

ვერონიკა 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 ჟივეცკი 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, ჩაანაცვლა 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). სუპრასლი სუკავშირდება 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 მესამელებში 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 მესამელებში, 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. Tsurtsunia, 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. Tsurtsunia, 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