

მოხსენებები
25 – 28 სექტემბერი 2024 თბილისი, საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის

მეთოდები

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი

THE TWELFTH
INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
ON TRADITIONAL POLYPHONY

25 – 28 SEPTEMBER 2024 TBILISI, GEORGIA
PROCEEDINGS

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

უკ (UDC) 784.1+784.4
ტ-753

რედაქტორები: რუსუდან წურჭუმია
იოსებ ჟორდანია
მაკა ხარძიანი
ანა ლოლაშვილი

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

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

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

© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2025

© International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili
State Conservatoire, 2025

ISBN 978–9941–9538–7–3

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

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

ს ა რ ჩ ე ვ ი

CONTENTS

რედაქტორებისაგან	9
From the Editors	13

სხეულბარივი (კინესთეტიკური)

ასაქაძი ტრადიციული მუსიკის შესრულებაში

ქრისტინა ბარეტი (აშშ) – მუსიკის მატერიალიზება: პოლიფონია როგორც მოქსოვილი ბგერა.....	19

Kristine Barret (USA) – Materializing Music: Polyphony as Woven Sound	30

მაკა ხარძიანი (საქართველო) – ფერხული - ქართული ტრადიციული მუსიკის შესრულების უძველესი ფორმა.....	38

Maka Khardziani (Georgia) – The Round dance as the Oldest Form of Traditional Georgian Music Performance	46

დაივა რაჩუნაიტე-ვიჩინიენე (ლიეტუვა) – ლიეტუვეური პოლიფონიური სუტარტინესის სინკრეტიზმი: სიმღერასა და ქორეოგრაფიას შორის ურთიერთობა შესრულების პროცესში	53

Daiva Račiūnaitė– Vyčiniene (Lietuva) – Syncretism of Lithuanian Polyphonic <i>Sutartines</i> Songs: The Interplay between Singing and Choreography in the Performance Process	64

ლაშა მძინარაშვილი (საქართველო) – ქართული ტრადიციული ცეკვის თანამედროვე ქორეოგრაფიულ ტენდენციებთან სინთეზის საკითხისათვის	78

Lasha Mdzinarashvili (Georgia) – On the Issue of Synthesis of Georgian Traditional Dance with Modern Choreographic Trends	83

ტრადიციული მრავალხმიანობის

რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა

REGIONAL STYLES AND MUSICAL

LANGUAGE OF TRADITIONAL POLYPHONY

რობერტ რიკი (უნგრეთი) – ტრადიციული სამართალი და მისი გამოვლინება ქართულ ხალხურ სიმღერებში	89
Róbert Rick (Hungary) – Traditional Law and Its Appearance in Georgian folk Songs	97
იანიკა ორასი, ჯანა პარტლასი, მარი პალოლილი, თანელ თორნი, ჰანს-გიუნტერ ლოკი (ესტონეთი) – ზეპირსა და წერილობითს შორის: ვიზუალიზაციის და ციფრული სწავლების ინსტრუმენტის შექმნა სეტოს მრავალხმიანი სიმღერისთვის	111
Janika Oras, Žanna Pärtlas, Mari Palolill, Tanel Torn, Hans-Gunter Lock (Estonia) – Between Oral and Written: The Creation of a Visualisation and Digital Teaching Tool for Seto Multi-Part Singing	120
ვერონიკა გროზდევ-კოლაცინსკა (პოლონეთი) – მრავალხმიანი სიმღერის ძველი და თანამედროვე ფორმები პოდლასიეს რეგიონში	129
Weronika Grozdew-Kolacińska (Poland) – Forepassed and Contemporary Forms of Multi-part Singing in Podlasie region	142
ფილიპ იამპოლსკი (აშშ) – ვაიჰოჰო - აღმოსავლეთ ტიმორის (ტიმორ-ლესტეს) ფატალუკუს პოლიფონიური დუეტები	158
Philip Yampolsky (USA) – Vaihoho – polyphonic duets of the Fataluku of Timor-Leste.....	165
ელენა იოვანოვიჩი (სერბეთი) – ძველი დროის ორნაწილიანი მოგზაურობის სიმღერა და voJnicze (Dvojnica) დაკვრა ცენტრალურ და დასავლეთ სერბეთში.....	174
Jelena Jovanović (Serbia) – Old Time and Contemporary Performing Travelers' Songs and Instrumental Pieces in Serbia	183
გიორგი კრავეიშვილი, ხატუნა დამჩიძე (საქართველო) – ფერეიდნის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული კულტურა.....	190
Giorgi Kraveishvili, Khatuna Damchidze (Georgia) – Musical-Choreographic Culture of Fereydan	197

მარიო მორელი (კანადა) – „ტერეზინა, შენ მას დაძინება აიძულე ...“: რიტუალური ცეკვის, პიციკას სემიოტიკური ელემენტების თემატური კვლევა სალენტოს მრავალხმიან სიმღერაში	203

Mario Morello (Canada) – “Teresina, you’ve pinched her to sleep...”: A case study exploring the semiotic elements of the healing ritual pizzica dance in Salentine polyphonic song	214

ნატალია ზუმბაძე (საქართველო) – ქართული და აფხაზური ხალხური მუსიკის შედარებითი შესწავლისათვის (გამოცემის „ქართული ტრადიციული მუსიკის საექსპედიციო ფონოჩანანერები.ოთარ ჩიჯავაძე, აფხაზეთი-1970. ოჩამჩირისა და გალის რაიონები“ მიხედვით)	225

Natalia Zumbadze (Georgia) – For the Comparative Study of Georgian and Abkhazian Folk Music (According to the publication “Expedition Phono Recordings of Georgian Traditional Music. Otar Chijavadze. Abkhazia-1970. Ochamchire and Gali Districts”).....	234

მრავალხმიანობა საერო და სასულიერო მუსიკაში POLYPHONY IN THE SECULAR AND SACRED MUSIC

ბექა ბიძინაშვილი (საქართველო) – ქართული საეკლესიო გალობის საშემსრულებლო ინტერპრეტაცია ლიტურგიკულ პრაქტიკაში (ქართლ-კახური გალობის მაგალითზე).....	243

Beka Bidzinashvili (Georgia) – Performance Interpretation of Georgian Church Chanting in Liturgical Practice (On the example of Kartli-Kakhetian Chanting).....	250

თამაზ გაბისონია (საქართველო) – ალტერნატიული მოსაზრებები ქართული გალობის ისტორიული კონფიგურაციისათვის	255

Tamaz Gabisonia (Georgia) – Alternative Views on the Historical Configuration of Georgian Chanting.....	263

გამოთვლითი ეთნომუსიკოლოგია COMPUTATIONAL ETHNOMUSICOLOGY

ფრანკ შერბაუმი (გერმანია) – დასავლური ნოტაციის მიღმა: ალტერნატიული ნოტაციის სისტემა ქართული ტრადიციული ვოკალური მუსიკისათვის	273

Frank Scherbaum (Germany) – Going Beyond Western Scores:

An Alternative Notation System for Traditional Georgian Vocal Music 280

სიმჰა არომი (საფრანგეთი), ფრანკ შერბაუმი (გერმანია)–ქართული მრავალხმიანობის აკორდული სინტაქსის
თეორიის გზაზე: ახალი ინსტრუმენტები,
ახალი პერსპექტივები და ახალი შედეგები 286**Simha Arom (France), Frank Scherbaum (Germany) –**Towards a Theory of the Chord Syntax of Georgian Polyphony:
New Tools, New Perspectives and New Results..... 293**პოლ როუზი (დიდი ბრიტანეთი) – კომპიუტერული ტექნიკა**

შუა საუკუნეების ქართული ნევმური ნოტაციის ანალიზისთვის 299

Paul Rouse (UK) – Computer Techniques for Analysing

Medieval Georgian Neume Notation 307

თამარ ჩხეიძე, ეკატერინე ონიანი (საქართველო) –ქართული ნევმური ნოტაციის კომპიუტერული
სამუშალებებით შესწავლის შედეგები და პერსპექტივები 315**Tamar Chkheidze, Ekaterine Oniani (Georgia) –**Results and Perspectives of Studying Georgian Neumatic
Notation with Computer Assistance (CEAP)..... 322**ტრადიციული მრავალხმიანობის სოციალური ასპექტები****SOCIAL ASPECTS OF TRADITIONAL POLYPHONY****ქეროლაინ ბითელი (დიდი ბრიტანეთი) – მუსიკისა და ცეკვის**სამემსრულებლო ანსამბლები და
ცოცხალი ტრადიციები აჭარაში..... 335**Caroline Bithell (UK) – Performing Ensembles and Living**

Traditions of Music and Dance in Achara 345

ანდრეა კუმბიჩი (კანადა) – ტრადიციული ვოკალურიმრავალხმიანობის ტრიუმფი და გამოცდილებათორონტოში:
ქართული და უკრაინული პრაქტიკების კვლევა..... 353

Andrea Kuzmich (Canada) – Triumphs and Trials of Traditional Vocal Polyphony in Toronto: A Case Study of Georgian and Ukrainian Practices	366
ბერნარდ კლეიკამპი (ნიდერლანდები) – 1942 და 1943 წლების ქართული მუსიკის გრამფირფიტები გერმანული Polydor-ის ლეიბლით.....	376
Bernard Kleikamp (Netherlands) – Shellacs with Georgian music on the German Polydor label in 1942 and 1943	386
თეონა რუხაძე (საქართველო) – ტრადიციული მუსიკის ორმაგი იდენტობა: ფორმით ეროვნული, ხოლო შინაარსით სოციალისტური.....	394
Teona Rukhadze (Georgia) – Dual Identity of Traditional Music: National in Form, and Socialist in Content.....	401
სანდრო შარი (საქართველო/დიდი ბრიტანეთი) – ქართული ჯაზ-ფიუჟენის თეორიული საფუძვლები	407
Sandro Shar (Georgia/UK) – Theoretical Frameworks for Georgian-Jazz Fusion.....	419
მანუელ ლაფარგა და პენელოპე სანზი (ესპანეთი) – კლასიკური გუნდები: საბერძნეთი და რომი. დაკარგული წარმართული ვოკალური პოლიფონიის ძიებაში.....	432
Manuel Lafarga & Penélope Sanz (Spain) – Classical choirs, Greek and Roman. In search of the lost pagan vocal polyphony.....	444
მარჯერი ბრეი (შოტლანდია) – შინაგანი მწუხარება - დატყვევებული ბგერები. კინესთეტიკური მოძრაობა შოტლანდიური მოთქმისა და მთიანეთის (Highlands) საგუდასტვირე პიბროხის ტრადიციებში.....	452
Margery Bray (Scotland) – Visceral Grief – Imprisoned Sounds. Kinesthetic body movement in the Scottish Keening and Highland Bagpipe Pibroch Traditions	456

ნინო ფირცხალავა (საქართველო) – არაყიშვილის ერთი საპასუხო წერილის შესახებ შტეინპრესის სტატიასთან დაკავშირებით	459
Nino Pirtskhalava (Georgia) – On Arakishvili’s response letter regarding the article by Steinpress	467
დევიდ გილმანი, სემ ქელამი (აშშ) – შეისწავლეთ ქართული სიმღერები ინტერნეტში	473
David Gillman, Sam Kellam (USA) – Teach Yourself Georgian Songs On The Web	478
მერი-სოფია ლაკოსი (ფინეთი) – პაიზოკის - პოლიფონიური პოტენციალის მქონე ქართული შემოდგომის სიმღერა	482
Meri-Sofia Lakos (Finland) – Payizok-A Kurdish autumn song with polyphonic potential	493
შიო აბრაჰამია (საქართველო) – ქრონოტოპული აბროვნების გამოვლენისთვის ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში	503
Shio Abrakhamia (Georgia) – On Revealing Chronotopic Thinking in Georgian Vocal Folklore	509
მრგვალი მაგიდა	514
ROUND TABLE	549

რედაქტორებისაგან

2024 წლის თბილისის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმი რიგით მეთორმეტე იყო. მასში 53 მეცნიერი მონაწილეობდა - მათ შორის, 36 უცხოელი და 17 ქართველი.

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

აღსანიშნავია, რომ II სიმპოზიუმის სამეცნიერო სესიების ტრადიციული თემატიკა კიდევ ერთი ახალი თემით გავამდიდრეთ. ეს გახლავთ **სხეულებრივი (კინესთეტიკური) ასპექტი ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობაში**, რომელსაც სიმპოზიუმის ექვსმა მომხსენებელმა მიუძღვნა სამეცნიერო სტატია, მათ შორის, როგორც ქართველმა, ისე უცხოელმაეთნომუსიკოლოგებმა. მაგალითად, იოსებ ჟორდანიამ (ავსტრალია/საქართველო) წაიკითხა სტატია „ვიზუალური და აუდიო შთაბეჭდილების მოხდენა მსმენელზე, როგორც ჯგუფური ცეკვისა და მრავალხმიანი სიმღერის ერთობლივი ევოლუციური სათავე“; ბაია ჟუჟუნაძემ (საქართველო) წარმოადგინა სხეულებრივი (კინესთეტიკური) ასპექტის კვლევის შედეგები თბილისური ფოლკლორული ანსამბლების მაგალითზე; ლაშა მძინარიშვილი (საქართველო) - სტატია ქართული ტრადიციული ცეკვის თანამედროვე ქორეოგრაფიულ ტენდენციებთან სინთეზის შესახებ; მაკა ხარძიანმა (საქართველო) ისაუბრა ფერხულზე, როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკის შესრულების უძველესი ფორმაზე, დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინენემ (ლიეტუვა) - ლიეტუვური მრავალხმიანი სუტარტინეს სიმღერების სინკრეტიზმის პირობებში სიმღერასა და ქორეოგრაფიას შორის ურთიერთქმედების შესახებ.

თემაზე – **ტრადიციული მრავალხმიანობის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა** - ყველაზე მეტი ავტორის მოხსენება იყო წარმოდგენილი: იანა ამბროზოვას (სლოვაკეთი) სტატია „ჰორეჰრონიეს მრავალხმიანი სიმღერა“ და ბოშათა მუსიკალური ტრადიციები სოფელ ტელგარტში; იანიკა ორასის, ჟანა პარტლასის, მერი პალოლილის, ჰანს-გიუნტერ ლოკისა და ტანელ ტორნის (ესტონეთი) თანაავტორობით წარმოდგენილი სტატია „ზეპირსა და წერილობით შორის: ვიზუალიზაციისა და ციფრული სწავლების ინსტრუმენტის შექმნა სეტოს მრავალხმიანი სიმღერისთვის“; ვერონიკა გრობდევ-კოლაჩინსკას (პოლონეთი) სამეცნიერო ნაშრომი კოლაჩინსკა პოდლასიეს რეგიონის მრავალხმიანი სიმღერის ძველი და თანამედროვე ფორმების შესახებ; ფილიპ იამპოლსკის (აშშ) სტატია „ტიმორ-ლესტის ფატალუკუს ხალხის ორხმიანი პოლიფონია და ტექსტის წყობის უჩვეულო პრაქტიკა; ელენა იოვანოვიჩის (სერბეთი) „ძველებური ორხმიანი სამგზავრო სიმღერა და დვოინიცეს შესრულება ცენტრალურ და დასავლეთ სერბეთში წარსულში და დღეს“; გიორგი კრავეიშვილის (საქართველო) კვლევა

ფერეიდანის მუსიკალური კულტურის შესახებ; რობერტ რიკის (უნგრეთი) დაკვირვებები ტრადიციულ კანონებსა და მათ გამოვლინებაზე ქართულ ხალხურ სიმღერებში; მარიო მორელოს (კანადა) სტატია რიტუალური ცეკვის, პიციკას სემიოტიკური ელემენტების თემატური კვლევის შესახებ სალენტოს მრავალხმიან სიმღერაში; ნატალია ზუმბადის (საქართველო) ნაშრომი, მიძღვნილი ქართული და აფხაზური ხალხური მუსიკის შედარებითი შესწავლისათვის.

მრავალხმიანობის სოციოლოგიური ასპექტების ფარგლებში საინტერესო სტატიები წარმოადგინეს: ანდრეა კუმირმა (კანადა) - ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის გამარჯვებები და კვლევები მსოფლიო მუსიკის სცენაზე ტორონტოში: ქართული და უკრაინული პრაქტიკების თემატური კვლევა; ქეროლაინ ბითელმა (დიდი ბრიტანეთი) - საშემსრულებლო ანსამბლები და მუსიკისა და ცეკვის ცოცხალი ტრადიციები აჭარაში; თეონა ლომსაძემ (საქართველო) - ტრადიციული მუსიკის მრავალხმიანი როლი ბრიტანეთის ქართველებში, სანდრო შარმა (საქართველო/დიდი ბრიტანეთი) - ქართული ტრადიციული მუსიკისა და ჯაზის საფუძვლების სინთეზის მოდელი; ბერნარდ კლეიკამპმა (ნიდერლანდები) - ქართული მუსიკა 1939–1943 წწ. გერმანული პოლიდორის მიერ გამოცემული შელაკის დისკებზე, რომელმაც ეს დისკები საჩუქრად გადასცა მრავალხმიანობის კვლევის ცენტრის არქივს; თეონა რუხაძემ (საქართველო) - ტრადიციული მუსიკის ორმაგი იდენტობა: ფორმით ეროვნული, ხოლო შინაარსით სოციალისტური; მანუელ ლაფარგა მარკესმა და პენელოპე სანს გონსალესმა (ესპანეთი) - კლასიკური გუნდები, ბერძნული და რომაული. დაკარგული წარმართული ვოკალური პოლიფონიის ძიებაში;

თემამ **ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპიუტერული კვლევა** რვა მკვევარი გააერთიანა: ლევან და დავით შულღიაშვილები, ნანა მჟავანაძე (საქართველო), ფრანკ შერბაუმი (გერმანია), სიმჰა არომი, პოლ როუზი, თამარ ჩხეიძე და ეკტერინე ონიანი, რომელთაც ქართული ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერისა და საეკლესიო საგალობლის თანამედროვე, კომპიუტერული პროგრამების მეშვეობით კვლევის უაღრესად მნიშვნელოვანი მიღწევების დემონსტრირება მოახდინეს.

თემაზე **მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში** სიმპოზიუმის მონაწილეებმა მოისმინეს ბექა ბიძინაშვილის (საქართველო) სტატია „საგალობელთა სანოტო ჩანაწერების საშემსრულებლო ინტერპრეტაცია ლიტურგიკულ პრაქტიკაში“ (ქართლ-კახური საეკლესიო გალობის მაგალითზე) და თამაზ გაბისონიას (საქართველო) „ალტერნატიული მოსაზრებები ქართული გალობის ისტორიული კონფიგურაციისათვის“.

სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი იყო **პოსტერ-პრეზენტაციებიც**. მათ შრის, მარჯერი ბრეის (შოტლანდია) პრეზენტაცია - შინაგანი

მწუხარება: დატყვევებული ხმები. სხეულის კინესთეტიკური მოძრაობა ძველ შოტლანდიურ მოთქმასა და მაღალმთიანეთის საგუდასტვირე ფიბროკის გლოვის ტრადიციაში; ნინო ფირცხალავას (საქართველო) - დიმიტრი არაყიშვილის ერთი წერილის შესახებ; დევიდ გილმანის (აშშ) - შეისწავლე ქართული მუსიკა ინტერნეტით; შიო აბრახამიას (საქართველო) - ქრონოტოპული აზროვნების გამოვლენისთვის ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში; მერი-სოფია ლაკოსის (ფინეთი) - პაიზოკი - პოლიფონიური პოტენციალის მქონე ქართული შემოდგომის სიმღერა; მაგდალენია ნოვაკოვსკას (პოლონეთი) - ფესტივალი არტ-გენი: პოლიფონიური კულტურის შეხვედრის ადგილი საქართველოში; ულრიხ მორგენშტერნის (ავსტრია) - ორი ბინარული ჰარმონიული შაბლონი ევროპულ (ხალხურ) მუსიკაში.

ნინა სიმპოზიუმის გამოცდილებით, რომლის ჩატარება, პანდემიის გამო, ონლაინ ფორმატში მოგვიხდა, ამ სიმპოზიუმის სამეცნიერო სესიებში უპრობლემოდ მოხდა იმ **მეცნიერების ონლაინ ჩართვა**, რომლებმაც საქართველოში ჩამოსვლა სხვადასხვა მიზეზის გამო ვერ შეძლეს.

სიმპოზიუმი დასრულდა **მრგვალი მაგიდით**, რომლის თემა იყო **არქივაციის ტრადიციული კონცეფცია და თანამედროვე გამოწვევები**.

წამყვანის, გერდა ლეხლაიტნერის (ავსტრია) ვრცელ პრეზენტაციას მოჰყვა კიდევ 4 საინტერესო პრეზენტაცია, რომლებიც მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის არქივების წარმომადგენლებმა გააკეთეს. სანდრო ნათაძის (საქართველო), აბდულა აკატის (თურქეთი), სუზანა სარდოსა (პიორტუგალია) და მიგელ ა. გარსიას (არგენტინა) პრეზენტაციებს მოჰყვა უაღრესად საინტერესო და აქტუალური დისკუსია, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს: ქეროლაინ ბითელმა (დიდი ბრიტანეთი), ფრენკ შერბაუმმა (გერმანია), ნანა მჟავანაძემ (საქართველო), დევიდ გილმანმა (აშშ), ულრიხ მორგენშტერნმა (ავსტრია), ბერნარდ კლეიკამპმა (ნიდერლანდები), მარიო მორელომ (კანადა) და სხვებმა.

მრგვალი მაგიდის ფარგლებში განხილული იყო **არქივები**, როგორც ინსტიტუციები, მათი **ისტორია**, **სტრუქტურა და ორგანიზაცია**. **გაიმართა დებატები ხმოვანი არქივებისა და ტექნიკური პროგრესით გამოწვეული მათი ტრანსფორმაციის შესახებ**, გამოითქვა **მოსაზრებები არქივების მნიშვნელობის შესახებ სოციალურ-კულტურული თვალსაზრისით**, **დაისვა კითხვა, თუ რატომ და ვისთვის გამოიგონეს და შექმნეს არქივები და რა გამოწვევების წინაშე დგანან ისინი დღესდღეობით**.

სიმპოზიუმზე ტრადიციულად გაიმართა **ფილმების ჩვენება**, რომლებიც უცხოელმა რეჟისორებმა საქართველოს შესახებ გადაიღეს. მათ შორის იყო: ბრიტანელ-გერმანელი ახალგაზრდა რეჟისორის, დან შატის ფილმი „დალი და მონადირე“ და შვეიცარიელი რეჟისორის, ლეა ჰაგმანის ფილმი „ტრადიციის მიღმა“.

როგორც ყოველთვის, სიმპოზიუმის **გახსნა და დახურვა გრანდიოზული კონცერტებით აღინიშნა**. გახსნის კონცერტში მონაწილეობა მიიღეს ქართულმა და უცხოურმა ანსამბლებმა; დახურვის გალა კონცერტი კი ერთი ხეობის, კერძოდ, შუახევის მუნიციპალიტეტის სოფელ მარეთის (აჭარა) ფოლკლორს მიეძღვნა. გარდა ამისა, სიმპოზიუმის ერთ-ერთ სასესიო დღეს, კონსერვატორიის მცირე დარბაზში ტრადიციული **შუადღის კონცერტი** გაიმართა სტუმარი და მასპინძელი ანსამბლების მონაწილეობით.

II სიმპოზიუმის მონაწილეებს სამეცნიერო სესიებისა და კონცერტების გარდა, რამდენიმე **არაფორმალურ ღონისძევაზე** დასწრების შესაძლებლობაც მიეცათ. კერძოდ, შეხვდნენ ქართული ქალაქური ფოლკლორის შემსრულებელ ანსამბლ „რანინას“ (ხელმძღვანელი სოსო კოპალეიშვილი) და ესტუმრნენ „ღვინის ეზოს“ ყვარელში, სადაც ექსპრომტად გაიმართა ქართული და მსოფლიო მრავალხმიანობის არაფორმალური, მაგრამ საოცრად შთაბეჭდავი კონცერტი.

თავისი არსებობის 22 წლის მანძილზე, ტრადიციული მრავალხმიანობის სიმპოზიუმმა შეძლო მსოფლიოს ათეულობით ქვეყნის ეთნომუსიკოლოგთა და ხალხური მუსიკის შემსრულებელთა ერთ დიდ ოჯახად გაერთიანება, რაც უთუოდ ჩვენს მონაპოვრად და სიმპოზიუმის წარმატებული მომავლის საწინდრად შეგვიძლია ჩავთვალოთ.

From the Editors

The 2024 Tbilisi International Symposium on Traditional Polyphony was the twelfth in the series. It hosted 53 scholars—36 from abroad and 17 from Georgia. The present volume brings together the texts of the papers delivered at the symposium, arranged thematically.

It is noteworthy that the traditional themes of the Symposium's scientific sessions were enriched by an additional topic. This was the **Bodily (kinaesthetic) aspect of traditional music performance**, to which six speakers—both Georgian and foreign ethnomusicologists—dedicated their scholarly articles. For example, Joseph Jordania (Australia/Georgia) presented a paper titled *"Impacting the Listener through Visual and Auditory Impressions as a Common Evolutionary Origin of Group Dance and Polyphonic Singing"*; Baia Zhuzhunadze (Georgia) discussed the kinaesthetic aspect in the context of Tbilisi-based folklore ensembles; Lasha Mdzinarishvili (Georgia) examined the synthesis of Georgian traditional dance with contemporary choreographic trends; Maka Khardziani (Georgia) spoke about the *perkhuli* as one of the oldest forms of performance in Georgian traditional music; Daiva Račiūnaitė-Vyčiniienė (Lithuania) presented on the interaction between song and choreography within the syncretic context of Lithuanian multipart *sutartinės*.

The topic **Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony** generated the largest number of contributions: Jana Ambrozová (Slovakia) presented *"Multipart Singing of Horehronie and the Musical Traditions of Roma Communities in Telgárt"*; Janika Oras, Jaana Pärtlas, Meri Palolill, Hans-Günter Lock and Tanel Torni (Estonia) co-authored *"Between Oral and Written: Creating a Visualization and Digital Learning Tool for Seto Multipart Singing"*; Veronika Grozdew-Kolacińska (Poland) examined old and contemporary forms of multipart singing in the Podlasie region; Philip Yampolsky (USA) contributed *"Two-part Polyphony of the Fataluku People of Timor-Leste and Their Unusual Text-Setting Practice"*; Elena Jovanović (Serbia) presented *"An Old Two-part Traveling Song and the Performance of the 'Dvojnice' in Central and Western Serbia: Past and Present"*; Giorgi Kraveishvili (Georgia) analyzed the musical culture of Fereidan; Robert Richts (Hungary) discussed traditional musical canons and their manifestation in Georgian folk song; Mario Morello (Canada) explored semiotic elements of ritual dance *pizzica* in Salento's multipart singing; Natalia Zumbadze (Georgia) presented a comparative study of Georgian and Abkhaz folk music.

Under the **Sociological Aspects of Polyphony**, several noteworthy articles were delivered: Andrea Kuzmich (Canada) discussed the trajectories and research of traditional vocal polyphony on the world-music scene in Toronto, focusing on Georgian and Ukrainian practices; Caroline Bithell (UK) examined performance ensembles and the living traditions of music and dance in Achara; Teona Lomsadze (Georgia) addressed

the multifaceted role of traditional music among Georgians in Britain; Sandro Sharma (Georgia/UK) presented a model synthesizing the foundations of Georgian traditional music and jazz; Bernard Kleikamp (Netherlands) discussed Georgian music recorded on shellac discs by German Polydor between 1939–1943, which he donated to the Polyphony Research Centre Archive; Teona Rukhadze (Georgia) analyzed the dual identity of traditional music—national in form yet socialist in content; Manuel Lafarga Márquez and Penélope Sanz González (Spain) explored classical choirs, Greek and Roman traditions, and the search for lost pagan vocal polyphony.

The topic **Computational Study of Traditional Polyphony** united eight researchers: Levan and Davit Shugliashvili, Nana Mzhavanadze (Georgia), Frank Scherbaum (Germany), Simha Arom, Paul Rous, Tamar Chkheidze, and Ekaterine Oniani, who demonstrated highly significant achievements in the study of Georgian traditional multipart singing and ecclesiastical chant through modern computational tools.

Within **Polyphony in Sacred Music**, participants heard papers by Beka Bidzinashvili (Georgia) on “*Performance Interpretation of Notated Chant in Liturgical Practice*” (based on Kartli-Kakheti chant) and Tamaz Gabisonia (Georgia) on “*Alternative Considerations for the Historical Configuration of Georgian Chant*.”

Poster presentations were also featured. Among them: Marjorie Bray (Scotland) presented “*Visceral Grief: Imprisoned Sounds. Kinaesthetic Body Movement in Scottish Keening and Highland Piobaireachd Lament Tradition*”; Nino Pirtskhalava (Georgia) discussed a letter by Dimitri Arakishvili; David Gilman (USA) presented “*Learn Georgian Music Online*”; Shio Abramashvili (Georgia) analyzed chronotopic thinking in Georgian folk singing; Meri-Sofia Lakos (Finland) discussed *paizoki*, an autumn Kurdish song with polyphonic potential; Magdalena Nowakowska (Poland) presented on the Art-Gene Festival as a site of polyphonic cultural encounters; Ulrich Morgenstern (Austria) analyzed two binary harmonic templates in European folk music.

Building on the experience of the previous symposium—which, due to the pandemic, was held online—the scientific sessions at this symposium seamlessly incorporated remote participation by those scholars who were unable to travel to Georgia.

The symposium concluded with a round table titled “**Traditional Concepts of Archiving and Contemporary Challenges.**” A substantial presentation by Gerda Lechleitner (Austria) was followed by four insightful talks by representatives of archives from different countries: Sandro Natadze (Georgia), Abdulla Akat (Turkey), Susana Sardo (Portugal), and Miguel A. García (Argentina). Their presentations led to a lively and highly relevant discussion involving Caroline Bithell (UK), Frank Scherbaum (Germany), Nana Mzhavanadze (Georgia), David Gilman (USA), Ulrich Morgenstern (Austria), Bernard Kleikamp (Netherlands), Mario Morello (Canada), and others.

The round table addressed archives as institutions—their history, structure, and organization. Participants debated the transformations of sound archives in the context of

technological progress, reflected on their socio-cultural significance, and raised the fundamental question of why and for whom archives were created, as well as the challenges they face today.

As is tradition, the symposium featured **screenings of films** made by foreign directors about Georgia, including “*Dali and the Hunter*” by the young British-German director Dan Shatt, and “*Beyond Tradition*” by Swiss director Lea Hagmann.

The symposium opened and closed with **grand concerts**. The opening concert featured both Georgian and foreign ensembles; the closing gala concert was dedicated to the folklore of a single valley—specifically, that of the village of Mareti in Shuakhevi Municipality (Achara). Additionally, one of the session days included a traditional **midday concert** in the Small Hall of the Conservatoire with performances by local and visiting ensembles.

Besides the academic sessions and concerts, participants of the XII Symposium had the opportunity to attend several **informal events**. They met the urban-folklore ensemble *Ranina* (directed by Soso Kopaleishvili) and visited the Wine Yard in Kvareli, where an impromptu, yet remarkably impressive, informal concert of Georgian and world polyphony took place.

Over its 22-year existence, the Symposium on Traditional Polyphony has succeeded in uniting ethnomusicologists and folk performers from dozens of countries into one large family—a true achievement and a firm foundation for the symposium’s promising future.

**სხეულებრივი (კინესთეტიკური) ასპექტი
ტრადიციული მუსიკის შესრულებაში**

ქრისტიანა ბარათი **(აშშ)**

მუსიკის მატერიალიზაცია: პოლიფონია როგორც მოქსოვილი ბგერა

შესავალი

სტატიაში *მუსიკის მატერიალიზაცია: მუსიკა როგორც მოქსოვილი ბგერა* გამოკვლეულია კავშირი მუსიკასა და საფეიქრო პრაქტიკებს, კონკრეტულად, ქსოვას შორის. ნაცვლად იმისა, რომ მუსიკა და ქსოვა ერთი მეორისგან განცალკევებულად განვიხილოთ, წარმოდგენილი ნაშრომი ნათელყოფს იმ ასპექტებს, რომლებითაც ისინი კულტურული გამოხატვის ღრმად ურთიერთგადაჭდობილ და ურთიერთამგებ ფორმებად წარმოგვიდგება¹. აზროვნების ტექნიკურმა ფორმებმა, რომლებიც წარმოშვა გამეორებამ, რაც არსებითია ორივესთვის - განსაკუთრებით როგორც პრაქტიკები, რომლებიც რთულ მათემატიკურ სტრუქტურებს იყენებს - შექმნა თითოეულისთვის უნიკალური აზროვნების ფორმები. ჩემი ვარაუდით, პრაქტიკის მეშვეობით, წარმოების ეს ტექნიკური ფორმები განსხვავებული მოდელებით და მედიუმებით გადაიცემა - როგორც ექსპლიციტურად, ასევე, იმპლიციტურად². მუსიკა რომელიც მრავალი ხმის ურთიერთჩაქსოვის შედეგად იქმნება, გვანვდის მუსიკალურ ტექსტურას, რომელიც მოქსოვილი ქსოვილის მსგავსია. ასეთნაირადვე, მეტყველების სტრუქტურირება (განსაკუთრებით რიტუალურ სიმღერებში), მონაწილეების ვოკალური ფერი/ტექსტურის გამოყენება, ანტიფონური ძახილი-და-პასუხი (რაც ძალიან ჰგავს სარკისებურ ნახჭს ქსოვაში) და მსგავსება მუსიკალურ და ნაქსოვ სტრუქტურებს შორის საკვლევი თემების მაგალითებია. ამ კვლევის მიზანია უკეთ გავიგოთ ის გზები, რომლებითაც მუსიკა და მატერიალური კულტურა ღრმადაა ურთიერთჩაქსოვილი.

¹ ტერმინი „ურთიერთამგები“ სუმატი რამასვამისგან (Sumathi Ramaswamy) ვისესხე, რომელიც მას იყენებს იმიჯ ტექნოლოგიების განხილვისას, როდესაც გვიჩვენებს, თუ როგორ განაპირობებს კონკრეტული მედიუმების გლობალური გავრცელება როგორც კოლონიზებულმა, ასევე კოლონიზატორმა ძალებმა (2014:2).

² ელენ ჰარლიზიუს კლიუკი (Ellen Harlizius-Klück), ალექს მაკლინი (Alex McLean) და Penelope Project-ის სხვა მონაწილეები ფართოდ განიხილავენ „ყოფიერების ტექნიკურ მოდულებს“ - ისინი მიუთითებენ კავშირზე ქსოვასა და რთულ მათემატიკას შორის (Harlizius-Klück 2017 a, 2017b, 2020; McLean 2020a, 2020b).

მუსიკა და ქსოვა: ურთიერთამგები?

1970-იანებში იუროკის კალათების მქსოველი ეველინა მათი (Evelina Matt) მიიწვიეს ორეგონის უნივერსიტეტში კალათების დამზადების ორკვირიანი სასწავლო სემინარის ჩასატარებლად. მთელი კვირანახევრის განმავლობაში, ქსოვისათვის საჭირო მასალის მომზადებისას, ქალბატონი მათი ასწავლიდა სიმღერების სერიას (Toelken 1996:188). მხოლოდ სემინარის ბოლო რამდენიმე დღე დაუთმო ქალბატონმა მათმა ქსოვის სწავლებას: „როდესაც გაოგნებულმა და იმედგაცრუებულმა სტუდენტებმა ჰკითხეს, რატომ დაახარჯინა ამდენი დრო სიმღერაზე იმ კურსის ფარგლებში, სადაც მათ კალათების დამზადება უნდა ესწავლათ, ქალბატონმა მათმა უთხრა „სიმღერები არსებითია კალათების დამზადებაში; სხვა თუ არაფერი, კალათი სიმღერაა, რომელიც ხილული გახადეს“ (188).

ქსოვასა და სიმღერას შორის ახლო კავშირი დიდი ხანია რაც არსებობს. როგორც წესი, ეს ხდება საზოგადოებრივი თავშეყრისას, მაგალითად, სამუშაო შეკრებების დროს. ქსოვილების ინდუსტრიულ წარმოებამდე, საფეიქრო საქმიანობა იყო განმეორებადი და ინტენსიური შრომითი აქტივობების სერიები, რომელიც მთელი წელი გრძელდებოდა. რეალურად, ითვლებოდა, რომ სხვადასხვა ტემპერატურის რეგიონებში, საფეიქრო წარმოება უფრო მეტ დროს და რესურსებს მოითხოვდა, ვიდრე საკვების წარმოება და კერამიკული საქმიანობა ერთად (Barber 1991:4). ასეთმა მონაცემებმა ზოგიერთი მკვლევარი მიიყვანა ვარაუდამდე, რომ საფეიქრო წარმოება უფრო უწყობდა ხელს ადამიანთა დასახლებების განვითარებას, ვიდრე საკვები პროდუქტების წარმოება³. ასეა თუ ისე, ამგვარი სპეკულაცია მოგვანიშნებს, რომ ქსოვილების წარმოება იყო ყოველდღიური ცხოვრების გარემო, ხოლო მუსიკა მისი ხმოვანი თანმხლები. ძვ. წ-ის პირველი ათასწლეულის შუა საუკუნეების ალშტატის ურნა ამის პრეისტორიულ ვიზუალურ მტკიცებულებას გვაწვდის (Barber 1994:87). ურნის ზედა ნაწილზე ამოკვეთილია სამუშაო შეკრების სცენა. ცენტრში ერთი ქალი ქსოვს საქსოვ დაზგაზე, ხოლო მეორე ძაფს ართავს. მარჯვნივ განლაგებულ ფიგურას ხელში, სავარაუდოდ, უჭირავს არფა ან საქსოვი ჩარჩო, მაშინ როცა ორი ქალი ცეკვავს - რაც მუსიკის იქ ყოფნას აღნიშნავს (88)⁴. საფეიქრო წარმოებასთან დაკავშირებული შრომის სიმღერები (ე.ი. დართვისას შესასრულებელი სიმღერები, სელის მოთელვისას შესასრულებელი სიმღერები, და ა.შ.) და სამუშაო შეკრების სიმღერები (ე.ი. სათემო საქმის შესასრულებლად მიწვევა, და ა.შ.) ასევე შეიძლება აღმოვაჩინოთ მსოფლიოს მრავალ რეგიონში.

³ იხილეთ Barber 1991, 1994; Schneider & Weiner 1991, Mary Schoeser 2003.

⁴ ბოლომდე ნათელი არ არის, ეს ფიგურა, რეალურად ღირაზე უკრავს თუ საქსოვი ჩარჩო უჭირავს (გამოიყენებოდა ბადის შესაქმნელად) - რაც ორივე ტექნოლოგიის პოტენციურად ორმხრივი ბუნების ამაღელვებელ ვიზუალურ რეპრეზენტაციას გვთავაზობს (Barber 1994:88).

მოდით, ავიღოთ პოლიფონიური ნიმუში კავკასიიდან, საქართველოდან.

ხერტელის ნადური აჭარიდან აღწერს ტილოსათვის სელის დართვის პროცესს (ანსამბლი *მზეთამზე* 1996)⁵. სიმღერაში სამუშაოს მძიმე ხასიათის აღწერას ენაცვლება სიყვარულის და გულისტკენის გამოხატვა. ორივე მოქმედებს როგორც ერთმანეთის პარალელური მეტაფორული შედარება: „... თითისტარმა ხელი დამიბებერავა, /თითისტარმა, გატყდებოდეს ნეტაი. / ის შემპირდა, მომატყუა. / კისერიც უტეხია ნეტაი ...“ (*მზეთამზე* 1996). როგორც ვხედავთ სიმღერის ტექსტი აწმყოსა და წარსულს, აქ და ახლას შორის მოძრაობს, როცა მომღერალი იმწუთიერ საქმესა და ადრინდელ მოვლენებზე (და მათ ემოციურ შედეგებზე) ფიქრობს. ძაფის განყვეტა (რაც ჩვეულებრივი ამბავია დართვისას) თითისტარის გატეხვასა და მატყუარა შეყვარებულის კისრის ტეხვასთან ერთად ერთმანეთს აირეკლავენ. მართალია, დართვა მრავალგვარ კონტექსტში გამოიყენება მეტაფორად - განსაკუთრებით ბედისწერა/სიცოცხლე/სიკვდილის კონტექსტში - მე ვვარაუდობ, რომ, ასევე, არსებობს სტრუქტურული ელემენტი, რომელიც ქსოვას და ნარატივს საერთო აქვს.

კვლევაში, რომელიც ქსოვას აკავშირებს პოეტური მეტყველების განვითარებასთან ანტიკურ ჰომეროსისეულ ტექსტებში, ენ ბერგრენი (Ann Bergren) ვარაუდობს, რომ პოეტური ენის ზოგიერთი ფორმა შეიძლება განვითარებულიყო რთული ნახჭების ქსოვის მეშვეობით. მაგალითად, ისეთი შედარებების გამოყენება, როგორებიც გვხვდება აჭარულ დართვის სიმღერაში, უშუალოდ ასახავს ტვილის გეომეტრიული ნახჭების ბაზისურ სტრუქტურას და აგებულებას, რომლებიც გამოიყენება ევრაზიაში გავრცელებული ნაქსოვი საქონლის ფართო ასორტიმენტში, მაგ., ნოხები, ქამრები/სარტყელები და ა.შ. ასეთნაირად, ტექსტს შეუძლია „აირეკლოს ქსოვის პროცესი“, რომელიც შეიძლება შემოწმდეს, თუ დავაკვირდებით „ქსოვისა და ნარატივისათვის საერთო ყველაზე ბაზისურ ამგებ თვისებებს: სივრცით-დროით შემობრუნებას [ანუ] სივრცესა და დროში მოძრაობის მიმართულების შეცვლას“ (2). მოძრაობა აწმყო-წარსული-აწმყო (დრო) ან აქ-იქ-აქ (სივრცითი) შორის ასახავს ქსოვაში გამოყენებული განმეორებადი ნახჭების უკან-და-წინ ბუნებას (3). „წერტილი“ ქსოვის ნახჭში არის იქ, სადაც ნახჭი უკან ბრუნდება, რათა გაიმეოროს თავისი თავი - როგორც სარკეში. ჰომეროსის ზოგიერთ ტექსტში ასეთი წერტილები ხშირად აღნიშნულია სიტყვებით „სწორედ როცა“ ან „როგორც“ (შედარებების ძირითადი

⁵ მიუხედავად იმისა, რომ დართვას არ სჭირდებოდა ბევრი ადამიანის ერთობლივი მუშაობა, მრთველებისთვის უჩვეულო არ იყო შეკრება ერთმანეთთან შესახვედრად და/ან საწვავის დაზოგვის მიზნით წლის უფრო ბნელ თვეებში. როგორც საფიქრო წარმოების სუსტი წერტილი, დართვა იყო უწყვეტი პროცესი, რომელიც ხშირად მთელი წლის განმავლობაში გრძელდებოდა, იქ სადაც გვხვდება.

ინდიკატორები)⁶. როგორც ბერგრენი ვარაუდობს, ნაცვლად იმისა, რომ უბრალოდ მეტაფორული საშუალება იყოს (ეს მას ნამდვილად შეუძლია), ქსოვა სტრუქტურულად და კონცეპტუალურად დაუკავშირდა გამოხატვის პოეტური ფორმების განვითარებას. სხვა სიტყვებით, ნაქსოვი საგანი იყო მატერიალური საუბარი ან სიმღერა⁷. თუ დართვის სიმღერის ტექსტს დავუბრუნდებით, ასეთივე სივრცით-დროით უკან დაბრუნებას ვნახავთ დართვასთან (აქ აწმყოში) და მატყუარა სატრფოსთან (სადაც იქ წარსულში) დაკავშირებული წინადადებების მონაცვლეობისას⁸.

მე ვფიქრობ, რომ მუსიკასა და საფიქრო წარმოების პრაქტიკის ასეთი სიახლოვე ავსებს თითოეულს, წარმოშობს კულტურული გამოხატვის ურთიერთამგებ ფორმებს. ორივე იყენებს აზროვნების და შექმნის უაღრესად სტრუქტურირებულ მათემატიკურ ფორმებს, განმეორებად მოძრაობებს და - ისტორიულად მაინც,- სათემო, სოციალურ გარემოს. სიმღერა მხოლოდ დროის გაყვანაში არ ეხმარებოდა, ის, ასევე, მთელ რიგ დამატებით მიზნებს ემსახურებოდა, დანყებული იმით, რომ კონკრეტული ქსოვის ნახჭების შემთხვევაში მნემონიკური იარაღის როლს ასრულებდა, დასრულებული იმით, რომ მქსოველებს აწვდიდა ექსპრესიულ საშუალებებს პირადი გამოცდილების გადმოსაცემად მუშაობის პროცესში. ამის ნათელი მაგალითი შეგვიძლია ვნახოთ ირანში ერთ დროს ფართოდ გავრცელებული ნიმუშების სიმღერის ანუ ნაყშე ხანის ტრადიციაში.

ნახჭებიანი ხალიჩების წარმოება, რითაც ირანი დიდი ხანია ცნობილია, მოითხოვს მრავალსაათიან ერთობლივ შრომას⁹. ამ შრომის მედიტაციური ხასიათი, სიმღერასთან ერთად ექსპრესიული თვისებებით ავსებს ქსოვის პროცესს, რაც „ეხმარება [მქსოველებს] გაუმკლავდნენ მათი საპასუხისმგებლო სამუშაოს გამოწვევებს“ (11:42). ნაყშე ხანი ჩამოყალიბდა როგორც ტრადიცია, რომელშიც „ქსოვის პროცესში მქსოველები ჰყვებიან ან ერთმანეთს უმღერიან ხალიჩის ნახჭებს“ (Aminian 2023:12:30). დროთა განმავლობაში პრაქტიკამ ჩამოაყალიბა „რთული ლექსიკური და მუსიკალური სტრუქტურები, რომლებიც განსხვავდება რეგიონების მიხედვით“ (12:30). თითოეული სიმღერა სტრუქტურირებულია როგორც ანტიფონური ძახილი-და-პასუხი მქსოველებს შორის. წამყვანი მქსოველი მღერის ინსტრუქციას, მაგალითად, ასეთს: „თეთრი უკან ბრუნდება, შავი უკან ბრუნდება“,

⁶ მაგალითად: ზუსტად ისე როგორც / ფიფქები მიწაზე ცვივა / რომლებსაც ძლიერი ქარი, რომ გაფანტა ბნელი / ღრუბლები / სქლად და სწრაფად ეცემა ყოველივეს მასაზრდოოებელ მიწას / ზუსტად ასე / მათ ხელებიდან იარაღი მიეძინებოდა, / აქვევლებისაც / და ტროვლებისაც (ილიადა, XII 156-160)

⁷ ჰომეროსის ანტიკურ ტექსტებს (მაგ. ოდისეას) უფრო მღეროდნენ, ვიდრე ჰყვებოდნენ.

⁸ ასეთიანადაც, მუსიკალური ფრაზების ურთიერთგადახვევა მოქმედებს როგორც ძაფი - ქმნის მუსიკალურ ტექსტურას, რომელიც უნიკალურია ყოველი შესრულებისთვის მომღერალთა ცვალებადი ფიზიოლოგიის გამო

⁹ ამ სახის ხალიჩების ქსოვა ხშირად ორ და მეტ მქსოველს მოითხოვდა.

რომელსაც სხვა მქსოველი პასუხობს „მე დავდგი“ ან „მე მივაღწიე“, რითაც ადასტურებს, რომ ინსტრუქცია შესრულდა (21:47). ეს ძახილი-და-პასუხი ქსოვის პროცესის განმავლობაში გრძელდება და სიმღერების შესრულებისას მათში ჩართულია ნებისმიერი რამ - ყოველდღიური ცხოვრების ამბებიდან დაწყებული ხუმრობებამდე (18:01)¹⁰. სიმღერის ანტიფონური სტრუქტურა - როცა ერთი ხმა იცვლება ქსოვის ინსტრუქციების და ექსპრესიული ელემენტების მონაცვლეობისას, ხოლო სხვა ხმა მოქმედებს როგორც განმეორებადი რეფრენი - თითქოს ბაძავს ქსოვისათვის არსებით ქსელსა და მისაქსელს. ვერტიკალური ქსელის ძაფები უძრავი რჩება, არასდროს იცვლება (განმეორებადი რეფრენების მსგავსად), მაშინ როცა მისაქსელის ძაფები მუდმივად იცვლება, მოძრაობს ჰორიზონტალურად ოთხმოცდაათ გრადუსიანი კუთხით სხვადასხვა ნახჭების ან გრაფიკული ელემენტების შესაქმნელად (ძალიან ჰგავს სიმღერის ტექსტის შეცვლას). თითოეული ხალიჩა როგორც ასეთი, ურთიერთშერწყმული განხორციელებული აქტივობებით ასახავს როგორც პიროვნულ ექსპრესიას, ასევე ტექნიკურ სტრუქტურებს (Chrisler C. & Johnston-Robledo I 2018).

მე ვფიქრობ, რომ ქსოვის და სიმღერის მატერიალურ-კინესტეტიკური ასპექტები გვანვძიან სტრუქტურის მეშვეობით აზროვნების საკუთარ უნიკალურ ფორმას. ელენ ჰარლიციუს-კლიუკი (Ellen Harlizius-Klück), რომელიც მკვლევართა საერთაშორისო მულტი-დისციპლინარულ გუნდთან ერთად **პროექტში პენელოპე: ქსოვის როგორც არსებობის ტექნიკური ფორმის კვლევა** (Penelope Project: A Study of Weaving as Technical Mode of Existence) სწავლობს ანალოგიურ კავშირებს ქსოვასა და რთული მათემატიკური სტრუქტურების განვითარებას შორის მეცნიერებისა და ტექნოლოგიის, კერძოდ, ციფრული ტექნოლოგიის, ისტორიაში (<http://penelope.hypotheses.org/>), აცხადებს: „ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ ქსოვა უძველეს დროში ტექნოლოგიურად და არა უბრალოდ მეტაფორულად, დაკავშირებული იყო ტექნეს ფართო სფეროსთან: ხელოვნებასთან / მეცნიერებასთან / ხელოსნობასთან. მაშასადამე, ჩვენ ვასაბუთებთ, რომ უძველეს საბერძნეთში ადრეული ტიპის საქსოვ დაზგაზე (warp-weighted loom) ქსოვის ლოგიკას და ტექნოლოგიას შეეძლო ეჩვენებინა წესრიგით მიღებული ცოდნის (knowledge-through-order) წინარემეცნიერული პარადიგმა, რომელიც ტექნიკური, ფილოსოფიური და მათემატიკური ლიტერატურის წარმოშობამ გადაფარა და გამიჯნა მატერიალური და პროცედურული გამოცდილებისგან ...“ (Harlizius-Klück 2020:2). მიუხედავად იმისა, რომ კავშირები ქსოვასა და ციფრულ ტექნოლოგიას შორის სავსებით განსხვავებულ განხილვას მოითხოვს, მე

¹⁰ გარდა ამისა, იავნანები, სამგლოვიარო სიმღერები და ვოკალური რეპერტუარის სხვა შემადგენლები გაფანტულია ყველგან.

ვფიქრობ, რომ ანალოგიური ცნება შეიძლება გამოვიყენოთ მუსიკისა და საფეიქრო ნაწარმის მიმართ.

არსებობს „შინაგანი კავშირი ხელსა და თავს შორის“, შენიშნა სოციოლოგმა რიჩარდ სენეტმა (Richard Sennett), როცა ხელოსნობაზე (craft) მსჯელობდა და განაგრძო იმ განცხადებით, რომ „... ყველა უნარი, თვით ყველაზე აბსტრაქტულიც კი, იწყება როგორც ფიზიკური პრაქტიკა“ (2008:10). ამ მხრივ, „ცოდნასხელი შეხებითა და მოძრაობით იძენს“ (10)¹¹. ქსოვისას ხელები მუშაობენ - ასახავენ განმეორებად მოძრაობებს, რომლებიც ინტერნალიზებულია პრაქტიკით: თვალყურის დევნება ნახჭებში განმეორებებისთვის, კვანძების დამაგრება, მაქოს წინ და უკან მოძრაობა და ა.შ. ანალოგიურად, პოლიფონიის შესრულება მოიცავს ხმის ტემბრს, ფერს/ტექსტურას სხვა ხმების მიმართ, მუსიკალურ სტრუქტურებს, ცვლად ტექსტს და ა.შ. ოსტატობის და განმეორებადი მატერიალურ-კინესთეტიკური მოძრაობების მჭიდრო კავშირის შედეგად, ცოდნა ხორცს ისხამს¹². მათი სიახლოვისა და განმეორებადობის გამო, თითოეული პრაქტიკა ქმნის სფეროს, რომელშიც „გონება და კუნთები ერთად მუშაობენ როგორც კვლევითი ძალა“ და „ცოდნის ფორმები გადაადგილდებიან გარედან შიგნით და პირიქით“ (Ehn and Löfgren 2010: 139). ამის საფუძველზე, მე ვფიქრობ, რომ აზროვნების ტექნიკური ფორმები, რომლებიც აუცილებელია როგორც ქსოვის, ასევე სიმღერისთვის, წარმოადგენენ ოსტატურად ხორცშესხმულ, რთული მათემატიკის ფორმებს, რომლებიც კომბინირებულია კულტურულ ექსპრესიასთან. პრაქტიკებსა და მათ სტრუქტურებში ერთდროული შეყვანების წყალობით, დამზადების ტექნიკურ ფორმებს აქვთ შესაძლებლობა, სხვადასხვა მედიუმების გავლით, გადავიდნენ ან უბრალოდ, გადაცურდნენ სინესთეზიისმაგვარ ტრანსფორმაციაში. რიჩარდ სენეტი ამ ფენომენს აღწერს როგორც „სფეროს შეცვლას“, რომელიც აღწერს, თუ „როგორ შეიძლება რაიმე იარაღი, რომელიც თავდაპირველად ერთი მიზნისათვის გამოიყენებოდა, სულ სხვა ამოცანისთვის გამოვიყენოთ, ან როგორაა შესაძლებელი ერთი პრაქტიკის წარმმართველი პრინციპი სულ სხვა აქტივობის მიმართ გამოვიყენოთ ... სფეროთა შეცვლა საზღვრებს კვეთს“ (Sennett 127). ის მაგალითად ქსოვას იყენებს: „ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ძაფებით ქსოვილის შექმნას გემთმშენებლობაში კილოსა და კოტას კავშირი ჩაენაცვლა. კილოსა და კოტას შემთხვევაში ხის ორი ნაჭერი ერთმანეთშია ჩაჭედილი, ერთის ბოლო მეორის გვერდშია შეჭრილი, ხის ორი ნაჭერი ზოგჯერ წკირითაა დამაგრებული, ზოგჯერ ირიბადაა

¹¹ ანთროპოლოგმა თიმ ინგოლდმა (Tim Ingold) ივარაუდა, რომ „შემეცნება არის მოძრაობა“ (2013:1).

¹² ენი ალბერსი შემეცნების მატერიალურ-კინესთეტიკურ ფორმებს მოიხსენიებს როგორც ჩვენს „ტაქტილურ მგრძნობელობას“ (2017:44).

ჩაჭრილი და წკირი არ არის საჭირო. კილოსა და კოტას კავშირი ხის ქსოვის ფორმაა ...“ (Sennett 128).

მაშინ, როცა სფეროთა შეცვლა გადატანის ექსპლიციტურ ფორმებს აღწერს, ჩემი ვარაუდით, დამატებით, ტრანსფორმაციის უფრო იმპლიციტური ფორმები შეიძლება გაჩნდეს იმ გზით, რომელსაც მე *ცოდნის დენას* ვუწოდებ. სველ ზედაპირზე აკვარელის წვეთის მსგავსად, აბროვნების ფორმები მიედინება სხვა სფეროებისკენ როგორც შემთხვევითი, ასევე, პროგნოზირებადი მიმართულებებით. მიუხედავად იმისა რომ ცოდნის დენას აქვს სფეროთა შეცვლის ანალოგიური თვისებები, ის, რაც მას განასხვავებს, არის უფრო მოულოდნელი ან ნაკლებად აშკარა მეთოდები, რომლებიც დამზადების ტექნიკურმა ფორმებმა მედიუმებს შორის გაავრცელეს. მოდით, განვიხილოთ ტრადიციული რთული მუარი/ტვილის საქსოვი სტრუქტურა და ლიტვური სუტარტინები როგორც ორივე ფენომენის მაგალითი.

მუსიკის (რე)მატერიალიზაცია;

პოლიფონია როგორც მოქსოვილი ბგერა

ნებისმიერი ქსოვისათვის საერთო სამი მთავარი სტრუქტურიდან (სადა -Tabby, ტვილი და სატინი) სადა და ტვილი ყველაზე გავრცელებულია¹³. თითოეული თავისი შინაგანი სტრუქტურების უნიკალურ თვისებებს გვთავაზობს. სადა ქსოვა სიმტკიცეს და გამძლეობას გვთავაზობს (თუმცა ნაკლებად ელასტიურია) და მას ხშირად იყენებენ მყარი პროდუქციის დასამზადებლად (მაგ. ბრეზენტი). მეორე მხრივ, ტვილი გვთავაზობს ელასტიურობას და შესაძლო ნახჭების ფართო არჩევანს და ხშირად გამოიყენება ტანსაცმლისთვის (მაგ. ტვიდი და დენიმი). კომბინირებისას - ვგულისხმობ რომ ორი განსხვავებული სტრუქტურა ერთმანეთს ედება - ურთიერთქმედება თითოეული სტრუქტურისთვის ფუნდამენტურ თვისებებს შორის ხდება¹⁴. თების სიხისტე (Tabby) შესაძლებლობას აძლევს ნახჭს თანაბარი დარჩეს, მაშინ როცა ტვილი ელასტიურობას და ნახჭების შექმნის უნარს ანიჭებს. ამის საფუძველზე, სადა/ტვილის კომბინირებული სტრუქტურა გამოიყენება ყოველდღიური მოხმარების საგნების ფართო სპექტრის შესაქმნელად - ნოხებიდან საწოლის გადასაფარებლებამდე.

ბალტიურისტილისნაქსოვიქაშვებიასევეამკომბინირებულსტრუქტურას იყენებენ. ისინი ქსოვის ამოწვევის მეთოდით მზადდება - როდესაც დომინანტი ნახჭის ძაფებს, მაგალითად, ტვილს, მკაფიო მახჭის შესაქმნელად ხელით ამოსწევენ (pick-up). ეს ტვილის ძაფები ხშირად საგრძნობლად უფრო სქელი

¹³ სადა ქსოვას „tabby“-საც ეძახიან. მეტი ინფორმაციისთვის საქსოვი სტრუქტურების შესახებ იხილეთ Albers 2017 და Emery 1994.

¹⁴ ნახჭის და სადა ქსოვის ძაფები ენაცვლებიან ერთმანეთს მისაქსელის ძაფის ყოველ მეორე გატარებაზე.

და ფერადია - მაშასადამე, ვიზუალურად დომინანტური - მუდმივად იცვლება მისაქსელის ძაფის ყოველ გატარებასთან ერთად. ამის საპირისპიროდ სადა ქსოვა მოქმედებს როგორც ქამრის სტრუქტურული საფუძველი - უწყვეტი ქვედა სტრუქტურა, რომელიც არასდროს იცვლება. ტვილის ძაფებს არ სწევნ, ამის ნაცვლად ჰედლების მეშვეობით იყენებენ მარტივ ორ-ლილვიან სისტემას და უფრო ნაზ (ხშირად თეთრ) სელის ან ბამბის ძაფებს¹⁵. ყველა ნახჭი იყენებს ერთსა და იმავე, ადრე ნახსენებ, სივრცით-დროით-რევერსულ სტრუქტურას და განმეორებადია როგორც ვერტიკალურად, ასევე, ჰორიზონტალურად - სარკისმაგვარად.

ტრადიციული ნაქსოვი ქამრების და ლიტვური სუტარტინების - პოლიფონიური სიმღერები ორი, სამი და ოთხი ხმისთვის - სტრუქტურა და მატერიალური თვისებები რამდენიმე უდავო პარალელს და ურთიერთკავშირს გვთავაზობს. სუტარტინები, რაც ნიშნავს „დათანხმებას“ ან „ჰარმონიულობას“, ორ ძირითად (დამოუკიდებელ) ვოკალურ პარტიას ემყარება, რომლებიც სარკისებურად ასახავენ ორ ძირითად საქსოვ სტრუქტურას, რომლებიც ქამრების ქსოვაში გამოიყენება. რინკეია (*Rinkėja*), რაც „შემგროვებელს“ ნიშნავს მღერის ძირითად ტექსტს და პასუხისმგებელია ცვალებად ნარატიულ/პოეტურ შინაარსზე (12). ტერმინ რინკეიას იგივე ფუძე სიტყვა აქვს, რაც რინკტინე იუოსტოს (*rinktinėja juostos*) „შემგროვებული სარტყელები“ - იგივე „ქსოვა ამოწვევით“ (12). მე ვვარაუდობ, რომ რინკეია ენათესავება ნახჭის კომპონენტს - ან რთული ქსოვის ზიგ-ზაგურ (*point-twill*) სტრუქტურას. პრიტარეია (*pritareja*), მეორე მხრივ, ნიშნავს „აკომპანიატორს“ ან „ჰიმნის შემსრულებელს“ და პასუხისმგებელია რეფრენზე, რომლის სიტყვები არ იცვლება (12). პრიტარეია მოქმედებს როგორც საფუძვლის შემქმნელი ელემენტი - ასახავს ქამრების სადა სტრუქტურას. სიმღერის უწყვეტი მოძრაობა და შესაბამისი ცვაკები მოქმედებენ როგორც მისაქსელის ძაფი - მუდმივად მოძრაობს, როცა ელემენტებს მუსიკალური - ან მატერიალური - მთელის შესაქმნელად ჰკრავს.

სუტარტინების სიტყვიერი კომპონენტები, ასევე, ბაძავენ საფეიქრო დაზგაზე ქსოვას იმ დაძაბულობით, რომელიც მიიღება მუსიკალური მეორედებით - ნოტების შეხლით - და მათი განთავისუფლებით (40). ეს სიტყვიერი არტიკულაციები ბაძავენ გადაკვეთებს ქსელსა და მისაქსელს, ნახჭს და სტრუქტურას შორის. ასეთნაირად თითოეული ვოკალისტის მკაფიო ელფერი, ტექსტურა და თვისებები ჩნდება დროდადრო და შემდეგ, შესაბამისად, ქრება შესრულებისას, და ქმნის გამოკვეთილად მდიდარ და ფერადოვან მუსიკალურ ტექსტურას. ანალოგიურად, სიმღერების

¹⁵ დამაგრებული ძაფების უფრო მარტივ სისტემასთან ერთად, ჩვეულებრივ იყენებენ ხისგან გამოჭრილ მყარ ჰედლებს.

შესრულებისას არასდროს იყენებენ დინამიკებს, მღერიან ნმკაცრად მეტრონომული უწყვეტობით, იწყებენ და ამთავრებენ, როცა სიმღერის წამყვანი (ჩვეულებრივ ის, ვინც ტექსტის ახალი სტროფების შემოტანაზეა პასუხისმგებელი) გადანწყვებს, რაც ძალიან ჰგავს მქსოველს, როცა ის მოცემული სიგრძის ქსოვილს ქსოვს. ნაქსოვი ქამრებიც და სუტარტინებიც ჩასმულია ზუსტ მათემატიკურ სტრუქტურებში, თუმცა ამავე დროს შეუძლიათ მთელი რიგი განსხვავებული ნახტები (სიმღერები), ტექსტურები/ფერები, სიგრძე და ა. შ. გვიჩვენონ.

დასკვნა

კატეგორიები და დისციპლინები, მართლია, მოსახერხებელია, მაგრამ, ასევე, ხშირად ისეა შექმნილი, რომ ხელოვნურად აცალკევებენ ისეთ პრაქტიკებს, როგორებიცაა ქსოვა და სიმღერა, მაშინ როცა ისტორიულად მათ ერთმანეთისგან სავსებით განცალკევებულად ვერ განვიხილავთ. მწერალი და მთარგმნელი ნგუგი ვა თიონგ'ო (Ngũgĩ Wa Thiong'o) შენიშნავს, „დისციპლინები განასხვავებენ, მიჯნავენ და ქმნიან ფიქტიურ დისტანციას ჩვენს შორის“ (2023:36). პოლიფონიური ვოკალური ტრადიციების დაბრუნებით იმ მატერიალურ-კინესთეტიკურ კონტექსტში, რომელშიც ისინი ჩამოყალიბდა და მოქმედებდა, ეს კვლევა აღიარებს განსხვავებულ გზებს, რომლებითაც განხორციელებული აქტივობები ერთმანეთს ფორმას აძლევენ და აყალიბებენ. ქსოვასა და მუსიკას შორის „ფიქტიური დისტანციების“ ეჭვქვეშ დაყენებით, ჩემი განზრახვა შემდგომი კვლევისთვის კარის გაღებაა.

გამოყენებული ლიტერატურა

- Albers, Anni. 2017 [1965] [1993] [2003]. *On Weaving*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, The Josef and Anni Albers Foundation.
- Aminian, Mehdi. 2023. “Woven Sounds” <https://www.youtube.com/watch?v=zeT5Ean-iYPM>.
- Barber, E.W. 1991a. *Prehistoric Textiles*. Princeton University Press.
- Barber, E.W. 1994b. *Women’s Work: The First 20,000 Years*. Norton.
- Bergren, Ann. 2008. *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thought*. Center for Hellenic Studies Trustees for Harvard University.
- Chrisler C. & Johnston-Robledo I. 2018. “Women’s Embodied Self: Feminist Perspective on Identity and Image”. The American Psychological Association.
- Crowston, Clare. 2008. “Women, Gender, and Guilds in Early Modern Europe: An Overview of Recent Research from *International Review of Social History*”, 2008, Vol. 53, SUPPLEMENT 16: *The Return of the Guilds* (2008), 19-44. Cambridge University Press.
- Ehn, Billy; L.fgren, Orvar. 2010. *The Secret World of Doing Nothing*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Emery, Irene. 1994. *The Primary Structure of Fabrics*. Thames & Hudson, The Textile Museum: Washington D.C.
- Ensemble Mzetamze, “Traditional Songs of Georgian Women, Vol. 1”, Face Music Switzerland, 1996.
- Harlizius-Klück, Ellen. 2017a. “Introduction: Weaving Codes, Coding Weaves,” *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, April 2017.54
- Harlizius-Klück, Ellen. 2017b. “Weaving as Binary Art and the Algebra of Patterns,” *TEXTILE*, 15:2, 176-197.
- Harlizius-Klück, Ellen. 2020. “Penelope’s Nights: Weaving as a Technical Mode of Existence,” rs548049170_1_69869_TT, Milan: Mousse Publishing.
- Ingold, Tim. 2013. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Jay, Marin; Ramaswamy, Sumathi (ed.). 2014. *Empires of Vision: A Reader*. Duke University Press: Durham and London; Part of the *Objects/Histories: Critical Perspectives on Art, Material Culture, and Representation* series edited by Nicholas Thomas, published with the assistance of the Getty Foundation.
- McLean, Alex. 2020a. “Algorithmic Pattern,” Research Institute for the History of Technology and Science, Deutsches Museum, Munich.
- McLean, Alex. 2020b. “The Live Loom,” ICLC 2020, February 2020. Limerick Ireland: University of Limerick.

PENELOPE project. 2016-2023. PENELOPE: Weaving as technical form of existence. <https://penelope.hypotheses.org/>.

Račiūnaitė-Vyčiniene, Daiva. 2002a. Sutartinės: Lithuanian Polyphonic Songs. Lithuanian Ministry of Culture.

Rand, Piia. 2019. Estonian Pick-up Woven Belts. Saara Kirjastus.

Schneider, Jane & Weiner, Annette (ed). 1991 [1989]. Cloth and Human Experience. Smithsonian Institution Press: Washington and London with the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

Schoeser, Mary. 2003. World Textiles: A Concise History, Thames & Hudson.

Sennet, Richard. 2008. The Craftsman. New Haven and London: Yale University Press.

Thiong'o, Ngũgĩ wa. 2023. The Language of Languages: Notes on Translation. University of Chicago Press.

KRISTINE BARRET
(USA)

MATERIALIZING MUSIC: POLYPHONY AS WOVEN SOUND

Introduction

Materializing Music: Polyphony as Woven Sound explores connections between vocal polyphony and textile practices, specifically weaving. Rather than consider music and weaving as separate from one another, the following paper presents the ways in which they are deeply intertwined and mutually constitutive forms of cultural expression.¹ The technical modes of thinking produced through repetition inherent in both—particularly as practices utilizing complex mathematical structures—produce ways of thinking unique to each. Through practice, I suggest these technical modes of making transit across different materials and mediums—in both explicit and implicit ways.² The music created through the interweaving of multiple voices creates a musical texture that is akin to a woven cloth. Likewise, the structuring of speech (particularly in ritual song), use of vocal color/texture of participants, antiphonal call-and-response (much like a mirrored pattern in weaving), and affinities between musical and woven structures are examples of the themes explored. The aim of the study is to better understand the ways music and material culture are deeply interwoven.

Music and weaving: mutually constitutive?

In the 1970s, Yurok basket weaver Evalina Matt was invited to teach a two-week basketmaking seminar at the University of Oregon. For the entirety of the first week and a half, Mrs. Matt taught the students to sing a series of songs as they prepared materials for weaving (Toelken 1996:188). It was only in the last few days of the seminar that Mrs. Matt taught the student how to weave: “When the students—in a mixture of awe and frustration—asked why they had been required to spend so much time singing in a course where they had expected to make baskets, they were told by Mrs. Matt, “The songs are basic to basketmaking; after all, a basket is a song that’s been made visible”” (188).

There has long been an intimate connection between weaving and singing. Commonly practiced in communal settings, such as work parties, textile work was a year-

¹ I borrow the term “mutually constitutive” from Sumathi Ramaswamy’s discussions regarding the development of image technologies, which considers how the global dispersal of particular mediums were co-created by both the colonized and the colonizing forces (2014:2).

² Ellen Harlizius-Klück, Alex McLean, and others from the Penelope Project discuss “technical modes of being” extensively—noting the connections between weaving and complex math (Harlizius-Klück 2017a, 2017b, 2020; McLean 2020a, 2020b).

round series of repetitive and labor-intensive activities prior to industrialized cloth production. In fact, it's been suggested that in various temperate regions, textile production took more time and resources to produce than food production and ceramics combined (Barber 1991:4). Such evidence has led some scholars to suggest that textile production, rather than food cultivation, led to the development of human settlements.³ Regardless, such speculation points to cloth production as an ambient part of daily life, with music as a its aural companion. A Hallstatt urn from the mid-first millennium B.C.E offers pre-historic visual evidence of this (Barber 1994:87). The upper portion of the urn is incised with a scene of a work party. In the center, a woman weaves on a warp-weighted loom as another spins thread. A figure to the right holds what appears to be a harp or a frame loom, as two female figures dance—denoting the presence of music (88).⁴ Similarly, work songs associated with textile production (i.e. spinning songs, flax breaking songs, etc.) and work party songs (i.e. invitations to communal work, etc.) can likewise be found in multiple regions throughout the world. Let us take a polyphonic example from Caucasus Georgia.

“Khert’lis naduri (ბერტლის ნადური)” from Ach’ara describes the work of spinning flax for linen (Ensemble Mzetamze 1996).⁵ Throughout the song, the laborious nature of the work is interspersed with expressions of love and heartbreak. Both act as parallel, metaphoric similes for one another: “...the spindle has rubbed sore my hand, / the spindle, would that it break. / He promised me, he deceived me, / he, would he break his neck...” (Mzetamze 1996). As we can see, the text of the song moves between the present and past, between here and now as the singer reflects on both the work at hand and previous events (and their emotional aftermath). The breaking of threads (common during spinning) together with the breaking of the spindle and the neck of the deceitful lover mirror one another. Though spinning has been used as a metaphor in various contexts—particularly in relation to fate/life/death—I suggest there is a structural component also at play common to both weaving and narrative.

In her research connecting weaving to the development of poetic speech in ancient Homeric texts, Ann Bergren suggests that some forms of poetic language may have developed through the weaving of complex patterns. For instance, the use of similes, such as the ones used in the spinning song from Ach’ara, directly reflect the basic structure and construction of point-twill geometric patterns used in a vast array of woven objects common to Eurasia—i.e. rugs, belts/sashes, and so on. A text can thus “mirror the weaving pro-

³ See Barber 1991, 1994; Schneider & Weiner 1991, Mary Schoeser 2003.

⁴ It is not certain whether the figure presumably playing a lyre is in fact making music or holding a frame loom (used to create sprang)—offering a tantalizing visual representation of the potentially mutually constitutive nature of both technologies (Barber 1994:88).

⁵ Though spinning does not necessitate multiple people working together to accomplish, it was not uncommon for spinners to assemble nonetheless for socialization, and/or to save on fuel for light during the darker months of the year. As the bottle neck of textile production, spinning was a continuous, often year-round activity where it is found.

cess,” which can be examined by looking at “the most basic constructive feature common to weaving and narration: spatio-temporal reversal, [that is] the alternation of direction in the movement through space and time” (2). Moving between the present-past-present (time) or here-there-here (spatial) mirrors the back-and-forth nature of repeated patterns used in weaving (3). The ‘point’ in the weaving pattern is where the pattern reverses in order to repeat itself—like a mirror. In some Homeric texts, such ‘points’ are often demarcated by the words “Just as” or “like” (key indicators of similes).⁶ As Bergren suggests, rather than simply being a metaphoric vehicle (though it certainly can be), weaving was structurally and conceptually connected to the development of poetic forms of expression. In other words, a woven object was material speech or song.⁷ Returning to the text of the spinning song, we can see a similar spatio-temporal reversal in the alternation between expressions related to spinning (here in the present) and the deceitful lover (elsewhere in the past).⁸

I suggest that such intimacies of practice between music and textile work informed one another, producing mutually constitutive forms of cultural expression. Both employ highly structured, mathematical modes of thinking and doing, repetitive movements, and—historically at least—communal, social settings. Singing not only helped to pass the time, but likewise could serve any number of additional purposes, from acting as a mnemonic device for specific weaving patterns to offering expressive outlets for weavers to relate personal experience as they work. A clear example of this can be found in the once-widespread tradition of pattern singing, or *Naqshe Khani* in Iran.

Patterned rugs—to which Iran has long been famous—involves many hours of communal labor to produce.⁹ The meditative quality of the labor in conjunction with singing imbues the weaving process with expressive qualities to “help [the weavers] cope with the challenges of their demanding work” (11:42). *Naqshe Khani* developed as a practice where, “weavers recite or sing the carpet patterns to each other as they weave” (Aminian 2023:12:30). Over time, the practice has developed “complex lexical and musical structures that vary depending on each region” (12:30). Each song is structured as an antiphonal call-and-response between weavers. The lead weaver sings an instruction, such as: “White goes back, black goes back,” to which another weaver responds, “I placed,” or, “I hit,” confirming the instruction has been completed (21:47). This call-and-response continues throughout the weaving process, with anything from expressions of daily life to

⁶ For example: Just as / snowflakes keep falling to the ground / Which the strong-blowing wind, having shaken the shadowy / Clouds, / Ever pours thick and fast upon the all-nourishing earth, / Just so / from the hands of these were the weapons flowing, / Both Achaeans / And Trojans alike (*Iliad* XII 156-160).

⁷ Ancient Homeric texts (i.e. *The Odyssey*) were sung rather than spoken.

⁸ Likewise, the interweaving of the musical phrases act as threads—creating a musical texture unique to each performance through the singers’ variable physiologies.

⁹ This form of rug weaving often involved 2 or more weavers.

jokes incorporated into the songs as they are sung (18:01).¹⁰ The antiphonal structure of the song—where one voice changes through the alternation of weaving instructions and expressive elements while another voice acts as a repeated refrain—likewise mimic the warp and weft fundamental to weaving. The vertical warp threads remain stationary, never changing (much like a repeated refrain), whereas the weft threads continuously change, moving horizontally at a ninety-degree angle to create variable patterns or pictorial elements (much like the changing text of a song). As such, each rug reflects both personal expression and technical structures via intertwined embodied activities (Chrisler C. & Johnston-Robledo I 2018).

I suggest the material-kinesthetic aspects of weaving and singing offer their own unique way of thinking-through-structure. Ellen Harlizius-Klück together with an international, multi-disciplinary team of researchers at the Penelope Project: A Study of Weaving as Technical Mode of Existence investigate similar connections between weaving and the development of complex mathematical structures in the history of science and technology, particularly digital technology (<https://penelope.hypotheses.org/>), stating: “We claim that weaving in ancient times engaged technologically, rather than metaphorically, with the broad domain of *technē*: art/science/craft. Therefore, we argue that, in archaic Greece, the logic and technology of weaving on the warp-weighted loom was able to represent a pre-scientific paradigm of knowledge-through-order that the emergence of technical, philosophic, and mathematical literature obscured, and separated from the material and procedural experience...” (Harlizius-Klück 2020: 2). Though the connections between weaving and digital technology demand an entirely different discussion, I suggest a similar notion can be applied to music and textiles.

There is an “intimate connection between hand and head,” notes sociologist Richard Sennett in his discussions on craft, going on to state that “...all skills, even the most abstract, begin as bodily practices” (2008:10). In this way, “knowledge [is] gained in the hand through touch and movement” (10).¹¹ While weaving the hands are at work—reflecting the repetitious movements internalized through practice: keeping track of repetitions in patterns, securing knots, moving the shuttle back-and-forth, and so on. Likewise, the singing of polyphony involves the use of vocal pitch, color/texture in relation to other voices, musical structures, variable text, and so on. Through intimacies of craft and repeated material-kinesthetic movements, knowledge becomes embodied.¹² In their familiarity and repetitiveness, each practice creates a space where, “the mind and muscles work together as an exploratory power,” and “modes of awareness drift in and out” (Ehn and Löfgren 2010:139). Given this, I suggest the technical modes of thinking necessary for

¹⁰ In addition, lullabies, laments, and other kinds of vocal repertoire are interspersed throughout.

¹¹ As anthropologist Tim Ingold suggests, “knowing is movement” (2013:1).

¹² Anni Albers refers to material-kinesthetic forms of knowledge as our “tactile sensibilities” (2017:44).

both weaving and singing are deeply embodied forms of complex math combined with cultural expression. Additionally, through lingering in both practices and their structures simultaneously, technical modes of making have the potential to transit, or simply drift, across different mediums in a synesthesia-like transformation. Richard Sennett describes this phenomenon as “domain shift,” which describes, “how a tool initially used for one purpose can be applied to another task, or how the principle guiding one practice can be applied to quite another activity...domain shifts reach across borders” (Sennett 127). He uses weaving as an example: “The cloth join of warp and woof shifted domains to the mortise-and-tenon joint in shipbuilding. In this joint, two pieces of wood are locked together, the end of one cut into the side of the other, the two pieces of wood sometimes pinned together, sometimes cut obliquely so that no pin is needed. The mortise-and tenon joint is a way of weaving wood...” (Sennett 128).

Whereas domain shift describes explicit modes of transference, I suggest more implicit transformations can additionally occur via what I call *knowledge bleed*. “Knowledge bleed” often occurs in incremental, even unconscious ways. Like a drop of watercolor paint on a wet surface, ways of thinking bleed into other domains moving in both erratic and predictable directions. Though knowledge bleed shares similar qualities with domain shift, what distinguishes it are the somewhat more unexpected, or less overt, ways technical modes of making have transited between mediums. Let us consider the common compound tabby/twill weaving structure and Lithuanian sutartinės as an example of both phenomena.

(Re)Materializing music: polyphony as woven sound

Of the three primary structures common to all weaving (plain, twill, and satin), plain and twill are the most common.¹³ Each offer qualities unique to their inherent structures. Plain weave gives strength and durability (though little flexibility) and is often used to create stiff objects (i.e. canvas). Twill on the other hand offers flexibility and a vast array of patterning possibilities and is often utilized for clothing (i.e. tweed and denim). When combined—meaning the two different structures are overlaid—qualities fundamental to each structure interact.¹⁴ The stiff quality of the tabby allows the pattern to remain even while the twill offers some flexibility and the ability to create patterns. Given this, the compound plain/twill structure has been used to create a vast array of everyday objects, from rugs to bedspreads.

Baltic-style woven belts likewise utilize this compound structure. They are made via a pick-up method of weaving—where the dominant patterned threads, e.g. the twill, are lifted (picked-up) by hand to create distinctive patterns. These twill threads are often con-

¹³ Plain weave is also referred to as ‘tabby’. See Albers 2017 and Emery 1994 for more about weaving structures.

¹⁴ Pattern and tabby threads alternate every-other-pass of the weft thread.

siderably thicker and colored—thus more visually dominant—and continuously change with every pass of the weft thread. In contrast, the plain weave acts as the structural foundation of the belt—the continuous over-under structure never changing. Tabby threads are not picked-up, but instead use a simple two-shaft system via a heddle and consists of finer (often white) linen or cotton threads.¹⁵ All the patterns utilize the same spatio-temporal-reversal structure mentioned previously and are repeatable both vertically and horizontally—like a mirror.

The structural and material qualities of the traditional woven belts and Lithuanian *sutartinės*—polyphonic songs for two, three, and four voices—offer several compelling parallels and interconnections. *Sutartinės*—meaning “to agree” or “attune”—are based on two primary (independent) vocal parts that mirror the two primary woven structures used in the compound weave of the belts. *Rinkėja*, meaning “collector” sings the primary text and is responsible for the changeable narrative/poetic content (12). The term *rinkėja* shares the same root word as *rinktinės juostos*, ‘collected sashes’ - aka ‘pick-up weaving’ (12). I suggest the *rinkėja* is akin to the patterned component—or the point-twill structure of the compound weave. *Pritarėja* on the other hand means “accompanist” or “hymner/chanter” and is responsible for the refrain, whose vocables do not vary (12). The *pritarėja* acts as the foundational element—mirroring the tabby structure of the belts. The continuous movement of the song and corresponding dances act as the weft thread—continuously moving while binding the elements together to create a musical—or material—whole.

Sutartinės’ aural components likewise mimic loom weaving via the tension derived from the use of musical seconds—clashing notes—and their release (40). These aural articulations mimic the intersections between warp and weft, between pattern and structure. The distinct color, texture, and qualities of each vocalist thus emerge at moments, and then subsequently submerge throughout the performance, creating a distinctly rich and colorful musical texture. Likewise, the songs are never performed with the use of dynamics, rather in a strictly metronomic continuity, beginning and ending when the leader of the song (usually the one in charge of introducing new verses of text) decides, much like a weaver when creating a given length of woven cloth. Both the woven belts and the *sutartinės* are locked into precise mathematical structures, while simultaneously capable of displaying a range of different patterns (songs), textures/colors, lengths, and so on.

Conclusion

Categories and disciplines, though convenient, are also often constructed—separating practices such as weaving and music in artificial ways, when historically neither would not have been considered completely removed from the other. As writer and translator Ngũgĩ wa Thiong’o remarks, “disciplines differentiate, split, and create fictive dis-

¹⁵ Carved wooden rigid heddles are commonly used, along with a simpler system of tied threads.

tances between us” (2023: 36). By resituating polyphonic vocal traditions in the material-kinesthetic contexts in which they were developed and practiced, this study recognizes the various ways in which embodied activities inform and shape one another. Calling into question the “fictive distances” between weaving and music, my intention is to open the door for further research.

References

- Albers, Anni. 2017 [1965] [1993] [2003]. *On Weaving*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, The Josef and Anni Albers Foundation.
- Aminian, Mehdi. 2023. “Woven Sounds” <https://www.youtube.com/watch?v=zeT5Ean-iYPM>.
- Barber, E.W. 1991a. *Prehistoric Textiles*. Princeton University Press.
- Barber, E.W. 1994b. *Women’s Work: The First 20,000 Years*. Norton.
- Bergren, Ann. 2008. *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thought*. Center for Hellenic Studies Trustees for Harvard University.
- Chrisler C. & Johnston-Robledo I. 2018. “Women’s Embodied Self: Feminist Perspective on Identity and Image”. The American Psychological Association.
- Crowston, Clare. 2008. “Women, Gender, and Guilds in Early Modern Europe: An Overview of Recent Research from *International Review of Social History*”, 2008, Vol. 53, SUPPLEMENT 16: *The Return of the Guilds* (2008), 19-44. Cambridge University Press.
- Ehn, Billy; L.fgren, Orvar. 2010. *The Secret World of Doing Nothing*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Emery, Irene. 1994. *The Primary Structure of Fabrics*. Thames & Hudson, The Textile Museum: Washington D.C.
- Ensemble Mzetamze, “Traditional Songs of Georgian Women, Vol. 1”, Face Music Switzerland, 1996.
- Harlizijs-Klück, Ellen. 2017a. “Introduction: Weaving Codes, Coding Weaves,” *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, April 2017.54
- Harlizijs-Klück, Ellen. 2017b. “Weaving as Binary Art and the Algebra of Patterns,” *TEXTILE*, 15:2, 176-197.
- Harlizijs-Klück, Ellen. 2020. “Penelope’s Nights: Weaving as a Technical Mode of Existence,” rs548049170_1_69869_TT, Milan: Mousse Publishing.
- Ingold, Tim. 2013. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Jay, Marin; Ramaswamy, Sumathi (ed.). 2014. *Empires of Vision: A Reader*. Duke University Press: Durham and London; *Part of the Objects/Histories: Critical Perspectives*

- on Art, Material Culture, and Representation series edited by Nicholas Thomas, published with the assistance of the Getty Foundation.
- McLean, Alex. 2020a. "Algorithmic Pattern," Research Institute for the History of Technology and Science, Deutsches Museum, Munich.
- McLean, Alex. 2020b. "The Live Loom," ICLC 2020, February 2020. Limerick Ireland: University of Limerick.
- PENELOPE project. 2016-2023. PENELOPE: Weaving as technical form of existence. <https://penelope.hypotheses.org/>.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva. 2002a. Sutartinės: Lithuanian Polyphonic Songs. Lithuanian Ministry of Culture.
- Rand, Piia. 2019. Estonian Pick-up Woven Belts. Saara Kirjastus.
- Schneider, Jane & Weiner, Annette (ed). 1991 [1989]. Cloth and Human Experience. Smithsonian Institution Press: Washington and London with the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.
- Schoeser, Mary. 2003. World Textiles: A Concise History, Thames & Hudson.
- Sennet, Richard. 2008. The Craftsman. New Haven and London: Yale University Press.
- Thiong'o, Ngũgĩ wa. 2023. The Language of Languages: Notes on Translation. University of Chicago Press.

ფერხული - ქართული ტრადიციული მუსიკის შესრულების უძველესი ფორმა

როგორც ცნობილია, ფერხული ქართული ტრადიციული მუსიკის შესრულების ერთ-ერთი ყველაზე არქაული ფორმაა. საფერხულო ქმედებები უძველესი დროიდან იღებს სათავეს. შემთხვევითი არაა, რომ ხშირად სწორედ საფერხულო სიმღერების სიმრავლით მსჯელობენ ქართული ტრადიციული მუსიკის ხნიერებაზე. მაინც რა ფენომენია ფერხული და რატომაა ის მრავალი დარგის მეცნიერის კვლევის ობიექტი?

სტატიაში განვიხილავ ფერხულის კულტურულ და ისტორიულ მნიშვნელობას ოთხი ძირითადი მიმართულებით: როგორ ასახავს ფერხული ქართველთა მუსიკალური აზროვნების არქაულობას; როგორია მისი სინკრეტული ბუნება; რა არის ფერხული: შესრულების ფორმა თუ ფოლკლორული ჟანრი?

ნაშრომი ეფუძნება ინტერდისციპლინური კვლევის მეთოდს, რომელმაც საშუალება მომცა, შემესწავლა ფერხულის მრავალპლანიანი ფენომენი არქეოლოგიური, ისტორიული, ეთნოეპორეოლოგიური, ეთნომუსიკოლოგიური, ანთროპოლოგიური, ფსიქოლოგიური და სხვა მიდგომებით.

ფერხული - ქართველთა მუსიკალური აზროვნების არქაულობის ერთ-ერთი დასტური

ჩვენამდე მოღწეული, ათასწლოვანი ისტორიის მქონე, მატერიალური კულტურის ძეგლებზე აღბეჭდილი, რიტუალური საფერხულო ქმედებების უძველესი გამოსახულებები, გვაძლევს საფუძველს, ვივარაუდოთ, რომ საკულტო-რიტუალური ჟანრის საფერხულო სიმღერების ფესვები, რომლებიც საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეშია გავრცელებული, მინიმუმ 4 ათასწლეულის მიღმაა საძიებელი.

საკვლევ ობიექტზე მსჯელობის საფუძველს იძლევა მდიდარი არქეოლოგიური მასალა საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან. მხედველობაში მაქვს: თრიალეთის ვერცხლის თასი (ძვ. წ. აღ. VIII-XVII ს.ს.); ნიჩბისის ბრინჯაოს სარტყელი, (ძვ. წ. აღ. X-VIII ს.ს.); „ყაზბეგის განძად“ წოდებული ბრინჯაოს ითიფალურ ქანდაკებათა კომპლექსი (ძვ. წ. აღ. II-VI საუკუნეების მიჯნა) და სამადლოს ისარნა (თაღარი) (ძვ. წ. აღ. II ს.).

მოკლედ შევჩერდები თითოეულ მათგანზე:

ქრონოლოგიურად, ფერხულის ერთ-ერთ ყველაზე ადრინდელი გამოსახულება და ამასთანავე, რიტუალური ფერხულის ყველაზე მაღალმხატვრული ნიმუში აღბეჭდილია *თრიალეთის ვერცხლის თასზე* (სურ.1). ყველა მკვლევარი თანხმდება, რომ ესაა ცხოველისნილობიანი არსებების წრიული საფერხულო მსვლელობა ერთი ნილობსნის გარშემო. სავარაუდოდ, საქმე გვაქვს ერთ-ერთი ღვთაების სადიდებელ რიტუალთან. ცხოველის ნილობსანი მეფერხულები და მათ შორის გამოკვეთილი ნილობსანი ფიგურა გვაფიქრებინებს, რომ ეს არის ტოტემური ცეკვა, თუმცა, კონკრეტულად, რომელ ღვთაებას ეძღვნება იგი, საკამათოდ რჩება.

თრიალეთის ვერცხლის თასის შესახებ ძალიან ბევრი მოსაზრებაა გამოთქმული, რომელთაგან არცერთი გამორიცხავს ვარაუდს იმის შესახებ, რომ ფეხზე მდგომი ფიგურები რიტუალურ საფერხულო ქმედებას გამოხატავენ.

ჩემი აზრით, თრიალეთის თასის ცერემონია ნადირობას უკავშირდება, მიუხედავად სიცოცხლის ხის გამოსახულებისა, რადგან ცნობილია, რომ ნადირთ პატრონი ნაყოფიერების ქალღმერთის მემკვიდრეა მისთვის დამახასიათებელი სქესობრივი მიდრეკილებებით, ნადირთა გამრავლებაზე ზრუნვით და ა.შ. (ხარძიანი, 2010:100).

ჩემთვის, კვლევის კონკრეტული მიზნიდან გამომდინარე, თრიალეთის ვერცხლის თასი და მასზე გამოსახული პროცესია საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც იგი ცხადყოფს წრიული ფერხულის კულტივირებას საქართველოში ჩვ. წ. აღ-მდე I ათასწლეულის შუახანებში.

ნიჩბისის ბრინჯაოს სარტყელზე (სურ.2), რომელიც ძვ. წ. აღ. X-VIII საუკუნეებით თარიღდება, ცხოველებისა და ფრინველების გარემოცვაში, მოცემულია ხელიხელჩაკიდებული, ორი მოცეკვავე კაცის ფიგურა (მარჯვენა ქვედა კუთხე) და ოთხი, მწყობრად მოძრავი მეფერხულის ფიგურა (მარჯვენა ზედა კუთხე), რომელთაც ხელები ერთმანეთის მხრებზე უდევთ.

ყაზბეგის განძის ითიფალური ქანდაკებებიდან (სურ.3), რომლებიც ნილობსან მოცეკვავეებს განასახიერებენ, შ. ამირანაშვილის აზრით, ხელებისა და ფეხების მოძრაობის მხრივ, ფერხულში მონაწილეთა გამოსახულებას წარმოადგენენ (ამირანაშვილი, 1944). განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ხელიხელჩაკიდებული ორი ფიგურის საფერხულო მოძრაობაში გამოსახვა (სურ.3 #1)

მცხეთის მუნიციპალიტეტში, ელინისტური ხანის (ძვ. წ. V-II სს.) ნაქალაქარ, სამადლოში აღმოჩენილ უამრავ ნივთს შორის, ჩვენს ყურადღებას იქცევს თიხის *ისარნა* (ყურძნის ტკბილი წვენის მოსაგროვებელი ჭურჭელი), რომელიც „თაღარის“ სახელწოდებითაა ცნობილი და ძვ. წ. აღ-ის II საუკუნიტაა დათარიღებული. ეს არის ღია, ბრტყელძირიანი, უზარმაზარი ჭურჭელი, რომელზეც მამაკაცთა ოთხკაციანი ფერხულია გამოსახული.

ამავე ჭურჭლის მეორე მხარეს კი ფარ-ხმლით შეიარაღებული ფეხოსანი მეომრების ბრძოლის სცენაა წარმოდგენილი (სურ.4).

ამგვარად, ქართული ხელოვნების უძველეს და, ამასთანავე, მაღალმხატვრულ ნიმუშებში ასახული ქორეოგრაფიული კომპოზიციები ცხადყოფენ, რომ იმ დროს საქართველოში უკვე დახვეწილი ქორეოგრაფიული ხელოვნება არსებობდა, ეს კი, თავის მხრივ, იმას ნიშნავს, რომ ამ ხელოვნების სათავეები ჩვ. წ. აღ-მდე I ათასწლეულზე ბევრად ადრე უნდა ვეძებოთ.

ამგვარად, ფერხული უკავშირდება ქართველთა პრეისტორიული პერიოდის საკრალურ ტრადიციებს და ცხადყოფს იმ ხანაში მუსიკის მჭიდრო კავშირს ადამიანების რელიგიურ მსოფლმხედველობასა და რიტუალურ ქმედებებთან.

ფერხული, როგორც სინკრეტული მოვლენა

ფერხული არ არის უბრალოდ ცეკვა, არამედ მრავალშრიანი სინკრეტული ფენომენია, რომელიც, შესაძლებელია, განვიხილოთ, როგორც **სინქრონულ**, ისე - **დიაქრონულ** ჭრილში.

ფერხულის სინქრონული ხასიათი გამოიხატება მისი მრავალფეროვანი ელემენტების ჰარმონიულ სინთეზში. ის აერთიანებს მუსიკას, სიტყვას და ქორეოგრაფიას და ამასთანავე, რიტუალურ-სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ეს სინკრეტიზმი მას უნიკალურ ფენომენად აქცევს, სადაც თითოეული ელემენტი ერთმანეთს ავსებს და აძლიერებს. მეორე მხრივ, ეს ელემენტები ფერხულს კომპლექსურ ფენომენად აქცევს, რომლის შესრულებაც მოითხოვს როგორც ფიზიკურ, ისე სულიერ ჩართულობას, რადგან ნებისმიერი რიტუალური ქმედება ღვთაებას მიემართება და მისი დამწყალობების რწმენითაა გამსჭვალული. შესაბამისად, ფერხულის ვერბალურ ტექსტს, მელოდიებსა და რიტმებს, ისევე, როგორც ფეხის მოძრაობებს, შეიძლება ჰქონდეს საკრალური მნიშვნელობა, რომლებიც გადმოგვცემს ხალხის კოლექტიურ ემოციებსა და იდეებს.

ფერხულის დიაქრონულ ჭრილში გააზრება გულისხმობს მისი **გენეზისისა და ევოლუციის** გაანალიზებას დროის სხვადასხვა პერიოდში.

როგორც ზემოთ განხილულმა მასალამ ცხადყო, ქართველთა მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ გამოვლინებად სამონადირეო ფერხულები შეიძლება ჩაითვალოს, რომლებიც, ქორეოლოგების აზრით, უძველესი სამონადირეო ცეკვების საფუძველზე აღმოცენდა. ამიტომ, მოცემული მოხსენების ფარგლებში, განვიხილავ სამონადირეო ცეკვის გენეზისსა და მისგან ფერხულის ჩამოყალიბების ევოლუციურ პროცესს.

რამ წარმოშვა მოთხოვნილება პირველყოფილი მონადირული ცეკვის შესრულებისა? რამ განაპირობა საცეკვაო მოძრაობებიდან საფერხულოზე გადასვლა?

ამ საკითხების კვლევა შეუძლებელია ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიური კონსტიტუციის გათვალისწინების გარეშე. ა. თათარაძე წერს: 'მონადირული ცეკვების ჩამოყალიბებას ნადირობის უკვე განვლილი პროცესი დაედო საფუძვლად~ (თათარაძე 1976:4). ეს ბუნებრივია, რადგან თვით ნადირობის პროცესი გამოირიცხავდა ცეკვის მომენტს. ამიტომ, ჩემი აზრით, პირველ ეტაპზე მონადირული ცეკვა წარმოადგენდა ნადირობის შემდეგ, ნადირის გარშემო ცეკვა-გათამაშებას, შემდეგ კი ნადირობის პროცესის პლასტიკურ აღწერას. სავარაუდოდ, ეს იქნებოდა ყოფითი მოძრაობების ერთობლიობა, რომლითაც ნადირობიდან დაბრუნებულები თანამოძმეებს აჩვენებდნენ, თუ როგორ ინადირეს. მონადირეთა ძლიერმა შთაბეჭდილებებმა, გამოწვეულმა ნადირობის რთული პროცესით, წარმოშვა მიდრეკილება – ცეკვის საშუალებით აღედგინათ გადატანილი და განცდილი. შესაბამისად, ასეთი ცეკვის მოძრაობები წარმოადგენდა ნადირისათვის ალყის შემორტყმისა და მასზე თავდასხმის იმიტირებას. ეს უნდა ყოფილიყო რეალისტური, ექსპრესიული ცეკვა, მასში ჩადებული პირობითობის (ვითომ ხელახლა ნადირობის) მომენტი.

მოგვიანებით, როცა ადამიანი მიხვდა, რომ წარმატებული ნადირობისათვის მხოლოდ ფიზიკური ძალისხმევა არ იყო საკმარისი, მივიდა მისი ცხოვრების განმკარგავი, ზებუნებრივი ძალის აღიარებამდე, რასაც მის აზროვნებაშიმისტიკისმარცვალისგაჩენადაგაღვივებამოჰყვა.აქედანიღებს სათავეს უძველესი რელიგიური წარმოდგენები, თუმცა, როგორც ცნობილია, რელიგიურმა აზროვნებამ ბოლომდე ვერ დაჩრდილა პირველყოფილ ადამიანთა მაგიური მსოფლშეგრძნება: მათ ბოლომდე შეინარჩუნეს ბუნების 'განკარგვისაკენ~ მიდრეკილება. 'რელიგიის ისტორიის~ ერთ-ერთი ავტორი ა. მენი ამ ეტაპს 'რელიგიურ მაგიზმს~ უწოდებს (მენი, 1991). თუ მაგიურად მოაზროვნე ადამიანი საკუთარი ძალებით 'მართავს~ მოვლენებს, 'რელიგიური მაგიზმის~ ეტაპზე, იგი 'გასულიერებული~ ბუნების ძალების მეშვეობით ცდილობს მიაღწიოს სასურველ მიზანს, რაც თავის მხრივ, ამ ძალების 'გულის მოგებას~ გულისხმობს სხვადასხვაგვარი ქმედებით. ერთ-ერთი ამგვარი, უტილიტარული ქმედებათაგანი, სავარაუდოდ, სწორედ ცეკვა შეიძლებოდა ყოფილიყო.

პირველყოფილი ადამიანი თავს ნადირობით ირჩენდა, მას ნადირი, რომლის ხორციც იკვებებოდა და ტყავით იმოსებოდა, თავის მფარველ არსებად მიაჩნდა. ამიტომაც სანადიროდ წასვლის წინ ისეთ მისნურ-ჭადოქრულ წეს-მოქმედებას ასრულებდა, რაც, მისი რწმენით, უზრუნველყოფდა ნადირის ხელსაყრელ ადგილზე გამოჩენას და ნადირობის

კეთილად დამთავრებას. ამგვარად, მონადირე ტყეში გამგზავრებამდე თადარიგს იჭერდა: მრავალგვარი მოქმედებებით, მათ შორის, სავარაუდოდ, რიტუალური ცეკვითაც, ღვთაების დამწყალობებას ცდილობდა, რათა მისგან წარმატების გარანტია მოეპოვებინა და მხოლოდ ამის შემდეგ მიდიოდა სანადიროდ. ამგვარად, განსხვავებით ყოფილი სამონადირეო ცეკვისაგან, რომელიც ნადირობის შემდეგ სრულდებოდა, როგორც უკვე მომხდარის იმიტაცია, საკულტო-რიტუალური ცეკვები ნადირობის წინ უნდა შესრულებულიყო, როგორც წარმატებული ნადირობის საწინდარი. მაშასადამე, `თუ პირველმა ნადირობამ ხელი შეუწყო მონადირული ცეკვების წარმოშობას, შემდგომში იგი თვითონ იქცა ნადირობის ხელშემწყობ საშუალებად~ (თათარაძე, 1976:4). ამდენად, ყოფით, რეალისტურ სამონადირეო ცეკვაში, რომელიც ნადირობის შემდეგ სრულდებოდა, მისტიკის ელემენტის შემოჭრამ, ადამიანის შემოქმედებითი აზროვნება რელიგიური კუთხით მიმართა, რამაც ყოფით ცეკვას საკულტო-რიტუალური ელფერი შესძინა.

განსხვავებით თავისი წინამორბედის – სამონადირეო ცეკვისაგან, რომლის მიზანი ნადირობის სცენის იმიტირება იყო და, შესაბამისად, მონადირეთა განსაზღვრული ჯგუფის მიერ სრულდებოდა, ბუნებრივია, ღვთაებისადმი მიმართულ რიტუალურ ცეკვაში მონაწილეთა რაოდენობა შეუზღუდავი შეიძლებოდა ყოფილიყო. სავარაუდოა, რომ სწორედ აქ გაჩნდა აუცილებლობა ადამიანთა მრავალრიცხოვანი კოლექტივის მოძრაობის მოწესრიგებისა, რაც, ერთი მხრივ, ხელების ურთიერთჩაჭიდების, მეორე მხრივ კი, რიტმული საწყისის გაჩენის მიზეზი გახდა.

მეორე მხრივ, მონადირული ცეკვის კონკრეტული შინაარსის მატარებელი მოძრაობების რთული კომბინაციები, რომლებიც ნადირობის პროცესის გადმოცემას ემსახურებოდა (ნადირის მოძრაობათა მიბაძვა, მსხვერპლთან მიპარვა, მიცოცება, სროლა და ა.შ.), რიტუალური ცეკვის მრავალრიცხოვან შემსრულებელს სირთულეებს შეუქმნიდა, რადგან შეკრული ხელებით, დიდი კოლექტივის სივრცეში თავისუფალი გადაადგილება და, მით უფრო, ორნამენტული ტიპის მოძრაობების შესრულება, პრაქტიკულად, შეუძლებელი იქნებოდა. შესაბამისად, შინაარსით დატვირთული `მონადირული~ მოძრაობები, რიტმულად მოწესრიგებულ, მარტივ საცეკვაო ილეთებამდე დავიდა და, სავარაუდოდ, ჩვენამდეც ამ სახით მოაღწია.

ამგვარად, ვფიქრობ, რომ სამონადირეო ცეკვის ფერხულად ჩამოყალიბება რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა: ადამიანის აზროვნებაში მისტიკის ელემენტის გაჩენამ საკულტო ქმედების მოთხოვნილება გააჩინა, რომელშიც საზოგადოების დიდი კოლექტივის მონაწილეობამ რიტმული ფაქტორის შემოტანა და საცეკვაო მოძრაობების გამარტივება განაპირობა; რიტუალური ქმედების საკულტო შინაარსიდან გამომდინარე,

ღვთაებებისადმი ლოცვით მიმართვამ კი ერთმანეთთან ორგანულად დააკავშირა სიტყვა (სიმღერა) და მოძრაობა.

ამგვარად, სამონადირეო ცეკვის ფერხულად გარდაქმნის პროცესი ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: თავდაპირველად ნადირობასთან კავშირში შესრულებული მონადირული ცეკვა გადმოსცემდა ნადირობის პროცესს. შემდეგ, როდესაც ცეკვას უკვე მაგიური მნიშვნელობა მიეცა, სრულიად ჩამოსცილდა ნადირობის პროცესის გამომხატველი ელემენტი და ჩვეულებრივ, საფერხულო წყობის მასობრივ ცეკვად იქცა.

ფერხული - შესრულების ფორმა თუ ჟანრი

ფერხულის შესახებ ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს: მეცნიერთა ერთი ნაწილი (შ. ასლანიშვილი, ვ. ახობაძე, ე. ჭოხონელიძე) ფერხულს შესრულების ფორმად, ხოლო მეორე ნაწილი (გრ. ჩხიკვაძე, ვ. მაღრაძე, ო. კაპანაძე) - ჟანრულ კატეგორიად განიხილავს.

შესრულების ფორმად მიჩნევის ძირითადი მიზეზი საფერხულოებში კონკრეტული სოციალური ფუნქციის გაურკვევლობაა - ფერხული ყოფის „სხვადასხვა უბანზე“ გვხვდება;

ფერხულის **ჟანრად** განიხილვის მომხრეების აზრით კი, რადგან „სოციალურ ფუნქციაში“ არა მხოლოდ შესაბამისი დრო და ადგილი, არამედ, ფოლკლორული ნიმუშის დანიშნულებაც იგულისხმება, იკვეთება საფერხულო სიმღერის ბუნებრივი ფუნქცია - მრავალი ადამიანის ერთდროული ცეკვის ორგანიზება. ამავდროულად, ფერხულის, როგორც მხოლოდ შესრულების ფორმის განხილვით რამდენადმე უგულებელყოფილია მისი მუსიკალური გამომსახველობა.

ჩემი აზრით, ფერხული ცალსახად შესრულების ფორმაა და აი რატომ:

1. ფერხულით შეიძლება შესრულდეს ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ჟანრის სიმღერები: საკულტო, საქორწილო, ისტორიულ-ეპიკური, სანესო-რიტუალური, სამონადირეო და ა. შ.

2. ფერხულის ჟანრად განიხილვა ნიშნავს, რომ თითქმის მთელი სვანური მუსიკალური ფოლკლორი ერთ, საფერხულო ჟანრს განეკუთვნება, რაც უბრალოდ არ შეესაბამება რეალობას და უგულებელყოფს სვანური სიმღერების დიდ ჟანრულ მრავალფეროვნებას;

3. ფერხულის გაგებაში ჩადებულია მუსიკალური ნიმუშის გარეგანი, ვიზუალური მახასიათებლები, გამოხატული ადამიანთა ჯგუფის ფიზიკური აქტივობისა და ორგანიზების ფორმებში (წრიული, სწორხაზოვანი, ორსართულიანი, ხელჩაკიდებული, მხრებზე ხელგადადებული, ქამრებზე ჩაკიდებული, ფეხის ნაირგვარი მოძრაობებით და ა.შ.)

4. ფერხულის, როგორც მუსიკალური ჟანრის სასარგებლოდ

მუსიკალური ენის ერთადერთი კრიტერიუმი - სპეციფიკური რიტმული გამომსახველობა მეტყველებს, რაც ჟანრის ტრადიციული მახასიათებლების (ჰანგი, ტექსტი, ფუნქცია) გათვალისწინებით, სრულიად არასაკმარისია;

ვფიქრობ, ყველა ამ მოსაზრების გათვალისწინებით, ფერხული, ისევე, როგორც სიმღერა და ცეკვა, მუსიკალური ნიმუშის შესრულების ფორმაა და არა ჟანრული კატეგორია.

დასკვნა

ფერხული, როგორც უძველესი ქართული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფორმა, ინახავს ქართველი ხალხის ისტორიულ მეხსიერებასა და ასახავს მის კულტურულ იდენტობას. მისი შესწავლა და კვლევა საშუალებას გვაძლევს, უფრო ღრმად ჩავწვდეთ ჩვენი კულტურის არქაელობას და გავიაზროთ მისი განვითარების მრავალხმრივი პროცესები. ამგვარად, ფერხული, არა მხოლოდ მუსიკალური, არამედ სოციალურ-კულტურული მოვლენაა, ცოცხალი კულტურული მემკვიდრეობაა, რომლის კვლევა, შესრულება და პოპულარიზება ქართული ტრადიციების შენარჩუნების მნიშვნელოვანი გარანტიაა.

გამოყენებული ლიტერატურა

- ამირანაშვილი, შალვა. (1944). *ქართული ხელოვნების ისტორია*. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია.
- ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, ტ.. თბილისი: ხელოვნება.
- ბარდაველიძე, ვერა. (1941). *ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან*. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
- გაგოშიძე, იულონ. (1979). *სამადლო (არქეოლოგიური გათხრები)*. თბილისი: მეცნიერება.
- გვარამაძე, ლილი. (1957). *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია*. თბილისი: ხელოვნება.
- თათარაძე, ავთანდილ. (1976). *ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები*. თბილისი: ხელოვნება.
- კაპანაძე, ოთარ. (2002). *აღმოსავლეთ საქართველოს საფერხულო სიმღერები*. სამაგისტრო ნაშრომი (ხელნაწერი). ვანო სარაჯიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1948). *ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა*. თბილისი: საქართველოს სსრ მუსიკალური ფონდი.

ჭოხონელიძე, ევსევი. (1990-1991). არქაიზმი ქართულ ფოლკლორში. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი: ვანო სარაჯიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ხარძიანი, მაკა. (2010). ნადირობის თემა სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში. სადოქტორო დისერტაცია (ხელნაწერი). ვანო სარაჯიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ხარძიანი, მაკა (2009). სამონადირეო ცეკვიდან ფერხულამდე? ფოლკლორული და საეკლესიო მუსიკის საკითხები. ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის ბათუმის V საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებათა კრებული.

ჯანელიძე, დიმიტრი. (1983). ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. თბილისი: განათლება.

Мень, лександр. (1991). *История религии*. Т.2. Москва: Слово.

Фрэзер, Джеймс. (1983). *Золотая ветвь*, Москва. Издательство политической литературы.

MAKA KHARDZIANI
(GEORGIA)

THE *ROUND DANCE* AS THE OLDEST FORM OF TRADITIONAL GEORGIAN MUSIC PERFORMANCE

As it is known, *round dance* is one of the most archaic forms of performance of Georgian traditional music, which goes back to ancient times. It is no coincidence that the abundance of *round dances* has been considered a marker of the antiquity of Georgian traditional music. What is the essence of this phenomenon and why is it the object of research by many scientists in this field? In this article, I will talk about the cultural and historical significance of the *round dance* in three directions: how does *round dance* reflect the archaic musical thinking of Georgians; what is its syncretic nature; what is *round dance*: a form of performance or a folklore genre?

The work is based on an interdisciplinary research method that allowed me to study the multifaceted phenomenon of *round dance* using archaeological, historical, ethnochoreological, ethnomusicological, anthropological, psychological, and other approaches.

The *round dance* is one of the proofs of the archaic Georgian musical thinking. Ancient images of ritual rites depicted on extant monuments of material culture with a thousand-year history give us reason to assume that the roots of the cult-ritual genre of sacred songs, which are widespread in almost all corners of Georgia, go back at least 4 millennia. Rich archaeological materials from different parts of Georgia provide a basis for discussing the object of research. I mean silver cup from Trialeti (XVIII-XVII centuries BC); bronze belt from a Nichbisi (IX-VIII centuries BC); kvevri (wine bowl) from Samadlo (VIII-IV centuries BC), a complex of bronze statues under the name “The Treasure of Kazbegi” (VII-VI centuries BC), Isarna (earthenware) from Samadlo (III century BC) And others (see Appendix).

I will focus on each of them.

Chronologically, one of the earliest images of the *round dance* and at the same time, the most highly artistic sample of the ritual *round dance* is depicted on the *silver cup from Trialeti* (fig.5). All researchers agree that this is a circular procession of animal-masked creatures around one masked deity. Most likely, we are dealing with a rite of praise for one of the deities. The animal-masked participants of the ceremony and the masked deity figure carved between them make us think that this is a totemic dance, but to which deity it is dedicated remains disputed.

Many opinions have been expressed about the Trialeti Silver Cup (P. Ushakov, B. Kuftin, G. Gobedjishvili, Sh. Amiranashvili, A. Apakidze, V. Bardavelidze, M. Chikovani,

L. In other words, L. Gvaramadze, M. Iashvili, G. Melikishvili, N. Urushadze, A. Tataradze, M. Beriashvili, Z. Skhirtladze, etc.), none of which refute the assumption that the standing figures demonstrate ritual circumcision. In my opinion, the Trialeti cup ceremony is associated with hunting, and the central figure is the Goddess of hunting, despite the image of the Tree of Life. It is known that the goddess of hunting is the heir to the goddess of fertility with her characteristic sexual inclinations, care for the breeding of animals, etc. Sh. (Khardziani, 2010: 100).

Due to the specific purpose of the research, the Trialeti Silver Cup and the process depicted on it are interesting to me as it demonstrates the cultivation of circular *round dance* in Georgia In the middle of the second millennium BC.

The bronze belt from Nichbisi (Fig.1), which dates to the IX-VIII centuries BC, depicts two dancing (lower right corner) and four moving male figures (upper right corner) holding hands on each other's shoulders, surrounded by animals and birds.

According to Sh. Amiranashvili, the mythological statues of the *Kazbegi Treasure* (Fig. 2A), depicted by the movements of hands and feet, are participants of the *round dance* (Amiranashvili, 1944). Fascinating in this regard is the image of two figures who, hand in hand, make circular movements (Fig.2b).

On the *kvevri from Samadlo* (Fig.3), which dates from about the VIII-IV centuries BC, two main friezes stand out: one clearly shows a hunting scene, and the other depicts men holding hands. I. Gagoshidze believes that since kvevri is associated with wine, winemaking, and viticulture, that the depicted on it, the *round dance* should be dedicated to the cult of fertility (Gagoshidze, 1979).

Among the many objects found in Samadlo, besides the kvevri, the *clay Isarna* (a vessel for collecting sweet grape juice), known as "tagar", also attracts attention. It dates to the third century BC. This is an open, flat-bottomed, huge vessel which depicts a *round dance* of four men. On the other side of the same vessel there is a battle scene of feathered warriors armed with a sword shield (Fig.4). In my opinion, this sample can be considered as *round dances* linked to .

Thus, the choreographic compositions reflected in ancient and at the same time highly artistic works of fine art indicate that at that time there was already a developed choreographic art in Georgia. It means we must look for the origins of this art much earlier than in the second millennium. Thus, the *round dances* relate to the sacred traditions of the prehistoric period of the Georgians and demonstrate the close connection of music with the religious worldview and ritual actions of the people of that time.

2. Round dance as a syncretic phenomenon

Round dance is not merely a dance but a multi-layered syncretic phenomenon that can be analyzed both **synchronically** and **diachronically**.

The synchronic nature of *round dance* is evident in the harmonious synthesis of its

diverse elements. It combines music, words, and choreography while also carrying a ritualistic and symbolic meaning. This syncretism makes *round dance* a unique phenomenon, where each element complements and enhances the others. On the other hand, these elements make *round dance* a complex phenomenon that requires both physical and spiritual involvement, as any ritual action is directed toward the deity and is imbued with the belief in seeking its favor. Consequently, the verbal text, melodies, and rhythms of *round dance*, as well as the foot movements, can have a sacred significance, conveying the collective emotions and ideas of the people.

Understanding *round dance* diachronically involves analyzing its genesis and evolution over different periods. As the materials discussed above have shown, hunting dances can be considered one of the earliest manifestations of Georgian musical thought. According to choreologists, these dances emerged from ancient hunting rituals. Therefore, in the scope of this discussion, I will explore the genesis of hunting dances and the evolutionary process through which they developed into *round dance*.

What gave rise to the need for performing primitive hunting dances? What led to the transition from dance movements to *round dance*? Investigating these questions requires considering the psycho-physiological constitution of humans. A. Tataradze writes: “The formation of hunting dances was based on the process of hunting that had already been completed” (Tataradze 1976:4). This is natural because the process of hunting itself excluded the dance. Therefore, I believe that, at the initial stage, hunting dance represented a post-hunt ritual, a dance around the hunted animal, and later became an artificial depiction of the hunting process. Presumably, this was a combination of everyday movements through which the hunters, upon returning from the hunt, would demonstrate to their peers how the hunt was conducted. The strong impressions of the hunters, induced by the complex process of hunting, created a tendency to recreate what they had experienced through dance. Accordingly, such dance movements would represent the imitation of encircling the prey and attacking it. This must have been a realistic and expressive dance with an element of conditionality (as if hunting again).

Later, when humans realized that physical effort only was not enough for a successful hunt, they began to recognize the existence of supernatural forces governing their lives. This recognition nurtured the mysticism in their thinking. From this emerged ancient religious concepts, however, it is well-known that religious thought did not entirely overshadow the magical worldview of primitive humans. They maintained a tendency to “control” nature. A. Men, one of the authors of “The History of Religion”, refers to this stage as “religious magic” (Men). While a person with a magical mindset believes they can “control” events through their power, at the stage of “religious magic”, they seek to achieve their desired outcomes through “animated” forces of nature. This approach involves “winning the favor” of these forces through various actions, one of which could likely have been dance.

The primitive man survived by hunting. They considered the prey, whose meat they consumed and whose hide they wore, to be their protective being. Therefore, before going hunting, they performed magical rituals that, according to their beliefs, would ensure the prey would appear in a favorable location and the hunt would end successfully. Thus, before venturing into the forest, hunters would prepare themselves: through various actions, including likely ritual dances, they sought to win the favor of a deity to guarantee their success and only then proceed to the hunt. In contrast to everyday hunting dances, which were performed post-hunt as an imitation of what had already occurred, cult-ritual dances were performed before hunting to ensure a successful outcome. Therefore, "If the first hunt contributed to the emergence of hunting dances, subsequently, the dance itself became a means to facilitate hunting" (Tataradze 1976:4). Thus, in the everyday, realistic hunting dance performed after hunting, the introduction of a mystical element redirected human creative thinking towards a religious perspective, which, in turn, gave an everyday dance a cult-ritual character.

Unlike its predecessor, the hunting dance, which aimed to imitate a hunting scene and was therefore performed by a specific group of hunters, the number of participants in a ritual dance directed towards a deity could be unlimited. This likely is where the need arose to organize the movements of a large group of people. This necessity led, on one hand, to participants holding hands and, on the other hand, to the creation of rhythmic patterns.

Furthermore, the complex combinations of movements specific to the hunting dance, which aimed to depict the hunting process (such as mimicking the animal's movements, sneaking up on prey, crawling, shooting, etc.), would have posed difficulties for many participants in a ritual dance. It would have been practically impossible for a large group to move freely or perform intricate movements in a confined space while holding hands. As a result, the content-heavy "hunting" movements were reduced to simpler, rhythmically organized dance steps, which have likely been preserved in this form up to the present day.

Thus, I believe that several factors contributed to the transformation of the hunting dance into a *round dance*: the emergence of mystical elements in human thinking created a need for ritual activities, in which the participation of a large community led to the introduction of rhythmic elements and the simplification of dance movements. Moreover, the invocation of deities through prayer stemming from the ritualistic content of these actions, organically connected words (songs) with movements.

Thus, we can introduce the transformation process of the hunting dance into *round dance* like this: Initially, the hunting dance performed concerning hunting depicted the process of hunting itself. Later, when the dance acquired a magical significance, it completely detached from the elements expressing the hunting process and became a mass dance in the usual *round dance* formation.

3. *Round dance* – A Form of Performance or a Genre?

There are differing opinions in Georgian musical folklore studies regarding *round dance*. One group of scholars (Sh. Aslanishvili, V. Akhobadze, E. Chokhonelidze) views *round dance* as a form of performance, and another group (Gr. Chkhikvadze, V. Maghradze, O. Kapanadze) considers it a genre category.

The primary reason for considering *round dance* as a form of performance is the ambiguity of its specific social function. *Round dance* appears in various aspects of daily life. Those who advocate for viewing *round dance* as a genre argue that “social function” encompasses not only the appropriate time and place but also the purpose of the folk sample. They identify the natural function of *round dance* songs as organizing the simultaneous dance of many people. At the same time, considering *round dance* solely as a form of performance somewhat overlooks its musical expressiveness.

In my opinion, *round dance* is a form of performance, and here is why:

1. Versatility of Song Types: *Round dance* can be performed with songs of completely different genres: cultic, wedding, historical-epic, ritual, hunting, etc.

2. Genre Diversity in Svan Folklore: Viewing *round dance* as a genre would imply that almost all Svanetian musical folklore belongs to a single *round dance* genre. This is not a true and disregards the great genre diversity of Svan songs.

3. External and Visual Characteristics: The understanding of *round dance* encompasses the external, visual characteristics of a musical piece, expressed through the forms of physical activity and organization of a group of people (circular, linear, two-story, hand-in-hand, hands-on-shoulders, hands-on-belts, various foot movements, etc.).

4. Rhythmic Expression as Insufficient Criterion: The sole criterion for considering *round dance* as a musical genre is its specific rhythmic character. However, considering the traditional characteristics of a genre (melody, text, function), this is entirely insufficient.

Considering all these views, I think that *round dance*, like singing and dancing, is a form of performance rather than a genre category.

Conclusion

Round dance, as an ancient Georgian musical-choreographic form, preserves the historical memory of the Georgian people and reflects their cultural identity. Its study and research allow us to delve deeper into the archaic nature of our culture and understand its multifaceted developmental processes. Thus, *round dance* is not only a musical phenomenon but also a socio-cultural event and a living cultural heritage. Its research, performance, and popularization are a guarantee of preserving Georgian traditions.

სურათი 1. თრიალეთის ვერცხლის თასი ((ძვ. წ. აღ. VIII-XVII ს.ს.).



სურათი 2. ნიჩბისის ბრინჯაოს სარტყელი, (ძვ. წ. აღ. X-VIII ს.ს.).



სურათი 3. „ყაზბეგის განძად“ წოდებული ბრინჯაოს ითიფალურ ქანდაკებათა კომპლექსი (ძვ. წ. აღ. II-VI საუკუნეების მიჯნა).



სურათი 4. სამადლოს ისარნა (თაღარი) (ძვ. წ. აღ. II ს.).



ლაივა რაჩუნაიდა-ვიჩინიენა (ლიეტუვა)

ლიეტუვური პოლიფონური სუტარტინესის სინკრეტიზმი: სიმღერასა და ჟორაოგრაფიას შორის ურთიერთობა ხანოვების პროცესში

ლიეტუვური პოლიფონური სიმღერა სუტარტინესი სინკრეტული ჟანრია, რომელიც აერთიანებს არა მხოლოდ მუსიკას, პოეზიასა და მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე დაკვრას, არამედ განსაკუთრებულ ქორეოგრაფიასაც. სუტარტინესის არქაული ხასიათი, რომელიც, უმეტესად, წმინდა რიტუალებს უკავშირდება, საჭიროებს ქორეოგრაფიის უფრო ფართო გაგებას. ეთნოქორეოგრაფია შეიძლება იყოს არა მხოლოდ ცერემონიის ნაწილი – ცეკვას ან რიტუალურ ქმედებას მაგიურ მიზანზე აქვს (Urbanavičienė, 2000). აქედან გამომდინარე, სუტარტინესის შემთხვევაში, აუცილებელია საუბარი არა მხოლოდ დამახასიათებელ საცეკვაო ფიგურებზე, არამედ სხვა სახის მოძრაობებზეც (რიტუალური სიარული, სამუშაო პროცესის იმიტაცია, მღერის დროს მზისადმი პერიოდული თავის დაკვრა¹, (ვიდემაგ. 1) და სხვ.). სხვადასხვა მოძრაობის ან საცეკვაო ფიგურების განხილვისას, არ უნდა დაგვავიწყდეს რიტუალური კონტექსტი და ამ სიმღერების კოსმოლოგიური კონცეფცია.

ზმნა *tūtavimas* („tooting“, ქართ. „სტვენა“) (სიტყვიდან *tūtuoti* – „to toot, რომელსაც ხშირად იყენებენ სუტარტინესთან მიმართებაში), შეიძლება, ჩაითვალოს **სუტარტინესის სინკრეტული ხასიათის** დამადასტურებელ ფაქტად, რომელიც გამოხატავს მისი შესრულების მთელ მრავალფეროვნებას: სიმღერა, ცეკვა და დაკვრა (ჩაბერვა) ჩასაბერ საკრავებზე, როგორებიცაა: *skudučiai* (პანის ფლეიტა), ასევე *ragai* (ხის საყვირები) და *daudytės* (გრძელი, ცილინდრული ხის საყვირები). აღნიშნული სინკრეტიზმის გამოხატვა ერთი და იგივე სიტყვით ღრმა ფესვებს ატარებს (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2024:292). შეგვიძლია გავიხსენოთ, რომ სანსკრიტული გამოთქმა *taurya-traya* აღნიშნავს „მუსიკას, სიმღერასა და ცეკვას“ (Macdonell, 112), ანუ მაგიურ მუსიკალურ ტრიადას.

თუმცა, ყველა მაგალითი არ აჩვენებს სუტარტინესის სინკრეტიზმს –

¹ ქვავის მკის ერთ-ერთი სუტარტინესის მნიშვნელოვან განმარტებას იძლევა იმ გამორჩეული რიტუალური მოძრაობების შესახებ, რომლებიც სამუშაოს დასრულების შემდეგ სრულდებოდა: „მზის ჩასვლისას, ქალები თავიანთ ძნებს გროვებდნენ აწყობდნენ და ნამგლებს მათ გვერდებზე არჭობდნენ. შემდეგ მზისკენ იხედებოდნენ და მადლობას უხდოდნენ: გულხელდაკრეფილნი სხდებოდნენ, მზეს უმზერდნენ, სხეულით მოძრაობდნენ, მზის წინაშე თავს ხრიდნენ და მღეროდნენ.“ (SIS 92b).

ბევრ მათგანს აკლია მელოდია ან ქორეოგრაფიული აღწერა. სუტარტინესის დიდი ნაწილი ჩაწერილია სამუშაო, რიტუალური ან საცეკვაო მოძრაობების აღწერის გარეშე, თუმცა ზოგიერთი თანამედროვე ვარიანტი ადასტურებს ამ ელემენტების არსებობას წარსულში. მიუხედავად იმისა, რომ ცეკვის დეტალური აღწერა არ არსებობს, ხშირად ვხვდებით ძალიან მოკლე შენიშვნებს: „ცეკვა“, „სიარული“ და სხვ.

სუტარტინესი არის რიტუალების ნაწილი და მათი ექვივალენტი.

ზოგიერთი საცეკვაო სუტარტინესი დაკავშირებულია კონკრეტულ რიტუალთან. რამდენიმე მათგანს ვხვდებით **საქორწილო** სუტარტინესში: „სუტარტინესს მღეროდნენ ახალდაქორწინებულთა გასაღვიძებლად დილას. ოთხი ქალი ხელჩაკიდებული მღეროდა და ცეკვავდა; ამის შემდეგ პატარძალი გამოვიდოდა და მომღერლები მას *karvolius*-ს – საქორწილო ნამცხვარს – სთავაზობდნენ“ (SIS II: 705). ჩაწერილია, ასევე, რამდენიმე *kupolinės*² საცეკვაო სუტარტინესი (SIS 541; 547). თუმცა, აქ მხოლოდ ცეკვაა მოხსენიებული, მოძრაობების დაკონკრეტების გარეშე. მხოლოდ ერთ, *kupolinė sutartinė*-ს ახლავს ცეკვის აღწერა: „წმ. იოანეს ღამის ცეკვა. ორი გოგონა ხელჩაკიდებული ცეკვავდა: პირველი წყვილი მღეროდა I ნაწილს, მეორე – II ნაწილს. სიმღერის პირველი ნაწილი სრულდებოდა ნაბიჯებით სიარულისას, მეორე ნაწილი – ტრიალისას“ (SIS 555).

გაზაფხულზე, ჭვავის ყანაში სტუმრობისას, ანუ ყანის გარშემოვლისას, სრულდებოდა *paruginės* სიმღერები, რომლებიც აშკარად სინკრეტულ ხასიათს ატარებდა³. ეს იყო რიტუალი, რომელიც მიზნად ისახავდა კარგი მოსავლის უზრუნველყოფას და ჭვავის დაცვას⁴. მომღერალთა მონათხრობის მიხედვით, ისინი, ჩვეულებრივ, ორ ჯგუფად მიდიოდნენ. შესაძლოა, სწორედ ამ მიზეზით გავრცელდა აღმოსავლეთ ლიეტუვაში ჭვავის რიტუალთან დაკავშირებული სპეციფიური მღერის ხერხები: ანტიფონური მღერა – არქაული დიალოგური გალობა⁵ (აუდიომაგ. 1), კანონი „*dviejės*“ („წყვილში“ – მღერა ორი მომღერლით, და არა სამით, როგორც ჩვეულებრივ) (აუდიომაგ. 2) და სხვ.

სელის დამუშავების სუტარტინესს განსაკუთრებული ადგილი ეკავა ტრადიციულ, სოფლის კულტურაში. ზოგიერთი მათგანი მოძრაობების საშუალებით განასახიერებდა მთელ სამუშაო პროცესს. კონკრეტული

² კუპოლინეს სუტარტინესები (*Kupolinės sutartinės*) არის ჰიმნები, რომლებიც იმღერებოდა წმ. იოანეს დღეს, ზაფხულის მზებუდობის დროს, სამკურნალო ბალახების შეგროვებისას.

³ ეს რიტუალი აღმოსავლეთ ლიეტუვაში სრულდებოდა მეორე მსოფლიო ომამდე.

⁴ ეთნოლოგ დოვილე კულაკაუსკინენს თქმით, დამცავი ძალა მოდიოდა მინდვრების გარშემოვლიდან. წრეს დამცავი ფუნქცია მიეწერებოდა, ხოლო ყურებას, ლაპარაკსა და სიმღერას ჯადოსნური ძალა ჰქონდა, რაც მოსავლის წარმატებას უზრუნველყოფდა (*Kulakauskienė 1999:106*).

⁵ ეს არის ანტიფონური მღერის ვარიანტი – ორი ჯგუფი მონაცვლეობით ასრულებს ლექსის ნაწილებს. შემსრულებელთა ერთი ჯგუფი ტექსტს „ირჩევს“, მეორე კი უცვლელი რეფრენით პასუხობს.

მოქმედებების შესრულებისა და გარკვეული სიტყვების გამღერების (იმიტაციური და სიტყვიერი მაგიის გამოყენებით) მიზანი იყო კარგი მოსავლისა და სამუშაოს საბოლოო პროდუქტის – ქსოვილის – მიღება. „სელის წუხილის“⁶ სიმღერა და მოქმედებები ასახავს სელის ძირითად სასიცოცხლო პროცესებს: თესვას, აღმოცენებას, ზრდას და სხვ.; ისინი სრულდებოდა თითოეული ეტაპის ხარისხის წინასწარ უზრუნველსაყოფად. ერთ-ერთი ასეთი სუტარტინესია Šiaip sėjau linelius („როგორ დავთესე სელი“) (SIS 1309b)⁷ (ვიდეომარკ. 2).

განსაკუთრებით აღსანიშნავია სელის დამუშავებასთან დაკავშირებული საცეკვაო სუტარტინესები, რომლებიც აერთიანებს რეფრენებს: *trep trepo, trepu treputėla* და სხვ. ძნელია თქმა, ეს რეფრენები კონკრეტულ საცეკვაო ხერხს აღწერს (*trepseti* – „თელვა“) (აუდიონიმ. 3) თუ უფრო ღრმა მნიშვნელობის მატარებელია. შესაძლებელია, ეს სუტარტინესები უკავშირდებოდეს ძველ წეს-ჩვეულებებს ან რწმენებს, რომელთა კვალი ჯერ კიდევ არსებობს. მაგალითად, გაზაფხულზე, სეინისა და პუნსკის რეგიონებში⁸, გოგონები და ქალები XX საუკუნის დასაწყისშიც კი დადიოდნენ და თელავდნენ აღმოცენებულ სელს. მათ სჯეროდათ, რომ ამით აუმჯობესებდნენ მომავალი სამუშაოს ხარისხს. (PSK:124). ეს ჩვეულება მიუთითებს ზოგიერთი საცეკვაო სუტარტინესის – „*Trepute martela*“ (SIS 1300; 1305) და „*Trep trepo, lelijo*“ (SIS 1314; 1316) – შესაძლო ძირითად ფუნქციაზე. განმეორებითი რეფრენები „*trepu treputėla*“ და „*trep trepo*“ (ისევე, როგორც ფეხის ნაბიჯები), სავარაუდოდ, მიუთითებს მათ ყოფილ კავშირზე სელის კულტურების რიტუალურ თელვასთან⁹.

აქამდე განვიხილე რიტუალური კონტექსტი, კონკრეტულ საცეკვაო ნიმუშებსა და სიმღერას შორის ურთიერთმიმართების გარეშე. როგორც უკვე

⁶ „მცენარის ცხოვრება“ არის მოტივი, რომელიც ასახავს გარკვეული მცენარეების ცხოვრების ეტაპებს და გავრცელებულია ბევრ ხალხში. ლიეტუვურ ფოლკლორში ის დაკავშირებულია ჭვავის, ყაყაჩოს, სვიის, კანაფისა და სხვა კულტურებთან. ყველაზე პოპულარულია სელის „ცხოვრების“ მოტივი, ე.წ. „სელის წუხილი“ („lino muka“) (ვრცლად იხ.: Račiūnaitė-Vyčienienė, 1999; 2024:261-267, Toporov, 2008:235-251; Kensminienė, 2006, და სხვ.).

⁷ შესრულების ფორმა ასეთია: ერთი ქალი მეორის წინ დგება და ამბობს: „ასე დავთესე, ასე დავხანი“, თან ასრულებს დასახელებული სამუშაოს იმიტაციას. ოთხი მოთამაშიდან ორი დგას, ორი ცეკვავს. როცა მღერიან I ნაწილს, ერთი ბოლოდან მეორემდე მიაბიჯებენ. როცა მღერიან „დავთესე“, ხელებით აჩვენებენ თესვას; სიტყვებზე „როგორ გამოვქაჩე“ – ქაჩავენ; სიტყვებზე „როგორ შევკარი“ – თითქოს ძნას ხელებს ხვევენ; სიტყვებზე „როგორ დავანყვე“ – რიტმულად ანყობენ; ხოლო სიტყვებზე „როგორ დავამტვრიე“ – სახელოებს ისე იქნევენ, თითქოს საცხველით დარტყმებს ასრულებენ.

⁸ ლიეტუვი ეთნიკური მიწები დღევანდელი პოლონეთის ტერიტორიაზე, პოდლასის პროვინციაში.

⁹ რა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში, როცა *Trepute martela*-ს ცეკვის მნიშვნელობის შესახებ კონკრეტული განმარტებები შემსრულებლებისგან არ არსებობს, სხვა ინტერპრეტაციებიც შესაძლებელია. ნებისმიერ შემთხვევაში, შეიძლება ითქვას, რომ სელის დამუშავებასთან დაკავშირებული *sutartinės*-ის შესრულებაში არსებული სინკრეტიზმი, როგორც ზემოთ იქნა განხილული, მიუთითებს აგრარული, აპოტროპეული (ბოროტისაგან დაცვის) და სიმპათიკური (მსგავსების) მაგიის ელემენტებზე.

ვახსენე, რიტუალური ცეკვის კონკრეტული აღწერილობა იშვიათია. სხვათა შორის, თითქმის ორი ათასი სუტარტინესიდან, რომლებიც გამოქვეყნებულია სამტომეულში („Sutartinės“, SIS I–III), ბევრს საერთოდ არ აქვს კომენტარი. თუმცა, მათი თავდაპირველი კავშირი ცეკვასთან ვლინდება აქცენტირებულ რიტმში, ხშირ სინკოპირებულ ფიგურებში, სიმღერის დროს ხმების „გადახლართვაში“ და სხვ. დაკვირვებამ აჩვენა, რომ ზოგიერთი სიმღერის სტილი შეესაბამება გარკვეულ საცეკვაო ფიგურებს და პირიქით – ზოგჯერ საცეკვაო ფიგურა „ადაპტირდება“ სიმღერის ჩვეულ სტილთან.

ცეკვის ურთიერთობა სასიმღერო მეთოდებთან. სუტარტინესი, როგორც წესი, იმღერებოდა ორი, სამი ან ოთხი ქალის მიერ. მომღერალთა რაოდენობა განსაზღვრავს ამ მუსიკის ტიპების კატეგორიზებას: *dvejinės* („ორმაგი“), *trejinės* („სამმაგი“) და *keturinės* („ოთხმაგი“). *Trejinės* სრულდება კანონის პრინციპით, ხოლო *dvejinės* და *keturinės* – კონტრაპუნქტულად.

საცეკვაო *trejinės* გამოირჩევა მუსიკის, ტექსტისა და მოძრაობის განსაკუთრებულად მოქნილი ურთიერთობით. ქორეოგრაფიული შესრულება ავლენს კანონის პრინციპსაც – თითოეული შემსრულებელი წინას შემდეგ იმეორებს მელოდიის გარკვეულ ნაწილს, სრიალისებური მოძრაობით, ფეხის ბაკუნით, ტრიალით და ა.შ. ორი განსხვავებული რიტმი ერთმანეთის პარალელურად შეიგრძნობა.

Trejinės, ჩვეულებრივ, **იცეკვებოდა წრეში** (ტრიალი ხელების იდაყვებით გადაჯაჭვულ მდგომარეობაში, ან „გადახლართვით“, ზოგჯერ ერთმანეთთან შეხების გარეშე და სხვა, მსგავსი ფორმებით). მონაწილეთა რაოდენობა, ამ შემთხვევაში, მკაცრად შეზღუდული არ იყო; მაგალითად, შეიძლებოდა, სამი ჯგუფის მონაწილეობა. საცეკვაო კომპოზიციები მრავალფეროვანი იყო:

1. ცარიელი წრე, რომელიც მოიცავდა: (ა) ცეკვას წრეში გადაჯაჭვული ხელებით ან საერთოდ შეხების გარეშე (ვიდეომავ. 3, 4) ან (ბ) ფიგურაციულ მოძრაობებს წრეში¹⁰ (ვიდეომავ. 5);

2. წრე შუაგულით;

3. მოძრაობა ცენტრისკენ და უკან, ასევე სხვა ვარიანტები (*Urbanavičienė*, 2009:113).

საცეკვაო „სამეული მეოთხით“ (*trejinės keturiose*) არის სტილი, რომელიც განსხვავდება ჩვეულებრივი *trejinės*-ისგან მეოთხე შემსრულებლის ჩართვით, რომელიც მესამე შემსრულებლის შემდეგ ერთვება. სიმღერის ეს სტილი სინკრეტულად უკავშირდება ცეკვას, რომელიც აუცილებლად მოითხოვს ოთხ შემსრულებელს. მაგალითად: *Užumine Jurgelis martelai mįslę* („იურგელისი იგონებს თავსატეხს პატარძლისთვის“) (SIS 1358), **„ვარსკვლავის“ ფორმის**

¹⁰ საცეკვაო *trejinės* მაგალითია *Išmivedi vedi* („გამოიყვანე წასაყვანად“)(SIS 1377). აქ მოცეკვავეები წრეში მოძრაობენ, ერთმანეთის მიყოლებით, ხტუნვით აჩვენებენ, როგორ ცეკვავს თხა („თხა“ აჩვენებს, როგორ ცეკვავს დედა ან მამა).

ცეკვა (ვიდეომავ. 6). ამ უკანასკნელში მოცეკვავეები დგანან ერთმანეთის წინ „ვარსკვლავის“ („žvaigždutė“) ფორმით. **ხელჩაკიდებული მოცეკვავეები ხელებს აჯვარედინებენ და მხრის სიმბოლეზე სწევენ. „ვარსკვლავი“ მუდმივად ბრუნავს და იცვლის მიმართულებას თითოეულ სტროფში. მოცეკვავეები მღერიან რეფრენს შორისდებულებით Čiutela, čiutūte, დადიან, ბაკუნობენ, ფეხებს ასრიალებენ და ოდნავ კოჭლობენ. ამრიგად, ცეკვის წყალობით, trejinė გარდაიქმნება trejinė keturišose-დ („სამეული მეოთხით“) (სუტარტინესის ცეკვის სიმბოლოზმის შესახებ იხ. ქვემოთ).**

ზოგიერთ კონტრაპუნქტულ, პოლიფონიურ სუტარტინესს (*dvejinės keturišose* – „ოთხი ორეული“ და *keturinės* – „ოთხეული“) ახასიათებს მოძრაობები უკუსვლით, როდესაც ორი წყვილი მონაცვლეობით (ანტიფონურად) ასრულებს მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ ნაწილებს¹¹ (ვიდეომავ. 7, 8). მიუხედავად ამისა, ზოგიერთ *dvejinės keturišose*-სა და *keturinės*-ს ბევრი საერთო აქვთ *trejinės*-თან, მაგალითად: წრე, „ვარსკვლავი“ ან წყვილებით წრეში მოძრაობა (ვიდეომავ. 9, 10). მხოლოდ, ამ შემთხვევაში, მოძრაობები არ სრულდება კანონის პრინციპით.

სუტარტინესისა და კოსმოლოგიის ურთიერთობა. ამ სტატიაში, ჩემი მიზანი არ არის ცეკვის ყველა შესაძლო ვარიანტის განხილვა, ამიტომ ყურადღება გავამახვილე მხოლოდ რამდენიმე, ტიპურ საცეკვაო ფიგურაზე. უფრო მეტად მაინტერესებს ძირითადი საცეკვაო ნახაზების სიმბოლოზმი. პირობითად, ისინი შეიძლება განისაზღვროს, როგორც **წრე** და **კვადრატი**.

სინამდვილეში, **წრის ფორმა** შესაფერისია თითქმის ყველა სუტარტინესის მუსიკის აღწერისთვის. სუტარტინესს თითქმის დასასრული არ აქვს (არ აქვს საბოლოო საკადანსო ფორმულა). შემთხვევითი არ არის, რომ მათ ზოგჯერ *apskritos* – „მრგვალი“ ეწოდება (Žebrytė, 1988:84). ეს, ასევე, დაკავშირებულია მომღერალთა წრეში განლაგებასთან (LLIM 291). სუტარტინესის მრავალი ნიმუში არა მხოლოდ იმღერება, არამედ **წრეშიც იცეკვება**. წრეში შესრულებული სუტარტინესი ფერხულებს ჰგავს, რომლებიც ცნობილია მრავალი ევრაზიული ხალხის ფოლკლორში. მათი ერთ-ერთი საერთო ნიშანია უწყვეტი წრე (Николаева, 2007:52–53).

განსხვავებით *trejinės*-ის ციკლური ბუნებისა, რომელიც ასოცირდება წრესთან, *keturinės* ნააგავს **კვადრატს**. ანალოგიურად, არქაული რიცხვითი სისტემის კონცეფციაში, დინამიკური ერთობის საპირისპიროდ, რომელსაც სამეული წარმოადგენს, ოთხი აღნიშნავს სტატიკურ ერთობას – იდეალურად სტაბილურ სტრუქტურას (ოთხის იდეის ყველაზე ძლიერი გამოხატულება არის

¹¹ კონტრა-ცეკვების ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი ძალიან ძველი ელემენტია ერთი წყვილის წინ მეორე წყვილის სვლა. ქორეოლოგები ამგვარ ცეკვას ერთ-ერთ უძველესად მიიჩნევენ (როგორც დუალისტური მსოფლმხედველობის სიმბოლოს) და მას ნეოლითის პერიოდს მიაკუთვნებენ (Sachs, 1938:107)

კვადრატი). თუმცა, „გარე“ ფაქტორების მიუხედავად (ანტიფონური მღერის პრინციპი (2+2) და მომღერალთა კვადრატული განლაგება), *keturinės*-ის მუსიკა ქმნის უწყვეტი წრიულობის შთაბეჭდილებას, რაც დამახასიათებელია *trejinės*-ისთვის. ამიტომ, კოსმოლოგიური ურთიერთობები *keturinės*, *trejinės* და წრეს შორის, უფრო დეტალურადაა განსახილველი.

იდეალური მთლიანობა, როგორც წესი, გამოიხატება წრის სახით (შეად. მანდალა), და მისი მინიმალური შესაძლო დაყოფა არის ოთხი (სურ. 1) (Юнг, 1995). ცხადია, რომ თითქოს განსხვავებულ სიმბოლურ გეომეტრიულ ფიგურებს – კუთხეებიან კვადრატსა და მრგვალ წრეს შორის ურთიერთობა ძალიან ძველია, რაც არაერთ მკვლევარს აქვს განხილული. წრე ღმერთის სიმბოლოა, ხოლო კვადრატი – ქალღმერთისა, თუმცა „ქალღმერთის“ ნაცვლად შეიძლება ითქვას „მინა“ ან „სული“. მანდალა, ფსიქონალიზის მიხედვით, წარმოადგენს „შემრიგებელ, ჰარმონიზებულ სიმბოლოს“ (Юнг, 1991:126). სხვადასხვა არქაულ ტრადიციაში **სამი/ოთხის** ოპოზიცია ინტერპრეტირდება, არა მხოლოდ, როგორც მინიშნება კოსმოლოგიური ნიმუშის ძირითადი სტრუქტურების ურთიერთობაზე, არამედ, როგორც მინიშნება მამრობითი (დინამიკური, აქტიური) და მდედრობითი (სტაბილური, პასიური) სანყისის ურთიერთობაზე (Топоров, 2004:236).

დავუბრუნდეთ ზემოთ აღნიშნულ, სუტარტინესის მღერის ფორმებს ცეკვის დროს, რომლებიც დაკავშირებულია რიცხვების – **სამისა და ოთხის** – კომბინაციასთან („სამეული მეოთხით“). მათი უმეტესობა *trejinės*-ის ჯგუფშია, მაგრამ სიმღერის კანონური ფორმა, რომელიც დამახასიათებელია სამეულისთვის, აქ სინკრეტულად უკავშირდება ცეკვას, რომელიც აუცილებლად მოითხოვს ოთხ მომღერალს. ერთი დამატებითი მომღერალ-მოცეკვავის ჩართვა ჩვეულებრივ სამეულში შეიძლება ინტერპრეტირდეს კოსმოლოგიურად, როგორც იდეალური მუდმივობისა და სრულყოფილებისკენ სწრაფვა. ყოველივე ამის შემდეგ, მხოლოდ მეოთხე მომღერლის წყალობით იქმნება წმინდა გეომეტრიული ფორმები – **სვასტიკა** და **სეგმენტირებული ვარსკვლავი**, ანუ გარკვეული, იდეალური სტრუქტურები.

ციფრი ოთხის მნიშვნელობასა და მისწრაფებას, ვფიქრობ, ადასტურებს იდუმალი რეფრენი *trys keturiöse* („სამი ოთხში“), რომელიც დამახასიათებელია სელის შესახებ სუტარტინესისთვის. ტექსტის თითოეული სტრიქონი, რომელიც იწყება სიტყვებით „სამი ოთხში სელი (დათესილი, გამოკრეფილი...“ და თითქოს გვაგრძნობინებს გარკვეულ დაუცველობას, სრულდება „keturiōs“-ის („ოთხი“) „განმტკიცებით“, რაც, თითქოს წესრიგსა და სრულყოფილებას უზრუნველყოფს (SIS 228–230) (ვიდეომაგ. 11)

იუნგის არქეტიპული რიცხვების ინტერპრეტაციის მიხედვით, როდესაც მეოთხე განზომილება უერთდება დანარჩენ სამს, იქმნება „ერთიანი“, სიმბოლური მთლიანობა (Юнг, 1995). „სამი ღმერთი და ქალღმერთი“,

მითოლოგ გინტარას ბერესნევიჩიუსის აზრით, კლასიკური მოდელია – „სისტემა, რომელიც საუკეთესოდ მუშაობს“ (Beresnevičius, 2004: 161-162). სავარაუდოა, რომ ეს 3+1 სტრუქტურა შესაფერისი იყო არა მხოლოდ სხვადასხვა რელიგიის ღმერთების პანთეონის სტრუქტურირებისთვის, არამედ სხვა, განსაკუთრებული საგნების გამოსახატადაც, რომლებიც სრულ ერთობას განასახიერებენ (სურ. 2). რა თქმა უნდა, ამ სტრუქტურის მისადაგების მცდელობა სუტარტინესის კოსმოლოგიურ კონცეფციასთან, მხოლოდ ვარაუდია.¹²

სუტარტინესის ცეკვის იდუმალი სიმბოლიზმი. ქვის ხანიდან მოყოლებული, სუტარტინესმა შეინარჩუნა მრავალი საიდუმლო, რომლებიც დღემდე ამოუხსნელი რჩება მკვლევართათვის. სავარაუდოა, რომ სუტარტინესის სინმინდეს ჰქონდა იდუმალი მხარე, რომელიც დაკავშირებულია მის ქორეოგრაფიასთან.

განსაკუთრებით თვალსაჩინოა **ჯვრის** სიმბოლო სუტარტინესში, რომელიც ცეკვაში იქმნება „ვარსკვლავის“ ფორმით, ანუ **ოთხი მოცეკვავე ხელს იწვდის წრის შიგნით და აკავშირებს მათ ერთ წერტილში**¹³ (სურ. 3). მოცეკვავეები, რომლებიც ტრიალებენ გადაჯვარედინებული ხელებით, ქმნიან სვასტიკისმაგვარ ფორმას – ჯვარს მოხრილი ბოლოებით¹⁴ (სურ. 4). **სვასტიკას** აქვს ფოლკლორული სახელი *sūkūrėlis* („პატარა მორევი“), რომელიც საუკეთესოდ აღწერს მის დინამიურ ბუნებას (სურ. 5). ეს ქორეოგრაფია, როგორც ცეკვის დროს შეინიშნება, აერთიანებს ყველა მოცეკვავეს ერთი საერთო მიზნისთვის. მათი სულიერი ენერგია კონცენტრირდება სვასტიკის ცენტრში (სადაც ხელები ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული) – ერთგვარ ღერძში, რომელიც „ატრიალებს“ მთელ გარემოს ერთიან მორევში და სიცოცხლეს ანიჭებს.

სავარაუდოა, რომ **სეგმენტირებული ვარსკვლავის** სიმბოლოს, რომელიც იქმნება „სამეულის მეოთხით“ ცეკვისას, ასევე სიმბოლური

¹² რიცხვები სამი და ოთხი *sutartinės*-ის კოსმოლოგიურ კონცეფციაში, ისევე, როგორც სხვა არქაული კულტურების მითოპოეტურ კონცეფციაში, ერთმანეთთან ახლოს არიან და, შესაძლოა, გარკვეულ კოდირებულ მნიშვნელობასაც შეიცავდნენ. როგორც ჩანს, შეიძლება საუბარი არა მხოლოდ რიცხვით გამოხატულებაზე 3+4, რომელიც წარმოადგენს „მსოფლიო ჯამს“ (7), არამედ ამ რიცხვების ნამრავლზე 3×4 (12), რომელიც, ტოპოროვის მიხედვით, სიმბოლოა იდეალისა, რომელიც აღემატება ადამიანის შესაძლებლობებს (Топоров, 2004:313).

¹³ წრეში ამოკანრული ჯვარი ფართოდაა გავრცელებული ლიტვურ ხალხურ ხელოვნებაში: ქსოვილებზე, ჩუქურთმებზე და სხვ. მრავალ ხალხში ჯვარი ფუნქციონირებს, როგორც უმაღლესი, წმინდა ღირებულებების სიმბოლო (Вундер, 1989:180–183). ჯვრის მითოლოგიური კონცეფცია, როგორც სამყაროს ცენტრალური წერტილისა, მატერიალურ სამყაროს იდეალურთან აკავშირებს (Vėlius, 1983:109).

¹⁴ ცნობილია, რომ სვასტიკა ძველად ფართოდ გამოიყენებოდა ინდო-ირანელების, ხეობის, კელტების, ბერძნებისა და ბალტების მიერ, მსოფლიოს თითქმის ყველა კონტინენტზე. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სვასტიკა, როგორც უნივერსალური სიმბოლო ბალტების კულტურაში, დაკავშირებულია წარმართულ მსოფლმხედველობასთან (Bluyene 2000: 27).

მნიშვნელობა ჰქონდა. მაგალითად: საცეკვაო *Treputė martela linelius sėjo* („პატარძალი სელს თესდა“) (SIS 1301a), მოცეკვავეთა თავდაპირველი განლაგების მიხედვით, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ სრულდება „გასწორებულ ხაზში“, როგორც ეს სლავიუნასის აღწერაშია¹⁵ (ვიდეომაგ. 12); თუმცა, აღმოჩნდა განსხვავებული ქორეოგრაფიული ნიმუში, როდესაც „Trys keturiš“-ს მომღერლები ცეკვას ასრულებდნენ არა სცენაზე (სადაც საჭიროა „ორიენტაცია“ მაყურებლისკენ და „სუფთა“ ხაზი სცენის კიდეზე), არამედ დიდ ოთახში, მაყურებლის გარეშე. ამ ცეკვის დროს, სუტარტინესის გრძელი ტექსტის (სელის დამუშავების შესახებ) შესრულებისას, მოცეკვავეები ნელ-ნელა შორდებოდნენ თავიანთ საწყის ადგილს და ტრიალებდნენ იმგვარად, თითქოს მოძრაობის მრუდებით „ხატავდნენ“ ვარსკვლავის „ქიმებს“. თითოეული მომღერალი დაუბრუნდა თავის საწყის ადგილს სუტარტინესის ტექსტის ბოლომდე შესრულებისა და „წრის“ გარშემოვლის შემდეგ. ამან შექმნა „ვირტუალური“, სეგმენტირებული ვარსკვლავი (სურ. 6) (ვიდეომაგ. 13). აღსანიშნავია, რომ ეს სიმბოლო, რომელიც აქამდე შეუმჩნეველი იყო ქორეოგრაფიაში, მხოლოდ ცეკვისას (ანუ პრაქტიკაში) გახდა თვალსაჩინო (Račiūnaitė-Vyčienė, 2024:144–145; Urbanavičienė, 1991:12).

ამრიგად, ჯვრის სიმბოლო წრეში, ასევე სვასტიკა და სეგმენტირებული ვარსკვლავი, სუტარტინესის ქორეოგრაფიაში, როგორც ჩანს, განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი და ღრმა მნიშვნელობის მატარებელია, გამოხატავს სამყაროს ჰარმონიას, უნივერსალურ წესრიგს, სიცოცხლესა და ციური სხეულების მოძრაობას.

დასკვნა

მიუხედავად იმისა, რომ მხოლოდ რამდენიმე სუტარტინესს აქვს ცეკვის ან სხვა მოძრაობების დეტალური, გასაგები აღწერა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამარქაულისაგალობლების უმეტესობა წარსულში ცეკვით სრულდებოდა. საცეკვაო სუტარტინესის ბუნება, ალბათ, საუკეთესოდ ვლინდება პრაქტიკულ გამოცდილებაში, სადაც სიმღერისთვის კომფორტული ტემპის არჩევა და ხმების ჰარმონიზაცია ბუნებრივად აღძრავს ცეკვის სურვილს (პირადი გამოცდილებისა და სხვა სუტარტინესის მომღერალთა განცხადებების მიხედვით).

დღეს ეს „ფეთქვადი“ ცეკვა უნდა აღდგეს. აღსანიშნავია, რომ თანამედროვე სუტარტინესის შემსრულებლებს სურთ, თავიანთ რეპერტუარში რაც შეიძლება მეტი მოძრაობით შესრულებული სუტარტინესი შეიტანონ. ალბათ, დაკარგული ცეკვის აღდგენის ყველაზე მარტივი გზა არის ისეთი

¹⁵ ცეკვის აღწერა: „ქალები ერთმანეთის წინ დგანან: ერთი მოცეკვავე ერთ ბოლოში (A), ერთი მეორეში (B), ერთი წყვილი შუაში (CD), რომლებიც პირველები იწყებენ ცეკვას სუტარტინესის სიმღერის შესრულების შემდეგ“ (SIS III: 152).

სუტარტინესის ქორეოგრაფიის გამოყენება, რომელსაც აქვთ ცეკვის სრული აღწერა (თუმცა ისიც მართალია, რომ შემთხვევით შერჩეული ქორეოგრაფია ყოველთვის არ შეესაბამება სუტარტინესის ხასიათს). თანამედროვე საკონცერტო სივრცეები შემოქმედებითად იყენებენ და ინტერპრეტაციას უკეთებენ ზოგიერთი სუტარტინესისთვის დამახასიათებელ, ავთენტიკურ ქმედებებს. მხედველობამ მაქვს: ეკლესიაში მაყურებლის გარშემო სიარული, სცენის უკან გასვლა და დაბრუნება (თითქოს საეკლესიო თემის მინდვრებში რიტუალური ხეტიალის განსახიერებას ახდენენ), რითაც იქმნება „მოძრავი ხმაურის“ სივრცე.

ზოგიერთი ტრადიციული სუტარტინესი სრულდებოდა დიდი ჯგუფების მიერ, რომლებიც წრეში მოძრაობდნენ, სხვადასხვა დღესასწაულის ან ზეიმის დასასრულს. შევნიშნე, რომ წრეში მოძრაობისას, გვერდითი ნაბიჯი ყველა მონაწილეს ეხმარება ერთი ტემპის შენარჩუნებაში¹⁶ (ვიდეომაგ. 14, 15). არის დოლის გამოყენების შემთხვევებიც, თუმცა ეს უცხოა სუტარტინესის ტრადიციული სიმღერისთვის.

შეიძლება ითქვას, რომ *sutartinės*-ის მოძრაობები (ცეკვები), რომლებიც გამოიყენება თანამედროვე პრაქტიკაში და ზოგჯერ სპონტანურად იბადება ღონისძიებების დროს (ან მათგან შთაგონებით), არქეტიპულ ჟესტებსა და ქორეოგრაფიულ ნახაზებს მოგვაგონებს. ეს არის გამეორება ან, როგორც მირჩა ელიადე ამბობს, „იმ დროის“ რე-აქტუალიზაცია (Элиаде, 1987: 50–51).

წყაროები:

PSK – *პუნსკოს და სეინის მხარის მატერიალური კულტურა*. შემდგენლები: იუობას ვაინა, სიგიტას ბირგელის. პუნსკასი: „Aušra“, 1997.

SIS – *სუტარტინეს: მრავალხმიანი ლიტვური ხალხური სიმღერები*. შემდგენელი: ზენონას სლავიუნასი. ტ. I-II. ვილნიუსი, 1958; ტ. III. ვილნიუსი, 1959.

¹⁶ როდესაც ერთი და იგივე *sutartinė* სამ დიდ ჯგუფში, კანონის ფორმით, სტატიკურად სრულდება, თავს იჩენს ტემპების აცდენა და ორი ჯგუფის პარალელური სიმღერა თანდათან კარგავს სინქრონულობას.

აუდიომაგალიტები

აუდიომაგალიტი 1. *Paruginė* გალობა „Oi, Kur Genelis Tupėjo“. ასრულებს ჯგუფი **Trys Keturiose** (რაჩუნაიტე-ვიჩინიენე, დაივა. *Lingo Rito Tatato*, 2015, №2).

აუდიომაგალიტი 2. *Paruginė* გალობა „Mart Mart, Martela“. ასრულებს ჯგუფი **Trys Keturiose** (რაჩუნაიტე-ვიჩინიენე, დაივა. *Lino laikas*, 2008).

აუდიომაგალიტი 3. სუტარტინეს სიმღერა სელის დამუშავებისას „Trepute Martela“. ასრულებს ჯგუფი **Trys Keturiose**. ჩანერილია ვილნიუსის სტუდიაში, 2006.

ვიდეომაგალიტები

ვიდეომაგალიტი 1. სუტარტინეს სიმღერა „Saulala Sadina“. ასრულებს მ. კ. ჩურლიონის სახელობის სამხატვრო სკოლის ფოლკლორული ანსამბლი (ხელმძღვანელი: დაივა რაჩუნაიტე). გადაღებულია გინტარას შეპუტისის მიერ, 1993.

ვიდეომაგალიტი 2. სუტარტინეს სიმღერა სელზე მუშაობისას „Šiaip Sėjau Linelį“. ასრულებს ანსამბლი **Dijūta** (ხელმძღვანელი: რ. ჟარსკიენე). გადაღებულია ალგის კარაზიას მიერ, 2009 (ურბანავიჩიენე, 2009).

ვიდეომაგალიტი 3. სუტარტინეს სიმღერა „Šokinėja Žvirblalis pa Pievą“. ცეკვავს ჯგუფი **Trys Keturiose** (ხელმძღვანელი: დაივა რაჩუნაიტე-ვიჩინიენე). გადაღებულია კარაზიას მიერ, 2009 (ურბანავიჩიენე, 2009).

ვიდეომაგალიტი 4. სუტარტინეს სიმღერა „Tu Gervela, Ladoto“. ცეკვავს ჯგუფი **Trys Keturiose** (ურბანავიჩიენე, 2009).

ვიდეომაგალიტი 5. სუტარტინეს სიმღერა „Išmivedi Vėdi Ožį Ant Ulyčios“. ცეკვავს ჯგუფი **Kūlgrinda** (ხელმძღვანელი: ინია ტრინკუნიენე) (ურბანავიჩიენე, 2009).

ვიდეომაგალიტი 6. საქორწილო სუტარტინეს სიმღერა „Ažuminė Jurgelis Martelai Mįslį“. ცეკვავს ანსამბლი **Lauksna** (ხელმძღვანელი: ლორეტა იუციუტე) (ურბანავიჩიენე, 2009).

ვიდეომაგალიტი 7. სუტარტინეს სიმღერა „Išvedėmo Ožėlį, Ožį Ant Ulyčios“. ცეკვავს ჯგუფი **Trys Keturiose** (ურბანავიჩიენე, 2009).

ვიდეომაგალიტი 8. სუტარტინეს სიმღერა „Lioj Trinkeila, Lioj Šokeila“. ცეკვავს ჯგუფი **Trys Keturiose** (ურბანავიჩიენე, 2009).

ვიდეომაგალიტი 9. საქორწილო სუტარტინეს სიმღერა „Ratu, Bitela, Ratu Ratujo“. ცეკვავს ჯგუფი **Trys Keturiose**. საერთაშორისო ფოლკლორის ფესტივალი *Skamba skamba kankliai*, 1996.

ვიდეომავალითი 10. სუტარტინეს სიმღერა „Lioj Bajoroita“. ცეკვავს ჯგუფი **Trys Keturiose**. (ერბანავიჩიენე, 2009).

ვიდეომავალითი 11. სუტარტინეს სიმღერა სელზე მუშაობისას „Trys Keturiosi, Linelius Sėjau“. ასრულებს ჯგუფი **Trys Keturiose** (*Linen Times* პროექტიდან). გადაღებულია ლეონას გლინსკისის მიერ, 2007.

ვიდეომავალითი 12. სუტარტინეს სიმღერა სელზე მუშაობისას „Trepute Martela“. ცეკვავს მ. კ. ჩურლიონის სახელობის სამხატვრო სკოლის ანსამბლი (ხელმძღვანელი: დაივა რაჩიუნაიტე). გადაღებულია 1988.

ვიდეომავალითი 13. სუტარტინეს სიმღერა სელზე მუშაობისას „Trepute Martela“. ცეკვავს ჯგუფი **Trys Keturiose** (ერბანავიჩიენე, 2009).

ვიდეომავალითი 14. სუტარტინეს სიმღერა „Rimo Rimo Tūto“. დიდი ჯგუფები, წრეში მოძრაობით. საერთაშორისო ფოლკლორის ფესტივალი *Skamba skamba kankliai*. გადაღებულია გლინსკისის მიერ, 2018.

ვიდეომავალითი 15. საოჯახო სუტარტინეს სიმღერა „Lioj Saudailio, Vokaro“. ახალი ქორეოგრაფიული ვერსია, ასრულებს ჯგუფი **Trys Keturiose** და ანსამბლი *Ratilio* (ხელმძღვანელი: მილდა რიჩკუტე). საერთაშორისო ფოლკლორის ფესტივალი *Skamba skamba kankliai*, 2024. გადაღებულია კრისტინა აპონავიჩიუტეს მიერ.

SYNCRETISM OF LITHUANIAN POLYPHONIC *SUTARTINĖS* SONGS: THE INTERPLAY BETWEEN SINGING AND CHOREOGRAPHY IN THE PERFORMANCE PROCESS

Lithuanian polyphonic song *sutartinės* is a syncretic genre that combines not only music, poetry, playing musical instruments, but also a distinctive choreography. The archaic nature of *sutartinės*, most of which are associated with sacred rites, requires a broader conception of choreography. Ethnochoreography can be not only a part of a ceremony, but also the equivalent of a rite – dancing or performing a ritual act is a part of a ceremony, it is aimed at magical purposes (Urbanavičienė, 2000). Thus, in the case of *sutartinės*, it is necessary to talk not only about characteristic dance figures, but also about other movements (ritual walking, imitation of the work process, periodic bowing to the sun during singing¹, (video ex. 1) etc.). When discussing the various movements or dance figures, the ritual context and the cosmological concept of these songs must not be forgotten.

The verb *tūtavimas* ‘tooting’ (from the verb *tūtuoti* ‘to toot’), which is used in the folk, can be seen as a testimony to the **syncretic nature** of *sutartinės*, expressing the full variety of *sutartinės* performances: singing, dancing and playing (blowing) *skudučiai* ‘pan–pipes’, as well as *ragai* ‘horns’ – wooden trumpets and *daudytės* – long cylindrical wooden trumpets. The expression for the noted syncretism using the same word is a phenomenon with deep roots. (Račiūnaitė– Vyčinienė, 2024:292). Recall, the Sanskrit expression *taurya* – *traya* means ‘music, song and dance’ (Macdonell, 2004:112), i.e., the magical triad of music.

However, not all examples show the syncretism of *sutartinės* – many of them lack either a melody or a choreographic description. A large number of *sutartinės* are recorded without any descriptions of work, ceremonial or dance movements, although their past existence can be inferred from close variations of *sutartinės*. Although there are no detailed descriptions of the dance, it is common to find very brief notes with *sutartinės*: “dancing”, “walking”, etc.

Sutartinės is a part of the rites, and their equivalent. Some dance *sutartinės* are

¹ One of the rye harvesting *sutartinė* provides a valuable explanation of the distinctive ritual movements performed after work: “Seeing the sun setting, the women folk place their armfuls of rye stalks into stacks in front of them and stick their scythes into the sides of these stacks. Then they’d look back upon the sun and sing this here *sutartinė*, thanking the sun for the day. They’d sit with their hands folded and look upon the sun, rock back and forth, bow their heads before the sun and sing.” (SIS 92b).

linked to a specific rite. A few of them are found among the **wedding sutartinės**, such as: “*Sutartinė* was sung to wake the newlyweds in the morning. Four women would lock arms and sing while dancing <...> Then, the bride would come out of the granary, and the singers would offer her *karvolius* – some wedding cake” (SIS II:705). There are also several *kupolinės*² *sutartinės* written down, which were danced (SIS 541; 547). However, dance is only mentioned here, without specifying any movements. Only one *kupolinė sutartinė* is accompanied by a description of the dance itself: “The dance of John’s night. Two girls dance linked together: the first pair sings Part I, and the second pair, Part II. The first part of this song was sung while walking in steps, and the second part, while twirling.” (SIS 555).

When visiting the rye in spring, i.e. walking around the rye field, special songs called *paruginės* were sung with a special syncretic character.³ It is a ritual getting around the fields and singing to ensure a good harvest and to protect the rye from various calamities.⁴ According to the singers’ stories, they usually went in two groups. This may be the reason why the specific chanting methods related to the rye field ritual have become widespread in eastern Lithuania: antiphonal singing, archaic amoebaean chanting⁵ (audio ex. 1), the canon “*dviejōs* ‘by duos’” (singing by two singers, not three singers (or groups of three singers), as is customary, but two), (audio ex. 2) etc.

Linen work sutartinės occupied a special place in traditional rural culture. Some of them simulate the whole working process by means of movements. By performing certain actions and chanting certain words (using imitative and verbal magic), the aim is to ensure a good harvest and the final product of the work – the cloth. The singing and actions of the whole “*flax suffering*”⁶ reflect main life processes of the flax: sowing, germination, growth, etc., with the aim of ensuring the quality of each of them in advance. One of these *sutartinės* – Šiaip sėjau linelius ‘How I seeded flax’ (SIS 1309b)⁷ (video ex. 2).

² *Kupolinės sutartinės* are the hymns sung during St. John’s Day aka the summer solstice - gathering medical herbs and flowers.

³ This custom existed in eastern Lithuania until World War II.

⁴ According to the ethnologist Dovilė Kulakauskienė, the circle had a protective function, while watching, talking and singing had a magical power that ensured success (Kulakauskienė, 1999:106).

⁵ This is a variant of alternate singing - two groups singing parts of a verse alternately. One group of performers “selects” (creates) the text, the other group responds with unchanging refrain, for example: “Oh, where the woodpecker perched” (Gr. I) / *Siūravo rasa in baro* “Dew swayed in the field” (Gr. II). / “Perched in a bush in the forest” (Gr. I). / *Siūravo rasa in baro* (Gr. II).

⁶ The motif of “plant life”, reflecting the life and suffering of cultivated plants, is common to many nations. In Lithuanian folklore, it is associated with rye, poppy, hops, cannabis, and other plants. Most popular is the “plot” of a flax life, the so-called *lino muka* (“flax suffering”) (Račiūnaitė-Vyčinienė, 1999; 2024:261-267; Toporov, 2008:235-251; Kensminienė, 2006, etc.).

⁷ The note: “It’s walkable. One stands in front of another and ‘this is how I seeded, how I harrowed’, while imitating the named job. Four game-players - two stand, two dance. As they sing Part I, they walk from one end to the other. As they sing “I seeded”, they use their hands to show how they seeded; when it’s “how I pulled” - they pull, when “I tied” - they twist their hands, when “I laid” - they lay rhythmically and when “I swingle” - they use their sleeves to

Of particular note is the group of danceable flax arrangements united by the refrains *trep trepo*; *trepu treputėla*, etc. Whether these refrains describe a particular way of dancing (trampling – from *trepsėti* ‘to trample’) (audio ex. 3) or hide a deeper meaning is difficult to say today. It is possible that these *sutartinės* could relate to old customs or beliefs, remnants of which still exist. For example, in the spring in the Seinai and Punska regions⁸, girls and women were still in the early 20th century walking and trampling on the sprouting flax. Women were believed to improve their future work by trampling the flax. (PSK:124) This custom would suggest a possible primary function of some of the dance *sutartinės* – “*Trepute Martela*” (SIS 1300; 1305) and “*Trep Trepo, Lelijs*” (SIS 1314; 1316). The repeated refrains *trepu treputėla* and *trep trepo* (as well as the treading steps themselves) probably indicate their former connection with the ritual trampling of flax crops.⁹

So far, I have talked about the ritual context without elaborating on the relationship of chanting to certain dance patterns. As I mentioned, there are very few specific descriptions of the ritual dance. By the way, of the almost two thousand *sutartinės* published in “*Sutartinės*” three-volume (SISI– III), many of them have no comments at all. However, their initial connection with dance is revealed by the accentuated rhythm, the frequent syncopated figures, the “intermingling” of the different voice parts during the singing, etc. It has been observed that certain ways of singing lead to certain dance figures, and vice versa – sometimes a certain dance figure “adjusts” the usual way of singing.

The relationship of dance with singing methods. *Sutartinės* were generally sung by two, three or four women. The number of singers determines the basic categorization of types of this music – *dvejinės* ‘twosomes’, *trejinės* ‘threesomes’ and *keturinės* ‘foursomes’. *Trejinės* are sung in canon, while the *dvejinės* and *keturinės* are sung contrapuntally.

Danceable *trejinės* are distinguishable by their especially flexible relationship between music, text and movement. A choreographic performance also manifests the canon principle – one performer after another, repeats some certain part of the melody along with a sliding step, foot stomping, turns or such. Two different rhythms are stamped out in parallel.

Trejinės were generally danced **in a circle** (twirling with arms interlocked at the elbows, “braiding”, unconnected to each other and similarly). The number of participants in these cases was, in a sense, not strictly limited e.g., singing by three groups. The compositions for dancing were various: 1) a hollow circle that could entail (a) dancing

indicate beating with a swingle or swingling.”

⁸ Lithuanian ethnic lands in the territory of present-day Poland, Podlasie Province.

⁹ Of course, in the absence of specific testimonies from the presenters about the meaning of the dance of the *Trepute martela*, other interpretations are possible. In any case, it can be argued that the syncretism in the performance of the *sutartinės* of working at flax, as discussed above, alludes to the elements of producing agrarian, apotropaic and sympathetic (similarity) magic.

in a circle by interlocking arms or by not touching at all (video ex. 3, 4) or (b) figurative movements in a circle¹⁰ (video ex. 5); 2) a circle with a middle and 3) moving forwards towards the centre and back as well, along with some other version (Urbanavičienė, 2009:113).

Danceable ‘threesomes by four’ is a style that differs from common *trejinės*, by the inclusion of a fourth performer who enters after the third one. This singing style has a syncretic link with a dance that absolutely requires four performers, for example, *Užumine Jurgelis martelai mįslį* ‘Jurgelis reminds a riddle to his son’s bride’ (SIS 1358), **the “star” formation dance** (video ex. 6). One dancer stands in front of another in a “starlet” (“žvaigždutė”) formation. All the dancers hold hands, intertwining their fingers and raising their hands to shoulder height. The “starlet” turns all the time, changing the direction of rotation every stanza. As the dancers sing the refrain of interjections, “Čiutela, čiutūte”, they walk, stomping their feet and sliding their left legs, limping in a certain way. Thereby, due to the dance, this *trejinė* becomes a *trejinė keturiose* ‘ threesome by four’ (For the symbolism of the *sutartinės* dance, see below).

What characterizes some counterpoint polyphonic *sutartinės* (*dvejinės keturiose* ‘twosomes by four’ and *keturinės* ‘foursomes’) are backwards movements, when two pairs interchangeably (antiphonally) perform the musical and choreographic parts.¹¹ (video ex. 7, 8) Still, the choreography for certain *dvejinės keturiose* and *keturinės* is notable for their features in common with *trejinės*, e.g., the circle, a “starlet” or circling by pairs for a choreographic sketch (video ex. 9, 10). Only now, movements are not canonically transmitted.

The relationship between *sutartinės* and cosmology. In this article, it is not my intention to discuss all the possible variations of the dance, so I have focused on just a few of the typical dance figures. I’m more interested in the symbolism of the main dance drawings. Conditionally, they can be defined as a **circle** and a **square**.

In fact, the image of a **circle** is appropriate to describe the music of almost all *sutartinės*. Seems that *sutartinės* have no end (they have no final cadences). It is no coincidence that they are sometimes called *apskritos* “round” (Žebrytė, 1988:84). This is also related to the positioning of the singers in a circle (LLIM 291). Many of *sutartinės* are not only sung but also danced in a circle. *Sutartinės* danced in a circle are comparable to the **circle dances** (or *circles*, Russian *khороводы*) known in many Eurasian nations. One of their common features is the continuous circle. (Николаева, 2007:52–53).

¹⁰ Danceable *trejinės* with figurative movements include e.g., the piece, *Išmivedi vedi* ‘Take out to lead’ (SIS 1377) - here “dancers go in a circle, one after another, leaping to show how a goat dances” (“a goat” shows how mommy, daddy dances).

¹¹ A very old element of the choreography of the contra dances is the walking of one couple in front of the other. Dance researchers consider this choreography to be one of the oldest (as symbols of a dualistic worldview) and attribute it to the Neolithic period (Sachs, 1938:107).

Unlike the cyclical nature of *trejinės*, which evoke associations with the circle, the *keturinės* resemble a **square**. Similarly, in the archaic concept of the number system: in contrast to the dynamic unity represented by the triad, the number four represents a static unity, an ideally stable structure (the strongest expression of the idea of four being the square). However, despite the “external” factors – the antiphonal singing principle (2+2) and the square arrangement of the singers – the music of *keturinės* gives the impression of a continuous circularity, which is characteristic of *trejinės*. The cosmological relationships between *keturinės*, *trejinės* and the circle are therefore worth discussing in more detail.

Ideal completeness is usually expressed as a circle, a circle (cf. the *mandala*), and its minimum possible division is four (Figure 1). (ЮНГ, 1995) It is clear that the relationship between the seemingly different symbolic geometric figures – the angular square and the round circle – is a very old one, which has already been discussed by more than one researcher. The circle is the symbol of God, and the square is the symbol of the Goddess, though instead of “Goddess” we could say “earth” or “soul”. It is the mandala, according to the psychoanalyst, which has the advantage of a “reconciling, harmonizing symbol” (ЮНГ, 1991:126). In various archaic traditions, the **three/four** opposition is interpreted not only as a reference to the relationship between the basic structures defining the cosmological pattern, but also as a reference to the masculine (dynamic, active) and feminine (steady, passive) origin. (Топоров, 2004:236)

Let's return to the above-mentioned ways of singing *sutartinės* while dancing, which are related to the combination of the numbers **three** and **four** (danceable ‘threesomes by four’). Most of them are in *trejinės* group, but the canonical way of singing is here syncretically linked to the dance, which necessarily requires four singers. This addition of one extra singer– dancer to the usual three could be interpreted cosmologically as a striving for an ideal constancy and completeness. After all, it is only thanks to the fourth singer that the sacred geometric figures – the **swastika** and the **segmented star** – are created during the dance, i.e. certain ideal structures. The meaning and aspiration of the number *four*, I think, would be confirmed by the enigmatic refrain *trys keturiose* ‘three in four’, which is typical of the *sutartinės* about flax. Each line of the text, which begins with the words “‘Three in four’ flax (sowed, weeded...)” and seems to make us feel insecure, is concluded by the “confirmation” of *keturiōs* ‘four’, as if guaranteeing order and completeness (SIS 228– 230) (video ex. 11).

According to Jung's interpretations of archetypal numbers when the fourth size joins the three others, a “unified”, symbolic whole is created (ЮНГ, 1995). The Three Gods and the Goddess, according to mythologist Gintaras Beresnevičius, is the classical model, “the system that works best” (Beresnevičius, 2004:161–162). It is likely that this 3+1 structure was not only suitable for structuring the pantheons of the gods of different religions, but also for expressing other special things that signify a kind of complete unity. (Figure 2) Of course, the attempt to apply this structure to the cosmological concept of *sutartinės* is

only an assumption.¹²

The mysterious symbolism of the *sutartinės* dance. Dating back to the Stone Age, *sutartinės* have preserved many mysteries that remain mysterious to today's researchers. It is likely that there was a secret side to the sacredness of *sutartinės*, which is also connected to their choreography.

The symbol of **the cross** is particularly prominent in *sutartinės*, which are danced by forming a “star”, i.e. the four dancers stretch out one arm inside the circle and put them together at one point.¹³ (Figure 3) Dancers twirling from one side to the other, with their arms crossed, form what is reminiscent of a **swastika**, i.e., a cross with its ends bent.¹⁴ (Figure 4) The swastika has a picturesque folk name, *sūkurėlis* ‘little vortex’, which best describes its dynamic nature. (Figure 5) This choreography, as observed during the dancing, brings all the dancers together very strongly for one common goal. The spiritual energy of all of them is concentrated in the centre of the swastika (where the hands are clasped together) – a kind of axis that “swirls” the entire surrounding space into a single vortex, giving it life.

It is likely that the **segmented star** symbol, formed by dancing some of the *threesomes in four*, also had a symbolic meaning, e.g. *Treputė martela linelius sėjo* ‘Step the lil daughter – in-law was planting flax’ (SIS 1301a). At first glance, it may appear that this is danced in a single “straight line”, i.e. as the dancers were originally arranged according to Slaviunas’ description¹⁵ (video ex. 12). A different choreographic pattern was noticed quite by chance, once dancing with the singers of “Trys keturiose”, not on stage (which requires “orientation” towards the audience, a “neat” line on the edge of the stage), but in a large room with no audience. It turned out that during the dance, while singing a long text (about flax work), all the dancers slowly move away from where they were standing and slowly turn in a circle in line with the sun, as if they were “drawing” the “rays” of the star with the curves of their movement. Each singer returns to her original place after singing the text of *sutartinė* to the end and going around the “circle”. This creates a “virtual” segmented star (Figure 6) (video ex. 13). It is noteworthy that this symbol, previously

¹² The numbers **three** and **four** in the cosmological concept of *sutartinės*, as well as in the mythopoetic concept of other archaic cultures, are close and possibly conceal some encoded meaning. Apparently, one could speak not only of the numerical expression $3 + 4$, which constitutes the so-called “sum of the world” (7), but also of the product of these numbers, 3×4 (12), which, according to Toporov, symbolises the ideal, which exceeds the human possibilities (Топоров, 2004, 313).

¹³ The cross scratched into a circle is widespread in Lithuanian folk art: weavings, carvings, et al. In many nations, the cross functions as a symbol of the highest sacred values (Вундер, 1989:180–183). The mythological concept of the cross as the central point of the universe, linking the material world with the ideal world. (Vėlius, 1983:109).

¹⁴ The swastika is known to have been widely used in ancient times by the Indo-Iranians, Hittites, Celts, Greeks and Balts, on almost every continent of the world. It may be supposed that the swastika as a universal symbol in the culture of the Balts is linked with the pre-Christian world perception (Bliujienė, 2000:27).

¹⁵ Dance description: “The women line up in front of each other: one dancer at one end (A), one at the other (B), with one couple in the middle (CD), who are the first to start dancing after the singing of *sutartinė* song.” (SIS III: 152).

unnoticed in the choreography of the contraptions, only became apparent when dancing (i.e., in practice). (Račiūnaitė–Vyčiniienė, 2024:144–145; Urbanavičienė, 1991:12) Thus, the symbols of the *cross in the circle*, or the *swastika* and the *segmented star*, in the choreography of *sutartinės*, apparently had an extremely important and profound meaning, expressing the harmony of the universe, the universal order, life, and the movement of the heavenly bodies.

Final word. Although only a few of the *sutartinės* have detailed, comprehensible descriptions of the dance or other movements, it can be assumed that most of these archaic hymns were danced in the past. The nature of the danced *sutartinės* is perhaps best revealed through practical experience, where choosing a comfortable singing pace and harmonizing the voices well naturally evokes a desire to dance (from personal experience and the statements of other *sutartinės* singers).

Today, that “bursting” dance has to be reconstructed. It is noteworthy that today’s performers of *sutartinės* want to include as many *sutartinės* with movement as possible in their repertoire. Probably the easiest way to reconstruct the missing dance is to use the choreography of other *sutartinės* with full dance descriptions (although it is true that the choreography chosen at random does not always work – it does not always fit the character of *sutartinė*). Today’s concert spaces creatively use and interpret authentic actions typical of some of *sutartinės*, e.g. circling around the audience in the church, or going backstage and coming back again (as if replicating the ritualistic wandering around the fields of the parish), thus creating a space of “moving sound”.

Some of the traditional *sutartinės* used to be sung in large groups, moving in a circle, at the end of various festivals or celebrations. I have noticed that when circling under the sun, the lateral presentation step helps all participants to keep the same pace.¹⁶ (video ex. 14, 15) It is true that in some cases a drum is used in similar situations, which is, however, alien to the traditional singing of *sutartinės*.

It can be argued that the movements (dances) of *sutartinės* used in today’s practice, which are sometimes spontaneously born during (or inspired by) events, are reminiscent of archetypal gestures or choreographic drawings. It is a repetition or, according to Mircea Eliade, a re–actualisation of “that time”. (Eliade, 1987:50–51)

¹⁶ When the same *sutartinė* is sung by three large groups in the canon in a static manner, tempo errors usually occur, and the parallel singing of the two groups begins to fall out of synch.

Sources

- PSK** – *Punsko ir Seinų krašto materialinė kultūra*. Sudarytojai: Juozas Vaina, Sigitas Birgelis. Punksas: Aušra, 1997.
- SIS** – *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos* ‘Polyphonic Lithuanian folk songs’. Zenonas Slaviūnas, Comp. Vols. 1 & 2., Vilnius, 1958; Vol. 3., Vilnius, 1959.

References

- Beresnevičius, Gintaras. (2004).** *Lietuvių religija ir mitologija: Sisteminė studija* (Lithuanian Religion and Mythology: A Systematic Study). Vilnius: Tyto alba (In Lithuanian).
- Bliujienė, Audronė. (2000).** *Universalusis svastikos simbolis baltų archeologinėje medžiagoje* (The Universal Symbol of the Swastika in Baltic Archaeological Material). *Liaudies kultūra*, 4(173), Pp. 16–27 (In Lithuanian).
- Eliade, Mircea. (1987).** *Kosmos i istoriya* (Cosmos and History). Moscow: Progress (In Russian).
- Jung, Carl Gustav. (1991).** *Arkhetip i simvol* (Archetype and Symbol). Moscow: Renaissance (In Russian).
- Jung, Carl Gustav. (1995).** *Popytka psichologicheskogo tolkovaniya dogmy Troitsy* (An Attempt at a Psychological Interpretation of the Trinity Dogma). In *Otvet Iovu* (Answer to Job). Moscow: Kanon (In Russian).
- Kensminienė, Aelita. (2006).** ‘*Lino kančios*’ motyvai lietuvių mįslėse ir kituose tautosakos žanruose (Motifs of “Flax Suffering” in Lithuanian Riddles and Other Folklore Genres). In *Tautosakos darbai*, 32, pp. 225–241 (In Lithuanian).
- Kulakauskienė, Dovilė. (1999).** *Lietuvių agrarinė magija. XIX a. pabaiga–XX a. pirmoji pusė* (Lithuanian Agrarian Magic: From the Late 19th to the First Half of the 20th Century). In *Darbai ir dienos*, 11(20), pp. 95–119 (In Lithuanian).
- Macdonell, Arthur Anthony. (2004).** *A Practical Sanskrit Dictionary with Transliteration, Accentuation, and Etymological Analysis Throughout*. Compiled by A. A. Macdonell. Motilal Banarsidass Publisher.
- Nikolaeva, Darima. (2007).** *Genesis miforitual'nykh aspektov krugovogo tantsa “ėkhor” u zapadnykh buryat* (Genesis of Myth–Ritual Aspects of the Circle Dance “Yokhor” among the Western Buryats). In *Mongolika–VII. Sbornik statey*. Compiled by I. V. Kulganek, pp. 46–53. Saint Petersburg: Peterburgskoe vostokovedenie (In Russian).
- Račiūnaitė–Vyčiniene, Daiva. (1999).** “*Lino mūka*” lietuvių tautosakoje. *Semantikos paieškos* (‘Flax Torment’ in Lithuanian Folklore: Searches for Semantics). In *Liaudies kultūra*, no. 2 (65), pp. 18–25 (In Lithuanian).

- Račiūnaitė–Vyčiniienė, Daiva. (2024).** *Past and Present Lithuanian Polyphonic Sutartinės Songs*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Sachs, Curt. (1938).** *World history of dance*. Translated by Bessie Schonberg. London: Allen & Unwin.
- Toporov, Vladimir. (2004).** *Issledovaniya po etimologii i semantike. T. I: Teoriya i nekotorye chastnye ee prilozheniya* (Studies in Etymology and Semantics. Vol. I: Theory and Some of Its Particular Applications). Moscow: Yazyki Slavyanskoy Kultury (In Russian).
- Toporov, Vladimir. (2008).** *Baltų mitologijos ir ritualo tyrimai. Rinktinė* (Studies in Baltic Mythology and Ritual. Selected Works). Ed. Nikita Michalkov. Vilnius: Aidai (In Lithuanian).
- Urbanavičienė, Dalia. (1991).** *Apeiga lietuvių liaudies vestuviniuose šokiuose* (Ritual in Lithuanian Folk Wedding Dances). In *Liaudies kultūra*, 4, pp. 10–12 (In Lithuanian).
- Urbanavičienė, Dalia. (2000).** *Lietuvių apeiginė etnochoreografija* (Lithuanian Ritual Ethnochoreography). Vilnius: Lietuvos muzikos akademija (In Lithuanian).
- Urbanavičienė, Dalia. (2009).** *Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės* (Danceable and Playable Sutartinės [with DVD]). Vilnius: Kronta (In Lithuanian).
- Vėlius, Norbertas. (1983).** *Senovės baltų pasaulėžiūra* (The Worldview of the Ancient Balts). Vilnius: Mintis (In Lithuanian).
- Vunder, Elle. (1989).** *O vozmozhnom proiskhozhdenii motivov ornamenta yuzhnoestonskoy narodnoy vyshivki* (On the Possible Origin of Ornament Motifs in South Estonian Folk Embroidery). In *Narodnoe prikladnoe iskusstvo: Aktual'nye voprosy istorii i razvitiya*, pp. 176–184. Riga: Zinatne (In Russian).
- Žebrytė, Jonė. (1988).** *Kupiškio Glemžų kiemas* (The Glemža Homestead in Kupiškis). In *Aš išdainavau visas daineles*, Vol. 2, pp. 79–90. Vilnius: Vaga (In Lithuanian).

Audio examples

Audio example 1. *Paruginė* chant “*Oi, kur genelis tupėjo* ‘Oh, where the woodpecker perched?’” sung by *Trys keturiose* (Račiūnaitė–Vyčiniienė, Daiva. *Lingo Rito Tatato*, 2015, nr. 2).

Audio example 2. *Paruginė* chant “*Mart mart, martela* “Bride, ‘Son’s Lil’ Bride” sung by *Trys keturiose* (Račiūnaitė–Vyčiniienė, Daiva. *Lino laikas* ‘Linen Times’, 2008).

Audio example 3. *Sutartinė* of working at flax “*Trepute martela* ‘Step Lil Daughter– in–Law’” sung by *Trys keturiose*. Recorded in Vilnius Recording Studio, 2006.

Video examples

Video example 1. Rye harvest *sutartinė* “*Saulala sadina*” ‘Dear sun is setting’ performed by the members of the folklore ensemble of the M. K. Čiurlionis Art School (led by Daiva Račiūnaitė). Filmed by Gintaras Šeputis, 1993.

Video example 2. *Sutartinė* of working at flax “*Šiaip sėjau linelį*” ‘How I seeded flax’” performed by the folklore ensemble *Dijūta* (led by R. Žarskienė). Filmed by Algis Karazija 2009 (Urbanavičienė, 2009).

Video example 3. *Sutartinė* “*Šokinėja žvirblalis pa pievą*” ‘A little sparrow was jumping around the meadow’” danced by *sutartinės* singer group *Trys keturiose* (led by D. Račiūnaitė– Vyčinionė). Filmed by Karazija 2009 (Urbanavičienė, 2009).

Video example 4. Rye harvesting *sutartinė* “*Tu gervela, ladoto*” ‘You Little Crane, *ladoto* (onomatopoeia)’” danced by *Trys keturiose*. (Urbanavičienė, 2009).

Video example 5. Danced *sutartinė* “*Išmivedi vedi ožį ant ulyčios*” ‘Take out to lead goat out on the byway’” danced by ritualistic folk music group *Kūlgrinda* (led by Inija Trinkūnienė). (Urbanavičienė, 2009).

Video example 6. Wedding *sutartinė* “*Ažuminė Jurgelis martelai mįslį*” ‘Georgie reminds his son’s bride of a riddle’” danced by folklore ensemble *Lauksna* (led by Loreta Juciūtė). (Urbanavičienė, 2009).

Video example 7. Danced *sutartinė* “*Išvedėmo ožėlį, ožį ant ulyčios*” ‘Take out to lead goat out on the byway’” danced by *Trys keturiose*. (Urbanavičienė, 2009).

Video example 8. Danced *sutartinė* “*Lioj trinkeila, lioj šokeila*,” ‘Let’s Stomp, Let’s Dance’” danced by *Trys keturiose*. (Urbanavičienė, 2009).

Video example 9. Wedding *sutartinė* “*Ratu, bitela, ratu ratujo*” ‘Fly in a circle little bee’” danced by *Trys keturiose*. International Folklore Festival *Skamba skamba kankliai*, 1996.

Video example 10. Danced *sutartinė* “*Lioj bajoroita*” ‘Lil boyar missy’” danced by *Trys keturiose*. (Urbanavičienė, 2009).

Video example 11. *Sutartinė* of working at flax “*Trys keturiosi, linelius sėjau*” ‘Three in four, flax sowed’” sung by group *Trys keturiose* (from the audiovisual project *Linen Times*). Filmed by Leonas Glinskis, 2007.

Video example 12. *Sutartinė* of working at flax “*Trepute martela*” ‘Step ‘lil Daughter–in– Law’” danced by the members of the folklore ensemble of the M. K. Čiurlionis Art School (led by Račiūnaitė). Filmed in 1988.

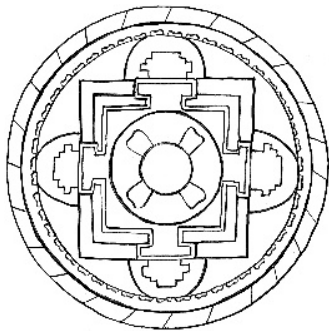
Video example 13. *Sutartinė* of working at flax “*Trepute martela*” ‘Step ‘lil Daughter–in– Law’” danced by *Trys keturiose*. (Urbanavičienė, 2009).

Video example 14. *Sutartinė* “*Rimo rimo tūto* (onomatopoeic words)” sung in large groups, moving in a circle, International Folklore Festival *Skamba skamba kankliai*. Filmed by Glinskis, 2018.

Video example 15. Family *sutartinė* “*Lioj saudailio, vokaro* (*vokaro* – an onomatopoeia derived from the noun *vakaras* ‘evening’))”, a new – choreographed – version performed by *Trys keturiose* and folklore ensemble *Ratilio* (led by Milda Ričkutė). International Folklore Festival *Skamba skamba kankliai*, 2024, filmed by Kristina Aponavičiūtė.

სურათი 1. მანდალას სქემატური ნახაზი. ავტორი: ალგირდას კუზმა.

Figure 1. Mandala schematic. Drawing: Algirdas Kuzma.



სურათი 2. ქარვის ყელსაბამი, ჯვარედინი ორნამენტი: ძეგლი №5, დაკტარიშკესი, ძვ. წ. III ს., კრეტინგის მუზეუმი.

Figure 2. Amber pendant necklace, crisscross ornamentation: Site 5, Daktariškės, 3rd c. BC, Kretinga Museum.



სურათი 3. „Trys keturiose“ – სმომღერლები ცეკვისას. WAFТ – აუდიოვიზუალური წარმოდგენა, „Jauna muzika“ („ახალი მუსიკა“) ფესტივალზე, ლიტვის ეროვნული დრამატული თეატრი. ფოტო: ნადეჟდა გრიცი, 2011.

Figure 3. *Trys keturiose* singers dancing. *WAFТ*, an audiovisual performance, at *Jauna muzika* ‘Young Music’ Festival, Lithuanian National Drama Theatre. Photo: Nadežda Gric, 2011.



სურათი 4. ხელებგადაჯვარდინებული მოცეკვავეები, „Trys keturiose“ – სმომღერალთა ჯგუფი. ფოტო: იურგიტა ტრეინიტე, 2006.

Figure 4. Dancers with arms crossed, *Trys keturiose* singing group. Photo: Jurgita Treinytė, 2006.



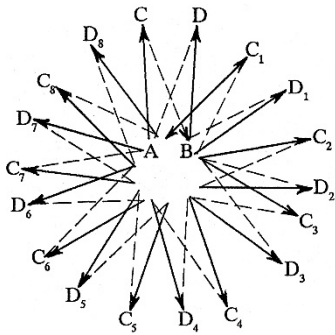
სურათი 5. ბრინჯაოს ფიბულა. „Lietis“ – არქეოლოგიური აღმოჩენის რეკონსტრუქცია, შუა საუკუნეები, პალანგა.

Figure 5. A bronze fibula. *Lietis*, a reconstruction of an archeological find, Middle Ages, Palanga.



სურათი 6. „Treputė“ („ნაბიჯი“) ცეკვა, „ვარსკვლავის“ სქემა. ნახაზი: სტატიის ავტორი.

Figure 6. *Treputė* ‘Step’ dance, “star” schematic. Drawing: this author.



ქართული ტრადიციული ცეკვის თანამედროვე ქორეოგრაფიულ ტენდენციებთან სინთეზის საკითხისათვის

მოცემულ მოხსენებაში მსურს წარმოგიდგინოთ ქართული ცეკვის თანამედროვე ტენდენციებთან სინთეზის ჩემული პრაქტიკული გამოცდილება და ახალი გამომსახველობითი ხერხების ძიების მცდელობები ქორეოგრაფიასა და კინოინდუსტრიაში. ჩემს ინტერესს ყოველთვის წარმოადგენდა სხვადასხვა კულტურათა კავშირი, სადაც ხდება მეტყველება სხეულით და ერთმანეთის იდენტობის გაზიარება. ეს არის ის ენა, რომლითაც ერები საუბრობენ და მოძრაობის გადმოცემით უზიარებენ სათქმელს. მეონია საშუალება პროექტებით ჩავრთულიყავი და გამეკეთებინა სხვადასხვა ქვეყნის თუ ცეკვის ჟანრების კოლაბორაცია, რაც გახდა უნიკალური მაგალითი თუ როგორ შეგვიძლია ყველამ ერთ ენაზე ვილაპარაკოთ და მოვახდინოთ კულტურათა დიალოგი. ესპანელი მოცეკვავე ხენარო არტეაგა, რომელიც 50 წელია საცეკვაო ხელოვნებით არის დაკავებული, 2018 წელს ჩემი მოწვევით იმყოფებოდა საქართველოში, სადაც ჩაატარა ფლემენკოს ცეკვის მასტერკლასები ქართველი მოცეკვავეებისთვის. ამ პერიოდში მაქსიმალურად ვეცადე მისთვის ახლოს გამეცნო ქართული ცეკვა და პოლიფონია. პროცესში კი დაიბადა იდეა ექსპერიმენტის სახით გაგვეკეთებინა ესპანური და ქართული ცეკვის სინთეზი. ასევე, ხენარო არტეაგამ „ჩიხლაძეების“ შესრულებულ სიმღერის „კართან მოდგა შემოდგომა“ მოსმენის შემდეგ, გადანყვიტა, რომ ზემოთ ხსენებულ ნაწარმოებზე შეესრულებინა იპროვიზირებული ესპანური ცეკვა „ფლამენკო“. შესრულებული ცეკვით ჩვენ ვნახეთ თუ როგორ გადმოსცემდა სიმღერის ხასიათს ქორეოგრაფიით ესპანელი მოცეკვავე, რომელსაც სასიმღერო ტექსტი შეგნებულად არ ვუთარგმნეთ. ჩვენი მიზანი იყო გაგვეგო, თუ როგორ მოახერხებდა მოცეკვავე დინამიურ „ფლამენკოს“ ლირიულად გარდაქმნას და ესპანური ხასიათის მორგებას. მოგეხსენებათ ესპანური ცეკვა „ფლამენკო“ ცეცხლოვანი და რიტმული ცეკვაა, რომელიც შედგება ესპანური, ბოშური და არაბული ცეკვების სინთეზით. „ფლამენკო“ ანდალუსიაში დაიბადა და სრულყოფილი სახე 18-ე საუკუნეში მიიღო და ის ჩამოყალიბდა როგორც მუსიკისა და ცეკვის კერძო ჟანრის სახეობა. ტრადიციულად „ფლამენკო“ ცეკვის, სიმღერისა და გიტარის თანხლებით სრულდება. ცეკვას თან ახლავს შეძახილები, ტაში, თითების ტაკუნა, მამაკაცები ცეკვას ასრულებენ ფეხების ძლიერი რიტმული მოძრაობით,

ქალები ხელებისა და ტანის ცეცხლოვანი მოძრაობით. 2010 წლის 16 ნოემბერს, იუნესკომ „ფლამენკოს“ კაცობრიობის მსოფლიო მემკვიდრეობის სტატუსი მიანიჭა. 2019 წელს კანარიაზე „ფლამენკოს“ აკადემიის მიწვევით ვიმყოფებოდი, რომელსაც ბატონი ხენარო არტეაგა ხელმძღვანელობს, სადაც უკვე მე ჩავატარე ქართული ცეკვების მასტერკლასები ესპანელი მოცეკვავეებისთვის. პროექტის ფარგლებში ბატონ ხენაროსთან ერთად წარმოვადგინეთ ქართული და ესპანური ცეკვის ერთობლივი პერფორმანსი, რომელსაც დიდი გამოხმაურება მოჰყვა როგორც ეპანეთში, ისე საქართველოში და სოციალური მედიის პლათფორმებზე პოპულარობაც მოიპოვა. ეს ცეკვა გახდა ორ ქვეყანას შორის მეგობრობის და კულტურული საერთო ღირებულებების წარმოჩენა. პროექტზე მუშაობისას პრაქტიკაში გამოიკვეთა ის საერთო ხაზები, რომლებიც ორი ქვეყნის იდენტობას გააჩნია. რიტმი, ტაქტი, მამაკაცის ძლიერი და მკაცრი ფეხებით საცეკვაო ლექსიკა, ასევე, ქალის ხელის და ტანის სულში ჩამწვდომი ტემპერამენტული მოძრაობები, სიმღერა და მუსიკა, რომელსაც ახასიათებს მომეტებული ემოციური აღგზნებულობა, მოქნილი კილო, საუცხოო მისთვის დამახასიათებელი რიტმი და ქრომატიზმების სიუხვე. მუშაობის პროცესში ამ ყოველივეს გძნობ და ეხები, აღმოაჩენ, რომ ხელოვნებას მსოფლიო კულტურის საღაპარაკო საერთო ენა მხოლოდ და მხოლოდ გამომსახველობითია. ამ დროს ხდება საცეკვაო თუ მუსიკალური ტექნიკის გაცვლა, ეს კი მრავალფეროვანს ხდის ხელოვნებას, რომელსაც თითოეული ქვეყანა წარმოადგენს. ჩვენ ვცხოვრობთ დედამიწაზე, რომელიც ჩვენი სახლია, აუცილებელია სახლში ოთახის კარებები იყოს ღია, რათა თანაცხოვრება უფრო საინტერესო და მრავალფეროვანი იყოს. პროექტის სამუშაო პროცესს რომ დავუბრუნდეთ, ხაზგასმით პირველივე შეხვედრაზე აღმოაჩენთ მსგავსებებს, მაგ: როგორც ქართულ ხალხურ ცეკვებშია ქალისა და მამაკაცის ცეკვისას დაცული დისტანცია, რომ მამაკაცი არ ეხება ქალს, იგივე შეგვიძლია ვთქვათ მუსიკალურ რიტმზე, ემოციების გამოხატულება, ისტორიის, სასიმღერო თუ კომპოზიციურ დრამატურგიულ გადმოცემაზე. მოგეხსენებათ ცეკვა რიტმულ მოძრაობათა კომპლექსია და ყოველი მოძრაობა ადამიანის მდგომარეობასა და ყოფას გადმოსცემს, რომელიც მუსიკალურად ორგანიზებულია და ეს ყოველივე ქმნის სიუჟეტს, რომელიც კონკრეტულ ისტორიას გადმოსცემს. ქართული ცეკვაც დატვირთულია როგორც საყოფაცხოვრებო, სატრფიალო, საბრძოლო და სარიტუალო შინაარსით. დროთა განმავლობაში ქორეოგრაფიული ხელოვნება ვითარდებოდა როგორც საცეკვაო ლექსიკის ტექნიკით, ისე მუსიკალურად, ტრადიციული კოსტიუმით და თანამედროვე ტენდენციებით. ყოველი შემსრულებელი ინდივიდუალურ სულს და სტილს აძლევდა, რომელიც დღემდე გრძელდება. ოღონდ ეს პროცესი ძალიან საფრთხილოა, თუ როგორ შეიძლება

განვავითაროთ ეს ხელოვნება ისე რომ ავთენტური ხაზი არ განწყდეს. თუმცა, ხელოვნება თავისუფალია და ღია იმ ხელოვანებისთვის, ვისაც წარსულზე აქვს გამყარებული ცოდნა და ამ გამოცდილებით ქმნის და ეძებს ახალს. როგორც მყარი საძირკველი, რომელიც საუკუნეებს უძლებს და ამით არის უნიკალური მისი არსებობა. თანამედროვე მსოფლიო კულტურის განვითარება, ხშირად მივიწყებული თუ ნაკლებად ცნობილი ნიმუშების აღმოჩენით მდიდრდება და იძენს ახალ სულს, რაც შემოიღია საკუთარი გამოცდილების მაგალითით გაგიზიაროთ როდესაც მიმიწვიეს ინგლისში ქალაქ ლონდონში, ჰოლივუდის ფილმზე „კინგსმენი“ ანუ „მეფის კაცი“ ზე სამუშაოდ. ფილმის მთავარ გმირს უნდა შეესრულებინა ბრძოლის სცენა ფოლკლორული ცეკვის ელემენტებით. 15 ქვეყანა იღებდა კონკურსში მონაწილეობას, სადაც მე როგორც ქართული საცეკვაო ფოლკლორის წარმომადგენელი გახლდით. ჩვენდა საბედნიეროდ, არჩევანი ქართულ ცეკვაზე შეაჩერეს და დამავალეს როგორც ბრძოლის სცენის დადგმა ცეკვის ელემენტებით, ასევე, მისი შესრულება და მთავარი გმირის დუბლირების გაკეთება. პირველი სამუშაო კვირა ყველაზე რთული აღმოჩნდა, იმიტომ რომ მე არ მქონდა საბრძოლო ხელოვნებისა და კასკადიორად მუშაობის გამოცდილება, თუმცა ჯგუფმა, რომელიც ლეგენდარული მსახიობისა და კასკადიორის „ჯეკი ჩანის“ ხელმძღვანელობით ამ ფილმზე მუშაობდა, ყველაფერი გააკეთეს, რომ ესწავლებინათ საჭირო ელემენტები შესარულებლად, ასევე, ძალიან დამეხმარა საცეკვაო ტექნიკა და უნარები ამა თუ იმ მოძრაობის შესარულებლად. ქართული ცეკვა ხომ ჩვენი ისტორიული წარსულის ანარეკლია, სადაც ბრძოლას ძალიან დიდი ადგილი უკავია და საქართველოს ყველა კუთხის ფოლკლორში ისახება. სამუშაო პროცესი ძალიან საინტერესო იყო, თუ როგორ უნდა მომხდარიყო ამა თუ იმ ილეთის შერწყმა საბრძოლო ხელოვნებასთან, სხვადასხვა კუთხის ცეკვების ერთობლივად გამოყენება. თუმცა, მუშაობის პროცესში ბევრი რამ გამოიკვეთა და ავარჩიე მთის რეგიონი, საიდანაც ძრითადად ავიღებდი საცეკვაო ლექსიკას, ხოლო ეს კუთხეები გახლდათ, მთიულეთი და ხევსურეთი, მთის ცეცხლოვანი და რიტმული მკაცრი მოძრაობები ფარიკაობით და საჰაერო მუხლურა მოძრაობებით. სიტუაციას ის ართულებდა, რომ ფილმს პერსონაჟი არაქართველი გახლდათ და ამ ყოველივეს გამომსახველობითი ენა სხვა ეროვნებით მოხდებოდა, ცოტა არ იყოს და არასასიამოვნო და არაკომფორტული იყო. თუმცა, რეჟისორის ჩანაფიქრი სულ სხვა იყო. ის ფიქრობდა მხოლოდ ბრძოლის სანახაობრიობიდან გამომდინარე და ეროვნულობას მნიშვნელობას არ ანიჭებდა. ამ ყოველივემ კი უფრო გამიადვილა ფილმზე მუშაობა და მომიხსნა ყველა ბარიერი. ფილმმა გამოსვლისთანავე ძალიან დიდი მოწონება დაიმსახურა და მთავარ სცენად სწორად ქართული ცეკვის ილეთებით შესრულებული სცენა გამოარჩიეს,

რამაც 2022 წელს დიდი წარმატება მოუტანა როგორც მე, ფილმს, ქართულ ცეკვასა და საქართველოს, ისე მსოფლიო კინოინდუსტრიას. ჰოლივუდში კასკადორების უმაღლეს დაჯილდოვებაზე „ტაურუსი“, რომელიც ცნობილია როგორც კასკადორების „ოსკარი“, ეს სცენა მოხვდა ნომინირებული, მსოფლიოში 5 საუკეთესო ბრძოლის სცენის კატეგორიაში. თუმცა, ეს ყველაფერი არ იყო, როდესაც ჩავედი დაჯილდოვებაზე, მოხდა უფრო დიდი სასწაული და გავხდი გამარჯვებული. ეს იყო პირველი პრეცედენტი, როდესაც ჰოლივუდში ამ დაჯილდოვებაზე მოცეკვავემ გაიმარჯვა კასკადორული და ბრძოლის საუკეთესო შესრულებაში. ასევე, საქართველოს ისტორიაში გავხდი პირველი ქართველი მოცეკვავე, რომელმაც ეს ჭილდო ჰოლივუდში მოიპოვა. წელს კი უკვე ამავე დაჯილდოვების ჟიურის წევრად და პრეზენტატორად მიმიწვიეს. ეს ყოველივე ქართული ცეკვისა და ფოლკლორის დამსახურებაა, მაგალითი თუ როგორ შეიძლება განვითარდეს ტრადიციული ხელოვნება ისე, რომ არ დაიკარგოს ავთენტური ხაზი, ამავდროულად მსოფლიოსთვის გახდეს აღმოჩენა და სიახლის შემტანი ხელოვნების ამ დარგში. ამ მიმართულებაზე მუშაობამ ჩემი ცხოვრება თავდაყირა დააყენა და ეხლა უკვე როგორც ახალ პროფესიად მიქცია. იმედს ვიტოვებ, კიდევ მომეცემა საშუალება, რომ შევექმნა და განვავითარო ხელოვნების ეს დარგი. უფრო მეტი ქართული ელემენტებითა და ამ მიმართულებით დაიმკვიდროს მისი ღირსეული ადგილი მსოფლიო კინოინდუსტრიაში. ქორეოგრაფია, როგორც კინესტიკური გამოხატულების საშუალება, სხვადასხვა სტილით გვხვდება, საუკუნეების განმავლობაში იძენდა და იცვლიდა განსხვავებულ ფორმებსა და კონკრეტულ ჟანრად ყალიბდებოდა, მსგავსად როგორც მუსიკალურ სამყაროში. თანამედროვე ცეკვა განვითარდა მეოცე საუკუნეში, თანამედროვე, პოსტმოდერნული და თანამედროვე ცეკვის პიონერი, ამერიკული ბალეტის მოცეკვავის აიადორა დუნკანის წყალობით. მან 1900-იანი წლების დასაწყისში უარყო კლასიკური ცეკვისა და ბალეტის ხისტი ტექნიკები ადამიანის სხეულის ბუნებრივი ხაზებისა და ენერგიის ათვისების სასარგებლოდ. ამით იგი მიზნად ისახავდა ცეკვის სტილის შექმნას უფრო რბილი საცეკვაო მოძრაობითა და ემოციური რეზონანსით. სხვა ცნობილი მოცეკვავეები და ქორეოგრაფები სწრაფად მიჰყვნენ დუნკანის ხელმძღვანელობასა და თითოეული მათგანი პასუხისმგებელია ინოვაციებზე, რომლებმაც საბოლოოდ განსაზღვრეს თანამედროვე ცეკვა და ჩვენ მივიღეთ ახალი ჟანრი „თანამედროვე ცეკვა“. ეს მიმართულება არის უფრო ინტერპრეტაციული ცეკვის სტილი, რომელიც მოიცავს ინოვაციებს, აერთიანებს ტექნიკებს სხვადასხვა ჟანრებიდან, მათ შორის კლასიკური ბალეტი, ჯაზი, ფოლკლორი, თანამედროვე ცეკვა და ლირიკული ცეკვა. ცეკვის ეს ჟანრი არ არის შეზღუდული წესებით, რომლებიც არეგულირებენ ტრადიციულ ცეკვის ფორმებს. ამის ნაცვლად, ის ეყრდნობა

იმპროვიზაციასა და მრავალფეროვნებას. ასევე, ახასიათებს მოძრაობის თავისუფლება, რაც საშუალებას აძლევს მოცეკვავეებს გამოიკვლიონ გონება-სხეულის კავშირი და იდეალურად გამოიწვიონ ემოციები აუდიტორიაში.

თანამედროვე ცეკვა ზოგჯერ განიხილება მოთხრობის ფორმად და მოცეკვავეებმა შეიძლება გამოიყენონ ეს საშუალება პერსონაჟების გამოსახატად, მოვლენების განმეორებით ან პირადი ისტორიების გადმოსაცემად. მის რუტინას ასევე შეუძლია აბსტრაქტული იდეების კომუნიკაცია, როგორიცაა ეთიკური ღირებულებები, საკუთარი თავის მიღება და სოციალური საკითხები. კოსტიუმები, როგორც წესი, ასახავს თანმხლები მუსიკის თემას ან ტონს და მოცეკვავეები ხშირად ასრულებენ შიშველი ფეხებით. შემსრულებლებს შეუძლიათ ამ ტიპის ცეკვა შეასრულონ სხვადასხვა მუსიკალურ სტილზე, სალაპარაკო ლექსებზე და სიმღერებზე, ან სიჩუმეზე. 2017 წელს თბილისში „საშა ვალცის“ დასის ქორეოგრაფმა, იაპონელმა ტაკაკო სუზუკიმ, რომელიც ბერლინში მოღვაწეობს, გოეთეს ინსტიტუტთან ერთად გადანაცვითა გაეკეთებინა თანამედროვე და ქართული ცეკვის სინთეზით აწყობილი პერფორმანსი „ერთ სახეობაზე მეტი“, პროექტი მოიცავდა როგორც ქორეოგრაფიულ, ასევე მუსიკალურ სიტყვებს თანამედროვე და ფოლკლორული მიმართულებით. მე გახლდით ამ პროექტის მოცეკვავე მსახიობად მონაწილე, სადაც დიდი გამოცდილება მივიღე, თუ როგორ შეიძლება კანონიკური მოძრაობიდან თავისუფალ და იმპროვიზირებული ცეკვით ისაუბრო. დადგმა წარმოადგენს დიალოგს ქართულ კულტურასა და საზოგადოებაში შეფარული და იმავდროულად გაცხადებული სექსუალობის შესახებ. მისი ძირითადი ღერძია სხეულის აღქმა, მისი გამოხატვის თავისუფლება და შეზღუდვები. ქორეოგრაფთან და კომპოზიტორთან ერთად, ჩვენ შევქმენით პერფორმანსი, სადაც სამუშაო პროცესი გახდა ჰარმონიული ტრადიციული ილეთებთან ერთად, თითქოს კიდევ ერთი განსხვავებული ჟანრი როგორც ეთნო-თანამედროვე ცეკვა, გაჟღერებული ტრადიციული სურნელით ახალ კოსტუმში. ცეკვა, რომელიც კაცობრიობის არსებობისთანავე გაჩნდა, დღემდე ვითარდება დროსთან და ყოველდღიურობასთან ერთად, როგორც სამყაროს თანამედროვე, თანამზავრი და ისტორიის ჟამთა აღმწერელი. ქორეოგრაფია ყოველთვის იქნება ერთა შორის გამორჩეული, თავისი ხასიათითა და იდენტობით. მაგრამ, საინტერესოა, როგორი იქნება მომავლის ევოლუცია ქორეოგრაფიაში, რაც გარდაუვალი იქნება და ვერ შეაჩერებს ადამიანი.

LASHA MDZINARASHVILI
(GEORGIA)

**ON THE ISSUE OF SYNTHESIS OF GEORGIAN TRADITIONAL
DANCE WITH MODERN CHOREOGRAPHIC TRENDS.**

In this paper, I would like to present my practical experience of synthesizing modern trends in Georgian dance and attempts to find new expressive methods in choreography and the film industry.

My interest has always been the connection between different cultures, where the body speaks and share each other's identity. This is the language that people speak and communicate through movement.

I have had the opportunity to be involved in projects and collaborate with different countries and dance genres, which became a unique example of how we can all speak the same language and create a dialogue between cultures.

In 2018, Spanish dancer Genaro Arteaga, who has been involved in the art of dancing for 50 years, visited Georgia at my invitation and conducted master classes in Flamenco dance for Georgian dancers. I made every effort to introduce him to Georgian dance and polyphony. In this process, the idea was born to perform an experimental synthesis of Spanish and Georgian dance. Furthermore, after listening to the song "Autumn has Come to the Door" performed by the Chikhladzes, Genaro Arteaga decided to perform an improvised Spanish "Flamenco" dance to the aforementioned piece. Through the performed dance, we witnessed how the Spanish dancer, to whom we deliberately did not translate the song lyrics, conveyed the character of the song through choreography. Our goal was to find out how the dancer could transform dynamic flamenco into a lyrical one and adapt it to the Spanish character. As it is known, Spanish dance "Flamenco" is a very fiery and rhythmic dance, which is a synthesis of Spanish, Gypsy, and Arabic dances. "Flamenco" originated in Andalusia, acquired its complete form in the 18th century, and established itself as a type of private genre of music and dance. Traditionally, "Flamenco" is performed to the accompaniment of dance, song and guitar. The dance is accompanied by exclamations, clapping and finger snapping; men perform the dance with strong, rhythmic movements of legs, and women with fiery arm and body movements. On 16 November 2010, UNESCO granted Flamenco the status of Intangible Cultural Heritage of Humanity.

In 2019, I visited the Canary at the invitation of the Flamenco Academy, which is headed by Mr. Genaro Arteaga. where I had already conducted master classes of Georgian dances for Spanish dancers. Within the framework of the project, together with Mr. Genaro, we presented a joint performance of Georgian and Spanish dance, which received

a great response in both Spain and Georgia, and also gained popularity on social media platforms. This dance became a demonstration of friendship and common cultural values between the two countries. While working on the project, common lines inherent in the identity of the two countries were highlighted in practice: the rhythm, the tempo, the tact the dance vocabulary involving the strong and strict footwork of the men, as well as the soulful, temperamental movements of the women's hands and body. The song and music which is characterized by heightened emotional excitement, a flexible scale (mode), its own wonderful rhythm, and an abundance of chromatics. In the process of work, you sense and touch all these things, discovering that art—the universal language of world culture—is purely expressive. At this moment, a reciprocal exchange of dance and musical techniques takes place, which enriches the art represented by each country. We live on earth, which is our home; it is necessary to keep the doors of the room open in order to make the coexistence more interesting and diverse. To return to the project's working process, you will clearly discover similarities at first glance. for example: just as in Georgian folk dances, there is a distance maintained between the man and the woman during the dance — the man never touches the woman, the same can be said about the musical rhythm, the expression of the emotions, and the conveyance of historical, lyrical, or compositional dramaturgy. As we know, dance is a complex of rhythmic movements, each conveying the state of a person, which is organized musical, and every movement conveys the human condition and existence, which is musically organized. All this creates a narrative (plot) that tells a specific story. Georgian dance, too, is charged with every day, romantic (love), martial, and ritual content.

Over time, the art of choreography has developed in terms of both dance technique, music, traditional costume, and contemporary trends. Every performer imbued it with their individual spirit and style, which continues to this day. However, this development process is very cautious in how this art can be advanced without breaking its authentic line. But, art is free and open to those artists who possess a knowledge base rooted in the past, and who create and search for something new based on that experience. It is like a solid foundation that withstands centuries, and that is what makes its existence is unique.

The development of contemporary world culture is often enriched by the discovery of forgotten or lesser-known examples and acquires a new spirit; I would like to share this with you through the example of my own experience, when I was invited to London, to work on the Hollywood film "*Kingsman*". The film's main character had to perform a battle scene incorporating elements of folk dance. Fifteen countries were participating in the competition, and I was present as a representative of Georgian dance folklore. Fortunately for us, the choice fell upon Georgian dance, and I was commissioned both to stage the fight scene with dance elements and to perform it, as well as to double the main character. The first working week proved to be the most difficult, because I had no experience in martial arts or working as a stunt performer. However, the team working

on the film, led by legendary actor and stuntman Jackie Chan, did everything to teach me the necessary elements for performance. My dance technique and skills in performing specific movements were also of great help to me. After all, Georgian dance is a reflection of our historical past, where combat occupies a very significant place and is reflected in the folklore of every region of Georgia.

The work process was very interesting, considering how to merge various specific techniques with martial arts, and how to utilize dances from different regions together. In the course of the work, however, much became clear, and I selected mountainous regions, from which I would mainly borrow dance vocabulary; Specifically, these regions were Mtiuleti and Khevsureti, utilizing their strict, fiery, and rhythmic movements, fencing (with swords), and aerial movements involving the knees. The situation was complicated by the fact that the film's character was not Georgian, and the application of this expressive language by a person of another nationality felt somewhat unpleasant and uncomfortable. However, the director's vision was completely different. He was concerned only with the spectacular quality of the battle and did not attach any importance to the nationality. All this subsequently made my work on the film easier and removed all barriers.

Immediately upon its release, the film garnered immense acclaim, and the scene performed with Georgian dance techniques was specifically highlighted as the main one, bringing great success in 2022 to me, the film, Georgian dance, Georgia, and the global film industry. At the highest stunt awards ceremony in Hollywood—Taurus World Stunt Awards, known as the “Oscar for stunts”, this scene was nominated in the category of the 5 best battle scenes in the world. However, that was not all: when I arrived at the awards ceremony, an even bigger miracle occurred, and I became the winner. This was the first precedent in Hollywood where a dancer won this award for the best stunt and battle performance. I also became the first Georgian dancer in the history of Georgia to win this award in Hollywood. This year, I was invited to serve as a jury member and presenter for the same award ceremony.

All this is the merit of Georgian dance and folklore, an example of how traditional art can develop without losing its authentic line, while simultaneously becoming a discovery and bringing innovation to the world in this field of art. Working in this direction has completely turned my life upside down, and now it has effectively become a new profession for me. I hope I will have another opportunity to create and further develop this branch of art with more Georgian elements, allowing it to secure its rightful place in the global film industry in this direction.

Choreography, as a means of kinetic expression, is encountered in various styles. Over the centuries, it has acquired and transformed into distinct forms, establishing itself as a specific genre, much like the world of music. Contemporary dance developed in the 20th century thanks to the American ballet dancer Isadora Duncan, a pioneer of modern, postmodern, and contemporary dance. In the early 1900s, she rejected the rigid techniques

of classical dance and ballet in favor of embracing the natural lines and energy of the human body. By doing so, she aimed to create a dance style characterized by softer movement and emotional resonance. Other renowned dancers and choreographers quickly followed Duncan's leadership, each being responsible for the innovations that ultimately defined modern dance and resulted in a new genre for us: "contemporary dance". This style is a more interpretive form of dance, incorporating innovations and combining techniques from various genres, including classical ballet, jazz, folklore, modern dance, and lyrical dance. This genre of dance is not restricted by the rules that govern traditional dance forms. Instead, it relies on improvisation and variety. Furthermore, it is characterized by freedom of movement, which allows dancers to explore the mind-body connection and, ideally, elicit emotion in the audience.

Contemporary dance is sometimes considered a form of storytelling, and dancers may use this medium to portray characters, recount events, or convey personal stories. Its routine can also communicate abstract ideas, such as ethical values, self-acceptance, and social issues. Costumes typically reflect the theme or tone of the accompanying music, and dancers often perform barefoot. Performers can execute this type of dance to various musical styles, spoken poetry and songs, or to silence. In 2017, the Japanese choreographer Takako Suzuki, from the Berlin - based 'Sasha Waltz' company, decided in collaboration with the Goethe Institute to create a performance titled *More Than One Species*—a synthesis structured from contemporary and Georgian dance in Tbilisi. The project encompassed both choreographic and musical synthesis in the modern and folklore directions. I participated in this project as a dancing-actor, gaining extensive experience in how to speak through free and improvised dance, starting from canonical movements. The production represents a dialogue about the sexuality that is both concealed and overtly expressed in Georgian culture and society. Its main axis is the perception of the body, freedom of its expression, and the existing limitations. Together with the choreographer and the composer, we created a performance where the work process became harmonious with traditional techniques, as if an entirely different genre, an Ethno-contemporary dance was infused with the traditional scent while wearing a new costume.

Dance, which emerged simultaneously with the existence of humankind, continues to develop alongside time and everyday life, acting as the world's contemporary, its companion, and the chronicler of history. Choreography will always be distinct among nations, defined by its character and identity. However, it is interesting to consider what further evolution of choreography will be like—a process that is inevitable and cannot be halted by man.

**ტრადიციული მრავალხმიანობის
რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა**

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

ტრადიციული სამართალი და მისი გამოვლინება ქართულ ხალხურ სიმღერებში

თანამედროვე საზოგადოებაში თანაცხოვრებას არეგულირებს სახელმწიფო ორგანიზაციებისა და ორგანოების მიერ დადგენილი ძირითადი კანონები. ძველად, იმ რეგიონებში, სადაც ძლიერი სახელმწიფო ადმინისტრაცია არ არსებობდა, ადგილობრივი წესები ბატონობდა. ტრადიციულისამართლებრივისისტემისერთ-ერთიმნიშვნელოვანიასპექტია სისხლის აღება, რაც, თავისთავად, უძველესი წარმოშობისაა – ის იხსენიება როგორც ბერძნულ მითოლოგიაში, ასევე ისლანდიურ საგებში (Cassar, 2023). აღსანიშნავია, რომ სისხლის აღების ანალოგიური სამართლებრივი სისტემები დღესაც გვხვდება მსოფლიოს ქვეყნების დაახლოებით 30%-ში (Shepard, 2024). ახლო წარსულში, კავკასიაში სისხლის აღების ტრადიცია განსაკუთრებით მყარად იყო დამკვიდრებული (Jalabadze, 2016). მისი მიზეზები ყველგან მსგავსია: შეურაცხყოფა, ქურდობა, თაღლითობა, გატაცება ან სხვა ძალადობრივი ქმედებები. როგორც ძალზე დრამატულმა სოციო-კულტურულმა ფენომენმა, გამოხატულება ჰპოვა ხელოვნებაშიც – ის წარმოდგენილია როგორც ფერწერაში და ლიტერატურაში, ისე მუსიკაში.

ჩემს ნაშრომში განვიხილავ, თუ როგორ ფუნქციონირებდა სისხლის აღების ტრადიცია საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში და როგორ აისახა მრავალსაუკუნოვან ქართულ ხალხურ მუსიკაში. განსაკუთრებული ყურადღება გამახვილებულია საქართველოს მაღალმთიან რეგიონებზე, განსაკუთრებით – სვანურ მუსიკაზე. ეს თემა ჯერ კიდევ შორსაა დასრულებისაგან; უფრო სწორად, ის უნდა აღვიქვათ როგორც პირველი კომპლექსური ნაბიჯი, რომელიც აჩენს დამატებით კითხვებს და გზას უხსნის კვლევების გაგრძელებას, უკვე მთელი საქართველოს მასშტაბით.

საოჯახო სტრუქტურა საქართველოში

სამართლებრივი სისტემები უმთავრესად მთიან რეგიონებში იყო გავრცელებული. ბარში მოქმედი ხელისუფლება შედარებით იოლად აღწევდა ნებისმიერ ადგილას და ეფექტურად ამკვიდრებდა წესებსა და კანონებს. მთიან რეგიონებში სოციალური ორგანიზაციის ძირითად ფორმას საოჯახო სტრუქტურა წარმოადგენდა. სვანური ოჯახის შესახებ ვახტანგ ფილფანი გვიამბობს (ფილფანი, 2024): „ჩემ სოფელში დღეს ხუთი ოჯახია ერთი გვარით, თუმცა წარსულში მათი რაოდენობა 25-ს შეადგენდა. ყველა ჩვენგანი ერთი

ფუძის – ჩვენი დიდი ბაბუის, დუდას – შთამომავალია. შესაბამისად, ჩვენს სამხუბს¹ დუდაშა ჰქვია. ჩემს სოფელში რამდენიმე სამხუბი არსებობს – დუდაშა, გუჩაშა და ბაბადიშა. ერთიანობაში ეს სამხუბები ქმნიან სოფელ ქაშვეთს. ქაშვეთი, თავის მხრივ, ხუთ სხვა სოფელთან ერთად, ლენჯერის თემს წარმოადგენს. თითოეულ სოფელში რამდენიმე სამხუბი არსებობს. როდესაც ოჯახს სისხლის ალების ვალდებულება ეკისრებოდა და იგი სრულდებოდა, ეს დიდ დღესასწაულად მიიჩნეოდა როგორც თითოეული ოჯახის, ისე სოფლისთვის თემში. ეს ერთგვარი ტრადიცია იყო“.

ფშავში მთავარი მმართველი ხევისბერი² გახლდათ. აქ არსებობდა თორმეტი თემი, რომლებიც თორმეტი ოჯახის საფუძველზე იყო ჩამოყალიბებული, თუმცა მათი წყობილება ტერიტორიული ნიშნით არ განისაზღვრებოდა. თითოეულ თემს ჰყავდა საკუთარი ხევისბერი, რომელიც, ხალხის რწმენით, ღვთიური წარმოშობისა იყო. ხევისბერის სტატუსის მიღება შეიძლებოდა ღვთიური სიბრძნის შედეგად ან სხვა ხევისბერთა შერჩევით, ინდივიდის უნარებისა და შესაძლებლობების გათვალისწინებით. თორმეტ ხევისბერს შორის განსაკუთრებული სტატუსით გამოირჩეოდა ერთი – „ლაშარის ხევისბერი“, რომელიც არა მარტო ფშავლების, არამედ მთელი რეგიონის მთავარი ღვთაებრივი ფიგურა იყო (ბერიძეაშვილი, 2024).

ძლიერ ოჯახურ კავშირებზე დაფუძნებული სტრუქტურები ქმნიდა უსიტყვო მხარდაჭერისა და ნდობის მყარ საფუძველს, რაც ურთიერთობებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ამავე დროს, სასჯელი, რომელიც დღეს სამართლებრივ სანქციად განიხილება, მაშინ პირად საკითხად – შურისძიებად ან საკადრისის გადახდის ფორმად აღიქმებოდა. მიუხედავად ამისა, ძველ სამართლებრივ პრაქტიკასთან დაკავშირებული სიუჟეტები, როგორიცაა ქურდობა, მკვლელობა ან სისხლის აღება, სხვადასხვა რეგიონის ფოლკლორში განსხვავებული სახით აისახა. სამწუხაროდ, ბევრ რეგიონში ადრე ფართოდ ცნობილი სიმღერები თანდათან მივიწყებას ეძლევა და გაქრობის საფრთხის წინაშეა.

სამართალი, სისხლის აღება და მკვლელობა სიმღერებში

აღმოსავლეთ საქართველოს რეგიონებს შორის ყველაზე იზოლირებული იყო თუშეთი, თუმცა, ტრადიციული სამართლის სისტემებს შორის, სისხლის ალების ინსტიტუტი აქ ყველაზე პასიური იყო (თათარაიძე, 2024). მეტიც, მე-19 საუკუნეში 17 ოჯახი გადავიდა თუშეთში სხვა რეგიონებიდან, სისხლის

¹ სამხუბი: ახლო სანათესავო

² ხევისბერი: სიტყვასიტყვით ნიშნავს: ხეობის უხუცესს. ის იყო საერო და საეკლესიო მმართველი, ასრულებდა მოსამართლის, მღვდლისა და სამხედრო ლიდერის მოვალეობებს. მას ჰქონდა ძალაუფლება და პასუხისმგებლობა, მაგრამ სოციალურად თანასწორი იყო თემის სხვა წევრებთან - მას არ ჰქონდა დიდი მიწა ან სხვა პრივილეგიები.

აღებისაგან თავის დაღწევის მიზნით (თოფჩიშვილი, 2009). ვაინახებისთვისაც³ თუშეთი იყო ერთ-ერთი მთავარი თავშესაფარი, უმთავრესად, სწორედ ამ მიზნით (ქურციკიძე და ჩიქოვანი, 2002). კონფლიქტები უმეტესწილად მატერიალური კომპენსაციით წყდებოდა (თოფჩიშვილი, 2009), ხოლო სისხლის აღებას მხოლოდ მაშინ მიმართავდნენ, როდესაც მოლაპარაკებები უშედეგო იყო. ამაში უდიდეს როლს ქალები ასრულებდნენ – თუშეთში ისინი გაცილებით მნიშვნელოვან ძალას წარმოადგენდნენ, ვიდრე სხვა რეგიონებში და კონფლიქტურ სიტუაციებში მათი მიზანი შერიგება იყო და არა შურისძიება (თათარაიძე, 2024). ამ ვითარებამ განაპირობა ისიც, რომ დღემდე თუშურ ფოლკლორში სისხლის აღებასთან ან მკვლევლობებთან დაკავშირებული სიმღერები არ მოიპოვება.

ხევსურეთში კონფლიქტების გადაწყვეტის გზა იყო როგორც კომპენსაცია, ასევე სისხლის აღება (ჯალაბაძე, 2016). კომპენსაციის ფორმა ხშირად მსხვერპლის ჭრილობაზე თესლის მარცვლების დადებით განისაზღვრებოდა: რამდენი მარცვლიც მოთავსდებოდა, იმდენი ძროხა ან ხარი უნდა გადაეხადა დამნაშავეს დაზარალებულისთვის (ჭინჭარაული, 2024). კიდევ ერთი კომპენსაცია იყო დამნაშავეს სახლისა და ქონების დაწვა, იმ პირობით, რომ ისინი წინასწარ იქნებოდნენ ინფორმირებული ამის შესახებ და შეძლებდნენ უსაფრთხო ადგილას გაქცევას. (ქურციკიძე და ჩიქოვანი, 2002, გვ. 24). ხევსურეთში შემონახულია რამდენიმე სიმღერა ამგვარი დანაშაულის შესახებ, რომლებიც ივეტ გრიმომ 1967 წელს ჩაწერა. ჭინჭარაული იხსენებს, რომ სხვა მსგავსი სიმღერებიც არსებობდა, თუმცა, სამწუხაროდ, მათი ტექსტი აღარ ახსოვს.

ერთ-ერთი სიმღერა „*ლექს იტყვის ითირიშვილი*“, პატარძლის გატაცებას ეხება. მსგავს ისტორიებს სხვა წყაროებშიც ვხვდებით: დალესტინდან მოსული კაცები ქალს იტაცებენ, რის შემდეგაც მისი ძმები თავს ესხმიან გამტაცებლებს და კლავენ მათ. ამის შემდეგ, გამტაცებლის მამა კლავს ძმებს და ზოგ ვერსიაში – თავად ქალსაც. სიმღერა „*ღულისა კლდითა*“ მოგვითხრობს ქორწილზე, რომელიც ვეფხვიას სახლში იმართებოდა, მაგრამ იქ მოსული შეიარაღებული კაცი სროლას იწყებს და დღესასწაული სისხლიან დაპირისპირებაში გადაიზრდება. ისტორიის სისასტიკე მიუთითებს, რომ ის შესაძლოა სისხლის აღების მიზეზი ან შედეგი ყოფილიყო. უფრო ზუსტი მაგალითია სიმღერა „*სულხანაური*“. სულხანი, გოგოთურას შვილი, მზის ამოსვლისას შატილში მიდის ქისტის შვილთან სალაპარაკოდ. თოფის ხმაურის შემდეგ კივილი გაისმა. მამამ წაქცეული ვაჟი დაიჭირა, მაგრამ ვერაფრით დაეხმარა, რადგან შვილს ტყვია გულში მოხვედროდა. ეს სამი

³ ვაინახები: ჩრდილოეთ კავკასიელი ხალხების ჯგუფი, რომლებიც საერთო ენას იყენებდნენ, ნახები - ეთნიკურად ჩეჩნები, ინგუშები და ბაცები.

სიმღერა ფანდურის თანხლებით სრულდება⁴. მათი ფორმა და მელოდიური ხაზი ხევსურულისთვის დამახასიათებელია: მონოფონიური, სწორხაზოვანი, დაღმავალი მელოდიები, რომლებიც ტონიკაზე სრულდება; ბგერების სიმალლე ხშირად არაზუსტია, რეჩიტაციასთან მიახლოებული; ინსტრუმენტული თანხლება მარტივია, მინიმალური რიტმული ფიგურებითა და აკორდიკით.

საკრავით თანხლებული სიმღერების გარდა, გრიმოს კრებულში გვხვდება ორი *a-cappella* ნიმუში. ერთ-ერთი მათგანი განსაკუთრებით იდუმალი და საინტერესოა. „*მთიბლური*“ – შრომის სიმღერაა, თუმცა მისი შინაარსი მოგვითხრობს მთიბელის ისტორიას, რომლის სიცოცხლეც ნაადრევად დასრულდა. ნახსენებია ბედისწერა, თიბვა და სისხლიანი ცელი. მეორე ნიმუში „*ტირილია*“, რომელიც სავარაუდოდ ხანგრძლივი სისხლის ალების დასასრულს გადმოგვცემს. ერთ სტროფში ნათქვამია: „მწყურვალ ვიყავი, მაგრამ აღარ შემეძლო სისხლის დაღევა“.

თუშეთის მსგავსად, ფშავში სიმღერები ნაკლებადაა შემორჩენილი, თუმცა მიზეზები განსხვავებულია თუშეთისგან. 1. ფშავის სიახლოვე ქართლთან და ადგილად ხელმისაწვდომობა განაპირობებდა ხელისუფლების დროულად ჩარევას, მიუხედავად იმისა, რომ სისხლის ალების ტრადიცია აქაც საკმაოდ მტკიცე იყო (ქურციკიძე & ჩიქოვანი). 2. მკვლევრობებისა და დანაშაულების ისტორიები უმთავრესად იმპროვიზირებულად იქმნებოდა და სრულდებოდა, ხშირად ფანდურის თანხლებით, სუფრაზე. შესაბამისად, სიმღერებს სტაბილური ტექსტი და ფორმა არ ჰქონდათ, რაც მათ შემონახვას ართულებდა (ბერიძიშვილი, 2024). 3. ვაჟა-ფშაველას მიერ ფშაური დრამატული სიუჟეტების ლირიკული ფორმით გადმოცემამ დაჩრდილა მუსიკალური თხრობის როლი. შესაბამისად, იმპროვიზაციულ ნარატივებთან ერთად, მკვლევრობებისა და სისხლის ალების სიუჟეტების კვალი ძირითადად ტირილებში გვხვდება და იქაც - დროგამოშვებით.

გრიმოს კოლექციაში არსებული ტირილი მკვლევრობაზე ან, შესაძლოა, შურისძიებაზე მიანიშნებს. მასში ნახსენებია მოკლული მაჭანკალი, რომელიც მის მიერ გასათხოვებელ გოგონაზე დაქორწინდა და ბავშვი, რომელიც, სავარაუდოდ, წყალში ჩავარდა. კიდევ ერთი *ტირილი* მოვიძიე IRCTP არქივში, რომელსაც უფრო კონკრეტული ტექსტი აქვს. დედა გლოვობს თავის 24 წლის შვილს, ნოდარს, რომელიც ხუთი წლის წინ უდანაშაულო გარდაიცვალა. მას უღალატეს – თავდამსხმელები ფარულად მიუახლოვდნენ და წყალში ჩააგდეს.

გრიმოს მიერ ჩანერილი ტირილები ძირითადად სტრუქტურირებულია და შედგება ერთგვაროვანი მოკლე სტრიქონებისგან, რომლებსაც ერთი და იგივე

⁴ „ლექსს ითქვის ითირიშვილში“ ტექსტიც კი იწყება იმით, რომ მომღერალი ფანდურის დახმარებას ითხოვს, მის გარეშე სიმღერა არ შეუძლია.

მელოდია უდევს საფუძვლად. ეს მელოდია ტრადიციულად დაღმავალია და ტონიკაზე მთავრდება. ამის საპირისპიროდ, ნოდარის გოდება ქაოტური და ნაკლებად ორგანიზებულია. სტრიქონების სიგრძე მერყეობს ტექსტის მიხედვით: ზოგიერთი სტრიქონი მოკლეა, ზოგი კი ძალიან გრძელი, რის შედეგადაც მელოდია უფრო მრავალფეროვანი ხდება. გრძელი სტრიქონების შემთხვევაში, მელოდია ხან აღმავალია, ხან დაღმავალი, სანამ ტონიკამდე მიაღწევს.

სვანეთი იყო რეგიონი, სადაც უძველესი სამართლისა და სისხლის ალების ტრადიცია ყველაზე მტკიცედ შემოინახეს უახლოეს წარსულამდე. აღმოსავლეთ მთიანეთთან შედარებით, სვანეთში უფრო მკაცრად იცავდნენ პრინციპს „თვალი თვალის წილ“. ძალადობრივი ქმედების შემდეგ მთელი თემის მთავარი პრიორიტეტი შურისძიება იყო – ყველა ზეიმი და ქორწილი გადაიდებოდა, სანამ სისხლის ალება არ აღესრულებოდა. ეს მოვალეობა ეკისრებოდა ყველაზე ახლო ნათესავს, თუმცა, თუ ის ვერ მოახერხებდა, მეგობარს ან ახლობელსაც შეეძლო სისხლის ალება. ხანდახან გადამეტებული შურისძიება ახალი მკვლევლობების ციკლს იწვევდა; ზიგჯერ სისხლის ალების ციკლს ხანდაზმული ადამიანების ჩარევითა და ეკლესიის ხატზე ფიცის დადებით ასრულებდნენ, რის შემდეგაც მხარეები კომპენსაციას იღებდნენ და კონფლიქტი მთავრდებოდა (ფილფანი, 2024).

სვანურ ფოლკლორში მრავალი სიმღერა მოგვითხრობს სისხლის ალებასთან დაკავშირებულ ამბებზე – ზოგი რეალურ პიროვნებებსა და ფაქტებს ეხება, ზოგი კი მითოლოგიური ხასიათისაა. სამწუხაროდ, ზოგიერთი მათგანის მხოლოდ ტექსტი შემორჩა, მელოდია კი დაიკარგა (მაგ.: თამბილ გოშთელიანის სიმღერა). ამ ნაშრომში განსაკუთრებული ყურადღება გამახვილებულია იმ სიმღერებზე, რომელთა მელოდიებიც დღემდეა ცნობილი.

ყველაზე ცნობილი სიმღერა, რომელიც სისხლის ალების ისტორიას მოგვითხრობს, არის „მირანგულა“. მისი მრავალრიცხოვანი ჩანაწერები დაცულია არქივებში და ხელმისაწვდომია ინტერნეტშიც. სიმღერის ტექსტის ფართოდ გავრცელების გამო, გაჩნდა მისი არაერთი მუსიკალური ვარიანტი. კონფლიქტის მიზეზი, სავარაუდოდ, საკვების მოპოვებას უკავშირდება. ძველ სვანეთში, სადაც საკვები მწირი იყო, ადამიანები ჭიხვებზე ნადირობდნენ. თუ ჭიხვები არ მოიპოვებოდა, ისინი ჩრდილო-კავკასიისკენ მიდიოდნენ, რათა მინდვრებიდან საქონელი წამოეყვანათ – თუნდაც ის სხვისი საკუთრება ყოფილიყო. იგივე პრაქტიკა ჩრდილოელებშიც არსებობდა, შიმშილის სიმწვავის მიხედვით (ფილფანი, 2024).

ერთ-ერთი ასეთი ლაშქრობისას მირანგულას მამა მოკლეს, თუმცა მისმა თანამგზავრებმა მკვლელი ამოიცივნეს. 15–16 წლის ასაკში, მირანგულამ თამაშისას შემთხვევით ქალი წააქცია. ქალმა გაკიცხა და მამის სიკვდილის

შურისძიებისკენ მოუწოდა. მირანგულამ დედას მოსთხოვა, გაემხილა მკვლელის ვინაობა, აიღო იარაღი და ჩრდილოეთში წავიდა. მან მართლაც მოკლა მამის მკვლელი, თუმცა თავადაც მძიმედ დაიჭრა. სახლში დაბრუნებულმა, შურისძიებით მოპოვებული სიხარულის მიუხედავად, კოშკში დამალვა არჩია, რათა თავისი მდგომარეობა დაემალა. დედას სთხოვა, საკვები მიეტანა და თემის დღესასწაული მოეწყო, სხვებს კი არწმუნებდა, რომ თვითონაც მალე მივიდოდა. თუმცა, როცა ოთხშაბათს დედამ სადილი მიუტანა, მირანგულა უკვე გარდაცვლილი დახვდა. სიმღერა დედის გლოვას აღწერს.

ვახტანგ ფილფანის თქმით, ეს ისტორია და სიმღერა, სავარაუდოდ, მულახიდან იღებს სათავეს — სოფლიდან, რომლიდანაც ჩრდილო-კავკასიაში გადადის გზები.

სიმღერის ყველაზე გავრცელებულ ვერსიას მრავალი ვარიანტი აქვს. თუმცა, არქივში მივაკვლიე ერთ საინტერესო ჩანაწერს. მიუხედავად იმისა, რომ ის ყველაზე გავრცელებულ ვერსიას ეფუძნება, გარკვეულ მონაკვეთებში მნიშვნელოვნად განსხვავდება. ამრიგად, მე გამოვყოფ სამ ძირითად ვერსიას, სამივეს ახლავს ქუნირი და/ან ჩანგი. ანალიზის გამარტივების მიზნით, განვიხილავ ვარიანტებს საერთო საყტდენი ტონით (A). სოლმიზაციის სახელწოდებებს ფარდობითი სოლმიზაციის მიხედვით ვიყენებ (დანართი).

სოზარ-ციოყ (**მაგალითი „დ“**) ორი ძმის ისტორიას გვიყვება. ოჯახებს შორის კონფლიქტი თითქოს შუამავლობით დასრულდა, თუმცა ქორწილში მოწვეულ სოზარსა და ციოყს საძილე წამლით შეზავებული სასმელი მიართვეს. ისინი ძილში მოკლეს, მათი ცხედრები კი მარხილზე დადეს, ცხენებს მიაბეს და ორ მცველთან ერთად სახლში გაუშვეს. გარდაცვლილი ვაჟების შორიდან დანახვისას, განრისხებულმა დედამ ერთ-ერთ თანმხლებს ესროლა. მეორე მცველს კი გაქცევის საშუაება მისცა, რაც, სავარაუდოდ, ახალი სისხლის აღების დასაწყისი გახდა და რამაც ხელი შეუშალა სამშვიდობო მოლაპარაკებებს მკვლელობების დისპროპორციული რაოდენობის გამო.

მუსიკალურად, „სოზარ-ციოყ“ აერთიანებს „მირანგულას“ I და III ვერსიების ელემენტებს. მისი მელოდიური და ჰარმონიული სტრუქტურა პირველი ვერსიის ანალოგია, ხოლო ფორმა, რომელიც მოიცავს განმეორებად მუსიკალურ მასალას, დამახასიათებელია III ვერსიისთვის. (**დანართი**)

სიმღერა „ბაილ-ბეთქილ“ (**მაგალითი „ე“**) ლეგენდას მოგვითხრობს. სვანურ მითოლოგიაში, ნადირობის ქალღმერთი დალი მაღლა მთაზე ცხოვრობდა. იგი შეუყვარდა ახალგაზრდა მონადირეს, ბეთქილს, რომელმაც მას წარმატებული ნადირობა აღუთქვა და თავსაბურავი აჩუქა. ბეთქილი თავის სოფელში დაბრუნდა, ხოლო დალი მთაზე დარჩა. ბეთქილმა თავი მარტოსულად იგრძნო და მულახელ გოგონაზე დაქორწინდა. სოფლის

ერთ-ერთი დღესასწაულის დროს, როცა ბეთქილი ფერხულშ იყო ჩაბმული, მას ფეხებს შორის ჭიხვა გაურბინა. ბეთქილი ჭიხვს დაედევნა. ნადირმა ის ბილიკზე მიიყვანა, რომელიც მათ უკან დაიხურა და მოსახვევთან გაუჩინარდა, სადაც დალი გამოჩნდა. მან ბეთქილს ერთგულების ფიცი შეახსენა და ღალატში ამხილა, რადგან მისი ნაჩუქარი თავსაბურავი ცოლს აჩუქა. შემდეგ დალიმ ბეთქილი კლდეზე გადაკიდა და უთხრა, რომ თუ ერთგული იქნებოდა, გადარჩებოდა. ბეთქილი უფსკრულში ჩავარდა, რითაც თავისი ღალატი დაამტკიცა.

მე ამ სიმღერის ორ ვერსიას მივაკვლიე. ფართოდ გავრცელებულ, ორიგინალ ვერსიაში ორი გუნდი მონაცვლეობით მღერის თანხლების გარეშე, ფერხულით. მეორე ვერსია ერთხმიანია, ჭუნირის თანხლებით და შაირის ფორმით სრულდება, ცეკვის გარეშე. ორიგინალ ვერსიაში ლექსები მოკლეა, შედგება 9 ტაქტისგან, მეორე გუნდი თავის პარტიას მეცხრე ტაქტში იწყებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ თითოეული სტროფის ბოლოს, სოლისტის პარტიაში „იჭრება“. ცხრა ტაქტი ასიმეტრიულად იყოფა 5+4 ტაქტებად (**დანართი**).

ქალების იძულებითი გატაცება ქორწინებისთვის სვანეთში ბოლო დრომდე ტრადიციად ითვლებოდა. თუ ქალი შვილთან ერთად მოიტაცეს, ის ვალდებული იყო, ბავშვი დაეტოვებინა, რათა მომავალი ქმრისთვის სხვის შვილზე პასუხისმგებლობა არ დაეკისრებინა (ხაჭვანი, 2024). მსგავსი ისტორია შაირ **ბიმურზელაშია** გადმოცემული (მაგალითი „ფ“). ამ ამბავში, ბიმურზელას, რომელსაც შესანიშნავი ცხოვრება ჰქონდა, შეუყვარდა *მონადირე* ბექას ცოლი - მანოლი და გაიტაცა ის, როცა ბექა სანადიროდ იყო წასული. ბექა მათ მესტიამდე დაედევნა და მოკლა ბიმურზელა.

სიმღერის სტრუქტურა რესპონსორულია. ისტორიას სოლისტი ავითარებს, ხოლო გუნდი რეფრენის სახით იმეორებს ერთსა და იმავე ტექსტს. სიმღერა ორი მკაფიოდ განსხვავებული ნაწილისგან შედგება. სიმღერის პირველი ნაწილი ნელია და *ფერხულის* სტილს მოგვაგონებს — სოლოს ნაწილში მეტრი თავისუფალია, ხოლო გუნდში — მკაცრად განსაზღვრული. მეორე ნაწილი უფრო სწრაფია, სტრუქტურირებული და სოლო ცეკვას ჰგავს ორნილად ზომამში, თუმცა რესპონსორიუმი შენარჩუნებულია.

ჩემთვის საინტერესო ისტორია მოთხრობილია კიდევ ორ სვანურ სიმღერაში. ესენია: ასლან მურზა (მაგალითად „გ“) და ასლამაზა (**მაგალითად „ჰ“**). ამ სიმღერების მუსიკალური მასალის პოვნა რთულია და საჭიროებს სავსელ კვლევას. IRCTP არქივში ამ სიმღერების თითო ნიმუშს მივაკვლიე. რომლებიც გრიგოლ ჩხიკვაძეს ჩაუწერია 1960 წელს. სამწუხაროდ, „ასლან მურზას“ ტექსტი ჩანაწერში ბუნდოვანია, ამიტომ გრიგოლ ჩხიკვაძეს უნდა ვენდოთ.

ისტორია მოგვითხრობს, რომ ასლან მურზა დანიშნული იყო ზდარჯოლზე ქორწილისთვის ემზადებოდა. თუმცა, დარჯოლმა გადაიფიქრა და საქმროს

წასვლისთანავე თავის ოჯახში დაბრუნდა. მისი წასვლის შესახებ რომ შეიტყო, ასლან მურზამ იარაღი აიღო და დარჯოლის ოჯახში წავიდა. იქ დარჯოლი თავის ცხრა ძმასთან ერთად დახვდა, რომლებიც მის დაცვას ცდილობდნენ. ასლან მურზამ ყველა ძმა მოკლა, მაგრამ მისი ქმედებების საპასუხოდ, დარჯოლის მამამ მაშინვე მოკლა ასლან მურზა.

„ასლან მურზას“ ჩანაწერი, რომელშიც დავით ნიგურიანი სოლო ვერსიას ასრულებს, ჭუნირის თანხლებით, ძალიან ჰგავს მის მიერ, ამავე ფორმით შესრულებულ სხვა სიმღერებს, ამიტომ, სავარაუდოდ, ეს არ არის სიმღერის ორიგინალური, ძველი ვერსია. ტექსტი და ინსტრუმენტული პარტია ცვალებადია, მაგრამ მელოდია უცვლელად მეორდება. საინტერესოა, რომ ის უფრო მაჟორულია, ვიდრე მინორული — ტერცია ოდნავ მაღალია მინორულზე და სიმღერის ხასიათი არ შეესაბამება სიუჟეტს. „ასლამაზაც“ მაჟორულ კილოშია (მიქსოლიდური). სიმღერის გამომსახველობა „ასლან მურზას“ მსგავსია, თუმცა ის სამ ხმაში სრულდება. მისი სტრიქონები მოკლეა, განმეორებადი. სიმღერა გუნდისა და ჭუნირის აკომპანიმენტის მონაცვლეობაზეა აგებული. ფრაზები ყოველთვის კვინტაზე მთავრდება.

შეჯამება

როგორც ჩანს, ძველმა კანონმდებლობამ და სისხლის აღების ტრადიციამ ღრმა მუსიკალური კვალი დატოვა საზოგადოებაზე. ამ თემაზე შექმნილი სიმღერების გავრცელება სხვადასხვა რეგიონში ბუნებრივად დამოკიდებულია იმ ტერიტორიებზე ტრადიციული სამართლის მნიშვნელობასა და ხანგრძლივობაზე. სხვა ჟანრების მსგავსად, ეს ჟანრიც ასახავს საზოგადოების ისტორიას, რადგან იგი მოიცავს იმ გამოცდილებებსა და მოვლენებს, რომლებიც ხალხმა მნიშვნელოვნად და შემონახვის ღირსად მიიჩნია. ამ სფეროში ჩატარებულმა პირველმა კვლევებმა ცხადყო, რომ ამ თემასთან დაკავშირებული ფოლკლორული სიმღერების რეპერტუარი, სავარაუდოდ, ბევრად უფრო ვრცელი იყო. უკვე იმედისმომცემია ის ფაქტი, რომ სისხლის აღებასა და მკვლელობებთან დაკავშირებული სიმღერების ნიმუშები სხვა რეგიონებშიც გვხვდება, რაც მიუთითებს, რომ ამ მიმართულებით კვლევის გაგრძელება მიზანშეწონილია.

მინდა, მადლობა გადავუხადო ყველას, ვინც მონაწილეობა მიიღო ინტერვიუებში და თავისი იდეებით, რჩევებითა და თარგმანებით ხელი შეუწყო ამ ნაშრომის დასრულებას. განსაკუთრებული მადლობა ვახტანგ ფილფანსა და ბესო ფირცხელანს სიმღერების სწავლებისთვის. ასევე, განსაკუთრებული მადლიერება და გულწრფელი პატივისცემა მინდა გამოვხატო მაკა ხარძიანისა და ნინო ღამბაშიძის მიმართ, რომელთა სიყვარულით სავსე დამოკიდებულება, დახმარება და მხარდაჭერა გახდა ამ ნაშრომის შექმნის საფუძველი.

RÓBERT RICK
(HUNGARY)

TRADITIONAL LAW AND ITS APPEARANCE IN GEORGIAN FOLK SONGS

In modern societies, central laws regulated by state organizations and authorities govern coexistence. In earlier periods and regions lacking robust state administration, local rules prevailed. One significant aspect of traditional legal systems is blood revenge, which has ancient origins, with early references in Greek mythology and Icelandic sagas (Cassar, 2023). Remarkably, parallel legal systems, including blood revenge, are present in about 30% of countries (Shepard, 2024). Blood feuds were a particularly intense tradition in the Caucasus until recently (Jalabadze, 2016). The causes of blood revenge are similar everywhere: insult, theft, fraud, kidnapping, or other violent acts. As a powerful and impactful series of events, the topic has also attracted the interest of the arts – it appears in painting and literature, as well as in music. In my paper, I examine how this tradition operated in different regions of Georgia and how it is reflected in the country's centuries-old folk music. This work focuses on the higher northern regions, with a deeper examination of Svan music. It is far from being a completed and finalized topic; rather, it should be seen as an initial, comprehensive step that raises further questions and paves the way for the future continuation of the work, extending it to the entire country.

About family-based structure in Georgia

Legal systems were more prevalent in the mountainous regions, while in the lowland areas the current authorities could relatively easily reach any location, effectively enforcing the rules and law. In mountain territories family-based organization was the main structure. About the structure of Svaneti, as recounted by Vakhtang Pilpani (Pilpani, 2024):

„In my village, we are 5 families with the same name, we were 25 earlier. We came from the same grand-grand-grandfather, Duda. So, our *samkhub*¹ has the name Dudasha. My village has several *samkhubs* – Dudasha, Guchasha and Babadisha. Together these *samkhubs* we are the village, Kashveti. Together with five other villages we are the community Lenjeri. In every village there are several *samkhubs*. When a family had to take blood revenge, and it was done, it was a big celebration for each family and village in the community. It was a rule.”

¹ *samkhub*: near relative families

In Pshavi the main ruler was the *khevisberi*². There were twelve communities, which were formed by twelve families, organization was not territorial. Each community had its own *khevisberi*, who they thought that he has come from deity. One could become a *khevisberi* through a divine dream or by being selected by other *khevisberis* based on their capabilities. These twelve *khevisberi* chose one main, who became the '*khevisberi of Lashari*', the main deity of all Pshavians and the region. (Beridziashvili 2024)

These strong, family-based structures and bonds made unconditional support and trust towards each other important, and transformed punishment into a personal matter, revenge, or retribution. However, stories related to ancient law, such as robbery, murder, or blood feud, appear differently in the music of various regions. Unfortunately, it seems that in many regions, previously known songs are gradually fading into obscurity.

Lawing, blood-feud and killing in songs

Among the eastern regions, **Tusheti** is the most isolated, but the institution of blood feud was least active among the elements of traditional law (Tataraidze, 2024). So much so that in the 19th century, 17 families migrated to Tusheti from other regions to escape blood feuds (Topchishvili, 2009). Also, for *Vainakhs*³ Tusheti was one of the main territories to migrate partly because of escaping from blood feuds (Kurtsikidze & Chikovani, 2002). Conflicts were mostly compensated with material goods (Topchishvili, 2009), and blood feuds were only resorted to in cases of complete failure of negotiations. This is undoubtedly also due to the fact that in Tusheti, women had a much more significant role and greater power than in other regions, and in conflict situations, their goal was reconciliation rather than retribution (Tataraidze, 2024). These circumstances certainly explain why, so far, I have not found any song from Tusheti related to blood feuds or murders.

In **Khevsureti**, the method of conflict resolution was not only compensation, but also blood feud (Jalabadze, 2016). The compensation was often determined by placing seeds on the wound. The number of seeds that fit on the wound equated to the number of cows or oxes that needed to be paid to appease the injured party (Chincharauli, 2024). Another compensation was burning down the perpetrator's house and possessions, provided they were aware of it in advance and could escape to safety (Kurtsikidze & Chikovani, 2002, p. 24). Several songs related to crimes have been preserved in Khevsureti, collected by Yvette Grimaud in 1967. Chincharauli mentioned that there were other songs that tell stories, but unfortunately, she does not recall them.

The song *Lekss itqvis Itirishvili* is about an abduction of a bride. Similar stories are

² *khevisberi*: it literally means: the elder of a gorge. He was the secular and ecclesiastical ruler, functioned as judge, priest and military leader. He had power and responsibility, but socially he was equal to the other members of the community – he had no big land or other privileges.

³ *Vainakhs*: a group of North Caucasian peoples, who used common language, the *nakh* – ethnically Chechen, Ingush and Bats people

found in various accounts: men from Dagestan arrive and abduct a woman. The woman's brothers pursue the abductors and kill them. However, the abductors' father then kills the brothers, and in some narratives, the woman as well. The song *Ghulisa kldita* tells of a wedding at *Vepkhia's* place, where a man arrived with a gun, the wedding turns into a bloodbath. The story's brutality suggests that it could be either the cause or response of a blood feud. More exact the song *Sulkhaneuri*. Sulkhan, Gogotura's son arrives in Shatili at sunrise to talk to a Kist's son. And a scream was heard after the noise of a gun. The father caught his rolling son, but could not help him, a bullet went into the son's heart. These three songs are performed with panduri accompaniment⁴. Their form and melodic progression reflect the general characteristics of the region: they are monophonic, descend in a linear fashion, each melodic line ending on the tonic note. The pitch of the notes is often uncertain, making the performance more akin to a sung recitation. The instrumental accompaniment also features simple rhythm and minimal use of chords, without melody.

In addition to the instrumental songs, the collection also includes two a cappella pieces. One of these is particularly mysterious and intriguing. The *Mtibluri* is a work song, but its references are surprising. It narrates the story of a reaper whose life ended prematurely, mentioning fate taken after mowing and bloodied scythe. The other a cappella song is a *Tirili*, which likely marks the conclusion of a long blood feud. One line provides a specific detail: 'I was thirsty, I could not drink blood anymore.'

Like Tusheti, **Pshavi** also lacks a significant number of preserved songs, but the reasons are different from Tusheti. 1) Pshavi's proximity to Kartli and greater accessibility led to earlier control by authorities, despite the strong presence of the blood feud tradition in the region (Kurtsikidze & Chikovani). 2) Stories about murders and crimes were often recounted improvisationally, usually with panduri accompaniment, such as during a *supra*. Consequently, the songs lacked stable texts and forms, and these improvisational performances were insufficient for preservation (Beridziashvili, 2024). 3) Vazha Pshavela's impact on the lyrical preservation of stories in Pshavi overshadowed the role of musical storytelling. As a result, alongside improvisational narratives, traces of these stories are also found in laments.

A *Tirili* in Grimaud's collection suggests a murder or possibly revenge. Someone killed a matchmaker who married the girl he had mediated and also mentioned a child who probably rolled into the water. Another *Tirili* was found in the IRCTP Archive, which has more concrete text. A mother laments her 24-year-old son, Nodar, who disappeared five years ago. He died innocently, having been betrayed. The attackers stealthily approached him and pushed him into the water. The lament collected by Grimaud is structured, consisting of uniformly short lines, with each line having the same melody, which follows the traditional descending pattern ending on the tonic note. In contrast, Nodar's lament is more

⁴ In *Lekss itqvīs Itirishvili* even the text begins, that the singer asks the help of his panduri, he cannot sing without it.

chaotic and less organized. The length of the lines varies according to the text, with some being short and others being very long, resulting in a melody with greater fluctuations. For the longer lines, there are multiple ascents and descents before reaching the tonic note.

The most deeply rooted tradition of ancient legislation and blood feud persisted in **Svaneti**, with many elements surviving to the present day or the very recent past. Compared to the eastern mountains, Svaneti adhered more strictly to the «an eye for an eye» principle. Following a violent act, the entire community prioritized revenge, delaying all celebrations and weddings until retribution was achieved. This responsibility fell on the closest kin, but if they were unable, a friend or acquaintance would carry out the act, attributing it to the wronged party. Sometimes, perceived disproportionate retribution led to further revenge, creating a perpetual cycle. Elders mediated to end the bloodshed, requiring both parties to swear on a church icon to cease hostilities and accept compensation and resolution. (Pilpani, 2024) Thus, numerous songs narrate related stories, whether involving real individuals and events or presented as myths. However, for some of these songs, only the lyrics have survived through the centuries, while the melodies have been lost (e.g., Tambil Goshteliani). In my essay, I will focus on those songs whose melodies are still known today.

The most well-known song that recounts a story of blood feud is *Mirangula*. There are numerous recordings available in the IRCTP archives, and on the internet. Due to the widespread nature of the lyrics, several musical variations have emerged. The root of the conflict was likely related to food acquisition. In ancient Svaneti, when food was scarce, people hunted wild goats. If no wild goats were available, they would travel north to take cattle from fields, even if it belonged to others. Northerners did the same, depending on the severity of hunger in their region (Pilpani, 2024). During a northern journey, Mirangula's father was killed, but his companions identified the murderer. At the age of 15-16, Mirangula, while playing, accidentally knocked over a woman who scolded him, urging him to avenge his father's death. Mirangula then demanded his mother reveal the killer's identity, took his weapon, and went north. He killed his father's murderer but was severely wounded. At home, despite the joy over his revenge, Mirangula chose to stay in the tower to hide his condition, requesting his mother bring him food and organize a community celebration, assuring others he would arrive soon. However, when his mother brought food one Wednesday, she found him dead. The song tells of her mourning. According to Vakhtang Pilpani, the story and song likely originate from Mulakhi, with its accessible routes to the North Caucasus.

The most widespread version of the song has numerous variants. However, one recording found in the archives, though based on the most spread version, differs significantly at critical points. Thus, I distinguish three main versions. All are accompanied by *chuniri* and/or *changi*. For ease of analysis, I examine the variants using a common base tone ('A'). I use the solmization names according to relative solmization. (**appendix**)

Sozar-Tsioq (example ‘d’) tells a story of two brothers. Their family had previously resolved a blood feud through mediation. One night, during a wedding at the former hostile family’s home, Sozar and Tsioq were invited and given drinks laced with a sleeping potion. They were murdered in their sleep, and their bodies were placed on a makeshift sled, hitched to their horses, and sent home with two escorts. Seeing her dead sons from a distance, their mother, enraged, shot one of the escorts. Lacking reloading knowledge, she sought help from a neighbor, who incorrectly loaded the weapon, causing a misfire, allowing the other escort to escape. The story likely continued with further blood vengeance, hindering peace negotiations due to the disproportionate number of murders.

Musically, *Sozar-Tsioq* combines elements from versions I and III of *Mirangula*. Its melodic and harmonic structure follows version I, while its form, which includes recurring musical material, is characteristic of version III. (appendix)

The song *Bail-Betkil* (example ‘e’) recounts a legend. In Svan mythology, Dali, the goddess of hunting, lived high on the mountain. She fell in love with Betkil, a young hunter, granting him perpetual hunting success and giving him a headscarf as a token of their love in exchange for his eternal loyalty. Betkil returned to his village, while Dali remained on the mountain. Eventually, Betkil grew lonely and married a girl from Mulakhi. During a village festival, a wild goat disrupted the dancers, and Betkil chased it. The goat led him along a path that closed behind them, disappearing at a bend where Dali appeared. She confronted Betkil about his loyalty, revealing his betrayal by noting the headscarf was with his wife. Dali then placed Betkil on a rock, telling him that if he had been faithful, he would survive. Betkil fell into the abyss, proving his unfaithfulness.

Two versions of the song have been found. In the widely disseminated original version, two choruses alternate in singing a cappella, accompanied by the *perkhuli*. The other version is monophonic, accompanied by *chuniri*, and is in Shairi form, without dance. In the original version, the verses are short, consisting of 9 measures, with the second chorus beginning its verse in the ninth measure, meaning that at the end of each stanza, the choruses are «interleaved.» The nine measures are asymmetrically divided into 5+4 measures. (appendix)

The forcible abduction of women for marriage was a tradition in Svaneti until recently. If a woman with children was abducted, she was required to leave her child behind to ensure the future husband’s pure lineage, as he would not take responsibility for another’s child (Khachvani, 2024). A related story is depicted in the *Shairi Bimurzela* (example ‘f’). In this tale, Bimurzela, who had a wonderful life, fell in love with Manoli, Beka’s wife, and abducted her while Beka was away hunting. Beka pursued them to Mestia and killed Bimurzela.

The song is responsorial in structure. The closing notes also create a merging effect between the two performers. The story is advanced by the soloist, while the chorus repeats always their same text, functioning like a refrain. The song consists of two distinctly sepa-

rate sections. The first section is slower, resembling the *perkhuli* style, with a freer rhythm in the solo part and a $\frac{3}{4}$ -time pulse in the chorus. The second section is faster, more structured, and seem like a solo dance with a duple meter, while still maintaining the responsorial nature. The transition occurs as the narrative intensifies.

Another story was told in two songs, in *Aslan Murza* (example ‘g’) and in *Aslamaza* (example ‘h’). Finding musical material for these songs is challenging and requires field research to identify any existing living versions. In the IRCTP archive, there is one recording of both songs, collected by Grigol Chkhikvadze in 1960. However, the lyrics of the song listed as “Aslan Murza” are unclear, so we must rely on Chkhikvadze’s notes. The story tells that Aslan Murza was preparing for a wedding with Darjol. However, Darjol changed her mind, began to cry, and returned to her family while Aslan Murza was away. Upon learning of her departure, Aslan Murza took his weapons and went to Darjol’s family. When he arrived, Darjol was sitting among her nine brothers, who sought to protect her. Aslan Murza killed all the brothers, but in retaliation for his actions, Darjol’s father immediately killed Aslan Murza.

The recording, which is probably Aslan Murza, Davit Niguriani plays a solo version, accompanied by *chuniri*. It refers to other songs, which he played in this form, so probably this is not the original, old version of Aslan Murza. The text of the song alternates with the instrumental verses, but the melody is same. It is interesting that it is more major than minor, however the third is unsure, slightly under pitched, but the characteristic of the song is not corresponding to the storyline. Aslamaza is also in major style, in mixolydian mode. The feature of the song is like Aslan Murza, although this is three voices performance. It has short lines, always the same recurring, the choir and the *chuniri* accompaniment alternate. The verse always ends on fifth.

Summing

As can be seen, ancient legislation and blood feuds have left a profound musical imprint on society. The frequency of these songs in various regions naturally depends on the significance and duration of traditional law in those areas. Like all genres, this one too reflects history of society, as it encapsulates the experiences and events deemed important and worthy of preservation. The initial steps of research in this field have highlighted that the folk song repertoire related to this theme was likely much more extensive. It is already promising that examples of songs related to blood feuds or murders can be found from other regions as well, indicating that further steps in this direction are warranted.

I would like to express my gratitude to all those who participated in the interviews and provided ideas, advice, and translations for the completion of this work. I thank Vakhtang Pilpani and Beso Pirtskhelani for teaching the songs. I would like to say special thanks and my deepest appreciation to Maka Khardziani and Nino Ghambashidze, whose loving, dedicated assistance and encouragement made this paper possible.

References

- Beridziashvili, Ivane / Place of birth: Kuchecha (Pshavi), 1942, living in Tbilisi
Chincharauli, Mariam / Place of birth: Khevsureti, 193, living in Shatili
Khatchvani, Tamuna / Place of birth: Mestia, 1986, living in Mestia
Pilpani, Vakhtang / Place of birth: Mestia, 1965, living in Lenjeri
Tataraidze, Eter / Place of birth: Tusheti, 1956, living in Tbilisi

Resources

- Cassar, Claudine (2023). *Understanding Blood Feuds – The History and Origins of a Deadly Tradition*. Anthropology Review
<https://anthropologyreview.org/anthropology-glossary-of-terms/blood-feud-a-prolonged-series-of-retaliatory-attacks-between-two-kinship-groups/>
- Jalabadze, Natia (2016). *Blood Feud in the Georgian Lowlands*. Traditional Law in the Caucasus Local Legal Practices in the Georgian Lowlands. Ed. Stéphane Voell. Curupira, 2016. https://www.academia.edu/33707325/Natia_Jalabadze_Blood_Feud_in_the_Georgian_Lowlands
- Kurtsikidze, Shorena & Chikovani, Vakhtang (2002). *Georgia's Pankisi Gorge: An Ethnographic Survey*. University of California, Berkeley. Berkeley Program in Soviet and Post-Soviet Studies, Working Paper Series
<https://escholarship.org/uc/item/64d7v9hj>
- Shepherd, David (2024). *How modern vendettas compare with blood vengeance in the age of King David*. The Conversation
<https://theconversation.com/how-modern-vendettas-compare-with-blood-vengeance-in-the-age-of-king-david-222564>
- Topchishvili, Roland (2009). *Svaneti and Its Inhabitants (Ethno-Historical Studies)*. Tbilisi: Ivane Javakhishvili Institute of History and Ethnology
https://histinstitute.files.wordpress.com/2009/02/georgian_mountain_regions.pdf

მაგალითი 1.

Example 1.

Mirangula I.

as taught by Vakhtang Pilpani
(Lenjeri, September 2023)

I

II

De-de-sh de-desh Mi - ra-n-gu - la, voo, De-de-s i - s-gvam si - ga-r-khor-das, voo,

III

I

II

De - desh de - desh Mi - ran - gu - la, De - desh, voi De - desh,

III

I

II

De - des is - gvam si - gar - khor - das, De - desh, voi De - desh

III

მაგალითი 2.

Example 2.

Mirangula II

as taught by Beso Pirtskhelani
(Tbilisi, Febr. 2024)

Allegro

I

II

III

I

II

III

მაგალითი 3.

Example 3.

Mirangula III.

as sang by Muzsalis Mustsavleta Gundi
(Mulakhi, 1960 - archive, collector: Grigol Chkhikvadze)

I

II

III

I

II

III

მაგალითი 4.

Example 4.

Sozar - Cioq

as taught by Vathtang Pilpani
(Lenjeri, March 2024)

I Voo, vor - di - a - shu, voi de - de - shu voo,

II Voo, vor - di - a - shu, voi de - de - shu voo,

III

5

I So - zar Tsi - oq voi de - de - shu voo.

II So - zar Tsi - oq voi de - de - shu voo.

III

მაგალითი 5.

Example 5.

Bail - Betkil I

as taught by Vakhtang Pilpani
(Lenjeri, March 2024)

Two choirs alternating, with perkhuli

I At the very beginning only middle starts

II Ba - il Bet - ki - li - vo, la - ku - ci ras - me - i - vo shked - li

III

Variant

6

Other choir starts

I Ba - il il - ba - da il - ba - i - vo ba - il

II Ba - il il - ba - da il - ba - i - vo ba - il

III

მაგალითი 6.
Example 6.

Shairi Bimurzela

As sung by Ensemble of Mestia House of Culture (1967)
Solist: Avksenti Gvichiani

Solo

Sha - i - ra - da, Bi-mur-ze-la Mes-ti-ash

Only at repetitions

I

shai, Sha - i da re - ra vo - re - ra,

II

Only at repetitions

III

Only at repetitions

Solo

Sha - i - ra - da ba - zi Mes-tiad Gu - ri mi

Only at repetitions

I

shai, Shai da re - ra vo - re - ra

II

Only at repetitions

III

Only at repetitions

Shairi Bimurzela

As sung by Ensemble of Mestia House of Culture (1967)
Solist: Avksenti Gvichiani

Solo

Sha - i - ra - da, Bi-mur-ze-la Mes-ti-ash

Only at repetitions

I

shai, Sha - i da re - ra vo - re - ra,

II

Only at repetitions

III

Only at repetitions

Solo

Sha - i - ra - da ba - zi Mes-tiad Gu - ri mi

Only at repetitions

I

shai, Shai da re - ra vo - re - ra

II

Only at repetitions

III

Only at repetitions

მაგალითი 7.

Example 7.

Aslan Murza

As sung by Davit Niguriani in 1960



მაგალითი 8.

Example 8.

Aslamaza

As sung by Nana Lukhutashvili in 1960

Three staves of music in 4/4 time, key of D major, labeled I, II, and III. Each staff contains the same melody: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Staff I is in treble clef, Staff II is in treble clef with an 8va marking, and Staff III is in bass clef.

MIRANGULA MAIN VERSIONS			
	Vakhtang Pilpani, 2023, example ‘a’	Beso Pirtskhelani, 2024, example ‘b’	Muzsalis Mustsavleta Gundi, 1960, example ‘c’
beginning chord	1-4-5 (l-r-m)	1-4-6 (s-d-m)	1-4-6 (s-d-m / l-r-fi)
beginning tonal feeling	minor	major	mixed, alternates major and minor
musical lines end	on unisono: 1-1-1	on unisono: 1-1-1	on fifth: 1-1-5
cadence tonal feel- ing	a bit Phrygian, with the step of “d-tá-l” in top, however “tá” is a bit un- der intonated uncertain pitch.	Mixolydian. Uni- sono in “s”, ap- proached without alternated tone	Minor (Eol). l-m, ap- proached without alter- nated tone
the chord built on the greatest ‘bani’ deviation from the tonic	“má-tá-r”, but “má” and “tá” slightly over pitched. It causes uncertain 7 th between ‘bani’ and top. Between middle and top an uncertain 3 rd appears, while ‘bani’ and middle has a clear five distance. It creates a very painful, heart-wrenching effect.	r-l-r, in case of vari- ation: d-d-m. Both are clear chords without dissonance	má-t-r, dissonant, di- minished fifth between bani and middle voice, it causes painful effect
number of lines	4	4	4
musical structure of lines	A-A-B-B	A-B-A-Bv	A-A-A-A
lyrical structure of lines	A-B-Av-Bv	A-B-C-B	A-B-C-C
numbers of bars in lines	3-3-2-2, This song has a condensing effect on the second half, it appears more dynamic, and the song pulsates.	5-5-5-5; but 4+1 in “A” lines, 3+2 in “B” lines, so “B” lines give bigger stops	3-3-3, with alternating time signature, stops are the same every- where but short
parallel movement	frequent parallel move- ment of the voices	parallel motion oc- curs only between the top two voices, while the bass gen- erally moves in the opposite direction	frequent parallel move- ment of the voices

ambitus of the voices	I-5 II-5 III-4	I-6 II-5 III-5	I-5 II-5 III-4
	Sozar – Cioq (example ‘d’)	Bail – Betkil (example ‘e’)	
beginning chord	1-4-5 (I-r-m)	1-4-5 (I-r-m)	
beginning tonal feeling	minor	minor	
musical lines end	on unisono: 1-1-1	on unisono: 1-1-1	
cadence tonal feeling	a bit Phrygian, with the step of “d-tá-l” in top, however “tá” is a bit under intonated uncertain pitch.	A bit in the second musical line we can found a Phrygian effect, thus sometimes minor, sometimes major second is built on the base note	
the chord built on the greatest ‘bani’ deviation from the tonic	“má-tá-r”, but “má” and “tá” slightly over pitched. It causes uncertain 7 th between ‘bani’ and top. Between middle and top an uncertain 3 rd appears, while ‘bani’ and middle has a clear five distance. It creates a very painful, heart-wrenching effect.	r-l-m (1-5-9). This is unusually broad, and has a powerful feeling because of the double fifth	
number of lines	2	2	
musical structure of lines	A-Av	A-B	
lyrical structure of lines	A-B	A-B	
numbers of bars in lines	(1+)3-3. The sound before the first line creates a sense of preparation and anticipation	5+4	
parallel movement	frequent parallel movement of the voices	not frequent, but usually appears	
ambitus of the voices	I-5 II-5 III-4	I-5 II-6 III-5	

**იანიკა ორასი, ჟანა კარძლასი
მარი კალოლილი, თანელ თორნი,
ჰანს-გიუნტერ ლოკი
(ესტონეთი)**

ზაპირსა და წერილობითს შორის: ვიზუალიზაციის და ციფრული სწავლების ინსტრუმენტის შექმნა სათოს მრავალხმიანი სიმღერისთვის

სტატიაში განვიხილავთ ზეპირი მრავალხმიანი მუსიკალური სისტემის, სეტოს *leelo*-ს ვიზუალური ინტერპრეტირების შესაძლებლობებს და იმ საკითხებს, რომლებიც *leelo*-ს შესასწავლი ციფრული სწავლების ინსტრუმენტის შექმნის და ტესტირების პროცესში იჩენს თავს. იმის ასახსნელად, თუ რატომ გახდა ასეთი ინსტრუმენტი საჭირო, აღვწერთ იმ პროცესებს, რომლებიც სეტოური სიმღერის ტრადიციაში დღეს გვხვდება. ამას მოჰყვება ალტერნატიული ნოტაციის სისტემის და მის საფუძველზე შექმნილი ციფრული სწავლების ინსტრუმენტის განხილვა. შემდეგ მომხმარებლის გამოხმაურების საფუძველზე, განვიხილავთ იმ შესაძლებლობებს და რისკებს, რომლებიც სისტემის გამოყენებისას უნდა გავითვალისწინოთ, როგორც მუსიკალური, ასევე, უფრო ზოგადი ეთიკური და სოციალური თვალსაზრისით.

ვიზუალიზაციის და ციფრული სწავლების ინსტრუმენტის შექმნის მიზეზები

სეტოური მრავალხმიანი სასიმღერო ტრადიცია (*Seto leelo*) წარმოადგენს ფინური ზეპირი რუნოსონგური ტრადიციის (უძველესი ტრადიცია, ასევე, ცნობილი როგორც კალევალას სიმღერა ან რუნიკული სიმღერა) უნიკალურ ქვე-ტრადიციას. სეტოური *leelo*-ს ტრადიცია ბოლო დრომდე ძირითადად ზეპირად გადაეცემოდა და 2009 წელს შეტანილია იუნესკოს არამატერიალური კულტურული ძეგლების სიაში (სეტოური *Leelo*, 2008).

მე-20 და 21-ე საუკუნეებში სეტოურ *Leelo*-ში, ისევე როგორც ყველა ცოცხალ ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურაში, მოხდა მნიშვნელოვანი ცვლილებები, რომლებმაც გავლენა მოახდინა ხალხური სიმღერის „კლასიკურ“ მახასიათებლებზე: ცოცხალი ზეპირი გადაცემა, ვარირება, ანონიმურობა, კონსერვაციული, დამცველი მიმართება, ექსტრამუსიკალური ფუნქციები, ლოკალურობა და ა. შ. თუმცა, მოდერნულობამ ახალი საზრისები შემატა ტრადიციულ სიმღერას, რითაც ის სიცოცხლისუნარიან კულტურულ ფენომენად აქცია.

სეტოური *Leelo*-ს ერთ-ერთი პრობლემა დღესდღეობით არის სიმღერის უფრო ძველი და ყველაზე ორიგინალური სტილის თანდათნობითი დაკარგვა. მრავალ სხვადასხვა ცვლილებას შორის, ძველი სტილის ორი მნიშვნელოვანი ნიშანი უნდა გამოიყოს, რომლებიც თითქმის მთლიანად გაქრა შესატყვისი საშემსრულებლო პრაქტიკიდან:

1) ერთი-სამი-ნახევარტონიანი გამა, ძალიან იშვიათი და ძველი მუსიკალური სისტემა, რომელიც შედგება მხოლოდ ერთი- და სამი-ნახევარტონის ინტერვალებისგან (უფრო ზუსტად, ინტერვალებისგან, რომლებიც ახლოსაა ერთ და სამ ნახევარტონებთან). ბგერათრიგის ყველაზე გრძელი ფორმა შედგება ბგერათრიგის ექვსი ნოტისგან და მისი ინტერვალური სტრუქტურა შეიძლება გამოიხატოს ნახევარტონებში როგორც 1-3-1-3-1- (ტრანსკრიფციაში D-Eb-F#-G-A#-B, იხილეთ ნიმუში 1a; Pärtlas 2020). ეს გამა ფუნდამენტურად განსხვავდება იმ მუსიკისგან, რომელიც ქმნის დღევანდელი სეტოელი მომღერლების მთავარ მოსასმენ გამოცდილებას.

2) მთავარი ხმის პარტიის *torrõ*-ს ჰეტეროფონური მელოდიური ცვალებადობა. ამჟამად ყველა მომღერლისთვის ჩვეულებრივი ამბავია ერთი და იგივე, უცვლელი მელოდიის შესრულება. ეს ამარტივებს პოლიფონიურ ტექსტურას და სიმღერის ჟღერადობაზე შესამჩნევ გავლენას ახდენს.

21-ე საუკუნეში ძველი სტილის აღორძინების მოძრაობა წარმოიშვა სეტოს მუსიკალურ თემში: ეთნომუსიკოლოგების შრომის შედეგად, მომღერლებმა შეიტყვეს უფრო ძველი სტილის შესახებ და ბევრს მისი გამოყენების სურვილი გაუჩნდა. მომღერლები, რომლებიც ბავშვობიდან არ იყენებდნენ ამ უფრო ძველ სტილს, ვერ შეძლებენ ინტუიციურად მიბადონ მას, როგორც ტრადიციულად ხდებოდა. მაგალითად, ერთი-სამი-ნახევარტონური გამა შეიძლება თანამედროვე ინტერპრეტაციით გარდაიქმნას დიატონურ გამად, რომელიც უფრო ნაცნობია მომღერლებისთვის. როდესაც მთავარი ხმის პარტიის შეცვლას ცდილობენ, ჰარმონიის ტრადიციული წესები ირღვევა და არატრადიციული ჰარმონიები იქმნება.

ამის გამო, სეტოელმა მომღერლებმა მოითხოვეს ეთნომუსიკოლოგების დახმარება უფრო ძველი სტილის შესწავლაში. იანიკა ორასი, რომელიც თითქმის ოცი წლის განმავლობაში ასწავლიდა ძველი სტილით სიმღერას სეტოს *leelo*-ს თემში, მუდმივად აღნიშნავდა, რომ ვიზუალიზაციის გამოყენება ეფექტური მეთოდოლოგიაა სწავლის პროცესში. ვიზუალიზაცია განსაკუთრებით დიდ დახმარებას უწევს *leelo*-ს მუსიკალური სისტემის ახსნისას - ამის გაკეთება მხოლოდ ზეპირად ძალიან ძნელია.

დამწერლობის მქონე კულტურებში ვიზუალიზაცია ბუნებრივი ინსტრუმენტია მუსიკის ანალიზისა და დახსომების პროცესში. ისტორიაში მუსიკალური ნოტაციის სხვადასხვა ფორმები გამოიყენება, მათ შორის დასავლური ნოტაცია ყველაზე გავრცელებულია. მიუხედავად ამისა,

არსებობს ორი მიზეზი, თუ რატომ არ არის დასავლური ნოტაცია ყველაზე შესაფერისი მეთოდი სიმღერის უფრო ძველი სტილის სასწავლებლად სეტოს თემში.

1) ხუთხაზიანი სანოტო სისტემა, რომელიც დასავლური კლასიკური მუსიკისთვის არის შექმნილი, შეიძლება მთლიანად შესაფერისი არ იყოს სხვა კულტურების ტრადიციული მუსიკისთვის. სეტოს ერთი-სამი-ნახევარტონიანი ბგერათრიგის შემთხვევაში დასავლურ ნოტაციასთან დაპირისპირება აშკარაა. რამდენადაც ნოტაციის სისტემა ემყარება დიატონურ გამას, სეტოს ერთი-სამი-ნახევარტონიანი ფორმის ტრანსკრიფცია მოითხოვს არასტანდარტული გასაღებების გამოყენებას, რაც სიმღერის ნოტაციების წაკითხვას გამოწვევად აქცევს პროფესიონალი მუსიკოსებისთვისაც კი (მაგალითი 1ა). დასავლური ნოტაცია ასევე ართულებს ერთი-სამი-ნახევარტონიანი ბგერათრიგის მარტივი და ლოგიკური სტრუქტურის გაგებას.

2) დასავლური მუსიკალური ნოტაცია მოითხოვს მუსიკალური განათლების გარკვეულ დონეს და მუსიკალური ნოტაციის წაკითხვის უნარს. ეს ხშირად აკლიათ სეტოელ მომღერლებს.

სეტოს ალტერნატიული ნოტაცია და ციფრული სწავლების ინსტრუმენტი

შემოქმედებითი კვლევითი პროექტის „სეტოური პოლიფონიური სიმღერის სწავლება ალტერნატიული მუსიკალური ნოტაციის დახმარებით“ ფარგლებში სტატიის ავტორებს შემოაქვთ ახლებური გადაწყვეტა სეტოური სიმღერის მელოდიების ვიზუალიზაციისთვის. ჩვენ შევქმენით ორიგინალური მუსიკალური ნოტაციის პროგრამული უზრუნველყოფა, რომელიც გამოქვეყნდა ცალკე პლატფორმაზე (<https://www.folklore.ee/setonoot>) და სეტოს სასიმღერო მემკვიდრეობის (Seto Singing Heritage)-ის ვებგვერდზე (<https://laul.setomaa.ee/en>), მათ შორის „Leelo School“ ქვეგვერდზე (<https://laul.setomaa.ee/leelokool>), ვიზუალიზაცია კი ასევე ხელმისაწვდომია საარქივო ჩანაწერების ქვეგვერდზე (<https://laul.setomaa.ee/kuula-ja-laula>).

ორიგინალური პროგრამის შექმნის ეს გადაწყვეტილება მოჰყვა ნოტაციის სხვადასხვა არსებული პროგრამებით ფართო ექსპერიმენტირებას. ეს პროგრამები, რომლებიც, ძირითადად, დასავლური მუსიკისთვისაა შექმნილი, მოითხოვდა სერიოზულ მოდიფიკაციას და ჩვენი მიზნების დასაკმაყოფილებლად მათ გამოყენებას უჩვეულო ფორმით. არსებული პროგრამების საფუძველზე ტექნოლოგიური გადაწყვეტილების შემუშავება იქნებოდა უკიდურესად რთული და არასაკმარისი, რათა ყველა დაგეგმილი ფუნქცია მოეცვა. ახალი ნოტაციის პროგრამის ვიზუალური ფორმა და მთავარი ფუნქციები იხილეთ მაგალითში 1ბ.

1) ერთ-სამი-ნახევარტონის ბგერათრიგის ექვსი ნოტი განაწილებულია

სამ ხაზზე, სადაც ისინი ხაზებზე ან ხაზებშუაა განლაგებული. ინტერვალი ნოტებს შორის ხაზებზე არის მაჟორული მესამედი. საშუალო ნოტი დაწერილია უფრო ახლოს იმ ხაზთან, რომელთანაც ნახევარ ტონს ქმნის. ამ გზით, მომხმარებელს ნოტების განლაგებიდან შეუძლია დაინახოს, რომ ერთი-სამი-ნახევარტონიან გამაში ვიწრო (ნახევარტონები) და ფართო (სამი-ნახევარტონი) ინტერვალები კანონზომიერად, მორიგეობითაა მოცემული (დასავლურ ნოტაციაში ეს არ ჩანს). რადგანაც ჰარმონიული ჟღერადობები შედგება ნოტებისგან, რომლებიც ყოველ მეორე ნოტს აცალკევებენ, ყველა ნოტი, რომელიც ერთად ჟღერს, არის ან ხაზებზე, ან ხაზებს შუა. სამხაზიანი სანოტო ვერსიის არჩევა ემყარება დაკვირვებას, რომ მომღერლები, რომლებსაც მუსიკალური განათლება არ აქვთ, უპირატესობას ხაზების ნაკლებ რაოდენობას ანიჭებენ.

რიტმი არ არის ცალკე აღნიშნული, ნოტის სიგრძე მხოლოდ ნოტებს შორის მანძილით აღინიშნება. სიმღერების მარტივ, განმეორებად, რიტმულ პატერნებს ითვისებენ ორიგინალური შესრულების მოსმენით და ეს პატერნები ხშირად ნაცნობია მომღერლებისთვის.

სეტოს სიმღერების მნიშვნელოვანი ნაწილი იყენებს მუსიკალური გამების ანჰენეტონიკურ და დიატონიკურ ტიპებს. მიუხედავად იმისა, რომ დასავლური ნოტაციური სისტემა ამ გამებისთვის დამაკმაყოფილებელია, ჩვენ დავრწმუნდით, რომ მათი წარმოდგენა ჩვენს სანოტო სისტემაშიც შესაძლებელი იყო. ეს განსაკუთრებით ხელსაყრელია მათთვის, ვინც არ იცის მუსიკალური ნოტაცია, როგორც ეს მომღერლების უმრავლესობის შემთხვევაში ხდება.

2) იმის გამო, რომ ზუსტი დისტანცია ბგერათრიგის ბგერებს შორის ცვალებადია, პროგრამა გვაძლევს საშუალებას შევცვალოთ თითოეული ბგერათრიგის ბგერის სიხშირე ცენტრებში მთელ სიმღერაში, ისევე როგორც ინდივიდუალური ბგერებისთვის.

ბუნებრივად ჩნდება კითხვა, არის თუ არა შესაძლებელი, ან, საერთოდ, რამდენად საჭიროა არატემპერირებული მუსიკისთვის არსებითი არასტანდარტული წყობა და ინტერვალები ვასწავლოთ, მომღერლებს, განსაკუთრებით, არაპროფესიონალებს. თუმცა ზოგიერთი მიკროტონალური „გადახრები“ ტემპერირებული ბგერათრიგისგან სისტემატურად გვხვდება სეტოს სიმღერებში და მათი გათვალისწინება აზრს მოკლებული არაა. უფრო ზოგადად, პროგრამაში სიხშირის მიკროტონალური ვარიაციის შესაძლებლობამ შეიძლება აგვარიდოს ზედმეტად ზუსტად ტემპერირებული წყობა.

3) სეტოს ძველი სტილის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თვისების - მთავარი ტექსტუალური ნაწილის *torrð*-ს ვარიაციის ნოტაციის საკითხი გადაიჭრა ხმის სხვადასხვა ვარიანტების ჩაწერით მთელი მელოსტროფის

მანძილზე, ასე რომ მათი მოსმენა შესაძლებელია როგორც ცალ-ცალკე და ერთმანეთთან ვარიაციებში, ასევე, სხვადასხვა ნაწილების გამორთვა და კვლავ ჩართვა.

ამ გადაწყვეტილების ნაკლი ისაა, რომ ის საუკეთესოდ არ გვიხსნის ვარიაციის პრინციპს - პრაქტიკაში ტრადიციული მომღერლები თითქოს თვითონ ქმნიან საკუთარ ინდივიდუალურ პარტიებს მელოდიური ხაზის სეგმენტების კომბინირებით (ე.ი. განსხვავებულ სეგმენტებში განსხვავებულ ვარიაციებს იყენებენ). ამავე დროს, ექსპერიმენტებით მოპოვებული მტკიცებულებების თანახმად, დამწყები მომღერალი, თავიდან მაინც, ელემენტების დაუყოვნებელ კომბინირებას, ამჯობინებს ჯერ მთელი პარტია იმღეროს. უფრო გამოცდილი მომღერლები შეძლებენ დამოუკიდებლად გამოიყენონ სეგმენტების კომბინირების ტექნიკა, ან მთლიანი მელოდიის ტრანსკრიფციაზე დაყრდნობით, ან ზეპირად.

4) პროგრამა შექმნილი ნოტაციების დაკვრის შესაძლებლობას იძლევა, ისე რომ მომხმარებლებს შეუძლიათ აირჩიონ სიხშირის სასურველი დონე და ტემპი, ისევე როგორც დაუკრან ბგერა ან ინსტრუმენტი (მაგ. პიანინო). გარდა ამისა, მომხმარებლებს შეუძლიათ, სხვა თვისებებს შორის, აირჩიონ კონკრეტული მელოდიური მონაკვეთები განმეორებით დაკვრისთვის.

ზეპირი და წერილობითი: პარმონია თუ დისპარმონია?

მომდევნო ნაწილში ჩვენ მომღერლების შეფასებებს ორი ასპექტით ვაანალიზებთ:

(1) ალტერნატიული ნოტაციის უპირატესობები და ნაკლი უფრო ძველი საშემსრულებლო სტილის შესწავლაში;

(2) ზეპირ ტრადიციაში სწავლის წერილობითი მეთოდის შეტანასთან დაკავშირებული ეთიკური და სოციალური საკითხები.

1) საშემსრულებლო სტილის დაუფლება

უპირატესობები

მასწავლებლის გამოცდილებით, სწავლის ახალი მეთოდის გამოყენება სტუდენტებს აძლევს შესაძლებლობას ძალიან მალე მიაღწიონ ბგერას, რომელიც ძალიან ჰგავს ტრადიციულ შესრულებას, განსაკუთრებით თუ გუნდში არის რამდენიმე მომღერალი, რომლებსაც უკვე აქვთ ალტერნატიული ნოტაციის გამოცდილება და/ან აქვთ კარგი მუსიკალური მონაცემები. როგორც მოსალოდნელი იყო, წინა მუსიკალური წვრთნა ხელს უწყობს ალტერნატიული ნოტაციის შესწავლას, რადგან მომღერალს უკვე შეუძლია თავისი ხმის კონტროლი და მისი ადაპტირება სქემასთან.

ალტერნატიული ნოტაციის უპირატესობები, რომლებიც სტუდენტებმა აღნიშნეს, ნათელყოფს, რომ ნოტაცია თავის მიზანს ასრულებს: ჩანაწერი

ეხმარება ჰარმონიული ჟღერადობების სისტემის გაგებაში, იმაში, თუ როგორ უნდა შეიცვალოს მთავარი ხმის *torrö*, როგორ აიგოს ზედა აკომპანიმენტის ხმა *killö*, ჩანაწერი შეიძლება გამოვიყენოთ პარტიების გასახსენებლად. სტუდენტებმა ნოტაციის სისტემის გამოყენების შემოქმედებითი შესაძლებლობებიც აღნიშნეს: ვიზუალურის საფუძველზე შესაძლებელია *torrö* ნაწილის ახალი ვარიაციების შექმნა, მუსიკალური ექსპერიმენტირება. ნამდვილად გაგვხარდა საშუალო მუსიკალური მონაცემების მქონე მომღერლისგან, რომელიც არ იყო განაფული დასავლურ ნოტაციაში, იმის გაგება, რომ ალტერნატიული ნოტაციის გამოყენება ეხმარებოდა განესხვავებინა ვოკალური პარტიები საარქივო ჩანაწერების მოსმენისას - მას ანალიტიკური მოსმენის უნარები ჩამოუყალიბდა.

ნაკლი და გადაწყვეტილებები

ზოგიერთმა მოსწავლემ შემოგვჩივლა, რომ ჩანაწერს „მიეწება“ - მასში იხედებოდა, მაშინაც კი, როცა ეს არ სჭირდებოდა.

ჩვენი პროგრამა იყენებს სტაბილურ რიტმს და არ გადმოსცემს ტრადიციული სიმღერის ცვალებადი მარცვლების/ნოტების სიგრძეებს, რომლებიც შედარებით ახლოსაა მეტყველებასთან. ეს აჩენს სიმღერის მექანიკურად შესრულების საფრთხეს, თანაბარი სიგრძის ნოტებით.

სქემატური ნოტაცია არ ასახავს ყველა ცვლილებას ცოცხალ სიმღერაში (ან მის ჩანაწერში) - ინტონაციის გადანაცვლება, შემთხვევითი მელოდიური და სიმალლის ცვლილებები, და ა.შ. უნდა დავამატოთ, რომ პროგრამის „პირდაპირ“ სტაბილურ ბგერებს აქვთ დადებითი მხარეც: ზოგიერთმა მომღერალმა განაცხადა, რომ უფრო ადვილია მელოდიის გაგება, როცა მას კომპიუტერი ასრულებს, ვიდრე სიმღერისას.

ორიგინალური შესრულების (ჩანაწერის) მოსმენა, როგორც სასწავლო პროცესამდე, ასევე, მისი მიმდინარეობისას, არის მთავარი გადაწყვეტილება ამ პოტენციური ნაკლოვანებების თავიდან ასარიდებლად. ნებისმიერ შემთხვევაში, ვიზუალური საშუალებები უნდა განვიხილოთ, როგორც დამატებით დახმარება ზეპირი სწავლებისას, რომელიც ადვილების სისტემის გაგებას, გვეხმარება ვარიანტების შესაძლებლობების გააზრებაში და ხმების დამოუკიდებლად გახსენებასა და ვარჯიშში.

2) ეთიკური და სოციალური საკითხები

ზეპირი კულტურების მუსიკისთვის მუსიკალური ნოტაციის სისტემის გამოიყენება განიხილება როგორც კოლონიზაცია და ელიტიზმი, ესენციალიზმი და რეიფიცირება (მაგ. Marian-Bălașa 2005). წერილობითი კულტურების სამყაროში კი ნოტაცია განიხილება როგორც ბუნებრივი და შემოქმედებითი ინსტრუმენტი (Schuiling 2019).

ნაკლოვანებები და გადანყვეტილებები

ალტერნატიული ნოტაციის გაცნობა დროს მოითხოვს. დამწყებებს შეიძლება დაეზაროთ თავისი შენუხება და წარუმატებლობის შეეშინდეთ. ადამიანები ყოველთვის სხვებს ედრებიან, განსხვავებულ ადამიანებს კი განსხვავებული გამოცდილება და შესაძლებლობები აქვთ.

აქ ერთ-ერთი დამბალანსებელი ფაქტორი არის გაზიარებული გამოცდილება. ჩვეულებრივ, უფრო გამოცდილი მომხმარებლები ეხმარებიან ახალ მოსწავლეებს, როცა ადასტურებენ, რომ თავიდან სისტემა მათთვისაც უცნობი და გაუგებარი იყო, მაგრამ თანდათანობით გაიცნეს ის.

ზეპირი ტრადიცია ხასიათდება მუსიკალური კომუნიკაციის უშუალოებით, სპონტანურობით და შემოქმედებითობით. სწორედ მონაწილეობის დაუყოვნებელი სიამოვნება, კონტროლის ნაკლებობა (მე შემეძლია ვიმღერო, როგორც ვმღერი) და გააზრებული სწავლის გარეშე რაიმეს შესწავლის შესაძლებლობა, ისევე როგორც იდენტობის, კარგად ყოფნის, მიკუთვნებულობის და დაცულობის გაზიარებული ემოციური განცდა არის ის, რაც იზიდავს ლიტერატურული კულტურის ადამიანებს ზეპირი ტრადიციისკენ.

ამ სისტემის სწავლებისას, მაშასადამე, არსებითია დროდადრო გააზრებულად „გავუშვათ“ კონტროლს დაქვემდებარებული, ძალისხმევით სავსე სწავლების სიტუაცია, რათა სიმღერამ შეასრულოს თავისი მნიშვნელოვანი სოციალური ფუნქციები. ინდივიდუალური სწავლება, ცოცხალ ერთობლივ სიმღერასთან ერთად, მხოლოდ მხარდამჭერი პრაქტიკა შეიძლება იყოს.

უპირატესობები

უფრო ზოგადი პერსპექტივიდან, ახალი ცოდნის და უნარების შეძენა ყოველთვის არის სიამოვნების წყარო. ნეირომეცნიერის და ფსიქოპიოლოგის იააკ პანკსეპის (Jaak Panksepp) თეორიით, ის ააქტიურებს საძიებო სისტემას, რომელიც ტვინის ფუნდამენტური ემოციური პროცესია. საძიებო სისტემა ენერგიით ავსებს კოგნიტურ პროცესებს, ასტიმულირებს პიროვნების ყველა შემოქმედებით ასპექტს და დოპამინის მმნიშვნელოვან რაოდენობას გამოიმუშავებს (Panksepp, 1998). ამკარაა, რომ მომღერლები, რომლებიც უფრო რაციონალურები არიან აზროვნებისას და რომლებიც გააზრებულ მიდგომას ამჯობინებენ, ყველაზე მეტ სარგებელს იღებენ ალტერნატიული ნოტაციის და მასთან დაკავშირებული პროგრამისგან. ისინი, ვინც თავისი მიდგომისას უფრო ინტუიციურები არიან, ჩვენს პროგრამას ან სულ არ იყენებენ, ან მხოლოდ თავისი პარტიის ერთ ვარიანტს უსმენენ. თუმცა მათზე გავლენას ახდეს მათი უფრო გაცნობიერებული კოლეგების სიმღერა.

დასკვნა

ვიზუალიზაცია ღირებული დახმარებაა სეტოს მრავალხმიანი ზეპირი სიმღერის სისტემის დასაუფლებლად. თუმცა დასავლური ნოტაცია არ არის საუკეთესოდ მორგებული ამ მიზანს და ტრადიციის შემსწავლელთა უმრავლესობა მას არ იცნობს. მოცემული სტატიის ავტორების მიერ შექმნილი ალტერნატიული ნოტაცია, ციფრული სწავლების ინსტრუმენტთან ერთად, ხელს უწყობს სისტემის გაგებას და სიმღერის ტრადიციული სტილის შესწავლას. მიუხედავად ამისა, არსებითია, შევინარჩუნოთ ბალანსი წერილობითსა და ზეპირს შორის, რათა მუსიკალური სტილის იმდენ ნიუანსს დავუფლოთ, რამდენიც შესაძლებელია და სწავლის პროცესში საკმარისი სივრცე დავტოვოთ კომუნიკაციის ტიპისთვის, რომელიც სპეციფიკურია ზეპირი სიმღერის კულტურისათვის, რაც დააკმაყოფილებს მომღერლების სოციალურ და ემოციურ საჭიროებებს.

მადლობა

კვლევა დაფინანსდა ესტონეთის კულტურის სამინისტროს (სეტოს პოლიფონიური სიმღერის სწავლება ალტერნატიული ნოტაციის გამოყენებით) და ესტონეთის განათლებისა და კვლევის სამინისტროს გრანტებით (PRG 1288, კორპუსზე დამყარებული მიდგომა ფოლკლორული ვარიაციებისადმი: რეგიონალური სტილები, თემატური ქსელები და კომუნიკაციური რეჟიმები რუნოსონგ ტრადიციაში; PRG2600, სეტოს ხალხის ეთნოგენეზი და მათი კულტურული ურთიერთობები აღმოსავლეთ ფინო-უგრიელებთან ეთნომუსიკოლოგიური მონაცემების შუქზე; EKM 8-2/22/3, ფოლკლორი და მისი გადაცემის ინდივიდუალური, საზოგადოებაზე დაფუძნებული და ინსტიტუციური მექანიზმები; TK215, ესტონეთის ფესვების ცენტრი).

გამოყენებული ლიტერატურა

- Marian-Bălașa, Marin. 2005. Who Actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology. *The World of Music*, No. 47(2): pp. 5–29.
- Panksepp, Jaak. 1998. *Affective neuroscience: The foundations of human and animal emotions*. Oxford University Press.
- Pärtlas, Žanna. 2020. Controlled Disorder in Polymusic: The Case of the Seto Wedding Song Genre Kaasitamine. *Res musica*, Vol. 12, pp. 11–38. https://resmusica.ee/wp-content/uploads/2020/11/rm12_2020_11_Partlas.pdf [accessed 24 July 2024].
- Schuilings, Floris. 2019. Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 144, No. 2, pp. 429–458, <https://doi.org/10.1080/02690403.2019.1651508>
- Seto Leelo, Seto polyphonic singing tradition 2008. Estonian Public Broadcasting. <https://ich.unesco.org/en/RL/seto-leelo-seto-polyphonic-singing-tradition-00173>. [accessed 1 August 2024]

კვლევა განხორციელდა ესტონეთის კულტურის სამინისტროს (4.1-3/23/46 „სეტოს პოლიფონიური სიმღერის სწავლება ალტერნატიული ნოტაციით“) და ესტონეთის კვლევით საბჭოს გრანტების მხარდაჭერით (PRG1288, „ფოლკლორული ვარიაციის კვლევა მონაცემების საფუძველზე: რეგიონალური სტილები, თემატური ქსელები და კომუნიკაციური საშუალებები რუნოსონგურ ტრადიციაში“).

JANIKA ORAS, ŽANNA PÄRTLAS
MARI PALOLILL, TANEL TORN
HANS-GUNTER LOCK
(ESTONIA)

**BETWEEN ORAL AND WRITTEN: THE CREATION
OF A VISUALISATION AND DIGITAL TEACHING
TOOL FOR SETO MULTI-PART SINGING**

Our paper explores the visual interpretation possibilities of the oral multi-part musical system known as Seto *leelo*, alongside the challenges encountered during the creation and testing of a digital learning tool for *leelo*. To explain the need for such a tool, we will examine the current developments within the Seto song tradition. Following this, we will present an overview of the alternative notation system we developed, along with the digital learning tool built upon it. Finally, based on user feedback, we will reflect on the opportunities and risks associated with the system, considering both its musical implications and broader ethical and social dimensions.

Reasons for creating the visualisation and digital teaching tool

Seto multipart singing (Seto *leelo*) is a distinctive subtradition of the Finnic oral runosong tradition (an ancient singing tradition also referred to as Kalevala-metric song or runic song). Seto *leelo* has been predominantly transmitted orally until recent times and was included in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2009 (Seto Leelo, 2008). Throughout the 20th and 21st centuries, Seto *leelo*, much like other surviving traditional music cultures, has undergone significant changes impacting all its “classical” folk song characteristics: lively oral transmission, variation, anonymity, a conservative and preserving attitude, extra-musical functions, and locality. However, modernity has given new meanings to traditional song, making it a viable cultural phenomenon.

One of the problems with Seto *leelo* today is the decline of the older, most authentic singing style. Amid various changes, two key elements of this older style must be highlighted, as they have nearly receded from consistent performance practice:

1) One-three-semitone scale, a very rare and archaic musical system consisting of only one- and three-semitone intervals (more precisely, of intervals close to one and three semitones; see Pärtlas, 2014, 2020). The longest form of the scale is comprised of six scale notes, and its intervallic structure can be expressed in semitones as 1-3-1-3-1 (in transcription D-Eb-F#-G-A#-B, Example 1a). This scale fundamentally differs from the music that forms the main listening experience of today’s Seto singers.

2) The heterophonic melodic variability of the main voice part *torrõ*. Nowadays, it is common for all singers to sing exactly the same, unchanging melody. This simplifies the polyphonic texture and has a noticeable effect on the sound of the song.

In the 21st century, a movement to revive the older style has emerged within the Seto musical community: through the work of ethnomusicologists, singers have become aware of the older style and many want to practice it. Singers who did not grow up with the older style cannot intuitively imitate it, as was traditionally the case. For instance, in contemporary interpretations, the one-three-semitone scale is transformed into a diatonic scale that feels more familiar to the singers. When trying to vary the main voice part, traditional rules of harmony can be disregarded, leading to the creation of unconventional harmonies. For this reason, Seto singers have enlisted the help of ethnomusicologists to learn the older style. Janika Oras, who has been teaching the older style of singing in the Seto *leelo* community for nearly two decades, has repeatedly observed that the use of visualisation is an effective method for learning. Visualisation is especially useful in explaining the *leelo* musical system, as its complexities are difficult to convey through oral explanation alone.

In written cultures, visualisation serves as a natural tool for analyzing and remembering music. Throughout history, various forms of musical notation have been developed, with Western staff notation emerging as the most common. However, there are two key reasons why Western notation is not the most appropriate method for teaching the older style of singing in the Seto community:

1) The staff notation system, primarily designed for Western art music, is not entirely suited for traditional music from other cultures. In the case of the Seto one-three-semitone scale, its incompatibility with Western notation becomes evident. Because this system is based on the diatonic scale, transcribing the Seto one-three-semitone mode necessitates the use of non-standard key signatures, making the notations challenging to read—even for professional musicians (Example 1a). Moreover, Western notation complicates the perception of the simple and logical structure of the one-three-semitone scale.

2) Western music notation requires a certain level of musical education and the ability to read notation, which is often absent among Seto singers.

Seto alternative notation and digital teaching tool

As part of the artistic research project ‘Teaching Seto Polyphonic Singing with the Help of an Alternative Musical Notation,’ the authors of this paper have presented a novel solution for visualising Seto song melodies. We developed original music notation software, which has been published as a separate platform (<https://www.folklore.ee/setonoot>) and on the Seto Singing Heritage website (<https://laul.setomaa.ee/en>), including the sub-page Leelo School (<https://laul.setomaa.ee/leelokool>), with visualisations also available on the

sub-page for archival recordings (<https://laul.setomaa.ee/kuula-ja-laula>). The decision to develop original software was preceded by extensive experimentation with various existing notation programs. These programs, which are primarily designed for Western music, would have required significant modifications and their use in unintended ways to align with our objectives. Relying on existing software would have been overly complex and inadequate for incorporating all the intended functionalities.

The visual appearance and the main functionalities of the new notation software are presented in Example 1b.

1) In the one-three-semitone scale, the six notes are arranged on a three-line staff, placed either on or between the lines. The interval between the notes on the lines is a major third. An intermediate note is positioned closer to the line with which it forms a semitone. This arrangement visually demonstrates that, in the one-three-semitone scale, narrow intervals (semitones) and wide intervals (three-semitones) alternate regularly—an aspect not reflected in Western notation. As harmonic sonorities consist of notes spaced every other note, all the notes that sound together are positioned either on the lines or between the lines. The choice of a three-line staff is based on the observation that singers without musical literacy tend to prefer a smaller number of lines.

The rhythm is not indicated separately; instead, note lengths are distinguished solely by the distance between the notes. The simple, repetitive rhythmic patterns of the songs are understood by listening to the original performance and are often already familiar to the singers.

A significant part of Seto songs use anhemitonic and diatonic types of musical scales. While the Western notation system adequately represents these scales, they are also included in our notation system. This is especially beneficial for singers unfamiliar with musical notation.

2) Since the exact distances between the scale notes vary, the software allows changing the pitch of each scale note in cents throughout the song as well as for individual notes. Naturally, the question arises as to whether the non-standard tuning and intervals inherent in non-tempered music could or should be taught at all, especially to non-professional singers. However, certain microtonal “deviations” from the tempered scale are systemic in Seto songs, and it makes sense to take them into account. More generally, the use of the option to vary pitch microtonally in the software can help avoid overly precise tempered tuning while singing.

3) The notation of another key feature of the Seto old style—the variation of the main textural part, *torrõ*—has been addressed by writing out the different variants of the part across the entire melostrophe. This allows them to be listened to both individually and in combination, by muting and unmuting specific parts.

The drawback of this solution is that it does not fully explain the principle of variation. Traditional singers appear to compose their individual parts by combining segments of the

melody line—using different variations in different sections. Evidence from experiments indicates that beginners, at least initially, prefer to sing through the entire part first, rather than combining elements right away. When singers become more experienced, they can independently use the technique of combining segments, relying either on the full tune transcription or their memory.

4) The software allows playback of archival recordings and created notations. For the created notations, users can adjust the pitch level and tempo, as well as select playback sounds or instruments (e.g., piano, flute, etc.). Additionally, users can choose specific melody sections for repeated playback.

Oral and written: harmony or disharmony?

This section analyses the preliminary singer feedback on two key aspects:

- (1) the advantages and disadvantages of alternative notation in mastering the older performance style;
- (2) the ethical and social considerations of introducing a written learning method into the oral tradition.

1) Mastering the older performance style

Advantages

Based on the teacher's experience, adopting a new learning method allows singers to achieve a sound closely resembling traditional performance in a relatively short time. This is particularly effective when some singers in the group have prior experience with alternative notation and/or good musical skills. As expected, prior musical training supports the acquisition of alternative notation by helping singers control their voice and adapt its movement to the scheme.

The advantages of the alternative notation highlighted by the learners show that the notation serves its purpose: it aids in understanding the system of harmonic sonorities, varying the main part (*torrõ*), constructing the upper accompaniment part (*killõ*), and recalling the individual parts as needed. The creative possibilities of using the notation system were highlighted by the learners: the visuals make it possible to create new variations of the *torrõ* part and to experiment musically. It was particularly encouraging to hear from a singer with average musical ability, who had no training in Western notation, that the use of alternative notation was helping her to begin distinguishing vocal parts on her own while listening to the archive recording—she has developed analytical listening skills.

Disadvantages and solutions

One notable disadvantage is the tendency of some learners to ‘get stuck on the note,’ relying on it even when it is unnecessary. Additionally, the software’s steady rhythm does not capture the varying syllable and note lengths of traditional singing, which are more aligned with the natural patterns of speech. - Furthermore, schematic notation falls short in representing the full range of variations found in live singing recordings—such as shifting intonation, random melodic changes, and pitch variations. At the same time, the “straight” and stable sounds produced by the software can offer an advantage: some singers have pointed out that understanding a melody becomes easier because the part played by the computer is clearer than when sung.

Listening to the original performance (recording), both before and during the learning process, serves as the primary solution to avoiding these potential shortcomings. In any case, the visuals should be considered an additional aid to aural learning, helping learners understand the system, become aware of the possibilities of variation, and recall and practice the parts individually.

2) Ethical and social considerations

The use of musical notation for the music of oral cultures has been regarded as a colonizing and elitist practice, one that reifies and essentializes processes characteristic of orality (e.g., Marian-Bălașa, 2005). However, in the context of written cultures, notation should be viewed as both a natural and creative tool (Schuiling, 2019).

Disadvantages and solutions

Alternative notation requires time and effort to become familiar with, which may initially discourage beginners. Some may fear failure and hesitate to invest the necessary effort. Additionally, the natural tendency to compare oneself to others can amplify these concerns, as individuals bring varied experiences and abilities to the learning process.

One of the balancing factors in this learning process is shared feedback. More experienced users often support newcomers by acknowledging that the system initially felt unfamiliar and incomprehensible to them as well, but over time they gradually became comfortable with it.

The oral tradition is characterized by the immediacy of musical communication, spontaneity, and creativity. It is the immediate pleasure of participation, the absence of control (“I can sing as I sing”), and the ability to acquire something without conscious learning, along with the shared emotional sense of identity, well-being, belonging, and security, that draw people from literary culture to the oral tradition.

In teaching the system, it is crucial to occasionally ‘let go’ of a controlled and effortful learning environment, allowing singing to fulfill its essential social functions. Conscious (individual) learning can serve as a supporting practice alongside live singing together.

Advantages

From a broader perspective, the acquisition of new knowledge and skills is inherently a source of enjoyment. According to the theory of neuroscientist and psychobiologist Jaak Panksepp, it activates the SEEKING system, a fundamental emotional process in the brain. The SEEKING system energizes cognitive processes, stimulates all creative aspects of an individual, and serves as a significant producer of dopamine (Panksepp, 1998). It is evident that singers who are more rational in their thinking and who prefer an informed approach gain the most benefit from the alternative notation and the associated software. Those who are more intuitive in their approach may not utilize our software at all or may only listen to a single variant of their part. Nevertheless, they are influenced by the singing of their more conscious co-singers.

Summary

Visualization serves as an important aid in mastering the system of Seto multi-part oral singing. However, Western notation is not ideally suited for this purpose, and most learners of the tradition are unfamiliar with it. The alternative notation developed by the authors of this paper, along with a digital teaching tool, enhances comprehension of the system and supports the learning of the traditional singing style. Still, it is essential to maintain a reasonable balance between written and oral learning methods to fully grasp the nuances of the musical style. Equally important is leaving sufficient room in the learning process for the type of communication unique to the oral singing culture, which fulfills the social and emotional needs of the singers.

References

- Marian-Bălașa, M. (2005). Who Actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology. *The World of Music*, No. 47(2), 5–29.
- Panksepp, J. (1998). *Affective neuroscience: The foundations of human and animal emotions*. Oxford University Press.
- Pärtlas, Ž. (2014). The Functional System of the Seto One-Three-Semitone Mode: an Approach Based on a Distribution Analysis of Multitrack Recordings. *The Sixth International Symposium on Traditional Polyphony*. Eds. R. Tsursumia, J. Jordania. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili, Tbilisi State Conservatory, 399–408.
- Pärtlas, Ž. (2020). Controlled Disorder in Polymusic: The Case of the Seto Wedding Song Genre Kaasitamine. *Res musica*, Vol. 12, 11–38. <https://hdl.handle.net/10062/97394> [accessed 12 April 2025].

Schuiling, F (2019). Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 144, No. 2, 429–458. <https://doi.org/10.1080/02690403.2019.1651508>

Seto *Leelo*, Seto polyphonic singing tradition (2008). Estonian Public Broadcasting. <https://ich.unesco.org/en/RL/seto-leelo-seto-polyphonic-singing-tradition-00173>. [accessed 12 April 2025]

Acknowledgements

The study was supported by grants from the Estonian Ministry of Culture (Teaching Seto polyphonic singing using alternative notation) and by the Estonian Ministry of Education and Research (PRG 1288, A Corpus-based Approach to Folkloric Variation: Regional Styles, Thematic Networks, and Communicative Modes in Runosong Tradition; PRG2600, Ethnogenesis of the Seto People and Their Cultural Relations with Eastern Finno-Ugrians in the Light of Ethnomusicological Data; EKM 8-2/22/3, Folklore and its individual, community based, and institutional mechanisms of transmission; TK215, Centre of Excellence Estonian Roots).

მაგალითი 1 (ა, ბ). სეტოს ტრადიციული საქორწილო სიმღერა (*hähkämine*) დასავლური (ა) და ალტერნატიული (ბ) ნოტაციით, შესრულებული ციფრული სასწავლო პროგრამით (მომხმარებლის შეხედულება). ისარი მეორე ნოტის გვერდით აღნიშნავს მიკრო-ცვლილებას (ამ შემთხვევაში - 50 ცენტით), უკან გადახვევის სიმაღლე დაწეულია (6 ნახევარტონით G4-ს ქვემოთ) და ტემპი შენელებულია. ლურჯი ნოტები აღნიშნავენ *killõ* ნაწილს, ნაცრისფერი ნოტები მიეკუთვნება მხოლოდ ე.წ. „ქვედა *torrõ*“-ს ნაწილს - განსაკუთრებულ მელოდიურ ვარიანტებს, რომლებსაც ერთი ან ორი *torrõ* მომღერალი მღერის გუნდში.

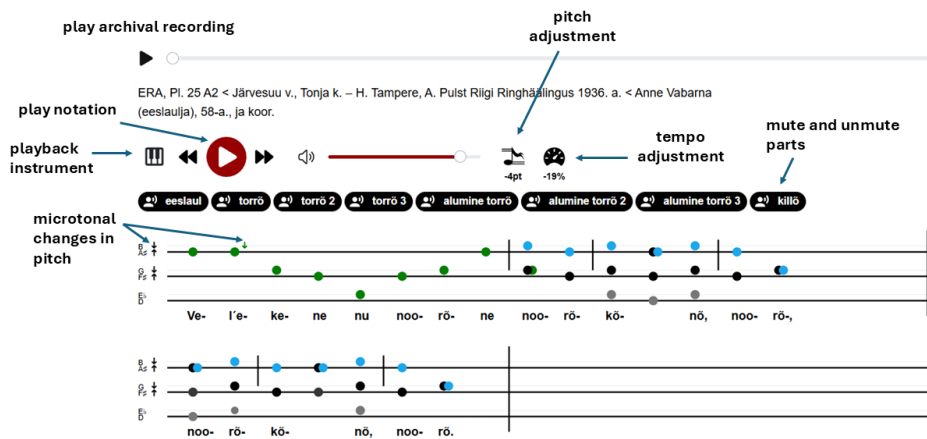
თავდაპირველი ხმოვანი ჩანაწერი: ანნე ვარბანა (Anne Vabarna) (წამყვანი მომღერალი) და გუნდი, სოფელი ტონ'ა, იარვესუს მუნიციპალიტეტი (Ton'a village, Järvesuu municipality). შემგროვებლები ჰ. ტამპერე, ა. პულსტი, ესტონეთის ლიტერატურული მუზეუმის ესტონური ფოლკლორის არქივი: ERA, Pl. 25 A2. Collectors H. Tampere, A. Pulst 1936. Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum: ERA, Pl. 25 A2. <https://www.folklore.ee/pubte/eraamat/rahvamuusika/en/051-Ehi-veli>

Example 1 (a, b). Seto traditional wedding song (*hähkämine*) in (a) Western and (b) alternative notation, written with Digital Teaching Software (user's view). The arrow next to the second note marks a micro-alteration (in this case -50 cents), while the arrows in front of the lines signify a microtonal alteration of the scale degree throughout the song. The pitch of the playback is lowered (by 4 semitones below G4), and the tempo is slowed down. Blue notes indicate the upper, *killõ* part, black notes the main, *torrõ* part, and grey notes are specific to the so-called 'lower *torrõ*'—a part performed by one or two *torrõ* singers using lower notes.

Original sound recording: Anne Vabarna (lead singer) and choir, Ton'a village, Järvesuu municipality. Collectors H. Tampere, A. Pulst 1936. Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum: ERA, Pl. 25 A2. <https://www.folklore.ee/setonoot/scores/85>

MM ♩ ~192

1. Ve-l' e - ke - ne nu noo - rõ - ne noo - rõ - kõ - nõ, noo - rõ -,
noo - rõ - kõ - nõ, noo - rõ -!



პერონიკა გროზდევ-კოლაჩინსკა (პოლონეთი)

მრავალხმიანი სიძლარის ძველი და თანამედროვე ფორმები პოდლასიუს რეგიონში

შესავალი

პოდლასიე კულტურულად ჰეტეროგენური რეგიონია და ეს ბუნებრივად აისახება საშემსრულებლო სტილებში. პოდლასის მუსიკალური მრავალფეროვნება დიდწილად მულტიკულტურული ტრადიციების შედეგია (Misiejuk, 2011: 139–140), ხოლო რეპერტუარის ხასიათი და მისი სტილისტური გამოხატვის სიმდიდრე კი ინტერ- და ტრანსკულტურული ხასიათისა, რასაც ადგილობრივი მოსახლეობა სულ უფრო მეტად აცნობიერებს¹; ანუ ეს არის მოზოვიური და რუთენიული ტრადიციების, ლიუბლინის რეგიონის ტრადიციების (პოდლასის სამხრეთით) და სუვალკის და ძუკიეს რეგიონების ტრადიციების (უკიდურესი ჩრდილოეთით) არსებობა და თანაარსებობა, ურთიერთშელეწევა და შერწყმა ან ურთიერთ ჩანაცვლება (Juzala, 2010: 273–286). მრავალფეროვანი ტრადიციები, რომლებიც აშკარაა პოდლასის რეპერტუარსა და შესრულებაში ისევე განაგრძობენ შერწყმას, როგორც წარსულში ხდებოდა შერეული რელიგიური და ეროვნული ფესვების მქონე ოჯახებში. საზღვრისპირა ასპექტს პერსონალური განზომილებაც აქვს². ამავდროს, პოდლასიეს კულტურული საწრთობი ქურის გადამწყვეტი ნიშანი მისი „გარდამავალი“ ხასიათია, ტრანსკულტურული კომუნიკაციის და არსებობის განსხვავებულ დონეებსა და ასპექტებთან დაკავშირებით³. პოდლასიეში არსებული საშემსრულებლო სტილები შეგვიძლია მულტიკულტურულ საზოგადოებებში არსებული „მრავალფენიანი იდენტობის“ ანალოგიური ტერმინებით განვიხილოთ (Gordon, 1964, after Nikitorowicz, 1995: 82–

¹ იმ თემების ვოკალური ტრადიციების ნაკვალევი, რომლებიც წარსულში პოდლასიეში ცხოვრობდნენ, ხოლო დღეს რელიქტურ კულტურებს მიეკუთვნებიან - ებრაელები, თათრები, ბოშები, გერმანელები - ან მთლიანადაა წაშლილი, ან დავიწყებულია ანდა მხოლოდ სუსტ ექოდ ისმის ზოგიერთი შემსრულებლის რეპერტუარში.

² „შეუძლებელია ტოპოგრაფიული კულტურული საზღვრის დადგენა, ჯგუფის შიგნით ეთნიკურ საზღვარზე რომ არაფერი ვთქვათ. საზღვრები ჯგუფებს შორის კი არ გადის, არამედ ინტერნალიზებულია და პიროვნებაშია. [...] კულტურული კონტაქტი ყოველთვის ხდება ინდივიდში, რომელიც, მრავალგვარ - სოციალურ, ოჯახურ, ადგილობრივ, რელიგიურ - ურთიერთობაში ჩართული წარმოადგენს თავის საკუთარ კულტურულ კონფიგურაციას, რომელსაც სხვადასხვანაირი ინტერპრეტაციას აძლევენ და იყენებენ“ (Straczuk, 2006: 246).

³ „საზღვრისპირა რეგიონი ბურუსით მოცული ზონაა, რომელშიც ვხვდებით კულტურული დუალობის სხვადასხვა ფორმებს, სადაც საზღვრები მომიჯნავე კულტურებს შორის ბუნდოვანია [...], ისე რომ შეუძლებელი ხდება კონკრეტულ სისტემას კონკრეტული ნიშნები მივაკუთვნოთ“ (Straczuk, 2006: 247–248).

84). აქედან გამომდინარე, მომღერლის ვოკალური გამომხატველობის სტილი - დეტალურ კატეგორიზებაში ჩაღრმავების გარეშე - შეიძლება ერთნაირად იყოს, მაგალითად, პოლონური და ბელორუსული ან უკრაინული, დახვეწილი და ამავე დროს, უხეში, ადრეული და თანამედროვე, მემამულის და გლეხობის, სოფლური და ქალაქური. შესრულების ზოგიერთი ნიშანი, რომლებიც განსაზღვრავენ მუსიკალურ იდენტობას, შეიძლება დომინანტური გახდეს, მათ, ასევე, შეიძლება შექმნან ელემენტების კომბინაცია, რომელიც განსაზღვრავს (ცნობიერად ან ინტუიციურად) არჩევანს იმ მრავალფეროვნებიდან, რომელიც ეძლევა მომღერალს და იქნება მისი საშემსრულებლო სტილის „პოდლასური თვისების“ გამოხატვა. ანა ჩეკანოვსკა პოდლასიეს კულტურის მანიფესტაციებს შორის რომლებიც, ენებისა და რელიგიის განსხვავების მიუხედავად, აერთიანებენ და ხელს უწყობენ კომუნიკაციას და გაგებას, ასახელებს მრავალხმიან სიმღერას (Czekanowska, 2009: 198), ასევე, ჰარმონიულ სიმღერას, რომელიც, როგორც მუსიკოლოგიაშია მიჩნეული, ხშირად ორხმიანია. კოლექტიური სიმღერა და, არც თუ იშვიათად, მრავალხმიანი სიმღერა, ქმნის პოდლასიეს კულტურის დამახასიათებელ ნიშანს, როგორც მუსიკალური, ასევე სოციალური თვალსაზრისით. ეს ფაქტი, რომელიც საკუთარი გამოცდილებიდან ვიცი, დასტურდება მკვლევარების კომენტარებით:

ნებისმიერისთვის, ვინც იცნობს ამ რეგიონს, აშკარაა რომ მუსიკას, და განსაკუთრებით, სიმღერას უდიდესი მნიშვნელობა და ძალა აქვს ამ თემებისთვის (პოლონეთის, ბელარუსის, ლიეტუვას და უკრაინის საზღვისპირეთიდან), რომ ის შემოქმედებითად განაწყობს და სოციალურად აერთიანებს. გარდა ამისა, სიმღერა განიხილება როგორც ცხოვრებისეული პრობლემების ეფექტური წამალი, რადგან ცხოვრების მძიმე პერიოდებში „უნდა იმღეროთ, და ყველაზე კარგია იმღეროთ ჯგუფში, მრავალხმიანობა“. ბუნებრივი, თითქმის ფსიქოფიზიოლოგიურად განპირობებული სიმღერის საჭიროება და კოლექტიური შესრულების განწყობამძლავრი შემოქმედებითი იმპულსია, რომელსაც ხშირად მხატვრული თვალსაზრისით საუკეთესო შედეგები მოაქვს (Czekanowska, 2001a:13),

აღმოსავლეთ პოლონეთში, როცა მომღერალს ვინწევთ, ისინი გვეტყვიან რომ უნდა მოიწვიონ მეზობელიც, და ა.შ. რადგან მარტო სიმღერა არ არის საკმარისი, ისინი ერთმანეთს უნდა დაეხმარონ. [...] განვითარებული, გააზრებული ჰეტეროფონია (ზოგჯერ კონტრაპუნქტის ელემენტებით) პოლონეთის ეთნიკურ საზღვრისპირეთში ძლიერი სოციალურ-ტერიტორიული კავშირების მქონე თემების საკუთრებაა (Dahlig, 2018: 24–25).

პოლონეთში კოლექტიურად, ძირითადად, ქალები მღერიან (გამონაკლისი მთიანეთის ჯგუფებია); თუმცა პოდლასიეში შერეული, ქალების და მამაკაცების, ჯგუფები საკმაოდ გავრცელებულია. როგორც

ჩანს, მრავალხმიანი სიმღერა უფრო იმ ადგილებშია კონცენტრირებული, სადაც თემები შერეულია ან ერთმანეთთან ახლოსაა ეროვნული ან რელიგიური თვალსაზრისით. პოდლასიეს ვოკალურ კულტურაში საკრალური და პროფანული მჭიდროდაა ურთიერთგადაჭდობილი: საღვთო სიმღერები და ყოველდღიურ საქმიანობასთან დაკავშირებული სიმღერები ხალხის ცხოვრებასა და კულტურაში ერთ მთელს ქმნის. რელიგიურ და სეკულარულ დღესასწაულებთან დაკავშირებული ოჯახური და სამეზობლო რიტუალები კვლავ ცოცხალია. საშობაო სიმღერები, 'მარიანის' სიმღერები გზისპირა სალოცავებთან და ჯვრებთან ან კერძო სახლებში, ნათლობა, ქორწილები, სახალხო დღესასწაულები - ამ სიტუაციებს სპონტანური კოლექტიური სიმღერა ახლავს. პოდლასიეთან დაკავშირებულ ლიტერატურაში (სამეცნიერო, დოკუმენტური, მხატვრული) ხშირად აღნიშნულია განსაკუთრებული სულიერება და მისტიციზმიც კი, რომლითაც გაჟღენთილია ამ რეგიონის კულტურა. აქ, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ რთულია სეკულარული სიმღერის რელიგიური სიმღერისგან და რიტუალისგან განსხვავება, თუმცა ზოგჯერ რაციონალური კლასიფიკაცია გვაძლევს ფუნქციები უყოყმანოდ მივანეროთ კონკრეტულ ტრადიციულ სიმღერებს.

პოდლასიე ის რეგიონია, რომელშიც კულტურა უწყვეტად გადაეცემა თაობიდან თაობას. აქ მუსიკის ტრადიციული ფორმებს, „გაძლიერების“ (პიოტრ დალიგის ტერმინი) და რეკონსტრუირების სფეროს ჩათვლით, ისეთივე ადგილი უკავიათ, როგორიც თანამედროვე ფორმებს, ფოლკლორი თანაარსებობს „ფოლკთან“ ('მსოფლიო მუსიკა'), რაც ნათელი ხდება ისეთი ანსამბლების შემოქმედებით, როგორებიცაა „ჩერემშინა“ ჩერემკა-ვესიდან (ჰაინუვკას უბანი) და „ჟემერვა“ სტუდზივოდიდან (ბილსკ პოდლასკის უბანი). ბოლო რამდენიმე წლის განმავლობაში ადგილობრივი სოფლის მცხოვრები ქალი მომღერლების მიერ რეგიონის სხვადასხვა ადგილებზე მოეწყო ტრადიციული სიმღერის ვორქშოპები და გამოცოცხლდა გაზაფხულის სიმღერებთან დაკავშირებული ტრადიციები (Gawel, 2012: 19–22), რასაც კალინოვკა კოსტელნას (კნიშინის უბანი) კომპანია ვოლოჟებნიკოვმაც შეუწყო ხელი. ზამთრის ქორალების შესრულება პოდლასში უწყვეტად გრძელდებოდა (მაგ. ჰატკიში, ბილსკი პოდლასკის რაიონში), ისევე როგორც ზემონახსენები „მარიანის“ სიმღერების შესრულება მაისში, გზისპირა სალოცავებთან.

პოლონური სიმღერის ტრადიციებში, როგორც იადვიგა სობიესკა შენიშნავს, მისი თვალსაზრისი კი მრავალი პოლონელი ეთნომუსიკოლოგის მიერაა გამყარებული, დომინირებს ერთხმიანი შესრულება, ძირითადად, ინდივიდუალური შესრულების ფორმით (Sobiescy, 1973: 344; Sobieska, 1973: 574; 2006: 126). თუმცა პოდლასიე მიეკუთვნება იმ რეგიონებს, სადაც განსხვავებული ეთნიკური ჯგუფები და ეროვნებები ხვდება ერთმანეთს, რამაც შედეგად - ისევე, როგორც სხვა პოლონური საზღვრისპირა

რეგიონების⁴ შემთხვევაში - ბუნებრივად ჩამოყალიბებული მრავალხმიანი სიმღერის მრავალფეროვანი ფორმები მოგვცა (Dahlig, 2018: 12, 20–21). გარდა ამისა, იქ ჯერ კიდევ შეგვიძლია ვიპოვოთ იმპროვიზებული სტილების და ჰეტეროფონიის რელიქტები/ნაკვალევი. პოლიფონიური ფორმები, ამგვარი სახის მრავალხმიანი სიმღერა, თუ ზუსტად განვსაზღვრავთ, პოდლასიეში არ გვხვდება. როგორც პიოტრ დალიგი შენიშნავს: „იქ, სადაც პოლონურ მიწებზე ორ- ან სამ ხმიანი სიმღერა ფუნქციონირებს, იქ კონკრეტული ხმების სუვერენულობის ადგილი არაა; საქმე უფრო მეტად ეხება გამოხატვის სპექტრის გაფართოებას ორნამენტებით, მონოდირის უფრო სრულ „მოცულობას“ ან ჰეტეროფონიის თუ პარალელური ინტერვალების შემოტანას“ (Dahlig, 2018: 15).

ფონოგრაფული წყაროები

იმ საარქივო ჩანაწერებში, რომლებზეც ხელი მოგვიწვდება IS PAN-ის ფონოგრაფიულ კოლექციაში, ჯგუფურ სიმღერებს ინდივიდუალური ჩანაწერები აჭარბებს, რომლებიც, ერთი მხრივ, გვიხსნიან შესანიშნავ შესაძლებლობებს პოდლასიეს მომღერლებს შორის ინდივიდუალური ექსპრესიული შესრულების მრავალფეროვნების გამოსაკვლევად, მაგრამ, მეორე მხრივ, ხელს გვიძლის უფრო ღრმად შევისწავლოთ ჯგუფური სიმღერა (მრავალ-ხმიანის ჩათვლით), რომელიც ძალიან პოპულარული და სამოყვარულოა კათოლიკური, ორთოდოქსული და უნიატური თემების რელიგიურ სიმღერებში. ამაზე გავლენა ნამდვილად მოახდინა ტექნიკურმა შესაძლებლობებმა (ყველაზე ადრეულ, 50-იანი წლების ჩანაწერებში), რომლებიც ხმისჩამწერ გუნდებს გააჩნდათ⁵. თანამედროვე ჩანაწერები ხასიათდება პიროვნული შეზღუდულობებით: მომღერლები, რომლებიც ძველ სტილს და მდიდარ ვოკალურ რეპერტუარს წარმოგვიდგენენ, ემშვიდობებიან სცენას და სამოყვარულო სათემო სიმღერა, რომლის მოსმენა 1990-იანების

⁴ ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერა გვხვდება პოდჰალეში, პიენინიში და ჟივცკი ბესკიდების მთიან რეგიონებში, სილეზიასა და სონჩში (ანუ რეგიონებში, რომლებზეც მაღალმთიანი კარპატების კულტურამ მოახდინა გავლენა) და პოდლასიში და სუვალიკის რეგიონში (სადაც პოლონური ტრადიცია გადაიკვეთება ბელორუსულ, უკრაინულ და ლიეტუვურ ტრადიციებთან); სილეზიაში მრავალხმიანი სიმღერას მუსიკალური ფოლკლორის მკვლევარები ამ რეგიონის მდიდარ ქორალურ ტრადიციასთან აკავშირებენ (Sobieska, 2006: 126–130; Dahlig, 2018: 23).

⁵ მუსიკალური მასალა, რომელიც ჩანერილი იყო, ძირითადად პოლონურად ითვლებოდა, რაც არ არის გასაკვირი, თუ გავითვალისწინებთ, რომ იულიან პულიკოვსკის ინიციატივით შეგროვებული ძვირფასი ომამდელი ფონოგრაფიული კოლექცია, რომელიც ინახებოდა ვარშავაში, ეროვნული ბიბლიოთეკის ცენტრალურ ფონოგრაფიულ არქივში, სამწუხაროდ, დაიკარგა (Dahlig, 1998: 574–625; Jackowski, 2014: 182–224). როგორც პიოტრ დალიგი აღნიშნავს: „ძველი ფოლკლორული კვლევის ერთი თვისება იყო ფოკუსირება ერთ ეთნიკურ ელემენტზე და იმ მუსიკალურ-კულტურული მახასიათებლების რიგის განსაზღვრაზე, რომლებიც შესაძლებელი იყო კონკრეტულ ეროვნებასთან დაეკავშირებინათ“ (Dahlig, 2004: 298).

ბოლომდე შესაძლებელი იყო პოდლასიეს სოფლებში⁶, ჩანაცვლა მრავალმა რეგიონალურმა ფოლკლორულმა ანსამბლმა, რომლებიც ძირითადად აკომპანიმენტის თანხლებით მღეროდნენ (სიმღერა მაინც პოპულარული რჩება საოჯახო დღესასწაულებისას პოდლასიეში). დაახლოებით 1970-იანებიდან პოდლასის სოფლების მცხოვრებთა სპონტანური სიმღერის გუნდები უფრო ორგანიზებული ხდება და ყალიბდება სიმღერის გუნდები (ასევე, დაახლოებით 1968 წლიდან დობროვოდას და დაახლოებით 1975 წლიდან ზბუჩის სოფლებში).

ალექსანდრ ოლესჩუკის მიერ შესრულებული ძალიან ძვირფასი, თუმცა სულ რამდენიმე კოლექტიური სიმღერის საარქივო ჩანაწერები 1960-იანებით თარიღდება. ჩანაწერები ლუბლინის კათოლიკური უნივერსიტეტის მუსიკოლოგიის ინსტიტუტის არქივიდან, ასევე, შეიცავს (კათოლიკური) რელიგიური სიმღერის უაღრესად მნიშვნელოვან წყაროებს. მოგვიანებით, 1970-იანი წლებიდან 90-იანებამდე და ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში, ჩანერეს ქალთა მრავალ-ხმიანი შესრულება (მტეფან კოპას და იანინა შიმარისკას, ვარშავის უნივერსიტეტის მუსიკოლოგიის სტუდენტების ჩათვლით, ტომაშ ნოვაკის და ევა ვრიობელის, ბარბარა კუზუბ-სამოსიუკის, ჯულიტა ცარიტონიუკის და სხვათა ხელმძღვანელობით), და, ასევე, მამაკაცთა და შერეული საქორალო ჯგუფები გრაბიანოვის და სეპიეტოვოს ფესტივალებზე (პიოტრ დალიგი). უახლესი ჩანაწერები, რომლებიც გაკეთდა IS PAN-ის მკვლევარების მიერ 2013 და 2015-2017 წლებში, გვთავაზობენ ორთოდოქსული და უნიატური კულტურების რელიგიურ რეპერტუარს⁷. ასევე, უნდა აღვნიშნოთ, რომ როგორც უფრო ადრეული, ასევე, შედარებით ახალი წერილობითი (მუსიკალური) წყაროები, ძირითადად, ვერ ასახავენ მრავალ-ხმიან შესრულებას (როგორც კაროლ ჰიავიცკამ აღნიშნა ოსკარ კოლბერგის ჩანაწერებთან დაკავშირებით)⁸, როგორც წესი, მხოლოდ მთავარი მელოდიაა ჩანერილი - როგორც ინსტრუმენტული მუსიკის ნოტაციისას ხდება, როცა მხოლოდ ის მელოდია იწერება, რომელსაც ვიოლინოები ასრულებდნენ და არა ანსამბლის დანარჩენი შემადგენლები. ამ პრაქტიკას, სულ მცირე ორი მიზეზი შეიძლება ჰქონდეს⁹.

⁶ მე პირადად მქონდა ამგვარი სიმღერის გამოცდილება სოფელ მალინიკში, საველე სამუშაოების დროს, რომლებსაც ატარებდნენ ვარშავის უნივერსიტეტის მუსიკოლოგი სტუდენტები 1998 წელს დოქტორ თომაშ ნოვაკის და ხელოვნების მაგისტრის ევა ვრიობელის ხელმძღვანელობით, რომლებიც იმ დროს კვლევის და სწავლების ასესტენტები იყვნენ.

⁷ ჩანაწერები გაკეთდა, მაგალითად, როგორც ნაწილი პოლონურ-ბულგარული კვლევითი პროექტის „ქრისტიანული კულტურა და ფოლკლორი თანამედროვე სამყაროში: ბულგარულ-პოლონური პარალელები“ (2015-2017) ნაწილი.

⁸ „კოლბერგი, მაგალითად, არ გვაწვდის მრავალ-ხმიან ტრადიციულ მუსიკას, ის მხოლოდ მელოდიებს იწერს“ (Hlawiczka, 1936: 3-4).

⁹ ტრადიციული მრავალ-ხმიანი სიმღერის ფორმებს ფოლკლორის პირველი დოკუმენტალისტები

მრავალ-ხმიანი შესრულების მრავალფეროვნება

საარქივო ჯგუფურ ჩანაწერებში დომინირებს ერთ-ხმიანი ან მრავალ-ხმიანი ელემენტების მქონე შესრულებები. პოდლასიეს კოლექტიური სიმღერის აღმნუსხველი ფონოგრაფიული მასალის სიმცირის გათვალისწინებით, ამ ფაქტს უფრო თვისობრივი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე რაოდენობრივი. ამავე მიზეზით, ძნელი დასადგენია აქვს თუ არა მონოფონურ შესრულებებს რიცხობრივი უპირატესობა პოდლასიეში. კატეგორიულად ვერ გამოვრიცხავთ იმის შესაძლებლობას, რომ ჰეტეროფონური და დიაფონური ფორმები წარსულში უფრო ფართოდ იყო გავრცელებული. დღესდღეობით - რეგიონალურ ანსამბლებში სიმღერის მაუნიფიცირებელი პრაქტიკის გამო (იგულისხმება ის ანსამბლებიც, რომლებსაც აკორდეონი უწევს აკომპანიმენტს, და რომელთა შესრულების იდეალი ერთ-ვარიანტული სიმღერაა (სიმღერების წიგნიდან შესრულების ჩათვლით) - შეუძლებელია დავადგინოთ თუ რა ინტენსივობით გვხვდება ასეთი ჰარმონიები. ისინი რჩება ფრაგმენტული და არც განსაკუთრებით დამუშავებული არ არის, რადგან არ ექცევიან თანამედროვე მაჟორულ-მინორული ჰარმონიის ესთეტიკაში, რომელიც - ირონიულად - ყველაზე პოპულარული სოფლად გახდა.

ზოგადად რომ ვთქვათ, შეგვიძლია გამოვყოთ ორ-ხმიანი სიმღერა (ჰომოფონური ფორმით), რომელიც ალაგ-ალაგ ფართოვდება მესამე და მეოთხე ხმებით, ჰეტეროფონია (მწირად) და მონოფონია, მაშინ როცა ხშირად ხდება ამ ტიპების შერევა ერთი შესრულებისას და ზოგჯერ ძნელია კონკრეტული სიმღერის კლასიფიცირება, რადგან - როგორც იაპა კიუნსტმა სამართლიანად აღნიშნა დიდი ხნის წინ - „ვის შეუძლია გაავლოს ზუსტი ზღვარი ჰომოფონიას და პოლიფონიას შორის; [...] ვის შეუძლია დაადგინოს ადგილი, სადაც ჰეტეროფონია პოლიფონიად გარდაიქმნება? ცოცხალი პრაქტიკა ყოველთვის უფრო მდიდარი და უფრო მოქნილია, ვიდრე ნებისმიერი სქემის ამგები თეორია“ (Kunst, 1950: 47). პოდლასიური ჰეტეროფონია შეიძლება განლაგებული იყოს მრავალ და ერთ ხმიანი სიმღერის საზღვარზე, თუმცა ისე ჩანს, თითქმის პირველისკენ უფრო იხრება (ორ-ხმიანი სიმღერა მესამედებში). ჰომოფონია გაგებულია როგორც სიმღერის მთავარი მელოდიის აკომპანიმენტი ერთი ან მეტი სხვა ხმით მისი ვერტიკალური ჰარმონიზაციის მეშვეობით (შდრ. Račiūnaitė-Vyčiniene, 2014a: 267). მრავალ-ხმიანი სიმღერის ამ ტიპს მეცნიერები განსაზღვრავენ როგორც „ახალს“ ან „უფრო ახალს“ და დაკავშირებულია საავტორო მუსიკის და ფუნქციონალური ჰარმონიის კანონების გავლენასთან (Sobiescy, 1973: 345; Sobieska, 2006:

არ განიხილავდნენ პოლიფონიად (ან მრავალ-ხმიან ჰარმონიად), რაც საინტერესოა, რადგან ფოლკლორის შემსრულებლები ზოგიერთ კულტურაში ასევე არ განიხილავდნენ მრავალ-ხმიან შესრულებას როგორც ცალკეულ მოცემულობას (შდრ. Moszyński, 1939: 1141; Dahlig, 2018: 12; Grozdew-Kolacińska, 2020: 137).

127; Juzala, 2006a: 363; 2006b: 374, 377). ამჟამად მრავალ-ხმიანი სიმღერის ყველაზე პოპულარული ფორმა პოდლასიეში არის ორ-ხმიანი მესამეებში, რაც ჩვეულებრივ მიიღწევა სიმღერის ერთ-ხმიანი დასაწყისით, რომელიც შესრულების ზოგიერთი ტიპისას იძენს *zaśpiew* -ის (ზაშპევ -იმიტაცია) ფორმას (მაგ. გაზაფხულზე *konopielka* -ჭვინტა). *Zaśpiew* შეიძლება შეასრულოს როგორც ინდივიდუალურმა შემსრულებელმა - ისევე როგორც *zapiewajla* -ს შემთხვევაში, რასაც მღერის *woloczebnicy* - და ასევე, მთელი ჯგუფის მიერ, თუმცა, ჩვეულებრივ, ჯგუფის ერთ წევრს იწვევენ დანარჩენები: „დაიწყე!“. სიმღერის დასასრული, როგორც წესი, ასევე უნისონში იმღერება ან ოქტავით და კადენციურ (ან საწყის) ფრაზებში ასევე ჩნდება გავლილი მეხუთე, უფრო იშვიათად, მეოთხე ინტერვალები. სიმღერის განმავლობაში სპორადულად ასევე ჩნდება პარალელური მეხუთეები. ეს მეცხრამეტე საუკუნის ლიტვური მრავალ-ხმიანი სიმღერის გამოძახილია თუ ორთოდოქსული პოლიფონიური სიმღერის გავლენა, ან იქნებ ფაბურდენის პრაქტიკის ნაკვალევი (მდრ. Krupowies, 1999: 101; Nowak, 2005: 141)? რელიგიურ რეპერტუარში მეხუთედებით სიმღერა შეიძლება ორთოდოქსული ჰიმნების ჰარმონიის კანონების შედეგია, რადგან ის ხშირადაა დაკავშირებული სიმღერებთან, რომლებიც მოცემულია *Bohohlasnik* და ეკლესიაშიც სრულდება (მაგ. სამობაო ჰიმნები ან ვნების სიმღერები)¹⁰.

პოდლასიეს სიმღერები ოქტავაზე მათთვის დამახასიათებელი დასასრულით ამჟღავნებენ ბელორუსული და უკრაინული, ისევე, როგორც რუსული მრავალ-ხმიანი სიმღერის მკაფიო გავლენას. მეორეს ინტერვალი ჩნდება სპორადულად, უფრო როგორც წარმავალი ინტერვალი (მდრ. Juzala, 2006b: 377–378; Kopa, 2008: 134, 146), რომელიც, ასევე, შესაძლებელია, წინასწარ იყოს დაკავშირებული ადრინდელ ჰეტეროფონურ ან ფაბურდენის

¹⁰ ასევე, უნდა აღინიშნოს ორთოდოქსული ლიტურგიული სიმღერის რამდენიმე ძველი ფორმის არსებობაც, *stroczoje pienije*-ეს ჩათვლით (საეკლესიო სლავური ენიდან - სტრიქონ-სტრიქონ სიმღერა); მას იყენებდნენ უკრაინაში მოსკოვის პატრიარქი ნიკონის (1654-1657) მიერ ჩატარებულ რეფორმამდე დიდი ხნით ადრე და მრავალ-ხმიანი ლიტურგიული კომპოზიციები, რომლებიც ცნობილია როგორც *partiesnoje pienije* (ლათ. *Partes*-დან, რაც ნიშნავს ნაწილებს, პარტიებს, ხმებს, პარტიების/ხმების წიგნები დასავლეთ ევროპულ პოლიფონიურ სიმღერაში); მდრ. Wolosiuk, 2005: 26–45, 46 ff.; 2012; Sawicki, 2013). როგორც Wolosiuk წერს ყოფილი ორთოდოქსული მუსიკალური კულტურის შესახებ სუპრასლიში: „სუპრასლიის ირმოგენიონში მოცემული მელოდიების გადატანა სანოტო სისტემაში გვიჩვენებს, რომ პოლონეთის ორთოდოქსულ ეკლესიაში იმ დროს იზრდებოდა ლიტურგიულ პრაქტიკაში ახალი ნოტაციის შეტანის მზაობა. ახალი სტილის და ნოტაციის შემოწმების შემდეგ ორთოდოქსმა მგალობლებმა „გადათარგმნეს“ ლიტურგიული წიგნები ახალ სისტემაზე, რომელიც უფრო ადვილი და უფრო მოსახერხებელი იყო. ამ გზით, ნიუმატური, კიევური, ბერძნული და ბულგარული გალობა ოთხ-ხმიანი გახდა. ასევე, ირმოლოგიონის საფუძველზე შეიქმნა ფუნქციონალური მუსიკის ოთხ-ხმიანი პარტიტურები (Wolosiuk, 1999). სუპრასლის უკავშირდება კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ხელნაწერი, რომელიც 1638 წელს შეიქმნა, როცა გამოცხადების მონასტერი უნიატური იყო: ფიოდორ სემიონოვიჩ ბერეჟანის (Fyodor Semyonovich of Berezhan) ირმოლოგიონი. მრავალ-ხმიანი სიმღერები ასევე ნოტებით იყო ჩანერილი, ზოგიერთი მათგანი კათოლიკური ეკლესიის მუსიკის აშკარა გავლენას ამჟღავნებდა (Abijski, 2010: 53–56).

პრაქტიკასთან, რომელიც ჯერ კიდევ არსებობს, მაგალითად, ლიეტუვის ძუკიას რეგიონში (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2014b). თუმცა მკაფიოდ უნდა ითქვას, რომ ფაბურდენის პოლიფონიის არც ერთი განგებ შექმნილი ფორმა არ მოიძებნება პოდლასურ წყაროებში. ასევე, გვხვდება სიმღერა პარალელურ ოქტავებში, როცა მაღალი ხმა აორმაგებს სიმღერის მელოდიას, მაგალითად, ბილსკი პოდლასიეს ახლომდებარე სოფელ ქშივეში (მდრ. Juzala, 2006b: 372). ეს არ არის იზოლირებული პრაქტიკა ტრადიციულ მრავალ-ხმიან სიმღერაში და შეიძლება ერთნაირად არის დაკავშირებული შუა საუკუნეების პოლიფონიის გავლენასთან და ავტონომიურ ადგილობრივ პრაქტიკებთან¹¹. ოქტავის ხმების გაორმაგების პრაქტიკა გვხვდება პიენინების მთიელების პოლიფონიურ სიმღერებში (Czastka-Kłapyta, 2015). ძირითადი მელოდიის გაორმაგება ერთი ოქტავით ზემოთ, ასევე, შეიძლება იყოს პროზაული შემთხვევის შედეგი - თუ ხმა ვერ ეწყობა მომღერალთა ჯგუფს მისი ზოგიერთი წევრის განსხვავებული ტესიტურის გამო, განსაკუთრებით, როდესაც შესრულებაში ქალებიც მონაწილეობენ და მამაკაცებიც. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მრავალხმიანი სიმღერის ყველაზე გავრცელებული სახე არის ორ-ხმიანი სიმღერა, რომელიც პარალელურ მესამეებში იშლება. მეორე ხმა ძალიან ხშირად ქვემოდანაა „აღებული“, რაც ვილინუსის რაიონის პოლონელებში გავრცელებული ორ-ხმიანი სიმღერის პრაქტიკის შესაბამისი იქნებოდა (მდრ. Nowak, 2005: 140), მაგრამ ის, ასევე, რეალიზდება მელოდიის ზემოთ - ეს პრაქტიკა კი სუვალკის რეგიონის მოსაზღვრე ჩრდილოეთ პოდლასიელ შემსრულებლებს ახასიათებს (Ex. 1, 2; PPML nos. 2841, 2844). იშვიათად გვხვდება მთლიანად „ხმებში“ შესრულებული სიმღერები (დასაწყისი *zaśpiew*-ის გარეშე); საინტერესოა, რომ ისინი რიტუალური რეპერტუარიდანაა აღებული მელოდიების შეზღუდული დიაპაზონით (PPML Ex. 3, 4; nos. PPML 2784, 2786).

რეალურად სამ-ხმიანი სიმღერა პოდლასიეში იშვიათად გვხვდება. ის შეიძლება მოვისმინოთ, მაგალითად, რელიგიურ სიმღერებში, როგორებიცაა საშობაო სიმღერები ოჟეშკოვოდან (Orzeszkowo) (Ex. 5, 6; PPML nos. 2831, 2833) და მარხვის დროს შესასრულებელ სიმღერებში გოროგისკოდან (audio ex. 1), და იღებს მეხუთის ჰარმონიული (მესამედებში) შევსების ფორმას, ძალიან ხშირად კადენციურ ფრაზებში, თუმცა ეს არ არის წესი (Kopa, 2008: 78, 174), და ხშირად, ასევე, რეალიზებულია როგორც ყველაზე დაბალი ხმა, ჰარმონია ეფუძნება ორ-ხმიან სიმღერას მესამედებში (Dahlig, 2018: 21; cf. Kopa, 2008: 28); შერეული ქალთა და მამაკაცთა ჯგუფების შემთხვევაში, „ბანი“ ემატება (Kalinowska, 2004: 93). პოდლასიეში მრავალხმიან სიმღერაში კონკრეტული ხმების სტრუქტურასა და ფუნქციასთან დაკავშირებული რაიმე

¹¹ ოქტავებში სიმღერა (ორ ან სამ ხმაში) შეიძლება მოიძებნოს მსოფლიოს მრავალ ტრადიციულ ვოკალურ კულტურაში (მდრ. Jordania, 2015).

კონკრეტული ადგილობრივი ტერმინოლოგია, ისეთი როგორიც გვხვდება და შესანიშნავადაა აღწერილი სხვა ევროპული ვოკალური კულტურების, მაგალითად, ლიეტუვურის, რუსულის, უკრაინულის და განსაკუთრებით ხმელთაშუაზღვის კულტურების შემთხვევაში, არ ჩამოყალიბებულა (იხ. Ahmedaja, 2011: 235–458). თუმცა პოდლასიეში მომღერლები, ასევე, ახდენენ ხმების იდენტიფიცირებას და ხმებს უწოდებენ „უფრო დაბალი“ და „უფრო მაღალი“ (Dahlig, 2018: 15), ან „წვრილი“ და „ბოხი“ (Dahlig, 1993: 132).

ტრადიციული ვოკალური შესრულების ისტორიული ხასიათის პერსპექტივიდან, კოლექტიური სიმღერის ყველაზე საინტერესო სახე, შესაძლებელია, ჰეტეროფონია იყოს. ის რელიქტური ფორმით არსებობს პოდლასიეში, ისეთ შესრულებებში, რომლებშიც დომინირებს მესამედებში ორ-ხმიანი სიმღერა და ასევე, თუმცა ძალიან იშვიათად, იჭრება უნისონურ სიმღერაში, სადაც მონოფონიას აღწევს (Jordania, 2006: 28–29). სპონტანური და უაღრესად ექსპრესიული ჰეტეროფონური სიმღერის ძვირფასი მაგალითები შეიძლება მოვისმინოთ Aleksander Oleszczuk-ის მიერ სოფელ მალინიკიში გაკეთებულ ჩანაწერებში (ex. 7; PPML nos. 2820; audio ex. 2), ასევე, მინორული დევიაციები ხმებს შორის ზოგიერთ საქორწილო სიმღერაში ჩერემხადან (Czeremcha) (ex. 8, 9, 10; PPML nos. 2768, 2769, 2772), რომლებიც, როგორც ტრადიცია მოითხოვს, რიტუალური მუსიკის ყველაზე არქაულ ჟანრებს შორის უნდა განვიხილოთ; აქედან გამომდინარეობს მათი ერთ-ხმიანი ხასიათის რწმენა¹². საინტერესოა ჰეტეროფონიის ორ-ხმიან სიმღერაში გადასვლის მაგალითები პოდლასიედან, მაგალითად, სიკეთის მსურველი საგალობლები, რომლებიც იანინა შიმანსკამ (Janina Szymańska) ჩაწერა 1977 წელს დუბიჩე-ცერკვენეში (Dubicze Cerkiewne) (audio ex. 3: T3497.02) და ასევე, მისივე ჩაწერილი საგაზაფხულო *rohulki* -ები ჩერემხაში 1989 წელს (Czeremcha) (audio ex. 4, 5: T4181.01, T4181.04), ისევე როგორც ნათლობის სიმღერა ჩაწერილი სოფელ კოილიში (Kojły) (იხ. Лукашенко, Похилевич 2006, p. 99, no. 73). ასევე, მოიპოვება ჰეტეროფონური და ჰომოფონური სიმღერის კომბინირების მაგალითები (შრ. Juzala, 2006b: 378) ორ- ან სამ-ხმიანი სიმღერის მესამედებში, მაგალითად, ოუეშკოვოს *rohulka*-ში (Ex. 11; PPML no. 2834).

¹² ბელოსურულ საქორწილო რეპერტუართან დაკავშირებით, თამარა ვარფოლომეევა წერს, რომ ეს სიმღერები ძირითადად, ერთ-ხმაში სრულდება, „თუმცა „დევიაცია“ ორ-ხმიან სიმღერაში ნამდვილად გვხვდება: ჰეტეროფონური ტიპი პოოზერიეში (Po'ozerye) და მეოთხედ-მეხუთედები და მესამედ-მეხუთედები დასავლეთ რეგიონებში“ (Varfolomeyeva, 2009: 54).

დასკვნა

უაღრესად ძნელია იმის დადგენა, თუ რამდენად ძველი შეიძლება იყოს ორ-ხმიანი (მრავალ-ხმიანი) სიმღერის ეს პრაქტიკა პოდლასიეში, თუ გავითვალისწინებთ, რომ უკვე მეთექვსმეტე საუკუნეში, ამ მიწებზე ორთოდოქსული ეკლესიის საგალობლებში, მონოდიის გარდა, არსებობდა მრავალ-ხმიანი სიმღერის პრაქტიკაც. მეტიც, ჰარმონიზირებული სიმღერა მესამედებში (სიმღერა პარალელურ მესამედებში, რაც ქმნის ტონალურ სტრუქტურას და არაწარმავალი ინტერვალები) არ არის აუცილებლად „ახალი“ ტიპის ნიშანი, როგორც ჩვეულებრივ ფიქრობენ ხოლმე (მდრ. Sobieska, 2006: 128; Dahlig, 2018: 23–24). ერთი გასაღები შეიძლება მოგვანოდოს სიმღერის მელოდიურმა მასალამ, მაგრამ, როგორც ჩანს, ჩვენ მხოლოდ „უფრო ახალი“ ჰარმონიზების თაობაზე შეიძლება ვიყოთ დარწმუნებული, როცა სიმღერა არაორაზროვნად არის ჩასმული მაჟორულ-მინორულ ტონალობაში. თვით ტერმინის „უფრო ახალი“ გადახედვაც ღირს, რადგან სპეციალურ ლიტერატურაში ის დაკავშირებულია პირველ ყოვლისა მრავალ-ხმიანი სიმღერის ფორმებთან, რომლებიც ფოლკლორულ პრაქტიკაში მეჩვიდმეტე და მეცხრამეტე საუკუნეებს შორის პერიოდში გამოჩნდა საავტორო მუსიკის კონტროლის ქვეშ (Jordania, 2011: 24; Dahlig, 2018: 24) და საგუნდო საზოგადოების მოძრაობასთან, რომელიც დინამიკურად განსაკუთრებით მეოცე საუკუნის დასაწყისში ვითარდებოდა. თუ განვიხილავთ რეპერტუარს, რომელიც ორ-ხმაში (მესამეში, მეხუთედში ან ოქტავაში) სრულდება არქაული მელოდიური სტრუქტურით - ვიწრო დიაპაზონი, მოდალურობა (ex. 12: PPML no. 2786) - მაშინ შეუძლებელია დარწმუნებული ვიყოთ მეცხრამეტე ან უფრო გვიანდელი საგუნდო (სკოლის ან საეკლესიო) „გავლენების“ თაობაზე. ჩვენ არ უნდა უარვყოთ პოდლასიეში მრავალ-ხმიანი სიმღერის სხვადასხვა ფორმების ადრეული არსებობა, თუნდაც მხოლოდ გუდასტვირის პრაქტიკების ხარჯზე, რომელიც, მეოცე საუკუნის დასაწყისში, ჯერ ისევ ცოცხალი იყო ბელორუსის (კონკრეტულად) რეგიონებში და პოდლასიეს მომიჯნავე ლიეტუვაში, ხოლო უფრო ადრე, ასევე, მაზოვიეშიც (Mazovia) (Oskar Kolberg, DWOK 52 Białoruś-Polesie: 119; Przerembski, 2007: 70–80; Nowak, 2005: 153; Račiūnaitė-Vyčinienė, 2006; Dahlig, 2021: 32).

გამოყენებული ლიტერატურა

- Abijski, Marcin (2010). “Bogdan Onisimowicz – śpiewak rodem z Pińska.” „Latopisy Akademii Supraskiej” t. 1: Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej. Białystok, 49–59.
- Ahmedaja, Ardian (red.) (2011). *European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*. Wien–Köln–Weimar.
- Czekanowska, Anna (2001a). “Kultura tradycyjna dziś: czynnik stymulacji czy wspomnienie przeszłości?” *Muzyka* (3), 5–14.
- Czekanowska, A. (2009). “Preserving a distinctive identity in the contemporary world: on the musical culture of eastern orthodox believers in Poland.” In: *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*. Ed. P. Dahlig. Warsaw: University of Warsaw. Institute of Musicology and Polish Academy of Science. Institute of Art, 195–212.
- Dahlig, Piotr (1993). *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Dahlig, P. (1998). *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Dahlig, P. (2004). “Pogranicza kulturowe, migracje i mniejszości narodowe w etnomuzykologii polskiej.” In: *Ukrainica Polonica*, vol. 1. Ed. J. Tereszczenko, G. Stroński, I. Sipczenko, Kijów-Żytomierz: Uniwersytet w Kijowie, 294–311.
- Dahlig, P. (2016). “Podlaskie dziedzictwo muzyczne i jego „fotografowanie” w XX wieku.” In: *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*. Podlasie, t. V, cz. 1. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 141–149.
- Dahlig, P. (2018). “Tradycyjny śpiew wielogłosowy w Polsce w perspektywie etnomuzykologii.” *Łódzkie Studia Etnograficzne* (57), 11–27.
- Dahlig, P. (2021). Przegląd i opis instrumentarium. W: *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*. Podlasie t. V, cz. 5. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 15–39.
- Gaweł, Artur (2012). *Obrzędowość wiosenna na Podlasiu*. Białystok, 19–22.
- Gordon, Milton M. (1964). *Assimilation in American Life: The Role of Race, Religion, and National Origins*. New York.
- Grozdeu-Kołacińska, Weronika (2020). “Fenomen „bułgarskich głosów” – od archaicznej diafonii do współczesnej chóralistyki.” *Muzyka* 3, 122–149.
- Hławiczka, Karol (1936). “Niewydane zbiory Oskara Kolberga.” *Pion* 47, 3–4.
- Jackowski, Jacek (2014). *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Jordania, Joseph (2006). *Who Asked the First Question? Origins of Vocal Polyphony, Human Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi.
- Jordania, J. (2011). *Why do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi.

- Jordania, J. (2015). *Choral Singing in Human Culture and Evolution*. Saarbrücken
- Juzala, Gustaw (2010). "Wielokulturowy folklor muzyczny Suwalszczyzny." [aneks] In: Marian Pokropek, Ludowe tradycje Suwalszczyzny. Ed. P. Kuczek, M. Nalaskowski, K. Snarski. Suwałki, 273–286
- Kalinowska, Marta (2004). "Music life of the Belorussian minority in Poland – an insider's point of view." In: *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*. Ed. U. Hemetek, G. Lechleitner, I. Naroditskaya, A. Czekanowska. London, 89–98
- Kolberg, Oskar, (1968). DWOK (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga) 52 Białoruś-Polesie. Z rękopisów opracowali: S. Kaspercak i A. Pawlak. Red. A. Skrukwa. Wrocław–Poznań.
- Kopa, Stefan (ed.) (2008). Pieśni chrzcinne wschodniej Białostoczczyzny. Z. 6. Białystok.
- Krupowies, Maria (1999). *Polska pieśń ludowa na Litwie. Analiza filologiczna i etnomuzykologiczna. Antologia*. Praca doktorska napisana pod kier. L. Bielawskiego, IS PAN. Warszawa.
- Krupowies, M. (2000). *Polskie pieśni ludowe na Litwie*. Warszawa.
- Kunst, Jaap (1950). *Metre, Rhythm, Multi-Part Music. Ethno-Musicologica*. T. 1. Leiden
- Misiejuk, Dorota (2011). "Transkulturowość w świetle zwyczajów, obyczajów oraz twórczości regionalnej Podlasia. Rewitalizacja tradycji pogranicza." *Pogranicze. Studia Społeczne*, t. 17, cz. 1, 133–148.
- Moszyński, Kazimierz (1939). *Kultura ludowa Słowian. Kultura duchowa*. T. 2, cz. 2. Kraków.
- Nikitorowicz, Jerzy (1995). *Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa*. Białystok:
- Nowak, Tomasz M. (2005). *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania*. Warszawa.
- Лукашенко, Лариса; Похилевич, Галина (2006). Традиційні пісні Українців Північного Підляшшя. Львів.
- Pärtlas, Žanna (2016). "Theoretical Approaches to Heterophony." *Res Musica* 8, 44–72.
- Przerembski, Zbigniew J. (2007). *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva (2006). "Manifestation of drone in the tradition of Lithuanian polyphonic singing." In: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings 23–27 September 2004, Tbilisi, Georgia. Ed. R. Tsursumia, J. Jordania. Tbilisi, s. 106–114.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, D. (2014a). "The oldest sound recordings of the Lithuanian folklore and the recent discoveries by ethnomusicologists." In: *The Sixth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings 24–28 September 2012, Tbilisi, Georgia. Red. R. Tsursumia, J. Jordania. Tbilisi, 379–392.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, D. (2014b). "Lithuanian multipart singing of recent origin: the

- problems of typology and terminology.” In: *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*. Tbilisi State Conservatoire, Georgia, September 24, 2014, Tbilisi, Georgia. Ed. R. Tsurtsumia, J. Jordania. Tbilisi, 267–280.
- Sawicki, Daniel (2013). “Pierwsze próby reform śpiewu cerkiewnego na Rusi: działalność I i II Komisji (1652–1670).” *Elpis* (15) 27, 139–146
- Sobiescy, Jadwiga and Marian (1973). “Diafonia w Pieninach.” In: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Ed. L. Bielawski. Kraków, 344–360. [1st ed. 1952]
- Sobieska, J. (1973). Folklor muzyczny w dwudziestolecu (1944–64). In: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Ed. L. Bielawski. Kraków, 570–615. [1st ed. 1968]
- Sobieska, J. (2006) *Polski folklor muzyczny. Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*. [3th exp. ed.] Ed. P. Dahlig. Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej.
- Straczuk, Justyna (2006). *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Varfolomeyeva, Tamara (2009). “The song systems of Belarusian rituals of the family cycle.” In: *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission*. Ed. P. Dahlig. Warszawa, s. 49–62.
- Wołoszuk, Włodzimierz (1999). Śpiew polifoniczny. „Gazeta Festiwalowa” 3 (17), <http://festiwal-hajnowka.pl/wp-content/uploads/wspolne/gazeta/17/2.html>.
- Wołoszuk, W. (2004). “Irmologion Supraski.” *Rocznik Teologiczny* (46) 2, 163–170.
- Wołoszuk, W. (2005). *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do I. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*. Warszawa.
- Wołoszuk, W. (2012). “Kijowska kultura muzyczna XVII/XVIII wieku i jej wpływ na formowanie się śpiewu cerkiewnego w Rosji.” *Rocznik Teologiczny* (54) 1–2, 185–196.

აუდიო მაგალითები

- CD *Ludowe pieśni religijne z Podlasia*, Stowarzyszenie Dziedzictwo Podlasia, 2013, tr. 16
- T4115.02 – “Oj, selom, selom, selom malinyckim”, rec. Malinniki voc. unknown women group
- T3497.02 – “Oj, tam na przyzbie, tam na zołotoj, koliada”, rec. Dubicze Cerkiewne 1977, voc. Chomiczuk Anna, Siemieniuk Olga, Lewczuk Irena
- T4181.01 – “Oj, zajdy, zajdy jasne sonyczko”, rec. Czeremcha 1989, voc. six women from Czeremcha
- T4181.04 – “Kuje zazulia kuje sywaja”, rec. Czeremcha 1989, voc. six women from Czeremcha

WERONIKA GROZDEW-KOŁACIŃSKA
(POLAND)

FOREPASSED AND CONTEMPORARY FORMS OF MULTI-PART SINGING IN PODLASIE REGION

Introduction

Podlasie is a culturally heterogeneous region, and that is naturally reflected in performance styles. Musical variety in Podlasie results largely from its multicultural traditions (Misiejuk, 2011: 139–140), and the character of the repertoire and the wealth of its stylistic expression from the inter- and transcultural character of which the local population is increasingly aware¹; that is, the existence and coexistence, interpenetration and merging, or mutual supplanting of Mazovian and Ruthenian [traditions, Lublin-region traditions (in the southern reaches of Podlasie) and traditions from the Suwałki and Dzūkija (Lithuania) regions (in the northern extremes) (Juzala, 2010: 273–286). Various traditions evident in repertoire and performance in Podlasie also continue to merge, as they have in the past, in families of mixed religious and national background. The borderland aspect also has a personal dimension². At the same time, a crucial feature of the cultural melting pot of Podlasie is its ‘transitive’ character, concerning different levels and aspects of transcultural communication and existence³. Performance styles in Podlasie can be considered in analogous terms to the ‘multi-layered identity’ observed in multicultural societies (Gordon, 1964, after Nikitorowicz, 1995: 82–84). Hence the style of a singer’s vocal expression may be – without entering into a detailed categorisation – for instance equally Polish and Belarusian or Ukrainian, gentle and at the same time raw, early and modern, of the gentry and the peasantry, rural and urban. Some features of performance, defining a layer of musical identity, may come to dominate, but they can also forge a combination of elements determining (consciously or intuitively) the choice out of the variety available to a singer, which will also be expressive of the ‘Podlasie quality’ of his/her performance style. Anna Czekanowska numbers among manifestations

¹ Traces of the vocal traditions of the communities which in the past were thriving in Podlasie but today belong to relic cultures – Jews, Tatars, Romani, Germans – have either been completely erased or forgotten or are only faintly echoed in the repertoire of some performers.

² „It is impossible to establish a topographic cultural border, let alone an inter-group ethnic border. Borders do not run between groups, but are internalised, running within a person. [...] Cultural contact always occurs within the individual, who, involved in various relationships – social, family, local, religious – presents his/her own individual cultural configuration, used and interpreted in various ways” (Straczuk, 2006: 246).

³ „The borderland is a nebulous zone in which we come across various forms of cultural duality, where the boundaries between contiguous cultures become blurred [...], such that it becomes impossible to ascribe particular features to a specific system” (Straczuk, 2006: 247–248).

of Podlasie culture that unite and foster communication and understanding, regardless of differences of language and religion, part singing (Czekanowska, 2009: 198), so harmonic singing, as musicologically understood, most often in two parts. Collective singing, and not infrequently multi-part singing, constitutes a characteristic feature of Podlasie culture, in musical and also social terms. This fact, familiar from my own experience, is confirmed by the comments of researchers:

For anyone who knows this region, it is obvious that music, and especially singing, carries huge significance and great power for these communities [from the borderlands of Poland, Belarus, Lithuania and Ukraine], that it inspires artistically and integrates socially. In addition, singing is regarded as an effective remedy to life's problems, since at difficult times in life 'you have to sing, and it is best to sing in a group, in parts'. The natural, almost psychophysiological need to sing and predisposition for collective performance are a powerful creative impulse that often leads to artistically excellent creations (Czekanowska, 2001a: 13).

In the east of Poland, when we approach a singer, they will say that they have to invite a neighbour, etc., because singing alone is not enough, one has to help one another. [...] Advanced, deliberate heterophony (sometimes with elements of counterpoint) in the ethnic borderlands of Poland is a property of communities with strong social-territorial ties (Dahlig, 2018: 24–25).

In Poland, it is mainly women who sing collectively (with the exception of highland groups); in Podlasie, however, female-male groups are quite common. It seems that part singing is more concentrated in areas where communities are mixed or close to one another in terms of nationality or religion. In the vocal culture of Podlasie, the sacred and the profane are strongly intertwined: devotional singing and singing related to everyday affairs form a single whole in people's lives and culture. Family and neighbourhood ritual linked to both religious and secular celebration remains very much alive. Carolling, 'Marian' singing by wayside shrine and crosses or in people's homes, christenings, weddings, wakes – those situations are accompanied by spontaneous collective singing. The literature (scholarly, factual, belles-lettres) concerning Podlasie frequently refers to a characteristic spirituality, and even to a sort of mysticism that pervades the culture of this region. Here, it seems, it is still difficult to clearly distinguish secular from religious singing and ritual, although a rational classification sometimes prompts one to ascribe functions unequivocally to particular traditional songs.

Podlasie is a region in which culture is transferred continuously through the generations. Here traditional forms of music, including in the domain of 'reinvigoration' (the term employed by Piotr Dahlig) and reconstructions, exist on an equal footing to modern forms, folklore coexists with 'folk' ('world music'), as exemplified by the work of the ensembles Czeremszyzna, from Czeremcha-Wieś (a district of Hajnówka),

and Żemerwa, from Studziwody (a district of Bielsk Podlaski). For the last few years, workshops in traditional singing have been organised in various places across the region by local rural female singers, and there has been a revival of customs linked to springtime carolling (Gaweł, 2012: 19–22), including by Kompania Wołoczebników from Kalinówka Kościelna (a district of Knyszyn). Winter carolling has been continued in Podlasie without a break (e.g. in Hački, a district of Bielsk Podlaski), like the above-mentioned ‘Marian’ singing by wayside shrine in May.

Polish singing traditions, as Jadwiga Sobieska notes, and her opinion is backed by most Polish ethnomusicologists, are dominated by one-part performance, primarily in the form of individual singing (Sobiescy, 1973: 344; Sobieska, 1973: 574; 2006: 126). Yet Podlasie belongs to those regions where different ethnic groups and nations meet, which results – as in the case of other Polish borderland regions⁴ – in the occurrence of varied forms of naturally formed multi-part singing (Dahlig, 2018: 12, 20–21). In addition, we can still find there relicts/traces of improvised style and heterophony. Polyphonic forms, in the strict understanding of that kind of part singing, cannot be found in Podlasie. As Piotr Dahlig notes: ‘where two- or three-part singing functions in Polish lands, there is no place for the sovereignty of particular parts; it is more about expanding the spectrum of expression with ornamentation, a fuller “volume” of the monody or the introduction of heterophony or parallel intervals’ (Dahlig, 2018: 15).

Phonographic sources

In the archive recordings at our disposal in the IS PAN Phonographic Collection, group singing is dominated by individual recordings, which on one hand offers splendid scope for research into the variety of individual performance expression among Podlasie singers, but on the other prevents a broader look at group (including multi-part) singing, which remains very popular and spontaneous in devotional singing among the Catholic, Orthodox and Uniate communities. That was certainly influenced by the technical possibilities (in the case of the earliest recordings, from the 50s) at the disposal of the recording teams.⁵ Contemporary recordings, meanwhile, are marked by personal limitations: singers representing old styles and a rich vocal repertoire are departing the scene, and the spontaneous communal singing which still towards the end of the

⁴ Traditional multi-part singing occurs in the Podhale, Pieniny and Beskid Żywiecki highland regions, Silesia and Sącz (so regions influenced by Carpathian highland culture), and in Podlasie and the Suwałki region (where Polish traditions cross with Belarusian, Ukrainian and Lithuanian traditions); the part singing in Silesia is linked by musical folklore scholars to the rich choral tradition in that region (Sobieska, 2006: 126–130; Dahlig, 2018: 23).

⁵ It was primarily musical material regarded as Polish that was recorded, which is hardly surprising given the dramatic loss of valuable pre-war phonographic collections gathered under the initiative of Julian Pulikowski in the Central Phonographic Archive at the National Library in Warsaw (Dahlig, 1998: 574–625; Jackowski, 2014: 182–224). As Piotr Dahlig notes: ‘one feature of older folkloristic research was a focus on a single ethnic element and on attempts to define the range of those musical-cultural properties which could be linked to a particular nationality’ (Dahlig, 2004: 298).

1990s could be heard in Podlasie villages⁶ has been replaced by numerous regional folk ensembles, mostly featuring accompanied singing (although singing remains popular during family celebrations in Podlasie). From around the 1970s, spontaneously singing groups of residents of Podlasie villages began to get more organised and form singing groups (incl. in the villages of Dobrowoda, c.1968, and Zbucz, c.1975).

The highly valuable, albeit few in number, archive recordings of collective singing made by Aleksander Oleszczuk date from the 1960s. Recordings from the archive of the Institute of Musicology of the Catholic University of Lublin also contain extremely important sources of (Catholic) devotional singing. Later, from the 1970s to 90s and at the start of the twenty-first century, recordings were made of female multi-part singing (incl. Stefan Kopa and Janina Szymańska, Warsaw University musicology students, under the guidance of Tomasz Nowak and Ewa Wróbel, Barbara Kuzub-Samosiuk, Julita Charytoniuk and others), and also male and mixed carolling groups during festivals in Grabianów and Szepietowo (Piotr Dahlig). The recent recordings made by researchers from the IS PAN in 2013 and 2015–2017 bring us devotional repertoire from the Orthodox and Uniate cultures⁷. One should also mention that both earlier and more recent written (musical) sources mainly fail to reflect the practice of multi-part singing (as Karol Hławiczka pointed out in relation to the records made by Oskar Kolberg)⁸, generally giving only the main melody – as in the case of the notating of instrumental music, when only the melody played by the violins was noted, and not the parts of the ensemble. There may be at least two reasons for this practice⁹.

Variety of multi-part singing

The archive group recordings are dominated by performances in one part or with elements of multi-part singing. Given the dearth of phonographic material documenting Podlasie collective singing, this fact is of qualitative rather than quantitative importance. For the same reason, it is difficult to state whether monophonic performances are predominant in Podlasie. We cannot categorically rule out the possibility that heterophonic and diaphonic forms occurred more widely in former times. Today – due to the unifying practice of singing in regional ensembles, including those whose presentations are

⁶ I had an opportunity to experience such singing myself, in the village of Malinniki, during fieldwork conducted by Warsaw University musicology students in 1998 under the guidance of Dr Tomasz Nowak and Ewa Wróbel MA, who were research and teaching assistants at the time.

⁷ Recordings were made, for example, as part of the Polish–Bulgarian research project ‘Christian culture and folklore in the modern world: Bulgarian–Polish parallels’ (2015–2017).

⁸ “Kolberg does not give, for instance, multi-part traditional music, noting only the melodies” (Hławiczka, 1936: 3–4).

⁹ Some forms of traditional multi-part singing were not treated by the first folklore documentalists as polyphony (or multi-part harmony), which is interesting in that folk performers in some cultures also do not consider the particular parts in multi-part singing to be separate entities (cf. Moszyński, 1939: 1141; Dahlig, 2018: 12; Grozdew-Kolacińska, 2020: 137).

accompanied by accordion and the performance ideal of which is single-variant singing (including singing from a songbook) – it is impossible to determine the intensity in which such harmonies occur. They remain fragmentary and are not particularly well cultivated, since they do not fall within the contemporary major–minor harmonic aesthetic, which – ironically – has become most popular in rural areas.

Generally speaking, we can distinguish two-part singing (in homophonic form) sporadically expanded with a third and fourth part, heterophony (scant) and monophony, while we often encounter a mixture of those types in a single performance, and it is sometimes difficult to classify a particular song, because – as Jaap Kunst rightly noted a long time ago – ‘Who can draw the exact borderline between homophony and polyphony; [...] who can fix the place where heterophony turns into polyphony? Living practice is always richer and more plastic than any scheme-building theory’ (Kunst, 1950: 47). Podlasie heterophony can be situated on the boundary between multi- and one-part singing, though it seems to gravitate more towards the former (to two-part singing in thirds). Homophony, meanwhile, is understood as the accompaniment of a song’s principal melody by one other part or more through its vertical harmonisation (cf. Račiūnaitė-Vyčiniene, 2014a: 267). This type of multi-part singing is defined by scholars as ‘new’ or ‘newer’ and linked to the influence of composed music and to the laws of functional harmony (Sobiescy, 1973: 345; Sobieska, 2006: 127; Juzala, 2006a: 363; 2006b: 374, 377). Nowadays, the most popular form of multi-part singing in Podlasie is two-part in thirds, usually reached after a one-part opening to a song, which in some types of singing assumes the form of a *zaśpiew* (e.g. in the springtime *konopielka*). A *zaśpiew* can be realised both by a single individual – as with the *zapiewajła* sung by *woloczebnicy* – and by a whole group, although usually one member of a group is invited by the others: ‘Naczynaj!’ (‘Start!’). The end of a song is also normally sung in unison or at an octave, and in cadential (or initial) phrases there also appear passing intervals of a fifth, less often a fourth. Also appearing sporadically during the course of a song are parallel fifths. Is this an echo of nineteenth-century Lithuanian multi-part singing or the influence of Orthodox polyphonic singing, or perhaps a relic of faburden practice (cf. Krupowies, 1999: 101; Nowak, 2005: 141)? In religious repertoire, singing at fifths can probably be linked to the laws of harmony in Orthodox chant, as it often concerns songs noted in the *Bohohłasnik* and performed also in church (e.g. Christmas carols or Passion songs)¹⁰.

¹⁰ It is also worth mentioning here the existence of some old forms of Orthodox liturgical singing, including *stroczoje pienije* (from the Church Slavonic language meaning line singing), practised particularly in Ukraine long before the reform introduced by the Moscow patriarch Nikon (1654–1657), and multi-part liturgical compositions known as *partiesnoje pienije* (from the Latin *partes*, meaning parts, partbooks in Western European polyphonic singing); cf. Wołoskiuk, 2005: 26–45, 46 ff.; 2012; Sawicki, 2013). As Wołoskiuk writes, in relation to former Orthodox musical culture in Supraśl: ‘the transposing of melodies contained in the Supraśl Irmologion onto the stave shows that in the Orthodox Church in Poland at that time, awareness was growing of the introduction of new notation into liturgical practice. Having examined the new style and notation, Orthodox chanters “translated” liturgical music books into a new system that was far easier and more convenient. In that way, neumatic, Kyivan, Greek and Bulgarian chant became four-part

Podlasie songs with a characteristic ending on an octave betray a distinct influence from the practice of Belarusian and Ukrainian, as well as Russian, multi-part singing. The interval of a second occurs sporadically, and rather as a passing interval (cf. Juzala, 2006b: 377–378; Kopa, 2008: 134, 146), which may also be tentatively linked to former heterophonic or *faburden* practice, still present, for example, in the Dzūkija region of Lithuania (Račiūnaitė-Vyčiniienė, 2014b). It should be clearly pointed out, however, that no forms of intentionally created *faburden* polyphony have been noted in any available Podlasie sources. There also occurs singing in parallel octaves, when a high part doubles the melody of a song, e.g. in the village of Krzywe, near Bielsk Podlaski (cf. Juzala, 2006b: 372). This is not an isolated practice in traditional multi-part singing, and it may be linked in equal measure to the influence of mediaeval polyphony and to autonomous local practices¹¹. The practice of doubling parts at an octave can be found in the polyphonic singing of Pieniny highlanders (Cząstka-Kłapyta, 2015). The doubling of a principal melody an octave above may also be the result of a prosaic occurrence – if a part cannot be matched with the singing group due to the different tessitura of some of the singers, especially when both men and women are taking part in the singing. As already mentioned, the most widespread kind of part singing is two-part singing led in parallel thirds. The second part is most often ‘taken’ from below, which would tally with an analogous practice of two-part singing among Poles in the Vilnius area (cf. Nowak, 2005: 140), but it is also realised above the melody – a practice that is characteristic of performances from northern Podlasie, on the border with the Suwałki region (Ex. 1, 2; PPML nos. 2841, 2844). There are rare instances of songs performed entirely ‘in parts’ (so without an initial one-part *zaśpiew*); interestingly, they come from ritual repertoire with a narrow compass to the melody (PPML Ex. 3, 4; nos. PPML 2784, 2786).

Actually sounding three-part singing appears in Podlasie rarely. It can be heard, for example, in religious songs, like Christmas songs from Orzeszkowo (Ex. 5, 6; PPML nos. 2831, 2833) and Lenten songs from Gorodzisko (audio ex. 1), and takes the form of a harmonic (in thirds) filling of a fifth, most often in cadential phrases, although that is not a rule (Kopa, 2008: 78, 174), and it is sometimes also realised as the lowest voice, so the harmonic ground to two-part singing in thirds (Dahlig, 2018: 21; cf. Kopa, 2008: 28); in the case of mixed male-female carolling groups, a ‘bass’ is added (Kalinowska, 2004: 93). No special local terminology concerning the structure and function of particular parts in part singing has developed in Podlasie, such as are observed and excellently described in

chant. Also created from *irmologions* were four-part scores of functional melodies” (Wołoskiuk, 1999). Of *Supraśl* provenance is another important manuscript, produced in 1638, so at a time when the Monastery of the Annunciation was Uniate: the *Irmologion* of Fyodor Semyonovich of Berezhany. Also noted there were multi-part songs, some displaying a clear influence from music of the Catholic Church (Abijski, 2010: 53–56).

¹¹ Singing in octaves (in two or three parts) can be found in many traditional vocal cultures of the world (cf. Jordania, 2015).

the case of other European vocal cultures: Lithuanian, Russian, Ukrainian and especially Mediterranean cultures (see Ahmedaja, 2011: 235–458). However, singers in Podlasie also identify and call parts ‘lower’ and ‘higher’ (Dahlig, 2018: 15), or ‘thin’ and ‘thick’ (Dahlig, 1993: 132).

From the perspective of the historical character of traditional vocal performance, perhaps the most interesting kind of collective singing is heterophony. It exists in relic form in Podlasie in performances dominated by two-part singing in thirds, and it also – though very rarely – breaks into unison singing, in which it approaches monophony (Jordania, 2006: 28–29). Extremely valuable examples of spontaneous and highly expressive heterophonic singing can be heard on recordings from the village of Malinniki made by Aleksander Oleszczuk (ex. 7; PPML nos. 2820; audio ex. 2), and also minor deviations between the parts in some wedding songs from Czeremcha (ex. 8, 9, 10; PPML nos. 2768, 2769, 2772), which tradition bids us regard as among the most archaic genres of ritual music; hence the conviction of their one-part character¹². Interesting are Podlasie examples of heterophony veering into two-part singing, e.g. well-wishing carols recorded by Janina Szymańska in 1977 in Dubicze Cerkiewne (audio ex. 3: T3497.02) and also springtime *rohulki* recorded by her in Czeremcha in 1989 (audio ex. 4, 5: T4181.01, T4181.04), as well as a christening song written down in the village of Kojły (see Лукашенко, Похилевич 2006, p. 99, no. 73). We also find examples of the combining of heterophonic and homophonic singing (cf. Juzala, 2006b: 378) in two- or three-part singing in thirds, e.g. in a *rohulka* from Orzeszkowo (Ex. 11; PPML no. 2834).

Conclusion

It is extremely difficult to determine how old this practice of two-part (multi-part) singing in Podlasie might be, given that already in the sixteenth century, in chanting of the Orthodox Church in these lands, besides monody, there existed the practice of multi-part singing. Moreover, harmonised singing in thirds (singing in parallel thirds that shape the tonal structure, not passing intervals) does not necessarily signify a ‘new’ type, as is usually thought (cf. Sobieska, 2006: 128; Dahlig, 2018: 23–24). One clue may be afforded here by the melodic material of a song, but it is likely that we can only be certain about ‘newer’ harmonising when a song is unequivocally set in major–minor tonality. It is worth revising the very term ‘newer’, which in the subject literature refers above all to forms of multi-part singing that began appearing in folk practice between the seventeenth and nineteenth centuries under the sway of composed music (Jordania, 2011: 24; Dahlig, 2018: 24) and to the choral society movement, which developed dynamically particularly around the turn of the twentieth century. If we are dealing with repertoire performed in

¹² In relation to Belarusian wedding repertoire, Tamara Varfolomeyeva writes that these songs are performed mostly in one-part, ‘although “deviation” into two-part singing does occur: a heterophonic type in Po’ozerye and fourths-fifths and thirds-fifths types in the western region’ (Varfolomeyeva, 2009: 54).

two parts (at a third, a fifth or an octave) with an archaic melodic structure – narrow compass, modality (ex. 12: PPML no. 2786) – then we cannot be sure about (school or church) choral ‘influences’ from the nineteenth century or later. We ought not to rule out the former existence of various forms of multi-part singing in Podlasie, be it only on account of the bagpiping practice that was still alive in regions of Belarus (in particular) and Lithuania bordering on Podlasie around the turn of the twentieth century and in earlier times also in Mazovia (Oskar Kolberg, DWOK 52 Białoruś-Polesie: 119; Przerembski, 2007: 70–80; Nowak, 2005: 153; Račiūnaitė-Vyčinienė, 2006; Dahlig, 2021: 32).

References

- Abijski, Marcin (2010). “Bogdan Onisimowicz – śpiewak rodem z Pińska.” „Latopisy Akademii Supraskiej” t. 1: Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej. Białystok, 49–59.
- Ahmedaja, Ardian (red.) (2011). *European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*. Wien–Köln–Weimar.
- Czekanowska, Anna (2001a). “Kultura tradycyjna dziś: czynnik stymulacji czy wspomnienie przeszłości?” *Muzyka* (3), 5–14.
- Czekanowska, A. (2009). “Preserving a distinctive identity in the contemporary world: on the musical culture of eastern orthodox believers in Poland.” In: *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*. Ed. P. Dahlig. Warsaw: University of Warsaw. Institute of Musicology and Polish Academy of Science. Institute of Art, 195–212.
- Dahlig, Piotr (1993). *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Dahlig, P. (1998). *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Dahlig, P. (2004). “Pogranicza kulturowe, migracje i mniejszości narodowe w etnomuzykologii polskiej.” In: *Ukrainica Polonica*, vol. 1. Ed. J. Tereszczenko, G. Stroński, I. Sipczenko, Kijów-Żytomierz: Uniwersytet w Kijowie, 294–311.
- Dahlig, P. (2016). “Podlaskie dziedzictwo muzyczne i jego „fotografowanie” w XX wieku.” In: *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*. Podlasie, t. V, cz. 1. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 141–149.
- Dahlig, P. (2018). “Tradycyjny śpiew wielogłosowy w Polsce w perspektywie etnomuzykologii.” *Łódzkie Studia Etnograficzne* (57), 11–27.
- Dahlig, P. (2021). *Przegląd i opis instrumentarium*. W: *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*. Podlasie t. V, cz. 5. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 15–39.
- Gawel, Artur (2012). *Obrzędowość wiosenna na Podlasiu*. Białystok, 19–22.

- Gordon, Milton M. (1964). *Assimilation in American Life: The Role of Race, Religion, and National Origins*. New York.
- Grozdeu-Kołacińska, Weronika (2020). "Fenomen „bułgarskich głosów” – od archaicznej diafonii do współczesnej chóralistyki." *Muzyka* 3, 122–149.
- Hławiczka, Karol (1936). "Niewydane zbiory Oskara Kolberga." *Pion* 47, 3–4.
- Jackowski, Jacek (2014). *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Jordania, Joseph (2006). *Who Asked the First Question? Origins of Vocal Polyphony, Human Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi.
- Jordania, J. (2011). *Why do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi.
- Jordania, J. (2015). *Choral Singing in Human Culture and Evolution*. Saarbrücken
- Juzala, Gustaw (2010). "Wielokulturowy folklor muzyczny Suwalszczyzny." [aneks] In: Marian Pokropek, Ludowe tradycje Suwalszczyzny. Ed. P. Kuczek, M. Nałaskowski, K. Snarski. Suwałki, 273–286
- Kalinowska, Marta (2004). "Music life of the Belorussian minority in Poland – an insider's point of view." In: *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*. Ed. U. Hemetek, G. Lechleitner, I. Naroditskaya, A. Czekanowska. London, 89–98
- Kolberg, Oskar, (1968). DWOK (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga) 52 Białoruś-Polesie. Z rękopisów opracowali: S. Kaspercak i A. Pawlak. Red. A. Skrukwa. Wrocław–Poznań.
- Kopa, Stefan (ed.) (2008). *Pieśni chrzcinne wschodniej Białostoczczyzny*. Z. 6. Białystok.
- Krupowies, Maria (1999). *Polska pieśń ludowa na Litwie. Analiza filologiczna i etnomuzykologiczna. Antologia*. Praca doktorska napisana pod kier. L. Bielawskiego, IS PAN. Warszawa.
- Krupowies, M. (2000). *Polskie pieśni ludowe na Litwie*. Warszawa.
- Kunst, Jaap (1950). *Metre, Rhythm, Multi-Part Music. Ethno-Musicologica*. T. 1. Leiden
- Misiejuk, Dorota (2011). "Transkulturowość w świetle zwyczajów, obyczajów oraz twórczości regionalnej Podlasia. Rewitalizacja tradycji pogranicza." *Pogranicze. Studia Społeczne*, t. 17, cz. 1, 133–148.
- Moszyński, Kazimierz (1939). *Kultura ludowa Słowian. Kultura duchowa*. T. 2, cz. 2. Kraków.
- Nikitorowicz, Jerzy (1995). *Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa*. Białystok:
- Nowak, Tomasz M. (2005). *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania*. Warszawa.
- Лукашенко, Лариса; Похилевич, Галина (2006). Традиційні пісні Українців Північного Підляшшя. Львів.
- Pärtlas, Žanna (2016). "Theoretical Approaches to Heterophony." *Res Musica* 8, 44–72.

- Przerembski, Zbigniew J. (2007). *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva (2006). "Manifestation of drone in the tradition of Lithuanian polyphonic singing." In: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings 23–27 September 2004, Tbilisi, Georgia. Ed. R. Tsurtsumia, J. Jordania. Tbilisi, s. 106–114.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, D. (2014a). "The oldest sound recordings of the Lithuanian folklore and the recent discoveries by ethnomusicologists." In: *The Sixth International Symposium on Traditional Polyphony*. Proceedings 24–28 September 2012, Tbilisi, Georgia. Red. R. Tsurtsumia, J. Jordania. Tbilisi, 379–392.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, D. (2014b). "Lithuanian multipart singing of recent origin: the problems of typology and terminology." In: *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*. Tbilisi State Conservatoire, Georgia, September 24, 2014, Tbilisi, Georgia. Ed. R. Tsurtsumia, J. Jordania. Tbilisi, 267–280.
- Sawicki, Daniel (2013). "Pierwsze próby reform śpiewu cerkiewnego na Rusi: działalność I i II Komisji (1652–1670)." *Elpis* (15) 27, 139–146
- Sobiescy, Jadwiga and Marian (1973). "Diafonia w Pieninach." In: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Ed. L. Bielawski. Kraków, 344–360. [1st ed. 1952]
- Sobieska, J. (1973). Folklor muzyczny w dwudziestoleciu (1944–64). In: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Ed. L. Bielawski. Kraków, 570–615. [1st ed. 1968]
- Sobieska, J. (2006) *Polski folklor muzyczny. Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*. [3th exp. ed.] Ed. P. Dahlig. Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej.
- Straczuk, Justyna (2006). *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Varfolomeyeva, Tamara (2009). "The song systems of Belarusian rituals of the family cycle." In: *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission*. Ed. P. Dahlig. Warszawa, s. 49–62.
- Wołoskiuk, Włodzimierz (1999). Śpiew polifoniczny. „Gazeta Festiwalowa” 3 (17), <http://festiwal-hajnowka.pl/wp-content/uploads/wspolne/gazeta/17/2.html>.
- Wołoskiuk, W. (2004). "Irmologion Supraski." *Rocznik Teologiczny* (46) 2, 163–170.
- Wołoskiuk, W. (2005). *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do I. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*. Warszawa.
- Wołoskiuk, W. (2012). "Kijowska kultura muzyczna XVII/XVIII wieku i jej wpływ na formowanie się śpiewu cerkiewnego w Rosji." *Rocznik Teologiczny* (54) 1–2, 185–196.

Audio examples

CD *Ludowe pieśni religijne z Podlasia*, Stowarzyszenie Dziedzictwo Podlasia, 2013, tr. 16

T4115.02 – “Oj, selom, selom, selom malinyckim”, rec. Malinniki voc. unknown women group

T3497.02 – “Oj, tam na przyzbie, tam na zołotoj, koliada”, rec. Dubicze Cerkiewne 1977, voc. Chomiczuk Anna, Siemieniuk Olga, Lewczuk Irena

T4181.01 – “Oj, zajdy, zajdy jasne sonyczko”, rec. Czeremcha 1989, voc. six women from Czeremcha

T4181.04 – “Kuje zazulia kuje sywaja”, rec. Czeremcha 1989, voc. six women from Czeremcha

Example 1. No. 2841 PPML

$\text{♩} = 154$

Oj, do-bry wie - czór mój gos-po - da - rzu, dla cie - bie!

21"

Oj, spo-dzie-waj sie do-bre-go goś - cia do sie - bie.

Example 2. No. 2841 PPML

$\text{♩} = 111$

Pa - da deż - dżyk, pa - da na mo - ja ro - sa - da.

26"

Oj, kie - dy, oj, kie - dy z Ra - ko - wicz wy - ja - (de)?

Example 3. No. 2784 PPML

$\text{♩} = 161$

Swia - ty — Ju - re Ry - ho - re,

puj - dy do Bo - ha po kl'u - czy,

puj - dy do Bo - ha po kl'u - czy,

i o - dom - kny zym - li - cu,

i o - dom - kny zym - li - cu,

i wy - pust', wy - pust' tra - wy - cu,

i wy - pust', wy - pust' tra - wy - cu.

Example 4. No. 2786 PPML

$\text{♩} = 83$

Je w Dobry - wo - dy hru-do - czok, hru - do - czok,

Example 5. No. 2831 PPML

$\text{♩} = 85$

Wos-klik-nij-tie an-hie-ly na nie-bie-sje so - glas-no,
wy, lu-di-je na zie-mli, poj-tie pie-sniu pry - kra-snu.

Wo Wi-li-je-mie ro-di-ls'ia Spa-si-tiel, wsie-mu mi - ru, mi-ru I-sku-pi - tiel,

Chri - stos rož - da - jeć - cia, sła - wi - tie, Ja - zy - cy, ra -

zu-mij-tie, ja - ko s na - mi Boh, ja-ko s na-mi Boh.

Example 6. No. 2833 PPML

$\text{♩} = 77$

No-wa ra - dost' sta - la, ja - ka nie by - wa - la

nad wier-tie - pom zwiez-da ja - sna, swie-tom wo-s'i - ja - la.

Example 7. No. 2820 PPML

$\text{♩} = 155$

Oj, se - łom, se - łom, se - łom ma - ly - nyc - kim,
ka - li - na ma - li - na, czer - wo - na - ja roż - (a).

Example 8. No. 2768 PPML

$\text{♩} = 118$

Oj, wy - py - ła, wy - chy - li - ła, sa - ma se - be poch - wa - li - ła:
a ja z dob - ro - ho ro - du, pju ho - rił - ku jak wo - du, jak wo - du.

Example 9. No. 2769 PPML

$\text{♩} = 118$

Za - chy - liw - szy - s'ia w ku - tok, po try riu - mocz' - ki w ro - tok,
po try riu - mocz - ki w ro - tok, kob ny bo - liw ży - wo - tok, kob ny bo ży - wo - tok.

Example 10. No. 2772 PPML

$\text{♩} = 110$

Oj, wy - py - ty to to ja, za - ku - sy - ty to to ja,
do ro-bo - ty bo - l'at bo-ki, bo j ny sy-la mo-ja, bo j ny sy-la mo-ja.

Example 11. No. 2834 PPML

$\text{♩} = 140$

Tam za — lie - som, za bo-rom, tam za lie - som, za bo-rom,
za sy - nej - kim o - z'ior (om).

Example 12. No. 2786 PPML

$\text{♩} = 83$

Je w Dobry - wo - dy hru-do - czok, hru - do - czok,

ვაიჰოჰო - აღმოსავლეთი ტიმორის (ტიმორ-ლესტეს) ფატალუკუს პოლიფონიური დუეტები

შესავალი. მოხსენებაში განვიხილავ აღმოსავლეთ ტიმორის რესპუბლიკის უკიდურეს აღმოსავლეთში (ტიმორის კუნძულის აღმოსავლეთი ნაწილი) მცხოვრებ ფატალუკუს ენაზე მოსაუბრე ხალხში გავრცელებულ სასიმღერო ტრადიციას სახელწოდებით *ვაიჰოჰო*. ეს ტერმინი აღნიშნავს როგორც პოეტურ ტექსტებს, ისე ვოკალური მუსიკის იმ ჟანრს, რომელიც ამ ტექსტებს სიმღერის ტექსტებად იყენებს. *ვაიჰოჰო*. პოლიფონიურ დუეტებში სრულდება. ასეთი დუეტები ინდონეზიის არქიპელაგზე უკიდურესად იშვიათია. ინდონეზიაში ცნობილი ერთადერთი სხვა არაუნისონური დუეტის ტრადიცია აღმოსავლეთ ფლორესში, ფატალუკუს რეგიონიდან დასავლეთით დაახლოებით 500 კილომეტრში გვხვდება.

ვაიჰოჰო: ზოგადად. ვაიჰოჰოს შესრულების ტიპური ფორმატი ორი ან მეტი დუეტის მონაცვლეობით სიმღერაა. დუეტები შეიძლება შედგებოდეს ორი ქალის, ორი მამაკაცის ან შერეული წყვილისგან — მთავარია, რომ ისინი ერთსა და იმავე რეგისტრში მღეროდნენ.

დუეტებს ქმნიან მეგობრები, ნათესავები, ცოლ-ქმარი. დღესდღეობით უფრო მეტი ქალი მღერის, ვიდრე მამაკაცი. დუეტები, როგორც წესი, მრავალი წლისა და ათწლეულების განმავლობაში ინარჩუნებს სტაბილურობას. როდესაც დუეტის ერთი წევრი კვდება ან სხვაგან გადადის, მეორე წევრი ხშირად წყვეტს სიმღერას, ახალი დუეტის შექმნის ნაცვლად.

ვაიჰოჰოს ასრულებენ როდესაც დიდ მანძილზე ფეხით გადაადგილდებიან, მაგალითად, სოფლიდან მინდვრებში ან ქალაქში; მღერიან ინდივიდუალური, ერთდროულად მუშაობის დროს, როგორიცაა გამარჯვლა, კალათების ქსოვა ან საჭმლის ჯგუფურად მომზადება; ვაიჰოჰოს ასრულებენ, როდესაც უბრალოდ სხედან. ვაიჰოჰოს არ მღერიან რიტუალურ ღონისძიებებზე, არამედ მხოლოდ არაფორმალურ გარემოში. ქორწილში, ცერემონიის შემდეგ ან ნადიმის დროს, რამდენიმე ქალი შეიძლება კუთხეში იჯდეს და მღეროდეს ვაიჰოჰოს. მათ არავინ აქცევს ყურადღებას და არასდროს უკრავენ ტაშს.

ზეპირი ტრადიცია. ვაიჰოჰოს მელოდიები ზეპირ ტრადიციაში

არსებობს. არ არსებობს მელოდიების სტანდარტიზაციის ინსტიტუციური ან კულტურული საფუძვრები. ეს შესრულების უფრო მეტ თავისუფლებას იძლევა. დუეტები, რომლებიც რეგულარულად ერთად მღერიან, მელოდიების საკუთარ ვერსიებს ქმნიან, რომლებიც შეიძლება მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს იმავე სოფელში სხვა დუეტების მიერ შესრულებული ვერსიებისგან და კიდევ უფრო მეტად — სხვა სოფლებში შესრულებული ვერსიებისგან. ამგვარად, არ არსებობს მელოდიების საბოლოო ვერსიები, არსებობს მხოლოდ უამრავი ვარიანტი. თუ ოდესმე იქნება ვაიჰოჰოს კოლექციების შექმნის მცდელობა, სკოლებში სწავლების მიზნით, მელოდიის ერთი ვერსიის არჩევა გარდაუვლად დადგება პოლიტიკური მიზანშეწონილობის საკითხი და მოჰყვება ერთი ტრადიციის დისკრედიტაცია მეორეს სასარგებლოდ.

მუსიკალური მახასიათებლები. მუსიკალურად, ვაიჰოჰო დუეტებია, რომლებიც ბურდონული პოლიფონიით ხასიათდება. ორივე ხმაში შეიძლება შეგვხვდეს წყვეტილი [პერიოდული] და მოძრავი [იგულისხმება სიმაღლის შეცვლა] ბურდონი. ბურდონი, როგორც წესი, სილაბურია [თითო ბგერა თითო მარცვალზე] და არა უწყვეტი. შესაძლოა იყოს პასაჟები ბურდონის გარეშე, სადაც ორი ხმა შერეული ან პარალელური ინტერვალებით მღერის. ტექსტის მარცვლები, უმეტეს შემთხვევაში, ორივე ხმაში ერთდროულად (ჰომორითმულად, სინქრონულად) წარმოითქმის. ვაიჰოჰოს უმეტესობა თავისუფალ მეტრში სრულდება. დუეტის ზედა ხაზი მთავარი ხმაა. ის, ჩვეულებრივ, რიტმულად უფრო აქტიურია, ვიდრე ქვედა ხმა, ორნამენტებით, შემომღერებებით, გამვლელი ტონებითა და მოკლე მელიზმებით. კონტრაპუნქტული ტექსტურა თითქმის არ გვხვდება, მაშინაც კი, როცა ბურდონი უწყვეტია და ხმები ერთმანეთს არ კვეთს.

ვაიჰოჰოს თვალსაჩინო თვისებაა ერთდროული სეკუნდების (როგორც წესი — მაჟორულის, ზოგჯერ — მინორულისაც) სიჭარბე.¹¹ ხშირად სეკუნდა უნისონიდან წარმოიქმნება, როდესაც ქვედა ხმა უნისონს გამოეყოფა და სეკუნდას ქმნის. ეს პრაქტიკა წააგავს იმას, რასაც ინგლისურენოვანი ავტორები ბულგარულ მოპური [მოპები — ეთნოგრაფიული ჯგუფი ბალკანეთში] მღერის ტრადიციაზე საუბრისას „სეკუნდების ძიებას“ უწოდებენ (ეს ტერმინი ნიკოლაი კაუფმანის მიერ შემოთავაზებული ბულგარული ტერმინის ინგლისური თარგმანია).

¹¹ სეკუნდებისთვის ტრადიციულ ტერმინებს — მაჟორსა და მინორს ვიყენებ. კარგი იქნებოდა უფრო ზუსტი გამოთვლები, მაგრამ მე არ მაქვს ამის შესაძლებლობა. ნეიტრალურ სეკუნდებზე წერს თამაზ გაბისონია (IRCTP VI), ხოლო ჯერალდ მესნერი (1981) ამტკიცებს, რომ მანუსში „სეკუნდები“ სინამდვილეში 80-დან 165 ცენტებს შორის დიაპაზონში მერყეობს. ჩემს ჩანაწერებში ვაიჰოჰოს ზოგიერთი სეკუნდა მკაფიოდ მაჟორულად/მინორულად უღერს, თუმცა სხვები ნეიტრალური ან იმ ტიპისაა, რომელზეც მესნერი საუბრობს.

სურათი 1. ვაიჰოჰოს მელოდიის — ფატა კულეს — ტრანსკრიფცია ორი ქალბატონის შესრულებით.

ბგერათრიგები. ვაიჰოჰოს მელოდიების ბგერათრიგები საკმაოდ ჰეტეროგენულია. 21 მელოდიისგან შემდგარ ნიმუშში არცერთს არ ჰქონდა იდენტური ბგერათრიგი. ბგერათრიგში საფეხურების რაოდენობა 5-დან 13-მდე მერყეობდა. თუმცა, ბგერათრიგების უმეტესობას გარკვეული კანონზომიერება ჰქონდა, კერძოდ, ფინალისის (დამაბოლოებელი ბგერის) გარშემო ცენტრალური ტონების (ბგერების) ბირთვი. თუ ფინალისი დოა (C), მაშინ ძირითადი ტონები იქნება სი ბემოლის (Bb), დოს (C) და რეს (D) რაიმე ფორმა (ჩვეულებრივ, რე ბეკარი). გარდა ამისა, როგორც წესი, გვხვდება ბირთვის ქვემოთ ლას (A) გარკვეული ფორმა, ხოლო ბირთვის ზემოთ მის (E) გარკვეული ფორმა. [სურათი 2].

ხშირად, მელოდიური ნოტების სერიაში ტერციის ინტერვალის შუალედი გვხვდება. საჭიროა შემდგომი საექსპედიციო კვლევა, რათა დადგინდეს ბგერათრიგებს შორის და მათ შიგნით არსებული ზოგიერთი ქრომატიული კონტრასტი წინასწარგანზრახულია თუ თავისუფალი ინტონირების შედეგია. თუმცა, ერთ მელოდიაში, რომელსაც მოხსენებაში განვიხილავ, ნახევარსაფეხურიანი კონტრასტები ნამდვილად განზრახ არის გაკეთებული [ილუსტრაცია 3].²²

მელოდიები. მთელ ფატალუკუზე მოლაპარაკე რეგიონის დუეტების რეპერტუარში დაახლოებით 25 მელოდიაა. თუმცა თითო სოფელში მათგან მხოლოდ სამი ან ოთხი იქნება გავრცელებული.

მელოდიები, როგორც წესი, უნისონში მთავრდება; ხშირად ზედა ხმა სულ ბოლოს უფრო ამაღლებს. ამის საპირისპიროდ, შიდა ფრაზები ხშირად მთავრდება დიდ სეკუნდაზე. ხმებს შორის მაქსიმალური მანძილი იშვიათად, თუ ასეთი საერთოდ ხდება, აღემატება კვარტას.

ტექსტები. ვაიჰოჰოს ყველა სტანდარტული ლექსი კუპლეთურია, რომლის თითოეული სტრიქონი მელოდიის ერთ ფრაზაზე იმღერება. ამგვარად, სრული ლექსისთვის საჭიროა მელოდიის ორი, არსებითად იდენტური ფრაზა, რომლებიც ერთმანეთისგან მხოლოდ შემთხვევითი ვარიანტებით განსხვავდება. უნდა აღინიშნოს, რომ კონკრეტული ლექსები კონკრეტულ მელოდიებზე არ არის მიბმული: ვაიჰოჰოს ნებისმიერი ლექსი ვაიჰოჰოს ნებისმიერ მელოდიაზე შეიძლება შესრულდეს.

²² აღნიშნული მელოდიის მოსმენა შეგიძლიათ იამპოლსკი 2022-ის აუდიო მაგალითებში (მაგ. 9), შემდეგ ბმულზე: <https://www.academia.edu/86751847/>. მასში წარმოდგენილი ტრანსკრიფციიდან ჩანს, რომ ტონალობა ნახევარი ტონით უფრო დაბალია, ვიდრე აქ მოყვანილ ილუსტრაციასა (N3) და მსჯელობაში.

შესრულება. როგორც უკვე ავღნიშნე, იდეალური შემთხვევა ორ ან მეტ დუეტს მოიაზრებს. ისინი მონაცვლეობით მღერიან. ერთი დუეტი იწყებს ვაიჰოჰოს ლექსის პირველი სტრიქონის მღერას, მის მიერ არჩეულ მელოდიაზე. შემდეგ მეორე დუეტი მღერის იმავე სტრიქონს, იმავე მელოდიაზე, რომელიც პირველმა დუეტმა აირჩია, ან სხვა ჰანგს ირჩევს. ორზე მეტი დუეტის შემთხვევაში, თითოეული მათგანი მონაცვლეობით იმეორებს ლექსის პირველ სტრიქონს მისთვის სასურველ ჰანგზე. შემდეგ, როდესაც ყველა მონაწილე დუეტი პირველ სტრიქონს იმღერებს, ის დუეტი, რომელიც იწყებს აღნიშნულ სერიას, ამჯერად ლექსის მეორე სტრიქონს მღერის და სხვა დუეტები ერთმანეთის მიყოლებით იმეორებენ მეორე სტრიქონს. თითოეული დუეტი მღერის მეორე სტრიქონს იმავე მელოდიაზე, რომელიც გამოიყენა პირველი სტრიქონისთვის — შუა ლექსში მელოდიების შეცვლა შეუძლებელია.

მას შემდეგ, რაც თითოეული დუეტი მეორე სტრიქონს იმღერებს, მთელი სერია თავიდან იწყება. თითოეული დუეტი თავისუფალია მელოდიის არჩევაში, თუმცა, როგორც წესი, ერთი დუეტი ოცი ან ოცდაათწუთიანი სასიმღერო სესიის განმავლობაში მისთვის საყვარელ მელოდიას ასრულებს. ზოგიერთი სესია უფრო მეტხანს გრძელდება.

სიმპოზიუმზე მე წარმოვადგინე სერიების მონაცვლეობა ოთხი დუეტის ჩანაწერით, რომლებიც ვაიჰოჰოს ლექსის პირველ სტრიქონს მღეროდნენ მელოდიაზე სახელწოდებით „ტინოლო ოლო“. თითოეულ დუეტს მელოდიისა და ბგერათრიგის გარკვეულწილად განსხვავებული ვერსია ჰქონდა, რაც ნათლად ადასტურებს ჩემს დაკვირვებას ზეპირი ტრადიციის მიერ დაშვებულ თავისუფლებაზე. ლექსის მეორე სტრიქონის გაგრძელების დემონსტრირების დრო რომ მექონდა, მაყურებელი მოისმენდა, რომ თითოეული დუეტი თავის ვერსიაში არსებითად თანმიმდევრული იყო. მნიშვნელოვანი კონტრასტები შეიმჩნეოდა სხვადასხვა დუეტების მიერ შესრულებულ ვერსიებს შორის და არა ერთი დუეტის იტერაციებს შორის.

აქ მოცემულ პარტიტურაზე (სურათი 2) მხოლოდ პირველი დუეტის ვერსია არის ნაჩვენები. პირველი დუეტი მღერის ზემოთ ნახსენებ ვერსიას, რომელიც ზემოთ ვახსენე და რომელიც ხასიათდება მელოდიის აშკარად განზრახული რაც კონტრასტს ქმნის სოლ-დიებს, ლა-ბეკარსა და ლა-დიებს შორის. სხვა დუეტები ამას გაცილებით ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებენ.

ჰორუ კულე. სერიების მონაცვლეობით მღერა ვაიჰოჰოს შესრულების ფორმალური მეთოდი. თუმცა, არსებობს სხვა მეთოდიც. მას **ჰორუ კულე** ეწოდება და გულისხმობს მრავალი დუეტის ერთად მღერას კოორდინაციის განზრახ უგულებელყოფით. ის ესტონური სეტუს საქორწილო სიმღერებს წააგავს, რომლებიც ჟანა პარტლასმა 2020 წლის სიმპოზიუმზე აღწერა ტერმინით **პოლიმუსიკა**. ჰორუ კულეში ერთი დუეტი ვაიჰოჰოს ტექსტს პირველი სტრიქონის სიმღერით იწყებს. მაგრამ შემდეგ, იმის ნაცვლად, რომ თითოეული დუეტი რიგრიგობით, ერთმანეთის მიყოლებით იმეორებდეს სტრიქონს, ყველა დუეტი (დამწყების გარდა) პასუხობს სტრიქონის ერთდროულად სიმღერით, სხვადასხვა მელოდიაზე ან იგივე ჰანგზე. ამავე დროს, თითოეული დუეტი ცდილობს არ იყოს სინქრონიზირებული სხვებთან. მუსიკალურად ჟღერადობა ქაოტურია, თუმცა ყველა მომღერალი ერთსა და იმავე ტექსტს მღერის. ტექსტის მეორე სტრიქონისთვისაც იგივე სქემა მოქმედებს.

სიმპოზიუმზე ბრინჯის მოსავლის აღების დროს გაკეთებული ჩანაწერი გავაჟღერე. ლენვის შემდეგ (მარცვლების ღეროებიდან მოსაშორებლად), ქალები მიწაზე გაშლილ ხალიჩებზე მწკრივად სხედან და ხელში ბრინჯის მარცვლებით სავსე დაწნული ლანგრები უჭირავთ. ქალები ლანგრებს მკვეთრად მაღლა იქნევენ, რომ ბრინჯი ჰაერში აიფრქვეს. ქარი მტვერს აცლის და ბრინჯი ისევ ლანგარში ბრუნდება. მუშაობისას ისინი ჰორუ კულეს მღერიან. ჩანაწერში ხუთი დუეტი ჟღერდა.³³

დასკვნა. ინდონეზიის არქიპელაგზე პოლიფონიური დუეტების ტრადიციის არეალი შეზღუდულია და მხოლოდ აღმოსავლეთ ტიმორში ფატალუკუს ენაზე მოლაპარაკე და აღმოსავლეთ ფლორესში ლამოჰოლოტის ენაზე მოსაუბრე ხალხებში გვხვდება. არქიპელაგის დანარჩენ რეგიონებში წამყვანია სოლო (საკრავებით ან საკრავების გარეშე) ან საგუნდო შესრულება; ზოგჯერ კი — სოლისტისა და გუნდის ერთდროული მღერა. ქრისტიანული ჰიმნოდიის გავლენის ქვეშ მყოფი ტრადიციების გარდა, საგუნდო სიმღერების უმეტესობის ტექსტურა ჰეტეროფონური უნისონი (ერთხმიანობა). გაცილებით ნაკლებად არის გვხვდება ჰომოფონიური, არატრიადული ჰარმონია, ზოგჯერ ბურდონით.

ტიმორისა და ფლორესის რეგიონები მრავალი საგუნდო და სოლო ტრადიციებითაა გარშემორტყმული. ასეთი იზოლაციური გარემო ქართულ საგუნდო ტრადიციას მოგვაგონებს, რომელიც, როგორც მარინა ქავთარაძემ 2002 წლის სიმპოზიუმის პრეზენტაციაში აღნიშნა, ძირითადად მონოდიური

³³ ჰორუ კულეს სხვა ჩანაწერი (მაგ. 10) შეგიძლიათ მოისმინოთ 2022 წლის სტატიის აუდიო ნიმუშებში (იხ. შენიშვნა 2).

მუსიკალური კულტურებითაა გარშემორტყმული.

ვოკალური დუეტის კიდევ ერთი ტრადიცია ასევე გავრცელებულია შედარებით ვრცელ რეგიონში, თუმცა ის ახალი გვინეის გიგანტური კუნძულის მეორე მხარეს მდებარეობს, ადმირალის კუნძულებზე. ეს არის მანუსის ტრადიცია, რომელიც ჯერალდ მესნერმა აღწერა 2006 წელს ტმკსც-ის სიმპოზიუმზე. ის საკმაოდ განსხვავდება ტიმორული ვაიჰოჰოსგან, თუმცა უფრო მდიდარია ერთდროულად მუღერი სეკუნდებით, ვიდრე ვაიჰოჰო.

დაბოლოს, ფლორესისა და ტიმორის იმავე რეგიონებში, სადაც დუეტებით სიმღერა გვხვდება, არსებობს **ფლეიტაზე** დუეტის შესრულების ტრადიციები. საინტერესოა, რომ ეს ახალი გვინეის სეპიკის რეგიონშიც გვხვდება. სამივე ტრადიციაში ფლეიტის წყვილები სეკუნდის ინტერვალით არის აწყობილი. ვაიჰოჰოს მელოდიები ზოგჯერ ახლოსაა ფატალუკუს წყვილ ფლეიტებზე დასაკრავ ჰანგებთან. ამგვარად, შეგვიძლია ფრთხილად ვივარაუდოთ, რომ დუეტების ტრადიცია (საკრავიერიცა და ვოკალურიც) წარმოიშვა ახალი გვინეის მატერიკულ ნაწილში და შემდეგ გავრცელდა ორივე მიმართულებით: აღმოსავლეთით — ადმირალის კუნძულებამდე, დასავლეთით — ტიმორსა და ფლორესზე.

მინანური. ვაიჰოჰოს სიმღერას აქვს ერთი მნიშვნელოვანი და ძალიან უჩვეულო თვისება, რომელზეც ველარ მოვასწარი თქვენი ყურადღების გამახვილება. ეს ტექსტისა და მუსიკის კავშირს ეხება, კერძოდ კი იმას, თუ როგორ ხდება ტექსტის შეწყობა ვაიჰოჰოს მელოდიებთან. ეს საკითხი ცალკე აღვწერე მოხსენების დანართში. ამ კონფერენციაზე ჩემი ერთ-ერთი მოლოდინი ეხება ტექსტის მუსიკასთან შეწყობის პრაქტიკას იმ ტრადიციებში, რომლებშიც კონფერენციაში მონაწილე მკვლევრები ექსპერტები არიან.

გამოყენებული ლიტერატურა

- Duvelle, C., compiler. (2003). *Admiralty Islands, Papua New Guinea: Bipi, Manus*. Compact disc. (Prophet Collection 35.) Philips 472 507-2.
- Messner, G. F. (1981). The two-part vocal style on Baluan island, Manus province, Papua New Guinea. *Ethnomusicology* 25(3), 433–46.
- Messner, G. F. (1989). Jaap Kunst revisited: Multipart singing in three East Florinese villages fifty years later: A preliminary investigation. *The World of Music* 31(2), 3–48.
- Rappoport, D., compiler. (2010). *Indonésie: Chants des îles de Flores et Solor / Indonesia: Songs from the islands of Flores and Solor*. Compact disc. (AIMP [Archives Internationales de Musique Populaire] 95.) VDE Gallo CD 1304.
- Rappoport, D. (2011). The enigma of alternated duets in Flores and Solor (Eastern Indonesia). In Hägerdal, H. (Ed.), *Tradition, identity and history-making in Eastern Indonesia*, (pp. 130–48). Linnaeus University Press.
- Rappoport, D. (2013). Space and time in Indonesian polymusic. *Archipel* 86: 9–42.
- Yampolsky, P., compiler. 1995. *Vocal and instrumental music from east and central Flores*. Compact disc. (Music of Indonesia, 8.) Smithsonian Folkways SF 40424.
- Yampolsky, P. 2022. Poetic text and melodic text: Text-setting in two song traditions of Timor. *Asian Music* 53(1), 80–126. Audio examples at <https://www.academia.edu/86751847/>.

PHILIP YAMPOLSKY
(USA)

VAIHOHO – POLYPHONIC DUETS OF THE FATALUKU OF TIMOR-LESTE

Introduction. In this talk I will describe a tradition of singing found among the Fataluku-speaking people, who live at the far eastern end of the Republic of Timor-Leste (the eastern half of the island of Timor). The singing I will discuss is called *vaihoho*. This is the term for the poetic texts, and also for the genre of vocal music that uses those poems as texts. *Vaihoho* are sung in polyphonic duets. Such duets are extremely rare in the Indonesian archipelago. The only other non-unison duet tradition known in Indonesia is found in eastern Flores, about 500 kilometers west of the Fataluku region.

Vaihoho: general. The typical performance format for *vaihoho* is two or more duos singing in alternation. Duos may consist of two women, two men, or a mixed pair – the crucial thing is for them to sing in the same register. Duos are formed by friends, relatives, a husband and wife. Nowadays more women sing than men. Duos tend to remain stable over years and decades. When one member of a duo dies or moves away, the other member often stops singing, rather than build a new partnership.

People sing *vaihoho* when they are walking a significant distance, such as from the village to their fields, or to town. They sing during individualized, parallel work such as weeding, weaving baskets, or preparing food in groups, and they sing *vaihoho* when they are just sitting around. *Vaihoho* are not sung on ritual occasions, only for informal ones. At a wedding, after the ceremonial part, or when people are eating at a feast, a few women may be sitting off in a corner singing *vaihoho*. No one pays attention to them, and there is never any applause.

Oral tradition. *Vaihoho* melodies are in oral tradition. There is no institutional or cultural demand to standardize melodies. This makes for great latitude in performance. Duos that sing together regularly tend to develop their own habitual versions of melodies, which may differ considerably from the versions sung by other duos in the same village, and differ even more so from versions sung in other villages. Thus there are no definitive versions of the melodies, only myriad variants. If there were someday an effort to make collections of *vaihoho* for teaching in schools, the choice of one version of a melody over another would inevitably involve political considerations and the disfranchisement of one tradition in favor of another.

Musical characteristics. Musically, *vaihoho* are duets characterized by drone polyphony. Intermittent and movable drones may occur in both voices. Drones are generally syllabic rather than continuous. There can be passages without drone, where the

two voices sing in mixed or parallel intervals. Syllables of the text are, for the most part, enunciated in both parts at the same time (that is, homorhythmically). Most vaihoho are in free meter. The upper line of the duet is the principal voice. It is typically more active rhythmically than the lower, with embellishments, neighboring tones, passing tones, and brief melismas. There is hardly any contrapuntal texture, even when the drone is suspended, and there is no crossing of parts.

A striking feature of vaihoho is the prevalence of simultaneous seconds, usually major but sometimes minor.¹ Often the second is arrived at from a unison, when the lower voice slips down from the unison to form a second. This practice resembles what English-language writers call “seeking seconds” when discussing Shop singing in Bulgaria. (The term is an English translation of a Bulgarian term proposed by Nikolaj Kaufman.)

Illustration 1 shows a transcription of a vaihoho melody, *Fata Koole*, as sung by two women.

Scales. The scales of vaihoho melodies are quite heterogeneous. In a sample of 21 melodies, none of them had identical scales. The count of pitches in a scale ranged from 5 to 13. Most of the scales, however, had a regularity, namely a core of central pitches around the finalis. If we call the finalis C, then the core pitches were Bb, C, and some form of D (usually D-natural). In addition, there was usually some form of A below the core and some form E above it. [Illustration 2.] There was also frequently a gap of a third somewhere in the set of a melody’s pitches. More fieldwork is needed to determine whether some of the chromatic contrasts within and between scales are intentional, or are instead the product of latitude in intonation. However, in one melody that I will discuss presently, the half-step contrasts are definitely intentional [Illustration 3].²

Melodies. In the duet repertoire, there are perhaps 25 named melodies over the entire Fataluku-speaking area, but only three or four will be common in any one village.

Melodies usually end on a unison, often with a final flip up in the upper voice at the very end. In contrast, internal phrases often end on a major second. The maximum distance between the voices is rarely, if ever, more than a fourth.

Texts. All regular vaihoho poems are couplets, and each line is sung to one statement (strophe) of the melody. So a complete poem requires two substantially identical statements of the melody, differing only in incidental variants. An important point to make is that particular poems are not fixed to particular melodies: any vaihoho poem may be sung to any vaihoho melody.

¹ I rely on the conventional terms major and minor for the seconds. More precise measurements would be useful, but I cannot provide them. Tamaz Gabisonia writes of neutral seconds (IRCTP VI), and Gerald Messner (1981) maintains that the “seconds” in Manus are actually intervals ranging from 80 to 165 cents. Some vaihoho seconds in my recordings sound clearly major/minor, but possibly others are neutral or of the type Messner identifies.

² Readers may hear a recording of this melody in the audio examples (ex. 9) for Yampolsky 2022, at <https://www.academia.edu/86751847/>. The transcription there shows the pitches a half-step lower than in Illustration 3 (and the discussion) here.

Performance. As I said before, ideally there are two or more duos. They sing in *serial alternation*. One duo begins by singing the first line of a vaihoho poem in a melody of that duo's choosing. Then the second duo sings that same line, in the same melody the first duo chose, or in a different melody of its own choosing. If there are more than two duos, each one repeats in turn that first line of the poem, in whatever melody it chooses. Then, when all the duos present have sung the first line, the duo that initiated the sequence sings the second line of the poem, and the other duos then echo that second line one by one, in turn. Each duo sings the second line in the same melody it used for the first line—you can't change melodies in the middle of the poem.

After every duo has sung the second line, the entire sequence begins again. Each duo is free to choose its melody, though usually one duo will stay with a favorite melody for a singing session of twenty or thirty minutes. Some sessions go longer.

At the symposium, I demonstrated serial alternation with a recording of four duos singing the first line of a vaihoho poem in the melody named *Tinolo Olo*. Each duo had a somewhat different version of the melody and the scale, illustrating what I was saying about the latitude that oral tradition allows. If I had had time to play the continuation to the second line of the poem, the audience would have heard that each duo was substantially consistent in its own version. The significant contrasts were between the versions sung by different duos, not between a single duo's iterations.

The score here (Illustration 2) shows only the first duo's version. The first duo sings the version I mentioned earlier, in which there is a clearly intentional melodic play contrasting G#, A-natural, and A#. The other duos make much less of this figure.

Horu koole. Serial alternation is the formal way to perform vaihoho. There is, however, another way. This is called *horu koole*, and it involves many duos singing together in deliberate discoordination. It resembles the Seto wedding songs from Estonia that Žanna Pärtlas described in the 2020 symposium, for which she used the term *polymusic*. In horu koole, one duo will initiate a vaihoho poem by singing the first line. But then, instead of each duo present echoing that line in turn, one by one, all the duos (except the one that initiated) reply by singing the line simultaneously, in different melodies or in the same melody, but all duos strive to remain unsynchronized with the others. The sound is chaotic, but all the singers are singing the same text. The pattern is the same for the second line of the poem.

At the symposium, I then played a recording, made during a rice harvest. After the rice has been threshed to separate the grains from the stalks, women sit in a line on mats on the ground, holding shallow woven trays with rice grains in them. The women jerk the trays sharply upward so the rice flies up in the air. The wind blows away the chaff, and the rice falls back into the tray. And as they work, they sing, in horu koole. Five duos were

heard in the recording.³

Conclusion. Polyphonic duet-singing is extremely limited in the Indonesian Archipelago, found only among Fataluku-speakers in Timor-Leste and Lamoholot-speakers in eastern Flores. Everywhere else in the archipelago, the dominant modes of singing are either solo (with or without instruments) or in choruses, and sometimes with a soloist overlapping the chorus. Aside from those traditions influenced by Christian hymnody, the texture of most of the choruses is heterophonic unison. Much less frequently, choruses may be characterized by homophonic, non-triadic harmony, sometimes with a drone.

Surrounded, then, by a sea of choral and solo traditions, the Timor and Flores duet traditions are similar in their isolation to the Georgian choral traditions, which, as Marine Kavtaradze noted in a presentation at the 2002 symposium, are mostly surrounded by monodic music cultures.

There is one other vocal duet tradition in the broader region, but it lies on the other side of the giant island of New Guinea. This is the tradition of Manus in the Admiralty Islands, which Gerald Messner described at the IRCTP symposium in 2006. It is quite different from Timorese vaihoho, though it is full of simultaneous seconds, even more so than vaihoho.

Finally, there are *flute* duet traditions in the same regions of Flores and Timor where duet singing is found, and also, intriguingly, in the Sepik region of New Guinea. The pairs of flutes are tuned a second apart, in all three of these traditions. Vaihoho melodies are sometimes approximated on the Fataluku paired flutes. So we might, very tentatively, imagine that the duet tradition originated in mainland New Guinea, whether as instrumental or vocal duets, and then spread out in both directions, east to the Admiralty Islands, and west to Timor and on to Flores.

Postscript. There is one important and highly unusual feature of vaihoho singing that I have had to omit here, for lack of time. This is the matter of text-setting: the way vaihoho poems are set into vaihoho melodies. I have written an appendix that outlines this issue. One of my hopes for this conference is that I will learn about text-setting procedures in the traditions that the participants here are expert in.

⁰ A different horu koole recording can be heard (as ex. 10) in the audio examples for the 2022 article (see note 2).

References

- Duvelle, C., compiler. (2003). *Admiralty Islands, Papua New Guinea: Bipi, Manus*. Compact disc. (Prophet Collection 35.) Philips 472 507-2.
- Messner, G. F. (1981). The two-part vocal style on Baluan island, Manus province, Papua New Guinea. *Ethnomusicology* 25(3), 433–46.
- Messner, G. F. (1989). Jaap Kunst revisited: Multipart singing in three East Florinese villages fifty years later: A preliminary investigation. *The World of Music* 31(2), 3–48.
- Rappoport, D., compiler. (2010). *Indonésie: Chants des îles de Flores et Solor / Indonesia: Songs from the islands of Flores and Solor*. Compact disc. (AIMP [Archives Internationales de Musique Populaire] 95.) VDE Gallo CD 1304.
- Rappoport, D. (2011). The enigma of alternated duets in Flores and Solor (Eastern Indonesia). In Hägerdal, H. (Ed.), *Tradition, identity and history-making in Eastern Indonesia*, (pp. 130–48). Linnaeus University Press.
- Rappoport, D. (2013). Space and time in Indonesian polymusic. *Archipel* 86: 9–42.
- Yampolsky, P., compiler. 1995. *Vocal and instrumental music from east and central Flores*. Compact disc. (Music of Indonesia, 8.) Smithsonian Folkways SF 40424.
- Yampolsky, P. 2022. Poetic text and melodic text: Text-setting in two song traditions of Timor. *Asian Music* 53(1), 80–126. Audio examples at <https://www.academia.edu/86751847/>

Illustration 1.

Fata Koole (Lopuloho)

female duo

19Y12M28 T05. Actual pitch. Rhythmic values approximate. This notation shows the first melodic strophe (=first line of poem). Second strophe slightly different.

Illustration 2.

Core scale (finalis C)

Illustration 3.

Tinolo Olo (Pitileti) - female duo 1

female duo 1

Ti - hi - no - lo oe o - lo

Ko - ke ni - po - yo - lo o - ra - tu hu la - ta o - lo

I a - ni re he ra - e he ni - po pe - le i - hi o - lo e lo

Original pitch half-step below this notation. Rhythmic values approximate.

11Y07M26T05

Appendix: Text-setting in Vaihoho

Text-setting in vaihoho—the way texts are fitted into melodies—is one of the most unusual features of this music.

Fataluku have a large body of poems in oral tradition. These verses have stable texts (though it is possible to alter details of the wording, and also to improvise new verses). The most important genre of Fataluku poetry, spoken and sung, is *vaihoho*. Nearly all *vaihoho* poems are free-standing couplets, complete in two lines. (The exceptions are a few narratives of linked verses and the anomalous three-line verses favored by one composer.) All *vaihoho* lines have the same basic metrical pattern: three units of ♪♪♪♪, one unit of ♪♪, and another optional unit of ♪♪♪♪ if the length of the line requires it.

The Fataluku language has a phonemic contrast between long and short vowels. Syllables with short vowels take one metrical position (♪) in *vaihoho* meter, while those with long vowels (shown here with a colon) take two positions (♪). The standard pattern of eighth-notes and quarter-notes shown in Figure 1 can be modified to suit the presence of long vowels in the poetic text. Syllables with long vowels may fall only on the first and third metrical positions of a four-position grouping. Thus the permitted variations of the ♪♪♪♪ unit are ♪♪♪♪, ♪♪♪♪, and ♪♪♪. (The word *losire* at the end of the second line of the sample text in Figure 1 has a long vowel on the final syllable, so the meter of that unit is ♪♪♪.)

On the other hand, no variation is permitted in the fourth unit of the *vaihoho* line. It must always consist of two syllables, both with long vowels (♪♪). If in a particular poetic line the syllables that fall in that fourth unit do not have long vowels in ordinary speech,

the vowels will be lengthened to fit the metrical requirement of that unit.

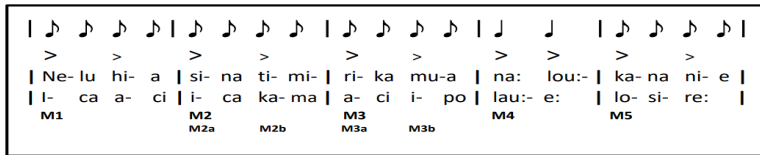


Figure 6. The normative meter of *vaihoho*, with a sample five-metron *vaihoho* text. The upper line of text is maximal, with 18 syllables; the lower line is sub-maximal, with 17 syllables. Hyphens separate syllables within a word; colons indicate syllables held for two pulses. Bar-lines mark the start of each metron. Metron labels (M1, M2, etc.) are shown here, but they are not discussed in the text until later.
AUDIO EX 2.

Figure 1. Standard metrical pattern of all *vaihoho* lines.

One line = one melodic strophe.

Since *every* line of *vaihoho* poetry has the basic structure shown in Figure 1, we may represent that structure abstractly, without reference to the specific words of a poem. Using the abbreviation **M** (for *metron*), we may represent the structure of any *vaihoho* line as **M1 M2 M3 M4 (M5)**, where **M1**, **M2**, **M3**, and the facultative **M5** have the meter ♪♪♪♪ (with permissible variations as shown above), and **M4** is always ♪♪.

One line of poetry takes one statement of the sung melody. There are 25-30 melodies that can be used for singing *vaihoho*. The verses are not tied to the melodies: any verse may be sung to any melody. But the melodies are of varying lengths, and the lengths do not match the length of the poetic lines (which, as we have seen, is the same for all lines of all *vaihoho*). Therefore, the poetic lines must be *adjusted* to the melody. This is done by means of:

(1) textual additions:

a. an introductory text-phrase belonging to the melody, usually sung every time the melody is sung. This phrase is called the *catan*. (Some melodies have no *catan*, and in others the *catan* may be omitted under certain circumstances);

b. the insertion of filler syllables;

(2) and (unspoken) performance instructions:

c. in some melodies, obligatory repetitions of segments of the poetic text;

d. and, often, truncation of the last part of the line (**M5** and sometimes **M4**).

The filler syllables are vocables and lexical words that are unrelated to the poem. (I will call them all vocables, for convenience.) *The vocables have fixed positions for each melody, and they must be sung in those positions every time the melody is sung.* The vocables, together with the introductory *catan* and the “performance instructions” listed as (c) and (d) above, constitute what I call a *melodic text*, belonging to the melody and wholly independent of the *poetic text*. The words of the particular poetic line being sung have to be slotted into the gaps between the fixed positions where the vocables must fall. Or, to turn this around: the vocables of the melodic text have to be inserted into the poetic

text in all the necessary places.

The figure on the next page shows the strophic templates of six *vaihoho* melodies. The strophic text of a melody is the sung combination of variable poetic text, represented here by **M1**, **M2**, etc., and the substantially invariable melodic text. Sometimes syllables of the melodic text fall at the midway point in a metron. In that case, I label the half-metra with **a** and **b**. For example, in the melody *Jeaniro* (the third one down in Figure 2), **M2** in the first line of the sample *vaihoho* text, *sina timi*, is interrupted by *olo lai*, thus: *sina olo lai timi*. I show this as **M2a olo lai M2b**.

It is this requisite intermixing of elements of poetic text and melodic text, each with its fixed position in the resultant sung line (the strophic text)—together with the flexibility to sing any poetic text in different melodies with different complements of melodic text—that seems highly unusual in the world’s music. I have been looking all over for counterparts. Do any of the specialists at this conference recognize a practice like this from the musics they study?

SAMPLE VAIHOHO														
Ne-lu hi-a	si-na ti-mi-	ri-ka mu-a	na: lou:-	ka-na ni-e										
M1	M2	M3	M4	M5										
	M2a M2b	M3a M3b												
I-ca a-ci	i-ca ka-ma	a-ci i-po	lau:- e:	lo-si- re:										
M1	M2	M3	M4	M5										
	M2a M2b	M3a M3b												

STROPHIC TEMPLATES

Below are the strophic templates for six *vaihoho* duet melodies as sung by one women's duo in Tutuala. The substantially invariable *melodic* text is shown in italics, and the variable *poetic* text is represented by metron labels, as shown in the sample lines above. Any *vaihoho* line can be divided into these metra and inserted into the melodies according to the templates below. Virgules (/) mark pauses in the melody.

TINOLO OLO	<i>Tinoloe olo / M1 yolo o M2 olo / i anire M3 pele / i olo e M4 [partial] /</i>
JEHE LAIYO	<i>Jehe laiyo lai kina te olo nolo / M1 pele laiyo lai kina M2a olo M2b / ye lai o lai kina M3a olo M3b / i ye he M4 [partial] /</i>
JEANIRO	<i>Jeaniro a te olo lai nolo / M1 pele nalai pai hura nuro M2a olo lai M2b / ye nau tapi pai nura nolo a M3a olo lai M3b / i ye he M4 [partial] /</i>
JOLAI LAI KINA MOKO	<i>Jolaiye lai kina moko re M1 / ye e M2 / M3 pele a M4 [partial] /</i>
LAIYE	<i>M1 laiye M2a o M2b / ai M2 M3a e M3b olo e M4 [partial] /</i>
JOLAI	<i>Jolai M1 M2 / e M2 M3 M4 [partial] /</i>

Figure 10. Strophic templates for six *vaihoho* melodies as sung in Tutuala. Source: Pitileti 12Y10M07b. AUDIO EXX. 3–8.

Figure 2. Strophic templates for six *vaihoho* melodies as sung in Tutuala.

Note: Readers may hear recordings of the spoken *vaihoho* (fig. 1) and the six strophic templates (fig. 2) as audio examples 2 and 3–8, respectively, at <https://www.academia.edu/86751847/>.

**ძველი დროის ორნამენტული მოგზაურობის სიმღერა და
VOJNICZE (DVOINICA) დაკვრა ცენტრალურ და დასავლეთ
სარბეთში**

ეს ნაშრომი ეძღვნება ძველი დროის, ესეიგი ტრადიციული მუსიკისა და ფოლკლორის ჟანრების არქაულ ფორმებს, რომლებიც დღეს ისტორიულად და თითქმის მივიწყებულად ითვლება და ასევე ეძღვნება ახალ კონტექსტებს, რომლებშიც შეიძლება მათი შესრულება და მოსმენა. ჩემი, როგორც ავტორის რწმენით, ისინი აუცილებლად (გარდაუვლად) არ მიეკუთვნებიან მოძველებულებს, მაგრამ რომ ისინი იმსახურებენ მეცნიერის მუდმივ (უწყვეტ) ყურადღებას, რადგან ყოველი ნვლილი მათი დამახასიათებელი კულტურის (ხასიათი, სული) სტრუქტურისა და სემანტიკის გაგებაში, თავისი ერთგვარი სასიგნალო ფუნქციით (Jovanović 2014: 106) შესაძლოა ასევე დაგვხმაროს ტრადიციული მუსიკის შექმნის გარკვეული უნივერსალური პრინციპების გაგებაში.

ბალკანეთსა და ევრაზიის სხვა რეგიონებში საქონლის გადაზიდვის ძველი გზა იყო ხარის ურმით გადაადგილება. ბალკანურ და სერბულ კულტურაში ამ ტიპის ეკონომიკას ეწოდებოდა: *rabadžijanje*; მოგზაურ-ვაჭარებს, რომლებიც ამ გზით უზრუნველყოფდნენ ცხოვრებას, უწოდებენ: *rabadžije* or *kiridžije*. შუა საუკუნეებიდან მე-20 საუკუნის დასაწყისამდე, სერბეთში ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სავაჭრო საქმიანობა (იოვან ცვიჩისა და სხვა ანთროპოგეოგრაფების ნაწერების მიხედვით, რომლებიც სწავლობდნენ ბალკანეთის ტრადიციულ კულტურებს). საქონლის გადამზიდველები მოგზაურობდნენ სოფლებსა და ქალაქებს შორის ცხენების ან ხარების ურმებით, რომლებიც სხვადასხვა გასაყიდი საქონლით იყო დატვირთული. იმისათვის, რომ გრძელი მოგზაურობის დროს თავი გაერთოთ, მაგრამ ასევე გათავისუფლებულიყვნენ გარეული ცხოველების ან გზაზე მძარცველების შიშისგან, განსაკუთრებით ღამით, ვაჭრები ხშირად უკრავდნენ ორმაგ სტვირზე (სერბ. *dvojenice* ან *dvojnice*) უფრო იშვიათად სალამურზე (*svirala*, ილუსტრაცია 1) ან მღეროდნენ: დუეტებში, ტრიოში ან სოლოში. ასეთ შემთხვევებში, დაკვრისა და სიმღერის სხვა *emic*-ემიკური ტერმინები მიუთითებს მის წარმოშობაზე და ფუნქციაზე: გზად, გზაზე, ეტლით, ხარებთან ერთად [*us-put, po putu, uz kola, za volovima*], ისევე როგორც მოგზაურთა [*putničko*] დაკვრა და სიმღერა. პროფესიონალი მოვაჭრეების გარდა, ამ სახეობის მუსიკის შექმნა ასევე იყო ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი მოგზაურთათვის,

რომლებსაც ვაჭრობასთან საერთო არაფერი ჰქონდათ; ისინი ასრულებდნენ მოგზაურთა მელოდიებს თავიანთ ინსტრუმენტებზე, ან გზად მღეროდნენ. მოვლენები, რა დროსაც ეს მუსიკა შეიქმნა განსხვავებულია. ძირითადად ეს იყო ტყიდან შეშის გადაზიდვისას; გარდა ამისა, ჯერ კიდევ 21-ე საუკუნის დასაწყისში ჩანერილი იყო საველე ჩვენება, რომ ხანდახან მამაკაცები ასე მღეროდნენ მინდორში სამუშაოდან დაბრუნებისას, ასე რომ, ეს იყო მათი გზა, რათა ხალხს ეცნოთ იგი და გაეგოთ სამსახურიდან დაბრუნების შესახებ. ლიტერატურაში დაფიქსირებული კიდევ ერთი შემთხვევის მიხედვით, კაცები ხანდახან მღეროდნენ მოგზაურთა სიმღერებს ახლობლების დაკრძალვიდან დაბრუნებისას. ასევე, არსებობს, წერილობითი წყარო ქალი სოლისტების შესახებ, როლებიც მოგზაურთა წესით მღერიან უფრო უჩვეულო შემთხვევებში, როგორცაა ოჯახის წმინდათა ზემოთ; ასეთი შესრულება რთულად ითვლებოდა და ერთგვარი საზეიმო, სადღესასწაულო ხასიათი ჰქონდა, რომლის მიღწევაც ბევრმა მომღერალმა ვერ შეძლო.¹

ასეთი მელოდიების ხმოვანი ჩანაწერები და მუსიკალური ტრანსკრიფციები ჩაიწერა სერბეთში ძირითადად მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის სისტემატური საველე გამოკვლევების დროს. ტერიტორიები, სადაც ასეთი მაგალითების უმეტესად დაფიქსირება შეიძლებოდა იყო დასავლეთი და ცენტრალური სერბეთი: დრაგაჩევოს (Dragačevo) რეგიონები, უჟიცე (Užice), ზლატიბორის (Zlatibor) მთა, პოდრინიე (Podrinje) და ასევე შუმადიია (Šumadija) და კოპაონიკის (Kopaonik) მთა (Dević 1986; Golemović 1987; Golemović 1989; Jovanović 2014; Jakovljević 2011). მსგავსი კულტურის გათვალისწინებით, რომელიც გვხვდება დასავლეთ სერბეთში და ცენტრალური სერბეთის ნაწილებში (ნაწილობრივ აღმოსავლეთიდან მიგრაციის გამო და ნაწილობრივ მოხუცების, აბორიგენული მკვიდრი მოსახლეობის ფენიდან გამომდინარე) კავშირი ამ ტიპის დაკვრისა და სიმღერის ვარიანტებს შორის ბუნებრივი და მოსალოდნელია. საერთო მუსიკალური მგრძნობელობა მიუთითებს საერთო ფესვზე ფართოდ გავრცელებულ დინარულ-Dinaric (მუსიკალურ) კულტურაში (როგორც დამუშავებულია აქ Dević 2002).

ვინაიდან სოფლის ცხოვრების წესის ფუნდამენტურმა ცვლილებამ გამოიწვია მოგზაურთა ცხოვრების წესის გაქრობა და მათი როლი სოფლის ცხოვრებაში, მე-20 საუკუნის ბოლო ათწლეულებში ასეთი დაკვრა და სიმღერა მხოლოდ მკვლევართა თხოვნით ისმოდა, და არა მის ავთენტურ, ორიგინალურ გარემოებებში.

¹ შუმადიას რეგიონში მომღერლების ხსოვნას რამდენიმე ისტორია ინახავს. ხანდაზმული მომღერლების შემთხვევებზე, როგორც კაცების და ასევე ქალების სოლო მოგზაურთა სიმღერის მცოდნეები. მოგონება მომღერლის დედაზეა ჩანერილი, ვინც იცოდა და მღეროდა მოგზაურთა მოდელს, რომელიც, როგორც ინფორმატორი ამბობს, რთული შესასრულებელი იყო და, სამწუხაროდ, ცოცხალი მატარებლები აღარ ჰყავს.

უფროსი თაობის დამკვრელები ორმაგ სტვირზე უკრავდნენ, ეგრეთ წოდებულ მოგზაურთა საკრავზე (*svirka*-სვირკა) თავისი სპეციფიკური მუსიკალური თავისებურებებით. მუსიკის ამ სახეობას ახასიათებს ის თავისებურებები, რომლებითაც, თავად დამკვრელების გადმოსახედიდან, იგი გამოირჩევა სერბული სოფლის დაკვრის სხვა ტიპებისგან (როგორიცაა მუსიკა ცეკვამდე ან მწყემსების დაკვრა). ამ მტკიცებულებების მიხედვით, ამ ტრადიციისა და პრაქტიკის მატარებლები მხოლოდ ამ გზით უკრავდნენ და იყვნენ ამის ერთგვარი სპეციალისტები. (როგორც, მაგ. გვიან M. M. S. სოფლებიდან Jarmenovci, Markićevići, რომელსაც ისი უკრავდა ხოლმე „მხოლოდ *rabadzinski* სხვა არაფერი“ თავის ახალგაზრდობაში; იხილეთ Gligorijević 1993) მეორე მხრივ, ეს პრაქტიკაც განიხილებოდა სპეციფიკური დაამკვრელებისა და მომღერლების მიერ, რომლებისთვის ეს ნაცნობი არ იყო (დანვრილებით იხ. Jovanović 2008). დამკვრელებმა ასევე დაადასტურეს, რომ გრძელი ორმაგი სტვირი (30 სმ და ზემოთ) უფრო შესაფერისია მოგზაურთათვის დასაკრავად, ვიდრე მოკლე საკრავი, უფრო ღრმა ტონის (დაბალი ბგერების) გამო და იმის გამო, რომ გრძელი სტვირები უკეთესად „ერთდებიან“ ხმაში. ეს ცნობა გვეუბნება, რომ დამკვრელის ყურადღება გამახვილებულია აკორდის (ვერტიკალურ) კომპონენტზე და ტონის ფერზე (ტემბრი); ასევე ძალიან მნიშვნელოვანია ხანგრძლივი ტონების ფუნქცია. მოგზაურების დაკვრა შეიძლება შესრულდეს საბაზისო რეესტრში (მკვრელის V. D. სოლო) ან ოქტავაში (ის (he) უწოდებს *na glas* [ხმამალაღი]). ამ თავისებურებების გარდა, მუსიკალური ფრაზა, რომელიც აყალიბებს ვარიაციებს მთავარ მოტივთან, შესაძლოა საკმაოდ გრძელი იყოს. ჩვენ ჩავწერეთ მინდორში/ ველზე, რომ დამკვრელები (სტვირის შემსრულებლები) ერთმანეთს ეჭიბრებოდნენ თავიანთი ოსტატობით (უნარით), ერთ ჩასუნთქვაზე, რაც შეიძლება დიდხანს ეწარმოებიანთ ბგერა (რაც შეიძლება დიდხანს გამოეცათ ხმა ერთ ჩაბერვაზე).

მოგზაურთა დაკვრა იმპროვიზაციული ხასიათისაა, მონოთემატური, რომლის ფრაზა შედგება მოკლე მელოდიური მოტივის ცვალებადობით, მოქნილ ტემპში *tempo rubato*. ორმაგ სტვირზე დაკრული ტექსტურით არის ჰეტეროფონიური. ზომა შეიძლება იყოს ვიწრო ან დიატონური ინტერვალებით. მოტივი იწყება მესამე მეოთხედით ინსტრუმენტის მთავარი ტონის ზემოთ (და მელოდიის ფინალი) და შემდეგ, უფრო სწრაფი ან ნელი მოძრაობით ის ჩადის მთავარ ტონამდე, ან დაეშვება ჰიპოფინალისზე (ილუსტრ. 2, 3). ამ ფორმაციაში დამახასიათებელია, რომ მეორე აკორდი ჩნდება წამყვან ნაწილში ჰიპოფინალზე დაჭერით და *Finalis* თანხლებით/ აკომპანიმენტში. ის ძირითადად ჩნდება კადანსში, მაგრამ ასევე დამახასიათებელ ორნამენტებში, რომელსაც დამკვრელები / შემსრულებლები ხშირად იყენებენ (ილუსტრ. 4, 5). ეს ფენომენი შეესაბამება ძველ დროში დინარულ ორნაწილიან სიმღერის მანერებს (ე.წ. მოჭრა ან გაყოფა (*cutting or dividing*

[*usijecanje or predvajanje*], იხ. Dević 1986: 52; Golemović 1990: 17) რომელსაც თავისი ფუნქცია აქვს მუსიკალურ ფორმაში. ძირითადი მოტივის ვარიაციები განსხვავდება მათი სიგრძით; ფრაზა ზოგჯერ ძნელად შეიძლება განისაზღვროს, თუ ფრაგმენტები უფრო მსგავსი და იგივე სიგრძისაა, მაგრამ უფრო ხშირად არის, რომ ისინი დასაწყისში უფრო გრძელია, ან რომ ისინი თავიდან ინარჩუნებენ მთავარი მოტივის ხანგრძლივობას, და მათზე მოდის მისი შეჯამება და დანაწევრება /დეკომპოზიცია მთელი გზა კადენსამდე (ილუსტრ. 6). ამ სახის დაკვრაში მუსიკალური ფორმის აგების საფუძველია მოტივის რიტმული ვარიაციები და ფრაზის შიგნით შეგვიძლია შევამჩნიოთ ფრაგმენტული ფორმა და არა მელოდია მთლიანობაში. სხვა მეორე აკორდები, რომელიც შეიძლება გამოვლინდეს ზომის scale სხვა ტონებს შორის, ჩნდება ასევე მოგზაურთა დაკვრაში (ილუსტრ. 2) და ამას აქვს პარალელი დინარულ ძველ დროში ვოკალურ ჰეტეროფონიასთან. (Golemović 1990: 20; სასიმღერო ვერსიებში ამ მანერებს აქვთ სიგნალის ფუნქციები სტროფებისთვის ვერბალური და მუსიკალური ფორმის ნაწილებს შორის).

აუდიომაგალითი 1: ორმაგი სტვირით მგზავრის მელოდია, შუმადიის (Šumadija) რეგიონი, ცენტრალური სერბეთი (Savić).

აუდიომაგალითი 2: კიდევ ერთი ორმაგი სტვირის მოგზაურთა მელოდია, შუმადიის (Šumadija) რეგიონი, ცენტრალური სერბეთი (Anton.).

ჩვენ როდესაც მოგზაურთა სიმღერაზე ვსაუბრობთ, ის ჩანერილი იყო ორი ფორმით: დუეტში, ტრიოში ან სოლო ვერსიები.

სიმღერები დუეტში ან ტრიოში, მუსიკალური სტრუქტურის მიხედვით, ძალიან ჰგავდა ორმაგ სტვირზე შესრულებულ მელოდიებს: ისინი ხასიათდება ბურდონის ტექსტურით, სოლისტის მიერ ნამღერი ნაწილები ენაცვლება ეპიზოდებს, სადაც ბურდონი და ინტენსიური მეორე ჰარმონიებია წარმოდგენილი. მომღერლები სუნთქავენ მონაცვლეობით, რათა შეინარჩუნონ ხანგრძლივი ჟღერადობა, რომელიც ქმნის მთლიანი ფორმის ერთიანობას. მათი წყობა შედგება ვიწრო, არა-ტემპერირებული ინტერვალებისგან, დიაპაზონი მოიცავს ოთხ ტონს, მათ შორის ჰიპოფინალის *hypofinalis*. მეორე ჰარმონიების აკორდები კი ფუნქციონირებენ როგორც სტანძების სიგნალები, რომლებიც გამოყოფენ მუსიკალური ფორმის სხვადასხვა ნაწილებს.

დასავლეთ სერბეთის მთიან რეგიონებში გავრცელებული იყო ასეთი სიმღერების ჩანერა ექსკლუზიურად მამაკაცის შესრულებით. ამ ტიპის მამაკაცის სიმღერის ერთ-ერთი ბოლო მაგალითი ცენტრალურ სერბეთის რეგიონებში არის 1959 წლის რუდნიკის (Rudnik) მთის რეგიონიდან.

აუდიომაგალითი 3: მამაკაცის ორნაწილიანი მოგზაურთა სიმღერა, რუდნიკის რეგიონი - *Pala tama, uvenula trava* (Petrović და Jovanović 2003, ex. 25).

დასავლეთისგან განსხვავებით, ცენტრალურ სერბეთში ასეთი სიმღერები

ჩვეულებრივ ჩანერილი იყო ქალებისგან, რომლებიც სრულდებოდა ტრიოში. ისინი არ ითვლებოდნენ მოგზაურებად, მაგრამ როგორც ლირიული სიმღერები, რომელიც სრულდებოდა სხვადასხვა შემთხვევებში საღამოს სოფლის შეკრების თუ საერთო სამუშაოების დროს.

ვარაუდი არის, რომ ცენტრალურ სერბეთში ძველი დროის მოგზაურების სიმღერა ქალთა ვოკალურ რეპერტუარში გადავიდა და იქ იყო დაცული სხვადასხვა კონტექსტში.

აუდიომაგალითი 4: ქალის ორნაწილია სიმღერა - *Oj divojko mile moje*, შუმადია Šumadija (Jovanović 2014, ex. 209).

მოგზაურთა სიმღერების სხვა ფორმა ასევე ჩანერილია სერბეთში და დინარის რეგიონის (Dinaric area) სხვადასხვა ნაწილში (Milošević 1956; Golemović 1990; Jakovljević 2011; Jovanović 2014): ეს არის მოგზაურთა სოლო სიმღერები. ეს აღინიშნა, როგორც ბევრად უფრო იშვიათი, ალბათ იმიტომ, რომ გამოცდილი შემსრულებლები, რომლებიც იყვნენ ამ ტრადიციის მატარებლები, არ იყვნენ ბევრი XX საუკუნის მეორე ნახევრის სისტემატური სავლე კვლევების დროს. ამ ტიპის სიმღერა ეყრდნობა კონკრეტულ მელოდიურ მოდელს, დაფუძნებული ფართო და ძალიან გამშვინებულ მელოდიაზე, ლექსის განმეორებით პირველ ნაწილზე, შემდეგ კი მეორე ნაწილზე. ასეთ ნიმუშებს დასავლეთ სერბეთიდან ბევრი საერთო აქვთ, ვინაობა ინტერვალებით, უხვად ორნამენტირებული ფრაზით, და შესვენება ნამღერი ლექსის ნაწილებს შორის. ახლა ჩვენ მოვისმენთ ამ ტიპის ორ მაგალითს, კაცისა და ქალის შესრულებით.

აუდიომაგალითი 5: კაცის სოლო – Čarna goro, puna li si ‘lada (Petrović and Jovanović 2003, ex. 1).

აუდიომაგალითი 6: ქალის სოლო – *Lepo peva za gorom devojka* (Jovanović 2014, ex. 157).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, როგორც მოგზაურთა დაკვრის და სიმღერის საერთო მახასიათებელი, წამოძახილი ან ნათქვამი სიტყვიერი რეფრენები, რომლითაც დამკვრელი ან მომღერალი მიმართავს ხარებს, ძროხას ან წარმოსახულ არსებას, რომელიც შეიძლება დახვდეს გზაზე (ადამიანი, ცხოველი ან უბრალოდ ბუნება, რომლითაც გარშემორტყმულია მომღერალი/ ან რომელიც მომღერლის გარშემოა). ეს რეფრენები არის სტრუქტურული ელემენტები, რომლებიც ამავე დროს არის სტროფები მუსიკალურ კურსში, გამოდიან მისგან, ქმნიან სიჩუმეს. და ეს არის საკომუნიკაციო გეგმების შერევის ნიშნები: დამკვრელის ან მომღერლის საკუთარი ახლო გარემოცვიდან დანყებული, უფრო ფართო გარემომცველ არემარემდე, ქმნილებები და გარეშემო ბუნება. ამ მომენტებში მთელი ნაწილის ყურადღება ფოკუსირებულია შეტყობინებაში, რომელიც მიმართულია ერთისკენ, მოწოდებულია წამოყვირებაში/ წამოძახილში. აქ

მოცემულია ამ რეფრენების ორი კატეგორია:

1) მოთამაშის შეძახილები ხარებს, ან ძროხას, რომელიც ეტლს ათრევს (ილუსტრ. 7). პრაქტიკაში, ეს შეძახილები ჩნდება ხარებს კონკრეტული ბრძანებებით მიმართვის აუცილებლობის შესაბამისად, ამიტომ ისინი ჩვეულებრივ იწვევს დამახასიათებელ სიჩუმეს, ანუ მუსიკალურ დასვენებას. მიუხედავად იმისა, რომ არც ერთი ჩვენი საველე ჩანაწერი არ გაკეთებულია ავთენტურ პირობებში, შესაბამისად არც დაკვრა და არც ყვირილი არ იყო პირველადი, ორიგინალი, თავდაპირველი/ მოვლენის ნაწილი, მაინც ასეთი ხმოვანი ჩანაწერებიდან ჩვენ შეგვიძლია მივალწიოთ უფრო სრულ და სანდო ცოდნას ამ მუსიკის ბუნებისა და მისი წამოძახილი რეფრენების / გლოსოლალიები? შესახებ.

2) რეფრენები, რომლებიც ჩნდება ბოლოს: მამაკაცის შესრულებულ სიმღერებში, ეს არის მოკლე, მაღალი ტირილი და შემდეგ ხმის დაქვეითება მამაკაცის ვერსიებში, სიტყვებით *! Ko je?* რომელიც ნიშნავს „ეი, ვინ არის აქ?“ რომელსაც აქვს მკაფიო ფუნქცია ტყეში ან გზაში შესაძლო ახლომდებარე უცნობ პირთან მიმართვის, ყურადღების მიქცევის და მასთან ხმოვანი კავშირის დამყარება. თუმცა, ქალის ვერსიებში ეს რეფრენი ვერ მოიძებნება: ქალები მხოლოდ გრძლად ტირიან, *!iii!* [Eee!]. მელოსტანზების (melostanzas) ბოლოს, ისევე როგორც სხვა ძველ ქალურ რიტუალურ ჟანრებში.

როდესაც ჩვენ მივმართავთ მოგზაურთა სიმღერების ნეოტრადიციულ / ფსევდოფოლკლორულ შესრულებას დღეს სერბეთში, ჩვენ ვხედავთ, რომ მომღერლები ცოტაა რომლებიც აქვთ ასეთი სიმღერები თავიანთ რეპერტუარებში; როგორც ჩანს, მომღერლები არც ისე კარგად იცნობენ ამ მუსიკალურ ჟანრს. შეიძლება ასეა, იმიტომ, რომ არის 1) ასეთი სიმღერების ტრანსკრიფციისა და საველე ჩანაწერების ნაკლებობა, 2) ვირტუოზული ხასიათი, ტექნიკურად რთული შესასრულებელი, 3) ერთი შეხედვით არც თუ ისე „მიმზიდველი“ აუდიტორიისთვის, არასაკმარისად კომუნიკაბელური და, რაც მთავარია, 4) ასეთი სიმღერების შესრულების ორიგინალ/ ავთენტურ კონტექსტიდან / გარემოსთან შეხების ნაკლებობა. ეს ნიშნავს, რომ შემსრულებლებისთვის ერთადერთი წყაროა აუდიო ჩანაწერები, მუსიკალური ტრანსკრიფციები / ნოტები იგულისხმება ალბათ სანოტო ჩანაწერები ან, როგორც საუკეთესო მოდელი, პირდაპირი კონტაქტი ორიგინალ შემსრულებლებთან ან შემთხვევები, რომელიც სიმღერების ორიგინალურ კონტექსტში მოსმენის შესაძლებლობას იძლევა.

1990-იანი წლებიდან მოყოლებული, ტრადიციული მუსიკალური ფორმებისადმი ინტერესის ზრდასთან ერთად, მათი ორიგინალური ჟღერადობით, ქალთა რეპერტუარიდან ამ ტიპის სიმღერები კარგად არის ცნობილი სერბეთის ახალგაზრდა მომღერალ ქალებისთვის. თუმცა, მამაკაც მომღერლებს საშუალება ჰქონდათ ასეთ სიმღერები ემღერათ ბევრად უფრო

იშვიათად. ჩვენ მოვისმენთ დასავლეთ სერბეთის მამაკაცის მოგზაურების სიმღერის ალბათ საუკეთესო ინტერპრეტაციას ნეოტრადიციული წესით

აუდიომაგალითი 7: მამაკაცის მოგზაურის სიმღერა. დრაგაჩევოს (Dragačevo) რეგიონი, დასავლეთ სერბეთი. Branko Tadić, ეთნომუსიკოლოგი, and Goran Filipović (2008) – *Po Kovilju poljuljkuje trava* (გამოუქვეყნებელი)

და ბოლოს, სოლო მოგზაურთა სიმღერები განსაკუთრებით იშვიათია დღევანდელ ნეოტრადიციულ კონტექსტში.

აუდიომაგალითი 8: სოლო მოგზაურის სიმღერა. უჟიცეს (Užice) რეგიონი, დასავლეთ სერბეთი Branko Tadić: *Ja sam tebe govorila, Mile* https://www.youtube.com/watch?v=t1z_kTjmyC0 (Golemović 1989, ex. 20)

როგორც ჩანს, დღესდღეობით, იმ პრობლემური პირობების გათვალისწინებით, რომლებშიც ასეთ სიმღერებს (არ აქვთ) საშუალება გადარჩენენ ახალ ინტერპრეტაციებში, ამ ტიპის ნაწარმოებების მომზადებისა და შესრულების პროცესში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება წარმოსახვის ჩართვას. არტ-მუსიკის სპექტაკლების მსგავსად, „გამოსახულებები, როგორც მუსიკოსების მიერ გამოყენებული, მოიცავს არა მხოლოდ ბგერებს, არამედ ფიზიკურ მოძრაობებს, რომლებიც საჭიროა ბგერების შესაქმნელად. [...]“ (Clark et al. 2012: 351). ამ სიმღერების ორიგინალური კონტექსტისა და ფუნქციის გათვალისწინებით, მნიშვნელოვანია გვახსოვდეს „მოთორული გამოსახულების გამოყენება, ან წარმოსახვა, როგორი შეიძლება იყოს მმუსიკალური ნაწარმოები ფიზიკური შეგრძნების დონეზე. (იქვე 355). ეს წარმოსახვები, რომლებსაც შემსრულებლები აუცილებლად ატარებენ თავიანთ ცნობიერებაში, მჭიდრო კავშირშია ლირიკის და მელოდიის სემანტიკასთან / მნიშვნელობასთან, რომლის მეშვეობითაც კონტექსტი, რომელშიც მომღერლები გამოხატავენ საკუთარ თავს სიმღერების საშუალებით და ურთიერთობენ ბგერების საშუალებით: ბუნებასთან, წარმოსახვით სხვასთან ერთად გზაზე, თანამემამულეებთან ერთად.

იმის გამო, რომ წარმოსახვითი ხელს უწყობს ძველი დროის მოგზაურთა სიმღერის ხელახლა შექმნას, შევდივართ ასევე ტრადიციული სიმღერის ინტერდისციპლინარული მიდგომის სფეროში და ასევე ბიკულტურალიზმის კონცეფციაში; მასზე მუშაობით და კონტექსტის ელემენტების გაცნობიერებით, რომლებშიც ასეთ სიმღერებს აქვთ სრული წვდომა და მნიშვნელობა, ჩვენ ვინყებთ ფიქრს აგრეთვე „ცოდნის ბუნებაზე და მისი გამოხატვის არატექსტუალურ გზებზე, რომლებიც ტრადიციულად დომინირებს. ძირძველი ეპი სტემოლოგიების ფარგლებში“ (Corn 2009: 21). ამ გზით მივდივართ დასკვნამდე „ეთნომუსიკოლოგია, როგორც ადამიანთა კომუნიკაციისა და გამოხატვის გზების შესწავლის საშუალება, რომელიც ცრუობ [...] როგორც უნივერსალიზაციის მეცნიერული შუამავალი/ შუაგული / საშუალება/ მდგომარეობა. (იქვე 22).

გამოყენებული ლიტერატურა

- Clark, Terry, Williamon, Aaron, Aksentijević, Aleksandar, “Musical imagery and imagination: The function, measurement, and application of imagery skills for performance”, in: *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*, 2012/01/01, 351–365.
- Corn, Aaron, “Sound Exchanges: An Ethnomusicologist’s Approach to Interdisciplinary Teaching and Learning in Collaboration with a Remote Indigenous Australian Community”, *The World of music*, 2009, Vol. 51, No 3, Ethnomusicology in the Academy: International Perspectives (2009), pp. 21–50.
- Cvijić, Jovan (1966) *Balkan Peninsula and South Slav countries*, Belgrade. [orig. Цвијић, Јован (1966) Балканско полуострво и јужнословенске земље, Београд, in Serbian]
- Dević, Dragoslav (2002). “Dinaric and Šop singing in Serbia and migrations.” [Динарско и шопско певање у Србији и метанастазијска кретања]. *New Sound* 19: 33–57.
- Dević, Dragoslav (1986). *Folk music of Dragačevo – forms and development*. Belgrade [orig. Девеић, Драгослав (1986). Народна музика Драгачева – облици и развој. Београд, in Serbian].
- Gligoriјеvić, Jelena (1993). “Rabadžinsko playing and singing in Upper Jasenica“. Festival of folk arts in Serbia 1(1993): 18–23. [orig. Глигоријевић, Јелена (1993). „Рабацинско свирање и певање у Горњој Јасеници“. Сабор народног стваралаштва Србије 1(1993): 18–23, in Serbian].
- Golemović, Dimitrije (1990) *Folk music of Užice region*, Institute of Ethnography SASA, Special Editions, Vol. 30 / 2. Belgrade: SASA. [orig. Големовић, Димитрије (1990) Народна музика ужичког краја, Етнографски институт САНУ, Посебна издања, Књ. 30, Св. 2, Београд: САНУ, in Serbian].
- Golemović, Dimitrije O. (1987) *Folk music of Podrinje* [orig. *Narodna muzika Podrinja*]. Sarajevo: Drugari. (in Serbian)
- Jakovljević [Milosavljević], Marija (2011). *Vocal music tradition of East Kopaonik* (diploma work, manuscript). Belgrade: Faculty of Musical Arts, Department for Ethnomusicology [orig. Јаковљевић /Милосављевић/, Марија (2011). Вокална музичка традиција источног Копачоника, дипломски рад (рукопис). Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију, in Serbian]
- Jovanović, Jelena (2008). “Searching for the Right Form: A Self-Taught Village Player Recalling Performance Live”. *Musicology* 8: 203–224. [orig. Јовановић, Јелена (2008) in Serbian]
- Jovanović, Jelena (2014). *Vocal tradition of Jasenica*. Belgrade: Institute of Musicology SASA. [orig. Јовановић, Јелена (2014) Вокална традиција Јасенице у светлости етногенетских процеса. Београд: Музиколошки институт САНУ, in Serbian]

- Jovanović, Jelena (2014). *Vocal tradition of Jasenica*. Belgrade: Institute of Musicology SASA. [orig. Јовановић, Јелена (2014) Вокална традиција Јасенице у светлости етногенетских процеса. Београд: Музиколошки институт САНУ, in Serbian]
- Milošević, Vlado (1956). *Bosnian folk songs II*. [orig. *Bosanske narodne pjesme II*]. Odjeljenje za muzički folklor, Knj. II. Banja Luka: Narodni muzej (in Serbo-Croatian).
- Petrović, Radmila (1989). *Serbian folk music. Song as the expression of folk musical thing-ing*. Monographs, Vol. DCXIII. Dept. of Social Sciences, Book 98. Belgrade: SASA. [orig. Петровић, Радмила (1989) Српска народна музика. Песма као израз народног музичког мишљења. Посебна издања, Књ. DCXIII, Одељење друштвених наука, Књ. 98. Београд: САНУ, in Serbian].
- Petrović, Radmila and Jovanović, Jelena (2003). Hey, Rudnik, you old mountain. *Traditional singing and playing by the „Crnućanka“ group*. Belgrade – Gornji Milanovac: Institute of Musicology SASA – Cultural Centre, Gornji Milanovac – The Vuk Foundation, Belgrade.

JELENA JOVANOVIĆ
(SERBIA)

OLD-TIME AND CONTEMPORARY PERFORMING TRAVELERS' SONGS AND INSTRUMENTAL PIECES IN SERBIA¹

This paper is dedicated to the old-time, i.e. archaic forms of traditional music and folklore genres nowadays considered to be historic and almost forgotten. It is also dedicated to the new contexts in which they may be performed and heard. My conviction is that they do not inevitably belong to the obsolete, but that they deserve continual scholars' and performers' attention, since every contribution to understanding their ethos, structure, and semantics, with its signal function of a kind (Jovanović, 2014, p. 106) might help understanding also certain universal principles in traditional music making.

In the previous centuries, in the Balkans goods were transported by oxen cart. This kind of economy was conducted by travelers-traders who provided for life this way. In Serbian language they were called *rabadžije* (from Turkish word *arabacı*: coachman, see Škaljić, 1989, p. 96) and *kiridžije* (from Arab-Turkish word *kiracı*: the one who transfers goods for the income; *Ibid*, 409). From the Middle Ages up to beginning of the 20th century, in Serbia this was one of the most important trading activities according to writings of Jovan Cvijić (1966) and other anthropogeographers who studied Balkan traditional cultures. Wares transporters traveled between villages and towns leading the horses or oxen carts burdened by different goods for sale. In order to entertain themselves during the long trips, but also to release from fear of wild animals or robbers on the way, especially during the night, the traders had often played on double-flute (Serb. *dvojenice* or *dvojnice*; more rarely, on the pipe / *svirala*), or they used to sing in duets, terzets or solo. The emic terms in Serbian for playing and singing in such occasions, recorded during field researches, point to its origin and function: *rabadžije* playing, *playing along the way, on the road, by the cart, along with the oxen, travelers'* [*rabadžijsko* or *rabadžinsko, usput, po putu, uz kola, za volovima, putničko*].

Aside from the activities of professional traders, this kind of music making was also a part of everyday life for travelers who had nothing to do with trade; they used to perform such melodies on their way either on their instruments, or by singing. The occasions in which this music making occurred were different. Mostly it was while transporting firewood from the forest; besides, even at the beginning of the 21st century a testimony was recorded that sometimes men used to sing *travelers'* songs on their way back from their

¹ This study has been written in the frames of the scientific research organisation Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, financed by the Ministry of Science, Technological Development and Innovations of the Government of the Republic of Serbia.

work in the fields, so this was their way to let the people know about them returning to the village. Another occasion recorded in literature was that men sometimes sang travelers' songs on their way back from the funeral of someone close. There is also a testimony about the solo women singing in travelers' manner in the occasions of a family saint celebration; such performance was considered as difficult and had a kind of solemn, celebration character that not many singers were able to achieve.² Since a fundamental change of village life in the 20th century caused also fading travelers' role in the last decades of the century, this kind of playing and singing could be heard only upon a request of the researchers, and not any more in its original circumstances.

Sound field recordings and musical transcriptions of such melodies Serbian ethnomusicologists have made mostly during the systematic field investigations in the second half of the 20th century. The areas in which such examples could be recorded were West and Central Serbia: regions of Ivanjica, Dragačevo, Užice, Zlatibor Mountain, Podrinje, and also in Šumadija, in Rudnik and Kopaonik Mountains (Dević, 1986; Golemović, 1987; Golemović, 1989; Golemović and Knežević, 2006; Jakovljević, 2011; Jovanović, 2014). Having in mind the common elements of traditional culture in West Serbia and parts of Central Serbia, the similarities between the variants of this kind of playing and singing are natural. The common musical sensibility points to a common root in widely spread Dinaric (musical) culture (as elaborated in Dević, 2002).

Players of the older generation performed on double flute so-called *travelers' play* (*putnička svirka*) with its specific musical features. This kind of music making is emically characterized through peculiarities by which it stands out from other common rural types of playing (as for ex. shepherds' playing, songs played on instruments, or music to dance).³ On the other hand, this practice was also considered specific and demanding by performers who were less familiar with it (see in more details Jovanović, 2008). Players also confirmed that the longer double flutes (30cm and above) used to be more suitable for travelers' playing than shorter instruments, because of a deeper tone and common sound of the longer pipes which "get along" better than short ones. This statement tells that the player's attention is focused to chord (vertical) component and to tone color (timbre). The function of long-held tones is also very important. Travelers' play might be performed in basic register (which is called *solo*), or in the upper octave (which is called *na glas* [to the voice]). Beside these particularities, the musical phrase with variations to the main motive might be quite long; through our field work, we also learned that sometimes players used

² Several stories have been kept in memory of singers in Šumadija region, about the cases of older singers as connoisseurs of solo travelers' singing, by men and also by women. The memory has been recorded about a singer's mother who knew and sang *travelers' model* which, as the informant says was difficult for performing and, unfortunately, has no more living bearers (from personal audio archive recordings of the author)..

³ According to the testimonies of bearers of this tradition and practice, they played exclusively this way and were a kind of specialists for it (as, for ex. late M. M. S. from village of Jarmenovci / Markičevići, who he used to play "only *rabadzinski*, nothing else" in his youth; see Gligorijević, 1993).

to compete in their skill to produce the tone as long as possible on a single breath. During the rides, such prolonged play with repeated and varied phrases seem to build quite complex, huge musical pieces; unfortunately, all existing transcriptions of such playing show only its fragments.

Travelers' playing is of improvisational character, in monothematic, fragmentary form; its main phrase consists of varying of a short melodic motive, in *tempo rubato*. Played on double flute, it is heterophonic in texture. Scale depends of the construction of the instrument; it might be of narrow (on older pipes), but also of diatonic intervals (made in more recent times). The motive begins with a third or fourth above the main tone of the melody (which is at the same time *finalis*) and then, through faster or slower movement it descends to the main tone, or descends on the hypofinalis. This descending movement might be composed of a longer phrase (**Example 1**). In this formation, the second chord might appear as the ornamentation of the main tones in the melody (which corresponds to manner in singing in Dinaric old-time heterophony; Dević, 1986, p. 13; Golemović, 1990, p. 20).⁴ However, its appearance through holding hypofinalis in the leading part and *finalis* in the accompaniment is more common; it appears mainly in the cadence, and it is used a lot in ornaments (**Ex. 1–5**). The main motive might be repeated in minimally varied form, so that the fragments are more similar and of the same length (**Ex. 4**). It is more often the case that variations of the main motive differ in their length; they are longer in the beginning, or that they keep the length of the main motive at first, and then it comes to its summing up and diminution, all the way to the cadence (**Ex. 5**).

Travelers' singing was recorded in two forms: in duet or terzetto and in solo versions.

Songs in duet or terzetto, according to musical structure, were very much similar to melodies played on double flute: they are in bourdon texture; parts sung by the soloist alternate with parts where the bourdon and intensive second chords. Singers breathe alternatively with the aim to keep the long lasting sound that builds the wholeness of the sung form. Scale is of narrow, non-tempered intervals; range consists of four tones including *hypofinalis*. The chords of the second appear with functions of signals for stanzas between the parts of musical form.

In the mountain regions of West Serbia such songs were common to be recorded exclusively in male performances (**Ex. 6**). In central Serbia, one of the last examples of male singing of this kind was recorded in 1959 in Rudnik Mountain area (**Ex. 7**). As a distinction from the West, in central Serbia songs with such characteristics were usually recorded from women; they are not considered as *travelers'*, but as lyric songs, sung in different occasions of evening village gatherings or common work. The presumption is

⁴ These phenomena correspond to manners in old-time Serbian two-part singing (there are emic expressions to designate them: *cutting* or *dividing* [*usijecanje* or *predvajanje*], see Dević 1986: 52; Golemović 1990: 17) which have their functions in building musical form.

that in central Serbia the old-time men travelers' singing has been passed over to women vocal repertory and was kept there in other, different contexts (Ex. 8).

Solo travelers' singing is also recorded in Serbia and in different parts of Dinaric area (Milošević 1956; Golemović 1990; Jakovljević 2011; Jovanović 2014): these are **solo travelers' songs**, sung mainly by men, rarely by women. Such examples have been noted down much rarer in the field, and the reason for this might be that the skilled performers who were bearers of this tradition were not numerous at the time of systematic field researches. This kind of singing relies on a specific melodic model, based on wide and very much embellished melody and on specific musical form. Such examples have a lot in common, with the narrow intervals, relatively wide tone range, richly ornamented phrase, and a rest between the parts of the sung verse (Ex. 9, 10).

As a common characteristic of both travelers' playing and singing, particularly important are **shouted or spoken verbal refrains**, by which the player or singer addresses the oxen, the cow, or the imagined *other* supposed to be met on the road (a person, an animal, or simply nature that surrounds the singer). These refrains are structural elements that at the same time represent stanzas and stepping out of musical course. They produce silences as signs of mixing communication plans: from the player's or singer's own close settings in solitude, to his or her wider surroundings, beings and nature around him or her. Within these moments, the attention of the whole piece is concentrated in a message directed to the one invoked in a shout. Here are the two categories of these refrains:

1) Player's or singers' shouts to the animal that pulls the cart (Ex. 4, 5, 10). In practice, these shouts appear according to the need of addressing the oxen with particular commands, so they usually cause characteristic silences, i.e. musical rests. Despite the fact that none of our field recordings was made in original settings, so neither playing nor shouts in the transcription were parts of a unique event, from such sound recordings we are still able to achieve more complete and reliable cognitions about the nature of this music and its spoken refrains.

2) Refrains that appear at the end of melostanzas: in male performances, it is the short high cry and then plunging of the voices down with lyrics *I! Ko je?* which means *EE! Who is there?* (Ex. 6, 7)⁵ having a clear function of addressing a possibly nearby unknown person in the forest or on the way, driving attention and making a sound connection to it. This kind of refrain is, however, absent from female versions: women make just a long cry, *liiii!* [Eee!] at the end of melostanzas (Ex. 8; it is just like in other old female Serbian, Balkan, Slavic old-time different ritual genres).

When we turn to **neo-traditional performances** of travelers' songs in Serbia nowadays, it is the fact that the only sources for the performers are audio recordings, musical

⁵ A song that is very much familiar with the Illustration 6 and originating from South West Serbia, region of Ivanjički Stari Vlah, has been published on the CD edition: Golemović and Knežević, 2006, Nr. 11.

transcriptions or, as the best model, direct contact with original performers, which are rare in contemporary times; so, the possibility to hear the songs in original contexts is practically non-existing. Generally, it seems that singers are not so much familiar with this musical genre. There are only few singers who keep such songs on their repertoires and it might be because of 1) lack of transcriptions and field recordings of such songs, 2) virtuoso character, technically difficult to perform, 3) at first glance, not so "attractive" for the audience, not communicative enough and, most important, 4) lack of the touch with original contexts of performing such songs.

From the 1990s onwards, with the rise of interest for traditional musical forms in their original sound, this sort of songs from women's repertoire has been well known to young female singers in Serbia. Male singers, however, have been heard to sing songs in such texture much rarer. One of the outstanding performers of songs of this kind is ethnomusicologist MA Branko Tadić, who cultivates this repertoire with special dedication. He interprets a travelers' song from West Serbia in a specific melopoetic form, different than the formerly described one, with the inversion in the textual organization of the *melostanza* (**Ex. 11**). In a conversation with the author of this paper, the singer explains that the imagination plays the main role in his approach to this song and helps him perform it. He acknowledges also that for a good interpretation of this kind of songs singer has to imagine the whole context of solitude on the way in unknown settings, surrounded by nature. Also, to be brave enough to face the inner and outer silence that encompasses the sound of his/her voice, and to produce a message that addresses the listeners in a way that is akin to the one from the original context. Thus, Tadić has achieved probably the best interpretation of West Serbia men's travelers' solo songs in neo-traditional manner.⁶

It seems that nowadays, having in mind troubled conditions in which such songs (do not) have the chance to survive in new interpretations the involvement of imagination seems to be of a key importance for the process of preparing and performing pieces of this kind. Like in art music performances, "imagery as used by musicians involves not only sounds but also the physical movements required to create sounds [...]" (Clark et al., 2012, p. 351). Having in mind the original context and function of these songs, it is important to have in mind "the use of motor imagery, or imagining what a piece of music may physically feel like" (*Ibid.* 355). These imaginaries that performers inevitably conduct within their consciousness are tightly connected to semantics of the lyrics and of the melody, and the context in which singers announce and represent themselves through songs and communicate through sound: with nature, with imagined *other* on their way, with their fellow countrymen.

Due to imaginary that helps recreating the old-time travelers' song, we enter also to the sphere of interdisciplinary approach to traditional singing, and to the concept of bi-cul-

⁶ The recording if available online: https://www.youtube.com/watch?v=t1z_kTjmyC0 (accessed

turalism; by working on it and becoming aware of elements of the context in which such songs have their full range of reach and meaning, we begin to think also “about the nature of knowledge, and the non-textual ways of expressing it that traditionally dominate within Indigenous epistemologies” (Corn, 2009, p. 21). This way, we come to the conclusion about “ethnomusicology as a means of exploring human modes of communication and expression that lie [...] as a universalizing scholarly medium.” (*Ibid.* 22).

Illustrations

Illustration 1. *Travelers’* playing; village Jarmenovci (Markićevići), Šumadija region, central Serbia, recorded by J. Jovanović (1989).

Illustration 2. *Playing by the cart*; village Gornja Trešnjevica, Šumadija region, central Serbia, recorded by J. Jovanović (1988).

Illustration 3. *Rabadžinski* playing; village Lipovac, Šumadija region, central Serbia, recorded by J. Jovanović (1989).

Illustration 4. *Rabadžinski* playing; village Okletac, Užice region, west Serbia; D. Golemović 1990: 213.

Illustration 5. *Playing after the oxen*; village Brezovac, Šumadija region, central Serbia, recorded by J. Jovanović (1989).

Illustration 6. *Na vr’ brda saran guja spava; travelers’* singing in drone texture; village Viča, Dragačevo region, west Serbia; Dević 1986: 130).⁷

Illustration 7. *Pala tama, uvenula trava*; male two-part bourdon travelers’ song, Rudnik region, central Serbia (Petrović and Jovanović 2003, ex. 25).

Illustration 8. *Oj divojko mile moje*; female two-part bourdon singing, village Donja Šatornja, Šumadija region, central Serbia (Jovanović 2014, ex. 209).

Illustration 9. *Čarna goro, puna li si ‘lada*; male solo travelers’ song, Rudnik region, central Serbia (Petrović and Jovanović 2003, ex. 1).

Illustration 10. *Lepo peva za gorom devojka*; female solo travelers’ song, village Vinča, Šumadija region, central Serbia (Jovanović 2014, ex. 157).

Illustration 11. *Ja sam tebe govorila, Mile*; male solo travelers’ song, village Srednja Reka, Užice region, west Serbia (Golemović 1990, ex. 20).

⁷ Internet source for the audio: https://www.youtube.com/watch?v=mOXdMil7MKI&list=OLAK5uy_mEvBjzHt-LAuTPrLGqHK2J6s0jqtgHXvWs&index=11

References

- Clark, T., Williamon, A., Aksentijević, A. (2012). Musical imagery and imagination: The function, measurement, and application of imagery skills for performance. *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*, 01(01), 351–365.
- Corn, A. (2009). Sound Exchanges: An Ethnomusicologist's Approach to Interdisciplinary Teaching and Learning in Collaboration with a Remote Indigenous Australian Community". *The World of music*, 51(3), 21–50.
- Cvijić, Jovan [Цвијић, Ј.] (1966) *Balkan Peninsula and South Slav countries*, Prosveta. [orig. in Serbian]
- Dević, D. (2002). "Dinaric and Šop singing in Serbia and migrations." *New Sound* 19, 33–57.
- Dević, D. [Девих, Д.] (1986). *Folk music of Dragačevo – forms and development*. Faculty of Musical Arts. [orig. in Serbian].
- Gligorijević, J. [Глигоријевић, Јелена] (1993). *Rabadžinsko* playing and singing in Upper Jasenica. *Festival of folk arts in Serbia* 1, 18–23. [orig. in Serbian].
- Golemović, D. [Големовић, Д.] (1990). *Folk music of Užice region*. Institute of Ethnography SASA. [orig. in Serbian].
- Golemović, Dimitrije O. (1987) *Folk music of Podrinje*. Drugari. [orig. in Serbian]
- Golemović, Dimitrije, Knežević, Katarina (2006) *Serbie: Anthologie De La Musique Populaire Serbe*, Archives Internationales de Musique Populaire, VDE CD-993.
- Jakovljević, Marija [Јаковљевић, Марија] (2011). *Vocal music tradition of East Kopanik* (diploma work, manuscript). Faculty of Musical Arts, Department for Ethnomusicology [orig. in Serbian]
- Jovanović, J. [Јовановић, Ј.] (2008). Searching for the Right Form: A Self-Taught Village Player Recalling Performance Live. *Musicology* 8, 203–224. [orig. in Serbian]
- Jovanović, Jelena [Јовановић, Јелена] (2014). *Vocal tradition of Jasenica*. Institute of Musicology SASA. [orig. in Serbian]
- Milošević, Vlado (1956). *Bosnian folk songs II*. Narodni muzej, Odjeljenje za muzički folklor. [orig. in Serbo-Croatian].
- Petrović, Radmila [Петровић, Р.] (1989). *Serbian folk music. Song as the expression of folk musical thinging*. Department. of Social Sciences of the SASA. [orig. in Serbian].
- Petrović, R. and Jovanović, J. [Петровић, Р., Јовановић, Ј.] (2003). *Hey, Rudnik, you old mountain. Traditional singing and playing by the „Crnućanka“ group*. Institute of Musicology SASA – Cultural Centre Gornji Milanovac – The Vuk Foundation.
- Škaljić, A. (1989) *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Svjetlost. [orig. in Serbo-Croatian]

**გიორგი კრავეიშვილი,
ხათუნა დამიძე
(საქართველო)**

ფერეიდნის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული კულტურა

შაჰაბას პირველმა არაერთხელ ააოხრა ქართლ-კახეთი, მაგრამ ყველაზე მასშტაბური 1616 წლის ლაშქრობა იყო. აღმოსავლეთ საქართველოდან (უმეტესად თიანეთიდან, კახეთიდან და ჰერეთიდან) ტყვეები ირანში წაასხეს. უმეტესობა ფერეიდანიში დასახლებულა. ალბათ ამიტომაცაა, რომ ძირითადად ფერეიდნელებმა შეინარჩუნეს ქართული ენა. ფერეიდნელთა ცენტრი ქალაქი მარტყოფია (ოფიციალურად – ფერეიდუნშაჰრი). ქართულენოვანი ფერეიდანი კი მოიცავს ფერეიდუნშაჰრის (მარტყოფი) და ბოინ-მიანდაშთის (თორელი) ქალაქსა და მათ რამდენიმე სოფელს. გარდა ფერეიდნისა, ქართველები დაასახლეს ასევე შირაზის, მაზანდარანის, ხუზესტანისა და სხვა რაიონებშიც, ასევე, ავღანეთშიც, თუმცა ქართული ენა მხოლოდ ფერეიდნის ქართველებმა შეინარჩუნეს. ქართველების ნაწილი ირანიდან მოგვიანებით ავღანეთშიც გადასახლდა, თუმცა მათზე დეტალური ინფორმაციის მოძიება დღემდე რთულია.

მართალია, ფერეიდნელი ქართველები ოფიციალურად ირანულ გვარებს ატარებენ (ბათავანი/ბათუანი, ყალანი, მულიანი, გუგუნანი, ხუციანი, რაჰიმი და ა. შ.), თუმცა მათი შინაური გვარებია ბათუაშვილი, გუგუნაშვილი, ონიკაშვილი, დავითაშვილი, ხუციშვილი, მოლიაშვილი, ყაფლანიშვილი/ყავლაშვილი და სხვ. ერთადერთი გვარი იოსელიანია, რომელიც ირანულადაც ისევე იწერება.

გადასახლების დღიდან ფერეიდნელებს ოცნებად ჰქონდათ სამშობლოში დაბრუნება. არსებობს ცნობილი გადმოცემა, რომ თუკი ცისარტყელის ქვეშ ბავშვები გაძვრებოდნენ, დედასამშობლოში აუცილებლად დაბრუნდებოდნენ. ალბათ ეს იგულისხმა რეჟისორმა ირაკლი კანდელაკმა, როდესაც თქვა, რომ ყოველი წლის აპრილში ფერეიდნელები მართავენ თამაშს „ვინ მივა პირველი დიდ საქართველოში“ (უცნობი ავტორი, 1963:4). ფერეიდნელთა პატრიოტიზმი დღემდე სანიმუშოა. არ არსებობს ფერეიდნელი, რომელიც დღედაღამ საქართველოზე არ ფიქრობდეს და სახლში, მათ შორის, პატარა ბავშვებთან, ქართულად არ საუბრობდეს. ყოლამრება ხუციშვილის კერძო სკოლის წყალობით ბავშვებისა და ახალგაზრდების უდიდესმა ნაწილმა და ასევე უფროსი თაობის მნიშვნელოვანმა ნაწილმა ქართული წერა-კითხვაც იცის.

სამწუხაროდ, პირველი ფერეიდნელი – ათამ ონიკაშვილი საქართველოში

მხოლოდ 1870-იან წლებში ჩამოვიდა. 1896 წელს კი მათთან ჩავიდა ლადო აღნიაშვილი. 1927 წელს ფერეიდანს ესტუმრნენ ამბაკო და სარა ჭელიძეები, 1960-იან წლებში – სპარსოლოგი ზურაბ შარაშენიძე. 1972 წელს კი ყოველივე ამის შედეგად კახეთში რამდენიმე ოჯახი ჩამოასახლეს.

მართალია, ფერეიდნელების სიმღერა მცირე დოზით თბილისში 2012 და 2018 წლებში ჩავწერე, თუმცა ექსპედიციის ჩატარება რუსთაველის ფონდის დაფინანსებით მხოლოდ 2024 წელს შევძელით. ხელმძღვანელი გახლდით გიორგი კრავეიშვილი, ხოლო წევრები – ქორეოლოგი ხათუნა დამჩიძე, ფოტო-ვიდეო გადაღების საქმე უმეტესად თამაზ კრავეიშვილს ებარა. ექსპედიცია ჩატარდა რუსთაველის ფონდის მხარდაჭერით (FR-21-11362).

ფერეიდნული სიმღერა ერთხმიანია. ამაზე ჯერ კიდევ 1969 წელს ნოდარ კოჭლაშვილი, 2004 წელს კი რუსუდან წურწუმია მიუთითებდნენ. ჩვენმა ექსპედიციამაც მხოლოდ ერთხმიანი სიმღერები ჩაიწერა (აუდიოდანართი, #1-3). უფრო მეტიც, ფერეიდანში პოპულარულია საკუთარი საავტორო სიმღერები (აუდიოდანართი, #4-5), ძველი ხალხური სიმღერები კი მცირე რაოდენობით არის შემორჩენილი. უმეტესად გავრცელებულია აკვნის ნანები, ქალთა და მამაკაცთა დატირებები და სახუმარო სიმღერები. სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელთა მიერ გასულ საუკუნეში ფიქსირებული ტექსტების ნაწილი კი ახალგაზრდა ფერეიდნელებისთვის უკვე უცნობია.

რადგან დატირებას შევხვით, ვიტყვით, რომ ძირითადად ქალები ტირიან, როგორც ცალ-ცალკე, ისე ჯგუფურად. მამაკაცი სიტყვით ტირის მაშინ, როცა სიმწარე განუზომლად დიდია და გარდაცვლილთან მოტირალს განსაკუთრებული სიახლოვე აქვს (ვიდეოდანართი, #1).

მართალია, დღევანდელი ეთნოფორები ყანაში (კალოზე), ქსოვისას და ქორწილში სპარსულად მღეროდნენ, თუმცა ახსოვდათ ის თაობა, რომელიც სპარსულ ენას ვერ ფლობდა და მათი აზრით, სავარაუდოდ, ქართულად იმღერებდნენ.

დღევანდელი ფერეიდნელები უმეტესად სპარსულად მღერიან, თუმცა ამ სიმღერების მელოდია ისეთივე ქართულია, როგორიც ფერეიდნულ დიალექტზე მღერის დროს (აუდიოდანართი, #6-7). მათში ისევე გვხვდება ფარული მრავალხმიანობა, როგორც ფერეიდნულ დიალექტზე ნამღერ სიმღერებში. მოკლედ რომ ვთქვა, ფერეიდნელთა ნამღერ ქართულ და სპარსულენოვან სიმღერებს ერთმანეთისგან მხოლოდ სიტყვიერი ტექსტი განასხვავებს.

ფერეიდანში გავრცელებულია ინსტრუმენტული მუსიკა. ინსტრუმენტებზე დამკვრელებად ძირითადად ფერეიდნელი ქურთები და სომხები გვევლინებიან, ქართველები – ნაკლებად და ვინც უკრავს, მათაც ქურთებისა და სომხებისგან აქვთ ნასწავლი. თუ განვიხილავთ 1920-1960-

იანი წლების ცნობებს, ვნახავთ, რომ გავრცელებულია სტირი (სტვირი), ნალარა, საზი, დოლი, თარი, ჭიანური და სანთური (ჭელიძე, 2011:155; შარაშენიძე, 1969:32-35; შარაშენიძე, 1979:177; ცაგარეიშვილი, 1981:25; თოდუა, 1975:51, 82; ჩხუბიანიშვილი:1998 #902; ბერიძე, ბაკურაძე 2012 #4084; ჩიქობავა, 2010:230). ჭიანურად მოხსენიებული საკრავი ქამანჩაა, რომელიც ავტორმა ჭიანურთან გარეგნული მსგავსების გამო გააიგივა. სტირის ფერეიდნელები ზოგჯერ „ისტირს“ (ბერიძე, ბაკურაძე:2012 #4081), დოლს კი „დოჰოლს“ უწოდებენ (ჩხუბიანიშვილი:1998 #902). ქართველები უფრო მეტად სტირ-ნალარაზე და ნეიზე უკრავდნენ, სხვა საკრავებზე დამკვრელებიდან კი მხოლოდ თითო-ოროლა იყო ქართველი, რადგან დამკვრელობა ქართველებში გართობად აღიქმებოდა და სირცხვილად მიაჩნდათ. სტირ-ნალარის ანსამბლშიც მხოლოდ ერთი სტვირი და ნალარა იყო, რაც მრავალხმიანობას საფუძველშივე გამორიცხავდა. ჩვენ ამ ანსამბლის ჩაწერა მხოლოდ ერთხელ შევძელით, ისიც, იმ მოცემულობით, რომ ნალარის ადგილს თონბაქი იკავებდა (ვიდეოდანართი, #2-3).

სტირ-ნალარას უკრავდნენ ქორწილში და დღესასწაულებზე. საცეკვაოდ, მათ შორის, მრავალსართულიანი ფერხულების შესასრულებლადაც, სტირ-ნალარა გამოიყენებოდა. ნეიზე კი უკრავდნენ როგორც მწყემსურ ჰანგებს (ვიდეოდანართი, #4), ისე სევდიან სიმღერებს (ვიდეოდანართი, #5).

კიდევ ერთი საკრავი, რომელიც ფერეიდანში ახლა ვრცელდება, თუმცა ირანის კასპიისპირეთში, მათ შორის, მაზანდარანის რეგიონში ძალიან გავრცელებულია, ეს არის „ჰამბულე“/„ჰანბუნე“ (ვიდეოდანართი, #6). იგი საოცრად ჰგავს ჩვენებურ ჭიბონს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ჰანბუნეს ორივე სალამურზე 5/5 თვალია ამოჭრილი, რის გამოც ჰანგი რეალურად ერთხმიანია. ჰამბულეს დიდი მსგავსება ქართულ ჭიბონთან არ უნდა გაგვიკვირდეს, თუ გავითვალისწინებთ მაზანდარანში ქართველთა დიდი დასახლების არსებობას. მართალია, მათ ენა უკვე აღარ იციან, მაგრამ ამაყობენ თავიანთი ქართველობით და ცდილობენ როგორც ფერეიდნელებთან, ისე საქართველოსთან დაახლოებას.

უკვე მრავალი ათწლეულია, რაც საცხოვრებელი პირობების გამო ფერეიდნელები დროებით თუ სამუდამოდ დიდ ქალაქებში მიდიან, თუმცა ქართულ ენას არც იქ ივიწყებენ. მიგრაციისას სხვადასხვა ქვეყნის (უფრო მეტად, ირანულ) მუსიკასა და ცეკვასთან აქვთ შეხება, თუმცა ამავდროულად აქტიურად სწავლობენ ქართულ სიმღერასა და ცეკვას. სიმღერების სწავლების ეს საპასუხისმგებლო მისია კი ამბაკო და სარა ჭელიძეებმა იკისრეს (ჭელიძე, 1958:95). როგორც ცნობილია, ფერეიდნელებს ქართული სიმღერები პირველად მათ ასწავლეს (იქვე:95). ეს საქმე შემდეგ კანდელაკს გაუგრძელებია. როგორც ცნობილი რეჟისორი აღნიშნავს, ფერეიდნელებს ორი სიმღერა – „სულიკო“ და „იზარდე, მწვანე ჯეჯილო“ – შეასწავლა. სხვა

ნივთებთან ერთად ჩაუტანა ქართული ხალხური სიმღერის 200 ფირფიტა (უცნობი ავტორი, 1963:9-11). ამჟამად ქართულ სიმღერას ფერეიდანში ბევრი ეუფლება. ვფიქრობ, ფერეიდანში ფიქსირებული საახალწლო სიმღერა „ალათასა, ბალათასა“ (აუდიოდანართი, #8) საქართველოდანაა გავრცელებული. ამაზე მინიშნებს მისი სიტყვიერი ტექსტიც და გავრცელების არეალიც. ეს სიმღერა გვხვდება უმთავრესად ქალაქ მარტყოფში, სადაც 1920-1960-იან წლებში საქართველოდან სხვადასხვა დარგის არაერთი მკვლევარი ჩადიოდა და ქართულ ფირფიტებს ავრცელებდა. თუმცა ასევე მნიშვნელოვანია ისიც, რომ „ალათასა, ბალათასა“ ერთხელ იმღერეს ჩულრუთშიც და აღმოჩნდა ჰერეთშიც, კერძოდ, ზაქათლის რაიონის სოფელ ელისენში.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ჩვენი ექსპედიცია, მუსიკოლოგიურთან ერთად, ქორეოგრაფიულიც იყო. ცეკვას შუშპრობას ეძახდნენ. ძირითადად დავაფიქსირეთ ჩოფი, რომელიც წრიული ან ნახევარწრიულია და მანდილებითანდასრულადწრიული ფორმითიცეკვება. მასთანხლებასტირნალარა უწევს (ვიდეოდანართი, #7). ასევე გადავიღეთ ჩუბაბი (ქართულად – ჭოხური), რომელსაც ორი კაცი ასრულებს, მათგან ერთი თავდამცველია, მეორე კი – თავდამსხმელი და როცა თავდამსხმელი ჭოხის მორტყმას მაინც მოახერხებს, მაშინ როლები გაიცვლება (ვიდეოდანართი, #8). ორივე ნიმუში, ანალოგიური მოძრაობებითა და მუსიკით, გავრცელებულია ფერეიდნის და ხუზესტანის ქურთებშიც. სამაგიეროდ, ფერეიდანში ამ ცეკვების გვერდით არსებობს ერთი ქალის მიერ შესრულებული ცეკვა „ჰალალაი, ადექ, დაჯექ“ (ვიდეოდანართი, #9), რომელიც განდაგანას უახლოვდება და დოლის, ზოგჯერ კი სტვირ-ნალარის თანხლებით სრულდება. სიმღერის სიტყვიერი ტექსტი პირდაპირ კარნახობს მოცეკვავს, თუ რა დროს რომელი სვლა გააკეთოს. ხანდაზმულებს ახსოვდათ მრავალსართულიანი ფერხულები, ქორწილში ქალად გადაცმული კაცები და კაცად გადაცმული ქალები, თუმცა მათი გადაღება შეუძლებელი შეიქნა.

ფაქტია, რომ ფერეიდნელების მუსიკალური შემოქმედება კახურისგან ძალიან განსხვავდება. სამაგიეროდ, უახლოვდება ჰერულს, ანუ ინგილოურს როგორც ვოკალური ერთხმიანობით, ისე – საბავშვო რეპერტუარის სიჭარბითა და აღმოსავლური ტიპის საკრავების სიმრავლით. სიმღერების გაერთხმიანება და აღმოსავლური ტიპის საკრავების გავრცელება არ მინიშნებს ჰერეთისა და ფერეიდნის ქართველობის საერთო წარსულზე – ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს გარე გავლენებთან, მაგრამ საბავშვო რეპერტუარის სიმრავლე, მათ შორის, ფრინველთან დაკავშირებული ჰანგების არსებობა, მართლაც ასახავს ფერეიდნელების მჭიდრო კავშირს ჰერელებთან.

თუ ფერეიდანში მხოლოდ ერთი სტვირი და ერთი ნალარა გვხვდება,

რაც მრავალხმიანობას გამოორიცხავს, ჰერეთში ორი ზურნა და ორი ნალარა უკრავდა. ფერეიდანში ასევე გავრცელებულია ჩასაბერი ნეი. რაც შეეხება ჩუნგურს (ანუ საზს), ის ჰერეთში ძალიან იყო გავრცელებული, ფერეიდანში კი – არა. ფერეიდანში ჩუნგური, თარი და ქამანჩა ნაკლებად გამოიყენებოდა და მათი ჩანერა ვერც მოვახერხეთ. ამავდროულად, თუკი ჰერეთში, ჩუნგურისგან განსხვავებით, საფანდურო და საგარმონო მუსიკის სახით გვაქვს ქართული ტიპის მრავალხმიანობაც, ფერეიდანში ესეც გამქრალია. რაც შეეხება ცეკვას, ჰერული ცეკვა უფრო დაღესტნურს უახლოვდება, თუმცა შეხების საერთო წერტილები, რა თქმა უნდა, ფერეიდნულ ცეკვასთანაც გააჩნია როგორც მოძრაობის, ისე ტანისამოსის თვალსაზრისით.

აუდიო მაგალითები

„ჩარშამბაე სური“ (ახალი წლის წინა დღეებში სათქმელი). ასრულებენ აბოლყასემ ახმადი და მოჰთარამა ებრაჰიმი. ჩანერილია გიორგი კრავიშვილის მიერ 2024 წელს, ბოინ-მიანდაშთში, ბოინის უბანში.

„ღმერთო, მოგვე ბალახი“ (ამინდის მართვის). ასრულებენ აბოლყასემ ახმადი და მოჰთარამა რაფი. ჩანერილია გიორგი კრავიშვილის მიერ 2024 წელს, ბოინ-მიანდაშთში, მიანდაშთის (თორელი) უბანში.

„გადიან, გამოდიან ჩიტები“. ასრულებენ ჰოსეინ ხუციანი (ხუციანშვილი), საფარ მოყადასი (ზუჰიტაშვილი) და ასკარ მოყადასი (ზუჰიტაშვილი). ჩანერილია გიორგი კრავიშვილის მიერ 2024 წელს ფერეიდუნშაჰრის რაიონის სოფელ ნეგზაჰაბადში (მარტყოფის რაიონის სოფელი ჯაყჯაყი).

„ქართველი ვარ, ქართველი“. ასრულებს ავტორი – ყოლამრება ხუციანშვილი. ჩანერილია მარინა ბერიძის მიერ 2008-12 წლებში ქალაქ ნაჯაჰაბადში.

„ჩემო სოფელო“. ქართველი“. ასრულებს ავტორი – ალი ჰოსეინ რაჰიმი (ალექსანდრე დავითაშვილი). ჩანერილია მარინა ბერიძის მიერ 2008-12 წლებში ქალაქ ნაჯაჰაბადში.

სპარსულენოვანი სიმღერა, ქართულად დაბოლოებული. ასრულებს ჯანმაჰმად რაჰიმ რამიშვილი. ჩანერილია გიორგი კრავიშვილის მიერ 2024 წელს ქალაქ ფერეიდუნშაჰრში (მარტყოფი).

სპარსულენოვანი სიმღერა. ასრულებს მასუმე ფაშაი. ჩანერილია გიორგი კრავიშვილის მიერ 2024 წელს ფერეიდუნშაჰრის (მარტყოფის) რაიონის სოფელ სიბაქში.

„ალათასა, ბალათასა“ (საახალწლო). ასრულებენ ფარვიზა და მასუმე ასლანი (ასლანიშვილები). ჩანერილია ქალაქ ფერეიდუნშაჰრში (მარტყოფი).

ვიდეო მაგალითები

მამაკაცის დატირება. ასრულებს ტაჯიმაჰმადა ხუციანი (ხუციაშვილი). ჩანერილია ქალაქ ფერეიდუნშაჰრში (მარტყოფი) გიორგი კრავეიშვილის მიერ 2024 წელს. ვიდეო გადაიღო თამაზ კრავეიშვილმა.

პატარძლის გამოსაყვანი მელოდია სტვირ-ნალარაზე. ასრულებენ მოჰამმად თავაზოჰი (თავაძე) – სტვირი და ამინ ხოციანი (ხუციაშვილი) – თონბაქი. ჩანერილია ისპაჰანში გიორგი კრავეიშვილის მიერ 2024 წელს. ვიდეო გადაიღო თამაზ კრავეიშვილმა.

„ჰალალაი, ადე, დაჯე“ (საქორწინო). ასრულებენ მოჰამმად თავაზოჰი (თავაძე) – სტვირი და სიმღერა, და ამინ ხოციანი (ხუციაშვილი) – თონბაქი. ჩანერილია ისპაჰანში გიორგი კრავეიშვილის მიერ 2024 წელს. ვიდეო გადაიღო თამაზ კრავეიშვილმა.

ძროხების მოსაყვანი მწყემსური ჰანგი ნეიზე. ასრულებს ბაჰმან გუგუნანი (გუგუნაშვილი). ჩანერილია ქალაქ ფერეიდუნშაჰრში (მარტყოფი) გიორგი კრავეიშვილის მიერ 2024 წელს. ვიდეო გადაიღო თამაზ კრავეიშვილმა.

„შეჭამანდი შავქენ“. ნეის თანხლებით. ასრულებენ ბაჰმან (ნეი) და ომიდ გუგუნანი (გუგუნაშვილები). ჩანერილია ქალაქ ფერეიდუნშაჰრში (მარტყოფი) გიორგი კრავეიშვილის მიერ 2024 წელს. ვიდეო გადაიღო თამაზ კრავეიშვილმა.

ჰანბუნეზე დასაკრავი. ასრულებს მოჰამმად თავაზოჰი (თავაძე). ჩანერილია ისპაჰანში გიორგი კრავეიშვილის მიერ 2024 წელს. ვიდეო გადაიღო თამაზ კრავეიშვილმა.

ჩოფი და ჯოხური ჩოფში. ფარზად რაჰიმ დავითაშვილის ქორწილი. გადაღებულია ქალაქ ფერეიდუნშაჰრში (მარტყოფი) 2002 წელს.

„ჯოხური“. მონაცვლეობით ასრულებენ ნოთფოლა მანზარი (მანზარაშვილი), ყოლამრება ხოსრაჰი (ხოსროშვილი), კიდევ ერთი თანასოფლელი და არია ხოსრაჰი (ხოსროშვილი). ჩანერილია ხათუნა დამჩიძის მიერ ბოინ მიანდაშთის რაიონის სოფელ დაშკესანში 2024 წელს. ვიდეო გადაიღო თამაზ კრავეიშვილმა.

„ჰალალაი, ადე, დაჯე“ (საქორწინო). ასრულებს შაჰნაზ აზიმან ხუციაშვილი. ჩანერილია გიორგი კრავეიშვილის და ხათუნა დამჩიძის მიერ 2024 წელს ქალაქ ფერეიდუნშაჰრში (მარტყოფი). ვიდეო გადაიღო თამაზ კრავეიშვილმა.

გამოყენებული ლიტერატურა

- ბერიძე, მ., ბაკურაძე, ლ. (2012). ჩხუბიანიშვილი, დ. (1998). ფერეიდნული ტექსტები <http://corpora.co/#/texts>
- ბუთლიაშვილი, ვ. (1923). ქორწინება ფერეიდანში. ციტირებულია წიგნიდან ბაკურაძე ლ., ბერიძე მ. და სხვ. (2020). ფერეიდნული ქრონიკები. თბილისი: მერიდიანი.
- თოდუა, მ. (1975). ქართულ-სპარსული ეტიუდები. ტომი II. თბილისი: მეცნიერება.
- კრავიშვილი, გ. (2020). საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები. თბილისი: აკადემიური წიგნი.
- კოჭლაშვილი, ნ. (1969). ფერეიდნული ქართველი ქალები. ჟურნალი საქართველოს ქალი. #2, 20-22.
- პაპიაშვილი, ვ. (2012). ჰერეთის ისტორია: მოკლე ქრონოლოგიური მიმოხილვა. თბილისი: მერიდიანი.
- შარაშენიძე, ზ. (1969). ახალი მასალები ფერეიდნული ქართველების შესახებ. თბილისი: მეცნიერება.
- შარაშენიძე, ზ. (1979). ფერეიდნული გურჯები. თბილისი: საქართველოს სსრ. მეცნიერებათა აკადემია.
- ჩიქობავა, ა. (2010). ფერეიდნულის მთავარი თავისებურებანი. კრებულში: არნოლდ ჩიქობავა. შრომები. ტომი I. 180-239. (რედ. ა. არაბული). თბილისი: არნოლდ ჩიქობავას სახელობის ენათმეცნიერების ინსტიტუტი.
- ჩხუბიანიშვილი, დ. (1998). ფერეიდნული ტექსტები. <http://corpora.co/#/texts>
- ცაგარეიშვილი, თ. (1981). ფერეიდნულები საქართველოში. თბილისი: მეცნიერება.
- წურნუშია, რ. (რედ.). (2004). ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი (ბუკლეთი). თბილისი: ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, ტმკსც.
- ჭელიძე, ა. (2011). ფერეიდნული ქართველები. თბილისი: გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი.

GIORGI KRAVEISHVILI
KHATUNA DAMCHIDZE
(GEORGIA)

MUSICAL-CHOREOGRAPHIC CULTURE OF FEREYDAN

Shah Abbas I of Iran raided Kartli-Kakheti several times, but the largest campaign was in 1616. Prisoners from East Georgia (mainly from Tianeti, Kakheti and Hereti) were sent to Iran. Most of them settled in Fereydan. This is probably why Fereydanians have mostly retained Georgian language. Central city of Fereydanians is Martqopi (officially Fereydunshahr). The Georgian-speaking Fereydan includes the cities of Fereydunshahr (Martqopi) and Buin Miandashti (Toreli), and several villages. In addition to Fereydan, the Georgians were also settled in Shiraz, Mazandaran and other regions, as well as in Afghanistan, although Georgian language has been retained only in Fereydan. Later part of the Georgians resettled from Iran to Afghanistan, although detailed information about them is still difficult to find.

Although the Georgians of Fereydan officially have Iranian surnames (Batavani/Batuani, Qalani, Muliani, Gugunani, Khutsiani, Rahimi, etc.) their domestic family names are: Batuashvili, Gugunashvili, Onikashvili, Davitashvili, Khutsishvili, Moliashvili, Kaplanishvili/Kavlashvili etc. The only surname that is the same in Iranian is Ioseliani.

From the day of their exile Fereydanians dreamed of returning to their homeland. There is a well-known narration that if children succeeded to pass under the rainbow, they would definitely return to their motherland. This may be what film director Irakli Kandelaki implied when he said that every year in April Fereydanians play the game “Who will be the first to go to great Georgia?” (Unknown author, 1963:4). The patriotism of Fereydanians is still exemplary. There is not a single Fereydanian who doesn’t think about Georgia day and night and doesn’t speak Georgian at home, including with young children. Thanks to Qolamreza Khutsishvili’s private school, majority of children and young people, as well as a significant portion of older generation, can read and write in Georgian.

Sadly, the first Fereydanian - Atham Onikashvili came to Georgia only in the 1870s. Lado Agniashvili visited Fereydan in 1896. Ambako and Sara Chelidze visited Fereydan in 1927, and Iranologist Zurab Sharashenidze - in the 1960s. Following all this, several families moved to Kakheti in 1972.

I recorded Fereydanians’ singing in Tbilisi in 2012 and 2018 at a small extent, but we managed to conduct the expedition only in 2024 as funded by the Rustaveli Foundation. The expedition included Giorgi Kraveishvili – the leader, and members Khatuna Damchidze a choreologist, and Tamaz Kraveishvili, mostly in charge of photo-video shooting. The expedition was supported by the Rustaveli Foundation (FR-21-1362).

Fereydanian songs are single-part. This was pointed out by Nodar Kochlashvili (as early as 1969) and Rusudan Tsurtsumia in 2004. Our expedition, as well, recorded only single-part songs (audio appendix, ##1-3). Moreover, authorial songs are popular in Fereydan (audio appendix, ##4-5). Old folk songs have survived in a small number. Most common are lullabies, women's and men's dirges and humorous songs. Some of the texts documented by the representatives of various fields in the past century are unknown to young Fereydanians.

Since we mentioned dirges, I must say that mostly women weep both separately and in groups. A man weeps with words when the pain is immeasurably great and mourner has a special closeness to the deceased (video appendix, #1).

Although today's ethnophors sang in Persian in cornfield (at threshing floor), when knitting and at weddings, they remembered older generation who did not speak Persian language, and in their opinion they would probably sing in Georgian.

Today Fereydanians mostly sing in Persian language, but their melodies are Georgian as much as when singing in Fereydanian dialect (audio appendix, ##6-7). They contain hidden polyphony, as do the songs sung in Fereydanian dialect. In short, Georgian and Persian songs of Fereydanians differ from each other only in verbal text.

Instrumental music is common in Fereydan. The instrumentalists are mainly the Fereydanian Kurds and Armenians. Georgians play the instruments lesser, and those who do, have learned playing from the Kurds and Armenians. Looking at the data from the 1920s-1960s, we will see that *stiri* (*stviri*), *naghara*, *saz*, *doli*, *tar*, *chianuri*, *santuri* were in common use (Chelidze, 2011:155; Sharashenidze, 1969:32-35; Sharashenidze, 1979:177; Tsagareishvili, 1981:25; Todua, 1975:51, 82; Chkhubianishvili, 1998:#902; Beridze, Bakuradze, 2012: #4084; Chikobava, 2010:230). The instrument referred to as *chianuri* is *kemenche*, which the author identified with *chianuri* due to their outer similarities. Fereydanians sometimes refer to *stviri* as *istiri* (Beridze, Bakuradze, 2012:#4081), and *doli* – as *doholi* (Chkhubianishvili, 1998:#902). Georgians played the *stiri* and *naghara*, and *ney* more often, among those playing other instruments there were only few Georgians, since Georgians considered playing an instrument as entertainment and shameful. The *stiri* and *naghara* ensemble included only a *stviri* and a *naghara*, which essentially excluded polyphony. We managed to record this ensemble only once, and that was with *tombak* replacing *naghara* (video appendix, #2-3).

Stiri and *naghara* were played at weddings and other celebrations; these also accompanied dancing, including several-storey round dances. But, pastoral melodies (video appendix, #4) and melancholic songs were played on *Ney* (video appendix, #5).

Another instrument that is currently being disseminated in Fereydan, but is very common in the Caspian area of Iran, including Mazandaran region, is *hambouleh*/*hanbuneh* (video appendix, #6). It reveals close similarity with Georgian *chiboni* only with one difference that each pipe of *hanbuneh* has five finger holes, due to which the melody is monophonic. We should not be surprised by the similarity between *hambouleh* and Geor-

gian *chiboni*, considering the existence of a large Georgian settlement in Mazandaran. Although they no longer know Georgian language, they are proud of their Georgian roots and are trying to get closer to both Fereydan and Georgia.

For many decades now, due to living conditions, people from Fereyden have moved to big cities, either temporarily or permanently, but they do not forget Georgian language there either. During migration, people come into contact with music and dances from different countries (mostly Iranian), but at the same time they actively study Georgian songs and dances. This responsible mission of teaching songs was taken upon by Ambako and Sara Chelidze (Chelidze, 1958:95). They are known to be the first to teach Georgian songs to Fereydanians (ibid.:95). Later Kandelaki continued this. As the renowned film director notes, he taught two songs, “Suliko” and “Izarde, mtsvane jejilo” to Fereydanians. Along with other items he brought 200 LPs of Georgian folk songs to them (unknown author, 1963:9-11). Currently, many people in Fereydan are learning Georgian songs. I think that the New Year song “Alatasa, balatasa” (audio appendix, #8) disseminated in Fereydan has been introduced from Georgia. This is evidenced by both the lyrics of the song and the area of its dissemination. The song is mainly encountered in Martqopi, where in the 1920s-1960s a number of different-field scholars from Georgia used to visit and disseminate Georgian LPs. It should also be noted that we once heard “Alatasa, balatasa” in Chughruti, and in Hereti as well, namely in the village of Eliseni, Zakatala district.

As I have already mentioned our expedition was both musicological and choreographic. The locals refer to dancing as *shushproba*. We mainly documented Chopi, which is danced with woman’s scarves in a circle or semi-circle, or entirely in a circle to the accompaniment of *stiri* and *naghara* (video appendix, #7). We also filmed “Chubbazi” (lit. with sticks. Geo.), danced by two men, one a defender, the other a striker. When the attacker manages to hit the defender, they switch the roles (video appendix, #8). With similar movements and the same music, both examples are also common among the Kurds of Fereydan and Khuzestan. In Fereydan alongside these dances there is a dance “Halalai, adek dajek” performed by one woman (video appendix, #9), which is close to “Gandagana” and is sometimes accompanied by *doli*, sometimes *stiri* and *naghara*. Verbal text of the song dictates the dancer which movement to make and when. The elderly remember several-storey round dances and men dressed as women and women dressed as men at weddings, but we failed to film these.

The fact is that the musical creativity of Fereydanians is very different from that of Kakheti, but is close to Heretian i.e. Ingiloyan, in single-part singing, abundance of children’s repertoire and Oriental instruments. Monophonization of songs and dissemination of Oriental-style instruments do not indicate common Georgian past in Hereti and Fereydan, but rather in both cases we deal with external influences, the abundance of children’s repertoire, including the existence of tunes related to birds, truly reflects close connection between Fereydanians and Heretians.

While in Fereydan there is only one *stviri* and one *naghara*, which excludes polyphony, in Hereti they play two *zurnas* and two *nagharas*. Wind instrument Ney is also disseminated in Fereydan. As for *chungur* (i.e. saz) it was very common in Hereti, but not in Fereydan. *Chonguri*, tar and kamanche were lesser used in Fereydan, and we failed to record them. In addition, while in Hereti, unlike *chungur*, we have Georgian-style polyphony in the form of the music for *panduri* and *garmoni*, this has also disappeared in Fereydan. As for dancing, Heretian dancing is closer to that of Dagestan, although, of course, it has some common features with Fereydanian, in terms of both movement and clothing.

Audio Examples

“Charshambae suri” (sung on New Year’s eve). Performed by Abolqasem Akhmad and Mohtarama Ebrahim. Recoded by Giorgi Kraveishvili in Bueen district of Bueen Miyandasht in 2024.

“Ghmerto, mogve balakhi” (weather monitoring song). Performed by Abolqasem Akhmad and Mohtarama Rafi. Recorded by Giorgi Kraveishvili in Miyandashti (Toreli) district of Bueen Miyandasht in 2024.

“Gadian, gamodian chitebi”. Performed by Hossein Khutsiani (Khutsiashvili), Sapar Moqadasi (Zupitashvili) and Askar Moqadasi (Zupitashvili). Recorded by Giorgi Kraveishvili in the village of Nevzahabad Fereydunshahr district (the village of Jaqjaqi, Martqopi district) in 2024.

“Kartveli var, kartveli”. Performed by the author - Qolamreza Khutsishvili. Recorded by Marina Beridze in the city of Najahabad in 2008-2012.

“Chemo sopelo”. Kartveli”. Performed by the author - Ali Hossein Rahim (Aleksandre Davitashvili). Recorded by Marina Beridze in the city of Najahabad in 2008-2012.

Song in Persian with the final part in Georgian. Performed by Janmahmada Rahim Ramishvili. Recorded by Giorgi Kraveishvili in the city of Fereydunshahr (Martqopi) in 2024.

Song in Persian. Performed by Massume Pashaiy. Recorded by Giorgi Kraveishvili in the village of Sibak Fereydunshahr (Martqopi) district in 2024.

“Alatasa, balatasa” (New Year song). Performed by Parviza and Massume Aslani (Aslanishvili). Recorded in the city of Fereydunshahr (Martqopi).

Video Examples

Male lament over a deceased. Performed by Tajimahmada Khutsiani (Khutsiashvili). Recorded by Giorgi Kraveishvili in Fereydunshahr (Martqopi) in 2024. Filmed by Tamaz Kraveishvili.

Melody on *stvir* and *naghara* when taking the bride from the parents' house. Performed by Mohammad Tavazohi (Tavadze) - *stvir* and Amin Khotsiani (Khutsishvili) - tombak. Recorded by Giorgi Kraveishvili in Isfahan in 2024. Filmed by Tamaz Kraveishvili.

“Halalai, ade, daje” (wedding song). Performed by Mohammad Tavazohi (Tavadze) - *stvir* and singing, and Amin Khotsiani (Khutsishvili) - tombak. Recorded by Giorgi Kraveishvili in Isfahan in 2024. Filmed by Tamaz Kraveishvili.

Shepherd's tune on Ney when driving cows. Performed by Bahman Gugunani (Gugunashvili). Recorded by Giorgi Kraveishvili in the city of Fereydunshahr (Martqopi) in 2024. Filmed by Tamaz Kraveishvili.

“Shechamandi shavken”. With Nay accompaniment. Performed by Bahman (Nay) and Omid Gugunani (Gugunashvili). Recorded by Giorgi Kraveishvili in the city of Fereydunshahr (Martqopi) in 2024. Filmed by Tamaz Kraveishvili.

Instruemntal piece on hanbunch. Performed by Mohammad Tavazohi (Tavadze). Recorded by Giorgi Kraveishvili in Isfahan in 2024. Filmed by Tamaz Kraveishvili.

Chopi and jokhuri Chopshi. Farzad Rahim Davitashvili's wedding. Filmed in the city of Fereydunshahr (Martqopi) in 2002.

“Jokhuri”. Alternately performed by Nofola Manzari (Manzarashvili), Kolamreza Khosravi (Khosroshvili), unknown performer and Aria Khosravi (Khosroshvili). Recorded by Khatuna Damchidze in the village of Dashkesan, Bueen Miyandasht district in 2024. Filmed by Tamaz Kraveishvili.

“Halalai, ade, daje” (Wedding song). Performed by Shahnaz Aziman Khutsiashvili. Recorded by Giorgi Kraveishvili and Khatuna Damchidze in Fereydunshahr (Martqopi) in 2024. Filmed by Tamaz Kraveishvili.

References

- Beridze M., Bakuradze L. (2012). Chkhubianishvili D. (1998). Fereydanian texts. <http://corpora.co/#/texts>.
- Butliashvili, V. (1923). Marriage in Fereydan. Quoted from the book Bakuradze L., Beridze M., et al. (2020). Fereydnian Chronicles. Tbilisi: *Meridiani*.
- Todua, M. (1975). Georgian-Persian Etudes, vol. II. Tbilisi: *Metsniereba*.

- Kraveishvili, G. (2020). Problems in the Study of Folk Music in Georgia's Torn off Regions and of the Georgians Exiled in the 17th-19th Centuries. Tbilisi: *Academiuri tsigni*.
- Kochlashvili, N. (1969). Georgian Women of Fereydan. Journal *Sakartvelos kali* #2, pp. 20-22.
- Papiashvili, V. (2012). History of Hereti. Brief chronological overview. Tbilisi: *Meridiani*.
- Sharashenidze, Z. (1969). New materials about the Georgians of Fereydan. Tbilisi: *Metsniereba*.
- Sharashenidze, Z. (1979). The Gurjis of Fereydan. Tbilisi: Academy of Sciences of Georgian SSR.
- Chikobava, A. (2010). Main Peculiarities of Fereydanian Georgian. In the collection: A. Chikobava. Works; vol. I. pp. 180-239 (ed. A. Arabuli). Tbilisi: A. Chikobava Institute of Linguistics.
- Chkhubianishvili, D. (1998). Fereydanian Texts. <http://corpora.co/#/texts>.
- Tsagareishvili, T. (1981). Fereydanians in Georgia. Tbilisi: *Metsniereba*.
- Tsurtsunia, R. (Ed.) (2004). The 2nd International Symposium on Traditional Polyphony (booklet). Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, IRCTP.
- Chelidze, A. (2011). Fereydanian Georgians. Tbilisi: G. Leonidze State Museum of Georgian Literature.

**მარიო მორალო
(კანადა)**

**„ტარანტინა, შენ მას დაძინება აიძულე ...“:
რიტუალური ცეკვის, პიციკას სამიოტიკური ელემენტების
თემატური კვლევა სალენტოს მრავალხმიან სიმღერაში**

სალენტო, იტალიის უკიდურესი სამხრეთის კულტურული რეგიონი, ამაყობს მდიდარი მუსიკალური მემკვიდრეობით, კონკრეტულად კი, რამდენიმე წლის განმავლობაში ხალხური საცეკვაო კულტურის აფეთქების მაგვარი ალორძინების მოწმე გახდა (Tomatis, 2020). ეს კონცენტრირებულია, პირველ ყოვლისა, პიციკა პიციკას გარშემო; ხალხური ცეკვების რეპერტუარი, რომლებიც ამოზრდილია, ერთ დროს რეგიონში ფართოდ გავრცელებული, ტრანსის გამომწვევი სამკურნალო რიტუალებიდან, რომლებიც ამჟამად ტურისტული მოხმარების მიზნებისა და ფესტივალის პროგრამისათვის დაყვანილია ნეოპიციკურ ფორმებზე (Daboo, 2010).

ეს რიტუალი ტარანტიზმის (tarantismo) ერთ-ერთი ძირითადი იდიომია, რომელსაც სახელი ტარანტოლა ობობის მიხედვით დაერქვა, რომელიც წარმართული ტერმინია და უძველეს რწმენათა სისტემას გულისხმობს, რომელიც ადასტურებს, რომ ჩვენი ფსიქიკური და ფიზიკური სნეულებები დემონურ ენერგიას მიეწერება, რომელმაც შეიძლება სხეული და გონება მგლის ობობის ჭურჭლისა და მისი ფსიქოლოგიურად შხამიანი ნაკბენის მეშვეობით დაიპყროს. (De Martino, 1959). ეს ტერმინი ასევე გამოიყენება სამკურნალო რიტუალებისა და ფენომენების აღსანიშნავად, რომლებიც ამ შხამის მოსაშორებლად გამოიყენება. დაზარალებულები მუსიკისა და ცეკვის საშუალებით ტრანსის მდგომარეობაში გადაყავს, რათა პირდაპირი მნიშვნელობით განდევნონ თავიანთი დემონები - ობობის აჩრდილი.

1990-იანი წლებიდან, პიციკა ადგილობრივად ალორძინდა, რამაც ხელი შეუწყო სხვადასხვა სალენტინური მუსიკის უფრო ფართო ხალხურ ალორძინებას, ხოლო პიციკას განიხილავენ როგორც ცენტრს, როგორც მუსიკალურ პროტაგონისტს. (Santoro, 2009). ამას შედეგად მოჰყვა ის, რომ სხვა მდიდარი რეპერტუარები, რომლებიც არ არის უშუალოდ დაკავშირებული ამ ალორძინებასთან, მაგალითად, ისეთი როგორიცაა პოლიფონიური მუსიკა, მუსიკალური ცხოვრების პერიფერიაზე გაუჩინარდა.

სალენტო, ასევე, იკვებნის პოლიფონიური სიმღერის მდიდარი მემკვიდრეობით, რომელსაც, როგორც ყოველდღიური მინდვრის სამუშაოების რიტუალების ნაწილს, წარსულში ასრულებდნენ გლეხები (*contadini*) - ეს იყო მუსიკალური განაცხადი წარსულის საზოგადოებრივ-აგრარული კულტურული

სამუშაო სივრცის თაობაზე. ამ სიმღერებს, რომლებიც სრულდებოდა პოლიფონიურად და *a capella* გუნდურად, ინსტრუმენტების გარეშე, რადგან ხელები დაკავებული ჰქონდათ სასოფლო-სამეურნეო საქმით, რეგიონში მოიხსენიებენ როგორც *canti alla stisa*, განსაკუთრებით კი როცა საქმე ეხება სოცო-აგრარულ სფეროში, სხვადასხვა სხეულებსა და ხმებს შორის „გაშლილი“ სიმღერის ფიზიკურ და მუსიკალურ განზომილებებს. (Morello, 2018).

რამდენადაც ჩემი დროის ძირითადი ნაწილი სალენტური პოლიფონიის შესწავლას ეთმობოდა, ხშირად ყურადღების მიღმა მრჩებოდა ტარანტიზმის მნიშვნელობა, რაც ასე გამორჩეულია სალენტინურ მუსიკალურ მემკვიდრეობაში. ტურისტულ ადგილებში თანამედროვე კომერციალიზებული პიციკას გადაჭარბებულობამ -ზედმეტად ინტერპრეტირებული და მოწესრიგებული ფორმებით, რაც ზოგჯერ არ ჰგავს ტრადიციულ მუსიკას - მიბიძგა პიციკა განმეხილა როგორც სალენტური პოლიფონიის მუსიკალური ანტონიმის სახე; პოლიფონიის შესწავლა კი მავალდებულებდა აუცილებლად ამექცია გვერდი ადგილებისთვის, სადაც პიციკას ასრულებენ და მეძებნა ის პერიფერიები, სადაც პოლიფონია ჯერ კიდევ არსებობს. ამაში ნამდვილად მართალი ვიყავი, მაგრამ ტარანტიზმის მემკვიდრეობის უგულვებელყოფაც უკიდურესობა იყო, რადგან წარსულში ტანჯული სალენტოელი ქალები თითქმის უეჭველია, რომ ასევე მღეროდნენ პოლიფონიას მინდორში მუშაობისას.

ტარანტიზმს, როგორც, დიდი ალბათობით, მაგიურ-რელიგიური გამოხატვის უაღრესად მდიდარი ძველი კულტურის ფენომენს, რომელსაც შეიძლება ჩავწვდეთ და მივუახლოვდეთ მისგან შემორჩენილი ნაშთებით, ყოველთვის ადასტურებდა თვით ერნესტო დე მარტინო (Ernesto De Martino) მისი გავლენიანი საფუძვლმდებელი კვლევით დაწყებული (De Martino, 1963; De Martino 1959). ეს ასეა, რადგან იმ დროს, როცა დე მარტინო სავსე კვლევებს შეუდგა, ტარანტიზმის ფენომენი თავისი ავთენტური ცოცხალი გამოხატვის დასასრულს უახლოვდებოდა, ჩვენს ცოდნაში მან დატოვა ცარიელი ადგილები, რომლებმაც შესაძლებელია, სხვა ადგილობრივ ტრადიციებში, მაგალითად, პოლიფონიურ სიმღერაში, მოცემული ტარანტიზმის ენიგმატური კომპონენტების საფუძველზე, თეორიულ სპეკულაციებთან მიგვიყვანოს.

ამ სტატიაში განვიხილავ, არის თუ არა შესაძლებელი, რომ სალენტინური ტარანტიზმი სალენტინურ პოლიფონიურ სიმღერასთან იყოს დაკავშირებული. ჯერ, სალენტინურ პოლიფონიაში არსებული გარკვეული სემიოტიკის კონტექსტუალიზაციით, წარმოვადგენ იტალიელი მეცნიერების კვლევებს სამხრეთ იტალიური მაგიისა და რიტუალის შესახებ დე მარტინოს მტკიცებულებებთან დაკავშირებით. შემდეგ წარმოვადგენ კონკრეტულ

კვლევას - პოლიფონიურ სიმღერის წარმოსადგენად, გავაანალიზებ მის მიმართებებს ვოკალურ ტექნიკასთან, რიტმსა და ტარანტიზმის რიტუალთან. ბოლოს, განვიხილავ სალენტინური პოლიფონიის ცნებას განვითარებაში, 1959 და 1978 წლებს შორის ჩატარებული ეთნოგრაფიული კვლევის კადრების ანალიზით, რაც ამ სტატიაში მოცემულ სემიოტიკურ ანალიზს დააპირისპირებს პიციკას სამკურნალო ცეკვის რიტუალურ მოძრაობებთან.

„იატრომუსიკა“ - სალენტოს მაგიურ-რელიგიურ კულტურულ გამოხატულებაზე აგებული ჰიპოთეზა

იატრომუსიკა არის ტერმინი, რომელიც დროდადრო გვხვდება ანალიტიკურ შრომებში ტარანტიზმის შესახებ, და დაკავშირებულია პიციკა ცეკვის სემიოტიკურ, რიტუალურ და მაგიურ-რიტუალურ ელემენტებთან, რომლებიც ქმნიან კურნების სივრცეს. კონკრეტულად, პიციკას სფეროში ეს ტერმინი არის იმ მუსიკის მეტონიმი, რომელიც გამოიყენება მთავარ მედიუმად მრავალელემენტური ტრადიციების მართვისთვის, რომლებსაც შეუძლია გააერთიანონ მოძრაობა, ფერი და ჟესტი ავადმყოფობის ფიზიკური და მენტალური სიმპტომების შესამსუბუქებლად. თუმცა, უფრო ფართო აზრით, ეს ტერმინი დაკავშირებულია მუსიკით, როგორც სამედიცინო ინსტრუმენტით, მკურნალობის ზოგად ფენომენოლოგიასთან, მუსიკა პიციკას ცენტრალური კომპონენტია, მაგრამ არ არის განსაკუთრებული მისთვის. გარდა ამისა, თუ გავითვალისწინებთ ქრისტიანული სიმბოლოების და მისტიკური ელემენტების მოზაიკას, რომლებიც ცენტრალურია რწმენების სისტემისთვის და ტრადიციის ფსიქო-სულიერი ფენომენოლოგიისათვის, იატრომუსიკა მისი სალენტინური ფორმით არის სამხრეთ იტალიური სინკრეტიზმის - რელიგიის, მაგიის და რიტუალის შერწყმის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მაგალითი.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ტარანტიზმი წარმოიშვა იმ რეგიონის უძველესი წარმართულ-კათოლიკური პრაქტიკიდან, რომლის მაგიური მემკვიდრეობაც დოკუმენტირებულია, ისიც შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ იატრომუსიკის ადათების უფრო ფართო რეპერტუარი, შესაძლებელია, არსებობდა პიციკა რიტუალის შემდეგ და იყო სინკრეტული კულტურული გამოხატულების დემონსტრირება, სადაც რელიგიური სიმბოლოები ჩაენაცვლნენ წინარე-ქრისტიანულ და მაგიურ კულტურულ ტრადიციებს ან ავტარიზებული ინსტრუმენტებად იქცნენ (Lezzi, 2007).

ამ მოსაზრების გამო დე მარტინო დაბეჭდვით მოითხოვდა ძალიან კონკრეტული და აღწერიითი ჩანაწერების გაკეთებას იტალიურად იტალიის მაგიური კულტურის აღსაწერად, ის სამხრეთ იტალიელების კულტურული გამოხატვის ამ ასპექტს ყოველთვის დიდი გულწრფელობით და აღტაცებით აღნიშნავდა. დე მარტინოს ჩანაწერების წიგნში გამოყენებულ ტერმინებს შორის იყო *magicoreligioso* (მაგიურ-რელიგიური); *demologia* („დემოლოგია“

ხალხური კულტურის შესწავლასთან დაკავშირებით); *demopsicologico* („დემოფსიქოლოგიური“, ხალხური კულტურის მატარებლების ფსიქოლოგიურ სფეროზე მითითებისას); *pagano-cattolico* (წარმართულ-კათოლიკური); *eziologia* (ეტიოლოგია) და *magicità* (მაგიურობა) (*De Martino, 1959*).

ლუიჯი ლეციმ 2007 წლის საველე ჩანაწერებზე „ციკადები“ (*“Le Cicale”*) დართული შენიშვნების კრებულში წამოაყენა საინტერესო ჰიპოთეზა სალენტინური იატრომუსიკის პოტენციური მოცულობის შესახებ და ვარაუდი, თუ მისგან რამდენი დაიკარგებოდა, სანამ ამ ტრადიციების სათანადოდ დოკუმენტირების რესურსი გაჩნდებოდა. ჩანაწერების ეს კრებული შედგებოდა მხოლოდ *a capella* პოლიფონიური სიმღერებისგან, რომლებიც, როგორც ჩანს, სალენტოში 1970-იანებში შეაგროვეს, სანამ დეტალური ეთნოგრაფიული შენიშვნები იტალიური ეთნოგრაფიული პრაქტიკის განუყრელი ნაწილი გახდებოდა და, ამიტომ კულტურულ კონტექსტში სიცარიელეები დარჩა. ჩანაწერები, ლეცის შენიშვნების წიგნთან ერთად, ისე იყო შედგენილი, რომ ჩანაწერების, რომელთა შესახებაც ინფორმაცია მწირი იყო, დეკონსტრუქცია და დეკოდირება შესაძლებელი ყოფილიყო, რათა მათი წარმოშობა, კულტურული კონტექსტი და იმდროინდელ სალენტინურ კულტურასთან მიმართება გარკვეულიყო. ეს კონტექსტუალიზაცია ეხებოდა ვოკალურ ტექნიკას, მუსიკალურ ტექსტურას, ენობრივ დიალექტებს და სიმღერის ტექსტის კონკრეტულ შინაარსს.

ლეცის შენიშვნებში, ის იმოწმებს ერთ კონკრეტულ ჩანაწერს, რომელიც სალენტოს რეგიონისათვის მშობლიური რიტუალების და მუსიკის უფრო დიდი და იდუმალი რეპერტუარის პოტენციური ნაშთია. მის შესახებაც ჩვენ მხოლოდ სპეკულირება და ჰიპოთეზების შექმნა შეგვიძლია პოტენციური ტრადიციების ნაშთების საფუძველზე, რომლებიც ძველ ჩანაწერებსა და დოკუმენტებში ჩანს. ეს კონკრეტული სიმღერა „ტერეზინა“, წარმოგვიდგენს პოტენციური იატრომუსიკის ცნებას, რომელშიც შეიძლება იყოს ტარანტიზმის რიტუალისტური და სემიოტიკური ელემენტები, რომლებიც შევისწავლეთ და გავაანალიზეთ პიციკაში, მაგრამ ეს გავაკეთეთ უფრო პოლიფონიური სიმღერის მეშვეობით, ვიდრე ცეკვაზე ორიენტირებული ეგზორცისტული რიტუალის, სადაც მუსიკოსების ნაცვლად ტარანტატას მუსიკალური ეგზორცისტები მომღერლები იყვნენ. კერძოდ, პიციკას რიტუალის გარკვეული ელემენტები შეიძლება გამოისახოს სიმღერის მუსიკალური და თემატური კომპონენტებით, რაც შეძლებს მიგვანიშნოს მის როლზე იატრომუსიკალურ გარემოში, როგორიცაა ტარანტიზმატური სახეები, რომლებსაც ტექსტი იწვევს; ხმის გამოყენება ბაძავს ტარანტატეების ბგერებს, რომელსაც ისინი გამოსცემენ ექსტაზის მდგომარეობაში, რაც უნიკალური თვისებაა და არ არის ფართოდ გავრცელებული ვოკალური რეპერტუარის ნაწილი; რიტმის ფორმა, რომელიც უჩვეულოდ თამაშობს და ირხევა რთულ მეტრს და

თავისუფალ რიტმს შორის, და შეიძლება არის მინიშნება პიცკას რიტუალის აზვირთებასა და ჩაცხრობაზე, რომელსაც შეიძლება ჰქონდეს გიჟური რიტმის და პაუზის ნაწილები.

„Teresina, l'hai fatta bella...“ კონკრეტული კვლევა

როგორც ითქვა, ლეციმ შენიშნა, რომ ტერეზინა შეიძლებოდა ყოფილიყო არაპიცკური იატრომუსიკალური რეპერტუარის პოტენციური ნაშთი, რომელიც უფრო ფართო რეგიონულ პოლიფონიურ სასიმღერო პრაქტიკას *canto alla stisa* უკავშირდება, რომელიც ჩვეულებრივ სრულდებოდა ძალიან განსხვავებულ კონტექსტში და აგრარულ სივრცეში. ლეციმ შენიშნა, რომ ეს სიმღერა ტარანტიზმის რიტუალის იატრომუსიკალურ ელემენტებს შეიცავდა როგორც საშემსრულებლო ელემენტებში, ასევე, თემატურ, სუგესტიურ ტექსტში. ამ კონკრეტულ კვლევაში ჩვენ ორივეს შევხებით.

სიმღერის ტექსტი წარმოგვიდგენს ტარანტატას კატატონიკურ მდგომარეობას და ობობას ნაკბენს, რომელმაც ის ამ, „პიცკას“, მდგომარეობაში ჩააგდო, რომლისგანაც საცეკვაო რიტუალმა მიიღო სახელი. ლეცი თავის შენიშვნებში აღნიშნავს, რომ ზოგიერთ უფრო ძველ სიმღერაში, რომლებიც პირდაპირ გვიხატავენ პიცკას რიტუალს, ობობას სულს, რომელიც ფლობს ტარანტატას სხეულს, შეიძლება პირდაპირ დაველაპარაკოთ სიმღერაში, თუ უბრალო სალენტინელი ქალის სახელით მივმართავთ:

<i>Teresina, l'hai fatta bella</i> <i>L'hai pizzicata, l'ha 'ddormentà</i> <i>La pizzicariella</i> <i>Te pizzacàu chiù sutta te lu scianùcchiu</i>	ტერეზინა, როგორ გაალამაზე უჩქმიტე [უკბინე] და დააძინე ნაჩქმეტმა [ნაკბენმა] მუხლს ქვემოთ გიჩქმიტა

ამ სიმღერაში ობობას სულს მიმართავენ როგორც ტერეზინას და ასეთნაირად მომღერლები უშუალოდ ესაუბრებიან მფლობელ სულს.¹

სიმღერის ფორმაც ატიპურია ამ სიმღერისთვის, რომელშიც არის რხევა მეტრულ და არამეტრულ ნაწილებს შორის. მეტრული ნაწილები ყოველთვის იმღერება ტექსტით, პირდაპირ მიმართავს ობობას სულს, ხოლო არამეტრული ნაწილები ესაუბრება მსხვერპლს, მიუთითებს, თუ სხეულის რომელ ნაწილზე აქვს ობობას ნაკბენი.

¹ ეს მახსენებს სემიოტიკურ ელემენტს ქართულ სამკურნალო რიტუალში საბოდიშო, რომელშიც მომღერლები იყენებენ ტექსტს, რათა პირდაპირ ესაუბრონ მფლობელ სულს დაავადებულ სხეულში ანუ ავადმყოფობის და უსიამოვნების მიზეზს. [Berman, 2009].

სიმღერის ფორმა ასეთია: AABBC

A	რთული მეტრი, სიტყვები იმღერება და მეორდება და არასდროს იცვლება ორჯერ მეორდება
B	თავისუფალი რიტმი, სოლისტები იმპროვიზებენ მელიზმებს ბურდონზე, მხოლოდ ერთი ტერმინით: (<i>la pizzicariella</i>) ორჯერ მეორდება
C	სოლისტი მღერის სიტყვების ვარიაციებს, მიუთითებს ობობას ნაკბენის აშკარა მოქმედებაზე. გაფართოებული ვოკალური ტექნიკა წამოკივლებებით, რომლებიც გვახსენებს ტარანტატეს ხმას იმღერება მხოლოდ ერთხელ, სიმღერის დასაწყისთან მისაყვანად და სიმღერის ფორმის გასამეორებლად

დაბოლოს, ამ სიმღერების ხმების ფლექსიასა და ტექნიკაში არის ტარანტიზმატური ნიუანსები. მონაკვეთები რთული მეტრისა და თავისუფალი რიტმის ნაწილებს შორის სავსებით გამოკვეთილია მელიზმის გაფართოებული ან შეზღუდული გამოყენებით - თავისუფალი რიტმის ნაწილი ფოკუსირებულია სიტყვაზე *pizzicariella* („დაკბენილი!“, ახლა ფოკუსი ობობასათვის მიმართვიდან გადადის ტარანტატაზე), მელიზმებით და დამხმარე ბურდონით. რიტმული მონაკვეთები უფრო მეტად საფუძვლადმდებარე ტექსტზეა ფოკუსირებული და იყენებს ტიპური პიციკა 12/8 ძალიან შენელებულ ინტერპრეტაციას. გარდა ამისა, როგორც ანალიზისას აღინიშნა, სოლისტების ხმები წარმოშობენ კივილს, რომელიც მიანიშნებს ტარანტას ხმას შუა რიტუალისას, რაც არის ობობას მფლობელობაში მყოფი ტარანტატას ტრანსმდგომარეობის ვოკალიზების იმიტაცია. ეს არის სიმღერის ფორმის პიკი, რომლითაც ის მთავრდება და შემდეგ თავიდან იწყება.

უნდა აღინიშნოს, რომ მოძრაობის რეგიონალური აღორძინება მნიშვნელოვანი სოციო-მუსიკალური კონტექსტია სალენტინური მუსიკის ნებისმიერი განხილვისთვის - რომ ეს ჩანაწერი ასევე შეისწავლეს თანამედროვე მუსიკოსებმა სალენტოში, როგორც არარეგულარული პოლიფონიური სასიმღერო რეპერტუარის ნაწილი, რომელიც სრულდება საკონცერტო სივრცეებში. საინტერესოა, რომ მომღერლები, რომლებიც ამ რეპერტუარს (რომელსაც სწავლობენ) ასრულებენ, აქცენტს აკეთებენ ჩვენს კონკრეტულ კვლევაში უკვე ნახსენებ გარკვეულ ელემენტებზე, ხვდნენ სიმღერის საკუთარი ტარანტიზმით რეგულირებულ ნიუანსებს, და, ასევე ამატებენ სტრიქონებს, რომელიც გაცილებით უფრო ღიად წარმოგვიდგენს ტარანტატას პიროვნებას, მაგალითად:

<i>E me pizzacàu chiù sutta te la manu</i> <i>E te pizzacàu chiù sutta te lu scianùcchiu</i> <i>E te pizzacàu chiù sutta te la gunella</i>	ხელზე მიჩქმიტა მუხლსქვემოთ მიჩქმიტა კაბის ქვეშაც მიჩქმიტა

ამ ჩანაწერზე დაყრდნობით, რომლიდანაც აღებულია ეს ტექსტი და რომელიც ონლაინ 2015 წელს გამოქვეყნდა, ჩვენ ასევე შეგვიძლია ვნახოთ შემდეგი განვითარებები, რომლებიც უფრო აშკარად მიუთითებენ ტარანტიზმულ ფენომენოლოგიაზე, როგორც მუსიკალურად, ასევე თემატურად:

საშემსრულებლო ელემენტები	სემიოტიკური ელემენტები
- ყვირილი, რომელიც წარმოშობს შუა ტრანსის ტარანტატეს ხმებს უფრო მკაფიოა, ყოველ სტრიქონში უფრო მაღალ სახშირეებს და სიგრძეს აღწევს - ჯგუფური სიმღერა წამყვანებთან ერთად, რომლებიც მართავენ რიტუალის ტალღისებრ მიმდინარეობას; სიმღერის მრავალი წამყვანი ერთმანეთთან კავშირშია, მათი კომუნიკაცია მინიმალური ჟესტით და მხედველობითი კონტაქტით, მაგრამ ყურადღებიანი მზერით ხორციელდება, რაც ტარანტიზმის რიტუალში მუსიკოსებს შორის კომუნიკაციის ტიპს წაგავს.	- სიმღერის ტექსტს ემატება ელემენტები, რომლებიც კვლავ ობობას კბენაზე მიუთითებენ, მაგრამ ასევე, შემოაქვთ სექსუალური მინიშნებები, რომლებიც გვხვდება სხვა ხალხურ სიმღერებში (განსაკუთრებით პიციკა სიმღერებში) ტარანტატესთან დაკავშირებით. - სიმღერის განმავლობაში ტარანტატეს ყვირილი სულ უფრო ზემოთ ადის, როცა ტექსტი მიანიშნებს სხეულის უფრო მეტ ნაწილებზე რომლებიც, ობობამ - დაკბინა.

ამ ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ პიციკას და სალენტინური პოლიფონიის ტრადიციები იქნებ არც არის ძალიან განცალკევებული გარემოთი და კულტურული კონტექსტით და რომ პოლიფონიაში ფენომენოლოგიური ელემენტების არსებობის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ იატრომუსიკალურ ტრადიციებს, პიციკას რიტუალის გარდა, სხვაგანაც მისდევდნენ.

სხეულის პოლიფონია

როდესაც 2024 წლის ზაფხულში სალენტოში ვიყავი, ლეცის ვწვიე მის სოფლის სახლში, სანაპიროდან მოშორებით; მინდოდა უფრო ღრმად გამეგო, თუ რა იგულისხმებოდა სპეკულაციებში იატრომუსიკის პოტენციურად უფრო ფართო რეპერტუარზე, რასაც სალენტინური პოლიფონია ტარანტიზმის სფეროში შეეძლო მოექცია. ჩვენი გაცხოველებული საუბრისას, ლეციმ დაადასტურა, რომ ეს მხოლოდ ჰიპოთეზები იყო, რომლებიც ეფუძნება იმ

მისტერიებს და იდუმალებას, რომელიც უგულებელყოფილია სალენტოს მდიდრული, მაგრამ არც მთლად გააზრებული რიტუალის მაგიის მემკვიდრეობის მიერ. ტარანტიზმის სემიოტიკური ელემენტების აღმოჩენა შესაძლებელია ფოლკლორის სხვა ფორმებში (როგორცაა პოლიფონიური სიმღერის კონკრეტული კვლევა ზემოთ), მაგრამ ეს უადრესად სპეკულატიური და დაუზუსტებელია. რეალურად ეს ერნესტო დე მარტინოს შრომებში ერთ-ერთი მთავარი განცხადებაა, რომელიც ადასტურებს, რომ ამ მემკვიდრეობის დოკუმენტირების დაგვიანების გამო, ეს მემკვიდრეობა მნიშვნელოვან შეკითხვებს გვიყენებს, პასუხის გაცემა მხოლოდ ფოლკლორული კულტურის აჩრდილებისა და ნაშთების საშუალებით შეგვიძლია ვცადოთ, რომელთა ხილვის შესაძლებლობა ჯერ კიდევ გვაქვს. მარტინოს მეთოდის ანალიზის საფუძველზე ფაბიო დეიმ და ანტონიო ფანელიმ (Dei, Faneli, 2015) დაადასტურეს, რომ მიმდინარე კვლევა ანთროპოლოგიაში ვერ განხორციელდება ტრადიციული მეცნიერული მეთოდით, საჭიროა ხალხური ფსიქოლოგიის ფაქიზი ანალიზი, პრაგმატული მიდგომა რიტუალის შესწავლისადმი კათოლიკურ-წარმართული სინკრეტიზმის პოზიციიდან და ყველაზე დაშორებული ჟესტების და კულტურული გამოხატვების, როგორებიცაა მემკვიდრეობითი ფენომენოლოგიის ისტორიები, მეცნიერული პატივისცემა.

პოლიფონიასა და ტარანტიზმს შორის პოტენციური კავშირის თაობაზე აზრთა გაცხოველებული გაცვლა-გამოცვლისას, ჩვენი დისკურსის ნაწილად იქცა სან პაოლოს კაპელა, რომელიც მდებარეობს გალატინაში და ყველაზე პატივცემული და შესწავლილი ადგილია, რომელიც ტარანტიზმის კულტში საკრალურ მოწინებას იწვევს. ეს იმის გამო მოხდა, რომ ეს კაპელა ამ ფენომენის ცენტრია და მასში დოკუმენტირებულია სრული რიტუალის მრავალი კომპონენტი მათი მთლიანი, შეუკვცავი ფორმით წმინდა პავლეს დღესასწაულზე 29 ივნისს², ამ ტრადიციის როგორც ავთენტიკური რიტუალის გაქრობამდე.

მაგიის და იატრომუსიკის ფენომენოლოგიის ჩარჩოებში სალენტინური პოლიფონიის ანალიზისათვის რომ ვემზადებოდით, ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა კაპელა დი სან პაოლოს დახასიათებამ, როგორც უძველესი ტარანტიზმული გამოხატვის სალოცავისა, განსაკუთრებით 29 ივნისის დღესასწაულზე, ტრადიციული ეგზორცისტების ანუ პიციკას რეპერტუარის მუსიკოსების გარეშე. როდესაც ლეცის ვკითხე ტარანტიზმულ ადგილებში პოლიფონიის ტექსტურის შესახებ, მან ტარანტატეს გოდების და მოთქმის ციტირება მოახდინა; ტარანტატები ტრანსის მდგომარეობას

² ეთნოგრაფიული შრომა პირველმა დაასრულა ერნესტო დე მარტინომ მაგიისა და რიტუალის თავისი პირველი დოკუმენტირებით 1959 წელს; ამან უბიძგა ზოგიერთ მოღვაწეს აკადემიაში, რომ გაეგრძელებინათ კვლევა, სანამ რიტუალის არ დაიკარგა 1970-იან წლებში.

აღწევნ კოლექტიურად და ინდივიდუალურადაც, ქმნიან სიხშირებს და სიმაღლეებს, რომლებსაც ინდივიდუალურად წარმოშობენ კაპელას სივრცის მრავალ-გამოცდილებისეულ ანატომიას. შეგვიძლია სემანტიკურად დავამტკიცოთ, რომ ეს წარმოადგენს ვოკალური პოლიფონიური ტექსტურის ტიპს, რომელიც ხმით წარმოგვიდგენს ექსტაზით განკურნების კოლექტიურ, თანაც ინდივიდუალურ და ერთდროულ გამოცდილებას - ანუ ნამდვილად იატრომუსიკალურ პოლიფონიურ ფენომენს. ჩემი დაკვირვებით ლეცის შეხედულებებზე, ეს არის *a capella*-ს ეტიმოლოგიის დადასტურება, იტალიანიზმი, რომელიც შემოვიდა ჩვენს აკადემიურ მუსიკოლოგიურ ლექსიკონში და მიუთითებს მუსიკაზე, რომელიც ინსტრუმენტების გარეშე სრულდება; ეს არის საეკლესიო სივრცეებში ინსტრუმენტების აკრძალვის მემკვიდრეობით მიღებული ნაშთი, რათა არ განყვეტილიყო მლოცველის მისტიკური გამოცდილება, რომელიც მკაცრად მუსიკალურად მხოლოდ ხმით შეიძლება მიიღო; ლოცვისა და ექსტაზის ეს მისტიკა ასევე არის სალენტოს წარმართულ-კათოლიკური გამოხატვის ცენტრალური ნაწილი. დე მარტინოს მიერ 1959 წელს შეგროვებულ კადრებში, გალატინას დღესასწაულის ვიდეო კადრები, რომლებიც სამლოცველოში და მის წინაა გადაღებული, ადასტურებენ ლეცის იდეებს ხმის პოლიფონიური ტექსტურის შესახებ, როდესაც ის წარმოდგენილია რამდენიმე ვოკალური მანიფესტაციით ინდივიდუალური ტრანსის ერთდროულ მდგომარეობებში.

ამან გამახსენა მიხეილ ბახტინის პოლიფონიის ფილოსოფიურ ლიტერატურული ჩარჩო, რომელშიც ნარატივს შეუძლია შექმნას მრავალხმიანი ტექსტურა, რომელშიც მოცემულია, ნარატივისთვის ერთნაირი ღირებულების მქონე, განცდილი გამოცდილებები (Bakhtin, 1984). ეს ქალები, რომლებიც კრიზისს და მძიმე მენტალურ და ფიზიკურ ტანჯვას განიცდიან, საკუთარ ტანჯვას გამოხატავენ სხეულებით ტარანტაზმატულ სივრცეში. მაშინ როცა ტარანტიზმი როგორც რიტუალი რეკომენდირებულია როგორც ფოლკლორული ეგზორციზმი, რომლის დროს ერთი პიროვნება, ტარანტატა, იქნებოდა პროტაგონისტი, ხოლო კოლექტიური ტარანტიზმატული გამოცდილება კაპელა სან პოლოში რომელიც წელიწადის კონკრეტულ დროს ხდება, გვანვდის სხეულის უნიკალურ პოლიფონიურ ტექსტურას, რომელშიც რამდენიმე ერთნაირი ვოკალური ვალიდურობის მქონე ქალები ხდებიან რიტუალის ნარატივის პროტაგონისტები.

ნარატიული პოლიფონიის ლიტერატურული ცნების შერწყმით, რომელიც შეგვიძლია გავიგოთ, როგორც განსხვავებული ცხოვრებისეული გამოცდილებების ან სიღრმისეული ტექსტურის კოლექტიურად შემქმნელი „ხმების“ აბსტრაქტული მოზაიკა, ჩვენ შეიძლება გამოვიყენოთ კაპელა დი სან პაოლოს მრავალხმიანი ეფექტი (ტარანტიზმატური რიტუალის პიკურ მომენტებში) როგორც პარადიგმა, რომელიც ხმით წარმოგვიდგენს

ამ ქალების შერწყმულ ცხოვრებისეულ გამოცდილებებს, რომლებიც ერთდროულად გამოიხატება საზიარო და მაინც პირადი ექსტაზური მდგომარეობებით. ამ სივრცის მრავალხმიანი განზომილება შემდეგ მუშავდება სხეულის პოლიფონიური სტრუქტურით, რომელშიც ექსტაზური, კოლექტიურად ექსტერნალიზებული მოძრაობა ამ აბსტრაქტულ პოლიფონიურ ტექსტურას ფიზიკურ სფეროში სხეულის მეშვეობით გვიჩვენებს. ეს ნიშნავს, რომ პოლიფონია გამოიხატება მუსიკალურად და ფიზიკურად, რაშიც ტარანტატების სხეულები და ხმები ერთდროულად გადაიქცევიან კაპელას ფიზიკურ და მუსიკალურ პოლიფონიურ ტექსტურად.

დასკვნა

ტარანტიზმის ფენომენი, რომელიც ამ მოხსენებაში განვიხილეთ ისე, რომ ფოკუსირება მოვახდინეთ სემიოტიკურ ელემენტებზე უძველესი სალენტინური პიციკას რიტუალისა, როცა განკურნება ხდება ცეკვით მიღწეული ტრანსით, ასევე, შესაძლებელია გავანალიზოთ სხვა სალენტინური მუსიკის პოზიციიდან, როგორიცაა რეგიონის ტრადიციული პოლიფონიური სასიმღერო რეპერტუარი. ეს შესაძლებელია იმიტომ, რომ ტარანტიზმის ფენომენი შედგება რამდენიმე ელემენტისგან, რომლებიც შერწყმისას ქმნიან უნიკალურ გამოხატულებას, რომელიც გვანვდის იარაღს არატარანტიზმულ მუსიკაში ტარანტიზმის ელემენტების იდენტიფიკაციისათვის. ზოგიერთი ეს კომპონენტი განუყოფელი იყო პიციკა რეპერტუარში მოცემული ტარანტიზმის სპეციფიკური მოტივების ანალიზისგან, ასევე შეიძლება ვიპოვოთ ზოგიერთი დამაფიქრებელი და ამასთან გამომწვევი დეტალი ამ სტატიაში გაანალიზებული სალენტინური პოლიფონიის კონკრეტულ მაგალითში. აქ არის მუსიკალური ინტერაქცია სულებთან, რომელშიც დიალოგისთვის ტექსტი გამოიყენება; რიტმი, სადაც გვხვდება მოუსვენრობის და პაუზის მონაცვლეობა ავადმყოფის ექსტაზური მდგომარეობის აღგზნებისა და სიმშვიდის შესაბამისად; შუა-რიტუალური ვოკალური გამოხატვა თვით ტარანტატასი, შეპყრობილის, როცა ტარანტატას ხმა იქცევა გაფართოების ტექნიკად როგორც პოლიფონიური ტექსტურის ნაწილი. ეს წარმოდგენილი იყო კონკრეტული კვლევით, ტერეზინა, საველე ჩანანერით, რომელიც იყო ნაწილი 1970-იან წლებში სალენტოში შეგროვებული სალენტინური პოლიფონიის ჩანაწერებისა, რომლებიც გაანალიზა ფოლკლორისტმა ლუიჯი ლეციმ; იმ პერიოდის ეთნოგრაფიული შენიშვნების და დეტალების სიმცირე აიხსნება იმით, რომ მათი დართვა არ იყო მაშინდელი ეთნოგრაფიული საველე კვლევების ფართოდ გავრცელებული პრაქტიკა. ტერეზინას ჩანაწერმა წამოაყენა იატრომუსიკის ფართოდ გავრცელებული მემკვიდრეობის ჰიპოთეზა (კურნებისთვის გამიზნული მუსიკა, რომლიდანაც მხოლოდ პიციკა ვიცით), რომ პოლიფონიურ

სიმღერას სალენტოში შეიძლება ჰქონოდა საკუთარი რეპერტუარი ამ ფუნქციის შესასრულებლად. სალენტინური იატრომუსიკის პოლიფონიური რეპერტუარის არსებობის ვარაუდს ამყარებს უკვე ნახსენები გამომწვევი ტარანტიზმატური ელემენტები, რომლებიც გვხვდება ამ სიმღერაში.

ამ მოხსენებაში, ასევე, პოლიფონიის ცნება გავაანალიზებთ ლინგვისტურ და სოციოლოგიურ ჩარჩოებში ფილოსოფოს მიხეილ ბახტინის შეხედულებაზე დაყრდნობით, რომელმაც პოლიფონიის ცნება გამოიყენა როგორც ნარატიული იარაღი, რათა ამბავი წარმოედგინა მრავალი, ერთნაირად მნიშვნელოვანი ხმების საშუალებით, სადაც ყველა გამოცდილება ერთმანეთთან არის შერწყმული „პოლიფონიურად“ ნარატიული ამბის შესაქმნელად. ეს შეიძლება იყოს ანალიზის ჩარჩო ლეცის დასკვნების შემთხვევაშიც, ამის შესახებ ვესაუბრე მას სან პაოლოს დღესასწაულის გუნდურ, თუმცა მრავალ-პროტაგონისტთან რიტუალთან დაკავშირებით, რომელშიც რამდენიმე ტარანტატე არის ცენტრალური ფიგურა. ქალების ექსტაზის მრავალი გამოცდილების ერთდროული ვოკალიზაციები არის ბახტინის ნარატიული ფილოსოფიის ხმოვანი პოლიფონიზაცია. ხმის ეს პოლიფონია შესაძლებელია, ასევე, გამოვიყენოთ - უფრო ფართო ფილოსოფიურ კონტექსტში, და არა მხოლოდ მკაცრად მუსიკალურში - სხეულის პოლიფონიის მიმართ, რომელშიც ქალების სხეულები, ასევე, ექსპრესიული კომპონენტებია, რომლებიც იზიარებენ სივრცეს და ქმნიან პოლიფონიურ ტექსტურას მოძრაობით, ერთდროული ტრანსის მდგომარეობებით აგებენ „მრავალხმიან“ სხეულებრივ საცეკვაო სივრცეს, და მრავალგვარ ტარანტიზმატიკურ გამოცდილებას აკავშირებენ ხმასა და სხეულთან.

ლეცის ჰიპოთეზის საფუძველზე სალენტინური იატრომუსიკის კვლევა პიციკას სფეროს მიღმა და კონკრეტულად პოლიფონიური სასიმღერო რეპერტუარის სფეროში, ამ საფეხურზე, არასრული და სპეკულატიურია. მაგრამ ტარანტიზმის კომპონენტების ექსტრაპოლაციით ანალიტიკური სისტემის შესაქმნელად, შესაძლებელია გავაგრძელოთ სალენტოს პოლიფონიურ სიმღერას და ტარანტიზმის ფენომენს შორის კავშირის ჰიპოთეზის კვლევა და დამუშავება.

ვიდეომასალები

“enza magnolo cinzia villani cinzia marzo” YouTube, uploaded by salento altro musica, June 21, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=kTPbRajPGYw>

“Donne e religione nel sud Italia - Il tarantismo” YouTube, uploaded by Homo Ridens, November 20, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=8mOCdCAABT4>

MARIO MORELLO
(CANADA)

**“TERESINA, YOU’VE PINCHED HER TO SLEEP...”:
A CASE STUDY EXPLORING THE SEMIOTIC ELEMENTS OF
THE HEALING RITUAL *PIZZICA* DANCE IN SALENTINE POLYPHONIC
SONG**

Salento, a cultural region in the deep south of Italy, boasts a rich musical heritage, and in particular, has experienced an explosive revival of folk dance culture in the several years (Tomatis, 2020). This is centred primarily around the *pizzica pizzica*, a repertory of folk dances that are rooted in trance-inducing healing rituals that were once widely practiced in the region, and now limited to *neopizzica* forms for tourist consumption and festival programming (Daboo, 2010). This ritual is one of the primary idioms of tarantism (*tarantismo*), named after the the *tarantola* spider, which is a impious term that refers to the ancient belief system which attests that our mental and physical afflictions are attributed to demonic energy that may take possession of the body and mind via the vessel of the wolf spider and its psychologically venomous bite. (De Martino, 1959). This term is also used to refer to the healing rituals and phenomena to remove this venom, engaging the afflicted to reach a state of trance via music and dance in order to cast out, quite literally, their demons - the ghost of the spider.

Since the 1990s, *pizzica* has experienced a local revival, which has created a wider folk revival of various Salentine musics that positions *pizzica* central as the musical protagonist. (Santoro, 2009). This results in other rich repertoires that are not directly related to this revival, such as polyphonic song, to be obscured in the periphery of musical life.

Salento also boasts a rich heritage of polyphonic singing, practiced in the past as part of the rituals of everyday life working in the fields by the *contadini*, as the musical manifestation of the socio-agrian cultural workspaces of the past. These songs, sung polyphonically and a capella in collective group settings in which instruments were not possible as the hands were busy with agricultural tasks, are regionally referred to as *canti alla stisa*, specifically in reference to the physical and musical dimensions of the song being “spread” across the socio-agrian space among different bodies and voices. (Morello, 2018).

For much of my time studying Salentine polyphony, I often overlooked the importance of tarantism, which is so central to Salentine musical heritage. The oversaturation of commercialized modern *pizzica* in touristic settings - with highly interpreted

and arranged forms that sometimes don't resemble traditional music -made me view *pizzica* as some kind of musical antonym of Salentine polyphony, and that studying polyphony obligates a inferred exigence to avoid the *pizzica* space and to find these peripheries where polyphony still exists. While I was certainly correct about this, it was also extreme of me to disregard the heritage of *tarantism*, as the afflicted Salentine women of the past were also almost certainly singers of polyphony working in the field.

Tarantism, as a phenomenon, has always been affirmed by Ernesto De Martino himself since his influential initiating study to quite likely be part of an extremely rich past culture of magical-religious expression that can only be known and accessed through the vestiges of what had remained of it (De Martino, 1963; De Martino 1959). This is because by the time De Martino went into the field, the tarantism phenomenon was at the end of its authentic lived expression, leaving gaps in our knowledge that can lead to theoretical speculation based on enigmatic components of tarantism that are present in other local traditions - such as polyphonic song.

In this paper, I investigate the possibility of Salentine tarantism being connected to Salentine polyphonic song. Firstly, by contextualizing certain semiotics that are present in Salentine polyphony, presenting some analysis by Italian scholars in relation to De Martino's own affirmations on southern Italian magic and ritual. Then, I will present a case study, presenting a polyphonic song by analyzing vocal technique, rhythm and references to the tarantism ritual in its text. Lastly, I will look at the concept of Salentine polyphony represented in movement, analyzing film footage from ethnographic work done between 1959 and 1978 that juxtaposes the semiotic analysis of this paper with the ritualistic movements of the *pizzica* healing dance.

"Iatromusica", a hypothesis based on Salento's magic-religious cultural expression

Iatromusica is the term occasionally found in analytical work on tarantism, referring to the semiotic, ritual, and magic-religious elements of the *pizzica* dance that provide the space for healing. Specifically, in the realm of *pizzica*, this term is a metonym for the music used as a principal medium to drive multi-elemental traditions that can incorporate movement, colour, and gesture to alleviate the physical and mental afflictions of the ill. More broadly, however, this term refers to the general phenomenology of healing with music as the medical instrument, which is a central component of *pizzica* but not exclusive to it. In addition, given the mosaic of Christian symbols and mystical elements that are central to the belief system and psycho-spiritual phenomenology of the tradition, *iatromusica* in its Salentine form is one of the most important examples of southern Italian syncretism,

blending religion, magic and ritual.

Considering that tarantism was born of ancient pagan-catholic practice in a region with a documented heritage of magic, it can also be speculated that a wider repertoire of *iatromusica* customs, also demonstrating syncretic cultural expression in which religious symbols replace or are avatarized as instruments of pre-Christian and magical cultural customs, could have existed beyond the *pizzica* ritual. (Lezzi, 2007).

For this reason, De Martino insisted on using a very particular and descriptive register in his Italian to describe magical culture in Italy, always making reference to this aspect of southern Italians' cultural expression with great frankness and admiration. Terms in De Martino's register include *magicoreligioso* (magical-religious); *demologia* ("demology," in reference to the study of folk culture); *demopsicologico* ("demopsychological," referencing the psychological space of carriers of folk culture); *pagano-cattolico* (pagan-catholic), *eziologia* (aetiology), and *magicità* (magicness) (De Martino, 1959).

An interesting hypothesis of the potential vastness of the body of Salentine *iatromusica*, and how much of it could have been lost to time before we had the resources to document these traditions properly, was presented in Luigi Lezzi's 2007 collection of accompanying notes for the the compilation of field recordings, "Le Cicale." This collection of recordings were almost exclusively of a capella polyphonic song collected in Salento likely in the 1970s, before detailed ethnographic notes became an integral part of Italian ethnomusicological practice, and therefore leaving voids of cultural context. The record, along with Lezzi's accompanying book of notes, was assembled with the idea of trying to deconstruct and decode these recordings that had very little information available, in order to understand their origin, cultural context, and relation to present-day Salentine musical culture. This contextualization looked at vocal technique, musical texture, linguistic dialects, and the particular contents of the song texts.

In Lezzi's notes, he refers to one specific recording being a potential remnant of a vaster, enigmatic repertoire of rituals and musics native to the Salento region that we can only speculate and hypothesize with the vestiges of these potential traditions apparent in old recordings and documents. This particular song, "Teresina," presented the notion of a potential *iatromusica* that could have contained the ritualistic and semiotic elements of tarantism that we have studied and analyzed in *pizzica*, but executed via polyphonic song rather than the dance-oriented exorcism ritual, with singers instead of musicians being the musical exorcists of a *tarantata*.

In particular, certain elements of the *pizzica* ritual can be portrayed by the musical and thematic components of the song that can indicate its role in an iatromusical setting, such as tarantismatic images invoked by the text; the use of

the voice to imitate the sounds of the *tarantate* in their ecstatic state, which is a unique feature not part of the widespread vocal repertoire; and the rhythm form, which unusually plays and oscillates between compound meter and free rhythm in a possible evocative reference to the ebbs of a *pizzica* ritual, which may have sections of frenetic rhythm and pause.

“Teresina, l’hai fatta bella...”: A Case Study

As mentioned, Lezzi noted that *Teresina* could be a potential vestige of non-pizzica iatromusical Salentine repertoire, related to the wider regional polyphonic song practice *canto alla stisa*, which was habitually sung in a very different context and agrarian space. Lezzi noted that this song contained the iatromusical elements of the tarantism ritual, in both its performative elements as well as thematic, suggestive text. In this case study, we will look at both. The song text illustrates the catatonic state of the *tarantata*, and the spider’s bite which brings her to this state, the “pizzica,” from which the dance ritual gets its name. Lezzi mentions in his notes that in some more ancient songs that directly paint elements of the pizzica ritual, the spirit of the spider that possesses the *tarantata*’s body can be directly spoken to in song by being addressed with a common Salentine woman’s name:

<i>Teresina, l’hai fatta bella</i> <i>L’hai pizzicata, l’ha ‘ddormentà</i> <i>La pizzicariella</i> <i>Te pizzacàu chiù sutta te lu</i> <i>scianùcchiu</i>	<i>Teresina, you’ve made her beautiful</i> <i>You’ve pinched [bitten] her and lulled her to sleep</i> <i>The pinched [bitten] one</i> <i>It pinched you underneath the knee...</i>

In this song, the spider’s spirit is being addressed as Teresina, and so the singers are speaking directly to the spirit of possession.¹

Song form is also atypical for this song, in which there is an oscillation between metered and non-metered sections. Metered sections are always sung with text, speaking directly to the spider’s spirit, while unmetered sections speak to the afflicted, referencing where the spider’s bite occurred on the body.

The song form is as such: AABBC

A	Compound meter, words are sung and repeated, and don't ever varyate Repeated twice
B	Free rhythm, soloists improvise melismas over a drone, only with one term: (<i>la pizzicariella</i>) <i>Repeated twice</i>
C	A soloist sings the variation of the words, referencing the explicit action of the spider's bite Extended vocal technique with shrieks that evoke the voice of the tarantate Sung only once, to lead the song back to the top and repeat the song form

Lastly, there are tarantismatic nuances in the inflection and technique of the voices for these songs. The sections between the compound meter and free rhythm sections are quite evident with the extended or limited use of melisma - the free rhythm section focuses on the word *pizzicariella* ("bitten one!", now shifting focus from addressing the spider to the tarantata), with melismas and a supporting drone. The rhythmic sections focus more on text underlay, using a very slowed interpretation of the typical *pizzica* 12/8. In addition to this, as mentioned 1 This evokes to me a semiotic element in the Georgian ritual of healing *sabodisho*, in which the singers use text to speak directly to the spirit of possession in the afflicted's body, that is the cause of illness and strife. (Berman, 2009).

throughout this analysis, the soloists' voices implement shrieks that allude to the voice of the *taranta* mid-ritual, undoubtedly the imitation of the trance-state vocalization of a *tarantata* under the spider's possession. This is the peak of the song form, in which it ends and then repeats *da capo*.

It should be mentioned - considering that the regional revival movement is an important socio-musical context for any discussion on Salentine music - that this recording has also been studied by contemporary musicians in Salento, as a part of occasional polyphonic song repertoire shared in performance spaces. Interestingly, the singers who perform this repertoire (which is studied) place emphasis on certain aforementioned elements in this case study, elaborating upon their own tarantism-regulated nuances of the song, as well as adding verses that much more explicitly suggest the persona of the *tarantata*, for example:

<i>E me pizzacàu chiù sutta te la manu</i> <i>E te pizzacàu chiù sutta te lu scianùcchiu</i> <i>E te pizzacàu chiù sutta te la gunella</i>	<i>It pinched me under the hand It pinched me</i> <i>under the knee It pinched me under the skirt</i>

Based on the following recording published online in 2015, from which this text was taken, we can also see the following elaborations that more explicitly suggested tarantismatic phenomenology, both musically and thematically:

Performative elements	Semiotic elements
• The cries that evoke the voices of mid-trance <i>tarantate</i> are more pronounced, reaching higher frequencies and lengths with each verse • Collective song with leaders that lead the ebbs and flows of the ritual; multiple leaders of the song that are interwoven together, with minimal gesture and eye contact but with and intent expression, similar to the type of communication between musicians in the tarantism ritual	• Song text have added elements that continue to refer to the spider’s bite, also suggesting the sexual innuendos that are present in other folk songs (especially <i>pizzica</i> songs) regarding the <i>tarantate</i> • As the song progresses, the cries of the <i>tarantate</i> become more elevated as the text refers more places on the body where the spider bit the <i>tarantata</i>

Based on this analysis, there it can be suggested that the traditions of *pizzica* and Salentine polyphony may have not been so separated by milieu and cultural context, and that the presence of phenomenological elements in polyphony could infer *iatromusical* traditions being practiced outside of the *pizzica* ritual.

Polyphony of the body

While I spent time in Salento in the summer of 2024, I sought out Lezzi at his village home in the hinterland, to ask in-depth about what was meant by these speculations of a potential vaster repertoire of *iatromusica* that could have implicated Salentine polyphony in the realm of tarantism. From our lively exchange, Lezzi affirmed that these are only hypotheses based on mysteries and enigmas left behind via Salento’s rich but not fully-understood patrimony of magic of ritual. The semiotic elements of tarantism can be traced in other forms of folklore (such as the above case study of polyphonic song), but it is highly speculative and inconclusive in nature. In fact, this is one of the primary assertions of Ernesto de Martino in his writings,

affirming that our late arrival into documenting this heritage leaves us with important questions that we can only attempt to answer via the shadows and vestiges of folkloric culture we were still able to observe. Building on the analysis of the Martinian method, Fabio Dei and Antonio Fanelli (Dei, Fanelli, 2015) affirm that ongoing study can't be implemented with a traditional scientific method in anthropology, but a sensitive analysis in folk psychology, a pragmatic approach to studying ritual through the lens of Catholic-pagan syncretism, and with scientific esteem towards even the most remote gestures and culture expressions as anecdotes of patrimonial phenomenology.

During our lively exchange of ideas regarding the potential connection between polyphony and tarantism, the Capella di San Paolo in Galatina - the most revered and studied site held in sacred esteem within the cult of tarantism - emerged as part of this discourse. This is due to the fact the Capella in Galatina is the centre of this phenomenon, in which many components of the full ritual in its entire, unabridged form were documented on the Feast of Saint Paul on June 29², before the extinction of this tradition as an authentic ritual.

In my own preliminary foreway into analyzing Salentine polyphony within the framework of magic and iatromusical phenomenology, I was moved by the concept of the Cappella di San Paolo being a shrine of ancient tarantismatic expression, particularly on the Festa of June 29, without the presence of the traditional exorcists, that is, the musicians of pizzica repertoire. When asking Lezzi about the texture of polyphony in tarantismatic spaces, he cited the lamentations and wails of the *tarantate*, who experienced states of trances both collectively and individually which created frequencies and pitches that are individually produced to represent the multi-experiential anatomy of the Capella space. This then can semantically be argued to represent a type of vocal polyphonic texture that sonically represents collective yet individual simultaneous experiences of healing through ecstasy - that is, a truly *iatromusical* polyphonic phenomenon. In my own observations to Lezzi, it is an affirmation of the etymology *a capella*, an Italianism that entered our academic musicological register to refer to vocal music without the presence of instruments as a patrimonial vestige of the interdiction of instruments in² Ethnographic work was completed first by Ernesto Di Martino in his pioneering documentation of magic and ritual in 1959, which then influenced some in academia to follow suit until the ritual's extinction in the 1970s. ecclesiastic spaces so that they would not interrupt the mystical experience of prayer, strictly musically accessible only via the voice, and that the mystique of prayer and ecstasy is also a central part of Salentine pagan-catholic expression. In footage collected by De Martino in 1959, video footage of the Festa in Galatina in front of and inside the chapel, demonstrates Lezzi's ideas of polyphonic textures of the voice being represented by several vocal manifestations in simultaneous states of individual trance.

This brings me to reflect on Mikhail Bakhtin’s philosophical literary framework of polyphony, in which a narrative can create a multi-voiced texture in which there is a diversity of lived experiences which all have equal value to the narrative (Bakhtin, 1984). These women, experiencing crisis and deep mental and physical affliction, express their suffering through their bodies in tarantasmatic space. While tarantism as a ritual is prescribed as a folkloric style of exorcism in which one person, the *tarantata*, would be the protagonist, the collective tarantismatic experience at the Capella of San Paolo that happens at a specific time of the year provides a unique polyphonic texture of the body, in which several women become protagonists of equal vocal validity in the narrative of the ritual.

By interweaving the literary concept of narrative polyphony as an abstract mosaic of different lived experiences, or “voices,” which collectively creates a texture of depth, we may then utilize the multivocal soundscape of the Cappella di San Paolo (during the peak moments of tarantismatic ritual) as a paradigm that sonically represents the interwoven lived experiences of these women, expressed simultaneously in shared yet personal ecstatic states. The multivocal dimension of this space is then corroborated by the polyphonic texture of the body, in which ecstatic movement collectively externalized manifests this abstract polyphonic texture in physical space through the body. This means polyphony is expressed musically and physically, in which the *tarantata*’s bodies and voices become the simultaneous physical and musical polyphonic texture of the Capella.

Conclusion

The phenomenon of tarantism, explored in this paper focusing on the semiotic elements of the ancient Salentine *pizzica* ritual of healing by reaching trance via dance, can also be analyzed through the lens of other Salentine musics, such as the traditional polyphonic song repertoire of the region. This is because the phenomenon of tarantism consists of several components that interweave together to create its unique expression, which provides an analytic tool to identify elements of tarantism in non-tarantismatic musics. Some of these components were integral to the analysis of tarantism-specific motifs present in *pizzica* repertoire, which can also be traced to some suggestive yet evocative details in a particular example of Salentine polyphony analyzed in this paper. This includes the musical interaction with presence of spirits in which text is used to dialogue; rhythm, in which there is fluctuation between periods of freneticism and pause in relevance to the ebbs and flows of the afflicted’s ecstatic state; and the mid-ritual vocal expression of the *tarantata*, the possessed, in which the voice of the *tarantata* becomes extended technique as a part of the polyphonic texture. This was presented specifically with a case study, *Teresina*, a field recording that was part of a group of recordings of

Salentine polyphony collected in Salento's hinterland in the 1970s, then analyzed by folklorist Luigi Lezzi to try to deconstruct enigmas from the voids of information resulted in a lack of ethnographic notes and details that weren't a widespread standard practice in ethnographic fieldwork at the time. The recording of *Teresina* brought up the hypothesis of a widespread heritage of *iatromusica* - music designed for healing, of which we only now know of *pizzica* - in which polyphonic song could have had its own unique repertoire for this function in Salento. The suggestion of a Salentine polyphonic repertoire of *iatromusica* is corroborated by the provocative aforementioned tarantism elements that are present in this song.

In this paper, we also viewed the the concept of polyphony being analyzed with linguistic and sociological frameworks, originating from the ideas of philosopher Mikhail Bakhtin, who utilized the concept of polyphony as a narrative device to present a story through multiple, equally important voices in which all the experiences weave to create a "polyphonically" narrative recounting. This can be a framework for analysis even with Lezzi's own inferences when I spoke with him, referencing the choreutic yet multi-protagonist ritual of the festa of San Paolo, in which several *tarantate* are central figures in the Capella space. The simultaneous vocalizations from these women's multiple experiences of ecstasy is an aural polyphonization of Bakhtin's narrative philosophy. This polyphony of voice can also be applied - within this broader philosophical context rather than strictly musicological - to the polyphony of body, in which these women's bodies are also expressive components that share space and create a polyphonic texture with movement, simultaneous states of trance creating a "multivoiced" corporeal dancescape, interweaving multiple tarantism experiences with both voice and body.

Building on Lezzi's hypothesis, the investigation of Salentine *iatromusica* beyond the realm of *pizzica*, and specifically in the realm of polyphonic song repertoire, is incomplete and speculative at this stage. But by extrapolating components of the tarantism phenomenon to create an analytic system, one can continue to investigate and explore hypotheses of the potential nexus between the polyphonic song and tarantism phenomenon of Salento.

References

- Agamennone, Maurizio. *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. 2005.
- Bakhtin, M. M., *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1984.
- Bosio, Gianni. Longhini, Clara. 1968, *Una Ricerca in Salento*. (A research study in Salento.) Calimera: Edizioni Kurumuny. 2007.
- Carpitella, Diego. *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. 1985.
- Chiriatti, Luigi, Luisa Del Giudice, Anna L. Wood, Goffredo Plastino, Sergio Torsello. *Alan Lomax in Salento (Alan Lomax in Salento)*. Calimera: Kurumuny Edizioni. 2006.
- Daboo, Jerri. *Ritual, Rapture, and Remorse; A study of tarantism in and pizzica in Salento*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers. 2010.
- De Martino, Ernesto. *La Terra del Rimorso (The land of remorse)*. Milano: il Saggiatore S.p.A., <http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/Demartino.pdf>. 2013. (Original publication 1959).
- De Martino, Ernesto. Dei, Fabio and Fanelli, Antonio, eds. *Sud e Magia (South and Magic)*. Rome: Donzelli. 2015 (Originally 1959)
- Falangone, Francesca. “‘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-esu.unile.it/index.php/palaver/article/view/17751/15117>. 2017.
- Lezzi, Luigi. *Le Cicale: Canti salentini di tradizione orale*. (The Cicadas: Salentine songs of oral tradition). : Kurumuny Edizioni. 2007.
- Morello, Mario . “Shift and Transformation in Salento: Investigating Change in the Polyphonic Structure and Performance Practice of Canti Polivocali in Southern Puglia”. *Musicologist* 2 / 1 (June 2018): 96-114 . <https://doi.org/10.33906/musicologist.439343>
- Muci, Dario. *Canti Polivocali del Salento, Nardò/Arneo*. (Multi-part songs of Salento, Nardò/Arneo.) Calimera: Kurumuny Edizioni. 2008.
- Santoro, Vincenzo. *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. 2009.
- Tomatis, Jacopo. “L’altra Taranta: Antonio Infantino e il folk revival italiano.” In *Giornate di studio sulla Musica Tradizionale Lucana*, vol. 3, pp. 147-160. Conservatorio di Musica Gesualdo da Venosa, 2020.

Video Examples

“enza magnolo cinzia villani cinzia marzo” YouTube, uploaded by salento altro musica, June 21, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=kTPbRajPGYw>

“Donne e religione nel sud Italia - Il tarantismo” YouTube, uploaded by Homo Ridens, November 20, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=8mOCd-CAABT4>

ნათალია გუმბაძე
(საქართველო)

**ქართული და აფხაზური ხალხური
მუსიკის შედარებითი შესწავლისათვის**

(გამოცემის „ქართული ტრადიციული მუსიკის საექსპედიციო
ფონოჩანაწერები. ოთარ ჩიჭავაძე, აფხაზეთი-1970.
ოჩამჩირისა და გალის რაიონები“ მიხედვით)

გამოცემის შესახებ

წინამდებარე თემა აფხაზურ მუსიკაზე ჩემი მუშაობის და მისი ქართულთან შედარების ერთ-ერთი მცდელობაა. მას საფუძვლად უდევს 2023 წლის პუბლიკაცია (წიგნაკი ორი აუდიოდისკით), რომლის შემდგენელ-რედაქტორი და შესავალი, კვლევითი ხასიათის წერილის ავტორი ვიყავი.

ოჩამჩირისა და გალის რაიონები (დღეს – მუნიციპალიტეტები) დასავლეთ საქართველოში მდებარეობს. 1921 წლიდან ისინი აფხაზეთის ასსრ-ის შემადგენლობაშია, 1991-დან წარმოადგენს დამოუკიდებელი საქართველოს ადმინისტრაციულ-ტერიტორიულ ერთეულებს, 1992-დან ოკუპირებულია რუსეთის მიერ.

ქართული ტრადიციული მუსიკის ღვაწლმოსილი შემკრებისა და მკვლევრის, ოთარ ჩიჭავაძის (1919-1998) ხელმძღვანელობით ოჩამჩირისა და გალის რაიონებში (აფხაზეთის ავტონომიურ რესპუბლიკაში) 1970 წელს ჩატარებული ექსპედიციის ფონოჩანაწერები იმ იშვიათ გამოჩანაწერებად რიცხვს ეკუთვნის, რომლებიც აფხაზურ ხალხურ სიმღერას სარწმუნო წყაროთი – ადგილობრივ მკვიდრთა შესრულებით – გვაცნობს.

ექსპედიცია საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოებიდან ჩატარდა. მან ჩაწერებით მოიარა ოჩამჩირის რაიონის სოფლები – ბესლახუბა, ილორი, ქლოუ და ღვადა; გალის რაიონის სოფლები – თაგილონი, ქვემო ბარლები, დიხაზურგა, ჭუბურხინჯი, შეშელეთი, ოქუმი და ქალაქი გალი. სულ ჩაიწერეს 96 სიმღერა. საექსპედიციო ჩანაწერები გამოცემამდე მხოლოდ სპეციალისტთა ვიწრო წრისთვის იყო ხელმისაწვდომი. დიდწილად უცნობი მასალის განსაკუთრებული მნიშვნელობისა და მისდამი ფართო ინტერესის გამო ვეცადეთ, ის რაც შეიძლება სრულად გამოგვექვეყნებინა: ჩაწერილი 96 სიმღერიდან გამოცემაში არ შეგვიტანია მხოლოდ 2.

პუბლიკაციაში შესული ნიმუშები გვერდიგვერდ წარმოგვიდგენს ქართველი და აფხაზი ხალხების მუსიკალურ ყოფას, მათ ინდივიდუალურ

თავისებურებებს და ხანგრძლივი თანაცხოვრებისა და კულტურული ურთიერთობის თვალსაჩინო შედეგებს – სასიმღერო რეპერტუარის საერთოობას, მსგავსებასა და ნასესხობას, ურთიერთგავლენებს, გამოხატულს მუსიკალური ენის სხვადასხვა კომპონენტით, მათ შორის, მრავალხმიანობით.

ტრადიციული ჟანრების გვერდით (საქორწილო/მაყრული, საცეკვაო, საფერხელო, შრომის, სამგლოვიარო, სამკურნალო, საგმირო, მგზავრული, სახუმარო, ლირიკული, სუფრული) გვხვდება ქალაქური, საბჭოთა და ხალხური სტილით შექმნილი ავტორისეული სიმღერები.

ნიმუშების უმეტესობა მამაკაცთა სიმღერაა და ისინი ასრულებენ. იშვიათად მამაკაცთა სიმღერებში ქალებიც მონაწილეობენ. საკუთრივ ქალთა სიმღერა საექსპედიციო ჩანაწერებში არ არის. შერეული შემადგენლობით სრულდება ძირითადად ლირიკული და სახუმარო ჟანრების, ასევე, ქალაქური და საბჭოთა სტილის ნიმუშები.

ერთი და იმავე სახელწოდების მქონე ზოგი სიმღერა გვხვდება რამდენჯერმე, სხვადასხვა სოფელში ნამღერი ნიმუშების სახით, რომელთა შორის, შესაძლოა, დიდი სხვაობა არ იყოს. ასეთებია: კუჩხი ბედინერი, კუნტა ბედინერა, ბედინერა, ვოჟსა, ჰარირა, აზარი. გამოსაცემი მასალისადმი არაშერჩევითი დამოკიდებულებით აიხსნება ისიც, რომ ტრადიციულად ნამღერის გვერდითაუდიოალბომში სახეზეა განსხვავებულად შესრულებული სიმღერები: ერთი ჩონგურით თანხლებულთან ერთად – რამდენიმე ჩონგურის თანხლებით ნამღერი, ან პირიქით, ჩონგურით შესასრულებელი სიმღერა – უსაკრავოდ. მაღალი ხმების სოლოდ შესრულებასთან ერთად საექსპედიციო ჩანაწერებში გვხვდება მათი გაორმაგებული მღერის ნიმუშებიც, იშვიათად – სიმღერის ჯგუფურად დაწყებაც.

სხვადასხვა სახელწოდების მქონე ზოგ სიმღერას საერთო ჰანგი აქვს. ამაში დავრწმუნდებით, თუ ერთმანეთს შევადარებთ ოფოვოხოს (თაგილონი), მხედრულს (დიხაზურგა), თოხნურსა (ჭუბურხინჯი) და ოხოიას (ოქუმი).

მუსიკალურად ერთნაირია (მხოლოდ სხვადასხვა სიმაღლეზე ჟღერს) ერთსა და იმავე სოფელში (ჭლოუ) სხვადასხვა დროს (10 და 14 ივლისს) ჩანერილი მონადირის სიმღერა და სიმღერა ნადირობის ღვთაებებისადმი.

სიმღერების სადაურობა

1970 წლის ექსპედიციის ჩანაწერებში ქართული სიმღერები სჭარბობს აფხაზურს. საყურადღებოა მათი განაწილება რაიონების მიხედვით. გალის რაიონის 48 ნიმუშიდან 47 ქართული სიმღერაა, აფხაზური კი მხოლოდ 1-ია (ქალაქ გალში ჩანერილი). ქართულია, ასევე, ოჩამჩირის რაიონის სოფელილორში ნამღერი ნიმუშები. ყველაზე მეტი აფხაზური სიმღერა ჩანერილია ოჩამჩირის რაიონის სოფლებში – ღვადასა და ჭლოუში. მართალია, ბევრად

ნაკლებად, მაგრამ ამავე სოფლებში ქართულ სიმღერებსაც მღერიან. ქართული და აფხაზური ჩანაწერების ამგვარი შეფარდება შემთხვევითი არ არის – ის გალისა და ოჩამჩირის რაიონების მოსახლეობის ეთნიკურ შემადგენლობას შეესაბამება. ოფიციალური მონაცემების მიხედვით, 1992 წლამდე გალის რაიონში ქართველი იყო 93,8%, აფხაზი – 0,8% (<http://www.abkhazia.gov.ge/cities/GALI>), ხოლო ოჩამჩირის რაიონში ქართველი – 46,2%, აფხაზი – 36,7% (<https://abkhazia.gov.ge/cities/OCHAMCHIRE>).

ჩანაწერების მუსიკალური მხარე

საექსპედიციო მასალის შესწავლამ საშუალება მოგვცა, გამოგვევლინა ზოგი სიმღერის არასწორი სახელდება, ასევე, პარალელები ქართულსა (მეგრულს, სვანურს, აჭარულს) და აფხაზურს შორის, ხოლო ზოგჯერ – მათი ურთიერთგავლენები.

სახელწოდებით საინტერესო აღმოჩნდა რამდენიმე ნიმუში. სოფელ ქლოუში სხვადასხვა დროს (10 და 14 ივლისს) ჩაწერილი პატარძლის მიყვანის სიმღერა მეგრულ კუჩხი ბეღინერს წარმოადგენს (აუდიომაგ. 1, 1ა) (უბრალოდ, მეორე ნიმუში ქართულისგან განსხვავდება კვინტით დაბოლოებული საკადანსო საქცევით). სოფელ ბესლახებაში ჩაწერილი ერთი კუჩხი ბეღინერი სინამდვილეში ბეღინერაა (აუდიომაგ. 2). თუკი აღნიშნულ შემთხვევებში ჩანაწერებში გამოცხადებული სათაურები გარკვეულად მაინც ენათესავება რეალურს, იმავეს ვერ ვიტყვით ქლოუში ჩაწერილ ვაჟების სიმღერაზე, რომელიც მეგრულ ჰარირას წარმოადგენს (აუდიომაგ. 3).

ქართული მუსიკალური აზროვნების შედეგია საფერხულო სიმღერა (ბესლახება) (აუდიომაგ. 4), რომლის მეგრული და სვანური ინტონაციური საქცევები (ოჩემ ხვეიდან და კასლეთილადან) მთლიანად სამღერისებს ეფუძნება (აუდიომაგ. 4ა, 4ბ).

ყურადღებას იქცევს ქლოუში ჩაწერილი ატლარჩოპა. 10 ივლისს ნამღერი ნიმუში (აუდიომაგ. 5) თავისი მუსიკალური კანონზომიერებებით ტიპური ქართული საცეკვაო სიმღერაა, რომლის მსგავსი განსაკუთრებით გავრცელებულია სვანეთში, საფერხულო სიმღერების დამაბოლოებელ ნაწილად (აუდიომაგ. 5ა). 14 ივლისს ჩაწერილი ნიმუში ორნაწილიანია. მეორე ნაწილი აქაც იგივე, საცეკვაო ატლარჩოპაა. განსხვავებული ჰანგი აქვს პირველ ნაწილს (აუდიომაგ. 5ბ), რომელშიც აშკარაა მეგრული სიმღერის (კერძოდ, ოჩემ ხვეის ჩქარი მონაკვეთის) გავლენა. სიმღერის აფხაზურად აღქმის ძირითადი მიზეზი უფრო ალბათ აფხაზურად მიჩნეული სამღერისები უნდა იყოს. აღნიშნულთან დაკავშირებით ნიშანდობლივია სერგი მაკალათიას მიერ სამეგრელოს სინამდვილეში დამოწმებული ცნობა. მის მიხედვით, „ატლერჩოპას ათამაშებდნენ“ (აცეკვებდნენ – ნ. ზ.) ილორის წმ. გიორგის ეკლესიაში მიყვანილ ჟინიში ლახარით შეპყრობილს, რომელსაც

ბნედა ემართებოდა (მაკალათია, 1941:350-351). ნაშრომში აღწერილი წეს-ჩვეულებები ეთნოგრაფს პირადად ნანახისა და დაკვირვების გზით, ასევე, მოხუცების გამოკითხვით აქვს დადგენილი იმ ექსპედიციებში, რომლებიც 1920-1930-იან წლებში ჩაატარა სამეგრელოს რაიონებში (მათ შორის, გალსა და ოჩამჩირეში) მათი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შესწავლის მიზნით (მაკალათია, 1941:4-5). შესაბამისად, მოყვანილ ცნობაში დაეჭვების საფუძველი არა გვაქვს.

ქართულ მუსიკალურ აზროვნებას ეფუძნება ღვადელების სიმღერა (ღვადა). მისი პირველი მუხლი (დამწყებისა და გუნდის პარტიები) (აუდიომაგ. 6) მეგრულ ოხოიას წარმოადგენს, ხოლო მეორე მუხლში შემოსული ჰანგი, რომელიც თანდათან ჩქარდება და საცეკვაოში გადადის (აუდიომაგ. 6ა), აჭარული და სვანური სიმღერებისას ჰგავს. სამხმიანობა ფრაგმენტულად უღერს.

ქართული სიმღერის გავლენა აშკარაა სამხმიან ნიმუშში რადედა (ღვადა) (აუდიომაგ. 7), რომელიც მუსიკალურად საკმაოდ უახლოვდება აჭარულ აბადელას (აუდიომაგ. 7ა). აფხაზურ სიმღერას ქართულისგან განასხვავებს ოქტავის ინტერვალით დაბოლოებული მუხლები.

ქართული (კერძოდ, მეგრული) სიმღერის გავლენა ეტყობა სამხმიან სანესო სამგლოვიარო აზარს (ჭლოუ, ღვადა). საყურადღებოა, რომ აფხაზურ აზარზე ქართული სიმღერის გავლენას ვლადიმერ ახობაძე ჯერ კიდევ 1957 წელს აღნიშნავს. აფხაზური ხალხური მუსიკის შესახებ წერილში იგი აღწერს სამგლოვიარო რიტუალს, რომელიც აფხაზეთში მამაკაცის გარდაცვალებიდან გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ იმართება და სხვა წესებთან ერთად მიცვალებულის ცხენის ირგვლივ ჭირისუფლის შეკრებას და ტირილს, მხედრების მიერ აზარის თქმას და დასასრულ დოლის გამართვას გულისხმობს (ახობაძე, 1957:117). მეცნიერის თქმით, მსგავსი რიტუალი გავრცელებულია საქართველოს მთიან რაიონებშიც, კერძოდ, თუშეთში. ვ. ახობაძე საუბრობს აზარში ქართული ხალხური სიმღერის დამახასიათებელი საკადანსო ფორმების არსებობაზე, ასევე, ზოგჯერ ჩართულ მეოთხე ხმაზე – გამკივანზე, რომელიც „მეტად მაღალ რეგისტრში ხაზს უსვამს საერთო მწუხარებას“ (ახობაძე, 1957:117). ის, რასაც მკვლევარი სიმღერის მეოთხე ხმას უწოდებს (ასეთია ჭლოუში 10 ივლისს და ღვადაში ჩაწერილი ნიმუშები), სინამდვილეში არის შეკივლების იმიტაცია ტირილიდან, რომლის ფონზეც აზარი ითქმებოდა, ქართული ზარის მსგავსად (აუდიომაგ. 8, 8ა). ვ. ახობაძის აზრით, აფხაზურ ჰიმნს თავისი ძველი სახელი საქართველოში ფართოდ გავრცელებული ზარის ზეგავლენით შეეცვალა (ახობაძე, 1957:117).

ქართულ სიმღერასთან პარალელები სოფლურთან ერთად ქალაქურ სიმღერაშიც იჩენს თავს. ამ მხრივ საინტერესოა ნანიკაძე (ღვადა) (აუდიომაგ. 9), თუმცა ამ აფხაზურ სიმღერაში სამხმიანი მხოლოდ მისამღერის

პირველი თანხმობანებაა, დანარჩენი ნაწილი კი ორ ხმაში, უბანოდ ჟღერს, მაშინ როცა ქართული სიმღერის შემთხვევაში მთელი მისამღერი უსათუოდ სამხმიანი იქნებოდა.

ქართული, მეგრული სიმღერის გავლენის კვალი ჩანს სამხმიან ნიმუშში სიმღერა სამშობლოზე (ღვადა) (აუდიომაგ. 10). მუხლების საწყისი ინტონაციური სვლით იგი მოგვაგონებს გურულ ქალაქურ სიმღერას გაზაფხული (აუდიომაგ. 10ა).

საყურადღებოა, რომ აფხაზურ (კერძოდ, კოდორის ხეობის) სიმღერებში მეგრული მოსახლეობის კულტურულ გავლენას ჯერ კიდევ 1930 წელს აღნიშნავს კონსტანტინ კოვაჩი. მისი განმარტებით, თავის კრებულს შეგნებულად არ დაარქვა აფხაზური ხალხური სიმღერები, რადგან მასში შესული ზოგი ნიმუშის აფხაზური წარმომავლობა საეჭვოა – თავისი ჰარმონიითა და მელოდიით ისინი მეგრულთა სიმღერებს ჰგავს (*Ковач*, 1930:3, 4). ჩამწერი ამგვარ სიმღერებს კოდორელი აფხაზების კულტურის შემადგენელ ნაწილად მიიჩნევს.

ვ. ახობაძის დაკვირვებით, აფხაზები ხშირად ასრულებენ სვანურ, განსაკუთრებით, საფერხულო სიმღერებს, ზოგჯერ – აფხაზურ კილოზე (ორ ხმაში), ან – ორსიმიან აფხერცაზე (*Абхазские песни*, 1957:10). ზოგჯერ მათი სიმღერების პირველი ნაწილი აფხაზურია, ხოლო მეორე – სვანური. მეცნიერის აზრით, ეს გავლენა აფხაზებისა და სვანების მჭიდრო კავშირზე მეტყველებს.

აფხაზურში ქართული სასიმღერო ტრადიციის სახასიათო ნიშან-თვისებების სიხშირის გვერდით გამოცემის აუდიოჩანაწერებში ძალზე უმნიშვნელოა პირუკუ შემთხვევები ქართულში აფხაზურის შეჭრისა. ასეთად უნდა ჩაითვალოს კვინტის ინტერვალით დასრულებული საკადანსო საქცევები მეგრული კუჩხი ბედინერის პირველ და მეორე მუხლებში (ჩაწერილია ქლოუში 14 ივლისს) (აუდიომაგ. 11). იგივე შეიძლება ითქვას ბესლახუბაში ჩაწერილ მეგრულ ბედინერაზე (აუდიომაგ. 12). ანალოგიური ინტერვალის სახეზეა, ასევე, დიხაზურგაში ჩაწერილ სიმღერაში სი ვარდის ვაუჯგუდე (აუდიომაგ. 13).

საექსპედიციო ჩანაწერები ცხადყოფს, რომ აფხაზი ხალხის მუსიკალური ტრადიციიდან ქართულს საკუთრივ მუსიკალური არაფერი გადმოუღია მნიშვნელოვანი, რაც ქართული სიმღერის განვითარების უაღრესად მაღალი დონის – სამხმიანი მღერის უძველესი და უმდიდრესი ტრადიციის, ქართველი ხალხის მელოდიური, ჰარმონიული და, ზოგადად, მუსიკალური აზროვნების იშვიათი ლოგიკისა და სიმწყობრის – გათვალისწინებით სავსებით ბუნებრივია. შეიძლება ითქვას, რომ ნასესხობა შეინიშნება სიმღერის მხოლოდ ვერბალურ მხარეში, კერძოდ, სამღერისებში. თუმცა ვერ გამოვრიცხავთ, რომ აღნიშნული სამღერისები იმ ოდინდელი

„საერთოქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის“ ნაშთი იყოს, რომელზეც ნინო მაისურაძე საუბრობს. მკვლევრის მიხედვით, აფხაზური არის ქართული მუსიკალური კულტურის არეალში შემავალი, ქართულის მონათესავე მუსიკალური ენა, რომლის ჩამოყალიბებაც მისი – „ოდესღაც საერთო-ქართველურის ერთ-ერთი მუსიკალური დიალექტის“ – დიფერენციაციის პროცესს მოჰყვა (მაისურაძე, 2015:236).

ქართულთან მეტ-ნაკლები მუსიკალური პარალელების მექონე ნიმუშებთან ერთად გამოცემაში გვხვდება წმინდა აფხაზური სიმღერებიც, რომლებიც თავისი ნიშან-თვისებებით საგრძნობლად განსხვავდება ქართულისგან. ასეთებად მიმაჩნია: მონადირის სიმღერა და სიმღერა დაჭრილისთვის (ბესლახუბა), გმირის სიმღერა, მონადირეთა სიმღერა და სიმღერა ხაჯარათ კახიბაზე (ჭლოუ), უარი-დადა, სიმღერა მარსიტის ვაჟზე და მონადირეთა თანაშემწეების სიმღერა (ღვადა), ცხენოსნური (გალი).

საკრავით თანხლებული სიმღერები

საყურადღებოა, რომ 1970 წლის ექსპედიციის აფხაზურ ჩანაწერებში არ არის არც საკრავით თანხლებული სიმღერა და არც საკრავიერი მუსიკის ნიმუში. საჩონგურო სიმღერები წარმოდგენილია მხოლოდ გალის რაიონის მეგრულ რეპერტუარში. ტრადიციულთან ერთად ჩონგური/ჩონგურები ახლავს, ასევე, საბჭოთა სტილის სიმღერებს.

აფხაზური სიმღერის მრავალხმიანობის შესახებ

საექსპედიციო ჩანაწერებში აფხაზური სიმღერები ორ- და სამხმიანია. ზოგჯერ ერთი და იმავე სიმღერის სხვადასხვა ნიმუშზე დაკვირვება ორხმიანი სიმღერის ნაწილობრივი გასამხმიანების გზას გვიჩვენებს. ამისი მაგალითებია ბესლახუბაში ჩაწერილი ორხმიანი სიმღერა დაჭრილისთვის (აუდიომაგ. 14) და ამავე სიმღერის სამხმიანი ვერსია, ჩაწერილი ჭლოუში (აუდიომაგ. 14ა).

შუა ხმა სიმღერის მუსიკალური ქსოვილის გვიანდელი დანამატი უნდა იყოს (რადგან მხოლოდ ზოგან ერთვება) ჭლოუში ჩაწერილ სამხმიან მონადირის სიმღერაში (აუდიომაგ. 15) (იგივე სიმღერა ნადირობის ღვთაებებისადმი).

ვ. ახოზაძის აზრით, ნაციონალური სტილის მეტი სიწმინდით და აფხაზური მუსიკის თავისებურებების შენარჩუნებით გამოირჩევა გუდაუთის რაიონის ორხმიანი სიმღერები, ხოლო რაც შეეხება სამხმიან აფხაზურ სიმღერებს, მათ უმრავლესობას ქართული (კერძოდ, მეგრული და სვანური) მუსიკის გარკვეული გავლენა ეტყობა (Абхазские песни, 1957:11). ეს განსაკუთრებით შეიმჩნევა ოჩამჩირის რაიონში, სადაც ბევრი მეგრული, მთიან რაიონებში კი სვანი ცხოვრობს.

აფხაზურ ფოლკლორში სამხმიანობას გრიგოლ ჩხიკვაძეც „ახალ მოვლენად“ მიიჩნევს. იგი ფიქრობს, რომ აფხაზური სამხმიანი სიმღერები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში (მათ შორის, აფხაზეთში) განსაკუთრებით მომრავლებული საგუნდო კოლექტივებისა და მათი აქტიური საკონცერტო ცხოვრების გავლენის, ცნობილი ქართველი მომღერალი-ლოტბარების – ძუკუ ლოლუასა და კინი გეგეჭკორის – აფხაზეთში მოღვაწეობის შედეგია (ჩხიკვაძე, 1975:80).

დასკვნა

ოჩამჩირისა და გალის რაიონების 1970 წლის ექსპედიცია მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო ქართულ-კავკასიური სამუსიკო ურთიერთობების შესწავლის გზაზე. მის ისტორიულ ღირებულებას მოპოვებული მასალის უნიკალურობა მოწმობს. ჩაწერილი ნიმუშები შეუცვლელი საშუალებაა ქართული და აფხაზური ხალხური მუსიკის შედარებითი კვლევისათვის, მათი სავარაუდო საერთო ძირების ძიებისათვის.

აუდიომაგალითები

კუჩხი ბეღინერი = პატარძლის მიყვანის სიმღერა (10 ივლისი). ქართული ტრადიციული მუსიკის საექსპედიციო ფონოჩანაწერები. ოთარ ჩიჭავაძე. აფხაზეთი-1970. ოჩამჩირისა და გალის რაიონები (შემდგომ: აფხაზეთი-1970). თბილისი, 2023. წიგნაკი 2 აუდიოდისკით. დისკი 1-17.

კუჩხი ბეღინერი = პატარძლის მიყვანის სიმღერა (14 ივლისი). აფხაზეთი-1970, დისკი 1-31.

ბეღინერა = კუჩხი ბეღინერი. აფხაზეთი-1970, დისკი 1-1.

ჰარირა = ვაჟების სიმღერა. აფხაზეთი-1970, დისკი 1-18.

საფერხულო სიმღერა. აფხაზეთი-1970, დისკი 1-3.

ოჩემ ხვეი. ექსპედიცია სამეგრელოში. (ხელმძღვანელი: ო. ჩიჭავაძე). (1959).

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გრიგოლ ჩხიკვაძის სახელობის ეთნომუსიკოლოგიის ლაბორატორიის არქივი (შემდგომ: თსკ ელა), 94-5.

კასლეთილა. მესტიის რაიონის სოფელ ცხუმარის გუნდი. ფოლკლორის ეროვნული დათვალიერება-ფესტივალის (2005-2006) დასკვნითი კონცერტი. თბილისი, 2006. ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი.

ატლარჩოპა (10 ივლისი). აფხაზეთი-1970, დისკი 1-21.

თამარ დედფალ. ქართული ხალხური მუსიკა. დასავლეთ საქართველო. (2007). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრა. პროექტი ქართული ხალხური

- სიმღერის ასალორძინებლად. ალბომი 6 აუდიოდისკითა და ბუკლეტით. თბილისი. დისკი 1-10.
- ატლარჩოპა (14 ივლისი). აფხაზეთი-1970, დისკი 1-30.
- ღვადელების სიმღერა (პირველი მუხლი). აფხაზეთ-1970, დისკი 1-38.
- ღვადელების სიმღერა (მეორე მუხლი). აფხაზეთი-1970, დისკი 1-38.
- რადელა. აფხაზეთი-1970, დისკი 1-32.
- აბადელა. ექსპედიცია აჭარაში. (ხელმძღვანელი: ვ. ახოზაძე). (1958). თსკ ელა, 64-22.
- აზარ. აფხაზეთი-1970, დისკი 1-45.
- სოფელ ლატალის ზარი (მესტიის რაიონი). *Le chant du monde LDX 274 990. Georgia. Polyphony of Svaneti. Recordings, notes and musical transcriptions by Sylvie Bolle-Zemp.* 1994. №18.
- ნანიკაარა. აფხაზეთი-1970, დისკი 1-37.
- სიმღერა სამშობლოზე. აფხაზეთი-1970, დისკი 1-42.
- გაზაფხული. ექსპედიცია გურიაში. (ხელმძღვანელი: გ. ჩიხკვაძე). (1963). თსკ ელა, 156-7.
- კუჩხი ბედიწერი. აფხაზეთი-1970, დისკი 1-31.
- ბედიწერა. აფხაზეთი-1970, დისკი 1-1.
- სი ვარდის ვაუჭგუდე. აფხაზეთი-1970, დისკი 2-8.
- სიმღერა დაჭრილისთვის (ბესლახუბა). აფხაზეთი-1970, დისკი 1-7.
- სიმღერა დაჭრილისთვის (ჭლოუ). აფხაზეთი-1970, დისკი 1-16.
- მონადირის სიმღერა. აფხაზეთი-1970, დისკი 1-14 (იგივე სიმღერა ნადირობის ღვთაებებისადმი. დისკი 1-23).

გამოყენებული ლიტერატურა

- ახოზაძე, ვ. (1957). აფხაზური ხალხური მუსიკის შესახებ. ჟურნალში საბჭოთა ხელოვნება, №2-3, გვ. 114-117.
- მაისურაძე, ნ. (2015). ქართული ტრადიციული მუსიკა და ეროვნული ცნობიერება. თბილისი: საგამომცემლო სახლი ემ-პი-ჯი.
- მაკალათია, ს. (1941). სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია. თბილისი: საქართველოს მხარეთმცოდნეობის საზოგადოება.
- ქართული ტრადიციული მუსიკის საექსპედიციო ფონოჩანაწერები. ოთარ ჩიჭავაძე. *აფხაზეთი-1970*. ოჩამჩირისა და გალის რაიონები. (2023). წიგნაკი ორი კომპაქტდისკით. თბილისი: სეზანი.
- ქართული ხალხური მუსიკა. დასავლეთ საქართველო. (2007). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრა. პროექტი ქართული ხალხური სიმღერის

ასაღორძინებლად. ალბომი 6 აუდიოდისკითა და ბუკლეტით. თბილისი.
ჩიჭავაძე, გ. (1975). მეგობრობა და მუსიკა. ჟურნალში საბჭოთა ხელოვნება,
№2, გვ. 80-82.

Абхазские песни. (1957). Нотный сборник. Составители В. Ахобадзе, И. Кортау.
Москва: Государственное музыкальное издательство.

Ковач, К. (1930). Песни кодорских абхазцев. Сборник этнографических материалов
с нотными записями. Сухум: Издание наркомпроса Абхазии и академии
Абхазского языка и литературы.

Le chant du monde LDX 274 990. Georgia. Polyphony of Svaneti. (1994). Recordings,
notes and musical transcriptions by Sylvie Bolle-Zemp. [http://www.abkhazia.gov.ge/
cities/GALI](http://www.abkhazia.gov.ge/cities/GALI) <https://abkhazia.gov.ge/cities/OCHAMCHIRE>

NATALIA ZUMBADZE
(GEORGIA)

**FOR THE COMPARATIVE STUDY OF
GEORGIAN AND ABKHAZIAN FOLK MUSIC**
(ACCORDING TO THE PUBLICATION “EXPEDITION
PHONO RECORDINGS OF GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC.
OTAR CHIJAVADZE. ABKHAZIA-1970. OCHAMCHIRE AND GALI
DISTRICTS”)

About the publication

This topic is one of my attempts in the study of Abkhazian music and its comparison with Georgian. It bases on the 2023 edition (a book with two audio discs) for which I was the compiler-editor and author of the introductory research letter.

Ochamchire and Gali districts (currently municipalities) are located in West Georgia. From 1921 they were part of Abkhazian ASSR, from 1991 they were administrative-territorial units of independent Georgia; since 1992 they have been occupied by Russia.

The audio recordings of the expedition to Ochamchire and Gali districts (in the Autonomous Republic of Abkhazia) conducted in 1970 by Otar Chijavadze (1919-1998), a distinguished collector and researcher of Georgian traditional music, are among the rare exceptions, which present Abkhazian folk song as performed by the reliable source - local residents.

The expedition was organized by the Musical and Choreographic Society of Georgia. The recording sessions were conducted in the villages of Beslakhuba, Ilori, Chlou and Ghvada of Ochamchire district; the villages of Tagiloni, Kvemo Barghebi, Dikhazurga, Chuburkhinji, Shesheleti, Okumi and the city of Gali in Gali district. Total of 96 songs were recorded. Before publication, the expedition recordings were available only to a narrow circle of specialists. Given the special importance of the lesser known material and wide interest to it, we tried to publish it as completely as possible: of the 96 recorded songs, only 2 have not been included in the edition.

The examples of the publication side by side present musical existence of Georgian and Abkhazian peoples, their individual characteristics and clear results of long-term cohabitation and cultural ties - commonality, similarity and borrowing of the singing repertoire, mutual influences expressed by various components of the musical language, including polyphony.

Along with traditional genres (wedding/groomsmen's, dance, round-dance, labor, funeral, healing, heroic, traveling, humorous, lyrical, table) there also are urban, Soviet and authorial songs composed in folk style.

Most of the examples are men's songs and are performed by them. Women rarely participate in men's songs. There are no women's songs among the expedition recordings. Mainly the examples of lyrical and humorous genres, as well as urban and Soviet style songs boast mixed performance.

Some songs with the same name are found several times, as the examples performed in different villages, possibly without much difference between them. These are: *Kuchkhi bedineri*, *Kunta bedinera*, *Bedinera*, *Voysa*, *Harira*, *Azar*. The non-selective attitude towards the material to be published explains the fact that in the audio album next to the traditionally sung examples, there also are songs performed differently: along with the songs accompanied by one *chonguri* there are examples accompanied by several *chonguris*, or vice versa, the song to be accompanied by *chonguri* is performed without instrument. In addition to solo performance of upper voices, the expedition recordings also feature the examples performed with doubled voices, rarely - group beginning of the song.

Some songs with different names have a common tune. This can be seen when comparing *Oyovokho* (Tagiloni), *Mkhedruli* (Dikhazurga), *Tokhnuri* (Chuburkhinji) and *Okhoia* (Okumi).

Hunter's song and *Song to the hunting Deities*, recorded in the same village (Chlou) at different times (July 10 and 14) are musically same (only sound at different pitches).

Origin of songs

In the recordings of the 1970 expedition, Georgian songs prevail over Abkhazian. Noteworthy is their distribution by districts. Of 48 examples from Gali district, 47 are Georgian songs, and only 1 is Abkhazian (recorded in the city of Gali). The examples from the village of Ilori, Ochamchire district, are also Georgian. The largest number of Abkhazian songs were recorded in the villages of Ghvada and Chlou, Ochamchire district. Georgian songs are also sung in these villages, though much less. Such a ratio of Georgian and Abkhazian recordings is not accidental - it corresponds to the ethnic composition of the population in Gali and Ochamchire districts. According to official data, before 1992, there were 93,8% Georgians and 0,8% Abkhazians in Gali district (<http://www.abkhazia.gov.ge/cities/GALI>); 46,2% Georgians and 36,7% Abkhazians in Ochamchire district (<http://abkhazia.gov.ge/cities/OCHAMCHIRE>).

Musical side of the recordings

The study of the expedition material allowed for the identification of incorrect names of some songs, as well as of the parallels between Georgian (Megrelian, Svan and Acharan) and Abkhazian examples, and sometimes their mutual influence.

Several examples were found interesting in terms of name. *Patardzlis mikvanis simghera* recorded in the village of Chlou at different times (July 10 and 14), is Megrelian *Kuchkhi bedineri* (audio ex. 1, 1a) (only, the second example differs from the Georgian

with a cadence phrase ending on a fifth). One *Kuchkhi bedineri* recorded in the village of Beslakhuba is actually *Bedinera* (audio ex. 2). If in the mentioned cases the names announced in the recordings are at least somewhat similar to the real ones, the same cannot be said about *Vazhebis simghera* recorded in Chlou, which is Megrelian *Harira* (audio ex. 3).

The result of Georgian musical thinking is the *Saferkhulo simghera* (Beslakhuba) (audio ex. 4), the Megrelian and Svan intonation phrases of which (from *Ochesh khvei* and *Kasletila*) entirely base on glossolalias (audio ex. 4a, 4b).

Attention-worthy is *Atlarchopa* recorded in Chlou. The example performed on July 10 (audio ex. 5) is a typical Georgian dance song in its musical regularities, the like of which is especially common in Svaneti, as the final part of round-dance songs (audio ex. 5a). The example recorded on July 14 has two parts. The second part is the same dance-song *Atlarchopa*. The first part has a different tune (audio ex. 5b), in which evident is the influence of Megrelian song (namely, of the fast section of *Ochesh khvei*). Main reason for regarding the song as Abkhazian should be the glossolalias considered Abkhazian. In connection with this, significant is the information on Samegrelo verified by Sergi Makalatia. According to it, a person suffering with epilepsy would be made dance *Atlechoba* at Ilori St. George church (Makalatia, 1941:350-351). The customs described in the work have been specified by the ethnographer through personal observation, as well as by interviewing the elderly during the expeditions he conducted in the 1920s and 1930s in the districts of Samegrelo (including Gali and Ochamchire) for the purpose of their historical-ethnographic study (Makalatia, 1941:4-5). Therefore, we have no reason to doubt the information.

Song of the Ghvada villagers (Ghvada) is based on Georgian musical thinking. Its first stanza (parts of the beginner and choir) (audio ex. 6) is Megelian *Okhoia*, and the tune in the second stanza, which gradually accelerates and segues into a dance (audio ex. 6a) is similar to that of Acharan and Svan songs. Three-part singing sounds fragmentarily.

The influence of Georgian song is obvious in three-voice example *Radeda* (Ghvada) (audio ex. 7), which is musically quite close to Acharan *Abadela* (audio ex. 7a). Abkhazian song differs from Georgian in stanzas ending with an octave interval.

The influence of Georgian (particularly Megrelian) song is observed in three-part ritual memorial song *Azar* (Chlou, Ghvada). It should be noted, that Vladimer Akhobadze indicates the influence of Georgian song on Abkhazian *Azar* as early as 1957. In the letter about Abkhazian folk music, he describes the mourning ritual in Abkhazia held a certain period after a person's passing, which, along with other rules, involves gathering and weeping of mourners around the horse of the deceased, singing *Azar* by horsemen and holding a horse-race at the end (Akhobadze, 1957:117). According to the scholar, similar ritual is widespread in the mountainous regions of Georgia, namely, in Tusheti. V. Akhobadze speaks about the presence of the cadence forms typical for Georgian folk song in *Azar* and of the sometimes inserted fourth voice *gamkivani*, which "in a fairly

high register emphasizes common grief" (Akhobadze, 1957:117). What the researcher refers to as the fourth voice (such are the examples recorded in Chlou on July 10 and in Ghvada) is actually an imitation of scream in weeping, on the background of which *Azar* was sung, like Georgian *Zari* (audio ex. 8, 8a). According to V. Akhobadze, old name of the Abkhazian hymn was changed under the influence of *Zari*, widely spread in Georgia (Akhobadze, 1957:117).

The parallels with Georgian song are presented in urban songs as well. In this regard interesting is *Nanikyara* (Ghvada) (audio ex. 9), however in this Abkhazian song only the first chord of the refrain is three-part, the rest is two-part and is sung without bass, whereas in the case of Georgian song, entire refrain would undoubtedly be three-part.

Traces of the influence of Georgian, Megrelian song can be observed in three-part *Song about the homeland* (Ghvada) (audio ex. 10). With the initial intonation movement of the stanzas it reminds of Gurian urban song *Gazapkhuli* (audio ex. 10a).

It is noteworthy that as early as 1930 Konstantin Kovach notes cultural influence of Megrelian population on Abkhazian (of the Kodori Valley, in particular) songs. As he explains, he deliberately did not entitle his collection Abkhazian folk songs, since Abkhazian origin of some of the examples included in it is questionable - in their harmony and melody they resemble Megrelian songs (Kovach, 1930:3, 4). The recorder considers such songs to be part of the culture of the Abkhazians from Kodori.

According to V. Akhobadze, the Abkhazians often perform Svan songs, especially Svan round-dance songs, sometimes in Abkhazian mode (in two voices) or on two-string *apkhertsu* (*Abkhazian Songs*, 1957:10). Sometimes first part of their songs is Abkhazian, and the second - Svan. The scholar believes, that this influence indicates close connection between the Abkhazians and Svans.

Along with the frequent characteristic features of Georgian singing tradition encountered in Abkhazian, the audio recordings of the publication contain very few reverse cases - penetration of Abkhazian into Georgian. The cadences ending with fifth interval in the first and second stanzas of Megrelian *Kuchkhi bedineri* (recorded in Chlou on July 14) can be considered as such (audio ex. 11). The same can be said about Megrelian *Bedinera* recorded in Beslakhuba (audio ex. 12). Similar interval is also encountered in the song *Si vardis vaujgude* recorded in Dikhazurga (audio ex. 13).

The expedition materials show that the Georgians have not taken anything important from the musical tradition of the Abkhazians, which is quite natural, given the extremely high development level of Georgian singing - ancient and rich tradition of three-part singing, Georgian people's melodoc, harmonious and, in general, rare logic and ordered musical thinking. It can be said that borrowing is observed only in verbal part of songs, namely in glossolalias. However, it cannot be ruled out that these glossolalias are remnants of "common Georgian musical root language" that Nino Maisuradze speaks of. According to the researcher, Abkhazian musical language, "once one of the widespread

common-Georgian musical dialects”, is kindred to Georgian, a part of the area of Georgian musical culture (Maisuradze, 2015:236).

Along the examples with more or less musical parallels with Georgian, the publication also contains purely Abkhazian songs, which are significantly different from Georgian in their characteristics. As such I consider: *Monadiris simghera* and *Simghera dachrilstvis* (Beslakhuba), *Song about a brave man*, *Hunters’ song* and *Song about Khajarat Kyakhba* (Chlou), *Uari-dada*, *Song about Marsit’s son* and *Song of hunters’ assistants* (Ghvada), *Tskhenosnuri* (Gali).

Songs with instrumental accompaniment

It should be noted, that in Abkhazian recordings of the 1970 expedition there is neither a song accompanied by an instrument nor an example of instrumental music. Songs with *chonguri* are presented only in Megrelian repertoire from Gali district. Chonguri/chonguris accompany both traditional and Soviet-style songs.

About the polyphony of Abkhazian song

In expedition recordings Abkhazian songs are two- and three-part. Sometimes observation on different examples of the same song shows the path of partial transformation of a two-part song into a three-part example. Such are: the two-part *Simghera dachrilstvis* recorded in Beslakhuba (audio ex. 14) and three-part variant of the same song (*Song for the wounded*) recorded in Chlou (audio ex. 14a).

Middle voice must be a later adjunct to the musical tissue (since it joins in only in some places) of the three-part *Hunter’s song* recorded in Chlou (audio ex. 15) (aka *Song to the hunting Deities*).

According to V. Akhobadze, the two-part songs from Gudauta district are distinguished in more purity of national style and preservation of Abkhazian music peculiarities, as for Abkhazian three-part songs, most of them reveal some influence of Georgian (particularly, Megrelian and Svan) music (*Abkhazian Songs*, 1957:11). This is especially noticeable in Ochamchire district, with large Megrelian population and the Svans, dwelling in mountainous regions.

Grigol Chkhikvadze also considers three-part singing in Abkhazian folklore to be a “new phenomenon”. He believes that Abkhazian three-part songs are the result of the activities of choirs especially numerous in different parts of Georgia (including Abkhazia), and the influence of their active concert life, the activities of renowned Georgian singers and choirmasters Dzuku Lolua and Kitsi Gegechkori in Abkhazia (Chkhikvadze, 1975:80).

Conclusion

The 1970 expedition to Ochamchire and Gali districts was a significant step on the way to studying Georgian-Caucasian musical relations. Its historical value is evidenced by the uniqueness of the collected material. The recorded examples are indispensable for the comparative study of Georgian and Abkhazian folk music and the search for their probable common roots.

Audio examples

Kuchkhi bedineri = Patardzlis mikvanis simghera (July 10). *Expedition Phono Recordings of Georgian Traditional Music. Otar Chijavadze. Abkhazia-1970. Ochamchire and Gali Districts* (hereinafter: *Abkhazia-1970*). Tbilisi, 2023. A book with two CDs. CD 1-17.

Kuchkhi bedineri = Patardzlis mikvanis simghera (July 14). *Abkhazia-1970*, CD 1-31.

Bedinera = Kuchkhi bedineri. Abkhazia-1970, CD 1-1.

Harira = Vazhebis simghera. Abkhazia-1970, CD 1-18.

Saferkhulo simghera. Abkhazia-1970, CD 1-3.

Ochesh khvei. Field expedition to Samegrelo. (led by O. Chijavadze). (1959). Archive of the Grigol Chkhikvadze Ethnomusicology Laboratory of Tbilisi State Conservatoire (hereinafter: AEL TSC), 94-5.

Kasletila. A choir from the village of Tskhumari, Mestia district. The final concert of the National Folklore Survey-Festival (2005-2006). Tbilisi, 2006. Archive of the Anzor Erkomaishvili Folklore State Centre.

Atlarchopa (July 10). *Abkhazia-1970*, CD 1-21.

Tamar dedpal. Georgian Folk Music. Western Georgia. (2007). Tbilisi State Conservatoire, Department of Georgian Folk Music. Project *For the Revival of Georgian Folk Song*. Album with 6 CDs and booklet. Tbilisi. CD 1-10.

Atlarchopa (July 14). *Abkhazia-1970*, CD 1-30.

Song of the Ghvada villagers (I stanza). *Abkhazia-1970*, CD 1-38.

Song of the Ghvada villagers (II stanza). *Abkhazia-1970*, CD 1-38.

Radede. Abkhazia-1970, CD 1-32.

Abadela. Field expedition to Achara. (led by V. Akhobadze). (1958). AEL TSC, 64-22.

Azar. Abkhazia-1970, CD 1-45.

Zar of the village of Latali (Mestia district). *Le chant du monde LDX 274 990. Georgia. Polyphony of Svaneti*. Recordings, notes and musical transcriptions by Sylvie Bolle-Zemp. 1994. №18.

Nanikyara. Abkhazia-1970, CD 1-37.

Song about the homeland. Abkhazia-1970, CD 1-42.

Gazapkhuli. Field expedition to Guria. (led by G. Chkhikvadze). (1963). AEL TSC, 156-7.

- Kuchkhi bedineri. Abkhazia-1970*, CD 1-31.
Bedinera. Abkhazia-1970, CD 1-1.
Si vardis vaujgude. Abkhazia-1970, CD 2-8.
Simghera dachrilstvis (Beslakhuba). *Abkhazia-1970*, CD 1-7.
Song for the wounded (Chlou). *Abkhazia-1970*, CD 1-16.
Hunter's song. Abkhazia-1970, CD 1-14 (aka *Song to the hunting Deities*. CD 1-23).

References

- Akhobadze, V. (1957). About Abkhazian Folk Music. In the journal: *Sabchota khelovneba*, №2-3, pp. 114-117.
- Chkhikvadze, G. (1975). Friendship and Music. In the journal: *Sabchota khelovneba*, №2, pp. 80-82.
- Expedition Phono Recordings of Georgian Traditional Music. Otar Chijavadze. Abkhazia-1970. Ochamchire and Gali districts.* (2023). Book with 2 CDs. Tbilisi: Sezani.
- Georgian Folk Music. Western Georgia.* (2007). Tbilisi State Conservatoire, Department of Georgian Folk Music. Project *For the Revival of Georgian Folk Song*. Album with 6 CDs and booklet. Tbilisi.
- Maisuradze, N. (2015). *Georgian Traditional Music and National Consciousness*. Tbilisi: M-P-G Publishing House.
- Makalatia, S. (1941). *History and Ethnography of Samegrelo*. Tbilisi: Georgian Society of Local History.
- Abkhazskie pesni/Abkhazian Songs.* (1957). Music collection. Compilers V. Akhobadze, I. Kortua. Moscow: State Music Publishing House.
- Kovach, K. (1930). *Pesni kodorskikh abkhaztsev/Songs of the Kodori Abkhazians*. Collection of ethnographic materials with musical notations. Sukhum: Published by the People's Commissariat for Education of Abkhazia and the Academy of Abkhazian Language and Literature.
- Le chant du monde LDX 274 990. Georgia. Polyphony of Svaneti.* (1994). Recordings, notes and musical transcriptions by Sylvie Bolle-Zemp. <http://www.abkhazia.gov.ge/cities/GALI> <https://abkhazia.gov.ge/cities/OCHAMCHIRE>

**მრავალხმიანობა საერო
და სასულიერო მუსიკაში**

**POLYPHONY IN THE SECULAR
AND SACRED MUSIC**

ბექა ბიძინაშვილი
(საქართველო)

**ქართული საეკლესიო გალობის საშემსრულებლო
ინსტიტუტის ლიტურგიკულ პრაქტიკაში
(ქართლ-კახური გალობის მაგალითზე)**

მოგესალმებით, მე გახლავართ ბექა ბიძინაშვილი, თსკ მუსიკოლოგიის სადოქტორო პროგრამის დოქტორანტი საეკლესიო მუსიკის მიმართულებით. დღევანდელი მოხსენება ჩემი სადოქტორო კვლევის ფარგლებში განხორციელდა და ეძღვნება საეკლესიო მუსიკის სფეროში მუსიკალური აზროვნებისა და შემსრულებლობის საკითხების შესწავლას და პრაქტიკაში გამოყენებას. კვლევის პროცესი ჯერ არ დასრულებულა, ამდენად, მოხსენების მიზანია წამოვჭრათ ქართლ-კახური გალობის შერულების პროცესში მეღიზმების გამოყენების საკითხი და მიღებული კვლევის შედეგები გავუზიაროთ საზოგადოებას.

კვლევითი პრობლემის წამოჭრისა და მისი გადაწყვეტის პროცესში უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია ჩემი, როგორც პრაქტიკოსი მომღერალ-მგალობელისა და რეგენტის მრავალწლიანი გამოცდილება და წარმომავლობა, აგრეთვე გარემო, სადაც ვცხოვრობ და ვსაქმიანობ. წლების განმავლობაში ქართლ-კახურ გალობასთან ყოველდღიურმა შეხებამ გამიჩინა მოსაზრება, რომ „კარბელაანთ კილოს“ ნოტირებული ჩანაწერებიდან შესრულება მოკლებულია ბუნებრიობას, ხსენებული სანოტო ჩანაწერები ვერ ასახავს სრულყოფილად იმ საშემსრულებლო თავისებურებებს, რაც ქართლ-კახური გალობის სტილურ მახასიათებლად უნდა ჩავთვალოთ. კერძოდ კი, ვვარაუდობთ, რომ ქართლ-კახური გალობა, ისევე როგორც სიმღერა **არაბუნებრივად ჟღერს მეღიზმების გარეშე**. მეღიზმების არარსებობა საგალობლების თანაბარზომიერი მეტრით შესრულების მიზეზი ხდება, რაც ერთფეროვნების განცდას ბადებს.

საშემსრულებლო პრაქტიკით და გამოცდილებით ნაკარნახევ ვარაუდს, სამეცნიერო არგუმენტაცია სჭირდება. ამიტომ დავიწყე უფრო მეტად ჩაღრმავება ამ საკითხში. კვლევის გზაზე, შეიძლება ითქვას, გასაღები აღმოჩნდა დიმიტრი არაყიშვილის ნოტირებული 1905 წელს გამოცემული წირვის წესის საგალობლები¹, რომელთა ძირითადი ნაწილი კომპოზიტორს თბილისელი მგალობლებისგან ჩაუწერია. და რაც ჩვენთვის მეტად

¹ ამ კრებულს საინტერესო გამოკვლევა მიუძღვნა დ. შულღიაშვილმა, რომელიც 2005 წლის II საერთაშორისო სიმპოზიუმზე იქნა წარმოდგენილი.

მნიშვნელოვანია, რამდენიმე საგალობელი კარბელაშვილებისგანაც. სწორედ კარბელაშვილებისაგან გადმოცემული ნიმუშები, რომლებიც არაყიშვილისეულ ნოტირებულ ვერსიებში მელიზმებითაა წარმოდგენილი, ამოსავალი წერტილი გახდა ჩვენი კვლევის გზაზე.

კვლევა განხორციელდა სანოტო მასალის, აუდიო მასალის, საარქივო მასალების და ექსპედიციებიდან მოპოვებული წყაროების საფუძველზე.

სანოტო ჩანაწერზე მუშაობის დროს უაღრესად მნიშვნელოვანია რამდენიმე ფაქტორის გათვალისწინება, თუ რა ცოდნისა და გამოცდილების მქონეა როგორც გადმომცემი, ისევე ნოტებზე ჩამწერი, ასევე საყურადღებოა ნოტებზე გადატანის პროცესში იყო თუ არა გამოყენებული აუდიომატარებლები. ჩვენი კვლევის შემთხვევაში - ფონოგრაფი. აღნიშნული ფაქტორების გათვალისწინებით მოვახდინეთ სანოტო ჩანაწერების სისტემატიზება და გამოიკვეთა გალობის ნოტებზე გადატანის სამი შემთხვევა:

პირველი- ზეპირი ტრადიციის მატარებელთა მიერ გადატანა ნოტებზე (ეს არის კარბელაშვილების ნოტირებული მასალა. ცნობილია, რომ მათ თვითონ შეისწავლეს სანოტო სისტემა და თავად ჩაწერეს ნოტებზე ის, რასაც გალობდნენ).

მეორე- ფონოგრაფის მეშვეობით დაფიქსირებული აუდიოჩანაწერების გადატანა ნოტებზე. ამ სახისაა დიმიტრი არაყიშვილის სანოტო ჩანაწერები.

მესამე- გახლავთ ნოტის მცოდნე პირთა მიერ, ტრადიციის მატარებლებისაგან უშუალოდ გალობის პროცესში ნოტებზე გადატანა. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ ფილიმონ ქორიძისა და იპოლიტოვ-ივანოვის ჩანაწერებს.

მოხსენებაში განვიხილავთ არაყიშვილის და კარბელაშვილების მიერ საგალობლების ნოტებზე ჩაწერის მეთოდოლოგიას.

დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი წირვა მეტად გამშვენებულია მელიზმატიკის თვალსაზრისით, რაც იმით უნდა აიხსნას, რომ მან უშუალოდ აუდიოჩანაწერი გაშიფრა, სადაც ძირითად ჰანთან ერთად დააფიქსირა საშემსრულებლო თავისებურებებიც. (სანოტო მაგალითი 1)

კარბელაშვილების ნოტირებულ ვერსიებში (ვასილ კარბელაშვილის გამოცემულ მწუხრისა და ცისკრის გალობის კრებულებში) საგალობლების კადანსში ზოგჯერ გვხვდება წვრილი შრიფტით გამოწერილი ნოტები, რაც მცდელობაა მათ მიერ მელიზმების დაფიქსირებისა. ამასთანავე ჩვენი ყურადღება მიიპყრო სანოტო ნიმუშებში გამოყენებულმა აღნიშვნებმა, რომლებიც მელიზმის ფიქსირების პირობით აღნიშვნას წარმოადგენს საინტერესო ინტერპრეტაციით. (წარმოდგენილ ნიმუშში ნოტების გრძლიობის აღმნიშვნელი ჰორიზონტალური ხაზის ნაცვლად, მოცემულია ერთი ან ორი პარალელური კლაკნილი ხაზი). (სანოტო მაგალითი 2)

ვასილ კარბელაშვილის საარქივო მასალებში² მიკვლეულ სანოტო ჩანაწერში აღმოჩნდა პირობითი ნიშანი (ის გამეცომულ ნიმუშებში არ დასტურდება), რომელსაც ვასილ კარბელაშვილი ჩაკვრას უწოდებს. ამ ნიშანმა ჩვენი ყურადღება იმის გამო მიიპყრო, რომ ჩაკვრა, იგივე მახვილი, სწორედ მელიზმის შესრულების ტექნიკის აუცილებელი შემადგენელია. მახვილის გარეშე მელიზმის სრულყოფილად შესრულება შეუძლებელია. ამდენად, გამოყენებული აღნიშვნა „ჩაკვრა“ მეტყველებს გარკვეული საშემსრულებლო თავისებურებების დაფიქსირების მცდელობაზე. (სანოტო მაგალითი 3).

ამდენად, არაყიშვილისა და კარბელაშვილების მიდგომა მუსიკალური ტექსტის ფიქსაციის დროს, განსხვავებული იყო.

საშემსრულებლო თავისებურებების კვლევის გზაზე, ყველაზე სანდო წყაროს აუდიო ჩანაწერები წარმოადგენენ. და ბუნებრივია, ისინი ჩვენი კვლევის არეალში აღმოჩნდნენ³. აუდიოჩანაწერებს შორისაა: ქაშუეთის გუნდის ჩანაწერები - წირვა-ლოცვა, ლევან მულაშვილის⁴ გუნდის ჩანაწერები, მეუფე გრიგოლ ცერცვაძის ერთხმიანი ჩანაწერები, რომელიც მისი გადმოცემით დავით-გარეჯში შეუსწავლია, ცამციშვილის გუნდის 1903 წლის ჩანაწერი „შენ გიგალობთ“, აგრეთვე მამა ესტატე ბელადიძის „სულთა თანა“ და „წმინდაო ღმერთო“, რომელიც თავად ჩავიწერე ექსპედიციაში. უმნიშვნელოვანესი აღმოჩნდა სულ ახლახანს მიკვლეული ხმოვანი რიგი ძველი ქართული ფილმებიდან, „ქაჯანა“ და „არსენა“. კინოფილმ ქაჯანაში ტაძრის გარშემოვლის დროს ჟღერს ქართლ-კახური „ღირს არს ჭეშმარიტად“, ხოლო ფილმში „არსენა“ ქორწილის სცენაში იგალობება „შენ ხარ ვენახი“. (აუდიო მაგალითი 1) (ვიდეო მაგალითი 1).

წარმოგიდგენთ აღნიშნული ჩანაწერებიდან 2 საგალობლის ფრაგმენტს, სადაც მკაფიოდ იკვეთება მელიზმების გამოყენება.

ამრიგად, აღნიშნულ აუდიო მასალაზე დაკვირვებამ, ქართლ-კახურ საშემსრულებლო ტრადიციაში მელიზმების არსებობის შესახებ ჩვენი ვარაუდის მართებულობა დაადასტურა. ჩანაწერებში ჩაღრმავების, შედარების, ანალიზის და გაშიფვრის შემდეგ, გამოიკვეთა მელიზმატიკური მრავალფეროვნება, მელიზმებით შესრულების საეკლესიო მანერა და კავშირი ქართლ-კახური სიმღერის საშემსრულებლო ტრადიციასთან. განსაკუთრებით ხაზგასასმელია, აუდიო ჩანაწერებისა და დ. არაყიშვილის

² ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის საცავი, ვ. კარბელაშვილის არქივი.

³ ესენია მე-20 საუკუნის დასაწყისისა და 40-იანი წლების შემდგომ გაკეთებული ჩანაწერები, 100 მდე აუდიო ბილიკი, რომელიც აერთიენებს ქართლ-კახური სიმღერის, ის ქართლ-კახური გალობის ნიმუშებს.

⁴ ლევან მულაშვილი (1875-1955) გარდა იმისა რომ კარგი ლოტბარი იყო, გადმოცემით ვიცით, რომ პოლიევქტოს კარბელაშვილთან მსახურობდა დიაკვნად.

მიერ გაშიფრული სანოტო ჩანაწერების ერთიანობა მელიზმების დაფიქსირების თვალსაზრისით.

სანოტო და აუდიო მასალის შესწავლის პარალელურად, ვანარმოებდი სასულიერო პირების და ეთნოფორების გამოკითხვას და ჩაწერას, ვინაიდან ძველი ხალხური მომღერლებისა და სასულიერო პირების მიერ სმენითი მესხიერებით შემონახული ინფორმაცია პირდაპირ კავშირს ამჟღავნებს საკვლევი მასალის საშემსრულებლო საკითხებთან. მათ შორის აღსანიშნავია ჩემი მასწავლებლის, ან გარდაცვლილი ანდრო სიმაშვილის⁵ ნათქვამი, რომ „„ართანული ალილოს“ დაბოლოების დროს პირველი ხმა ჩაგალობებით ჩამოდის ზემოდან ქვემოთ“. განმარტების შემდეგ გვიმღერებდა ამ ფრაზას რა დროსაც ოდნავ მოაჩუმებდა ხმას, მელიზმებს შედარებით სადად იტყოდა და მშვიდი და წყნარი შესრულებით დასრულებდა სიმღერას. მის ამ ნათქვამში იკვეთება სიმღერისა და გალობის კავშირები, რაც დადასტურდა მუსიკალური მასალის ანალიზის საფუძველზე: „ართანული ალილოს“ ხსენებული მუხლი, წარმოადგენს საეკლესიო გალობაში გავრცელებულ საკადანსო ფორმულას, რომელიც გვხვდება წირვის საგალობლებსა და კვერექსებში. (სანოტო მაგალითი 4).

გალობა და ხალხური სიმღერა ქართული ტრადიული მუსიკის ორი განსხვავებული, მაგრამ ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ფენომენია. საუკუნეების განმავლობაში საეკლესიო და საერო კულტურა ერთმანეთზე ახდენდნენ გავლენას, გალობა და სიმღერა თანაარსებობდნენ. ამაზე მიუთითებენ ძმები კარბელაშვილებიც, ეს დასტურდება თანამედროვე ქართველი მუსიკოლოგების კვლევებითაც. მოგეხსენებათ ხალხური სიმღერის ტრადიცია მეტად ძლიერია საქართველოში, ჯერ კიდევ წინა საუკუნის შუა წლებამდე, საქართველოში შენარჩუნებული იყო ცხოვრების ძველი წესი - შრომის დროს ხალხი ერთად მღეროდა და საერთოდ, სიმღერა ყოფის განუყოფელი ნაწილი იყო. რაც შეეხება გალობას, რომ არა მისი ტრადიციის ხელოვნურად მოშლა, მისი საშემსრულებლო თავისებურებების შესახებ გაცილებით მეტი ცოდნა გვექნებოდა. აღნიშნულიდან გამომდინარე, ქართულ ტრადიციაში სიმღერისა და გალობის მჭიდრო კავშირების გათვალისწინებით, საეკლესიო გალობის საშემსრულებლო საკითხების - მელიზმებით შესრულების კვლევის გზაზე, ეთნოფორებთან ურთიერთობისას გამოვლინდა ხალხის მესხიერებაში შემორჩენილი მუსიკალური ფორმულებრივი აზროვნება. რამაც მიიბიძგა სიმღერა-გალობის საერთო მუხლებისა და ფორმულების ძიებისკენ.

კვლევამ დაგვანახა, რომ დამკვიდრებულ საშემსრულებლო პრაქტიკაში საერთო არქეტიპები სხვადასხვაგვარად გარდაისახება სიმღერისა და

⁵ გამოჩენილი კახელი ლოტბარი და მომღერალი (1924-2019)

გალობის ტრადიციაში. ხალხურ სიმღერაში სადაც მელიზმებს ვურთავთ, რაც იმანენტური თვისებაა სიმღერისა, გალობაში იგივე ფორმულები მელიზმების ზომიერი გამოყენებით უნდა შევასრულოთ.

მიუხედავად იმისა, რომ გალობის ცოცხალი ტრადიცია დაიკარგა და ვერ მოაღწია ჩვენამდე, ხალხის მეხსიერება ინახავს ინფორმაციას საეკლესიო გალობის შესრულებასთან დაკავშირებით, რაც ჩანს ლოტბარების მიერ საშემსრულებლო ტექნიკის ვერბალიზაციის პროცესში. რომლის დროსაც ისინი ერთმანეთისგან მიჯნავენ გალობისა და სიმღერის საშემსრულებლო თვისებურებებს. ანდრო სიმამშვილი სიმღერის სწავლების პროცესში გალობის მუხლის შესრულებაზე მიგვითითებდა და სიმღერაშიც მსგავსი ზომიერებისკენ მოგვინოძებდა და მიგვანიშნებდა.

ჩატარებული კვლევის შემდეგ ანდრო სიმამშვილის გამონათქვამმა „ჩაგალობება უნდაო“ მეტი მნიშვნელოვნება შეიძინა.

ქართული გალობის მელიზმებით შემკობის თავისებურებების შესწავლის რთულ გზაზე გვეხმარება ქართლ-კახური სიმღერისთვის დამახასიათებელი მელიზმატიკის ცოდნა, რომელიც გავიღრმავე სამაგისტრო საფეხურზე განხორციელებული კვლევით⁶ (2018), იგი კახური სიმღერის საშემსრულებლო მრავალფეროვნების გამოვლენას მიეძღვნა.

მელოდიური სამკაულის - იგივე მელიზმის შესრულების თავისებურებების შესწავლის პროცესში უმნიშვნელოვანესია განისაზღვროს, მელიზმი სპონტანურად ნათქვამი ბგერების ერთობლიობაა თუ გააზრებული მელოდიური ხაზი. ეს საკითხი გალობაში სპეციალური კვლევის საგანია და მის გარკვევას, სიმღერის ცოცხალი, ზეპირი, მრავალხმიანი ტრადიციის მაგალითზე შევეცდებით: კარგმა მომღერალმა სიმღმისეულად იცის ჰანგი, ზედმიწევნით ფლობს მელიზმების ტექნიკას, რაც გამოიხატება იმაში, რომ ზუსტად აქვს გააზრებული თითოეული მელიზმის მოხაზულობა, მისი ვარანტები და მათი მრავალფეროვნება და სიმღერის პროცესში აღნიშნულ მელიზმებს თავისუფლად იყენებს, გააზრებულად ამშვენებს, ამკობს სიმღერას, რითიც აძლიერებს ემოციურ გამომსახველობას, და მეორე სოლისტთან კორდინირებაში ცდილობს შექმნას ახალი უფრო დახვეწილი და საინტერესო ფიგურაციები (თუმცა შეზღუდული არ არის შექმნას ახალი ტიპის მელიზმიც). კარგმა მომღერალმა ზუსტად იცის რა თავისუფლება აქვს სიმღერის იმპროვიზაციისა და გამშვენების - მელიზმებით შემკობის დროს და ზომას არ გადავა, არ დაარღვევს იმ წესს და კანონს რაც საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბდა და ახასიათებს ქართლ-კახურ სიმღერას. სიმღერის მსგავსად, გალობაშიც ჩანს მელიზმების შესრულებაში

⁶ სამაგისტრო ნაშრომი „კახური სიმღერის ტრადიციის შესწავლისათვის (თელავური, შილდური და ართანული სიმღერის მაგალითზე)“. ბ. ბიძინაშვილი, 2018 წელი.

გააზრებული მიდგომა, რის გამოვლენასაც ჩემს სამომავლო კვლევაში შვეცდები. გალობის აუდიო ჩანაწერების მოსმენის დროს ცხადია, რომ მაღლობელი ფლობს მელიზმების შესახებ ცოდნას, იცის თითოეული მელიზმის შესრულების ტექნიკა, მისი მრავალფეროვნება და გალობის პროცესში იქ სადაც გამღერებულია ფრაზა შეუძლია გაამშვენოს და შეამკოს საგალობელი.

მართალია, გალობასა და სიმღრაში მელიზმების ტიპების ურთიერთმიმართების დადგენას შემდგომი კვლევა ესაჭიროება, თმცა ამ ეტაპზე უკვე შემიძლია აღვნიშნო, რომ, ქართლ-კახურ სიმღერასა და გალობაში არსებობს როგორც საერთო, ისე განსხვავებული მელიზმები. ძირითადი განსხვავება კი ხალხურ სიმღერებში გამოყენებული მელიზმების მასშტაბშია. საერო-ხალხური სიმღერა უფრო ლაღია, მეტი თავისუფლება და ინდივიდუალიზმი გააჩნია და შესაბამისად მელიზმების შესრულებაში მეტი თავისუფლებაა. გალობა უფრო მოკრძალებულია, მეტი შინაგანი სიღრმე აქვს, ამდენად, გალობის მელიზმები უფრო სადაა. ჩვენი მოსაზრების მეტი სიცხადით წარმოჩენისთვის, მოვახდენთ ილუსტრირებას. სლაიდზე წარმოდგენილია ქართლ-კახური სიმღრა-გალობისთვის დამახასიათებელი საერთო ქარგის მქონე განსხვავებული მელიზმების სანოტო მაგალითები, რომლებიც აუდიო ჩანაწერების ჩემს მიერ გაშიფრული ვერსიებია. (სანოტო მაგალითი 5).

პირველი მაგალითი ქართლ-კახური სიმღერისთვის დამახასიათებელი ყველაზე გავრცელებული მელიზმია. მელიზმის შესრულების დროს მთავარი მელოდიური ხაზის ერთი ბგერიდან მეზობელ ბგერაზე გადასვლა დამატებითი ბგერების უსწრაფესად გამღერებით ხდება. წარმოდგენილ სანოტო ნიმუშში მელიზმის პირველ ბგერებს თავზე აზის პატარა ხაზი, რომლითაც პირობითად გამოვსახე შესრულების ტექნიკა, რასაც კარბელაშვილი „ჩაკვრას“ უწოდებს, მოხსენების ფარგლებში რომ მოგახსენეთ. კახური სიმღერის მელიზმი სრულყოფილად რომ შესრულდეს, სჭირდება ორი ე.წ ჩაკვრა, (აქცენტირება) რა დროსაც ბგერა ყელში უნდა ჩავტეხოთ, ამ დროს შესრულება მეტად ლაღია. რაც შეეხება გალობას, როგორც ამ ეტაპისთვის დაკვირვებამ გვიჩვენა მას აქვს მხოლოდ ერთი ჩაკვრა, ანუ მახვილი ესაჭიროება, რომ მელიზმი უფრო ზომიერი, თავშეკავებული გამოვიდეს.

მეორე მაგალითშიც ერთი ქარგიდან აღმოცენებული ორი მელიზმიმია. წარმოდგენილი გალობის მელიზმები თითქმის ასეთივე ნოტირებით გვხვდება დ. არაყიშვილის ჩანერილ წირვის წესშიც, რაც კომპოზიტპროსა და ეთნომუსიკოლოგის, დ. არაიშვილის მიერ დაფიქსირების სიზუსტეზე მიანიშნებს.

ჩვენს გამოთქმულ მოსაზრებებს დამატებითი არგუმენტირება სჭირდება, ხოლო დასმულ საკითხებს სამომავლო კვლევა და ჩაღრმავება რათა, ქართლ-კახური საეკლესიო გალობა მეტი სრულყოფილებით შესრულდეს.

კვლევის შემდგომ ეტაპზე მელიზმატიკის საკითხების შესწავლა არა მხოლოდ ხალხურ სიმღერასთან მიმართებით განხორციელდება, არამედ სხვა ქრისტიანული ქვეყნების ადგილობრივი სამგალობლო ტრადიციების კონტექსტშიც.

მელიზმი წარმოადგენს საგალობლის შემკობის, გამშვენების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გამომსახველ საშუალებას, რომლის გარეშე, ქართლ-კახური გალობის შესრულება სისავსეს მოკლებულია. იმავდროულად, მელიზმებით გალობა მოითხოვს დიდ პროფესიონალიზმსა და სიფრთხილეს, რათა დაცული იყოს საეკლესიო ლიტურგიკული მუსიკის მახასიათებლები. აშკარაა, რომ ძველმა მგალობლებმა, რომლებმაც ცოცხალი ტრადიციით ისწავლეს გალობა, კარგად იცოდნენ ქართლ-კახური საეკლესიო გალობის ყველა საშემსრულებლო ნიუანსი, მათ შორის მელიზმატიკის გააზრებული და მწყობრი სისტემა, რომელიც ასე საჭირო და მნიშვნელოვანია სწორი და ბუნებრივი შესრულებისათვის.

BEKA BIDZINASHVILI
(GEORGIA)

**PERFORMANCE INTERPRETATION OF GEORGIAN
CHURCH CHANTING IN LITURGICAL PRACTICE
(ON THE EXAMPLE OF KARTLI-KAKHETIAN CHANTING)**

Hello and welcome! My name is Beka Bidzinashvili. I'm a PhD student in the Doctoral Programme of Musicology at Tbilisi State Conservatoire, specializing in church music. This presentation is part of my doctoral research and is dedicated to the study and practical application of musical thinking and performance issues in church music. The research process is not yet complete; therefore, the goal of the presentation is to pose the issue of using melismas in Kartli-Kakhetian chanting and to share the results of the research with the audience. A crucial factor in the formulation of the research problem and its solution, is my long experience and the background of a practicing singer-chanter and choirmaster, as well as the environment in which I live and work. My daily contact with Kartli-Kakhetian chanting over the years has led me to the conclusion that chanting "Karbelashvili mode" from notations lacks naturalness; the mentioned notations do not fully reflect the performance characteristics and stylistic features of Kartli-Kakhetian chanting to be considered. Specifically, we assume that the Kartli-Kakhetian chanting, just like singing, **sounds unnatural without melismas**. The absence of melismas is the reason for performing hymns in equal meter, which creates a sense of monotony.

Based on performance practice and experience, the hypothesis needs scientific substantiation. Therefore, I started delving deeper into the issue. It can be said, that For the study, of key importance were the notated hymns of liturgy published by Dimitri Arakishvili in 1905¹, the majority of which he transcribed from Tbilisi singers. What is particularly important for us is that several hymns were also obtained from Karbelashvili brothers. The examples passed down from the Karbelashvilis, which are presented with melismas in Arakishvili's notations, turned into the starting point of our research journey.

Sheet music, audio materials, archival materials, and expedition sources served as the basis for the research.

When working on the notated recordings, it is extremely important to consider several factors, such as the knowledge and experience of both performer and transcriber, as well as whether audio media was used in the process of transcription; a phonograph in the case of our research. Considering these factors, we systematized the notated recordings

¹ D. Shughliashvili dedicated interesting research to this collection, and presented at the 2nd International International Symposium in 2005.

and identified three cases of hymn transcription:

First, transcription of hymns by the bearers of oral tradition (this is the notated material of the Karbelashvili brothers). It is known that they themselves studied the notation system and wrote down into notes what they chanted). Second, transcription of the audio material recorded on the phonograph. This includes the Dimitri Arakishvili's notated recordings. Third aspect involves transcription of musical material from tradition bearers right in the performance process by those knowledgeable in notation. In this case, I refer to the recordings of Pilimon Koridze and Ippolitov-Ivanov.

The paper discusses the methodology used by Arakishvili and the Karbelashvilis in the process of recording the hymns.

The Liturgy recorded by D. Arakishvili is particularly enriched in terms of melismas, which can be explained by the fact that he transcribed directly from the audio recording, and captured not only main melody but also the performance characteristics.

In the variants notated by the Karbelashvili family (in the published collections of Vespers and Matin hymns by Vasil Karbelashvili), we sometimes encounter notes written in fine print within the cadence of a hymn, which is an attempt to capture the melismas. In addition, our attention was drawn to the notation symbols used in the notated examples, which is an interesting interpretation of the conditional signs for documenting melismas. Instead of a horizontal line indicating the duration of the notes, a single (or two parallel) wavy line is presented.

In the archival materials of Vasil Karbelashvili², we found a notation entry containing a conditional sign (which is not confirmed in the published examples), which Vasil Karbelashvili refers to as “chakvra.” This sign caught our attention because “chakvra”, or accent, is indeed a necessary technique component for performing melismas. It is impossible to perform melismas perfectly without accent. Therefore, the used term “chakvra” reflects an attempt to capture certain performance characteristics.

Consequently, Arakishvili and the Karbelashvili brothers had different approaches to the documentation of musical text.

Performance characteristics of audio recordings are the most reliable source for research. Naturally, they have found their place in our research³. Among the audio recordings there are: the recordings of the Kashueti choir - the Divine Liturgy and Vespers-Matins service; the recordings of Levan Mughalashvili's⁴ choir; monophonic recordings of Bishop Grigol Tsertsvadze, which, as he notes, he learned at David-Gareji; The recordings made in 1903 “Shen gigalobt” by Tsamtsishvili's choir and Father Estathe Beladidze's

² Repository of the National Center of Manuscripts, V. Karbelashvili's Archive Fund

³ These are the recordings made in the early 20th century after the 1940s, approximately 100 audio tracks that include examples of both Kartli-Kakhetian songs and Kartli-Kakhetian chants.

⁴ (Levan Mughalashvili, in addition to being a good choirmaster is said to have served as a deacon with Polievktos Karbelashvili.)

“Sultatana” and “Tsmindao ghmerto”, which I myself recorded during the expedition. The recently discovered audio sequences from old Georgian films, “Kajana” and “Arsena” turned out to be extremely important. In “Kajana” walking around the church is accompanied with chanting Kartli-Kakhetian “Ghirs ars cheshmaritad”, and “Shen khar venakhi” is chanted in the wedding scene of “Arsena.” Example 4, audio collage.

I will present fragments of two hymns from these recordings, where evident is the use of melismas.

Thus, observation of the mentioned audio material confirmed the validity of our assumption regarding the existence of melismas in Kartli-Kakhetian performance tradition. Delving into the recordings, their comparison and analysis revealed diversity of melismatic elements, ecclesiastical manner of performance using melismas, and connection to Kartli-Kakhetian performance tradition. Parallel to studying the notated and audio materials, I conducted expedition work: interviewed and recorded the clergy and tradition bearers, as the information preserved by old folk singers and clergy through auditory memory reveals a direct connection with the performance issues of the research material. Among them, noteworthy is what my teacher, the late Andro Simashvili⁵ used to say: At the end of “Artanuli Alilo” first voice descends as if chanting. After such explanation, when singing this phrase, he would slightly lower his voice, sing the melismas in a relatively simple mode, and finish the song with calm and serene performance. His statement highlights the connections between singing and chanting, which was confirmed by our analysis of the musical material: the mentioned section of “Artanuli Alilo” is a cadential formula prevalent in ecclesiastical chanting, encountered in the hymns of the Divine Liturgy and the litanies.

Chanting and folk singing are two distinct yet closely related phenomena of Georgian traditional music. Over centuries, sacred and secular cultures influenced each other, and chanting and singing coexisted. This is indicated by Karbelashvili brothers, and is confirmed by the research of contemporary Georgian musicologists. As it is known, the tradition of folk singing is very strong in Georgia; until the mid-20th century, thold way of life was followed here – people sang together during work, and singing was an inseparable part of life in general. As for chanting, had it not been for the artificial disruption of its tradition, we would have much more knowledge about its performance features.

Considering close connection between singing and chanting in Georgian tradition, research into the performance issues of ecclesiastical chanting and use of melismas; musical thinking through formulas surviving in people’s memory was revealed during interactions with tradition bearers. This prompted me to search for common segments and formulas in songs and hymns. The research has shown, that in established performance practices, common melodic archetypes transform in various ways within the traditions of singing and chanting. In folk singing, we often include melismas, which is an inherent feature of

⁵ Prominent Kakhetian choirmaster and singer (1924-2019)

singing. As for chanting, we sing with moderate additions of melismas.

Although the living tradition of chanting has been lost and has not reached us, people's memory preserves the information about the performance of church chanting, which becomes evident in the process of verbalizing the performance techniques by chanters. In this process, they distinguish between the performance features of chanting and singing. Andro Simashvili used to point to the performance of a segment from a hymn, when teaching, and urged us to moderation in singing. After conducting the research, Andro Simashvili's statement "It should be chanted" acquired greater significance.

Knowledge in the peculiarities of melismas typical for Kartli-Kakhetian song helps us on the difficult path of studying the peculiarities of melismas in Georgian chanting, which I deepened through the research conducted for the Master's degree⁶ (2018), which dealt with revealing the performance diversity of Kakhetian songs. In the process of studying the peculiarities of performing melodic ornamentation – also known as melisma – it is crucial to determine whether melisma is a spontaneous combination of sounds or a deliberate melodic line. This issue is the subject of special research in chanting, and we will attempt to clarify the matter through the example of the living, oral, polyphonic tradition of singing: a good singer is thoroughly acquainted with melody, masters the technique of melismas precisely, which is reflected in his clear comprehension of the shape of each melisma, its variants, and their diversity. When singing he freely uses these melismas, consciously embellishing and enhancing the song, thereby strengthening emotional expression. In coordination with the second soloist, they strive to create new, more refined and interesting figures. Good singers know exactly what freedom they have when improvising and embellishing a song with melismas, and they will not exceed the limits or violate the rules and laws, developed over centuries and characteristic of Kartli-Kakhetian songs. Similar to singing, a thoughtful approach to the performance of melismas is also evident in chanting, which I will explore in my future research. When listening to the audio recordings of chanting, it becomes clear that the chanter has the knowledge about melismas, When listening to the audio recordings of chanting, it becomes obvious that the chanter has the knowledge of melismas, understands the technique of performing each melisma, and its diversity, and when chanting, whatever phrase is sung, he can embellish and adorn the hymn. Indeed, further research is needed to determine the relation between the types of melismas in chanting and singing; however, at this stage, I can already note that there are both common and distinct melismas in Kartli-Kakhetian singing and chanting. Common melismas are characterized by short turns. Main difference is in the amount of melismas used in folk songs. Secular folk singing is freer, possesses greater freedom and individuality, and accordingly, there is more freedom in the performance of

⁶ Master's thesis "For the Study of Kakhetian Song Tradition (Based on the Examples of Telavi, Shilda, and Arthana Songs)." B. Bidzinashvili, 2018.

melismas. Chanting is more modest and has greater inner depth, and therefore the melismas in chanting are simpler. With more clarity our thoughts are illustrated on the slide, which shows the notated examples of different melismas with a common pattern, which are typical of Kartli-Kakhetian style of singing and chanting; these are my transcriptions of audio recordings.

Example 1, 2:

The first example is the most common melisma characteristic of Kartli-Kakhetian singing. When singing a melisma, transition from one note of main melodic line to the neighboring note occurs through rapid singing of additional notes. In the presented musical example, the first notes of melisma are marked with a small line above, which I have conditionally used to present the performance technique that Karbelashvili refers to as “chakvra”, as I have mentioned in the paper. Perfect melisma in Kakhetian song requires two of the so-called “chakhra” (accentuation), for which the sound must be “choked”/“broken” in the throat. Example. At this time, the performance is much freer. As for chanting, as our observations have shown at this stage, it has only one “chakvra”, i.e. one accent is needed for melisma to sound more moderate and restrained.

In the second example, two melismas come from pattern. These melismas are found in almost the same notation of the Divine Liturgy recorded by D. Arakishvili, indicating the accuracy in the documentation conducted by composer and ethnomusicologist, D. Arakishvili.

The opinions we have expressed need additional argumentation, while the posed issues require further research and deepening for performing Kartli-Kakhetian ecclesiastical chanting with greater perfection. In the next stage of the research, the study of melismatics will be conducted not only in relation to folk songs but also in the context of local chanting traditions of other Christian countries.

Melisma is one of the most important means of embellishing and adorning a hymn, without which the performance of Kartli-Kakhetian chanting lacks fullness. At the same time, singing with melismas requires great professionalism and caution in order to maintain the characteristics of ecclesiastical liturgical music. It is clear that ancient chanters, who learned chanting through a living tradition, were well aware of all the performing nuances of Kartli-Kakhetian ecclesiastical chanting, including a thoughtful and orderly system of melismatics, which is so necessary and important for correct and natural performance

თაბაზ გაბისონია **(საქართველო)**

ალბერნატიული მოსაზრებები ქართული გალობის ისტორიული კონფიგურაციისათვის

მკითხველი ხვდება, რომ წინამდებარე თხრობის ფორმატი ცოტა არ იყოს უჩვეულოა - აქ არ ჩანს ერთი მკაფიო თემა. ესაა ერთგვარი „ფეისბუქური პოსტები“. უნდა ითქვას, რომ ეს „ჟანრი-მეთოდი“ საკმაოდ აპრობირებულია თანამედროვე ჰუმანიტარიაში „მიკრო-“, „ნანო-“ ან „ფლეშ-პუბლიკაციების“ სახელწოდებით. ამ ხერხის პლუსებია: თავისებური დემოკრატიულობის გამო ახალი იდეების გენერირების შესაძლებლობა, ინტერდისციპლინარული კომუნიკაციის სიადვილე, დამკვირვებელთა მეტი მასის მოზიდვა. დისკუსიის მეტი მუხტი...

არის მეორე მოტივაციაც ამგვარი ფორმატისა: ქართული გალობის ისტორია საკმაოდ ბურუსითაა მოცული და ამ მოცემულობის პარალელურად ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ამ თემაზე გვაქვს რამდენიმე კონვენციური პოსტულატი, რომლის კრიტიკულად გადააზრება სარგებლობას მოგვითმს.

ვფიქრობთ, ამგვარი „მეინსტრიმული“ დასკვნები დივერგენტული მეთოდის უგულებელყოფაა - ანუ საკითხის გადაწყვეტის მრავალი შესაძლებელი ვერსიების განხილვისა. ვცდილობ, სწორედ დივერგენტული მეთოდი გამოვიყენო წინამდებარე „ფლეშ-მოსაზრებებში“.

სამებასთან ანალოგიის იოანე პეტრიწისეული ტერმინების შესახებ

მე-12 საუკუნის ფილოსოფოს იოანე პეტრიწი მიუთითებს სამი ხმის ერთიანობას, როგორც ყოვლადწმინდა სამების ერთიანობის სიმბოლოს (პეტრიწი, 1937:217). ამ სახელწოდებების ტრიადაში - „მზახრ-ჟირ-ბამ“ პირველი ელემენტის შესახებ უკვე გვქონდა ადრე საუბარი - ვგულისხმობ „მზახრის“ გაგებას, როგორც „მზრახველისა“ (მზრახველი, მოფიქრალი, მთქმელი) (გაბისონია, 2019:3).

ამასთან, სათუოდ მოჩანს მეორე, სავარაუდოდ, შუა ხმის - „ჟირის“ საყოველთაოდ მიღებული ეტიმოლოგიური ახსნის დამატებლობა. „ჟირის“ ეჭვგარეშე უკავშირებენ მეგრულ სიტყვა „ორს“(ჭავჭავიშვილი, 1938:314). მაგრამ რატომ „ორი“ და არა „მეორე“? რაც მეგრულად „მაჟირაა“?

იქნებ „ჟირი“ ან ძველქართულად ნიშნავდა რაიმე სხვას, ან სხვა ენიდან არის ნასესხები? აქ გვახსენდება გაჟაგვახარისა მოსაზრება, რომ პეტრიწისეულ ტრიადის ანალოგიაში საკრავის სიმებზე შეიძლება იყოს საუბარი (გვახარია,

1962:418), რადგან იქ ნახმარია ბერძნული „ფთონგი“. გვახარია ასკვნის, შეიძლება აქ საუბარი იყოს ოქტავებით ერთმანეთთან დაშორებულ სიმებთან. ცხადია, მისი ეს ვარაუდი არაბუნებრივია და ამ არაბუნებრივობას დღემდე ვეჭიდებით ქართველი გალობისმცოდნეები. ზედმეტად კატეგორიული ხომ არ არის მოსაზრება, რომ პეტრინი საღმრთო საგნებზე საუბრისას საერო თემატიკას არ მიმართავდა? (ფირცხალავა, 2010: 536)

ასევე, საგნებით დასაშვებია, რომ გალობაში მეცადინეობისას გამოეყენებინათ სიმებიანი საკრავები, წყობის და ტონის სიზუსტისათვის. იქნებ სწორედ ამასთანაა კავშირში ტერმინი „ჟირ“ (სულხა-საბა ორბელიანიც ჟირს საკრავის მეორე სიმს უკავშირებს)? როგორც - საკრავის სიმის სახელი? ამ მიმართულებას ხორცს ასხამს ისიც, რომ ძველ სპარსულ სამსიმიან საკრავ სეთარს მსგავსი დასახელების სიმი ჰქონდა - „ზირ“, რომელიც ზედა ხმაა, და ამავე საკრავს ჰქონდა ქვედა ხმა „ბამ“ - მსგავსად პეტრინის „ბამისა“ (ჯავახიშვილი, ვფიქრობთ, უსაფუძვლოდ უარყოფს ზირის კავშირს ქართულ საკრავ ჩონგურის სიმალლისუცვლელი სიმთან „ზილი“ (ჯავახიშვილი, 1938:313).

ტერმინ „ძლისპირის“ შესახებ

პეტრინის სამეულის სიმებთან ანალოგიას კარგად ასურათებს ტერმინი ძლისპირი, არსებობს ვარაუდი, რომ ამ სიტყვით აღინიშნება „ძნის პირი“, ანუ - „ძნობის“, ძველქართულად გუნდური შესრულების (ჯავახიშვილი, 1938:51) - დასაწყისი. ამ შემთხვევაში „ძნობით“ აღინიშნება გალობა, სამგალობლო კანონი. მაგრამ ცალკე „ძნაც“ შეიძლება გაიგებოდეს პირდაპირი მნიშვნელობით, როგორც შემაკავშირებელი რამ, რაც ეხმიანება ძლისპირის საწყისს, ბერძნულ ტერმინს „იროს“ (კავშირი, ჯაჭვი). ასევე ძლისპირი სხვა გაგებით, შეიძლება ნიშნავდეს „ძლის“ ანუ „ძალის“ მიმცემს, „ძლიერ დასაწყისს“, რომელიც გარანტია შემდგომი ნაწილების ერთად შეკვრისა.

ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ ასევე, რომ ეს ტერმინი დაკავშირებულია სიმთან (ძველქართულად „ძალი“) და ასლთან („პირი“)? არაა გამორიცხული, რომ სიმებიან ინსტრუმენტს დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა დამწყები მგალობლისადმი მოტივის ჩვენებაში, ისევე როგორც დღეს - პიანინოს სასკოლო გუნდისათვის.

ასევე, რაც შეეხება „პირს“ (სახე), ძველი მნიშვნელობით იგი დასაწყისს ნიშნავს, მაგრამ ნაწილობრივ (როგორც სამაგალითო ტექსტი) მიუთითებს იმ ფუნქციაზეც, რომელიც შემდეგ ამ სიტყვამ აშკარად შეიძინა კიდევ - შაბლონი, ასლი.

ხელოვნური ინტელექტი (Claude) ძლისპირის ერთ-ერთ ახსნად გვთავაზობს ასევე „ძალის“, როგორც მუსიკალური ტონიკალური ფუნქციის ცნების გამოყენებას, კერძოდ - „ძლისპირი“ - ტონის, მოდუსის მიმანიშნებელი.

„მრავალჟამიერის“ შესახებ

უკვე ეჭვი არ გვეპარება იმაში, რომ საქართველოში ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სიმღერა „მრავალჟამიერ“ საეკლესიო წარმომავლობისაა. საინტერესოა, რომ ხშირ შემთხვევაში იწყება საეკლესიო მე-4 ხმის ინციპიტით - დაღმავალი ტერციით.

საინტერესოა, რომ „მრავალჟამიერის“ შესატყვისი ბერძნული ფრაზა არის „ისპოლა ეტი“ (რაც უფრო უკეთ ქართულ „სადღეგრძელოს“ ესადაგება). ამავე დროს ქართული „მრავალჟამიერი“ წირვაში, სახარების კითხვის წინ „ისპოლას“ მაგივრად ჩნდება, მსგავსად რუსული „მნოგიე ლეტასი“, ხოლო წირვის ბოლოს, განტევებისას იგალობებოდა „პოლიქრონიონ“.

საინტერესოა, რომ არც ძველქართულ, გიორგი მთაწმინდელისეულ სვინაქსარში და არც ანტონ კათალიკოსის მიერ რუსულის მიხედვით გადამუშავებულტიპიკონში „მრავალჟამიერი“ არიძებნება (კოჭლამაზაშვილი, 2024). მართალია, ძველ ქართულ ტექსტებში გვხვდება სინტაგმა „მრავალ ჟამ“, მაგრამ არა - გაერთიანებული „მრავალჟამიერ“, რომელსაც მე-19 საუკუნეში ვხედავთ.

ჩნდება ვარაუდი: ხომ არ არის „მრავალჟამიერის“ ჟანრი რუსული ტიპიკონის დამკვიდრების შედეგი? კერძოდ, შეიძლება რუსული ლიტურგიის ბოლოს განტევების „მნოგიე ლეტა“ ითარგმნა ქართულად და შემდგომში გადმოინაცვლა კათაკმეველთა ლიტურგიაშიც?

ასევე შეიძლება ვივარაუდოთ, ბერძნული „პოლიქრონიონ“ ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში დამკვიდრდა ქართულ ეკლესიაში, ისევე როგორც - სხვა მართლმადიდებლურ ქვეყნებში, და მისი თავდაპირველი ფუნქცია იყო საერო მთავრების კურთხევა-მისაღმება, მათ შორის - საზეიმო, არასაეკლესიო ცერემონიებზე. თუმცა, არც ამგვარი ქების თუ მისაღმების ჟანრის ქართული წარმომავლობაც არ უნდა გამოვრიცხოთ.

„ზემრავალხმიანი“ გალობის შესახებ

გვაქვს რამდენიმე ისტორიული დადასტურება იმ ფაქტისა, რომ მე-18 საუკუნეში ზოგიერთ ქართულ ტაძარში „ცისკრის ალილო“ ანუ „დიდება მაღალიანი“ სრულდებოდა ხუთ ან ექვს ხმაში (მაჩაბელი, 1864:55) .

ეს ფაქტი ხშირად ჩვენ მიერ აღიქმება ხოლმე, როგორც ქართული მრავალხმიანი გალობის პოლიფონიზების მაღალი დონე „ზემრავალხმიანობა“ (ჟორდანიას, მ. 1967). მაგრამ მოდით, გავიხსენოთ, რომ თავად ეს საგალობელი ფსალმოდის ტიპისაა, ანუ სილაბური წყობისა. ამგვარად აქ მრავალხმიანი ფაქტურის სხვადასხვა დამოუკიდებელი პარტიის ნაცვლად შეიძლება ვიგულისხმოთ სხვადასხვა რეგისტრში ტექსტის ჰეტეროფონიული გამღერება.

ცხადია, არც მეორე შემოქმედებითი მეთოდია გამოსარიცხი - მთავარი

ქართულ საგალობელში - პარალელიზმი. სავსებით შესაძლებელია, ამ 5-6-ხმიანობით აღნიშნულიყო მხოლოდ ხმათა პოზიცია, ხოლო სხვა მხრივ ამ თანხმოვანებას ემოდრავა პარალელურად. ჯანგულაშვილის მიერ ვასილ კარბელაშვილის მცდელობის - ადრინდელი, სამზე მეტხმიანი საგალობლების რეკონსტრუირება მოეხდინა - მაგალითად მოყვანა, (ჯანგულაშვილი, 2010:473), უფრო რთული ახსნაა ამ საკითხისა, ვიდრე უბრალო პარალელიზმის დაშვება. აქ საინტერესოა ისიც, რომ ასეთი „ზემრავალხმიანობის“ მიმართ არ გამოიყენება ქართული მნემონური დამწერლობაში არსებული ძველი ტერმინი „ჭრელი“, რომლის ერთ-ერთი გაგება სწორედ გამშვენებული, კონტრაპუნქტული საგალობლებია.

ცხადია, განსახილველ სტრუქტურაში არც ისეთი ხუთხმიანობაა გამოსარიცხი, რომელიც რამდენიმე ათასობით ქართული საგალობლიდან მხოლოდ რამდენიმეში გვხვდება ეპიზოდურად, ყველაზე მკაფიოდ - ფ. ქორიძის მიერ ჩანერილ-გადმოცემულ განიცადეს „აქებდით უფალსა ცათაგან“-ში (შულღიაშვილი, 2001:107). მაგრამ აქ გამონაკლისი ადასტურებს თეორიას და ასევე - ეს საგალობელი სწორედ გამშვენებულია და არა - ფსალმოდური (როგორიც „დიდება მაღალიანია“).

შეგვიძლია კიდევ ერთი შემოქმედებითი მეთოდი ვივარაუდოთ: რადგან ზოგიერთმონაცემში (დ. გურამიშვილი) ამექვსხმიანობის შესახებ აღნიშნულია, რომ „ერთი ამბობს, ერთი გალობს“ და დანარჩენი ხმები შეიძლება ორნი და მეტნი იყვნენ“ (ჯავახიშვილი, 1938:66), შესაძლებელია აქ საქმე გვექონოდა „მთქმელთან“ (ზედა ხმასთან), მის გამამშვენებელთან (როგორიც დღეისთვის კარბელაშვილების სტილის შუა ხმაშია), ხოლო დანარჩენები მხოლოდ ბურღონის, ან - მცირე ფიგურაციული ტიპის ფონი ყოფილიყო.

მსგავსად ზემოთქმულისა, იოანე პეტრიწის მიერ მინიშნებული „მორთულება“, „ნართი“, „ერთობაი შეყოვლებისაი“ უფრო მეტად არა ფუნქციონალურმრავალხმიანობაზე შეიძლება მიუთითებდეს (თუნდაც რომ აქ ვოკალზე იყოს საუბარი), არამედ რაიმე თანხმოვანებაზე, - აკორდზე ტექსტის გაბმით გამღერებაზე, ფსალმოდის პრინციპით. ისეთი მრავალხმიანობის მიმართ, სადაც სამი ხმა ფუნქციონალურად თვითმყოფადია, პეტრიწი უფრო იხმარდა სხვა, მრავალხმიან, მრავალმელოდიურობის აღმნიშვნელ სიტყვას, როგორცაა, მაგალითად, ბასილი დიდის ძველქართული თარგმანში გამოყენებული სიტყვა „ავაჯმრავალი“ (ანუ მრავალჰანგიანი) (მინიშნება ლაშა ზაალიშვილისა), რომელიც ჩიტების სხვადასხვაგვარად ჭიკჭიკს ასახავს.

პიროვნული კვალი ქართულ გალობაში

ქართული საგალობლების ჩვენამდე მოღწეულ ჩანაწერებში ასახული სამგალობლო სტილები მეტად მჭიდროდაა დაკავშირებული ქართველი მგალობლების ან გადმომცემების სახელებთან. და ჩვენც მათ სახელებით

მოვიხსენიებთ: დუმბაძისა, ქორიძისა, კერესელიძისა, ქუთათელაძისა, ნიკოლაძისა, ხუნდაძისა, ჩავლეიშვილისა, ერქომაიშვილისა, ვასილ და ფილიმონ კარბელაშვილებისა, არაყიშვილისა, პატარავასი და ა.შ. ამგვარად ამკარაა, რომ მე-19 საუკუნეში ქართული გალობა სტილურად საკმაოდ მრავალფეროვანია. არ არსებობს ორი სტილური მასივი, რომლებსაც ერთმანეთთან მკაფიო სხვაობა არ ჰქონდეს (ამ მხრივ შედარებით ერთგვაროვანია შემოქმედის სკოლა). ეს ფაქტი კიდევ უფრო უცნაური ხდება, თუ გავიხსენებთ, რომ ანტონ დუმბაძე ფაქტობრივად ორი სკოლის (გელათის და შემოქმედის) ჩანაწერების სათავეში დგას.

ვფიქრობ, დღეს ჩვენ, ქართველი მუსიკისმცოდნეები არ ვუდგებით კრიტიკულად იმ მოსაზრებას, რომ ზემოთნახსენებ გადმომცემებს თითქოსდა არ ჰქონდათ კადნიერება, ქართული გალობა თავისებური ინტერპრეტაციით გადმოეცათ. რა შეიძლებოდა ყოფილიყო ეს ნოვაციები? მეტი ტერციული პარალელიზმი, შუა ხმის ხაზგასმულად გამორჩეული დინამიკა, მელიზმების უგულვებელყოფა...

საინტერესოა ასევე, თუ რატომ გამოიყო ასე მკაფიოდ შემოქმედის კილოსაგან გელათის კილო? ხომ არ იყო ეს გამონეული გარკვეულწილად ევროპული გავლენით? კერძოდ - კვინტონაკორდის ოქტავურ ჩარჩოში ჩასმა და ტერციული პარალელიზმის წინა პლანზე გამოყვანა?

უცხო სტილისტური ზეგავლენის კვალი ქართულ გალობაში

ქართული საეკლესიო საგალობელი სტილისტურად მართლაც მკაფიოდ გამორჩეულია სხვა ეკლესიათა გალობისაგან, მაგრამ, ჩემი აზრით, ცოტა არ იყოს ხელოვნურია იმის დაშვება, რომ მასზე გარე გავლენას ადგილი არ ჰქონია.

რატომღაც ნაკლები ყურადღება ექცევა ნადელის ვარაუდს იმის შესახებ, რომ მე-13 საუკუნიდან ქართული და კათოლიკური კულტურის ურთიერთქმედების განწყვეტის შემდეგ ქართულ გალობაში ვერ ვხედავთ ევროპული პოლიფონიური განვითარების გზას და მხოლოდ ორივე კულტურისთვის დამახასიათებელი პარალელიზმი აქ შემორჩენილი (ნადელი, 1933:34-35).

ერთ ასეთ სავარაუდო მაგალითსაც მოვიყვან: ცნობილია, თუ როდენ დიდი ღვაწლი აქვს ქართულ ეკლესიაში მწყობრი მსახურების დამკვირდებაში ანტონ პირველს, კათალიკოსს, მე-18 საუკუნის მოღვაწეს. მის მოწაფეებად, სხვებთან ერთად მოიხსენიება სრული მაგალობელი (სამაგალობლო რეპერტუარის ზეპირად მცოდნე) ამბროსი ნეკრესელი. ვიცით ისიც, რომ ანტონ კათალიკოსი ერთი მხრივ სიმპათიებს ამჟღავნებდა კათოლიკური მისიებისადმი, ხოლო მეორე მხრივ, წლების განმავლობაში იმყოფებოდა რუსეთში, სადაც მას ასევე მაგალობლებიც წაყვანილი ჰყავდა.

რატომ არ უნდა ვივარაუდოთ, რომ ანტონ კათალიკოსს ექნებოდა გარკვეული ცდები ქართულ გალობაში ევროპული (ან რუსული) ქორალის სტრუქტურულ-სტილისტური ნიშნები გამოეყენებინა? ამასთან ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მე-17-18 საუკუნეში საქართველოში მოღვაწე კათოლიკეთა მისიას ჰქონდა წირვა-ლოცვის პრაქტიკა, რომელსაც ქართველი დიდგვაროვნებიც ესწრებოდნენ. აქ საუბარი არ მაქვს ზოგადად მრავალხმიანობის „შემოტანასთან“. უფრო გარკვეულ „ევროპეიზაციასთან“, თუნდაც უფრო გამარტივების გზით.

ქართულ საგალობელს, განსაკუთრებით სადა კილოს და მის ზოგიერთ დასავლურ ვარიანტს (თუნდაც - ხუნდაძის მიერ გადმოცემულს) საკმაო სტრუქტურული მსგავსება ახასიათებთ ევროპულ ქორდულ მრავალხმიანობასთან - ტერციული პარალელიზმით მოძრავი ზედა ხმებით და ნაკლებად მოძრავი ბანით კვინტაზე და ოქტავაზე ორიენტირებით, ოღონდ - ნახტომების გარეშე, (ეს სტილი ეხმიანება ქართულ საგალობელთა დაფიქსირების პერიოდის დასავლურქართულ ქალაქურ და ჰიბრიდულ სიმღერებს). საგალობლებში ზოგჯერ ვხვდებით ევროპული ჰარმონიის სხვა თავისებურ გამოძახილსაც - მაჟორული სექსტაკორდის ხმოვანებას ფართე განლაგებით.

ასევე: პოლიევქტოს კარბელაშვილის ცნობით, ზაქარია გაბაშვილი, მე-18 საუკუნის ცნობილი საეკლესიო მოღვაწე, მისდევდა გალობის სტილს „სპარსული ხმებით“ (კარბელაშვილი, 1895:73). ცხადია, თუ რაიმე ამის მსგავსი არსებობდა, იგი მხოლოდ ერთი პიროვნების მიერ არ იქნებოდა დამკვიდრებული. ამის შესახებ შემდეგი ვერსიები შეიძლება ვივარაუდოთ: 1. ხომ არ იყო ეს სტილი ერთგვარი გამოძახილი ბერძნული ერთხმიანი მელიზმატიკური გალობისა? 2. ხომ არ იყო ეს სტილი სპარსული მელიზმატიკის მეთოდით ერთგვარად „ზედმეტად“ გამშვენებული მელოდიით გამორჩეული (მით უმეტეს, რომ ვიცით, ქართული არისტოკრატიას იმ დროს საკმაოდ ჰქონდა ათვისებული სპარსული მღერის სტილი (ი. ბახტაძე, 1986:99)? 3. იქნებ „სპარსულ ხმებში“ სტილთან ერთად მრავალხმიანობის ერთხმიანობით შეცვლა იგულისხმება?

ისე კი, როგორც ჩანს, ასეთი „სპარსული ხმა“, არ მიიჩნეოდა მენისტრიმულად მაშინდელ ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში.

საქართველოში მე-18 საუკუნის ბოლოს ჩამოსული რუსი სტუმრები აღნიშნავენ, რომ ქართული გალობა ერთგვარად ჩვენს „დემესტვოს“ ჰგავსო (სუხიაშვილი, 2002:54-55) (მე-17 საუკუნეში რუსეთში დამკვიდრებული დემესტვური გალობა სამ- და ოთხხმიანი იყო, მანამდე - „სტროკულიც“ („სტროჩნოე“). ვფიქრობ, არ უნდა გამოირიცხოს გარკვეული პარალელური პროცესები გალობის რუსულ და ქართულ სტილში, ასევე მრავალი

თანხვედრაა საგალობელთა ფიქსაციის მხრივ (თუნდაც „ჭრელებისა“ და რუსული „კონდაკარული“ („კონდაკარნოე“) გალობის მხრივ). აქვე დავამატებ, რომ არათუ საინტერესოდ, აუცილებლადაც მიმაჩნია ქართული გალობის ძველ სომხურ გალობასთან შედარების პერსპექტივაც, თუნდაც - „ნიშანთა“ და „ხაზთა“.

ვიმეორებ, რომ წინამდებარე მსჯელობაში მკაფიო დასკვნების გამოტანა არ არის ჩემი მიზანი, არამედ - ის რომ:

1. მივანიშნო დამკვირვებელს, რომ საკმაოდ ნაყოფიერი შეიძლება გამოდგეს ისეთი სამეცნიერო ფორმატი, როგორიცაა ერთგვარი „პოსტები“. მეც და ჩემს კოლეგებსაც გვაქვს მოსაზრებები, რომლებიც ჯერ ნაშრომებში არაა განივთებული, არადა, შეიძლება დაგვაკინწყდეს კიდევ;

2. ასევე ყურადღებას ვამახვილებ დივერგენტული ძიების მნიშვნელობაზე: განვიხილოთ რაც შეიძლება მეტი, თუნდაც „ყურით მოთრეული“ მოსაზრებები, რაც ვიცით, რომ ზოგჯერ პროდუქტიული აღმოჩნდება ხოლმე.

3. ცხადია, ყველა ასეთმა მოსაზრებამ უნდა გაიაროს ვერიფიკაცია და, უმეტეს შემთხვევაში, გაბათილდეს. ამავე დროს, არაა აუცილებელი, ჰუმანიტარიაში რაიმე საკითხზე რაიმე ერთი, დომინანტური, მეინსტრიმული პოზიცია გვქონდეს.

4. და კიდევ ერთხელ მიგანიშნებთ, რომ ქართული საეკლესიო გალობის შესახებ კიდევ ბევრი შეუსწავლელი წყარო ელის მკვლევარს.

გამოყენებული ლიტერატურა

- ბახტაძე, ი. (1986). *ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან (XIX საუკუნის მეორე ნახევარი)*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, „მეცნიერება“,
- გაბისონია, თ. (2001). ქართული საეკლესიო საგალობლისა და ქართული ხალხური სიმღერის ურთიერთმიმართების რამოდენიმე ასპექტი. *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია,
- გაბისონია, თ. (2019). შუა საუკუნეების ქართულ გალობაში მრავალხმიანობის საკითხი. In: *სემინარი: შუა საუკუნეების მონასტრები და მონასტიციზმი, 14.06.2019*. თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. (Unpublished)
- გვახარია, ვ. (1962). *ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება*. თბილისი, ხელოვნება.

- კარბელაშვილი, პ. (1898). *ქართული საერო და სასულიერო კილოები. ისტორიული მიმოხილვა*. სტამბა ექ. ივ. ხელაძისა, ტიფლისი, კოჭლამაზაშვილი, ე. (თ). (13.09.2024). პირადი ინტერვიუ, მაჩაბელი, დ. (1864). ქართველთა ზნეობა, ჟურნ. „**ცისკარი**“. მაისი, 52-57.
- ნადელი, ზ. (1933). ქართული სიმღერები. ლაიფციგი.
- პეტრინი, ი. (1937). განმარტებაი პროკლესათვის დიოდოხოხისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის. *იოანე პეტრინის შრომები, ტომი II*. ტფილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ტფილილსი.
- ჟორდანია, მ. (1967). ქართული ზემრავალხმიანური სიმღერა და მისი ადგილი ძველ ქართულ საეკლესიო გალობაში. *საქართველოს მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული საზოგადოების კონფერენციის მასალები*. თბილისი.
- ორბელიანი, ა. (1861). ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ლილინი. *ჟურნ. „ცისკარი“*. #1.
- სუხიაშვილი, მ. (2002). ქართული საეკლესიო გალობის ტრადიციის უარყოფის ცდები., კრებულში: *ქართული საეკლესიო გალობის თანამედროვე პრობლემები*. საქართველოს საპატრიარქო, საეკლესიო გალობის ცენტრი, თბილისი,
- ფირცხალავა, ნ. (2010). იოანე პეტრინის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნება ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისა“-ს მიხედვით (გვ. 531–540) *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. მოხსენებები, 15–19 სექტემბერი, 2008, თბილისი.
- შულღიაშვილი, დ. (2001). ქართული გალობის უნისონური „მრავალხმიანობა. კრებულში: სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. *ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს- სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები* (წურწმია რ. პ/მ რედ.) გვ. 101-118, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა. თბილისი.
- ჯავახიშვილი, ი. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. ფედერაცია, 1938. ხელოვნება. თბილისი.
- ჯანგულაშვილი, ს. (ჯ.) (2010). სამზე მეტხმიანი საგალობლები ღვთისმსახურების ქართულ ტრადიციაში (გვ. 470–490) *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეექვსე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*. 15-19 სექტემბერი, 2008, თბილისი.
- ჯანგულაშვილი, ს. (ჯ.) (2015). შუა საუკუნეების ქართული და ევროპული მრავალხმიანობა: რამდენიმე პარალელი. (გვ. 394–427) *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეექვსე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*. 22-26 სექტემბერი, 2014, თბილისი.

TAMAZ GABISONIA
(GEORGIA)

ALTERNATIVE VIEWS ON THE HISTORICAL CONFIGURATION OF GEORGIAN CHANTING

The reader will notice that the format of the present narrative is somewhat unusual - there is no single clear theme here. These are a kind of “Facebook posts.” It should be said that this “genre-method” is quite well-established in contemporary humanities under the names of “micro-,” “nano-,” or “flash-publications.” The advantages of this approach are: the possibility of generating new ideas due to its distinctive democratic nature, ease of interdisciplinary communication, attracting a larger mass of observers. More weight to discussion...

There is a second motivation for such a format: the history of Georgian chanting is covered with considerable obscurity, and parallel to this circumstance, Georgian musicology has several conventional postulates on this topic, whose critical reconsideration would benefit us.

We believe such “mainstream” conclusions represent a disregard for the divergent method - that is, the consideration of multiple possible versions for solving an issue. I attempt to use precisely the divergent method in the present “flash-considerations.”

On Ioane Petritsi’s Terms in Analogy with the Trinity

The 12th-century philosopher Ioane Petritsi refers to the unity of three voices as a symbol of the unity of the All-Holy Trinity (Petritsi, 1937:217). In this triad of designations - “mzakhr-zhir-bam,” we have already discussed the first element - we mean understanding “mzakhr” as “mzrakhveli” [the one who thinks, contemplates, speaks] (Gabisonia, 2019:3).

However, the credibility of the universally accepted etymological explanation of the second, presumably middle voice - “zhir” - appears questionable. “Zhir” is undoubtedly connected to the Megrelian word “two” (Javakhishvili, 1938:314). But why “two” and not “second”? Which in Megrelian is “mazhira”?

Perhaps “zhiri” in Old Georgian meant something else, or was borrowed from another language? Here we recall Vazha Gvakharia’s consideration that in the analogy of Petritsi’s triad, there might be talk of instrument strings (Gvakharia, 1962:418), since the Greek “phthong” is used there. Gvakharia concludes that there might be discussion of strings separated from each other by octaves. Clearly, this assumption of his is unnatural, and we Georgian chant scholars still cling to this unnaturalness. Isn’t the view too categorical that Petritsi would not turn to secular themes when speaking about sacred subjects? (Pirtskhalava, 2010: 536)

It is also entirely admissible that stringed instruments were used in chanting practice for the accuracy of arrangement and tone. Perhaps the term “zhir” is precisely connected to this (Sulkhan-Saba Orbeliani also connects zhir to the second string of an instrument), as - the name of an instrument string? This direction is given substance by the fact that the ancient Persian three-stringed instrument setar had a similarly named string - “zir,” which is the upper voice, and this same instrument had a lower voice “bam” - similar to Petritsi’s “bam.” Javakhishvili, we think, groundlessly rejects the connection of zir with the unchanging string “zili” of the Georgian instrument chonguri (Javakhishvili, 1938:313).

On the Term Dzlispiri

The analogy with the strings of Petritsi’s trinity is well illustrated by the term Dzlispiri [Georgian equivalent of “irmos”]. There exists an assumption that this word denotes “dznis piri” [dzna - bundling of cereal stalks], that is - the beginning of “dznoba,” in Old Georgian choral performance (Javakhishvili, 1938:51). In this case, “dznoba” denotes chanting, the three-part canon. But “dzna” alone can also be understood in direct meaning, as something connecting, which echoes the original Greek term “irmos” (connection, chain). Also, Dzlispiri in another understanding might mean the giver of “dzali” [strength], a “strong beginning” that guarantees the subsequent binding together of parts.

Might we not also think that this term is connected to string (“dzali” in Old Georgian) and pattern (“piri”)? It is not excluded that stringed instruments had great significance for showing the motif to beginning chanters, just as the piano does today for school choirs.

Also, regarding “piri” [face], in its old meaning it signifies beginning, but partially (as an exemplary text) it also refers to the function that this word later clearly acquired - template, pattern.

Artificial Intelligence (Claude) also offers as one explanation of Dzlispiri the use of “dzali” [strength] as a concept of musical tonal function, specifically - “Dzlispiri” - indicator of tone, mode.

On “Mravalzhamier” [Many Years]

We no longer doubt that one of the most widespread songs in Georgia, “Mravalzhamier,” is of ecclesiastical origin. It is interesting that it often begins with the incipit of the ecclesiastical 4th mode - a descending third.

It is interesting that the equivalent Greek phrase to “Mravalzhamier” is “ispola eti” (which better fits the Georgian “sadghegrdzelo” [toast]). At the same time, Georgian “Mravalzhamieri” appears in the liturgy before the reading of the Gospel instead of “ispola,” similar to the Russian “mnogie leta”/многие лета, while at the end of the liturgy, during *dismissal*, “polychronion” was chanted.

It is interesting that neither in the Old Georgian, Giorgi Mtatsmindeli’s synaxarion nor

in the typikon reworked by Anton Catholicos according to Russian is “Mravalzhamieri” found (Kochlamazashvili, 2024). True, in old Georgian texts we encounter the syntagma “mraval zham” [many times], but not the unified “Mravalzhamier,” which we see in the 19th century.

An assumption arises: might not the genre of “Mravalzhamier” be the result of establishing the Russian typikon? Specifically, might the Russian liturgy’s dismissal “mnogie leta”/многие лета have been translated into Georgian and subsequently transferred to the Catholicosate liturgy as well?

We can also assume that the Greek “polychronion” was established in the Georgian church as early as the Middle Ages, just as in other Orthodox countries, and its original function was the blessing-greeting of secular rulers, including at ceremonial, non-ecclesiastical ceremonies. However, we should not exclude the Georgian origin of such a genre of praise or greeting either.

On “Zemravalkhmiani” [Super-Polyphonic] Chanting

We have several historical confirmations of the fact that in the 18th century in some Georgian churches, “tsiskris alilo” or “dideba maghaliani” [Glory on High - Great Doxology] was performed in five or six voices (Machabeli, 1864:55).

This fact is often perceived by us as a high level of polyphonization of Georgian polyphonic chanting - “zemravalkhmianioba” [excessive polyphony] - (Zhordania, M. 1967). But let us recall that this very chant is of psalmodic type, that is, syllabic structure. Thus, instead of different independent parts of polyphonic texture, we might understand here the heterophonic sounding of text in different registers.

Clearly, the second creative method is also not to be excluded - the main one in Georgian chanting - parallelism. It is entirely possible that this 5-6-part harmony denoted only the position of voices, while from another perspective this consonance moved in parallel. Citing Jangulashvili’s example of Vasil Karbelashvili’s attempt to reconstruct earlier, more-than-three-part chants (Jangulashvili, 2010:473) is a more complex explanation of this issue than simply admitting parallelism. What is also interesting here is that for such “super-polyphony,” the old term “chreli” [ornate] existing in Georgian mnemonic notation is not used, one understanding of which is precisely ornate, contrapuntal chants.

Clearly, in the structure under consideration, such five-part harmony is not to be excluded, which among several thousand Georgian chants is found episodically only in a few, most clearly in the chant “akebdit upalsa tsatagan” [Praise the Lord in Heaven] recorded and transmitted by P. Qoridze (Shugliashvili, 2001:107). But here the exception confirms the theory and also - this chant is precisely ornate and not psalmodic (as “dideba maghaliani” is).

We can assume yet another creative method: since in some sources (D. Guramishvili) regarding this six-part harmony it is noted that “one speaks, one chants” and the remaining

voices “might be two or more” (Javakhishvili, 1938:66), it is possible that here we had to do with a “mtkmeli” [speaker - leading voice], its embellisher (as exists today in the middle voice of Karbelashvili style), while the rest would be only bourdon, or minor figurative type background.

Similar to the above, Ioane Petritsi’s mentioned “mortuleba” [ornamentation], “narti” [decoration], “ertobai sheqovlebisai” [unity of all], might refer more not to functional polyphony (even if we are talking about vocals here), but to some consonance - to chordal sounding of text stretched out according to the principle of psalmody. For such polyphony where three voices are functionally independent, Petritsi would more likely use another word denoting polyphonic, multi-melodic character, such as the word “avajmravali” (i.e., multi-motivic) used in the Old Georgian translation of Basil the Great (reference by Lasha Zaalishvili), which reflects the various chirping of birds.

Personal Traces in Georgian Chanting

The three-part styles reflected in the recordings of Georgian chants that have reached us are very closely connected with the names of Georgian chanters or transmitters. And we also remember them by their names: Dumbadze, Qoridze, Kereselidze, Kutateladze, Nikoladze, Khundadze, Chavleishvili, Erkomaishvili, Vasil and Pilimon Karbelashvili, Arakishvili, Patarava, etc. Thus it is clear that in the 19th century Georgian chanting is stylistically quite diverse. There do not exist two stylistic masses that do not have clear differences from each other (in this regard, the Shemokmedi school is relatively homogeneous). This fact becomes even more strange if we recall that Anton Dumbadze practically stands at the head of recordings of two schools (Gelati and Shemokmedi).

I think today we, Georgian musicologists, do not critically approach the view that the above-mentioned transmitters supposedly had no competence to transmit Georgian chanting with their own interpretation. What could these innovations have been? More tertiary parallelism, emphatically distinguished dynamics of the middle voice, neglect of melismas...

It is also interesting why the Gelati mode distinguished itself so clearly from the Shemokmedi mode? Wasn’t this caused partly by European influence? Specifically - placing within the octave framework of the fifth-ninth chord and bringing tertiary parallelism to the foreground?

Traces of Foreign Stylistic Influence in Georgian Chanting

Georgian ecclesiastical chanting is stylistically indeed clearly distinguished from the chanting of other churches, but, in my opinion, it is somewhat artificial to assume that it had no external influence.

For some reason, less attention is paid to Nadel’s assumption that from the 13th century, after the interruption of interaction between Georgian and Catholic cultures, we cannot see the path of European polyphonic development in Georgian chanting, and only

parallelism characteristic of both cultures is preserved here (Nadel, 1933:34-35).

I will also cite one such presumptive example: it is known how great a contribution Anton I, Catholicos, an 18th-century figure, made to observing proper services in the Georgian church. Among his disciples is mentioned, among others, “Sruli Mgalobeli” [the complete chanter] (one who knows the three-part repertoire by heart) Ambrosi Nekreseli. We also know that Catholicos Anton on one hand showed sympathies toward Catholic missions, while on the other hand, spent years in Russia, where he also took chanters with him.

Why shouldn’t we assume that Catholicos Anton would have had certain attempts to use structural-stylistic features of European (or Russian) choral in Georgian chanting? Moreover, we must also consider that the Catholic mission operating in Georgia in the 17th-18th centuries had liturgical practice, which Georgian nobles also attended. Here I am not speaking about the general “introduction” of polyphony. Rather about a certain “Europeanization,” even if through simplification.

Georgian chant, especially the simple mode and some of its western variants (even those transmitted by Khundadze), are characterized by sufficient structural similarity to European choral polyphony - with upper voices moving in tertiary parallelism and less mobile bass oriented on fifth and octave, but without leaps (this style echoes the western Georgian urban and hybrid songs of the period of fixing Georgian chants). In chants we sometimes encounter another peculiar echo of European harmony - the sounding of a major sixth chord in wide arrangement.

Also: according to Polievktos Karbelashvili, Zakaria Gabashvili, a famous 18th-century ecclesiastical figure, followed a chanting style “with Persian voices” (Karbelashvili, 1895:73). Clearly, if something like this existed, it would not have been established by only one person. We can assume the following versions about this: 1. Wasn’t this style a kind of echo of Greek monophonic melismatic chanting? 2. Wasn’t this style distinguished by melody “excessively” ornamented in some way by the method of Persian melismatics (especially since we know that Georgian aristocracy at that time had quite mastered the Persian singing style (I. Bakhtadze, 1986: 99)? 3. Perhaps “Persian voices” implies replacing polyphony with monophony along with the style?

As it seems, such “Persian voice” was not considered mainstream in the then Georgian three-part practice.

Russian guests who came to Georgia at the end of the 18th century note that “Georgian chanting somehow resembles our “demestvo” (Sukhiashvili, 2002:54-55) (demestve chanting established in Russia in the 17th century was three- and four-part, before that - also “strok”). I think certain parallel processes in Russian and Georgian chanting style should not be excluded, there are also many coincidences in terms of fixing chants (even regarding “chreli” and Russian “kondakar” chanting). I will add here that I consider not only interesting but also necessary the perspective of comparing Georgian chanting with

old Armenian chanting, even regarding “nishan” and “khaz.”

I repeat that drawing clear conclusions in the present discussion is not my goal, but rather:

To indicate to the observer that such a scientific format as a kind of “posts” can prove quite fruitful. Both I and my colleagues have considerations that are not yet developed in works, and we might even forget them;

I also emphasize the importance of divergent searches: let us consider as many as possible, even “ear-caught” considerations, which we know sometimes prove productive.

Clearly, all such considerations must undergo verification and, in most cases, be invalidated. At the same time, it is not necessary to have one dominant, mainstream position on any issue in the humanities.

And once again I point out to you that many unstudied sources still await the researcher regarding Georgian ecclesiastical chanting.

References

- Bakhtadze, I. (1986). *From the History of Georgian Musical-Aesthetic Thought (Second Half of the 19th Century)*. Georgian SSR Academy of Sciences, Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Tbilisi, “Metsniereba”.
- Gabisonia, T. (2001). Some aspects of the relationship between Georgian ecclesiastical chanting and Georgian folk song. *Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music*. Tbilisi State Conservatoire
- Gabisonia, T. (2019). The issue of polyphony in medieval Georgian chanting. In: *Seminar: Medieval Monasteries and Monasticism, 14.06.2019*. Tbilisi, Ilia State University. (Unpublished)
- Gvakharia, V. (1962). *Development of Georgian Musical Systems*. Khelovneba. Tbilisi.
- Karbelashvili, P. (1898). *Georgian Secular and Sacred Modes. Historical Review*. Ek. Iv. Kheladze Press, Tiflis.
- Kochlamazashvili, E. (13.09.2024). Personal interview.
- Machabeli, D. (1864). Morals of Georgians. Journal “*Tsiskari*”. May, 52-57.
- Nadel, S. (1933) *Georgische Gesänge*. Berlin: Lautabt., Harrassowitz in Komm., Leipzig.
- Petritsi, I. (1937). Commentary on Proclus Diadochus and Platonic Philosophy. *Works of Ioane Petritsi, Volume II*. Tbilisi State University Press, Tbilisi.
- Zhordania, M. (1967). Georgian super-polyphonic song and its place in old Georgian ecclesiastical chanting. *Materials of the Conference of the Georgian Musical-Ethnographic Society*. Tbilisi.
- Orbeliani, A. (1861). The chanting, singing and humming of Iberians. Journal “*Tsiskari*”. #1.

- Sukhiashvili, M. (2002). Attempts to deny the tradition of Georgian ecclesiastical chanting. In: *Contemporary Problems of Georgian Ecclesiastical Chanting*. Georgian Patriarchate, Center for Ecclesiastical Chanting, Tbilisi.
- Pirtskhalava, N. (2010). Ioane Petritsi's musical-aesthetic thinking according to Nemesis of Emesa's "On Human Nature" (pp. 531–540). *Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*. Papers, September 15–19, 2008, Tbilisi.
- Shugliashvili, D. (2001). Unison "polyphony" of Georgian chanting. In: *Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music. Papers of the International Scientific Conference dedicated to the 2000th anniversary of Christmas and the 3000th anniversary of Georgian Statehood* (Ed. R. Tsurtsunia), pp. 101–118, V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire Press. Tbilisi.
- Javakhishvili, I. (1990). *Fundamental Issues in the History of Georgian Music*. Federation, 1938. Khelovneba. Tbilisi.
- Jangulashvili, S. (2010). Chants with more than three parts in the Georgian tradition of divine service (pp. 470–490). *Sixth International Symposium on Traditional Polyphony, Papers*. September 15–19, 2008, Tbilisi.
- Jangulashvili, S. (2015). Medieval Georgian and European polyphony: several parallels (pp. 394–427). *Sixth International Symposium on Traditional Polyphony, Papers*. September 22–26, 2014, Tbilisi.

გამოთვლითი ეთნომუსიკოლოგია

COMPUTATIONAL ETHNOMUSICOLOGY

ფრანკ შერბაუმი (გერმანია)

დასავლური ნოტაციის მიღება: ალტერნატიული ნოტაციის სისტემა ქართული ტრადიციული ვოკალური მუსიკისათვის

აბსტრაქტი

ქართული ვოკალური მუსიკის ტრადიციული ნოტაცია დასავლურ ხუთხაზიან სანოტო სისტემაში სხვადასხვა გამოწვევის წინაშე გვაყენებს, თუმცა დღემდე ფართოდ გამოიყენება. ეს ტრადიცია გავლენას ახდენს მუსიკალურ პრაქტიკასა და ამ მემკვიდრეობის მომავალი თაობებისთვის გადაცემაზე. კილოური წყობის სისტემებთან დაკავშირებული გამოწვევების გარდა, დასავლური ნოტაციისთვის მოუხელთებელია ქართველი შემსრულებლებისთვის დამახასიათებელი დინამიკური ‘ვერტიკალური აზროვნება’, რაც ჯერ კიდევ ნადელმა შენიშნა (1933) და შემდეგ შერბაუმისა და მიულერის უახლესი აკუსტიკური ანალიზით (2023) დადასტურდა. მუზიციერების ეს უნარი ზეპირი ტრადიციის სიღრმეებში გამომეშავდება და იხვეწება და გამოუცდელისთვის რთულად დასაძლევ ამოცანას წარმოადგენს. ინოვაციური ინსტრუმენტი „ჰარმონიგრამები“ (შერბაუმი და მჟავანაძე, 2024) ამ პრობლემას მელოდირი და ჰარმონიული ასპექტების ერთ ინტუიციურ გრაფიკულ გამოსახულებაში ინტეგრირებით უმკლავდება. ჰარმონიგრამები არაერთი უპირატესობით გამოირჩევა და შეუძლია: ტრადიციული სანოტო ტრანსკრიფციის კომპიუტერული გენერირება, წყობის ცდომილებების კორექტირება, აკორდული თანმიმდევრობის მარტივი აღქმა; აღარაა აუცილებელი რთული დასავლური ნოტების ცოდნა და იგი მარტივად აღსაქმელია ნებისმიერი დონის მომხმარებლისთვის. ჰარმონოგრამები, როგორც პრაქტიკული და საკვლევი მიზნებისათვის გამოსადეგი და მონაცემებით მდიდარი ინსტრუმენტი, როგორც ახალბედებს, ასევე ექსპერტებს, ეხმარება ამ მდიდარი მუსიკალური ტრადიციის უკეთ აღქმასა და მასში აქტიურად მონაწილეობაში.

შესავალი

ბრუნო ნეტლის ცნობილი “წითელი წიგნის” — “ეთნომუსიკოლოგიის კვლევა: ოცდაცამეტი თვალსაზრისი” — მე-6 თავი ეძღვნება თემას “ნოტაცია და ტრანსკრიფცია”, რასაც ის უწოდებს ეთნომუსიკოლოგების “საბაზისო [პროფესიულ] უნარს”. მართალია, ცნობილია, რომ ეთნომუსიკოლოგიაში სანოტო ტრანსკრიფციებს არაერთი ნაკლი აქვს, რომელთაგან ზოგიერთი

განხილულია ნეტლის წიგნში, თუმცა არადასავლური მუსიკის ხუთხაზიან სისტემაში ნოტაცია დღემდე სტანდარტულ პრაქტიკას წარმოადგენს ეთნომუსიკოლოგიაში და, სავარაუდოდ, ასე იქნება კიდევ დიდი ხნის განმავლობაში. ამგვარად, ნაცვლად იმისა, რომ უარი მეთქვა დასავლური ნოტაციის გათვალისწინებაზე, საკუთარ თავს დავუსვი კითხვა, როგორ შეიძლებოდა მათი გამოყენება ისე, რომ უფრო ჭეროვნად წარმოჩენილიყო ქართული ტრადიციული მუსიკა.

ამ კონტექსტში გამოვყავი სამი პრობლემა და შევეცადე მათ გადაჭრას: ტრადიციული ქართული მუსიკის ყველა პრაქტიკოსმა არ იცის დასავლური ნოტების კითხვა. უამრავი ასეთი შემსრულებელია მთელ მსოფლიოში და მეტიც, ზოგჯერ ეს მასწავლებლებსაც ეხება. ამიტომ, დარწმუნებული ვარ ალტერნატიული ფორმების აუცილებლობაში, რომლებიც უფრო ინტუიციურია, ვიდრე ხუთხაზიანი სანოტო სისტემა.

დასავლური ნოტაცია ტრადიციულ ქართულ მუსიკას თავს ახვევს მისთვის არაბუნებრივი წყობის სისტემას, რაც ქმნის პრობლემას, რომელიც დიდი ხანია აკადემიური განხილვის საგანს წარმოადგენს (იხ. წერეთელი და ვეშაპიძე, 2014, 2015; Scherbaum et, al., 2020, 2022, 2023). ამის შედეგია, მაგალითად, ხელოვნური ნახევარტონების გამოჩენა სანოტო ტრანსკრიფციებში.

მესამე პრობლემა, რომლის გადაჭრასაც ვცდილობ, არის ის, რომ დასავლური ნოტაცია ვერ ასახავს ტრადიციული ქართული სიმღერის 'ჰარმონიულ შინაარსს' და ვერ გადმოსცემს მის მნიშვნელობას. ეს, მაგალითად, კარგად ჩანს მომღერლებს შორის ურთიერთკავშირის, ჰარმონიული ვერტიკალის შეწყობის, შემღერების პროცესში. ტრადიციული ქართველი მომღერლები გამოირჩევიან შთამბეჭდავი უნარით უსწრაფესად შეუწყონ ხმები და არეგულირონ ინტონაცია, ხშირად, სიმღერის კონკრეტულ სეგმენტებში ჰარმონიული ინტერვალების სუფთად ინტონირების მიზნით. ეს ფენომენი თითქმის ასი წლის წინ აღწერა ზიგფრიდ ნადელმა (Nadel 1933). ახლახან კი ეს მოვლენა ასევე დეტალურად რაოდენობრივად აღწერა შერბაუმმა და მიულერმა (Scherbaum and Muller 2023) აკუსტიკური ანალიზის გზით.

ტრადიციული ქართველი შემსრულებლებისთვის სიმღერის ჰარმონიული შინაარსის აღქმა, რომელსაც ზოგჯერ 'ვერტიკალურ აზროვნებას' უწოდებენ, ინტუიციური და ბუნებრივი პროცესია, რომელიც განპირობებულია ზეპირი გადაცემის მექანიზმით, მრავალწლიანი პრაქტიკითა და უწყვეტი ტრადიციით. ამის საპირისპიროდ, იმ მომღერლებისთვის, რომლებიც სიმღერების სწავლას დასავლური ხუთხაზიანი ნოტაციიდან არიან მიჩვეულნი, აკორდის მყისიერად აღქმა და გააზრება ხშირად დიდ გამოწვევას წარმოადგენს.

პრობლემის ნაწილი დაკავშირებულია იმასთან, თუ რას ვხედავთ

სინამდვილეში ნოტებში მზერისას. ნოტების კითხვის უნარების მიუხედავად, ვფიქრობ, რომ პირველი, რასაც ჩვენ ყველანი აღვიქვამთ, მელოდიაა (მელოდიური ინფორმაცია). თუნდაც არ ვიცოდეთ ნოტების კითხვა, მაინც შეგვიძლია გამოვიცნოთ მელოდიის ზოგადი კონტურები ნოტების მიმართულების (ზევით ან ქვევით) მიხედვით. ზუსტი ტონების/სიმაღლეების დადგენა კი უკვე გარკვეულ ძალისხმევას მოითხოვს, რადგან ჯერ საჭიროა გამოვიცნოთ თითოეული სისტემის გასაღების ტიპი და ნიშნების რაოდენობა და სახეობა. ჰარმონიული ვერტიკალის გაშიფვრა კი კიდევ უფრო რთულია, რადგან თავიდან ბოლომდე დეტალებზე დაკვირვებას მოითხოვს — დანყებული ცალკეული ბგერიდან, დამთავრებული თითოეული ამ ბგერის ვერტიკალზე დაშენებული ინტერვალების დადგენით.

ამრიგად, დანიელ კანემანის ადამიანური აზროვნების მოდელის (Kahneman, 2012) მიხედვით, ნოტებიდან მელოდიის აღქმა — სულ ცოტა, ნოტების კითხვაში განაფულებისთვის — სწრაფი კატეგორიის აზროვნებას მიეკუთვნება, ხოლო ჰარმონიის აღქმა — ნელი კატეგორიისას. ფრიად სამუხაროა, რადგან სიმღერის პრაქტიკისა და მუსიკის ანალიზისთვის ბევრად მოსახერხებელი იქნებოდა, რომ ჰარმონიული ინფორმაცია მუსიკალური ნაწარმოების შესახებ ისევე სწრაფად და მარტივად ყოფილიყო ხელმისაწვდომი, როგორც მელოდიური ინფორმაცია. სწორედ ამის მიღწევას ემსახურება ნოტაციის ახალი სისტემა.

ჰარმონიგრამის კონცეფცია

შემოთავაზებული ინსტრუმენტი, ჰარმონიგრამები (Scherbaum, 2024) ამ პრობლემის გადაწყვეტას გვთავაზობს მელოდიური და ჰარმონიული ასპექტების სიმღერის ერთიან, ინტუიციურ გრაფიკულ გამოსახულებაში ინტეგრირებით. ცალკეული ხმები წარმოდგენილია ნიშნების (ნოტების) თანმიმდევრობის ფორმით ენდრიუ კილიკის “გლობალურ ნოტაციაში” (Killick, 2020). ამის შემდგომ, ინდივიდუალურ ხმებს შორის ვერტიკალური სივრცეები კოდირებულია ფერებით, რომლებიც მათთვის შესატყვის ჰარმონიულ ინტერვალებს აღნიშნავს. ყველაზე დაბალ (ბანი) და ყველაზე მაღალ ხმებს შორის ინტერვალი წარმოდგენილია, როგორც ვერტიკალური სარკისებური ანარეკლი ყველაზე დაბალი ხმის ქვემოთ, სადაც ყველაზე დაბალი ხმის ბგერების ტრაექტორია გამოყენებულია, როგორც საბაზისო მრუდი. ეს სისტემა საშუალებას აძლევს თუნდაც უბრალოდ მუსიკალური ანბანის მცოდნე მომხმარებლებს, გააცნობიერონ და აღიქვან როგორც ცალკეული მელოდიები, ასევე ჰარმონიული ვერტიკალი მეტნაკლებად შეუფერხებლად. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ჰარმონიგრამი შეიცავს ძირითადად იგივე ინფორმაციას, რასაც ნოტირებული ნიმუში და, დამატებით, რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფუნქციაც ენიჭება:

ჰარმონიგრამების სიმარტივე გამორიცხავს რთული დასავლური ნოტაციის კითხვის აუცილებლობას, რაც მათ ხდის ხელმისაწვდომ და, ამავდროულად, ინფორმაციულად მდიდარ ინსტრუმენტად სასიმღერო პრაქტიკისთვის და, ამავდროულად, გზამკვლევია როგორც დამწყებთათვის, ასევე ექსპერტებისთვისაც.

ჰარმონიგრამების გენერირება შესაძლებელია ტრადიციული მუსიკალური სანოტო ტრანსკრიფციებიდან კომპიუტერული მეთოდით.

ჰარმონიგრამების მეშვეობით მარტივია სიმღერის სრული აკორდული თანმიმდევრობის სტრუქტურის გაგება თუნდაც ჩვეულებრივი (მუსიკალური განათლების არმქონე) ადამიანებისთვის, რადგან მხოლოდ მარტივი ვიზუალური მოდელების აღქმას მოითხოვს.

ჰარმონიგრამების შესაძლებლობა არ შემოიფარგლება მხოლოდ ნოტირებული მასალით. მათი გამოთვლა შესაძლებელია პირდაპირ აუდიოსიგნალების ბგერების ტრაექტორიითაც და გამოიყენება ეთნომუსიკოლოგიური სავლე ჩანაწერების ანალიზისათვის (Mzhavanadze and Scherbaum, 2020; Scherbaum and Mzhavanadze, 2020).

12-ტონიანი თანაბარტემპერირებული წყობიდან ქართული წყობისაკენ ჰარმონიგრამებისა და მელოდიგრამების კიდევ ერთი დადებითი თვისება ისაა, რომ სამი მარტივი ნაბიჯით შეიძლება იმ ხარვეზებისა და ცდომილებების გასწორება, რომლებიც დასავლური ნოტაციის სისტემაში თარგმნის შედეგად ჩნდება (Scherbaum et al. 2024):

პირველ რიგში, ნოტები გადაგვაქვს უნიშნო გასაღებში.

შემდეგ იშლება ალტერაციის ნიშნებიც. ამგვარად, შესაბამისი ჰარმონიული არანჟმინდა ინტერვალები ნეიტრალურად ტრანსფორმირდება.

და ბოლოს, იმისათვის, რომ შევძლოთ სიმღერების სიმღერის შედარება, თითოეული ნოტის ტონობრივი სიმაღლე კონვერტირდება წყობის ფარდობითი საფეხურების ინდექსებში შერჩეულ ძირითად/საყრდენ ტონთან (ბანის ბოლო ბგერა) მიმართებით.

ამის შედეგად ვიღებთ ხმათა ერთგვარ სერიას, რომლებიც გამოსახულია წყობის საფეხურების ფარდობითი ინდექსების (Scale-Degree-Index, SDI) სახით, მათი გრძლიობების პარამეტრებით, რაც ამარტივებს მათ კვლავ ჰარმონიგრამად გარდაქმნას. ერთადერთი, რაც მას 12-ტონიანი თანაბარი ტემპერაციის ვერსიისაგან განასხვავებს ისაა, რომ ვერტიკალური ღერძი გამოხატულია არა უწინდებურად ცენტრში, არამედ წყობის საფეხურების ინდექსებში; სხვაგვარად რომ ვთქვათ — მთელ რიცხვებში. შედეგად, მცირე და დიდ ინტერვალებს შორის განსხვავებები ქრება. ის, რაც დასავლურ ნოტაციაში მცირე და დიდ ტერციებად გამოისახებოდა, უნივერსალურ ტერციად გადაიქცევა. იგივე ხდება სხვა არანჟმინდა ინტერვალების შემთხვევაშიც.

იმ შემთხვევაში, თუ ცნობილია, რა წყობაში სრულდებოდა ესა თუ ის სიმღერა თავდაპირველად, მარტივად შეიძლება SDI-ის ნოტაციაში მოცემული ჰარმონიგრამის კონვერტაცია შესაბამისი (ორიგინალური) წყობის სისტემის ჰარმონიგრამაში.

ამ კონტექსტში შეიძლება გამოითქვას ერთადერთი ვარაუდი, რომ SDI (ალტერაციის ნიშნებისგან თავისუფალი) ნოტაციის თითოეული წყობის საფეხურის ინდექსი შეესაბამება ზუსტად ერთ (უნიკალურ) ბგერით ჯგუფს ორიგინალურ წყობაში (ანუ წყობის ინდექსის შეფარდებაა 1:1). ეს აშკარაა, აგრეთვე, ჰეპტატონური წყობის სისტემების სრული ოჯახის შემთხვევაშიც (დეტალებისთვის იხ. Scherbaum et al. (2024)).

გამოყენება

ქვემოთ განვიხილავთ ჰარმონიგრამების გამოყენებას სასიმღერო პრაქტიკაში. მათი გამოყენება სტრუქტურული ანალიზისათვის ნაჩვენებია მჟავანაძისა და შერბაუმის (2020), შერბაუმისა და მჟავანაძის (2020) და, აგრეთვე, არომისა და შერბაუმის (2024) კვლევებში.

ჰარმონიგრამების სიმარტივე, უპირველეს ყოვლისა, გამორიცხავს რთული დასავლური ნოტაციის ცოდნის საჭიროებას. ჰარმონიგრამების ფორმით შემუშავებული სიმღერების კოლექცია, რომელიც ტრადიციული რეპერტუარის რამდენიმე ათეულ სასიმღერო ნიმუშს (საშემსრულებლო¹ მიზნებით ჰარმონიგრამების გამოყენების შესახებ ინფორმაციასა და რამდენიმე სავარჯიშოსთან² ერთად) მოიცავს, ხელმისაწვდომია პოტსდამის უნივერსიტეტის GVM (ქართული ვოკალური მუსიკა) პროექტის ვებგვერდზე.³

ჰარმონიგრამების მიხედვით შექმნილი სავარჯიშოების სპექტრი ფართოა და მოიცავს როგორც ორხმიანი სიმღერების მარტივ ვარიანტებს ჰარმონიული ინტერვალების აღქმაში სავარჯიშოდ, ასევე რთულ ნიმუშებსაც, რომლებშიც ჰარმონიგრამების მეშვეობით შეიძლება განსაზღვრო საკუთარი ადგილი და როლი სიმღერისას (ჰარმონიზაციის პროცესში) რეალურ დროში.

ჰარმონიგრამების გამოყენების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი სარგებელი ისაა, რომ მომხმარებელი (მომღერალი) ყოველთვის ხედავს, რომელ ჰარმონიულ ინტერვალს ინტონირებს რეალურ დროში. ეს საშუალებას იძლევა შეამოწმოს, რამდენად უწყობს ხმას თანამომღერლებს იმ სეგმენტებში, სადაც მარტივად აღსაქმელი ინტერვალები (ოქტავები, კვინტები, უნისონები) ჟღერს; ან, სულაც, დატკბეს ინტონირების პროცესით.

¹ https://www.uni-potsdam.de/fileadmin/projects/soundscapelab/Harmonygrams/Songbook_English_Harmony-grams.pdf

² https://www.uni-potsdam.de/fileadmin/projects/soundscapelab/Harmonygrams/Songbook_English_Exercises.pdf

³ <https://www.uni-potsdam.de/en/soundscapelab/computational-ethnomusicology/from-western-scores-to-harmonygrams>

ჰარმონიგრამებზე დაფუძნებული სავარჯიშოების კიდეც ერთი ტიპი, რომელიც საინტერესოდ მეჩვენა, ის მოსასმენი სავარჯიშოებია, რომლებშიც შეიძლება ჰარმონიგრამების გამოყენება აკორდებისა და აკორდული თანმიმდევრობების აღქმის გასავარჯიშებლად.

დაბოლოს, ჰარმონიგრამების ისეთი მახასიათებელი, როგორცაა ტრადიციული ნოტირებული მასალის გამოყენების უნარი, რომლითაც შესაძლებელია ორიგინალურ წყობასთან დაკავშირებული ხარვეზებისა და ცდომილებების გასწორება, აგრეთვე, აკორდული თანმიმდევრობების სწრაფი და იოლი აღქმა და რთული დასავლური ნოტაციის ცოდნის ნულოვანი საჭიროება, ჰარმონიგრამებს აქცევს მარტივ და, ამავდროულად, ინფორმაციული თვალსაზრისით მდიდარ ინსტრუმენტად ყველა დონის მომხმარებლისათვის და გზამკვლევა როგორც ახალბედაებისთვის, ისე ექსპერტებისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა

- არომი, ს. და შერბაუმი, ფ. (2024). ქართული მრავალხმიანობის აკორდების სინტაქსის თეორიის გზაზე: ახალი ინსტრუმენტები, ახალი პერსპექტივები და ახალი შედეგები. ტრადიციული მრავალხმიანობის მე-12 საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი, 25-28 სექტემბერი.
- კანემანი, დ. (2012). სწრაფად გააზრება, ნელა გააზრება (*Thinking fast, thinking slow*). Farrar, Straus and Giroux. 512 pp., ISBN 9780141033570.
- მჟავანაძე, ნ. და შერბაუმი, ფ. (2020). სვანური სამგლოვიარო საგალობელი (ზარ): მუსიკოლოგიური ანალიზი (*Svan Funeral Dirges (Zär): Musicological Analysis*), მუსიკოლოგი, 4 (2), 168-197, DOI: 10.33906/musicologist.782185. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1246319>
- ნადელი, ზიგფრიდ, ფ. (1933). ქართული სიმღერები (*Georgische Gesänge*). Lautabt., ლაიფციგი: Harrassowitz in Komm.
- ნეთლი, ბ. (2015). ეთნომუსიკოლოგიის კვლევა: ოცდაცამეტი თვალსაზრისი (*The study of Ethnomusicology: Thirty-three discussions*), University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield, მე-3 გამოცემა, გვ. 560
- შერბაუმი, ფ. და მჟავანაძე, ნ. (2020). სვანური სამგლოვიარო ჰიმნი (ზარ): საველე ჩანაწერების ახალი კოლექციის მუსიკალურ-აკუსტიკური ანალიზი *Svan Funeral Dirges (Zär): Musical Acoustical Analysis of a New Collection of Field Recording*), მუსიკოლოგი, 4(2): 138-167. <https://dergipark.org.tr/en/pub/musicologist/issue/58711/782094>
- შერბაუმი, ფ., მჟავანაძე, ნ., არომი, ს., როზენცვაიგი, ს. და მიულერი, მ. (2020). ერქომაიშვილის მონაცემთა ნაკრების ტონალური ორგანიზაცია:

- ბგერები, ბგერათრიგები, მელოდიები და ჰარმონიები (Tonal Organization of the Erkomaishvili Dataset: Pitches, Scales, Melodies and Harmonies) (შერბაუმი, ფ. (რედ.). Computational Analysis of Traditional Georgian Vocal Music (Issue 1). პოტსდამი: Universitätsverlag Potsdam. მიღებულია: <https://doi.org/10.25932/publishup-47614>.
- შერბაუმი, ფ., მჟავანაძე, ნ., როზენცვაიგი, ს. და მიულერი, მ. (2022). ტრადიციული ქართული სიმღერის წყობის სისტემები სავსე ჩანაწერების ახალი კორპუსის მიხედვით (Tuning Systems of Traditional Georgian Singing Determined From a New Corpus of Field Recordings). მუსიკოლოგი, 6(2): 142-168. მიღებულია : <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2235567>
- შერბაუმი, ფ. და მიულერი, მ. (2023). “ინტონაციის კორექტირებიდან გულისცემის ცვალებადობის სინქრონიზაციამდე: მომღერლების ურთიერთქმედება ტრადიციულ ქართულ ვოკალურ მუსიკაში” (From Intonation Adjustments to Synchronisation of Heart Beat Variability: Singer Interaction in Traditional Georgian Vocal Music). მუსიკოლოგი, 7 (2): 155-177. მიღებულია: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2542106>
- შერბაუმი, ფ., მიულერი, მ., მჟავანაძე, ნ. და როზენცვაიგი, ს. (2023). „მასშტაბები მაიორი და მინორის მიღმა” (Scales beyond major and minor), გერმანიის კვლევის ჟურნალი DFG, 2/2023, გვ. 25-29.
- შერბაუმი, ფ. (2024). „ჰარმონიგრამები: სამხმიანი მუსიკის გრაფიკული ნოტაციის სისტემა, რომელიც ხელს უწყობს ჰარმონიების აღქმას” (Harmonygrams: A Graphical Notation System for Three-Voiced Music Facilitating the Perception of Harmonies).
- შერბაუმი, ფ. (2024). ჰარმონიგრამები პრაქტიკულ სავარჯიშოებში (Harmonygrams in practical exercises).
- შერბაუმი, ფ., არომი, ს., კარონ-დარასი, ფ., ლოლაშვილი, ა. და კვინი, ფ. (2024). ტრადიციული ქართული ვოკალური მუსიკის კლასიფიკაციისათვის ნოტირებული მასალის კომპიუტერული ანალიზის მიხედვით (On the Classification of Traditional Georgian Vocal Music by Computer-Assisted Score Analysis). მუსიკოლოგი, 8(1): 28-54. მიღებულია: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2935615>
- წერეთელი, ზ. და ვეშაპიძე, ლ. (2014). “ქართული ტრადიციული წყობის შესახებ”. გვერდები 288–95 ში: ტრადიციული პოლიფონიის მე-7 საერთაშორისო სიმპოზიუმი: 2014 წლის 22-26 სექტემბერი, თბილისი, საქართველო.
- წერეთელი, ზ. და ვეშაპიძე, ლ. (2015). “პრეზენტაციის ვიდეო „ქართული სამუსიკო წყობის ემპირიული კვლევა” (The Empirical Research of a Georgian Sound Scale).” 2015 IAML/IMS კონგრესი. ნიუ იორკი, აშშ.

FRANK SCHERBAUM
(GERMANY)

GOING BEYOND WESTERN SCORES: AN ALTERNATIVE NOTATION SYSTEM FOR TRADITIONAL GEORGIAN VOCAL MUSIC

Abstract

The traditional notation of Georgian vocal music in Western 5-line notation presents various challenges, yet remains widely used. This practice impacts music practice and transmission to future generations. Beyond issues with tuning systems, Western notation fails to capture the dynamic ‘vertical thinking’ observed in Georgian singers, noted since Nadel (1933) and confirmed by recent acoustic analysis (Scherbaum and Müller, 2023). This ability is honed through immersive oral tradition, making it challenging for those unfamiliar. A novel solution, Harmonygrams, addresses this by integrating melodic and harmonic aspects into a single, intuitive graph. Harmonygrams offer several advantages: computational generation from traditional scores, correction of tuning distortions, easy perception of chord progressions, eliminating the need to read complex Western scores, and simplicity for users at all skill levels. As an accessible yet information-rich tool for singing practice and analysis, Harmonygrams provide a bridge for both novices and experts to appreciate and participate in this rich musical tradition.

Introduction

Chapter 6 of Bruno Nettl’s famous ‘red book’ „The study of Ethnomusicology: thirty-three discussions“ is devoted to the topic of ‘Notation and Transcription’ which he calls ‘The Fundamental Skill’ of ethnomusicologists. Although it is well known that transcriptions in ethnomusicology have a lot of issues, some of which are discussed in Nettl’s book, the transcription of non-Western music into Western 5-line staff notation is still standard practice in ethnomusicology today and probably will be for quite some time. So instead of abandoning Western scores from consideration, I have asked myself how one could make use of them in ways which make them more appropriate for the representation of traditional Georgian music.

In this context, I have been focusing on three problems that I have tried to solve:

1) Not all practitioners of traditional Georgian music can read Western scores. This is true for a lot of singers all around the world and also for some teachers. Therefore, I believe that there is a need for alternative representations which are more intuitive than 5-line staff notation.

2) Western score notation forces traditional Georgian music into an inappropriate tuning system, a problem that has been the topic of scholarly discussion for a long time

(e.g. Tsereteli and Veshapidze, 2014, 2015; Scherbaum et al., 2020, 2022, 2023). This can, for example, introduce artificial semi-tones into the transcribed music.

3) The third problem that I try to solve is that Western score notation also fails to capture the importance of the 'harmonic content' in traditional Georgian songs which is for example expressed in the way how singers interact harmonically. Traditional Georgian singers are well known for their remarkable ability to rapidly adjust their intonation, often to achieve pure harmonic intervals at particular locations in a song. This phenomenon has already been described qualitatively by Siegfried Nadel nearly a hundred years ago (Nadel, 1933). Recently it was also investigated in detail quantitatively in an acoustic analysis by Scherbaum and Müller (2023).

For traditional Georgian singers, the perception of the harmonic content of a song, sometimes referred to as 'vertical thinking', is an intuitive and natural process which is favored through the mechanism of oral transmission, through many years of practice and continuous exposure to the music. In contrast, for singers who are used to learning songs from Western 5-line staff notation, rapidly recognizing chords is often a major challenge.

Part of the problem is related to what we actually see when we look at a score. Independent of our score reading skills, I strongly conjecture that melodic information is the first thing we all perceive. Even if we can't read scores at all, we can recognize the rough melody contours from the ups and downs of the notes in the individual staves. The determination of the exact pitches takes already some efforts, because we first have to identify the kind of clef of each system and the number and type of accidentals. But when it comes to deciphering the harmonies we have to think even harder, because we have to scan the score sequentially and determine the harmony for each harmonic state one by one.

So in terms of Daniel Kahnemann's model of human thinking (Kahnemann, 2012), the recognition of melodies from a score would, at least for experienced score readers, belong to the fast category while the perception of harmonies belongs to the slow category of thinking. That's a pity, because for singing practice and music analysis, it would be very convenient to access the harmonic information about a piece of music at the same speed and ease as the melodic information. And that's exactly what the new notation system tries to solve.

The Harmonygram concept

The proposed solution, Harmonygrams (Scherbaum, 2024), addresses this by integrating melodic and harmonic aspects of a song into a single, intuitive graph. Individual voices are represented as note sequences in Andrew Killick's "Global Notation" (Killick, 2020). Subsequently, the vertical spaces between the individual voices are color-coded to indicate the corresponding harmonic intervals. The interval between the lowest voice and the highest voice is portrayed as a vertical mirror image below the lowest voice, with the note trajectory of the lowest voice serving as the reference curve. This system allows users

with minimal training to grasp both individual melodies and harmonies more or less effortlessly. Most importantly, the Harmonygram contains essentially the same information as the musical score, but offers several additional noteworthy features:

- The simplicity of Harmonygrams eliminates the need to read complex Western scores, making them an accessible yet information-rich tool for singing practice, providing a bridge for both novices and experts.
- Harmonygrams can be generated computationally from traditional musical scores.
- The perception of the whole chord progression structure of a song becomes easily possible with Harmonygrams, even for lay people, since it all boils down to recognizing simple visual patterns.
- Harmonygrams are not restricted to musical scores, but can also be calculated directly from the pitch trajectories of audio signals and used in the analysis of ethnomusicological field recordings (Mzhavanadze und Scherbaum, 2020; Scherbaum and Mzhavanadze, 2020).

From 12-TET tuning to Georgian tuning

Another nice property of Harmonygrams and Melodygrams is that by three simple steps they can partially be corrected for the distortions of the tuning system during the transcription into Western notation (Scherbaum et al. 2024):

- First the scores are transposed into an accidental-free key.
- Subsequently, all remaining accidentals are removed. This maps all related harmonic non-pure intervals to neutral ones.
- And finally, in order to be able to compare different songs, all note pitches are converted into relative scale-degree indices with respect to a chosen reference note, for which we choose the final bass note.

This results in a sequence of voice states in Scale-Degree-Index (SDI) notation plus their durations which can now easily be converted into an Harmonygram again. The only difference to the 12-TET version is that the vertical axis is no longer in Cents but in scale-degree indices. In other words, in integer numbers. As a consequence, the differences between minor and major intervals disappear. What used to be written as minor and major 3rds in Western notation, becomes a generic 3-rd, and the same for the other non-pure intervals.

If one has information about the original tuning system in which a song was performed, it is now straightforward to convert the Harmonygram in SDI notation into an Harmonygram in that tuning system.

The only assumption that needs to be made in this context is that there is a 1:1 mapping of the scale-degree indices in the accidental-free score to the pitch-group indices in the actual tuning system. This is obviously true for the complete family of heptatonic tuning systems. For more details, cf. Scherbaum et al. (2024)

Applications

In the following, I shall discuss the use of Harmonygrams in singing practice. Their use for structural analysis is demonstrated in (Mzhavanadze und Scherbaum, 2020; Scherbaum and Mzhavanadze, 2020) and Arom and Scherbaum (2024).

First and foremost, the simplicity of Harmonygrams eliminates the need to read complex Western scores. A Harmonygram-based song collection of several tenths of traditional songs has been made available, together with information regarding the use of Harmonygrams for singing¹ and some exercises² through the GVM project website at the University of Potsdam³.

The exercises based on Harmonygrams range from very simple ones with two-part songs to practice the perception of harmonic intervals, to more complicated ones where Harmonygrams can be useful to identify one's place in a song. One of the biggest advantages of using Harmonygrams for singing is that a singer can always see which harmonic intervals he/she is contributing to. This allows one to check whether one is in tune with his/her fellow singers at the points where the intervals are easily recognizable, such as octaves, fifths, unisons, or to simply enjoy the beauty of singing in just intonation. Another type of Harmonygram-based exercises which I found interesting are listening exercises where Harmonygrams can be used to train one's perception of chords and chord progressions.

In conclusion, the properties of Harmonygrams such as the ability to make use of traditional scores which can be corrected for the distortions of the original tuning system, the fast and easy perception of chord progressions, and the elimination of the need to read complex Western scores make Harmonygrams an accessible yet information-rich tool for users at all skill levels, providing a bridge for both novices and experts.

¹ https://www.uni-potsdam.de/fileadmin/projects/soundscapelab/Harmonygrams/Songbook_English_Harmonygrams.pdf

² https://www.uni-potsdam.de/fileadmin/projects/soundscapelab/Harmonygrams/Songbook_English_Exercises.pdf

³ <https://www.uni-potsdam.de/en/soundscapelab/computational-ethnomusicology/from-western-scores-to-harmony-grams>

References

- Arom, S. and F. Scherbaum, (2024). Towards a Theory of the Chord Syntax of Georgian Polyphony: New Tools, New Perspectives and New Results, 12 th Int. Symp. on Trad. Polyphony, Tbilisi, 25-28 Sep 2024.
- Kahnemann, Daniel. (2012). Thinking fast, thinking slow. Farrar, Straus and Giroux. 512 pp., ISBN 9780141033570.
- Killick, Andrew. (2020). "Global Notation as a Tool for Cross-Cultural and Comparative Music Analysis." *Analytical Approaches to World Music* 8(2): 235-279. Retrieved from: https://journal.iftawm.org/wp-content/uploads/2022/02/Killick_AAWM_Vol_8_2.pdf
- Mzhavanadze, Nana and Scherbaum, Frank. (2020). Svan Funeral Dirges (Zär): Musicological Analysis, *Musicologist*, 4, 2, 168-197, DOI: 10.33906/musicologist.782185. Retrieved from: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1246319>
- Nadel, Siegfried F. (1933). *Georgische Gesänge (Georgian Songs)*. Lautabt., Leipzig: Harrassowitz in Komm.
- Nettl, Bruno (2015). *The study of Ethnomusicology: Thirty-three discussions*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield, 3rd edition, 560 pp.
- Scherbaum, Frank and Mzhavanadze, Nana. (2020). „Svan Funeral Dirges (Zär): Musical Acoustical Analysis of a New Collection of Field Recordings“. *Musicologist*, 4(2): 138–167. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/musicologist/issue/58711/782094>
- Scherbaum, Frank; Mzhavanadze, Nana, Arom; Simha; Rosenzweig, Sebastian and Müller, Meinard. (2020). „Tonal Organization of the Erkomaishvili Dataset: Pitches, Scales, Melodies and Harmonies“ Scherbaum, Frank (Ed.), *Computational Analysis of Traditional Georgian Vocal Music (Issue 1)*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
- Scherbaum, Frank; Mzhavanadze, Nana; Rosenzweig, Sebastian and Müller, Meinard. (2022). „Tuning Systems of Traditional Georgian Singing Determined From a New Corpus of Field Recordings“. *Musicologist*, 6(2): 142-168. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/musicologist/issue/74133/1068947>
- Scherbaum, Frank and Müller, Meinard. (2023). „From Intonation Adjustments to Synchronisation of Heart Beat Variability: Singer Interaction in Traditional Georgian Vocal Music“. *Musicologist*, 7 (2): 155-177. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2542106>
- Scherbaum, Frank; Müller, Meinard; Nana Mzhavanadze and Sebastian Rosenzweig (2023). Scales beyond major and minor, in *DFG-Journal german research* 2/2023, p. 25-29.
- Scherbaum, Frank (2024). *Harmonygrams: A Graphical Notation System for Three-Voiced Music Facilitating the Perception of Harmonies*.
- Scherbaum, Frank (2024). *Harmonygrams in practical exercises*.
- Scherbaum, Frank; Arom, Simha; Caron-Darras, Florent; Lolashvili, Ana; and Frank Kane (2024). *On the Classification of Traditional Georgian Vocal Music by Computer-As-*

- sisted Score Analysis, *Musicologist* 8(1): 28 -54. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2935615>
- Tsereteli, Zaal, and Levan Veshapidze. 2014. "On the Georgian Traditional Scale." Pp. 288–95 in *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*: 22-26 September, 2014, Tbilisi, Georgia.
- Tsereteli, Zaal, and Levan Veshapidze. 2015. "Video of the Presentation 'The Empirical Research of a Georgian Sound Scale.'" in 2015 IAML/IMS Congress. New York City, USA.

სიმჟა არომი
(საფრანგეთი)
ფრანკ შერბაუმი
(გერმანია)

**ქართული მრავალხმიანობის აკორდული სინტაქსის თეორიის
 გზაზე: ახალი ინსტრუმენტები, ახალი პარსაქტივები და ახალი
 შედეგები**

შესავალი

წინამდებარე სტატია შეიძლება ჩაითვალოს 2008 და 2010 წლებში არომისა და ვალეჰოს მიერ წარმოებული კვლევის — ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის მცირე სანოტო კოლექციის მანუალური ანალიზი — შემდგომ გაგრძელებად. მოკლედ რომ შევაჯამოთ, მათი კვლევის არსი მდგომარეობდა იმაში, რომ შეექმნათ სანოტო ტანსკრიფციებში მოცემული ტიპური აკორდებისა და აკორდული თანმიმდევრობების ცხრილები და ეპოვათ ის სინტაქსურად მნიშვნელოვანი მოდელები, რომლებიც შეიძლებოდა გამოეყენებინათ მუსიკის აკორდული სინტაქსის თეორიის ელემენტების გამოსავლენად. იმ დროს უკვე ნათელი იყო, რომ ეს სამუშაო საჭიროებდა კომპიუტერულ დახმარებას, მაგრამ ჯერ კიდევ არ იყო მკაფიო და ნათელი — როგორ. დღესაც კი, კომპიუტერული ეთნომუსიკოლოგია ჯერ კიდევ ძალიან ახალგაზრდა კვლევის სფეროა და ათი წლის წინ, როცა ამ სტატიის ორი ავტორი პირველად შეხვდა ერთმანეთს, კიდევ უფრო ახალგაზრდა იყო. ქართულ ტრადიციულ მუსიკასთან მიმართებით კი ის თითქმის არც არსებობდა. ეს იმას ნიშნავს, რომ მაშინ ჩვენ სრულიად უცნობ საკვლევ სივრცეში ვიკვლევდით გზას და იმ ინსტრუმენტების უმეტესობა, რაც გვჭირდებოდა, ჯერ კიდევ შესამუშავებელი აიყო. გარდა ამისა, ქართული ტრადიციული მუსიკის ღია ციფრული მონაცემთა ბაზები ნაკლებად არსებობდა, რადგან ისინი ძირითადად გამოიყენებოდა სიმღერების ნოტირებული კრებულების გამოსაქვეყნებლად და ამიტომაც არ იყო ხელმისაწვდომი.

მეტიც, დასახული მიზნის მისაღწევად ნოტირებული ტრანსკრიფციების გამოყენების სარგებელი დამიზანშეწონილობა არც ისე ერთმნიშვნელოვნად ცხადი იყო, რადგან ტრადიციული ქართული ვოკალური მუსიკის წყობის მახასიათებლები ზედმინვნით არ აისახება 12-ტონიან თანაბრად ტემპერირებულ წყობაში, რომელსაც ეფუძნება დასავლური სანოტო სისტემა.

ჩვენი თანამშრომლობის პირველ ხანებში დიდ დროს ვუთმობდით სხვადასხვა იდეის განხილვასა და საბილოტე კვლევებს. დიდი ძალისხმევა

დასჭირდა საკვლევი კორპუსის შექმნასა და კომპიუტერული ინსტრუმენტების შემუშავებას, რომლებიც გამოვიყენეთ რამდენიმე საპილოტე კვლევაში. მაგალითად, ქართული და შუასაუკუნეების პოლიფონიური სიმღერების მცირე კოლექციის სანოტო ტრანსკრიფციების შედარების (Arom et al., 2018) შედეგად გავარკვიეთ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორი კოლექციის ძირითადი აკორდების არსენალი ერთმანეთისაგან დიდად არ განსხვავდებოდა, აკორდული ქსოვილის სინტაქსი – სხვა სიტყვებით, აკორდების მიმდევრობის სტრუქტურა – თითოეულ ქვეჯგუფს თავისებური ჰქონდა. ამან გვიბოძა N-გრამული ანალიზისაკენ, რომელიც წარმოადგენს სრული კორპუსის მასშტაბით აკორდული თანმიმდევრობების კვლევის სტატისტიკურ (რაოდენობრივ) მეთოდს. შედეგად, მოცემულ კორპუსში წარმოდგენილ სრულიად განსხვავებულ რეგიონალურ და სტილისტურ ქვეჯგუფებში გამოვავლინეთ აკორდული თანმიმდევრობების აშკარად განსხვავებული მოდელები (Scherbaum et al., 2024). ამავე კვლევაში, ასევე მოვახერხეთ საბოლოოდ გვეჩვენებინა, როგორ უნდა ჩასწორდეს სისტემურად ის ხარვეზები, რომლებიც გამოწვეულია ქართული ტრადიციული მუსიკის დასავლურ სანოტო სისტემაში ტრანსკრიფციის პროცესით. ამ პრობლემის სათანადოდ მოსაგვარებლად დიდი დრო დაგვჭირდა, რადგან ის აგრეთვე მოითხოვდა გააზრებას ქართული სამუსიკო წყობის სისტემებისა, რომლებსაც რამდენიმე ბოლო კვლევა მიეძღვნა (Scherbaum et al., 2020, 2022). რაც შეეხება ანალიზის მეთოდებს/ინსტრუმენტებს, წინამდებარე ნაშრომში ყურადღებას ვამახვილებთ ჰარმონიგრამების (Scherbaum, 2024) — სამხმიანი მუსიკის ნოტირების ახალ სისტემის — გამოყენებაზე, რომელსაც მომდევნო თავში მოკლედ განვიხილავთ.

ჰარმონიგრამები

ჰარმონიგრამები სამხმიანი მუსიკის გრაფიკული ნოტაციის ახალი სისტემაა, რომლის მეშვეობითაც სიმღერის ყველა — მელიოდიურიცა და ჰარმონიულიც — ელემენტი ერთ მარტივად აღსაქმელ გრაფაში სრულად და უხარვეზოდ აისახება. ცალკეული ხმები წარმოდგენილია გლობალური ნოტაციით (Killick, 2020), როგორც ნოტების მიმდევრობა. ხმებს შორის ვერტიკალური სივრცეები კოდირებულია ფერებით, რომლებიც მათთვის შესატყვის ჰარმონიულ ინტერვალებს გამოხატავს. ყველაზე დაბალ და ყველაზე მაღალ ხმას შორის ინტერვალი გამოსახულია ყველაზე დაბალი ხმის ქვემოთ ვერტიკალური სარკისებური ანარეკლის სახით, სადაც ყველაზე დაბალი ხმის ნოტების ტრაექტორია საბაზისო (reference) მრუდს წარმოადგენს. ეს სისტემა საშუალებას აძლევს მინიმალური ცოდნის მქონე მომხმარებლებს მეტნაკლებად იოლად აღიქვან როგორც ცალკეული ხმები, ასევე ჰარმონიული ვერტიკალიც.

ჰარმონიგრამებს რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფუნქცია ენიჭება. პირველ რიგში, შესაძლებელია მათი კომპიუტერული გენერირება ტრადიციული ნოტირებული პარტიტურებიდან. მეორეც, ისინი საშუალებას იძლევა ალგორითმულად კორექტირდეს წყობის სისტემებთან დაკავშირებული ზოგიერთი ცდომილება/ხარვეზი, რომელიც გამოწვეულია დასავლურ სანოტო სისტემაში ნოტირების პროცესით. მესამეც, ჰარმონიგრამებით სიმღერის მთლიანი აკორდული პროგრესიის სტრუქტურის აღქმა და ანალიზი მარტივია, თუნდაც მოყვარულთათვის, რადგან ყველაფერი საბოლოოდ დაყვანილია მარტივი ვიზუალური მოდელების ამოცნობამდე. ეს განსაკუთრებით მოსახერხებელი აღმოჩნდა, როცა, მსგავსი სიმღერების ჯგუფებზე დაკვირვებისას, ვცდილობთ სიმღერის სტრუქტურული საყრდენების გამოყოფას მათი ორნამენტული ელემენტებისგან, როგორც ეს მომდევნო თავშია აღწერილი.

ერქომაიშვილის მონაცემთა ბაზა

ერქომაიშვილის კორპუსი ეყრდნობა წარსულში ცნობილი მომღერალ-მგალობლის არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერებს, რომლებიც თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკის მიმართულების არქივშია დაცული. ამ მონაცემთა ბაზის ერთ-ერთი უპირატესობა ჩვენი კვლევისათვის იყო ის, რომ ხმოვანი ჩანაწერების დავით შუღლიაშვილის (Shugliashvili, 2014) მიერ ნოტირებული ვერსიები, რომლებშიც ასევე ცალკეული მუსიკალური ფრაზებია გამიჯნული, ხელმისაწვდომი იყო ციფრულ ფორმატში. გარდა ამისა, ის წარმოადგენს მონაცემთა ბაზას, რომელსაც ჩვენ აქტიურად ვიყენებთ ტრადიციული ქართული მუსიკის კილოური წყობის საკვლევად (Scherbaum et al., 2020). შესაბამისად, იგი წარმოადგენს დღესდღეობით ჩვენთვის ხელმისაწვდომ საუკეთესო საკვლევ მასალას სტრუქტურული კორპუსის ანალიზისთვის.

ანალიზი

შემდგომი ანალიზისთვის, ჩვენ პირველად ჩავასწორეთ ნოტირების პროცესის შედეგად გამოწვეული ცდომილებები ყველა ნოტირებულ ნიმუშში Scherbaum et al. (2024) -ში აღწერილი მეთოდის საშუალებით. ამის შემდეგ, გამოითვალა ჰარმონიგრამები მიღებული «ტონალური სისტემისგან

დამოუკიდებელი¹ პარტიტურებიდან, წყობა-ხარისხი-ინდექსის (SDI)² გამომსახველ ნოტაციაში. შემდეგ მათ დავაკვირდით ვიზუალურად, რათა გამოვლენილიყო ის ქვეჯგუფები, რომლებიც შეიცავდა განსაკუთრებით მსგავს ანაც იდენტურ საგალობლებს, რომლებიც ავლენდნენ ხმათა შეწყობის (ჰარმონიული ქსოვილის) ოდნავ განსხვავებულ სურათს. შედეგად, გამოიკვეთა სხვადასხვა ფორმატში განმეორებადი საგალობლების სამი კატეგორია:

იგივე სათაური, იგივე ტექსტი, იგივე ჰანგი, იგივე ხანგრძლივობა:

საგალობლები 1,3,4;

საგალობლები 15, 18;

საგალობლები 16, 19.

სხვადასხვა სათაური, სხვადასხვა ტექსტი, იგივე ჰანგი:

საგალობლები 5, 6, 7;

საგალობლები 8,9,10,11;

საგალობლები 12,13;

საგალობლები 14,17,29,35³;

საგალობლები 44,112;

საგალობლები 62, 69;

საგალობლები 77, 80;

საგალობლები 115, 116.

განსხვავებული სათაურები, განსხვავებული ტექსტები, ზოგიერთი იდენტური მუსიკალური სეგმენტი:

საგალობლები 50, 71, 79;

საგალობლები 52, 54;

საგალობლები 73, 74;

საგალობლები 101, 102-103, 104.

¹ «წყობისგან დამოუკიდებელი» გულისხმობს მასალის ისეთ დამუშავებას, რომელიც მას ათავისუფლებს კონკრეტული წყობის სისტემაზე დაქვემდებარებისაგან. შესწორებისას ყველა ხარვეზი თუ ვარიანტი, რომელიც შესაძლოა სხვადასხვა წყობის სისტემების გავლენით იყოს გამოწვეული, სწორდება და მუსიკალური ნაგებობის/სტრუქტურის უფრო თანმიმდევრული და ზუსტი ანალიზის საშუალებას იძლევა. არსებითად, ყურადღება მახვილდება ბგერისა თუ ინტერვალის დაახლოებით სიმაღლეზე და არა მის ზუსტ სიხშირეზე.

² SDI ნოტაციაში მუსიკალური ბგერები წარმოდგენილია ბგერათრიგში მათი პოზიციის და არა მათი აბსოლუტური სიმაღლის მიხედვით. თითოეულ ბგერას ენიჭება ნომერი (ან ინდექსი), რომელიც ბგერათრიგში მის პოზიციას შეესაბამება. ამგვარი ნოტაცია გამოიყენება მუსიკალური სტრუქტურების შედარებითი ანალიზისას, რომლის დროსაც ყურადღება მახვილდება წყობის ბგერებს შორის ურთიერთკავშირზე სხვადასხვა ნიმუშში არსებული მოდულებისა და მათ შორის მსგავსებების გამოსავლენად.

³ N35 და N80 განსხვავებული ხანგრძლივობისაა, ვიდრე ამ ჯგუფის სხვა საგალობლები.

მსჯელობა

ჩვენი ანალიზის კონტექსტში აღმოჩნდა, რომ ჰარმონიგრამები სასარგებლო ინსტრუმენტია ქართული მრავალხმიანობის აკორდული სინტაქსის შესასწავლად. რატომ და როგორ? ისინი საშუალებას იძლევა ეფექტურად გამოვავლინოთ მსგავსებები და განსხვავებები, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შევადაროთ სხვადასხვა ჰარმონიული სტრუქტურა სხვადასხვა დონეზე, კერძოდ: მთლიანი რეპერტუარის ან ერთი ნიმუშის ფარგლებში ან ერთი და იმავე ნიმუშის სხვადასხვა ვერსია. ეს მეთოდი იძლევა როგორც მოვლენის აღწერის (დახასიათების), ასევე მისი მოდელირებისა და გადაცემის შესაძლებლობას. უფრო დეტალურად ქვევით განვიხილოთ.

შედარება აკორდების გარკვეული ტიპებისა, რომლებიც გვხვდება სხვადასხვა რეგიონსა და/თუ რეპერტუარში (როგორიცაა, ლიტურგიკული ან პოპულარული), მნიშვნელოვანია მუსიკალური რეპერტუარისა და მასში შემავალი ნიმუშების იდენტიფიკაციისა და დახასიათებისათვის. ამგვარი ანალიზის მიზანია იმ ნიშან-თვისებების გამოვლენა, რომლებიც ამ რეპერტუარებსა თუ ცალკეულ ნიმუშებს აერთიანებს.

რა არის მუსიკის მოდელირება?

მოცემულ კონტექსტში, მუსიკალური ნიმუშის მოდელირება გულისხმობს მის შეკუმშვას ძირითად სტრუქტურულ ელემენტებამდე. ის წარმოადგენს მუსიკალური ნაწარმოების ყოვლისმომცველ, მაგრამ გამარტივებულ ვიზუალიზაციას, რომელშიც თავს იყრის ნიმუშის ყველა ვარიანტის თავისებურებები და რომელიც აჯამებს მის ყველა ძირითად ნიშან-თვისებას. მოდელირება, ამგვარად, საშუალებას გვაძლევს გავიაზროთ როგორია კავშირი მუსიკალური ნიმუშის სპონტანურ (შესრულების პროცესში) იერსახესა და მის კონცეპტუალურ (საწყის) საზრისს შორის.

ჰარმონიული მოდელირება

ქართული მრავალხმიანობის კონტექსტში, ჰარმონიული მოდელირება გულისხმობს მის გამოცხრილვას იმ აკორდებამდე, რომლებიც ქმნის მისი არქიტექტურის საყრდენ კარკასს. როგორ შეიძლება ამ აკორდების განსაზღვრა? — სხვადასხვა ვარიანტის შედარების გზით, საიდანაც ვიგებთ, რომ ერთსა და იმავე პოზიციებზე მოცემული ბევრი აკორდი არ იცვლის სახეს საგალობლის ამა თუ იმ ვარიანტში. შესაბამისად, მართებული იქნება ვივარაუდოთ, რომ ეს აკორდები წარმოადგენს საყრდენ სვეტებს.

ჩვენ მიერ შემოთავაზებული მოდელირება ორ-ეტაპიან პროცესს წარმოადგენს:

ა - პირველ ეტაპზე ნიმუშს ვასუფთავებთ იმ აკორდებისაგან, რომელთა ხანგრძლივობაც ერთ თვლაზე ნაკლებია. იგი მოიცავს ისეთ ორნამენტულ ელემენტებს, როგორებიცაა: გამვლელი ბგერები, სამშვენისები,

აპოგიატურები და სხვ;

ბ - მეორე ეტაპზე, უკვე შერჩეულ მასალას ვათავისუფლებთ იმ აკორდებისაგან, რომლებიც არ შეიცავს იმ ინტერვალებს, რომლებიც წარმოადგენს ქართული მრავალხმიანობის ქვაკუთხედს, კერძოდ: კვარტა, კვინტა და ოქტავა.

გარდა ამისა,

აკორდების ორი ან მეტი განმეორებული იდენტური თანმიმდევრობა უნდა ჩანაცვლდეს ერთით ისე, რომ სეგმენტის ხანგრძლივობა შენარჩუნდეს.

აღწერილი აქტივობა აუცილებელია მოცემული ნიმუშის დროითი სტრუქტურის შესანარჩუნებლად და, შესაბამისად, აუცილებელია მისი მახასიათებლების აღწერისათვის.

გადაცემა

გადაცემის პროცესის მიზანი ტრადიციის სიცოცხლის შენარჩუნებაა ზეპირი გადაცემის ფორმაში. ამიტომ, იგი მოიცავს ახალგაზრდების ჩართვას მრავალხმიანი მემკვიდრეობის პრაქტიკის, მუზიციერების პროცესში — გარკვეული თავისუფლების ხარისხის შენარჩუნებით. ამის მიზანი არა მხოლოდ მუსიკალური ნაწარმოების ზუსტად გამეორებაა, არამედ საშემსრულებლო სპონტანურობის უზრუნველყოფა და მოცემულ მომენტში ვარიანტების იმპროვიზირება.

მაგრამ რა ვარიანტები იგულისხმება? — კონკრეტულად ნიმუშის წყარო-მოდელზე დაყრდნობით შესაძლო მელოდიური ბილიკ-ხვეულების გაჭრა-განვითარება, რაც შემსრულებულებს საშუალებას აძლევს იმოძრაონ ერთი ჰარმონიული საყრდენიდან მეორეზე. მოდელებზე დაფუძნებული გადაცემის კონცეფციამ — და არა უბრალოდ “კოპირება-ჩასმამ” — შესაძლოა ძირეულად შეცვალოს ზოგადად დამკვიდრებული პრაქტიკა და ამგვარად უზრუნველყოს მუსიკალური მემკვიდრეობის სიცოცხლისუნარიანობა.

დადასტურება

მოდელისათვის ლეგიტიმაციის მისანიჭებლად, საჭიროა მისი დადასტურება დაინტერესებულ მხარეთა მიერ. ამისათვის რამდენიმე პროცედურის გავლაა შესაძლებელი. მაგალითად, მოდელი შეიძლება შეფასდეს მათ მიერ, ვინც კარგად იცნობს იმ რეპერტუარს, რომელსაც მოცემული მოდელი განეკუთვნება. მოდელის დემონსტრირება შესაძლებელია სამი გამოცდილი მომღერლის მიერ ან ნებისმიერი ხმოვანი წყაროს მეშვეობით, რადგან ამ დროს მთავარია ინტონაციური, ტემბრალური და დროითი პარამეტრების სიზუსტე.

პერსპექტივები

წინამდებარე კვლევაში წარმოვადგინეთ ახალი ინსტრუმენტები, ახალი პერსპექტივები და ზოგიერთი ახალი შედეგი ჩვენი ამჟამინდელი ერთობლივი კვლევისა, რომელიც ეხება ქართული მუსიკის სინტაქსის შესწავლას ნოტირებულ ტრანსკრიფციებზე დაყრდნობით. გვესმის, რომ ძირითადი პრობლემა კვლავაც დიდწილად გადაუჭრელია. დარწმუნებული ვართ, მანქანური სწავლებისა და ხელოვნური ინტელექტის სფეროში კვლევების ახლანდელი სწრაფი განვითარების ფონზე, საბოლოოდ, ამ მიზნის მიღწევა მხოლოდ ახალი და გაცილებით მასშტაბური მონაცემთა ბაზების დახმარებით გახდება შესაძლებელი.

*SIMHA AROM**(FRANCE)**FRANK SCHERBAUM**(GERMANY)*

TOWARDS A THEORY OF THE CHORD SYNTAX OF GEORGIAN POLYPHONY: NEW TOOLS, NEW PERSPECTIVES AND NEW RESULTS

Introduction

The present paper can be seen as a delayed follow-up study to the work of Arom and Vallejo from the years 2008 and 2010 who had manually analyzed a small collection of scores of traditional polyphonic Georgian music. In a nutshell, what they had been doing was to generate tables of typical chords and chord progressions in these scores and looking for patterns that might be syntactically meaningful and that might reveal elements of a theory of the chord syntax of this music. What was already pretty obvious at that time was that this work needed to be done with computational support, but it was not really clear how. Even today, Computational Ethnomusicology is still a very young field of research and it was even more so ten years ago, when we, the two authors of the present paper, met for the first time. As related to traditional Georgian music, it was barely existing. This meant that we were travelling uncharted research territory and most of the tools which we needed had still to be developed. In addition, open-source digital datasets of traditional Georgian music were sparse as they were mainly used for publishing song books and therefore kept private. Moreover, the usefulness of sheet music for our goal was not clear at all, because the tuning system of traditional Georgian vocal music is not adequately represented by a 12-tone equal temperament system on which the Western score notation is based.

During the first couple of years of our collaboration, we spent most of our time exploring different ideas and making a couple of exploratory studies. A lot of effort went into building a research corpus and developing computational tools which we applied in a number of exploratory studies. From a comparison of a small collection of musical scores of Georgian and Medieval polyphonic songs (Arom et al, 2018) for example, we learned that although the essential chord inventory of those two collections was not very different, the chord syntax – in other words the temporal structure of the chord sequences – seemed to be characteristic of each subset. This encouraged us to use N-gram analysis, which is a quantitative way to analyze chord progression statistics, on the whole corpus. As a result, we could demonstrate that different regional and stylistic subsets in this corpus showed clearly different chord-progression patterns (Scherbaum et al., 2024). In the same study, we could also finally demonstrate how to systematically correct scores of traditional Georgian music in Western notation for the distortions caused by the transcription process.

It took us a long time to solve this problem in a satisfying way, because it also required the understanding of the Georgian tuning systems, a topic which was discussed in several recent studies (Scherbaum et al., 2020, 2022). Regarding the analysis tools, in the present paper we focus on the use of Harmonygrams (Scherbaum, 2024), a new notation system for three-voiced music, which is briefly discussed in the following chapter.

Harmonygrams

Harmonygrams are a new graphical notation system for three-voiced music that seamlessly integrates all melodic and harmonic elements of a song into a single, intuitively comprehensible graph. Individual voices are represented as note sequences in Global Notation (Killick, 2020). The vertical spaces between the individual voices are color-coded to indicate the corresponding harmonic intervals. The interval between the lowest voice and the highest voice is portrayed below the lowest voice as a vertical mirror image, with the note trajectory of the lowest voice serving as the reference curve. This system allows users with minimal training to grasp both individual melodies and harmonies more or less effortlessly.

Harmonygrams offer several noteworthy features. First, they can be generated computationally from traditional musical scores. Second, they allow for algorithmic correction of some of the tuning system distortions happening during the transcription into Western notation. Third, the perception, but also the structural analysis, of the whole chord progression structure of a song becomes easily possible with Harmonygrams, even for lay people, since it all boils down to recognizing simple visual patterns. This has proved extremely beneficial when attempting to separate structural pillars from ornamental elements of a song by looking at groups of similar songs, as explained below.

The Erkomaishvili dataset

The Erkomaishvili corpus is based on recordings of the former Georgian master chanter Artem Erkomaishvili, which were preserved in the archive of the Georgian Folk Music Department of the Tbilisi State Conservatoire. One advantage of this dataset for our study was that the transcriptions by David Shugliashvili (Shugliashvili, 2014), which also include the separation into individual musical phrases, were available in digital form. It is also a dataset which we have used extensively to study the tonal organization of traditional Georgian music (Scherbaum et al., 2020). As a consequence, it is currently the best study object for structural corpus analysis available to us.

Analysis

For the subsequent analysis, we have first corrected all the scores for the distortions caused by the transcription process using the method described in Scherbaum et al. (2024). Subsequently, Harmonygrams were calculated from the resulting ‘tuning-independent’

scores in scale-degree-index (SDI) notation. These were visually inspected to identify those subsets which contain highly similar or even identical chants, harmonized in (slightly) different ways. This resulted in three categories of reiterated chants in various formats:

1 • Same title, same lyrics, same music, same length:

Chants 1, 3, 4;

Chants 15, 18;

Chants 16, 19.

2 • Different titles, different lyrics, same music:

Chants 5, 6, 7;

Chants 8, 9, 10, 11¹;

Chants 12, 13;

Chants 14, 17, 29, 35*;

Chants 44, 112 ;

Chants 62, 69;

Chants 77, 80*;

Chants 115, 116.

3 • Different titles, different lyrics, some common musical segments:

Chants 50, 71, 79;

Chants 52, 54;

Chants 73, 74;

Chants 101, 102-103, 104.

Discussion

In the context of our analysis it turned out that Harmonygrams proved to be a useful tool for the study of chord syntax in Georgian polyphony.

Why and how? They make it possible to effectively identify similarities and differences, in other words, to compare different harmonic structures *at different levels*, i.e. repertoires, pieces, and different versions of the same piece. This paves the way for *characterization, modeling, and transmission*. Let's take a closer look.

The *comparison* of certain types of chords present in different regions and/or repertoires (such as liturgical or popular) is essential for the *identification* and *characterization* of a musical repertoire and the pieces that make it up. This operation aims to reveal the relevant traits that these repertoires or pieces share.

¹ Has a different length than the other songs in this group.

What is music modeling?

In the present context, modeling a musical piece consists of reducing it to its essential structural elements. This is an all-embracing but simplified representation, with respect to which all variations are produced, and which summarizes all its characteristic features, *and only these*. Modeling thus allows us to apprehend the relations prevailing between the spontaneous production of a musical event and the idea it springs from.

Harmonic modeling

In the context of Georgian polyphony, harmonic modeling means reducing it to a series of chords that form *the supporting pillars of its architecture*. How can these chords be determined? By *comparing* different versions. In doing so, we find that many of the chords, *located in identical positions*, do not vary from one version to another. It is therefore reasonable to assume that these are the pillars.

The modeling proposed here is a two-step process:

a - the first consists in removing all chords whose duration is less than one beat. This takes care of a lot of ornamental features such as apoggiaturas, passing notes, embroideries, and escapes;

b - the second, to remove from the remaining chords those that lack one of the three pure intervals around which Georgian polyphony revolves - the fourth, fifth, and octave.

In addition,

- any repetition of two or more identical successive chords should be replaced by *a single one* for which the total duration is conserved.

This operation is necessary to preserve the temporal structure of the piece under consideration. As such, it is essential for its characterization.

Transmission

The purpose of transmission is to maintain the vitality of tradition, *within the framework of orality*. It therefore involves introducing younger generations to the practice of its polyphonic heritage – while still preserving a certain degree of freedom. The aim is not simply to be able to reproduce a piece of music as it is, but to lend a certain spontaneity to its performance, by means of variations improvised on the spot.

Variations on what? Precisely in relation to its model, i.e. the elaboration of possible melodic pathways that enable the performers to progress from one harmonic pillar to another. Conceiving transmission on the basis of models - and not as a simple “copy-paste” - could fundamentally change the way things are generally done today, and thereby maintain the vitality of the musical heritage.

Validation

In order to acquire legitimacy, a model has to be validated by its stakeholders. For this purpose, several procedures are conceivable. For example, the model could be auditioned

by listeners familiar with the repertoire from which it is derived. Its presentation could either be done by 3 experienced singers, or by any other sound source, provided that it is reliable in terms of pitch, temporality and timbre.

Outlook

In this study, we presented new tools, new perspectives, and some new results of our ongoing collaboration in studying the syntax of Georgian music based on musical scores. We are aware of the fact that the general problem is still largely unsolved. Against the backdrop of the current rapid development of research in the field of machine learning and artificial intelligence, we believe that ultimately this goal can only be reached with new and largely extended datasets.

References

- Arom, S., and Vallejo, P. (2008). Towards a theory of the chord syntax of Georgian Polyphony. In *Proc. of the 4th International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbilisi (pp. 321–335).
- Arom, S., and Vallejo, P. (2010). Outline of a syntax of chords in some songs from Samegrelo. In *Proc. of the 5th International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbilisi (pp. 266–277).
- Arom, S., Scherbaum, F. Caron- Darras, F. (2018). Structural Analysis and Modeling of Georgian and Medieval Polyphonies. *Proc. of the 9th International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbilisi (pp. 302–312).
- Killick, A. (2020). Global Notation as a Tool for Cross-Cultural and Comparative Music Analysis. *Analytical Approaches to World Music* 8(2): 235–279. Retrieved from: https://journal.iftawm.org/wp-content/uploads/2022/02/Killick_AAWM_Vol_8_2.pdf
- Rosenzweig, S., Scherbaum, F., Shugliashvili, D., Arifi-Müller, V., and Müller, M. (2020). Erkomaishvili Dataset: A Curated Corpus of Traditional Georgian Vocal Music for Computational Musicology. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, 3(1), pp. 31–41. DOI: <https://doi.org/10.5334/tismir.44> Zenodo DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6900389>
- Scherbaum, F., Mzhavanadze, N., Arom, S., Rosenzweig, S. and Müller, M. (2020). Tonal Organization of the Erkomaishvili Dataset: Pitches, Scales, Melodies and Harmonies, Scherbaum, Frank (Ed.), *Computational Analysis of Traditional Georgian Vocal Music* (Issue 1). Potsdam: Universitätsverlag Potsdam. Retrieved from: <https://doi.org/10.25932/publishup-47614>.
- Scherbaum, F., Mzhavanadze, N., Rosenzweig, S. and Müller, M. (2022). Tuning Systems of Traditional Georgian Singing Determined From a New Corpus of Field Recordings.

Musicologist, 6(2): 142-168. Retrieved from: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2235567>

Scherbaum, F. (2024). Harmonygrams: A Graphical Notation System for Three Voiced Music Facilitating the Perception of Harmonies. University of Potsdam, Report Version 2024/05/10. Retrieved from: https://www.uni-potsdam.de/fileadmin/projects/soundscapelab/Harmonygrams/Songbook_English_Harmonygrams.pdf

კომპიუტერული ტექნიკა შუა საუკუნეების ქართული ნევმური ნოტაციის ანალიზისთვის

მუსიკალური ნოტაციის ნიშნები ანუ ნევმები, რომლებიც შუა საუკუნეების მუსიკალურ ხელნაწერებში გამოიყენებოდა ხუთხაზიან ნოტაციაზე გადასვლამდე, ვერ განიმარტება ზუსტი რიტმის და სიმაღლის მიხედვით, ან ზოგიერთ შემთხვევაში, თვით ბგერების რაოდენობითაც კი. ამიტომ, ტრადიციულ მუსიკალურ ანალიზის ტექნიკას, რომელიც ამ კონცეფციებს იყენებს, აქვს ლიმიტირებული / შეზღუდული გამოყენება. ნაცვლად ამისა, ერთ-ერთი ნაყოფიერი მიდგომა კვლევისათვის არის თვით ნიშნების გამოყენების მეთოდების შესწავლა, განმარტების გარეშე, მაგალითად, მეთოდებისა, თუ როგორ ერთიანდებიან მუსიკალური ნიშნები პერიოდულად განმეორებად კომბინაციებში, მათი მიმართება ტექსტთან და აგრეთვე, იმ მეთოდებისა, რომლებიც გამოიყენება მნიშვნელოვანი მუსიკალური მომენტების დროს, როგორიც არის კადანსი. უკანასკნელი თორმეტი წლის მანძილზე, ასეთი მეთოდების მხარდასაჭერად ასობით და ათასობით საგალობლის საფუძველზე ბრისტოლის უნივერსიტეტის გუნდმა შეიმუშავა ონლაინ კომპიუტერული პროგრამა - საგალობლის რედაქტირება და ანალიზის პროგრამა (CEAP) (Hornby, Maloy & Rouse, 2022). თუ პროგრამის მთავარი მიზანი ძველი ესპანური ნოტაციის ანალიზი იყო, წინამდებარე ნაშრომი ასახავს საპილოტე პროექტს — CEAP-ის გამოყენებას ქართული ნევმური ნოტაციის კვლევის მიზნით. CEAP-ის ანალიზის მრავალი ალგორითმი განიხილავს ნევმებს, როგორც დაუცალკავებელ, აუხსნელ სიმბოლოებს და ამიტომ მნიშვნელობა არ აქვს, ნევმა ერთ ნოტს წარმოადგენს, მელოდიურ ფრაგმენტს თუ დასრულებულ პოლიფონიურ ფორმულას. ნოტაციის ზემოხსენებული აღქმა საშუალებას იძლევა ნიშნების ნაწილობრივი ინტერპრეტაციისთვის და აწვდის CEAP - ს დამატებით ინფორმაციას, რომელსაც პროგრამა იყენებს სხვადასხვა ნევმების შედარებისთვის, ახალი დამატებითი ანალიზის შესაძლებლობების გახსნისთვის, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ შეუძლებელია ქართული ნოტაციისთვის.

სტატიაში განხილულია ცვლილებები, რომლებიც აუცილებელია CEAP - თვის, რომ შესაძლებელი გახდეს ხელნაწერი S-425 - ის (მოდრეკილი, მე - 10 საუკუნე) ქართული ნოტაციის კვლევა. დავიწყებ მოკლე მიმოხილვით და შემდეგ აღვწერ იმ ადაპტირების პროცესს, რომლებიც განხორციელდა ქართულ ნოტაციაზე მუშაობისთვის. აგრეთვე მივუთითებ, თუ როგორ

შეუძლია ნევმების დამატებით ახალმა მუსიკოლოგიურმა გააზრებამ ხელი შეუწყოს დამატებით ახალი ანალიზის ოპერაციების გამოყენებას CEAP - ში. ბოლოს კი, ვისაუბრებ კვლევის შედეგებზე ტექნიკური ტექნიკური კუთხით, ხოლო CEAP-ის გამოყენებით მიღებული მუსიკოლოგიურს შედეგებს განსახილველად დავუტოვებ თამარ ჩხეიძესა და ეკატერინე ონიანს თავიანთი სტატიისთვის.

CEAP - ის მიმოხილვა

CEAP-ი არის საშუალება მუსიკოლოგების დასახმარებლად, უპირველეს ყოვლისა იმისათვის, რომ მოხდეს საგალობლის ჩაწერა იმ ფორმით, რომლითაც კომპიუტერს შეუძლია მისი დამუშავება და შემდეგ, მათი ანალიზის მხარდასაჭერი ოპერაციების უზრუნველსაყოფად. მაგალითად, ის საშუალებას იძლევა ნევმების მოცემული კომბინაციების მოძიებისთვის, სთავაზობს კომბინაციებს, რომლებიც ჩნდება მრავალჯერ საგალობლებში და აჩვენებს მათ ადგილს საგალობლებში, აგრეთვე, რომელ ხელნაწერებსა თუ ფოლიოებში გვხვდება. სხვა ოპერაციების მეშვეობით შესაძლებელია იმის იდენტიფიცირება, თუ რომელი ნევმა არის ან არ არის გამოყენებული საგალობელთა ჯგუფებში და შეუძლია გამოთვალოს რამდენჯერ ჩნდება ესა თუ ის ნევმა. საგალობლების ჩასაწერად CEAP-ი უზრუნველყოფილია ტექსტური ტრანსკრიფციის რედაქტორით, რომელიც საშუალებას აძლევს მომხმარებელს, შეიყვანოს ტექსტი და მუსიკალური ნოტაცია კომპიუტერის მონაცემთა ბაზებში. მუსიკალური ნოტაცია წარმოდგენილია ნევმების ფოტო-გამოსახულებებით, რომლებიც მენიუდან drag and drop ფუნქციით იმართება. შედეგად, ორიგინალური ხელნაწერის ვიზუალური სახე შენარჩუნებულია. თუმცა, თუმცა ინფორმაცია ისეა სტრუქტურირებული, რომ კომპიუტერს შეუძლია მისი დამუშავება. თითოეული ხელნაწერისთვის, ჩვენ ვირჩევთ ნევმების თვალსაჩინო მაგალითებს და მათ სიმბოლოებს თავად ხელნაწერიდან ვჭმნით. ეს ტექნიკა ინარჩუნებს ხელით ნაწერი ნევმების ორიგინალურ ვიზუალურ მახასიათებლებს და პროგრამული რედაქტორი საშუალებას აძლევს მათ, განთავსდნენ შეძლებისდაგვარად ისე, რომ ტრანსკრიფციაში მაქსიმალურად შეინარჩუნდეს ნევმების პოზიციები ტექსტის თითოეულ მარცვალზე.

პროექტზე - ოპტიკური ნევმების ამოცნობა მუშაობის პროცესში ჩვენ გამოვიკვლიეთ შესაძლებელი იყო თუ არა, საგალობლების შეყვანისთვის უფრო სწრაფი მეთოდის უზრუნველყოფა (Fujinaga, 2019). მაგრამ ამჟამად, ჩვენი მიზნებისთვის ეს კვლავ არაპრაქტიკულია.

თვით ტექსტის შეყვანა ხდება, კლავიატურის გამოყენებით ან copy/paste ფუნქციის გამოყენებით თანამედროვე ტექსტიდან¹. შემდეგ ტექსტის

¹ იგულისხმება მხედრული დამწერლობა

გამოჩენა² ხდება სტანდარტული კომპიუტერული ფონტის გამოყენებით. მომხმარებელი ჩასვამს დეფისებს ტექსტის მარცვლებად დასაყოფად, რომელსაც CEAP ათავსებს ცალკე უჯრებში ნევმების ჩასასმელად. შემდეგ სპეციალური მახასიათებლები გამოიყენება ტექსტის ფრაზებად დაყოფისთვის: შუა გამყოფი წერტილები (".") აღნიშნავენ მცირე დანაყოფებს, ერთი ვერტიკალური ხაზი ("|") აღნიშნავს უფრო დიდ ფრაზას და ორმაგი ხაზი ("||") აღნიშნავს ყველაზე ვრცელი ფრაზის გამოყოფს.

ტრანსკრიფციის მაგალითი ნაჩვენებია N1 სურათზე.

მთავარი მონაცემები საგალობლისთვის, რომლებიც კომპიუტერულ მონაცემთა ბაზებში ინახება, უზრუნველყოფს საჭირო ინფორმაციას მათი განახლებისთვის drag and drop რედაქტორის გამოყენებით. ნევმების ნებისმიერი დამატებითი ინტერპრეტაცია, თუკი შესაძლებელია, ემატება როგორც ინფორმაციის დამატებითი შრე, რომელიც მხოლოდ გარკვეული ანალიზის ფუნქციისთვის გამოიყენება. ამგვარი გამიჯვნის შედეგად, საგალობლის მონაცემების შეცვლის საჭიროება აღარ არის იმ შემთხვევაში, თუკი ინტერპრეტაციები შეიცვლება მუსიკოლოგიური მიდგომის ცვლილების შედეგად.

CEAP უზრუნველყოფს ანალიზის მთელ რიგ მოქმედებებს, რომლებიც ოპერირებს მონაცემთა ბაზებში არსებულ საგალობლებზე. ეს მოიცავს სხვადასხვა ამოცანას, ნიშნების გამოყენების შესახებ მარტივი სტატისტიკით დაწყებული, ნევმების პერიოდული განმეორებადი კომბინაციების აღმოჩენით დამთავრებული. ჩამოვთვლით მხოლოდ მათ, რომლებიც არ არის დამოკიდებული ნევმების ინტერპრეტაციაზე:

„Find Exact“ (იპოვე ზუსტი) უზრუნველყოფს მონაცემთა ბაზაში არსებული ზოგიერთი ან ყველა საგალობლის ფარგლებში ნევმების კომბინაციების ზუსტი ასლების ძიებას. რადგან ჩვენი ნევმების ნუსხა ხშირად შეიცავს რამდენიმე ნევმას, რომლებიც იმდენად ჰგვანან ერთმანეთს, რომ მუსიკოლოგიური თვალსაზრისით ტოლფასად მიიჩნევა, CEAP უზრუნველყოფს მათი ერთნაირად კლასიფიცირების შესაძლებლობას მსგავსი ძიების მიზნებისთვის. მაგალითად, ერთკბილიანი ნევმების ოდნავ განსხვავებული კუთხეები ხელნაწერი ნევმების ბუნებრივ კალიგრაფიულ ვარიანტებს წარმოადგენენ.

Neume Vocabulary (ნევმებისლექსიკონი)-საშუალებაა, იმისგამოსავლენად, თუ რამდენად ხშირად გამოიყენება თითოეული ნევმა საგალობელთა ჯგუფში, მაგალითად, ამოწმებს ნევმის გამოყენება განსხვავდება თუ არა საგალობლის ჟანრის შესაბამისად.

ყველაზე ძლიერი ფუნქციაა „Discover Patterns“ (მოდელების აღმოჩენა),

² იგულისხმება ნუსხური დამწერლობა

რომელიც მომხმარებლის მიერ განსაზღვრულ საგალობელთა რიგში ეძებს ნევმების კომბინაციებს, რომლებიც რამდენჯერმე ჩნდება. ამ ფუნქციის სრული ვერსია მოითხოვს თითოეული ნევმისთვის არსებობდეს დამატებითი განმარტებითი ინფორმაცია. თუმცა, ამ ოპერაციის გამარტივებული ვარიანტი, რომელსაც არ აყენებს მსგავს მოთხოვნას, მომზადდა ქართული ნოტაციისთვის და ის ქვემოთ არის აღწერილი.

მეტი ინფორმაცია CEAP-ის შესახებ, შეგიძლიათ იხილოთ გამოყენებულ ლიტერატურაში (Hornby, Maloy & Rouse, 2022; Rouse, 2021) და ტრანსკრიფციის მაგალითი შეგიძლიათ ნახოთ ონლაინ (University of Bristol, 2024).

CEAP - ის ადაპტაცია ქართული გალობის ნოტაციისთვის

მუშაობის დასაწყისიდანვე, CEAP - ის შემუშავება ხდებოდა ჩემი, როგორც პროგრამისტის და მუსიკოლოგების შორის მჭიდრო თანამშრომლობით. ქართული ნოტაციისთვის საჭირო დამატებითი ფუნქციები, რომელიც მოხსენებაშია წარმოდგენილი, ძირითადად შემუშავდა 2023 წელს, თამარ ჩხეიძისა და ეკატერინე ონიანის ბრისტოლში ვიზიტის დროს

ქართული ანბანით გადმოცემული სიტყვიერი ტექსტისა და მუსიკალური ნიშნების (რომლებიც გვხვდება კრებულში S-425 - ში), მომსახურებისთვის CEAP-ში დაემატა ოთხი ახალი ფუნქცია:

დაემატა სატრანსლიტერაციო საშუალება ტექსტის რედაქტირებისთვის, რომელიც დაწერილია ნუსხური და ასომთავრული ანბანით, თანამედროვე ქართული კლავიატურის ან დასავლური კლავიატურის გამოყენებით. სადაც ხელმისაწვდომია, შეიძლება ტექსტის კოპირება და ჩასმა თანამედროვე რედაქციიდან, თუკი საჭიროა კონვერტირება მხედრულიდან ნუსხურში.

შსაძლებელი გახდა დამატებითი სივრცითი სიმბოლოს - tilde (“~”) ჩამატება საგალობლის ტექსტში. იგი ქმნის დამატებით უჭრას ნევმური ნიშნებისთვის, რომლებიც განთავსებულია მარცვლებს შორის, რათა თავიდან ავიცილოთ მათი თვითნებური განთავსება წინა ან მომდევნო მარცვალზე.

ქართული ნევმირების სისტემისთვის, სიტყვიერი ტექსტის მარცვლის უჭრაში CEAP - ი უშვებს დამატებით სივრცეს ტექსტის ქვემოთაც, რადგან ნევმები განთავსებულია როგორც ტექსტის ზემოდან, ისე ქვემოდანაც (ონიანი, 2020).

S-425 ხელნაწერისთვის ნევმების ფორმების მენიუ შეიქმნა ფოტოფირებაში აღბეჭდილ ნიშანთა გამოსახულებების საფუძველზე.

N 2 სურათზე ნაჩვენებია ტექსტის ტრანსლიტერაცია.

თუ CEAP-ს აქვს ინფორმაცია, სად იწყება და მთავრდება ფრაზები საგალობლის ტექსტში, ძიება და ნევმების განმეორებადი მოდელების აღმოჩენა შესაძლებელია შემოიფარგლოს მხოლოდ იმ კომბინაციებით, რომლებიც ემთხვევა ფრაზების დასაწყისს ან დასასრულს (კადანსები).

S-425 შეიცავს ნიშნებს, რომელთა შორისაა წითელი და შავი წერტილები, რომლებიც ფრაზების გამიჯვნისათვის გამოიყენება. ასე რომ, მოხდა CEAP - ის მოდიფიცირება, რათა პროგრამას ამოეცნო ეს მახასიათებლებიც, ზემოთ აღწერილ მახასიათებლებთან ერთად. რადგან ეს ნიშნები ჩნდება მარცვლებს შორის, ისინი თავისუფლად თავსდება უტექსტო უჯრაში/ველში, რომლისთვისაც შექმნილია ახალი სიმბოლო/მარკერი (“~”) ტექსტში.

დღემდე, CEAP - ში ანალიზის ოპერაციები შექმნილი იყო იმ ვარაუდით, რომ თითქმის ყველა მარცვალს ნოტირებული საგალობლისა, აქვს ერთი ნევმა, რომელიც მასთან არის ასოცირებული. ეს ახასიათებს ძველ ესპანურ ხელნაწერებს, რომლისთვისაც შეიქმნა CEAP-ი, მაგრამ ეს არ ახასიათებს იმ ნოტაციას, რომელიც გამოიყენება S-425 - ში, სადაც ნევმები მხოლოდ მნიშვნელოვან ადგილებშია განათავსებული. როგორც ჩანს, არა-ნოტირებული მარცვლების არსებობა მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა საკადენსო ფორმულებში.

Discover Patterns (იპოვე შაბლონები/მოდელები) ახალი, ექსპერიმენტული ვერსია შეიქმნა ნევმების და არა-ნოტირებული მარცვლების ისეთი კომბინაციების გამოსავლენად, რომლებიც რამდენჯერმე ჩნდება ნოტირებულ ქართულ საგალობლებში. იმისათვის, რომ ორი კომბინაცია მსგავსად ჩაითვალოს, ამ ვარიანტში არა მხოლოდ ნევმები უნდა ემთხვეოდეს ერთმანეთს, არამედ არანევმირებული მარცვლების პოზიციებიც. რადგან ჩვენ ქართულ ნევმებს მივიჩნევთ დაუყოფელ, არასტრუქტურირებულ სიმბოლოებად, ეს ვარიანტი შედარებას ახდენს ნევმების ზუსტი თანხვედრის პრინციპით, როგორც ეს ხდება Find Exact ფუნქციის დროს (CEAP - ში აგებული Discover Patterns სტანდარტული ვერსიისგან განსხვავებით).

როდესაც Discover Patterns (მოდელების/შაბლონების აღმოჩენის) ფუნქცია შემოფარგლულია ტექსტში იმ ადგილებით, რომლებიც მონიშნულია, როგორც ფრაზების დაბოლოებები, ის ავლენს ნევმების იმ კომბინაციებს, რომლებიც უნდა განვიხილოთ, როგორც პოტენციურად კადანსური ფორმულა.

ეს ფუნქცია თავდაპირველად დაიწერა როგორც პატარა, ცალკე პროგრამა, CEAP - ის იმ შესაძლებლობის გათვალისწინებით, რომელიც ცალკეულ პროგრამებს ნებისმიერი საგალობლის მონაცემებზე წვდომის საშუალებას აძლევს. ეს მიდგომა ექსპერიმენტს იმაზე მეტად ამარტივებს, ვიდრე მთელი სისტემის ხელახლა შექმნის აუცილებლობა ყოველი ცვლილების დროს. ერთხელაც, როგორც კი ახალი ფუნქცია შემუშავდება ამ მეთოდით, შესაძლებელი იქნება მისი სრული ინტეგრაცია CEAP - ში.

არსებული გამოწვევები

აქამდე სამუსიკო ნიშნები განიხილებოდა, როგორც დაუყოფელი სიმბოლოები შიდა სტრუქტურის გარეშე. მიუხედავად ამისა, ნოტაციებისთვის, რომელთა ნევმებსაც სტრუქტურები აქვთ, მაგალითად, რომელთა რთული ნიშნები შეიძლება ინტერპრეტირებული იყოს, როგორც კომბინაციები უფრო მარტივი ნიშნებისა, CEAP-ს შეუძლია დამატებითი ინფორმაციის გამოყენება, რომ ანალიზის ფუნქციები უფრო ძლიერი ვერსიებით გაამდიდროს. დამატებითი ინფორმაცია ავტომატურად განსაზღვრავს მსგავსების ხარისხს ორ ნევმას შორის, ანაცვლებს საჭიროებას წინა სექციებში აღწერილი ექვივალენტური ნევმების მსგავსი-არამსგავსი ჯგუფების გამოსახულებების მანუალური დაჯგუფების საჭიროებას.

სანიმუშო სტრუქტურა ნაჩვენებია ძველი ესპანური ნევმების მაგალითზე სურათი N 3.

ეს არ არის ერთადერთი სტრუქტურის ტიპი, რომელსაც იყენებს CEAP - ი: ნევმების ფორმების აღწერისთვის შეიძლება გამოყენებულ იქნას ნებისმიერი სქემა, რომელიც გამოიყენება ნევმების ფორმების დასახასიათებლად, თუ მას შეუძლია გამოავლინოს, რომ ფორმით იდენტური ორი ნევმას მუსიკალურადაც ერთნაირი მნიშვნელობა აქვს.

აქვთ თუ არა ნევმებს შიდა სტრუქტურა, არის მუსიკოლოგიური კითხვა და არა ალგორითმული კითხვა. მიუხედავად ამისა, CEAP - ს შეუძლია დაგვხმაროს, პასუხი გავცეთ კითხვას, შემოთავაზებულ სტრუქტურას აქვს თუ არა მუსიკოლოგიური მნიშვნელობა: სტრუქტურის დეტალები შეყვანილი იქნება CEAP - ის ნევმების აღწერილობაში და მის ოპერაციებში, რომ აღმოაჩინოს განმეორებადი ნევმური კომბინაციები, ან რომელიმე კომბინაციის მსგავსი კონფიგურაციები, რაც რამდენიმე მაგალითის გამოყენებით განხორციელდება. თუკი მუსიკოლოგიური თვალსაზრისით შედეგები სწორი იქნება, ცხადი გახდება, რომ სტრუქტურა მოქმედია.

ამჟამად, ქართული ნევმები არ იცნობს შიდა სტრუქტურულ დაყოფას, ამიტომ ეს შესაძლებლობა მომავალი კვლევის საგანია, როგორც მუსიკოლოგიურ და ალგორითმულ ქრილში.

შედეგები და დასკვნები:

ჩვენ თავდაპირველად გამოვიყენეთ S-425-ის 109 საგალობელი, რომელთა ტრანსკრიფციაც გავაკეთეთ CEAP - ის საშუალებით და ჩავატარეთ მათი ანალიზი, რათა გამოგვევლინა კადანსებში ნევმების გავრცელებული კომბინაციები. ცალკე ცხრილები შევიმუშავეთ იმ კომბინაციებისთვის, რომლებიც ჩნდებოდა სხვადასხვა რაოდენობის ტექსტის მარცვლებზე, რომლებიც საკადასო მომენტამდე გვხვდება. მათი ცნობა შესაძლებელია S-425-ის ტრანსკრიფციაში გამოკვეთილი ნიშნებით, ან თითო წერტილით, ან ოთხ-წერტილიანი მარკერებით.

სურათი N4 აჩვენებს ცხრილის დასაწყისს, სადაც ასახულია ექვსმარცვლიანი კადანსების შედეგები, დალაგებული მათი გავრცელების რაოდენობის მიხედვით 109 საგალობელში. თითოეულ კადანსთან დაკავშირებული ჩამოსაშლელისია შეიცავს ბმულებს ყველა იმ საგალობელზე, რომლებშიც მოცემული კადანსი გვხვდება (თვალსაჩინოებისთვის კადანსი გამოყოფილია/მონიშნულია).

სურათი N 5 აჩვენებს CEAP-ის ეკრანს, რომელიც იხსნება ბმულის “ღრუბელსა სულ მცირესა” გამოყენებით.

ძველ ესპანურ საგალობლებზე მუშაობისას მიღებული გამოცდილება საშუალებას გვაძლევს, რომ ქართული საგალობლის კვლევის მიზნით კიდევ უფრო გავზარდოთ CEAP - ის ეფექტურობა. ჩვენ უკვე მოვიპოვეთ სასარგებლო შედეგები, მაგრამ იმედი გვაქვს, რომ ქართული ნეგმების მუსიკოლოგიური კვლევის გაღრმავება გახსნის ახალ შესაძლებლობებს ისე, როგორც ეს CEAP-მა შეძლო ძველი ესპანური საგალობლის შემთხვევაში.

ჩვენს მიერ მიღებული შედეგების მუსიკოლოგიური ასპექტები განხილულია მომდევნო მოხსენებაში, რომელსაც წარმოადგენენ თამარ ჩხეიძე და ეკატერინე ონიანი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Fujinaga, I. (2019). Single Interface for Music Score Searching and Analysis (SIMSSA) Project: Optical Music Recognition Workflow for Neume Notation. In Proceedings of the Computers and the Humanities Symposium (JinMonCom) 2019 (1), 281–286. Osaka, Japan: Information Processing Society of Japan.
- Hornby, E., Maloy, R., & Rouse, P. (2022). Chant Editing and Analysis Program: a Tool for Analyzing Liturgical Chant. *Journal of Medieval Iberian Studies*, 14(1), 82–95. <https://doi.org/10.1080/17546559.2021.2023752>
- Oniani, E. (2020). List of Musical Signs According to the Georgian Neumatic Codices of the 10-11th Centuries. *Papers in Ethnology and Anthropology*, 31(20), 25–37. Retrieved from <http://easveske.com/index.php/pea/article/view/19>
- Modrek'ili, M. (10th century). Iadgari. Georgian National Centre of Manuscripts, Tbilisi. Manuscript S-425.
- Rouse, P. (2021). Pattern Discovery in Old Hispanic Neume Notation. <https://hcommons.org/deposits/item/hc:38739> DOI: [dx.doi.org/10.17613/h4qe-9j27](https://doi.org/10.17613/h4qe-9j27) University of Bristol. (2024). Chant Editing and Analysis Program. <https://neumes.org.uk/view> (online application)
- სურ. 1: CEAP - ში ტრანსკრიფციის მაგალითი საგალობლისა „დაფარნა ცანი“ S-425 f.11v

სურ. 2: ნიმუში, რომელიც აჩვენებს ქართული ტექსტის ტრანსლიტერაციას;

სურ. 3: მუსიკალურად მნიშვნელოვანი დაყოფა ძველი ესპანური ნევმისა, რომელიც შეესაბამება ოთხ ნოტს.

სურ. 4: ექვსმარცვლიანი კადანსების ნიმუშების შედეგების გვერდის დასაწყისი. მეოთხე ელემენტი გაფართოვებულია, რათა აჩვენოს ბმული ყველა იმ საგალობელზე, რომლებშიც მოცემული ნევმების კომბინაცია გვხვდება.

სურ. 5. წინა სურათზე ბმულის “Ghrubelsa sul mtsiresa” შემდეგ ნაჩვენებია ტრანსკრიფცია საგალობლისა, რომელშიც აღნიშნული კადანსის მოდელის ორი შემთხვევა არის გამოყოფილი/მონიშნული.

PAUL ROUSE
(UK)

COMPUTER TECHNIQUES FOR ANALYSING MEDIÉVAL GEORGIAN NEUME NOTATION

The notational signs, or neumes, used in medieval music manuscripts before the transition to pitched notation cannot be interpreted in terms of exact pitch and rhythm, or in some cases even the number of notes. Traditional musical analysis techniques using these concepts therefore have limited applicability. Instead, one fruitful approach to research is to study the ways the signs themselves are used, without interpreting them, for example the ways they are combined into recurring combinations, their relationship with the text, and the ways they are used at significant musical moments, such as cadences. To support such methods across hundreds or thousands of chants, the team at Bristol University has developed an online computer program, the Chant Editing and Analysis Program (CEAP) over the last twelve years (Hornby, Maloy & Rouse, 2022). While most of the development has been aimed at the analysis of Old Hispanic notation, this paper reports on a pilot project to use CEAP with Georgian neume notation.

Many of CEAP's analysis algorithms treat neumes as indivisible, uninterpreted symbols, and are thus unaffected by whether a neume represents a single note, a melodic fragment, or a complete polyphonic formula. When current understanding of the notation allows partial interpretations of the signs to be given, it gives CEAP extra information to use in comparing different neumes, opening up additional analysis possibilities, but this has not yet been possible for Georgian notation.

This paper discusses the changes required for CEAP to support the Georgian notation of the manuscript S-425 (Modrek'ili, 10th century). I start with a brief overview of CEAP, and then describe the adaptations made to work with Georgian notation. I also indicate how additional musicological understanding of the neumes could enable the use of additional analysis operations in CEAP. Finally I talk about the outcome of this work from a technical point of view, leaving the musicological results obtained using CEAP to the paper by Tamar Chkheidze and Ekaterine Oniani.

Overview of CEAP

CEAP is a tool to assist musicologists by first recording chants in a form the computer can process, and then providing operations to support analysis of them. For example, search operations find a given combination of neumes, or suggest combinations which occur multiple times across a set of chants, showing where they appear within chants, and in which manuscripts and on which folios. Other operations identify which neumes

are used, and which are unused, in a group of chants, providing a count of the number of times each one appears.

To record chants, CEAP provides a transcription editor which allows the user to enter both the text and the musical notation into a computer database. Musical notation is transcribed by dragging and dropping from menus of neume images; the result preserves much of the visual appearance of the original manuscript, while structuring the information in a way the computer can process. For each manuscript, we choose representative examples of the neumes it uses, and create images of them from the manuscript itself. This technique retains the original visual characteristics of the handwritten neumes, and the editor allows them to be placed so that, as far as possible, the transcription retains the relative positions of neumes on each syllable of the text.

We have investigated whether work on Optical Neume Recognition could provide a faster method for entering chants (Fujinaga, 2019), but at present this remains impractical for our purposes.

The text itself is entered using the keyboard, or by copying and pasting from a modern edition, and is displayed using a standard computer font. The user inserts hyphens to divide the text into syllables, which CEAP puts into separate boxes ready to receive the neumes. Further special characters are used to divide the text into phrases: mid-level dots (“.”) mark minor divisions, single bars (“|”) mark larger divisions, and double bars (“||”) mark the largest.

An example transcription is shown in figure 1.

The main data stored for a chant in the computer database simply provides the information needed to recreate its appearance in the drag-and-drop editor. Any additional interpretation of neumes, if available, is added as an extra layer of information, used only by certain analysis functions. This separation avoids any need to alter the chant data itself if interpretations are modified in the light of changed musicological understanding.

CEAP provides a collection of analysis operations which operate on the chants in the database. These cover many different tasks, from gathering simple statistics about the use of signs to discovering recurring combinations of neumes. Here we are concerned only with those which do not depend on an interpretation of the neumes:

- Find Exact provides a simple search over some or all of the chants in the database, looking for exact copies of strings of neumes. Since our neume menus often contain several neumes which are so similar as to be equivalent from a musicological point of view, CEAP provides a way to classify them as being the same for purposes such as this search. For example, single-stroke neumes at slightly different angles are simply natural variations in writing the same neume by hand.
- Neume Vocabulary - a tool to investigate how often each neume is used in a group of chants, for example to assist in checking whether neume usage differs between different genres of chant, or between different parts of a manuscript.

- One of the most powerful functions is Discover Patterns, which examines a set of chants specified by the user, looking for combinations of neumes which occur several times. The full version of this operation requires some additional interpretation information for each neume, but a simplified variant, avoiding this requirement, was implemented for Georgian notation and is described below.

Further information about CEAP can be found in the references (Hornby, Maloy & Rouse, 2022; Rouse, 2021), and example transcriptions can be viewed in the online application (University of Bristol, 2024).

Adapting CEAP for Georgian Notation

From the very beginning, the development of CEAP has been a close collaboration between musicologists and myself as the software engineer. The additions described here to support Georgian notation were developed largely during a visit to Bristol by Tamar Chkheidze and Ekaterine Oniani in 2023.

To cater for text written using the Georgian alphabet, and the notational shapes used in the chants of S-425, four additions were made to CEAP:

- A transliteration tool was added to allow input and editing of text written with nuskhuri and asomtavruli letters, using either a modern Georgian keyboard or a western keyboard. Where available, text can be copied and pasted from a modern edition, if necessary converting from mkhedruli to nuskhuri.
- An additional special character can be inserted in chant text: a tilde (“~”) creates an extra box for notational signs placed between the syllables, avoiding placing them arbitrarily either on the preceding syllable or on the following syllable.
- For Georgian notation, the syllable boxes in CEAP allow extra space below the text, because neumes are placed both above and below (Oniani, 2020).
- A menu of neume shapes was created for S-425 by tracing example images contained in photographs of the manuscript.

Transliteration of text input is shown in figure 2.

When CEAP has information about divisions between phrases of the chant text, it is possible to limit both searches and discovery of repeated patterns to neume combinations which end at those points (cadences), or start at those points (phrase beginnings). S-425 has notational signs consisting of red and black dots which are used to show phrase divisions, so CEAP was modified to recognise these in addition to its existing markup convention described above. Since these signs occur between syllables, they are best placed in boxes with no text, created using the new tilde (“~”) markup in the text.

Until now, analysis operations in CEAP have generally been designed with the assumption that almost every syllable of the notated chant has at least one neume associated with it. This is true of notation used in the Old Hispanic manuscripts for which CEAP was developed, but is not true of the notation used in S-425, which places neumes only at im-

portant points. The positions of un-notated syllables appear to be significant in situations such as cadence formulae.

A new, experimental version of Discover Patterns was implemented to find combinations of neumes and un-notated syllables which occur several times in the transcribed Georgian chants. In order for two combinations to be considered the same, this variant requires not only the neumes but also the positions of un-notated syllables to agree. Further, since at present we treat Georgian neumes as indivisible, unstructured symbols, this variant uses exact matching of neumes, as in the Find Exact operation (unlike the standard version of Discover Patterns built into CEAP). Restricting pattern discovery to places in the text which are marked as ends of phrases suggests combinations of neumes which should be examined more closely as potential cadence formulae. This feature was written initially as a small, separate program, taking advantage of a feature of CEAP which allows separate programs to access all of the chant data; this approach makes experimentation easier than it would be if the whole system needed to be rebuilt every time changes were required. Once the new feature has been developed this way, it can be integrated fully into CEAP.

Remaining Challenges

The discussion so far has treated notational signs as indivisible symbols with no internal structure. However, for notations whose neumes do have structure, for example whose complex signs can be interpreted as combinations of simpler signs, CEAP is able to make use of that extra information to provide more powerful versions of some of its analysis functions. The additional information provides an automatic way to determine the degree of similarity between two neumes, replacing the need for the manual, all-or-nothing grouping of equivalent neume images described above.

Example structure is shown for Old Hispanic neumes in figure 3. This is not the only type of structure CEAP could use: any scheme for describing the shapes of neumes could be used provided that it has the property that when two shapes have similar descriptions, the neumes have similar musical meaning.

Whether neumes have internal structure like this is a musicological question, not an algorithmic one. However, CEAP can help to answer the question whether a proposed structure makes sense musicologically: the details of the structure would be entered into CEAP's descriptions of neumes, and its operations for discovering recurring neume combinations, or searching for combinations similar to a given one, would be performed using several examples; if the results appear to be correct from a musicological point of view, that would provide evidence that the structure is indeed valid.

At present, no internal structure is known for Georgian neumes, so this possibility remains a subject for future research, both musicological and algorithmic.

Results and Conclusions

We used 109 chants for our initial study, transcribed from S-425 using CEAP, and analysed them to suggest common combinations of neumes at cadences. Separate tables were produced for combinations occurring over different numbers of syllables of text leading up to the cadence points, which were recognised either by explicit markup in the transcribed text, or by the single-dot and four-dot markers present in the notation of S-425.

Figure 4 shows the beginning of the table of six-syllable cadence results, ordered by the number of occurrences across all 109 chants. The drop-down list against each one contains links to all of the chants containing that cadence, displayed with the cadence highlighted. Figure 5 shows the CEAP display reached by following the link “Ghrubelsa sul mtsiresa”.

Our experience with Old Hispanic chant suggests that we will be able to increase the power of CEAP as a tool for researching Georgian chant. We have already obtained useful results, but we expect increasing musicological understanding of Georgian neumes to provide further opportunities, analogous to the way CEAP has developed for Old Hispanic chant.

The musicological relevance of the results we have obtained is discussed in the accompanying paper by Tamar Chkheidze and Ekaterine Oniani.

References

- Fujinaga, I. (2019). Single Interface for Music Score Searching and Analysis (SIMSSA) Project: Optical Music Recognition Workflow for Neume Notation. In *Proceedings of the Computers and the Humanities Symposium (JinMonCom) 2019* (1), 281–286. Osaka, Japan: Information Processing Society of Japan.
- Hornby, E., Maloy, R., & Rouse, P. (2022). Chant Editing and Analysis Program: a Tool for Analyzing Liturgical Chant. *Journal of Medieval Iberian Studies*, 14(1), 82–95. <https://doi.org/10.1080/17546559.2021.2023752>
- Oniani, E. (2020). List of Musical Signs According to the Georgian Neumatic Codices of the 10-11th Centuries. *Papers in Ethnology and Anthropology*, 31(20), 25–37. Retrieved from <http://easveske.com/index.php/pea/article/view/19>
- Modrek’ili, M. (10th century). Iadgari. Georgian National Centre of Manuscripts, Tbilisi. Manuscript S-425.
- Rouse, P. (2021). Pattern Discovery in Old Hispanic Neume Notation. <https://hcommons.org/deposits/item/hc:38739> DOI: [dx.doi.org/10.17613/h4qe-9j27](https://doi.org/10.17613/h4qe-9j27)
- University of Bristol. (2024). Chant Editing and Analysis Program (Version 3.5.4) [Online application]. <https://neumes.org.uk/view>

Figure 1. Example transcription into CEAP of the chant “daparna tsani”, S-425 f.11v

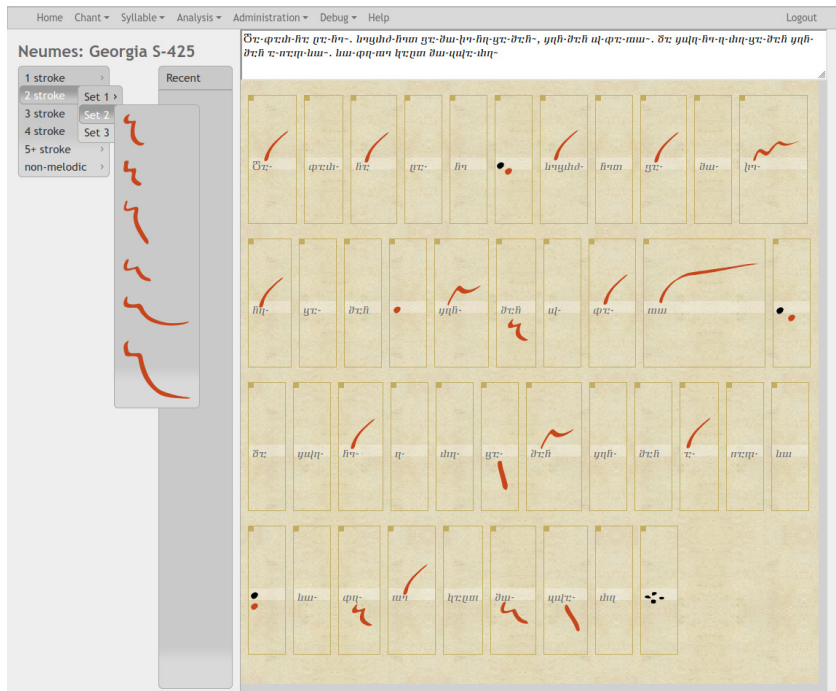


Figure 2. Screenshot showing transliteration of Georgian text.

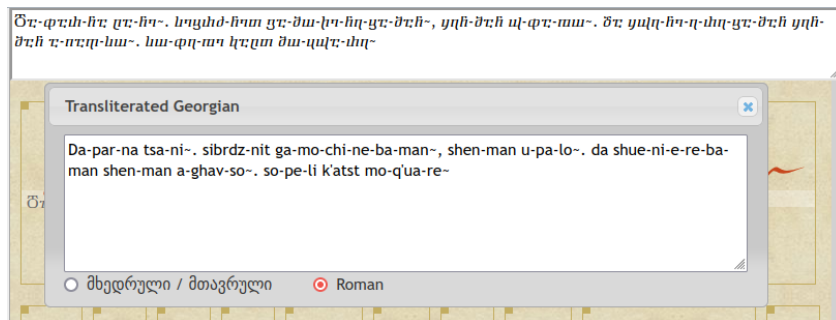


Figure 3. Musically significant subdivision of an Old Hispanic neume: four strokes can be identified, corresponding to a sequence of four notes.

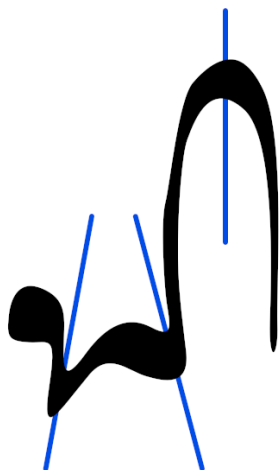


Figure 4. Initial part of the results page for cadence patterns on six syllables. The fourth item has been expanded to show links to each chant containing that combination of neumes.

Cadences on 6 syllables found in georgian-chants.json

The sections below show the numbers and types of cadences at each type of phrase end.

All cadences

All cadences

35 examples ▾

34 examples ▾

21 examples ▾

18 examples ▲

- GE-S-425/10r/Ghrubelsa sul mtsiresa
- GE-S-425/10r/Ghmrtēebay samebisay
- GE-S-425/16v/Gjrublita mit natlisayta
- GE-S-425/8v/Moetd dzali udzleveli
- GE-S-425/9r/Bnelisagan tsodvatasa
- GE-S-425/10r/Gikharoden ghmrtsa damevnelo
- GE-S-425/10r/Uteslod mutslad ghebaman
- GE-S-425/14r/Sitquao ghmrtsao shobilo pirvel saukuneta
- GE-S-425/16r/Zghwsa sighrmeni ganip'nes brdzanebita shenita
- GE-S-425/16v/Udabmosa mas sitskhosasa
- GE-S-425/17v/Shen kriste ghmerto udzljurta ganmadzlierebelo

16 examples ▾

Figure 5. Following the link “Ghrubelsa sul mtsiresa” in the previous figure shows the transcribed chant with two occurrences of the cadence pattern highlighted.

The screenshot displays a software application for transcribing Georgian chant. The main window is titled 'Neumes: Georgia 5-425'. On the left, there is a sidebar with a 'Recent' list and a menu with options: '1 stroke', '2 stroke', '3 stroke', '4 stroke', '5+ stroke', and 'non-melodic'. The main area shows a grid of 40 boxes (4 rows by 10 columns) representing a chant. The top row contains the text 'ჩაბაძე გიორგი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი'. The second row contains 'მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი'. The third row contains 'მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი'. The fourth row contains 'მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი-მცხეთელი'. The interface also includes a top menu bar with options like 'Home', 'Chant', 'Syllable', 'Analysis', 'Administration', 'Debug', and 'Help'.

თამარ ჩხეიძე
აკადერიკა მონიანი
(საქართველო)

ქართული ნევეური ნოტაციის კომპიუტერული საშუალებებით შესწავლის შედეგები და პერსპექტივები

დღევანდელი ჩვენი მოხსენება აგრძელებს პოლ როუზის მოხსენების თემატიკას და ასახავს ბრისტოლის უნივერსიტეტის პროექტის “Musical Rhetoric in Early Medieval Old Hispanic and Georgian Liturgical Chant: New Directions in Computer-aided Comparative Analysis” ფარგლებში, კომპიუტერული პროგრამის, CEAP დახმარებით განხორციელებული, მუსიკოლოგიური კვლევის შედეგებსა და სამომავლო პერსპექტივებს.

კვლევა განხორციელდა ქართული ნევეური დამწერლობის ამსახველი ყველაზე სრულყოფილი წყაროს, მიქაელ მოდრეკილის იადგარის¹ საფუძველზე. კვლევისათვის შერჩეულ იქნა 109 საგალობელი: ძლისპირები და ღვთისმშობლისები. წინამდებარე დასკვნები გამოტანილია ამ საგალობლებში დაფიქსირებული ტექსტის გამყოფი (განკვეთილობის) წერტილებისა და მუსიკალური ნოტაციის ნიშნების საფუძველზე.

როგორც წინა გამომსვლელის, პოლ როუზის მოხსენებაში იყო ხაზგასმული, ჩვენს მიზანს წარმოადგენდა არა ნევეების ზუსტი მნიშვნელობის გაშიფრვა, არამედ მათი ფუნქციონირების თავისებურებების დადგენა. კვლევითი ამოცანებიც ამ მიმართულებით წარიმართა.

კვლევის პროცესში, აუცილებელი გახდა შედარების განხორციელება მეორე მნიშვნელოვან ნევეირებულ ხელნაწერთან - იორდანეს ირმოლოგიონთან².

გვინდა წარმოგიდგინოთ აღნიშნული კომპიუტერული პროგრამის ეფექტურობა კვლევის პროცესში და გაგაცნოთ რამდენიმე მიღწეული შედეგი.

ხელნაწერების შესწავლის გამოცდილებიდან ჩანს, რომ მუსიკალური ტექსტის ფიქსირებამდე, იწერებოდა სიტყვიერი ტექსტი, რომლის ფრაზებად გამიჯვნა ხორციელდებოდა მუსიკალური სინტაქსური ერთეულების გათვალისწინებით.

ჩვენს პირველ კვლევით ამოცანას წარმოადგენდა გამყოფი წერტილების

¹ ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერი S-425

² ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერი A-603

ფუნქციისა და მნიშვნელობის დადგენა. ხელნაწერში ასეთი დატვირთვა აქვს ნიშნებს, რომელებიც, უმთავრესად, ორი ფერის (წითელი და შავი) წერტილების სხვადასხვა კომბინაციებით გვხვდება.

განკვეთილობის წერტილების საკითხმა მნიშვნელოვნად წამოიწია წინ ნევმური სისტემის უახლეს კვლევაში. მიქაელ მოდრეკლის კრებულში მათი მრავალფეროვანი განლაგება პირველად გამოიკვლია დ. შულლიაშვილმა.³

განკვეთილობის წერტილებთან დაკავშირებული საკითხის აქტუალობა გამოვლინდა, პროექტის ფარგლებში, დანიელის ჰიმნების (ჰიმნოგრაფიული კანონის VII-VIII ოდები) ესპანური და ქართული ვერსიების ტექსტუალური შედარების დროს, მათ შორის მსგავსება-განსხვავების დადგენის მიზნით. კერძოდ, თუ როგორ არის ფრაზები დაყოფილი სხვადასხვა კულტურაში. ამჯერად წარმოვადგენთ შავი და წითელი წერტილების ფუნქციასა და დროდადრო მათი ერთობის დარღვევის სავარაუდო მიზეზებს. X-XI საუკუნეების ნევმირებულ ხელნაწერებში განკვეთილობის მაჩვენებლად, ძირითადად, შავ-წითელი წერტილების კომბინაციებია გამოყენებული. პ. ინგოროყვას ვარაუდით, ვინაიდან, ჰიმნის სიტყვიერი ტექსტი ჩაწერილია შავი ფერის მელნით, ხოლო ნევმები - წითლით (სინგური), სალექსო მეტრის აღმნიშვნელი ნიშანი არის შავი წერტილი, ხოლო წითელი წერტილი მუსიკალურ მეტრს აღნიშნავს და ისინი, „როგორც წესი, ერთსა და იმავე ადგილას უწევს, სალექსო მეტრულ-რიტმული ნაკვეთების ბოლოს“ (ინგოროყვა, 1958, 132)

ეს მოსაზრება მეტ-ნაკლებად დასტურდება ხელნაწერების საფუძველზე, მაგრამ, არცთუ იშვიათად, ტექსტში მხოლოდ წითელი, ან მხოლოდ შავი წერტილი შეიძლება გაჩნდეს. რა არის ამის მიზეზი, გადამწერის ცდომილება, თუ სასვენი ნიშნის შეგნებული გამოტოვება? კომპიუტერული პროგრამის, CEAP საშუალებით, შესაძლებელი ხდება ძლისპირისა და ღვთისმშობლისას ფრაზირებისა და მათი განკვეთილობის ნიშნების შედარებითი ანალიზი, რითაც გარკვეული დასკვნების გამოტანის შესაძლებლობა იქმნება. განკვეთილობის წერტილების ზოგადი კანონზომიერების დასადგენად აუცილებლად უნდა მოვიხმოთ იმავე პერიოდის, X-XI საუკუნეების მეორე მნიშვნელოვანი ხელნაწერი - იორდანეს ძლისპირთა კრებული, სადაც განკვეთილობის წერტილები შედარებით ერთგვაროვანია განლაგების თვალსაზრისით და ისეთ მრავალფეროვნებას არ გვიჩვენებს, როგორსაც მიქაელ მოდრეკილის კრებულში. ცნობილია, რომ აღნიშნულ ხელნაწერში ღვთისმშობლისანი არაა ნევმირებული - ისინი ძლისპირის ჰანგზე იგალობება და სავარაუდოდ, ნევმატორი, იგივე მნიშვნელი, საჭიროდ აღარ თვლის მათ ნოტირებას. თუმცა, შავ წერტილთან ერთად, ღვთისმშობლისას

³ იხ. შულლიაშვილი, დ. (2018)

ყოველთვის აქვს ჰანგის დამუხლების წითელი წერტილიც, ანუ მითითება მუსიკალური ჰანგის ფრაზირებაზე, რათა მუსიკალური ცეზურები ზუსტად იყოს განლაგებული (სურ. 1).

სამაგიეროდ, ძლისპირებს, იმ იშვიათ შემთხვევაში, როცა არაა ნევმირებული, აქვთ მხოლოდ შავი წერტილი და ადგილი არის დატოვებული წითელი სასვენი ნიშნებისთვის (სურ. 2).

საინტერესო შემთხვევაა ძლისპირი „დიდებული საკვირველი სახე ქალწულისა“, რომელიც ნაწილობრივ ნევმირებულია. სადაც წყდება ნევმირება, იქ წყდება წითელი წერტილებიც (სურ. 3).

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჯერ ვერბალური ტექსტი მზადდებოდა შავი წერტილებით და წითელი წერტილები ისმებოდა შემდეგ, ნევმირების დროს. ღვთისმშობლისეხსაც, მიუხედავად იმისა, რომ ნევმირება არ აქვთ, ძლისპირის ნევმირებისას უკეთდებოდა წითელი წერტილები, მუსიკალურ ფრაზირებაზე მისათითებლად და მუხლებად დასაყოფად. შესაბამისად, თუ სადმე შავი წერტილი აკლია და მხოლოდ წითელია დასმული, ეს უფრო ნიშნავს იმას, რომ იქ არ უნდა ყოფილიყო შავი წერტილი და არა იმას, რომ იგი უნებლიედ გამორჩათ; თუმცა, ცხადია, არის ცდომილების შესაძლებლობაც.

პროგრამაში CEAP დაფიქსირებული ძლისპირ-ღვთისმშობლისას განკვეთილობის წერტილების ერთმანეთთან შედარება სწორედ ეული ნიშნების ფუნქციის გამორკვევის ეფექტურ და სწრაფ საშუალებას იძლევა. წარმოგიდგენთ რამდენიმე მაგალითს სხვადასხვა მოსაზრებისათვის: ძლისპირი „ქერობინთა ზედა მჯდომარეო“ (ხელნაწერი S-425, 13r) და მისი შესაბამისი ღვთისმშობლისა. ძლისპირში პირველი მუხლი - *ქე-რო-ბინ-თა ზე-და მჯდო-მა-რე-ო მა-ცხო-ვა-რო* - შეიცავს 14 მარცვალს. მთავრდება შავ-წითელი სასვენით - აქ გვაქვს როგორც ვერბალური, ასევე მუსიკალური ცეზურა (მაგ.1).

შესაბამისი ადგილი ღვთისმშობლისაში - პირველი მუხლი - 15 მარცვალი - ემორჩილება ძლისპირის ჰანგს, მის მარცვლედივებას და აქვს მუსიკალური ცეზურა, მაგრამ არა ვერბალური - *ვა-დი-დებთ მა-მა-სა და უ-გა-ლობთ ძე-სა და სუ-ლსა* (წითელი წერტილი), *წმიდასა* არის უკვე მომდევნო მუხლში, ამიტომ აქვს ამ ფრაზას მხოლოდ წითელი წერტილი - მუსიკალური დამუხლება და არა შავი - აზრობრივი ცეზურა (მაგ.2).

მეორე მუხლი (ძლისპირშიც და ღვთისმშობლისაშიც - 22 მარცვალი), ღვთისმშობლისაში შავი წერტილით გაყოფილია. აქ უკვე არის აზრობრივი ცეზურა, *წმი-და-სა თავ-ყუა-ნის ვსცემთ ჩუენ . და ვლა-ღა-დებთ კურ-თხე-ულ ხარ შენ უ-კუ-ნი-სამ-დე*. მაგრამ, ძლისპირს დამორჩილებული ღვთისმშობლისას ჰანგი ვერბალურ ცეზურასთან არ ამუხლებს, ანუ არაა წითელი წერტილი, არის მხოლოდ შავი (მაგ.3).

უფრო საინტერესო ნიმუშია ძლისპირი „სახუმლოსა შინა ქერუბიმთასა“ (ხელნაწერი S-425, 13r), სადაც ღვთისმშობლისაში, რომელიც ექვემდებარება ძლისპირის მეტრულ საზომს, სიტყვა არის გაყოფილი ორი წითელი წერტილით - დაცულია მუხლში ძლისპირის მარცვალთა რაოდენობა - 5 მარცვალი და მოცემულია მუსიკალური ცეზურა, მაგრამ არა ვერბალური *მა-მი-სა* და *სუ : ლი-სა* (მაგ. 4).

აქედან გამომდინარე, ვხედავთ პ. ინგოროყვას ცნობილი მოსაზრების დამტკიცებას - წითელი წერტილი მუსიკალური დამუხლებათა, შავი კი - ვერბალური ცეზურა. თუ მხოლოდ წითელი წერტილია მოცემული, ეს ყოველთვის არ გულისხმობს, რომ შავი წერტილიც უნდა ყოფილიყო, მაგრამ გამორჩენილია.

ანალიზმა ისეთი შემთხვევებიც წარმოაჩინა, სადაც აშკარად გამოტოვებულია შავი წერტილი, როგორც ვერბალური ცეზურის ნიშანი. ძლისპირში „აბრამეანთა ყრმათა“ (ხელნაწერი S-425, 4r) ფრაზა „კურთხეულ ხარ შენ უფალო“ სრულდება მუსიკალური ცეზურის წითელი წერტილით (მაგ. 5).

მაგრამ ღვთისმშობლისაში, ზუსტად იგივე ტექსტზე, ზუსტად იგივე ნევმირებით, წითელი წერტილი შავთან ერთადაა წარმოდგენილი (მაგ. 6). ეს შემთხვევა გვიჩვენებს, რომ, სავარაუდოდ, ძლისპირში გამორჩენილია შავი წერტილი.

განკვეთილობის ნიშნების საკითხი აღნიშნული კვლევით, ცხადია, არ ამოიწურება და კომპიუტერული პროგრამის მეშვეობით ახალი დასკვნების გაკეთების, ან უკვე ჩამოყალიბებული მოსაზრებების გამყარების საშუალება შეიქმნება.

როგორც ცნობილია, ჰიმნის სტრუქტურა მუხლობრივ დაყოფას ექვემდებარება, რასაც ემსახურება სწორედ განკვეთილობის წერტილები. საგალობლის ფორმამენადობის უნივერსალური პრინციპი - ესაა ჰანგის მზა მელოდიური ფორმულებით კონსტრუირების მეთოდი. მეთოდი მკაფიოდ ვლინდება ნევმირებული ჰიმნების სტრუქტურაში, რაც გულისხმობს, რომ ნევმურ სისტემაშიც გამოიყოფა მყარი მელოდიური ბრუნვების შესაბამისი სტაბილური ნევმური კომბინაციები, რომელთა ერთობლიობაც წარმოქმნის ჰიმნის გრაფიკულ ქსოვილს⁴.

კომპიუტერული პროგრამა მნიშვნელოვნად ამარტივებს საერთო ფორმულების მოძიების პროცესს და ხელს უწყობს მომდევნო კვლევის ეფექტურად წარმოებას.

ფორმულებრივი აზროვნება დამახასიათებელია სხვა საეკლესიო კერებში აღმოცენებული გალობისთვისაც, მელოდიური ფორმულის მნიშვნელობა კი სხვადასხვა მკვლევართან ერთნაირ განსაზღვრებამდე

⁴ სტაბილური ნევმური ფორმულების შესახებ იხ. ონიანი, ე. (2016)

დადის: „ფორმულა არის მელოდიური ერთეული, რომელიც გამოიყოფა გარემოცვისაგან და მისი უმარტივესი ფორმა . . . შეიცავს დამახასიათებელ ბირთვს... მოტივის ცალკეული მონაკვეთი უცვლელი რჩება, სხვები კი წარმოადგენს ტრანსფორმაციის ობიექტს, უმთავრესად, შემჭიდროების ან გაფართოების გზით“ (Алексеева, 1997, 33). ამრიგად, ფორმულა შეიცავს სტაბილურ ბირთვს (რომელიც საცნობია ყველა კომბინაციაში) და მობილურ ელემენტს. მობილურობა, ვერბალური ტექსტის მასშტაბებიდან გამომდინარე, ძირითადად დაკავშირებულია მის გაფართოებასა თუ შემცირებასთან.

ქართულ ნევმურ სისტემაში, ნიშნების არასილაბური განლაგების პირობებში (ანუ ნევმები არაა განლაგებული ვერბალური ტექსტის ყველა მარცვალზე, როგორ ესაა მაგ. ბიზანტიურ, ან სლავურ ნევმურ დამწერლობაში), ნევმირებული და თავისუფალი მარცვლების შეფარდება მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ფორმულის სტრუქტურაში და როცა ვსაუბრობთ კომბინაციის გაფართოებასა და შემჭიდროვებაზე, ვგულისხმობთ სწორედ უნიშნო მარცვალთა რაოდენობის ცვალებადობას.

პროგრამის საშუალებით მოძიებული ერთნაირი ნევმური კომბინაციების სტატისტიკური ანალიზი, საშუალებას გვაძლევს, გამოვავლინოთ ნევმური ფორმულის ძირითადი სახე და მისი მოდიფიკაცია - გაფართოების ან შემცირების გზით. მაგალითისთვის, წარმოგიდგენთ ნიშნების კომბინაციას - ორი სტრიქონქვედა მოკლე ხაზი და ორი სტრიქონზედა რკალი. პირველი სამი ნევმა ვერბალურ ტექსტზე ერთმანეთის თანმიმდევრულ მარცვლებზეა განაწილებული, ბოლო ორ სტრიქონზედა რკალს შორის კი მანძილი ცვალებადია. თავისუფალი მარცვალი, შეიძლება იყოს ერთი, ორი, ან სამი. მათ შორის, შეიძლება, არც იყოს სივრცე. ჩვენ მიერ პროგრამაში გადატანილი საგალობლებიდან, 15 ჰიმნში დაფიქსირდა აღნიშნული გრაფიკული კომბინაცია იდენტური ნევმებითა და მათი თანამიმდევრობით. სტატისტიკური ანალიზი გვიჩვენებს, რომ უმრავლეს შემთხვევაში (15 ნიმუში), ეს ფორმულა წარმოგვიდგება ნევმებისა და სიტყვიერი ტექსტის მარცვლების შემდეგი შეფარდებით - ორი სტრიქონქვედა მოკლე ხაზი და სტრიქონზედა რკალი ერთმანეთის მომდევნო მარცვლებზე და შემდგომ, ერთი მარცვლის გამოტოვებით, ისევ სტრიქონზედა რკალი (ხელნაწერი S-425, 4r) (მაგ. 7).

დანარჩენი ვარიანტები - ბოლო ორ ნევმას შორის ორი ან სამი მარცვალი - 5-5 ჯერ იყო წარმოდგენილი (ხელნაწერი S-425, 10r) (მაგ. 8), (ხელნაწერი S-425, 17r) (მაგ. 9).

განმეორების სიხშირიდან გამომდინარე, პირველი ვარიანტი, შეიძლება, ძირითადად სახედრით ვალდებულ, დანარჩენები კი - ფორმულის ტრანსფორმაციად, ტექსტის გაფართოების საშუალებით. ამრიგად, კომპიუტერული პროგრამის საშუალებით, შეიძლება, გამოიკვეთოს ძირითადი და წარმოებული გრაფიკული ფორმულები.

საგულისხმოა, ასევე, საკადანსობრუნვების აღმნიშვნელი კომბინაციები⁵. საკადანსო ბრუნვა ყველაზე სტაბილური ელემენტია საგალობელში, შესაბამისად, სტაბილური გრაფიკული ფორმულებით არის გამოხატული. ეს სტაბილურობა ვლინდება არა მარტო ნიშნების ერთობლიობაში, არამედ მათი სიტყვიერ ტექსტზე განლაგების ერთგვაროვნებაშიც. ჩვენ მიერ კომპიუტერულ პროგრამაში შეტანილი მასალის მიხედვით, სტატისტიკური ანალიზის საფუძველზე, გამოიკვეთა ყველაზე ფართოდ გამოყენებული საკადანსო კომბინაცია - სტრიქონქვედა ორკბილიანი ნიშანი და მოკლე ხაზი, რომელიც განთავსებულია ფრაზის ბოლოდან მესამე და მეორე მარცვალეზე, ფრაზის ბოლო მარცვალი კი უმთავრესად უნიშნოა (ხელნაწერი S-425, 13r) (მაგ. 10).

მაგრამ, ასევე, გვხვდება გამონაკლისის შემთხვევები, როდესაც ნევმები განლაგებულია ფრაზის ბოლო ორ მარცვალზე (ხელნაწერი S-425, 13v) (მაგ. 11).

ამ შემთხვევაშიც, პროგრამის სტატისტიკური ანალიზი, საშუალებას გვაძლევს, გამოვყოთ ძირითადი განლაგება და მისგან წარმოებული ვარიანტი.

გრაფიკული კომბინაციების სისტემატიზაცია და მათი კლასიფიკაცია, განხორციელებული კომპიუტერული პროგრამის საშუალებით, კვლევის ფართო პერსპექტივას ქმნის შემდგომში ნოტირებულ ნიმუშებთან შედარებისთვის. შესაძლებლობა იქმნება, გამოვლინდეს ძირითადი კომბინაციების შესაბამისი მელოდიური ფორმულები და დადგინდეს, რა სახის ვარიანტულობასთან გვაქვს საქმე გრაფიკული ფორმულის მოდიფიცირების შემთხვევაში.

ამრიგად, წარმოდგენილი კომპიუტერული პროგრამა CEAP იძლევა ეფექტური მუსიკოლოგიური კვლევის განხორციელების საშუალებას. სისტემაში ნევმირებული საგალობლების სრული კორპუსის ასახვის შემდეგ, ნევმური სისტემის კანონზომიერებების შესწავლის გზაზე ახალი პერსპექტივები გაიხსნება და არგუმენტირებული შედეგები მიიღწევა.

⁵ საკადანსო გრაფიკული ფორმულების შესახებ იხ. ონიანი, E. (2009)

გამოყენებული ლიტერატურა

- ინგოროყვა, პ. (1958). „ანტიკური ხანისა და საშუალო საუკუნეების ქართული მუსიკალური დამწერლობის ამოხსნა და ძველი ქართული მუსიკის აღდგენა“. ჟურნ. *მნათობი*, (2), 124-176
- ონიანი, ე. (2020). „განკვეთილობის ნიშნები ქართულ ნევმირებულ ძეგლებში“. გიორგი გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის *XV* საერთაშორისო ფესტივალი. სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებების კრებული, ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის საკითხები, (274-284). რედაქტორი: მანაგაძე, ხათუნა. ბათუმი: ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
- ონიანი, ე. (2016). „საგალობლის ძირითადი ფორმაქმნადი პრინციპის გამოვლენისათვის ნევმურ დამწერლობაში“. გიორგი გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის *XI* საერთაშორისო ფესტივალი. სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებების კრებული, ფოლკლორული და საეკლესიო მუსიკის საკითხები, (91-106). რედაქტორი: მანაგაძე, ხათუნა. ბათუმი: ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა
- შულღიაშვილი, დ. (2018). „ნევმების მრავალსახეობა მიქაელ მოდრეკილის „იდგარში“. კრებულში: *ელენე მეტრეველი 100*, 332-352. რედაქტორი: ოთხმეზური, თამარ. თბილისი: საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.
- Алексеева, Г. (1997). “О некоторых принципах организации мелодико - графических формул византийской монодии“. *ARS NOTANDI. Нотация в меняющемся мире. Материалы научной конференций*, (32-39). Ред.-сост.: Барсова, И. А. Москва: Московская консерватория Редакционно-издательский отдел.
- Ониани, Е. (2009). “Закономерности кадансовых графических формул в грузинской невменной системе“. *Науковий вісник. Старовинна музика - сучасний погляд*, 88 (2), 148-156. Гл. ред.: Рожок, В. І. Київ. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ხელნაწერები:

1. იორდანე. ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი. ფონდი A, ხელნაწერი #603.
2. მიქაელ მოდრეკილი. სანელინდო იადგარი. ფონდი S, ხელნაწერი #425.

TAMAR CHKHEIDZE
EKATERINE ONIANI
(GEORGIA)

**RESULTS AND PERSPECTIVES OF STUDYING
GEORGIAN NEUMATIC NOTATION
WITH COMPUTER ASSISTANCE (CEAP)**

Our presentation continues the theme of Paul Rouse's paper and reflects the results and future perspectives of musicological research carried out with the help of the CEAP computer programme, within the Bristol University project "*Musical Rhetoric in Early Medieval Old Hispanic and Georgian Liturgical Chant: New Directions in Computer-aided Comparative Analysis.*"

The research was conducted based on the most complete source of Georgian neumatic notation – Michael Modrekili's *Iadgari*.¹ For the study, 109 chants were selected: *Heirmoi* and *Theotokions*. The present conclusions are drawn from the division dots and musical notation signs recorded in these chants.

As emphasized in Paul Rouse's previous paper, our aim was not to decipher the precise meaning of the neumes, but to determine the peculiarities of their functioning. The research tasks were carried out in this direction.

During the study, it became necessary to compare with another important neumatic manuscript – Iordane's *Irmologion*.²

We would like to present the effectiveness of the mentioned computer programme in the research process and share several achieved results.

From the experience of manuscript study, it is evident that before the musical text was fixed, the verbal text was first written down, and its division into phrases was carried out with consideration of musical syntactic units.

Our first research objective was to define the function and meaning of division dots. In the manuscript, this role is fulfilled by signs which appear mainly in different combinations of two colours – red and black.

The issue of division dots has become significantly important in recent research on the neumatic system. Their varied placement in Michael Modrekili's *Iadgari* was first studied by D. Shughliashvili³.

The relevance of division dots was revealed within the project during the textual

¹ Georgian National Centre of Manuscripts. MS S-425

² Georgian National Centre of Manuscripts. MS A- 603

³ See Shughliashvili. d. (2018)

comparison of Daniel's Hymns (the VII-VIII Odes of the hymnographic canon) in the Hispanic and Georgian versions, to determine similarities and differences, particularly how phrases are divided in different cultures. In this paper we present the functions of black and red dots and the possible reasons for the occasional disruption of their unity. In X-XI century neumatic manuscripts, division is mainly indicated by combinations of black and red dots.

According to P. Ingorokhva, since the verbal text of a hymn was written in black ink and the neumes in red ink (*singuri*), the black dot marks the verse meter, while the red dot denotes the musical meter, and "as a rule, they coincide at the same place, at the end of metrical-rhythmic divisions" (Ingorokhva, 1958, p. 132).

This opinion is confirmed by manuscript evidence, though not infrequently only a red or only a black dot appears in the text. What is the reason for this – a copyist's error, or the deliberate omission of a mark? With the help of the CEAP programme, it becomes possible to conduct comparative analysis of phrasing in *Heirmoi* and *Theotokions* and their division marks, thereby enabling certain conclusions.

To establish general regularities of division dots, it is necessary to consult another major manuscript of the same period, the X-XI century *Irmologion* of Iordane, where division dots are relatively uniform in placement and do not display the variety found in Modrekili's collection.

It is known that in this manuscript the *Theotokions* are not notated with neumes – they are sung to the melody of the *Heirmoi*. Presumably, the notator did not consider it necessary to record them. However, alongside the black dot, the *Theotokions* always contain a red dot indicating the cadence of the melody – a sign of musical phrasing, ensuring that musical caesuras are placed precisely (fig. 1).

By contrast, in the rare cases where *Heirmoi* are not neumatic, they have only a black dot, with space left for red marks (fig. 2). An interesting case is the *Heirmos* "Didebuli Sakvirveli Sakhe Kaltsulisa" ("Glorious, wondrous face of the Virgin"), which is partly neumatic. Where the neumatic notation ceases, the red dots also cease (fig. 3).

Thus, we may conclude that the verbal text was first prepared with black dots, and red dots were added later during the neumatic notation. Even the *Theotokions*, although not neumatic, received red dots during the notation of the *Heirmoi*, to indicate musical phrasing and division into verses. Accordingly, if somewhere a black dot is missing and only a red one is present, this more likely means that no black dot was required there, rather than that it was accidentally omitted – though errors are, of course, possible.

The comparison of division dots in *Heirmoi* and *Theotokions* recorded in the CEAP programme provides an efficient and quick means of clarifying the function of individual marks. We present several examples to illustrate different cases: the *Heirmos* "Kerobinta Zeda Mjdomareo" (MS S-425, 13r) and its corresponding *Theotokion*. In the *Heirmos*, the first verse – *ke-ro-bin-ta ze-da mjdo-ma-re-o ma-tskho-va-ro* – contains 14 syllables and

ends with both black and red marks, indicating both verbal and musical caesura (ex. 1).

The corresponding place in the *Theotokion* – the first verse of 15 syllables – follows the melody of the *Heirmos*, its syllabic structure, and has a musical caesura but not a verbal one: *va-di-debt ma-ma-sa da u-ga-lobt dze-sa da su-lsa* (red dot). The word *tsmida-sa* belongs to the next verse, therefore this phrase has only a red dot – a musical pause – and not a black dot indicating a verbal caesura (ex. 2).

The second verse (22 syllables in both *Heirmos* and *Theotokion*) is divided by a black dot in the *Theotokion*. Here there is a verbal caesura: *tsmi-da-sa ta-qva-nis vtsemt chven, da vgha-gha-debt kurtkhe-ul khar shen u-ku-ni-sam-de*. But the melody of the *Theotokion*, subordinated to the *Heirmos*, does not pause at the verbal caesura; in other words, there is no red dot, only a black one (ex. 3).

A more interesting example is the *Heirmos* “Sakhumilsa Shina Kerubimtasā” (MS S-425, 13r), where in the *Theotokion*, subordinated to the metrical scheme of the *Heirmos*, the word is divided by two red dots. The syllable count of the *Heirmos* verse – 5 syllables – is preserved, and a musical caesura is indicated, but not a verbal one: *ma-mi-sa da su-li-sa* (ex. 4).

From this, we see confirmation of Pavle Ingorokhva’s well-known opinion: the red dot marks a musical pause, while the black dot indicates a verbal caesura. If only a red dot is given, this does not always mean that a black dot should also have been present but was omitted.

The analysis also revealed cases where the black dot, as a marker of verbal caesura, was clearly omitted. In the *Heirmos* “Abrameanta Qrmata” (MS S-425, 4r), the phrase “*Kurtheul khar shen upalo*” ends with a red dot indicating a musical caesura (ex. 5).

But in the *Theotokion*, with the same text and the same neumatic notation, the red dot appears together with a black one (ex. 6). This case shows that, presumably, in the *Heirmos* the black dot was omitted.

The issue of division marks is, of course, not exhausted by this research. With the help of the computer programme, new conclusions may be drawn or already established opinions further substantiated.

As is known, the structure of a hymn is subordinated to division into verses, which is precisely served by division dots. The universal principle of chant formation is the method of constructing melody through ready-made melodic formulas. This method is clearly manifested in the structure of neumatic hymns, which means that within the neumatic system stable neumatic combinations correspond to firm melodic turns, and their totality creates the graphic texture of the hymn⁴.

The computer programme significantly simplifies the process of identifying common formulas and supports the effective continuation of further research.

⁴ For stable neumatic formulas, see Oniani, E. (2016).

Formulaic thinking is characteristic also of chants that emerged in other ecclesiastical centers, and the meaning of a melodic formula is defined similarly by different scholars: *“A formula is a melodic unit singled out from its surroundings, and in its simplest form... contains a characteristic core... A segment of the motif remains unchanged, while others become objects of transformation, mainly through compression or expansion”* (Alekseeva, 1997, p. 33). Thus, a formula contains a stable core (recognizable in all combinations) and a mobile element. The mobility, depending on the scope of the verbal text, is mainly connected with its expansion or contraction.

In the Georgian neumatic system, under conditions of non-syllabic placement of signs (that is, neumes are not placed on every syllable of the verbal text, as in Byzantine or Slavic neumatic notation), the correlation between neumed and free syllables plays an important role in the structure of formulas. Therefore, when we speak of expansion or compression of a combination, we mean precisely the variability in the number of syllables without neumes.

The statistical analysis of identical neumatic combinations found through the programme allows us to identify the basic form of a neumatic formula and its modification – by way of expansion or contraction. For example, we present the combination of signs: two short strokes below the line and two arcs above the line. The first three neumes are distributed on consecutive syllables of the verbal text, while the distance between the last two arcs above the line is variable. The free syllable may be one, two, or three; in some cases, there may be no space at all. From the chants entered the programme, this graphic combination with identical neumes and their sequence was recorded in 15 hymns. Statistical analysis shows that in most cases (15 examples), this formula appears with the following correlation of neumes and syllables of the verbal text: two short strokes below the line and one arc above the line on consecutive syllables, and then, with the omission of one syllable, again an arc above the line (MS S-425, 4r) (ex. 7).

Other variants – with two or three syllables between the last two neumes – were represented five times each (MS S-425, 10r) (ex. 8), (MS S-425, 17r) (ex. 9).

Based on the frequency of repetition, the first variant may be considered the basic form, while the others represent transformations of the formula through expansion of the text. Thus, with the help of the computer programme, both basic and derived graphic formulas can be distinguished.

It is also noteworthy to mention the combinations indicating cadential turns⁵. The cadential turn is the most stable element in a chant and is therefore expressed by stable graphic formulas. This stability is manifested not only in the set of signs but also in the uniformity of their placement on the verbal text. According to the material entered into the programme, statistical analysis revealed the most widely used cadential combination:

⁵ For cadential graphic formulas, see Oniani, E. (2009).

double-pronged neume below the line and a short stroke, placed on the third and second syllables from the end of the phrase, while the final syllable of the phrase is usually unmarked (MS S-425, 13r) (ex. 10).

However, exceptional cases are also found, when neumes are placed on the last two syllables of the phrase (MS S-425, 13v) (ex. 11). In this case too, statistical analysis by the programme allows us to distinguish the basic placement and its derived variant.

The systematization and classification of graphic combinations carried out with the help of the computer programme creates broad perspectives for further comparison with other notated samples. It becomes possible to identify the corresponding melodic formulas of the basic combinations and to determine what kind of variability we encounter in the modification of a graphic formula.

Thus, the presented computer programme CEAP provides the possibility of conducting effective musicological research. After the full corpus of neumed chants is entered into the system, new perspectives will open for the study of the regularities of the neumatic system, and well-argued results will be achieved.

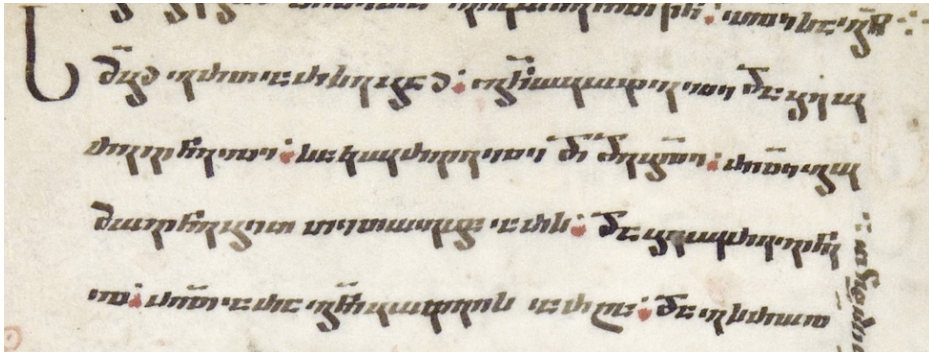
References:

- Ingorokhva, P. (1958). "Antikuri khanisa da sashualo saukuneebis kartuli musikaluri damts'erlobis amokhsna da dzveli kartuli musikis aghdgena" (Deciphering Georgian musical notation of Antiquity and the Middle Ages and the restoration of old Georgian Music). In: *Journal Mnathobi*, (2), 124-176. (In Georgian)
- Oniani, E. (2020). "Gankvetilobis nishnebi kartul nevmirul dzeglebshe" (Division marks in Georgian neumatic monuments). In: *Proceedings of the Scientific Conference of Batumi Giorgi Garaqanidze Folk and Church Music XV International Festival*. Ed.: Managadze, Khatuna. Pp. 274-284. Batumi: Publishing House of Batumi State Teaching University of Arts (In Georgian)
- Oniani, E. (2016). "Sagaloblis dziritadi formak'mnadi principis gamovlenisatvis nevmur damts'erlobashi" (On revealing the basic formative principle of the hymn in neumatic notation). In: *Proceedings of the Scientific Conference of Batumi Giorgi Garaqanidze Folk and Church Music XI International Festival*. Ed.: Managadze, Khatuna. Pp. 91-106. Batumi: Publishing House of Batumi State Teaching University of Arts (In Georgian)
- Shugliashvili, D. (2018). "Nevmebis Mravalsakheoba Mik'ael Modrekilis "Idgarshi" (The variety of neumes in Michael Modrekili's "Iadgari"). In: *Elene Metreveli 100*, Ed.: Otkhmezhuri, Tamar. Pp. 332-352. Tbilisi: National Centre for Manuscripts of Georgia (In Georgian)
- Alekseeva, G. (1997). *O Nekotorykh Printsipakh Organizatsii Melodiko-Graficheskikh*

- formul Vizantiyskoy Monodii (On certain principles of organizing melodic-graphic formulas of Byzantine monody). ARS NOTANDI. Notation in a Changing World. In: *Proceedings of the Scientific Conference*, (32-39). Ed.: Barsova, I. A. Moscow: Moscow Conservatory Editorial-Publishing Department.
- Oniani, E. (2009). Zakonomernosti Kadansovykh Graficheskikh Formul v Gruzinskoi Nevmennoi Sisteme (Regularities of cadential graphic formulas in the Georgian neumatic system). In: *Naukovyi visnyk. Starovynna Muzyka – Suchasnyi pohliad*, Ed.: Rozhok, V. I. #88 (2), Pp. 148-156. Kiev: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
- Manuscripts of Georgian National Centre of Manuscripts:
- Iordane. *Dzlispirni da Ghmrtismshoblisani* (Heirmoi and Theotokions). Fond A, Manuscript 603.
- Mik'ael Modrekili. *Satselitsdo Iadgari* (Annual Iadgari). Fond S, Manuscript 425.

სურათი 1.

Figure 1.

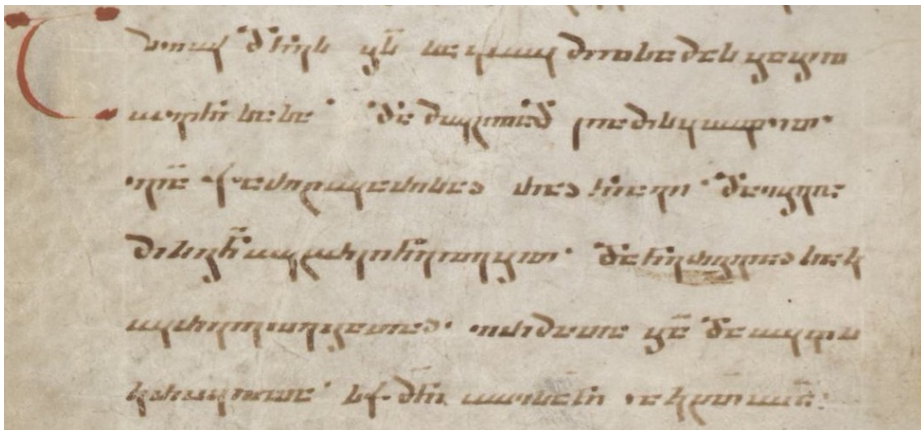


ხელნაწერი A-603. ფ. 48 v.

Manuscript A-603. F. 48 v.

სურათი 2.

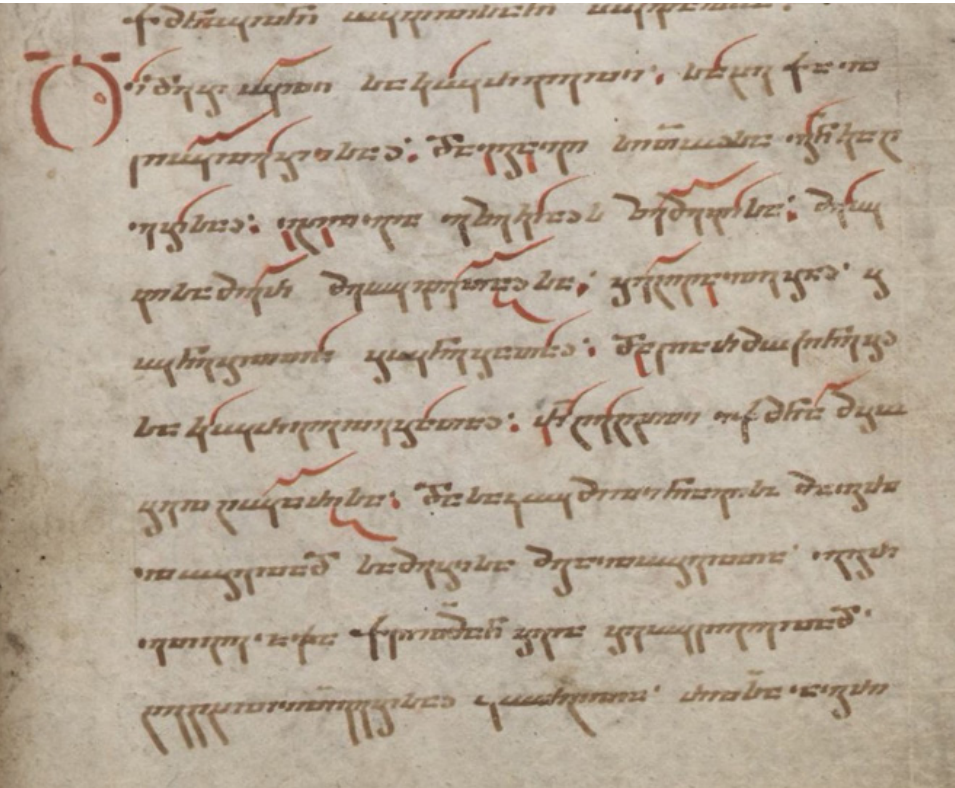
Figure 2.



ხელნაწერი A-603. ფ. 81 v.

Manuscript A-603. F. 81 v.

სურათი 3.
Figure 3.



ხელნაწერი A-603. ფ. 82r.
Manuscript A-603. F. 82r.

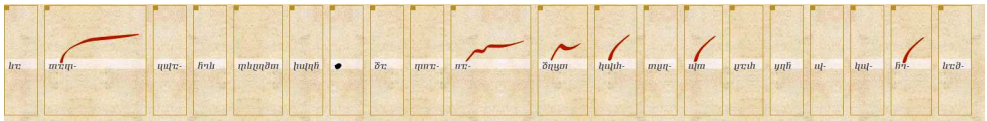
მაგალითი 1.
Example 1.



Example 2.



Example 3.



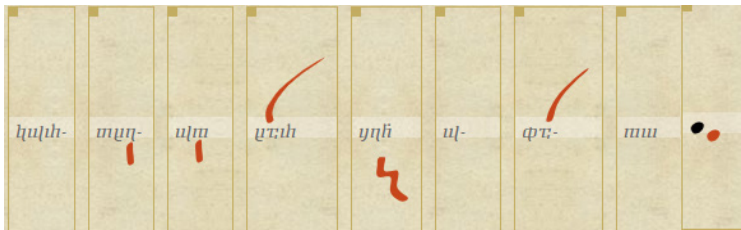
Example 4.



Example 5.



Example 6.



მაგალითი 7.
Example 7.



მაგალითი 8.
Example 8.



მაგალითი 9.
Example 9.



მაგალითი 10.
Example 10.



მაგალითი 11.
Example 11.



**ტრადიციული მრავალხმიანობის
სოციალური ასპექტები**

**SOCIAL ASPECTS OF
TRADITIONAL POLYPHONY**

**მუსიკისა და ცეკვის საშემსრულებლო
ანსამბლები და ცოცხალი ტრადიციები აჭარაში**

ეს ნაშრომი განიხილავს თანამედროვე საქართველოში რეგიონული ანსამბლების ბუნებას, ფუნქციასა და მნიშვნელობას აჭარის ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლების მაგალითზე. რეგიონული ანსამბლები მე-19 საუკუნის ბოლომდე არსებული ორი განსხვავებული ფორმაციიდან მომდინარეობს: პირველია ადგილობრივ მომღერალთა ჯგუფები, რომლებშიც ხშირად ერთი და იმავე ოჯახის რამდენიმე წევრი იყო ჩართული. მსგავსი ჯგუფებიდან ზოგიერთი იმ სოფლის გუნდებში გადაიზარდა, რომლებიც ადრეული გრამოფონის ჩანაწერებშია წარმოდგენილი; მეორე კი – ევროპული სტილის პირველი გუნდებია, პროფესიონალი დირიჟორის ხელმძღვანელობით, რომლებიც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სულისკვეთებასა და მისწრაფებებს ეხმიანებოდნენ. დღევანდელი ანსამბლების დიდი ნაწილი საბჭოთა პერიოდიდან იღებს სათავეს, როდესაც ისინი (ან მათი წინამორბედი დიდი გუნდები) მთელ საბჭოთა კავშირში მოქმედ კულტურის სახლებთან, ფესტივალებისა და ოლიმპიადების გიგანტურ ქსელთან იყვნენ დაკავშირებული. ქართულ მეცნიერებაში, ჩვეულებრივ, მიღებულია მსგავსი ანსამბლების, როგორც მეორეული ფოლკლორის ფენომენის განხილვა და ფოლკლორის საშემსრულებლო სივრცის სოფლის გარემოდან საკონცერტო სცენაზე გადანაცვლებასთანაა ასოცირებული. მეორეული ფოლკლორი კი დაპირისპირებულია პირველად ფოლკლორთან და ავთენტიკური შესრულების ცნებასთან, როგორც ადგილობრივი თემის ოჯახური, სოციალური და რიტუალური ცხოვრების განუყოფელ ნაწილთან.

დღევანდელი ანსამბლები ამბივალენტურ მდგომარეობაში იმყოფებიან. ერთი მხრივ, ისინი, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ფოლკლორული მუსიკის სოციალური ფუნქციიდან და კონტექსტიდან მოწყვეტილი ფენომენი და როგორც პირველადი ფოლკლორის დაკარგვის დასტური. მეორე მხრივ, მსგავსი გუნდები, როგორც რეგიონული ტრადიციების ელჩები და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ჯაჭვის აუცილებელი რგოლები, საფესტივალო და საკონცერტო კულტურაში მნიშვნელოვანი ინვესტიციებისა და პოპულარიზაციის საგანს წარმოადგენენ. თუმცა, ოფიციალურ მხარდაჭერას თან სდევს გარკვეული პასუხისმგებლობებიც. რეგიონულ ანსამბლებს მოეთხოვებათ, დაიცვან ავთენტიკური შესრულების

მთელი რიგი კრიტერიუმებისა, რომლებიც, ძირითადად, თბილისში მოღვაწე ფოლკლორისტების მიერაა დადგენილი. მაგალითად, ფოლკლორის ეროვნული ფესტივალის საკვალიფიკაციო ეტაპის გადასალახად დაწესებული კრიტერიუმები მოიცავს რეპერტუარის შეზღუდვას საკუთარი რეგიონის ტრადიციული სიმღერებითა და ცეკვებით; ასევე, სოფლის ავთენტიკური შემსრულებლობის იმ პრინციპების დაცვას, რომლებიც აღწერილია ედიშერ გარაყანიძის ნაშრომში *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. უპირველეს ყოვლისა, რეგიონულ ანსამბლებს მოეთხოვებათ, თავი აარიდონ აკადემიურ ან პროფესიულ სტილს, რომელსაც, ისეთი გუნდები ნერგავენ, როგორიც, მაგალითად, საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლი „რუსთავია“. ის ფაქტი, რომ ეროვნული ფოლკლორული მემკვიდრეობა საერთაშორისო არენაზე, პირველ რიგში, „აკადემიური“ და არა „ავთენტიკური“ გუნდებითაა წარმოდგენილი, ქმნის ერთგვარ დილემას, რომლის დეტალური განხილვა ამ ნაშრომის ფარგლებს სცდება. თუმცა, არსებითად, მიჩნეულია, რომ ეროვნული მუსიკალური მემკვიდრეობა სოფლის საშემსრულებლო ტრადიციებზე დგას და რეგიონებში მცხოვრები მუსიკოსები დღეს გადამწყვეტ როლს ასრულებენ ტრადიციული პრაქტიკების ცოცხლად შენარჩუნებაში, როგორც კონცეპტუალური, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით.

ნაშრომში გამოკვლეულია, თუ როგორ შეიძლება, თეორიულად გავიაზროთ ანსამბლი იმგვარად, რომ გავცდეთ პირველადი და მეორეული ფოლკლორის ბინარულობას და ამასთან, გაცილებით სიღრმისეულად გავიგოთ ავთენტიკურობის, წინაპართა ტრადიციების უწყვეტობისა და XXI საუკუნემდე მოსული, ცოცხალი ტრადიციის ბუნება. ჩემი კვლევა შემდეგ საკითხებს მოიცავს: როგორ ათავსებენ ანაზღაურების მქონე (თუნდაც მოკრძალებულის) ანსამბლების წევრები, როგორც კულტურის მატარებლები, თავიანთი მემკვიდრეობის სცენაზე წარმოდგენის პასუხისმგებლობას გაცილებით სპონტანურ, ოჯახურ ან საზოგადოებრივ გარემოში მუსიკის შექმნის ყოველდღიურ საქმიანობასთან? სად დგანან ისინი ერთი მხრივ, მთავრობიდან მომდინარე პროგრამებსა და პოლიტიკას და მეორე მხრივ, ადგილობრივი თემიდან თუ სოფლიდან მომდინარე ინიციატივებს შორის არსებულ ბალანსში? რამდენად მნიშვნელოვანია დღევანდელი ანსამბლები ცოცხალი ტრადიციის მდგრადობისთვის? რა როლს ასრულებენ ისინი სასიმღერო და საცეკვაო შემსრულებლობის ცოცხლად შენარჩუნებაში?

აჭარა იდეალური ადგილია აღნიშნული საკითხების კვლევისთვის. ნაშრომში წარმოდგენილი მასალა, ძირითადად, 2022 წელს, იქაური ანსამბლების ხელმძღვანელებთან, ანსამბლების წევრებთან, ქორეოგრაფებთან და მუნიციპალიტეტების კულტურული ცენტრების დირექტორებთან ჩატარებული ინტენსიური შეხვედრებიდან და

ინტერვიუებიდან მაქვს მიღებული. იმავე ზაფხულს დავესწარი ეროვნული ფოლკლორის ფესტივალის ფარგლებში ორგანიზებულ, საშემსრულებლო სესიებს ხულოში, ქედასა და ბათუმში და დამატებით, კიდევ ორჯერ ვესტუმრე ზემო აჭარას ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის შესასწავლად ჩამოსულ, უცხოელ მომღერალთა ჯგუფებთან ერთად. გარდა ზემოთ ჩამოთვლილ საკითხებში სიცხადის შეტანის მცდელობისა, ჩემს გამოკვლევებში წარმოდგენილია საინტერესო ხედვები იმის შესახებ, თუ როგორ განვითარდა ბოლო დროინდელი, რევიტალიზაციის ტენდენციები საბჭოთა მემკვიდრეობის, ადმინისტრაციული რესტრუქტურირების, ტრადიციის შენარჩუნება-დაცვის იუნესკოსეული სტრატეგიების, მთავრობის დაფინანსებული პროგრამების, ოჯახური ტრადიციების გაგრძელებისა და ინდივიდუალური ინიციატივების თანაარსებობის პირობებში. გთავაზობთ მოკლე დახასიათებებსა და დაკვირვებებს, რომლებიც მიუთითებს ანსამბლის, როგორც დინამიური, მრავალმხრივი (მულტიმოდალური) ერთეულის მნიშვნელობაზე აჭარის დღევანდელ მუსიკალურ და სოციალურ ცხოვრებაში.

მამაკაცთა ანსამბლი „შუახევი“ – შუახევის კულტურის ცენტრთან არსებული ექვსი ანსამბლიდან ერთ-ერთი – კარგად ასახავს ფორმაცვალების იმ ტენდენციას, რომელიც საბჭოთა წლებში დაარსებულ ანსამბლებს ახასიათებდა და დღემდე აქტიურია. ანსამბლის წევრი ოთარ დავითაძე (დაბ. 1937), 1960-იან წლებში კულტურის ცენტრის დირექტორი იყო. სწორედ მან, უფროს ძმა ალიოსმანთან ერთად, 1967 წელს წამოაყენა ანსამბლის შექმნის ინიციატივა, რომელსაც მოგვიანებით „შუახევი“ ეწოდა. ახალი ანსამბლის წინამორბედი იყო გაცილებით დიდი გუნდი ასზე მეტი წევრით, რომლის დირიჟორიც ალიოსმანი გახლდათ. მისი რეპერტუარი მოიცავდა სიმღერებსა და ცეკვებს მთელი აჭარიდან, ასევე პროფესიონალი კომპოზიტორების საბჭოთა საგუნდო მუსიკას. „შუახევი“ თავდაპირველად მხოლოდ შვიდი მომღერლის შემადგენლობით ჩამოყალიბდა, რომლებიც დიდი ანსამბლიდან შეირჩნენ. მისი რეპერტუარი ადგილობრივ, შუახევის მუსიკაზე იყო ორიენტირებული. შუახევის მუნიციპალიტეტის მიერ 2015 წელს განხორციელებული რესტრუქტურირაციის შემდეგ, ანსამბლმა კიდევ ერთხელ განაახლა რეპერტუარი, ამჯერად, ლოლა სურმანიძის დახმარებით, რომელსაც ბათუმში ეთნომუსიკოლოგიური განათლება ჰქონდა მიღებული და შუახევის კულტურის ცენტრის ფოლკლორის მიმართულების ხელმძღვანელად მუშაობდა. 2022 წელს, ჩემი ვიზიტის დროს, ანსამბლი ცხრა სხვადასხვა სოფლის მაცხოვრებელი, თხუთმეტი მომღერლისგან შედგებოდა, რომელთაგან ყველაზე ახალგაზრდა ოცდაათექვსმეტი, ხოლო ყველაზე უფროსი ოთხმოცდაათექვსმეტი წლის გახლდათ. კვლევაში მონაწილე სხვა ანსამბლების მსგავსად, „შუახევის“

წევრებიც ხაზგასმით აღნიშნავდნენ, რომ ისინი უპირველესად მეგობრები იყვნენ, რომლებიც ერთად სიმღერის შესაძლებლობისთვის ცხოვრობენ და არა იმ მოკრძალებული ხელფასისთვის, რომელიც მხოლოდ მგზავრობისა და კვების ხარჯებს ფარავდა.

ქედის მუნიციპალიტეტის მამაკაც მომღერალთა ანსამბლი „მოყვარე“ 2005 წლიდან დაწყებული მოვლენების შედეგად შეიქმნა. ჯემალ თურმანიძემ გაიხსენა, თუ როგორ ხელმძღვანელობდა მამამისი, ამირანი მერისის კულტურის სახლის პატარა გუნდს და ერთ დღეს ჯემალს რეპეტიციებში დახმარება სთხოვა. შემდეგ მათ გადაწყვიტეს ბავშვების მოზიდვა და შექმნეს ანსამბლი, რომელშიც ჯემალის შვილები, ძმისშვილები და მათი ოჯახის სხვა წევრები გააერთიანეს. თავდაპირველად, კულტურის სახლის ვოკალური ანსამბლის სახით მოქმედ ანსამბლს მოგვიანებით „მოყვარე“ დაექვე. ანსამბლი ყურადღების ცენტრში მოექცა მას შემდეგ, რაც 2009 წელს, ნინო რაზმაძე – იმ დროს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტი – ექსპედიციის ფარგლებში ესტუმრა ქედას. ნინო გაცემული დარჩა მერისში ამდენ მომღერალთან შეხვედრით და იმ ფაქტით, რომ ეს მომღერლები, როგორც აღმოჩნდა, აჭარის სხვა ადგილებისგან განსხვავებულ სიმღერებს მღეროდნენ. ასე დაებადა მას იდეა, ანსამბლისთვის თბილისში დაეგეგმა კონცერტი. შემდეგ ნინომ კონსერვატორიის ხალხური მუსიკის ლაბორატორიის არქივებში იქაური სიმღერების ჩანაწერები მოიძია და ასლები მერისში წაიღო. მათ შორის იყო ვლადიმერ ახოხაძის მიერ 1958 წელს და კუკური ჭოხონელიძის მიერ 1973 წელს მოპოვებული მასალა, რომელშიც ჯემალის ბაბუის ხელმძღვანელობით მოქმედი, ყოფილი ადგილობრივი გუნდიც იყო ჩაწერილი. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ჩანაწერები საბჭოთა პერიოდის მეორე ნახევარს ეკუთვნის და არა წინასაბჭოთა პერიოდს, თუმცა მაინც ავთენტიკური შესრულების ეტალონადაა მიჩნეული. ჩაწერილი მასალა, ასევე, ცხადყოფს, რომ მიუხედავად გავრცელებული მოსაზრებებისა, თითქმის საბჭოთა გუნდები ძირითადად ახლად შექმნილ საგუნდო მუსიკას ან პროპაგანდისტულ სიმღერებს ასრულებდნენ, მათ ადგილობრივი ხალხური სიმღერების საკმაოდ ვრცელი რეპერტუარი ჰქონდათ, რომელსაც დღეს დიდი დაფასება აქვს.

მე გამაოცა ჯემალის დაკვირვებამ, რომ ანსამბლის არსებობის ერთ-ერთი მთავარი ასპექტი ახალგაზრდა თაობისთვის სიმღერების გადაცემაა. მისი სიტყვებით, „ახლა ჩვენს შვილებს ჩვენზე უკეთ შეუძლიათ სიმღერა, მათ ეს უკვე უყვართ“; მოყვარეს სხვა წევრმა კი დაამატა: „ადრე ასე არ იყო“. მათი რეპეტიციები ფოკუსირებულია ახალი სიმღერების შესწავლაზე და შესრულების გამართულობაზე. თუმცა, ანსამბლის განვითარება მხოლოდ ფორმალური რეპეტიციებით არ შემოიფარგლება. როდესაც „მოყვარეს“ წევრებს ვკითხე, თუ რამდენად ხშირად ატარებენ რეპეტიციებს, მათ

მიპასუხეს, რომ კვირაში ერთხელ ან ორჯერ ხვდებიან, ზოგჯერ სამჯერაც, მერე კი სიცილით დაამატეს: „ჩვენ რეპეტიცია არ გვჭირდება. შეგვიძლია ნებისმიერ ადგილას, ნებისმიერ დროს ვიმღეროთ! ჩვენ არ გვჭირდება სამღერლად აქ [კულტურის ცენტრში] მოსვლა. სოფელშიც შეგვიძლია შევიკრიბოთ და ყოველდღე ვიმღეროთ“. თუმცა ანსამბლის, როგორც ფორმალური ერთეულის არსებობა, ერთგვარ სტიმულს იძლევა ამგვარი სპონტანური შეკრებებისთვისაც.

შუახვევის კულტურის ცენტრში დაარსებული ერთ-ერთი ახალი ანსამბლი 2015 წელს შექმნილი „მარეთია“. მისი ხელმძღვანელი, ავთო დარჩიძე, მარეთის ხეობის ცნობილი მუსიკალური ოჯახის წარმომადგენელია. თითქმის დავიწყებული, ადგილობრივი ტრადიციების აღორძინების მიზნით, ავთომ, პირველ რიგში, საკუთარი ოჯახის მიერ შემონახული რეპერტუარი გააცოცხლა. მისი თქმით, ეს სიმღერები საბჭოთა პერიოდში თითქმის აღარ ისმოდა, თუმცა ოჯახში აგრძელებდნენ მათ შესრულებას. ავთომ მოძებნა ხეობის ხანდაზმული მომღერლებიც და გაეცნო შალვა ასლანიშვილისა და სხვების მიერ გაკეთებულ საარქივო ჩანაწერებსაც. მან დანვრილებით მომითხრო, თუ როგორ მუშაობს ამ მასალაზე: ზოგიერთი ნიმუში ფრაგმენტულია და რეკონსტრუქციას საჭიროებს, რის შედეგადაც სიმღერის ახალი ვარიანტი იქმნება. თუ ტექსტი არასრულია, სხვებიც მონაწილეობენ მის აღდგენასა და დამატებითი სტროფების შექმნაში, რაც ახალ, კოლექტიურ კომპოზიციას წარმოშობს. ეს, თავის მხრივ, ტრადიციის განახლების გზად შეიძლება ჩაითვალოს.

დარჩიძეების ოჯახის სხვა წევრებაც შუახვევის მუსიკალური მემკვიდრეობის აღორძინებასა და დაცვას ემსახურებიან. ავთოს ძმა, ბადრი, მეტად პატივსაცემი ქორეოგრაფია, რომლის ნამუშევრებიც მოხსენებაში მოგვიანებით არის განხილული. მათი და – ეთერი ბათუმის რამდენიმე მუსიკალურ სკოლაში ბავშვებთან და ახალგაზრდებთან მუშაობს და პარალელურად, უხვად დაჯილდოებულ ბავშვთა ანსამბლ „ჰანგებს“ ხელმძღვანელობს. ეთერის მუშაობა „ჰანგებთან“ ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ხდება პერიფერიის (ანუ სოფლის) ტრადიციების გადატანა ცენტრში (ამ შემთხვევაში, აჭარის დედაქალაქ ბათუმში) და ახალგაზრდა თაობის მეშვეობით მათი დანერგვა. „ჰანგებში“ 130-ზე მეტი ბავშვი ირიცხება. როდესაც მათ ვკითხე, მღერიან თუ არა სახლშიც და რამდენად ასწავლიან ეთერისგან ნასწავლ სიმღერებს ოჯახის სხვა წევრებს, ორივე კითხვაზე პასუხად მხურვალე „დიახ!“ მივიღე. ბევრისთვის ეთერი ავტორიტეტია, ვისგანაც ბევრს სწავლობენ. ოჯახის წევრის მიერ გადაღებულ ვიდეოკლიპში ჩანს, ყველაზე პატარა მოსწავლე (იმ დროისთვის მხოლოდ ოთხი წლის) როგორ ალაგებს თავის თოჭინებსა და სათამაშო ცხოველებს დივანზე და სიმღერას ასწავლის ზუსტად ისე, როგორც ეთერი ასწავლის

ხოლმე ჯგუფს. ასევე გავიგე, რომ ეთერის სხვა მოსწავლე გოგონა თავის ჩვილ ძმას ფანდურის აკომპანიმენტით აძინებს. როგორც ეს ფაქტები გვიჩვენებს, ტრადიციის ამგვარად აღორძინება-განახლება ძალიან შორსაა ტრადიციისკენ დაბრუნების იმ ტიპისგან, რომელიც მხოლოდ ტურისტებისთვის განკუთვნილ სანახაობად იქცევა ხოლმე. რაც მთავარია, როგორც კი ბავშვები სიმღერებს ისწავლიან, ვერაფერი შეაჩერებთ, იმღერონ ისინი ნებისმიერ ადგილზე და ნებისმიერ დროს.

აჭარა განსაკუთრებით ნოყიერ ნიადაგს წარმოადგენს ოცდამეერთე საუკუნეში ცეკვის, როგორც ცოცხალი ტრადიციის განვითარების დინამიკის შესასწავლად და იმპირადიისტორიებისა და ცხოვრების წესის გამოსაკვეთად, რომლებიც სახელმწიფო ანსამბლების შესრულებაში წარმოდგენილი, „დიდი ეროვნული ნარატივების“ მიღმა დგას. ადგილობრივ თემებში არსებული, მოყვარულთა ანსამბლები კვლავ მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ამ ცეკვების შენარჩუნებაში. აქ ცეკვები ისევ თავიანთ ბუნებრივ გარემოში სრულდება სეზონური დღესასწაულების, ქორწილებისა და სხვა სახალხო ღონისძიებების დროს; ზეპირი ტრადიციით გადაცემული სიმღერების მსგავსად, აჭარის სოფლებში მათი ნაირგვარი ვარიანტებია გავრცელებული; თავად ცეკვებში კი განსახიერებულია რთული ურთიერთკავშირი ისტორიებს, პეიზაჟებს, ცხოვრების წესსა და ადამიანებს შორის, რომლებიც მათ აცოცხლებენ. მოცეკვავეებთან და ქორეოგრაფებთან ჩატარებული ინტერვიუები განსაკუთრებით სასარგებლო აღმოჩნდა იმის გასაგებად, თუ როგორ აისახა ცეკვის ესთეტიკაზე მატერიალურ და სოციალურ სამყაროში მომხდარი მოვლენები, საცეკვაო მოძრაობებისა და ჟესტების დონეზე. ამდენად, ის, რაც შეიძლება წარსული მემკვიდრეობის რეპრეზენტაციად აღიქმებოდეს, რეალურად მოიცავს თანამედროვე ინტერპრეტაციასაც, რომელიც კონსტრუირდება ინდივიდუალური პიროვნული თავისებურებებისა და ყოველდღიური მოვლენების საფუძველზე. ამგვარად, საცეკვაო მოძრაობები შეიძლება მივიჩნიოთ არა მხოლოდ ხანგრძლივი ისტორიისა და წარმოსახვითი წარსულის არქივირებად, არამედ პირადი ისტორიებისა და თანამედროვე რეალობის კულტურულ მემსიერებადაც. ოთხმოც თუ ოთხმოცდაათ წელს გადაცილებული მოცეკვავეებისათვის მსგავსი პირადი ისტორიები თავისთავად მოიცავს დრამატული სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებების თითქმის ერთ საუკუნეს.

ჩემი ყურადღების არეალში მოექცა სამი საცეკვაო ანსამბლი: „ფესვები“ შუახვედიან, „ბერმუხა“ ხულოდან და „ლორჯომი“ ლორჯომიდან. სამივე ანსამბლის წევრებმა აღნიშნეს, რომ ისინი თვითნასწავლები არიან. „ბერმუხას“ წევრებმა მითხრეს: „ჩვენ ასე ვცეკვავთ ბავშვობიდან. ყველას ნანახი გვაქვს, როგორ ცეკვავდნენ ჩვენი მშობლები და ოჯახის წევრები. თავადაც ხომ დავდიოდით ქორწილებსა და წვეულებებზე და იქ ვხედავდით,

როგორც ცეკვავდა ხალხი“. ანსამბლის ხელმძღვანელმა ხაზგასმით აღნიშნა კოლექტიური შემოქმედებითობის ასპექტი: „თითოეული მათგანი საკუთარი მოძრაობით, საკუთარი ხასიათით ამდიდრებს ცეკვას, რომელსაც საბოლოოდ ყველა ერთად ასრულებს“. თამაზ გორგაძემ მსგავსი ხედვა გამოავლინა „ღორჯომის“ წევრების შერჩევაზე საუბრისას: „ჩემთვის მთავარი კრიტერიუმი იყო, მეპოვა ისეთი ადამიანები, ვისაც ქორწილებში უცეკვია. სწორედ მაშინ გეძლევა შთაგონება და გინდება ცეკვა, ჰოდა შენც თამამად ხტები საცეკვაოდ“. თამაზმა განაგრძო: „პირველი ორი შეხვედრა იმას დაეთმო, რომ მათთვის მეჩვენებინა და მათაც ერთმანეთისთვის ეჩვენებინათ რა ნაბიჯებსა და მოძრაობებს იყენებდნენ ქორწილებში, შუამთობაზე ან სხვა მსგავს შემთხვევებში“. შემდეგ კი მან ეს ნაბიჯები საცეკვაო კომპოზიციის „შესაქმნელად“ გამოიყენა. ინდივიდუალური პიროვნებებისადმი ინტერესია ანსამბლ „ფესვების“ ქორეოგრაფის, ბადრი დარჩიძის მთავარი ამოსავალიც. „მათთან მუშაობისას ჩემი მიზანი თავისუფლების მიცემაა; მათ ეძლევათ შესაძლებლობა, ცეკვაში საკუთარი ელემენტები შემოიტანონ. ეს ცეკვის საბოლოო ვერსიას ბევრად საინტერესოს, მრავალფეროვანსა და ცოცხალს ხდის“. ეს კი რეზონირებს ტრადიციის ცნებასთან, როგორც მუდმივად მოძრაობასა და ყოველი ახალი თაობის მიერ განახლებად ფენომენთან, რომელიც ცვალებადობის ამ პროცესში თავის არსს არ კარგავს.

როდესაც ოთხმოცდაათ წელს გადაცილებულ მოცეკვავეებს ვკითხე, თუ როგორ ინარჩუნებდნენ ასეთ კარგ ფორმას, ისინი მესაუბრნენ მინდვრებში ფიზიკური შრომის ინტენსიურ რეჟიმზე, ჯანსაღ კვებაზე და ალპურ ზონაში წყლისა და ჰაერის სისუფთავეზე. ამ პასუხებიდან ცხადი ხდება, თუ როგორ ქმნის გარემო და ცხოვრების წესი სანვრთნელ მოედანს მოცეკვავის სხეულისთვის. აღნიშნული კი ძალზე განსხვავდება იმ სანვრთნელი პროგრამებისგან, რომლებსაც პროფესიონალი მოცეკვავეები გადიან ქალაქის უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში. აჭარელი მოცეკვების დიდი ნაწილი თავიანთ ხანგრძლივ სიცოცხლეს სწორედ ცეკვას უმაღლის. როდესაც ვკითხე, თუ რას ნიშნავს მათთვის ცეკვა, „ფესვების“ წევრებმა მიპასუხეს: „რომ არ ვცეკვავდეთ, ახლა ყველანი საავადმყოფოში ვიქნებოდით“. მათ ასევე აღნიშნეს, თუ რა მნიშვნელოვანია ცეკვა მათი ემოციური კეთილდღეობისა და ცხოვრების ინტერესის შენარჩუნებისთვის: „ცეკვა გვაბედნიერებს, იმ დროში გვაბრუნებს, როცა ახალგაზრდები ვიყავით“. „ფესვების“ მოცეკვავე ქალმა წარსულ თაობებთან უწყვეტობის მნიშვნელობაც აღნიშნა: „ჩემთვის ეს ნიშნავს, რომ ვატარებ ყველაფერ იმას, რაც ოჯახისგან, წინაპრებისგან მემკვიდრეობით მივიღე. უკვე ორმოცი წელია ამ საქმეში ვარ ჩართული. რასაც ვაკეთებ, ყველაფერი ოჯახის წევრებისგან მახსოვს. ჩვენ აქ სულ ვმღერით, სულ ვცეკვავთ, მაშინაც კი, როცა საქმელს ვამზადებთ ან ვმუშაობთ. ჩვენთვის ძალიან მნიშვნელოვანია,

რომ ვიცეკვოთ“. რეგულარული რეპეტიციების მოტივაციას ეს განაცხადიც ადასტურებს: „ორშაბათი რომ დგება, დილის რვა საათიდან უკვე აქ ვართ“. ეს დამოკიდებულება ცხადყოფს, თუ რა ხდება ფერადი კოსტიუმებით შემოსილი მოცეკვავეებით დატვირთული საფესტივალო სცენის მიღმა, სადაც ისინი შემსრულებლობით გამორჩეული ერის რეგიონულ იდენტობასა და წარსულს აცოცხლებენ. ეს გვიჩვენებს, თუ როგორ ფორმირდება ინდივიდუალური სხეული, რომელიც საკონცერტო კოსტიუმის გახდის შემდეგაც აგრძელებს ცეკვას, მოცეკვავის ყოველდღიური ცხოვრების ფიზიკური და გარემო პირობებით — პირობებით, რომლებიც უშუალო კავშირშია წინა თაობათა ცხოვრებასთან. შესაბამისად, შემსრულებელ „მე“-სა და სცენის მიღმა მცხოვრებ „მე“-ს შორის საზღვარი შესაძლოა უფრო ბუნდოვანი იყოს, ვიდრე წარმოგვიდგენია.

ახალგაზრდა ეთნომუსიკოლოგებმა, ნინო რაზმაძემ და ლოლა სურმანიძემ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს აჭარაში წარსულსა და აწმყოს შორის ხიდის გადებაში. მათ უზრუნველყვეს წვდომა საარქივო ჩანაწერებში წარმოდგენილ არამატერიალურ მემკვიდრეობაზე, რომელიც ისტორიული და კულტურული კაპიტალის სტატიკური სიმბოლოდან თანამედროვე სოციალური პროცესების აქტიურ ნაწილად იქცა. ამ ჩანაწერების უმეტესობაში გარდაცვლილი ადამიანების ხმები ისმის და მათი გაცოცხლება ტრადიციის გადაცემის განუყვეტილი ჯაჭვის აღდგენას ემსახურება. ზემოთ ხსენებული ანსამბლების წევრები ხშირად საკუთარ ექსპედიციებს აწყობენ, რათა მოიძიონ ნაკლებად ცნობილი სიმღერები ან ვარიანტები იქამდე, სანამ ისინი საბოლოოდ გაქრება. ეს აქტივობა უშუალოდ რეზონირებს იუნესკოს ერთ-ერთ პრიორიტეტთან, პირდაპირ ჩართოს კულტურის მატარებლები თავიანთი მემკვიდრეობის დაცვისა და მომავალი მიმართულებების განსაზღვრის სტრატეგიებში. არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მომავალი, საკონცერტო სცენის მიღმა, დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად მოტივირებულნი არიან კონკრეტული თემის წევრები, შეასრულონ ტრადიციული სიმღერები და ცეკვები საკუთარი სურვილით და არა ვალის მოხდის მიზნით.

ანსამბლი არ არის ყოველდღიურ მუსიკალურ პრაქტიკას მოკლებული ხელოვნური სტრუქტურა, ამიტომ ის მნიშვნელოვანი, საკვანძო ელემენტია, რომლის ფუნქციაა ყურადღების კონცენტრაცია და მხარდაჭერის მოზიდვა, როგორც საზოგადოებრივ დონეზე მუსიკალური აქტივობისთვის, ისე საკონცერტო სცენაზე. კულტურული ცენტრი, სადაც ანსამბლი რეპეტიციებს ატარებს, ფუნქციონირებს, როგორც „მეორე სახლი“, კულტურული კერა, სადაც ადამიანები მიდიან რეპეტიციებისთვის, გაკვეთილებისთვის, სათემო ღონისძიებებისთვის და სხვა საზოგადოებრივი აქტივობებისთვის. ინდივიდისთვის ანსამბლის წევრობა წარმოადგენს საშვს აქტიურ

და მრავალფეროვან სოციალურ ცხოვრებაში, მოგზაურობისა და სხვა თავგადასავლების სამყაროში, ასევე შესაძლებლობას, თავი საკუთარი რეგიონის კულტურულ ელჩად იგრძნოს; ჰქონდეს მიზანი, სიამაყის, ღირსებისა და კეთილდღეობის შეგრძნება. ანსამბლის წევრები ხშირად საუბრობენ სიყვარულზე ერთმანეთის მიმართ, სიმღერისა და ცეკვის მიმართ, ყველაფრის მიმართ, რასაც ერთად აკეთებენ. საკმარისია ანსამბლებისა და მათი წევრების Facebook-გვერდებზე თვალის გადავლება, რომ შევაფასოთ ის მრავალგვარი აქტივობები, რომლებშიც ისინი მონაწილეობენ და ის დრო, რასაც ერთმანეთთან ატარებენ.

ხულოს კულტურის ცენტრის ყოფილ დირექტორს, ავთანდილ ბოლქვაძეს ვკითხე, თუ რამდენად მნიშვნელოვნად მიაჩნდა ანსამბლების არსებობა სოფლებში სასიმღერო და საცეკვაო ტრადიციების ცოცხლად შენარჩუნებისთვის. მისი პასუხი იყო, რომ მათი როლი ტრადიციის შენარჩუნებაში უზარმაზარია. თხუთმეტი წლის წინ, ავთანდილ ბოლქვაძის მიერ ხულოში დაარსებული საცეკვაო სტუდია თითქმის 300-მა ბავშვმა დაამთავრა. „შეიძლება ყველა კარგი მოცეკვავე არ დადგა, აღნიშნა მან, მაგრამ ის კი მაინც შეუძლიათ, როცა მოუნდებათ, იცეკვონ, თუნდაც, საკუთარ ქორწილში“. როდესაც „ბერმუხას“ წევრებს ვკითხე, იყვნენ თუ არა ოპტიმისტურად განწყობილნი ახალგაზრდების მიერ მათი საცეკვაო ტრადიციების გაგრძელების მიმართ, მათი ერთსულოვანი პასუხი იყო: „დიახ, რა თქმა უნდა!“ ეს ოპტიმიზმი სასიამოვნო ანტიპოდია იმ უფრო გავრცელებული მოსაზრებისა, რომ ახალგაზრდებს ტრადიციული კულტურა არ აინტერესებთ. ამასთან, საკუთარი მემკვიდრეობის ნათელი მომავლის რწმენა საშუალებას აძლევს დღევანდელ შემსრულებლებს, გაიაზრონ საკუთარი როლი ტრადიციის ერთი თაობიდან მეორეზე გადაცემის ისტორიულ პროცესში.

როგორ უნდა შევაფასოთ ნაშრომში განხილული ანსამბლები UNESCO-ს დაცვის სტრატეგიის ერთ-ერთ ძირითად პრინციპთან მიმართებაში? ნორიკო აიკავამ (UNESCO-ს არამატერიალური მემკვიდრეობის განყოფილების დირექტორი) ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე (2002) აღნიშნა: „უნდა შემუშავდეს ცოცხალი პრაქტიკის თავდაპირველ კონტექსტში დაცვისა და გადაცემის სტრატეგია, ნაცვლად პროფესიონალი არტისტების სცენურ წარმოდგენებზე კონცენტრირებისა“. ჩემი აზრით, რეგიონულ ანსამბლებს დღეს ერთგვარი „მესამე სივრცე“ უჭირავთ „თავდაპირველ კონტექსტსა“ და „პროფესიონალი არტისტების სცენურ წარმოდგენებს“ შორის, თუმცა, ამავდროულად, მათი შემსრულებლობა უნდა განისაზღვროს, როგორც „ცოცხალი პრაქტიკა“. სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის თვითნასწავლი წევრები ლეგიტიმური მცველები არიან ტრადიციებისა, რომლებიც სცენის მიღმაც ინარჩუნებენ

სიცოცხლეს. არსებითად, ეს ტრადიციები არ არის გაყინული, როგორც წარსულის უბრალო არტეფაქტები: ისინი დინამიურია იმდენად, რომ, თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიის პერსპექტივიდან კვალიფიცირდება, როგორც ავთენტიკური ცხოვრების ავთენტიკური გამოხატულება, ცხოვრებისა, რომელშიც კულტურის მატარებლები ოცდამეერთე საუკუნეშიც რეალურად ცხოვრობენ.

მადლობას გუხდით მადონათევზაძეს (აჭარის კულტურის, ახალგაზრდობისა და სპორტის სამინისტრო) - ხულოს, შუახევის, ქედისა და ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტების ანსამბლებთან შეხვედრების ორგანიზებისთვის; ნანა მჟავანაძეს, როგორც კვლევის წევრსა და მთარგმნელს - მისი ფასდაუდებელი დახმარებისთვის; ბრიტანეთის აკადემიას, ლევერჰაუმის ფონდსა და მანჩესტერის უნივერსიტეტს - ჩემი საველე სამუშაოების დაფინანსებისთვის. ნაშრომი ეყრდნობა დეტალურ კვლევას, რომელიც ჩემი ახალი მონოგრაფიის ნაწილად იქნება წარმოდგენილი.

CAROLINE BITHELL
(UK)

PERFORMING ENSEMBLES AND LIVING TRADITIONS OF MUSIC AND DANCE IN ACHARA

This paper examines the nature, function and significance of regional ensembles in present-day Georgia through the example of folk music and dance ensembles in Achara. Regional ensembles have their antecedents in two different kinds of formation that existed by the end of the nineteenth century: first, local singing groups that often featured several members of the same family, some of which evolved into the kind of village choir featured in early gramophone recordings; and second, the first formal choirs in the European style, led by a professional choirmaster-conductor, that were aligned with the spirit and aspirations of the national liberation movement. Many of today's ensembles trace their origins to the Soviet period, when they (or the larger choirs from which they emerged) were associated with the gargantuan network of houses of culture, festivals and olympiads that operated across the Soviet Union. In Georgian scholarship, it is customary to view most ensembles of this kind as a phenomenon of secondary folklore and the associated shift in performance location from the village to the concert stage. This is then juxtaposed to primary folklore and the notion of authentic performance as an integral part of the domestic, social and ritual life of a community.

Today's ensembles occupy an ambivalent position. On the one hand, they may be viewed as part of the dislocation of folk music from its original contexts and functions, and as confirmation of the loss of primary folklore. On the other hand, as ambassadors for regional traditions and as vital links in the chain of safeguarding the intangible cultural heritage, they may be the focus of significant investment and enthusiastic promotion as part of a highly visible festival and concert culture, now framed by tropes of world heritage as well as national identity. Official support, however, brings responsibilities. Regional ensembles are expected to comply with a set of criteria for authentic performance established by folklore specialists based, for the most part, in Tbilisi. For the purposes of progressing beyond the qualifying round of the National Folklore Festival, for example, these criteria include restricting their repertoire to traditional songs and dances from their own region and adhering to the principles of authentic village performance as set out in Edisher Garaqanidze's *Performance of Georgian Folk Song*. Above all, regional ensembles are expected to avoid the academic or professional style cultivated by formations such as the State Academic Ensemble of Georgian Folk Song and Dance Rustavi. The fact that the national folk heritage should be represented on the international stage first and foremost by choirs defined as 'academic' rather than 'authentic' presents a conundrum

whose elaboration lies beyond the scope of this paper. Crucially, however, because the dominant representation of the national musical heritage is constructed on the foundation of rural practices, music-makers and dancers in the regions today are central to the project of keeping traditional practices alive, conceptually as well as practically.

This paper explores how we might theorise the ensemble in ways that go beyond the binary of primary and secondary folklore, and that allow for a more nuanced understanding of authenticity, the continuity of ancestral practices and the nature of a living tradition in the twenty-first century. Further questions informing my analysis include: How do ensemble members in receipt of salaries (however modest) align their responsibilities as culture-bearers presenting their heritage on stage with more spontaneous, everyday music-making in domestic or community settings? Where do they sit in the balance between top-down government programmes and policies on the one hand and grass-roots, locally-driven initiatives on the other? How critical are today's ensembles to the sustainability of a living tradition? What role do they play in keeping song and dance alive in the villages?

Achara is an ideal location for exploring such questions. The material I present in this paper is derived primarily from an intensive programme of meetings and interviews with ensemble directors, ensemble members, choreographers, and directors of municipal cultural centres conducted in June 2022. That same summer I also attended performance days in Khulo, Keda and Batumi that formed part of the National Folklore Festival, and I made two further visits to Upper Achara with groups of singers from overseas who had come to Georgia to study traditional polyphony. In addition to shedding light on the kinds of questions listed above, my investigations yielded fascinating insights into the ways in which recent revitalisation trends have unfolded at the interface between Soviet legacies, administrative restructuring, UNESCO-style safeguarding strategies, government-funded programmes, the continuation of family traditions, and individual initiatives. Here, I offer a set of brief portraits and observations that point towards rethinking the ensemble as a dynamic, multimodal entity as we evaluate its significance for musical and social life in Achara today.

The male ensemble Shuakhevi – one of six ensembles attached to Shuakhevi Cultural Centre – exemplifies the shape-shifting nature of ensembles that were founded in the Soviet years and remain active today. Ensemble member Otar Davitadze, born in 1937, was director of the cultural centre in the 1960s. It was he who, in 1967, took the initiative of launching the ensemble that later took the name Shuakhevi, together with his elder brother Aliosman. This new ensemble was preceded by a larger ensemble with more than a hundred members, for which Aliosman also served as conductor. The repertoire of that ensemble included songs and dances from all over Achara alongside Soviet choral music by professional composers. The Shuakhevi ensemble started with just seven singers, selected from among the members of the larger ensemble, and its repertoire was oriented towards

local music from Shuakhevi. Following a restructuring exercise undertaken by Shuakhevi municipality in 2015, the ensemble once again refreshed its repertoire, this time with help from Lola Surmanidze, who had trained as an ethnomusicologist in Batumi and now served as head of the cultural centre's folklore department. At the time of my 2022 visit, the ensemble was made up of fifteen singers from nine different villages, ranging in age from thirty-six to eighty-six. As was the case with most ensembles I encountered, they were eager to stress that they were first and foremost a group of friends who live for the opportunity to sing together, rather than for the modest salary which nonetheless covers the cost of travelling to rehearsals and purchasing meals away from home.

The male vocal ensemble Moqvare, in Keda municipality, grew out of a journey that began in 2005. Jemal Turmanidze recalled how his father, Amiran, used to lead a small choir at the cultural house in Merisi and, one day, asked Jemal to help with rehearsals. They then decided to recruit children and proceeded to set up an ensemble that included Jemal's sons and nephews and other members of their extended family. Initially operating simply as a vocal ensemble based at the cultural house, this formation later took the name Moqvare. The ensemble was propelled into the limelight after Nino Razmadze, at that time still a student at Tbilisi State Conservatoire, visited Keda as part of a fieldwork expedition in 2009. Nino was struck by the relatively large number of singers she met in Merisi and by the fact that these singers seemed to know different songs from those she had heard elsewhere in Achara. This gave her the idea of planning a concert for them in Tbilisi. She then sought out recordings of local songs held in the archives of the conservatoire's folk music laboratory and took copies back to Merisi: these included recordings made by Vladimer Akhobadze in 1958 and Kukuri Chokhonelidze in 1973, some of which featured a former local choir led by Jemal's grandfather. Here, we should pause to note that these recordings date from the second half of the Soviet period, rather than the pre-Soviet years, but are treated nonetheless as setting a benchmark for authentic performance. They also show that, despite narratives about Soviet choirs performing mainly newly composed choral music or propagandistic songs, choirs like this did have quite extensive repertoires of local folksongs that are now highly prized.

I was struck by Jemal's observation that one of the most important aspects of having an ensemble is that it is an effective way of transmitting the songs to the younger generation. 'Now our children can sing much better than us,' he said. 'They love it now.' Another Moqvare member added: 'It was not like this before.' Scheduled rehearsals provide a focus for learning new songs and fine-tuning arrangements for performance. Yet developing as an ensemble is by no means restricted to formal rehearsals. When I asked Moqvare how often they rehearse, they replied that the norm is once or twice a week, sometimes three times, before going on to explain (amidst much laughter): 'But we don't need a rehearsal. We can sing anywhere, anytime! We don't need to come here [to the cultural centre] to sing. In the village, we can come together and sing every day.' The existence of the

ensemble as a formal entity nonetheless provides a stimulus for these more spontaneous gatherings.

One of the new ensembles established at Shuakhevi Cultural Centre in 2015 is Mareti. Its director, Avto Darchidze, belongs to a prominent musical family from the Mareti Valley. For the project of reviving local traditions that had almost fallen into oblivion, Avto therefore drew first on the repertoire preserved by his own family. These songs were no longer widely heard in Soviet times, he explained, but they continued to sing them at home. Avto has also sought out other older singers in the Mareti Valley, as well as consulting archival recordings made by Shalva Aslanishvili and others. He elaborated further on how he works with these recordings. Some of the material is fragmentary and needs to be reconstituted, resulting in what amounts to a new variant of a song. If the lyrics are incomplete, others might help with reconstructing the text or adding extra verses, resulting in a collective re-composition that might also be seen as a way of refreshing tradition.

Other members of the Darchidze family, too, are at the forefront of reviving and safeguarding Shuakhevi's musical heritage. Avto's brother, Badri, is a highly respected choreographer whose work features later in this paper. Their sister Eteri works with children and young people at several music schools in Batumi, alongside leading the award-winning children's ensemble Hangebi. Eteri's work with Hangebi offers an enlightening example of how traditions from the periphery (i.e., the village) are being brought to the centre (here, the Acharan capital Batumi) and implanted there through the younger generation. More than 130 children are enrolled in Hangebi. When I asked them whether they also sing at home, and whether they teach the songs they learn with Eteri to other family members, they returned a resounding 'yes!' to both questions. For many, Eteri serves as a much-loved role model. A video clip made by a family member shows the youngest pupil, at that time only four years old, lining up her dolls and toy animals on the sofa and teaching them to sing in imitation of how Eteri teaches the class. I heard how another girl sings her baby brother to sleep, accompanying herself on the *panduri*. As these anecdotes suggest, this type of revival is a long way from the kind of return to tradition that results in little more than colourful displays for tourists. Crucially, once the children have learnt the songs there is nothing to stop them singing them anywhere and at any time.

Achara provides especially fertile ground for exploring the dynamics of dance as a living tradition in the twenty-first century and for turning the spotlight on the personal histories and lifestyles that lie behind the grand narratives of the nation depicted in the performances of the state dance ensembles. Amateur ensembles again play a vital part in keeping these dances alive in local communities. The dances have their natural habitat (still) in seasonal festivals, weddings and other social occasions and, like songs that have been passed down through the oral tradition, they have numerous variants associated with different villages. The dances themselves instantiate complex relationships between histories, landscapes, lifeways and the human bodies that bring them to life. My interviews

with dancers and choreographers were especially instructive for the insights they yielded into how things that occur in the material and social world influence dance aesthetics at the level of individual steps and gestures, such that what appears to be a re-enactment of heritage from the past may include a contemporary overlay derived from personal idiosyncrasies and seemingly mundane incidents. In this way, dance steps may be seen to archive not only broader histories and imagined pasts but also personal histories and present realities. In the case of the many dancers now in their eighties and nineties, these personal histories themselves span almost a century of dramatic social and political change.

I paid particular attention to three dance ensembles: Pesvebi in Shuakhevi, Bermukha in Khulo, and Ghorjomi in Ghorjomi. All three stressed that their members are self-taught. Bermukha members explained: 'We've been dancing like this from childhood. We all saw our parents and family members dancing. We would go to wedding celebrations and parties and we saw people dancing there.' The director alluded to an act of collective creation: 'They all bring their own steps, their own characters, to add value – each of them – to the dance which they eventually all do together.' Tamaz Gorgadze spoke in similar terms about his approach to recruiting members for Ghorjomi: 'The main criterion for me was to find people who danced at weddings. This is when you get inspired and you want to dance and you just jump in.' He went on: 'The first couple of meetings were about letting them show me, or show each other, what they do – what steps and movements they used to do at weddings or at Shuamtoba or for other occasions.' He then used these steps to 'compose' the dance. An interest in individual personalities also lies at the heart of Badri Darchidze's approach as Pesvebi's choreographer. He explained: 'My style of working with them is to give them freedom. I give them the possibility to introduce their own things into the dance. This helps to make it more interesting, more diverse, more alive.' Again, this resonates with notions of tradition as something that is always in motion and is refreshed by each new generation, but without losing its essence.

When I asked dancers in their eighties and nineties how they kept so fit, they spoke about their intense regime of physical labour in the fields, their healthy diet, and the purity of the alpine water and air. These responses pointed explicitly to the ways in which environment and lifestyle constitute a training ground for the dancing body – one that is far removed from the programmes undertaken by professional dance students at institutes of higher education in the city. Many of the dancers also attribute their longevity to dancing. Members of Pesvebi, when asked what dancing means to them, responded with comments such as: 'If we didn't dance, all of us would have been in the hospital by now.' They also underlined the importance of dance for a broader sense of wellbeing and purpose: 'It makes us happy. It takes us back to when we were young.' Pesvebi's female dancer evoked a palpable sense of continuity with past generations: 'For me, it means that I bear the things which I inherited from my family, my ancestors. I've been doing this for forty years now. Everything I do, I remember from my family members. We always sing,

we always dance, even when we're cooking, when we're working. We need to dance.' The incentive provided by regular rehearsals was also highlighted in statements like: 'When we realise it's Monday, we're here at eight o'clock in the morning already.' These stories allow us to see beyond the colourful, costumed bodies that appear on the festival stage, where they signify the regional identities and imagined pasts that constitute the performed nation. They reveal the way in which the individual body that inhabits the costume, and that continues to dance after the costume has been set aside, is shaped by the physical and environmental conditions of the dancer's everyday life that is itself in direct continuity with the lives of past generations. The boundary, then, between the performed self and the self as lived off-stage is perhaps more blurred than we might have anticipated.

Young ethnomusicologists like Nino Razmadze and Lola Surmanidze have also played a vital role in bridging the gap between past and present. The intangible heritage represented by the archival recordings to which they have provided access has shifted from being a static emblem of historical and cultural capital to becoming an active ingredient in social processes in the contemporary world. Many of these recordings feature the lost voices of family members and so serve to restore broken chains of transmission in a highly personal way. The phenomenon of ensemble members engaging in their own expeditions to seek out little-known songs or variants before they are lost resonates further with UNESCO's emphasis on involving culture-bearers directly in strategies for safeguarding their heritage and determining future directions: ensuring a future for intangible cultural heritage beyond the concert stage depends ultimately on members of the communities in question being motivated to perform traditional songs and dances for reasons of their own, not because they are obliged to do so.

The ensemble itself, far from being an artificial structure that exists in a space apart from everyday music-making, may be seen as an important lynchpin with its function of focusing attention and attracting support for musical activity at community level as well as on the concert stage. The cultural centre where an ensemble rehearses functions as a kind of second home: many such buildings are hives of activity, with different groups coming and going for rehearsals, classes, social functions, and other community events. For the individual, ensemble membership provides a gateway to an active and varied social life, the promise of travel and other adventures, and the opportunity to act as cultural ambassador for their home region. This in turn brings a sense of purpose, pride, dignity, and wellbeing. Ensemble members often speak about 'love' in explaining what the ensemble means to them: love for one another, love for singing and dancing, love for all the things they do together. One need only look at the Facebook pages of ensembles and their members to appreciate the range of activities in which they take part and the extent of the time they spend in one another's company.

I asked Avtandil Bolkvadze, former director of Khulo Cultural Centre, how important he considered the ensembles to be for keeping music and dance alive in the villages. His

response was that their role in the preservation of tradition is huge. Almost 300 children had graduated from the dance studio he had established in Khulo fifteen years before. They may not all have become good dancers, he commented, but at least they can now dance whenever they want to – including, for example, at their own wedding. When I asked Bermukha members if they were optimistic about young people keeping their dance traditions alive, their unanimous response was: ‘Yes, of course!’ This optimism serves as a welcome antidote to the more common trope of young people being uninterested in traditional culture. Confidence in the future of their heritage also enables today’s performers to conceptualise their own position as part of a still-unfolding history of transmission from one generation to the next.

How, then, should we view the ensembles discussed in this paper in relation to one of the core principles of UNESCO’s safeguarding strategy, as outlined by Noriko Aikawa (Director of UNESCO’s Intangible Heritage Section) in her address at the First International Symposium on Traditional Polyphony in 2002: ‘A strategy should be developed for the safeguarding and transmission of the living practice in its original context rather than focusing on stage performances by professional artists.’ My contention is that regional ensembles today occupy a kind of third space between ‘original contexts’ and ‘stage performances by professional artists’, and that at the same time their performances should still be defined as ‘living practice’. Self-taught members of song and dance ensembles are legitimate guardians of traditions that have a meaningful life beyond the stage. Crucially, these traditions are not frozen as mere artefacts from the past: they are dynamic in a way that, from the perspective of contemporary ethnomusicology, qualifies them as authentic expressions of authentic lives as they are lived by culture-bearers in the twenty-first century.

Acknowledgements: I am indebted to Madona Tevzadze (Acharan Ministry of Culture, Youth and Sport) for facilitating my meetings with ensembles in Khulo, Shuakhevi, Keda and Khelvachauri municipalities; Nana Mzhavanadze for her invaluable assistance as research associate and translator; and the British Academy, Leverhulme Trust and University of Manchester for funding my fieldwork. The paper draws on a more detailed study that will feature as part of my new monograph.

References

- Aikawa, Noriko. (2003). Address to the Organisers and Participants of the First International Symposium on Traditional Polyphony. In *The First International Symposium on Traditional Polyphony: Proceedings* (pp. 25–28). International Research Centre for Traditional Polyphony.
- Garaqanidze, Edisher. (2007). *Kartuli Khalkhuri Simgheris Shemsrulebloba – Performance of Georgian Folk Song*. Gamomtsemloba Intelekti.
- Interviews with the author: Bermukha ensemble, Otar Davitadze and Shuakhevi ensemble, Jemal Turmanidze and Moqvare, Tamaz Gorgadze and Ghorjomi, Badri Darchidze and Pesvebi, Avtandil (Avto) Darchidze, Eter (Eteri) Darchidze, Avtandil Bolkvadze, Nino Razmadze (all 2022).

**ტრადიციული ჯოკალური მრავალხმიანობის ტრიაფი და
გამოცდილებატორონტოში: ქართული და
უკრაინული პრაქტიკების კვლევა.¹**

შესავალი:

სტატიაში განხილულია ქართული და უკრაინული ტრადიციული მრავალხმიანობის პრაქტიკა მათი სამშობლოს გარეთ და საუბარია ამ ორი მუსიკალური ფორმის პრაქტიკის შესახებ ტორონტოსა და მის შემოგარენში. იმის მიუხედავად, რომ ეს მუსიკა არც ადგილობრივ სამყაროში და არც საგუნდო მუსიკის სცენაზე დიდი პოპულარობით არ სარგებლობს, აღსანიშნავია, რომ მუსიკის ამ ორ სახეობას ტორონტო მასპინძლობას 1990-იანი და 2010-იანი წლებიდან უწევს.

ტორონტოში ტრადიციული მრავალხმიანობა გულისხმობს მრავალხმიანი ხალხური სიმღერების შესრულების პრაქტიკას, რომელსაც ასრულებს ხალხური სიმღერებით გატაცებული მომღერლების მცირე ჯგუფი, რომელიც ავთენტური პროდუქტისა და გამოცდილების ერთგულია, და რაც სცილდება უბრალოდ სასცენო შესრულებას. ამ სიმღერაში არ გამოიყენება კლასიკური ან აკადემიური ჯოკალური ხმოვანება. ზედა პარტიაში აქ ხშირად მხოლოდ ერთი ან ორი ზედა ხმა ისმის და შესრულებაში ხშირია მცირე ვარიაციები/იმპროვიზაცია. უკრაინული რეპერტუარი უმეტესად ქალთა სარიტუალო სიმღერებია და ამიტომ მას როგორც წესი, ქალები ასრულებენ და არა მამაკაცები. ქართული რეპერტუარი, პირიქით, უმეტესად მამაკაცთა სიმღერებისგან შედგება - ასე რომ, შემსრულებლები მამაკაცები არიან, თუმცა ხშირად შერეული ჯგუფის მიერაც სრულდება.

ამ მრავალხმიანი პრაქტიკების სამშობლოს, დიასპორის შემადგენლობის, ინსტიტუციური მხარდაჭერის, გენდერისა და მუსიკალური პრაქტიკის მულტიდისციპლინური კონტექსტის მსგავსი საკითხების განხილვით, გთავაზობთ უფრო ნიუანსირებულ შეხედულებას იმის შესახებ, თუ როგორ არსებობს ეს სასიმღერო პრაქტიკები, როგორც ტრანსნაციონალური მუსიკალური ტრადიციები, გამოვყოფ ავთენტურ და მდგრად მახასიათებლებს, და ასევე მათი არსებობის წინაშე არსებულ გამოწვევებს.

პირველ რიგში განვიხილავ ქართულ მრავალხმიანობას - ვისაუბრებ

¹ მოხსენება ეფუძნება იმავე თემაზე ჩემს მიერ ცოტა ხნის წინ დაწერილ სტატიას (2023) და მოიცავს განახლებულ მასალას ქართული და უკრაინული პრაქტიკების შესახებ ტორონტოში.

რამდენად მნიშვნელოვანი იყო 2000-იან წლებში დაწყებული მისი ალორძინების მცდელობები, რამაც შექმნა ამ მუსიკალური ფორმის მხარდაჭერის მყარი ინფრასტრუქტურა და გააცოცხლა ეს მუსიკალური პრაქტიკა საქართველოს ყველა რეგიონში. ამ მხარდაჭერას ტორონტოს შედარებით ახალ დიასპორამდე არ მიუღწევია. მაგრამ გავლენა მოახდინა ტორონტოში მცხოვრებ არაქართველებზე – მათ დაიწყეს ქართული მრავალხმიანობის შესწავლა, რაც ხაზს უსვამს ტორონტოში ზოგადი პრაქტიკის საინტერესო მახასიათებელს: მას ასრულებს ორი განსხვავებული ჯგუფი - ქართველები და არაქართველები. ქართულისგან განსხვავებით, მიუხედავად მისი ფართო გავრცელებისა უკრაინულ მრავალხმიან ტრადიციას ასეთი ინსტიტუციური მხარდაჭერა არ ჰქონია უკრაინაში. ეს მუსიკალური ფორმა უკრაინელების კოლექტიურ ცნობიერებაში პოპ კულტურისა და ფიუჟენ ჯგუფების მეშვეობით მოხვდა, განსაკუთრებით უკრაინის სუვერენიტეტის საფრთხის საპასუხოდ. თუმცა, ტორონტოში უკრაინული მრავალხმიანობის მდგომარეობა, როგორც ჩანს, ნაკლებად არის ამაზე დამოკიდებული; უფრო მეტად კი საუკუნეზე მეტი ხნის დიასპორის ფარგლებში არსებული მარგინალური ჯგუფის რეაქციაზე, უკვე ჩამოყალიბებული, მაგრამ ერთგვარად დამთრგუნველი უკრაინული კულტურული ინფრასტრუქტურის მიმართ. მსურს ასევე აღვნიშნო, რომ ტორონტოში უკრაინული მრავალხმიანობის პრაქტიკაში არაუკრაინელებიც არიან ჩართული, მაგრამ ქართული მრავალხმიანობისგან განსხვავებით ისინი ერთგვაროვან ჯგუფად არიან ერთმანეთში შერეული.

და ბოლოს, ორივე მრავალხმიანი პრაქტიკისთვის მუსიკის ღირებულება განისაზღვრება არა სიმღერის შესრულებით, არამედ იმ კავშირებით რომლებსაც ის სხვა გამოცდილებებთან ურთიერთობის გზით ამყარებს. ეთნომუსიკოლოგმა ტომას ტურინომ ამას ერთობლივი შესრულება უწოდა, პრეზენტაციული შესრულებისგან (ან სცენური დადგმებისგან) განსხვავებით. ტორონტოში ქართული სიმღერების შემსრულებლებისთვის – დიასპორიდან იქნებიან ისინი თუ არა – სუფრა (ქეიფის/სადღეგრძელოების ტრადიცია) და მასთან დაკავშირებული სტუმართმოყვარეობის განცდა ხელს უწყობს პრაქტიკის ჩამოყალიბებას. უკრაინელებისთვის ქეიფი მნიშვნელოვანია, მაგრამ ის უფრო ფართო ტრადიციის ნაწილია, რომელიც კალენდარული დღესასწაულების აღნიშვნას წარმართული ფესტივალების ნარჩენებით გულისხმობს, რომლებიც თამაშებს, აქტივობებსა და ატრიბუტიკას მოიცავს. ორივე შემთხვევაში, ეს „ერთობლივი შესრულებები“ აუცილებელია იმისათვის, რომ მუსიკა გაცილებით ხელშესახები, ავთენტური და სიცოცხლისუნარიანი გახდეს.²

² იხ. ვიდუო მაგალითი #1 თითოეული ნიმუშისთვის

ქართული მრავალხმიანობა-მთავარი გმირი

3.7 მილიონი მოსახლეობით, საქართველო (რომელიც მდებარეობს შავი ზღვის აღმოსავლეთ მხარეს, კავკასიის მთიან რეგიონში) არის პატარა ქვეყანა, რომელიც ბერძნული ლეგენდებისა და უძველესი ცივილიზაციების არქეტიპებთან ასოცირდება. ის გამოირჩევა მღელვარე წარსულით, რომლის დიდი ნაწილი ომებსა და ოკუპაციაში გაატარა. ამის მიუხედავად, ქართველები, რომლებსაც მიგრაციის შესახებ არანაირი აღსანიშნავი მითი არ გააჩნიათ, გადარჩნენ და განაგრძობენ ამ მიწაზე საკუთარი თავის იდენტიფიცირებას წინაპრების მემკვიდრეობით პრეტენზიებთან. მათი ტრადიციული მრავალხმიანობის უნიკალურობა და მხატვრულობა ამ მტკიცებულებებს აძლიერებს, მრავალხმიანი ხალხური სიმღერები კი დიდი ხანია ქართული კულტურის მთავარი გმირია როგორც სამშობლოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

თუმცა, ამ მუსიკალურ ფორმას სერიოზული საფრთხე ემუქრებოდა – რეპრესიული მმართველობისა და მოდერნიზმების მხრიდან. ხალხური პრაქტიკის აღორძინების მცდელობები 1960-იან წლებში იწყება, და ინტენსიური სახე 2000-იან წლებში მიიღო, როდესაც იუნესკომ ქართული მრავალხმიანი სიმღერა „კაცობრიობის ზეპირი და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შედეგად“ გამოაცხადა. მას შემდეგ, ოფიციალური მთავრობის პოლიტიკამ, ინსტიტუციონალიზებულმა მხარდაჭერამ, პუბლიკაციების, პროექტებისა და ფესტივალების საგარეო და შიდა დაფინანსებამ, ეროვნულმა რიტორიკამ და ადგილობრივმა პრაქტიკებმა მთელ საქართველოში და, ფაქტობრივად, საქართველოს მთელ მსოფლიოში სახელი მრავალხმიანობით გაუთქვა. იუნესკოს მიერ ინიცირებულმა ამ აღორძინების პროექტებმა ეფექტურად შეუწყო ხელი მრავალხმიანი ფოლკლორული პრაქტიკების პოპულარიზაციას და სოფლად დაბრუნებას კულტურული ეკონომიკის შექმნის გზით, რამაც განაპირობა ისეთი ინსტიტუტებისა და პროგრამების კომპლექსური ინფრასტრუქტურის შექმნა, როგორიცაა:

- ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის ცენტრის შექმნა, რომელიც მასპინძლობს საერთაშორისო მეცნიერებსა და კონფერენციებს, აქვეყნებს წიგნებსა და ბიულეტენებს და ხელს უწყობს ქართული მრავალხმიანობის შესახებ კრიტიკულ საერთაშორისო დიალოგსა და სამეცნიერო კვლევას.
- ფოლკლორის სახელწიფო ცენტრის მიერ რეგიონებში 32 სალოტარო სკოლის შექმნა, სადაც ნიჭიერ ბავშვებს ხალხურ მუსიკაში უფასოდ შეუძლიათ განათლების მიღება.³

³ იხ. ვიდეო მაგ. #2, ფრაგმენტები სალოტარო სკოლების 2019 წლის ფესტივალიდან, 11 ქალაქიდან 400 ბავშვის მონაწილეობით.

- ფოლკლორის სახელწიფო ცენტრი აცოცხლებს საბჭოთა ფოლკლორულ „ოლიმპიადებს“ ეროვნული ფოლკლორული ფესტივალის სახელით, რაც არა მხოლოდ რეგიონებში მცხოვრებ ადამიანებს ანსამბლების შექმნის სტიმულს აძლევს, არამედ ქართული მრავალხმიანობის ავთენტური მუსიკალური თვისებების მკაფიო მითითებებსაც იძლევა და ამით წარსულის საბჭოთა თუ თანამედროვე პოპულარული მუსიკალური გავლენის არასწორ სახელწოდებებსაც ებრძვის.

- ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი, ფოლკლორის სახელწიფო ცენტრის გაგრძელება - რომელიც აგროვებს და გამოსცემს მემუარებს, მუსიკალურ კრებულებს, სასწავლო სახელმძღვანელოებს, საექსპედიციო ჩანაწერებს ელექტრონული სახით.

ამის შედეგად, მთელი საქართველოს მუსიკალური ლანდშაფტი, მათ შორის სოფლის რეგიონებიც, მკვეთრად შეიცვალა. უფრო გამოცოცხლდა რადგან მეტი მომღერალი ოჯახი გაჩნდა და მეტი ანსამბლი შეიქმნა. თუმცა, მნიშვნელოვანია გვესმოდეს, რომ ეს მუსიკალური პრაქტიკა ვერ იქნებოდა ასეთი შთამბეჭდავი და ასეთი ენთუზიაზმით ვერ შენარჩუნდებოდა, მხოლოდ სცენისთვის ან ფოლკლორის ეროვნული ფესტივალის ავთენტურობის პრინციპების დასაცავად რომ გამოეყენებინათ.

ქართული სიმღერები გაცილებით უფრო შინაარსიანი ხდება, როდესაც მათი შესრულება შერწყმულია სუფრის ან მსგავსი სოციალური კონტექსტის რთულ ინტერდისციპლინურ გამოცდილებასთან - რასაც ტომას ტურიჩო ერთობლივ შესრულებას უწოდებდა.

სუფრა ქართული ნადიმისა და სადღეგრძელოების ტრადიციას, რომელიც გაცილებით მეტს მოიცავს, ვიდრე უბრალოდ ქართული სამზარეულოს განსაკუთრებული კულინარიული შეგრძნებები და ქართული ღვინის დაღვევის ამალღებული გამოცდილებაა. ეს ქართველების სტუმართმოყვარეობის ძლიერი გრძნობისა და სიცოცხლისადმი მადლიერების გამოხატულებაა. მრავალი დახვეწილი სადღეგრძელოთი და სიმღერებით გაფორმებული სუფრა კეთილდღეობის, კოლექტიური რეფლექსიისა და სოციალური ერთიანობის ღრმა გრძნობებს აღძრავს. ქართველები თვლიან, რომ შეუძლებელია ქართული მრავალხმიანობის შეცნობა სუფრისა და ამ გრძნობების განცდის გარეშე. თუ კონცერტები, ფესტივალები და სიმღერების ოფიციალური პრეზენტაციები სამიზნე მარკერებს წარმოადგენს, რომელიც ხელს უწყობს მუსიკალური პროდუქტის განსაზღვრას და პრაქტიკოსებისთვის მიზნების დასახვას, ამ ტრადიციის ქეშმარიტი ასპექტი სოციალურ გამოცდილებაში არსებობს.

ქართული მრავალხმიანობა სამშობლოს ფარგლებს გარეთ

ქართული მრავალხმიანობის მუსიკალურ პრაქტიკას ქვეყნის გარეთ არ აქვს ისეთი ინფრასტრუქტურული მხარდაჭერა, როგორც საქართველოში. პრაქტიკულად არ არსებობს სკოლები, კულტურული ცენტრები ან ორგანიზებული ფესტივალები.⁴ მიუხედავად იმისა, რომ ელექტრონული გამოცემები უდიდეს გავლენას ახდენენ უცხოელ მკვლევრებსა და მომღერლებზე, საინტერესოა, რომ ისინი დიასპორამდე ვერ აღწევენ - თუ არ ვსაუბრობთ „გულშემატკივარ დიასპორაზე“, რომელსაც აღორძინების მკვლევარი ქეროლაინ ბითელი აღწერს, როგორც ადამიანებს, რომლებიც იმდენად არიან მოხიბლულნი და ჩართულნი ქართული მრავალხმიანობაში, რომ საქართველოს „სუროგატ სამშობლოდ“ აღიქვამენ და სხვა ქართველ მომღერლებთან „კვაზი ნათესაურ კავშირებს“ ქმნიან (Bithell, 2014:593). ასეთი გულშემატკივარი დიასპორის ძლიერი და ექსპრესიული საზოგადოება თორონტოში 1990-იანი წლებიდან არსებობს. ამის საპირისპიროდ, თორონტოს ნამდვილი ქართული დიასპორა გაცილებით ნაკლებად არის ჩართული ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში.⁵

გულშემატკივარი დიასპორა

1990-იანი წლების შუა ხანებში, როდესაც თორონტოში მხოლოდ ერთი მუჭა ქართველები ცხოვრობდნენ, ქართული მრავალხმიანობის მოსმენა შეიძლებოდა ანსამბლ „დარბაზის“ შესრულებით, რომელიც შექმნა ალან გასერმა, ამერიკული სასიმღერო ჯგუფების „ქართული ანსამბლისა“ და „კავკასიის“ წევრმა (ორივე კოლექტივი მხოლოდ ქართულ რეპერტუარს ასრულებდა). თავდაპირველად „დარბაზი“ მომღერლების სპონტანურად შეკრებილი ჯგუფი იყო, რომელთაგან არცერთი იყო ქართველი და რომლებიც ორ თვეში ერთხელ იკრიბებოდნენ ქართული სიმღერების ჩარტების შესამოწმებლად. ჯგუფი ტალღისებურად პროგრესირებდა, – ამა თუ იმ მომენტში მისი ყველა წევრი გარკვეულ დროს საქართველოში ატარებდა, სადაც სიმღერის დიდოსტატებისგან სწავლობდა. გუნდმა გზა გაუხსნა თორონტოში ქართული მრავალხმიანი სიმღერის გავრცელებას - მათ შორის ისეთ კოლექტივებს, როგორიცაა „მაჭარი“, „ბარი“, „მეგობრები“, „ვოისა“ (მონრეალში), „ორი შალვა“, ასევე მრავალ საზოგადოებრივ და პროფესიულ გუნდსა და სახელოსნოს, რომლებიც ზემოაღნიშნულ გუნდებთან თანამშრომლობდნენ, რათა ქართული მუსიკა წარედგინათ თორონტოს

⁴ ეს ასეა ქართული სიმღერებისთვის, მაგრამ არა ტრადიციული ცეკვისთვის, რომელსაც ჩრდილოეთ ამერიკაში რეგულარული ფესტივალები მასპინძლობს.

⁵ ქართული დიასპორა ჩრდილოეთ ამერიკაში, შედარებით ახალი ფენომენია, 2021 წლის აღწერით თორონტოში 2 000-ზე ნაკლები ქართველი ცხოვრობს, თუმცა სინამდვილეში ეს ციფრი სავარაუდოდ გაცილებით მაღალია.

უფრო ფართო საგუნდო და მსოფლიო მუსიკალური აუდიტორიისთვის. ძირითადად, ეს არაქართველი მომღერლების ჯგუფები იყო.

ბუნებრივია, კულტურულ გამოხატვაშიც ხდება რყევები და ცვლილებები, ხოლო COVID-თან დაკავშირებულმა იზოლაციამ, ურბანული ცხოვრების მზარდმა ფინანსურმა ტვირთმა და სხვა ფაქტორებმა გავლენა მოახდინა ყველა ამ ჯგუფის სიცოცხლისუნარიანობასა და ქართული მრავალხმიანობის პრაქტიკაზე. რაც კვლავაც სიმართლეა, არის ის, თუ როგორ ამყარებს სასიმღერო პრაქტიკა, თავისი უნარების დონისა თუ შესრულების თავისებურებების მრავალფეროვნებით, ყოველთვის ღრმა და მნიშვნელოვან კავშირებს, რომლებიც არა მხოლოდ მუსიკალური პროდუქტის განვითარებაზეა ორიენტირებული, არამედ სიმღერის საშუალებით ქართული სიტბოს, სტუმართმოყვარეობისა და მაღლიერების წარუშლელ მოგონებებსაც ინვესტ.

ნამდვილი დიასპორის პრაქტიკა

მაშინ როცა, მომღერლები არა-დიასპორის წიაღიდან არიან, როგორც წესი, ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერების უფრო ფართო სპექტრს იყენებენ. იგივეს ვერ ვიტყვით დიასპორის წარმომადგენელი მომღერლების უმეტესობაზე. ნამდვილ დიასპორას ქართული სიმღერების შესრულების შესაძლებლობა, ძირითადად, მომღერალ დიანა ირემაშვილის ან ეკლესიის მიერ ორგანიზებულ კონცერტებზე ეძლეოდა, ორივე შემთხვევაში, როგორც წესი, უფრო თანამედროვე სიმღერები სრულდებოდა. ტორონტოს ქართულმა მართლმადიდებელურმა ეკლესიამ დაარსებისთანავე 2010 წელს, ბავშვებისთვის მრავალხმიანი ხალხური სიმღერის გაკვეთილების ჩატარება დაიწყო კვირაობით. მაგრამ, მრავალი წლის განმავლობაში ეს უფროსაბავშვო ბალს ჰგავდა, ვიდრე გუნდის მუშაობას და არანაირი თვალსაჩინო შედეგი არ გამოუღია. 2017 წლის ბოლოს, „ქართული კულტურის ცენტრის ივერიონის“ და მალევე ხალხური ცეკვისა და სიმღერის ანსამბლ „ივერიონის“ დროშის ქვეშ, ეკლესიამ შექმნა სიმღერისა და ცეკვის სტუდია. სიმღერა, ფაქტობრივად, უკვე აღწერილი კვირა დღის გაკვეთილების გაგრძელება იყო, თუმცა 2020 წლის დასაწყისისთვის, როგორც ჩანს, ის 12-18 წლის ასაკის ქალი მომღერლების მცირე ჯგუფად ჩამოყალიბდა, შეზღუდული რეპერტუარით და ხშირად რამდენიმე ხმით ზედა პარტიებში, ხოლო ხელმძღვანელები - ორივე მამაკაცი, ბანის პარტიას მღეროდნენ. ტრადიციული ცეკვის გაკვეთილების შემოტანა (ზვიადი აფთარაშვილის ხელმძღვანელობით) მნიშვნელოვანი იყო ტორონტოში მცხოვრები ქართული დიასპორის ემიგრანტული გამოცდილებისთვის, რომელიც რეალურად მხოლოდ ბოლო 2 წლის განმავლობაში განვითარდა, სავარაუდოდ, 2017 წლის ბოლოს მისი დაარსების შემდეგ ცეკვისთვის საჭირო უნარების სიმწიფის გამო. 2023

წლის დასაწყისიდან ანსამბლი „ივერიონი“ კანადასა და შტატების ზოგიერთ ნაწილში კონცერტებზე ასრულებს ქართულ ხალხურ ცეკვას, სიმღერასა და ინსტრუმენტულ მუსიკას (3-5 ბავშვის/ახალგაზრდისგან შემდგარი მეფანდურეთა ანსამბლი, ხანდახან მესალამურესთან ერთად, ვირტუოზი მეფანდურის დავით საკიძის ხელმძღვანელობით). კონცერტების უმეტესობა ადგილობრივ ქართულ თემს ან გულშემატკივარ მართლმადიდებელ თემებს უკავშირდება. თუმცა, სიმღერა არ არის წარმოდგენილი ბავშვების ან ახალგაზრდების გამოკვეთილი მომღერალი ჯგუფის მიერ, რომლებიც რეპერტუარს ავითარებენ. ეს არის შერეული ჯგუფი რომელიც შედგება მამაკაცი მუსიკალური ხელმძღვანელებისა და რამდენიმე ახალგაზრდა ქალისგან, რომლებიც ძირითადად ქალაქური სიმღერების ძალიან მცირე რეპერტუარს მღერიან, თუმცა ასევე აქვთ ერთი კახური და ერთი აჭარული ხალხური სიმღერა, ამ უკანასკნელს ჩონგურის ნაცვლად ფანდურის თანხლებით ასრულებენ. ეს სიმღერები სრულდება დახვეწილი და გემოვნებიანი ოსტატობით, თუმცა ისინი არ ასახავს სამშობლოში ქართული მრავალხმიანობის მრავალფეროვნებას, რეგიონულ ნაირგვარობას ან განახლებულ პრაქტიკებს.

ქართული მრავალხმიანობის მოსმენის ერთადერთი სხვა სივრცე არის სუფრა – იქნება ეს რესტორანი, საცვლესიო ღონისძიება თუ ვინმეს სახლი. მაგრამ, როგორც ეკლესიის გარეთ გალობის პრაქტიკის შემთხვევაში, შესრულებული სიმღერები არ ასახავს მრავალხმიანობის მასშტაბსა თუ მრავალფეროვნებას, ისინი ხშირად არ იცავენ ზედა ხმებში ერთხმიანი შესრულების წესს და სიმღერა ხშირად იჩრდილება ალკოჰოლის ჭარბი მოხმარებით.

მიუხედავად იმისა, რომ „ორი შალვა“ ქართულ-კანადური ოჯახური ანსამბლის სახით ჩამოყალიბდა, როგორც „ზარისა“ და „დარბაზის“ განშტოება, იგი შეიძლება თორონტოს ნამდვილი ქართული დიასპორის ნაწილად ჩაითვალოს, ამ შემთხვევაში ისინი წარმოადგენენ უნიკალურ გარემოებას თავისი ფართო რეპერტუარით, რომელიც ასახავს რეგიონალური სტილების მრავალფეროვნებას, რთულ მრავალხმიანობას, ასევე უფრო პოპულარულ ფორმებს. როგორც ხშირად ხდება კულტურული გამოხატვის ცვალებადობის შემთხვევაში, მათი კავშირი როგორც ქართულ, ასევე ქართველების მიმართ სიმპატიით განწყობილ თემებთან ბოლო რამდენიმე წლის განმავლობაში შესუსტდა. მაგრამ ყალიბდება ახალი ურთიერთობები სხვა კულტურულ ჯგუფებთან და მათ ხშირად სთხოვენ სადღეგრძელოებითა და სიმღერებით შუამავლობას ღონისძიებებზე, სადაც არა მხოლოდ მათი, არამედ უკრაინელების, ბელარუსების, ბულგარელების და სხვათა სიმღერებიც შესრულდება. ეს თორონტოს ნამდვილ კულტურულ ფენომენად უნდა განვიხილოთ, შეძლებენ თუ არა (და როგორ) ქართული თემები

(ნამდვილი და გულშემატკივარი დიასპორები) ამ გზით განვითარებას და სვლას. ჯერ კიდევ გასარკვევია, როგორც ტორონტოს ნამდვილი კულტურული ფენომენი, შეძლებენ თუ არა და როგორ განვითარდებიან ქართული თემები (ნამდვილი და გულშემატკივარი დიასპორები) ამ გზით. თუმცა, ამ ეტაპზე ცხადია, რომ ქართულ მრავალხმიანობას მეტი მხარდაჭერა სჭირდება ნამდვილი დიასპორის მხრიდან რომ მნიშვნელოვანი მოთამაშე გახდეს სამშობლოს გარეთ.

უკრაინული მრავალხმიანობა სამშობლოში

მაშინ როცა რომ საქართველოში ტრადიციული მრავალხმიანობა მნიშვნელოვანი მოთამაშეა, ბოლო დრომდე უკრაინელებისთვის მათი მრავალხმიანი სიმღერების დიდი ნაწილი შეუმჩნეველი და მივიწყებული იყო უკრაინის სოფლურ ყოფაში. საინტერესოა, რომ ტორონტოში უკრაინული დიასპორა 1900-იანი წლებიდან არსებობს და მისი რიცხვი ტორონტოს ოფიციალურ ქართულ დიასპორას სულ მცირე 70-ჯერ აღემატება, ამიტომ ტორონტოში მცხოვრებმა უკრაინელებმა წარმოუდგენელი კულტურული ინფრასტრუქტურა შექმნეს. თუმცა, ტორონტოში უკრაინული მრავალხმიანი სიმღერების შესრულება შედარებით ახალია და მას მცირე, მარგინალური საზოგადოება იყენებს, რომელიც გარკვეულწილად კონკურენციას უწევს ამ კულტურულ ინფრასტრუქტურას.

უკრაინას შთამბეჭდავი ტერიტორი უკავია; ის ევროპაში სიდიდით მეორე ქვეყანაა. საქართველოს მსგავსად, ისიც იყო და კვლავაც რჩება კონკურენტი უფრო დიდი სახელმწიფოების თავდასხმის სამიზნედ; ბრძოლის, გადარჩენისა და მტრების ხელით სიკვდილის შესახებ მოგვითხრობს უამრავი ხალხური სიმღერის ტექსტი. უკრაინის მუსიკალური ლანდშაფტი, ისევე როგორც თავად ქვეყანა, ვრცელი და მრავალფეროვანია. სოფლის ვოკალური მრავალხმიანობა ტრადიციული ხალხური მუსიკის მრავალი სახეობიდან მხოლოდ ერთ-ერთია.

უკრაინული მრავალხმიანობის რამდენიმე მაკრო მახასიათებელი: მრავალფეროვნება მერყეობს უკრაინის დასავლეთ ნაწილში არსებული მარტივი ტერციული ჰარმონიებიდან პოლისიესთვის დამახასიათებელი არქაული ჟღერადობის რიტუალურ სიმღერებსა და ცენტრალურ და აღმოსავლეთ უკრაინაში არსებულ რთულ მრავალხმიანობას შორის. ასევე მნიშვნელოვანია ჰეტეროფონია შუა ხმაში (და ზოგჯერ ბანშიც), რაც ინდივიდუალური გამოხატვის საშუალებას იძლევა და შეიძლება განვიხილოთ, როგორც უკრაინელებისთვის ასე ძვირფასი თავისუფალი ნების მეტაფორა.

უკრაინული მრავალხმიანობის დამახასიათებელი კიდევ ორი მნიშვნელოვანი და განსხვავებული მახასიათებელია მისი სიფართოვე და

ბუნდოვანება. მისი მასშტაბურობის საჩვენებლად საკმარისია განვიხილოთ მრავალხმიანობის პროექტი (www.polyphonyproject.com), ონლაინ მონაცემთა ბაზა, რომელიც 2014 წელს დაიწყო და თერთმეტი ეთნოგრაფიული რეგიონის 2000-ზე მეტ სიმღერას მოიცავს. მიუხედავად იმისა, რომ არსებობენ უკრაინელი ეთნომუსიკოლოგები, რომლებიც უკრაინულ მრავალხმიანობას იკვლევენ, ისინი ძალიან ცოტანი არიან, ძირითადად უკრაინაში ცხოვრობენ და თავისი ცოდნით იზოლირებული არიან –

ეს ნაწილობრივ ხსნის უკრაინული მრავალხმიანობის ბუნდოვანებას. თუმცა, ისტორიულად, უკრაინელი ეთნომუსიკოლოგების მხრიდანაც კი არსებობდა დამაკნინებელი დამოკიდებულება (იხ. *Jordania* 2006: 68-69). ასევე უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მრავალხმიანობის პროექტის, რომელიც მხოლოდ 2014 წელს შეიქმნა, ინიციატორი იყო უნგრელი და არა უკრაინელი. კითხვაზე თუ რატომ შეირყა უკრაინული მრავალხმიანობა, პასუხის გაცემა აქ არ შემძღია. თუმცა, როგორც ჩანს, ხდება რუსული და დასავლური კოლონიური ღირებულებების ნატურალიზაცია, რომლებიც უკრაინულ ხალხურ სიმღერებს, განსაკუთრებით ქალთა რეპერტუარს, არქაული, მარტივი, უდისციპლინო, ღარიბი გლეხური კულტურის რელიქვიებად მიიჩნევენ, რომელიც ყურადღების ღირსი არ არის. ამასობაში, ხდება ინსტრუმენტული და მამაკაცთა კობზარის ტრადიციების წინ წამოწევა და ლეგიტიმაცია, როგორც „ხელოვნების“, დახვეწილი საკრავების, რთული მელოდიების; და, კობზარების შემთხვევაში, ისტორიული ნარატივების გამოყენებით.

მაგრამ, არსებობს რამდენიმე შესანიშნავი ეთნოგრაფიული ანსამბლი,⁶ და მათი რაოდენობა მატულობს. მიმდინარეობს აღორძინება, რომელიც მოიცავს ფესტივალების, სემინარებისა და კულტურული ცენტრების მზარდ ქსელს, რაც სივრცეს ქმნის მრავალხმიანობისთვის. თუმცა, თუ ამ ჯგუფების რაოდენობას ერთ სულ მოსახლეზე საქართველოსთან შევადარებთ, მათი რიცხვი მკვეთრად ნაკლებია. საქართველოსგან განსხვავებით, ფოლკლორულმა სულისკვეთებამ (მრავალხმიანობის ჩათვლით) ძლიერი გამოხატულება პოპ. მუსიკაში ჰპოვა.

1990-იანი წლებიდან, განსაკუთრებით კი 2014 წლის „ღირსების რევოლუციის“ შემდეგ, ფოლკლორული მოტივების გამოყენება იმდენად მოდური გახდა, რომ - *Euromaidan Press*-ის სტატიის თანახმად, „როგორც ჩანს, ყოველ წამს რომელიღაც უკრაინული ჯგუფი ცდილობს ფოლკლორული ელემენტის გამოყენებას“ (*Bohdan* 2021). ისეთი ფიგურენ ჯგუფების საერთაშორისო წარმატების წყალობით, როგორიცაა *Dakha Brakha*, *Go A* ან *ტორონტოში* დაფუძნებული *Balaklava Blues*, უკრაინულმა ხალხურმა მრავალხმიანობამ - იუნესკოს აღორძინების პროექტების დამხმარე

⁶ როგორც დრეკო, ბოჟიჩი, როჟანისტია, შჩიკა რიბა, დივინა, ვილჩე და ა.შ

ინფრასტრუქტურის გარეშე - შეაღწია გლობალურ ცნობიერებაში. თუმცა, ეს ვერ ხსნის, თუ როგორ გაჩნდა უკრაინული მრავალხმიანი სიმღერების შემსრულებლობა ტორონტოში.

უკრაინული მრავალხმიანობა ტორონტოში

როგორც ადრე აღვნიშნე (2023), უნდა ვაღიაროთ რომ დიასპორაში უკრაინულობის სხვადასხვა ხარისხი არსებობს. ჩემნაირმა ადამიანებმა, მესამე თაობის კანადელმა-უკრაინელებმა, რომელთა ძირითადად გაუნათლებელი ბებია-ბაბუები 1920-იანი წლების ბოლოს ემიგრირდნენ, მემკვიდრეობით უკრაინული კულტურის ძალიან დახშობილი გამოხატულება მივიღეთ. ჩვენ თავს უკრაინელებად ვთვლით, თუმცა იდენტიფიკაციისთვის აუცილებელი კონკრეტული კულტურული საფუძვლის გარეშე. თუმცა, თანამედროვე ცხოვრებისეული გარემოებები იმას ნიშნავს, რომ ბევრმა ახლადჩამოსულმა ემიგრანტმაც შეიძლება უკრაინულობის გრძნობა თავშეკავებულად გამოხატოს. შედარებისთვის, ტორონტოში ცხოვრობს უკრაინელების ძალიან ექსპრესიული ჯგუფი, რომლებიც 1940-იანი/1950-იანი წლების ემიგრანტების, ბიზნესმენებისა და ინტელექტუალების შთამომავლები არიან. ამ უკრაინელმა ემიგრანტებმა შექმნეს განვითარებული კულტურული ინფრასტრუქტურა (სკოლები, ბანაკები, ბიჭებისა და გოგონების კლუბები, საცეკვაო სტუდიები, გაზეთები და ა.შ.), რამაც განაპირობა უკრაინელების მაღალფუნქციური, იზოლირებული საზოგადოების ჩამოყალიბება, რომლებიც შეგნებულად ახდენდნენ თავიანთი კულტურული იდენტობის ინსტიტუციონალიზაციას (იხ. Baczynskyj (2009) და Sonevystky (2019)). ამ დიასპორაში მრავალი ფოლკლორული ელემენტი გადარჩა და გავრცელდა. აღნიშნავენ მნიშვნელოვან კალენდარულ ღონისძიებებს, როგორიცაა კოლიადა, მალანკა, ჰაივკი, ივანა კუპალო და სხვა, მაგრამ, სავარაუდოდ, მაინც არსებობს შეგრძნება, რომ რაღაც დახშული ან არაავთენტურია. ტორონტოში უკრაინული მრავალხმიანობის შემსრულებლები, რომელთაგან ყველას არ აქვს უკრაინული ფესვები, გამოჩნდნენ პრაქტიკიდან, რომელიც დაახლოებით 2011 წელს დაიწყო ხალხურ ხელოვნებაზე დაფუძნებული მულტიკულტურული საზოგადოების „კოსა კოლექტივის“ (კოსა) შექმნით, რომელიც კანადურ-უკრაინული მულტიკულტურული საზოგადოებაა, ტორონტოს ხალხური ხელოვნების თემს ეფუძნება, და დაარსებულია მეორე და მესამე თაობის კანადელი უკრაინელების მიერ, მათი ინსტიტუციონალიზებული დიასპორული უკრაინიზმის დახურული ბუნების საპასუხოდ. ისინი მღერიან რეპერტუარს, რომელიც ტორონტოს დიასპორის დიდი ნაწილისთვის უცხოა და სრულდება სტილში, სახელად „რიდნიი ჰოლოს“ (მშობლიური ხმა), სადაც გამოყენებულია მაღალი ხმა მკაფიო ტემბრით, აქვს გამორჩეულ ინტონაციები და ფრაზირება,

იყენებს ასევე ვოკალურ ტექნიკებს, როგორიცაა მელიზმები, სრიალი, შეძახილი და ა.შ. როგორც ადრე აღვნიშნე, სიმღერის კვალი უკავშირდება ერთ-ერთ დამფუძნებელს, ბოჟენა ჰრიცინას, რომელმაც სიმღერის სურვილი 2009 წელს უკრაინაში მიღებული თავისი გამოცდილებიდან დააბრუნა. მას უჭირს ახსნას, თუ რატომ სურდა სიმღერა, თუმცა ეს კოსას სხვა ხალხურ ფორმებთან ერთად მიმდინარეობდა (ხელსაქმე, კონსერვების დამზადება, კერძების მომზადება, კვერცხის მორთვა, ქარგვა და ა.შ. და დაეხმარა მას „ავთენტური“ ფოლკლორის აღორძინებაში, რაც მას ზოგჯერ აშორებდა კანადურ-უკრაინული მემკვიდრეობისგან, რომელიც „მოულოდნელად [და ზოგჯერ მტკივნეულადაც] „ყალბად“ ან ხელოვნურად ეჩვენებოდა (ბ. ჰრიცინა - Kuzmich, 2024: 272-3). კოსას ჰაივკის (ანუ 2015 წლის გაზაფხულის) აღნიშვნის გახსენებისას, ხაზი გავესვი იმ ფაქტის მნიშვნელობას, რომ სიმღერა არ იყო მომზადებული სცენისთვის, არამედ ჩართული იყო ხალხური ხელოვნების კოლექტიური გამოხატვის ინტერდისციპლინურ გამოცდილებაში (იხ. ვიდეო მაგალითი 3; ასევე იხ. Kuzmich 2018: 81-82)).

აქ განხილულ თემაზე მუშაობის დროს, COVID-ის გამო, ჰაივკი არ აღინიშნებოდა, თუმცა ზამთრის საგალობლები (კოლიადა) და მალანკა (ახალი წლის აღნიშვნა) 2023 წლის დასაწყისში განახლდა, ხოლო ახლადშექმნილმა კამერულმა ხალხურმა გუნდმა მუშაობა 2023 წლის ოქტომბერში დაიწყო, რაც დისციპლინირებული სიმღერის მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს, რომელიც გარკვეულწილად აკლდა ძველ მოდელს/პრაქტიკას და, როგორც ჩანს, უკვე გააუმჯობესა სიმღერის ხარისხი ფართო საზოგადოებაში. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ მუსიკა არასდროს არის წარმოდგენილი მხოლოდ როგორც „სასცენო“ მუსიკა და არამედ აღიქმება როგორც „ერთობლივი შესრულება“, ანუ როგორც უფრო დიდი სინესთეტიკური სოციალური ფენომენის ნაწილი - რაც ჩანს გუნდის საგაზაფხულო გასეირნებაში, სადაც ისინი ტორნტოს პარკების ტყიან ტერიტორიაზე გაზაფხულის სიმღერებს ასრულებენ; ან როგორ იყენებენ ისინი ცეკვას და როგორ იზიდავენ მაყურებელს წარმოდგენების დროს.

სიმღერა, ისევე როგორც სხვა ხალხური აქტივობა, რომლებსაც ისინი იყენებდნენ, სწავლობდნენ ან ხელს უწყობდნენ, ამ საზოგადოების ენერგიის წყაროს წარმოადგენდა, რადგან მათ შეეძლოთ ადამიანებთან კავშირის დამყარება სიტყვების გარეშე. ამ შემოქმედებითი აქტივობის წყალობით, მიზნები უფრო სუფთა გახდა, მათი უკრაინულ-კანადური მემკვიდრეობის იზოლაცია წაიშალა და ავთენტურობის განცდა აღდგა.

დასკვნა

თუ მრავალხმიანობა სამშობლოში მცხოვრები ქართველებისთვის მნიშვნელოვანი მოთამაშეა და ყველანაირი ინსტიტუციური მხარდაჭერა აქვს, ტორონტოს ახლად ჩამოყალიბებულ დიასპორაში მრავალხმიანობა სულაც არ არის მთავარი გმირი და მას თანაგრძნობით აღსავსე დიასპორაშიც კი უჭირს თავისი აქტივობის შენარჩუნება. უკრაინელებისთვის მრავალხმიანობა მივიწყებული და გაუფასურებული იყო, ის ღრმად დაფარული რჩებოდა უკრაინის სოფლებში მცხოვრებ მოხუცებთან. მაგრამ მან მოულოდნელად მხარდაჭერა ჰპოვა არა მხოლოდ პოპულარულ კულტურაში, არამედ ტორონტოს დიდი ხნის უკრაინული დიასპორის პერიფერიაშიც - ზონაში, რომელიც დასახლებული იყო როგორც უკრაინელებით, ისე არაუკრაინელებით, რომლებიც რეაგირებდნენ იმაზე, რაც უფრო ძლიერად და ავთენტურად აღიქმებოდა.

ტორონტოში ამ ტრადიციების შენარჩუნება საჭიროებს რესურსებს კვლევას, გადაცემასა და რეგულარულ პრაქტიკას. მიუხედავად იმისა, რომ უკრაინული დიასპორის რესურსები გარკვეულ მხარდაჭერას უზრუნველყოფს, სამწუხაროდ, დასავლეთ ნახევარსფეროში არ არსებობს საქველმოქმედო ინსტიტუციები, რომლებიც ქართული კულტურული გამოხატულებების საკითხებზე მუშაობენ.

სიმღერით გამოწვეული უზარმაზარი კოლექტიური სიხარული, როგორც ჩანს, ორივე კულტურისთვის გარკვეულწილად გაგრძელებას უზრუნველყოფს, თუმცა ეკონომიკური გამოწვევა ორივესთვის მაინც რჩება. იმედი მაქვს, რომ ტორონტოს საგუნდო და მსოფლიო მუსიკის საზოგადოებები, ასევე სხვადასხვა სახელოვნებო საბჭოები, უფრო მეტად აღიარებენ ტრადიციულ მრავალხმიანობას, როგორც ჟანრს და კარს გაუხსნიან შესრულების, სემინარების, პროფესიული და საზოგადოებრივი განვითარების მეტ შესაძლებლობას, რაც თავის მხრივ კიდევ უფრო გააღრმავებს ამ მუსიკალურ ტრადიციებს.

ვიდეო მაგალითები

ვიდეომაგ. 1. ფრაგმენტები ტორონტოში „დარბაზის“ ერთ-ერთი წევრის სახლში 2014 წელს გამართული წვეულებიდან; და მელანკა კოსას 2023 წლის აღნიშვნა ტორონტოს ბელარუსულ მართლმადიდებლურ ეკლესიაში

ვიდეომაგ. 2. 2019 წლის სალოტბარო სკოლის ფესტივალის ფრაგმენტები (სრული ვიდეო ხელმისაწვდომია ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის YouTube არხზე <https://www.youtube.com/watch?v=snrxfw2BD4>)

ვიდეომაგ. 3. 2015 წლის კოსა ჰაივკის აღნიშვნის ფრაგმენტები. რედაქტირებულია უკრაინული სატელევიზიო საინფორმაციო ჟურნალის Toronto Forum TV-ის მასალების მიხედვით, 2015 წლის 25 აპრილი. (<https://www.youtube.com/watch?v=RHXfFRfGses&t=1706s>)

ANDREA KUZMICH
(CANADA)

**TRIUMPHS AND TRIALS OF TRADITIONAL
VOCAL POLYPHONY IN TORONTO: A CASE STUDY
OF GEORGIAN AND UKRAINIAN PRACTICES.¹**

Introduction:

This paper addresses the practices of traditional Georgian and Ukrainian vocal polyphony outside of their respective homelands, surveying these two musical forms as practiced in and around the city of Toronto. Despite these musics being encouraged very little in the local world or choral music scene, it remains rather remarkable that Toronto has hosted the two musics since the 1990s and 2010s respectively.

Traditional Vocal Polyphony in Toronto references a practice of singing multi-part folk songs that are sung by: a smaller group of singers, in a community, passionate about the folk songs, and dedicated to an authentic product and experience that goes beyond staged performances. The singing does not use a classical or academic vocal tone. Often there is only one single voice on the top, or top 2 parts, and often performances include small variations/improvisations. Ukrainian repertoire is largely women's ritual songs, and so there tends to be more women than men singers. Georgian repertoire, in contrast, is largely men's songs - so there are more men singers but most often it's a mixed group.

Tracing these polyphonic practices back to the homelands, and addressing issues like diaspora makeup, institutional support, gender, and the multidisciplinary context of the musical practices, I intend to provide a more nuanced look at how these singing practices exist as transnational musical traditions, identifying authentic and sustainable characteristics as well as challenges to their existence.

First I'll discuss Georgian polyphony - observing how rigorous revitalization efforts for the music started in the 2000s, which established a thick infrastructure of support for the musical form and reinvigorated the musical practice in all of Georgia's regions. This support, however, has not reached the relatively new Toronto diaspora. But it has influenced non-Georgians in Toronto - to study and sing Georgian polyphony, which highlights an interesting characteristic of GP in Toronto: it's practiced by two almost distinct groups - Georgians and non-Georgian.

In contrast, the vocal polyphonic tradition in Ukraine, while vast in the homeland, has not had such institutional support. The musical form has made its way into the collective consciousness of Ukrainians through pop culture and fusion bands, especially in

¹ This paper is based on a recent chapter I wrote on the same topic (2023) and includes some updated material regarding both Georgian and Ukrainian practices in Toronto.

response to threats of Ukrainian sovereignty. But the conditions for Ukrainian polyphony in Toronto seem to be less about that and more about a fringe group within the over 100-year-old diaspora reacting to an established yet somewhat stifling Ukrainian-cultural infrastructure. I'd like to also note there are non-Ukrainians in Toronto participating in the practice of Ukrainian polyphony, but unlike Georgian polyphony, they are blended into a homogenized group.

Finally, for both polyphonic practices, the value of the music is not attributed to the performance of a song but to the connections it makes through its association with other experiences. Ethnomusicologist Thomas Turino called these *participatory performances* as opposed to *presentational performances* (or stage performances). For singers of Georgian songs in Toronto - whether they be diaspora or not - *the supra*, (the feasting/toasting tradition) and the accompanying sense of hospitality, frame the participatory practice. For Ukrainians, feasting is important but is part of a larger tradition of celebrating calendric holidays with remnants of pagan festivals that incorporate games, activities and paraphernalia. In both cases, these "participatory performances" are essential to make the music so much more palpable, authentic and enduring.²

Georgian Polyphony the Protagonist

With a population of 3.7 million, Georgia (a small country located on the eastern side of the Black Sea in the mountainous region of the Caucasus) is a land identified with the archetypes of Greek legends and ancient civilizations. It is also marked by a turbulent past with most of its history in war and occupations. Despite this, the Georgians, who have no migratory myths to speak of, have survived and continue to identify with deep ancestral claims to the land. The uniqueness and artistry of their traditional polyphony functions to reinforce these claims, with polyphonic folk songs acting as the long-standing protagonist of Georgian culture - both at home and abroad.

The musical form, however, was seriously threatened - by repressive rule and modernisms. Attempts to revive the vernacular folk practice can be traced to the 1960s but intense revival efforts started in the 2000s, after UNESCO declared Georgian polyphony as a "Masterpiece of the Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity." From that point onward, official government policy; institutionalized support; foreign and domestic funding of publications, projects, and festivals; nationalist rhetoric; and vernacular grassroots practices throughout Georgia, and effectively throughout the world, celebrate Georgia through its polyphony. These UNESCO driven revitalization projects effectively popularized and returned the polyphonic folk practices to the rural regions through the creation of an economy of culture that resulted in a complex infrastructure of institutions and programs, such as:

² See Video ex. 1 for examples of each

- The establishment of the International Research Centre on Traditional Polyphony, which hosts international scholars and conferences, publishes books and bulletins, and fosters critical international dialogue and scholarship on Georgian polyphony.

- The Folklore State Centre (FSC)'s creation of 32 Choirmaster Schools in the regions, where talented children could be educated in folk music for free.³

- FSC resurrecting the Soviet folk "Olympiads" under the name of the National Folklore Festival, which not only gives incentive for people in the regions to create ensembles but also provides clear guidelines for the authentic musical qualities of Georgian polyphony thus tackling the misnomers of past Soviet or contemporary popular musical influence.

- The International Centre for Georgian Folk Song, an extension of the Folklore State Centre - which compiles and publishes memoirs, song books, study guides, field recordings - all available electronically.

As a result of this, the musical landscape of all Georgia, including the rural regions, has changed dramatically. It appears to be more vibrant with more families singing together and more ensembles. It's important to understand, however, that this musical practice could not possibly be so impressive or survived in the spirited way that it does, if it were only being practiced for the stage or to satisfy the authenticity guidelines of the National Folklore Festival.

Georgian songs become much more meaningful when their performance is coupled with the complex interdisciplinary experience of the *supra*, or some similar social context - what Thomas Turino would identify as *participatory performances*.

A *supra* is a Georgian feasting and toasting tradition that is far more than the exceptional culinary sensations of Georgian cuisine and the uplifting experiences of drinking Georgian wine. It is an expression of Georgian's profound sense of hospitality and gratitude for life. Mediated through a number of elaborate toasts, and punctuated by songs, the *supra* fosters profound feelings of well being, collective reflection, and social cohesion. And for Georgians, you cannot know Georgian polyphony without knowing the *supra*, and these feelings. While concerts, festivals and formal presentations of songs are goal markers that help define the musical product and set objectives for practitioners, the true aspect of this tradition exists in the social experience.

Georgian Polyphony Outside the Homeland

The musical practice of Georgian polyphony outside the homeland does not have the same infrastructural support as it does in Georgia. There are scarcely any schools, cultural centres, or organized festivals⁴. While the electronic publications have a huge impact for

³ See Video ex. 2, for excerpts from 2019 Choirmaster School Festival, which featured over 400 kids from 11 cities.

⁴ While true for Georgian songs, it's not so for traditional dance, which hosts regular festivals around North America.

international scholars and singers, interestingly, they have not successfully reached the diaspora - unless you are talking about the “sympathetic diaspora” which revival scholar Caroline Bithell describes as people so enamoured and involved in Georgian polyphony that they see Georgia as a “surrogate motherland” and create “quasi-kinships” with other Georgian singers (Bithell 2014:593). A strong and expressive community of such a sympathetic diaspora has existed in Toronto since the 1990s. In contrast, the true Georgian diaspora in Toronto engages much less with traditional Georgian polyphony.⁵

Sympathetic Diaspora

In the mid 1990s, when there seemed to be only a handful of Georgians living in Toronto, the performance of Georgian polyphony in Canada could already be traced to the formation of Darbazi by Alan Gasser, a member of the American singing groups Kartuli Ensemble and Kavkasia (both strictly singing Georgian repertoire). Darbazi started as an ad hoc group of singers - none of whom were Georgian - meeting bi-monthly to read through charts of Georgian songs. The group progressed in waves, where at one point all of its members had spent time in Georgia studying from master singers. The choir also paved the way for more Georgian polyphonic singing in Toronto - including offshoot ensembles like Machari, ZARI, Megobrebi, Voisa (in Montreal), Ori Shalva - and numerous community and professional choirs and workshops collaborating with the above to present Georgian music to Toronto’s larger choral and world music audiences. For the most part, these were groups of non-Georgian singers.

As is natural there are ebbs and flows to cultural expressions, and the effect of isolation policies from COVID, increasing financial burdens of urban life, and other factors have had an effect on the viability of all these groups and the practice of Georgian polyphony. What continues to be true is how the singing practice, in its variety of skill-levels or performance qualities, seems to always engage deep and meaningful connections that not only focuses on developing musical product but also results in the profound memories of the Georgian warmth, hospitality, and gratitude being reenacted through song.

True Diaspora Practice

While the non-diaspora singers tended to include a wider variety of traditional polyphonic songs, the same cannot be said for most of the singers in the diaspora. Opportunities for the true diaspora to sing Georgian songs primarily occurred at concerts organized by singer Diana Iremashvili or the Church, both of which tended to feature more contemporary songs. Early within its inception, the Toronto Georgian Orthodox Church, established in 2010, initiated Sunday polyphonic folk song classes for children. But for many years, this acted more as a drop in daycare than a choir with no distinct results. In late 2017, under the

⁵ The Georgian diaspora in North America is a relatively new phenomenon, with census data from 2021 suggesting less than 2,000 Georgians in Toronto, though in reality it is likely much higher.

banner of the “Georgian Cultural Center Iverioni,” and soon after to be labelled the “Folk Dance and Song Ensemble Iverioni” the church created a song and dance studio. The singing was pretty much a continuation of the Sunday classes already described but by the start of 2020 seemed to evolve into a small group of women singers, aged 12-18, with limited repertoire and often multiple voices on the top parts, while the leaders, both of who were men, sang bass. The introduction of the traditional dance classes (under the directorship of Zviadi Aptarashvili), however, was a significant addition to the Toronto Georgian diaspora immigrant experience, which really only came to fruition in the past 2 years, likely due to the maturity of the dance skills needed since its inception in late 2017. Since early 2023, Ensemble Iverioni has been presenting Georgian folk dance, singing and instrumental music (a panduri ensemble of 3-5 kids/youth with the occasional salamuri player led by the virtuoso panduri player David Sakidze) at concerts across Canada and parts of the States. Most of the concerts are associated with the local Georgian community or sympathetic Orthodox communities. The singing, however, is not represented by kids or a clear singing group of youths developing repertoire. Instead, it's a mixed gender group consisting of some of the male musical leaders and a few female youths, recycling a very small repertoire of primarily city songs, though there appears to also be one Kakhetian song and one Acharian folk song, the latter, however, is accompanied by panduri rather than chonguri. The presentation of these songs are done with refined and tasteful skill, offering a beautiful representation of Georgian songs but they do not reflect the variety, regional diversity or the updated practices of Georgian polyphony in the homeland.

The only other space Georgian polyphony can be heard is at a supra - whether that be in a restaurant, a church function, or someone's home. But similar to the singing practice out of the Church, the songs sung do not reflect the breadth or variety of polyphony, they often do not follow the single-voice rule for the top parts, and at times, the singing is overshadowed by too much consumption of alcohol.

While Ori Shalva formed as an offshoot of ZARI/Darbazi, as a blended Georgian-Canadian family ensemble, Ori Shalva may be seen as part of Toronto's true Georgian diaspora, in which case they represent a unique situation with their extensive repertoire that reflects the variety of regional styles, complex polyphonies as well as more popular forms. As it is with the ebbs and flows of cultural expression, their association with both the Georgian and sympathetic Georgian community has waned over the past few years. But new relationships are forming with other cultural groups and they are often asked to mediate events with toasts and songs that include singing from not just them, but also Ukrainians, Belarussians, Bulgarians and others. It remains to be seen as a true Toronto cultural phenomenon whether (and how) the Georgian communities (the true and sympathetic diasporas) may evolve into and through this path. For the moment, however, it's clear that the true diaspora needs more support for Georgian polyphony to become a protagonist outside of the homeland.

Ukraine Polyphony in the Homeland

While traditional vocal polyphony is the protagonist in Georgia, until very recently for Ukrainians, their mass of polyphonic songs have remained deeply unnoticed and obscured in the village life of rural Ukraine. Interestingly, with the Toronto Ukrainian diaspora dating to the 1900s and being at least 70 times the size of the official Toronto Georgian diaspora, Toronto Ukrainians have established an incredible cultural infrastructure. The singing of Ukrainian polyphonic songs in Toronto, however, is relatively new, and practiced by a small, fringe community, somewhat in contest with this cultural infrastructure.

Ukraine has an impressive landmass, representing the second largest country in Europe. Like Georgia, it too has been and continues to be the subject of invasions by competing larger powers; and the subject of fighting, surviving, and perishing by enemies is retold over and over again in the lyrics of innumerable folk songs. The musical landscape of Ukraine, like the country itself, is immense and diverse. Vocal polyphony from the villages is just one of many traditional folk musics.

A few macro characteristics of Ukrainian polyphony: the variety ranges from simple third harmonies in the Western part of Ukraine, to archaic sounding ritual songs typically from Polissia, to complex polyphony in central and eastern Ukraine. Heterophony is also an important in the middle voice (and occasionally the bass voice) which allows room for individual expression and may be seen as a metaphor of the free will Ukrainians hold so dearly.

Two other important and discrepant characteristics that mark Ukrainian polyphony are its vastness and obscurity. To demonstrate the vastness of its polyphony one only needs to consider the Polyphony Project (www.polyphonyproject.com), an online database, which started in 2014 and hosts over 2000 songs from eleven ethnographic regions. While there are some Ukrainian ethnomusicologists dedicated to the studies of Ukrainian polyphony, they are so few in number, primarily based in Ukraine, and remain insular with their knowledge - this in part explains its obscurity. But there has historically been a dismissive attitude even from Ukrainian ethnomusicologists (see Jordania 2006: 68-69). Also consider how the Polyphony Project, which wasn't created until 2014, was initiated by a Hungarian and not a Ukrainian. Why Ukrainian vocal polyphony has been undermined is a question I can't properly address here. But it seems there is a naturalization of Russian and Western colonial values, which see Ukrainian folk songs, especially *women's* folk songs, as archaic, unsophisticated, undisciplined, relics of a poor peasant culture not worthy of attention. Meanwhile, the instrumental and male Kobzar traditions are elevated and legitimized as «art» due to their use of sophisticated instruments, complex melodies, and, in the case of the Kobzars, the inclusion of historical narratives.

That being said, there are some excellent ethnographic ensembles,⁶ and their numbers are increasing. A renaissance is underway, which includes a growing network of festivals, workshops and cultural centers making space for polyphony. But if we compare the number of these groups per capita to Georgia, they are dramatically fewer. In contrast to Georgia, the folk ethos (including vocal polyphony) found a powerful outlet through popular music. Since the 1990s, and especially since the 2014 Revolution of Dignity, the use of folk motifs have become so trendy that - according to an article in Euromaidan Press “it would seem every second, a Ukrainian band tries to employ some folk element” (Bohdan 2021). Through the international success of fusion bands like Dakha Brakha, Go A, or the Toronto-based Balaklava Blues, Ukrainian folk polyphony - without the supporting infrastructure of UNESCO revitalization projects - has made its way into the global imagination. This, however, doesn’t explain how singing Ukrainian polyphonic songs made there way to Toronto.

Ukraine Polyphony in Toronto

As I described previously (2023) there are varying degrees of Ukrainianness which need to be recognized in the diaspora. People like myself - a third generation Canadian-Ukrainian to rural, mostly uneducated grandparents who immigrated in the late 1920s - inherited a very muted expression of Ukrainian culture. We identify as being Ukrainian without a lot of cultural substance to mark ourselves. Contemporary life circumstances, however, means many recent immigrants may also express a muted sense of Ukrainianness. In comparison, there is a group of very expressive Ukrainians in Toronto, stemming from 1940s /50s immigrants of business professionals and intellectuals. These Ukrainian immigrants were responsible for creating a thick cultural infrastructure (schools, camps, boys & girls clubs, dance studios, newspapers, etc) that resulted in a highly functioning, insular community of Ukrainians who were conscientiously institutionalizing the distinctness of their culture (See Baczynskyj (2009) and Sonevystky (2019)). Many folk elements survived and circulated in this diaspora. Major calendar events, like Koliada, Malanka, Haivky, Ivana Kupalo, and other rituals are celebrated, but arguably, there’s still a sense of something being muted or feeling inauthentic.

But the singers of Ukrainian vocal polyphony in Toronto - who don’t all have Ukrainian heritage - stemmed from a practice that started around 2011, with the development of Kosa Kolektiv (Kosa), a Canadian-Ukrainian initiated, folk-arts-based multicultural community in Toronto, founded by second and third generation Canadian-Ukrainians reacting to the insular nature of their institutionalized diaspora Ukrainianness. They sing a repertoire that’s unfamiliar to much of Toronto’s diaspora, in a style referred to as *ridnyj holos* (native voice) which uses a loud voice with a bright timbre, involves distinct

⁶ Like Drevo, Bozhychi, Rozhanystya, ShchykaRiba, Dyvyna, Viltse, etc

inflections and phrasing and vocal techniques like melismas, slides, yips, etc.

As I have discussed elsewhere, the singing can be traced to one of the founding members, Bozena Hrycyna, who brought back a will to sing from her experiences in Ukraine in 2009. She has trouble explaining why she wanted to sing, but doing so went hand in hand with other folk forms that Kosa was active in (crafting, canning, cooking, egg decorating, embroidery, etc.) and helped connect her to a revival of “authentic” folk, which at times distanced her from her Canadian-Ukrainian inheritances that “suddenly [and sometimes painfully] seemed ‘hokey’ or contrived” (B. Hrycyna in Kuzmich, 2024: 272-3)

In reflecting on Kosa’s Haivky (i.e. Spring) 2015 celebrations, I stressed the significance of how the singing was not produced for stage but melded into an interdisciplinary experience of a collective expression of folk arts (see Video ex. 3; also see Kuzmich (2018: 81-82)). While at the time of presenting this paper, Haivky had not been reenacted since COVID, but Winter Caroling (koliada) and Malankaa (new years’ celebrations) started again at the start of 2023, and a newly formed chamber folk choir started in October 2023, which is an important source of disciplined singing that was somewhat lacking in the older model/practice, and has appeared to already raise the quality of singing in the larger community. But even more important, the music is never just presented as “staged” music rather than experienced as “participatory performances,” i.e., as part of a larger synesthetic social phenomenon - which is demonstrated in the choir’s spring outing to sing spring songs a wooded area of Toronto’s parks; or how they incorporate dance and include the audience during their performances.

Singing, like the other folk crafts they practiced, studied or facilitated, are the power source of this community, because they could reach people without the use of words. Through these creative activities, intentions were more pure; the insularity of their Ukrainian-Canadian inheritances were erased; and their sense of authenticity was restored.

Conclusion

Where polyphony is the protagonist for Georgians in their homeland and has all sorts of institutional support, in the newly formed diaspora of Toronto, polyphony is far from a protagonist, and it even struggles to stay active with the sympathetic diaspora. For Ukrainians, polyphony has been obscured and devalued - left deeply hidden with the Babas of rural Ukraine. But it has unexpectedly found support not just within popular culture but also in the periphery of a long-established Ukrainian diaspora of Toronto - a zone occupied by Ukrainians and non-Ukrainians responding to something felt as more powerful and authentic.

Supporting these traditions in Toronto, however, in a way that honors their roots, requires resources for study, transmission, and regular practice. While the Ukrainian diaspora’s resources provide some support, there are unfortunately no philanthropic institutions in the Western hemisphere dedicated to Georgian cultural expressions. The immense

collective joy that results from singing seems to assure some sort of continuation for both expressive cultures, but the economic challenge still remains for both. It is my hope that Toronto's choral and world music communities, and various arts councils will give more recognition to traditional vocal polyphony as a genre and will open doors for more performance, workshop, professional and community development opportunities, which in turn will feed these musical traditions even more.

Video Examples

Video Ex 1. Excerpts from: a supra held by Darbazi in 2014 at the Toronto home of one of the singers ; and Kosa's 2023 Melanka celebrations in the Belarus Orthodox Church in Toronto.

Video Ex 2. Excerpts from Choirmaster School Festival 2019. (Original video listed on the State Folklore's Centre Youtube channel <https://www.youtube.com/watch?v=snrx-fw2BDb4>)

Video Ex 3. Excerpts from Kosa's 2015 Haivky celebration. Cips edited from the Toronto Ukrainian television news magazine, FORUM TV, April 25 2015. (<https://www.youtube.com/watch?v=RHxfFRfGses&t=1706s>)

References

- Baczynskyj, A. (2009). *Learning how to be Ukrainian* (Master's thesis, University of Toronto). University of Toronto.
- Bithell, C. (2014). Georgian polyphony and its journeys from national revival to global heritage. In C. Bithell & J. Hill (Eds.), *The Oxford handbook of music revival* (pp. 573–597). Oxford University Press.
- Bohdan, B. (2021, July 8). Beyond Go_A: A playlist and guide to modern Ukrainian folk music. *Euromaidan Press*. https://euromaidanpress.com/2021/07/08/beyond-go_a-a-playlist-and-guide-to-modern-ukrainian-folk-music/
- Jordania, J. (2006). *Who asked the first question? The origins of human choral singing, intelligence, language and speech*. Logos.
- Kuzmich, A. (2024). Sing with Ukraine: Political Koliada or guerrilla carolling as a response to the war in Ukraine. In R. Tsurtsunia & J. Jordania (Eds.), *Proceedings of the 11th International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 267–273). International Research Center for Traditional Polyphony.
- Kuzmich, A. (2023). Traditional Polyphony Outside of the Homeland: a Comparison of Georgian and Ukrainian Cultural Expressions. In J. Jordania & R. Tsurtsunia (Eds.),

- Georgian traditional polyphony: Modern trends and perspectives of development (pp. 190-204). International Research Center for Traditional Polyphony at Tbilisi State Conservatoire.
- Kuzmich, A. (2018). Creating new world 'folk culture' through old polyphonic songs. In R. Tsurtsunia & J. Jordania (Eds.), *Proceedings of the Eighth International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 77–84). International Research Center for Traditional Polyphony.
- Sonevytsky, M. (2019). *Wild music: Sound and sovereignty in Ukraine*. Wesleyan University Press.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.

**1942 და 1943 წლების ქართული მუსიკის
გრამფირფიტები გერმანული POLYDOR-ის ლეიბლით**

1. შესავალი

ჩემი სტატიის სტრუქტურა ასეთია: ვინყებ გრამფირფიტების კრებული ალწერას, რომელიც მოიცავს 1940-იანი წლების დასაწყისში ჩაწერილ მუსიკას საბჭოთა კავშირიდან. მათ შორის, ყურადღებას გავამახვილებ ათ გრამფირფიტაზე საქართველოდან. მოკლედ გეტყვით, როგორ მოხვდა ისინი ჩემს ხელში, მოგაწვდით ინფორმაციას შემსრულებლებისა და ჩანაწერების, ასევე - Polydor Record Company-ის შესახებ; გაგაცნობთ გრამფირფიტების დამუშავებისა და გაციფრების ტექნიკურ დეტალებს. დასასრულს, აღწერ ჩემი კვლევის ეტაპებს, რასაც მოჰყვება დასკვნები. დანართი შეიცავს მატრიცების ჩამონათვალს, ასევე ყველა საპასპორტო ინფორმაციას.

2014 წლის ოქტომბერში შევიძინე ვარდისფერი ყუთი (სურ. 1), რომელიც შეიცავდა დაახლოებით 85 გრამფირფიტას გერმანული ხმის ჩამწერი კომპანიის, Polydor-ის ლეიბლით, ბრუნვის სიჩქარით 78-რწ (78-rpm), გამოშვებულს 1942 და 1943 წლებში. ეს აშკარად კოლექციონერის საკუთრება იყო, როგორც ამას ხელით ნაბეჭდი 15-გვერდიანი კატალოგი მიუთითებდა. ყუთი 80 ევროდ ვიყიდე საკომისიო მაღაზიაში ლეიდენში, ნიდერლანდებში, ამიტომ, არ ვიცი, ვინ იყო მისი მფლობელი ან როგორ მოხვდა იქ. ცხადი იყო მხოლოდ ის, რომ კოლექცია „სახლის გასუფთავების“ შედეგი იყო. მე შემთხვევით გავიცანი ერთი კაცი საკომისიო მაღაზიიდან, რომელიც ცალკე ინახავდა, მისი აზრით, ჩემთვის საინტერესო ნივთებს. სწორედ ის აღმოჩნდა პასუხისმგებელი გრამფირფიტების გაყიდვაზე და მიხვდა, რომ მე დამაინტერესებდა ვარდისფერი ყუთის შიგთავსი.

78-rpm ფირფიტების შეგროვება 2005 წლიდან დავიწყე. ეს იყო, ძირითადად, ტრადიციული და/ან კაბარეს სტილის მუსიკის ჩანაწერები¹. ამგვარი ფირფიტების შოვნა შედარებით რთულია, რადგან ბუკინისტურ საიტებზე (მაგ. „Market Place“), Ebay-ზე ან საკომისიო მაღაზიებში ძირითადად კლასიკური მუსიკის ფირფიტებს გთავაზობენ, რაც მე არ მაინტერესებს. ზოგჯერ ვყიდულობ ფირფიტების დიდ პარტიებს, თუმცა, მათზე ჩაწერილი, ჩემთვის საინტერესო მასალა 5%-ს არ აღემატება.

¹ As producer and owner of Pan Records, a record company for ethnic and traditional music, collecting shellac 78-rpm discs became a kind of professional hobby. Some 78-rpm's in the collection with a common theme will eventually be released as CD.

ფირფიტები ვარდისფერი ყუთში ნეიტრალურ-ყავისფერ შეფუთვებში (რომელთა უმრავლესობა არ იყო Polydor-ის ორიგინალური შეფუთვა), დანომრილი იყო 1-დან 110-მდე, თუმცა ზოგი ნომერი აკლდა, ზოგი შეფუთვა კი ცარიელი იყო. ათეულობით ფირფიტას სხვადასხვაგვარი დაზიანება ჰქონდა: ნაკანრები, ბზარები, დეფორმაცია, რაც აშკარად წლების მანძილზე მზის სხივების პირდაპირი ზემოქმედების შედეგი იყო. მათი მოსმენა შეუძლებელი იყო გასწორების გარეშე.

ფირფიტებს ახლავს კირილიცით ნაბეჭდი 15 გვერდიანი სია (სურ. 2ა, ბ) (“Каталог Граммофонных Пластинок”), შედგენილი, სავარაუდოდ, მათი პირველი მფლობელის მიერ, რომელიც, ჩემი აზრით, რუსი უნდა ყოფილიყო. სიაში ჩანაწერების ნუმერაცია ემთხვევა ყდებისას. ჩანაწერები დაყოფილია კატეგორიებად (რუსული ოპერები, რუსული რომანსები და კლასიკური მუსიკა. რუსული ხალხური სიმღერები - ვოკალური და ინსტრუმენტული, დონისა და თერგის კაზაკების სიმღერები, ბოშური, უკრაინული ოპერები და ოპერეტები, უკრაინული ხალხური სიმღერები, სომხური, ჩრდილოკავკასიური, თათრული, აზერბაიჯანული, თურქესტანული, ქართული სიმღერები), თუმცა, მთელი რეპერტუარი (ყოფილი) საბჭოთა კავშირიდანაა. კატალოგის სია და ინფორმაცია ფირფიტების ყდებზე არ არის თვით ფირფიტების ეტიკეტებზე განთავსებული გერმანული ტექსტის ზუსტი თარგმანი (სურ. 3), თუმცა შეიცავს რუსულენოვან ინფორმაციას და ჩაწერილი სიმღერების სათაურების თარგმანს. რუსული კატალოგი ძირითადად მიჰყვება ჩანაწერების ნუმერაციას, თუმცა, ხშირ შემთხვევაში აცდენილია Polydor-ის ეტიკეტების ნომრებს, რაც მნიშვნელოვნად ართულებს კოლექციის დახარისხებას.

2. მეორე მსოფლიო ომის დროინდელი

გერმანული არმიის უცხოური ლეგიონები: ჩანაწერთა წყაროები

კოლექციის გრამფირფიტების მნიშვნელოვანი ნაწილი შეიცავს ნაცისტური გერმანიის არმიის სხვადასხვა ლეგიონის წევრთა ჩანაწერებს (სურ. 4ა,ბ,გ). აზერბაიჯანის ლეგიონი, თურქესტანის ლეგიონი, ქართული ლეგიონი, ვოლგა-თათრეთის ლეგიონი, ჩრდილოკავკასიის ლეგიონი და სხვები წარმოადგენდნენ ნაცისტური გერმანიის არმიის ქვედანაყოფებს, რომლებიც შედგებოდა აზერბაიჯანელების, თურქულენოვანი ხალხების (კერძოდ, ცენტრალური აზიის მუსულმანების - თურქმენების, უზბეკების, ყაზახების, ყარაყალპაყებისა და ტაჯიკების), ქართველების, ვოლგის თათრებისა და ჩრდილოკავკასიელი მოხალისეებისაგან. ეს ლეგიონები „აღმოსავლეთის კორპუსის“ (Ostlegionen) ნაწილი იყო და ხშირად სამხედრო ტყვეებით იყო დაკომპლექტებული, რომლებიც აღმოსავლეთის ფრონტზე, საკუთარი ნებით იბრძოდნენ სტალინის წინააღმდეგ. სწორედ მათ შორის არჩევდნენ ნიჭიერ მუსიკოსებს სტუდიური ჩაწერისთვის.

ქართული ლეგიონი ჩამოყალიბდა 1921 წელს, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ დასავლეთ ევროპაში გახიზნული ქართველი იმიგრანტებისგან, ასევე, ქართული წარმოშობის საბჭოთა ტყვეებისაგან, რომლებმაც გერმანიის მხარეს ბრძოლა არჩიეს ტყვეთა ბანაკების მძიმე პირობებში ცხოვრებას. მათი მიზანი იყო საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენა გერმანელი ნაცისტების ხელმძღვანელობით. ძირითადი ქართული ლეგიონი შეიქმნა 1941 წელს და საქმიანობას შეუდგა 1942 წლის შემოდგომაზე. მასში დაახლოებით 30 000 ქართველი მსახურობდა.

თავიდან ქართველები, სხვა საბჭოთა ნაციონალისტებთან შედარებით, გარკვეული უპირატესობით სარგებლობდნენ გერმანელების მხრიდან, რადგან მათ არიელებად მიიჩნევდნენ. თუმცა, დეზერტირობის სერიებისა და ჰიტლერის მზარდი პარანოიის გამო, ნაცისტების აზრი ქართველებზე უარესდებოდა. ჰიტლერი არ ენდობოდა ქართველებს, რადგან „ისინი იყვნენ არა თურქი ხალხი, არამედ ტიპური კავკასიური ტომები“. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევი გახდა მას შემდეგ, რაც რამდენიმე ქართველი ჯარისკაცი, როგორც დეზერტირი, შეუერთდა მთელ ევროპაში გაშლილ, ადგილობრივ, წინააღმდეგობის მოძრაობას. ჰიტლერისა და სტალინის რეჟიმების არჩევანის წინაშე მყოფი ქართველი ლეგიონერების ბედი ხშირად ტრაგიკული იყო.

„აღმოსავლური ძალებისადმი“ ჰიტლერის უნდობლობის გამო, ზოგიერთი ქართული ბატალიონი გადაისროლეს დასავლეთში - ნიდერლანდებში - ოკუპაციური მისიის შესასრულებლად. როცა დასავლელი მოკავშირეები გერმანიაში შეიჭრნენ, ჰოლანდიურ კუნძულ ტექსელზე დისლოცირებული, 822-ე ქართული ბატალიონი ამხედრდა გერმანელების წინააღმდეგ. ამის შემდეგომი საომარი მოქმედებები ცნობილია, როგორც ქართველთა აჯანყება ტექსელში, რომელიც გაგრძელდა 1945 წლის 20 მაისამდე. რამდენიმე დღეში გერმანიამ ოფიციალური კაპიტულაცია გამოაცხადა. კუნძულ ტექსელზე არის სამხედრო სასაფლაო, სადაც მეორე მსოფლიო ომის ბოლო ბრძოლაში დაღუპული 500 ქართველი განისვენებს.

მართალია, ბევრი რამ არის ცნობილი გერმანიის არმიის უცხოური ლეგიონების შესახებ, მაგრამ ძალიან ცოტაა ინფორმაცია მათი მუსიკალური ჩანაწერების შესახებ Polydor-ის ლეიბლით. რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, არ არის შემონახული არცერთი სააღრიცხვო წიგნაკი (კომპანიის ტრანზაქციების მონაცემთა აღრიცხვის სისტემა). ისინი, სავარაუდოდ, განადგურდა ბერლინის დაბომბვის დროს მოკავშირე ძალების მიერ 1943, 1944 და 1945 წლებში. შეგვიძლია, ვივარაუდოთ, რომ ჩანაწერები გაკეთდა ბერლინის Polydor-ის სტუდიაში, მისამართზე: Alte Jakobstrasse 32. კომპოზიტორი საშა ფონ სტოლბერგი, რომელიც სავარაუდოდ Polydor-ის თანამშრომელი იყო, ნახსენებია, როგორც კოლექციის რამდენიმე დისკის

ამწყობი. დისკოგრაფი ლოტცი, თამარა ჰაირანიანის დისკოგრაფიაში, ვებგვერდზე www.russian-records.com, ამბობს, რომ ამ პერიოდის Polydor-ის კატალოგები არ არსებობს.

საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ხალხის მუსიკის ჩანერის მთავარი მიზეზი პროპაგანდა იყო. „Vineta“² - გერმანიის პროპაგანდის სამინისტროს აღმოსავლეთის დეპარტამენტის ქვეგანყოფილება³, გამოსცემდა ბეჭდურ პროდუქციას და გრამოფონის ფირფიტებს 78რწ (სურ. 5) აღმოსავლეთის ოკუპირებული ტერიტორიებისათვის; ასევე, აკონტროლებდა თეატრალურ დასებს ამ ზონებში. 1942 და 1943 წლებში „Vineta“-მ სპონსორობა გაუწია გერმანულ ლეიბლებს Polydor და Deutsche Grammophon, რომ მათ გამოეცათ რუსული, უკრაინული და კაზაკური ხალხური სიმღერების, მართლმადიდებლური საეკლესიო მუსიკის, რუსული ოპერების ნაწყვეტებისა და პოპულარული საცეკვეო მუსიკის ჩანაწერები. ისინი არ იყო კომერციული და არც გერმანიის გრამფირფიტების კატალოგებში აღირიცხებოდა, არამედ გამოიყენებოდა პროპაგანდის სამინისტროს მიერ ოკუპირებულ აღმოსავლურ ტერიტორიებზე რადიოტრანსლირებისთვის (...). 1942 წლის ბოლოს „Vineta“-მ გააფართოვა თავისი ჰორიზონტი და მოიცვა რელიგიური და საოპერო მუსიკა (Зверева 2000: 11.8). დავამატებდი, რომ „Vineta“-ს სპონსორობა ეხებოდა სომხური, აზერბაიჯანული, ქართული, ყაზახური და თურქმენული (ტაჯიკური და უზბეკური) მუსიკის ჩანერასაც. ეს ცხადი ხდება ჩემ მიერ ზემოთხსენებული 15 გვერდიანი ხელნაწერი კატალოგიდან, რომელიც წარმოადგენს ამ სტატიის კვლევის საგანს.

3. არჩილ მეტრეველი

აPolydor-ის ფირფიტების ეტიკეტებზე მხოლოდ სამი სახელი აღნიშნული. ზემოხსენებული ამწყობი საშა ფონ სტოლბერგი ერთ-ერთი მათგანია. მეორე არის ა. დარიჯანიძე, როგორც ინსტრუმენტალისტი სოლისტი, სავარაუდოდ ბალალაიკაზე (ეტიკეტზე აღნიშნულია მანდოლინა) შემსრულებელი და ბოლოს, არჩილ მეტრეველი, როგორც ორკესტრის ხელმძღვანელი. დანარჩენ შემთხვევებში, ეტიკეტებზე სახელები ნეიტრალურია, მაგალითად, Chor (გუნდი), Ochester (ორკესტრი) ან Tenor (ტენორი). დარიჯანიძე და მეტრეველიც მოხსენიებულია 11853 A+b და 11854 A+b დისკების ეტიკეტებზე. დარიჯანიძეზე ინტერნეტში ვერაფერი ვიპოვე. არჩილ მეტრეველი (სურ. 6) კი

² The name Vineta is probably derived from the name of a mythical town that sunk in the Baltic Sea some 1000 years ago.

³ The "Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)" (The Reich Ministry of Public Enlightenment and Propaganda), controlled the the press, literature, visual arts, film, theater, music, and radio in Nazi Germany. The Vineta Propagandadienst Ostraum e.V. (as it was officially called) had its offices at Münzstr. 12, Berlin C2. An e.V.(eingetragener Verein, registered association), is a legal status for a registered voluntary association in Germany.

ცნობილია, როგორც ქართველი მწერლების გამომცემელი და მთარგმნელი გერმანულ ენაზე 1932 წლიდან 1962 წლამდე.

მეტრეველი დაიბადა 1888 წლის 10 აპრილს თბილისში. 1910 წლისთვის ის გერმანიაში ჩავიდა, სადაც მთელი ცხოვრება დარჩა. 1920 წელს, როდესაც მექანიკური ინჟინერიის სტუდენტი იყო მიუნხენში (დაამთავრა 1923 წელს), დაქორწინდა ბავარიელ გოგონაზე (მისი მშობლების ნების საწინააღმდეგოდ), ჟიზელა (გიზა) ანტონია ემანუელე კალბსკოფზე (დაიბადა 1893 წელს და იცოცხლა 2005 წლამდე). მეტრეველი 1935-1944 წლებში ცხოვრობდა ბერლინში, 1944 წლის თებერვლიდან 1947 წლის აპრილამდე - ფეიხტვანგენში (სავარაუდოდ, მშრომელთა ბანაკში) და 1947 წლის აპრილიდან - მიუნხენში. 1935-1941 წლებში, მისივე სიტყვებით, იყო „გამომცემელი ქართულ ენაზე“. 1941 წლის მარტში მან მუშაობა დაიწყო გერმანიის მთავრობაში 1944 წლის თებერვლამდე. 1948 წელს არჩილ მეტრეველს მოიხსენიებდნენ „ლექტორად“ და „Dipl.-Ing. für Georgisch“-ად („ქართული ენის სერტიფიცირებული სპეციალისტი“), მიუნხენის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ფაკულტეტზე. მიუნხენის უნივერსიტეტის წლიურ ჟურნალში აღნიშნულია: არჩილ მეტრეველი ცხოვრობს აუგუსტენშტრასე 50/Ir-ში, მიუნხენის M2 რაიონში (სურ. 7). 1951 წელს ის ცხოვრობდა ომშტრასე 10-ში. მიუნხენის უნივერსიტეტის 1966-1967 წლების ჟურნალში არჩილ მეტრეველი მოხსენიებულია, როგორც გარდაცვლილი 25.1.1967. როგორც ჩანს, სიცოცხლის ბოლომდე ის დაკავშირებული იყო უნივერსიტეტთან, როგორც „ქართული ენის სპეციალისტი“.

ვვარაუდობ, რომ ორკესტრის ხელმძღვანელი და გამომცემელი/მთარგმნელი/ლექტორი ერთი და იგივე პიროვნებაა. ნაცისტური დევნის საერთაშორისო ონლაინ რესურსცენტრში - აროლსენის არქივში, ნაპოვნია რამდენიმე დოკუმენტი არჩილ მეტრეველის შესახებ. მათ შორისაა 1951 წლის შეერთებულ შტატებში ემიგრაციის განაცხადი, რომელშიც მისი პასპორტის ფოტოა ჩაკრული (სურ. 8). ფაილის დეტალური შესწავლისა და გაკრული გერმანული ხელწერის გაშიფვრის მცდელობისას, ირკვევა, რომ მეტრეველი 1942-43 წლებში „გერმანიის ადმინისტრაციაში“ მუშაობდა, რაც შეიძლება ნიშნავდეს ბევრ რამეს, მათ შორის, Polydor-ის სტუდიაში მუშაობასაც (აუდიომაგ. 1, ფოტო 1).

4. გრამფირფიტების დამუშავება და გაციფრება.

როგორც აღვნიშნე, ბევრი ფირფიტა დეფორმირებული იყო და ჯერ უნდა გასწორებულიყო, რომ შემდეგ აგვეჟღერებინა. ამისათვის არსებობს ასეთი ხერხი: გაღუნული ფირფიტა უნდა მოათავსოთ მინის ზედაპირზე და დადოთ მზეზე (სურ.9). როცა ის დარბილდება და გასწორდება, ზემოდან კიდევ ერთი მინის ფირფიტა უნდა დაადოთ, მოაშოროთ მზიდან და გააგრილოთ.

მეორე ფირფიტას თუ არ გამოიყენებთ, შელაკის ფირფიტა გაციებისთანავე საწყის დეფორმაციას დაიბრუნებს. სამწუხაროდ, გაგრძელების პროცესში ფირფიტების 25 % **დასკდა სხვადასხვა მიმართულებით. ვფიქრობ, ისინი დიდი ხნის მანძილზე იყო დეფორმირებული და გაციების შემდეგ, ამ მდგომარეობის დაბრუნებას ცდილობდნენ, ამიტომაც დასკდნენ.**

თუმცა ამან ხელი არ შეუშალა მათ აჟღერებას. როცა მასალა გავაციფრეთ, ნემსის მოძრაობა დაზიანებულ ადგილებზე, გაისმა, როგორც წიკნიკი, რაც უცხო არ არის ამგვარი ჩანაწერების გაციფრებული ვერსიებისთვის. უმრავლეს შემთხვევაში, ეს წიკნიკი შესაძლებელია, მოიხსნას თანამედროვე სარედაქტირო პროგრამების გამოყენებით.

დეფორმირებული ფირფიტები გასწორდა 2015 წლის ზაფხულში და გაციფრდა შემოდგომაზე. გაციფრების პროცესი ამგვარია: ფირფიტების აჟღერება ხდება თანამედროვე ფირსაკრავზე, რომელსაც აქვს 78რწ, სასურველია Lenco L50 ან L75, ელიფსური ალმასის ნემსის მეშვეობით. მიღებული ციფრული ფაილი მუშავდება პროგრამის Steinberg Wavelab გამოყენებით, ერთიანი ჟღერადობის დარღვევის გარეშე.

თანამედროვე ალმასის ნემსის უპირატესობა ისაა, რომ მისი გამოყენება შესაძლებელია, პრაქტიკულად, უვადოდ, განსხვავებით ომამდელი ლითონის ან ფოლადის ნემსებისაგან, რომლებიც გამოუსადეგარი იყო ორი გამოყენების შემდეგ. ხშირი ხმარებისას ნემსი აზიანებს ფირფიტას. ამიტომაც ძველი ფირფიტების უმრავლესობა მონაცრისფრო და მათი მოსმენისას შიშინი და ტკაცუნი ისმის. მე ყოველთვის ვეძებ ფირფიტებს პრიალა ზედაპირით, რომლებსაც ან იშვიათად უკრავდნენ, ამ მზრუნველი პატრონი ხშირად ცვლიდა ნემსებს.

ვარდისფერი ყუთის მთელი კოლექცია გაციფრდა, თუმცა ჩანაწერებში კვლავ ისმის წიკნიკი და წრიპინი (აუდიომაგ. 2, ფოტო 2).

5. კვლევა, მეთოდოლოგია, დასკვნები

როცა Polydor-ის კოლექციის შესწავლა დავიწყე, ნალ-ნელა აღმოვაჩინე, რომ ის პრაქტიკულად უცნობია მუსიკოსებისა და არქივისტებისთვის, რომლებთანაც გავდიოდი კონსულტაციებს. მედავუკავშირდის პეციალისტებს საქართველოდან, აზერბაიჯანიდან, უკრაინიდან და რუსეთიდან, მაგრამ არცერთმა არაფერი იცოდა ამ ჩანაწერების შესახებ.

ერთადერთი საფუძველი მომავალი კვლევისთვის იყო ინფორმაცია „გრამოფონის ფირფიტების კატალოგიდან“ და ჩემ ხელთ არსებული ფირფიტების ეტიკეტებიდან. ეს ინფორმაცია ჩავუშვი ინტერნეტის საძებო სისტემაში. გამომართლა, რომ ეს კოლექცია ხელში ჩამოვარდა, იმიტომ, რომ ის არ აღმოჩნდა არც ინტერნეტში. როგორც ჩანს, ესაა ძალიან იშვიათი

კოლექცია, რომლის მოძიება, დისკოგრაფ რაინერ ლოტცის სიტყვებით, „შესაძლებელია მხოლოდ გერმანულ არქივებში“ (Зверева: 2020, II. 8).

ინფორმაცია, რაც ინტერნეტში მოვიძიე, ეხებოდა გერმანული არმიის უცხოურ ლეგიონებს, რომლის საფუძვლზეც დავწერე ამ სტატიის მეორე პარაგრაფი. ფირფიტების ეტიკეტებზე აღნიშნული რამდენიმე პიროვნების ძიების შედეგები მოცემულია მესამე პარაგრაფში.

ემგვარად, ჩვენ ხელთაა ომის პერიოდის გრამფირფიტების იშვიათი კოლექცია, რომლის შესახებ დღემდე არავის სმენია. იმედი მაქვს, ეს სტატია პირველი ბიძგი იქნება ამ კოლექციის მკვლევართა დაინტერესებისათვის. დროთა განმავლობაში, ვაპირებ, საჩუქრად გადავცე ეს ჩანაწერები იმ ქვეყნებს, რომელთა მუსიკაც აქ ჟღერს.

წყაროები

აროლსენის არქივები: https://collections.arolsen-archives.org/en/search/topic/3-2-1-1_32110000-218-221?s=ARTSCHIL%20METREWELI

აზერბაიჯანული ლეგიონი: https://en.wikipedia.org/wiki/Azerbaijani_Legion

ქართული სასაფლაო „ლოლაძე“ www.4en5mei.nl/oorlogsmonumenten/zoeken/1026/oudeschild-georgische-begraafplaats-loladse

ქართული ლეგიონი: [https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_Legion_\(1941-1945\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_Legion_(1941-1945))

ლოტცი, რაინერ ე. თამარა აირანიანის დისკოგრაფია. www.russian-records.com, Нью-Йорк • Туркестанский легион: https://en.wikipedia.org/wiki/Turkestan_Legion

თურქესტანის ლეგიონი: https://en.wikipedia.org/wiki/Turkestan_Legion

უცნობი ავტორი. გრამოფონის ფირფიტების კატალოგი. ლეიდენი, 1950

ზვერევა, სვეტლანა. მუსიკა, კულტურა და ეკლესია გერმანიის მიერ ოკუპირებულ საბჭოთა კავშირში: სმოლენსკის მხარესა და სხვა პროვინციებში. წიგნმ: Fanning, David, and Levi, Erik (eds.), *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938-1945: Propaganda, Myth and Reality*, Ch. 8. Routledge, Abingdon and New York, 2020.

დანართი: ქართული მუსიკის ნუმერაცია და სათაურების სია Polydor-ის კოლექციაში

ქართული მუსიკის საერთო ხანგრძლივობა (20 ტრეკი) შეადგენს 50 სთ 20 წთ-ს. მათ შორის, 4სთ 35 წთ ინგუშეთის მუსიკაა. კატალოგში მოხსენიებული 2 ფირფიტა კოლექციას აკლდა. შესაძლოა, დროთა განმავლობაში

- დაზიანების გამო გადაყარეს. კატალოგში ისინი აღნიშნულია ნომრებით 106 (მხარე A: იანიანო, მხარე B: თამარქალო. ასრულებს „ქართული გუნდი“) და 101A (მხარე A: სულიკო, მხარე B: lekuri) „ცეკვა ოპერიდან „დაისი“ - კომპოზიტორი ზაქარია ფალიაშვილი, ასრულებს „ორკესტრი“).
- ქვემოთ მოტანილი სიის ყოველი ნიმუში იწყება Polydor-ის ეტიკეტის ნომრით; შემდეგ ფრჩხილებში მითითებულია შეფუთვის ნომერი, რომელიც შეესაბამება ხელნაწერი კატალოგის ნომერს; შემდეგ მოცემულია გამოცემის წელი, მატრიცის ნომერი, სახელწოდება გერმანულ ენაზე, როგორც მითითებულია ეტიკეტზე; **შემდეგ - კირილიცის ტექსტის ტრანსკრიპცია და ბოლოს, სიმღერის აღწერა და შემსრულებელი / შემსრულებლები გერმანულ ენაზე. საჭიროების შემთხვევაში, მოტანილია ინგლისური თარგმანები. გამოშვების წლის დადგენა მარტივია, რადგან Polydor მიუთითებდა მას ეტიკეტზე, მატრიცის ნომერთან ერთად.**
- ეს გახლავთ** გერმანული Polydor-ის ლეიბლით გამოცემული ქართული მუსიკის გრამფირფიტების რამდენიმე ნიმუში (სურ. 10a,b,c,d)
- Polydor 11816A (no. 107). 1942. Matrix no.: 9639–GR9
Meine Hütte. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Moya Saklya (სავარაუდოდ, „ჩემი ჯარგვალს“ - რედ.). Georgisches Lied (Bearbeitung Sascha v. Stollberg). Kaukasischer Chor mit Orchester.
- Polydor 11816B (no. 107). 1942. Matrix no.: 9640–GR9
Gulnara. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Gul'nara. Georgisches Lied (Bearbeitung Sascha v. Stollberg). Kaukasischer Chor mit Orchester.
- Polydor 11853A (no. 96). 1942. Matrix no.: 9685–GR9
Tschachochbili. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Chakhokhbili. Tanz (“Tanetz”). Solist: A. Daridjanidze. Georgisches Mandolinen- und Gitarren-Orchester. Leitung: Artschil Metreweli.
- Polydor 11853B (no. 96). 1942. Matrix no.: 9686–GR9
Zizinathela. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Tzitzinatela. Lied. Solist: A. Daridjanidze. Georgisches Mandolinen- und Gitarren-Orchester. Leitung: Artschil Metreweli.
- Polydor 11854A (no. 110). 1942. Matrix no.: 9687–GR9
Ketho da Kote. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Keto Koto. Lied. Solist: A. Daridjanidze. Georgisches Mandolinen- und Gitarren-Orchester. Leitung: Artschil Metreweli.
- Polydor 11854B (no. 110). 1942. Matrix no.: 9688–GR9
Bagdaduri. Tanz. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Bagdaduri. Gruzinskii Tanetz. Solist: A. Daridjanidze. Georgisches Mandolinen- und Gitarren-Orchester. Leitung: Artschil Metreweli.
- Polydor 11893A (no. 98). 1943. Matrix no.: 9775–GD9D
Dideba (Der Ruhm). კირილიცის ტრანსკრიპცია: Dideba. Georgische Hymne. Chor. Georgische Legion.

Polydor 11893B (no. 98). 1943. Matrix no.: 9776–GD9D

Samschoblo (Die Heimat). კირილიცის ტრანსკრიპცია: Samshoblo. Georgisches Lied. Chor. Georgische Legion.

Polydor 11894A (no. 97). 1943. Matrix no.: 9777–GD9D

Sissatura. Cyrillic transcription: Sizatura. Mingrelisches Wiegenlied. Chor. Georgische Legion.

Polydor 11894B (no. 97). 1943. Matrix no.: 9778–GD9D

Tchongura. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Chongura. Kachetisches Volkslied. Tenor-Solo mit Chorbegleitung. Georgische Legion.

Polydor 11895A (no. 100). 1943. Matrix no.: 9779–GD9D

Tschuchtschuchit / Tschamorboda. Georgisches Volkslied. Chor. Georgische Legion.

Polydor 11895B (no. 100). 1943. Matrix no.: 9780–GD9D

Suliko. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Suliko. Georgisches Volkslied. Chor. Georgische Legion.

Polydor 11896A (no. 101). 1943. Matrix no.: 9781–GD9D

Sabodisho. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Sabodisho. Gurisches Volkslied. Chor. Georgische Legion.

Polydor 11896B (no. 101). 1943. Matrix no.: 9782–GD9D

Dajgwianes (Zu spät gekommen). კირილიცის ტრანსკრიპცია: Daigvianes. Tenor-Solo mit Chorbegleitung. Georgische Legion.

Polydor 11897A (no. 99). 1943. Matrix no.: 9783–GD9D

Abhasuri Sazekwawo (Abhasisches Tanzlied). კირილიცის ტრანსკრიპცია: Abkhazuri Satzekvavo (Abkhazokii Tanetz). Chor. Georgische Legion.

Polydor 11897B (no. 99). 1943. Matrix no.: 9784–GD9D

Schairebi. Georgische Couplets. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Shanrebi. Gruzinskii Chastushki. Duo mit Akkordeonbegleitung. Georgische Legion.

Polydor 11904A (no. 88). 1943. Matrix no.: 9798–GD9D

Moula Essali. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Mulla i sali. Feiertagslied. Inguschen Chor. Nordkaukasische Legion.

Polydor 11904B (no. 88). 1943. Matrix no.: 9799–GD9D

Djala—Ertschena Nasym. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Dealla erchena nazym. Lied des Heiligen Mohamed. Inguschen Chor. Nordkaukasische Legion.

Polydor 26005A (no. 103). წელი არ არის მითითებული, სავარაუდოდ, 1943. Matrix no.: 10207–GD9D

Samschoblo. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Samshoblo. Chor.

Polydor 26005B (no. 103). წელი არ არის მითითებული, სავარაუდოდ, 1943. Matrix no.: 10208–GD9D

Georgischer Tanz. კირილიცის ტრანსკრიპცია: Gruzinskii Tanetz. Instrumental Solo.

ილუსტრაციები

ვარდისფერი ყუთი შელაკის ფირფიტების კოლექციით.

გრამოფონის ფირფიტების ხელნაწერი კატალოგის პირველი გვერდი.

კატალოგის ის გვერდი, სადაც აღნიშნულია ქართული სიმღერები.

კოლექციის შეფუთვის ნიმუში. დისკი # 91 Polydor-ის ორიგინალ შეფუთვაში.

a, ნ, ბ. ინფორმაცია აზერბაიჯანის, თურქესტანის და საქართველოს რეგიონების შესახებ Polydor-ის ეტიკეტებზე.

Vineta-ს დისკის ეტიკეტი (წყარო: www.russian-records.com).

არჩილ მეთრეველის პასპორტის ფოტო (1951, აროლსენის არქივი).

არჩილ მეთრეველი, მოხსენიებული მიუნხენის უნივერსიტეტის წლიურ ჟურნალში 1948 წელს.

a, ნ, ბ. არჩილ მეთრეველზე პირადი ინფორმაციის შემცველი ბარათები (1951, აროლსენის არქივი).

შუშის ფირფიტები 78რწ დისკებთან ერთად.

a, b, c, r. -ის ქართული მუსიკის ფირფიტების 4 ეტიკეტის ნიმუში (11816A; 11894B; 26005B; 11904A).

ფოტო 1. „ქეთო და კოტე“ ფოტოს ეტიკეტი.

ფოტო 2: „დაიგვიანეს“ ფოტოს ეტიკეტი.

აუდიომაგალითი #1: Polydor 11854A. „ქეთო და კოტე“. დარიჯანიძე (სოლისტი), ქართული მანდოლინისა და გიტარის ორკესტრი არჩილ მეთრეველის ხელმძღვანელობით. 2:50. **აუდიომაგალითი #2:** Polydor 11896B. „დაიგვიანეს“. ტენორის სოლო ქართული ლეგიონის გუნდის აკომპანემენტით. 2:26.

BERNARD KLEIKAMP
(NETHERLANDS)

SHELLACS WITH GEORGIAN MUSIC ON THE GERMAN POLYDOR LABEL IN 1942 AND 1943

1. Introduction

The structure of my essay is as follows: I'll start with a description of a collection of shellacs with music from the early 1940s from the Soviet Union. Among these are ten shellacs from Georgia, on which I'll focus. I'll shortly mention how the collection came into my possession. Then I'll continue with details on the performers and the recordings. I give information on the record company Polydor. I'll end with outlining my research steps followed by conclusions. An appendix gives an inventory of label information and matrix numbers and. I am using German transcriptions for Georgian names, as all my sources are in German.

In October 2014 I acquired a pink crate containing around 85 shellac 78-rpm discs of the German Polydor label, mostly dating from the years 1942 and 1943. It was clearly a collector's collection, which was indicated by the self-typed 15-page catalogue that came with it (see fig. 1), although the collection appeared to be much neglected for years. I don't know who was its previous owner. I bought the box for 80€ in a thrift store in Leiden, Netherlands, and no provenance was known, other than that it came from a "house clearing"¹.

Since 2005 I collect shellac 78-rpm discs, preferably containing music that has anything to do with traditional and/or cabaret-style music².

The shellacs in the pink crate were in neutral brown sleeves (which—with a few exceptions—were not the original Polydor sleeves), and were numbered from 1 to 110, but not all numbers were present, and some sleeves were empty. Some dozen shellacs had considerable damage: splits, cracks, chips off, chunks off. It was clear that the shellacs had been stored for years in direct sunlight, as at least half of the collection had become warped. These discs could not be played unless they somehow be made flat again, which I managed to do.

The shellacs came with a 15-page list with a typed text in Cyrillic („Katalog Gramophonnykh Plastinok”), supposedly made by the original owner of the collection,

¹ I suspect the previous owner of the collection was Russian, which is evidenced by the selftyped catalogue being in Cyrillic. Given the “completeness” of the collection it is likely that the previous owner was involved in the production of the original discs, so may have live in Berlin in the beginning of the 1940s. I searched for death announcements in local Leiden newspapers in the latter part of 2014, but no Russian names popped up.

² As producer and owner of Pan Records, a record company for ethnic and traditional music, collecting shellac 78-rpm discs became a kind of professional hobby. Some 78-rpm's in the collection with a common theme will eventually be released as CD.

which leads me to suspect that the original owner was Russian. The list had numbered entries, corresponding to the numbers on the sleeves. Furthermore, the entries were divided by category (Opery Russkiye, Russkiye romansy i klassicheskaya muzika. Russko narodniye pesni—vocal and instrumental, Pesni Donskich i Terskich Kazakov, Tsiganskiye, Ukrainskiye opery i operety, Ukrainskiye narodniye pesni, Armyanskiye, Severo Kavkazskiy, Tatarskiye, Azerbaidzhanskiye, Turkestanskiye, Gruzinskiye—see fig. 2, Sitsok), all repertoire stemming from territories from the (former) Soviet Union.

The Cyrillic text in the catalogue and on the imprints of the sleeves are not exactly a translation of the German text of the shellac labels, but contains Russian-language information and translations of the titles of the songs of the recordings. The Cyrillic catalogue is by number, but—with a few exceptions—has no crossreference to the Polydor label numbers, which made sorting out the collection somewhat complicated.

2. The Foreign Legions of the World War II German Army: sources of recordings

Many of the shellacs in the collection contain recordings of members of various legions of the Nazi German army. The Azerbaijanian Legion (*“Aserbeidjanische Legion”*), the Turkestan Legion (*“Turkestanische Legion”*), the Georgian legion (*“Georgische Legion”*), The *Volga-Tataren Legion*, the *Nordkaukasische Legion*, and others, were units in the Nazi German Army composed of Azerbaijanians, Turkic peoples (consisting of Central Asian Muslim volunteers such as Turkmens, Uzbeks, Kazakhs, Kyrgyz, Karakalpaks, and Tajiks), Georgians, Volga-Tatars, or people from the Northern Caucasus. Often these legions consisted of prisoners-of-war who volunteered to fight on the eastern front against Stalin. These legions were part of the «Ostlegionen» («Eastern Corps»). Talented musicians from these legions were recruited for studio recordings.

The Georgian Legion was formed by immigrants who were living in Western Europe after the Soviet invasion of Georgia in 1921, as well as Soviet prisoners of war of Georgian descent who chose to fight for Germany rather than endure the harsh living conditions in POW camps. Their goal was to eventually restore Georgia's independence from the Soviet Union under the supervision of the German Nazis. The main Georgian Legion was formed in December 1941, and began service in the fall of 1942. At least 30,000 Georgians served in the German army during World War II (see: [https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_Legion_\(1941–1945\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_Legion_(1941–1945))).

Georgians initially received somewhat preferential treatment from the Germans compared to other Soviet nationalities, as they were seen as Aryans. However, in the face of a series of defections and Hitler's growing paranoia, the Nazis' opinion of the Georgians began to sour. Hitler distrusted the Georgians because «Georgians were not a Turkish people, but typical Caucasian tribesmen». This was especially true after some Georgian soldiers deserted and joined local resistance movements across Europe. Faced with a choice between Hitler's regime and Stalin's, members of the Georgian Legion often met a tragic fate.

Due to Hitler's distrust of the «Eastern Forces», some Georgian battalions were transferred west to take on occupation duties in the Netherlands. When the Western Allies invaded Germany, the 822nd Georgian Battalion, stationed on the Dutch island of Texel, revolted against the Germans. The resulting fighting became known as the Texel Georgian Uprising, which lasted until May 20 (1945), days after the Germans officially surrendered. This event is sometimes referred to as the Last Battle of Europe. To this day, the Georgians of Texel are remembered. There is a war cemetery that contains the remains of nearly 500 Georgians who died in the final battle of World War II in Europe ([https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_Legion_\(1941–1945\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_Legion_(1941–1945))).

Although much is known about the various foreign Legions in the German army, much less is known about the recordings of musicians from those legions on the Polydor label. No ledgers (a record-keeping system for a company's transaction data) survived as far as I know, those were probably destroyed at some point during the Allied Forces bombing of Berlin in 1943, 1944 and 1945. We may assume that the recordings were made in the Polydor studios in Berlin, at the Alte Jakobstrasse 32. Composer Sascha von Stollberg, who may have been an employee of Polydor, is mentioned as arranger on a number of discs in the collection. German discographer Rainer Lotz mentions in the Tamara Hairanian discography on www.russian-records.com that there are no Polydor catalogues of this period.

The main reason for recording music of the various peoples of the Soviet Union was propaganda. Vineta³, a subdivision of the Eastern Department of the German Ministry for Propaganda⁴, produced printed materials and gramophone 78-rpm discs for the Eastern occupied territories and also controlled theatre companies in those zones. In 1942 and 1943, “Vineta sponsored the German labels of Polydor and Deutsche Grammophon to issue a considerable number of recordings of Russian, Ukrainian and Cossack folksongs, Orthodox Church music, excerpts from Russian operas, and popular dance music. These recordings, primarily made in Berlin studios, were not commercially available or listed in the domestic record catalogues in Germany, but were utilised by the Ministry for Propaganda to be transmitted by radio stations in the occupied Eastern territories. (...) By the end of 1942, the Vineta recording programme had expanded its horizons to incorporate religious and operatic music.” (Zvereva 2000: ch.8).

I might add that Vineta's sponsoring also included recordings from Armenia, Azerbaijan, Georgia, Kazakhstan, and Turkmenistan (Tajikistan and Uzbekistan), which becomes clear from the catalogue mentioned above that accompanies the collection of 78-rpm discs that is the subject of this essay.

³ The name Vineta is probably derived from the name of a mythical town that sunk in the Baltic Sea some 1000 years ago.

⁴ The “Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)” (The Reich Ministry of Public Enlightenment and Propaganda), controlled the press, literature, visual arts, film, theater, music, and radio in Nazi Germany. The Vineta Propagandadienst Ostraum e.V. (as it was officially called) had its offices at Münzstr. 12, Berlin C2. An e.V.(eingetragener Verein, registered association), is a legal status for a registered voluntary association in Germany.

3. Artschil Metreweli (1888 Tbilisi - 1967 München)

Only three individual names are found on the labels of the Polydor discs with Georgian music. The above-mentioned arranger Sascha von Stollberg is one of them. The second is A. Daridjanidze as (instrumental) soloist, most probably on balalaika (the label says mandoline). And finally Artschil Metreweli as orchestra director. For the rest the attributions on the labels are neutral, like Chor (Choir), Ochester (Orchestra) or Tenor. Both Daridjanidze and Metreweli are mentioned on the labels of discs 11853 A+B and 11854 A+B (see fig. 3). I haven't been able to find anything about Daridjanidze on the web. Artschil Metreweli on the contrary is found as publisher and translator of Georgian writers into German between 1932 and 1962. Metreweli was born on 10 April 1888 in Tbilisi. Around 1910 he came to Germany, where he stayed until the end of his life. In 1920, as a student of mechanical engineering in München (he graduated in 1923), he married a Bavarian girl (against the will of her parents), Gisela (Gisa) Antonia Emanuela Kalbskopf (she was born in 1893 and lived till 2005!). Metreweli lived from 1935 to 1944 in Berlin, from Feb. 1944 till April 1947 in Feuchtwangen (probably in a labor camp), and from April 1947 onwards in München (Munich). From 1935 to 1941, by his own account he was a «Publisher of Georgian». That changed in March 1941, when he became employed by the German government⁵ until Feb. 1944. In 1944 he published a 431-page anthology about Georgian Poets (Berlin, PK-Lehrdruckerei). In 1948 he is mentioned as «Lektor» (lecturer), «Dipl.-Ing. für Georgisch» («certified Engineer for Georgian»), at the Philosophische Fakultät (Faculty of Philosophy) in the yearbook of Munich University, living at Augustenstrasse 50/Ir in the M2 district of München. In 1951 he lived at Ohmstrasse 10 in Munich (see fig. 4). In 1962 he is mentioned as running Metreweli Verlag (Metreweli Publishers), basically a self-publishing company. In the München University yearbook of 1966/1967 he is mentioned as having died on 25.1.1967, apparently still connected to the University as «Lehrbeauftragter für Georgisch» (lecturer for Georgian). I'm assuming that the orchestra director at Polydor and the publisher/interpreter/lecturer are the same person. Several documents on Metreweli are found in the Arolsen Archives—an online international resource center on Nazi persecution—including an application for emigration to the USA dated 1951⁶, which had his passport photograph glued on it (see photo). When studying the index cards in detail and trying to decipher the German handwriting, it looks like Metreweli in the years 1942/43 was employed by «German administration», which could mean anything, including working at the Polydor studios.

4. Research, methodology, conclusions

When I started my research into the collection of 1942 and 1943 Polydor shellacs of Soviet Union music and musicians, I gradually found out that it was virtually unknown

⁵ It is not clear if this employment was voluntarily or not.

⁶ The application lists his birthdate and -place. Metreweli and his wife never emigrated to the USA.

among musicologists and archivists that I consulted. I contacted specialists from Georgia, Azerbaijan, Ukraine, and Russia, but none knew about the recordings from their respective areas.

The only footholds for further research that I had were the information in the selftyped catalogue “Katalog Gramophonnykh Platinok” and on the labels of the shellacs. With that information I started a search program on the web. Me coming into possession of this collection was a stroke of luck, as—with a few exceptions—these shellacs were not found on the web. It seems to be a very rare collection, possibly only found in some German archives, as “according to discographer, Rainer Lotz, many of these recordings have apparently been preserved in German archives” (Zvereva: 2020, ch. 8).

What I did find on the web was information on the foreign legions in the German army in World War II, from which I’ve been able to write paragraph 2 in this essay. Several (sur)names on the labels also gave hits in the search engine, and from one of those, Artschil Metreweli, a Georgian scholar, publisher, and translator, I was able to write a biography (paragraph 3).

So there we are, a rare collection of war-time shellacs that nobody had ever heard of. I hope this essay is a first step towards it becoming known among interested researchers.

Sources

- Arolsen Archives. https://collections.arolsen-archives.org/en/search/topic/3-2-1-1_32110000-218-221?s=ARTSCHIL%20METREWELI
- Azerbaijani Legion. https://en.wikipedia.org/wiki/Azerbaijani_Legion
- Georgian Legion. [https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_Legion_\(1941-1945\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Georgian_Legion_(1941-1945))
- Loladze Georgian Graveyard (www.4en5mei.nl/oorlogsmonumenten/zoeken/1026/oudeschild-georgische-begraafplaats-loladse)
- Lotz, Rainer E. Tamara Hairanian Discography. www.russian-records.com, no year.
- Turkestan Legion. https://en.wikipedia.org/wiki/Turkestan_Legion
- Unkown Author. Katalog Gramophonnykh Platinok. Leiden, ca. 1950.
- Zvereva, Svetlana. Music, Culture and the Church in the German Occupied USSR: The Smolensk Area and Other Provinces. In: Fanning, David, and Levi, Erik (eds.), *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938-1945: Propaganda, Myth and Reality*, Ch. 8. Routledge, Abingdon and New York, 2020.

Appendix: Inventory of Titles and Label Numbers of Georgian Music in the Collection

The total length of the Georgian music (20 tracks) is 50:20 min, including 4:35 min. of music from Ingushetia.

Two discs with Georgian music that are mentioned in the catalogue were not in the collection. Apparently at some moment in the past they might have become damaged or broken and subsequently thrown away. In the catalogue they are mentioned under no. 106 (A-side: Yaniano; B-side: Tamarkalo. Performed by «Gruzinskii Chor»), and no 101A (A-side: Suliko; B-side: Lekuri. «Tanetz iz opery Dajci»), »Dance from the opera Daisy»—from composer Zaqaria Faliashvili, performed by «Orkestr»).

Each item in the list below starts with the Polydor label number, then the number on the sleeve (between brackets) which corresponds to the number in the selftyped catalogue, then the year of release, then the matrix number, then the title in German as it is given on the label, then the transcription of the Cyrillic text in the catalogue, and finally the description of the song and the performer(s) in German. English translations are given where necessary.

The release years were easily determined as Polydor had the habit of pressing the year of issue on the shellac close to the label, where also the matrix number is found.

Polydor 11816A (no. 107). 1942. Matrix no.: 9639–GR9

Meine Hütte. Cyrillic transcription: Moya Saklya. Georgisches Lied (Bearbeitung Sascha v. Stollberg). Kaukasischer Chor mit Orchester.

Polydor 11816B (no. 107). 1942. Matrix no.: 9640–GR9

Gulnara. Cyrillic transcription: Gul'nara. Georgisches Lied (Bearbeitung Sascha v. Stollberg). Kaukasischer Chor mit Orchester.

Polydor 11853A (no. 96). 1942. Matrix no.: 9685–GR9

Tschachochbili. Cyrillic transcription: Chakhokhbili. Tanz (“Tanetz”). Solist: A. Daridjanidze. Georgisches Mandolinen- und Gitarren-Orchester. Leitung: Artschil Metreweli.

Polydor 11853B (no. 96). 1942. Matrix no.: 9686–GR9

Zizinathela. Cyrillic transcription: Tzitzinatela. Lied. Solist: A. Daridjanidze. Georgisches Mandolinen- und Gitarren-Orchester. Leitung: Artschil Metreweli.

Polydor 11854A (no. 110). 1942. Matrix no.: 9687–GR9

Ketho da Kote. Cyrillic transcription: Keto Koto. Lied. Solist: A. Daridjanidze. Georgisches Mandolinen- und Gitarren-Orchester. Leitung: Artschil Metreweli.

Polydor 11854B (no. 110). 1942. Matrix no.: 9688–GR9

Bagdaduri. Tanz. Cyrillic transcription: Bagdaduri. Gruzinskii Tanetz. Solist: A. Daridjanidze. Georgisches Mandolinen- und Gitarren-Orchester. Leitung: Artschil Metreweli.

Polydor 11893A (no. 98). 1943. Matrix no.: 9775–GD9D

- Dideba (Der Ruhm). Cyrillic transcription: Dideba. Georgische Hymne. Chor. Georgische Legion.
- Polydor 11893B (no. 98). 1943. Matrix no.: 9776–GD9D
- Samschoblo (Die Heimat). Cyrillic transcription: Samshoblo. Georgisches Lied. Chor. Georgische Legion.
- Polydor 11894A (no. 97). 1943. Matrix no.: 9777–GD9D
- Sissatura. Cyrillic transcription: Sizatura. Mingrelisches Wiegenlied. Chor. Georgische Legion.
- Polydor 11894B (no. 97). 1943. Matrix no.: 9778–GD9D
- Tchongura. Cyrillic transcription: Chongura. Kachetisches Volkslied. Tenor-Solo mit Chorbegleitung. Georgische Legion.
- Polydor 11895A (no. 100). 1943. Matrix no.: 9779–GD9D
- Tschuchtschuchit / Tschamorboda. Georgisches Volkslied. Chor. Georgische Legion.
- Polydor 11895B (no. 100). 1943. Matrix no.: 9780–GD9D
- Suliko. Cyrillic transcription: Suliko. Georgisches Volkslied. Chor. Georgische Legion.
- Polydor 11896A (no. 101). 1943. Matrix no.: 9781–GD9D
- Sabodischo. Cyrillic transcription: Sabodisho. Gurisches Volkslied. Chor. Georgische Legion.
- Polydor 11896B (no. 101). 1943. Matrix no.: 9782–GD9D
- Dajgwianes (Zu spät gekommen). Cyrillic transcription: Daigvianes. Tenor Solo mit Chorbegleitung. Georgische Legion.
- Polydor 11897A (no. 99). 1943. Matrix no.: 9783–GD9D
- Abhasuri Sazekwawo (Abhasisches Tanzlied). Cyrillic transcription: Abkhazuri Satzekvavo (Abkhazokii Tanetz). Chor. Georgische Legion.
- Polydor 11897B (no. 99). 1943. Matrix no.: 9784–GD9D
- Schairebi. Georgische Couplets. Cyrillic transcription: Shanrebi. Gruzinskii Chastushki. Duo mit Akkordeonbegleitung. Georgische Legion.
- Polydor 11904A (no. 88). 1943. Matrix no.: 9798–GD9D
- Moula Essali. Cyrillic transcription: Mulla i sali. Feiertagslied. Inguschen Chor. Nordkaukasische Legion.
- Polydor 11904B (no. 88). 1943. Matrix no.: 9799–GD9D
- Djala—Ertschena Nasym. Cyrillic transcription: Dealla erchena nazym. Lied des Heiligen Mohamed. Inguschen Chor. Nordkaukasische Legion.
- Polydor 26005A (no. 103). No year mentioned, probably 1943. Matrix no.: 10207–GD9D
- Samschoblo. Cyrillic transcription: Samshoblo. Chor.
- Polydor 26005B (no. 103). No year mentioned, probably 1943. Matrix no.: 10208–GD9D
- Georgischer Tanz. Cyrillic transcription: Gruzinskii Tanetz. Instrumental Solo.

Illustrations

Fig. 1. Title page of the self-typed Katalog Gramophonnykh Platinok.

Fig. 2. Catalogue page with the Georgian shellac discs.

Fig. 3. Labelphoto with mention of Artschil Metreweli. Ketho da Kote. Polydor 11854A.

Fig. 4. Passport photograph of Artschil Metreweli (1951, Arolsen Archives).

Leiden, 16 June 2024, corrections 1 November 2024, 27 April 2025.

**ბრადიციული მუსიკის ორმაგი იდენტობა:
ფორმით ეროვნული, ხოლო შინაარსით სოციალისტური**

შესავალი

1930 წელს კომუნისტური პარტიის XVI ყრილობაზე სტალინი, საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების ეკონომიკურ მიღწევებზე საუბრისა და კაპიტალიზმის კრიტიკის შემდეგ, ეროვნული კულტურების საკითხსაც შეეხო. იგი აცხადებდა, რომ სოციალიზმს, რომელიც დედამიწაზე პროლეტარიატის დიქტატა და ეროვნებათა შერწყმას ისახავდა საბოლოო მიზნად, წინ დიდი გზა ედო. საერთო კულტურაში შერწყმამდე კი აუცილებელი იყო ეროვნულ კულტურათა განვითარება და სრული პოტენციალის გამოვლენა. მან ხაზგასმით აღნიშნა, რომ „ფორმით ეროვნული, ხოლო შინაარსით ბურჟუაზიული“ კულტურა მასების ნაციონალიზმის შხამით მოწამვლას ემსახურებოდა; „ფორმით ეროვნული, ხოლო შინაარსით სოციალისტური“ კულტურის მიზანი კი მასების სოციალიზმისა და ინტერნაციონალიზმის სულისკვეთებით აღზრდა უნდა ყოფილიყო (Сталин, 1930: https://www.marxists.org/russkij/stalin/t12/t12_21.htm).

1932 წელს საბჭოთა კავშირში მეინსტრიმად იქცა შემოქმედებითი მეთოდი „სოციალისტური რეალიზმი“, რომელიც მიზნად ისახავდა ხელოვნების დარგების საშუალებით სტალინის კულტის შექმნას, საბჭოთა ცხოვრების წესის პროპაგანდას. მისთვის დამახასიათებელი იყო მეტაფორული აზროვნებისაგან გათავისუფლება, რეალობის ოპტიმისტური აღქმა, ხალხურობა, მასობრიობა და სიმარტივე (ლევანიძე, 2020:20-21). ეს კანონები ვრცელდებოდა ხელოვნების ყველა დარგზე, მათ შორის, ერთი შეხედვით ნაკლებად მოსახელთებელ და აბსტრაქტულ მუსიკაზეც.

ფოლკლორი საბჭოთა იდეოლოგიის სამსახურში

1930-იან წლებამდე, ანუ იქამდე, ვიდრე სტალინი „ფორმით ეროვნული, ხოლო შინაარსით სოციალისტური“ კულტურის მშენებლობაზე დაიწყებდა საუბარს, როგორც ჩანს, ხელისუფლება ჯერ კიდევ არ განიხილავდა ფოლკლორს პროპაგანდის პოტენციურ იარაღად. მეტიც, 20-იან წლებში ცალკეული სახელოვნებო ჯგუფები და ორგანიზაციები მას წარსულის მავნე გადმონაშთად და ბურჟუაზიული კულტურის გამოხატულებადაც მიიჩნევდნენ (Миллер, 2006:11-12). 30-იანი წლებიდან, კულტურის ახალი პოლიტიკის კვალდაკვალ, ხალხური შემოქმედებისადმი დამოკიდებულება შეიცვალა.

1930-იანი წლებიდან ფოლკლორის იგივე დავალება დაეკისრა, რაც ლიტერატურას: სოციალისტური აღმშენებლობისა და ახალი სულისკვეთებით გამსჭვალული საბჭოთა ადამიანის სამყაროს ჩვენება. ხელისუფლება თავის ერთ-ერთ ამოცანად ისახავდა ამ ახალი ფოლკლორის პოტენციურ ავტორთა იდეოლოგიურ აღზრდას. ასეთებს სახლებში უმონტაჟებდნენ რადიოკვანძებს, ამარაგებდნენ ჟურნალ-გაზეთებით, ინვევდნენ დიდ ქალაქებში, აცნობდნენ საბჭოთა ხელოვნების მიღწევებს, უტარებდნენ ლექციებს მორალურ-პოლიტიკური შეხედულებების გასაუმჯობესებლად (იქვე:18).

1934 წელს საბჭოთა მწერლების პირველ საკავშირო ყრილობაზე მაქსიმ გორკი პოეტებსა და მუსიკოსებს თანამშრომლობისკენ და, რუსული, უკრაინული თუ ქართული ხალხური სიმღერების ჰანგებზე ახალი სიტყვების მორგებით, მარტივად და სწრაფად დასწავლადი ნიმუშები შექმნისკენ მოუწოდებდა (Горький, 1934:679-680).

იდეოლოგიური მუშაობა ფოლკლორის ამ ახალი პლასტის წარმოშობის მთავარი იმპულსი ხდება საქართველოშიც. ახალი ყოფით შთაგონებულ ნიმუშებს ქმნიან როგორც პროფესიონალი კომპოზიტორები¹, ისე ფოლკლორული ანსამბლების ხელმძღვანელები; ამ სიმღერებს ასრულებდნენ დედაქალაქსა თუ რეგიონებში მოღვაწე გუნდები. საბჭოთა ფოლკლორისტიკა მათ ხალხური შემოქმედების ნაწილად განიხილავს². ფოლკლორისადმი ინტერესის ზრდას თან სდევს ხალხური შემოქმედების მიმართულებით მომუშავე მთელი რიგი ორგანიზაციების დაარსებაც³.

1930-იანი წლები მასშტაბური ფოლკლორული ღონისძიებებითაც

¹ ლოტბართა მოგონებების გარდა, ამ ფაქტს საარქივო დოკუმენტებიც ადასტურებს. მაგალითად, განათლების სახალხო კომისარიატის 1934 წლის სხდომის ოქმის მიხედვით, ლოტბარ კირილე პაჭკორიას ეძლევა ღირებულება ეთნოგრაფიული გუნდის რეპერტუარში საკოლმეურნეო სიმღერების შეტანის თაობაზე (საქართველოს ეროვნული არქივის უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი. ფონდი 181, ანაწერი 1, საქმე #468); ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს არქივში დაცული, ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სრულიად საქართველოს V რესპუბლიკური ოლიმპიადის (1938) ჟიურის სხდომის ოქმის მიხედვით კი, ჟიური საჭიროდ სცნობს ხალხური სიმღერების ჰანგებზე შეიქმნას ახალი ეპოქის სიმღერები და ამაზე პასუხისმგებლობას კომპოზიტორთა კავშირს აკისრებს (საქართველოს ეროვნული არქივის უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი. ფონდი 2, ანაწერი 2, საქმე #292).

² საბჭოთა პერიოდში ამ საკითხს საგანგებო ნაშრომები მიუძღვნეს: დიმიტრი არაყიშვილმა, გრიგოლ ჩხიკვაძემ, თამარ მამალაძემ, ვაჟა გვახარიაშ. მეცნიერები ამ სიმღერებს „თანამედროვე ფოლკლორად“ განიხილავდნენ.

³ 1932 წელს საქართველოს ეროვნულ მუზეუმთან დაარსდა ფოლკლორის განყოფილება, რომლის ბაზაზეც შემდგომ შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილება და არქივი შეიქმნა; 1935 წელს თბილისის კონსერვატორიაში ჩამოყალიბდა ხალხური მუსიკის კაბინეტი; 1936 წელს ხელოვნების საქმეთა სამმართველოსთან დაფუძნდა ხალხური შემოქმედების კაბინეტი, რომელიც მალევე ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ სახლად გადაკეთდა; 1931 და 1936 წლებში რეორგანიზაცია განიცადა კავკასიის ისტორიულ-არქეოლოგიურმა (ამჟამად ისტორიისა და ეთნოლოგიის) ინსტიტუტმა; ფოლკლორის კვლევა თბილისის უნივერსიტეტსა და საქართველოს სხვა ქალაქების უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში არსებული ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტების ერთ-ერთ პრიორიტეტად იქცა.

გამოირჩევა. 1934 წელს თბილისში ჩატარდა ამიერკავკასიის ხალხთა ხელოვნების ოლიმპიადი, რომელშიც ამიერკავკასიის სამი რესპუბლიკიდან ასობით ანსამბლმა და ინდივიდუალურმა შემსრულებელმა მიიღო მონაწილეობა. 1936 და 1938 წლებში გაიმართა რესპუბლიკური ოლიმპიადები. დიდ მოვლენად იქცა მოსკოვში გამართული 1937 წლის ქართული ხელოვნების დეკადა, რომელშიც ხალხურმა სიმღერამ და ცეკვამ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა.

ფოლკლორულ ოლიმპიადებს იმ პერიოდის პრესა „ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკის ზეიმად“, „ფორმით ეროვნული, ხოლო შინაარსით სოციალისტური“ ხელოვნების წარმატებად განიხილავდა და წერდა: „შეიცვალა ხალხური შემოქმედების მოტივები, ახლებურად კვნესის სალამური, ახლებურად მღერის აშული, ახლებურად ცეკვავს გამარჯვებული მუშა... იქმნება ახალი ცხოვრება, მოდის ახალი ადამიანი, ახალი სიმღერით, ახალი მუსიკით, ახალი ხალხური ხელოვნებით“ („კომუნისტი“, #125, 1934:1).

ძველისა და ახლის ურთიერთმიმართება

საბჭოთა პერიოდში ხალხურ მოტივებზე შექმნილი სოციალისტური შინაარსის სიმღერები, იშვიათი გამოჩვეულების გარდა, ქართული ტრადიციული მუსიკისაგან თვისობრივად განსხვავებულ ფენომენად ჩამოყალიბდა. იდეოლოგიური დაკვეთის შედეგად შექმნილ ამ ნიმუშებში ახალი ცხოვრების ამსახველი ვერბალური ტექსტისადმი მორჩილება მუსიკალური ჰანგების სქემატურობას, მეტრისა და რიტმის ერთფეროვნებას განაპირობებს; ზღუდავს ხმების დამოუკიდებლობას და, რაც მთავარია, ტრადიციული მუსიკის უმნიშვნელოვანეს მახასიათებელს, იმპროვიზაციულობას – მრავალხმიანი ფაქტურის გართულების, გამრავალფეროვნების, ნაირგვარი ვარიანტების წარმოშობის წინაპირობას. ეს სიმღერები, როგორც წესი, სრულდებოდა დიდი შემადგენლობის გუნდების მიერ, დუბლირებული ხმებით, დირიჟორობით, კუთხური საშემსრულებლო მანერის ნიველირებით, საზეიმო განწყობით. ფოლკლორის ამ ახალი პლასტის შესახებ ეთნომუსიკოლოგი თამარ მესხი მართებულად აღნიშნავს, რომ ქართული ფესვებიდან ამოზრდილმა ამ შრემ, საერთო ნიადაგის მიუხედავად, არქაული ტრადიციებით მდიდარ გლეხურ შემოქმედებასთან მკვეთრი კონტრასტი შექმნა (მესხი, 2003:493).

მეორე მსოფლიო ომის დაწყების შემდეგ საბჭოთა კავშირის ბელადებზე და სოციალისტური შრომის მიღწევებზე არსებულ სიმღერებს შეემატა ახალი, პატრიოტული თემა – ნიმუშები სამშობლოსთვის ბრძოლასა და თავგანწირვაზე. 50-იანი წლებისათვის თბილისსა თუ რეგიონებში არსებული ფოლკლორული ანსამბლების საკონცერტო პროგრამებში ამ რეპერტუარს მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა (აუდიომაგ. 1-3). მართალია, ამგვარ სიმღერებს სრულად

არ ჩაუნაცვლებია ქართული ტრადიციული მუსიკა, თუმცა, სოციალისტური რეალიზმის სტილმა და ესთეტიკამ ზეგავლენა ტრადიციული მუსიკის ძველ ჟანრებზეც იქონია. სტალინის ლოზუნგი „ფორმით ეროვნული, ხოლო შინაარსით სოციალისტური“ არ გულისხმობდა მხოლოდ ახლის შექმნას. ის ეროვნული კულტურის სოციალიზმის სამსახურში ჩაყენებასაც მოიაზრებდა. ამ პოლიტიკის თვალსაჩინო მაგალითია XII საუკუნის პოეტის, შოთა რუსთაველის „სოციალისტური აზროვნების ზეეროვნულ წინამორბედად“ (რუმიანცევი, 2017: <https://ge.boell.org/ka/2017/05/05/sazeimo-gonisziebebi-xalxistvis-transnacionaluri-mex-siereba-samxret-kavkasiashi>), ან XIX საუკუნის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერის, ილია ჭავჭავაძის „სოციალისტური იდეების მქადაგებლად“ ინტერპრეტირება (მაჭავარიანი, 2010: <https://tabula.ge/ge/news/540507-ilias-identipikatsia>). 30-იან წლებში ლოტბარები, რომლებიც საბჭოთა ოკუპაციამდე იყვნენ სიმღერასა და გალობაში განსწავლულები, ცალკეულ შემთხვევებში ახერხებდნენ სცენაზე თავიანთი ნიჭისა და ოსტატობის წარმოჩენას, ტრადიციული ფორმების დაცვას, ეთნომუსიკოლოგ ედიშერ გარაყანიძის სიტყვებით, „პირველადი ფოლკლორის გამოსხივებას“ (გარაყანიძე, 2007:99). თუმცა, გუნდების შეუსაბამოდ გაზრდილი შემადგენლობებით, ინდივიდუალიზმისა და იმპროვიზაციულობის უგულებელყოფით, ერთგვაროვანი შესრულების მანერითა და გაღარიბებული რეპერტუარით (რაც, ერთი მხრივ, რელიგიური დატვირთვის მქონე ჟანრების აკრძალვით, მეორე მხრივ, შედარებით დიდი შემადგენლობის ანსამბლებისათვის უფრო შესაბამისი ნიმუშების შერჩევით იყო განპირობებული), სცენაზე წარმოდგენილი ტრადიციული ხალხური სიმღერებიც სოციალიზმით შთაგონებულ ნიმუშებს ემსგავსებოდა (აუდიომაც.: 4, 5).

დესტალინიზაციის შემდეგ, საქართველოში ნაციონალიზმის ახლებურად გააზრების კვალდაკვალ⁴, ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობამ ცვლილებები განიცადა: სტალინის სიცოცხლეში შექმნილი სიმღერების დიდმა ნაწილმა აქტუალობა დაკარგა, 60-იან წლებში ასპარეზზე გამოსულმა ფოლკლორულმა ანსამბლებმა სცენაზე დააბრუნეს მანამდე აკრძალული საგალობლები, რელიგიური შინაარსის სიმღერები და სხვა მივიწყებული ჟანრები, თუმცა, 30-იან წლებში ჩასახული ტენდენციებისგან გათავისუფლების მცდელობის მიუხედავად, იმის გააზრება, რომ ქართული ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობა დირექტივებისაგან თავისუფალი შემოქმედებითი პროცესი უნდა იყოს, ათწლეულების მანძილზე რთულად მისაღწევ ამოცანად დარჩა.

⁴ კომუნისტური პარტიის XX ყრილობაზე სტალინის კულტის დაგმობის შედეგად ქართულ საზოგადოებაში გაჩენილ პროტესტსა და 1956 წლის მარტის მოვლენებს ახალი ქართული საბჭოთა ნაციონალიზმის ათვლის წერტილად განიხილავს საბჭოთა ისტორიის არაერთი მკვლევარი (მათ შორის: რონალ გრიგორ სუნი, კლერ კაიზერი, გიორგი მაისურაძე, ბაალ ანდრონიკაშვილი და სხვანი).

ბოლოთქმა

1921 წლის ოკუპაციას საქართველოში დახვდა სტილურად მდიდარი და მრავალფეროვანი ტრადიციული მუსიკა, რომელსაც საზოგადოების ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე მომღერლებისა და მგალობლების მაღალ საშემსრულებლო ოსტატობაში გვარნმუნებს იმ პერიოდის აუდიოჩანაწერები⁵, ტრადიციული მუსიკის დიდ პოპულარობასა და გავრცელებაზე მეტყველებს, მაგალითად, პირველი მსოფლიო ომის ქართველი ტყვეებისგან გადმოცემული სიმღერები⁶, ან მოგონებები დამოუკიდებელი საქართველოს იუნკრებზე, რომლებიც ოკუპაციის დღეებში ქართულ ხალხურ სიმღერებს ასრულებდნენ (მათიკაშვილი, 1991:14).

საბჭოთა ხელისუფლება გამოირჩეოდა ფოლკლორზე ზრუნვით. იგი აფინანსებდა მრავალრიცხოვან ანსამბლებს, ორგანიზებას უწევდა მასშტაბურ ფოლკლორულ ღონისძიებებს, სხვადასხვა გზით ახალისებდა შემსრულებლებს, მაგრამ, ამასთან ერთად, პოლიტიკური იდეოლოგიის იარაღად გადაქცევით, მან ტრადიციული მუსიკის დეგრადაცია გამოიწვია. ამ კულტურისადმი საზოგადოების დიდი ნაწილის გულგრილი დამოკიდებულება, ერთგვარი გაუცხოება, თაობათა ცვლის პროცესში უფრო და უფრო შესამჩნევი გახდა. საბჭოთა პერიოდში დაბადებული თაობები ნაკლებად ინტერესდებოდნენ ტრადიციული მუსიკის ავთენტური ფორმებით და სოფლად ჯერ კიდევ შემორჩენილი ტრადიციის მატარებლებით. ეთნომუსიკოლოგი თამარ მამალაძე 1969 წელს ერთ-ერთი ექსპედიციის ანგარიშში ასე გადმოსცემს შექმნილ რეალობას: „ხალხური მუსიკალური შემოქმედების პროპაგანდა, მოვლა-პატრონობა თითქოს სახელმწიფო საქმედ არის გადაქცეული და პირიქით კი ხდება ლამის არის ხელიდან გაგვექცეს ეს ჩვენი ეროვნული საუნჯე... სოფლადაც იგრძნობა ერთგვარი გულაცრუება ძველი სიმღერების მიმართ. ახალგაზრდობა გატაცებულია სატრფიალო სიმღერებით. იმ მცოდნე პირთა მიმართ რომლებსაც კიდევ ახსოვთ თავისი კუთხური სიმღერები ყურადღებას ვერ იჩენენ“⁷.

⁵ იხ. ქართული ხალხური სიმღერა: პირველი ფონოჩანაწერები (1901-1914). თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი, 2006.

⁶ იხ. ექო წარსულიდან: ქართველ ტყვეთა სიმღერები, ჩაწერილი ცვილის ლილვაკებზე გერმანიაში 1916-1918. თბილისი: ბერლინის ფონოგრაფიკი, ბერლინის სახელმწიფო მუზეუმი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2014.

⁷ ივანე ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის არქივი. თამარ მამალაძის ფონდი. რაქსა და ლეჩხუმში 1969 წელს მივლინების ანგარიში. საქალაქი #14, რვეული VI. აუდიომასშტაბით

1. ლაშქრული სიმღერა ბელადზე. ასრულებს მეჩონგურე ქალთა სახელმწიფო ანსამბლი ალექსანდრე ფოცხვერაშვილის ხელმძღვანელობით. ჩაწერილია 1952 წელს. საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი. <https://www.youtube.com/watch?v=5aQk5fCuPEM>

2. დიდება სტალინს. ასრულებს კოპონკავშირთან არსებული თვითმოქმედი გუნდი ვასილ

დამოუკიდებელი საქართველოს ისტორია წაშლილი მეხსიერების აღდგენის და იდენტობის ძიების ისტორიაა. ქართული ტრადიციული მუსიკა ბოლო ათწლეულებია ცდილობს საბჭოთა წარსულისაგან დისტანცირებას, თუმცა საბჭოთა იდეოლოგიის ექო ფოლკლორის თანამედროვე შესრულებაში და ამ სფეროს ირგვლივ არსებულ დისკუსიებში ზოგჯერ კვლავაც მოისმის.

გამოყენებული ლიტერატურა

- გარაყანიძე, ე. (2007). *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. თბილისი: ინტელექტი.
- ლევანიძე, მ. (2020). „მცირეფილმიანობის“ პერიოდის მოკრძალებული ხიბლი. კრებულში: სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი #2 (83). (რედ.: ლ. ოჩიაური, ნ. გენგიური, გ. ცქიტიშვილი). თბილისი: საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. გვ. 20-25.
- ლენინური ნაციონალური პოლიტიკის ზეიმი (1934). გაზეთი: „კომუნისტი“, #125, გვ. 1.
- მათიკაშვილი, ნ. (1990). იუნკრები. თბილისი: მეცნიერება.
- მაჭავარიანი, ლ. (2010). ილიას იდენტიფიკაცია. <https://tabula.ge/ge/news/540507-iliias-identifikatsia> ბოლო წვდომა: 20.07.2024.
- მესხი, თ. (2003). საბჭოთა პერიოდის ქართული სამუსიკო ფოლკლორის შესახებ. ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებული (რედ.: რ. წერეთელი, ი. ჟორდანიას). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 493-507.
- რემინაცევი, ს. (2017). საზეიმო ღონისძიებები ხალხისთვის. ტრანსნაციონალური მეხსიერება სამხრეთ კავკასიაში. <https://ge.boell.org/ka/2017/05/05/sazeimo-gonisziebebi-xalxistvis-transnacionaluri-mexsiereba-samxret-kavkasiashi> ბოლო წვდომა: 20.07.2024.

მახარაძის ხელმძღვანელობით. ჩანერის თარიღი უცნობია. საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი. https://www.youtube.com/watch?v=da_NLlj-jSM&list=PLue6znsWBAfdUX4MSh1O4SH3xSo-2Brix&index=2

3. ქართველ მხედრებს. ასრულებს საქართველოს რადიოკომიტეტის გუნდი ავქსენტი მეგრელიძისა და ვლადიმერ ბაბილუას ხელმძღვანელობით. ჩანერილია 1951 წელს. საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი. <https://www.youtube.com/watch?v=vhO8eEx-e14c&list=PLue6znsWBAfdUX4MSh1O4SH3xSo-2Brix&index=28>

4. ვოხნოთი სიმინდი. ასრულებს აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდი სანდრო კავსაძის ხელმძღვანელობით. ჩანერილია 1937 წელს. <https://audiomack.com/folkcentre/song/vtokhnot-si-mindi-2>

5. ნანინავდა. ასრულებს მეჩონგურე ქალთა სახელმწიფო ანსამბლი ავქსენტი მეგრელიძის ხელმძღვანელობით. ჩანერის თარიღი უცნობია. <https://audiomack.com/folkcentre/song/naninavda>

Горький, М. (1934). *Первый всесоюзный съезд советских писателей*. стенографический отчет. Заключительное слово. Москва: государственное издательство „художественная литература“. ст. 675-681.

Миллер, Ф. (2006). *Сталинский Фольклор*. Санкт-Петербург: издательство ДНК.

Сталин И. *Политический отчет Центрального Комитета XVI съезду ВКП(б)*, 27 июня, 1930, https://www.marxists.org/russkij/stalin/t12/t12_21.htm ბოლო წვდომა: 05.07.2024.

საარქივო მასალები

სხდომის ოქმი. საქართველოს ეროვნული არქივის უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი. საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარიატის ხელოვნების განყოფილება. ფონდი #181, ანაწერი 1, საქმე #468.

სხდომის ოქმი. საქართველოს ეროვნული არქივის უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი. საქართველოს მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა სამმართველო. ფონდი #2, ანაწერი 2, საქმე #292.

რაჭასა და ლეჩხუმში 1969 წელს მივლინების ანგარიში. ივანე ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის არქივი. თამარ მამალაძის ფონდი, საქალაქი #14, რვეული VI.

TEONA RUKHADZE
(GEORGIA)

DUAL IDENTITY OF TRADITIONAL MUSIC: NATIONAL IN FORM, AND SOCIALIST IN CONTENT

Introduction

At the XVI Congress of the Communist Party in 1930, after having talked about the economic achievements of Soviet Socialist Republics and criticized capitalism, Stalin touched upon the issue of national cultures. He declared that socialism, which aimed at establishing the dictatorship of the proletariat and fusing nations on the earth, had a long path ahead. But before merging into a common culture, it was necessary to develop national cultures and reveal their full potential. He emphasized that culture “national in form and bourgeois in content” served to poisoning the masses with the poison of nationalism, whilst the goal of the culture “national in form and socialist in content” should be to educate the masses in the spirit of socialism and internationalism (Stalin, 1930:https://www.marxists.org/russkij/stalin/t12/t12_21.htm).

In 1932, the creative method of “Socialist Realism” became mainstream in the Soviet Union. Its goal was to promote the cult of Stalin and propagate the Soviet way of life through various forms of art. It was characterized by liberation from metaphoric thinking, optimistic perception of reality, folk nature, mass character and simplicity (Levanidze, 2020: 20-21). These laws applied to all branches of art, including the seemingly less tamed and abstract - music.

Folklore as a Tool for Soviet Propaganda

Until the 1930s, that is, until Stalin started talking about building the culture “national in form and socialist in content,” folklore was not yet regarded as a propaganda tool. Moreover, in the 1920s, certain artistic groups and organizations considered it a harmful remnant of the past and an expression of bourgeois culture (Miller, 2006:11-12). From the 1930s, in the wake of new culture policy, the attitude towards folk creativity changed.

From the 1930s, folklore was assigned the same task as literature - to show the world of Soviet people imbued with socialist construction and new spirit. The government considered ideological education for the potential authors of this “new folklore” as one of its tasks. Radio stations were installed in their homes, supplied them with magazines and newspapers, invited to large cities, presented the achievements of Soviet art to them, and delivered lectures for improving their moral and political views (ibid.:18).

In 1934, at the First All-Union Congress of Soviet Writers, Gorky called on poets and musicians to collaborate, to adjust new texts to the tunes of Russian, Ukrainian or Georgian folk songs, to create easily- and quickly-to-learn examples (Gorky, 1934:679-680).

Ideological work became main impetus for the creation of the so-called “Soviet folklore” in Georgia as well. Both professional composers and directors of folk ensembles create examples inspired by the new way of life.¹ These songs were performed by the choirs in both capital city and regions. Soviet folkloristics consider them a part of folk creativity.² The growth of interest to folklore is accompanied by the creation of a number of organizations working in folk creativity.³

The 1930s are marked in large-scale folklore events. In 1934, Tbilisi hosted the Olympiad of Transcaucasia Peoples’ Art, with the participation of hundreds of ensembles and individual performers from all three republics of Transcaucasia. Republican Olympiads were held in 1936 and 1938. A great event was the Decade of Georgian culture and art in Moscow in 1937, where folk song and dance took an important place.

The press of that period regarded folklore Olympiads as “celebration of Lenin-Stalin national policy”, a proof of the success for the art “national in form and socialist in content,” and wrote: “The motives of folk art have changed, *salamuri* sounds in a new way, Ashug sings in a new way, victorious worker dances in a new way... New life is being formed; a new person is coming with a new song, new music, new folk art” (“Komunisti”, #125, 1934:1).

Interrelation between old and new

During the Soviet period, songs with socialist content based on folk motifs became, with rare exceptions, a qualitatively different phenomenon from traditional Georgian music. Due to ideological mandates, these works emphasized submission to the verbal text reflecting the new life, resulting in schematic melodies, uniform meter and rhythm, limited independence of the voices, and, most importantly, the suppression of improvisation - an essential feature of traditional music that allows the development of complex polyphony, variation, and creative freedom. These songs were usually performed by large choirs, with doubled voices, directed by a conductor, a leveled regional performance style, and a

¹ In addition to the choirmasters’ recollections, this fact is also confirmed by archival documents. For example, according to the minutes of the meeting of the People’s Commissariat for Education in 1934, choirmaster Kirile Pachkoria was given a directive to include “collective farm” songs in the repertoire of the ethnographic choir (Central Archive of Recent History of the National Archives of Georgia. Fund 181, Inscription 1, File #468); According to the minutes of the jury session of the 5th All-Georgian Republican Olympiad on Folk Song and Dance (1938), preserved in the archives of the Art Department, the jury recognizes the necessity of composing new epoch songs on folk song motifs. And assigns the responsibility for this to the Union of Composers (Central Archive of Recent History of the National Archives of Georgia. Fund 2, Inscription 2, File #292).

² Grigol Chkhikvadze, Dimitri Arakishvili, Tamar Mamaladze, Vazha Gvakharia devoted special works to this issue; the scholars regarded these songs as “contemporary folklore”.

³ In 1932, folklore department was formed at the National Museum of Georgia, on the basis of which the Shota Rustaveli Department and Archive of Folklore were created later at the Institute of Georgian Literature; In 1935, Cabinet of Folk Music was created at Tbilisi Conservatoire; in 1936, Cabinet of Folk Art was created at the Department of Art Affairs, which was soon transformed into the Republican House of Folk Art; in 1931 and 1936, the Caucasus Institute of History and Archaeology (currently Institute of History and Ethnology) underwent reorganization; research of folklore became one of the priorities of humanities faculties at Tbilisi State University and other higher educational institutions in other cities of Georgia.

deliberately ceremonial character. Regarding this new layer of folklore, ethnomusicologist Tamar Meskhi rightly notes that although it grew out of Georgian roots and shared a common ground, it stood in stark contrast to peasant creativity, rich in archaic traditions (Meskhi, 2003:493).

After the outbreak of World War II, in addition to songs about Soviet leaders and the achievements of socialist labor, a new patriotic theme emerged - songs about struggle and self-sacrifice for the homeland. In the 1950s, this repertoire occupied an important place in the concert programs of folklore ensembles both in Tbilisi and in the regions (audio ex. 1-3). Although these songs did not completely replace traditional Georgian music, the style and aesthetics of socialist realism also influenced older genres of traditional music. Stalin's slogan „National in form and socialist in content“ did not mean only creation of the new. He implied putting national culture in the service of socialism. A notable example of this policy is the interpretation of the 12th-century poet Shota Rustaveli as a “forerunner of socialist thought” (Rumyantsev, 2017: <https://ge.boell.org/ka/2017/05/05/sazeimo-gonisziebebi-xalxistvis-transnacionaluri-mexsiereba-samxret-kavkasiashi>), or the 19th-century leader of the national liberation movement, Ilia Chavchavadze, as a “preacher of socialist ideas” (Machavariani, 2010: <https://tabula.ge/ge/news/540507-ilias-identipikatsia>). In the 1930s, the choirmasters who had been trained in singing and chanting before the Soviet occupation, in some cases, managed to demonstrate their talent and skill on the stage, to preserve traditional forms, in ethnomusicologist Edisher Garakanidze's words to “radiate primary folklore” (Garakanidze, 2007:99). However, despite this, with inappropriately increased composition of choirs, neglect of individualism and improvisation, uniform performance manner and character, impoverished repertoire (which was determined by banning the genres with religious function, on the one hand, and the choice of more appropriate examples for relatively large ensembles, on the other hand), traditional folk songs presented on the stage gradually changed their identity and began to resemble Soviet-era compositions in performance ethos and form (audio ex. 4, 5).

After De-Stalinisation, in the wake of a new understanding of nationalism in Georgia,⁴ performance of traditional music underwent changes: during the leader's lifetime, a large number of examples created on folk themes lost their relevance, the ensembles that appeared on the scene in the 1960s brought previously banned hymns, songs with religious content and other forgotten genres back to the stage. However, it remained a difficult task to escape the tendencies that emerged in the 1930s and to understand the performance of Georgian traditional music as a free creative process.

⁴ A number of Soviet history researchers (such as Ronald Grigor Suni, Claire Kaizer, Giorgi Maisuradze, Zaal Andronikashvili and others) regard the protest aroused in Georgian society following the condemnation of Stalin's cult at the 20th Congress of the Communist Party, and the events of March 1956 as the counting point of new Georgian Soviet nationalism.

Afterword

Georgia met the 1921 occupation, with stylistically rich and varied traditional music, which occupied an important place in the life of the society. The audio recordings from that period assure of high performance skills of the singers and chanters of the early 20th century.⁵ Great popularity and dissemination of traditional music is evidenced by the songs performed by Georgian prisoners of the First World War,⁶ or the recollections on the cadets of the First Republic of Georgia, who sang folk songs during the February occupation when fighting the enemy (Matikashvili, 1991:14).

The Soviet government did take care of folklore; financed numerous ensembles, organized large-scale events, encouraged performers, but by turning traditional music into a tool of political ideology the same government contributed to its degradation, which became even more visible in the process of generation change. The generations born in the Soviet period were less interested in authentic forms of folk song and tradition bearers still found in the villages of Georgia. In 1969, in a report of one of the expeditions, Ethnomusicologist Tamar Mamaladze conveyed this reality as follows: “Promotion and preservation of folk music creativity has turned into a state affair, but the opposite is happening. We are about to lose our national treasure... Even in the countryside there is a sense of indifference to old songs. Young generation is into love songs. There is no attention to those knowledgeable people who still remember the songs of their region”.⁷

The history of independent Georgia is a history of recovering erased memories and searching for identity. In recent decades, Georgian traditional music has tried to distance itself from its Soviet past, but the echoes of Soviet ideology can still be heard in contemporary performance of folklore and the discussions on this issue.

Audio Examples

Lashkruli simghera beladze (song about the Leader). Female chonguri players’ ensemble directed by Aleksandre Potskhverashvili. Recorded in 1952. Archive of the Georgian Public Broadcaster. <https://www.youtube.com/watch?v=5aQk5fCuPEM>

Dideba stalins (Glory to Stalin). Ensemble directed by Vasil Makharadze. unknown date of recording. Archive of the Georgian Public Broadcaster. https://www.youtube.com/watch?v=da_NLIj-jSM&list=PLue6znsWBAfdUX4MSh1O4SH3xSo-2Brix&index=2

Kartvel mkhedrebs (to Georgian Riders). Performed by the choir of the Georgian Ra-

⁵ See Georgian folk song: The First Sound Recordings (1901-1914). Tbilisi: The International Centre for Georgian Folk Song, 2006.

⁶ See Echoes from the Past: Georgian Prisoners’ Songs Recorded on Wax Cylinders in Germany 1916-1918. Tbilisi: Berlin Phonogramm-Archiv, Staatliche Museen zu Berlin, Tbilisi State Conservatoire, 2014.

⁷ The archives of Ivane Javakishvili Institute of History and Ethnology. Tamar Mamaladze’s Fund. Report of the 1969 expeditions to Racha and Lechkhumi, folder #14, notebook VI.

- dio Committee under the direction of Avksenti Megrelidze and Vladimir Babilua. Recorded in 1951. Archive of the Georgian Public Broadcaster. <https://www.youtube.com/watch?v=vhO8eExe14c&list=PLue6znsWBAfdUX4MSh1O4SH3xSo-2Brix&index=28>
- Vtokhnot Simindi* (Let's hoe the cornfield). Ethnographic Choir of Eastern Georgia (Tbilisi). Directed by Sandro Kavsadze. Recorded in 1937. <https://audiomack.com/folkcentre/song/vtokhnot-simindi-2>
- Naninavda*. Female *chonguri* players' ensemble directed by Avksenti Megrelidze. Unknown date of recording. <https://audiomack.com/folkcentre/song/naninavda>

References

- Celebration of Lenin's national policy (1934). "Komunisti" newspaper, No. 125, p. 1.
- Garakanidze, Edisher (2007). Georgian Folk Music Performance. Tbilisi: *Intelekti*.
- Gorky, Maxim (1934). First All-Union Congress of Soviet Writers. Verbatim report. Concluding speech. Moscow: *Khudozhestvennaya literatura*, pp. 675-681. (in Russian).
- Levanidze, Maia (2020). Modest Charm of "minor film" era. In the collection: Research in Arts No. 2 (83). (Eds.: Lela Ochauri, Nato Gengiuri, Giorgi Tskitishvili). Tbilisi: Shota Ruataveli Theatre and Film University, pp. 20-25.
- Matikashvili, Nikoloz (1990). The Cadets. Tbilisi: *Metsniereba*.
- Machavariani, Lekso (2010). Ilia's Identification. <https://tabula.ge/ge/news/540507-ili-as-identifikatsia>. Last access: 20.07.2024.
- Meskhi, Tamar (2003). On Georgian Folk Music in the Soviet Period. Proceedings of the 1st International Symposium on Traditional Polyphony (Eds.: Tsursumia, Rusudan; Jordania, Joseph). Tbilisi: The International Research Centre for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire; pp.493-507.
- Miller, Frank (2006). Stalin's Folklore. Saint Petersburg: HFC. (in Russian).
- Rumyantsev, Sergey (2017). Festive Events for People. Transnational Memory in the South Caucasus. <https://ge.boell.org/ka/2017/05/05/sazeimo-gonisziebebi-xalxist-vis-transnacionaluri-mexsiereba-samxret-kavkasiashi> last access: 20.07.2024.
- Stalin, Joseph (1930). Political Report of the Central Committee to the XVI Congress of the All-Union Communist Party. 27 June, 1930. https://www.marxists.org/russkij/stalin/t12/t12_21.htm (in Russian). Last access: 05.07.2024.

Archival documents

Minutes of the session. Central Archive of Recent History of the National Archives of Georgia. Art Department of the People's Commissariat of Education of Georgian SSR. Fund #181, Inscription 1, File #468.

Minutes of the session. Central Archive of Recent History of the National Archives of Georgia. Department of Art Affairs under the Council of Ministers of Georgia. Fund #2, Inscription 2, File #292.

Report on the 1969 business trip to Racha and Lechkhumi. In the Archives of Ivane Javakhishvili Institute of History and Ethnology. Tamar Mamaladze Fund, folder #14, notebook VI.

სანდრო შარი
(საქართველო/დიდი ბრიტანეთი)

ქართული ჯაზ-ფიუჟენის თეორიული საფუძვლები

ნაშრომში წარმოდგენილია მოსაზრებები ქართული ტრადიციული მუსიკის ძირითადი ელემენტების ჯაზთან ინტეგრაციის შესახებ. ქართული მრავალხმიანობის მოდალური სტრუქტურების, ჰარმონიული პრინციპებისა და ორიგინალური ტონალობის შესწავლის გზით, მე ვიკვლევ, თუ როგორ შეუძლია ქართულ მუსიკალურ აზროვნებას მნიშვნელოვანი ურთიერთქმედება დასავლურ ფუნქციურ ჰარმონიასა და ჯაზთან. იმედი მაქვს, შემოგთავაზებთ გააზრებულ მიდგომას, რომელიც შეაფასებს ამ მდიდარი მუსიკალური კულტურის მთლიანობას, და ამავდროულად შექმნის მნიშვნელოვან გზებს მისი ჯაზის კონტექსტში გამოხატვისთვის.

ამ გამორჩეულ მუსიკალურ ენებს შორის ურთიერთობის გასაგებად აუცილებელია მათი ძირითადი სისტემებისა და მეთოდოლოგიური მოსაზრებების შესწავლა. როგორც პიანისტისა და კომპოზიტორის, რომელიც ძირითადად 12-ტონიან თანაბარ ტემპერაციაზე (12-TET) მუშაობს, ჩემი მიდგომა ხალხური და საეკლესიო გალობის ტრადიციის 12-ტონიან ინტერპრეტაციას ეფუძნება. წლების განმავლობაში ქართული მუსიკის ჩემეული გაგების ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი შეიტანა მასალის დიდმა ნაწილმა, რომელიც უფრო ახლოს იყო ტემპერაციულ ტონალობასთან, ვიდრე ორიგინალურტონალობისსისტემასთან, რადგან თანამედროვე შესრულებაში ავთენტური ტონალობის რეგულირება პრაქტიკა საკმაოდ შეზღუდულია. ჩემი პირველი ქართული ინსტრუმენტი იყო ქრომატული ფანდური, რომელიც თავისთავად ტრადიციული ინსტრუმენტის საბჭოთა ეპოქის ადაპტაციაა 12-TET გამებზე მოსარგებად. ჩემს მუსიკალურ აღზრდასა და დასავლური თეორიული ჩარჩოების ცოდნასთან ერთად, ქართული მუსიკისადმი ჩემი თავდაპირველი მიდგომა არ იყო შეგნებული გადაწყვეტილება, რომ მისთვის დასავლურ 12-TET პრიზმაში შემეხედა, არამედ ჩემი მუსიკალური განათლებისა და არსებული რესურსების ბუნებრივი შედეგი იყო.

მოგვიანებით, როდესაც ისტორიულ ჩანაწერებთან მომიწია შეხება და ავთენტური ტონალობის სისტემით დავინტერესდი, მივხვდი, რომ 12-TET სისტემის ჩემი თეორიული გაგება მხოლოდ დახვეწილი მეტაფორა იყო ქართული მრავალხმიანობის შინაგანი პროცესების აღსაწერად. ამ მიდგომის ანალიტიკური ძალა, რომელიც საბოლოო ჯამში იმ ავთენტური ფიუჟენის შექმნის საშუალებას მაძლევდა, რომლის შექმნასაც მე ვცდილობ, ნაწილობრივ მდგომარეობს ოქტავის 12-საფეხურიანი გაყოფის უფრო

მაღალ გარჩევადობაში 7-საფეხურიან ოქტავასთან შედარებით¹, რაც ტონალობის დახვეწილი ცვლილებების დაფიქსირების, ადაპტირებისა და სტანდარტიზების შესაძლებლობას გვალევს ჯაზის კონტექსტებში. ეს, მათემატიკურ აბსტრაქციებთან, გეომეტრიასთან და მუსიკალური ანალიზის სხვა მეთოდებთან კომბინაციაში, გამადიდებელი შუშის ფუნქციას ასრულებს და ამ უძველეს მუსიკაში კოდირებულ მრავალ შინაგან სტრუქტურასა და სიმეტრიას ავლენს. შესაბამისად, ეს არა მხოლოდ ჯაზ-ჰარმონიის შექმნისა და ინტერპრეტაციის ჩემუელი პროცესის საფუძველს ქმნის, არამედ თავად ავთენტური ტონალობის სისტემის შესახებ ჩემს გაგებასაც აყალიბებს.

იმის გათვალისწინებით, რომ დასავლური მუსიკალური სტრუქტურები ისტორიულად ფუნქციონირებდა, როგორც კულტურული დომინირების ინსტრუმენტები სხვადასხვა კონტექსტში, რასაც ადასტურებენ ისეთი მეცნიერები, როგორებიც არიან აგავე (2016) და იუსტი (2024), ამ შემთხვევაში 12-TET ანალიტიკურად გამოიყენება, ავთენტურობისა და ზუსტი წარმოდგენის პრიორიტეტების ფრთხილი განსაზღვრებით. საქართველოსა და სხვა ყოფილ საბჭოთა რესპუბლიკებში ტრადიციული წყობის სისტემები მუდმივად იცვლებოდა საბჭოთა კულტურული პოლიტიკის მეშვეობით, რომელიც უპირატესობას რუსულ მუსიკალურ პარადიგმებს ანიჭებდა (ფოქსი, 2015). ამის მიუხედავად, მე ვთვლი, რომ საქართველოს შემთხვევაში, ავთენტური პრაქტიკის ჩონჩხი შესამჩნევი და ხელუხლებელი რჩება. ამ ტრანსფორმირებული ვერსიებიდან ავთენტურ სანყისებზე დაბრუნება ორივე ტრადიციის პატივისცემის საფუძველს წარმოადგენს; ქართული მუსიკალური აზროვნების გაგება და ჯაზის კონტექსტში მისი გადატანა მისი განმასხვავებელი ნიშნების შელახვის გარეშე.

უმნიშვნელოვანესია ვაღიაროთ, რომ საქმე გვაქვს დასავლური ტონალობისგან სრულიად განსხვავებულ ტიპის ტონალურ ორგანიზაციასთან. მაჟორული, მინორული, ტონიკური, სუბდომინანტური, დომინანტური და ა.შ. ცნებები ამ მუსიკაზე არ ვრცელდება და ასეთი იარაღების მინიჭების ნებისმიერი მცდელობა წმინდად ესთეტიკურია და ფუნქციურ მნიშვნელობას არის მოკლებული. ასეთი სტრუქტურები, როგორც წესი, მუსიკალური მრავალფეროვნების გაბრტყელებისკენ არის მიდრეკილი, ხშირად არადასავლურ ტონალურ სისტემებს უბრალოდ „მოდალურს“ უწოდებენ, უგულებელყოფენ ნებისმიერ პოტენციურ ფუნქციურ თვისებას და სიმეტრიულ სტრუქტურებს ატონალობასთან აკავშირებენ. ამ ვარაუდს ეწინააღმდეგება ზოგიერთ ხალხურ ტრადიციაში თანაბარი დისტანციის მქონე შკალების არსებობა, რომლებიც ძლიერად მიმართულ ტენდენციებს

¹ „შვიდსაფეხურიანი ოქტავით“ არ ვგულისხმობ იმას, რომ ქართული გამა ოქტავას შვიდ თანაბარ საფეხურად ყოფს. უბრალოდ ვამბობ, რომ შვიდი დიატონური საფეხური ოქტავის ფარგლებში ჯდება, 12-TET-ში არსებული თორმეტი საფეხურისგან განსხვავებით.

ავლენენ. ქართულ მუსიკაზე ამ ბუნდოვანი, კულტურულად დატვირთული ტერმინების თავსმოხვევის ნაცვლად, ჩემი მიზანია ბგერის სიმაღლის ორგანიზებაზე ობიექტური დაკვირვება და ანალიზის შედეგად ბუნებრივად გამოვლენილი კანონზომიერებების იდენტიფიცირება.

დასავლური ტონალური კონცეფციების ეს ხარვეზები გასაკვირი არ არის, მათი შედარებით ახალგაზრდა ასაკის გათვალისწინებით. ქართულ მრავალხმიანობას კი პირიქით, უძველესი ფესვები აქვს, რასაც ადასტურებს როგორც არქეოლოგიური, ასევე ლიტერატურული წყაროები; მათ შორის, იოანე პეტრიწის ნაშრომები, ასევე საფერხულო ცეკვის 3500 წლისწინანდელი გამოსახულება თასზე (წურწუმია, 2020, გვ.16), რომლის ანალოგები დღემდე შემორჩენილია მრავალხმიანი სიმღერის თანხლებით შესრულებულ მსგავსი საფერხულო ცეკვების სახით. მიუხედავად იმისა, რომ დანამდვილებით ვერ ვიტყვით, რომ მუსიკალურ-ტონალური ორგანიზაცია უცვლელი დარჩა, ჩემმა მცდელობამ, ქართული მრავალხმიანობა მის თეორიულ საფუძვლებამდე დამეყვანა, ყველაზე ავთენტური და სუფთა გაგებისა და, საბოლოო ჯამში, შინაარსიანი შერწყმის ძებნაში, ანტიკური სამყაროს შესწავლამდე წამიყვანა.

პეტრიწის ნაშრომები XI-XII საუკუნეების საქართველოში უკვე არსებული და ღრმად ფესვგადგმული სამხმიანი პოლიფონიური ტრადიციის უძველესი ლიტერატურული მტკიცებულებაა, რაც ამ ტრადიციის გაცილებით უძველეს ფესვებზე მიუთითებს (ფირცხალავა, 2002, გვ. 124). იმის მიუხედავად, რომ შეიძლება პარალელები თანამედროვე დასავლეთ ევროპულ მუსიკაში ვეძებოთ, ამ პერიოდის უძველესი შემორჩენილი დასავლური ნაწარმოებები, მაგ. „ვინჩესტერ ტროპერი“, მხოლოდ ორხმიანი იყო, რაც მათ სამხმიან ქართულ ტრადიციასთან შედარებას შეუფერებელს ხდის. უფრო საინტერესო კავშირები იკვეთება გალპინის ნაშრომში „შუმერების, ბაბილონელებისა და ასურელების მუსიკა“, რომელიც იკვლევს პარალელებს უძველეს შუმერულ საკრავებსა და ქართულ საკრავებს შორის, როგორიცაა ჩანგი და ფანდური, ეს მათ შესაძლო უძველეს ფესვებს მიანიშნებს (გალპინი, 1937). ამ მუსიკალური კავშირის აძლიერებს უძველეს შუმერებსა და ქართველებს შორის არსებული უფრო ფართო კულტურული და ენობრივი მსგავსება.

მიუხედავად იმისა, რომ შუმერული მუსიკის სპეციფიკა ჯერ ისევ კამათის საგანია, ამ საკითხისადმი ჩემი ინტერესი გაფართოვდა და უძველესი ცოდნისა და აზროვნების შესწავლაც მოიცვა. ადრეული ცივილიზაციების ერთ-ერთი საოცრად თანმიმდევრული თემა მათემატიკის პრიმატია. მათემატიკამ და წმინდა გეომეტრიამ ჩამოაყალიბა შუმერების როგორც რელიგიური პრაქტიკა, ასევე სამყაროს შესახებ მათი გაგება. ამის მაგალითია გუდეას ტაძარი, რომელიც შუმერთა მეფე გუდეამ ააგო ღმერთ ნინგირსუსგან სიზმარში მიღებული გამოცხადებული ზუსტი ინსტრუქციების

მიხედვით, რომელიც ნაგებობის დიზაინს მათემატიკური ნახაზების მეშვეობით წარმართავდა (რეი, 2024). გეომეტრიასა და მათემატიკაზე ასეთი აქცენტი მხოლოდ შუმერებისთვის არ იყო დამახასიათებელი; მსგავსი დამოკიდებულება გვხვდება ძველ ეგვიპტელებსა და ბერძნებთან. ისეთი მოღვაწეები როგორებიც არიან პითაგორა და პლატონი, რომლებიც წლების განმავლობაში სწავლობდნენ ეგვიპტეში, მათემატიკა ჩართეს მუსიკის, ასტრონომიისა და ფილოსოფიის საფუძვლებში, რითაც გააძლიერეს მისი, როგორც უნივერსალური ორგანიზების პრინციპის როლი.

ამ უძველესი მათემატიკური გზის შემდგომ შესწავლას საინტერესო შედეგებსა და პარალელებამდე მივყავართ. პლატონის „ტიმეოსი“ არის დიალოგი, რომელიც იკვლევს სამყაროს, ფიზიკური სამყაროსა და ადამიანის შექმნასა და სტრუქტურას. ამ ნაშრომში პლატონი დეტალურად აღწერს მსოფლიო სულის მათემატიკურ კონსტრუქციას; კოსმიური არსების, რომელიც აცოცხლებს და აწყობს სამყაროს, ისევე როგორც ადამიანის სული აცოცხლებს და აწყობს სხეულს. ეს მათემატიკური კონსტრუქცია ფაქტიურად წარმოდგენილია თანაფარდობების სერიის სახით, რომელთა ნაწილი გამარტივებულია 4:3, 9:8 და 4:3 ციკლამდე, როგორც ამას გვიჩვენებს სურ. 1 (Horan, 2021, გვ. 10). მუსიკალურ ინტერვალებად გარდაქმნის შედეგად ეს თანაფარდობები ქმნის განმეორებად ფორმას 1-4-5. პლატონისეული აღწერა სამყაროს ფუნდამენტური სტრუქტურის შესახებ, რომელიც 1-4-5 ფორმას შეესაბამება, წარმოადგენს ქართული მუსიკის ფუნდამენტური სტრუქტურის მკაფიო მეტაფორას, რომელიც ასევე 1-4-5 ფორმას ეფუძნება. ამ ფორმას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს; ის აბსტრაქციის ყველა დონეზე ვლინდება და ბალანსისა და სიმეტრიის თანმიმდევრულ წყაროს წარმოადგენს, რის შედეგადაც მუსიკა ისე ფუნქციონირებს, როგორც უნდა ფუნქციონირებდეს. ამ პარალელების უცნაურობა სამყაროს უძველეს გაგებასა და ქართული მუსიკის 12-TET გაგებას შორის „ტიმეოსში“ გრძელდება. აქ პლატონი სამყაროს 5 კლასიკურ ელემენტს აღწერს ხუთი შესაძლო რეგულარული, ამოზნექილი პოლიედრის თვალსაზრისით, რომლებიც ამჟამად პლატონური მყარი სხეულების სახელითაა ცნობილი. ამ მყარი სხეულების წარმოდგენა შესაძლებელია ტონეცზე (სამკუთხედებისგან შედგენილი მოზაიკა), სადაც სამკუთხედები ქმნიან 1-4-5 მოზაიკურ ფიგურას. შედეგად მიღებული პლატონისეული მყარი ბადეებიდან ზოგიერთი შესანიშნავად გვიჩვენებს 12-TET პრიზმაში დანახულ ქართული მრავალხმიანობის მოდალურ საშენ მასალას. ამის მაგალითის საილუსტრაციოდ იხილეთ სურ. 2.

1-4-5 ფორმის მნიშვნელობა ფართოდ არის აღიარებული ტრადიციული ქართული მუსიკის მკვლევარებისა და მომღერლების მიერ, მათ შორის ვლადიმერ გოგოტიშვილის მიერ, რომელმაც პირველმა შემოგვთავაზა ქართული მოდალური სისტემის არაოქტავური მოდელი (ჟორდანი,

2023, გვ. 119). მისი მეხუთე დიატონური პრინციპი მჭიდრო კავშირშია 12-TET ჩემეული იგაგების საფუძვლებთან. გოგოტიშვილი ასევე გამოყოფს მეოთხე დიატონურ გამას და შერეულ გამას, თუმცა მე აღმოვაჩინე, რომ მეხუთე დიატონური პრინციპი თავისთავად საკმარის საფუძველს იძლევა დასავლეთ საქართველოს ქართული მოდალური სისტემის გასაგებად. ჩემი კვლევა ძირითადად დასავლეთ საქართველოზეა ფოკუსირებული, ხოლო გოგოტიშვილის მიერ ნახსენები სხვა მასშტაბები შესაძლოა გარკვეულ როლს თამაშობდეს აღმოსავლეთ საქართველოში, კერძოდ, კახეთში, რომელიც ასე სიღრმისეულად ჯერ არ შემისწავლია (გოგოტიშვილი, 2009).

მაგალითად, გოგოტიშვილის თეორიის თანახმად, აღმოსავლეთ საქართველოში მეოთხე დიატონური პრინციპი, როგორც ჩანს, არა იმდენად მოდალურ სტრუქტურაზე, არამედ კადენციის ნიმუშებზე, ჰარმონიულ და ბანის მოძრაობებზე და აკორდების სტრუქტურების 12-ტაქტიან ვერტიკალურ ინტერპრეტაციაზე მიუთითებს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მეოთხე დიატონური პრინციპი“ სხვადასხვა ფაქტორით შეიძლება აიხსნას, აღმოსავლეთ საქართველოს მოდალურ სისტემაში მეოთხე პერიოდულობის აუცილებლად გულისხმობის გარეშე. ვინაიდან ეს დეტალები ამ ნაშრომის ფარგლებს სცილდება, უბრალოდ აღვნიშნავ, რომ ჩემი ანალიზი დასავლეთ საქართველოს მრავალხმიანობასა და მოდალურ სტრუქტურაზეა ფოკუსირებული. მოდალური სტრუქტურის 12-TET ტრანსლაციას შემდეგნაირად ვადგენ: ვინყებთ ცენტრით, ვთქვათ, დო. იქიდან, სიმეტრიულად ვაფართოვებთ გარეთ ორი სრულყოფილი კვინტით, ერთი ზემოთ და მეორე ქვემოთ, რითაც ვქმნით გაშლილ 1-4-5 ფორმას, მეოთხე კი ქვემოთ, რაც იწვევს ნოტებს ფა, დო და სოლ. ვინყებთ ცენტრიდან, ვთქვათ, დოდან. სიმეტრიულად ვაფართოვებთ ორ სუფთა კვინტად, ერთი ზემოთ და ერთი ქვემოთ, ამგვარად ვქმნით გაშლილ 1-4-5 ფორმას, რასაც მივყავართ ც ნოტებამდე ფა, დო და სოლ. ამ ნოტებს „სადგურებს“ ვუწოდებ, რადგან ისინი სამივე ხმისთვის გადაწყვეტის ან სახლის განცდას წარმოადგენენ. თითოეული ამ სადგურიდან ჩვენ ერთგვაროვნად ვაშენებთ ტეტრაქორდს. არსებობს ტეტრაქორდის სამი ძირითადი კილო: მაჟორული, მინორულ და ფრიგიული. მიუხედავად იმისა, რომ ლიდიური ტეტრაქორდი ზოგჯერ ერთი სრული კვინტის გაყოფის სახით ჩნდება, მისი კონკრეტული სამტეტრაქორდიანი კილოს სახით ფუნქციონირება მე არ შემიმჩნევია.

დასავლური თეორიული ტერმინოლოგიის შეზღუდვების ხაზგასმის შემდეგ,

უნდა განვმარტო, რომ ტეტრაქორდის აღწერისას გამოყენებული ტერმინები, როგორიცაა „მაჟორული“, „მინორული“ და „ფრიგიული“, უბრალოდ მოსახერხებელი შემცვლელებია სუფთა სუფთა კვინტას სხვადასხვა დაყოფის აღსაწერად. დასავლეთ საქართველოს მრავალხმიანობისადმი

ამ მიდგომის სისწორე მნიშვნელოვნად გამყარებულია გამოთვლითი კვლევებით. შერბაუმის და სხვების მიერ ერქომაიშვილების ჩანაწერების ანალიზი ადასტურებს კვინტის დიატონური პრინციპის ცენტრალურ მნიშვნელობას და აჩვენებს, რომ გამის მეხუთე საფეხური მუდმივად ყველაზე თვალსაჩინო სიმაღლეა (შერბაუმი და სხვ., 2020, გვ. 56). მათი მონაცემები წარმოადგენს გამჭვირვალე ჰისტოგრამას (სურ. 3), რომელიც ასახავს ჰარმონიულად კორექტორებულ ინტერვალებს, 700 ცენტიანი ნიშნულის გარშემო გამოხატული პიკით (სუფთა კვინტა). ეს კვლევა ასევე ავლენს „გადახრის კომპენსაციის მექანიზმს“ (გვ. 7-8), რომლის მიხედვითაც ერქომაიშვილი ინარჩუნებს სტრუქტურულ კვინტურ საყრდენებს; ამავდროულად მოქნილად აფართოებს და კუმშავს შუალედურ მელოდიურ ინტერვალებს; რაც ზუსტად ასახავს სუფთა კვინტების ტეტრაქორდულ დაყოფას მეხუთე დიატონურ პრინციპში. კვარტის როლი, მიუხედავად მისი მნიშვნელობისა, დამატებით ნიუანსებს საჭიროებს, განსაკუთრებით პრაქტიკაში გამის მეოთხე საფეხურსა და მეოთხე ინტერვალებს შორის განსხვავების დადგენისას. ერქომაიშვილის მონაცემთა ბაზა გვიჩვენებს ჰარმონიული კვარტული გამკვეთრების ტენდენციას (გვ. 48, 55), მაშინ როცა მელოდიური მეოთხე საფეხური ხარისხი სუფთა რჩება (გვ. 39). ახსნა მარტივია: პირველ და მეოთხე საფეხურებს შორის კვარტის ინტერვალის დიატონური კვარტის მხოლოდ ერთი მაგალითია, მაშინ როდესაც ქართულ გამაში არსებული მრავალი სხვა შესაძლო დიატონური კვარტა სულ არ ავლენს თანმიმდევრულ ტენდენციას სუფთა კვარტისკენ. ეს მონაცემები ადასტურებს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ კვარტები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ, სწორედ სუფთა კვინტა წარმოადგენს ქართული პოლიფონიური ორგანიზაციის ძირითად სტრუქტურულ საყრდენს, სხვა ინტერვალები კი, მათ შორის კვარტები, ამ ჩარჩოში უფრო მეტ მოქნილობას ავლენენ.

რა თქმა უნდა, ერქომაიშვილის მონაცემთა ნაკრებში დაფიქსირებული ვარიაციები ასახავს გაცილებით უფრო დახვეწილ წყობებს ვიდრე ჩემს მიერ აღწერილი 12-TET ტეტრაქორდები, რაც ნაკლებად სავარაუდოს ხდის, რომ რაიმე მსგავსი დახვეწილი თეორიული სისტემა არეგულირებდა წყობის ამ პანაწინა ვარიაციებს. მიუხედავად ამისა, ქართული ტონალობის გარკვეული ინტერვალები, როგორცაა ნეიტრალური ტერციები, ზუსტად ვერ რეპროდუცირდება 12-TET-ის ფარგლებში, რაც დასავლურ ჩარჩოებში მუშაობისას სხვა სახის თეორიულ კომპრომისს მოითხოვს, ჩემი ამოსავალი ეს ტეტრაქორდები იყო.

დო-ზე ცენტრირებული მოდის მაგალითის გაგრძელებით, ილუსტრაციისთვის მინორული ტეტრაქორდი გამოვიყენეთ. გამოგვყავს ნოტები F, G, A_b, B_b, C, D, E_b, F, G, A, B_b, C როგორც გვიჩვენებს სურ. 4, ეს ნოტები შეიძლება დაიყოს ორ ოქტავურ რეჟიმად: ფა დორიული და დო დორიული.

ეს ორი კილო თითქმის იდენტურ ნოტებს შეიცავს და მხოლოდ A_b და A ნოტებით განსხვავდება. ეს ნახევარტონიანი შეუსაბამობა შემთხვევითი არ არის; იგივე ვლინდება ამ სამ-ტეტრაქორდიანი სტრუქტურის ყველა კილოში, კონკრეტული ტეტრაქორდის მიუხედავად (ლიდიურის გარდა). ეს წარმოგვიდგენს 12-TET თეორიის ცენტრალურ კონცეფციას: ქვეცენტრებს. მიუხედავად იმისა, რომ კილოს ცენტრი წარმოადგენს „სახლს“ და მისკენ მიმართულ ყოველმხრივ გრავიტაციულ მიზიდულობას, კილოს ქვეცენტრები (რომლებიც იდენტიფიცირებულია ზემოთ ნაჩვენები მეთოდით) წარმოადგენს კილოს ელფერსა და ხასიათს.

ქვეცენტრების ეს კონცეფცია, როგორც ჩანს, პირდაპირ შეესაბამება ქართულ წყობაში არსებულ ნეიტრალურ ინტერვალებს, როგორიცაა ტერციები და სეპტიმები. აღსანიშნავია, რომ იგივე ინტერვალები ავლენს ყველაზე მაღალ სტანდარტულ გადახრას შერბაუმის და სხვების (2020, გვ. 53) მიერ ერქომაიშვილის მონაცემთა ნაკრების ანალიზში (Scherbaum et al., 2020, გვ. 53), რაც ამ „ნახევარტონური შეუსაბამობის“ შესაძლო წარმოშობაზე მიუთითებს. თუმცა, 12-TET რეჟიმებში ქვევით ზევით დაკვირვებისას ამ ქვეცენტრების განლაგება ყოველთვის არ ემთხვევა გამის მესამე და მეშვიდე საფეხურებს. ის უფრო მჭიდრო კავშირშია მეხუთე დიატონური გამის ფარგლებში ერთი კვინტური ერთეულის დაყოფასთან. თანამედროვე პრაქტიკაში ქართული კილოური სისტემის უფრო მეტად ტემპერირებულ ვერსიაში, მესამე საფეხურები იშვიათად მოძრაობს თავისუფლად მაჟორსა და მინორს შორის, რაც უფრო მეტად დასავლური მაჟორულ-მინორული ტონალობის ღრმა გავლენაზე მიუთითებს, ვიდრე ფუნდამენტური თავად კილოების მახასიათებელზე. სამაგიეროდ, მეხუთე დიატონური კილოს შიგნით არსებული გარე კვინტები უფრო მეტ დენადობას ავლენენ და ქმნიან ამ ქვეცენტრებს, რადგან ისინი ნაკლებად არიან შეზღუდული მაჟორულ-მინორული პოლარობის დომინირებით. ამ ახსნის გარდა, ასევე უნდა ითქვას, რომ ქართული კილოური სისტემის ქვევიდან ზევით ხარისხებზე ზედმეტად ღრმად ფიქრმა შეიძლება შეცდომაში შეგვიყვანოს და მას სიფრთხილით უნდა მივუდგეთ; ზოგი მკვლევარი იმასაც კი ამტკიცებს, რომ ქართული მუსიკალური აზროვნება სინამდვილეში ზემოდან ქვემოთ პრინციპით ფუნქციონირებს (ერქვანიძე, 2016).

ჩემს თეორიულ სქემაში კოლორიტისა და ხასიათის წარმომადგენელი ქვეცენტრების შემოთავაზება პარალელს პოულობს იმაში, თუ როგორ ფუნქციონირებს ნეიტრალური ინტერვალები პრაქტიკაში. სტიუარტ გელზერის სვანეთში ჩატარებული სავსე სამუშაოები ამ ფენომენის დამაჯერებელ ილუსტრაციას წარმოადგენს. ის იხსენებს, რომ როდესაც ის ჭუნირზე დაკვრას ვარჯიშობდა სოფ. ლენჯერში მისი მასპინძლის დამ, ნათელა ფილფანმა, შეუსწორა სეპტიმას ნეიტრალური წყობა, ოდნავ

უფრო მინორულით. მან ამიხსნა: „ასე ვუკრავთ ლენჯერში, უფრო ნაზად. სხვანაირად, უფრო მკვეთრად უკრავენ ლატალში“; სამიოდე კილომეტრით დაშორებულ სოფელში (გელზერი, 2003, გვ. 186-200).

ამ ქვეცენტრებს აქვთ მრავალი მახასიათებელი, რომელთა წარმოდგენა შესაძლებელია თეორიული და მათემატიკური აბსტრაქციებით გეომეტრიული ფილების გამოყენებით, ტონეცით, ანარეკლებით ბგერის სიმაღლის ღერძის გასწვრივ და სხვა. მაგალითად, ქვეცენტრების შესწავლისას ბგერის სიმაღლის ღერძის არეკვლის გზით² საინტერესო სურათი იკვეთება. როგორც ნაჩვენებია სურ. 5 და 6, -ში, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი სამეტრაქორდიანი რეჟიმების ასახვა ღერძების უმეტესობის გარშემო ქმნის ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ნოტების ნაკრებებს, ქვეცენტრების გარშემო ასახვა წარმოქმნის შემდეგს: ქვედა ქვეცენტრი ქმნის იდენტურ კილოს, რომელიც ორიგინალთან შედარებით უზუსტად ერთი ნახევარტონით ქვემოთ არის, ხოლო ზედა ქვეცენტრი ქმნის ერთი ნახევარტონით მაღალ კილოს. აღსანიშნავია, რომ ორივე ქვეცენტრის ერთად, როგორც ღერძის, გამოყენება ქმნის კილოს, რომელიც სრულიად იდენტურია ორიგინალისა და იმავე ტონალობაშია (სურ. 7), რაც მიუთითებს, რომ ეს ქვეცენტრები წარმოადგენენ კილოს სიმეტრიის ფუნდამენტურ ღერძს. ეს არა მხოლოდ ავლენს ქვეცენტრების საინტერესო თვისებებს, არამედ გვთავაზობს ღირებულ ინფორმაციას ისეთი ფენომენის შესახებ, როგორიცაა მოდულაცია და მასთან განუყოფლად დაკავშირებული 12-TET ინტერპრეტაციის სირთულეებზე.

ახლა კი გადავიდეთ ამ იდეების პრაქტიკულ გამოყენებაზე ჩემი, როგორც შემსრულებლისა და კომპოზიტორის, საქმიანობაში. ქართული და ჯაზური იდიომების ინტეგრირების მთავარი გამოწვევა ტონალური ორგანიზაციისა და ფუნქციონალურობისადმი მათი ფუნდამენტურად განსხვავებული მიდგომების შეთანხმებაა. მარტივი მიდგომა შეიძლება იყოს მხოლოდ მოდალურ ჯაზზე ფოკუსირება, ქართული ჟანრის რეჟიმების დამოუკიდებელ ჰარმონიულ სტრუქტურებზე მაღლა დაყენება. თუმცა, უფრო მნიშვნელოვანი გამოწვევა და ჩემი მთავარი აქცენტი აკორდების ცვლილებების დადგენაა; მოძრაობა ერთი აკორდიდან მეორეზე, ფუნქციური ჰარმონიული ურთიერთობების შესაბამისად, რომლებიც განაპირობებენ დაძაბულობას და მოდუნებას. მოდალური ჩარჩოებისგან განსხვავებით, სადაც ერთი

² ეს ეხება მათემატიკურ ოპერაციას, როდესაც მუსიკალური ბგერის სიმაღლეები აისახება ერთი სიმაღლის ან ნახევარტონის წყვილის (ღერძის) გარშემო. ერთლერძიანი A სიმაღლის შემთხვევაში, თუ სიმაღლის P₁ ნახევარი ტონით მაღლაა A-ზე, მისი არეკვლა P₂ ნახევარტონებში A-ს ქვემოთ მოხდება. ნახევარტონის ღერძის შემთხვევაში (მაგ., Eb-E), თუ P₁ ქვედა ტონალობის (Eb) ქვედა i ინტერვალშია, მისი ასახვა P₂ იქნება ინტერვალის i ზედა ნოტის (E) ზემოთ. მაგალითად: როდესაც ღერძი არის C, E (4 ნახევარტონით ზემოთ) აირეკლება Ab-ზე (4 ნახევარტონით ქვემოთ); როდესაც Eb-E არის ღერძი, Eb-ს ზემოთ G აირეკლება C E-ს ქვემოთ.// მაშინ Eb-ს ზემოთ G შეესაბამება C-ს E-ს ქვემოთ.

ტონალური ცენტრი სტაბილური რჩება, ეს პროგრესიები მუდმივად ცვლის ტონალურ საფუძველს, რაც ადაპტაციურ სტრატეგიებს მოითხოვს.

ქართულ მუსიკაში მოდალურ ცენტრებს კონცეპტუალური მსგავსება აქვთ დასავლურ ტონალურ ცენტრებთან, თუმცა ფუნქციონირებენ განსხვავებულად, დასავლური ჰარმონიის მაჟორულ-მინორული სტრუქტურისა და რთული ფუნქციური ურთიერთობების გარეშე. ამ სისტემების სტრუქტურული პრიორიტეტები ფუნდამენტურად განსხვავებულია: ჯაზის ჰარმონია ძირითადად ტერციებზეა აგებული, სადაც ერთმანეთზე გადაფარებული ტერციები ზედა გაფართოებებს ქმნის, რაც უდიდეს ჰარმონიულ კოლორიტს უზრუნველყოფს, ხოლო ქართული მუსიკა ძირითად სტრუქტურულ ინტერვალებად უპირატესობას წმინდა კვინტებსა და კვარტებს ანიჭებს, ტერციებს კი მნიშვნელოვნად ნაკლები ყურადღება ექცევა. ქართული მუსიკა ორგანიზებულია ცენტრალური ტონების გარშემო, რომლებიც არა ვერტიკალურ ჰარმონიულ პროგრესიებს, არამედ

მელოდიური მოძრაობისა და გაფართოების გრავიტაციულ კერებს წარმოადგენენ. ამგვარად, ჩემი მიდგომა ჯაზის აკორდებში ფუნქციურად ყველაზე მნიშვნელოვან „აკორდულ ტონს“ ან „ნამყვან ტონს“³ განსაზღვრავს (ჩვეულებრივ ტერციებსა და სეპტიმებს) და ამ უკანასკნელებს მოდალურ ცენტრებად აყალიბებს, ქმნის შესაბამის ხმოვან ფორმებს, ინარჩუნებს აკორდის ფუნქციურ როლს და ამავდროულად, გადაფარავს ქართულ ფერებსა და მელოდიურ აზროვნებას. ამის მაგალითია „Fly Me to The Moon“ ჯაზის სტანდარტში (იხ. სურ. 80).

თუმცა, თითოეული აკორდის ცალკეულ ერთეულად განხილვა, ტერციებისა და სეპტიმების ცენტრებად და აქედან გამომდინარე თითოეული აკორდის შესაბამის კილოდ მიჩნევა თავისთავად არასაკმარისია. ამ ნაწილის დეტალურად განხილვა განსაკუთრებით რთულია ჯაზის თეორიაში ჩალრმავების გარეშე, თუმცა, შეჯამებისთვის, ჯაზის აკორდების ცვლილებებში გარკვეული ჰარმონიული გზები არსებობს, განსაკუთრებით ისეთ პროგრესიებში, როგორიცაა 2-5-1 და ფრაზებში, რომელთა გამოყენებაც შეგვიძლია უფრო გამარტივებული მიდგომის შესაქმნელად, თითოეული აკორდის ვერტიკალურად განხილვის ნაცვლად. ცვლილებების მართვისადმი ეს მიდგომა გარკვეულწილად მსგავსებას ავლენს ჯორჯ რასელის „ტონალური ორგანიზაციის ლიდიური ქრომატული კონცეფცია“-სა და მის პრაქტიკულ გამოყენებასთან (რასელი, 2001). მისი სისტემა, რომელიც ნოტების თანდათან დამატებით ზრდის დაძაბულობას, მსგავსია

³ ჯაზის თეორიაში ნამყვანი ტონები აკორდის ელემენტებია, რომლებიც ყველაზე მკაფიოდ განსაზღვრავენ აკორდის ფუნქციასა და ხარისხს. ეს ტონები ქმნიან მკაფიო ვოკალურ კავშირებს აკორდებს შორის, ხშირად მოძრაობენ საფეხურებს შორის და უზრუნველყოფენ ჰარმონიულ უწყვეტობას მინიმალური ინფორმაციით.

ჩემი მეთოდისა, რომელიც გულისხმობს ქართული ბგერების გაფართოებას ტეტრაქორდების დამატებით, კვინტის დიატონური პრინციპის გაგრძელებით, რომელიც სიმეტრიულად ფართოვდება კილოური ცენტრის გარეთ.

კილოს გაფართოებისა და გამდიდრების კიდევ ერთი მიდგომა გულისხმობს ღერძზე დაფუძნებულ მოძრაობას ან სპირალურ ნიშუშებს, რაც სტატიის დასაწყისში მოკლედ წარმოადგენილ კონცეფციებზეა დაფუძნებული. კვინტურ ერთეულებში ჩვენი ქვეცენტრების სიმეტრიის ღერძებად გამოყენებით, ჩვენ ვქმნით დინამიურ დეკორატიულ მოძრაობას, რომელიც შეუფერხებლად ურთიერთქმედებს კილოურ სტრუქტურასთან. ეს ტექნიკა ჰგავს ბარტოკის (ლენდვაი, 1991), ასევე ჯაზ-საქსოფონისტების სტივ უილიამსონისა და სტივ კოულმენის (კოულმენი, 2024) მიერ გამოყენებულ მეთოდებს თუმცა, განსხვავდება კვინტური პერიოდულობისა და ქვე-ცენტრების პრინციპების აქცენტირებით, რომლებიც ჩვენი ქართული ფესვებიდან მომდინარეობს.

მოხსენებაში აღწერილი მოდალური სტრუქტურებიდან სხვა თეორიული აბსტრაქციები, განსაკუთრებით „Z-აკორდები“ ან „Z-უჭრელები“, რომლებიც ასევე ფართოდ გვხვდება ბარტოკის მუსიკაში (ნელსონი, 1987, გვ. 105), წარმოადგენს მაღალსიმეტრიულ გახმოვანებებს (1-4-b5-7 პირველად ინვერსიაში), რომლებსაც შეუძლია ქართული სამტეტრაქორდიანი კილოს ჰარმონიული იდენტიფიკატორების ფუნქცია შეასრულოს. ეს კომპაქტური ოთხნოტიანი სტრუქტურები ასახავს კილოს არსებით კოლორიტს და შეიძლება ეფექტურად იქნას გამოყენებული მთელი კილოს შემცვლელად. ამ მოდალური სტრუქტურებიდან გამომდინარე კიდევ ერთი კონცეფციას წარმოადგენს 1-4-5 წყვილები რომელიც შეესაბამება ჯაზ-იმპროვიზაციაში ხშირად გამოყენებულ ტრიადული წყვილების კონცეფციას და, კონტექსტიდან გამომდინარე, ერთმანეთისგან დიდი ან მცირე ტერციით დაშორებული ორი 1-4-5 ფორმით რის გამოხატული.

ამ ზოგადი ჩარჩოებისა და კონკრეტული კონცეპტუალური აბსტრაქციების მაგალითების ჩამოყალიბების შემდეგ, უნდა აღვნიშნო, რომ ამ იდეების პრაქტიკული გამოყენებით სულაც არ იქმნება მუსიკა, რომელიც ესთეტიურად წააგავს ან „ჟღერს“ როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკა ჩვეულებრივი მსმენელისთვის და ეს ჩემი მიზანიც არ არის. ჩემს პრიორიტეტებს წარმოადგენს მუსიკალური აზროვნებისა და კონსტრუქციის დონეზე უფრო ღრმა ფიუჟენის შექმნა, როგორც ჩემი მუსიკალური წარმომავლობის კვალდაკვალ, ისე ამუშავდეს მრავალხმიანობაში და მიფრული უნივერსალური მუსიკალური ქეშმარიტებების ძიებით. ჩემმა ერთ-ერთმა მუსიკალურმა კერპმა, ბელა ბარტოკმა, მიაღწია ამგვარ ღრმა ერთიანობას. მე მჯერა, რომ ბარტოკის გამორჩეული და მომხიბვლელი ჰარმონიული ენა მტკიცედ არის ფესვგადგმული უნგრულ ხალხურ მუსიკასა და მის ეთნომუსიკოლოგიურ

კვლევებში, თუმცა მისი უფრო კვლევითი და აბსტრაქტული კომპოზიციები ყოველთვის არ ავლენს აშკარა ესთეტიკურ მსგავსებას მასთან. მიუხედავად ამისა, ისინი განუყოფელია თავისი წარმოშობისგან. მე ასევე მჯერა, რომ მუსიკალური სამყაროების წარმატებული შერწყმისა და ინტეგრაციის არსი იმის მიღმა რჩება რაც ერთი შეხედვით ჩანს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Agawu, K. (2016). Tonality as a colonizing force in Africa. In R. Radano & T. Olaniyan (Eds.), *Audible empire: Music, global politics, critique* (pp. 334–355). Duke University Press.
- Coleman, S. (2024). Symmetrical movement concept. *M-Base.com*. Retrieved May 19, 2025, from <https://m-base.com/essays/symmetrical-movement-concept/>.
- Erkvanidze, M. (2016). The Georgian musical system. *Proceedings of the 6th International Workshop on Folk Music Analysis*, Dublin, Ireland, 15–17 June 2016.
- Fox, S. (2015, October 3). Soviet influence on the music of socialist republics [Unpublished undergraduate paper]. Western Kentucky University, Department of History.
- Galpin, F. W. (1937). *The music of the Sumerians*. Cambridge University Press.
- Gelzer, S. (2003). Testing a scale theory for Georgian folk music. In R. Tsursumia & J. Jordania (Eds.), *The first international symposium on traditional polyphony* (pp. 186–200). International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Gogotishvili, V. (2009). On authentic and plagal types of monotonic (non-octave) scales in Georgian traditional vocal polyphony. In R. Tsursumia & J. Jordania (Eds.), *Echoes from Georgia: Seventeen arguments on Georgian polyphony*. Nova Science Publishers.
- Horan, D. (2021). *Plato's Timaeus* (p. 10). Platonic Foundation.
- Jordania, J. (2023). Continuing discussions on scale systems in Georgian traditional music. In J. Jordania & R. Tsursumia (Eds.), *Anzor Erkomaishvili and contemporary trends in the study of traditional and sacred Georgian music* (p. 119). Cambridge Scholars Publishing.
- Lendvai, E., & Bush, A. (1991). *Béla Bartók*. Pro Am Music Resources.
- Nelson, M. (1987). Folk music and the ‘free and equal treatment of the twelve tones’: Aspects of Béla Bartók’s synthetic methods. *College Music Symposium*, 27, 59–116. College Music Society.
- Pirtskhalava, N. (2002). Petritsi’s philosophy and Georgian polyphony. In R. Tsursumia & J. Jordania (Eds.), *The first international symposium on traditional polyphony: Proceedings* (pp. 119–128). Tbilisi State Conservatoire.
- Rey, S. (2024). *The temple of Ningirsu: The culture of the sacred in Mesopotamia*. Eisen-

- brauns; British Museum.
- Russell, G. (2001). *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (4th ed.). Concept Publishing Company.
- Scherbaum, F., Mzhavanadze, N., Arom, S., Rosenzweig, S., & Müller, M. (2020). Tonal organization of the Erkomaishvili dataset: Pitches, scales, melodies, and harmonies. *Universitätsverlag Potsdam*.
- Tsursumia, R. (2020). *Kartuli musikis istoria udzvelesi droidan XX saukunemde*. V. Saradjishvili Tbilisi State Conservatoire.
- Yust, J. (2024). Tonality and racism. *Journal of Music Theory*, 68(1), 59–88.

SANDRO SHAR
(GEORGIA/UK)

THEORETICAL FRAMEWORKS FOR GEORGIAN-JAZZ FUSION

This paper presents ideas for integrating the core elements of Georgian traditional music with jazz. Through examining modal structures, harmonic principles, and original tuning of Georgian polyphony, I explore how Georgian musical thinking might interact meaningfully with Western functional harmony and jazz. My hope is to offer a thoughtful approach that honours the integrity of this rich musical culture while creating meaningful pathways for its expression within jazz contexts.

Understanding the relationship between these distinctive musical languages necessitates an examination of their underlying systems and methodological considerations. As a pianist and composer working primarily in 12-tone equal temperament (12-TET), my approach is rooted in a 12-TET interpretation of the folk and chanting tradition. The majority of material that has informed my understanding of Georgian music over the years has already been closer to tempered tuning than the original tuning system, as authentic tuning practices are quite limited in modern performance. My first Georgian instrument was a chromatic panduri, itself a Soviet-era adaptation of the traditional instrument to accommodate 12-TET scales. Combined with my musical upbringing and familiarity with Western theoretical frameworks, my initial approach to Georgian music wasn't a conscious decision to view it through a Western 12-TET lens, but rather the natural outcome of my musical background and the available resources.

It was only after later encountering historical recordings and developing an interest in the authentic tuning system that I realised how my 12-TET theoretical understanding was merely an elaborate metaphor for the inner workings of Georgian polyphony. The analytical strength of this approach, which ultimately enables the authentic fusion I seek to create, lies partly in the higher resolution of a 12-step division of the octave compared to a 7-step octave¹, allowing for subtle variations in tuning to be captured, adapted, and standardised into jazz contexts. This, combined with mathematical abstractions, geometry, and other music analysis techniques, acts as a magnifying glass, revealing numerous inner structures and symmetries encoded in this ancient music. Consequently, it not only forms the basis of my process for composing and interpreting jazz harmony but also shapes my understanding of the authentic tuning system itself.

While acknowledging that Western musical frameworks have historically functioned

¹ By "a 7-step octave" I do not mean to suggest that the Georgian scale divides an octave into seven equal steps. Rather, I am simply stating that seven diatonic steps fit within an octave, as opposed to the twelve in 12-TET.

as tools of cultural dominance in various contexts, as scholars like Agawu (2016) and Yust (2024) have documented, in this case 12-TET is employed analytically with careful prioritisation of authenticity and accurate representation. In Georgia and the other former Soviet states, traditional tuning systems were systematically altered through Soviet cultural policies that privileged Russian musical paradigms (Fox, 2015). Despite this, I believe that in the case of Georgia, the skeleton of authentic practice remains detectable and intact. Working backwards from these transformed versions toward authentic origins allows for a fusion that respects both traditions; understanding Georgian musical thinking and translating it into jazz contexts without diminishing its distinctive characteristics.

It's crucial to acknowledge that we're dealing with a very different type of tonal organisation from that of Western tonality. The concepts of major, minor, tonic, subdominant, dominant, etc. don't apply to this music, and any attempts to assign such labels are purely aesthetic, devoid of functional significance. These kind of frameworks typically flatten musical diversity by often labelling non-Western-tonal systems as simply "modal," ignoring any potential functional properties, while associating symmetrical structures with atonality. This assumption is contradicted by the existence of equidistant scales in certain folk traditions that exhibit strong directional tendencies. Rather than imposing these vague, culturally-loaded terms onto Georgian music, my interest lies in objectively observing the organisation of pitches and identifying patterns that emerge naturally from analysis.

These shortcomings of Western tonal concepts are hardly surprising, given their relatively young age. Georgian polyphony, by contrast, has remarkably ancient roots, as evidenced by both archaeological and literary sources; among them, Ioane Petritsi's works as well as a 3,500-year-old depiction of a round dance on a bowl (Tsurtsumia, 2020, p.16) whose analogues persist to this day in similar round dances, accompanied by polyphonic song. While we cannot confidently assert that the musical-tonal organisation has remained unchanged, my attempt to trace Georgian polyphony back to its theoretical foundations, seeking the most authentic and pure understanding, and ultimately a meaningful fusion, led me to explore the ancient world for clues.

Petritsi's works provide the earliest literary evidence of an already existing and deeply rooted three-part polyphonic tradition in Georgia in the 11th-12th century, suggesting a far older root (Pirtskhalava, 2002, p. 124). While one might look to contemporaneous Western European music for parallels, the oldest surviving Western pieces from this period, such as the Winchester Troper, contained no more than two voices, making them an unsuitable comparison to Georgia's three-part tradition. More intriguing connections appear in Galpin's *The Music of the Sumerians, Babylonians and Assyrians*, which examines parallels between ancient Sumerian instruments and Georgian ones like the Changi and Panduri, suggesting possible ancient roots (Galpin, 1937). This musical connection is reinforced by broader cultural and linguistic similarities between ancient Sumerians and Georgians.

Though the specifics of Sumerian music remain speculative, my interest in this topic

broadened into an exploration of ancient knowledge and thought. One strikingly consistent theme across early civilisations is the primacy of mathematics. For the Sumerians, mathematics and sacred geometry shaped both religious practice and their understanding of the universe. This is exemplified by Gudea's temple, built by the Sumerian king Gudea according to precise instructions allegedly revealed by the god Ningirsu in a dream, guiding the structure's design through mathematical blueprints (Rey, 2024). This emphasis on geometry and mathematics was not unique to the Sumerians; ancient Egyptians and Greeks exhibited a similar focus. Figures such as Pythagoras and Plato, who spent years studying in Egypt, wove mathematics into their frameworks for music, astronomy, and philosophy, reinforcing its role as a universal organising principle.

Exploring this ancient mathematical route further yields some interesting results and parallels. Plato's *Timaeus* is a dialogue that explores the creation and structure of the universe, the physical world, and human beings. In this work, Plato details the mathematical construction of the World Soul; a cosmic entity that animates and organises the universe, much like the human soul animates and organises the body. This mathematical construction is effectively given as a series of ratios, part of which simplify to a cycle of 4:3, 9:8, and 4:3, as demonstrated in fig.1 (Horan, 2021, p. 10). When converted to musical intervals, these ratios produce a repeating 1-4-5 shape. Plato's account of the universe's fundamental structure corresponding to a 1-4-5 shape serves as a striking metaphor for the fundamental structure of Georgian music, which also relies on this 1-4-5 shape. The importance of this shape is paramount; it manifests at every level of abstraction, serving as a consistent wellspring of balance and symmetry that makes the music function the way it should. The eeriness of these parallels between the ancient understanding of the universe and the 12-TET understanding of Georgian music extends further in the *Timaeus*. Here, Plato describes the 5 classical elements of the universe in terms of the five possible regular, convex polyhedra, now known as the Platonic solids. These solids can be represented on a *tonnetz* (triangle tiling), where the triangles form a tiled 1-4-5 shape. Some of the resulting Platonic solid nets beautifully demonstrate the modal building blocks of Georgian polyphony seen through a 12-TET lens. An illustration of an example of this can be found in fig.2.

The significance of the 1-4-5 shape is widely recognised by scholars and singers of traditional Georgian music, including Vladimer Gogotishvili, who first proposed a non-octave model for the Georgian modal system (Jordania, 2023, p. 119). His fifth diatonic principle closely aligns with the foundations of my 12-TET understanding. Gogotishvili also identifies a fourth diatonic scale and a mixed scale, but I have found that the fifth diatonic principle alone provides a sufficient foundation for understanding the Georgian modal system of western Georgia. My research primarily focuses on western Georgia, while the other scales Gogotishvili mentions may play a role in eastern Georgia, particularly Kakheti; a region I have yet to explore in the same depth (Gogotishvili, 2009).

That said, in Gogotishvili's theory, the fourth diatonic principle in eastern Georgia

seems to indicate less about modal structure and more about cadence patterns, harmonic and bass movements, and a 12-TET vertical interpretation of chordal structures. In other words, various factors could explain the “fourth diatonic principle”, without necessarily implying a fourth-based periodicity within the modal framework of eastern Georgia. However, since these details fall outside the scope of this paper, I will simply note that my analysis focuses on western Georgian polyphony and modal structure.

I conceptualise the 12-TET translation of the modal structure as follows: We begin with a centre, say C. From there, we symmetrically expand outwards by two perfect fifths, one above and one below, creating a spread-out 1-4-5 shape, with the fourth on the bottom, resulting in the notes F, C, and G. I refer to these notes as “stations”, as they represent a sense of resolution or home for each of the three voices. From each of these stations, we uniformly build a tetrachord. There are three primary tetrachord modes: Major, Minor, and Phrygian. Although the Lydian tetrachord occasionally appears as a division of a single perfect fifth, I have not observed it functioning as a complete three-tetrachord mode. In essence, each mode is founded on a core of perfect fifths, with its structure defined by a distinct approach to partitioning these fifths through a specific tetrachord.

Having highlighted the limitations of Western theoretical terminology, I should clarify that my use of terms like “major,” “minor,” and “phrygian” when describing tetrachords serves merely as convenient placeholders to describe different divisions of the pure perfect fifth. The validity of this approach for Western Georgian polyphony finds substantial support in computational research. Scherbaum et al.’s analysis of the Erkomaishvili recordings supports the central importance of the fifth diatonic principle, demonstrating that the fifth scale degree consistently emerges as the most salient pitch degree (Scherbaum et al., 2020, p. 56). Their data presents a revealing histogram (Fig.3) showing harmonically adjusted intervals, with a heavily dominating peak around the 700-cent mark (perfect fifth). This research also identifies a “deviation-compensation mechanism” (p. 7-8) whereby Erkomaishvili maintains the structural fifth pillars whilst flexibly expanding and compressing intermediate melodic intervals; precisely mirroring the tetrachordal division of perfect fifths found in the fifth diatonic principle. The role of the fourth, though significant, requires further nuance, particularly in distinguishing between the fourth scale degree and fourth intervals in practice. The Erkomaishvili database reveals a tendency toward sharpened harmonic fourth intervals (p. 48, 55), while the melodic fourth degree remains pure (p. 39). The explanation is straightforward: the fourth interval between degrees one and four is just one example of a diatonic fourth, whereas the many other possible diatonic fourths in the Georgian scale do not necessarily exhibit a consistent tendency toward a pure fourth. This evidence reinforces that while fourths play a significant role, it is the perfect fifth that serves as the primary structural pillar in Georgian polyphonic organisation, with other intervals, including fourths, exhibiting greater flexibility within this framework.

Of course, the variations documented in the Erkomaishvili dataset reflect considerably

more fine and subtle adjustments than my described 12-TET tetrachords, making it unlikely that any similar elaborate theoretical system governed these miniscule tuning choices. Nevertheless, certain intervals in Georgian tuning, such as neutral thirds, cannot be accurately reproduced within 12-TET, necessitating a different kind of theoretical compromise when working within Western frameworks, my solution being these tetrachords.

Continuing with our example of the mode centered on C, let's use the minor tetrachord to illustrate. We derive the notes F, G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G, A, Bb, C. As shown in fig.4, these notes can be further divided into two component octave modes: F Dorian and C Dorian. These two modes contain almost identical notes, differing only by Ab and A. This semitone discrepancy is not accidental; the same feature appears in every mode with this three-tetrachord structure, regardless of the specific tetrachord (excluding lydian). This introduces a central concept to this 12-TET theory: sub-centres. While a mode's centre represents 'home' and the omnidirectional gravitational pull toward it, a mode's sub-centres (identified by the method demonstrated above) represent the colour and character of the mode.

This concept of sub-centres appears to correspond directly to the neutral intervals found in Georgian tuning, such as thirds and sevenths. Notably, these same intervals display the highest standard deviation in Scherbaum et al.'s analysis of the Erkomaishvili dataset (Scherbaum et al., 2020, p. 53), suggesting a potential origin for this 'semitone discrepancy'. However, the placement of these sub-centres does not always align with the third and seventh degrees of the scale when viewed from the root upwards in 12TET modes. Rather, it is more closely related to the division of an individual fifth unit within the fifth diatonic scale. In the more tempered version of the Georgian modal system in modern practice, the actual third degrees rarely shift freely between major and minor, which is more indicative of the entrenched influence of Western major-minor tonality than a fundamental characteristic of the modes themselves. Instead, it is the outer fifth units within the fifth diatonic modes that exhibit greater fluidity and form these sub-centres, as they are less constrained by the dominance of major-minor polarity. Apart from this explanation, it must also be said that thinking too deeply about degrees from the root upwards in the Georgian modal system can be misleading and should be approached with caution; some even argue that Georgian musical thinking in fact operates from a top-down perspective (Erkvanidze, 2016).

The suggestion of sub-centres representing colouring and character in my theoretical framework finds a parallel in how neutral intervals function in practice. Stuart Gelzer's fieldwork in Svaneti provides a compelling illustration of this phenomenon. He recounts how whilst practicing the *chuniri* (an unfretted string instrument) in the village of Lenjeri, his host's sister Natela Pilpani corrected his neutral tuning of a seventh, making it slightly more minor. She explained, "This is how we do it in Lenjeri, more sweetly. The other way, more cutting, is how they do it in Latali"; a village merely three kilometres away along the

main road (Gelzer, 2003, p. 186-200).

These sub-centers possess numerous features that can be depicted through theoretical and mathematical abstractions utilising geometric tilings, Tonnetz, pitch axis reflections, and more. For example, When investigating sub-centres through pitch axis reflection², an interesting pattern emerges. As shown in fig. 5 and fig. 6, While reflecting our three-tetrachord modes around most axes creates unrelated note collections, reflecting around the sub-centres produces the following: the lower sub-centre yields an identical mode exactly a semitone below the original and the upper sub-centre produces one a semitone above. However, most remarkably, using both sub-centres together as the axis, generates a mode completely identical to the original and in the same key (fig. 7), indicating that these sub-centres represent the mode's fundamental axis of symmetry. Not only does this reveal intriguing properties of the sub-centres, but it also offers valuable insight into a phenomenon like modulation, and the complexities of 12-TET interpretation that are inherently connected to it.

Now onto the practical application of these ideas in my work as a performer and composer. The main challenge in integrating Georgian and jazz idioms lies in reconciling their fundamentally different approaches to tonal organisation and functionality. A simple approach might be to focus solely on modal jazz, placing Georgian modes over independent harmonic structures. However, the more compelling challenge, and my primary focus, is navigating chord changes; the movement from one chord to another following functional harmonic relationships that create tension and release. Unlike modal frameworks where a single tonal centre remains stable, these progressions constantly shift the tonal foundation, requiring adaptive strategies.

Modal centres in Georgian music share conceptual similarities with Western tonal centres but function distinctly, without the major/minor framework and complex functional relationships of Western harmony. The structural priorities of these systems are fundamentally different: jazz harmony builds primarily on thirds, with stacked thirds forming upper extensions that provide most harmonic colouring, while Georgian music prioritises perfect fifths and fourths as primary structural intervals, with significantly less consideration given to thirds. Georgian music organises around central tones that serve as gravitational focal points for melodic movement and expansion rather than vertical harmonic progressions. My approach therefore identifies the most functionally significant “chord-tone” or “guide tone”³ notes in jazz chords (typically thirds and sevenths) and establishes these as modal

² This refers to a mathematical operation where musical pitches are reflected around either a single pitch or a semitone pair (the axis). With a single axis pitch A, if pitch P₁ is n semitones above A, its reflection P₂ will be n semitones below A. With a semitone axis (e.g., Eb-E), if P₁ is at interval i below the lower pitch (Eb), its reflection P₂ will be at interval i above the upper pitch (E). Example: with C as axis, E (4 semitones up) reflects to Ab (4 semitones down); with axis Eb-E, G above Eb reflects to C below E.

³ In jazz theory, guide tones are the chord members that most clearly define a chord's function and quality. These tones create strong voice-leading pathways between chords, often moving by step and providing harmonic continuity

centres, consequently constructing the corresponding modes, preserving the chord's functional role while overlaying Georgian colours and melodic thinking. An example of this on the jazz standard "Fly Me to The Moon" can be found in Fig. 8.

However, treating every individual chord as a separate entity, assigning centres to the 3rd and 7ths and hence a corresponding mode per chord is insufficient by itself. This part becomes particularly difficult to address in detail without going deep into jazz theory, but to summarise, there are certain harmonic paths in jazz chord changes, particularly on progressions like 2-5-1s and turnarounds that we can apply to create a more streamlined approach rather than viewing each chord vertically.

This approach to navigating changes bears some resemblance to George Russell's "Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization" and its practical applications (Russell, 2001). His system of progressively adding notes to gradually increase tension also parallels my method of expanding Georgian modes through added tetrachords via continuation of the 5th diatonic principle, expanding symmetrically outwards from the modal centre.

Another approach to expanding and enriching the modes involves axis-based motion or spiral patterns, based on concepts I briefly introduced earlier in the paper. By using our sub-centres as axes of symmetry within the fifth units, we create dynamic decorative movement that interacts fluidly with the modal structure. This technique bears similarities to methods employed by Bartók (Lendvai, 1991) as well as Jazz saxophonists Steve Williamson and Steve Coleman (Coleman, 2024) yet remains distinct in its emphasis on the fifth periodicity and sub-centre principles derived from our Georgian roots.

Other theoretical abstractions from the modal structures described in this paper, importantly "Z chords" or "Z-cells", also found extensively in the music of Bartók (Nelson, 1987, p. 105), are highly symmetrical voicings (1-4-b5-7 in its primary inversion) that can function as harmonic identifiers of the three-tetrachord Georgian mode. These compact four-note structures capture the essential colour of the mode and can be effectively used as substitutes for the entire mode. Another concept emerging from these modal structures are 1-4-5 pairs, which parallel the concept of triad pairs⁴ commonly employed in jazz improvisation, and feature two 1-4-5 shapes either a major or minor third apart, depending on context.

Having established these general frameworks and examples of specific conceptual abstractions, I should note that the practical application of these ideas doesn't necessarily produce music that aesthetically resembles or "sounds like" Georgian traditional music to the casual listener, nor is this my objective. My priorities lie in creating a deeper-rooted fusion at the level of musical thinking and construction, both tracing back my own musical

with minimal information.

⁴ An improvisation technique using two different triads played alternately over a single harmony. These pairs create a hexatonic pitch collection that provides coherent melodic options outside standard scales

lineage and searching for universal musical truths encoded in this ancient polyphony. One of my musical idols, Béla Bartók, achieved this kind of profound integration. I believe that Bartók's distinctive and captivating harmonic language is firmly rooted in Hungarian folk music and his ethnomusicological research, yet his more explorative and abstract compositions don't always bear obvious aesthetic resemblance to it. Still, they remain inseparable from those origins. Similarly, I believe that the essence of successful fusion and integration of musical worlds lies beyond what merely meets the eye.

References

- Agawu, K. (2016). Tonality as a colonizing force in Africa. In R. Radano & T. Olaniyan (Eds.), *Audible empire: Music, global politics, critique* (pp. 334–355). Duke University Press.
- Coleman, S. (2024). Symmetrical movement concept. *M-Base.com*. Retrieved May 19, 2025, from <https://m-base.com/essays/symmetrical-movement-concept/>.
- Erkvanidze, M. (2016). The Georgian musical system. *Proceedings of the 6th International Workshop on Folk Music Analysis*, Dublin, Ireland, 15–17 June 2016.
- Fox, S. (2015, October 3). Soviet influence on the music of socialist republics [Unpublished undergraduate paper]. Western Kentucky University, Department of History.
- Galpin, F. W. (1937). *The music of the Sumerians*. Cambridge University Press.
- Gelzer, S. (2003). Testing a scale theory for Georgian folk music. In R. Tsurtssumia & J. Jordania (Eds.), *The first international symposium on traditional polyphony* (pp. 186–200). International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Gogotishvili, V. (2009). On authentic and plagal types of monotonic (non-octave) scales in Georgian traditional vocal polyphony. In R. Tsurtssumia & J. Jordania (Eds.), *Echoes from Georgia: Seventeen arguments on Georgian polyphony*. Nova Science Publishers.
- Horan, D. (2021). *Plato's Timaeus* (p. 10). Platonic Foundation.
- Jordania, J. (2023). Continuing discussions on scale systems in Georgian traditional music. In J. Jordania & R. Tsurtssumia (Eds.), *Anzor Erkomaishvili and contemporary trends in the study of traditional and sacred Georgian music* (p. 119). Cambridge Scholars Publishing.
- Lendvai, E., & Bush, A. (1991). *Béla Bartók*. Pro Am Music Resources.
- Nelson, M. (1987). Folk music and the 'free and equal treatment of the twelve tones': Aspects of Béla Bartók's synthetic methods. *College Music Symposium*, 27, 59–116. College Music Society.
- Pirtskhalava, N. (2002). Petritsi's philosophy and Georgian polyphony. In R. Tsurtssumia & J. Jordania (Eds.), *The first international symposium on traditional polyphony: Proceedings* (pp. 119–128). Tbilisi State Conservatoire.

- Rey, S. (2024). *The temple of Ningirsu: The culture of the sacred in Mesopotamia*. Eisenbrauns; British Museum.
- Russell, G. (2001). *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (4th ed.). Concept Publishing Company.
- Scherbaum, F., Mzhavanadze, N., Arom, S., Rosenzweig, S., & Müller, M. (2020). Tonal organization of the Erkomaishvili dataset: Pitches, scales, melodies, and harmonies. *Universitätsverlag Potsdam*.
- Tsurtsumia, R. (2020). *Kartuli musikis istoria udzvelesi droidan XX saukunemde*. V. Saradjishvili Tbilisi State Conservatoire.
- Yust, J. (2024). Tonality and racism. *Journal of Music Theory*, 68(1), 59–88.

Figure 1. Illustration of the mathematical sequences described in Plato's *Timaes*

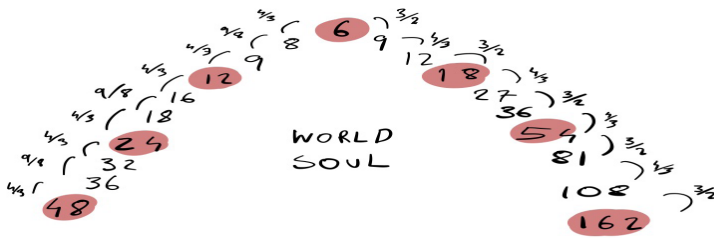


Figure 2. Net of an octahedron (platonic solid) cut out from a tonnetz grid. Each complete triangle represents a “1-4-5 shape”; three pitches forming a root, perfect fourth, and perfect fifth relationship. Moving horizontally right corresponds to ascending by whole tones, diagonally right upward corresponds to ascending by perfect fifths, and diagonally left upward corresponds to ascending by perfect fourths.

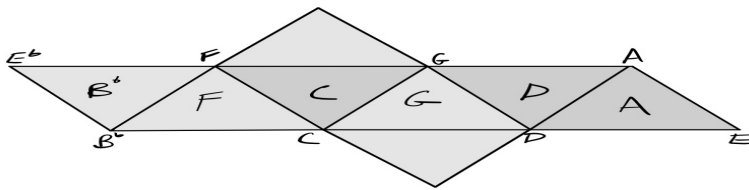


Figure 3. Histogram of the number of occurrences for those dynamically adjusted harmonic intervals in the complete dataset which consist of notes longer than 0.5 seconds and for which the variance reduction of the interval variance was at least 50 percent. Source: Scherbaum et al., Tonal Organization of the Erkomaishvili Dataset: Pitches, Scales, Melodies and Harmonies (Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2020), 53.

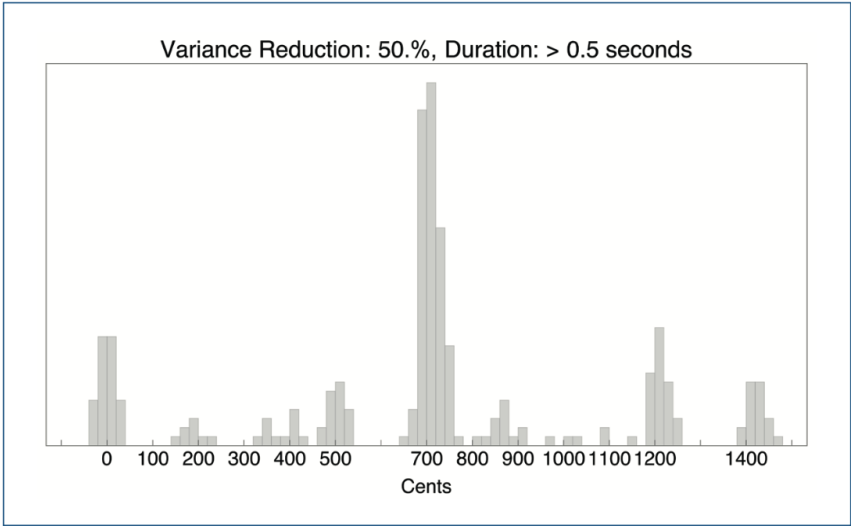


Figure 4. Illustration of the 1-4-5 + tetrachord example split into two component modes, with Venn diagram showing overlapping notes.

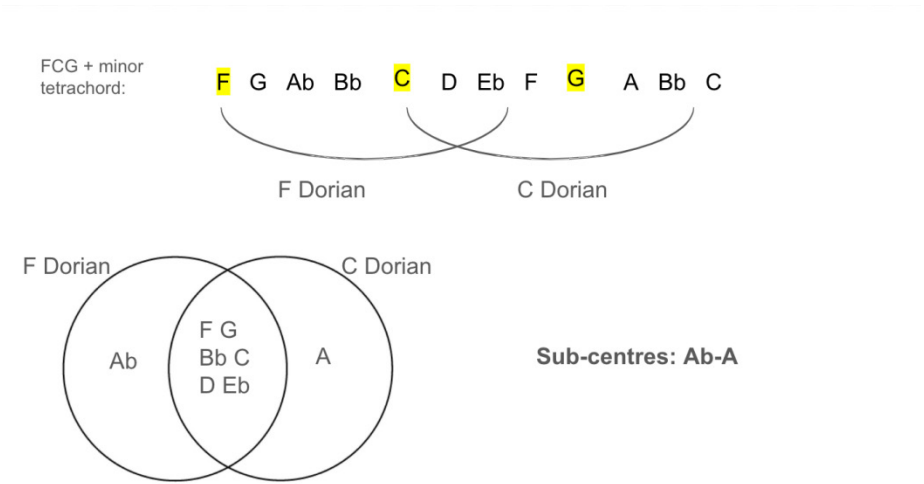


Figure 5. Pitch axis reflection of a mode around it’s upper sub-centre (E) resulting in a mode exactly a semitone above

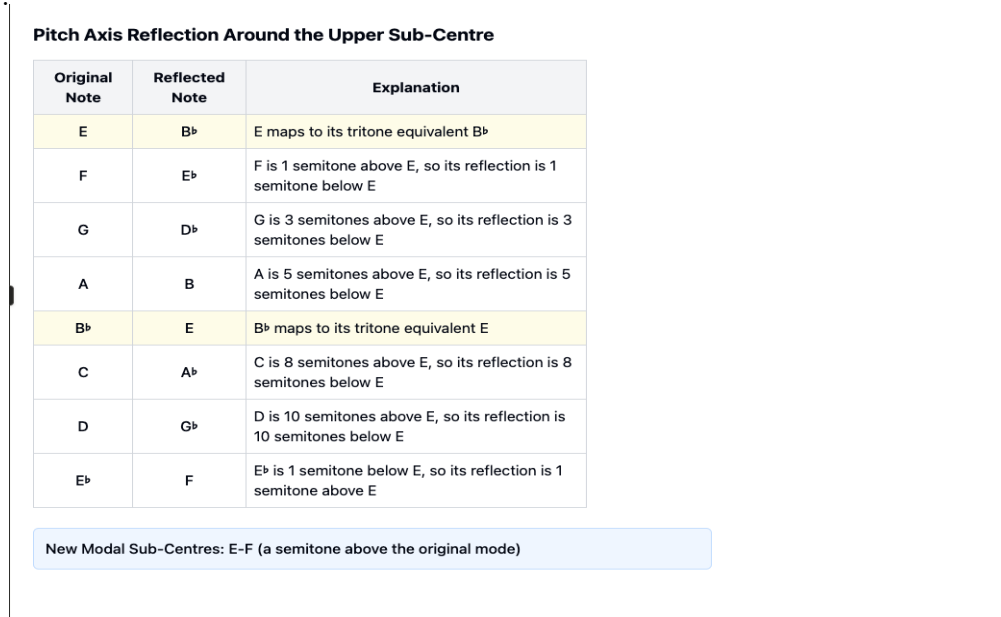


Figure 6. Pitch axis reflection of a mode around it’s lower sub-centre (E $\flat$), resulting in a mode exactly a semitone below.

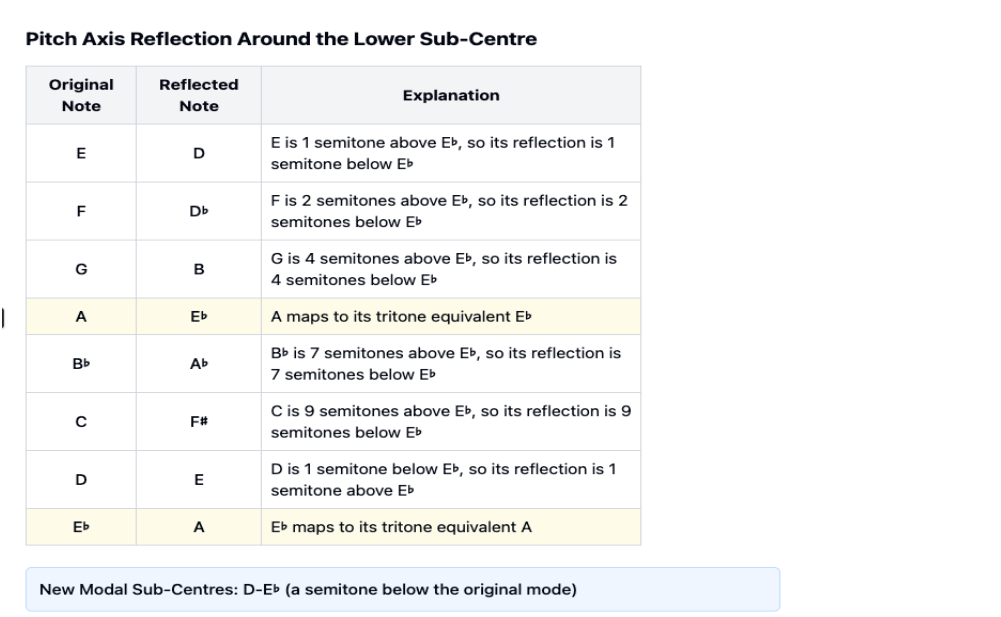


Figure 7. Pitch axis reflection of a mode around both of its sub-centres, resulting in the identical mode

Pitch Axis Reflection Around Both Sub-Centres

Original Note	Reflected Note	Explanation
E	E ^b	E maps to the other sub-centre E ^b
F	D	F is 1 semitone above E, so its reflection is 1 semitone below E ^b
G	C	G is 3 semitones above E, so its reflection is 3 semitones below E ^b
A	B ^b	A is 5 semitones above E, so its reflection is 5 semitones below E ^b
B ^b	A	B ^b is 5 semitones below E ^b , so its reflection is 5 semitones above E
C	G	C is 3 semitones below E ^b , so its reflection is 3 semitones above E
D	F	D is 1 semitone below E ^b , so its reflection is 1 semitone above E
E ^b	E	E ^b maps to the other sub-centre E

New Modal Sub-Centres: E^b-E (same as the original mode)

Figure 8. Lead sheet of jazz standard ‘Fly Me to the Moon’, with Georgian three-tetrachord modes assigned to each bar.

Fly Me To The Moon

Cm7	Fm7	Bb7	Ebmaj7
Ebl	Ebl	DIII	GIII

Abmaj7	Dm7b5	G7	Cm7 C7
GIII	Abl	FIII+	Ebl

Fm7	Bb7	Ebmaj7 Ab7	Gm7 C7
Ebl	AblIII	GIII	GIII

1.

Fm7	Bb7	Ebmaj7	G7b9
Abl	Abl	GIII	GIII

2.

Gm7	C7	Fm7	Bb7
FII	Abl	Abl	Ebl

Ebmaj7

I - Major
tetrachord

II - Minor
tetrachord

III - Phrygian
tetrachord

III - Lydian
tetrachord

განუღლ ლაჟარგა და კანელოჟა სანზი (ესპანეთი)

კლასიკური გუნდაბი: საბერძნეთი და რომი. დაკარგული წარმართული ვოკალური პოლიფონიის ძიებაში

აბსტრაქტი

როგორც ჩანს, სიმღერა ბერძნული კულტურის ბუნებისა და ტრადიციებისთვის არსებითი აქტივობაა, რადგან მათი სოციალური და საჯარო ცხოვრების დიდი ნაწილი გაჯერებულია სიმღერით. ბერძნულ საზოგადოებაში საგუნდო წვრთნა პირველი რიგის აქტივობა იყო ათლეტიკასა და სამხედრო განათლებასთან ერთად, ხოლო მუსიკალური განათლების სისტემა ათენში ძვ. წ.-ის V საუკუნის დასაწყისში დაინერგა. კლასიკური პერიოდის დაახლოებით 1200 ქალაქის ადგილმდებარეობაა დადგენილი (დაახლოებით ამდენივე ჯერ კიდევ არ არის მიკვლეული); აქედან, 850-ზე მეტში თეატრები აღმოაჩინეს. მოხსენებაში შეჯამებულია ის მტკიცებულებები, რომლებიც, დიდი ალბათობით, დაკავშირებულია საუკუნეთა განმავლობაში ამ შენობებში მიმდინარე ბერძნებისა და რომაელების პოლიფონიურ ვოკალურ პრაქტიკებთან. გუნდები — ხშირად პროფესიონალური და ზოგჯერ სამოყვარულო, რომლებსაც მოქალაქეები უძღვებოდნენ — არიებთან (სოლისტების შესრულებით) ერთად, იყო დრამატულ-მუსიკალური წარმოდგენების, როგორც ტრაგედიების, ასევე კომედიების, უცვლელი ბირთვი და ისინი ჯერ ელინური, შემდეგ კი რომაული სამყაროს რელიგიური და კულტურული ტრადიციების გულს წარმოადგენდა.

1. საბერძნეთის ექო: გადასაჭრელი საკითხი

კლასიკურ სამყაროში პოლიფონიური მუსიკალური პრაქტიკების შესაძლო არსებობის პრობლემა მუსიკის ისტორიისათვის ერთ-ერთ ყველაზე კრიტიკულ და აქტუალურ საკითხად რჩება, იმის გათვალისწინებით, რომ ჩვენმა ამჟამინდელმა (დასავლურმა) კულტურამ არა მხოლოდ ანტიკური (ბერძნული და რომაული) ესთეტიკური კანონები მიიღო მემკვიდრეობით, არამედ მათი კანონმდებლობის, ფილოსოფიისა და მეცნიერების საფუძვლებიც.

ტრადიციული მუსიკოლოგიის ორაზროვანი მდგომარეობა, რაც დაკავშირებულია პირდაპირი მუსიკალური წყაროების (როგორებიცაა, ნოტები ან ამ პრაქტიკასთან დაკავშირებული ზუსტი წერილობითი მითითებები) ნაკლებობასთან, არ გვაძლევს რაიმე პირდაპირ პასუხს ამ საჭირობოროტო

საკითხზე¹. და თუმცა არანაირი პირდაპირი ალუზია ამ საკითხზე არ გვხვდება ჩვენამდე მოღწეულ წყაროებში, მტკიცება იმისა, რომ ბერძნებისა და რომაელების მუსიკალური პრაქტიკები მონოფონური იყო, ეფუძნება ჭიროლამო მეის (Girolamo Mei) განცხადებებს, რომლებიც გვხვდება მის მიმოწერაში ვინჩენცო გალილეისთან (Vincenzo Galilei), კამერატა დე ბარდის იდეოლოგიასთან (Camerata de' Bardi)².

მისი აზრით, ლეგენდარული ძალა, რომელსაც უძველესი დროის გამქრალ მუსიკას მიაწერდნენ, გამოწვეული იყო იმით, რომ ტრაგედიებში მონაწილე გუნდების წევრები ერთსა და იმავე სიტყვებს, ერთსა და იმავე რიტმითა და იდენტური ინტონაციით, ანუ უნისონში ასრულებდნენ. ის ფაქტი, რომ ჯერჯერობით ვერავინ მიაკვლია ცნობებს თანამედროვე ვოკალური რეგისტრების მსგავს მოვლენაზე იმ დროში, განამტკიცებს ჭიროლამო მეის ვარაუდს.³

ამ წარმოდგენების წარმატება, იმპერიის უკანასკნელ საუკუნეებშიც კი, კარგად არის დოკუმენტირებული. ასევე ცნობილია ქრისტიანი ეპისკოპოსების მუდმივი და ხმამაღალი საყვედურები, რომლებიც იქამდეც მივიდა, რომ ზოგიერთმა იმპერატორმა საკანონმდებლო დონეზე აუკრძალა მონაწილეებს (და ზოგჯერ საკუთარ ვაჟებსაც) თეატრთან 500 მეტრზე ნაკლებ მანძილზე მიახლოება (იულიანე განდგომილი, წერილი სასულიერო პირისთვის).

თეატრის შემდგომი პოპულარობის თვალსაჩინო მაგალითია მეხუთე საუკუნის დასაწყისში კართაგენში თვით წმინდა ავგუსტინეს ცხარე პრეტენზიები, როცა მისი ერთგული მრევლი ტოვებდა მის ქადაგებებს, რათა წარმოდგენებს დასწრებოდა თეატრში, რომელიც 400 მეტრით იყო დაშორებული მისი ბაზილიკიდან⁴. სალვიანიუს მარსელელი (Salvianus Massiliensis), ასევე მეხუთე საუკუნეში, იმავე გარემოებებზე მიუთითებს და ამ სანახაობებზე დასწრებას აღწერს, როგორც დანაშაულს. ის აკონკრეტებს, რომ საეკლესიო დღესასწაულების დროსაც კი, ეს დაწესებულებები ადამიანების უმრავლესობას იზიდავდა.

¹ LAFARGA (2017).

² ჩვენ არ გავაჩნია რაიმე მტკიცებულება, რომ შუა საუკუნეების პოლიტიკური ან რელიგიური ხელისუფალნი ამ საკითხის მიმართ რაიმე ინტერესს იჩენდნენ, გარდა იმ ფაქტისა, რომ მათი საკუთარი (ლიტურგიული) მუსიკა — ერთადერთი, რომელზეც თითქმის ერთი ათასწლეულის განმავლობაში, რომის დაცემის შემდეგ, გვაქვს ცნობები — ქრისტიანული ხელისუფლების მოთხოვნით, მონოფონური იყო იმპერიის ადრეულ ეტაპზეც: LAFARGA&SANZ (2022).

³ სიმართლე ისაა, რომ ე.წ. მეორე პრაქტიკის (Second Practice) მხარდამჭერები ეძებდნენ არგუმენტებს იმ დროის დომინანტური პოლიფონური პრაქტიკასთან დასაპირისპირებლად, რომელიც ემყარებოდა „ვერტიკალურ“ განვითარებას, რაც თითქმის ექსკლუზიურად ჰარმონიას იყენებს საფუძვლად. მეის მტკიცება ღიად იცავდა მელიოდურ (მონოდურ) ხაზს, რამაც გაამყარა მისი მცდელობები დაემკვიდრებინა მელიოდა, როგორც კომპოზიციის მთავარი „აგენტი“.

⁴ DASCHNER (1993, გვ. 39).

იოსებ ჟორდანიამ და სხვებმა დოკუმენტურად ასახეს კლასიკური ბერძნული ტრადიციის შენარჩუნების პროცესი ბევრ ბალკანურ ტერიტორიაზე და იმპერიის ყოფილ პროვინციებში, მისგან აღმოსავლეთით მდებარე საქართველოს ჩათვლით: “სუფრული სიმღერები”, სადაც სტუმრები ჭამის შემდეგ მონაცვლეობით მღერიან მრავალხმიან წყობებში.⁵

ეპიროსი, პიროსისა და მისი გამოჩენილი ნათესავის ალექსანდრე დიდის სამშობლო, იყო ერთ-ერთი ის გამოჩენილი რეგიონთაგანი, სადაც ხალხს განსაკუთრებული სიყვარული ჰქონდა სიმღერისა და მუსიკალური სანახაობებისადმი. აქ, და საბერძნეთის მრავალ სხვა ადგილზე ნადიმის შემდეგ სიმღერაზე უარის თქმას პრობლემები და დიპლომატიური კონფლიქტები შეიძლება მოჰყოლოდა. ქრისტიანობა მეოთხე საუკუნის მეორე ნახევრამდე, უკანასკნელი წარმართი იმპერატორის (იულიანე) სიკვდილამდე, ეპიროსში არ გავრცელებულა, რაც ჩანს იმ ახლო ურთიერთობებიდან, რომლებიც იმპერატორს ჰქონდა ეპიროსის მნიშვნელოვან პიროვნებებთან, რომლებიც იმპერიის ფართო კულტურულ ცხოვრებაში აქტიურად მონაწილეობდნენ.

უკვე ძვ.წ. IV საუკუნეშივე მთელ საბერძნეთში მოქმედებდნენ მოძრავი თეატრალური დასები (technitai), რომლებიც თეატრალური ფესტივალებისთვის პროფესიულ მომსახურებას სთავაზობდნენ როგორც ქალაქებსა და ტაძრებს, ისე კერძო მეცენატებს. პტოლემეების ეგვიპტის პერიოდში ისინი საქმიანობდნენ იტალიასა და სიცილიაშიც — განსაკუთრებით სირაკუზასა და ტაორმინაში, სადაც ტრაგედიების და კომედიების მდიდარი ტრადიცია არსებობდა.

ძვ. წ.-ის 3 საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სინოდი იყო „დიონისეს მსახიობთა სინოდი“ ათენიდან, რომელიც შემდგომი 500 წლის განმავლობაში ბატონობდა ბერძნულენოვან თეატრალურ ბაზარზე; სხვა მსგავსი გაერთიანებები მოიცავდა კორინთოს გარშემო მოქმედ სინოდს (ისტმია-ნემეა) და იონიისა და ჰელესპონტის სინოდს, რომელიც მცირე აზიის რეგიონს ემსახურებოდა. ისინი სოლიდურ დაფინანსებას იღებდნენ ხმელთაშუაზღვისპირეთის და კონტინენტური ნაწილის მმართველებისაგან, რომელთა სახელებს, ამის სანაცვლოდ, ზოგჯერახალ ან უკვე არსებულ ფესტივალებს არქმევდნენ⁶.

პინდარეს, უდიდესი ლირიკოსი პოეტის გადმოცემის თანახმად, საგუნდო

⁵ იხილეთ JORDANIA (2015).

⁶ REHM (2009 p.191). მრავალი ამ ფესტივალის ორგანიზების და აღნიშვნის შესახებ იხილეთ SLATER (2007) და ANEZIRI (2007). ისტმია-ნემეას სინოდი (გილოდია) პირველად 279 წლის დელფურ დეკრეტში გვხვდება, ხოლო დიონისეს მსახიობები უფრო გვიანდელ 279-278 წლის დეკრეტში; ციტირება VINGARE (2001 p.88).

შეჯიბრებები პროფესიონალებისთვის ტარდებოდა⁷. საგუნდო ოდების შექმნა მიეწერება ამ ჟანრის სახელგანთქმულ ოსტატს, იბიკუს რეჯიელს⁸. ძვ. წ.-ის მეხუთე საუკუნეში უკვე არსებობდა ცნობილი საგუნდო სკოლები, სადაც მოღვაწეობენ მელანიპიდე მელოსელი, ტიმოთეუსი და ფილოქსენე კითერელი.

თალეტას კრეტელი და არქილოქე საგუნდო ლირიკას დიდ საბერძნეთში (*Magna Graecia*) ქმნიდნენ. ჩნდება ახალი ცნობები სიცილიის საგუნდო სკოლების შესახებ, რომლებსაც უძღვებოდა სტესიქორე ქიმერელი (ძვ.წ. 630-550), რომლის სახელიც ნიშნავს „გუნდის ხელმძღვანელს“⁹, ხოლო იბიკუს რეჯიელი და ანაკრეონ თეოსელი (ძვ.წ. 572-485) კი სამოსაში მოღვაწეობდნენ¹⁰. ძვ. წ.-ის მეორე საუკუნემდე პერიოდის 200-ზე მეტი ცნობილი ტრაგედიოგრაფის და კომედიოგრაფის სახელებმა მოაღწია ჩვენამდე.

დღევანდელ ევროპულ ტრადიციულ პოლიფონიაში გავრცელებული ტექნიკების კვალი შეგვიძლია ვიპოვოთ ევრიპიდეს ტრაგედიაში „ტროელი ქალები“ — ტროელი ქალების გუნდში, რომლებიც დიონისეს უგალობენ და ექსტაზით მოცულნი ჰკვიან, ვიბრირებენ, კვნესიან; სუნთქვა და დაუნაწევრებელი შეძახილები ერთმანეთს ენაცვლება.¹¹

2. დიდებული მუსიკალური წარსულის უტყვი და შიშველი ნაშთი

ანტიკური სამყაროს დაახლოებით 1200 ქალაქი აღმოაჩინეს და შემორჩენილი წყაროების წყალობით, დაახლოებით ამდენივე დაკარგული ქალაქების არსებობაც დასტურდება. დღეისათვის, ამ თეატრები მათგან 850-ზე მეტში იქნა აღმოჩენილი.¹² კიდევ ერთი შენობა, რომელიც მუსიკალური წარმოდგენებისთვის იყო განკუთვნილი და რომელიც თეატრს ჰგავდა (თუმცა ზომით უფრო მომცრო), იყო ოდეონი — ნაგებობა, რომლის მშენებლობასაც ანტიკურ ხანაშიც განსაკუთრებული სიფრთხილით ეკიდებოდნენ. მათ მხოლოდ საკონცერტო დარბაზების დანიშნულობა ჰქონდათ, ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით და, თეატრებისგან განსხვავებით, რომლებიც გადახურულ შენობაში იყო განთავსებული და მდიდრულად

⁷ ციტირებულია NAGY (1980, Ch. 12).

⁸ COMOTTI (1986, p. 20-21).

⁹ იქვე, გვ. 20. WEST-ის (1994, გვ. 339) მიხედვით, სტესიქორე იყენებდა უფრო ძველი ავტორის — ქსანთოსის (რომლის წარმომავლობაც უცნობია) — ნაშრომებს იმისათვის, რომ შეექმნა ნაწარმოებები, რომელშიც ორი გრძელი მელოდია ენაცვლებოდა ერთმანეთს (თითოეული ასზე მეტი ნოტისაგან შედგებოდა), რაც საათზე მეტ ხანს გრძელდებოდა და, შესაბამისად, 50-ზე მეტ ტრიალისაგან შეიძლებოდა შემდგარიყო.

¹⁰ იქვე, გვ. 21.

¹¹ TSOBANOPOULOU (2009)

¹² წყარო: www.theatrum.de (ნანახია: 1-12-2017)

— ქანდაკებებითა და ძვირფასი ქვებით იყო მორთული. ამ ნაგებობათა აკუსტიკა სრულიად განსხვავდებოდა ტრადიციული თეატრებისგან, რადგან ის განსაკუთრებულად — მეტყველების აღქმის გასაძლიერებლად — იყო დაპროექტებული.¹³

ვიტრუვიუსი იუწყება, რომ ალაბანდელ აპატურიუსს დაევალა ტრალესში, მისი მშობლიური ქალაქის მახლობლად, ოდეონის სცენის მოხატვა. მან ეს ნამუშევარი ნატურალისტურ სტილში შეასრულა, ჩვეულებრივი მითოლოგიური სიუჟეტების გამოტოვებით — ისეთი რეალიზმით, რომ მას მისი წაშლა და ახლის დახატვა უბრძანეს. ჩვენი წელთაღრიცხვით პირველი საუკუნის შემდეგ, სცენის დეკორაციები კიდევ უფრო მდიდრული გახდა: ზოგიერთი მათგანი ვერცხლით, ოქროთი ან სპილოს ძვლით იყო შემკული.¹⁴ მიუხედავად იმისა, რომ ოდეონები უფრო მცირე აუდიტორიისთვის იყო განკუთვნილი და თეატრებთან შედარებით ნაკლებად იყო გავრცელებული, ისინი კულტურული კომპლექსის განუყოფელი ნაწილი იყო, რომელმაც გაამდიდრა ბერძნული სამყაროს ისეთი მსხვილი ქალაქები, როგორიცაა არგოსი და ათენი.

ათენი, მთელი ანტიკური სამყაროს კულტურული დედაქალაქი, დაცემის შემდეგაც კი, მსგავს ნაგებობათა შორის დღესაც ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ მაგალითად რცხება — ნაწილობრივ იმ ხარისხის შენარჩუნების წყალობით, რომელიც მრავალი სხვა ანალოგიური დანიშნულების ნაგებობისას აღემატება. აკროპოლისის ძირში, ჩვენი წელთაღრიცხვით II საუკუნის დასაწყისში აგებული ჰეროდე ატიკუსის ოდეონი, ზომით ბევრ თანამედროვე ოპერის თეატრს აღემატებოდა და 8000-მდე მაყურებელს იტევდა. რომში პირველი ოდეონის მშენებლობა დომიციანემ დააფინანსა, მეორე — ტრაიანემ, ხოლო მესამეს დამფინანსებლად კი ადრიანე მიიჩნევა.

ყველაზე ძველი ცნობილი ოდეონი სკიას (სპარტის) ოდეონია, რომელიც თეოდორე სამოსელმა ძვ.წ. 600 წელს ააგო. ექვსი საუკუნის შემდეგაც კი, სტრაბონი ასეთ ნაგებობებს კვლავ *cantorum receptaculum*-ს („მომღერლების ადგილი“) უწოდებდა. ათენში სულ მცირე სამი ოდეონი არსებობდა: პერიკლეს (ძვ.წ. V საუკუნე), აგრიპას (ძვ.წ. I საუკუნე) და ჰეროდე ატიკუსის ოდეონი (ყველაზე დიდი — ახ.წ. II საუკუნე). სამივე მათგანი 267 წელს ჰერულეების (გერმანული ტომის) შემოსევის დროს განადგურდა.¹⁵

ოდეონები ნაპოვნია სამხრეთ საბერძნეთში: კორინთოში, არგოსში, დიონში, ეპიდავრში, გორტინში (კრეტა), კოსზე, როდოსზე, სამოსზე და თესალონიკში. იონიის სანაპიროზე, ანატოლიაში: ტრალესში, აფროდისიაში,

¹³ VASSILANTONPOULOS & MOURJOPOULOS (2009)

¹⁴ SEAR (2006, 83. 55).

¹⁵ SEAR (2006, 83. 390)

ეფესოში, კნიდოში, ტეოსში და ტროა IX-ში. კიდევ ერთი ოდეონი ნაპოვნია პაფოსში (კვიპროსი). რომაულ სირიაში: ფილადელფიაში (ამანი), პეტრაში, ჰიპოსში და გერასაში. კირენაიკაში: აპოლონიაში, კირენეში, პტოლემასში და ბელაგრაეში (ალ-ბაიდა). რომაულ აფრიკაში: ალექსანდრიაში, კართაგენში, მადაუროსში და კუიკულუმში (ჯემილა). სიცილიაში (*Magna Graecia*): კატანიაში, იაიტასში, სირაკუზასა და ტაორმინაში. ეპირუსში (ალბანეთი): ბუთროტუმში, ამბრაკიაში, ნიკოპოლისში (აქტიუმი), ორიკუმში და ეპიდამნუსში. ასევე პულაში, ისტრიის დელაქალაქში.

აქ ნახსენები ნაგებობები მდებარეობს ხმელთაშუა ზღვის სამხრეთ ნახევარში, მათ შორის, სამხრეთ-აღმოსავლეთ პროვინციებში, ჩრდილოეთ აფრიკასა და ესპანეთში. ამას უნდა დავუმატოთ იმპერიის კონტინენტურ ტერიტორიებზე აგებული შენობებიც, მათ შორის იტალიის ნახევარკუნძულსა და ბალკანეთში, ასევე გალიაში, ბრიტანეთში, გერმანიასა და ანატოლიაში (მცირე აზია). ათენში პირველი ოდეონი აშენდა დაახლოებით ძვ. წ. 435 წელს, პერიკლეს დროს, პანათენას მუსიკალური შეჯიბრებების/კონკურსების, საგუნდო რეპეტიციების ჩასატარებლად და ცუდი ამინდის შემთხვევაში თეატრის მაყურებლებისთვის თავშესაფრის უზრუნველსაყოფად. იგი 4000 კვადრატულ მეტრ ფართობს იკავებდა, დაფარული იყო მდიდრული ხე-ტყით და მოპირკეთებული იყო ლამაზი ქვებითა და ძვირადღირებული მარმარილოთი და განკუთვნილი იყო საკონცერტო წარმოდგენებისთვის.¹⁶ სავარაუდოდ, სწორედ ამ შენობას ახსენებს ათენში მოგვიანებით არისტოტელე. მას ასევე ახსენებენ ვიტრუვიუსი (*De architectura*, 5, 9, 1) და პლუტარქე (*Pericle*, 4, 1-2).

პავსანიასმა იგი ყველაზე ლამაზა ნაგებობად აღწერა მთელ საბერძნეთში (*The Family Minstrel*, 1836, გვ. 116). მისი ცნობით, არისტონმა ოდეონი ნანგრევებად აქცია — სწორედ იმ არისტონმა, რომელიც ქალაქს სულასგან იკავდა ძვ. წ. 87–86 წლებში — რათა სულას მისი მასალები ციტადელზე შეტევისთვის არ გამოეყენებინა. მოგვიანებით, ძვ. წ. 63–51 წლებში, იგი ყოველგვარი ხარჯის დაუნანებლად აღადგინეს — კაპადოკიის არიობარბანეს II-ის ხელმძღვანელობით და არქიტექტორების, მარკუს სტალიუსისა და მენალიპუსის მონაწილეობით — და კონუსური სახურავით გადახურეს.

დღეს ამ ოდეონიდან მხოლოდ საძირკველია შემორჩენილი; იგი ერწყმის დიონისეს თეატრს, სადაც თითქმის ათასი წლის განმავლობაში უწყვეტად იმართებოდა კლასიკური სამყაროს ტრაგედიებისა და კომედიების ყველაზე პრესტიჟული საერთაშორისო კონკურსები.

ჩვენამდე ასევე მოაღწია ცნობებმა, რომ სტოიკოსი ფილოსოფოსი

¹⁶ COMOTTI (1986, გვ. 28).

ქრისიპე სოლოსელი სწორედ ამ ოდეონში კონცერტის შემდეგ გარდაიცვალა, რომელსაც თავის მოსწავლეებთან ერთად ესწრებოდა. ათენეუსიც ახსენებს მას სოციონ ალექსანდრიელის დაკარგული ნაშრომიდან მოყვანილ დიალოგის ფრაგმენტში (Deipnosophistae, VIII, 336b).

აგრიპას ოდეონი იყო საჩუქარი, რომელიც ავგუსტუსის სიძემ ათენს ძვ. წ. 20–10 წლებში მიუძღვნა. მართკუთხა ნაგებობა 1000 მაყურებელს იტევდა, თუმცა ახ. წ. II საუკუნის შუახანებში სახურავის ჩამონგრევამ მისი განახლება მოითხოვა, რის შედეგადაც შენობის ტევადობა განახევრდა.

სცენა მორთული იყო ჰერმესის ფერადი მარმარილოს ქანდაკებებით; ორკესტრიც იმავე მასალებით იყო მოპირკეთებული, სამხრეთის მონუმენტურ შესასვლელში ორ რიგად განლაგებული იყო კორინთული სვეტები და ეგვიპტელი მეფეების ქანდაკებები (Pausanias, Description of Greece, 1, 8, 6); ჩრდილოეთის ფასადის სვეტებს ამშვენებდა გიგანტებისა და ტრიტონების ქანდაკებები, აგრეთვე პართენონის სკუპლტურებით შთაგონებული ტორსები.

V საუკუნეში მის ტერიტორიაზე აშენდა კომპლექსი ოთახებით, ეზოებით, პერისტილებითა და აბანოებით; უცნობია, რისთვის იყო ისინი განკუთვნილი — სკოლისთვის, სპორტული დარბაზისა თუ ბიზანტიელი მმართველის სასახლისთვის.

მესამე, სამიდან ყველაზე დიდი — 8000 მაყურებლისთვის განკუთვნილი — და დღემდე შემორჩენილი ერთადერთი ოდეონი, აშენდა ათენელი მოქალაქის, ჰეროდე ატიკუსის დაფინანსებით, მისი მეუღლის ხსოვნის პატივსაცემად. ჰეროდე ატიკუსი იყო სოფისტი და რიტორიკოსი, ანტონინუს პიუსის თხოვნით მარკუს ავრელიუსის მასწავლებელი და მეორე (ახალი) სოფისტიკის წამყვანი ფიგურა. ის თიბერიუს კლავდიუს ატიკუს ჰეროდეს ვაჟი და ათენის უმდიდრესი ბანკირის შვილიშვილი იყო.

შენობა, რომელიც დასრულდა ძვ. წ. 160 წელს, გამოირჩეოდა კედრის ძელებისგან ნაგები მდიდრული ჭერით, რომელიც მორთული იყო დიდებული ქანდაკებებითა და ნახატებით. ზომით ზოგიერთი დიდი თანამედროვე საკონცერტო დარბაზს უტოლდება.

ოდეონი ათენში ტირან პეისისტრატოსის დროიდან მოიხსენიება და, შესაძლოა, ლიკურგუსის მიერ იყოს აღდგენილი ძვ. წ. 330 წელს. შეიძლება, ეს ის ოდეონია, რომელსაც არისტოფანე ახსენებს სასამართლო საქმეების/სხდომების, მარცვლეულის განაწილებისა და ჯარისკაცების დაქირავების კონტექსტში.

3. დასკვნები: უმინაარსო/უაზრო

პასუხები არარსებულ პრობლემაზე

უკვე ქრისტიანულ ეპოქაში, გრიგოლ დიდი (540-604) ეკლესიაში მაგლობელთათვის განკუთვნილ სივრცეს „ოდეონს“ უწოდებდა. კლასიკური სამყაროს ყველა კუთხეში¹⁷ საუკუნეების განმავლობაში პოლიფონიური საკრავების არსებობა წარმოადგენს ამ ხალხების — მათ შორის იმპერიაში მცხოვრები ყველა ეთნიკური ჯგუფის — ტრადიციებსა და მათ სამოქალაქო და ინსტიტუციურ საქმიანობაში პოლიფონიის არსებობის უტყუარ მტკიცებულებას. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან პრაქტიკულად შეუძლებელია მრავალხმიანი პრაქტიკები არსებობდეს მხოლოდ ინსტრუმენტულ სფეროში და საერთოდ არ გამოვლინდეს ვოკალურ მუსიკაში.

თუმცა, ასევე უდავოა, რომ ათასობით ქალაქში ათასობით შენობის არსებობა, სადაც თითქმის ათასწლეულის განმავლობაში რეგულარულად ტარდებოდა სამოქალაქო და რელიგიური ფესტივალები, რომლებშიც მუდმივად მონაწილეობდნენ როგორც პროფესიონალური, ისე სამოყვარულო გუნდები, კიდევ უფრო ძლიერ არგუმენტს წარმოადგენს.

აკადემიური შეხედულებები, რომლებიც ამ გადაუჭრელი საკითხის იგნორირებას წყაროების არარსებობით ამართლებენ (*argumentum ex silentio*), აშკარად მოძველებული და სუსტია. საქმე ისაა, რომ დღესდღეობით დოკუმენტირებულია ასობით წერილობითი და იკონოგრაფიული წყარო, რასაც ემატება ანტიკური ხანის ინტენსიური და უწყვეტი საგუნდო პრაქტიკა და ათასობით თეატრის არსებობა — ეპოქის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი არქიტექტურული ნაგებობა.

გარდა ამისა, 1000 წლამდე პოლიფონიური ნოტაციის სისტემის არარსებობა არ ნიშნავს პოლიფონიის არარსებობას, ისევე როგორც მეტყველების გრაფიკული სიმბოლოების სისტემის არარსებობა არ ნიშნავს დუმილს (ხმის ამოუღებლობას) ან გრამატიკული წესების არარსებობას რომელიმე ენაში. ჩვენს შემთხვევაში, აქ განხილული ნებისმიერი ტიპის ჰარმონია (ტონალური, მოდალური თუ დისონანსური) შესაძლოა არსებულიყო. სინამდვილეში, უძველესი მუსიკალური ნოტაციები შეიძლება პოლიფონიურ პრაქტიკაზე მიუთითებდეს.¹⁸

პოლიფონიის ისტორიულად გვიანდელ, შუა საუკუნეებისშემდგომ ქრისტიანულ სამყაროს დამასახურებად წარმოჩენა, ისევე, როგორც იმის თქმა, რომ უძველეს ერებს არ ჰქონდათ პოლიფონიისთვის საჭირო

¹⁷ LAFARGA (2017; 2018); LAFARGA & SANZ (2018; 2020; 2022). SANZ (2018).

¹⁸ იხ. SACHS (1937) ბაბილონური მუსიკის შესახებ, KILMER (1974) უგარიტის შესახებ და HIKMAN (1952) ეგვიპტური მუსიკალური პრაქტიკის შესახებ. ყველა ციტირებულია ჯორდანია მერ (Jordania, 2015).

კოგნიტური და ესთეტიკური უნარები/პოტენციალი, მცდარი მიდგომაა, რომელსაც არალოგიკურ პარადიგმამდე მივყავართ: თითქოს უძველესი საგუნდო მუსიკა უფრო მარტივი (მონოდიური) მხოლოდ იმის გამოა, რომ ისინი იმ ბერებამდე ცხოვრობდნენ, რომლებმაც მათი მუსიკა აკრძალეს.

აქედან გამომდინარე შეხედულება, რომელიც დაკარგულ ანტიკურ და საეკლესიო კილოებს შორის სავარაუდო უწყვეტობას ამტკიცებს, დიდი ხანია გაბათილებულია.¹⁹ კლასიკური პოლიფონიის სასარგებლოდ ჩვენი არგუმენტების საწინააღმდეგო მესამე შესაძლო კონტრარგუმენტი კიდევ უფრო არალოგიკურია, რადგან ის გულისხმობს განვითარების გარკვეულ „ნეირონულ“ ანაც ევოლუციურ (კოგნიტურ) საფეხურს, რომელიც გვიან, შუა საუკუნეების ქრისტიანულ დასავლეთში გაჩნდა და რომელიც სხვაგან, თუნდაც გემოვნებითა და ტექნოლოგიით გაცილებით დახვეწილ და განვითარებულ ანტიკურ კულტურებში/ცივილიზაციებში ვერ იარსებებდა.

დარწმუნებული ვართ, რომ უძველესი საგუნდო საქმიანობის შესახებ ისტორიის, არქეოლოგიისა და მუსიკოლოგიის მიერ დოკუმენტირებული ფაქტების გათვალისწინებით, მათი მუსიკის სავარაუდო მონოფონიურ ბუნებასთან დაკავშირებული პრობლემა უნდა იქნას უარყოფილი, რადგან ის წარმოადგენს არათანმიმდევრულ, უსაფუძვლო და აზრს მოკლებულ პარადიგმას, რომელიც კიდევ უფრო მეტ პრობლემასა და პარადოქსს წარმოშობს, ვიდრე გონივრულ და აქტუალურ კითხვებს. ამიტომ, თანამედროვე მონაცემების გათვალისწინებით, ეს არარსებულ პრობლემად უნდა ჩაითვალოს.

გამოყენებული ლიტერატურა

- Aneziri, Sophia (2007). “The Organisation of Music Contests in the Hellenistic Period and Artists’ Participation: An Attempt at Classification”. Chapter. 3 of *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson (Ed.). New York, Oxford University Press, pp. 67-84.
- Antiphon. “On the Choreutes”. Speech VI In: *Minor Attic Orators*, Volume I: Antiphon, Andocides. K. J. Maidment (Trans.). 1960. The Loeb Classical Library No. 308, Cambridge, Harvard University Press. ISBN 10: 0674993403 / ISBN 13: 9780674993402.
- Arsitodinou, Georgia (2013). “Tralleis (Antiquity) Theatre”. En: *Encyclopaedia of the Hellenic World, Asia Minor*. URL: <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=9400>.
- Ateneo de Naucratis (1998). *Deipnosophistae*, L. Rodríguez-Noriega Guillén (Trad.), ISBN 84-249-1981-5.

¹⁹ GROUT & PALISCA (2001, გვ. 21).

- Broneer, Oscar (1932). "The Odeum". In: *Corinth. Results of Excavations, Vol. X*. Cambridge, Harvard University Press.
- Calame, Claude (2001). *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, Rowman & Littlefield Publishers, ISBN:978-0742515246 (Revised ed.).
- Capella, Martianus (1977). *The Seven Liberal Arts*. W. H. Stahl and R. Johnson (Trans.), New York, Columbia University Press.
- Ceccarelli, Paola & Milanezi, Silvia (2007). "Dithyramb, Tragedy – and Cyrene". Chap. 7 of *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*. Peter Wilson (ed.), New York, Oxford University Press, pp. 185-214.
- Deschner, Karl (1993). "La Iglesia antigua. Lucha contra los paganos y ocupacion del poder". Vol. V en *Historia Criminal del Cristianismo*, Barcelona, Martínez Roca Eds.
- Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V (2001). *Historia de la Música Occidental*. Vol. I, Madrid, Alianza Música.
- Hall, Edith (2010). *Greek Tragedy. Suffering under the sun*. New York, Oxford University Press Inc.
- Herodoto de Halicarnaso (1987). *The History*. University of Chicago Press, D. Grene (Trans.), ISBN 0-226-32770-1.
- Hikman, Hans (1952). "La musique polyphonique dans l'Egpte ancienne", *Bulletin de l'Institute d'Egpte*, XXIV:229.
- Jordania, Joseph (2015). *Choral Singing in Human Culture and Evolution*. Saarbrücken, Lambert Academic Publishing.
- Juliano el Apóstata (1913). *The Works of Emperor Julian. Vols. I-II*. trans. Wilmer C. Wright, London: William Heinemann.
- Karadedos, Georgios, Zafrañas, Vasilios & Karampatzakis, Panagiotis (2011). "An approach into the acoustic evolution of ancient Odea". *The Acoustics of Ancient Theatres Conference*, Patras, September 18-21.
- Kilmer, Anne D. (1974). "The cult song with music from ancient Ugarit: Another interpretation", *Revue d'Assyriologie*, LXVIII, 69-82.
- Lafarga, Manuel (2015). "Laúdes antiguos en el Mundo Clásico: Posibilidades armónicas". In: *Quodlibet*, nº 58, pp. 7-41.
- Lafarga, Manuel (2017). *Ecós de Grecia: la cuestión pendiente. Bases históricas de la polifonía vocal e instrumental en el Mundo Clásico*, Tesis Doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia (UPV).
- Lafarga, Manuel (2018). "Polyphonic Traditions in the Greco-Roman World", *Musicology & Cultural Science*, Vol. 17 Issue 1, pp. 24-34.
- Lafarga, Manuel, Llímlerá, Vicente & Sanz, Penélope (2016a). "Tubos Polifónicos Antiguos. I: Gaitas y Órganos de Boca". In: *Quodlibet*, nº 60, pp. 27-52.

- Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente & Sanz, Penélope (2016b). “Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*). En defensa de Francesco Ficoroni”. In: *Quodlibet*, nº 62, pp. 8-38.
- Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa & Llimerá, Vicente (2018). “Órganos grecorromanos: hidráulicos y pneumáticos”. In: *Quodlibet*, nº 69, pp. 8-49.
- Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa & Sanz, Penélope. “Órganos grecorromanos: fuentes iconográficas”, in preparation.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2018). “Polyphonic Pipes in the Greco-Roman World”. In: *The Ninth International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, 2018, Tbilisi, Georgia.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2020). “Triple pipes in Nuraghe Culture: 4000 years of polyphony in the Mediterranean Barbagia (Sardinia)”. In: *The 10th International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, 2020, Tbilisi, Georgia.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2022). “The damnation of polyphony: The Classical World and traditional European polyphony”. In: *The 10th International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, 2022, Tbilisi, Georgia.
- Livio, Tito (1919). *History of Rome, Vol. I, Books 1-2*. Cambridge, Harvard University Press, The Loeb Classical Library: Latin Authors, Vol. 114-I, B.O. Foster (trans.), ISBN: 978-0674991262.
- Nagy, Gregory (1980). “Authority and Authorship in the Lyric Tradition”. Chapter 12 in: *Pindar’s Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, The Johns Hopkins University Press, (Electronical version 1997, <https://www.press.jhu.edu>).
- Pausanias (1994). *Descripción de Grecia*. Madrid, Ediciones Gredos, Col. Biblioteca Clásica, Vol I-II: ISBN: 9788424916510, Vol: III-VI ISBN: 9788424916565, Vol VII-X ISBN: 9788424916626.
- Plutarco (1916). *Plutarch’s Lives Volume III*. London. William Heinemann Ltd., B. Perrin (Trans.).
- Polibio. *The Histories or The rise of Roman Empire*. Cambridge, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, W.R. Paton (Trans), F. W. Walbank and Ch. Habicht (Rev.), 1954.
- Sachs, Curt (1937). “Musical culture of the Babylon and Assyria”. In: *Musical Culture of the Ancient World*, Roman Gruber ed., Leningrad, Muzgiz (in Russian), pp. 90-109.
- Sanz, Penélope (2018). “Polyphonic instruments in Greco-Roman world”, *Musicology & Cultural Science*, Vol. 17 Issue 1, pp. 53-61.
- Sear, Frank (2006). *Roman Theatres: An Architectural Study*. Oxford, Oxford University Press, Series: Oxford Monographs on Classical Archaeology, ISBN: 978-0198144694.
- Sendrey, Alfred (1974). *Music in the Social and Religious Life in Antiquity*. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, ISBN: 978-0838610039.
- Slater, William (2007). “Deconstructing Festivals”. Chap. 1 of *The Greek Theatre and*

- Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson ed., New York, Oxford University Press, pp. 21-47.
- Symes, Carol (2010). The tragedy of the Middle Ages. En: *Beyond the fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. I. Gildenhard & M. Revermann (Eds.), Martin, pp. 315-334, ISBN: 978-3110223774, pp. 335-369.
- The Family Minstrel*, A musical and literary Journal. Charles Dingley (Dir.). New York, White, Smith & Perry, p. 116, 1836.
- Tsobanopoulou, Fenia (2009). “Weaving in Polyphony: Destiny, Culture and the Human Condition”. In: M. Rossetto, M. Tsianikas, G. Couvalis & M. Palaktsoglou Eds. *Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies*, Adelaide, Flinders Univ. Dpt. of Languages, 310-319.
- Vassilantonopoulos, Stamatis L. & Mourjopoulos, John N. (2009) “The Acoustics of Roofed Ancient Odeia: The Case of Herodes Atticus Odeion”. *Acta Acustica united with Acustica*, 95(2):291-299. <https://doi.org/10.3813/AAA.918151>
- Vinagre, Miguel A. (2001). “Tragedia griega del siglo IV a.C. y tragedia helenística”, *Habis*, 32, pp. 81-95.
- West, Martin L. (1994). *Ancient Greek Music*. Oxford, Oxford University Press, Clarendon Paperbacks, ISBN: 9780198149750.
- Wilson, Peter (ed.) (2007). *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, New York, Oxford University Press, ISBN: 978-0199277476.

MANUEL LAFARGA & PENÉLOPE SANZ
(SPAIN)

CLASSICAL CHOIRS, GREEK AND ROMAN.
IN SEARCH OF THE LOST PAGAN VOCAL POLYPHONY.

Abstract

Singing seems to have been an activity inherent to the nature and traditions of Greek culture, since it permeated a good part of the acts of their social and public life. In the Greek society, *choral training* was a first order activity along with athletics and military education, and a system of musical education was implemented in Athens at the beginning of the 5th-century BC. Around 1,200 cities have been located from the Classical World (a similar amount is still unlocated), and theatres have been found in more than 850 of these locations. The paper summarizes this body of evidence related to the very probable *polyphonic vocal practices* of Greeks and Romans at these buildings during centuries. The choirs, professional in many cases and *amateur* led by citizens in others, were, along with the singers' arias, the invariable nucleus of the dramatic-musical shows, both tragedies and comedies, and constituted the heart of the religious and cultural traditions of the Hellenic world and, by extension, also of the Roman.

1. Echoes of Greece: the pending question

The problem of the eventual existence of polyphonic musical practices in the Classical World continues to be one of the most critical and relevant for the history of music, given that our current (Western) culture inherits not only the aesthetic canons of the Ancients (Greek and Roman), but also the foundations of their law, philosophy, and even science.

The ambiguous position of conventional musicology, alluding to the lack of direct musical sources, such as notes or precise written indications that point to this practice, does not provide any direct answer to this pending question¹. Even though it is true that no direct allusion to this issue appears in the preserved sources, the belief that the musical practices of Greeks and Romans were monophonic arises from the statements of Girolamo Mei in the correspondence he maintained with Vincenzo Galilei, the ideologist of the Camerata de' Bardi².

¹ LAFARGA (2017).

² We don't have evidences of any interest on the part of the medieval political or religious authorities regarding this issue, apart from the fact that their own (liturgical) music, the only one we have news of for almost a millennium after the fall of Rome, was monophonic by prescription of the Christian authorities since the first imperial times: LAFARGA & SANZ (2022).

In his opinion, the fact that no one had found any reference to something equivalent to our current vocal registers in literary sources would confirm his presumption that the legendary power attributed to the lost music of the Ancients came from the fact that the members of the tragic choirs sang the same words, at the same rhythm, and with identical intonation, that is, in unison³.

The success of these spectacles, even during the last centuries of the Empire, is amply accredited as are also the constant and noisy invectives of the Christian bishops, to the point that some emperors went so far as to legislate prohibiting them (and even their own sons) get closer than 500 meters of a theatre (Julian the Apostate, *Letter to a Priest*).

A notable example of its late popularity are the bitter claims of Saint Augustine himself in Carthage at the beginning of the 5th century, when his faithful abandoned his sermons to attend performances at the theatre that was 400 meters from his basilica⁴. Salvianus Massiliensis alludes, also in the 5th century to the same circumstance, describing attendance at these shows as a crime and specifying that even when they coincided with an ecclesiastical celebration, they always gathered the majority of the audience for themselves.

Joseph Jordania and others have documented the survival of a classical Greek tradition in many Balkan territories and former provinces of the Empire, including Georgia in its easternmost region: the “table singing,” in which guests sing after meals, taking turns and using polyphonic forms⁵.

Epirus, the homeland of Pyrrhus and his egregious relative Alexander the Great, was one of the most devoted territories to singing and musical shows. Here, and in many other places in Greece, refusing to sing after a banquet could lead to problems and diplomatic conflicts. Christianity did not spread in Epirus until after the second half of the 4th century, after the death of the last pagan emperor (Julian), as can be seen from the close relations that he maintained with relevant personalities of Epirus involved in the vast cultural circuits of the Empire.

As early as the 4th century BC, professional services for theatrical festivals were offered by traveling companies of artists (*technitai*) throughout Greece, both for cities, temples or private patrons, and during the Ptolemaic Egypt, also for Italy and Sicily, especially Syracuse and Taormina which had a long tradition of tragic and comic performances.

One of the most important synods, from the 3rd century BC. was that of the “Artists of Dionysus”, active from Athens, dominated the Greek-language theatre market for

³ The truth is that the supporters of the so-called *Second Practice* were looking for arguments to contrast with the dominant polyphonic practice of their time, based on a “vertical” progression based almost exclusively on harmony. Mei’s statement clearly advocated a melodic (monodic) line that reinforced his attempts to establish melody as the primary “agent” in the composition.

⁴ DESCHNER (1993, p. 39).

⁵ See JORDANIA (2015).

the next 500 years – another was the one that served the surroundings of Corinth (Isthmia-Nemea) and a third that of Ionia-Helesponto for the Asia Minor area. They received massive financing from rulers throughout the Mediterranean and continental circuit, who in return sometimes associated their names with new festivals or other pre-existing ones⁶.

According to the comments of Pindar, the greatest lyric poet, choral competitions were for professionals⁷. The creation of the choral odes is attributed to Ibichus of Rhegio, a renowned specialist in their composition⁸. And during the 5th century BC. there are already celebrated choral schools with Melanípides of Melos, Timotheus, and Philoxenus of Cythera.

Thaletas of Crete and Archilochus composed choral lyrics in Magna Graecia. Here we have news of choral schools in Sicily led by Stesichorus of Himera, whose name precisely means “choir instructor”⁹, and of Ibycus of Reggio and Anacreon of Teos in Samos¹⁰. The names of more than 200 famous tragediographers and comedigraphers have come down to us up to the 2nd century BC.

We find traces of techniques present today in the traditional polyphony of various European populations in a choir of Trojan women singing hymns to Dionysus in Euripides’ tragedy *Bacchae*, imbued with ecstasy, they emit screams, vibratos, Tyrolean voices, sobs, alternate breathing and inarticulate calls¹¹.

2. A mute and naked remnant of a glorious musical past

Around 1,200 cities from the classical world have been located, and we have evidence of a similar number of other lost cities thanks to preserved sources. To date, theatres have been found in more than 850 of these places¹². Another building for musical purposes, with a similar design and smaller than the open theatres, was the Odeon, in whose construction the Ancients also took great care. These were literally concert halls in the modern sense of the word, and, unlike theatres, were roofed and sumptuously ornamented, with statues and adorned with expensive stones, their acoustics were completely different from that of conventional theatres, since it was designed to reinforce the perception of speech¹³.

⁶ REHM (2009, p. 191). For a review of the organization and celebration of many of these festivals, see SLATER (2007) and ANEZIRI (2007). The synod (guild) of Isthmia Nemea appears for the first time in a Delphic decree of 279, and the Artists of Dionysus in a later one of 279-278; quoted by VINAGRE (2001, p. 88).

⁷ Quoted by NAGY (1980, Chapter 12).

⁸ COMOTTI (1986, pp. 20-21).

⁹ *Id.*, p. 20. According to WEST (1994, p. 339), Stesichorus used productions by a previous author — Xanthus (of unknown origin) — to compose pieces in which two long melodies of more than 100 notes each alternated in succession for more than an hour, so that they could contain more than 50 triads.

¹⁰ *Id.*, p. 21.

¹¹ TSOBANOPOULOU (2009).

¹² Source: <www.theatrum.de> Last access: 1-12-2017.

¹³ VASSILANTONOPOULOS & MOURJOPOULOS (2009)

Vitruvius says that Apaturius of Alabanda was commissioned to paint the scene of an Odeon in Tralleis, near his hometown, which he did in a naturalistic style and without including the usual myths, with such realism that he was ordered to erase it and paint it in new. From the 1st century AD, the scenes became even richer in decoration, some being covered with silver, gold, or ivory¹⁴. Despite being designed to accommodate a smaller number of spectators and being less frequent than theaters, Odeons were a fundamental part of the cultural complex that endowed the main cities of the Greek world, such as Argos and Athens.

Athens, the cultural capital of the entire Classical World beyond its fall had the best-known example today, due in part to its degree of conservation, superior to that of many other buildings of identical function. The Odeon of Herod Atticus, built at the foot of the Acropolis at the early 2nd century AD, was larger than many current opera houses, with a capacity of 8,000 spectators. Domitian financed the first Odeon in Rome, Trajan the second, and Hadrian is believed to have financed a third.

The oldest known Odeon is that of Skias (Sparta), built by Theodore of Samos in 600 BC and Strabo, six centuries later, continued to call them *cantorum receptaculum*. Athens had at least three of these buildings: Odeon of Pericles (5th century BC), Odeon of Agrippa (1st century BC) and Odeon of Herodes Atticus (the largest, 2nd century AD). All three Odeons were destroyed with the invasion of the Heruli (Germanic tribe) in 267 AD¹⁵.

Odeons have been found in southern Greece: Corinth, Argos, Dyon, Epidauros, Gortyna (Crete), Kos, Rhodes, Samos, and Thessaloniki. Around the Ionian coast in Anatolia: in Tralleis, Aphrodisias, Ephesus, Paphos (Cyprus), Knidos, Teos, and Troy IX. In Roman Syria: Philadelphia (Amman), Petra, Hippos, and Gerasa. In Cyrenaica: Apollonia, Cyrene, Ptolemais, and Belagrae (Al Bayda). In Roman Africa: Alexandria, Carthage, Madauros, and Cuicul (Djemila). In Sicily (Magna Graecia): Catania, Iaitas, Syracuse, and Taormina. In Epirus (Albania): Buthrotum, Ambracia, Nikopolis (Actium), Oricum, and Epidamnus. And in Pula, the capital of Istria.

Those mentioned here are located in the southern half of the Mediterranean including the southern eastern provinces, North Africa, and Hispania. To these we should add those erected in the continental areas of the Empire – including the Italian peninsula and the Balkans as well as Gaul, Britain, and Germany – as well as Anatolia (Asia Minor).

The first odeon in Athens was built around 435 BC, in the time of Pericles, for the Panathenaic musical competitions, choir rehearsals, and as a precaution in case of bad weather for theatre spectators. It had an area of 4,000 m², and was roofed with rich wood and covered with beautiful stones and expensive marbles, and dedicated to singing

¹⁴ SEAR (2006, p. 55).

¹⁵ SEAR (2006, p. 390).

shows¹⁶. It is probably this building that Aristotle later refers to in Athens. Vitruvius (*De architectura*, 5, 9, 1) and Plutarch (*Pericles*, 4, 1-2) also allude to it.

It was described as the most beautiful in all of Greece by Pausanias (*The Family Minstrel*, 1836, p. 116), who tells us that it had been destroyed by the same Aristion who defended the city against Sulla in 87-86 BC to prevent him from using its materials to attack the citadel. It was later rebuilt, without sparing any expense, between 63 and 51 BC by Ariobarzanes II of Cappadocia and the architects Marcus Stallius and Menalippus with a conical roof. Currently, only the foundations of this odeon remain, attached directly to the Theatre of Dionysus, where for almost a millennium the most prestigious international tragedies and comedies competitions in the Classical World were held uninterruptedly. We have also received news that the Stoic philosopher Chrysippus of Solos died just after attending a concert in this Odeon with his students. And Athenaeus also mentions it in a fragment of dialogue from a lost work by Socion of Alexandria (*Deipnosophistae*, VIII, 336b).

The Odeon of Agrippa was a gift from Augustus's son-in-law to the city of Athens between 20 and 10 BC. Rectangular in plan, it had a capacity for 1,000 spectators, although in the middle of the 2nd century AD, a collapse of the roof forced it to be renovated, reducing its capacity by half. Its scene was decorated with coloured marble statues of the god Hermes, the orchestra paved with identical materials, and it had a monumental entrance to the south with two rows of Corinthian columns and statues of the Egyptian kings (Pausanias, *Description of Greece*, 1, 8, 6). The columns of the north façade were adorned with attached statues of giants and tritons, as well as torsos inspired by the statues of the Parthenon. In the 5th century, a complex with rooms, courtyards, peristyles and baths was built on it, it is not known whether it was intended for a school, gymnasium, or the palace of the Byzantine governor.

The third, the largest of the three — 8,000 spectators — and the only one preserved today, was financed by the Athenian citizen Herodes Atticus in memory of his wife. He was a sophist and rhetorician, Marcus Aurelius' teacher at the request of Antoninus Pius, and a leading figure of the Second Sophistry. He was the son of Tiberius Claudius Atticus Herod and grandson of the richest banker in Athens. The building was built in 160 AD, with sumptuous ceilings built with cedar beams, decorated with luxurious statues and paintings, similar in size to some large romantic concert halls. In Athens, an odeon is cited in the ancient times of the tyrant Pisistratus, which could have been restored by Lycurgus in 330 BC, perhaps the one cited by Aristophanes for judicial matters, distribution of grain, or for the recruitment of soldiers.

16 COMOTTI (1986, p. 28).

3. Conclusions: meaningless answers to a non-existent problem

Already in the Christian Era, Gregory the Great (540-604) kept calling the place reserved for singers in the church as “odeon”. The presence of polyphonic devices (instruments) for centuries in all corners of the Classical World ¹⁷ is undoubtedly an important indicator and irrefutable proof of polyphony in the traditions and civic and institutional acts of these peoples (including all ethnic groups integrated within the Empire), since it is virtually impossible for these multi-voice practices to exist in the instrumental sphere but not in the vocal one.

But it is equally undoubtable that the presence of thousands of buildings in thousands of cities, with regular civic and religious festivals for almost a millennium, and with the invariable participation of choirs made up of *both professional and amateur* citizens, is an argument of even greater significance.

The academic views that are based on the absence of sufficient sources to ignore this pending problem (*argumentum ex silentio*) are clearly insufficient today, given that hundreds of literary and iconographic sources are documented, to which we must add the intense and repeated activity choir of the Ancients and the permanence of thousands of theatres, one of its most characteristic buildings.

Furthermore, the nonexistence of a polyphonic writing system until the year 1000 does not imply the absence of polyphony, in the same way that the absence of a system of graphic symbols for speech does not imply silence or the absence of grammatical rules in any language considered — in our case any type of harmony considered (tonal, modal, or dissonant). In fact, the most ancient musical writing could have been attested to polyphonic practices¹⁸.

Contemplating the appearance of polyphony as a late cultural product after the medieval Christian world, and denying the cognitive and aesthetic capacity for polyphony to these peoples, is an error of perspective that leads to an incoherent paradigm: that of assuming choral music of the Ancients simpler (monodic) for the sole reason that they lived before the monks who outlawed it.

A derivative opinion claiming a presumed continuity between lost ancient modes and ecclesiastical modes has long since been refuted ¹⁹. The third possibility against our arguments in favour of classical polyphony is even more incoherent, since it supposes some type of “neural” or evolutionary (cognitive) milestone that appeared late in the middle of the medieval Christian West, which would not have occurred in other countries even much more refined in their tastes and technology, such as the Ancients.

We believe that, taking into account the facts documented by history, archaeolo-

¹⁷ LAFARGA (2017; 2018); LAFARGA & SANZ (2018; 2020; 2022). SANZ (2018).

¹⁸ See SACHS (1937) about Babylonian music, KILMER (1974) about Ugarit, and HIKMAN (1952) about Egyptian musical practices. All quoted by Jordania (2015).

¹⁹ GROUT & PALISCA (2001, p. 21).

gy, and musicology about the choral activity of the Ancients, the problem related to the supposedly monophonic nature of their music should be discarded as an incoherent and meaningless paradigm is revealed, which generates many more problems and paradoxes than sensible and “realistic” questions. And it should consequently be considered a non-existent problem in light of current data.

References

- Aneziri, Sophia (2007). “The Organisation of Music Contests in the Hellenistic Period and Artists’ Participation: An Attempt at Classification”. Chapter. 3 of *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson (Ed.). New York, Oxford University Press, pp. 67-84.
- Deschner, Karl (1993). “La Iglesia antigua. Lucha contra los paganos y ocupacion del poder”. Vol. V en *Historia Criminal del Cristianismo*, Barcelona, Martínez Roca Eds.
- Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V (2001). *Historia de la Música Occidental*. Vol. I, Madrid, Alianza Música.
- Hikman, Hans (1952). “La musique polyphonique dans l’Egpte ancienne”, *Bulletin de l’Institute d’Egpte*, XXIV:229.
- Jordania, Joseph (2015). *Choral Singing in Human Culture and Evolution*. Saarbrücken, Lambert Academic Publishing.
- Kilmer, Anne D. (1974). “The cult song with music from ancient Ugarit: Another interpretation”, *Revue d’Assyriologie*, LXVIII, 69-82.
- Lafarga, Manuel (2017). *Ecos de Grecia: la cuestión pendiente. Bases históricas de la polifonía vocal e instrumental en el Mundo Clásico*, Tesis Doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia (UPV).
- Lafarga, Manuel (2018). “Polyphonic Traditions in the Greco-Roman World”, *Musicology & Cultural Science*, Vol. 17 Issue 1, pp. 24-34.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2018). “Polyphonic Pipes in the Greco-Roman World”. In: *The Ninth International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, 2018, Tbilisi, Georgia.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2020). “Triple pipes in Nuraghe Culture: 4000 years of polyphony in the Mediterranean Barbagia (Sardinia)”. In: *The 10th International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, 2020, Tbilisi, Georgia.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2022). “The damnation of polyphony: The Classical World and traditional European polyphony”. In: *The 10th International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, 2022, Tbilisi, Georgia.
- Nagy, Gregory (1980). “Authority and Authorship in the Lyric Tradition”. Chapter 12 in: *Pindar’s Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, The Johns Hopkins University

- Press, (Electronical version 1997, <https://www.press.jhu.edu>).
- Sachs, Curt (1937). "Musical culture of the Babylon and Assyria". In: *Musical Culture of the Ancient World*, Roman Gruber ed., Leningrad, Muzgiz (in Russian), pp. 90-109.
- Sanz, Penélope (2018). "Polyphonic instruments in Greco-Roman world", *Musicology & Cultural Science*, Vol. 17 Issue 1, pp. 53-61.
- Sear, Frank (2006). *Roman Theatres: An Architectural Study*. Oxford, Oxford University Press, Series: Oxford Monographs on Classical Archaeology, ISBN: 978-0198144694.
- Slater, William (2007). "Deconstructing Festivals". Chap. 1 of *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson ed., New York, Oxford University Press, pp. 21-47.
- The Family Minstrel*, A musical and literary Journal. Charles Dingley (Dir.). New York, White, Smith & Perry, p. 116, 1836.
- Tsobanopoulou, Fenia (2009). "Weaving in Polyphony: Destiny, Culture and the Human Condition". In: M. Rossetto, M. Tsianikas, G. Couvalis & M. Palaktoglou Eds. *Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies*, Adelaide, Flinders Univ. Dpt. of Languages, 310-319.
- Vassilantonopoulos, Stamatis L. & Mourjopoulos, John N. (2009) "The Acoustics of Roofed Ancient Odeia: The Case of Herodes Atticus Odeion". *Acta Acustica united with Acustica*, 95(2):291-299. <https://doi.org/10.3813/AAA.918151>
- Vinagre, Miguel A. (2001). "Tragedia griega del siglo IV a.C. y tragedia helenística", *Habis*, 32, pp. 81-95.
- West, Martin L. (1994). *Ancient Greek Music*. Oxford, Oxford University Press, Clarendon Paperbacks, ISBN: 9780198149750.

**შინაგანი მწუხარება - დატყვევებული გზარეობი. კინესათეტიკური
მოძრაობა შოთლანდიური მოთქმისა და მთიანეთის
(HIGHLANDS) საგუდასტვირე კიბროხის¹ ტრადიციებში**

დატირება, ბიბლია და გონებაზე მოსვლა

იერემიას წიგნში (ძვ.წ. 650–570) ვკითხულობთ: „გონება მოიკრიბეთ და მოუხმეთ მოტირალ ქალებს. მოიწვიეთ ბრძენი და გამოცდილი ქალები, რათა აღამაღლონ გოდება ჩვენზე, რომ თვალებიდან ცრემლი გადმოგვდინდეს და ქუთუთოებიდან წყალი გადმოგვეღვაროს.“ (თავი 9, მუხლები 17–20).

იუდეველების დიდი ტანჯვის ჟამს, მოთქმა მიიჩნეოდა გონზე მოსვლისა და წონასწორობის აღდგენის, ადამიანური ტკივილისაგან გათავისუფლების საშუალებად. გოდება და ხმამაღალი ტირილი სამგლოვიარო რიტუალებში მრავალი ტრადიციული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელ პრაქტიკად იქცა.

შოთლანდიის მთიანეთის (Highlands)

კლანი და მისი მოტირალი ქალები

შუა საუკუნეების შოთლანდიაში, მთიანეთის კლანის ბელადებმა შეინარჩუნეს მოტირალი ქალების („mnathan tiurim“) სამსახური, როგორც კლანური რუტინის ნაწილი. კლანის ბელადის კარზე სხვა მნიშვნელოვან როლებს ასრულებდნენ: ბარდები (ზეპირსიტყვიერი მოამბეები), სენაკიფები (სიბრძნის მცველები და ტრადიციის მატარებლები) და, მოგვიანებით, მესტვირეები.

მოტირალი ქალები თავიანთ მოვალეობას დაკრძალვებზე ასრულებდნენ. ისინი ქმნიდნენ განზრახულ „ეგრეგორს“ (ჭგუფური ბიოველი. რედ.) – კოლექტიური გლოვის ენერგეტიკულ სივრცეს, რომელიც უზრუნველყოფდა გამოუტირებელი მწუხარების (დაუღვრელი ცრემლის) შემსუბუქებას და სულის გადასვლას „მარადიული სიჭაბუკის ქვეყანაში“ („Tir nan Og“). ეს ხდებოდა ორგანიზებული ქვითინისა და მასთან დაკავშირებული კინესთეტიკური მოძრაობების კომბინაციით. ამგვარად, სათემო სამგლოვიარო რიტუალის წყალობით, უმწვავესი გლოვა ჰპოვებდა ფიზიკურ გამოსავალს, რაც შესაძლებელს ხდიდა მის გაზიარებასა და ფსიქოლოგიურ განტვირთვას.

¹ კიბროხი - შოთლანდიური საგუდასტვირე მუსიკალური ფორმა, რომელიც წარმოადგენს რთულ ვარიაციებს სხვადასხვა (უმთავრესად, საბრძოლო ან სამგლოვიარო) თემებზე (რედ.)

1642 - პროტესტანტულმა ეკლესიამ

აკრძალა დატირების პრაქტიკა

1642 წელს, აგრილის სინოდზე, შოტლანდიის პროტესტანტულმა ეკლესიამ აკრძალა დატირების პრაქტიკა („coronach“) და მოტირალ ქალებს ჩამოერთვათ მწუხარებაზე მზრუნველთა როლი.

„დადგინდა, რომ ყველა მღვდელმა, ქადაგებისას და კატეხიზმოს სწავლებისას, უნდა შეაგნებინოს მათ, თუ რამდენად შეუფერებელია ამგვარი ქცევა და ზრუნვა ქრისტიანებისთვის, შეურაცხმყოფელი - ღმერთისთვის და აღმაშფოთებელი - ხალხისთვის.“.

როგორც ჩანს, ეს იყო სამღვდლოებაში გაბატონებული რწმენის შედეგი, რომლის მიხედვით, თავშეუკავებელი გოდების მომენტებში, დემონს შეეძლო სხეულში შეღწევა.

იგივე მოხდა ირლანდიის კათოლიკურ ეკლესიაში.

ამ აკრძალვის მიუხედავად, ცალკეულ რეგიონებში ეს პრაქტიკა მე-20 საუკუნეშიც შეინარჩუნეს.

კლანური მესტირეობის

სკოლები და „პიბროხი“ გლოვა

ისტორიის ეს პერიოდი (1500-იანი წლების ბოლოდან ადრეულ 1700-იანებამდე) გამორჩეულია კლანური მესტირეობის სკოლების აყვავებით. კლანების ბელადების პატრონაჟით, აქ მოსწავლეებს მღერით მეტყველებას ანუ „canntaireachd“ (გალობას) ასწავლიდნენ. სავარაუდოდ სწორედ ამ პერიოდში შეიქმნა შედეგები მთიანეთის გუდასტვირისთვის.

მუსიკალური ფორმა, რომელიც ცნობილია, როგორც „პიბროხი“, სამი კატეგორიისაა: მისალმების მელოდიები (კლანური არისტოკრატიის პატივსაცემად), შეკრების მელოდიები (კლანის წევრების საბრძოლველად შესაკრებად) და სამგლოვიარო მელოდიები (გარდაცვლილი, მნიშვნელოვანი პიროვნებების პატივსაცემად). „პიბროხი“ ცნობილია როგორც „Ceol Mor“ ანუ „დიდებული მუსიკა“, განსხვავებით „Ceol Beag“-ის ანუ „უბრალო მუსიკისგან“, როგორიცაა რილსი, ჭიგსი და სტრატსპეისი - ხალხში პოპულარული მუსიკა.

„პიბროხის“ კომპოზიციებში ჩაქსოვილი იყო იმ ბუნებრივი პეიზაჟების შესაფერისი მუსიკალური თუ ვერბალური ექსპრესია, რომლებმაც მათი შექმნა განაპირობეს - დაკბილული ანტიკური კლდეებიდან ზღვის მიქცევა-მოქცევამდე. ამავე პერიოდში არაერთი ოჯახი ამოწყდა ყვავილის ეპიდემიის შედეგად. გლოვის ხმებმა — დროთა განმავლობაში, ფაქტობრივად, უცვლელად რომ გადმოსცემდნენ ადამიანურ გამოცდილებას — განმსჭვალეს ყოველდღიური ცხოვრება. „პიბროხის“ სამგლოვიარო სიმღერებს საფუძვლად ადამიანის ხმაში ჩაბუდებული მწუხარების გამომხატველი, გოდების დაღმავალი კადენციები და სლუკუნის სტაკატოსებრი ინტონაციები უდევს.

1974 - ავტორის პირადი შეხვედრა

„დაკარგულ პრაქტიკასთან“

ავტორი, იმ პერიოდში ახალგაზრდა სტუდენტი, რომელიც სოციალური მუშაკის საქმიანობას ეუფლებოდა, სავსებით მოულოდნელად, გადაკარგულ, გარე ჰებრიდების (Outer Hebrides) კუნძულ ლუისზე, გადააწყდა დატირების რიტუალს. როგორც ტრადიციულ მომღერალთა ოჯახში დაბადებულმა, მან ამ სცენაში ამოიცნო ახლობელი ინტონაციური სტრუქტურები, რომლებმაც საგუდასტვირე დატირებებიც მოაგონა.

ავტორი უნდა სწევოდა მენტალური პრობლემების მქონე მოხუცებულ ქალბატონს, რომელსაც სოფელში უსიამოვნო ადამიანად მიიჩნევდნენ. ის იყო კომპულსური შემგროვებელი, რომლის ანომალური ქცევა ვერცხლის ფოლგისა და რძის ბოთლების თავსახურების მოპარვას და სახლში მათ დაგროვებას მოიცავდა. ეს ქალბატონი დაახლოებით 1890-იანებში უნდა ყოფილიყო დაბადებული.

ურთიერთობა რთული აღმოჩნდა, რადგან ის მშობლიურ, გელურ ენაზე საუბრობდა, არ იცოდა ინგლისური და მარტო ცხოვრობდა.

როგორც მოგვიანებით გახდა ცნობილი, ამ ქალბატონს „იოლაირის კატასტროფის“ გადატანა მოუხდა, რომელიც 1918 წელს დაატყდა კუნძულებს (1918 წლის 31 დეკემბერს, როცა მთელი კუნძული სადღესასწაულოდ იყო განწყობილი და ელოდებოდა პირველ მსოფლიო ომში გადარჩენილი ახალგაზრდების დაბრუნებას, ორიდან ერთი გემი, რომლითაც ახალგაზრდები ბრუნდებოდნენ, კუნძულის მოსახლეობის თვალწინ, ძლიერმა ქარმა გადააყირავა, რასაც ორასზე მეტი ადამიანი შეეწირა. ქალები იძულებული გახდნენ, მეორე დილით შემოევლოთ სანაპირო და გამორიყული გვამები ამოეთრიათ წყლიდან).

მოძრაობები და ბგერები,

რომლებსაც დავაკვირდი

ქვემოთ აღწერილ სპონტანურ რიტუალს ადგილი ჰქონდა რვაჯერ და ყოველ ჯერზე რამდენიმე წუთს გაგრძელდა.

დაბალ სკამზე მჯდარმა მურდინამ მოულოდნელად გოდება დაიწყო.

გოდება რიტმული იყო „AAA EEE! AAA EEEE WAAAA! MARRA AAA! MARRA HAAAA! OCH OCH!“ . განმეორებად ბგერას სლუკუნი ენაცვლებოდა. ქალი მკლავებს თავს ზემოთ სწევდა და შემდეგ დაბლა უშვებდა, თან მოთქმის რიტმს ჰყვებოდა; დროდადრო მუხლებზე დგებოდა და ხელებს მიწას ურტყამდა, თან ჰგოდებდა. ზოგჯერ მუშტებს მკერდში იცემდა.

ავტორი, გრძნობების პირველი ამოფრქვევის შემდეგ, შოკირებული და დამუნჯებული, ინტუიტურად მის პირდაპირ დაეშვა მუხლებზე და მისი ბგერებისა და ფიზიკური მოძრაობების გამეორება დაიწყო. შეიქმნა

ინტერაქცია და მათ ერთმანეთს ბგერები და მოძრაობები გაუზიარეს.

როგორც აღმოჩნდა, სპონტანურ სარკისებურ მოქმედებას თერაპიული შედეგი ჰქონდა, რადგან გოდების დასრულებისას, ყოველ ჯერზე, ქალბატონი უახლოვდებოდა მას, რათა ნუგეშის მისაღებად მოხვეოდა.

ვედრება დატირების კულტურული დაბრუნებისაკენ

ამჟამად ჩვენ, როგორც გლობალური მოქალაქეები, ვცხოვრობთ დროში, როცა ჩვენს კეთილდღეობას ეგზისტენციალური საფრთხე ემუქრება. ყოველდღიურად ვუყურებთ ჩვენი ბუნებრივი სახლის - დედამიწის დაკარგვის შემზარავ წარმოდგენას.

ჩვენი წინაპრები სიკვდილისა და დატირების რიტუალს ფიზიკური განთავისუფლების საშუალებად და საზოგადოების ჯანსაღი ევოლუციის ნაწილად მიიჩნევდნენ.

„გონება მოიკრიბეთ... მოუხმეთ მოტირლებს...“ - ღმერთის სიტყვების ნაწილია.

რაც კითხვას ბადებს...

თუ ყოფილა კაცობრიობის ისტორიაში უფრო შესაფერისი დრო იმისათვის, რომ დავაბრუნოთ და გავაცოცხოთ ჩვენი წინაპარი მოტირალი ქალების უძველესი ბრძნული პრაქტიკა?

MARGERY BRAY
(SCOTLAND)

**VISCERAL GRIEF – IMPRISONED SOUNDS.
KINAESTHETIC BODY MOVEMENTS IN THE SCOTTISH
KEENING AND HIGHLAND BAGPIPE PIBROCH TRADITIONS**

Keening. The Bible. A Return to Reason.

In the Book of Jeremiah written (650-570 BC) we hear... “Reason within yourselves and call for the Keening Women to come. Send for the wise skilled women to come, to let them quickly raise a wailing over us. So that our eyes may run down with tears and our eyelids flow with water.” (Ch9, Verses 17-20.)

At a time of great suffering for the People of Judah, keening is prescribed here as a vehicle for the restoration of reason and balance and the release of human distress. The practice of wailing at ritual mourning has remained a common practice indigenous to many traditional societies.

The Scottish Highland Clan and Its Keening Women

In Medieval Scotland, Highland Clan Chieftains retained the services of Keening Women, or “mnathan tuirm” as part of the clan retinue. Other significant roles within the court of the clan chief, included Bards (oral historians), Sennachies (wisdom keepers and tradition bearers) and, Harpists, and, more latterly, Pipers.

Keening women officiated at funerals, creating an intentional “egregor”, or entrained group thought container for grief, facilitating both the un-cried tears and the transition of the soul to “Tir nan Og” - The Land of Perpetual Youth. This was done through a combination of orchestrated wailing with accompanying kinaesthetic body remonstrations. Overwhelming grief was thus afforded a physical vehicle for release and psychological resolution through shared community grief ritual.

1642 – The Practice of Keening is Banned by the Protestant Church

In 1642 at the Synod of Argyll, the Scottish Protestant Church outlawed the practice of keening or “coronach“, and the keening women were divested of their grief tending role.

“It is ordained that every minister both in preaching and catechising endeavour to inform them how unseemly to Christians, and offensive to God and scandalous to others the like practice and carriage must be.”

Part of the prevailing belief among the clergy, it appears, was that in moments of unrestrained howling the Devil might enter in.

Similar happenings took place in the Catholic Church in Ireland.

Despite this dictum, however, the practice was to sustain itself in isolated regions, until well into the 20th Century.

The Clan Piping Schools and the Pibroch Lament

This chapter in history (late 1500s to early 1700s), was also marked by the zenith of the Clan Piping Schools, which, under the patronage of the Clan Chieftains, taught their pupils though the use of sung vocables or “canntaireachd” (chant). It was arguably during this period that the finest Highland bagpipe masterpieces were composed.

The music known as “pibroch”, came in three categories. Salutation Tunes (to honour clan nobility), Gathering Tunes (to assemble clansmen for battle) and Laments to honour passing of noteworthy figures. Pibroch is known as “Ceol Mor”, or big music, distinguishing it from “Ceol Beag”, or small music such as reels, jigs and strathspeys - the popular music of the people.

Woven into the Pibroch compositions were the sounds and textural expressions of the natural landscape which gave birth to them. From the jaggedness of majestic ancient rock formations, to the ebb and flow of the tides. During this period too, whole families were wiped out by the scourge of smallpox. The sounds of mourning, sounds which remain essentially unchanged over the passage of time, permeated human experience. Underpinning pibroch laments lie the sounds of grief in the human voice - the downward cadences of wailing, and staccato sobbing.

1974 – The Writer’s Personal Encounter with the “Lost Practice”

The writer, as a young student social worker, encountered the keening completely unexpectedly on the Island of Lewis in the remote Outer Hebrides.

Born into a traditional singing family she recognised, within the spectacle, sound cadences familiar to her own musical ear. And reminiscent of the bagpipe laments.

She was required to visit a mentally troubled old lady who was seen as a nuisance in the village as a compulsive hoarder and whose bizarre behaviour included stealing silver foil and milk bottle tops and filling her home with them. The lady was likely to have been born in the 1890s.

Communication was difficult as she was a native Gaelic speaker with no English, who lived alone.

This lady, it was later discovered, had lived through the “Iolair disaster which had befallen the islands in 1918. (On the 31st December 1918, the whole island was in celebratory mood, waiting to welcome home its young men who had survived World War 1. Tragically one of the two ships carrying the men capsized in a gale within plain sight of the assembled islanders with catastrophic loss of hundreds of men. The women were reduced to combing the beaches the next morning to drag washed up bodies from the sea).

Movements and Sounds Observed

The following spontaneous ritual took place on the eight separate occasions and lasted many minutes each time.

Perched on a low stool, Murdina suddenly began to wail.

The wailing was rhythmic “AAA EEE! AAA EEEE WAAAA! MARRA AAA! MARRA HAAAA! OCH OCH! Repeated circular sound happened, interspersed with sobbing. She brought her arms above her head and mirrored the rhythmic musical wailings - waving her arms slowly up above her head and then to the floor.

On occasions she knelt down hammering the ground, wailing. At other times hammering her chest.

The writer, after the first outpouring, shocked and at a loss for words, intuitively knelt on the floor opposite her and mirrored her sounds and body movements. In what became an interaction, the sounds and movements were shared.

This spontaneous mirroring action appeared to evolve a therapeutic response, as after the outpouring of wailing was spent, the lady approached her each time for the comfort of an embrace.

A Plea for Cultural Retrieval of Keening.

Today we live as global citizens in a time of increasing existential threat to our well-being. Daily we face the terrifying spectacle of the loss of our natural home - Mother Earth.

The ancestors considered keening and death ritual physical release as central to the healthy evolution of society.

“Reason within yourselves and call for the Keening women to come“. Part of God’s spoken Word.

Which begs the question...

Has there ever been a more appropriate time in human history to retrieve and revive the ancient wisdom practices of the keening women ancestors?

**არაყიშვილის ერთი საკასუხო წერილის შესახებ
მხედრის სტატიასთან დაკავშირებით**

დიმიტრი არაყიშვილი ერთ-ერთი პირველი ქართველი კომპოზიტორი და მუსიკოს-მეცნიერია, ვინც დაიწყო ქართული სიმღერების თვითმყოფად სტილისტურ თავისებურებათა კვლევა და ქართული ხალხური მუსიკა მეცნიერული კვლევის ობიექტი გახადა.

ხანგრძლივი პრაქტიკული გამოცდილებისა და ქართული ხალხური მუსიკისათვის სახასიათო მუსიკალური კანონზომიერებების კვლევის საფუძველზე არაყიშვილმა გამოთქვა თვალსაზრისი იმ მნიშვნელოვანი თვითმყოფადი სტილისტური თავისებურებების შესახებ, რომლებიც მისი დაკვირვებითა და ღრმა რწმენით, ბევრად განსაზღვრავს ტრადიციული მუსიკალური ხელოვნების ეროვნულ ხასიათს. ასეთად მან მიიჩნია თავისებური ჰარმონიის განმაპირობებელი არატერციული წყობის მქონე აკორდები და მათ შორის განსაკუთრებით გამორჩეული კვარტკვინტაკორდი (წმ.4 + დ.2), მისი ლექსიკით – „ტრიქორდი კვინტაში“. ბევრათა ეს შეხამება მის მიერ აღიარებულ იქნა, როგორც „თვით ბუნება“ ქართული ჰარმონიისათვის. არაყიშვილს მტკიცედ მიაჩნდა, რომ აღნიშნული და სხვა მსგავსი აგებულების აკორდები საუკეთესოდ იძლევა რეალურ წარმოდგენას ქართველი ხალხის ჰარმონიულ აზროვნებაზე: „რასაკვირველია, ჩვენ არ ვამბობთ, რომ ქართული ჰარმონია სჭერდება მხოლოდ ამ კომბინაციას. პირიქით, იქ არის ყოველგვარი კომბინაცია ტერციული და სხვა სვლებით, მაგრამ გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ისეთი შეხამება, როგორიცაა დო-ფა-სოლ დამოუკიდებელი მოვლენაა. ის, ვითარცა დისონანსის შემქმნელი შეზავება, ხშირად გადადის დო-მი-სოლ და დო-ფა-ლა კონსონანსში. მაგრამ ქართული მუსიკისათვის ეს დისონანსი ისევე ბუნებრივია, როგორც ევროპული მუსიკისათვის დო-მი-სოლის კონსონანსური სამბგერიანობა“ (არაყიშვილი, 1940:21). აღნიშნული თვალსაზრისის საფუძვლიანობაში არაყიშვილს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ბარისა თუ მთის მუსიკალურ დიალექტებში დადასტურებული, რეალურად ხმოვანი, ამგვარი თანაბგერადობებითა და კვინტური მოძრაობებით გაჯერებული სასიმღერო თუ სამგალობლო ნიმუშები არწმუნებდა (არაყიშვილი, 1925:154). მასვე ეკუთვნის თამამი განაცხადი იმის შესახებ, რომ მრავალხმიანობისა და კილოების პრობლემა ჯერ კიდევ ჩვ. წ. აღ.-მდე არის გადანყვებილი ხეთა-სუბარების მიერ. სწორედ აქედან ვარაუდობს იგი ორგინალური ჰარმონიული შეგრძნებების მემკვიდრეობის

კანონის ძალით გადმოსვლასა და ჩასახვა-განვითარებას სვანეთში (არაყიშვილი, 1950:34, 35).

სამწუხაროდ, ქართულ ხალხურ მუსიკაში არატერციული აკორდების, როგორც თვითმყოფადი და დამოუკიდებელი თანაბგერადობების აღიარების საკითხისადმი დამოკიდებულების არსობრივად განსხვავებული პოზიცია აღმოაჩნდა ქართული ხალხური მუსიკის ისეთ მნიშვნელოვან და ანგარიშგასაწევ მკვლევარს, როგორც შალვა ასლანიშვილი იყო. მისი კატეგორიული დასკვნის მიხედვით, ქართული ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი არატერციული აკორდები შეფასებულ იქნა, როგორც ტერციული წყობის აკორდების „შენიღბული“, „წარმოებული“ ფორმის ვარიანტები (ასლანიშვილი, 1950:82).

ასლანიშვილის მიხედვით, „ქართული ხალხური სიმღერის ჰარმონიის ქსოვილის განვითარება რთულ და მკაცრ აკორდულ სისტემაზეა დაფუძნებული, სადაც 1) ყოველი აკორდის ძირითად ფუძეს წარმოადგენს ტერციული წყობა, ე.ი. აკორდის აგება ხდება დიდი და მცირე ტერციებით“ (იქვე:82, 87). 2) **„არატერციული წყობის აკორდები ქართულ ხალხურ სიმღერაში წარმოადგენენ ნორმალური ტერციული წყობის აკორდების წარმოებულ ფორმებს, ... ამგვარ ნაგებობებში ტერციული ფორმები „შენიღბული“ სახით არის წარმოდგენილი“** (იქვე:82, 91); განსაკუთრებით ნიშანდობლივია თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით 3) „ყველა ეს აკორდი, როგორც ჰარმონიაში განსაკუთრებული კოლორიტის შემქმნელი ელემენტი, ჰარმონიულ დისონანსს წარმოადგენს“ (იქვე: 88).

თუმცა, ასლანიშვილსავე ეკუთვნის განცხადებები, რომელთა მიხედვით: 1) „სიმღერის წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრისას, ჰარმონიის ის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტი, რომელიც აუცილებლად უნდა იქნას მხედველობაში მიღებული, აკორდიკის სფეროა, უფრო ზუსტად „აკორდიკის გარკვეული სისტემა“; 2) „აკორდიკის სპეციფიკური ფორმები, რომლებიც ქართულ სიმღერას მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ელფერს ანიჭებს, წმ. კვარტისა და სეკუნდის შემცველი აკორდებია“ (იქვე:153). ასლანიშვილის აზრით, 3) არატერციული აკორდების (როგორც ${}_4^5$, ისე ${}_4^7$) ხშირი გამოყენება ქართულ ხალხურ სიმღერას განსაკუთრებულ თავისებურებას ანიჭებს (იქვე:86, 87); 4) მეცნიერს შესაძლებლად მიაჩნია აკორდების აღნიშნული ფორმები გენეტიკურად მრავალხმიანობის იმ უძველეს ფორმებს განეკუთვნებოდეს, როდესაც წმ. კვარტა განსაკუთრებით მნიშვნელობდა. 5) ოსკარ ფლაიშერის მიერ გამოთქმული მოსაზრება ქართული სიმღერისა და ძველი ბერძნული კითარის წყობის (კვარტკვინტაკორდის) იგივეობასთან დაკავშირებით ასლანიშვილმა აღიქვა, როგორც მინიშნება აკორდის ამგვარი აგებულების პრინციპის ერთგვარ სესხობაზე ძველი კითარის წყობიდან, რის საპასუხოდაც მან კატეგორიულად განაცხადა, რომ: **„არატერციული წყობის**

აკორდების ფორმა ორგანულად გამომდინარეობს ქართული ხალხური სიმღერის ჰარმონიის თავისებურებიდან და არ არის სხვა მუსიკალური კულტურიდან შეტანილი მოვლენა“ (იქვე:92).

და მაინც, არატერციული აკორდების ქართული ტრადიციული მუსიკისათვის თვითმყოფადი, დამოუკიდებელი ფუნქციის მქონე თანაბგერადობების აღიარების თვალსაზრისით, ქართული ხალხური მუსიკის ეს ორი დიდი მკვლევარი – დიმიტრი არაყიშვილი და შალვა ასლანიშვილი – თავისი პრინციპული პოზიციის ერთგული ბოლომდე დარჩა.

ტრიქორდს კვინტაში არაყიშვილი გამორჩეული მნიშვნელობის მქონე „ჰარმონიულ წყობად“ თვლიდა, რომელიც ძველთაგანვე საფუძვლიანად დამკვიდრდა ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ენაში სხვადასხვაგვარი კომბინაციის, ერთხმიანობაში – ჰორიზონტალში დაშლილი, ხოლო 2 და 3-ხმიანობაში – ვერტიკალში ჟღერადი შეკრული თანაბგერადობის, სახით; მაგრამ მეცნიერის ვარაუდით, ქართულმა სიმღერამ საზიანო ცვლილება განიცადა იმ თვალსაზრისით, რომ მოხდა თვითმყოფადი არქაული სეკუნდების ევროპული შაბლონური ტერციებით ჩანაცვლება, რამაც „ქართული ჰარმონიის ორიგინალურობა შეარყია“ (არაყიშვილი, 1948:56-57).

არატერციულ აკორდიკასთან დაკავშირებით არაყიშვილის თვალსაზრისი რამდენიმე ათეული წლის შემდგომ გაიზიარა და აღნიშნული ხედვის არგუმენტირებული დასაბუთება სცადა ფოლკლორისტმა ე. ჭოხონელიძემ¹, რომელმაც თავისი განსხვავებული ხედვა წარმოადგინა ქართული აკორდული სტრუქტურების წარმოქმნა-ჩამოყალიბებისა და მათი ფუნქციონალური კავშირების შესახებ.

ჭოხონელიძეც ქართველი ხალხის სააზროვნო მუსიკალურ ენას გენეტიკურ მოცემულობად თვლიდა და მისი სხვა მუსიკალური კულტურებისაგან სხვაობის ერთ-ერთ განმაპირობებელ ფაქტორად თვითმყოფადი წარმომავლობის აკორდული სტრუქტურები მიაჩნდა.

ქართული ტრადიციული მუსიკალური ხელოვნებისადმი ასლანიშვილის დამოკიდებულებაში ჭოხონელიძემ მცდარად მიიჩნია ის, რომ მეცნიერმა მაჟორ-მინორულ სისტემაში დაკანონებული კანონზომიერებები პირდაპირ მიუყენა ქართულ მუსიკას (ჭოხონელიძე, 1973:11).

არატერციული წყობის აკორდების ტერციული ფორმის აკორდების შენიღბულ ფორმამდე დაყვანა ჭოხონელიძისათვის გაუმართლებელი, მიუღებელი იყო, რადგან მისი ღრმა რწმენით, ასეთი მოსაზრება

¹ 1970 წელს საკავშირო სამეცნიერო სესიაზე მოხსენება «Некоторые вопросы акордики Грузинского народного многоголосия»; 1973 წელს ფოლკლორის კათედრაზე წლიური საანგარიშო მოხსენება „ქართული ხალხური სიმღერების აკორდიკის საკითხისათვის“ და 1981 წელს ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის სამეცნიერო კონფერენციაზე მოხსენება „აკორდიკის საკითხისათვის ქართულ ხალხურ მუსიკაში“.

საფუძველშივე ეწინააღმდეგებოდა ქართული ხალხური სიმღერების ბუნებას (იქვე:11).²

განსაკუთრებით ყურადსაღები და ხაზგასასმელია ჭოხონელიძისა და არაყიშვილის იდენტური დამოკიდებულება მუსიკალური ფოლკლორის კვლევისას ცოცხალი საშემსრულებლო პრაქტიკისადმი. კითხვას, თუ რამდენად ამართლებს პრაქტიკული გამოცდილება იმას, რაც თეორიულად დადგენილია, არაყიშვილი პასუხობდა, რომ „თეორიის მიერ დადგენილ ნორმებს ხალხური პრაქტიკა „აყირავებს“ (Аракишвили, 1952:43) – ასე „ხედავდა“ იგი სასიმღერო ნიმუშების კვლევისას სმენითი ანალიზის უდიდეს მნიშვნელობას.

ჭოხონელიძეც თვლიდა, რომ „სასიმღერო ფოლკლორი – ეს ზეპირი ტრადიციებია, რომლის საფუძველს, მხოლოდ სმენითი გამოცდილება განაპირობებს: საჭიროა მხოლოდ გაახმოვანოთ ეს აკორდები, დაუკვირდეთ მათ ცოცხალ საშემსრულებლო პრაქტიკაში და თქვენ დარწმუნდებით, რომ მათ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი გამოსახვის განსაკუთრებული ნიშან-თვისებები გააჩნიათ და ისინი დამოუკიდებელი არიან“ (ჭოხონელიძე, 1973:8,15).

ჭოხონელიძე ქართული ხალხური სიმღერის აკორდებს „თავისუფალი წყობის აკორდებს“ უწოდებს და განიხილავს მათ, როგორც დამოუკიდებელ „ავტონომიურ ერთეულებს“, რომელთა წყობა-კონსტრუქციები კილოებრივ საფუძველებს ეყრდნობა და რომელთა ურთიერთკავშირი მელოდიური მოძრაობის კანონზომიერებებს ემორჩილება. „თავისუფალი წყობის აკორდებში“ ჭოხონელიძე ნებისმიერი ინტერვალური შეფარდებებისაგან შემდგარკონსტრუქციებს(ტერციული,კვარტული,კვინტური,კვარტა-კვინტური წყობის აკორდებს) გულისხმობს, რის თვალსაჩინო ნიმუშებად ასახელებს იმერულ-გურული კილოს საგალობლებს, რომლებშიცკვინტონაკორდების პარალელურ მოძრაობაზე აგებული ფრაზები ხშირი და სრულიად ორგანულია (იქვე:17).

კვარტკვინტაკორდს „საყრდენი ღერძის“ მნიშვნელობის მქონე აკორდად თვლიდა და ის სვანური მრავალხმიანობის „ლაიტჰარმონიად“ მიაჩნდა, ასევე, მუსიკისმცოდნე-თეორეტიკოს ვლადიმერ გოგოტიშვილს. ის წუხდა, რომ ამ აკორდის მნიშვნელობის ფაქტი ქართულ მუსიკის თეორიაში იგნორირებული იყო (გოგოტიშვილი:27, 30).³

² არაყიშვილი თვლიდა, რომ ევროპულმა ტერციამ თავისი „შუებრალებელი“ დალი დაასვა საშემსრულებლო პრაქტიკას საქართველოში. მას ძნელად საპოვნელად მიაჩნდა სუფთად დაცული ქართული ჰარმონიის მქონე ისეთი სიმღერები, რომლებიც ევროპული ტერციით არ იქნებოდა „შერყვნილი“ (არაყიშვილი, 1940:22).

³ არატერციული აკორდების, კვარტკვინტაკორდისადმი არაყიშვილის დამოკიდებულებას ფაქტურად სრულად იზიარებდა თსკ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მთელი კათედრა – პროფესორი გრიგოლ ჩხიკვაძე და დანარჩენი წევრები.

1951 წელს ჟურნალში «Советская музыка» (N2) დაიბეჭდა ბორის შტეინპრესის სტატია «О некоторых общих нормах музыкального языка», რომელშიც ავტორმა არაყიშვილი გააკრიტიკა კვინტის ფარგლებში ტრიქორდზე გამოთქმულ თვალსაზრისთან დაკავშირებით. იმავე ჟურნალში (1952, N7) დაიბეჭდა არაყიშვილის საპასუხო წერილი «Об общих нормах и национальной самобытности», რომელიც ადასტურებს, რომ კვარტ-კვინტაკორდთან და, საერთოდ, ქართულ ხალხურ მუსიკალურ კანონზომიერებებთან დაკავშირებით მისი დამოკიდებულება არა შემთხვევითი, უარგუმენტოდ გამოთქმული თვალსაზრისი, არამედ მუსიკოს-მეცნიერის მიერ კარგად გააზრებული და სრულიად კატეგორიული განაცხადი იყო. წარმოგიდგენთ აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით ავტორის ურყევი, პრინციპული პოზიციის დამადასტურებელ ამონარიდებს ამ წერილიდან.

დ. არაყიშვილი ეკითხება ბატონ შტეინპრესს, თუ რამდენადაა სწორი ძველი ევროპული თუ თანამედროვე ჰარმონიის ნორმების ანალოგიას უპირობოდ სავალდებულოდ მივიჩნევდეთ ძველი ქართული მუსიკალური კულტურისათვის?! ქართველი მეცნიერისათვის ცხადია, რომ დისონანსებისა და კონსონანსების საკითხი უნდა განიხილებოდეს არა აბსტრაქტულად, არამედ კონკრეტულად, ამა თუ იმ ნაციონალური მუსიკალური კულტურის ისტორიისა და მისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური მუსიკალური კანონზომიერებების გათვალისწინებით. საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში ჩატარებულ ექსპედიციებში მოპოვებული მუსიკალური მასალის, ყოფაში რეალურად ხმოვანი სიმღერების საფუძველზე იგი ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ „ქართულ ხალხურ მუსიკაში ტრიქორდი საყვარელი – მშობლიური ხმოვანებაა, რომლითაც საკმაოდ ხშირად იწყება სიმღერა. მართალია, ჩვეულებრივი სამხმოვანებაც, როგორც წესი, ფეხდაფეხ მიჰყვება ხოლმე მას, რაც ბუნებრივია, რადგან ქართულ ხალხურ მუსიკაში ისინი თანაბარუფლებიანნი არიან“. თეორიულად ტრიქორდი, როგორც წესი, გადაწყვეტას თხოულობს კონსონანსში, პრაქტიკულად კი არაყიშვილს მიაჩნია, რომ „ქართული სიმღერების შემთხვევაში ის ისეთივე კონსონანსია, როგორც სამხმოვანება“. სწორედ პრაქტიკული გამოცდილების უკმარობითა და მუსიკალური მასალის სპეციფიკის გაუთვალისწინებლობით ხსნის იგი ქართულ მუსიკალურ კანონზომიერებებთან დაკავშირებით ზოგიერთი თეორეტიკოსის შეცდომას, მათ მცდარ დასკვნებს. არაყიშვილი თვლის: „უპირველეს ყოვლისა აქ ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ საუბარია საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ მუსიკალურ ნორმებზე, დაკავშირებულზე ხალხის ფსიქოლოგიასთან... სწორი არ არის, არ შეიძლება განურჩევლად ყველას ვუდგებოდეთ ერთი საერთო საზომით; საქართველოში ტრიქორდი ისევე მყარია, როგორც სხვა ერების მუსიკაში – სამხმოვანება. სხვაგვარად როგორ უნდა აიხსნას ის, რომ განსხვავებული ოლქების

ქართველების(სვანების,რაჭველების,გურულების,მეგრელებისათუხსვების) სიმღერებში სრულიად ბუნებრივად ჟღერს ეს აკორდები?!” (Аракишвили, 1952:43). მით უმეტეს თვალსაჩინოა ეს სვანურში, სადაც მომღერლები გაუცნობიერებლად, მისდაუნებურად ახმოვანებენ მათი ყურთასმენისა თუ მუსიკალური ესთეტიკისათვის ტრადიციულად ჩვეულ როგორც ტრიქორდებს, ისე სამხმოვანებებს, დიდ და მცირე სამხმიან (სტრუქტურულად ტერციის გარეშე ხმოვან) სეპტაკორდებს, თუ სხვა, ევროპელის ყურისათვის უჩვეულო აკორდებს, რომელთა მუდმივი მონაცვლეობით იქმნება სწორედ სვანური სიმღერების შთამბეჭდავი ხმოვანება, მთელი ხიბლი სვანური სიმღერებისა.

არაყიშვილს ტრიქორდი წარმომავლობით სამხმოვანებაზე გაცილებით ძველად მიაჩნდა, რის დასტურსაც ძველი ბერძნული მუსიკის კლასიკოსი მკვლევრის, პროფ. ვ. ი. პეტრის ნაშრომებში ხედავდა. პეტრი ძველი ბერძნული ქნარის წყობას დო-ფა-სოლ-დოს (гармонический тетрахорд)⁴ „ჰარმონიულ ტეტრაქორდს“ უწოდებდა. თუ აღნიშნულ ტეტრაქორდს ოქტავის, ანუ ზემოთა დოს გარეშე წარმოვიდგენთ, მივიღებთ ქართული ტრიქორდის წყობას. არაყიშვილი მნიშვნელოვნად თვლიდა იმ ფაქტს, რომ მეგრელი და გურული მეჩონგურე ქალები დღემდე წარმატებით სარგებლობენ ამ წყობებით.

„დავუშვათ, რომ შტეინპრესის მსჯელობა თეორიულად მართებულია; მაგრამ რამდენად ამართლებს მას რეალური პრაქტიკული გამოცდილება?“ – კითხულობს არაყიშვილი და იმთავითვე უარყოფს თეორიის პრაქტიკასთან უპირობო შესაბამისობის ფაქტს. სჯერა, რომ „თეორიის მიერ დადგენილ ნორმებს ხალხური მუსიკალური პრაქტიკა „აყირავებს“. „შეიძლება ბევრი იკამათო, მაგრამ ვერასგზით ვერ უგულებელყოფ და გააბათილებ იმ ფაქტს, რომ სწორედ მრავალსაუკუნოვანი ხალხური სმენითი პრაქტიკის მიერაა ქართულ მუსიკაში ტრიქორდი განმტკიცებული როგორც სრულიად ბუნებრივი და კანონიერი“ (Аракишвили, 1952:43).

სტატიის მცირე ფორმატის გათვალისწინებით არაყიშვილს საილუსტრაციოდ მხოლოდ რამდენიმე სიმღერის მცირე ამონარიდი აქვს წარმოდგენილი.

„ქართულ ხალხურ შემოქმედებას უხსოვარი დროიდან გააჩნდა საკუთარი მუსიკალური სისტემა, რომელიც დღემდეა შენარჩუნებული სიმღერებში, რომელთა მუსიკალური სტრუქტურა კონსონანსისა და დისონანსის გაგების თვალსაზრისით ევროპულისაგან განსხვავებულია... ცხადია, აღნიშნული არ გულისხმობს იმას, რომ ქართული ხალხური მუსიკალური ჰარმონია უცხოა ევროპულისათვის. საქმე სწორედ ის არის, რომ სულაც არა, პირიქით,

⁴ Петр В. И. «О мелодическом складе арійской пѣсни». «Русская Музыкальная Газета», 1897, №№1-4, 5-6 (Приложение).

ისინი ერთმანეთის მონათესავენი არიან. ვფიქრობთ, რომ ტრიქორდი, ისევე, როგორც სამხმოვანება, არსობრივად ქართული ჰარმონიის ღერძს წარმოადგენს, და არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ვაცალკევებდეთ მათ ერთმანეთისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი მათგანი დისონანსურია, ხოლო მეორე კონსონანსური; ორივე აკორდი იმ ესთეტიკურ კატეგორიას განეკუთვნება, რომელმაც ნაციონალური ხასიათი შეიძინა და განსაზღვრა ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების თვითმყოფადობა... ჩვენი მუსიკისმცოდნენი უნდა დაფიქრდნენ ამაზე“ (Аракишвили, 1952:44) – ასეთი რჩევით მიმართავდა და ქართული აკორდიკის შეფასებისას მკვლევრებს სიფრთხილისაკენ მოუწოდებდა დიმიტრი არაყიშვილი – ჟამთა სიავეს გადარჩენილი ქართული სიმღერა-საგალობლების ერთ-ერთი პირველი მაძიებელი და მკვლევარი, რომელიც სხვა დანარჩენ მუსიკოს-თეორეტიკოსთა მიუღებელ დამოკიდებულებას მისი თვალსაზრისისადმი არ დაუბრკოლებია: „შეგიძლიათ იკამათოთ რამდენიც გნებავთ, მაგრამ არ შეიძლება იმ ფაქტის უარყოფა, რომ მრავალსაუკუნოვანი ხალხური სმენითი პრაქტიკა სავსებით ბუნებრივსა და კანონიერს ხდის ტრიქოდს“ (Аракишвили, 1952:43). ასეთად დარჩა სამომავლოდ ჩვენთვის, ქართული ფოლკლორის მკვლევართათვის მის მიერ ნაანდერძევი, ურყევი დამოკიდებულება დებულებისადმი „ტრიქორდი ქართული მუსიკისათვის სრულიად ბუნებრივი, ორგანული და კანონიერია“.

გამოყენებული ლიტერატურა

- არაყიშვილი, დ. (1925). „ქართული მუსიკა“. ტფილისი: მეცნიერება.
- არაყიშვილი, დ. (1950). „სვანური ხალხური სიმღერა“. თბილისი: ხელოვნება.
- ასლანიშვილი, შ. (1950). „ქართლ-კახური ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“.
- თბილისი: სახ. კონსერვატორიის მუსიკალური თეორიის კათედრა.
- გოგოტიშვილი, ვ. (1993-94). „სვანური საგუნდო მრავალხმიანობის ფაქტურული თავისებურებების საკითხისათვის“. სამეცნიერო შრომების კრებულში: მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. თბილისი: თსკ.
- ჭოხონელიძე, ე. (1973). „ქართული ხალხური სიმღერების აკორდიკის ზოგიერთი საკითხისათვის“. წლიური საანგარიშო მოხსენება. ინახება თსკ გრიგოლ ჩხიკვაძის სახელობის ეთნომუსიკოლოგიის ლაბორატორიაში, N2216.
- Аракишвили, Д. (1948). «Обзор народной песни восточной Грузии». Тбилиси: госиздат Груз. ССР.

Аракишвили, Д. «Об общих нормах и национальной самобытности» (საერთო ნორმებისა და ნაციონალური თვითმყოფადობის შესახებ). «Советская музыка», 1952, N7.

Штейнпресс, Б. «О некоторых общих нормах музыкального языка» (მუსიკალური ენის საერთო ნორმების შესახებ). «Советская музыка», 1951, N2.

სანოტო მაგალიტები

Аракишвили, Д. (1948). «Обзор народной песни Восточной Грузии». Стр. 97. Тбилиси: Госиздат ГССР.

„ჭგრიაგ“ – არაყიშვილის მითითებული სტატიიდან. გვ. 43.

„ჩარირამა“ – არაყიშვილის მითითებული სტატიიდან. გვ. 43.

„ნაიყვანეს თამარ ქალი“. კრებულიდან „ქართული ხალხური სიმღერა“. ტ. I: 1960. ჩხიკვაძე, გ. (რედ.-შემდგ.). თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

„ჟამთა და წელთა“. სანოტო კრებულიდან „არტემ ერქომაიშვილი“. გვ. 37. თბილისი: 2005.

აუდიო მაგალიტები

„ლილე“ (სვანური). ასრ. ლატალის გუნდი ალექსანდრე გვიჩიანის ხელმძღვანელობით.

„ჟამთა და წელთა“ (საგალობელი). ასრ. ანსამბლი „რუსთავი“.

„ინდი-მინდი“ (გურული). ასრ.: რუბენ ვასაძე, თომა მუჭირი და ვარლამ სიმონიშვილი. 1934 წლის ჩანაწერი.

NINO PIRTSKHALAVA
(GEORGIA)

ON ARAKISHVILI'S RESPONSE LETTER REGARDING THE ARTICLE BY STEINPRESS

Dimitri Arakishvili is one of the first Georgian composers and musician-scholars, who started exploring original stylistic features of Georgian songs and made Georgian folk music an object for scientific research.

Based on his long practical experience and research into the musical regularities characteristic of Georgian folk music, Arakishvili expressed his point of view on the important original stylistic features which, according to his observations and deep conviction, largely determine national character of traditional music. As such, he considered the chords with characteristic non-tertiary arrangements, including the particularly standing out fourth-fifth chord (perfect fourth + major second), in his words: "A trichord in fifth. „This combination of sounds he recognized as ‘the very nature’ of Georgian harmony. Arakishvili firmly believed that the mentioned chords and other similar structures best provided a real idea on Georgian people's harmonic thinking. Quote: "Certainly, we don't say that Georgian harmony is limited to just this combination. On the contrary, there are all kinds of combinations with tertiary and other movements, , but we would like to note that the combination such as c-f-g is an independent occurrence.... It, as if a blend creating a dissonance, often segues into the consonances c-e-g and c-f-a... But this dissonance is as natural for Georgian music as is the consonant triad c-e-g for European music."

(Arakishvili, 1940:21). He was convinced in the validity of the mentioned view point by song and hymn examples from the musical dialects of highland and lowland regions of East and West Georgia, saturated with such harmonies and fifth movements (Arakishvili, 1925:154). He is also the author of the bold statement that the problem of polyphony and modes was solved by the Hittites and Subarians as early as B.C. It is from here that he assumes, that original sense of harmony was inherited, incepted and developed in Svaneti (Arakishvili, 1950:34, 35).

Sadly, an important and accountable researcher of Georgian folk music such as Shalva Aslanishvili had a fundamentally different attitude towards the recognition of non-tertiary chords as original and independent consonances in Georgian folk music. In his categorical conclusion, non-tertiary chords characteristic of Georgian folk songs were evaluated as "disguised", "derived" variants of tertiary chords (Aslanishvili, 1950:82).

According to Aslanishvili: "Development of the harmonic tissue of Georgian folk song is based on a complex and strict chord system, where: 1) main basis of

each chord is a tertiary scale, i.e. the chord is constructed by major and minor thirds (ibid.: 82, 87). 2) non-tertiary chords in Georgian folk songs are derivative forms of ordinary tertiary chords,... in such constructions tertiary forms are presented in a “disguised” form (ibid.: 82,91); particularly noteworthy is the view point according to which: 3) “All these chords, as the elements, creating special tint in harmony, are harmonic dissonances” (ibid.: 88).

However, Aslanishvili also made statements according to which: 1) “For determining the origin era of a song, one of the main elements of harmony to be considered is chordal system, or more precisely, “a certain system of chords”; 2) “Specific forms of chordal system, which give Georgian song its characteristic tint are the chords, containing a perfect fourth and a major second (ibid.: 153). In his opinion 3) frequent application of non-tertiary chords (both 4\5 and 4\7) adds special peculiarities to Georgian folk songs; (ibid: 86, 87). 4) The scholar considers that the mentioned chord forms may genetically relate to the ancient forms of polyphony, when perfect fourth had a special meaning. 5) Aslanishvili perceived the opinion expressed by O. Fleisher regarding the sameness of the scales of Georgian song and ancient Greek kithara (fourth-fifth chord) as a reference to a kind of borrowing the principle of such a chord structure from the scale of ancient kithara; in response to this, he categorically stated that: “The form of non-tertiary chords organically follows from the harmony peculiarity of Georgian folk songs and is not a phenomenon introduced from another musical culture” (ibid.: 92).

And yet, from the standpoint of recognizing non-tertiary chords as having original, independent consonance function, characteristic of Georgian traditional music, these two great researchers of Georgian folk music - Dimitri Arakishvili and Shalva Aslanishvili remained true to their position of principle until the end.

Arakishvili considered trichord in fifth to be the “harmonic arrangement” of exceptional importance, which, since ancient times, had been firmly established in Georgian folk musical language in the form of various combinations: in monophony - as horizontally disintegrated, in 2- and 3-part singing - as a consonance sounding in the vertical; but, in the his opinion, Georgian song underwent a harmful change in the sense that original archaic seconds were replaced by European template thirds, which “undermined the uniqueness of Georgian harmony” (Arakishvili, 1948: 56, 57).

Several decades later Arakishvili’s viewpoint regarding non-tertiary chords was shared by folklorist E. Chokhonelidze, who tried to provide argued substantiation;¹¹ he presented his different vision on the formation of Georgian chordal structures and their functional connections.

¹¹ The paper “Some Issues of the Chords in Georgian Folk Polyphony” at the All-Union Scientific Session (1970); annual report “On the Issue of Chords in Georgian Folk Songs” at the Folklore Department of Tbilisi State Conservatoire (1973) and paper “The Issue of Chords in Georgian Folk Musi” for the scientific conference at the Institute of the History of Georgian Literature (1981).

Chokhnelidze also considered the musical language of Georgian people to be a genetic given, and regarded the chord structures, of independent origin, as one of the determining factors distinguishing it from other musical cultures.

In Aslanishvili's attitude to Georgian traditional music, Chokhnelidze considered it incorrect that the scholar directly adjusted the regularities of major-minor system to Georgian music (Chokhnelidze, 1973:11).

Reducing non-tertiary chords to the disguised form of tertiary chords was unjustified and unacceptable for Chokhnelidze, since, in his deep conviction, such an opinion fundamentally contradicted the nature of Georgian folk songs (ibid.: 11)²²

Especially noteworthy is Chokhnelidze's and Arakishvili's identical attitude to live performance practice in the study of folk music. When asked to what extent practical experience justifies what is theoretically ascertained, Arakishvili replied that "the norms established by theory are 'capsized' by folk practice" (Arakishvili, 1952: 43) – this is how he 'saw' enormous importance of auditory analysis in the research of song examples.

Chokhnelidze also believed that "vocal folklore" is an oral tradition, with the basis determined only by auditory experience: "We only have to make these chords sound, observe them in live performance practice, and we will make sure that they have their own specific characteristics and are independent" (Chokhnelidze, 1973:8, 15).

Chokhnelidze refers to the chords of Georgian folk song as 'the chords with free scale', and considers them independent 'autonomous units', whose arrangement and construction is based on modal regulations and the interconnection between them obeys the regularities of melodic movement. Under 'the chords with free scale', Chokhnelidze implies constructions with any interval ratios (tertiary, fourth, fifth, fourth-fifth chords); as striking examples of this he notes the hymns of Imeretian-Gurian mode, where the phrases constructed on the parallel movement of fifth-ninth chords are frequent and completely organic (ibid.:17). Musicologist-theoretician, Vladimer Gogotishvili also regarded fourth-fifth chord as the one with the function of "support axis", and considered it a "leit harmony" of Svan polyphony. He was worried by the fact that the importance of this chord was ignored in Georgian music theory (Gogotishvili: 27, 30).³³

In 1951 the *Sovetskaya muzika* magazin (#2) published B. Steinpress' article "On Some General Norms of Musical Language", in which the author criticized the Georgian scholar regarding the viewpoint expressed on trichord within fourth. The same magazine (1952, #7) published Arakishvili's response letter ("On General Norms and National Originality"), which confirms that his attitude to fourth-fifth chord and regularities of Geor-

² Arakishvili believed that European third left an "inexorable" mark on the performance practice in Georgia. He thought that it was difficult to find the songs with purely preserved Georgian harmony, which would not be "distorted" like European third (Arakishvili, 1940: 22).

³ Arakishvili's attitude to non-tertiary chords, fourth-fifth chord, was in fact completely shared by the entire Department of Georgian Folk Music, Professor Grigol Chkhikvadze and the other staff members.

gian folk music in general was the musician-scholar's well-thought-out and completely categorical statement, rather than a random, unargued point of view. Here are the excerpts from this letter confirming the author's unwavering, principled position on the mentioned issue.

D. Arakishvili asks Mr. Steinpress how correct it is to consider the analogy of old European or contemporary norms of harmony as unconditionally mandatory for ancient Georgian musical culture?!

For the Georgian scholar, it is obvious that the question of dissonances and consonances should be considered not abstractly, but concretely, considering the history of particular national musical culture and its specific musical regularities. Basing on the musical material obtained by the expeditions to different regions of Georgia, he confirms that: "In Georgian folk music, trichord is a favorite - native sound, which quite often starts a song. True, it is usually followed closely by ordinary triad, which is natural, as they are equal in Georgian folk music. Theoretically, a trichord usually requires resolution in a consonance, but in practice, Arakishvili believes that "in the case of Georgian songs, it is as much a consonance as a triad". He explains the error of some theoreticians, their incorrect conclusions regarding the regularities of Georgian music, precisely by the lack of practical experience and failure to consider the specificity of the musical material. Arakishvili believes that: "First of all, here, attention should be paid to the fact that we are talking about the shaped over the centuries, musical norms, related to people's psychology... It is incorrect to measure everyone indiscriminately with one common measure; in Georgia, trichord is as solid as triad in the music of other nations.

How else can be explained the fact that these chords sound absolutely natural in the songs of the Georgians from different regions of the country (Svans, Rachans, Gurians, Megrelians and others)?!" (Arakishvili, 1952:43). This is even more noticeable in Svaneti, where singers unintentionally sing usual trichords and triads, which are traditional for their ear and musical aesthetics; major and minor

three-part (structurally without a third) seventh chords, or other chords unusual for European ear, the constant alternation of which creates impressive sound of Svan songs, all the charm of Svan songs. Arakishvili believed that trichord was of much older origin than triad, confirmation of which he saw in the works of classical researcher of ancient Greek music, Prof. V. I. Petri. Petri referred to the scale c-f-g-c of ancient Greek harp as harmonic tetrachord).⁴⁴ If we imagine the mentioned tetrachord without octave, i.e. the G above, we will get the arrangement of Georgian trichord Arakishvili considered it significant that Megrelian and Gurian chonguri-players still successfully used those scales. Let's assume that Steinpress' reasoning is theoretically valid; but to what extent does real

⁴⁴ Petri V. I. "On the Melodic Structure of Aryan Song". "Russian Musical Newspaper", 1897, ##. 1-4, 5-6 (Appendix).

practical experience justify it? - Arakishvili asks and at the same time, denies the fact of unconditional correspondence of theory with practice. He believes that "the norms established by the theory are tipped over by folk musical practice". "One can argue a lot, but cannot ignore or devalue the fact that the trichord in Georgian music is consolidated as completely natural and legitimate by centuries-old auditory practice" (Arakishvili, 1952: 43).

Given the small format of the article, Arakishvili provides only small excerpts from several songs for illustration. Quote: "Since time immemorial, Georgian folk art has had its own musical system, which has been preserved in songs, the musical structure of which differs from European, in terms of understanding consonance and dissonance... Certainly, this does not imply that Georgian folk music harmony is alien to European music. The point is that not at all, on the contrary, they are related to each other. We think that trichord, just like triad, is essentially the axis of Georgian harmony, and they should never be separated from each other. Although one is dissonant and the other is consonant, both chords belong to the aesthetic category that acquired national character and defined the originality of national music... Our musicologists should think about this" (Arakishvili, 1952: 44). Dimitri Arakishvili, one of the first searchers and researchers of preserved Georgian songs-hymns of the times, appealed to the researchers of Georgian music with such advice, and when evaluating the Georgian chords, he urged them to be careful about their conclusions. This was the advice of Dimitri Arakishvili, one of the first seekers for and researchers of the surviving Georgian songs and hymns, to the researchers of Georgian music; he urged them to be careful in their conclusions when evaluating Georgian chords. Arakishvili, was not hindered by the unacceptable attitude of other musician-theoreticians to his point of view: "You can argue as much as you like, but you cannot deny the fact that centuries-old folk auditory practice makes trichord utterly natural and legitimate" (Arakishvili, 1952: 43). This is what he bequeathed to us future researchers of Georgian folklore - steadfast attitude towards the statement: "Trichord is utterly natural, organic and legitimate for Georgian music".

References

- Arakishvili Dimitri. 1925. "Georgian Music". Tbilisi: *Metsniereba*.
- Arakishvili D. 1950. "Svan Folk Song". Tbilisi: *Khelovneba*
- Aslanishvili Shalva. 1950. "Harmony of Kartli-Kakhetian Folk Choral Songs". Tbilisi: Music Theory Department of the State Conservatoire.
- Gogotishvili Vladimer. 1993-1994. "On the Issue of Textural Features of Svan Choral Polyphony". In the collection of scientific works: Issues of Musicology. Tbilisi: TSC
- Chokhoniidze E. 1973. "On Some Chord Issues of Georgian Folk Songs". Annual report; preserved at Grigol Chkhikvadze Laboratory of Ethnomusicology #2216 of TSC.
- Arakishvili D.I. 1948. "Review of East Georgian Folk Music". Tbilisi: State publishing house of the Georgian SSR.
- Arakishvili D.I. "On General Norms and National Identity" *Sovetskaya muzika*, 1952,
- Steinpress B. "On Some General Norms of Musical Language". *Sovetskaya muzika*, 1951, #2.

შეხვედრის ქართული სიმღერები ინტერნეტში

აბსტრაქტი

ჩვენ შევქმენით ღია კოდის ვებგვერდი ქართული ხალხური სიმღერების შესასწავლად. გვერდზე ჟღერს სიმღერა და ნაჩვენებია აუდიოჩანაწერის ვიზუალური წარმოდგენა, როგორც ნოტების ნაკითხვის ალტერნატივა. გვერდი მომხმარებლებს მუსიკალურ მასალასთან ურთიერთქმედების საშუალებას აძლევს, რაც ხელს უწყობს თანამშრომლობას ქართული მუსიკის შემსწავლელებს შორის. აუზმად მსურველებს შეუძლიათ სიმღერების ტექსტები სხვა მსურველებს გაუზიარონ ვებ გვერდზე მათი განთავსებით. შესაძლებელია ჩარჩოს გაფართოება ისე, რომ მომხმარებლებს საშუალება მიეცეთ ატვირთონ ახალი სიმღერები, იურთიერთონ სხვა მომხმარებლებთან, შეცვალონ ნოტები და გააუმჯობესონ ვებგვერდი.

შესავალი

ზოგადად მიღებულია, რომ ქართული ხალხური სიმღერების შესწავლის საუკეთესო გზა არის უშუალოდ ქართველი მასწავლებლისგან სწავლა, სასურველია ასევე სხვა ქართველი მომღერლების გარემოცვაში.¹ როდესაც პირველი ავტორი ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში იმყოფება ასეთ გარემოში, უშუალოდ სწავლის მხარდასაჭერად ერთადერთი რაც მას სჭირდება, არის რვეული სიმღერის ტექსტის ჩასაწერად და ნევლების მარტივი საკუთარი სისტემა, რომელიც ქართველი პედაგოგის ხელის შესტების იმიტაციით თითოეული ხმის მოძრაობას აღნიშნავს. ხალხური სიმღერების შესწავლის ზოგიერთ მსურველს სურდეს, შესაძლოა არ ჰქონდეს წვდომა ქართველ პედაგოგთან ან ეს სიმღერები ოსტატების შესრულებით არ ჰქონდეს მოსმენილი. 1980-იან და 1990-იან წლებში ბევრი ჩვენგანი, ქართული მუსიკით აღფრთოვანებული ახალბედა, „მელოდიას“ ჩანაწერების იმედად ვიყავით და საქართველოში მოკლე მოგზაურობის დროს და ხელით დაწერილ (ჩვენი ვარაუდით დაფიქსირებულ) მუსიკალურ ტრანსკრიფციებს ვუზიარებდით ერთმანეთს.

2004 წელს ანზორ ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრმა გამოსცა მულტიმედიური სასწავლო მასალების ორი კრებული: ერთი გურული სიმღერებისთვის და მეორე მეგრული სიმღერებისთვის.^{2,3} კრებულები განკუთვნილი იყო როგორც საგანმანათლებლო მიზნებისთვის, ასევე ახალი ადამიანებისთვის მუსიკის

გასაცნობად, ხოლო შემსწავლელის გამოცდილება ისე იყო წარმოდგენილი, რომ უშუალოდ პედაგოგისგან სწავლებას მიახლოებოდა. თითოეული კრებული შეიცავდა დასავლური ნოტაციით დაფიქსირებულ ოსტატი მუსიკოსების ჩანაწერებსა, და ბროშურას ქართული ხალხური მუსიკის შესახებ. წარმოდგენილი იყო თითოეული სიმღერის ოთხი ჩანაწერი: ერთი შრეული ჩანაწერი და ჩანაწერი თითოეული ხმისთვის ცალკე, რომელშიც ეს ხმა გაძლიერებული იყო, სწავლების სისტემაში, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს „მუსიკა პლუს ერთი“ (ძველი „მუსიკა მინუს ერთი“ ჩანაწერებისგან განსხვავებით). ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრმა და ფონდმა „ქართული გალობა“ ცოტა ხნის წინ სვანური და აჭარული სიმღერების მსგავსი კრებულები გამოსცეს.^{4,5}

დასავლეთში დღეს ორიგინალური ჩანაწერების პოვნა ძნელია, ამიტომ ჩვენ ვერ შევძელით ნოტების მოძიება. როგორ შეიძლება ქართული ხალხური მუსიკის ვიზუალურად წარდგენა სტუდენტებისთვის ინტერნეტში? YouTube-ზე ხშირად ნახავთ აუდიოჩანაწერებს, გადახვევადი ნოტების თანხლებით. დასავლური მუსიკალური ნოტაცია ქართული მუსიკის გავრცელების ძლიერ და ეკონომიურ საშუალებად იქცა, თუმცა, ეს ზოგიერთი სტუდენტისთვის ეს ბარიერია, დაროგორც წესი, ბგერათრიგისა და ჰარმონიის შესახებ დასავლური შეხედულებების მეშვეობით შუამავლობს სტუდენტის პირველ შეხვედრას ქართულ ხალხურ მუსიკასთან. ახალი სისტემები და სხვა მეთოდები ქართული წყობის სწავლებისთვის, რომლებიც ეხმარება მოსწავლეებს სხვა ხმებთან შეწყობაში და სწორი ინტერვალებისა და ჰარმონიების შესაქმნელად „ვერტიკალური აბროვნების“ განვითარებაში.^{1,6,7,8} ერთ-ერთი მეთოდია დროთა განმავლობაში მომღერლების ხმის სიმაღლის ცვლილების დიაგრამის ჩვენება.⁹

ნაშრომში წარმოდგენილია ვებგვერდი სიმღერების შესასწავლად. 2004 წლის კრებულებიდან. საიტზე ჟღერს აუდიო ჩანაწერი, სანამ გვერდზე ბგერის სიმაღლეები გადაიხვევა. შემსწავლელს აქვს შესაძლებლობა, ნახოს ხმის სიმაღლეები ან „ნოტები“, ხმის სიმაღლის ბრტყელი სეგმენტები, რომლებიც მიახლოებით შეესაბამება მუსიკალური ნოტის ხანგრძლივობას და საშუალო სიმაღლეს. სტუდენტებთან ადრე მეშაობისას პირველი ავტორი იყენებდა ნახევრად ავტომატური აუდიო დამუშავების ტექნიკას ამ კრებულებში შესული სიმღერების ვოკალური ნაწილების ფუნდამენტური ბგერათსიმაღლეების (f0) მისაღებად.¹⁰ ამ ნაშრომში დამატებულია ნოტები და სიმღერის ტექსტები, რაც მომხმარებელს უფრო სასიამოვნო გამოცდილებას მატებს.

გვერდი ინტერაქტიურია. სტუდენტს შეუძლია თავისუფლად შეაჩეროს და გადაახვიოს სიმღერა, შეცვალოს მასშტაბი და გახადოს პანორამული, გამოაცალკევოს ხმა და შეარჩიოს ნოტები და/ან ორიგინალური ტონალობა.

რადგან სიმღერების ტექსტებზე წვდომა არ გვქონდა, გადავწყვიტეთ, სტუდენტებისთვის თანამშრომლობის საშუალება მიგვეცა, რაც ურთიერთობის ელემენტს მათებს. სტუდენტებს შეუძლიათ საიტზე სიმღერის ტექსტები განათავსონ და ყველასთვის ხელმისაწვდომი გახადონ.

წინა სამუშაო

შერბაუმმა და სხვებმა ადრე შეიმუშავეს მსგავსი ვებ პლატფორმა, რომელიც ერთდროულად ახდენს აუდიოს ტრანსლირებას და აჩვენებს ტექსტს, ტონალობასა და ნოტებს.⁹ მას სტუდენტისთვის აქვს დამატებითი სასიამოვნო ფუნქციები, მათ შორის მიმდინარე ნოტების გამოყოფა და სიმღერის ორიგინალური ბგერათრიგის ჩვენება. მონაცემები ასევე გენერირებული იქნა სტუდიაში და შეიცავს მომღერლების ვიდეოებს, რომლებიც იმავდროულად გადაიცემა. ჩვენი ვებგვერდი სტუდენტებს მეტ ინტერაქტიულობასა და თანამშრომლობას სთავაზობს. ის სიმღერის ტექსტის ერთდროულად ერთ ხმით ჩვენებას ზღუდავს, რაც პედაგოგიური არჩევანია, და შეიძლება უპირატესობად ან ნაკლოვანებად ჩაითვალოს. გარდა ამისა, ის განუწყვეტლივ ახვევს მუსიკას, რამაც მის ამჟამინდელ ვერსიაში შეიძლება გამოიწვიოს შესრულების პრობლემები, რომლებიც რხევის სახით ვლინდება. რამდენიმე ნაშრომში განხილულია ქართული და დასავლური ბგერათრიგების განსხვავებები, ნოტაციის სხვადასხვა სისტემები და ქართველი მომღერლების ვერტიკალური აზროვნების პრაქტიკა.^{6,7} ზოგიერთი ასევე პედაგოგიკას ეხება.^{1,8,9} ჩვენ გვჯერა, რომ ჩვენი ვებგვერდი სტუდენტებს ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლის ინტერაქტიულ გამოცდილებაში იწვევს, რომელიც პირისპირ სწავლებას უახლოვდება და რომ ჩვენი ინტერაქტიული და თანამშრომლობითი ფუნქციები სტუდენტებს აქტიური აღმოჩენისკენ უბიძგებს.

მეთოდები

ვებგვერდი შეიქმნა PHP-ს (HTML და CSS-თან ერთად) JavaScript-ისა და Plotly-ის გამოყენებით. Plotly არის მაღალი დონის JavaScript ბიბლიოთეკა მონაცემთა დროთა განმავლობაში დიაგრამების საჩვენებლად. Plotly არის მაღალი დონის JavaScript ბიბლიოთეკა დროთა განმავლობაში მონაცემთა დიაგრამების საჩვენებლად. ის აჯამებს ქვედა დონის D3 JavaScript ბიბლიოთეკის ზოგიერთ ფუნქციონალს, რომელიც მონაცემთა ვიზუალიზაციის უნივერსალური ინსტრუმენტია. მომხმარებლის ურთიერთქმედებას აკონტროლებს JavaScript და Plotly, ხოლო ტექსტის დამატების და რედაქტირების ფუნქციონალურობას PHP, JavaScript და Plotly აკონტროლებს.

პროგრამა ატვირთულ ტექსტებს ავტომატურად ათავსებს ნოტების

დასაწყისში. ტექსტის გასწორება მიმდინარე კვლევის საგანია.¹¹ ამჟამად, პროგრამული უზრუნველყოფა უბრალოდ ანაწილებს მარცვლებს თანაბრად მთელ სიმღერაში. ჩვენ პარტნიორობა დავამყარეთ

AudioShake-თან, მათი გათანაბრების API-ს გამოყენებით მიზნით. ამჟამად, პროგრამული უზრუნველყოფა მომხმარებლისგან ტექსტის მარცვლებად დაყოფას მოითხოვს. სილაბიფიკაციის გონივრული სისტემის ავტომატიზაცია მარტივია, მაგალითად, ისეთის, რომელიც თითოეული ხმოვანის შემდეგ ახალ მარცვლს აღნიშნავს, მაგრამ ენობრივად სწორი მარცვლებადდაყოფის დანერგვა უფრო დახვეწილია.¹²

წინა ნაშრომში, ჩვენ ჩვენივე ალგორითმი გამოვიყენეთ ბგერის სიმაღლეებიდან ნოტების გენერირებისთვის.¹⁰ გონივრულიიქნება, ველოდოთ, რომ ნოტების ბილიკი არასრულყოფილი იქნება და მომხმარებლებს ნოტების ხელით გასწორების საშუალება მივცეთ.

შემდგომი სამუშაო

ჩვენ გვსურს დავამატოთ სიმღერების მეტი კოლექცია და სხვებს მივცეთ საშუალება, დაამატონ სიმღერები პირდაპირ აუდიო ჩანაწერიდან. წინანაშრომში ჩვენ წარმოვადგინეთ ნახევრად ავტომატიზებული პროცესი კოლექციებიდან „შეისწავლე ქართული სიმღერები“ აუდიო ჩანაწერის ტონალობაში გადასაყვანად.¹⁰ დიდი წინგადადგმული ნაბიჯია ეს პროცესის მომხმარებლებისთვის უფრო მოსახერხებელი და ნაკლებად შრომატევადი გავხადოთ.

ჩვენ გვსურს ვიზუალური დაკვრის გაუმჯობესება, რომელიც ამჟამად დამოკიდებულია სტუდენტის კომპიუტერზე, ფანჯრის ზომასა და მონაცემთა მოცულობაზე. შესაძლებელი უნდა იყოს იგივე მომხმარებლის გამოცდილების შენარჩუნება, მაგრამ მონაცემების ზომაზე მუშაობის დამოკიდებულების აღმოფხვრა. ასევე შესაძლებელი უნდა იყოს მომხმარებლის გამოცდილების სტუდენტის კომპიუტერთან მორგება.

უპირველეს ყოვლისა, ჩვენ გვსურს, რომ შევძლოთ მომხმარებლების სურვილებზე რეაგირება.

გამოყენებული ლიტერატურა

- Kane, F. (2003). Learning Techniques for Georgian Singing Used by Georgian Choruses Abroad. In *The First International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 558-63).
- Shugliashvili, D. Erkvanidze, M. (Eds.), *Let Us Study Georgian Folk Songs (Gurian Songs) and Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian Songs*, International Centre for Georgian Folk Song, Tbilisi, 2004.
- Shugliashvili, D. Erkvanidze, M. (Eds.), *Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian Songs*, International Centre for Georgian Folk Song, Tbilisi, 2004.
- Tsurtsunia, R. (Ed.), *Acharan Folk Songs*, The International Research Center for Traditional Polyphony of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, 2020. Available electronically at polyphony.ge.
- Kalandadze-Makharadze, N. (Ed.), *Svan Folk Songs*, Georgian Chanting Foundation, 2017. Available electronically at chanting.ge.
- Erkvanidze, M. (2016). *The Georgian Musical System*. 6th International Workshop on Folk Music Analysis, Dublin, 15-17 June, 2016.
- Jordania, J. (2023). Continuing Discussions on Scale Systems in Georgian Traditional Music. In J. Jordania, R. Tsurtsunia (Eds.), *Anzor Erkomaishvili and Contemporary Trends in the Study of Traditional and Sacred Georgian Music* (pp. 116-146) Cambridge Scholars.
- Scherbaum, F. and Mzhavanadze, N. (2024). *Harmonygrams: A Graphical Notation System for Three-Voiced Music Facilitating the Perception of Harmonies*, presentation at the Eighth International Conference on Analytical Approaches to World Musics (AAWM 2024) on June 12, 2024.
- Video (20 min) of the presentation in Bologna: https://youtu.be/8pWI9z_SSUM.
- Scherbaum, F. (2022) *The GVM Interface*. <https://www.uni-potsdam.de/en/soundscapelab/computational-ethnomusicology/a-new-web-based-video/audio-interface-for-traditional-georgian-vocal-music>.
- Gillman, D., Kutlay, A., & Goyat, U. (2022, December). *Teach Yourself Georgian Folk Songs Dataset: A Annotated Corpus Of Traditional Vocal Polyphony*. In *ISMIR* (pp. 353-360).
- Huang, J., Benetos, E., & Ewert, S. (2022, May). Improving lyrics alignment through joint pitch detection. In *ICASSP 2022-2022 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)* (pp. 451-455). IEEE.
- Crouch, C. Katsika, A. Chitoran, I. (2022) *Georgian syllables, uncentered?.* *Speech Prosody 2022*, May 2022, Lisbon, Portugal. pp.215-219.

DAVID GILLMAN, SAM KELLAM
(USA)

TEACH YOURSELF GEORGIAN SONGS ON THE WEB

Abstract

We have developed an open source web site for learning Georgian folk songs. The site plays a song and displays a visual representation of the audio, as an alternative to reading sheet music. The site allows user interaction with the musical material to promote collaboration among learners of Georgian music. Currently students can share the lyrics of songs with other students by submitting them to the site. The framework can be extended to let users submit new songs, interact with other users, adjust musical notes, and submit improvements to the web site.

Introduction

It is generally accepted that the best way to learn Georgian folk songs is in person, with a Georgian teacher, preferably also surrounded by other Georgian singers.¹ When the first author is in such a setting for an extended period, the only supplement he needs to support private study is a notebook for jotting down lyrics and a simple personal system of neumes in imitation of the Georgian teacher's hand gestures to indicate the motion of each voice part. Some people who might want to learn Georgian folk songs may not have access to a Georgian teacher, or indeed may not have heard them performed by masters. In the 1980's and 1990's many of us excited newcomers to Georgian music survived on Melodiya records and shared handwritten musical transcriptions (with our best guesses at the words), between brief trips to Georgia.

In 2004 the International Centre for Georgian Folk Song led by Anzor Erkomaishvili published two collections of multimedia learning materials, one for Gurian songs and one for Megrelian songs.^{2,3} The collections were intended both to teach and to expose new people to the music, and the student experience approached in-person learning. Each collection contained recordings by master musicians, sheet music in Western notation, and a booklet on Georgian folk music. There were four recordings of each song, a mix recording plus one recording for each voice part in which that voice was amplified, in a teaching system that might be called "music plus one" (in contrast to the old Music Minus One records). The International Research Center for Traditional Polyphony and Georgian Chanting Foundation have followed up more recently with similar collections of Svan and Acharan songs.^{4,5}

The original recordings are hard to come by today in the West, and we were unable to find the sheet music. How should Georgian folk music be presented visually to a stu-

dent on the Web? It is common on YouTube to see music audio accompanied by scrolling sheet music. Western musical notation has served as a powerful and economical way to disseminate

Georgian music, but it is a barrier for some students and it tends to mediate the student's first encounter with Georgian folk music through Western assumptions about scale and harmony. There are new notation systems and other ways to teach Georgian tuning and help students learn to attune to other voices and engage in "vertical thinking" to produce correct intervals and harmonics.^{1, 6, 7, 8} One method is to show a plot of the singers' pitches over time.⁹

This work presents a web site for learning songs from the 2004 collections. The site plays the audio of a song while the pitches scroll by. The student has the option of viewing pitches or "notes", flat pitch segments that approximate the duration and average pitch of a musical note. In previous work with students the first author used semi-automatic audio processing

methods to produce the fundamental pitches (f_0) of the voice parts for the songs in these collections.¹⁰ This work adds the display of notes and lyrics and a nicer user experience.

The site is interactive. The student can freely stop and rewind a song, zoom and pan, isolate voice parts, and choose notes and/or raw pitches. Since the song lyrics were not available to us we decided to enable student collaboration, which adds a social element. Students can submit lyrics to the site and make them available to everyone.

Previous Work

Scherbaum et. al. previously developed a similar web framework which streams audio and simultaneously shows lyrics, pitches, and notes.⁹ It has nice additional features for the student, including highlighting of the current notes and a display of the native scale of the song. The data was also generated in a studio and includes video of the singers, which is streamed simultaneously. Our site allows the student more interactivity and collaboration. It limits the lyrics display to one voice at a time, a pedagogical choice that may be an advantage or disadvantage. It also scrolls the music continuously, which in the current implementation can introduce performance problems that manifest as jitter. Several papers have discussed differences between Georgian and Western scales, different notation systems, and the practice of vertical thinking in Georgian singers.^{6, 7} Some also address pedagogy.^{1, 8, 9} We believe that our site invites students into an immersive experience of Georgian folk music that approaches the immediacy of in-person learning, and that our interactive and collaborative features will nudge students toward active discovery.

Methods

The web site was built using PHP (with HTML and CSS), JavaScript, and Plotly. Plotly is a high-level JavaScript library for showing plots of data over time. It abstracts some of the functionality of the lower-level D3 JavaScript library, which is a general-purpose tool for visualizing data. The user interaction is controlled by JavaScript and Plotly, and the functionality for adding and manipulating lyrics is controlled by PHP, JavaScript, and Plotly.

The software places uploaded lyrics automatically at the starts of notes. Lyrics alignment is a topic of ongoing research.¹¹ Currently the software naively spreads syllables evenly throughout the song. We have entered a partnership with AudioShake to use their API for alignment. Currently the software requires the user to syllabify lyrics. It is straightforward to automate a reasonable system for syllabification, for example one that marks a new syllable after each vowel, but linguistically correct syllabification is subtler.¹²

We used our own algorithm to generate notes from pitches in our previous work.¹⁰ It is reasonable to expect the note track to be imperfect and to let users manually correct notes. We do not have this functionality but we can implement it using the selection tools of Plotly, in much the same way as we have let users manipulate lyrics.

Further Work

We would like to add more collections of songs and enable others to add songs directly from audio. In our previous work we presented a semi-automatic process for converting audio from the Teach Yourself Georgian Songs collections to pitches.¹⁰ A big step is to make this process more user friendly and less laborious.

We would like to add new features to the user interface, including a Georgian language interface, upload of non-syllabified lyrics, note modification, song upload, better automatic alignment of lyrics, scrolling musical notation for students who prefer it, and user interaction.

We would like to improve the performance of the visual playback, which currently depends on the student's computer, the window size, and the size of the data. It should be possible to keep the same user experience but remove the dependency of performance on data size. It should also be possible to adjust the user experience to the student's computer.

Above all we would like users, so that we can respond to what they want.

References

- Kane, F. (2003). Learning Techniques for Georgian Singing Used by Georgian Choruses Abroad. In *The First International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 558-63). Shugliashvili, D. Erkvanidze, M. (Eds.), *Let Us Study Georgian Folk Songs (Gurian Songs) and Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian Songs*, International Centre for Georgian Folk Song, Tbilisi, 2004.
- Shugliashvili, D. Erkvanidze, M. (Eds.), *Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian Songs*, International Centre for Georgian Folk Song, Tbilisi, 2004.
- Tsurtsunia, R. (Ed.), *Acharan Folk Songs*, The International Research Center for Traditional Polyphony of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, 2020. Available electronically at polyphony.ge.
- Kalandadze-Makharadze, N. (Ed.), *Svan Folk Songs*, Georgian Chanting Foundation, 2017. Available electronically at chanting.ge.
- Erkvanidze, M. (2016). *The Georgian Musical System*. 6th International Workshop on Folk Music Analysis, Dublin, 15-17 June, 2016.
- Jordania, J. (2023). Continuing Discussions on Scale Systems in Georgian Traditional Music. In J. Jordania, R. Tsurtsunia (Eds.), *Anzor Erkomaishvili and Contemporary Trends in the Study of Traditional and Sacred Georgian Music* (pp. 116-146) Cambridge Scholars.
- Scherbaum, F. and Mzhavanadze, N. (2024). *Harmonygrams: A Graphical Notation System for Three-Voiced Music Facilitating the Perception of Harmonies*, presentation at the Eighth International Conference on Analytical Approaches to World Musics (AAWM 2024) on June 12, 2024.
- Video (20 min) of the presentation in Bologna: https://youtu.be/8pWI9z_SSUM.
- Scherbaum, F. (2022) *The GVM Interface*. <https://www.uni-potsdam.de/en/soundscapelab/computational-ethnomusicology/a-new-web-based-video/audio-interface-for-traditional-georgian-vocal-music>.
- Gillman, D., Kutlay, A., & Goyat, U. (2022, December). *Teach Yourself Georgian Folk Songs Dataset: A Annotated Corpus Of Traditional Vocal Polyphony*. In *ISMIR* (pp. 353-360).
- Huang, J., Benetos, E., & Ewert, S. (2022, May). Improving lyrics alignment through joint pitch detection. In *ICASSP 2022-2022 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)* (pp. 451-455). IEEE.
- Crouch, C. Katsika, A. Chitoran, I. (2022) *Georgian syllables, uncentered?.* *Speech Prosody 2022*, May 2022, Lisbon, Portugal. pp.215-219.

პაიზოკის - პოლიფონიური პოტენციალის ჰომონა ქურთული ჰომოდგომის სიმღერა

პაიზოკი (პატარა შემოდგომა) ვოკალური ფორმაა, დაკავშირებული იმ სეზონთან, როცა გლეხები და მომთაბარეები ტოვებენ საძოვრებს და უბრუნდებიან სოფლებს ან ბარს, შემოდგომაა და ბუნება ფერს იცვლის. როგორც შემოდგომა ხშირად ასოცირდება მელანქოლიასთან, ასევე პაიზოკი შეიძლება დავაკავშიროთ მელანქოლიასთან და ისეთ ღრმა განცდებთან, როგორებიცაა სევდა, დაბერება, დანაკარგი, სიყვარული, სინანული და განშორება (Kaplan, 2015: 6, 7). ამ სიმღერის რელიგიურობის შესახებაც იყო მოსაზრებები. თუმცა ამ შეხედულების მხარდასაჭერად საკმარისი მტკიცებულება არ არსებობს (Kreyenbrock, Jindi 2005: 406). პაიზოკის სამშობლო ბოხტანის რეგიონია. (Botani & Dizey 1992). ბოხტანი მდებარეობს ჯიზრეში, რომელიც თურქეთის შირნაქის პროვინციის ჯიზრეს ოლქის ქალაქია. ჯიზრე განლაგებულია მდინარე ტიგროსზე სირია-თურქეთის და ერაყი თურქეთის საზღვართან ახლოს (Wikipedia 2024). პაიზოკი ტექნიკურად რთულია და განიხილება, როგორც სიმღერა, რომლის შესრულებაც ყველას არ შეუძლია (Botani & Dizeyi, 1992). პაიზოკი სოლოდ სრულდება, თუმცა ხშირია, როცა სხვა დამსწრეებიც ერთვებიან ვოკალური რესპონსორის ფორმით.

რეგიონები სადაც პაიზოკი გვხვდება

ქურთები ოთხ სხვადასხვა ქვეყანაში ცხოვრობენ: ირანი, ერაყი, სირია და თურქეთი. ქურთულ მოსახლეობას შორის ენობრივი და კულტურული განსხვავებები ასევე ჩანს სხვადასხვა ქურთული ჯგუფების მუსიკალურ პრაქტიკაშიც (Nazari 2019:2). მიუხედავად იმისა, რომ ქურთული მუსიკა შეიძლება გავიგოთ, როგორც ახლო აღმოსავლური მუსიკის ვარიანტი, მას აქვს დამოუკიდებელი ხასიათი, დამოუკიდებელი სტრუქტურა და შესაბამისი ფორმები. ეს ყოველივე დაკავშირებულია პოლიტიკურ და კულტურულ ისტორიასთან, ენასთან (Asid, 2007: 5). ქურთულ ენაზე, რომელიც ინდო-ირანული ენებიდან ერთ-ერთია, ძირითადად ქურთისტანში საუბრობენ და, სავარაუდოდ, მასზე დაახლოებით 20-40 მილიონი ადამიანი საუბრობს (Britannica 2024). ქურთული განისაზღვრება, როგორც ქურთული ენის ჩრდილოეთის, ცენტრალური და სამხრეთის დიალექტების ერთობლიობა (Paul, 2008). ქურთული ენების ჩრდილოეთის დიალექტზე, კურმანჯიზე (რომანიზებული: Kurmancî), ძირითადად სამხრეთ-აღმოსავლეთ თურქეთში,

ჩრდილო-დასავლეთ და ჩრდილო-აღმოსავლეთ ირანში, ჩრდილოეთ ერაყში, ჩრდილოეთ სირიასა და კავკასიისა და ხორასანის რეგიონებში საუბრობენ. ეს ქურთული ენის ყველაზე ფართოდ გავრცელებული ფორმაა. კურმანჯიზე მოლაპარაკე ყველაზე მეტი ადამიანი რაოდენობა ცხოვრობს (ვიკიპედია 2024). პაიზოკები ბოხტანის რეგიონში შეიქმნა, თუმცა ზახუსა და ამედს მიღწია. ზახუ ბაჰდინანის რეგიონშია, თუმცა მოსახლეობის უმრავლესობა იმავე დიალექტზე საუბრობს, რომელზეც ბოხტანში. პაიზოკი, ასევე, გავრცელებულია ჰაქიარის რეგიონში (Botani & Dizeyi, 1992). „რეალურად ეს ნიშნავს, რომ პაიზოკი გვხვდება ქურთისტანის ცენტრალური რეგიონის დიდ ტერიტორიაზე თურქეთის ამჟამინდელი საზღვრის ორივე მხარეს, ერაყში და ირანში“ (W.Nehri, პირადი კომუნიკაცია 2024 წლის 11 ივლისი). პაიზოკი კლასიფიცირდება როგორც დენგბეჯი სიმღერა. დენგბეჯის ზეპირი ტრადიცია კურმანჯი ენაზე მოლაპარაკე ქურთების უპირველესი მუსიკალური ტრადიციაა (Kardaş, 2019:48).

დენგბეჯი არის დენგბეჯ-ის ზედსართავი ფორმა და მისი პირდაპირი მნიშვნელობა უკავშირდება «ვოკალურ მომღერალს¹» და ხაზს უსვამს, რომ დენგბეჯის რეპერტუარი უთანხლებოა (Withers, 2016: 65). ეს იძლევა თავისუფლებას თხრობაში, ლექსის შექმნაში ფორმალური სტრუქტურების შეზღუდვის გარეშე. დენგბეჯი ქურთული ფოლკლორის მომღერლებს და მთხრობელებს გულისხმობს, დენგბეჯანი (dengbejan) კი dengbeji-ის მრავლობითი ფორმაა (Azeez, 2023). დენგბეჯები მნიშვნელოვანია მომავალი თაობებისთვის სოციალური, ისტორიული და კულტურული მეხსიერების გადასაცემად. დენგბეჯი-ს ჟანრებია *Kilam, lawik, şer, dîlok, lawij, heyranok, şeşbendî, belitê, şin, destan, payizok* (Kardaş, 2019: 47, 48). მიუხედავად იმისა, რომ დენგბეჯის სიმღერები ტრადიციულად *a capella* სახით სრულდება, ხშირია, რომ დენგბეჯის სიმღერებს მუსიკალური ინსტრუმენტები, მათ შორის პაიზოკი, ახლავს თან.

კვლევის დანყებამდე დაკვირვებები

პირველივე პაიზოკებში, რომლებიც მოვისმინე, რაღაცამ მიიპყრო ჩემი ყურადღება: პაიზოკის სოლო სიმღერის ბოლოს, ერთზე მეტი ადამიანის პასუხი სოლისტის ნამღერს გადაფარავდა. ეს ხდებოდა მარცვლოვანი წამოძახებებით. პასუხი ტონიკამდე აღწევდა პირდაპირ ან ინტერვალის ფორმირებით ტონიკამდე, რომელიც ერთი ოქტავით მაღალი იყო სოლისტის დასკვნით ტონზე (ტონიკაზე). პაიზოკის შესრულებაში, რომელშიც აბდულაზიზე ლეშკერი (Abdulazizê Leşker) პაიზოკს სოლო *a capella* სახით მღერის, მარცვლოვანი წამოძახილის ტიპის პასუხი მოთქმა-

¹ ქურთული სიტყვა „deng“ ხმას ნიშნავს, ხოლო „bej“ გოტინის ანწყო დროა, რაც „მოყოლას“ ნიშნავს.

გოდების მსგავსია და კვლავ პასუხი სოლისტთან მიმართებაში ოქტავით მაღალ ტონიკაზე ბოლოვდება. ზოგჯერ ეს ხდებოდა ტონალობის მიმართ მეხუთე, ზოგჯერ მეექვსე და ზოგჯერ მეშვიდე საფეხურის მეშვეობით (ბაზისური საფეხურის მიმართ). ზოგჯერ მოპასუხეები უშუალოდ ტონალობას ემთხვეოდნენ. პასუხი ყოველთვის სოლისტთან შედარებით, ერთი ოქტავით მაღლა სრულდებოდა (ვიდეომავ. 1). ამ ტიპის ერთი ოქტავით მაღლა დასრულება იყო პაიზოკის მრავალ სხვა შესრულებაშიც, რომლებიც მოვისმინე. თუმცა სხვა შესრულებებში პასუხი მთავრდებოდა იმავე ოქტავაში, რომელშიც სოლისტი მღეროდა (ვიდეომავ. 2).

წარმოგიდგენთ მაგალითს, რომელიც შესრულებულია დენგბეჯების ჯგუფის მიერ და ჩანერილია კიზრეში, სავარაუდოდ, დაახლოებით 1990-იან წლებში. ზოგჯერ, როდესაც სოლისტი დამოპასუხე(ები) ერთად მღერიან, ისმის ჰარმონიული ინტერვალი. იქმნება ბურდონის შთაბეჭდილება, მიუხედავად იმისა, რომ სოლისტებმა დაასრულეს მუსიკალური ფრაზა. ამ შემთხვევაში, პასუხი საკმარისად დიდხანს ისმოდა, რომ ბურდონის შეგრძნება შეექმნა. ეს გადმფარავი პასუხი ზოგჯერ სოლისტს მიჰყვებოდა სუბტონიკაში, მაგრამ ზოგჯერ ის რჩებოდა ტონიკაში, რაც ქმნიდა ჰარმონიულ ინტერვალს მეორე აკორდში. პაიზოკებში, რომლებშიც ინსტრუმენტებია ჩართული, ჩვეულებრივ, ინსტრუმენტთან ერთად უკრავდნენ პედალურ ბურდონს, როგორც ეს ამ მაგალითშია, რომელსაც ისიფე აბდურაჰმანი მღერის. (ჩანაწერის წელი არ არის ხელმისაწვდომი, მაგრამ მისი ტრანსლიტერაცია გამოქვეყნდა სეიდა გოიანის დენგბეჯის ანთოლოგიის წიგნში 2012 წელს) (აუდიომავ. 1). ზოგიერთ პაიზოკში, რომელიც ელექტრო ინსტრუმენტების თანხლებით სრულდება, ასევე გამოყენებული იყო ჰარმონიები - ნაწილობრივ ტონალური აკორდებით. ზემოთ ხსენებულ ზოგიერთ უკვე დამკვიდრებულ საშემსრულებლო პრაქტიკასთან დაკავშირებული ეს ფაქტორები პაიზოკის შესაძლო პოლიფონიური პოტენციალის შემდგომი განხილვის გამოწვევას წარმოადგენს.

საკვლევი კითხვები

რა ელემენტები გვიბიძგებს პაიზოკის პოლიფონიური პოტენციალის განხილვისკენ?

იქნებ ეს მოპასუხის როლი ან ბურდონის შთაბეჭდილებაა, რომელიც იქმნება, როცა ერთდროულად ერთზე მეტი ხმა გვესმის? ინსტრუმენტული აკომპანიმენტი და ჰარმონიზაცია ხომ არაა? რა არის ის, რაც იწვევს აკომპანიმენტს და ჰარმონიზაციას? იქნებ მოდალური სტრუქტურა იწვევს ჰარმონიზაციას ან რაიმე სხვა? შესაძლებელია არსებულ პოლიფონიურ ტრადიციებთან შედარების გზით გამოვავლინოთ რაიმე, რაც ამ შეკითხვებზე პასუხების მოძებნაში დაგვეხმარებოდა? პასუხი ზოგჯერ შეიძლება ძალიან

მოკლე დროში გაგრძელდეს და ხშირად ის ტონიკითაც მთავრდება, მაგრამ სოლისტზე მაღლა, და მაინც ის ბურდონის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

სანამ გავაგრძელებდე, საჭიროდ მიმაჩნია გავიხსენო ის მოხსენება, რომელიც ჟორდანიაში წაიკითხა თბილისში, ტრადიციული მრავალხმიანობის მერვე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მრგვალ მაგიდასთან (2018: 623, 624) და რომელიც შეეხებოდა ბანს, როგორც მაკლასიფიცირებელ კრიტერიუმს. ჟორდანია საუბრობს ქართულ მუსიკაში პოლიფონიური სტილების კლასიფიკაციის შესახებ, რომელიც პროფესორ თამაზ გაბისონიას ეკუთვნის და რომელშიც ბანი გამოყენებულია მაკლასიფიცირებელ კრიტერიუმად. გაბისონიას პოზიციის თანახმად, იმისათვის, რომ ბანი ბანი იყოს, არ არის აუცილებელი ის ტექსტურის ქვედა რეგისტრში იყოს მოცემული. ჟორდანია ნურისტანის სიმღერის მაგალითი მოიტანა, რომელშიც ბანი შეიძლება უფრო მაღალი იყოს. *მომღერალი ხმების შუაგულშია, მაგრამ ის მაინც ბანია, ბურდონიც კი. ჟორდანია თანახმად, შესაძლებელია ბანის როგორც პოლიფონიური ტექსტურის ცენტრალური კრიტერიუმის შესახებ საუბარი* (Jordanian, 2016).

ერთი მხრივ, მიდგომამ ბურდონის როგორც კრიტერიუმისადმი და მეორე მხრივ, მელიზმატიურ - რუბატო პოლიფონიის ცნებამ და მისი გენეზისის თეორიამ გვიბიძგა არსებულ პოლიფონიურ ტრადიციებთან გაგვევლო პარალელები.

კვლევის წყაროები და მეთოდები

კვლევა ჩატარდა პაიზოკის შესახებ წერილობითი მასალის შესწავლით, ხმოვანი მასალის (ძირითადად YouTube-ზე გამოქვეყნებული ვიდეოების) ანალიზით. სპეციალისტებთან პაიზოკის, ასევე ლინგვისტიკისა და კულტურის შესახებ შესაბამისი საკითხების განხილვით. პირველ რიგში, შესწავლილი იქნა პაიზოკის, როგორც ვოკალური ფორმის ძირითადი საკითხები.

დაკვირვებები პაიზოკზე და მისი შესრულების პრაქტიკა

პაიზოკის ბუსტიმნიშვნელობა არის პატარა შემოდგომა Payz - შემოდგომა, ok -კნინობითი სუფიქსია). ამ ვოკალური ფორმის სხვა დასახელებები და წერილობითი ფორმებია pehizok, pirepayzok, pahizok, Pehizokên (Turgut, 2010, 121). მკვლევარისა და ფოლკლორისტის, სეიდა გოიანისგან გავიგე, რომ „სერელი“ ასევე პაიზოკის ერთ-ერთი სახელია (პირადი კომუნიკაცია, 2024). ქურთული საკითხების ავტორმა და სპეციალისტმა, ველათ ნეჰრიმ, ისაუბრა სახელწოდებებზე, სადაც „სერპაიზოკი“ ადრეულ შემოდგომას აღნიშნავს, ხოლო „პირპაიზოკი“ გვიანდელ შემოდგომას (პირადი კომუნიკაცია, 2024 წლის 11 ივლისი). პაიზოკს თავისუფალი რიტმი აქვს. პაიზოკში დამოუკიდებელი ფრაზებია და, ნათელია, რომ ეს ნაწილობრივ განსაზღვრავს რეჩიტატულ

ელემენტს სიმღერაში (Kaplan, 2018: 6, 7). პაიზოკს ასერულებენ იეზიდები, ასევე, მუსლიმი ქურთები და ლოგიკურია, რომ სიმღერასთან დაკავშირებით რაიმე რელიგიური რეგულაციები არ არსებობს².

ზოგჯერ პაიზოკი საერთოდ არ ეხება შემოდგომას და შესაბამისად, კურმანჯის გასაგებად საჭიროა გამოცდილება ან პაიზოკის სტრუქტურული ელემენტების აღიარება. გოიანმა ცოტა ხნის წინ თქვა შემდეგი: „შეხედეთ, თუ სიმღერას შეუძლია ციცაბო მთებსა და ველურ ბუნებაში მიგიყვანოთ, იცოდეთ, რომ ეს „პაიზოკია“ (Goyan, april 8, 2025). მკვლევარი და მხატვარი ბაშირ ბოტანი ცნობილი პოეტისა და მომღერლის, ომერ დიზეისთან ინტერვიუში ამბობს, რომ არსებობს პაიზოკის ორი სახეობა: დემანი და კოჩარი. „დემანიში“ საბოლოო მელოდიური ფიგურა შედგება ფა, მი და რესგან, იმ შემთხვევაში, თუ მაკამი რეშია. „ქოჩარში“ საბოლოო მელოდიური ფიგურა იქნება ფა, რე, ფა, რე, მაგრამ მი არ გამოიყენება ბოლო სვლაში (Botani & Dizayi 1992).

ბოტანის თანახმად, „ქოჩარი“ მომთაბარეებს ნიშნავს, ხოლო „ემანი“ მათ ეხება, ვინც მომთაბარე არ არის, არამედ დასახლებულია: ბ. ბოტანი (პირადი კომუნიკაცია, 2024 წლის 4 სექტემბერი). პაიზოკი შეიძლება შესრულდეს მაქამებში „აჯამი“, ბაიათში „ნაჰავანდი“, „რასტი“ და ჰიაზი“, თუმცა სხვა მაქამებშიც გვხვდება. მუსიკალური ინსტრუმენტები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, თანხლებას უწევენ ამ სიმღერას, არის „ტანბური“, ოუდი“, „პატარა ზურნა“ და „ბლური“ (Botani & Dizayi 1992).

ზოგიერთ ინსტრუმენტულ თანხლებიან პაიზოკში ბურდონი იცვლებოდა (აუდიო მაგალითი 2), მაგრამ ზოგიერთში ის სტაბილური იყო (ვიდეო მაგალითი 3). კვლევაში შეტანილი პაიზოკების უმეტესობა, როგორც ჩანს, ისეთ კილოებში/მაქამებში იყო, როგორიცაა აჯამი და ბაიათი. აჯამს აქვს მსგავსება დასავლურ მაჟორულ გამასთან და მიქსოლიდურ კილოსთან. ბაიათი შედარებადია რე მინორთან და ფრიგიულ კილოსთან.

კვლევის მასალაზე დაყრდნობით, ნათელი გახდა, რომ ჩვეულებრივი ამბავია, როცა პასუხი მთავრდება ან იმავე რეგისტრის ტონალობაში, როგორიც სოლისტისა, ან ერთი ოქტავით მაღლა, ვიდრე სოლოსტი ამთავრებს ან დაამთავრებს. ზოგიერთ შესრულებაში ტონალობას უშუალოდ სწვდებიან, ზოგიერთში კიდეც ერთი ინტერვალის საშუალებით. ზოგიერთი შესრულებისას პასუხი მთავრდება ორივე ოქტავაში. შედახილები, რომლებიც ისმის კვლევის მასალაში, ასეთი სახისაა ჰეი ჰეი, ჰეიე ჰეიე,

² კურმანჯი ენაზე მოლაპარაკე ქურთების გარდა, ზაზაკურ მოსახლეობასაც აქვს დენგბეჯის ჟანრების სიმღერები. ზაზაკური ენა ინდოევროპულ ენათა ოჯახის ნაწილია და კლასიფიცირდება, როგორც ჩრდილო-დასავლური ირანული ენა (Arslan, 2019: 2). ასევე, მრავალი სომეხს აქვს შეტანილი წვლილი დენგბეჯურ ტრადიციაში. კარაბეტ ქსაჩო (Karabetê Xaço), რომელიც უაღრესად ცნობილი და პატივცემული იყო ყველა ქურთის მხრიდან, დენგბეჯის ტრადიციაში სომხური წვლილის ერთი მაგალითია. დენგბეჯური ნაშრომები დაიბეჭდა სომხური ანბანით (Kardaş, 2019 :47).

ოჰ-ოჰ-ოჰ (hey hey, haye haye, oh-oh-oh). ზოგჯერ უბრალოდ „ვაეი“ ან „ოუუუ“ („vaei“ or „ouuu“). პასუხი ზოგჯერ სოლისტის გადაფარვით ან მარტო ისმის. ზოგიერთ შესრულებაში მოპასუხე ქმნის სხვა ინტერვალს, სანამ ოქტავას მიაღწევს. როცა სოლისტს ემთხვევა, მოპასუხის პარტია (მიუხედავად იმისა, რომ ის შედარებით მცირე დროის განმავლობაში ისმის) თითქოს ბურდონის ფუნქციას ასრულებს. ზოგიერთ შესრულებაში, როცა მოპასუხეები ერთზე მეტია, მათ შეიძლება შექმნან ჰარმონიული ინტერვალის პასუხის პროცესში, მაგრამ ნაკლებად შესამჩნევია.

სეიდა გოიანის თქმით, პასუხს მსმენელებში განწყობისა და მოტივაციის გასაძლიერებლად მღერიან. გოიანი, რომელიც თავად მომღერალია, ამბობს, რომ პასუხი სხვა დენგბეჯის სიმღერებშიც ისმის. „ჩვენ მას ტივეჰნს (Tíwehn) ვეძახით“, ამბობს გოიანი (ს. გოიანი, პირადი კომუნიკაცია, 2024 წლის 21 აგვისტო).

ზოგიერთ პაიზოკის არანჟირებაში მოდალობა და ტონალობა ერთმანეთს ხვდება, მაგალითად როგორც პაიზოკის ერთ-ერთ ახლახანს გამოცემულ შესრულებაში (2023). ქურთი მომღერალი მესუდ გევერი (Mesud Gever) პაიზოკს მღერის ჰარმონიზებული აკომპანიმენტით - ელექტრო პიანო უკრავს ჰარმონიას და ფორტეპიანო ტონალურ აკორდებსაც. ჩელო უკრავს ინტერლუდიას (ვიდეომავ. 4). ბანი ჰარმონიულ აკომპანიმენტთან ერთად მთელი სიმღერის განმავლობაში ისმის. სოლოს დაკვრისას ბანი თითქოს მომღერლისა და ჩელოს მელოდიურ მოძრაობას მიჰყვება. აქ შეჯახება არ ხდება. კილო აჯამის მსგავსია. მოდალობა და ტონალობა ასევე ხვდება ერთმანეთს 2022 წელს გამოცემულ პაიზოკში სახელწოდებით «Kani dèle» («Kanikilê») (ვიდეომავ. 5). სიმღერაში ისმის ინსტრუმენტული პედალური ბურდონი, ზოგიერთ ადგილას კი რიტმული აკორდის აკომპანიმენტი პედალურ ბურდონთან ერთად. სიმღერას მღერის ჰეჯაჯ ალანე, რომელიც პირველ რიგში უკრავს შესავალს ქურთულ ფლეიტასთან ერთად, თითქოს დო-დან მაქამ ბაიათში (Jins bayat) (რაც ამ მაგალითში დოა). სიმღერის ანალიტიკურად მოსმენისას მუსიკოს-კომპოზიტორ ლასე ლინდგრენთან (Lasse Lindgren) ერთად გავაანალიზებ, რომ შემდეგ მაგალითში საინტერესო შეჯახებები მოხდა ტონალობისა და მოდალობის შეხვედრისას. ლინდგრენის დახმარებით შევნიშნე რომ ამ აკომპანიმენტში ბანი დადაბლებულ მეშვიდე საფეხურს (სუბტონიკას) და ტონიკას შორის მოძრაობს.

როდესაც სიმღერის მელოდია სავარაუდო სუბტონიკიდან დაღმავალი კვარტით მოძრაობს, ბანი შესაბამისად სწრაფად მოძრაობს სუბდომინანტური საფეხურისკენ (თუ ვივარაუდებთ, რომ ტონიკა/დო არის), მაშინ ის ტონიკიდან სუბტონიკზე (სი-ბემოლ) და (სუბდომინანტურ (ფა)-ზე) გადადის და შემდეგ ისევ ტონიკზე ბრუნდება. ეს ნიმუში მეორდება, მაგრამ სიმღერის ბოლოს ბურდონი დო-ში რჩება. მომღერალი ზედა

ტონიკის „ტივენ“-ის დაბოლოებას მღერის მეშვიდე საფეხურის გავლით. მე ვკითხე რაშიდ ელანეს (Rashid Elane - გერმანიაში მცხოვრები სირიელი ქურთი), თუ რამ აიძულა კანე კელეს არანჟირება გარკვეული ელემენტების გამოყენებით. მან მითხრა, რომ ის მცირეოდენი, რაც მან გააკეთა, გრძნობის საფუძველზე იყო, ხოლო ზოგიერთი გადაწყვეტილება იმიტომ მიიღო, რომ ისინი „უბრალოდ მშვენიერია“ (პირადი კომუნიკაცია, 2004 წლის 21 ივლისი).

სხვადასხვა მაგალითზე დაყრდნობით, როგორც ჩანს, პაიზოკის აკომპანიმენტებში ბურდონი ხანდახან იცვლება, ხანდახან არა და ამისთვის მკაცრი წესი არ არსებობს. არსებობს პეიზოკის შესრულებები, რომლებშიც აკომპანიმენტი თითქმის დამოუკიდებლად მოძრაობს. ქურთული ფლეიტა რამდენიმე პეიზოკისა და დენგბეჯის სიმღერაში შეგვხვდა, როგორც ერთადერთი ინსტრუმენტი, რომელიც სიმღერას ახლდა თან და ნაწილობრივ უკრავდა შეკავებულ ბგერას, რადგან ის ბურდონი იყო, ხოლო ნაწილობრივ მელოდიას მიჰყვებოდა, მაგრამ პარალელურ ინტერვალში და ზოგჯერ არასინქრონულად (ვიდეო მაგ. 6). ასევე არსებობს იმ ტიპის პაიზოკის ჰარმონიზაციები, რომლებიც ელექტრო ფორტეპიანოზე სრულდება, რომლებიც მეტ-ნაკლებად ექსპერიმენტულად ჟღერს, სხვადასხვა კონვენციის დარღვევის ეფექტებით. ზოგიერთი მათგანი ათწლეულების წინ ჩანერილი სიმღერების რემიქსებია. კვლევის დროს ასევე შეგვხვდა სხვა დენგბეჯის ჟანრები მეტ-ნაკლებად ექსპერიმენტული არანჟირებით.

პაიზოკის შედარება ზოგიერთ

არსებულ პოლიფონიურ ტრადიციასთან

როდესაც პაიზოკებს პირველად მოვუსმინე, რაღაც მსგავსი მეჩვენა ქართლის ერთხმიან სიმღერებსა და თუშეთის ერთხმიან ქალთა სიმღერებს შორის, თუმცა, მეორე მხრივ, საბერძნეთის სხვადასხვა კუთხის ზოგიერთ „სუფრის სიმღერასთან“. პაიზოკში მელიზმატური და რეჩიტატიური ხასიათი, მოდალობა და რუბატოს ელემენტი, როგორც ჩანს, ამ ასოციაციების შექმნის მიზეზი იყო. პაიზოკში ნაპოვნი სილაბური შეძახილები ქართლისა და კახეთის ერთხმიან და პოლიფონიურ სიმღერებში არსებულს წააგავდა. მეორე მხრივ, ვოკალური პასუხის მქონე პაიზოკები ასევე მოგვაგონებდა ეპიროტიკულ პოლიფონიურ სიმღერებს (მათ შორის ალბანურ, ბერძნულ და ფრაშერიოტულ არომანულ სიმღერებს). როდესაც პაიზოკში პასუხი ერთი ოქტავით ზედა ტონიკაზე მთავრდება მეშვიდე საფეხურის გავლით, მსგავსება ვლინდება ეპიროტიკული პოლიფონიური ჯგუფის მეორე ხმასთან, სახელწოდებით „ბზრიალა“, მაგრამ როდესაც პასუხის სოლისტთან ერთად იმავე ოქტავაში მთავრდება, ის როგორც მეორე ხმა, ასევე ბურდონსაც ჰგავს. ინსტრუმენტული ბურდონითა და ინსტრუმენტული პასუხის მქონე პაიზოკები ასევე მოგვაგონებს თავისუფალ რიტმულ ეპიროტიკულ

სიმღერებს, რომლებსაც ერთი მომღერალი ასრულებს ინსტრუმენტული პედლის ბურდონითა და ინსტრუმენტული პასუხის თანხლებით. კადენციებში ხშირად შეინიშნება მსგავსება პაიზოკების კადენციებთან.

ეპიროსში პოლიფონიის ორი განსხვავებული ტიპი გვხვდება: პედალური ბურდონით შესრულებული პოლიფონია (მი ბგერაზე) (Jordania, 2006 : 116), რომელიც მელიზმატურ რუბატო პოლიფონიასთან³ არის დაკავშირებული, და რომელიც აღმოსავლეთ ქართულ მრავალხმიანობას წააგავს. (აღმოსავლეთის ქართულ პოლიფონიას ასევე აქვს მსგავსება ალბანეთის, ესპანეთის ბურდონულ სიმღერასთან და „ზოგიერთ სხვა ევროპულ პოლიფონიურ სტილთან“) (Jordania : 2010 :11). პაიზოკისა და აღმოსავლეთ ქართულ პოლიფონიას შორის მსგავსება და შემდგომ ეპიროტიკულ პოლიფონიასთან მსგავსი ელემენტები შეიძლება აიხსნას ქართულ-კახური სუფრის სიმღერის გენეზისის თეორიის დახმარებით.

ჟორდანიას აზრით, მელიზმატურ-რუბატო პოლიფონია წარმოიშვა უძველესი ევროპული ბურდონულ-დისონანსური პოლიფონიისა და ინდოევროპული ენების მატარებლების მელიზმატურ-რუბატო ტიპის მელოდირ-მონოფონიურობის შერევის შედეგად. ჟორდანია კახურ სუფრის სიმღერას მელიზმატურ-რუბატო პოლიფონიის „კლასიკურ“ წარმომადგენლად მიიჩნევს: პედალურ-ბურდონული პოლიფონია მდიდრულად შემკული სპეციფიკური მელიზმატიკური მელოდიებით (რაც არ არის დამახასიათებელი ბურდონულ-დისონანსური სტილისთვის), „ფართო დიაპაზონის მელოდირური ხაზებით და ხშირად თავისუფალი რუბატოს მეტრით“ (Jordania, 2010:11). ჟორდანიას მიერ ნახსენები ეს ელემენტები პაიზოკშიც გვხვდება. არქეოლოგიური მტკიცებულებების საფუძველზე, საქართველოში ახალი მოსახლეობისა და კულტურის ორი ძირითადი შემოდილების ნიშნები შეინიშნება ძვ. წ. III-II ათასწლეულებს შორის“ (Jordania, 2010: 10). შეიძლება თუ არა პაიზოკის მსგავს სიმღერას ერთგვარი „ზღვრული ხაზის მაგალითის“ ფუნქცია ჰქონდეს მელიზმატურ-რუბატო პოლიფონიის ფორმირების პროცესში, რაც დიდი ხნის წინ მოხდა?⁴

³ ჟორდანიას თანახმად, ალბანეთში ჩამების პოლიფონია და დობრუძაში (რუმინეთი) ფრაშერიოტი მაკედონელების (არომანელები ჩრდილოეთ მაკედონიიდან) პოლიფონია მელიზმატური რუბატო პოლიფონიის მაგალითებია, რომელიც ქართულ-კახურ სუფრის სიმღერებს წააგავს (Jordania, 2010:11). პოლიფონიის ეს ტიპი მჭიდრო კავშირშია პოლიფონიურ სტილთან, რომელსაც ტოსკური პოლიფონია ეწოდება (Jordania, 2006: 116,117). ის გვხვდება სამხრეთ ალბანეთში ტოსკ ალბანელებში, ასევე ჩრდილო-დასავლეთ საბერძნეთში, იანინას ქალაქთან ახლოს, ბერძნულ მაკედონიაში ფრაშერიოტებში, ასევე დობრუძაში, სადაც ფრაშერიოტები წარსულში მიგრირდნენ. ის ასევე გვხვდება ჩრდილოეთ მაკედონიაში ტოსკებში (Lakos, 2020). ფრაშერიოტები წარმოადგენენ არომუნელთა ცალკეულ ჯგუფს, რომლებიც ძირითადად მწყემსები იყვნენ, თავდაპირველად ალბანეთში, ფრაშერის ქალაქთან ახლოს (Markovik, 2015:115).

⁴ ძვ. წ. II საუკუნის ბოლომდე და I ათასწლეულის დასაწყისამდე ირანული ელემენტები კვლავაც ჩნდებოდა იარაღში, ცხენის აღკაზმულობასა და ბრინჯაოს ორნამენტებში (Tsatskheladze, 2013. ენციკლოპედია ირანიკა). იზადის თანახმად, ქურთული ტომების დასახლება სომხეთში და

„ჰეირან ჯარო“ პაიზოკის მაგალითია, რომელიც სრულდება სოლოდ, მაგრამ ასევე ორი სოლისტის მონაცვლეობითაც. ამ მაგალითში (ვიდეო მაგ. 7) სოლისტები ჯემალე მიჰედაჰენი და შირნეჰსი გარკვეული დროის განმავლობაში ერთმანეთის გადაფარვით მღერიან, რაც ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ორი ხმა გაცნობიერებულად აკეთებს ამას. იმ შემთხვევაში, თუ ორი სოლისტი ერთდროულად ექნება უწყვეტი ვოკალური ბურდონი, ეს შექმნის შთაბეჭდილებას, რომ სიმღერა წარმოადგენს მელიზმატურ-რუბატო პოლიფონიას აღმოსავლეთ საქართველოდან. „ჰეირან ჯაროს“ ამ მაგალითს არ აქვს ინსტრუმენტული ბურდონი, მაგრამ, როგორც ჩანს, გავრცელებული პრაქტიკაა ამ სიმღერაში ინსტრუმენტული პედალური ბურდონის არსებობა. მეორეს მხრივ, სიმღერა ტრადიციულად *a capella*-დ სრულდება. თუ არსებობს კავშირი აღმოსავლურ ქართულ პოლიფონიასა და პაიზოკს (ან მის მსგავს ვოკალურ ფორმას) შორის, ლოგიკურია, რომ არსებობს გარკვეული მსგავსება პაიზოკსა და ეპიროტიკულ სიმღერას შორის, რომელიც მელიზმატურ-რუბატო პოლიფონიას მიეკუთვნება. მეორე პოლიფონიური სტილი ლაბ ალბანელებსა და ბერძნებს შორის გვხვდება. აქ ვოკალური დიაპაზონი კვინტის ფარგლებშია, მეტრიკულად საკმაოდ მკვეთრია და ძირითადად რიტმული ბურდონი აქვს (Jordania, 2006: 114-115) და შესაბამისად, პაიზოკს ამ ტიპის პოლიფონიასთან ნაკლებად მსგავსი ელემენტები აქვს.

დასკვნები

როგორც ვოკალური, ასევე, ინსტრუმენტული პასუხისთვის დამახასიათებელია დამთავრება ძირითად ტონალობაში, ან ერთი ოქტავით მაღლა, ან იმავე ოქტავაში, რომელშიც სოლისტი ასრულებს. ეს ხდება ან უშუალოდ ან სხვა ინტერვალის მეშვეობით.

ინტერვალები, რომლებიც დაფიქსირდა მაგალითებში, იყო მეხუთე, მეექვსე და მეშვიდე. როდესაც სოლისტი და მოპასუხე(ები) ერთად მღერიან, ჰარმონიული ინტერვალი ისმის. მაგრამ ხშირად ბურდონის შთაბეჭდილებაც მოცემულია. ის მაშინაც გვხვდება, როცა სოლისტებს უკვე დასრულებული აქვთ მუსიკალური ფრაზა. ზოგჯერ სოლისტი თავადვეა მოპასუხე ზედა ტონიკაში პირდაპირ ან კადენციურად შესვლისას. ზოგჯერ ინსტრუმენტული პასუხი ხდება ისევე, თითქმის ინსტრუმენტი მოპასუხეს ბაძავს. სხვა შემთხვევაში ინსტრუმენტები მელოდიურ ინტერლუდიას ასრულებენ. ინსტრუმენტული აკომპანიმენტის მქონე ზოგიერთ შესრულებაში ისეთი ინსტრუმენტები, როგორიცაა ტამბური ან ელექტრო პიანინო, ქმნიან ბურდონს ანუ ზოგიერთ შესრულებაში ცვლილება მოდალური ცენტრის ან წამყვანი ტონის ცვლილების შესაბამისად ხდება, ზოგიერთ შესრულებაში კი არა. არსებობენ პაიზოკები,

რომელთა ვოკალური დიაპაზონი ერთ ოქტავაზე მეტია და პაიზოკები, რომელთა დიაპაზონი ერთ ოქტავაზე ნაკლებია. ზოგიერთი შესრულებაში არის სტაბილური ინსტრუმენტული ბურდონი, მაშინაც კი, თუ დიაპაზონი ფართოა. ზოგიერთში ცვლილება არის აკომპანიმენტში, მიუხედავად იმისა, რომ დიაპაზონი ერთ ოქტავაზე გაცილებით მცირეა. დღესდღეობით ელექტრო კლავიატურა უფრო ხშირად გვხვდება პაიზოკების შესრულებისას და სტუდიურად ჩანერილი პაიზოკების არანჟირებებში. ზოგჯერ გვაქვს შეჯახებები, როცა ტონალობა და მოდალობა ერთმანეთს ხვდება. პიანინოს და ტონალური აკორდების ხმა, ასევე, სულ უფრო ხშირად შეტანილი, ისევე როგორც ინსტრუმენტები, რომელიც დასავლურ კლასიკურ ტრადიციას მიეკუთვნება.

რა არის მაშინ ის, რაც ინარჩუნებს პოლიფონიურ ელემენტებს შესრულებაში და მეორე მხრივ, შთააგონებს მუსიკოსებს არანჟირების თანამედროვე სახეებს? ერთი ფაქტორი შეიძლება იყოს პაიზოკში ადრევე არსებული პოლიფონიური ელემენტები. ასევე ის ფაქტი, რომ ქურთებს ფართო და მრავალფეროვანი მუსიკალური ტრადიციები აქვთ და ზოგიერთი გადანყვეტა შეიძლება არაცნობიერი იყოს. მეორე მხრივ, ექსპერიმენტული ელემენტები შეიძლება აიხსნას, ასევე, ახალი ტექნოლოგიით, რომელიც ახალი ტიპის გადანყვეტებს შთააგონებს სხვა მუსიკალური ტრადიციების და პრაქტიკების მუსიკალური გავლენებით.

მოდალობა და სასიმღერო ტექნიკა, რომელიც ობერტონებს ბადებს, ქმნის უწყვეტობის განცდას, მაგრამ ასევე იძლევა სივრცეს სხვებისთვისაც, რომ შემოუერთდნენ. მოპასუხის როლი ძალიან მნიშვნელოვანი ელემენტია პოლიფონიის შექმნაში. პაიზოკი კარგი მაგალითია განვითარებული მონოფონიური ვოკალური ფორმისა, რომელიც იდეალურად ფუნქციონირებს როგორც სოლო *a capella*, მაგრამ ასევე აქვს პოლიფონიური პოტენციალი.

წყაროები

ქურთული მუსიკისა და ფოლკლორის მკვლევარებმა, ბაშირ ბოტანიმ და სეიდა გოიანმა, პაიზოკისა და მასთან დაკავშირებული საკითხების შესახებ მნიშვნელოვანი და სპეციფიკური ინფორმაცია გამიზიარეს. ორივე შემსრულებელი არტისტები და დენგბეჯის ტრადიციის სპეციალისტები არიან და წარმოშობით პაიზოკის წარმოშობის არეალიდან არიან. ნეჰრიმ პაიზოკისა და კულტურულ-ლინგვისტური საკითხების შესახებ მნიშვნელოვანი ინფორმაცია მომანოდა. მუსიკოს-კომპოზიტორებმა ლასე ლინდგრენმა, აშკან ნაზარიმ, აფშინ არდალანმა, რაშიდ ელანემ მნიშვნელოვანი ცოდნა მოგვანოდეს თეორიულ და/ან მხატვრულ საკითხებთან დაკავშირებით. აშკან ნაზარიმ, ველატ ნეჰრიმ და კრისტოფერ ფონ ბოსნდორფმა დახმარება გამიწიეს კურმანჯიზე ან გერმანულ ენაზე დაწერილი წყაროების ზოგიერთი ნაწილის თარგმანში.

აუდიომაგალითები

- აუდიო მაგ. 1. პაიზოკი ისიფე აბდურაჰმანის შესრულებით. ჩაწერილია, სავარაუდოდ, 1980-იან წლებში კიზრეში.
- აუდიო მაგ. 2. პაიზოკი ისიფე აბდურაჰმანის შესრულებით. ჩაწერილია, სავარაუდოდ, 1980-იან წლებში.
- (ზემოთ მოცემული ორივე მაგალითი ტრანსლიტერირებული სახით გვხვდება Dengbej Anthology-ის 2012 წლის წიგნში, რომლის ავტორია სეიდა გოიანი)

ვიდეომაგალითები

- ვიდეო მაგ. 1. აბდულაზიზე ლეშკერი ასრულებს პაიზოკს მოპასუხეების მონაწილეობით. ჩაწერილია დაახლოებით 1970-იან წლებში კიზრეში. <https://www.youtube.com/watch?v=GLHwCLt98yY>
- ვიდეო მაგ. 2. დენბეჯ მომღერლები ბოტანიდან. ჩაწერილია დაახლოებით 1990-იან წლებში ბოტანში, კიზრეში. სოლისტისა და მოპასუხეების მონაწილეობით. <https://www.youtube.com/watch?v=TfFsx77jhcI>
- ვიდეო მაგ. 3. ავდილა გოი ასრულებს პაიზოკს ინსტრუმენტული თანხლებით და წარმოდგენაში მონაწილე რამდენიმე ადამიანის ვოკალური ჩართვით. გადაღებულია იუნუს ისიკის მიერ 2013 წელს მერსინში. <https://www.youtube.com/watch?v=orK1lfsL69A>
- ვიდეო მაგ. 4. მეზუდ გევერი ასრულებს პაიზოკს ჰარმონიული არანჟირებით. ავტორი ქსებათ ასმი. გადაღებულია 2023 წელს, ჰაქქარიში. ჩაწერა, მიქსი და მასტერინგი: İbrahim Bayat/Huner Studio 2023 <https://www.youtube.com/watch?v=JEOY05xi4Lo>
- ვიდეო მაგ. 5. ჰეჯალ ალანე ასრულებს კანიკილეს, რომელიც გადაღებულია ზახოსა და დუჰოკში რაშიდ ელანეს მიერ, მასტერინგი, ხმის ინჟინერია და მუსიკალური არანჟირება შესრულებულია რაშიდ ალანეს მიერ 2022 წელს, ჰამბურგში. <https://www.youtube.com/watch?v=ITzMnn3XD7M>
- ვიდეო მაგ. 6. ჰენიფა შირნექსი ასრულებს პაიზოკს ქურთული ფლეიტის და სხვა დენგბეჯის სიმღერების თანხლებით. Pelmifilm TV 2021. კიზრე. <https://www.youtube.com/watch?v=ugW-nRGubN8&t=205s>
- ვიდეო მაგ. 7. ჰეირან ჯარო ორი სოლისტის შესრულებით. შემსრულებლები: ჯემალე მიჰე და ჰენიფა შირნექსი. გადაღებულია აბდო არფოს მიერ შირნაკში 2021 წელს. <https://www.youtube.com/watch?v=tLvUpbKAOkq>

MERI-SOFIA LAKOS
(FINLAND)

PAYIZOK – A KURDISH AUTUMN SONG WITH POLYPHONIC POTENTIAL

Payizok (little autumn) is a vocal form associated with the season when peasants and nomads leave the pastures turning to the village or the plain and the colour of nature changes. As autumn is often associated with melancholy, also payizok can be associated with melancholy and deep thoughts like sorrow, aging, loss, love, regret and separation (Kaplan, 2015: 6, 7). There has been also speculation whether the song is originally religious. However, there is not enough evidence to support this view. (Kreyenbrock, Jindi 2005: 406). Payizok is originating from Botan region (Botani & Dizeyi 1992). Botan locates in Cizre which is a city in the Cizre District of Şırnak Province (in Turkey) locating on the river Tigris by the Syria–Turkey border, close to the Iraq–Turkey border (Wikipedia 2024). Payizok is technically challenging and seen as a song that is not possible to be sung by everyone (Botani & Dizeyi, 1992). Payizok is performed as solo, but it is common that sometimes other people present participate vocally in a responsorial manner.

The regions payizok is presented

Kurds live in dispersion among four different countries: Iran, Iraq, Syria and Turkey. The linguistic and cultural differences between different Kurdish populations can be seen also in the musical praxis of different Kurdish groups (Nazari 2019:2). Although Kurdish music might be understood a variant of Middle Eastern music, it has an independent character, an independent structure and corresponding forms. These are related to political and cultural history, language (Asid, 2007: 5). Kurdish language which is one of the Indo-Iranian languages is chiefly spoken in Kurdistan and is thought to be spoken by some 20–40 million people (Britannica 2024). Kurdish will be defined as the Northern, Central and Southern dialects of Kurdish (Paul, 2008). The Northern dialect of the Kurdish languages, Kurmanji (romanized: Kurmancî) is spoken predominantly in southeast Turkey, northwest and northeast Iran, northern Iraq, northern Syria and the Caucasus and Khorasan regions. It is the most widely spoken form of Kurdish. The largest number of Kurmanji speakers are living in Turkey (Wikipedia 2024). The Payizoks originate from the Botan region, but have extended as far as Zakho and Amêd. Zakho is from the Badinan region, but the majority of them speak the same dialect as Botan. Payizok has also been extended in the Hakkari region (Botani & Dizeyi, 1992). « In practice, it means that payizok is found in large areas in the central regions of Kurdistan on both sides of the current borders of Turkey, Iraq and Iran » (W. Nehri, Personal communication July 11, 2024). Payizok is classified as dengbêj

song. The oral tradition of Dengbêji is the foremost musical tradition of Kurmanji speaking Kurds (Kardaş, 2019:48). Dengbêjî is the adjectival form of dengbêj and its literal meaning refers to « vocal singer »¹ emphasizing that the dengbêjî repertoire is unaccompanied (Withers, 2016: 65). This gives freedom in storytelling, verse creation without the limitation of formal structures. The Dengbêj refers to Kurdish folk singer and storyteller and dengbêjan is the plural of dengbêj (Azeez, 2023). Dengbêjs are important in transmitting societal, historical and cultural memory to future generations. The genres of Dengbêjî are Kilam, lawik, şer, dîlok, lawij, heyranok, şeşbendî, belitê, şin, destan and payizok (Kardaş, 2019: 47, 48). Although dengbêj song are traditionally performed as a capella, it is common that musical instruments are accompanying the dengbêj songs including payizok.

Observations before the research

In the very first payizoks that I heard there was something that drew my attention: In the end of payizok solo singing, there was response of more than one person overlapping the singing of the soloist. This was carried out with a sigh kind of syllabic exclamation. The response reached the tonic either directly or forming an interval before reaching the tonic, that was one octave higher than the finishing note (tonic) of the soloist. In payizok performance in which Abdulazizê Leşker sings Payizok as solo a capella, there was a response with syllabic exclamations resembling lament and again the response landed to the tonic octave higher than the soloist. Sometimes this took place through fifth, sometimes through sixth and sometimes through seventh. Sometimes the responders landed directly to the tonic (video ex. 1). This kind of ending one octave higher than the soloists was later observed in many other payizoks too, but in other performances the response finished in the same octave with the soloist (video ex. 2).

This example which is performed by group of dengbêj and recorded in Cizre propably around 1990's. Sometimes when the soloist and the responder (s) are singing together a harmonic interval was heard. An impression of drone is there even the soloists has finished the musical phrase already. In this one the response was heard long enough to create a feeling of drone. This overlapping response was sometimes following the soloist when descending to the subtonic but sometimes it was not following the soloist but stayed in tonic creating harmonic interval second chord. In payizoks with instruments being involved, there was usually a pedal drone played with the instrument as is in this example sung by Isife Abdurrahman. (The year of the recording was not available but a translitteration of it was published in the Seyda Goyan's Dengbej Anthology book in 2012) (audio ex. 1). In some payizok performances actualized with the accompaniment of electric instruments, also harmonies -partly with tonal chords included- were applied. These factors regarding the some already established performance praxis mentioned above, bring on the challenge to discuss further the possible polyphonic potentiality of Payizok.

¹ The Kurdish word 'deng' means voice and 'bej' is present tense of gotin which means « to tell ».

Research questions

What are the elements that encourage to consider polyphonic potentiality of payizok ?

Is it the role of the responder or the impression of the drone that is created when more than one voice is heard together ? Is it the instrumental accompaniment and the harmonization ? What it is that inspires the accompaniment and harmonization ? Is it the modality that inspires for harmonization, or something else? Could comparison with the existing polyphonic traditions reveal something regarding these questions? The respond may sometimes last very short time and it is often also finishing in tonic but higher than the soloist but still it gives the impression of drone.

Before going further in research I recall the speech that Jordania had in 2016 on a round table in the Eight symposium of traditional polyphony (2018: 623, 624) in Tbilisi concerning the bass as the classification criterion. Jordania speaks about the classification of polyphonic styles in Georgian music made by Prof. Tamaz Gabisonia in which bass is used as the classification criterion. According to the approach of Gabisonia it is not necessary that the bass is in the low register of the texture in order to be bass. Jordania brought as example the singing of Nuristan in which the bass can be higher. The singer is in the middle of the voices, but is still bass - even drone. According to Jordania it is possible to speak about bass as a central criterion of polyphonic texture (Jordania, 2016). One other hand the approach concerning drone as criterion, on other hand the concept of melismatic-rubato polyphony and the theory of the genesis of it inspired to make some comparison with some elements in existing polyphonic traditions.

Research sources and methods

The research was carried out studying written material about payizok, analysing auditive material (mostly videos published in youtube), discussing with specialists regarding payizok, but also about relevant things as those related to linguistic and cultural things. First of basic things regarding payizok as a vocal form had be studied first.

Observations regarding payizok and its performance praxis

Payizok (or Payîzok) means literally little autumn (Payz=autumn, ok=diminutive form). Other namings and written forms for this vocal form are pehizok, pirepayzok, pahizok and Pehîzokên (Turgut, 2010:121). From research and folklorist Seyda Goyan I heard that also Sereli is one of the names for payizok (Personal communication, 2024). Author and specialist of Kurdish issues Welat Nehri told about the namings Serpayizok refers to early autumn and pîrepayizok to the later autumn (Personal communication, July 11, 2024). Payizok has free rhythm. There are independent clauses in Payizok and that is obviously partly causing the recitative element in the song (Kaplan, 2018: 6, 7). Payizok has been performed among Yezidis but also among Muslim Kurds and representatives of another

life approaches and logically there is no religious regulations concerning the song.²

Sometimes payizok is not talking about autumn at all and therefore also for them able to understand kurmanji it needs experience or acknowledge the structural elements of payizok. Goyan said recently the following :«Look, if a song can take you to rugged mountains and wild nature, know that it is «peyizok.» (Goyan, april 8, 2025). Researcher and artist Bashir Botani says in interview made by famous poet and singer Omer Dizeyi that there are two kinds of payizok: demani and kochari. In ‘demani’ the final melodic figure consist of Fa, Mi and Re in case the maqam is in Re. In ‘kochari’ the final melodic figure would be Fa, Re, Fa, Re, but Mi is not used in final move (Botani & Dizeyi 1992). According to Botani kochari means nomadic and emani refers to those who are not nomadic but settled : B. Botani (Personal communication, september 4, 2024). Payizok can be performed in maqams ‘ajam’, bayat ‘nahavand, ‘rast’ and ‘hijaz’’, but also in other maqams. The musical instruments that usually accompany this song include the ‘tanbur’, ‘oud’, ‘little zorna’, and ‘blur’» (Botani & Dizeyi 1992). In some payizoks with instrumental accompaniment the drone was changing (Audio example 2) but in some it was stable (video ex 3). Many of payzoks included in research seemed to be in modes/maqams such as Ajam and Bayat. Ajam has resemblance with western major scale and mixolydian mode. Bayat is comparable with d-minor and phrygian mode. Based on the research material, it is common that the respond finishes in tonic either in the same register with the soloist or one octave higher. than the soloist. In some performances the tonic was reached directly and in some performances through another interval. In some payizoks the respond finished in both octaves. The syllabic combinations encountered were « hey hey ye ye ye », haye haye, vay vay, vaheyi, oh-oh-oh etc. ». Sometimes simply « vaci » or « ouuu ». The respond is sometimes heard alone or same time with the solo-singer if overlapping. In some performances the responder is creating another interval before reaching the octave. When overlapping with the soloist the part of the responder- even for short time-, an impression of drone is created. In some performances when the responders are more than one, they may create harmonic interval while responding but more or less oblivious. According to Seyda Goyan the respond is sung for the support of mood and motivation by those who listen to the song. Goyan who is also a singer himself told that the respond can be heard in some other dengbêjî songs too. «We call it teewehn (Tîwehn) » says Goyan » (S. Goyan, Personal communication, August 21, 2024).

In some payizok arrangements the modality and tonality meet as is the case with the payizok published in the year 2023 In this example Mesud Gever sings payizok with hamo-

² In addition to Kurmanji speaking Kurds, also Zaza speaking population has songs representing genres of dengbeji. Zazaki language is part of the Indo-European language family further classified as a Northwestern Iranian language (Arslan, 2019: 2) Also Armenians have contributed in dengbêj. One example of the Armenian contribution in dengbêj tradition is Karabetê Xaço who became very well known and respected among Kurds. Dengbêj works were published in the Armenian al-phabet (Kardaş, 2019 :47).

nized accompaniment played by electric piano and forte piano playing also tonal chords. Violin Cello is playing the interlude (video ex. 4). The bass together with harmonic accompaniment is heard throughout the song. The bass seems to follow the melodic movement of the singer and the cello when playing the solo. There are no clashes. The mode seems to be Ajam. Modality and tonality meet also in payizok called « Kani kêle » (« Kanikilê ») published in 2022 (video example 5). There is instrumental pedal drone throughout the song but in some parts also a rhythmic chordal accompaniment same time with the pedal drone. The song is sung by Hejaj Alane who plays first the introduction with Kurdish flute seemingly in maqam Bayati (Jins bayat) from do, (which in this example is c). When listening the song analytically together with musician-composer Lasse Lindgren we noticed that in the following example that there were interesting clashes occurred when tonality and modality met. With help of Lindgren I could notice that the bass in this accompaniment moves between the flattened seventh degree (subtonic) and the tonic. When the singing melody has descending interval fourth from the supposed subtonic, the bass respectively visits rapidly in subdominant degree (if we suppose that tonic/do is c), then it moves from tonic to subtonic (b-flat) and (subdominant(fa) and then it goes back to tonic. This pattern is repeated but in the end the of the song the drone stays in c. The singer sings the « tiwehn » ending to the high tonic through seventh. I asked Rashid Elane (a Syrian Kurd living in Germany) who has made the harmonic arrangement that what made him to do the arrangement for Kani kêle in a way he did. He responded that that few things he had made based on feeling and some solutions were made because they are « simply beautiful » R. Elane (Personal communication, July 21, 2004). Based on different examples it seems that the drone in the accompaniments of payzok changes sometimes and sometimes not and that there is not any strict rule for that. There were payizok performances in which accompaniment seemed to move in a way independently. Kurdish flute was encountered in couple of payizok and Dengbêji songs as the only instrument accompanying the song playing part of the time long note as it was drone and part following the melody but in parallel interval and sometimes unsynchronically (video ex. 6). There were also these kind of payizok harmonizations actualized with electric piano that sounded more or less experimental with different conventions breaking effects. Some of them were remixes of songs recorded decades ago. During the research also other Dengbêj genres with more or less experimental arrangements were encountered.

Compering payizok with some of the existing polyphonic traditions

When I heard payizoks as first time there seemed to be something similar with the monophonic songs of Kartli and with the monodic female songs from Tusheti but on other hand with some « table songs » from different parts of Greece. The Melismatic and recitative character, modality and the element of rubato in payizok were seemingly reasons to create this associations. The syllabic exclamations encountered in payizok resembled

those encountered in monophonic and polyphonic songs of Kartli and Kakheti. One other hand payizoks with vocal response reminded also for the Epirotic polyphonic songs (including Albanian, Greek and Frasheri Aromanian songs). When the response in payizok finished in high tonic through seven there was resemblance with the second voice in Epirotic polyphonic group called « spinner » but when the response finished in same octave with the soloist it resembled both the second voice but also the drone. Payizoks with instrumental drone and instrumental response reminded also to the free rhythmic Epirotic songs performed by one singer accompanied by instrumental pedal drone and instrumental response. In the cadences there seemed often to be similarities with the cadences of payizoks.

In Epirus there are two different polyphonic types encountered : The one of those with pedal drone (on « E ») (Jordania, 2006 : 116) is linked with the melismatic rubato polyphony³ having resemblance with Eastern Georgian polyphony. (Eastern Georgian polyphony has resemblance also with the drone singing of Albacete Spain and « some other European polyphonic styles ») (Jordania : 2010 :11). The similarity between Payizok and Eastern Georgian polyphony and further the resembling elements with Epirotic polyphony might be explained with the help of the theory of the genesis of the Kartli-Kakhetian table song. According to Jordania melismatic-rubato polyphony has been borned as a result of the mixture of ancient European drone-dissonant polyphony and melismatic-rubato type of melody based monophony of the carriers of the Indo-European languages». Jordania sees Kakhetian table song as a « classical » representative of the melismatic-rubato polyphony : pedal-drone polyphony with richly embellished specific melismatic melodies (uncharacteristic for the drone-dissonant style) « wide range melodic lines, and often free rubato metre » (Jordania, 2010:11). These elements that Jordania mentions are elements encountered in payizok too. Based on archaeological evidence there are signs of two major influxes of a new population and culture in Georgia Between the 3rd and the 2nd millennia B.C » (Jordania 2010: 10). Could a song similar to payizok function as some kind of « boardline example » in the process towards the formation of melismatic-rubato polyphony that has taken place long time ago ?⁴.

Heyran Jaro is example of payizok that has been performed soloistically but also in a way that two soloist sing in turns. In this example (Video ex, 7) the soloists Cemalê Mihê

³ According to Jordania the polyphony of Chams in Albania and the polyphony of Frasheri Macedonians (Aromunians from North Macedonia) in Dobrudza (Romania) are examples of the melismatic rubato polyphony having resemblance to the Kartli-Kakhetian table songs. (Jordania, 2010:11). This type of polyphony is closely connected to the polyphonic style called Tosk polyphony (Jordania, 2006: 116,117). It is encountered among Tosk Albanians in southern Albania, but also in North West Greece close to the city of Ioannina, among Frasheriots in Greek Macedonia but also in Dobrudza where Frasheriots had migrated in the past. It is encountered also among Tosk in North-Macedonia (Lakos, 2020). Frasheriots represent a separate group of Aromunians that were mostly shepherds, originally around the town of Frasheri in Albania (Markovik, 2015:115).

⁴ Until the end of the 2nd and the beginning of the 1st millennium B.C.E Iranian elements continued to appear in weapons, horse harnesses, and bronze ornaments (Tsatskheladze, 2013. Encyclopaedia Iranica). According to Izady there was settlement already in 4rd BC of Kurdish tribes in Armenia and in some extent in Georgia. (Izady, 1992 : 91.)

and Henifa Şirnexî, in one point sings for a while in overlapping manner creating an impression of two voices singing consciously in parts. In case there was also an continuous vocal drone simultaneously with the two soloists it would create the impression of an song representing melismatic-rubato polyphony from Eastern Georgia. This example of Heyran Jaro didn't have instrumental drone but it seems to be common praxis to have instrumental pedal drone in this song. On the other hand the song has been traditionally performed a capella. If there is link between Eastern Georgian polyphony and payizok (or similar vocal form to it), it seems logical that some similarities exist between payizok and the Epirotic singing that falls in the category melismatic rubato polyphony. The other polyphonic style is practised among Lab Albanians and Greeks has a vocal range within a fifth, is metrically quite strict and has mostly a rhythmic drone (Jordania, 2006 : 114 115) and therefore has less similar elements with this type of polyphony.

Conclusions

It is common both for vocal and instrumental response that it ends in tonic either one octave higher or in the same octave with the soloist. This takes place either directly or through other interval.

The intervals observed in the examples were fifth, sixth and seventh. When the soloist and the responder (s) are singing together a harmonic interval can be heard. But often an impression of drone is also present (even the soloist has finished the musical phrase already). Sometimes the soloist produces the response him/herself entering to the high tonic directly or with cadence. Sometimes there is instrumental response in the same manner as if the instrument would imitate the responder. Otherwise the instruments played a melodic interlude. Some payizoks had instrumental accompaniment in which the instruments -such as tambur or electric piano and even flute-, function as a drone that is in some performances changing according to the changes in the assumed tonal center, but in some performances not. Some payizoks were performed with stable instrumental drone even the vocal range was wider than octave but some accompaniments had changes in the bass although the register of payizok was less than octave. This seems to have to do with the character of mode but also with the choices made by the musicians/arrangers. Piano and tonal chords are used increasingly in accompaniment and sometimes there might be clashes created when tonality and modality meets. What could be the factor maintaining the polyphonic elements in the performances, on the other hand that inspires singers and musicians to join with new arrangements ? One factor could be the already established polyphonic elements existing in vocal payizok performances but also the fact that Kurds have a wide and diverse musical traditions and some solutions may be unconscious. The tonal and sometimes experimental elements could be explained with the availability of new technology but with the musical influences from other traditions too. The modality and singing technique causing overtones create feeling of continuity but provides also space

for others to join. The role of responder is very important element in creating polyphony. Payzok is good example of a developed monophonic vocal form that functions perfectly as solo a capella but has also polyphonic potentiality.

Sources

Researchers of Kurdish music and folkore Bashir Botani and Seyda Goyan shared important and spesific information about payizok and related issues. The both are performing articts and specialist of the Dengbêj tradition and originally from the area that is seen as the area of the origins of payizok. Nehri assisted providing important information regarding payizok and cultural and linquistic issues. Musician-composers Lasse Lindgren, Ashkan Nazari, Afshin Ardalan, Rashid Elane gave important knowledge regarding theoretical and/or artistic things.. Ashkan Nazari, Welat Nehri and Christoffer von Bosndorff provided helped with the translation some parts of the sources written in Kurmanji or German language.

References

- Azeez, H. (2023). The dengbêjj : Keepers of Kurdish memory & history. The Kurdish center for studies. 3.7.2023.
- Ardalan, A. (2024) Lesson in theory of Persian traditional music 16.9.2024.
- Arslan, S. (2019). Language, Religion, and Emplacement of Zazaki Speakers. *Journal of Ethnic and Cultural Studies*, 6 (2), 11–22. <https://www.jstor.org/stable/48710216>.
- Asid, J. (2007). Kurdische Musik – Gattungen und Struktur Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich.
- Botani, B. & Dizayi, O. (1992). Discussion about the traditional vocal form « Payizok » in the program of « Voice of America » concerning Kurdish culture and music hosted by Omer Dizayi. 1992. Uploaded by Kurdmax Music video. 14.8.2022. Video. (Referred 19.7.2024). <https://www.youtube.com/watch?v=kOOskL6Gtes>.
- Botani, B. (2024) : Personal conversation 4.9.2024.
- Encyclopedia Britannica 2024. « Kurdish language ». <https://www.britannica.com/topic/Ossetic-language> (Referred 26.7.2024).
- Gunter, M. M. (2010). Historical Dictionary of the Kurds (Historical Dictionaries of Peoples and Cultures). Scarecrow Press.
- Goyan, S. (2024); Personal communication, 19.8., 21.8. 2024, 7.4.2025
- Elane, R. (2024) : Personal communication. 21.7.2024.
- Izady, R., M. (1992), The Kurds : A concise Handbook. Taylors& Francis.
- Jordania, J. (2016). The Eight International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings, 26–30 September, 2018, Tbilisi, Georgia. pp. 620-624.

- Jordania, J. (2010). « Georgian traditional polyphony in comparative studies: History and perspectives ». In *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Nova Science. Edit. Rusudan Tsurtsunia & Joseph J. New York: Nova Science, pp. 229–248
- Jordania, J. (2006). *Who asked the first question?* Tbilisi: Ivane Javakhishvili Tbilisi State University.
- Kahl, T. (2008). “Multipart singing among the Aromanians (Vlachs)”. Teoksessa *European Voices: Multipart singing in the Balkans and the Mediterranean*. Toim. Ahmedaja Ardian ja Haid Gerlinde. Wien: Böhlau. 267–284.
- Kaplani, Y. (2015) STRANA KURDÎ (KURMANCÎ):DEVERA HEKARÎYAN WEKÎ NIMÛNE (Kurdish (Kurmanji). Styrene: Hakkari Region Example). Bingöl University Living Languages Institute Journal (Bingöl Üniversitesi Yaşayan Diller Enstitüsü Dergisi) Year:1, Volume1, Issue2, November 2015, pp. 158-182.
- Kardaş, C. (2019). « The Legacy of Sounds in Turkey: Âşık and Dengbêjs ». January (2019) In book: *Diversity and Contact among Singer-Poet Traditions in Eastern Anatolia*. Authors: Mus Alparslan University, pp. 37-52.
- Kreyenborek, P.G. & Jindi, Khalil. (2005), *God and Sheikh Adi are perfect : sacred poems and religious narratives from the Yezidi tradition*. Print Book, English, 2005 Edition: Harrassowitz, Wiesbaden, 2005, p.406.
- Lakos, M-S. (2020). ”Johdatus Etelä-Albanian ja Luoteis-Kreikan Epiruksen polyfoniseen lauluun”. Musiikin suunta. 31.01.2020. <https://musiikinsuunta.fi/2020/1-2020-42-vuosikerta/johdatus-etela-albanian-ja-luoteis-kreikan-epiruksen-polyfoniseen-lau-luun/> 31.01 Volume 42, Issue 1. January 2020.
- Lindgren, L. (2024). Lesson in harmonization and chordal analyse. 21.7.2024.
- Markovik, M.(2015). *The Aromanian Farsheroti Dialect- Balkan perspective 2015*. Colloquia humanistica.pp. 115-131.
- Nazari, M, A. (2024). Online lesson about Kurdish vocal singing 14.7.2024.
- Nazari, M. A. (2019). A Study of the Concept and Modal Structure of the Maqam in the Music of Iraqi Kurdistan; An Analysis of Two Maqams of Allahwaysi and Ay Ay. *Journal of Dramatic Arts and Music*. 9(17), pp. 99-123.
- Nehri, W. (2024). communication. 11.7, 26.8.2024.
- Paul, L. (2008).« Kurdish Language »Encyclopedia Iranica.<https://iranicaonline.org/articles/kurdish-language-i> (referred 1.7.2024.)
- Tsatskhladze G.R. « GEORGIA iii. Iranian elements in Georgian art and archeology »Vol. X, Fasc. 5, pp. 470-480; available online at: <https://www.iranicaonline.org/articles/georgia-iii-art-and-archeology/>(accessed online at 21.4.2025.2025).
- Turgut, L. (2010). *Mündliche Literatur der Kurden in den Regionen Botan und Hekarî*. Logos 2010. Berlin. p.121.
- Withers, J. S. (2016). *Kurdish Music-Making in Istanbul: Music, Sentiment and Ideology*

in a Changing Urban Context. Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences. p. 65.

Wikipedia "Botan". <https://en.wikipedia.org/wiki/Bohtan>. (Referred 23.7.2024).

Wikipedia "Cizre". <https://en.wikipedia.org/wiki/Cizre>. (Referred 23.7.2024).

Wikipedia « Kurmanji » <https://en.wikipedia.org/wiki/Kurmanji> (viitattu 23.7.2024).

Audio Examples

Audio ex. 1. Payizok performed by Isife Abdurrahman. Recorded propably in 1980s in Cizre.

Audio ex. 2. Payizok performed by Isife Abdurahman. Recorded propably in 1980's.

(Both examples above are found as transliterated In Dengbej Anthology book 2012 written by Seyda Goyan..

Video Examples

Video ex. 1. Abdulazizê Leşker performs payizok with the contribution of responders. Recorded ca.1970's in Cizre. <https://www.youtube.com/watch?v=GLHwCLt98yY>

Video ex. 2. Dengbêj singers from Botan. Recorded ca. 1990's in Botan, Cizre. Soloist and contribution of responders. <https://www.youtube.com/watch?v=TfFsx77jhcI>

Video ex. 3. Avdila Goy performs Payizok with instrumental accompaniment and with vocal intercation of some people present in the performance. Filmed by Yunus Isik in 2013. Mersin. <https://www.youtube.com/watch?v=orK1lfsL69A>

Video ex. 4. Mezud Gever performs payizok with harmonic arrangement made by Xebat Asmi. Filmed in 2023, Hakkari. Recording, Mix & Mastering: Îbrahîm Bayat/Huner Studio 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=JEOY05xi4Lo>

Video ex. 5. Hejal Alane performs Kanikilê filmed in Zakho and Duhok by Rashid Elane, mastering, sound engineering and music Arrangement made by Rashid Alane in 2022, Hamburg. <https://www.youtube.com/watch?v=ITzMnn3XD7M>

Video ex.6. Henifa Şirnexî performs payizok with accompaniment of Kurdish flute and other dengbêjî songs. Pelmifilm TV 2021. Cizre. <https://www.youtube.com/watch?v=ugW-nRGubN8&t=205s>

Video ex. 7. Heiran Jaro performed by two soloists. Cemalê Mihê and Henifa Şirnexî, filmed by Abdo Arfo in Şirnak 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=tLvUpbKA-Okg>

**ქრონოტოპული აზროვნების გამოვლენისთვის
ქართულ სასიმილო ფოლკლორში**

დროისა და სივრცის შესახებ პირველი წარმოდგენები არქაულ საზოგადოებაში ყალიბდება, სადაც დრო და სივრცე განუყოფელ მთლიანობას წარმოადგენდა. მითოლოგიაში ხდებოდა მათი საკრალიზაცია და აუხსნელი, განსაკუთრებული ძალა მიენერებოდა. ცხადია, რომ დროით-სივრცული კატეგორიებისადმი დამოკიდებულება სხვადასხვა ეპოქაში განსხვავებული იყო. ქრონოტოპების შესახებ წარმოდგენები სხვადასხვა დროს სამეცნიერო კვლევებით შეცვალეს ისეთმა მეცნიერებმა, როგორებიც იყვნენ: ნიუტონი, აინშტაინი, კესტლერი და სხვ.

პრობლემამ განსაკუთრებული აქტუალობა XX საუკუნეში შეიძინა. ის აქტუალური გახდა, ასევე, სამუსიკო ხელოვნებაში. მეცნიერული მოსაზრებები გამოთქვეს ასაფივემა, ორლოვმა, მარტინოვმა და სხვებმა, რომლებიც განიხილავენ მუსიკაში დროისა და სივრცის კატეგორიების როგორც მხატვრულ-ესთეტიკურ, ისე მუსიკალურ-სტრუქტურულ ასპექტებს.

ამდენად, კვლევის საგანს წარმოადგენს ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ აზროვნებაში გამოვლენილი დროით-სივრცული ასპექტები; შედეგად, მიზანია ეროვნულ სასიმილო ფოლკლორში ქრონოტოპული კატეგორიების მხატვრული პარამეტრების დადგენა. ამ მხრივ, ქართულ ტრადიციულ საგუნდო მუსიკაში ქრონოტოპების გამოვლენის თავისებურებების კვლევის იმპულსებს ჰენრიხ ორლოვის მეცნიერული მოსაზრებები იძლევა. ის დროისა და სივრცის გაგების დიფერენცირებას კონტინენტურ-რეგიონული და მასთან დაკავშირებული მსოფლხედვების შესაბამისად ახდენს (Орлов, 1992). ორლოვი აღნიშნავს დროის ორ ძირითად აღქმას: ზოგადევროპულსა და აღმოსავლურს. მისი თქმით, სიტყვას - „დრო“ სხვადასხვა კულტურაში სხვადასხვაგვარი გაგება აქვს. დროის დასავლურ და აღმოსავლურ გაგებას შორის განსხვავებას იგი ნორდროპის ციტატით განმარტავს: „დასავლეთის ადამიანისათვის დროის ხატი ან ისარია, ან მდინარის მოძრაობა, რომელიც მოედინება შორეული ადგილიდან და წარსულიდან, რომელიც არც აქაა და არც ახლა და გზას აგრძელებს ასეთივე შორეული ადგილისა და მომავლისაკენ. მაშინ, როდესაც აღმოსავლეთის ადამიანისთვის დრო წარმოადგენს მშვიდ, მდუმარე წყალსაცავს, რომლის ზედაპირი დროდადრო შეუმჩნევლად ირხევა და იქვე ქრება“ (იქვე:47). იდეას ორლოვი

განავრცობს. მას მიაჩნია, რომ აღმოსავლეთის ადამიანმა მედიტაციებით დაიგროვა სპეციფიკური ცოდნა. მედიტაციურ განზომილებაში იგი მიჰყვება დროის სვლას, ყურადღებას მიმართავს სამყაროს ისეთ ასპექტებზე, რომელიც ემპირიული გამოცდილების შედეგად მიიღწევა და აღიქმება. თავის მხრივ, დასავლეთიც ითვალისწინებს ემპირიულ გამოცდილებას, თუმცა დასავლური ცოდნა დროის შესახებ ლოგიკასა და სამეცნიერო, ფილოსოფიურ ტრაქტატებში ჩამოყალიბებულ სწავლებებს ემყარება.

თუ აღმოსავლური აზროვნება დროის მდინარებას არ ეწინააღმდეგება, ევროპული ცდილობს დროის დამორჩილებასა და მასზე ზემოქმედებას. დროის უწყვეტობის დაძლევის ტენდენცია გაცნობიერებულ ხასიათს შუასაუკუნეების მხატვრულ აზროვნებაში იძენს. იგულისხმება ევროპელ კომპოზიტორთა მიერ შემუშავებული გამომსახველ საშუალებათა კომპლექსი, რომლის მეშვეობით მუსიკალურ ნაწარმოებში შესაძლებელი გახდა დროის დანაწევრება და მასზე ზემოქმედება, დროის დაბრუნება, ან სულაც „დროში მოგზაურობა“. მუსიკა პროცესია, დროის კონტინუუმი, რომელიც განისაზღვრება მეტრით, რიტმით და ტემპით, დროის სვლის განცდა უზრუნველყოფილია მუსიკალური ქსოვილის შეცვლის გზით, რაც მუსიკალურ გამომსახველობითი საშუალებებით ხორციელდება, რადგან ცვლილება მუსიკაში დროის საზომია. მუსიკალური სტრუქტურის ამ ფიქსირებულ ელემენტებს შორის ურთიერთობა მოქმედებს მუსიკის დროის სვლაზე; ამრიგად, დასავლურმა აზროვნებამ მუსიკალური გამომსახველობის საშუალებებით დაძლევადა გახდა დროის უწყვეტობა და დროის შეუქცევადობა (ტაქტირება, რეპრიზა, ტემპური ნიუანსების ცვლა და სხვ.).

ორლოვი ეხება მუსიკალური ნაწარმოების ფორმას, როგორც მუსიკის ერთ-ერთ დროით-სივრცულ ფაქტორს. მისი აზრით, მუსიკალური ბგერების მეშვეობით ნაწარმოებში იქმნება კონსტრუქციის იერარქია, რაც შედგენილია დიდი, თუ მცირე ხმოვანი ბლოკებისაგან (თემატური მასალისაგან), სწორედ ამ ბლოკების, ანუ „სამშენებლო მასალის“ სიმწყობრე აძლევს ნაწარმოებს როგორც ფორმას, ისე მათი ურთიერთქმედება - განვითარება ემნის მუსიკალური დროის რთულ „პაკეტს“. ეს „კონსტრუქციული ბლოკები“ უპირველესად, ნაწარმოების მუსიკალური ქსოვილის აგების ფორმაზე, ანუ მის ფაქტურაზეა დამოკიდებული. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს პოლიფონიური ფაქტურა. პოლიფონია კი არა მარტო ევროპული მუსიკის უდიდესი მონაპოვარია, არამედ „ტრადიციული ქართული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი კატეგორიაცაა“ (წერწეშვილი, 1998:50-57).

ქართული ტრადიციული მუსიკა ქვეყნის გამორჩეული გეოპოლიტიკური მდებარეობის გამო რთულ ფენომენს წარმოადგენს, რომელმაც ძველ კავკასიურ ძირებთან ერთად დასავლურ და აღმოსავლურ კულტურათა

გავლენაც აირეკლა. ვინაიდან, დროისა და სივრცის კატეგორიები გამოხატავს ეთნოსის, ერის, საზოგადოების მიერ სამყაროსადმი დამოკიდებულებას, შესაბამისად, ქართულმა ტრადიციულმა მუსიკამაც, მისი ისტორიულ-კულტურული განვითარების კვალდაკვალ, განიცადა ეთნოსის მსოფლმხედველობაში მომხდარი ცვლილებები.

ცნობილია, რომ შორეულ წარსულში „ხშირი იყო მიგრაციული პროცესები, მოსახლეობის გადასვლა-გადმოსვლა არა მხოლოდ კავკასიის იმ ნაწილში, რომელშიც ქართველი ხალხი მკვიდრობდა, არამედ მთელს კავკასიასა და წინა აზიაშიც, რადგან ეს რეგიონი ევროპისა და აზიის, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის გზათა შესაყარზეა. საუკუნეთა განმავლობაში ქართული ეთნოსი ყველა იმ ხალხისაგან, ვისთანაც კი ურთიერთობა ჰქონია, შემოქმედებითად ითვისებდა არა ერთ კულტურულ მიღწევას, როგორც მატერიალური, ისე სულიერი კულტურის სფეროში. თავის მხრივ, ქართველი ხალხის მრავალი კულტურული მონაპოვარი ყველა მეზობელს, როგორც ჩრდილოეთით, ისე სამხრეთით და აღმოსავლეთით გადაეცემოდა“ (თოფჩიშვილი, 2007:3).

ისიც ცნობილია, რომ ქართული კულტურის ორ - აღმოსავლურ და დასავლურ წრეს გამოჰყოფენ მის ძველ ცივილიზაციათა კონტექსტში განხილვისას. პირველმა ქართულმა სახელმწიფოებრივმა წარმონაქმნებმა - დიაოხმა და კოლხამ, ფაქტობრივად, უკვე გამოკვეთეს ქართული კულტურის ორი არეალი- აღმოსავლური და დასავლური (წურწუმია, 2020).

რეგიონში მიგრაციების შედეგად კულტურულ გავლენებს ეთნომუსიკოლოგი ნინო ციციშვილი ქართული ტრადიციული მუსიკის მაგალითზე განიხილავს. როგორც ციციშვილი აღნიშნავს, ქართლ-კახური ე.წ. „გრძელი სიმღერების“ ჩამოყალიბებაში გარკვეული როლი სწორედ ისტორიულმა მიგრაციულმა პროცესებმა ითამაშეს, რაშიც „მონოდიური სასიმღერო სტილის მატარებელი ხალხები იყვნენ ჩართულები“ (ციციშვილი, 2010). მკვლევარი შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ტიპოლოგიურ პარალელებს ავლებს აღმოსავლური მუსიკისა და ქართლ-კახური სიმღერების მახასიათებლებს შორის. სხვადასხვა პარამეტრიდან ის კილოსა და რიტმ-მეტრს გამოჰყოფს. მეცნიერი, ანალიზის შედეგად, ასკვნის, რომ მხოლოდ იმ ჟანრებში, რომლებშიც მელიზმური მელიოდიკა აშკარად მეტყველებს აღმოსავლურ გავლენებზე (ერთხმიან ოროველებსა და ურმულებში), სრულადაა გაბატონებული აღმოსავლეთის მუსიკალურ კულტურებში გავრცელებული ტეტრაქორდული კილოები. ხოლო მრავალხმიან ბურდონულ გრძელ სიმღერებში - აღმოსავლეთ საქართველოს უძველესი სიმღერებისთვის დამახასიათებელი კვინტური დიატონიკაა გაბატონებული. იგი ფიქრობს, რომ ქართლ-კახური („გრძელი“ სუფრულების, „ურმულებისა“ და „ოროველების“) სასიმღერო სტილი ორი, განსხვავებული

მუსიკალური სტილის - უძველესი ავტოქტონური მრავალხმიანი, და ინდოევროპული ტომების მიერ აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე გავლისას დატოვებული მონოდიური სტილების შერწყმის საფუძველზე უნდა ჩამოყალიბებულიყო. როგორც ცნობილია, ბურდონული ბანი ადვილად ჰგუობს მელიზმურ მელოდიკას და თავისუფალ მეტრ-რიტმს, შესაბამისად, ქართული მუსიკის ერთ-ერთმა იმანენტურმა მახასიათებელმა - ბურდონულმა მრავალხმიანობამ, ბუნებრივად მოიხრგო აღმოსავლური ერთხმიანი მელოდია, რომელიც, ზოგიერთ შემთხვევაში, მოგვევლინა ბურდონული ორხმიანობის, ხოლო, უმეტეს შემთხვევაში, განვითარებული ბურდონული სამხმიანობის სახით.

როგორც ვხედავთ, ქართლ-კახურ მუსიკალურ ფოლკლორში, სადაც წამყვანი ადგილი თავისუფალი მეტრით გადმოცემულ მელიზმურ, და გაშლილი მელოდიების განმეორებად რიტმულ დაჯგუფებებს უჭირავს, ვლინდება დროის აღმოსავლეთისთვის დამახასიათებელი გაგება. უსასრულო დროის შეგრძნებას აქ გაბმული ბურდონი ამძაფრებს, რომელიც სპეციფიკურ სივრცულ ველსაც ქმნის. ბურდონული მრავალხმიანობა რომ აღმოსავლური ტომების საქართველოს გავლით მიგრაციამდეც იყო გავრცელებული ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში, ამას აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მუსიკალური ფოლკლორის არქაული შრეებიც ადასტურებენ.

რაც შეეხება, ევროპული მუსიკალური აზროვნების მისწრაფებას დროის უწყვეტობისა და შეუქცევადობის დაძლევისაკენ, ეს პრინციპები მკაფიოდაა გამოხატული დასავლეთ საქართველოს ტრადიციულ მუსიკაში, სადაც კომპლექსური და კონტრასტული მრავალხმიანობაა გავრცელებული, ხოლო მრავალხმიანობის ბურდონული ტიპი მხოლოდ ფრაგმენტულად გვხვდება. დასავლეთ საქართველოს, ძირითადად, ანსამბლურ სიმღერებში, მეტრი რეგულარულია, რიტმი - დანაწევრებული, ხოლო სტრუქტურა მოკლე რიტმული დაჯგუფებების განმეორებადობას ემყარება. აქ მკაფიოდაა გამოვლენილი დროის დაძლევის ევროპული მუსიკალური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ტენდენცია.

ამას გარდა, დაკვირვებების შედეგად აღვნიშნავდი დროისა და სივრცის კიდევ ერთ, სპეციფიკურ აღქმას, რომელიც უძველესი ეპოქისთვის იყო დამახასიათებელი და დღემდე მთაშია შემონახული. ცნობილია, რომ მთის წარმოდგენები დროსა და სივრცეზე ბევრად განსხვავდება ე.წ. ცივილიზებული სამყაროს ქრონოტოპული აღქმისაგან. საუბარია იმ ადრეულ პერიოდზე, როცა ადამიანი სამყაროს ერთ დიდ სივრცედ აღიქვამდა და მის ცენტრად საკუთარ მიწას მიიჩნევდა. ეს შესანიშნავადაა გამოვლენილი მთაში გავრცელებულ ისეთ მითებში, სადაც უაპელაციოდაა გაერთიანებული წარმართული ღვთაებები, ქრისტიანული წმინდანები და ისტორიული გმირები (მაგ.: სვანური ლეგენდა „დევის ნაგების“ შესახებ, რომელიც

აერთიანებს განსხვავებულ ეპოქალურ და კულტურულ შრეებს, სადაც პერსონაჟებად გვევლინებიან თამარ მეფე, დევი, ლამარია (ღვთისმშობელი), ნადირობის ქალღმერთი დალი და ამინდის ღვთაება კვირიკე). მთაში დრო მოცულობითია და ამავე დროს შემჭიდროვებული, ვინაიდან მთის მეხსიერება უხსოვარი წარსულიდან იწახავს მითებსა და ლეგენდებს და მათ რეალურ ისტორიებთან ერთად თითქმის თანადროულად აღიქვამს. ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში ყველაზე არქაულად სწორედ აღმოსავლეთის მთისა და სვანური ფოლკლორია მიჩნეული, რომლებშიც დროის მითოლოგიური გაგება შეიძლება დავინახოთ.¹ რაც შეეხება სივრცეს, ზოგადად სივრცული პარამეტრი ყველა ტიპის მუსიკას ახასიათებს, როგორც ერთხმიანს, ისე მრავალხმიანს. თუმცა, მრავალხმიანობა იქცა უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად ამ პარამეტრის ზრდა-განვითარებისთვის. ჩემი აზრით, შესრულების რესპონსორულმა ფორმამ, ძველ საერო, ანუ ტრადიციულ მუსიკაში რეალურ, ობიექტურ სივრცესთან ერთად მხატვრულ-მუსიკალური სივრცეც განსაზღვრა. ამ პროცესში განსაკუთრებული როლი სწორედ მრავალხმიანობას მიუძღვის, რადგანაც მრავალხმიან სტრუქტურაში გამოვლინდა სივრცული აზროვნების ევოლუცია, რაც გამოიხატა ხმათა დამოუკიდებლობის ზრდაში, ანუ ფაქტურის მზარდ პოლიფონიზებაში.

როგორც ვხედავთ, ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში საინტერესოდ და მრავალფეროვნად ვლინდება დროით-სივრცული კატეგორიების როგორც აღმოსავლური, ისე დასავლური და მითოლოგიური გაგება. ჩვენი ერის მრავალსაუკუნოვან ფოლკლორში დროთა განმავლობაში აირეკლა ზოგადი მსოფლალქმები, გარესამყაროსთან დამოკიდებულება, სხვა კულტურათა გავლენები, რაც, სწორედ სპეციფიკურ მუსიკალურ გამომსახველობით კომპონენტებში აისახა.

კვლევის შედეგებმა კიდევ ერთხელ დაგვანახა ქართული ტრადიციული მუსიკის სიღრმე, მრავალფეროვანი და დემოკრატიული ბუნება, რაც სტილურ საფუძვლად იქცა ეროვნული პროფესიული საგუნდო მუსიკისა. შესაბამისად, პროცესებმა თავი ახალ ქართულ პროფესიულ საგუნდო მუსიკაშიც იჩინეს (მაგ.: საგუნდო მუსიკის პირველი კლასიკოსის - ნ. სულხანიშვილის შემოქმედებაში) ვინაიდან ის სწორედ ტრადიციული ქართული მრავალხმიანი საგუნდო მუსიკის ზოგად პრინციპებსა და ენას დაეყრდნო და საინტერესო განვითარება ჰპოვა მე-20 საუკუნის კომპოზიტორებში.

¹ მაგალითად შეიძლება უძველესი სვანური მისტერიების მოყვანა, რომელიც მოგვიანებით დანაწევრდა და ცალკეული რიტუალის სახით შემოგვრჩა.

გამოყენებული ლიტერატურა

- თოფჩიშვილი, რ. (2007). კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფია, ეთნიკური ისტორია, ეთნიკური კულტურა. თბილისი: უნივერსალი.
- ქავთარაძე, მ. (2017). დროის ფაქტორი XX საუკუნის საგუნდო მუსიკაში (გ.ლიგეტის რეკვიემისა და ს. ნასიძის „ვედრებას“ შედარებით ანალიზის მაგალითზე). თბილისი.
- ციციშვილი, ნ. (2010). აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალხმიანი სასიმღერო სტილის შედარებითი და დარგთაშორისი შესწავლა ახლო აღმოსავლეთისა და ცენტრალური აზიის მონოდიური მუსიკის კონტექსტში. ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- წურწუმია, რ. (1998). მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული მუსიკის ეროვნულ ტრადიციასთან დამოკიდებულების შესახებ. XX საუკუნის 20-50-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები (291-321). თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- წურწუმია, რ. (2005). მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- Орлов, Г. (1992). Дерево Музыки. С-Петербург.: Советский композитор.

SHIO ABRAHAMIA
(GEORGIA)

ON REVEALING CHRONOTOPIC THINKING IN GEORGIAN VOCAL FOLKLORE

The first ideas about time and space were formed in the archaic society, where time and space represented an indivisible whole. They were sacralized in mythology and an inexplicable, special power was attributed to it. It is clear that the attitude to time-space categories was dissimilar in different eras. Concepts about chronotopes were changed at different times by scientific research by the scientists such as: Newton, Einstein, Koestler and others.

The problem gained special relevance in the 20th century. It also became actual in musical art. Scientific opinions were expressed by Asafiev, Orlov, Martynov and others, who discuss both artistic-aesthetic and musical-structural aspects of time and space categories in music. It should be noted that in 2017, a scientific publication appeared in Georgian musicology, authored by Medea Kavtaradze, which, for the first time, was dedicated to the problem of time and space in choral music.

Thus, the subject of the research is the temporal-spatial aspects revealed in Georgian traditional musical thinking; Hereby, the aim is to determine the artistic parameters of chronotopic categories in national vocal folklore. In this regard, Henrikh Orlov's scientific opinions provide the impulses for researching the peculiarities of identifying chronotopes in Georgian traditional choral music. He differentiates the understanding of time and space according to

continental-regional and related worldviews. Orlov mentions two main perceptions of time: pan-European and oriental. As he says, the word „time“ has different meanings in different cultures. He explains the difference between Western and Eastern understanding of time by Northrop's quote: „To Western person, the symbol of time is either an arrow or the movement of a river flowing from a distant place and past, which is neither here nor now and continues on its way to an equally distant place and future. While to the Eastern person time is a calm, silent reservoir, the surface of which from time to time imperceptibly vibrates and disappears there“. Orlov spreads the idea. He believes that Eastern person has accumulated specific knowledge through meditation. In meditative dimension it follows the passage of time, focusing on the aspects of the world that are attained and perceived through empirical experience. In turn, the West also takes into account empirical experience, although Western knowledge about time is based on the teachings established in logic, scientific and philosophical treatises.

If Eastern thinking does not oppose the flow of time, European one tries to subjugate

time and influence it. The tendency to overcome the continuity of time acquires a conscious character in the artistic thinking of the Middle Ages. It means the set of expressive means developed by European composers, through which it became possible to divide time and influence it, return time or at least „travel through time“ in a musical work. Music is a process, a continuum of time defined by meter, rhythm and tempo, the sense of time passing is provided by changing the musical fabric, which is carried out by means of musical expression forasmuch alteration in music is a measure of time. The relation between these fixed elements of musical structure affects the passage of time in music; thus, Western thinking has made continuity of time and irreversibility of time manageable through musical means of expression (tact, reprise, change of tempo nuances, etc.).

Orlov refers to the form of a musical work as one of the temporal-spatial factors of music. In his opinion, through musical sounds, a hierarchy of construction is created in the work, which is made up of large or small sound blocks (thematic material), precisely, these blocks in other words the harmony of “building material“ that gives the work its form, as well as their interaction - the development creates a complex „package“ of musical time. These „building blocks“ depend primarily on the form of construction of the musical fabric of the piece that is its texture. From standpoint polyphonic texture deserves special attention. Polyphony is not only the greatest achievement of European music, but also „main category of traditional Georgian musical thinking“ (Tsurtsunia, 1998:50-57).

Georgian traditional music is a complex phenomenon which, due to the unique geopolitical location of the country, has reflected the influence of Western and Eastern cultures along with ancient Caucasian roots. Since the categories of time and space express the attitude towards the world by ethnos, nation and society, accordingly, Georgian traditional music also underwent changes in the worldview of the ethnos in the wake of its historical and cultural development.

It is known that long-ago „migratory processes, migration of population were frequent not only in the part of the Caucasus where Georgian people lived, but also in the entire Caucasus and former Asia, because this region is at the junction of Europe and Asia, the south and the north. Over the centuries, Georgian ethnos creatively getting used to more than one cultural achievement from all the people with whom it had contact in the field of both material and spiritual culture. In turn, many cultural achievements of the Georgian people were transferred to all neighbors, to the north, to the south and to the east“ (Topchishvili, 2007:3).

It is also known that two circles of Georgian culture - Eastern and Western - are distinguished when considering it in the context of ancient civilizations. The first Georgian state formations - Diaokh and Kolkha, in fact, already defined two areas of Georgian culture - Eastern and Western (Tsurtsunia, 2020). Ethnomusicologist Nino Tsitsishvili discusses cultural influences as a result of migrations in the region on the example of Georgian traditional music. As Tsitsishvili points out, historical migration processes played

a certain role in the formation of Kartli-Kakhetian the so-called „long songs“, in which „peoples with monodic singing style were involved“ (Tsitsishvili, 2010). The researcher draws parallel between the features of Eastern music and Kartli-Kakhetian songs based on the comparative analysis. She separates tone and rhythm-meter from various parameters. Thanks to the analysis, the scholar concludes that only in the genres where melismatic melodies clearly indicate Eastern influences (in single-part songs “Orovela” and “Urmuli”), the tetrachord tones common in Eastern musical cultures are completely dominant and in polyphonic Bourdon long songs - the fifth diatonics characteristic of East Georgian ancient songs are dominant. She thinks that Kartli-Kakhetian singing style („long“ table-songs, “Urmuli“ and “Orovela“) should have been formed on the emergence basis of two different musical styles – ancient autochthonous polyphonic and monodic styles left by the Indo-European tribes when they passed through the territory of East Georgia. As it is known, drone bass easily gets used to melismatic melody and free

meter-rhythm, therefore, one of the immanent characteristics of Georgian music – bourdon polyphony, naturally adapted to the oriental monophonic melody and in some cases, it was presented in the form of bourdon two-part singing and in most cases it was developed as bourdon three-part singing.

As we see, the understanding of time, characteristic of the East is revealed in Kartli-Kakhetian folk music, where the leading place is held by melismata rendered in free meter and repeating rhythmic groupings of extended melodies. The feeling of infinite time is intensified by extended bourdon which also creates a specific spatial field. The archaic layers of the East Georgian mountain folk music confirm that bourdon polyphony was widespread in Georgian traditional music even before the migration of Eastern tribes through Georgia.

Concerning the aspiration of European musical thinking to overcome the continuity and irreversibility of time, these principles are clearly expressed in the traditional music of West Georgia where complex and contrasting polyphony is widespread, while bourdon type polyphony is found only in fragments. Mainly in the ensemble songs of Western Georgia the meter is regular, the rhythm is divided and the structure bases on the repetition of short rhythmic groupings. Characteristic tendency of European musical thought to overcome time is clearly revealed here.

In addition, as a result of observations, I noted another specific perception of the temporal and spatial which was characteristic of ancient era and is still preserved in the mountains. It is known that the views of highlanders about time and space are much different from the so-called chronotopic perception of the civilized world. It is about the early period when a person perceived the world as one big space and considered his own land as its center. This is perfectly revealed in the myths, disseminated in the mountains, where pagan deities, Christian saints and historical heroes are united (for example, Svan legend about „Giant’s buildings“, which combines different epochal and cultural layers,

where King Tamar, Devhi, Lamaria (Mother of God), Dali the goddess of hunting and the god of weather Kvirike appear as characters. Time in the mountains is voluminous and impacted at the same time, because, memory in the mountains preserves the myths and legends from the time immemorial and perceives them almost simultaneously with real stories. The folklore of East Georgian mountains and Svaneti is the most archaic in Georgian traditional music, in which mythological understanding of time can be observed.¹ As for the space, in general, spatial parameter is characteristic of all types of music both monophonic and polyphonic. However, polyphony has become the most important factor for the growth and development of this parameter. In my opinion, responsorial form of performance defined artistic-musical space along with the real, objective space in ancient secular-traditional music. Polyphony plays a special role in this process, because evolution of spatial thinking was revealed in the polyphonic structure, which was manifested in the increase in the independence of voice-parts, that is, in the increasing polyphonization of texture.

As we see, Eastern, Western and mythological understanding of temporal-spatial categories is interestingly and diversely revealed in Georgian traditional music. The general worldviews, attitudes towards the outside world, influences of other cultures have gradually been reflected in the centuries-old folklore of our nation, which were illustrated in specific musical expressive components.

The results of the research once again have showed the depth, diverse and democratic nature of Georgian traditional music, which became the stylistic basis of national professional choral music. Accordingly, the processes also manifested themselves in new Georgian professional choral music, since it was based on the general principles and language of Georgian traditional polyphonic choral music and found interesting development in the creativity of the 20th-century composers.

¹ For instance, ancient Svan mysteries, which were later fragmented and have been preserved as separate rituals.

References

- Орлов, Г. (1992). *Древо Музыки*. С-Петербург.: Советский композитор.
- თოფჩიშვილი, რ. (2007). კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფია, ეთნიკური ისტორია, ეთნიკური კულტურა. თბილისი: უნივერსალი.
- ქავთარაძე, მ. (2017). დროის ფაქტორი XX საუკუნის საგუნდო მუსიკაში (გ.ლიგვების რეკვიემისა და ს. ნასიძის „ვედრებას“ შედარებით ანალიზის მაგალითზე). თბილისი.
- ციციშვილი, ნ. (ნინო ციციშვილი. „აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალხმიანი სასიმღერო სტილის შედარებითი და დარგთაშორისი შესწავლა 2010). ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმი. აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალხმიანი სასიმღერო სტილის შედარებითი და დარგთაშორისი შესწავლა ახლო აღმოსავლეთისა და ცენტრალური აზიის მონოდიური მუსიკის კონტექსტში. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- წურნუშია, რ. (1998). მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული მუსიკის ეროვნულ ტრადიციასთან დამოკიდებულების შესახებ. In ნ. რ. გაბუნია, XX საუკუნის 20-50-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები (pp. 291-321). თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- წურნუშია, რ. (2005). მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებებითი ორიენტაციები. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

მრგვალი მაგიდა

**გერდა ლეხლაიტნერი (თავჯდომარე)
არქივი მნიშვნელოვანი საკითხი
შესავალი**

მრგვალი მაგიდის თემა „ხმის არქივირების ტრადიციული კონცეფციები და დღევანდელი გამოწვევები“ ჩაფიქრებული იყო, როგორც დისკუსიის დასაწყისი მნიშვნელოვან პრობლემაზე, რომელიც დიდი ხანია ინტერესს იწვევს. ამ სცენარის ხელახლა გააზრება გარდაუვლად გვიბიძგებს დაფიქრდეთ არქივებზე, როგორც ინსტიტუციებზე ან ზოგადად არქივებზე, მათ ისტორიაზე, ცვლილებებზე, ადგილზე, სტრუქტურასა და ორგანიზაციაზე. ჩვენი ინტერესის საგანია დებატები ხმოვანი არქივებისა და ტექნიკური პროგრესით გამოწვეული მათი ტრანსფორმაციის შესახებ, ასევე მოსაზრებები არქივების ადგილის შესახებ სოციალურ-კულტურული თვალსაზრისით, და ასევე კითხვა, თუ რატომ და ვისთვის. გამოიგონეს და შექმნეს არქივები.

სხვადასხვა ქვეყნიდან მოწვეულ სპეციალისტებს ვთავაზობთ წარმოადგინონ თავიანთი მოსაზრებები განსჯისთვის. ამგვარად, ეს თავი მოიცავს შესავალს და ოთხ განსხვავებულ მიდგომას შერჩეულ თვალსაზრისებთან დაკავშირებით.

შესავალი ეძღვნება კითხვას, „რა მიზნით შეიქმნა ხმოვანი არქივები“.

მოკლე მიმოხილვამ მსოფლიოში პირველი ხმოვანი არქივის, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრამარქივის შესახებ შესაძლოა გარკვეული პასუხები გაგვცეს: დამფუძნებლის, ზიგმუნდ ექსნერის იდეა იყო ხმის ჩანერის ახალი გამოგონების სამეცნიერო მიზნებისთვის გამოყენება და ადრეული ხმის ჩანაწერების, მათ შორის სასაუბრო ან მუსიკის შექმნის, შენარჩუნება მომავალი კვლევისთვის.// არქივის დამფუძნებლის, ზიგმუნდ ექსნერის იდეა იყო ახალი გამოგონების - ხმის ჩანერის სამეცნიერო მიზნებისთვის გამოყენება და ადრეული ხმის ჩანაწერების, მათ შორის საუბრის ან მუსიკალურის შენახვა მომავალი კვლევისთვის. ამგვარად, ის საუბრობდა ცვილის ლილვაკების სისტემურ წარმოებაზე, შეგროვებასა და შენახვაზე, რამაც განაპირობა „ერთგვარი ფონოგრაფიული არქივის შექმნა“ (იხ. ექსნერი 1900:1). გარდა ამისა, ტექნიკურმა ინოვაციებმა შეცვალა კვლევის ინტერესები. შემდეგ შესაძლებელი გახდა აკუსტიკურად ჩაენერა ის, რისი აღწერაც ადრე მხოლოდ პირადი თვალსაზრისით იყო შესაძლებელი.// გარდა ამისა, ტექნოლოგიურმა ინოვაციებმა შეცვალა კვლევის ინტერესები,

რამაც შესაძლებელი გახადა აკუსტიკური ჩანერა იმისა, რისი აღწერაც ადრე მხოლოდ პირადი თვალსაზრისით იყო შესაძლებელი. ამგვარად, არქივისტები ხმოვან ჩანაწერებს ახსნა-განმარტებებთან ან ვერბალურ აღწერილობებთან მიმართებაში პირველად წყაროებად მიიჩნევენ. ერთი მხრივ, ხმოვანი ჩანაწერები წარმოადგენს რეალობის ფიქსირებულ მომენტებს ან ფრაგმენტებს; მეორე მხრივ, არ არსებობს რაიმე სხვა სახის დოკუმენტი, რომელიც წარმოადგენას შეგვიქმნის წარსული აკუსტიკური აქტივობის შესახებ (იხ. ექსნერი 1900:3).

არქივისტების მთავარი მიზანი იყო ინფორმაციის მატარებლების საუკეთესო მდგომარეობაში შენარჩუნება ლილვაკების, დისკების ან მაგნიტური ლენტების ზედმიწევნითი დამუშავების გზით. შინაარსის შესანახად და შემდგომში რეპროდუცირებისთვის აუცილებელი იყო საუკეთესოდ შემონახული მედიის გამოყენება. უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო და არის ისტორიული ინფორმაციის მატარებლების ხელახლა ჩანერა. მიზანია აღჭურვილობისა და ტექნიკის გამოყენება არა მხოლოდ საუკეთესო, არამედ ყველაზე სწორი შედეგის მისაღებად.// მიზანს წარმოადგენს აღჭურვილობისა და ტექნიკის გამოყენება არა მხოლოდ საუკეთესო, არამედ ყველაზე სწორი შედეგის მისაღწევად. ამ მხრივ, ფონოგრამარქივს განსაკუთრებული გამოცდილება აქვს დაგროვილი, რადგან ის მსოფლიოს მრავალი ხმოვანი არქივის აქტიური და მხარდამჭერი პარტნიორია. დროთა განმავლობაში ტექნიკური მონაცემები შეიცვალა. აღმოჩნდა, რომ მაგნიტური ფირი, ისევე როგორც DAT -ის ფირი, არასტაბილური აღმოჩნდა ხანგრძლივი გამოყენებისას. ამგვარად, არქივირების ფილოსოფიამ ფუნდამენტური ცვლილება განიცადა: ახლა პრიორიტეტი ენიჭება შინაარსის შენარჩუნებას და არა თავად მატარებლის. ეს ცვლილება შესაძლებელი გახდა ტექნოლოგიების განვითარების წყალობით და საბოლოო ეტაპს ციფრული ტექნოლოგიების გამოჩენით მიაღწია. შინაარსის მართვამ და შედეგად შექმნილმა მონაცემთა ბაზებმა ღია წვდომას გაუხსნა გზა. ამ ცვლილებამ ხელი შეუწყო ხმოვანი ჩანაწერების ფართოდ გამოყენებას და შეცვალა არქივების მდგომარეობა.

აუდიოვიზუალური არქივების შექმნა და მათი განვითარება განპირობებული იყო შეუწყო მეთოდოლოგიურმა ცვლილებებითა და ტექნოლოგიური პროგრესით. ხმოვანი ჩანაწერისა და შესაბამისი წერილობითი დოკუმენტაციის შენახვა თავიდანვე იყო ფონოგრამარქივისა და მსგავსი არქივების წინაპირობა. ხმის „შენახვა“, ანუ ორიგინალური ხმის ასლების გაკეთება, ადრეულ წლებში რთული ამოცანა იყო. ამასობაში, ციფრული ტექნოლოგიების გავლენით, ორიგინალური ჩანაწერები და ასლები ბუნდოვანი ხდება. მგრამ მაინც, „ასლების“ შექმნა გულისხმობს ობიექტების „შენარჩუნების“ უზრუნველყოფას.

ტექნოლოგიურ მიღწევებთან ერთად, რომლებმაც ფართო გავლენა

მოახდინეს არქივირების პრაქტიკის ცვლილებებზე, წარმოიშვა დავა ხმოვანი ჩანაწერების ანოტაციასა და შინაარსობრივ დოკუმენტაციასთან დაკავშირებით. თავდაპირველად, ფონოგრამარქივმა შეიმუშავა ფორმა, რომელიც მოგვიანებით სხვა არქივებმაც გამოიყენეს და რომელიც შეიცავდა სტრუქტურირებულ ინფორმაციას შემსრულებლის, ჩანერის ადგილის, დროისა და ტექნიკური დეტალების შესახებ. თუმცა, შინაარსთან დაკავშირებული ნაწილი წლების განმავლობაში მიმდინარე კამათის საგანი გახდა. მომხმარებლები ზოგჯერ ეჭვს გამოთქვამდნენ მკვლევრების ან არქივისტების მიერ მომზადებულ აღწერილობებსა და დასკვნებთან დაკავშირებით. გარდა ამისა, ფართო დისკუსიები დაიწყო არქივების ან მეხსიერების ინსტიტუტების პოზიციისა და კოლექციებსა და შინაარსზე მათი კონტროლის შესახებ.// გარდა ამისა, დაიწყო ფართო დებატები არქივების ან მეხსიერების ინსტიტუტების მდებარეობისა და კოლექციებსა და შინაარსზე მათი კონტროლის შესახებ. ეს დისკუსიები ასევე ფოკუსირებული იყო ისტორიული რეინტერპრეტაციის, პოლიტიკური და სოციალურ-კულტურული ტრანსფორმაციის მიდგომების ცვლილებებზე, ასევე შემსრულებელს, მკვლევარსა და არქივისტს შორის ურთიერთობაზე, რომელიც შუბა ჩაუდჭურიმ და ენტონი სიგერმა (2004) წამოიწყეს.

არქივები სხვადასხვა მიმართულებით განვითარდა, რამაც სხვადასხვა კითხვა წამოჭრა. მაგალითად, რამდენად ერთგვაროვანია არქივები მათი შინაარსით ან არქივირების პრაქტიკით? ეს დამოკიდებულია, მაგალითად, არქივის ფოკუსზე სიმღერების არქივები (შესაძლოა, განსაკუთრებული სახის სიმღერებისაც კი) ალბათ უფრო ერთგვაროვანია, ვიდრე ხმოვანი არქივები, რომლებიც მოიცავს ნებისმიერ აკუსტიკურ მახასიათებელს, როგორიცაა ხმაური, ცხოველთა ხმები, სხვადასხვა ენა ან ვოკალური და ინსტრუმენტული მუსიკა. ამ დაკვირვების შესაბამისად, ნებისმიერ არქივს აქვს საკუთარი სტრუქტურა, რაც დამოკიდებულია დაწესებულების ბუნებასა და აქცენტებზე, მაგალითად, ეროვნული აუდიოვიზუალური არქივები, საუნივერსიტეტო ან კვლევითი არქივები, თემატური სპეციალიზებული არქივები, რეგიონული, საქალაქო ან ადგილობრივი არქივები, კერძო არქივები და ა.შ. (იხ. ედმუნდსონი 2004:31-33).

კიდევ ერთი შეუსაბამობა იყო ის, რომ დიდი ხნის განმავლობაში არქივებზე წვდომა მხოლოდ სპეციალისტებს, უფლებამოსილ თანამდებობის პირებს და მსგავს პირებს ჰქონდათ. ამან უსამართლო არახელსაყრელ მდგომარეობაში ჩააყენა ის ადამიანები, რომლებიც შემსრულები იყვნენ და არქივებისგან შორს, შორეულ რეგიონებში ცხოვრობდნენ. სიგერმა და ჩაუდჭურიმ ეს სიტუაცია ცენტრალურ თემად გამოყვეს და ხაზი გაუსვეს იმას, რომ არქივებმა უნდა უზრუნველყონ, რომ ჩანაწერებში ჩაწერილთა შთამომავლებს ჩანაწერებზე წვდომისა და მოსმენის თანაბარი

შესაძლებლობა ჰქონდეთ.// სიგერმა და ჩაუდჰურიმ ეს სიტუაცია ცენტრალურ თემად გამოყვეს და ხაზი გაუსვეს იმას, რომ არქივებმა უნდა უზრუნველყონ, რომ ჩანაწერებში ჩანერილთა შთამომავლებს ჩანაწერებზე წვდომისა და მოსმენის თანაბარი შესაძლებლობა ჰქონდეთ.

უფრო მეტიც, ცხადი გახდა, რომ არქივისტებს უზარმაზარი ძალაუფლება და პასუხისმგებლობა აკისრიათ. ისინი განსაზღვრავენ ადგილებსა და სტრუქტურებს, რომლებშიც ინახება „აკუსტიკური მეხსიერება“, ისინი წყვეტენ, რა უნდა დაარქივდეს და რა არა (შდრ. ედმონდსონი 2004:66). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ: არქივები ის ადგილებია, სადაც ინფორმაცია მომავლისთვის ინახება, ისინი არიან კონტენტის დამცველები და შემქმნელები და თითონ წყვეტენ, რა უნდა შეინახოს და რა წაიშალოს. არქივებს ეკისრებათ პასუხისმგებლობა, ეს არის ცენტრალური საკითხი, რომელსაც არქივები აცნობიერებენ და რომელიც ფართოდ განიხილება.

უნდა დავადასტუროთ, რომ არქივები ადამიანების მიერ არის შექმნილი, ორგანიზებული და რეტროსპექტიულად განიხილება. ბევრი რამ გაკეთდა და გარკვეული შეცდომებიც იქნა დაშვებული. ადამიანები არა მხოლოდ ცვლილებების შეტანისკენ არიან მიდრეკილნი, არამედ მათ წინმსწრები სხვადასხვა გადანყვეტილებების შესრულებისკენაც - ეს დაუსრულებელი პროცესია. დღეს ვვარაუდობთ, რომ დაწესებულების ისტორია არ შეიძლება განვიხილოთ პასუხისმგებელი პირებისა და კოლექციებისგან იზოლირებულად, ანუ ისტორიაზე გავლენას პიროვნებები და კოლექციები ახდენენ. ამგვარად, დაწყებულია ფართო დისკუსია იმის შესახებ, თუ რას წარმოადგენს არქივი, რას ინახავს, რა აკლია და ა.შ. „ჩვენ ვართ ის, რასაც ვინახავთ. ჩვენ ვინარჩუნებთ იმას, რაც ვართ“, - მოკლედ შეაჯამა ტერი კუკმა (2011).

125 წელზე მეტია, რაც კეთდება ხმოვანი ჩანაწერები, და მოიცავს როგორც ინდივიდუალურ, დროზე კარგად გათვლილ ჩანაწერებს, რომლებიც კონკრეტული სიტუაციის კონკრეტულ აკუსტიკურ მოგონებებს წარმოადგენს, ასევე მოვლენების, ყოველდღიური ცხოვრებისა და სხვა მოვლენების უწყვეტ ჩანაწერებს. ზოგიერთ კონკრეტულ ისტორიულ ჩანაწერზე რთული წვდომა ღია და მარტივმა წვდომამ ჩაანაცვლა, მაგალითად, ინტერნეტით. ამან გააჩინა კითხვები და გამოიწვია დისკუსიები. საით მიდის არქივები და რა შედეგები უნდა იქნას გათვალისწინებული?

ბოლოდროინდელი ფენომენი მემკვიდრეობის შესახებ ცნობიერების ამალლების მზარდი მნიშვნელობაა. შესაძლებლო გვაქვს გადახედოთ ხმოვან ისტორიას და დავიმახსოვროთ ხმები. არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა წარმოადგენს წარსულისა და აწმყოს ხმოვანი ჩანაწერების შენახვის, წარმოდგენისა და განხილვის როგორც გამოწვევას, ასევე შესაძლებლობას. იუნესკოს „მსოფლიოს მეხსიერების“ პროგრამამ

წინა პლანზე წამოწია არქივები და მუზეუმები. მნიშვნელოვან როლს ასრულებს იუნესკოს განცხადება, რომელშიც ხაზგასმულია, რომ მსოფლიო მემკვიდრეობა ყველას ეკუთვნის, სრულად უნდა იყოს დაცული და მუდმივად ხელმისაწვდომი დაბრკოლების გარეშე. ამ დროს ვითარდება ერთობლივი მუშაობა (როგორც სავლე, ისე დოკუმენტური). არქივები შეხვედრების, დისკუსიებისა და გამოცდილების გაზიარების ადგილად იქცა.

არქივები გვჭირდება წარსულის განსაცდელად, მეხსიერების გასაღვივებლად და მოსაწესრიგებლად. (კვლავაც) საჭიროა კონკრეტული დროის მუსიკალური შთაბეჭდილებების შეგროვება და შენახვა და აუცილებელია ჩანაწერის გენეზისის, შინაარსის, შემსრულებლებისა და შემქმნელების დოკუმენტირება.// კონკრეტული დროის მუსიკალური შთაბეჭდილებების შეგროვება და შენახვა და აუცილებელია ჩანაწერის წარმოშობის, შინაარსის, შემსრულებლებისა და შემქმნელების დოკუმენტაცია. და მაინც, მხოლოდ კრიტიკული მიდგომა განაპირობებს ღირებული და შესაბამისი ინფორმაციის მოწოდებას.

ამ მრგვალ მაგიდასთან შეკრებილი არიან ხმოვანი არქივის სპეციალისტები, რომლებიც ეწევიან ხმოვან არქივირებას. თითოეული მათგანი თემას განსხვავებული კუთხით მიუდგა. ხმოვანი არქივების დასაწყისში მხოლოდ რამდენიმე ინსტიტუტი და მკვლევარი იყო აქტიური მრავალ სხვადასხვა რეგიონში. დღეს, ცალკეული ქვეყნის ინსტიტუციები და/ან მკვლევრები აქტიურად აგროვებენ მსოფლიოში მიმოფანტულ ჩანაწერებს, რომლებიც მნიშვნელოვანია მათი ქვეყნის ან რეგიონისთვის. ამისთვის შეიქმნა ახალი „ეროვნული“ არქივები, რომლებიც აგროვებდნენ შესაბამის ხმოვან ჩანაწერებს და აგროვებდნენ ხმოვანი დოკუმენტაციის შექმნას. ციფრულ ეპოქაში წარმოიშვა სრულიად განსხვავებული მიდგომა, კერძოდ, არქივების დემოკრატიზაცია განმარტებისა და გაგების გაფართოების გზით.// ციფრულ ეპოქაში გაჩნდა სრულიად განსხვავებული მიდგომა, კერძოდ, არქივების დემოკრატიზაცია მათი განმარტებისა და გაგების გაფართოების გზით. ამას მოჰყვა დისკურსები მეხსიერების კვლევებზე, არქივების, როგორც თვითწარმოდგენის ადგილების და ზოგადი კვლევითი პრაქტიკის შესახებ. კიდევ უფრო თანამედროვე მიდგომამ გააანალიზა ინტერნეტის როლი ინსტიტუციებისთვის (ხმოვანი არქივები), მათი მომხმარებლებისა და მკვლევრებისთვის. ოთხმა კრიტიკულმა კითხვამ, იქნებოდა თუ არა ინტერნეტი არქივი, შეიძლებოდა თუ არა ტერმინი „არქივი“ გამოყენებულიყო ონლაინ ხელმისაწვდომი ხმოვანი მასალების უზარმაზარ სამყაროს აღსანიშნავად, იქნებოდა თუ არა შეთავაზებული ინსტიტუტების კოლექციებზე სრული ონლაინ წვდომა და წარმოადგენდა თუ არა ხელოვნური ინტელექტი გამოწვევას ან საფრთხეს ხმოვანი არქივებისთვის, გამოიწვია საკითხებისა და გამოწვევების განხილვა ტექნიკურ, ეთიკურ და

სამართლებრივ ასპექტებთან დაკავშირებით.//ოთხმა კრიტიკულმა კითხვამ, იქნებოდა თუ არა ინტერნეტი არქივი, შეიძლებოდა თუ არა ტერმინი „არქივი“ გამოყენებულიყო ონლაინ ხელმისაწვდომი ხმოვანი მასალების უზარმაზარ სამყაროს აღსანიშნავად, იქნებოდა თუ არა შეთავაზებული ინსტიტუციების კოლექციებზე სრული ონლაინ წვდომა და წარმოადგენდა თუ არა ხელოვნური ინტელექტი გამონვევას ან საფრთხეს ხმოვანი არქივებისთვის, გამოიწვია საკითხებისა და გამონვევების განხილვა ტექნიკურ, ეთიკურ და სამართლებრივ ასპექტებთან დაკავშირებით.

ჩვენ ხელახლა უნდა გავიაზროთ „ძველი“ არქივები და გვეძლევა შანსი, განვიხილოთ არქივირების ახალი გზები და არქივირების მიზნები. რამდენიმე კითხვა კვლავ რჩება: რა არის მიზანი დღეს? გვჭირდება თუ არა „ტრადიციული“ არქივები, რომლებზეც ვსაუბრებთ? რა როლს ასრულებს ინტერნეტი და როგორ შეცვლის განვითარებული ციფრული ეპოქა ანტიკურობიდან მემკვიდრეობით მიღებულ ბიბლიოთეკის, არქივის ან მუზეუმის კონცეფციებს (შდრ. ედმუნდსონი 2004:4)?

დღეს ეთნომუსიკოლოგია საკმაოდ დივერსიფიცირებული და ყველა ასპექტში ძალიან სპეციალიზებული დისციპლინაა (შდრ. ICTMD და მისი სასწავლო ჯგუფები). ამგვარად, მნიშვნელოვნად განსხვავდება კვლევის ფოკუსები და ინტერესები ისევე, როგორც მნიშვნელოვნად განსხვავდება მკვლევრისა და მომხმარებლის მოლოდინები ხმოვანი არქივის მიმართ, მისი გამოყენება და დანიშნულება.

მსგავსი დაკვირვება მრგვალი მაგიდის დროსაც იყო წარმოდგენილი. ამიტომ, თითოეული პრეზენტაცია ცალკე უნდა იქნას განხილული, რაც საშუალებას მოგვცემს უკეთ გავიგოთ თემის სპეციფიკა და ჩამოვაყალიბოთ საკუთარი აზრი. დროთა განმავლობაში თემა „არქივი“ უზარმაზარ სფეროდ იქცა. საპირისპირო მიდგომები ართულებს დისკურსული საუბრის მიღწევას. სავარაუდოდ, მკაცრი მითითებების გადალახვას და ხმოვან არქივთან დაკავშირებულ თვალსაზრისებს შორის კავშირის პოვნას მაინც გარკვეული დრო დასჭირდება.

სანდრო ნათაძე

არქივის მნიშვნელობა

საქართველოს არქივები ხმოვანი საარქივო ფონდების ნაკლებობას არ განიცდის. სხვადასხვა პერიოდში სხვადასხვა ორგანიზაციების, თუ კერძო პირების მიერ ქართული ხალხური სიმღერის ხმოვანი ჩანაწერები იწერებოდა ჯერ ფირფიტებზე, ცვილის ლილვაკზე, შემდეგ მაგნიტურ ფირებზე, შემდეგ აუდიოკასეტებზე, რამაც საქართველოს სხვადასხვა ინსტიტუტსა, მუზეუმსა, არქივსა, თუ სხვა დაწესებულებებში დაიდო ბინა. მეოცე საუკუნიდან დაიწყო მსოფლიოში გაბნეული აუდიოჩანაწერების შეგორბევაც, რომელსაც სათავეში ედგნენ, ანზორ ერქომაიშვილი, დავით ხუხუნიაშვილი, იოსებ

მეგრელიძე და სხვები, ეს პროცესი დღემდე გრძელდება, რამდენადაც ქართული მუსიკის მიმართ ინტერესი ყოველთვის არსებობდა და შესაბამისად მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანასა, არქივსა თუ პირად კოლექციაში დღემდე ინახება ქართული ხალხური სიმღერის უნიკალური აუდიოჩანაწერები. თუმცა, იქამდე სანამ მსოფლიოს სხვადასხვა წერტილში დავიწყებით ქართული ხალხური მუსიკის ნიმუშების მოძიებას, აუცილებელია პირველ ეტაპზე მაქსიმალურად შევცვალოთ და გავიგოთ თუ რა მასალას ვფოტობთ საქართველოში.

იმისათვის, რომ საარქივო საქმის სრულყოფილი სურათი დავინახოთ, უნდა დავიწყოთ იქიდან, როდესაც საქართველოში ინსტიტუციონალურად საფუძველი ეყრება საარქივო საქმეს. სისტემა რომელითაც დღეს ვხელმძღვანელობთ, საფუძველს უმეტეს წილად საბჭოთა კავშირიდან იღებს. არაერთ არქივსა თუ ინსტიტუტში მუშაობა მაძლევს იმის თქმის საშუალებას, რომ ზოგადად შევაფასო საბჭოთა კავშირის დროს არქივისადმი და საარქივო საქმისადმი დამოკიდებულება. მიუხედავად იმისა, რომ სწორედ საბჭოთა კავშირის დროს ყალიბდება საქართველოში საარქივო საქმე, აბსოლუტურად ის მოდელი მუშაობდა საქართველოს არქივებში, რაც სხვა საბჭოთა რეპუბლიკებში, საალრიცხვო წიგნებიც კი ერთი ურიგდებოდა ყველა რესპუბლიკას. მიუხედავად ამ ერთი შეხედვით მყარი სისტემისა, საარქივო საქმე სრულყოფილად მაინც ვერ აეწყო, რა იგულისმება ამაში? უამრავ ორგანიზაციაში მომუშავე პერსონალი, რომელიც მუშაობდა საექსპედიციო მიმართულებით თავის მასალას ხან ამავე ინსტიტუტში აბარებდა, ხან თან მიჰქონდა სახლში და სახლშივე მუშაობდა. ამის გამო მათი გარდაცვალებს შემდეგ უმრავლეს შემთხვევაში რიგი მიზეზების გამო დაიკარგა აღნიშნული ჩანაწერები, მსგავსი ფაქტების ძალიან ცუდი მაგალითები გვაქვს საქართველოში. ხშირი იყო ასეთი თავისუფალი მოპყრობა საარქივო ფონდებთან, ალება, ჩაბარება, წაღება, გადატანა, რამაც გამოიწვია არაერთი უნიკალური მასალის დაკარგვა.

თუმცა ხმოვანი ჩანაწერების ამ თავისუფალმა მიმოსვლამ კარგი ნაყოფიც გამოიღო და შესაძლებელია ისეთ ორგანიზაციაში თუ ინსტიტუტში გადააწყდე ქართული ხალხური სიმღერის ფონოჩანაწერებს, რომელსაც არაფერი კავშირი აქვს არც სიმღერასთან და არც ხმოვან ჩანაწერებთან. ასეთ ადგილებში რომ მიკითხავს თუ როგორ მოხვდა ეს კონკრეტული ჩანაწერი აქ, მპასუხობენ, რომ უბრალოდ დირექტორს ჰქონდა სახლში, მოიტანა და დატოვა. არის არერთი შემთხვევა როდესაც დაცულ ხმოვან ჩანაწერებს არ აქვს მითითებული ჩამბარებელი პირის ვინაობა, რაც საკმაოდ დიდ პრობლემას ქმნის, რადგან რიგ შემთხვევებში უამრავი ინფორმაციის მოწოდება და დამატებით ახალ მასალაზე გასვლაც შეიძლება ერთი სახელი და გვარის დახმარებითაც კი.

ამ სისტემის დალაგება და რეალურად მყარი სისტემის შექმნა იწყება დამოუკიდებელი საქართველოდან. შეძლებისდაგვარად გამოკვლევა ან უკვე ჩაბარებული მასალის, შესწავლა და კატალოგების განახლება, ყველაფერს ისიც ემატებოდა რომ ნელი ნებიჯებით დაიწყო ხმოვანი ჩანაწერების გაციფრება და ციფრული ბაზების შექმნა. ამ მხრივ არ შეიძლება არ აღინიშნოს მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრის მიერ, პარტნიორებთან ერთად განხორციელებული პროექტი, 2005-07 წლებში, როდესაც საქართველოში სხვადასხვა არქივებსა და ინსტიტუტებში დაცული ცვილის ლილვაკები გაციფრდა. ამ პროექტის დიდი მნიშვნელობა განპირობებული იყო იმით, რომ საქართველოში გაციფრდა ცვილის ლილვაკები რომელის გაციფრებაც საქართველომ ტექნიკურად ვერ უზრუნველჰყო და ამის გამო ავსტრიიდან გახდა აუცილებელი სპეციალისტის ჩამოყვანა, რომელმაც ჩამოიტანა აპრათი, რისი მეშვეობითაც გაციფრდა ცვილის ლილვაკები. სწორედ ამ მაგალითით მინდა გავაგრძელო საუბარი ერთ-ერთ ყველაზე დიდ პრობლემაზე საქართველოში დაცულ ფონოჩანაწერებთან დაკავშირებით, რომელიც ეხება ამ მასალის გაციფრებას და ციფრულ პლატფორმაზე გადატანას. საქართველოში ძალიან დიდი პრობლემაა ფონოჩანაწერების გაციფრების, მიუხედავად იმისა, რომ ძირითად შემთხვევაში ჩვენ არქივებში ყველაზე მეტი ძველი ჩანაწერი ჩაწერილია მაგნიტურ ფირზე და მაგნიტური ფირის წამკითხველი დიდ პრობლემას არ წარმოადგენს საქართველოში, მაინც დიდია იმ ორგანიზაციების რიცხვი, რომლებიც ინახავან გაუციფრებელ მაგნიტურ ფირებს, რომლებსაც შესანახ ყუთზე აწერია - „უცნობი ჩანაწერი“, უმრავლეს შემთხვევაში უბრალოდ არ იციან რა არის ამა თუ იმ მაგნიტურ ფირზე ჩაწერილი. ამ მასალები გაუციფრულების პრობლემა ძირითად შემთხვევაში არის ფინანსები, რომელიც ამ ორგანიზაციებს არ აქვთ იმისთვის, რომ მაგნიტური ფირები გააციფრონ. თუმცა არიან დიდი არქივები, რომლებსაც არ აქვთ გაციფრების პრობლემა, თუმცა იქ სხვა პრობლემები იჩენს თავს, როგორიცაა სპეციალიზირებული თანამშრომლის არარსებობა, რის გამოც ხშირ შემთხვევაში ამა თუ იმ არქივის თანამშრომლები, რომელებსაც არ აქვთ გამოცდილება ქართულ ხალხურ სიმღერაში, ეყრდნობიან მხოლოდ მაგნიტური ფირის ყუთზე, ან კასეტაზე მიწერილ ინფორმაციას, რაც ზოგიერთ შემთხვევაში არაა სწორე. სამწუხაროდ ხშირ შემთხვევაში არ ხდება სპეციალისტების ჩართულობა ასეთი კატალოგების შედგენისას.

საქართველოს არქივებში ხმოვანი ჩანაწერების სიმდიდრეს განაპირობებს საქართველოს მოსახლეობის მრავალენოვანობაც. საქართველოს არქივებში დაცულია საქართველოში მცხოვრები ეთნიკური უმცირესობების უნიკალური აუდიო ჩანაწერები: სომხური, აზერბაიჯანული, ებრაული, დაღესტნური, ჩეჩნური და სხვ. სამწუხაროდ იგივე პრობლემაა

აქაც, ხშირ შემთხვევაში აღწერილობები არასწორად აქვს გაკეთებული ამ ჩანაწერებს. ამ პრობლემის გადასაჭრელად საჭიროა ჩაერთოს სეპციალისტი კატალოგების შესწორების მიზნით.

საქართველოს არქივებსა და სხვადასხვა ინსტიტუტებში არსებულ ვითარებას ყველაზე მეტად მას შემდეგ გავცანი, როდესაც დავიწყე პროექტი - „ქართული ფოლკლორის საარქივო მასალების კატალოგიზაცია“, ფოლკლორის საელმწიფო ცენტრის მხარდაჭერით. პროექტის მიზანია, რომ ერთ ვებგვერდზე Folkcatalog.ge განთავსდეს საქართველოში არსებული სხვადასხვა დაწესებულებების კატალოგი, რომელშიც ერთიანდება ფოლკლორული მასალები, არამხოლოდ აუდიო, არამედ ვიდეო, ფოტო და ხელნაწერი დოკუმენტები. აღნიშნული პროექტი ჩვენ საშუალებას გვაძლევს უფრო ახლოდან დავაკვირდეთ თითოეულ არქივს მათ პრობლემებს და მათთან ერთად ვიფიქროთ გადაჭრის გზებზე.

გერდა (თავჯდომარე):

გმადლობთ, სანდრო. გადავიდეთ აბდულა აკატთან. ის სტამბოლის უნივერსიტეტის პროფესორია. ჩვენ ვართ საერთაშორისო ჯგუფი: წარმომადგენლებით საქართველოდან, თურქეთიდან, პორტუგალიიდან, არგენტინიდან და დიდი ბრიტანეთიდან... მაშ, გადავდივართ აბდულა აკატთან და მოვისმინოთ თურქეთში არსებული სიტუაციის შესახებ. დიდი მადლობა.

აბდულა აკატი:

დიდი მადლობა გერდა. დილა მშვიდობისა, ყველას. დღეს ჩვენ ძირითადად ვისაუბრებთ ხმის არქივის ტრადიციულ კონცეფციებზე და სხვადასხვა მოდალობაზე, რომლებმაც ჩამოაყალიბეს ეს პრაქტიკა გლობალურად.

თუმცა, მსურს ფოკუსირება მოვახდინო ჩემს მეტყველებაში განსხვავებულ მოდალობაზე. მიუხედავად იმისა, რომ ხმის არქივის ფუნდამენტური პრინციპები ძირითადად სტანდარტიზებულია ბოლო 125 წლის განმავლობაში, ძირითადად ტექნოლოგიური მიღწევებისა და ისეთი სფეროებში ინტეგრაციის გზით, როგორიცაა ეთნომუსიკოლოგია. რეალობა ის არის, რომ ხმის არქივის სტრუქტურები და პრაქტიკა მნიშვნელოვნად განსხვავდება რეგიონებისა და კონტექსტების მიხედვით. ეს განსხვავებები ყალიბდება სხვადასხვა პოლიტიკური, ეკონომიკური და ინტელექტუალური გარემოთი.

ამიტომ, ამ საუბარში მე შევინარჩუნებ ხმის არქივის ისტორიულ მიმოხილვას მის წარმოშობაზე შეხების გარეშე და ისეთი ძირითადი ტრადიციული ცნებების შემუშავების გარეშე, როგორიცაა ერთგულება, საშუალო შენარჩუნება, კატალოგიზაცია და ხელმისაწვდომობა. მე გამოვიკვლეე, თუ როგორ მოქმედებს პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული კონტექსტი გლობალურად ხმის არქივის პრაქტიკაზე, სხვადასხვა

რეგიონის მაგალითებზე დაყრდნობით. დაბოლოს, მე შემოგთავაზებთ თურქეთის მოკლე შემთხვევის შესწავლას, კონტექსტუალიზაციას მის მიდგომას ხმის არქივისადმი უფრო ფართო გლობალურ ტენდენციებში.

მიუხედავად იმისა, რომ ხმის არქივის ტრადიციული ცნებები ფუნდამენტურია ყველა საარქივო სტრუქტურისთვის, მათი გამოყენების გზა შეიძლება მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს ერთი რეგიონიდან მეორეში. პირველ რიგში, მსურს განვსაზღვრო მოდალობის კონცეფცია ხმის არქივში. მოდალობები ეხება სხვადასხვა მეთოდებს, სტრუქტურებსა და პრაქტიკებს, რომლებიც გამოიყენება ხმის არქივების შექმნისა და შენახვისას.

ეს მოდალობები, როგორც წესი, ყალიბდება თითოეული რეგიონის უნიკალური პოლიტიკური, ეკონომიკური და ინტელექტუალური გარემოთი. მოდით მივიღოთ ევროპა მაგალითად. ისეთ ქვეყნებში, როგორებიცაა გერმანია, ავსტრია, საფრანგეთი და დიდი ბრიტანეთი, ხმის არქივირება დიდი ხანია გადაჯაჭვულია აკადემიურ და სამთავრობო ინსტიტუტებთან. მნიშვნელოვანი რესურსები იქნა ჩადებული არქივების, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილის შესანარჩუნებლად, მიუხედავად გარკვეული დროებითი სირთულეებისა.

ეს ქვეყნები ხშირად ადგენენ გლობალურ სტანდარტს ხმის არქივის პრაქტიკისთვის, ხაზს უსვამენ სიზუსტეს, აკადემიურ სიმკაცრეს და სახელმწიფოს მიერ დაფინანსებულ კონსერვაციის პროგრამებს. ამ პარამეტრებში დიგიტალიზაცია და კატალოგის მოწინავე ტექნიკა ადრე განხორციელდა, რაც არქივებს საშუალებას აძლევდა ხელმისაწვდომი ყოფილიყო როგორც მკვლევარებისთვის, ასევე საზოგადოებისთვის.

მეორეს მხრივ, ისეთ რეგიონებში, როგორიცაა სუბსაჰარის აფრიკა ან სამხრეთ აზიის ნაწილი, საარქივო პრაქტიკა განსხვავებულად განვითარდა. ეკონომიკური შეზღუდვების, კოლონიური ისტორიებისა და ზეპირი ტრადიციების ერთობლიობა ნიშნავს, რომ ზოგიერთი არქივი ხშირად უფრო ფრაგმენტულია. ზოგიერთ სფეროში, ჯერ კიდევ არის დამოკიდებული ანალოგურ ჩანაწერებზე, რადგან დიგიტალიზაციის პროექტები ხშირად არასაკმარისად არის დაფინანსებული ან ცუდი რესურსებით.

გარდა ამისა, პოლიტიკურმა არასტაბილურობამ ან მთავრობის პრიორიტეტების შეცვლამ შეიძლება გაართულოს გრძელვადიანი შენარჩუნების ძალისხმევა. მიუხედავად ამისა, ბევრ ამ რეგიონში, ადგილობრივი ცოდნის სისტემები და ზეპირი ტრადიციები გვთავაზობენ მდიდარ ალტერნატიულ მიდგომებს ხმის არქივისა და კულტურული მემკვიდრეობის შესანარჩუნებლად, ისეთი მეთოდებით, როგორიცაა მოთხრობა და საზოგადოებაზე ორიენტირებული პრაქტიკა.

ახლა მინდა გავაფართოვო ეს გავლენა და მოვიყვანო რამდენიმე მაგალითი.

პოლიტიკური ფაქტორები: პოლიტიკა ცენტრალურ როლს თამაშობს იმის განსაზღვრაში, თუ რა არის დაარქივებული, როგორ მიიღწევა და ვის აქვს წვდომა არქივზე. ზოგიერთ შემთხვევაში, პოლიტიკური რეჟიმები აქტიურად უწყობს ხელს ჯანსაღ არქივს, როგორც ეროვნული იდენტობისა და კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების საშუალებას.

სხვებში არქივები ექვემდებარება ცენზურას ან აკონტროლებს ავტორიტარული მთავრობების მიერ. მაგალითად, სამხრეთ აფრიკაში ხმის არქივები გამოიყენებოდა როგორც ძირძველი მუსიკის შესანარჩუნებლად, ასევე აპარტეიდის ეპოქის პროპაგანდის გასაძლიერებლად. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთმა არქივმა დააფიქსირა შავკანიანი სამხრეთ აფრიკელების მუსიკალური ტრადიციები (კალმანის მოდალობის შესახებ დეტალური ინფორმაციისთვის შეგიძლიათ იხილოთ სტატია გამოქვეყნებული *Musicology Journal*-ში). დასასრულს, ხმის არქივირება შორს არის ერთიანი პრაქტიკისგან, ხოლო ტრადიციული ცნებები, როგორიცაა ერთგულება, ფორმატის შენარჩუნება, კატალოგიზაცია და ხელმისაწვდომობა რჩება მნიშვნელოვანი, მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონი ამ გამოწვევებს უნიკალური გზებით უახლოვდება. პოლიტიკური, ეკონომიკური და ინტელექტუალური პირობები აყალიბებს ჯანსაღი არქივების სტრუქტურირებას, რაც იწვევს მოდალობის მდიდარ მრავალფეროვნებას.

თურქეთის შემთხვევაში, ჯანსაღ არქივზე დიდი გავლენა მოახდინა ეროვნულმა იდენტობამ, პოლიტიკურმა ისტორიამ და ეკონომიკურმა ფაქტორებმა, რამაც გამოიწვია უნიკალური მიდგომა, რომელიც პარალელურია და შორდება დასავლურ პრაქტიკას. ციფრულ ეპოქაში წინსვლისას, გადამწყვეტი იქნება გავაგრძელოთ ამ განსხვავებული მოდალობების შესწავლა და იმის უზრუნველყოფა, რომ ხმის არქივები, რომლებსაც ჩვენ ვქმნით და ვინახავთ, მოიცავს ყველა ხმას, განსაკუთრებით მათ, რომლებიც ისტორიულად იყო შემოსაზღვრული (მარგინალიზებული?), ეკონომიკურად დასუსტებული. და ინტელექტუალურად შეზღუდული.

გმადლობთ ყურადღებისთვის.

გერდა (თავმჯდომარე):

გმადლობთ, აბდულა, თქვენი პრეზენტაციის გახსნისთვის. კიდევ ერთი სფერო, დამატებითი სფერო, რომელიც უკვე განიხილებოდა, მაგრამ ახლა მოდის ტესტი. სუზანა გააგრძელებს და მისგან გავიგებთ.

აუდიტორია (ფრანკი):

შემიძლია დავსვა ტექნიკური შეკითხვა, სანამ გავაგრძელებთ?

გერდა (თავმჯდომარე):

ბრძანეთ...

აუდიტორია (ფრანკი):

ტექნიკური შეკითხვა მაქვს შენთან, აბდულა:

არსებობს თუ არა მექანიზმი დროთა განმავლობაში კარმას არქივის სტაბილურობის შესანარჩუნებლად? ასე რომ, მედიის ცვლილება, ინვესტიციების ცვლილება. არსებობს თუ არა რაიმე მექანიზმი, რომელიც დარწმუნდება, რომ მედია ავტომატურად გარდაიქმნება სხვა მედიად, ვთქვათ ფირებიდან CD-მდე ღრუბლოვანი საცავამდე და ა.შ.?

აბდულა:

გაციფრულების შემდეგ გულისხმობ?

აუდიტორია (ფრანკი):

დიახ.

აბდულა:

რა თქმა უნდა, ჩვენ ვიყენებთ Jens-ის სპეციალურ პროგრამულ უზრუნველყოფას. რამდენიმე წლის წინ შევქმენით. მაგალითად, როდესაც გსურთ ერთი აუდიოს მეორესთან დაკავშირება, შეგიძლიათ მარტივად იპოვოთ იგი ამ სისტემაში.

ასევე, ძალიან მნიშვნელოვანია ამ სისტემაში კატალოგის შედგენა, რადგან თუ ექსპერტს შეუძლია თქვას სავსე ექსპერტი, რადგან ეს არის ძალიან ფოკუსირებული არქივი, ეს არის შავი ზღვის მუსიკალური არქივი —, მაგალითად, თუ ყურადღებას გაამახვილებთ ყირიმის ჩანაწერზე. და შემდეგ გსურთ მიაღწიოთ სხვა ჩანაწერს რუმინეთიდან, ბულგარეთიდან ან თურქეთიდან, და შემდეგ გსურთ მიაღწიოთ სხვა ჩანაწერს თქვენ შეგიძლიათ იპოვოთ ის მარტივად სისტემაში, პროგრამულ უზრუნველყოფაში ამ ურთიერთობების გამო. მაგრამ, რა თქმა უნდა, პრაქტიკოსმა, ან იქნებ მე ვთქვა, რომ სავსე მუშაკმა, ამ სისტემაში, ამ კვლევის ფონზე, ძალიან ფრთხილად უნდა შეიყვანოს ეს მონაცემები.

ამიტომ ვამბობ ჩემს პრეზენტაციაში, ეს ეპისტემოლოგიური რამ არის.

გერდა (თავმჯდომარე):

გმადლობთ. სუზანა, გთხოვთ.

სუზანა:

მაშასადამე, მე შემიძლია გამოვიყენო ეს, რადგან მინდა წავიკითხო და შემდეგ გამოვიყენო ჩემი PowerPoint. დიდი მადლობა ამ მრგვალ მაგიდაზე ჩართვისთვის და გმადლობთ ამ შესანიშნავი ორგანიზაციისთვის.

მე ახლა უბრალოდ გადავდივარ სხვა სფეროში ხმის არქივის კვლევებში და მივმართავ არქივებთან დაკავშირებულ სხვა სახის კონცეფციას. ვფიქრობ, საინტერესოა, რადგან ამ მრგვალ მაგიდაზე დამატებითი პერსპექტივები გვაქვს.

ბოლო ათწლეულების განმავლობაში, ციფრული ტექნოლოგიებისა და ინტერნეტის, როგორც ქსელის აგრეგატორის გავრცელებამ ფუნდამენტურად შეცვალა არქივების ბუნება, შეცვალა არა მხოლოდ ის, რასაც ისინი ინახავენ, არამედ როგორ ხდება მათი კლასიფიკაცია, წვდომა და აღქმა.

არქივებმა, რომლებიც ტრადიციულად განისაზღვრება, როგორც ისტორიული წყაროების ან დოკუმენტების კრებულები, განიცადეს მნიშვნელობისა და მიზნის ღრმა ცვლილება: ოდესღაც ინსტიტუტების, არქივისტებისა და მეცნიერების ექსკლუზიური სფერო, არქივები ახლა უფრო ხელმისაწვდომია საზოგადოებისთვის, რაც საშუალებას აძლევს ინდივიდებსა და საზოგადოებებს ჩაერთონ. საკუთარი მეხსიერების შენარჩუნება ისე, როგორც ადრე წარმოდგენილი იყო. ხმის არქივის შემთხვევაში –, რომელიც ეძღვნება ხმას და მუსიკას –, ეს სიტუაცია კიდევ უფრო აშკარაა, რადგან ხმის ელემენტების ჩანერის, შენახვისა და ორგანიზების ინსტრუმენტები ძალიან ხელმისაწვდომი და თავსებადია ციფრული ტექნოლოგიების მცოდნეებისთვის. ადამიანებს შეუძლიათ გამოიყენონ საკუთარი მობილური ტელეფონები ფიზიკური წყაროებიდან ხმებისა და მუსიკის ჩასაწერად ან ციფრულიზაციისთვის, შემდეგ კი მიღებული ფაილების პირდაპირ ატვირთვა სპეციალურ ვებ გვერდზე. ამ ფაილების ორგანიზება შესაძლებელია ღია წვდომის მონაცემთა ბაზის მეშვეობით და გამდიდრება მეტამონაცემებით. საკუთარი ხმის არქივის შექმნით და ვებგვერდის გამოყენებით, რათა ის ხილული გახდეს, ინდივიდებს შეუძლიათ გაუზიარონ თავიანთი პირადი კოლექციები სხვებს, ხელი შეუწყონ გლობალურ ძალისხმევას ამ ბგერებისა და მოგონებების შესანარჩუნებლად, გაფართოებისა და დასაცავად. ამ დემოკრატიზაციამ არქივებს ახალი ტიპის ძალაუფლება მიანიჭა, რომელიც უფრო მონაწილეობითი და ინკლუზიურია, რაც ხელს უწყობს თვითრეპრეზენტაციას და ხელს უწყობს სხვადასხვა ტიპის საარქივო პრაქტიკას. ტექსტის ეს ნაწილი იკვლევს ამ ცვლილების შედეგებს, განიხილავს, თუ როგორ გააფართოვა ციფრულმა ეპოქამ ჯანსაღი არქივების გაგება, გააძლიერა მათი სოციალური ღირებულება და წამოჭრა კრიტიკული კითხვები მეხსიერების შენარჩუნების ახალ გამონვევებთან დაკავშირებით, ფოკუსირებულია ე.წ. მოქალაქეთა მეცნიერების პრაქტიკა და ინსტიტუციური როლები.

არქივების განმარტებისა და გაგების გაფართოება

ინფორმაციის დიგიტალიზაციამ და ინტერნეტზე ფართო წვდომამ გააფართოვა ზოგადი გაგება იმის შესახებ, თუ რას წარმოადგენს არქივი. აღარ შემოიფარგლება ოფიციალური დოკუმენტების ფიზიკური საცავებით, დღეს არქივები შეიძლება შეიცავდეს ციფრულ ჩანაწერებს, პერსონალურ ნარატივებს, მულტიმედიას და სოციალურ მედიაში პოსტებსაც კი. მე ციტირებს ერიკ ქეთელაარს (2017) თავის არგუმენტში არქივების გადაადგილების შესახებ, მაგრამ ასევე მიგელ გარსიას, რომელიც ღრმად მუშაობდა ახალი საარქივო კონცეფციების შესახებ მუსიკისა და ხმის შემთხვევაში (2023). ეს გაფართოებული კონცეფცია იმის შესახებ, თუ რა არის არქივი, ასახავს ადამიანის გამოცდილების მზარდ მრავალფეროვნებას

ჩვენს დღეებში მეხსიერების წვდომის, გენერირების, კლასიფიკაციისა და დაცვის გზებით. სინამდვილეში, ციფრული არქივები ხშირად საშუალებას აძლევს მომხმარებლებს ნავიგაცია, ძებნა და მასალებთან ურთიერთობა ისე, რომ ადრე შეუძლებელი იყო ტრადიციულ არქივებთან. შედეგად, უფრო მეტ ადამიანს აქვს წვდომა ისტორიულ წყაროებზე და არა მხოლოდ მეცნიერებსა თუ მკვლევარებზე, რაც ახდენს ცოდნის დემოკრატიზაციას და ისტორიის უფრო ინკლუზიურ გაგებას.

ეს ტრანსფორმაცია მნიშვნელოვანია, რადგან არქივები ცენტრალურ როლს ასრულებენ საზოგადოებების გახსენებაში, ინტერპრეტაციაში და თავიანთი წარსულის წარმოდგენაში. ისტორიულად, არქივებს ხშირად კურიერებდნენ ძალაუფლების ინსტიტუტები, მარგინალიზებული ან ნაკლებად წარმოდგენილი ჯგუფების შეზღუდული შეტანით. როგორც ასეთი, მრავალი ტრადიციული არქივის შინაარსი ასახავს კონტროლის ქვეშ მყოფთა დომინანტურ ნარატივებს და ინტერესებს, ხოლო სხვების გამოცდილების გაჩუმებას ან წაშლას (Schwartz & Cook, 2002). თუმცა, ციფრულმა რევოლუციამ დაუპირისპირა ეს დინამიკა იმით, რომ შესაძლებელი გახდა ინდივიდებს, საზოგადოებებსა და ორგანიზაციებს შეეძინათ საკუთარი არქივები. ეს ცვლილება საშუალებას იძლევა შეინარჩუნოს და გაავრცელოს მეხსიერების წარმოდგენის სხვადასხვა რეჟიმი, გაამდიდროს ისტორიული ჩანაწერი და ხმა მისცეს მათ, ვინც ადრე იყო გამორიცხული. ამ თემის შესახებ ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი პუბლიკაცია გამოქვეყნდა 2017 წელს, სადაც რედაქტორებმა Anne J Gilliland-მა, Sue McKemmish-მა და Andrew J Lau-მ შეადგინეს ტექსტების კრებული ზოგადი სახელწოდებით *Research on Archives Multiverse*, რომელიც ეხებოდა მიდგომების სირთულესა და მრავალფეროვნებას. დღეს არქივებთან დაკავშირებით.

არქივები, როგორც თვით-წარდგენის ადგილები

არქივების დემოკრატიზაციამ ასევე გამოიწვია ინდივიდებისა და საზოგადოებების თვითგაძლიერება, რომლებიც ახლა აკონტროლებენ საკუთარ ნარატივებს. ციფრული პლატფორმების მიერ მოწოდებული ინსტრუმენტებით, ადამიანებს ახლა შეუძლიათ საკუთარი ისტორიის დოკუმენტირება, გაზიარება და შენარჩუნება ინსტიტუტებზე დაყრდნობის გარეშე, რათა დაადასტურონ ან კურირონ თავიანთი გამოცდილება. თვითრეპრეზენტაციის ეს შესაძლებლობა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მარგინალიზებული საზოგადოებებისთვის რომელთა ისტორიები ხშირად გამოტოვებულია ან არასწორად არის წარმოდგენილი ოფიციალურ ჩანაწერებში (კასველი, 2016). მაგალითად, ბევრმა ძირძველმა საზოგადოებამ გამოიყენა ციფრული არქივები მათი კულტურული მემკვიდრეობის, ზეპირი ისტორიების, ხმოვანი პეიზაჟების და ტრადიციული ცოდნისა და მუსიკალური რეპერტუარების

შესანარჩუნებლად (კრისტენი, 2012). ანალოგიურად, ფართომასშტაბიანმა მოძრაობებმა და ადვოკატირების ჯგუფებმა შექმნეს ციფრული კოლექციები სოციალური სამართლიანობის ბრძოლების დოკუმენტაციისთვის, როგორიცაა მოძრაობა **Black Lives Matter** ან **LGBTQ+** უფლებების აქტივიზმი (Flinn, 2011). ეს არქივები ემსახურება არა მხოლოდ მეხსიერების საცავებს, არამედ როგორც პოლიტიკური ემანსიპაციის ინსტრუმენტებს, ეხმარება საზოგადოებას თავიანთი იდენტობის დამტკიცებაში, წაშლის წინააღმდეგობის განცემაში და დომინანტური ნარატივების გამოწვევაში.

უფრო მეტიც, საკუთარი არქივის შექმნისა და მართვის შესაძლებლობა ხსნის ახალ შესაძლებლობებს პირადი და კოლექტიური მეხსიერებისთვის. სოციალური მედიისა და ონლაინ კონტენტის შექმნის ეპოქაში, ინდივიდები რეგულარულად მონაწილეობენ იმაში, რასაც ენდრიუ ჰოსკინსი განსაზღვრავს, როგორც თანამედროვე *life*“-ის ” არაფორმალურ არქივს (Hoskins, 2009). პერსონალური ბლოგები, ინსტაგრამის პოსტები, YouTube ვიდეოები და სხვა ციფრული არტეფაქტები ემსახურება თვითარქივის ფორმებს, რაცადამიანებს საშუალებას აძლევს კურირონ საკუთარი ციფრული მემკვიდრეობა. ეს ფენომენი აჩენს მნიშვნელოვან კითხვებს ინდივიდების, როგორც საკუთარი ცხოვრების არქივისტების როლის, მონაცემთა შენახვის ეთიკის და ციფრული ჩანაწერების გრძელვადიანი შენარჩუნების შესახებ სწრაფი ტექნოლოგიური ცვლილებების ეპოქაში.

საერთო კვლევითი პრაქტიკა და

მოქალაქეობრივი მეცნიერების როლი

ციფრული არქივების ზრდამ ასევე ხელი შეუწყო პროფესიონალ არქივისტებს, მეცნიერებსა და ფართო საზოგადოებას შორის უფრო დიდ თანამშრომლობას. მუსიკისა და ხმის შემთხვევაში, გაზიარებული კვლევის პრაქტიკა –, რომელსაც მე განვსაზღვრავ, როგორც “, კოლექტიური ცოდნის წარმოების გზას მუსიკაზე ან მის შესახებ სხვადასხვა საგნების გაერთიანებით, რომლებიც ფლობენ სხვადასხვა მუსიკალურ ცოდნას და გამოცდილებას, პროფესიონალი და არაპროფესიონალი მკვლევარები” (Sardo 2018: 231), რომელსაც ხშირად ხელს უწყობს ონლაინ პლატფორმები, საშუალებას აძლევს საარქივო მუშაობის უფრო მონაწილეობით და თანამშრომლობით მიდგომებს. ეს თანამშრომლობა, რომელსაც ზოგჯერ უწოდებენ «მოქალაქე არქივიზმს» ან «მოქალაქე მეცნიერებას», საშუალებას აძლევს არაპროფესიონალ არქივისტებს წვლილი შეიტანონ ისტორიული ჩანაწერების შენარჩუნებასა და ინტერპრეტაციაში პროფესიონალ არქივისტებთან ერთად. ისეთმა პროექტებმა, როგორიცაა ისტორიული დოკუმენტების გადანერის მცდელობები, მათ შორის მუსიკალური ხელნაწერები, ფოტოების იდენტიფიცირება ან ისტორიული მოვლენების რუქების შედგენა, შეკრიბა ადამიანთა სხვადასხვა ჯგუფები კოლექტიურ

კვლევებში ჩართვისთვის. ეს არის პროექტების შემთხვევაში, რომლებიც განხორციელდა კონგრესის ბიბლიოთეკაში ვაშინგტონში, როდესაც კუნძულის უნივერსიტეტის არქივში, ასევე ავეიროს უნივერსიტეტში, პორტუგალია, რომელშიც მე საკმაოდ ჩართული ვარ.

ჩემი გამოცდილებიდან გამომდინარე, არქივებისადმი ეს ერთობლივი მიდგომა იწვევს მნიშვნელოვან კითხვებს, რომლებიც დღეს გადამწყვეტია. პირველი, ის ეჭვქვეშ აყენებს ექსპერტიზის ტრადიციულ იერარქიებს. ვის აქვს უფლებამოსილება გადაწყვიტოს რა არის ღირებული თუ ისტორიულად მნიშვნელოვანი? წარსულში, არქივისტები და ისტორიკოსები ასრულებდნენ ცენტრალურ როლს ამ გადაწყვეტილებების მიღებაში, მაგრამ მოქალაქეთა არქივიზმის აღზევება ვარაუდობს, რომ არაექსპერტებს ასევე შეუძლიათ ღირებული შეხედულებებისა და პერსპექტივების შეტანა (Shilton & Srinivasan, 2007). შედეგად, არქივები უფრო ასახავს ფართო საზოგადოების მრავალფეროვან გამოცდილებას და ცოდნას.

მეორე, მოქალაქეობრივი მეცნიერების მზარდი მნიშვნელობა საარქივო პროცესებში აჩენს კითხვებს კვლევის დადასტურების შესახებ. რაც უფრო მეტი ადამიანი ჩაერთვება არქივების შექმნაში, კურირებასა და ანალიზში, როგორ შეიძლება უზრუნველყოფილი იყოს ინფორმაციის სიზუსტე და სანდოობა? მიუხედავად იმისა, რომ პროფესიონალი არქივისტები იცავენ დადგენილ სტანდარტებსა და პრაქტიკას, არაპროფესიონალების ჩართვა ახალ გამოწვევებს უქმნის ისტორიული ჩანაწერის მთლიანობის შენარჩუნებას. თუმცა, ეს ასევე ხაზს უსვამს ინოვაციური მეთოდოლოგიების პოტენციალს და ახალი სტანდარტების შემუშავებას, რომლებიც მოიცავს როგორც პროფესიულ გამოცდილებას, ასევე საზოგადოების წვლილს (Huvila, 2010).

და ბოლოს, მოქალაქეობრივი მეცნიერებისა და მოყვარული არქივისტების ჩართვა მნიშვნელოვან კითხვებს ბადებს ინსტიტუციური არქივების მომავლის შესახებ. რამდენადაც ინდივიდები და საზოგადოებები სულ უფრო მეტად ქმნიან საკუთარ არქივებს, შეინარჩუნებენ თუ არა ტრადიციული ინსტიტუტები, როგორიცაა ბიბლიოთეკები, მუზეუმები და ეროვნული არქივები თავიანთ ავტორიტეტსა და შესაბამისობას? თუ არქივების დეცენტრალიზაცია გამოიწვევს მეხსიერების შენარჩუნების უფრო პლურალისტურ და ფრაგმენტულ მიდგომას? ეს კითხვები განსაკუთრებით აქტუალურია, რადგან ციფრულმა ტექნოლოგიებმა გააადვილა ინფორმაციის შენახვა ტრადიციული საარქივო სისტემების გარეშე, პოტენციურად გვერდის ავლით ინსტიტუციური კარიბჭეების საერთოდ (Cox, 2007).

დასკვნა

არქივების დემოკრატიზაციამ ციფრულ ეპოქაში – და ხმის არქივები, კერძოდ – შეცვალა საზოგადოებების გაგება, შენახვა და წვდომა ისტორიულ ჩანაწერებზე. მან ინდივიდებს, საზოგადოებებს და არაპროფესიონალ

არქივისტებს მისცა უპრეცედენტო შესაძლებლობა მონაწილეობა მიიღონ მეხსიერების შენარჩუნებაში, გამონვევას გაუწიონ ექსპერტიზის ტრადიციული იერარქია და გახსნან ახალი გზები თვითრეპრეზენტაციისთვის. ამავდროულად, ეს ტრანსფორმაცია აჩენს მნიშვნელოვან კითხვებს პროფესიული საარქივო პრაქტიკის მომავლის, ინსტიტუტების როლისა და კვლევის დადასტურების შესახებ სულ უფრო დეცენტრალიზებულ და მონაწილეობით სამყაროში. რამდენადაც მოქალაქეთა მეცნიერება და საერთო კვლევითი პრაქტიკა აგრძელებს მნიშვნელობას, საზოგადოება უნდა შეებრძოლოს ამ კითხვებს, რათა უზრუნველყოს არქივები დარჩეს ინკლუზიური, სანდო და მრავალფეროვანი გამოცდილებისა და ცოდნის ამსახველი. საბოლოო ჯამში, არქივების მომავალი დამოკიდებული იქნება დემოკრატიზაციას, პროფესიულ სტანდარტებსა და ტექნოლოგიების განვითარებას შორის არსებულ ბალანსზე მომავალი თაობებისთვის წარსულის შენარჩუნებაში.

გმადლობთ.

გერდა (თავჯდომარე):

გმადლობთ სუზანა პრეზენტაციისთვის. როგორც ყველა ხედავთ, ჩვენ მოგზაურობაში ვართ. არქივების შეცვლა აშკარაა სხვადასხვა შესაძლებლობებით. და მიგელი ახლა გვეტყვის ტექნიკური ფონის შესახებ და რას მოგვითანს ეს ყველა ჩვენი იდეით, თუ როგორ გავხსნათ არქივები და მივცეთ ხმა ბევრ ადამიანს.

მიგელი:

გმადლობთ ყველას მოსვლისთვის და მადლობა ორგანიზატორებს მონვევისთვის. გმადლობთ გერდასაც ამ მრავალმაგიდის ორგანიზებისთვის.

სანამ პრეზენტაციას დავიწყებ, ორი პუნქტის გარკვევა მსურს. პირველი ის არის, რომ მე წარმოვადგენ იდეებს, რომლებიც მართებულია ან აშკარად მოქმედებს იმ კულტურულ და აკადემიურ კონტექსტში, რომელშიც ვსწავლობდი და ვმუშაობ.

მეორე, არ ვიცი, მართებულია თუ არა ეს იდეები ამ კონტექსტის მიღმა. მაგალითად, მე არ ვიცი. ყურადღებას გავამახვილებ ხმოვან არქივებზე, მაგრამ შესაძლოა იდეები ძალაში დარჩეს სხვა სახის არქივებისა თუ წყაროებისთვის.... ვნახოთ.

რამდენიმე ძირითადი კითხვა ხმოვან არქივებთან დაკავშირებით

ეს გამოსვლა ფოკუსირებულია ეთნომუსიკოლოგიის სფეროში ხმოვანი არქივების ერთ-ერთ მთავარ მიმდინარე გამონვევაზე: ინტერნეტის გაჩენით გამოწვეული გარდაქმნები და თანმხლები ტექნოლოგიების სერიის გაჩენა. ამ თემასთან მიახლოებამდე აუცილებელია სამი პუნქტის გარკვევა. პირველ რიგში, მე წარმოვადგენ იდეებს, რომლებიც მოქმედებს იმ კულტურულ და აკადემიურ კონტექსტში, რომელშიც გავიარე ტრენინგი და ამჟამად ვმუშაობ:

აზროვნებისა და რუტინების ჩარჩო, რომელიც ძირითადად ჩამოყალიბებულია ლათინური ამერიკისა და ევროპული თეორიებითა და მეთოდოლოგიებით. უნდა აღინიშნოს, რომ აქ წარმოდგენილი იდეები შეიძლება არ დარჩეს მათი თავდაპირველი კონტექსტის მიღმა. მეორე, მე ყურადღებას გავამახვილებ ხმის არქივებზე. თუმცა, ზოგიერთი იდეა შეიძლება გამოყენებულ იქნას სხვა ტიპის წყაროებზეც. დაბოლოს, მიუხედავად იმისა, რომ მიმდინარე გარდაქმნები უაღრესად რთულ საკითხს წარმოადგენს, მე კონცენტრირებას მოვახდენ მათ მხოლოდ რამდენიმე ძირითად ასპექტზე.

ევროპული იდეების გავლენის ქვეშ მყოფ აკადემიურ გარემოში, ხმის არქივებზე დისკუსიები მე-19 საუკუნის ბოლოს დაიწყო. ეს დისკუსიები თან ახლდა ბგერასთან დაკავშირებული ტექნიკური მოწყობილობების შემუშავებას, ასევე ეთნომუსიკოლოგიაში ინტენსიურ დებატებს დარგის ადამიანებთან ურთიერთობასთან, დისციპლინის კოლონიალისტურ მემკვიდრეობასთან და ხმის ჩანაწერების გამოყენების საკანონმდებლო ჩარჩოსთან დაკავშირებით. ძირითადად, დისკუსიები კონცენტრირებულია სამ ასპექტზე: ტექნიკური, ეთიკური და სამართლებრივი და თეორიული:

ა. ტექნიკური ასპექტების შესახებ დისკუსიები ძირითადად ეხებოდა შენახვას, კლასიფიკაციას, შენარჩუნებას, აღდგენას და ხელმისაწვდომობას. ძირითადი კითხვები ეყრდნობოდა იმას, თუ როგორ უნდა მოგვარდეს ეს პრობლემები და რომელი ტექნოლოგიები გამოვიყენოთ უკეთესი და გამძლე შედეგების მისაღწევად. ამ დებატების ერთ-ერთი ყველაზე კრიტიკული მომენტი იყო ანალოგურიდან ციფრულ სისტემებზე გადასვლა და სხვადასხვა ტიპის მატარებლების გაჩენა. ეს საზოგადოებები, სავარაუდოდ, წარმოადგენს ხმის არქივებთან დაკავშირებული ლიტერატურის უმრავლესობას.

ბ. ეთიკური და სამართლებრივი დისკუსიები ფოკუსირებული იყო ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა ჩანაწერების და სხვა წყაროების ფლობა, ასიმეტრია მკვლევარებსა და არამკვლევარებს შორის, დისციპლინის პასუხისმგებლობა კრიტიკული სიტუაციების წინაშე დგას – ომები, სიღარიბე, დისკრიმინაცია, ძალადობა, ძალის მიგრაცია, და ა.შ., სხვა შემთხვევებთან ერთად. ბევრ ქვეყანაში ამ დებატებში კრიტიკული მომენტი გაჩნდა, როდესაც დეკოლონიალური პერსპექტივა შევიდა აკადემიურ სცენაზე, რადგან ბევრი კოლეგა მიხვდა, რომ დისციპლინა იყო ერთ-ერთი ყველაზე მგრძნობიარე საკითხის წარმომადგენლობა ეთიკური და სამართლებრივი მოსაზრებების სფეროში. კოლონიური ძალაუფლება. დისკუსიები ხმის ჩანაწერების აღდგენის შესახებ.

გ. თეორიულ ასპექტებზე დისკუსიებმა ხმოვანი არქივის ჩარჩოებში ცოტა მოგვიანებით მიაღწია სხვა დისციპლინებთან შედარებით. მიუხედავად იმისა, რომ დაგვიანებული იყო, ისინი მაინც შევიდნენ კრიტიკულ ფაზაში მიშელ ფუკოს იდეების არქივისა და დისკურსის შესახებ (1969), ჟაკ დერრიდას

დეკონსტრუქციული თეორიის (1997) და მოგვიანებით, ე.წ. “საარქივო ტურნის გამოხმაურების გამო. კრიტიკის ამ თანმიმდევრობამ გამოიწვია საარქივო პრაქტიკის გადახედვა და ტერმინი არქივის მნიშვნელობის გაფართოება. დღეს სიტყვა არქივი მოიცავს ფენომენებისა და პრაქტიკის ფართო სპექტრს.

ამჟამად ინტერნეტი და მასთან დაკავშირებული ტექნოლოგიები არქივის სფეროში ყველაზე განხილულ თემებს შორისაა. ამ წვლილში, მე მოკლედ შევისწავლი ზოგიერთ გამოწვევას, რომელსაც ინტერნეტი წარმოადგენს როგორც ინსტიტუტებისთვის, ასევე მომხმარებლებისთვის ოთხი კრიტიკული კითხვის შესწავლით:

1. ინტერნეტი არქივა?

2. შეიძლება თუ არა ტერმინის “archive” გამოყენება უზარმაზარ ხმოვან სამყაროზე, რომელიც ხელმისაწვდომია ონლაინ?

3. რა ხდება, როდესაც ინსტიტუტია გვთავაზობს ონლაინ წვდომას მის კოლექციებზე?

4. ხელოვნური ინტელექტი გამოწვევა არის თუ ასაფრთხე ხმოვანი არქივებისთვის?

ეს კითხვები, სავარაუდოდ, წარმოაჩენს ზოგიერთ მთავარ შეშფოთებას ხმოვანი არქივების ამჟამინდელ მდგომარეობასთან დაკავშირებით და ცენტრალური ადგილის იკავებს აკადემიურ დებატებში ხმოვანი ჩანაწერის შენახვის, განაწილებისა და გამოყენების მიმდინარე მეტამორფოზის შესახებ.

არის თუ არა ინტერნეტი არქივი?

ეს გავრცელებული კითხვაა, მაგრამ, ფაქტობრივად, არასწორად არის ჩამოყალიბებული. ინტერნეტი არის პროტოკოლი (TCP/IP), რომელიც აკავშირებს ქსელებსა და კომპიუტერებს მთელს მსოფლიოში. როგორც ხშირად ამბობენ, ეს არის “ქსელი” ან “ქსელები”, საშუალება, რომელიც წარმოადგენს ერთგვარ კარიბჭე სხვადასხვა ტიპის—ინსტიტუციურ, კომერციულ და პირად არქივებში. შესაბამისად, ის თითონ არასოდეს შეიძლება ჩაითვალოს არქივად. ნივთები არ არის ინტერნეტში, მაგრამ ხელმისაწვდომია მისი საშუალებით. მიუხედავად ამისა, ამ კითხვის უკან დგას ძალიან აქტუალური საბრუნავი, რომელიც უფრო ზუსტად შეიძლება გამოიხატოს მეორე კითხვაში.

2. შეიძლება თუ არა ტერმინი “archive” გამოვიყენოთ ინტერნეტით ხელმისაწვდომ უზარმაზარ ხმოვან სამყაროსთან მიმართებით?

ამშემთხვევაში, ამსაკითხზე მრავალი პერსპექტივა არსებობს. ზოგიერთი მკვლევარი ხმის სამყაროს ინტერნეტში ხელმისაწვდომს განიხილავს, როგორც ქაოტურ —ს, რომელსაც აკლია ცენტრალური კონტროლი, რომელიც აღინიშნება არაკოორდინირებული მოქმედებებით და მოიცავს ბევრ მსახიობს, რომლებიც მოქმედებენ საერთო საარქივო ჩარჩოს გარეშე (Ernst

2006, 2013; Tello 2018). ამ პერსპექტივების ბირთვში გამოიგონეს ტერმინები ანარქივი და ანარქივიზმი. ზოგიერთი მკვლევარი იყენებს ტერმინს არქივს ამ ჯანსაღი სამყაროს კონკრეტულ სეგმენტებზე მითითებისთვის და ამტკიცებს, რომ ინტერნეტი ფუნქციონირებს, როგორც კარიბჭე სხვადასხვა ტიპის არქივებში, მათ შორის ინსტიტუციური, კომერციული, *crowdsourced*, პირადი და ტრანზაქციული არქივების ჩათვლით (Beer and Burrows 2013). ამ პერსპექტივის მხარდასაჭერად სულ მცირე ორი მიზეზი არსებობს, განსაკუთრებით ტერმინი “archive”-ის გამოყენება ონლაინ ხელმისაწვდომი ხმის გამონათქვამების აღსაწერად. პირველი, საარქივო პრაქტიკა ფიზიკური გარემოდან –, როგორიცაა შენახვა, კლასიფიკაცია, შენარჩუნება, აღდგენა და ხელმისაწვდომობა– კვლავ გამოიყენება ვირტუალურ გარემოში, თუმცა ახალი ინსტრუმენტებით, როგორიცაა ჰიპერბმულები, რესურსების ერთიანი ლოკატორები (URLs), ბრაუზერები, მონიშვნა, ციფრული ნაკვალევი, ციფრული ობიექტების იდენტიფიკატორები (DOIs) და მრავალი სხვა –, როგორიცაა მეკობრეობა. ტერმინის არქივის გამოყენების გაგრძელების მეორე მიზეზი არის ის, რომ არ არსებობს ალტერნატიული სიტყვა, რომელიც მოიცავს მის ყველა მნიშვნელობას, ხოლო ნაკლებად ორაზროვანი ან დამაბნეველია.

გვთავაზობენ კიდევ ერთ პერსპექტივას, რომელიც არის არა საპირისპირო, არამედ შემავსებელი. ეს პერსპექტივა ამტკიცებს, რომ ტერმინი “archive” შესაფერისია ინტერნეტის საშუალებით ხელმისაწვდომი მთელი ხმოვანი სამყაროს ასაღწერად. ტერმინი გლობალური ხმის არქივი შეიქმნა ამ სამყაროს აღსანიშნავად (გარსია და გონსალესი, პრესაში). ნებისმიერი ხმოვანი ფაილი, რომელიც პოტენციურად ხელმისაწვდომია ინტერნეტის საშუალებით, რომელიც შეიცავს ციფრული მოწყობილობებით გაკეთებულ ჩანაწერს, ანალოგური ჩანაწერის ციფრულ ვერსიას ან მთლიანად ციფრული საშუალებებით შექმნილი ქმნილების პროდუქტს, ითვლება ამ არქივის ნაწილად. ამ გზით, ამ კონცეფციის ქვეშ დაჯგუფებულია ხმის გამონათქვამების ფართო სპექტრი, როგორიცაა მუსიკა, ხმოვანი პეიზაჟები, ხმოვანი შეტყობინებები, პოდკასტი, ხმები ციფრული ინსტრუმენტებისთვის და სხვა. დასასრულს, “archive”-ის ვიწრო და ფართო განმარტებები, როგორც ჩანს, მართებულია ხმის უზარმაზარი სამყაროს ეტიკეტირებისთვის, რომელზედაც ჩვენი მოწყობილობების ეკრანებიდან გვაქვს წვდომა.

რა ხდება, როდესაც ინსტიტუცია გთავაზობთ ონლაინ წვდომას მათ კოლექციებზე?

როდესაც ინსტიტუციური ხმის არქივი აიტვირთება, ბევრი რამ ხდება. პირველ რიგში, დაწესებულება შედის უაღრესად კონკურენტულ ნიშაში, სადაც ზოგჯერ კონკურენცია უნდა გაუწიოს მძლავრი სტრიმინგის პლატფორმების მრავალფეროვნებას (როგორიცაა Spotify, Tidal, Apple Music და სხვა), ასევე დიდ ვირტუალურ საცავებს (როგორიცაა ინტერნეტ არქივი, Europeana და

მრავალი სხვა). ზოგჯერ, ინსტიტუციური ონლაინ არქივები მოძველებულია ან გარკვეულწილად შეზღუდულია კომერციულ პლატფორმებთან შედარებით.

მეორე, ონლაინ ხმოვან ნიშაში, საზღვრები ინსტიტუციურ და არაინსტიტუციურ არქივებს შორის ბუნდოვანია. ეს ფენომენი ძირითადად სამი ფაქტორით არის განპირობებული: ერთის მხრივ, ერთი და იგივე ხმოვანი ფაილების არსებობა სხვადასხვა ვებსაიტებზე; მეორეს მხრივ, კომერციულ პლატფორმებზე კვლევის მიზნებისთვის წარმოებული ჩანაწერების ჰოსტინგი. მაგალითად, აღარ არის გასაკვირი, რომ იპოვოთ სავსე ჩანაწერები YouTube-ზე ან Spotify-ზე, რომლებიც რეალურად ეკუთვნის ინსტიტუციურ საცავებს –, მაგალითად, ალან ლომაქსის LP-ების მრავალი ციფრული ვერსია შედის Spotify-ის კატალოგში. დაბოლოს, ჩვენ ასევე უნდა გავითვალისწინოთ მომხმარებლების ძალა, შექმნან საკუთარი არქივები სხვადასხვა წყაროდან ხმოვანი გამონათქვამების შერევით –, როგორც ინსტიტუციური, ასევე კომერციული– კომპიუტერის ეკრანებზე და მათი მოწყობილობის მესხიერებაში შენახვით.

მესამე, ინტერნეტს ტექნოლოგიურად აკონტროლებენ ეგრეთ წოდებული Big Tech კომპანიები –Google, Apple, Meta, Amazon და Microsoft. ეს ნიშნავს, რომ ინსტიტუტები, რომლებიც სთავაზობენ ონლაინ წვდომას თავიანთ კოლექციებზე, გარკვეულწილად დამოკიდებულნი არიან ამ კომპანიების გადაწყვეტილებებზე. როგორც კონკურენტუნარიანობა, ასევე დამოკიდებულება სრულიად ახალი გამოწვევები და რისკებია არაკომერციული ინსტიტუტებისთვის, რომლებიც ჩვეულებრივ სთავაზობენ უფასო წვდომას მათ კოლექციებზე.

ხელოვნური ინტელექტი გამოწვევაა თუ საფრთხე ხმოვანი არქივებისთვის?

ეს არის კიდევ ერთი საერთო საზრუნავი საჯარო სექტორში საარქივო პრაქტიკის აწმყოსა და მომავალთან დაკავშირებით. კერძო სექტორში, როგორიცაა სტრიმინგის პლატფორმები ან მუსიკალური ინდუსტრიის ნებისმიერი სხვა სფერო, AI უკვე ფართოდ არის დანერგილი. მაგრამ საჯარო სექტორში ის ჯერ კიდევ საწყის ეტაპზეა. ხშირად, ხელოვნური ინტელექტი ფასდება ორი საპირისპირო მიმართულებით: ის იწვევს ზოგიერთი ადამიანის მოხიბვლას და სხვის შიშს. თუმცა, ზოგიერთი ხმა გვახსენებს, რომ ეს ახალი განვითარება შეიძლება არ იყოს ისეთი მოსაწონი ან საგანგაშო, როგორც თავდაპირველად ჩანს. რამდენიმე თვის წინ, კოლეგამ Aveiro University – Portugal–დან (ნოვაი 2024) რამდენიმე წინადადებით მოახდინა ნებისმიერი რადიკალური პოზიციის დემოტივაცია AI-ზე. მან გამოთქვა: ა) ხელოვნური ინტელექტი არ ფლობს ადამიანის მსგავს ინტელექტს, რადგან ის არ იღებს გადაწყვეტილებებს ემოციების ან ინტუიციის საფუძველზე, ბ) ის არ არის სრულიად ხელოვნური, რადგან მისი განვითარება მოითხოვს ბუნებრივ

რესურსებს გ), ის არ არის ცნობიერი, რადგან ის მოქმედებს მოდელების მიხედვით. და წესები, დ) ის არ არის კრეატიული ადამიანის გაგებით, რადგან არ მუშაობს შთაგონებით ე) ის არ არის ავტონომიური, რადგან ის მოითხოვს პროგრამირებას, ტრენინგს და ადამიანის ზედამხედველობას, და ვ) ის არ არის ყოვლისმცოდნე, რადგან მისი ცოდნა შემოიფარგლება იმით, რაც ადრე იყო. მიეცა მას და რა ისწავლა.

ეჭვგარეშაა, ადვილი არ არის პასუხის გაცემა კითხვაზე, AI გამოწვევაა თუ საფრთხე ხმოვანი არქივებისთვის, მაგრამ ცდა აუცილებელია. ჩვენ უნდა ვიყოთ წინდახედულები მისი შედეგების შეფასებისას, როგორც ამას ჩვენი კოლეგა ავეიროს უნივერსიტეტიდან გვიჩვენებს. შესაძლოა, ბრძნული პოზიცია სწორედ მომხიბვლელობისა და შიშის შუაგულში იყოს.

დასკვნა

Internet“-ის განვითარებამ მკვლევარებსა და არქივისტებს შორის „კრაზანების ბუდის“ ეფექტი გამოიწვია, განახლდა დისკუსიები ჯანსაღი არქივების ტექნიკური, ეთიკური, სამართლებრივი და თეორიული ასპექტების შესახებ. ინტერნეტის მიერ ხმის სფეროში განხორციელებულმა ძირითადმა გარდაქმნებმა გავლენა მოახდინა როგორც ხმის ფაილების განაწილებაზე, ასევე წვდომაზე. ამ გარდაქმნებმა, თავის მხრივ, გამოიწვია ცვლილებები ხმის გამოყენების სხვა განზომილებებში, როგორიცაა შექმნა, შენახვა და მოსმენის პრაქტიკა. დისკუსიები ყველა ამ თემაზე ვითარდება ტექნოლოგიურ და მედია ლანდშაფტში, რომელიც ჩამოყალიბებულია ტექნოკაპიტალიზმით, ჰიპერკავშირობით და მუდმივი უთანასწორობით დაკავშირებასა და ინტერნეტში წვდომაში. იმედია, ეს ცვალებადი –და ზოგჯერ მტრული– კონტექსტი დანერგავს კრიტიკული ჩართულობის განახლებულ გრძნობას ჩვენს დისციპლინებში, განსაკუთრებით საარქივო პრაქტიკის სფეროში. გადაუდებელია, რომ ეს კრიტიკული პერსპექტივა ფოკუსირებულია იმაზე, თუ როგორ გავხადოთ ინსტიტუციური არქივები მეტამონაცემებით უფრო მდიდარი, უფრო მრავალმხრივი და უფრო მიმზიდველი კომერციულ საცავებთან შედარებით.

დიდი მადლობა.

ჰოლი

მოგესალმებით ყველას. ჩვენ ვართ სუბანი და ჰოლი. წარმოგიდგენთ პოდკასტს Voices of the Ancestors. მინდოდა გამომეტოვებინა რამდენიმე სლაიდი მხოლოდ გარკვეული კონტექსტის მისაცემად, რადგან ჩვენ მოვისმინეთ აკადემიური ნაშრომები; ვინ ვართ ჩვენ?

ჩვენ არ ვართ მეცნიერები; ჩვენ ვართ ქართული მუსიკის მომღერლებიც და ენთუზიასტები. ჩვენ წარმოვადგენთ ქართულ გუნდს „მასპინძელი“

ლონდონში. ჩვენ ორივემ დიდი დრო გავატარეთ საქართველოში. მე ვხელმძღვანელობ ქართულ გუნდს ოქსფორდში.

სუბანი:

მაქვს პენსიაზე გასვლის ფუფუნება, მაგრამ ასევე ჩემის სპეციალობა არის ევროპული განათლება და დაფინანსება, რადგან საქველმოქმედო სექტორში ვმუშაობდი. ხშირად ვმუშაობდი სხვა ადამიანების რესურსებზე დაყრდნობით — როგორ ახდენენ თავის კატალოგიზაციას და რამდენად ხელმისაწვდომი (ან სხვა) არიან. ამდენად, საინტერესოა მოსმენა იმ ადამიანების პირადი გამოცდილებიდანს, რომელთა პროფესიაც ამას შეესაბამება.

პოლი:

ასე რომ, ეს არის გარკვეული კონტექსტი ჩვენი პრეზენტაციისთვის. წინაპრების ხმები არის პოდეკასტი ქართული მრავალხმიანი ფსალმუნებისა და ქალების შესახებ, რომლებიც მათ მღერიან.

ჩვენი მთავარი მიზანია საქართველოდან სიმღერებისა და მოთხრობების მიტანა საერთაშორისო აუდიტორიასთან — რათა სიმღერის პლატფორმა მივცეთ რაც შეიძლება მეტ ქალს, ვინც ქართულ სიმღერებს ასრულებს.

აი რამდენიმე პლატფორმა, სადაც შეგიძლიათ იპოვოთ და მოუსმინოთ პოდეკასტს.

ჩვენ გვინდოდა გაჩვენოთ ჩვენი კატალოგის მიღმა დარჩენილი ეპიზოდები — ჩვენ დაახლოებით 80 გავაკეთეთ ორი სეზონის განმავლობაში.

ალბათ ნანას ერთ წუთში შეამჩნევთ. ოჰ, ის წავიდა... ოჰ, არა იქ არის.

აი ის რამდენიმე ქალი, რომელიც ჩვენ გამოვკითხეთ და ეპიზოდები, რომლებიც ჩვენ მოვამზადეთ.

გვეგონა, პატარა კლიპს, პატარა მაგალითს შემოგთავაზებდით. ეს არის თამარ ბუაძისგან, გუნდის ხელმძღვანელისგან. (მთარგმნელი არის ზოი პერე.)

„არის ერთი რამ, რაც მე შევამჩნიე და ვფიქრობ, რომ ეს მნიშვნელოვანია.

ჩვენი წინაპრები — ადამიანები, რომლებიც მღეროდნენ სიმღერებს — ბევრად უფრო იყვნენ დაკავშირებული თავის სხეულთან და ვფიქრობ, ეს კავშირი დღეს დაკარგულია.

ეს მესმის შესრულებაში როდესაც ვუსმენ.

ამიტომ, ყოველთვის ვეუბნები ჩემს სტუდენტებს, რომ შეეცადონ და იგრძნონ, რომ ბალახზე დგანან —, რომ დედამიწაზე დგანან.

რადგან თუ ამას შეძლებთ აუცილებლად იგრძნობთ, რომ მთელი სხეული არის ჩართული.

ჩვენი წინაპრები — ისინი არ ფიქრობდნენ ხმის პოზიციაზე, ეს უნდა გააკეთებინათ თუ ის.

ისინი უბრალოდ მღეროდნენ თავიანთი სხეულით, ყოველდღიურ

ცხოვრებაში — ისინი... უბრალოდ ბუნებრივად მღეროდნენ...

ჰოლი:

ეს იყო პატარა კლიპი, რომელიც წარმოდგენას შეგიქმნით იმის შესახებ, თუ როგორ ჟღერს ეპიზოდი. ვფიქრობ, სასიამოვნოა მისი დაკავშირება ბია ჟუჟუნაძის მეორე დღეს წარმოდგენილ ნაშრომთან შესრულების კინესთეტიკური ასპექტების შესახებ.

რაღაცის თქმა გინდოდა? (ეკითხება სუზანს)

სუზანი:

დიახ. სხვა პრეზენტაციებისგან განსხვავებით ის ნათლად აჩვენებს რედაქტორის როლს — უფლებას აირჩიოს ის, რაც შევა პოდკასტის ეპიზოდში.

უფლება აქვს იმ პიროვნებას, ვინც თარგმნის —, თუ როგორ განმარტავს სიტყვებს, რაც ისმის — და შემდეგ არის სარედაქციო პროცესი, როდესაც გადაწყდება რა რჩება და რა მთავრდება სამონტაჟო ოთახის იატაკზე.

ჰოლი:

მთავარი, რაზეც დღეს გვინდოდა გვესაუბრა, პოდკასტების ხელმისაწვდომობაა.

პოდკასტი ხელმისაწვდომია მთელ მსოფლიოში — სადაც ინტერნეტი — და ის ყველასთვის უფასოა.

რაც შეეხება ჩვენ პოდკასტს მისის თითოეული ეპიზოდისთვის ჩვენ შევქმენით სტენოგრამა, რომელთა მოძიება და თარგმნა შესაძლებელია.

სუზანი:

ისინი ინგლისურადაა.

ჰოლი:

დიახ. ჩვენი ჰოსტინგის გვერდის SoundCloud-ის მონაცემებით, ჩვენ 11 000-ზე მეტი მსმენელი გვყავდა 50-ზე მეტი ქვეყნიდან. ძირითადი ქვეყნები აშშ, დიდი ბრიტანეთი და საქართველო.

სუზანი:

არ ვიცი, რამდენად ნათლად ჩანს ეს რუკაზე, მაგრამ ზოგჯერ პატარა ყუთები ჩნდება მსოფლიოს იმ ნაწილებიდან, რომლებიც აქამდე არასდროს გვინახავს.

ასე რომ, ვიცი, რომ გვყავდა მსმენელები ჩინეთიდან და იაპონიიდან — რაც ყოველთვის მაკვირვებს — და უბრალოდ მიწოდდა ამის გაზიარება.

ჰო გვინდოდა გვეჩვენებინა, თუ როგორ უნდა მოვძებნოთ ტრანსკრიპტები ჩვენს ვებსაიტზე.

ეს არის ჩვენი საიტი: voicesancestors.co.uk — უბრალოდ გადადით ტრანსკრიპტების ჩანართზე და იქ ნახავთ ყველა ეპიზოდს.

მასზე წვდომა უფასოა, რადგან ჩვენ ვართ მთლიანად მსმენელების მიერ დაფინანსებული პოდკასტი.

ეს ნიშნავს, რომ ჩვენ არ ვართ ვალდებული სპონსორების ან რეკლამის

განმთავსებლების წინაშე — ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ ყველაფერზე და ინტერვიუ ჩავწეროთ ვისთანაც გვინდა.

ჩვენი მთავარი მიზანია საუკეთესო პოდკასტის შექმნა და არა პროდუქციის პოპულარიზაცია.

ჩვენ დამოუკიდებლები ვართ. ეს ყველაფერი სახლებიდან, კარანტინის დროს დავიწყეთ და თავად ვისწავლეთ, როგორ გაგვეკეთებინა.

ჩვენ არ გვაქვს რაიმე სახის ინსტიტუციური კონტროლი იმაზე, რასაც ვქმნით.

აი, როგორ ვახერხებთ ამას: პოდკასტის მსმენელები გვიჭერენ მხარს ისეთ პლატფორმებზე, როგორიცაა **Patreon** და **Ko-fi**, რომლებიც სააბონენტო პლატფორმებია.

ხალხი თვეში დაახლოებით 5 ან 6 დოლარს იხდის და როდესაც საკმარისი თანხები გვექნება, ეპიზოდს ვქმნით.

სუზანი:

და მე მივიჩნია არქივების სიცოცხლისუნარიანობაზე — რადგან შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი ვებგვერდი, ტრანსკრიპტები და თავად პოდკასტი არქივია.

მაგრამ მხოლოდ მანამ, სანამ ჰოსტინგის საფასურს ვიხდით.

ჰოლი:

და ბოლოს, გვინდოდა დაგვესვა კითხვა: აქ დამსწრეთაგან ვინმეს თუ გამოუყენებია პოდკასტი ინფორმაციის წყაროდ?

სასიამოვნო იყო ის, რომ სიმპოზიუმის ზოგიერთ პრეზენტაციაში ჩვენი პოდკასტი იყო ციტირებული.

გმადლობთ.

გერდა (თავმჯდომარე):

დიდი მადლობა ამ ვებგვერდის წარდგენისთვის — რომელიც პოდკასტია, მაგრამ ასევე არქივის ფუნქციასაც ასრულებს.

ემოციური იყო — სწორედ ამის თქმა მინდოდა.

როგორც წესი, მრგვალი მაგიდის დროს, მოდერატორს კითხვების დასმის უფლება აქვს.

მე ორი მაქვს — სულ მცირე სამი — მესამე კითხვა აუდიტორიის მიმართ იქნება.

და ჩემი კითხვები არ შემოიფარგლება მხოლოდ ერთი პრეზენტაციით, არამედ ეხება იმას, რასაც თითოეული მათგანი სხვადასხვა ხარისხით შეეხო. ამის გათვალისწინებით, მოდით დავიწყოთ დისკუსია. რა არის დადებითი და უარყოფითი მხარეები? ასევე შემიძლია ვსაუბრო ციფრული ეპოქის უპირატესობებსა და უარყოფით მხარეებზე... რომლებზეც ყველა საუბრობს. ჩვენ ციფრულ ეპოქაში ვცხოვრობთ. რა არის ეს? მინდა ვკითხო ჩემ კოლეგებს, მივისმინო მათი პირადი პერსპექტივა ამ ფენომენტთან დაკავშირებით.

სწორი იქნება ამის გაკეთება პრეზენტაციების თანმიმდევრობით თუ შეგვიძლია ერთი შემთხვევით არჩეულით დავიწყოთ? მაშინ, მინდა ნანას ვთხოვო მოკლედ ისაუბროს.

ნანა:

ჩემი ტვინი ახლა მხოლოდ ერთი მიმართულებით ფიქრობს - დადებითი მხარეებისკენ. ვფიქრობ, რომ ეს შესანიშნავია. ციფრულ ტექნოლოგიებთან დაკავშირებით ვერავითარ უარყოფით მხარეზე ვერ ვისაუბრებ... მაგრამ ვიცი, რომ ის ყველაფერს ძალიან მარტივს და ხელმისაწვდომს ხდის. თუმცა მნიშვნელოვანია, რომ ტექნიკურად ადვილად ხელმისაწვდომი იყოს.

გერდა (თავჯდომარე):

და თქვენც ასევე იღებთ ყველანაირ საჭირო ინფორმაციას ამ გზით?

ნანა:

კითხვა იმაში მდგომარეობს თუ რამდენად კარგად არის არქივი გაციფრულებული, რადგან ეს შეიძლება კარგად ან ცუდად გაკეთდეს. მაშინაც კი თუ ბიბლიოთეკას ან არქივს ეწვევით, თუ კოლექცია არასაკმარისია ან არასრულია, ეს პრობლემად რჩება. გაციფრულება ამას არ ცვლის — ყველაფერი სწორად უნდა გაკეთდეს და მშვენიერი იქნება.

გერდა (თავჯდომარე): გმადლობ. აბდულა როგორია თქვენი შთაბეჭდილება?

აბდულა: შემიძლია ვთქვა რომ ხელმისაწვდომობა პროცესის კარგი მხარეა, ასევე მნიშვნელოვანია შენახვა, მაგრამ საკამათოა თუ როგორ შეგვიძლია ციფრულ ფორმატში შენახვა, ზოგჯერ ეს შეიძლება კრიტიკულად მნიშვნელოვანი იყოს. ვფიქრობ რომ არსებობს როგორც დადებითი ისე უარყოფითი მხარეები. ამ ციფრული სისტემის უპირატესობებია მოძიების შესაძლებლობა და მეტამონაცემების შექმნა. კიდევ ერთი უპირატესობა ინტერაქტიულობაა.

მეორე მხრივ, უარყოფითი მხარეა ფორმატების მოძველება — ეს დამოკიდებულია დადებით და უარყოფით მხარეებზე. მონაცემთა მთლიანობის უზრუნველყოფა ყოველთვის რთული საქმეა და შეიძლება გამოიწვიოს მონაცემების დაკარგვა, რაც უარყოფითი მხარეა. ასევე, უარყოფითი მხარეა ფასი — გაციფრულების დიდი პროექტები ძვირია. მასალის გაციფრულება და უსაფრთხოდ შენახვა ყოველთვის არ არის შესაძლებელი. და მე ვფიქრობ, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი უარყოფითი მხარე ეთიკური და იურიდიული საკითხებია. შესაძლოა, ამაზე მოგვიანებით უფრო დეტალურად ვისაუბროთ. ჯერჯერობით სულ ეს იყო.

გერდა (თავჯდომარე):

კარგი, სუზანა გთხოვთ

სუზანა:

ეს კარგი კითხვაა ხუთდღიანი კონფერენციისთვის. მხოლოდ ერთი-

ორ მაგალითს მოვიყვან. როდესაც პირველად მივედი არქივში - რადგან არქივი მოვიდა ჩემთან - მუშაობა მჭირდებოდა. ჩემი პირველი ფიქრი იყო ბერლინში წასვლა, რადგან ის მექსასავითაა ეთნომუსიკოლოგებისთვის. მაგრამ ვებგვერდი ძალიან ძველმოდური იყო და არაფერი იყო გაციფრულებული. შემდეგ ვენაში წავედი და იქ ზოგი რამ გაციფრულებული იყო, იქ წავედი რადგან უფრო გახსნილი მომეჩვენა. იმ მომენტში ჟურნარი იქ იყო და არქივების გახსნის ღია იდეები ჰქონდა, თუმცა მე ჟურნარს მანამდე არ შევხვედროდი, ეს დამთხვევა იყო. დღეს ეს მნიშვნელოვანია, ყველას უნდა არქივის გაციფრულებული ნიმუშები. თუ ინსტიტუცია ამ ფილოსოფიას არ იზიარებს, მისთვის ეს კარგი არ არის — ეს ცუდი იყო წარსულში და ახლა უფრო მნიშვნელოვანია.

ჩვენ დღესაც შეგვიძლია მოვუსმინოთ ცვილის ლილვაკებს, და ზოგჯერ ვერ ვუსმენთ ციფრულ მასალას, და ეს პრობლემაა. გაციფრულება მომავლისთვის არაა განკუთვნილი. ის არქივარიუსის კონტროლს მიღმა არსებულ მრავალ ფაქტორზეა დამოკიდებული. მაგალითად, ჰაკერი რომ მოვიდეს და არქივი გაანადგუროს. ეს გასათვალისწინებელია, რადგან ფიზიკური მატარებლების მოსმენა დღესაც შესაძლებელია, მაშინაც კი, თუ ისინი 100 წელზე მეტი ხნისაა. CD-ს სიცოცხლის ხანგრძლივობა 20 წელს შეადგენს.

რაც შეეხება Cloud-ს? არასდროს ვიცით. ის ძალიან ძვირია, ძალიან, ძალიან ძვირი.

საჭიროა კონფერენციის მოწყობა ამ საკითხის განსახილველად.

გერდა (თავჯდომარე):

თუ შეიძლება, უბრალოდ იმიტომ, რომ ეს თქვენს კომენტარს შეესაბამება. უზარმაზარი კოლექციების მქონე უკვე არსებული არქივების შემთხვევაში, ყველაფრის მყისიერად დიגיტილიზაცია შეუძლებელია. 20 თუ 30 წლის წინ ერთმა ბრძენმა ადამიანმა თქვა, ციფრული ეპოქა იმ წერტილამდე მიგვიყვანს, რომ გვეცოდინება მხოლოდ ის რაც გაციფრულებულია, რაც გაციფრულებული არ იქნება, ის გაქრება.

ერთმა ბრძენმა ადამიანმა 20 ან 30 წლის წინ თქვა, რომ ციფრული ეპოქა იმ წერტილამდე მიგვიყვანს, სადაც მხოლოდ ის ვიცით, რაც ციფრულია და რაც არ გვაქვს ციფრულიზირებული, აღარ იქნება.

არქივები მართლაც იბრძვიან თავისი კოლექციების გაციფრულებისთვის.

მიგელი:

კარგი კითხვაა. ციფრულ სფეროში უარყოფით მხარეებს ვერ ვხედავ, თუმცა ვირტუალურში - ვხედავ. მაგალითად, რამდენიმე დღის წინ Spotify-ზე საექსპედიციო ჩანაწერი ვიპოვე. Spotify ცენტრალურ და სამხრეთ ამერიკაში ყველაზე პოპულარული სტრიმინგ პლატფორმაა. ჩანაწერი ატვირთული იყო ცნობილი ავსტრიელი ეთნომუსიკოლოგის, ბერნდ ბრაბეკ დე მორის მიერ. ეს იყო საექსპედიციო ჩანაწერი, რომელიც სამხრეთ ამერიკაში, კომერციულ

პლატფორმაზე, ადგილობრივ მოსახლეობასთან ერთად შეიქმნა.

ამ ხმოვან ფაილს ამჟამად ალგორითმები, ხელოვნური ინტელექტის რეკომენდაციების სისტემები და ა.შ. ამუშავებენ. ამჟამად მისი კოპირება, ტრანსფორმაცია, სურათებთან დაკავშირება, დეზაგრეგაცია და აგრეგირება ხდება დასაკრავ სიებში არსებულ სხვა ხმოვან ფაილებთან.

ეს აუდიო ფაილი ამჟამად მუშავდება ალგორითმების, ხელოვნური ინტელექტის რეკომენდაციების სისტემებისა და მსგავსი მექანიზმების მიერ. ხდება მისი კოპირება, გარდაქმნა, სურათებთან დაკავშირება, დეზაგრეგაცია და გაერთიანება დასაკრავ სიაში არსებულ სხვა ხმოვან ფაილებთან.

ასე რომ, ვირტუალურ სივრცეში არსებობს უარყოფითი მხარეები - სამართლებრივი და ეთიკური რისკები. ჩვენ ყურადღება უნდა გავამახვილოთ არა ხმის ციფრულ ჩანერაზე, არამედ ხმის ვირტუალურ გავრცელებაზე. ეს არის განსხვავება. გმადლობთ.

გერდა (თავჯდომარე):

გმადლობთ, ძალიან კარგი დასაბუთება მივისმინეთ.

...ეს კარგი მაგალითია. მეც მახსოვს, ეს როგორ მოხდა. მან ეს სამეცნიერო საზოგადოებაში გაასაჯაროვა. ჩემს თავს ვკითხე: რატომ? როგორც ვიცით, ცნობილი და ცნობადი უნდა იყო და ამ ჩანაწერის წყალობით მისი სახელი ყველგან ცნობილი გახდა.

ამას ვერ ავხსნი, რადგან ბერნდი ამ ადამიანებთან ერთად ამდენ ხანს ცხოვრობდა. ეს მისი პირადი მდგომარეობისა და მისი კვლევის მიზნის ურთიერთქმედებაა.

მიგელი:

შესაძლოა მალე ყველამ შევძლოთ საექსპედიციო ჩანაწერების

Spotify-ზე, Amazon-ზე ატვირთვა, არ ვიცი.

სუზანი:

როდესაც ქართული ხალხური სიმღერების შესწავლა დავიწყე, ქართველი ქალების სიმღერა მოსმენილი არ მქონდა. ჩანაწერები ვერ ვიპოვე. ამიტომ, სიმღერების გამოქვეყნება ნაწილობრივ ჩვენი პროექტის დანყების მიზეზი იყო. უბრალოდ საპირისპირო არგუმენტს მოვიყვანე — ძალიან გამიხარდებოდა, თუ ვინმე ქართველი ქალების სიმღერის საექსპედიციო ჩანაწერებს ატვირთავდა.

პოლი:

ეს პოდკასტი ინტერნეტის გარეშე ვერ იარსებებდა. // ინტერნეტის გარეშე პოდკასტი არ იარსებებდა. ჩვენ 2020 წელს დავიწყეთ და ინტერვიუებს Zoom-ის საშუალებით ვიწერდით. ახლაც კი, როდესაც ინტერვიუებს პირადად ვიწერთ, ვფიქრობ, სამუშაოს 95% ონლაინ რეჟიმში სრულდება, რაც დიდი პლიუსია.

თავჯდომარე (გერდა):

კარგი. ბერნარდს სურს კომენტარი...

მსმენელი 1 (ბერნარდი):

გმადლობთ. ეს არის რეაქცია ახლახან მიგელის მიერ გაკეთებულ შენიშვნაზე. მიგელ, მართლა სერიოზულად ამბობთ, რომ მხოლოდ ერთი სავლე ჩანაწერი იპოვეთ Spotify-ზე? იმიტომ, რომ Spotify-ზე ათიათასობით სავლე ჩანაწერია (და როგორც ყველამ იცით, მე ვმართავ რექორდ-კომპანიას). ჩვენი ყველა გამოცემა ონლაინ არის ხელმისაწვდომი. ჩვენ გვყავს ციფრული დისტრიბუტორი, რომელიც ამ ტრეკებს Spotify-ზე ტვირთავს, Spotify-ზე დაახლოებით 50–60 ათასი ტრეკი გვაქვს, ყველა სავლე ჩანაწერი არ არის, მაგრამ, მინიმუმ 50% სავლე ჩანაწერი იქნება. ასე რომ, კარგი, ეს უბრალოდ ჩემი „10 ცენტის“ ინფორმაციაა.

მსმენელი 2:

დიდი მადლობა საინტერესო ხედვებისთვის. მადლობა მიგელს ძალიან მნიშვნელოვანი ბოლო შენიშვნისთვის, რადგან მთელი დრო ვფიქრობდი არქივების პასუხისმგებლობაზე — პასუხისმგებლობაზე ჩვენი ინფორმანტების მიმართ, იმ ადამიანების მიმართ, რომელთა წინაპრები არიან ამ ჩანაწერებში. მინდა ვიკითხო, არის თუ არა დღეს რაიმე დისკუსია ზუსტად იმაზე, რასაც მიგელი შეეხო თავის ბოლო შენიშვნაში — ეთიკაზე, როცა საჯაროდ ხელმისაწვდომი ხდება ჩანაწერები იმ ადამიანებისა, რომლებსაც, შესაძლოა, არ მოუწერიათ ხელი არცერთ ლიცენზიასა თუ დოკუმენტზე, მკვლევარი კი ამ ჩანაწერებს საჯაროდ აქვეყნებს. არის თუ არა დისკუსია იმაზე, თუ როგორ შეიძლება იმ ადამიანებმა, რომლებიც ჩანაწერი არიან ამ აუდიო ტრეკებში, ისარგებლონ ამით? ან არის თუ არა დღეს დისკუსია, თუ როგორ შეიძლება საზოგადოებებმა ან არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მატარებლებმა ფინანსურადაც ისარგებლონ, მაგალითად, როცა მათი ოჯახის წევრების ან საკუთარი ჩანაწერები საჯაროდ ხელმისაწვდომი ხდება არქივის მიერ გამოცემული CD-ებით. როგორ შეიძლება საზოგადოებებმა ისარგებლონ იმით, რასაც არქივები აკეთებენ ჩანაწერების გასაჯაროებისა და დიגיტალიზაციის მიმართულებით. არის თუ არა დისკუსია იმაზე, რა შესაძლებლობებს ქმნის დღევანდელი ამ საკითხებში?

თავმჯდომარე (გერდა):

ეს სინამდვილეში ერთი დიდი საკითხია. მასზე ყოველდღე და ძალიან დიდხანს მსჯელობენ. ჩვენ მხოლოდ შევხებით ამ საკითხს, მაგრამ ეს იმდენად დიდი თემაა, რომ ერთი წინადადებით მას ვერ გაცემა პასუხი. ასე რომ, დისკუსია ნამდვილად არსებობს...

მსმენელი 2:

მამ, არსებობს რაიმე ოფიციალური ევროპული ან მსოფლიო ინსტიტუცია? არის რაიმე შანსი, რომ ეს პროცესი სამართლებრივად დარეგულირდეს?

სუზანა:

დიახ, არსებობს. მიგელი უპასუხებს ამაზე...

თავმჯდომარე (გერდა):

გთხოვთ, მიგელ.

მიგელი:

მე აღმოვაჩინე, რომ ალან ლომაქსის, ცნობილი ჩრდილოამერიკელი კოლექციონერის მიერ ჩაწერილი მასალაც არის Spotify-ზე. ეს ორი წლის წინ გავიგე. დიახ, ჩვენ გვაქვს უზარმაზარი დისკუსია თქვენს თემაზე, განვიხილავთ, რა თქმა უნდა, იურიდიულ, ეკონომიკურ და ეთიკურ ასპექტებს თუმცა, ეს ძალიან რთული საკითხია.

თავმჯდომარე (გერდა):

ახლა ცოტა გადავხვიეთ პროგრამიდან. შეიძლება თქვენი კითხვა რამდენიმე წუთით გადავდოთ?

სუზანა:

დიახ, უბრალოდ სწრაფად ვუპასუხებ იმ კითხვას, რომელიც ეხება ჩაწერილი ადამიანების უფლებებს. თუ გვაქვს დაფინანსებული პროექტი, კვლევითი პროექტი, უნდა დავიცვათ ის, რასაც GDPR ჰქვია. ინგლისურად ეს არის *General Data Protection Regulation*. ასე რომ, ჩვენ ვერ გამოვიყენებთ ადამიანების სახელებს, ვერ გამოვიყენებთ მათ ხმებს და ა.შ. ამავე დროს, თუ ვიღებთ დაფინანსებას, უნდა დავიცვათ ღია მეცნიერების პრინციპიც. ეს ნიშნავს, რომ ყველა მონაცემი საჯარო უნდა იყოს. ასე რომ, ჩვენ რთულ დროში ვცხოვრობთ. მაგალითად, პოდკასტში, რომელსაც სიუზანი (და ჰოლი) აკეთებენ, ადამიანებზე საუბრობენ, მაგრამ რადგან ისინი უნივერსიტეტთან დაკავშირებულნი არ არიან, შეუძლიათ ამ წინააღმდეგობას გაეცნენ. მაგრამ, ჩვენს შემთხვევაში, ინსტიტუციების შემთხვევაში, როგორ უმკლავდებიან ამას? ცდილობენ უგულებელყონ ეს წესი, რომელიც სულ უფრო მეტად ზღუდავს კვლევის გზას. რა თქმა უნდა, საზოგადოებებს აქვთ უფლება თქვან: „არ გვინდა ჩაწერა“ ან „არ გვინდა საჯაროდ ვიყოთ ვებსაიტზე“. ან „გვინდა ჩაწერა და გვინდა იქ ვიყოთ“. მახსოვს, 2014 წელს, ჩვენ ამაზე ვსაუბრობდით ჩვენი სამუშაო ჯგუფის სიმპოზიუმზე პარიზში, სადაც Musée de l'Homme-ის არქივი მთლიანად ღიაა და ამით ბედნიერები არიან, რადგან საზოგადოებებს აქვთ წვდომა ამ არქივთან და იყენებენ მის მასალებს საკუთარი მუსიკის შესაქმნელად. ამ დროს, უნგრელებისა და ცენტრალური ევროპის არქივები ბანკებივით არიან — ყველაფერი დახურულია, არავინ უსმენს. ასე რომ, ადვილი არ არის ამგვარ წინააღმდეგობებთან გამკლავება. მაგრამ ისევ და ისევ, ღია მონაცემთა სისტემას აქვს როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი მხარეები.

თავმჯდომარე (გერდა):

გმადლობ, სუზანა. ამ მიმართულებით, საკანონმდებლო საკითხებზე,

უზარმაზარ პროექტებზე ვმუშაობთ. მუშაობა ისევ გრძელდება.

როგორც ვხედავ, დრო გვეწურება. ახლა ვხსნი დებატებს — შეგიძლიათ მკითხოთ რაც გაინტერესებთ, თორემ დრო აღარ გვრჩება.

მსმენელი 3 (დავით):

დიდი მადლობა საინტერესო დისკუსიისთვის. ვფიქრობ, აქ სხვადასხვა საკითხები ოდნავ ერთმანეთში აირია. დედამიწაზე ყოველი მუსიკოსი, ტელიორ სვიფტის გარდა, შეიძლება აღმოჩნდეს იმ მდგომარეობაში, რომ მისი მუსიკა „სპოტიფაიში“ პირატულად აიტვირთოს — მიუხედავად იმისა, პროფესიონალი ხალხური მუსიკოსია თუ არაპროფესიონალი.

მეორე მხრივ, მე შემიძლია ვიყიდო რომანი წიგნის მაღაზიაში ან ვიპოვო იგი კონგრესის ბიბლიოთეკაში, ვაშინგტონში. და ერთადერთი განსხვავება ისაა, რომ კონგრესის ბიბლიოთეკა კომერციული არ არის, მაგრამ ის არქივის სტანდარტებს მიჰყვება. ხოლო „სპოტიფაი“ არქივის სტანდარტებს არ მისდევს.

ახლა — ინტერნეტზე ზოგადი ინფორმაცია: ინტერნეტი არის სტანდარტების ორგანიზაცია, რომლებზეც დიდ ტექნოლოგიურ კომპანიებს ძალიან მცირე გავლენა აქვთ. მათ ჰყავთ წარმომადგენლები სტანდარტების მიმართულებით — განსაკუთრებით „გუგლს“, რომელიც ინტერნეტში აქტიური პლატფორმაა. „ფეისბუქი“ და „ამაზონი“ სტანდარტებს არ ემორჩილება.

მე მგონია, რომ ბევრ ადამიანს, ვინც აქ ლაპარაკობს, სწორედ სტანდარტიზაციის არსებობისა და არქონის განსხვავება აინტერესებს.

მსმენელი 4 (ფრენკი):

შეიძლება ეს დავაზუსტო?

დავით, მგონია, მიგელმა ის იგულისხმა, რომ დიდ ტექნოლოგიურ კომპანიებს გარკვეული კონტროლი აქვთ იმაზე, რას ვპოულობთ ინტერნეტში.

მსმენელი 3 (დავით):

ეს არჩევანია. თუ შენ „გუგლს“ იყენებ, ეს ფაქტი არ არის — ეს არჩევანია.

მსმენელი 4 (ფრენკი):

მაგრამ ეს მაინც არსებულ სიტუაციას აღწერს. თუ ჩვეულებრივი ადამიანი ახლა შედის ინტერნეტში და რაღაცის ძებნა უნდა, მან უნდა აირჩიოს, რომელ საძიებო სისტემას იყენებს, და შემდეგ ეს საძიებო სისტემა აკონტროლებს, რას უპოვის. ამას გულისხმობდი? უბრალოდ, დაზუსტებისთვის...

მიგელი:

შენ ჩემი „ბროკერი“ ხარ.

მსმენელი 3 (დავით):

მაგრამ „გუგლის“ საძიებო სისტემა არ დაექვემდებარება არანაირ სტანდარტს — ესაა ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი.

მსმენელი 5:

რამდენიმე შენიშვნა მაქვს რამდენიმე ადამიანის მიმართ.

რაც შეეხება ჩანაწერების პოვნას „სპოტიფაიზე“ — მე „სპოტიფაის“ არ ვიყენებ, მაგრამ ვიყენებ „ამაზონ მიუზიკს“ და „იუთუბს“. ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ საერთოდ არ არის ინფორმაცია. არის სიმღერების სათაურები — და მეტს ვერაფერს ისწავლი, თუ უკვე არ იცი.

ამაში გეთანხმებით: პრობლემა უფრო ვირტუალურ გარემოშია და არა თავად ციფრულიზაციის ფაქტში.

მინდოდა აბდულასთვისაც რაღაც მეთქვა.

კატეგორიებს შორის, რომლებიც შენ ახსენე — პოლიტიკური, ეკონომიკური და ა.შ. — კიდევ ერთი კატეგორიაა - რელიგიური. მაგალითად, კლაუს ვახსმანის საველე ჩანაწერები 50-იანი წლებიდან (და იქნებ უფრო ადრეც), ერთ პროექტში უგანდას დაუბრუნეს. და იქ ეკლესია ძალიან ეწინააღმდეგებოდა ამ დაბრუნებას, რადგან მათი გაგებით, იმ ჩანაწერების დიდი ნაწილი წარმართულ და არარელიგიურ მუსიკას წარმოადგენდა, რომელიც არ უნდა არქივირებულიყო და არ უნდა მიღებულიყო, როგორც ეროვნული მემკვიდრეობა. კიდევ ერთი მაგალითი არქივზე პოლიტიკური გავლენისა: „ახალი წესრიგის“ პერიოდში ინდონეზიაში, როდესაც კომუნისტური მიდრეკილებები იდევნებოდა, მასთან დაკავშირებული ყველანაირი მუსიკის ჩანაწერი გაანადგურეს. სახლში მათი შენახვა დანაშაული იყო, ამიტომ უმეტესობამ მთლიანად მოიშორა ეს მასალა. ზოგი მკვლევარი ახლა ცდილობს მათ მოძებნას — ერთი ან ორი ასლი შეიძლება ჯერ კიდევ არსებოდეს.

დაბოლოს, ერთი რამ, რაც არქივებისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია, ჩემი აზრით, არის ის, რომ არქივები არ უნდა იქნეს გაგებული, მხოლოდ როგორც საველე ჩანაწერების საცავები. კომერციული ჩანაწერებიც აუცილებლად უნდა შევიდეს არქივებში, რადგან ისინი ისტორიული დოკუმენტაციისთვის უკიდურესად მნიშვნელოვანია.

თავმჯდომარე (გერდა):

შემიძლია ერთი კითხვა დავსვა? რადგან ჩვენი თემა იყო ტრადიციული და ახალი არქივები, ჩემი კითხვა ყველას გეხებათ: როგორი შეიძლება ან როგორი უნდა იყოს თანამედროვე იდეალური არქივი? თუ ვინმეს სურს, დაიწყოს.

მსმენელი 7 (ქეროლანინი):

მინდოდა მეთქვა, რომ მრავალშრიანი ინტერაქტიულობისა და მრავალგანზომილებიანი მონაცემების შესანიშნავი მაგალითია არქივი, რომელიც შეიქმნა ფრენკ შერბაუმის, ნანა მჟავანაძისა და სხვების მუშაობის შედეგად. შეკითხვა ასეთია: როგორ შევინარჩუნოთ ასეთი ტიპის არქივი?, მინდოდა ფრენკისთვის მეკითხა, რა სირთულეებს ხედავს ამ არქივის გრძელვადიანობისა და შემდგომი არსებობის თვალსაზრისით.

მსმენელი (ფრენკი):

ახლა გინდოდა გეკითხა აუდიტორიისთვის, მისი აზრით, როგორი უნდა იყოს არქივი. და პროვოკაციულად ვიტყვი: ჩემთვის არქივი უნდა გამოიყურებოდეს ისე, როგორც ის არქივი, რომელიც შევქმენით პროექტისთვის — „ტრადიციული ქართული ვოკალური მუსიკის კომპიუტერული ეთნომუსიკოლოგია“, ბოლო 10 წლის განმავლობაში. ეს არის არქივი, რომელიც ნანამ და მე შევქმენით. საველე სამუშაოებიც ჩვენ ჩავატარეთ, პლუს რამდენიმე ადამიანი გვეხმარებოდა ინტერფეისებში. ერთ-ერთი პრობლემა, რომელსაც წავაწყდით, იყო სწორედ ტექნიკური ინტერფეისები — აუდიოსა და ვიდეოს დაკავშირება და მათი დროში სტაბილურობის უზრუნველყოფა. ყველაზე დიდი პრობლემა, ჩემ აზრით, არ არის ფული. ფული შეგიძლია მოიპოვო, თუ სწორი იდეები გაქვს. ყველაზე დიდი პრობლემა ადამიანებია, რომლებიც საკმარისად მცოდნე და მოტივირებული იქნებიან, საკუთარი თავისუფალი დრო დახარჯონ იმისათვის, რომ ეს ყველაფერი შეინარჩუნონ. ისინი ყოველთვის ნაკლებს იღებენ, ვიდრე იმსახურებენ. მაგალითად, თუ ბრაუზერი შეიცვლება ან ოპერაციული სისტემა განახლდება, ინტერფეისების ნაწილი მუშაობას შეწყვეტს. და ტექნიკოსს სჭირდება დღეები, კვირები, ზოგჯერ თვეები, რომ ყველაფერი ისევ აამუშავოს. მეტს აღარ ვიტყვი, მაგრამ თუ გაინტერესებთ, როგორი არქივი გვესახება იდეალურად, გთხოვთ ნახოთ არქივი, რომელიც განთავსებულია პოტსდამისა და ერლანგენის უნივერსიტეტებში და აგროვებს ხუთწლიანი საველე სამუშაოებისა და ანალიზის მასალას ქართული ვოკალური მუსიკის შესახებ — ძირითადად ნანას, ჩემსა და სხვა მკვლევართა მონაწილეობით.

თავმჯდომარე (გერდა):

დიდი მადლობა. შესანიშნავი მაგალითია. მაგრამ უნდა ვთქვა, რომ ეს ერთი ტიპის არქივია — კვლევითი არქივი, ძალიან ფოკუსირებული ქართული მუსიკისა და ქართული გალობის მიმართულებით. იგი ძალიან კონცენტრირებულია. ჩვენ კი გვაქვს არქივები, რომლებიც მსოფლიო მასშტაბის მასალებს მოიცავენ. როგორ მივაღწიოთ ასეთივე დონეს ასეთ გიგანტურ არქივებში? თქვენი არქივი პატარაა სხვა არქივებთან შედარებით. ვფიქრობ, გეთანხმებით — ეს იქნებოდა იდეალური მდგომარეობა... მაგრამ რა გზით მივაღწიოთ ამას?

მამენელი N (ფრენკი): ამ კითხვაზე პასუხს ვერ გაგცემთ. მე ჩემს არქივზე ვსაუბრობ.

მსმენელი N (ქეროლაინი):

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია ის, რომ უნდა დავგეგმოთ, როგორი გვინდა იყოს მომავლის არქივები და ეს ჩავენროთ კვლევით პროტოკოლებში, მონაცემთა დაცვის პოლიტიკაში, გრანტების განაცხადებში.

ეს მოგვცემს საშუალებას, არა მხოლოდ ახლანდელი საჭიროებების შესაბამისი არქივები შევქმნათ, არამედ, ისინიც დავგეგმოთ, რაც მომავალში

გვჭირდება. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ვრჩებით პროტოკოლებისგან დაუცველები და დაფინანსებაშიც არ იქნება გათვალისწინებული ის ტექნიკური მხარდაჭერა, რაც ფრენკის არქივს ესაჭიროება.

ეს გულისხმობს წინასწარ ხედვას და არა მხოლოდ პრობლემების მოგვიანებით მოგვარებას — რომელთაგან ზოგი უკვე ვერ მოგვარდება, რადგან შესაბამის დოკუმენტაციაზე ხელი არ მოგვიწერია.

თავმჯდომარე (გერდა):

მარიო გთხოვთ...

მსმენელი 7 (მარიო მორელი):

დიდი მადლობა. ძალიან საინტერესო დისკუსია იყო.

პანდემიის დროს, როცა ციფრული სამუშაო გარემო გაჩნდა, ბევრმა თქვა, რომ ეს „მწვანე“ და ეკოლოგიურად სუფთაა — ნაკლებად ვმოძრაობთ, არ ვჭრით ქაღალდს და ა.შ. მაგრამ შემდეგ გაირკვა, რომ ციფრული სივრცის შენარჩუნებას იმდენი ენერგია სჭირდება, რომ ზოგჯერ უფრო ნაკლებად ეკოლოგიურია, ვიდრე ტრადიციული სამუშაო გარემო. და მაინტერესებს — როცა მილიონობით ანალოგურ მასალას ციფრულ ფორმატში ვთარგმნით, რომლის შენარჩუნებასაც ათწლეულების განმავლობაში უზარმაზარი ენერგია სჭირდება — ამაზე საერთოდ მიდის დისკუსია?

სუზან ტომპსონი:

ამაზე მეც მიფიქრია. „ღრუბელი“ თითქმის ძალიან შორს და ამოუცნობად გვეჩვენება, მაგრამ სინამდვილეში ენერგოსადგურები მუშაობენ იმისათვის, რომ ეს ღრუბლოვანი ბაზები ფუნქციონირებდეს.

ჰოლი:

მარიო კითხულობს, არის თუ არა საუბარი მდგრადობაზე...

მსმენელი N (მარიო მორელი):

დიახ, რადგან მომავალზე ვსაუბრობთ. მაინტერესებს, განიხილავს თუ არა ვინმე ამ საკითხს — მილიონობით ანალოგური მასალის ციფრულად გადატანა და მათი შენახვა წარმოუდგენელ ენერგიას მოითხოვს. ესაა ის, რაზეც მომავალში აუცილებლად უნდა დავფიქრდეთ.

მსმენელი:

მდგრადობა ნამდვილად მნიშვნელოვანი თემაა — არა მხოლოდ მომავლისთვის, წარსულშიც იყო მნიშვნელოვანი. ბევრი არქივი შეიქმნა და შემდეგ გაქრა. ციფრული სამუშაო პლატფორმები ძალიან მნიშვნელოვანია, მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია ისინი ადამიანები, ვინც ამ პლატფორმებს იყენებს. რაც შეეხება გერდას კითხვას, ვფიქრობ, რომ ერთიანი პასუხი არ არსებობს — რადგან არქივთან დაკავშირებული მოლოდინები სხვადასხვაა: არქივარიუსებისთვის ერთი, შემსრულებლებისთვის —

მეორე, მკვლევრებისთვის — მესამე. თუ როგორც შემსრულებელი, კითხვას - „როგორია იდეალური არქივი? ასე ვუპასუხებდი: მაღალი ხარისხის ჩანაწერები, ადვილად ხელმისაწვდომობით და საუკეთესო ფორმატებით — და სამართლებრივი შეზღუდვების გარეშე. მაგრამ არქივარიუსებისთვის პასუხი სხვანაირი იქნება. მკვლევრებისთვის კი — კარგად ორგანიზებული კატალოგი, სრული ინფორმაცია, რადგან როგორც ფილიპმა თქვა, YouTube-ზე რაღაც შეიძლება იყოს, მაგრამ ინფორმაცია — არა. მაგალითად, უკრაინული პროექტი „Echon Ukraine“ შესანიშნავი მაგალითია: საუკეთესო ხარისხით ინერება ყველაფერი, თითოეული ხმა განცალკევებითაც კი და ყველაფერი ხელმისაწვდომია YouTube-ზე და მათ ვებგვერდზე — ღია წვდომით. როგორც ხედავთ, ამ კითხვაზე ბევრი პასუხი არსებობს. დიდი მადლობა.

თავმჯდომარე (გერდა):

გმადლობა, აბდულა. ვფიქრობ, უნდა დავასრულოთ.

უღრიხი:

ერთი კითხვა. დემოკრატიზაცია ძალიან მნიშვნელოვანია — როგორც საზოგადოებისთვის, ასევე აკადემიური კვლევისთვის. იყო დრო, როცა ფართო ფოლკლორულ დისკურსში გამძაფრებული წინააღმდეგობა არსებობდა ფონოგრაფის მიმართ. მაქვს ორი მაგალითი — სესილ შარპი ინგლისში და იოზეფ პომერი ავსტრიაში. ისინი აკადემიური მკვლევრები არ იყვნენ — აქტივისტები იყვნენ, რაც სხვა რამეა. აქ ალბათ პრობლემა არა მხოლოდ გვიანდელ რომანტიკულ ტექნოფობიაშია, არამედ იმ იდეაშიც, რომ პირველწყაროები არ უნდა იყოს ხელმისაწვდომი ფართო საზოგადოებისათვის, ანუ „არ უნდა გამომართვათ ჩემი სიმღერები ჩემი სიმღერების წიგნებიდან“. ეს საინტერესოა, როგორც მეცნიერების ისტორიის თვალსაზრისით და ფოლკლორშიც გრძელდება.

თავმჯდომარე (გერდა):

მადლობა, უღრიხ.

მიგელმა თქვა, რომ „არქივი“ ძალიან ფართო ცნებაა. როგორც ვხედავთ, ყველას აქვს არქივზე საკუთარი წარმოდგენა, თითოეულს — თავისი მიდგომითა და მიზნებით. მინდა ყველას — გამომსვლელებსაც და აუდიტორიაც — მადლობა გადაგიხადოთ ამ დისკუსიისთვის, რომელიც ჯერ ნამდვილად არ დასრულებულა. საინტერესოა, რომ „არქივი“ თითქმის მოძველებული ტერმინია, მაგრამ დღემდე აქტიურ დისკუსიაშია. 30 წლის წინ, როცა არქივში მუშაობა დავიწყე, კოლეგებმა მითხრეს: „ო, სიღრმეში წახვედი!“ — და ეს ხუმრობა არ იყო. მაშინ ასე იყო. დღეს კი არქივებმა უზარმაზარი ყურადღება მოიპოვეს — და, როგორც ხედავთ, უამრავი დისკუსია ეძღვნება და სხვადასხვა მიდგომა ჩნდება. ვნახოთ, როგორ განვითარდება მოვლენები.

დიდი მადლობა ყველას.

ROUND TABLE

Gerda Lechleitner (Chair)

Archives matter – an introduction

The theme of the round-table “traditional concepts of sound archiving and today’s challenges“ was thought to start a discussion on an important problem which has been of interest for quite a long time. Rethinking this scenario inevitably evokes thoughts about archives as institutions or archives in general, their history but also their shifts and changes, position, structure and organization. Debates on sound archives and their transformation caused by technical progress and considerations about the position and ideas of archives in social and cultural respect are in the middle of our interests as well as the question why archives had been invented and founded and for whom.

Specialists from different countries have been invited to present their thoughts as input for the forthcoming discussion. Thus, this chapter includes an introduction and four differing contributions concerning selected views.

The introduction treats of the question “for what purpose sound archives have been established”.

A short look on the world’s first sound archive, the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, could give some answers: The idea of the founder, Sigmund Exner, was to use the booming invention of sound recording for scientific purposes and to preserve those early sound recordings, comprising speaking or music making, for future research. Thus, he was speaking about the systematic production, collection, and preservation of wax rolls, leading to “the construction of a kind of phonographic archive” (see Exner 1900:1). Moreover, technical innovation changed the research interests. It was then possible to record acoustically what before only could be described from a personal point of view. Thus, archivists address sound recordings as primary sources vis-à-vis explanations or verbal descriptions. On the one hand sound recordings are fixed moments or fragments of reality, on the other hand there does not exist any other kind of document giving an idea of a past acoustic liveliness (see Exner 1900:3).

The primary objective of the archivists has been to preserve the carriers in the best possible condition by meticulously handling cylinders, discs, or magnetic tapes. It was essential to rely on the most well-preserved carrier to save and subsequently replay the content. Re-recording historical carriers was and is extremely important. The goal is to use equipment and techniques to receive not only the best but also the most correct result. In this respect the Phonogrammarchiv has established special expertise being an active and supportive partner for many sound archives worldwide. Over times technical findings have changed. The magnetic tape turned out not to be stable for long-time purposes, as

well as the DAT tapes. Therefore, the philosophy of archiving has undergone a turnaround, prioritizing the preservation of content over the carrier. This shift became possible due to technological developments and reached its preliminary terminal point with the digitization. Content management and resulting databases paved the way for open access. This turn facilitated the starting point for a widespread use of sound recordings and changed the situation of archives.

Audiovisual archives and their development were and are shaped by methodological changes and technical progress. The sound preservation and corresponding written documentation was a prerequisite for the Phonogrammarchiv and similar archives from the very beginning. “Keeping” the sound, i.e. making copies of the original sound, was a challenge in the early years. Meanwhile, caused by digital tools original recordings and copies become blurred. Nevertheless, creating “copies” stands for the idea to guarantee “safety” of the items.

Besides the technological advancements which shaped the changes of archival practices everywhere, disputes occurred by the annotation and content-related documentation of sound recordings. Initially, the Phonogrammarchiv developed a form that was later adopted by other archives, providing a structured set of information regarding the performer, recording location, time, and technical details. However, the section concerning the content became a subject of ongoing discussions over the years. Users sometimes expressed doubts about the descriptions and findings by the researchers or the archivists. Furthermore, widespread discussions started about the position of archives or memory institutions, and their control over collections and contents. These discussions have also focused on changes in approaches concerning historical reinterpretation, political and socio-cultural transformation as well as the relationship between performer, researcher and archivist as stimulated by Shuba Chaudhuri and Anthony Seeger (2004).

Archives developed in different directions which raised various questions. E.g., to what extent are archives homogeneous in their contents or archiving practice? This depends, for instance, on the focus of an archive: songs’ archives (maybe even a special kind of songs) probably are more homogeneous than sound archives comprising any acoustic feature, such as noises, animal voices, various languages or vocal and instrumental music. Linked to this observation, any archive has its own construction, depending on the character and emphasis of the institution, e.g. national audiovisual archives, university or research archives, thematic specialized archives, regional, city or local archives, private archives, etc. (see Edmundson 2004:31-33).

As another mismatch it turned out, that for quite a long time only specialists, designated officials and similar individuals got permission to enter archives. This created an unfair disadvantage for people having acted as performers and residing in remote regions, far from the archives. Seeger and Chaudhuri highlighted this situation as a central theme stressing that archives should ensure that descendants of those recorded have an equal

opportunity to access and listen to the recordings.

Moreover, it has become evident that archivists practice profound power and responsibility. They define the places and structures in which the “acoustic memory” is kept, they decide what must be saved or discarded (cf. Edmondson 2004:66). In other words: Archives are places to preserve information for the future, they are custodians and content creators, and they decide what should be kept and what deleted. Archives bear responsibility, a central topic archives are aware of and which is deeply discussed.

We must assert that archives are invented by people, organized by people, and discussed in retrospect. A lot has been done, and some mistakes have occurred. It is specific for humans to force amendments, but also to follow different solutions to precede – a never-ending process. Today we assume that the history of an institution cannot be seen uncoupled by the persons in charge and the collections, which means, the history is affected by persons and collections. Thus, an extensive discussion has started about what archives represent, what they present, what is missing, etc. “We are what we keep. We keep what we are”, Terry Cook (2011) concisely summarized.

Since more than 125 years sound recordings have been made, starting from single, well calculated recordings which represent special acoustic memories of a distinct situation up to nonstop recording of events, everyday life etc. Difficult access to some special historical recordings has changed to an open and easy access, e.g. on the internet. Considering such transformation questions and discussions have arisen. Where are archives going, what consequences have to be considered?

A rather recent phenomenon is the growing importance of heritage awareness. It is possible to look back to a sounding history, to remember sounds. The intangible cultural heritage turned out to be a challenge and a chance to preserve, present and discuss sound recordings from past and present. UNESCO’s “memory of the World” program has put archives and museums to the fore. UNESCO’s statement underlining that the world’s heritage belongs to all, should be fully preserved and protected and should be permanently accessible without hindrance, has given a strong input. Meanwhile, collaborative (field and documentation) work is state-of-the-art. Archives are tuned out to be meeting places for discussion on eye levels and exchange of experiences.

We need archives to experience the past, to evoke and arrange memory. It is (still) worth collecting and preserving musical impressions of a distinct time, and it is necessary to document the genesis, the content, the performers and creators of the recording. Nevertheless, only the critical approach promises some valuable and appropriate information.

This round table has assembled specialists dealing with sound archiving respectively sound archives. Each of them has approached the topic from another angle. In the very beginning of sound archiving only a few institutions and researchers were active in many different regions. Today, institutions and/or researchers from a distinct country actively collect such worldwide spread recordings important for their country or region.

In that case new “national” archives have come into existence gathering relevant sound recordings and still producing sound documentations. A completely different approach, namely the democratization of archives by broadening the definition and understanding, has originated in the digital age. As a result, discourses on inquiring memory, on archives as sites of self-representation and on shared research practices have taken place. A further up-to-date approach has analyzed the role of the internet for institutions (sound archives) and their users and researchers. Four critical questions, if the internet would be an archive, if the term “archive” could be applied to the vast universe of sound accessible online, if complete online access to institutions’ collections would be offered, and if artificial intelligence would be a challenge or a threat to sound archives, have led to issues and challenges discussed vis-à-vis technical, ethical and legal aspects.

We have to rethink “old” archives, and we have the chance to considerate new ways of archiving and archival goals. Some questions remain: what are the goals today? Do we need “traditional” archives we discuss? Which role does the internet play and how will the advanced digital age change those concepts of a library, an archive or museum as they are inherited from antiquity (cf. Edmundson 2004:4)?

Ethnomusicology today is a much-dispersed discipline and very specialized in any aspect (cf. ICTMD and its Study Groups). Thus, the research focus and interest vary a lot. Similarly, any researcher’s and user’s expectation of a sound archive, the use and purpose differ a lot. Such an observation has been present during the round-table as well. Therefore, each contribution has to be seen separately with the advantage of receiving special aspects to the topic and the possibility to form one’s own opinion. The topic “archive” over time is a vast field. Contrary approaches make it difficult to reach a discursive talk. Probably, it still needs some time to overcome strict attitudes and to find a linkage of perspectives concerning encounters with the sound archive.

Sandro Natadze (ნათარგმნი)

Great interest in Georgian folk music emerged, especially in the 20th century, both within the country and abroad. This was the period when recording technologies were developing. The convergence of these two factors led to the richness of audio recordings of folk songs in Georgia’s archives. These recordings are now found in various archives, museums, institutions, or private collections. Starting from the 20th century, efforts were made to collect scattered audio recordings worldwide, led by individuals such as Anzor Erkomaishvili, David Khukhunaishvili, Joseph Megreldze, and others. This process continues to this day, as interest in Georgian music has always been present in the world and especially in Europe. As a result, unique audio recordings of Georgian folk songs are preserved in archives and private collections across the world.

However, before we begin searching for examples of Georgian folk music in various parts of the world, it is essential, as a first step, to make every effort to discover what material we already possess within Georgia.

To get a comprehensive understanding of the archival field, we need to start from when archival work in Georgia was institutionally established. The system we follow today largely stems from the Soviet Union. My experience working in various archives and institutions allows me to assess the general approach to archives and archival work during the Soviet era. Although archival work in Georgia was indeed formalized during Soviet times, the same model applied to Georgian archives as it did to other Soviet republics. Even the registration books were distributed uniformly across all republics. Despite this seemingly solid system, archival work was still not fully developed. What does this mean?

The personnel working in numerous organizations, particularly those involved in expeditions, would sometimes submit their materials to the institute, while other times they would take them home and work from there. Consequently, after their deaths, in many cases, these recordings were lost for various reasons. We have many unfortunate examples of such incidents in Georgia. This casual handling of archival collections—taking, submitting, carrying, and moving materials—led to the loss of several unique records.

However, this free circulation of audio recordings also yielded some positive outcomes. It is possible to come across phonographic recordings of Georgian folk songs in organizations or institutions that have no direct connection with music or audio archives. I remember when I discovered an audio recording of a Georgian folk song in a place where it shouldn't have been. When I have asked how such recordings ended up in these places, the typical response has been, "The director just had it at home, brought it in, and left it here."

There are many instances where preserved audio recordings do not indicate the name of the person who submitted them, which creates significant problems. In some cases, just knowing a name could help provide a wealth of additional information or lead to the discovery of new materials.

The process of organizing this system and creating a truly solid foundation began in independent Georgia. Efforts were made to investigate already submitted materials, study them, and update catalogs. To this, the gradual digitization of audio recordings and the creation of digital databases were added.

In this regard, it is impossible not to mention the project carried out by the International Centre for Polyphony, in partnership with others, between 2005 and 2007. During this project, wax cylinders preserved in various archives and institutions in Georgia were digitized. The significance of this project was due to the fact that wax cylinders were digitized in Georgia, which the country was technically unable to handle. As a result, it became necessary to bring in a specialist from Austria, who brought the equipment needed for the digitization of the wax cylinders.

This example brings me to one of the biggest challenges regarding phono recordings preserved in Georgia—the digitization and transfer of these materials to digital platforms.

There is a significant problem with the digitization of phono recordings in Georgia.

Although most of the older recordings in our archives are stored on magnetic tapes, which are not particularly difficult to play in Georgia, many organizations still hold undigitized tapes labeled “Unknown Recording.” In most cases, the content of these tapes is simply unknown. The primary issue with the digitization of these materials is financial, as many organizations lack the funds to digitize the magnetic tapes.

However, large archives that do not face financial difficulties in digitization encounter other problems. One such issue is the lack of specialized staff. As a result, employees of some archives, who may not have expertise in Georgian folk music, rely solely on the information written on the tape or cassette boxes, which is sometimes incorrect. Unfortunately, specialists are often not involved in the compilation of these catalogs.

The richness of audio recordings in Georgia’s archives is also influenced by the country’s multiethnic population. Unique audio recordings of ethnic minorities living in Georgia are preserved in these archives, including Armenian, Azerbaijani, Jewish, Dagestani, Chechen, and other recordings. Unfortunately, the same issues arise here, with many of these recordings having incorrect descriptions. To address this problem, it is necessary to involve specialists to revise and correct the catalogs.

I became most familiar with the situation in Georgia’s archives and various institutions after I began the project «Cataloging the Archival Materials of Georgian Folklore,» supported by the State Folklore Centre. The goal of the project is to house the catalogs of various institutions across Georgia in a single website, Folkcatalog.ge, which will encompass not only audio materials but also video, photographic, and handwritten documents.

This project allows us to look closely at each archive, understand their problems, and work together to find solutions.

Gerda (Chair):

Thank you, Sandro. We go on with Abdullah Akat. He is a professor at Istanbul University. To know we are a very international group coming from Georgia, Turkey, Portugal, Argentina and the UK... So we go on with Abdullah and hearing from the case in Turkey. Thank you very much.

Abdullah:

Thank you so much, Gerda. Good morning, everyone. Today we will mostly talk about the traditional concepts of sound archiving and the various modalities that have shaped this practice globally.

However, I would like to focus on the diverging modalities in my speech. While the foundational principles of sound archiving have been largely standardized over the past 125 years, primarily through technological advancements and integration into fields such as ethnomusicology. The reality is that the structures and practices of sound archiving differ significantly across regions and contexts. These divergences are shaped by varying political, economic, and intellectual environments.

Therefore, in this talk, I will keep the historical overview of sound archiving without

touching on its origins and the development of core traditional concepts such as fidelity, medium preservation, cataloging, and accessibility. I will explore how political, economic, and cultural contexts influence sound archiving practices globally, drawing on examples from different regions. Finally, I will offer a brief case study of Türkiye, contextualizing its approach to sound archiving within broader global trends.

Although traditional concepts of sound archiving are foundational for all archival structures, the way they are applied can vary greatly from one region to another. First, I would like to define the concept of modalities in sound archiving. Modalities refer to the different methods, structures, and practices used in creating and maintaining sound archives.

These modalities are generally shaped by each region's unique political, economic, and intellectual environment. Let's take Europe as an example. In countries like Germany, Austria, France, and the UK, sound archiving has long been intertwined with academic and governmental institutions. Significant resources have been invested to preserve archives as part of cultural heritage, despite some temporary difficulties.

These countries often set the global standard for sound archiving practices, emphasising precision, academic rigour, and state-sponsored preservation programmes. In these settings, digitisation and advanced cataloguing techniques were implemented early, allowing archives to be accessible to both researchers and the public.

On the other hand, in regions like Sub-Saharan Africa or parts of South Asia, archiving practices have developed differently. The combination of economic constraints, colonial histories, and oral traditions means that some archiving is often more fragmented. In some areas, there is still reliance on analogue recordings, as digitisation projects are often underfunded or poorly resourced.

Additionally, political instability or changing government priorities can make long-term preservation efforts difficult. Yet in many of these regions, local knowledge systems and oral traditions offer rich alternative approaches to archiving sound and preserving cultural memory, through methods like storytelling and community-centred practices.

Now, I would like to extend these influences a little further and give some examples. Political factors: Politics plays a central role in determining what is archived, how it is achieved, and who has access to the archive. In some cases, political regimes actively promote sound archiving as a means of preserving national identity and cultural heritage.

In others, archives are subject to censorship or controlled by authoritarian governments. In South Africa, for example, sound archives were used both to preserve Indigenous music and to promote apartheid-era propaganda. While certain archives documented the musical traditions of Black South Africans (for detailed information about Kalman's modality, you can see an article published in the *Musicology Journal*). To conclude, sound archiving is far from a uniform practise, while traditional concepts such as fidelity, format preservation, cataloguing and accessibility remain important, different regions around the

world approach these challenges in unique ways. Political, economic and intellectual conditions shape how sound archives are structured, resulting in a rich diversity of modalities.

In the case of Turkey, sound archiving has been deeply influenced by national identity, political history and economic factors, resulting in a unique approach that both parallels and diverts from Western practises. As we move forward in the digital age, it will be crucial to continue exploring these different modalities and to ensure that the sound archives we create and maintain are inclusive of all voices, especially those that have been historically **marginated** (*marginalised?*), economically weakened and intellectually limited. Thank you for your attention.

Chair (Gerda):

Thank you, Abdullah, for your presentation opening. Another field, an additional field, which was discussed already, but now comes the test. Susanna will continue and we will hear from her.

Audience (Frank):

Can I ask a technical question before you move on?

Chair (Gerda):

This kind of question is allowed.

Audience (Frank):

I have a technical question to you, Abdullah:

This Karma Archive, is there a mechanism to maintain its stability over time? So, media change, investment change. Is there any mechanism which makes sure that automatically the media are transformed into other media, let's say from tapes to CDs to cloud storage, etc.?

Abdullah:

I think you mean after digitisation?

Audience (Frank):

Yes.

Abdullah:

Of course, we use a special software from Jens. We created it a few years ago. For example, when you want to relate one audio to another, you can easily find it in this system.

Also, it is very important to catalogue in this system, because if an expert — maybe I can say a field expert, because it's a very focused archive, it's a Black Sea music archive — for example, if you focus on a record from Crimea, and then you want to reach another recording from Romania or Bulgaria or Turkey, you can find it easily because of these relations in the system, in the software. But of course, a practitioner, or maybe I can say a field worker, has to enter this data very carefully in this system, in this research background.

That's why I say in my presentation, it's an epistemological thing.

Chair (Gerda):

Thank you. Please, Susanna.

Susanna:

So, I can use this one because I want to read and then use my PowerPoint. Thank you so much for including me in this roundtable, and thank you for this wonderful organisation.

I'm just shifting now to another field in the sound archive studies, and address another kind of concept related to archives. I think it's interesting because we have complementary perspectives in this roundtable.

In recent decades, the proliferation of digital technologies and the internet as a network aggregator has fundamentally transformed the nature of archives, reshaping not only what they store but also how they are classified, accessed, and perceived. Archives, traditionally defined as collections of historical sources or documents, have undergone a profound shift in meaning and purpose: once the exclusive domain of institutions, archivists, and scholars, archives are now more accessible to the public, allowing individuals and communities to engage in the preservation of their own memory in ways that were previously unimaginable. In the case of sound archives – dedicated to sound and music – this situation is even more evident, as the tools to record, store, and organize sound items are highly accessible and interoperable for those familiar with digital technologies. People can use their own cell phones to record or digitize sounds and music from physical sources, then directly upload the resulting files to a dedicated webpage. These files can be organized through an open-access database and enriched with metadata. By creating their own sound archive and using a webpage to make it visible, individuals can share their personal collections with others, promoting a global effort to preserve, expand, and safeguard these sounds and memories. This democratization has endowed archives with a new type of power, one that is more participatory and inclusive, facilitating self-representation and promoting different type of archival practices. This part of the text explores the implications of this shift, examining how the digital age has broadened our understanding of sound archives, enhanced their societal value, and raised critical questions about the new challenges of memory preservation, focusing on the relationship between the so-called citizen science practices and institutional roles.

Broadening the Definition and Understanding of Archives

The digitization of information and the widespread access to the internet have broadened the general understanding of what constitutes an archive. No longer confined to physical repositories of official documents, archives today can include digital records, personal narratives, multimedia, and even social media posts. I'm quoting Erik Ketelaar (2017) in his argument about the displacement of the archives but also Miguel García, who has been working deeply about new archive concepts in the case of music and sound (2023). This expanded conception of what an archive is reflects the increasing diversity

of human experiences in ways to access, generate, classify and safeguard memory in our days. In fact, digital archives often allow users to navigate, search, and interact with materials in ways that were previously impossible with traditional archives. As a result, more people have access to historical sources, not just scholars or researchers, democratizing knowledge and allowing for a more inclusive understanding of history.

This transformation is significant because archives play a central role in how societies remember, interpret, and represent their past. Historically, archives have often been curated by institutions of power, with limited input from marginalized or underrepresented groups. As such, the contents of many traditional archives reflect the dominant narratives and interests of those in control, while silencing or erasing the experiences of others (Schwartz & Cook, 2002). The digital revolution, however, has challenged this dynamic by making it possible for individuals, communities, and organizations to create their own archives. This shift allows for the preservation and dissemination of diverse modes of representing memory, enriching the historical record and giving voice to those who were previously excluded. One of the most complete publications about this topic was published in 2017, where the editors Anne J Gilliland, Sue McKemmish and Andrew J Lau put together a collection of texts under the general title *Research on Archives Multiverse*, addressing the complexity and plurality of approaches related to archives today.

Archives as Sites of Self-Representation

The democratization of archives has also originated a self-empowerment of individuals and communities who take now control of their own narratives. With the tools provided by digital platforms, people can now document, share, and preserve their own histories without relying on institutions to validate or curate their experiences. This opportunity for self-representation is particularly important for marginalized communities, whose stories have often been omitted or misrepresented in official records (Caswell, 2016). For example, many Indigenous communities have utilized digital archives to preserve their cultural heritage, oral histories, soundscapes, and traditional knowledge and musical repertoires (Christen, 2012). Similarly, grassroots movements and advocacy groups have created digital collections to document social justice struggles, such as the Black Lives Matter movement or LGBTQ+ rights activism (Flinn, 2011). These archives not only serve as repositories of memory but also as tools for political emancipation, helping communities to assert their identity, resist erasure, and challenge dominant narratives.

Moreover, the ability to create and manage one's own archive opens new possibilities for personal and collective memory. In the age of social media and online content creation, individuals regularly contribute to what Andrew Hoskins defines as an "informal archive of contemporary life" (Hoskins, 2009). Personal blogs, Instagram posts, YouTube videos, and other digital artifacts serve as forms of self-archiving, allowing people to curate their own digital legacy. This phenomenon raises important questions about the role of

individuals as archivists of their own lives, the ethics of data storage, and the long-term preservation of digital records in an age of rapid technological change.

Shared Research Practices and the Role of Citizen Science

The rise of digital archives has also fostered greater collaboration between professional archivists, scholars, and the general public. In the case of music and sound, shared research practices – which I define as “a way of producing collective knowledge on or about music by putting together different subjects who owns different musical knowledges and experiences, professional and non-professional researchers” (Sardo 2018: 231), often facilitated by online platforms, enable more participatory and collaborative approaches to archival work. This collaboration, sometimes referred to as «citizen archivism» or «citizen science,» allows non-professional archivists to contribute to the preservation and interpretation of historical records along with professional archivists. Projects such as crowdsourcing efforts to transcribe historical documents including music manuscripts, identifying photographs, or mapping historical events have brought together diverse groups of people to engage in collective research. This is the case of projects carried out at the Library of Congress in Washington D.C, the Rodhe Island University Archives but also at the University of Aveiro, Portugal, in which I’ve been quite engaged.

According to my experience, this collaborative approach to archives prompts significant questions that are critical to address today. **First**, it challenges traditional hierarchies of expertise. Who has the authority to decide what is valuable or historically significant? In the past, archivists and historians have played the central role in making these decisions, but the rise of citizen archivism suggests that non-experts can also contribute valuable insights and perspectives (Shilton & Srinivasan, 2007). As a result, archives are becoming more reflective of the diverse experiences and knowledge of the broader public.

Second, the growing importance of citizen science in archival processes raises questions about the validation of research. As more people become involved in creating, curating, and analyzing archives, how can the accuracy and reliability of information be ensured? While professional archivists adhere to established standards and practices, the involvement of non-professionals introduces new challenges in maintaining the integrity of the historical record. However, this also highlights the potential for innovative methodologies and the development of new standards that incorporate both professional expertise and community input (Huvila, 2010).

Finally, the involvement of citizen scientists and amateur archivists raises important questions about the future of institutional archives. As individuals and communities increasingly create their own archives, will traditional institutions, such as libraries, museums, and national archives, retain their authority and relevance? Or will the decentralization of archives lead to a more pluralistic and fragmented approach to memory preservation? These questions are particularly pressing because digital technologies have made

it easier for information to be stored outside of traditional archival systems, potentially bypassing institutional gatekeepers altogether (Cox, 2007).

Conclusion

The democratization of archives in the digital age – and sound archives in particular – has reshaped how societies understand, store, and access historical records. It has given individuals, communities, and non-professional archivists unprecedented opportunities to participate in the preservation of memory, challenging traditional hierarchies of expertise and opening new avenues for self-representation. At the same time, this transformation raises important questions about the future of professional archival practices, the role of institutions, and the validation of research in an increasingly decentralized and participatory world. As citizen science and shared research practices continue to grow in importance, society must grapple with these questions to ensure that archives remain inclusive, reliable, and reflective of diverse experiences and knowledge. Ultimately, the future of archives will depend on the continued balance between democratization, professional standards, and the evolving role of technology in preserving the past for future generations.

Thank you.

Chair

(Gerda):

Thank you Susanna for your presentation. As you all see, we are on the journey. The shifting of archives is evident with different possibilities. And Miguel now will tell us about the technical background and what that will bring to us with all our ideas on how to open archives, giving voice to many people.

Sorry, I apologise that I didn't introduce the speakers, but you can find their biographies in the booklet. It's not that I'm impolite, I only wanted to save time. Here we are. Miguel, please.

Miguel:

Thank you all for coming, and my gratitude to the organisers for the invitation. Thank you also Gerda for organising this round table.

Before I begin my presentation, I would like to make clear two points. The first is that I will present ideas that are valid or apparently valid in the cultural and academic context in which I was trained and work.

Secondly, I don't know if these ideas are valid beyond that context. For instance, I don't know. I will focus on sound archives, but maybe the ideas remain valid for other kinds of archives or sources... We'll see.

Some key questions about sound archives

This contribution focuses on one of the main current challenges for sound archives in the field of ethnomusicology: the transformations prompted by the rise of the Internet and the emergence of a series of co-occurring technologies. Before approaching this topic, it

is necessary to clarify three points. First, I will be presenting ideas that are valid within the cultural and academic context in which I was trained and currently work: a framework of thought and routines mainly shaped by Latin American and European theories and methodologies. It should be noted that the ideas presented herein may not remain valid outside of their original context. Second, I will focus on sound archives. However, some of the ideas may also be applicable to other types of sources. Finally, although the current transformations constitute a highly complex issue, I will concentrate on just a few of their key aspects.

In the academic environment influenced by European ideas, discussions on sound archives began in the late 19th century. These discussions accompanied the development of technical devices related to sound, as well as the intense debates within ethnomusicology concerning relationships with people in the field, the colonialist legacy of the discipline, and the legal framework surrounding the use of sound recordings. Mostly, the discussions have concentrated around three aspects: technical, ethical and legal, and theoretical ones:

0. The discussions on technical aspects mainly revolved around storage, classification, preservation, restoration, and accessibility. The main questions centered on how to address these concerns and which technologies to use in order to achieve better and more durable results. One of the most critical moments in these debates was the transition from analog to digital systems and the emergence of different types of carriers. These topics likely make up the majority of the literature related to sound archives.

0. The discussions around ethical and legal focused on issues such as ownership of the recordings and other sources, the asymmetries between researchers and non-researchers, the responsibility of the discipline face to the critical situations –wars, poverty, discrimination, violence, force migration, etc.–, among other concerns. In many countries, a critical moment in this debate emerged when decolonial perspective entered the academic scene because many colleagues realized that the discipline had been accomplice of the colonial power. Discussions surrounding the restitution of sound recordings represent one of the more sensitive issues within the sphere of ethical and legal considerations.

0. The discussions on theoretical aspects reached the framework of the sound archive somewhat later compared to other disciplines. Although delayed, they nevertheless entered a critical phase due to the reverberation of Michel Foucault's ideas on the archive and discourse (1969), Jacques Derrida's deconstructive theory (1997), and later, the so-called "archival turn". This sequence of criticism led to a reconsideration of archival practices and expanded the meaning of the term archive. Today, the word archive encompasses a wide range of phenomena and practices.

Currently, the Internet and related technologies are among the most discussed topics in the field of archiving. In this contribution, I will briefly explore some of the challenges the Internet presents for both institutions and users by examining four critical questions:

1. Is the Internet an archive?

2. Can the term “archive” be applied to the vast universe of sound accessible online?
3. What happens when an institution offers online access to its collections?
4. Is Artificial Intelligence a challenge or a threat to sound archives?

These questions likely represent some of the main concerns regarding the current state of sound archives and are beginning to occupy a central place in the academic debate about the ongoing metamorphosis in sound storage, distribution, and usage.

1. Is the Internet an archive?

This is a very common question, but it is, in fact, incorrectly phrased. The Internet is a protocol (TCP/IP) that connects networks and computers around the world. As is often said, it is a “network of networks”. It is a medium that serves as a gateway to various types of archives –institutional, commercial, and personal. Consequently, it can never be considered an archive itself. Things are not *in* the Internet, but accessible *through* it. Nonetheless, behind this question lies a very relevant concern, which can be more accurately expressed in the second question.

0. Can the term “archive” be applied to the vast universe of sound accessible online?

As is often the case, there are multiple perspectives on this issue. Some researchers view the sound universe accessible online as chaotic –lacking central control, marked by uncoordinated actions, and involving many actors operating without a shared archival framework (Ernst 2006, 2013; Tello 2018). Within the core of these perspectives, the terms *anarchive* and *anarchivism* were coined. Some of these researchers use the term *archive* to refer to specific segments of this sound universe, arguing that the Internet functions as a gateway to various types of archives, including institutional, commercial, crowdsourced, personal, and transactional ones (Beer and Burrows 2013). There are at least two reasons to support this perspective, particularly the use of the term “archive” to describe sound expressions available online. First, archival practices from the physical environment –such as storage, classification, preservation, restoration, and accessibility– continue to apply in the virtual environment, although with new tools like hyperlinks, Uniform Resource Locators (URLs), browsers, tagging, digital footprints, digital object identifiers (DOIs), and many others –like piracy. The second reason for continuing to use the term *archive* is that there is no alternative word that encompasses all of its meanings while being less ambiguous or confusing.

Another perspective that is not oppositional but rather complementary has also been proposed. This perspective argues that the term “archive” is appropriate for describing the entire universe of sound accessible through the Internet. The term *global sound archive* has been coined to refer to this universe (García and González, in press). Any sound file potentially accessible via the Internet that contains a recording made with digital devices, a digitized version of an analog recording, or the product of a creation made entirely

through digital means is considered part of this archive. In this way, a wide range of sound expressions are grouped under this concept, such as music, soundscapes, voice messages, podcasts, sounds for digital instruments, and more. In conclusion, both the narrow and broad definitions of “archive” seem valid for labeling the vast universe of sound that we access through the screens of our devices.

0. What happens when an institution offers online access to their collections?

When an institutional sound archive is uploaded, many things happen. First, the institution enters a highly competitive niche, where it sometimes must compete with the versatility of powerful streaming platforms (like Spotify, Tidal, Apple Music, and others) as well as large virtual repositories (such as the Internet Archive, Europeana, and many others). Sometimes, institutional online archives appear outdated or somewhat limited compared to commercial platforms.

Second, in the niche of online sound, the boundaries between institutional and non-institutional archives tend to blur. This phenomenon is driven mainly by three factors: on the one hand, the presence of the same sound files across various websites; on the other, the hosting of recordings produced for research purposes on commercial platforms. For example, it is no longer surprising to find field recordings on YouTube or Spotify that actually belong to institutional repositories –for instance, many digital versions of Alan Lomax’s LPs are included in Spotify’s catalog. Finally, we must also consider the power of users to create their own archives by mixing sound expressions from different sources –both institutional and commercial– on their computer screens and storing them in their device memory.

Third, the Internet is technologically controlled by the so-called Big Tech companies –Google, Apple, Meta, Amazon, and Microsoft. This means that institutions offering online access to their collections are to some extent dependent on the decisions made by those companies. Both competitiveness and dependency are entirely new challenges and risks for non-profit institutions which commonly offer free access to their collections.

0. Is Artificial Intelligence a challenge or a threat for sound archives?

This is another common concern regarding the present and future of archival practices in the public sector. In the private sector, such as streaming platforms or any other area of the music industry, AI is already widely implemented. But in the public sector, it is still in the infancy. Frequently, AI has been evaluated in two opposite directions: it triggers fascination to some people and fear to other. However, some voices are reminding us that this new development may not be as likeable or as alarming as it initially appears. Some months ago, a colleague from Aveiro University –Portugal– (Novai 2024) demotivated any radical position on AI with a few sentences. He expressed: a) AI does not possess human-like intelligence because it does not make decisions based on emotion or intuition,

b) it is not completely artificial because its development requires natural resources c), it is not conscious because it operates according to models and rules, d) it is not creative in the human sense because it does not operate with inspiration e) it is not autonomous because it requires programming, training, and human supervision, and f) it is not omniscient because its knowledge is limited to what has previously been given to it and what it has learned.

Undoubtedly, the question if the AI is a challenge or a threat for sound archives is not easy to answer. But it is necessary to make an attempt. We should be prudent when evaluating its consequences, as our colleague from Aveiro University recommended. Perhaps, a wise position could be right in the middle of fascination and fear.

Conclusions

The rise of the Internet “poked the hive” among researchers and archivists, prompting renewed discussions about the technical, ethical, legal, and theoretical aspects of sound archives. The main transformations brought about by the Internet in the field of sound have affected both the distribution of and access to sound files. These transformations, in turn, have led to changes in other dimensions of sound usage, such as, creation, storage, and listening practices. The discussions on all these topics are unfolding within a technological and media landscape shaped by technocapitalism, hyperconnectivity, and persistent inequalities in the connectivity and Internet access. Hopefully, this shifting –and at times hostile– context will instill a renewed sense of critical engagement within our disciplines, particularly in the field of archival practices. It is urgent that this critical perspective focuses on how to make institutional archives richer in metadata, more versatile, and more appealing when compared to commercial repositories.

Thank you very much.

Holly:

Hello everyone. Susan and Holly here. We are presenting the *Voices of the Ancestors* podcast. I wanted to skip forward a few slides just to give some context, because we’ve heard academic papers, and — who are we? We’re not academics. We are both singers and enthusiasts of Georgian music. We represent *Maspindzeli*, a Georgian choir in London. We’ve both spent a long time living in Georgia. I lead the Georgian choir in Oxford.

Susan:

I have the luxury of being retired, but I also have a background in both education and European funding, because I used to work in the charity sector. Often, I worked with drawing on other people’s resources — how they catalog them and how accessible (or otherwise) they were. So, from personal experience, it’s interesting to hear from people whose professions align with that.

Holly:

So that's some context for our presentation. *Voices of the Ancestors* is a podcast about Georgian polyphonic psalms and the women who sing them. Our main goal is to bring songs and stories from Georgia to an international audience — to give a platform to as many women as possible who sing Georgian songs.

These are some of the platforms where you can find and listen to the podcast. We wanted to show you our back catalog of episodes — I think we've made about 80 across two seasons. You'll probably spot Nana in a minute. Oh, she's gone... oh, there she is. These are some of the women we've interviewed and the episodes we've made.

We thought we'd give you a little clip, a small example. This is from **Tamar Buadze**, a choir leader. (The translator is **Zoe Perret**.)

"There is one thing that I noticed, and I think it's important. Our ancestors — the people who used to sing songs — were much more connected to their body, and I think this connection is lost today. I hear it in the performances that I hear. So I always tell my students to try and feel that you're standing on the grass — that you're standing on the earth. Because if you feel that, you necessarily feel that the whole body is engaged. Our ancestors — they weren't thinking about the position of the voice, or whether they should do this or that. They were just singing with their body, in their everyday life — they ... just were naturally singing...

Holly:

That was a small clip to give you an example of what an episode sounds like. I think it's nice to connect it with **Bia Zhuzhunadze's** paper from the other day about the kines-
thetic aspects of performance. Did you want to say something? (asking Susan)

Susan:

Yes. From the other presentations, it clearly shows the role of an editor — the power in choosing what goes into a podcast episode. There's power in the person doing the translation — how they interpret the words they hear — and then there's the editorial process in deciding what stays and what ends up on the cutting room floor.

Holly:

The main thing we wanted to talk about today is the accessibility of podcasts. A podcast is available worldwide — wherever there's internet — and it's free for everyone. For our podcast, we've made transcripts for every episode, and they're both search-
able and translatable.

Susan:

And they're in English.

Holly:

Yes. According to our hosting site, SoundCloud, we've had 11,000 listens from over 50 countries. The main countries are the USA, the UK, and Georgia.

Susan:

I'm not sure how clear it is on this map, but sometimes little boxes pop up from parts

of the world we've never seen before. So I know we've had listeners from China and Japan — which always surprises me — and I just wanted to share that.

Holly:

We wanted to show how to find the transcripts on our website. This is our site: voic-esancestors.co.uk — just go to the *Transcripts* tab, and you'll find all the episodes there. It's free to access because we are a completely listener-funded podcast. That means we're not beholden to sponsors or advertisers — we can really talk about whatever we want and interview whoever we want. Our main focus is to make the best podcast we can, not to promote products.

We're independent. We started this in lockdown, from our homes, and taught ourselves how to do it. We don't have any kind of institutional control over what we create.

This is how we manage it: the people who listen to the podcast support us on platforms like Patreon and Ko-fi, which are subscription platforms. People give around \$5 or \$6 a month, and when we have enough funds, we make an episode.

Susan:

And I was reflecting on the longevity of archives — because you could say that our website, the transcripts, and the podcast itself *are* an archive. But only for as long as we keep paying the hosting fees.

Holly:

And finally, we wanted to pose a question: has anyone here used podcasts as a source of information? It was nice to see that in some of the presentations at the symposium, our podcast was quoted — so, thank you.

Chair (Gerda):

Thank you very much for introducing this website — which is a podcast, but also functions a bit like an archive.

It was emotional — that's what I was trying to say.

As usual in a roundtable, the moderator is allowed to ask questions.

I have two — at least three — and the third one will go to the audience. And my questions are not limited to any one presentation but what every representation touched to some extent. In that respect, I would like to start this discussion. What are the pros and cons? You can also say advantages and disadvantages in the digital ... everyone was talking about. We are now in the digital age. What is it? I would like to ask my colleagues here their perspective, their personal perspective on this phenomenon. Would it be correct to do it in the order of presentations, or is a sudden one okay? Then I would like to ask Nana to keep it short.

Nana:

Yes. It's going to be very short.

Chair (Gerda):

No, you can say what you want.

Nana:

No, it's because my brain now works only in one direction — towards pros. I think it's wonderful. I cannot think of any cons regarding digital ... but I know that it makes things very easy, accessible. But it's also important that it's technically affordable (easy to access?).

Chair (Gerda):

And you also receive all the information you would like to have with these means?

Nana:

Well, the question is how well things are archived digitally, because it can be done well or poorly. Even if you visit a library or archive, if the collection is insufficient or incomplete, it remains a problem. Digitalisation doesn't change this — things need to be done properly, and then it's beautiful.

Chair (Gerda): :

Thank you. Abdullah, what's your impression?

Abdullah:

I can say accessibility is a good point of the process. Also, preservation is important but it's discussable how we can preserve things in digital formats, sometimes it can be critical. I think there are both pros and cons. Searchability and creating metadata are pros of this digital system. One more pro is interactivity.

On the opposite side, obsolescence of formats is a con — it depends, this pros and cons thing. Data integrity is always difficult and can cause data loss, which is a con. Also, cost is a con — large digitisation projects are expensive. It's not always possible to digitise material and keep it safely stored. And I think the most important con is ethical and legal issues. Maybe we can discuss it more later. That's all for now.

Chair (Gerda):

Okay. Susanna, please.

Susanna:

This is a good question for a full conference of five days. I'll just use one or two examples. When I first came to archives — because archives came to me — I needed to start working on them.

My first idea was to go to Berlin because it's like a Mecca for ethnomusicologists. But the website was very old fashioned with nothing digitised. Then I went to Vienna and there were some digitised things, so I thought I'd go there because it seemed more open-minded. Gerard was there at the moment with these open mind ideas to open the archives — but I hadn't met Gerard before, it was a coincidence.

This is important today, everyone wants digital examples of an archive. If an institution hasn't moved to this philosophy, it's not good for the institution — it wasn't good in the past, and now it's more important.

But we can still listen to wax cylinders, and sometimes we cannot listen to digital

soundboards, and that's a problem.

Digitalisation is not reserved for the future. It depends on many variables that don't depend on the archivist. For example, if a hacker came and destroyed the archive. This is something to think about because physical sources can still be listened to today even if they are more than 100 years old. A CD's long life is 20 years. And the cloud? We never know. It's very expensive also, very, very expensive.

We need to organise a conference to discuss this.

Chair (Gerda): :

If I may, just because it fits your comment. For established archives with huge collections, you can't digitise everything immediately. A wise person said 20 or 30 years ago that the digital age will bring us to the point where we only know what is digitised, and what we haven't digitised is gone.

Archives really struggle to digitise their collections.

Miguel:

Nice question. I don't find cons in the digital domain, but I find cons in the virtual domain. For example, a few days ago I found a field recording on Spotify.

Spotify is the most popular streaming platform in Central and South America. The recording was uploaded by Bernd Brabec de Mori, a famous Austrian ethnomusicologist. It was a field recording made in South America with native people on a commercial platform.

This sound file is now being manipulated by algorithms, artificial intelligence recommendation systems, and things like that. It's now being replicated, transformed, connected with images, disaggregated and aggregated with other sound files in playlists.

So, in the virtual domain, there are cons — legal and ethical risks. We must focus not on the digital inscription of sound but on the virtual distribution of sound. That's the difference. Thank you.

Chair (Gerda): :

Thank you, very good verification.

... it is a good example. I remember seeing that as well. He made it public in the research community. I asked myself why? We know you must be seen and recognized, and with that recording, he is named everywhere.

That's something I can't explain because Bernd lived with those people for so long. It's an interaction between personal standing and purpose of research.

Miguel:

Maybe soon we'll all be uploading our field recordings to Spotify, Amazon, I don't know.

Susan:

When I started learning Georgian folk songs, I could not hear Georgian women singing. I could not find these recordings. So publishing is partly how our project came about.

I just give a counter argument — I would have loved it if somebody had uploaded their field recordings of Georgian women singing.

Holly:

The podcast wouldn't exist without the internet. We started in 2020 and recorded our interviews over Zoom even now when we record our interviews in person I think 95% of the work is done with the internet so that's a big pro.

Chair (Gerda):

Okay. There is first... I don't know (someone in the audience wants to reflect...)

Audience 1 (Bernard):

Thank you for several very interesting presentations. This is a reaction to the remark just made by Miguel. Miguel, are you serious that you found only one field recording on Spotify? Because there are tens of thousands of field recordings on Spotify (and I run a record company as you all know). All our releases are online. We have a digital distributor, and the distributor also brings those tracks to Spotify and we have something like five or 60000 tracks and they are all on Spotify. They are not all field recordings but at least 50% of those would be field recordings, I think. So, Okay, this is just my 10 cents of information.

Audience 2: (ნილაბი უკეთია და ვერ ვიცანია)

Thank you very much for the interesting insights. I'm not very well informed or deeply informed about this archive discussion and so forgive me if my question is really naive but I would like to know if there is any discussion on and thank you Miguel for your very important final remark because all the time I was thinking about the responsibility of archives, a responsibility towards our informants towards people who are or whose ancestors are recorded on those recordings. I would like to ask if there is any current discussion exactly about what you, Miguel, touched upon in your last remark regarding the ethics of making public recordings of people who may not have signed any license or document, and allowing a researcher to make those recordings public. And is there any discussion regarding the benefits of the people recorded on those sound recordings or is there nowadays any discussion how the communities or bearers of intangible cultural heritage could financially even benefit from for example, making archival recording of the family members or of their own being public via CDs by the archive institution. How can the communities benefit from work that is made by archives towards making recordings accessible public digitized and so on. Is there any discussion about what possibilities these days bring to these matters? I'm sorry, so I have these two questions.

Chair (Gerda):

These two questions are one question and are a very big question. It is discussed every day or very long. We have touched this issue only, really touched but it is such a big issue which can't be answered in one sentence. So, there is discussion ...

Audience 2:

So, is there any like official European or world body institution? Is there any chance to somehow coordinate this process or inform it with legal ...

Susanna:

Yes there is. Miguel would answer this...

Chair (Gerda):

Please Miguel

Miguel:

I realised that around 8 or 9 LPs recorded by Alan Lomax, the famous North American collector, are in Spotify also. I discovered that 2 years ago. Ah yes, we have a huge discussion about your topic, absolutely.

But I don't know that they get money for communities. I don't know, but we are discussing that, of course. The legal, the economical and the ethical dimensions, of course.

It's very complex.

Chair (Gerda):

Now I'm a little bit out of my programme, so to say, because I didn't want to open for all questions. Is it possible that you keep your question for a few minutes?

Susanna:

Yes, let me just answer quickly to the question about the rights of people that are recorded. We are now facing difficult times in the universities and in Europe in particular. Because if we have a funding project, research project, we have to respect what is called the GDPR.

It means, I know in Portuguese it's very difficult for me, but in English it's General Data Protection Regulation. So we cannot put names, we cannot use the voices of people and everything else. At the same time, if we get funds, we need to respect the open access science.

I mean all data must be public. So we are facing difficult times according to this ethic and at the same time, how to deal with the European policy of open science and at the same time, this protection of data. Because, for instance, these podcasts organised by Susan (and Holly), they speak about people, but as they are not connected with the university, well, they can deal with this contradiction.

But in our case, in the case of institutions, I was discussing this with ?????, how they deal with this, and at the moment they are trying to ignore that this is a rule and more and more the rule that is asphyxiating the way as we make research. Because, of course, the communities, they have the right to say we don't want to be recorded or we don't want to be public in the website. Or we want to be recorded and we want to be there.

I remember in 2014, we were discussing this in our study group symposium in Paris. Because the archives of the Musée de l'Homme in Paris, everything is open. They were very happy because origin (source) communities are trying to reach this archive and using their archives for their music, their own music.

At the same time, the Hungarians and all the Central Europe archives are like bunkers with everything is closed, so nobody can listen. So it's not easy to deal with this kind of contradictions. But there are pros and cons, again, when we have the open data system.

Chair (Gerda):

Thank you Susanna. There are huge projects on legislation issues in that respect. We are still working. I have seen our time is running. I split all my ideas and I opened the floor you can ask whatever you want, otherwise we have no time for that.

Audience 3 (David):

Thank you for a really interesting discussion. There is a little bit of conflation of issues, I think. Every musician in the world, except for Taylor Swift, can have their music pirated on Spotify whether they are a non-professional folk musician or whether they are a professional folk musician. Conversely, I can buy a novel in a bookstore or I can find it in the Library of Congress in Washington, D.C. And the only difference is the Library of Congress is not commercial, but it follows standards of an archive. And Spotify doesn't follow standards of an archive.

And a bit of information about the Internet: The Internet is a collection of standards over which the big tech companies have very little influence. They do have representatives to the standard bodies. Especially Google, which is a participant in the Internet, Facebook and Amazon are mostly non-participants in the Internet. They are participants in the World Wide Web, which is not a body of standards.

But the Internet is a body of standards. And it seems to me that what a lot of people are talking about is the difference between the presence of standardisation and the absence of standardisation.

Audience 4 (Frank):

Can I clarify this?

David, I think what Miguel was referring to was that the big tech companies have some control over what we find in the Internet.

Audience 3 (David):

That's a choice. If you use Google, it's not a fact. It's a choice.

Audience 4 (Frank):

But it's a description of the situation. If as a normal person you now go to the Internet and search something, you have to make a choice which search engine you use and then this search engine controls what you find. Is this what you were referring to? Just for clarification...

Miguel:

You are my broker.

Audience 3 (David):

But Google search is not subject to any standards. That's the crucial issue.

Audience 5: (ვერცხლი ვეცხვები)

I have several remarks to several people. The thing about finding the recordings on Spotify. Well, I don't use Spotify. But I use Amazon Music and YouTube. And the crucial thing to me is that there is no information. There are song titles. You can learn nothing about it unless you already know it.

That is, I agree with you that the con is in the virtual realm, not so much in the fact of digitisation. I wanted to say something to Abdullah.

Another one of the categories that you had political and economic and so forth. Another one is religious. So that I'm thinking of the recordings of Klaus Wachsmann, which were field recordings from the 50s and before perhaps that were returned in a project to Uganda.

And the church was very resistant to this return. Because much of the music was in their terms pagan or irreligious and should not be archived, should not be accepted by the nation. Also another example of the political restrictions in the archive is that in what is called the New Order in Indonesia. When the communist leanings and... attributed communist sympathies were purged. Then all the music that was connected to the communist and so called communist programmes, they were all purged and are lost. It was a crime to keep them at home. So most people completely got rid of them. I think some researchers are trying to dig them up. Now one copy or two copies may exist.

Finally one thing that seems to be very important about archives is it's extremely important in my view that archives not be conceived of only as archives of field recordings. But commercial recordings also need to be included. As they are extremely important for historical documentation

Chair (Gerda):

May I suppose one question. Maybe only it fits in your question. Because our topic was traditional archives and new archives. And my question to all of you would be: how could or should an ideal archive today look like? So if anyone wants to start.

Audience 7 (Caroline):

I was going to say a really great example of lots of layers of interactivity and data and all sorts of data at **multidimensional levels** is the archive resulting from Frank Sherbaum and Nana and everybody's work. And the big question here is how to maintain **that sort of archive**. I wanted to ask Frank about the challenges facing him in the **longevity posterity** of that archive.

Audience N (Frank):

Well, you were now asking the question to the audience how we feel, how an archive looked like, and I would say provocatively, the way I feel that the archive should look like is like the archive we produced for the project, computational Ethnomusicology of Traditional Georgian Vocal music over the last 10 years, I would say, and this is an archive which has been produced by Nana and myself. We did the field work plus a number of people who helped with the interfaces and one of

the problems, which we faced there was **the interface**. The technical interfacing of audio and video, making it stable over time. **The biggest problem**, I see, is not money. You can get money if you really have ideas. The biggest problem is people. People who are knowledgeable and enthusiastic enough to spend their free time because they're always paid less than they deserve to really make this, to maintain this. If a browser changes, if an operating system changes, all a sudden some interfaces won't work anymore. A technician will spend days, weeks, sometimes longer to keep it up again. I don't want to say more, but if you are interested in how we feel an archive should look like, please look at the archive, which is hosted at the University of Potsdam and Erlangen, and which is collecting all the material from five years of doing field work and analysis on Georgian vocal music mostly by Nana and myself and some other people from Erlangen university and **others**.

Chair (Gerda):

Thank you very much. That's a wonderful example. But I must say that this one kind of archive, it's an only, only, no, it's a research archive. It's focused on Georgian music or Georgian singing. It's very close. And we have archives comprising **documents from all over the world**. How will you make the same level with such archives and archives? Well, it's a small archive in respect to other archives. I think I am completely with you. That would be an **ideal status**... But how to reach it for the **huge amount (of collections) we have**?

Audience N (Frank):

I cannot give you this answer. I try to solve my problem...

Audience N (Caroline):

Another important question then is envisaging what kind of archives we want in the future and writing that into the research protocols, the data protection policies, the funding in the funding proposals that then enable us to envisage not just the immediate archive that goes along with current protocols, but how it might be in the future because otherwise we're stuck by not being covered by those protocols and not having the funding built in that will enable the sort of maintenance work, on a **rolling maintenance policy basis** which Frank mentions his archive needs. That is then, foreseeing in advance rather than dealing with the problems in retrospect, **some of which we can't solve because we haven't got the signatures on the paper**.

Chair (Gerda):

That's something we would have liked that they had done in the past as well. We are doing now in that way. I agree, but maybe we...

Audience 7 (Mario Morello):

Thank you very much. It was a very interesting discussion. Thank you for your contributions. I missed the first half an hour at the round table, but I don't know if the question of sustainability came up in the discussion. To give you the context. With the dawn of the pandemic and this whole creation of the digital workspace, many people

were claiming that it was very green and environmentally friendly, that we have transitioned to digital workspace and we consume less and we drive less, and it's **paperlessness and et cetera**. But actually it turned out to consume so much energy to sustain a digital workspace, that it was even less green at **some traditional workspaces**. And I'm wondering if there's ever a question about sustainability of changing millions and millions of analog materials to digital materials that have to be sustained in these databases for decades.

Susan Thompson:

It is a thought I too have had, because the thought of the cloud, that it feels so remote, but actually there are power stations generating the power to keep those **like cloud database** going.

Holly:

Mario asked, is there a conversation about the sustainability...

Audience N (Mario Morello):

I was asking because we're talking about the future, right? Yes. I was asking about the question, sustainability, which is **the future's question**, because turning all these analog materials, millions of them to digital materials creates ... and requires enormous amount of energy... This is something that we have to think about. And I'm wondering if this is **part of the question** for people who work in archives for the future of archives.

Abdullah:

Sustainability is very important for the future, not only future, also in the past it was important because some archives, you know, established in some years and then they disappear. This digital workstations, it's very important also, but also practitioners who use this digital workstations is maybe **more important than this system**. But I would like to say another thing because **for Garda's question** as I see in the whole, there are many answers. There must be many answers because for the archival issues, the expectations are changeable from the different perspectives. So from the archives perspectives, from the performers perspective, from the researcher, for example, perspectives, all expectations can very changeable. For example, if I doubt what is an ideal archive as a performer, my answer should, yeah. It must be in very high quality. So all recordings has been in very high quality and the accessibility is very important for me as a performer. I expected to have all these recordings in very good formats and best formats, and then I can use it without any legal regulations or **another thing**. But from the archives perspectives, of course the answer must be different. Also as a researcher, I can say an ideal archive must present me all recordings in very ordinary system, maybe in a good catalogue with information. Because Philip said there was something on YouTube, but there's no information. So, from a researcher's perspective, it doesn't work but from the performer's perspective, it can work. So, it's very normal. There are many answers to **this question**. **But** for the best quality sound, I can give an example. For example, Echon Ukraine is a good project. I know. You

can find this on the web. It's the project and is funded by European Union. They recorded everything in the world, best quality. Even you can separate every single voice, and you can have all these materials on YouTube and on their website open access. As you see, there are **many answers to this question**. Thank you very much.

Chair (Gerda):

Thank you, Abdullah. I suppose we have to close this round table.

Ulrich:

One question. I find ... democratization is of course extremely important not only for the society, yes, for the society, but also for academic scholarship. There was a time, not in academic scholarship, but in the broader folk music discourse or strong resistance against phonograph. I have only two examples, but if you have more, in the coffee break, I would be happy to learn more. First is, Cecil Sharp in England, second is, Josef Pommer in Austria. They were not academic scholars but activists, which is **different thing**, but I think it's not only some late romanticist technophobia, but it is also the idea that there should not be primary sources that can be discussed by a community, that you should take the songs out of my hands from my song books. This is quite interesting in terms of history of scholarship and it goes on folk music.

Chair (Gerda):

Thank you, Ulrich...

Miguel announced that archive is a very wide term. We have seen or I have heard at least everybody has the idea of an archive a little bit in another niche and for the purposes you want to do it.

I would like to thank everyone, all those on the floor presenting and you the audience to introduce a lively discussion which is not over. The interesting thing is archives are an old-fashioned term and still they are in discussion and very lively. It was never the case when I started working in the archive. I was announced by my colleagues: oh, you pull it. Really, that is not a joke. I was not. It was the case I would say 30 years ago and meanwhile archives have attracted so much attention, and you see there are a lot of discussions, a lot of approaches. We'll keep it and let's see where we are going .

Thank you very much.

ავტორების შესახებ (კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

CONTRIBUTORS (In the order of appearance in the volume)

პაატა ალავერდაშვილი, ფსიქოლოგიის ბაკალავრი და ფსიქოტრავმატოლოგიის მაგისტრი. მისი ინტერესის სფერო არის ფოლკლორში არსებული არაკონვენციური კურნების/ლხინების მიდგომები (საქართველო).

Paata Alaverdashvili, has a bachelor's in psychology and a master's degree in psychotraumatology. His interests are related to unconventional healing practices from folklore (Georgia).

paataalavardashvili@gmail.com

სიმჰა არომი, სორბონის უნივერსიტეტის დოქტორი, სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრის (CNRS) საპატიო სამეცნიერო დირექტორი, ამავე ცენტრის ლაბორატორიის ზეპირი ტრადიცია – ენები და ცივილიზაციები (LACITO) ეთნომუსიკოლოგიის განყოფილების გამგე (საფრანგეთი).

Simha Arom, Docteur d'Etat from the Sorbonne University (Paris) is currently Emeritus Director of Research at the French National Center for Scientific Research (C.N.R.S.) and Head of the Department of Ethnomusicology of the Laboratory Oral Tradition – Languages and Civilizations (LACITO) of the C.N.R.S. (France)

simha.arom@gmail.com

ქეროლიან ბითელი, ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი, ოქსფორდი, ფილოსოფიის დოქტორი, უელსი; მანჩესტერის უნივერსიტეტის პროფესორი (დიდი ბრიტანეთი).

Caroline Bithell (MA Oxon, PhD Wales) is Professor of Ethnomusicology at the University of Manchester (UK).

caroline.bithell@manchester.ac.uk

ფლორენტ კ. დარა, ფრანგი კომპოზიტორი, დასავლეთის კათოლიკური უნივერსიტეტის (ანჟერი) პედაგოგი. პარიზის სორბონის უნივერსიტეტის მუსიკოლოგიის მაგისტრი (საფრანგეთი).

Florentt C. Darras, French music composer, teaching at Université Catholique de l'Ouest in Angers. Has a Master's degree in musicology (Paris-Sorbonne University) (France).

Florenttcarrondarras@gmail.com

მარინა დეკრისტოფორო, ანთროპოლოგიის დოქტორი (კოლუმბიის უნივერსიტეტი) (აშშ).

Marina Decristoforo, PhD in Anthropology (Columbia University) (USA).

mkdecristoforo@gmail.com

ნატალია ზუმბაძე, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მიმართულების ხელმძღვანელი (საქართველო)

natalia.zumbadze@tsc.edu.ge

Natalia Zumbadze, Doctor of Musicology, Head of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

მიშელ კასტელენგო, მუსიკის პროფესორი (1961), ფილოსოფიის დოქტორი აკუსტიკაში (1976), სამეცნიერო კვლევების ეროვნული ცენტრის მკვლევარი (1982), პარიზის მუსიკისა და ცეკვის ეროვნული უმაღლესი კონსერვატორიის პროფესორი (1989), მარსელის ასტროფიზიკის ლაბორატორიის დირექტორი (2001-1986) (საფრანგეთი).

michele.castellengo@sorbonne-universite.fr

Michele Castelengo, State professor of music (1961), PhD in acoustics (1976), CNRS researcher (1982), Professor at the CNSMDP (1989) Director of LAM (1986-2001), she is actually emeritus research director at National Center for Scientific Research of France (UMR 7190) (France).

ფრანკ კეინი, ხმის პედაგოგი. იკვლევს, მღერის და ასწავლის ქართულ ხალხურ სიმღერას 30 წლის მანძილზე, შექმნა ქართული ხალხური მუსიკის ანსამბლები აშშ-სა და საფრანგეთში (საფრანგეთი).

kane.frank@gmail.com

Frank Kane, The voice teacher. Has been studying, singing and teaching Georgian songs for the past thirty years. Established Georgian vocal folk ensembles in the USA and France (France).

ანდრეა კუზმირი, ფილოსოფიის დოქტორი, სახვითი ხელოვნების ბაკალავრი და მაგისტრი, ხელოვნებისა და მეცნიერების ბაკალავრი; მომღერალი, პედაგოგი, ეთნომუსიკოლოგი და მუსიკალური კოორდინატორი (კანადა).

singinkuz@gmail.com

Andrea Kuzmich, PhD ABD; MFA; honours BFA and BA&S; An award winning singer, teacher, ethnomusicologist and music facilitator (Canada).

მერი-სოფია ლაკოსი, თავისუფალი მუსიკოსი და ბერძნული და სპარსული ენების თარჯიმანი. მუსიკოლოგიის სტუდენტი, ჰელსინკის ღია უნივერსიტეტი, ჰელსინკი (ფინეთი).

merisofialakopoulos@gmail.com

Meri-Sofia Lakos, Freelance musician and interpreter of the Greek and Persian languages. Musicology Student; Helsinki Open University (Finland).

ანა ლოლაშვილი, ბაკალავრი (ქართული ხალხური და საეკლესიო გუნდის დირიჟორი. გიორგი მთაწმინდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებელი); თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტი აკადემიური გუნდის დირიჟორობის სპეციალობით. ანსამბლ „იალონის“ წევრი; ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის ცენტრის თანამშრომელი (საქართველო).

ana.lolashvili@tsc.edu.ge

Ana Lolashvili, Bachelor (Conductor of the folk and chant choirs, Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant); student at the Tbilisi State Conservatoire (Academic Coral conducting); Member of the Ensemble Ialoni (Georgia).

მარიო მორელო, მუსიკოლოგი, მკვლევარი, ხმის რეჟისორი და ეთნომუსიკოლოგი, ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრანტი იორკის უნივერსიტეტში (კანადა)

mariomorello.mail@gmail.com

Mario Morello, Musician, researcher, arranger, and ethnomusicologist, Master student in Ethnomusicology at York University (Canada)

მუჰამედ აშქან ნაზარი, თეირანის ხელოვნების უნივერსიტეტის, მუსიკის ფაკულტეტის ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრი (2016). სამეცნიერებლო ხელოვნებისა და მუსიკის სკოლა, თეირანის უნივერსიტეტის სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტი (2012). მუსიკის პედაგოგი და მკვლევარი ქურთისტანის უნივერსიტეტი, სანანდაჯი (ირანი).

ashkannazari01@gmail.com

Mohammad Ashkan Nazari, MA in Ethnomusicology from Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran (2016). School of Performance Arts and Music, Faculty of Fine Arts, Tehran University, Tehran, Iran (2012). Music Lecturer and Researcher at Kurdistan University, Sanandaj (Iran).

სანდრო ნათაძე, ფილოსოფიის ბაკალავრი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი; ფოლკლორულ ანსამბლ „ადილეის“ წევრი; ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივარიუსი, საერთაშორისო ურთიერთობების სამსახურის კოორდინატორი (საქართველო).

natadzesandro@gmail.com

Sandro Natadze, Bachelor of Philosophy, Ilia state University. A member of Folk ensemble "Adilei". Archivist and coordinator of International relations at Anzor Erkomaishvili Folklore State Centre of Georgia (Georgia).

ნინო ნანეიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი (ილიას სახ. უნივერსიტეტი). საეკლესიო მუსიკის მაგისტრი (თბილისის სახ. კონსერვატორია), ტრადიციული მუსიკის ქალთა ანსამბლ „იალონის“ ხელმძღვანელი; ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და გიორგი მთაწმიდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უნივერსიტეტის ლექტორი. ბოლნისის კულტურის ცენტრის ანსამბლ „ალილოს“ ხელმძღვანელი (საქართველო).

ninonaneishvili@gmail.com

Nino Naneishvili, Doctor of Arts (Ilia State University). Master of Church Music (Tbilisi State Conservatoire). Has directed female ensemble of traditional music Ialoni. A lecturer at Ilia State University, and at Giorgi Mtatsmელი University of Chanting. Director of ensemble Alilo of Bolnisi Center of Culture (Georgia).

იანიკა ორასი, ესტონეთის ლიტერატურის მუზეუმის ესტონეთის ფოლკლორის არქივის უფროსი მკვლევარი (ესტონეთი).

janika@folklore.ee

Janika Oras, A senior researcher in the Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum (Estonia).

ჟანა პართლასი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ესტონეთის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის ასოცირებული პროფესორი (ესტონეთი)

zhanna@ema.edu.ee

Žanna Pärtlas, Doctor of Musicology, Associate Professor of the Estonian Academy of Music and Theatre (Estonia)

იოსებ ჟორდანია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მელბორნის უნივერსიტეტის მუსიკის კონსერვატორიის წამყვანი მეცნიერთანამშრომელი (ავსტრალია, საქართველო)

josephjordania@yahoo.com.au

Joseph Jordania, Doctor of Arts, Honorary Fellow at the Melbourne Conservatorium of Music University of Melbourne (Australia/ Georgia)

დაივა რაჩუნაიტე-ვიჩინიენე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ლიტვის მუსიკალური აკადემიის ეთნომუსიკოლოგიის კათედრის გამგე და დოცენტი (ლიტვა)

daivavy@lmta.lt

Daiva Raciunaite-Viciniene, Doctor of Arts, Associated Professor and Head of Ethnomusicology Department at Lithuanian Academy of Music (Lithuania)

თეონა რუხაძე, ეთნომუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. გიორგი მთაწმინდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებლის ასოცირებული პროფესორი, ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის რეგიონებთან ურთიერთობის სამსახურის მთავარი კოორდინატორი, ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მასწავლებელი და ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის სპეციალისტი (საქართველო).

teona.rukhadze@tsc.edu.ge

Teona Rukhadze, Teona Rukhadze – Ethnomusicologist, PhD in Arts. She is an associate professor at Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant, chief coordinator of regional Service of the A. Erkomashvili Folklore State Centre of Georgia, a lecturer at the V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire and a specialist at Georgian Folk Music Laboratory (Georgia).

ეკატერინე ყაზარაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი საეკლესიო მუსიკოლოგიაში, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი, კონსერვატორიის საეკლესიო მუსიკის მიმართულების სპეციალისტი და გიორგი მთაწმინდელის სახელობის გალობის უნივერსიტეტის სასწავლო პროცესის მართვის სამსახურის უფროსი (საქართველო)

eka.kazarashvili@tsc.edu.ge

Ekaterine Kazarashvili, MA in Ecclesiastical Musicology, doctoral student of Tbilisi State Conservatoire, a specialist at the Church Music direction of Tbilisi State Conservatoire, head of the Management Service of the Study Process at Giorgi Mtatsmindeli University of Chants (Georgia)

ფრანკ შერბაუმი, გეოფიზიკის პროფესორი პოტსდამის (გერმანია) უნივერსიტეტში, სადაც მან შექმნა სეისმოზომოვანი ლაბორატორია (გერმანია).

Frank.Scherbaum@geo.uni-potsdam.de

Frank Scherbaum, Frank Scherbaum is Professor of Geophysics at the University of Potsdam/Germany where he created the SeismoSoundScape-Lab (Germany).

მადონა ჩამგელიანი, ეთნოლოგიის მაგისტრი (თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი); არასამთავრობო ორგანიზაცია ლიდბაშის კავშირის ხელმძღვანელი (საქართველო).

chamgelianimadona@gmail.com

MA of Ethnology (Tbilisi State University). Originally from Svaneti, A head of the Lidbash Union – a non-governmental organization (Georgia).

თამარ ჩხეიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საცოხირებელი და გიორგი მთანმინდელის სახ. გალობის უმაღლესი სასწავლებლის სრული პროფესორი, კონსერვატორიის რექტორის მრჩეველი (საქართველო)

tchkheidze69@gmail.com

Tamar Chkheidze, Dr. of Arts, Associated Professor of Tbilisi State Conservatoire and Full Professor of Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant. Advisor of the Rector of Conservatoire (Georgia)

მაკა ხარძიანი, ეთნომუსიკოლოგი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტმკსც-ის მთავარი მეცნიერთანამშრომელი, გიორგი მთანმინდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებლის ასოცირებული პროფესორი, ეთნომუსიკოლოგთა შემოქმედებით ჯგუფ „ნანინას“ დირექტორი და შემოქმედებითი პროექტების ხელმძღვანელი (საქართველო).

Maka.khardziani@yahoo.com

Maka Khardziani, Ethnomusicologist, Doctor of Musicology, a Chief Researcher at the IRCPT of Tbilisi State Conservatoire, Associate professor at Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant, Director and manager of creative projects of the Ethnomusicologists' Creative Group Nanina (Georgia).

კაე ჰისაკა, ლიტერატურის დოქტორი (ოსაკას უნივერსიტეტი) (იაპონია).

Kae Hisaoka, Ph.D in Literature (Osaka University) (Japan).

kaehisaoka67@gmail.com

რენატო მორელი, ეთნომუსიკოლოგი, მკვლევარი; იტალიის სახელმწიფო ტელერადიოს (RAI) ეთნოგრაფიული ფილმების რეჟისორი. გადაღებული აქვს დაახლოებით 60 ფილმი, რომლებიც 20 საერთაშორისო ჯილდოთია აღნიშნული (იტალია).

Renato Morelli, ethnomusicologist, director of ethnographic films for the Italian State TV (RAI). He directed some seventy ethnographic films, which acknowledged by twentyfour international awards (Italy).

info@renatomorelli.it

ჰოლი ტელიორ-ზანცი, თეატრალური მოღვაწე და მომღერალი ოქსფორდიდან; რამდენიმე წელია სერიოზულად არის ჩართული ქართულ სიმღერაში. დაამთავრა ევროპული თეატრალური ხელოვნების პროგრამა (ბაკალავრი) ლონდონის როუზ ბრუფორდის კოლეჯში, ცხოვრობს და მუშაობს ოქსფორდსა და თბილისში, ხელმძღვანელობს ქართულ გუნდს ოქსფორდში და სიმღერის ღია სათემო სემინარებს თბილისში (დიდი ბრიტანეთი).

hollytaylor575@gmail.com

სუზან თომფსონი, მეცნიერებათა ბაკალავრი, ფონდების მოზიდვის ინსტიტუტის წევრი (დიდი ბრიტანეთი).

susathompson@gmail.com

Holly Taylor-Zuntz, A theatre maker and singing leader from Oxford, who has been deeply immersed in Georgian songs for several years and loves to share them with others. She is a graduate of the European Theatre Arts (BA) Programme at Rose Bruford College, London. Living and working between Oxford and Tbilisi, she leads a Georgian choir in Oxford and open-access community singing workshops in Tbilisi (UK).

Susan Thompson, Has Bachelor of Science degree. Is a member of the Chartered Institute of Fundraising (UK).

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები მხარდაჭერისა და ხელშეწყობისთვის მადლობას უხდიან:

საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროს

ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრს

ფონდ ქართულ გალობას

საზოგადოებრივ მაუწყებელს

თელეკომპანია იმედს

თელეკომპანია რუსთავი 2-ს

საქართველოს საპატრიარქო ტელევიზია ერთსულოვნებას

THE SYMPOSIUM ORGANIZERS ARE GRATEFUL TO:

**MINISTRY OF CULTURE AND SPORT OF GEORGIA
ANZOR ERKOMAISHVILI FOLKLORE STATE CENTRE**

**GEORGIAN *CHANTING FOUNDATION*
TV GEORGIAN PUBLIC BROADCASTER**

TV *IMEDI*

TV *RUSTAVI 2*

GEORGIAN PATRIARCHY TELEVISION *ERTSULOVNEBA*

სიმპოზიუმი ჩატარდა საქართველოს პრეზიდენტის
ქ-ნი სალომე ზურაბიშვილის პატრონაჟით

**THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF
Mrs. SALOME ZURABISHVILI, PRESIDENT OF GEORGIA**

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი

ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:

**INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF
TBILISI STATE CONSERVATOIRE
ANZOR ERKOMAISHVILI FOLKLORE STATE CENTRE**



ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის
ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი

სიმპოზიუმი ჩატარდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში
THE SYMPOSIUM WAS HELD AT THE TBILISI STATE CONSERVATOIRE

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
**INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF
TBILISI STATE CONSERVATOIRE**

**0108, თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8/10
8/10, GRIBOEDOV STR., TBILISI, 0108, GEORGIA**

ტელ./PHONE: (+995 32) 2998953
ელ-ფოსტა/E-MAIL: polyphony@conservatoire.edu.ge

www.polyphony.ge
www.polyphony.symposium.ge

