_vW8&t=460s](https://www.youtube.com/watch?v=QWi309M_vW8&t=460s)
9. Rach'an "Mestviruli" with Shalva Jafaridze, ensemble Racha. Performed by Bakur Chikviladze <https://www.youtube.com/watch?v=bFzpptkCD8U>
10. Laz Song "Amseri Meji Mighun," accompanied on the kemenche. Performed by Mehmed Aytach. Işıklı (Laz name Gera) village in Ardeşen district. Recorded in 2014 by Giorgi Kraveishvili and Nazi Memishishi. Video by Tamaz Kraveishvili.

### References

- Batsashi, Tsate. (1988). *Ethno-religious Processes in North-East Anatolia*. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian).
- Batsashi, Tsate. (2015). "On the Ethnogenesis and history of the Laz." In the book: *The Laz and Lazeti in Turkish Publications*. Pp: 27-51. Ed: Chukhua, M. Tbilisi: I. Javakhishvili Tbilisi State University. (In Georgian).
- Batsashi, Tsate. (2015). "The Hemshins living in Lazeti." In the book: *The Laz and Lazeti in Turkish Publications*. Pp: 55-75. Ed: Chukhua, M. Tbilisi: I. Javakhishvili Tbilisi State University. (In Georgian).
- Kraveishvili, Giorgi. (2020). *Problems in the folk music study of the Georgians from Georgia's torn off regions and those exiled in the 17th-19th centuries*. Tbilisi: Akademiuri Tsigni. (In Georgian).
- Partskhaladze, Ali. (compiler). (1936). *Georgian Folk Dances and Songs*. Batumi: State Publishing of Achara. (In Georgian).
- Rosebashvili, Kakhi. (1981). *Georgian Folk Songs*. Tbilisi: Muspondi. (In Georgian).
- Javakhishvili, Ivane. (1983). *Works* in 12 volumes; vol.II. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian). [https://en.wikipedia.org/wiki/Empire\\_of\\_Trebizond](https://en.wikipedia.org/wiki/Empire_of_Trebizond)

**მაგალითი 1.** „ჰორონი“ ლაზურ გუდაზე. 2014 წელს ჩაინერეს ნაზი მემიშიში და გიორგი კრავეიშვილიმა.

**Example 1.** “Haroni” on Laz guda. Recorded by Nazi Memishishi and Giorgi Kraveishvili in 2014.

სწრაფად

გულა

5

8

11

**მაგალითი 2.** კადანსი ლაზურ გუდაზე.

**Example 2.** Cadence on Laz guda.

**მაგალითი 3.** „თინანო“ ქართლურ გუდასტვირზე. ჩანერილი 1964 წელს კახი როსებაშვილის მიერ.

**Example 3.** “Tinano” on Georgian *gudastviri*. Recorded by Kakhi Rosebashvili in 1964.

ზომიერად

გუდასტვირი

The musical score is written for a single melodic line (gudastviri) and a bass line. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 7/8. The piece is marked 'ზომიერად' (Moderato). The first system contains measures 1 through 5. The second system starts at measure 6 and includes a triplet in the treble staff. The bass line consists of quarter notes in the right hand and quarter notes in the left hand.



**მაგალითი 4.** „ხორომი“ აჭარულ ჭიბონზე. ჩანერილია 1932 წელს ალი ფარცხალაძის მიერ.

**Example 4.** “Khoromi” on Acharan *chiboni*. Recorded by Ali Partskhaladze in 1932.

საშუალო სიხქარით

დოლი

ჭიბონი

5

10

10

**მაგალითი 5.** კადანსები საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ხალხურ საკრავებზე.  
**Example 5.** Cadences on folk instruments from different parts of Georgia.

<p>ქართლური ფანდური Panduri from Kartli</p> 	<p>მეგრული ჩონგური Chonguri from Samegrelo</p> 
<p>სვანური ჭუნირი Chuniri from Svaneti</p> 	
<p>ლაზური გუდა Guda from Lazistan</p> 	

**მაგალითი 6.** ლაზური და ქართლური სიმღერების მელოდების შედარება.  
**Example 6.** Comparison of Laz and Kartlian song melodies.

<p>ლაზური Laz</p>  <p>ა-ეუს-ტო-ზი მუ-ღუნ ათ-მა - ჯაშ - ო-რა ვა მპო-რო-ნი ქა-ღე</p>	<p>ქართლური Kartli</p>  <p>ბო-ზო გოზ - გო-რა ლა-ზარ მო-დგა კა - რსა - ი - გრი-ა - ლა ცა - სა</p>
--	--

**მაგალითი 7.** ლაზური და ხევსურული სიმღერების მელოდიების შედარება.

**Example 7.** Comparison of Laz and Khevsuretian song melodies.

ლაზური Lazistan ხევსურული Khevsureti

პაი-დე ვი-გ-ზღაო პაი-დე    პაი-დე ვი-გ-ზღაო პაი-დე    ნა - ნე    ნა - ნე

4  
ქა - ლა - სა - ო    ნა - ნე    ცუ - გრუ - მე - ლა    სა - ო

**მაგალითი 8.** ფარული მრავალხმიანობა კილოს მეშვიდე საფეხურის აქცენტებით.

**Example 8.** Hidden polyphony with the accentuation of the 7<sup>th</sup> step of the mode.

პე    პე    პე - ია-მო    პე - ია - მო - ლი    პე - ია-მო

**მაგალითი 9.** ფარული მრავალხმიანობა აღმავალი ნახტომით.

**Example 9.** Hidden polyphony with ascending leap.

ქვა-ხინ-ჯის მე - ვუს-ტვი-ღო-ბას    ვუ-კა-პი    მა სკა-ნო უს -

5  
ტუ - ნე    დე - ლას    ვუ - კა - პი

### ცეკვა ლეკური

ცეკვა „ლეკურის“ სახელდებისა და წარმომავლობის შესახებ ჯერ კიდევ საუკუნის წინ დაიწყო მსჯელობა. საკითხის დასმის ინიციატორი პირველი ქართველი პროფესიონალი მოცეკვავე და ქორეოგრაფი ალექსი ალექსიძე (სონღულაშვილი), გახლავთ. აღნიშნული პრობლემა მეცნიერული თვალსაზრისით ჯერ კიდევ გადაუჭრელია, მიუხედავად იმისა, რომ სავსებით ლოგიკური და მისაღებია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მცოდნეების — ქორეოლოგების: ლილი გვარამაძის (გვარამაძე, 1957: 140), ავთანდილ თათარაძის (თათარაძე, 1999: 132, 158), დავით ჯავრიშვილის (ჯავრიშვილი, 1951: 10), რეზო ჭანიშვილის (ჭანიშვილი, 2002: 98) მიერ გამოთქმული მოსაზრებები, ქალ-ვაჟთა „ლეკურის“ ქართულობისა და უცხოელების მიერ სხვადასხვა ცეკვის მიმართ რუსული ტერმინ — *ლეზგინკას*, ქართულად *ლეკურის* არამართებული გამოყენების შესახებ. ჩვენ შევეცდებით მეტი სიღრმე შევძინოთ საკითხის კვლევას სხვადასხვა ასპექტის განხილვით.

ცეკვის — „ლეკური“ — წარმომავლობისა და სახელდების გამოსარკვევად პირველ რიგში უნდა გამოიკვეთოს: 1. ეპოქა, რომელშიც ტერმინი ჩნდება; 2. „ლეკური“ სახელდებულ საცეკვაო ნიმუშთა ნაირგვარობა; 3. ცეკვა *ლეკურის* სოციალური სტატუსი, დიალექტური ვარიანტები, სტრუქტურა, საცეკვაო ლექსიკა.

XIX საუკუნის განმავლობაში წერილობით წყაროებში ტერმინების, „ცეკვა“ და „თამაში“, პარალელურად გამოყენებულია ტერმინი „ლეკური“. გვხვდება: 1. ქალთა ლეკური; 2. ვაჟთა ლეკური; 3. ქალ-ვაჟის ანუ წყვილის ლეკური. როდესაც იტყოდნენ — „კარგი მოლეკურეა“, იგულისხმებოდა „კარგი მოცეკვავე“. ზემოჩამოთვლილი სამი სახის ლეკური, როგორც სახელწოდებიდან გამომდინარეობს, შემსრულებელთა გენდერულ დიფერენცირებასაც შეიცავს. შესაბამისად, განსხვავდებოდა მათი საცეკვაო ლექსიკა, ცეკვის არქიტექტონიკა, ხასიათი, მუსიკალური თანხლება. ამგვარად, ასერიგად განსხვავებულ საცეკვაო კომპოზიციებს ერთი და იმავე სახელწოდება ვერ ექნებოდა. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, რომ ტერმინი *ლეკური* განზოგადდა და ყოველგვარი ცალად თუ წყვილად შესასრულებელი ცეკვის აღმნიშვნელად იქცა.

როგორც ცნობილია, ცეკვა როგორც სივრცესა და დროში განფენილი შემოქმედება, საუკუნეების განმავლობაში არ ფლობდა არავითარ საშუალებას, რათა რაიმე სახით დაფიქსირებულიყო და ჩვენამდე მოსულიყო. მას არ გააჩნდა დამაგრების საშუალებები ისეთი, როგორც გააჩნია მუსიკას ნოტის სახით და ლიტერატურას ალფაბეტის სახით. აქედან გამომდინარე, ბევრი საცეკვაო ნიმუში, რომელმაც ცოცხალ ყოფაში არსებობა ვერ გააგრძელა, დაიკარგა. საცეკვაო მოძრაობები პოზებისა და მდგომარეობების სახით დაფიქსირდა ნახატებზე თუ ფოტოებზე, თუმცა სტატიკურ, ერთ მომენტში გაჩერებულ პოზას არ აქვს საშუალება მთლიანი საცეკვაო სურათის შესახებ ინფორმაცია მოგვანოდოს. ამ მოცემულობაში ყველაზე გამოყენებადი და ინფორმატიული ლიტერატურულ წყაროებში დაცული აღწერილობითი მასალაა, სადაც მეტ-ნაკლებად ასახულია როგორც საცეკვაო ნიმუშის არქიტექტონიკა, შემსრულებლები და საცეკვაო ლექსიკა, ასევე. ინსტრუმენტები და მუსიკალური თანხლება, თუნდაც დასახლებების სახით.

ქალთა ლეკური, როგორც სურათებიდან ჩანს, უფრო მშვიდი, ნაკლებად დინამიური ფრესკული სახის ცეკვა უნდა ყოფილიყო. სამწუხაროდ, ქალთა ლეკურის მოძრაობები-

სა და არქიტექტონიკის შესახებ მწირი ინფორმაცია გვაქვს. ქალთა ლეკურის შესახებ ვასილი ტიმის, გრიგოლ გაგარინის, მიხეილ ლერმონტოვის ფერწერული ტილოები, ვიზუალური აღქმის გათვალისწინებით, უაღრესად საინტერესოა, თუმცა, ნაკლებად ინფორმატიული თავად ცეკვის ნაგებობისა და საცეკვაო ლექსიკის შესახებ ინფორმაციის მონოდების თვალსაზრისით. სხვადასხვა ლიტერატურულ წყაროში დაცულ ვეერბალურ აღწერილობაში გარკვეული სახის კონკრეტიკას ვხვდებით: „ორი პატარა გოგონა ხალიჩაზე ცეკვავდა რომელიღაც მიმიკურ ცეკვას; ისინი არ ხტუნავდნენ, არამედ თითქოს დასრიალებდნენ მიწაზე და ხელებს შლიდნენ. მუსიკა არ ყოფილა, დოლი და ზოგჯერ ტაში აღნიშნავდა ტაქტს“ (Гакстгаузен, 1857: 103). ქალთა ლეკურის შესახებ ინფორმაცია დაცულია ძველი გაზეთების ფურცლებზე<sup>1</sup>.

მამაკაცთა ლეკურის შესახებ ცნობილია, რომ ცერეილეთებით, ჩაკვრებით დატვირთული დინამიური ცეკვა იყო ერთი ან ორი შემსრულებლით. ბარონ დე ბაის ფოტოზე კი, ორი ხმალშემართული მამაკაცი ცეკვავს ლეკურს (დე ბაი, 2011: 44).

სოფელ მატანში, სალამო ხანს, თავად ჩოლოყაშვილის სახლში „ზოგჯერ მასპინძელი იღებდა დაირას, განსაკუთრებული სიმარჯვით სცემდა მას ლეკურის ტაქტში, რომელიც წარმოადგენდა ერთადერთ გავრცელებულ (ყოფაში მიღებულ) ცეკვას და ვინც უფრო ახალგაზრდა და მარჯვე იყო, გადაეშვებოდა საცეკვაოდ. ზოგჯერ იქვე სუფრაზე თევშებს შორის, ასრულებდნენ ისეთ ილეთებს და ფოკუსებს და ყოველივეს ისე მოხერხებულად, გრაციოზულად, რომ ნამდვილად შეიძლებოდა სცენაზე ეჩვენებინათ; დამსწრე საზოგადოება ტაქტს აყოლებდა ტაშისცემას და შეძახილებით გამოხატავდა კმაყოფილებას“ (Зиссерман, 1867: 28). აქ ზისერმანს — „ერთადერთ გავრცელებულ“ — ფორმულირებასთან დაკავშირებით ვერ დავეთანხმებით.

ქალ-ვაჟის „ლეკური“, რომელიც დღესდღეობით „ცეკვა ქართულის“ სახელწოდებას ატარებს, მაღალი სოციალური წრის ცეკვაა და „დავლურთან“ ერთად, ერთადერთიც ამ კლასიფიკაციაში. ცეკვას გააჩნია ხალხური დიალექტური ვარიანტები, თუმცა ნიმუში, რომელსაც ჩვენ ცეკვა „ქართულს“ ვუწოდებთ, თავისი ესთეტიკით და კონსტრუქციით განსხვავდება არა თუ ლეკური, არამედ ქართული ხალხური ვარიანტებისგანაც. ილია ზურაბიშვილი ქართულ ლეკურს სამ ნაწილად ყოფს: „1. სათანადო დასაწყისი — „შორით ბნედა, შორით ალვა“, 2. მას აქვს განვითარება - „კაცსა მიხვდეს სანადელი, რას ეძებდეს უნდა პოვნა“; 3. მას აქვს დასასრული - სიყვარული აგვამაღლებს“. გასსოვდეთ, ლეკური ისე იწყება, ისე ვითარდება და ისე მთავრდება, რომ ვაჟი ქალს არც ერთხელ არ ეხება“ (ზურაბიშვილი, 1949: 20).

დღესდღეობით „ცეკვა ქართულის“ სასცენო ვარიანტი ხუთნაწილიანია მეტად დაკონკრეტებული დრამატურგიული ქარგით, თუმცა ზემოთ განსაზღვრულის სრული შემცველობითა და არსის შენარჩუნებით: 1. ექსპოზიცია — ვაჟის გამოსვლა საცეკვაოდ; 2. ქალის მიპატიჟება და ქალ-ვაჟის მიერ საცდელი წრის შემოვლა; 3. ვაჟის ცალად ცეკვა (სოლო); 4. ქალის ცალად ცეკვა (სოლო); 5. დასკვნითი ნაწილი: ქალ-ვაჟის ცეკვა - საფინალო კოდა. ლეკურ-ქართულის სტრუქტურულ-კომპოზიციურ განფენილობაში უმნიშვნელოვანესია ციკლურობა — პირველი ეპიზოდით დაწყებული ბოლო პასაჟით დასრულებული, ცხოვრების, ყოფიერების ფილოსოფიური გააზრება ქრონოლოგიურ-სიუჟეტურ ქარგაში ეტაპობრივად იკვეთება და ქმნის ერთიან უწყვეტ დრამას ფინალით. სწორედ, აღნიშნული ასპექტი განასხვავებს მას დიალექტური ნაირსახეობებისაგან. ხალხურ „ლეკურში“ სიუჟეტური ქარგის დასასრული, როგორც ასეთი, არ არსებობს და საცეკვაო პროცესი უწყვეტია მოცეკვავე წყვილთა პერიოდული ცვლით. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქალ-ვაჟის „ლეკურის“ სასცენოდ შემორჩენილი ვერსია, შეიძლება

<sup>1</sup> „დროება“, წერა-კითხვის საზოგადოების ბალი, №39, თებერვალი, 1881.

ითქვას, ყველაზე ავთენტიკური ნიმუშია ქართულ ხალხურ საცეკვაო ნაწარმოებთა შორის, რადგან, ფენა, რომელმაც იგი წარმოშვა, გამქრალია როგორც კლასი და მასთან დაბრუნების საშუალება აღარ გაგვარჩნია, ხოლო საცეკვაო ნიმუში, ფაქტობრივად, უმცირესი საავტორო გავლენით აღინიშნება, ცვლილება მხოლოდ შესრულების მანერამ განიცადა და ისიც მხოლოდ დროში ტრანსლაციით განპირობებული.

ცეკვის შესრულების არისტოკრატიულმა მანერამ განაპირობა დახვეწილობა, რომელიც ცეკვას ახლავს. ხალხური ვარიანტი არ ხასიათდება ამგვარი აკადემიზმით. ცეკვის არისტოკრატიული მანერის ჩამოყალიბებას ხელი შეუწყო გარემომ, რომელშიც მან სრულყოფილებას მიაღწია — თავად-აზნაურთა სახლები და სასახლეები, დარბაზები, სწორი იატაკი, სადაც როგორც გასმების მრავალფეროვნების, ასევე, ქალის სრულით გადაადგილების საშუალება იქმნებოდა, განსხვავებით სოფლის შეკრების ადგილებისგან, სადაც ტანის მდგრადობის იმგვარად დაფიქსირება ვერ მოხერხდებოდა.

ისტორიულად, როგორც ცნობილია, ქალ-ვაჟის ცეკვა „ლეკური“ ორი ნაწილისაგან შედგებოდა - 1. „დავლური“ და 2. „ლეკური“. „დავლური“, სახელდებული მოძრაობისაგან „დავლა“, რომელიც თავის მხრივ დაულ-დოლისგან უნდა წარმოსდგებოდეს, ქართული ტერმინია და „დავლით“ წრის შემოვლას აღნიშნავს. მისი აგებულება, როგორც ლიტერატურული აღწერილობითი წყაროებითა და ქორეოლოგების ინფორმაციით დგინდება, იგივე არქიტექტონიკით, მხატვრულ-ესთეტიკური მახასიათებლებითა და საცეკვაო ლექსიკით ხასიათდებოდა, როგორც მისი მეორე ნაწილი — „ლეკური“, განსხვავება მხოლოდ ტემპში მდგომარეობდა. „დავლური სრულდებოდა ნელა, ზეიმურად, ხოლო შემდეგ იგი გადადიოდა უფრო აჩქარებულ ცეკვაში. ამასთან ორსავე ნაწილს შესრულების ერთნაირი ფორმა და ტექნოლოგია ჰქონდა. სამწუხაროდ, ცეკვა ასეთი პარტიტურით ჩვენს დრომდე არ მოღწეულა“ (გვარამაძე, 1962: 55).

აღექსი აღექსიძემ, რომელმაც ცეკვა თბილისში ქუჩის მოხეტიალე მოცეკვავე ლეკებისგან ისწავლა, შესანიშნავად იცოდა ჩრდილოკავკასიური, განსაკუთრებით, დაღესტნური (ლეკური) და ქართული ცეკვა. იგი უარყოფდა „ლეკურის“ ლეკურობას და აღნიშნავდა, რომ თუ „ლეკურის“ პირველი ნაწილი — „დავლური“ — ქართულია, არალოგიკურია, რომ მეორე ნაწილი „ლეკურით“ ყოფილიყო სახელდებული: „თუ თავი ჩვენია, ბოლოც ჩვენია“ — ამბობდა ის (გვარამაძე, 2017: 42).

აქედან გამომდინარე, გვიჩნდება კითხვა — რამ გამოინვია, რა მიზეზი უნდა არსებულებოდა, რომ ერთიანი კომპოზიციის პირველი ნაწილი ქართული ტერმინით, ხოლო მეორე, წარმომავლობის დაშიფრული ინფორმაციით, ლეკურით არის ცნობილი.

ი. ზურაბიშვილის წერილში, რომელიც მონოლოგიურ სტილშია შესრულებული, მოსაუბრეები მსჯელობენ ცეკვა „ლეკურის“ სახელდებისა და წარმომავლობის შესახებ, ერთმანეთს ადარებენ ლეკურ (ანწუხურ) „ლეკურსა“, და ქართულ წყვილურ „ლეკურს“, იძლევიან ინფორმაციას სრული საცეკვაო ნაგებობისა და მუსიკალური თანხლების შესახებ. თუმცა, აწწუხური მამაკაცთა ლეკურისა და ქართული წყვილური ლეკურის დაპირისპირება არ მიგვარჩნია მართებულად, რადგან მამაკაცთა ლეკური მხოლოდ ვაჟთა ლეკურთან უნდა დაპირისპირებულიყო, რომელიც, ასევე, ქართულ საცეკვაო სივრცეშიც არსებობდა. ავტორი წერილის დასაწყისში ახსენებს ლეკურის მუსიკალურ ინსტრუმენტებს და აღწერს საცეკვაო კომპოზიციას სრულად. იგი არ გვანვდის ინფორმაციას „დავლურის“ საცეკვაო მუსიკის შესახებ, მაგრამ ლეკურის დასაწყისში ამბობს, რომ მუსიკოსებმა დაიწყეს აწწუხური ლეკურის შესრულება. აწწუხი დაღესტანში მდებარე ოლქია, აწწუხელები ლეკური ტომია, რომელიც განსაკუთრებულად იყო ინტეგრირებული საქართველოსთან.

საინტერესოა, რატომ იცეკვა წყვილმა ლეკურ მუსიკაზე და არა ქართულზე. ეს დეტალი მეტად სიმპტომურად მივიჩნეო და ვთვლი, რომ ცეკვა „ლეკურის“ სახელდების

ერთ-ერთი ფაქტორი სწორედ საცეკვაო მუსიკაა, რომელიც აღნიშნულ ეპოქაში შემოიჭრა ქართულ მუსიკალურ სივრცეში. სავარაუდოდ, ლეკურმა მუსიკამ დაიწყო თანაარსებობა ქართულთან და როდესაც იტყოდნენ — „ლეკური დაუკარიო“, მასზე სხვადასხვა ცეკვა სრულდებოდა.

რაც შეეხება მოძრაობას, ცნობილია, რომ ჩრდილოკავკასიურ და ქართულ იღეთებს შორის ანალოგიები არსებობს, მაგ.: ცერიღეთები, მუხლიღეთები, გასმათა და ჩაკვრათა ნაირსახეობები. არ ვაყენებთ ეჭვქვეშ ვაჟთა ლეკურის მსგავსებას ჩრდილოკავკასიურ ვაჟთა საცეკვაო კომპოზიციებთან დაკავშირებით, მაგრამ ქალ-ვაჟთა „ლეკური“ სრულიად თვითმყოფადი და თავისთავადი ელემენტია როგორც კონფიგურაციული სქემით, ასევე, ლექსიკური და საშემსრულებლო ფაქტორის გათვალისწინებით.

ამგვარად, ცეკვა ქალ-ვაჟთა „ლეკურის“ სახელებისა და წარმომავლობის შესახებ შეგვიძლია ვთქვათ: 1. ტერმინი „ლეკური“ გამოიკვეთა, როგორც კავკასიურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში ცალად ან წყვილად ცეკვის განზოგადებულად აღმნიშვნელი; 2. ტერმინი ჩნდება მას შემდეგ, რაც რუსები ჩნდებიან საქართველოში — XIX საუკუნეში; 3. ტერმინი შესაძლოა შემოჰყვა ლეკურ მუსიკალურ კომპოზიციებს; 4. მსგავსება არსებობს ვაჟთა მითოლურ და ვაჟთა ლეკურ ცეკვებს შორის საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით; 5. ქალ-ვაჟთა „ლეკურს“ გააჩნია სრულიად გამოკვეთილი თვითმყოფადი გამომსახველობა — კონფიგურაციული სქემა, სტრუქტურა, რომლის სრული სურათი წარმოადგენდა „დავლურისა“ და ე.წ. „ლეკურის“ ორნაწილიან საცეკვაო კომპოზიციას.

\*\*\*

რაც შეეხება ეთნომუსიკოლოგიურ ხედვას, ამ საკითხზე საგანგებო ნაშრომი არ არსებობს. ქართველ მუსიკოსთაგან „ლეკურს“, უფრო სწორედ, ისევ მის სახელწოდებასთან დაკავშირებულ თემას გიორგი სვანიძე (1962) და გრიგოლ კოკელაძე შეეხნენ (1970, 1977).

თუ გავიზიარებთ მიღებულ თვალსაზრისს, რომ ლეზგინკა-ლეკური მე-19 ს. რუსების მიერ კავკასიელ ხალხთა ცეკვების აღმნიშვნელი ზოგადი სახელია<sup>2</sup> და არსებობს დაღესტნური, ყაბარდოული, ოსური, ავარული, ჩეჩნური, ინგუშური, ქართული და ა. შ. გლეზგინკები — ლეკურები — ცეკვები და თითოეულში შიგნით კიდევ ვაჟთა, ქალთა და წყვილთა ცეკვების საოცარი მრავალფეროვნებაა, გამოდის, რომ მთელი ქართული საცეკვაო მუსიკის (სათამაშოების, საცეკვარების, საფუნდრუკების, ოსხაპურების და ა. შ.) ინტონაციურ მასალაზე მოგვიწევს მსჯელობა. მეორე მხრივ, რადგან „ლეკური“ ქალ-ვაჟის წყვილის, ანუ ცეკვა „ქართულის“ სახელად დამკვიდრდა, უშუალოდ ამ ცეკვის თანხლებები მაგალითების ანალიზი. ცხადია, ერთი მოხსენების ფარგლებში შეუძლებელია. ამიტომ იმ ნიმუშებზე საუბრით შემოვიფარგლები, რომლებიც სანოტო და აუდიომასალაში უშუალოდ „ლეკურის“ სახელწოდებითაა ფიქსირებული.

საინტერესოა, არის თუ არა მუსიკალურ თანხლებებში გამოვლენილი ჰანგების ლეკური წარმომავლობა? მეზობლად მცხოვრები ხალხების კულტურაში მსგავსი ელემენტების არსებობა არაა გასაკვირი. როგორც ვიცით, ჩრდ. კავკასიაში თემურ ლენგის შემოსევამდე (XIV ს. მეორე ნახევარი) ქრისტიანობა იყო გავრცელებული. ჩრდილოეთ კავკასიაში შემორჩენილი მატერიალური კულტურის ძეგლები (ტაძრები, წარწერები) იქ ქართულ კვალზეც მიუთითებს. ერთიანობას ადასტურებს მსგავსი რიტუალები, წეს-ჩვეულებები, ფოლკლორული ჟანრები, სახეობრივი სფეროები, სიმღერებში შემორჩენილი ბგერათკომპლექსები (არირა, ვარადო, ორირარა), მელოდიის ტიპები, მრავალხმიანობის

<sup>2</sup> ანალოგიურად, ჩერქეზკა დაარქვეს ჩოხას და კავკასიელ მამაკაცთა სამოსს.

ბურდონული ფორმა, ქორეოგრაფიული ფორმულები. ლილი გვარამაძის აზრით, ქართველები „ლეკურს“ დალესტენელებისაგან მე-19 ს. ადრე ვერ გამოიღებდნენ, რადგან ქართულ-დალესტენური ურთიერთობები XVI-XVII სს-დან საკმაოდ მტრული იყო. ქართულთა და ლეკთა ურთიერთობა არც რუსეთის მიერ კავკასიის დაპყრობის შემდეგ გაუმჯობესებულა, თუმცა თარეში შეწყდა (გვარამაძე, 1997:164-165).

საგულისხმოა, რომ სულხან-საბა „ლეკურის“ სახელწოდების მქონე ცეკვას არ იცნობს. ნიკოლოზ ჩუბინაშვილის ლექსიკონში (მე-19 ს. დასაწყ.) და დავით ჩუბინაშვილთან (XIX ს. მეორე ნახ.) უკვე ვხვდებით ამ ტერმინს, როგორც დალესტენური წარმოშობის ცეკვას, ერთგვარ როკვას<sup>3</sup>.

რუსულ მუსიკალურ ენციკლოპედიებში (Штпейнпресс, Ямпольский, [რედ.], 1966; Келдыш [რედ.], 1976) დალესტენური „ლეზგინკას“ ზომა 6/8-ა. მისი მელოდია მკაფიო, დინამიური, ტემპი ჩქარია. ლეზგინკა — ცეკვა შეჯიბრია, რომელიც ახდენს მოცეკვავეთა მოქნილობის, ვირტუოზულობის, დაუოკებლობის დემონსტრირებას. აქვე მოცემულია ლეკურის ტიპური (ერთიდაიგივე) სანოტო მაგალითი, რომლის ტემპიც რატომღაც ზომიერია. მსგავსი რიტმულ-ინტონაციური ფორმულა ჩვენთან ქალაქურ საცეკვაო ფოლკლორში ჩანს, რომელსაც ამჯერად არ ვხვებით. ერთს კი ვიტყვი, რომ XIX ს. მულტიკულტურულ თბილისში ლეკი ხელოსნები ცხოვრობდნენ. მაგალითად, 80-იან წწ. ალექსი ალექსიძის (სონღულაშვილი) ბიოგრაფიაში გვაქვს ცნობები მთანმინდაზე მცხოვრები ლეკთა ჯგუფის უქმე დღეებში ფულის საშოვნელად სიარულის შესახებ. უფრო მეტიც, პირველი ქართველი ქორეოგრაფი სწორედ მათგან სწავლობს საცეკვაო ილეთებს (ბარამიძე, 2015:114).

დღემდე გამოქვეყნებულ არცერთ სანოტო კრებულში არ არის შეტანილი „ლეკურის“ სახელწოდების მქონე ცეკვა. „ლეზგინკას“ სახელით პირველი და ერთადერთი სანოტო ჩანაწერი (ორი ვარიანტით) გვხვდება ფრანგი ჟურნალისტის ჟიულ მურიეს ნიგნში (1883, სურ. 1,2) და მისივე რედაქტორობით თბილისში დაბეჭდილი ჟურნალის ერთ-ერთ ნომერში (1889). მურიეს მიერ ფიქსირებული მასალა ამ ცეკვის არსებობას XIX ს. დასავლეთ საქართველოშიც (სამეგრელოში) ადასტურებს. ნიგნის ლითოგრაფიაში (გვ. 340) ქალ-ვაჟის ცეკვის თანმხლებ საკრავებად ჩონგური და დაირაა წარმოდგენილი. ჟურნალში კი ლეკურის ორი ვარიანტია. ერთს აქვს განმარტება — ქართული ცეკვა (ორწილადი, ქართულთან არაფერი აქვს საერთო), მეორეს — კავკასიელი ჯარისკაცების ცეკვა (სამწილადი, რომელის ქართულის მსგავსია).

„ლეკურის“ სანოტო ხელნაწერები დაცულია ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში (აუდიომავ. 1); აუდიონიმუშები გვხვდება ეროვნული მუზეუმისა და კონსერვატორიის ლილვაკების კოლექციაში (აუდიომავ. 2); ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის თამარ მამალაძის მასალაში<sup>4</sup>; კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიის საექსპედიციო ფონდიდან უნდა აღვნიშნო 1967 წ. კახი როსებაშვილის ჩანაწერები (აუდიომავ. 3) და ოთარ ჩიჯავაძის მიერ „ლეკი ქალის სიმღერის“ სათაურით ჩანერილი ნიმუში (აუდიომავ. 4).

სანოტო და აუდიომავალითების ანალიზით ჰანგების ლეკური წარმომავლობა არ ჩანს. თუმცა, არ არის გამორიცხული, რომ მე-19 ს. შემოსული საცეკვაოების ისეთ გაქართულებასთან გვექნდეს საქმე, რომ პირველწყარო ძნელი შესამჩნევი გახდა, ან იქნებ კვინტურსაყრდენიანი ფორმულების უფრო შორეულ გენეტიკურ კავშირებზე უნდა ვიფიქროთ?

<sup>3</sup> ორწილადი ნიმუში, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ქართულთან.

<sup>4</sup> სოფ. ქობორტში გაკეთებული ჩანაწერების სია შეიცავს ლეკურს გუდასტვირზე, მაგრამ აუდიომასალა აკლია.



არსებული ჩანაწერებით „ლეკური“ ქართლში სრულდება სალამურზე, გუდასტვირზე, ნიკო-ნიკოსა და დაირაზე, კახეთში, სალამურზე, გარმონსა და დოლზე; თუშეთში — სალამურზე, გარმონზე. სამეგრელოში ჩონგურსა და დაირაზე, აჭარაში ჭიბონზე, ქალაქურ მუსიკაში — დუდუკებსა და დოლზე. ყველა ეს ცეკვა ადგილობრივი მუსიკალური დიალექტის კანონზომიერებათა ჩარჩოშია მოქცეული. გასაგები მიზეზების გამო, ჩრდილოეთ კავკასიურთან მეტ სიახლოვეს აღმოსავლურ-ქართული, განსაკუთრებით თუშური მასალა ავლენს. სახელწოდება „ლეკური“ სხვადასხვა დიალექტში სრულიად განსხვავებული ცეკვების სახელწოდებად გამოიყენება და, მართლაც, ცეკვის განზოგადებულ სახელად ჩანს.

და ბოლოს, მაინც რატომ უკავშირდება ეს ფაქტი მაინცდამაინც ლეკებს? რუსებმაც რატომ განაზოგადეს მთელს კავკასიაზე „ლეზგინკა“? ალბათ მართლაც იმიტომ, რომ ლეკები ცეკვის, პლასტიკური ხელოვნების განსაკუთრებული ნიჭით გამორჩეული ხალხი იყო. სამომავლოდ დაგეგმილი გვაქვს მასალის დეტალური ანალიზი, მამაკაცთა შეჯიბრის ტიპის ჩრდილოკავკასიური და აღმოსავლურქართული/მთიულური ცეკვების შედარებითი კვლევა — ანწუხური ცეკვის სასცენო ვარიანტ ბევრ კითხვას ბადებს. ღორც ქორეოგრაფიულად, ისე მუსიკალურად.

#### აუდიომაგალითები

1. „კახური ლეკური“ გარმონსა და დოლზე. შემსრულებლები ზურიაშვილი და კარდენახიშვილი. ჩანერილი მიხეილ ჩირინაშვილის მიერ სოფელ ბოდბისხევში (სიღნაღის რაიონი), 1948 — №2007. მსგავსია ძველ ქართულ ფილმში ნიკო-ნიკოსა და დაირაზე შესრულებული „ლეკურის“; „ლეკური“ დუდუკსა და დოლზე, ჩანერილი მიხეილ ჩირინაშვილის მიერ (ქალაქური ვერსია) — №1998; „ლეკური“ (ცეკვა ხორუმის ნაწილი) აჭარულ ჭიბონზე, შემსრულებელი სურმანიძე. ჩანერილი კახი როსტაშვილის მიერ 1952 წ. — №2038.
2. „ლეკური“ სალამურზე, შესულია ქართლის მასალაში (დისკი 14: №13, 15).
3. დასაკრავი გარმონისთვის, ჩანერილი თამარ ქაძის მიერ სოფელ ზემო ალვანში (ახმეტის რაიონი) (t. 200-4).
4. უენო სალამურზე დასაკრავს ასრულებს ფირუზ ალიაშვილი (t. 53-1).

#### გამოყენებული ლიტერატურა

- ბარამიძე, ბარამ. (2015). „ქართული ხალხური ცეკვა და კლასიკური ქორეოგრაფია“. სერიაში: *ქართული ცეკვის პირველი ოსტატები, საკითხავი ახალგაზრდებისთვის*. ტ. 29. თბილისი: ციციანათელა.
- ბარონი დე ბაი საქართველოში. (2011). ფრანგულიდან თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო ლეილა მალრაძემ. თბილისი: არტანუჯი.
- გვარამაძე, ლილი. (1957). *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია*. თბილისი: ხელოვნება.
- გვარამაძე, ლილი. (1962) „ცეკვა ქართული“ ანა ანდრონიკაშვილის შესრულებით“. *ჟურნ.:*

- „საბჭოთა ხელოვნება“, №4.
- გვარამაძე, ლილი. (1997). *ხალხური „ცეკვა ქართული“*. თბილისი: ფოლკლორის სამეცნიერო და მეთოდური ცენტრი.
- გვარამაძე ლილი, (2017). *მთანმინდელი მოცეკვავე, ალექსი ალექსიძე 1874-1934*. თბილისი: კენტავრი.
- ზურაბიშვილი, ილია.. (1949). *ხალხის შემოქმედი გენია*. თბილისი: ხელოვნება.
- თათარაძე, ავთანდილ. (1999). *ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები*. თბილისი: თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტი.
- კოკელაძე, გრიგოლ. (1977). *მოსაზრება „ლეკურის“ შესახებ//ქართული ცეკვის შესახებ*. თბილისი, ხელოვნება.
- სვანიძე, გიორგი. (1962). „ლეკური თუ ლეგური“. *ჟურნ.: საბჭოთა ხელოვნება*, №9.
- ჯავრიშვილი, დავით. (1951) *„ცეკვა „ქართული“*. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა.
- ჭანიშვილი, რევაზ. (2002). *წერილები ქორეოგრაფიაზე* (ნ. 1), თბილისი: თანი.
- Mourier, Jules (1883). *La Mingrèlie (ancienne Colchide)*. Odessa: *Librarie Rousseau*.
- Mourier, Jules (réd.) (1889). *Le Caucase illustré*, 2. Tiflis: Imprimerie Martirossiantz.
- Гакстгаузен А., Закавказский край, ч-1, Санктпетербург, ч-1, 1857.
- Зиссерман А., Двадцать пять летъ на Кавказе (1842-1867), ч. 1 (1842-1851), С-Петербург, 1879.
- Келдыш, Юрий. (ред). (1976). *Лезгинка. Музыкальная энциклопедия*. Т.3. Москва, Советская Энциклопедия. Москва.
- Штпейнпрес, Б., Ямпольский, Ю. (ред). *Лезгинка. Музыкальный энциклопедический словарь*.

*KHATUNA DAMCHIDZE, NINO MAKHARADZE (†)*  
(GEORGIA)

DANCE LEKURI

Discussions about the name and origin of the dance „Lekuri“ (lit. Lezghian) began as far back as a century ago. The issue was posed by Alexi Aleksidze (Songhulashvili) - first Georgian professional dancer and choreographer. From scientific standpoint this problem is still unsolved. Although logical and acceptable are the opinions expressed by Georgian folk choreographers - choreologists: Lili Gavaramadze (1957: 140), Avtandil Tataradze (1999: 132;158), Davit Javrishvili (1951;10), Rezo Chanishvili (2002: 98) regarding the Georgianness of the female-male dance „Lekuri“ and the incorrect application of the Russian term „Lezginka“ by foreigners to various dances, this problem has not yet been scientifically resolved. On our part, we will try to study the problem deeper by discussing various aspects.

In order to find out the origin and name of the dance „Lekuri“ first of all ascertained should be: 1. the epoch when the term appeared; 2. Variety of dance examples under the name „Lekuri“; 3. Social status, dialectal variants structure, dance lexicon of the dance „Lekuri“.

In 19<sup>th</sup>- century written sources, the terms *tsekva* („dance“) and *tamashi* („play“) are used in parallel with the term „lekuri“. Documented are: 1. women’s Lekuri, 2. Men’s Lekuri; 3. female-male or a couple’s Lekuri. When somebody was said to be good at “Lekuri”, it meant he was a good dancer. The afore-mentioned three types of Lekuri, as the names suggest, distinguish the gender of performers. Accordingly, the lexicon, architectonics, mood and musical accompaniment of their dances were different. Thus, such different dance compositions could not have the same name. Therefore, we think that „lekuri“, as a term, was generalized and became denoted all solo or couple dances.

It is known, that dance as the art disseminated in space and time, for centuries could not be documented in any way to survive to this day. There were no means for its documentation: as are notes for music, words – for literature. As a result, many dance examples, that could not continue to exist in the life mode, were lost. Dance movements were depicted in drawings and photographs in the form of postures. However, a posture stopped at one static moment, cannot provide information about the whole dance picture. In this reality the most useful and informative is the descriptive material preserved in literary sources, which more or less reflects the architectonics, performers and lexicon of a dance example, as well as instruments and musical accompaniment, even in the form of names.

As seen from the pictures, women’s “Lekuri” seems to be a calmer and less dynamic dance. Sadly, we have scantiest information about the movements and architectonics of women’s Lekuri. The paintings of Vasil Timm, Grigory Gagarin, Mikhail Lermontov are extremely interesting in terms of visual perception of women’s Lekuri, though less informative about the construction and lexicon of the dance. More specificity can be found in the verbal descriptions preserved in various literary sources.<sup>15</sup>

**“Two little girls were dancing some kind of mimic dance on the carpet; they were not jumping, but rather sliding on the ground and spreading hands. There was no music, *doli* and sometimes clapping for the beat”** (Haxthausen, 1857: 103). The old newspaper preserves infor-

mation about women's lekuri.<sup>2</sup>

About men's Lekuri we know that it was a dynamic dance performed by one or two dancers with abundance of movements on big-toes and jumps. In the photo of Baron de Baye, two sword-wielding men are dancing Lekuri (Baron de Baye, 2011).

In the village of Matani, at Cholokashvili's house **“Sometimes the host would take a *daira*, played it with particular skill in the beat of Lezginka, which was the only common (accepted in the life mode) dance. He, who was younger and more dexterous, would jump out to dance. Sometimes they performed such movements and tricks right on the table between the plates, and everything so adroitly, gracefully, that could be shown on stage;** the audience applauded to the beat and expressed contentment with screams (Zisserman, 1879):28). Here we cannot agree with Zisserman on the formulation **the only common.**

Female-male Lekuri which is known as „Tsekva kartuli” (“Georgian Dance „) today, is the dance of high social circle and the only one in this classification with Davluri. The dance has folk dialect variants, however, aesthetics and construction of the example, which we call „Georgian dance“, differs from not only Lezgian, but also Georgian folk variants. Iliia Zurabishvili divides Georgian Lekuri into three parts – 1. The beginning; 2. Development; 3. The end. Remember, Lekuri begins, develops and ends in such a way that the man does not touch the woman even once (Zurabishvili, 1949: 20).

Today the stage version of the dance “Kartuli” consists of five parts with a very specific dramatic frame however maintaining full content and idea of the above. 1. Exposition – the man comes out to dance; 2. He invites the woman and both walk a circle; 3. The man dances solo; 4. The woman dances solo; 5. Final part: female-male dance – final coda. Cyclicity is the most important in the structural-compositional distribution of Lekuri-Georgian, starting with the first episode and ending with the last passage. Philosophical understanding of life, existence is gradually shaped in chronological –thematic frame and creates a unified continuous drama with a finale. This very aspect distinguishes it from dialectal varieties. In folk “Lekuri” there is no end to the thematic frame as such and the dance process goes uninterrupted with periodic alteration of the dancing couple. It should also be noted that the surviving stage-version of female-male Lekuri is arguably the most authentic example among Georgian folk dances, as the layer from which it originated has disappeared as a class and we can no longer return to it, the dance example in fact, is imprinted with the slightest author's influence, only the performance manner underwent a change due to the transmission over time. The aristocratic manner of performance determines refinement of the dance. Folk variant is not characterized by such academism. Aristocratic manner of the dance was promoted by the environment in which it achieved perfection – houses and palaces of nobility, halls, straight floors, where men could perform dance movements and women could move sliding, unlike the places of rural gatherings, where it would be impossible to hold the body with such assurance.

Historically female-male dance “Lekuri” is known to have consisted of two parts: 1. “Davluri” and 2. “Lekuri”. Davluri named after the movement *davla*, on its part possibly originated from *dauli-doli*, is a Georgian term denoting circular motion, its structure was characterized by the same architectonics, artistic-aesthetic features and dance lexicon as the second part „Lekuri“. The only difference was in tempo. “Davluri” was performed slowly, festively, segueing into more accelerated dance. In addition, both parts had the same form and technique of performance. Unfortunately, this dance has not survived with such a score (Gvaramadze, 1962:55).

Aleksi Aleksidze, who learned to dance from the Lezgins roaming the streets of Tbilisi, had good knowledge of North Caucasian, especially Dagestani (Lezgin) and Georgian dances. He de-

<sup>2</sup> “Droeba”, *Ball of the Literacy Society*, #39, February, 1881.

nied the Lezgin nature of the so-called “Lekuri” and noted that if the first part of „Davluri“ is Georgian, it is illogical that the second part was called Lekuri (Lezgian): **“If the beginning is ours, the end is also ours”** (Gvaramadze, 2017: 42).

Therefore, the question arises - what was the reason that the first part of the unified composition is known under the Georgian name, and the second as Lekuri (Lezgian).

In I. Zurabishvili’s letter, the interlocutors are discussing the name and origin of the dance „Lekuri“, are comparing the dance of the Lezgins (Antsukhs) and Georgian female-male dance “Lekuri”, provide information on the complete dance construction and musical accompaniment. However, we do not consider relevant the comparison of Antsukhian male dance with Georgian couple’s dance “Lekuri”, because men’s dance should only be compared with men’s Lekuri which also existed in Georgian dance space. In the beginning the author of the letter mentions the instruments of Lekuri and the dance composition of the dance. He does not provide information about the dance music of „Davluri“, but in the beginning of Lekuri says that the musicians started performing Antsukhian Lekuri. Antsukh is a district in Dagestan; The Antsukhs are a Lezgin tribe, which was particularly integrated with Georgia.

It is interesting why the couple danced to Lezgin music and not to Georgian. I considered this detail to be highly symptomatic. In my opinion one of the factors in naming the dance „Lekuri“ is the dance music, which was introduced to Georgian space in the mentioned epoch. Supposedly, Lezgin music started coexisting with Georgian music; and when asked to play Lekuri, different dances were performed to it.

As for the movement, it is known that there are analogies between North Caucasian and Georgian dance movements, for example: movements on big-toes and knees, jumps, etc. We do not question the similarity between men’s Lekuri with North Caucasian dance compositions for men. But female-male Lekuri is a completely original and independent element, in terms of configuration scheme as well as lexical and performance factors.

Thus about the name and origin of female-male dance “Lekuri” we can say:

1. The term „Lekuri“ have been shaped as a general term for solo or couple dance in choreographic art of the Caucasus; 2. The term appears with the Russians’ appearance in Georgia – in the 19<sup>th</sup> century; 3. The term may have been introduced together with Lezgin musical compositions; 4. Female-male “Lekuri” has a completely distinct, original configuration scheme, complete picture of which was a two-part dance composition of „Davluri“ and „Lekuri“.

\*\*\*

Concerning ethnomusicological viewpoint, there is no special work on this issue. Of Georgian musicians Lekuri, or rather the issue related to its name, was raised by Giorgi Svanidze (1957) and Grigol Kokeladze (1970, 1977).

If we share the generally accepted opinion that in the 19<sup>th</sup> century the Russians used *lezginka-lekuri* is a common name for the dances of the Caucasian peoples<sup>3</sup> and there are Dagestani, Kabardian, Ossetian, Avar, Chechen, Ingush, Georgian, etc. *Lezginka-Lekuri* dances; each has an amazing variety of dances for men, women and couples, we will have to discuss the intonation material of entire Georgian dance music, on the one hand, and since “Lekuri” was introduced as the name for female-male couple’s or “Kartuli” dance, to analyze the examples accompanying the dance, on the other hand This is certainly impossible within a single paper. So I will confine myself to talking about the examples, which are documented as “Lekuri” in musical and audio material. It is interesting whether the Lezgin origin of the melodies has been revealed in the musical accompaniment.

<sup>3</sup> Similarly, Chokha and Caucasian men’s clothes were called Cherkezka.

The presence of similar elements in the cultures of neighboring peoples is not surprising. As we know, Christianity was spread in the North Caucasus before the invasion of Tamerlane (second half of the 14<sup>th</sup> century). Monuments of material culture (churches, inscriptions) preserved in the North Caucasus indicate Georgian traces there. Unity is confirmed by similar rituals, customs, folk genres, sound complexes surviving in songs (*Arira*, *Varado*, *Orirara*), types of melody, drone-type polyphony, choreographic formulas.

In Lili Gvaramadze's opinion, the Georgians could not have copied Lekuri from the Dagestanis before the 19<sup>th</sup> century, because Georgian-Dagestani relations were rather hostile from the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> cc. The relations between the Georgians and Dagestanis did not improve with Russia's conquest of the Caucasus, but the raids stopped (Gvaramadze, 1997: 164-165).

It is noteworthy that Sul Khan-Saba (17<sup>th</sup> -18<sup>th</sup>) is not aware of the dance called „Lekuri“. In the dictionary of Nikoloz Chubinashvili (early 19<sup>th</sup> century) and with Davit Chubinashvili (second half of the 19<sup>th</sup> century) this term is found, as a Dagestani dance.

In Russian music encyclopedias (ed. Shteinpress and Yampolsky, 1966; ed. Keldish, 1976) the measure of Dagestani Lezginka is 6/8. Its melody is clear and dynamic, the tempo is fast. Lezginka is a dance-competition, which demonstrates flexibility, virtuosity, intemperance of the dancers. Here is a typical (the same) notated example of Lekuri. Similar rhythmic-intonation formula is not encountered in our urban dance folklore, which we do not touch upon this time. I would like to say that Dagestani artisans lived in multicultural Tbilisi of the 19<sup>th</sup> century. For example, in the biography of Aleksii Aleksidze (Songhulashvili) of the 1880s, we find the information about a group of the Lezgins living on Mtatsminda who tried to earn money on weekends. Moreover, the first Georgian choreographer learned dance movements from them (Baramidze, 2015: 114).

None of the music collections published to date includes a dance named Lekuri. The first and only notation entitled Lezginka (in two versions) can be found in the book by French journalist Jules Mourrier (1883, fig.1,2), and in one of the issues of the magazine published under his editorship in Tbilisi (1889). The material documented by Mourrier in the 19<sup>th</sup>-century confirms the existence of this dance in West Georgia (Samegrelo) as well. In the lithography of the book (p. 340) *chonguri* and *daira* are presented as instruments accompanying the dance of a female-male couple. There are two variants of Lekuri in the magazine. One writes – Georgian dance (in the meter of two, has nothing to do with Georgian), the other – dance of Caucasian soldiers (in the meter of three, which is similar to Georgian). If we consider other mistakes made when publishing the music material in a French magazine, it can be assumed that the titles are mixed up here too.

The musical manuscripts of „Lekuri“ are preserved: at the archive of the Folklore State Centre (audio ex. 1); Audio examples are found in the National Museum and Tbilisi State Conservatoire wax cylinder collections (audio ex. 2); In Tamar Mamaladze's materials at the Institute of History and Ethnology;<sup>4</sup>From the expedition fund of the Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire I would like to mention Kakhi Rosebashvili's recordings (audio ex. 3) of 1967 and an example entitled „Leki kalis simghera“ recorded by Otar Chijavadze (audio ex. 4).

Analysis of the notated and audio examples does not show Lezgin origin of the tunes. According to the available recordings „Lekuri“ is played on *salamuri*, *gudastviri*, *tsikotsiko* and *daira* in Kartli; on *garmoni* and *doli* in Kakheti; on *salamuri* in Tusheti; on *chonguri* and *daira* in Samegrelo; on *chiboni* in Achara; on *duduki* and *doli* in urban music. All these dances are within the frame of local musical dialect regularities. For clear reasons, Tushetian material is closest to the North Caucasian (Kist). The name „Lekuri“ is used in different dialects as a name for completely different

<sup>4</sup> The list of Kartli expedition recordings made in Choportri contains the Lekuri on *gudastviri*, but the audio materials is missing

dances and truly looks as a generalized name for dance.

And yet, why is this fact connected with the Lezghins? Why did the Russians generalize „Lezginka“? Possibly, because the Lezghins were people with special talent for dance, plastic art.

In future we plan to conduct a comparative study of men's North Caucasian and Eastern Georgian dances of competition type. The stage variant of Antsukhian dance, available on the Internet raises many questions, both choreographically and musically.

### Audio examples

1. “Kakhuri lekuri” on *garmoni* and *doli* recorded by Mikheil Chirinashvili in the village of Bodbiskhevi (Sighnaghi district) in 1948 (performers Zuriashvili and Kardenakhishvili) – #2007. Similar to the “Lekuri” variants played on *tsiko-tsiko* and *daira* in old Georgian movies; “Lekuri” recorded by Mikheil Chirinashvili, performed on *Dudukis* and *Doli* (Urban version) – #1998; “Lekuri” recorded by Kakhi Rosebashvili in 1952, performer Surmanidze on Acharian *Chiboni* (part of dance *Khorumi*) – #2038.
2. Lekuri” performed on *salamuri* is encountered in Kartlian material (Disc 14, #13 and #15).
3. The pieces for *garmoni* recorded from Tamar Kaadze in the village of Zemo Alvani, Akhmeta district (t. 200-4).
4. An example on tongueless *salamuri* played by Piruz Aliashvili (t. 53-1).

### References

- Baramidze, Baram. (2015). *First masters of Georgian dance*. In: Georgian folk and classical Choreography (Ballet). Reading for youth. V. 29. Tbilisi: *Tsitsinatela*.
- Baron de Baye in Georgia*. (2011). Translated from French, introduction and comments by Leila Maghradze. Tbilisi: *Artanuji*.
- Chanishvili, Revaz, (2002). *Letters on Choreography* (B. I), Tbilisi: *Tani*.
- Gvaramadze, Lili. (1957). *Georgian Folk Choreography*. Tbilisi: *Khelovneba*,
- Gvaramadze, Lili. (1962). *Dance “Kartuli” as performed by Ana Andronikashvili*, Tbilisi.
- Gvaramadze, Lili. (1997). *Georgian Dance Folklore*. Tbilisi: Scientific and Methodological Center of Folklore.
- Gvaramadze, Lili. (2017). *Dancer from Mtatsminda, Aleksy Aleksidze 1874-1934*, Tbilisi: *Kentavri*.
- Javrishvili, Davit. (1951). *The “Kartuli” dance*. Tbilisi: State Publishing.
- Haxthausen, A. *Transcaucasian region*, p.-1, St. Petersburg.

Keldish, Yuri. (edit.). (1976). *Lezginka. Music encyclopedia. V.3. Moscow: Sovetskaia Encyclopedia.*

Kokeldaze, Grigol. (1977). *Opinions on the name "Lekuri"*. In: About Georgian Dancing. Tbilisi: Khelovneba.

Mourier, Jules (1883). *La Mingrèlie (ancienne Colchide)*. Odessa: Librarie Rousseau.

Mourier, Jules (réd.) (1889). *Le Caucase illustré, 2*. Tiflis: Imprimerie Martirosiantz.

Shteinpress, B. and Yampolsky, I. (edit.). (1966). *Lezginka. Music Encyclopedic Dictionary*. Moscow.

Svanidze, Giorgi. (1962). *Lekuri or Leguri*. Magazine "Sabchota Khelovneba", #9.

Tataradze, Avtandil. (1999). *Issues of the History of Georgian Folk Choreography*, Tbilisi: State University of Culture.

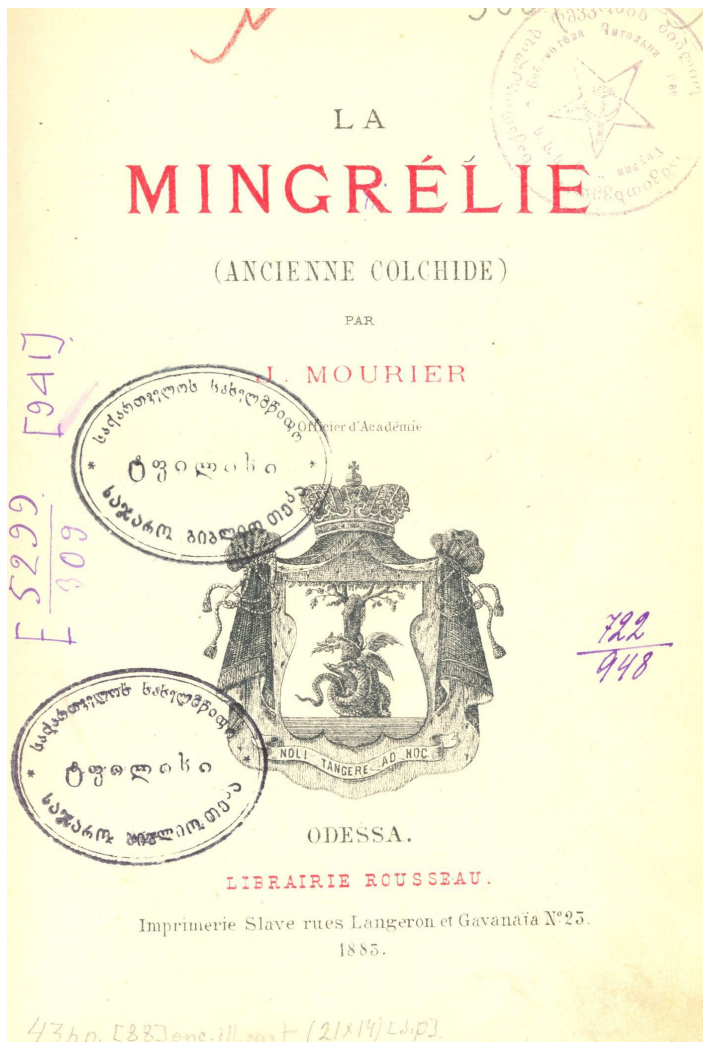
Zisserman, A. *Twenty five years in the Caucasus (1842-1867)*, part one, 1842- 1851 <https://mybook.ru/author/arnold-zisserman/dvadcat-pyat-let-na-kavkaze-18421867/read/?page=1> chapter 3

Zurabishvili, Ilia. (1949). *Creative Genius of People*. Tbilisi: Khelovneba.



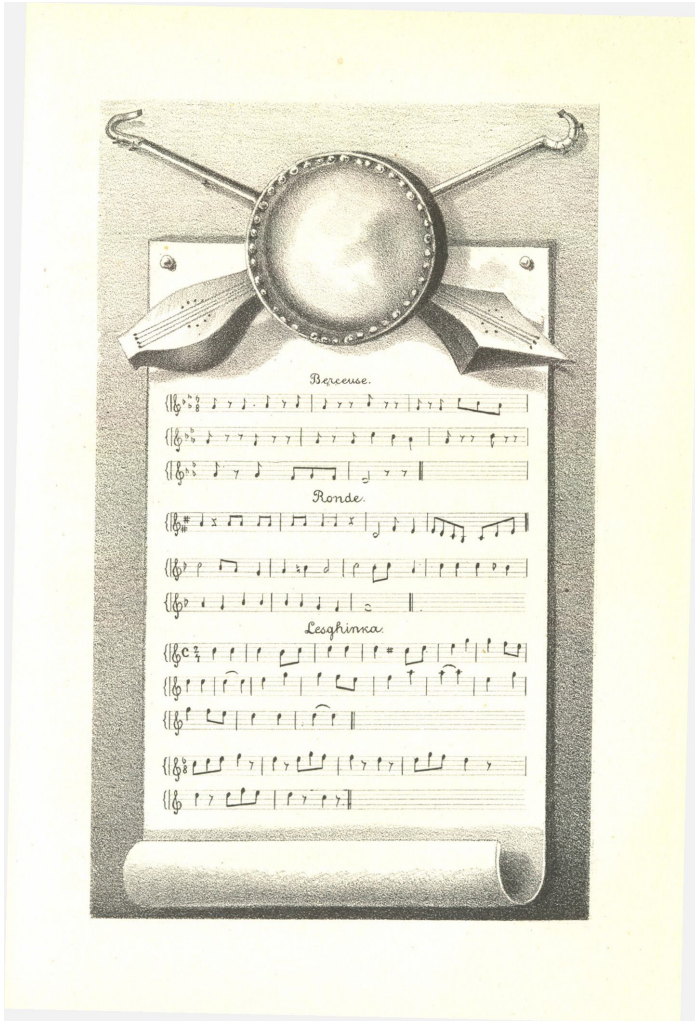
სურათი 1. ფრანგი ჟურნალისტის ჟიულ მურიეს წიგნი სამეგრელო. Odessa, Librairie Rousseau, 1883.

Figure 1. The book by French journalist Jules Mourrier (1883) *La Mingrelie*. Odessa, Librairie Rousseau, 1883.



სურათი 2. ცეკვა ლეკურის ჩანაწერი მურიეს წიგნიდან.

Figure 2. The transcription of the dance *Lekuri* from the book by Mourrier.



**სიმლარა ზღვარზე:**  
**მთამსვლელები როგორც იოდღეარები – იოდღეარები როგორც მთამსვლელები**

**შესავალი**

ნარმოდგენილი ესეს ყურადღების ცენტრში არიან *Steiner Sänger* gretl Staineri (Gretl Steiner) (1924-2013) და ჰელი გეზაუერი (Heli Gebauer) (1926-2007) სახელგანთქმული შტირიელი მომღერლების და მთამსვლელების ოჯახი რამსაუ ამ დაშტაინიდან. მათი იოდღური რეპერტუარი ჩემი სამაგისტრო ნაშრომის საველე კვლევის ცენტრში იყო (1999-2003), ნაშრომის ხელმძღვანელები იყვნენ გერლინდე ჰაიდი (Gerlinde Haid) (1943-2012) და რუდი პიჩი (Rudi Pietsch) (1951-2020). ამ სტატიაში შევეცდები ერთმანეთს დაუახლოვო მოღვაწეობის ორი ტრადიციული და კულტურულად მნიშვნელოვანი სფერო, რომლებიც გრეტლის და ჰელის ცხოვრების მთავარი საქმე იყო. ჯერ ძალიან მოკლედ დავახასიათებ იოდღინგს შტირიაში როგორც მუსიკალურ ფენომენს და შემოგთავაზებთ *Steiner Sänger*-ის ბიოგრაფიულ ნარკვევს. ვაღიარებ, რომ ნაშრომს უფრო მომღერალ-შემსრულებლის და მუსიკოსის პოზიციიდან ვწერ, რადგან ჩემი როგორც მთამსვლელის გამოცდილება არ აღემატება საშუალო ავსტრიელის გამოცდილებას, რომელსაც უყვარს ლაშქრობა და თხილამურებით სრიალი შევებულების დროს.

**იოდღი შტირიაში**

იოდღინგი განიხილება როგორც ტრადიციული ალპური საზოგადოების განუყოფელი შემადგენელი და, თავისი სოციალური და ესთეტიკური ფუნქციებით, სოფლის მოსახლეობის ყოველდღიურ ცხოვრებაში ღრმად ფესვგადგმული უწყვეტი ტრადიციის ნაწილია. გამოსატვის რამდენიმე სპეციფიკური საშუალების გარდა, შტირიული იოდღინგის ძირითადი მახასიათებლები ისეთივეა, როგორც ავსტრიის სხვა რეგიონალური იოდღინგის ტრადიციებისა; მაგალითად:

- **სიმღერები, რომლებიც რეგისტრს იცვლიან** მკერდის და თავის ხმის სწრაფი მონაცვლეობით, რითაც ხმას ანიჭებენ ტიპურ მკვეთრ ტემბრს, დაკავშირებულს
- ტექსტთან, რომელიც ემყარება სპეციფიკურ მარცვლებს, რომლებსაც სემანტიკური მნიშვნელობა არ აქვთ, მაგრამ იყენებენ თავის ფონეტიკურ მახასიათებლებს, როგორებიცაა მუქი ხმოვანები მაგ. *Ho da re* მკერდის რეგისტრისთვის და მსუბუქ ხმოვანებს *i du* ფალცეტის რეგისტრისთვის. იოდღერი ამ მახასიათებლებს იზიარებს ტრადიციულ მწყემსის მოძახილთან.

- **ორი, ძირითადად, სამ-ნაწილიანი სიმღერა** მჭიდრო ტექსტურით პარალელური ან კონტრაპუნქტული მოძრაობებით, რომელიც ასახულია მაღალგანვითარებულ ემიკურ ტერმინოლოგიაში

- **გატეხილ აკორდებზე დამყარებული მელიოღია** ძირითად ტონალობაში, რომელიც მიყვება

- ტონალობის და მეშვიდე აკორდის მონაცვლეობის **დომინანტ ჰარმონიულ** მოდელს და მის ვარიანტებს ( $I-V^7 - V^7 - I$  ან  $V-I - V-I$ )

- ტიპური ფორმაა რვა-ტაქტიანი პერიოდი ანტეცენდით და კონსეკვენტით (*Vordersatz* და *Nachsatz*). აუცილებელი არ არის ამ ტერმინების გაგება ჰარმონიულად, მაგრამ ალპური საცეკვაო მუსიკის — *Landler* 4+4 ან 8+8 ტაქტით — ანალოგიით შეიძლება

გავიგოთ სინტაქსურად (Deutsch და Gschwandner, 1994: 49f.)

- უოლტერ დოიჩის თანახმად, ტიპური აღმოსავლეთ ალპური იოდლერი შეიძლება აღწეროს როგორც **მუსიკალური თამაში** (Deutsch, 1975: 649), რომელშიც სოლისტები ასრულებენ ინდივიდუალურ პარტიებს (არა-საგუნდო არანჟირება) ტენდენციით რუბატოსა და ორნამენტული ვარიაციებისკენ კამერული მუსიკისმაგვარი ინტერაქციის სპეციფიკური წესების შესაბამისად.

გერლინდე ჰაიდი გამოჰყოფს დიალოგურ ელემენტს იოდლში და სხვა მრავალნაწილიან შესრულებაში: „მაშასადამე, მინდა დავამატო ტერმინი „დისკურსული“ მრავალნაწილიან სიმღერას (დისკურსული საუბრის სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობის აზრით)“ (Haid, 2011, 154, იხილეთ, ასევე, Nußbaumer, 2013, 50). ჰაიდი, ასევე, ხაზს უსვამს კომპეტენტური მსმენელის როლს (1978: 120), რომლებისკენაცაა იოდლი ტიპურად მიმართული. თომას ტურინოს სიტყვებით, იოდლინიგი დიდწილად *პრეზენტაციული შესრულებაა*<sup>1</sup>.

სანამ გავიზიარებთ ჩემს ზოგიერთ მოსაზრებას იოდლინიგსა და მთამსვლელობას შორის კორელაციის შესახებ, ნება მომეცით გაგაცნოთ ამ გამორჩეული ხელოვანების მოკლე ბიოგრაფიული მონაცემები<sup>2</sup>.

### **„ჩენი ცხოვრება მთებში ხეტიალსა და სიმღერაში გავლით“: Steiner Sängler**

როგორც კულტურული ცოდნის და პრაქტიკული გამოცდილების მატარებლები, *Steiner Sängler* დღეს იოდლინიგის შტირიული ტრადიციის ნამდვილ განსახიერებად განიხილებიან. მათი სტილის და რეპერტუარის კონცეფცია აშკარად დაკავშირებულია დაშტაინის, ავსტრიული ალპების თვალწარმტაცი მწვერვალის მიდამოებთან, რომელიც მაგნიტივით იზიდავს მთამსვლელებს მთელი მსოფლიოდან და გამოწვევაა სამთო სპორტის მოყვარულებისა და მთამსვლელებისთვის.

ზემო ენსტალი, განლაგებული შტირიის ჩრდილო-დასავლეთით ცენტრალურ ავსტრიაში, გრეტლ შტაინერის მშობლიური მხარეა, სადაც ის ალპინიზმის პიონერების, ტრადიციული სამრეწველი ხელოსნების და გამორჩეული მომღერლების და ასეთივე მუსიკოსების ოჯახში დაიბადა. მამამისმა სახელგანთქმულმა მომღერალმა და სამთო გამყოლმა დააარსა მაუდის ქსოვილი ქარხანა, რომელიც ახლაც ავსტრიის საუკეთესო სატექსტილო ფაბრიკებს შორისაა.

ფინანსურმა დამოუკიდებლობამ მას შესაძლებლობა მისცა, თავისი განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭის და პირადი ინტერესების შესაბამისად, თავგადაკლული მთამსვლელის და აღიარებული მომღერლის თავისუფალი ცხოვრებით ეცხოვრა. ამავე დროს, გრეტლი, რომელიც კულტურის აქტივისტი გახდა, მუდმივ კონფლიქტში იმყოფებოდა საკუთარი სოციალური გარემოს ცხოვრების წესთან, საკუთარ ოჯახთან, რომელიც ხელოსან-მენარმეთა წრეს მიეკუთვნებოდა და, ასევე, თავისი გარემოს სოფლის მეურნეობით დაკავებულ პროტესტანტ მოსახლეობასთან. ეს შეესაბამება ჰენრი გლასის (Henry Glassie) დაკვირვებას, რომ მრავალი შემოქმედი შემსრულებელი ვერ ეგუება თავიანთი ადგილობრივი თემის სოციალურ ნორმებს (Glassie, 1970: 49—50). ამ კონტექსტში საუბრობს კოლინ ქვიგლი (Colin Quigley) დევიანტური ჰიპოთეზის შესახებ (Quigley, 1995: 257).

<sup>1</sup> ტურინომ ინგლისურენოვან ეთნომუსიკოლოგიაში შემოიტანა ტერმინი რეპრეზენტაციული მუსიკა მონაწილეობითი მუსიკის (representative vs. participatory) საპირისპიროდ. თუმცა მარჩელო სორკე კელერმა (Marcello Sorce Keller, 2010) ნათელყო მისი ღრმა ფესვები კონტინენტურ ევროპულ მუსიკოლოგიაში.

<sup>2</sup> ამ მომღერლების ბიოგრაფია და მათი განსაკუთრებული სამემსრულებლო სტილი და რეპერტუარი უფრო დეტალურად სხვაგან განვიხილავ (Banholzer forthcoming). აქ მკითხველი, ასევე, იპოვის რამდენიმე იოდლის ტრანსკრიფციის განხილვას.

გრეტლის საოცარი მუსიკალურობის, თავისუფალების სულისკვეთებით გამსჭვალული გონების, პროფესიონალიზაციისადმი მისი არაორდინალური და იუმორით სავსე მიდგომის და საკუთარი თავის როგორც „ველური ბუნებრივი მომღერლის“ ირონიული თვით-პრეზენტაციის გამო ის, უკვე ასაკოვანი, მომღერალ მეგობრებთან და თავის ცხოვრების მეგზურ ჰელი გებაუერთნ ერთად, ფოლკლორული ფესტივალების და რადიოგადაცემების აღიარებული სუპერვარსკვლავი გახდა. თავისი მომავლ მუსიკალურ პარტნიორს და ცხოვრების მეგზურს ჰელი გებაუერს გრეტლი მთებში ლაშქრობისას შეხვდა, როცა მათ ის-ის იყო ოც წელს გადააბიჯეს და მაშინვე, მთის წვერზე პირველი იოდლის შესრულებისას სულიერი ახლობლობა იგრძნეს. ჰელიც მუსიკალური ოჯახის წარმომადგენელი იყო, თუმცა ის მუშათა წრეს მიეკუთვნებოდა და თავის 19 და-ძმასთან ერთად ადრევე მოუწია შრომა სარჩოს მოსაპოვებლად. ჰელი ცნობილი მომღერალი და თვითნასწავლი მუსიკოსი იყო, ის უაღრესად პატივსაცემ სამთო გამძლოად ჩამოყალიბდა და მუშაობდა როგორც ავსტრიაში, ასევე საზღვარგარეთ. მთელი ცხოვრების განმავლობაში თოქში ჩაბმული გუნდი, გრეტლი და ჰელი გამუდმებით აფართოებდნენ საკუთარ ჩარჩოებს როგორც საოციალურად, ასევე, მუსიკალურად (სურ. 1).

#### **იოდლინგი და მთამსვლელობა: პარალელები და განსხვავებები**

იოდლის შესრულების ზემოთ აღწერილი ტიპი მასში ჩართული ინდივიდებისგან გარკვეულ თვისებებს მოითხოვს:

- გამოცდილება და გამოგონებლობა
- საშემსრულებლო უნარების და კულტურული ჩარჩოს ცოდნა
- გამბედაობა და თავდაჯერებულობა
- ფიზიკური და მენტალური ვარჯიში
- გამახვილებული აღქმა და რეაგირება
- შესაძლებლობების მიმართულების შეგრძნება გარკვეულ გარემოში
- როგორც დაძაბულობის, ასევე სილალის შეგრძნება
- ინდივიდუალური პარტიების დამატებითი ფუნქციებისათვის თავის გართმევის

უნარი (სტაბილურობა და ცვალებადობა)

- პასუხისმგებლობა საკუთარ თავსა და თანამონაწილეებზე
- მოულოდნელობებზე რეაგირების უნარი

ზუსტად იგივე თვისებებია საჭირო წარმატებული თანამშრომლობისათვის მთაში ლაშქრობისას. შემთხვევითი არაა, რომ როგორც გრეტლიც მითხრა, მრავალი გამოცდილი მთამსვლელი წარმატებული იოდლერია და პირიქით. რა თქმა უნდა, ეს არ გულისხმობს რაიმე დეტერმინიზმს ამ ორ სფეროს შორის ერთი ან მეორე მიმართულებით. იგივე თვისებებია საჭირო ადამიანთა სოციალურ აქტივობებშიც, რომლებსაც არც სიმღერასთან აქვს რაიმე საერთო და არც სპორტთან. თუმცა, სავარაუდოა, რომ შტირიელი შემსრულებლები იოდლინგს და მთამსვლელობას თითქმის ერთნაირად გაიაზრებენ.

#### **იოდლერები და მთამსვლელები: ემიკური განცხადებები**

ჩემი კვლევის სფეროს წყალობით, კორელაცია იოდლინგსა და მთამსვლელობას შორის ჩემთვის ნათელი გახდა იმ უამრავი განცხადებიდან, რომლებიც ადგილობრივი შემსრულებლებისაგან მოვისმინე, როცა მათ ამ ორივე სფეროსთან დაკავშირებული საკუთარი ცოდნა გამიზიარეს.

იოდლერები, წამყვანი მომღერლის შესახებ საუბრისას, ლაპარაკობენ „წინა მომღერალზე“ (Vorsänger), რომელიც იოდლის ინტონირებას მთავარი ხმით ახდენს და ინვევს სხვა შემსრულებლებს მონაწილეობის მისაღებად. სამთო ინსტრუქტორის მსგავსად, წინა ხმის მომღერალი განსაზღვრავს ჩარჩოს და მიმართულებას, პასუხისმგებელია შეს-

რულებული ნაწარმოების ტონალობაზე, ხასიათზე და ტემპზე და მას მოჰყვება მეორე ხმა. მესამე ხმამ შეიძლება თავისუფლად გადალახოს მყარი ნიადაგი პარალელური ან კონტრაპუნქტული მოძრაობით, ზოგჯერ ვირტუოზი მომღერლები იოდლის სამნაწილიან იმპროვიზაციას ქმნიან. ახლო მეგობარ მომღერალს — ისევე როგორც სანდო მთამსვლელ პარტნიორს — *Gspän*-ს უწოდებენ. ეს ტერმინი გულისხმობს ერთმანეთთან ისეთ გადაბმულობას, როგორცაა ეტლსა და მასში შებმულ ცხენს შორის. გრეტლის მიერ რუბატოს სტილის მიმართ გამოყენებულ ტერმინოლოგიაში აშკარაა ანალოგია დაჭიმულ თოკთან: „anziehen und loslassen“ (მოქაჩვა და მოშვება, განთავისუფლება).

გარკვეული აზრით, იოდლინგის „ენერგიული“ კონცეპტუალიზაცია გრეტლის მიერ ახლოსაა ერნსტ კურცის მუსიკის ფილოსოფიის ესთეტიკურ და ანალიტიკურ ასპექტებთან. მის ინოვაციურ ნაშრომში „Grundlagen des linearen Kontrapunktes“ (წრფივი კონტრაპუნქტის საფუძვლები), რომელიც 1917 წელს გამოიცა, მან ფიზიკის ტერმინის — „კინეტიკური ენერგია“ — ანალოგიით და გრავიტაციის პრინციპის საფუძველზე ჩამოაყალიბე თეორია მელოდიური ენერგიის, ჰარმონიული დაძაბულობის და კინეტიკურ და რიტმულ იმპულსებს შორის განსხვავების შესახებ. ის „მელოდიის როგორც მდინარე მოძრაობის [Melodie als eine strömende Kraft] (1917: 10)“, როგორც მძლავრი ძალის შესახებ საუბრობს, რომელიც ერთი ტონიდან მეორისკენ მიედინება. კურცი, ასევე, აღნიშნავს, რომ მოძრაობა ინტერვალებად მოითხოვს დისტანციების შეგრძნებას და რომ ტონის ინტენსიობა კორელაციაშია მასასთან. ვიბრატო, ორნამენტები და რუბატო მუსიკოსში, ისევე როგორც მსმენელში აღვივებს ენერგიებს, რომელთა მახასიათებლები შეიძლება აღვწეროთ როგორც ფსიქოლოგიური დაძაბულობის ნაკადი, რომელსაც ბიძგი მისცა მოძრაობის შეგრძნებამ დროსა და სივრცეში.

ის, რაც კურცისთვის ფილოსოფიური ცნება ან მეტაფორაა, ფიზიკურ რეალობაში მთამსვლელობაა. ტონიდან ტონამდე მძლავრი მელოდიის დაძაბულობა შეიძლება შევადაროთ მთამსვლელის მარშრუტს, ასვლას ვერტიკალურ ნაპრალებზე, ნაბიჯ-ნაბიჯ მოძრაობას. ცეკვასთან შედარებით, როცა სხეულებრივი ქცევა უშუალოდაა კოორდინირებული მუსიკასთან, იოდლინგი და მთებზე ასვლა ერთდროულად შეუძლებელია. მაგრამ საკუთარი შესაძლებლობების გაფართოება და შიშის დაძლევა, საკუთარი შესაძლებლობების ზღვარის გადალახვის სურვილი, გარისკვა და პასუხისმგებლობის აღება საკუთარ თავსა და ალპინისტ პარტნიორზე, ასევე, გონებრივი და ფიზიკური მოქნილობა და ყურადღება, აშკარაა, რომ ახდენს გავლენას *Steiner Sängers*-ის შესრულებაზე, როგორც მაშინ, როცა ისინი მთის მწვერვალზე მღერიან, ასევე საკონცერტო დარბაზში გამოსვლისას.

### სამთო ტურის არსებითი მომენტები

ქვემოთ მინდა გამოვყო ტრადიციული სამთო მარშრუტის სამი მნიშვნელოვანი ძირითადი მომენტი, რომლებიც სხვადასხვა ემოციური მდგომარეობების შედეგებია. ისინი ყველა ატარებს ერთი კონკრეტული იოდლის ნიშანს მისი კომუნიკაციური ფუნქციით და მისი ინდივიდუალური ექსპრესიული თვისებებით, მუსიკალური ჟესტებით და მუსიკალური ინტერაქციის მეთოდით.

1. კედლის ძირში — მონესრიგება და დადასტურება: *the Aualmer*
2. მწვერვალზე — ენერგია და მანიფესტაცია: *the Gipfeljodler*
3. დუქანში — ვირტუოზულობა და ზემი: *the Schildermwanger*

## 1. კედლის ძირში - მონესრიგება და დადასტურება

### *The Aualmer/Südwandjodler* (აუდიომაგ. 1)

Aualmer-ის, ერთ-ერთი ყველაზე პრესტიჟული ოჯახური იოდლის მისმენისას შეამჩნევთ მომღერლების უნარს კომუნიკაცია განახორციელოს მოსმენით და სპონტანური რეაგირებით, რაც სიმღერას საუბრის აქტად აქცევს, როგორც ზუსტად აღწერა გერმანელმა ჰაიდმა (Gerlinde Haid).

იოდლი *Aualmer*-ს, რომელსაც დაშტაინის ძირში გაშლილი მინდვრის სახელი ჰქვია, გრეტლის მამა და მისი ძმა ირგი მღეროდნენ როგორც შესავალ ლოცვას სარისკო და რთული ასვლის დაწყებამდე. აღსანიშნავია, თუ როგორ ახერხებენ გრეტლი და ჰელი იმას, რომ მათ ინდივიდუალურ ხმებს შორის არსებული ცოცხალი დაძაბულობა ჩვენთვის გასაგები გახადონ. მომღერლები ამ პარალელურ ხმიან რვა ტაქტიან იოდლში ძლიერი რუბატოს, *inégalité*-ს და მიკრო ასინქრონულობების, რომლებიც ყოველთვის პულისს ძლიერ დარტყმებთანაა დაკავშირებული, მეშვეობით ელასტიკურობის და სტაბილურობის კონცეფციას ათამაშებენ.

ტრადიციულად *Aualmer*-ი იწყება საწყისი სოლო ფრაზით, რომელსაც უფრო დაბალი ხმა ასრულებს. როგორც დომინირების პერსონალური მიმართება, გრეტლი, რომელიც მომდევნო წლებში უფრო მაღალ ხმას მღეროდა, თავისი ხმის შესაფერისი სიმალის უზრუნველსაყოფად, თავიდანვე ახდენს ამ იოდლის ინტონირებას. ზუსტად საწყისი ფრაზის შემდეგ, გრეტლი ხტება ზედა მეორე ხმაზე. ეს შეიძლება დავახასიათოთ როგორც Steiner Singer -ის ხმის მოძრაობის ინდივიდუალური თვისება.

რიტმული ანტიციპაციების გამოყენებით (იხ. ჰელი: “ჯო-ჰ-ოუ”, თითქოს ამბობს „მე პირველი ვიყავი აქ“) და ლოცვის ტონების და ორნამენტების დაგრძელებით და შემოკლებით, ჰელი, თავისი უაღრესად მაღალი ხმით, თითქოს მკვირცხლად გადაივლის მყარ ნიდაგას, გრეტლის ინტენსიური ლეგატოთი მხარდაჭერილი და დაზღვეული. გადახრები ზუსტი ინტონაციიდან ჰელის შესრულებაში (იხ. *Aualmer*-ის ანალიზი რიტის ამბრაზევიჩიუსის მიერ ამ ტომში) სისტემატური ხასიათისაა. ისინი, ნაწილობრივ, შეიძლება აიხსნას იმით, რომ ექსპრესიული ინტონაციები ჰელის პირად გემოვნებას შეესაბამება.

## 2. მწვერვალზე — ენერგია და მანიფესტაცია

### *Gipfeljodler* (აუდიომაგ. 2)

ეს იოდლი რიტუალურად სრულდება მთის მწვერვალის წარმატებული დაპყრობის შემდეგ, როგორც გამარჯვების აკუსტიკური სიგნალი. ზოგჯერ, მაღლა ღრუბლებში, ძალიან მცირე ზომის მოედანზე, კლდის კედელზე მდგარნი, ისინი ხმამაღლა მღეროდნენ მას, რათა ველზე მცხოვრებთათვის ეცნობებინათ: „ჩვენ ეს შევეძელით!“.

რეალურად, მომდევნო ჩანანური ვენის საკონცერტო დარბაზში “Musikanten”-ის პრესტიჟულ ფესტივალზე მათი პირველი მინვევის დროსაა შესრულებული და მათი ცხოვრების მუსიკალურ მწვერვალს და შემობრუნების წერტილს წარმოგვიდგენს. მარტივი პარალელური 8-ტაქტიანი იოდლი იწყება მთვარი ხმით. რუბატოს თავბრუდამხვევი გამოყენების ნყალობით, ის ჟღერს როგორც ძნეიფაცჰერ, რომლის ზომა იცვლება 3/4-დან 4/4-ზე და თავიდან იწყება. როცა გრეტლს გამოორჩება თავისი მეორე შესვლა, ის ჰელის სიმღერას აწყვეტინებს, აბრალებს, რომ არასწორად მღერის და იწყებს თავიდან. ცნობილი ვენის საკონცერტო დარბაზის მაყურებელს უყვარდა შტეინერ შინგერ მათი სუნთქვისშემკვრელი გამბედაობის გამო და მომსწრე გახდა საერთშორისო მუსიკალური კარიერის დასაწყისასა 70+ ასაკში.

მათთვის პროგნოზირებადობით და მოულოდნელობით (მუსიკის ფსიქოლოგის დავიდ ჰარონის ტერმინებს თუ გამოვიყენებთ) და რისკით თამაში და ხუმრობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე სრულყოფილი წარმოდგენა. გრეტლს არ უყვარს რეპეტიცია,

რადგან სურს, რომ დაძაბულობა არ განელდეს, რომ იგრძნოს ადრენალინის მოზღვავება. მისთვის შესაძლო მარცხის რისკი წარმოდგენას უფრო ინტენსიურს ხდის. „მოულოდნელის მოლოდინით“ დაძაბულობის შექმნის უნარს — როგორც ჰარონი (2006: 331) ამბობს, — და Steiner Singer თვით-გვემას და იუმორით სავსე ურთიერთობას აუდიტორიასთან გამაოგნებელ სასცენო სანახაობასთან მივყავდით.

### 3. დუქანში — ვირტუოზულობა და ზეიმი

#### *Schilderwanger* (აუდიომაგ. 3)

ეს იოდლი ჩანერილია ფესტივალის მეორე დღეს ადრე დილით, ადგილობრივ დუქანში. კურტ შპეერი (Kurt Speer), ძველი მეგობარი, მსოფლიოში აღიარებული სამთო მეგზური და არაჩვეულებრივი მომღერალი იწყებს *Schilderwanger*-ს ენერგიული შესავალით. გრეტლი პარალელებით მიჰყვება, ჰელი კი თავისი ინდივიდუალური კონტრაპუნქტული მესამე ხმის მჟღერი, მაგრამ წყნარი ბგერით უერთდება. ასინქრონული სუნთქვა და რიტმულ პულსაციასთან კავშირის წყალობით ნაწარმოები თანაბარ ნაკადად მოედინება და დიდებულ, თუმც კი მხიარულ ხასიათს ავლენს.

შემთხვევითი არაა, რომ კურტის გზა მთამსვლელის კარიერისკენ ადგილობრივ დუქანში დაიწყო. სამუშაოს შემდეგ ცნობილი სამთო მეგზური უოლტერ ქრიოლი (Walter Kröll) მეორე დილის ლაშქრობისთვის პარტნიორებს ეძებდა, როდესაც მეგობარ მომღერალს იოდლის სიმღერით მიმართა, 15 წლის კურტი საკმაოდ თამამი და საზრიანი აღმოჩნდა, რათა მაშინვე მორგებოდა თავის პარტიას და შეექმნა ინდივიდუალური პარტია გამოცდილი და მომთხოვნი აუდიტორიის წინაშე. ასე აირჩიეს 15 წლის კურტი ლეგენდარული დაშტაინის სამხრეთ კალთის დასალაშქრად მეორე დღეს. ეს იყო ორი არაჩვეულებრივი მომღერლის და მთამსვლელის მეგობრობის დასაწყისი, რომელიც მთელი ცხოვრება გაგრძელდა.

#### დასკვნა

ჩემს მოხსენებაში შევეცადე მეჩვენებინა, თუ როგორ შეიძლება იოდლინგის ხელოვნება შინაგანად უკავშირდებოდეს უალრესად განსხვავებულ ემოციურ მდგომარეობას, კომუნიკაციურ ფუნქციას, მუსიკალური ექსპრესიის და ინტერაქციის მეთოდებს, ისევე როგორც სოციალურად მნიშვნელოვან სიტუაციებს. ნათელი ხდება — ყოველგვარი დეტერმინიზმის გარეშე — თუ როგორ ემყარება ერთსა და იმავე საზიარო კულტურულ ცოდნას, სოციალურ უნარებს და ადამიანის თვისებებს აღმოსავლეთ ალპების ტრადიციული კულტურის ორი სფერო — იოდლინგი და მთამსვლელობა. ადგილობრივი შემსრულებლები ამ ორ სფეროს შორის მსგავსებებს უფრო უსვამენ ხაზს, ვიდრე განსხვავებებს.

ურთიერთობა იოდლინგსა და მთამსვლელობას შორის იმედისმომცემ პერსპექტივებს გვიხსნის მომავალი კვლევისათვის. მუსიკის ფსიქოლოგიამ შეიძლება ნათელი მოფინოს პარალელებს ორივე სფეროში, რომლებიც ინოვაციურად გაიაზრეს შტირიელმა მომღერლებმა და აგვიხსნას მის საფუძვლად მდებარე ადამიანური განწყობები და განხორციელებული ცოდნის ფორმები.



აუდიომაგალითები

1. **Aualmer - Steiner Sänger:** მომღერლები გრეტლ შტაინერი და ჰელი გეზაუერი. დილის სესია ჰაუზერის მომღერლების შეკრების შემდეგ ტავერნა კნაპლჰოფში. საველე ჩანანერი, ჩაინერა ე. ბანჰოლცერმა, 20.05.2001.
2. **Gipfeljodler - Steiner Sänger:** მომღერლები გრეტლ შტაინერი და ჰელი გეზაუერი. ავსტრიის რადიოს კორპორაციის (ORF) ცოცხალი. 23.11.1999, *Wiener Konzerthaus*.
3. **Schildenwanger -Steiner Sänger:** მომღერლები გრეტლ შტაინერი, ჰელი გეზაუერი და კურტ სპიირი. დილის სესია ჰაუზერის მომღერლების შეკრების შემდეგ ტავერნა კნაპლჰოფში. საველე ჩანანერი, ჩაინერა ე. ბანჰოლცერმა, 20.05.2001.
4. **Dachstoanjodler** (იხ. ამ კრებულში რიტის ამბრაზევიჩიუსის ანალიზი სტატიაში *Some Acoustic Features of Austrian Yodeling*) **Steiner Sänger:** მომღერლები გრეტლ შტაინერი, ჰელი გეზაუერი და ვილი მაიერი. ავსტრიის რადიოს კორპორაციის (ORF) ცოცხალი ჩანანერი. 23.11.1999, *Wiener Konzerthaus*.

## SINGING ON THE EDGE MOUNTAINEERS AS YODELERS – YODELERS AS MOUNTAINEERS

### Introduction

In the focus of my present essay are the *Steiner Sänger* Gretl Steiner (1924–2013) and Heli Gebauer (1926–2007), celebrated Styrian family singers and mountaineers from Ramsau am Dachstein. Their yodel repertoire was the focus of the field research (between 1999 and 2003) for my Master's thesis which was supervised by Gerlinde Haid (1943–2012) and Rudi Pietsch (1951–2020). In the following, I will try to bring together two traditional and culturally meaningful fields of activity which Gretl and Heli placed at the center of their lives. At first I will give a very short characterization of yodeling in Styria as a musical phenomenon and a biographical sketch of the *Steiner Sänger*. I will admit that I am writing more from the perspective of a performing singer and musician, whereas my own experiences as an Alpinist do not go further than the average Austrian who loves to go hiking and skiing in their holidays.

### Yodeling in Styria

Yodeling is regarded as an integral component of traditional Alpine communities and is, in its social and aesthetic functions, part of a continuous tradition deeply rooted in the daily life of the rural population. Apart from some specific means of expression, yodeling in Styria shares its basic characteristics with other regional yodeling traditions in Austria, such as:

- **Register-changing vocals** with quick alteration between the chest and the head voice, giving the voice a typical sharp timbre, bonded to a
  - Text which is based on specific **syllables without semantic** meaning, but using its phonetic characteristics like dark vowels such as **ho da re** for the chest register and the light vowels **i dü** for the falsetto register. The *Yodler* shares these characteristics with traditional herding calls.
  - **Two, mostly three-part singing** in close texture with parallel or counterpoint movements, reflected in a highly developed emic terminology
  - **Melody based on broken chords** in major tonality following the
  - **Predominant harmonic** pattern of alternating tonic and dominant seventh chord and its varieties (I – V<sup>7</sup> – V<sup>7</sup> – I or V- I- V -I)
  - The typical form is the **eight-bar period** with antecedent and consequent (*Vordersatz* and *Nachsatz*). These terms are not necessarily understood harmonically but can be, in analogy to the Alpine dance music, the *Ländler* with 4+4 or 8+8 bars, interpreted syntactically (Deutsch and Gschwandner, 1994: 49f.)
  - Following Walter Deutsch, the typical Eastern Alpine yodel can be described as a **musical play** (Deutsch, 1975: 649) where soloists perform the individual parts (non-choral arrangement) with a tendency to **rubato** and **ornamental variations**, following specific rules of chamber music-like interaction.

Gerlinde Haid points out the dialogical element in yodel and other multipart performance: “I

would therefore like to add the expression ‘discursive’ multipart singing (discursive in the sense of a conversation going back and forth)” (Haid, 2011, 154, see also Nußbaumer, 2013, 50). Haid also emphasises the role of the competent listeners (1978: 120) a yodel is typically directed towards. In the words of Thomas Turino, yodeling is largely a *presentative performance*<sup>1</sup>.

Before sharing some reflections on the correlation between yodeling and mountaineering, let me give a short biographical sketch of these outstanding artists.<sup>2</sup>

### “We’ve squandered our lives with climbing and singing”: The *Steiner Sänger*

As carriers of cultural knowledge and practical experience, the *Steiner Sänger* are viewed today as the veritable embodiment of the Styrian yodeling tradition. Their concept of style and repertoire is clearly associated with the region around the Dachstein, an impressive peak in the Austrian Alps, a magnet for alpinists all over the world and a challenge for sport climbers and mountaineers.

The upper Ennstal, in the north-west of Styria in central Austria, is the region where Gretl Steiner was born into a family of pioneers in the fields of Alpinism, traditional industrial artisanship, and of outstanding singers and musicians alike. Her father, a renowned singer and mountain guide himself, founded a loden cloth mill which is still among Austria’s leading textile industries today.

Financially independent, she was able to live the free life of a passionate mountaineer and a celebrated singer in accordance with her extraordinary musical talents and her personal interests. At the same time, Gretl, who had become a cultural activist, was in continuous conflict with the concepts of living in her social environment, her family from a manual-industrial background as well as the Protestant agricultural population of her surroundings. This precisely corresponds with Henry Glassie’s observation that many creative performers do not comply with the social norms of their local community (Glassie, 1970: 49–50). In this context, Colin Quigley speaks of the *deviant hypothesis* (Quigley, 1995: 257).

Due to her stunning musicality, her free spirited mind, her unconventional and humorous approach towards professionalization and her ironic self-presentation as “The wild natural singer” Gretl, together with her fellow singers and her life mate Heli Gebauer, became an acclaimed superstar at folk music festivals and in radio broadcasts in her later years.

When Gretl met her future fellow singer and life mate Heli Gebauer on a climbing tour in their early twenties, they immediately felt a resonance singing their first yodel on the mountaintop. Also coming from a musical family, but with a working class background, Heli and his 19 siblings had to make their own living from an early age. Heli, who was an outstanding singer and self-taught musician, succeeded in becoming a highly respected mountain guide, working all over Austria and abroad. As a life-long rope team, Gretl and Heli continuously extended their borders both socially and musically (fig. 1).

<sup>1</sup> Turino introduced the concept of presentative vs. participatory music into English-speaking ethnomusicology. However, Marcello Sorce Keller (2010) has demonstrated its deep roots in continental European musicology.

<sup>2</sup> I have presented the biography of the singers and their specific performing styles and repertoire in more detail separately (Banholzer forthcoming). Here the reader will also find transcriptions of some yodels discussed in this article.

### **Yodeling and Mountaineering: Parallels and Differences**

The type of yodel performance described above requires certain qualities from the individuals involved:

- experience and inventiveness
- a knowledge of performance skills and the cultural framework
- audacity and self-confidence
- physical and mental training
- heightened perception and responsiveness
- a sense of direction in a defined space of possibilities
- a sense both of tensile strength and playfulness
- the ability to deal with complementary functions of the individual parts (stability and variability)
  - a sense of responsibility for oneself and one's fellows
  - the ability to react to the unexpected

Precisely the same qualities are essential for successful cooperation when doing a route in the mountains. It is not by chance that, as I was told by Gretl, many experienced alpinists are celebrated yodelers and vice versa. Of course, this does not imply any determinism between the two fields in one or the other direction. The same qualities are required in human social activities related neither to singing nor to sports. However, it is likely that Styrian performers conceptualize yodeling and mountaineering in a very similar way.

### **Yodelers as Mountaineers: Emic Statements**

Through my field research, the correlations between yodeling and mountaineering became obvious to me from numerous statements by local performers who shared their knowledge as specialists in both domains.

Yodelers speak of the “fore singer” (*Vorsänger*) when they talk of the leading singer who intones the yodel with the main voice and invites the other participants to join in. Like a mountain guide, the singer of the leading voice defines the frame and the direction, is responsible for the tonality, character and tempo of the performed piece, and is followed by the second voice. A third voice may climb freely over the stable ground going in parallel or contrapuntal movement, sometimes improvised by virtuoso singers in a three-part yodel. An intimate fellow singer – as well as a trusted climbing partner – is called *Gspân*, a term that derives from being bound together like horses to a carriage. In Gretl's terminology of rubato style the analogy with the mechanical tension of the rope is evident: “anziehen und loslassen” (to pull and let go again, release).

In some way, Gretl's “energetic” conceptualization of yodeling is close to aesthetic and analytical aspects of Ernst Kurth's music philosophy. In his groundbreaking work published in 1917, *Grundlagen des linearen Kontrapunktes* (Foundations of Linear Counterpoint), he developed – in analogy to the term “kinetic energy” from physics – the idea of melodic energy, harmonious tensions and the differentiation between kinetic and rhythmical impulse by referring to the principle of gravity. He points out the concept of the “melody as a streaming motion [Melodie als eine strömende Kraft] (1917: 10)”, a powerful force flowing from tone to tone. Kurth also shows that moving in intervals refers to a perception for distances and that the intensity of a tone correlates with mass. Vibrato, ornaments and rubato evoke in the musician, as well as in the recipient, energies whose characteristics can be recognized as a flow of psychological tension triggered by a sense for movement in time and space.

What is a philosophical concept or a metaphor for Kurth is a physical reality in mountaineering. The strain of melody singing from tone to tone can be compared to the route of a climber, scaling vertical crevices, moving from step to step. In comparison to dancing, where bodily behaviour is directly coordinated with music, yodeling and climbing cannot be performed at the same time. During the process of climbing, while wedging your toes into the tiniest crevices or pulling yourself up a rock face you cannot even think of intoning a yodel. But the experience of pushing your limits and overcoming your fears, the will to go beyond your boundaries, taking risks and responsibility for yourself and your climbing partner, and being mentally and physically flexible and attentive seems to have an impact on the performance of the *Steiner Sänger* singing on a mountain peak as well as in the Concert Hall.

### **Key Moments of a Mountain Tour**

In the following, I would like to single out three meaningful key moments of a traditional climbing route shaped by different emotional states. They are all marked by a particular yodel with its communicative function and its individual expressive qualities, musical gestures and mode of musical interaction:

1. At the foot of the wall – attunement and affirmation: the *Aualmer*
2. On the summit – vigour and manifestation: the *Gipfeljodler*
3. At the tavern table – virtuosity and celebration: the *Schildernwanger*

#### **1. At the Foot of the Wall – Attunement and Affirmation**

##### **The *Aualmer*/Sudwandjodler (audio ex. 1)**

Listening to the *Aualmer*, one of the most prestigious family yodels, we can experience the singers' ability to communicate by listening and reacting spontaneously, which turns the singing into an act of conversation, aptly characterized by Gerlinde Haid.

The *Aualmer*, named after a meadow beneath the Dachstein, was sung by Gretl's father and his brother Irg as an initiatory prayer before they started their risky and dangerous climb. It is remarkable how Gretl and Heli manage to make the lively tension audible between their individual voices. The singers are playing with the concept of elasticity and stability in this parallel-voiced 8 bar yodel by the means of strong rubato, *inégalité* and micro-asynchronicities, always related to a clear pulse beat.

Traditionally the *Aualmer* starts with an initial solo phrase by the lower voice. As a personal attitude of dominance, Gretl, who in the following section sings the upper voice, intones the yodel from the very beginning to make sure that the pitch will suit her voice. Right after the initial phrase Gretl jumps to the second voice above. This can be characterized as an individual feature of the *Steiner Singer's* voice leading.

Using rhythmical anticipations (see Heli: "jo-h-ou", as if he was saying "I was here first"), and lengthening and shortening the grace tones and ornaments, Heli, with his extremely high voice, seems to climb nimbly over the stable ground, maintained and belayed by the intense legato of Gretl. Deviations from just intonation in Heli's performance (see Rytis Ambrazevičius' analysis of the *Aualmer* in this volume) have a systematic character. They can partly be explained by Heli's personal taste for expressive intonation.

## **2. On the Summit – Vigour and Manifestation**

### ***The Gipfeljodler* (audio ex. 2)**

This yodel was ritually performed after the successful summit ascent as an acoustic signal of victory on the mountaintop. Sometimes standing on a very small space high up in the air they shouted it on the edge of the cliff to let the folks down in the valley know: we've done it!

Actually, the following recording from their first invitation to the prestigious festival "Musikanten" in the Vienna Concert Hall marked a musical climax and turning point in their lives. The simple parallel 8-bar yodel starts with the main voice. Due to the vertiginous use of the rubato, it sounds like a *Zwiefacher*, with its meter changing from 3/4 to 4/4. When Gretl misses her second entry, she stops Heli singing, blaming him for getting it wrong, and starts anew. The audience in the distinguished Viennese Concert Hall loved the *Steiner Sänger* for their breathtaking audacity and witnessed the start of an international musical career at the age of 70+.

Playing with *predictability* and *surprise* (to use key concepts of the music psychologist David Huron) and with risk and fun is more important to them than a perfect performance. Gretl is not keen on rehearsing, because she wants to keep the tension alive, feel the adrenaline in her body. The risk of possible failure makes the performance more intense for her. The ability to create tension by "expecting the unexpected" – as Huron (2006: 331) puts it – and the Steiner Sangers' self-deprecating attitude and humorous communication with the audience lead to a stunning stage presence.

## **3. At the Tavern Table – Virtuosity and Celebration**

### ***The Schildenwanger/Stoanjodler* (audio ex. 3)**

The following yodel was recorded in the early morning after a festival in a local tavern. Kurt Speer, a longtime friend, internationally recognized mountain guide and excellent singer, starts the *Schildenwanger* with a vigorous introduction. Gretl follows in parallels and Heli sings his individual contrapuntal third voice with a vibrant but relaxed sound. Asynchronic breathing and reference to a clear pulse let the piece flow in a steady motion with a majestic yet playful character.

It is no a coincidence that Kurt's path to a mountaineering career started in a local tavern. After work the famous mountain guide Walter Kroll was looking for climbing partners for early next morning. When he called upon a fellow singer by starting a yodel the 15-year old Kurt was audacious and inventive enough to adapt spontaneously to his part and create an individual voice in front of an experienced and demanding audience. This is how the teenager Kurt was chosen to be part of the upcoming tour to the legendary Dachstein south face the next day. This was the beginning of a lifelong friendship between two extraordinary singers and mountaineers.

## **Conclusion**

In my paper, I have tried to show how the art of yodeling can be intrinsically linked with highly different emotional states, communicative functions, modes of musical expression and interaction, as well as socially meaningful situations. It becomes clear – far from any determinism – how yodeling and mountaineering, as two domains of traditional culture in the Eastern Alps, are based on the same shared cultural knowledge, social skills, and human qualities alike. Local performers highlight similarities between the two domains much more than the differences.

The relationship between yodeling and mountaineering offers promising perspectives for future research. Music psychology may shed light on parallels between both domains intuitively

conceptualized by the Styrian singers, and explain the underlying human dispositions and modes of embodied knowledge.

### Audio examples

1. **Aualmer.** *Steiner Sänger*: Gretl Steiner and Heli Gebauer. Morning session after the *Hauser Sänger-treffen* in the tavern „Knappthof“. Field recoding by Eva C. Banholzer, 20.5.2001, Haus (Ennstal, Styria).
2. **Gipfeljodler.** *Steiner Sänger*: Gretl Steiner and Heli Gebauer. Live recording by the Austrian Broadcasting Corporation (ORF), 23.11.1999, *Wiener Konzerthaus*.
3. **Schildenwanger.** *Steiner Sänger*: Gretl Steiner, Heli Gebauer, and Kurt Speer. Morning session, s. 1. *Aualmer*.
4. **Dachstoanjodler** (see Rytis Ambrazevičius’ analysis in this volume). *Steiner Sänger*: Gretl Steiner, Heli Gebauer, and Willi Mayer. Live recording by the Austrian Broadcasting Corporation (ORF), 23.11.1999, *Wiener Konzerthaus*.

### References

- Banholzer, Eva C. Forthcoming. “Wir haben unser Leben verklettert und versungen.” Die Steiner Sänger aus Ramsau am Dachstein. Eine biografische Skizze in Jodlern (“We’ve squandered our lives with climbing and singing.” The Steiner singers from Ramsau am Dachstein. A biographical sketch in yodels.) In: *Alpenstimmen. Beiträge zum Jodeln und mehrstimmigen Singen*. Editors: Ammann, Raymond and Nußbaumer, Thomas. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.
- Deutsch, Walter. (1975). “Der Jodler in Österreich” (The yodeler in Austria). In: *Handbuch des Volksliedes 2. Historisches und Systematisches – Interethnische Beziehungen – Musikethnologie*. Pp. 647–667. Editors: Brednich, Rolf Wilhelm, Rohrich, Lutz, and Suppan, Wolfgang. München: Wilhelm Fink.
- Deutsch, Walter and Gschwantler, Annemarie. (1994). “Steyerische Tänze” (“Styrian dances”). In: *Corpus musicae popularis Austriacae 2*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Glassie, Henry H. (1970). “Take that Night Train to Selma: An Excursion to the Outskirts of Scholarship.” In: *Folksongs and Their Makers*. Pp. 1–70. Editors: Glassie, Henry H, Ives, Edward D., and Szwed, John F. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.
- Haid, Gerlinde. (1978). “Musikant und Publikum in der volksmusikalischen berlieferung.” In: *Sänger- und Musikantenzeitung* 21:3. Pp. 119–126.

- Haid, Gerlinde. (2011). "The Role of Folk terminology in the Research of Multipart Singing in Austria." In: *European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe* (Schriften zur Volksmusik 23). Pp. 153–164. Editor: Ahmedaja, Ardian. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Huron, David. (2006). *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press.
- Keller, Marcello Sorce. (2010). "Review of Thomas Turino: Music as Social Life. The Politics of Participation." In: *Cahiers d'ethnomusicologie* 23. Pp. 266–271. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Kurth, Ernst. (1917). *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie. (Basics of Linear Counterpoint: Introduction to the style and technique of Bach's melodic polyphony)*. Bern: Max Drechsel.
- Nußbaumer, Thomas. (2013). "The Role of Multipart Music and Sounds in Gerlinde Haid's Conception of Musica Alpina." In: *European Voices III. The Instrumentation and Instrumentalization of Sound. Local Multipart Music Practices in Europe. In commemoration of Gerlinde Haid* (Schriften zu Volksmusik 25). Pp. 45–64. Editor: Ahmedaja, Ardian. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Quigley, Colin. (1995). *Music from the Heart: Compositions of a Folk Fiddler*. Athens and Georgia: The University of Georgia Press.



**სურათი 1.** გრეტლ შტაინერი და ერნსტალ აუგუსტი, 2000, ფოტო ე. ბანჰოლცერისა.  
**Figure 1.** Gretl Steiner and Heli Gebauer. Ennstal, August 2000, Foto: E.C.B.



## ავსტრიული იოდლის ზომიერთი აკუსტიკური თავისებურება

### შესავალი

მიუხედავად იმისა, რომ იოდლის შესახებ საკმაოდ მრავალი კვლევა არსებობს, ჯერ კიდევ არც ისე ბევრია შესწავლილი მისი აკუსტიკური თავისებურებების შესახებ; აკუსტიკური მეთოდები იშვიათად გამოიყენება კვლევებში. ფრანც ფოდერმაიერმა და ვერნერ ა. დოიჩმა (1994) გააანალიზეს იოდლის სამი ნიმუში: სოლომონის კუნძულებიდან, შვეიცარიიდან და პოპულარული მუსიკიდან (ჯ. როჯერსი). შეფასებულია მკერდისმიერი ხმა და ფალცეტი, ფალცეტის ხარისხი, რეგისტრის ცვლილება, ხმოვნები და მელოდიური ხაზი. იმავე მკვლევრებმა შეისწავლეს იოდლის სიმღერის სპეციფიკური ნიმუში, ბანგომბეს პიგმე ქალების სიმღერა, რომელსაც ახასიათებს ინტენსიური მეორე (ოქტავა) ობერტონი (Deutsch & Födermayr, 2004): „ყოველთვის, როდესაც ძირითადი ტონის სიხშირე მნიშვნელოვნად სუსტია, როგორც მეორე ობერტონი, სპექტრული სიმალლე შეიძლება აღქმულ იქნას ანალიტიკური ტიპის მსმენელთა მიერ“. მკვლევრებმა შეისწავლეს ამგვარი მოვლენის შედეგად მიღებული მელოდიის აღქმის ეფექტები. ვალტერ გრაფმა (Graf, 1964) გააანალიზა ვოკალური სპექტრების პარციალებისა და ფორმანტების ურთიერთქმედება და სპექტრის გრაფიკული გამოსახვის მეთოდი შემოგვთავაზა. იანიკ ვეიმ (Wey, 2019: 190–195) განიხილა იოდლის ტრანსკრიფციისთვის სპექტრის გამოყენების შესაძლებლობა.

რამდენიმე კვლევაში ყურადღება გამახვილდა ვოკალურ პარტიაში სხვადასხვა ხმოვნის გამოყენებაზე. საინტერესოა, რომ იოდლის სხვადასხვა კულტურაში დახურული (მაღალი) ხმოვნები დომინირებს მაღალ რეგისტრებში, მაშინ, როდესაც ღია (დაბალი) ხმოვნები (ანდა, თუნდაც, შუა ხმოვნები) დომინირებს დაბალ რეგისტრში (Fürniss, 1991; Deutsch & Födermayr, 2004). ალპებში მაღალი რეგისტრები შეესაბამება ხმოვნებს /აი/ (Wiora, 1958) ან /აი, ი, უ/ (Graf, 1969), მაშინ, როდესაც დაბალი რეგისტრები შეესაბამება ხმოვნებს /ო/ (Wiora, 1958) ან /ო, ა, ა, ე, ე/ (Graf, 1969). შვეიცარული იოდლისთვის „ძირითადი წესი საკმაოდ პირდაპირია და ამგვარად ჟღერს: მკერდისმიერი ხმით „ა, ო, ლა, ლო, აია, იო“ და მაღალი ხმით „ოო, უ, ლოო, ლუ“ და ზოგჯერ „დუ“, როგორც დამხმარე ვოკალიზი, გარკვეული ტიპის ხიდი რთული რიტმული პასაჟის მოსაგვარებლად“ (Plantenga, 2004: 18).

მიმდინარე კვლევა მიზნად ისახავს ავსტრიული იოდლის რამდენიმე ნიმუშის ზოგიერთი აკუსტიკური თავისებურების — კერძოდ, სპექტრული და ფონეტიკური თავისებურებების, ინტონაციის სიზუსტისა და ვიბრატოს განხილვას. კვლევისთვის შეირჩა ავსტრიული იოდლის სამი ნიმუში (ხმოვანი ჩანანერები)<sup>1</sup>. აკუსტიკური ანალიზისთვის გამოყენებული იყო პროგრამული უზრუნველყოფა Praat<sup>2</sup>.

### რეგისტრები და ხმოვნები

აქ უფრო დეტალურადაა განხილული იოდლი “Aualmer” (მაგ. 1). იოდლს ორი მომღერალი ასრულებს, ქალი (მაღალი ხმა) და მამაკაცი (უფრო დაბალი ხმა). მკერდის-

<sup>1</sup> Aualmer, Dachstoanjodler, and Schildenwanger. ჩანანერები მოგვანოდა ევა ბანჰოლცერმა.

<sup>2</sup> <https://www.fon.hum.uva.nl/praat/>.

მიერ/დაბალ და მაღალ/ფალცეტის ხმებს შორის განსხვავება ასახულია რეგისტრების სპექტრში (სურ. 1): დაბალ რეგისტრს ახასიათებს შედარებით ინტენსიური ობერტონები (მონაკვეთები „ჰო რი ჯა“ და „(ო)ჰო“) მაშინ, როდესაც ძირითადი ტონი ტიპურად არის ყველაზე ინტენსიური პარციალი მაღალი რეგისტრისთვის („ო ი რი“). რეგისტრებს შორის განსხვავება განსაკუთრებით თვალშისაცემია მამაკაცის ხმაში: ფალცეტის მონაკვეთში („ო ი რი რი“) ობერტონები, ფაქტობრივად, არ არსებობს (სპექტოგრამის არჩეულ დინამიკურ დიაპაზონში). ქალის ხმაში ობერტონები ამ სეგმენტში სუსტია, მაგრამ მაინც შეინიშნება.<sup>3</sup>

იოდლის სამივე შესწავლილ ნიმუშში მკაფიოდ შეიმჩნევა სპექტრული განსხვავებები რეგისტრებს შორის და, რაც უფრო საინტერესოა, რეგისტრის თვისებების დიფერენციაცია ძლიერდება შესაბამისი პარციალების დამატებითი გაძლიერებით, ამა თუ იმ ხმოვნის არჩევის მეშვეობით. ანუ, დაბალი რეგისტრისთვის გამოიყენება ხმოვნები, რომელთა ფორმანტული სიხშირეები ემთხვევა ობერტონებს, ხოლო მაღალ რეგისტრში — ის ხმოვნები, რომლებიც ძირითად ტონებს ემთხვევა. ეს იმას ნიშნავს, რომ გამოყენებულია გარკვეული ფორმანტის ტექნიკა. (სურ. 2). დაბალ რეგისტრში („ჰოი და არე“, „ჯო“) პირველი ფორმანტა აძლიერებს ობერტონებს (მეორე და მესამე ობერტონიც კი) მაშინ, როცა მაღალ რეგისტრში („ი“) ნათელია ძირითადი ტონების ინტენსიფიკაცია, გაძლიერება.

მოდით, უფრო დეტალურად განვიხილოთ შესაბამისობა „ბგერათასიმალე-ხმოვანი-რეგისტრი“. თუ მომღერლებს სჭირდებათ ძირითადი ბგერის გაძლიერება დიაპაზონში ~F4–D5 (~350–600 Hz), ფაქტია, რომ გამოიყენება მხოლოდ ორი ხმოვანი (მათი ვარიანტებით) — /ი/ და /უ/, ვინაიდან ესაა მათი პირველი ფორმანტის სიხშირეების დიაპაზონი (იხ. მაგ., Titze, Maxfield, & Walker, 2017; აქ მცირე განსხვავებებია მამაკაცთა და ქალთა სიხშირებს შორის). /ი/-ს მეორე ფორმანტა არის მაღალი (~1500–2000 Hz) და სუსტი მაშინ, როდესაც /უ/-ს მეორე ფორმანტა საკმაოდ ახლოსაა პირველ ფორმანტასთან. თუ, ვთქვათ, გამოიყენებთ ხმოვანს /ა/ (F1~800–1000 Hz), ობერტონები (მეორე ან მესამე ობერტონი) გაძლიერდება, ამიტომ მაღალი რეგისტრის ხარისხი არ იქნებ იმდენად გამოკვეთილი. მეორე მხრივ, /ა/-სა და /ო/-ს შედარებით მაღალი F1 სიხშირეები და შედარებით დაბალი F2 სიხშირეები, გამოიყენებული დაბალ რეგისტრში, ხელს უწყობს ობერტონების გაძლიერებას.

რეგისტრების დიაპაზონებისა და შესრულებული ბგერების სიმალეებიდან გამომდინარე, აკორდები შეიძლება წარმოიქმნას ერთი ან სხვადასხვა რეგისტრის ხმისგან. ხმათა შორის ბალანსი მიიღწევა ზემოაღნიშნული ფორმანტის ტექნიკის მეშვეობით.

### რეგისტრები და ინტონირება

იოდლი საკმაოდ რთული ვოკალური ტექნიკაა და ეს გარკვეულ გამოწვევებს ქმნის. მაგალითად, რთულია ზუსტი ინტონირება რეგისტრებს შორის ნახტომების დროს, ამიტომ აქ გარკვეულწილად დასაშვებია გადახრა ზუსტი ინტონირებიდან. ეს განსაკუთრებით ეხება მამაკაცთა ხმებს, როდესაც მღერიან არაკომფორტულ მაღალ ხმას. მაგალითად, სიმღერის “Aqualmer” ტაქტებში 2-7 მამაკაცი მომღერლის მიერ შესრულებული ბოლო ბგერები ძალიან მკვეთრია (მაგ. 3). შესაბამისად, ბოლო ხმებს შორის წარმოქმნილი ინტერვალები ძალიან ვიწროა: 12-ტონიანი თანაბრადტემპირებული წყობის ნომინალური კვარტა (ხუთი ნახევარტონი), ნოტის პოზიციაში 13 (მეორე ტაქტის ბოლო

<sup>3</sup> ცხადია, რომ ესაა დამკვირვებლის პოზიციიდან გაკეთებული აღწერითი ტრანსკრიფცია. მოყვანილია მიახლოებითი ფონეტიკა (წარმოთქმა) და 12-ტონიანი თანაბრადტემპირებული წყობის შესატყვისი ბგერათა სიმალეების ეკვივალენტები.

ნოტი) შეიცავს 4,22 ნახევარტონს, ამგვარად, ფაქტობრივად, იგი უფრო ახლოსაა დიდ ტერციასთან; და ა.შ. ინტერვალების საშუალო გადახრა სურ. 3-ში მათი 12-ტონიანი თანაბრადტემპირებული წყობის ეკვივალენტიდან შეადგენს 0.59 ნახევარტონს. დაბალი რეგისტრის ხმებით წარმოქმნილი სხვა ინტერვალების საშუალო გადახრა მხოლოდ 0,25 ნახევარტონია და მაღალი რეგისტრის ხმებისთვისაც იგივეა, 0,25 ნახევარტონი; ამგვარად, ინტონაცია ბევრად უფრო ზუსტია<sup>4</sup> (გაზომილია მხოლოდ შედარებით ხანგრძლივი სტრუქტურული სიმაღლეები, მელიზმატიკა გათვალისწინებული არაა).

სიმღერაში “Dachstoanjodler” გაანალიზდა 11 ტონიკური სექსტაკორდი (III-V-VIII). გაირკვა, რომ საშუალოდ, პატარა ტერცია, წმინდა კვარტა და პატარა სექსტა შესაბამემა 3.48, 4.72 და 8.20 ნახევარტონებს. ეს ნიშნავს, რომ შუა ბგერა ძალიან მკვეთრია; დაბალ და ზედა ბგერებს შორის ინტერვალი ასევე ოდნავ ფართოა, ვიდრე 12-ტონიანი თანაბრადტემპირებული წყობის ეკვივალენტში (სურ. 4).

იოდლისთვის ვიბრატო იშვიათი არ არის. კვლავ, ის ნაკლებად გამოყენებადია რეგისტრების არაკომფორტულ ხმებში, ამიტომ იგი მეტწილად ახასიათებს მაღალ (ქალის) ხმას (სურ. 1, 2, 4).

მოკლე შუალედური ბგერები არა მხოლოდ ალამაზებენ მელოდიებს, არამედ, ასევე, ამზადებენ რთულ მანევრებს. იგივე ითქმის დამატებით ფონეტიკაზე, მაგალითად, ჩასმული /ჰ/ მოდელებში /ი(ჰ)ო/, /ო(ჰ)ო/ და ა.შ.

### შენიშვნა

აუდიოჩანაწერებსა და მათ შემსრულებლებზე მეტი ინფორმაციისთვის იხ. ამავე კრებულში ევა ბანჰოლცერის სტატია (*Aualmer; Dachstoanjodler; Schildenwanger*).

<sup>4</sup> შესაძლოა, ინტერვალები შედარდეს მათ ეკვივალენტებთან პითაგორას წყობაში, ნატურალურ წყობაში ან სხვა ბგერათრიგებში.

## SOME ACOUSTIC FEATURES OF AUSTRIAN YODELING

### Introduction

Although there is quite a lot of research on yodeling, yet there are not much studies on their acoustic properties; acoustic methods are rarely used in the studies. Franz Födermayr and Werner A. Deutsch (1994) analyzed three examples of yodeling; from Solomon Islands, Switzerland, and popular music (J. Rodgers). The occurrence of chest and falsetto voice, the quality of falsetto, the change of register, vowels, and melody contour have been evaluated. The same scholars studied a specific example of yodeling, singing of Bangombe pygmy women characteristic of very intense 2nd (octave) harmonic (Deutsch & Födermayr, 2004): “Whenever the fundamental frequency is significantly weaker as the 2nd harmonic, spectral pitch can be perceived by the analytic type of listeners.” The researchers studied the effects of melody perception resulting from such a phenomenon. Walter Graf (1964) analyzed interplay of vocal spectra partials and formants, and proposed a method of graphical representation of the spectra. Yannick Wey (2019: 190–195) discussed possibility of application of the spectra for transcription of yodeling.

Several studies have noted the use of different vowels in vocal registers. Interestingly, in different yodeling cultures, close (high) vowels dominate for high registers while open (low) vowels (or, at least, mid vowels) dominate for low registers (Fürniss, 1991; Deutsch & Födermayr 2004). In Alpes, high registers correspond to /i/ (Wiora 1958) or /i, y, u/ (Graf 1969) while low registers correspond to /o/ (Wiora, 1958) or /o, ɔ, a, ε, e/ (Graf, 1969). For Swiss yodeling, “the basic rule is fairly straightforward and... goes like this: In chest voice, ‘a, o, la, lo, ya, yo,’ and in head voice, ‘oo, u, loo, lu,’ and sometimes a ‘du’ as a help-vocalization, more or less a bridge to handle a difficult rhythmic passage” (Plantenga, 2004: 18).

The current pilot study aims to discuss some acoustic properties of several examples of Austrian yodeling, namely spectral and phonetic features, precision of intonation, and vibrato. Three examples (sound recordings) of Austrian yodeling were chosen for the study.<sup>1</sup> Software Praat<sup>2</sup> was employed for the acoustic analysis.

### Registers and vowels

The yodel “Aualmer” is discussed in more detail here; see the transcription in ex. 1. The yodel is performed by two singers, female (higher part) and male (lower part). Differences of chest / low / modal and head / high / falsetto voices are reflected in spectra of the registers. See the example in fig. 1: the low register is characterized by relatively intense overtones (segments ‘ho ri ja’ and ‘(o) ho’) while fundamental is typically the most intense partial for the high register (‘o i ri ri’). The difference between registers is especially distinct for the male voice: the overtones in the falsetto

<sup>1</sup> Aualmer, Dachstoanjodler, and Schildenwanger. The recordings were provided by Eva. C. Banholzer.

<sup>2</sup> <https://www.fon.hum.uva.nl/praat/>

segment ('o i ri ri') are in fact absent (for the chosen dynamic range in the spectrogram). For the female voice, the overtones in this segment are weak but still observable.<sup>3</sup>

In all three examined examples of yodeling, the spectral differences between registers are clearly observed and, what is more interesting, differentiation of the register qualities is enhanced by the additional intensification of the corresponding partials due to choice of certain vowels. That is, for the low register, vowels whose formant frequencies match overtones are applied while, for the high register, vowels matching fundamentals are applied. It means that a certain formant technique is employed. See the example in fig. 2: for the low register ('hoi da re,' 'jo'), the first formant intensifies the overtones (the second or even third harmonic), while for the high register ('i'), intensification of the fundamentals is clear.

Let's discuss the correspondence 'pitch-vowel-register' in more detail. If intensification of fundamental in the pitch range ~F4–D5 (~350–600 Hz) for singers is needed, in fact only two vowels (with their variants), /i/ and /u/ are applicable since that is the range of their first formant frequencies (see e.g. Titze, Maxfield, & Walker 2017; there are slight differences for the male and female frequencies). The second formant of /i/ is high (~1500–2000 Hz) and weak whereas the second formant of /u/ is quite close to the first formant. If, say, vowel /a/ (F1~800–1000 Hz) were applied, the overtones (the second or third harmonics) would be intensified, thus the quality of high register would not be that pronounced. On the other hand, relatively high F1 frequencies and relatively low F2 frequencies for /a/ and /o/ used for the low register contribute to the strengthening of overtones.

Depending on the ranges of the registers and the pitches of the sung sounds, the chords can be formed by the voices of the same or different registers. Balance of parts is achieved using the above-mentioned formant technique.

### Registers and intonation

Yodeling is quite complicated vocal technique, and this poses some challenges. For instance, accurate intonation by jumping between registers is difficult, so there is some tolerance for deviations from precise intonation. It seems that this is especially true of male voices singing in the uncomfortable higher part of the modal register range. For example, the last pitches in the bars 2–7 of "Aualmer" produced by the male singer are far too sharp (fig. 3). Therefore, the intervals between the voices become too narrow: the nominal 12TET fourth (5 semitones) for note position 13 (the last chord of the second bar) appears as 4.22 semitones, thus actually closer to the major third; and so on. The average deviation of the intervals marked in Fig. 4 from their 12TET equivalents is 0.59 semitone. The average deviation of the other intervals produced by low register voices is only 0.25 semitone and the number for high register voices is the same, 0.25 semitone; thus the intonation is much more precise<sup>4</sup> (only relatively long structural pitches were measured, appoggiaturas were not considered).

For "Dachstoanjudler," 11 tonics sixth cords (triads III-V-VIII) were analyzed. It was found that, on the average, the minor third, the pure fourth, and the minor sixth are, respectively, 3.48, 4.72, and 8.20 semitones. It means that the middle pitch is far too sharp; the interval between the lowest and highest pitches is also slightly wider than the 12TET equivalent (fig. 4).

<sup>3</sup> Clearly, this is a descriptive transcription from an outsider's point of view. Approximate phonetics and pitch equivalents in 12TET (twelve-tone equal temperament) are presented.

<sup>4</sup> We can speculate that the intervals should be compared to their equivalents in Pythagorean tuning, Just intonation or other scales. But basically that won't change anything.

Vibrato is not uncommon for yodeling. Yet again it can hardly be applied for the uncomfortable parts of registers, so mostly it is characteristic of the high (female) voice (figs. 1, 2, and 4).

Short intermediate pitches not only grace the melodies, but also serve as preparations for complicated maneuvers. The same is true of additional phonetics, for example, an embedded /h/ in a patterns /i(h)o/, /io(h)o/, and so on.

### Note

More information on the performers and audio recordings can be found in Eva C. Banholzer's contribution to this volume (*Aualmer, Dachstoanjodler, Schildenwange*).

### References

- Deutsch, Werner A., and Franz Födermayr (2004). *Visualization of multi-part music (acoustics and perception)*. Retrieved from: [https://www.kfs.oeaw.ac.at/research/psychoacoustics/musicology/vis\\_multipart\\_music/poly1.htm](https://www.kfs.oeaw.ac.at/research/psychoacoustics/musicology/vis_multipart_music/poly1.htm)
- Födermayr, Franz, und Werner A. Deutsch (1994). Analytische Grundlagen zu einer Typologie des Jodelns. *Systematische Musikwissenschaft* 2(2): 255–272.
- Fürniss, Susanne (1991). La technique du jodel chez les Pygmées Aka (Centrafrique). Étude phonétique et acoustique. *Cahiers d'ethnomusicologie* 4 Voix: 167–187.
- Graf, Walter (1964). Naturwissenschaftliche Gedanken über das Jodeln. Die phonetische Bedeutung der Jodelsilben. In: *Schriften des Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien* 105: 2–25. Wien.
- Graf, Walter (1969). Die musikalische Klangforschung: Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe. *Musik und Gesellschaft* 6. Karlsruhe: G. Braun.
- Plantenga, Bart (2004). *Yodel-Ay-Ee-Oooo. The secret history of yodeling around the world*. New York: Routledge.
- Titze, Ingo R., Lynn Maxfield, and Megan Walker (2017). A formant range profile for singers. *Journal of Voice* 31(3): 382.e9–382.e13.
- Wey, Yannick (2019). *Transkription wortloser Gesänge. Technik und Rückwirkungen der Verschriftlichung des Jodelns und verwandter Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum*. Innsbruck: Innsbruck University Press.
- Wiora, Walter (1958). Jodeln. In: F. Blume (ed.) *Musik in Geschichte und Gegenwart* 7: 74–79. Kassel/Basel: Bärenreiter.

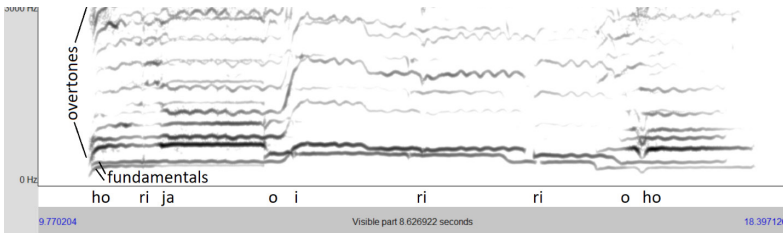
**მაგალითი 1.** “Aualmer”-ის ტრანსკრიფცია.

**Example 1.** Transcription of “Aualmer.”<sup>1</sup>

hoi da re i o, ho ri ja o i ri ri o ho hoi da re ri jo,  
 hoi da re ri ri jo, hoi da re i jo, ho ri ja o i ri ri jo  
 hoi da re i jo, tru-mau sta ei(o)

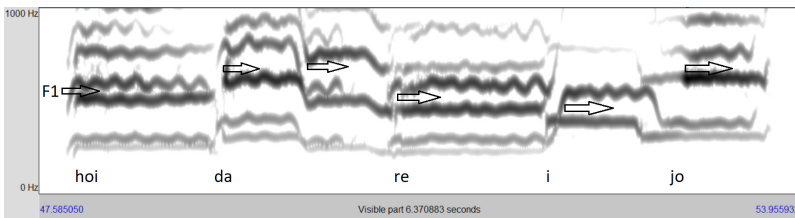
**სურათი 1.** “Aualmer”-ის მეორე ტაქტის სპექტოგრამა.

**Figure 1.** Spectrogram of the second bar of “Aualmer.”



**სურათი 2.** “Aualmer”-ის მეშვიდე ტაქტის სპექტოგრამა, მონიშნულია F1-ის დაახლოებითი განლაგება.

**Figure 2.** Spectrogram of the seventh bar of “Aualmer.” Approximate positions of F1 are marked.

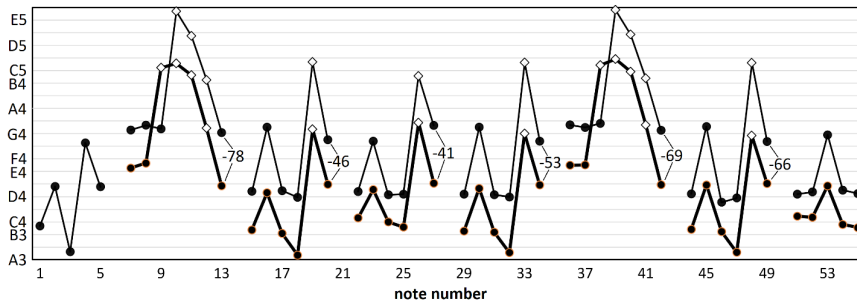


<sup>1</sup> Clearly, this is a descriptive transcription from an outsider’s point of view. Approximate phonetics and pitch equivalents in 12TET (twelve-tone equal temperament) are presented.



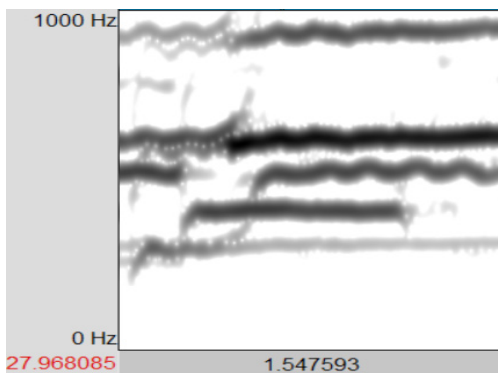
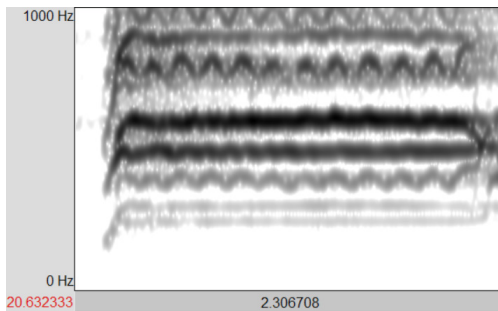
**სურათი 3.** “Aualmer”-ის ბგერათა სიამღლეების ტრეკები. ტაქტები ცარიელი სივრცეებითაა განცალკევებული. შავი წერტილები/თეთრი რომბები: დაბალი/მაღალი რეგისტრები. ზოგიერთი ინტერვალისთვის აღნიშნულია 12-ტონიანი თანაბრადტემპერირებული ნიშნის ნომინალური ინტერვალისგან გადახრები (ცენტებში).

**Figure 3.** Pitch tracks of “Aualmer.” The bars are separated by spaces. Black dots / white diamonds: low / high registers. For some intervals, deviations (in cents) from nominal 12TET intervals are marked.



**სურათი 4.** სიმღერებიდან “Dachstoanjudler” და “Schildenwanger” ორი ნაწყვეტის სპექტოგრამა.

**Figure 4.** Spectrograms of two excerpts from “Dachstoanjudler” and “Schildenwanger.”



**მოტივზე ორიენტირებული ფორმა და ბინარული ჰარმონია.  
ორი ძირითადი პრინციპი ევროპულ ხალხურ მუსიკაში და მათი  
მნიშვნელობა ავსტრიული/ალპური ტრადიციისთვის**

ეთნომუსიკოლოგიურმა გამოკვლევებმა ევროპასა და მის ფარგლებს გარეთ გამოავლინა ინსტრუმენტული ხალხური მუსიკის სინტაქსური და ვერტიკალური ორგანიზაციის ფორმირების პრინციპები. ორივე მათგანი წარმოადგენს ევროპული ბაროკოს მუსიკალური ხელოვნებისა და კლასიკური მუსიკისაგან განსხვავებულ მუსიკალურ აზროვნებას. ტრადიციული საცეკვაო მუსიკის დიდი ნაწილის *სინტაქსისი* არ ეფუძნება სიმეტრიულ კუბლეთურ პერიოდებს, როგორც, მაგალითად, ვალსისა და პოლკის „სასიმღერო“ მელიოდიების უმრავლესობა; და არც ცალკეულ ორფრაზიან სტრუქტურებს, როგორც ახასიათებს შუასაუკუნეების ევროპულ საცეკვაო მუსიკას (Wiora and Salmen 1952) — არამედ აგებულია ძალიან მოკლე სტრუქტურული ერთეულების (მოტივების) გამეორებასა და მიკროვარიაციებზე. ადრეული ევროპული ხალხური (და ადრეული საერო ინსტრუმენტული) მუსიკის *ვერტიკალური* ორგანიზაცია ზოგჯერ ეფუძნება ჰარმონიულ კონცეფციებს, თუმცა, განსხვავებით ტრადიციული ევროპული ფუნქციონალური ჰარმონიისაგან, მხოლოდ ორი ძირითადი ფუნქცია გააჩნია. მუსიკოლოგები ამას ხან “double tonic” („გაორმაგებულ ტონიკას“) (Morgenstern, 2019: 447), ხან კი “dual tonicity” („ორმაგ ტონიკურობას“) უწოდებენ (Manuel, 2002). ყველაზე დამაჯერებელია სალი ჰარპერისეული, *ბინარულობის* კონცეფცია: „ბინარული ნიმუშები ემყარება ორი კონტრასტული ჰარმონიული ელემენტის მონაცვლეობას“ (Harper, 2017 [2007]: 150; ასევე, Brown, 2014). ამიტომ, მე გადავწყვიტე, შემომეთავაზებინა ტერმინი *ბინარული ჰარმონია*.

ორივე განსახილველი მოვლენა ითხოვს ტერმინოლოგიურ, ანალიტიკურ თუ ისტორიულ განმარტებას. ეთნომუსიკოლოგებს შესწავლილი აქვთ ტრადიციული ინსტრუმენტული მუსიკის „განმეორებადი“ *სინტაქსისი* სარდინიაში (Fridolin / Bentzon 1969), თურქეთის შავიზღვისპირა სანაპიროზე (Ahrens, 1970), ეგოსის ზღვის კუნძულებზე (კარპატული ცეკვის, *Pano choros*-ის შესახებ Brandl, 1992: 134-138; Sarris/ Kolydas/Tzevelekos, 2010), ნორვეგიაში (Kvitte, 2007). თუმცა, ფელიქს ჰოერბურგერის ფუნდამენტური კვლევების (Hoerburger, 1966: 30-35) შემდგომ, შედარებითი კვლევები ამ მიმართულებით ძალიან ცოტა გვაქვს. *ბინარული ჰარმონიის* (ან „ორმაგ-ტონიკური კონსტრუქციის“ (Greenhill, 2017) კონცეფცია კარგადაა დამუშავებული კელტური მუსიკის ისტორიულ გამოკვლევებში, მაშინ, როცა ევროპაში ფართოდ გავრცელებული ეს მოვლენა შედარებით მცირემასშტაბიანი კვლევის საგნია (Morgenstern, 2019). ჩემი მიზანია, ამ ორი ფენომენის მოკლე დახასიათება, ტერმინოლოგიური ასპექტების განხილვა, მათი ადგილის ჩვენება ავსტრიულ/ალპურ<sup>1</sup> ხალხურ მუსიკაში სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში და მათი შედარებითი შესწავლის პერსპექტივების მონიშვნა.

<sup>1</sup> „ავსტრიული/ალპური“ ხალხური მუსიკის კვლევა არ შემოიფარგლება ქვეყნის მთიანი რეგიონებით; ის, ასევე, მოიცავს ზემო და ქვემო ავსტრიის დაბლობებსაც, გარდა ბურგერლენდის რეგიონისა აღმოსავლეთ ავსტრიაში; ნაწილობრივ, ვრცელდება შვეიცარიასა და ბავარიაზეც.

### მოტივ-ცენტრული ხალხურ ინსტრუმენტულ მუსიკაში

ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკა, პირველ რიგში კი — საცეკვაო ჟანრები, ძირითადად, ეფუძნება მოკლე მუსიკალური ფრაზების გამეორებას მცირეოდენი ცვლილებებით. იგივე სინტაქსური პრინციპი შეიმჩნევა ზოგიერთ ვოკალურ ფორმაშიც. ბრუნო ნეტლი, თავის ადრეულ ნაშრომში „ფოლკლორული და პრიმიტიული მუსიკის გამაერთიანებელი ფაქტორები“ მოიხსენიებს „[ტრადიციულ მუსიკაში] ჭარბად გამოყენებულ განმეორებად ფორმებს“ (Nettl, 1958). მაიკლ ტენზერმა, ცოტა ხნის წინ, უარყო გამეორების კონცეფცია, იმ მოსაზრებით, რომ „ციკლური მუსიკა არ არის განმეორებადი“ და ჩვენ უნდა ვფოკუსირდეთ რეპეტიციული ციკლების ფარგლებში მომხდარ ცვლილებებზე“ (Stanyek, 2014: 116). სინამდვილეში, ეს მოსაზრება ეთანხმება გამეორებისა და მიკროვარიაციების ერთიანობის ნეტლისეულ გაგებას, რამდენადაც, „მარტივი და განმეორებადი ნიმუში ყველა შემთხვევაში მიდრეკილია ვარიაციულობისაკენ“ (Nettl, 1959: 200).

ვეროპული ხალხური სიმღერების სანესჩვეულებო ჟანრებისა და საბავშვო სათამაშო ნიმუშებისთვის დამახასიათებელია „სტროფამდელი“ (“pre-strophic”) განმეორებადი ფორმები. ალისა ელშეკოვამ (Elshekova, 1973: 148-151) დაადგინა განსხვავება მოტივ-გამეორების, მოტივ-სეკვენცირებისა და მოტივ-გაერთიანების ფორმებს შორის, რომლებშიც არ ხდება დამოუკიდებელი ფრაზების განვითარება.

ჰოერბურგერმა მიუთითა „მელოდიური გეშტალტის პირველხარისხოვან მნიშვნელობაზე ხალხურ ინსტრუმენტულ მუსიკაში“, რასაც უწოდა *Spielfiguren* (ლიტ.: ფიგურების თამაში, Hoerburger, 1966: 30-35). მან ეს ტერმინი ისესხა ჰეინც ბესელერისგან, რომელმაც ის *მოტივისაგან განასხვავა*. *Spielfigur* — ესაა „ფორმალური სექცია“ (იქვე, 31)<sup>2</sup>, „მელოდიური ნამსხვრევი“. მოტივებისაგან განსხვავებით, ეს ერთეულები არ წარმოადგენენ „დიდი მთლიანობის ფუნქციონალურ ნაწილებს“ (იქვე: 34). ჰოერბურგერი გამოყოფს *Spielfiguren*-ის ფუნქციონირების ხუთ შესაძლებლობას. ესენია: გამეორება, ვარიაცია, წყვილად გაერთიანება, თანმიმდევრულობა და მელოდიური მოდიფიკაცია უცვლელ რიტმში. ხალხურ მუსიკაში ყველაზე ტიპურია „*Spielfiguren*-ის წყვილად გაერთიანება და ფიგურათა ახალ-ახალი წყვილების შეერთება. სქემატურად ეს ასე გამოისახება: aa bb cc ... მაგალითების მოძიება შესაძლებელია იუგოსლავიასა და უნგრეთში გუდასტვირზე, ფინეთში კი *kantele*-ზე [შესრულებისას]“ (იქვე, 33).

გუდასტვირის მელოდიის ცენტრში, შესაძლოა, გამოჩნდეს მოკლე მელოდიური სექციები (საქართველოში, თურქეთის შავიზღვისპირეთში, ეგეოსის ზღვის კუნძულებზე, კალაბრიაში, რუმინეთში, ლატვიაში). საცეკვაო ინტერლუდიების სახით მათ, ასევე, ასრულებენ უნგრულ და სლოვაკურ სიმღერებში გუდასტვირის თანხლებით. როგორც ზოლტან კოდაიმი დაგვანახა, ეს, ე.წ. *apríja* (უნგრულად „მცირე“) მოტივები შესაძლებელია, გამეორდეს ორჯერ, სამჯერ, ზოგჯერ რვაჯერ და ათჯერაც კი მცირე ვარიაციებით (Kodály, 1956: 134).

სლოვაკეთში ამ მოტივებს *cifry*-ს (sg.: *cifra*) უწოდებენ და მეგუდასტვირის ინდივიდუალობის გამომხატველად მიიჩნევენ (Garaj, 1995: 265f.). ბელა ბარტოკმა მოკლედ შეადარა სტრავინსკის „კურთხეული გაზახულის“ მოტივ-ცენტრიზმი რუსულ, არაბულ და უნგრულ ტრადიციულ მუსიკასთან.

„აღსანიშნავია ისიც, რომ თავის „რუსულ პერიოდში“ „კურთხეული გაზაფხულიდან“ დაწყებული იგი იშვიათად იყენებს დახურული ფორმის მელოდიას, რომელიც სამი-ოთხი სტრიქონისაგან შედგება, ხოლო ორ-სამ ტაქტიანი მოკლე მოტივები მას იმეორებენ “à la ostinato”. ეს მოკლე განმეორებადი პირველყოფილი მოტივები ძალიან დამახასიათებელია გარკვეული ტიპის რუსული მუსიკისათვის. ამ ტიპის ნაგებობები გვხვდება სასულე

<sup>2</sup> ყველა თარგმანი გერმანული ორიგინალიდან ეკუთვნის ავტორს.

საკრავებისთვის განკუთვნილ ჩვენს ზოგიერთ ძველ მუსიკალურ ნაწარმოებში, ასევე, არაბულ გლექსურ ცეკვებში. [ . . . ] პირველყოფილი მოტივების მუდმივი განმეორება ქმნის უცნაური აღგზნების ატმოსფეროს ხალხურ მუსიკაშიც კი, სადაც ისინი გვხვდება“ (Bartók, 1949: 22).

კრისტიან არენსმა (Ahrens, 1970) შეიმუშავა ასოთი კოდების სისტემა შავიზღვისპირეთის ინსტრუმენტული ნიმუშების *Spielformtyp*<sup>3</sup>-ის (მაგ. 2, სურ. 1) მოტივური სტრუქტურის აღსაღწერად. ცოტა ხნის წინ, ჰარის სარისმა და მისმა თანაავტორებმა (Sarris, Kolydas & Tzevelekos, 2010) შემოგვთავაზეს კომპიუტერული ანალიზი, რომელიც მოიცავს ეგოსის ზღვის კუნძულების ინსტრუმენტული მელოდიების „მუსიკალური სეგმენტების“ იდენტიფიკაციის ემიკურ საშუალებებს. მათ შემოიტანეს ტერმინი *parataxis*, მელოდიური განვითარების საპირისპიროდ. სარისის მიერ შემოთავაზებული კიდეც ერთი სასარგებლო ტერმინია „მოტივური რეპერტუარი“ (Sarris, 2007: 170-171).

ტრადიციული ინსტრუმენტული მუსიკის „არასტროფული“ სინტაქსის ასახსნელად ერთ-ერთი ყველაზე ნაყოფიერი თეორეტიკული მოდელი ეკუთვნის ნორვეგიელ მკვლევარს ტელეფ კვიფტეს (Kvifte, 1981, 2007). *hardingfele* მელოდიების მისეულ ანალიზში მოტივი გაგებულია, როგორც თორმეტ ტაქტამდე სიგრძის მელოდიური ფრაგმენტი, რომელიც ორი, შედარებით მცირე ერთეულისაგან შედგება (სურ. 2). მსგავსი ფრაგმენტისთვის ჰოერბურგერი გამოიყენებდა ტერმინს „წყვილი *Spielfiguren*“ (Hoerburger, 1966), ბრენდლი „ფიგურათა წყვილებს“ (Brandl, 1992: 134, გერმ.: *Figurenpaare*), ბალინტ საროში კი, კოდის კვალდაკვალ, „ორტაქტიან მოტივს“ (Sarosi, 2017: 89-99)<sup>4</sup>.

გამეორებისა და მიკროვარიაციის (იტერაციის)<sup>5</sup> კონცეფცია ხალხურ ინსტრუმენტულ მუსიკაში განსაკუთრებით მყარად დამკვიდრდა იტალიურ ეთნომუსიკოლოგიაში. კრისტიან ფერლაინომ ამ კუთხით მსჯელობა შეაჯამა და განავითარა სტატიაში „საცეკვაო მუსიკის გენერატიული პრინციპები ცენტრალურ კალაბრიაში“ (Ferlaino, 2019). ფერლაინომ შეძლო, ეჩვენებინა და დაწვრილებით აეხსნა, „როგორ ჩნდება *sunata* [ინსტრუმენტული საცეკვაო მელოდია] ძირითადი მელოდიური სტრუქტურების მრავალგვარი აქტუალიზაციის შედეგად. სტრუქტურებისა, რომლებიც შესრულების მომენტში ერთმანეთს ერწყმიან და ერთიანდებიან“ (იქვე, 14). მისი ანალიზი ყველაზე დამაჯერებელია, რამდენადაც მისი კვლევა, კვიფტესა და სარისის მსგავსად, „ბი-მუსიკალური“ შესრულების გამოცდილებასა და ადგილობრივი შემსრულებლების ემიკურ მოსაზრებებს ეყრდნობა. გაურბის რა ტერმინს „მოტივი“, ფერლაინო საბაზისო ორტაქტიან ერთეულებს „მელოდიურ ფრაგმენტებს“ უწოდებს.

ჯერჯერობით, სინტაქსის პრინციპებთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია, რომლითაც გატაცებულია ბევრი ეთნომუსიკოლოგი, შორსაა უნიფიკაციისაგან. *Bესელერის* კვალდაკვალ, ჰოერბურგერი გაურბის ტერმინს *მოტივი* განმეორებადი/მიკროვარიანტული ფორმებისთვის, რამდენადაც ტრადიციული მუსიკის თეორიაში მოტივი განიხილება, როგორც რაღაც არასრული. როჯერ სკრატონის მიხედვით, კლასიკურ მუსიკაში „მოტივთა ორგანიზაცია თითქმის ყოველთვის თემატური განვითარების კონტექსტში განიხილება“ (Scruton, 1999: 296).

<sup>3</sup> ლიტ.: „თამაშის ფორმის ტიპი“. არენსი ანაცვლებს ტერმინს *მოტივი* უფრო ნეიტრალურით: „melodisches Glied“ („ჯაჭვის მელოდიური რგოლი“, 1970: 51).

<sup>4</sup> გაუგებარია, საროშის ყველაზე შემეცნებითი ნიგნის განხილვისას, რატომ ვტოვებთ ყურადღების მიღმა მეორე მკვლევრის, ლუიზა ტარის სახელს, რომელმაც მთელი თავისი სამეცნიერო მოღვაწეობა უნგრულ ხალხურ ინსტრუმენტულ მუსიკას მიუძღვნა.

<sup>5</sup> იტალიელი ეთნომუსიკოლოგები, როგორც ჩანს, ამჯობინებენ დეფისის გამოყენებას სიტყვაში *მიკრო-ვარიაცია* (*micro-variazione*). მე არ მიმაჩნია, რომ ამ, უკვე დამკვიდრებულ ტერმინში, ეს აუცილებელია.

საინტერესოა, რომ სკრატონი, ისევე, როგორც ბესელერი, ერთმანეთისგან განსხვავებენ *მოტივსა* და *ფიგურას*. კლასიკურ მუსიკაში ეს უკანასკნელი შეიძლება დაუსრულებლად მეორედბოდეს (Scruton, 1999: 61), მაგრამ მსმენელმა ის მუსიკალური ნაწარმოების ფონად აღიქვას (ისევე, როგორც ბესელერის ბევრი *Spielfiguren*). ამაშია ფუნდამენტური განსხვავება განმეორებადი/მიკროვარიაციული ხალხური მუსიკისაგან, სადაც ასევე მრავალზის შეიძლება გამეორდეს მოკლე მელოდიური ნაწყვეტები, როგორებიცაა სკრატონისეული *ფიგურები*, მაგრამ, ვერ ვიტყვით, რომ ისინი ფონს ქმნის, რადგან მათ უზარმაზარი ფსიქოლოგიური ზემოქმედების მოხდენა შეუძლიათ, ექსტატიური რეაქციის ჩათვლით (Hoerburger, 1966: 33). განსხვავებით *მოტივების* სკრატონისეული გაგებისაგან, ისინი არ გვევლინებიან განვითარების ამოსავალ წერტილად, თუმცა, შეუძლიათ, შეწყვილდნენ სხვა, როგორც წესი, კონტრასტული რიტმული და მელოდიური კონტურების მქონე ერთეულებთან.

საერთაშორისო ეთნომუსიკოლოგიაში ტერმინი *მოტივი* ხშირად გამოიყენება განმეორებადი/მიკროვარიაციული ფორმების დასახასიათებლად. გავიხსენებ კოდაის (Kodály, 1956), ნეტლს (Nettl, 1956), ელშეკოვას (Elscheková, 1973), კვიფტეს (Kvifte, [1988] 2007), გარაჯს (Garaj, 1995: 265), სარისს (Sarris, 2007) და საროშის (Sárosi, 2017); ასევე, ჰოერბურგერის უდავო ღვაწლს მუსიკოლოგიის თეორიაში. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ვფიქრობ, სასურველია, შევინარჩუნოთ და განვავითაროთ *მოტივი*, როგორც კონკრეტული და კარგად დამკვიდრებული ეთნომუსიკოლოგიური კონცეფცია. რჩება ერთი საკითხი: როგორ მოვეპყროთ ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკის განხილულ ფორმებს? თავდაპირველად ვიფიქრე „მოტივებზე დამყარებულ ფორმებზე“, მაგრამ, მოტივი ხომ *ცენტრია* და არა რალაცის „ბაზა“! ამგვარად, განმეორებადი/მიკროვარიაციული ფორმები შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც *მოტივზე ორიენტირებული ფორმები*<sup>6</sup>.

### მოტივ-ცენტრულობა ავსტრიულ ხალხურ მუსიკაში

ავსტრიული და, მთლიანად, ალპური ინსტრუმენტული ხალხური მუსიკა, უმთავრესად, საცეკვაო მუსიკაა — სოლო და საანსამბლო შესულებით. *ლენდლერის* ბოლოდროინდელი რეპერტუარი ძირითადად 8- და 16-ტაქტიან ფორმებს ემყარება მოტივებისა და ფრაზების მკვეთრი და სიმეტრიული სეგმენტაციითა და განლაგებით. თანმიმდევრული და მსგავსი განვითარება საწყისი მოტივებისა, რომლებიც ინარჩუნებენ ძირითად რიტმულ კონფიგურაციებსა და მელოდიის მიმართულებას (ბესელერის მიხედვით — *Korrespondenzmelodik*), როგორც წესი, ემორჩილება ჰარმონიულ ფორმულას<sup>7</sup> 3/4 | I | V | V | I |, რაც ადვილად საცნობია დაშლილი აკორდების ხშირი გამოყენების გამო.

თუმცა, ეს არ არის ავსტრიული საცეკვაო მუსიკის ერთადერთი სტილური პლასტი. საიმონ ვაშერის ვარაუდით, რომელიც გვევლინება ამ სფეროს ერთ-ერთ ყველაზე ავტორიტეტულ სპეციალისტად<sup>8</sup>, XVIII-XIX საუკუნეების წყაროებიდან (ძირითადად ალპური და სამხრეთ გერმანული რეგიონებიდან) ცნობილ ორ თუ სამ ათას საცეკვაო მელოდიას შორის, დაახლოებით 50 პროცენტი ემყარება ჰარმონიულ ფორმულას 3/4 | I

<sup>6</sup> ტერმინი „პრე-ჰარმონიული“ შეიძლება გავიგოთ, როგორც ჰარმონიულ კონტრასტებსა და მოძრაობაზე დაფუძნებული, მუსიკალური აზროვნების ხერხების საწინააღმდეგო და, ამასთანავე, ისტორიული წინამორბედი. ზოგჯერ, ტერმინი „მონოჰარმონიული“, ალბათ, უფრო ზუსტია, რამდენადაც, განხილულ მელოდიებში, შესაძლოა, ერთი ჰარმონია მოიაზრებოდეს.

<sup>7</sup> ტერმინი „ჰარმონიული ფორმულა“ შეიმუშავა და რუსულ ეთნომუსიკოლოგიაში დაამკვიდრა იური ე. ბოიკომ (1958-2015).

<sup>8</sup> საიმონ ვაშერი არის ვენაში მცხოვრები მუსიკოსი და დამოუკიდებელი მკვლევარი: <http://simonwascher.info>.

|V|V|I|<sup>9</sup>. როგორც ჩანს, ეს ფორმულა, მისთვის დამახასიათებელი განმეორებადობით, უზრუნველყოფს სასურველ ბაზას განმეორებადი ორტაქტიანი მოტივებისთვის. მსგავსი სიტუაციაა *ლენდლერის* ძველებურ ფორმებში და, ასევე, ცენტრალური ავსტრიის სალზკამერგუტის რეგიონში გავრცელებულ, ე.წ. *Schleunige*-ში. საფიქრებელია, რომ ეს დაკავშირებულია ევროპული ჯაჭვური ცეკვების ძველ ტრადიციასთან, რომელიც წინ უსწრებდა წყვილთა ცეკვებს, მაგალითად, ცნობილ *ლენდლერს*.

მოტივის (ან ორმაგი მოტივის) გამეორებისა და მიკროფარიაციის პრინციპი ალპურ რეგიონში სხვაგვარად „მუშაობს“, ვიდრე მოტივზე ორიენტირებულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში ევროპის ცენტრალურ, სამხრეთ-აღმოსავლეთ და აღმოსავლეთ რეგიონებსა და ნორვეგიაში. მთავარი განსხვავება ეხება მელოდიკას და ფორმას: მოტივების ძირითადი წყვილი შედგება არა ორი დამოუკიდებელი მოტივისაგან (როგორც ეს კოდაისტანაა — მაგ. 1. მე-2-3 ხაზი), არამედ დამყარებული იყო სეკვენციურ სვლაზე (*Korrespondenzmelodik*), როგორც პირველი ვიოლინოს პარტია *Schleunige Tänze*-ში შმალჰაუერის ცნობილი კრებულიდან (დაახლოებით 1820, მაგ. 3, 4). მაშინაც კი, როცა განმეორება (მიკროფარიაცია) ქარბობს სეკვენციას (მაგ. 5, ტტ. 1-4), ფორმა ტიპურად ექვემდებარება ცენტრალური და დასავლეთ ევროპული ცეკვების გამოკვეთილ 8-ტაქტიან სტრუქტურას.

ჰოერბურგერის შენიშვნით, ასეთი „ჩაკეტილი ფორმა, რომელიც შეიცავს ინსტრუმენტულ *Spielfigur*-ს“ (Hoerburger, 1966: 35), ან „ერთმანეთზე გადანასკვული *Spielfiguren*-ის თანმიმდევრობა კომბინირებული დამამთავრებელი მოტივით“ (იქვე). ცნობილი *Siebensprung*-ის (მაგ. 6). ამას გვიჩვენებს ჰორი ვესტფალური ვარიანტი. უოლტერ სალმენის (Salmen, 1963: 36) სიტყვებით, ორივე მიეკუთვნება ევროპული სასიმღერო და საცეკვაო ტრადიციის ადრეულ სტილს“. თუმცა ეს სასიმღერო მელოდიები, სავარაუდოდ, ისტორიულად უფრო გვიანი მოვლენაა, ვიდრე მოტივებზე ორიენტირებული ასიმეტრიული ინსტრუმენტული სტილი.

მოტივზე ორიენტირებულ საცეკვაო მელოდიებში მკვეთრად სიმეტრიული სტრუქტურისაკენ მიმართული ტენდენციის მიუხედავად, პერიოდის დანაწევრება რამდენადმე გაურკვეველია, მაშინაც კი, როცა ამ მელოდიებში სიმეტრია დაცულია. სინტაქსისის ბუნდოვანების ერთ-ერთი მიზეზი ჰარმონიული პარამეტრებია. *Schleuniger*-ის ზოგიერთი მელოდია არ გულისხმობს ჰარმონიულ პროგრესიას (მაგ. 7, ტტ. 1-5). შესაძლოა, ისინი ალპური საცეკვაო მუსიკის „პრეჰარმონიულ“ ფენებს განეკუთვნება. ავსტრიელი მუსიკოლოგი და მევიოლინე ჰერმან ფრიცი მიდის დასკვნამდე, რომ „*Schleuniger*-ის მელოდიები, სავარაუდოდ, შუასაუკუნეების ნახტომისებური მელოდიებია, გარდაქმნილი *ლენდლერის* სტილში“ (Fritz, 1990: 77). მონოჰარმონიული ფრაზები გვხვდება მონტაფონის ხეობაში (შვეიცარიის საზღვართან ახლოს) გავრცელებულ ცეკვებში: *Rongger*-ში (მაგ. 8), რაიმუნდ ზოდერი (Zoder, 1928) ხაზს უსვამს გადიდებულ კვარტას და ტაქტის მეორე-მეოთხე დროებს, როგორც მონტაფონური ცეკვების შედარებით დიდი ხნიერებისა და უნიკალურობის ინდიკატორებს. თუმცა, საიმონ ვაშერმა ჩრდილოეთ გერმანიაშიც კი აღმოაჩინა XVIII საუკუნის საცეკვაო მელოდიები, რომლებიც ძალიან ჰგავს *Rongger*-ის მელოდიების ათი ცნობილი ვერსიიდან ოთხს<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> პირადი კომუნიკაცია საიმონ ვაშერთან (2020 წლის აგვისტო).

<sup>10</sup> მაღლობას ვუხდი საიმონ ვაშერს მისი გამოუქვეყნებელი ტექსტის ჩემთვის ხელმისაწვდომობის უზრუნველყოფისთვის.

### მონოჰარმონიული ფრაზები და ფორმულები

სანამ ავსტრიული ხალხური მუსიკის ჰარმონიულ ასპექტებს განვიხილავდეთ, უნდა შევეხო მუსიკალურ პრაქტიკას, რომელიც (ყოველ შემთხვევაში, ერთი შეხედვით) უპირატესად მონოჰარმონიულია. გაბმული ბურდონის მქონე მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე, როგორებიცაა — გუდასტიერი, არლანი, ვარგანი, ალპურ რეგიონებში უკრავდნენ საუკუნეების მანძილზე, დანყებული გვიანი შუასაუკუნეებიდან ადრეულ თანამედროვეობამდე. მათი ცხოვრებისეულად მნიშვნელოვანი როლი, ძველი *ლენდლერის* რეპერტუარში, განხილული აქვთ გერლინდე ჰაიდს (1976) და სხვა ავტორებს. უფრო მეტიც, ისტორიაში კარგად ჩახედულმა ავსტრიელმა მუსიკოსებმა, როგორებიც არიან — რუდოლფ ლუგჰოფერი, სეპ ფიჩლერი, ალვინ პაულუსი, მაიკლ ვერენო (გუდასტიერი), ასევე, ზემოთ ხსენებული საიმონ ვაშერი (არლანი) და ჰერმან ფრიცი (ვიოლინო) — პრაქტიკაში დააბრუნეს შთამბეჭდავი რაოდენობის ისტორიული საცეკვაო მელოდიები, რასაც აუდიტორიის, განსაკუთრებით კი — მოცეკვავეების დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა. ძოგიერტი ამ მელოდიებიდან, მაგალითად, მარია ტაფერლის (ქვემო ავსტრია)<sup>11</sup> *Ländlertänze* екоторые из этих мелодий являются моногармоническими, например, *Ländlertänze* Марии Таферл (Нижняя Австрия), которые исторически связаны с репертуаром шарманки и волынки (Eibner, 1981: 97). Другие основаны на типичных образцах австрийско-альпийской бинарной системы, а иногда даже на триадной функциональной гармонии. ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ აღნიშნული მუსიკოსები მხოლოდ პრე-ჰარმონიულ ან მონოჰარმონიულ მუსიკას ასრულებენ. მათი რეპერტუარის უდიდესი ნაწილი ალპური ბინარული ან, ზოგჯერ, ტრიადული ფუნქციონალური ჰარმონიის ტიპურ მოდელს ემყარება.

ერთი შეხედვით, ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპების (გამუდმებული ბურდონისა და ჰარმონიული მოძრაობის) ამგვარი კომბინაცია, თავდაპირველად, დამაბნეველია. ჰოერბურგერიც კი, ბოჰემიელი მეგუდასტიერების მიერ შესრულებულ, *ლენდლერის* მსგავს მელოდიებს ახასიათებდა, როგორც „უცნაურად ჰიბრიდულს“ (Hoerburger, 1966: 24)<sup>12</sup>. თუმცა, ჰარმონიულ ბაზაზე დაფუძნებული საცეკვაო მელოდიების ხანგრძლივი თანაარსებობა გუდასტიერთან და არლანთან, როგორც საცეკვაო ღონისძიებების ორ წამყვან ინსტრუმენტთან მთელი XVIII საუკუნის მანძილზე, გვიჩვენებს, რომ ბურდონზე აგებული საცეკვაო მუსიკის აღდგენის მსურველები მუსიკის ქმნადობის შორეულ ისტორიულ ტრადიციას აგრძელებენ.

### ბინარული ჰარმონია ავსტრიულ ხალხურ მუსიკაში

ბინარული ჰარმონია გულისხმობს იმას, რომ მუსიკალური ნაწარმოები ან მისი მნიშვნელოვანი ნაწილი ეფუძნება მხოლოდ ორ, განუწყვეტლად მონაცვლე ჰარმონიას, რომელიც, შესაძლოა, გამოვლინდეს, როგორც მონოფონური მელოდიის (დამლილი აკორდები) *იმანენტური ჰარმონია*<sup>13</sup> ან, რეალურ დიადურ, ტრიადულ ან სხვა შედგენილ კონფიგურაციებში.

როგორაა დაკავშირებული ბინარული ჰარმონია ავსტრიულ ხალხურ მუსიკასთან? როგორც ვნახეთ, ალპურ ხალხურ მუსიკას ღრმად დამკვიდრებული ჰარმონიული სა-

<sup>11</sup> იხ. მძიქაელ ვერენოს შესრულება გუდასტიერზე <https://www.youtube.com/watch?v=K392RqNYbFk>.

<sup>12</sup> ჰოერბურგერმა ეს დანერა გერმანიაში გუდასტიერის ალორძინების დანყებამდე ათი წლით ადრე (Schmidt, 2014). წიგნის ბოლოს იგი დანანებით აღნიშნავდა, რომ ამ საკრავს გერმანიაში „ალბათ აღარ გაუმართლებდა“ (Hoerburger, 1966: 104).

<sup>13</sup> არენსის მიხედვით (1973), აკორდული ტონების თანმიმდევრული უღერადობა (*lineare Harmonik*) უნდა განვასხვავოთ *Scheinpolyphonie*-სგან („ფსევდო-პოლიფონია“ ან *ვირტუალური მრავალხმიანი ფაქტურა*. განზოგადებული მსჯელობა იხ. Morgenstern, 2016: 102-103).

ზომი გააჩნია. ბაროკოს კამერული მუსიკის ტრადიციებიდან მომდინარე, ანსამბლები, რომლებიც აერთიანებს პირველ და მეორე ვიოლინოებს, ნაჭედ ციმბალებს და/ან ორმაგ ბანს, გაჩნდა XVIII საუკუნეში, მოგვიანებით კი, ებრაელი და ბოჰა მუსიკოსების გავლენით, გავრცელდა ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის რეგიონებში და მის ფარგლებს გარეთ (Gifford 2001). XIX საუკუნის შუახანებიდან პოპულარული გახდა სასულე ორკესტრები. თუმცა, მიუხედავად ანსამბლური შესრულების პოპულარობისა (ავსტრიულ დიალექტებზე “di Musi” ნიშნავს არა, ზოგადად, მუსიკას, არამედ — ინსტრუმენტულ ანსამბლს ან ორკესტრს), არსებობს მრავალი მტკიცებულება საკრავებზე სოლო შესრულებისა სოფლის ტრაქტირებსა და ქორწილებში XVIII საუკუნეში. განიხილავს რა *ლენდლერის* ორ-პარტიან ფაქტურას (ბანის ფუნქციას არ თვლის), უოლტერ დოიჩი ყველა შემთხვევაში, მიიჩნევს, რომ „შესაძლებელია, დაიკრას ყოველი ცეკვა მხოლოდ ერთ მუსიკალურ ინსტრუმენტზე“ (Deutsch და Gschwantler 1990: 87, იხ., ასევე, Fritz 1990: 78). ამგვარად, ბანის პარტია და ჰარმონიულ-რიტმული აკომპანემენტი, ამ ტიპის ავსტრიულ საცეკვაო მუსიკაში, დამატებითი ელემენტებია, ხოლო ჰარმონია ნიშნავს, პირველ რიგში, იმანენტურ ჰარმონიას — ყოველ შემთხვევაში, ისტორიულ პერსპექტივაში.

ზემოთ უკვე განვიხილეთ ჰარმონიული ფორმულები, რომლებსაც ემყარება *ლენდლერის* 8- და 16-ტაქტიანი ფორმების უმრავლესობა. დოიჩმა არაერთხელ აღნიშნა, რომ *ლენდლერში Halbschluss* და *Ganzschluss* (რომლებიც, ამ შემთხვევაში, მარტივად ვერ გადაითარგმნება, როგორც *სრული კადანსი* და *ნახევარკადანსი*), აღნიშნულია არა დომინანტით, როგორც კლასიკურ საკომპოზიციო პრაქტიკაში, არამედ დაუსრულებელი მელოდიური მოძრაობით ტონიკის მიდამოებში, 8-ტაქტიანი პერიოდის მკაცრად ჩაკეტილი დაბოლოების საპირისპიროდ (Deutsch და Gschwantler 1990: 49 f.). ამგვარი მრავალსაფეხურიანი სინტაქსური იერარქიის გამო, ალპურ საცეკვაო მუსიკაში ბინარული ჰარმონია არ „მუშაობს“, ისევე, როგორც კალაბრიელი მეგარმონეებისა და მეგუდასტირეების მოდულურ (ფერლაინო) ან პარატაქტიკურ (სარისი) პრაქტიკაში. აქ, როგორც წესი, არ იქმნება მაღალი დონის პერიოდული სტრუქტურა, რადგან რიტმული ჩაკეტვა ერთი ტონიკური ტაქტით ისეთივე სრული ან უსრულია, როგორც წარმოდგენილ ნიმუშებში (იხ. იტალიურ გუდასტვის *surdulina*-ზე შესრულებული მელოდია. Scaldaferrri 2003, ბილიკები 4, 5). თუმცა, აღსანიშნავია, რომ *ტარანტელას* ორი ჰარმონიული ფორმულა — 12/8 | V V I I | და 12/8 | I I V V | V V I I <sup>14</sup> — ძალიან ჰგავს *ლენდლერის* ფორმულებს.

არანაკლებ საინტერესოა ამ ორი ჟანრის ფუნქციონალური განზომილება — ეპიგრამული, „მონოსტროფული“, მოკლე სიმღერების სოციალურად დატვირთული შესრულების ინსტრუმენტული მხარე (ავსტრიაში: *Gstanzln*). ბინარული ჰარმონიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფუნქციაა პროგნოზირებადი ჩარჩოს შემოთავაზება იმპროვიზირებული (ან თავისუფლად კომპონირებული) კუპლეტებისთვის, როგორც ეს ხდება სამხრეთსლავურ *ბეჯარაკში*, აჭარულ *განდაგანაში* და მრავალ სხვა რეგიონულ ჟანრში.

### დასკვნები და შემდგომი კვლევის პერსპექტივები

„ჩვენ ისევ შედარებითები ვხდებით“. ბრუნო ნეტლის მიერ სულ ცოტა ნახევარი საუკუნის წინ გამოთქმული ეს მოსაზრება (Nettl, 1975: 71) ბევრ ეთნომუსიკოლოგს გააკვირვებდა. მას შემდეგ, რაც ნეტლმა გამოხატა გარკვეული სკეპტიციზმი ლომაქსის კან-

<sup>14</sup> როგორც ჩანს, განხილული რეპერტუარის მეტრო-რიტმული სტრუქტურა გაურკვეველია. ტარანტელას სკალდაფერისეული ტრანსკრიპცია (2003: 44, ტაქტები 8-9, 17-40) იწყება ტონიკით: 12/8 | I I V V |, მაშინ, როცა ფერლაინო მსგავსი მელოდიის, *Fina*-სთვის იყენებს ორ ტაქტს 6/8 მეტრში, რომელიც დომინანტით იწყება: 6/8 | I I | V V |. ჯერ-ჯერობით არ ვიცით, როგორ განიხილავდნენ იტალიელი ეთნომუსიკოლოგები ამ საკითხებს. ყველა შემთხვევაში, ცხადია, რომ შაბლონურ მუსიკას შეუძლია, თავსატეხი (კვიფტეს მიხედვით, *ორაზროვნება*) გაუჩინოს მკვლევრებს.



ტომეტიკის მიმართ, მან მტკიცედ განაცხადა „იმ იდეის შესახებ, რომ მუსიკა შეიძლება შევადაროთ“ (იქვე). ეთნომუსიკოლოგიასა და მუსიკის თეორიაში კროს-კულტურული ანალიზის შთაბეჭედავი დაბრუნების შემდეგ (Tenzer, 2006; Tenzer & Roeder, 2011; Savage et al., 2015) მოტივზე ორიენტირებულობა და ბინარული ჰარმონია დიდ პერსპექტივებს ქმნიან. ორი ფუნდამენტური პრინციპი არ არის აბსტრაქტული ანალიზის შედეგი, თუმცა, როგორც ჩანს, ევროპის მრავალი რეგიონის ხალხური მუსიკის ღრმად დამკვიდრებულ სტრუქტურებს წარმოადგენს. სამომავლო კვლევისთვის გთავაზობთ შემდეგ მიმართულებებს:

**ისტორიულ-შედარებითი და ეთნოგრაფიული პერსპექტივები:** რომელ რეგიონში, დროის რა მონაკვეთებში და როგორ ფუნქციონალურ კონტექსტშია ეს პრინციპები ვირულებენტური და რა ხარისხით?

**პერსპექტივები მუსიკალური შემეცნების კუთხით:** როგორაა ეს ორი პრინციპი წარმოდგენილი მუსიკალურ აზროვნებაში და როგორ კონცეპტუალიზდებიან ისინი ტრადიციულ ტერმინოლოგიაში?

**პერსპექტივები ტრადიციული დიდაქტიკის კუთხით:** როგორ იყენებენ სწავლების/გაცემის ტრადიციულ პროცესში ამ ორ პრინციპს და როგორ ხსნიან მათ სწავლების ემიკური მეთოდები?

**მოტივ-ცენტრულობა და მწყემსების მუსიკა:** ბევრ ევროპულ ტრადიციაში გუდასტვირი მწყემსების საკრავია (თუმცა მასზე უკრავენ არა საქონლის ძოვებისას, არამედ მოცეკვავე ადამიანებისთვის). მწყემსების მუსიკაში მოტივ-ცენტრულობა ძალიან გავრცელებულია და არ არის გამორიცხული, რომ ეს არის ინსტრუმენტულ საცეკვაო მუსიკაში მოტივ-ცენტრულობის ადრეული ისტორიული წყარო.

ULRICH MORGENSTERN  
(AUSTRIA)

**MOTIF-CENTRICITY AND BINARY HARMONY  
TWO FUNDAMENTAL PRINCIPLES IN EUROPEAN FOLK MUSIC  
AND THEIR SIGNIFICANCE FOR THE AUSTRIAN/ALPINE TRADITION**

Ethnomusicological studies in different parts of Europe and beyond have revealed similar formative principles of the syntactic as well as vertical organization of instrumental folk music. They both seem to represent a musical thinking which is different from European art music of the Baroque and the classical period. The *syntaxis* of a considerable part of traditional dance music is not based on symmetrical, quasi strophe periods – such as, for example, most “song-like” Waltz and Polka melodies – and not even on distinct two-line structures – well-known from dance music of the European Middle Ages (Wiora and Salmen, 1952) – but on repetition and microvariation of very short structural units (motifs). The *vertical* organization of early European folk (and early secular instrumental) music is sometimes based on harmonic concepts, yet, unlike traditional European functional harmony, with only two basic functions. Musicologists sometimes speak of a “double tonic” (s. Morgenstern, 2019: 447) or “dual tonicity” (Manuel, 2002). More convincing is Sally Harper’s concept of *binarity*: “binary patterns based on the alternation of two contrasting harmonic elements” (Harper, 2017 [2007]: 150, s. also Brown, 2014). Therefore I would like to suggest the term *binary harmony*.

Both phenomena in question raise numerous issues of terminology, analysis and historical explanation. Ethnomusicologists have studied “repetitive” *syntaxis* of traditional instrumental music from Sardegna (Bentzon, 1969), the Turkic Black Sea coast (Ahrens, 1970), Aegean islands (Brandl, 1992: 134–138, in the Karpathian dance *Pano choros*, Sarris et al., 2010 on the same repertoire), and from Norway (Kvifte, 2007). But regardless of Felix Hoerburger’s fundamental observations (Hoerburger, 1966: 30–35) there is a considerable lack of subsequent comparative studies. The concept of *binary harmony* (or “double-tonic construction” after Greenhill, 2017) is well elaborated in historical studies on Celtic music, yet the phenomenon, which is widespread in Europe, has been subject to little comparative research (Morgenstern, 2019). However, Stefan Haggel’s recent article “The birth of European music from the spirit of the lyre” (2020) offers valuable insights into vertical organization in Early secular instrumental music.

In the following, I am going to give a short characterisation of the two phenomena in question, discuss terminological aspects, illustrate their place in different historical periods of Austrian/Alpine<sup>1</sup> folk music, and outline perspectives for their comparative study.

**Motif-Centricity in Instrumental Folk Music**

To a certain degree, instrumental folk music, first of all local dance genres, is based on the

<sup>1</sup> The observations on “Austrian/Alpine“ folk music are not limited to the mountain regions of the country, as they also include the lowlands of Upper and Lower Austria, but not so much the Eastern Austrian region of the Burgenland. They can be partly extended to Switzerland and Bavaria.

repetition and slight variation of short melodic and/or harmonic units. The same syntactic principle can be observed in some vocal forms. In an early survey on “Unifying Factors in Folk and Primitive Music”, Bruno Nettl refers to “repetitive forms prevalent in the material [of traditional music]” (Nettl, 1958). Michael Tenzer has recently rejected the concept of repetition, as “cyclic music is *not* repetitive”, stating that we have to “focus on the change that’s happening within repetitive cycles” (discussion in: Stanyek, 2014: 116). This is actually in accord with Nettl’s understanding of the unity of repetition and microvariation: “a piece simple and repetitive in all respects is especially prone to variation“ (Nettl, 1959: 200).

In European folksongs, “pre-strophic” repetitive forms are typical for ritual genres and children’s game songs. Alica Elscheková (1973: 148–151) made a distinction between *motif-repeating*, *motif-sequencing*, and *motif-uniting* forms lacking the development of independent phrases.

Hoerburger pointed to the “primary significance in the melodic *Gestalt* of instrumental folk music” of what he called *Spielfiguren* (lit.: playing figures, 1966: 30–35). He borrowed the term from Heinz Besseler, who distinguished it from the *motif*. A *Spielfigur* is a “formal cell” (1966: 31),<sup>2</sup> a “melodic spall”. Unlike motifs, these units are “not functional parts of a larger whole” (ibid.: 34). Hoerburger outlines five possibilities for how *Spielfiguren* can work: repetition, variation, pairing, sequencing, and melodic modification with the same rhythm. Most typical in folk music is “combining in pairs of *Spielfiguren* and linking together constantly new pairs of figures. Schematically this would look like aa bb cc ... Examples can be found in Yugoslavia or in Hungary [played] on the bagpipe [...] or on the Finnish *kantele*” (ibid.: 33).

Short melodic units can appear in the centre of a bagpipe tune (Georgia, Turkic Black Sea region, Aegean islands, Calabria, Romania, Latvia). They can also be played as dance interludes between Hungarian or Slovakian bagpipe songs. As Zoltán Kodály has shown, so-called *aprája* motifs can be repeated two, three, or also even eight to ten times with only slight variations (1956: 134, s. ex. 1). In Slovakia, similar motifs are called *cifry* (sg.: *cifra*) and serve as the distinction mark of an individual bagpiper (Garaj, 1995: 265f.). Belá Bartók briefly compared motif-centricity in Stravinsky’s *Sacre* with Russian, Arab and Hungarian traditional music:

“It is also notable that during his “Russian” period, from *Le Sacre du Printemps* onward, he seldom uses melodies of a closed form consisting of three or four lines, but short motives of two or three bars and repeats them “à la ostinato”. These short recurring primitive motifs are very characteristic of Russian music of a certain category. This type of construction occurs in some of our old music for wind instruments and also in Arab peasant dances. [...] The steady repetition of primitive motifs creates an air of strange feverish excitement even in the sort of folk-music where it occurs” (Bartók, 1949: 22).

Christian Ahrens (1970) developed a system of letter codes for the description of the motivic structure of Black Sea instrumental pieces of the *Spielformtyp*<sup>3</sup> (ex. 2, fig. 1). More recently, Haris Sarris and his co-authors (Sarris et al., 2010) proposed a method for computer-based analysis which includes emic ways of identifying “music segments” of instrumental tunes from the Aegean islands. They introduced the term *parataxis*, as opposed to *melodic unfolding*. Another useful term intro-

<sup>2</sup> All translations from German originals are my own.

<sup>3</sup> Lit.: „play-form type“. Ahrens avoids the term *motif* in favour of the more neutral *melodisches Glied* (melodic chain link, 1970: 51).

duced by Sarris is the individual “motivic repertoire” (2007: 170–171).

One of the most productive theoretical models explaining the “non-strophic” syntax of traditional instrumental music belongs to the Norwegian scholar Tellef Kvifte (1981, 2007). In his analysis of *hardingfele* tunes a motif is understood as a melodic section of up to twelve quavers length, consisting of two smaller units (fig. 2). For similar units, Hoerburger would have used the term “paired *Spielfiguren*” (1966), Brandl “figure pairs” (1992: 134, Germ.: *Figurenpaare*), while Bálint Sárosi, following Kodály, speaks of “twin-bar motifs” (Sárosi, 2017: 89–99)<sup>4</sup>.

Concepts of repetition and microvariation (iteration) in instrumental folk music are particularly well-established in Italian ethnomusicology. Christian Ferlaino has summarized and further developed the discussion in his article “Generative Principles of Dance Music in Central Calabria” (2019). He demonstrates and explains in detail how “a *sunata* [an instrumental dance tune] results from an undetermined number of actualizations of the underlying melodic structure which are strung together and recombined in the moment of performance” (2019: 14). Ferlaino’s analysis is most convincing, as his research – like Kvifte’s and also Sarris’ – is based on “bi-musical” performance experience and on emic judgements of local performers. Ferlaino refers to basic two-bar units as “melodic fragments”.

Obviously, the terminology of the syntactic principle which so many ethnomusicologists are fascinated by is far from being unified. Following Besseler, Hoerburger avoids the term *motif* (*Motiv*) for repetitive/microvariation forms, as in traditional music theory the motif is regarded as something incomplete. After Roger Scruton, in classical music “motivic organization is almost invariably understood in the context of thematic development” (Scruton, 1999: 296).

Interestingly, Scruton, as well as Besseler, distinguish between a *motif* and a *figure*. The latter is “so as to be endlessly repeatable” (1999: 61) – and is placed in the *background* of a musical piece by the listener (as are many of Besseler’s *Spielfiguren*). This is a fundamental difference to repetitive/microvariational folk music. While short melodic units can be repeated many times, like Scruton’s figures, one cannot say that they are placed in the background – all the more as they have the capacity to achieve a tremendous psychological impact, up to an ecstatic response (Hoerburger, 1966: 33). And unlike motifs in Scruton’s sense, they are not the starting point for development – but can be combined pairwise with other units—as a rule with contrasting rhythmic and melodic contours.

In international ethnomusicology, the term *motif* is frequently used to describe repetitive/microvariation forms. To mention only a few, this applies to Kodály (1956), Nettl (1956), Elscheková (1973), Kvifte (1981, 2007), Garaj (1995: 265), Sarris (2007), and Sárosi (2017). Therefore, taking in account Hoerburger’s indisputable merits in the theory of ethnomusicology, it seems to be preferable to maintain and to develop the motif as a specific and well-established ethnomusicological concept. One question remains: How we can refer to the type of instrumental folk music under discussion? At first, I thought about “motif-based forms”. But here again, a motif in this style is not the “basis” for something else – it is at the *centre* of it. The repetitive/microvariation forms can therefore be aptly described as *motif-centred forms*<sup>5</sup> or *motif-centricity* as the underlying principle.

<sup>4</sup> It is difficult to understand why in Sárosi’s most instructive book we cannot find the name of the second scholar who devoted all her research efforts to Hungarian instrumental folk music: Lujza Tari.

<sup>5</sup> The term “pre-harmonic” has to be understood in contrast to and historically preceding ways of musical thinking based on harmonic contrast and movement. Sometimes “monoharmonic” may be more precise, as in the melodies in question *one* harmony can be implied.

### Motif-Centricity in Austrian Folk Music

Austrian, and Alpine instrumental folk music generally, is, to a great extent, dance music played solo or in ensembles. The recent *Ländler* repertoire is largely based on 8 bar and 16 bar forms where clear and symmetrical segmentation and arrangement of the motifs and phrases prevail. Sequential and similar development of initial motifs maintaining basic rhythmic configurations and the general direction of the melody (*Korrespondenzmelodik* after Bessler) are generally subordinated to the harmonic formula<sup>6</sup>  $3/4 | I | V | V | I |$  which is easily recognizable due to the frequent use of broken chords. Traditionally this formula is called *glatt* (= even).

Nevertheless, this formula has not always prevailed in Austrian dance music. According to a rough estimate by Simon Wascher – who is one of the greatest authorities in this field<sup>7</sup> – from more than two thousand dance melodies known from 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century sources (basically from the Alpine and South German region), about 50 percent are based on the harmonic formula  $3/4 | V | I | V | I |$ <sup>8</sup>, called *verkehrt* (= wrong). It is obvious that this formula, due to its intrinsic repetitiveness, provides a more favourable framework for repetitive twin-bar motifs than the formula *glatt*. Such motifs can be found in older *Ländler* forms, but also in the so-called *Schleuniger* (in dialect: *Schleiniger*) from the Central Austrian region of the Salzkammergut. It is probably related to the older tradition of European chain dances, historically preceding couple dances such as the famous *Ländler*.

Generally speaking, the principle of (twin) motif repetition and microvariation works differently in the Alpine region than in motif-centred instrumental music from Central Eastern, South Eastern and Eastern Europe and in Norway. The main differences concern melodic and form: The basic motif pair often does not consist of two independent motifs (as in Kodály's examples, s. ex. 1, line 2, 3) but is based on a sequential shift (*Korrespondenzmelodik*), as in the first violin part in the *Schleinige Tänze* from the famous Schmalnauer collection (around 1820, s., ex. 3, 4). Even if repetition (microvariation) prevails over sequentiation (ex. 5, bar 1–4), the form is typically subordinated to the clearly dominant 8-bar structure based on the formula *verkehrt*.

Hoerburger notes, such a “closed form comprising the instrumental *Spielfigur*” (1966: 35) or “a succession of *Spielfiguren* bundled line-wise with a unified attached concluding motif” (ibid.) is widespread in European folk music. Two Westfalian variants of the famous *Siebensprung* (ex. 6) may illustrate this. According to Walter Salmen, “both belong to the early layer of European song and dance tune tradition” (Salmen, 1963: 36). However, such song-like tunes<sup>9</sup> are probably a historically later phenomenon than the asymmetrical instrumental motif-centred styles.

Notwithstanding the general tendency towards a clear symmetrical structure in motif-centred dance melodies, the subdivisions of the period can appear somewhat obscure – even when these melodies nearly always observe the symmetry. One factor for this obscuration of the syntax is the lack of harmonic progression (ex. 7, bar 1–5). Such tunes possibly belong to the “pre-harmonic” strata of Alpine dance music. It is noteworthy that the Austrian musicologist and traditional fiddler Hermann Fritz concludes that “the *Schleuniger* melodies are possibly Medieval leap-dance melo-

<sup>6</sup> The term “harmonic formula” was introduced and elaborated on in Russian ethnomusicology by Iurii E. Boiko (1958-2015).

<sup>7</sup> Simon Wascher is a Vienna-based musician and independent researcher: <http://simonwascher.info>.

<sup>8</sup> Personal communication by Simon Wascher (August 2020).

<sup>9</sup> The *Siebensprung* is known in vocal and instrumental versions (Wascher, forthcoming).

dies diminished in the *Ländler* style” (Fritz, 1990: 77). Motif repetition in monoharmonic phrases is also found in the first two lines of the *Rongger* № 10 (ex. 8) from the Montafon valley (near to the Swiss border). Raimund Zoder (1928) emphasized the augmented fourth and two-four time as indicators for a relatively old age and uniqueness of the Montafon dances. However, Simon Wascher (forthcoming) has found 18<sup>th</sup>-century dance melodies even from North Germany which are very similar to four of ten known versions of *Rongger* melodies<sup>10</sup>.

### Monoharmonic Phrases and Formulas

Before discussing harmonic aspects of Austrian folk music, I should mention a musical practice which (at least to a considerable degree) is monoharmonic *par excellence*. Musical instruments with a constant drone, such as the bagpipe, the hurdy-gurdy and the jaws harp, have been played in the Alpine region for centuries since the late Middle Ages or Early Modern times. Their vital role in the early *Ländler* repertoire has been discussed by Gerlinde Haid (1976) and by Franz Eibner, who refers to “drone music, so clearly bound to the sound of the tonic” (Eibner, 1981: 97). Moreover, historically informed Austrian drone musicians, among them Rudolf Lughofer, Sepp Pichler, Albin Paulus, Michael Vereno (bagpipe), and the afore-mentioned Simon Wascher (hurdy-gurdy) and Hermann Fritz (violin) have brought an impressive number of historical dance melodies back to practice—with vivid responses from the audience and particularly from the dancers. Some of these melodies are monoharmonic, such as the *Ländlertänze* from Maria Taferl (Lower Austria)<sup>11</sup> which are historically related to the hurdy-gurdy and bagpipe repertoire (Eibner, 1981: 97). Others are based on typical patterns of Austrian/Alpine binary and sometimes even on triadic functional harmony.

Such a combination of seemingly contradictory principles (constant drone and harmonic movement) may be initially confusing. And even Hoerbürger qualified *Ländler*-like tunes played by Bohemian bagpipers, as a “strange hybridism” (1966: 24)<sup>12</sup>. However, the long co-existence of harmony-based dance melodies with the bagpipe and the hurdy-gurdy as two of the leading instruments at dance events throughout the whole of the 18<sup>th</sup> century shows that contemporary revivalists of drone music follow a long-lasting historical model of music making.

### Binary Harmony in Austrian Folk Music

Binary harmony means that a piece of music, or a considerable part of it, is based on only two continuously alternating harmonies. They can manifest themselves as *immanent multipart texture*<sup>13</sup>, for instance monophonic broken chords, or in real dyadic, triadic and other multipart configurations.

How is binary harmony related to Austrian folk music? As we have already seen, it possesses a deeply rooted harmonical dimension. Peasant ensembles derived from Baroque chamber music, encompassing first and second violin, hammered dulcimers and/or the double bass, appeared in the 18<sup>th</sup> century—and later, through the influence of Jewish and later Gypsy musicians, in many

<sup>10</sup> I would like to express my gratitude to Simon Wascher, who made his unpublished text available to me.

<sup>11</sup> See Michael Vereno’s bagpipe performance: <https://www.youtube.com/watch?v=K392RqNYbFk>.

<sup>12</sup> Hoerbürger wrote this a decade before the bagpipe revival in Germany gained momentum (Schmidt, 2014). Thus, he was too pessimistic when conceding that the instrument in Germany “will probably have no luck anymore” (Hoerbürger, 1966: 104).

<sup>13</sup> *Immanente Mehrstimmigkeit*, after Franz Eibner. See the discussion summarized in Morgenstern, 2016: 102-103.)

regions of Central-Eastern Europe and beyond (Gifford, 2001). Since the mid-19<sup>th</sup> century, brass bands enjoyed increasing prestige. Notwithstanding the great popularity of ensemble playing (in Austrian dialects *di Musi* does not mean music in general but an instrumental ensemble or orchestra) there is a great deal of evidence of solo playing in rural inns in the 18<sup>th</sup> century, and also at weddings. Discussing the prevailing two-part texture of the *Ländler* (not counting the bass function), Walter Deutsch points to “the general possibility of playing every dance with only one musical instrument” (Deutsch and Gschwantler, 1994: 87, s. also Fritz, 1990: 78). Thus, the bass line and a harmonic-rhythmic accompaniment are additional elements in Austrian dance music of that type, and harmony primarily means immanent multipart texture—at least from an historical perspective.

I have already discussed the two harmonic formulas on which most 8 bar and 16 bar forms of the *Ländler* are based. As Deutsch has pointed out, in a *Ländler* the *Halbschluss* and *Ganzschluss* (which in this case cannot be easily translated with *imperfect* and *perfect cadence*) is not marked by the dominant, as in classical compositional technique, but by an incomplete melodic movement within the tonic in bar 4 which is completed by a stronger closure at the end of the 8-bar period (Deutsch and Gschwantler, 1994: 49 f.). Due to this multi-levelled syntactic hierarchy in Austrian/Alpine dance music, binary harmony doesn't work in the same way as in the modular (Ferlaino) or paratactical (Sarris) practice of Calabrian *organetto* players and Aegean bagpipers. These musicians do not usually form periodic structures of a higher level, as the rhythmic closure on one tonic bar is complete or incomplete in the same way as in the subsequent rendition (see also the tuned played on the Italian bagpipe *surdulina* in Scaldaferrì, 2003, track 4, 5). However, it is noteworthy that two of the harmonic formulas of the *Tarantella* 12/8 | V V I I |<sup>14</sup> and 12/8 | I I V V | V V I I | are very similar to those of the *Ländler*.

No less interesting is the functional dimension of both genres – the instrumental part of the socially meaningful performance of epigrammatic “monostrophic” short songs (in Austria: *Gstanzln*). Offering a predictable framework for these improvised (or freely combined) couplets is one of the most crucial functions of binary harmony—as can be seen in the South Slavic *Bejarac*, the Adjarian *Gandaga*, and in many other regional genres.

### Conclusions and Perspectives for Further Research

“We are becoming comparative again.” This statement by Bruno Nettl (1975: 71) nearly half a century ago might have been surprising for many ethnomusicologists. While Nettl expressed scepticism about certain techniques and methods of Alan Lomax' Cantometrics project, he made a strong statement for “the idea that musics can be compared” (ibid.). In the context of the impressive return of cross-cultural analysis in ethnomusicology and music theory (Tenzer, 2006, Tenzer and Roeder, 2011, Savage et al., 2015), motif-centricity and binary harmony offer promising perspectives. The two fundamental principles are not the result of abstract analysis, but seem to represent deep structures of folk music of many regions of Europe. For further research I would like to suggest the following directions:

**Historical-comparative and ethnographic perspectives:** In which regions, in which

<sup>14</sup> It seems that the metro-rhythmic structure of the repertoire in question is somehow ambiguous. Scaldaferrì's transcription of the *Tarantella* (2003, 44, bar 8-9, 17-40) begins with the tonic: 12/8 | I I V V |, while Ferlaino uses two 6/8 bars for the similar tune *Fina*, starting with the dominant: 6/8 | I I | V V |. It is not possible for now to trace how Italian ethnomusicologists discussed those issues.

time-periods, and in which functional contexts are the principles virulent and to which degree?

**Perspectives in music cognition:** How are the two principles represented in musical thinking and how are they conceptualized in traditional terminology?

**Perspectives in traditional didactics:** How do traditional learning/teaching processes make use of the two principles and how do emic teaching methods explain them?

**Motif-centricity and shepherds' music:** In many European traditions, bagpiping is a domain of shepherds (although not played for grazing cattle, but more for dancing humans). In shepherds' signals motif-centricity is very widespread and it cannot be excluded that this is an early historical source of motif-centricity in instrumental dance music.

### References

- Ahrens, Christian. (1970). *Instrumentale Musikstile an der osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum (Instrumental music styles at the Eastern-Turkish Black-Sea Coast. A comparative study on the performance practice of the davul-zurna, kemençe and the tulum)*. Munic: Klaus Renner. (In German).
- Bartók, Belá. (1949). "The Influence of Peasant Music on Modern Music." In: *Tempo*, 14. Pp. 19–24.
- Bentzon, Andreas Fridolin Weis. (1969). *The Launeddas. A Sardinian Folk-music Instrument*. Volumes 1, 2. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- Besseler, Heinrich. (1956). "Spielfiguren in der Instrumentalmusik" ("Spielfiguren in instrumental music.") In: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft*. 1. Pp. 12–38. (In German)
- Brown, Barnaby. (2014). "What do Is and Os mean?" In: *Piping Today*, 71. Pp. 38–43.
- Eibner, Franz. (1981). "Bordun – Tonalität – Auskomponierung. Zum innermusikalischen Sinngehalt bordunierenden Musizierens" ("Drone, tonality, composing-out. Toward the intrinsic musical meaning of music-making with a drone"). In: *Der Bordun in der europäischen Volksmusik: Bericht über das 2. Seminar für europäische Musikethnologie*, St. Pölten, 1973. Pp. 96–128. Editor: Deutsch, Walter. Vienna: Schendl. (In German).
- Elscheková, Alica. (1973). "Motiv-, Zeilen- und Strophenform: Begriffsklärung, Analyse und Klassifikation" ("Motive, line, and verse form. Clarification of Concepts"). In: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien (Analysis and classification of folk melodies)*. Pp. 31–69. Editors: Stockmann, Doris and Stęszewski, Jan. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. (In German).
- Ferlaino, Christian. (2019). "Generative Principles of Dance Music in Central Calabria." In: *Analytical Approaches to World Music*. 7:1. Pp. 1–31. [https://aawmjournal.com/articles/2019a/Ferlaino\\_AAWM\\_Vol\\_7\\_1.pdf](https://aawmjournal.com/articles/2019a/Ferlaino_AAWM_Vol_7_1.pdf)
- Fritz, Hermann. (1990) "Landtler, Steirer, Schleuniger. Zur musikalischen Typologie des Ländlers"



- (“Landtler, Steirer, Schleuniger. On the musical typology of the Ländler”). In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. 38. Pp. 49–61. (In German).
- Garaj, Bernard. (1995). *Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku (Bagpipe and bagpipers' tradition in Slovakia)*. Bratislava: Asco Art & Science.
- Deutsch, Walter and Gschwantler, Annemarie. (1994). “Steyerische Tänze” (“Styrian dances”). In: *Corpus musicae popularis austriacae 2*. Böhlau: Wien, Köln, Weimar. (In German).
- Gifford, Paul M. (2001). *The Hammered Dulcimer. A History*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Greenhill, Peter. (2017). “A Technique for Ancient Solo Lyre.” In: *Robert Ap Huw Music and Manuscript. Discussions* <https://petergreenhill.wordpress.com/2017/02/09/a-technique-for-ancient-solo-lyre/>
- Haid, Gerlinde. (1976). “Bordunierende Formen im Ländler” (“Drone forms in the Ländler”). In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. 25. Pp. 88–99. (In German).
- Haid, Gerlinde. (1996). “Johann Michael Schmalnauer. Tanz Musik: Landler, Steirer und Schleunige für zwei Geigen aus dem Salzkammergut” (“J.M.S. Dance music. Landler, Steirer and Schleunige fort wo violins from the Salzkammergut”). In: *Corpus musicae popularis austriacae 5*. Böhlau: Wien, Köln, Weimar. (In German).
- Hagel, Stefan. (2020). “The birth of European music from the spirit of the lyre.” In: *The Archaeology of Sound, Acoustics and Music: Studies in Honour of Cajsa S. Lund* ( Publications of the ICTM Study Group for Music Archaeology, 3). Pp. 151–169. Editors: Kolltveit, Gjermund and Rainio, Riitta. Berlin: Ekho.
- Harper, Sally. (2017 [2007]). *Music in Welsh Culture Before 1650: A Study of the Principal Sources*. New York: Routledge (first ed.: Farnham: Ashgate).
- Hoerburger, Felix. (1966). *Musica vulgaris: Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik (Musica vulgaris Life rules of instrumental folk music)*. Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg.
- Kodály, Zoltán. (1956 [1937]). *Die ungarische Volksmusik (Hungarian folk music)*. Budapest: Corvina, first published as: *A magyar népzene*. Budapest: Kir. Magy. Egyetemi Nyomda.
- Kvifte, Tellef. (1981). “On Variability, Ambiguity and Formal Structure in the Harding Fiddle Music.” In: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*. VII. Pp. 102–107. Editor: Stockmann, Erich. Stockholm: Musikhistoriska museet.
- Kvifte, Tellef. (2007). *On Variability in the Performance of Hardingfele tunes—and paradigms in ethnomusicological research*. Oslo: Taragot sounds.
- Manuel, Peter. (2002). “From Scarlatti to ‘Guantanamera’: Dual tonicity in Spanish and Latin American

- Musics.“ In: *Journal of the American Musicological Society*. 55:2. Pp. 313–338.
- Morgenstern, Ulrich. (2016). “European Traditions of Solo Multipart Instrumental Music. Terminological Problems and Perspectives.” In: *Res Musica*, 8. Pp. 100–115. Editor: Pärtlas, Žanna.
- Morgenstern, Ulrich. (2019). “Droneless Double-Chanter Bagpipes in Comparative and Historical Perspective.” In: *The Ninth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings, Pp. 443–453. Editors: Jordania, Joseph and Tsursumia, Rusudan. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire.
- Nettl, Bruno. (1956). “Unifying Factors in Folk and Primitive Music.” In: *Journal of the American Musicological Society* 9:3. Pp. 196–201.
- Nettl, Bruno. (1975). “The state of research in ethnomusicology, and recent developments.” In: *Current Musicology* 20: Pp. 67–78.
- Salmen, Walter. (1963). *Geschichte der Musik in Westfalen (History of music in Westfalia)*. Kassel: Bärenreiter.
- Sárosi, Bálint. (2017). *Bagpipers, Gypsy Musicians. Instrumental Folk Music Tradition in Hungary*. Budapest: Institute for Musicology RCH HAS.
- Sarris, Haris, Kolydas, Tassos, and Tzevelekos, Panagiotis. (2010). “Parataxis: a Framework of Structure Analysis for Instrumental Folk Music.” In: *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 4:1. Pp. 71–90.
- Sarris, Haris. (2007). “The influence of the Tsaboúna bagpipe on the Lira and Violin.” In: *The Galpin Society Journal*, 60. Pp. 167–180, 116–17.
- Savage, Patrick E., Brown, Steven, Sakai, Emi, and Currie, Thomas E. (2015). “Statistical Universals Reveal the Structures and Functions of Human Music.” In: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 112:29. Pp.8987–8992.
- Scaldaferri, Nicola. (2003). *Carmine Salamone e la surdulina in Val Sarmento (Carmine Salamone and the surdulina in the Sarmento Valley)*. With CD. Udine: Nota Music.
- Schmidt, Ernst Eugen. (2014). “Von schwäbisch bis schwedisch – Anfänge der Revitalisierung des Sackpfeifenspiels im Südwesten des deutschen Sprachgebietes” (“From Swabish to Swedish—Origins of the revival of bagpipe playing in the Southwest of German-language area”). In: *Ad marginem*, 86. Pp. 19–29.
- Scruton, Roger. (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Stanyek, Jason. (2014). “Forum on Transcription.” In: *Twentieth-Century Music*, 11:1. Pp. 101–161.
- Tenzer, Michael, ed. (2006). *Analytical Studies in World Music*. New York et al.: Oxford University

Press.

Tenzer, Michael and Roeder, John, (eds.). (2011). *Analytical and Cross-cultural Studies in World Music*. New York et al.: Oxford University Press.

Wascher, Simon. Forthcoming. In: *Jucker, Rongger, Schlicher, Springer. Tanzmusik für Streichensemble nach einstimmigen Melodien aus den Vorarlberger Sammlungen von Josef Martin Stolz und Joseph von Sonnleithner* [*Jucker, Rongger, Schlicher, Springer. Dance music for bowed string ensembles after monophonic melodies from the Vorarlberg collections by J.M.S. and J.v.S.*]. Editor: Evelyn Fink-Mennel. Bregenz: Vorarlberger Volksliedwerk.

Wiora, Walter and Salmen, Walter. (1953). "Die Tanzmusik im deutschen Mittelalter" ("Dance music in German Middle Ages"). In: *Zeitschrift für Volkskunde*, 50. Pp. 164–187.

Zoder, Raimund. (1928). "Montafoner Volkstänze aus dem Anfang des 19 Jahrhunderts" ("Folk dances of the Montafon valley from the early 19th century"). In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 10. Pp. 223–234.

**მაგალითი 1.** განმეორებადი აპრაია-მოტივი უნგრულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში (Kodály, 1956: 134).

**Example 1.** Repetitive *aprája*-motifs in Hungarian instrumental folk music (Kodály, 1956: 134).

Aus 4 Takten bestehend

158.

Aus 2 Takten bestehend

Aus 1 Takt bestehend

134

**მაგალითი 2.** *Kemençe*-ს ჰანგის *Sallama*-ს ჯაჭვის მელოდირი რგოლები (*Melodische Glieder*).

**Example 2.** *Melodische Glieder* (melodic chain links) of the *une Sallama* (Ahrens, 1970: 105).

1311 *Sallama*

*a*

*a'*

*b*

*c1* *c2* *c3*

Stimmung

MM♩ = 95 2'44"

სურათი 1. *Sallama*-ს ჯაჭვის მელოდიური რგოლები (*Melodische Glieder*) წესრიგი (Ahrens, 1970: 102).

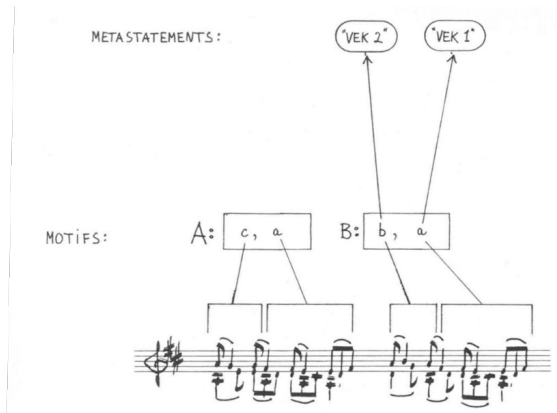
Figure 1. Order of *melodische Glieder* of the *Sallama* (Ahrens, 1970: 102).

Anordnung der melodischen Glieder:

A	4a+a'	B a+c <sub>1</sub>	C 3a+a'
	3a+a'	a+a'	a+a'
	3a+a'	a+a'	a+a'
	a+2b	<u>a+c<sub>2</sub>+2a'</u>	3a+a'
	2a+a'	a+a'	a+a'
	a+a'	a+a'	a+a'
	3a+a'	<u>a+c<sub>3</sub>+2a'</u>	3a+a'
	3a+a'	a+a'	3a+a'
	4a+a'	a+a'	a+a'
	3a+a'	a+a'	3a+a'
	a+a'		a+a'
			3a+a'
			a+a'
			3a+a'
			a+a'
			a+a'
			a+2b
			2a (abgebrochen)
40 Einheiten	24 Einheiten	51 Einheiten	

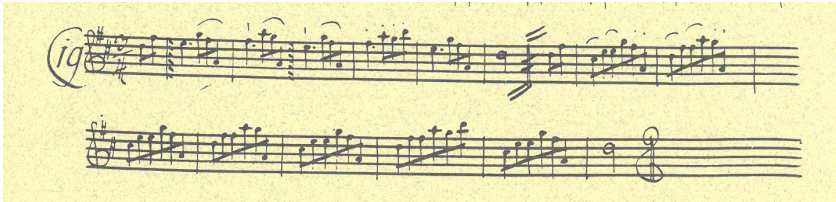
სურათი 2. ნორვეგიული *hardingfele*-ს ჰანგის მოტივური სტრუქტურა (Kvifte, 1981: 104).

Figure 2. Motivic structure of a Norwegian *hardingfele* tune (Kvifte, 1981: 104).



**მაგალითი 3.** *Schleinige Tänze* რე მაჟორში № 19, პირველი ვიოლინო *Schmalnauer*-ის კრებუ-  
ლიდან (დაახლოებით 1820, s. Haid, 1996: 217).

**Example 3.** *Schleinige Tänze in D dur*, № 19, first violin, from the *Schmalnauer* collection (around  
1820, Haid, 1996: 217).



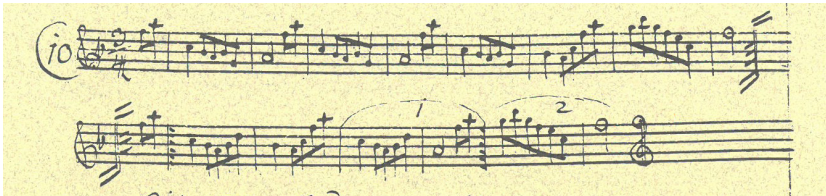
**მაგალითი 4.** *Schleinige Tänze* სოლ მაჟორში № 24, სურათი 5 (Haid, 1996: 227).

**Example 4.** *Schleinige Tänze in G dur*, № 24, see figure 5 (Haid, 1996: 227).



**მაგალითი 5.** *Schleinige Tänze* ფა მაჟორში № 10, სურათი 5 (Haid, 1996: 235).

**Example 5.** *Schleinige Tänze in F dur*, № 10, see figure 5 (Haid, 1996: 235).



**მაგალითი 6.** ცეკვა *Siebensprung*-ს ვერსიები ვესტფალიიდან (*Salmen*, 1996: 235).

**Example 6.** Versions of the dance *Siebensprung* from Westfalia (*Salmen*, 1963: 36).

Bsp. 15

a) *Siebensprung* aus der Soester Börde

Tanz mir mal die Sie-ben-sprün-ge, tanz mir mal die Sie-ben.

Wer die\_sie-ben nicht tan-zen kann, der muß tan-zen was er kann. Juch-he.

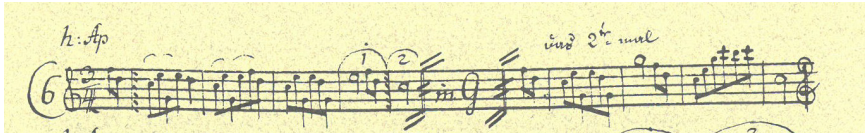
b) aus Lippe

Tanzt mir mal die Sie-ben-sprünge, tanzt mir mal die Sie-ben.

Seht mal, wie ich tan-zen kann, Ich tanze wie ein E-del-mann.

**მაგალითი 7.** *Schleinige Tänze* დო მაჟორში, სურათი 5 (Haid, 1996: 231).

**Example 7.** *Schleinige Tänze in C dur*, see figure 5 (Haid, 1996: 231).



**მაგალითი 8.** *Rongger № 10 (Grüese läppisch)*. საცეკვაო ჰანგი სტროლციის ხელნაწერიდან (1812–1818, Zoder, 1928: 225).

**Example 8.** *Rongger № 10 (Grüese läppisch)*. Dance tune from the Strolz manuscript (1812–1818, s. Zoder, 1928: 225).

მ. 10.

Gru : se : li la : piſch gru : se : li la : piſch<sup>18</sup> An : nem : rei was di der : iſt<sup>20</sup>

gru : se : li la : piſch gru : se : li la : piſch An : nem : rei was detſi ?<sup>20</sup>

Zeitschrift für Musikwissenschaft 15

„კილო არის ყველაფერი“: გამშვენება ქართულ გალობაში

შესავალი

ამბობენ, რომ ქართულ გალობაში „კილო ყველაფერია“,<sup>1</sup> ანუ „გალობის საფუძველი არის კილო, მის ჟღერადობაზე ფარულად არის დამოკიდებული ყველა ხმის მოძრაობა“.<sup>2</sup> ინგლისურად „კილო“ ითარგმნება, როგორც “mode”, თუმცა ეს არ არის დასავლეთში მიღებული ამ ცნების არც ერთი განმარტების ზუსტი ეკვივალენტი, ამიტომ ამ ტერმინს თარგმანის გარეშე ვტოვებ. კილოს აქვს ორი ძირითადი განზომილება: ბგერათრიგი და სტილი. ეს არის არა ბგერათრიგის, არამედ სტილის კვლევა.<sup>3</sup> როგორც ჩანს, სტილის პარამეტრიც ორად იყოფა: რეგიონის ან ოჯახის (მაგალითად, „გურული კილო“) და „გამშვენების“ არსებობისა და ხარისხის მიხედვით. ზოგი მეცნიერი ამბობს, რომ პრინციპში არსებობს ერთი კილო ნამდვილი ანუ სადა, რომელიც შეგიძლია გაამშვენო.<sup>4</sup> სხვები თვლიან, რომ ნამდვილი და სადა ცალ-ცალკე კილოებია.<sup>5</sup> ზოგიერთი მორთულ საგალობელს მოიხსენიებს, როგორც ჭრელს (გამშვენებულს) (Erkvanidze, 2006, viii). თუ კილო ყველაფერია, მაგრამ ვერ ვთანხმდებით, თუ რამდენი არსებობს გამშვენების თვალსაზრისით — ერთი, ორი თუ სამი — მაშინ აშკარად სახეზეა კვლევის პრობლემა.

პრობლემა უფრო გაღრმავდება, თუ გავითვალისწინებთ, პირველ რიგში, რას შეიძლება ნიშნავდეს მორთულობა. ზოგი მკვლევარი თვლის რომ ის სწორედ გამშვენებას აღნიშნავს (ნმინდა ექვთიმე: 190), სხვების აზრით, ეს არის იმპროვიზაცია, რომელიც ინარჩუნებს გარკვეულ სტრუქტურულ მომენტებს.<sup>6</sup> ეს აღწერილობები ეხება მათ მიერ ციტირებულ ორნამენტაციის გარკვეულ შემთხვევებს; თუმცა, ორნამენტაციის სხვა, საყოველთაოდ აღიარებულ, შემთხვევებში დადგენილი წესი ან სტრუქტურული მომენტები არ არსებობს. დადგენილი წესი ან სტრუქტურა შეიძლება გამოირიცხოს მოკლე პასაჟების გადალაგებით (შეად. ჩხიკვიშვილი და რაზმაძე, 2010: 204 და 205), ზომების დამატებით (იქვე: 242 და წმ. ექვთიმე: №4) ან მთელი ფრაზების დამატებით (შეადრ, წმ. ექვთიმე: 529 და 535). დადგენილი წესის არარსებობა ნიშნავს მთლიანად კილოს არარსებობას, როგორც ზოგიერთი განმარტავს. მაშინ რა არის კილო, რა არის გამშვენება ქართულ გალობაში და რა კავშირში არიან ისინი ერთმანეთთან? წინამდებარე ნაშრომში გამოთქმულია ვარაუდი, რომ კილო და ორნამენტი განისაზღვრება კავშირში გეშტალტის

<sup>1</sup> მალხაზ ერქვანიძე, პირადი საუბრიდან..

<sup>2</sup> კილო არის საფუძველი გალობისა, რომლის ხმის ძარღვდეს ყველა ხმის მიმოხრანი დამოკიდებული არიან (წმ. ექვთიმე. ლიტურგია მღვდელმთავართათვის და მღვდელთათვის. მთელი წლის წირვის საგალობლები. პარტიტურა. წიგნი 1, 1900-1932. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, Q674.

<sup>3</sup> ქართული გალობის კილოს, როგორც ბგერათრიგის პრობლემის შესწავლაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ერქვანიძემ (Erkvanidze, 2008) და კეინმა და შერბაუმმა (Kane and Scherbaum, 2018).

<sup>4</sup> თუმცა შულღიაშვილის მთარგმნელი ია იაშვილი და ინგლისური ტექსტის რედაქტორი ჯონ გრემი მითითებენ სამი დამოუკიდებელი კილს არსებობაზე, (Shugiashvili, 2014 : XXV) შულღიაშვილი უარყოფს ამ აზრს და ერთმნიშვნელოვნად ამბობს, რომ “ნამდვილ კილოს” სხვაგვარად „სადა კილოს“ ან კილო გალობას“ უწოდებენ (იქვე: XIII, N10). ეს შენიშვნა ამოღებულია ჩთარგმანიდან. ის ასევე, ამბობს, რომ „გამშვენებული კილო არ არის ცალკე კილო“. ინტერვიუ, 1 აგვისტო, 2019.

<sup>5</sup> ნამდვილი (მარტივი, სასწავლებელი) კილო, ასევე იწოდება საბავშვო კილოდ (Erkvanidze, 2008, XIX N5).

<sup>6</sup> David Shugiashvili, interview, August 1, 2019.



ორ სახეობასთან სახელწოდებით *მუხლები*;<sup>7</sup> ისინი მითითებულია, მაგრამ არ არის ახსნილი წმ. ექვთიმე კერესელიძეს ნარკვევში „შთასახედი“ — რომელიც არის ერთადერთი ისტორიული თეორიული ნაშრომი კილოს შესახებ.<sup>8</sup>

### მეთოდი

ჩემი მეთოდი ეყრდნობა ექვთიმე კერესელიძის ცნობებს *მუხლების* შესახებ და მალხაზ ერქვანიძის კომენტარს, რომ „ხელნაწერი Q674 არის ბრწყინვალე მაგალითი, სადაც მკაფიოდ ჩანს ნამდვილი კილო და გამშვენებული ეტაპები“<sup>9</sup> Q674 ხელნაწერიდან მე ელექტრონულად გავშიფრე გელათის სკოლის 90 საგალობელი — წმ. ექვთიმეს მიერ მითითებული როგორც სადა, მარტივი-ნამდვილი და გამშვენებული (ნ.დ.)<sup>10</sup> ზოგი მათგანი გამოქვეყნებულიც არის (ჩხიკვიშვილი და რაზმაძე, 2010). ვცდილობდი გამეგო „ყველაფერი“, რაც არის კილო, გავაანალიზე ყველა საგალობლის მეტრი და სტრუქტურა, კომპიუტერიზებული მუსიკოლოგიის ინსტრუმენტარიუმის music21 გამოყენებით, სტატისტიკური მნიშვნელობისთვის გავზომე დროისა და ბგერის სიმაღლის ყველა ინტერვალი და ამ მონაცემებს შორის ყველანაირი ურთიერთკავშირი. ამ ანალიზებისა და მონაცემების დახმარებით, თეორიულად ვმსჯელობ — რას ვიგებთ კილოსა და გამშვენების შესახებ საგალობლების ხელნაწერებიდან და ნოტებიდან.

### შედეგები

კილოსა და გამშვენებაში არსებული *გეშტალტის* ორი სახეობა არის (1) ერთგვარი სტილური „სახსრები“ (მუხლები,<sup>11</sup> რომლებსაც მე მოტივებს ვუნოდებ და (2) წინადადებები (ისევე *მუხლები*, გერმანულად *Sätze*), რომლის ნაწილები გარკვეულ გრამატიკას ემორჩილებიან და რომელიც შეიძლება იყოს ისეთივე სტერეოტიპური, როგორც მოტივები (იხ. ერქვანიძე, 2018). *გეშტალტის* ორივე სახეობას (მოტივები და მუხლები), აქვთ გარკვეული მეტრული მახასიათებლები, ცნება, რომელიც უნდა განვმარტო, ვიდრე კიდევ რამეს ვიტყვი *გეშტალტზე*, რადგან ქართული გალობის ნოტირება, ჩვეულებრივ, მეტრის გარეშე ხდება. უფრო ზუსტად, ამტიკიცებენ, რომ მისი მუხლები „გაზომვას“ არ ექვემდებარება, რადგან რომელიმე კონკრეტული ზომის გამოყენება, უმეტეს შემთხვევაში, ინვეს მათ არასწორად დაყოფას. ეს კი ტონის დამახინჯებას გამოიწვევს.<sup>12</sup> მართლაც, ხელნაწერებში ამგვარი დამახინჯების მრავალი მაგალითია (ერქვანიძე, 2009: IX). თუმცა, მე გამოვიყენე არა ფიქსირებული, არამედ ცვლადი მეტრი მუხლების შესაბამისად, რომლებიც ინდივიდუალურად გავაანალიზე. ამის შემდეგ, მონაცემები გვიჩვენებს ბევრ სტატისტიკურად მნიშვნელოვან განსხვავებას „ძლიერ“ და „სუსტ“ პულსაციებს შორის (მაგ. 1) შემდეგთან მიმართებაში.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> გეშტალტი ავტორის ნიგნის პროექტია.

<sup>8</sup> „შთასახედი“ წ, ექვთიმე: 189–191.

<sup>9</sup> “Q674 ხელნაწერი შესანიშნავი მაგალითია, სადაც თვალნათლივ ჩანს სადა, ნამდვილი კილოს და გამშვენების სტადიები” (ერქვანიძე, 2006: VIII).

<sup>10</sup> ზოგჯერ წმ.ექვთიმე ხმარობს ტერმინს „მარტივი“, როგორც ნამდვილის სინონიმს (e.g., N.d.: 525).

<sup>11</sup> წმ. ექვთიმე ამ პატარა მუხლების შესახებ წერს: „რამდენიმე საგალობელში, სადაც გამშვენებული მუხლებია, იქვე იმავე ფარდებსა და ზომებში ორნაირად დავსწერეთ.” (წმ ექვთიმე, n.d.: 190). ერქვანიძე ამ პატარა მუხლებს საქცევებს უწოდებს (2018: 485).

<sup>12</sup> „მეტრულ საზომს არ ექვემდებარებიან.” „თუკი მათ რომელიმე კონკრეტულ ზომას შევუფარდებთ, უმრავლეს შემთხვევაში, არასწორ განკვეთას მივიღებთ, რაც შედეგად ჰანგის დამახინჯებას იწვევს“ (ერქვანიძე: 2009: IX).

<sup>13</sup> მე ვიყენებ ტერმინებს „ძლიერი“ და „სუსტი“, რადგან ისინი ნაცნობია, თუმცა არასწორი. მეტრი

- მოცემული ზომის მელოდიური ინტერვალების მაგალითები EB
- მოცემული ტიპის მელოდიური პროგრესიის მაგალითები (რაც გვეხმარება ზოგიერთის, როგორც მოტივის განსაზღვრაში)

- მოცემული ტიპის ჰარმონიის ტიპების მაგალითები<sup>14</sup>
- მოცემული ტიპის ჰარმონიული პროგრესიების მაგალითები

ჩემ მიერ აღმოჩენილ კონკრეტულ მოტივებზე ვისაუბრებ განხილვის ნაწილში.

რაც შეეხება მუხლების ჩემულ გაგებას, ამ მოხსენების ფარგლებში შემიძლია შემოგთავაზოთ მხოლოდ მონახაზი: როგორც დასავლური მუსიკის, ისე ქართული გალობის მუხლები შედგება რვა შესაძლო ნაწილისგან, რომლებსაც მე მოვიხსენიებ, როგორც: *შესავალი, თემა, მოდელი და გამეორება, გაგრძელება, პრედიკატი, შეჩერება, ხიდი და ინტერპოლაცია*.<sup>15</sup> როგორი არასრულყოფილიც არ უნდა იყოს, ამ ტერმინებში საგალობლების ჩემულ ანალიზს ადასტურებს „ძლიერ“ და „სუსტ“ ტაქტებს შორის მრავალი სტატისტიკურად მნიშვნელოვანი განსხვავება შემდეგთან მიმართებით:

- მოცემული ტიპის მელოდიური მოტივების შემთხვევაში და
- მოცემული ტიპების ჰარმონიის შემთხვევაში.

(ეს მხოლოდ ის კატეგორიებია, რომლებიც მუხლების ხმების მიხედვით შევამოწმე).

დავუბრუნდეთ კილოს საკითხს გეშტალტის ამ სახეობების ჩრდილში, დადასტურებულად სადა, მარტივი-ნამდვილი, ჩრელი საგალობლების (მაგ. 3) ერთმანეთთან და ექვთიმეს მთლიან კორპუსთან (მაგ. 4) შედარებით, ვლინდება მრავალი სტატისტიკურად მნიშვნელოვანი განსხვავება შემდეგთან მიმართებაში:

- მოცემული ზომის მელოდიური ინტერვალების შემთხვევაში,
- მოცემული ტიპის მელოდიური მოტივების შემთხვევაში,<sup>16</sup>
- მოცემული ტიპის ჰარმონიის შემთხვევაში,
- მოცემული ტიპის ჰარმონიული პროგრესიების შემთხვევაში და
- მოცემული ტიპის მუხლების ხმების შემთხვევაში

დადასტურებულ კილოებს შორის არის ორი მნიშვნელოვანი განსხვავება, თუმცა:

1) მარტივი-ნამდვილი კილოს საგალობელი გარკვეულწილად მთლიანობაში უფრო კორპუსს ჰგავს, ვიდრე დანარჩენი ორი კილო და 2) სადა და ნამდვილი საგალობლები უფრო ჰგავს ერთმანეთს ვიდრე ნებისმიერი სხვა წყვილი.

ეს შედეგები გვეხმარება რომ შევჯეროთ დავით შულღიაშვილის, ნმიდა ექვთიმესა და მალხაზ ერქვანიძის წინააღმდეგობრივი მტკიცებულებები კილოების რაოდენობის შესახებ გელათის სკოლის საგალობლებში. იმის დაზუსტებით; თუ რა მუსიკალურ მახასიათებლებს ეყრდნობიან. ეს მონაცემები გარკვეულწილად ადასტურებენ იმას, რასაც შულღიაშვილი მოიხსენიებს როგორც სადა და ნამდვილი კილოს სინონიმს, რადგან მათ მსგავსი თვისებები აქვთ. ეს მონაცემები, ასევე, გარკვეულწილად ადასტურებენ წმ. ექვთიმეს მოსაზრებას, რომ ნამდვილი კილო ძირითადი კილოა, რადგან მას ყველაზე მეტი თვისება აქვს საერთო გელათის სკოლის გალობასთან. ამავდროულად, ეს მონაცემები

---

შედეგა მინიმუმ ორი იმპულსისგან, რომელთაგან ერთ-ერთი შიდას მთავრდება. იმპულსები ეს უბრალოდ პერიოდული წერტილებია, ანუ შუალედები დროში, ისინი არ შეიძლება იყოს ძლიერი ან სუსტი (Cohn, 2019).

<sup>14</sup> კონკორდის შესახებ იხ. Diasamidze, 2008: 468.

<sup>15</sup> ეს ხმები გამოირჩევიან თავიანთი პირდაპირი სტრუქტურული ფუნქციებით. სტრუქტურული ფუნქციების შესახებ იხ. Arndt, 2018. ბრაიან ფაერლის აქვს მსგავსი მიდგომა გურული ტრიოს ანალიზისას. Fairley (2019).

<sup>16</sup> როგორც ჩანს, ეს წინააღმდეგება იმ მოსაზრებას, რომ უბრალო ნამდვილი კილო მარტივისგან ძირითადად, განსხვავდება უბრალო იმპროვიზაციებით ორ ქვედა ხმაში“ (Erkvanidze, 2008: XIX, N. 5 by John A. Graham), მონაცემები აქ აჩვენებენ იგივე განსხვავებას სამივე ხმაში.

გარკვეულად ამართლებენ ერქვანიძის მიერ ტერმინ კილოს გამოყენებას სამივე სახის საგალობლისთვის, რადგან ისინი სინამდვილეში სტატისტიკურად განსხვავდებიან.

### მსჯელობა

თითოეული მტკიცებულება კილოების რაოდენობაზე, ეხება სამი სახის საგალობლის სხვადასხვა ასპექტს. კვლავ რჩება კითხვები, როგორ მუშაობს გამშვენება და როგორ შეიძლება კილო იყოს მისი საფუძველი? მე ვამტკიცებ, რომ ორნამენტი, იქნება ეს კილოს საგალობლისა თუ ე.წ. *სასწავლო ხმებისა* კილოს საგალობლის მისაღებად<sup>17</sup> — გულისხმობს მუხლის ყველა ხმაში გარკვეული მოტივების გადაფარვას და ჩანაცვლებას. მიუხედავად იმისა, მიიჩნევს თუ არა ვინმე ამ გამშვენებით დაკავშირებულ საგალობლებს ცალკეულ კილოებად, ყველა კანონიკურია, რადგან ტრადიციული მოტივებით არის გაუღნთილი, კანონიკურობა კი არის საერთო ზრუნვის საგანი კილოს სხვადასხვა თეორიების მიღმა (წმ. ექვთიმე, ნ.დ.: 189; შულლიაშვილი, 2014: xii; წმ. ექვთიმეს ციტატა; ერქვანიძე, 2018). ქართულ გალობაში მოტივების დიდი ნაწილი შეიძლება გამომდინარეობდეს ოთხ-ნოტიანი კადანსური სურათისგან, რომელსაც მე ვუნოდეტ ვჯვარს: აღმავალი საფეხური, აღმავალი ტერცია, დაღმავალ საფეხური მეტრული მოხაზულობით: განუსაზღვრელი,

„ძლიერი“, „სუსტი“, „ძლიერი“ ვჯვარი ჰგავს, სხვადასხვა მიმართულების ორ სხვის. როგორც გვიჩვენებს მაგალითი 5, ვჯვრის სახეცვლილება შესაძლებელია ინვერსიის, ნაწილობრივი ინვერსიის, უკუქცევის, რეტროგრადული ინვერსიის, ინტერვალური შეკუმშვისა და როტაციის (ე.ი. ბოლო ინტერვალის პირველის ადგილზე გადატანის) გზით. ასევე, შესაძლებელია მეტრული პროფილის რეტროგრადირებაც.

მოტივებიანი ორნამენტაციის ცნება გვახსენებს დასავლურ პაუზას, რომელზედაც თეორიულად მსჯელობდნენ ჰაინრიხ შენკერი (1979) და სხვები, თუმცა დეტალების მიხედვით ძალიან განსხვავებულია. მოტივები შეიძლება გადაიფაროს არსებულ ნოტებს შორის ან გასწვრივ, მაგრამ ორნამენტაცია არ არის ჰარმონიული ინტერვალების გადალახვა, როგორც ეს ხშირად ხდება შემცირების დროს, ვინაიდან მოტივები ხშირად ჩნდება საფეხურის შემქმნელ ნოტებს შორის, რაც ინტერვალი არ არის. ყველაზე მნიშვნელოვანი განსხვავება ისაა, რომ გამშვენება ხდება მეტრულ მუხლებზე და ცვლის მათ კონფიგურაციას. ამის საპირისპიროდ, შემცირება ხდება ამეტრიულ შრეებზე, რომლებიც საბოლოოდ მეტრულ ზედაპირად გარდაიქმნება.

თუმცა, გამშვენება შეიძლება გარკვეულწილად დაიშალოს იმ საშუალებებით, რასაც იოჰან ვოლფგანგ გოეთე მოიხსენიებს, როგორც *Anschauung*, ერთგვარი მჭვრეტელობითი ხედვა, რაც თეორიის საწყის მნიშვნელობას წარმოადგენს. ამასთან დაკავშირებით, ერქვანიძე აღნიშნავს, რომ სხვადასხვა სამგალობლო სკოლის „საერთო კილო და მელოდიური ფესვები“ ჩანს „შეუიარაღებელი თვალთ“.<sup>18</sup> ორნამენტი შეიძლება დაიშალოს იქ, სადაც მთელი მუხლი ჩნდება, როგორც მოტივის მტკიცებულებების ერთი წყვილი (მაგ. 6, 7)<sup>19</sup>, როგორც ეს ბევრი ლიტანიის პასუხებში ისმის; იქნებ სწორედ ამიტომ სიტყვა *მუხლი* შესაძლოა აღნიშნავდეს როგორც მუხლს, ისე მოტივს. შეიძლება კილოსა და გამშვენების ამგვარმა გააზრებამ ხელი შეუწყოს ეფექტურ რედაქტირებას, შესრულებას, იმპროვიზაციასა და შეთხზვას.

<sup>17</sup> ხმების შესახებ იხ. Shugiashvili, 2014: XXX–XXVII.

<sup>18</sup> „შეუიარაღებელი თვალთაც“, „საერთო კილოური და მელოდიური ძირები (ერქვანიძე, 2006: IX

<sup>19</sup> გასაკვირია, მაგრამ თუ უფრო ჩქარი პულსი ორნამენტებულ გალობაში აღიქმება ტაქტად, ისე, რომ ნაკლები ორნამენტაციაა თითო დარტყმაზე, მინერული კილო შეიძლება გარდაიქმნეს მარტივი ნამდვილიდან მარტივში, როგორც აჩვენებს აქ მოტანილი ორივე მაგალითი.

“KILO IS EVERYTHING”: ON ORNAMENTATION IN GEORGIAN CHANT<sup>1</sup>**Introduction**

It has been said that in Georgian chant, “*kilo* is everything,”<sup>2</sup> or that “the basis of chant is *kilo*, on whose sound all movements of sound are dependent in a veiled way.”<sup>3</sup> *Kilo* has been translated as “mode,” although it is not quite equivalent to any Western notion of mode, so I will leave the term untranslated. *Kilo* seems to have two main dimensions: scale and style. This study concerns the dimension of style, not scale.<sup>4</sup> Again, the dimension of style seems to be partitioned in two ways: by region or family (for example, “Gurian mode”), and by the presence or degree of “ornamentation” (*gamshvenebe*).<sup>5</sup> Some scholars say that there is basically one *kilo* called *simple-true* (*namdvili*) or plain (*sada*), which can be decorated.<sup>6</sup> Some distinguish between simple-true and plain as separate *kiloebi*.<sup>7</sup> And some also refer to ornamented chant as its own *kilo* called *colorful* (*gamshvenebuli*).<sup>8</sup> If *kilo* is everything, but we cannot even agree on how many there are with respect to ornamentation – one, two, or three – then there is clearly a research problem.

The problem deepens when we consider what ornamentation might mean in the first place. Some say that it consists in the embellishment of a proper course (St. Ekvtime, n.d.: 190), or in improvisation that maintains certain structural points.<sup>9</sup> These descriptions apply to certain instances of ornamentation that they cite; however, in other avowed instances of ornamentation, there is not a set path or set structural points. A set path or structure may be precluded for example through transposition of short passages (compare Chkhikvishvili and Razmadze, 2010: 204 and 205), addition of measures (compare Chkhikvishvili and Razmadze, 2010: 242 and St. Ekvtime, n.d.: 4), or addition of entire phrases (compare St. Ekvtime, n.d.: 529 and 535). And the absence of a set path means the absence of *kilo* altogether as St. Ekvtime Kereselidze has defined it (n.d.: 189). What, then, is

<sup>1</sup> This study was made possible by funding from the University of Iowa Office of the Executive Vice President and Provost and the University of Iowa Internal Funding Initiatives.

<sup>2</sup> Malkhaz Erkvandze, personal communication.

<sup>3</sup> „კილო არის საფუძველი გალობისა, რომლის ხმის ძარღვდეს ყველა ხმის მიმობრანი დამოკიდებული არიან“ (St. Ekvtime, N.d.: 189; translation mine).

<sup>4</sup> Important contributions to the problem of *kilo* as scale in Georgian chant are Erkvandze, 2008; and Kane and Scherbaum, 2018.

<sup>5</sup> Erkvandze, 2006: ix. *Gamshvenebe* can also be translated as “beautification” or “coloration.”

<sup>6</sup> Shugiashvili, 2014. Although David Shugiashvili’s translator Ia Iashvili and English editor John A. Graham refer to three separate *kilo* (2014: xxv), Shugiashvili himself rejects this terminology. He explicitly says that “‘*namdvili kilo*’ is otherwise called ‘*sada kilo*’ or ‘*kilo* chanting.’ „ნამდვილ კილოს“ სხვაგვარად „სადა კილოს“ ან „კილო გალობას“ უწოდებენ (2014: XIII, N. 10; translation mine). This note is omitted in the translation. He also says that “*gamshvenebuli k’ilo* is not a separate thing.” Interview, August 1, 2019.

<sup>7</sup> St. Ekvtime, n.d.: 193 and 245. Plain mode is also called *children’s mode* (*sabavsho kilo*). Erkvandze, 2008, XIX N5).

<sup>8</sup> Erkvandze, 2006, VIII.

<sup>9</sup> David Shugiashvili, interview, August 1, 2019.

*kilo*, what is ornamentation in Georgian chant, and how are they related? This study suggests that *kilo* and ornamentation are determined in connection with two particular kinds of *Gestalten* called *mukhlebi*,<sup>10</sup> which are mentioned but not distinguished or explained in St. Ekvtime's essay "Elucidation," the sole historical theoretical discussion of *kilo* to my knowledge.<sup>11</sup>

### Method

My method takes a cue both from St. Ekvtime's references to *mukhlebi* and from Malkhaz Erkvanidze's comment that "the Q674 manuscript is an excellent example, where the plain, simple-true mode, and colorful stages are clearly visible."<sup>12</sup> I electronically transcribed 90 Gelati-school chants in Q674 designated as plain, simple-true, and colorful by St. Ekvtime (n.d.),<sup>13</sup> some of which have been published (Chkhikvishvili and Razmadze, 2010). Attempting to get at the "everything" that is *kilo*, I analyzed the meter and clause structure of all the chants, I measured all the time and pitch intervals using the computer-aided musicology toolkit music21, and I tested all correlations between these data for statistical significance. Aided by these analyses and data, I theorized – i.e., contemplated – what is visible about *kilo* and ornamentation in the chant manuscripts and scores.

### Results

The two kinds of *Gestalten* involved in *kilo* and ornamentation are (1) certain stylistic "joints" (*mukhlebi*, literally "knees"),<sup>14</sup> which I will call *motives*, and (2) *clauses* (again, *mukhlebi*, or *Sätze* in German), whose parts follow a certain grammar, and which can be formulaic like the motives (see Erkvanidze, 2018). Both kinds of *Gestalten* (motives and clauses) have certain metric features, a notion that I must explain before saying anything more about *Gestalten*, because Georgian chant is commonly notated without meter. More pointedly, it has been claimed that its *mukhlebi* "are not subject to measurement," because "if we apply any particular size measure, in most cases, we will divide them incorrectly, which will result in a distortion of the tone."<sup>15</sup> It is true that there are numerous examples of such distortion in the manuscripts (Erkvanidze, 2009: ix). However, I did not use a fixed meter but a changing meter in keeping with the clauses, which I analyzed individually. When this is done, the data show many statistically significant differences between "strong" and "weak" beats (ex. 1) with respect to:<sup>16</sup>

<sup>10</sup> *Gestalten* constitute a focus of a book project by the author.

<sup>11</sup> "შთასახელი." St. Ekvtime, n.d.: 189–191.

<sup>12</sup> "Q674 ხელნაწერი შესანიშნავი მაგალითია, სადაც თვალნათლივ ჩანს სადა, ნამდვილი კილოს და გამშვენების სტადიები" Erkvanidze, 2006: viii; translation mine.

<sup>13</sup> Sometimes, St. Ekvtime apparently uses the term *martivi* synonymously with *namdvili* (e.g., n.d.: 525).

<sup>14</sup> St. Ekvtime refers to these little *mukhlebi* when he writes, "Where there is an ornamented *mukhli*, there for the same content and dimensions we have written it in two different ways," which alludes to his writing a few notes differently here and there in a few chants. სადაც გამშვენებული მუხლებია, იქვე იმავე ფარდებსა და ზომებში ორნაირად დავსწერეთ (Ekvtime, n.d.: 190, translation mine). Ervanidze seems to call these little *mukhlebi saktsevebi* (2018: 485).

<sup>15</sup> „მეტრულ საზომს არ ექვემდებარებიან.“ „თუკი მათ რომელიმე კონკრეტულ ზომას შეუფარდებთ, უმრავლეს შემთხვევაში, არასწორ განკვეთას მივიღებთ, რაც შედეგად ჰანგის დამახინჯებას იწვევს Erkvanidze, 2009: IX; translation mine.

<sup>16</sup> I use the terms "strong" and "weak" because they are familiar, but they are misnomers. Meter is comprised of at least two pulses, one of which includes the other. Pulses are simply periodic points or spans of time; they cannot be strong or weak (Cohn, 2019).

- instances of melodic intervals of a given size,
- instances of melodic progressions of a given type (thereby helping to determine some as motives)
- instances of concord of a given types,<sup>17</sup> and
- instances of concord progressions of a given type.

I will describe particular motives I found in the discussion section.

As for my understanding of clauses, it is beyond the scope of this paper to give more than the following bare outline: clauses in both Western music and Georgian chant appear to be composed of eight types of phrases, which I call *lead-in*, *subject*, *model and repetition*, *continuation*, *predicate*, *standstill*, *bridge*, and *interpolation*.<sup>18</sup> Imperfect as it must be, my analysis of the chants in these terms is corroborated by several statistically significant differences between these clause compared with the corpus as a whole (ex. 2) parts with respect to:

- instances of melodic motives of a given type and
- instances of concords of a given types.

(These were the only categories tested against parts of clauses.)

Returning to the issue of *kilo* in light of these kinds of *Gestalten*, the data show several statistically significant differences between the purported plain, simple-true, and colorful chants compared with the corpus (ex. 3) and with each other (ex. 4), with respect to:

- instances of melodic intervals of a given size,
- instances of melodic motives of a given type,<sup>19</sup>
- instances of concords of a given type,
- instances of concord progressions of a given type, and
- instances of clause parts of a given type.

There are two notable differences between the purported *kiloebi*, however: (1) simple-true chant is somewhat more similar to the corpus as a whole than are the other two *kilo*, and (2) plain and simple-true chants are more similar to each other than any other pair of *kiloebi*.

These results help to reconcile the conflicting claims of David Shugliashvili, St. Ekvtime, and Malkhaz Erkvanidze regarding the number of *kiloebi* in Gelati-school chant, by specifying what musical features they are attending to. The data lend some support to Shugliashvili's referring synonymously to plain and simple-true *kilo*, because they have similar traits. The data also lend some support to St. Ekvtime's notion that simple-true is the basic *k'ilo*, because it has the most traits in common with Gelati-school chant in general. At the same time, the data also lend some support to Erkvanidze's use of the term *k'ilo* for each of the three kinds of chant, as they are in fact statistically distinct.

<sup>17</sup> On the term *concord*, see Diasamidze, 2008: 468.

<sup>18</sup> These parts are distinguished by their primary *structural functions*. On structural functions, see Arndt, 2018. Brian Fairley takes a somewhat similar approach to analyzing Gurian trios (2019).

<sup>19</sup> Seeming to go against the suggestion that simple-true chant is distinguished from plain chant "largely through simple improvisations in the lower two voices" (Erkvanidze, 2008: xix, n. 5 by John A. Graham), the data here show equal differences between them in all three voices.

### Discussion

Each claim about the number of *kiloebi*, then, attends to different aspects of the three kinds of chant. The questions still remain, how does ornamentation work, and how can *k'ilo* be its basis? I argue that ornamentation—whether of *k'ilo* chant or of so-called *study voices* to obtain *k'ilo* chant<sup>20</sup>—consists in *overlays* and *substitutions* of certain motives in all of the voices of a clause. Regardless whether one calls the kinds of chant related through this ornamentation separate *k'iloebi*, they are all canonical in that they are all permeated with traditional motives, and canonicity is a common concern behind different *k'ilo* theories (St. Ekvtime, n.d.: 189; Shugliashvili, 2014: XII, quoting St. Ekvtime; Erkvanidze, 2018). A large portion of the motives in Georgian chant can be derived from a four-note cadential figure that I call the *cross*: ascending step, ascending third, descending step, with the metric profile: undefined, “strong,” “weak,” “strong.” The cross resembles two beams laid in different directions. As shown in example 5, the cross is often modified through inversion, partial inversion, retrograde, retrograde inversion, and intervallic contraction.

The notion of ornamentation with motives is reminiscent of diminution as theorized by Heinrich Schenker (1979) and others, but in its details, it is very different. Motives can be overlaid between or across existing notes, but ornamentation is not about traversing harmonic intervals as is often the case in diminution, because motives are frequently stated between notes forming a step, which is not more typically melodic than harmonic. The most important difference is that ornamentation works on metric clauses and reconfigures them. By way of contrast, diminution works on ametric voice-leading layers, which are eventually transformed into a metric surface.

However, like diminution, ornamentation can to a certain extent be decomposed through what Johann Wolfgang von Goethe calls *Anschauung*, a kind of contemplative vision, which is the original meaning of *theory*. In this regard, Erkvanidze refers to the “common *kilo* and melodic roots” of different chant schools being visible “to the naked eye.”<sup>21</sup> Ornamentation can be decomposed to where an entire clause appears as a just a few motive statements, as in two examples (ex. 6, 7);<sup>22</sup> heard in many litany responses; that may be why the same word, *mukhli*, can refer to both clause and motive. Perhaps such contemplation of *kilo* and ornamentation will aid in effective editing, performance, improvisation, and composition.

<sup>20</sup> On study voices, see Shugliashvili, 2014: XXV–XXVII

<sup>21</sup> „შეუიარაღებელი თვალითაც“, „საერთო კილოური და მელოდირი ძირები“ (Erkvanidze, 2006: IX; translation mine).

<sup>22</sup> Surprisingly, if a quicker pulse in an ornamented chant is taken to be the beat, so that there is less ornamentation per beat, the ascribed *k'ilo* can even revert from simple-true to plain, as both examples here demonstrate.

## References

- Arndt, Matthew. (2018.) “Form—Function—Content.” In: *Music Theory Spectrum* 40, no. 2: 208–226.
- Chkhikvishvili, Mother Marta, and Razmadze, Nino (eds). (2010). *Kartuli traditsiuli saeklesio galoba: Gelatis skola (Traditional Georgian Church Hymns: Gelati Monastery School)*. Tbilisi: Petite.
- Cohn, Richard. (2019.) “Damaged Cargo: Concerning the Unfortunate Voyage of Poetic Meter to the Land of the Modern Music-Theory Textbook.” Paper presented at the Forty-Second Annual Meeting of the Society for Music Theory. Columbus, OH.
- Diasamidze, Ekaterine. (2008). “On Some Aspects of Polyphony in Georgian Chanting.” In: *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 466–469. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- St. Ekvtime (Kereselidze) (ed). (1900–1932). *Liturgia mghvdelt-mtavartatvis da mghvdelatvis mteli tsiiori satsirvo sagaloblebi. (Liturgy for Hierarchs and Priests and Chants for Services Throughout the Year)*. Score. Book 1. Georgian National Centre of Manuscripts, Q674.
- Erkvanidze, Malkhaz. (2006.) *Kartuli saeklesio galoba. Gelatis skola: Tormet saufto da udzrav dghesastsaulta (Georgian Church Chant. Gelati School: The Hymns of the Twelve Feasts of Our Lord and Immovable Feasts)*. Vol.2 Editor: Mamisashvili, Nodar. Tbilisi: Church Chant Center of the Patriarchate of All Georgia.
- Erkvanidze, Malkhaz. (2008.) *Kartuli saeklesio galoba. Tsm. Ioane Okropiris tsirva: Gelatisa da Shemokmedis skolebi. (Georgian Church Chant. The Divine Liturgy of St. John Chrysostom: Gelati and Shemokmedi Schools)*. Vol. 5. Editor: Matiashvili, Ketevan. Tbilisi: Church Chant Center of the Patriarchate of All Georgia.
- Erkvanidze, Malkhaz. (2009.) *Kartuli saeklesio galoba. Gelatis skola: Didi markhvisa da zatikis sagaloblebi (Georgian Church Chant. Gelati School: The Lenten Triodion and Pentecostarion Chants)*. Vol. 4. Editors: Kochlamazashvili, Ekvtime, and Matiashvili, Ketevan. Tbilisi: Church Chant Center of the Patriarchate of All Georgia.
- Erkvanidze, Malkhaz. (2018). “Kanonisa da kanonikuri azrovnebis shesakheb kartul traditsiol musikashi” (“On the Canon and Canonic Thinking in Georgian Traditional Music.”) In: *The Eighth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 484–501. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Fairley, Brian. (2019.) “There is No Dogma, but There Is a Frame: Polyphonic Improvisation in the Gurian Trio Song.” Paper presented at the Eighty-Fifth Annual Meeting of the American Musicological Society. Boston.



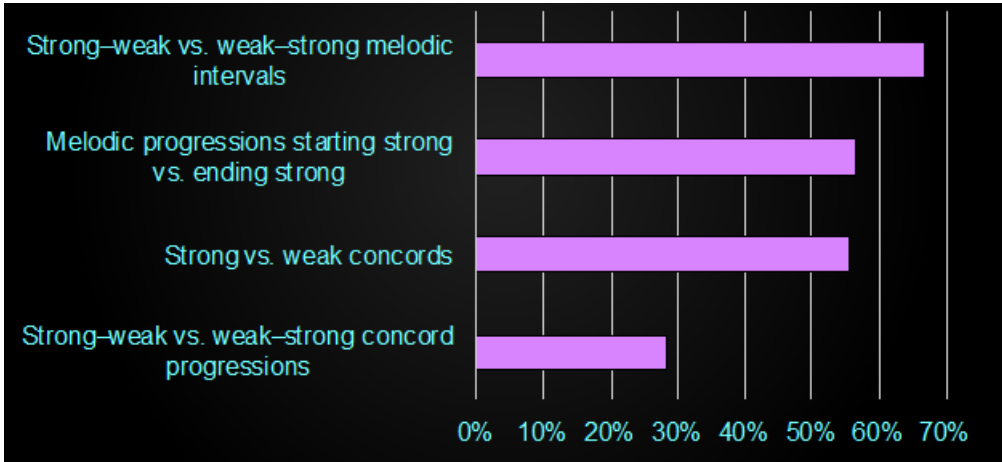
Kane, Frank, and Scherbaum, Frank. (2018). "Using Body Vibrations for Teaching, Visualization and Analysis of Traditional Georgian Singing." In: *The Eighth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 190–197. Editors: Tsursumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Schenker, Heinrich. (1979.) *Free Composition*. Vol. 3 of *New Musical Theories and Fantasies*. New York: Longman.

Shugliashvili, David, ed. (2014). *Kartuli saeklsio galoba: Shemokmedis skola. (Georgian Church Hymns: Shemokmedi School)*. 3rd ed. Tbilisi: Georgian Chanting Foundation, Tbilisi State Conservatoire.

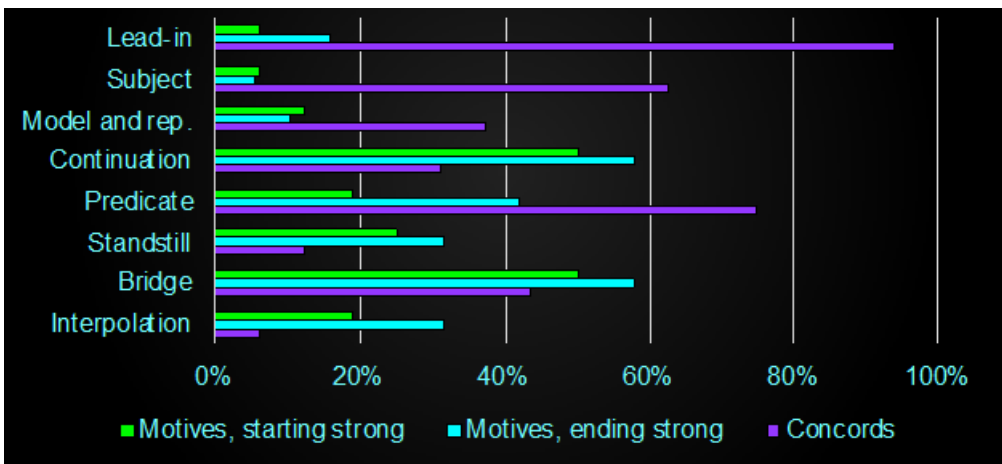
**მაგალითი 1.** მელოდური ინტერვალების, კონკორდის ტიპებისა და პროგრესიის ტიპების ზომების %, რომელთაც გამოავლინეს მნიშვნელოვანი განსხვავებები „ძლიერი“ და „სუსტი“ დროების გამოჩენის სიხშირეში (ეს გამოიხატება მათი შემთხვევითი გამოჩენის განსხვავებაში, რაც 5%-ზე ნაკლებია)

**Example 1.** Percentage of melodic interval sizes, concord types, and concord progression types that showed significant differences in their frequency of appearance with “strong” versus “weak” beats (a significant difference here being one whose probability of chance occurrence is less than 5%).



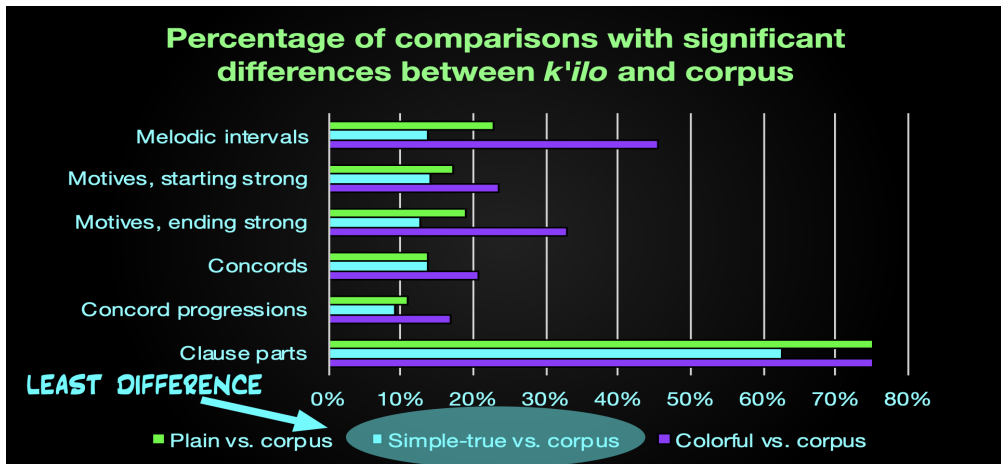
**მაგალითი 2.** მოტივის ტიპებისა და კონკორდის ტიპების პროცენტული მაჩვენებელი, რომლებიც აჩვენებდნენ მნიშვნელოვან განსხვავებს მათი გამოჩენის სიხშირეში კორპუსის კონკრეტული ტიპის ნაწილში და მთლიანად კორპუსში.

**Example 2.** Percentage of motive types and concord types that showed significant differences in their frequency of appearance in a particular type of clause part versus in the corpus as a whole.



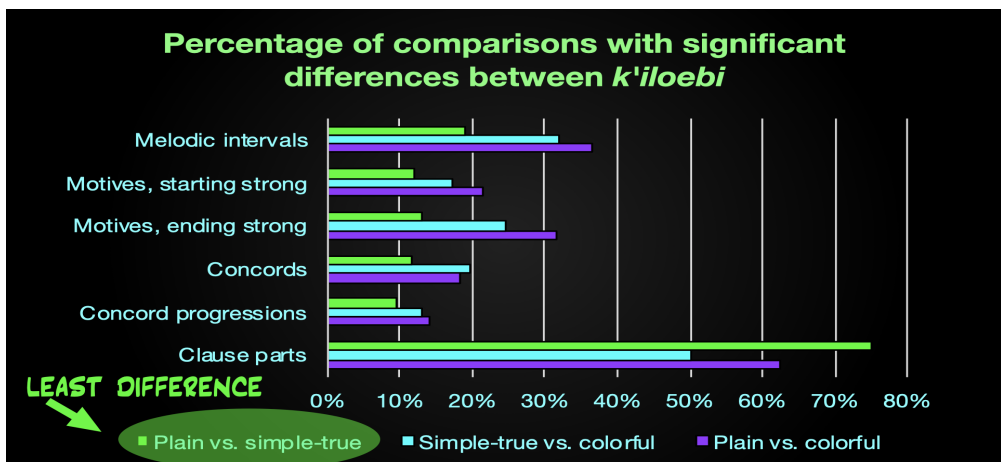
**მაგალითი 3.** მელოდოური ინტერვალის ზომების პროცენტი, მოტივის ტიპები, კონკორდის ტიპები, პროგრესირების ტიპები და კონკრეტული ხმების ტიპები, რომლებიც აჩვენებდნენ მნიშვნელოვან განსხვავებებს მათი გამოჩენის სიხშირეში გალობის ვერსიის კონკრეტულ ტიპში

**Example 3.** Percentage of melodic interval sizes, motive types, concord types, progression types, and clause part types that showed significant differences in their frequency of appearance in a particular type of chant versus in the corpus as a whole.



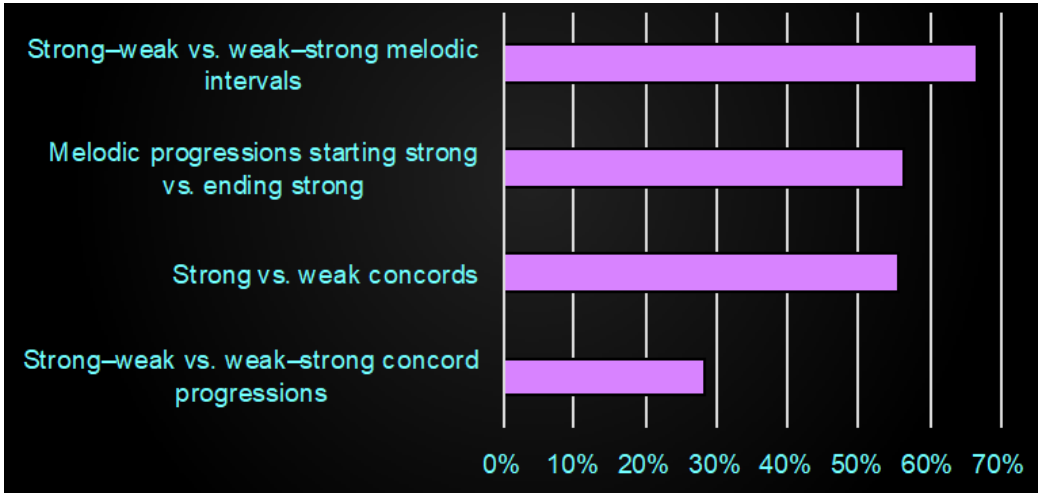
**მაგალითი 4.** მელოდოური ინტერვალის ზომების, მოტივის ტიპების, კონკორდის ტიპების, პროგრესირების ტიპებისა და ხმების ტიპების პროცენტული მაჩვენებელი, რომლებიც აჩვენებენ მათი გამოჩენის სიხშირეში მნიშვნელოვან განსხვავებას ერთი ტიპის გალობის სხვა ვერსიასთან შედარებით.

**Example 4.** Percentage of melodic interval sizes, motive types, concord types, progression types, and clause part types that showed significant differences in their frequency of appearance in one type of chant versus another.



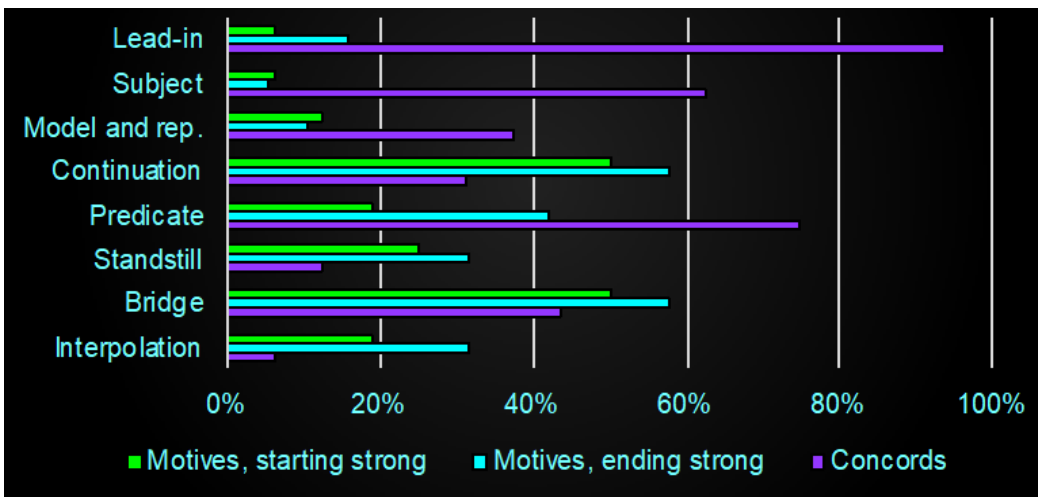
**მაგალითი 5.** მოტივის ტიპები, რომლებიც დაკავშირებულია „ჯვრის“ მოტივთან (აღნიშნულია, როგორც „ძირითადი“).

**Example 5.** Motive types related to the “cross” motive (labeled “prime”).



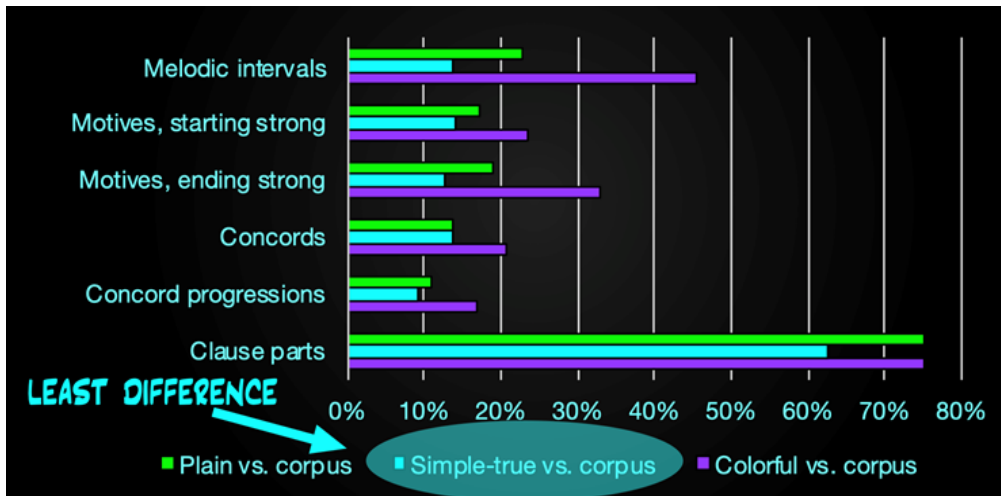
**მაგალითი 6.** სამი ერთმანეთთან დაკავშირებული საგალობლის ორნამენტის დაშლა მხოლოდ ჯვრის მოტივის ფორმების გათვალისწინებით (ჩხიკვიშვილი და რაზმაძე, 2010: №4, 41; ბ. იქვე: № 16 (მარტივი-ნამდვილი), 50; გ. იქვე: № 71 (სადა)189; მეტრი ეკუთვნის ავტორს).

**Example 6.** Decomposition of ornamentation through comparison of three related chants, considering only forms of the cross motive. a. Chkhikvishvili and Razmadze, 2010: no. 4, 41; b. *ibid.*: no. 16 (simple-true), 50; c. *ibid.*: no. 71 (plain), 189; meter mine.



**მაგალითი 7.** ორნამენტის დაშლა ოთხი მონათესავე საგალობლისა და ჰოპოტეტური ეტაპის შედარებით, მხოლოდ ჯვრის მოტივის ფორმების გათვალისწინებით (ჩხიკვიშვილი და რაზმაძე, 2010: №1, 40 ბ. ჰოპოტეტური ეტაპი; გ. იქვე: № 83 (მარტივი-ნამდვილი), 210; დ. იქვე: № 10 (მარტივი-ნამდვილი) 44; ე. იქვე: №79 (სადა) მეტრი ეკუთვნის ავტორს.

**Example 7.** Decomposition of ornamentation through comparison of four related chants and a hypothetical stage, considering only forms of the cross motive. a. Chkhikvishvili and Razmadze, 2010: no. 1, 40; b. hypothetical stage; c. ibid.: no. 83 (simple-true), 210; d. ibid.: no. 10 (simple-true), 44; e. ibid.: no. 79 (plain), 203; meter mine.



**ევქარისტიული კანონის მოძალადური სტრუქტურები ქართულ გალობაში  
(აღმოსავლეთისა და დასავლეთის საქრისტიანოს ადგილობრივი  
სამგალობლო ტრადიციების კონტაქსტში)**

საღვთო ლიტურგიის ცენტრალური მომენტის — ევქარისტიის საგალობლები ინტონაციური ერთიანობით გამოირჩევიან. ევქარისტიის მუსიკალური მთლიანობის განმარტობელი ინტონაციური მოდელები, ლიტურგიკული ქმედებიდან გამომდინარე, წირვის მსახურების ფარგლებში, ევქარისტიული კანონის გარეთაც გვხვდებიან. მაგალითად, მცირე შესვლისა და დიდი შესვლის თანმდევი საგალობლების ლიტურგიკული კავშირი მუსიკალური კავშირებითაცაა ხაზგასმული. ამ თავისებურების წარმოჩენას ჩვენი ვრცელი ნაშრომი მიეძღვნა (ჩხეიძე, 1998). დღევანდელ მოხსენებაში კი ევქარისტიული საგალობლების ჰანგის სტრუქტურას სხვა რაკურსში განვიხილავთ. კერძოდ, შევეცდებით მეცნიერთა მიერ ბიზანტიური, რუსული და დასავლეთევროპული გალობის ტრადიციებში ევქარისტიული კანონის საგალობლებში დანახული კანონზომიერებების ქართულ გალობასთან მიმართება წარმოვაჩინოთ.

ევროპული წერილობითი წყაროების შესწავლის საფუძველზე მეცნიერები ასაბუთებს, რომ ბიზანტიური „წმინდა არსი“ თავისი კილოური სტრუქტურებით მსგავსებას ამჟღავნებს დასავლეთის ეკლესიის სხვადასხვა ადგილობრივ სამგალობლო ტრადიციას კუთვნილ ანალოგიურ საგალობლებთან. ამ კავშირების მიზეზებს მეცნიერი ევქარისტიის საგალობლების წარმომავლობის არქაულობაში ხედავს (Levi, 1958–63). ჩვენი აზრით, არქაულობასთან ერთად, ამ საგალობელთა ჰანგების სტრუქტურას მათი ფიქსაციის თავისებურებებიც უნდა განსაზღვრავდნენ.

როგორც ცნობილია, ევქარისტიული საგალობლები მთელს საქრისტიანოში დიდი ხნის განმავლობაში მრველის მიერ სრულდებოდა, მათი გადანაცვლება მგალობელთა რეპერტუარში და შესაბამისად, მათი ფიქსაცია სხვა საგალობლებთან შედარებით, გაცილებით გვიან განხორციელდა. ცნობილია, რომ ეს საგალობლები არ ექვემდებარებიან რვახმის სისტემას და ნევმებით ჩაწერის შემდეგაც, მათთან ხმის მითითებას არ ვხვდებით<sup>1</sup>.

განვიხილოთ, როდის იღებს სათავეს საგალობელთა ფიქსაცია სხვადასხვა ადგილობრივ ტრადიციებში. ევქარისტიული ანაფორის ტექსტების ნევმირება ბიზანტიურ ტრადიციაში XIII–XIV საუკუნეების მიჯნას განეკუთვნება და აკოლუთიების ტიპის კრებულების გავრცელებასთან არის დაკავშირებული<sup>2</sup> (Levi: 1958–63). გალობის რუსულ ტრადიციაში აღნიშნული საგალობლების ჰანგის ფიქსირება, ანალოგიურად, გვიან პერიოდს — XVII ს. განეკუთვნება. მსგავსი სურათი გვხვდება გალობის ქართულ ტრადიციაშიც. კერძოდ, ლიტურგიის საგალობლებიდან უძველეს (შუა საუკუნეების) და შედარებით გვიანი პერი-

<sup>1</sup> ქართულ ტრადიციაში ზოგიერთ სამგალობლო კრებულში მოცემული რუბრიკები (მაგ: წმინდაო ღმერთო მე-4 ხმისა, ან მე-2 ხმისა) იშვიათია, გვიანი პერიოდის მოვლენას წარმოადგენს და დაკავშირებულია რვახმის საგალობლის ჰანგზე წირვის ტექსტების განყოფის პრაქტიკასთან.

<sup>2</sup> აკოლუთია, როგორც სამგალობლო კრებულის ჩამოყალიბება იოანე კუკუზელის სახელს უკავშირდება. ეს კრებულები აერთიანებდა სადღელამისო ციკლის მდგრად საგალობლებს. პირველი ასეთი აკოლუთია განეკუთვნება 1336 წელს. იგი პირველი კრებულია, რომელიც წირვის ანაფორის საგალობლების ნევმირებულ ტექსტებს შეიცავს.

ოდის (XVIII-XIX სს.) ნევმირებულ ლიტურგიკულ კრებულებში არ გვხვდება ექვარისტის საგალობლები. ნევმებით ფიქსირებულ ექვარისტის საგალობლების შემცველ ჩვენამდე მოღწეულ ხელნაწერებს შორის, ყველაზე ადრეულია 1802 წლით დათარიღებული ნუსხა (H-657), რომელიც კირიონ ეპისკოპოსის კუთვნილება იყო. მასში სხვა საგალობლებთან ერთად მუსიკალური ნიმუშებითაა აღბეჭდილი „წმინდაო, წმინდაო“ და „შენ გიგალობო“. ცოტა უფრო ადრე, XVII ს-ის „ჭრელის ნუსხაში“<sup>3</sup> ექვარისტის საგალობლებთან ერთად ვხვდებით წირვის ორდინარიუმის სხვა საგალობლების („მოვედით თაყვანი ვსცეთ“, „რომელი ქერაბინთა“, „ღირს არს და მართალ“, „წმინდაო, წმინდაო“, „წყალობა, მშვიდობა“, გრძელი „ამინ“-ი და ა. შ.) ჰანგის ვერბალურ ახსნასაც. ესე იგი ჰანგის ფიქსაციის ფაქტს. ამრიგად, XVII საუკუნეში უკვე დასტურდება წირვის „ჭრელი“ ვარიანტების დაფიქსირების ფაქტი. ასეთი სურათია საგალობელთა კრებულებში.

რაც შეეხება მეორე წყაროს — ჟამისწირვის ჩვენამდე მოღწეულ ქართულ ტექსტებს, სამწუხაროდ ისინი არ გვაძლევენ საშუალებას თვალი გავადევნოთ პროცესს და დაზუსტებით ვთქვათ, როდის გადაინაცვლა მრევლისათვის განკუთვნილმა ფრაზებმა მგალობელთა „რეპერტუარში“. ვინაიდან ტექსტებში არსებული რუბრიკები<sup>4</sup> ძალზე მწირი და ხშირად, არასრულია. უცნობია ასევე, თუ რამდენად შეესაბამებთან და ზუსტად ასახავენ ისინი თანადროული ღვთისმსახურების აღსრულების რეალურ სახეს — მსახურებაში ჩართული მრევლისა და მგალობელთა ფუნქციებს.

ჩვენ ადრე გამოეთქვამდით მოსაზრებას, რომ არ არის გამოორციხული, ტექსტში არსებული მინიშნება, როგორცაა „თქუას ერმან“, მხოლოდ ძველი ტრადიციის ამსახველი იყოს (ჩხეიძე, 1998). თუმცა, სხვა ადგილობრივი ეკლესიების პრაქტიკის გათვალისწინება და ქართული ხელნაწერების შესწავლა გვიჩვენებს, რომ საქართველოშიც მსგავს ტენდენციებს ჰქონდა ადგილი.

საინტერესოა, რა სურათს ქმნის ჟამისწირვის ტექსტებზე დაკვირვება მრევლისა და მგალობელთა ფუნქციების დიფერენცირების თვალსაზრისით.

ცნობილია, რომ ადრეული პერიოდის ტექსტები დაკარგულია, რაც მოღწეულია, უმეტესად დაზიანებული ან არასრული სახით მოიპოვება. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრის ფონდებში დაცულ ხელნაწერთაგან კონდაკებისა და ჟამისწირვის ტექსტების უმრავლესობა XVIII ს-ისაა, რომლებიც ანტონ კათალიკოსის მიერ ჩასწორებულ რედაქციას განეკუთვნებიან და ამიტომ მეცნიერ-მკვლევართა დიდ ინტერესს იმსახურებენ. უფრო ძველი ნუსხებიდან ზოგიერთი ფრაგმენტულია და რამოდენიმე ფურცლით არის წარმოადგენილი<sup>5</sup>.

XI-XII საუკუნეებიდან შემორჩენილ კონდაკებსა და ჟამისწირვის ტექსტებში<sup>6</sup> რუბრიკებით გამიჯნულია მრევლისა და მგალობელთა რეპერტუარი. მგალობელთა შესრულებასთან დაკავშირებული რუბრიკა ასეთია: „და თქუან გალობაჲ“ ან კიდევ, „თქუან მგალობელთა დიდებაჲ და ოხითაჲ“ ან პირდაპირ — „მგალობელმან — ალილუია“ და ა.შ. მრავლის მონაწილობა გამოხატულია შემდეგ ფრაზით: „ერმან: „მოვედით თაყ-

<sup>3</sup> იგულისხმება სამუსიკო დამწერლობის ვერბალური სისტემა, რომელიც საქართველოში ინტენსიურად გვხვდება XVII-XVIII საუკუნეებში.

<sup>4</sup> რუბრიკები (ლათ. ruber ნითელი) სხვადასხვა შინაარსის შენიშვნები, რომლებიც კომენტარს უკეთებენ წმინდა მსახურების ქმედებს. იგი ჟამისწირვის ტექსტში ნითელი ფერით აღინიშნება, რითაც გამოეყოფა ყველაზე არსებით, ლოცვით მონაკვეთებს.

<sup>5</sup> ესენია: Q189 იგ. XV ს. (2 ფურცელი), 189 იგ. XVII ს (7 ფურცელი), S — 3946 (1 ფურცელი), H 536 (6 ფურცელი), H 3200 (5 ფურცელი), H 3201 (3 ფურცელი), H 3231 (1 ფურცელი) და ა.შ.

<sup>6</sup> საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ხელნაწერები: H 531; sin. 89; S 4980.

ვანი-ვსცეთ“ ან „და იწყოს ერმან: „რომელი ქერაბინთა საიდუმლო“. ამ ხელნაწერის თანახმად მრევლი ასრულებდა კვერეკის საპასუხო მუხლებს, ყველა პასუხს მღვდლის დალოცვაზე, დიაკვნის მონოდებაზე, „მრნამსს“, ევქარისტულ კანონში „ღირს არს“-ს, „წმინდა არს, წმინდა არს“-ს, „შენ გიგალობთ“-ს. მსახურებაში ჩართული სუბიექტების რეპერტუარის დიფერენცირების ანალოგიურ სურათს წარმოადგენენ XVI ს-ის გელათური კონდაკი და ვახტანგ VI-ის დასტამბული კონდაკი.

ევქრისტული კანონისა და სხვა მდგრადი (უცვლელი) საგალობლების მგალობელთა შესრულებაზე მინიშნება პირველად ერეკლე მეფის დროს დასტამბულ კონდაკში (1783 წ.) დასტურდება, სადაც მრევლის მონაწილეობა მხოლოდ „მრნამსი“-ს და „მამაო ჩვენო“-ს თქმით ამოიწურება. ეს ტრადიცია გრძელდება შემდგომი პერიოდის გამოცემულ კონდაკებშიც (მაგალითად, 1895 წ. ხელაძის სტამბაში დაბეჭდილ კონდაკში). ამრიგად, ქართული წყაროების მიხედვით, ევქარისტული საგალობლების ჰანგების ფიქსირება ბიზანტიურ და რუსულ ტრადიციაზე გაცილებით გვიან — XVIII ს-ში ხდება. ამრიგად, ერეკლე II-ის მხრიდან ქართული საგალობო ტრადიციის ალორძინებისკენ მიმართულმა რეფორმამ ასახვა ჰპოვა როგორც უამისწირვის ტექსტებში, ისე საგალობელთა კრებულებში.

რამდენად პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, ჰანგის დაცვის და შენარჩუნების გარანტი არა მისი ფიქსაცია, არამედ ზეპირი გადაცემის ფორმაა. სამგალობლო კულტურების ისტორიის შესწავლა აჩვენებს, რომ ნოტაცია ჰანგების ფიქსაციასთან ერთად ტრადიციულის რედაქტირების, ახლებური ინტერპრეტირების შესაძლებლობას აჩენს. აქედან გამომდინარე, ევქარისტული საგალობლების ჰანგების არქაულ შრეს კრებულებში მათი ფიქსირების პერიოდამდე XVIII ს-მდე უნდა მოვლნია.

აღსანიშნავია, რომ წირვის ორდინარიუმის საგალობლების ინტონაციური საფუძვლები კვერეკის მარტივ, სადა ჰანგშია კოდირებული. წირვის ინტონაციური მრავალფეროვნება და სიმდიდრე სათავეს სწორედ კვერეკსების მელოდიური მოდელიდან იღებს (მაგ. 1).

ამ მოკლე, სხარტი მელოდიური მოდელის ჰორიზონტალური, თუ ვერტიკალური გარდაქმნის შედეგად იბადება საგალობლების ინტონალური მრავალფეროვნება. მოცულობით განსხვავებულ წირვის საგალობელთა ტექსტებში მუშავდება ერთი და იგივე მოდალური კომპლექსი (მაგ. 2).

ცნობილი მეცნიერის მუსიკოლოგის ირინა ლოხოვაია რუსული ხელნაწერების შესწავლის საფუძველზე აღნიშნავს, რომ „საუკუნეების განმავლობაში ზეპირად გადაცემულ ევქრისტის საგალობლებს არ აქვთ ხმაზე მინიშნება, და როგორც ცნობილია ისინი არ შეიცავენ კოდიფიცირებულ საქცევებს, რომლებიც ხასიათდებიან ზნამეწური ორთოგრაფიის შესაბამისი ნიშნების-ზნამეწების სტაბილური თანმიმდევრობებით. თუმცა, გრაფიკის ვარიანტურობა და ზოგჯერ, განსხვავებული წაკითხვის შესაძლებლობების გათვალისწინებაც კი, არ უშლის ხელს XVI-XVII საუკუნეებში დაფიქსირებული ვარიანტების ანაფორის ერთი და იგივე ვერსიიდან წარმომავლობის დანახვას. უფრო მეტიც, ძალიან ცხადად ჩანს, რომ „მათში ერთი და იგივე მოდალური კომპლექსი მუშავდება“ (Лоховая, 2011). ამ კომპლექსს მეცნიერის მოსაზრებით წარმოქმნის საყრდენები ტონზე ფა — „ღირს არს და მართალ“, და „შენ გიგალობთ“, ზედა საყრდენი სოლ-ზე, და დამაბოლოებელი ტონი — რე-ზე. ავტორი ხაზს უსვამს მელოდიური მოდელის კვარტულ სტრუქტურას<sup>7</sup> (მაგ. 3).

ბიზანტიური გალობის ნიმუშებში ანალოგიურ მოვლენაზე საუბრობს ლივი და ისიც კვარტულ სტრუქტურაზე ამახვილებს ყურადღებას (მაგ. 4).

თუ ამ მაგალითებს შევუდარებთ ქართულ გალობის ნიმუშებს, მიუხედავად რუ-

<sup>7</sup> მაგალითები წარმოდგენილია ი. ლოხოვაიას დამონებულ ნაშრომიდან.



სული, ბიზანტიური და ქართული წყაროების მელოდიური ხაზში არსებული სხვაობისა, ადვილად შევნიშნავთ სხვადასხვა ადგილობრივ ტრადიციებში მოდალური საფუძვლების საოცარ ერთიანობას. ორივე შემთხვევაში სახეზეა მოდელების კვარტული ამბიტუსი. ბიზანტიური და რუსული საგალობლების ტეტრაქორდული სისტემა ეხმიანება ქართული საგალობლის კილოურ სტრუქტურაში კვარტული ინტერვალური საყრდენის არსებობას.

ამრიგად, ძველი ტეტრაქორდის კვარტული სტრუქტურა, რომელიც საფუძვლად უდევს ბიზანტიური და რუსული ანაფორის საგალობლებს, თავისებური ფორმით მჟღავნდება ქართულ საგალობლის კილოურ კონფიგურაციაში — კვარტული ინტერვალური სტრუქტურის მქონე მელოდია-მოდელის ბირთვში.

თუ დასავლურ, ბიზანტიურ ან რუსულ ტრადიციაში ანაფორის საგალობლები ამოზრდილია ტეტრაქორდულ სტრუქტურაზე დაფუძნებული კილოს ნიალიდან და საერთო მოდელი უდევთ საფუძვლად, ქართულ ტრადიციაშიც (ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს ლიტურგიის საგალობელთა ერთობლიობა) არსებობს ერთი ინტონაციური წყარო (რომელიც განსხვავდება კანონიზირებული ხმათა სისტემის ჰანგებისაგან). იგი ფუნქციონირებს არა აბსტრაგირებული კილოური მოდელის, არამედ მელოდიური მოდელის სახით. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს ქართულ საგალობელში კილოს იმ სუბსტანციას, რასაც ჩვენს წინა გამოკვლევებშიც აღვნიშნავდით. კერძოდ, კილოს მელოდიურ არსს, რომელსაც დასავლეთევროპული, ან ბიზანტიური და რუსული ტრადიციისაგან გასხვავებით ბგერათრივის ფორმით თეორიული აბსტრაგირება და განზოგადება არ განუცდია.

ამ მოვლენას ზუსტად ჩანვდა კომპანისკი, ცნობილი რუსი კომპოზიტორი და მუსიკისმცოდნე, რომელმაც ქართული ლიტურგია მდიდარ სკას, მასში არსებული, ზოგჯერ შეუმჩნეველი ინტონაციური კავშირები კი — ფიჭის ერთგვაროვანი უჯრედების მსგავსებას და უჩინარ შედუღებებას შეადარა (Компанейский, 1902).

ეკქარისტიის მუსიკალური ერთიანობის განმაპირობებელი კილოური მოდელები, წირვის მსახურების ფარგლებში, ლიტურგიკული ქმედებიდან გამომდინარე, ეკქარისტიული კანონის გარეთაც გვხვდებიან და განმსჭვალავენ მთელს ლიტურგიას. ხუნდაძისეული წირვის ვერსიაში (ხუნდაძე, 1911) ასეთი გამჭოლი ბრუნვის როლს ასრულებს შემდეგი ნაგებობა (მაგ. 5).

ეს ბრუნვა პირველად ჩნდება საგალობელში „მხოლოდმოზილი ძე“, ყოველი მუხლის ბოლოს. გვხვდება „მომისხენენში“ სადაც გადაადგილებულია სეკუნდით ქვევით (მაგ. 6).

„მხოლოდმოზილი“ და „მომისხენენის“ ინტონაციური კავშირი მხოლოდ ამ ნაგებობათა მსგავსებით არ ამოიწურება. მაგალითში წარმოდგენილი ამ საგალობელთა ვარიანტულად მსგავსი მონაკვეთები (მაგ. 7 ა, ბ). „მხოლოდმოზილს“ მუხლის დამაბოლოებელი ბრუნვა აკავშირებს შემდეგ საგალობლებთან: ა) რომელი ქერაზინთა“ (მაგ. 8); ბ) „და ვითარცა მუფისა“, გ) „ღირს არს და მართალ“ დ) „წმინდაო, წმინდაო“, ე) „შენ გიგალობთ“ (მაგ. 9);

კარბელაშვილის წირვის წესშიც გამოიყოფა დამახასიათებელი ტიპური ბრუნვები. ასეთია საგალობელთა შუა საკადანსო მიმოქცევაში გამოყენებული ნაგებობა. იგი გვხვდება ინტონაციურად მონათესავე წირვის შემდეგ საგალობლებში: „მოვედით თაყვანი ვცეთ“, „წმინდაო ღმერთო“, „რომელი ქერაზინთა“ და ეკქარისტიულ კანონში (კარბელაშვილი, 1899).

ამრიგად, ქართული გალობის ტრადიციაში **ეკქარისტიული კანონის მოდალური სტრუქტურების** კვლევამ ბიზანტიურ, რუსულ და დასავლეთის ეკლესიის ლიტურგიკულ პრაქტიკის კონტექსტში დაგვანახა სხვადასხვა ადგილობრივი ეკლესიებში პარალელური მოვლენების არსებობა, რაც დაკავშირებულია ამ მოდელების მსგავს საფუძვლებთან და ინტონაციურ წყაროსთან, მრევლისმიერი შესრულების პრაქტიკიდან მათ წარმომავლობასთან.

ამრიგად, დადგინდა, რომ სხვადასხვა ადგილობრივ ტრადიციების საგალობლებში მელიოდური ხაზსა და ინტონაციებში არსებული გასხვავებების მიუხედავად, ანაფორის საგალობლებისათვის დამახასიათებელია განვითარების საერთო ფორმები, რაც მარტივი მელიოდური ფორმულის ვარიანტულ გამეორებაში/გარდაქმნაში გამოიხატება. ეს მათ გასხვავებს რვახმის სიტემისთვის დამახასიათებელი კომბინატორული ტექნიკით აკინძული საგალობლებისაგან.

დასასრულს, წირვის საგალობელთა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ევქრისტიული კანონის მოდალური სტრუქტურები ლიტურგიის მუსიკალური ნაწილის კომპოზიციურ ერთიანობას უზრუნველყოფენ. მათი ინტონაციური წყარო კი დაკავშირებულია უცვლელი საგალობლებთან; იმ რეპერტუართან, რომელთა შესრულება ეკისრებოდა არა 'თვნიერ კანონისა მიერ განწესებულთა მგალობელთაჲსა, რომელნი საფსალმუნეთა ზედა აღავლენენ გალობად დიფთერაჲთა' (დიდი სჯულისკანონი), არამედ სრულიად ეკლესიას — მრევლს, ან მონასტრის კრებულს. წირვის ცვალებადი ნაწილის — პროპრიუმის საგალობელთა ფონზე უფრო აშკარად წარმოჩინდება მდგრადი ლიტურგიკული ერთეულის როლი და მნიშვნელობა წირვის მუსიკალურ-ლიტურგიკული ციკლის გამთლიანების გზაზე.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- დიდი სჯულისკანონი. (1975). ბერძნულიდან თარგმნა არსენ იყალთოელმა. გამოსაცემად მოამზადეს: ე. გაბიძაშვილმა, ე. გიუნაშვილმა, მ. დოლაკიძემ, გ. ნინუამ. თბილისი: მეცნიერება.
- კარბელაშვილი, ვასილ (1899). *წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესი*. თბილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.
- ჩხეიძე, თამარ. (1997). *საღვთო ლიტურგია ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში (მუსიკალურ-ლიტურგიკული ასპექტი)*. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი. 1997.
- ხუნდაძე, რაჟდენ. (1911). *ქართული გალობა, ლიტურღია*. თბილისი: ელექტრომბეჭდავი სტამბა ა. კერესელიძისა.
- Levy, Kenneth. (1958-63). "The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West". In: *Annales Musicologiques* 6, Pp. 7-67.
- Компанейский, Николай. (1902). РМГ, 1902, №42, Стб. 1003.
- Лозовая, Ирина. (2011). "Модальный комплекс певческих текстов Анафоры и система Октоиха". Гимнология. Вып. 6: Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика. С. 330-343. Ред. И. Лозовая. Москва: МГК.

TAMAR CHKHEIDZE  
(GEORGIA)

MODAL STRUCTURES OF EUCHARISTIC CANON  
IN GEORGIAN CHANTING TRADITION  
(In the context of Local chanting traditions of East and West Christendom)

The central moment of the **Divine Liturgy** – Eucharistic chants differ with intonation unity. Proceeding from liturgical action, intonation models conditioning musical unity of Eucharist, are encountered outside of Eucharistic Canon while liturgy. For example, the liturgical connection of chants accompanying the Little Entrance and Great Entrance is underlined by musical connections as well. Our thorough research was dedicated (Chkheidze, 1998) to demonstrate this peculiarity. In the present-day paper, we will discuss the structure of the melody of Eucharistic chants from the different approach. Particularly, we will try to demonstrate the connection of the Byzantine, Russian and West European chant traditions with Georgian chanting and discuss regularities observed in the Eucharistic canon chants by scientists.

At the basis of studying European manuscript sources, the scientists prove that the Byzantine “Sanctus” reveals resemblance with analogical chants of different local chanting traditions of Western Church. The scientists see the reasons of these connections in the archaic origin of Eucharistic chants (Levi, 1958–63). Together with archaism, fixation peculiarities define the melodic structure of these chants.

As it is well-known, parish had been performing Eucharistic chants throughout Christendom for a long time. Their replacement in the chanters’ repertoire and correspondingly, their fixation together with other chants were carried out relatively later. It is known that, these chants don’t subordinate to *ochtoechos* system and even after their written down by neumes, we don’t encounter the indication of *echos* with them<sup>1</sup>.

Neumatic fixation of Eucharistic Anaphora in the Byzantine tradition belongs to the boundary of XIII-XIV centuries and is linked with spreading of collections of the *Akolouthia*<sup>2</sup> type liturgical book (Levi, 1958–63).

The fixation of chants’ melody in the Russian tradition chanting, analogically, belongs to later period - XVI c. We encounter the similar situation in the Georgian chanting tradition. Particularly, we don’t encounter Eucharistic chants in liturgical books with neumas of comparatively later period (XVIII-XIX cc.) and in ancient (middle Ages) collections of liturgical chants. Among survived manuscripts of Eucharistic chants fixed with neumes, the earliest is the list dated back to 1802 (H-657) which was the bishop Kyrion’s possession. “**Holy, holy, holy**” and “**We praise thee**”

<sup>1</sup> In the Georgian tradition, the rubrics given in some hymn collections (eg, Holy God of the 4<sup>th</sup> or 2<sup>nd</sup> echos) are rare. Such Rubrics are belonging to the late period and are related to the practice of arranging liturgy texts to the tune of the *Ochtoechos* hymn.

<sup>2</sup> Establishing of a *Akolouthia* is associated with the name of John Kukuzeli. These collections combined the hymns of the daily cycle. The first such *Akolouthia* belongs to 1336. It is the first collection of Anaphora hymns, accompanied by the neumas.

comprising it, together with other chants are imprinted with musical signs. A bit earlier, in XVII century List of *Chreli*<sup>3</sup>, we encounter the verbal explanation of the tune of other chants of liturgy ordinarium together with Eucharistic chants: ***O come, let us worship, Let us, the Cherubim, Meet and right is it, Holy, holy, holy, a mercy of peace, Long amen*** and so on.). Thus, already in the XVII century, the fixation of “Chreli” variants of Liturgy is proved. Such situation is in the chants collections as well.

Concerning the second source – the survived Georgian texts of liturgy, unfortunately they don’t give us the possibility to observe the process and prove, when the phrases envisaged for parish were replaced in chanters’ repertoire. The rubrics<sup>4</sup> existing in texts are of small number and often not complete. It is also unknown how the rubrics correspond and precisely depict a contemporary form of Divine service – the parish and chanters’ functions involved in the service. It is not excluded that, such indication in the text – “says people” can depict only old tradition.

Though, taking into consideration the practice of other local churches and studying of Georgian manuscripts show us, that the similar tendencies took place in Georgia. It is interesting, what kind of picture is created by observing texts of Liturgy with the point of view of differentiating parish and chanters’ functions. Unfortunately, the texts of earlier middle ages period are lost; those survived are mostly damaged and obtained in the imperfect form.

The majority of texts of Liturgy from the collection of the National Centre of manuscripts belong to XVIII and are edited by Anthon I of Georgia (Catholicos-Patriarch) and they deserve much interest of scientists and researchers. From the oldest lists, some are fragmentary and presented with the several pages<sup>5</sup>.

The parish and chanters’ repertoire are differentiated by rubrics in the texts of service book and Vespers retained from XI and XII centuries. The rubrics connected with the chanters’ performing are thus: ***should say chant***, or Chanters ***should say Gloria and troparion***; or directly, Chanters – ***alleluia*** and so on. The parish participation is expressed with this phrase: ***Parish: O come, let us worship, or and parish should start - Let us, the Cherubim*** In accordance with this manuscript, the parish was performing prayer reciprocal stanzas, all answers to a priest’s blessing, deacon’s appeal, ***The Nicene Creed, Meet and right is it, Holy, holy, holy, We praise thee*** in Eucharistic canon. The XVI century Book of service from Gelaty monastery and Vakhtang VI’ of Kartli’s printed book present the analogical picture of repertoire differentiation of subjects involved in service.

The indication to chanters’ performing of Eucharistic canon and other ***Ordinarium*** (stable, unchanged) chants is proved first in the book printed during King Erekle’s time (1783) where parish’ participation is ended with the ***Nicene Creed, and Lords’ prayer***. This tradition is continued in other editions issued in further periods (for example, liturgical book (*Kondak*) printed at Kheladze’s printing-house. 1895) Thus, according to Georgian sources, fixation of Eucharistic chants melodies on Byzantine and Russian tradition happened far later in XVIII c. Thus, the reform directed to res-

<sup>3</sup> The *Chreli* system was discussed at the First International Symposium of Polyphony in a report – “The *Chreli* System in Georgian Chanting Practice” – co-authored by M Andriadze (see Proceedings of the First International Symposium on Traditional Polyphony. Tbilisi, 2003, pp. 442-457. in Georgian and English).

<sup>4</sup> The Rubrics (Lat. rubber, red) commentaries on the actions that describes role of participant of the Service. It is marked in red color in the main text, thus distinguishes the most essential, prayer passages.

<sup>5</sup> Manuscripts: Q-189 ig – XVc. (2 fol), Q-189 ie. XVIIc. (7 fol), S – 3946 (1 fol), H- 536 (6 fol), H-3200 (5 fol), H- 3201 (3 fol), H 3231 (1 fol) etc.

toration of Georgian chanting tradition from King Heraclius II 's side finds its depiction in the texts of Vespers and chant collections.

It must have been paradoxical, that the guarantee of protection of melody and its preserving is not its fixation but oral transmission form. Studying of chanting cultures shows that notation together with fixation of melodies is the new interpretation and editing of the traditional one. Proceeding from this, the archaic layer of Eucharistic chants must have been survived until XVIII c., until period of fixation their tunes in liturgical books.

It is remarkable, that the intonation basics of Liturgy-*Ordinarium* chants are codified in the simple and plain tune of *Ektenia*. The intonation richness and diversity of liturgical chants take the beginning from the melodic model of Ektenia (ex.1).

As a result of horizontal or vertical transformation of these short, quick melodic models, the intonational diversity of chants originates. One and the same modal complex is processed in the texts of chants with different volume (ex. 2).

At the basis of studying of Russian manuscripts, the well-known Russian musicologist Irina Iozovaia denotes: "During centuries, the chants transmitted orally don't have parts indication and as it is known, they don't contain codified sections which are characterized with stable sequence of sign-*znamens* in consequence of *znamennian* notation. Though, variability of graphics and sometimes, even taking into consideration a different reading, don't interfere to see the origin of variants from one and the same anaphora version fixed in the XVI-XVII cc. Moreover, it is clearly seen, that "one and the same modal complex is processed in it" (Iozovaia, 2011). This complex created by the stable tone on F "**We praise thee, Holy, holy, holy**". Upper dependent on Sol and the ending tone on – D. Also, low supporting tones - C are used in some lists (ex. 3).

Levi also speaks about the analogical occurrence of Byzantine chanting models and focuses the attention on fourth structure (ex. 4).

If we compare these examples with the models of Georgian chanting, despite difference, existing in Russian, Byzantine and Georgian melodic line, we will easily notice the surprising unity<sup>1</sup> of modal principles in different local traditions. In both cases, we see the fourth intervallic structure. The tetrachordic system of Byzantine and Russian chants corresponds to the existence of the interval fourth dependents in mode structure of Georgian chants.

Thus, the fourth structure of old tetrachord, which is the base of Byzantine and Russian anaphora chants is revealed in a peculiar form in mode configuration of Georgian chants – in the structure of melody models, based on the cell of interval fourth.

If Anaphora chants originate from the depth of mode based on *tetrachordic* structure in Byzantine and Russian traditions and are established on a common model, in Georgian tradition as well (it means the melodic unity of liturgy chants) there is one intonation source (which differs from melodies, based on canonized tunes of *Ochtoechos* system). Mode functions in the form of melodic model and not as an abstractive mode model. This proves once more a mode substance in Georgian chanting which we observed in previous researches. Particularly, the melodic essence of mode which didn't suffer a theoretical abstracting and generalization in difference from Western European or Byzantine and Russian traditions.

The well-known Russian composer and music scientist Kompaneiskii<sup>6</sup>, precisely realized this

---

<sup>6</sup> Russian Composer (1848–1910).

occurrence. He compared Georgian liturgy to a rich hive and sometimes unnoticeable intonation connection existing in it - to similarity of uniform cells and unseen cementing. (Компанейский, 1902).

Melodical models conditioning the musical unity of Eucharistic Canon, in the frames of liturgy, proceeding from liturgical service, are encountered outside Eucharistic canon and inspire the whole liturgy. In liturgical chant written by R. Khundadze (Khundadze, 1911) the following structure performs the role of such penetrating formula (ex. 5).

This formula first is appeared in the chant – **Only-Begotten Son**; at the end of each stanza, then in - *ninth blessings* (ex. 6).

The intonation connection of **Only-Begotten Son** and ninth *blessings* (ex. 7 a, b) is not finished only by these structures. Other similar sections are represented in the example.

**Only-Begotten Son** is connected with the following chants - a) *Cherubikon* (ex. 8 b) *That we may raise g) Meet and right is it d) Holy, holy, holy e) We praise thee* (ex. 9).

Peculiar formulas are singled out in Karbelashvili's liturgy. In the middle cadence formula of such chants is used a structure. We encounter it in the following chants: *Meet and right is it, Holy, holy, holy, Cherubikon and Eucharistic Anaphora* (Karbelashvili, 1899).

Thus, in Georgian chanting tradition of Eucharistic canon, the research of modal structures in the context of Byzantine, Russian and western European church liturgical practice made us see the existence of parallel occurrences at different local churches. The reason is similar principles and intonation source of these models, with their origin from parish performing practice. Despite this, common forms of melodic development are characteristic, which are expressed in repetition and varying of simple melodic formulas. In melodic line, existing differences, the common forms of development for anaphora chants are characteristic, which are expressed in variant repetition and transformation of simple melodic formulas. It makes them differed from the chants bound by combination techniques peculiar to *Ochtoechos* system.

At the end, the analysis of liturgy chants showed us that the compositional unity of liturgy musical part is conditioned by stable chants, the performing of which was the task of not only specially assigned chanters, defined on the **Synod of Laodicea** but also of the church parish and at the monasteries, for the total church. At the background of a changeable part of liturgy – on the background of *Proprium* chants, it is more vividly represented the role and importance of the stable (**Ordinarium**) liturgical units on the way of integrating of musical liturgical cycle of Orthodox Mess.

---

### References

- Chkheidze, Tamar. (1997). *Saghvto liturgia ghytismsakhurebis kartul praktikashi (musikalur-liturgikuli aspekti) (Divine liturgy in Georgian liturgical practice (musical-liturgical aspects))*. PhD dissertation. Tbilisi State Conservatoire (In Georgian).
- Karbelashvili, Vasili (1899). *Tsminda Ioane Okropiris Tsirvis Tsesi (St. Chrysostom's Liturgy)*. Tbilisi: Printing House of M. Sharadze and amkhanagoba (In Georgian).
- Kompaneiskii, Nikolai. (1902). *PMГ, 1902, №42, Стб. 1003*.
- Khundadze, Rajden (1911). *Kartuli galoba, liturgia (Georgian Chanting, Liturgy)*. Tbilisi: eleqtrombechdavi stamba A. Kereselidzisa.
- Levy, Kenneth. (1958-63). "The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West." In: *Annales Musicologiques* 6, Pp. 7-67.
- Lozovaia, Irina (2011). "Modalnii kompleks pevcheskikh tekstov" ("Modal Complex of Chunting Texts"). In: *Aktualnie Problemi Izucheniya Tserkovno-pevcheskogo Iskustva: Nauka i Praktika. Gimnologia*. ed. 6, Pp. 330-343. Editor: Lozovaya, I. Moscow: MГK. (In Russian).
- Nomocanon (1975). *didi sjuliskanoni*. Greek translation by Arsen Ikaltoeli. Prepared for publication by E. Gabidzashvili, E. Giunashvili, M. Dolakidze, G. Ninua. Tbilisi: Metsniereba (In Georgian).

**მაგალითი 1.** კვერეკსი (ხელნაწერი Q-674, გვ. 193-195, კორნელი კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი).

**Example 1.** Ektenia (Manuscript Q-674, pg. 193-195. Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts).

ა) ბ) გ)

უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ

უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ

უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ

უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ უ - ფა - ლო შე - გვი - წა - ღუნ უ

**მაგალითი 2.** საგალობელი „ღირს არს და მართალ“ (ხელნაწერი Q-674, გვ. 230. კორნელი კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი).

**Example 2.** Ghirs ars da martial (Meet and right is it) (Manuscript Q-674, p. 230. Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts).

სა. ს.ა. ს.ა.



**მაგალითი 3.** ფრაგმენტები ზნამენური გალობიდან: „ღირს არს და მართალ“, „შენ გიგალობო“ (Лозовая, 2011: 339-340).

**Example 3.** The Fragments from the *Znamennian* chants: “Meet and right is it”, “We praise thee” (Lozovaia, 2011:339-340).

4ya. 60  
Достоинной ПРАВЕ ДНО

4ya. 60  
ТСА 432  
9.354/144  
СПАТИЕ СПАТИЕ СПАТИЕ ГОСПОДЬ САФАРАФЪ. ИСПОЛНЬ НЕБО И ЗЕМЛЮ СЛАВЫ ПИХОЕА. АСАНА

ПЫШНИХЪ. БЛАГОСЛОВЕНЪ ТРАДЫИ ПО ИМА ГО СПО АДЕ. АСАНА ПО ПЫ-

**მაგალითი 4.** ფრაგმენტი ბიზანტიური საგალობლიდან „წმიდაო, წმიდაო, წმიდაო“ (Лозовая, 2011: 338).

**Example 4.** The fragments from the Byzantine chants “Holy, holy, holy” (Lozovaia, 2011: 338).

Athen. Nat. Libr. № 2458  
Α Α Α Α-ΓΛ-Ο Ο Ο Ο ΟΣ.

Athen. Nat. Libr. № 2458  
ΣΕ ΎΜ- ΝΟΥ- ΜΕΝ

**მაგალითი 5.** ფრაგმენტები საგალობლებიდან: „მხოლოდშობილი ძე“, „მომისხენენი“. (ხუნდაძე, 1911).

**Example 5.** The fragments from the chants: “Only-Begotten Son” and “Ninth blessings” (Khundadze, 1911).

სა - თვის ზორც - ნი შე - ის - სენ  
 ბუ - - - ლო

sa - tvis khorts - ni she - is - khen  
 bu - - - lo

**მაგალითი 6.** ფრაგმენტი საგალობლიდან „მხოლოდშობილი ძე“ (ხუნდაძე, 1911).

**Example 6.** The fragment from the chant “Only-Begotten Son” (Khundadze, 1911).

მსო - ლოდ - შო - ბი - ლო

**მაგალითი 7 ა, ბ.** ფრაგმენტები საგალობლებიდან: „მხოლოდშობილი ძე“, „მომისხენენი“ (ხუნდაძე, 1911).

**Example 7 a, b.** The fragments from the chants: “Only-Begotten Son” and “Ninth blessings” (Khundadze, 1911).

თრგუ - ნე ერ - თო  
 თრგუ - ნე ერ - თო  
 trgu - ne er - to

ნი სუ - ღი - თა რა - მე - თუ

**მაგალითი 8.** ფრაგმენტი საგალობლიდან „რომელი ქერაბინთა“ (ხუნდაძე, 1911).

**Example 8.** The fragment from “Cherubicon chant” (Khundadze, 1911).

ღი - ქე - ხა - ი - დუმ - მხავ - ნით -  
 ღი - ქე - ხა - ი - დუმ - მხავ - ნით -  
 ღი - ქე - ხა - ი - დუმ - მხავ - ნით -

**მაგალითი 9.** ფრაგმენტები საგალობლებიდან: „და ვითარცა მეუფისა“, „ღირს არს და მართალ“, „წმინდაო, წმინდაო“, „შენ გიგალობთ“ (ხუნდაძე, 1911).

**Example 9.** The chants' fragments: “That we may raise”, “Meet and right is it”, “Holy, holy, holy”, “We praise thee” (Khundadze, 1911).

მეო - ხა - რავო - ღო - ხა -  
 მეო - ხა - რავო - ღო - ხა -  
 მეო - ხა - რავო - ღო - ხა -

**ქრისტეშობის საცნისკრო კანონი ქართული გალობის ტრადიციიანი  
(ზოგადმართლმადიდებლური ლიტურგიკული პრაქტიკის კონტექსტში)**

საუფლო დღესასწაულისადმი მიძღვნილი კანონები ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში VIII საუკუნიდან გვხვდება. მას შემდეგ რაც ჰიმნოგრაფიაში რეფორმა განხორციელდა, უდიდესი ბიზანტიელი ჰიმნოგრაფები — კოზმა იერუსალიმელი და იოანე დამასკელი ქმნიან დიდ საუფლო დღესასწაულებისადმი მიძღვნილ ჰიმნებს. სწორედ მათ ეკუთვნით ქრისტეშობის დღესასწაულისადმი მიძღვნილი ორი საცნისკრო კანონი, რომელიც შექმნისთანავე დამკვიდრდა სხვადასხვა ქვეყნის მართლმადიდებელი ეკლესიის ლიტურგიკულ პრაქტიკაში. ქართულ სადღესასწაულო მსახურებაში კანონის ორივე ტექსტი პირველ ლიტურგიკულ კრებულებში შესვლიდან დღემდე უცვლელად გვხვდება.

ქართული ლიტურგიკული ძეგლები ამ კანონების კვლევისათვის უაღრესად მდიდარ მასალას შეიცავენ. IX-X საუკუნის ქართულ საღვთისმსახურო კრებულებში ორივე ჰიმნოგრაფის მიერ შექმნილი ქრისტეშობის კანონების თარგმანები გვხვდება, მათ შორის ნევირებული სახით. სხვადასხვა საუკუნეში შექმნილი სადღესასწაულო მსახურების შემცველი ლიტურგიკული კრებულები ცხადყოფენ, რომ ქრისტეშობის ღამისთვის სადღესასწაულო მსახურებაზე ორივე ავტორის კანონი სრულდებოდა, რასაც გარდა ლიტურგიკული კრებულებისა, სანოტო ხელნაწერებიც ადასტურებენ.

მოხსენების მიზანია, ლიტურგიკულ კრებულებზე და სანოტო ხელნაწერებზე დაყრდნობით მიმოვიხილოთ ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში აღნიშნული სადღესასწაულო კანონების დამკვიდრებისა და ფუნქციონირების ისტორია, ზოგადმართლმადიდებლური ტრადიციის კონტექსტის გათვალისწინებით. აგრეთვე, დღემდე მოძიებულ სანოტო ხელნაწერთა შედარებითი ანალიზის საფუძველზე კანონის განსხვავებულ მუსიკალურ ვერსიებში სხვადასხვა სამგალობლო სკოლის სტილური მახასიათებლებისა და საშემსრულებლო სირთულეების განსაზღვრა.

ყველაზე ადრეული კრებულები, რომელშიც ქრისტეშობის მსახურების ჰიმნები ფიქსირდება, ქართული ნევირებული ხელნაწერებია. VIII საუკუნის უდიდესი ბიზანტიელი ჰიმნოგრაფების — კოზმა იერუსალიმელისა და იოანე დამასკელის ქრისტეშობის კანონთა თარგმანები ქართულ ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში, კერძოდ, უძველეს იადგარებში IX-X საუკუნიდან გვხვდება. ქართულ ხელნაწერ ძეგლებში, ერთი მხრივ, თავს იყრის ნათარგმნი ჰიმნოგრაფია, ხოლო მეორე მხრივ, ქართველები თავადაც ავსებდნენ ლიტურგიკულ კრებულებს საკუთარი პოეტური ჰიმნებით.

ქრისტეშობის საგალობლებს გვხვდებით როგორც ძველ (X-XI სს.) ისე ახალ ნევირებულ ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში (XIX-XXI სს.). ძველი ქართული ნევირებული ხელნაწერებიდან შობის საგალობელთა შემცველია შემდეგი ხელნაწერები: Sin.1, Sin.14, Sin.34. მათგან ყველაზე ადრეული ფენა, რომელშიც ფიქსირდება კალენდარული დღესასწაულები და მათ შორის ქრისტეშობა, არის იოანე ზოსიმეს მიერ გადაწერილი იადგარი Sin 34, რომელიც თარიღდება X საუკუნის 40-50-იანი წლებით (დულაშვილი, 2001). შემდგომ კი ეს მასალა გაერთიანდა X ს-ის 80-იან წლებში შედგენილ მიქაელ მოდრეკილის ნევირებულ იადგარში S 425, რომელშიც თითქმის ყოველი დღე საგალობო მასალით შევსებული და ინტენსიურად ნევირებულია. ქრისტეშობის ძლისპირების შემცველია, ასევე, XI საუკუნეში შექმნილი ნევირებული ხელნაწერი A603, სახელწოდებით „ძლისპირნი

და ღვთისმშობლისანი“. X-XI საუკუნეში ორ სხვადასხვა სამონასტრო კერაში შედგენილ მასშტაბურ ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში ნევემირების საერთო პრინციპები შეინიშნება. მნიშვნელოვანია, რომ ხშირ შემთხვევაში ერთსა და იმავე სიტყვაზე იორდანეს და მიქაელის ნევემირება ერთნაირია. მსგავსება ვლინდება როგორც ნიშანთა მოხაზულობაში და ტექსტზე განთავსებაში, ასევე, სტაბილური ფორმულების სხვადასხვა მუხლში გამეორებაში. სტაბილური ფორმულების მონაცვლეობა განსაკუთრებით ნათლად ჩანს საგალობელთა მუხლების დამაბოლოებელ მონაკვეთებში, რაც დამახასიათებელია დამაბოლოებელი ნაგებობებისთვის.

ქრისტეშობის კანონის ხელახალ თარგმანს ვხვდებით მომდევნო საუკუნეებში შექმნილ ჰიმნოგრაფიულ კრებულებშიც. ყველაზე მასშტაბურად და სრულად შობის ჰიმნოგრაფიულმა ტექსტებმა თავი მოიყარა გიორგი მთაწმინდლის მიერ შედგენილი კრებულის — „თვენის“ დეკემბრის სათვეო ნაწილში, სადაც ქრისტეშობის მსახურების, მათ შორის, კანონის ძველი და ახალი თარგმანები სრულად არის მოცემული. აღსანიშნავია, რომ გიორგი მთაწმინდელს „თვენში“ არსებული ტექსტები ნევემირების გარეშეა. ამ ფაქტს ასეთი ახსნა შეიძლება მოეძებნოს: მთაწმინდლის მიერ შედგენილი კრებულები დახელოვნებული მაგალობელთა წრისა და მონასტრის შიდა მოხმარებისთვის იყო განკუთვნილი.

მოგვიანებით, XVIII-XIX საუკუნეში შექმნილი ნევემირებული კრებულებიდან ჩვენთვის ცნობილია ქრისტეშობის მსახურების შემცველი ხელნაწერები: Q634 და Q830. წმინდა ექვთიმე კერესელიძე XIX საუკუნის დასასრულს ქმნის ნევემირებულ კრებულს Q830. ხელნაწერს ახლავს ანდერძი, საიდანაც ვიგებთ, თუ რა პირობებში და რატომ ჩაინერა საგალობლები ნევემირებით მაშინ, როდესაც საგალობლების ნოტებზე გადატანის პროცესი აქტიურად მიმდინარეობდა. ანდერძში ნევემირების მნიშვნელობის და ნევემირების პრინციპის შესახებ თეორიული ცნობები და ახსნა-განმარტებები არ გვხვდება.

უკანასკნელი ნევემირებული კრებული ეკუთვნის XX საუკუნის სრულ მაგალობელ-მომღერალს არტემ ერქომაიშვილს. მის მიერ პირადი მოხმარებისთვის შედგენილ „ნიგნაკში“<sup>1</sup> ქრისტეშობის საგალობლებიც მრავლად გვხვდება, მათ შორის, მოცემულია კანონის ნევემირებული ტექსტები. აქ, ძირითადად, ნიშნის ფუნქციას იძენს ჩართული ფონემები, დუბლირებული ხმოვნები და ჯვრისებრი ნიშანი, ძლისპირებთან სხვა ნიშანი არ გვხვდება. არტემისგან ორი ძლისპირის აუდიო ვერსია მოგვეპოვება იოანე დამასკელის ტექსტზე, ამიტომ ნევემირებული და აუდიო მასალის შედარებისას, ყურადღებას იქცევს ის მარცვლები, რომელზეც ხდება გამღერება. როგორც ნესი, ნევემირება და გამღერება ხორციელდება ხმოვან ბგერებზე. აღნიშნული „ნიგნაკის“ აღწერისა და შესწავლის შედეგად, მკვლევარი მანანა ანდრიაძე თავის სტატიაში „სამუსიკო ნიშნების სისტემა XIX საუკუნის ქართულ სამაგალობლო პრაქტიკაში“, აღნიშნავს, რომ „საკუთრივ ნიშნების სიმცირე და ხმოვანი ასოების ფართო გამოყენება გვაფიქრებინებს, რომ ნევემირების ტრადიცია XX საუკუნის I მეოთხედში, როდესაც სავარაუდოა ამ ნიშნების დასმა, დაკარგვის ზღვარზე იყო. მართლაც, არტემ ერქომაიშვილის შემდეგ, ეს ნიშნები უკვე აღარავის ცოდნია“ (ანდრიაძე, 1999).

ქრისტეშობის საგალობლების შემცველი ნოტირებული ხელნაწერები რაოდენობრივად ბევრად აღემატება ნევემირებულ კრებულებს, რაც ბუნებრივიცაა. 10 საუკუნის მანძილზე უამრავი ლიტურგიკული კრებული, მათ შორის ნევემირებული ხელნაწერები ფიზიკურად განადგურდა, ხოლო ჰანგები, ტექსტებთან ერთად, მაგალობელთა ფენომენალურმა მემსიერებამ და გალობის ზეპირმა ტრადიციამ შემოგვინახა.

ამ დროისათვის შემონახული სამი სამაგალობლო სკოლის ტრადიციიდან ქრისტე-

<sup>1</sup> ნევემირებულ ხელნაწერ კრებულს ამგვარად ასათაურებს არტემ ერქომაიშვილი.

შობის კანონის მუსიკალური ვერსია ყველაზე მრავალფეროვნად და სრულყოფილად გელათის სამგალობლო სკოლაში გვხვდება. სასიხარულოა, რომ ამ სამგალობლო სკოლაში კანონის ძლისპირთა ნამდვილი და გამშვენებული კილოს ნიმუშები შემოგვინახა. გალობათა ჰანგების ინტონაციურმა ანალიზმა აჩვენა, რომ ერთ ხმაში ჩანერილი ძლისპირ-დასდებლები ნამდვილი კილოს ნიმუშებია, ხოლო სამ ხმაში ფიქსირებული ძლისპირები გამშვენებულ კილოს მიეკუთვნება. ნამდვილი კილოს ნიმუშების შემთხვევაში ძლისპირები მოცემულია დასდებლებითურთ<sup>2</sup>, ხოლო გამშვენებულ კილოში ჩანერილია მხოლოდ ძლისპირები<sup>3</sup>.

აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციაში გვხვდება ქრისტეშობის კანონის რამდენიმე ვერსია. ეს არის თავად კარბელაშვილების მიერ ჩანერილი და 1898 წელს გამოქვეყნებული კრებული „შობის საგალობელი“. აგრეთვე, გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ პოლიევქტოს კარბელაშვილისგან ჩანერილი ქრისტეშობის კანონის სადა კილოს ვერსია, რომლის ხელნაწერიც ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში - №2126 ინახება. გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ კარბელაშვილისგან ჩანერილია ქრისტეშობის 8 საგალობელი, აქედან 7 კანონის ძლისპირია. საგალობლები ჩანერილია სამ ხმაში, ორ სანოტო სისტემაზე. აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო სკოლის ნიმუშები ფიქსირდება საქართველოს ცენტრალურ არქივში დაცულ პოლიევქტოს კარბელაშვილის პირად არქივში №264 და №1461. საგალობლები გაბნეულია ან მეორდება სხვადასხვა რვეულში. საგალობლები ჩანერილია არათანმიმდევრობით და არასრულყოფილად<sup>4</sup>. ცნობილია, რომ კარბელაშვილების მიერ შედგენილ კრებულში „შობის საგალობელი“ თავმოყრილი საცისკრო კანონის ძლისპირთა ტექსტები განყოფილია კოზმა იერუსალიმელის მიერ შექმნილ პოეტურ ტექსტზე. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში დაცულ №2126 ხელნაწერში არსებული ძლისპირთა ტექსტები კი ეფუძნება იოანე დამასკელის იამბიკურ ტექსტს. ორივე კანონის სამგალობლო ვერსიების არსებობა მიუთითებს საუკუნეების მანძილზე სკოლათა ტრადიციის სიმტკიცეზე და სიცოცხლისუნარიანობაზე.

შემოქმედის სკოლის სამგალობლო ტრადიციაზე მხოლოდ არტემ ერქომაიშვილის მიერ გადმოცემულ საგალობლებზე დაყრდნობით შეგვიძლია საუბარი (ქართული საეკლესიო გალობა; 2014). ქრისტეშობის დღესასწაულის 12 საგალობლიდან 7 ნიმუში საცისკრო კანონის ძლისპირია, დანარჩენი კი ქრისტეშობის ლიტურგიის სადღესასწაულო საგალობლებია. შვიდივე ძლისპირი გამშვენებული კილოს ნიმუშია. არტემის მიერ გადმოცემული 7 ნიმუშიდან 2 მიეკუთვნება იოანე დამასკელის ტექსტს, ხოლო 5 — კოზმა იერუსალიმელისაა. აღნიშნულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ XIX საუკუნის მინიურულსა და XX საუკუნის I ნახევარში შემოქმედის სამგალობლო სკოლაში ორივე კანონი იყო შემორჩენილი, თუმცა ერთი მგალობლის მიერ ქრისტეშობის დღესასწაულის მხოლოდ 7 ნიმუშის გადმოცემა მოხერხდა.

როგორც წინასწარი კვლევის შედეგებმა აჩვენა ქრისტეშობის სხვადასხვა სამგა-

<sup>2</sup> ნამდვილი კილოს ნიმუშები გვხვდება შემდეგ ხელნაწერებში: H154<sup>3</sup> რვეული მე-11 და მე-17-ტე. H154

<sup>8</sup> — რვეული მე-16. Q 691, რვეული XX. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში დაცული ფონდი №2124 ქრისტეშობის კანონის ექვს ძლისპირს შეიცავს, აქედან 4 ძლისპირი ჩანერილია 3 ხმაში, ხოლო IX გალობის ჩასართავი და ძლისპირი ჩანერილია ცალ-ხმაზე.

<sup>3</sup> გელათის სკოლის ტრადიციაში გამშვენებული კილოს ნიმუშები გვხვდება შემდეგ ხელნაწერებში: Q 681 მეექვსე ნიგნი და Q666. აღნიშნული ხელნაწერებში არსებული კანონის ჰანგები იდენტურია. ორივე ხელნაწერი შედგენილია ფილიმონ ქორიძის მიერ.

<sup>4</sup> არასრულყოფილად არის ჩანერილი როგორც სანოტო, ისე ვერბალური ტექსტი. ზოგიერთ შემთხვევაში საგალობლები ჩანერილია სამ ხმაში, თუმცა უმეტესი ნაწილი ფიქსირებულია ორ და ერთ ხმაში. ორი ხმის შემთხვევაში ჩანერილია ზედა და ბანის ხმის პარტია. ზოგადი დაკვირვებით შეიძლება ითქვას, რომ ეს ხელნაწერები წარმოადგენს შავ ე.წ. სამუშაო ვერსიას.

ლობლო სკოლის კანონში დამაბოლოებელი მონაკვეთები ორ ძირითად ტიპად იყოფა. მსგავსი ინტონაციური ბრუნვების არსებობა და სხვადასხვა ძლისპირში მონაცვლეობა, განსაკუთრებით კი, დამაბოლოებელი მონაკვეთებისა, განპირობებულია ერთი ჟანრის საგალობლებში საერთო ხმის მოდულების ფუნქციონირებით. კანონის სხვადასხვა მუსიკალური ვერსიის შედარებითა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ აღმოსავლური და დასავლური სამგალობლო სკოლის ნიმუშებში სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთმიმართების საერთო პრინციპები მუშაობს. ჰანგის გამშვენებაში სამივე ხმა აქტიურად არის ჩართული, რაც ინვევს დიაპაზონის გაფართოებას, ფაქტურის გართულებას, ხმათასვლის სხვადასხვა ტიპების ფორმირებას და შესრულების პროცესში თანხმოვანებათა მდიდარი პალიტრის შექმნას. ქრისტეშობის კანონის გამშვენებული კილოს ნიმუშების შესრულება მოითხოვს მგალობელთა მრავალწლიან პრაქტიკულ გამოცდილებას და, ამასთან, მაღალ სამეცნიერულ-ოსტატობას.

ქრისტეშობის დღესასწაული ყველა მართლმადიდებელი ეკლესიის ღვთისმსახურებაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. დავინტერესდით სხვა მართლმადიდებლურ ღვთისმსახურებაში ქრისტეშობის კანონის რომელი ვერსიები გვხვდება და როგორ არის ჩართული უშუალოდ საღვთისმსახურო ნაწილში. გავეცანით რუსულ, სერბულ, ბერძნულ და ამერიკის ორთოდოქსული ეკლესიების ტრადიციას.

სხვადასხვა რუსულ სამეცნიერო პუბლიკაციაში ქრისტეშობის საღვთისმსახურო მსახურების მიმოხილვისას, ავტორები საუბრობენ ორი კანონის ჩართვაზე ცისკრის მსახურებაში. უდიდესი რუსი მკვლევარი მ. ნ. სკაბალანოვიჩი ნაშრომში „Христианские праздники — Рождество Христово“ აღნიშნავს, რომ „Как и некоторые двенадцатые праздники, Рождество Христово имеет два канона. И принадлежат они перу наиболее талантливых песнописцев – преп. *Косме Майюмскому* и *Иоанну Дамаскину* (оба в конце VIII в.), как еще каноны Крещения, 50-цы и Успения, тогда как другие из великих праздников имеют канон лишь одного из этих песнописцев – Иоанна (Пасха) или Космы (Сретение, нед. Ваий, Воздвижение). Это сообщает канону Р. Х. особую всесторонность в освещении события (Скабалланович, 1979). მკვლევარი საუბრობს კანონთა ღრმა სახისმეტყველებით შინაარსზე, კანონთა პოეტურ ტექსტებს შორის მეტრულ სხვაობაზე (დამასკელის ტექსტი იამბიკურია, ხოლო კოზმა იერუსალიმელის თავისუფალი სალექსო საზომით არის შესრულებული) და, ზოგადად, კანონის უდიდეს მნიშვნელობაზე ცისკრის მსახურებაში.

საბერძნეთისა და სერბეთის ეკლესია იზიარებს ქართულ-რუსულ საღვთისმსახურო წესს და მათთანაც ქრისტეშობის საცისკრო მსახურებაში დღემდე ჩართულია ორივე ბიზანტიელი ავტორის კანონი<sup>5</sup>.

ქრისტეშობის კანონის ტექსტები ქართულ ღვთისმსახურებაში IX საუკუნიდან ჩნდება და დღემდე მისი განუყოფელი ნაწილია. კანონის შინაარსი განპირობებულია თავად დღესასწაულის უდიდესი მნიშვნელობით ქრისტიანულ რელიგიაში. ქრისტეშობის საცისკრო კანონის უდიდეს მნიშვნელობას ხაზს უსვამს საუკუნეების მანძილზე შექმნილი არაერთი თარგმანი და ვერსია. აღსანიშნავია, რომ ქართული მართლმადიდებელი ეკლესია ოდითგანვე მოწინავე რიგებში იდგა და იზიარებდა ბიზანტიელ ჰიმნოგრაფთა შემოქმედებით მიღწევებს, რის დადასტურებაც ქრისტეშობის საცისკრო კანონია. ჩვენი ეკლესია მოზიარეა ზოგადმართლმადიდებლური ღვთისმსახურების წეს-განგებისა. ჩვენ მიერ ჩამოთვლილი ლიტურგიკული თუ სამგალობლო კრებულებიც სწორედ ამაზე მიუ-

<sup>5</sup> სტატიაში „THE DIVINE SERVICES OF THE NATIVITY OF CHRIST“ Canon for the Nativity At the All-night Vigil for the Nativity of Christ, two canons are sung, written by the renowned hymnographers of the eighth century, St. Cosmas of Maiuma and St. John of Damascus. Both canons are saturated with sublime and profound thoughts, with beautiful images and majestic turns of speech: they are worthy of the solemnity of the feast. <https://orthochristian.com/43982.html>

თითებენ. ნევმირებულ და სანოტო კრებულებზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მგალობელთა მესხიერებამ თითქმის უდანაკარგოდ შემოინახა ქრისტეშობის კანონის მრავალფეროვანი ჰანგები. აღნიშნული კი ადასტურებს იმას, რომ ეს ჰიმნები საუკუნეების მანძილზე მგალობელთა საღვთისმსახურო პრაქტიკის განუყოფელი ნაწილი იყო და არა მარტო ზრუნავდნენ მათ შენახვაზე, არამედ ამდიდრებდნენ მას მუსიკალური კუთხით.

### გამოყენებული ლიტერატურა

ანდრიაძე, მანანა. (1999). „სამუსიკო ნიშნების სისტემა XIX საუკუნის ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში“. სამეცნიერო შრომების კრებულში: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

დულაშვილი, ეკა. (2001). *კოზმა იერუსალიმელის საგალობელთა უძველესი ქართული თარგმანები (X საუკუნის იადგარების მიხედვით)*. ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია.

*ქართული საეკლესიო გალობა*. (2014). „შემოქმედის სკოლა“. არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიხედვით. ნოტებზე გადაიღო და შეადგინა დავით შულღიაშვილმა. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

Скабалланович, Михаил. (1979). Христианские праздники. Всестороннее освещение каждого из великих праздников со всем его богослужением. Рождество Христово. Книга 4 Издание журнала „Проповѣдчическ Ш. Лиотокъ“. Ред: М. Скабалланович. Киев.

### ინტერნეტწყაროები

<https://orthochristian.com/43982.html>

<https://www.orthodoxroad.com/canon-of-the-nativity-of-our-lord/>

<https://www.oca.org/orthodoxy/the-orthodox-faith/worship/the-church-year/nativity-of-christ>



*EKATERINE KAZARASHVILI*  
(GEORGIA)

**CANON OF CHRISTMAS MATINS IN GEORGIAN CHANTING TRADITION  
(IN THE CONTEXT OF COMMON ORTHODOX LITURGICAL PRACTICE)**

In Christian divine service canons dedicated to Great Feasts have been encountered since date back to the 8th century in Christian worship. Following the reforms in hymnography, great Byzantine hymnographers Cosmas of Jerusalem and John of Damascus created the hymns dedicated to Great Feasts. They are the authors of two canons of matins which were introduced in the liturgical practice of the Orthodox church in different countries. In Georgian divine service both texts of the canon are invariably found from the time they were first introduced in the liturgical collections.

Georgian liturgical monuments contain rich material for the study of these canons. Translations of Christmas canons created by both hymnographers can be found in the 9<sup>th</sup> – 10<sup>th</sup> – century Georgian liturgical collections, including in neumatized form. Liturgical collections of festive services created in different centuries confirm that the canons of both authors were performed during the overnight festive service for Christmas, which, in addition to liturgical collections, is also confirmed by notation manuscripts.

The paper aims to review the history of introduction and functioning of the afore-mentioned Feast Canons into Georgian chanting practice given the context of general Orthodox tradition; and to define stylistic characteristics and performance difficulties of different chanting Schools basing on the comparative analysis of the available notation manuscripts.

The earliest collections in which Christmas hymns are recorded are Georgian neumatized manuscripts. The translations of Christmas canons made by the greatest 8<sup>th</sup> – century Byzantine hymnographers Cosmas of Jerusalem and John of Damascus are encountered in Georgian hymnographic collections, more precisely in ancient liturgical collections from the 10<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> centuries. On the one hand, translated hymnography is found in Georgian handwritten monuments, and on the other hand, the Georgians filled liturgical collections with their own poetic hymns.

We find the Christmas hymns are found in both old (10<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> cc) and new neumatized hymnographic collections (19<sup>th</sup>-21<sup>th</sup> cc). Old Georgian neumatized manuscripts which contain Christmas hymns are these: Sin.1, Sin.14, Sin.34. The earliest of these to record calendar holidays, including Christmas, is the liturgical collection rewritten by John Zosimus Sin.34, which dates back to the 940s-950s (Dughashvili, 2001). Later this material was included in Mikael Modrekili's neumatized collection S 425, compiled in the 980s, in which almost every day is filled with hymns and is intensely neumatized. Christmas heirmi are also included in the 11<sup>th</sup>-century neumatized manuscript A603 entitled „Zlispirmi da Ghvtismshoblisani“. Common principles of neumatization are observed in large-scale hymnographic collections compiled in two different monastic centers of the 10<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> centuries. It is noteworthy, that in many cases, Iordane and Mikael use the same neume for the same word. The similarity is manifested in both the outline of the symbols and their placement on the text, as well as in the repetition of stable formulas in various stanzas. The alternation of stable formulas is especially evident in the final sections of the hymn stanzas, which is typical for terminal constructions.

Re-translations of the Christian canon are also found in the hymnographic collections created in the following centuries. The most comprehensive and complete hymnographic texts of Christmas are collected in the December part of the collection “The Months” compiled by Giorgi Mtatsmindeli. Where Christmas liturgy, including old and new translations of the canon, are given in full. It should be noted that the texts in Giorgi Mtatsmindeli’s “The Months” are without neumes. This fact can be explained as follows: the collections compiled by Mtatsmindeli were intended for the circle of skilled singers and for internal consumption.

From the collections, created later in the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries, we know of the manuscripts containing Christmas liturgy: Q634 and Q830. At the end of the 19<sup>th</sup> century, St Ekvtime Kereselidze created the neumated collection Q830. The manuscript is enclosed with a will, from which we learn under what conditions and why the hymns were recorded with neumes, while the process of transferring hymns to sheet music was actively underway. The will does not contain any theoretical information or explanations about the meaning of neumes and the principles of neumatic notation.

The last collection of neumes belongs to Artem Erkomaishvili – accomplished singer-chanter of the 20<sup>th</sup> century. In the “pocket-book”<sup>11</sup> intended for his personal use there also are many Christmas hymns, including the Canon texts in neumatic notation. Here mainly parenthetical phonemes, duplicated vowels and cross-like sign acquire the symbol function; there are no other symbols in heirmoi. There is the audio version of two heirmoi on the text of John of Damascus as recorded by Artem, this is why when comparing the neumated and audio materials the attention is drawn to the syllables which are sung. As a rule neumatation and singing occur on vowels. As a result of description and study of the afore-mentioned pocketbook, in her article „The System of Musical Signs in the Chanting Practice of the 21<sup>st</sup> Century“, researcher Manana Andriadze notes “small number of signs and extensive use of vowels make us think that the tradition of neumatic notation was on the verge of loss in the 1<sup>st</sup> quarter of the 20<sup>th</sup> century, when these signs were presumably put. In fact, after Artem Erkomaishvili nobody knew these signs any more (Andriadze, 1999).

Handwritten notations containing Christmas hymns outnumber neume collections by far, which is natural. Numerous liturgical collections, including neumated manuscripts, were destroyed over 10 centuries. But the melodies along with the texts have survived thanks to the phenomenal memory of the chanters and oral tradition of chanting.

From three traditional chanting schools known today, most varied and complete musical version of the Christmas canon is from Gelati School. It is delighting, that this School of chanting has preserved the examples of true and embellished modes of the canon heirmoi. Intonation analysis of chant tunes has showed that the heirmoi recorded in one voice are examples of true mode, and those recorded in three voices – of embellished mode. In the case of true mode the heirmoi are supplied with troparion,<sup>22</sup> but in embellished mode only heirmoi are recorded.<sup>33</sup>

There are several versions of the Christmas canon in East Georgian chanting tradition. These

<sup>1</sup> This is how Artem Erkomaishvili refers to the handwritten collection of neumes.

<sup>2</sup> The examples of true mode are found in the following manuscripts: H154<sup>-3</sup> notebooks 11 and 17, H154<sup>-8</sup> - The examples of true mode are found in the following manuscripts: H154<sup>-3</sup> notebooks 11 and 17, H154<sup>-8</sup> - Notebook 16. Q 691, notebook 20; the fund preserved at the Folklore State Centre of Georgia comprises 6 heirmoi, of these 4 heirmoi are recorded in three voices, but the parenthetic and heirmos of chant IX – in one voice.

<sup>3</sup> In Gelati School tradition the examples of embellished mode are found in the following manuscripts: Q 681 book six and Q666. In these manuscripts the tunes of the canon are identical. Both manuscripts were made by Pilimon Koridze.

are „Christmas Hymns“ recorded by the Karbelashvilis and published in 1898. Also the simple mode version of Christmas canon recorded from Polievkto Karbelashvili by Grigol Chkhikvadze , its manuscript – #2126 is preserved at the archive of the Folklore State Centre. From Karbelashvili Grigol Chkhikvadze recorded 8 Christmas hymns, 7 of which are heirmoi. The hymns are recorded in three voices, in two notation systems. The examples of East Georgian School of chanting are also found in Polievktos Karbelashvili’s personal archive #264 and #1461 preserved at the Central Archive of Georgia. The hymns are scattered or repeated in different note- books. The recorded hymns are inconsistent and incomplete.<sup>44</sup>

It is known that in the collection „Christmas Hymns“ compiled by the Karbelashvilis the heirmoi texts of the Matin Canon are arranged on Cosmas of Jerusalem’s poetic text. The heirmoi in manuscript #2126 preserved at the archive of Folklore State Centre are based on John of Damascus’ iambus text. The existence of hymnal versions of both canons indicates the strength and viability of School traditions over the centuries.

We can talk about the chanting tradition of Shemikmedi School only basing on the hymns published by Artem Erkomaishvili (Georgian Church Hymns, 2014). 7 of the 12 Christmas hymns are heirmoi of the Matin Canon, the rest are festive hymns of the Christmas liturgy. All seven hymns are the examples of embellished mode. 2 of Erkomaishvili’s 7 examples are on John of Damascus’ text, and 5 on Cosmas of Jerusalem’s text. Based on the above, we can assume that at the end of the 19<sup>th</sup> century and in the first half of the 20<sup>th</sup> century, there were 2 canons at Shemokmedi School. However, only 7 examples of Christmas were documented from one singer.

As the results of preliminary research showed, final sections of the Christmas canon of different Schools of Chanting schools are divided into two main types. Existence of similar intonation phrases and alternation in different heirmoi, particularly of final sections, can be explained by the functioning of common sound patterns in hymns of the same genre. Comparative analysis of different musical versions of the canon reveals existence of a common interrelation principle between verbal text and tune in the examples of Eastern and Western Schools of Chant. All three voices are actively involved in the embellishment of the tune. Which leads to the expansion of range, complication of texture, formation of various types of vocal movement, creation of a rich palette of consonances during performance. Performance of embellished examples of the Christmas Canon requires many years of practical experience and high performance mastery.

Christmas feast holds an important place in the Divine Liturgy of all Orthodox Churches. We wondered which versions of the Christmas canon are encountered in other orthodox divine services and how they are involved in the liturgical part. We got familiarized with the traditions of Russian, Serbian, Greek and American Orthodox Churches.

In the review of Christmas celebrations in various Russian scientific publications the authors talk about the inclusion of two canons in Matin service. In the work “Christian Holidays – Christmas “ great Russian researcher M.N. Skaballanovich notes ““Like some twelve feasts, the Nativity of Christ has two canons. And they belong to the pen of the most talented hymnographers – Rev. Cosmas of Maiuma and John of Damascus (both end of the 8<sup>th</sup> century), as well as the canons of Baptism, Dormition of the Mother of God, while other great feasts have the canon of only one of

<sup>4</sup> Both the music and the verbal text are incompletely recorded. In some cases the hymns are recorded in three voices. Most parts, however, are documented in two and one voice. In two cases top voice and bass parts are recorded. By general observation it can be said that these manuscripts are black the so-called working versions.

these hymnographers – John (Easter) or Cosmas (Feast of the Presentation of Jesus Christ, Palm Sunday). This gives the canon of the Nativity of Christ a special versatility in the coverage of the event (M.N. Skaballanovich; 1979). The researcher talks about deep tropological content of the canons, metric difference between the poetic texts of the canons (The Damascus text is iambic, that of Cosma is in free meter) and great importance of the canon in the service of Matin in general.

Greek and Serbian Churches share Georgian-Russian liturgical rules and the Canon<sup>55</sup> of Byzantine authors are still included in Christmas Matin service.

The texts of the Christmas canon appear in Georgian divine service worship in the 9<sup>th</sup> century and are still its integral part. The content of the canon is determined by great significance of the holiday in Christian religion. Great importance of the Christmas canon is emphasized by its numerous translations and versions created over the centuries. It should be noted that the Georgian Orthodox Church always was in the forefront and shared the creative achievements of Byzantine hymnographers, the proof of this is the canon of Christmas matins. Our church shares the rules of Orthodox service. The liturgical and hymnal collections listed above also point to this. Basing on neumated and music collections we can say that the memory of the chanters has preserved diverse tunes of the Christmas canon almost without loss. This proves that for centuries these hymns were an integral part of the divine service and were not only taken care of, but also were enriched musically.

### References

- Andriadze, Manana. (1999). "System of Music Signs in the 19<sup>th</sup>-Century Georgian Chanting Practice." In: *Issues of Musicology*. Collection of scientific works. V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire.
- Dughashvili, Eka. (2001). *Ancient Georgian Translations of the Hymns by Cosmas of Jerusalem (according to 10<sup>th</sup>-century liturgical collection)*. Dissertation for the degree of Candidate of Philological Sciences. K. Kekelidze Institute of Manuscripts. Tbilisi: Georgian Academy of Science.
- Georgian Church Hymns*. (2014). "Shemokmedi School." According to Artem Erkomaishvili's Records. Transcribed and compiled by Davit Shughliashvili. Tbilisi State Conservatoire.
- Skaballanovich, Mikhail. (1979). *Christian holidays. Comprehensive coverage of each of the great feasts with all of their worship. Nativity of Jesus Christ*. Book 4. Editor M. Skaballanovich. Kiev.

---

<sup>5</sup> In the article 'The Divine Services of the Nativity of Christ' Canon for the Nativity At the All-night Vigil for the Nativity of Christ, two canons are sung, written by the renowned hymnographers of the eighth century, St. Cosmas of Maiuma and St. John of Damascus. Both canons are saturated with sublime and profound thoughts, with beautiful images and majestic turns of speech: they are worthy of the solemnity of the feast. <https://orthochristian.com/43982.html>

**Online sources**

<https://orthochristian.com/43982.html>

<https://www.orthodoxroad.com/canon-of-the-nativity-of-our-lord/>

<https://www.oca.org/orthodoxy/the-orthodox-faith/worship/the-church-year/nativity-of-christ>

**პოპ- და როკ-მუსიკის სანჟისაგან  
 მუსიკის პირველადი ბინარული ფუნქციის შუაშა**

ჩემი მოხსენება შედგება ორი ძირითადი ნაწილისაგან:

პირველ ნაწილში მე განვიხილავ თანამედროვე პოპულარული მუსიკის უკვე არსებულ დაყოფას ორ სტილურად განსხვავებულ ჯგუფად: პოპ-მუსიკად და როკ-მუსიკად. მოხსენების მეორე ნაწილში მე შევეცდები პოპულარული მუსიკის ეს ორი სტილი დავუკავშირო ადამიანური მუსიკის პირველად ბინარულ ევოლუციურ ფუნქციას.

სანამ გადავალ მოხსენების ორ ცენტრალურ მონაკვეთზე, მინდა გავაკეთო პატარა შესავალი, სადაც კარგი იქნება გავისხენოთ რამდენიმე მნიშვნელოვანი ელემენტი, რაც აკავშირებს ტრადიციულ (ხალხურ) მუსიკას თანამედროვე პოპ- და როკ-მუსიკასთან.

1. ხალხური მუსიკის მატარებლებსა და შემქმნელებს, ისევე, როგორც პოპ და როკ მუსიკოსებს, როგორც წესი, არ აქვთ მიღებული აკადემიური მუსიკალური განათლება და არ ფლობენ მუსიკალური დამწერლობის უნარს. კლასიკურად განათლებული მუსიკოსებისაგან განსხვავებით, რომლებიც წლების განმავლობაში სწავლობენ კომპოზიციის, ჰარმონიის, პოლიფონიისა და გარკვეულტრების პრინციპებს და წესებს, ისინი მისდევენ „ყურის“ დიქტატს: „თუ მოგწონს — გამოიყენე!“

2. ისტორიული წარსულის დიდი ნაწილის განმავლობაში, ხმის ჩანერის თანამედროვე ტექნოლოგიის გამოჩენამდე, ხალხური და პოპ-როკ-მუსიკოსები გადასცემდნენ რეპერტუარსა და სხვა არსებულ ცოდნას მხოლოდ ზეპირად, რის საფუძველზე იქმნებოდა ორიგინალური სიმღერის მრავალი ვარიანტი;

3. ხალხური და პოპ-როკ-მუსიკოსები ხშირად ერთად ქმნიან ორიგინალურ კომპოზიციებს (განსაკუთრებით, მრავალხმიან კულტურებში), რამდენიმე შემოქმედებით ნიჭის მქონე ადამიანის ერთობლივი ძალისხმევით;

4. არც ხალხური და არც პოპ-როკ-მუსიკოსები არ მისდევენ კლასიკურ მუსიკაში მიღებულ სამემსრულებო კანონს, სადაც შემსრულებლებს და მსმენელებს შორის ყოველთვის დაცულია მკაცრი ბარიერი. ხალხური და პოპ-როკ-მუსიკოსები, როგორც წესი, მისდევენ შესრულების ე.წ. „თანამონაწილეობით“ მოდელს, ასე რომ სოფლებების თავშეყრაზე და პოპ-როკ მუსიკის კენცერტებზე ხშირად ყველას შეუძლია თანამონაწილეობა, სიმღერაში და ცეკვაში ჩართვა, ტამის აყოლება, და საერთოდ, ემოციების თავისუფლად გამოხატვა (იხ., მაგ., Brown, 2014).

როგორც ვხედავთ, ბევრი ობიექტური ფაქტორი არსებობს, რომ გავამართლოთ ჯონ ლენონის სიტყვები „როკ-ენ-როლი დღევანდელი ხალხური მუსიკაა.“ მართლაც, პოპ და როკ მუსიკას იმდენი აქვს საერთო ხალხურ მუსიკასთან, რომ შეიძლება ჩაითვალოს ტრადიციული (ხალხური) მუსიკის თანამედროვე ნაირსახეობად.

ახლა კი, იმისათვის რომ მოვიძიოთ თანამედროვე პოპ და როკ მუსიკის პირველადი სათავეები, გადავიდეთ მოხსენების შესავლიდან პირველ ნაწილზე, სადაც განხილული იქნება თანამედროვე პოპულარული მუსიკის ორ ჯგუფად, „პოპ“ და „როკ“ მუსიკალურ სტილებად დაყოფის თავისებურებები.

### ნაწილი პირველი: დიქტომია პოპულარულ მუსიკაში: პოპ-მუსიკა და როკ-მუსიკა

თანამედროვე პოპულარული მუსიკის მთელი არსებული ნაირსახეობების ორ დიდ ჯგუფად, პოპ და როკ მუსიკალურ სტილებად დაყოფას დიდი ტრადიცია გააჩნია, თუმცა ზუსტი საზღვრები მათი შორის არასოდეს ყოფილა დადგენილი და შეთანხმებული. ამ მოხსენებაში მე ვაპირებ დავადგინო ეს საზღვრები, მაგრამ ჩემ მიერ შემოთავაზებული დაყოფა მხოლოდ ერთი შესაძლო ვარიანტია და თვით მოხსენების მიზნებიდან გამომდინარეობს.

ქვემოთ მე შევეცდები ჩამოვყალიბო პარამეტრების სია, რომლებსაც შეუძლიათ დაგვეხმარონ თანამედროვე პოპულარული მუსიკა დავყოთ ორ კონტრასტულ ჯგუფად — პოპ და როკ სტილებად.

დღევანდელი მუსიკოლოგია, როგორც წესი, პოპის და როკის კლასიფიცირებისას აკეთებს კონცენტრაციას ისეთ სუბიექტურ ელემენტებზე, როგორცაა „აუთენტიკურობა“ და „კომერციულობა“, სადაც როკი განისაზღვრება, როგორც აუთენტიკური მოვლენა, ხოლო პოპი კი — როგორც კომერციული მოვლენა. ჩემს მოხსენებაში მე თავი ავარიდე ამ სუბიექტურ ფაქტორს და მსმენელებს ვთავაზობ რამდენიმე შედარებით ადვილად დასადგენი და ობიექტური პარამეტრის გამოყენებას.

განსხვავებები პოპ და როკ მუსიკის სტილებს შორის შეიძლება მოინახოს მრავალ ასპექტში: მელოდიკის ტიპში, სასიმღერო სტილში, ჰარმონიის გამოყენებაში, საკრავების გამოყენებაში, საერთო ხმოვანებაში, სიმღერის გზავნილში, შემსრულებლების ქცევაში სცენასა და ცხოვრებაში, სტილის მიმდევრების ქცევაში კონცერტებსა და ცხოვრებაში და ამ სტილის სიმღერების ზოგად პოპულარობაში.

ახლა კი ნება მომეცით ძალიან მოკლედ აღვნიშნო განსხვავებები პოპ და როკ მუსიკაში ზემოთ აღნიშნული ფაქტორების მიხედვით:

**მელოდია.** პოპ-სიმღერების მელოდიებს აქვთ საშუალო ან ფართო დიაპაზონი და ხასიათით უფრო სასიმღეროა, მაშინ როცა როკ-სიმღერების მელოდია უმეტესად გამოირჩევა პატარა დიაპაზონით მაღალ რეგისტრში და ხშირად წარმოადგენს ტექსტის რეჩიტაციას.

**სასიმღერო სტილი.** პოპ-სიმღერები იყენებენ ძალიან ფართო დიაპაზონის ემოციებს. აქ ვხვდებით ფაქიზი სტილიდან დაწყებული ალტაცებული ყვირილით დამთავრებული. როკ-სიმღერების სასიმღერო სტილი უაღრესად დაძაბულია, აგრესიულია და ხშირად შეიცავს განრისხებულ ყვირილს.

**ჰარმონია.** პოპ-სიმღერების ჰარმონიული ენა, როგორც წესი, ეყრდნობა სრულ აკორდებს, უმეტესად სამხმოვანებებსა და სეპტაკორდებს, ზოგჯერ გამოიყენება უფრო რთული შედგენილობის ჯაზ-აკორდებიც. ჰარმონიის წამყვანი ფორმაა ჰომოფონია (მელოდიური ხაზი აკორდული თანხლებით). როკი იყენებს უფრო მინიმალისტურ ჰარმონიებს, თავს არიდებს სრულ სამბგერიან აკორდებს. სრული აკორდების ნაცვლად როკი ეყრდნობა ორბგერიან ინტერვალებს, უფრო ე.წ. „წმინდა“ ინტერვალებს, კვარტებს და, განსაკუთრებით, კვინტებს. ეს ინტერვალები (რომლებშიც აღებულია აკორდის მხოლოდ ფუძე და კვინტური ბგერა) ცნობილია როგორც „კვინტაკორდი“, ან „ძალისმიერი აკორდი“ (power-chord). როკში ხშირად ინტერვალზე აცხილებულია და საერთოდ არაა ჰარმონია, ეს ხდება როცა ორივე მელოდიური საკრავი (სოლო და ბას გიტარები) უკრავენ ერთად მსგავს ერთხმიან მელოდიას, ანუ „რიფს“. როკში ზოგჯერ იყენებენ რთულ და სრულ აკორდებსაც, მათ შორისაა პოპულარული დისონანსური აკორდი, რომელიც შეიცავს ერთდროულად აღებულ მაჟორულ და მინორულ ტერციებს და ცნობილია სახელწოდებით „ჯიმი ჰენდრიქსის აკორდი“ (დო-მი-სიბემოლი-მიბემოლი). ურთიერთობა ვოკალურ პარტიასა და საკრავიერ „რიფებს“ შორის როკ-მუსიკაში უფრო კონტრასტულ ეყრდნობა, ვიდრე ჰომოფონიას;

**საკრავები.** პოპი იყენებს საკრავების დიდ მრავალფეროვნებას, დაწყებული მხოლოდ ერთი საკრავიდან (ხშირად გიტარა, ან ფორტეპიანო), და დამთავრებული ძალიან დიდი ორკესტრებით (რომლებიც შეიცავენ კლასიკურ და ჯაზის საკრავებს, როგორცაა ვიოლინოები, საქსაფონი და ა.შ.). როკ-ანსამბლები უფრო ერთგვაროვანია და, უმეტესად, ეყრდნობა სამ საკრავს, ესენია ნამყვანი (სოლო) გიტარა, ბას გიტარა და დასარტყამები, რასაც ხშირად ემატება ცალკე მომღერალი. „დისტორტულ“ (შეცვლილი ხმის მქონე) გიტარის ტემბრი გამოიყენება როგორც პოპში, ისე როკში, თუმცა პოპში ის შედარებით იშვიათია, ხოლო როკში იგი სრულიად გაბატონებულია.

**ზოგადი ხმიანობა.** პოპის ზოგადი ხმოვანება სხვადასხვანაირი შეიძლება იყოს, ნაზიდან დაწყებული საკმაოდ ხმამაღალ და ენერგიულ ხმიანობამდე, მაგრამ ის მაინც არაა გადამეტებულად მძიმე და შემანუსხებელი. როკის ზოგადი ხმოვანება, როგორც წესი უაღრესად ხმამაღალი და აგრესიულია;

**გზავნილი.** პოპ-სიმღერების გზავნილი („იდეა“) უმეტესად პოზიტიურია. სიმღერების ნამყვანი თემაა სიყვარული. საპროტესტო სიმღერებშიც კი ხშირად აქცენტი გაკეთებულია პოზიტიურ ელემენტზე. როკ-სიმღერების გზავნილი უმეტესად შეიცავს უარყოფთ ემოციებს, აგრესიას, შიშს, ძალადობას. სიყვარულის მაგივრად ლაპარაკია სექსზე, ხშირად იხსენიება ქვესკნელის ძალები, სატანა, ჯოჯოხეთი, შიში, კომმარები, ტკივილი, სიკვდილი;

**არტისტების ქცევა.** პოპ-მუსიკოსები სცენაზე ყოფნისას უმეტესად ცდილობენ მოიქცნენ კარგად, დაწყებული ზრდილობიანი ქცევით და დამთავრებული მსუბუქი პროვოკაციული ქცევით, თუმცა, ის, თუ რას ნიშნავს „მსუბუქი პროვოკაციული ქცევა“ შეიძლება ძალიან განსხვავებული იყოს სხვადასხვა კულტურაში. როკ-მუსიკოსები ხშირად ცდილობენ მსმენელებზე მოახდინონ ძლიერი შთაბეჭდილება თავისი ანტი-სოციალური ქცევით: ისინი მიმართავენ ბილნ სიტყვებს, აკეთებენ უზრდელ შესტებს, შიშვლდებიან. ისინი ცდილობენ შექმნან „ცუდი ბიჭების“ იმიჯი თავისი ყოველდღიური ცხოვრებითაც, ამიტომ ისინი ზოგჯერ ხვდებიან პოლიციაში, იყენებენ ნარკოტიკებს, მათი სიმღერები ხშირად აკრძალულია რადიო არხებზე და მათი კონცერტები ზოგჯერ უქმდება.

**მსმენელების ქცევა.** მსმენელების ქცევა პირდაპირ არის მოქცეული შემსრულებლების ქცევის გავლენის ქვეშ. პოპ-კონცერტის დროს მსმენელები უმეტესად, მღერიან და ცეკვავენ. როკ-მუსიკის მსმენელები ხშირად უფრო უხეშად იქცევიან. გარდა სიმღერისა და ცეკვისა, ისინი ენერგიულად პასუხობენ სცენიდან ნამოსულ ბილნსიტყვაობასა და საზოგადოებაში მიუღებელ შესტებს. აგრესია ვრცელდება სცენიდან დარბაზებში, განსაკუთრებით ე.წ. „მოშპიტში“ (ესაა სცენასთან ახლოს ცეკვისათვის დატოვებული ტერიტორია). აქ ცეკვა ხდება აგრესიული, შეიცავს მოცეკვავეთა ჯგუფების აგრესიულ შეჯახებას ერთმანეთთან. საშუალო დონის ძალადობა და ჩხუბები როკ მუსიკის კონცერტების მერე საკმაოდ ჩვეულებრივი მოვლენაა.

**ზოგადი პოპულარობა.** მიუხედავად იმისა, რომ როკ-ანსამბლებს ყავთ ძალიან თავდადებული გულმემატიკორები, მინც დიდი განსხვავება არსებობს პოპ და როკ მუსიკის ზოგად პოპულარობაში და ჩარტებში სიმღერების განთავსებაში. პოპ-სიმღერები თავისი პოზიტიური გზავნილით, როგორჩ წესი, სრულიად ბატონობენ პოპულარობის ჩარტებში. რაც შეეხება როკ-სიმღერებს, უდიდესი როკ-სიმღერებიც კი იშვიათად აღწევენ მაღალ ადგილებს. მაგალითად, ლედ ზეპელინგების კლასიკური სიმღერა „სამოთხეში მიმავალი კიბე“ ინგლისურ და ამერიკულ ზოგადი პოპულარობის ჩარტებში 30-ე ადგილზე მაღლა ვერ ავიდა.

იმისათვის რომ დავასრულოთ მოხსენების პირველი ნაწილი, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თანამედროვე პოპულარულ მუსიკაში შეიძლება გამოიყოს ორი ძალიან განსხვავებული სტილური კატეგორია. პირველი მათგანი პოზიტიურია, მსუბუქი, ცდილობს მსმე-



ნელი გაართოს, მოხიბლოს და მისი აღტაცება გამოიწვიოს, მეორე კი აგრესიულია, მძიმე, გამოხატავს ნეგატიურ გრძნობებს, შიშს, სიძულვილს, ცდილობს მსმენელი დაშოკოს აგრესიული ქცევით.

იმისათვის, რომ თავიდან ავიცილოთ შესაძლო გაუგებრობა, აქ აუცილებელია ვახსენო, რომ ჩემი მოხსენების მიზნებიდან გამომდინარე, მე სადემარკაციოს ხაზს პოპსა და როკ სტილებს შორის ვათავსებ სპეციფიკურ ადგილას, რაშიც კოლეგები, შეიძლება, არ დამეთანხმონ. კერძოდ, ჩემთვის როკი იწყება „მძიმე მეტალის“ („ჰევი მეტალ“) სტილიდან (ლედ ზეპელინგები, ჯიმი ენდრიქსი) და გადადის კიდევ უფრო მძიმე სტილებში. „ჰევი მეტალთან“ შედარებით მსუბუქი სტილები ჩემს მოდელში ერთიანდებიან პოპ-მუსიკის სტილში. როგორც ყოველთვის, არის სიმღერები, რომლებიც ამ ორი დიდი ჯგუფის გასაყარზე თავსდებიან, რადგან შეიცავენ ორივეს — პოპისა და როკის ნიშნებს. ასეთ სიმღერებში, როგორც წესი, გამოყენებულია პოზიტიური გზავნილი, ზოგჯერ იხმარება სრული აკორდები და ფართო დიაპაზონის მელიოდიები (პოპ ელემენტები), ამავე დროს, ამ სიმღერებში ხშირია „power-chord“-ები, ბატონობს „დისტორშენის“ გიტარის ხმა, მძიმე დასარტყამი საკრავის ხმიანობა და ზოგადი მძიმე ხმოვანება. ასეთი „კომბინირებული“ სტილის პოპ-როკ სიმღერის კარგი მაგალითია, მაგალითად, ასამბლ ვან ჰალენის სიმღერა „ოცნებები“.

ისიც ძალიან მნიშვნელოვანია, გვახსოვდეს, რომ „როკ მუსიკის“, როგორც მოვლენის შინაარსი იცვლებოდა და დღესაც იცვლება. როკ სტილი თანდათან უფრო მძიმე, აგრესიული და ხმამაღალი ხდება. ასე რომ, ის სიმღერები, რაც მაგალითად 60-იან წლებში ითვლებოდა როკ სტილად, დღეს ჟღერს უფრო როგორც პოპ-სტილის სიმღერები (ასეთია, მაგალითად, როლინგ სტოუნების და განსაკუთრებით ბიტლზების სიმღერების უდიდესი ნაწილი). ზოგადად რომ ვთქვათ, როკის ხმიანობა სულ უფრო და უფრო მძიმდება და აგრესიული ხდება, ასევეა მუსიკოსების საქციელიც. როგორც კი საზოგადოებაში მიუღებელი საქციელის ზოგიერთი ნორმები ხდება ასე თუ ისე მიღებული, როკ მუსიკოსები აგრძელებენ ჯერ კიდევ არსებული შეზღუდვების რღვევას, საზღვრების კიდევ უფრო შორს გადატანისთვის დაუსრულებელ ბრძოლას.

### **ნაწილი მეორე. რამდენად ღრმა არის პოპის და როკის სტილების ფესვები?**

მუსიკოლოგიაში დამკვიდრებულია ტრადიცია, რომ დავეუკავშიროთ თანამედროვე პოპ და, განსაკუთრებით, როკ მუსიკის ფესვები აშშ-ში მონებად ჩაყვანილი აფრიკელების მუსიკალურ ტრადიციებს (იხილეთ, მაგალითად, Middletone, 1972, 1990). მე სრულებით ვემხრობი ამ იდეას, მაგრამ მაინც მინდა უფრო ღრმად წავიდე თანამედროვე პოპულარული მუსიკის სტილების ისტორიული წანამძღვრების ძებნაში. კერძოდ, მე მინდა რომ თანამედროვე პოპულარული მუსიკის ორი დიდი ჯგუფის (პოპის და როკის) არსებობა დავეუკავშირო პირველადი ადამიანური მუსიკის ორ ძალზე განსხვავებულ ევოლუციურ ფუნქციას.

ჩემს რამდენიმე წიგნში (ჟორდანია, 2011, 2014, 2017) მე ვამტკიცებდი, რომ ადამიანის სიყვარული სიმღერისადმი (და, გასაკუთრებით, ჯგუფური სიმღერისადმი) არის შედეგი არა კულტურული გამოგონებისა, არამედ შედეგი ბუნებრივი შერჩევის ძალების მოქმედებისა. ჩემი მოდელის მიხედვით, ჩვენი წინაპრები იყენებდნენ ორი ძალიან განსხვავებული სტილის მუსიკას, ორი, ასევე, განსხვავებული ფუნქციისათვის. რა ფუნქციები იყო ეს:

### **მუსიკის პირველი ფუნქცია: რელაქსაცია.**

დაბალხმიანი ჯგუფური ლილინი იყო ძალიან მნიშვნელოვანი საშუალება, რომ შექმნილიყო წყნარი და დამამშვიდებელი ატმოსფერო ჯგუფის წევრებისათვის. ეს ასეა

ბევრ სოციალური ჯიშის ცხოველში (ცხენებში, ძროხებში), რომლებიც ერთად ყოფნისას გამუდმებით გამოსცემენ ე.წ. „საკონტაქტო ხმებს“. ამ ხმების, ფუნქცია არის ჯგუფის წევრებს შორის გაავრცელოს შეგრძნება, რომ ყველაფერი მშვიდადაა და რომ არ არის შემჩნეული არავითარი საფრთხე მტაცებლების მხრიდან.

აღნიშნულ საკონტაქტო ხმებს აქვს, ასევე, მეორე ფუნქცია: შეატყობინოს ჯგუფის წევრებს თუ რაიმე საშიში და მოსაზრებელი გამოჩნდა. როგორ ხდება ეს? იმის მაგივრად, რომ გამოიყენონ საფრთხის სიგნალი, ბევრი სოციალური ჯიშის ცხოველი იყენებს სიჩუმეს. ადამიანის წინაპარი, რომელიც ამკარად სოციალური არსება იყო, მოსალოდნელია, რომ ასევე იყენებდა სიჩუმეს საფრთხის შეტყობინებისთვის. დღესაც კი, სრული სიჩუმე ადამიანებში ქმნის ფსიქოლოგიურ დაძაბულობას და შეიძლება გამოწვიოს დაუძლეველი პანიკური შიშის შეტევა. ამის გამოა, რომ ადამიანთა უმეტესობა იყენებს სხვადასხვა ხერხს (ლილინს, სტვენას, თითების კაკუნს, საკუთარ თავთან ლაპარაკს), რომ თავიდან აიცილოს სიჩუმე სრული სიჩუმე.

აკენის ნანა, რომელსაც მშობლები უმღერიან ბავშვებს დასაწყნარებლად, ალბათ, მუსიკის (ლილინის) სწორედ ამ უძველესი ფუნქციის მატარებელია. მე ადრევე გამოვთქვი მოსაზრება, რომ აკენის ნანის ფუნქციას უძველეს, ჯგუფურად მცხოვრებ ჰომინიდებში, ალბათ, ასრულებდა ერთიანი ჯგუფური ლილინი. ერთ-ერთი მშობლის მიერ ნამღერი ნანა, როგორც ჩანს, არის შედარებით გვიანდელი მოვლენა, რომელიც შეიქმნა მას შემდეგ, რაც ჯგუფები დაიშალა და ადამიანებმა დაიწყეს ოჯახებად ცხოვრება, ცალ-ცალკე საცხოვრებლებში. ნაზი მუსიკის მოსმენა ძალიან ძლიერ ფსიქოლოგიურ (დამაწყნარებელ) ეფექტს ახდენს ადამიანზე და არამარტო ბავშვებზე, არამედ მოზრდილებზეც. ბოლო წლების განმავლობაში დამაწყნარებელი მუსიკა და სიმღერა ფართოდ გამოიყენება ოფიციალურ მედიცინაში, სახელწოდებით „მუსიკალური თერაპია“. (ტრადიციულ საზოგადოებაში, როგორც ვიცით, მუსიკის ეს ძალა ცნობილი იყო ათასობით წლით ადრე).

### **მუსიკის მეორე ფუნქცია: ბრძოლისათვის მომზადება**

მეორე და სრულიად განსხვავებული მიზანი მუსიკალური ბგერების გამოყენებისა ჩვენს წინაპრებში იყო ჯგუფის წევრების მომზადება ბრძოლისათვის, მათში ჯგუფური ერთობისა და მონინალდეგისადმი აგრესიის გაღვიძება, ე.წ. „საბრძოლო ტრანსის“ მდგომარეობის გამოწვევა. ეს მდგომარეობა სასიცოცხლოდ აუცილებელი ხდებოდა, როდესაც ჯგუფის წევრებს უნებდათ სასტიკი შეტაკება მტაცებლებთან ან მეტოქე ჯგუფებთან. ეს იყო სრულებით სხვა ტიპის მუსიკა, სრულებით სხვა ხმოვანებისა და სრულებით სხვა ფსიქოლოგიური ეფექტის მქონე.

ხმადაბალი ლილინისგან განსხვავებით, რაც ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი იყო, მუსიკის ეს სტილი დიდ ენერგიას მოითხოვდა, და მკავრად იყო დაკავშირებული შედარებით ხანმოკლე რიტუალურ ქცევასთან. ეს სტილი ეყრდნობოდა უაღრესად ხმამაღალ სიმღერას დისონანსურ ინტერვალებში, დროდადრო დაძაბულ ყვირილს, ენერგიულ დამაშინებელ სხეულის მოძრაობებს (ცეკვის წინაპარი), ფეხების მიწაზე დარტყმას, ტაშისა და ქვების ცემას და ყველაფერი ეს ხდებოდა მძაფრი განმეორებადი რიტმული ფორმულების თანხლებით.

ეს ხმაურიანი რიტუალი მიმართული იყო ორი მიზნისაკენ: 1. მონინალმდეგის დასაშინებლად (მტაცებლების, ან მტრების — ეს იყო გარეგანი ეფექტი) და (2) რიტუალში მონაწილე ჯგუფის წევრების გასაერთიანებლად (შინაგანი ეფექტი).

**გარეგანი ეფექტის** მიზანი იყო მონინალმდეგეში გამოწვევა ფსიქოლოგიური შოკი აუდიო და ვიზუალური შეტევით. ახალზელანდიელი მაორის ტომის ცნობილი საბრძოლო ცეკვა „ჰაკა“, რომელიც დღეს წარმატებით გამოიყენება ახალზელანდიელი რაგბისტების მიერ ყოველი მატჩის დაწყების წინ მონინალმდეგეების დასაშინებლად, ალბათ, დღე-

სათვის ამ უძველესი საბრძოლო რიტუალის ყველაზე ფართოდ ცნობილი მაგალითია.

მეორე, **შინაგანი** და, ალბათ, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი მიზანი ამ ჯგუფური რიტუალური ქმედებისა იყო რიტუალის მონაწილეებში „საბრძოლო ტრანსის“ მდგომარეობაში გადაყვანა. ესაა ტვინის შეცვლილი მდგომარეობა, რომელშიც მონაწილეები ჰკარგავენ შიშისა და ტკივილის შეგრძნებას, სრულებით არ ადარდებთ საკუთარი უსაფრთხოება და მოქმედებენ ჯგუფის (ოჯახის, ხალხის, რელიგიის) ინტერესების მიხედვით, თანაც ხშირად ბრძოლის პროცესში არაბუნებრივად გაზრდილ ფიზიკურ ძალას ავლენენ (იხ. Wade, 2016).

საბრძოლო ტრანსის ფენომენი ფართოდაა ცნობილი მსოფლიოს უძველესი ლიტერატურული წყაროებიდან (გილგამეში, ილიადა და ა.შ.) დღევანდელ დღემდე და ცნობილია, რომ თანამედროვე დასავლური სამყაროს მებრძოლები დღესაც აქტიურად იყენებენ ჯგუფურ ცეკვასა და სიმღერას საბრძოლო დავალებაზე წასვლის წინ (Pieslak, 2009). მიუხედავად ასეთი ღრმა ისტორიული ფესვებისა და მისი მნიშვნელობისა, საბრძოლო ტრანსის ფენომენი დღემდე არაა სერიოზულად გამოკვლეული.

დაბოლოს, პატარა დასკვნა მოხსენების ბოლოს:

ჩემს მოხსენებაში მე შევეცადე დამეკავშირებინა მუსიკის ორი ძალიან განსხვავებული ევოლუციური ფუნქცია: (1) დამანყნარებელი ნაზი ხმით კომფორტული და უსაფრთხო ფსიქოლოგიური მდგომარეობის შექმნა და (2) ხმამაღალი ხმიერი „კედლით“ აგრესიული ხმოვანების შექმნა მონინალმდეგის შესამინებლად და ჯგუფის წევრების საბრძოლო ტრანსში გადაყვანა, იყო ევოლუციური წინაპარი პოპულარული მუსიკის დღევანდელი ორი დიდი ჯგუფის — პოპ-მუსიკისა და როკ-მუსიკის სტილებისა. ამ ორი პირველადი ევოლუციური ფუნქციის გარდა მუსიკას კიდევ ბევრი სხვა ფუნქციაც უნდა ჰქონოდა (ზოგი ადრინდელი, ზოგი შედარებით გვიან შექმნილი), მაგრამ მე მინდოდა სწორედ ამ ორი პირველადი (და, ალბათ, ყველაზე ადრეული) პოპულარული ფუნქციის განხილვა დღევანდელი პოპულარული მუსიკის ორი სტილის შექმნაზე.

*JOSEPH JORDANIA*  
(AUSTRALIA/GEORGIA)

## **THE ORIGINS OF POP AND ROCK MUSIC IN THE LIGHT OF THE PRIMORDIAL BINARY FUNCTION OF MUSIC**

My paper has two main parts:

In the first part, I will discuss details of the existing division of the entire body of contemporary popular music into two stylistically different groups: pop-music and rock-music. In the second part of this paper I will connect these two styles of popular music with the primary binary evolutionary functions of human music.

Before we go into these two central parts of my paper, let us have a small **introduction** where we can recall several important elements that traditional music shares with contemporary pop- and rock musical styles.

1. Carriers and creators of both traditional and pop-rock-musicians, as a rule, are not academically educated in music, and cannot read and transcribe music. They follow the dictate of the ear, unlike classically trained musicians, who are taught for many years the principles and rules of composition, harmony, polyphony, and orchestration. For them the principle they follow is very simple: “If you like it – use it”;

2. For most of the historical past, before the advance of contemporary means of sound recording, both traditional and pop-rock-musicians transmitted their repertoires orally, creating many versions of the original song;

3. Both traditional and pop-rock-musicians often create original compositions (particularly in polyphonic cultures) together, involving several creative individuals;

4. Both traditional and pop-rock-musical performances do not follow the strict performance practice with the clearly defined roles of performers and the audience, as this is the case during classical music performances. Both traditional and pop-rock styles have all-inviting (known as “participatory”) model, so during the village celebrations, or the rock concerts, everyone present at the occasion is invited to join with singing, dancing, clapping, and basically expressing freely their emotions (see, for example, Brown, 2014).

As we can see, there are many objective factors to justify the words of John Lennon, who famously declared “Today’s folk song is rock and roll.” Indeed, pop- and rock-music have many features of traditional music, and can be considered to be the contemporary genres of folk music.

Now, in order to search the ancient roots of contemporary pop and rock styles, let us go into the first part of the paper, involving binary division of all the genres of contemporary popular music into pop-music and rock-music styles.

### **PART ONE. A dichotomy in popular music: Pop-Music vs. Rock-Music**

Division of the entire body of popular music into pop and rock groups have a long tradition, although the borders between them have never been clearly defined. In this paper, I am going to try to define these borders, although the division that I am suggesting is only one of the possible models of defining pop and rock styles and serves the purpose of my paper.

Despite the widely-known fact that it is virtually impossible to clearly separate any live tradition into groups, I still want to suggest a number of parameters, that can allow us to separate the entire body of contemporary popular music into two interrelated but still conflicting styles: (1) pop-music style, and (2) rock-music style.

The mainstream musicological discourse about the differences between pop-music and rock music styles usually concentrate on the judgmental notions of “authenticity” and “commerciality,” where “rock” exemplifies the authenticity, and “pop” exemplifies commerciality. In this paper, I avoid this subjective criterion and instead suggest using several technical and easy-to-define factors.

As we will see, existing differences between pop and rock styles can be found in many aspects: in the type of melody, use of harmony, participating instruments, overall sound, singing style, the message of the songs, the behaviour of performers on stage and off stage, the behaviour of the followers of these styles during the performances and everyday life, and even the performance of these styles on charts of general popularity.

Let me very briefly mention the differences between pop and rock music according to all above-mentioned factors:

**MELODY.** Pop-style melody usually has a middle to a wide range, and a more singable quality, while rock-style melody has a relatively small range, and concentrates on recitation and text delivery in the higher range;

**SINGING STYLE.** Pop uses various emotional expressions, from very gentle, to exciting screaming. Rock singing style is very tense, often contains screaming in rage;

**HARMONY.** Pop-music harmonic language, as a rule, is based on full chords, mostly triads, and seventh chords, with occasional use of more adventurous jazz chords. The preferred style of harmony is homophony (a melodic line above the chordal accompaniment). Rock uses more minimalist harmonies, avoids full chords, instead, it uses intervals, particularly perfect intervals – fifths and fourths. These intervals (only the ‘root’ and the ‘fifth’ of the triad) are known as “Power-Chords”. Often there is no harmony at all, as all the instruments play the same “single-note riff” in octave; Rock sometimes uses full chords as well, like very dissonant chord with major and minor thirds given simultaneously, known popularly as “Jimi Hendrix chord” (C, E, B-flat, e-flat). The interaction between the vocal melody and the guitar riffs in rock music style tends to be based more on counterpoint than homophony;

**INSTRUMENTS.** Pop uses a great variety of instruments, from a single instrument (mostly a guitar, or a piano/keyboard) to very large ensembles (including classical and jazz instruments, like violins, saxophones, etc.). Rock ensemble is more uniform, and usually uses only three instruments: lead guitar, bass guitar, and drums, often with a separate singer. Lead and bass guitars often play the same riffs. A distorted guitar can be used in both pop and rock styles, but if in pop it is relatively rare, in rock distorted guitar sound is absolutely dominating.

**OVERALL SOUND.** Pop sound varies from very soft and gentle, to quite loud and energetic, but still not too heavy and intrusive; Rock overall sound is usually very loud and aggressive;

**MESSAGE.** Pop song messages are mostly positive. The leading topic of the songs is love. Even protest songs concentrate on positive messages. Rock song messages usually contain aggression, fear, and violence. Instead of love they are mostly about sex, and invoke visions of Satan, Hell, fear, nightmares, pain, and death.

**ARTIST BEHAVIOUR.** Pop-artists mostly keep themselves on the stage well, and their behaviour ranges from polite to mildly provocative, although it varies what is a “polite” or “mildly

provocative behaviour” by the cultural standards of the audience and the performing artist. Rock artists often try to impress their audience by their anti-social behaviour: they use socially unacceptable language, make use of obscene rude gestures, expose themselves. They try to create and keep the “bad boys” image off stage as well by their anti-social behaviour, so they are sometimes detained by the police, use prohibited substances, their songs are often banned from the general radio channels, and their live shows sometimes get canceled.

**AUDIENCE BEHAVIOUR.** The audience is very much affected by the behaviour of the musicians on stage. Pop audiences sing, shout, and dance during the performances. Rock audiences are rougher. Apart from singing and dancing, they vigorously respond to the rough language and obscene gestures from the band members. The aggression spreads from the stage to the audiences, particularly to the so-called “moshpit” with aggressive dancing, involving violent slamming onto each other. Medium level violence and fights during and after the rock concerts are quite usual.

**CHART ACHIEVEMENTS.** Although rock bands have their die-hard followers, there is a very big difference in general popularity and chart placements of pop and rock songs. Pop songs with their positive messages, as a rule, occupy the highest positions, and even the greatest rock songs very rarely go into high positions on the general popularity charts. Even the Led Zeppelin’s immortal song “Stairway to Heaven” did not get higher than the 30<sup>th</sup> place in the USA and UK charts.

To conclude the first part of the paper, we can say we have two very different groups within contemporary popular music. The first one is positive, lighter, intended to excite and delight the audiences, and the second one is aggressive, heavier, expresses negative feelings, fear, hatred, and is often intended to shock the audiences and provoke aggressive behaviour.

To avoid misunderstanding, here I probably need to mention that for the purpose of my paper I put the dividing line between pop and rock styles at a specific place that not everyone would agree. Namely, for me, the “rock style” starts at “heavy metal” style (Led Zeppelin, Jimi Hendrix) and goes into heavier (usually later) styles. All the styles lighter than heavy metal style, for me, belong to a pop-style.

As always, there are songs that are on the verge of these two styles, comprising various elements of both pop and rock features. Such songs as a rule use positive messages, occasional full chords, and wide range melodies (pop-elements), combined with the use of power-chords, heavy drumming, and general heavy sound. Good examples of such a “combined” pop-rock style are many Van Halen songs, like their popular song “Dreams.”

It is also very important to remember that the notion of “rock music” has been changing throughout the decades, gradually becoming heavier and louder. So the songs that were considered as “rock” in the 1960s sound today more as pop songs (like many songs of the Rolling Stones, and particularly the Beatles). Generally speaking, the sound of “rock” is getting heavier and louder with every decade, and as some unacceptable elements of behaviour becomes gradually accepted for western society, rock musicians try to push the existing boundaries even further.

## **PART TWO. How deep are the roots of pop and rock styles?**

There is a venerated tradition to link contemporary forms of pop and particularly the rock music to the musical forms created by African slaves brought to the USA (see, for example, Middleton, 1972, 1990). I fully agree with this idea, but want to go further, and search for earlier precursors of popular musical styles. Namely, I am going to link the two stylistically different styles

of popular music (pop and rock styles) to the **two important and very different primordial evolutionary functions of human music.**

In several of my books (Jordania, 2006, 2011, 2014, 2017) I argued that the human passion for singing (and particularly group singing) was the result of forces of natural selection, not a cultural invention. Human ancestors, according to my model, were using two very different styles of music for two very different purposes: (1) relaxation and (2) preparing for aggression.

#### **THE FIRST FUNCTION: relaxation.**

The soft and gentle humming was an important means to create a comforting feel among the group members. This is true for many social animals (horses, cattle), who constantly make haphazard sounds, so-called “contact calls” to assure group members that everything is safe around, no predator threats were detected, and they all can relax.

These seemingly haphazard contact calls have another very important function as well, the function of warning group members of the possibility of danger. Instead of making a warning call, many social animals (like horses, or cattle) use silence. Humans, as a profoundly social species, most likely did the same, using silence to communicate danger. Even today, complete silence for humans creates a psychologically tense and potentially devastating effect of panic attacks. That is the reason we try to avoid silence by various means, use humming, whistling, finger drumming, talking to ourselves.

Lullabies that parents sing (or hum) to young children to relax them, is probably the carrier of this ancient function of music. I suggested earlier that the function of lullabies in hominid groups was carried out by the group contact calls. Lullabies that are sung today by one of the parents must be a relatively late phenomenon, after humans started living in specially built dwellings, and were separated into families. Listening to the soft soothing sounds still has a profound effect on human psychology, not only the babies, and is widely used in the dynamically developing new sphere known as “music therapy.” (This power of music was known in traditional societies for millennia.)

#### **THE SECOND FUNCTION: Preparing for violent confrontation.**

Another, and very different aim of the use of musical sounds was creating the effect of the “battle trance.” This state was needed in critical moments to prepare our ancestors for the violent confrontations with the predators or the rival groups. This was a very different type of music with a totally different sound and different psychological aim.

Unlike the soft humming sound, that was a part of everyday life, this style of music was very energy-consuming and was strictly connected to a vigorous and relatively short ritualistic action. It was based on extremely loud singing in dissonant intervals, probably occasional screaming, vigorous threatening body movements (precursor of the dance), foot-stomping, clapping, and stone hitting, all happening with the relentless vigorous rhythmic formulas.

The effect of this overwhelming “wall of sound” was aimed both to the (1) opponents (predators, enemies – external effect), and (2) the members of the group, participants of this ritual (internal effect).

The **external effect** on the rivals was the creation of psychological shock via audio and visual attack. The famous display of New Zealand Maori war dance “haka”, used today by the New Zealand rugby team before the sporting game is probably the best-known example of this ancient function of group ritual display, aiming to scare the opponents.

The second, **internal**, a probably more important goal of this ritual display of unity was putting the participant group members into the “Battle Trance”. This is an altered state of consciousness where participants do not feel fear and even physical pain, they are not concerned about their safety, and act in the best interests of the group, often displaying the increased physical abilities (see Jordania, 2011; Wade, 2016).

This phenomenon is widely known from the ancient literature (Sumerian Gilgamesh and Iliad) to the contemporary days, with the contemporary Western military personnel using dancing and singing before the combat missions (Pieslak, 2009). And for some strange reason, the serious experimental works to study this altered state of consciousness is still sorely lacking.

And a small **conclusion** at the end of my paper:

In this paper, I proposed that the presence of the two very different functions of primordial human music: (1) creating comforting, soothing sound of social unity and relaxation, and (2) an overwhelming wall of aggressive sound, aimed to scare the opponent and create Battle Trance, a very specific altered state of consciousness among the members of the group, were the evolutionary precursors of two faces of contemporary human popular music, known to us today as pop-music and rock-music. Singing and music had probably several other functions in human history (some earlier, and some acquired later) but I wanted to concentrate on the two primary (and probably the earliest) functions of human music for the purpose of comparing them with two styles of contemporary popular music.

### References

- Brown, Kathryn (ed). (2014). “Interactive Contemporary Art: Participation in Practice.” In: *Collection of articles*. I.B. Tauris.
- Jordania, Joseph. (2011). *Why do People sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi: Logos.
- Jordania, Joseph. (2014). *Tigers, Lions and Humans: History of Rivalry, Conflict, Reverence and Love*. Tbilisi: Logos.
- Jordania, Joseph. (2017). *A New Model of Human Evolution: How Predators Shaped Human Morphology and Behaviour*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishers.
- Middleton, Richard. (1972). *Pop Music and the Blues: A Study of the Relationship and Its Significance*. London: Gollancz.
- Middleton, Richard. (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Wade, Jenny. (2016). “Going Berserk: Battle Trance and Ecstatic Holy Warriors in the European War Magic Tradition.” In: *International Journal of Transpersonal Studies*, Vol. 35 (2016), 1 ss. 1:21-38.



„სინთაზი“ და „ფიუჟენი“  
როგორც კულტურათა შორის ურთიერთობის ორი გზა

დღევანდელი მოხსენება ეძღვნება ტრადიციული და თანამედროვე მუსიკის ურთიერთგავლენის პროცესებს, თუმცა უფრო ფართოდ, ის, აგრეთვე, მოიცავს სხვადასხვა მუსიკალური სტილისა და კულტურათა ურთიერთშეღწევის პროცესსაც. კულტურათა შერწყმა არის უნივერსალური პროცესი რომელიც მიმდინარეობს გამუდმებით და ყველგან.

მოხსენების მთავარი ჰიპოთეზა არის მუსიკალურ კულტურებს შორის ურთიერთობის ორი განსხვავებული ტიპის შემთავაზება: ფიუჟენი და სინთეზი/შერწყმა. ფიუჟენი ზოგჯერ განმარტებულია, როგორც მუსიკოსებისათვის ახალი სცენა, ახალი რეკორდ-იარლიყებისა და ახალი ლონისძიებების შექმნა, სადაც მუსიკოსები ხვდებიან და აზრთა ურთიერთგაცვლას აწარმოებენ<sup>1</sup>.

თავდაპირველად ტერმინი „ფიუჟენი“ აღწერდა ჯაზის იმპროვიზაციებისა და რთული როკის თანამშრომლობას. თანდათანობით დაიწყო ეთნო ელემენტების შეჭრაც ჯაზში. ამის პიონერად თვლიან ცნობილ საქსაფონისტს ჯონ კოლტრენს (აუდიომაგ. 1).

აქ ვხედავთ უმაღლესი დონის მუზიციერების დონეს და მუსიკალური თემატიკის გააზრების სიღრმეს, რომელშიც ინდური კლასიკური მუსიკა და ჯაზი ურთიერთშერწყმის მთავარ კომპონენტებს წარმოადგენენ. მიუხედავად ამისა, მაინც აშკარაა რომ ორივე მუსიკალური სტილი ინარჩუნებს თავის ავტონომიას.

1990-იანი წლებიდან გლობალიზაციის პირობებში ეთნიკური მუსიკის კომერციული წარმატების შედეგად ეთნოჯაზმა დამოუკიდებელი მნიშვნელობა შეიძინა. აქცენტი გადატანილი იქნა არა-დასავლური, ეთნიკური/ტრადიციული მუსიკის დასავლურ ინტერპრეტაციაზე<sup>2</sup>.

შედარებით ახალი ქართული ეთნო-ჯაზის მაგალითია ანსამბლი „შინ“. პატივი მქონდა მათ შევხვედროდი 2008 წელს შტუდგარტში, ჩემს კვლევასთან დაკავშირებით.

მუსიკალური ნომერი, რომელსაც ეხლა მოისმენთ არის „ბატონი ყანსავ ყიფიანეს ვალსი“, ქართული ხალხური სიმღერის ერთ-ერთი ყველაზე ოსტატური და გემოვნებიანი გააზრება ჯაზის კონტექსტში. ანსამბლი „შინ“ ყენებს „ყანსავ ყიფიანეს“ მელოდიურ-ჰარმონიულ ფორმულას, მაგრამ, აგრეთვე, ამატებს ქართული მუსიკის სხვადასხვა დიალექტურ და მუსიკალურ პრინციპსაც. სიმღერის სტილი სკატ-ჯაზთან და, იმავდროულად, დასავლურ ქართულ ე.წ. წვრილით სიმღერასთან არის დაკავშირებული. იმპროვიზაციაც ამ შემთხვევაში ახლოვებს ჯაზს და ქართულ ფოლკლორს ერთმანეთთან. მიუხედავად ამისა, ორივე მედიუმი, ჯაზიც და ქართული ფოლკლორიც, ინარჩუნებს თავის დამოუკიდებელ არსებობას და მათი შერწყმა არ ქმნის არსებითად ახალ სტილს რომელშიც ორი კულტურის ნიშნები შეუცნობადი იქნებოდა (აუდიომაგ. 2, 3).

<sup>1</sup> „ფიუჟენის“ განსაზღვრება: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/topics/z3dqhyc/articles/zr4fscw>.

<sup>2</sup> [https://www.wikiwand.com/en/Ethno\\_jazz](https://www.wikiwand.com/en/Ethno_jazz).

### სინთეზი

მნიშვნელოვან ისტორიულ მომენტებში კულტურების შეხვედრამ, შესაძლოა, უფრო ღრმა შერწყმის სახე მიიღოს, რასაც ვუნოდებ „სინთეზს.“ ეს რომ მოხდეს, მუსიკალური ოსტატობა და მუსიკოსთა ექსპერიმენტული ძიება, თუნდაც პოლიტიკური მოვლენების ფონზე, არ არის საკმარისი. აუცილებელია მნიშვნელოვანი კულტურულ-ისტორიული ფონი და ეს ფონი, სამწუხაროდ, ხშირად არის დამპყრობელი ომები, ხალხთა შევიწროება და ასიმილაცია, მოსახლეობის მნიშვნელოვანი მასების გადაადგილება, მონობა, გაჭირვება და ა.შ. ასეთი პროცესის და მის შუაგულ წარმოქმნილი მუსიკალურ-კულტურული სინთეზის მაგალითი, ჩემი აზრით, არის ჯაზის ადრეული ფორმები ამერიკაში (აუდიომავ. 4).

ღია, არამდგრადი ვოკალიზაცია, დაცურება, მეღიზმები, შეჩერებები და ფართო ინტერვალები, ბლუზის კილო, აფრიკული წარმოშობისაა, თუმცა ფუნქციური ჰარმონიულობის ჩასახვა ევროპული სათავეებისკენ მიგვიტოვებს. მიუხედავად ამ სხვადასხვა ელემენტებისა, შეუძლებელია საუბარი აფრიკული ან ევროპული წარმოშობის სპეციფიკურ სიმღერაზე, მელოდიაზე, ან აკორდულ თანმიმდევრობაზე.

სინთეზის კიდევ ერთი საინტერესო ნიმუშია კახური სუფრული სიმღერების სტილი, რომლის წარმოშობის საკითხებსაც მე ვუძღვენი სპეციალური სტატია (აუდიომავ. 5)<sup>3</sup>.

ეს არის სინთეზი და არა ფიუჟენი სწორედ იმიტომ, რომ შეუიარაღებელი თვალთ და დარგთაშორისი ანალიზის გარეშე შეუძლებელია აქ დავინახოთ კულტურების შერწყმა. ჩემს მითითებულ სტატიაში, არქეოლოგიურ-ისტორიული მონაცემების გათვალისწინების საფუძველზე გამოვთქვი მოსაზრება, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერის ეს სტილი უნდა იყოს აღმოსავლური (აზიური) და ავტოქტონური (კავკასიური) კულტურების შერწყმის შედეგი, რომელიც მოჰყვა აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე ინდოევროპული ტომების შემოსვლას 5-6 ათასი წლის წინ. ამ პროცესის დეტალებზე აქ აღარ შევჩერდები. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ სინთეზი სუფრულ სიმღერებში იმდენად ორგანულია და სხვა კულტურების ნიშნები იმდენად ძირეულადაა სახეშეცვლილი, რომ მათი შემჩნევა შეუძლებელია.

შეჯამების სახით აღვნიშნავ, რომ ფიუჟენი არის ტრადიციისა და თანამედროვეობის კომბინაცია გამორჩეული, ამბიციური ინდივიდუალური პროფესიონალი მუსიკოსების ინიციატივით. თუმცა სხვადასხვა სტილი ჯერჯერობით არ იძლევა ღრმა სინთეზს და არ ყალიბდება, არსებითად, ახალ სტილად, რომლის შემადგენელი ინგრედიენტებიც შეუმჩნეველი გახდებოდა. ჩვენ ადვილად გამოვარჩევთ ინდურ, ქართულ, და თანამედროვე დასავლური მუსიკის კომპონენტებს. ასეთ შერწყმას თავისი უპირატესობა აქვს: ტრადიცია შენარჩუნებულია და მას არ ემუქრება ძირეული გარდასახვა. ეს, აგრეთვე, მიუთითებს ტრადიციის სიძლიერეზე. მეორე მხრივ გვაქვს „სინთეზი“, რომელიც რთულ ისტორიულ და წინა-ისტორიულ პროცესებშია ჩამარხული, და მისი სათავეები უფრო ვრცელია. მის შექმნაში მოსახლეობის უფრო ფართო ფენები და ფართო ისტორიული პროცესებია ჩართული. სინთეზის პროცესში მონაწილე სტილები ისე ერწყმიან ერთმანეთს, რომ შედეგად ვიღებთ არსებითად ახალ, გავლენიან და დამოუკიდებელ სტილს.

<sup>3</sup> Tsitsishvili, Nino (2010). “A Historical Examination of the Links Between Georgian Polyphony and Central Asian-Transcaucasian Monophony.” In *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*, eds. Tsurtsumia, Rusudan and Joseph Jordania. Nova Science Publishers, pp. 195-214.

**აუდიომაგალითები**

1. „მე რაც მიყვარს“ კინოფილმიდან „მუსიკის ჰანგები“. [https://www.youtube.com/watch?v=8d-9cD\\_Es9k4&ab\\_channel=HassanKhan](https://www.youtube.com/watch?v=8d-9cD_Es9k4&ab_channel=HassanKhan)
2. „ყანსავ ყიფიანე“ ტრადიციული. [http://www.alazani.ge/base/georgika/Georgika\\_-\\_Yansav\\_Yipiane.mp3](http://www.alazani.ge/base/georgika/Georgika_-_Yansav_Yipiane.mp3)
3. ანსამბლი „შინ“. „ბატონი ყანსავ ყიფიანეს ვალსი.“ [https://www.youtube.com/watch?v=C1BLY-hccpbs&ab\\_channel=TheShin](https://www.youtube.com/watch?v=C1BLY-hccpbs&ab_channel=TheShin)
4. “O more my lord/მეტი არა, ღმერთო”, რელიგიური ჰიმნი, ციხის ბლუზი, შრომის სიმღერა, ალან ლომაქსის ჩანაწერი. <https://www.youtube.com/watch?v=GQ7j4K45Dl8>
5. კახური ბურღონული სიმღერა „ბერიკაცი ვარ“. [https://music.youtube.com/watch?v=XNN-a7Q3F63Q&list=RDAMVMXNNa7\\_Q3F63Q](https://music.youtube.com/watch?v=XNN-a7Q3F63Q&list=RDAMVMXNNa7_Q3F63Q)

NINO TSITSISHVILI  
(AUSTRALIA/GEORGIA)

### “SYNTHESIS” AND “FUSION” AS TWO DISTINCT FORMS OF RELATIONSHIP BETWEEN DIFFERENT MUSICAL CULTURES

My paper concerns an interplay between the traditional (village) and the modern (urban, professional, foreign) forms of music-making. More broadly, it is about the process of interaction and blending between different musical-cultural mediums, the styles that might have existed independently until they met and started to infiltrate each other. This represents a universal process, it could happen anytime and anywhere.

The hypothesis proposed in my paper is that there are two distinct types of mixture between different musical styles: fusion and synthesis. Fusion is sometimes described as “a new scene of musicians, new record labels and events where musicians can meet up and exchange ideas.”<sup>1</sup>

#### **Fusion**

Originally the term “fusion” in music described a mixture of jazz improvisation and the power and rhythms of rock. Gradually ethnic elements started to infiltrate jazz as well. The origin of ethno-jazz has extensively been ascribed to saxophonist John Coltrane. High quality of musicianship and depth is present in this blend of Indian classical music and jazz. However, the two musical cultures retain their autonomy (audio ex. 1).

“An independent meaning of ethno-jazz emerged around 1990 through the commercial success of ethnic music via globalization, which especially observed a Western focus on Asian musical interpretations”.<sup>2</sup>

One of the most classic examples of a relatively new ethno-jazz in Georgia is ensemble The Shin. I had an honour to meet some members of The Shin ensemble in Stuttgart in 2008, when I interviewed them for my research.

The example that I am going to play is “Swanny Waltz”, one of the genius renderings of a Georgian folk song and of some other, more general stylistic principles of Georgian folk music in the context of jazz. Based on a Svan three-part song, it starts with the main tune of the song in a waltz rhythm, introduced by solo guitar and vocals, to be explored in a jazz-style improvisation, combined with Gurian/west Georgian contrastive polyphonic style based on fascinating chord progressions and the vocal style known as *tsvrili*. This style of singing from Guria matches jazz scat singing. At the end of the song, at the point of climax, we hear a more traditional arrangement of the Svan song (audio ex. 2).

Common principles shared between jazz and Georgian polyphony include the singing on vocables rather than of meaningful lyrics /improvisation, harmonic-chordal thinking, key changes (audio ex. 3).

---

<sup>1</sup> <https://www.bbc.com/arts/music/articles/z3dqhyc/articles/zr4fscw>.

<sup>2</sup> ([https://www.wikiwand.com/en/Ethno\\_jazz](https://www.wikiwand.com/en/Ethno_jazz)).

### Synthesis

It seems to me that at crucial historical moments combination of styles might lead to a deeper blend, which I call “synthesis.” For a synthesis to occur, there must be more than experimentation and musicianship. There should be a significant cultural and historical backdrop, amidst struggles and confrontation, population movements and assimilations, sufferings and oppression associated with our human history. An example of such complex process and the musical synthesis that originated from it, might be early jazz (audio ex. 4).

The open, liquid vocal quality and a flowing melodic style with holds, sliding, melisma, and many wide intervals and blue, bent notes might be the musical principles that connect early jazz to its African roots. On the other hand, budding harmonic progressions clearly point to the European roots. However, it is impossible to point to a specific song, piece or tune from Africa or Europe.

Another very interesting example of synthesis is east Georgian drone polyphony from Kakheti. I dedicated a special article to the origins of the east Georgian drone polyphony (Tsitsishvili, 2010: 195–214; audio ex. 5).

This style is synthesis because, the different cultural elements are organically blended here. Ornamentation and melismas point to the Middle East while the polyphonic and harmonic context clearly situates it in the local, Caucasian polyphonic tradition. Unless we analyse and examine it in an interdisciplinary context, looking at archaeological findings and pre-historic assimilation processes on the territory of Georgia several thousand years ago, we cannot guess that it is a combination of different styles and cultures of different ethnicities and populations. Based on archaeological findings, I proposed that this style must be a result of the influx of a new, presumably Indo-European language-speaking population in the territories of eastern Georgian plains, some 5,000 years ago. I won’t go into the details as they are discussed in the above-mentioned article. The process of blending is so well hidden behind the curtains of the past, that we perceive it as an independent, typically Georgian style, which it certainly is.

To summarise my definition of the fusion and synthesis, the fusion seems to be a combination of tradition and modernity, initiated by adventurous individual artists or bands. However, these merged styles still exist separately from each other. The different cultural sources used in fusion do not give us a blend of a completely new nature, in which a listener will no longer be able to distinguish between the specific constituent ingredients, such as Indian raga mode or the Svan song Qansav Qipiane tune, or the Georgian singing style of *tsvrili*. The boundaries between the different cultural sources are not yet drastically disrupted in the fusion. The fusion also allows a tradition to be maintained in its pristine form. On the other hand, the synthesis takes origin in complex historical processes, and the roots of “synthesis” are in communities and history rather than in purely artistic and professional experimentations. In the process of synthesis the constituent cultural principles are blended so that they give rise to an entirely new, influential and widely spread independent musical style.

### Audio examples

1. John Coltrane “My Favourite Things”. [https://www.youtube.com/watch?v=8d9cD\\_Es9k4&ab\\_channel=Hassan Khan](https://www.youtube.com/watch?v=8d9cD_Es9k4&ab_channel=Hassan+Khan)
2. “Qansav qipiane”, Svan traditional song. [http://www.alazani.ge/base/georgika/Georgika\\_-\\_Yansav\\_Yipiane.mp3](http://www.alazani.ge/base/georgika/Georgika_-_Yansav_Yipiane.mp3)
3. Ensemble Shin “Swanny Waltz of *Qansav qipiane*”. [https://www.youtube.com/watch?v=C1BLYhc-cpbs&ab\\_channel=TheShin](https://www.youtube.com/watch?v=C1BLYhc-cpbs&ab_channel=TheShin)
4. “No More My Lord” – Religious hymn/gospel, prison blues, a work song, recorded by Alan Lomax. <https://www.youtube.com/watch?v=GQ7j4K45Dl8>
5. Kakhertian table song “Berikatsi Var”. <https://music.youtube.com/watch?v=XNNa7Q3F63Q&list=R-DAMVMXNNa7Q3F63Q>

### References

Tsitsishvili, Nino. (2010). “A Historical Examination of the Links Between Georgian Polyphony and Central Asian-Transcaucasian Monophony.” In: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*, Pp. 195-214. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. NY: Nova Science Publishers, Inc. .

## ფოლკ-ფიუჟენი ქართულ მუსიკალურ რეალობაში

ხალხური მუსიკა თანამედროვე მსოფლიოში (მათ შორის, საქართველოში) სხვადასხვა ფორმით ფუნქციონირებს. ეს ფორმები ხალხური მუსიკის განახლების პროცესის (music revival) შედეგად წარმოიშვა და მისი თანამედროვე პირობებში არსებობის რამდენიმე განსხვავებული სახე შექმნა.

მუსიკის განახლების პროცესის შესწავლაში ერთ-ერთი პიონერი, ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგი თამარა ლივინგსტონი ამ მოვლენის შემდეგნაირ განსაზღვრებას გვთავაზობს: „მუსიკის განახლების მოძრაობა წარმოადგენს ნებისმიერ სოციალურ მოძრაობას, რომელიც მიზნად ისახავს იმ მუსიკალური ტრადიციების აღდგენასა (რესტავრაციას) და შენახვას, რომელსაც თანდათანობით დაკარგვის ან სამუდამოდ წარსულში გაქრობის საფრთხე ემუქრება. მოძრაობის მიზანია: 1) იარსებოს, როგორც თანამედროვეობის ყველაზე მასშტაბური მუსიკალური მოვლენის, ე.წ. „მეინსტრიმის“ — პოპ-კულტურის ოპოზიციამ და ალტერნატივამ. 2) განავითაროს უკვე არსებული მუსიკალური კულტურა ისტორიულად დადგენილი ფასეულობებისა და მუსიკის განმახლებლების მიერ გამოხატული აუთენტიკურობის მეშვეობით“ (Livingston, 1999: 68). მიუხედავად იმისა, რომ ლივინგსტონისეულ განმარტებაში მუსიკის განახლება დეფინირებულია, როგორც თანდათანობით დაკარგვის საფრთხის წინაშე არსებული მუსიკალური ტრადიციების აღდგენასა და შენახვაზე ორიენტირებული სოციალური მოძრაობა, ის, ამავდროულად, შესაბამისობაში მოდის ქართულ ხალხურ მუსიკაში მიმდინარე თანამედროვე პროცესებთან. კერძოდ, მუსიკალურ-ფოლკლორული ტრადიციის უწყვეტი განვითარების გამო მართალია ის აღდგენის აუცილებლობის წინაშე არ დგას, მაგრამ ამ ტრადიციის შენახვის და, შესაბამისად, მისი დაკარგვის საფრთხის თავიდან აცილების პროცესი საქართველოში ბოლო ათწლეულების მანძილზე განსაკუთრებით აქტიურად მიმდინარეობს. ამდენად, დღეს ქართულ ფოლკლორში არსებული ტენდენციები ფოლკლორული მუსიკის განახლების საყოველთაო პროცესის ლოკალურ გამოხატულებად ისახება.

მუსიკის განახლების ზემოაღნიშნულ თავისებურებებს თუ გავითვალისწინებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქართული ხალხური მუსიკა განახლების პროცესის შედეგად სამი ძირითადი სახით წარმოგვიდგება. ესენია: სასცენო ფოლკლორი, ფოლკლორული ელფერის მქონე თანამედროვე საავტორო ნიმუშები, ე.წ. „ფსევდო-ფოლკლორი“ (კოტრიკაძე, 2019: 2), რომელსაც ჩვენ „პოპ-ფოლკს“ სახელწოდების ქვეშ ვაერთიანებთ და ქართული ფოლკ-ფიუჟენი მუსიკა, რომელიც ტრადიციული მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის მიმდინარეობების (ჯაზი, როკი, პოპი, ელექტრონული მუსიკა და ა.შ.) სინთეზის შედეგად შექმნილ მუსიკალურ ერთეულს წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს უკანასკნელი ყველაზე დიდი სტილური მრავალფეროვნებით ხასიათდება.

მოხსენების მიზანია, ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური მიმართულების განსაზღვრა და მსოფლიოში არსებული მსგავსი მუსიკალური ერთეულების განხილვა; ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ჩასახვისა და განვითარების ადრეული ეტაპების ისტორიულ დინამიკაში წარმოადგენა. ნაშრომი ემყარება ჩემ მიერ სადოქტორო კვლევის ფარგლებში მოპოვებულ მასალას.

უნდა ითქვას, რომ ეთნომუსიკოლოგიურ ნაშრომებში ტერმინი ფოლკ-ფიუჟენი არსადაა გამოყენებული. ის არ იძებნება არც ვიკიპედიაში, სადაც ის „თანამედროვე ფოლკ

მუსიკის“ (contemporary folk music) სახელდებითაა ჩანაცვლებული. ეს უკანასკნელი, ძირითადად, ამერიკული ფოლკლორის განახლების პროცესსა და ამ დროს წარმოქმნილ მუსიკალურ სიმბიოზებს აერთიანებს. მიუხედავად წყაროების სიმწირისა, უნდა ითქვას, რომ ინტერნეტ-სივრცეში ტერმინი ფოლკ-ფიუჟენი (ან მისი რომელიმე ქვემიმართულების სახელწოდება) მაინც ფიგურირებს და ის მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხის მუსიკოსების შემთხვევაშია ნახსენები (ბალკანური ფოლკ-რეპი, ინდო-უელსური ჯაზ-ფიუჟენი და ა.შ.), როგორც „კატეგორია, რომელიც მიზნად ისახავს დაიკავოს უზარმაზარი ნაწილი იმ ნამუშევრებისა, რომლებსაც არტისტები ტრადიციული მუსიკის ხელახალი გადააზრებით ქმნიან“ (Estaff, 2018).

თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიასა თუ მუსიკის ინდუსტრიაში ფოლკ-ფიუჟენის მსგავსი მუსიკალური სიმბიოზის აღმნიშვნელ რამდენიმე ტერმინს ვხვდებით. მათ შორის ყველაზე ფართოდ გავრცელებულია „მსოფლიო მუსიკა“ (world music). ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურის გაცნობის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ, რომ მსოფლიო მუსიკა ინდუსტრიალ-კომერციალიზებული პროდუქტია, რომელიც ტრადიციული მუსიკის ელემენტების თანამედროვე გამოხატულებებს საბაზრო სისტემისა და მისი ღირებულებების პერსპექტივიდან ფუთავს, სწორედ მსოფლიო მუსიკის სახელწოდებით. თუმცა, მკაფიოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მსოფლიო მუსიკისა და ფოლკ-ფიუჟენის აღმოცენება-გავრცელების ფაქტორების თანხვედრის მიუხედავად, ამ ორ მუსიკალურ სტილს შორის არსობრივი სხვაობაა. ყოველივე ეს მკაფიოდაა გამოხატული ინდიანას უნივერსიტეტის პროფესორ, კარლ რაჰკონენის განსაზღვრებაში: „მსოფლიო მუსიკა, შესაძლოა, საუკეთესოდ განიმარტოს იმით, რაც მასში არ მოიაზრება. ის არ არის დასავლური საკომპოზიტორო, ფოლკ ან პოპულარული მუსიკა. ამასთან, მსოფლიო მუსიკა შეიძლება იყოს ტრადიციული (ფოლკ), პოპულარული და კლასიკურიც კი, თუ ის ეთნიკურ ან საზღვარგარეთულ ელემენტებს შეიცავს. მარტივად რომ ვთქვათ, ის არ არის „ჩვენი მუსიკა“, ის „მათი მუსიკაა“, მუსიკა, რომელიც ვიღაც სხვას ეკუთვნის“ (Rahkonen, 1994: XX).

რაჰკონენის მიდგომა, რომ „მსოფლიო მუსიკა“ ესაა „მათი“ და არა „ჩვენი მუსიკა“ და რომ ის ერთი ნიმუშის ფარგლებში რამდენიმე სხვადასხვა ქვეყნის ტრადიციული მუსიკის ელემენტებს აერთიანებს, უკვე საკმარისი მიზეზია იმისათვის, რომ ჩვენი კვლევის არეალში მოქცეული ქართული ტრადიციული მუსიკის ელემენტების შემცველი მუსიკალური ერთეულის დეფინირებისას ეს ტერმინი უგულვებელყოფთ. მის ნაცვლად, კი ტერმინი „ფოლკ-ფიუჟენი“ დავამკვიდროთ, რომელიც უშუალოდ ქართულ მუსიკალურ რეალობაზეა მორგებული და მეტნაკლები სისავსით გამოხატავს მასში ჩადებულ შინაარსს — ქართული ტრადიციული მუსიკისა და პოპულარული მუსიკის სინთეზს.

ფოლკ-ფიუჟენის სინონიმურ კიდევ ერთ ტერმინად შეიძლება მოვიაზროთ ბალტი-ისპირეთის ქვეყნებში (ესტონეთი, ლიეტუვა და ლატვია) გავრცელებული სახელწოდება „პოსტფოლკლორი“. ეს ტერმინი პირველად 1993 წელს შემოიტანა ლატვიურმა ბენდმა ილგი, რომელიც თავისი შემოქმედებით არც ფოლკ-შემსრულებლის კატეგორიაში ჯდებოდა და არც პოპ-ჯგუფისა. ეს იყო ჯგუფი, რომელიც ფოლკლორული ინსტრუმენტების გვერდით აკუსტიკური გიტარის ჟღერადობის კომბინირებით ორიგინალურ საავტორო კომპოზიციებს ქმნიდა. ჯგუფის პოპულარობისა და ავტორიტეტულობის გათვალისწინებით, „პოსტფოლკლორი“ შემდგომში აქტიურად აითვისეს მსგავსი მუსიკალური სტილის მქონე ლატვიურ-ლიეტუვურმა ჯგუფებმა. თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ეს ტერმინი ფოლკ-ფიუჟენის ზუსტი ანალოგია, პირველ რიგში, გამომდინარე იქიდან, რომ პოსტფოლკლორის სტილი თავის თავში არ მოიაზრებს მთელ იმ მუსიკალურ მრავალფეროვნებას, რასაც ჩვენ მიერ შემოთავაზებული ტერმინი ფოლკ-ფიუჟენი იტევს. ამასთან, ტერმინი „პოსტფოლკლორი“ თავსართით „პოსტ“ (რაც ნიშნავს შემდეგს, ამ შემთხვევაში, კი ფოლკლორის შემდგომ მუსიკას) თავის თავში ფოლკლორული ელემენტების გამოყენების უცილებლობას არ მოიაზრებს.



ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ისტორიულ პერსპექტივაში განხილვისას უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ამ მუსიკალური მიმართულების ჩასახვასა და მის ადრეულ განვითარებაზე (1920-30-იანი წლებიდან ვიდრე XXI საუკუნემდე) უშუალო გავლენა მოახდინა ქვეყანაში არსებულმა ამა თუ იმ პოლიტიკურმა კურსმა და სოციო-კულტურულმა რეალობამ. ყოველივე ამის ანარეკლია საბჭოთა რეჟიმის პირობებში მისადმი პროტესტის ნიშნად მიმდინარე მუსიკალური პროცესები, წამოწყებები თუ ექსპერიმენტები. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ ფოლკ-ფიუჟენის ბუნებას. მისი შემადგენელი ორივე ჟანრობრივი კომპონენტის — ტრადიციული მუსიკისა და პოპულარული მუსიკის (განსაკუთრებით, როკისა და ალტერნატივის მიმართულებები) ერთ-ერთი მახასიათებელი სოციუმის ანმეოსეული მდგომარეობის უშუალო ასახვა და მასზე რეაგირებაა.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ფოლკ-ფიუჟენი საბჭოთა პოპულარული მუსიკის, ე.წ. „ესტრადის“ კონტექსტში ჩაისახა. როგორც ვიცით, საბჭოეთში ყველანაირი „მსუბუქი“, „გასართობი“ მუსიკა (კლასიკური, ე.წ. „სერიოზული“ მუსიკის საწინააღმდეგოდ) სწორედ ესტრადის კატეგორიაში ერთიანდებოდა. თუმცა საბჭოთა ესტრადის უზარმაზარ სივრცეში ქართული საესტრადო მუსიკა განსხვავებულ და ორიგინალურ მუსიკალურ სტილად ჩამოყალიბდა, რის ერთ-ერთ განმაპირობებელ ფაქტორადაც იქცა საესტრადო ნაწარმოებებში ქართული ფოლკლორის ელემენტების შექრა. ამდენად, მიუხედავად საბჭოთა მუსიკისთვის დამახასიათებელი „ადგილობრივი წარმოების ელექტრონისტრუმენტების არარაფინირებული ჟღერადობისა და საყოველთაოდ გავრცელებული რუსული შლიაგერების გავლენისა, ქართულმა საბჭოთა ესტრადამ მოახერხა ორიგინალური ნიშა მოეპოვებინა“ (ცქიტიშვილი, 2014: XX)

ქართული საბჭოთა ესტრადა სხვადასხვა მუსიკალური სტილის ნაზავს წარმოადგენდა, რომელთა შორისაც იყო ჯაზი, როკი და გაორკესტრებულ-არანჟირებული ქართული ფოლკლორი. სწორედ ეს ადასტურებს, რომ საქართველოში სხვადასხვა მუსიკალური სტილის სინთეზის პრაქტიკა ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში ჩაისახა. თუმცა, ბუნებრივია, ეს პროცესი არასდროს ყოფილა დეფინირებული ფიუჟენად — სიტყვა-სიტყვით თუ ვთარგმნით, შერწყმად, „ერთი ობიექტის/ერთეულის მისაღებად ორი ან მეტი საგნის შეკავშირების პროცესად“ (Lexico, XX). აქვე უნდა ვახსენოთ, რომ პროფესიული მუსიკის სფეროში ჯერ კიდევ საბჭოთა ესტრადამდე არსებობდა ხალხური მუსიკის გამოყენების ფაქტები. თუმცა ფოლკ-ფიუჟენის, როგორც პოპულარული მუსიკის საზღვრებში მოქცეული მუსიკალური მიმართულების კვლევისას მსგავს შემთხვევებს არ განვიხილავ.

ქართული ფოლკ-ფიუჟენი ერთგვარ „ქოლგა ტერმინს“ წარმოადგენს და მასში არაერთი ქვე-მიმართულებაა გაერთიანებული (ეთნო-ჯაზი, ფოლკ-როკი, ფოლკ-ალტერნატივა, პროგრესივ-ფოლკი). თუმცა ქართულ მუსიკაში ფოლკ-ფიუჟენი თავდაპირველად ეთნო-ჯაზის ქვემიმართულების სახით გამოვლინდა.

ქართული ფოლკლორისა და ჯაზის სინთეზის პირველმა მცდელობებმა თავი იჩინა 1954 წელს გურამ ბზვანელის ხელმძღვანელობით დაარსებულ პირველ ქართულ და ამ მიმართულებაში მეტად გავლენიან პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ჯაზ-კვარტეტის (ე.წ. „გუკეის კვარტეტი“) სტილში. შემდგომ ეს მიმართულება კიდევ უფრო განვითარდა და არაერთი საესტრადო ჯგუფი თუ პროექტი გააერთიანა (ორერა, დიელო და ა.შ.) (ვიდეომაგ. 1). თუმცა ეთნო-ჯაზის ყველაზე გამოკვეთილი მახასიათებლებითა და თუნდაც, ეთნო-ჯაზად სახელდების თვალსაზრისით, პირველი და უმნიშვნელოვანესი ჯგუფი 80-იანი წლების ბოლოს შექმნილი ადიო გახლდათ. მათი ალბომი (1995 წ.). ერთგვარ მუსიკალურ იდეალს წარმოადგენს ქართული ეთნო-ჯაზის მიმდევრებისთვის. მასში შემავალი კომპოზიციები ქართული ტრადიციული მუსიკის ელემენტებისა და ჯაზის შერწყმის სხვადასხვაგვარ ტექნიკაზეა აგებული (ვიდეომაგ. 2).

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ქრონოლოგიურად შემდეგი ქვემიმართულება, ასევე,

საბჭოთა მუსიკის კონტექსტში გაჩენილი ქართული ფოლკლორისა და როკის სინთეზური ფორმაა (ჩვენ მიერ ფოლკ-როკად სახელდებული). პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს, რომ საბჭოთა კავშირში როკის და პოპულარული მუსიკის ორი ფორმა თანაარსებობდა. პირველი იყო ფილარმონიული ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლები (რომელთა რიცხვსაც ანსამბლი 75 მიეკუთვნებოდა), მეორე კი — „იატაკევეშა“ როკ-კულტურა, ანუ ის როკ-ანსამბლები, რომლებიც თავიანთი მუსიკის რადიკალობისა და გამოკვეთილად დასავლური იერის გამო არ იყო ოფიციალურად აღიარებული თუ მხარდაჭერილი (Tsitsishvili, 2005: 505–512). ამათგან, მათი უმრავლესობა საავტორო მუსიკას არ ქმნიდა და დასავლელი როკ-მუსიკოსების რეპერტუარს ასრულებდა, თუმცა არსებობდა გამონაკლისებიც. კერძოდ, გიტარისტები კაკო ვაშალომიძე და ბაჩი ქიტიაშვილი (*ბერმუხას* სოლისტი), ვინც არა მხოლოდ საავტორო კომპოზიციებს ქმნიდნენ, არამედ 70-იანი წლებიდან დაწყებული აქტიურად მიმართავდნენ ქართულ ტრადიციულ მუსიკას და მის დასავლური როკის ელემენტებთან შერწყმას ახორციელებდნენ. მათ რეპერტუარში შედიოდა ხალხური პირველწყაროს სახელწოდების მქონე კომპოზიციები (*მწყემსური*, *ქალაქური*, *თუშური* (კაკო ვაშალომიძე), *დიდავოი ნანა*, *არნივი* (*ბერმუხა*), რომლებიც ქართული ფოლკლორული ინტონაციების როკ-გიტარის იმპროვიზაციულ პარტიებში ორგანულ შერწყმას ისახავდა მიზნად (ვიდეომავ. 3).

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ადრეული განვითარების ნაყოფია კიდევ ერთი ქვემიმართულება, ფოლკ-ალტერნატივა. მისი საწყისები 80-იანი წლების ბოლოს გაჩნდა, მაშინ, როცა მანამდე იატაკევეშა კულტურაში მიმალული მკვეთრად დასავლური იდეოლოგიის მატარებელმა ახალგაზრდობამ საკუთარი პოზიციისა და საპროტესტო განწყობის საჯაროდ აფიშირება დაიწყო. პირველ რიგში, საკუთარი თამამი ჩაცმულობითა და ზოგადად, ცხოვრების სტილით, რაც განსაკუთრებით მძაფრად მათ შემოქმედებაში გამოვლინდა.

საინტერესოა, რომ ეს ქვეყნისათვის გარდამტეხი პერიოდი (80-იანების ბოლო და 90-იანების დასაწყისი) ქართული ალტერნატიული მუსიკის აყვავების ხანად გვევლინება. ეს პროვოკაციული გარეგნობისა და მკვეთრად დასავლური ფასეულობების მქონე ალტერნატიული მუსიკის შემსრულებლები ადგილობრივი კოლორიტის შესაქმნელად არა მხოლოდ ქართულ ენას, არამედ ზოგჯერ ქართული ფოლკლორული მუსიკის ელემენტებსაც მიმართავდნენ. ამ მიმართულების ყველაზე გამოკვეთილი ფიგურები, ხელოვან-აქტივისტები დადა დადიანი და ირაკლი ჩარკვიანი „ყოველთვის ცდილობდნენ შეექმნათ ფორმისა და შინაარსის თვალსაზრისით ორიგინალური და, რაც მთავარია, აქტუალური ქართული მუსიკა“ (ხადური, 2015: XX). 1993 წელს საცხოვრებლად ბრიტანეთში გადასვლამდე განხორციელებულ დადა დადიანის ბოლო პროექტს *Georgian Dance Empire* (ქართული ცეკვის იმპერია), სადაც ერთმანეთს ჰარმონიულად შეერწყა დადას ინტერესების სფეროები (ქართული ფოლკლორი, ბრიტანული ელექტრონული მუსიკა და ამერიკული ჰიპ-ჰოპი), დღემდე მუსიკოსის ერთ-ერთ საუკეთესო ალბომად თვლიან (ვიდეომავ. 4).

ამავე პერიოდს უკავშირდება ირაკლი ჩარკვიანის პირველი სოლო ალბომი *Swan Song* (გედის სიმღერა), რომელიც ქართული ალტერნატიული მუსიკის ყველა დროის ერთ-ერთ საუკეთესო ალბომდაა აღიარებული. მოგვიანებით, უკვე ფსევდონიმით *მეფე*, ცნობილმა მუსიკოსმა ქვეყანაში არსებული რეალობისადმი საკუთარი პროტესტი დაუფარავად გააჟღერა სიმღერაში *საქართველო* (1999 წ.). ქართული ტრადიციული მუსიკის ელემენტები საუკეთესოდ გამოხატავენ სიმღერის ძირითად იდეას. კერძოდ, ქართული ფოლკლორული დასარტყამი ინსტრუმენტის, დოლის იმიტაცია მეტად ძლევაძიოსილ ატმოსფეროს ქმნის დასკვნითი ფრაზის გასაჟღერებლად — „ჩვენ მოვიგებთ ომს“. ამასთან, ქართული ქალაქური სიმღერის პატარა გოგო დამეკარგა ციტირება სიმბოლიზირებს

სამშობლოს (საქართველოს), რომელიც 1990-იანების სოციო-პოლიტიკურ ქაოსშია ჩაკარგული (ვიდეომაგ. 5).

როგორც ვხედავთ, ამა თუ იმ ფორმით, ეს დასავლური ორიენტაციის, „კოსმოპოლიტური“ იდენტობის მატარებელი ახალგაზრდობა ეროვნული სულისკვეთებით სავსე ჯგუფს შეერწყა და 1980-იანების ბოლოს ქართული სოციუმი ერთადერთი იდეის — საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვების გარშემო გაერთიანდა. აღნიშნული საზოგადოებრივი ცვლილებების შედეგად პოლიტიკურმა ცვლილებებმაც არ დააყოვნა და 1991 წელს ქართულმა სახელმწიფომ 70 წლით დაკარგული დამოუკიდებლობა აღიდგინა. დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდგომ ქვეყნის სოციალურ-კულტურული მდგომარეობა რადიკალურად შეიცვალა. შიდა პოლიტიკური დაპირისპირებებისა და ომების შედეგად ქვეყანა თითქმის ათწლიან კრიზისულ ფაზაში შევიდა, რამაც ბუნებრივია მკვეთრად შეაფერხა მისი კულტურული განვითარება, რაც ბუნებრივია, ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალურ მიმართულებაზეც აისახა.

2000-იან წლებიდან, როდესაც მუსიკა ციფრული ფაილების სახით მსოფლიოში მასობრივად გავრცელდა, პოპულარული მუსიკის ფორმები კიდევ უფრო გლობალური და საყოველთაო გახდა, ორიგინალური ტრადიციული მუსიკალური კულტურების არსებობის პარალელურად. საქართველოში, მსგავსად მსოფლიოს მრავალი ქვეყნისა, პოპულარული მუსიკისა და ტრადიციული მუსიკის სინთეზით ახალი მუსიკალური ფორმები შეიქმნა, რომელთა უმრავლესობა ფოლკ-ფიუჟენის ქვემიმართულებებად წარმოგვიდგება. შედეგად, ქართული ფოლკ-ფიუჟენის სტილური მრავალფეროვნება გაიზარდა და თანამედროვე ქართული ფოლკ-ფიუჟენ სცენა ბევრად მრავალნაზნაგოვანი გახდა.

მიუხედავად განვითარების საკმაოდ წელი ტემპისა, დღეს ფოლკ-ფიუჟენი საკმაოდ პერსპექტიულ მიმართულებად წარმოგვიდგება. მეტიც, როგორც ქართულ და დასავლურ მუსიკალურ კულტურათა სინთეზი, ის შეიძლება ერთ-ერთ საუკეთესო მეტაფორადაც კი აღვიქვად — ერთი მხრივ, უძველესი, თვითმყოფადი მუსიკალური ტრადიციის, მეორე მხრივ, კი დინამიკური გლობალური კულტურისადმი მიკუთვნებულობის გამოსახატავად. ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკის შემსრულებლები კი, სხვადასხვაგვარი მოტივაციით გამსჭვალულები, ერთგვარ კულტურულ აგენტებად გვევლინებიან, რომლებიც, ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, ამ უძველეს კულტურას თანამედროვე ხმას სძენენ.

#### ვიდეომაგალითები

1. კრიმანჭული — შემსრულებელი: ჯგუფი *ორერა* <https://www.youtube.com/watch?v=UkenI-Q2iI38>
2. ქვერი — შემსრულებელი: ჯგუფი *ადიო*. <https://www.youtube.com/watch?v=RjY-Nb5c0Ho>
3. მეგრული — შემსრულებელი: ჯგუფი *ბერმუხა* <https://www.youtube.com/watch?v=rbBaLg-c8E-Y>
4. ცანგალა და გოგონა – შემსრულებელი: ჯგუფი *Georgian dance empire* <https://www.youtube.com/watch?v=OQHHyQr6k6w>
5. საქართველო — შემსრულებელი: ირაკლი ჩარკვიანი <https://www.youtube.com/watch?v=ieT-CINIJURw>

### გამოყენებული ლიტერატურა

- კოტრიკაძე სოფიკო. (2019). *შთანამედროვე საავტორო სიმღერების შესახებ საქართველოში*. სტატიის ხელნაწერი ვერსია.
- ციციშვილი, ნინო. (2005). „ცვლილებების ემბრიონი: მძიმე როკი, გენდერული ურთიერთობები და ტრადიციული მუსიკალური კულტურა საქართველოში“. *ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებების კრებული*. გვ. 505-512. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- ციციშვილი, სანდრო. (2014). *ქართული საბჭოთა მუსიკა*. გადაცემაში უცნობი მუსიკა. <https://www.youtube.com/watch?v=qrmZEqb5dsQ>.
- ხადური, გია. (2015). *დადა დადიანი*. <http://www.tabula.ge/ge/story/95287-dada-dadiani>
- Estaff, R. (2018). *The 10 Best Folk Fusion Songs*. From <https://remezcla.com/lists/music/best-latino-folk-fusion-songs-2018/>
- Lexico. (XX). *Meaning of fusion in English*. From <https://www.lexico.com/definition/fusion>
- Livingston, Tamara. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, Vol. 43, N. 1 (Winter).
- Rahkonen, Carl. (1994). What is World Music? *World Music in Music Libraries*. Technical Report No. 24. Canton, MA: Music Library Association.

*TEONA LOMSADZE*  
(*GEORGIA*)

### FOLK-FUSION IN GEORGIAN MUSICAL REALITY

Traditional music functions in different forms in modern world (including Georgia). These forms emerged as a result of the folk music revival process and created various manifestations of folk music existence in contemporary circumstances.

American ethnomusicologist Tamara Livingston, one of the pioneers of researching music revival process gives the following definition: Music revival process is “any social movement with the goal of restoring and preserving a musical tradition which is believed to be disappearing or completely relegated to the past. The purpose of the movement is twofold: (1) to serve as cultural opposition and as an alternative to mainstream culture, and (2) to improve existing culture through the values based on historical value and authenticity expressed by revivalists” (Livingston, 1999: 68). Despite the fact, that in Livingston’s definition music revival is defined as the social movement focused on restoring and preservation of the musical believed to be disappearing, it also corresponds to current processes in Georgian folk music. Particularly, due to the continuous development of folk music traditions, it has never been in urgent need of restoration, but during the last decades special attention has been paid to the preservation of this tradition and avoiding the threads. Thus, existing modern tendencies of Georgian folklore seem to be a local expression of universal process of folk music revival.

Music revival process revealed three main types of Georgian folk music existence: stage folklore, contemporary folk-flavored music, sometimes referred to as “pseudo-folklore” (Kotrikadze, 2019: 2), defined as “pop-folk” by us; and Georgian folk-fusion music, which includes musical pieces resulting from the synthesis of traditional and Western popular music (Jazz, Rock, Pop, Electronic music, etc.). We can say that the latter is characterized in the biggest variety of manifestation.

The paper aims to define folk-fusion musical direction in Georgia and discuss similar musical examples existing in the world; to present the origins and early development of Georgian folk-fusion in historical perspective. The work is based on the materials and findings from my doctoral research.

It should be mentioned that the term Folk-fusion is not mentioned in ethnomusicological works. Nor is it found in Wikipedia either, where it is replaced with “contemporary folk music”. The latter, mostly, combines American folk music revival process and musical symbioses created during those times. Despite the lack of sources, it is noteworthy that the term Folk-fusion (or one of its sub-categories) still appears in the case of some musicians from different parts of the world (Balkan Folk-rap, Indo-Welsh jazz-fusion and so on), as “a category that aims to encompass huge portion of the works created by artists via rethinking traditional music” (Estaff, 2018).

In modern ethnomusicology or music industry we find several terms denoting the musical symbiosis similar to folk-fusion. The most widely used of these is “World Music”. following the study of ethnomusicological literature, we can conclude that world music is an industrial-commercialized product, which packs elements of traditional music from the perspective of market system of modern expressions and its values under the name of world music. However, it should

be clearly noted that despite the coincidence in the origin and distribution factors of world music and folk-fusion there is a substantial difference between the two music styles. All this is explicitly expressed in the definition of Carl Rahkonen, a professor at Indiana University: “World music can best be explained by what is not implied in it. It is not Western composer, folk or popular music. Besides, world music can be traditional (folk), popular and even classical, if it contains ethnic or foreign elements. Simply put, this is not “our music”, but “their music”, which belongs to someone else” (Rahkonen, 1994: XX).

Within our research area, Rahkonen’s approach that “world music” is “theirs” and not “ours” and that it combines elements of traditional music from several different countries is already the reason enough to ignore the term when defining the musical unit, containing elements of Georgian traditional music; and, instead, to introduce the term “folk-fusion”, which is directly adapted to the Georgian reality and more or less fully expresses the content embedded in it – the synthesis of Georgian traditional music and popular music.

The term “post-folklore” disseminated in the Baltic States (Estonia, Lithuania and Latvia), can be considered another synonymous term for folk-fusion. The term was first introduced in 1993 by Lithuanian band *Ilgi*, which, with its creativity, did not belong either to the category of folk performer or a pop group. It was a band that created original compositions, combining acoustic guitar sounds with folk elements. Given the band’s popularity and authority, “post-folklore” was later actively mastered by Latvian-Lithuanian bands with similar musical styles. However, we cannot say that this term is an exact analogy of folk-fusion, primarily because the style of post-folklore does not imply in itself all the musical diversity, which fits into the term folk-fusion proposed by us. Besides, in itself the term post-folklore (meaning music after folklore) does not imply the necessity to use folklore elements.

When considering Georgian folk-fusion from historical standpoint, it should be regarded that the inception and development of this musical direction (from the 1920-1930s to the 21st century) was directly influenced by the political course and socio-cultural realities in the country. This is reflected in the ongoing musical processes, initiatives or experiments in protest against the Soviet regime especially, given the nature of folk-fusion. One of the characteristics of both its genre constituents – traditional music and popular music (especially rock and alternative directions) – is direct reflection of the current state of the society and reaction to it.

It can be said that Georgian folk-fusion was incepted in the context of Soviet pop music the so-called *estrada*. As we know, in the Soviet Union all kinds of “light”, “entertaining” music (as opposed to the so-called “serious” classical music) was united in the category of *estrada*. However, in the huge space of Soviet *estrada* music, Georgian *estrada* developed a special and original musical style. One of the factors for this was the introduction of Georgian folklore elements into popular music examples. Thus, despite the “In spite of the nonrefined sound characteristic of musical instruments produced in the country and the influence of widely spread Russian pop-hits, Georgian soviet *estrada* managed to gain its own niche” (Tskitishvili, 2014: XX).

Georgian soviet *estrada* music was a mixture of different musical styles, including jazz, rock and orchestrated-arranged Georgian folklore. This proves that the practice of synthesizing different musical styles in Georgia dates back to the Soviet period. Naturally, this process was never defined as fusion that is “the process of combining two or more objects to obtain one object / unit” (Lexico, XX). It should be noted that the facts of applying folk music in professional music were known before Soviet popular music. But, I do not consider such cases when studying folk-fusion which is

the musical direction within the boundaries of popular music.

Georgian folk-fusion is a kind of “umbrella term” and it includes a number of sub-directions (ethno-jazz, folk-rock, folk-alternative, and progressive-folk). However, in Georgian music, folk-fusion initially appeared as a sub-direction of ethno-jazz.

The first attempts to synthesize Georgian folklore and jazz were made in 1954 by the first and influential in this direction jazz quartet of the Georgian Polytechnic Institute (the so-called “GPI quartet”) directed by Guram Bzvaneli. Later this direction was further developed and united a number of pop groups or projects (*Orea*, *Dielo*, etc.) (video ex. 1). However, the first and most significant group, in terms of naming ethno-jazz, *Adio* was formed in the late 1980s. Their album is a kind of musical ideal for the followers of Georgian ethno-jazz. The compositions in the album are based on various techniques of combining elements of traditional music and jazz (video ex. 2).

Chronologically, the next sub-direction of Georgian folk fusion is also a synthetic form of Georgian folklore and rock (which we refer to as folk-rock) in the context of Soviet music. First of all, it should be noted that two forms of rock and pop music coexisted in the Soviet Union. The first – being Philharmonic vocal-instrumental Ensembles (including *Ensemble 75*), and the second was the ‘underground’ rock culture, officially not recognized or supported because of the radicalism and distinctly Western sound of their music (Tsitsishvili, 2005: 505-512). Most of them did not create original music and performed the repertoire of Western rock musicians. However, there were exceptions. Namely, the guitarists Kako Vashalomidze and Bachi Kitiashvili (the soloist of *Bermukha*), who not only created original compositions, but also actively combined Georgian traditional music with the elements of Western rock since the 1970s. Their repertoire included works with the name of a folk source (*Mtsqemsuri*, *Kalakuri*, *Tushuri* (Kako Vashalomidze), *Didavoinana*, *Artsivi* (*Bermukha*), aimed at the organic fusion of Georgian folk intonations in improvised rock guitar parts (video ex. 3).

It can be said that the fruit of the early development of Georgian folk-fusion is another sub-direction, folk-alternative. Its origins date back to the late 1980s, when the youth with sharply Western ideology, previously hidden in the underground culture, began to publicly express their position and protest moods. First of all, with their bold dressing and lifestyle in general, which was especially obvious in their works.

Interestingly, this period of transition for the country (the late 1980s and early 1990s) is the flourishing time for Georgian alternative music. These, provocative-looking performers of Western alternative music with clearly Western values, used not only Georgian language, but also sometimes elements of Georgian folk music to create local coloring. The most prominent figures in this direction, artists-activists Dada Dadiani and Irakli Charkviani “always tried to create original and, most importantly, relevant Georgian music in terms of form and content” (Khaduri, 2015: XX). Realized before moving to Britain in 1993 Dada Dadiani’s last project, *Georgian Dance Empire*, where Dada’s areas of interest (Georgian folklore, British electronic music and American hip-hop) blended harmoniously, it is still considered one of the musician’s best albums (video ex. 4).

The first solo album of Irakli Charkviani *Swan Song*, which is recognized as one of the best albums of Georgian alternative music of all time, belongs to the same period. Later, under the pseudonym *Mephe*, the famous musician openly voiced his protest against the reality in the country in the song *Sakartvelo* (1999). Elements of Georgian traditional music best express the basic idea of the song. In particular, the imitation of Georgian folk percussion instrument *doli* creates a very powerful atmosphere for the final phrase to sound – “We will win the war”. At the same time, quot-

ing Georgian folk song *Patara gogo damekarga* symbolizes the motherland (Georgia) lost in the socio-political chaos of the 1990s (video ex. 5).

As we can see, in one way or another, this Western-oriented youth with “cosmopolitan” identity, merged with the group full of nationalism and in the late 1980s, Georgian society rallied around one idea – gaining Georgia’s independence. As a result of these social changes, political changes were not delayed either and in 1991, the Georgian state regained the independence it had lost 70 years ago. Following the restoration of independence, the socio-cultural situation of the country changed drastically. As a result of internal political disagreements and unrest, the country entered the phase of almost a decade of crisis, which, naturally, sharply hindered its cultural development, and which was also reflected in folk-fusion direction.

Since the 2000s, when music began to spread widely around the world as digital files, forms of popular music have become even more global and universal, parallel to the existence of distinctive traditional musical cultures. In Georgia, like many other countries of the world, new musical forms have been created through the synthesis of popular music and traditional music, most of which are subdivisions of folk-fusion. As a result, the stylistic diversity of Georgian folk-fusion has increased and modern Georgian folk-fusion scene has become much more multifaceted.

Despite rather slow pace of development, today folk-fusion is a very promising direction. Moreover, as a synthesis of Georgian and Western musical cultures it can even be perceived as one of the best metaphors – to express belonging, to ancient original musical tradition, on the one hand and, to dynamic global culture, on the other hand. And performers of folk-fusion music, with different motivations, appear to be a kind of cultural agents who, consciously or unconsciously, add modern sound to this ancient culture.

### Video examples

1. *Krimanchuli* – Performer: Group *Orera* <https://www.youtube.com/watch?v=UkenIQ2iI38>
2. *Qveri* – Performer: Group *Adio*. <https://www.youtube.com/watch?v=RjY-Nb5c0Ho>
3. *Megruli* – Performer: Group *bermuxa* <https://www.youtube.com/watch?v=rbBaLgc8E-Y>
4. *Tsangala da gogona* – Performer: Group *Georgian dance empire* <https://www.youtube.com/watch?v=OOHHyOr6k6w>
5. *Sakartvelo* (Georgia) – Performer: Irakli Charkviani <https://www.youtube.com/watch?v=ieTCINIJU-Rw>



---

### References

- Estaff, R. (2018). *The 10 Best Folk Fusion Songs*. From <https://remezcla.com/lists/music/best-latino-folk-fusion-songs-2018/>
- Khaduri, Gia. (2015). *Dada Dadiani*. <http://www.tabula.ge/ge/story/95287-dada-dadiani>
- Kotrikadze, Sophiko. (2019). *On Contemporary Folk Songs in Georgia*. Manuscript of the article.
- Lexico. (XX). *Meaning of fusion in English*. From <https://www.lexico.com/definition/fusion>
- Livingston, Tamara. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, Vol. 43, N. 1 (Winter).
- Rahkonen, Carl. (1994). What is World Music? *World Music in Music Libraries*. Technical Report No. 24. Canton, MA: Music Library Association.
- Tsitsishvili, Nino. (2005). "The Embryo of Change: Heavy Rock, Gender Relationships and Traditional Music-Culture in Georgia". In: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, pp. 505-512. Tbilisi State Conservatoire.
- Tkiitishvili, Sandro. (2014). *Georgian Soviet Music*. In: TV program *Unknown Music*. <https://www.youtube.com/watch?v=qrmZEqb5dsQ>.

**ნარმოსასვითი ღირაქი ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შუა:  
ინდივიდუალური მიღგომა ვენესუელური ხალხური და  
კოკულარული მუსიკის ა-კაპელა გუნდისთვის არანჟირებისადმი**

**შემობრუნება**

1537-ისთვის<sup>1</sup> დღეს ვენესუელად ცნობილი ტერიტორია არავაკების, იეკუანას, ვა-რაოს, იანომამის და კარიბის ტომების აბორიგენულ დასახლებებს აერთიანებდა. ეს ტერიტორია ესაზღვრებოდა კარიბის ზღვას, ძალისმიერად იყო კოლონიზებული ესპანელი დამპყრობლების მიერ და, მოგვიანებით, დასავლეთ აფრიკის სანაპიროდან მომავალი ესპანური მონათა ბაზრობის ერთ-ერთ ცენტრადაც იქცა. ყოველ ამ ცივილიზაციას საკუთარი კულტურული საფუძვლები ჰქონდა და ისინი ესპანური კოლონიზაციის პირველი საუკუნის განმავლობაში დაუნდობლად ემტერებოდნენ ერთმანეთს. იქ მცხოვრები აბორიგენული ტომების უმრავლესობა გარდა იმისა, რომ ნომადური ტიპისა იყო, ძლიერი კულტურული ინსტიტუციებისა და საზოგადოებრივი განვითარების ნაკლებობას განიცდიდა. სწორედ ეს გახდა მათი უთანასწორო სამხედრო ძალებთან დამარცხებისა და კოლონიად ქცევის მთავარი მიზეზი. უნდა ითქვას, რომ კოლონიზაციის პროცესი ასე ძალმომრეობითი არ ყოფილა ესპანური იმპერიის ახალი ტერიტორიების სხვა ნაწილებში, მაგალითად, ინკების, აცსტეკების ან ოლმეკების შემთხვევაში, სადაც სამხედრო ძალებთან ერთად, ახალი რელიგიაც იყო გამოყენებული კულტურული გადაგვარების იარაღად და, ამგვარად, თანდათანობითი კოლონიზების საშუალებად. აქ კი რელიგია, ძირითადად, ადგილობრივი მოსახლეობის დამარცხების შემდეგ ამ ტერიტორიაზე დასახლებული ესპანელებისთვის კომფორტული გარემოს შექმნის მიზნით დამკვიდრდა.

თუმცა, მე-15 საუკუნეში ესპანეთის მიერ დაპყრობილი ტერიტორიების უმრავლესობისაგან განსხვავებით, ამ ტერიტორიაზე მცხოვრებმა ხალხებმა ყველა რასასთან ინტეგრირება მოახერხა (ეპიდემიებისა და შიდა ომების გამო) და ისინი თანდათან შეერწყნენ ერთმანეთს ერთიან სოციალურ ფენოტიპად<sup>2</sup>, რომელიც თითქმის ყველა მათგანის სოციო-კულტურულ მახასიათებლებს შეიცავდა. დღეს, ვენესუელური საზოგადოება აბორიგენი, ესპანური და აფრიკული რასების, მათი მრწამსის, წეს-ჩვეულებებისა და კულტურის ნაზავს წარმოადგენს, მსგავსად ვენესუელური მუსიკალური ტრადიციისა.

ვენესუელას ყოველმა რეგიონმა მუსიკალური ჟანრების საკუთარი ერთობლიობა შექმნა, რომელიც კარგად ასახავს მის გარემოსთან ადაპტირებულ სოციუმს, თუმცა ყველა მათგანი განიცდის გარკვეული საერთო ელემენტების გავლენას. ესენია: 1. ABA ფორმად წარმოდგენილი მელოდირი მასალა, რომელიც სოლოდ იმღერება, ძირითადად (თუმცა არა ყოველთვის), მამაკაცთა მიერ. კოლექტიური სასიმღერო ფრაგმენტები, ჩვეულებრივ, უნი-სონში სრულდება და, როგორც წესი, წარმოდგენილია B მონაკვეთში, ან სანაპირო ზოლთან

<sup>1</sup> იმ წელს პირველი ესპანური ექსპედიცია, რომელმაც შემდგომ ამერიკის კონტინენტის სამხრეთ ნაწილად წოდებული ტერიტორიის ჩრდილოეთ სანაპიროს კოლონიზაცია მოახდინა. ამ ექვსმა ექსპედიციამ განაპირობა მუსიკის კონფედერაციის დამარცხება და გრანადის ახალი სამეფოს დაარსება, რომელიც საბოლოოდ, დღევანდელი კოლუმბიისა და ვენესუელას ნაწილად იქცა

<sup>2</sup> მოდის ბერძნული სიტყვიდან („ანაბექტი“, „ჩვენება“) და ნიშნავს ცოცხალი ორგანიზმის ნიშან-თვისებას, რომელიც გენოტიპსა და გარემოს შორის განუწყვეტლავი ურთიერთქმედების შედეგად ყალიბდება (რედ.).

არსებული რეგიონებისათვის დამახასიათებელი წრიული სიმღერების ფორმაში; 2. სრულდება *კუატროსთან* — მე-15 საუკუნის გიტარის ტიპის ესპანური საკრავიდან, *ვიჰუელადან* წარმოებულ სიმებიან ინსტრუმენტთან ერთად, რომელიც ყოველთვის ტონიკის ჰარმონიული საძირკველის მიმცემი და რიტმის მანიშნებელია; 3. დანაჩენი მუსიკალური ინსტრუმენტები რეგიონულადაა წარმოდგენილი. მაგალითად, *კრეოლური არფა* (შედარებით პატარა, პედლების გარეშე) ფართო დაბლობზე, *მანდოლინა* და/ან *ვიოლინო* კი ანდების რეგიონში გვხვდება; 4. პერკუსიული ელემენტები რეგიონებისა და გარკვეული გავლენების მიხედვით სხვაობს და, ძირითადად, აფრიკული გავლენებით გამოირჩევა, როგორცაა *მარაკა* (პერკუსიული ინსტრუმენტი) დაბლობებში, *ტამბურები* (ხელის დრამები) სანაპირო რეგიონებში.

ვენესუელას *კაპიტენების სამეთაურო ორდენში* (*Captaincy General of Venezuela*) არსადაა დარეგისტრირებული შესაბამისი ვოკალური/საგუნდო აქტივობები მე-18 საუკუნის შუა წლებამდე, სანამ 1769 წელს პედრო პალასიოს დე სოჰომ (*Pedro Palacios y Sojo*, ცნობილი, როგორც *პედრო სოჰო*) სან ფელიპე ნერის ორატორია (*Oratorio San Felipe Neri*) შექმნა, რომელიც ქვეყნის პირველი მუსიკალური სკოლის ნიაღში გაჩენილ საეკლესიო მუსიკის მოძრაობას ეძღვნებოდა. სწორედ ამ სკოლაში ჩამოყალიბდა ადგილობრივი კომპოზიტორებისაგან შემდგარი *პირველი ეროვნული სკოლა*, რომელიც პალესტრინას, ლასუსის, მონტევერდის, შუტცისა და სხვათა ავტორობით შექმნილი ცენტრალურ-ევროპული კანტატებისა და ორატორიების მუსიკალური ენის გავლენით იქნა ფორმირებული.

როგორც დოკუმენტური მასალიდან ირკვევა, თითქმის ერთსაუკუნოვანი წყვეტის შემდეგ, თვითნასწავლი კომპოზიტორისა და დირიჟორის, ვინსენტე ემილიო სოჰოს მოღვაწეობის პირობებში ვენესუელაში საგუნდო მუსიკა ისევ აყვავდა. 1928 წელს *ორფეონ ლამასის*<sup>3</sup> (*Orfeón Lamas*) დამაარსებელი ვინსენტე ემილიო სოხო 1936 წლიდან ვიდრე მის გარდაცვალებამდე (1974 წ.) ეროვნული კონსერვატორიის საგუნდო დირიჟორობისა და კომპოზიციის სწავლების პროცესს ხელმძღვანელობდა. კარაკასის კონსერვატორიაში მისი მოღვაწეობის დროს გაჩნდა ეროვნული კომპოზიტორების მეორე ტალღა, რომლის წარმომადგენლებმაც შემდგომში აკაპელა საგუნდო წერისა და შესრულების მკვეთრად განსხვავებული მანერა განავითარეს. მათ, ასევე, გამოიმუშავეს ფოლკლორული ნიმუშების საგუნდო მუსიკასთან ადაპტაციის თავისებური მიდგომა — ბანის პარტიისა და *კუატროს*, *არფისა* და *მანდოლინისა* აკომპანირების ონომატოპური (ბგერათმბიბაძვა) იმიტირება (დამოკიდებულია ნიმუშის წარმოშობის რეგიონზე, როგორც ზემოთ აღვნიშნე). ამ არანაწილებებში გამოყენებული ჰარმონიული ელემენტები *კუატროს* სამემსრულებლო შესაძლებლობების გათვალისწინებით იყო შემოზღუდული, რათა რეპეტიციებსა თუ კონცერტებზე *კუატროს* შენარეულებელსაც შეძლებოდა აყოლა.

ეს საწყისი ტენდენცია შემდგომში განავითარა *კვინტეტო კონტრაპუნტოს*<sup>4</sup> (*Quinteto Contrapunto*) დამაარსებელმა, მისმა დირიჟორმა, მომღერალმა და *კუატროს* შემსრულებელმა, რაფაელ სუარესმა. აღნიშნული კოლექტივი 1950-იანების ვოკალური მუსიკისათვის ახალი გეზის მიმცემი აღმოჩნდა — სანოტო ტექსტების კითხვის უწარის მქონე 5 გამოცდილი სოლისტისა და საგუნდო მომღერლისაგან შემდგარ კოლექტივში სუარესმა

<sup>3</sup> *ლამასის გუნდი* (*Orfeón Lamas*) ქვეყნის პირველი და ერთ-ერთი ყველაზე ხანგრძლივად მოქმედი გუნდი იყო. ის იყო კარაკასის კონსერვატორიის კომპოზიციის მიმართულების ერთგვარი სახელოსნო და ადგილი, სადაც XX საუკუნის არაერთი დიდი მომღერალი აღიზარდა. როგორც ქვეყნის ფლაგმანი გუნდი, ის ხშირად თანამშრომლობდა ვენესუელას სიმფონიურ ორკესტრთან, რომელიც 1930 წელს დაარსდა და დღემდე აქტიურად მოღვაწეობს.

<sup>4</sup> ამ კვინტეტის წევრები კარაკასის კონსერვატორიის სტუდენტები და *ორფეონ ლამასის* ყოფილი წევრები იყვნენ. ვენესუელური ხალხური მუსიკის არანაწილებებისაგან შემდგარი მთელი მათი რეპერტუარი ჩანეროლია ვინილზე და დღეს უკვე განთავსებულია ე.წ. სტრიმინგ სერვისებზე, რაც მას მთელი მსოფლიოს მასშტაბით ხელმისაწვდომს ხდის.

დაამკვიდრა ტექსტის დაყოფა თანმხლებ პარტიებში კუატროს აკორდული თანამიმდევრობების ფონზე, რაც ჰარმონიულად კიდევ უფრო ამდიდრებს საბოლოო რეზულტატს. ამ ცვლილებამ მეტად მუსიკალური, დინამიური და ცოცხალი გახადა თითოეული ხმის პარტია. თუმცა აღნიშნულმა დინამიურმა დახვეწამ, ტრადიციული მუსიკის ამ არანჟირებების შესასრულებლად ზუსტი ინსტრუქციების ნაკლებობასთან ერთად, გუნდის დირიჟორებს დიდი თავისუფლება მისცა მათ შესრულებაში სხვა ინსტრუმენტებიც (როგორც ადგილობრივი, ისე უცხოური) რომ ჩაერთოთ, რაც ამ ნაწარმოებების პირველად მშვენიერებასა და ორიგინალობას საგრძნობლად აზარალებდა, თუმცა თანმხლები ანსამბლის შემადგენლობასა და პარტიებს აფართოებდა.

### როგორ ავიცილოთ თავიდან მოწყენილობა

საგუნდო მომღერლის კარიერა 1985 წელს დავიწყე, როდესაც ჯერ კიდევ კარაკასის საშუალო სკოლაში ვსწავლობდი. ეს მეტად მნიშვნელოვანი პერიოდი იყო ადგილობრივი საგუნდო სცენისთვის, რადგან უამრავი გუნდი და საგუნდო ასოციაცია არსებობდა და წლის განმავლობაში მთელი ქვეყნის მასშტაბით არაერთი ფესტივალი იმართებოდა. იმ დროს გუნდების უმეტესობა *ორფეონ ლამასის* მემკვიდრეობაზე დაფუძნებულ პროგრამას ასრულებდა. მათი რეპერტუარის პირველი ნაწილი მაღალი ღირებულებების მუსიკას (საეკლესიო ნიმუშებს ან უცხოელი კომპოზიტორების ნაწარმოებებს) ეძღვნებოდა, მეორე ნაწილი — ვენესუელურ პროფესიულ მუსიკას, სადაც ე. წ. ვენესუელური მადრიგალები ჭარბობდა, ხოლო მესამე ნაწილში გუნდისთვის არანჟირებული ვენესუელური და ლათინურ-ამერიკული პოპულარული და ფოლკლორული ნიმუშები იყო წარმოდგენილი. იმ დროისთვის, გარკვეული არანჟირებები განუწყვეტილად ჟღერდა სხვადასხვა დარბაზში და სხვადასხვა გუნდის შესრულებით. მალე, კონცერტის მსვლელობისას მსგავსი მონაკვეთები ძალიან მოსაწყენი გახდა ჩემთვის, ისევე, როგორც აუდიტორიის სრული უმრავლესობისთვის. საგუნდო სიმღერის სიყვარულმა და ამ მრავალჯერ გამეორებული კომპოზიციებით მოწყენამ მაიძულა დავეფიქრებულიყავი, რამდენად იყო შესაძლებელი ვენესუელური მუსიკის არანჟირებისადმი განსხვავებული მიდგომის შემუშავება.

ამ კითხვის პასუხამდე მივედი 1992 წელს, როდესაც *Orfeón Universitario UCV*-ის მომღერლის სტატუსით ნიუ ორლეანში საკონცერტო ტურნეში ვიმყოფებოდი. იქაური გოსპელ და R&B გუნდების მოსმენისას მივხვდი, რომ სტრუქტურირებული მოდალური ჯაზის მიდგომის გამოყენება ვენესუელური ტრადიციული მუსიკის საგუნდო არანჟირებაში ჟანრის ევოლუციისთვის საინტერესო ამოსავალი წერტილი იქნებოდა. ამასთან, ყოველივე ეს ამ მუსიკას გარკვეულ გლობალურ იერს მისცემდა და, გარდა იმისა, რომ ადგილობრივებში ამ მუსიკასადმი ინტერესს გაზრდიდა, მას საზღვარგარეთაც გაცნობით უკეთ აღსაქმელს გახდიდა. სწორედ ასე ხდება ჩრდილოეთითან სამხრეთამდე წარმოსახვითი ღერძის გავლება, რომლის შუა წერტილშიც ვენესუელური ტრადიციული მუსიკის საგუნდო არანჟირებებისადმი ახალი მიდგომა ფორმირდება.

### Mode d'Emploi<sup>5</sup>

გარკვეული ფიქრის შემდეგ, შევიმუშავე ვენესუელური ტრადიციული მუსიკის საგუნდო არანჟირების ახალი დიზაინი<sup>6</sup>, რომელიც წლების განმავლობაში ადგილობრივი

<sup>5</sup> სამომხმარებლო სახელმძღვანელო.კმ

<sup>6</sup> ჩემთვის დიზაინი გულისხმობს გარკვეული ტექნიკების გამოყენებას ცარიელ ტილოზე ხელოვნების ნაწარმოების შესაქმნელად. ამიტომ, როდესაც ვსაუბრობ რედიზაინზე, რომელიც ხშირად იქნება ნახსენები შემდეგ გვერდებზე, ვგულისხმობ მუსიკალური ნიმუშის არანჟირებას პირველადი ნამუშევრისთვის მხატვრული ღირებულების კიდევ უფრო გაზრდით.

საგუნდო რეპერტუარის მღერისა და მოსმენის შედეგად დაგროვილ ცოდნას ეყრდნობა. პირველ რიგში, გადაწყვეტიტე შეგნებულად მეთქვა უარი კუატროზე და/ან აკომპანემენტის სხვა ფორმაზე: ჩემი მუსიკა საგანგებოდ ა კაპელას მიერ შესასრულებლად შექმნილი, რათა გუნდის, როგორც ინსტრუმენტის სრული შესაძლებლობები აჩვენოს, მათ შორის, ჰარმონიული და რიტმული სიზუსტის თვალსაზრისით. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ნიმუშის გარშემო გაჩენილი ყველა შემოქმედებითი იდეა ტექნიკურად ისეა რეალიზებული, რომ ყველაფერმა იმუშაოს გუნდის შემადგენლობაში. მათ შორის, მთავარი მელოდიის გადანაწილება ყველა ხმის პარტიაში, ნაცვლად მისი ერთი სოლისტის მიერ შესრულებისა (მაგ. 1).

ვენესუელაში იშვიათია მამაკაცთა დაბალი ხმები, ამის გამო მამაკაცთა მაღალი ხმები და ქალთა ხმები გავრცელებული (გამონაკლისია დაბალი ალტი). იმის გამო, რომ ფართო ვოკალური დიაპაზონის გუნდში მუშაობა მინდოდა, ჩემი მეორე გადაწყვეტილება ხმის შემდეგი სქემის — SMATBarB (იგულისხმება სოპრანო, მეცოსოპრანო, ალტი, ტენორი, ბარიტონი, ბანი) — შესახებში მდგომარეობდა, ნაცვლად ხმების SATB დივიზით დაყოფისა. აქ მთავარი თავისებურება გარკვეულ მომენტებში ბანსა და ბარიტონს შორის წმინდა კვინტის გამოყენებაში მდგომარეობს, რაც ბანის ხმას მეტ სიმსუყესა და სიღრმეს აძლევს, ეს კი თავის მხრივ, ჰარმონიული პოზიციის სიფართოვეს უწყობს ხელს. სანოტო მაგ. 2-ში ნაჩვენებია, თუ როგორ უახლოვდება და შორდება ბანის პარტია ბარიტონისას სექსტიმის ფარგლებში, მაგრამ მსგავს მონაკვეთში უმეტესად პარალელური კვინტები ჟღერს; ეს ტექნიკური გადაწყვეტა განსაკუთრებით სასარგებლო აღმოჩნდა *Canción de Esperanz* („იმედის სიმღერა“) 7 შერეული ხმისთვის (SSMATBarB) რედიზაინის პროცესში.

ვენესუელური ტრადიციული ნიმუშების რედიზაინის ამ მიდგომის ყველაზე მნიშვნელოვანი მახასიათებელი ალბათ ნიმუშის ჰარმონიული გამშვენებაა. მიზანი ყოველთვის ნიმუშების იმგვარად წარმოდგენა იყო, რომ ის აუდიტორიისათვის ადვილად ამოცნობადი ყოფილიყო, ამიტომ ჰარმონიული ენა სრულად ტონალურია. თუმცა, ეს არ ნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში აკორდულ თანხმოვანებებს შორის მიმართება იგივეა, რაც თავდაპირველ ვერსიაში იყო შემოთავაზებული თუ ნიმუშზე მიწერილი იყო. აქ მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება თითოეული აკორდის ენაჰარმონიულ ურთიერთმიმართებას, განსაკუთრებით, მელოდიისა და მისი უცვლელი მოდალური სქემის გამოვლენისას. როგორც წესი, მე არ ვწერ არანაწილებას ფორტეპიანოს დახმარებით, რათა თავიდან ავიცილო ხელის აპარატისთვის ბუნებრივი აკორდული მოძრაობები. ამდენად, ვწერ ჰორიზონტალურ მუსიკას (ბანის პარტიიდან აღმავალი თანამიმდევრობით) თითოეული ნოტის სასიმღერო ბგერებთან შესაბამისობაში და ვითვალისწინებ ყოველი ახალი ნოტის ჟღერადობას როგორც ვერტიკალურ, ისე ჰორიზონტალურ ძრილში. შედეგად, ყოველი აკორდული ჯაჭვი უნიკალური და სხვებისგან განსხვავებულია და, ჩვეულებრივ, გაცილებით მეტადაა დაკავშირებული არანაწილების ზოგად ატმოსფეროსთან და/ან ნიმუშის ტექსტთან, ვიდრე კონკრეტულ ჰარმონიულ ფუნქციებთან.

ჩემი მესამე მიდგომა საველე დაკვირვების შედეგია: რადგან ვენესუელური გუნდების წევრების უმეტესობა მოყვარული მომღერლები არიან და, როგორც წესი, სანოტო პარტიტურების კითხვა გუნდში ერთი-ორმა ან, საერთოდ, არავინ იცის, გუნდის მომღერლების უმრავლესობისთვის ჰორიზონტალური ჩანაწერი ადვილად დასამახსოვრებელი უნდა იყოს, რათა კონცერტებზე პარტიტურების გარეშე იმღერონ. ამასთანავე, ის საკმარისად საინტერესო უნდა იყოს, რომ მომღერალმა შესრულებისას ყურადღება გარკვეულ დეტალებსაც მიაპყროს და მსგავსი ჰორიზონტალური სტრიქონების სრულ ვერტიკალში სათანადოდ გააჟღერებას ხელი შეუწყოს. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, სანოტო ტექსტის ზუსტად შესრულებისათვის დირიჟორის როლი სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია როგორც რეპეტიციებზე, ისე საკონცერტო შესრულებისას. როგორც სა-

ნოტო მაგ. 3-ში ვხედავთ, ამ თითქმის ჰომოფონურ მონაკვეთზე, *Pasaje del Olvido*-ზე („დავინწყების გადასასვლელი“ *Tres Canciones de Simón*-დან — „სიმონის სამი სიმღერა“) პარტიები თითქმის ყოველ ტაქტში სხვადასხვა რიტმული პასაჟითაა დაწყებული, რომლებიც გამეორებული აკორდების ფონზე შესრულებული მოკლე ნოტებითაა ხაზგასმული. აქ ნანილობრივ ჰომოფონიური ფაქტურა ერთგვარად უზრუნველყოფს არსებული პასაჟ<sup>7</sup> (*Pasaje*) ტემპისა და რიტმული სქემის შენარჩუნებას, რომელიც სწორედ ამ მონაკვეთში იცვლება, რათა ხაზი გაესვას ნიმუშის ტექსტში ნაგულისხმევ შეკითხვას.

ვენესუელური მუსიკის ინსტრუმენტული ბუნებიდან გამომდინარე, ონომატოპები თითქმის გარდაუვალია, მაგრამ მე გადავწყვიტე ისინი შეგნებულად განმეთავსებინა პარტიტურაზე იმ ადგილებში, სადაც საჭიროდ მივიჩნე, ყოველთვის ვიყენებდი ერთმანეთზე გადაჯაჭვული რიტმულ სქემებს და, როგორც ზემოთ აღვწერე, თავს ვარიდებდი მნიშვნელოვანი ჰარმონიული მომენტების ხაზგასმას. ეს მეტ სიზუსტეს უზრუნველყოფს რთული მრავალნაწილიანი რიტმების შესრულებისას, განსაკუთრებით სამწილადისა, რაც ვენესუელური ტრადიციული მუსიკის უმრავლეს ჟანრებშია გავრცელებული. *Alma Llana*-ს („უბრალო სული“) პირველ ნაწილში (მაგ. 4) მამაკაცთა ხმები ასრულებენ *ჯოროპოს*<sup>8</sup> დამახასიათებელი ფონეტიკური ჟღერადობებით (*კმ ბანის პარტილაში* — *კომ ჟღერს*, როგორც ბასი, *ტენ ბარიტონის პარტილაში* — როგორც *ბანდოლას*<sup>9</sup> ბანის აკორდი და *ჩაქურ-რუჩა* ტენორის პარტილაში *მარაკასების* იმიტაციით) დატვირთულ კომპლექსურ რიტმულ ფორმულას. ამავე დროს, ქალთა ხმები, როგორც ბრას ტრიო მღერის ჰომოფონიურად ვინრო ჰარმონიულ ჩარჩოში, ამასთან, სანყის მელოდიას ოდნავ მოდიფიცირებულ რიტმთან ურევენ, რათა ძალიან კომპლექსური საერთო ჟღერადობა იქნას მიღებული. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, უმეტეს შემთხვევაში, რიტმული ფორმულები დაწერილია ისე, რომ რომელიმე დასარტყამ ინსტრუმენტთან კავშირი ღიად არაა გამოხატული. მეტიც, ზოგ მათგანს მათთვის დამახასიათებელი და ფონეტიკაში ნაგულისხმევი ჟღერადობა აქვს, როგორიცაა ზემოთ ნახსენები *მარაკასები* ტენორის პარტილიდან. ფონეტიკისა და აქა-იქ გაბნეული სიტყვების გამოყენების კიდევ ერთი ფორმაა ნაჩვენები *Caballo Viejo*-ში („ბებერი ცხენი“) (მაგ. 5), რომელიც, ასევე, *Tres Canciones de Simón*-დანაა. ტაქტებში 254 და 257 ტენორი (არა სოლისტი, არამედ სრული სექცია) მღერის წინასწარ განერილ იმპროვიზაციას მთავარ თემაზე, როდესაც დანარჩენი გუნდი რიტმსა და ჰარმონიაში გაშლილ სრულ *ჯოროპოს* ფორმულას ასრულებს. ბანების ჰომოფონიური მონაკვეთის შემდეგ (ტაქტები 208-259), განერილი იმპროვიზაცია გაცილებით კრეატიული და მწყობრი ხდება, როდესაც გუნდი რეფრენად ასრულებს ტექსტს ჰომოფონიურ წყობაში, მაგრამ სრულად ჯაზური ჰარმონიებითა და სინკოპირებული ფრაზეოლოგიით.

### შემდგომი განვითარება

მოგვიანებით, როგორც კომპოზიტორსა და არანჟირების ავტორს, არაერთხელ მიმიმართავს წერის ამ ტექნიკისათვის, მაგალითად, *სიეს სეის*-ისთვის (*Sies Seis*) — ჩემი

<sup>7</sup> პასაჟე (*Pasaje*) ერთ-ერთი გავრცელებული ხალხური ჟანრია, რომელიც ვენესუელასა და კოლუმბიის დაბლობებზე განვითარდა. ის ამოზრდილია ესპანური *ფანდაგოდან* (*Fandango*), რომლისთვისაც სამჯერადი მეტრი და გაცილებით ნელი ტემპია დამახასიათებელი, ვიდრე მისგან ამოზრდილი *ჯოროპოს*-თვის (*Joropo*).

<sup>8</sup> *ჯოროპო* (*Joropo*) ესპანური *ფანდაგოდან* ამოზრდილი ვენესუელასა და კოლუმბიის დაბლობებში გავრცელებული მუსიკალური ინსტრუმენტია, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სწრაფი ტემპი და სამწილადი მეტრი. მასზე ძირითადად საყოფაცხოვრებო შინაარსის თემები სრულდება. მომღერალს აკომპანირებას უწევს *კუატრო*, *მარაკა*, *კრეოლური არფა* (პედლებიანი პატარა არფა) და საკონცერტო შესრულებისას, ბასზე შემსრულებელი.

<sup>9</sup> *ბანდოლა* (*Bandola*) *მანდოლინის* მავგარი პატარა ქორდოფონია.

მამაკაცთა ჯაზ სექსტეტისთვის (TTBarBarBB) დაწერილ არანჟირებებში (აღნიშნული კოლექტივი 2003 წელს დაარსდა და 2011 წლამდე იარსება). აღდემარო რომეროს ნაწარმოების, *ონდა ნუევა*<sup>10</sup> (*Onda Nueva*) არანჟირებებში (მაგ. 6), რომელიც ელ კატირე-სათვის გააკეთე, ბანი 2-ის მელოდია ჟანრისთვის დამახასიათებელი მოკლე რიტმული ნოტების უმრავლესობას აერთიანებს, მაშინ როცა ბარიტონი 1 და 2 დამატებით პარტიას მღერიან, რომელიც პირველი მელოდიიდან აღებული მასალის საფუძველზე დაწერილ მელოდიას ბაძავს (5 ტაქტი უნისონში ტრომბონების იმიტაციით და 2 კი ერთმანეთთან კონტრაპუნქტში). ამავდროულად, ბარიტონი 1 და ორი ტენორი ხის ჩასაბერი ინსტრუმენტების ტრიოს იმიტაციით ვიწრო დიაპაზონის აკორდულ ნახაზს ასრულებენ. ეს ჩემ მიერ გაკეთებულ ადრეულ არანჟირებებში საბაზისო მოდელირებებთან დაკავშირებული კიდევ ერთი მიდგომაა.

*ლარა სომოსა (Lara Somos)*, მამაკაცთა ვოკალურ-ინსტრუმენტულმა ანსამბლმა, რომელიც *ელ სისტემას*<sup>11</sup> (*El Sistema*) სპეციალური პროგრამის ნაწილია, ორი ა კაპელა სიმღერა შემიკვთა: პირველი მათგანი, *მაკუარე*, უსიტყვო კომპოზიციაა, რომელიც *მერენგუეს (Merengue)* — 5/8 მეტრს ეყრდნობა და რომელიც ქვეყნის ცენტრალურ რეგიონშია გავრცელებული (მას კავშირი არ აქვს დომინიკის რესპუბლიკაში გავრცელებულ ამავე დასახელების კომერციულ ჟანრთან). ის მათი პირველი ჯგუფისათვის (TTTBarB) იყო დაწერილი. სანოტო მაგ. 7-ში ნაჩვენებია კონტრაპუნქტული პარტიების ფარგლებში ფონეტიკის გამოყენების შემთხვევა. ეს ადგილი ამზადებს კვაზი-ჰომოფონიურ მონაკვეთს, რომელშიც მი მაჟორიდან ფა მაჟორში, შემდეგ კი სი-ბემოლ მაჟორში ხდება მოდულაცია, რათა ეს მონაკვეთი სოლ ნონაკორდზე დამთავრდეს. მეორე არანჟირება, რომელიც გაკეთებულია ნიშუმისათვის *უე ვო მუიტე არუკონ (Ue Wo Muite Arukon)*, ინგლისურენოვან სამყაროში ცნობილია, როგორც *სუკიუაკი (Sukiyaki)*. ის ნოტირებულია, როგორც TTTBBB, რათა როგორც იაპონურად, ისე ესპანურად შესრულდეს, რდაგან გავითვალისწინე რომ ეს არანჟირება ანსამბლს პირველ იაპონურ ტურში უნდა ემღერა. მე ვარჩიე ნიშუმის ისე რედიზაინირება, რომ თავდაპირველი სვინგისებური 4/4 მეტრი *ონდა ნუევას (Onda Nueva)* ჟანრისათვის დამახასიათებელ 3/4-ად გადაქცეუბინა. მაგ. 8-ში ბარიტონი-ის მიერ ნამღერი ნებენსტიმეს (*nebenstimme – მიახლოებითი ხმით*) მელოდია, ამავდროულად, ბანი 1-ის მიერაა ნამღერი. ხოლო მაშინ, როცა ბანი 2 ტრადიციული *ჯოროპოს* მაგვარ პარტიას ასრულებს (მისთვის დამახასიათებელი ონომატოპოეტიკით), ბარიტონი 1 და ორი ტენორი კიდევ ერთხელ ხის ჩასაბერი საკრავების მიბაძვით ტრიოში მღერიან, მაგრამ ამ შემთხვევაში, სხვა ფონეტიკით და ამასთან, ტაქტებში 82 და 84 აორმაგებენ 2/4 მეტრს (როგორც წელან აღვნიშნე), დრამისთვის დამახასიათებელი *ონდა ნუევას* სტილში) რომელიც ორგანულად ერწყმის კომპლექსურ რიტმულ ფორმულას.

ვოკალური სექსტეტისათვის *კაფეინე*, რომელიც 2015 წელს როტერდამში საკომპოზიციო ფაკულტეტზე სწავლისას შევქმენი, ტრადიციული კანადური საშობაო სიმღერის საკმაოდ ამბიციური რედიზაინირება განვახორციელე და ჩავწერე. ეს სიმღერა, *ჰურონ ქეროლი (SSMMAATTBarBarBBB)*, სადაც თითქმის ყველა ტექნიკა, რასაც ვფლობდი, ფართო მასშტაბში წარმოვადგინე, აერთიანებდა იმიტაციებს, კონტრაპუნქტულ სტრუქ-

<sup>10</sup> *ონდა ნუევა (Onda Nueva)* - ახალი ტალღა ვენესუელელი კომპოზიტორისა და ჯაზ პიანისტის, აღდემარო რომეროსა და ჯაზ დრამერის, ელ პავო ფრანკ ჰერნანდესის მიერაა შექმნილი. ის ეფუძნება ბასისა და *ჯოროპოს* ფორმულის შერწყმას ორმაგად აქცენტირებული ჯაზ დრამის ელემენტებთან, როგორც ვენესუელური რეაქცია *ბოსა ნოვაზე*, მაგრამ ამ უკანასკნელისთვის დამახასიათებელი ვერბალურ ტექსტზე აქცენტის გარეშე.

<sup>11</sup> *ელ სისტემა (El Sistema)* საერთაშორისოდ ცნობილ და აღიარებულ ვენესუელას ახალგაზრდული და ბავშვთა ორკესტრების ეროვნულ კავშირს აღნიშნავს, რომელიც 1975 წელს ჟოზე ანტონიო აბრეუმ დააარსა.

ტურებსა და კოპლექსურ ჰარმონიებს (მაგრამ არა ალევატორიკულ კლასტერს), რომელთა ნაწილი ნაჩვენებია მაგ. 9-ში.

ცოტა ხნის წინ, ზოგიერთი ეს ტექნიკა SSAATTBB ა კაპელა გუნდისათვის შექმნილ სასულიერო ნაწარმოებში, 148 — *ფსალმუნთან მიბრუნება (148 — revisiting a psalm)* გამოვიყენე. ამ პარტიტურის ანდანტე ნაწილში, რომელიც ჯერ არსად შესრულებულა, ალტი 1 ასრულებს მელოდიას ალტ 2-თან ერთად. ეს უკანასკნელი მღერის მონოდიურ ნებენშტიმეს, როგორც სადა საგალობელს, რა დროსაც ბანებიზონდა ნუევას რიტმის სახეცვლილ 5/4 ვერსიაზე იმეორებენ სიტყვას *ალილია*, ხოლო ტენორები და სოპრანოები, ერთმანეთში კონტრაპუნქტული ფრაზებით გადაჯაჭვულები, ერთსა და იმავე სიტყვას იმეორებენ (მაგ. 10).

### წინსვლა

ის, რაც სტატიაში წარმოგიდგინეთ, არა სამეცნიერო კვლევის შედეგი, არამედ უფრო მეტად იმის გაცხადებაა, თუ როგორ მიმიყვანა ჩემმა შემოქმედებითმა ცნობის-მოყვარეობამ ტრადიციული ნიმუშების გადამუშავებისთვის შესაბამისი კომპოზიციური ტექნიკის შემუშავებამდე, რასაც მე რედიზაინირებას ვუნოდებ. აღნიშნული ნიმუშები თავდაპირველად განკუთვნილი იყო სოლისტის მიერ გარკვეული ინსტრუმენტების თანხლებით შესასრულებლად, მე კი ისინი საგუნდო ნაწარმოებებად ვაქციე, რათა ის შესრულებინა იმ საზოგადოებას, სადაც ჯგუფური მღერა უფრო მეტად კულტურული შენაძენი იყო, და არა საერთო მემკვიდრეობის ან უძველესი ტომობრივი თავდაცვის ტექნიკა<sup>12</sup>.

ეს ძიების პროცესი, ასევე, გულისხმობს შემოქმედებითი იდეების გამოხატვის თავისუფლების მაღალ კვოტას, როგორც ძირითადი ტენდენციების, ისე ე.წ. ანდერგრაუნდის კონცეპტუალური გეტოების მიღმა. იმის გამო, რომ თავისუფლება (და ზოგჯერ მისი ნაკლებობა) ხელოვანის შემოქმედებითობისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობისაა, მნიშვნელოვანია ყველა ოსტატმა საკუთარი ხელობის შესაქმნელად შესაფერისი ენა იპოვოს. ჩემს შემთხვევაში ჯაზი იყო (და არის) თავისუფლების გზა, რომელსაც ჩემს ხელობამდე მივყავარ, ყოველგვარი ჟანრული თუ სტილური იარღილის გარეშე.

ეს გზა შორსაა დასრულებამდე — დღესდღეობით ჩემი ცნობისმოყვარეობა ვერტიკალური (და არა ლინეალური) მუსიკის შექმნისა და შესრულებისაკენ მიბიძგებს. ამ სააზროვნო კოქტილში აქტიურად ვიყენებ ტექნოლოგიებს და ვოკალური მუსიკის დიზაინისა და რედიზაინის შემდგომი განვითარებისა და ევოლუციის საშუალებებს ვეძებ.

პუერტო აიაკუროდან<sup>13</sup> ჩიკაგომდე, ბარბაკოასიდან<sup>14</sup> ლოს-ანჯელესამდე, ნიუ-იორკიდან კარაკასამდე ჯაზსა და ვენესუელურ ტრადიციულ მუსიკას შორის მუსიკალური კორელაცია სულაც არ ეხება ჩაგვრას, რასიზმს ან სოციალურ გაჭირვებას. ის თავისუფლებისკენ სწრაფვასთან, ცოცხალ ინოვაციებსა და შემოქმედებით ეკოსისტემასთანაა დაკავშირებული, რომელიც აუცილებელია ხელოვნების ევოლუციისათვის, მიუხედავად სოციალური საკითხების, რელიგიის, კანის ფერის, ენისა... ჩვენ, ისევე როგორც მუსიკა, ვხატავთ წარმოსახვით ლერძს ჩრდილოეთიდან სამხრეთამდე, თავად კი ზუსტად შუაში ვდგავართ.

<sup>12</sup> როგორც ეს შემოთავაზებულია იოსებ ჟორდანის მიერ წიგნში *Why do people sing? Music in human evolution* (რატომ მღერის ხალხი? მუსიკა კაცობრიობის ევოლუციაში), 2011 წ.

<sup>13</sup> ვენესუელას სამხრეთის, ამაზონის შტატის დედაქალაქი.

<sup>14</sup> ქალაქი ცენტრალურ ვენესუელაში, ვენესუელას დაბლობების სამხრეთ ნაწილში, სადაც სიმონ დიაზი (ისეთი ცნობილი ვენესუელური ფოლკლორული ნიმუშების ავტორი, როგორიცაა *პასაჟე დელ ოლვიდო* და *კაბალო ვიეჟო*) დაიბადა.



*MIGUEL ÁNGEL SANTAELLA*  
(VENEZUELA-THE NETHERLANDS)

**A NORTH-SOUTH AXIS, RIGHT AT THE MIDDLE: A PERSONAL APPROACH  
TO ARRANGING VENEZUELAN FOLK AND POPULAR  
MUSIC FOR A CAPPELLA CHOIR**

**Bouncing Back**

By 1537<sup>1</sup> the territory known today as Venezuela was a compendium of Arawak, Yekuana, Warao, Yanomami and Caribe Aboriginal settlements facing the Caribbean Sea being forcefully colonised by the Spanish conquerors, and later becoming one of the hubs of Spanish slavery trade coming from the West African coasts. Due to the nomadic nature of most aboriginal tribes located there and their lack of powerful cultural institutions and societal development, the inhabitants of our territory were mostly colonised by being defeated in unequal armed battles. This violent colonisation didn't happen that hard in other parts of the new territories of the Spanish Empire, where religion was introduced along with the armed forces in order to enhance the cultural dissuasion and consequent colonisation, such as with Incas, Aztecs, or Olmecs. Here, on the opposite, religion was introduced mostly to comfort Spaniards living on the territory, after defeating the native population.

However, unlike most territories colonised by Spain in the 15th Century, people in that territory managed to integrate among all races (due to epidemics, internal wars and famines) slowly melting themselves into a new social phenotype that contained elements of almost every implicated sociocultural background. Nowadays, Venezuelan society is an imbricated mixture of Aboriginal, Spanish and African races, creeds, customs and culture, and so does its musical tradition.

Each region of actual Venezuela has developed its own musical bouquet of musical genres depicting the society adapted to its environment, but they all share some common elements: 1. melodic material structured on ABA form: sung in solo, mostly (not exclusive) male singers. Collective singing sections refers always to unison singing, usually on the B section or as a circle song in the coastal regions; 2. performed along with a *cuatro*: a stringed instrument derived from the Spanish *vihuela* from the 15th Century, used always as tonic-harmonic support, and as a rhythmical reference; 3. other melodic instruments are present, according to the region: for instance, a *creole harp* (a bit smaller, without pedals) can be found on the extensive Plain region, while the *mandolin* and/or *violin* is present in the Andean region; 4. percussive instruments are present and can also be characteristic from regions and influences, mostly African-influenced: maracas on the Plains, tambores (hand drums) on the coastal regions.

There is no registered relevant vocal/choral activity in the *Captaincy General of Venezuela* until the middle 18th Century, when Pedro Palacios y Sojo (commonly referred to as *Padre Sojo*) founded the *Oratorio San Felipe Neri* in 1769, dedicated to nurturing the sacred music movement while fulfilling the need for music on the Catholic services, who derived in the foundation of the

---

<sup>1</sup> On that year the first Spanish expedition to colonise the norther coast of the southern part of what will become the American continent. These six expeditions led to the defeat of the Music Confederation and the establishment of the New Kingdom of Granada, with eventually would become parts of current-day Colombia and Venezuela.

first music school of the country. It was in this place where the *first nationalistic school* was developed with local composers, modelled after central European cantatas and oratorios, such as those from Palestrina, Lassus, Monteverdi and Schütz, to name a few.

After an undocumented hiatus of almost one century, choral music flourished again in Venezuela under the baton of Vicente Emilio Sojo (no relationship to the earlier), a self-taught composer and conductor who founded the *Orfeón Lamas*<sup>2</sup> in 1928, and chaired the choral conducting and composition studies at the national fine arts school (later Conservatory) from 1936 until his death in 1974. During his tenure at the Caracas Conservatorium the second wave of national composers was born, further developing a distinctive and eclectic a cappella choral writing and performing, including an inventive way to adapt folkloric tunes into choral music by using onomatopoeias mimicking a bass line and the accompanying *cuatro*, *harp* or even *mandolin* (depending on the originating region of the tune, as explained before). The harmonic selection used for these arrangements was limited to reflect the chord changes allowed by playing the *cuatro*, so it can be also easily followed by a *cuatro* player while in rehearsals or concerts.

This trend was further developed by Rafael ‘Fucho’ Suarez, founder, conductor singer and *cuatro* player for the *Quinteto Contrapunto*<sup>3</sup>, a game changer on vocal music at the end of the 1950s: having 5 experienced soloists and choral singers who can also read written music, he introduced splitting text throughout accompanying lines instead of phonetics, while keeping the chord progressions of the *cuatro* that harmonically enriches the final result. This improvement gave more musicality to every line, therefore, making it more dynamic and livelier. However, this dynamic improvement, along with the lack of specific performance instructions for these arrangements gave free space to choir conductors to incorporate other instruments (both local and foreign) as part of the choral performances of folk and traditional arrangements, losing its own originality and beauty in spite on enhancing the accompaniment ensemble.

### **How to avoid being bored**

I started as a choral singer while in high school in Caracas, in 1985. It was a momentous time for the local choral scene back then, with lots of choirs, associations and festivals taking place year-round, country-wide. At that time, most choirs were devoted to preparing their repertoire based on the *Orfeón Lamas* legacy: a first part devoted to high form music (sometimes sacred works or compositions from foreign composers), a second part to art works from Venezuelan composers (the so-called Venezuelan Madrigales were programmed herein), and a third part devoted to Venezuelan and Latin-American popular and folkloric tunes arranged for choirs. By that time, some arrangements were repeatedly sung on different venues and by multiple choirs, which began to make me feel bored as the audience in that section of all concerts. Loving choral singing and being bored of repeating music make me think from early on whether a more evolved way to arrange Venezuelan music could be possible.

---

<sup>2</sup> *The Lamas Chorus (Orfeón Lamas)* was the first and one of the long-lasting choirs of the country. It was a workbench for the composition lectures of the Caracas Conservatorium, and a place where great singers on the XX century nurtured. It was the country’s flagship choir and it had often collaborated with the Venezuelan Symphony Orchestra, founded in 1930 and still active.

<sup>3</sup> The members of this quintet were all students of the Caracas Conservatorium and former members of the *Orfeón Lamas*. All their repertoire of Venezuelan folk arrangements were recorded on Vinyl and are today available on streaming services worldwide.

The answer to this question came to my mind while I was on a concert tour to New Orleans, in 1992 as a singer with the *Orfeón Universitario UCV*. Listening to a cappella gospel and R&B choirs there I've realised that following a structured modal jazz approach to arranging Venezuelan folk and traditional music for choir would be an interesting point of departure for an evolution of the genre, giving it a more 'global' touch while enhancing its performing possibilities domestically and being fully understood and appreciated abroad. This is how the North draws an imaginary axis to the South to develop a new way to design Venezuelan folk and traditional music arrangements for choir, right in the middle.

### *Mode d'Emploi*

After some thought, I've developed a way of redesigning<sup>4</sup> the way of choral arranging of Venezuelan folk and traditional music based on specific decisions taken according to my knowledge of the local choral ecosystem, as a result of years of singing and listening to it. My first decision was to consciously omit the *cuatro* and/or any other form of accompaniment: my music has been specifically designed to be performed a cappella in order to show the full capabilities of the choral instrument as it is, including its harmonic and rhythmical accuracy. With this in mind, all the creative ideas around the tune are assembled in a way everything must work within the choir as a whole, giving solo lines to all chord singers instead to think of a single soloist, and moving the main tune through all lines whenever possible (ex. 1).

In Venezuela lower male voices are scarce, and high-pitched male and female voices are the rules (exception being made for low-pitched alto voices). As I wanted to have a broad vocal range to work with, my second decision resided in the voicing scheme: borrowing a *SMATBarB* voicing instead of thinking on SATB *divisi* among voices. The main feature here is the use of a constant fifth between Bass and Baritone during specific moments of each score, giving more density and feeling of deepness to the Bass line which favoured a broader harmonic position. In example 2 is shown of how the Bass line approaches and avoids the Baritone line within a maximum range of a seventh, but most of this section goes within parallel fifths; this was particularly helpful in this redesign of *Canción de Esperanza* for 7 mixed voices (SSMATBarB).

Probably the most relevant feature of this approach of redesigning Venezuelan folk and traditional tunes for choirs is the harmonic treatment given to the tune: as the aim has always been to present the tunes in an easily recognisable fashion, the harmonic treatment is tonal-based; however, this doesn't mean the chordal relations are the same as those suggested or written on the tune. An important role is given to the enharmonic relationship of each chord, especially on repetitions of the melody and its ever-changing modal scheme. As a rule, I don't write arrangements with piano support to expressly avoid hand-related chordal movements, so the horizontal music is written from the Bass line upwards in connection with the singing sounds on each note, and each new note has to be workable both vertically and horizontally. As a result, each chord progression is unique in its relationship with others, usually linked with the general atmosphere of the arrangement and /or the tune lyrics, rather than tied to harmonic functions.

The third decision came out as a consequence of field observation: as most of the choir mem-

---

<sup>4</sup> For me, a design implies the use of techniques disseminated over a blank canvas to create an art work, composing it. Therefore, when talking about the *redesign*, which will be more common during the next pages, I'm referring to arranging a tune with a high degree of artistic value added to the original work.

bers in the country were amateur and the reading singers were scarce or nonexistent for most choirs at that time, the horizontal writing must be easy enough to remember so they can be sung without scores on concerts, but interesting enough to drive the attention to the singer to detail during the performance and favouring the line's interaction with the whole vertical writing. As a result, the role of the conductor is vital, either in rehearsals and /or in performance, in order to get an accurate result of the score. As seen in example 3, the lines on this almost homophonic section on *Pasaje del Olvido* (from *Tres Canciones de Simón*) are paired almost by each bar, with different anchoring rhythmical moments being stressed either by coupling chords on them or standing lines with short notes over repeated chords. The lack of total homophony in this section keeps the current *Pasaje*<sup>5</sup> tempi and rhythmical scheme which changed on this bar to stress the question implied on the tune's text.

Due to the instrumental nature of Venezuelan music, onomatopoeias are almost unavoidable, but I have chosen to place them consciously on the score whenever necessary: always developing intertwined rhythmical schemes and expressly avoided when stressing important harmonic moments, as described above. This provides more accuracy when performing complex multipart rhythms, especially on the ternary basis, which is common in most Venezuelan genres of folk and traditional music. In the first section of *Alma Llanera* (ex. 4) the male voices perform the complex *Joropo*<sup>6</sup> rhythmic pattern aided with usual phonetic sounds (*pm* for the Bass - sung as *pom* - sounding like a *bass*, *ten* for the Baritone as the bass chord of the *bandola*<sup>7</sup> and the *chacurrucha* for the Tenor, mimicking the *maracas*) while the female voices are singing as a brass trio homophonically in closed harmony, blending the basic melody with some slightly modified rhythm, to present a very complex overall result. Worth mentioning that, most of the time, the rhythmical patterns are written to be sung without express reference to any percussion instrument. Moreover, some of these have their characteristic sound implied in the phonetics, as with the above-mentioned *maracas* from the Tenor. Another use of phonetics and scattered words is present in *Caballo Viejo*, also from *Tres Canciones de Simón*. On bars 254 to 257 the Tenor (not a soloist, but the whole section) is singing a written improvisation on the theme, while the rest of the choir is performing the full *Joropo* pattern in a typical rhythmical and harmonic presentation. After the homophonic section on bases (bars 208-259), the written improvisation became more creative and fluid while the choir refrains the lyrics in homophonic movement, but fully written jazz-related harmonics and syncopated phrasing.

### Further developments

Later on, in my career as a composer and arranger, I've been applying this writing technique and enhanced it throughout practice, beginning with the arrangements I wrote for *Sies Seis*, my vocal jazz male sextet (TTBarBarBB) founded in 2003 and disbanded in 2011. On the arrangement

---

<sup>5</sup> *Pasaje* is one of the characteristic folk genres developed on the Venezuelan and Colombian plains, based on the Spanish *Fandango*, based on ternary metrics and at a slower pace compared with the *Joropo*, which is directly derived from.

<sup>6</sup> *Joropo* is the main musical form derived from the Spanish *Fandango* rooted on the Venezuelan and Colombian plains, triple metered and fast-paced, it consist mostly on household themes of the people there and their surroundings. The singer is accompanied with an ensemble of *cuatro*, *maracas*, *arpa criolla* (smaller harp without pedals) and, when in concert, a bass player.

<sup>7</sup> *Bandola* is a small chordophone related to the mandolin.

I wrote for El Catire, an *Onda Nueva*<sup>8</sup> tune by Aldemaro Romero, as seen in example 6, the melody on the Bass 2 carries most of the rhythmical short notes of the genre, while Bass 1 and Baritone 2 are singing a complementary line mimicking a countermelody with material taken from the first melody, 5 bars in unison (as open trombones) and 2 with basic counterpoint on each other. At the same time, the Baritone 1 and the two tenors are singing chords as a reed trio with closed harmony writing. This is another way around the basic modelling developed on my earlier arrangements.

*Lara Somos*, a male vocal and instrumental ensemble which is part of the Special Program from *El Sistema*<sup>9</sup>, commissioned me two a cappella scores: *Macuare*, the first one, is a wordless composition based on a *Merengue*, a 5/8 groove found on the central region of the country (no relationship with the commercial genre from a Dominican Republic with the same name). This was written for their first format group TTTBarB. In example 7 is shown the use of phonetics within the contrapuntal lines preparing the quasi homophonic section in which the work modules from E flat to F, then to B flat to end in G9. The second score, an arrangement for *Ue Wo Muite Arukon* (known in the English-speaking world as 'Sukiyaki') it was scored TTTBBB to be sung both in Japanese and Spanish, knowing that this score was intended to be performed at the ensemble's first concert tour to Japan. I've chosen to redesign it to fit the original 4/4 swing-like metric into the 3/4 metric of the *Onda Nueva* genre: in example 8, the Baritone 2 is singing the melody with a *nebenstimme* being simultaneously sung by the Bass 1, while the Bass 2 is doing a traditional Joropo-like line (usual onomatopoeic) and the Baritone 1 and the two tenors are doing another reed trio singing, this time with different phonetics used and doubling 2/4 metrics (as said before, a typical drumming feature on the *Onda Nueva* writing) on bars 82 to 84, fully integrated to the complex rhythmical pattern.

For Caffeine, a vocal sextet I've founded in 2015 while studying the MMus in Composition in Rotterdam, I've redesigned and recorded an ambitious arrangement for a traditional Canadian Christmas carol, *The Huron Carol* (SSMMAATTBarBarBBB) in which I've applied almost all techniques in a grand scale, including imitations, contrapuntal structures and complex written harmonies (not aleatoric clusters), some of them can be seen on example 9.

More recently, I've applied some of these techniques when composing a sacred work for a cappella SSAATTBB choir, *148 (revisiting a psalm)*. On the andante section of this score, yet to be premiered, the Alto 1 performs the melody along with the Alto 2 which is singing a monodic *nebenstimme* as a plainchant, while the Basses are both singing a tamed but composite version of *Onda Nueva* rhythm on 5/4 repeating the word *alleluia*, and the Tenors and Sopranos are intertwining contrapuntal soundscapes using the same word repeatedly, shown on *figure 10*.

### Moving forward

What I've just presented to you is not the result of artistic research, but more a declaration about how my artistic curiosity led to develop and apply compositional techniques to redesign traditional tunes conceived to be sung by a soloist along with specific instruments to choral music to be sung in a society where singing in a group was the result of cultural appropriation rather than

<sup>8</sup> *Onda Nueva* (New Wave) was jointly developed by Venezuelan composer and jazz pianist *Aldemaro Romero* and jazz drummer 'El Pavo' *Frank Hernández* based on the Joropo ternary pattern mixed with jazz drumming elements on binary accents, as a Venezuelan reaction to the Bossa Nova vogue, but without the world success of the latter.

<sup>9</sup> *El Sistema* is the common name referring to the National Network of Youth and Children Orchestras of Venezuela, founded in 1975 by José Antonio Abreu, of international relevance and recognition.

common heritage or ancient tribal self-defense technique<sup>10</sup>.

This quest also implies a high quota of freedom to express artistic ideas, way beyond either mainstream trends or underground conceptual ghettos. Because freedom (and sometimes the lack of it) is vital for an artist to create, it is important to find the right language for every craftsman to develop his or her art: in my case, Jazz has been (and still is) my freedom trail to develop my craftsmanship beyond genre or style labelling.

This path is far from over, nowadays my curiosities are driving me to dig deeper into vertical creation and performance, applying also technology to this brain cocktail, and looking for a further improvement or evolution in designing and redesigning vocal music.

From Puerto Ayacucho<sup>11</sup> to Chicago, from Barbacoas<sup>12</sup> to Los Angeles, from New York to Caracas, the musical correlation between Jazz and Venezuelan folk and traditional music does not relate necessarily to oppression, racism, or social distress. It relates to the quest for freedom, the freshness of innovation and the creative ecosystem needed to contribute to the evolution of art, a social matter regardless of religion, color, language... just as music, drawing an imaginary axis between North and South, ourselves being right at the middle.

---

<sup>10</sup> As proposed by Joseph Jordan on his book *Why do people sing? music in human evolution*, 2011.

<sup>11</sup> Capital of Amazonas State, southern state capital of Venezuela.

<sup>12</sup> Town in Central Venezuela, on the norther section of Venezuelan plains, where Simón Díaz (composer of well known Venezuelan folk tunes such as *Pasaje del Olvido* and *Caballo Viejo*) was born.

**მაგალითი 1.** საბანა, *Tres Canciones de Simón*-დან („სიმონის სამი სიმღერა“). მუსიკისა და ტექსტის ავტორი ს. დიასი.

**Example 1.** *Sabana*, from *Tres Canciones de Simón*. Lyrics and Music by S. Díaz.

26 *mf*

S. Se me a - prie - ta el co - ra - zón no ver más

M. Se me a - prie - ta el co - ra - zón no ver más

A. Se me a - prie - ta el co - ra - zón no ver más

T. *mf* Se - me a - prie - ta el co - ra - zón, a - ma - ne -

Bar. *mf* Se me a - prie - ta el co - ra - zón, a - ma - ne -

B. *mf* Se me a - prie - ta el co - ra - zón, a ma - ne -

**მაგალითი 2.** *Canción de Esperanza* („იმედის სიმღერა“). ტექსტის ავტორი ა. ნაზოა; მუსიკის ავტორი ე. სერანო.

**Example 2.** *Canción de Esperanza*. Lyrics by A. Nazon; Music by E. Serrano.

Bar. *mf* *mp*  
cue - rdo y mi voz por la bri - sa te bu - sca en el mar, mar, Oo,

B. *mf* *mp*  
cue - rdo y mi voz por la bri - sa te bu - sca en el mar, mar, Oo,

**მაგალითი 3.** *Pasaje del Olvido Tres Canciones de Simón*-დან („დავინწყების გადასავლელი“ „სიმონის სამი სიმღერიდან“) -მუსიკისა და ტექსტის ავტორი ს. დიაზი.

**Example 3.** *Pasaje del Olvido*, from *Tres Canciones de Simón*. Lyrics and Music by S. Díaz.

115

S. *mf*  
en la e-nra-ma - da? ¿Por qué qui - tar du-lzor a los ce - re - zos y nobri - llar el sol

M. *mf*  
en la e-nra-ma - da? ¿Por qué qui - tar los ce - re - zos y nobri - llar el sol.

A. *mf*  
en la e-nra-ma - da? ¿Por qué qui - tar los ce - re - zos y nobri - llar el sol.

T. *mf*  
en la e-nra-ma - da? ¿Por qué qui - tar du-lzor a los ce - re - zos y nobri - llar, y nobri - llar el sol.

Bar. *mf*  
en la e-nra-ma - da? ¿Por qué qui - tar du-lzor a los ce - re - zos y nobri - llar el sol.

B. *mf*  
en la e-nra-ma - da? ¿Por qué qui - tar du-lzor a los ce - re - zos y nobri - llar el sol.

**მაგალითი 4.** *Alma Llanera* („უბრალო სული“). ტექსტის ავტორი რ. ბოლივარ კორონადო; მუსიკის ავტორი პ. ე. გუტიერეზი.

**Example 4.** *Alma Llanera*. Lyrics by R. Bolivar Coronado, Music by P. E. Gutierrez.

254

S. *mf*  
plán plán plán plán plín plín ía ti plán se re - vie - rta

M. *mf*  
ti plán plán ti plán plán ti plín plín pli plín plío pli se re - vie - rta

A. *mf*  
ti plán plán ti plán plán ti plín plín pli plín plío pli se re - vie - rta

T. *mf*  
- ce, y gua - ma - chu - to flo - re - ce, y la so - ga se re - vie - rta, cua - ndr el a -

Bar. *mf*  
ti plán plán ti plán plán ti plín plín pli plín plío pli se re - vie - rta

B. *mf*  
plm plm plm plm plm plm plm plm se re - vie - rta

269

S.  
lle - ga a sí de é - sta ma - ne - ra, u - no no tie - ne la cu - lpa,

M.  
lle - ga a sí de é - sta ma - ne - ra, u - no no tie - ne la cu - lpa,

A.  
lle - ga a sí de é - sta ma - ne - ra, u - no no tie - ne la cu - lpa,

T.  
mor lle - ga a sí, de é - sta ma - ne - ra, u - no no tie - ne la cu - lpa, que re - rse

Bar.  
lle - ga a sí de é - sta ma - ne - ra, u - no no tie - ne la cu - lpa,

B.  
lle - ga a sí de é - sta ma - ne - ra, u - no no tie - ne la cu - lpa,



**მაგალითი 5.** *Caballo Viejo, Tres Canciones de Simón*-დან („ბებერი ცხენი“ „სიმონის სამი სიმღერებიდან“). მუსიკისა და ტექსტის ავტორი ს. დიაზი.

**EXAMPLE 5.** *CABALLO VIEJO, FROM TRES CANCIONES DE SIMÓN*. LYRICS AND MUSIC BY S. *DÍAZ*.

13

S. flo - res soy he - rma - na de las ro - sas

S. flo - res soy he - rma - na de las ro - sas

A. flo - res soy he - rma - na de las ro - sas

T. cha cu ru cha cha cu ru cha cha cu ru cha cu cha cu ru cha

Bar. ten ten ten ten ten ten ten ten ten

B. pm pm pm pm pm pm pm pm pm

**მაგალითი 6.** *კატირე*. მუსიკისა და ტექსტის ავტორი ს. რომერო.

**EXAMPLE 6.** *EL CATIRE*. LYRICS AND MUSIC BY S. ROMERO.

56

*p* Tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

*p* Tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

*p* Tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

*p* pa ra pa pa pa ra pa pa pa pa pa ra pa pa pa ra pa pa

*p* pa ra pa pa pa ra pa pa ra pa pa pa ra pa pa pa

tá ki ri tá ki ca - ti - re, ki - tá ki ri tá ki no mí - re pa' to - das las vue - ltas que dá, que me sa - ca la pie - dra.

მაგალითი 7. მაკუარე. მუსიკისა და ტექსტის ავტორი მ. ა. სანტაელა.

EXAMPLE 7. MACUARE. LYRICS AND MUSIC BY M.A. SANTAELLA.

68 69 70 71 72 73 74 75

T.1 *f* tu kichapi pu pi tu ki pa pa te pa tu ri pe pa ta *mp* ba da da ba da ba ba pa *f*

T.2 pa te pa tu ri pe pa ta *f* da ba da da ba da ba pa pa pa pa *mp* *f*

T.3 tu kichapi pa te pa da ba da ba da ba da ba pa pa pa pa *f* *mp* *f*

Bar pu pi tu ki pa ta ka pa ta sa pa te pa ba da da pa pa pa pa *mp* *f*

B pa te pa ba da da pa pa pa pa *f* *mp* *f*

მაგალითი 8. *Ue Wo Muite Arukon* („მუნჯი არუკონი“). ტექსტის ავტორი ე. როკუსუკე; მუსიკის ავტორი ჰ. ნაკამურა.

Example 8. *Ue Wo Muite Arukon*. Lyrics by E. Rokusuke; Music by H. Nakamura

Coro 78 79 80 81 82 83 84 7

T.1 tu tu da ba da ba tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

T.2 tu tu da ba da ba tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

T.3 tu tu da ba da ba tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

B.1 *mf* shi - a - wa - se wa ku - mo no u - e - ni,

B.2 *mf* shi - a - wa - se wa ku - mo no u - e - ni,

B.3 pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

**მაგალითი 9.** ჰურონის ქეროლი (კანადური სამობაო სიმღერა). არანჟირების ავტორი მ. ა. სანტაელა

**EXAMPLE 9. THE HURON CAROL (CANADIAN CHRISTMAS CAROL). ARRANGED BY M.A. SANTAELLA**

Andante  $\frac{3}{4} = 56$  55 56 57 58 59 60 11

S.1. joy; Je-sus your King is born, Je - sus is Born! le - sus, le - sus,...

S.2. joy; Je-sus your King is born, Je - sus is Born! le - sus, le - sus,...

M.S.1. joy; Je-sus your King is born, Je - sus is Born! le - sus, le - sus,...

M.S.2. joy; Je-sus your King is born, Je - sus is Born! le - sus, le - sus,...

A.1. joy; Je-sus your King is born, Je - sus is Born! le - sus, le - sus,...

A.2. joy; Je-sus your King is born, Je - sus is Born! le - sus, le - sus,...

T.1. joy; Je - sus your King is Born! le - sus, le - sus,...

T.2. joy; Je - sus your King is Born! le - sus, le - sus,...

Bar.1. joy; Je-sus your King is born! le - sus A-ha-to nnia, le-sus

Bar.2. joy; Je-sus your King is born! le - sus A-ha-to nnia, le-sus

B.1. du du du du... Je - sus your King is Born! ah, le - sus.

B.2. du du du Je - sus your King is Born! ah, le - sus.

B. du Je - sus your King is Born! in e-xcel-sis glo-ri - a le - sus.

**მაგალითი 10. 148** ფსალმუნთან მიბრუნება. ტექსტი ვულგატას წმინდა წიგნიდან; მუსიკის ავტორი მ. ა. სანტაელა.

**Example 10. 148 – Revisiting a Psalm.** Lyrics from Bible Sacra Vulgata; Music by M.A. Santaella

110 111 112 113

*mp*

S. 1  
a - - - lle - - lu - - ia, a -

S. 2  
- - lle - - lu - - ia, a - lle - lu - ia,

A. 1  
mon-tes et om - nes co-les li - gna fruc - ti - fe - ra et om - nes ce - dri,

A. 2  
mon-tes et om - nes co-les li - gna fruc - ti - fe - ra et om - nes ce - dri,

T. 1  
- - lle - - lu - - ia, a -

T. 2  
- - lle - - lu - - ia, a -

B. 1  
a - lle - lu - ia, a - lle - lu - ia, a - lle - lu - ia, a - lle - lu - ia, a - lle - lu - ia, a - lle,

B. 2  
a - lle - lu - ia, a - lle - lu - ia, a - lle - lu, a - lle - lu - ia, a - lle,

**ბუჩელზე შესრულება და „ბუნებრივი“ ჰარმონიის იდეა ალპურ მუსიკაში**

ბუჩელი ალპორნის (ალპური ქარახსის) მოკლე, საყვირისმაგვარი ვარიანტია, რომელიც ძირითადად ცენტრალური შვეიცარიის ალპურ რეგიონსა და მის მეზობელ ტერიტორიებზე გავრცელებული. სახელის წარმოშობა გაურკვეველია. შესაძლო ეტიმოლოგიური ფუძეა ლათინური *bucina* — გრძელი, ნაკეცებიანი ლითონის საყვირი, რომელიც რომაულ ჯარში გამოიყენებოდა. მსგავსი სახელწოდების საყვირები და ქარახსები სხვა რეგიონებშიც არსებობს. ასეთ ინსტრუმენტებს, ძირითადად, ცერემონიალების დროს იყენებდნენ. თუმცა, ალპურ რეგიონში ისინი, სავარაუდოდ, მწყემსთა კომუნიკაციისა და პირუტყვის მოხმობის საშუალება იყო. ალპორნთან შედარებით, ბუჩელი ყოველთვის შედარებით არაპოპულარული რჩებოდა და ბოლო ათწლეულების განმავლობაში თითქმის გაქრა ყოფიდან. ამ ინსტრუმენტმა ვერასოდეს დაიმკვიდრა ის ადგილი კულტურულ მემკვიდრეობაში, რაც ალპურ ქარახსს ჰქონდა ტურიზმში მისი როლიდან გამომდინარე (Jones, 2018). ბუჩელი ხის საყვირია ხერხებისა და სარქვლების გარეშე, რომელზეც ბგერები მხოლოდ გადაბერვის საშუალებით მიიღება. მის ბგერათრივს (მაგ. 1) „ბუნებრივს“ უწოდებენ (Hirt, 2017a:10). გერმანულად და კიდევ რამდენიმე ენაზე მას მოიხსენიებენ, როგორც „Naturtonreihe“.<sup>1</sup>

2015—2018 წლებში ჩვენ მოგვეცა საშუალება, გვეწარმოებინა კვლევები ალპორნსა და ალპურ იოდლს შორის კავშირების დასადგენად (Ammann et al., 2019), რის შედეგადაც მივაკვლიეთ ბუჩელთან დაკავშირებულ მუსიკალურ წყაროებს. 2019 წლიდან, ალპორნის შემდგომი აკადემიური კვლევის დროებითი შეწყვეტის გამო, მე, როგორც შემსრულებელმა, ყურადღება მივმართე ბუჩელის მუსიკის განვითარებისა და გავრცელებისაკენ.<sup>2</sup> გარდაუვალია წინააღმდეგობები წყაროებისა და თეორიების კრიტიკულ გამოკვლევებსა და მათი პრაქტიკული მიზნებისათვის გამოყენებას შორის. მაგალითად, როდესაც შესრულებისას ტრადიციულ, ისტორიულ ნოტაციას ვეყრდნობი, არ მანუხებს, ასახავს თუ არა ის ამ ინსტრუმენტის ორიგინალურ ჟღერადობას. როგორც შემსრულებლებს, ჩვენს გვსურს, გავაფართოოთ ჩვენი რეპერტუარი საინტერესო ნიმუშებით, მათი წარმოშობის მიუხედავად.

მუსიკოსების იმ მცირე რაოდენობას, ვინც ცდილობს, აღადგინოს ბუჩელი, ეძებს მის ისტორიულ წყაროებს და ქმნის ახალ მუსიკას, უჩნდება კითხვა ამ საკრავზე მრავალხმიანი შესრულების შესაძლებლობის შესახებ. საკითხებს, რომლებზე პასუხის გაცემასაც ემსახურება წინამდებარე გამოკვლევა, პრაქტიკული შინაარსი აქვს: საიმედო წყაროების არარსებობის პირობებში, როგორ მოვახერხოთ მრავალხმიანი შესრულების ორგანიზება? რა შედეგს მოგვცემს ბუჩელის სპეციფიკური, „ბუნებრივი“ ბგერათრივის „გაპოლიფონიურება“?

მე ვიკვლევ მრავალხმიანობის ორგანიზების ფორმებს ბუჩელის მელოდიებში, მათ ურთიერთობას ვოკალურ მუსიკასთან, ეჭვქვეშ ვაყენებ არსებული ჰიპოთეზების დამა-

<sup>1</sup> შესაბამისად, ჰარმონიულ სერიაზე დაფუძნებული გამის აღსანიშნად ვიყენებ ტერმინს „ბუნებრივი ნუბა“, ხოლო უზვრელო და უსარქველო საყვირს, რომელზეც შეუძლებელია ბგერების ალტერირება, „ბუნებრივ საყვირს“ ვუწოდებ. ნოტირებისას კი ჰარმონიულ სერიას ვინყებ ნოტით C.

<sup>2</sup> [www.buechelbox.ch](http://www.buechelbox.ch)

ჯერებლობას ჩემი, როგორც პრაქტიკოსის, თვალსაზრისით. ჩემი მოსაზრებები ითვალისწინებს ინსტრუმენტის შეზღუდულ შესაძლებლობებს, მისი ისტორიული წინაპრების რეალურ წყობას, რომლებიც შეიძლება მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს იდეალური ჰარმონიული სერიისაგან და, ასევე, შედარებას არსებულ წერილობით წყაროებთან.

### „ბუნებრივი“ ხმები, ბგერათრიგები და ალპური გარემო

ამ ბოლო დროს, იდეამ იმის შესახებ, რომ ალპური რეგიონის ხალხური სიმღერა ხის ქარახსების მახასიათებლებს უკავშირდება, კვლავ მიიპყრო მეცნიერთა და კომპოზიტორთა ყურადღება. დღემდე ზოგიერთმა მკვლევარმა მოახდინა ინსტრუმენტის მუსიკალური გამომსახველობის აღრევა წარმოდგენასთან მთიან რეგიონებზე, როგორც ადგილებზე, სადაც ადამიანები ბუნებასთან მჭიდრო კონტაქტში ცხოვრობენ (Heel, 2019:10). ისტორიულად, აქაური მუსიკა ამკარა ნაზავია „ბუნებრივი“ ასპექტების, კერძოდ, ხალხური ინსტრუმენტების გადაბერვით შექმნილი „ბუნებრივი“ ჰარმონიების და ალპების მთიან რეგიონებში მოხინაძრე ტრადიციული მუსიკოსების საცხოვრებელი პირობებისა. ამ მოვლენის სამაგალითო შეფასება მოგვცა გერმანელმა მუსიკოსმა ლუდვიგ კოჰლერმა (Köhler, 1820—1886) თავის ტრაქტატში „ენის მელოდია“: „ბუნებრივ ხალხებში, კერძოდ, მთის მაცხოვრებლებში, რომელთა მოკრძალებული გრძნობები შფოთვას მალავენ (მაგრამ ბუნებას გულწრფელად შეჰხარინ), ტკობა ხმით (გერმანულად Tonschweigerei), სიტყვების გარეშე, ისე ღრმადაა გამჯდარი, რომ კონკრეტულ მანერასა და ფორმას იძენს. იოდლის შესრულება ისეთი სიამოვნებაა, განსაკუთრებით, მთის სუფთა ჰაერზე დახვეწილი ხმით [...] რადგან ტონიკური და დომინანტური ჰარმონიები ყველაზე მჭიდრო ურთიერთკავშირშია კვინტების პროპორციულობის გამო, ეს აგრეთვე, ხდება ამ ჰარმონიებზე დაფუძნებული იოდლიანი სიმღერების განუმეორებელი ბუნებრიობის მიზეზი“ (Köhler 1853:32) (გერმანულიდან თარგმნილია ავტორის მიერ).

ამ მოსაზრების იდეა ისაა, რომ ადამიანები, რომლებიც, ქალაქელის თვალთ, ბუნებასთან მჭიდრო კავშირში ცხოვრობენ, განსაკუთრებით „ბუნებრივად“ მღერაინ. ეს თვალსაზრისი სავესებით შეესაბამება ზოგიერთი ინტელექტუალის სწრაფვას, დაინახოს სოფელი და მისი ხალხური კულტურა, როგორც უსიამო ქალაქური ყოფისაგან თავისუფალი მოვლენა. „ეს ელემენტარული სწრაფვაა, რომელიც ჩვენს ზეგანათლებულ ეპოქას ხალხური პოეზიისაკენ იზიდავს. ეს ის მიზიდულობაა, რომელიც გვიბიძგებს ჩახუთული და ხმაურიანი ქალაქიდან სოფლის სუფთა ჰაერის, სიმშვიდისა და სიმწვანისაკენ ზაფხულში, რათა ბუნების წიაღში აღვიდგინოთ სასიცოცხლო ძალები“ — წერდა ავსტრიელი ფოლკლორისტი იოზეფ ედუარდ ვაკერნელი (Wackernell, 1850-1929) 1890 წელს (გერმანულიდან თარგმნილია ავტორის მიერ).

მთების რომანტიკული წარმოსახვის ამგვარ ფონზე კავშირები სუფთა ჰაერს, ცხოვრების მოკრძალებულ წესსა და ტონების ბუნებრივ თანმიმდევრობას შორის გარკვეული სკეპტიციზმითაა გამართლებული. ვაკერნელის მიერ აღწერილი ტენდენცია თავისუფლად შეგვიძლია შევედაროთ თანამედროვე მიდგომებს ეკოლოგიური პრობლემებისადმი, სუფთა ჰაერზე განხორციელებული აქტივობების ბუმსა და ქალაქების მჭიდროდ დასახლების კრიტიკასაც კი, რომელიც Covid-19-ის კრიზისმა წარმოშვა.

ამასთან, საყურადღებოა ჰიპოთეზა იმის შესახებ, რომ ბუჩქლის ტიპის ალპორნის ტონურმა ბგერათრიგმა გავლენა იქონია მთელ ხალხურ მუსიკაზე. ბოლო წლებში მუსიკოლოგმა აინდრიას ჰირტმა გაავრცელა ეს ჰიპოთეზა სრულიად ევროპულ ხალხურ სიმღერაზე: „ეს ხალხური/პასტორალური მუსიკის კლასიფიკაციის პრობლემაა: ბოლო რამდენიმე ასწლეულის მანძილზე მხოლოდ რამდენიმე პროფესიონალმა მუსიკოლოგმა გამოიკვლია ხალხური ინსტრუმენტების თვისებები, ნაიკითხა მათი ბუნებრივი ბგერათრიგის შესახებ და, შესაძლოა, თეორიული სამუშაოებიც ჩაატარა მის გამოსავლენად,

თუმცა, რეალურად, არასოდეს მოუსმენია ის. სწორედ ამიტომ, ისინი ფიქრობენ, რომ ხალხური მუსიკა საეკლესიო კილოებს ეფუძნება, მაშინ, როცა სინამდვილეში, ყოველი ხალხური მელოდია მთავრდება ბუნებრივი და არა დიატონური ბგერათრიგის შესაბამის ტონზე“ (Hirt, 2017b:21). ჰირტი განაგრძობს ამ არგუმენტს და აცხადებს, რომ, დროთა განმავლობაში, დიატონური ნყობა დომინანტური გახდა „ბუნებრივთან“ შედარებით.

ეჭვგარეშეა, რომ არსებობდა დიატონური კილოებისაგან განსხვავებული ბგერათრიგები. ალპურ რეგიონში ჩემი კვლევების თანახმად, ისინი ნაირგვარია და არ ავლენენ უცილობელ კავშირს „ბუნებრივ“ ბგერათრიგთან. უფრო მეტიც, შუოტატალის ხეობაში (ცენტრალური შვეიცარია) 1936 წელს ჩანერილი იოდლის ანალიზმა აჩვენა ნეიტრალურ ინტერვალებზე აგებული ბგერათრიგ<sup>3</sup> (Wey, 2020). მიუხედავად იმისა, რომ ჰირტის ჰიპოთეზა, უდავოდ, საინტერესოა მწყემსური საყვირებისა და ქარახსების შესწავლისათვის, ბგერათრიგის ევოლუციის კვლევა, ჩემი აზრით, უფრო ფართო სურათს გვიძლის. XIX საუკუნის მანძილზე მიზანმიმართულად მიმდინარეობდა დიატონური ბგერათრიგების გავრცელება სკოლებში სასიმღერო გუნდების შექმნის გზით. თუმცა, შეუძლებელია იმის დაბეჭვითებით თქმა, თუ როგორი იყო ეს ბგერათრიგები მანამდე. სავარაუდოდ, არსებობდა ერთმანეთისგან განსხვავებული ლოკალური ტადიციები, მათ შორის, ჰარმონიულ სერიებზე დამყარებული ბგერათრიგები, რომლებიც თანდათან დიატონურმა ჩაანაცვლა. ჩემი ვარაუდით, არსებობენ „უცნობი უცხოები“, ბგერათრიგები და კილოები, რომელთა შესახებ ცნობები არ გვაქვს. ჩემი ვარაუდი ასახულია სურათში 1.

### ციკლური და რადიალური ბგერათრიგები

ბუჩქელის მუსიკა ბუნებრივი ბგერათრიგის სპეციფიკას შეესაბამება. იბადება კითხვა, რითი განსხვავდება თეორიულად ეს ბგერათრიგი დიატონურისაგან. ბუნებრივი საყვირებზე აღებული ყოველი ნოტი არის ძირითადი სისშირის მთელი ერთობლიობა, დაწყებული ოქტავის ინტერვალიდან. მაღალი ბგერები უფრო ახლოს არიან ერთმანეთთან, ვიდრე დაბალი. ძირითადი, სტრუქტურული განსხვავება ბუნებრივ და დიატონურ ნყობას შორის, კომპოზიტორ ჰაინერ რულანდის (Ruland, 1934–2017) სიტყვებით, არის მათი „ციკლური“ და „რადიალური“ ხასიათი. დიატონური ბგერათრიგი ციკლური სტრუქტურისაა, ბუნებრივი კი — რადიალური. ციკლური ბგერათრიგის საკვანძო ელემენტი განმეორებადობაა. ყოველი ოქტავა მსგავს საფეხურებს შეიცავს; ხოლო რადიალური ბგერათრიგი ერთი მიმართულებით გრძელდება და მუდმივად ცვალებადი ინტერვალებით სარგებლობს, რომელთა მონაცვლეობა სისშირეების გარკვეულ თანაფარდობას ეფუძნება (1:2, 2:3, 3:4, 4:5, ...). აქ არაფერი მეორდება, ყოველი ინტერვალი უნიკალურია. რულანდი ასე აღწერს განსხვავებას ორ ნყობას შორის: ციკლური ბგერათრიგი ერთნაირი ინტერვალებისგან შედგება და ყოველი ტონიდან შესაძლებელია წმინდა კვინტის აგება (Ruland, 1988: 76). მაშინ, როცა რადიალურ ბგერათრიგში (მაგალითად, ალპური ქარახსის შემთხვევაში), პირიქით, ტონიდან ტონამდე მუდამ სხვადასხვა ინტერვალი წარმოიქმნება: სხვადასხვაგვარი სეკუნდა, ტერცია და ა.შ. (იქვე: 77). რულანდი, რომელმაც არაერთი ნაშრომი შექმნა ობერტონული მიმდევრობების საფუძველზე, გთავაზობს ციკლური და რადიალური ბგერათრიგების საკუთარ მოდელებს (სურ. 2).

<sup>3</sup> ნეიტრალური ინტერვალები მაჟორულ და მინორულ ინტერვალებს შორისაა მოქცეული. მაგალითად, ნეიტრალური სეკუნდა 150 ცენტისგან შედგება (მოქცეულია 100 ცენტისაგან შემდგარ მინორულ სეკუნდასა და 200 ცენტისგან შემდგარ მაჟორულ სეკუნდას შორის).

წარმოდგენილ ცხრილში მოცემულია განსხვავება ბგერათრიგის ამ ორ ტიპს შორის:

ციკლური, ანუ დიატონური ბგერათრიგი	რადიალური ბგერათრიგი, ანუ ჰარმონიული სერია
საკრავები, რომლებიც აწყობილია მათი შემქმნელების ან შემსრულებლების მიერ	საკრავები, რომლებზეც უკრავენ გადაბერვით, ბგერის სიმაღლის შეცვლა შეუძლებელია
იძლევა მელოდიების ტრანსპონირების საშუალებას (Hirt, 2017: 73)	ზუსტი ტრანსპონირება შეუძლებელია (გამონაკლისი: ერთი ოქტავით მაღლა)
იმორებს გამას ყოველ ოქტავაში	არავითარი განმეორებადობა ბგერათრიგის ფარგლებში
წყობა შესაბამისობაშია ინსტრუმენტის დამზადებასთან	წყობა უახლოვდება ჰარმონიულ სერიას (სიხშირეების თანაფარდობა 1:2, 2:3, 3:4, ...)

ბუნებრივი წყობის ბგერათა ლიმიტირებული რაოდენობის გამო, შეზღუდულია მისი მრავალხმიანი შესრულების შესაძლებლობაც. ბგერათრიგის ზედა საზღვარზე მდებარე ბგერების შესრულება შემსრულებლის უნარებზეა დამოკიდებული, თუმცა, ობერტონების რიგი 12-მე საერთოა. 10-ბგერიანი რიგი 3-დან 12-მდე ობერტონამდე ორ ოქტავას მოიცავს. მათ შორის ქვედაში მხოლოდ მაჟორული ტრიადის შესრულების შესაძლებლობაა (g-c'-e'-g'). ზედა ოქტავაში კი ოდნავ დადაბლებულ სი-ბემოლს + ტეტრაქორდი c''-d''-e''-f''<sup>4</sup>, მივყავართ ზედა g''-სთან. მაგალითი 1 დაწვრილებით აღწერს გამას, თანაბარი ტემპერაციიდან ყოველი ნოტის გადახრის დეტალიზებით. მე-7 და მე-11 ობერტონების გარდა, განსხვავებები მინიმალურია, ზოგიერთი მათგანი ჩვენს სმენით საზღვარზე დაბლაა. აღწერილი ბგერათრიგის ფარგლებში ბუჩქელს მაჟორული აკორდების წარმოების შესაძლებლობა აქვს. უსარქველო საყვირებისა და ქარახსების ამ თავისებურებამ ხელი შეუწყო მაჟორული სამხმოვანების, როგორც ალპური რეგიონის ტრადიციული მუსიკის „ბუნებრივი“ ფუნდამენტის იდეის აღმოცენებას.

**ნატურალური საყვირები სულაც არ ქმნის ზუსტ ობერტონულ სერიებს**

თეორიული საფუძვლის არსებობის პირობებში, კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩება, თუ როგორ ჟღერდა ბუნებრივი გამა რეალურ ინსტრუმენტებზე, განსაკუთრებით დიატონური ბგერათრიგის ნავარაუდები აღმასვლის პერიოდამდე. ბოლო დროს ინსტრუმენტების კონსტრუქციულმა დახვეწამ ობერტონული სერიების თითქმის სრულყოფილ ინტონაციებამდე მიგვიყვანა. თუმცა, ჩვეულებრივ მილში ჩაბერვითაც კი შესაძლებელია იმის დემონსტრირება, რომ ესა თუ ის ტონი გადახრილია იდეალისაგან. მაგალითად, განსხვავება პირველ ორ ობერტონს შორის იშვიათადაა წმინდა ოქტავა.

ისტორიული ინსტრუმენტების მუსიკალურ-არქეოლოგიური ანალიზი ბუნებრივი საყვირების პრაქტიკული წყობის გამოვლენის საშუალებას იძლევა. მცირე გადახვევის სახით, მოვიხმობ ანალიზს, რომელიც ჩავატარე ჩვენამდე შემორჩენილი ორი, ყველაზე ძველი საყვირის ჩანაწერების საფუძველზე. ესენია: ძველევგვიპტური ლითონისა და ვერცხლის საყვირები ტუტანჰამონის სამარხიდან. მათი ერთადერთი ჩანაწერი შესარულა ბრიტანელმა სამხედრო მუსიკოსმა ჯეიმს ტაპერნმა 1939 წელს (Finn, 2011). ანალიზმა აჩვენა, რომ მანძილი მეორე და მეოთხე ობერტონებს შორის ოქტავაზე სამი მეოთხედით

<sup>4</sup> f'' ამ შემთხვევაში ამაღლებულია მეოთხედი ტონით (იხ. მაგ. 1).



ნაკლებია. შესაძლოა, ეს არაა შესაბამისობაში ორიგინალურ შესრულებასთან, რადგან ეს ინსტრუმენტები ცერემონიალებზე ჟღერდა და, ალბათ, მათზე მხოლოდ ერთი სიმალლის ბგერას გამოსცემდნენ. მუსიკალურ-არქეოლოგიური არტეფაქტების დამატებითმა კვლევებმა შეიძლება შეგვიქმნას წარმოდგენა ამ ისტორიული ინსტრუმენტების რეალურ ჟღერადობაზე. პრობლემა ისაა, რომ არტეფაქტების შენახვის წესებში იშვიათადაა დაშვებული ასეთ ინსტრუმენტებზე დაკვრა. შვეიცარული ალპპორნების აკუსტიკურმა კვლევამ XIX ს-სა და XX საუკუნის დასაწყისში გვიჩვენა მნიშვნელოვანი ინტონაციური გადახრები მათ დაბალ რეგისტრში (Amman et al., 2019: 166). ამ დაკვირვებიდან გამომდინარე, პრაქტიკაში ობერტონული სერიიდან გადახრა შეიძლება იყოს ბევრად დიდი, ვიდრე განსხვავება ბუნებრივი და დიატონური წყობის ინტონაციებს შორის.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში ინსტრუმენტების წარმოების განვითარებამ ალპპორნებისა და ბუჩქლების სტანდარტიზაციასთან მიგვიყვანა (სურ. 2, Wey and Kammermann, 2020: 80). ალპპორნის ოსტატებმა, ჰარმონიული სერიების იდეალის ძიებაში, შექმნეს კონსონანსური მრავალხმიანობის შესრულების პოტენციალის მქონე განვითარებული ინსტრუმენტები. თუმცა, მანამ, სანამ ანსამბლური შესრულება პოპულარული გახდებოდა, ზუსტი ინტონაცია ნაკლებად მნიშვნელოვანი იყო. იგივე შეიძლება ითქვას საკრავის ძირითად წყობაზე. სოლო, სასიგნალო ან საკომუნიკაციო ფუნქციის ინსტრუმენტი არ მოითხოვდა რაიმე სახის ნორმატიულ წყობას. მრავალხმიანი შესრულება კი პოპულარული გახდა 1970 წლიდან, როცა ალპპორნის შემსრულებლებმა დაიწყეს ჯგუფების შექმნა სამი და მეტი ადამიანისგან (იქვე, 83).

### **ბუჩქლის მრავალხმიანი მუსიკის პარამეტრები**

არც თუ ისე დიდი ხნის წინ, ჩვენ შევავროვეთ და გამოვეცით 47 ნიმუშისაგან შემდგარი კოლექცია ბუჩქლისათვის (Streiff & Wey, 2020). ამ და სხვა ისტორიული წყაროების მიხედვით, გამოვყოფდი პირველი და მეორე ხმის ურთიერთობის სამ ძირითად ტიპს. ყველა ნიმუში იწყება სოლო მელოდიით — ისე, როგორც ტრადიციულად უკრავდნენ; განსხვავება ხმებს შორის ვლინდება მეორე ნაწილში.

პირველი ტიპის ილუსტრირება შესაძლებელია ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული მრავალხმიანი ნოტაციით შვეიცარიის ალპური რეგიონიდან. მაგალითი 2 იოდლის მელოდიის ნოტირების ნიმუშია (ca. 1800) ორმაგი ბანის თანხლებით დაბალ რეგისტრში. მელოდია ადაპტირებულია ნატურალური საყვირებისათვის (6-11 ტაქტები ტრანსპონირებულია ოქტავით მაღლა). თავდაპირველად, როგორც ჩანს, მელოდია იმღერებოდა, აკომპანემენტი კი შეიძლებოდა ყოფილიყო, როგორც ვოკალური, ისე — ინსტრუმენტული. ორიგინალურ ნოტში ჩანს ზუმერით თანხლებული ერთი მელოდიური პარტია მითითებული ტემპით “langsam” (ნელა) და ტექსტით: “imer der gleiche Baß, wie die Leyer [...]” (ერთი და იგივე ბანი, არღნის მსგავსად) (cf. Fink-Mennel, 2011:167). აღსანიშნავია, რომ მანძილი პირველ და მეორე ობერტონს შორის (ამ შემთხვევაში, ბურდონი) ნატურალურ საყვირებზე ოქტავას აღემატება. ამიტომ, ბურდონის თანხლება არ იქნება ისეთი შეწყობილი, როგორც ნოტები გვიჩვენებს.

ამჟამად ყველაზე გავრცელებული ხმათა შეწყობის მეორე ტიპია. მეორე ხმა წამყვანს შეიძლება დაემატოს ქვემოდანაც და ზემოდანაც, ანდა სულაც გადაკვეთოს იგი. თუმცა, ქვედა რეგისტრში შესაძლებელი ბგერების რაოდენობა იზღუდება, ხოლო ზედა რეგისტრში შესრულება ტექნიკურად რთულდება. ქვედა რეგისტრის შევსებას ხშირად მიეყვარათ ტონის შეცვლასთან ტერციით, კვინტით ან სექსტით<sup>5</sup> (მაგ. 3) (Balthasar Streiff, 2020). ეს ვარიანტი ახლოსაა იდიომატურ სასაყვირე მუსიკასთან; ამასთანავე, შეეს-

<sup>5</sup> ჩანანერი: <http://y2u.be/wxQJHYINHnM>. 20.07.2020.

აბამება მეორე ხმის უღერადობას იოდლის მრავალ მელოდიაში. შვეიცარიის ალპებში მრავალხმიანი იოდლი წამყვან ხმასთან ერთად მოიცავს ერთ ან ორ თანმხლებ მელოდიას, ერთი მიჰყვება წამყვანს ტერციის ან სექსტის ინტერვალით, მეორე კი გუნდის ბანს წარმოადგენს.

მესამე ტიპში, ნაცვლად იმისა, რომ თანმხლები ხმა წამყვან მელოდიას იმავე რიტმში გაჰყვება, ნელა მოძრაობს დაბალ რეგისტრში. თანხლების ეს ტიპი შესაფერისია იმპროვიზაციისათვის, რამეთუ, შესაძლებელია, მიჰყვე პირველ ხმას ისე, რომ არ იცოდდე ზუსტი მელოდიური და რიტმული თანმიმდევრობა. თუმცა, უნდა დაუტოვო სივრცე სოლო შემსრულებელს მოკლე პასაჟებისთვის. მაგალითი 4 წარმოადგენს ბუჩელის ორი შემსრულებლის დუეტის ორიგინალური ვერსიის ტრანსკრიფციას (ჩანერილი და ნოტირებულია ანდრე ვეის მიერ 2001 წელს).

ეს სამი ფორმა არ ქმნის ამომწურავ სურათს. მაგალითები გვიჩვენებენ პოლიფონიის შექმნის შესაძლებლობებს არამარტო დუეტების გამოყენებით. იმავე პრინციპით, შესაძლებელია მესამე და მეოთხე ხმის დამატებაც. ალსანიშნავია კიდევ ერთი ფორმის — უნისონში შესრულების გამოყენებაც. თუმცა, ამ შემთხვევაში, ინტონაციების მიკროტონალური გადახრები ხმოვანებას უხეშსა და არასტაბილურს გახდის. არანაკლებ საინტერესო იქნება შემსრულებელთა მიერ სოლო მოტივების მონაცვლეობით შესრულება. შესრულების ამგვარი ხერხი ასახავს იდეას, რომლის მიხედვით, ინსტრუმენტის გამოყენება შესაძლებელია ორი ან მეტი ადამიანის კომუნიკაციისათვის.

### დასკვნები

ობერტონების სერიების, როგორც „ნატურალური ტონების ბგერათრიგის“ აღქმა დაკავშირებული იყო წარმოდგენებთან ალპურ ლანდშაფტზე, როგორც განსაკუთრებულად ბუნებრივ თავშესაფარზე. მართალია, ეს ასოციაცია საეჭვოდ მოჩანს პრაქტიკაში, მან გავლენა იქონია ბუჩელისთვის შექმნილი მუსიკის აღქმაზე. ამ მუსიკის სანოტო ჩანაწერები ძალიან მწირია, თუმცა, მრავალხმიანი შესრულების შესაძლებლობას ნამდვილად იძლევა. აქ არ გვხვდება მოტივთა ტრანსპონირება ან რთული ჰარმონიული განვითარება კლასიკური გაგებით. რადიალური ბგერათრიგის თავისებურებები ავტომატურად ამარტივებენ დაბალ ხმას, რადგან იგი აუცილებლად შეზღუდული რაოდენობის ბგერებს ემყარება. გარდა ამისა, პირველ მაგალითში ნაჩვენები ნოტების შეზღუდვა ქმნის მელოდიური და ჰარმონიული თანმიმდევრობების მკაცრ ვარიანტებს. მაგალითად, კლასიკური ჰარმონიული სქემა (I – IV – V) სრულად ვერ რეპროდუცირდება. ამასთან, რადიალური ბგერათრიგის ინტერვალები ეწინააღმდეგებიან სხვადასხვა ტონებისგან შემდგარი აკორდების თანმიმდევრობას. თუმცა, ჩვენი სმენის მიერ აღქმად განსხვავებას ბუნებრივსა და დიატონურ ბგერათრიგს შორის, ხშირ შემთხვევაში, არ აქვს მნიშვნელობა. განხილულ ნიმუშებს შორის იკვეთება მრავალხმიანი შესრულების სამი ტიპი: (1) თანხლება დაბალი ბურდონული ნოტებით, (2) მეორე ხმა, რომელიც პირველს მიჰყვება ტერციის, კვინტის ან სექსტის ინტერვალთა კვემოდან იმავე რიტმში და (3) შედარებით მარტივი მეორე ხმა, რომელიც ნელა, ნაბიჯისებურად მიჰყვება წამყვან ხმას.

**თარგმნა მაკა ხარძიანმა**

YANNICK WEY  
(SWITZERLAND)

## BÜCHEL PERFORMANCE AND THE IDEA OF A 'NATURAL' HARMONY IN ALPINE MUSIC

The *büchel* is a shorter, trumpet-shaped variant of the alphorn and exists primarily in the Alpine region of Central Switzerland and in the neighboring areas. The origin of the name is not clear. A possible etymological root is the Latin *bucina*; a long, folded metal trumpet that was used in the Roman military (Cross, 2013:3). Several traditional trumpets and horns with similar names exist in different regions. Such instruments often served ceremonial purposes rather than musical entertainment. In the Alpine region, shepherd's horns were hypothetically used for the communication across valleys and as a tool for calling cattle. In comparison to the alphorn, the *büchel* always remained relatively unpopular and almost disappeared in recent decades. The instrument has never achieved a status within the cultural heritage as the alphorn did with its role for tourism (Jones, 2018). A wooden trumpet without holes or valves, various notes on the *büchel* can only be produced by overblowing. The resulting scale (ex. 1), the harmonic series, is also referred to as the "natural scale" (Hir, 2017a:10). Among other languages, German uses this term ("Naturtonreihe").<sup>1</sup>

From 2015–2018, we were able to conduct research on alphorn music and its relation to Alpine yodeling (Ammann et al., 2019), thereby discovering source material for *büchel* music. Since 2019, in the temporary absence of further academic studies into the alphorn, my focus as a performer is on the application of research to the development and dissemination of *büchel* music.<sup>2</sup> Inevitably, there are tensions between a critical investigation of sources and theories and their uses for practical purposes. For example, when using a historical notation for performance, I am not primarily concerned whether that notation was originally meant to be played on this instrument; as performers, we wish to extend our repertoire and add interesting pieces, regardless of their provenience.

With a small number of players who are reviving the instrument today, searching for historical sources and creating new music, questions about the possibilities of multipart performances emerge. The questions I try to answer with the present research are practical: In the absence of reliable source material, how do we organize multipart playing? What consequences does the specific 'natural scale' have for polyphonic *büchel* music?

I examine the forms of multipart organization in *büchel* tunes, their relation to vocal music, and question the plausibility of current hypotheses from my perspective as a practitioner. Considerations include limitations posed by the instrument, actual tunings of historic instruments – which may strongly deviate from the ideal of the harmonic series – and comparisons with the written source material.

<sup>1</sup> Following, I accordingly use the term 'natural scale' for scales based on the harmonic series and 'natural trumpets' for trumpets without valves or holes for pitch alteration. In notations, and when referring to specific notes on the natural scale, I follow the convention of starting the harmonic series with the note C.

<sup>2</sup> [www.buechelbox.ch](http://www.buechelbox.ch), 15.08.2021.

### “Natural” Sounds, Scales, and the Alpine Environment

Recently, the idea that folk song in the Alpine region relates to these characteristics of wooden horns again catches the attention of scholars and composers. To this day, some observers mix the instrument’s musical expression with an imagination of mountain regions as spaces where people live in close touch with nature (Heel, 2020:10). Historically, there is an obvious mixing of ‘natural’ aspects in music, namely the ‘natural’ harmonies produced by overblowing instruments, and the living conditions of the traditional musicians in the mountain regions of the Alps. An exemplary description was delivered by the German musician Ludwig Köhler (1820–1886) in his treatise on *the melody of language*: “With natural peoples, namely mountain dwellers, whose frugal senses keep the worry away (but the pure joy of nature with themselves), this indulgence in sound [German: Tonschwelgerei] without words appears so rooted, that it obtained a certain manner and form. Yodeling is such a kind of indulgence in sound, especially tuned by the clear mountain air [...] Since the harmonies: tonic and dominant [...] are in the closest relationship with each other because of their ratio of fifths, this is also the reason why such natural (yodeling) songs predominantly move on the grounds of those harmonies” (Köhler, 1853:32, translated from the German by the author).

The idea behind this statement is that people, who from the view of the urban spectator live in close touch with nature, have a particularly ‘natural’ way of singing. This view suited the longing of some intellectuals to see rural areas and their folk culture as a refuge from an increasingly unpleasant urban life. “It is an elementary traction that lures our overeducated times to folk poetry. It is the same traction that pushes us out of the sultriness and the deafening noise of the city into the quiet, fresh green countryside in summer so that we can gain new strength and new life in the bosom of nature”, wrote the Austrian folklorist Josef Eduard Wackernell (1850–1929) in 1890 (translation from the German by the author).

With this background in the romantic imagination of the mountains, the connections between fresh air, a frugal lifestyle, and natural tone scales, a certain skepticism is warranted. We can easily compare the tendency described by Wackernell to our contemporary focus on ecological issues, the boom of outdoor activities.

Nonetheless, the hypothesis that the tonal scale of Alpine horns, such as the *büchel*, influenced folk music in general deserves attention. In recent years, the musicologist Aindrias Hirt has formulated this hypothesis for the entirety of European folk song: “Hence the problem with folk/pastoral music classification: very few trained art musicians in the last few hundred years have researched the properties of natural instruments, and even if they have read of the natural scale and perhaps done theoretical work with it, they have never actual [sic] heard it. Therefore, they speculate that folk music is based on the ecclesiastic modes when in fact the tunes are all ending on specific pitches which correlate to the natural scale. Those pitches may very well be of the natural scale, not exclusively the diatonic scale” (Hirt, 2017b:21). Hirt takes this argument further and states that there was a reciprocal development of the natural scale declining over time while the diatonic scale became dominant.

It is certainly plausible that scales other than diatonic modes existed. According to my state of research in the Alpine region, these may well be of many different varieties and not necessarily linked to the natural scale. Instead, an analysis of yodeling recordings made in 1936 in the Central

Swiss Muotatal valley showed the presence of a scale based on neutral<sup>3</sup> intervals (Wey, 2020). While the harmonic series hypothesis is certainly important for the study of shepherd's trumpets and horns, the study of the evolvement of scales in my view benefits from a broader picture. A spread of the diatonic scale through the establishing of choirs and singing in schools inevitably happened throughout the 19<sup>th</sup> century. However, there is no way to prove which scales existed before they were replaced by diatonic scales. Diverse, local traditions supposedly existed, all of these – including those based on the harmonic series – would be replaced gradually. I assume that there are ‘unknown unknowns’, scales and modes that are neither known nor are we aware of this missing knowledge. The development assumed here is depicted in figure 1.

### Cyclical and Radial Scales

*Büchel* music is shaped by the specifications of the natural scale. Therefore, the question arises how this scale differs theoretically from the diatonic tone scale. The notes played on natural trumpets are each an integer multiple of a fundamental frequency, starting with the interval of an octave. Higher notes are closer together than lower notes. The basic, structural difference between this scale and the diatonic scales is, to quote composer the Heiner Ruland (1934–2017), the “cyclical” versus “radial” characters of the scales. Diatonic scales are examples for a cyclical structure, whereas the natural scale is radial. The core element of the cyclical scale is repetition. Each octave includes the same degrees. In contrast, the radial scale continues in one direction with ever-new intervals, based on frequency relations (1:2, 2:3, 3:4, 4:5, ...). There are no repetitive patterns; each new interval between two neighboring notes is unique. Ruland describes the difference between the two models: On a cyclical scale, there are always the same intervals and consonance relationships to the other tones: every tone has for example a pure fifth above it (Ruland, 1988:76). In contrast, the radial scale (e.g. of the alhorn) creates always different intervals from tone to tone: different seconds, different thirds, etc. (Ruland, 1988:77). Ruland, who composed numerous works based on the harmonic series, provides sketches of his models of cyclical and radial scales (fig. 2). The following table summarizes the differences between the two types of scales.

Cyclical scale – e.g. diatonic scale	Radial scale – e.g. harmonic series
Instruments which are tuned by their makers or performers	Instruments played by overblowing without options to alter the pitch
Allows for the transposition of melodies (Hirt 2017:73)	No exact transpositions are possible (exception: one octave upwards)
Repeats the scale after each octave	No repetitive patterns along the scale
Tuning according to the crafting of the instrument	Tuning approximating the harmonic series (frequencies in relations of 1:2, 2:3, 3:4, ...)

Because of the limited notes playable, the options for multipart playing are limited too. The upper bound of the playable scale depends on the skills of the player; however, a range up to harmonic 12 is common. The 10-note range from harmonic 3 to 12 spans two octaves. In the lower of

<sup>3</sup> Neutral intervals are located in the middle between minor and major intervals, a neutral second for example has 150 cents (between a minor second of 100 cents and a major second of 200 cents).

these, only a major triad (g-c'-e'-g') can be produced. In the upper octave, a slightly lowered b'-flat plus a tetrachord of c''-d''-e''-f''<sup>4</sup> leads to the upper g''. Example 1 details the scale, detailing the deviation of each note from equal temperament. Except for harmonics 7 and 11, the differences are very small, some of them below the threshold for our hearing. With the described scale, the *büchel* is predisposed to produce major chords – this precondition of trumpets and horns without valves has certainly helped the idea of the major triad as a 'natural' fundament for traditional music in the Alpine region.

### **Natural Trumpets Do Not Necessarily Produce the Exact Harmonic Series**

With the theoretical groundwork laid out, it remains questionable how exactly the natural scale sounded on actual instruments, particularly in the period before the assumed rise of the diatonic scale. Recent developments in the construction of instruments have led to a near-perfect intonation of the harmonic series. However, by blowing into an ordinary tube, we can easily demonstrate that the different tones deviate from this ideal. For example, the difference between the first two harmonics is rarely a perfect octave.

The music-archeological analysis of historical instruments could reveal the practical tunings of natural trumpets. As a short digression, I refer to an analysis I conducted from recordings of two of the oldest conserved trumpets, the ancient Egyptian copper and silver trumpets from the tomb of Tutankhamun. The British military musician James Tappern made the only recordings in 1939 (Finn, 2011). The analysis of Tappern's recordings showed that the distance between harmonics 2 and 4 is about three quartertones smaller than an octave. This may have been irrelevant to the original performers, since these instruments served ceremonial purposes and possibly produced only one tone. More research on music-archaeological artifacts could give us a picture of how historical instruments actually sounded; the problem hereby is that current guidelines for preserving artifacts rarely allow for the playing of such instruments. An acoustical study of Swiss alphorns from the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries also showed considerable deviations in their intonation in the lower register (Amman et al. 2019:166). It follows from this observation that in practice the deviations from the harmonic series can often be greater than the small differences that exist between the intonation of the natural scale and the intonation of the diatonic scale.

The development in instrument making led to a standardization of alphorns and *büchels* in the first half of the 20<sup>th</sup> century (fig. 2; Wey and Kammermann 2020:80). Alphorn makers followed the ideal of the harmonic series and developed instruments suited for consonant multipart playing. However, before ensemble performances became popular, the exact intonation remained irrelevant. The same applies to the fundamental tuning. For the use as a solo instrument, functioning as a tool for signaling or communication, the fundamental frequency did not need to correspond with any normative tuning. Multipart performances only became popular in the 1970s, when alphorn players started to form groups of three and more players (Wey & Kammermann 2020:83).

### **Options for Multipart Büchel Music**

Recently, we compiled and published a collection of 47 *büchel* pieces (Streiff & Wey 2020). Among these, and other, historical sources, I identify three basic types of relationships between the

---

<sup>4</sup> The f'' in this case is sharpened by a quarter note (see ex. 1).

first and the second voice. All of them are start from a single solo melody – the way the instrument was traditionally played – but differ in the execution of the second part.

The first type can be illustrated with one of the earliest multipart notations from the Swiss Alpine region. Example 2 shows a notation of a yodel melody (ca. 1800) with a double drone accompaniment in the bass register. In the present notation, we adapted the melody for the performance on natural trumpets by transposing bars 6–11 one octave higher. Originally, the melody was most likely sung, the accompaniment could be vocal as well as instrumental. The original notation<sup>5</sup> shows one melodic part accompanied by a drone with the tempo designation “langsam” (slowly) and the text “imer der gleiche Baß, wie die Leyer [...]” (always the same bass, like the hurdy-gurdy [...]) (Fink-Mennel, 2011:167). Notably, the distance between harmonics 1 and 2 (the drones this case) is greater than one octave on many natural trumpets. The drone accompaniment therefore will not sound as consonant as the notation suggests.

The second type is the most common form today. In general, a second voice can be added either below and above the lead voice or by crossing the two parts. In the lower register, however, the number of available notes decreases and in the high register the execution becomes technically more demanding. An addition in the lower register often leads to a tune moving in distances of thirds, fifths, and sixths in the same rhythm as the melody (ex. 3, written by Balthasar Streiff 2020),<sup>6</sup> This option comes closer to idiomatic horn music. At the same time, it corresponds with the way the second voice is set in many yodeling tunes. Multipart yodeling in the Swiss Alps often combines a leading voice with one or two accompanying melodies, which follow in intervals of thirds or sixths to the lead voice. In addition, members of a choir sing long bass notes.

As a third type, instead of following the first voice with the same rhythm, it is possible to accompany it with slow-paced movements in the lower register. This type of accompaniment is suitable for improvisation, because one can follow the first voice without knowing the exact rhythmic and melodic sequence. The accompaniment does not have to coincide rhythmically with the main voice but may adapt with a slight delay. In between, short passages are left to the solo player. Example 4 depicts a transcription from the original performance of a duet by two *büchel* players in this form (recorded and transcribed by André Wey 2001).

These three forms do not form an exhaustive list. The examples show the possibilities of polyphony using duets, but a third or even a fourth voice can be added according to the same principles. It should be mentioned that playing in unison is another possibility. Thereby, microtonal deviations in intonation contribute to a rougher and unstable sound. Another possibility is for the players to alternate with solo motives. This way of playing picks up the idea that the instrument could be used for communication between two or more people.

## Conclusions

The common designation of the harmonic series as a ‘natural tone scale’ has been associated with the imagination of the Alpine landscape as a particularly natural retreat. Although this association remains questionable in practice, it has an influence on the perception of music for *büchel*.

<sup>5</sup> The original notation is attributed either to Johann Gottfried Ebel (1764–1830) or to Johann Nepomuk Hautle (1765–1826).

<sup>6</sup> Recording: <http://y2u.be/wxQJHYINHnM>, 20.07.2020.

The number of notes playable on the *büchel* is limited, yet it leaves diverse options for multipart performances. There is no transposition of motifs and no complex harmonic progression in a classical sense. The properties of the radial scale automatically make a lower voice simpler, because it is necessarily based on fewer notes. In addition, the restriction to the notes depicted in example 1 leads to relatively austere options for melodic and harmonic progressions. For example, a classical harmonic scheme (I – IV – V) cannot be reproduced in its entirety. At the same time, the manifold intervals inside the radial scale inhibit any consistency of chords based on different pitches. However, the audible difference between the natural scale and a major diatonic scale is in many cases irrelevant. Among the pieces surveyed, three forms of multipart playing emerge: (1) An accompaniment with low drone notes, (2) a second voice that performs intervals of thirds, fifths and sixths below the first voice in the same rhythm, and (3) a relatively simple second voice pacing slowly with notes corresponding to the lead voice.

### References

- Ammann, Raymond, Kammermann, Andrea and Wey, Yannick. (2019). *Alpenstimmung: Musikalische Beziehung zwischen Alphornmusik und Jodeln – Fakt oder Ideologie?* Zürich: Chronos. <https://www.chronos-verlag.ch/node/27086>.
- Cross, Rodney. (2013). “Bold as Brass: ‘Brass Instruments’ in the Roman Army.” In: *Macquarie Matrix: Special edition, ACUR* 1–18, <https://studentjournal.mq.edu.au/Cross.pdf>.
- Fink-Mennel, Evelyn. (2011). “The yodel in the German-speaking areas of the European Alps with a special focus on the behaviour of the parts in Austrian yodeling.” In: *European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, Pp. 165–183. Editor: A. Ahmedaja. Wien: Böhlau Verlag.
- Finn, Christine. (2011). *Recreating the sound of Tutankhamun’s trumpets*. <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-13092827>.
- Heel, Thomas. (2020). *The Alphorn Consort: Exploring the Simultaneous Use of Alphorns of Different Lengths*. <http://www.uniselinus.education/sites/default/files/2020-06/tesi%20thomas%20hell.pdf>.
- Hirt, Aindrias. (2013). “The Origin of the European Folk Music Scale: A New Theory.” In: *Ethnomusicology Review* 18. <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/origin-european-folk-music-scale-new-theory>.
- Hirt, Aindrias. (2017a). *The Songs of Fionn mac Cumhaill: An Historical and Musicological Analysis of Indo-European Musical Poetics in Ireland, Scotland and Nova Scotia*. PhD Thesis, University of Otago.
- Hirt, Aindrias. (2017b). *The European Folk Music Scale: A New Theory*. [https://www.academia.edu/2627765/The\\_European\\_Folk\\_Music\\_Scale\\_A\\_New\\_Theory](https://www.academia.edu/2627765/The_European_Folk_Music_Scale_A_New_Theory).



Jones, Frances. (2018). *The Alphorn: Voice of the Mountains*. Unpublished Manuscript.

Köhler, Louis. (1853). *Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper*. Leipzig: J.J. Weber.

Ruland, Heiner. (1988). *Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens*. 2<sup>nd</sup> edition. Basel: Die Pforte.

Streiff, Balthasar and Wey, Yannick. (2020). *BüchelBox: 47 Melodien für Büchel*. Altdorf: MüliRAD.

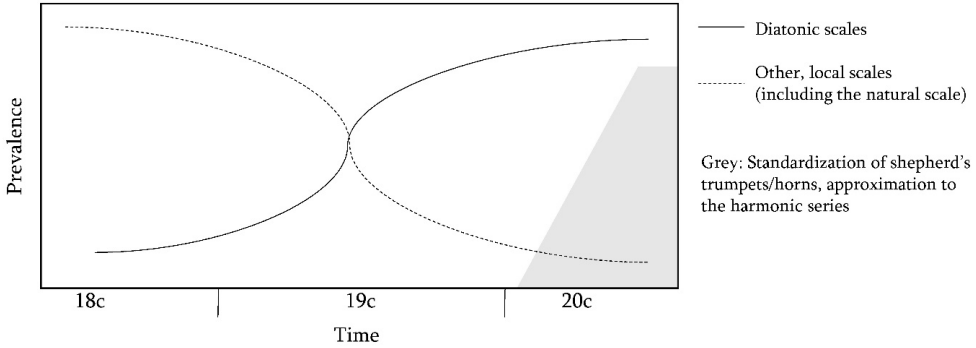
Wackernell, Josef Eduard. (1890). *Das deutsche Volkslied*. Hamburg: Verl.-Anst. u. Druckerei-AG.

Wey, Yannick and Kammermann, Andrea. (2020) "The Swiss Alphorn: Transformations of Form, Length and Modes of Playing." In: *The Galpin Society Journal* 73: 65–84.

Wey, Yannick. (2020). "Transformations of Tonality: A Longitudinal Study of Yodeling in the Muotatal Valley, Central Switzerland." In: *Analytical APproaches to World Music* 8/1: 144–163. [http://www.aawmjournal.com/articles/2020a/Wey\\_AAWM\\_Vol\\_8\\_1.html](http://www.aawmjournal.com/articles/2020a/Wey_AAWM_Vol_8_1.html).

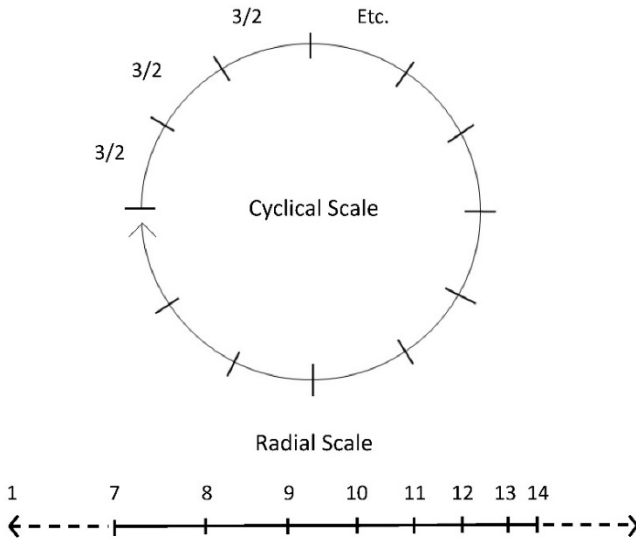
**სურათი 1.** შემოთავაზებული ტონალური ცვლილებები ალპურ რეგიონში. დროთა განმავლობაში ხაზები და მათი შებრუნების წერტილები ჰიპოთეტური რჩება.

**Figure 1.** Suggested changes of tonalities in the Alpine region. The lines over time and their turning points remain speculative.



**სურათი 2.** ციკლური და რადიალური წყობები რულანდის მიხედვით (1988: 76). ტერმინი „3/2“ ციკლური წყობის გრაფიკულ გამოსახულებაზე აღნიშნავს სიხშირეების თანაფარდობას კვინტებში. ციფრები რადიალურ შკალაზე კი აღნიშნავენ ობერტონებს. რულანდი ფოკუსირებულია ოქტავაზე მეშვიდე და მეთოთხმეტე ობერტონს შორის, რომელიც ჰექსატონიკურ ბგერათრიგს მოიცავს შვიდი განსხვავებული სეკუნდით.

**Figure 2.** Design of cyclical and radial scales after Ruland (1988:76). The term “3/2” in the cyclical scale graphic refers to the frequency ratios of fifths. The numbers on the radial scale designate harmonics. Ruland focuses the octave between harmonics 7 and 14, which is comprised of a heptatonic scale with seven different seconds.



**მაგალითი 1.** ბუჩელის მუსიკის ბგერათრიგი. ციფრები მიუთითებენ ცალკეული ნოტების გადახრაზე თანაბარი ტემპერაციიდან. მაღალი ან დაბალი ნოტები ამ ბგერათრიგის მიღმა იშვიათად გამოიყენება.

**Example 1.** The scale on which *büchel* music is based. The numbers indicate the deviation of the particular notes from equal temperament. Notes outside this scale, both higher and lower, are rarely used.



**მაგალითი 2.** რუჯუსერი (ca. 1800) ბუნებრივ საყვირებზე შესრულებისათვის ადაპტირებული ვარიანტი.

**Example 2.** *Ruguser* (ca. 1800) adapted for the performance on natural trumpets.

**მაგალითი 3.** ორნაწილიანი *Büchelgsätzli*. მეორე ხმა დაწერილია ბალთაზარ შტრეიფის მიერ (2020).

**Example 3.** *Büchelgsätzli* with two parts. 2<sup>nd</sup> voice composed by Balthasar Streiff (2020).



**სამსტვირნიანი გუდასტვირი ნურალეს კულტურაში:  
4000 წლის მრავალხმიანობა ხმელთაშუა ზღვის ბარბაჯიში (სარდინია)**

**ლაუნედასი (Launeddas). დაკარგული მრავალხმიანი საკრავი**

ლაუნედასი არის ტრადიციული საკრავი, რომელიც შედგება სამმაგი სტვირისაგან. გუდასტვირის მსგავსად, ამ საკრავზეც ერთი სტვირი გამოიყენება ბურდონული ბანის, ხოლო ორი მელოდიური ხაზისთვის. სინამდვილეში, ორივე ინსტრუმენტი, ძირითადად, ანალოგიურად ფუნქციონირებს, პირველი — მუდმივი ცირკულარული ჩაბერვით, ხოლო მეორე — გუდაში არსებული ჰაერის მარაგის საშუალებით. გასაკვირია, რომ ევროპის ისტორიაში საკრავის უძველესი ფესვების მიუხედავად, ლაუნედასმა მუსიკოლოგიის დისციპლინის მხრიდან ძალიან მცირე ყურადღება მიიპყრო.

ამ საკრავის არსებობის უძველესი დასტურია ძვ.წ. VIII საუკუნის ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება, რომელიც აღმოჩენილ იქნა იტირიში, სარდინია (L1; სურათი 1): აშკარაა, რომ დამოუკიდებელი სტვირი მარჯვენა ხელში, ხოლო ორი მიერთებული სტვირი მარცხენაში უნდა დავიჭიროთ. კუნძულის დღევანდელ ტრადიციულ კულტურაში საკრავი ზუსტად ასე გამოიყენება. იტირული ლაუნედასი ევროპული მრავალხმიანობის ყველაზე ძველი ცნობილი იკონოგრაფიული წყაროა. როგორც ვიცით, ეს საკრავი იყო ნურაგიული კულტურის განუყოფელი ნაწილი. მისი არსებობის მტკიცება შეგვიძლია, ძვ.წ. მეორე ათასწლეულების დასაწყისიდან მაინც.

ამასთან, იგი სარდინიული მუსიკალური კულტურის ნაწილია, უფრო ადრეული დროიდან, ვიდრე ქალაქი რომი დაარსდებოდა და დღემდე სარდინიული კულტურის საუკეთესო სიმბოლოა. ის იქცა უნიკალურ და გამაოცებელ შემთხვევად უძველეს მულტიფონურ (მრავალხმიან) საკრავთა შორის, რადგან მასზე არ არსებობს წერილობითი დასტური, მოგვეპოვება მხოლოდ 14 იკონოგრაფიული წყარო.

იტირის ფიგურის გარდა, დანარჩენი ცამეტი კვლავ ჩნდება პიქტი<sup>1</sup> და ირლანდიელი ბერების ქრისტიანულ ჯვრებსა და რუნულ წარწერებზე ახ. წ. მე-9 საუკუნის და ქრისტიანულ კოდექსებში ამ ათასწლეულის შემდეგ, მაგრამ არცერთი მათგანი არაა უგვიანეს მე-13 საუკუნის შუა ხანებისა<sup>2</sup>.

ამის შემდეგ კვალი იკარგება ჩვენს დღევანდელობამდე (Brown, 2006: 43-45; Brown, 2007; Lafarga & Sanz, 2016b: 8-38). ასე რომ, ამ ინსტრუმენტთან დაკავშირებით ხანგრძლივი დუმილია. ამასთან, რომაული სარკოფაგების შესახებ ახლად აღმოჩენილი პრე-კონსტანტინესეული წყაროები არის ერთადერთი ჩვენამდე მოღწეული მტკიცებულება 1500 წელზე მეტი ხნის განმავლობაში (Ficoroni, 1709; Lafarga, 2016b).

**ნურალე: ათასწლეულის კულტურა**

არქეოლოგიური მტკიცებულებების თანახმად, სარდინიაში ადამიანის წინაპრები ცხოვრობდნენ მინიმუმ 450 000 წლის წინ, თუმცა, როგორც ჩანს, პირველი ნამდვილი

<sup>1</sup> ხალხი, რომელიც ცხოვრობდა ჩვიან ანტიკურ და ადრეულ ქრისტიანულ ხანაში, ახლანდელ ჩრდილოეთ და აღმოსავლეთ შოტლანდიაში. როგორც ვარაუდობენ, პიქტური ენა კავშირში იყო ბრეტანულთან (რედ.).

<sup>2</sup> იხ. ცხრილი დანართში.

კოლონიზატორი იყო ერთგვარი ჰომინიდი 250 000 წლის წინ<sup>3</sup>. ის, ალბათ, გარკვეული ტიპის პრე-ნეანდერტალი იყო, რომლისგანაც ჩვენ მხოლოდ ერთი ფალანგი გვაქვს (კერძოდ მისი მიდამოებიდან) და რომელსაც პალეონტოლოგებმა „ნურ“ უწოდეს.

ეს ლექსიკური ფუძე სახელს აძლევს აგრეთვე კუნძულზე მცხოვრებ ხალხს და მის კულტურას ბოლო ათასწლეულიდან დღემდე: ნურალიული კულტურა (ნურალიდან, ნრიული კომპლექსიდან). სარდინიის ჩრდილოეთი და ცენტრალური რეგიონები ისტორიულად და კულტურულად ყველაზე იზოლირებული ტერიტორიებია იტალიაში და, აგრეთვე, ევროპის ერთ-ერთი ყველაზე ნაკლებად დასახლებული რეგიონია. მათი ტრადიციები, ენები და ფოლკლორი, იზოლაციის გამო, ბევრად უკეთ არის დაცული, ვიდრე ხმელთაშუა ზღვის სხვა კუნძულებსა..

ამ მთიან ქვეყანაში რომაელთა ყოფნა მხოლოდ ნომინალური იყო. ციცერონმა (ძვ. წ. 106-43 წწ.) დაარქვა მას „ბარბაჯი“ — სიტყვა სიტყვით — „ისინი, ვინც ჩვენს ენაზე არ ლაპარაკობენ“, ეტიმოლოგიური ფუძით „stutterer“ (ნაბორძიკებით საუბარი). ეს ხალხი რომაელებისათვის ცნობილი იყო, აგრეთვე, გამონათქვამებით *latrones mastrucati* — „ქურდები მატყლის უხეში სამოსით“.

ნურალის კულტურა მოიცავს პერიოდს ჩვენს ნელთალრიცხვამდე 2000-დან 200 წლამდე (Melis, 2003). ჩვენი ინფორმაციით, მათ არ ჰქონდათ დამწერლობა და ისინი არასდროს გამოსახავდნენ კედლებზე სიმბოლოებს. ჩვენ მათი კულტურის შინაარსის შესახებ მხოლოდ არქეოლოგიური და იკონოგრაფიული ტიპის ინფორმაციას ვფლობთ. ამისდა მიუხედავად, 10000-ზე მეტიდან მხოლოდ 7000-ზე მეტი ადგილია, რომლებიც შესაძლოა ამ პერიოდს განეკუთვნებოდეს, თუმცა მეცნიერულად მხოლოდ რამდენიმეა გითხრილი და შესწავლილი.

ბევრი მათგანი წარმოდგენილია მხოლოდ ერთი კომპლექსით, ზოგი მოიცავს რამდენიმე კომპლექსს კედლებით. უფრო რთული, თუმცა ნაკლებად ხშირია სტრუქტურები, რომლებიც აგებულია დიდი რაოდენობით კომპლექსით, მათ გარშემო კედლის სისტემითურთ: მათ ნურაგიულ სამეფო სასახლეებს უწოდებენ.

ამასთან, არ არსებობს კონსენსუსი იმის თაობაზე, თუ რა ფუნქცია ჰქონდა ამ სტრუქტურებს, რომელთა ზომა არ არის დაკავშირებული მათ გარშემო მოხინაღრეთა განსახლების სიმჭიდროვესთან.

იქნებ ეს იყო წმინდა ან შეხვედრების ადგილები, ხელისუფლების სპეციალური ოთახები, ან სამხედრო, ან სტრატეგიული ნერტილები. ასევე არ არის გამორიცხული, რომ ისინი ამ ფუნქციების ნაზავი ყოფილიყო. ეს შენობები არ უკავშირდება სხვა მედიტერანული არქიტექტურულ ან მხატვრულ ტრადიციებს, გარდა კორსიკული ტორისა (კომპი) და ბალეარის კუნძულების<sup>4</sup> ტალაიოტებისა<sup>5</sup>.

სარდინიული ენა უძველესი ლათინური უახლოესი უძველესი გადარჩენილი ენაა. გარდა ამისა, მათი დიალექტები ასევე შეიცავს პალეო-სარდინიანულ ან ნურაგიულ სუბსტრატს (ტოპონიმებისა და მიკროტოპონიმების სახით), რომლებიც შესაძლოა დაკავშირებული იყოს ინდოევროპული ან კიდევ წინაინდოევროპული წარმოშობის სხვა ძველი ხალხის იდიომებთან: ეტრუსკები, ილირიელები, პროტო-ბასკები და ესპანეთის სხვა პრე-იბერიული ხალხები (Blasco, 2010: 161-162). ეს განსაკუთრებით ეხება კუნძულის ცენტრალურ რეგიონს, ბარბაჯიასა და აღმოსავლეთ ოლიასტრას (Aredu, 2007).

<sup>3</sup> სარდინია და კორსიკა ამ ჰომინიდებს გამყინვარებას დასასრულისკენ შეუერთდნენ, როდესაც ზღვის დონე მართლაც დაბალი იყო.

<sup>4</sup> არქიპელაგი იბერიის ნახევარკუნძულის აღმოსავლეთ სანაპიროზე (რედ.).

<sup>5</sup> რინჯაოს ეპოქის მეგალითები (რედ.).

### იტირის ქანდაკება<sup>6</sup>: ნურაგიული ლაუნედას შემსრულებელი

სარდინიული ბრინჯაოს ქანდაკებები დასავლეთის ხელოვნების ისტორიის ლიტერატურაში 1763 წელს შემოვიდა მიმოქცევაში, როდესაც ვინკელმანი, თანამედროვე არქეოლოგიის მამა (Winckelmann, 1768), ეწვია რომში კირკერიანის მუზეუმს<sup>7</sup>: რადგან ვინკელმანი კლასიკური სამყაროს კანონიკურ მახასიათებლების მიმდევარი იყო, მან იქ დაცულ ოთხ ფიგურას უწოდა „სრულად ბარბაროსული“ (Lilliu, 2008; Lilliu, 1966: 8). მომდევნო ორი საუკუნის განმავლობაში ამ მწირ ნიმუშებს სხვა 400 ცალი დაემატა, როგორც აკადემიური გათხრების შედეგად, ასევე ჩვეულებრივ ნაპოვნი არტეფაქტებიდან. მათი უმეტესობა რომაული ბარბაჯიდან (სარდინია) იყო.

XIX საუკუნის განმავლობაში მრავალი გაყალბება მოხდა, რამაც სხვადასხვა თეორიასთან დაკავშირებული მრავალი დებატი წარმოიშვა, ნიმუშების ყოველგვარი მკაფიო კლასიფიცირების გარეშე. მხოლოდ 1949 წელს ვენეციაში, სან-მარკოს ახალ პროკურატურაში, საერთაშორისო აუდიტორიის წინაშე პირველად წარდგენილ იქნა ამ სარწმუნო წყაროებიდან 60 ექსპონატი. გამოფენა იმდენად წარმატებული იყო, რომ მოგვიანებით განმეორდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში<sup>8</sup>.

ყველა ამ დასკვნის ამომწურავი მიმოხილვა წარმოდგენილი იყო ჯოვანი ლილიუს<sup>9</sup> ნაშრომში ჯერ ვენეციური ექსპოზიციის კატალოგის მომზადების დროს, შემდეგ კი 1956 წელს, როდესაც აღმოჩენილი ფიგურების რაოდენობა თავდაპირველი 60 ფიგურიდან 144-მდე გაიზარდა. გაფართოებული მეორე გამოცემა — *Sculture della Sardinia Nuragica* (Lilliu, 1956) — კიდევ უფრო გაფართოვდა 1966 წელს საბოლოო, მესამე გამოცემაში, სადაც თითქმის 400 ნურაგიული ობიექტი იყო განხილული (Lilliu, 1966, 2008).

ამ ნაშრომში წარმოდგენილი 370 ფიგურიდან სამოცდაათობზეტს არ გააჩნია ტოპოგრაფიული მონაცემები, მაშინ როცა 276 წარმოიშვა ჯამში 95 ადგილიდან, აქედან: ორისტანო (24), კალიარი (27), სასარი (56) და ნუორო (169). ამ ადგილების უმეტესობა ბარბაჯიას რეგიონს ეკუთვნის. მათგან 184 ადამიანის ფიგურაა (158 კაცი და 26 ქალი), 63 ნავი (20 მათგანი ფრამენტული)<sup>10</sup>, ხოლო 67 ცხოველია — 26 მსხვილფეხა რქოსანი ცხოველი, 10 თხა, 13 ირემი, 6 გარეული ღორი, 2 მელა, 2 ძაღლი, 7 ჩიტი და 1 მაიმუნი.

ადამიანის ფიგურები წარმოადგენენ მეომრებს (53), მშვილდოსნებს (26) და სხვა პერსონაჟებს იარაღით, რომელიც სოციალური სტატუსის სიმბოლოებია (10), ზოგი, ალბათ, საკრალური ან რიტუალური ხასიათისაა (მღვდელი და მღვდელი, ან ჯადოქარი), ორი მოკრივე, ზოგიერთი მწყემსი და სხვები, უფრო მოკრძალებულ პირები, რომლებსაც შინაური იარაღები ან ცხოველები უჭირავთ, თუნდაც ერთი მათგანი ყავარჯნით, ხოლო მეორე — გადახვეული ხელით (Lilliu, 2008: 71).

დღევანდელობაში აღდგენილი მთლიანი ნაკრებიდან მხოლოდ ორი მუსიკოსია: *cornu-ზე* (რქა) და სამმაგ გუდასტვირზე შემსრულებელი<sup>11</sup>. ეს ქანდაკება (სურათი 1) აღმოაჩინეს იტირიში და იგი თარიღდება ძვ. წ. VIII საუკუნით, რომის დაარსების დროიდან.

<sup>6</sup> *Itiri Cannedu*, სარდინიულ ენაზე.

<sup>7</sup> ამჟამად პრეისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი “L. Pigorini”.

<sup>8</sup> რომი, ფლორენცია, ციურიხი, ბრიუსელი, ჰააგა, ამსტერდამი, პარიზი, ლიონი, ანტიბი, კემბრიჯი, ოქსფორდი, ლონდონი, ჰამბურგი და მილანი.

<sup>9</sup> (ბარუმინი, 1914 – კალიარი, 2012).

<sup>10</sup> ამ პატარა გემების რაოდენობა 1994 წელს 108-მდე გაიზარდა. ლილიუ (2008, გვ. 25).

<sup>11</sup> ლილიუს ნაშრომში ნუმერაციით 182 და 183 (2008, გვ.375-380).

### სარდინია და კორსიკა: 4000 წლის მრავალხმიანობა?

ქრისტიანობამდე მრავალი საუკუნით ადრე, სარდინიაზე, ალბათ, სასიმღერო ტრადიციები ყვაოდა, რასაც მათი ინსტრუმენტული პრაქტიკა მოწმობს. ჩვენს დროში სარდინიაში არსებობს **ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის** რვა სხვადასხვა სტილი. ისინი სრულდება კოლექტიური პრაქტიკის ფარგლებში, რომელსაც *cunsertus* ეწოდება. თითოეულს აქვს თავისი დამახასიათებელი ჟღერადობა და რეპერტუარი, რომელსაც შეიძლება მიმართავდეს რამდენიმე ან ყველა შემსრულებელი, რომლებიც უკრავენ ნები-სმიერ ტონალობაში, კვინტის დიაპაზონში.

ყველაზე ფართოდ გავრცელებული ტექნიკა ეფუძნება რამდენიმე მელოდიის ხანგრძლივ ვარიაციებს, სადაც ერთი სიმღერა შეიძლება საათზე მეტხანს გაგრძელდეს. მარტივად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ მსგავსი სამშემსრულებლო პრაქტიკა სარდინიისა და ხმელთაშუა ზღვის უძველეს პოპულაციებში, ვოკალური და ინსტრუმენტული, მათ შორის ბერძნებისა და რომაელების ძვ. წ. მე-5 საუკუნის დასაწყისამდე (Lafarga, 2017). ფაქტია, სარდინიული და მეზობელი კორსიკული ვოკალური მრავალხმიანობა ყველაზე განვითარებულია ბალკანეთსა და ხმელთაშუა ზღვისპირეთში.

სარდინიულმა პოლიფონიურმა სიმღერის სტილმა საერთაშორისო აღიარება მიიღო *იუნესკოს* 2000 წელს (Macchiarella, 1990; Jordania, 2006: 135-140). მწყემსთა შორის გავრცელებული ოთხხმიანი შესრულება ცნობილია *ტენორეს* სახელით. ჰარმონია ძირითადად ემყარება პირველი საფეხურის მაჟორულ სამხმოვანებას, უფრო მაღალი ხმები მოძრაობენ ტერციის ინტერვალის ვინრო დიაპაზონში, იყენებენ ცხვირისმიერ ბგერებსა და დაძაბულ ტემბრს, ხშირია სეკუნდური დისონანსები, რომლებიც წარმოიქმნება მელოდიური მოძრაობით სტატიკური სამხმოვანებების საპირისპიროდ. კონკრეტული გლოსოლაღები ხშირად გამოიყენება ტემბრული ეფექტის გასაძლიერებლად.

კუნძულის ჩრდილოეთ ნაწილში რელიგიური მრავალხმიანობის მამაკაცთა ოთხხმიანი პრაქტიკა არსებობს, რომელიც თან ახლავს კათოლიკურ რიტუალს. ყველა ხმას ერთი სახელი აქვს, გარდა ყველაზე მაღალი ხმისა — *falzettu* (აღსანიშნავია, რომ ეს ხმა „ფალცეტით“ არ მღერის). საგალობლებისათვის დამახასიათებელია მოუმზადებელი მოდულაციები, შედარებით თავისუფალი მეტრო-რიტმი და ძალიან ორნამენტული მელოდიები (Jordania, 2006: 135-140).

სარდინიის სამხრეთში (Jordania, 2015: 84), არ არის მრავალხმიანი მღერის ტრადიცია, ხოლო ცნობილი სამსტვირიანი გუდასტვირი ან *ლაუნედასი*, რომლებიც მათი მდიდარი მუსიკალური ტრადიციების საუკეთესო სიმბოლოა, ცენტრალურ რეგიონში იქნა აღმოჩენილი.

### დასკვნები: ლაუნედასი ათასწლეულების მანძილზე

იტირელ შემსრულებელზე დაყრდნობით, რომელიც ჩვენ უკვე წარვადგინეთ თბილისში ორ საერთაშორისო ფორუმზე (Lafarga & Sanz 2018; Sanz 2017), ასევე, სხვა სპეციალიზებულ პუბლიკაციებში (Lafarga, Llimerá, & Sanz, 2016a: 27-5; Lafarga 2016b.), შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ნურაგიელი ხალხი, რომლებიც ძვ.წ. II ათასწლეულიდან სახლობენ სარდინიაში, შეიძლება მრავალხმიანად მოაზროვნეები ყოფილიყვნენ, როგორც ვოკალური, ასევე, ინსტრუმენტული ტრადიციით (Jordania, 2006: 266-8; Nikoladze, 1986; Nikoladze, 2003). პრაქტიკულად შეუძლებელია მრავალხმიანობის ტრადიციების ორივე მოდელის გათვალისწინება ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად, რადგან მრავალხმიანი ინსტრუმენტები ვოკალური მრავალხმიანობის არსებობის მტკიცებულებაა, როგორც ეს უკვე ვაჩვენეთ ჩვენს წინა კვლევებში (Lafarga, 2017).

ჩვენს დრომდე, იტირელი შემსრულებლის გარდა, აღარ არსებობდა სხვა მტკიცე-



ბულგა 1500 წლის განმავლობაში, ახ.წ. X საუკუნემდე<sup>12</sup>, როდესაც ჩრდილოეთ ევროპაში ლაუნდასი კვლავ გამოჩნდა ქრისტიანი პიქტი ბერების ჯვრებზე.

ამასთან, ფიკორონის (Ficoroni, 1747) მიერ მე-18 საუკუნის დასაწყისში აღმოჩენილი მანამდე უცნობი წყარო საშუალებას გვაძლევს დავადასტუროთ ლაუნდასის არსებობა კლასიკურ სამყაროში კონსტანტინეს (Ficoroni, 1709; Lafarga *et al* (2016b) დროზე ადრე. ეს სამსტივირიან გუდასტივრზე შემსრულებელი ამოჩუქურთმებული იყო რომაულ სარკოფაგზე, რომელიც აღმოჩენილ იქნა რომში, პრენესტინას ქუჩის მახლობლად და დაბრუნებულ იქნა ცნობილი რომაელი ანტიკვარის მიერ. იგი ამჟამად ვატიკანის მუზეუმში (Bielefeld, 1997) ინახება და თარიღდება 240 წლით.

როგორც ჩანს, ბუნებრივია იმის მტკიცება, რომ ეს საკრავი რომაელ ხალხში იყო გავრცელებული იტირის ძეგლიდან 1000 წლის შემდეგ და შოტლანდიაში პირველი ქრისტიანული ჯვრების გამოჩენამდე 600 წლით ადრე.

შეჯამებისთვის, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს სამი ფაქტის შეიძლება უკავშირდებოდეს ჩვენს ვარაუდებს:

- ა) საკრავი წარმოიშვა პრე-რომაული სარდინიიდან;
- ბ) საკრავი ცნობილი იყო რომაული საზოგადოებისთვის (Lafarga *et al* (2016b) და
- გ) მისი შემდგომი არსებობა ჩრდილოეთ ევროპაში ქრისტიან ბერებს შორის შეიძლება დაკავშირებული იყოს რომაელთა საეპიკრო ან/და სამხედრო გზებთან<sup>13</sup>.

**თარგმნა ბაია ყუყუნაძემ**

<sup>12</sup> კანტიგას დე სანტა მარიადან (XIII საუკუნე) მოყოლებული საბოლოოდ ქრება იკონოგრაფიული რეესტრიდან ჩვენს დრომდე. ლაფარგა და სხვები (2016b). იხილეთ ცხრილი. აგრეთვე ბერძნული და რომაული გუდასტივრების ამომწურავი მიმოხილვისთვის იხილეთ აგრეთვე, ლაფარგა და სხვები (2016a).

<sup>13</sup> ასევე შემოთავაზებული ბრაუნის მიერ (2006; 2007). აგრეთვე <http://www.youtube.com/launeddas>, არხი, რომელიც ეკუთვნის პიტანო პერას, სპეციალურად იტირის ქანდაკებისთვის.

MANUEL LAFARGA, PENELOPE SANZ  
(SPAIN)

### TRIPLE PIPES IN NURAGHE CULTURE: 4000 YEARS OF POLYPHONY IN THE MEDITERRANIAN BARBAGIA (SARDINIA)

#### ***Launeddas*. A lost polyphonic instrument**

*Launeddas* are traditional instruments composed of triple pipes. They produce a stable drone plus two melodic pipes, like a bagpipe. In fact, both instruments function basically in the similar way, the former with a constant circular blowing, and the second one through an airbag supply. Surprisingly, despite its ancient roots in European history, *launeddas* received a very few, if any attention, from the musicological discipline.

The oldest evidence for this instrument is a bronze itifalic statuette from 8th-century BC, which was founded at Ittiri, in Sardinia (L1; Figure 1): it is evident that an independent tube is held by the right hand, and two joined pipes are held by the left, as it happens currently in the traditional culture of the island. *Launeddas* from Ittiri is the oldest known iconographical source of European polyphony. As we know that the instrument was an integral part of nuragic culture, we can assert its existence at least from the beginnings of second millenia BC.

However it is a part of Sardinian musical culture from earlier than Rome city's foundation and being still actually the symbol *par excellence* of the Sardinian culture, *launeddas* become a unique and surprising case among the ancient multiphonic (polyphonic) instruments, since there are no known literary references, and there exist only 14 iconographical sources for the instrument.

In addition to Ittiri figurine, the other thirteen appear again over the Christian crosses and runes of Pict and Ireland monks after 9th-century AD, and in Christian codices after millenia, however none of them later than mid-13th-century AD <sup>1</sup>.

After this the track is lost until our days (Brown, 2006: 43-45; Brown, 2007; Lafarga & Sanz, 2016b: 8-38). So there is a long gap of silence about this instrument. However our recent finding of a new source over a Roman sarcophagus from pre-Constantine times, is the only survival one in a span of more than 1500 years <sup>9</sup> (Ficoroni, 1709; Lafarga, 2016b).

#### **Nuraghe: a Millenial Culture**

Archaeological evidence shows Sardinia had human ancestors habitated the island from at least 450.000 years ago, however it seems that the first true *colonizer* was a kind of hominid 250.000 years ago <sup>2</sup>. He was probably some type of pre-neandertal from who we have only one phalange (Cheremule site), and who has been called "nur" by the paleontologists.

This lexical root gives their name also to people who inhabited the island for the last millenia to our days: *nuragic culture* (from *nuraghe*, circular towers). The northern and central regions of Sardinia are the most historically and culturally isolated territories in Italy, and also one of the least

<sup>1</sup> See Appendix – Table.

<sup>2</sup> Both Sardinia and Corsica were joined to the end of the last glaciation, when the level sea was really low.

populated regions of Europe. Their traditions, languages, and folklore, are much better preserved than other Mediterranean islands, because of isolation.

In this mountainous land, the Roman presence was only nominal, and Cicero (106-43 BC) named it “Barbagia” — *lit.* “those who do not speak our language”, with etimological root from “stutterer”. They were known to Romans also with the expression *latrones mastrucati* — “thieves in a rough garment in wool.”

*Nuraghe* culture covers a period from 2000 to 200 BC (Melis, 2003). To our knowledge, they did not have writing and they never depicted their symbols on the walls. We only have information about the contents of their culture in the form of the archeological and iconographical nature. Nevertheless, there exists more than 7.000 sites among the more than 10.000 which could had been in their times, however only a few have been scientifically excavated and studied.

Many of them consist in a single tower, while others include some of towers with some walls. The more complex, however less frequent, are structures composed of a big number of towers along with a wall system in and around: they are called *nuragic royal palaces*.

However, there is no consensus on what was the function of these structures, and whose size is not related to the population density established around them.

Perhaps these were sacred places, special rooms for authorities, meeting places, or military or strategic points. It is also possible that they were a mixture of some of these functions. These buildings are not related to other Mediterranean architectural or artistic traditions, with the exception of the Corsican *torri* and the Balearian Islands *talaiots*.

Sardinian language is the closest surviving language to ancient Latin. In addition, their dialects also contain paleo-sardinian, or nuragic, substrate (in the form of toponyms and microtoponyms), possibly related to the idioms of other ancient European people of Indoeuropean or even pre-Indoeuropean origins: etruscans, illirians, proto-basques and other pre-iberian peoples of Spain (Blasco, 2010: 161-162). This is particularly the case in the central region of the island, in Barbagia and eastern Ogliastra (Aredù, 2007)

### **The Ittiri Statuette<sup>3</sup>: a Nuragic Launedda Player**

The Sardinian bronze statuettes entered Western Art History literature in 1763 when Winkelmann, the father of modern archaeology (Winkelmann, 1768) visited the Kircherian Museum at Rome<sup>4</sup>: as he was following the canonical beauty characteristics of Classical World, he referred to four figures present there as “fully barbarian” (Lilliu, 2008; Lilliu, 1966: 8). Other 400 pieces has been added to this scarce sample during the next two centuries, both from academic excavations and casual findings. Most of them were from the Roman Barbagia (Sardinia).

Many falsifications were made during the 19th-century, leading the debates to all sort of theories with no clear patterns for the classification of the pieces. It was only in 1949 that 60 of these “veridical” sources were presented for the first time to international audiences at Venice, in the New Procuratory of San Marcos. The exhibition was so succesful that it was later repeated throughout the countries of the Western Europe<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> *Itiri Cannedu*, in Sardinian language.

<sup>4</sup> Currently, Prehistoric-Etnographic Museum “L. Pigorini”.

<sup>5</sup> Rome, Florence, Zurigo, Brusels, The Hague, Amsterdam, Paris, Lyon, Antibes, Cambridge, Oxford, London, Hamburg, and Milan.

The exhaustive review for all these findings was presented in the work of Giovanni Lilliu<sup>6</sup> first while preparing his *Catalogue* for the Venetian exposition, and then in 1956, when the number of recovered figurines went to 144 from original 60 figurines. The enlarged second edition — *Sculture della Sardegna Nuragica* (Lilliu, 1956) — was further extended in the final, third 1966 edition, where almost 400 nuragic objects were included (Lilliu, 1966, 2008).

Seventy-four of the 370 figurines presented in this work have no topographical data, while 276 proceed from a total of 95 sites in the provinces of Oristano (24), Cagliari (27), Sassari (56), and Nuoro (169), most of them from the region of Barbagia. Out of them, 184 correspond to human figures (158 males and 26 females), 63 to boats (20 of them fragmentary)<sup>7</sup>, and 67 are animals — 26 bovinds, 10 goats, 13 cervids, 6 wild boars, 2 foxes, 2 dogs, 7 birds, and 1 monkey.

Human figures are representing warriors (53), archers (26), and other personages showing several weapons, symbols of social status (10), some probably of sacred or ritual character (priest and priestess, or magi), two boxers, some shepherds, and others which show more humble persons holding domestic tools or animals, even one of them with a crutch and another one with a bandaged hand (Lilliu, 2008: 71).

There are only two musicians among the whole set recovered to our days: a *cornu* (horn) player and a performer playing triple pipe, *launeddas*<sup>8</sup>. This figurine (Figure 1) was discovered in Ittiri, and it is dated around 8<sup>th</sup>-century BC, the times of Rome foundation.

### **Sardinia and Corsica: 4.000 Years of Polyphony?**

Many centuries before Christian times, the singing traditions were most likely flourishing in Sardinia, such as their instrumental practices attest. In our days, there are eight different styles of **instrumental polyphony** in Sardinia. They are played within the collective practices called *cunsertus*. Each one has its characteristic sound and repertory, which may include some or all the performers playing in any tonality in the range of the interval fifth.

The most widespread technique consists of long variations over a few melodies, where a single song might last for more than an hour. We can easily imagine similar performative practices among the ancient populations of Sardinia and Mediterranean, vocal and instrumental, including Greeks and Romans till the beginnings of the 5<sup>th</sup>-century AD (Lafarga, 2017). In fact, Sardinian and the neighbouring Corsican vocal polyphonies are among the most developed in Balkans and the Mediterranean.

Sardinian **polyphonic singing** style received an international recognition from the UNESCO in 200 (Macchiarella, 1990; Jordania, 2006: 135-140). Four-part polyphonic singing among shepherds is known with the name *a tenore*. Harmony is based mainly on a major triad over the tonic, the higher voices move in a narrow range of the interval third, using nasal and tense timbre, and there are frequent secondal dissonances arising from the melodic motion against the static triads. Specific nonsense syllables are frequently used for a better resounding effect.

In Northern part of the island male singers practice a type of religious polyphony in four parts accompanying the Catholic rites. All voices belong the same name except the highest — *falzittu*

---

<sup>6</sup> (Barumini, 1914 – Cagliari, 2012).

<sup>7</sup> The number of these small ships had increased to 108 in 1994. Lilliu (2008, p. 25).

<sup>8</sup> Numbered 182 y 183, respectively, in the work of Lilliu (2008, pp. 375-380).

(note that this part is not performed in “falsetto”), and the chants contain non-prepared modulations, relatively free meter and rhythm, and very ornamented melodies (Jordania, 2006: 135-140).

There is no polyphonic singing in the South of Sardinia (Jordania, 2015: 84), and the famous triple pipes or *launeddas*, the symbol *par excellence* of their rich musical traditions, was found in the central region.

### **Conclusions: *Launeddas* Across the Millennia**

The Ittiri performer, which we already presented also through two International Conferences in Tbilisi (Lafarga & Sanz 2018; Sanz 2017), in addition to some specialized publications (Lafarga, Llimerá, & Sanz, 2016a: 27-5; Lafarga 2016b.), suggest that nuragic people inhabiting Sardinia from the second millenia BC could be polyphonic, both in vocal and instrumental tradition (Jordania, 2006: 266-8; Nikoladze, 1986; Nikoladze, 2003 ). It is virtually impossible to consider both modalities of polyphonic traditions independently from each other, as polyphonic instruments are the proof of the existence of vocal polyphony, as we already showed in our previous Works (Lafarga, 2017)

Till our times, apart from the Ittiri performer, there was no other available evidence for a long 1.500 year period, until 10<sup>th</sup>-century AD <sup>9</sup>, when images of *launeddas* appear again carved over the Christian crosses of pict monks at Northern Europe.

However, our recent finding of previously unknown source by Ficoroni at the beginnings of 18<sup>th</sup>-century (Ficoroni , 1747), allows us to assert the presence of *launeddas* in the Classical World before the time of Constantine (Ficoroni, 1709: Lafarga *et al* (2016b). This triple pipe player was carved over a Roman sarcophagus founded at Rome, near Via Prenestina, and drawn *in situ* by the famous Roman antiquarian. It remains currently at Vatican Museum (Bielefeld, 1997), and is dated at 240 AD.

It seems natural to assert, that the instrument was present also among Roman people 1000 years after the Ittiri figurine, and 600 years before the first Christian crosses appeared in Scotland.

To conclude, we think that it is possible to arrange these three facts in relation to our conjectures:

- a) The instrument could be originaly from pre-Roman Sardinia;
- b) The instrument was known to Roman society (Lafarga *et al* (2016b), and
- c) Its later presence in Northern Europe among Christian monks might be related to Roman commercial and/or military routs <sup>10</sup>.

<sup>9</sup> From the *Cantigas de Santa María* (13<sup>th</sup>-century) onwards, the representations disappear definitively from iconographical register until our days. Lafarga *et al* (2016b). See Table. See also Lafarga *et al* (2016a) for an exhaustive review of the ancient Greek and Roman bagpipes.

<sup>10</sup> Also proposed by Brown (2006; 2007). See also <<http://www.youtube.com/launeddas>>, a channel owned to Pitano Perra, specially for the Ittiri statuette.

### References

- Aredu, Alberto. (2007). *Le Origini "albanesi" della civiltà in Sardegna*. Naples.
- Bielefeld, Doris. (1997). *Die stadtrömischen Eroten-Sarkophage*. Faszikel 2. Weinlese-und Ernteszenen. Belin, Mann.. Tafel 70 (4), Vatikan Kat. 209, INR 94.1230.
- Blasco Ferrer, Eduardo (ed). (2010). *Paleosardo: Le radici linguistiche della Sardegna neolitica (Paleosardo: The Linguistic Roots of Neolithic Sardinian)*. De Gruyter Mouton.
- Brown, Barnaby. (2006). "Launeddas e triplepipes. Uno strumento che attraversa i secoli e le civiltà." In: *Quaderni dell'Associazione culturale Italia-Inghilterra*, Vol. V, Pp. 43-54.
- Brown, Barnaby. (2007). <http://www.triplepipe.net/barnabybrown.info/Publications>.
- Ficoroni, Francesco de. (1709). *Osservazioni sopra le' Antichità di Roma descritte nel Diario Italico*. Roma: Stamperia di Antonio de Rossi.
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos.
- Jordania, Joseph. (2015). "A New Interdisciplinary Approach to the Study of the Origins of Traditional Polyphony", In: *Musicology*, 18, Pp. 77-98.
- Lafarga, Manuel. (2017) "Polyphonic Traditions in the Greco-Roman World", *The 33th ESEM International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbilisi State Conservatoire.
- Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente & Sanz, Penélope. (2016a). "Tubos Polifónicos Antiguos. I: Gaitas y Órganos de Boca." In: *Quod Libet*, # 60, Pp. 27-52.
- Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente & Sanz, Penélope. (2016b). "Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (launeddas). En defensa de Francesco Ficoroni", In: *Quod Libet*, # 62, Pp. 8-38.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope. (2018). "Polyphonic Pipes in the Greco-Roman World", *The Ninth International Symposium on Traditional Polyphony*, Proceedings. Pp. 8382-393. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Lilliu, Giovanni. (1956). *Sculture della Sardinia Nuragica*, Cagliari, La Zattera.
- Lilliu, Giovanni. (1966). *Sculture della Sardinia Nuragica*, Ilisso, Biblioteca Sarda Grandi Opere, 2008; reedited from *Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari, La Zattera.

Macchiarella, Ignazio. (1990). "La polivocalità di tradizione orale in Italia." In: *Le tradizioni popolari in Italia; canti e musiche popolari*, a cura di Roberto Leydi. Milano, Electa.

Melis, Paolo. (2003). *Civiltà Nuragica*, Roma, Carlo Delfino editore.

Nikoladze, Ketevan. (1986). "Double blown musical instruments and the problem of vocal polyphony." In: *Problems of folk polyphony*. materials of the International Conference, Borjomi. Editor Joseph Jordania (in Russian), Tbilisi State Conservatoire.

Nikoladze, Ketevan. (2003). "On the problem of interrelationship between the forms of polyphony in vocal and instrumental music." In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings. Pp. 413-426. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Sanz, Penélope. (2017). "Polyphonic instruments in Greco-Roman world", *The 33th ESEM International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbilisi State Conservatoire.

Wincklemann. (1763). *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden.

**სურათი 1.** ლაუნედასზე შემსრულებლის სარდინიული იტიფალური ქანდაკება იტირიდან, ძვ.წ. VIII საუკუნე.

**Figure 1.** Sardinian itifalic statuette playing launeddas from Ittiri, 8th-century BC.



**სურათი 2.** აღდგენილი ნურაგიული სამეფო სასახლე.

**Figure 2.** Nuragic royal palace recreation.



**სურათი 3.** სარდინიის რომის ორი პროვინცია. იტირიში სამმაგი გუდასტვირის ლოკაციები.

**Figure 3.** The two Roman provinces of Sardinia. The triple pipe points to Ittiri location.





**სურათი 4.** ფრანჩესკო დი ფიკორონის კუპიდონი რომის სარკოფაგიდან, 1702 წ.  
**Figure 4.** Cupido from a Roman sarcophagus by Francesco di Ficoroni, 1702.



Table – Extant iconographical sources for launeddas<sup>1</sup>  
 ცხრილი — ლაუნედასის იკონოგრაფიული წყაროები<sup>2</sup>

	ეგზემპლარი/ Exemplar	თარიღი/ Date	ქალაქი/City	ფიზიკური და ნერილობითი წყარო/ Physical or literary source
<b>L1</b>	Itifalic statuette. Launedda player: 2 + 1 pipes იტიფალური ქანდაკება. ლაუნედაზეშემსრულებელი: 2+1 სტვირი	9 <sup>th</sup> -5 <sup>th</sup> - century BC ძვ.წ. მე- 9-მე-10 ს	იტირინი (სარდინია)  Ittiri (Sardinia)	კალიარის არქეოლოგიური მუზეუმი Archaeological Museum of Cagliari
<b>L2</b>	Launedda (relief in abbey) ლაუნედა (სააბატოს რელიეფი)	8 <sup>th</sup> -century ძვ.წ. მე-8 ს.	იონა (შოტლანდია) Iona (Scotland)	Brown & Montesci (2006) ბრაუნი და მონტესკი (2006)
<b>L3</b>	Launedda player (relief on a sheath sword) გლაუნედაზე შემსრულებელი (რელიეფი ხმლის ჩასადებზე)	9 <sup>th</sup> -century ახ.წ. მე-9 ს.	არგაილი (შოტლანდია) Argyll (Scotland)	Clements (2009). Antiquarians Sociey of Scotland კლემენსი (2009) შოტლანდიის ანტიკვარისტთა საზოგადოება
<b>L4</b>	Launedda (relief in abbey) ლაუნედა (სააბატოს რელიეფი)	10 <sup>th</sup> - century ახ.წ. მე- 10 ს.	შოფალი (შოტლანდია) Offalay (Ireland)	Brown & Montesci (2006) ბრაუნი და მონტესკი (2006)
<b>L5</b>	Launedda (relief in abbey) ლაუნედა (სააბატოს რელიეფი)	10 <sup>th</sup> - century ახ.წ. მე- 10 ს.	პერტშირი (შოტლანდია) Pertshire (Scotland)	Brown & Montesci (2006) Clements (2009) ბრაუნი და მონტესკი (2006) კლემენსი (2009)

<sup>1</sup> Lafarga *et al* (2016b). Three double blow instruments in pairs from *Cantigas de Santa María* (L15, L16, L17) are added.

<sup>2</sup> ლაფარგა და სხვ. (2016ბ). დამატებულია სამი ორმაგი გადაბერვის საკრავი პარიზის *Cantigas de Santa María*-დან (L15, L16, L17).

<b>L6</b>	Launedda (relief in abbey) ლაუნედა (სააბატოს რელიეფი)	10 <sup>th</sup> - century ახ.წ. მე- 10 ს.	მონასტერბოისი (ირლანდია) Monasterboice (Ireland)	Brown & Montesci (2006) ბბრაუნი და მონტესკი (2006)
<b>L7</b>	Drawing in a manuscript: launedda: 3 equal pipes გრაფიკა ხელნაწერში: ლაუნედა: სამი თანაბარი სტვირი	c. 1000	კემბრიჯი Cambridge	<i>Psychomaquia</i> ფსიქომაკია
<b>L8</b>	Miniature: launedda: 3 or 4 pipes: ჯგანიტრუმ? ლინიატურა: ლაუნედა: 3 ან 4 სტვირი	c. 1170	იორკი York	<i>Hunter 's Psalter / Enc. Brit.</i> მონადირეს ფსალმუნები/ენც. ბბრიტ.
<b>L9</b>	Relief: angel with launedda over an inner arch რელიეფი: ანგელოზი ლაუნედათი შიდა არკაში	13 <sup>th</sup> - century ახ.წ. მე- 13 ს.	ლონდონი London	Westminster Abbey ვესტმისტერის სააბატო
<b>L10</b>	Chapiter: goat plays launedda a duo with a violist ram ჰკაპიტალი: თბა უკრავს ლაუნედაზე დუეტში მევიოლინე ცხვართან ერთად	c. 1200	ჰავკჩარჩი Hawkchurch	Church of St. John the Baptist იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია
<b>L11</b>	Miniature: 3 winged quimeras (one of them plays launedda) მინიატურა: სამი ფრთიანი ქიმერა (ერთ ერთი უკრავს ლაუნედაზე)	12 <sup>th</sup> - century ახ.წ. მე- 12 ს.	ოქსფორდი Oxford	<i>Englisih Bestiary of Canterbury</i> კენტერბერის ინგლისური ბესტერია
<b>L12</b>	Miniature: launedda with 3 very big pipes მინიატურა: ლაუნედა სამი ძალიან დიდი სტვირით	1225-50	პარიზი Paris	<i>Lewis' Psalter</i> გლუის მეფსალმუნე
<b>L13</b>	Drawing: launedda: ensemble with a deceased გრაფიკა: ლაუნედა: ანსამბლი გარდაცვლილთან ერთად	1255-60	ლონდონი London	<i>Apocalypse of Dyson Perrin</i> დისონ პერინის აპოკალიფსი

<b>L14</b>	<p>Pair of launeddas: dissimilar pipes</p> <p>ლაუნედების წყვილი: არა თანაბარი სტვირები</p>	<p>13th- century</p> <p>ახ.წ. მე- 13 ს.</p>	<p>Ел ескориал El Escorial</p>	<p><i>Cantigas de Santa María</i></p> <p>Cantiga 60</p> <p>ჰკანტიგას დე სანტა მარია ჰკანტიგა 60</p>
<b>ra</b>	<p>Pair of double flutes</p> <p>შორმაგი ფლეიტის წყვილი</p>	<p>13th- century</p> <p>ახ.წ. მე- 13 ს.</p>	<p>Ел ескориал El Escorial</p>	<p><i>Cantigas de Santa María</i></p> <p>Cantiga 220</p> <p>ჰკანტიგას დე სანტა მარია ჰკანტიგა 220</p>
<b>L16</b>	<p>Pair of double hautbois (conical)</p> <p>შორმაგი ჰობოის (კონიკური) წყვილი</p>	<p>13th- century</p> <p>ახ.წ. მე- 13 ს.</p>	<p>Ел ескориал El Escorial</p>	<p><i>Cantigas de Santa María</i></p> <p>Cantiga 250</p> <p>ჰკანტიგას დე სანტა მარია ჰკანტიგა 250</p>
<b>L17</b>	<p>Pair of double auloi (conical)</p> <p>შორმაგი აელოსის (კონიკური) წყვილი</p>	<p>13th- century</p> <p>ახ.წ. მე- 13 ს.</p>	<p>Ел ескориал El Escorial</p>	<p><i>Cantigas de Santa María</i></p> <p>Cantiga 360</p> <p>ჰკანტიგას დე სანტა მარია ჰკანტიგა 360</p>
<b>L18</b>	<p>Instrumental ensemble: cupid with launedda in a Roman sarcophagus</p> <p>ინსტრუმენტული ანსამბლი: კუპიდონი ლაუნედათი რომაული სარკოფაგიდან</p>	<p>240 AD</p> <p>ახ.წ. 240 წ.</p>	<p>რომი Rome</p>	<p>Francesco di Ficoroni (1709)</p> <p>ფრანჩესკო დი ფიკორინი</p>

## ნანილაგის მიკროინტარპალური განყოფილება უკრაინულ ტრადიციულ მრავალხმიან შესრულებაში

### შესავალი

უკრაინული ეთნიკური მრავალხმიანობა უკრაინული ტრადიციული მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ფენომენია. მისი ტიპების მრავალფეროვნება (ჯგუფური მონოდია, სხვადასხვა ტიპის ჰეტეროფონია, სამხმიანი კანტი სიმღერები, განვითარებული მრავალხმიანობა და შუალედური ფორმები (კლასიფიკაცია ზო. მურზინა (2016)), რეგიონალური სტილები, კუთხეები განვითარებული მელოდიკით ყოველთვის აღაფრთოვანებდა მკვლევრებს. ყველაზე რთული და გამორჩეული მრავალხმიანი სიმღერების შესრულება გამოწვევად იქცა „ქალაქური ფოლკლორული ანსამბლებისთვის“ (ო. შევჩუკის ტერმინი, 2019 წ.), სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფოლკლორიზმის წევრების რეპერტუარში, ალორძინების მოძრაობები ყოველთვის შედიოდა, როგორც შესრულების სტილის საუკეთესო ნიმუში. რითაც პოლიფონიურმა სიმღერამ ლირიკულ ჟანრებში მხატვრულ მწვერვალს მიაღწია. ამასთან, ეს თემა ერთდროულად საინტერესოა და რთულიც, ამიტომ მას სჭირდება შემდგომი განვითარება სხვადასხვა რაკურსით.

უკრაინული მრავალხმიანი სიმღერები, როგორც რეგიონული სტილების შესწავლის კომპონენტი, ხშირად სამეცნიერო ინტერესის ობიექტი იყო. ამასთან, ისეთი მკვლევრები, როგორებიც არიან ლ. იაშჩენკო, ო. მურზინა, ე. ეფრემოვი, ო. შევჩუკი და სხვები, უდიდეს ყურადღებას აქცევდნენ მრავალხმიანობას და მას ფენომენად მიიჩნევდნენ. 1952-60-იანი წლების სავსე სამუშაოების დასრულების შემდეგ, რომელიც განახორციელა კიევის მუსიკალური ფოლკლორისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტმა, გამოიცა მრავალხმიანი სიმღერების უდიდესი მუსიკალური კოლექცია „უკრაინის ხალხური მრავალხმიანობა“ (1963), რომელიც დღემდე ითვლება უკრაინული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერების ძირითადი წყაროდ.

ამასთან, ყველას, ვისაც უცდია გამოფერა ან მრავალხმიანი სიმღერების შესრულება, იცის თითოეული ნაწილის ცალკეული მელოდიებისა და ტონების ამოცნობისა და იდენტიფიკაციის სირთულე, რომლებიც ერთმანეთთან ძალიან ახლოს, ზოგჯერ შერეული, შერწყმული ან გადახრილი არიან<sup>1</sup>.

ჩემი კვლევის ინტერესის სფეროში, რომელიც ეხება სიმალის აკუსტიკურ გაზომვებს, ხალხური სიმღერების მიკრო-ინტერვალურ მახასიათებლებს (ყველაზე გავრცელებული ჟანრების მაგალითებზე უკრაინაში – ზამთრის და საქონილო ციკლის მიხედვით), მრავალხმიანი სიმღერებს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ეთნომუსიკოლოგიაში სიმალის აკუსტიკური გაზომვების გამოყენების მცდელობებს მრავალმა ცნობილმა მკვლევარმა მიმართა. მათ შორის არიან კ. შტუმფი, ე.მ. ჰორნბოსტელი და ო. ბრაჰამი, ნ. გლისტოპადოვი, კ.ლ. სიგერი, პ.ბარანოვსკი და ე. იუსტევიჩი და სხვები. თანამედროვე მკვლევარებს შორის რ. ამბრაზევიჩიუსმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ეთნომუსიკოლოგიის ამ დარგის განვითარებაში. გაზომვები და გამოთვლები გამოყენებულია უფრო ზუსტი და ობიექტური ტრანსკრიფციის შესაქმნელად, მუსიკალური აღქმის თავისებურებების დადგენისთვის. წინა

<sup>1</sup> ბოლო ათწლეულების განმავლობაში, უკრაინელი ეთნომუსიკოლოგები ცდილობდნენ მრავალხმიანი სიმღერების ჩანერას მრავალხმიანი (ინდივიდუალური მიკროფონების მორგება) მეთოდით. ასეთი ჩანაწერების ინიციატორი იყო ი. კლიმენკო, კიევის ეთნომუსიკოლოგიის პრობლემების კვლევის ლაბორატორიის ხელმძღვანელი. ტექნიკურ აღჭურვილობა უზრუნველყო ო. კორობოვა.

საუკუნის უმეტეს კვლევებში, საზომი აღჭურვილობის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მხოლოდ ერთხმადიანი სიმღერების გაზომვა შეიძლებოდა. მრავალხმადიანი სიმღერების სიმალლის გაზომვა მხოლოდ ციფრული ტექნოლოგიის ხანაში გახდა შესაძლებელი. ამასთან, ასეთი კვლევების მეთოდოლოგია უნდა მოერგოს ყველა ეროვნული სტილის სპეციფიკას.

ამასთან, მრავალხმადიანობაში სიმალლის გაზომვას მივყავართ ზოგიერთ მეთოდოლოგიურ საკითხამდე. მუსიკალური ტექსტის ერთეულია ტონი, რომელსაც ტრანსკრიპციაში ერთი სიმბოლოთი, ერთი ნოტით გამოვხატავთ. აკუსტიკური გაზომვებისთვის საჭიროა კონკრეტული დროითი პერიოდის ტონის ადგილის შერჩევა, რათა დადგინდეს ზუსტი აბსოლუტური სიმალლე (ჰერცში). თავად ტონს აქვს დინამიური ხასიათი და დროთა განმავლობაში იცვლება. ტონის დინამიური პროცესების დასადგენად მივმართავთ ხმის სინთეზირებულ თეორიის ზოგიერთ ტერმინს. ალმპ პარამეტრების ნაკრები (ატაკა, დაშლა, შეკავება, გამოშვება — იხ. სურ. 1) ამომწურავად უმკლავდება ამ ამოცანას. ტონის ბუნებიდან გამომდინარე, თითოეულ პარამეტრს აქვს საკუთარი სიმალლის მნიშვნელობა. ეს ნიშნავს, რომ განსხვავებული (ახლო, მაგრამ განსხვავებული) სიმალლის მნიშვნელობები შესაძლებელია ცალკეული ტონის ცალკეულ სეგმენტებში (განსხვავებული აბსოლუტური სიმალლეები — იხ. სურ. 2). ჩვენ ყველაზე მეტად გვაინტერესებს შეკავების პარამეტრის სიმალლე, რომელშიც ტონი ყველაზე სტაბილურია და აღიქმება, როგორც მუსიკალური სიმალლე. უმარტივესი ამოცანაა განსაზღვრო ასეთი ტონების აბსოლუტური სიმალლე, რომელიც უდრის ერთ მარცვალს. მაგრამ არსებობს მრავალხმადიანი სიმღერების უამრავი მაგალითი განვითარებული მელოდიური ხაზებით, სადაც ერთ მარცვალზე გამღერებისას თანხმოვანი არ იკვეთება. ასეთ შემთხვევებში უფრო რთულდება ინდივიდუალური ტონის განსაზღვრის პრობლემა (სურ. 3).

კონკრეტული ტონის დადგენისას ჩნდება სხვადასხვა მსმენელის მიერ მუსიკალური ტექსტის აღქმის განსხვავების პრობლემა. ეს დამოკიდებულია ინდივიდუალურ გამოცდილებაზე, სმენის, ყურადღების უნარზე და ა.შ. რ. ამბრაზევიჩიუსი სხვადასხვა ტონის აღქმის ფსიქოაკუსტიკური განსაზღვრისათვის იყენებს ტერმინს შშბ (უბრალოდ შესამჩნევი განსხვავება). განსხვავებით სხვა მკვლევარებისაგან, რომლებიც შშბ-ს სიმალლის დიაპაზონს აღნიშნავენ 100-5000 ჰერცამდე, როგორც ინტერვალის დიაპაზონს 2-დან 9 ცენტამდე, რ. ამბრაზევიჩიუსი მიუთითებს, რომ პრაქტიკაში შშბ-ს ზომა გაცილებით მეტია, ვიდრე მითითებულია (Ambrazevičius, 2015, გვ. 59-60).

მრავალხმადიანი სიმღერების შესწავლისას, ტონის სიმალლის გაზომვისთვის ერთი ტონის სეგმენტების განსაზღვრის პროცესში დაისვა შემდეგი კითხვა: რა უნდა გავაკეთოთ სიმღერის იმ სეგმენტებთან, რომლებშიც ერთი ნოტაა (ხმა, რომელიც შეკავებისას ერთ ტონად აღიქმებოდა) ერთ ნაწილში ემთხვევა მეორე/სხვა ნაწილების განვითარებულ მელოდიას? პოლიფონიურ ფაქტურაში სიმალლის გაზომვის მეთოდი მოიცავს სეგმენტების ჰარმონიული (ვერტიკალური) ინტერვალებით გაზომვას (სურ. 4). პირველი საჭიროა ზუსტად განისაზღვროს ტონის აბსოლუტური სიმალლე, რომელიც სხვა ხმის მელოდიაში გრძელდება, ხოლო მეორე ვარიანტია მისი განსაზღვრა ყოველ ჯერზე, როგორც ცალკეული ჰარმონიული ინტერვალის, სხვა ხმაში მელოდიური ხაზის ყველა ცვლილებით. გაზომვების პრაქტიკამ აჩვენა, რომ ერთი ხმის მელოდიური ხაზი ცვლილებისას, მეორე ხმაში, რომელშიც ტონი შენარჩუნებულია, ცვლილებები მაინც ხდება, მაგრამ მიკრო-ინტერვალის ფარგლებში, რაც შეუიარაღებელი ყურისთვის შეუმჩნეველი რჩება. შეიძლება იყოს სხვა ხმის მელოდიის პარალელური ხაზი მიკრო-ინტერვალის დიაპაზონში - 20 ცენტით<sup>2</sup> (სურ. 5-1, აუდიომაგ. 1), მოძრაობები მელოდიის შემდეგი ტონისკენ იმავე ხმაში,

<sup>2</sup> 20 ცენტი — მშს-ს (JND) დადგენილ მაჩვენებლებზე ორჯერ მეტია, მაგრამ ყურისთვის შეუმჩნეველია ისეთ ადგილებში, სადაც მელოდიური ცვლილებები ხდება სხვა ხმაში.

თანდათანობით ამალღება ან დადაბლებება (სურ. 5-2, 5-3), ან აბსოლუტური ტონის სიმალღის ცვლილება ინტონაციით, რათა ხმოვანი გახდეს უფრო კონსონანსი, სხვა ხმებთან ადაპტირებისთვის (სურ. 6, აუდიომაგ. 2). ზოგიერთ შემთხვევაში, ერთი ტონის ფარგლებში პროცესების ასეთი დეტალური გაზომვა საშუალებას გვაძლევს ტონის სიმალღეში ვიპოვოთ ალმბ-ზე (მუემჩნეველი სხვაობა) ნაკლები მნიშვნელოვანი ცვლილებები.

მსგავსი ნიმუში ასევე შეგვიძლია განვხილოთ მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპებში: ერთი ხმის მელოდირი ხაზი სხვა ხმის / სხვა ხმების გრძელი ტონის ფონზე. ასევე, იგივეს ვაწყდებით ჰეტეროფონიის მაგალითებში, სადაც ყველა მარცვალს აქვს საკუთარი ტონი თითოეულ ხმაში, მაგრამ ერთ-ერთი ხმა იმეორებს მას (როგორც ჩვენ აღვიქვამთ და ვაფიქსირებთ ტრანსკრიფციაში) იმავე სიმალღეზე.

მაგრამ ჩნდება კითხვა: წარმოადგენს თუ არა ეს პროცესები მხოლოდ ეთნიკური მუსიკის მახასიათებლებს, ან შეიძლება ეს იყოს რომელიმე, მათ შორის აკადემიური, ანსამბლური სიმღერის მახასიათებელი? ამის გასარკვევად, ჩვენ შევადარებთ უკრაინის ცენტრალური რეგიონიდან (პოლტავას რეგიონი, მდინარე დნეპრის მარჯვენა სანაპირო) ერთი და იმავე საშობაო სიმღერის ორ შესრულებას. ერთი ტრადიციის მატარებელთა, ხოლო მეორე ფოლკლორისტული მოძრაობის ცნობილი ანსამბლის „დრევოს“ შესრულებაა (სურ. 7, 8; აუდიომაგ. 3, 4). მიუხედავად იმისა, რომ ტრანსკრიფციებში ორივე სიმღერა ჰგავს ერთმანეთს, შესამჩნევი განსხვავებაა მიკრო-ინტერვალის მნიშვნელობებში. ტრადიციის მატარებელი ანსამბლის შესრულება აჩვენებს უფრო მეტ მოქნილობას და სიმალღებრივ მრავალფეროვნებას ერთი გრძელი ტონის შიგნით, მისი შენარჩუნების ფაზაში (პირველი ხარისხი მერყეობს 104 ცენტით), ხოლო ანსამბლ „დრევოს“ შემსრულებლები უფრო მეტ სტაბილურობას ავლენენ (პირველი ხარისხი იცვლება მხოლოდ 37 ცენტის ფარგლებში). შედეგად, დისონანსური ინტერვალები (ამ ტიპის ჰეტეროფონიისთვის დამახასიათებელი) უფრო მძაფრად და უხეშად ჟღერს „დრევოს“ შესრულებაში, ვიდრე ტრადიციის მატარებელთა შესრულებაში, მიუხედავად იმისა, რომ პირველად შესრულებაში ხმოვანი ჰეტეროფონიის ძლიერი ასოციაცია გვაქვს, რომელიც აქ უხეშ დისონანსურ ჟღერადობად განისაზღვრება. ასევე, ტრადიციის მატარებლები უფრო სწრაფად აღწევენ უნისონს, ვიდრე ქალაქელი შემსრულებლები (ეს უკანასკნელნი უფრო დიდხანს რჩებიან დამლის ფაზაში). ასეთი გარემოებები შეიძლება იყოს კომუნიკაციის პრინციპების, ანსამბლის შიგნით გუნდური მუშაობის ნიშანი: პირველ შემთხვევაში (ტრადიციის მატარებელი), ისინი ეძებენ უფრო სასიამოვნო ჟღერადობას ხმებს შორის, ცდილობენ ადაპტაციასა და ხმის შეწყობა ჯგუფის სხვა წევრებთან. მეორე შემთხვევაში (ქალაქური ანსამბლი) თითოეულის კონცენტრირება მის/საკუთარ ვოკალურ პარტიაზე, მკაფიო ინტონირების შენარჩუნებაზე, რაც იწვევს საერთო ბგერაში უხეში დისონანსის წარმოქმნას, უფრო უხემის ვიდრე პირველ შესრულებაში.

### დასკვნები

ხალხური სიმღერების სიმალღის აკუსტიკური გაზომვების ჩემი კვლევის თანახმად, რომელში გაანალიზებულია ორმოცდაათზე მეტი მრავალხმიანი სიმღერა, შეიძლება დავასკვნათ, რომ მულტი-ინტერვალების ცვლილების პროცესი მუდმივად იჩენს თავს, როგორც თანამშრომლებლების რეაქცია და როგორც მუსიკალური საკომუნიკაციო მექანიზმი. ის მრავალხმიანი სიმღერების ანსამბლური შესრულების სპეციფიკური მახასიათებელია. ამ პროცესის სპეციფიკური განსხვავების განსაზღვრა რეგიონულ სტილებსა და ჟანრებში მოითხოვს ღრმა შესწავლას ამ მიმართულებით; სტატისტიკის, კლასიფიკაციისა და კატეგორიზაციის მეთოდების, ჟანრული და რეგიონთაშორისი შედარებითი კვლევების გამოყენებით, რათა შესაძლებელი გახდეს მრავალხმიანი შესრულებაში მიკრო-ინტერვალის ფენომენის, როგორც მუსიკალური ტექსტის სპეციალური კატეგორ-

რიის განსაზღვრა. ეს ნაშრომი ეძღვნება მრავალხმიან სიმღერაში მიკრო-ინტერვალური ტონის შეწყობის არსებობას, მისი, როგორც ადრე ვერ აღმოჩენილი ფენომენის პრეზენტაციას და ახსნის მცდელობებს.

ამავდროულად, ნაშრომი ხსნის პერსპექტივებს შემდგომი შესწავლისთვის, მრავალხმიანი სიმღერის ევოლუციის მიმართულებით. საჭიროა გადაიხედოს ჩვენი პოზიცია A ჰეტეროფონიის, როგორც შეგნებულად დისონანსული ბგერის შესახებ. თუ მრავალხმიანობაში ხმათა შეწყობის ფენომენი დასტურდება სტატისტიკურად სხვადასხვა ჟანრში და სტილში, ჩვენ შეგვიძლია ვაღიაროთ, რომ ე.წ. არქაულ ჰეტეროფონიულ ბგერაში დისონანსი არ არის წარმოებულ, როგორც ასეთი უხეში ხმოვანების წარმოქმნის მიზნით. არამედ ის უნდა ჩაითვალოს კონსონანსური ხმოვანების შერჩევისა და ფორმირების ისტორიული ეტაპად, მიღებული ხმებს შორის მუდმივი შეწყობით. არსებობს შესაძლებლობა, რომ ტრადიციის მატარებლებს მრავალხმიანი მღერის ამ ისტორიულ ეტაპზე არ ჰქონდათ დასრულებული წარმოდგენები კონსონანსისა და დისონანსის შესახებ (როგორც ეს აკადემიურ პრაქტიკას აქვს). პირიქით, ისინი შეიძლება ძიების პროცესში იყვნენ. ჰეტეროფონიული ფაქტურის მქონე სიმღერებში ასეთი ძიებები ფიქსირდება პოლიფონიური სიმღერების ცალკეულ მიკრო-ინტერვალის სიმალის სტრუქტურებში.

უკრაინული ხალხური მრავალხმიანობის ასეთი რთული და მდიდარი ტრადიცია არა მხოლოდ დახვეწილ მოსმენას, კონცენტრაციას, პიროვნული შესრულების გამოცდილებას, არამედ მიუკერძოებელ ხედვასაც საჭიროებს. მკვლევრის ხედვა საკუთარი ტრადიციული მრავალხმიანობის „სტანდარტული“ ხმოვანების შესახებ, რომელიც ჩამოყალიბებულია მისი აკადემიური გამოცდილებით, მოითხოვს გადასინჯვას, ობიექტური მეთოდებით გადამოწმებას, განსაკუთრებით ისეთი მეთოდების გამოყენებას, როგორცაა აკუსტიკური გაზომვა და გამოთვლა.

თარგმნა ბაია ყუყუნაძემ

### აბრევიატურები

აღშპ (ADSR) – ატაკა, დაშლა, შენარჩუნება, გამოშვება;

ოშს (JND) – ოდნავ შესამჩნევი სხვაობა

### აუდიომაგალითები

1. ზამთრის სიმღერა – *“Ой з-за гори, з-за кривої”* [კაჟის გორაკის უკნიდან] (სოფელი რივნე, მუროვანოკუურილოვეცის ოლქი, ვინუცია, პოდილა) აუდიოალბომი *“Над річкою Карайцем”*, track 1. Art-Veles, 2001.
2. საქორწილო სიმღერა – *“По той дічок понад ставочком”* [გუბურის ზემოთ, მეორე მხარეს] (სოფელი როზუმეცკა, ოლქსანდრივკას ოლქი, კიროვოგრადი), ჩანერილი ო. მურზინას მიერ, 1987.
3. საშობაო სიმღერა – კოლიადა *“Дівко Галочко, чом гулять не йдеш”* [ახალგაზრდა გალოჩკო რატომ დარჩი სახლში?] (სოფელი ბობრიკი, ჰადიაჩის ოლქი, პოლტავა), აუდიოალბომი



---

*Радуйся, земле... პოლტავას რეგიონის ტრადიციული საშობაო და საახალწლო კოლიადები*, 2002.

4. საშობაო სიმღერა – კოლიადა *“Дівко Галочко, чом гулять не їдеш”* [ახალგაზრდა გალოჩკო რატომ დარჩი სახლში?], აუდიოალბომი „დრეკო, უკრაინული სიმღერები“, 1998.

## MICROINTERVAL TUNING OF PARTS IN UKRAINIAN TRADITIONAL POLYPHONIC PERFORMANCE

### Introduction

Ukrainian ethnic polyphony is one of the most outstanding phenomenon of Ukrainian traditional music. The variety of its types (group monody, different types of heterophony, three-part “cant” songs, developed polyphony and intermediate forms (Olena Murzyna, 2016), regional styles, parts with developed melodies have always been admired by researchers. The most complicated and outstanding polyphonic songs became a challenge for performance by scientifically and ethnographically addressed “urban folklore ensembles” (Olena Shevchuk, 2019: 50), other words by members of folklorism, revival movements were always included in their repertoire as a mark of the top performance style. And polyphonic singing reached its artistic peak in lyrical genres. However, this topic is as interesting as it is complicated, and that is why it needs further development from different sides.

Ukrainian polyphonic songs, as a component of regional stiles studies, have often been the object of scientific interest. However, such researchers as Leopold Yashchenko, Volodymyr Matviienko, Olena Murzyna, Ievgen Iefremov, Olena Shevchuk and other paid the greatest attention to polyphony, considering it as a phenomenon. After a set of field works since 1952 and during 60’s, which were carried out by the Institute of Musical Folklore and Ethnography in Kyiv, the largest musical collection of polyphonic songs “Ukrainian Folk Polyphony” (1963) was published, and still is considered as a main source of Ukrainian folk multi-part songs.

However, everyone who has faced with transcription or with attempts to sing polyphonic songs knows the difficulty of recognizing and identifying separate melodies and tones of each parts, which are located very close to each other, sometimes are mixed, merge or diverge<sup>1</sup>.

In the field of my research’s interests related to acoustic measurements of pitch, micro-interval features of folk songs (on the examples of the most widespread genres in Ukraine – winter and wedding songs), polyphonic songs take a significant place. Attempts to use acoustic measurements of pitch in ethnomusicology have been carried out by many famous researchers. Among them are Carl Stumpf, Erich Moritz von Hornbostel and Otto Abraham, Nikolai Listopadov, Charles L. Seeger, Polikarp Baranovsky and Ievgen Iutsevych, and others. Among modern researchers, Rytis Ambrazevičius made a significant contribution to the development of this area of ethnomusicology. Measurements and calculations are called up to help with more precise and objective transcription, identifying the peculiarities of musical perception. In most studies of the previous century, due to the specifics of measuring equipment, only single-part songs could be considered. Measuring the pitch of polyphonic songs became possible only at the age of digital technology. However, the

---

<sup>1</sup> Recent decades, Ukrainian ethnomusicologists have been trying to record polyphonic songs using a multi-channel (adjust individual microphones) method. The initiator of such records was Iryna Klymenko, head of the Problem Research Laboratory of Ethnomusicology of Kyiv. Technical equipment is provided by Oleh Korobov.

methodology of such research needs to be adapted to the specifics of every national styles.

Measuring pitch in polyphony leads to some methodological issues. The unit of musical text is the tone that we define with one symbol in transcription, one note. Acoustic measurements require the selection of a specific time period – the place of tone to determine the exact absolute pitch (in Hz). The tone itself has a dynamic nature and changes over time. To determine the dynamic processes of the tone, we turn to some terms of sound synthesized theory. The set of ADSR parameters (attacca, decay, sustain, release – fig. 1) exhaustively copes with this task. Depending on the nature of the tone, each of the parameter has its own pitch value. This means that different (close, but different) pitch values are possible in separate segments of the single tone (different absolute pitches – fig. 2). We are most interested in the pitch of the sustain parameter, in which the tone is the most stable and is perceived as the musical height. The simplest task is to determine the absolute pitch of such tones, which is equal to one syllable. But there're a lot of examples of multi-part songs with developed melodic lines, singing on one syllable, without intersperses by consonant. In such cases the problem of determining individual tone becomes more complicated (fig. 3).

Determining a particular tone, the problem of difference in perception of musical text by different listeners appears. It depends on individual experience, auditory skills, attention ability, etc. This question originates in the field of psychoacoustics. R. Ambrazevičius uses the term JND (just-noticeable difference) for psychoacoustic definition of perception of different tones. But unlike other researchers who indicate JND for the pitch range of 100–5000 Hz as the interval range of 2 to 9 cents, R. Ambrazevičius says that in practice the size of JND is much larger than indicated (Ambrazevičius, 2015: 59-60).

During my research of polyphonic songs in the process of determining the segments of single tones for measuring tone pitch, the following question arose: what we should do with those segments of the song in which one note (sound that was perceived as a single tone in the place of sustain) in one part coincides with a developed melody in another / others parts? The method of measuring pitch for a polyphonic texture involves measuring segments with harmonic (vertical) intervals (fig. 4). The first option is to determine the accurate absolute pitch of the tone that continues throughout the melodic singing in another part, and the second option is to determine it every time as separate harmonic interval with every change of melodic line in another part. But the practice of measurements has shown that during changes happen in a melodic line of the one part, in another part, in which on tone is held, changes happen as well, but within micro-interval ranges unnoticed to the naked ear. There can be parallel line to the melody of another part movements in micro-interval ranges – 20 cents<sup>2</sup> (fig. 5-1, audio ex. 1), movements towards the next tone of the melody in the same part, gradual rise or fall (fig. 5-2, 5-3), or changes of the absolute tone pitch with intention to make sound more consonant, adapting to the other parts (fig. 6, audio ex. 2). In some cases, such a detailed measurement of processes inside one long tone allows us to find significant changes in pitch in the range less than a size of JND (unnoticeable difference).

We can trace also a similar pattern in different types of polyphony: melodic line of one part against the background of a long tone of another part / other parts. But also, this pattern can be found in examples of heterophony, in which every syllable has its own tone in each part, but one of the parts repeats it on the (as we perceive and fix in transcription) same height.

<sup>2</sup> 20 cents – twice range of the set JND value, but unnoticeable to the ear in such places, where melodic changes in another part.

But there is the question arises: whether these processes are features of only ethnic music, or whether they can be a characteristic of any, including academic, ensemble singing? To clarify it, we compare two performances of one song – carols from the central region of Ukraine (Poltava region, right bank of the Dnipro river) performed by the ensemble of the carriers of tradition and the famous ensemble of folklorism movement “Drevo” (fig. 7; 8; audio ex. 3, 4). Although in the transcriptions both songs look similar, there is a noticeable difference in the micro-interval values. The performance of the carrier’s ensemble shows more flexibility and more pitch options of one long tone, inside its sustain phase (the first degree varies in the range 104 cents), while the performers of the ensemble “Drevo” show greater pitch stability (the first degree varies only within 37 cents). As a result, the dissonant intervals (typical for this type of heterophony) sound harsher and rougher in the performance of “Drevo” than in original traditional singing of carriers, despite the fact that we have strong associations with sound heterophony in the original performances, defining it as rough dissonant sound. Also, the carriers of tradition reach the unison faster than urban performers (urban performers stay in the phase of decay longer). Such circumstances may be a mark of communication principles, teamwork inside the ensemble: they’re searching for a more pleasant sound between parts, adapting and tuning to other members of the group in the first case (carrier’s singing), and concentrating each on his / her own vocal part, on the holding of the clear intonation in the second case (urban ensemble), thus causing rough dissonance in the common sound, rougher than original one.

### **Conclusions**

Analyzed more than fifty multi-part songs in my research of pitch acoustic measurements of folk songs it can be recognized that considered process of multi-intervals changes as a reaction to other singing participants appears permanently and seems to be a specific feature of ensemble multipart singing as a musical communicative mechanism. Defining the specific difference of such process in regional styles and genres demand deep study in this direction, using methods of statistics, classification and categorization, inter-genre and inter-regional comparative studies in order to be able to consider the phenomenon of micro-interval tuning of parts in polyphonic singing as a special category of musical text. This paper devoted to presentation and attempts of explanation of existence of micro-interval tone tuning in polyphonic singing as earlier undiscovered phenomenon.

At the same time, the work opens up perspectives for further study in the direction of the evolution of polyphonic singing. Our picture of heterophony as a deliberately dissonant sound needs to be reconsidered. If the phenomenon of tuning parts in polyphony is confirmed statistically in different genres and styles, we will be able to admit that dissonances in the so-called archaic heterophonic sound isn’t produced as the aim of such rough sound, but should be considered as a historical stage of consonance sound selecting and shaping by constantly tuning of parts in the direction to each other. There is the possibility that the carriers of the tradition do not have finished conceptions of consonances and dissonances (as academic practice has) at this historical stage of polyphonic singing. Vice versa they could be in the process of searching. In songs with heterophony texture such searches are fixed in separate micro-interval pitch structures of polyphonic songs.

Such complicated and rich tradition of Ukrainian folk polyphony requires not only refined hearing, concentration, personal performance experience, but also needs an unbiased point of view. The researcher’s own picture of the “standart” sound of traditional polyphony, formed by his / her academic experience, requires a revision, verifying by objective methods, especially such methods as acoustic measurement and computation.

### Abbreviations

ADSR – *attacca, decay, sustain, release*;  
 JND – *just-noticeable difference*

### Audio examples

1. *Winter song – shchedrivka “Ой з-за гори, з-за крутої”* [From behind the flint hill] (*Rivne village, Murovanokurylovets’ district, Vinnytsya, Podillya*), audio CD “*Над річкою Карайцем*”, track 1. *Art-Veles, 2001.*
2. *Weeding song “По той бічок понад ставочком”* [On the other side above the pond] (*Rozumivka village, Oleksandrivka district, Kirovograd*), recorded by *O. Murzyna, 1987.*
3. *Carol song – kolyadka – “Дівко Галочко, чом гулять не йдеи”* [Why do you, young Galochko, stay home?] (*Bobryk village, Hadyach district, Poltava*), audio CD “*Радуйся, земле... Traditional Christmas and New Year Carols of Poltava region*”, 2002.
4. *Carol song – kolyadka – “Дівко Галочко, чом гулять не йдеи”* [Why do you, young Galochko, stay home?], audio CD of urban ensemble “*Drevo, songs from Ukraine*”, 1998.

### References

- Abaham, Otto, Hornbostel, Erich von, Erich Moritz. (1909). “Vorschläge für die Transkription Exotischer Melodien” (“Proposals for the Transcription of Exotic Melodies”). In: *Anthologies of the International Music Society* 1. 1–25. Berlin.
- Ambrazevičius, Rytis, Budrys, Robertas, Vishnevskaya, Irena. (2015). *Scales in Lithuanian Traditional Music: Acoustics, Cognition, and Context*. Kaunas: Arx reklama.
- Baranovsky, Policarp, Iutsevych, Ievgen. (1947). *Zvukovysotnyi analiz svobodnogo melodicheskogo stroya (Pitch Analysis of Free Melodic Scale)*. Kyiv: AN URSR.
- Mazurenko, Anastasiia. (2013). “Pereintonuvannya iak phenomenon doslidnytskoi interpretatsii folklorного tekstu” (“Reintoning as a Phenomenon of Research Interpretation of Folk Text. The Issue of Free Scale”). In: *Problems of Ethnomusicology: Scientific Works*. Vol. 9. Pp. 183–195. Editor Olena Murzyna. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy.
- Murzyna, Olena. (2016). “Narodne bahatoholossya” (“Folk Polyphony”). In: *Istoriia ukrains’koi muzyky. Tom 1: Vid naidavnishykh chasiv do XVIII stolittya. Knyha 1: Narodna muzyka* (“History of Ukrainian Music. Volume 1: From Ancient times to the 18th century, Book 1: Folk Music”). Pp. 340–368. Kyiv: M. T.

Seeger, Charles Louis. (1957). "Toward a Universal Music Sound-Writing for Musicology." In: *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. 9. Pp. 63-66. JSTOR, [www.jstor.org/stable/834983](http://www.jstor.org/stable/834983). Accessed 10 Aug. 2020.

Vasylenko, Zinaiida, Hordiichuk, Mykhailo, Humeniuk, Anatolii, Pravdiuk, Oleksandr, Yashchenko, Leopold. (1963). "*Ukraiins'ke narodne bahatoholossya. Zbirnyk pisen*" ("Ukrainian ethnic polyphony. The collection of songs"). Kyiv: Mystetstvo.

Yashchenko, Leopold. (1962). "*Ukraiins'ke narodne bahatoholossya*" ("Ukrainian ethnic polyphony"). Kyiv: AN URSS.

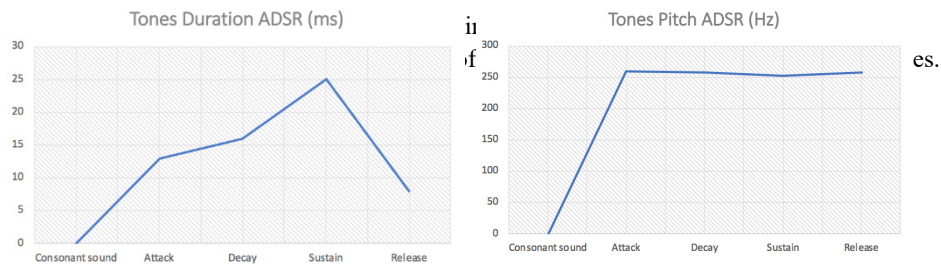
Zemtsovsky, Izaly. (2002). "Apologiiia teksta" ("The text Apology"). In "*Muzykal'naya akademiia*" ("Music Academy"). Vol. 4. Pp. 100-110.

## სურათი 1.

### Figures 1.

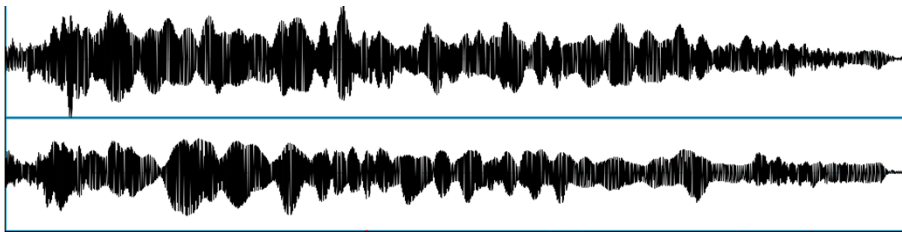
1-1: ბგერის ხანგრძლივობის ადრს — შენარჩუნების ფაზას უჭირავს ყველაზე ხანგრძლივი პერიოდი;

1-2: ბგერის სიმაღლის ცვლილება — ბგერის სიმაღლეები თითქმის იგივეა, რაც ნეიტრალური ფაზებისას,



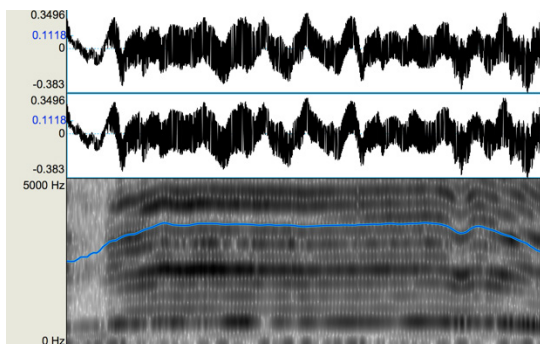
1-3: ბგერის ტალღოვანი ფორმა (სურათი მიღებულია პროგრამა Praat-ის საშუალებით).

1-3: Waveform of the sound under consideration beyond (the picture was made with the software



სურათი 2. აბსოლუტური სიმაღლით შეცვლილი ერთი ბგერის ტალღოვანი ფორმა და მელოგრამა (სურათი მიღებულია პროგრამა Praat-ის საშუალებით).

Figure 2. Waveform and myelogram of a single tone, which has changes in its absolute pitch (the picture was made with the software “Praat”).

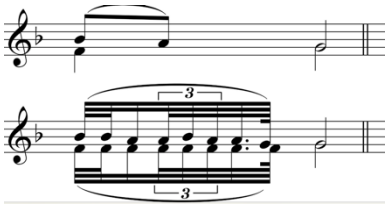


**სურათი 3.** იხ. აუდიომაგ. 2. — საქორწილო სიმღერა “*По той бiчок понад ставочком*” [გუბურის ზემოთ, მეორე მხარეს] (სოფელი როზუმივკა, ოლექსანდრივკას ოლქი, კიროვოგრადი), ჩანერილი ო. მურზინას მიერ, 1987.

განსხვავება გამიფრულ და მეტრულად განსაზღვრულ მელიოდიურ ხაზში მიკრო-ინტერვალური ცვლილებებით.

**Figure 3.** See audio ex. 2. — Weeding song “*По той бiчок понад ставочком*” [On the other side above the pond] (Rozumivka village, Oleksandrivka district, Kirovograd), recorded by O. Murzyna, 1987..

The difference in transcribed and measured melodic lines with micro-interval changes .



**სურათი 4.**

**Figures 4.**

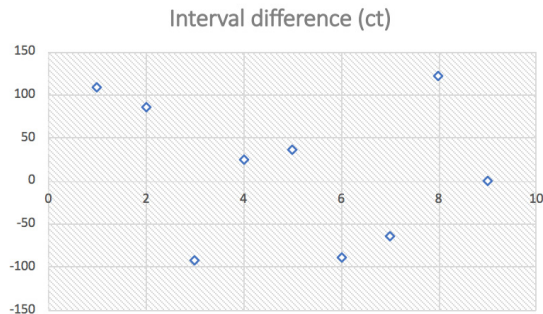
**სურათი 4-1.** მეტრული მელიოდიური ხაზის აბსოლუტური სიმაღლის სიდიდე (ჰერცებში) და მისი ზუსტი ვერტიკალური ინტერვალები (ცენტებში).

4-1: Absolute pitch values of a measured melodic line in two parts (in Hz) and their accurate vertical intervals (in ct).

Transcribed melodic line	B				A				G		
Measured Pitch Changes	b	b	a	a	b	a	a	g	g	g	236
Hz	290	289	289	246	248	256	249	241	236	236	236
Vertical Intervals (ct)	609	586	307	425	335	311	238	321	0	0	236
Hz	204	206	206	206	194	211	208	210	196	196	236
Measured Pitch Changes	f	f	f	f	g	f	f#	f	g	g	236
Transcribed melodic line	F								G		

**სურათი 4-2.** ინტერვალებს შორის განსხვავება ტრანსკროფიციაში და ვერტიკალური განსხვავების რეალური სიდიდე

4-2: The difference between intervals in notation and real values of vertical difference.





**სურათი 5.** იხ. აუდიომაგ. 1. — ზამთრის სიმღერა “*Ой з-за гори, з-за кривої*” [კაჟის გორაკის უკნიდან] (სოფელი რივნე, მუროვანოკურილოვეცის ოლქი, ვინუცია, პოდილა) აუდიოალბომი “*Над річкою Карайцем*”, track 1. Art-Veles, 2001.

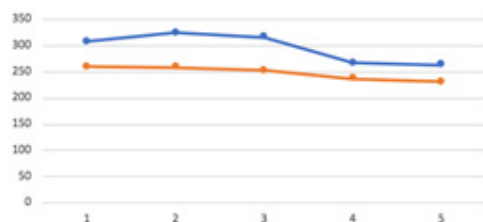
**Figures 5.** See audio ex. 1. — Winter song *shchedrivka* “*Ой з-за гори, з-за кривої*” [From behind the flint hill] (*Rivne village, Murovanokurylovets’ district, Vinnytsya, Podillya*), audio CD “*Над річкою Карайцем*”, track 1. Art-Veles, 2001.

5-1: ტრანსკრიფცია, ბგერის აბსოლუტური სიმაღლის ცხრილი და ორივე ხმის პარალელური მელოდოიური ხაზი

5-1: Transcription, tables of absolute tones pitch values (Hz), and melodic lines in two parts: parallel melodic line.

♩ = 129

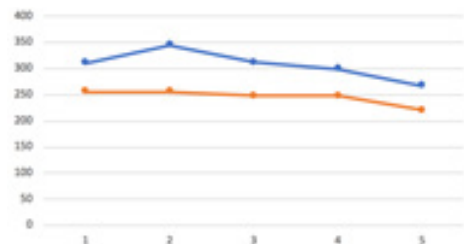
c	d	c#	b	b
307	324	316	267	263
260	258	252	237	231
a	a	a	g	g




5-2: ტრანსკრიფცია, ბგერის აბსოლუტური სიმაღლის ცხრილი და ორივე ხმის პარალელური მელოდოიური ხაზი

5-2: Transcription, tables of absolute tones pitch values (Hz), and melodic lines in two parts: parallel melodic line.

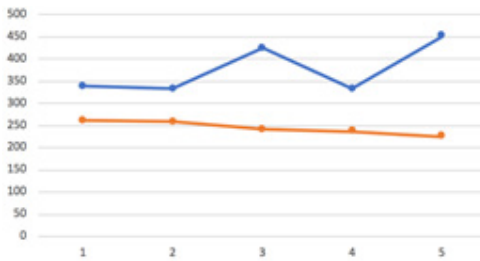
c	d	c	b	b
311	345	312	300	267
256	256	248	248	221
a	a	a	a	g



5-3: ტრანსკრიფცია, ბგერის აბსოლუტური სიმაღლის ცხრილი და ორივე ხმის მელოდური ხაზი და თანდათანობითი დაღმავალი სვლით ფინალური ბგერისკენ დაბალ ხმაში.  
 5-3: Transcription, tables of absolute tones pitch (Hz), and melodic lines in two parts: gradual descent to the final tone in the lower part.



d	d	f	d	g
339	333	425	333	452
261	258	242	237	225
a	a	a	a	g




**სურათი 6.** იხ. აუდიო მაგ. 2. — საქორწილო სიმღერა “По той бiчок понад ставочком” [გუბურის ზემოთ, მეორე მხარეს] (სოფელი როზუმივკა, ოლექსანდრივკას ოლქი, კიროვოგრადი), ჩანერილი ო. მურზინას მიერ, 1987.

**Figures 6.** Audio ex. 2 — *Winter song shchedrivka* “Où z-za zopu, z-za krytoi” [From behind the flint hill] (Rozumivka village, Oleksandrivka district, Kirovograd), recorded by O. Murzyna, 1987.

6-1: ტრანსკრიფცია და ბგერის აბსოლუტური სიმაღლის ცხრილი (ჰც.).

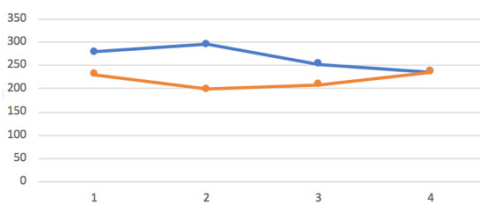
6-1: Transcription, tables of absolute tones pitch (Hz).



b	b	a	g
279	295	253	236
231	199	209	236
g	f	f	g

6-2: მელოდური ორხმიანობა: ხმების სარკისებური მოძრაობა.

6-2: Melodic lines in two parts: mirror movements of the parts.



## სურათი 7.

## Figures 7.

7-1: იხ. აუდიო მაგ. 3. საშობაო სიმღერა კოლიადა – “*Дівко Галочко, чом гулять не йдеши*” [ახალგაზრდა გალოჩკო რატომ დარჩი სახლში?] (სოფელი ბობრიკი, ჰადიაჩის ოლქი, პოლტავა), აუდიოალბომი *Радуйся, земле... პოლტავას რეგიონის ტრადიციული საშობაო და საახალწლო კოლიადები*, 2002.

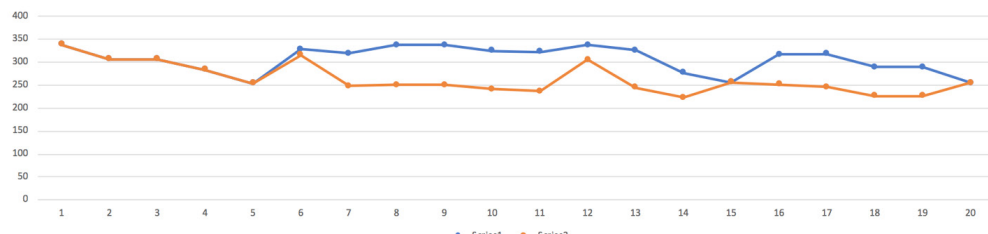
7-1: See audioex. 3. Carol song *kolyadka* – “*Дівко Галочко, чом гулять не йдеши*” [Why do you, young Galochko, stay home?] (*Bobryk village, Hadyach district, Poltava*), audio CD “*Радуйся, земле... Traditional Christmas and New Year Carols of Poltava region*”, 2002.

Муз. № 163

Ді-вко Га-ло-чко, чом гу-лять не йдеши? Ой ра - но. Ой ра-но-ра - но зі-йшло со-не - чко ко - ха - но.

7-2: ორივე ხმის მელოდირი ხაზი აბსოლუტური სიმაღლეში

7-2: Melodic lines of both parts in absolute pitch values (Hz)



## სურათი 8.

## Figures 8.

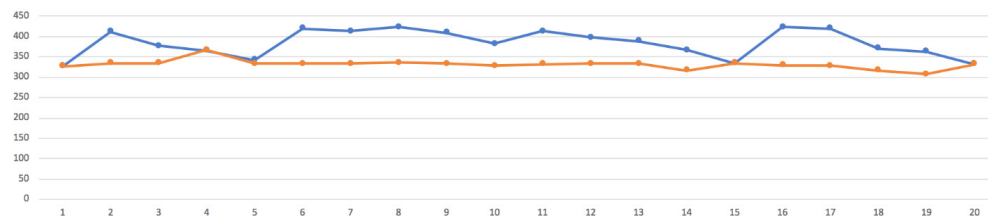
8-1: საშობაო სიმღერა – კოლიადა “*Дівко Галочко, чом гулять не йдеши*” [ახალგაზრდა გალოჩკო რატომ დარჩი სახლში?], აუდიოალბომი „დრევეო, უკრაინული სიმღერები“, 1998.  
8-1: Carol song – *kolyadka* – “*Дівко Галочко, чом гулять не йдеши*” [Why do you, young Galochko, stay home?], audio CD of urban ensemble “*Drevo, songs from Ukraine*”, 1998.

Муз. № 173

Ді-вко Га-ло-чко, чом гу-лять не йдеши? Ой ра - но. Ой ра-но,ра - но зі-йшло со-не - чко ко - ха - но.

8-2: ორივე ხმის მელოდირი ხაზი აბსოლუტურ სიმაღლეზე (ჰც).

8-2: melodic lines of both parts in absolute pitch values (Hz).



## დები ბისეროვები ბულგარეთიდან და მათი ორხმიანი სასიმღერო სტილი

### შესავალი

1978 წელს სავაჭრო პალატაში ჩემი საკონცერტო სააგენტო *ჯპარადოქსი* დავარეგისტრირე. შემდეგ ათწლეულში მეზობელი ქვეყნებიდან ნიდერლანდების თეატრებსა და ფოლკლორულ კლუბებში ხალხური და ტრადიციული მუსიკალური წარმოდგენები ჩამოვიტანე. მაგრამ შემდეგ, ყოველ წლიურად ერთიდაიმავე თვეებში იგივე წარმოდგენების გამეორება მოსაწყენი გახდა. ცვლილება მჭირდებოდა. ცვლილება კარგია. მუსიკალური გემოვნებაც შემეცვალა, მინდოდა ჩემი მუსიკალური ჰორიზონტი და ამავე დროს, პოლანდიელი თეატრალური მასურების ჰორიზონტი გამეფართოვებინა. 1978 წელს ამსტერდამის უნივერსიტეტში ბაკალავრის დიპლომის მიღების შემდეგ პოლანდიურ ლიტერატურაში, დრამისა და ეთნომუსიკოლოგიის რამდენიმე კურსი დავასრულე და თვალი ამეხილა.

ჩემი სტუდენტური სამმოს წევრი ვიმ კუიპერი, რომელთან ერთადაც დაინტერესებული ვიყავი ტრადიციული მუსიკით, 1970-იან წლებში, სტუდენტობის პერიოდში, უნგრეთის ხალხური შემოქმედების კლუბური ტურების ორგანიზებით დაკავდა. მან დიდი ინვესტიცია ჩადო უნგრეთის სახელმწიფო სააგენტო *ინტერკონცერტში* საკუთარი თავის წარდგენისა და ბიზნესის პარტნიორის სტატუსის მიღებისთვის. მაშინ, 1989 წელს „რკინის ფარდის“ დაცემამდე, აღმოსავლეთ ბლოკის სახელმწიფო უწყებებს საზღვარგარეთ კულტურული ღონისძიებების გამართვაზე მონაპოვია ჰქონდათ. თუ კულტურული წარმოდგენების ტრანსპორტირების ბიზნეს მოდელს დასავლეთ ბლოკში და უკან ქვიშის საათად წარმოიდგენთ, მაშინ კონუსის ზედა ნაწილი კულტურის ანტეპრენერებზე (მუსიკოსები, მხატვრები, კულტურის ანტეპრენერებზე და ა.შ.) მოდის, ხოლო კონუსის წვერი წარმოადგენს დანარჩენ მსოფლიოს. სახელმწიფო სააგენტო განთავსებულია ცენტრში, სადაც ქვიშის საათის მინის ორი კონუსი ერთმანეთს ხვდება. მათთან თანამშრომლობის გარეშე არცერთი ღონისძიება არ გადის და შედის ქვეყანაში.

1970-იანი წლების ბოლოს *ინტერკონცერტი*, როგორც ჩანს, ყველაზე ხელმისაწვდომი და მოქნილი იყო აღმოსავლეთის ბლოკის სახელმწიფო უწყებებს შორის. ვიმ კუიპერმა ინტერკონცერტთან წარმადგინა, რაც რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში ნაყოფიერი თანამშრომლობის დასაწყისი გახდა, „ფარდის“ დაცემის შემდეგაც კი. თავის მხრივ, *ინტერკონცერტმა* 1980-იანი წლების შუა პერიოდში დამაკავშირა ბულგარეთის სახელმწიფო სააგენტო *სოფიაკონცერტთან*. მე მათ წარმომადგენელ ლილიან ლაზაროვას 1985 წლის ივლისში, უნგრეთის ქალაქ მიშკოლცში, კალაკას ფოლკლორულ ფესტივალზე შევხვდი, სადაც ის თან ახლდა დებ ბისეროვებს (ლიუბიმკა (1953), ნედა (1955) და მიტრა (1957)) ბულგარეთის სოფელ პირინიდან.

ვფიქრობდი, რომ დები ბისეროვები შესანიშნავად წარდგენენ. ისინი აკმაყოფილებდნენ როგორც ჩემს მუსიკალურ გემოვნებას, ასევე პროფესიონალურ სცენაზე წარდგენის ინტერესს.

დები ბისეროვების მიერ შესრულებული მრავალხმიანობა მუსიკის ერთ-ერთი უანრი იყო, რომელზეც ფოკუსირება Pan Records-ის ჩანაწერებით მსურდა — კომპანიით, რომლის საქმიანობაში ჩართული ვიყავი 1979 წლიდან და 1988 წელს ერთპიროვნული

მფლობელი გაეხდი<sup>1</sup>. დები ბისეროვები წარმოდგენაზე სამხრეთ-დასავლეთ ბულგარეთის, მათი მშობლიური მხარის, პირინის ტრადიციული ფოლკლორული კოსტიუმებით წარსდგნენ. მათი ამ სახით კონცერტებზე წარდგენა ჩემს საქმიანობაში მნიშვნელოვან ცვლილებას ნიშნავდა, რადგან აქამდე (ძირითადად) ანგლო-საქსურ, კელტურ, ჰოლანდიურ, უნგრულ და ფრანგულ წარმოდგენებზე მუსიკოსებს ყოველდღიური სამოსი ეცვათ. მომენონა ცვლილება, მაგრამ ისეთი წარმოდგენებიც არ შევწყვიტე, რომლებიც ფოლკლორულ კოსტუმს არ საჭიროებდნენ.

სოფიაკონცერტთან და ქალბატონ ლილიანა ლაზაროვასთან შეთანხმების შემდეგ, მომდევნო წლებში ბენილუქსისა და სხვა ქვეყნებში ბისეროვების ათობით კონცერტი გავმართე. შევადგინე და გამოფუჭე Pan Records-ის სამი აუდიოალბომი (1990, 1995, 2000), მოვატარე სამი კონტინენტის ყველაზე მნიშვნელოვანი ხალხური ფესტივალები, მათ შორის როსკილდა, დანია (1986), დრანუტერი, ბელგია (1987), ვანკუვერი, კანადა (1989, 1997), რუდოლფტატი, გერმანია (1991), კუშინგი, სარავაკი, მალაიზია (2010), და სინგაპური (2011). ჩემი ინიციატივით შედგა პროექტები განსხვავებული კულტურის მუსიკოსებთან (Vox Festival 1991, Globe Orchestra 1999). Pan Records-ის ჩანაწერების ლიცენზიები მონინავე ლეიბლებმა შეისყიდეს ქალთა სიმღერების მოთხოვნადი სემპლერ ვერსიებისთვის (Global Divas, Rounder Records, 1995). ჩვენი 30+ წლიანი თანამშრომლობის სრული სია ძალიან დიდ ადგილს დაიკავებს.

### პირინის ორხმიანი სასიმღერო სტილი

ბულგარეთს მრავალი ფოლკლორული რეგიონი აქვს, თითოეული მათგანი საკუთარი სასიმღერო სტილით, მუსიკით, ცეკვითა და კოსტიუმებით გამოირჩევა. შოპისა და პირინის რეგიონების გარდა, სასიმღერის სტილი ყველა მონოფონიურია. მუსიკის ბულგარული კონცეფცია განსხვავდება დასავლური კლასიკური კონცეფციისგან. ტიმოთი რაისმა გამოიკვლია, რომ „მუსიკალური ქცევის დომენში“ ბულგარელები „მუსიკის პოტენციურად დასავლურ კონცეფციასთან დასაკავშირებლად მინიმუმ ხუთ ცალკეულ ზმნას იყენებენ“ (Rice, 1980: 45), რომელთაგან ერთია „სიმღერა“ და მეორე მუსიკის „დაკვრა“ (ინსტრუმენტული). ასე რომ, მნიშვნელოვანია განვასხვაოთ სხვადასხვა ტიპის აქტივობები ბულგარულ მუსიკალურ დომენში და ფრთხილად დავახარისხოთ ეს დომენი, როგორც რაისი აღნიშნავს, „კატეგორიები განცალკევებულია და მათი ერთმანეთთან შერევა შეუძლებელია“ (Rice, 1980: 45).

ამ ნაშრომში მე მხოლოდ სიმღერის (*pesen*) დომენზე ვფოკუსირდები.

პირინული სასიმღერის სტილი ვრცლად შეისწავლეს ბულგარელმა მეცნიერებმა. 1925 წელს, როდესაც ვასილ სტოინი (1880–1939) სოფიის ეთნოგრაფიული მუზეუმის დირექტორი გახდა, მექანიკური ჩამწერი აპარატურის შესაძენად ბიუჯეტი ჯერ კიდევ არ არსებობდა და სიმღერების სმენით ჩანერა გრძელდებოდა მინიმუმ 1950-იან წლებამდე. 1900-950 წლებში ათობით ათასი ბულგარული სიმღერა იქნა დაფიქსირებული. სტოინს კვალდაკვალ მიჰყვნენ მისი ქალიშვილი ელენა სტოინი (1915-2012) და ნიკოლაი კაუფმანი (1925-2018)<sup>2</sup>. ყველა მათგანის კვლევები გამოქვეყნდა ბულგარულ ენაზე და რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, არცერთი ნამუშევარი არ თარგმნილა. კაუფმანი და ელენა სტოინი განსაკუთრებით ნაყოფიერი მუშაობით გამოირჩევიან პირინის ორხმიანი სასიმღერო სტილის კვლევაში. ეს ნიშნავს, რომ პირინული სასიმღერის სტილი დეტალურად არის

<sup>1</sup> Pan Records-ის ბიზნეს გეგმაში, რომელიც 1986 წელს დაწერე, მრავალხმიანობის ჟანრი მკაფიოდ არის ნახსენები, როგორც ჟანრი, რომელზეც ფოკუსირება უნდა მოხდეს გამოცემებით და საკონცერტო ტურებით.

<sup>2</sup> იხილეთ კრადერი (1969) ბულგარეთის ხალხური მუსიკის კვლევის ვრცელი მიმოხილვისთვის.

განალიზებული და იმედი არ მაქვს, რომ მნიშვნელოვან დაკვირვებებს დავამატებ ამ უზარმაზარ ცოდნას. მიუხედავად ამისა, თუ გიგანტების მხრებზე დგახართ, ზოგჯერ შესაძლებელია ჰორიზონტს მიღმა ოდნავ გახედვა. ცნობილ ეთნომუსიკოლოგებს ვაუტერ სვეტს (1990), ელენა სტოინს (1995) და მიხეილ ბუკურესლავს (2000) ვთხოვე დები ბისეროვების ადიალბომებზე რამდენიმე სტრიქონის დაწერა.

სვეტსი, როგორც თურქული კლასიკური და ხალხური მუსიკის სპეციალისტი, ამჩნევს თურქული მულამების მნიშვნელოვან გავლენას პირინული სიმღერების მელოდიკაში. ეს გასაკვირი არ არის, რადგან „გასათვალისწინებელია, რომ ბულგარეთი თურქეთის მმართველობაში იყო 1383 წლიდან 1878 წლამდე. ამიტომ, გასაკვირი არაა თურქული გავლენისა და სიტყვების პოვნა ბულგარულ მუსიკასა და სიმღერებში“ (Swets, 1990: 2). მათში მეტად „ილირიული და ელინისტური გავლენა იგრძნობა, რომელიც შემორჩენილია იმ დროიდან, სანამ სლავები და ბულგარელები (ორივეს გავლენა ჰქონდათ — ბ. კ.) მოვიდოდნენ [...] იმის დაშვება, რომ ზოგიერთ ბულგარულ ხალხურ სიმღერაში აღმოსავლური გავლენა ხანგრძლივი თურქული ოკუპაციითაა განპირობებულია, ზედაპირული მსჯელობა იქნება“ (Lloyd, 1994: 1). აშკარაა, რომ ბულგარულმა სიმღერამ და მუსიკამ ათასწლეულების განმავლობაში მრავალი გავლენა განიცადა.

პირინის ორხმიანობა — დიაფონია — სამი, ოთხი ან ხუთი ქალისგან შემდგარი ჯგუფების მიერ სრულდება (Stoin, 1995: 2). პირინულ სასიმღერის სტილს „ახასიათებს მეორე ხმის შედარებითი შეზღუდვა“ (Kaufman, 1963: 48). „ერთი ხმა მელოდიას უძღვება, ხოლო მეორე ხმა ბურღონია“.

დებმა ბისეროვებმა სიმღერა პატარაობიდანვე ისწავლეს მათი დედისგან — რუსასგან და მისი დების — ვიკიასგან, ველასგან და მიტრასგან, რომლებიც ადგილობრივებში ცნობილი იყვნენ დები პოპოვების სახელით 1940-იან, 1950-იან და 1960-იან წლებში. მე გადავიღე დები პოპოვების სიმღერა 2003 წლის 2 მაისს, ლიუბიმკას უფროსი ვაჟის როსენის ქორწილში, როდესაც ისინი ერთად ისხდნენ სამზარეულოში და ამზადებდნენ საჭმელს ქორწილისთვის და სპონტანურად მღეროდნენ. დები პოპოვების სამი სიმღერა ჩანერილია დები ბისეროვების 2000 წლის აუდიოალბომში სახელწოდებით *სამი თაობა (Three Generations)*.

მეორე თაობის სამი და უსმენდა და ბაძავდა ყოველდღიური საქმიანობისას შესრულებულ სიმღერებს, შემდეგ კი ხვეწდა მათ, გასული საუკუნის 80-იან წლებში, როდესაც ლიუბიმკა და მიტრა იყვნენ ფილიპ კუტევის სახელობის სახელმწიფო ანსამბლისა და ნედა გოტჩელ დელჩევის სახალხო ანსამბლის წევრები. „1990 წელს მათ დიდი ანსამბლების დატოვება და ტრიოდ ჩამოყალიბება გადაწყვიტეს, ზოგჯერ მათ კიდევ ორი ან სამი მუსიკოსი ახლდათ რომლებიც უკრავდნენ გაჯდაზე (გუდასტვირი), კავალზე (ფლეიტა), გადულკაზე (მსხლის ფორმის ხალხური ვიოლინო) ან ტამბურაზე“ (Stoin, 1995: 4), ისინი გახდნენ ერთადერთი პროფესიული ანსამბლი პირინული ორხმიანი სიმღერების რეპერტუარით. თავის მხრივ, პირინული სიმღერები მათ მესამე თაობას ასწავლეს, მიტრას ქალიშვილებს ვერას (1977 წ.) და როსიტას (1980 წ.) და ნედას ქალიშვილს გერგანას (1978 წ.) დებმა ბისეროვებმა ჩანერეს 500-ზე მეტი სიმღერა 20-ზე მეტ გჰLP-ზე, კასეტებსა და აუდიოდისკებზე. ყველა სხვა ბულგარული ვოკალური ანსამბლებისგან განსხვავებით, ბისეროვის დები ინსტრუმენტალისტებიც არიან, რომლებიც ტრადიციულ საკრავებზე ტამბურაზე (მიტრა), დაჯრაზე (ნედა) და ტარაბუკაზე (ლიუბიმკა) უკრავენ.

პირინულ ორხმიან სიმღერებს სოლო სოპრანო მომღერლები, ხოლო რეფრენს ანტიფონალურად მეცო და/ან კონტრალტო მღერიან. მელოდიური ხაზები შესაძლოა იყოს ერთმანეთთან სეკუნდურ, ტერციულ, კვარტულ ან კვინტურ კორდინაციაში (Stoin, 1995: 2; Markoff, 1975: 136). პირინული სიმღერები ძირითადად ორთვლიანია, მაგრამ ასევე არსებობს „ასიმეტრიული მეტრის მელოდიების სიმრავლე“ (Stoin, 1995: 3). სიმღერე-

ბი შეიძლება იყოს სხვადასხვა კილოში, საკმაოდ ხშირად შემკულია მაღალი ბგერებით და მელოდიის ვარიაციებით, რასაც ასევე რაისმა გამოიკვლია (Rice, 1980: 58). მარკოფი (Markoff, 1975: 135-138) განასხვავებს პირინული ორხმიანი სიმღერების სამ ტიპს, ეფუძნება რა ქვედა ხმის სხვადასხვა ფუნქციებს: ბურდონი, ჰეტეროფონია და შერეული. ბურდონული ტიპის დროს ქვედა ხმა ტონიკურ ბგერაზეა. ჰეტეროფონიის ტიპში ქვედა ხმა „ხშირად ზედმეტად დეკორატიული მელოდიური ხაზის შეცვლილ ვარიანტს წარმოადგენს“ (Markoff, 1975: 137).

მაგრამ პირინული სამღერო სტილისთვის ყველაზე დამახასიათებელია სიმღერები ორ ხმას შორის პარალელური სეკუნდებით. სეკუნდურობა ქმნის მკაცრ ჟღერადობას, რომელსაც პირინელი მოსახლეობა (და თავად მომღერლებიც) სასიამოვნო ჰარმონიად მიიჩნევენ. ჩემს მესხიერებაში ბისეროვის დების რეპერტუარის უმეტესი ნაწილი ძირითადად ხმოვან ხაზებს შორის სეკუნდის სხვაობით ჟღერდებოდა და ამას ასევე ხაზგასმით აღვნიშნავდი მათი წარდგენისას.

მხოლოდ შემდეგ წლებში მივხვდი, რომ პირინის ორხმიან სიმღერებში არის კიდევ ერთი კომპონენტი, რომელზეც, ჩემი ინფორმაციით, ჯერჯერობით მხოლოდ მარკ ვან ტონგერენმა დაწერა. ეს დამატებითი კომპონენტია ობერტონები.

ვან ტონგერენი წერს, რომ „ბულგარეთში ქალები განზრახ აჟღერებენ ხახისა და ცხვირისმიერ ბგერებს, რაც დაჭიმულობის ეფექტს ქმნის. რადგან ისინი, როგორც ჩვენ ვუწოდებთ, არ არიან „ტონალობაში“; „ამრიგად, ისინი წარმოქმნიან ჟღერადობის ფართო სპექტრს, ჰარმონიულ დიაპაზონში მრავალი მაღალი ტონით“ (Tongerren, 2004: 159)<sup>3</sup>.

ეს ის დაკვირვებაა, რომელიც სრულებით ერგება დები ბისეროვების სტილის. მაქვს ობერტონული სასიმღერო პრაქტიკის მიმდევარ სხვა ანსამბლებთან ურთიერთობის სხვა გამოცდილებაც.

1990-იან წლებში ვმუშაობდი მომღერლების ანსამბლებთან ციმბირის ტუვის რეგიონიდან, რომლებიც ობერტონული მუსიკის სხვადასხვა რთულ სასიმღერო სტილს ასრულებდნენ; საკუთარი ოსტატობით ისინი ობერტონებს პირის ღრუს, როგორც ბუნებრივი გამაძლიერებლის, გამოყენებით მკაფიოდ ჟღერადს ხდიდნენ. ასე რომ, ჩემი ყური უკვე განვრთნილი იყო ვოკალურ მუსიკაში ობერტონების აღქმისთვის<sup>4</sup>.

ხმელთაშუა ზღვის კუნძულებზე კორსიკაზე, სარდინიასა და სიცილიაზე მამაკაცი ტენორების კვარტეტები ასევე ასრულებენ თავიანთ ოთხხმიან სიმღერებს ვნების კვირეულის (Settimana Santa) განმავლობაში, ემოციური და უხეში შესრულების ტექნიკით, რომელიც ჰარმონიულად ისეთივე მდიდარია, როგორც ბულგარელი ქალების სიმღერები<sup>5</sup>. ზოგჯერ, დამატებით ელფერს ქმნის მეხუთე მელოდიის ხაზი, ე.წ. „ანგელოზის ხმა“<sup>6</sup>. ეს ანგელოზის ხმა ასევე ისმის სამხრეთ რუსეთის სოფლის ქალთა გუნდების სიმღერებში.

<sup>3</sup> ახლა ვფიქრობ, რომ ამ პარალელური სეკუნდების ეფექტს უმეტესად ტონიკის ენერჯია ქმნის (მარკ ვან ტონგერენი, პირადი კომუნიკაცია, ელ.ფოსტა, 20200810).

<sup>4</sup> ობერტონული მუსიკა კიდევ ერთი უანრი იყო, რომელზეც Pan Records-ის ბიზნეს გეგმაში გავაკეთე აქცენტი.

<sup>5</sup> ბულგარული ორხმიანი სიმღერები, ტუვანის ობერტონული და ტენორების მედიტერიანული სიმღერები განსხვავებულია. „მაგრამ მათ საერთო აქვთ ის, რომ ეს არის ბგერის ფსიქო-აკუსტიკის განსაკუთრებული ასპექტები“ (მარკ ვან ტონგერენი, პირადი კომუნიკაცია).

<sup>6</sup> ბერნარდ ლორტატ-ჯეიკობმა გამოაქვეყნა ვრცელი გამოცემა Sardegnan tenores-ის შესახებ. ამ თემაზე მეტი ინფორმაციისთვის იხილეთ მისი „სარდინიული ქრონიკები“ (Sardinian Chronicles –University of Chicago Press, 1995), რომელიც კარგად კითხვადი და ინფორმატიულია.

### ეპილოგი

ახლა დები ბისეროვები, ჯერ კიდევ აქტიურები, თუმცა ნახევრად პენსიონერები არიან. „ფესვებიდან კენწერომდე“ (*From the Roots to the Top*) — მათი ერთ-ერთი დამოუკიდებლად ჩაწერილი აუდიოალბომის სათაური ზედმინევენით აჯამებს მათ კარიერას. დები ყოველთვის მიზანსწარფულნი იყვნენ კარიერის შექმნისას, მათ იცოდნენ რა უნდოდათ და როგორ მიეღწიათ მიზნისთვის. „რკინის ფარდის“ ჩამოშლა, როდესაც ისინი კარიერის დასაწყისში იყვნენ, დიდი სტიმული იყო. მანამდე ისინი დიდი ანსამბლების წევრები იყვნენ, დამოუკიდებლობის მიღწევის შესაძლებლობის გარეშე. 1989 წლამდე, ბულგარეთის გარეთ, პრაქტიკულად, ყველა წარმოდგენა მხოლოდ სოციალისტურ ქვეყნებში ტარდებოდა. 1989 წლის შემდეგ ორგანიზატორებს მათი დანარჩენი მსოფლიოსთვის ჩვენების შესაძლებლობა მიეცათ. დასავლეთს ისინი პირველი მე წარვუდგინე, რადგან ჩემს თანამშრომლობას დებ ბისეროვებთან, რომელიც 1986 წელს დაიწყო, იმედით ვუყურებდი.

### ვიდეომაგალითი

1. იანი, იანი. გადაღებული და ჩაწერილია (დამტებითი სტერეო მიკროფონით) კლეიკამპის მიერ, სარავაკის მდინარის ტყე, მალაიზია, 2010 წ. 10 ივლისი, დების გამოსვლა Rainforest-ის ფესტივალზე.



---

*BERNARD KLEIKAMP*  
(NIDERRLANDS)

## THE BISSEROV SISTERS FROM BULGARIA AND THEIR TWO-PART STYLE OF SINGING

### Introduction

In 1978 I registered my concert agency Paradox at the chamber of commerce. In the following decade I brought folk and traditional music acts from neighbouring countries to the Netherlands' theatres and folk clubs. But I was getting bored with repeating myself by inviting the same acts in the same months each year. I needed change. Change is good. My musical taste had changed too and I wanted to expand my musical horizons and at the same time the horizons of the Dutch theatre audience. After getting my bachelor's degree at the University of Amsterdam in 1978 in Dutch Literature, I took a number of graduate courses in drama and ethnomusicology, and these were eye openers.

A member from my student fraternity, Wim Kuiper, with whom I shared an interest in traditional music, had started organising club tours for Hungarian folk acts in the 1970s during his student days. He had invested a great deal of work introducing himself to the Hungarian state agency Interkoncert and becoming accepted as a business partner. In those days, before the fall of the Iron Curtain in 1989, Eastern Block state agencies had a monopoly on representing cultural acts abroad. If you imagine the business model of transporting cultural acts into and out of an Eastern Block country as a sandglass, then the top cone stands for the pool of cultural entrepreneurs in the country (musicians, artists, cultural entrepreneurs, etc.), while the bottom cone stands for the rest of the world. The state agency is positioned at the center spot where the two cones of the sandglass meet. Without their cooperation, no acts leave or enter the country.

Interkoncert in the late 1970s seemed to be the most accessible and flexible of the Eastern Block state agencies. Wim Kuiper introduced me to Interkoncert, which was the start a fruitful cooperation that lasted for a few decades, even after the fall of the Curtain. Interkoncert in its turn introduced me in the mid-1980s to the Bulgarian state agency Sofiakoncert. I met their representative Liliana Lazorova in July 1985 at the Kalaka folk festival in Miskolc, Hungary, where she was accompanying the Bissеров Sisters, three sisters from the village of Pirin, Bulgaria: Lyubimka (b. 1953), Neda (b. 1955), and Mitra (b. 1957).

I thought the Bissеров Sisters were a great act. They appealed both to my taste in music and to my interest in professional stage presentation.

Polyphony (or multi-part singing) as performed by the Bissеров Sisters, was one of the genres of music that I wanted to focus on with future releases of Pan Records, the record company that I had been involved in since 1979 and became sole owner of in 1988.<sup>1</sup> And the Bissеров Sisters performed in the traditional folkloric costumes of their native area of Pirin in south-west Bulgaria. Representing them for concert bookings would mean a big change from the kind of acts that I had

---

<sup>1</sup> In the business plan for Pan Records that I wrote around 1986 the genre of polyphony is explicitly mentioned as a genre on which to focus with releases and concert tours.

represented so far, as the (mainly) Anglo-Saxon, Celtic, Dutch, Hungarian, and French acts that I contracted all performed in their daily costumes on stage. I liked that change, but didn't stop booking acts that didn't perform in folkloric costume.

After agreements were made with Sofiakonzert and Miss Liliana Lazarova, in the years following I brought the Bisserov Sisters to Benelux and other countries for dozens of concerts. I produced and released three CDs on Pan Records (1990, 1995, 2000). I brought them to major folk festivals on three continents, including Roskilde, Denmark (1986), Dranouter, Belgium (1987), Vancouver BC, Canada (1989, 1997), Rudolstadt, Germany (1991), Kuching, Sarawak, Malaysia (2010), and Singapore (2011). I initiated cooperative projects with musicians from other cultures (Vox Festival 1991, Globe Orchestra 1999). Licenses from tracks on Pan Records' CDs appeared on leading sampler releases of major labels featuring female singing (Global Divas, Rounder Records, 1995). A full list of our cooperation of 30+ years would take too much space (fig. 1, video ex. 1).

### **Pirin two-part singing**

Bulgaria has many folkloric regions, each with its own style of songs, music, dance, and costumes. Apart from the regions of Shop and Pirin, the song styles are all monophonic.

The Bulgarian concept of music is different from the Western classical concept. Timothy Rice observed that in the "domain of musical behaviors" the Bulgarians "use at least five separate verbs to describe activities potentially related to the Western concept of music" (Rice, 1980: 45), of which "song" is one, and "playing" (instrumental) music is another. So it is important to distinguish between the various activities in the Bulgarian musical domain and label the musical domain carefully; as Rice notes, "Categories are separate and cannot be intermixed" (Rice, 1980: 45).

In this paper I am paying attention to the domain of song (*pesen*) only.

The Pirin style of singing has been studied in extensive detail by Bulgarian scholars. In 1925 when Vasil Stoin (1880–1939) became director of the Ethnographic Museum in Sofia, there was still no budget for mechanical recording equipment, and notation of songs by ear continued at least until the 1950s. Tens of thousands of songs from Bulgaria were noted down between 1900 and 1950. In Stoin's footsteps followed his daughter Elena Stoin (1915–2012) and Nikolay Kaufman (1925–2018).<sup>2</sup> They all published in the Bulgarian language, and with a few exceptions none of their works are translated. Kaufman and Elena Stoin in particular have been very prolific in publications about Pirin two-part singing. This means that the Pirin song style has been analysed in detail, and I cannot hope to add significant observations to that huge corpus of knowledge. Still, if you stand on the shoulders of giants, it is sometimes possible to see a bit further over the horizon. I took care to ask renowned ethnomusicologists Wouter Swets (1990), Elena Stoin (1995) and Michail Bukoureshliev (2000) to write liner notes to the Bisserov Sisters CDs on Pan Records.

Swets, as a specialist in Turkish classical and folk music, notices significant influences of Turkish makams in the melody lines of many Pirin songs, not surprisingly, as "One should bear in mind that Bulgaria was under Turkish rule from 1383 until 1878. Therefore, it is not surprising to find Turkish influences and words in the Bulgarian music and songs" (Swets, 1990: 2). More influences are found in the music and songs of Bulgaria, like "Illyrian and Hellenistic traits, and thus dating from a time before the Slavs and Bulgars (*who both had their influences as well – BK*)

---

<sup>2</sup> See Krader (1969) for an extensive overview of Bulgarian folk music research.

arrived. (...) To imagine that the Oriental flavour of some Bulgarian folk music is simply due to a long Turkish occupation would be crude thinking“ (Lloyd, 1994: 1). It is clear that Bulgarian song and music has undergone many influences over the millennia.

Two-part singing – called diaphony – in Pirin is practised by groups of three, four or five women (Stoin, 1995: 2). The Pirin song style is “characterized by the comparative restriction of the second voice.” (Kaufman, 1963: 48). “One of the voices leads the melody, while the other voices provide the drone.”

The Bisserov Sisters learned singing this way from a young age onwards from their mother Roussa, and her sisters Vikiya, Vella, and Mitra, who were locally known as the Popov Sisters in the 1940s, 1950s, and 1960s. I have filmed the Popov Sisters sing on 2 May 2003, at the wedding of Lyubimka’s oldest son Rossen, when they were sitting together in the kitchen preparing food for the wedding and spontaneously singing songs. The Popov Sisters are also represented with three songs on *Three Generations*, the 2000 Pan Records CD of the Bisserov Sisters.

The three sisters of the second generation listened and imitated when songs were sung in daily surroundings and honed their skills in the 1980s when Lyubimka and Mitra were members of The Philip Koutev State Ensemble and Neda of the Gotche Delchev Folk Ensemble. “In 1990 they decided to leave the large ensembles and perform as a trio, sometimes accompanied by two or three more musicians on *gajda* (bagpipe), *kaval* (flute), *gadulka* (pear-shaped fiddle), or *tambura*” (Stoin 1995: 4), to become the only professional ensemble with a repertoire of Pirin two-part songs. In their turn they taught the third generation, Mitra’s daughters Vera (b. 1977) and Rositsa (b. 1980) and Neda’s daughter Gergana (b. 1978) to sing the Pirin songs. In all the Bisserov Sisters recorded over 500 songs on over 20 LPs, cassettes, and CDs. Unlike almost all other Bulgarian vocal ensembles, the Bisserov Sisters are also instrumentalists who accompany themselves on traditional instruments *tambura* (Mitra), *dajra* (Neda), and *tarabuka* (Lyubimka).

The Pirin two-part songs are sung by a solo soprano singer, while the refrain is sung antiphonally by mezzo(s) and/or contralto(s). The melody lines can be a second, third, fourth or fifth apart (Stoin, 1995: 2; Markoff, 1975: 136). Pirin songs are mostly in two-time meter, but there is also an “abundance of melodies in asymmetrical measures” (Stoin 1995: 3). Songs can be in a variety of scales, Songs are quite frequently embellished by high yells and melody variations, as is also observed by Rice, 1980: 58). Markoff (1975: 135–138) distinguishes between three types of Pirin two-part songs, based on different functions of the lower voice part: drone, heterophony, and mixed. In the drone type, the lower voice is on the tonic. In the heterophony type type, the lower voice “is often a modified version of a highly ornamented melody part” (Markoff, 1975: 137).

But really characteristic for the Pirin songs are the songs with a parallel second difference between the two voices. That second difference creates a shrill or harsh sound, that is actually considered by the Pirin population (and the singers themselves!) as a pleasant harmony. In my memory most of the repertoire of the Bisserov Sisters over the years has mostly been with that second difference between the voice lines, and that is also what I emphasized in promoting them.

It is only in later years that I realised that there is another component to the two-part Pirin songs, on which to my knowledge only Mark van Tongeren has published so far. That extra component is overtones.

Van Tongeren writes that „In Bulgaria women intentionally produce shrill and nasal voices that grate and rub, because they are not, as we call it, ‘in tune.’ Thus they produce a wide spectrum

of frequencies including many high tones in the harmonic range“ (Tongerren, 2004: 159).<sup>3</sup>

This is an observation that I can fully corroborate for the Bisserov Sisters’ style, as I’ve had ample comparisons with other ensembles making use of overtones in their musical presentations.

In the 1990s I worked extensively with ensembles of singers from the region of Tuva in Siberia, who were performing many different elaborate styles of overtone music; they had trained to make the overtones clearly audible through a particular use of the mouth cavity as natural amplifier. So my ear was trained in distinguishing overtones in vocal music.<sup>4</sup>

The quartets of male tenors on the Mediterranean islands of Corsica, Sardinia, and Sicily also perform their four-part songs during the Settimana Santa, the Holy Week, with a shrill and gruff-sounding performance technique, that is as rich in harmonics as the songs of the Bulgarian women.<sup>5</sup> Sometimes complementing overtones produce a fifth melody line, the so-called “angel voice.”<sup>6</sup> That angel voice is also heard in the South-Russian village songs of female choirs.

### **Epilogue**

The Bisserov Sisters although still active are now semi-retired. *From the Roots to the Top*, the title of one of their self-produced CDs nicely summarises their career. The Sisters have always been very determined in building their career, they knew what they wanted and how to achieve it. The fall of the Iron Curtain, when they were at the beginning of their career, was a big incentive. Before that they were members of large ensembles with hardly any possibility to achieve their own independent profile. Before 1989 virtually all performances outside Bulgaria were taking place only in socialist countries. After 1989 entrepreneurs could bring them to the rest of the world. I had a head start, because through good fortune my cooperation with the Bisserov Sisters had already started in 1986.

### **Video example**

1. *Yani Yani*. Filmed and recorded (with external stereo microphone) by Kleikamp in the rain forest of Sarawak, Malaysia, on 10 July 2010, when the Bisserov Sisters were performing at the Rainforest Festival.

---

<sup>3</sup> “By now I think that most of the effect of those parallel seconds lies in the energy of the tonic.” (Mark van Tongerren, personal communication, e-mail, 20200810).

<sup>4</sup> Overtone music was another genre to focus on in the 1986 Pan Records business plan.

<sup>5</sup> Bulgarian two-part songs, Tuvan overtone songs, and Mediterranean songs of the tenors are all different. “But they have in common that these are special aspects of the psycho-acoustics of sound.” (Mark van Tongerren, personal communication, e-mail, 20200810).

<sup>6</sup> Bernard Lortat-Jacob published extensively on Sardinian *tenores*. For more on this subject, see his “Sardinian Chronicles” (University of Chicago Press, 1995), which is both very readable and informative.

---

### References

- Bukoureshliev, Michail (2000). *The Musical Folklore of Pirin*. Liner notes to CD Bisserov Sisters: Three Generations. Leiden: Pan Records, no. 2080.
- Krader, Barbara. (1969). "Bulgarian Folk Music Research." In: *Ethnomusicology*, Vol. 13, No. 2, Pp. 248-266.
- Kaufman, Nikolay. (1963) "Part-Singing in Bulgarian Folk Music." In: *Journal of the International Folk Music Council*, Pp. 48-49.
- Lloyd, A.L. (1994). *Folk Music of Bulgaria*. Liner notes to LP. London: Topic Records, TSCD905, 1964, (CD re-issue).
- Lortat-Jacob, Bernard. (1995). *Sardinian Chronicles*. Chicago: University of Chicago Press.
- Markoff, Irene. (1975). "Two-part Singing from the Razlog District of Southwestern Bulgaria." In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 7 Pp. 134-144.
- Rice, Timothy. (1980). "Aspects of Bulgarian Musical Thought." In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 12, Pp. 43-66.
- Swets, Wouter. (1990). *Liner notes to CD Bisserov Sisters: Music from the Pirin Mountains*. Leiden: Pan Records, no. 133.
- Stoin Elena. (1995). *Liner notes to CD Sestri Bisserovi: Pirin Wedding and Ritual Songs*. Leiden: Pan Records, no.7005.
- Tongeren, Mark C. (2004) *Overtone Singing. Physics and Metaphysics of Harmonics in East and West*. Amsterdam: Fusica, 2nd ed. (rev.).

სურათი 1. დები ბისეროვები, კუჩინგი, სარავაკი, 11 ივლისი, 2010 წელი. ფოტო: ბერნარდ კლაიკამპი.

Figure 1. The Bisserov Sisters, Kuching, Sarawak, 11 July 2010. Photo by Bernard Kleikamp.



**მრგვალი მაგიდა: ტრადიციული მუსიკა და თანამედროვე საზოგადოება  
სამყვანი თაონა ლომსაძე**

**ნამყვანმა ისაუბრა** გლობალიზაციით გამოწვეული საცხოვრებელი ადგილისა და გარემოს მკვეთრი ცვლილებების გამო თანამედროვე საზოგადოებაში ტრადიციული მუსიკის ფუნქციონირების ახალი ფორმების/ხერხების გაჩენის შესახებ. მან აღნიშნა, რომ ეს ფორმები ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესის შედეგად შეიქმნა და ფოლკლორული მუსიკის სხვადასხვაგვარი მანიფესტაციის არსებობა გამოიწვია. მუსიკის განახლების პროცესის შესწავლაში ერთ-ერთი პიონერი, ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგი თამარა ლივინგსტონი ამ მოვლენის შემდგენიარ განსაზღვრებას გეთავაზობს: „მუსიკის განახლების მოძრაობა წარმოადგენს ნებისმიერ სოციალურ მოძრაობას, რომელიც მიზნად ისახავს იმ მუსიკალური ტრადიციების აღდგენასა (რესტავრაციას) და შენახვას, რომელსაც თანდათანობით დაკარგვის ან სამუდამოდ წარსულში გაქრობის საფრთხე ემუქრება. თუმცა უნდა ითქვას, რომ არსებობენ კულტურები, რომლებიც მუსიკალურ-ფოლკლორული ტრადიციის უწყვეტი განვითარების გამო ტრადიციის აღდგენის აუცილებლობის წინაშე არ დგანან, მაგრამ ამ ტრადიციის შენახვის, და შესაბამისად, მისი დაკარგვის საფრთხის თავიდან აცილების პროცესს ბოლო ათწლეულების მანძილზე განსაკუთრებით აქტიურად აწარმოებენ. ქართული ფოლკლორული მუსიკაც ერთ-ერთი მათგანია.

როგორც ქეროლან ბითელი და ჯუნიფერ ჰილი აცხადებენ: „განახლების ყოველი შემთხვევა რაიმე სახის ტრანსფორმაციას ან ინოვაციას იწვევს, იქნება ეს ახალი მუსიკალური სტილი, გადაცემისა და შესრულების ახალი მეთოდები, ახალი ფუნქციები და მნიშვნელობები, თუ თუნდაც ახალი მუსიკალური (სუბ)კულტურა“ (2010).

არსებობს ახლადშექმნილი მუსიკალური სტილები, რომლებიც თანამედროვე მუსიკას თანამედროვე მუსიკალურ გამოხატვასთან აერთიანებს და, ამგვარად, მოარგებს მას თანამედროვე საზოგადოების მოთხოვნებს. ამავე დროს, ტრადიციული მუსიკა განაგრძობს განვითარებას სოფლად, თუმცა მისი გამოხატვის ფორმები მჭიდროდ არის დაკავშირებული თანამედროვე მსოფლიოს მიერ შემოთავაზებულ ტენდენციებთან. ამგვარად, სოფლად შეაღწია ახალმა მოვლენამ, როგორცაა ფოლკ-ტურიზმი. როგორც ვიცით, საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში ჯერ კიდევ არსებობობენ სიმღერის ოსტატები ან მომღერალი ოჯახები, რომლებიც მასპინძლობენ ფოლკლორულ ტურებს (უცხოელების ან ქართველების მიერ ორგანიზებულს), რომლებშიც, ძირითადად, ქართული ტრადიციული მუსიკის შესწავლით დაინტერესებული უცხოელები იღებენ მონაწილეობას. ნამყვანმა მაგალითად მოიტანა მომღერალი სოფელი ლახუმი, რომელიც უკვე კარგადაა ცნობილი უცხოელი ტურისტებისთვის დები ჩამგელიანების ოჯახის მიერ დაწყებული საქმიანობის წყალობით, რომელშიც დღეს მთელი სოფელი მონაწილეობს.

ფოლკლორული მუსიკის განახლების ზემოაღნიშნულ თავისებურებებს თუ გავითვალისწინებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქართული ხალხური მუსიკა განახლების პროცესის შედეგად სამი ძირითადი სახით წარმოგვიდგება. ესენია: სასცენო ფოლკლორი, ფოლკლორული ელფერის მქონე თანამედროვე საავტორო ნიმუშები, ე.წ. „ფსევდო-ფოლკლორი“ (კოტრიკაძე, 2019), რომელსაც ჩვენ „პოპ-ფოლკის“ სახელწოდების ქვეშ ვაერთიანებთ და ქართული ფოლკ-ფიუჯენ მუსიკა, რომელიც ტრადიციული მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის მიმდინარეობების (ჯაზი, როკი, პოპი, ელექტრონული მუსიკა და ა.შ.) სინთეზის შედეგად შექმნილ მუსიკალურ ერთეულს წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს უკანასკნელი ყველაზე დიდი სტილური მრავალფეროვნებით ხასიათდება.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ კოვიდ-19-ის პანდემიის პირობებში საქართველოში, ისევე, როგორც ყველგან სხვაგან, ტრადიციული მუსიკა, ნაწილობრივ, ონლაინ ფორ-

მატში გადავიდა და შეიქმნა მისი მანიფესტაციის სხვადასხვა გზა ონლაინ პლატფორმების საშუალებით: მაგალითად, ონლაინ კონცერტები, გუნდის რეპეტიციები, სასწავლო სესიები და ონლაინ სადღესასწაულო შეკრებების დროს სიმღერაც კი. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით გავრცელებული იყო პანდემიის დასაწყისში.

მრგვალი მაგიდის განხილვის საგანი იქნება ტრადიციის მატარებლების, მუსიკოსების, ეთნომუსიკოლოგების პერსპექტივიდან დანახული თანამედროვე გამოწვევები თუ სარგებლობა, რაც ტრადიციულ მუსიკას მოაქვს, შესაბამისად, ჩვენ ვეცდებით, დისკუსია შედგეს იმ ადამიანებს შორის, ვინც სხვადასხვა როლს ასრულებენ ტრადიციული მუსიკის ფუნქციონირების პროცესში და ასე შევუწყობთ ხელი მომავალ დიალოგს მათ შორის.

მრგვალი მაგიდის თემა უშუალოდ უკავშირდება თანამედროვე საზოგადოებაში ტრადიციული მუსიკის ფუნქციონირების პრობლემატიკას COVID-19-ის გამოჩენის პირობებში, შესაბამისად ეს უკანასკნელი საკითხი, ასევე, იქნება მრგვალი მაგიდის მსჯელობის ერთ-ერთი საგანი.

მან მსმენელებს მოასმენინა ფრაგმენტები ფოლკფოიუჟენის რამდენიმე ნიმუშიდან: დავით მაღაზონიას კომპოზიცია ანსამბლი „ირიას“ შესრულებით, ანსამბლ „კახაბერ და ხანუმების“ „ცანგალა და გოგონა“, ილუშა ცინაძის „დავითარები მთათაო“.

### **მრგვალი მაგიდის თემატიკამ დიდი ინტერესი გამოიწვია დისკუსიის მონაწილეებში.**

**იოსებ ჟორდანიამ (ავსტრალია/საქართველო)** აღნიშნა, რომ მსოფლიოს მუსიკოსები გააერთიანა მუსიკის ჩამწერმა საშუალებებმა. ქართველი, ისევე, როგორც რუსი და დასავლელი ეთნომუსიკოლოგების აზრით, ფოლკლორის ოქროს ხანა იყო 1920-30-იანი წლები, როცა არაჩვეულებრივი მომღერლები იყვნენ და როცა დაიწყო მათი ჩანერა თავიდან ფონოგრაფის, შემდეგ კი მაგნოტოფონის საშუალებით. მაგალითად, კორსიკელების აზრით, შალიაპინი იყო ყველაზე დიდი რუსი მომღერალი, ხოლო ქართველების უდიდესი მომღერალი იყო ვანო სარაჯიშვილი. იგივე უნდა ითქვას კარუბოზე, რომელმაც დროს გაასწრო და რომელიც ცნობილი გახდა მისი ჩანაწერების მეშვეობით, თუმცა მისი თანამედროვე არაერთი დიდი მომღერლის სახელია დავინწყებული. მაგალითად, როცა 1907 წელს დიდი ქართველი მოღვაწე ილია ჭავჭავაძე მოკლეს, მეორე დღეს თბილისმა არაფერი იცოდა ამის შესახებ.

ბევრი რამ იცვლება. დღეს მიმდინარეობს დისკუსია, საჭიროა თუ არა ფოლკლორის საერთაშორისო ენაზე თარგმნა — ქართული ფოლკლორი უნდა იყოს ავთენტიკური, თუ საჭიროა მისი ახლებურად სიმღერა.

მაგალითად, დღევანდელი ფლამენკო, დაახლოებით მე-1870-იან წლებში შეიქმნა, მაგრამ არავინ იცის, როგორი იყო რეალური ფლამენკო — თანამედროვე ფლამენკო ეს არის ესპანური მუსიკის გადათარგმნა საერთაშორისო ენაზე. დღეს მსოფლიოს პროგრესი და ტექნოლოგია გვაერთიანებს ასე, რომ დღეს ჩვენ ლატვიელების, ესტონელების, პორტუგალიელების მსგავსი პრობლემები გვაქვს.

**თამაზ გაბისონიას (საქართველო)** აზრით, ფოლკლორში მთავარია, როგორი დამოკიდებულება აქვს ამ მუსიკისადმი შემსრულებელს და არა მუსიკალური პოლიტიკა და გამოთქვა მოსაზრება, შეიქმნას სამეცნიერო საერთაშორისო პორტალი, სადაც ყველა მეცნიერს ექნება საშუალება მოკლედ გამოხატოს თავისი იდეა თუ მოსაზრება.

**ნინო ცაციაშვილმა (ავსტრალია/საქართველო)** გაიხსენა მის მიერ მეღბურნის მონაშის უნივერსიტეტში ჯაზის სწავლების დასაწყისი პერიოდი, როცა აღმოაჩინა, რომ აფრო-ამრიკულ ჯაზში უკვე შეუძლებელია გამიჯნო მისი აფრიკული ფესვები და ევროპული ელემენტები. მაგრამ როცა გაეცნო ქართულ ანსამბლ „შინ“-ს, მათ შესრულებაში დედა-კულტურა ანუ ქართული ფოლკლორი უფრო ავტონომიურია, არ თმობს თავის პოზიციებს და მისი ამოცნობა ძნელი არ არის.



ამავე დროს, კახური სუფრული ბურდონული სიმღერაც სინთეზის შედეგია, მაგრამ დღეს მასში შეუძლებელია რაიმე არაქართულის კვალის აღმოჩენა. ასევე, სინთეზის ნიმუშია ქალაქური დუდუქის მუსიკა, განსაკუთრებით, მრავალხმიანი სიმღერები.

**რუსუდან წურნუშიამ (საქართველო)** მოკლე კომენტარი გააკეთა და აღნიშნა, რომ ნინო ციციშვილმა გამოიკვლია კახური სიმღერისა და ინდოევროპული მუსიკალური სტილის სინთეზის საკითხი, მაგრამ ეს მრავალი ათასწლეულის წინათ იყო. ამიტომ ბენე-ბრიჯია, რომ დღეს, ტრადიციული ქართული სიმღერისა და დასავლური პოპ მუსიკის ახალი სინთეზის პირობებში ძალიან ადვილია ამ სინთეზის შემადგენლების გამიჯვნა. ხალხათ, ევოლუციის შედეგად შესაძლებელია მომავლაში რაღაც ახალი მივიღოთ, მაგრამ ეს ძალიან შორეული პერსპექტივის საქმეა.

**ულრის მორგენშტერნმა (ავსტრია)** აღნიშნა, რომ ტრადიციული მუსიკას თანამედროვე საზოგადოებაში სხვადასხვა ფუნქცია აქვს. ავსტრიული გამოცდილება გვეუბნება, რომ ძალიან დიდ როლს ასრულებს მედია, განსაკუთრებით პანდემიის პერიოდში. მან ხაზი გაუსვა სხვადასხვა საშუალებებს — სანოტო ჩანაწერებმა, ჩამწერი საშუალებების გაჩენამ, სხვადასხვა საკრავის შემოსვლამ დიდი გავლენა მოახდინა ზეპირ შემსრულებლობაზე.

**ყანა პარტლასმა (ესტონეთი)** ყურადღება გაამახვილა ტერმინოლოგიურ საკითხზე, რადგან მიაჩნია, რომ ტერმინი შესაძლებლობას იძლევა ყველასთვის გასაგები გახადოს იდეის არსი. მან აღნიშნა, რომ განხილული საკითხის ტერმინოლოგიური განსაზღვრის მიმართულებით განსხვავებული მიდგომები არსებობს. ამათგან, მეცნიერის აზრით, ინგრიდ აკესონის მიერ თანამედროვე ფოლკლორში გამოყოფილი სამი მიმართულება: Revitalization, Reshaping და Redoing - გაცოცხლება, ფორმის ხელახალი მიცემა და ხელახალი გაკეთება კარგად მიესადაგება ლომსაძის მიერ განხილულ სამ ფორმას და შეიძლებოდა ამ ფორმების აკესონის ტერმინებით დეფინირება. მეცნიერის აზრით, ლომსაძის მიერ წარმოდგენილი ტერმინოლოგია კი შესაძლოა, ყველასათვის გასაგები არ იყოს და ის მეტი სიცხადის შეტანას საჭიროებს.

**ათონა ლომსაძემ** უპასუხა, რომ რევიტალიზაცია, ხელახალი ფორმის მიცემა და ხელახალი გაკეთება წარმოადგენს პროცესებს, რომლებსაც ახალგაზრდა მეცნიერის მიერ შერჩეული „მუსიკის განახლების“ (Music Revival) ქოლგა-ტერმინი თავის თავში აერთიანებს. ლომსაძის მიერ განხილული სამი ფორმა (სასცენო ფოლკლორი, პოპ-ფოლკი და ფოლკ-ფიუჟენი) კი სწორედ ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების ამ მასშტაბურ პროცესში გამოვლენილი ახალი მუსიკალური სტილები თუ მიმართულებებია. შესაბამისად, აკესონის ტერმინებით მათი დეფინირება შეუძლებელია. აქვე, მეცნიერმა აღნიშნა, რომ გასათვალისწინებელია, რომ მის მიერ შემუშავებული ტერმინოლოგია არაა უნივერსალური, არამედ მთლიანად ქართულ ფოლკლორზეა მორგებული და ის ზუსტად პასუხობს, იმას, რაც ქართულ ფოლკლორში ხდება.

**მარიო მორელიმ (კანადა)** დასვა შეკითხვა: რა განაპირობებს ანსამბლ „მანდილის“ ასეთ დიდ წარმატებას და ინვეს დიდ ინტერესს ქრთელი კულტურისადმი — მის ვიდეოს მილიონზე მეტი ნახვა აქვს, რაც უთუოდ გასაკვირია, განსაკუთრებით ფოლკლ რული ანსამბლისათვის.

**თონამ ლომსაძემ** განმარტა, რომ „მანდილი“ არაორდინარული ანსამბლია, მათმა პირველმა სელფმა დიდი მოწონება დაიმსახურა — ისინი ჩვეულებრივი ახალგაზრდა გოგონები არიან, რომლებიც ქალაქიდან მოშორებით გზაზე მოდიან და მღერაინ — სხვათა შორის, არცთუ ცუდად. როგორც ჩანს, მნახველები მიიზიდა უშუალოდ, ხალისიანმა სიმღერამ, ქართველ მამაკაცთა ჩვეული ანსამბლებისაგან განსხვავებულმა ვიზუალმა. შემდეგ მათ გამოეხმაურა უკრაინელი პროდუქტორი, რომელიც ერთსა და იმავე დროს, ურჩევს მათ რეპერტუარს და არის რეჟისორიც. მან მარკეტინგულად კარგად შეფუთა პროდუქტი, რამაც ანსამბლის პოპულარობა განაპირობა. მე მათ შეეხვდი ესტონეთში, ფესტივალზე, სადაც მენეჯერად ვმუშაობდი, მქონდა საშუალება გავცნობოდი მათ —

ესენი იყვნენ ცოცხალი, ბედნიერი, ძალიან პოზიტიური ახალგაზრდები, ისინი თანამედროვე სამყაროს ნაწილი არიან, ოღონდ საქართველოდან. ფაქტობრივად, ქართული ფოლკლორის ისეთი დიდი ცოდნა არც აქვთ, როგორც სხვა ფოლკლორული ანსამბლები მომღერლებს და, ძირითადად, უცხოელ მსმენელებში აქვთ წარმატება.

**მიგუელ ანჯელ სანტელა (ვენესუელა-ნიდერლანდები)** შეეხო ტრადიციულ მუსიკაში ექსპერიმენტირების საკითხს. მისი აზრით, ჩვენ ზუნდა გავითვალისწინოთ დროის ფაქტორი — ეს დროში შემჭიდროებული კი არა, დროში განვლილი პროცესია, იგი უსასრულოდ გრძელდება, სანამ ხალხს სურვილი აქვს ეს აკეთოს. რალაც ახალი რომ შექმნა, ამას სპეციფიკური ნიჭი ესაჭიროება, ეს არის ნაბიჯი წინ. არის კიდევ ერთი — კომერციალიზაციის საკითხი, ტრიო „მანდილის“ მაგალითი ძალიან საინტერესოა, ეს არის ერთგვარი გადახრა ერთი და იმავე ნაკადიდან, ეს არის ჟანრის ხანგრძლივი ევოლუცია და დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად უნდა და ხანგრძლივად მოუნდება ხალხს ამის კეთება.

**რიტის ამბრაზევიჩისმა (ლიეტუვა)** თავის ქვეყანაში არსებული მდგომარეობა გაიხსენა და აღნიშნა, რომ ისიც ემხრობა აკესონის ტერმინოლოგიას, თუმცა მას მიაჩნია, რომ თეონა ლომსაძის დასახელებული ტერმინოლოგია სასცენო ფოლკლორთან და ფიუჟენთან დაკავშირებით მართებულია. იგი პოპ-ფოლკლორსაც შეიყვანდა ფიუჟენში, რადგან მათ შორის განსხვავებას ვერ ხედავს. მან, ასევე, გაიხსენა საბჭოთა პერიოდში არსებული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები, რომელთა წარმოდგენებიც თავისებურ ფიუჟენს წარმოადგენდა. ასევე, მაგალითად, დისკუსიის საგანია, რას ვუნდობდით იმ შემთხვევაში, როცა კომპოზიტორი იყენებს აკადემიურ გუნდში ტრადიციული მუსიკის გამოყენებას.. ჩვენთან უფრო შორს წავიდნენ — ამას ბალტიურ მუსიკას ეძახიან — ბალტიის ხალხები ქრისტიანობამდე ბუნებას სცემდნენ თაყვანს, დღეს ელექტრონულ მუსიკის საშუალებით მუსიკოსები გადმოსცემენ ბუნების ხმებს — ფოთლების შრიალს, წყლის ხმაურს და ა.შ. და მიუხედავად იმისა, რომ ამ მუსიკას ტრადიციულთან არავითარი კავშირი არ აქვს, ამას მაინც ტრადიციულ მუსიკას უწოდებენ.

**თეონა ლომსაძემ** მოკლედ განმარტა, რა განსხვავებას ხედავს ფოლკ-ფიუჟენსა და პოპ-ფოლკს შორის. მისი აზრით, ეს უკანასკნელი შექმნილია ხალხური მუსიკის ელემენტებისგან, მაგრამ იგი უფრო მარტივი და დემოკრატიულია, ტექსტი — ძალიან სტანდარტიზებული, მას ჰყავს ერთი გმირი — ახალგაზრდა კაცი, გამოხატავს მშობლიური მხარის სიყვარულს... მიუხედავად ქართული ფოლკლორის დიალექტების მრავალფეროვნებისა, აქვს ძალიან ლიმიტირებული ინტონაციური სამყარო — ძირითადად, აგებულია აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სიმღერებზე. ეს არ არის დასავლური პოპ-მუსიკა, მაგრამ მუსიკალური მახასიათებლები იგივე აქვს, რაც დასავლურ პოპს, იგი ძალიან პოპულარულია, მას ხალხი სიამოვნებით უსმენს, ჩემი აზრით, ეს ტერმინი კარგად გამოხატავს ამ მუსიკის ხასიათს. ჭმისგან განსხვავებით, ფოლკ-ფიუჟენში არის მკაფიოდ გამოკვეთილი ფოლკლორული ელემენტები, რომლებიც შერწყმულია თანამედროვე დასავლური მუსიკის სხვადასხვა სტილთან, როკთან, ჯაზთან და სხვ.

**გორდანა ბლაგოვიჩმა (სერბეთი)** აღნიშნა, რომ მსგავსი კვლევა ჩატარა სერბეთში და ბებიებმა ძალიან კარგად მიიღეს ფოლკ-ფიუჟენი — დღეს ახალგაზრდები ჩვენს სიმღერებს ასე მღერიანო, მაგრამ რიგორისტმა ეთნომუსიკოლოგებმა დაგმეს და ტრადიციიდან გადახვევად ჩათვალეს. მე ვიზიარებ იმ აზრს, რომ მუსიკა შიგნით ყველას თავისი აქვს და დავესესხები ბატონ იოსებს ჟორდანიას, რომ როცა მუსიკის ჩანერა იწყება, ყველას უნდა რალაც თავისი შეიტანოს მასში.

**მრგვალი მაგიდის დასასრულს წამყვანმა, თეონა ლომსაძემ მადლობა გადაუხადა მონაწილეებს, რომელთაც, თავის მხრიდან, მასაც გადაუხადეს მადლობა და გამოხატეს კმაყოფილება საინტერესო დისკუსიის გამო.**

---

**ROUND TABLE: TRADITIONAL MUSIC AND CONTEMPORARY SOCIETY**  
**SPEAKER: TEONA LOMSADZE**

**The speaker** shortly described the dramatic changes in the habitat and environment caused by globalization which gave rise to new forms and ways of functioning traditional music in present-day society. These forms emerged as a result of the folk music revival process and created various manifestations of folk music existence in contemporary circumstances. She said: “There are many definitions of music revival, but I would recall the definition given by one of the pioneers, Tamara Livingston, that “any social movement with the goal of restoring and preserving a musical tradition which is believed to be disappearing or completely relegated to the past” can be called music revival (Livingston, 1999: 68). But I would add that there are cultures characterized by continuous development of folk music traditions, where these traditions have never been in urgent need of restoration, but during the last decades, special attention has been paid to the preservation and dissemination of them, which makes these musical cultures part of the universal music revival process. Georgian folk culture is definitely one of them.

If we talk about the current state of Georgian folk music existence, we can say that the folk music revival process was greatly encouraged by the fact that Georgian traditional polyphony was recognized by UNESCO as part of the ‘Intangible Cultural Heritage of Humanity’ (2001). It caused a significant increase in government involvement in traditional music protection and dissemination processes in the whole country, mainly activities realized through the Folklore State Center of Georgia. I would be quite objective if I say that since 2002 our symposia also played an important role in increasing awareness about Georgian traditional polyphony, not only in Georgia but around the world, as lots of scholarly as well as musical collaborations of Georgians and foreigners were born through connections made via the symposium.

Within the music revival, there are also newly emerged musical styles combining traditional music with contemporary musical expressions and thus adapting it to the needs of modern society. As Caroline Bithell & Junifer Hill state: “Each instance of supposed revival results in some sort of transformation or innovation, whether it be a new musical style, new methods of transmission and performance, new functions and meanings, or even a new music (sub)culture”.

Thus, considering all the above-mentioned peculiarities it is not surprising that at present, the three main types of Georgian folk music revivals are: stage folklore, contemporary folk-flavoured music, sometimes referred to as “pseudo-folklore” (Kotrikadze, 2019), defined as “pop-folk” by us; and Georgian folk-fusion music, which includes musical pieces resulting from the synthesis of traditional and Western popular music (Jazz, Rock, Pop, Electronic music, etc.).

At the same time, Georgian traditional music continues to develop in rural areas, although forms of its representation are tightly connected with trends offered by the modern world. Thus, a new phenomenon, such as folk tourism has penetrated rural areas. As we know, there are some song masters or singing families in different regions of Georgia who are hosting folk tours (organized by foreign or Georgian entrepreneurs) of mostly foreigners interested in studying Georgian traditional music, providing them lessons as well as accommodation and food in their family guesthouses.

We should also mention that during the Covid-19 pandemic traditional music in Georgia, as elsewhere partially moved into an online format and different ways of its manifestations through online platforms were created: for instance, online concerts, choir rehearsals, teaching sessions and even singing during the online parties or feasts. The latter was especially common at the beginning

of lockdown and it became quite a trend for some time here.

The discussion of the round table will focus on the challenges or benefits that the contemporary environment, especially under the conditions of COVID-19, brings to traditional music, from the perspective of tradition bearers, musicians and ethnomusicologists attending our round table. Accordingly, let's initiate a discussion between the representatives of all different roles within traditional music and thus, encourage future dialogues".

She let the participants listen to the fragments from several samples of folk fusion: David Malazonia's composition performed by ensemble "Irao", "Tsangala da Gogona" performed by "Kakhaber and Khanumas", Ilusha Tsintsadze's "Daviarebi Mtatao".

**The themes of the Round Table evoked great interest among the participants of the discussion.**

**Joseph Zhordania (Australia/Georgia)** admitted that the music recording appliances united the musicians all over the world. He said: "Georgian as well as Russian and western musicologists agree that the Gold Age of folklore falls on the 1920-30s when fabulous singers performed and when their performances were first recorded using phonographs at the beginning and later on tape-recorders. For example, the Corsicans think that Shaliapin was the greatest Russian singer and Vano Sarajishvili – was the greatest Georgian singer. The same can be said about Caruso who was ahead of time and became famous due to his recordings, though many of his contemporary great singers' names are lost forever. For example, when in 1907 a great Georgian public figure Ilia Chavchavadze was killed only few knew about it in Tbilisi the next day.

Many things change. Today we are discussing whether it is necessary to translate folklore into an international language - Should Georgian folklore be authentic or is it necessary to sing it in a new manner?

For example, Flamenco, as we know it today, was created in the 1870s and no one knows what the real Flamenco was like – the present-day Flamenco is a translation of Spanish music into an international language. Nowadays the world progress and technologies unite us, so today we have the same problems as Latvians, Estonians, Portuguese".

**Tamaz Gabisonia (Georgia)** stressed that the main thing in folklore was the attitude of the performer to the music performed and not politics and suggested to found an international scientific portal where every scientist would be able to briefly present his/her ideas and position.

**Nino Tsitsishvili (Australia-Georgia)** recalled the period when she began to study jazz at Melbourne Monash university and discovered that it was already impossible to separate African roots and European elements in Afro-American jazz. Though when she got acquainted with a Georgian ensemble "Shin" she saw that in their performance mother culture or Georgian folklore was more autonomous, kept its positions and it was not difficult to recognize it.

At the same time, the Kakhetian bourdon song *supruli* was also a product of a synthesis though nowadays it is impossible to discover any non-Georgian traces in it. Similarly, urban *duduki* music, especially polyphonic songs are results of a synthesis.

**Rusudan Tsurtsunia (Georgia)** made a brief comment and added that Nino Tsitsishvili studied the issue of synthesis of the Kakhetian song and Indo-European musical style, though it happened thousands of years ago. She added: "It is natural that at present when we witness a new synthesis of the traditional Georgian song and Western pop music, it is quite easy to separate the constituents of such synthesis. It is possible that as a result of evolution we will receive something new in the future. Though now it seems to be a rather far perspective".

**Ulrich Morgenstern (Austria)** noted that traditional music has various functions in present-day society. The Austrian experience shows that the media, especially during the period of the pandemic plays a very important role. He stressed that various means – notation, the invention of recording appliances, and the introduction of different instruments greatly influenced verbal performances.

**Zhanna Partlas (Estonia)** draw attention to the issue of terminology as terminology always enabled us to make the essence of an idea clear to everyone. She points out that there exist different attitudes to the terminological definition of the issue under discussion. There are three definitions in contemporary folklore which are formulated by Ingrid Akesson, namely Revitalization, Reshaping and Redoing, and they perfectly correspond to the three forms discussed by Lomsadze and Partlas thinks it possible to use these terms while defining those terms. According to her the terminology introduced by Lomsadze could not be clear to everybody and needed more precision.

In **Teona Lomsadze's** answer it is stressed that Revitalization, Reshaping and Redoing are the processes which are united under the umbrella term “Music Revival” selected by her. Three forms discussed by Lomsadze (stage folklore, Pop-folk and folk-fusion) are new musical styles or directions revealed within the large-scale process of revival of Georgian folklore music. Therefore, it is impossible to define them using Akesson’s terms. The scientist also noted that the terminology suggested by her is not universal but is fitted to Georgian folklore and perfectly reflects the processes undergoing in Georgian folklore.

**Mario Morelli (Canada)** had a question concerning reasons for the fabulous success of the ensemble “Mandili” which evoked a serious interest in Georgian culture since their videos have more than one million watches which as Mr Morelli thought was surprising, especially for a folklore ensemble.

**Teona Lomsadze** explained that “‘Mandili’ is not an ordinary ensemble, their first video was much liked – they are ordinary young girls who walk along the road in the country and sing, not badly at that. It seems that the audience is attracted by their frankness, cheerful singing, the visual which is different from that of Georgian men’s ensembles. Later a Ukrainian producer contacted them and now he forms their repertoire and is their producer at the same time. He made appropriate marketing moves which determined the popularity of the ensemble. T. Lomsadze met them in Estonia at the festival where she worked as a manager and had an opportunity to acquaint them. As she says they are live, happy, very positive young persons; they are a part of the contemporary world, though they are from Georgia. It is true that they do not have such an in-depth knowledge of Georgian folklore as other folklore ensembles and singers have and, mainly, are popular with foreign listeners”.

**Miguel Angel Santacla (Venezuela-Netherlands)** talked about experimenting with traditional music. According to him we have to consider the factor of time – it is not a process tightened in time but a process protracted in time; it continues endlessly if people want to do it. A specific talent is necessary to create something new, it is a step forward. There is one more issue- namely, commercialization; the example of “Mandili” is very interesting. As Miguel Angel Santacla thinks, it is a kind of deviation from the same stream, it is a long evolution of the genre and depends on how much and how long people would like to do it.

**Rytis Ambrazevicius (Lietuva)** recalling the situation in his country admits that he too prefers Akesson’s terminology though he thinks that the terminology offered by Teona Lomsadze regarding stage folklore and fusion is valid. He would include pop-folk into fusion as well because

he sees no difference between them. He also recalled the ensembles of folk songs and dances which existed during the Soviet period and said that their performances were a kind of fusion. And, for example, it is often discussed how we can characterize such cases when composers use traditional music in academic choirs. He said that they had gone further in their country and called it Baltic music – the Baltic people before they were converted to Christianity used to worship nature, at present musicians try to imitate nature sounds – the rustling of the leaves, burbling of the stream, etc. by mean of electronic music and though this music has nothing in common with traditional music, it is still called traditional.

**Teona Lomsadze** briefly explained the difference between fusion and pop-folk. According to her the latter consists of the folk music elements but is simpler and more democratic, texts are standardized, and there is one hero – a young man who demonstrates his love for his home country ... Despite the variety of Georgian folklore dialects, its intonation world is rather limited – it is mainly, built on songs of the East highlands of Georgia. It is not western pop music though its musical characteristics are the same as those of Western pop, it is very popular, people enjoy it and the term perfectly expresses the character of this music. In difference to it, in folk fusion, distinctly given folklore elements are combined with various styles of contemporary western music – rock, jazz, etc.

**Gordana Blagoevich (Serbia)** spoke about the analogical research carried out by her in Serbia and noted that the grandparents' generation received folk fusion very positively – they admitted that the young sing these songs in exactly that manner, but the rigorist musicologists denounced it and thought it was a deviation from the tradition. G. Blagoevich shared the opinion that everyone carries his/her music inside and agreed with Mr Zhordania that when recording starts everyone wants to make his/her own contribution to it.

**At the end of the Round Table, the speaker Teona Lomsadze thanked the participants and they on their part thanked her for the interesting discussion.**

**ავტორების შესახებ**  
(კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

**CONTRIBUTORS**  
(In the order of appearance in the volume)

**დაივარაჩიუნაიტე-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)

**მეთიუ ნაითი**, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგიის სასესიო ინსტრუქტორი ვინიპეგში (კანადა)

[matthew.e.knight@gmail.com](mailto:matthew.e.knight@gmail.com)

**Matthew Knight**, PhD candidate at the University of Illinois, and a sessional instructor in ethnomusicology in Winnipeg (Canada)

**თემურ ტუნაძე**, ისტორიის დოქტორი, ეთნოლოგი. საქართველოს საპატრიარქოს წმინდა ტბელ აბუსერისძის სახელობის სასწავლო უნივერსიტეტის პროფესორი. აჭარის კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სააგენტოს თანამშრომელი. (საქართველო)

[tunadze@gmail.com](mailto:tunadze@gmail.com)

**Temur Tunadze**, Doctor of History, Ethnologist. Professor of St. Tbeli Abuseridze University of the Georgian Patriarchy. Employee of the Ajara Cultural Heritage Protection Agency. (Georgia)

**გორდანა ბლაგოევიჩი**, ფილოსოფიის დოქტორი, სერბეთის მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი (სერბეთი)

[gblagojevic@hotmail.com](mailto:gblagojevic@hotmail.com)

**Gordana Blagojevic, PhD**, Senior Research Associate at the Institute of Ethnography of the Serbian Academy of Sciences and Arts (Serbia)

**ემი ოკადა**, ეთნომუსიკოლოგი, ტოკიოს ხელოვნების უნივერსიტეტის მუსიკოლოგიის დოქტორი (2010). ოსაკას ეთნოლოგიის ეროვნული მუზეუმის ჰუმანიტარული მეცნიერებების განყოფილების ასოცირებული პროფესორი. (იაპონია)

[okadaemy@gmail.com](mailto:okadaemy@gmail.com)

**Emi Okada**, Ethnomusicologist, PhD in musicology from the Tokyo University of the Arts (2010). Associate Professor of Department of Advanced Human Sciences at National Museum of Ethnology, Osaka. (Japan)

**ჰელენ რისი**, ეთნომუსიკოლოგი, პროფესორი და კალიფორნიის უნივერსიტეტის (UCLA) მსოფლიო მუსიკის ცენტრის დირექტორი. მისი კვლევის ობიექტია სამხრეთ-დასავლეთ ჩინეთის ტრადიციული მუსიკა. (აშშ)

[hrees@ucla.edu](mailto:hrees@ucla.edu)

**Helen Rees**, professor of ethnomusicology and director of the World Music Center at UCLA. Her research specialty is traditional music of southwest China. (USA)

**ანდრეა კუზმიჩი**, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი (კანადა)

**Andrea Kuzmich**, Ph.D in Ethnomusicology (Canada)

[singinkuz@gmail.com](mailto:singinkuz@gmail.com)

**ნატალია ზუმბაძე**, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მიმართულების ხელმძღვანელი (საქართველო)

**Natalia Zumbadze**, Doctor of Musicology, Head of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

[natalia.zumbadze@tsc.edu.ge](mailto:natalia.zumbadze@tsc.edu.ge)

**რიტის ამბრაზევიჩიუსი**, დაამთავრა ვილნიუსის უნივერსიტეტის ფიზიკის ფაკულტეტი და სადოქტორო დისერტაცია დაიცვა ლიტვის მუსიკისა და თეატრის აკადემიაში. მისი სამეცნიერო კვლევის სფეროებია: ეთნომუსიკოლოგია, მუსიკა, მეტყველების აკუსტიკა და მუსიკის შემეცნება. (ლიეტუვა)

**Rytis Ambrazevičius**, has graduated as physicist from Vilnius University and he received his PhD from the Lithuanian Academy of Music and Theatre. His research interests include ethnomusicology, music and speech acoustics, and music cognition (Lithuania)

[rytisamb@gmail.com](mailto:rytisamb@gmail.com)

**მარიო მორელი**, მუსიკოსი, მკვლევარი, ხმის რეჟისორი და ეთნომუსიკოლოგი, ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრანტი ორკის უნივერსიტეტში (კანადა)

**Mario Morello**, Musician, researcher, arranger, and ethnomusicologist, Master student in Ethnomusicology at York University (Canada)

[mariomorello.mail@gmail.com](mailto:mariomorello.mail@gmail.com)

**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)

**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)

[ashkannazari01@gmail.com](mailto:ashkannazari01@gmail.com)

**დავით შულღიაშვილი**, მუსიკოლოგიის დოქტორი, საეკლესიო მუსიკის სპეციალისტი, ეთნომუსიკოლოგი (საქართველო)

**Davit Shugliashvili**, Doctor of Musicology, Specialist of Church Music, Ethnomusicologist, Associate Professor. Director of the Anchiskhati Ensemble (Georgia)

[davidshugliashvili@yahoo.com](mailto:davidshugliashvili@yahoo.com)

**ჯანგ შანი**, შანხაის კონსერვატორიის მაგისტრი ეთნომუსიკოლოგიაში. მისი კვლევის სფეროა ჩრდილოეთ ჩინეთისა და შიდა აზიის მომთაბარე ხალხების ჩასაბერი საკრავები. (ჩინეთი)

**Shan Zhang**, Master in Ethnomusicology at Shanghai Conservatory of Music. Focuses his fieldwork on the wind instruments of nomadic peoples of Northern China and Inner Asia. (China)

[achorripsis119@gmail.com](mailto:achorripsis119@gmail.com)



**ქსიანგკუნ ლიუ**, შანხაის კონსერვატორიის დოქტორანტი ეთნომუსიკოლოგიაში. ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს (ICTM) მუსიკალური საკრავების ჯგუფის წევრი. (ჩინეთი)

[achorripsis119@gmail.com](mailto:achorripsis119@gmail.com)

**ტიციანა პალანდრანი**, ეთნომუსიკოლოგი, პოეტი და პედაგოგი. აქვს ჰუმანიტარული და ფილოსოფიის ფაკულტეტის ხელოვნების მაგისტრის ხარისხი და სასარის მუსიკალური სკოლის ხარისხი ეთნომუსიკოლოგიაში. (იტალია)

[tiziana.palandrani@gmail.com](mailto:tiziana.palandrani@gmail.com)

**ჟანა პარტლასი**, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ესტონეთის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის ასოცირებული პროფესორი (ესტონეთი)

[zhanna@ema.edu.ee](mailto:zhanna@ema.edu.ee)

**ბრაიან ფაირლი**, უელსის უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრი. ნიუ იორკის უნივერსიტეტის დოქტორანტი. (აშშ)

[brian.fairley@gmail.com](mailto:brian.fairley@gmail.com)

**ჯილიან ფულტონ-მელანსონი**, იორკის უნივერსიტეტის სოციალური ანთროპოლოგი, ეთნომუსიკოლოგიის, შემსრულებლობისა და განათლების სფეროებში მუშაობის გამოცდილებით. (კანადა)

[jsfulton@ualberta.ca](mailto:jsfulton@ualberta.ca)

**გიორგი კრავიშვილი**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი ეთნომუსიკოლოგიაში (საქართველო)

[kravigio@gmail.com](mailto:kravigio@gmail.com)

**ნინო მახარაძე (†)**, ეთნომუსიკოლოგი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი. სხვადასხვა დროს იყო თბილისის კონსერვატორიისა და ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის მონვეული ლექტორი, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მეთოდისტი, ხალხური სიმღერისა და საკრავების მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომელი, ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების უნივერსიტეტის ფოლკლორის კომპლექსური კვლევის ლაბორატორიის მეცნიერ-თანამშრომელი, საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტროსა და გამოცდების ეროვნული ცენტრის მუსიკის ექსპერტი, მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ცენტრის ტრენერი. (საქართველო)

**Xiangkun Liu**, PhD Candidate in Ethnomusicology at Shanghai Conservatory of Music. Member of the Study Group on Musical Instruments of ICTM. (China)

**Tiziana Palandrani**, An ethnomusicologist, poet and teacher. Holds a Master's Degree in Art from the Faculty of Humanities and Philosophy, and a Degree in Ethnomusicology from the School of Music in Sassari (both degrees awarded with Honours, magna cum Laude). (Italy)

**Žanna Pärtlas**, Doctor of Musicology, Associate Professor of the Estonian Academy of Music and Theatre (Estonia)

**Brian Fairley**, M.A. in ethnomusicology from Wesleyan University, PhD candidate in Ethnomusicology at New York University. (USA)

**Jillian Fulton-Melanson**, is a social anthropologist at York University with a background in ethnomusicology, performance and education. (Canada)

**Giorgi Kraveishvili**, Doctoral student in Ethnomusicology at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

**Nino Makharadze (†)**, Ethnomusicologist, Doctor of Musicology, Professor at Ilia State University; at various times was an invited lecturer at Tbilisi State Conservatoire and Batumi Art University, a consultant at the Folklore State Centre, scholarly worker at the State Museum of Georgian Folk Song and Musical Instruments, scholarly worker at the Complex Research Laboratory of Ekvtime Takaishvili University of Culture and Art, a music expert for the Georgian Ministry of Education and National Examination Centre, a trainer at the National Centre for Teacher Professional Development. (Georgia)

**ევა ბანჰოლცერი**, პიანისტი, ვენის მუსიკალური სკოლის პედაგოგი. (ავსტრია)

[eva.banholzer@gmx.at](mailto:eva.banholzer@gmx.at)

**Eva C. Banholzer**, is a pianist and teacher at the Music school of Vienna. (Austria)

**ულრიხ მორგენშტერნი**, ფილოსოფიის დოქტორი სისტემურ მუსიკოლოგიაში, ვენის მუსიკისა და საშემსრულებლო ხელოვნების უნივერსიტეტის სრული პროფესორი. ფრანკფურტისა და კიოლნის უნივერსიტეტების მიწვეული პროფესორი (ავსტრია)

[morgenstern@mdw.ac.at](mailto:morgenstern@mdw.ac.at)

**Ulrich Morgenstern**, Ph.D. in Systematic Musicology, full Professor at the University of Music and Performing Arts Vienna (Austria)

**მეთუ არნდტი**, ფილოსოფიის დოქტორი, აიოვას უნივერსიტეტის მუსიკალური სკოლის მუსიკის თეორიის ასისტენტი-პროფესორი (აშშ)

[matthew-arndt@uiowa.edu](mailto:matthew-arndt@uiowa.edu)

**Matthew Arndt, PhD**, Assistant Professor of Music Theory at the University of Iowa School of Music (USA)

**თამარ ჩხეიძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიისა და გიორგი მთაწმინდელის სახ. გალობის უმაღლესი სასწავლებლის ასოცირებული პროფესორი, კონსერვატორიის ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურის უფროსი (საქართველო)

[tchkheidze69@gmail.com](mailto:tchkheidze69@gmail.com)

**Tamar Chkheidze**, Dr. of Arts, Associated Professor of Tbilisi State Conservatoire and Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant. Head of Quality Assurance Department of the Conservatoire (Georgia)

**ეკატერინე ყაზარაშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი საეკლესიო მუსიკოლოგიაში, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი, მუშაობს კონსერვატორიის საეკლესიო მუსიკის მიმართულების სპეციალისტად და გიორგი მთაწმინდელის სახელობის გალობის უნივერსიტეტის სასწავლო პროცესის მართვის სამსახურის უფროსად (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)

**იოსებ ჟორდანია**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მელბურნის 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)

**ნინო ციციშვილი**, ეთნომუსიკოლოგი, შემსრულებელი, გუნდის ხელმძღვანელი და მუსიკის არანჟირების ავტორი, მელბურნის უნივერსიტეტის საპატიო მკვლევარი და მელბურნის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ქართული გუნდის ხელმძღვანელი (ავსტრალია/საქართველო)

[ninotsitsi@yahoo.com.au](mailto:ninotsitsi@yahoo.com.au)

**Nino Tsitsishvili**, ethnomusicologist, performer, choir director and arranger from Melbourne, Australia. An Honorary Research Fellow at the University of Melbourne and Director of the Georgian Choir at Melbourne Polytechnic (Australia/Georgia)

**თეონა ლომსაძე**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი ეთნომუსიკოლოგიაში, ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის სპეციალისტი (საქართველო)

[teona.lomsadze@tsc.edu.ge](mailto:teona.lomsadze@tsc.edu.ge)

**მიგელ ანხელ სანტაელა**, მუსიკის მაგისტრის ხარისხი მიიღო როტერდამის სახელოვნებო უნივერსიტეტში, ნიდერლანდები. არის როტერდამში ვოკალური ჯაზ ჯგუფის „კაფეინი“ დამაარსებელი და დირიჟორი. (ვენესუელა/ნიდერლანდები)

[miguel@masantae.com](mailto:miguel@masantae.com)

**იანიკ ვეი**, ლუცერნის გამოყენებითი მეცნიერებებისა და ხელოვნების მუსიკალური განათლების კვლევის ცენტრის მუსიკოლოგი, ხელვების მაგისტრი კლასიკურ საყვირზე დაკვრა (ციურიხი, 2012). ფილოსოფიის დოქტორი მუსიკოლოგიაში (ინსბრუკი/ავსტრია, 2019); (შვეიცარია)

[yannick.wey@hslu.ch](mailto:yannick.wey@hslu.ch)

**მანუელ ლაფარგა**, ვალენსიის ხოაკინ როდრიგოს სახელობის მუსიკის უმაღლესი კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიისა და ესთეტიკის პროფესორი (ესპანეთი)

[mlafargam@ono.com](mailto:mlafargam@ono.com)

**პენელოპე სანს გონსალესი**, ვალენსიის უნივერსიტეტის კურსამთავრებული მუსიკალური განათლების განხრით, პედაგოგი და დამოუკიდებელი მკვლევარი (ესპანეთი)

[penelopesanzgonzalez@gmail.com](mailto:penelopesanzgonzalez@gmail.com)

**ანასტასია მაზურენკო**, კიევის ჩაიკოვსკის სახ. ეროვნული მუსიკალური აკადემიის დოქტორანტი, 2011 წლიდან აუდიოჩანაწერების ხმის ინჟინერი. (უკრაინა)

[vasyafokina@gmail.com](mailto:vasyafokina@gmail.com)

**ბერნარდ კლეიკამპი**, ეთნომუსიკოლოგი, 1970-იანი წლების ბოლოს ამსტერდამის უნივერსიტეტში სწავლობდა დრამას, ეთნომუსიკოლოგიასა და ლიტერატურას. ლეიდენის უნივერსიტეტში მიიღო მაგისტრის ხარისხი აზიურ მეცნიერებებში (ტიბეტისა და ბუდიზმის სპეციალობით). (ნიდერლანდები)

[bernard@panrecords.nl](mailto:bernard@panrecords.nl)

**Teona Lomsadze**, Doctoral student in Ethnomusicology at Tbilisi State Conservatoire, specialist at the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

**Miguel Angel Santaella**, He obtained his Master in Music at CODARTS, The Netherlands. Also founded and conducted Caffeine (the vocal jazz group) in Rotterdam. (Venezuela/The Netherlands)

**Yannick Wey**, is a musicologist at the Center for Music Education Research at Lucerne University of Applied Sciences and Arts, Switzerland. Master of Arts in classical trumpet performance (Zurich 2012), PhD in musicology (Innsbruck/Austria 2019); (Switzerland)

**Manuel Lafarga Marques**, Professor of Music History and Aesthetics at Higher Conservatory of Music Joaquín Rodrigo of Valencia (Spain)

**Penelope Sanz Gonzalez**, Graduate of Valencia University (Music Education), teacher and independent researcher (Spain)

**Anastasiia Mazurenko**, Ph.D. candidate of the Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine), since 2011 sound-engineer of post-production. (Ukraine)

**Bernard Kleikamp**, Has been a key person in the folk revival of The Netherlands since the mid-1970s. Is an ethnomusicologist and businessman, studied drama, ethnomusicology, and literature at the University of Amsterdam in the late 1970s. in 2020 got his master degree in Asian Studies (with specialisations Tibet and Buddhism) at Leiden University. (Netherlands)

აუდიო და ვიდეომასალები / Audio and video materials:

[www.symposium.polyphony.ge](http://www.symposium.polyphony.ge)

[https://drive.google.com/drive/folders/10WEgB7Bhy53Z8oP\\_YWLZgRs1YHYucA9A?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/10WEgB7Bhy53Z8oP_YWLZgRs1YHYucA9A?usp=sharing)

სიმპოზიუმი ჩატარდა საქართველოს პრეზიდენტის  
ბ-ნ გიორგი მარგველაშვილის პატრონაჟით

**THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF  
Mr. GIORGI MARGVELASHVILI, PRESIDENT OF GEORGIA**

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი  
ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი  
საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი

**ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:**

**INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE  
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG  
THE FOLKLORE STATE CENTRE OF GEORGIA**



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  
ფაქსი/FAX: (+995 32) 2987187  
ელ-ფოსტა/E-MAIL: [polyphony@tsc.edu.ge](mailto:polyphony@tsc.edu.ge)

[www.polyphony.ge](http://www.polyphony.ge)  
[www.polyphony.symposium.ge](http://www.polyphony.symposium.ge)





