

ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის სკიტხები

სამეცნიერო კონფერენციის მონსენებების კრებული

ღმირი გარყანიძის სახელობის ფოლკლორული და
სასულიერო მუსიკის მე-15 საერთაშორისო ფესვივლი

FOLK AND CHURCH MUSIC ISSUES

SCIENTIFIC CONFERENCE PAPERS COLLECTION

GIORGI GARAQANIDZE FOLK AND CHURCH MUSIC 15TH
INTERNATIONAL FESTIVAL



გაომცეფობა
ბრიკვბრა
ბათუბი – BATUMI
2020

რედაქტორი – ხათუნა მანაგაძე
Edited By – **Khatuna Managadze**

თარგმანი – თამარ ნიკურაძე
Translator – **Tamar Nikuradze**

გამომცემლობის რედაქტორი – გურანდა ნიჟარაძე
Publishing Editor – **Guranda Nijaradze**

ტექნიკური რედაქტორი – მალხაზ ფაღავა
Technical Editor – **Malkhaz Pagava**

გარეკანის მხატვარი – ქეთევან გოგოლაძე
Cover Design by – **Ketevan Gogoladze**



აჭარის განათლების, კულტურისა
და სპორტის სამინისტრო



ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის
მუსიკის ფაკულტეტი

არტ-ალტერნატივა

Ministry of Education, Culture and Sport ARA
Music Faculty of Batumi Art University
Art-Alternativa

ISBN 978-9941-9661-2-5

© გამომცემლობა „ტრიკვეტრა“, 2020

© Triquetrum Publishing, 2020

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ბიორგი გარაყანიძე

შრომა 9

მონოზონი ნინო სამხარაძე

რვანმის სისტემის ფუნქციონირების პრინციპი
„შეხვეტილიანის“ ძლისპირებში 21

მაია გელაშვილი

გურული მუსიკალური აზროვნების სათავეებთან 38

მაგდა სუსიაშვილი

ვლადიმერ ახოზაძის საექსპედიციო ჩანაწერები საეკლესიო
გალობისა და მგალობელთა შესახებ 49

ნატალია ზუმბაძე

ქართული ტრადიციული მუსიკა საექსპედიციო ჩანაწერებში
(აუდიოალბომის „აღმოაჩინე საქართველო ტრადიციული
მუსიკით“ მიხედვით) 66

თამარ ჩხეიძე

„შიომღვიმის ტიპიკონში“ დაცული სამგალობლო ტერმინებისა
და გალობის ფორმების შესახებ 77

აგოტა ზღანავიჩიუტა-პაქუტა

ტრადიციული ლიტურჯური ინსტრუმენტის – კანკლესის
აღდგენის და განახლების პროცესი 93

თამაზ გაბისონია

არტიკულაციის თავისებურებები ქართულ ხალხურ მუსიკაში 106

ლედი კუთხასვილი

ეპისკოპოს სტეფანე (ვასილ) კარბელაშვილის პირად არქივში
დაცული სამზე მეტხმიანი საგალობლები 135

სათუნა მანაგაძე

ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ ქართული
სანოტო ვერსიები 156

პინარ სომაქჯი

ოსმალეთის სულთნისა და კომპოზიტორ მაჰმუდ II-ის გავლენები
თურქულ მუსიკაზე და მისი გავლენა დღევანდელობაზე 168

ქეთევან გაიაშვილი

ფიქრები ალილოობისა და ჭონის რიტუალების შემდეგ
(რეფლექსია – გამოკვლევა) 181

დავით შულღიაშვილი

ქართული გალობა თბილისის ქაშვეთის ეკლესიაში 204

სოფიკო კოტრიკაძე

ეპოქალური ცვლილებები ტრადიციულ ინსტრუმენტულ
მუსიკაში 224

ჯონ პლემენოს

„ჰაერში გამოკიდებულნი“ – ბერძნების თემის კულტურული
მოღვაწეობა ბათუმში ბრიტანეთი ოკუპაციის დროს (1919-1920) ... 241

იკატარინა ონიანი

განკვეთილობის ნიშნები ქართულ ნევმირებულ ძეგლებში 274

გიორგი კრავიშვილი

საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში
გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის
პრობლემები 290

კონსტანტინე რაილანუ

იდენტურობის სტილისტური განსაზღვრება ანტონ პანის
მხატვრულ ხედვაში 302

ნათია ნაცვლიშვილი

აკაკი ჭანტურის ეთნოგრაფიული ჩანაწერები და პირველი
ჩონგური ლონდონში 329

გორდანა ბლაგოევიჩი

ხალხური ხელოვნება თანამედროვე თაყვანისცემის კონტექსტში:
ღვთის თაყვანისმცემლების სალოცავი სიმღერების როლი
სერბებთან 343

მაკა სარკიანი

რელიგიური სინკრეტიზმი სვანურ რიტუალებსა და
ტრადიციულ მუსიკაში 361

კატარინა ყაზარაშვილი

ქრისტეშობის მსახურების ციკლური ერთიანობის
თავისებურებები 383

მათინ ფიფანი

ირონიის ფორმა და საგანი ირანის რიტუალურ მუსიკაში 403

ნანა ვალიშვილი, ეკატარინე შოშიაშვილი

დეკანოზი რაჟდენ ხუნდაძე /მასალები მონოგრაფიისათვის/ 431

CONTENT

GIORGI GARAQANIDZE	
Labor	15
NUN NINO SAMKHARADZE	
The principle of function of the Octoechos system is in the irmoi of Shekhvetiliani	29
MAIA GELASHVILI	
At the Source of Gurian Musical Thinking	44
MAGDA SUKHIASHVILI	
Vladimer Akhobadze's Expedition Records about Ecclesiastical Chants and Chanters	58
NATALIA ZUMBADZE	
Georgian Traditional Music in the Expedition Recordings (According to the audio album "Discover Georgia Through Traditional Music")	72
TAMAR CHKHEIDZE	
About the Terms and Performing Forms of the Chant Kept in the Typicon of <i>Shiomghvime</i> Monastery	87
AGOTA ZDANAVIČIŪTĒ-BĒKŠTĒ	
Revival and Renewal Process of Traditional Lithuanian String Instrument <i>Kanklės</i>	99
TAMAZ GABISONIA	
Peculiarities of articulation in Georgian folk music	122
LEDI KUTKHASHVILI	
More than Three-part chants preserved in Bishop Stepane (Vasil) Karbelashvili's Personal Archive	145

KHATUNA MANAGADZE

Georgian Sheet Versions of the Andrew of Crete's *Great Canon* 162

PINAR SOMAKCI

The Effects of Ottoman Sultan and Composer Mahmut II on The Turkish Music and His Reflections in The Present 173

KETEVAN BAIASHVILI

Thoughts after the rituals of Alilo (Christmas Eve carolling) and Choni (Reflection – Examination) 193

DAVIT SHUGHLIASHVILI

Georgian chant in Tbilisi Kashveti Church 215

SOPIKO KOTRIKADZE

Epochal changes in traditional instrumental music 233

JOHN PLEMMENOS

Hanging in mid-air: Cultural activity of the Greek community of Batumi during the British occupation (1919-1920) 254

EKATERINE ONIANI

Division Marks in Georgian Neumatic Monuments 285

GIORGI KRAVEISHVILI

„Problems in the Study of Folk Music in Georgia's Torn off Regions and of the Georgians Exiled in the 17-19th Centuries“ 296

CONSTANTIN RĂILEANU

Identity Stylistic References in Anton Pann's Artistic Vision 315

NATIA NATSVLISHVILI

Akaki Chanturia's Ethnographic Records and the First Chonguri in London 336

GORDANA BLAGOJEVIĆ

Folk Art in Contemporary Worship Context: The Role of God Worshippers Prayer Songs With the Serbs Today 352

Maka Khardziani

Religious syncretism in Svan rituals and traditional music 373

EKATERINE KAZARASHVILI

Peculiarities of the cyclical unity of the Christmas service 394

MATIN PEYMANI

Form and Subject of Irony In The Iranian Ritual Regional Music 417

NANA VALISHVILI, EKATERINE SHOSHIASHVILI

Archpriest Razhden Khundadze /Materials for the monograph/ 439

პიორგი გარაყანიძე (1982-2012)

(ეთნომუსიკოლოგი, საქართველო)

სტატია ამოღებულია გიორგი გარაყანიძის ფუნდამენტური ნაშრომიდან „ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები“ (გარაყანიძე გ., 2008; 38-50). ჩვენ საგანგებოდ შევაჩერეთ ყურადღება კვლევის ადწერით ნაწილზე, რომელშიც სრულიად საქართველოს შრომის რიტუალებზეა საუბარი. მომდევნო კრებულებში განზრახული გვაქვს წიგნის დანარჩენი თავების თანდათანობით გამოქვეყნება, მათ შორის ძირითადი კვლევითი ნაწილისა, სადაც უდავოდ ბევრი მნიშვნელოვანი სამეცნიერო დებულებაა გამოთქმული ტერმინ „ეთნომუსიკის თეატრისა“ და თავად ამ მოვლენის შესახებ.

შრომა

ქართველი კაცი ცხოვრების დიდ ნაწილს შრომაში ატარებდა – გლეს მთელი წლის განმავლობაში უხდებოდა მუხლჩაუხრელი მუშაობა. სამუშაო კი მრავალფეროვანი ჰქონდა: ხვნა-თესვა, მკა, ლენვა, განიავება, თოხნა, ბარვა, სიმინდის ტეხა, გარჩევა, ვენახის მოვლა, ყურძნის კრეფა, ნურვა, ქვევრის რეცხვა, საქონლის მოვლა, ძაფის დართვა, ქსოვა, სიმძიმეების გადაზიდვა და მრავალი კიდევ სხვა. ამ ურთულეს საქმიანობას ქართველებს ურთიერთდახმარების ტრადიცია, ე. წ. კოლექტიური შრომა და სიმღერა უმსუბუქებდა.

სიმღერის თანხლება, იმას გარდა, რომ აიოლებს შრომას, უფრო ნაყოფიერსაც ხდის მას, ამიტომ შრომის სახეობათა უდიდეს უმრავლესობას საკუთარი თანმხლები სიმღერა ჰქონდა, იქნებოდა ინდივიდუალური სახეობა („ურმული“, „მთიბლური“, „ზუზუნი“, „ლულუნი“) თუ კოლექტიური შრომა („ნადური“, „ოდოია“, „ოონური“, „მუშური“, „ნამგლური“, „ეპოია“, „თოხნური“). განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა სიმღერას ერთობლივი შრომისას.

ამიტომ, ვინც კი დამხმარეების მოწვევას გადაწყვეტდა, პირველ რიგში, იმაზე უნდა ეზრუნა, რომ მათ შორის კარგი მომღერლებიც ყოფილიყვნენ, რათა შრომის სიმღერა კარგად წარმართულიყო და, შესაბამისად, შრომის პროცესიც ხალისიანი, შედეგი კი ნაყოფიერი გამოსულიყო. სწორედ ამიტომ, ხშირად შრომის პროცესი იმდენად საინტერესო გამოდიოდა სანახაობრივად, რომ მის საყურებლად და მოსასმენად ისინიც მოდიოდნენ, ვინც უშუალოდ არ მონაწილეობდა შრომაში. ჯერ კიდევ XX საუკუნის პირველ ნახევარში სიმღერით თანხლებული კოლექტიური შრომა ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. ბოლო ხანებში მომხდარმა ცვლილებებმა – შრომის ტექნოლოგიების განვითარებამ – სურათი შეცვალა: უკანასკნელ ჯგუფს, რომელიც ნადურს სათანადო ვითარებაში მღეროდა, XX საუკუნის 80-იან წლებში მიაკვლია ეთნომუსიკოლოგმა ედიშერ გარაყანიძემ.

როგორც ჩანს, ნადუმი სიმღერის ტრადიცია ქართველებს ძველთაგან მოგვდგამს, ასე მაგალითად: ძვ. წ. აღ. VIII საუკუნის ასურეთის მეფე სარგონი ქართველთა წინაპრებით დასახლებულ ურარტუს ერთ-ერთ სამთავროზე – მანაზე ლაშქრობის შემდეგ საგანგებოდ აღნიშნავს იქაურთა მხიარულ შრომის სიმღერებს. XVII საუკუნის იტალიელი მისიონერი, არქანჯელო ლამბერტი, აღწერს მეგრელთა მიერ ღომის კოლექტიურ თოხნას ნადური სიმღერის თანხლებით. ნადურ სიმღერაზე ლაპარაკობს აგრეთვე ფრანგი მოგზაური ფრანსუა გამბა, რომელიც საქართველოში XIX საუკუნის I ნახევარში იმყოფებოდა. საინტერესოა ბასილი ეზოსმოძღვრის ცნობაც – მისი თხზულების ერთ-ერთ მონაკვეთში მითითებულია XII-XIII საუკუნეების საქართველოში გუთნური სიმღერების არსებობა.

სხვადასხვა სამუშაოს შესასრულებლად მოწვეულ მშრომელთა ჯგუფს გურიაში ნადი ეწოდებოდა, მათ მიერ შრომის დროს შესრულებულ სიმღერას – ნადური. ნადს იწვევდნენ ტყიდან სანახლის, საშენი მასალის ან შეშის გამოსატანად, ყურძნის კრეფაზე, თესვის დროს, თოხნასა და ყანის აღებაზე, მოწეული სიმინდის გარჩევაზე და სხვ. ყველა ამ სამუშაოს შესაბამისი სიმღერა ახლდა. ყურძნის კრეფისას იმღერებოდა „ავიდელა“, სიმინდის გა-

რჩევისას – „კალოს ხელხვაი“; ყანაში მუშაობისას „ყანურები“ სრულდება, რომლებიც გურიაში ყველაზე გრძელ და ძნელ სიმღერებად ითვლება. ამ დროს ყანაში ნადურების მთელი წყება იმღერებოდა: ნადში მონაწილენი მუშაობის დაწყებისას დილის ნადურებს ასრულებდნენ, შუადღისთვისაც – სათანადო ნადურებს, საღამოს – მოკლე ნადურს, „გორდელას“. სამუშაოს დამთავრებას კი „ელესას“ მეორე ნაწილის სიმღერით იტყობინებოდნენ.

შრომის ხანგრძლივობის გამო, ლექს-სიმღერებით თანხლებული შრომა რამდენიმე საათს, ზოგჯერ მთელი დღეც გრძელდებოდა. დროდადრო იცვლებოდა მშრომელთა შემართების ხარისხი და შრომის ტემპი. ყოველივე ეს აისახებოდა სიმღერაზეც – ამ პროცესის განუყოფელ ნაწილზე. ამიტომაც, რომ კოლექტიური შრომის სიმღერები, მელოდიის თუ ტემპის ცვალებადობის მხრივ, მრავალფეროვანნი არიან.

შრომაში მონაწილეთა მსგავსად, ნადში შეუზღუდავი იყო მომღერალთა რაოდენობაც, რადგან, მართალია, წამყვან პარტიებს (ზედა ხმებს) კარგი და გამოცდილი შემსრულებლები ამბობდნენ, მაგრამ ბანის თქმა მაინც ყველას შეეძლო. ადვილი წარმოსადგენია, რა შთამბეჭდავი იქნებოდა ამგვარ „სცენაზე“ შესრულებული კარგი სიმღერა. მუშაობის დროს, მით უმეტეს მკაში, სიმღერა არ უნდა შეენწყვიტათ.

აგერ ყანას მოედო მომკვლთა გუნდი... იგი დაიყოფა პატარ-პატარა ჯგუფებად. თვითოეული ჯგუფი ავსებს სვეს (ყანის პატარა ნაკვეთია, ვინრო, სადაც დაეტევა 7-10 მომკელი). ამ ჯგუფს ჰყავს თავისი წინამძღოლი – მესვეური, რომელიც როგორც ნამგლის მოსმასა და სიმღერაში, ისე მასთან დაკავშირებულ მიხრა-მოხრაში სჯობნის დანარჩენებს. მესვეურმა მომკელები მჭიდროდ არ უნდა განლაგოს, რათა მკის დროს ნამგლით თითები არავინ დაიბალთოს. ყველა მესვეურს ერთი საერთო ხელმძღვანელი, წამყვანი ჰყავს. აგერ გახურდა მკაც. წამყვანი შემოსძახებს პატარა „სოლოს“ – „ჰობუნას“, შემდეგ მას მთელი ჯგუფი მიჰყვება...

სვეს მიმყოლნი რომ შეჯგუფდებიან, წამყვანი გადასძახებს მესვეურს – ხი! ე. ი. განზე გაიწიე, თორემ ერთმანეთს დავასახი-

ჩრებთ ნამგლებითაო. მესვეური სწრაფად გადახტება გვერდზე. მომკელნი გაიშლებიან და თავისუფლად განაგრძობენ თავიანთ საქმეს – მკას.

სიმღერაში ჩაურთავენ ხოლმე სხვადასხვა სახის საოხუნჯო მიხრა-მოხრას. „ანვალეხს მომკელთ ნამყვანი“, მეტი სიხალისე რომ გამოიწვიოს მათ შორის. ის გათავების ნიშანს არ იძლევა. აქ ერთ-ერთი უსაყვედურებს ნამყვანს და მასაც ეს უნდა: მან ყასი-დად (საგანგებოდ) მოიგონა ასეთი ხერხი, რათა მკის შენელებით შეასვენოს მომკელნი. საერთო ჟრიაშულით ეს წუთიერი შესვენება-შენელება მალე დამთავრდება... ამ სიმღერის დამთავრების შემდეგ შეუდგებიან სხვა, უფრო დინჯი ტემპის სიმღერას – „ჭერი-ეგას“. ამის შემდეგ, თუ გაგრძელება სურთ, სხვა რომელიმე სიმღერას ჩაუმატებენ.

მორჩებოდნენ თუ არა მკას, მიისწრაფვოდნენ სამხრის ან სადილის საჭმელად, მაყრულისა ან მგზავრულის სიმღერით. როცა სამხარს მორჩებოდნენ, ზოგი მიწვებოდა თვალის მოსატყუებლად, ზოგი კი ლაპარაკში ერთობოდა. შესვენება 2-3 საათს გრძელდებოდა. ზოგჯერ კი უფრო ადრეც გასწევდნენ სამუშაოს მოსათავებლად. ამ დროს სიცხე უკვე „მოტეხილია“. ახლა უფრო ლაპარაკში ატარებენ მკას, სიმღერას ის გემო აღარ აქვსო, იტყვიან ხოლმე.

მამითადში ზოგჯერ 400-500 მუშა-მომკელი მოიყრიდა ხოლმე თავს. გამზადებულ ადგილას განყობილი იყო ორ-ორი ფიცარი. აქეთ-იქით დაღლილ-დაქანცული მუშები მოუსხდებოდნენ. კარგად რომ დაპურდებოდნენ, თავთავიანთ სოფლებისაკენ გაეშურებოდნენ სიმღერით.

ამ დიდებულ სანახაობის ფონზე ღარიბულად გამოიყურება მთიულეთსა და გუდამაყარში მკის სცენა, სადაც მომკელები, ჩვეულებრივ, შეძახილებით კმაყოფილდებოდნენ, რასაც იგივე დანიშნულება ჰქონდა, რაც მღერას.

თუშეთში მამაკაცები და ქალები ერთად მკიან, მაგრამ მკაში უპირატესობა ქალების მხარესაა, ისინი კარგ მომკელებად ითვლებიან. შრომის პროცესს სათანადო ტექსტის მქონე სიმღერა ახლავს.

გვხვდება იმგვარი სიმღერებიც, რომელთა არც ტექსტი და არც მუსიკალური ჰანგი არაა დამახასიათებელი შრომის შინაარსისა და რიტმისთვის, ისინი დასატირებელი ხასიათისაა (მაგ.: „ქორქალი“, „ღულუნი“, „მთიბლური“, „გვრინი“). დღეისთვის უჩვეულო ეს მოვლენა უძველესი რწმენა-წარმოდგენებიდან მოდის. სპეციალურ ლიტერატურაში გარკვეულია, რომ, უძველესი რწმენის თანახმად, დატირების მიზანი მიცვალებულთა სულების გულის მოგება იყო, რათა მათ შრომაში ხელი შეეწყოთ და წარმატება მოეტანათ მომუშავეთათვის. ამ მიზნით, ხვესურებს თიბვის წინ სათიბში მოტირალი ქალები გაჰყავდათ დასატირებლად. მსგავსი მოვლენა – შრომის დროს მიცვალებულთა გახსენება და მათი ხმით დატირება – ქართლშიც დადასტურდა (ჩემი ექსპედიცია, ქართლი, 2004); მართალია, ეს ერთეული შემთხვევაა და ამჟამად რაიმე მყარ ტრადიციაზე საუბარი ძნელია, მაგრამ მეცნიერებაში გამოთქმული ვარაუდის მიხედვით, ანალოგიური სიმღერები და შესაბამისი რწმენა-წარმოდგენები საქართველოს ბარშიც უნდა ყოფილიყო გავრცელებული.

მთის რაჭაში მკისა და თიბვის დროს სრულდება „ქორქალი“ და „ღულუნი“; „ქორქალს“ მკის დროს ქალი მღერის, „ღულუნს“ კი თიბვის დროს – კაცი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ქორქალში“ მრავლად არის ტექსტი, რომელიც მიცვალებულის დატირებისას წარმოითქმებოდა და მუსიკალურადაც ტირილის ჰანგზე იმღერებოდა. ამიტომ „ქორქალის“ მთქმელი ქალი უმეტესად კარგი მოტირალიც იყო. პურის ყანაში მომუშავე ქალი იწყებდა გარდაცვლილთა სულებთან საუბარს ბუტბუტით, იგონებდა მათ და მათს საქმეებს. მიცვალებულებზე ფიქრი ქალს მწუხარების გრძნობას უღვივებდა და გულს უჩუყებდა, ქალი ტირილის ჰანგზე სიმღერას იწყებდა – ქორქალობდა.

„ღულუნი“, როგორც აღვნიშნეთ, სრულდება თიბვის დროს მამაკაცის მიერ. „ქორქალის“ მსგავსად, „ღულუნის“ დანიშნულებაც მიცვალებულთა სულების კეთილგანწყობის მოპოვება იყო. ამიტომ მასში „ნატირალის“ ტექსტები სრულდება, თუმცა „ღულუნში“

ნატირალზე გაცილებით მეტია უშუალოდ მთიბლურის მუსიკალური ჰანგი და სიტყვიერი ტექსტი.

ანალოგიური ხასიათისა და დანიშნულებისაა ხევსურეთსა და ფშავეში თიბვის დროს შესასრულებელი „მთიბლური“, „გვრინი“ (/// „გვრინვა“). ამ ჯგუფის სიმღერებიც მუსიკალურ-ტექსტობრივი მასალით ენათესავება დატირებას.

ფშავეში ორ გუნდად სრულდებოდა მკის ორხმიანი სიმღერა, მას თან ახლდა რიტუალი: მუშაობას ხევისბერი იწყებდა ლოცვით, ნამგალს აიღებდა და პირველი გამოჭრიდა ყანას. მკას სხვები აგრძელებდნენ, ხევისბერი კი ამ დროს საკლავს დაკლავდა ჩვეულებრივი „დიდებით“ დაილოცებოდა. თანაშემწეებს ხალხში ლუდი გამოჰქონდათ და სათითაოდ ასმევდნენ მომუშავეებს. მომღერალი გუნდები ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ:

აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში (მთიულეთი, გუდამაყარი) შრომაში დამხმარეებს „მუშა“ ეწოდებოდათ. მინათმოქმედების ციკლის სხვადასხვა სამუშაოებში ურთიერთდახმარების სამი ტიპი არსებობდა:

1. „მუშათ შეყრა“,
2. „დანაცვლებით შველა“,
3. „შებრალებით შველა“.

„მუშათა შეყრის“ წესი გულისხმობდა ოჯახის მიერ დამხმარეთა მონვევას წინასწარი გაფრთხილებითა და გამასპინძლებით.

„დანაცვლებით შველა“ კი უნდა ანაზღაურებულყო იმდენივე დღის შრომით.

„შებრალებით შველა“ ქვრივ-ობლების, მოხუცების, ავადმყოფების შრომით დახმარებაა. ამ შემთხვევაში დამხმარეები სამუშაოდ თავიანთი იარაღითა და საგზლით მიდიოდნენ და დახმარების მიმღებ ოჯახს სამაგიეროს გაღება არ ევალებოდა.

ქობულეთში დადასტურებული ცნობით, ნადში მომუშავეთა და მესადილეთა შორის სიმღერა-შაირი იმართებოდა – როდესაც სადილის მომტან ქალებს მოჰკრავდნენ თვალს, მომუშავე მამაკაცები იწყებდნენ სიმღერას და ქალებიც გაეპასუხებოდნენ.

ზემო აჭარაში მატყლის რთვისას გამართულ ე.წ. ხერტლის ნადსაც ახასიათებდა სიმღერა-შაირი. ამჯერად აქ სატრფიალო ხასიათის დიალოგთან გვაქვს საქმე. საშაიროდ მონადინებული ვაჟი ხელსაქმით დაკავებული ქალებისკენ ვაშლს გააგორებდა, საპასუხოდ ქალი უკან გამოუგორებდა ვაშლს და იწყებოდა სატრფიალო ლექს-სიმღერებით გაშაირება.

P.S. გამოცემის ფორმატიდან გამომდინარე, სტატიიდან ამოღებულია შრომის სიმღერების ტექსტები.

GIORGI GARAKANIDZE (1982-2012)

(Ethnomusicologist, Georgia)

The article is taken from Giorgi Garakanidze's fundamental work *Georgian Ethnomusic Theatre and its Origins* (Garakanidze G., 2008: 38-50). We have specially focused on the narrative part of the study, which writes about labor rituals of Georgia in general. We intend to gradually publish other chapters of the book in the following collections, as well as main research part, which undoubtedly expresses many important scientific provisions on the term *ethnomusic theatre* and the phenomenon itself.

LABOR

A Georgian used to spend most of his life in labor¹ – peasants had to work arduously all the year round. The labor was diverse: ploughing and sowing, reaping, threshing, winnowing, hoeing, digging, harvesting and cornhusking, vineyard care, vintage, pressing the grapes, washing

¹ From ancient times Georgia was an agricultural country. Xenophon also mentioned this and noted that even the Iberians living in the mountains were engaged in farming along with their basic activities. So we mainly focus on this kind of labor and related songs.

wine-jars, cattle care, spinning thread, knitting, transportation of weights and many more. For the Georgians this hard work was facilitated by the tradition of mutual aid, i.e. collective work and singing.

Accompaniment of work by singing makes it not only easier, but also more productive. This is why vast majority of work types had their particular accompanying song, be it individual (*Urmuli*, *Mtibluri*, *Zuzuni*, *Ghughuni*) or collective labor (*Naduri*, *Odoia*, *Oqonuri*, *Mushuri*, *Namgluri*, *Epoia*, *Tokhnuri*). Singing was of particular importance during collective labor. Therefore, those who decided to call for help first of all made sure that there were good singers among the helpers, so that the song would lead the labor process properly, making it cheerful and the result – fruitful. This made the labor process so spectacular that even those who were not directly involved in working came to watch and listen. Collective labor accompanied by singing was still a common occurrence back in the first half of the 20th century. Development of labor technologies – changed the picture: the last group performing *naduri* in appropriate environment was traced by ethnomusicologist Edisher Garakanidze in the 1980s.

It seems that the Georgians have a tradition of singing in *nadi* from ancient times: for example, in the 8th century B.C., following a trek to Mana – one of the principalities in Urartu, inhabited by the Georgian's ancestors the Assyrian king Sargon makes special mention of cheerful labor songs of the locals. The 17th century Italian missionary Arcangelo Lamberti describes overnight collective hoeing of the Megrelians with *naduri* accompaniment. French traveler François Gamba, who visited Georgia in the first half of the 19th century, also speaks of *naduri* songs. Also interesting is the information provided by historian Basili Ezosmodzgvani. One section in his book indicates the existence of plowing songs² in the 17th-18th century Georgia.

² The practice of mutual assistance in labor has been known in Georgia since ancient times, which was called differently according to the type of labor and the type of assistance in different parts of the country; for instance: *mamitadi*, *nadi*, *dadzakhili*, *musha*, *natsvalgarda*, *asabia*, *ulavi*, *rig-riga*, etc. West-Georgians *nadi* and East-Georgians *mamitadi* have a common root. *Mamitadi* is derived from a composite and its primary form is “*Mamit-nadi*”, denoting a group of men gathered to help. The antiquity of organized labor in Georgia is also indicated by the possibility to reinstate the term *nadi* on the level of common Kartvelian root language.

In Guria group of workers invited to perform various jobs was called *nadi*; the song they performed during the work process was *Naduri*. *Nadi* was invited to bring a winepress, building materials or firewood from the forest, to pick grapes, when sowing, reaping, harvesting the cornfield, cornhusking, etc. Each of these activities was accompanied by a corresponding song: *Agidela* for picking grapes, *Kalos khelkhvavi* for cornhusking, working in cornfield was accompanied by *Kanuri* songs, which are considered the longest and most complex songs in Guria. At that time a whole series of *naduri* songs were performed in the corn field: morning *naduri* at the beginning of work, corresponding *naduri* at noon, the short *naduri* – *Gordela* – in the evening. Completion of the work was announced by singing the second part of *Elesa*.

Depending on the amount of work, the working process accompanied by poems and songs lasted for several hours, sometimes even all day. The attitude of workers as well as the pace of labor changed from time to time. This was also reflected on singing – an integral part of this process. Thus, collective labor songs are varied in melody and tempo.

The number of singers as well as the number of participants in *Nadi* was not limited; naturally, the leading parts (top voices) were performed by good and experienced singers, but everyone could sing bass. It is easy to imagine how impressive would be a good song³³ performed on such a “stage”. Singing should not be interrupted during the work process, especially when reaping.

Here, the reapers have come to the grain field... They split into small groups. Each group fills its *sve* (a small plot of land where 7-10 reapers can fit). Each group has a leader – *mesveuri*, who surpasses the others in reaping, singing, and other activities. He should watch that the reapers do not stand tightly to each other, so that no one injures fingers when

³ In Georgian ethnography, it is common to perform a magical ritual or say an encouraging speech before starting work in order to make the work more productive, for example: in Kakheti, before plowing people asked God for success. Residents of the village of Shilda prayed to the Mother of God of Nekresi for the plowed and sown lands and asked for abundant crop. First the plowman, then the others would drink toast with wine from wooden bowls. They would crush walnuts; some were eaten and some were thrown into the arable with the words: may we have wheat crop the size of these walnuts.

collecting the harvest. There is a common leader to all *mesveuri*. Here the reaping has warmed up. The leader starts *Hopuna*, entire group joins in...

When the reapers are grouped, the leader says *khi!* – to *mesveuri* that is, step aside, otherwise we will mutilate each other with sickles. *Mesveuri* jumps aside, the reapers continue reaping freely.

Different humorous movements are inserted in the song. The leader keeps mocking the reapers; he does not tell them that the work has ended. One of the reapers rebukes the leader and he deliberately makes the reapers slow down reaping and take a breath. This one-minute break/slowing down will soon end... After ending this song they will sing another calmer one – *Heri-ega*. If they want to continue they sing another song.

As soon as the reaping was done, they hurried with singing *Maqruli* or *Mgzavruli* to have lunch or dinner. Having had lunch some would take a nap, other passed time in speaking. The break lasted 2-3 hours. Sometimes they would return earlier to finish the work. The heat is more 'broken' at this time. Now they pass time in conversation. They say singing no longer has the same taste.

Sometimes 400-500 reapers gathered in *Mamitadi*. Two planks were placed in a special spot; the tired workers would sit down, have a meal; and then headed to their villages with singing.

Against the background of this magnificent sight reaping in Mtiuleti and Gudamaqari looks poor; here the reapers limited with usual exclamations which had the same function as singing.

In Tusheti, men and women reap together, but the advantage in reaping is on women's side, they are considered good reapers. The labor process is accompanied by the song with appropriate text.

There are songs with lyrics and music not typical for the content and rhythm of the work process – they are of mourning character (such as *Korkali*, *Ghughuni*, *Mtibluri*, *Gvrini*). This unusual, for today, phenomenon comes from ancient beliefs. Specialized literature writes that according to the highest faith, weeping was intended to earn benevolence of the souls of the deceased, so that they would help workers in their work and bring success to them. For this purpose, before scything Khevsuretiens would

take weeping women to the hay meadow to weep. A similar event – remembering the deceased in the working process and keening for them – was also confirmed in Kartli (my field expedition, Kartli, 2004); but this is a singular case and currently it is difficult to talk about a solid tradition. But according to the assumption made by scholars, similar songs and corresponding beliefs should have been spread in Georgia's lowland regions as well.

In the mountainous Racha reaping and scything are accompanied with the songs *Korkali* and *Ghughuni*. *Korkali* is sung by a woman during reaping, *Ghughuni* by a man during scything. As we have already mentioned, much of *Korkali* text was pronounced when weeping over the deceased and was also musically sung to the tune of weeping. Thus the woman who sang *Korkali* mostly was a good weeper as well. A woman working in the grain field would talk mumbling with the souls of the deceased, recalling them and their deeds. Thoughts about the deceased exacerbated her grief and deeply touched her. She would start singing to the tune of weeping and turned into a *Korkali*.

As we have mentioned, *Ghughuni* was sung by men during scything. Like *Korkali*, the purpose of *Guguni* was to gain benevolence of the souls of the deceased. This is why it is sung on weeping texts; however, in *Ghughuni* has musical tune and verbal lyrics more on scything than weeping.

Mtibluri, *Gvrini* (// *Grgvinva*) sung when scything in Khevsureti and Pshavi are of similar nature and function. The songs of this group are related to mourning in terms of music and lyrics.

In Pshavi two-part reaping song was performed by two choirs, it was accompanied by the ritual: the work was started by *Khevisberi* (a cult servant) with prayers, he would take a sickle and was first to cut wheat, reaping would be continued by the others. Meanwhile *khevisberi* would slaughter the sacrificed cattle and utter the benediction *Dideba*. His assistants would bring out beer and serve it to the workers one by one. Choirs of singers sang in turns.

In East Georgian highlands (Mtiuleti, Gudamaqari) helpers in labor were called *workers*. There were three types of mutual assistance in different works of the farming cycle:

1. *Invitation of workers*
2. *Assistance by substitution*
3. *Assistance for pity*

Invitation of workers implied inviting helpers with advance notice and hosting them by the family.

Assistance by substitution had to be remunerated by the same number of working days.

Assistance for pity implied helping widows, orphans, the elderly and the sick through labor. In this case, the helpers came to work with their own tools and the recipient family was not obliged to retaliate.

According to the information from Kobuleti, *nadi* workers and women who brought them food in the corn field competed in singing and telling impromptu humorous verses. When they saw the women bringing them lunch, the workers would start singing, and the women would respond.

Competition in singing and humorous verses also accompanied the so-called *Khertlis nadi* held during wool spinning in Upper Achara. This time we deal with the dialogue of amorous nature. A young man willing to exchange humorous verses would roll an apple towards the women engaged in handicrafts. In response, the woman would roll the apple back and they started exchanging of amorous poems and songs.

P.S. Due the format of the publication, the Lyrics of the labor songs have been removed from the article.

მონოზონი ნინო სამხაჩაძე

(სელოვნებათმცოდნეობის მაკისცრი საეკლესიო მუსიკოლოგიაში.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო)

რვახმის სისტემის ფუნქციონირების პრინციპი „შეხვეტილიანის“ ძლისპირებში

ქართული საეკლესიო გალობის მკვლევართათვის კარგადაა ცნობილი ძლისპირის ჟანრის მრავალფეროვნება და მასში რვახმის სისტემის ფუნქციონირების წინააღმდეგობრიობა და აგრეთვე, ამ ჟანრის კვლევათა სიმცირეც ჩვენს მუსიკოლოგიაში.

რვახმის სისტემაში შემავალ საგალობელთა ათივე ჯგუფში¹ ხმის კანონზომიერებები ვლინდება საერთო მელოდიური ფორმულების გამოყენებით და მუხლთა განსაზღვრული მიმდევრობის დაცვით. მაშინ, როდესაც ძლისპირი ხმისთვის დამახასიათებელ არც სტერეოტიპულ ფორმულებს შეიცავს და არც მელოდია-მოდულების მხოლოდ რვა განსხვავებული ჯგუფით შემოიფარგლება, რაც ართულებს მასში რვახმის სისტემის პრინციპების კვლევას.

ჩვენი კვლევის არეალში მოექცა „შეხვეტილიანის“, იგივე ვნების პარასკევის ცისკრის დასდებულების, სხვადასხვა ხმის 24 დედან-ჰანგი ძლისპირი, რომელზეც 58 დასდებელია შეფარდებული. გვხვდება ყველა ხმა, გარდა პირველისა. მოლოდინი გვექონდა, რომ საერთო ხმის მქონე „შეხვეტილიანის“ დასდებულებაში შენარჩუნებული იქნებოდა რვახმის სისტემის პრინციპები, რაც უპირველეს ყოვლისა, მსგავსი რიტმულ-ინტონაციური ფორმულებით ჰანგის „აკინძვაში“² წარმოჩინდებოდა.

¹ დავით შულღიაშვილის მიერ შემოთავაზებული რვახმის სისტემას დაქვემდებარებული საგალობელთა 10 ჯგუფი (შულღიაშვილი დ. 2014:242). მათ შორის არ შედის ძლისპირის სახეობა, მასში რვახმის სისტემის ფუნქციონირების განსხვავებული პრინციპის მიზეზით.

² ტერმინს „აკინძვა“ ძლისპირის სტრუქტურასთან დაკავშირებით იყენებს წმიდა პოლიევქტოს კარბელაშვილი (კარბელაშვილი., პ. 2011:21).

მუსიკალურმა ანალიზმა აჩვენა, რომ საერთო ხმის მქონე „შეხვეტილიანის“ ძლისპირების უმრავლესობა სხვაობს ერთმანეთისაგან. ეს ნათლად იკვეთება საგალობლის მთელი სტრუქტურის დონეზე და განსაკუთრებით, ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ელემენტში, როგორცაა სანყისი მუხლი. თუ რვახმის სისტემას დაქვემდებარებული ყველა სხვა საგალობელი საკუთარი ხმისთვის დამახასიათებელი ერთი და იგივე მუხლით იწყება, ძლისპირის შემთხვევაში, ეს აუცილებლობას არ წარმოადგენს.

თვალსაჩინოებისათვის წარმოვადგენთ მე-6 და მე-8 ხმის საგალობელთა პირველ მუხლების სანყის მონაკვეთებს (მაგ. №1).

ამავდროულად გვხვდება ისეთი შემთხვევაც, სადაც საერთო ხმის ორი ძლისპირი იდენტური მუსიკალური მუხლით იწყება. მაგალითად, მე-7 ხმის დასდებლებს: „დღეს ჯვარსა შემსჭვალეს ურიათა მხსნელი“ და „უფალო მოხვიდოდი ნებსით თვისით“ საერთო სანყისი მუხლები გააჩნიათ.

რაც შეეხება დამაბოლოებელ ნაგებობას, როგორც ყველაზე მყარ სტრუქტურულ ელემენტს, ხმის ფარგლებში სტაბილურობას ინარჩუნებს. მაგალითად, მე-5 ხმის 7-ვე დასდებელს, რომელთაც სამი განსხვავებული ჰანგი უდევთ საფუძვლად, მსგავსი დამაბოლოებელი მუხლი აქვს (მაგ. №2).

მოყვანილ კადანსებში შეინიშნება ვარიანტული სახეცვლა – მოცემულია ძირითადი მოდუსის მცირეოდენი რიტმულ-მელოდიური მოდიფიკაცია, თუმცა მკაცრადაა დაცული სიტყვიერი მარცვლების რაოდენობა (8 მარცვალი – „ბო-რო-ტი-სა-გან გვიხს-ნენ ჩვენ“, „ცხოვ-რე-ბად სულ-თა ჩვენ-თა-თვის“, „-გი სიკვ-დიდ უს-ჯუ-ლო-თა მათ“) და ჰანგზე მათი განაწილების პრინციპი.

„შეხვეტილიანის“ ციკლში საერთო მელოდიური ფორმულების არსებობა, შუა მუხლის შემადგენელი საქცევის დონეზეც დადასტურდა. დასდებლების შედარებითმა ანალიზმა აჩვენა, რომ სტაბილური მოდუსები თითქმის ყველა ხმაში და განსაკუთრებით, მე-5, მე-7 და მე-8 ხმებში გამოვლინდა. ხოლო მე-6 ხმაში დედან-ჰანგებისა (8 ძლისპირი) და მასზე შეფარებული დასდებლების სიმრავლის (16 დასდებელი) მიუხედავად, სტაბილური მუსიკალუ-

რი ფორმულები ნაკლებად გამოიკვეთა, რის გამოც ამ ხმას „შეხვეტილიანში“ ყველაზე მრავალფეროვანი მელოდია-მოდულების ფონდი გამოარჩევს. სტაბილური ინტონაციური მოდელების თვალსაჩინოებისათვის ნარმოვადგენთ მელოდიური ფორმულების 3 წყვილს მე-5 ხმის 3 განსხვავებული ჰანგიდან (დედან-ჰანგები: „მოვედით და აღვიდეთ“, „ესმა მოსვლა“, „რომელმან შეიმოსე“), რომელთა მაგალითზე რვახმის სისტემის ფუნქციონირება მუხლის შიდა საქცევის დონეზე შეგვიძლია დავინახოთ (მაგ. №3).

საყურადღებოა, რომ ხმის ფარგლებში დამაბოლოებელი ნაგებობის და შუა მუხლის შემადგენელი საქცევის სტაბილურობა იკვეთება საუფლო დღესასწაულების ძლისპირების ანალიზშიც. „ყველა საუფლო დღესასწაულის ჰიმნოგრაფიული კანონის ძლისპირებში რვახმის სისტემის პრინციპები ვლინდება მსგავსი დამაბოლოებელი მუხლისა და მოკლე მელოდიური ფორმულების დონეზე“, აღნიშნავს შორენა მეტრეველი (მეტრეველი, 2016:78). ძლისპირებში აშკარაა არა მუხლების, არამედ მუხლის შიდა საქცევების სტაბილურობა, მათთვის მოდელის მნიშვნელობის მინიჭება და ფორმაქმნადობაში ნამყვანი როლი. საქცევის, როგორც სტრუქტურული ერთეულის ფუნქცია, ძლისპირებში უთანაბრდება სხვა ჟანრის საგალობლებში მუხლის ფუნქციას. ძლისპირებში სხვადასხვა კომბინაციებში ამ სტაბილური საქცევების გამოყენება ქმნის, როგორც მუხლთა, ისე საგალობელთა ინტონაციური აგებულების საოცარ მრავალფეროვნებას – დაასკვნა ეკატერინე ყაზარაშვილმა ქრისტეშობის საცისკრო კანონის ძლისპირების კვლევის საფუძველზე (ყაზარაშვილი, 2016:101-102). ხმის ფარგლებში სტაბილური მელოდიური ფორმულები დასტურდება აღდგომის საცისკრო კანონისა (ნანეიშვილი, 2009:88) და ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ძლისპირებშიც (მანაგაძე, 2006:124-125).

ძლისპირში რვახმის სისტემის ფუნქციონირების დადგენა რთულდება მაშინ, როდესაც ერთი ხმის ფარგლებში არსებული მელოდია-მოდულები სხვა ხმის ძლისპირშიც გვხვდება. ხმებში „მოგზაური“ მელოდია-მოდულები დასტურდება არა მხოლოდ „შეხვეტილიანის“ ძლისპირ-დასდებლებში, არამედ ზოგადად, ძლისპირის

ჟანრში. ეს არის სწორედ ის პრინციპი, რაც ძლისპირს სხვა დანარჩენი საგალობლის სახეობისაგან განასხვავებს. აღნიშნულის საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ „შეხვეტილიანის“ ციკლის მე-5 ხმის (დედან-ჰანგი „მოვედით და აღვიდეთ“, გამშვენებულ სტილში), მე-8 ხმისა (დედან-ჰანგი „ვითარმე გხადოდით“, „ვედრებასა ჩემსა“) და მე-2 ხმის (დედან-ჰანგი „განაპო სიღრმე“) დასდებლებს, რომელთაც იდენტური დამასრულებელი მოდუსები გააჩნიათ (მაგ. №4).

სტაბილური მელოდიური მოდელები ასევე გვხვდება მე-7 და მე-3 ხმის ძლისპირების მუხლის შიდა საქცევებშიც.

სხვადასხვა ხმის ინტონაციური მოდელებით ჰანგის აკინძვის საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს დასდებელი „დიდებული ითქვა შენთვის თესლითი თესლადმდე“ (ხმა 7, დედან-ჰანგი „უფსკრულთა ზღვისათა“). იგი, გარდა მე-7 ხმის მელოდიურ-ინტონაციური ფორმულებისა, მე-5 და მე-6 ხმის მოდუსებსაც შეიცავს (საგალობლის სტრუქტურული აგებულება სქემის სახით იხ. მაგ. №5-ში).

დანართში მოყვანილი სქემიდან ჩანს, რომ დასდებელი „დიდებული ითქვა შენთვის“ სამ მუხლიანი და 8 საქცევიანი მუსიკალური კომპოზიციანია. აქედან, **a** და **e** საქცევები მხოლოდ აღნიშნულ დასდებელში გვხვდება, ხოლო დამაბოლოებელი ნაგებობის ორი მოდუსი სხვა ძლისპირის („ამალღდა ზეცად“, ხმა 7, V მუხლის I და II საქცევები), მაგრამ ამავე ხმის, შემადგენელი ნაწილია. ამდენად, საგალობლის დამწყები მუხლის პირველი საქცევი და დამაბოლოებელი მუხლი, მე-7 ხმის მელოდიურ-ინტონაციური ფონდიდან არის შედგენილი. დასდებლის შიდა საქცევებად კი, გამოყენებულია მე-5 ხმისა (დედან-ჰანგი „ესმა მოსვლა“, II მუხლის I და II საქცევები) და მე-6 ხმის (დედან-ჰანგი „ნათლითა შენითა“, I მუხლის II საქცევი) მუსიკალური ფორმულები. ამდენად, ჰიმნოგრაფმა მე-7 ხმის ძლისპირის („უფსკრულთა ზღვისათა“) მუსიკალური კომპოზიციის შესაქმნელად, ერთი მხრივ, ხმის ფონდში შემავალი მელოდიური ფორმულები გამოიყენა, მეორე მხრივ კი, სხვა ხმის მოდუსებით ისარგებლა. ისმის კითხვა: ძლისპირის სხვადას-

ხვა ხმაში საერთო მუსიკალური ფორმულების არსებობა რვახმის სისტემის კანონზომიერებებს არღვევს, თუ ჰანგის აკინძვის მისგან განსხვავებულ პრიციპზე მიუთითებს?

ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე პასუხს ნაწილობრივ იოანე ბატონიშვილისა და დეკანოზ რაჭდენ ხუნდაძის ჩანაწერები იძლევა. ორივე ავტორი უმნიშვნელოვანეს ცნობებს გვანჯდის ძლისპირის სტრუქტურული შედგენილობისა და მათი რვახმის სისტემასთან მიკუთვნებულობის შესახებ. დეკ. რაჭდენი აღნიშნავს, რომ „ძლისპირნი, როგორც იტყვიან, ხუთას ორმოცდა თუთხმეტ სხვადასხვა მუხლებს შეადგენს. აგრეთვე, თუმცა რვა ხმამდისინ სხვადასხვა ხმებს უჩვენებს, მაგრამ ამ დაწერილი ხმებით ვერ განირჩევიან, რომელი ძლისპირი რომელი ხმა არის, არამედ თითოეულ ძლისპირს საკუთარი სხვადასხვა ხმები აქვს“ (ქართული გალობის ქრონიკა. 2015:134).

იოანე ბატონიშვილი კი, „კალმასობაში“ ძლისპირის შემდეგ დახასიათებას იძლევა:

„მეთოდი: საცისკრო უკუე სძლის-პირი რამდენ ხმად არს განწვალებულ, ანუ რაოდენის გვარად არს შემდგარი?“

პასუხი: საცისკრო ძლის-პირი არს რვა ხმა, და არიან სრულიად რვა ხმა საცისკრო სძლის-პირნი ხუთასი სხვადასხვა ხმად წარმომდგარი“ (იოანე ბატონიშვილი. 1992:521).

მკვლევარი დ. შულღიაშვილი მოყვანილ ციტატებზე დაყრდნობით გამოთქვამს ვარაუდს, რომ „ძლისპირის ჟანრი რვახმის შემცველიც არის და ამავე დროს, ხუთასი სხვადასხვა ხმისაც“³ მეთოდის პასუხში („საცისკრო ძლის-პირი არს რვა ხმა“) ხაზგასმულია ძლისპირის დამოკიდებულება რვახმის სისტემასთან, რაც, ჩვეულებრივ, მელოდიურ ფორმულათა რვა კომპლექსს უნდა გულისხმობდეს, მაგრამ მუსიკალური თვალსაზრისით „რვახმა საცისკრო ძლისპირნი მთლიანობაში ხუთასი განსხვავებული

³ აქ მკვლევარი გვთავაზობს, რომ ტერმინი „ხმა“, მოცემული კონტექსტში გავიგოთ არა, როგორც საგალობლის ჰანგში შემავალი მელოდიური ფორმულების მთელი მოცულობა, არამედ უნდა მოვიზაროთ, როგორც თვით ერთი მელოდიური ფორმულის ან მუხლის სინონიმი.

ხმის ანუ მელოდირი ფორმულისაგან, უფრო ზუსტად მათი კომბინაციებისაგან შედგება. ამით ძლისპირის ჟანრი პრინციპულად განსხვავდება რვახმის სისტემაში მოქცეულ საგალობელთაგან“ (შულღიაშვილი, 2014:69).

ზემოაღნიშნული მსჯელობიდან გამომდინარე ვვარაუდობთ, რომ ძლისპირის ჟანრში არსებობს მელოდია-მოდელების ორი ფონდი, რომელიც მუსიკალურ კომპოზიციას საქცევებით უზრუნველყოფს. აქედან, ერთ ფონდს, რომელიც საკუთრივ ხმათა 8 ჯგუფს ქმნის, პირობითად შეიძლება „კერძო“ ვუნოდოთ, ხოლო მეორე ფონდს – „საზოგადო“, რადგან მისი მუსიკალური ფორმულების გამოყენება ნებისმიერ ხმისთვისაა შესაძლებელი. მუსიკალური ფორმულების ორი ფონდის არსებობა ძლისპირში ნათლად ჩანს მეთოდის პასუხიდანაც („საცისკრო ძლის-პირი არს რვა ხმა, და არიან სრულიად რვა ხმა საცისკრო სძლის-პირნი“), სადაც რვახმა და სრულიად რვახმა ერთმანეთისაგან გამიჯნულად მოიხსენიება.

„შეხვეტილიანის“ 24 ძლისპირის სტრუქტურულმა ანალიზმა დაადასტურა, რომ ძლისპირის ჰანგის „აკინძვისას“, ჰიმნოგრაფი არაა შეზღუდული მხოლოდ ხმის ფონდით ისარგებლებს, თუ მასთან ერთად „საზოგადო ფონდის“ ინტონაციური მოდელებით. იმ ძლისპირში, სადაც მხოლოდ საკუთარი ხმის მელოდირი ფორმულებია გამოყენებული, რვახმის სისტემის კანონზომიერება სახეზეა, მაგრამ პრობლემა მაშინ იქმნება, როდესაც სხვადასხვა ხმაში ერთი და იგივე მოდუსი ჩნდება, რაც, ერთი შეხედვით, რვახმის სისტემის ფუნქციონირებას ეწინააღმდეგება. გამოვთქვამთ ვარაუდს, რომ ასეთი „მოგზაური“ მუსიკალური ფორმულები, შესაძლებელია არა რვახმის „კერძო ფონდის“ შემადგენლობაში შედიოდეს, არამედ „საზოგადო ფონდში“, რომელიც მთლიანობაში რვახმის „კერძო ფონდთან“ ერთად 500 (იოანე ბატონიშვილი) ან 555 (რაჟდენ ხუნდაძე) საქცევს შეიცავს. შესაბამისად, ჩვენ მიერ ზემოთ მოყვანილი მუსიკალური ფორმულა, რომელიც მე-3 და მე-7 ხმისთვის იყო საერთო, საფიქრებელია, რომ არც ერთ ხმას ეკუთვის და არც მეორეს; ჩანს, რომ ორივე შემთხვევაში ეს მოდუ-

სი „საზოგადო ფონდიდან“ იყო აღებული. იგივე შეიძლება ითქვას საკადანსო ფორმულებზეც, რომელებიც მე-4, მე-5 და მე-7 ხმებში შეგვხვდა. როგორც ჩანს, ერთი ხმის ძლისპირები სწორედ ამიტომ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან (რაზეც ხუნდაძე პირდაპირ მიუთითებს), რომ მათ შემადგენლობაში საკუთარი ხმის მელოდია-მოდელების გარდა „საზოგადო ფონდის“ სხვადასხვა საქცევიც იღებს მონაწილეობას. აქედან გამომდინარე, ზემოთ დასმულ კითხვას, სხვადასხვა ხმაში მსგავსი საქცევების გამოყენება რვახმის სისტემის კანონზომიერებებს არღვევს, თუ კომპოზიციური აგების მისთვის განსხვავებულ პრინციპზე მიუთითებს, შეიძლება შემდეგნაირად ვუპასუხოთ: ძლისპირში რვახმის სისტემა ისევე მოქმედებს, როგორც სხვა ჟანრებში. ორივე შემთხვევაში სისტემის ფუნქციონირება ვლინდება სტაბილური მოდელების გამოყენებაში. ხოლო სხვადასხვა ხმაში ერთი და იგივე საქცევის ჩართვა, ძლისპირის ჟანრში მელოდია-მოდელების ორი ფონდის არსებობით უნდა იყოს გამოწვეული. აღნიშნული წარმოადგენს რა სრულიად სპეციფიკურ მოვლენას, არ არღვევს ძლისპირში რვახმის სისტემის პრინციპების მოქმედებას.

ამრიგად, ძლისპირსა და სხვა ჟანრებს შორის პრინციპული სხვაობა იმაში მდგომარეობს, რომ ძლისპირს ორი მუსიკალური ფონდი შეესაბამება („კერძო“ რვახმის ფონდი და „საზოგადო“ რვახმა), რის გამოც იგი ყველაზე მრავალფეროვან და მელოდიურ-ინტონაციური საქცევებით მრავალრიცხოვან სახეობად ითვლება ქართულ სამგალობლო ხელოვნებაში; სხვა ჟანრებში კი – თითო ხმას მხოლოდ ერთი მელოდიური ფონდი უზრუნველყოფს.

შესაძლოა ჩვენს მიერ გამოთქმული ჰიპოთეზა იყოს ერთ-ერთი გასაღები, რითაც აიხსნება რვახმისა და ძლისპირების ურთიერთმიმართების საიდუმლო. ეს კი მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც ძლისპირი, როგორც ქართული საეკლესიო საგალობლის განსაკუთრებული სახეობა, დიდი ხანია მოელის საფუძვლიან მეცნიერულ შესწავლას.

დამონმებული ლიტერატურა:

1. იოანე ბატონიშვილი (1948). კალმასობა. ტ. II. თბილისი, 1992.
2. კარბელაშვილი, პ., (1898). ქართული საერო და სასულიერო კილოები. მეორე გამოცემა. გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, კომენტარები და შენიშვნები დაურთო ბონდო არველაძემ. თბილისი, 2011.
3. მანაგაძე, ხ., (2006). ანდრია კრიტელის სინანულის კანონი და მისი ქართული ძლისპირები (Q 680 ხელნაწერის მიხედვით). საკვალთმცოდნეო შრომა ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი, 2006.
4. მეტრეველი, შ., (2016). „რვახმის სისტემა საუფლო დღესასწაულთა ჰიმნოგრაფიულ კანონებში“. სტატია სამეცნიერო კონფერენციის შრომების კრებულიდან ფოლკლორული და საეკლესიო მუსიკის საკითხები. გიორგი გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის ბათუმის XI საერთაშორისო ფესტივალი. ბათუმი, 2016.
5. ნანიეშვილი, ნ., (2009). ქრისტეს ბრწყინვალე აღდგომის მსახურება ქართულ ტრადიციაში. სამაგისტრო ნაშრომი. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი, 2009.
6. ქართული გალობის ქრონიკა 1861-1921 წწ. (2015). შემდგენელი დავით შულღიაშვილი. თბილისი, 2015 წელი.
7. ყაზარაშვილი, ე., (2016). „რვახმის სისტემის კანონზომიერებები გელათის სკოლის ქრისტეშობის კანონის ძლისპირებში“. სტატია სამეცნიერო კონფერენციის შრომების კრებულიდან საეკლესიო და თეორიული მუსიკოლოგიის აქტუალური პრობლემები. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი, 2016.
8. შულღიაშვილი, დ., (2014). ქართული სამგალობლო სკოლები და რვახმის სისტემა (საგალობელთა სანოტო ჩანაწერების მიხედვით). თბილისი,

NUN NINO SAMKHARADZE

(Master of Art in Ecclesiastical Musicology,
State Conservatoire, Georgia)

THE PRINCIPLE OF FUNCTION OF THE OCTOECHOS SYSTEM IS IN THE IRMOI OF SHEKHVETILIANI

Scholars of Georgian church chants are well aware of the diversity of the irmos genre and the contradictions in the functioning of the Octoechos system in it, as well as the scarcity of research in this genre in our musicology.

In all 10 groups⁴ of chants included in the Octoechos system, the patterns of echos are revealed using common melodic formulas and following a defined sequence of stanza. While the irmos contains neither stereotypical formulas for strong echos nor it is limited to only eight different groups of melody-models, which makes it difficult to study the principles of the Octoechos system in it.

In the field of our research, the Maundy Friday Matin troparions, 24 Avtomela irmos of *Shekhvetiliani* where 58 troparions are conformed, have been under analysis. We meet all echoses except the first. We expected that the principles of the Octoechos system would be preserved in the troparions of the *Shekhvetiliani* with a common echos, which, first of all, would appear in the *binding*⁵ of the tune with similar rhythmic-intonation formulas.

Musical analysis has shown that most of the irmoi of the *Shekhvetiliani* with a common echos differ from each other. This is clearly evident at the level of the whole structure of the chant and especially in one of the most

⁴ 10 groups of hymns subject to the Octoechos system suggested by Davit Shughliashvili (Shughliashvili., D. 2014: 242). They do not include the type of hymn, due to the different principle of functioning of the Octoechos system in it.

⁵ The term *binding* is used in connection with the structure of the force by St. Poyeuctus Karbelashvili (Karbelashvili, p. 2011: 21).

important elements, such as the opening stanza. If all other chants under the Octoechos system begin with the same stanza characteristic of their own echos, in case of the irmos, it is not necessary.

As a visual example, we present the initial parts of first sections of the 6th and 8th echos chants (e.g. #1).

At the same time, we meet such cases where two irmoi of the common echos start with identical musical stanza. For example, the troparions of the 7th echos: *Today his people nail* and *When you came* have common initial stanzas.

As for the final structure, as the most solid structural element, maintains stability within the frames of the echos. For example, all the 7 troparions of the 5th echos, which are based on three different tunes, have a similar final stanza (e.g. # 2).

Various alterations are observed in the abovementioned cadences – it gives a small rhythmic-melodic modification of the basic modus, however, the number of verbal syllables is strictly preserved (8 syllables – *Bo-ro-ti-sa-gan gvixs-nen chven*/, */tskhov-re-bad sut-ta chven-tat-vis*/, */gi sikv-did us-ju-lo-ta mat*) and the principle of their distribution on the tune.

The existence of common melodic formulas in the *Shekhvetiliani* cycle has also been confirmed at the level of the constituent turn of the middle stanza. Comparative analysis of the troparions showed that stable moduses were detected in almost all echoses and especially in the 5th, 7th and 8th echos. But despite the 6th echos in the Avtomelas (8 irmoi) and the abundance of troparions correlated with it (16 troparions), the stable musical formulas were less identified, which is why this echos is distinguished by the fund of the most diverse melody-models in *Shekhvetiliani*. For visual example of stable intonation models, we present 3 pairs of melodic formulas from 3 different tunes of the 5th echos (Avtomela irmos: *Movedit da Agvidet*, *Esma Mosvla*, *Romeli Sheimose*), on the example of which we can see (E.g. # 3).

It is noteworthy that the stability of the final structure within the echos and the constituent turn of the middle stanza is also evident in the analysis of the irmoi of the Lord holidays: *The principles of the Octoechos system are revealed in the irmoi of the hymnographic Canon of all the Lord hol-*

idays, says Shorena Metreveli (Metreveli, 2016:78). 'It is not the stability of the stanzas, but the stability of the internal modus of the stanza, giving them the importance of a model and a leading role in the formation. The function of the modus in irmoi is the same as the function of stanza in the other genres. The use of these stable modus in different combinations creates an amazing variety of intonation structure of both stanza and chants – concluded Ekaterine Kazarashvili based on a study of the irmoi of the Christmas Matin Canons (Kazarashvili, 2016: 101-102). Stable melodic formulas within the echos are confirmed in the irmoi of the Easter Matins Canon (Naneishvili, 2009: 88) and Andrew Crete's Great Canon (Managadze, 2006: 124-125).

It becomes difficult to determine the function of the Octoechos system of the irmos when the melody-models existing within one echos are also found in the irmoi of the other echoses. The *traveler* melody-models in the echoses are confirmed not only in the *Shekhvetiliani's* irmos-troparions, but also in the irmos genre in general. This is the principle that distinguishes the irmos from other types of chants.

To illustrate this, we will cite the 5th echos (Avtomela irmos *We have come and let's rise up*, in a *colorfull style*), the 8th echos (Avtomela irmos, *You shall place my supplication*) and the 2nd echos (Avtomela irmos *Cleave the Depth*) of the *Shekhvetiliani* cycle, have identical final modes (eg # 4).

Stable melodic patterns are also found in the inner stanza moduses of the 7th and 3rd echoses irmoi.

An interesting example of the binding of the tone with different echoses intonation patterns is the troparion *Everywhere Glorious things* (echos 7 Avtomela irmos *The depths of the Sea*). In addition to the melodic-intonation formulas of the 7th echos, it also contains the moduses of the 5th and 6th echoses (see the structure of the chant in the form of a diagram, e.g. # 5).

The diagram in the appendix shows that the troparion *Everywhere Glorious things* is a three-stanzas and eight-moduses musical composition. So *a* and *e* moduses are found only in this troparion, and the two moduses of the concluding structure part of the other irmos (*raised to heaven*

echos 7, I and II moduses of the 5th stanza), are but the part of the same echos. Thus, the first modus of the beginning stanza and the last stanza of the chant are composed from the meloc-intonation fund of the 7th echos. For the internal moduses of the troparions, the musical formulas of the 5th echos (Avtomela irmos 'Esmā Mosvla, I and II moduses of the stanza 2) and the 6th echos (Avtomela irmos *Natlita Shenita*, II modus of I stanza) are used. Thus, the hymnographer used the melodic formulas included in the echos fund on the one hand, and on the other hand, other echos moduses to create the musical composition of the 7th echos (*The depths of the Sea*). The question is: does the existence of common musical formulas in the different echos of the irmos violate the regularities of the Octoechos system, or does it indicate the different principle binding the tune?

We think that the answers to this question are given in part by the manuscripts of Ioane Batonishvili and protoiereus Razhden Khundadze. Both authors provide important information about the structural composition of the irmos and their affiliation with the Octoechos system. Archpriest Razhden notes that *from Octoechos it reflects different echoses, but with the script, echoses cannot be distinguished. However, each irmoi has its own different echoses* (Chronicle of Georgian Chant. 2015: 134).

Ioane Batonishvili, in *Kalmasoba* gives the following characterization:

Method: How many echos, or how many types do the Matins irmoi have?

Answer: There are eight echos in the Matins irmoi, and there are eight echoses by five hundred different echoses derived in total (Ioane Batonishvili. 1992: 521). !!!!

Researcher, D. Shughliashvili, based on the quotations, suggests that *irmos genre also contains eight echoses and five hundred different echoses⁶ at the same time ...* The answer to the method (*the Matins irmoi are given on eight echos*) emphasizes the relation of the irmos to the Octoechos system, which usually must mean eight sets of melodic formulas.

⁶ Here the researcher suggests that the term *echos*, in the given context, be understood not as the whole volume of melodic formulas included in the tune of the chant, but as a synonym of one melodic formula or section itself.

But from a musical point of view, *Eight-echos Matins irmos* consists of a total of five hundred different echos or melodic formulas, more precisely, of their combinations. Thus, the genre of *irmos* is fundamentally different from the chants included in the system of *Octoechos* (Shughliashvili, 2014: 69).

Based on the abovementioned reasoning, we assume that there are two foundations of melody-models in the genre of *irmos* that provide musical composition with moduses. From here, one fund, which forms 8 groups of its echoses, can be conditionally called *private*. And the second fund – *public*, because its musical formulas can be used for any echos. The existence of two foundations of musical formulas in the *irmos* can be clearly seen from the answer of the method (*The Matins irmoi are given on eight echos, and there are eight Matin irmoi echoses totally*), where the eight-echos and the total *Octoechos* are separated from each other.

The structural analysis of 24 *irmoi* of *Shekhvetili* confirmed that the hymnographer is not limited either he uses the echos fund, or the intonation models of the Public Fund together while *binding* the tune of the *irmoi*. In an *irmos* where only the melodic formulas of one's own echos are used, the regularity of the *Octoechos* system is obvious, but the problem arises when the same modus appears in different echoses, which at first glance contradicts the functioning of the *Octoechos* system. We suggest that such *traveler* musical formulas may not be part of the eight-echos *private fund* but of the *public fund*, which together with the eight-echos *private fund* contains 500 (Ioane Batonishvili) or 555 (Rajden Khundadze) moduses. Consequently, the abovementioned musical formula, which was common to the 3rd and 7th echoses, is conceivable that neither echos belongs to either echos; It appears that in both cases the modus was taken from the *public fund*. The same can be said about cadential formulas which we observed in the 4th, 5th and 7th echoses. It seems that the *irmos* of one echos differ from each other (which Khundadze directly points out) that in addition to their own melody-models, they also take part in various moduses of the *public fund*. Therefore, to the above question, the use of similar moduses in different echoses violates the regularities of the *Octoechos* system, if it indicates a different principle of compositional

construction, we can answer the following: The eight-echos system in the irmos works just as well as in other genres. In both cases the functioning of the system is manifested in the use of stable models. And the inclusion of the same modus in different echos must be caused by the existence of two foundations of melody-models in the genre of irmos. Being the above-mentioned a very specific event, it does not violate the principles of the Octoechos system in the irmos.

Thus, the fundamental difference between irmos and other genres is that the irmos corresponds to two musical foundations (*private* eight-echos foundation and *public* eight-echos), which is why it is considered to be the most diverse and melodic-intonation in Georgian chant; In other genres, only one melodic fund provides one echos.

Perhaps the hypothesis expressed by us is one of the keys, thus explaining the mystery of the relationship between the octoechos and cy and irmoi. This is so important that irmos, as a special kind of Georgian church chant, has been waiting for a thorough scientific study for a long time.

Examples №1

Troparion "The Disciple Denied", echos 6th.



Troparion "Your Cross, O Lord", echos 6th.



Troparion "Let Us Praise the Holy Virgin", echos 8th.



Troparion "The Thief on the Cross", echos 8th.



№2

Troparion "Let us offer", echos 5th.



Troparion "As a Virgin you gave birth", echos 5th.



Troparion "The disciple agrees", echos 5th.



№3

Troparion "Let us offer", echos 5th.



Troparion "As a Virgin you gave birth", echos 5th.



Troparion "Today the Creator", echos 5th.



Troparion "As a Virgin you gave birth", echos 5th.



Troparion "Let us offer", echos 5th.

Troparion "As a Virgin you gave birth",
echos 5th.

მო - ა - ხლე - და - სულ - ნი -

№4

Troparion "Let us offer", echos 5th

სა - გან გვიხ - სენ ჩვენ.

Troparion "How could judas", echos 8th

დი - დე - ბა შენ - და.

Troparion "The thief on the cross", echos 8th

დი - დე - ბა შენ - და.

Troparion "For thirty pieces of silver", echos 2th

ბა შე - გო - ნე - ბადა.

№5

A		B				C	
a	b	c	d	e	b1	f	g
Echos 7	Echos 5	Echos 5	Echos 6	Echos 7	Echos 5	Echos 7	Echos 5
	I modus of the second stanza	II modus of the second stanza	II modus of the first stanza		I modus of the second stanza	I modus of the 5th stanza	II modus of the 5th stanza

References

1. Batonishvili, Ioane, (1948). *Kalmasoba*. Vol. II. Tbilisi, 1992.
2. Karbelashvili, P., (1898). *Georgian Secular and Secred Modes*. Prepared for publication by Bondo Arveladze Tbilisi, 2011.
3. Managadze, Kh., (2006). *Andrew of Crete Great Canon and its Georgian Irmoi (MS Q-680) Dissertation – Qualification work for the degree of Candidate of Arts*. Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire. Tbilisi.
4. Metreveli, Sh., (2016). *Eight-tone System in Hymnographic Canon of God Feasts*. Scientific Conference Papers Collection: Issues of Church and Folk Music. Giorgi Garaqanidze 11th International Festival Church and Folk Music. Batumi.
5. Naneishvili, N., (2009). *The service of the Easter in Georgian tradition*. Qualification work of Master Degree. Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire. Tbilisi, 2009.
6. *Chronicle of Georgian Chant (1861-1921) (2015)*. Compiler Davit Shugliashvili. Tbilisi.
7. Kazarashvili, E., (2016). *EEight-tone System in the Irmoi of Christmas Canons of Gelati School*. Scientific Conference Papers Collection: Actual Problems of Church and Theoretic Musicology. Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire. Tbilisi, 2016.
8. Shugliashvili, D., (2014). *Georgian Chanting Schools and Eight-tone System (Based on the Notation Records of the Chants)*. Tbilisi, 2014.

მანია გელაშვილი

(ეინობიოქიოლოგი. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის
გურიის რეგიონალური წარმომადგენლობა. საქართველო)

გურული მუსიკალური აზროვნების სათავეებთან

სიმღერები სახელწოდებით ნანინა საქართველოს კუთხეთაგან ძირითადად გურიაში გვხვდება. უმეტესად მას მამაკაცები ასრულებენ. ამ სიმღერების შესრულების მანერა რბილია – ღიღინით სრულდება და ასეც იწოდება: სიმღერა-ღიღინი ნანინა.

საინტერესოა ის, თუ რატომ მოხდა გამღერება ამ სიტყვაზე?! სახელწოდება ნანინა, ნანასთან ახლოს დგას და მისგან ნანარმოებია, თუმცა ნანასა და ნანასგან წარმომდგარი სხვა ვარიანტებისაგან (ნანინე, ნანე, ნანილა, ნანაილა, იავნანა, ჰა ნანი...) რომლებიც ბავშვის დასაძინებლად, დასამშვიდებლად არის ნამღერი, თავისი ფუნქციით და შინაარსით მნიშვნელოვნად განსხვავდება.

ნანას პატარებს დედები, ანუ ქალები ეტყვიან. ბავშვის ნათქვამ ალუს – პირველ ღულუნს დედებიც ღიღინით ეხმიანებიან. დედის ნათქვამი ნანა მშვიდ ძილს გულისხმობს. ამ ნათქვამს მრავალჯერ გამეორებული ინტონირება მოჰყვება, რასაც დედის ფიქრები ერთვის : „მშვიდად დაიძინე და ძილში გაიზარდე, მშვიდად დაიძინე და ძილში გაიზარდე“. ხალხური გამოთქმაც ამას გვეუბნება – „ბავშვი ძილში იზრდება“. ამ ყველაფერს მიყვავართ ქალღმერთ ნანასთან, რომელსაც სიცოცხლის მზრდელის ფუნქცია ჰქონდა. ნანა ნაყოფიერების ქალღვთაებაა. ნაყოფიერება თავისთავად ზრდას გულისხმობს. ამიტომაც ახალ შექმნილ სიცოცხლეს, ანუ ჩვილს, ამ სიტყვით მიმართავენ: „ნანა შვილო“, რაც ბავშვში აღგვიდგენს დედა-ღმერთის ხსომებას.

ახლა ყურადღება მივაქციოთ ნანას სახეცვლილ სახელწოდებებს. როგორც კი ნანას ვარიანტებში „ინ“ მარცვალი – მამრული საწყისი ჩნდება, ანუ ანისა და ინის – მდებარე-მამრის შერწყმა ხდება,

შემსრულებლებად მამაკაცებიც გვევლინებიან. ასეა სვანურ ნანაილაში, ქართლ-კახურ თუ იმერულ ნანინეში, გურულ-აჭარულ ნანინეებში. მამაკაცებიც ამ სიმღერებს აღუსთან – ბავშვის ლულუნთან მიმართებაში მღერიან. შესაძლოა თავდაპირველად ბავშვისთვისაც კი. ტექსტში „ინ“ მარცვლის ჩამატებით მუსიკალური გრძლიობაც იცვლება და ძველ ტექსტს (დედის ნანას) აღარ მიესადაგება. ამიტომ, სიმღერა ნანინა თავდაპირველად სრულიად უტექსტოდ სრულდებოდა, მხოლოდ სიტყვა ნანინაზე. ეს სიტყვა გლოსოლალია არ არის და მისი თავდაპირველი მნიშვნელობა შესაძლოა ყოფილიყო მამის მიერ შესრულებული ნანა. დავით შულღიაშვილი თავის ნაშრომში „უსიტყვო“ მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში“, გლოსოლალიებზე საუბრისას, ნანინას როგორც გლოსოლალიას, არსად მოიხსენიებს (შულღიაშვილი, 2010: 223).

სიმღერა ნანინა უშუალოდ ბავშვთან და ბავშვისთვის, ან შესაძლოა მისი ნახვით გამოყოფილი ემოციებითა და მასზე ფიქრის განცდით ყოფილიყო ნამღერი მამის მიერ. თუ დავეუკვირდებით ნანინას ძირითად ხმას, ვნახავთ, რომ ხშირ შემთხვევაში, იგი რამდენჯერმე გამეორებული ინტონაციაა, რაც ასე დამახასიათებელია აკვნის ნანებისთვის.

აქვე გვინდა მეტად საინტერესო მაგალითი მოვიყვანოთ: ჩერქეზთა ფოლკლორში ცნობილია მამაკაცების მიერ შესრულებული ნანები, რომლებსაც ისინი არა ბავშვებს, არამედ მომაკვდავ მოხუცებს უმღერიან. ამით ისინი აცილებენ მომაკვდავს, რომელიც „დიდი დედის – მინის, როგორც მზრდელის წიაღში მიდის, ანე დედის წიაღს უბრუნდება. პატარა დედამ დაბადა, დიდმა დედამ უკან მიიღო“ – წერს კობა გურული, ცნობილი ქართველი მხატვარი, ჭედურობის ოსტატი და მოაზროვნე. ეს მაგალითი კიდევ ერთხელ კარგად გვიხსნის იმ ფაქტს, თუ რატომ ასრულებენ მამაკაცები აკვნის ნანებს. ისინი ამ შემთხვევაში არა ბავშვებს, არამედ დიდ დედას, როგორც სიცოცხლის პირველ მზრდელს და უკან მიმღებს ეთაყვანებიან. ასე, რომ ნანების შესრულება მამაკაცთა მიერ გასაკვირი არაა და სხვა ხალხთანაც გვხვდება. ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში მამაკაცები აკვნის ნანებს

უმღეროდნენ დედებს, ანუ „ხორციელ ნანებს“ და მათდამი სიყვარულსა და პატივიცსემას ასეთი ფორმით გამოხატავდნენ. ასეთ შემთხვევაში, ნანების სამხმიანი შესრულებაც უკვე აღარაა გასაკვირი (ნ. კალანდაძე-მახარაძე, 2009:134)

აქედან გამომდინარე, არც ნანიანას გასამხმიანება იქნება გასაკვირი, მითუმეტეს დროთა განმავლობაში სიმღერა ნანიანები ფუნქციითა თუ შინაარსით ნანასაგან მნიშვნელოვნად განსხვავდა. ხშირ შემთხვევაში ძალაში დარჩა მათი თავიდან ბოლომდე სიტყვა „ნანიანა“-ზე სიმღერა, ხოლო ზოგიერთ მათგანში გაჩნდა ტექსტი. ხშირად ტექსტი ფრაგმენტულია, ან სტრიქონები ერთმანეთთან შინაარსობრივ შეუსაბამობაშია. მაგ:

„ჩემო მკვლელო, ჩემო მწველო, ნანიანა...“

უწინარეს მას ვადიდებთ, ნანიანა

ვინაც შექმნა ცა და ხმელი, ნანიანა...“

ხშირ შემთხვევაში ტექსტად გამოიყენება საქართველოს ბევრ კუთხეში კარგად ცნობილი ხალხური ლექსები:

„წუთისოფლის სტუმრები ვართ,

ჩვენ წავალთ და სხვა დარჩება,

თუ ერთმანეთს არ ვახარებთ,

ამის მეტი რა შეგვრჩება“

/ე.თაყაიშვილი, ხალხური სიტყვიერება ტ 1.

ჩანერილი ქართლში/

გვხვდება ლოტერატურული ტექსტებიც მაგ:

„ვარდსა ჰკითხეს ეგ ზომ ტურფა, რამან შეგქმნა ტანად, პირად, მიკვირს რად ხარ ეკლოვანი, ნახვა შენი რად არს ძვირად“.

ან კიდევ ზემოთ უკვე ნახსენები შემდეგი ტექსტი:

„უწინარეს იმას ვაქებთ, ვინაც შექმნა ცა და ხმელი“.

ნანიანებში ტექსტური მასალის შესრულება, კუბლეთა თანმიმდევრობა სრულიად დამოკიდებულია შემსრულებელზე. შემსრულებელმა მთელი სიმღერა შეიძლება მხოლოდ სიტყვა „ნანიანა“-ზე იმღეროს, ან სურვილისამებრ, მიაბას სხვადასხვა ტექსტი. კუბლეთა თანმიმდევრობა კი ერთიდა იგივე ნანიანაში სხვადასხვა შესრულებისას განსხვავებულია.

დასაშვებია შინაარსობრივად შეუსაბამო კუპლეტების ერთმანეთთან დაკავშირება, ან სხვა ტექსტის შემოტანა, რაც შეცდომად არ ჩაითვლება.

როდესაც შემსრულებლები სიმღერას დააპირებენ, სწორედ ტექსტით ახვედრებენ ერთნანეთს, თუ რომელ ნაწინაზება საუბარი (თუ სიმღერაში ტექსტი არსებობს). მაგ. ნანინა – წუთისოფლის სტუმრები ვართ, ან ნანინა – მე ვარ და ჩემი ნაბადი. ჩვენი აზრით, დროთა განმავლობაში შესაძლოა, სწორედ ამ საწყისი სიტყვებით იქნას ნანინას სხვადასხვა ვარიანტები მოხსენიებული, ისევე, როგორც დღეს „ახლა გხედავ საყვარელო“ აღარ იწოდება ნანინად, მასზე მორგებული ტექსტის გამო.

თუ კი ასეთი შეთანხმება წინასწარ არ მოხდა, მთქმელის მიერ ნამღერი პირველივე მუსიკალური ფრაზა მიგვანიშნებს, თუ რომელი ნანინა უნდა შესრულდეს, რადგან ყოველ მათგანს მისთვის დამახასიათებელი დანყება აქვს. არის შემთხვევები, როცა შემსრულებელს ტექსტი არ ახსოვს და ნანინას შემდეგ ნამღერებს „დელი ოვ დელი ოვ დილა“ და ა.შ. თუ ნანინა უტექსტოა, დანარჩენი ხმები უფრო მეტად იმპროვიზირებულია.

ზოგადად ტექსტს ნანინაში დიდი მნიშვნელობა არ ენიჭება. საწყის სიტყვას – ნანინა – ხშირ შემთხვევაში მხოლოდ მთქმელი მღერის, თუმცა როცა მომღერლები შეთანხმებულნი არიან ვარიანტზე, მაშინ სამივე ხმა ერთად იწყებს. სიმღერის მთქმელივე (რომელიც იგივე შუა ხმაა) განსაზღვრავს ტექსტის თანმიმდევრობასაც. რაც შეეხება დანარჩენ ორ ხმას, მათ უფრო მეტი თავისუფლება აქვთ მუსიკალური თვალსაზრისით. სიმღერაში ასევე შესაძლებელია „წვრილის“ შემოტანა, ბანში მელოდიური თქმის ჩართვა. ზოგადად დასაშვებია ყველანაირი იმპროვიზირება, რომელსაც კი გურული სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ლოგიკურ დასასრულამდე მივყავართ.

როგორც ავლინიშნეთ, ნანინა ლილინით სრულდება. ის შემსრულებლის გუნება-განწყობილებას გამოხატავს. თუმცა სწორედ ამის გამო ეს განწყობა შეიძლება შეიცვალოს, ასევე, შეიცვალოს ტექსტი, მეტრულ-რიტმული სურათი, მელოდია, ბანი, ზედა ხმას ჩაენაცვლოს წვრილი და ა. შ. ის ცოცხალი ორგანიზმივითაა, ყო-

ველთვის შეიძლება მომღერლები სადადან რთულ და ორიგინალურ ვარიანტზე გადავიდნენ მათი ოსტატობისა და სურვილის მიხედვით. იგი მოგვაგონებს ექსპერიმენტულ ტილოს, რომელზეც მხატვარი ყოველ ჯერზე ფერთა ახლებურ შეხამებას გვთავაზობს. მას მღერიან არა მარტო ცნობილი მომღერლები, არამედ ნებისმიერი, ვისაც ემღერება. იგი „ყველას“ სიმღერაა.

მაგალითისთვის მინდა მოვიყვანო შემთხვევა, რომელიც ჩემ ოჯახს უკავშირდება. შვილებთან გურული სიმღერის ანა-ბანას შესწავლა ჩემმა გურულმა მეუღლემ სწორედ ნანინათი დაიწყო. აქვე იმ ტექსტსაც მოვიყვან, რომელსაც ის ამღერებდა:

„ნანინა, მე ვარ საბა ანდლულაძე, ვეფხვი დევიჭირე გზაზე,
შემოვახტი, გავაჭენე, ავამღერე ბანის ხმაზე“...

ჩვენ შეიღს საბა ჰქვია. ამ ვარიანტს მოგვიანებით მან საბას ნანინა დაარქვა. ამ მაგალითიდანაც ჩანს, რომ ნანინაში ტექსტი მეორეხარისხოვანია და მისი შეცვლა ნებისმიერ დროს შეიძლება.

ნანინათა რაოდენობა ბევრი არ არის. ჩვენთვის ცნობილია ედიშერ გარაყანიძის, ანზორ ერქომაიშვილის, ლევან ვეშაპიძისა და ქეთევან ბანცაძის მიერ ნოტებზე გადატანილი ნიმუშები.

ნანინა კომუნიკაციის დამყარების, გაშინაურების, ერთმანეთის ძალების მოსინჯვის საშუალებაა, რასაც მოწმობს ხალხში გავრცელებული არაერთი გადმოცემა, რომელთა მიხედვითაც ეს სიმღერა ეხმარება ადამიანებს უხერხული სიტუაციების განმუხტვასა და ურთიერთობის დამყარებაში. მაგალითად, ერთ-ერთ გურულ ოჯახში პირველად მისულ სასიძოს ოჯახის უფროსმა ნანინა წამოუწყო. მართალია სასიძო გაუბედავად აჰყვა სიმღერას, მაგრამ შემდეგში ასე იხსენებდა ამ ფაქტს: „როდესაც ნანინა გევიგონე, მივხთი, რომ ჩემი საქმე კარგად იყო“.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ სიმღერა ნანინა არის ცოცხალი, დღემდე ცვალებადი სიმღერა, რომლის იმპროვიზებული შესრულება დაკავშირებულია შემსრულებელთა ოსტატობასა და სურვილზე. ძირითადად სრულდება ღიღინით და როგორც წესი საკრავის გარეშე. ნანინა გვევლინება შუალედურ ფორმად აკვნის ნანებსა და გურიაში გავრცელებულ სადა ტიპის ლირიკულ სიმღერებს შორის. თუ კი „აკვნის ნანა“-თი

ბავშვი ეზიარება ინტონირების საწყისებს, „ნანინა“ გვევლინება გურული სიმღერების მუსიკალური აზროვნების საწყისთან ზიარების საშუალებად. ამიტომ ამ სიმღერებს მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრიათ შემსრულებლის ინდივიდუალურობის ჩამოყალიბებაში, გურულ სიმღერაში საკუთარი ხელწერის შექმნაში. ის არის გურული რთული სიმღერების ერთგვარი მოსამზადებელი ეტაპი, რის გამოც ვფიქრობთ, სიმღერების ჯგუფი სახელწოდებით „ნანინა“ შესაძლებელია ცალკე ერთეულად გამოიყოს.

დამონმებული ლიტერატურა:

1. გარაყანიძე, ე., (2004) 99 ქართული სიმღერა. უელსი: Black Mountain Press.
2. გურული, კ., (2005). „ნანა-სიცოცხლის მზრდელი“. მაია გელაშვილის პირადი არქივი. თბილისი
3. ერქომაიშვილი, ა., (2005). ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. თბილისი, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.
4. ვეშაპიძე, ლ., (2006). გურული ხალხური სიმღერები. თბილისი.
5. თაყაიშვილი, ე., (1918) ხალხური სიტყვიერება ტ.1. თბილისი.
6. კალანდაძე-მახარაძე, ნ., (2000). აკვნის ნანა. თბილისი: ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო მეთოდური ცენტრი.
7. კალანდაძე-მახარაძე, ნ., (2009). ქართული ნანა. ჟანრის, სემანტიკისა და არტიკულაციის საკითხები. სადოქტორო დისერტაცია (ხელნაწერი).
8. შულღიაშვილი, დ., (2010) „უსიტყვო“ მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში“. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის V საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები. გვ. 221-236. რედაქტორები: წურწუშია რუსუდან და ჟორდანიას იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრი.
9. შევისნავლოთ ქართული ხალხური სიმღერა (2004). გურული სიმღერების სანოტო კრებული. თბილისი, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.

MAIA GELASHVILI

(Ethnomusicologist, Guria branch of the State Folklore Centre, Georgia)

AT THE SOURCE OF GURIAN MUSICAL THINKING

Songs titled Nanina occur only in Guria out of all the provinces of Georgia. They are mostly performed by men. The manner of implementation of these songs is soft: they are performed by humming and so are they called, too: humming song Nanina.

Nana is the word which is usually said by mothers or women to the little ones. The first sounds that babies make (like *aghu*), or the first cooing is usually replied by the mothers by humming, too. *Nana* sung by the mother implies calm sleep of the child. This song is followed with intonation which is repeated many times, while mother's thoughts are: *sleep in peace and grow up in sleep, sleep in peace and grow up in sleep*. A folk proverb tells us the same wisdom: a child grows up while asleep. All of the above-mentioned leads us to the goddess Nana, who had the function of life grower. Nana is the goddess of fertility. Fertility immanently implies growth as well. That's why to the newly created life, the baby, there are usually addressed the words: *Nana, child*, which restores the memory of the mother-god in the child.

Now let's pay attention to the modified titles of the song *Nana*. As soon as in the variants of Nana there appears the *in* syllable, or there occurs the fuse of *an* and *in*, male and female, men also become performers of such songs. This is true for Svan Nanaila, Kartlian, Kakhetian or Imeretian Nanine, Gurian Naninas. Men sing these songs, too, in response to *aghu*, sounds uttered by a child. According to our opinion, Nanina represents itself a Nana sung by the father, into the text of which the inclusion of *in* syllable changes the musical duration, too, and the previous text (mother's Nana) does not match it any more. That's why the song Nanina was performed initially entirely without text, only with the word nanina. This word is not a glossolalia and its initial meaning is exactly the father's

Nana. David Shughliashvili in his work *Wordless Polyphony in the Georgian Traditional Music*, while discussing glossolalia examples, nowhere refers to Nanina as a glossolalia (Shughliashvili, 2010: 223).

The song Nanina could be sung with the emotions felt directly with the child or for the child, or may be during the thoughts about him/her. That's why it is very natural to triphonize it. What about the main voice of Nanina, if we watch it carefully, we shall see that, quite frequently, it represents the intonation which is repeated several times, the feature which is so characteristic for the cradle Nanas.

We also wish here to make a little deviation from the main theme. In the Cherkez (Adyghe) folklore there are known Nanas performed by men, which they sing not to the children but to the dying old people. Thus they see off their old ones *who go back to the bosom of the great mother, the Earth, as the grower. The little mother gave birth to, and the great mother received on back* – writes Koba Guruli, the famous Georgian painter, goldsmith and sculptor. This example explains 414 once again to us the fact why men perform the cradle Nanas. In this case, they bid respect not to the children but to the mothers as the first growers of life, in other words, the *Nanas in flesh*, expressing love and respect to them in this manner. If so, the three-part performance of Nanas is not astonishing any more (Kalandadze-Makharadze, 2009: 134).

Therefore, neither Nanina turned to three parts will be surprising, especially in the course of time the song Naninebi has become quite different from initial Nana in their function or contents. In frequent cases their lyrics contains entirely just one word Nanina, and in several variants of them there appeared the texts. Often such texts are fragmentary, or the lines do not comply to each other in view of the contents. For instance:

My killer, my burner, Nanina...

My first glorify Him, Nanina,

Who created the heavens and the land, Nanina...

Sometimes the folk verses well known for many climes of Georgia, are used as the text:

We are the guests of the world,

We go and others remain here,

*If we do not bring joy to each other,
What else can we gain forever.*

/E. Takaishvili, Folk Oral Lore 1. 1918 Written in Kartli/

There occur the literary texts, too. E. g.:

*They asked the fair rose: in face and in form who made you so lovely?
Why have you thorns, sweet flower, why is it painful to pluck you?*

Or the text already mentioned above:

*My first glorify Him, Nanina,
Who created the heavens and the land...*

Performance of the textual material in Naninas, the consequence of the couplets in them totally depends on the performer. The Performer can sing the whole song only with the word 'Nanina' or, at his/her own wish, attach various texts to it. What about the consequence of couplets, even in the same Nanina it differs from performance to performance.

It is permissible to connect content-incompatible couplets with each other, or to bring in another text, which will not be considered as an error.

When performers are going to sing, they hint each other by means of the text as to which Nanina is implied (if there is present the textual part in the song). E.g.: Nanina – we are the guests of this world, or Nanina – I am and my nabadi (Caucasian burka) coat. To our opinion, it is possible that various variants of Nanina could be referred with these words, just as today *Akhla gkhedav saqvarelo* (Now I see you, my love) is not referred to as Nanina any more due to the text that has been suited to it.

If such an agreement had not been made in advance, then the very first phrase sung by the Mtkmeli points to the choice as to which Nanina must be performed, as each of them has the beginning characteristic for it. There are the cases when the performer does not even remember the text and after the word Nanina he/she just sings *Deli ov deli ov dila da...* and so on. If Nanina is textless, then the other voices are mostly improvised.

In general, the text in Nanina is not assigned a great importance. The initial word, Nanina, is often sung by the mtkmeli, but when singers agree upon a fixed variant, then all the three voices begin simultaneously. Mtkmeli (which is the same as the middle voice) determines the consequence of the lyrics as well. What about the other two voices, they have more

freedom in musical terms. It is also possible to import *tsvrili* (finer voice) into the song, or to incorporate a melodic narration into the bass, in general, it is admissible to make all sorts of improvisations, which lead us to the logical final characteristic for the Gurian songs.

As we mentioned Nanina ends with a humming. It expresses the mood of the performer. However, this is why this mood can be changed, as well as the text can be changed, metric-rhythmic image, melody, bass, the upper voice can be replaced with a *tsvrili* (finer voice), etc. It is like a living organism. Singers can always move from a simple to complex and original version according to their mastery and desire. It reminds us of an experimental canvas on which the artist offers a new combination of colors each time. It is sung not only by famous singers, but also by anyone who sings. It is a song of *everyone*.

I wish to give a case as an example that is connected with my family. My husband began learning of ABC of Gurian songs exactly from Nanina. I will cite the text, too, which he was singing:

*I am Saba Andghuladze, caught a tiger on my way to home,
Till I brought it home, I have tied it up at the pasture...*

Saba is our son, who later called this variant of Nanina his own. This example, too, reveals quite well that the text in Nanina has a secondary importance and it can be altered at any time.

The number of Naninas is not too large. For us there are known the examples recorded with notes by Edisher Garaqanidze, Anzor Erkomaishvili, Levan Veshapidze and Ketevan Bantsadze.

Nanina is a means to make communications, to get familiar, to test each other's forces. This is attested by many narrations widespread in the common folks, that this song helps people to discharge awkward situations and to make relationships. For instance, when a fiance has visited one of the Gurian families for the first time, the girl's father began to sing *Nanina*. It is true that the wouldbe bridegroom has followed him hesitatingly, but as he remembered this afterwards: *As soon as I heard Nanina, I understood that I was well accepted.*

Proceeding from all the above-mentioned, it can be boldly asserted at the song Nanina is a living song which undergoes changes up till today,

and its improvisational performance depends upon the mastership and wish of the performer. It mostly ends with a humming and usually without an instrument. *Nanina* appears as an intermediate form between the Cradle Nanas and the plain type lyrical songs common in Guria. If a child receives the beginnings of intonation with *Cradle Nana*, *Nanina* is a means of communicating Gurian songs with the beginning of musical thinking. Therefore, these songs play an important role in shaping the individuality of the performer, in creating their own handwriting in a Gurian song. It is a kind of preparatory stage for Gurian complex songs, which is why we think that a group of songs called *Nanina* can be divided as a separate unit.

References

1. Garaqanidze, E., (2004). 99 Georgian songs. Wales: Black Mountain Press
2. Guruli, K., (2005). *Nana – sitsotskhlis mzdrelis* (Nana – grower of life). Maia Gelashvili's personal archive.
3. Erkomaishvili, A., (2005). Georgian folk music. Guria. Artem Erkomaishvili's notated collection. Tbilisi: The International Centre for Georgian Folk Song.
4. Veshapidze, L., (2006.) Gurian folk songs. Tbilisi.
5. Taqashvili, E., (1918). Folk oral lore. Volume 1. Tbilisi.
6. Kalandadze-Makharadze, N., (2000). *Akvnis nanebi* (Cradle Nana). Tbilisi: Scientific Methodical Center for Folk Creation.
7. Kalandadze-Makharadze, N., (2009). *Kartuli nana: janris, semantikis da artikulatsiis sakitkhebi*. (Georgian Nana: Issues of genre, semantics and articulation). Dissertation for Doctor's Degree Thesis (manuscript).
8. Shugliashvili, D., (2010). Wordless Polyphony in the Georgian Traditional Music In the collection: Fifth International Symposium of Traditional Polyphony. Pp. 221-235. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
9. Let's study the Georgian folk song. (2004). Notated Collection of Gurian Songs. Tbilisi: The International Centre for Georgian Folk Song.

მეგა სუნიაშვილი

(სელოუნებათმცოდნეობის დოქტორი.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო)

ვლადიმერ ახოზაძის საექსპედიციო ჩანაწერები საეკლესიო გალოგისა და მგალოგელთა შესახებ

არც თუ ისე დიდი ხნის წინ ცნობილი ეთნომუსიკოლოგისა და თეორეტიკოსის, ვლადიმერ ახოზაძის ოჯახმა თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედების მიმართულების ლაბორატორიას გადასცა თხელყდიანი რვეული, რომელშიც წარმოდგენილია ბატონი ვლადიმერის ავტოგრაფი სათაურით „გურული ხალხური სიმღერების ჩამწერ ექსპედიციის ანგარიში“. ხსენებული ანგარიში 1949 წელს ჩატარებულ ექსპედიციას უკავშირდება. დოკუმენტიდან ჩანს, რომ ვლადიმერ ახოზაძე იმხანად სრულიად ახალბედა ეთნომუსიკოლოგი, კონსერვატორიის ასპირანტი გახლდათ, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, კონსერვატორიამ მას ექსპედიციის ხელმძღვანელობა ანდო¹.

ვლადიმერ ახოზაძის დღემდე უცნობი ჩანაწერები შეიცავს ექსპედიციასთან დაკავშირებულ უაღრესად ღირებულ ფაქტოლოგიურ მასალას და საინტერესო ისტორიულ თუ ბიოგრაფიულ ცნობებს ცნობილი მგალოგელების – არტემ ერქომაიშვილის (1887-1967), დიმიტრი პატარავასა (1886-1954) და ვარლამ სიმონიშვილის (1884-1950) – შესახებ. ხელნაწერის სათაური და მისი შინაარსი გვარწმუნებს, რომ ექსპედიციის თავდაპირველი გეგმა მხოლოდ გურული ხალხური სიმღერების ჩაწერას ითვალისწინებდა (ფონოგრაფისა და მაგნიტოფონის საშუალებით), თუმცა მუშაობის პირველივე ეტაპზევე იგი გაფართოვდა და მოხდა ისე,

¹ ექსპედიციის სხვა წევრები სტუდენტები ყოფილან. მათ შორის იყო მესამე კურსელი გივი ლორთქიფანიძე – შემდგომში ძველი ქართული სამუსიკო დამწერობის მკვლევარი.

რომ მუსიკოსთა ყურადღების არეალში საეკლესიო საგალობლებიც მოექცა. ბატონი ვლადიმერი წერს: „ექსპედიციის მიზანს შედგენდა გურული ხალხური სიმღერების შეგროვება, მაგრამ ვინაიდან აღმოჩნდა, რომ მათ (ანუ მგალობლებს: არტემ ერქომაიშვილს, დიმიტრი პატარავასა და ვარლამ სიმონიშვილის – მ. ს.) კარგად ახსოვთ საგალობლები და შეუძლიათ გაიხსენონ ძველი საეკლესიო საგალობლები შიგ მათ მიერ აღნიშნულ ნიშნების საშუალებით, ჩვენ დავინტერესდით რა ამ საკითხით, პირველ რიგში შეუდექით საგალობლების ჩაწერას“ (ახობაძე, 2V).

მართლაც ექსპედიციის წევრების მიერ ჩაწერილი ქართული ტრადიციული მუსიკის 53 ნიმუშიდან მხოლოდ 17 საგალობელი ყოფილა, დანარჩენი კი – ხალხური სიმღერა. წინამდებარე სტატიაში ჩვენ სწორედ საეკლესიო საგალობლებზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

ვლადიმერ ახობაძის ანგარიშის თანახმად, ექსპედიცია თავდაპირველად სერიოზულ დაბრკოლებებს წააწყდა. საქმე ის გახლდათ, რომ, როგორც გაირკვა, სამიდან ორი მგალობელი – დიმიტრი პატარავა და ვარლამ სიმონიშვილი ემდუროდნენ ერთმანეთს, რის გამოც ვარლამ სიმონიშვილი ჩაწერაში მონაწილეობაზე სასტიკ უარს აცხადებდა. მის დასათანხმებლად ხანგრძლივი, სამდღიანი მოლაპარაკება გამხდარა საჭირო. საბედნიეროდ, ბატონი ვარლამი დაითანხმეს და ექსპედიციის წევრებმა საგალობლების ჩაწერა შეძლეს. ქვემოთ მოგვყავს საგალობელთა ჩამონათვალი ბატონი ვლადიმერის რვეულიდან:

1. *სიყვარულმა მოგვიყვანა*, 2. *შენ ხარ ვენახი*, ახლად აყვავებული, 3. *საიდუმლო უცხო და დიდებული ვიხილეთ*, 4. *შენ, რომელმან*, 5. *აღდგომისა დღე არს*, 6. *სვინაქსარი ღირსად გაბრიელ*, 7. *კატავასია ალაღე პირი ჩემი*, 8. *მერცხალო მშვენიერო*, 9. *ნათლობის ძლისპირი ვერ შემძლებელ ვართ*, 10. *ქორწილის საგალობელი განდლო სასძლო*, 11. *სვინაქსარი ეფემია და სოფიო*, 12. *იხსენი წინასწარმეტყველი*, 13. *ღვთისმშობელსა ვადიდებდეთ*, 14. *ახალი წლის სგალობელი (დიდი ვასილის საგალობელი)*, 15. *მოსვლისა*

შენისა, 16. განათლდი, განათლდი ახალო იერუსალიმ, 17. ნათე-
ლი ნათლისაგან მოვლინებული (5 v; 8 v).

საგალობელთა აუდიოჩანანერმა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედების ლაბორატორიაში დაიდო ბინა²; იგი 2004 წელს გამოიცა სახელწოდებით „თერთმეტი მარგალიტი“ (იხ. ქართული გალობა, 2004).

საარქივო აუდიოჩანანერებისა და ახობადისეული ანგარიშის ურთიერთშეჯერების შედეგად გაირკვა, რომ საექსპედიციო ჩანანერებიდან ექვსი საგალობელი უცნობი მიზეზის გამო გაუჩინარდა და დღეისათვის მიუკვლეველია (ესენია: ვერ შემძლებელ ვართ, განელო სასძლო, ეფემია და სოფიო, იხსენი წინასწარმეტყველი, ღვთისმშობელსა ვადიდებდეთ, წმ. ბასილი დიდისადმი მიძღვნილი საგალობელი). არადა, ექსპედიციის ხელმძღვანელს ჩანანერები თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კაბინეტისთვის გადაუცია.

ვლადიმერ ახობადის წერილობითი ანგარიში შეიცავს საინტერესო ცნობებს, რომელთა უმრავლესობა დიმიტრი პატარავას გადმოცემასა და განმარტებებს ემყარება. მეცნიერი ყურადღებას ამახვილებს როგორც საეკლესიო, ისე საერო საგალობლებზე და მათ შორის გამოყოფს სალხინო, ქებისმეტყველების ამსახველ ნიმუშებს. გადმოცემის თანახმად, მათ „მინასიპი“ ეწოდება. ექსპედიციის ხელმძღვანელის სიტყვებით, „მინასიპად“ წოდებული საგალობლები მოსალხენი ყოფილა. ანგარიშში დასახელებულია ასევე სახუმარო საგალობლები (ეფემია და სოფიო, ღირსად გაბრიელ, ღირსად სიმონი, ჟამთა და წელთა), რომლებსაც, გალობდნენ როგორც მაღალი, ისე დაბალი წოდების პირები (9 r). დიმიტრი პატარავას გადმოცემით, „დიდი ხალხისთვის საგალობელი იყო დინჯი, მედიდური, ხოლო გლეხებისთვის იყო სადა, მარტივი, უბრალო“ (10 r).

² ბზობის საგალობლის, „ნათლისაგან მოვლინებული“-ს, რვეულში დაფიქსირება ვლადიმერ ახობადეს გამორჩენია.

ყურადღებას იმსახურებს ტერმინი „მინასიპი“, რომელიც არაბულიდანაა შემოსული და ლექსემა „მუნასიპის“ არასწორი ფორმაა. ტერმინი აღმოსავლური საერო ლიტერატურიდან XVIII საუკუნეში გავრცელებულა; ქართულ მწერლობასთან დაკავშირებული ლექსიკონი-ცნობარის თანახმად, მუნასიპი არის „სახელდახელოდ თქმული ლექსი, კავია, ექსპრომტი“ (ქართული მწერლობა, 1984: 176). მოგვიანებით ხსენებული ტერმინი სალხინო საგალობლების გარკვეული ნიმუშების აღსანიშნავადაც იხმარებოდა. იგი დასტურდება ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერშიც ხეცხ Q-689. „მინასიპი (ქება) წმიდათა. ყოველდღიურ წმიდათა სახელთა ზედა საგალობელნი“, – ვკითხულობთ ხელნაწერის სარჩევში მინასიპად წოდებული საგალობლების შესახებ (004r). ამ ჩანაწერის მიხედვით, მუნასიპი წმინდანთა ქებას ნიშნავს. ხელნაწერში ამ სახეობის მრავალი საგალობელია შესული და მათ რაობაზე ნათელ წარმოდგენას ქმნის.

ირკვევა, რომ „მინასიპად“ წოდებული საგალობლები ძლისპირთა ჰანგებზეა განწყობილი, ხოლო მათი რელიგიური შენაარსის არალიტურგიკული ტექსტები წმინდანთა შესახებ, ქება-დიდებას და ღვთის წინაშე მათი მეოხებისთვის ლოცვა-ვედრებას უკავშირდება. სწორედ ამიტომ, წმ. ექვთიმე აღმსარებელი ამ ჯგუფის საგალობლებს სათაურშივე იხსენიებს, როგორც „ქებას წმინდანთა“ („მინასიპი (ქება) წმინდანთა“). ხეცხ ხელნაწერში (Q689) საგალობლის თითოეულ ნიმუშს ახლავს მითითება იმ ძლისპირის დასაწყისზე, რომლის ჰანგზეცაა განწყობილი იგი და წელიწადის იმ თვეზე, რომელზეც დადებულია მასში მოხსენიებულ წმინდანთა ხსენება (საეკლესიო კალენდრის მიხედვით). ქვემოთ მოგვყავს საგალობლების „ეფემია და სოფიოსა“ და „ღირსი სვიმეონ“-ის ტექსტები (ძლისპირთა და წმინდანთა ხსენების თვის მითითებებით):

„სძლის-პირი, გალობა ა, ხმა ვ (მოკვეთილი [ჰკვეთს])... სეკდე-მბერი.

ეფემია და სოფია, ეთნი, ევმენი, ტროფიმე, ევსტათის თანა კოდრატე, ფოკა, მუცლად ღებასა თანა, იოვანესა თანა თეკლა,

იოვანე, კალისტრატე, ხარიტონ, კვირიაკოს, გრიგორის თანა იდი-დებოდენ“ (Q689 120 v-121r).

„სძლის-პირი, გალობა ა, ხმა ვ (მოკვეთილი ჰკვეთს); თვესა სე-კდემბერსა,

ღირსი სვიმეონ, მამა ანთიმოზ, ბაბილა, ზაქარია, მიხაილ, სო-ზონ, შობა ქალწულისა მშობელთა თანა, მინადორა, თეოდორა, ავტონომოს, ენკენია, დიდებულსა თანა, აღბყრობა ჯვარისა, იქე-ბოდენ ნიკიტა“ (Q689, 119r-120 r).

საგალობელთა გაცნობა გვარწმუნებს, რომ ისინი მართლაც სასულიერო შინაარსის არალიტურგიკული ნიმუშებია. აქ, ისევე როგორც „მინასიპად“ მოხსენიებულ სხვა საგალობლებში, ტექსტის დიდი ნაწილი წმინდანთა სახელების ჩამონათვალს ეთ-მობა, რომელსაც მოსდევს ლაკონური ლოცვითი დასასრული (მოკლე ფრაზა ან მხოლოდ ერთი სიტყვა – მაგალითად: „ნუ და-სცხრებით სოფლისათვის ოხასა“ (129 r), „მეოხ გვეყვენით წინაშე ღვთისა“ (124 r), „ვაქებდეთ“ (123v), „ვნატრიდეთ“ (126r), „იდიდე-ბოდენ“ (121r) და სხვ.³).

ამდენად, ე. წ. საერო საგალობლებისადმი „მინასიპის“ (იგივე „მუნასიპის“) მიკუთვნილობა მართებულია და, ამ თვალსაზრისით, ახობაძისეული ჩანაწერის უტყუარობას წმ. ექვთიმეს (კერესელი-ძის) ხელნაწერიც მოწმობს; რაც შეეხება დიმიტრი პატარავას გა-დმოცემას, თითქოს საგალობლები – „ეფემია და სოფიო“, „ღირსად სიმონი“, „ჟამთა და წელთა“ – სახუმაროა, იგი არ დასტურდება ჩვენს ხელთ არსებული წყაროების მიხედვით. ზემოთ მოყვანილი პირველი ორი საგალობლის („ეფემია და სოფიო“, „ღირსად სიმონი“) ტექსტები, ისევე როგორც „ჟამთა და წელთა“, შინაარსობრი-ვად ღრმად რელიგიურია და სახუმარო არ გახლავთ. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ „სალხინო“ საგალობლების ნაკრებში, რომლებიც

³ გარდა ყოველდღიურ წმინდანებისადმი მიძღვნილი სალხინო საგალობლებისა, „მინასიპად“ (ანუ „მუნასიპად“) წოდებულ საგალობლებს შორის ექვთიმე კერესე-ლიძეს ხელნაწერში შეუტანია საგალობელთა კიდევ ერთი ჯგუფი სახელწოდებით „სრულიად საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის წმინდათა გუნდი, რომელთაც ერნი ქართველთანი ქებით, დიდებით და გალობით მოვიხსენებთ სახელ-თა და ღვანლთა მათთა უკუნისამდე“ (იხ. ხეცხ Q689 141 r-148v).

2003 წელს გამოიცა და დიმიტრის პატარავასა და მისი ვაჟის, ვალერიანის, მიერ გადმოცემულ საგალობლებს შეიცავს, მართლაც ვხვდებით სილალის განწყობის ამსახველ არარელიგიული შენაარსის ტექსტებს (იხ. ქართული ტრადიციული მუსიკა, 2003). ასეთებია, მაგალითად, „ვაშა, კამპანია“, „მწვადის საგალობელი“ და „ხელგანბანილი“ (იხ. იქვე: 52, 53, 40). შესაძლოა ამ ტიპის სალხინო ნიმუშები მიიჩნეოდა „სახუმაროდ“ და არა საექსპედიციო ანგარიშში დასახელებული საგალობლები. ამ მხრივ ვლადიმერ ახობაძის ჩანაწერებში, სავარაუდოდ, გარკვეული უზუსტობაა გაპარული. არარელიგიური შინაარსის საერო საგალობლები, ვფიქრობ, სეკულარიზაციის პროცესმა წარმოშვა და ქართულ სამგალობლო ტრადიციაში ღრმა ფესვები არ უნდა ჰქონოდა.

ვლადიმერ ახობაძე თავის ანგარიშში ყურადღებას ამახვილებს ასევე სამუსიკო ნიმუშზეც, რომელთა მოშველიებითაც მგალობლები გადავინწყებულ საგალობლებს იხსენებდნენ. ერთ-ერთი ასეთი შემთხვევის შესახებ იგი წერს: „შესრულების მომენტში სიმონიშვილი შეცდა. პატარავამ გალობის დამთავრების შემდეგ ჯიბიდან პატარა წიგნი ამოიღო და სიმონიშვილს გადასცა. თან მიუთითა იმ ადგილზე, სადაც დაუშვა შეცდომა. სამივე მომღერალი უმაღლეს შეთანხმდნენ, რომ მართლაც გალობა სწორად არ იყო ნამღერი, როდესაც განმეორებით შესრულებული იყო იგივე გალობა და როდესაც სიმონიშვილი წიგნში იხედებოდა, გალობა შესრულებულ იქნა სწორად. ეს მომენტი საყურადღებოა იმდენად, რამდენადაც ისინი ხშირად მიმართავდნენ ერთმანეთზე წიგნის გადაცემას და ამით ასწორებდნენ დაშვებულ შეცდომებს...“ (5r-5v). ეს ცნობა, ვფიქრობ, უაღრესად საგულისხმოა, რადგან შემოქმედებითი პროცესის ძალზე საინტერესო სურათს აცოცხლებს და ორ უმნიშვნელოვანეს ფაქტზე მიუთითებს: 1) გასული საუკუნის დასაწყისის ჩათვლით ქართველი მომღერალ-მგალობლები ნევმირებულ წიგნაკებს სამგალობლო პრაქტიკაში აქტიურად იყენებდნენ; 2) სამუსიკო ნიმუშები მგალობლებს დავინწყებულ საგალობლის გახსენებას მნიშვნელოვნად უადვილებდა.

ვლადიმერ ახოზაძე ასევე გვიამბობს, თუ როგორ ეცადნენ ექსპედიციის წევრები ნევემების მნიშვნელობათა დადგენას და რამდენად ბუნდოვანი დარჩა გრაფემათა მნიშვნელობა მათთვის. „პატარავას მიერ მონოდებული ცნობები ნიშნების შესრულების შესახებ ხშირად სიმღერის დროს არ ემთხვევა ერთმანეთს. მხოლოდ ერთი ნიშანი წერტილის დადგენა მოხერხდა, რომელიც გარკვეულ მელოდიას ნიშნავს [აღნიშნავს – მ. ს.] და სხვადასხვა გალობებში ერთნაირად იმღერება“, – წერს მეცნიერი (18r). ექსპედიციის ხელმძღვანელის ამ ჩანაწერში წერტილისებური ნიშნის განმარტება ზოგადაა და მისი მნიშვნელობა დააზუსტებული არ არის. მისი სიტყვები – „წერტილი ... მელოდიას ნიშნავს“ – გარკვეულ შესაბამისობაშია გრაფემის ვლადიმერ ერქომაიშვილისეულ განმარტებასთან. გავიხსენოთ ვ. ერქომაიშვილისეული სიტყვები: „რომელ ასოზედაც წერტილებია დასმული, ის თუ ზემოთ არის, რამდენიც წერტილია, იმდენჯერ გამოითქმება ის ასო და რამდენიც წერტილია იმდენჯერ ამაღლდება, თუ ერთ და იმავე ასოზე წერტილი ზემოთ და ქვემოთაც არის დასმული, პირველი თუ ზემოთ არის, მაღალს ნიშნავს და იმავეზე მეორე ქვემოთ, დაბალს. თუ ქვემოთ არის დასმული, რამდენიც წერტილია იმდენს (იმდენი საფეხურით – მ. ს.) დაბლდება“ (ყვანია, 2004: 212). აღსანიშნავია, რომ ხსენებული განმარტება წინამდებარე სტატიის ავტორის მიერ წარმოებული კვლევითაც დადასტურდა (იხ. სუხიაშვილი, 2020); დღეისათვის გარკვეულია, რომ გასულის საუკუნის შემოქმედის სკოლის ნევმირებულ საგალობლებში წერტილისებური ნიშნით, რიგ შემთხვევებში, მელოდიური ნახაზის მიმართულება აღინიშნება; ზოგჯერ კი – გასამღერი ბგერების რაოდენობა (სუხიაშვილი, 2020: 50-51)). საგულისხმოა, რომ ვლადიმერ ახოზაძის ჩანაწერი კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი წყაროა ამ დასკვნის გასამყარებლად.

ბატონი ვლადიმერის მსჯელობიდან ისიც კარგად ჩანს, რომ ერთი და იმავე ნიშანს სხვადასხვა საგალობელში შესაძლოა სხვადასხვა მნიშვნელობა ჰქონოდა. მართალია, სამუსიკო ნიშნები ექსპედიციის წევრებისთვის აუხსნელი დარჩა, მაგრამ ნევმური

სისტემის ამოხსნისა და სხვა ნევმირებული ხელნაწერების მიკვლევის სურვილი მათში უთუოდ გაღვივდა.

ქართული სამუსიკო დამწერლობის შესახებ დამატებითი ცნობებისა და ნევმირებული ხელნაწერების მოსაძიებლად ექსპედიციის წევრები თავდაპირველად სახელგანთქმული სრული მგალობლის, ანტონ დუმბაძის, ოჯახს ეწვია, სადაც, სამუსიკო ნიშნებით აღკაზმული საგალობლები ეგულებოდათ. ანტონ დუმბაძის ოჯახში დიდი მგალობლის ხელნაწერები არ აღმოჩნდა. როგორც ოჯახის წევრებისგან შეიტყვეს, ანტონ დუმბაძის გარდაცვალების შემდეგ, ოჯახს ხელნაწერები ბათუმის ერთ-ერთ ეკლესიაში ჩაუბარებია. ექსპედიციის წევრებმა ბათუმსაც მიაშურეს, მაგრამ ამაოდ – ხელნაწერებს ვერ მიაკვლიეს.

ვლადიმერ ახოზაძის ხელნაწერი შეიცავს ასევე ძვირფას ცნობებს მგალობლების საშემსრულებლო ხელოვნების შესახებ. ექსპედიციის ხელმძღვანელი წერს: „პატარავა ყველაზე კარგად და ადვილად იმასსოვრებდა საგალობლებს... მისი ხმა დახვეწილია და ისე მღერის, თითქოს როიალის კლავიშებზე უკრავდეთ. ყველა ნახტომი ზუსტია და წინასწარ მოფიქრებული... ერქომაიშვილის ბანი ხავერდს ფენდა მთქმელს და მოძახილს. მას დიდი დიაპაზონი აქვს და ტემბრი – ხავერდოვანი...“ (3v; 5r). ექსპედიციის ხელმძღვანელი ვარლამ სიმონიშვილის დახასიათებისას ყველაზე სიტყვაძუნწი აღმოჩნდა. შესაძლოა მიზეზი ამისა ბატონი ვარლამის ავადმყოფობა იყო. ბატონმა ვლადიმერმა აღნიშნა კიდევ, რომ სიმონიშვილს გაციების გამო გალობა უძნელდებოდა (5r).

საექსპედიციო ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ ვლადიმერ ახოზაძე ყველაზე მეტად დიმიტრი პატარავას დაუახლოვდა, მასთან ოჯახშიც სტუმრობდა. მგალობელ-მომღერალს იგი ახასიათებს როგორც არაჩვეულებრივად კეთილშობილ და სტუმართმოყვარე ადამიანს. ვლადიმერ ახოზაძის ჩანაწერების წყალობით, ცნობილ მგალობელ-მომღერალთა შემოქმედებით პორტრეტს ახალი შტრიხები შეემატა. ბოლოს ყურადღებას გავამახვილებ იმ მასალებზე, რომლებიც ექსპედიციამ მოიპოვა, მაგრამ მიზეზთა გამო, ჩვენამდე მოღწეული არ არის. ვლადიმერ ახოზაძის გადმოცემით,

დომიტრი პატარავას ჰქონია მრავალი ნევმირებული ხელნაწერი, ასევე საგალობელთა ნაბეჭდი წიგნები წითელი ფერის სამუსიკო ნიშნებით აღკაზმული. ერთი ნევმირებული საგალობელი მას ექსპედიციის ნევრებსთვის უჩუქებია. „ჩვენთან ინახებაო“ – წერს ვლადიმერ ახობაძე (18 r). მას დუმბაძეების ოჯახიდანაც წამოუღია დიდი მგალობლის მიერ ჩანერილი რამდენიმე არანევმირებული საგალობელი. გარდა ამისა, ექსპედიციის ნევრებს კონსერვატორიის ქართული ხალხური შემოქმედების კაბინეტისთვის გადაუციათ ორი ჟურნალი, რომელშიც ჩანერილი ყოფილა სამუსიკო ნიშნებით აღკაზმული საგალობლები და სიმღერების სიტყვიერი ტექსტები. ამ მასალების კვალი ჯერ-ჯერობით გამქრალია.

ვლადიმერ ახობაძის ხელნაწერის გაცნობა და მის მიერ მოპოვებული საექსპედიციო მასალები გვარწმუნებს, თუ რაოდენ დიდი მონდომებითა და პასუხისმგებლობით მოეკიდა ბატონი ვლადიმერი დაკისრებულ მოვალეობას. მან დაგვემჩილზე ბევრად დიდი სამუშაო შეასრულა და კონსერვატორიის ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედების კაბინეტის არქივი (და ზოგადად ჩვენი კულტურული მემკვიდრეობა) გაამდიდრა მასალებით, რომელიც ფასდაუდებელ სულიერ განძს წარმოადგენს.

აბრევიატურა

ხეც – ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები

1. ახობაძე, ვ. გურული ხალხური სიმღერების ჩამწერ ექსპედიციის ანგარიში, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედების ლაბორატორიაში დაცული ხელნაწერი.

2. ჟვანია, თ., (2004). *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები*. ტ. II. გურია. ერქომაიშვილები (რედაქტორები: თამარ ჭოხონელიძე, ვახტანგ როდონია). თბილისი: საქართველოს მაცნე.

3. ქართული გალობა (2004). თერთმეტი მარგალიტი. საარქივო ჩანაწერები 1949. ნოტებზე გადაიღო და შეადგინა დავით შულღიაშვილმა. თბილისი.

4. ქართული ტრადიციული მუსიკა (2003). საეკლესიო და სალხინო საგალობლები (გურული კილო). გადმოცემული დიმიტრი პატარავას მიერ. ნოტებზე გადაიღო მამია პატარავამ. კრებული შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა მალხაზ ერქვანიძემ. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოსთან არსებული საეკლესიო გალობის ცენტრი.

5. ქართული მწერლობა (1984). ლექსიკონი ცნობარი. წიგნი I. თბილისი: განათლება.

6. სუხიაშვილი, მ., (2020). გასული საუკუნის ნევემურ სისტემაში გამოყენებული ზოგიერთი სამუსიკო ნიშნის შესახებ (შემოქმედის სამონასტრო სკოლის ნოტოგრაფიული ტრადიციის მაგალითზე). ქართული ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი: *მუსიკისმცოდნეობა და კულტურელოგია* (რედ.: ქავთარაძე, მარინა), 1(21) /<http://gesj.internet-academy.org.ge/download.php>; გვ. 46-53.

7. Q689 სძლისპირთა საგალობელი, ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერი, დაცულია კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში.

MAGDA SUKHIASHVILI

(Doctor of Art. Tbilisi State Conservatoire, Georgia)

VLADIMIR AKHOBADZE'S EXPEDITION RECORDS ABOUT ECCLESIASTICAL CHANTS AND CHANTERS

Not so long ago, the family of Vladimer Akhobadze, a well-known ethnomusicologist and theorist, handed over a thin notebook to the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatory, which presents Mr. Vladimir's autograph entitled "Report of the Expedition for Record-

ing Gurian Folk Songs". The report relates to an expedition in 1949. The document shows that Vladimer Akhobadze was a completely new ethnomusicologist at that time, a graduate student of the Conservatory, but, nevertheless, the Conservatory entrusted¹ him with the leadership of the expedition⁴.

Vladimer Akhobadze's hitherto unknown manuscript contain extremely valuable factual material related to the expedition and interesting historical or biographical information about famous chanters – Artem Erkomaishvili (1887-1967), Dimitri Patarava (1886-1954) and Varlam Simonishvili (1884-1950). The title of the manuscript and its contents assure us that the original plan of the expedition was to record only Gurian folk songs (by means of a phonograph and tape recorder), however, in the very first stage of the work it was expanded due to the interest of musicians to include church hymns. Mr. Vladimer writes: "The purpose of the expedition was to collect Gurian folk songs, but since it turned out that they (ie the chanters: Artem Erkomaishvili, Dimitri Patarava and Varlam Simonishvili – M. S.) remember the hymns well and can remember the old church hymns through the signs, we became interested in this issue, first of all we started recording the hymns "(Akhobadze, 2v).

Indeed, out of 53 samples of Georgian traditional music recorded by the members of the expedition, only 17 were chants, and the rest were folk songs. In this article, we will focus on church hymns.

According to Vladimer Akhobadze's report, the expedition initially encountered serious obstacles. The matter was that, as it turned out, two out of three singers – Dimitri Patarava and Varlam Simonishvili were quarrelling with each other, due to which Varlam Simonishvili brutally refused to participate in the recording. A long, three-day negotiation became necessary to reach an agreement. Fortunately, Mr. Varlam agreed and the members of the expedition were able to record the chants. The following is a list of chants from Mr. Vladimir's notebook:

1. Love Brought Thee, O God, 2. You are a Vineyard, 3. We Have Seen a Strange Mystery, 4. Thou Who, Illumined, 5. It Is The Day of Resurrec-

⁴ The other members of the expedition were students. Among them was Givi Lortkipanidze, a third-year student – later a researcher of the old Georgian music script.

tion, 6. The Synaxarion *Worthily Gabriel*, 7. *Katavasia I Have Opened my Mouth*, 8. *O Swallow, Beautiful*, 9. *Irmos of Theophany No Tongue Hath Power*, 10. *Wedding Hymn*, 11. The Synaxarion *Ephemia and Sofia*, 12. *Deliver he Prophet*, 13. *We magnify the Theotokos* 14. *New Year Chant (the Chant of Vasilij The Great)* – 15. *I Heard The Mystery*, 16. *Shine, Shine, O New Jerusalem*, 17. *The Light Sent of Light*.

Audio recording of chants were placed at the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi V. Sarajishvili Conservatory⁵; It was published in 2004 under the title “Eleven Pearls” (see *Georgian Chant*, 2004).

As a result of the mutual comparison of the archival audio recordings and Akhobadze’s report, it became clear that six chants from the expedition recordings had disappeared for unknown reasons and are still not found (These are: *Irmos of Theophany No Tongue Hath Power*, *Wedding Hymn*, *The Synaxarion Ephemia and Sofia*, *Deliver he Prophet*, *We magnify the Theotokos*, the chant dedicated to St. Basil the Great). However, the head of the expedition gave the manuscripts to the Folk Music Creativity Cabinet of Tbilisi State Conservatory.

Vladimer Akhobadze’s written report contains interesting information, most of which is based on the narration and explanations of Dimitri Patarava. The scholar focuses on both ecclesiastical and secular chants, and distinguishes between them examples of festive, praise words. According to the reporting, they are called “Minasipi”. According to the head of the expedition, the chants called “Minasipi” were joyous. The report also mentions humorous chants (*Efemia and Sophia*, *Worthily Gabriel*, *Worthily Simon*, *Of Hours and Years*), sung by both high and low rank persons (9 r). According to Dimitri Patarava, “for the great people the chant was serious, mediocre, and for the peasants it was plain, simple, ordinary” (10 r).

Noteworthy is the term “Minasip”, which is derived from Arabic and is a misnomer for the lexeme “Munasib”. The term originated from Eastern secular literature in the eighteenth century; According to the Dictionary-Reference on Georgian Literature, *Munasib* is “a verse, an impromptu told extempore” (*Georgian Literature*, 1984: 176). The term was later used

⁵ Vladimer Akhobadze forgot to include “The Light Sent of Light” of Palm Sunday Chant in his notebook.

to refer to certain patterns in Salkhino (Feast) chants. It is also confirmed in Ekvtime Kereselidze's manuscript NCM Q-689. Minasip (Praise) of the Saints. The chants in honor of the daily saints, – we read about the chants called minasip in the table of contents of the manuscript (004r). According to this record, Munasib means the praise of the saints. The manuscript contains many chants of this kind and gives a clear idea of their existence.

It turns out that the chants called "Minasip" are added to the tunes of the irmoi, and the non-liturgical texts of their religious content are related to the saint praise and prayer for their succour before God. That is why St. Ekvtime Confessor mentions this group of chants in the title as "Praise of the Saints" ("Minasip (Praise) of the Saints"). In NCM manuscript (Q689) each chant is accompanied by a sample of indicating the beginning of the irmos on the tune of which it is composed and the month of the year on which the saints are mentioned (according to the ecclesiastical calendar). Below are the texts of the chants "Ephemia and Sophia" and "Worthily Svimeon" (with references to the month of commemoration of the irmoi and saints):

Irmos, Ode 1, in Tone 6 (excommunicated [excommunicates]) ... Sekdember.

Ephemia and Sophia, Etni, Evmeni, Trophime, Kodrate with Evstati, Phoka, Conceiving with, lovane with Thekla, lovane, Kallistrate, Khariton, Kviriako, with Gregory were praised"(Q689 120 v-121r).

"Irmos, Ode 1, in Tone 6 (excommunicated [excommunicates]) ... in Sekdember month.

Worthily Svimeon, Father Antimos, Babila, Zakaria, Mikhail, Sozon, Birth of the Virgin with the parents, Minadora, Theodora, Autonomous, Enkenia, with the glorious, the Elevation of the Cross, praise Nikita"(Q689, 119r-120 r).

Familiarity with the chants assures us that they are indeed non-liturgical specimens of religious content. Here, as in other chants referred to as "Minasip", much of the text is devoted to a list of the names of saints, followed by a laconic prayer ending (A short phrase or just one word – for example: "Do not clam for the village of Okha" (129 r), "Let us succour

before God" (124 r), "Praise" (123v), "Wish" (126r), "Let them Praise" (121r) etc))⁶.

Thus, the affiliation of "Minasip" (the same "Munasib") to the so called secular chants is correct and, in this respect, the authenticity of Akhobadze's manuscript is also testified by the manuscript of St. Ekvtime (Kereselidze); As for Dimitri Patarava's narration, as if the chants – "Ephemia and Sophio", "Worthily Simon", "Of Hours and Years" are humorous, it is not confirmed according to the sources at our disposal. The texts of the first two chants above ("Ephemia and Sophio", "Worthily Simon"), as well as "Of Hours and Years", are deeply religious in content and are not humorous. We should also note that in the set of chants "Feast", which was published in 2003 and contains chants performed by Dimitri Patarava and his son, Valerian, we really find texts of non-religious content reflecting the mood of insolence (see *Georgian Traditional Music*, 2003). Such are, for example, "Hurrah to the Feast", "Praise to the Barbecue" and "Having washed our hands" (see pages: 52, 53, 40). This type of Festive samples may have been considered "humorous" and not the chants named in the expedition report. In this regard, some inaccuracies are probably hidden in Vladimer Akhobadze's manuscripts. Secular chants of non-religious content, I think, originated in the process of secularization and should not have had deep roots in the Georgian chant tradition.

In his report, Vladimer Akhobadze also draws attention to the musical signs, with the help of which the chanters remembered the forgotten hymns. He writes about one such case: "Simonishvili made a mistake at the moment of the performance. After finishing the chant, Patarava took a small book from his pocket and handed it to Simonishvili. He pointed to the place where he made a mistake. All three singers immediately agreed that the chant was indeed not sung correctly when the same chant was performed repeatedly and when Simonishvili was looking at the book, the chant was performed correctly. This moment is so remarkable that they of-

⁶ In addition to the Festive chants dedicated to the daily saints, among the hymns called "Minasip" (or "Munasib"), Ekvtime Kereselidze included in the manuscript another group of chants called "A team of saints of the Orthodox Church of whole Georgia, to whom we Georgian nation mention with praise, glory and chanting to the names and deeds of their eternity (See: NCM Q689 141r-148v).

ten handed over the book to each other and thus correcting the mistakes made ..." (5r-5v). This information, I think, is extremely significant, because it brings to life a very interesting picture of the creative process and points to two important facts: 1) From the beginning of the last century, Georgian singer-chanters actively used narcissistic Neumatic pocket-books in their chanting practice; 2) Musical signs made it much easier for the chanters to recall a forgotten chant.

Vladimer Akhobadze also tells us how the members of the expedition tried to determine the meanings of the Neumes and how vague the meaning of the graphemes remained for them. "The information provided by Patarava about the performance of the signs often does not match each other during the song. Only one sign dot could be identified, which means [notes – M. S.] a certain melody and is sung alike in different chants," writes the scientist (18r). The definition of a dot sign in the manuscript of this expedition leader is general and its meaning is not specified. His words – "dot ... means melody" – are in line with Vladimer Erkomaishvili's explanation of a grapheme. Let us recall V. Erkomaishvili's words: "A letter which has dots t, if it is above, the more dots, the more times the letter is pronounced and so many times higher dot becomes, if a letter had dots both above and below, if the first is above, it means high and the second one on the same below, means low. If it is placed below, the more dots there are (by as many steps – M. S.) It will be lowered" (Zhvania, 2004: 212). It should be noted that this explanation was also confirmed by a study conducted by the author of the present article (see Sukhiashvili, 2020); Nowadays it is certain that in the neumatic chants of the Semokmedi School of the last century, in some cases the direction of the melodic drawing is indicated by a dot; Sometimes – the number of sounds to be sung (Sukhiashvili, 2020: 50-51). It is noteworthy that Vladimer Akhobadze's manuscript is another important source to support this conclusion.

It is also clear from Mr. Vladimir's discussion that the same sign may have had different meanings in different chants. It is true that the musical signs remained unexplained to the members of the expedition, but the desire to unravel the neumatic system and trace the other neumatic manuscripts was undoubtedly aroused in them.

In order to find out more about the Georgian musical script and to find the neumatic manuscripts, the members of the expedition first visited the family of the famous perfect chanter, Anton Dumbadze, where they expected the chants equipped with musical signs. The great chanter's manuscripts were not found in the family of Anton Dumbadze. As it was learned from the family members, after the death of Anton Dumbadze, the family handed over the manuscripts to one of the churches in Batumi. The members of the expedition also went to Batumi, but in vain they could not find the manuscripts.

Vladimer Akhobadze's manuscript also contains valuable information about the performing arts of chanters. The leader of the expedition writes: "Patarava could remember the chants best and easily ... His voice is refined and he sings as if you were playing the keys of a grand piano.

All the leaps are precise and pre-planned ... Erkomaishvili Bass velveted the mtkmeli (top voice) and the modzakhili (middle voice). He has a large range and the timbre is velvety ... "(3v; 5r). The head of the expedition turned out to be the most stingy in describing Varlam Simonishvili. Perhaps the reason for this was Mr. Varlam's illness. Mr. Vladimir even mentioned that Simonishvili had difficulty in chanting because of the cold (5r).

It is clear from the expedition records that Vladimer Akhobadze was closest to Dimitri Patarava, he also visited his family. He characterizes the singer-chanter as an extraordinarily noble and hospitable person. Thanks to the recordings of Vladimer Akhobadze, new features were added to the portrait of the famous singer-chanters. Finally I will focus on the materials that the expedition gained, but for some reasons, have not reached us. According to Vladimer Akhobadze, Dimitri Patarava had many neumatic manuscripts, as well as printed books of chants with red musical signs. One neumatic chant was given to him by the members of the expedition. "It is kept with us" – writes Vladimer Akhobadze (18 r). He also took from the Dumbadze family several chants without musical signs recorded by the great psalmist. In addition, the members of the expedition handed over two magazines to the Georgian Folk Art Cabinet of the Conservatory, which included chants and verbal texts of songs. Traces of these materials have yet disappeared.

Familiarising with Vladimer Akhobadze's manuscript and the expedition materials obtained by him assures us how diligently and responsibly Mr. Vladimer treated his duties. He did much more work than planned and enriched the archives of the Conservatory's Georgian Folk Music Cabinet (and our cultural heritage in general) with materials that are an invaluable spiritual treasure.

Abbreviation

NCM – National Centre of Manuscripts

References and Sources

1. Akhobadze, V., Report of the expedition recording Gurian folk songs, Manuscript preserved in the Georgian Folk Music Laboratory of V. Sarajshvili Tbilisi State Conservatory (in Georgian)
2. Zhvania, T., (2004). *Masters of Georgian Folk Song*. T. II. Guria. The Erkomaishvili (editors: Tamar Chokhoniidze, Vakhtang Rodonaia). Tbilisi: Sakartvelos Matsne (Georgian Herald) (in Georgian)
3. Georgian Chanting (2004). Eleven pearls. Archival records 1949. Deciphered and compiled by Davit Shughliashvili. Tbilisi.
4. Georgian traditional music (2003). Church and Feast Hymns (Gurian mode). Given by Dimitri Patarava. Recorded by Mamia Patarava. The collection was compiled and prepared for publication by Malkhaz Erkvanidze. Tbilisi: *Ecclesiastical Chant Centre of the Georgian Patriarchate*.
5. Georgian Writing (1984). Dictionary reference. Book I. Tbilisi: Education (In Georgian).
6. Sukhiashvili, M., (2020) On Some Musical Characters Used in the Neums System of the Past Century (On the Example of the Notation Tradition of Shemokmedi Monastery School).
7. Georgian Electronic Scientific Journal: Musicology and Cultural Studies (Ed.: Kavtaradze, Marina), 1 (21) /<http://gesj.internet-academy.org.ge/download.php>; Pp.46-53 (in Georgian)
8. Q689 Chant of the irmoi, manuscript of Ekvtime Kereselidze, preserved by K. Kekelidze National Centre of Manuscripts (in Georgian)

ნაგალია ზამბაძე

(ეინოპუნიკოლოგი, ხელოვნებათმკვლევების დოქტორი, პროფესორი,
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი)

ქართული ტრადიციული მუსიკა საექსპერიმენტო ჩანაწერებში (აუდიოალბომის „აღმოაჩინე საქართველო ტრადიციული მუსიკით“ მიხედვით)

ცნობილია, თუ რამდენად დიდი მნიშვნელობა აქვს საექსპერიმენტო ფონოჩანაწერებს ტრადიციული მუსიკის (ხალხური სიმღერის, საკრავიერი ჰანგისა და საგალობლის) კვლევასა და შესრულებაში. ამგვარი მასალა ყველაზე სანდო წყაროა. მას ვერ ცვლის სანოტო ჩანაწერი, რომელიც მაქსიმალური სიზუსტის შემთხვევაშიც კი პირველწყაროს რეალურ ჟღერადობას მიახლოებით ასახავს. საველე ჩანაწერების ხელმისაწვდომობის საკითხი განსაკუთრებით მწვავედ დგას დღეს – სოფლის ყოფისა და მისი თანმხლები ტრადიციული მუსიკის ძირეული ცვლილებების პერიოდში.

ეროვნული მუსიკალური საგანძურის ჩანაწერების უმნიშვნელოვანესი ნაწილი ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში. ეს არის უმდიდრესი მასალა, მოპოვებული 1930-იანი წლებიდან დღემდე საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში კონსერვატორიის ფოლკლორისტული ექსპედიციების მიერ, რომლებსაც პროფესიონალი მუსიკოსები (ძირითადად, ეთნომუსიკოლოგები) ხელმძღვანელობდნენ. ფონოარქივში დაცულ ამ ჩანაწერებს შეუცვლელი ისტორიული, სამეცნიერო და მხატვრული ღირებულება აქვს და მათი გამოცემა მეტად მნიშვნელოვანია. ნაწილობრივ ამასაც ისახავდა მიზნად კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მიმართულებაზე 2018 წლის ფრანკფურტის წიგნის ბაზრობისთვის მომზადებული სა-

მდისკიანი ალბომი „აღმოაჩინე საქართველო ტრადიციული მუსიკით“. გამოცემის იდეა მე მეკუთვნის, მის მომზადებაზე კი ჩემთან ერთად მუშაობდნენ ეთნომუსიკოლოგები ქეთევან მათიაშვილი და ოთარ კაპანაძე, ტექნიკური რედაქტორი ილია ჯღარკავა და მთარგმნელი მაია კაჭკაჭიშვილი.¹

აუდიოალბომი უნიკალურია, რადგან: 1. აერთიანებს ხალხურ სიმღერებსა და საკრავიერ ჰანგებს საქართველოს ყველა დღევანდელი და ისტორიული კუთხიდან; 2. მასში შესულია, ასევე, საგალობლები აღმოსავლეთი და დასავლეთი საქართველოს სამგალობლო სკოლებიდან და ქართული საბჭოური სიმღერის ნიმუში; 3. ყველა ჩანაწერი საექსპედიციოა.² ერთადერთ გამონაკლისს შეადგენს იმერული „ნადური“, რომლის საკონცერტო ჩანაწერის³ გამოყენება ამ სიმღერის იმდროინდელი საექსპედიციო ანალოგის უქონლობამ გადაგვანყვეტინა. აუდიოჩანაწერების ნაწილი პირველად ქვეყნდება.

ხალხური მუსიკა ძირითადად წარმოდგენილია თვითმყოფადი სოფლური სიმღერა-დასაკრავებით. აქვეა ქალაქური ფოლკლორის, მისი დასავლური და აღმოსავლური შტოების სიმღერები. სასულიერო მუსიკა გამოცემაში შესულია საეკლესიო და საერო, სალხინო საგალობლებით. სხვა ჩანაწერების უქონლობის გამო ეს არის შემოქმედის სკოლის ან ამავე სტილის (დასავლეთი საქართველო) და ე.წ. „კარბელაანთ კილოს“ (აღმოსავლეთი საქართველო) ნიმუშები. საგალობელთა რაოდენობა საექსპედიციო ჩანაწერებში მცირეა – კომუნისტური რეჟიმისას საქართველოში გაბატონებული ათეისტური იდეოლოგიის მიერ რელიგიისა

¹ მიხდა, მადლობა გადავუხადო ჯგუფის წევრებს საქმეში გამოჩენილი პროფესიონალიზმისა და პასუხისმგებლობისთვის.

² სწორედ ეს განასხვავებს აღნიშნულ ალბომს ანალოგიური ტიპის სხვა გამოცემებისგან, რომლებშიც ტრადიციის მატარებელთა საველე ჩანაწერების გვერდით მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ქალაქური (მათ შორის, დედაქალაქის) ფოლკლორული ანსამბლების მიერ შესრულებულ ნიმუშებს.

³ ვანის რაიონის სოფელ დუცხუნის ჯგუფის მიერ ნამღერი „ნადური“ ფიქსირებულ-ია ბორჯომში, რესპუბლიკური სამეცნიერო კონფერენციის „ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები“ კონცერტზე 1986 წელს.

და ღვთისმსახურების დევნის პირობებში, 1940-იან და 1960-იან წლებში ფიქსირებული, ალბომში შეტანილი გალობის ნიმუშები ყოფილი მგალობლების მეხსიერებას შემორჩა. ერთი და იმავე საგალობლის – „შენ ხარ ვენახის“ ორი სკოლის ნიმუშები მოხმობილია აღმოსავლეთისა და დასავლეთის სკოლებს შორის მსგავსება-განსხვავების წარმოსაჩენად. სალხინო საგალობლები მთლიანად საეკლესიო მუსიკით საზრდოობს და მისგან ძირითადად საერო ვერბალური ტექსტებით განსხვავდება. ქართული ტრადიციული მუსიკის კიდევ ერთი შრე – საბჭოური სიმღერა გამოცემაში მხოლოდ ერთი ნიმუშით არის შესული, რადგან საბჭოური სიმღერების უმრავლესობა საავტოროა (თუმცა ხშირად ანონიმური).

ხალხური მუსიკა და გალობა ალბომში წარმოდგენილია ქართულ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში დამკვიდრებული პრინციპით: სოფლური სიმღერა-დასაკრავები – ეთნოგრაფიული კუთხეების მიხედვით, აღმოსავლეთი და დასავლეთი საქართველოს მთიდან ბარისკენ (ხევსურეთი, ფშავი, თუშეთი, ხევი, მთიულეთი, გუდამაყარი, ქართლი, კახეთი, მესხეთი; სვანეთი, რაჭა, ლეჩხუმი, იმერეთი, სამეგრელო, გურია, აჭარა, ლაზეთი); ქალაქური სიმღერა – დასავლური და აღმოსავლური შტოების, ხოლო გალობა – აღმოსავლეთისა და დასავლეთის სკოლების მიხედვით. საქართველოს ფარგლებს მიღმა დარჩენილი ისტორიული კუთხეების (ლაზეთის, ტაოს, კლარჯეთის, შავშეთისა და ჰერეთის) ხალხური მუსიკის ნიმუშები მოცემულია გამოცემის ბოლოს.

აუდიოალბომში გაერთიანებული ნიმუშები ჩანერილია ქართული ტრადიციული მუსიკის სხვადასხვა თაობის შემკრებთა მიერ. ესენი არიან: გრიგოლ ჩხიკვაძე (1898-1986), ვლადიმერ ახობაძე (1918-1971), ოთარ ჩიჯავაძე (1919-1998), ვალერიან მალრაძე (1923-1996), მინდია ჟორდანიანი (1929-1979), კახი როსებაშვილი (1930-1988), ბარამ ბარამიძე (დაბ. 1936), ევსევი (კუკური) ჭოხონელიძე (1940-2004), ედიშერ გარაყანიძე (1957-1998), თინათინ ჟვანია (1962-2006) და გიორგი კრავეიშვილი (დაბ. 1989).

წარმოდგენილი ნიმუშების ფიქსირების პერიოდი შვიდ ათეულ წელს მოიცავს. უძველესია 1949 წელს მახარაძეში (ამჟამად:

ოზურგეთი) ვლადიმერ ახოზაძის მიერ ჩაწერილი საეკლესიო და საერო საგალობლები („შენ ხარ ვენახი“, „საიდუმლო უცხო და დიდებული“ და „სადღეგრძელო“, ხოლო უახლესი – 2017 წელს კლარჯეთში (ამჟამად: თურქეთის რესპუბლიკა, ჰენდექის რაიონის სოფელი ბიჩქიათიქი) გიორგი კრავეიშვილის მიერ ფიქსირებული ბავშვის დასაძინებელი „ნანა“.

ნიმუშების უმეტესობა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში XX საუკუნეში ჩატარებული ექსპედიციების მონაპოვარია. მცირე ნაწილს შეადგენს 2010-იანი წლების ჰანგები, ჩაწერილი ჩვენი ქვეყნის ისტორიულ კუთხეებში. ლაზეთში, ტაოში, კლარჯეთში, შავშეთსა და ჰერეთში სავსე მუშაობის საშუალება ქართველ ეთნომუსიკოლოგებს არც საბჭოთა პერიოდში ჰქონიათ და არც საქართველოს მიერ დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ.⁴ გამოცემაში წარმოდგენილი ამ მხარეების ჩანაწერები პირადი არქივიდან გადმოგვცა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ყოფილი დოქტორანტმა, ამჟამად უკვე დოქტორმა გიორგი კრავეიშვილმა, რომელმაც ჩამოთვლილ კუთხეებში ბოლო დროს არაერთი ექსპედიციის ჩატარება მოახერხა.

სასიმლერო და საკრავიერი ჰანგების ხვედრითი წილი ალბომში, ყოფის მსგავსად, განსხვავებულია. ქართულ სამუსიკო საგანძურში ცენტრალური ადგილი სასიმლერო ტრადიციას უჭირავს. ქართველთა მუსიკალური გენია, ჩვენი მუსიკის იშვიათი თვითმყოფადობა, მრავალხმიანობის ტიპების სიმრავლე და მაღალგანვითარებულობა, ჰარმონიის გასაოცარი სიმწყობრე და სიმდიდრე, შესრულების ფორმების დიდი მრავალფეროვნება სრულყოფილად სწორედ სიმლერაში აისახა. ამიტომ გამოცემაში ნიმუშების უმრავლესობაც სასიმლეროა. წარმოდგენილია როგორც მამაკაცთა, ისე ქალთა სიმლერები, რომლებიც ჯერ კიდევ ახლო წარსულში ახლდა სოფლური ყოფის ყველა მხარეს – ბავშვის დაძინებას, ავადმყოფობას, ღვთის დიდებასა და ვედრებას, ამინდის

⁴ მხოლოდ იოსებ ჟორდანიას მონაწილეობდა შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის მიერ 1987 წელს ჰერეთში ჩატარებულ ექსპედიციაში, რომელსაც ჯონდო ბარდაველიძე ხელმძღვანელობდა.

მართვას, შრომასა და გართობას, ქორწილსა თუ გლოვას, რელიგიურ დღესასწაულს.

საკრავსა და საკრავიერ ჰანგებს სიმღერასთან შედარებით ნაკლები ადგილი ეთმობა. ყოფაში საკრავის ძირითადი დანიშნულება სიმღერის თანხლებაა. ფანდურის, გარმონის, ჩანგის, ჩონგურისა და გიტარის აკომპანემენტით შესრულებული ამგვარი ნიმუშების გვერდით ალბომში მოცემულია, ასევე, ინსტრუმენტული ჰანგები გარმონზე, უენო სალამურზე, ფანდურზე, გუდასტირზე, ჭუნირზე, ჭიანურზე, ლარჭემზე, ჩონგურზე, გუდაზე, ჭიბონზე, ჭიბონსა და დოლზე. მოტანილი ნიმუშები ცხადყოფს, რომ ქართველთა მაღალგანვითარებული ვოკალური აზროვნება და ვოკალური მუსიკის უმთავრესი კანონზომიერებები საკრავით თანხლებულ სიმღერებშიც და ინსტრუმენტულ ჰანგებშიც არის ასახული, თუმცა შეზღუდული მუსიკალური შესაძლებლობების გამო საკრავს არ ძალუძს განვითარებული სიმღერის რთული ფაქტურის გადმოცემა.

საქართველოს ამჟამინდელი და ისტორიული კუთხეების სიმღერები გამოცემაში წარმოდგენილია მრავალხმიანი და ერთხმიანი სახით – ისევე, როგორც ყოფაში გვხვდება. ალბომში შესული ნიმუშების დიდი უმრავლესობა მრავალხმიანია, რადგან ქართულ სასიმღერო ტრადიციაში უპირატესი მრავალხმიანი მღერაა. ერთხმიან სიმღერებს შორის უნდა განვასხვავოთ ერთ ხმაზე შესასრულებელი სიმღერები, რომლებიც ერთხმიანია თავისი ჟანრული ბუნების გამო („დეკანოზის ლოცვა ხატში“, „ნანა“, „მთიბლური“, „ძმის დატირება“, „ურმული“ და ერთ ხმაზე შესრულებული, საქართველოს ზოგი დღევანდელი და ისტორიული კუთხის სიმღერები, რომლებიც ამგვარად მრავალხმიანი მღერის ტრადიციის დაკარგვის გამო სრულდება (მესხური „ოქრომჭედლო“, ლაზური „ჰე, ასიე“ და „ჰეამო“, კლარჯული „ეჟა მამოლი ქოსა“, ჰერული „ქალმანი და წინდა“. ხანგრძლივი ისტორიული ძნელბედობის შედეგად გაერთხმიანებულ მესხურ, ლაზურ, კლარჯულ და ჰერულ ნიმუშებში მრავალხმიანობის კვალი ცალკეული ელემენტების სახით ვლინდება. გამოცემაში მოცემულია საქართველოს ისტო-

რიული კუთხეების საკრავიერ მუსიკაში შემორჩენილი მრავალბ-
მიანობის ნიმუშები (ლაზური „ჰორონი“ გუდაზე, ტაოური „ფოტო-
როში ჩივარე“ ტიკზე და შავშური „დართულა“ ჭიბონზე).

მუსიკალური ნიმუშების შერჩევისას უპირატესი იყო კონ-
კრეტული ჟანრის ადგილი და მნიშვნელობა თითოეული კუთხის
ადგილობრივ ტრადიციაში. თუმცა ამ პრინციპის დაცვა ყოველ-
თვის ვერ მოვახერხეთ, რადგან ჩვენს საექსპედიციო არქივში შე-
საბამისი ჩანაწერი არ აღმოჩნდა ან ზედმეტად დაზიანებული იყო.
ამავე დროს ვეცადეთ, წინა პლანზე წამოგვეწია ფართო მსმენე-
ლისთვის ნაკლებად ცნობილი, აღმოსავლეთი საქართველოს
მთის კუთხეების, ასევე მესხური და ლაზური, და ფაქტობრივად
უცნობი, საქართველოს ისტორიული კუთხეების ჰანგები.

არაერთი სასურველი ნიმუშის უქონლობის მიუხედავად, აუდი-
ოალბომი მეტ-ნაკლებად მაინც ასახავს ქართული ტრადიციული
მუსიკის ბუნებას მისი უმთავრესი მახასიათებლების ფართო
სპექტრით.

გამოცემა განკუთვნილია მოყვარულთა და პროფესიონალ-
თა ფართო წრეებისთვის, როგორც ქართველების, ისე უცხოელ-
ებისთვის. შემეცნებითი და პრაქტიკულ-საშემსრულებლო დანი-
შნულების გარდა, მას სამეცნიერო ღირებულებაც აქვს. წარმო-
დგენილი სიმღერა-დასაკრავები და საგალობლები მსმენელს
საშუალებას აძლევს, ტრადიციული მუსიკით გაიცნოს საქართვე-
ლო, იმოგზაუროს მის დღევანდელ და ისტორიულ მხარეებში,
ეზიაროს ქართულ სამუსიკო კულტურას. შემსრულებლებსა და
მკვლევრებს შეუძლიათ, იხელმძღვანელონ ამ გამოცემით, როგო-
რც იშვიათი სანდო წყაროთი – სწორად შეისწავლონ, შეასრულონ
და იკვლიონ ქართული მუსიკა.

გამოყენებული გამოცემა:

*აღმოაჩინე საქართველო ტრადიციული მუსიკით. თბილისის ვანო
სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის საექსპე-
დიციო ჩანაწერები. ვარშავა, 2018.*

NATALIA ZUMBADZE

(Ethnomusicologist, Doctor of Arts, Professor, Tbilisi State Conservatoire, Georgia)

**GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC
IN THE EXPEDITION RECORDINGS**

(According to the audio album
“Discover Georgia Through Traditional Music”)

It is well known how important expedition recordings are in the study and performance of traditional music (folk song, instrumental melody, and chant). Such material is the most reliable source. It cannot be replaced by a sheet music that, even with maximum accuracy, approximates the actual sound of the original source. The issue of access to field recordings is particularly acute today – during a period of fundamental changes in rural life and its accompanying traditional music.

The most important part of the recordings of the National Musical Treasure is kept in the archive of the Georgian Folk Music Laboratory of the Tbilisi State Conservatoire. This is the richest material, obtained from the conservatoire folkloristic expeditions in different parts of Georgia since the 1930s to the present, led by professional musicians (mainly ethnomusicologists). These recordings preserved in the phono-archive have irreplaceable historical, scientific and artistic value and their publication is very important. This was partly aimed three-disc album *Discover Georgia Through Traditional Music* prepared for the 2018 Frankfurt Book Fair in Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire. The idea of the publication belongs to me, and ethnomusicologists Ketevan Matiasvili and Otar Kapanadze, technical editor Iliia Jgharkava and translator Maia Kachkachishvili worked with me on its preparation⁵.

The audio album is unique because: 1. It combines folk songs and instrumental tunes from all present and historical corners of Georgia; 2. It

⁵ I would like to thank the members of the group for their outstanding professionalism and responsibility.

also includes chants from the chanting schools of East and West Georgia and a sample of Georgian Soviet song; 3. All recordings are expeditional⁶. The only exception is Imeretian *Naduri*, the concert recording⁷ of which we decided to use due to the lack of an expedition analogue of this song at that time. Some of the audio recordings are published for the first time.

Folk music is mainly represented by original rural songs and instrumental tunes. Here are the songs of urban folklore, its western and eastern branches. Spiritual music edition includes church and secular, festive chants. Due to the lack of other recordings, this are the Shemokmedi school type or the same style (Western Georgia) and the so-called *Karbelant kilo* (Karbelashvili's mode) samples (Eastern Georgia). The number of chants in the expedition recordings is small – in the conditions of persecution of religion and service by the atheist ideology prevailing in Georgia during the communist regime, the samples of chants presented in the album, recorded in the 1940s and 1960s, have remained in the memory of former chanters. Examples of two schools of the same chant – *Shen khar venakhi* (You are the vineyard) are cited to illustrate the similarities and differences between the Eastern and Western schools. Festive chants are entirely nourished by church music and differ from it mainly in secular verbal texts. Another layer of Georgian traditional music – the Soviet song is included in the edition with only one sample, as most of the Soviet songs are authored (though often anonymous).

Folk music and chanting are presented in the album according to the principle established in the Georgian musicology: rural songs and instrumental tunes – according to ethnographic corners, from the mountain of Eastern and Western Georgia to the valley (Khevsureti, Pshavi, Tusheti, Khevi, Mtiuleti, Gudamakari, Kartli, Kakheti, Meskheti; Svaneti, Racha, Lechkhumi, Imereti, Samegrelo, Guria, Adjara, Lazeti); Urban songs – according to the Western and Eastern branches, and chanting – according

⁶ This is what distinguishes this album from other editions of a similar type, in which samples performed by urban (including the capital) folk ensembles occupy an important place next to the field recordings of the bearers of tradition.

⁷ The song *Naduri* performed by group from the village of Dutskhuni in Vani district was fixed in Borjomi during the concert of the Republican Scientific Conference *Problems of Folk Polyphony* in 1986.

to the Eastern and Western schools. Samples of folk music from historical regions left outside Georgia (Lazeti, Tao, Klarjeti, Shavsheti and Hereti) are given at the end of the publication.

The samples united in the audio album are recorded by different generations of Georgian traditional music collectors. They are: Grigol Chkhikvadze (1898-1986), Vladimer Akhobadze (1918-1971), Otar Chijavadze (1919-1998), Valerian Maghradze (1923-1996), Mindia Zhordania (1929-1979), Kakhi Rosebashvili (1930-1988), Baram Baramidze (born 1936), Evsevi (Kukuri) Chokhonelidze (1940-2004), Edisher Garaqanidze (1957-1998), Tinatin Zhvania (1962-2006) and Giorgi Kraveishvili (born 1989).

The recording period of the presented samples is seven decades. The oldest are the church and secular chants recorded in Makharadze (now: Ozurgeti) by Vladimer Akhobadze (*Shen khar venakhi* (You are the vineyard), *Saidumlo utskho da didebuli* (A mystery, strange and glorious) and *Sadghegrdzelo* (Toast), and most recently – *Nana* (Children's Lullaby) recorded by Giorgi Kraveishvili in 2017 in Klarjeti (currently: village of Bıçkıatik, Hendek district, Republic of Turkey).

Most of the samples are the result of expeditions in different regions of Georgia in the XX century. A small part are the tunes of 2010, recorded in the historical regions of our country. Georgian ethnomusicologists did not have the opportunity to work in the fields of Lazeti, Tao, Klarjeti, Shavsheti and Hereti either during the Soviet era or after Georgia gained independence⁸. The recordings of these regions presented in the publication were provided to us from the personal archive of the former doctoral student of the Tbilisi State Conservatoire, now Dr. Giorgi Kraveishvili, who recently managed to conduct a number of expeditions in the listed regions.

Like the being, the share of vocal and instrumental tunes in the album, is different. The central place in the Georgian musical treasure is occupied by the singing tradition. The musical genius of Georgians, the rare identity of our music, the abundance and high development of polyphonic types, the amazing richness and arrangement of harmony, the great variety of forms of performance were perfectly reflected right in the

⁸ Only Ioseb Jordania took part in an expedition to Hereti in 1987 conducted by the Shota Rustaveli Institute of Georgian Literary History, led by Jondo Bardavelidze.

song. That is why most of the samples in the edition are for singing. The songs of both men and women are presented, which in the recent past still accompanied all aspects of rural life – child lulling to sleep, illness, praise and supplication to God, weather management, labor and fun, wedding or mourning, religious holiday.

Instrument and instrumental tunes take up less space than a song. The main function of the instrument in life is to accompany the song. Alongside such samples performed with the accompaniment of panduri (stringed lute), accordion, harp, chonguri (four-stringed lute) and guitar, there are instrumental tunes for accordeon, rim flute, panduri, gudastviri/chiboni (bagpipe), chuniri/chianuri, larchemi, chonguri, chiboni and doli (drum).

The presented samples show that the highly developed vocal thinking of Georgians and the main regularities of vocal music are also reflected in the songs accompanied by the instrument and instrumental tunes, however, due to the limited musical capabilities, the instrument is not able to convey the complex texture of the developed song.

The songs of the current and historical regions of Georgia are presented in the edition in a polyphonic and monophonic form – just like we find in life. The vast majority of the samples included in the album are polyphonic, because the polyphonic singing is predominant in the Georgian singing tradition. Among the monophonic songs, we must distinguish songs that should be performed in one voice, which are singlevoice due to the nature of their genre

(*Dekanozis lotsva khatshi* (Prayer of protopriest at the shrine), *Nana*, *Mtibluri* (Mowing song), *Dzmis datireba* (Lament for the brother), *Urmuli* (uremi – cart), and some of the songs of the present and historical corners of Georgia, performed in one voice, so due to the loss of the tradition of polyphonic singing (Meskhetian *Okromchedelo* (O, my blacksmith), *Laz Hey*, *Asie* (Asie – a woman's name) and *Heyamo* (Hoeing song), *Yesa mamoli kosa* (Wedding table song) from Klarjeti, *Kalmani da tsinda* (A bast shoe and a sock) from Hereti. As a result of long historical hardships, traces of polyphony are revealed in the form of separate elements in the Meskhetian, Laz, Klarj and Hereti samples. The publication presents examples of polyphony preserved in the instrumental music of the

historical regions of Georgia (Laz *Horon* (Round-dance tune) on the guda (bagpipe), Taoian *Potoroshi chivare* (I passed by a steep bank) on the tiki (bagpipe) and Shavshetian *Dartulai* (Spun, decorated) on the chiboni.

While selecting musical samples, the place and significance of a particular genre in the local tradition of each region was of primary importance. However, we were not always able to follow this principle because the relevant record in our expedition archive was not found or was too damaged. At the same time, we tried to bring to the foreground the tunes of the mountainous regions of Eastern Georgia, as well as the Meskhetian and Laz, which are less known to a wide audience, and in fact unknown, tunes from historical regions of Georgia.

Despite the lack of many desirable samples, the audio album more or less reflects the nature of Georgian traditional music with a wide range of its main features.

The publication is intended for a wide circle of amateurs and professionals, both Georgians and foreigners. In addition to cognitive and practical-performance purposes, it also has a scientific value. The presented songs, instrumental tunes and chants allow the listener to get acquainted with Georgia through traditional music, to travel to its present and historical parts, to share the Georgian music culture. Performers and researchers can use this publication as a rare reliable source – to properly study, perform and research Georgian music.

Used publication:

Discover Georgia through Traditional Music. Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire Field Expedition Recordings. Warszawa, 2018.

თამარ ჩხეიძე

(სელოუნებათმცოდნეობის დოქტორი. ასოცირებული პროფესორი.
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. საეკლესიო გალობის
უმაღლესი სასწავლებელი. საქართველო)

„შიომღვიმის ტიპიკონში“ დაცული სამგალობლო ტერმინებისა და გალობის ფორმების შესახებ

„შიომღვიმის ტიპიკონი“, რომელმაც ჩვენამდე სხვადასხვა პერიოდის ხელნაწერების სახით მოაღწია, XII საუკუნეში დავით აღმაშენებლის დავალებით ითარგმნა ქართულად „დიდი მღვიმის უდაბნოს“ მონასტრის ღვთისმსახურების სახელმძღვანელოდ. ეს ტიპიკონი საქართველოს ეკლესია მონასტრებში XVIII-XIX საუკუნეებამდე იხმარებოდა. ვიდრე XVIII საუკუნეში ანტონ კათალიკოსის მიერ არ მოხდა სლავური საღვთისმსახურო წიგნების მიხედვით ქართულის შესწორება.

„შიომღვიმის ტიპიკონის“ ჩვენთვის ცნობილ ხელნაწერთაგან ყველაზე ადრეული XIII საუკუნის ნუსხაა. ტექსტის გაცნობამ¹ გალობის შესრულების ფორმების, გალობის პროცესის, გალობასთან დაკავშირებულ ტერმინებზე დაკვირვების საშუალება მოგვცა. ტიპიკონი შეიცავს:

1. ტერმინებს, რომლებიც ასახავენ გალობის პროცესს და უკავშირდებიან გალობის შესრულების ხასიათს;

2. გალობის ორგანიზების ისეთ მომენტებს, სადაც ჩანს ღვთისმსახურებისას გალობაში ჩართულ პირთა ფუნქციათა დიფერენცირება და გალობის ფორმები: **რესპონსორული, ანტიფონური, ერთგუნდოვანი და სოლო;**

3. ტექსტებს, რომლებიც ასახავენ მგალობელთა ქცევის ნუსებს, მათ მოვალეობას;

¹ ხელნაწერი გამოიცა 2005 წ. ექვთიმე კოჭლამაზაშვილის და ელგუჯა გიუნაშვილის მიერ (გიუნაშვილი, კოჭლამაზაშვილი; 2005).

4. გალობასთან არაპირდაპირ დაკავშირებულ, მაგრამ საღვთისმსახურო ქმედებაში ჩართულ ხმოვან რიგს, რომელიც ცლოცველთა მოხმობის ფუნქციას ასრულებს.

„შიომღვიმის ტიპიკონზე“ ქრონოლოგიურად უფრო ადრეული ხელნაწერებიდან² ცნობილი გალობასთან დაკავშირებული ტერმინების (როგორცაა *თქუან*, *იტყოდიან*, *ნათქუან*, *უქციონ*, *მიმოგდებით* გვერდით გვხვდება შემდეგი სიტყვები და ფრაზები: **გავიმუხლებთ, ხმასა ზედა ავიღებთ, ვიტყვით, უქცევთ, წმას-ყყოფთ, ვგალობთ.**

ტიპიკონის ლამისთევის ლოცვის განგებაში „ნეტარ არს კაცი“-ს გალობა ასეა დახასიათებული: „ამის შემდგომად გავიმუწლებით ნეტარ არს კაცსა **დ გუერდსა, (იგულისხმება 8 მუხლი – თ.ჩ) თვისითა კილოთა. ხოლო მესამესა ფსალმუნსა ზედა მო-რე-უმა-ღლებთ მცირედ, ხოლო ხადილსა (ფს.4-6) და უფალო ღმერთოსა (ფს.7-8) ვიტყვთ წმასა ზედა დღისასა. ხოლო თითოეულსა დიდებასა ზედა იტყვს დიაკონი: მერმე და მერმე მშჳ[დობით]. ამავე ნაწილში – „მოთხრობაჲ საეკლესიოჲსა განწესებისაჲ“ გალობის შესრულებასთან დაკავშირებული სინტაგმებია: **ხმასა ზედა აღვიღებთ, ვიტყვთ დასდებელთა, უქცევთ ექვს მუხლთა ზედა: „ჯერ არს უწყებაჲ, ვითარმედ მწუხრისა უფალო ღალადყავსა ზედა სამარადისოდ სათუეოჲსა წმასა ზედა აღვიღებთ და უქცევთ ექვსთა მუხლთა ზედა ბოლოჲსათა, და ვიტყვთ დასდებელთა მის დღისა წმიდისათა, სამთა ბ-ბ ჯერ, და უკუეთუ ექუსნი იყვნენ თითოჲს ჯერ. ხოლო უკუეთუ აქუნდეს სტიქარონიცა თვთავაჯი, ვიტყვთ დიდებასა ზედა უფალო ღალადყავისასა ერთწმობით ორნივე ხორონი. ხოლო უკუეთუ არა, ვიტყვთ დიდებასა და ანდა მარადისსა ერთგან, და ზედა – ღმრთისმშობლისასა ძლისპირედ-სა (შიომღვიმის ტიპიკონი, 2005; XX)****

თუკი ძველ ლიტურგიკულ წიგნებში თითქმის არ გვხვდება ფორმა – იგალობონ, რის სინონიმად ლექციონარისა და იადგარის ნუსხებში გამოყენებულია *იტყოდიან*, *თქუან*, შიომღვიმის ტი-

² „იერუსალიმური ლექციონარი“ (Кекелидзе, 1912) და იადგარის ნუსხები (უძველესი იადგარი. 1980).

პიკონში არაერთგზის დასტურდება მისი გამოყენება: ფრაზებში „ვიდრემდის მისისა კერძისა სამწროდ **გალობდეს**“, „არამედ მეორემან რაჲ მწარმან იწყოს **გალობად**“, „და ოდეს **გალობდეს** ეკლესია“.

აღსანიშნავია, რომ საგალობლის **შესრულების წესისა და ხასიათის** ამსახველი ტიპიკონური შენიშვნებიც უხვად შეგვხვდა ტიპიკონის ტექსტში. გამოვყოფთ რამდენიმეს: „და შემდგომად ამენისა ვიწყებთ: მოვედით თაყვანის-ვსცეთ და შეუვრდეთ ქრისტესა, მეუფესა და ღმერთსა ჩუენსა. ხოლო **ვიტყვთ** ამას ორგზის, **მაღლითა წმითა და კილოთა**. მოვედით თაყვანის-ვსცეთ და შეუვრდეთ ქრისტესა, ღმერთსა ჩუენსა – ერთგზის. მერმე კუალად: მოვედით თაყვანის-ვსცეთ და მეტი არარაჲ. არამედ მყისვე **უნელესითა-რე წმითა** იწყებს წინამძღვარი ანუ ეკლესიარხი დ გუერდსა: აკურთხევს სული ჩემი უფალსა (ფს.103), **წყნარად ჩუეულეებისაებრ და კილოთა... ხოლო რაჟამს მოვინიეთ მუხლსა** ამას, ვითარმედ – ალაღი რაჲ ჴელი შენი, ყოველივე განაძ[ღნი სიტკობებითა]ფს (103.28) – თაყუანის-სცეს ეკლესიარხმან წინამძღუარსა და მან **მო-რე-უმალლოს მუჭლსა** მას, ხოლო უკეთუ არა იყოს წინამძღუარი, მან **მოუმალლოს თვთ**“.

გალობის სტილისა და ხასიათზე მითითებებს შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ღმერთი უფალისა“ და „აღელუიას“ მსახურებებზე ერთი და იგივე საგალობელთა განსხვავებული ხასიათით და ფორმით შესრულებაზე მითითება. მაგალითად, „პარასკევთა, ოდეს დახუდეს **ღმერთი უფალი**, ვიტყვთ აუვარებდითსა სამ აღელუასა თჳსითა წესითა, და აღელუათა მისითა მიმოქცევისაებრ **წმათა მისითაჲსა**. ხოლო უკუეთუ აღელუაჲ დახუდეს, **ლიტონად ვიტყვთ მას**.“

ძველი ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის მიხედვით „ლიტონი“ სუსტს, ძალსა და საფუძველს მოკლებულს გულისხმობს (აბულაძე, 1973). სულხან საბა ორბელიანის განმარტებით კი – ლიტონი ცარიელს, ერთს, მარტოს ნიშნავს. განსაზღვრება – „ლიტონად“ ტიპიკონში შეპირისპირებულია სინტაგმასთან – უცვლით კილოს. ასე მაგალითად, 149 და 150 ფსალმუნების გალობისას

განსხვავებული წესი ჩანს „აღელუიასა“ და „ღმერთი უფალის“ მსახურებებში: „შესწავებაჲ სახმარ არს, ვითარმედ ორმეოცდამეცხრესა ფსალმუნდა – ღმერთი ღმერთთაჲ იტყოდა (ფს. 49), ყოვლადგებ ბ გვერდსა ჰიტყუთ, ეგრეთვე დასასრულისა აქებდითსაცა რნ (150-ე) ფსალმუნსა. და უკუეთუ დაემთხვოს ღმერთი უფალი ას ორმეოცდამეცხრესა ფსალმუნდა ზედა, რომელ არს უგალობდით უფალსა გალობითა ახლითა (ფს.149), **უცვლით კილოსა.** ხოლო უკუეთუ აღელუა იყოს, **დავასრულებთ ეგრეთვე, ვითარ დაგუენყოს.** ეგრეთვე რნ (150) ფსალმუნსა – აქებდით ღმერთსა წმიდათა შორის მისთა. უკუეთუ ღმერთი უფალი იყოს, **ვიტყუთ ესრეთ:** დიდებაჲ მამასა და ძესა და წმიდასა სულსა, **კილოთა,** ხოლო უკუეთუ აღელუა იყოს, **ლიტონად:** დიდებაჲ მამისა და ძისა წმიდისა სულისა.“

მსგავსი შინაარსის ტექსტია ქრისტეშობისა და პეტრე-პავლობის მარხვაში ჟამების შემდგომი სამხრობის მსახურების გალობაში: „და დაეტეობთ მუჯლთ საყრელად დაფენილთა მათ ნეჭათა, და წარვალთ სადგომად განჩინებულსა ადგილსა ჩუენსა. და ვიტყუთ სამხრისა ფსალმუნთა ლიტონად, და მომიჯსენისა დასდებელთა დღისათა, **თჯსა ჯმასა.** და წარიკითხვის სამოციქულოჲ და სახარებაჲ დღისაჲ. და კუალად წარვალთ ნეჭათავე ზედა და ვიტყუთ მომიჯსენესა **ლიტონად...**“

ამკარაა, რომ ყურადღება გამახვილებულია გალობის ხასიათზე, შესაძლოა ამ კონტექსტში „ლიტონად“ სპეციალური ჰანგის გარეშე, რეჩიტატიულ, წართქმით შესრულებას გულისხმობდეს.

შოიმღვიმის ტიპიკონში იკითხება **რესპონსორული, ანტიფონური, და ერთგუნდოვანი** შესრულების ფორმებიც. რესპონსორული ფორმა წარდგომის შესრულებაში ჩანს ცხადად, სადაც დადასტურებულია მგალობელისა და გუნდის მონაცვლეობითი გალობის ფორმა, რომელიც დღეს ტრანსფორმირებულია მედავითნისა და გუნდის, ან დიაკვანისა და გუნდის რესპონსორულ შესრულებად.

ტიპიკონში საინტერესოადაა აღწერილი ანტიფონური გალობის ერთგუნდოვან გალობაში გადაზრდის შემთხვევები. ტაძრის ორ

მხარზე განლაგებული გუნდების ერთობლივი გალობა „უფალო ლაღადგყავსა“ ზედა დასდებლების (10 დასდებელი) შემდეგ დიდება, ანდა-ს მუხლებისა და მისი მომდევნო – დოგმატიკონის გალობის დროს ასეა გადმოცემული:

„ხოლო ჩუენ ვინყებთ უფალო ლაღადგყავსა, თვისსა ჳმასა, და უქცევთ დასასრულსა ათთა მუჯლთა ზედა და ვიტყვთ სამთა აღდგომისა სტიქარონთა ჳმისათა, აღმოსავლურთა ოთხთა და სათუეოხსაგან სამთა. ხოლო ვიტყოდით რაჲ განძლიერდა ჩემ ზედა წყალობაჲ მისი (ფს. 116, 2) – თაყუანის-სცემენ მღდელი და დიაკონი წინამძღუარსა, შეველენ სადიაკონეს და შეიმოსებიან და გამოვლენ წინამძღომითა სანთლისაჲთა. ხოლო ყოველნი მოიჭდიან ქუდსა. და შევიერთებით ორნივე ხორონი და ვიტყვ დიდებაჲ, ან [და] და ღმრთისმშობელისასა საკურაოსა, რომელსაცა ჳმასა ზედა უფალო ლაღატყავი აღგუელოს“.

ტაძრის ორ ფრთაზე განთავსებული ხოროს ერთ გუნდად შეკრული ერთობლივი გალობის ფორმის გადმოცემის თვალსაზრისით საინტერესოა ასევე აღდგომის დღესასწაულის წარგზავნაზე (VI შვიდეულის ოთხშაბათს) ცისკრის მსახურებაზე (ძლისპირების შემდგომ), გალობა განმანათლებელისა და აქებდითსა ზედა დასდებლებისა: „ცისკრად გალობანი აღვსებისანი: „აღდგომისა დღე არს“ ...და ბრმისანი და ამაღლებისა წინა დღისანი, ჳმაჲ დ გუერდი: ეტლთა სიმრავლე³... და მღერთნენ ძლისპირნი ამაღლებისანი: „მხსნელსა ჩუენსა ღმერთსა“⁴... მესამესა გალობასა ზედა კონდაკი ბრმისაჲ. მეექუსესა ზედა: დაღაცათუ საფლავად შთაჳ... გამოავლინე: ჳორცითა მიიძინე⁵... აქებდითსა უქცევთ ოთხთა მუხლთა ზედა და ვიტყვთ გერთა ბრმისათა, ორთა მეორისა ჳმასა და ერთსა მეოთხესა ჳმასა, და ერთსა ა გუერდსა და შევიერთებით ორნივე სამჯრონი და ვიტყვთ მუჯლსა: აღდევინ ღმერთი⁶... და

³ აღდგომის კანონის ძლისპირი, წმინდა ნიკოლოზის კანონის პირველი ძლისპირი.

⁴ ამაღლების პირველი ძლისპირი.

⁵ აღდგომის განმანათლებელი.

⁶ გამოცემაში „ქართული საგალობლების ხელნაწერთა აღწერილობა და ანბანური კატალოგი“ (გვახარია, შულღიაშვილი, რაზმაძე, 2013) საგალობელი მე-5 ხმისაა, მაგრამ არ შეიცავს ჟანრზე მითითებას.

ზედა დასდებელსა: პასეჟი ბრწყინვალედ შუენიერი... და ოთხთა სხუათა, და სრულ-გჰყოფთ ლოცვასა“.

გალობის ორგანიზების შესახებ მეტად საინტერესო ცნობებს ვხვდებით ტიპიკონის სვინაქსარულ ნაწილამდე მოცემულ მონაკვეთში, რომელიც სხვა საკითხებთან ერთად ადგენს:

1. კანონების კითხვის წესს;
2. „ღმერთი უფალისა“ და „აღელუიას“ მსახურებებში მონასტრის კრებულისათვის ლოცვის დასაწყისის ცნობის – სარეკელის რეკვისა და მუხლმოდრეკის წესებს შორის განსხვავებას;
3. ეკლესიარხის მიერ დადგენილი მონაზონის (იგულისხმება მაგალობელი) მიერ გალობისა და საკითხავების კითხვის წესს ღამისთვის ლოცვაში და წირვაში მწუხრის წარდგომიდან მოყოლებული წირვის წარდგომისა და აღილუიას ჩათვლით;
4. ცისკარსა და წირვაზე მსახურებისას ფეხზე დგომისა და ქუდის მოხდის წესს;
5. „უფალო ღალადგყავის“ დასდებლების გალობისას მაგალობელთა გუნდების ორგანიზების წესს;
6. პარასკევ დღეს „ღმერთი უფალისა“ და „აღელუიას“ მსახურებაზე გალობის განსხვავებულ წესებს და ხასიათს;
7. „ღმერთი უფალისა“ და „აღელუიას“ მსახურებებზე აქებდითის დასდებლების გალობის წესს.
8. მაგალობელთა ქცევის წესს;
9. სამხრეების გალობაში ჩართვის წესებს;
10. გალობანის (ჰიმნოგრაფიული კანონის) შესრულების წესს და მიმდევრობას: აღდგომის, ღვთისმშობლისა და სათვეოსი;
11. შობის წინა და პეტრე-პავლობის წინა მარხვაში აღელუიას მსახურებაში მუხლმოდრეკისა და გალობის წესს;
12. მუხლმოდრეკის წესს „ღმერთი უფალის“ მსახურებაზე;
13. ხოროების (მხრებზე მდგომი გუნდების) რეგენტების ფუნქციებს, რასაც ემატება მარხვაში მალვიძებლის მოქმედების წესი;
14. ჟამისწირვების სახეების აღსრულების წესს: ოქროპირისა, ბასილი დიდისა და პირველშენიერულისა;

15. საცისკრო სახარებისა და მისი განმარტებების კითხვის წესი;

16. წელის მიღების წესს სამხრობიდან მე-9 ჟამამდე და სერობაზე, იქვე ცისკრის კანანახის ფუნქციებს;

ამ ჩამოთვლილ წესთაგან მხოლოდ რამდენიმეს განვიხილავთ. მათ, რომლებიც უკავშირდება გალობის ორგანიზებას:

„სახმარად არს ცნობაჲ, რომელმან დაიწყოს მწუხრისასა კანონი, მასვე უღირს ცისკრადცა დაწყება კანონისაჲ და გალობათა და გამოავლინისაჲ და ჟამისწირვისა ფსალმუნთაჲ, და სერობისასა ჩუენ თანა არსისაჲ, და ყოვლადწმიდაო დედუფალო, და უფალო ძალთაო; და მისივე **სამჯროჲსაგან** ენვენ თქმაჲ მწუხრისასა ზედა ფსალმუნისაჲ და ცისკრად ღმერთი უფალისაჲ და სხვისა ყოვლისაჲ, ვითა ზემო მოგვსენებია და **ამითვე ხოროჲთ** მკითხველნი ცისკრისანი. კულად, წმიდათა და დიდთა მარხვათა ესრეთ იქმნებოდედ ჟამთა ზედა ფსალმუნებაჲ: **სამჯრომან, რომლმან დიწყოს ცისკრისა აქებდითი, მანვე დაიწყენ კანონი პირველის ჟამისაჲ, ხოლო მესამესა ჟამსა – მეორემან სამჯრომან, ხოლო მეექუსესა, კულად პირველისამანვე...** (შიომღვიმის ტიპიკონი. 2005:23).

მსახურების დროს გალობის მათგანიზებელ წესებს შორის მნიშვნელოვანია ცნობა იმის თაობაზე, რომ თითოეულ გუნდს – ხოროს თავისი რეგენტი გააჩნდა: „საჯმარად არს ცნობად ვითარმედ ეკლესიასა შინა მარჯუენესა ვიდრემე ხოროსა აწუევს და ჰმართებს ეკლესიარხი, ხოლო მარცხენესა – სხუად ვინმე, მისთვის განჩინებული“.

აღსანიშნავია, რომ დიდ მარხვაში მსახურების ხანგრძლივობის გამო წინამძღვრის მხრიდან მალვიძებელის ფუნქციის მქონე პირის გამოყოფის საჭირობა არსებობდა: „ხოლო წმიდათა დიდთა მარხვათა აჩენს წინამძღუარი ეკლესიასა შინა მალვიძებელსა, რომელიცა თითოეულსა წიგნის კითხვასა ზედა, შემდგომად მცირედ წარკითხვისა, აღდგების თქსისა ადგილისაგან და ჰყოფს სამსა თაყუანისცემასა საშუალ ეკლესიისა, და მოჰვლის ძმათა მყუდროებით. და რომელიც პოოს მძინარედ, მოზიდავს მას ნე-

ლიად მცირედ“. თვლემას მიცემული მონაზონის გამოფხიზლების შემდგომი ქცევის წესი, ტაძრის შუაგულში გამოსვლას და მაგალობელთა გუნდებისადმი ქედმოხრას ითვალისწინებდა, რაშიც მაგალობელთა მიმართ განსაკუთრებული მოწინება ჩანს: „ხოლო იგი აღდგების და მოვალს საშუალ ეკლესიისასა, ჰყოფს მუწლთმოდრეკასა გ და ორთავე სამწროსა მიმართ თითოსა, და კულად წარვალს და დაჯდების ადგილსა თჳსსა. ხოლო ესევეთარი ესე მალვიძელი ყოველსა წელიწადსა მოღუანე არს ძმათა ეკლესიად შემოკრებისათჳს.“

შიომღვიმის ტიპიკონში არსებული რუბრიკების უმრავლესობა გალობის პროცესს უკავშირდება. ეს სიმრავლე მეტყველებს, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ შუა საუკუნეებში გალობის სწორ და წესისაებრ წარმართვას, შესრულების შესაბამისი მანერისა და ხასიათის დაცვას, რათა გალობისას ყოველივე „შუენიერად და წესიერად იქმნებოდინ“ (1 კორ. 14, 40). აღნიშნულთან დაკავშირებით ტიპიკონის ტექსტში ვკითხულობთ: „სათანადო არს ამისიცა ცებნაე ძმათაგან, რაჲთა არა უბნობდნენ მდგომარენი ხოროთა შინა და რაჲთა არავეინ განვიდოდის მათგანი გარე, რაჲჲმს გალობდეს ეკლესიაჲ, ვიდრე დაწყებამდე კითხვისა. არამედ არღაცა შე-ვინ-ვიდოდის დადგომად ადგილსა თჳსსა მემწრეთაგანი, ვიდრემდის მისისა კერძისა სამწროჲ გალობდეს, არამედ მეორემან რაჲ მწარმან იწყოს გალობად, მაშინ შევიდეს და დადგეს ადგილსა თჳსსა და თაყუანის-სცეს ძმათა. ვინაეცა ეკლესიარჯსა უჭმს ამის ყოვლისათჳს ზრუნვაჲ. ამას თანა უჭმს მცნების მიცემად შტოსა შინა მდგომარეთაეცა ძმათა, რაჲთა არავის უტევებდენ მიზეზთა ლოცვისაჲთა ეკლესიას შესვლად, მონაზონსა ანუ ერისაგანსა, ვიდრემდის გალობდეს ეკლესიაჲ, არცა უცალო ყოფად ძმათა, რომელი-ესე ნიში არს უწესობისაჲ, არამედ შტოსა შინა უღირს დგომად ვიდრე გასრულებამდე ლოცვისა“.

საინტერესო ცნობებს ინახავს ეკლესიარხის მიერ დადგენილი მონაზონის (იგულისხმება მაგალობელი) მხრიდან გალობისა და საკითხავების კითხვის წესის ამსახველი ნაწილი. ღამისთევის ლოცვაში მწუხრის წარდგომიდან მოყოლებული, წირვის წარ-

დგომისა და ალილეუიას ჩათვლით „შობისა და პეტრე-პავლობის მარხვასა შინა „წმიდათა მარხვათა ქრისტეს შობისა და ყოვლად-ქებულთა მოციქულთასა ოდეს დაემთხვეს ალეელუაჲ ხოლო შეუდგენთ მეცხრესა ჟამსა. წმიდაო ღმერთოსა – მუჭლთმოდრეკაჲ, გ. მოვედით, თაყუანის-ვსცეთ და სამთა ფსალმუნთა წესისაებრ მისისა, და **იტყვს მგალობელი**, რომლისადა ეწვოს ეკლესიარხსა: რომელმან მეცხრესა ჟამსა...“. აქ ნახსენები მგალობელი ეკლესიარქის მიერ დადგენილი პირია. ამის შესახებ ტიპიკონის ტექსტიდან ვიტყობთ: „ცნობაჲ სახმარ არს ვითარმედ მონაზონსა, რომელსა ეკლესიარხის მიერ ეწვოს თქუმაჲ ფსალმუნისაჲ, შემდგომად სრულყოფისა თაყუანის-სცემს წინაშე წმიდათა კართა. ამისა შემდგომად მოიქცევის დასავალად მომართ, მოჭდობით მქონებლი ჴელისაჲ და დგას, ვიდრემდის სრულ-ჰყოფდნენ ძმანი მუჭლსა დასასრულისასა, და ეგრეთღა თაყუანის-სცემს შუა, და წარვალს ადგილსა თჳსსა“.

დასასრულს წარმოვადგენთ სამონასტრო კრებულის ლოცვაზე მოხმობისას ხმოვანი რიგის თანდათანობითი ზრდის დინამიკას: „ხოლო ცისკრად ჰრეკს კანდილაფტი, პირველად **მძიმესა ძელსა, მსუამრიანად და ჟამის გამოხდით**. და ილოცვენ ძმანი სენაკთა შინა მათთა შუალამისასა ნეტარ-არიანთა. ხოლო იგი შემდგომად რეკისა მის სრულყოფისა შთამოვალს და აღანთებს კანდელთა და მოჰმზადებს საცეცხლურთა და გავალს და **ჰრეკს რკინასა**. და შემოიკრიბებიან ძმანი ყოველნი ეკლესიად და შემდგომად ჩვეულებრისა თაყუანისცემისა, დადგების თითოეული ადგილსა თჳსსა. ხოლო განსლვასა (18რ) **კანდილაფტისასა რეკად დიდისა** ყოს ჩვეულებრივი თაყუანისცემიი მღდელმან წინამძღურისა მიმართ. შევიდეს საკურთხეველად და აღიხუნეს საცეცხურნი, დაასხას საკუმეველი და დადგეს წინაშე სალხინებებლისა, და დასრულებასა რეკისასა კანდელფტისა მიერ იწყოს მღდელმან“.

ამრიგად, შიომღვიმის ტიპიკონი ქართული გალობის ტრადიციის შესწავლის თვალსაზრისითაც მეტად მნიშვნელოვანი წყარო აღმოჩნდა. ტიპიკონის ტექსტის ანალიზმა წარმოაჩინა გალობის განსაკუთრებული ადგილი და მნიშვნელობა ღვთისმსახურებაში,

გალობის „შუენიერად და წესიერად“ აღსრულებაზე ზრუნვა და მგალობლის ხარისხისადმი განსაკუთრებული მოწინება და პატივისცემა.

ქართული ტიპიკონების აღნიშნული ასპექტით შემდგომი კვლევა გააღრმავებს ჩვენს ცოდნას ქართული საეკლესიო გალობის ისტორიის სფეროში, კერძოდ, გალობის ორგანიზების, საღვთისმსახურო წესების ქართული ტრადიციების, ძველი ქართული სამგალობლო ტერმინოლოგიური სისტემის შესწავლის მიმართულებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბულაძე, ილია. ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (მასალები). თბილისი: გამომცემლობა მეცნიერება, 1973.

2. ქართული საგალობლების ხელნაწერთა აღწერილობა და ანბანური კატალოგი, წმ. ფილიმონ მგალობლის (ქორიძე) და წმ. ექვთიმე აღმსარებლის (კერესელიძე) სანოტო ხელნაწერების მიხედვით (შემდგ.: ვაჟა გვახარია, დავით შულღიაშვილი, ნინო რაზმაძე). თბილისი, 2013.

3. Кекелидзе, Корнелий. Иерусалимский Канонарь VII века: Грузинская версия. 1912.

4. კოჭლამაზაშვილი, ექვთიმე (თამაზ) და გიუნაშვილი, ელგუჯა. ტიპიკონი შიომღვიმის მონასტრისა. შიომღვიმის მონასტერი. თბილისი. 2005.

5. უძველესი იადგარი (გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთეს: ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა, და ლ. ხევსურიანმა). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი. თბილისი, 1980.

TAMAR CHKHEIDZE

(Doctor of Arts, Associate professor, Tbilisi State Conservatoire,
Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant, Georgia)

ABOUT THE TERMS AND PERFORMING FORMS OF THE CHANT KEPT IN THE TYPICON OF *SHIOMGHVIME* MONASTRY

The Typicon of Shiomghvime Monastery, which has reached us in the form of manuscripts of different periods, was translated into Georgian in the XII century by the order of David Aghmashenebeli as a textbook for the religious service of the *Didi Mgvime* (Great Cave) Desert monastery. This typicon was used in Georgian monasteries until the XVIII-XIX centuries. It was not until the 18th century that Anton I of Georgia (the Catholicos) corrected Georgian according to Slavic liturgical books.

The Typicon of Shiomghvime is one of the earliest known manuscripts of the 13th century. Familiarity¹ with the text allowed us to observe the forms of chanting, the chanting process, the terms related to chanting. Typicon contains:

1. Terms that describe the process of chanting and relate to the nature of the chanting performance;
2. Moments of organizing the chant, where the differentiation of the functions of the persons involved in the chant during the service and the forms of chanting can be seen: responsorial, antiphonal, monophonic and solo;
3. Texts that reflect the rules of conduct of the chanters, their duty;
4. A sound sequence that is indirectly related to the chant, but involved in the liturgical action, which serves the function of calling up prayers.

In the *Typicon of Shiomghvime*, with the concepts related to chanting, (known from the chronologically earlier manuscripts), are found next to the following words and phrases: *Gavimukhlebt, khmasa zeda avighebt, vitkvit, uktsevt, khmas-vkopt, vgalobt.*

In the Vesper service of the *Typicon* the chant *Blessed is the man* is described as follows: *After that we will say eight verses of Blessed is the man, on our own tune, we will slightly raise the third psalm, and we will sing the verses of the 4th to 8th psalms on the echos of the day* In the same section – *A Narration of Ecclesiastical Ordinances* The syntagmas related to the chanting are: ***We raise our voices to the top, we say the sticheron, we turn on the top of the six stanzas:*** During chanting of the *Lord, I cry unto thee* we chant using the echos according to *Minea*, and after six stanzas we say sticheron of the saint of the day the three two times, and if it has a *ἰδιόμελον stichea*, we both teams say the glory together.

If in the old liturgical books we can hardly find the verb – chant, which is used synonymously in the Lectionary and tropologion (i)they will say, its use is repeatedly confirmed in the *Typicon of Shiomghvime*: in the phrases *While the choir beside its side is chanting, when the second choir starts chanting, the whole church is chanting.*

It is noteworthy that the typonic remarks reflecting the rules and character of the hymn were also abundant in the text of the typicon. Here are some: *And After Amin we say: O come, let us worship two times aloud than on its tune. During the second repetition, the abbot says 103 psalms in a silent and calm voice and raises his voice to 28th stanza.*

Among the references to the performance of the same chants in different natures and forms at the services, the chanting style and character of the *God the Lord* and the *Hallelujah* are worth to note. For example, *On Friday, if there is a service of the God the Lord, we say Hallelujah in its echos, and if there is a service for the Hallelujah, then as a plain...*

According to the explanatory dictionary of the old Georgian language, *litoni* means weak, lacking strength and foundation (Abuladze, 1973). According to Sul Khan Saba Orbeliani, *litoni* means empty, one, only. Definition – *litoni* in the typicon is contrasted with the syntagm – unchanged mode. For example, while chanting 149 and 150 psalms, a different rule is seen in the services of *Hallelujah* and the *God the Lord*: While chanting 149 psalm, if we change the mode in the service of the *God the Lord*, we end the service of *Hallelujah* as we started.

Similarly, when chanting 150 psalms, if there is the service of *God the Lord* – on the tune, if *Hallelujah* – as plain, simple.

The text of similar content is in the service of supper during the Lent before the Fast of Nativity and the Fast of Peter and Paul: The psalm is performed in plain stile, as a simple, sticheron – on the tune.

It is obvious that the focus is on the nature of the chant, perhaps in this context, term – lironad (as a simple) it means without a special tune, a recitative, psalmodical performance.

The Typicon of Shiomghvime also reads forms of responsore, antiphonal, and one choir performance. The responsorial form in the performance of the prokeimenon is clearly seen, where the alternating form of the chanter and the choir is confirmed, which today is transformed into the responsive performance of the psalm reader and the choir, or the deacon and the choir. The typicon describes interesting cases of the transformation of antiphonal chants into one choir chants. The joint chanting of the choirs on both sides of the temple sticherarion on *Lord, I cry unto thee* (10 stichérons) Then the praise of now and stanzas and its following chanting of Dogmaticon is expressed as follows:

We start chanting *Lord, I cry unto thee* on its echos, and at the end of the stanza we add sticherarion of Easter, 4 anatolian and the three of Minea ... And on the stanza of the 116 psalm Because he turned his ear to me, the priest and deacon worship the abbot, enter the place of deacons, get dressed... and both choirs united will say the Virgin's on the same echos as *Lord, I cry unto thee* is.

Also interesting in terms of conveying the form of a joint chanting of the choir placed on the two wings of the temple is the reconduction to the Easter (on Wednesday of the Seventh week) at the Matins (after the irmoi), the chant of the **Exapostilarion**, and the sticheron of *Hymn of Praise : The chanting of resurrection at dawn: the day of resurrection...* and of the blind and the Eve of the Ascension, the multitude of chariots... and the irmoi of the Ascension Day are added to it: ...kondakion on the third canticle, after the sixth chant:

We meet the most interesting information about the organization of the chant in the section before the Synaxarion part of the Typicon, which, among other things, states:

1. The rule of reading the psalms;

2. The difference between the recognition of the beginning of the prayer for the monastery collection in the services of the *God the Lord* and *Hallelujah* – the rules of ringing and kneeling;

3. The rule of chanting and readings of the nuns (chanter) established by the ecclesiarch in the vespers and liturgy starting with the performance of the vespers prokimenon to the liturgy prokimenon and the halleluja;

4. The rule of standing and wearing a hat during the Matins and liturgy;

5. The rule of organizing choirs during the chanting of the Lord Scream;

6. The different rules and nature of chanting at the service of God the Lord and Hallelujah on Friday;

7. The chanting rule of the *God the Lord, Praise be to God* and *Hallelujah* in the service of Hymn of Praise sticheron.

8. The rule of conduct of the chanters;

9. Rules for involving choirs standing on the wings of Temple in chanting;

10. The order and sequence of the performance of the chants (hymnographic canon): Easter, the Virgin and Minea;

11. The rule of kneeling and chanting in the service of Hallelujah before the the Nativity and before St. Peter and St. Paul feast;

12. The rule of kneeling in the service of the God the Lord;

13. The functions of the regents of the choirs (choirs standing on the wings of tample), to which is added the rule of action of the alarm of waking in fasting;

14. The rule of performing the types of liturgies: of Jon Chrisostomos, Basil the Great and the first sacrificed;

15. Rules for reading the Matins Gospel and its explanations;

16. The rule of water intake from the dining to the 9th hour and the supper, the functions of the Matins leading church choir;

We will discuss just a few of these rules. Those related to the organization of chanting:

It should be noted that whichever choir begins chanting the Canon of vespers should also begin chanting of the Canon of the Matins, exapostilarion the liturgy psalms, and the chants of the supper. And the same side should say the stanzas of the psalm of vespers and *God the Lord of the Matins*, from the same choir should be the reader as well.

Similarly, in the period of the Great Lent, whichever choir begins to praise the Matins, it must also begin the law of the first hour, the third hour – the second team, the third hour – again the first, and so on.

Among the rules for organizing chanting during the service, it is important to note that each choir had its own regent: It is noteworthy that if the right choir is managed, the ecclesiarch is regent, the left must be regented by another, appointed specifically for it.

It is noteworthy that due to the length of service during the Great Lent, there was a need to appoint a person with the function of a wake-up call from the abbot: During the period of the Great Lent, the priest appoints a wake-up person, who, after reading, rises from the place, worships from the middle of the church, and passes the monks. If he notices anyone sleeping, he touches, and pulls carefully.

Most of the rubrics in the Shiomghvime Typicon are related to the chanting process. This abundance shows how much importance was attached to the correct and orderly conduct of chanting in the Middle Ages, to the observance of the proper manner and character of performance, so that in chanting all things were *created in a smooth and orderly manner* (1 Cor. 14:40). In connection with the above, we read in the text of the typicon: It is important that the chanters do not speak, and no one should go outside while chanting! Before reading, and no one to enter and join the choir when his side is chanting. But also join his choir when the other choir starts chanting.

Interesting information is kept by the part of the nun (meaning the singer) that reflects the rules of chanting and reading by the nun established by the clergy. In the all-night vigil, from the prokimenon of the Matins, including the prokimenon and the Hallelujah of the liturgy. If there is the service of Hallelujah in the fast of the Nativity and the fast of St. Peter-Paul's fast, the three psalm will be sung by a chanter, appointed by the ecclesiarch. The chanter mentioned here is a person appointed by the ecclesiarch. We read about this from the text of the typicon: It is noteworthy that the nun, who will be appointed by the ecclesiarch, worships the altar after its completion, then stands handcuffed until the chanting is over, until the choir chants are over.

At the end, we present the dynamics of the gradual increase of the sound order when calling the prayers of the monastery collection: First a heavy log is rung, at intervals of time, the brothers pray in cells. The sacristan lights the candles and prepares the fire, then rings the iron bell, the monks gather and stand in their places. And after the sacristan leaves the temple, the big bell rings. The priest prepares, worships the abbot, and enters the altar, and after the end of the Angelus, the divine service begins.

Thus, the Typicon of Shiomghvime turned out to be a very important source in terms of studying the Georgian chanting tradition. The analysis of the typicon text showed the special place and importance of chanting in the worship service, the care towards chanting to be *orderly and properly* and the special reverence and respect for the quality of a psalm-reader.

Further research on this aspect of Georgian typicons will deepen our knowledge in the field of the history of Georgian church chants, in particular, the organization of chants, Georgian traditions of liturgical rules, the study of the old Georgian chant terminology system.

References

1. Abuladze, Ilia. Dictionary of Old Georgian Language (Materials). Tbilisi: Publishing House Metsniereba, 1973.
2. Description of the Manuscripts of Georgian Chants and Alphabetical Catalogue, according to the musical manuscripts of St. Philemon the Chant-er (Koridze) and St. Ekvtime the Confessor (Kereselidze) (Compiler: Vazha Gvakharia, Davit Shughliashvili, Nino Razmadze). Tbilisi, 2013.
3. Kekelidze, Korneli. Jerusalem Cannon of the VII century: Georgian version. 1912.
4. Kochlamazashvili, Ekvtime (Tamaz) and Giunashvili, Elguja. The Typicon of Shiomghvime Monastery. Shiomghvime Monastery. Tbilisi. 2005.
5. The Old Tropologion (prepared for publication, research and the index attached by: El. Metreveli, Ts. Chankiev, and L. Khevsuriani). SSR Academy of Sciences of Georgia, K. Kekelidze Institute of Manuscripts. Tbilisi, 1980.

აპოგა ზღანაპიჩიუგა-ბეკშვი

(ეინომუსიკოლოგი. შემსრულებელი. ლიეცუა)

ტრადიციული ლიტუვური ინსტრუმენტის – კანკლესის აღდგენის და განახლების პროცესი

ტრადიციული ლიტუვური კანკლესი სიმებიანი ინსტრუმენტია. მას აქვს 5-დან 12 სიმამდე, ფორმა კი ნავის ან კუბოს მსგავსია. ჩვეულებრივ ამზადებენ ფოთლოვანის ხის ნაჭრიდან. კანკლესზე დაკვრის ტრადიცია მთელი ლიტუვას ტერიტორიაზე არსებობს. არ გვხვდება მხოლოდ ლიტუვას სამხრეთით ზუკიის რაიონში. ის ინსტრუმენტს აკეთებს და უკრავს მასზე მხოლოდ მამაკაცი. მე-19 საუკუნის ბოლოდან და მე-20 საუკუნის დასაწყისში დაიწყეს ყველაზე დიდი, 15-21 სიმებიანი კანკლესების კეთება. მათ დღეს მოდიფიცირებულ კანკლესებს უწოდებენ. უფრო გვიან, მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწყო კანკლესი საკონცერტო ინსტრუმენტი გახდა. ამ დროისთვის ინსტრუმენტს 29 სიმი და ქრომატიული წყობა აქვს. მასზე ახლა ქალები მამაკაცებზე ხშირად უკრავენ. როგორც ჩანს მოდიფიცირებულმა კანკლესებმა შეცვალა ტრადიციული ანალოგი, საკონცერტო კანკლესებმა კი მოდიფიცირებული კანკლესი. მაგრამ დღეს ჩვენ ისევ ვხედავთ ტრადიციული ინსტრუმენტის აღორძინების პროცესს. ორივე ქალიც და მამაკაციც დაინტერესებულია მასზე დაკვრით. ამ აღორძინებას ჩვენ ვხსნით როგორც ტრადიციის განახლებას.

კანკლესზე დაკვრის ტრადიცია ახლა აღორძინებას განიცდის. ამ რენესანსის შესახებ მიუთითებს ლიტუელი მუსიკოლოგი ვიდა პალუბინკინე. ის აზუსტებს, რომ ეს პროცესი დაიწყო გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან. კანკლესის პოპულარობის გაზრდა კანკლესის ტრადიციის აღორძინებაა. ჩვენ სამი ტიპის შემსრულებლის იდენტიფიცირება მოვახდინეთ: საკონცერტო შემსრულებელი, ტრადიციული შემსრულებელი და იმპროვიზატორი.

მოხსენება ეძღვნება ტრადიციულ კანკლეს და მის ალორძინეზას. აქ შეგვიძლია განვსაზღვროთ ინსტრუმენტის ახალი ხედვა და მისი ადაპტირება თანამედროვე გარემოში.

ლიეტუველებმა, თავისი მეზობლების ლატვიელების, ესტონელების და ფინელების შთაგონებით, შემოქმედებითი დამოკიდებულებით, წაახალისეს ამ ინსტრუმენტის კვლევა. არსებობდნენ ადამიანები, რომლებიც ბავშვებს კანკლესზე დაკვრას ასწავლიდნენ. მაგრამ ახლა უკვე ზრდასრულებს გაუჩნდათ ამ ინსტრუმენტზე დაკვრის სურვილი. შეიქმნა კანკლესზე შემსრულებელთა წრე. ტრადიციული კანკლესი დღეს უფრო მიღებულია მუსიკალურ ჟანრებში და უფრო ხშირად ვხედავთ მასზე შემსრულებლებს დიდი ფესტივალების სცენებზე. იკვეთება ინსტრუმენტის თანამედროვე ხელოვნებაში ჩართვის ტენდენციაც. ხშირად ვხვდებით ადამიანებს, რომლებიც ბავშვობაში უკრავდნენ ამ ინსტრუმენტზე და ახლა თავიდან დაიწყეს სწავლა. გვხვდება ისეთებიც, რომელთაც არასდროს დაუჭერიათ ეს ინსტრუმენტი, მაგრამ ის მათთვის პერსონალური მედიტაციის საშუალებად იქცა.

ლიეტუველი ფოლკლორისტი ზ. სლავიუნასი მიუთითებს, რომ ზოგიერთი ადამიანი კანკლესს აღიქვამს ეროვნული თვითშეგნების გაღვივების საშუალებად, სხვა მასში ხედავს რომანტიკულ რელიქვიას ლიეტუვას ისტორიიდან. ბევრი თავშეკავებულად უყურებს ტრადიციული ინსტრუმენტის ალორძინეზას. ასეთი დაყოფა დღესაც თვალნათელია. ზოგიერთები ცდილობენ ძველი ტრადიციების გაგრძელებას. ისინი უკრავენ ფოლკლორულ საცეკვაო მელოდებს, ანალიზებენ ძველი შემსრულებლების სტილს და ითვალისწინებენ თავიანთი ანსამბლების საშემსრულებლო მანერაში. არსებობს კატეგორია, რომელიც კანკლესს წმინდა ინსტრუმენტად მიიჩნევს. ისინი უფრო მეტს იმპროვიზირებენ, უკრავენ მარტო ან მცირე შემადგენლობის ჯგუფებთან ერთად, ქმნიან საკუთარ სიმღერებს. ზოგიერთს კანკლესი ჰგონია წარმოუდგენელი შესაძლებლობების ინსტრუმენტი და ცდილობს ჩასწვდეს ამ შესაძლებლობებს. ასეთ ადამიანები ექსპერიმენტებით არიან დაინტერესებული, ისინი ქმნიან საკუთარ მუსიკას და აკომპანირებას უწევენ სხვა ჯგუფებს. ზოგჯერ ინსტრუმენტი გამოიყენება სპეციალუ-

რი ეფექტებით, არსებობს კანკლესის ელექტრონული ვერსიაც – ელექტრო კანკლესი. გავრცელებულ მოსაზრების „საუკეთესო დრო კანკლესისთვის ხის მოსაჭრელად არის როცა ვინმე გარდაიცვლება“ საფუძველზე შეიძლება დავინახოთ კავშირი კანკლესსა და სიკვდილს შორის. ლიეტუველი ფოლკლორისტი ზ. სლავიუნასი მიუთითებს, ლეგენდაზე, როგორ იცავდა სიკვდილისგან კანკლესი შავი ჭირის დროს. იმ დროში ბევრი ადამიანი დაიღუპა, ვინც გადარჩა გადარჩევი კანკლესის გაკეთება განწყობილების გასაუმჯობესებლად. ისინი მთელი ღამის განმავლობაში უკრავდნენ. როცა ვინმესთან სიკვდილი მოვიდოდა, მას ეს მშვენიერი ხმა გადაარჩენდა. ინსტრუმენტი გახდა შუამავალი ცოცხლების და მიცვლებულების სამყაროთა შორის. ხის სიცოცხლე ინსტრუმენტს გადაეცემა, მაგრამ ეს სიცოცხლე თავიდან უნდა შექმნა. ამიტომ ახალი კანკლესების უმრავლესობა არ ჟღერს კარგად, მათში ჯერ სიცოცხლე არ არის. ისინი ბევრი დაკვრისგან უნდა „დაიმუხტოს“. ცხოვრების შესახებ ამგვარი მეტაფორა ასევე გვხვდება შამანების მიერ მკვდარი ცხოველის ტყავით დოლების მომზადების პროცესში. არსებობს მოსაზრება, რომ მასზე დაკვრის დროს სული აღორძინდება, დოლი ორ სამყაროს აერთიანებს. ის ეხმარება ტრანსის მდგომარეობის მისაღწევად და წინაპრებთან კონტაქტის დასამყარებლად. ყველაზე წმინდად ხუთსიმინიანი კანკლესი ითვლებოდა. მასზე მხოლოდ სახლში, მამაკაცები უკრავდნენ. ეს იყო ინსტრუმენტი მედიტაციისთვის. მედიტაციაზე დღეს დიდი მოთხოვნაა. ხალხი თავის ხერხს ეძებს მედიტაციისთვის და ამისთვის კანკლესი საუკეთესოა. სწორედ აქ იკვეთება ტრადიციის აღორძინების მაგალითი.

კანკლესზე დაკვრის სწავლება

კანკლესის წრე

ეთნომუსიკოლოგ აგოტა ზდანავიჩიუტე-ბეკუტეს თავისი სწავლების მეთოდი აქვს – კანკლესის წრე. ეს არის ათი პრაქტიკანტის წრე, ვისაც ინსტრუმენტზე დაკვრის სწავლა სურს. აქ ისინი

სწავლობენ აკორდებს, ტრადიციულ ფოლკლორულ სიმღერებს და ზოგჯერ სუტარტინესს (უძველეს ლიტუვურ მრავალხმიან სიმღერებს). ეს არის წახალისება სიმღერა-დაკვრის პროცესში. კანკლესის წრე – წარსულის შემოქმედებითი ხედვაა. სტუდენტები ექსპერიმენტულად იყენებენ დაკვრის სხვადასხვა ხერხს. მაგალითად, ინსტრუმენტის გამოყენება დასარტყამის ფუნქციით, ერთ სიმზე დაკვრა, აკორდების დაკვრა და ა. შ. ძალზე ხშირად სტუდენტები ასრულებენ სუტარტინესის მელიოდებს. ისინი უკრავენ უნისონში ან კანონის სტილში. მელიოდია გრძელდება დიდხანს. ზოგჯერ მას ხმაც მიყვება. მელიოდიის დიდი ხნის მანძილზე გამეორება მედიტაციის საფუძველია.

კანკლესის მცირე წრე

საინტერესოა რომ კანკლესის წრეები მე-19 საუკუნის შუა პერიოდებიდან არსებობს. ამ წრეებში სხვა ინსტრუმენტებიც გვხვდებოდა. ძირითადად ისინი სახლის პირობებში მუსიციურებიდნენ. ლიტუელი მუსიკოლოგის ვ. პალუბისკიენეს სიტყვებით, ეს წრეები დაკავშირებული იყო სოფლის ახალგაზრდობის მუსიკალურ განათლებასთან. დღეს ეს წრეები ყველა ასაკის ადამიანისთვისაა და ძირითადად მედიტაციის მიღწევისკენ არის მიმართული. ბეჭდვის აკრძალვის პერიოდში (1864-1904 წ.წ.) კანკლესიც გაქრა. 1906 წლიდან კანკლესზე შემსრულებელმა პრანას პუსკუნიგისმა დაიწყო ინსტრუმენტის აღორძინება. გააკეთა ინსტრუმენტები, დაიწყო კერძო გაკვეთილები და შექმნა წრეები. ამ წრეებმა დიდი როლი ითამაშა ლიტუვას კულტურის აღორძინებაში. წრეებში დაიყო სოპრანოს, ალტის, ტენორის და ბანის კანკლესების კლასიფიცირება. სოფელ სკრიაუჯიაში შექმნილი პატარა წრის საფუძველზე დიდი ანსამბლი „კანკლესი“ ჩამოყალიბდა.

აგოტა ზდანავიჩიუტე-ბეკუტეს წრეში ყოველი მეთათე შეხვედრა კონცერტია. სცენაზე აღნიშნული ინსტრუმენტის ხილვა დიდ ინტერესს იწვევს პუბლიკის მხრიდან. რაც შთააგონებაა ინსტრუმენტის გასახსენებლად ან აღმოსაჩენად. პ. პუსკუგუნისის

წრებთან შედარებით კანკლესის აღნიშნულ წრეებს განმანათლებლური ან ტრადიციის გავრცელების ფუნქცია აქვს. დაკვრის პროცესში მონაწილეობა ერთგვარი თერაპიაა, ხალხი ერთმანეთს დასაკრავად ებატიჟება. ამასთან ისინი ავრცელებენ ამ ტრადიციულ ინსტრუმენტზე დაკვრის პრინციპებს, რაც ხელს უწყობს ალორძინების პროცესს.

კანკლესის შემოქმედებითი ბანაკი

აგოგა ზდანავიჩიუტე-ბეკშტემ დაარსა ბანაკი „შემოქმედებითი კანკლესი“. ადრე ის იმყოფებოდა კანკლესზე ცნობილი შემსრულებლის ლაიმა იანსონეს ბანაკში ლატვიაში. მან გადანყვიტა იგივე ტიპის ბანაკი ლიეტუვაშიც დაეარსებინა.

პირველი ასეთი შემოქმედებით ბანაკი დაარსდა 2019 წელს სვენცელეში (ლიეტუვა). ბანაკმა ბევრი მონაწილე მიიზიდა როგორც მთელი ქვეყნიდან, ასევე უცხოეთიდანაც. ეს გახდა ინტერნაციონალური ბანაკი ლიეტუველი, ლატვიელი, შვეციარელი, ბელგიელი, ამერიკელი და იაპონელი მონაწილეებით.

მონაწილეები დაყოფილი არიან ჯგუფების მიხედვით უნარების შესაბამისად. პირველ საფეხურზე სწავლობენ ინსტრუმენტს და აკორდებს. მომდევნო საფეხური ითვალისწინებს რეპერტუარის გაფართოებას, შემდეგ ეტაპზე გადასვლა გულისხმობს მუსიკოსის და კანკლესზე შემსრულებლის ჟემინა ტრინკუნაიტეს მოკლე კომპოზიციების შესწავლას.

ბანაკი გრძელდება ერთი კვირა. ის ითვალისწინებს არამხოლოდ პრაქტიკულ მეცადინეობებს, არამედ თეორიულ სწავლებასაც. აქვე ჩატარდა ჟემინა ტრინკუნაიტეს და ელექტრონული მუსიკის კონცერტი. ბანაკის დასრულებისას მონაწილეები თავიანთ შემოქმედებას წარადგენენ.

წარმატებული პირველი ბანაკის შემდეგ მოიმატა კანკლესზე დაკვრის შესწავლის მსურველებმა. მეტი და მეტი ადამიანი ცდილობს მონაწილეობა მიიღოს ამ ინსტრუმენტის ალორძინებაში. ამიტომ ბანაკის მოწყობა ყოველწლიურად გადანყვიტეს.

მეორე ბანაკი ლიეტუვას ჩრდილო-აღმოსავლეთით ანტალიეპტეში გაიმართა. მონაწილეებს საშუალება ჰქონდათ გაცნობოდნენ და შეესწავლათ სხვა რეგიონების მუსიკალური ნიმუშები. ისინი სწავლობდნენ ასევე ლატვიურ ფოლკლორულ სიმღერებს და სხვა კომპოზიციებს. საღამოები მცირე ჯგუფებში იმპროვიზაციას ეთმობოდა. ცხადი გახდა, რომ ისინი უფრო თავისუფლად ფლობდნენ ინსტრუმენტს და ნახულობდნენ შესრულების ახალ გზებს. ესეც კანკლესის აღორძინების პროცესის ნაწილია.

აღნიშნული ტიპის ბანაკები უფრო ადრეც არსებობდა. 1999 წლიდან ანსამბლ „პასაგელის“ დამაარსებლის და ფოლკლორისტის ორგანიზებით შეიქმნა ბანაკი უჟპალიეში (ლიეტუვას ჩრდილო-აღმოსავლეთი). მან შეკრიბა სხვადასხვა ანსამბლები მთელი ლიეტუვადან, რითაც დიდი წვლილი შეიტანა კანკლესის აღორძინების საქმეში.

ასეთი ბანაკების არსებობა შესანიშნავი საშუალებაა ტრადიციული კანკლესის შესასწავლად და მასზე შესრულების უნარების გასაუმჯობესებლად. ასევე ეს არის სხვებთან ერთად მუსიციურობის, ბევრი ფოლკლორული სიმღერის და იმპროვიზირების საშუალება, რაც ხელს უწყობს ამ ინსტრუმენტის განახლებას.

როგორც ვხედავთ, ტრადიციულ ლიეტუვეურ კანკლესზე დაკვირვის ტრადიცია მატულობს. სულ უფრო მეტი ღონისძიება ეძღვნება კანკლესის ტრადიციას და მასზე შესრულებულ მუსიკას. იზრდება მისდამი ინტერესი ბავშვებსა და მოზარდებში. ბევრი ამ ინსტრუმენტს სოლო შესრულებისთვის იყენებს, ზოგი მედიტაციისთვის, ბევრს ის ფართო შესაძლებლობების ინსტრუმენტად მიაჩნია. ასე რომ მეოცე საუკუნეში დაწყებული ამ ინსტრუმენტის აღორძინება დღემდე გრძელდება და უკვე ინსტრუმენტის განახლების პროცესად იქცა.

AGOTA ZDANAČIŪTĒ-BĒKŠTĒ

(Ethnomusicologist. Musician. Lietuva)

REVIVAL AND RENEWAL PROCESS OF TRADITIONAL LITHUANIAN STRING INSTRUMENT *KANKLĒS*

The traditional Lithuanian *kanklĒs* is a string instrument. It has from 5 to 12 strings. The shape of it reminds a boat or a coffin. They usually are made from one piece of a deciduous tree. The top on the instrument is made of a spruce tree. The tradition of playing *kanklĒs* has existed in the whole Lithuania. This did not take root in the Dzūkija region (southern Lithuania). The instrument was made and played only by men. Since the end of XIX century to the beginning of XX century the bigger *kanklĒs* started to be made. They are now classified as modified *kanklĒs* and they have from 15 to 21 strings. Lately, since the second part of XX century the concert *kanklĒs* started to take part. They have 29 strings and chromatic tuning levers. With these instruments now women are playing for often than men. It is seen that modified *kanklĒs* has changed traditional *kanklĒs*, and concert *kanklĒs* has changed modified *kanklĒs*. But nowadays we again see the reborn of a traditional instrument. Both men and women are interested in playing it. This reborn we could explain as the renewal of tradition.

The tradition of playing the *kanklĒs* is now undergoing a revival. This renaissance has been mentioned by Lithuanian musicologist Vida PaľubinskienĒ and she states that it has been going on since the 60s. The rising popularity of the *kanklĒs* is a renewal of the *kalnkľĒs* tradition. We can identify three types of *kanklĒs* players: the ones who play concert *kanklĒs*, the traditional players, and the improvisers. This article will focus on traditional *kanklĒs* and its renewal. Here we can identify a new point of view to the instrument and its adaptation in today's world.

Lithuanians, inspired by their neighbors the Latvians, Estonians and Finns, started looking creatively into the *kanklĒs* tradition and began en-

couraging others to explore and relish this instrument. There have been people teaching kids to play the kanklės. But now there are a lot of grown-up people wishing to learn, thus more people started teaching kanklės to grown-ups. Also, a new initiative was born – the kanklės circle – a group gathering of players. The traditional kanklės are now more welcome in other genres of music and more often we see them on the stages of large music festivals. This informs us about the intention of merging the instrument with modern art. Often a person who wants to learn the instrument already has played it in his or her childhood. So, the increasing popularity of the instrument encourages them to remember their own personal instrument. Sometimes there are those who haven't even held a kanklės in their hands. For those people, the instrument becomes a tool for personal meditation.

Lithuanian folklorist Z. Slaviūnas states that some people saw kanklės as a thing that inspired the national awakening, others saw it as a relic of the romantic history of Lithuania, and others did not speak of the kanklės so highly and looked at them in a reserved manner. This divide is seen today as well. Some try to revive the old traditions. They play folk dances, analyze the style of old players and try to implement it in their ensembles. Others see the kanklės as a sacred instrument. They improvise more, play alone or in small groups, create their own songs. Some people see the kanklės as an instrument with undiscovered possibilities and thus try finding these possibilities. These people tend to experiment more, they create their own music or accompany other bands. Sometimes the instrument is used together with effect processors and there is also an electric version of the instrument – the electric kanklės.

Looking into the belief that 'the best time to cut down a tree to make a new kanklės is when somebody dies, or when you hear that somebody died nearby' we see a link between death and the kanklės. Lithuanian folklorist Z. Slaviūnas mentions one more folk tale about how the kanklės protected them from death in the times of the plague. During this time when most people died, the ones who lived made a decision to make kanklės to brighten their mood. Thus they did and they played every night. Every time death would come for somebody, it would spare their life be-

cause of the beautiful sound of the kanklės. The instrument becomes a medium between the worlds of the living and the dead. The life of a tree is transferred into the instrument, but this life has to be created again. This is why most new kanklės don't sound good, they have no life yet. They have to be *charged* – played a lot. This metaphor about life can also be seen in the making of shamanic drums. The skin is of a dead animal, but when it is played, it's spirit is reborn in the song. The drum is also in between the two worlds. It helps to reach a state of trance and contact one's forefathers.

The most sacred of all would be the five-string kanklės. These are said to be played only in one's home. And it is also worth mentioning that only men would play them. It was a tool for personal meditation. In today's world, the need for meditation has risen. People are searching for their own way of meditation. The kanklės becomes one of those ways. This adaptation of tradition for one's own meditation is an example of a revival in tradition.

TEACHING THE KANKLĖS

Kanklės circle

Musician-ethnomusicologist Agota Zdanavičiūtė-Bėkštė has her own way of teaching – the kanklės circle. It is a cycle of ten practices, attracting people who want to learn to play the instrument. Here they learn chords, traditional folk songs and sometimes sutartinės (ancient Lithuanian multipart songs). It is encouraged to sing while playing. The kanklės circle is a creative view of the traditions of old. The students experiment with different ways of playing. For example, using the instrument as percussion, playing one string at a time, playing chords, and so on. Most often students play melodies of sutartinės. They are played in *unison* or *canon*. The melody goes on for a long period of time. Sometimes the voice is used to accompany it. This long repetition of the melody gives the meditative experience.

Small kanklės circles

It is interesting that such a thing as *kanklės circles* already existed since the mid-nineteenth century. These circles sometimes had accompanied other instruments as well, because most of them were held in households. According to Lithuanian musicologist V. Palubinskienė, the small kanklės circles had a lot to do with the musical education of young people living in villages. The circles nowadays are more oriented for grown-ups and are more focused on exploring the instrument, valuing it as a part of Lithuanian heritage and using it as a tool for meditation. In the times of the press ban (1864-1904), the kanklės began to quickly fade. Since 1906 kanklės player Pranas Puskunigis began a revival of the instrument. He made the instruments himself, taught lessons, held kanklės circles. These circles had a big part to play in the revival of Lithuanian culture. P. Puskunigis divided the kanklės in his circles into sopranos, altos, tenors and basses. So this circle was like an ensemble. Later this small circle formed in the village of Skriaudžiai evolved into a big and serious ensemble named *Kanklės*.

In Agota Zdanavičiūtė-Bėkštė's circles, the last of ten meetings is a concert. This is when the players perform to the public. People, after seeing the instrument on stage, get interested in this instrument. It inspires people to remember or to discover the instrument. In comparison with P. Puskunigis' circles, the kanklės circle of today also has an educational role in spreading the traditions. It also gives a therapy feeling during participation. Today all people are invited to play together. They also spread the idea of playing this traditional instrument among others and it attaches the revival movement.

Creative kanklės camp

Moreover, musician Agota Zdanavičiūtė-Bėkštė founded a kanklės playing camp *Creative Kanklės*. She has been in a similar camp before. It was in Latvia, organized by famous Latvian kanklės player Laima Janšone. So Agota decided to make that kind of camp in her home country.

The first Lithuanian creative kanklės camp was held in 2019, in Svencelė, Lithuania. The camp attracted many participants all over Lithuania and from abroad. It was an international camp; there were participants from Lithuania, Latvia, Switzerland, Belgium, USA and Japan.

The participants were taught in three different groups by the level of skills: beginners get to know the instrument and chords; in the upper level, they expanded the songs repertoire; and advanced level learned short compositions by musician and kanklės player Žemyna Trinkūnaitė.

The camp lasted one week. It has not only practical lessons but also some theory lectures. Participants got knowledge about the instruments, about its ornaments and about the same kind instruments. During the camp, there was a concert of Lithuania kanklės player Žemyna Trinkūnaitė and electronic music project Donis. At the end of the camp, participants made their own concerts for other audiences.

The success of the first camp marks the existence of willingness to play kanklės. More and more people get involved in the revival of this traditional instrument. That shows the necessity to organize a similar type of event. So organizers have decided to make those camps every year.

The second camp was held in 2020 in Antalieptė (a small village in the northeast of Lithuania). There, participants had an opportunity to get to know other region songs and learn them to play and to sing. They have also learned not even Lithuanian but also Latvian folk songs and other compositions. During the evenings they started to improvise with each other in small groups. It shows that they become more relaxed about this instrument and started to find out some new ways of playing it. This is the renewal process of playing kanklės.

The kanklės playing camps has been organized earlier too. Since 1999 folklorist and founder of kanklės players' ensemble called *Pasagėlė* organized those camps in Užpaliai (northeast of Lithuania). She wanted to gather various ensembles from all over the Lithuania. This was her contribution to the revival of traditional Lithuanian kanklės.

That kind of camp is a great opportunity to get more knowledge about the traditional kanklės and to improve the skills of playing it. This is also an opportunity to play together with others and learn more folk songs

and improvise together. This strongly contributes to kanklės revival and renewal process.

Therefore, we see that tradition of playing Lithuania traditional kanklės is growing. More and more events related to kanklės tradition and their music is organizing. Nowadays both men and women are playing kanklės. Children and adults are interested in this instrument equally. Some see this traditional instrument as their solo instrument, others found it as a meditation tool, and still, others finds it as an instrument with many opportunities to create. So we see the revival process started in XX century now became a renewal process which is still continuing.

References

1. Slaviūnas, Z. Raštai II. Liaudies dainos, liaudies muzika ir muzikos instrumentai, papročiai. Sudarė ir parengė S. Skrodenis, Vilnius, 2007.
2. Tarnauskaitė-Palubinskienė, V. Kanklės lietuvių etninėje kultūroje. Vilnius, 2009
3. Tarnauskaitė-Palubinskienė, V. Skambinimas vakarų aukštaičių ir žemaičių kanklėmis. Mokymo metodinė priemonė. – Vilnius, 2012.
4. Treigienė, D. Augalai, kuriuos renka žynė. Vilnius 2018.
5. Kanklės Lietuvos muziejuose. Katalogas. Sudarė ir parengė V. Vilūnaitė. Vilnius 2018.
6. Kalevala. Vilnius 1986.
7. Pinkola Estes C., Ph. D. Bėgančios su vilkais. Laukinės moters archetimas mituose ir pasakose. Vilnius 2015.

Articles:

Hultkrantz, Å. The Drum in Shamanism. Some Reflections. 1991.
rasta čia: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:MGC0W-EDjDsJ:https://journal.fi/scripta/article/view/67194/27492+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=lt&client=firefox-b-d; https://journal.fi/scripta/issue/view/4694> .

Palubinskienė, V. *Kanklininkų rateliai kaimo jaunimo muzikiam švietimui*. Kaimo raidos kryptys žinių visuomenėje, 2012 3. (125-140 p.).

Dr. Kačerauskienė, G. Unikalus lietuviškos kultūros šaltinis, XXI amžius, Nr. 54 (1454)

rasta čia: <http://www.xxiamzius.lt/numeriai/2006/07/19/kult-01.html>.

Sources from the Internet:

Folkloro ansamblis *Šilko stygos*, Valsas – <https://www.youtube.com/watch?v=qXWtapVTdlo>

Romuva – senovės baltų religinė bendrija – www.romuva.lt

Vilma Čiplytė – <https://lt.wikipedia.org/wiki/Vilma-%C4%8Ciplyt%C4%97>
(žiūrėta 2020 spalio 7 d.)

Grupė *Atalyja* – www.atalyja.com

Pilnas grupės *Zpoan Vtenz* albumo įrašas -<https://www.youtube.com/watch?v=60Y8VUixEv8>

Projektas *X-oji Lietuvos kanklininkų vasaros stovykla* Skambantys kankleliai – 2015

<http://utenoskc.lt/2015/06/22/projektas-x-oji-lietuvos-kanklininku-vasaros-stovykla-skambantys-kankleliai-2015/>

Žemyna Trinkūnaitė <https://www.mic.lt/en/database/folk/composers-artists/zemyna/>

Donis <https://www.mic.lt/en/database/folk/composers-artists/donis/>

Agota Zdanavičiūtė – <https://www.mic.lt/en/database/folk/composers-artists/agota-zdanaviciute/>

Artūras Bumšteinas – <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/bumsteinas/>

თამაზ გაბისონია

(ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი,
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საქართველო)

არტიკულაციის თავისებურებები ქართულ ხალხურ მუსიკაში

ცნება „არტიკულაცია“, ისევე როგორც სხვა არაერთი ცნება მუსიკაში, პოლისემიურია. ფართო გაგებით ესაა ზოგადად მუსიკის ქმნა, „მუსიკობა“. ცნების ამ ზოგად მნიშვნელობაში შეიძლება იგულისხმებოდეს მუსიკალური აზრის განსხეულების პრინციპები – მელიოდის, რიტმის და დრამატურგიის საშუალებითაც კი (ჩიუ, გროუვის ენციკლოპედია). მაგალითად, ზემცოვსკი მუსიკალურ-ფოლკლორულ არტიკულაციას ინტონირების კონკრეტულ პროექციად აღიქვამს (ზემცოვსკი, 1996:101, 102). ამავე დროს ზემცოვსკი გამოყოფს ამ ცნებას ცნება „შემსრულებლობისაგან“, როგორც პრინციპულად მსგავსი სემანტიკისას, მაგრამ უფრო ბუნდოვანი და დიდი მოცულობისაგან (ზემცოვსკი, 1991:153). მსგავსად ამისა, ჩვენც მოვერიდებით არტიკულაციის პირდაპირ დაკავშირებას ცნებასთან „შესრულების მანერა“.

ვიწრო გაგებით არტიკულაცია, გამომდინარე მისი ეტიმოლოგიიდან (გამოთქმით ლაპარაკი, გამოკვეთილად ინტონირება), მიგვანიშნებს ბგერათნარმოქმნის ტექნიკაზე, შტრიხებზე – ძირითადად ხმოვანების პროცესში (ჟღერადობის ხასიათი და ტემბრი). ვიზიარებ არტიკულაციის ამ დეფინიციას, თუმცა, აქვე მის არეალს მივაკუთვნებ ასევე ბგერათა იმ თანმდევ ინტონირებას, რომელიც გარკვეულ მაგიურ თუ მხატვრულ სემანტიკას სძენს მუსიკალურ ქსოვილს და თვალსაჩინო ბგერათკომპლექსებს ან ფიგურაციას წარმოქმნის; უფრო ზუსტად კი ეთნიკურ-მუსიკალურ პრაქტიკაში არტიკულაციის ცნებაში ვგულისხმობ ბგერათა ფუნქციონირების იმ ტექნიკას, რომელიც ტრადიციის ორიგინა-

ლურ ეთნო-სოციალურ კონტექსტში ხმოვანების მეთოდებზეა ორიენტირებული და არა მუსიკალური აზრის ჰარმონიულ-ფუნქციონალურ პროექციაზე ან პროცესუალურ განვითარებაზე.

ქართულ ტერმინთაგან „არტიკულაციის“ შესატყვისად მივიჩნევდი ცნება „სახიობას“. ცნობილია ამ ტერმინის როგორც ფართო – ზოგადსაშემსრულებლო გაგება (როგორც ძველ გამონათქვამებში – „ყოვლისა სახიობისა მოქმედთა“, „სიმრავლენი სახიობათანი“ (ჯანელიძე, 1990:160-161); ასევე – როგორც სიმღერა-გალობის აღსანიშნი ცნებისა, და ასევე, – სწორედ არტიკულაციის კერძო მნიშვნელობით, რის მაგალითადაც მოვიყვანთ ვახუშტისეულ გამოთქმას: „ხმათა ტკბილად სახიობა“ (ჯადოგნიშვილი, 2004:92-93), ანუ: სახიობა, როგორც გამოთქმა, შესრულება.

ზოგადად მეტი ყურადღებაა მისაქცევი ხმის არტიკულაციის ამსაველი ქართული ხალხური ტერმინოლოგიისადმი თუნდაც, მათი, რომლებიც ხმის ტემბრულ მახასიათებლებს ასახავენ. მაგალითად, როგორიცაა: ამოძახება, აყვანა, ბუხვი და მწკეპრი, გვრინი, ფიცხი, წმინდა ხმა (ჩიჯავაძე, 2009:9,10,13,15,67,79). ზოგადად, ტემბრი შესაძლოა, უმთავრესი კომპონენტია ეთნოსმენის იმ მატერიალური პროექციისა, რომელსაც ზემცოვსკი „მუსიკალური სუბსტანციას“ უწოდებს (ზემცოვსკი, 2005:19-20).

ცხადია, ქართულ სიმღერა-დასაკრავში თუ საგალობელში არტიკულაციის ცალკეულ თავისებურებებზე არაერთ ქართველ მკვლევარს ჰქონია ყურადღება მიპყრობილი (ერთ მაგალითად მოვიყვანთ ევსევი ჭოხონელიძის ნაშრომიდან ფრაგმენტს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ორიგინალურ ტემბრულ გამომსახველობაზე (ჭოხონელიძე 1992-95:32). თუმცა ამ საკითხზე მიზანმიმართული აქცენტი ცალკე საკვლევ მიმართულებად ჯერ არ ჩამოყალიბებულა. ჯერ კიდევ დიმიტრი არაყიშვილს (ყველას გვახსოვს თუნდაც მისი ტერმინი „გურული პიჩიკატო“) და ივანე ჯავახიშვილს (თუნდაც მხოლოდ მის მიერ აღნიშნული ხმათა სახელებით) ეკუთვნით საფუძვლისმიერი განსაზღვრებები ქართული ტრადიციული მუსიკის საშემსრულებლო მანერასთან დაკავშირებით. ცხადია, ამ მიმართებით გამორჩეული დამსახურება ედიშერ

გარაყანიძეს აქვს, განსაკუთრებით – მის სადოქტორო ნაშრომში „ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა“.

დავახარისხოთ არტიკულაციის სახეები. ვფიქრობ, ამ კონცეპტს ორი რაკურსით უნდა დავაკვირდეთ: სოციალურ-ესთეტიკური მიმართებით და კონკრეტული მუსიკალური თუ პარამუსიკალური გამოვლენის კუთხით. პირველი, ფუნქციური თვალსაზრისით გამოვყოფდი არტიკულაციის შემდეგი ფასეტებს (წახნაგებს), იგივე ასპექტებს:

ა) **ისტორიული დეტერმინატების** მხრივ უშუალო სოციალურ-ფუნქციური განზომილებით. ეს რაკურსი გულისხმობს არტიკულაციის სახეთა ჟანრულ, სოციალურ წანამძღვრებს, რაც ცხადია, უპირველესად ტრადიციის მეშვეობითაა ჩვენამდე მოღწეული (ზემცოვსკი, 1991:166). ცხადია, ქართული ეთნიკური მუსიკალური არტიკულაციის ორიგინალური სახეობები უშუალო კორელაციაშია ქართველურ სამეტყველო ენებთან (ამ მხრივ ხაზგასასმელია მარცვლის მნიშვნელობის მეგრული თანხმოვნები და სვანური უმლაუტები), ასევე ყველა იმ ქცევით რიტუალთან, რასაც ინტონირება ახლდა თან. გასაკვირი არაა, რომ რაც უფრო ადრინდელია ტრადიცია, მით უფრო ორიგინალური ჟღერადობა ახლავს მას.

ბ) **ემოციური გამომსახველობის** მხრივ, ხალხური მუსიკობისათვის ნაკლებად აქტუალურია მწუხარება-მხიარულების სტატუსის მინორ-მაჟორული, დიფერენცირებული ასახვა მუსიკალურ ქსოვილში, თუმცა ის ფაქტი, რომ დღესდღეობით ემოციური, „მთლიანად დახარჯვით“ შესრულება ნაკლებად გვხვდება სასცენო ფოლკლორში, არ ნიშნავს იმას, რომ ადრე ემოციურად არ მღეროდნენ. მაგალითად, დავით მაჩაბელი ადასტურებს, რომ ქალთა და ვაჟთა ერთობლივი მღერა „ვნებიანობით“ გამოირჩეოდა (ბახტაძე, 27:1986). მღერის ემოციური მდგენელის ამსახავია, ასევე მაგალითად, ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ აღნიშნული „მწუხრისა ხმითა“ შესრულება სიმღერისა, ანუ მოთქმა (ჯადოგნიშვილი, 2004:18).

ზოგადად კი არტიკულაციაში ემოცია ყველაზე მკაფიოდ გამოიხატება სამგლოვიარო ინტონირებაში – ძახილით, დათვლით, ხმით, ქვითინით, მოთქმით ტირილში; ხოლო სამხიარულო რიტუალებში – ზოგიერთ ფერხულსა და მაყრულში.

გ) **ესთეტიკური** კომპონენტის მხრივ არტიკულაციის წინამდებარე ხედვიდან გამომდინარე, ეს მოვლენა აღიქმება, როგორც მუსიკალური აზრის მთავარი ვექტორის ერთგვარი აქსესუარი. თუმცა უმეტეს შემთხვევაში, მოსმენილი მუსიკის არტიკულაციური ფაქტორი უფრო მკაფიოდ აღიქმება მსმენელის მხრიდან (განსაკუთრებით – არამუსიკოსისა), ვიდრე სტრუქტურული აღნაგობა (დუვირაკი, 1986, 160-161). ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ უფრო ხშირად სწორედ არტიკულაცია და არა მუსიკალური ტექსტის გრაფიკული სტრუქტურაა ცალკეული ეთნიკურ-მუსიკალური სტილის მაიდენტიფიცირებელი. იოსებ ჟორდანიაც სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მნიშვნელოვანია არა ის, თუ რას მღერიან ტრადიციული შემსრულებლები, არამედ ის, თუ „როგორ მღერიან“. კონკრეტული მოტივები უფრო არამდგრადია, ვიდრე შინაგანი გრამატიკული თავისებურებები (Jordania, 2011:50).

ამიტომაც, რომ ფოლკლორული ტრადიციის მეორეული ასახვისას ამ ტრადიციის მოყვარულნი და მცოდნენი დიდ ყურადღებას აქცევენ შესრულების არტიკულაციურ ადეკვატურობას. სწორედ ამიტომ უარყოფით მოვლენად აღიქვამდა სასცენო ფოლკლორის შესრულების მანერაში „ფაქიზი ლირიკის“ ნაკადს – აკადემიზმის მომძლავრებას ედიშერ გარაყანიძე (გარაყანიძე, 2007: 80), რომელიც, შეიძლება ითქვას, ქართულ ეთნომუსიკაში ავთენტიკური შემსრულებლობის საკითხის აქტუალობის მოთავეა. ავთენტიკურობის მთავარ კრიტერიუმად ტრადიციულ სტილისტურ ფაქტორს მიიჩნევს ამ სტრიქონების ავტორიც, რა მოვლენაშიც, ცხადია, პირველხარისხოვანი მნიშვნელობისაა სწორედ არტიკულაცია (გაბისონია: 2014:29).

თუმცა არის სხვაგვარი პოზიციაც, რომლის მიხედვით, აკადემიური მღერის არტიკულაცია მუსიკალურ-სასცენო გარემოს პრიორიტეტული მეთოდია, ხოლო ეთნიკური არტიკულაცია შე-

საძლოა, გამართული საკონცერტო ჟღერადობის მხრივ ხიფათს შეიცავდეს. მაგრამ ნუთუ შეუძლებლია ჩვეული ეთნიკური მუსიკალური არტიკულაციის შენარჩუნებით ხმოვანების აკადემიზმის მიღწევა?

აღნიშნული პრობლემატიკა ზოგჯერ ლოკალურ მასშტაბს იძენს „ფოლკლორული ინტონაციის“, როგორც სტილისტური მოვლენის ნიველირების ფონზე, რაც დღევანდელი ზოგადი სენია. მაგალითად, ყურადღებას გავამახვილებ იმ სხვაობაზე, თუ რას მიიჩნევენ ფოლკლორულ მოტივად ქართველი ტრადიციული შემსრულებლები და ეთნომუსიკოლოგები და რას მიიჩნევენ ასეთად ამ სფეროსთან უშუალო შეხებაში არმყოფი მუსიკოსები და მუსიკის მოყვარულები. როგორც ანა პიოტროვსკა აღნიშნავს, ხშირად „მსმენელის მოლოდინის გასამართლებლად, მუსიკოსები სულ უფრო და უფრო იხრებიან ისეთი მუსიკალური განვითარებისკენ, რომელშიც სულ ნაკლებად გვხვდება ნამდვილი იდენტურობის მახასიათებლები“ (პიოტროვსკა, 2010: 576). ასეთი ფსევდოფოლკლორის მაგალითისთვის გამოგვადგება გადამუშავებული თუშური მოტივების ხევისურულად მიჩნევა და მსგავსი პრაქტიკები.

მიმოვიხილავთ კონკრეტულ ორიგინალურ, სახასიათო არტიკულაციურ ხერხებს ქართული ტრადიციული მუსიკისა. გამოვლენის თავისებურებების მიხედვით მათ შემდეგ მეთოდებად დავყოფდით:

პარამუსიკალური ინტონირება – ამ ცნებაში მოვიაზრებთ ბგერათსიმალღებრივი თვალსაზრისით ნაკლებად აქტუალურ ხმოვანებას, რაც ზოგჯერ ვერბალურ და მუსიკალურ მეტყველების ზღვარზე ფიქსირდება. აქ, პირველ რიგში, **შეძახილები** უნდა ვახსენოთ. ზოგადად ამ მიმართებით გამოიყენება როგორც სამღერისები – გლოსოლალიებით ან შორისდებულებით გამოხატული მუსიკალური ბგერებით – ჰოუ, ვოი, ვა, ჰე და ა. შ. ასევე ბგერათსიმალღებრივად ნეიტრალური შორისდებულები. მსგავსი ინტონირების მხრივ გამოირჩევა შრომის სიმღერები, განსაკუთრებით – აღმოსავლეთ ბარისა, მუშურები, მომუშავეთა გადაძახილის სახით (ჰეკა-ოკა, ჰეფ-ჰოფ).

ასევე შრომის პროცესთანაა დაკავშირებული დასავლურქართული, უფრო – იმერული შეძახილები, **კივილი** ან შეყვილება („ჰია“), რომელსაც უკვე ჰარმონიულად ორიენტირებული სიმაღლე გააჩნია. სავარაუდოდ, სწორედ ასეთი შეყვილება იყო გურული კრიმანჭულის პროტოტიპი. ზოგადად ცნობილია, რომ მაღალი ბგერები უფრო მეტ ემოციას გამოხატავს, ვიდრე – დაბალი (სოხორი, 1986:34). ამიტომ ბუნებრივია ასეთი ინტონაციის კავშირი საბრძოლო, მაგიურ, სამხიარულო, სამგლოვიარო სიტუაციასთან. ცალკე გამოვყოფდით კივილს ზოგიერთ მეგრულ მაყრულსა (შელეგიას გუნდის შესრულებით) თუ ფერხულში („ჰარირაში“) სადაც იგი ცალკე ფუნქციონალურ ხმად ყალიბდება.

ცხადია, კივილის ინტონაცია განსაკუთრებით აქტუალურია სამგლოვიარო რიტუალში, განსაკუთრებით – შეცხადების ტრადიციაში, თუმცა – არამარტო. გავიხსენოთ ხალხური ტერმინი „კივილით ზარი“ (ჩიჯავაძე, 2009: 31).

ზემოაღნიშნულ პარამუსიკალურ პრაქტიკას ასევე დაუკავშირებთ სვანურ სამლოცველო დეკლამაციას – **ჯგუფურ ლოცვას**, რომელსაც პირველმა ყურადღება ნანა მჟავანაძემ მიაპყრო (მჟავანაძე, 2018:157). ესაა ერთობლივი რეჩიტაცია, რომელიც შორეულად ბუდისტურ ობერტონულ ფსალმოდias ნააგავს.

ბგერათწარმოქმნა – ამ ცნებაში მოვაქვევდით არა მარტო ატაკას, რეკურსიას – ბგერის უშუალო წარმოქმნას, ასევე, ბგერის მოხსნას, ხმოვანების დამთავრებას. თუმცა პირველ რიგში სწორედ **ატაკაზე** ვისაუბრებთ. აქვე აღვნიშნავ, რომ ერთგვარი პარალელის სახით და მოვლენის უკეთ გამოსახვისათვის მოგვიხდება საერთაშორისო ტერმინების გამოყენება, რადგან მათი ქართული ტრადიციული შესატყვისები ან არ გვაქვს, ან ჯერ ვერ მოვიპოვეთ:

ფორმლაგი – აქ არ ვგულისხმობთ მხოლოდ მკაფიოდ გამოკვეთილ ზედა ან ქვედა მოკლე ფორმლაგს, არამედ ერთგვარ ბიძგებს (ერთგვარი ფორმანტებით გამოხატულს) ან მცირე გლისანდირებულ სვლებს. ძირითადად ქართულ მღერაში ბგერა ქვევიდან აიღება. გამონაკლისია უკვე ნახსენები „გურული პიჩიკატო“ –

ერთგვარი ზედა ფორშლაგი, რომელიც შეიძლება უფრო ხშირად სავარაუდო ზედა ტერციულ ფორშლაგად გაიშიფროს. თუმცა თავისი ცქვიტი ხასიათით ამგვარი გურული „კბენით“ მღერა შეიძლება სტოკატოს ტექნიკასაც დავამსგავსოთ.

პორტამენტო – ამ ტერმინს ორმაგი გაგება აქვს. ერთი გაგებით იგი ძირითადი ბგერის შემპარავად, მცირე გლისანდოთი აღებას (ზევიდან, ქართულ სინამდვილეში კი უფრო – ქვევიდან) ნიშნავს, მეორე მხრივ, პორტამენტო ცალკეული ბგერების „ტკეპნით“ აღებას გულისხმობს (რალაც საშუალოს ლეგატოსა და სტაკატოს შორის). ბგერის მცირე **გლისანდოთი** აღება განსაკუთრებით მკაფიოდ შეინიშნება სვანურ მუსიკალურ დიალექტში, სადაც ბგერის მოხსნაც ასეთივე სახითაა გლისანდირებული. აქვე და ზოგადად მთიელთა სიმღერებში პორტამენტოსებური „ტკეპნით“, მცირე ბიძგებით მღერაცაა დამახასიათებელი.

როგორც ქვედა შემპარავი ან ბიძგით ბგერის აღებით, ასევე ზედა ფორშლაგისებური ბგერებითა და გლისანდირებული მსვლელობით გამოირჩევა მეგრული სიმღერა. ბიძგები უფრო ხშირია ომახიან სიმღერებში, ხოლო ლირიკულებში – შემპარავი, მკვნესარე ინტონაციები ჭარბობს. ასევე, განსხვავებით გურული არტიკულაციისაგან, მეგრული მცირედ გლისანდირებული ბგერათმონაცველობა ლეგატოსთან ასოცირდება (გურული სტოკატოსებური ხმოვანების წილ).

ძნელია მუსიკის კლასიკურ თეორიაში მოექცნოს პარალელი, მაგრამ ერთგვარად პორტამენტოსა ან სტოკატოს არეალში უნდა მოვიაზროთ ასევე **სწრაფსათქმელთა** არტიკულაცია, რომელიც ზოგიერთ დასავალურქართულ დიალექტში გვხვდება (მეგრული „ერეხელი“, გურული „თხამ ვენახი“, იმერული „შარა-შარა“).

ბგერის მოხსნა – ხმოვანების დასრულება. შეიძლება ითქვას, ამ მხრივ ძირითადად ორი მეთოდია დამკვიდრებული: ბგერის თავისსავე სიმაღლეზე მცირე ბიძგით მოხსნა და მცირე გლისანდოთი „ჩამოქნევა“. აქ ყურადღებას იპყრობს გურულ-აჭარული ნადურებში – ხმის „ჩახვიხვინება“ – ერთგვარი ზიგზაგისებური გლისანდო. ასევე საინტერესოა სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში შუა

ხმის საყრდენ ტონზე უეცარი „ჩამოხტომა“. შესაძლოა, ბგერის მოხსნის ცალკე მდგრად თავისებურებად წარმოვადგინოთ ზოგადად „მკვენსარე ინტონაცია“ – თითოეული ბგერის ჩამოქნევით, კვენსის ინტონაციით გამოსახვა.

ბგერწერითი ინტონაცია – მიუხედავად ასეთი პრაქტიკის სიმწირისა და სავარაუდოდ არცთუ შორეული წარსულიდან მომდინარეობისა, ვფიქრობთ, ორიგინალური ხმოვანების მხრივ არტიკულაციის ეს იმიტაციური მიდგომა ცალკეა მოსახსენიებელი. ამ მხრივ შემდეგ შემთხვევებს გამოვარჩევდით: ალმასხან ხუხუნაიშვილის „კისკისი“ – ხასანბეგურას ცნობილ ჩანანერში, ყეფის მიბაძვა „შავ შაშვში“ (ალსანიშნავია, ზოგიერთი სხვა ხალხის ფოლკლორშიც გვხვდება სამონადირეო სიმღერები მსგავსი დასახელებით და მსგავსი ყეფის არტიკულაციით), მეგრულ სახუმარო სიმღერებში („არამი დო შარიქა“, „ჭიჭე ტურა“), საჩონგურო რიტმის მიბაძვა ხმით (რიმტირ, რიმტირი), მთლიანად ჩონგურის ხმოვანების მიბაძვა მოკუმული პირით (ერთ-ერთ გვიანდელ იმერულ კომპოზიციაში) და სხვა.

ტემბრი – ხმოვანების კომპონენტი, რომელიც ქართულ ეთნომუსიკალურ სივრცეში არტიკულაციისთან ყველაზე მეტად ასოცირდება.

დავით შულღიაშვილი თავის მოხსენებაში არატიპიური შემსრულებლობის შესახებ, არტიკულაციად სწორედ ტემბრულ თავისებურებებს მოიხსენიებს, კერძოდ, – ბერძენიშვილის ფალცეტიტის შესრულების, დედას ლევანას ძლიერი და ემოციური ხმით შესრულების მანერას (შულღიაშვილი, 2010:294).

ბგერის ტემბრული იერიისათვის საქართველოში გამოვარჩევთ ხოლმე სახმო აპარატის „დახურულ“ და „ღია“ პოზიციას. პირველი მათგანი, დახურული ბგერა – რეზონატორის უკანა პოზიცია – „ყელში შეწევა“ უმეტესად მთის დიალექტებისათვისაა დამახასიათებელი, ხოლო ღია ბგერა – ბარისათვის. ცალკეა გამოსაყოფი გამორჩეული მომღერლების („ხალხური პროფესიონალები-სათვის“) განსაკუთრებული ყურადღება ბგერის კულტურისადმი, რაც უმეტესად მაინც კახეთისთვის და სამეგრელოსთვისაა და-

მხასიათებელი და ინტენსიურ და ფიგურაციებით სავსე ხმოვანებაში გამოიხატება, ნაწილობრივ იგივე შეიძლება ითქვას იმერულ ქალაქურ სიმღერებზეც.

უფრო კონკრეტულად კი, ხმის სპეციფიკური და ფიგურაციული ხმოვანების თვალსაზრისით შემდეგი არტიკულაციურ თავისებურებებს დავასახელებდით:

ვიბრატო – კახურ, თუშურ (აქ ხშირად ტრელთანაც გვაქვს საქმე – ფრაზის დასასრულს) და მეგრულ სიმღერებში; აქვე შეიძლება აღვნიშნოთ რაჭული შუა ხმის, მთქმელის თავისებური „წვრილი ვიბრატოც“, რაც, მეტი დაკვირვებისას, არაა გამორიცხული ცალკეული, ინდივიდუალური შემთხვევების განზოგადებაც აღმოჩნდეს.

ფალცეტი – ხმის გარდატეხით, ზედა ფარდებში მღერა. განვასხვავებთ „ხმის მინოლით“, ხმამალალ ფალცეტს, რომელიც კვილში, კრიმანჭულში და, ნაწილობრივ, გამყივანის პარტიაში გვხვდება, და შედარებით ძალდაუტანებელ ან ხმადაბალ კრინს, რომელსაც შესაბამისად გურულ „წვრილში“ ან ლილინით სათქმელ სიმღერებში ვისმენთ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გამყივანი – უმეტესად აჭარული ფენომენი, ფალცეტითა და ჩვეულებრივი ხმით ნამღერის მონაცვლეობას წარმოადგენს.

გამორჩეულად აღსანიშნავია **ლილინი**, რომელსაც ჯერ კიდევ ადრინდელი ქართველი ავტორები სამ ძირითად ქართულ საშემსრულებლო ხმოვანებიდან ერთ-ერთად მიიჩნევდნენ (მაჩაბელი 1864; 54). ამგვარი შესრულების მანერა შემსრულებელთა მიერ „მოგუდულად“ შესრულებას გულისხმობს – ძირითადად, სალხინო საგალობლებისას; თუმცა გვხვდება აშკარად ხალხური წარმოშობის ფორმებიც, რომლებიც უმეტესად სამგლოვიარო თემატიკას – მიცვალებულთა გახსენებას, ასევე ერთგვარ „თავის თავისადმი ჩვილის“ მოტივაციას ეფუძნება. ასეთებია „ქორქალი“, „ღულუნი“ – რაჭაში, „ზუზუნი“, მინისპირული – აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. საინტერესოა ამ მხრივ „ძილისპირულიც“.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ბგერითი კომპლექსები და ფიგურაციები, უპირველესად კი – ქართული სიმღერისათვის სახასიათო **ფორმულური** მელოდიურ-რიტმული საქცევები, როგორცაა:

კრიმანჭული – იოდლის ტიპის პერიოდული რიტმულ-ინტონაციური ფიგურა. ძნელია ითქვას რაიმე გამოკვეთილად მისი წარმოშობის თაობაზე. შესაძლოა, ეს ყოფილიყო სასიგნალო, საბრძოლო, სამუშაო, საკრავის მიბაძვის, ჩიტების მიბაძვის, მაგიური რიტუალის, უბრალოდ ესთეტიკური ვარიაციის სახე. ასეა თუ ისე, დღეს კრიმანჭული ქართული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მარკერია. კრიმანჭულის მონათესავეა გამყივანი, რომელიც მისგან თავისი არამყარი ფორმულურობით განსხვავდება;

ჩახვევა – მელიზმის ნაირსახეობანი ქართულ და, განსაკუთრებით კახურ სიღერებში. იგი ძირითადად ემყარება ორ გამოკვეთილ ფიგურაციას, **გრუპეტოს** მსგავსს და **მორდენტის** მსგავსს. გვხვდება ადრე აღნიშნული მოკლე ფორშლაგიც. აღნიშნულ გრუპეტოს ხშირ შემთხვევაში წინ უსწრებს ორ-სამბგერიანი მოკლე დაღმავალი ფორშლაგი. ზოგადად ჩახვევები უმეტესად დაღმავალი მოძრაობის პირობებში სრულდება – ძირითადად შუა ხმის – მთქმელის პარტიაში, თუმცა ხშირია მოძახილშიც. ორბგერიანი მოკლე ფორშლაგი გვხვდება კახური ბანის პარტიაშიც – აღმავალი ტერციული მოძრაობის შემდეგ – ერთი ტონით მაღლა მოდულიაციური გადახრის პირობებში.

კამბიატა – შესაძლოა, ამ ფიგურაციის სახელწოდება ერთგვარად ყურით მოთრეულად მოგვეჩვენოს, მაგრამ მის პრეცედენტს ვხედავთ ვალერიან მაღრაძესთან, „მესხური კამბიატას“ სახით, რაც გულისხმობს მესხური მელოდიკისთვის დამახასიათებელ სვლას, ძირითადად კადანსში – ტერციული ბგერიდან კვარტაზე ასვლას და მეორე საფეხურზე შეჩერების შემდეგ საყრდენ ტონში გადაწყვეტას. მსგავსი მოძრაობა გვეხმის ზოგიერთ ლაზურ მელიზმში, ტერციული ბგერიდან კვარტულზე ქვედა ტერციული ფორშლაგით ასვლით და კვლავ მეორე საფეხურის გავლით ტონიკალურ ბგერაზე ჩასვლით.

ჰემიოლა – **გადიდებული სეკუნდა**, რომელსაც თავისი მკაფიო აღმოსავლური კონოტაციის ეგზოტიკური უღერადობის გამო გამოვყოფთ. მართალია, ხშირად ორიენტალური ხმოვანების

ჰემიოლა ქართულ ინტონაციადა არ მიიჩნევა, მაგრამ იგი მნიშვნელოვანი სტილისტური კომპონენტია ძველთბილისური, „ბაიათური“ და „დასტას“ ტიპის საანსამბლო ქალაქური მუსიკობისა, რაც ქართული ფოლკლორის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. ორლოვის თქმით, „არც სახე, არც ფორმა, არც აზრი არ წარმოადგენს უშუალოდ აღქმად მოცემულობას. ჩვენ აქტიურად წარმოვშობთ მათ მხოლოდ რთული ჩვევებისა და გამოცდილების საფუძველზე“ (ორლოვი, 1972:371). ასე რომ იგივე მუსიკალური ჰემიოლა – გადიდებული სეკუნდა, მხოლოდ ისტორიულ კონტექსტში ყალიბდება ქართველთა დიდი ნაწილისათვის მიუღებელ ესთეტიკურ ელემენტად. თუმცა ბევრი ქართველისათვის „ბაიათური“ სტილი ნამდვილი ქართულია.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში ვხვდებით **ჰემიოლას რიტმული** გაგების ნიმუშსაც: ვგულისხმობთ გურულ სიმღერებში ტერციის ფარგლებში ზედა ხმის განმეორებად მოძრაობებს, რომელიც ჰემიოლური რიტმის – ორწილადის სამწილადად გააზრების – ასოციაციას ბადებს („დილაავოდილაავო“).

არტიკულაცია ცხადია, ასევე პირდაპირ კავშირშია ორიგინალურ ხალხურ (ეთნიკური თუ სოციალური გაგებით) **ბგერათრიგის** სისტემებთან, ტენდენციებთან. ცხადია, მათ **კილოებრივ** გადააზრებასთან კავშირში. ქართული კილოსა და წყობის შესახებ ბევრი დანერილა და ამ თემაზე დიდხანს არ შევჩერდებით. აქ მოვიყვანთ მხოლოდ ზოგიერთ ისეთ მოვლენას, რომლებზედაც ადრე ნაკლებად იყო გამახვილებული ყურადღება.

ამ მხრივ უნდა აღინიშნოს ზოგიერთ საშემსრულებლო რეგიონულ სტილში ბგერის სიმალლის კილოებრივი ტრანსფორმაციის შემთხვევები, რაც არტიკულაციის თემატიკასაც უკავშირდება – თავისი ორიგინალური ფონური იერით, როგორცაა: **შემავალი ტონი ბანში** – ფშავურ სარიტუალო სიმღერებში; მეგრულ-სვანურ მელოდიკაში **სეპტიმის, სექსტის** და **ტერციის ნეიტრალური** (დიფსა და ბეკარს შორის) სიმალლის „მიგნება“; საინტერესოა ამ მხრივ ყოველ მურიეს მიერ აღნიშნული „ნახევრადქრომატიული ტონებით ფერების აღრევა“, რასაც მიმართავდნენ სამეგრელოში

მოხეტიალე სოლო მომღერლები, რომლებიც უსიტყვო სიმღერებს ასრულებდნენ (ჯადოგნიშვილი, 2004:487).

სინკრეტული არტიკულაცია – ამ ცნებაში მოვიაზრებთ მოტივის – სიტყვასთან, სიმღერის – საკრავთან, ზოგადად მუსიკის – პლასტიკასთან (ასევე – მიმიკასთანაც) ურთიერთმიმართებას. ცხადია, სიტყვების ფონეტიკური შემადგენლობიდან ორსართულიანი ფერხულამდე – ყოველივე ამ არამუსიკალურ ფაქტორს მნიშვნელოვანი კორელაცია აქვს ბგერათწარმოქმნასთან. მნიშვნელოვანია ამ მხრივ ორპირულ და სამპირულ, ასევე რესპონსორულ „გადანაწილება“ საშემსრულებლო ფორმის არტიკულაციასთან კავშირი. აქვე აღვნიშნავთ, რომ რატომღაც ქართულ მეცნიერულ მეტყველებაში დამკვიდრდა რესპონსორიუმის, როგორც „კითხვა-პასუხის“ ინტონაციად მოხსენიება. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში უნდა გამოვიყენოთ გამოთქმა „მონოდება-პასუხის“ ინტონაცია.

ფოლკლორული არტიკულაციის მნიშვნელოვანი ფაქტორია, ასევე, სამეტყველო და მუსიკალური ფრაზირების და აქცენტუაციის თანხვედრა. პირდაპირი გაგებით ხომ არტიკულაცია სწორედ ესაა – „გასაგებად გამოთქმის ხელოვნება“. თითქოს ამ მხრივ სხვაობა იშვიათი უნდა იყოს, მაგრამ ქართულ ხალხურ სიმღერაში და, განსაკუთრებით, საგალობელში გვხვდება აქცენტების აცდენა, და – ცეზურებისაც კი. გარკვეულწილად ეს იმის გამოცაა, რომ მეტყველებისაგან განსხვავებით მუსიკაში აქცენტი ორიენტირებულია არა ხმოვანზე, არამედ – მარცვალზე (იმხანიცკი, 2015:107), რომელიც, თავის მხრივ, შესაძლებელია დაიშალოს. მაგრამ ამის მიზეზი უფრო მხატვრულ გააზრებაში უნდა ვეძიოთ.

ვერბალური და მუსიკალური ტექსტების ურთიერთმიმართების მხრივ არტიკულაციის თვალსაზრისით საინტერესოა სამღერისების (ვოქაბელების, გლოსოლალების) ფუნქცია. ამ ელემენტებში მუსიკალური კომპონენტი წინა პლანზეა და ამასთან, ხშირად მათ განსაკუთრებული ემოციური დატვირთვაც ენიჭება. საინტერესოა, აგრეთვე ცალკეულ თანხმონის მიერ ხმოვნის როლის მინიჭება სწორედ მუსიკალური სემანტიკის მეშვეობით – თავის

ნსმოვნის გაგრძელების ან მარცვლად გამოყოფის სახით (კალანდაძე-მახარაძე 2005:336).

რა შრეებზე ხდება აქტუალური არტიკულაციის კომპონენტი ქართულ ხალხურ საკრავიერ მუსიკაში? აქ შეიძლება გავიხსენოთ შემდეგი ფაქტორები: ქრომატიული და ხალხური საკრავები, საკრავთა „პრეპარირებული“ სახით გამოყენება – სტვირისა და ჭიბონის უგუოდ დაკვრა, ასევე – საკრავის მეშვეობით არაძირითადი ბგერების (ძირითადად რიტმის აღმნიშვნელის) გამოცემა, ზოგიერთი „მონოტემბრული“ – ერთი ბგერის ან ერთი ხმოვანების საკრავები – სანკერი, საბავშვო საკრავები, ხელის და პრიმიტიული მექანიზმების მეშვეობით სტვენა და სხვა.

ფაქტურული არტიკულაცია – აქ ვგულისხმობთ ერთიანი, ანსამბლური ხმოვანების ზოგადტემბრულ და ზოგადსტრუქტურულ, ფაქტურულ იერსახეს, რაც გარკვეულ ასოციაციას ბადებს მუსიკის თეორიაში ცნობილ „ფონურ ფუნქციებთან“. ცხადია, ამ მიმართებით ყურადღებას იპყრობს ქართული ტრადიციული მუსიკის მთავარი ფენომენოლოგიური ნიშანი: მრავალხმიანობის სახეთა მრავალფეროვნება.

ორიგინალური არტიკულაციის მქონე პლასტიებიდან ამ მიმართებით გამოვყოფდით ჰეტეროგენულ ფაქტურას: კრიმანჭულის შემცველ მრავალხმიანობას, ნადურ და გადაძახილიან ოთხხმიანობას, ქართლ-კახურ ბურდონულ ბანზე სოლისტთა დიალოგს, სვანური ჰიმნური სიმღერების, და განსაკუთრებით „ზარის“ შეყვინებულ ხმოვანებას; „ჰარირას“ ჰეტეროფონიულ სტრუქტურას, აქვე ქართლ-კახურსავე სოლო მელიზმატიკურ ინტონირებას (ურმული). ასევე ცალკე გამოვარჩევდით ხმათა გადაჯვარედინების პრაქტიკას დასავლურ საეკლესიო და სალხინო საგალობლებში, ასევე ზოგიერთ ხალხურ სიმღერაშიც.

ნიუანსურ-აქცენტური არტიკულაცია – ამ ცნებაში ვგულისხმობთ აგოგიკურ და დინამიურ ნიუანსებს – მუსიკობის ინტენსივობის ცვალებადობის კონტექსტში, რაც, აქვე უნდა ითქვას, ხალხური შემსრულებლობისათვის არც თუ ისე ბუნებრივია. შესაძლებელია მეტ-ნაკლები წარმატებით ტემპის და ხმამაღლობის

ცვალებადობას, კულმინაციის ხაზგასმას ქალაქური ლირიკის ფარგლებში დავაკვირდეთ, მაგრამ არა ზოგადად ქართულ ხალხურ მუსიკაში ან საგალობელში. თუმცა გამონაკლისის სახით ასევე შეიძლება აღინიშნოს ერთგვარი „რუბატოს“ – თავისუფალი მეტრის გამოყენება ქართლ-კახური სიმღერების დამწყები მთქმელის პარტიაში.

ცალკე პუნქტად არ გამოვყოფთ სამეტყველო და მუსიკალური ინტონირების მიჯნაზე მყოფ „მუსიკალურ მეტყველებას“, რაც ეთნომუსიკალურ პრაქტიკაში აისახება შელოცვებში, ცხოველ-ფრინველთა დაძახებაში და ა. შ. ესაა ე. ნ. „ხმის ლანდშაფტის“ – „ვოისსქეიფის“ (და არა ზოგადად ხმოვანების ლანდშაფტის – საუნდსსქეიფის) ტიპური გამოვლენა (ჯონსონი, 2009:170). ამ პლასტებს, მათი ფიქსირების და აღწერის ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი მექანიზმის გამო ჯერჯერობით თავს ავარიდებთ.

როგორც ვხედავთ, ქართული ტრადიციული მუსიკის არტიკულაციური თავისებურებები, თავისი მაღალორგანიზაციული განვითარებისა და სადა ინტონირების სახეობების მწირი ფონდის ფონზე, ასევე იმის გათვალისწინებით, რომ ქართული მეტყველება შორსაა ტონალურ ენებიდან, საკმაოდ მრავალფეროვნად წარმოგვიდგება.

დამონშებული ლიტერატურა:

1. ბახტაძე, ი., ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან (XIX საუკუნის მეორე ნახევარი), საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, „მეცნიერება“, 1986.

2. გარაყანიძე, ე., რჩეული წერილები. შემდგენელი ნატო ზუმბაძე, რედაქტორი: მანანა ახმეტელი. საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება, თბილისი 2007.

3. ზემცოვსკი, ი., პოლიფონია, როგორც „ეთნოსმენა“ და მისი „მუსიკალური სუბსტანცია“: Homo Polyphonicus-ის ქცევა. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. (გვ.

292-308). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი 2005

4. კალანდაძე-მახარაძე ნ., მრავალმიანი ქართული ხალხური სასიმღერო მეტყველების ერთი არტიკულაციური თავისებურების შესახებ. ტრადიციული მრავალმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი 2005. (გვ. 292-308).

5. მჟავანაძე, ნ., „სვანური საკულტო რიტუალის მუსიკოლოგიურ-ანთროპოლოგიური ასპექტები“, დისერტაცია. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი. 2018.

6. პიოტროვსკა: ანა, გ. მსოფლიო მუსიკა და ტრადიციული მუსიკა... ავთენტიკურობის პრობლემა. ტრადიციული მრავალმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. (გვ. 292-308). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი 2010.

7. სარუხანოვა. ი., დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ცხოვრება (მე-19 საუკუნის II ნახევარი – მე-20 საუკუნის დასაწყისი), „ხელოვნება“, თბილისი, 1985.

8. ქართული ხალხური პოეზია. ტომი მეთე. „მეცნიერება“, თბილისი, 1983.

9. შულღიაშვილი, დ., არატიპური ელემენტები ქართულ ხალხურ სიმღერაში. წურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ (რედ). ტრადიციული მრავალმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. (გვ. 292-308). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (2010).

10. ჩიჯავაძე, ო., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. თბილისი. 2009.

11. ჭობონელიძე, ე., ქართული მუსიკალური აზროვნების სათავეებთან (მუსიკალური დიალექტოლოგიის კვლევი მეთოდოლოგიური წანამძღვრების შესახებ). ხელნაწერი, 1992-95 წწ.

12. ჯადოგნიშვილი, თ., ქართული ფოლკლორისტიკის ისტორია. წიგნი პირველი (XIX საუკუნე). თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი. 2004.

13. ჯანელიძე, დ., სახიობა. წერილების კრებული, წიგნი IV, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, თბილისი, 1990.

14. Дувирак, О., сонорных аспектах музыкального восприятия. Музыкальное Восприятие., как предмет комплексного исследования., Сборник статей., составитель А.Г. Костюк., Киев.. «Музична Украина», 1986.

15. Габисониа, Т., «Критерии „аутентичности“ в грузинском народном музыкальном исполнительстве. Musicology, a peer-reviewed journal of the Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts (17). 2014. pp. 21-45. ISSN 1450-9814

16. Земцовский И., Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М.: Наука, 1991. С. 152-189.

17. Земцовский И., Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. Сер. «Проблемы музыкознания». Вып. 8. СПб., 1996.

18. Имханицкий, М., О сущности музыкальной артикуляции как степени весомости соотносимых звуков. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. -2015, №2 (42).

19. Chew, Geoffrey. Articulation and phrasing, Grove music online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040952>

20. Johnson, H. (2009). Voice-scapes: Transl(oc)ating the performed voice in ethnomusicology. In A. Chan & A. Noble (Eds.), Sounds in translation: Intersections of music, technology and society. (pp. 169-184). Canberra, Australia: ANU E Press.

21. Jordania, J., Why Do People Sing? Music in Human Evolution. International Research Center for Traditional Polyphony. The University of Melbourne. Institute of Classical Philology, Bizantine and Modern Greek Studies. “Logos”. 2011.

22. Piotrowska, A., G. World Music and Traditional Music. The Problem of Authenticity The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony. Turtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph (editors),Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (p. 581–589)

TAMAZ GABISONIA

(Doctor of Arts, Associate professor, Ilia State University, Georgia)

**PECULIARITIES OF ARTICULATION
IN GEORGIAN FOLK MUSIC**

The concept of *articulation*, like many other concepts in music, is polysemantic. In a broad sense, this is the creation of music, *musikoba* – music making. This general meaning of the concept may include the principles of the embodiment of musical thought – even through melody, rhythm and drama (Chiu, Grove Encyclopedia). For example, Zemtsovsky perceives musical-folk articulation as a concrete projection of intonation (Zemtsovsky, 1996: 101, 102). At the same time, Zemtsovsky distinguishes this concept from the notion of *performance* as in the case of principally similar semantics, but from a more vague and large volume (Zemtsovsky, 1991: 153). Similarly, we avoid direct connection of articulation with the concept of *manner of performance*.

Articulation in the narrow sense, due to its etymology (expressive speech, expressive intonation), refers to the technique of sound production, strokes – mainly in the process of sounding (the nature of the sound and the timbre). I share this definition of articulation, however, here I also attribute its area to the subsequent intonation of tones, which acquires a certain magical or artistic semantics in the musical fabric and produces visible sound complexes or figurations; More precisely, in the concept of articulation in ethnic-musical practice, I mean the technique of functioning of sounds, which is focused on the methods of sound in the original ethno-social context of tradition and not on the harmonious-functional projection or procedural development of musical thought.

I considered the notion of *articulation* to correspond to *Sakhioba* – *performance* from old Georgian terms. This term is known as a broad-general understanding of this concept (as in the old expressions – *all kinds of performers of sakhioba*, *a multitude of sakhiobas* (Janelidze, 1990: 160-161);

For example, we will cite an expression by Vakhushti: *the sweet variety of sakhioba* (Jadognishvili, 2004: 92-93), or: *sakhioba* – the acting as an expression, performance.

In general, more attention should be paid to the Georgian folk terminology that reflects the articulation of the voice – even those that reflect the timbre characteristics of the sound. For example, such as: *amodzakheba* – summoning, *aqvana* – taking, *bukhvi* – low voice and *mtskepri* – upper voice, *gvriini* – lament, *pitskhi* – ardent, *tsminda khma* – holy voice (Chijavadze, 2009: 9,10,13,15,67, 79,). In general, timbre may be a major component of the ethno-hearing material projection of what Zemtsovsky calls *musical substance* (Zemtsovsky, 2005: 19-20).

Clearly, many Georgian scholars have paid attention to the peculiarities of articulation in Georgian songs and playing or chants (we will cite an example from the work of Evsevi Chokhoniidze on the original timbre expression of different parts of Georgia – (Chokhoniidze 1992-95: 32). However, a purposeful focus on this issue has not yet been established as a separate research area. Dimitri Arakishvili (everyone remembers even his term *Gurian Pichikato*) and Ivane Javakhishvili (even with only the names of the voices mentioned by him) still have fundamental definitions of the performance style of Georgian traditional music. Obviously, Edisher Garaqanidze has a special merit in this regard, especially in his doctoral dissertation *Performance of Georgian Folk Song*.

Let us sort the types of articulation. I think we should look at this concept from two angles: in terms of socio-aesthetics and in terms of specific musical or para-musical expression. First, from a functional point of view, I would like to single out the following facets of articulation, or in other words – aspects:

A) In terms of **historical determinants** – with a direct socio-functional dimension. This perspective refers to the genre, social backgrounds of the types of articulation, which are obviously reached down to us primarily through tradition (Zemtsovsky, 1991: 166). Clearly, the original types of Georgian ethnic musical articulation are directly correlated with the Kartvelian (all-Georgian) spoken languages (in this regard, the Megrelian consonants and the Svan umlauts of syllable meaning are emphasized),

as well as with all the behavioral rituals that were accompanied by the intonation. Not surprisingly, the earlier the tradition, the more original the sound accompanies it.

B) In terms of **emotional expression** – minor-major, differentiated reflection of sad-joy status in music is less relevant for folk music, however, the fact that emotional, *fully spent* performance is less common in stage folklore today, does not mean that earlier they did not use to sing emotionally. For example, David Machabeli confirms that the joint singing of female and male was characterized by *passion* (Bakhtadze, 27: 1986). The emotional reflection of the song is also reflected, for example, – in the performance of the song, or lament, with the *voice of sorrow* mentioned by Vakhushti Batonishvili, (Jadognishvili, 2004: 18).

In general, in articulation, emotion is most clearly expressed in mourning intonation – by shouting, counting, voice, crying, lamenting; And in fun rituals – in some round dances and wedding songs.

C) In terms of **aesthetic component** – from the present point of view of articulation, this event is perceived as a kind of accessory of the main vector of musical thought. However, in most cases, the articulatory factor of the music heard is more clearly perceived by the listener (especially the non-musician) than the structural build (Duvirak, 1986, 160-161). Therefore, it can be said that more often it is the articulation and not – the graphic structure of the musical text that identifies a particular ethnomusical style. Joseph Jordania also rightly points out that what matters is not what traditional singers sing, but *how they sing*. Specific motives are more unstable than inner grammatical peculiarities (Jordania, 2011: 50).

That is why in the secondary reflection of the folk tradition the amateurs and experts of this tradition pay great attention to the articulatory adequacy of the performance. That is why Edisher Garaqanidze (Garaqanidze, 2007: 80) perceived the flow of *Pure Lyrics* – strengthening academic nature in the manner of performing folklore as a negative event, which can be said to be the initial issue of authentic performance in Georgian ethnomusic. The author of these lines also considers the traditional stylistic factor as the main criterion of authenticity, in which event, obviously, articulation is of primary importance (Gabisonia: 2014: 29).

However, there is another position according to which the articulation of academic singing is a priority method of the musical-stage environment, while the ethnic articulation may be dangerous in terms of the concert sound. But is it impossible to achieve sound academic nature by maintaining the usual ethnic musical articulation?

The mentioned problematics sometimes takes on a local scale in the context of *folklore intonation* as a stylistic phenomenon, which is a general problem today. For example, I will focus on the difference between what Georgian traditional performers and ethnomusicologists consider to be a folk motive and what musicians and music lovers who are not in direct contact with this field consider. As Anna Piotrovskaya points out, often, *in order to justify the listener's expectations, musicians are increasingly inclined towards such a musical development in which the characteristics of true identity are less and less found* (Piotrovskaya, 2010: 576). An example of such pseudo-folklore is to regard the processed Tush motives as Khevsurian and similar practices.

We will review specific original, characteristic articulation techniques of Georgian traditional music. According to the peculiarities of manifestation, we will divide them into the following methods:

Paramusical intonation – in this concept we mean a sound that is less actual in terms of pitch, which is sometimes fixed on the verge of verbal and musical speech. Here we must first mention the **calls**. It is generally used in this regard *samgherisi* (vocables) – as parts to be sung – musical sounds expressed in glossolalia or interjections – hoo, voi, va, hey, etc. As well as pitch neutral interjections. In terms of similar intonation, labor songs stand out, especially in East plain – in the form of workers', workers' call-over (heka-oka, hep-hop).

Also related to the labor process are Western Georgian, more – Imeretian calls, screams or shrieks (*hia*), which already have a harmoniously oriented height. Presumably, this kind of scream was the prototype of Gurian Krimanchuli. It is generally known that upper loud sounds express more emotion than low ones (Sokhori, 1986: 34). Therefore, it is natural to connect such intonation with a combat, magical, funny, funeral situation. We will single out the screams of some Megrelian Makruli – wedding song

in Georgia (performed by Shelegia choir) or Perkhuli – round dance (in *Harira*) where it is formed as a separate functional sound.

Clearly, the intonation of the scream is especially actual in the funeral rites, especially in the tradition of lamenting, but not only. Let us recall the folk term *Zari with scream* (Chijavadze, 2009: 31).

We will also connect the above-mentioned para-musical practice with the Svan **pray-declamation** – a group prayer, to which Nana Mzhavanadze first drew attention (Mzhavanadze, 2018: 157). It is a joint recitation reminiscent of a distant Buddhist Overtone psalm.

Soundproduction – in this notion we would include not only *attacca*, recursion – the direct production of sound, but also – the removal of sound, the end of sound. But first we will talk about the *attacca*. I note here that we will have to use international terms as a kind of parallel and to better describe the event, because we either do not have their Georgian traditional equivalents, or we have not yet found them:

Grace-note – We do not mean just a clearly defined upper or lower short grace-note, but also some kind of pushes (expressed in some markers) or small gliss moves. Mostly in a Georgian song the sound is taken from below. The exception is the already mentioned *Gurian Pichikato* – a kind of upper grace-note, which can be more often deciphered as a supposed upper tertiary grace-note. However, with its quirky character, such a Gurian *biting* song can be similar to the staccato technique.

Portamento – This term has a double meaning. With its one meaning, it is to take sneaking up the main sound with a small glissando (from the higher, but in Georgian really more from the lower), on the other hand, **portamento** means to take certain sounds *ramming* (something between Legato and Staccato). Taking the sound with a small glissando is especially evident in the Svan musical dialect, where the removal of the sound is glissanded in a similar way. Here, and in general, in the songs of the mountain-dwellers, the portamento *ramming* is also characterized by singing with small pushes.

Megrelian song is distinguished by taking the lower creeping or push sound, as well as the higher grace-note sounds and glissando development. Pulses are more frequent in gallant songs, while in lyrical, sharp in-

tonations predominate. Also, unlike the Gurian articulation, the Megrelian slightly glissando sound alternation is associated with legato (for Gurian staccato sounds).

It is difficult to find a parallel in the classical theory of music, but along with Portamento or Staccato we should also consider the articulation of **tongue-twister**, which is found in some Western Georgian dialects (Megrelian *Erekheli*, Gurian *Tkham Venakhi*, Imeretian *Shara-shara*).

Sound removal – finish the sounding. It can be said that there are two main methods in this regard: removing the sound on its own height with a small push and *elongating* it with a small glissando. Here the attention is drawn to the Gurian and Adjarian *Naduri* (a song sung by neighbours helping with harvest) – the *neighing* of the sound – a kind of a zigzag glissando. Also interesting is the sudden *jump* to the low main tone of Svan hymn songs. It is possible to present as a separate sustainable feature of the removal of a sound in general *moaning intonation* – the elongation of each sound by depicting the sound of moaning.

Sounddrawing Intonation – Despite the scarcity of such practices and probably not from the distant past, we think this imitative approach to articulation in terms of original sound is worth mentioning separately. In this regard, we would single out the following cases: Almaskhan Khukhunaishvili's *Kiskisi* (Ringing laughter) – in the famous record of Khasanbegura, imitation of barking in *Shavi Shashvi* (black catbird) (It is noteworthy that in the folklore of some other peoples we also find hunting songs with similar names and articulations of barking), in Megrelian humorous songs (*Arami do Sharika*, *Chiche Tura*), imitation of the lute rhythm with sound (*rimitir, rimitir*), complete imitation of lute vowel with a pursed mouth (in one of the late Imeretian compositions) and others.

Timbre – a component of sound, which is most associated with articulation in the Georgian ethnomusic space.

In his report on atypical performance, Davit Shughliashvili mentions the timbre features as an articulation of the atypical performance, in particular, the manner of Berdzenishvili's performance with a falsetto, the performance by "Dedas Levana" with a strong and emotional voice (Shughliashvili, 2010: 294).

For for description the timbre of the sound in Georgia, we often choose the *closed* and *open* position of the sound device. The first of these, the closed tone – the back position of the resonator – *pushing into the throat* is typical for most mountain dialects, while the open tone – for the plain. There is a special attention of distinguished singers (for *folk professionals*) to the culture of sound, which is mostly typical for Kakheti and Samegrelo and is expressed in intense and full of figurative sounds, partly the same can be said for Imeretian urban songs.

More specifically, in terms of specific and figurative sounds of a voice, we would name the following articulatory features:

Vibrato – in Kakhetian, Tush (here we often deal with trill – at the end of the phrase) and Megrelian songs; Here we can mention *thin vibrato* peculiar to the speaker in the Rachian middle voice, the closer observation of which, may turn out to be a generalization of individual cases.

Falsetto – Singing in the upper register by changing the voice. We distinguish between the *pushing sound*, the loud falsetto, which is found in screaming call, Krimanchuli and, in part, the part of a Gamqivani (shrieker), and the relatively unbearable or low-pitched falsetto, which we hear in Gurian *Tsvrili* (thin) or *Ghighini* (humming songs). It should also be noted that *Gamqivani* (shriek) – mostly Adjarian phenomenon, is an alternation of singing with a falsetto and an ordinary sound.

Ghighini (humming) is especially noteworthy, which even earlier Georgian authors considered as one of the three main Georgian performing sounds (Machabeli 1864; 54). The manner of such performance means *muffled* singing – mainly during the *Salkhino Sagalobeli* (*folk chants*). However, there are also forms of obvious folk origin, which are mostly based on the topic of mourning – the remembrance of the dead, as well as the motivation of a kind of *complaint against oneself*. Such are *Korkali*, *Ghughuni* – in Racha, *Zuzuni*, *Mitsispiruli* – in the mountains of Eastern Georgia *Dzilispiruli* is also interesting in this respect; The sound complexes and figurations should be mentioned separately, first of all – the **formulaic melodic-rhythmic movements**, characteristic of Georgian song, such as:

Krimanchuli – periodic rhythm-intonation figure of yodel type. It is difficult to say anything definite about its origin. Maybe it was the type

of signalling, fighting, working, imitating an instrument, imitating birds, a magical ritual, just an aesthetic variation. One way or another, Krimanchuli is one of the most important markers of Georgian musical culture today. Gamqivani is related to Krimanchuli, and it differs from Krimanchuli with its less sharpened formulas;

Chakhveva (twist) – types of melisma in Kartlian and especially Kakhetian songs. It is mainly based on two distinct figurations, similar to Gruppetto and similar to Mordent. The aforementioned short grace-note is also found. This group is often preceded by a two-three-tone short descending grace-note. The twists generally end in a downward motion – mostly in the middle of the voice – in the speaker 's part, though they are frequent in the call as well. A two-sound short grace-note is also found in the part of Kakhetian bass – after an ascending third movement – in condition of modulatory transition one ton above.

Kambiata – The name of this figuration may seem a bit confusing, but we see its precedent with Valerian Maghradze in the form of *Meskhetian Kambiata*, which implies a characteristic move for the Meskhetian melody, mainly in Cadence – from moving on the third sound and after pausing on the second phase moving on the base tone. We hear a similar movement in some Laz melodies – from the third sound going up the quarter by the lower third grace-note and again going down through the second phase to the tonic sound.

Hemiola – an enlarged second which we distinguish by its distinct oriental connotation for its exotic sound. It is true that hemiola of oriental sounds is often not considered as Georgian intonation, but it is an important stylistic component of Old Tbilisi, *Bayat* and *Dasta* type ensemble urban music, which is one of the components of Georgian folklore. According to Orlov, *neither face, nor form, nor thought is a directly perceptible fact. We actively produce them only on the basis of difficult habits and experience* (Orlov, 1972: 371). So the same musical hemiola – enlarged second, is formed only in the historical context as an aesthetic element unacceptable to most Georgians. However, for many Georgians living in East regions the *Bayat* style is a real Georgian.

In Georgian musical folklore we also find a pattern of hemiola's rhythmic understanding: in Gurian songs we mean the repetitive movements of the upper voice within the third, which evokes the association of hemiola rhythm – the three-part understanding of the two-part (*dilavodilavo*).

Obviously, the articulation is directly related to the original folk (ethnic or social sense) **scale systems** and tendencies, clearly – in connection with their dialect re-evaluation. A lot has been written about Georgian dialect and structure and we will not dwell on this topic for long. Here are just a few of the events that were previously under less attention.

In this regard, it should be noted the cases of dialect related transformation of pitch in some performing regional styles, which is also related to the topic of articulation – with its original background look, such as: the **leading-tone in the bass** – in Pshav ritual songs; In Megrelian-Svan melody, *discovering* the neutral heights of **Seventh, Sixth and Third** (between Minor and Major); *Mixing the colors with semi-chromatic tones* mentioned by Jules Murray is interesting in this regard, which was addressed by solo singers wandering in Samegrelo, who performed wordless songs (Jadognishvili, 2004: 487).

Syncretic articulation – in this concept we consider the relationship between motive – word, song – instrument, music in general – plastic (as well as – mimicry). Clearly, from the phonetic composition of words to the two-storey round dance, all of these non-musical factors correlate significantly with sound production. In this regard, it is important to connect with the articulation of the performance form in two-part and three-part, as well as in responsorium *redistribution*. Here we note that for some reason the reference to the Responsorium as a *questions-answers* intonation was established in the Georgian scientific discourse. We think in this case we should use the expression *call-and-response* intonation.

An important factor in folk articulation is also the similarity of verbal and musical phraseology and accentuation. In the literal sense, articulation is just that – *the art of intelligible expression*. It seems that the difference should be rare in this respect, but in Georgian folk song and, especially, in the chant, we find a lack of accents, and even caesuras. To some extent, this is due to the fact that, unlike speech, the focus in music is oriented

not on the vowel, but on the syllable (Imkhanitsky, 2015: 107), which in turn can disintegration. But we must look for the reason for this in a more artistic consideration.

The function of Samgherisi (vocables, glossolalias) is interesting in terms of relationship between verbal and musical texts. The musical component in these elements is in the foreground, and at the same time, they are often given a special emotional load. It is also interesting to assign the role of vowel tone by a separate consonant tone through musical semantics – in the form of lengthening the consonant or division into syllables (Kalandadze-Makharadze 2005: 336).

On what layers becomes articulation component in Georgian folk instrumental music actual? Here we can recall the following factors: *chromatic* and *folk* instruments, use of instruments in a *prepared* form – playing the trumpet and bagpipes without a bag, as well as – the production of non-essential sounds (mainly rhythmic) through the instrument, some *mono timbral* – one sound or one melody instruments – Sankeri, children's instruments, whistling with hand and primitive mechanisms, etc.

Texture articulation – here we mean the general timbre and structural, textural appearance of a unified, ensemble voice, which evokes a certain association with the *background functions* known in music theory. Clearly, the main phenomenological feature of Georgian traditional music the diversity of polyphonic forms attracts attention in this regard. In this regard, we would distinguish heterogeneous texture from the plasts having original articulation: polyphony containing Krimanchuli, Naduri and four-voice singing with call-over, dialogue of solists dialogues on eastern Georgian drone bass, Svan hymn songs, and especially the delayed sound of *Zari*; The heterophonic sound of *Harira*, here – east Georgian solo melismatic intonation (Urmuli). We would also single out the practice of cross-voice in Western church and festive hymns, as well as in some folk songs.

Nuance-accent articulation – in this sense we mean agogic and dynamic nuances – in the context of the variability of the intensity of the music, which, it must be said here, is not so natural for folk performance. It is possible to observe more or less successfully the variability of tempo and

loud-voice, the emphasis of the culmination within the framework of urban lyrics, but not in Georgian folk music or chants in general. However, as an exception, we can also mention the use of a kind of *rubato* – a free meter in the part of a *Mtkmeli* – beginner singer of eastern Georgian songs.

We do not single out the *musical speech* on the verge of speech and musical intonation as a separate point, which is reflected in ethnomusical practice in spells, the summoning of animals and birds, etc. This is the so-called typical manifestation of *sound landscape* – *voicescape* (and not sound landscape – soundscape in general) (Johnson, 2009: 170). Now, we will avoid these layers due to the still unformed mechanism of their fixing and description.

As we can see, the articulatory peculiarities of Georgian traditional music, against the background of its highly organized development and the meager fund of types of plain intonation, as well as the fact that Georgian speech is far from tonal languages, are quite diverse.

References

1. Bakhtadze, Inga, From the History of Georgian Musical-Aesthetic Thought (second half of the XIX century), Academy of Sciences of the Georgian SSR Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Tbilisi, *Metsniereba*, 1986.
2. Garaqanidze, Edisher. Selected Letters. Compiled by Nato Zumbadze, Editor: Manana Akhmeteli. Georgian Music Society, Tbilisi 2007.
3. Zemtsovsky, Izal. Polyphony as *Ethnohearing* and its *Musical Substance*: Behavior of Homo Polyphonicus. Second International Symposium on Traditional Polyphony. (Pp. 292-308). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire International Centre for the Study of Traditional Polyphony 2005
4. Kalandadze-Makharadze Nino. On one of the articulatory features of polyphonic Georgian folk song speech. Second International Symposium on Traditional Polyphony. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire International Centre for the Study of Traditional Polyphony 2005. (pp. 292-308).
5. Mzhavanadze, Nana. *Musicological-anthropological aspects of the Svan cult ritual*, dissertation. Ilia State University. Tbilisi. 2018.

6. Piotrovskaya, A., G. World music and traditional music ... the problem of authenticity. Fourth International Symposium on Traditional Polyphony. (Pp. 292-308). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire International Centre for the Study of Traditional Polyphony 2010.

7. Sarukhanova, I. Musical life of western Georgia (second half of the 19th century – beginning of the 20th century), *Khelovneba*, Tbilisi, 1985.

8. Georgian folk poetry. Volume Ten. "Metsniereba", Tbilisi, 1983.

9. Shughliashvili, D., Atypical elements in Georgian folk song. Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph (ed.). Fourth International Symposium on Traditional Polyphony. (Pp. 292-308). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire International Centre for the Study of Traditional Polyphony (2010).

10. Chijavadze, O., Small encyclopedic dictionary of Georgian musical folklore. Georgian State Folklore Centre. Tbilisi. 2009.

11. Chokhanelidze, E., With the origins of Georgian musical thinking (research on methodological backgrounds in musical dialectology). Manuscript, 1992-95.

12. Jadognishvili, T., History of Georgian Folklore. Book One (XIX century). Tbilisi State University Publishing House. Tbilisi. 2004.

13. Janelidze, D., *Sakhioba*. Collection of Letters, Book IV, Union of Georgian Theatre Figures, Tbilisi, 1990.

14. Duvirak, O. On sonorous aspects of musical perception. Musical Observations., As a subject of complex research., Collection of articles., Compiler of A.G. Kostyuk., Kiev .. *Muzichna Ukraina*, 1986.

15. Gabisonia, T., Criteria for *authenticity* in Georgian folk music performance. Musicology, a peer-reviewed journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts (17). 2014. pp. 21-45. ISSN 1450-9814

16. Zemtdovskiy I. I. Articulation of folklore as a sign of ethnic culture // Ethnic signs of cultural functions. M.: Nauka, 1991. C. 152-189.

17. Zemtdovskiy I. I. Man musician – Man intonation – Man articulation // Musical communication: Selection. science series. *Problems of music knowledge*. SPb., 1996.

18. Imkhanitskiy, M. I. On the essence of musical articulations as degrees of ponderability with corresponding sounds. Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts. -2015, №2 (42).

19. Chew, Geoffrey. Articulation and phrasing, Grove music online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040952>
20. Johnson, H. (2009). Voice-scapes: Transl(oc)ating the performed voice in ethnomusicology. In A. Chan & A. Noble (Eds.), *Sounds in translation: Intersections of music, technology and society*. (pp. 169-184). Canberra, Australia: ANU E Press.
21. Jordania, J., *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. International Research Centre for Traditional Polyphony. The University of Melbourne. Institute of Classical Philology, Bizantine and Modern Greek Studies. *Logos*. 2011.

ღეი კუთხაშვილი

(საეკლესიო მუსიკოლოგიის მაგისტრი. თბილისი. საქართველო)

ეპისკოპოს სტეფანე (ვასილ) კარბელაშვილის პირად არქივში დაცული სამზე მეტხმიანი საგალობლები

სამზე მეტხმიანი გალობის შესახებ არაერთი ინფორმაცია მოგვეპოვება წერილობითი სახით, თუმცა ჩვენამდე მოღწეულ საგალობელთა სანოტო ჩანაწერებში, სამზე მეტხმიან საგალობელთა ნიმუშები არც თუ ისე ბევრია. სწორედ ამიტომ, თითოეული მათგანი განსაკუთრებულ ყურადღებას და შესწავლას იმსახურებს, მათ შორის ეპისკოპოს სტეფანე (ვასილ) კარბელაშვილის პირად არქივში დაცული სამზე მეტხმიან საგალობელთა ნიმუშებიც, რომლებიც კორნელი კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება.

კარბელაშვილთა ოჯახის ღვანლი ქართული მუსიკის გადარჩენის საქმეში, მეტად დიდია. მათ სახელს უკავშირდება აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციის შენარჩუნება. მკვლევარ სვიმონ ჯანგულაშვილის მიერ ეპისკოპოს სტეფანე (ვასილ) კარბელაშვილის პირად არქივში სამზე მეტხმიანი საგალობლების აღმოჩენისა და შესწავლის ფაქტი ფრიად საყურადღებოა. არქივში ინახება 4, 5, 6, 7 და 11 ხმიანი კვერექსის ნიმუშები, ხუთხმიანი დიპტიქის „მრავალჟამიერი“, რვახმიანი „მოვედით თაყვანის ვსცეთ“-ის ფრაგმენტი, ორი მცირე ფრაგმენტი ხუთხმიანი „რომელნი ქერუბიმთასი“ და მცირე ფრაგმენტი ხუთხმიანი „შენ გიგალობდითას“ (ჯანგულაშვილი, 2007:88). მიუხედავად იმისა, რომ ამ საგალობლებზე მკვლევარმა ს. ჯანგულაშვილმა ჩაატარა საინტერესო დაკვირვებები, აღნიშნული ნიმუშები კვლავ იძლევა დასკვნებისა და ანალიზის შესაძლებლობას.

როგორც ცნობილია, ქართული საეკლესიო გალობა ეროვნულ მუსიკალურ აზროვნებას ემყარება და მისი ერთ-ერთი ძირითადი მუსიკალური თავისებურება მრავალხმიანობაა, კერძოდ კი სამხმიანობა. სამხმიანობა ქართულ საეკლესიო გალობაში ყოველადმინდა სამების სიმბოლოს წარმოადგენს და არც ერთი საგალობელი არ იქმნებოდა სამხმოვანების გარეშე. თუმცა სამზე მეტხმიანი საგალობლების არსებობის შესახებ არაერთი წერილობითი წყარო მოგვეპოვება. მაგალითად, იოანე ბატონიშვილთან გვხვდება ცნობა ექვსხმიან გალობაზე: „მგალობელნი უნდა იყვნენ ექვსნი და შეაწყონ ეს სახედ, რომელთაც უწოდებთ: თქმად მაღალი ბანი, ანუ მოძახილი და ზილი, ბანი, დაბალი ბანი, ანუ შემდეგი და დვრინი. და ესე ექვსი შეთანხმებული ხმა მაშინ უფრორე იხმარების, ოდესაც ითქმის „დიდება მაღალიანი“ დღესასწაულებში გალობით და მჰსგავსნი ამისი, ხოლო სხვათა გალობათა შინ ხმა არს: მთქმელი, მაღალი ბანი, ანუ მოძახნელი და ბანი ანუ მობანი“ (ბატონიშვილი, 1991:523). ექვსხმიანი გალობის შესახებ საუბრობს დავით მაჩაბელიც: „ქართულსა გალობასა შეადგენენ ექუსნი ძალნი, ანუ ხმანი: ა) თქმა, ბ) მაღალი ბანი, ანუ მოძახილი; გ) ბანი; დ) დვრინი; ე) ზილი და ვ) კრინი“. თუმცა იქვე აღნიშნავს, რომ „დღეს ყოველსა საქართველოში გალობენ სამს ხმად: თქმად, მოძახილად და ბანად, რადგან აღარ არიან სრულნი მგალობელნი და სამთა უკანასკნელთა ხმათა ძნელია შენობა“ (მაჩაბელი, 1884:43). სამზე მეტხმიან საგალობელთა შესახებ ცნობას ვხვდებით ასევე აკაკი წერეთელთან (წერეთელი, 1884:129) და ეპისკოპოს ალექსანდრე ოქროპირიძესთან (ეპისკოპოსი ალექსანდრე, 1881:95).

ივანე ჯავახიშვილი სამზე მეტი ხმით საგალობელთა შესრულებასთან დაკავშირებით ვარაუდობს, რომ თუ უფრო ადრე არა, XVI საუკუნიდან მაინც უნდა არსებულიყო ეს ტრადიცია (ჯავახიშვილი, 1990:268).

XIX საუკუნის დასაწყისიდან რუსეთის მიერ ანექსირებულ საქართველოში, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში, ეკლესიებში ქართულ ენაზე მსახურება აიკრძალა. მართალია გარკვეული დროის შემდეგ აღდგა ქართული მსახურება, მაგრამ რუსული გა-

ლობის მიმდევრები ქართველთა შორისაც აღმოჩნდნენ. გაჩნდა სრულიად ახალი მოთხოვნები, რასაც, როგორც ქართულ პერიოდიკაში დაბეჭდილი სტატიებიდან ჩანს, ტრადიციული სამხმიანი გალობა „ველარ აკმაყოფილებდა“. ყველა თანხმდებოდა იმაზე, რომ აუცილებელი იყო ქართული ტრადიციული სამხმიანი გალობის ჩანერა და შენარჩუნება, თუმცა, საზოგადოების ნაწილს ასევე აუცილებლობად მიაჩნდა საგალობელთა ევროპულ ყაიდაზე განყოფაც.

ამ ტენდენციას ეპისკოპოსი სტეფანე კრიტიკულად უდგებოდა. ერთ-ერთ წერილში ის აღნიშნავს: „ისევე სჯობია, რომ ჯერ სამ ხმაზედ გავრცელდეს მკვიდრად, არა მარტო წირვის წესი, არამედ მთელი რვა ხმა ტროპარ-დოგმატიკები და სძლისპირები, შევასწავლოთ, შევაყვაროთ ჩვენს შვილებს ძალა და მნიშვნელობა გალობისა. მივცეთ საჭმელი მასალა, რომ კვალაც აღედგინოთ იმათ ქართული გალობა წინანდებურად, ათს, ცხრასა, რვასა და ექვს ხმაზედ“ (კარბელაშვილი, პირადი ფონდი. №104). როგორც უკვე ვნახეთ, ექვსხმიანი გალობის არსებობის დამადასტურებელი წერილობითი წყაროები არსებობს, ხოლო რის საფუძველზე საუბრობს ეპისკოპოსი სტეფანე კარბელაშვილი ათი, ცხრა და რვახმიანი გალობის ტრადიციის შესახებ, ჩვენთვის უცნობია. თუკი ეპისკოპოსი სტეფანე ევროპულ ჰარმონიზაციაზე საგალობელთა გამრავალხმიანებას კრიტიკულად უდგებოდა, ჩნდება კითხვა – ხომ არ არის მის პირად არქივში დაცული საგალობლები, ტრადიციული სამზე მეტმიანი გალობის ნიმუშები?

ამის გასარკვევად მხოლოდ საგალობელთა ნიმუშების შედარება არ არის საკმარისი. აუცილებელია სამზე მეტხმიანი გალობის შესახებ ჩვენამდე მოღწეული ცნობების შედარება სანოტო ნიმუშებთან და შესაბამისობის დადგენა.

სამზე მეტხმიან საგალობლებში ძირითად სამ ხმას მთქმელი, მოძახილი და ბანი ეწოდება, ხოლო დამატებულ ხმებს – „ნართაული ხმები“. ნართაულ ხმები ტრადიციული სამხმიანი სტუქტურის დამატებას წარმოადგენს. მათ შესახებ თავის ერთ-ერთ ნაშრომში მკვლევარი დავით შულღიაშვილი აღნიშნავს: „ნართაულ

ხმათა ფუნქცია ძირითადი ხმების ფონად ჟღერაში, ტემბრულ გამდიდრებაში და ამავე დროს ხმოვანი სივრცის „სრულადმოცვაში“ მდგომარეობს” (შულღიაშვილი, 2001:113). მკვლევარი სვიმონ ჯანგულაშვილი, სტეფანე კარბელაშვილის პირად არქივში დაცულ საგალობელთა ანალიზის დროს ამბობს, რომ ნართაული ხმა „გამოიყენება არა როგორც ბუნებრივი მოძახილი და ბანი, არამედ როგორც დამატებული ნაწილი ტრადიციული სამხმეიანი სტრუქტურისა, რეგისტრული, ტემბრალური და ჰარმონიული ფერადოვნების შემომტანი უკვე დასრულებულ და გააზრებულ სამხმოვანებაში“ (ჯანგულაშვილი: 2008:474).

მკვლევარი ს. ჯანგულაშვილი სადისერტაციო ნაშრომში აღნიშნავს: „დასაშვებია, რომ კარბელაშვილისეულ სამზე მეტხმეიან ჰიმნთა მუსიკალური ქსოვილის გარკვეულ კომპონენტებში თავად მისი საკომპოზიციო ინიციატივაც იყოს გამოვლენილი, მაგრამ ერთი რამ უდავოა – დიდი მგალობლის ჩანაწერები უდიდეს ნდობას და მეცნიერულ ინტერესს იმსახურებენ, მით უმეტეს, რომ ქორიდი-კარბელაშვილისეული სამზე მეტხმეიანობა გარკვეულწილად თანხვედბა XIX საუკუნის ავტორთა მიერ აღწერილ სამზე მეტხმეიანობის ტიპს. საგულისხმოა აგრეთვე ისიც, რომ ქორიდი-სა და კარბელაშვილის ამ საგალობლებში ნართაული ხმები, ხმის წარმოქმნის იდენტური ხერხებით, ხმათასვლის და ხმათშენყობის მსგავსი მეთოდით არის წარმოებულნი. ვფიქრობთ, ეს ყოველივე გვაძლევს უფლებას, რომ ქორიდი-სეული და კარბელაშვილისეული სამზე მეტხმეიანობა ამ ტრადიციის ბოლო ნიმუშებად ჩავთვალოთ“ (ჯანგულაშვილი, 2011:86).

თუ როგორი იყო ნართაული ხმები ტრადიციულ ქართულ საეკლესიო გალობაში, ამის შესახებ დავით მაჩაბელთან გვხვდება ცნობა, სადაც ვკითხულობთ: „დვრინი გრგვინავს და ახვევს ერთად სამთავე; ზილი თქმას და მალალ ბანს შუა საშუალს წმიდას ხმად მისდევს ადგილ ადგილ მთქმელს; ხოლო კრინი ხმას აწვევ-დანვეისა, გაგდების და განკიდურების დროს ძალიან წმიდას ხმას შეენმახუნის მთელს გალობას ხანსა და ხანზედ იქ, სადაცა აქუს ალაგი მას შენმახუნისა“ (მაჩაბელი, 1884:43).

ნართაული ხმების თავისებურებების შესახებ საუბრობს აკაკი წერეთელიც გაზეთ „დროებაში“ გამოქვეყნებულ წერილში: „საზოგადოდ მთქმელი ინყებს, მაღალი ბანი მოსძახებს, კრინი აბამს, ბანი მხარს აძლევს, დვრინი აგვირგვინებს, ძილი ატკობს... ამათ ყველას თავ-თავის დრო აქვს და შიგა და შიგ შეერთებულად ხმას გამოსცემენ ხოლმე და კიდევ ამაშია ჩვენი გალობის ტკბილად-ხმოვანების საიდუმლო“ (წერეთელი, 1884:129).

ორივე წყაროდან ჩანს, რომ ნართაული ხმები გალობაში ფრაგმენტული სახით ჩნდება და არ გვხვდება საგალობლის თავიდან ბოლომდე უწყვეტის სახით. ეპისკოპოს სტეფანეს სანოტო ჩანაწერებში ნართაული ხმები გვხვდება არა ფრაგმენტული სახით, არამედ ისინი მთელი გალობის განმავლობაში უღერენ. ნართაულ ხმათა შესახებ არსებული ინფორმაციის შესაბამისობა უფრო მეტად ჩანს ფილიმონ ქორიძის ჩანაწერებში დაცული საგალობელში – „აქებდით უფალსა“, სადაც ფრაგმენტული სახითაა ოთხხმიანობა და ხუთხმიანობა მოცემული.

განვიხილოთ ეპისკოპოს სტეფანე (ვასილ) კარბელაშვილის არქივში დაცული სამზე მეტხმიანი საგალობლები:

ოთხხმიან საგალობლებში მთქმელი და მოძახილი უცვლელი სახით არის დატოვებული, ხოლო ბანი 2 ხმადაა წარმოდგენილი (მაგ. 1).

ექვსხმიანობა კვერექსის სახით გვხვდება. აღნიშნულ ნიმუშებში პირველი ხმა უცვლელი სახითაა მოცემული და იგი პარტიტურაში პირველ ხაზზეა გამოწერილი, ხოლო მოძახილის და ბანის ხმა 2 და 3 ხმადაა მოცემული (მოძახილი-2, ბანი-3). მთქმელის ჯგუფში შემავალი ხმებიდან არც ერთი არ იმეორებს იგივე საგალობლის სამხმიან ნიმუშში არსებულ მოძახილის პარტიას. ხმები მოძრაობენ ხან ერთმანეთის პარალელურად, ხანაც სარკისებურად. კვერექსებში ვხვდებით ქართლ-კახური საგალობლებისთვის უჩვეულო ფაქტს – ხმების გადაჯვარედინებას. ადგილი აქვს ასევე კიდევ ერთ თავისებურებას, როგორც ვიცით, ქართულ გალობაში ძირითადად საგალობლები სრულდება უნისონში, რაც ერთგვარად სამების ერთარსების სიმბოლოს წარმოადგენს. ასევე

ჩვეულებრივი მოვლენაა კვინტური კადანსიც, როგორც საგალობელთა შიდა მუხლების სტრუქტურული დაბოლოვება, ხოლო საგალობლის დამასრულებელ ჟღერადობად იგი იშვიათად გვხვდება. კარბელაშვილის არქივში დაცული ექვსხმიანი და თერთმეტხმიანი საგალობლები კი ხშირად სრულდება ოქტავაში, ან სამხმოვანებაში, რაც არატრადიციულია. ასევე გვხვდება კლასტერული ჟღერადობებიც (მაგ. 2).

თერთმეტხმიანი კვერექსი გამონერილია 10 სანოტო ხაზზე, სადაც VII ხმა 2 ვარიანტადაა წარმოდგენილი, აღნიშნული ორი ვარიანტის ერთდროული ჟღერადობა არ ქმნის რაიმე განსაკუთრებულ დისონანსს და უცნაურობას, ამიტომ აღნიშნული კვერექსი 11 ხმიანად ითვლება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ კვერექსში მთქმელი თითქმის უცვლელი სახითაა მოცემული და იგი პარტიტურაში პირველ ხაზზეა გამონერილი, რიგით IV ხაზზე გამონერილი ხმა პირველის ზემოთ ჟღერს. მოძახილი და ბანი რამოდენიმე ხმითაა წარმოდგენილი. მოძახილის ჯგუფში ოთხი, ხოლო ბანის ჯგუფში – 6 ხმა ერთიანდება. ბანში X ხაზზე გამონერილი ხმა ზევით ჟღერს, ხოლო IX ხაზზე გამონერილი ხმა ყველაზე დაბლა. საგალობლის დიაპაზონი 2 ოქტავას სცილდება. აღნიშნული საგალობელი ერთგვაროვანი გუნდისთვის უნდა ყოფილიყო განსაზღვრული. მთქმელის ჯგუფის ხმები, მსგავსად ექვსხმიანი ნიმუშებისა, მოძრაობენ, როგორც პარალელურად, ასევე სარკისებურად. გვხვდება ხმების გადაჯვარედინებაც და სამხმოვანებაში დასრულებაც, ასევე ხშირია კლასტერული ჟღერადობები. მეთერთმეტე ხაზზე გამონერილ ბანის ხმაში კი გამონერილია მეთექვსმეტედეები, რაც ამ კილოს საგალობლებისთვის ნაკლებად დამახასიათებელია (მაგ. 3).

სამზე მეტხმიან საგალობელთა შესახებ დაცული ცნობების და საგალობელთა ნიმუშების შედარების შედეგად გამოიკვეთა შემდეგი განმასხვავებელი თავისებურებები:

1. ადგილი აქვს ხმების გადაჯვარედინებას, რაც არ ახასიათებს ქართლ-კახურ გალობას;
2. გვხვდება ისეთი კადანსებიც, რომელიც სრულდება ოქტავაში ან სამხმოვანების ბგერებზე;

3. ნართაული ხმები ჟღერს საგალობლის დასაწყისიდან ბოლომდე უწყვეტი სახით;

4. გვხვდება კლასტერული ჟღერადობები;

5. კანონიკურ პირველ ხმას მუდმივად თან სდევს რეგისტრულად მასზე მაღალი ხმა.

6. ბანის ხმაში გვხვდება მეთექვსმეტი გრძლიობის ნოტებით მოძრაობა, რაც ასევე არ არის დამახასიათებელი ქართლ-კახური საგალობლებისთვის;

7. მოძახილის ჯგუფის არც ერთ ხმაში არ მეორდება სამხმიანი ვარიანტის მოძახილის მელოდური ფორმულა.

აღნიშნულ გარემოებათა გათვალისწინებით, ეპისკოპოს სტეფანე (ვასილ) კარბელაშვილის პირად არქივში დაცული სამზე მეტხმიანი საგალობლები განსხვავდება ტრადიციული სამზე მეტხმიანი გალობისგან. მათში თავს იყრის ამ ტრადიციისთვის უცხო ელემენტები, რის გამოც ისინი ვერ ჩაითვლებიან ტრადიციული სამზე მეტხმიანი გალობის ნიმუშებად.

ისმის კითხვა – რატომ ჰქონდა ეპისკოპოს სტეფანეს საგალობელთათვის ხმების დამატების მცდელობა?

როგორც უკვე აღვნიშნე, იმ პერიოდში შეინიშნებოდა საგალობელთა ზემრავალხმიანობისკენ სწრაფვის ტენდენცია, რასაც მაშინდელ საზოგადოებაში არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება მოჰყვა. საზოგადოების ნაწილი ამ პროცესის აუცილებლობაზე საუბრობდა, ხოლო ნაწილი ამ ტენდენციას ქართული გალობის შერყვნად მიიჩნევდა და იბრძოდა ქართულ საეკლესიო საგალობელთა სინამდის დასაცავად. აღსანიშნავია, რომ ის მოღვაწეები, რომელებიც საგალობელში ხმათა დამატებას ეწეოდნენ, ამ ფაქტს სწორედ იოანე ბატონიშვილთან და დავით მაჩაბელთან დაცული ცნობებით ამართლებდნენ და ტრადიციის გაგრძელებად მიაჩნდათ. თუმცა, ამ პერიოდში გამრავალხმიანობისკენ სწრაფვის ტენდენცია განპირობებული იყო უფრო მეტად არა ექვსხმიანი გალობის ტრადიციის აღდგენის სურვილით, არამედ გარკვეული სიახლისკენ სწრაფვით. ქართული გალობის გადაკეთების აუცილებლობაზე საუბრობდა 1898 წლის ივერიის ფურცლებზე კორნელი

მალრაძე: „ჩვენს საეკლესიო გალობას, რომ შეკეთება სჭირდება, ამას ლაპარაკი არ უნდა, იმიტომ, რომ დღეს სულ სხვა სიომ დაჰბერა; ჩვენი სმენა ევროპის ზეგავლენით განვითარდა და უფრო მეტ ჰარმონიას ითხოვს, ვიდრე ჩვენს ძველ, სამხმოვან გალობაში მოიპოვება [...]. საჭიროა ასეთსავე აბჯრით შევმოსოთ გალობაც, როგორც ევროპულია შემოსილი, ე.ი. კილო უნდა გადაკეთდეს ოთხს ხმაზედ საგალობლად, ისეთსავე ჰარმონიის დაცვით, როგორც ევროპულს აქვს“ (მალრაძე, 1898:328). სერგო გორგაძე კი მუსიკალური განვითარების უმაღლეს საფეხურად თვლიდა სიმღერა-საგალობლების ოთხ ხმაზე თქმას (გორგაძე, 1900:357).

საბედნიეროდ, ტრადიციული გალობის დამცველნიც მრავლად იყვნენ. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია მიხეილ კავსაძის წერილები, რომელიც ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებაში“ იბეჭდებოდა: „ჩვენს ბუნებით მეტად საამაყო, მარგალიტებით სავსე სიმღერა-საგალობლებს ათასნაირად კორტინან, სჯიჯგინან, ასადავებენ, თავიანთებურად ასხვაფერებენ, უსპობენ ხალხურ გემოვნებას, ვითომ ყოვლად უფარგის „ალაზათიანებენ, ამშვენებენ“, მუსიკის კანონებზე აწყობენ და ისე სთავაზობენ ჩვენს საზოგადოებას“ (კავსაძე, 1916:567).

საგალობელთათვის ხმათა დამატების ყოველი მცდელობა გარკვეულწილად აშორებდა მათ ტრადიციული გალობისგან. მაგალითად, ნ. კლენოვსკის მიერ შექმნილ ნიმუშებში აშკარად იგრძნობა ევროპული ჰარმონია. კლენოვსკისგან განსხვავებით ზ. ფალიაშვილი ცდილობს შეინარჩუნოს ტრადიციული ჰარმონია, თუმცა მის მიერ შექმნილი ნიმუშები შერეული გუნდისთვისაა განსაზღვრული, რაც ასევე უცხოოდ და არტრადიციულად ჟღერს. ალბათ, სწორედ ამიტომ, ეპისკოპოსი სტეფანე, როგორც ტრადიციული გალობის დამცველი, კრიტიკულად უდგებოდა ევროპული ჰარმონიისა და შესრულების ფორმებს, მაგრამ ხედავდა რა ამ ტენდენციის ზეგავლენას, სწორედ თავადაც ცდილობდა სამზე მეტხმიანი საგალობლების ისეთი სახის ნიმუშების შექმნას, სადაც შეძლებისდაგვარად მეტად იქნებოდა დაცული ქართული მუსიკალური კანონზომიერებები. კერძოდ ამ მცდელობის ამსახ-

ველი უნდა იყოს მის არქივში დაცული სამზე მეტხმიანი საგალო-ბლების ნიმუშები, რომელიც ტრადიციული სამზე მეტხმიანობის ნიმუშებს კი არ უნდა წარმოადგენდნენ, არამედ საგალობელთა ნიმუშებს, სადაც გამოვლინდა თავად ეპისკოპოს სტეფანე (ვა-სილ) კარბელაშვილის საკომპოზიციური ინიციატივა, რომელსაც ექსპერიმენტის სახე გააჩნია. ამის მიზეზი კი ქართული მუსიკა-ლური ენისთვის უცხო ჰარმონიების ალტერნატივად ეროვნული ტრადიციული ჟღერადობის შენარჩუნება უნდა ყოფილიყო.

დამონმებული ლიტერატურა:

1. ბატონიშვილი იოანე (1991). ხუმარსწავლა კალამასობა. წიგნი II. თბილისი: მერანი.

2. გორგაძე, ს., (1900). ჩვენი საეკლესიო გალობა. ივერია, №196. კრებულიდან:

3. ქართული გალობის ქრონიკა 1861-1921 წლების პერიოდიკაში. რედაქტორი და შემდგენელი: შულღიაშვილი დავით. 2015. (გვ. 356-357). თბილისი: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა.

4. ეპისკოპოსი ალექსანდრე ოქროპირიძე. (1881). ძველი ქართული ეკლესიური გალობის და ხოროს პირობაზედ. დროება, №145. კრებულიდან: ქართული გალობის ქრონიკა 1861-1921 წლების პერიოდიკაში. რედაქტორი და შემდგენელი: შულღიაშვილი დავით. 2015. (გვ.95) თბილისი: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა.

5. კავსაძე, მ., (1916). ქართული მუსიკა (სიმღერა-გალობა). თე-ატრი და ცხოვრება, №21. კრებულიდან: ქართული გალობის ქრო-ნიკა 1861-1921 წლების პერიოდიკაში. რედაქტორი და შემდგენელი: შულღიაშვილი დავით. 2015. (გვ. 567-568) თბილისი: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა.

6. კარბელაშვილი, ვ., პირადი ფონდი. №104. კ. კეკელიძის სახე-ლობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.

7. მაღრაძე, კ., (1898). მოსაზრებანი ქართული საეკლესიო გალო-ბის შესახებ. ივერია, №257. კრებულიდან: ქართული გალობის ქრო-ნიკა 1861-1921 წლების პერიოდიკაში. რედაქტორი და შემდგენელი:

შულღიაშვილი დავით. 2015. (გვ. 328-331) თბილისი. საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა.

8. მაჩაბელი, დ., (1884). ქართული ზნეობა. ცისკარი. №5. კრებულადან: ქართული გალობის ქრონიკა 1861-1921 წლების პერიოდიკაში. რედაქტორი და შემდგენელი: შულღიაშვილი დავით. 2015. (გვ. 41-49). თბილისი. საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა ბიბლიოთეკა.

9. შულღიაშვილი, დ., (2001). ქართული გალობის „უნისონური“ მრავალხმიანობა“. კრებულში: სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. რედ.: წურწუმია რუსუდან, ანდრიაძე მ. ჭოხონელიძე კ. თბილისი. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. გვ. 101-118

10. წერეთელი, ა., (1884). რამდენიმე სიტყვა ქართული გალობის აღდგინების გამო. დროება, №40. კრებულადან: ქართული გალობის ქრონიკა 1861-1921 წლების პერიოდიკაში. რედაქტორი და შემდგენელი: შულღიაშვილი დავით. თბილისი. 2015. (გვ. 127-129). საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა.

11. ჯავახიშვილი, ი., (1990). ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი: ხელოვნება.

12. ჯანგულაშვილი, ს., (2007). ეპისკოპოს სტეფანე (ვასილ) კარბელაშვილის სანოტო ხელნაწერთა არქივი (ზოგადი მიმოხილვა, საგულისხმო ასპექტები); კრებულში: მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სასულიერო მუსიკა. რედ. ანდრიაძე მანანა, ონიანი ეკატერინე, ბაქრაძე ქათევან, ტაბიძე მანანა. თბილისი თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია. გვ. 81-97

13. ჯანგულაშვილი, ს., (2008). სამზე მეტხმიანი საგალობლები ღვთისმსახურების ქართულ ტრადიციაში. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. რედ.: რედ. წურწუმია რუსუდან, ჟორდანიას იოსებ. (გვ.470-490). თბილისი: საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

14. ჯანგულაშვილი, ს., (2011). „ქართული საგალობლის მუსიკალური აზროვნებისა და ესთეტიკური თავისებურებანი“. სადისერტაციო ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

LEDI KUTKHASHVILI

(Master of Art in Ecclesiastical Musicology, Tbilisi, Georgia)

MORE THAN THREE-PART CHANTS PRESERVED IN BISHOP STEPANE (VASIL) KARBELASHVILI'S PERSONAL ARCHIVE

There is much information about more than three-part chanting in written sources, however there are not so many more than three-part chants in the handwritten notations. That is why each example deserves special attention and study, including the more than three-part examples preserved in Bishop Stepane (Vasil) Karbelashvili's personal archive, safeguarded at Korneli Kekelidze National Center of Manuscripts.

Great is Karbelashvili family's contribution to the safeguarding of Georgian music. Their name is associated with the preservation of East Georgian chanting tradition. Of utmost importance is the fact that scholar Svimon Jangulashvili researched the more than three-part chants which he found in Stepane (Vasil) Karbelashvili's personal archive. The archive holds the examples of 4-, 5-, 6-, 7- and 11-part Litanies, 5-part diptych *Mravalzhamier*, a fragment of eight-part *Movedit da taqvanis vtset*, two small fragments of five-part *Romelni kerubimta* and a small fragment of five-part *Shen gigalobt* (Jangulashvili, 2007:88). Although Jangulashvili has interesting observations on the hymns, these samples still provide the possibility for conclusions and analysis.

It is known, that Georgian ecclesiastical chanting is based on national musical thinking and one of its main musical features is polyphony, more precisely, three-part chanting. Georgian three-part chanting is the symbol of the Holy Trinity and there were no other than three-part hymns. However, many written sources tell about the existence of more than three-part hymns. For instance, Ioane Batonishvili writes about six-part chanting: *There should be six chanters to tune the voices: tkma, maghali bani or modzakhili and zili; bani, dabali bani or shemdegi and dvrini. At feasts*

these tuned voices chant Dideba maghaliani, etc; the voices for other chants are: *mtkmeli*, *maghali bani* or *momdzakhneli* and *bani* or *mobane* (Batonishvili, 1991:523). Davit Machabeli also writes about six-part chanting: *Georgian chant is comprised of six voices: 1) tkma, 2) maghali bani or modzakhili; 3) bani; 4) dvrini; 5) zili and 6) krini*. However, he also notes *In Georgia, today, hymns are chanted by three voices: tkma, modzakhili and bani, because there are no accomplished chanters in Georgia anymore and it is difficult to tune the other three voices* (Machabeli, 1884:43). Akaki Tsereteli and Bishop Alexandre Okropiridze also write about more than three-part chanting (Tsereteli, 1884:129; Bishop Alexandre, 1881:95).

Concerning more than three-part chanting Ivane Javakhishvili presumes that the tradition may have existed at least from the 16th century if not earlier (Javakhishvili, 1990:268).

From the beginning of the 19th century, church service in Georgian language was prohibited in Georgia annexed by Russia. After some time, Georgian service was restored, but there were followers of Russian chanting among Georgians as well. There emerged absolutely new demands, which, as we see in the periodicals, traditional three-part chanting *could not meet*. All agreed that it was necessary to document and preserve Georgian traditional chant, but the part of the society also considered necessary to arrange hymns in European style.

Bishop Stepane was critical of this tendency. In one of the letters, he writes: *It is better for three-part chanting, eight-tone troparions-dogmatics and hirmoi to gain foothold, provoke love, power and significance to church service in our children. Give them food; enable them to restore Georgian chanting in ten, nine, eight and six voice-parts as it was before* (Vasil Karbelashvili's personal archive, manuscript #104). As we have already seen, there are written sources confirming the existence of six-part chants, but we do not know on what basis Bishop Stepane Karbelashvili speaks about the tradition of the ten-, nine- and eight-part chanting. If Bishop Stepane was critical of the polyphonization of hymns in European harmony, the question arises – whether there are traditional more than three-part examples preserved in his personal archive?

To understand this, it is not enough to compare only the examples, but it is essential to compare the surviving data on more than three-part chanting with notations and determine their conformity.

In more than three-part chants three main parts are *mtkmeli*, *modzakhili* and *bani*, the added voices are referred to as *supplemented voice-parts*. The added voice-parts traditionally supplement traditional three-part structure. In one of his works, researcher David Shughliashvili writes about supplemented parts: *The function of supplemented parts is to sound as background for main voice-parts, enrich timbre and completely encompass the sound space* (Shughliashvili, 2001:113). When analyzing the hymns from Stepane Karbelashvili's personal archive researcher Svimon Jangulashvili notes that *supplemented part is used not as natural modzakhili and bani, but as a part added to traditional three-part structure, introducing register, timbre and harmonious colouring to the completed and well thought out three-part chanting* (Jangulashvili, 2008:474).

In his dissertation work Jangulashvili writes: *Karbelashvili's own composition initiative may have been revealed in certain components of the musical tissue of more than three-part chants. But it is indisputable, that the records of great chanter deserve confidence and scientific interest. All the more that Koridze-Karbelashvili's more than three-part chanting somewhat coincides with the more than three-part type chanting described by the 19th century authors. Besides in Koridze-Karbelashvili's chants supplemented parts are created by the identical means of voice production, vocal movement and tuning. In our opinion, all this allows to consider that Koridze's and Karbelashvili's more than three-part chanting as last examples of this tradition* (Jangulashvili, 2011:86).

Davit Machabeli provides the information about what *supplemented parts* were like in Georgian traditional church chanting, it reads: *dvirini thunders and all the three make ornamentation, zili follows tkma and maghali bani as second voice here and there; and krini sounds throughout the chant as top part, tuned with the other parts* (Machabeli, 1884:43).

In his letter published in *Droeba* newspaper Akaki Tsereteli also talks about the peculiarities of *supplemented parts*: *In general, mtkmeli starts, maghali bani joins in, krini tunes with the others; bani supports, dvirini*

crowns, zili sweetens... Each of these has its own time, here and there they sound together and this is the secret of the sweetness of our chanting (Tsereteli, 1884:129).

Both sources show that *supplemented parts* fragmentarily appear in chant and are not encountered uninterruptedly from the beginning to the end of a chant. In Bishop Stepane's notations *supplemented parts* do not appear as fragments, but sound throughout the chant. Conformity of the information about supplemented parts is more seen in the chant *Akebdit upalsa* preserved in Pilimon Koridze's manuscripts; there four- and five-part chanting is shown fragmentarily.

Let's discuss the more than three-part chants from Bishop Stepane (Vasil) Karbelashvili's archive: in four-part chants *mktmeli* and *modzakhili* are unchanged, but *bani* is presented by 2 parts (ex. 1).

Six-part chanting is encountered as Litany. In the afore-mentioned examples first voice is unchanged and written on the first line in the score; *modzakhili* and *bani* are presented by 2 and 3 vices (*modzakhili-2, bani* – 3). None of the voices from the group of *mktmeli* repeat the *modzakhili* part from the three-part example of the same chant. The voices sometimes move parallel to each other, sometimes mirrorlike. In Litanies we encounter an unusual fact for Kartli-Kakhetian hymns – crossing of the voices. There also is another peculiarity, as we know, Georgian church hymns are mostly chanted in unison, which is a sort of symbol of the Holy Trinity as one whole. Also usual occurrence is fifth cadence, as the structural ending of the inner stanzas of hymns; it is rarely encountered as the final sound of hymn. Six- and eleven-part hymns from Karbelashvili's archive are often chanted within an octave, or as three-part examples. Cluster sounding is also encountered (ex. 2).

11-part litany is written on the 10 line, where voice VII is presented in two variants, simultaneous sounding of these two variants does not create any particular dissonance or oddity; this is why the afore-mentioned Litany is considered 11-part. Although *mktmeli* part is almost unchanged in Litany and is written on the first line in the score, the sound written on line IV sounds above the first voice. *Modzakhili* and *bani* are presented by several voices. *Modzakhili* group is comprised of four parts, *bani* group

– of six parts. In *bani* the voice written on line X sounds high, the voice on line IX sounds lowest. The range of the chant exceeds 2 octaves. This chant should have been intended for a homogenous choir. The voices of *mtkmeli* group, move parallel and mirrorlike similar to six-part examples. Present is crossing of voices and ending in triad. Cluster sounds are also frequent. *Bani* part is written as sixteenths on line 11, which is less characteristic for the chants of this mode (ex. 3).

Comparison of the data about more than three-part chants and chant examples revealed the following distinctive features:

1. Present is crossing of voices, which is not characteristic of Kartli-Kakhetian chants;
2. There also are cadences performed within octave or on the triad sounds;
3. Supplemented parts sound uninterrupted from the beginning to the end of the hymn;
4. Present are cluster sounds;
5. Canonical first voice is permanently accompanied by the voice in higher pitch;
6. In *bani* part there are sixteenth notes, which is not characteristic of Kartli-Kakhetian chants;
7. Melodic formula of *modzakhili* from the three-part variant is not repeated by any voice of *modzakhili* group.

Considering these circumstances, more than three-part chants preserved in Bishop Stepane (Vasil) Karbelashvili's personal archive differ from traditional more than three-part chants. They include the elements alien to this tradition, and so they cannot be considered as the examples of traditional more than three-part chant.

The question is – why did Bishop Stepane try to add voice-parts to chants?

As I have already mentioned, at the time there was a tendency towards over-polyphonization of hymns, which was followed by dissimilar reaction of the society. Some spoke about the necessity of this process, others considered this tendency distortion of Georgian chanting and fought to protect the purity of Georgian church hymns. It is noteworthy that the figures, who supplemented chants with voices, justified this by the data provided by

loane Batonishvili and Davit Machabeli and considered this continuation of the tradition. However, at the time, the tendency towards polyphonization was determined rather by the strive towards some new, than by the desire to restore the tradition of six-part chanting. In 1898 Korneli Maghradze wrote about the necessity to transform chants on the pages of Iveria newspaper: *The fact that our church chants need to be transformed is indisputable, because different breeze is blowing today. Our hearing has evolved under European influence and demands more harmony than it is in our old, three-part chants.... It is necessary to cover the chants with the armour similar to the European ones i.e. the mode should be transformed into four-part chant with the same harmony, as the European has* (Maghradze, 1898:328). Sergo Gorgadze considered four-part songs and chants highest level of musical development (Gorgadze, 1900:357).

Fortunately, traditional chant had many protectors. From this standpoint noteworthy are Mikheil Kavsadze's letters published in the magazine *Theater and Life: Our glorious chants, true pearls, are being pinched, torn to pieces, simplified, distorted, deprived of folk taste, as if unfit they are being beautified, ornamented, subordinated to the laws of music and offered to the society* (Kavsadze, 1916:567).

Every attempt to supplement hymns with voices somewhat distanced them from traditional chanting. For example, European harmony is evident in the examples composed by N. Klenovsky. Unlike Klenovsky, Z. Paliashvili tries to maintain traditional harmony, but the examples created by him are intended for a mixed choir, which is also strange and nontraditional. Perhaps, this is why Bishop Stepane, as a defender of traditional chanting, was critical of European harmonies and performance forms, but seeing the impact of this tendency, he tried to create the examples of more than three-part hymns, where the regularities of Georgian music would be more protected. Specifically, this attempt may be reflected in the more than three-part chants preserved in his archive, which are not traditional more than three-part example, but the ones in which Bishop Stepane Karbelashvili's initiative, as of the composer, is manifested as a sort of experiment. The reason for this may have been the desire to preserve national traditional sound as an alternative to foreign harmonies in Georgian musical language.

References

1. Batonishvili, Ioane. (1991). *Khumarstsavla kalmasoba*. book II. pp.523-524. Tbilisi: Merani.
2. Gorgadze, S., (1900). *Our Church Chanting*. Iveria niwspaper #196. In: *Georgian Chant Annals in 1861-1921 Period*. Editor and compiler: Shughliashvili, Davit. 2015. (pp. 356-357) Tbilisi: National Parliamentary Library of Georgia.
3. Bishop Alexandre Okropiridze. (1881). *According to the Old Church Chant and Choir*. Droeba newspaper # 145. In: *Georgian Chant Annals in 1861-1921 Period*. Editor and compiler: Shughliashvili, Davit. 2015. (p. 95) Tbilisi: National Parliamentary Library of Georgia.
4. Kavsadze, M., (1916) *Georgian Music (Song-chant)*. *Theatre and Life*, #21. In: *Georgian Chant Annals in 1861-1921 Period*. Editor and compiler: Shughliashvili, Davit. 2015. (pp. 567-568) Tbilisi: National Parliamentary Library of Georgia.
5. Karbelashvili, V., personal archive, manuscript #104. At Kekelidze National Center of Manuscripts.
6. Maghradze, K., (1898). *Considerations about Georgian Church Hymns*. Iveria newspaper #257. . In: *Georgian Chant Annals in 1861-1921 Period*. Editor and compiler: Shughliashvili, Davit. 2015. (pp. 328-331) Tbilisi: National Parliamentary Library of Georgia.
7. Machabeli, D., (1884). *Kartuli zneoba*. Tsiskari, #5. In: *Georgian Chant Annals in 1861-1921 Period*. Editor and compiler: Shughliashvili, Davit. 2015. (pp. 41-49) Tbilisi: National Parliamentary Library of Georgia.
8. Shughliashvili, D., (2001). *Unison Polyphony of Georgian Chant*. In: *Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music*. pp. 101-118. Editors: Tsurtsumia, Rusudan, Andriadze, Manana and Chokhanelidze Kukuri. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
9. Tsereteli, A., (1884). *A Few Words about the Revival of Georgian Chant*, Droeba newspaper # 40. In: *Georgian Chant Annals in 1861-1921 Period*. Editor and compiler: Shughliashvili, Davit. 2015. (pp. 127-129) Tbilisi: National Parliamentary Library of Georgia.
10. Javakhishvili, I., (1990). *Basic Questions of Georgian Music History*. Tbilisi. Khelovneba.

11. Jangulashvili Svimon. (2007). *Handwritten Archive of Bishop Stepane (Vasil) Karbelashvili* (general survey, significant aspects). Issues of Musicology. Collection of Scientific works *Sacred Music*. pp. 81-97. Editors: Andriadze, Manana, Oniani, Ekaterine, Bakradze, Qetevan and Tabidze, Manana. Tbilisi. V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire.

12. Jangulashvili, S., (2008). *More than Three-part Chants in Georgian Liturgical Tradition*. In: *The 4th International Symposium on Traditional Polyphony*. Editors: Tsursumia Rusudan and Jordania Joseph. (pp.470-490). Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

13. Jangulashvili, S., (2011). *Peculiarities of the Aesthetics and Musical Thinking of Georgian Chant*. Dissertation work. Tbilisi

Appendix

Example 1. Four-part chants from Vasil Karbelashvili's archive.

The musical score for Example 1 consists of two systems, each with four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) and the bottom two are piano accompaniment (Tenor and Bass). The lyrics are written in Georgian and Latin below the staves.

Georgian lyrics: უ - ჟა - ლო, შე - გვი - წება - ლენ.

Latin lyrics: u - pa - lo, she - gvi - ts'ea - len.

Example 2. Six-part chants from Vasil Karbelashvili's archive.

უ - ვა - - ლო, შე - - - გვი - - წყა - ლენ!
უ - ვა - - ლო, შე - - - გვი - - წყა - ლენ!
უ - ვა - - ლო, შე - - - გვი - - წყა - ლენ!
უ - ვა - - ლო, შე - - - გვი - - წყა - ლენ!

მ - - - მონ!
მ - - - მონ!
მ - - - მონ!
მ - - - მონ!

Example 3. Eleven-part chant from Vasil Karbelashvili's archive.

The image displays a musical score for an eleven-part chant. It consists of ten vocal staves and one basso continuo staff. Each staff contains a line of music with lyrics written below it. The lyrics are in Georgian and are: "უ - ფა - - - ღო, შე - - - ბჰო - - - წჰა - - - ღენ!". The music is written in a single system, with each staff containing a line of music and its corresponding lyrics. The lyrics are: "უ - ფა - - - ღო, შე - - - ბჰო - - - წჰა - - - ღენ!".

ხათუნა მანაბაძე

(ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი.

ბათუმის ხელოვნების სახელწოდებით უნივერსიტეტის სექტორის ხელმძღვანელი)

ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ ქართული სანოტო ვერსიები

ამ საკითხთან კიდევ ერთი მიზრუნების სტიმული ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში ჩემთვის აქამდე უცნობი ერთი სანოტო ხელნაწერის არსებობის ფაქტი გახდა. როგორც ცნობილია, ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონს“ ქართულ სინამდვილეში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს როგორც ლიტურგიკული, ისე სამეცნიერო თვალსაზრისით. ეს გახლავთ ძველი კვლევის დიდი ისტორიით. მისი ქართულ საეკლესიო სივრცეში დამკვიდრება ქართული საეკლესიო მსახურების ჩამოყალიბების კვალდაკვალ ხდებოდა. დიდი კანონის დამკვიდრების, თარგმანების, ნოტირების ისტორია პირდაპირ თუ ირიბად ასახავს ჩვენი ქვეყნის კულტურულ-პოლიტიკურ მდგომარეობას.

მივყვეთ ისტორიას და რამდენიმე მნიშვნელოვანი საკითხი გავიხსენოთ.

სინანულის კანონის ცნობილი სამი ქართული თარგმანი (განხორციელებული სხვადასხვა დროს ექვთიმე და გიორგი ათონელების და არსენ ბერის მიერ) კანონის დანერგვიდან 4 საუკუნის შემდეგ შესრულდა. ამ თარგმანების ისტორიის და მათი უდიდესი მნიშვნელობის შესახებ კარგად არის ცნობილი და ამიტომ აქ აღარ განვიხილავ.

თუმცა დიდი კანონის ირგვლივ არსებობს ზოგიერთი საკითხი, რომელიც მრავალმხრივი კვლევის მიუხედავად ჯერ კიდევ არ არის გარკვეული.

მაგალითად, ყურადსაღებია „სინანულის კანონის“ ღვთისმსახურებაში ფუნქციონირების სხვადასხვა ფორმა მე-13 საუკუნე-

მდე და მას შემდეგ. 691 წელს ტრულის საეკლესიო კრების გადაწყვეტილებით „სინანულის კანონის“ შესრულება დიდი მარხვის მეხუთე კვირის ცისკარზე მარიამ ეგვიპტელის ცხოვრებასთან ერთად დაკანონდა. მოგვიანებით, ის მართალია კვლავ დიდმარხვაში, მაგრამ უკვე ორჯერ სრულდება – პირველ და მეხუთე კვირას. არ არის ცნობილი, როდის და რომელი ეკლესიის მიერ იყო მიღებული დიდი კანონის ორჯერ შესრულების გადაწყვეტილება. ლიტურგიკული და ლიტურატურათმცოდნეობითი წყაროები არ აკონკრეტებენ აღნიშნული ცვლილების მიზეზს.

ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ დამკვიდრება ქართულ საეკლესიო სივრცეში რიგით მეორე, ათონური ტიპიკონის შემოსვლას უნდა მოჰყოლოდა. ექვთიმე მთაწმიდელის თარგმანამდე მას საქართველოს ეკლესია არ იცნობდა. ათონური ხელნაწერების მიხედვით, კრიტელის კანონი დიდი მარხვის მხოლოდ მე-5 კვირას სრულდება.

შიო მღვიმის ტიპიკონის დამკვიდრების და პარალელურად არსენ ბერის მიერ კანონის მესამედ თარგმნის შემდეგ ამ თვალსაზრისით განსხვავებულ სურათს ვხვდებით. ხელნაწერები **sin. 83** – საბანშიდური ტიპიკონი (XII-XIII ს.), **H.1349** – ტიპიკონი საეკლესიო (XIII ს.), დიდმარხვაში კრიტელის კანონის შესრულებას უკვე ორჯერ, პირველ და მეხუთე შვიდეულში მიუთითებენ. თუმცა ეს წესი იმ პერიოდის ყველა რედაქციაში არ არის გაზიარებული, რადგან XIII საუკუნის ხელნაწერი „მარხვანის“ (**sin.70**) მიხედვით, ეს კანონი მხოლოდ მეხუთე კვირის ხუთშაბათის ცისკარზე სრულდება.

საგულისხმოა ასევე, რომ „დიდი კანონის“ ძლისპირთა ნაწილი, კერძოდ, I, VII, VIII და IX გალობათა ძლისპირები არსენ ბერამდეც ითარგმნა ქართულად. ეს ნიმუშები შესულია X საუკუნის ალავერდის ანუ იორდანეს კრებულში, რომელიც ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის **A.603** ფონდშია დაცული. არსენ ბერი „უკვე ნათარგმნ ამ ძლისპირებსაც თავიდან თარგმნის. ამის მიზეზი აღნიშნული ძლისპირების დედნის რიტმულ სტრუქტურასთან დაცილებაც შეიძლება იყოს. აქაც ჩნდება არც თუ უსაფუძვლო კითხვები. რატომ ან რა პრინციპით შეარჩიეს X საუკუნის მთარგმნელებმა

„სინანულის კანონის“ თერთმეტი ძლისპირიდან მხოლოდ ოთხი? ცნობილი იყო თუ არა იმ დროის საქართველოში ეს ძლისპირები, როგორც აღნიშნული კანონის შემადგენელი ნაწილი? მითუმეტეს, რომ მათი თარგმნა კრიტიკელის კანონის ორი ქართული უძლისპირო ვერსიის (მთანმიდებლების) შექმნის პარალელურად მიმდინარეობდა? თუ თავად ანდრია კრიტიკელს აქვს მზა ბერძნული ძლისპირები გამოყენებული?

დღეს ხელთ გვაქვს სინანულის კანონის 3 სანოტო ხელნაწერი, ორი აქედან ფილიმონ ქორიძეს ეკუთვნის, ერთი კი რაჟდენ ხუნდაძეს.

კვლავ მივყვით ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას. 1903 წელს ნიკო მარმა სინას მთაზე წმ. ეკატერინეს მონასტერში არსენ ბერის ანდერძი და ხსენებული სამი თარგმანის შესახებ ინფორმაცია აღმოაჩინა. 17 წლით ადრე კი ფილიმონ ქორიძემ დასავლეთ საქართველოში მგალობლებისგან ჩაწერა „სინანულის კანონის“ ძლისპირები. არც მან და არც მგალობლებმა ბუნებრივია არ იცოდნენ დიდი კანონის სამი თარგმანის შესახებ. ფილიმონის მიერ სამ ხმაზე ფანქრით სწრაფი კალიგრაფიით ჩაწერილი ძლისპირები შესულია Q668 ფონდის კრებულში სახელწოდებით „დიდმარხვის საგალობლები ნოტებზე“. აღნიშნული კრებულის შედგენის თარიღია 1886 წელი.

1894 წელს მაქსიმე შარაძის სტამბაში დაიბეჭდა კრებული „სრული ოქროპირის წესი“ - Q680, რომელშიც შევიდა „სინანულის კანონის“ რედაქტირებულ ძლისპირთა ვარიანტი. კრებულზე მუშაობის პროცესში ექვთიმე კერესელიძესთან ერთდ, აქტიურად იყო ჩართული ფილიმონ ქორიძე. კრებულის ბოლოს მიწერილია „სრული იოანე ოქროპირის წესი-ფილიმონ ქორიძის გადაღებული ანტონ დუმბაძის, დიმიტრი ჭალაგანიძის, რაჟდენ ხუნდაძის და ივლიანე წერეთლის დახმარებით -1894 წელი“.

აღნიშნული კრებულები მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისითაც, რომ მასში უცვლელად არის შემონახული „სინანულის კანონის“ ძლისპირთა არსენ ბერისეული თარგმანი. Sin 70 ხელნაწერის (ანდრია კრიტიკელის კანონის ტექსტის მესამე ქართული თარგმანი)

და სანოტო ვერსიის ტექსტუალური მასალის შედარებამ გვაჩვენა, რომ მე-19 საუკუნის ბოლოს ძლისპირთა ტექსტი, საგალობელთა ზეპირსიტყვიერი გადაცემის პირობებში თითქმის უცვლელად იყო შემონახული. ეს ქართული გალობის ზეპირსიტყვიერი ტრადიციით უცვლელად გადატანის უტყუარობის კიდევ ერთი მკაფიო დასტურია.

„სინანულის კანონის“ ძლისპირთა მესამე სანოტო ჩანაწერი - ხელნაწერი 2121 საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში ინახება, ის 1923 წელს არის შედგენილი. ხელნაწერი შედგება 110 გვერდისგან. მთელი კრებული 1 ხმაზეა ფანქრით და ამასთან სხვადასხვა კალიგრაფიით ჩანერილი. თავად ავტორიც მიუთითებს კრებულის პირველივე გვერდზე, რომ სხვებსაც აძლევდა ხოლმე საგალობლებს გადასანერად. საგალობელთა ნუმერაცია რამდენჯერმეა გადახაზული. კრებული იწყება საგალობლით „აკურთხევს სული ჩემი უფალსა“. პირველ გვერდზე არის მინიშნება, რომ ჩანერილია სულ 94 საგალობელი. კრებულში მოცემული საგალობლები სხვადასხვა მსახურებისთვის არის განკუთვნილი. გვხვდება რვა ხმათა საგალობლები თავისი დასდებლებითა და ღვთისმშობლის დოგმატიკით, დიდება, ანდათი. სადღესასწაულო ტროპრები, სააღდგომო ტროპრები. სადა დღეების ცალკეული გალობები. მინაწერებიდან ასევე კარგად ჩანს, რომ ხუნდაძე ენდობა მგალობელთა პროფესიულ თვისებებზე, რაზეც მიუთითებს შენიშვნა: „ამ გალობის ბოლოს ორ უკანასკნელ ალილუიას, ვისაც სურს იგალობოს როგორც „მეუფისა ყოველთასა“ ბოლო. ასეთ ტიპის მინაწერებს მრავლად შევხვდებით. კრებული სრულდება სიტყვებით, „მადლობა ღმერთს რომ აღარ დაგვეკარგება“. სამწუხაროა, რომ რაჟდენ ხუნდაძე არ აზუსტებს, ხელნაწერში შესული საგალობლები ვინმესგან ჩაიწერა, თუ მისი მესხიერებით ჩაწერა.

ხელნაწერის 97-ე გვერდზე გვხვდება ანდრია კრიტელის სინანულის კანონის ძლისპირების ერთხმიანი ვარიანტი, არ გვხვდება მინიშნება ძლისპირთა ხმის შესახებ და არ არის ჩანერილი კონდაკი „სული ჩემო“.

Q 668 და Q 680 ხელნაწერებში (ქორიძე) მოცემული ძლისპირების პირველი კანონიკური ხმის შედარებისას ხელნაწერ 2121-ის (ხუნდაძე) ერთხმიანი ძლისპირების ჰანგთან, იკვეთება შემდეგი. რამდენიმე ნიმუში, კერძოდ პირველი, მესამე და მეშვიდე გალობის ძლისპირების ჰანგი, თითქმის იდენტურია, თუმცა, უმეტეს შემთხვევაში, ძლისპირთა დამაბოლოვებელი ბგერა არ ემთხვევა ერთმანეთს. უფრო კონკრეტულად თუ ორივე ხელნაწერის პირველი ძლისპირის ჰანგებს შევადარებთ ვნახავთ, ქორიძის ხელნაწერში ფიქსირდება გასაღების ნიშანი სი ბემოლი, მელოდიური ხაზის განვითარება იდენტურია, მხოლოდ ბოლო ნაგებობაა განსხვავებული. არის შემთხვევები, როცა ხუნდაძის კრებულში მოცემული ძლისპირის ჰანგი არის ქორიძის ვერსიის პირველი და მეორე ხმის კომპილაცია. ამის მაგალითია მეორე გალობის ძლისპირი, სადაც ხუნდაძისეული ძლისპირის ჰანგის პირველი მუხლი იდენტურია ქორიძის ხელნაწერში მოცემული იგივე ძლისპირის მეორე ხმის. როგორც ცნობილია, ქორიძე ჩანაწერში იყენებს გასაღების ნიშნებს, კრებულში მოთავსებულ ყველა ნიმუშს აწერია ზომა 3/4 ან 4/4. მინიშნებულია ტემპები *allegro*, *andante*, *moderato*, *adagio*, ასევე ვხვდებით დინამიურ მინიშნებებს *ritenuto*, *poco relargando*, *relartando* და ა.შ. ასეთი მითითებები, თითქმის ყველა ნიმუშში ნაგებობის ბოლოს, ცეზურის ან კადანსის წინ გვხვდება. ხუნდაძის ჩანერილ ვერსიებში კი ერთიანი დრამატურგიული ხაზი შენარჩუნებულია. ასევე ეს უკანასკნელი, ქორიძის ხელნაწერისგან განსხვავებით, ტაქტის ხაზების გარეშე არის ჩანერილი.

და მაინც რატომ ჩათვალა საჭიროდ რაჟდენ ხუნდაძემ კიდევ ერთხელ, თუნდაც ერთ ხმაზე ჩაწერა „სინანულის კანონის“ ძლისპირები, რომელიც თავად მისგან და სხვა მგალობლებისგან ჩაწერა ფილიმონ ქორიძემ 37 წლით ადრე?

ცნობილია, რომ რაჟდენ ხუნდაძე იცნობდა ფილიმონ ქორიძის ჩანერილ სამხმიან ძლისპირებს. ქორიძის მიერ 1886 წელს ჩანერილი კრებულის (Q668) ბოლოს გვხვდება მინაწერი: „დავასრულეთ სამშაბათს, ორ დეკემბრისას 1886 წელსა. აღნიშნული

ამ კრებულში საგალობლები რიცხვით 66 ნომერი არიან გარდაცემული ჩვენგან და გარდაღებული ნოტებზე ფილიმონ ქორიძისაგან იმ მტკიცე და ნამდვილი კილოით, რომელსაც ვგალობთ ჩვენ”. მინანერის ბოლოს ხელმოწერა არ არის. 1894 წელს, უკვე რედაქტირებული კრებულის (Q.680) ბოლო ფურცელს ოთხი მგალობელი და მათ შორის რაჟდენ ხუნდაძეც აწერს ხელს. ექვთიმე კერესელიძეც აღნიშნავს, რომ ფილიმონ ქორიძე სწორედ ანტონ დუმბაძის, ივლიანე წერეთლის, დიმიტრი ჭალაგანიძის და რაჟდენ ხუნდაძისგან იწერდა საგალობლებს - ამათ უნდა გადაეცათ ფილიმონისთვის საგალობლებიო (კერესელიძე, 1936:19).

შესაძლოა „დიდი კანონის“ ძლისპირების თავიდან, სავარაუდოდ სიზუსტით დაფიქსირების სურვილი, რაჟდენ ხუნდაძეს 1884 წელს ქუთაისში ფილიმონ ქორიძის გუნდის მოსმენის შემდეგ გაუჩნდა. მოსმენა ქუთაისის ხაზაროვის თეატრში შედგა, მოგვიანებით მგალობლებმა მონაწილეობა მიიღეს სამღვდელმთავრო წირვაში. მაშინ ჟურნალ „მწყემსში“ დაიბეჭდა რაჟდენ ხუნდაძის და სიმონ გუგუნავას გამოსმაურებები (1884 N7, 8). იყო რამდენიმე შენიშვნაც იმ მგალობელთა მიმართ ვისგანაც იწერდა ფილიმონი საგალობლებს. ზოგიერთი არ იყო ნამდვილ ხმაში ჩანერილი, ასევე ხუნდაძის სიტყვებით „ბანი და მალალი ბანი არ ეთანხმებოდა დაწყებას“ (ქართული გალობის ქრონიკა, 2015:133-135).

ასევე შესაძლოა, ეს არის ის ცალფა საგალობლები, რომელიც ექვთიმე კერესელიძემ 1912 წელს გადასცა რაჟდენ ხუნდაძეს გამრავალხმიანებისთვის. ასევე შესაძლოა რ. ხუნდაძე არ მიიჩნევდა ზუსტ ვერსიად 1886 და 1894 წლის კრებულებში მოცემული „სინანულის კანონის“ სამხმიანი ძლისპირების პირველ ხმას.

ვფიქრობ, 1221 ხელნაწერ კრებულში რაჟდენ ხუნდაძის მიერ ჩანერილი „სინანულის კანონის“ ძლისპირების პირველი ხმის პრაქტიკოს-მგალობელთა მიერ შესწავლა უფრო ზუსტი დასკვნების გამოტანის საფუძველს მოგვცემს.

დამონმებული ლიტერატურა:

1. კერესელიძე, ე., (1936). „ისტორია ქართული საეკლესიო გალობის ნოტებზე გადაღებისა“. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. Q 840.
2. მანაგაძე ხ., (2006) ანდრია კრიტიკელის „სინანულის კანონი“ და მისი ქართული ძლისპირები (Q 680 ხელნაწერის მიხედვით). საკვალ-ლიფიკაციო შრომა ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი.
3. ქართული გალობის ქრონიკა. 1861-1921 წ.წ. (2015). შემდგენელი დავით შულღიაშვილი. თბილისი.

ხელნაწერი წყაროები

1. „დიდმარხვის საგალობლები ნოტებზე“ 1886, საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდი Q Q 668.
2. „სრული ოქროპირის წესი“ 1894, საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდი Q Q 680.
3. რაჟდენ ხუნდაძე ხელნაწერი 2121. ფოკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი

KHATUNA MANAGADZE

(Doctor of Arts, Professor, Batumi Art Teaching University, Georgia)

**GEORGIAN SHEET VERSIONS OF THE ANDREW
OF CRETE'S GREAT CANON**

As it is known, The Great Canon of Repentance by St Andrew of Crete, in Georgian reality bears significant importance from liturgical as well as from scientific points of view. It is a monument with a great research history. Its establishment in Georgian ecclesiastical world took place according to the pace of forming Georgian church service. The history of introduction of the Great Canon, translations, sheet music directly or indirectly depict cultural and political state of our country.

Let us follow the history and remember several important issues. The three famous Georgian translations of The Great Canon of Repentance (done in a different period of time by St Ekvtime¹ and St Giorgi² Hagiorite and Arsen the Monk³) was made in four years after the Canon was created.

However, there are some issues around the Great Canon that despite diverse researches have not been investigated yet.

¹ St. Ekvtime Mtatsmindeli was the first person who translated St. Andrew of Crete's *The Great Canon* in the Georgian language. It is clear from the text in the Will by Arsen the Monk that the first translation of St Andrew of Crete's *The Great Canon* or Ekvtime's translation didn't reflect a precise comparison between these and the original source. While translating *The Great Canon*, Ekvtime the Athonite shortened the translation considerably, resulting in the loss of figurative and alegorical layers of the original sacred writing.

² The translation of St. Andrew of Crete's *The Great Canon* by George the Hagiorite was done in the correct original sixth tone but without the Irmos. He also didn't remove Ekvtime's *Sinanulis dasdeblebi* (Hymns of Repentance). Therefore, his translation failed to be an exact translation from the primary Greek source.

³ The most significant motive for the third translation of St. Andrew of Crete's Canon would be the introduction of new rules in the Georgian church. From the Will of Arsen the Monk it is evident that the translation of the Canon was carried out in accordance with the order given by King David the Builder. During the reign of King David the Builder, big reforms took place in the church followed by a number of changes. Following this, an accurate translation of *The Great Canon* was motivated by several factors of which the first one was to protect the canonical precision of the hymnographical text.

For instance, different forms of functioning in the religious service in the Canon of Repentance before and after the 13th century. In 691 by the decision of Trullo Church Council the performance of the Canon of Repentance was canonized on Matins of the Fifth Week of the Great Lent. It is not known by which church was this decision made. The sources of liturgical and literary studies do not specify the reason of the mentioned change.

The establishment of The Great Canon of Repentance by St. Andrew of Crete in Georgian church world should have followed the introduction of the second Athonian typicon. Georgia did not know him before St. Ekvtime's translation. According to the Athonian manuscripts, the Canon of Crete is performed only at the Fifth Week of the Great Lent.

After establishing the Shiomgvime Typicon and at the same time the third translation of the Canon by Arsen the Monk, we meet a different picture from this point of view. Manuscripts sin. 83 – St Saba Typicon (XII-XIII c.), H.1349 – Church Typicon (XIII c.), the performance of the Canon of Crete already appears twice, in the first and fifth septimal (seven days) of the Great Lent. However, this rule is not shared in all the editions of that period since according to the manuscript of the 13th century Lent (sin. 70) this Canon is performed only on Matins of the Thursday of the Fifth Week.

It is also remarkable that the part of Irmos of the Great Canon, namely, the Irmos of I, VII, VIII and IX chants had been translated into Georgian even before Arsen the Monk. These samples are included in the selections of X century Alaverdi the so called Jordan which are kept in A.603 fund of the National Center of Manuscripts. Arsen the Monk translates *already translated Irmos* again. The reason to this might be the difference of the structure of original Irmos. Here appear some well-grounded questions. Why and according to what principle did the translators choose only four from eleven Irmos of the *Canon of Repentance*? Were these Irmos known in Georgia as a part of the Canon that time? Moreover, their translation was being done alongside creating two Georgian versions of the Canon of Crete without Irmos? Or has St. Andrew the Crete used ready Greek Irmos personally?

Today we have three sheet music manuscripts of the Canon of Repentance, two of them belong to Pilimon Koridze, one belongs to Razhden Khundadze.

Let us follow chronological order again. In 1903 Niko Mari discovered the mentioned three translations at the Monastery of St. Catherine at Sinai. 17 years earlier Pilimon Koridze recorded the Irmos of the Canon of Repentance from chanters in Western Georgia. Naturally, neither he nor chanters knew about the three translations of the Great Canon. The three ixos Irmos written in pencil by Pilimon are included in the Q668 fund selection called *The Chants of the Great Lent on Sheet Music*. The year of its compilation is 1886.

In 1894, at Maksime Sharadze's printing-house, a complete selection of Okropiri Rule – Q680 was published. This selection included edited version of Irmos of the Canon of Repentance. With Ekvtime Kereseldze Pilimon Koridze was also actively involved in the process of working over the selection. At the end of the selection there is a complete Rule of loane Okropiri, written by Pilimon Koridze with the help of Anton Dumbadze, Dimitri Chalaganizi, Razhden Khundadze and Ivliane Tsereteli – 1894.

The mentioned selections are also important since it originally keeps Arsen the Monk's translation of the Irmos of the Canon of Repentance. The comparison of textual material of sin. 70 manuscripts (the third Georgian translation of the Canon text of St Andrew the Crete) and sheet music version showed us that the text of the 19th century Irmos in the conditions of oral transmission of the Chants were almost unchangeably preserved. This is one more clear proof of the credibility of the unchangeable transmission of Georgian chants by oral tradition.

The third sheet music manuscript 2121 is kept in the archives of the State Centre of Folklore, it was compiled in 1923. The manuscript consists of 110 pages. The selection includes different chants in one ixos written in pencil. The author himself points out on the very first page of the selection. Khundadze notes that he would give it to others to rewrite. Different handwriting is also noticeable. We also meet explanation about this fact at the end of the selection. The numeration of chants is crossed out several times. The selection starts with the chant *Bless the Lord*. There is a note on the first page that there are 94 chants in total. – Chants given in the selection are intended for different practices. We meet eight ixos chants with their Sticherons and Virgin Mary Theotikion, Glory, Now and Holiday troparions, Easter troparions. Separate chants of ordinary days. It is also

clearly seen that Khundadze relies on the professional traits of cantors. For instance, we meet an entry *at the end of this chant two last Halleluias, who want to sing at the end as That we may raise*. We meet a lot of such entries. The selection ends with the words, *Thank God it will not get lost again*. Unfortunately, Razhden Khundadze does not specify whether the chants included in the manuscript had been written down from anybody or had been done by his memory.

On page 97 of the manuscript, we meet the Irmos of the Canon of Repentance by St. Andrew of Crete. There is no information about echos and there is no Kondakion *My Soul*.

Before introducing Khundadze's manuscript, was the expectation such? He would not cast doubt on the first ixos given in Koridze's selections that were in three ixos Irmos.

As a result of comparison of the first voice in irmoi of Q.668 and Q.680 manuscripts (Koridze) with handwritten 2121 single voice Irmoi (Khundadze), the following has been outlined.

Several samples, namely irmoi the first, third and seventh Odes are almost identical. In most cases final notes do not coincide with each other. There are cases when certain fragments of Irmos given in Khundadze's selection are taken from the first and second voices of Koridze's versions. As for the eighth and ninth Irmoi, Koridze uses key signatures and these two Irmoi are obviously different from others. But in Khundadze's case, the whole dramaturgic line is preserved.

Thus, why has Razhden Khundadze considered it necessary to write the Irmoi of the *Canon of Repentance* at least in single voice once again, which were written by Pilimon Koridze from him and other chanters 37 years ago?

Perhaps these are those single type chants which in 1912 Ekvtime Kereselidze gave to Razhden Khundadze to make them several types. It is also possible that R. Khundadze would not consider the first part of the three parts Irmoi of the Canon of Repentance given in 1886 and 1894 selections as the exact versions.

We think, the study of the first voice of Irmoi *The Great Canon* in the manuscript of 1221 (done by Razhden Khundadze) by practicing chanters will give us opportunity to make more exact decisions.

References

1. Kereselidze, E., (2010) – History of transcribing Georgian church chants into sheet music. Q 840
2. Managadze, Kh., (2006). Andrew of Crete Great Canon and its Georgian Irmoi (MS Q-680) Dissertation – Qualification work for the degree of Candidate of Arts. Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire. Tbilisi
3. Chronicle of Georgian Chant (1861-1921) (2015). Compiler Davit Shugliashvili. Tbilisi.

Manuscript Source

1. *The Chants of Great Lent on Sheet Music* 1886. The Collection of The National Manuscripts Centre of Georgia Q 668. The Writing at the end of the note collection.
2. *Liturgy of John Chrysostom* 1894, The Collection of The National Manuscripts Centre of Georgia Q 680.
3. Razhden Khundadze Manuscript 2121. Archive of The Folklore State Centre of Georgia.

პინაკსომაქჷ

(ფილოსოფიის დოქტორი, ასოციირებული პროფესორი,

სტამბულის უნივერსიტეტი (Haliç), თურქეთი)

ოსმალეთის სულთნისა და კომპოზიტორ მაჰმუდ II-ის გავლენები თურქულ მუსიკაზე და მისი გავლენა დღევანდელ მუსიკაზე

ისტორიულად ცნობილია, რომ ოსმალეთის იმპერიის სულთნები რთულ პირობებში მტრებთან ბრძოლის დროს, სულის სიმშვიდის მიღწევას ხელოვნების საშუალებით ცდილობდნენ. ოსმალეთის იმპერიის დაარსებიდან დაცემამდე პერიოდში, სულთნების უმრავლესობამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა მუსიკას, როგორც ხელოვნების დარგს. სულთნები მხარს უჭერდნენ მუსიკალურ ხელოვნებას და კომპოზიტორებთან თანამშრომლობით ზრუნავდნენ მუსიკალური კულტურის განვითარებაზე.

ოსმალეთის იმპერია სულ 36 სულთანს ითვლის. კვლევის შედეგად, ცნობილია, რომ აქედან 18, ანუ ნახევარი მუსიკოსი იყო. მათი დაყოფა შეიძლება ორ ჯგუფად: სულთნები (როგორც კომპოზიტორები, შემსრულებლები), რომლებიც იყვნენ მუსიკასთან დაკავშირებული და სხვა სულთნები, რომლებიც ფაქტობრივად არ იყვნენ მუსიკასთან დაკავშირებული, მაგრამ მათ როგორც მსმენელებმა და როგორც მუსიკის მოყვარულებმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს მის განვითარებაში.

18 მუსიკოს სულთანს შორის არიან: ბეიაზიტ II, მურატ IV, მაჰმუდ I, სელიმ III, მაჰმუდ II, აბდულაზიზი, მურატ V და მეჰმედ VI / ვაჰდეტინი – კომპოზიტორები და შემსრულებლები. ჩამოთვლილი 8 კომპოზიტორი-სულთნის ნაწარმოებები დღესაც სრულდება.

ოსმალეთის იმპერიის პერიოდები

ცხრილში ჩამოთვლილია ოსმალეთის იმპერიის მუსიკოსი სულტანები, ქრონოლოგია კლასიფიცირებულია მათი მოღვაწეობის პერიოდების მიხედვით, იხ. დანართი 1.

როგორც ცხრილიდან ჩანს იმპერიის დაცემის პერიოდში უფრო მეტი მუსიკოსი სულტანი მოღვაწეობს (მაჰმუთ I, სელიმ III, მაჰმუთ II, აბდულაზიზი, მურატ V), ვიდრე სხვა პერიოდებში.

მოდით განვიხილოთ ამ კვლევის მთავარი ობიექტის, მაჰმუდ II-ის, დაცემის პერიოდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სულტნის მოღვაწეობა.

მაჰმუდ II-ის ცხოვრება



(დაბადება-გარდაცვალება: 1785-1839 წ.წ. და მმართველობა: 1808-1839 წ.წ.)

მაჰმუდ II ოსმალეთის პერიოდის 30-ე სულტანია. იგი აბდულჰამიდ I-ისა და ნაქშიდილ სულტანის შვილია. ხუთი წლის იყო, როდესაც მამა გარდაეცვალა (Çalışkan, 2017: 136). მან მიიღო რელიგიური, ლიტერატურული, მუსიკალური, სამწერლო და სამხედრო (საარტილერიო) განათლება.

მაჰმუდ II, 1808 წლის 28 ივლისს 24 წლის ასაკში, ავიდა ტახტზე. მისი 31 წლიანი მმართველობის პერიოდში მოხდა ვაჰაბიტების აჯანყება, რუსეთის ზენოლა სერბეთის, ეფლაკის, ბოგდანის აჯანყებებზე, შეიარაღებული დაპირისპირება პელოპონესში, იგივე მდგომარეობაში იყო რუმელი, ვიდინი, ბალდადი, ტრაპიზონი, აქკა, სემი, ალეპო, დივრიჯი, ლაზიე, იანია და ეგვიპტის გადასასვლელები; მხედართმთავარი ვერ გაუმკლავდა იანიჩარების ბუნტს, მაგრამ არ დანებდა და 1826 წელს იანიჩარების კორპუსის ლიკვიდაცია მოახდინა (Sakaoğlu, 1999:2, 57-62).

დაიწყო ოსმალეთის იმპერიის თანამედროვე ეპოქა მაჰმუდ II-ესთან ერთად. ამ პერიოდში შეიქმნა სრული ცენტრალური ადმინისტრაცია. სასახლის ინსპექციასთან ერთად განახლდა მთავრობის მთელი ინსპექციაც. დასრულდა იანიჩართა მუსიკის (Mehterhâne) პერიოდი და საერო მუსიკა დაფუძნდა, დასავლური მუსიკა მყარად დამკვიდრდა ოსმალეთის იმპერიაში. მაჰმუდ II ტუბერკულოზით გარდაიცვალა (Sakaoglu, 1999:2, 57-62).

მნიშვნელოვანი მოვლენები მუსიკალურ ცხოვრებაში სულთან მაჰმუდ მეორეს პერიოდში

მაჰმუდ II-ემ ბიძისგან (სელიმ III) ისწავლა როგორ უნდა დაეკრა ტანბურზე (მეპოტამიური სიმებიანი საკრავი) და ნეიზე (ფლეიტის მსგავსი საკრავი). იგი გაერთიანდა მეველევის ორდენში (ისლამის სუფისტური მიმართულება-თარიქშათი) და დაწვრილებით აღწერა რელიგიური მუსიკა. მაჰმუდ II, რომელმაც იცის თურქული მუსიკა, ძალიან კარგი კომპოზიტორი და შემსრულებელია (Ak, 2014:92).

მაჰმუდ II-ის პერიოდში ოსმალეთის იმპერიაში ოფიციალურად დაიწყო პროდასავლური მოძრაობა და ეს მოძრაობა ასევე აისახა მუსიკაში. ამ რეფორმების ფარგლებში, სამხედრო მუსიკის 500 წლიანი კულტივირების შემდეგ, საერო მუსიკამ დაიწყო ფუნქციონირება.

დასავლური მუსიკის სანოტო სისტემა შემოვიდა ჩვენს ქვეყანაში (სამხედრო მუსიკაში) იტალიელი კომპოზიტორის ჯუზეპე დონიცეტის (1788-1856) მეშვეობით (Kosal, 1999:643). მან დააარსა სულთან II მაჰმუდის სასახლის ორკესტრი, რითაც დასაბამი მისცა კლასიკური მუსიკალური კულტურის კულტივირებას თურქეთში. ამ პერიოდში ევროპიდან საოპერო ანსამბლები ჩადიოდნენ თურქეთში და კონცერტებს მართავდნენ (Kaygisiz, 2000: 163).

ჯუზეპე დონიცეტიმ 1829 წელს დაწერა „მაჰმუდის მარში“ და წარუდგინა სულთან მაჰმუდს (Köseihal, 1939:1-100). მაჰმუდ II-ის დროს შედგა პირველი თეატრალურ-სცენიური წარმოდგენა

სტამბულში. 1838 წელს ასევე მაჰმუდ II-ის ნებართვით აშენდა პირველი თეატრის შენობაც იტალიელი გაეტანო მელეს მიერ. ამას მოჰყვა კიდევ ერთი იტალიელის ჯუსტინიანის თეატრი (Kaygısız, 2000:168).

მაჰმუდ II, რომელიც ასევე მეველეს ორდენის წარმომადგენელი იყო აღფრთოვანებული იყო თურქული კლასიკოსი კომპოზიტორის ჰამმიზადე ისმაილ დედე ეფენდის შემოქმედებით. იგი ხშირად იწვევდა მას მუსიკალურ შეხვედრებზე და დიდი ენთუზიზმით უსმენდა მის კომპოზიციებს (Salgar, 2005:169).

დასავლური მუსიკის შემოსვლისთანავე ოსმალეთის იმპერიაში მუსიკალური ტრადიციები მნიშვნელოვნად შეიცვალა. ამის მიუხედავად, სწავლების პროცესში ძველი ტრადიციული ნიმუშებიც შედიოდა (Tanrıkorur, 2003:43).

სულთან მაჰმუდ II-ის კომპოზიციები

როგორც ცხრილიდან ჩანს, კომპოზიციების უმეტესობა მას ეკუთვნის. მაჰმუდ II-ის კომპოზიციების ჩამონათვალი (pzpekel, 1999: 623-624) ის. დანართი 2.

როდესაც მაჰმუდ II-ის ნამუშევრები შეისწავლეს, გაირკვა, რომ მან შეადგინა კომპოზიციები მარტივ და კომბინირებულ რიტმებში. საზოგადოდ მისი კომპოზიციები კუპლეტური სიმღერის და ჰიმნის ფორმისაა (Özalp, 1986, 1:207).

თავის კომპოზიციებში მან გამოიყენა შემდეგი მაკამები – *Acem, Acem Asırân, Acem Bûselik, Arazbâr, Bayâtî, Bûselik, Evc Bûselik, Ferahfezâ, Hicâz, Hicâz Bûselik, Hûzzâm, Müstear, Nihâvend, Muhayyer Bûselik, Râst, Sedarabân, Sehnâz, Sehnâz Bûselik, Sevk-ü Tarab.*

მაჰმუდ II-მ ძალიან მნიშვნელოვანი ქმნილებები შესძინა თურქულ მუსიკას, ამ ნაწარმოებებში ჩანს მუსიკალური განათლების მაღალი დონე და ცნობილი ოსტატების გავლენა.

ყველაზე მნიშვნელოვანი შედეგრი, რომელიც მის სახელთან არის დაკავშირებული არის მაკამი *Hicaz (Kalenderî) Dîvan (Öztuna,*

1990:2- 7). მის მიერ შექმნილი ნამუშევრების წყალობით, მაჰმუდ II-ს „მარტოსულების სულთანს“ უწოდებენ. მაჰმუდ II-მ ასევე დაიმსახურა ტიტული „პირველი თურქი მუსიკოსი, რომელმაც ჰიმნი შექმნა“.

დასკვნა

მუსიკისადმი მხარდაჭერის გარდა, მაჰმუდ II იყო იმ სულთანთა შორის, რომლებიც ქმნიდნენ კომპოზიციებს და მჭიდრო კავშირში იყვნენ მუსიკასთან. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ოსმალეთის იმპერიის პოლიტიკური დაცემის პერიოდში გამოჩნდა, თავისი კულტურული ხედვიდან მხარს უჭერდა თურქული მუსიკის განვითარებას ჩვენი კულტურისა და ხელოვანების ხელშეწყობისათვის.

მაჰმუდ II არის კომპოზიტორი და მმართველი, რომელმაც ოსმალეთში დასავლური მუსიკა შემოიტანა. მაჰმუდ II-ეს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ოსმალეთის რეფორმატორული მოძრაობის ისტორიაში (Ekinci, 2010:156).

მაჰმუდ II-ის მმართველობის დრო ის პერიოდია, როდესაც ოსმალეთის იმპერიაში ოფიციალურად დაიწყო პროდასავლური მოძრაობა და ეს დასავლური მოძრაობა აისახა მუსიკაშიც.

მისი დამსახურებაა საერო მუსიკის დაარსება, იანიჩართა კორპუსის დახურვა და ასევე ის ფაქტი, რომ სასახლეში მუსიკოსები მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ.

ცნობილმა იტალიელმა კომპოზიტორებმა, როგორცაა ჯუზეპე დონიცეტი და გუატელ ფაშა (კალისტო გუატელი იტალიელი კომპოზისტორი 1819-1899 წ.წ.) დიდი წვლილი შეიტანეს თურქული მუსიკის განვითარებაში, ასევე საერო მუსიკის დაარსებიდან მრავალი წლის განმავლობაში მუშაობდნენ და ამ ორგანიზაციის განვითარებაში საკუთარი წვლილი შეჰქონდათ. ამ მუსიკოსებმა დაწერეს მარშები და სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებები სულთნებისათვის.

მაჰმუდ II-ს მიენიჭა ტიტული „პირველი თურქი მუსიკოსი, რომელმაც შექმნა ჰიმნი“.

არსებულ წყაროებში, სადაც მაჰმუდ II-ის ნამუშევრებია განხილული, აშკარად ჩანს, მასზე ამ პერიოდის მახასიათებლების გავლენა, ასევე სურვილი შექმნას რაიმე ახალი მუსიკის სფეროში.

მნიშვნელოვანია, რომ დღემდე არ არის დავიწყებული ამ კომპოზიტორი სულთნის შემოქმედება, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს თურქული ხელოვნების შენარჩუნებისთვის.

PINAR SOMAKCI

(Doctor of Philosophy. Associate professor. Conservatory of Haliç University. Turkey)

THE EFFECTS OF OTTOMAN SULTAN AND COMPOSER MAHMUT II ON THE TURKISH MUSIC AND HIS REFLECTIONS IN THE PRESENT

Introduction

From the historical perspective, it is observed that the Sultans of the Ottoman Empire struggled to reach peace by resting their souls with art while fighting the enemies in difficult conditions.

During the period from the foundation of the Ottoman Empire to its fall, it is understood that the majority of sultans gave importance to music, which is a branch of art, supported and even contributed to the development of music by serving with their composer identities

A total of 36 Sultans came to the throne in the Ottoman Empire. According to the results obtained from the research; it is understood that 18 of the Sultans, that is half of them, were musicians.

A musician can be dealt with in two ways: the sultans (as composers, performers) who were actually intertwined with the music, and the other sultans who were not actually intertwined with the music but who gave significant support in their development as a listener, as a music lover.

Among the 18 musician Sultans; Beyazıt II, Murat IV, Mahmut I, Selim III, Mahmut II, Abdülaziz, Murat V and Mehmet VI/Vahdettin are composers and performers.

Shortly, it is understood from the work that has been performed until today, of which 8 are composers and performers.

Periods of The Ottoman Empire

The Musicians Sultans of the Ottoman Empire classified chronologically according to their periods as follows on the bellow.

Chart 1: The Musicians Sultans of the Ottoman Empire according to their periods as follows on the bellow (in an appendix).

In decline period we have seen more musician Sultans (Mahmut I, Selim III, Mahmut II, Abdülaziz, Murat V) than other periods

Let us examine Mahmut II, one of the important Sultans of the decline period which is the main subject of this study.

Mahmut II's Life



Picture 1: Mahmut II
(beyaztarih.com)

(Birth-death:1785-1839 & Ascension and descent to the throne: 1808-1839)

It is the 30th Sultan of the Ottoman Period. He is the son of Abdülhamîd I and Nakşidil Sultân. He was five years old when his father died (Çalışkan, 2017:136).

He received religion, literature, music, writing and military (artillery) training.

III. Alemdar Mustafâ Pasa, who heard that Selim was dethroned by the rebels, took action with the idea of taking her back to the throne. Mahmut II, at 24 age, sat on the throne on July 28, 1808

During the reign of 31 years, the rebellion of the Wahhabi, the increasing pressure of Russia; The uprisings of Serbia, Eflak, Bogdan issues, the ones that embrace arms in Peloponnese, as well as Rumeli, Vidin,

Bagdad, Trabzon, Akkâ, Sam, Aleppo, Divrigi, Laziye, Yanya and Egyptian Passages; Alemdar did not deal with Vak'a-i Hayriyye events, did not give up, did great works and carried out many reforms (Sakaoğlu, 1999, c.2, 57-62).

The modern era of the Ottoman Empire with Mahmut II started. The signs are being collected, a completely central administration was established. Starting from the palace inspection, the entire government inspection was renewed.

Mehterhâne was closed and Mızika-i Hümâyûn was established, Western Music seriously entered the Ottoman Empire. Mahmut II died from tuberculose illness (Sakaoğlu, 1999, c.2, 57-62).

Important Developments in Music Life during the Period of Sultan Mahmut II

Mahmut II also learned from his uncle (Selim III) how to play tanbur and ney instruments. He entered the Mevlevi Order (Tarikat), and closely described the Religious Music.

Mahmut II, who knows Turkish Music, is a very good composer and performer, is a ruler who has served our art with both his voice and his player. (Ak,2014:92)..

The period of Mahmut II was a period when the Westernization movements were officially initiated in the Ottoman Empire and these Westernization movements were also reflected in the music. Within the framework of these reforms, *Mızika-i Hümâyûn* started to operate immediately after Mehterhane, in the military field, which was closed for 500 years.

Western Music note system has entered our country (in military music) with the help of Chef Donizetti brought from Italy(Kosal,1999,643).

He established the Classical Western Music by establishing Mızika-i Hümâyûn, the Sultan II Mahmut Palace Orchestra. While the opera ensembles, who were only guests from Europe, were giving concerts, the newly established organization was preserved (Kaygısız,2000:163)

Donizetti, who wrote *Mahmûdiye Marsı* in 1829, presented this march to Sultân Mahmûd (Köseihal, 1939,c.1:100)..

The first stage theater movements in Istanbul started in the time of Mahmut II. The first theater building was founded in 1838 by an Italian (or Venetian) named Gaetano Mele with the permission of Mahmut II. The theater of another Italian named Giustiniani followed (Kaygısız,2000:168).

I. Murâd was founded in 1363, II. Mehmed, II. Murâd and II. Enderûn, which was developed by Bayezid and turned into an excellent university, was closed by Mahmut II in 1833. (İnal,1958:216-217)

Mahmut II, who was also a Mevlevî, and adorned Dede Efendi. He often invited him to music meetings and listened to his composes with great enthusiasm (Salgar,2005:169).

The music tradition in the Ottoman Empire has been greatly changed with the arrival of Western Music. Despite this, it was continued to teach and teach music in old traditional patterns (Tanrıkorur,2003:43).

Compositions of Sultan Mahmut II

In general, it can be seen that most of the compositions that he has made belong to himself

It has given on the below the list of compositions of Mahmut II(Özpekel, 1999: 623-624).

When the works of Mahmut II were examined, it was made that he made compositions in small and combined rhythms. Generally, he has composed compositions in şarkı form, tavşanca and mars (Özalp, 1986, c1:207).

In his compositions, he used Acem, Acem Asîrân, Acem Bûselik, Arazbâr, Bayâtî, Bûselik, Evc Bûselik, Ferahfezâ, Hicâz, Hicâz Bûselik, Hüzûm, Müstear, Nihâvend, Muhayyer Bûselik, Râst, Sedarabân, Sehnâz, Sehnâz Bûselik, Sevk-ü Tarab Makams

Mahmut II gave very good works to Turkish Music as a result of his high level of music knowledge and influence of the high masters

The most important masterpiece he has brought to our music is undoubtedly the Hicaz (Kalenderî) Dîvan (Öztuna, 1990, c2:7).

Thanks to the works he composed, he started to be called *Sultan of the Singles*.

He also earned the title of *the first Turkish musician to composed Mars* for him

Conclusion

In addition to the importance and support, he gave to music, Mahmut II was among the Sultans who made compositions that were closely related to music, despite the fact that he appeared in the period of political decline of the Ottoman Empire in terms of his culture, and he supported the works in the development of Turkish music in terms of our culture and supporting artists.

II. Mahmut is a master composer and ruler who also brought western music to the Ottoman Empire. II. Mahmut has an important place in the history of the Ottoman reform movements (Ekinci,2010:156).

The period of Mahmut II was a period when the Westernization movements were officially initiated in the Ottoman Empire and these Westernization movements were reflected in the music.

The establishment of Muzika-i Hümayun, the closure of Mehterhane, and the replacement of the music phenomenon in the Ottoman Empire, and the fact that musicians played an important role in the Palace.

Valuable musicians such as Donizetti and Guatelli Pasha, who have served the institution for years since the establishment of Muzika-i Hümayun, have managed for many years and contributed to its development. These artist musicians wrote marches and works for the sultans.

He earned him the title of *the first Turkish musician to composed Mars*.

According to available resources When II. Mahmut's works are examined, it is clearly seen that he has both the characteristics of the period and the thought of doing something new in the field of music.

It is important not to forget the works of this composer Sultan until today, in order to keep my Turkish art.

Appendix

Chart 1: The Musicians Sultans of the Ottoman Empire according to their periods as follows on the bellow.

DÖNEMLER	YÖNETİMDEKİ PADİŞAHLAR	MÜSİKİŞİNAS PADİŞAHLAR	BESTEKÂR ve MÜSİKİŞİNAS PADİŞAHLAR
1-Founded (1299-1453)	I.Osman,II.Orhan,I.Murat,Yıldırım Beyazıt, I.Mehmet (Çelebi), II.Murat	II.Murat	—
2-Rise (1543-1579)	II.Mehmet (Fatih), II. Beyazıt, I. Selim (Yavuz), I.Süleyman (Kanuni), II.Selim, III.Murat	II.Mehmet (Fatih)	II.Beyazıt
3-Standstill (1579-1699)	III. Mehmet, I. Ahmet, I. Mustafa, II. Osman, IV. Murat, İbrahim (Deli), IV. Mehmet, II. Süleyman, II. Ahmet	IV.Mehmet,II. Ahmet II.Mustafa	IV.Murat
4-Divine (1699-1909)	II.Mustafa, III.Ahmet, I.Mahmut, III.Osman, III.Mustafa, I.Abdülhamit, III.Selim, IV.Mustafa, II.Mahmut, Abdülmecit, Abdülaziz, V.Murat, II.Abdülhamit	III.Ahmet, I.Abdülhamit, I.Abdülmecit II.Abdülhamit	I.Mahmut, III.Selim, II.Mahmut, Abdülaziz, V.Murat
5-Decadence (1909-1922)	V.Mehmet Reşat, VI.Mehmet/Vahdettin	V.Mehmet Reşat	VI.Mehmet/Vahdettin

Chart 2: Compositions of Sultan Mahmut II

NO	MAKAM	FORM	USÛL/RHYTHM	GÜFTE/MUSIC WORDS
1	Acem Aşiran	Marş		Aratar cihanda şanıımız
2	Acem Aşiran	Şarkı	Ağır Aksak	Açıldı ser-te-ser güller
3	Acem Bûselik	Şarkı	Düyek	Aldı aklım yine bir nevr-res-nihâl
4	Acem Bûselik	Şarkı	Aksak	Ey sine-i saf la'l-i mül
5	Arazbar	Şarkı	Düyek	Naz etme gel ey gonca-fem

6	Bayati	Şarkı	Aksak Semai	Ey sah-ı cihân eyleye Hak- kömrünü efzûn
7	Buselik	Şarkı	Ağır Aksak	Gül-zare salın gonca-i zi- ba-yı zamansız
8	Evç Buselik	Şarkı	Ağır Aksak	Nihâl-i gül-bin-i hüsn-i ezel- sin
9	Evç Buselik	Şarkı	Yürük Aksak	Düstü gönül bir güzele
10	Ferahfeza	Şarkı	Düyek	Sevdim yine bir meh-vesi
11	Ferahfeza	Şarkı	Yürük Aksak	Gördüm yine bir afet-i dev- ran
12	Hicaz Divan (Kalenderi)	Aksak	Adlî	Ebrûlârinın zahmı nihândır cigerimde
13	Hicaz	Şarkı	Ağır Aksak	Söylemezmiydım sana ey gül-izar
14	Hüseyni Aşiran	Ağır Aksak	Ağır Aksak Semai	Pek hâhisi var
15	Hisar Buselik	Şarkı	Yürük Aksak	Aman ey süh-i nazende
16	Hüzzam	Şarkı	Devri Revan	Güller açıldı geldi yaz
17	Hüzzam	Tavşanca	Yürük Aksak	Aldı aklım bir gonca-leb
18	Müstear	Şarkı	Düyek	Sevmez miyim ey süh seni
19	Nihavend	Şarkı	Ağır Aksak	Gel azm edelim bu gece Göksu'ya
20	Muhayyer Buselik	Şarkı	Düyek	Ey gonca-i nazik tenim Güf- tekar Enderunî Vasıf
21	Rast	Şarkı	Düyek	Hüsnüne olmadan magrur
22	Şedaraban	Şarkı	Yürük Aksak	Manend-i meh etdi zuhûr
23	Şehnaz	Şarkı	Düyek	Elemdir felegin derûnunda kârım
24	Şehnaz Buselik	Şarkı	Düyek	Ey dilber-i zengin edâ
25	Şehnaz Buselik	Şarkı	Düyek	Gönlüm ey süh-i gül-izar
26	Şevkutarab	Şarkı	Yürük Aksak	Ey gül nihâl-i isvebaz
27	Tahir	Şarkı	Ağır Aksak	Bulsun ikbâl devletin gün- den güne
28	Suzidilara	Şarkı	Aksak	Ah nihâli kametin birgül fi- dandır
29	Mahur	Şarkı	Aksak	Aldı aklımı bir gonca
30	Mahur	Şarkı	Düyek	Ne ararsam sende mev- cûd1

References

1. Ak, Ahmet, Şahin, (2014). Türk Musikisi Tarihi, Ankara: Akçağ Yayınları.
2. Çalışkan, K. 2017, Kronolojik Muhteşem Osmanlı, İstanbul: Caretta Promat basımevi.
3. Ekinci, Tülin.Pelin., 2010, Dönemlerine Göre Musikîşinas Osmanlı Padişahları, Dönemlerinde Musikî Adına Yaşanmış Önemli Gelişmeler ve Bu Dönemlerin Genel Değerlendirmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 10, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
4. İnal, İbnülemin Mahmut Kemal (1958). Hoş sada-Son Asır Türk Musikîşinasları, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
5. Kaygısız, Mehmet, (2000), Türklere Müzik, İstanbul: Kaynak yayınları.
6. Kosal, Vedat (1999). Osmanlı İmparatorluğunda Klasik Batı Müziği, c.10, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
7. Kösemihal, Mahmut Ragıp (1939). Türkiye ve Avrupa Musikî Münasebetleri, C.1, İstanbul: Numune Matbaası.
8. Özalp, Nazmi, (1986), Türk Musikisi Tarihi, Ankara: TRT Yayınevi
9. Özpekel, Osman Nuri (1999). Osmanlı, Şair ve Bestekar Osmanlı Padişahları, C.10. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
10. Öztuna, Yılmaz, (1990), Türk Musikisi Ansiklopedisi, Ankara: Kültür Bakanlığı yayınları.
11. Sakaoğlu, Necdet, (1999). Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi C.1-2, İstanbul: Yapı kredi yayınları.
12. Salgar, Fatih, (2005). 50 Türk Müziği Bestekarı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
13. Tanrıkorur, Cinuçen, (2003), Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, İstanbul: Dergah yayınları.
14. www.beyzatarih.com erişim tarihi:13.01.2020

ქეთევან ბაიაშვილი

(ეთნომუსიკოლოგი, კულტურის ისტორიის მუზეუმის,
ხელოვნების სასახლის ქართული ხალხური სიმღერისა
და საკრავების მუზეუმი, საქართველო)

ფიქრები ალილოზისა და ჭონის რიტუალების შემდეგ (რეფლექსია – გამოკვლევა)

მეოცე საუკუნის 80-იანი წლებიდან, ედიშერ გარაყანიძის მიერ შექმნილი ანსამბლის „მთიების“ მოღვაწეობამ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის შემსრულებლობა ძირეულად შეცვალა და დასაბამი მისცა ავთენტურ მიმართულებას. ავთენტურობა მხოლოდ ხალხური სიმღერის გლახური საშემსრულებლო მანერით არ განისაზღვრებოდა, არამედ ხალხური მუსიკისადმი ახლებური დამოკიდებულებით და მიდგომით. ეს კი ხალხური მუსიკის მკვლევრის, ანუ ეთნომუსიკოლოგის „გართულებული“ ამოცანის მეშვეობით უნდა მომხდარიყო, ამისი მაგალითი თავად ედიშერ გარაყანიძე იყო სიმღერების შემკრები, მკვლევარი, შემსრულებელი და პედაგოგი. მეოცე საუკუნის დასაწყისში ბრონისლავ მალინოვსკიზე¹ ამბობდნენ, რომ მან მეცნიერება ვერანდიდან ველზე გადაიტანა. ედიშერმა კი მოიცვა ვერანდა, ველი, სცენა და სკოლა. მისი დიდი დამსახურება იმ დროისათვის ხალხის მეხსიერებაში თითქმის მივიწყებული ძველი რიტუალების – „ჭონასა“ და „ალილოს“ აღდგენაც. დღემდე, ანსამბლ „მთიების“ ძველი და ახალი თაობები აგრძელებენ ამ ტრადიციას. ედიშერის წამოწყებას სხვა მიმდევრებიც გამოუჩნდნენ.²

¹ პოლონელი მეცნიერი – სოციო-კულტურული ანთროპოლოგიის ფუძემდებელი, განათლება ინგლისშიმიიღო, შემდეგ ამერიკის რამდენიმე უნივერსიტეტში მოღვაწეობდა.

² ხელოვნების სასახლის – კულტურის ისტორიის მუზეუმის ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების მუზეუმთან არსებული ანსამბლი „მჭელიც“ შესრულების ამ ხაზის გამგრძელებელია და დაარსებიდან (2010) დღემდე აგრძელებს „ჭონასა“ და „ალილოზე“ სიარულს.

რა არის ალილო და ჭონა, რა საიდუმლოს ინახავს ეს რიტუალები, რა თავისებურებებით ხასიათდება საქართველოში? აი ის კითხვები, რომელიც ამ რიტუალებში მონაწილეს თავში უტრიალებს და მოსვენებას აკარგვინებს.

ტელევიზიიდან შობა დღეს, 7 იანვარს, გადმოსცემენ რეპორტაჟებს თბილისის, ქუთაისის, ბათუმის, ფოთის, თელავის და სხვა ქალაქების ქუჩებიდან. ალილოზე ჩამოივლის ხალხმრავალი პროცესია და საქველმოქმედო მიზნებით გროვდება შესანიშნავი. აქ გაერთიანებულია ერი და ბერი, მთა და ბარი. მსვლელობა კოსტუმირებულია, თეატრალიზებული. პატრიარქის ხელდასხმითა და კურთხევით. ერთმანეთს ენაცვლებიან სხვადასხვა გუნდები და ასრულებენ ალილოს მრავალ ვარიანტს. ალილოობა იწყება საშობაო ლიტურგიის დამთავრების შემდეგ. უნდა ვაღიაროთ, რომ უაღრესად ლამაზი, საზეიმო და კეთილშობილურია ეს საეკლესიო მსვლელობა.

ახლა ვნახოთ როგორია ხალხში გავრცელებული ძველი რიტუალები: დავინყებ იქედან, რომ ორივე - „ჭონაც“ და ალილოც“ ტაბუირებულ რიტუალთა რიცხვს მიეკუთვნება. ანუ განსაზღვრულია მათი შესრულების დრო და შემსრულებელი. შეიძლება სოფელში ბევრი იყო მომღერალი, მაგრამ ალილოსა და ჭონაზე ყველა არ დადიოდა. ნიშანდობლივია ედიშერ გარაყანიძის მონათხრობი ალილოზე, როცა ედიშერმა ეთნოფორს სთხოვა სოფელში გავრცელებული სიმღერები ჩამოეთვალა, მომღერლებმა ალილო არ დაასახელეს, როცა ედიშერმა შეახსენა, მომღერალმა უპასუხა „მაი რა სიმღერააო“. ე. ი. ალილოც და ჭონაც ჩვეულებრივ სიმღერად არ მოიაზრებოდა ხალხში. საფიქრებელია, რომ მეალილოეები და მეჭონეები ცალკე ინსტიტუცია იყო, მსგავსად მთქმელთა, მოტირალთა, მოშაირეთა და სხვ. გარდა ამისა ამ სიმღერების ვერბალურ ტექსტებში დადასტურებულია გარკვეულ სიტყვათა ტაბუირებაც. მაგ, სიკვდილზე, სიღარიბესა, ავადმყოფობაზე და ყველა იმ სიტყვაზე, რომელიც უბედურებასთან ან ტკივილთან ასოცირდება, აკრძალულია არა თუ საუბარი, მათი ხსენებაც კი.

საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ეს კალენდარული სიმღერები ყველა რეგიონში არ არის გავრცელებული. საფიქრებელია, ძველად მათი ყველა კუთხეში არსებობა, მაგრამ ამჯერად ალილო გვხვდება: **კახეთში, იმერეთში, რაჭაში, სვანეთში, სამეგრელოში, გურიაში, აჭარაში, ლეჩხუმში. არსებობს ცნობები – თუშეთსა, მთიულეთსა და მესხეთში ალილოს წარსულში არსებობაზე**; ხოლო ჭონა – ამჟამად ცნობილია: **ქართლში, თიანეთში, მთიულეთში, გუდამაყარში, იმერეთში, რაჭაში.** აშკარაა, რომ ალილოს გავრცელების არეალი აღემატება ჭონისას. ედიშერ გარაყანიძე ტ. პოპოვას მიერ აღმოსავლეთ სლავებში აღწერილ მიზეზს – ახალი წლის წინარე ქრისტიანულ ხანაში გაზაფხულიდან ათვლას ასახელებს. ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგ კი ძველი რიტუალების ქრისტიანების მიერ შობასთან დაკავშირება მოხდა, რაც ვერ მოხერხდა ბელორუსებსა და რუსეთის ყველა ნაწილში. მოგვიანებით კი ძველი რიტუალები მიესადაგა სააღდგომო დღესასწაულს. ანალოგიურ მოვლენებს ვარაუდობს ე. გარაყანიძე ქართლსა და კახეთშიც (გარაყანიძე, 2011:55).

ნინო ღამბაშიძე ხაზს უსვამს ორივე რიტუალის შინაგან სტრუქტურაში წინარე, ადრე და ქრისტიანულ შრეებს (ბუნების აღორძინებასა და მზის დაბადების), ქრისტიანული სემანტიკისა და ისტორიის გათვალისწინებით და აღნიშნავს, რომ ქართლის ძველი სამეფოსთვის უპირატესი აღმოჩნდა ჯვარცმის, მკვდრეთით აღდგომის თემა შობასთან მიმართებაში (ღამბაშიძე, 2002:246).

მსგავსი რიტუალი სხვა ქრისტიანულ და მართლმადიდებლურ ქვეყნებშიც გვხვდება და როგორც ირკვევა, ყველგან (საბერძნეთში, ბულგარეთში, სერბეთში, სლოვენიაში). იგივე მახასიათებელი აქვს, გამონაკლისია მხოლოდ ის შემთხვევები, როცა რიტუალი გადანაცვლებულია ბავშვთა შემსრულებლობაში (თუმცა შესაძლოა ზოგჯერ რიტუალის გადანაცვლება კი არა, ბავშვთა მონაწილეობის მომენტის შემორჩენსთან იყოს დაკავშირებული, როცა უფროსთა მონაწილეობა ამა თუ იმ მიზეზის გამო მივიწყებულია და რიტუალის ის ნაწილი ნარჩუნდება, სადაც მხოლოდ ბავშვები

მონანილეობენ. ამ დროს, რიტუალი უფროსთა მიზაძვავაზე აგებულ და საბავშვო თამაშადაა გადაქცეული).

უნდა ითქვას, რომ პატრიარქის მიერ აღდგენილი ალილობა საყოველთაოა და მასში საზოგადოების ყველა ფენა ერთიანდება. რაც დღეისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია. ხალხურ რიტუალს კი როგორც ირკვევა, ის მომენტები აქვს პრიორიტეტული, რაც ეკლესიაში ყოფნისა და ლიტურგიაზე დასწრების გარდა ემოციურ, ხალხურ, ეკლესიის გარეთა სამყაროს უკავშირდება. ამ საკითხს ნათელს მოჰყვენს უშუალოდ რიტუალებში მონანილეთა დაკვირვება და მომღერალთა და დამხვდურთა ურთიერთ რეაქციების შესწავლა.

უკვე მრავალი წელია, ეს პრაქტიკა ჩემთვის უცხო არ არის. (ჯერ ბავშვთა ანსამბლ „კოკროჭინასთან“ (თიანეთის მუსიკალური საზოგადოების ანსამბლი), შემდეგ ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების მუზეუმთან არსებულ ანსამბლ „მჭელთან“). ასე რომ საშუალება მქონდა თვალყური მედევნებინა ამ მეტად გასაოცარი პროცესებისათვის.

უპირველესად რა მიზანს ემსახურება ალილოს და ჭონას რიტუალი? ეს არის ადამიანების ერთი ჯგუფის მიერ სოციუმისათვის უდიდესი საკაცობრიო მოვლენების – ქრისტეშობისა და აღდგომის სიხარულის გაზიარება და გაცხადება. ანუ ალილოსა და ჭონას სიმღერით კარდაკარ მოსიარულე ადამიანების ჯგუფი ახარებს თანასოფლელებს ან მათთვის სრულიად უცხო ხალხს, ქრისტეს აღდგომასა და დაბადებას.

თავის მხრივ, დამხვდურები გამოხატავენ სიხარულს და გულუხვად უმასპინძლებიან მომღერლებს, ხშირად სახლშიც ეპატიჟებიან სახელდახელო სუფრასთან.

ერთი მხრივ, ფაქტის აღნიშვნა ორივე მხრიდან და მეორე მხრივ, სიმღერა. როგორც ჩანს, ამ სიმღერას დანიშნულ დროს ძალიან დიდი ძალა აქვს. სიმღერა არის ის შუალედური რგოლი ადამიანების ორ ჯგუფს შორის, რომლითაც ცხადდება სასიხარულო ამბავი. განსაკუთრებით აღმატებულია დამხვდურთა რეაქცია კარგად სიმღერის შემთხვევაში.... ასეთ ბედნიერ დღეს კარგი სიმ-

ლერით მილოცვა ხალხური რწმენით კარგის ნიშანია. ამიტომაც ისინი მადლიერებას სუფრაზე მიწვევითა და სანოვავის გატანებით გამოხატავენ. მომღერლების პასუხისმგებლობა და კარგად სიმღერის სურვილი პიკს აღწევს და მიუხედავად დაღლილობისა, ისინი თავდაუზოგავად მღერიან. ის, რომ მომღერლები პასუხისმგებლობით ეკიდებიან საქმეს, ამისი მეტად მკაფიო დადასტურება რიტუალის დასაწყისია, როცა მეალილოები პირველ კარს მიადგებიან, აქ მათ ერთგვარი უხერხულობის გადალახვა უწევთ. ეს გრძნობა განსაკუთრებით დამამახსოვრდა, როცა მჭელთან ერთად პირველ ალილოზე მივდიოდით. ჩემი საშემსრულებლო პრაქტიკიდან კარგად მახსოვს სცენაზე გამოსვლის წინ ჩვეული მღელვარებაც, მაგრამ ვისაც ალილოობა ან ჭონა გამოუცდია, დამეთანხმება, რომ ეს მღელვარება ყოველგვარ გამოცდასა და კონცერტს აჭარბებს!. ჭონასა და ალილოს დროს შენს წინ დახურული კარია და არ იცი ვინ დგას მის უკან, კონცერტზე ანდა გამოცდაზე მართლაც სხვაგვარი მღელვარება გეუფლება. რიტუალის დროს ძალიან ბევრია დამოკიდებული შენს სიმღერაზე. **ამ დროს სიმღერა ესთეტიკური ტკბობა ან რიტუალის გამშვენება როდია, არამედ მთავარი ინფორმაციის მატარებელია.** ამიტომაც ფუნქციურად ალილო-ჭონას მღერას ხალხური რიტუალის დროს, სხვა **დატვირთვა აქვს და საეკლესიო საერთო სახალხო რიტუალისაგან განსხვავებულია.** აქ სიმღერა მეორე პლანზე გადაინაცვლებს, რადგან რიტუალის მიზანი ქველმოქმედებაა, სიხარული უკვე გაცხადებულია ეკლესიაში. **ე.ი. რიტუალმა და მისგან გამომდინარე სიმღერამ, სახე, ფუნქცია და ადგილი იცვალა. ხალხური რიტუალის დროს კი ყოველი ახალი დახურული კარის გაღება, ახალი განცდაა!!!.**

ჩემი დაკვირვებით, დამხვდურთა შორის ორი ძირითადი კატეგორია გამოიკვეთება: ერთი – ვისთვისაც ეს რიტუალი ჩვეულებრივი, გამვლელი ქმედებაა, ამიტომ ისინი გამოდიან ეზოში და კალათში აწყობენ პროდუქტს, სიმღერას ბოლომდე ისმენენ, მადლობას იხდიან და აუკან ბრუნდებიან. მეორე კი, ვისთვისაც ეს რიტუალი ძალიან მიშვნელოვანია და მათი ასეთი დამოკიდე-

ბულება მხოლოდ მომღერალთა შინ შეპატიჟებითა და გამასპინძლებით არ ვლინდება. ასეთი ადამიანები რიტუალის ერთიანობას ინარჩუნებენ და მათი საპასუხო რეაქცია აღმატებული, საზეიმო განწყობით გამოირჩევა. უფრო გასაგებად, **ასეთი ადამიანები სიმღერაზე სიმღერით პასუხობენ და სიმღერით გაერთიანებული რიტუალი აუცილებლად ცეკვით მთავრდება.** კარგი განწყობის, ერთი წლით ოჯახში ბედნიერების დავანების სურვილის ნიშნად, ისინი **სინკრეტულ** შესრულებას მიმართავენ. ალილოობის სუფრის სტრუქტურა ასეთია:

1. მომღერალთა სიმღერა
2. მასპინძლის სიმღერა მეალილოე-მეჭონეებთან ერთად,
3. სუფრა-აუცილებელი სურვილებით
4. ცეკვა- ფინალიდა ამავე დროს კულმინაციაც.

როგორც ვხედავთ, აშკარად იკვეთება რიტუალის დრამატურგია. ბუნებრივია, ასეთი ადამიანები არც თუ ისე ხშირია, მაგრამ მათი წყალობით რიტუალი იძენს და ინარჩუნებს ერთიან, სინკრეტულ ხასიათს. **ეს კი რიტუალისა და ეროვნული მუსიკალური იდენტობის სიცოცხლის უნარიანობას ახანგრძლივებს.** ალილოც და ჭონაც ეპოქალური დღესასწაულებია: ერთი ზამთრის, ხოლო მეორე-გაზაფხულის ცენტრალური რიტუალების რიგს მიეკუთვნება. კარგადაა ცნობილი საბჭოთა ეპოქაში მათი აკრძალვის შესახებ, ამიტომაც გადასარჩენად საქართველოს ბევრ კუთხეში მათ საბავშვო თამაშობა-რიტუალის კატეგორიას შეაფარეს თავი (ამის უამრავი მაგალითი არსებობს ყოფაში). ქართველთა კოლექტიურ და ხშირად ცალკეული ეთნოფორის მეხსიერებას კი კარგად შემორჩა ის გასაოცარი ხმები, ამ რიტუალებს რომ ახლდა. ახლა ვნახოთ, რას ფიქრობენ სხვადასხვა დარგის მკვლევრები.

მნიშვნელოვანია, რომ ეს ორივე რიტუალი მრავალი მკვლევრის ყურადღებას იპყრობდა ჯერ კიდევ ძველი დროიდან და მის შესახებ მრავალი თქმულა და დანერილა როგორც ეთნოლოგთა, ასევე ზეპირსიტყვიერი და მუსიკალური ფოლკლორის მკვლევართა მიერ. ფიქსირებულია არა ერთი ვერბალური, აუდიო თუ სანოტო ჩანანერი. გამოთქმულია მეტად საყურადღებო თვალსა-

ზრისი თუ ვარაუდი. უთუოდ აღსანიშნავია ისიც, რომ გარდა ქართველებისა ამ რიტუალებმა უცხოელთა ყურადღებაც მიიპყრეს. **თითქმის ყველა ავტორი იზიარებს მოსაზრებას ალილოსა და ჭონას ქრისტიანობამდელი ეპოქიდან მომდინარეობის შესახებ... ეს იმას ნიშნავს, რომ რიტუალები ტრანსფორმირდნენ და ქრისტიანულ ეპოქაში მიიღეს ახლებური შეფერილობა და დატვირთვა.**

ბუნებრივად ჩნდება კითხვა – მართლა ატარებს ეს რიტუალები ე.წ. წარმართულ თუ არქაულ ხასიათს, თუ ისინი ქრისტიანობის ნიაღში წარმოიშვნენ? ამ კითხვაზე პასუხის მისაღებად, რა თქმა უნდა, გასათვალისწინებელია ყველა მკვლევრის აზრი და აუცილებელია სხვა კულტურებთან მუსიკალური ანთროპოლოგიური კუთხით შედარება.

თავდაპირველად უნდა განისაზღვროს მათი მნიშვნელობა და ეთნიკური იდენტობა. საქმე ის არის, რომ ეს ტრადიცია მთელს საქრისტიანოშია გავრცელებული და იგი ხალხური ქრისტიანული რელიგიისა და ხალხური ქრისტიანული, გნებავთ, **ეკლესიის გარეთა** რიტუალად კვალიფიცირდება. უფრო მეტიც, მართლმადიდებლურ ქვეყნებში მათ ბერძნული ძირიდან მომდინარე სახელწოდება – „Καλαντα“ აერთიანებთ. გურიაში ხომ დღესაც კალანდა ჰქვია და გვარები – კალანდაძე, კალანდია, კალნდარიშვილი აქედან წარმოდგება. ზოგან მას ბავშვები ასრულებენ, ზოგან უფროსები. ისიც შესამჩნევია, რომ ამ რიტუალთა ქართველი შემსრულებლები ძირითადად მამაკაცები და ბავშვები არიან. ბერძნულ ლექსიკონში სიტყვა „კალანდა“ განმარტებულია როგორც სადღესასწაულო სურვილების გაცხადება, ერთურთის დალოცვა (ბაბინიოტი, 2002:815). მისი ძირია **καλο** – კარგი, სიკეთე. თანამედროვეობის ცნობილი ბერძენი ლექსიკოგრაფი ბაბინიოტი კალანდას აღწერს, როგორც ქრისტიანობის, ახალი წლისა და თეოფანიის – ნათლისღების წინა საღამოს ბავშვთა კარდაკარ ჩამოვლასა და **ფულის შეგროვების** რიტუალს. როგორც ჩანს, საბერძნეთში ეს რიტუალი ზამთრის რიტუალად ითვლება და მასში ბავშვები მონაწილეობენ. გავიხსენოთ, რომ საქართველოსა და ბულგარეთ-

ში, განსაკუთრებით სააღდგომოდ, კვერცხებს აგროვებენ! საქმე ის არის, რომ აღდგომის წინა დღესაც დადიან ბავშვები კარდაკარ და ამ რიტუალსაც კალანდას ეძახიან, თუმცა ავტორი კალანდის განმარტებისას არ ახსენებს აღდგომას. იქვე განმარტებული აქვს ძველი რომის დროს *calandae* – ახალი წლის რიტუალს ერქვა და სიტყვა – კალენდარი აქედან წარმოდგებაო (იქვე).

ვფიქრობ, საყურადღებოა, რომ საქართველოში აღდგომისა და შობის რიტუალებს სხვადასხვა სახელები აქვთ, საბერძნეთში ასეთი რამ არ დასტურდება. ეთნოლოგი, დოქტორი ნინო ღამბაშიძე საფუძვლიანად განიხილავს ჭონას რიტუალს და ადარებს ბერიკაობის, ალილოსა და ჭონას ტრადიციას, მიუთითებს 1. მათ მსგავსებასა და 2. მათში ქრისტიანობამდელი შრეების არსებობას (ღამბაშიძე, 2004:242-246).

შვეიცარელი მუსიკოსი თომას ჰოიზერმანი თავის გამოკვლევაში მიუთითებს: „შესაძლოა, თავად სიტყვა „ალილოში“ უნდა ვეძიოთ სიმღერის ბუნებრივ-მაგიურ და ქრისტიანულ ასპექტებს შორის წინააღმდეგობრივი ურთიერთმიმართება“ (ჰოიზერმანი, 2002:355). ხოლო ალილოსთან შედარებისას აღნიშნავს „ჭონის არქულობას“ მუსიკალურად (ჰოიზერმანი, 2004:227-230). ჩემი აზრით, დამაფიქრებელი უნდა იყოს ჭონის სწორედ სახელწოდება. რადგან ის მეტყვევებს ნიშნავს. ნიშნდობლივია, რომ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში ინახება მინდია ჟორდანას და პროფესორ გრ. ჩხიკვაძის თიანეთის ექსპედიციის ჩანაწერი, სადაც მომღერლები ამ სიმღერას ჭონას კი არა, „ჭონურს“ ეძახიან, რაც სწორად გამოხატავს სიმღერის სათაურის წარმომავლობას. (თსკქმშლ. ექსპ.თიანეთში.1959), გავიხსენოთ „სუფრული“, „ყანური“, „მეტივიური“ და სხვა.

უთუოდ საყურადღებოა ივ. ჯავახიშვილის აზრი, რადგან დიდი მეცნიერი ალილოს ჰანგითაცა და შინაარსითაც ქრისტიანულ, საეკლესიო სიმღერად მიიჩნევდა (ჯავახიშვილი.1938:9)

რიტუალამდე, ჯერ სიმღერის სათაურს „ალილოს“ შევხები. როგორც ლიტერატურიდანაა ცნობილი, ალილო წარმოდგება

ლოცვების ბოლოს წარმოსათქმელი სიტყვისაგან „ალილუია“, ებრაულად „ჰალელუია“ „აქედით ღმერთსა“-ს ნიშნავს. თომას ჰოიზერმანს მოაქვს ედიშერ გარაყანიძის თვალსაზრისი, რომ ლაღე, ლიღე, ალალო, ხშირად გვხვდება ქართულ სიმღერებში და წარმართული ღვთაებათა სახელებიაო (ჰოიზერმანი, 2002:355). ბაბინოტის, ბერძნული ენის განმარტებით ლექსიკონში (ბაბინოტი, 2002:123) შეტანილი აქვს არქაული ბერძნული სიტყვა **αλληλο** – რაც განმარტებულია, როგორც ურთიერთობა, ურთიერთმიმართება და მოაქვს 70 ბერძნული სიტყვა, რომელიც შედგენილია სიტყვა ალილოთი. ყველა შემთხვევაში ეს სიტყვები ორი მხარის ერთერთის მიმართ გარკვეულ დამოკიდებულებას აღნიშნავს. მაგ: ალილო გნორიმია – ერთმანეთის ცნობა, ალილო დეზმევსი – ურთიერთკავშირი, დამოკიდებულება, ალილო ეკტიმისი- ურთიერთპატივისცემა, ურთიერთშეფასება და ა. შ. ახლა წერილის დასაწყისში ნათქვამი მინდა გაგახსენოთ. რომ თუკი ალილოს დამხვედურები კარგად იცნობენ ტრადიციას, ისინი სიმღერით პასუხობენ, ანუ ურთიერთგაცვლიან სიმღერებს. გიგი გარაყანიძეს თავის წიგნში „ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები“ (2008: 55) ჭონაზე საუბრისას მოაქვს მეტად მნიშვნელოვანი ცნობა ზემო იმერეთიდან, რომ კარსმომდგარ მეჭონეებს მასპინძელი აგებებს საპასუხო შაირს, იმართება „შესიტყვება“. მოტანილი აქვს ვერბალური ტექსტიც. ასეთივე წესის არსებობას მიუთითებს სვანეთშიც (გარაყანიძე, 2008:57). ასეთივე ცნობები მოაქვთ თომას ჰოიზერმანსაც და ნინო ლამბაშიძესაც (დასახ. ნაშრ.) ზემოთ აღნიშნული მქონდა, რომ მასპინძელი და მასხარებელი – მეალილოვეები თუ მეჭონეები სინკრეტულ ქმედებაში ებმებიან და კულმინაციურ მომენტში მასპინძელი იწვევს სტუმრებს საცეკვაოდ. ანუ აქ ყალიბდება სწორედ სინკრეტული ურთიერთობა. ამიტომ ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ სარიტუალო სიმღერის სახელმა ალილომ შემოგვინახა არქაული ბერძნული სიტყვა და თავისთავში სწორედ სტუმარ-მასპინძლის ურთიერთობაზე ხსოვნას ინახავს? მე ეს საკვებით შესაძლებლად მიმაჩნია, მით უმეტეს, პრაქტიკაც ამასვე მოწმობს. გამოდის, რომ

თომას ჰოიზერმანის ვარაუდი სათაურში სიმღერის არსის ძიების შესახებ მართალი აღმოჩნდა.

ახლა რაც შეეხება ბერძნულ კალენდარულ რიტუალებს, რომელთაც როგორც უკვე მოგახსენეთ, კალანდა ჰქვია და კარგს, სიკეთეს ნიშნავს.

1) რაც თვალში მოსახვედრია ბერძნული კალანდის ნახვისას, ეს ბავშვების მონაწილეობაა უფროსების გარეშე. როგორც ზემოთ აღინიშნა, ქართულ რიტუალებში მამაკაცები და ბავშვები, ან მხოლოდ ბავშვები მონაწილეობენ. გამოთქმული მქონდა მოსაზრება, რომ შესაძლოა უფროსებიდან ბავშვებთან გადაინაცვლა ამ წესმა, საბჭოური აკრძალვების დროს და ასე შემოინახა თავი. საბერძნეთშიც შეიძლება ვივარაუდოთ იგივე, რადგან სამსაუკუნოვანი თურქული უღლის დროს, სასტიკად იკრძალებოდა ქრისტიანულიც და ბერძნული რიტუალებიც. მეორე მხრივ, არ გამოირიცხება, ეს რიტუალი საბავშვო ყოფილიყო, და აი, რატომ:

2) ბავშვებს ამ სიმღერისა და სიარულის დროს ხელში უჭირავთ ლითონის სამკუთხედი – ტრიგონო, რომელსაც ლითონისავე ჩხირით აწკარუნებენ. ეს საკრავი სხვა შემთხვევაში არ გამოიყენება და კალანდის რიტუალის აუცილებელი ატრიბუტია. ნეოელინისტიკის დოქტორი მედეა აბულაშვილი საკვალეფიკაციო ნაშრომში ხსნის ამ საკრავის ფუნქციას და მას ავი სულების დასაფრთხობად მიიჩნევს (აბულაშვილი, 2004:31). სხვათა შორის, ქართულ ორივე რიტუალშიც არის გადმობრუნებულ სათლზე ბრახუნის შემთხვევებიც და უფრო მეტიც, ხაშურის რაიონში ქონაზე თურმე დოლით სცოდნიათ სიარული (ქ.ბ. პირადი არქივი, ხაშურის დღიურები).

3) მედეა აბულაშვილს ასევე შესწავლილი აქვს კალენდარული სიმღერების ვერბალური ტექსტები. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ბერძნები სიმღერისას მეტ ყურადღებას ვერბალურ ნაწილს აქცევენ, მუსიკალური მხარე ნაკლებად აინტერესებთ. ეს შესაძლოა აიხსნას ასევე თურქოკრატის პერიოდში მშობლიური ენის გადარჩენის აუცილებლობით. მთავარი იყო ბერძნული სიტყვები წარმოეთქვათ და ეს შეიძლებოდა თურქულ ჰანგზეც განყობილიყო.

კალანდების შემთხვევაში კი არსებობს დაკანონებული მელოდია, რომელიც მხოლოდ კალანდობაზე სრულდება. ასევეა ტექსტიც. ნინო ღამბაშიძეც და თომას ჰოიზერმანიც განიხილავენ ჭონასა და ალილოს ვერბალურ ტექსტს, ამიტომ აქ აღარ გავაანლიზებ. მედეა აბულაშვილი კი მათი განხილვისას ბევრ წინაქრისტიანულ ქმედებას ხედავს და ადარებს ქართულ ნიმუშებს.

4) და ბოლოს, მუსიკალური მხარე. დღევანდელი ბერძნების მუსიკალური იდენტობაც და მენტალობაც ძირითადად ინსტრუმენტული მუსიკით განისაზღვრება. ძველბერძნული ხალხური მუსიკა კი მცირე ტერიტორიაზე შემორჩენილი, ძირითადად იონიონას მხარეში, რესპონსორული, ანტიფონური ვოკალი ბურდონით. კალანდები ბავშვების მიერ უნისონურად სრულდება. რიტუალში მონაწილეები, ბუნებრივია არ არიან ერთნაირი მუსიკალური მონაცემებით და ისინი ე.წ. „კლასიკურ ჭუჭყს“ მშვიდად იტანენ. რომელიმე ერთი ე.წ. წამყვანია, დანარჩენები მას ჰყვებიან. ბერძნული მელოდიის რიტმი ძირითადად 4/8 ან 4/12 -ა. ვერბალური ტექსტის მარცვალთა რაოდენობა -8+6 და მელოდიაზე ხმოვნებზე გამღერებით ნაწილდება. აუცილებლად თან ახლავს სამკუთხედის წკარუნი. საქართველოში ჭონისან ალილოს შესრულებისას სიმღერას აუცილებლად ახლავს შეძახილები-ააშენე, ააშენეე! გაგიმარჯოთ, და ა. შ. თიანური ჭონის შეძახილი დასაწყისში ჟღერს. ხშირად, შესავალი ფრაზები განსაკუთრებით ჭონაში, შეძახილის შემცველია. შემსრულებლები მღერიან ძალიან მაღლა! საერთოდ, ქართველ ეთნოფორებს სიმღერის ბოლოს სჩვევიათ შეძახილები: თქვენი გამარჯვებისა! სხვა ჟანრებში ეს შეიძლება მივიღოთ, როგორც მომღერალთა შექება, მაგრამ ამ ჟანრში შექებასთან ერთად ედიშერ გარაყანიძის ჩანანერს თუ გავითვალისწინებთ, ქართლში, ჭონას წინ ვერბალური ტექსტი უძღვის: „კაი ოჯახია ბიჭებო, კაი ჭონა მაახსენეთ“. სიმღერის ბოლოს ხმამაღალი შეძახილები შეიძლება სწორედ ავი სულების დაფრთხობის ფუნქციას შეიცავდნენ. ამას გარდა, ნინო ღამბაშიძეს აღნიშნული აქვს, რომ ჭონაზე ვნების კვირის ორშაბათს იწყებდნენ სიარულს, იგივე აზრს ავითარებს გიგი გარაყანიძეც. ჩემს მიერ მოპოვებული

მასალებით კი ჭონაზე ჭიაკოკონობა ღამეს იცოდნენ სიარული. თომას ჰოიზერმანი აღნიშნავს კვერცხების თხოვნისას მეჭონეთა შეძახილს – „ოროლობა“, რაც ორი კვერცხის მოთხოვნას ნიშნავს, ჭიაკოკონაზე გადახტომისას იციან ყვირილი – არული კუდიანებსა! (ქ. ბაიაშვილი, პირადი დღიური. 2011). თუშეთში კუდიანების ფერხულს „ერულა“ ჰქვია (ცნობა მომანოდებისთვის მადლობას ვუხდის ცნობილ პოეტს ეთერ თათარაიძეს). ასევე ნიშანდობლივია ალილოებში, ჭონებსა და დიდებებში არსებული ფორმულა „არიელი, მარიელი, ნუ გამიშვებ ცარიელი“. ისმის კითხვა, სიტყვები **ოროლობა, არული, ერულა, არიელი, მარიელი** – ხომ არ უკავშირდებიან ერთმანეთს **რლ** ძირით და **რას უნდა ნიშნავდეს?** ამ სიტყვებიდან ოროლობა ნყვილ რაოდენობას უკავშირდება, ერულა-ალქაჯების ფერხულს ნიშნავს თუშურ დიალექტზე, არული, არიელი და მარიელი – ჯერჯერობით გამოუცნობია. ბერძნულ ენასა და შესაბამის რიტუალურ ლექსიკაში სამწუხაროდ, ვერაფერს მივაგენი. თუმცა იმედს გამოვთქვამ, რომ შესაძლოა მეტად მნიშვნელოვანი მასალა აღმოჩნდეს. ამიტომ ამჯერად აქ დავამთავრებ. ვიმედოვნებ, ღრმა მუსიკალური ანალიზი – მუსიკალური ანთროპოლოგიის, ლინგვისტიკისა და ენათმეცნიერების ფონზე, სავლელ პრაქტიკასა და შემსრულებლობასთან ერთად, ნათელს მოჰყვანს ბევრ დღემდე ამოუხსნელ კითხვას.

დამონმებული ლიტერატურა:

1. აბულაშვილი, მ., (2005). რიტუალის ფენომენი ბერძნულ ხალხურ სიმღერებში. <http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/157592/1/Disertacia.pdf>
2. ბაიაშვილი, ქ., (1982-83. 2011წწ.) საექსპედიციო დღიურები პირადი არქივი.
3. გარაყანიძე, ე., (2011) ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. გვ. 55. გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, თბილისი,
4. გარაყანიძე, გ., (2008). ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი სანყისები. გამომცემლობა „პეტიტი“, თბილისი.

5. ლამბაშიძე, ნ., (2004). ჭონას ტრადიცია და მისი გენეზისის ზოგიერთი საკითხი. გვ.242-253. ნიგნში – ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო მეორე სიმპოზიუმის მასალები. რედ. ი. ჟორდანია, რ. წურწუმია.

6. ჯავახიშვილი, ი., (1938). ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი. ფედერაცია.

7. ჩხიკვაძე, გრ., ჟორდანია, მ., (1959) ექსპედიცია თიანეთში. თბილისი კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორია.

8. ჰოიზერმანი, თ., (2004) ჭონა – ქართული საალდგომო კარდაკარ სასიარულო სიმღერა. გვ. 227-241. ნიგნში ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო მეორე სიმპოზიუმის მასალები. რედ. ი. ჟორდანია, რ. წურწუმია.

9. Μπαμπινισί.Γ., (2006). Λεχικό νεας Ελληνικής Γλωσσας. ბერძნული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. Αθήνα. Σ. 815. 123.

KETEVAN BAIASHVILI

(Ethnomusicologist. State Museum of Georgian Folk Song and Musical Instruments of the Museum of Cultural History, the Palace of Arts Geprgoal)

THOUGHTS AFTER THE RITUALS OF ALILO (CHRISTMAS EVE CAROLLING) AND CHONI

(Reflection – Examination)

From the 80s of the twentieth century, the work of the ensemble *Mtiebi* created by Edisher Garaqanidze fundamentally changed the performance of Georgian musical folklore and gave rise to an authentic direction. Authenticity was determined not only by the peasant performance style of folk song, but also by a new attitude and approach to folk music. This should have been done through the *complicated* task of a folk music researcher or ethnomusicologist, an example of which was Edisher

Garaqanidze himself – a song collector, researcher, performer and teacher. On Bronislaw Malinowski³ in the early twentieth century. they said that he transferred science from the porch to the field. Edisher even covered the porch, the field, the stage and the school. His great merit is the restoration of the old rituals – *Chona* and *Alilo*, almost forgotten in the memory of the people at that time. To this day, the old and new generations of the ensemble *Mtiebi* continue this tradition. Other followers also appeared in Edisher's initiative.⁴

What are *Alilo* and *Chona*, what secrets do these rituals keep, what are their peculiarities in Georgia? Here are the questions that make the participant in these rituals obsessed and lose their patience.

On January 7, on Christmas day, TV broadcasts reports from the streets of Tbilisi, Kutaisi, Batumi, Poti, Telavi and other cities, when a crowded procession passes in *Alilo* and donations are collected for charitable purposes. It combines people and a monk, a mountain and a valley. The procession is costumed and theatrical, with the ordination and blessing of the Patriarch. Different teams take turns and perform many variants of *Alilo*. The process of *Alilo* begins after the Christmas liturgy is over. We must admit that this ecclesiastical procession is extremely beautiful, festive and noble.

Now let's see what the old rituals are like among the people: I will start from the fact that both *Chona* and *Alilo* belong to the number of taboo rituals. That means, the time and performer of their performance are determined. – There may have been many singers in the village, but not all of them went to *Alilo* and *Chona*. Edisher Garaqanidze's story about *Alilo* is significant, when Edisher asked the ethnophore to list the songs spread in the village, the singers did not name *Alilo*, when Edisher reminded him, the singer replied *that is not a song*. It means both *Alilo* and *Chona* were not usually considered a song by the people. It is conceivable that the

³ Polish scholar – the founder of socio-cultural anthropology, educated in England, then worked at several American universities.

⁴ The ensemble *Mcheli* of the Culture History Museum of Art Palace and Museum of Georgian Folk Song and Instruments is a continuation of this line of performance and has been going on *Chona* and *Alilo* since its establishment (2010).

Alilo and *Chona* songs were a separate institution, like the *Mtqmeli* the mourner, the versifier, and so on. In addition, the verbal lyrics of these songs confirm the taboo of certain words. For example, death, poverty, sickness, and all the words associated with misery or pain are forbidden, not to speak about it, but even to mention.

It is noteworthy that these calendar songs are not common in all regions. It is conceivable that they used to exist in all parts of the country, but this time *Alilo* is found in: **Kakheti, Imereti, Racha, Svaneti, Samegrola, Guria, Adjara, Lechkhumi. There is information about the past existence of *Alilo* in Tusheti, Mtiuleti and Meskheta; And *Chona* – currently known: in Kartli, Tianeti, Mtiuleti, Gudamakari, Imereti, Racha.** It is obvious that the spread area of *Alilo* is larger than that of *Chona*. Edisher Garaqanidze names the reason in the Eastern Slavs described by T. Popova – the counting of New Year from spring in the pre-Christian era. After the establishment of Christianity, the ancient rituals were associated with Christmas by Christians, which failed in Belarus and all parts of Russia. Later, old rituals were used for the Easter holiday. Analogical events are supposed by E. Garaqanidze in Kartli and Kakheti as well (Garaqanidze. 2011: 55).

Nino Gambashidze emphasizes the pre-, early and Christian layers in the internal structure of both rituals (nature revival and sunbirth), taking into account Christian semantics and history, noting that in relation with Christmas, the theme of crucifixion and resurrection of the dead appeared to be preferred for the old kingdom of Kartli 2002: 246).

A similar ritual is found in other Christian and Orthodox countries, and as it turns out, everywhere (in Greece, Bulgaria, Serbia, Slovenia.) It has the same characteristic, with the exception of cases where the ritual has shifted to the performance of children (However, sometimes it is related not to the shift of the ritual but the preservation of the moment of child participation, when the participation of adults is forgotten for one reason or another and the part of the ritual where only children participate remains. At this time, the ritual is built on imitation of adults).

To put it bluntly, *Alilo* renewed by the patriarch is universal and unites all layers of society that is very important today. Folk ritual, as it turns out,

prioritizes those moments that are related to the emotional, folk, outside world of the church, in addition to being in church and attending the liturgy. This issue is made clear by directly observing the participants in the rituals and studying the mutual reactions of the singers and the audience.

For many years, this practice is not strange to me. (First with the children's ensemble *Kokrochina* (Tianeti Music Society Ensemble), then with the ensemble *Mcheli* at the Museum of Georgian Folk Song and Instruments). So I was able to keep track of these incredibly amazing processes.

What is the primary purpose of the ritual of *Alilo* and *Chona*?: It is the sharing and proclamation of the greatest human events for society by a group of people – the joy of Christmas and Easter. That is, a group of people walking door-to-door with the song of *Alilo* and *Chona* announcing the villagers or people completely strange to them, with the resurrection and birth of Christ.

In turn, the guests express their joy, generously host the singers and often invite them home to a special table.

On the one hand, the fact is marked on both sides and on the other hand, the song. It seems that this song has a lot of power at the appointed time. A song is an intermediate link between two groups of people that tells the good news. The reaction of the audience is especially great in the case of a good song Congratulations with a good song on such a happy day according to the folk faith is a good sign. That is why they express their gratitude by inviting to the table and giving viands. The responsibility of the singers and the desire to sing well reaches its peak and despite the fatigue, they sing selflessly. The fact that the singers take responsibility for the work, a very clear confirmation of this is the beginning of the ritual, when the *Alilo* singers reach the first door, here they have to overcome a kind of inconvenience. I especially remember this feeling when we went to the first *Alilo* along with *Mcheli*. I remember my usual excitement from performing on stage well, but anyone who has experienced *Alilo* or *Chona* will agree that this excitement outweighs any exam or concert!. There is a closed door in front of you during *Chona* and *Alilo* and you do not know who is behind it, you really have a different kind of excitement at a concert

or an exam. A lot depends on your song during the ritual. **At this time, the song is not an aesthetic pleasure or a decoration of the ritual, but a carrier of the main information.** That is why functionally the song of *Alilo-Chona* during the folk ritual **has a different load and is different from the common church folk ritual.** Here the song moves to the background as the purpose of the ritual is charity, joy is already declared in the church. **It means the ritual and the resulting song changed the form, function and place. During the folk ritual, every new closed door until its opening is a new feeling!!!.**

As observed – There are two main categories of people to meet: one – for whom this ritual is a normal, passing act, so they go out into the yard and put the product in the basket, listen to the song to the end, give thanks and return. Secondly, for whom this ritual is very important, and their attitude is not only revealed by inviting and hosting the singers at home, but also such people maintain the unity of the ritual and their response reaction is distinguished by an elevated, festive mood. To make it clearer, **such people respond to the song with a song, and the ritual combined with the song inevitably ends with a dance.** As a sign of good mood, a desire to leave the family happy for a year, they address to a **syncretic** performance. The structure of the *Alilo* table is as follows:

1. Sing of singers;
2. The host's song with *Alilo-Chona* singers;
3. Supra (table) -necessary wishes and;
4. A dance that is crowning and culminating at the same time.

That is, the dramaturgy of the ritual is obvious. Naturally, such people are not so common, but thanks to them the ritual acquires and maintains a unified, syncretic character. **This in turn extends the life ability of the ritual and national musical identity.** Both *Alilo* and *Chona* are epoch-making holidays: one belongs to a series of central rituals of winter and the other to spring. It is well known about their ban in the Soviet era, so in many parts of Georgia they have found a shelter under the category of children's play-ritual. (There are plenty of examples of this in life). The amazing sounds that accompanied these rituals is well preserved by the memory of the collective and often separate ethnophores of Georgians. Now let's see what researchers in different fields think:

Importantly, both of these rituals have attracted the attention of many scholars since ancient times, and many have been said and written about them by ethnologists as well as scholars of oral and musical folklore. Not a single verbal, audio or musical recording is recorded. A very careful point or assumption is made. Undoubtedly, it should be noted that in addition to Georgians, these rituals also attracted the attention of foreigners. **Almost all the authors share the opinion about the origin of Alilo and Chona from the pre-Christian era ... This means that the rituals were transformed and received a new colouration and load in the Christian era.**

Naturally the question arises – do these rituals really carry out the so-called pagan or archaic nature, if they originated in the bosom of Christianity? To answer this question, of course, the opinion of all researchers must be taken into account and it is necessary to compare it with other cultures from a musical anthropological point of view.

Their importance and ethnic identity must first be determined. The point is that this tradition is spread throughout Christianity, and it qualifies as a ritual **outside the church**, of folk Christian religion. Moreover, in orthodox countries they are united by the name derived from the Greek root – *Καλαντα*. In Guria it is still called Kalanda and the surnames – Kalandadze, Kalandia, Kalndarishvili come from it. Sometimes it is performed by children, sometimes by adults. It is also noticeable that the Georgian performers of these rituals are mainly men and children. In the Greek dictionary, the word *Kalanda* is defined as the expression of festive wishes, the blessing of one another (Babiniot. 2002: 815). Its root is *καλο*-good, goodness. The famous Greek lexicographer of modern times – Babiotti describes Kalanda as a ritual of children coming to the door and **collecting money** on the eve of Christmas, New Year and Epiphany. In Greece, this ritual is considered a winter ritual and children participate in it. Let us remember that in Georgia and Bulgaria, especially for Easter, eggs are collected! The fact is that on the eve of Easter, children go door-to-door and this ritual is also called Kalanda, but the author does not mention Easter when explaining Kalanda. It is explained that in ancient Roman times the New Year ritual had been called *calandae* and the word – calendar came from here (ibid.).

I think it is noteworthy that Easter and Christmas rituals have different names in Georgia, such a thing is not confirmed in Greece Ethnologist, Dr. Nino Gambashidze thoroughly discusses the Chona ritual and compares the traditions of Berikaoba, Alilo and Chona, indicating 1. their similarity and 2. The existence of pre-Christian layers in them (Gambashidze. 2004: 242-246).

Swiss musician Thomas Heusermann points out in his study: "Perhaps we should look for the contradicting relation between the natural-magical and Christian aspects of the song in the word *alilo* itself" (Heusermann. 2002: 355). And in comparison with *Alilo*, he mentions *archaism of Choni* musically, (Heuserman.2004: 227-230) In my opinion, the very name of Choni should be thought-provoking. Because it means woodcutter. It is noteworthy that the archive of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatory keeps the manuscript of Tianeti expedition written by Mindia Jordania and Prof. Gr. Chkhikvadze, where the singers call this song not *Chona*, but *Chonuri*, which correctly expresses the origin of the title of the song. (Tskkhmshl. Exp. In Tianeti. 1959). Let's remember *Supruli*, *Kanuri*, *Metivuri* and others.

Undoubtedly, Iv. Javakhishvili's opinion is noteworthy, because the great scholar considered Alilo to be a Christian, ecclesiastical song both in tone and content (Javakhishvili. 1938: 9)

Before the ritual, I will first touch on the title of the song *Alilo*. As it is known from the literature, Alilo comes from the utterance of the word *Hallelujah* at the end of prayers, which in Hebrew means *Hallelujah* meaning God. Thomas Heuserman brings Edisher Garaqanidze's view that Lale, Lile, Alalo are often found in Georgian songs and are the names of pagan deities (Heuserman 2002: 355). According to Babinioti, the Greek dictionary (Babinioti.2002: 123) contains the archaic Greek word *αλληλο* – which is defined as relationship, interrelationship and brings 70 Greek words composed of the word *alilot*. In all cases, these words indicate a certain attitude towards each other. For example: *Alilo Gnorimia* – knowing each other, *Alilo Desmevs* – Interconnection, Attitude, *Alilo Ektimis*- Mutual respect, mutual evaluation etc. Now I want to remind you of what was said at the beginning of the letter. That if Alilo's hosts are well

acquainted with the tradition, they will respond with song, or exchange songs. Gigi Garaqanidze, in his book *Georgian Ethnomusic Theater and Its Beginnings* (2008: 55), while talking about Chona, brings a very important message from Upper Imereti that the host greets the door-knockers with a responsive ditty, *inter-response* is held. Has also brought verbal text. The existence of a similar rule is indicated in Svaneti as well (Garaqanidze. Erekle Sagliani's reference. P. 57). The same information is brought by Thomas Heizerman and Nino Gambashidze. I mentioned above that the hosts and the evangelists – *Alilo* or *Chona* singers are involved in the syncretic action and at the culminating moment the host invites the guests to dance. That is, a syncretic relationship is formed here. So shouldn't we think that the name of this ritual song, *Alilo*, has preserved the archaic Greek word for us and in itself preserves the memory of the guest-host relationship.? I consider it quite possible, especially since the practice proves the same. It turns out that Thomas Heuserman's assumption about the search for the essence of the song in the title turned out to be true.

Now as for the Greek calendar rituals, which as I have already mentioned, is called Kalanda and means good, kindness.

1) What catches the eye when you see the Greek calendar is the participation of children – without adults. I have already said above that men and children, or only children, participate in Georgian rituals. I had expressed the opinion that this rule might have been passed down from adults to children during the Soviet prohibitions, and so survived itself. The same can be assumed in Greece, because during the three-century Turkish rule, both Christian and Greek rituals were strictly forbidden. On the other hand, it is possible that this ritual was for children, and here is why:

2) While singing this song and walking, the children hold a metal triangle – a trigon, which was tinkling with the same metal stick. This instrument is not used in other cases and is an essential attribute of the Kalanda ritual. Doctor of Neo-Hellenism Medea Abulashvili explains the function of this instrument in her qualification paper and considers it as a protection for evil souls (Abulashvili. 2004: 31). By the way, in both Georgian rituals there are cases of pounding on a reversed bucket, and moreover, in the Khashuri district, it turns out that they knew how to walk on the *Chona*. (Personal Archive, Khashuri Diaries).

3) Medea Abulashvili herself has studied the verbal texts of calendar songs. In general, it should be said that the Greeks pay more attention to the verbal part of the song, less interested in the musical side. This may also be explained by the need to preserve their native language during their Turkish occupation, the main thing being to pronounce Greek words, and this could also be arranged in Turkish. In the case of calendars, however, there exists a legitimate melody that ends only on kalanda. So is the text. Nino Gambashidze and Thomas Heuserman also refer to the verbal text of *Chona* and *Alilo*, so I will not touch on it here. Medea Abulashvili sees many pre-Christian actions and compares them with Georgian samples.

4) And finally, the musical side. Both the musical identity and the mentality of today's Greeks are largely determined by instrumental music. Ancient Greek folk music is preserved in a small area, mainly in the Ioanina region, with a responsive, antiphonic vocal bourdon. Kalandas are performed in unison by children. The participants in the ritual, naturally, are not with the same musical base and they can stand the *Classic dirt* calmly. Any one of them is the so-called anchor while others follow. The rhythm of the Greek melody is mainly 4/8 or 4/12. The number of syllables of the verbal text is -8 + 6 and the melody is divided by the singing of the vowels. Definitely accompanied by a triangle tinkling. When performing *Chona* or *Alilo* in Georgia, the song is definitely accompanied by shouts – Build, Build! Good luck, etc. The shout of Tiantian *Chona* sounds at the beginning. Often, introductory phrases, especially in *Chona*, contain exclamations. The performers sing very loudly! In general, Georgian ethnophores are accustomed to shouting at the end of a song: "It's for your victory! In other genres we can take it as praise of singers, but if we take into account the record of Edisher Garaqanidze in this genre, in Kartli, *Chona* is preceded by a verbal text: *It's a good family, boys, say good Chona to them*. Loud shouts at the end of the song may have had the function of scaring evil souls. In addition, Nino Gambashidze mentions that they started walking for *Chona* on Monday of Passion Week, Gigi Garaqanidze also develops the same opinion. According to the materials obtained by me, they knew how to walk for *Chona* at night. Thomas Heusermann mentions the shout of the beekeepers when they ask for

eggs – *Oroloba*, which means the request of two eggs, when they jump on the wormhole they know the scream – Be off, demons! (K. Baiashvili, 2011) Personal diary). In Tusheti, the demons' round dance is called *Erula*. (A note was provided to me by the famous poet Eter Tataraidze, for which I am very grateful.). Naturally, the formula *Arieli, Marieli, do not let me go empty in Aliloa*, Chonas and Glories is also noteworthy. The question is, do the words **oroloba, aruli, erula, arieli, marieli** relate to each other **with the root *rl* and what should they mean?** From these words, *oroloba* is related to a pair, *Erula* means a round dance of witches in the Tush dialect. *Aruli, arieli* and *marieli* – have been unknown so far. Unfortunately, I could not find anything in the Greek language and the corresponding ritual vocabulary. However, I hope that it may turn out to be a very important material. So this time I will end here. I hope a deep musical analysis – on the background of musical anthropology and linguistics, along with field practice and performance – will shed a light on many hitherto unexplained questions.

References

1. Abulashvili. M. (2005). The phenomenon of ritual in Greek folk songs. <http://dSPACE.nplg.gov.ge/bitstream/1234/157592/1/Disertacia.pdf> in Georgian
2. Babinoti.G. (2006). Dictionary of modern Greek language. Ατηνα. Σ. 815. 123.
3. Baiashvili, K. (1982-83. 2011) Expedition Diaries Personal Archive.
4. Garaqanidze E. (2011) Georgian musical dialects and their interrelationships. P. 55. *Sakartvelo's Matsne* Publishing House Tbilisi,
5. Garaqanidze G. (2008). Georgian Ethnomusic Theatre and its Oringins. P. 55. Publishing House *Petiti* Tbilisi.
6. Gambashidze N. (2004). The Tradition of Chona (Easter Ritual) and Some Issues of its Genesis. Pp.242-253. In the book – Materials of the Second International Symposium on Traditional Polyphony. Ed. I. Zhordania, R. Tsursumia.
7. Javakhishvili. I. (1938). P. 9. Main issues of the history of Georgian music. Tbilisi. Federation.

8. Chkhikvadze Grigol, Zhordania Mindia. (1959) Expedition to Tianeti. Tbilisi The Laboratory of Georgian Folk Music Conservatory.

9. Heuserman. T. (2004) Chona – The Georgian Calendar Song for Easter Chona . P. 227-241. In the Book – Materials of the Second International Symposium on Traditional Polyphony. Ed. I. Zhordania, R. Tsurtssumia.

ღაპით შულღიაშვიდი

(საეკლესიო მუსიკის სპეციალისტი. მუსიკოლოგიის დოქტორი.

ასოციირებული პროფესორი. საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებელი.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. საქართველო)

ქართული გალობა თბილისის ქაშვეთის ეკლესიაში

ქართული გალობის კერები, როგორც ცნობილია, ეკლესია-მონასტრებს უკავშირდებოდა ისტორიულად. სრულიად საფუძვლიანია ვიფიქროთ, რომ ყოველი ცენტრალური მონასტერი თუ სამღვდელმთავრო ტაძარი, იმავდროულად ქართული გალობის სწავლა-განვითარების ცენტრსაც წარმოადგენდა. ქართული ხუროთმოძღვრების ნიმუშების მრავალფეროვნების ანალოგიითაც შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ყოველ მათგანში ზოგადქართული საეკლესიო გალობის წესისა და კანონის დაცვასთან ერთად, თითოეული მათგანი თავისებური მუსიკალური ელემენტების შემცველი, თავისებური კილოს მქონე უნდა ყოფილიყო. ამდენად, სავსებით დამაჯერებელია მოსაზრება, რომ ქართული გალობის სკოლათა, გალობის კილოთა ნაირგვარობა დღემდე შემორჩენილი სამი ძირითადი სამგალობლო ტრადიციით არ იქნებოდა შემოფარგლული. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, ეპარქიებში აუცილებლად იარსებებდა ინდივიდუალობის მატარებელი კიდევ მრავალი სამგალობლო კილო, რომელთაგან დღეს მხოლოდ გელათის, შემოქმედის და სვეტიცხოვლის სკოლების ნიმუშები შემოგვრჩა მეტ-ნაკლები სისრულით. ამიტომ, ძალიან მნიშვნელოვანია ყოველი მონასტრისა თუ ტაძრის სამგალობლო ხელოვნების შესახებ არსებული ცნობების მოძიება, თავმოყრა და შესწავლა.

ჩემი ყურადღების ცენტრში ამჯერად თბილისის ქაშვეთის ეკლესია მოექცა, რაც რამდენიმე წლის წინ უწმიდესისა და უნეტარესის, პატრიარქ კალისტრატე ცინცაძის წიგნის „ქვაშვეთის წმი-

და გიორგის ეკლესია ტფილისში“ გაცნობამ განაპირობა (ცინცაძე, 1994). ამ ნაშრომში არაერთ მნიშვნელოვან და საინტერესო ისტორიულ ცნობას ვხვდებით XIX-XX საუკუნეების გასაყარზე ქართული გალობის მდგომარეობისა და იმ პერიოდში მოღვაწე მგალობელთა შესახებ. სწორედ მათი სახელების გახსენება-ნარმოჩენა არის ჩვენი სტატიის მიზანი.

ავტოკეფალიანართმეულ ქართულ ეკლესიაში, როგორც ცნობილია, უკვე პირველივე ეგზარქოსებმა, ვარლამ ერისთავმა და თეოფილაკტე რუსანოვმა ჩაანაცვლეს ქართულად ღვთისმსახურების აღსრულება რუსული ენით და, მასთან ერთად, ქართული გალობა რუსული გალობით. რუსიფიკაციის ეს ექსპანსიური პროცესი ქაშვეთის ეკლესიაში განსაკუთრებული აქტივობით ხორციელდებოდა. სწორედ ეს უნდა იყოს მიზეზი პატრიარქ კალისტრატეს ამ სიტყვებისა: „იყო თუ არა ქვაშვეთში გუნდი წინათ, რუსობამდე, ჩვენ არ ვიცით“ (ცინცაძე, 1994. გვ. 97).

მისივე ცნობით – „პირველი ქართული გუნდი, რომელმაც დაიწყო გალობა ქაშვეთში, 1897 წლის დეკემბრის 25-ს, შობა დღეს – ეს იყო „ქართული გალობის მოყვარულთა გუნდი“, იოსებ მონადირაშვილისა“ (ცინცაძე, 1994. გვ. 98).

აღბათ, კალისტრატე ცინცაძე ქაშვეთში მოქმედი მუდმივი გუნდის დამკვიდრებას გულიხმობს, რადგან ქართული გალობა ამ ტაძარში მანამდეც აჟღერებულა, რისი დასტურიც არის გაზეთ „ივერიის“ 1887 წლის 10 იანვრის ნომერში არსებული ცნობა: „ხვალ ბ-ნი ბერიშვილი აპირობს ტფილისის სათავადაზნაურო სკოლის შეგირდებისგან შემდგარი ხორო აგალობოს ქაშვეთის ეკკლესიაში. ხორო საკმაოდ ტკბილად გალობს და ვურჩევ ყველას, ვისაც უნდა დასტკბეს მწყობრის ქართულის საეკკლესიო გალობითა, ქაშუეთში მიბრძანდეს და იქ მოისმინოს“ (ივერია 1887, №6; ქრონიკა 2015, გვ. 160-161). ხოლო იმავე გაზეთის 13 იანვრის ნომერში აღნიშნულია: „გუშინწინ ქაშვეთის ეკკლესიაში, საცა წირვაზე გალობდა ქართული ხორო ბ-ნის ბერიშვილისა, დიდძალი ხალხი დაესწრო, ეკკლესიაში ტევა არ იყო“ (ივერია 1887, №13; ქრონიკა 2015, გვ. 161).

უფრო ადრე, ქაშვეთის ეკლესიაში ერთი პერიოდი მოღვაწეობდა დიდი სამგალობლო ტრადიციის მატარებელი გურული მგალობელი მელქისედეკ ნაკაშიძე. მის შესახებ ცნობას გვანვდის ექვთიმე კერესელიძე თავის მემუარულ ნაშრომში „ისტორია ქართული გალობის ნოტებზე გადაღებისა“, სადაც ხატოვნად არის აღწერილი ქაშვეთის ეკლესიაში მაქსიმე შარაძისა და მელქისედეკის შეხვედრა:

„წმ. გიორგობის დღეს (10 ნოემბერი) შევიდა მაქსიმე ქვაშვეთის ეკლესიაში; იქ გალობდა მელქისედეკ ნაკაშიძე თავისი გუნდით. მაქსიმეს ძალიან მოეწონა მათი გალობა! სხვათა შორის იგალობეს იმით წმ. გიორგის ტროპარი „ტყვეთა განმათავისუფლებლო“. ამ გალობის დროს მაქსიმეს უკვე გული აუჩვილდა და ტირილი დაიწყო და ამბობდა: თურმე რა ტკბილი და კარგი გალობები ყოფილაო! გული დაიშოშმინა და ეკლესიიდან რომ მგალობლები გამოვიდნენ, მივიდა მაქსიმე და გამოეცნაურა მელქისედეკ ნაკაშიძეს და სთხოვა: თქვენი კარგი გალობა ჩვენც გაგვიზიარე და გვასწავლე ჩვენცაო. მელქისედეკი დაჰპირდა მოსვლას და გალობის სწავლის დაწყებას. ეს იყო 1885 წ.“ (კერესელიძე, 2010:128-129).

ქართული გალობის მდგომარეობა რომ ნლების განმავლობაში შევლას ითხოვდა იმ პერიოდში, ამას არაერთი ცნობა ადასტურებს. გაზეთ „ცნობის ფურცლის“ 1998 წლის 5 აპრილის ნომერში ვინმე ივ. ვარმიცანა წერს: „დღეს ჩვენ ვხედავთ, რომ თბილისში ორ-სამ ეკლესიაში გალობს ქართველი მგალობელთა გუნდი. სხვა ეკლესიებში კი მედავითნის ანაბრად არის მიგდებული მთელი წირვის საგალობლების ასრულება. ქვაშვეთის წმ. გიორგის ეკლესიაში ამ დიდმარხვის პირველ კვირიდან მ[ლვდელმა] მარკოზ ტყემალაძემ და ეკლესიის მნათემ ექ. ხელაძემ მოინვიეს ქართული გუნდი ბ[ატონ] მონადირაშვილის ლოტბარობით, რომელიც შესდგება ნახევრობით ქალებისაგან და ნახევრობით ვაჟებისაგან. იგი გალობს ქართულ-კახურ კილოზე. ამ გალობის მომსმენი ალტაცებაში მოდის და ამის გამო ყოველ კვირა-უქმეებში დიდძალი მლოცველი იკრიბება“ (ვარმიცანა, 1898; ქრონიკა 2015:316).

აღსანიშნავია, რომ ქაშვეთში მოღვაწე არაერთი მაგალობელი ამავე დროს დახელოვნებული წიგნის მკითხველიც იყო. ამის მაგალითია დიაკონი იოანე დულარიძე (დაბ. 1838 წ.), რომელიც განთქმული იყო აზრიანი და სასიამოვნო კითხვა-გალობით, განსაკუთრებით კი სახარების „კილოზედ“ წაკითხვით.

იმავე დროს ქვაშვეთში მსახურობდენ სახელგანთქმულნი მკითხველ-მაგალობელნი: როსტომ დარჩია და გიორგი ზალიკანიანი. „ამ „სამთა ძმათა“ კითხვა-გალობის მოსასმენად დადიოდნენ ქვაშვეთში თითქმის ყოველ შაბათ-კვირას ბარბარე ბატონიშვილი (გიორგი 13-ეს ასული), გრიგოლ და მამუკა ორბელიანები, ივანე და გიორგი მუხრან-ბატონები, გრიგოლ და ტერეზია დადიანები, პლატონ იოსელიანი და ბევრი სხვა წარჩინებული ქართველი“ – წერს პატრიარქი კალისტრატე (ცინცაძე, 1994. გვ. 86-87).

1906 წელს გამოიცა დიმიტრი არაყიშვილის მიერ ფონოგრაფით ჩანერილი და ნოტებზე გადატანილი ქართული საეკლესიო გალობის სანოტო კრებული სახელწოდებით „О грузинской духовной народной музыке с приложением напевов на литургии св. Иоанна Златоустаго, у грузин Тифлисской Губернии“ (არაყიშვილი, 1906) მასში მოთავსებულია ფოტო, რომელზეც საგალობელთა გადმომცემნი არიან გამოსახულნი: სხედან, მარცხნივ – მღვდელი მირონ ომანიძე, რომელიც ბანს გალობდა, და მარჯვნივ – კალოუზნის ტაძრის მთავარდიაკვანი, ნიკოლოზ კუჭაიძე – მოძახილის შემსრულებელი, ხოლო შუაში დგას გიორგი ზალიკანიანი, რომელზეც დიმიტრი არაყიშვილის წერს: „ეს ასაკოვანი კაცი, შეიძლება ითქვას, იშვიათი მცოდნეა გალობისა და პირველი ხმის შესანიშნავი შემსრულებელი“ (არაყიშვილი, გვ. 334).

თავის ერთ წერილში გიორგი ზალიკანიანს ქებით იხსენიებს ქართული გალობის დიდი გულშემატკივარი და მოამბავე, დეკანოზი დავით ლამბაშიძე: „არაერთგზის დავსწრებივართ რუსეთის შესანიშნავ ტაძრებში მღვდელმთავრების წირვა-ლოცვას, სადაც თვითონ ხელმწიფის კაპელას უგალობნია და სხვადასხვა შესანიშნავ მაგალობელთა გუნდების გალობაც მოგვისმენია. მაგრამ დარწმუნდი, მკითხველო, რომ ზემოთ აღნიშნულ მაგალობელთა ხმებს

რომ შეადარო ბ. სიღამონიძის და გიორგი ზალიკანოვის შვენიერი და ტკბილი გალობა, დიდ განსხვავებას შენიშნავთ. შეიძლება ამ უკანასკნელ პირთა გალობა სხვა თემის ხალხს გულს უწუხებდეს, მაგრამ ქართველ კაცის გულს კი ატკობს. ასეთია ბუნების კანონი და რას იზამ!“ (ღამბაშიძე, 1899; ქრონიკა 2015:334).

გიორგი ვასილის ძე ზალიკანიანი (რომლის ნამდვილი გვარი მაცაბერიძე გახლდათ) – პატრიარქ კალისტრატეს ასე ჰყავს დახასიათებული: „...თქვენს წინაშე წარმოდგება, ამ მეტად სიმპატიური მოხუცის სახით, ერთი საუკეთესო მოღვაწეთაგანი წარსული საუკუნისა. გიორგი დასაფლავებულია ქვაშვეთის გალავანში – ეს პატივი მან უეჭველად დაიმსახურა“ (ცინცაძე, 1994, გვ.92). მისი საფლავი ტაძრის ჩრდილოეთით დღესაც არსებობს. თეთრ ქვაზე ვკითხულობთ წარწერას: „მედავითნე გიორგი ვასილის-ძე ზალიკანიანი. 1839-1915“. გალობის საუკეთესოდ ცოდნასთან ერთად, იგი გამორჩეულ მედავითნედაც ითვლებოდა. საინტერესოა, თუ როგორი კილოთი კითხულობდა იგი საკითხავებს. ამაზე ირიბ პასუხს პატრიარქ კალისტრატეს წიგნში ვპოულობთ.

იმ პერიოდის ქაშვეთის მგალობელ-მკითველთაგან ასევე გამოსარჩევია მელიტონ კახეთელაძე (1864-1911). პატრიარქ კალისტრატეს სიტყვებით: „იგი იყო შესანიშნავი მკითხველი და მგალობელი, მეგობარი და „მეტოქი“ მოხუცი ზალიკანიანისა: თუ გიორგის კითხვა-გალობაში ისმოდა „სპარსული ჰანგი“, მელიტონის კითხვა-გალობა განიცდიდა დასავლეთ საქართველოს მონასტრულ „დარბაისლურ“ გავლენას. მელიტონს კარგად ეხერხებოდა გალობა საქართველოს ორივე მხარის კილოზე“-ო (ცინცაძე, 1994:94). საფიქრებელია, რომ პატრიარქი კალისტრატე გიორგი ზალიკანიანის კითხვა-გალობაში „სპარსულ ჰანგად“ არა საკუთრივ სპარსულ კილოს გულისხმობდა, არამედ აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციისათვის დამახასიათებელ მელიზმურ ორნამენტებს, რომელიც დასავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციაში არ გვხვდება.

ქაშვეთის ეკლესიაში გალობის მდგომარეობის გაუმჯობესებაზე უნდა მეტყველებდეს ის ფაქტი, რომ ერთი პერიოდი აქ მსა-

ხურობდა პეტრე კარბელაშვილი (1858-1924) – გალობის ცოდნით სახელგანთქმული მღვდლის, გრიგოლის შვილი და ძმა მღვდლების, ვასილ და პოლიევკტოს კარბელაშვილებისა, რომელთა სახელებს უკავშირდება ქართული გალობის ე. წ. ქართლ-კახური კილოს დაცვა-გადარჩენა. პეტრე, ქაშვეთში მოღვაწეობის პარალელურად, ტფილისის სემინარიაში ასწავლიდა გალობას. იგი 1924 წელს ბოლშევიკებმა დახვრიტეს.

ქაშვეთის სამგალობლო ისტორიაში არაერთი გამოჩენილი მუსიკოსისა და კომპოზიტორის სახელია ჩანერილი. მაგალითად, 1910-1917 წ.წ. ამ გუნდს ხელმძღვანელობდნენ: ზაქარია ფალიაშვილი, ნიკო სულხანიშვილი, ზაქარია ჩხიკვაძე. შემდგომ გუნდს ხელმძღვანელობდნენ: გ. დალაქიშვილი, ვ. დანოვსკი, გ. სვანიძე.

აღსანიშნავია, რომ ქაშვეთის გუნდი საქართველოს გასაბჭოების შემდგომაც, 1921-1926 წლებში არსებობდა. ამ პერიოდში მას ხელმძღვანელობდა ა. სოზიაშვილი, ალ. მაისურაძე, ი. პაპიაშვილი. ხოლო 1927 წლიდან – პატრიარქ კალისტრატეს სიტყვებით – „ეკლესიას გამართული გუნდი არა ჰყავს: კრებულის წევრთ დახმარებას უწევენ ესა თუ ის გალობის „მცოდნე“ მოქალაქე-მორწმუნენი“ (ცინცაძე, 1994:100)

ამისდა მიუხედავად, ქაშვეთის ტაძარი ქართული ტრადიციული გალობის შენარჩუნების კერას საბჭოთა ათეისტური რეჟიმის პირობებშიც რომ წარმოადგენდა, ამას ადასტურებს ჩვენ ხელთ არსებული უნიკალური ფონოჩანანერი; საუბარი გვაქვს ქაშვეთის ეკლესიაში 1960-იან წლებში მოღვაწე მოხუცი მგალობლებისგან ჩანერილ საგალობლებზე. ამ მგალობელთა შესახებ ცნობები სამწუხაროდ არ მოგვეპოვება. ვიცით მხოლოდ, რომ გუნდს ვინმე ვაზიაშვილი ხელმძღვანელობდა ეს ფონოჩანანერი 1968 წელს არის შესრულებული ფოლკლორისტ კახი როსებაშვილის მიერ (მგალობელთა ხელმძღვანელის გვარი კახი როსებაშვილის მონაფის, ზვიად ბუცხრიკიძისგან გავიგე). ტექნიკურად დაბალი ხარისხის მიუხედავად, აღნიშნული ჩანანერები უდავოდ უნიკალურ და ძვირფას მასალას წარმოადგენს, რადგან მასში სვეტი-

ცხოვლის ძველი სამგალობლო სკოლიდან წარმომდგარი, ე. წ. „კარბელაანთ კილოს“ გალობის თავისებური სახეა მოცემული. ამასთან, აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო სკოლის ნიმუშთა ძველი ფონოჩანაწერები სულ რამდენიმე ნიმუშის სახით მოგვეპოვება. ესენია: აპოლონ ცამციშვილის გუნდის 1903 წლის, სანდრო კავსაძის გუნდის 1909 წლის თითო საგალობლის ჩანაწერი (ერქომიანიშვილი, როდონაია 2006), ლევან მულალაშვილის გუნდის შესრულებული ორი საგალობლის ჩანაწერი და, ამას ემატება, ივეტ გრიმოსა და გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ 1967 წელს ექსპედიციისას, გურჯაანში ჩანერილი 9 საგალობელი (გრიმო, 2018). ამდენად, ქაშვეთის მგალობელთაგან ჩანერილი საგალობლები, რომელშიც სხვადასხვა განგების 80 საგალობელი ერთიანდება, ჩანაწერის ტექნიკური ხარვეზების სიმრავლის მიუხედავად, განსაკუთრებულ ფასეულობას წარმოადგენს როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციის სამეცნიერო და ისტორიული კუთხით, ისე პრაქტიკული შესწავლა-გამოყენების თვალსაზრისითაც. ამის ერთგვარი გამოხატულებაა ის ფაქტიც, რომ დღევანდელ ქართულ საგალობო პრაქტიკაში არსებული ყველაზე გავრცელებული ჰანგის მქონე „უფალო შეგვინყალებ“-ის ან „მოგვმადლენ უფალო“-ს პირველწყაროს სწორედ „ქაშვეთელების“ ფონოჩანაწერი წარმოადგენს: უფალო შეგვინყალებ“ „მოგვმადლენ უფალო“

უ - ფა - ლო შე - გვი - წყა - ლენ

უ - ფა - ლო შე - გვი - წყა - ლენ

კვერექსთა ეს ჰანგები 80-იანი წლების ბოლოს სწორედ აღნიშნული ფონოჩანანერებიდან შეისწავლა და დაუბრუნა ეკლესიას ანჩისხატის მგალობელთა გუნდმა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქაშვეთელი მგალობლების ფონოჩანანერები დღემდე არ ყოფილა სპეციალური სამეცნიერო კვლევის საგანი. არც ამ მოხსენებას აქვს მისი სრულად განხილვის პრეტენზია. აქ მხოლოდ ჩემი დაკვირვებების ნაწილს წარმოგიდგენთ, ზოგადი დახასიათების, რამდენიმე სტატისტიკური ცნობისა და საინტერესო ფაქტის წარმოჩენით.

როგორც ზემოთ ითქვა, აღნიშნულ ფონოჩანანერებში მთლიანობაში 80 საგალობელია მოცემული, რომელთაგან 17 მწუხრის გალობაა, 21 – ცისკრისა, 32 – წირვისა, 7 – წესის აგებისა და – აღდგომისა.

ხმათა კანონიკის თვალსაზრისით საგალობელთა ნაწილში დაცულია რვახმის სისტემა. თუმცა გვხვდება ე. წ. „ხმათა სესხების“ შემთხვევებიც, ძირითადად დასდებლის მე-8 ხმის პირველი მუხლის გამოყენებით. ხშირია აგრეთვე წართქმით ან ავაჯით თქმული საგალობლებიც. რამდენიმე ნიმუში ევროპული ჰარმონიითაც არის მოცემული. ამდენად, „ქაშვეთელების“ ჩანანერებში ერთგვარი სიჭრელეც შეინიშნება, თუმცა საგალობელთა ძირითადი ნაწილი ქართულ ტრადიციულ საეკლესიო ჰანგებზე და ჰარმონიაზეა აგებული.

შესრულების მანერასთან და სტილისტიკასთან დაკავშირებით, შეიძლება ითქვას, რომ ეს ჩანანერები უდავო კავშირს ავლენს აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციისათვის დამახასიათებელ მელიზმატიკურ შესრულებასთან, მეტწილად მოძახილისა და ნაწილობრივ მთქმელის ხმებში. აპოლონ ცამციშვილის გუნდის აუდიოჩანანერთან შედარებით, მელიზმები 60-იანების „ქაშვეთელებთან“ უფრო სადად და მკრთალად გამოიყურება, თუმცა მათი შემჩნევა სირთულეს არ წარმოადგენს. აღსანიშნავია შესრულების ტემპიც, რომელიც თითქმის ყველა საგალობელში ხაზგასმით დინჯია. საეჭვოა, რომ ეს ტემპი მხოლოდ ჩანერისთვის შეერჩიათ მგალობლებს. სავსებით საფიქრებელია,

რომ ისინი ღვთისმსახურებაში ამავე ტემპსა და ხასიათში გალობდნენ.

აღსანიშნავია, რომ „ქაშვეთელების“ ჩანანერში მწუხრის საგალობელს „უფალო ღალად ვყავს“, რომელიც მერვე ხმაზე არის წარმოდგენილი, მგალობლები აბამენ „უფალო ღალადვყავის“ დასდებელს „ვინ არა გნატრიდეს“. მართალია, ეს მეექვსე ხმის „უფალო ღალადვყავის“ დოგმატიკონია (და არა მერვე ხმისა), მაგრამ მგალობლები სწორედ დასდებლის მეექვსე ხმაზე გალობენ მას. ეს ჩანანერი ადასტურებს 1960-იან წლებში „უფალო ღალადვყავის“ დოგმატიკონის მგალობელთა საშესმრულებლო პრაქტიკაში არსებობას, რაც დღევანდელ ღვთისმსახურებაში, შეიძლება ითქვას, უმეტეს შემთხვევაში, მედავითნეთათვის არის „დათმობილი“.

ყურადღებას იქცევს შაბათის მწუხრის წარდგომა „უფალი სუფევს“. ჰარმონიის თვალსაზრისით მას ევროპული გავლენა ეტყობა. მელოდიითაც არ არის კავშირში ჩვენთვის ცნობილ კარბელაშვილისეულ „უფალი სუფევს“-თან, მაგრამ რამაც ჩემი ინტერესი გამოიწვია, ეს მისი შესრულების ფორმაა. კერძოდ, 92-ე ფსალმუნის პირველ და ბოლო მუხლებზე აგებული ეს საგალობელი დღეს რესპონსორულად – დიაკვნის (ან მღვდლის) და გუნდის მონაცვლეობით იგალობება. თვალსაჩინოებისთვის, მისი შესრულების დღეს არსებული ფორმის შესაბამისად, სქემატურად წარმოგიდგინთ ამ საგალობლის სრულ ტექსტს:

დიაკვანი	უფალი სუფევს, შვენიერება შეიმოსა
გუნდი	უფალი სუფევს, შვენიერება შეიმოსა
დიაკვანი	შეიმოსა უფალმა ძალი (და) გარეშეირტყა
გუნდი	უფალი სუფევს, შვენიერება შეიმოსა
დიაკვანი	და რამეთუ დაამყარა სოფელი, რათა არა შეიძრას
გუნდი	უფალი სუფევს, შვენიერება შეიმოსა
დიაკვანი	სახლსა შენსა შვენის სინმიდე, უფალო, სიგძესა შინა დღეთასა
გუნდი	უფალი სუფევს, შვენიერება შეიმოსა
დიაკვანი	უფალი სუფევს
გუნდი	შვენიერება შეიმოსა

საგალობელთა ძველ ხელნაწერებში, კერძოდ კი ექვთიმე კერესელიძის ჩანაწერებში გვხვდება წარდგომები, რომელშიც ტექსტის ასეთი გადანაწილების ნაცვლად მთელი საგალობელი მგალობელთა მიერ არის სათქმელი (იხ. Q-672, გვ. 217). უფრო ზუსტად რომ ავხსნათ, დიაკვნის სათქმელ მუხლებსაც გუნდი გალობს. „ქაშვეთელების“ წარდგომის აუდიოჩანაწერში სწორედ ამგვარი შესრულების ფორმის ანარეკლს ვხედავთ. ეს კი წარსულში როგორ დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოში წარდგომის შესრულების ერთნაირად, ძველი ფორმით, ანუ მთლიანად მგალობელთა მიერ შესრულების სახით არსებობაზე მიუთითებს.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია „ქაშვეთელების“ აუდიო ჩანაწერშია მოცემული „წმიდაო ღმერთოს“ სამი ვარიანტი. მართალია, თითოეული მათგანი მხოლოდ ერთ „წმიდაო ღმერთოს“ მოიცავს მაგრამ მათში მოცემულია ამ საგალობლის სამი განსხვავებული ნიმუში: ე. ნ. 1) „უბრალო“, 2) „სამონასტრო“ და 3) „სამღვდელმთავრო“. ბოლო ორის ჰანგი აღმოსავლეთ საქართველოს გალობის არათუ აუდიოჩანაწერებში, არცერთ სანოტო ხელნაწერშიც არ გვხვდება. ამდენად, ეს აუდიოჩანაწერები ამ ტრადიციის ჰანგთა სიმდიდრის ახლებურად წარმომჩენადაც გვევლინება.

ზემოთ მოტანილი რამდენიმე საგალობელზე დაკვირვებაც კი საკმარისია, რომ ითქვას: 60-იანი წლების ქაშვეთელი მგალობლების აუდიოჩანაწერების სახით, უნიკალურ მასალასთან გვაქვს საქმე. იგი სპეციალურ საფუძვლიან კვლევას ითხოვს, რომელიც მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი შედეგებისა და დასკვნების მიღების შესაძლებლობას იძლევა.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ გასული საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს წამოწყებულ სამვილიშვილო საქმეს, ტრადიციული ქართული გალობის აღორძინებისა და ღვთისმსახურებაში დაბრუნებისა, დღეს ქაშვეთის ეკლესიაშიც ჰყავს გამგრძელებლები, მგალობელთა ახალგაზრდა გუნდების სახით. მათ პირადად ვიცნობ და ვიცი რომ მცდელობას არ აკლებენ საფუძვლიანად გაიცნონ, შეისწავლონ და გამოიკვლიონ ქაშვეთის ეკლესიაში მოღვაწე წინაპარ მგალობელთა ისტორია და დანატოვარი.

დამონმებული ლიტერატურა:

1. არაყიშვილი დ., (1906) Димитри Аракчиев – О грузинской духовной народной музыке с приложением напевов на литургии св. Иоанна Златоустаго, у грузин Тифлисской Губернии. წიგნში: Труды музыкально-этнографической комиссии. Том I. Москва.

2. გრიმო ი., (2018) – გრიმო და ქართული სიმღერა. – იდეის ავტორი და პროექტის ხელმძღვანელი: ნინო რაზმაძე; შემდგენელი და რედაქტორი: რუსუდან ნურნუშია; აუდიომასალის რედაქტორი: ანზორ ერქომაიშვილი. თბილისი.

3. ერქომაიშვილი, ა., როდონაია, ვ., (2006) – ქართული ხალხური სიმღერა. პირველი ფონოჩანაწერები. 1901-1914. თბილისი.

4. ვარმიცანა (1898) – ივ. ვარმიცანა – ქართული გალობის ბედობალი ჩვენში. გაზ. ცნობის ფურცელი 1898, 5 აპრილი, №500.

5. ივერია (1887 №6) – გაზ. „ივერია“, 1887, 10 იანვარი, №6.

6. ივერია (1887 №8) – გაზ. „ივერია“, 1887, 13 იანვარი, №8.

7. კერესელიძე, ე., (2010) – ისტორია ქართული საეკლესიო საგალობლების ნოტებზე გადაღებისა. წიგნში: ილია თავბერიძე – XIX საუკუნის ქართველი მოღვაწეები და საეკლესიო გალობა. თბილისი.

8. ქრონიკა (2015) – ქართული გალობის ქრონიკა 1861-1921 წლების პერიოდიკაში. მთავარი რედაქტორის და შემდგენელი დავით შულღიაშვილი. საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა. თბილისი.

9. ღამბაშიძე, დ., (1899) – ჩემს მშვენიერ შთაბეჭდილებას შენც გიზიარებ, მკითხველო! – ჟურნ. „მწყემსი“, 1899, 28 თებერვალი, №4.

10. შულღიაშვილი, დ., (2014) – ქართული გალობის სკოლები და რვახმის სისტემა. თბილისი.

11. ცინცაძე, კ., (1994) – ქვაშვეთის წმიდა გიორგის ეკლესია ტფილისში. თბილისი.

DAVIT SHUGHLIASHVILI

(Doctor of Musicology, specialist of church music, Associate professor.
Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant.
Tbilisi State Conservatoire, Georgia)

GEORGIAN CHANT IN TBILISI KASHVETI CHURCH

The centers of Georgian chants, as it is known, were connected with churches and monasteries historically. It is quite reasonable to think that each central monastery or bishop temple was at the same time a center for the study and development of Georgian chants. By analogy with the diversity of Georgian architectural samples, we can think that in each of them, along with the observance of the rules and law of general Georgian church chants, each of them must have had its own musical elements, with its own mode. Thus, it is quite convincing to think that the variety of Georgian chanting schools, chanting mode, would not be limited to the three main chanting traditions that have survived to this day. In different parts of Georgia, in the dioceses, there would definitely be many more chants of individual mode, of which today only the samples of Gelati, Shemokmedi and Svetitskhoveli schools are more or less complete. Therefore, it is very important to find, gather and study the existing information about the chanting art of each monastery or temple.

This time my focus was on the Kashveti Church in Tbilisi, which was conditioned by the acquaintance of His Holiness and Beatitude Patriarch Kalistrate Tsintsadze with the book *Kvashveti Church of St. George in Tbilisi* a few years ago (Tsintsadze, 1994). In this work we find many important and interesting historical references about the state of Georgian chants at the turn of the XIX-XX centuries and the singers working in that period. Right the recollection and demonstration of their names is the purpose of our speech.

In the autocephaly deprived Georgian church, as it is known, the very first exarchs, Varlam Eristavi and Theophilacte Rusanov, replaced the Geor-

gian service with the Russian language and, with it, the Georgian chant with the Russian chant. This expansive process of Russification was carried out with special activity in the Kashveti Church. This must be the reason for Patriarch Callistraets' words: *Whether there was a choir in Kvashveti earlier, before the Russians, we do not know* (Tsintsadze, 1994. p. 97)

According to him – “The first Georgian choir that started chanting in Kashveti, on December 25, 1897, on Christmas Day – was the *Choir of Georgian Chanting Lovers* by Ioseb Monadirashvili (Tsintsadze, 1994. p. 98).

Probably, Kalistrate Tsintsadze means the establishment of a permanent choir in Kashveti, because Georgian chants were heard in this church before, which is confirmed by the information in the January 10, 1887 issue of the Iveria newspaper: *Tomorrow Mr. Berishvili is going to make the Choir sing in the Kashveti Church. The Choir sings quite sweetly and I advise everyone who wants to enjoy the Georgian church chant of the service, to go to Kashveti and listen to it there* (Iveria 1887, # 6; Chronicle 2015, pp. 160-161). And in the January 13 issue of the same newspaper it is mentioned: *The day before yesterday in the church of Kashveti, the Georgian Choir of Mr. Berishvili was singing at the liturgy, a large crowd attended, and there was no more room* (Iveria 1887, # 13; Kronika 2015, p. 161).

Earlier, Melkisedek Nakashidze, a Gurian singer with a great chanting tradition, worked in Kashveti Church for a while. Ekvtime Kereselidze informs us about him in his memoir *History of Transcription Georgian Chant Notes*, which figuratively describes the meeting of Maxime Sharadze and Melchizedek in Kashveti Church:

Maxime entered St. Kvashveti Church on St. George's Day (November 10); Melkisedek Nakashidze and his choir sang there. Maxime really liked their chant! By the way, they chanted hymns to Sts. George Troparion *As the deliverer of the captives*. During this chant Maxime was overcome with emotion and started crying and said: What sweet and good chants they appeared to be! My heart sank and when the chanters came out of the church, Maxime came and met Melkisedek Nakashidze and asked: share your good chant with us and teach us to do the same. Melkizedek

promised to come and start teaching. This was in 1885 " (Kereselidze, 2010, pp.128-129)

The fact that the state of Georgian chanting had been asking for help for years during that period is confirmed by numerous reports. In the April 5, 1998 issue of the newspaper *Tsnobis Purtseli* someone called Iv. Varmitsana writes: *Today we see that a choir of Georgian singers is singing in two or three churches in Tbilisi. In other churches, the whole liturgy hymns are neglected and performed on the psalm-readers' account. In Kvashveti St. George Church from the first week of this Lent, the priest Markoz Tkemaladze and the church bell-ringer Ek. Kheladze invited the Georgian choir led by Mr. Monadirashvili, who has started to crown a valuable deed. This choir consists of half women and half boys and sings on Kartl-Kakhetian mode. The listener of this hymn is delighted, and because of this a great prayer meeting is held every Sunday* (Varmitsana, 1898; Kronika 2015 p. 316). It is noteworthy that many of the chanters working in Kashveti were at the same time skilled readers of books. An example of this is Deacon Ioane Dularidze (born in 1838), who was famous for his meaningful and pleasant reading and chanting, especially for reading on the Gospel *mode*.

Famous reader-cantors Rostom Darchia and Giorgi Zalikianiani were serving in Kvashveti at the same time. *Barbara Batonishvili (daughter of George XIII), Grigol and Mamuka Orbeliani, Ivan and Giorgi Mukhran-Batoni, Grigol and Teresa Dadiani, Platon Ioseliani and many other Georgian dignitaries went to Kvashveti almost every weekend to listen to the reading and chanting of these three brothers – writes Patriarch Kalistrate* (Tsintsadze, 1994. pp. 86-87).

In 1906, a sheet collection of Georgian church chants was published. It was recorded with a phonograph and transcribed to sheet music by Dimitri Arakishvili under the title *On the Georgian spiritual folk music with the appended songs to the liturgies of St. John Chrysostom, in the Georgian province of Tbilissi* (Arakishvili, 1906). It contains a photo depicting the singers of the hymns: sitting, on the left – priest Miron Omanidze, who sang the bass, and on the right – the archdeacon of the Kaloubani Temple, Nikoloz Kuchaidze – the performer of the Modzakhili (middle voice),

and in the middle stands George Zalikianian, whom Arakishvili describes: It can be said this elderly man is a rare connoisseur, an excellent performer of chants and the first voice (Arakishvili, p. 334)

In one of his letters, Giorgi Zalkanian is praised by the great fan and guardian of Georgian chanting, Archpriest Davit Gambashidze: *We have repeatedly attended the liturgy of the bishop in the magnificent temples of Russia, where we have listened to the King cappela and we have heard the chanting of various wonderful choirs. But be sure, reader, to compare the voices of the above-mentioned singers with B. Sidamonidze's and Giorgi Zalikanov's beautiful and sweet chanting, you will notice a big difference. The chanting of the latter may upset the people of other communities, but it does delight the heart of a Georgian man. Such is the law of nature and what can we do!* (Gambashidze, 1899; Kronika 2015 p. 334).

Giorgi Vasili Zalikianiani (whose real surname was Matsaberidze) – Patriarch Callistratus characterizes it as follows: ... *This elderly, handsome man is one of the best figures of the last century. Giorgi is buried in Kvashveti fence – he undoubtedly deserved this honor* – (Tsintsadze, 1994, p. 92). His tomb to the north of the temple still exists today. On the white stone we read the inscription: *Psalm-reader Giorgi Vasili Zalikianiani. 1839-1915.* Along with the best knowledge of chanting, she was also considered an outstanding reader of the church books. I wonder how eloquently he read the readings. We find an indirect answer to this in the book of Patriarch Kalistrate.

Meliton Kakheladze (1864-1911) is also distinguished from the Kashveti chanter-readers of that period. In the words of Patriarch Kalistrate: *He was an excellent reader and singer, friend and rival of old Zalikianian: if Persian tune was heard in George's reading and chanting, Meliton's chanting was influenced by the monastic courtesy of western Georgia.* Meliton was able to chant well on the modes of both sides of Georgia (Tsintsadze, 1994, p. 94). It is conceivable that in the reading of Patriarch Kalistrate Giorgi Zalikianian, *Persian tune* did not refer to the Persian mode itself, but to the melisma ornaments characteristic of the chanting tradition of Eastern Georgia, which are not found in the chanting tradition of Western Georgia.

The improvement of the chanting situation in Kashveti Church should be indicated by the fact that Petre Karbelashvili (1858-1924) served here for a while – the son of a famous chanting priest, Grigol, and a brother of priests, Vasil and Polievkto Karbelashvili, whose names are associated with the protection of Georgian chanting, the so called Kartl-Kakhetian mode. While working in Kashveti, Petre taught chanting at the Tbilissi (Tbilisi) seminary. He was executed by the Bolsheviks in 1924.

The names of many prominent musicians and composers are recorded in the chanting history of Kashveti. For example, in 1910-1917 this choir was led by: Zakaria Paliashvili, Niko Sulkhaniashvili, Zakaria Chkhikvadze. Then the choir was led by: G. Dalakishvili, V. Danowski, G. Svanidze.

It should be noted that the Kashveti choir existed even after the Sovietization of Georgia in 1921-1926. During this period it was led by A. Soziashvili, Al. Maisuradze, I. Papiashvili. And since 1927, according to Patriarch Kallistrate – *the church has no organized choir: members of the congregation are assisted by this or that expert believer-citizens* (Tsintsadze, 1994:100)

Despite the fact that the Kashveti Temple was the center of preservation of Georgian traditional chants even in the conditions of the Soviet atheist regime, is confirmed by the unique phono record we have; We are talking about chants recorded by old chanters working in Kashveti Church in the 1960s. Unfortunately, we do not have information about these chanters. We only know that the choir was led by someone Vaziashvili. This recording was made in 1968 by folklorist Kakhi Rosebashvili. (I heard the surname of the head of the choir from Zviad Butskhrikidze, a student of Kakhi Rosebashvili). Despite the technically low quality, the mentioned records are undoubtedly unique and valuable material, because it gives a peculiar form of chanting, the so called *Karbellaant mode* originated from the old choir school of Svetitskhoveli. In addition, the old phonograms of the samples of the choir school of Eastern Georgia can be found in just a few samples. These are: Record of Apolon Tsamtsishvili's choir in 1903, one chant by Sandro Kavsadze's choir in 1909 (Erkomaishvili, Rodonaia 2006), a record of two chants performed by Levan Mughalashvili's choir and, in addition, nine chants by Iveta Grimo and Grigol Chkhikvadze in

1967 during an expedition in Gurjaani (Grimo, 2018). Thus, the chants recorded by the Kashveti cantors, which combine 80 chants of different services, despite many technical faults of the record, are of special value both from the scientific and historical point of view of the Eastern Georgian chant tradition, as well as from the practical study-application. A kind of expression of this is the fact that the first source of *Lord, have mercy on us!* with the most common tune in today's Georgian hymn practice is the phono record of *Kashvetians*:

უ - ფა - ლო შე - გვი - ნყა - ლენ

უ - ფა - ლო შე - გვი - ნყა - ლენ

These tunes of the litanies were studied from the mentioned phonographs in the late 80's and returned to the church by the choir of Anchiskhati chanters.

It should be noted that the phonograph recordings of Kashveti cantors have not been the subject of special scientific research up to date. Nor does this report claim its full review. Here are just a few of my observations, with general descriptions, some statistics, and some interesting facts.

As mentioned above, the above phonographs contain a total of 80 chants, of which 17 are chants of Vespers, 21 – , 32 – of liturgy, 7 – The funerary ritual 2 – of Easter.

In terms of the canonic of sounds, part of the chants is preserved in the Octoechos system. However, we also meet the so called cases of *voice loans*, mainly using the first stanza of the 8th echos of the sticheron. Chants sung by recitative or *avaji* syllabic style of chant are also frequent. Several samples are also given in European harmony. Thus, in the

records of *Kashveteli* a kind of diversity is observed, although the main part of the chants is constructed on Georgian traditional church tunes and harmony.

Regarding the manner of performance and stylistics, it can be said that these records show an indisputable connection with the melismatic performance characteristic of the Eastern Georgian chanting tradition, mostly in the middle voice – Modzakhili of the singing and partly the Mtkmeli (top voice). Compared to the audio recording of Apolon Tsamtsishvili's choir, the melismas of *Kashveti* in the 60s look more pale and faint, but it is not difficult to notice them. The tempo of the performance is also noteworthy, which is emphasized in almost all the chants. It is quite doubtful that this pace was chosen by the singers only for recording. It is quite conceivable that they sang at the same pace and character in religious service.

It is noteworthy that in the record of *Kashvetians* the chant of Vespers *Lord I have cried*, which is presented on the eighth echos, chanters link *Lord I have cried* with the sticheron *Who is there that doth not bless thee, O all-holy Theotokos*. Actually, it is the first sticheron (and not the eighth echoes's) of the sixth echos of *Lord I have cried*, but the chanters sing it right in the sixth echos of the sticheron. This record confirms the existence of the theotokion *Lord I have cried* in the 1960s in the practice of performance, which in today's Church service, can be said is entirely left to psalm-readers.

Attention is drawn to the prokimenon of the Saturday Vespers *Lord reigns*. In terms of harmony it seems to have a European influence. Even the melody has nothing to do with the well-known Karbelashvili's *Lord reigns*, but what aroused my interest is the form of his performance. In particular, this chant, made on the first and last stanza of Psalm 92, is performed in response today – alternately by a deacon (or priest) and a choir. For visuals, in accordance with the current form of its performance, we present schematically the full text of this chant:

Deacon	The Lord is King; He is robed in majesty
Choir	<i>The Lord is King; He is robed in majesty.</i>
Deacon	The Lord is robed, He is girded with strength.
Choir	<i>The Lord is King; He is robed in majesty.</i>

Deacon	For He has established the world so sure, it shall not be moved.
Choir	<i>The Lord is King; He is robed in majesty.</i>
Deacon	Holiness befits Your house, O Lord, forevermore.
Choir	<i>The Lord is King; He is robed in majesty.</i>
Deacon	The Lord is King;
Choir	<i>He is robed in majesty.</i>

In the old manuscripts of the chants, in particular in the records of Ekv-time Kereselidze, there are prokimenons in which instead of such a redistribution of the text, the whole chant is to be told by chanters (see Q-672, p. 217). To explain it more accurately, the choir also singing the stanzas to be said by the deacon. We see a reflection of this kind of performance in the audio recording of Kashvetian performance. This indicates the existence of the performance prokimenon in the same way in the past, both in western and eastern Georgia, in the old form, ie as a performance by the whole choir.

It is worth mentioning the three versions of the *O, Holy God* given in the audio recording of *Kashveti*. It is true that each of them includes only one *O, Holy God* but they contain three different examples of this chant: e. g. 1) *simple*, 2) *monastic* and 3) *hierarch*. The last two tunes are not found in the audio recordings of Eastern Georgia, nor in any of the musical manuscripts. Thus, these audio recordings also represent a new representation of the richness of the tunes of this tradition.

Even observing a few of the above chants is enough to say: in the form of audio recordings of Kashvetian cantors of the 60s, we are dealing with unique material. It requires special thorough research that allows for very interesting and important results and conclusions.

We also note that the glorious work started in the late 80s of the last century, the revival of traditional Georgian chants and the return to religious service, today has successors in the Kashveti Church, in the form of young choirs. I know them personally and I know that they make every effort to get acquainted with, study and research the history and remnants of the ancestral cantors working in the Kashveti Church.

References

1. Arakishvili, D., (1906) – About the Georgian spiritual folk music with the addition of songs to the liturgies of St. Ioanna Zlatoustov, in the province of Tbilissi (Georgia). In the book: Works of music-ethnographic commissions. Volume I. Moscow.
2. Grimo (2018) – Grimo and Georgian song. – Author of the idea and project manager: Nino Razmadze; Compiler and Editor: Rusudan Tsurtsunia; Audio Editor: Anzor Erkomaishvili. Tbilisi.
3. Erkomaishvili, A., Rodonaia, V., (2006) – Georgian folk song. The first phonograph recordings. 1901-1914. Tbilisi.
4. Varmitsana (1898) – Iv. Varmitsana – The fate of Georgian chants in us. Newsp. "Tsnobis Purtsel" 1898, April 5, # 500.
5. Iveria (1887 # 6) – Newsp. "Iveria", January 10, 1887, # 6.
6. Iveria (1887 # 8) – Newsp. "Iveria", January 13, 1887, #8.
7. Kereselidze, E., (2010) – History of transcribing Georgian church chants into sheet music. In the book: Ilia Tavberidze – Georgian figures of the XIX century and church chants. Tbilisi.
8. Kronika (2015) – Chronicle of Georgian chants in the periodicals of 1861-1921. Chief Editor and Compiler Davit Shughliashvili. National Parliamentary Library of Georgia. Tbilisi.
9. Gambashidze, D., (1899) – Protoiereus Davit Gambashidze – I share my wonderful impression with you, reader! – Journal *Mtskemi*, 1899, February 28, # 4.
10. Shughliashvili, D., (2014) – Georgian chant schools and eight-tune system. Tbilisi.
11. Tsintsadze, k.,(1994) – Church of St. George in Kvashveti in Tbilisi (Georgia). Tbilisi.

სოვიკო კოზიკაძე

(სელოვნებათმცოდნეობის მაკისკრი უნივერსიტეტის ფილოლოგიის განყოფილებაში).

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, საქართველო

ეპოქალური ცვლილებები ტრადიციულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში

ცნობილია, რომ საკრავის როლი ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ ყოფაში, სიმღერასთან შედარებით, მოკრძალებული იყო. მისი ფუნქცია ძირითადად სიმღერის ან ცეკვის თანხლებაში ვლინდებოდა. გარდა ტრადიციული ქართული საკრავებისა, საქართველოში დროთა განმავლობაში შემოდიოდა და მკვიდრდებოდა ჯერ აღმოსავლური, ხოლო მოგვიანებით ევროპული საკრავებიც. ისინი ორგანულად შეერწყა ქართულ მუსიკალურ კულტურას და დღეს უკვე ქალაქური ფოლკლორის განუყოფელ ნაწილად იქცა.

საკრავებზე მსჯელობისას მეცნიერები საყოველთაოდ მიღებულ კლასიფიკაციის პრინციპებს ეყრდნობიან.¹ ქართული და საქართველოში გავრცელებული საკრავები ქორდოფონებად, აეროფონებად, მემბრანოფონებად და იდიოფონებად² იყოფა. ამჯერად ძნელი იქნება ვისაუბროთ ამ ჯგუფებში შემავალი თითოეული საკრავის საშემსრულებლო ისტორიაზე, მით უფრო, რომ ნაშრომის მიზანს ეს არ წარმოადგენს. ამ საკითხებს სხადასხვა დროს შეეხნენ ივანე ჯავახიშვილი (ჯავახიშვილი, 1938), დიმიტრი არაყიშვილი (არაყიშვილი, 1940), მანანა შილაკაძე (შილაკაძე, 1970, 2007), თინათინ ჟვანია (ჟვანია, 2008), ნინო რაზმაძე (რაზმაძე, 2011) და სხვა მკვლევრები. ამჯერად მხოლოდ საკრავთა ჯგუფების მოკლე დახასიათებით შემოვიფარგლები.

¹ <http://www.mimo-international.com/documents/hornbostel%20sachs.pdf>

² იდიოფონები ტრადიციულად ძველ საქართველოში არსებობდა. დღეს მათ ყოფაში უკვე აღარ ვხვდებით.

ქართული აეროფონები (ენიანი და უენო სალამური, აჭარპანი, პილილი, ლარჭემი/სოინარი) ძირითადად მწყემსურ ყოფასთან იყო დაკავშირებული. ცნობილია, რომ არსებობდა სხვადასხვა ჰანგები საქონლის საძოვარზე გასამეგებად, მათ შემოსაკრებად და ა.შ. სალამური რომ უძველესი საკრავია, ამას მცხეთაში ნაპოვნი ძვლის უენო სალამურიც ადასტურებს (ჩხიკვაძე, 1948:56). უენოდან ენიან სალამურზე გადასვლის პროცესი ამ საკრავის განვითარების ეტაპებსა და საშემსრულებლო ისტორიაზე დაკვირვების საშუალებას გვაძლევს.

მრავალხმიანი ჩასაბერი საკრავები – გუდასტირი (სტირი, შტირი) და ჭიბონი (ჭიმონი, თულუმი) მოხეტიალე მუსიკოსებისა და ეპიკური სიმღერების ტრადიციას უკავშირდებოდა. გუდასტირი ერთ-ერთი გამორჩეული საკრავია, რომელზე დაკვრაც და სიმღერაც ერთდროულადაა შესაძლებელი (შილაკაძე, 2013:60). რაც შეეხება სასიგნალო საკრავ ბუკს, ის სხვადასხვა სახელწოდებით (აბიკ, ოყე, სანკერი, ღოროტოტო) საქართველოს ბევრ კუთხეში იყო გავრცელებული, თუმცა ბოლო პერიოდამდე (XX საუკუნემდე) მხოლოდ სვანეთში შემორჩა.

გარმონი ჩვენს ქვეყანაში XIX საუკუნის შუა პერიოდიდან შემოვიდა და განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში, კერძოდ თუშეთში გავრცელდა. XX საუკუნიდან მას ვხვდებით რაჭაშიც. გარდა ამისა საქართველოში დამკვიდრდა პატარა, ჯიბის გარმონი – „ნიკო-ნიკო“. გარმონი იმდენად ორგანულად შეერწყა ჩვენი ქვეყნის ტრადიციულ მუსიკალურ ყოფას, რომ დღეს ის უკვე ქართულ საკრავად იწოდება. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტსაც, რომ საქართველოში შემოსვლის შემდეგ გარმონს წყობა შეეცვალა და მისი ფლერადობა ევროპული წინამორბედისაგან საგრძნობად განსხვავდება, გარმონის ქართულ საკრავად მოხსენიება ნამდვილად აღარ არის საკამათო (ჯოხაძე, 2019).

ქორდოფონების ჯგუფი საქართველოში ყველაზე მრავალფეროვანია. აქ ვხვდებით, როგორც ჩამოსაკრავ, ისე მოსაზიდ და ხემიან საკრავებს.

ფანდურის განვითარების ეტაპებს მანანა შილაკაძე შემდეგნაირად წარმოგვიდგენს: 1. ორსიმიანი კვარტული წყობით. 2. სამსიმიანი კვარტული წყობით. 3. სამსიმიანი სეკუნდურ-ტერციული წყობით (შილაკაძე, 1970:18).

რაც შეეხება ჩონგურს, სამემსრულებლო ხერხებით ის ყველაზე მეტად განვითარებული საკრავია. მასზე უკრავენ როგორც სიმების ჩამოკვრის, ასევე მოზიდვის ტექნიკით. მეცნიერებაში მიღებულია მოსაზრება, რომ ჩონგური სამსიმიან ფანდურზე მეოთხე მოკლე სიმის – ზილის დამატებით წარმოიშვა. ორივე მათგანი (ფანდურიცა და ჩონგურიც) სათანხლებო საკრავებია.

ქართული ხემიანი საკრავები – ჭუნირი და ჭიანური აქტიურად მონაწილეობდნენ მიცვალებულის სულისადმი მიძღვნილ სხვადასხვა რიტუალში. ჭიანურზე დღეს რაჭაში საცეკვაოებსაც ასრულებენ. რაც შეეხება აფხაზურ აფხარცას, ის სამკურნალო დანიშნულებით გამოიყენებოდა. საგულისხმო ფაქტია, რომ თანამედროვე ეთნომუსიკის პრაქტიკაში ცნობილმა საესტრადო მომღერალმა ნიაზ დიასამიძემ, ორიგინალური ჟღერადობის მიღების მიზნით, ხემით ფანდურის აჟღერება სცადა.

ქართული მემბრანოფონები (დიპლიპიტო, დაირა, დოლი) ძირითადად ცეკვისთვის რიტმული ფონის მისაცემად გამოიყენებოდა. ამ ფუნქციას ხშირად ტაში ასრულებდა.

ქართული ტრადიციული ინსტრუმენტული ანსამბლი სოფლურ ყოფაში ძირითადად ორი საკრავისაგან შედგებოდა. მათგან ერთ-ერთი აუცილებლად დასარტყამი იყო. გამონაკლისს წარმოადგენდა სვანური ჭუნირისა და ჩანგის ანსამბლი, სადაც სხვადასხვა ქვეჯგუფის ორი სიმებიანი საკრავი იყო გაერთიანებული. ერთი და იმავე ჯგუფის საკრავების ერთ ანსამბლად გაერთიანება ქართული ყოფისათვის უცხო იყო. თანამედროვე პრაქტიკაში განსაკუთრებით პოპულარულია ფანდურისა და სალამურის ანსამბლი.

ბუნებრივია, ზემოთ ნახსენები საკრავები საუკუნეთა მანძილზე ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ ყოფაში იქმნებოდა და იხვენებოდა. მასალების სიმცირის გამო, არ გვაქვს საშუალება თვალი გავადევნოთ ყველა იმ პროცესს, რაც ამ საკრავების ევო-

ლუციისას მიმდინარეობდა, შესაბამისად, ამ ეტაპზე მხოლოდ XIX და XX საუკუნით შემოვიფარგლები.

საგულისხმო ფაქტია, რომ ადგილობრივი საკრავების გვერდით, საქართველოში შემოდის ალმოსავლური ინსტრუმენტებიც. მეცნიერთა ვარაუდით, ისინი ჩვენს ქვეყანაში XVII საუკუნის მიწურულიდან მკვიდრდება (ჯავახიშვილი, 1938). XIX საუკუნიდან ალმოსავლურ საზს, თარს, ქამანჩას, ზურნასა და დუდუქს უკვე ევროპიდან შემოსული მანდოლინა, გიტარა, ბალალაიკა, ასევე არლანი და სხვა მექანიკური ინსტრუმენტებიც ემატება.

ალმოსავლური საკრავები მონოდიური მუსიკალური ტრადიციის პირმოა. აზიურ ქვეყნებში ამ ინსტრუმენტებს სოლო მუსიციერებისათვის იყენებდნენ. ქართული მრავალხმიანი მუსიკალური აზროვნებიდან გამომდინარე, აქ მათი ფუნქცია შეიცვალა. თბილისურ ყოფაში დამკვიდრდა ინსტრუმენტული ანსამბლების პრაქტიკა, სადაც სიმებიანი და ჩასაბერი საკრავები ცალ-ცალკე ჯგუფებში ერთიანდებოდა. სიმებიან საკრავთა ანსამბლს „საზანდარი“ ეწოდებოდა, ხოლო ჩასაბერი საკრავებისას - „დასტა“.

ვფიქრობ, რომ XIX საუკუნის ქალაქურ მუსიკალურ ყოფაში მიმდინარე პროცესებს გლახურ ფოლკლორზე გავლენა დიდად არ მოუხდენია. ამას თავისი მიზეზები უნდა ჰქონოდა: პირველ რიგში, ქალაქური ყოფა განსხვავდებოდა სოფლურისაგან; სოფლის მოსახლეობას შედარებით ნაკლები კონტაქტი ჰქონდა დედაქალაქთან. გარდა ამისა, შემოსულ საკრავებზე შემსრულებლები ძირითადად სხვადასხვა ეთნიკური უმცირესობის წარმომადგენლები იყვნენ. ამ შემთხვევაში, ალმოსავლური მუსიკალური საკრავების გავლენა, შესაძლოა, მხოლოდ თბილისის გარშემო სოფლებზე გავრცელებულიყო.

საქართველოში შემოსული ერთადერთი საკრავი, რომელიც ორგანულად შეერწყა სოფლურ ყოფას გარმონია. ამ საკრავმა თუშეთსა და რაჭაში თანდათან ჩაანაცვლა ფანდური და ჭიანური. მანანა შილაკაძე ადასტურებს, რომ გარმონის მიერ ტრადიციული საკრავების ჩანაცვლების ფაქტებს არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ ჩრდილო კავკასიის ხალხებშიც ვხვდებით

(შილაკაძე, 2007:114). მოგვიანებით, კერძოდ უკვე XX საუკუნეში ფანდური ხდება პოპულარული და იგი ანაცვლებს სხვა სიმებიან საკრავებს.³ მაგალითად, დასავლეთ საქართველოს ბარის კუთხეებში, სადაც ტრადიციულად ჩონგური იყო გავრცელებული, საკმაო პოპულარობა ფანდურმა მოიპოვა. ჩემი აზრით, ეს ამ საკრავის სიმარტივით შეიძლება აიხსნას: ფანდურს ერთი წყობა აქვს და მასზე დაკვრა ყველას შეუძლია, განსხვავებით ჩონგურისაგან, რომელიც ტექნიკურად ბევრად უფრო რთული საკრავია.

ზოგადად, გასული საუკუნის საქართველოში საკრავებისადმი დამოკიდებულება საგრძნობლად შეიცვალა. ჩვენს ქვეყანაში, სადაც ინსტრუმენტი ძირითადად სათანხლებო ფუნქციის მქონე იყო, ამ ეპოქაში უფრო და უფრო მოთხოვნადი და, შეიძლება ითქვას, მოდურიც გახდა. ამას თავისი მიზეზები ჰქონდა: პირველ რიგში, ეს დაკავშირებული იყო მენტალურ ცვლილებებთან. XX საუკუნე, რომელიც ტექნიკური პროგრესის ხანაა, გარკვეული მატერიალიზაციით ხასიათდება. სწორედ ამ მატერიალურისადმი ინტერესით შეიძლება აიხსნას საკრავის როლის წინა პლანზე წამოწევა.⁴ გარდა ამისა, XX საუკუნეში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა ხალხის ყოფაშიც. ეკონომიკურმა და კულტურულმა პროგრესმა ფოლკლორზე მნიშვნელოვანი ილადა, არც თუ ისე სასიკეთოდ იმოქმედა. მარტივი მაგალითისათვის ისიც კმარა, რომ ყანაში ტრაქტორის გაჩენამ ნადურს სოციალური ფუნქცია დაუკარგა.

მსგავსი პროცესები ყოფის თითქმის ყველა მომენტს შეეხო. მაგალითად, ადამიანისათვის ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, როგორიცაა ქორწილი, ყოველთვის სიმღერის თანხლებით მიმდინარეობდა. XX საუკუნიდან ქართულ ქორწილებში ერთგვარ ტრადიციად დამკვიდრდა დაქირავებული მუსიკოსების, იგივე „დამკვრელების“ მოყვანა, რომელთაც ოჯახი გარკვეულ გასამრჯელოს უხდიდა (შილაკაძე, 1988:6). ისინი სიმღერებს სუფრაზე ნათქვამი

³ ფანდურს რაჭაში ვხვდებით ჯერ კიდევ შალვა ასლანიშვილის 1949 წლის საქესპედიციო ჩანაწერებში.

⁴ ეს მოსაზრება პირად საუბარში მომანოდა ეთნომუსიკოლოგმა ქეთევან ბაიაშვილმა.

სადღეგრძელოების შესაბამისად და აგრეთვე, სტუმართა დაკვეთით ასრულებდნენ. მსგავსი ტიპის ინსტრუმენტული ანსამბლები ძირითადად დოლის, აკორდეონისა და კლარნეტისაგან შედგებოდა. ეს ტრიადა საბჭოთა პერიოდში საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში არა მხოლოდ ქორნილებში, არამედ გასვენებებშიც გვხვდებოდა. XX საუკუნის ბოლოდან აღნიშნული საკრავები ქართულ ქორნილებში უკვე ელექტრონულმა ინსტრუმენტებმა და საესტრადო ანსამბლებმა ჩაანაცვლა (რუხაძე, 2015).

XX საუკუნე გარდა ტექნიკური პროგრესისა, საქართველოსათვის სხვა მხრივაც იყო ცვლილებების მომტანი: ამ დროს ქვეყანაში მნიშვნელოვანი პოლიტიკური ძვრები განხორციელდა – ქვეყანა გასაბჭოვდა. ახალმა მთავრობამ აქტიურად დაიწყო სოციალისტური იდეების პროპაგანდა, რაშიც ხალხურმა შემოქმედებამ, კერძოდ კი მუსიკამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. იმ ეპოქაში, სადაც ყველაფერი მასობრიობისა და მონუმენტურობისაკენ იყო მიმართული, მუსიკაშიც მსგავსი ტენდენციები წამოვიდა წინა პლანზე. სწორედ საბჭოთა ეპოქაში დაისვა ე. წ. „ხალხურ საკრავთა ორკესტრის“ შექმნის საკითხიც.

საქართველოში ხალხურ საკრავთა ორკესტრის ჩამოყალიბებას მთელი რიგი პროცესები უძღოდა წინ, რომელიც ვასილ თამარაშვილის, ავქსენტი მეგრელიძისა და კირილე ვაშაკიძის სახელებს უკავშირდება. ყველა მათგანი ძირითადად ხალხურ საკრავთა საშემსრულებლო შესაძლებლობების გაუმჯობესებაზე ზრუნავდა. ნატო მოისწრაფიშვილის ცნობით, ვასილ თამარაშვილი თურმე შვიდსიმიან ჩონგურებს ამზადებდა, თუმცა მისი მცდელობა ჩონგურის „გაუმჯობესებისა“, საბოლოოდ უშედეგოდ დასრულებულია (მოისწრაფიშვილი, 2008:151). მოგვიანებით, მისი საქმიანობა ავქსენტი მეგრელიძეს გაუგრძელებია. ამ უკანასკნელმა, თამარაშვილისაგან განსხვავებით, უპირატესობა ტრადიციულ ჩონგურს მიანიჭა. ავქსენტი მეგრელიძემ მეჩონგურე ქალთა ანსამბლი ჩამოაყალიბა, რომელშიც 9-10 ჩონგური ერთად აჟღერდა. მართალია, მეგრელიძის გუნდში ტრადიციული საკრავები გაერთიანდა, მსგავსი მოვლენა ქართული სოფლური ყოფისათვის მაინც უცხო იყო.

მოგვიანებით, მეგრელიძის მეჩონგურეთა ანსამბლს სხვა საკრავებიც დაემატა. ჩონგურისა და ფანდურის ერთ ანსამბლად გაერთიანებაც პირველად სწორედ მასთან მოხდა. ცხადია, აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს სიმებიანი საკრავების ერთად აჟღერება ხალხური მუსიკის შემსრულებლობაში სიახლეს წარმოადგენდა. თავის ერთ-ერთ სტატიაში ლოტბარი წერდა: „ჯერჯერობით ჩვენს ანსამბლში შედის დასავლეთ საქართველოს ოთხსიმიანი ჩონგური და აღმოსავლეთ საქართველოს სამსიმიანი ფანდური... ყველა ქართულ ხალხურ [...] მუსიკალურ ინსტრუმენტის ერთად თავისმოყრა, მათი შეწყობა და შეხმატკბილება ჩემი მუშაობის აქტუალური ამოცანაა“ (მოისწრაფიშვილი 2008:168-172). თავისი მიზანი ლოტბარს 30-იან წლებში წარმატებით განუხორციელებია.

ავქსენტი მეგრელიძის თამამ ექსპერიმენტებს ხალხურ საკრავთა ორკესტრის შექმნის მცდელობად მივიჩნევ, თუმცა, როგორც ჩანს, ეს ლოტბარის საბოლოო მიზანი არ ყოფილა. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ მეგრელიძე ტრადიციული საკრავების შესაძლებლობებს დასჯერდა და მათი რეკონსტრუქცია არ მოუხდენია. ჩემი დაკვირვებით, მეგრელიძისეული ანსამბლი ჯერ კიდევ არ იყო ორკესტრი, რომელიც საკრავთა ჯგუფებისა და ქვეჯგუფების ორგანიზებულ ერთობას გულისხმობს.

ხალხურ საკრავთა ორკესტრის შექმნა საქართველოში საბოლოოდ კირილე ვაშაკიძემ შეძლო. მის მიზანს ტრადიციული საკრავების ე.წ. „სრულყოფა-გაუმჯობესება“ წარმოადგენდა. სწორედ ამიტომ, ვაშაკიძემ გააფართოვა საკრავების დიპაზონი, შეცვალა მათი წყობა და სიმების მასალა,⁵ რითაც გარკვეული ბგერითი ეფექტის მიღწევა შეძლო.

⁵ ცნობილია, რომ ტრადიციულად ქართულ საკრავთა სიმების მასალად საქონლის ნაწლავი, ცხენის ძუა და აბრეშუმი იხმარებოდა. მაგალითად, სოფელ პატარა ჩაილურის მკვიდრის, მწყემს გიორგი როსტიაშვილის ცნობით, იგი ფანდურის ლარებს საბჭოთა პერიოდშიც ყოჩის ნაწლავებისგან ამზადებდა (საგარეჯოს ექსპ. 2019). კირილე ვაშაკიძემ ბუნებრივი მასალის სიმები, რეკონსტრუირებულ (სცენისათვის განკუთვნილ) საკრავებზე კაპრონის სიმებით შეცვალა.

ხალხურ საკრავთა ორკესტრში დაირღვა კუთხურობის პრინციპი: განსხვავებული ეთნოგრაფიული რეგიონის სხვადასხვა საკრავი – ჩონგური, ფანდური, ჩანგი, ჭუნირი, სალამური, და სხვ. – ერთ ანსამბლად გაერთიანდა. სხვადასხვა ჯგუფისა თუ ტექნიკური შესაძლებლობის მქონე ინსტრუმენტთა ერთად აჟღერება რომ შეძლებოდა, ლოტბარმა მათი ტემპერაცია მოახდინა და დიატონური წყობა ქრომატიული ჩაანაცვლა. კირილე ვაშაკიძემ ცვლილებები საკრავების კონსტრუქციაშიც შეიტანა და განსხვავებული ფორმისა და ზომის ინსტრუმენტები დაამზადა.

მსგავსი ტიპის ორკესტრისათვის ქართულ სინამდვილეში სპეციალური რეპერტუარი არ არსებობდა. ამიტომაც, მასზე ძირითადად ხალხური მელოდიების დამუშავებული ვერსიების ან კომპოზიტორთა ნაწარმოებების შესრულება დაიწყო.

მიუხედავად იმისა, რომ თავდაპირველად ვაშაკიძის მიერ ორკესტრის შექმნის ერთ-ერთ მთავარ მიზანს ხალხურ საკრავთა ტექნიკური შესაძლებლობების გაუმჯობესება შეადგენდა, რეალურად ამან საპირისპირო შედეგები მოიტანა. სხვადასხვა ჯგუფის რამდენიმე საკრავის ერთდროული ხმოვანება ზღუდავდა თითოეული მათგანის ინდივიდუალობას და ხელს უშლიდა იმპროვიზაციულობას, რაც ხალხური შემოქმედების ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელია. ზოგი საკრავი საერთოდ დაშორდა მრავალხმიანობის ტრადიციას -- ასე დაემართა ჭუნირს, რომელიც მთლიანად ალტის ტიპის საკრავად გადაკეთდა და მასზე, სვანური ჭუნირის პრინციპისგან განსხვავებით, შეუძლებელია სამხმიანი ჟღერადობის მიღწევა. ასეთი ტიპის ე.წ. ორკესტრებს დიდ ხანს არ უარსებია და მალევე დაიშალა.

ხალხურ საკრავთა ორკესტრის დაშლის შემდეგ ფეხი მოიკიდა მცირე შემადგენლობის ინსტრუმენტულმა ანსამბლებმა. ამგვარ საშემსრულებლო ჯგუფებში არა ტრადიციული, არამედ ვაშაკიძის მიერ რეკონსტრუირებული ქრომატიული საკრავები ერთიანდებოდა. მსგავსი ტიპის საკრავიერი ჯგუფები საქართველოში დღემდე პოპულარულია. ბევრი ასეთი ანსამბლი ხშირად, უცხოეთშიც „ფოლკლორულის“ სახელით გამოდის სცენაზე და

არასწორ ინფორმაციას აწვდის მსმენელს. (მაგ. ანსამბლი „თსუ გორდელა“, რომელიც თავის თავს ტრადიციული მუსიკის ანსამბლს უწოდებს).

სასწავლო-სამეცნიერებლო პრაქტიკაში ქრომატიულ საკრავთა პოპულარობა საკითხის აქტუალობაზე მეტყველებს. აუცილებელია, რომ დიატონური და ქრომატიული საკრავები ერთმანეთისაგან გაიმიჯნოს, მათ შორის არსებული პრინციპული სხვაობა კი უფრო მეტად გამოიკვეთოს.

დამონმებული ლიტერატურა

1. არაყიშვილი, დ., (1940). *ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და გაზომვა*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა.
2. მოისწრაფიშვილი, ნ., (2008). *ავესენტი მეგრელიძე*. თბილისი: საქართველოს მაცნე.
3. ჟვანია, თ., (2008). *ჩასაბერი და სიმებიანი საკრავები საქართველოში*. სადისერტაციოდ მომზადებული ხელნაწერი ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
4. რაზმაძე, ნ., (2011). *დასავლეთ საქართველოს სიმებიანი საკრავები (ჭუნირი, ჭიანური, ჩანგი)*. სამაგისტრო ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
5. რუხაძე, თ., (2015). *Georgian Wedding Music – Tradition and Modernity*. ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი „მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია“. #1 (11).
6. შილაკაძე, მ., (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი: მეცნიერება.
7. შილაკაძე, მ., (1988). *ქართული მუსიკალური ტრადიციები და თანამედროვეობა*. თბილისი: მეცნიერება.
8. შილაკაძე, მ., (2007). *ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი*. თბილისი: კავკასიური სახლი.
9. შილაკაძე, მ., (2013). *ქართული და საქართველოში გავრცელებული ხალხური მუსიკალური საკრავები*. ქართული მუსიკა. საკითხავნი ყმანვილთათვის, ტომი 27. თბილისი: ციციანთელა.

10. ჩხიკვაძე გრ., (1948). *ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა*. თბილისი: საქ. სსრ მუსიკალური ფონდი.

11. ჯავახიშვილი ი., (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.

12. ჯოხაძე, ნ., (2019). *გარმონის გზა საქართველოსკენ*. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეცხრე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

13. <http://www.mimo-international.com/documents/hornbostel%20sachs.pdf>

SOPIKO KOTRIKADZE

(MA in Ethnomusicology, Doctoral student at Ilia State University, Georgia)

EPOCHAL CHANGES IN TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSIC

It is known that the role of the instrument in the Georgian traditional musical life was modest compared to the song. Its function was mainly manifested in the accompaniment of songs or dances. In addition to traditional Georgian instruments, over time, Eastern and later European instruments were introduced and established in Georgia. They organically merged with the Georgian musical culture and today have become an integral part of urban folklore.

When discussing instruments, scientists rely on generally accepted classification principles.⁶ Georgian and spread instruments in Georgia

⁶ <http://www.mimo-international.com/documents/hornbostel%20sachs.pdf>

are divided into chordophones, aerophones, membranophones and idiophones⁷.

This time it will be difficult to talk about the performance history of each instrument included in these groups, especially since this is not the purpose of the paper. Ivane Javakhishvili (Javakhishvili, 1938), Dimitri Arakishvili (Arakishvili, 1940), Manana Shilakadze (Shilakadze, 1970, 2007), Tinatin Zhvania (Zhvania, 2008), Nino Razmadze (Razmadze, 2011) and other researchers have addressed these issues at different times. This time I will limit myself to a brief description of the instrument groups.

Georgian aerophones (Reeded and unreeded Salamuri, (pipe), Acharpani, Pilili, Larchemi / Soinari (pan flutes) were mainly associated with shepherding. It is known that there were various tunes to run the cattle to pasture, to feed them, and so on. Salamuri is an ancient instrument, which is confirmed by the bone unreeded salamuri found in Mtskheta (Chkhikvadze, 1948:56). The process of transition from unreeded to reeded Salamuri allows us to observe the stages of development of this instrument and its performance history.

Polyphonic wind instruments (bagpipes) – Gudastviri (Stviri, Shtviri) and Chiboni (Chimoni, Tulumi) were associated with the tradition of wandering musicians and epic songs. Gudastviri is one of the distinguished instruments, which can be played and sung at the same time (Shilakadze, 2013:60). As for the signal instrument Buki, it was spread in many parts of Georgia under different names (Abik, Oke, Sankeri, Ghorototo), but until the last period (XX century) it remained only in Svaneti.

Garmoni (accordion) entered our country in the middle of the XIX century and spread especially in the mountains of Eastern Georgia, in particular in Tusheti. We have met it in Racha since the XX century. In addition, a small, pocket accordeon – *Tsiko-Tsiko* was established in Georgia. The accordeon has so organically merged with the traditional musical life of our country that today it is already called a Georgian instrument. If we take into account the fact that after entering Georgia the accordeon changed its structure and its sound differs significantly from its European

⁷ Idiophones traditionally existed in ancient Georgia. We no longer meet them in our lives today.

predecessor, the reference to the accordion as a Georgian instrument is really no longer controversial (Jokhadze, 2019).

The group of chordophones is the most diverse in Georgia. Here we find both – pulling and bowed instruments.

Manana Shilakadze presents the stages of development of Panduri as follows: 1. Two-string with fourth scale. 2. Three-string with fourth scale. 3. Three-string with second-third scale (Shilakadze, 1970:18).

As for Chonguri, it is the most developed instrument in terms of performance. It has been suggested in science that the Chonguri originated with the addition of a fourth short string – Zili on a three-stringed panduri. Both of them (Panduri and Chonguri) are accompanying instruments.

Georgian Bowed Instruments – Chuniri and Chianuri actively participated in various rituals dedicated to the soul of the dead. Dances are also performed on Chianuri in Racha today. As for Abkhazian Apkhartsa, it was used for medical purposes. It is a noteworthy fact that Niaz Diasamidze, a famous pop singer in the practice of modern ethnomusic, tried to play the panduri with a bow in order to get the original sound.

Georgian membranophones (diplipito, दौरا, დოლი) were mainly used to give a rhythmic background to the dance. This function was often performed by applause.

Georgian traditional instrumental ensemble in rural life mainly consisted of two instruments. One of them was definitely percussion. The exception was the Svan ensemble Chuniri and Changi, where two string instruments of different subgroups were combined. The union of instruments of the same group into one ensemble was foreign to Georgian style. The ensemble of panduri and salamuri is especially popular in modern practice.

Naturally, the above-mentioned instruments have been created and refined in Georgian traditional musical life for centuries. Due to the scarcity of materials, we do not have the opportunity to keep track of all the processes that took place during the evolution of these instruments, therefore, at this stage I will limit myself to only the XIX and XX centuries.

It is noteworthy that in addition to local instruments, oriental instruments were also imported to Georgia. According to scientists, they have been establishing in our country since the end of the 17th century (Javakishvili, 1938). From the 19th century, mandolin, guitar, balalaika, as well

as barrel organ and other mechanical instruments, already imported from Europe, were added to Oriental saz, thar, kemenche, zurna and duduki.

Oriental instruments are the first of the monodical musical tradition. In Asian countries, these instruments were used for solo music. Due to the Georgian polyphonic musical thinking, their function has changed here. The practice of instrumental ensembles was established in Tbilisi life, where string and wind instruments were united in separate groups. The ensemble of stringed instruments was called *Sazandari*, and for wind instruments – *Dasta*.

I think that the current processes in the urban musical life of the XIX century did not have much influence on the rural folklore. This had to have its reasons: first, urban life was different from rural; The rural population had relatively less contact with the capital. In addition, the performers on the imported instruments were mainly members of various ethnic minorities. In this case, the influence of oriental musical instruments might have spread only to the villages around Tbilisi.

The only instrument imported to Georgia that organically merged with the rural life is accordion. This instrument gradually replaced panduri and chianuri in Tusheti and Racha. Manana Shilakadze confirms that we find the facts of replacement of traditional instruments by accordion not only in Georgia, but also in the peoples of the North Caucasus (Shilakadze, 2007: 114). Later, in particular, in the twentieth century, the panduri became popular and it replaced other string instruments.⁸ For example, in the lowlands of western Georgia, where chonguri was traditionally prevalent, panduri gained considerable popularity. In my opinion, this can be explained by the simplicity of this instrument: the panduri has one scale and can be played by anyone, unlike chonguri, which is technically a much more complex instrument.

In general, the attitude towards instruments in Georgia of the last century has changed significantly. In our country, where the instrument mainly had an accompaniment function, it became more and more in demand and, one might say, fashionable in this era. This had its reasons: First of

⁸ We find Panduri in Racha still in Shalva Aslanishvili's 1949 expedition recordings.

all, it was related to mental changes. The XX century, which is a time of technical progress, is characterized by certain materialization. Thus it is the interest in this material that can explain the role of the instrument that was placed in the foreground.⁹ In addition, in the XX century, significant changes took place in the lives of the people. Economic and cultural progress has had a significant, if not so good, effect on folklore. For a simple example, it is enough that the emergence of a tractor in cornfield made Naduri (work song) lose its social function.

Similar processes affected almost every moment of life. For example, an important event for a person, such as a wedding, has always been accompanied by a song. Since the twentieth century, it has become a tradition in Georgian weddings to bring hired musicians, the same *players*, to whom the family pays a certain salary (Shilakadze, 1988:6). They performed the songs according to the toasts on the table and also at the order of the guests. Similar types of instrumental ensembles consisted mainly of drums, accordions, and clarinets. This triad was found not only at weddings but also at funeral ceremonies in some parts of Georgia during the Soviet period. Since the end of the XX century, these instruments have been replaced by electronic instruments and pop ensembles in Georgian weddings (Rukhadze, 2015).

The XX century, apart from technical progress, also brought changes for Georgia in other respects: during this time, important political shifts took place in the country – the country became Soviet. The new government actively began to propagate socialist ideas, in which folk art, in particular music, played an important role. In an era where everything was directed towards mass and monumentality, similar trends in music came to the foreground as well. It was in the Soviet era that issue of creating the so called *folk instrument orchestra* was stated.

The formation of the folk instrument orchestra in Georgia was preceded by a number of processes related to the names of Vasil Tamarashvili, Avksenti Megreliдзе and Kirile Vashakidze. All of them mainly focused on improving the performance skills of folk instruments. According to Nato

⁹ This opinion was provided to me in a personal conversation by ethnomusicologist Ketevan Baiashvili.

Moistrapishvili, Vasil Tamarashvili apparently was making seven-string chonguri, but his attempt to *improve* chonguri was ultimately unsuccessful (Moistrapishvili, 2008: 151). Later, Avksenti Megrelidze continued his activities. The latter, unlike Tamarashvili, preferred traditional chonguri. Avksenti Megrelidze formed the Women's Ensemble of chonguri players, in which 9-10 chonguri were performed together. Although Megrelidze's team combined traditional instruments, such an event was still strange to Georgian rural life.

Later, other instruments were added to Megrelidze ensemble of chonguri players. The union of chonguri and panduri into one ensemble also occurred with him for the first time. Clearly, the accompaniment of string instruments from eastern and western Georgia was a novelty in the performance of folk music. In one of his articles, a choirmaster wrote: *So far, our ensemble includes the four-string chonguri of western Georgia and the three-string panduri of eastern Georgia ... Bringing together all Georgian folk [...] musical instruments, composing and embracing them is a topical task of my work* (Moistrapishvili 2008: 168-172). The choirmaster successfully accomplished his goal in the 1930s.

I consider Avksenti Megrelidze's bold experiments to be an attempt to create an orchestra of folk instruments, although this did not seem to be the choirmaster's ultimate goal. It should be noted that Megrelidze believed in the capabilities of traditional instruments and did not reconstruct them. From my observations, the Megrelidze's ensemble was not yet an orchestra, which implies the organized unity of instrument groups and sub-groups.

Kirile Vashakidze was finally able to create an orchestra of folk instruments in Georgia. His purpose was the *perfection and improvement* of the so-called traditional instruments. That is why Vashakidze expanded the range of instruments, changed their arrangement and string material,¹⁰ thus achieving a certain sound effect.

¹⁰ It is known that cattle intestines, horse hair and silk have traditionally been used as material for Georgian instrument strings. For example, according to Giorgi Rostiashvili, a shepherd from the village of Patara Chailuri, he also made panduri strings from ram intestines during the Soviet period (Sagarejo Exp. 2019). Kirile Vashakidze replaced the strings of natural material with spun rayon strings on reconstructed (intended for stage) instruments.

The principle of regionalism was also violated in the orchestra of folk instruments: different instruments of different ethnographic regions – chonguri, panduri, changi, chuniri, salamuri, etc. – It was united into one ensemble. In order to be able to play instruments of different groups or technical abilities together, a choirmaster tempered these instruments and replaced the diatonic scale with chromatic ones. Kirile Vashakidze also made changes in the construction of the instruments and made instruments of different shapes and sizes.

There was no special repertoire in Georgia for a similar type of orchestra. Therefore, mainly processed versions of folk melodies or works of composers were performed on it.

Although initially one of the main goals of Vashakidze in creating the orchestra was to improve the technical capabilities of folk instruments, in reality it had the opposite effect. The simultaneous sounding of several instruments of different groups limited the individuality of each of them and prevented improvisation, which is one of the main features of folk art. Some instruments have completely departed from the tradition of polyphony – so happened to the chuniri, which was completely transformed into a viola-type instrument, and on it, contrary to the principle of the Svan chuniri, it is impossible to achieve a three-part sound. This type of so-called The orchestras did not last long and soon disbanded.

After the disintegration of the orchestra of folk instruments, small instrumental ensembles got a footing. Such performing groups included not traditional, but chromatic instruments reconstructed by Vashakidze. Similar types of instrumental groups are still popular in Georgia. Many such ensembles often appear abroad on stage under the name of *folklore* and provide incorrect information to the listener. (For example, the ensemble *TSU Gordela*, which calls itself a traditional music ensemble).

The popularity of chromatic instruments in teaching-performing practice indicates the topicality of the issue. It is necessary to distinguish between diatonic and chromatic instruments, in order to make the principal difference between them more pronounced.

References:

1. Arakishvili, D., (1940). *Description and measurement of folk musical instruments*. Tbilisi: Teknika da Shroma.
2. Moistrapishvili, N., (2008). *Avksenti Megrelidze*. Tbilisi: Sakartvelos Matsne.
3. Zhvania, T., (2008). *Wind and string instruments in Georgia*. Manuscript prepared for dissertation. Tbilisi State Conservatoire.
4. Razmadze, N., (2011). *String Instruments of Western Georgia (Chuniri, Chianuri, Changi)*. Master Thesis. Tbilisi State Conservatoire.
5. Rukhadze, T., (2015). *Georgian Wedding Music – Tradition and Modernity*. Electronic scientific journal *Musicology and Cultural Studies*. # 1 (11).
6. Shilakadze, M., (1970). *Georgian folk instruments and instrumental music*. Tbilisi: Metsniereba.
7. Shilakadze, M., (1988). *Georgian musical traditions and modernity*. Tbilisi: Metsniereba.
8. Shilakadze, M., (2007). *Traditional musical instruments and Georgian-North Caucasus ethnocultural relations*. Tbilisi: Caucasian House.
9. Shilakadze, M., (2013). *Georgian and folk musical instruments spread in Georgia*. Georgian music. Reading for youth, Volume 27. Tbilisi: Tsitsinatela.
10. Chkhikvadze Gr., (1948). *The ancient musical culture of the Georgian people*. Tbilisi: Sak. USSR Music Foundation.
11. Javakhishvili I., (1938). *Main issues of the history of Georgian music*. Tbilisi: Pederatsia.
12. Jokhadze, N., (2019). *Accordeon's way to Georgia*. The Ninth International Symposium on Traditional Polyphony. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatory
13. <http://www.mimo-international.com/documents/hornbostel%20sachs.pdf>

ჯონ კაემენოს

(ეთნომუსიკოლოგი. მუსიკოლოგიის დოქტორი. საბერძნეთი)

ჰაერში გამოკიდებულნი¹ – ბერძნების თემის კულტურული მოღვაწეობა ბათუმში ბრიტანეთი ოკუპაციის დროს (1919-1920)

ეს ნაშრომი ბრიტანეთის ქვეშევრდომობის პერიოდის ბათუმში² ბერძნების თემის მოღვაწეობის შესახებ არსებული ინფორმაციის თავმოყრის და განხილვის მცდელობაა. ეს იყო ტრანსნაციონალური პერიოდი საქართველოსთვის, ე.წ. „ბრიტანული ოკუპაცია“, რომელიც რეგიონში სტაბილურობის გარანტი უნდა ყოფილიყო, 1919 წლის დეკემბრიდან 1920 წლის ივლისამდე გაგრძელდა.

ბათუმში ერთ-ერთი ძლიერი ბერძნული ქრისტიანული თემი არსებობდა. ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის ადრეული წლებიდან, კერძოდ, საბერძნეთის რევოლუციის (1821) და რუსეთ-თურქეთის ომის დროს (1828-9) ბევრი ბერძენი ჩამოსახლდა საქართველოში. მათი უმრავლესობა პონტოდან, თურქეთის სანაპიროს ჩრდილოეთ რეგიონის ქალაქებიდან (როგორიცაა ტრაპიზონი, სამსუნი და ა.შ.) ჩამოვიდა.

ნაშრომი ეყრდნობა ბერძნულ გაზეთებში სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებულ ინფორმაციას. 1919 წლის ივლისიდან 1920 ნოემბრამდე³ ბათუმში არსებობდა გაზეთი „ბათუმის ექო“. „თავისუფალი პონტო“ კი გაზეთ „არგონავტების“ მემკვიდრე იყო. „არგო-

¹ ფრაზა ყურბან საიდის ცნობილი რომანიდან „ალი და ნინო“.

² ბრიტანეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის დეტალური აღწერა Everill, 2012.

³ <http://www.pontos-news.gr/pontic-article/165074/syntomo-hroniko-tis-istorikis-efimeridas-eleytheros-pontos>

ნავტებს“ სახელი ცნობილი მითის საფუძველზე დაარქვეს⁴. ეს უკანასკნელი ბათუმში ფუნქციონირებდა 1912-დან 1918 წლამდე, იქამდე ვიდრე მას „თავისუფალი პონტოს“ რედაქტორი შეიძენდა.

გაზეთის „არგონავტების“ მიზანი იყო პონტოს ნაციონალური დელეგაციის მუშაობის მხარდაჭერა. სწორედ ეს გაზეთი გახლდათ პონტოს ბერძნების მნიშვნელოვანი იარაღი ტრანსნაციონალურ რეგიონში. ამ გაზეთში პოლიტიკური და სამხედრო ინფორმაციის გარდა გვხვდება ინფორმაცია ბერძნული თემის კულტურული აქტივობების შესახებ, ასევე პუბლიკაციები რელიგიური დღესასწაულების, თეატრალურ-მუსიკალური და ლიტერატურული საღამოების შესახებ.

1919-20 წლებში ბათუმში ფუნქციონირებდა ოთხი ბერძნული ლიტერატურული საზოგადოება: „პრომეთეოსი“⁵, „იმედი“, „მუზები“ და „ევანგელიზმი“. თანამედროვეთა შეფასების მიხედვით, ოთხივე საზოგადოება მუშაობდა „განათლების, ხელოვნების და ფილარმონიული მიზნებისთვის“ („თავისუფალი პონტო“ 1920. 23 სექტემბერი). კულტურული ღონისძიებების უმეტესობა (თეატრალური წარმოდგენები, ნომრები, პუბლიკაციები და ა.შ.) ორგანიზებული იყო ლტოლვილთათვის, რომლებიც რუსეთში ან საბერძნეთში გადასვლამდე გარკვეული დროით დარჩნენ ბათუმში. ოთხი საზოგადოებიდან ორს ქალები მართავდნენ და მათ ძველი ბერძნული მითოლოგიის ცხრა მუზისა და ღვთისმშობლის სახელები უწოდეს.

რელიგიური დღესასწაულები

ბერძნების რელიგიური ცენტრი ბათუმში წმ. ნიკოლოზის ეკლესია იყო. ცნობილია წმ. ნიკოლოზის სასწაულებით სავსე ცხოვრება, მაგრამ ბერძნულ კონტექსტში ის მეზღვაურთა მფარველია. ეკლესია აიგო 1880 წელს ბერძენი ვაჭრის მიერ, რომელიც

⁴ არგონავტები და მედეა თანამედროვე საქართველოში. იხ. ნადარეიშვილი (2007: 222-230).

⁵ აღიშნული საზოგადოების შესახებ დანვირილებით იხ. Fotiadis, 2008: 75.

სურმენედან (ტრაპიზონთან ახლოს) ბათუმში გადმოვიდა⁶. „თავისუფალ პონტოში“ (1919 წ. 4 დეკემბერი) გამოქვეყნებულ სტატიაში ვხვდებით ინფორმაციას მწუხრის მუსიკალური ნაწილის შესახებ. მაგალითად, ჩამოთვლილია საგალობლები: *ალაპურობ ხელს*⁷ და *პურის კურთხევის (Artoklasia) საგალობელი*, ასევე *ღვთისმშობლის წარდგომა გიხაროდენ*⁸ და ა.შ.

1919 წლის 24 დეკემბრის ნომერი შობას ეძღვნება. გვერდის დასაწყისში გამოქვეყნებული შრიფტით წერია „ქრისტე იშვა“. მარცხენა სვეტში, მოცემულია სტატია „ჰიმნი ჩვილს ბეთლემის ბაგაში“ – ელფთერიოს კოუსის ხელმოწერით და ანგელოზთა გალობის სახარებისეული ფრაგმენტი „დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა, ქვეყანასა ზედა მშვიდობა და კაცთა შორის სათნოება“ (ლუკა 2:14). რედაქტორის სვეტის გვერდზე მოცემულია ქრისტეს შობის ლამაზი გრაფიურა. არ არის გასაკვირი, რომ ავტორი აქვე



⁶ სურმენი ანტიკურ პერიოდში ცნობილი იყო, როგორც სუსარმია ან ავგუსტოპოლისი. ადგილი, სადაც ქსენოფონტეს ცნობით ათი ათასი მეომარი ველური თაფლით მოინამლა.

⁷ ფსალმუნიდან – ალაპურობ შენს ხელს – 145,16.

⁸ საგალობელი („Θεοτόκε παρθένε“) – გალობა მომდინარეობს ახალი აღთქმის ეპიზოდებიდან, სადაც მთავარანგელოზმა ღვთისმშობელს აუწყა სასიხარულო ცნობა – კურთხეულ ხარ შენ, დედათა შორის (ლუკა 1:42).

საუბრობს ომების ირაციონალურობის შესახებ, რასაც უპირის-პირებს დღესასწაულთა სამშვიდობო გზავნილებს. აქვეა კიდევ ერთი ტექსტი სათაურით „რჩება მარადფამს“⁹. ეს არის ფრაზა დავითის ფსალმუნიდან, სადაც საუბარია ღვთის სამართალზე.

პოლიტიკურმა და სამხედრო მარცხმა ოსმალეთის იმპერიაში, როგორც ჩანს პონტოელ ბერძნებს დაუკარგა სხვადასხვა დღესასწაულებში მონაწილეობის ხალისი. ტრაპიზონის 1919 წლის 22 დეკემბრის ანგარიშის თანახმად, რომელსაც გაზეთის კორესპონდენტი აწერს ხელს, საშობაო პერიოდისთვის მნიშვნელოვანი სამზადისი არ შეინიშნება – „არანაირი საქმიანობა, არანაირი ენთუზიაზმი, თუმცა იგივე სიმამაცე, სიცარიელე და პესიმიზმი“. გამონაკლისი მხოლოდ ბავშვებია, რომლებიც ემზადებიან ტრადიციული ჰიმნების სამღერად¹⁰ და ელოდებიან როდის გაუღებენ კარს და მისცემენ ხურდა ფულს. თუმცა შემდეგ კარი იკეტება იქამდე, ვიდრე საშობაო მსახურების ზარები არ დაირეკება, შემდეგ კი დღე ისევ ჩვეულ რიტმში გრძელდება.

ახალ წელს, 1919 წლის დამდეგს, „თავისუფალი პონტო“ აქვეყნებს წმ. ბასილის (330-379) ქებას. კაბადოკიის მთავრებისკოპოსი და პონტოს მმართველის ხსენება ორთოდოქსულმა ეკლესიამ 1 იანვარს დაანესა. ტექსტი პროზაულია და თანმიმდევრულად ასახავს წმინდანის ცხოვრებას, ისტორიული მოვლენები ადაპტირებულია თანმედროვეობისთვის გასაგებად და წმინდანი მოიხსენიება „კესარიის სიამაყედ, ელინიზმის ბრწყინვალეობად და ქრისტიანობის განსხეულებად“. წმ. ბასილი სწავლობდა ფილოსოფიას ათენში, აქედან არის მისი კავშირი ელინურ კულტურასთან.

1920 წლის 3 აპრილს დეტალურად არის აღწერილი ბრწყინვალე კვირის განმავლობაში მიმდინარე არამხოლოდ რელიგიური, არამედ ეროვნული დღესასწაულიც. რედაქტორი მიუთითებს ამ დღესასწაულებში „მჭიდროდ დასახლებული ბერძნების (ძირითადად პონტოელი ბერძნების) მონაწილეობაზე. ბრიტანეთის დრო-

⁹ ადიდეთ უფალი. ვადიდებ უფალს მთელი გულით წმიდანთა... (ფსალმუნი 110: 111).

¹⁰ აქ იგულისხმება ბერძნული ტრადიციული საგალობელი „სალამო მშვიდობისა, ბატონებო“.

შის მფარველობის ქვეშ თავიანთი მამების ეროვნული იდეალების და ტრადიციების ერთგული ბერძნები პონტოს მრავალტანჯული ქვეყნის განთავისუფლებისა და აღდგენის იმედით იყვენენ სავსე“. გაზეთის თანახმად, ბრწყინვალე კვირის განმავლობაში ბერძნები მიდიოდნენ „რეგულარულად და ათასობით“ წმ. ნიკოლოზის ტაძარში, სადაც ისინი ესწრებოდნენ სხვადასხვა საზეიმო მსახურებას, ხარებას (25 მარტს)¹¹, 12 სახარების კითხვას და ჯვარცმას, ასევე დიდი პარასკევის მსახურებას, ჯვარცმის შემოტარებას ქალაქის ქუჩებში.

1921 წელს აღდგომის კვირას უთვალავი ადამიანი ესწრებოდა რევოლუციის ხსოვნის დღეს. ეს დღე აღწერილია როგორც გმირული, დიდებული და საზეიმო. ჟღერდა ჰიმნი „უკვდავი“ გმირებისადმი, მხურვალე თხოვნა-ვედრება ბერძენი მეფის ალექსანდრესადმი¹² და ბერძნული არმიისა და ფლოტის დიდება. აღდგომის შემდეგ სამშაბათს, მათ შეურთდნენ ბრიტანული გემებიდან ჩამოსული ინგლისის ფლოტის ფეხოსანი წევრები და მოაწყვეს დიდებული მსვლელობა. ეს ყველაფერი ხდებოდა მუსიკის ფონზე.

1920 წლის 27 მაისს პონტოს ეროვნული დელეგაცია იუნკებოდა „ბიზანტიის უკანასკნელი იმპერატორის კონსტანტინე პალეოლოგოსის და სამშობლოსათვის დაცემული ძმებისთვის“ ხსოვნის საჯარო მსახურების გამართვის შესახებ. მსახურება შედგა ნიკოლოზის ტაძარში 29 მაისს. 1453 წელს სწორედ ამ დღეს კონსტანტინოპოლი დაეცა¹³. განცხადება მოუწოდებდა „ჩვენი ქალაქის ყველა ემიგრანტს დაკეტონ მალაზიები და ოფისები მემორიალური ღონისძიების დასრულებამდე და მონაწილეობა მიიღონ ხსოვნის

¹¹ ხარების დღესასწაული აქ ვნების კვირაშია მოქცეული, რადგან საეკლესიო კალენდრის შესაბამისად ხშირია ასეთი დამთხვევა.

¹² ალექსანდრე (1893-1920) მეფე კონსტანტინე პირველის მეორე შვილი, 27 წლის ასაკში გარდაიცვალა მაიმუნის ნაკბენით. მეტი ინფორმაცია იხ. Van der Kiste, 1994: 107-126.

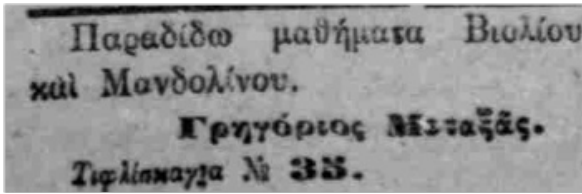
¹³ კონსტანტინე მე-11 პალაოლოგოსი (1405-1453) ბიზანტიის იმპერატორი 1449 წლიდან. დაიღუპა ოსმალთა წინააღმდეგ ბრძოლაში, რომელსაც მოჰყვა ბიზანტიის იმპერიის დაცემა. დაწვრილებით იხ. the classical study by Nicol (1992).

ცერემონიალში¹⁴. უკანასკნელი იმპერატორის ხსოვნის რიტუალი ასევე პოპულარული იყო ათენში მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან. 30 მაისის გაზეთიდან ვიგებთ, რომ უკანასკნელი იმპერატორის და მისი „უკვდავი მეგობრების“ ხსოვნის მსახურება ყველაზე „გრანდიოზული, შთამბეჭდავი, სულისშემძვრელი და სადღესასწაულო იყო“. ასევე აქვე ვხვდებით ცნობას რიტუალის ვიზუალურ მხარეზე: ეკლესიის შესასვლელში ორი დიდი ბერძნული დროშა იდგა. ტაძრის შიგნით მოთავსებულია უკანასკნელი იმპერატორის დაფნის ფოთლებით შემკული ხატი. კანკელი, სასანთლები და ხატები შავი ქსოვილით არის დაფარული. მიცვალებულთა ხსოვნისთვის კი ორთოდოქსული ეკლესიის ტრადიციისამებრ მომზადებულია ხორბლის კერძი (კოლივა). წირვა საზეიმო ოქროსფერ სამოსში 10 მღვდელმა ჩაატარა. შეკრებაზე გაჟღერდა ჰიმნი „უფალო აცხოვნენ მონანი შენი“¹⁵, ასევე „დიდ გამოსვლაზე“ იყო ხსენება უკანასკნელი იმპერატორის და მისი თანამებრძოლების, ეკლესიის გუნდები გალობდნენ „მელოდიურად და საზეიმოდ“.

ხსოვნის მსახურება, საღმრთო ლიტურგიის დასრულებისთანავე, დილის 10 საათზე დაიწყო. მსახურებას ესწრებოდნენ ადგილობრივი მაღალი საზოგადოების და „ბერძნული სამედიცინო მისიის“ წევრები კავკასიისა და პონტოში, რამდენიმე ექიმი, პონტოს ნაციონალური დელეგაციის წევრები. მსახურების ბოლოს საზოგადოების პრეზიდენტმა კათედრიდან წარმოთქვა სიტყვა „ხმამალა და რიტორიკული დეკლამაციით“. ტკბილხმოვანებით და გამოკვეთილი არტიკულაციით მომხსენებელი შეეცადა შეხვედრისთვის ისტორიულ-პოლიტიკური ელფერი მიეცა. ინგლისის, გერმანიის, საფრანგეთის და იტალიის წარმომადგენელთა წინაშე მან უკანასკნელი იმპერატორი დამპყრობელ მუჰამედ მეორეს დაუპირისპირა.

¹⁴ გამოთქმა „სარწმუნოებისა და ქვეყნისათვის“ წარმოსდგება ლოცვიდან, რომელსაც ჩვეულებრივად ამბობს მღვდელი წმინდა ლიტურგიის დროს, ინგლისური ვერსია იხ. *Ecclesia*, 1928: 58.

¹⁵ ეს არის ფრაზა, რომელსაც მღვდელი გამოთქვამს საღმრთო ლიტურგიის შუაში – შეიცავს იმ ადამიანთა სახელებს, რომელთა ხსენებაც უნდა მოხდეს.



მუსიკალურ-თეატრალური საღამოები

თეატრალური ღონისძიებების ორგანიზატორები ადგილობრივი საზოგადოებებია. 1919 წლის 14 ივლისს საღამოს ასოციაციამ მოაწყო „ლიტარატურული საღამო“ ცეკვებით, დასწრება არანევრებისთვისაც უფასო იყო. საღამოზე წაიკითხეს ლექსები და მონოლოგები.

ოთხშაბათს 1919 წლის 27 აგვისტოს საღამოს (8.30) იგივე ასოციაციამ მოაწყო ზალონგოს ცეკვების საღამო. წარმოდგენილი იყო პერსიადისის (1854-1918) 4 -აქტიანი ტრაგედია. საღამო გაიმართა სოფელ სანდას ტანჯული ემიგრანტების დასახმარებლად. სოფელი სანდა (დღეს ცნობილია როგორც დუმანლი) მდებარეობს პონტოში, ტრაპიზონის სამხრეთ-აღმოსავლეთით. „ზალონგოს ცეკვა“ ასახავს ქალების და ბავშვების მასობრივ თვითმკვლელობას 1903 წელს ალი ფაშას წინააღმდეგ ბრძოლის პერიოდში. საბერძნეთის ჩრდილო-დასავლეთში მდებარე ეპირუსში, ალბანელი ჯარისკაცების ალყაში აღმოჩენილმა ქალებმა და ბავშვებმა, გავრცელებული გადმოცემის თანახმად, ცეკვისა და სიმღერის განმავლობაში თანმიმდევრულად მოიკლეს თავი. საღამო შთაგონებული იყო ბერძნული სიმღერებით და ცეკვებით, რომლებიც დღესაც პოპულარულია, და სკოლებშიც¹⁶ ისწავლება. პერსიადისის დრამის პრემიერა 1908 წელს ათენში შედგა. დრამა მოიცავს პოპულარულ ბერძნულ ფოლკლორულ სიმღერებს, რო-

¹⁶ ზალონგოს შესახებ იხ. Janion, 2015.

მელიც ნოტებზე ი. საკელარიდისმა (1853-1938) გადაიტანა. წარმოდგენაში ასახულია როგორ ამჯობინებენ მონობას სიკვდილს ქალები და ბავშვები. საინტერესოა, რომ საგანგებო გარდერობი დადგმისთვის, როგორცაა, მაგალითად ფუსტანელა – ტრადიციული ქვედა ბოლო, გამოაგზავნა თბილისის ბერძენთა დრამატულმა საზოგადოებამ.

განსაკუთრებულად საყურადღებოა ბერძენთა რეფორმატორული საზოგადოების „მუზეების“ აქტივობები. 1919 წლის 17-30 ნოემბერს წარმოადგენილი იყო ნიკოლოზის ტაძრის კანტორის გრეგორიუს ჩარივოულოსის ლექცია „მუსიკის დასაწყისი და განვითარება“. მომხსენებელმა ისაუბრა სამ ძირითად თემაზე: „პრომეთეს და მუზეების ჰიმნები“, სხვადასხვა საეკლესიო სიმღერები და „ერემიას ჩივილი მელოდრამა ნაბუქოდან“ (როგორც ჩანს ვერდის მიხედვით)¹⁷. 1920 წლის 22 მარტს იგივე ორგანიზაციამ გამართა „მუსიკალურ-ფილოლოგიური საღამო“ მიძღვნილი ეროვნული დღისადმი. პროგრამაში შედიოდა: სხვადასხვა ლექსები, მუსიკალური ნაწარმოებები მანდოლინის ანსამბლის შესრულებით და გმირული სიმღერები ვიოლინოს თანხლებით. საღამო დაიწყო 3 საათსა და 15 წუთზე. ბილეთის ღირებულება იყო 50 რუბლი.

1920 წლის 19 ივლისს იგივე საზოგადოებამ დიდი წარმატებით წარმოადგინა ნიკოლაოს ლასკარისის (1868-1945)¹⁸ კომედია „ნომერი შვიდი“, რის შემდეგაც გაიმართა ცეკვები. სპექტაკლის დროს შეგროვდა თანხა ლტოლვილებისთვის. 26 ივლისს წარმატებით ჩაიარა ჩეხოვის „დათვის“¹⁹ პრემიერამ.

ივლისის დასასრულს „ასოციაციის დრამატულმა კომიტეტმა“ გამოაცხადა, რომ პირველი აგვისტოდან გამოაცხადა „ყოველკვი-

¹⁷ ჯ. ვერდის 1841 წელს დაწერილი ოთხმოქმედებიანი ოპერა, სოლეროს ლიბრეტოზე.

¹⁸ ლასკარისი ასევე იყო ბერძენი მსახიობების ასოციაციის პირველი პრეზიდენტი (1917) და ბერძნული ეროვნული თეატრის პრეზიდენტი (1944).

¹⁹ „დათვი“ იყო ჩეხოვის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული „ფარსი-ვოდევილი“ და პრემიერა შედგა 1888 წლის 28 ოქტომბერს, კორშის თეატრში, მოსკოვი.

რეული მცირე თეატრალური შოუების მთელი სერიის განხორციელება ოჯახური ცეკვების თანხლებით“..

„მუზები“ დაბრუნდნენ 1920 წლის 17 ოქტომბერს ორ-აქტიანი კომედით „სიგიჟის მავნებლობა“ და ძალიან მხიარული „კონცერტით“, რასაც კვლავ ცეკვები მოჰყვა. 1920 წლის 14 ოქტომბერს „შმავესკის“ თეატრში „სანდას მცხოვრებლების სამოყვარულო კლუბმა“ წარმოადგინა დრამა „დანყევლილი“, აღნიშნული წარმოდგენებიც საქველმოქმედო დანიშნულებით შედგა.

შემდეგი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო „თეატრალური წარმოდგენა ვახშამთან ერთად“, რომელიც 2020 წლის 28 მაისს გაიმართა თეატრში „იმპერია“. წარმოდგენა ორგანიზებული იყო პონტოს ნაციონალური დელეგაციის მიერ. ლტოლვილთა უმეტესობა ჩამოვიდა ყარსიდან²⁰. დამსწრე საზოგადოებამ 50 000 რუბლი შესწირა სამედიცინო მიზნით და 20 000 სამედიცინო მომსახურებისთვის. პონტოს დელეგაციას წარმატება მიუღოცა ბერძენ ქალთა ორგანიზაციამ „ევანგელიზმმა“.

საგაზეთო ინფორმაცია არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ ადგილობრივი თეატრალური მოვლენებით, არამედ მოიცავდა ინფორმაციას მნიშვნელოვანი სპექტაკლების შესახებ აღმოსავლეთის სხვა ბერძნული დიასპორული თემებიდან. 2020 წლის 8 აპრილის სტამბულის ბერძნულ გაზეთ „ნეოლოგოსში“ გამოქვეყნდა სტატია სათაურით „ხელოვნების მოვლენა“²¹. სტატიამი განხილული იყო სოფოკლეს ტრაგედიის „ანტიგონეს“ შესრულების თავისებურებები. სპექტაკლი ორგანიზებული იყო კონსტანტინოპოლის ლიტერატურული საზოგადოების მიერ და გამოყენებული იყო გერმანელი კომპოზიტორის ფელიქს მენდელსონის მუსიკა (Op. 55).

გაზეთი „თავისუფალი პონტო“ ემსახურებოდა თეატრალური აქტივობების წახალისებას, როგორც ლოკალურ სცენებზე, ასევე სხვადასხვა ბერძნულ კულტურულ ცენტრებში. ერთ-ერთ გაზეთში საუბარია სმირნას ბერძენი ეპისკოპოსის ქრიზოსტომო-

²⁰ ეს საკითხი განიხილებოდა 2018 წელს პერჩანიდოუში.

²¹ თურქეთის ბალკანეთში ბერძნების მოღვაწეობის შესახებ იხ. Chrysothemis Stamatopoulou-Vasilakou, 2008: 39-63.

სის²² (1867-1922) ვიზიტზე სომხურ თეატრში. იზმირში გამოცემული ბერძენთა გაზეთის „ჰორიზონტის“ თანახმად, სპექტაკლი გაიმართა თეატრ „ოლიმპიაში“ სომეხი პოეტისა და დრამატურგის ალექსანდრე შირვანზადე მოვსესიანის²³ (1858-1935) საპატივცემულოდ. სპექტაკლზე მისვლით ეპისკოპოსმა მაგალითი მისცა ხალხს, ასევე მხარი დაუჭირა გარდაცვლილი სომეხი პატრიარქის აზრს, რომ „თეატრი მეორე ეკლესიაა“.

6 ივნისს საინტერესო ფაქტია განხილული. 21 მაისს ელენესა და კონსტანტინეს ხსენების დღეს „პატარა ქალბატონის სახელის ხსენების დღე“ აღინიშნა. ორი პატარა შვილის მამა დაპატიჟებულია წვეულებაზე. საჩუქრების გაცვლის შემდეგ კი მისი ოჯახი მიიწვიეს წარმოდგენაზე დასასწრებად, სადაც პატარა ელენე და მისი ძმა თამაშობდნენ მეორეხარისხოვან როლებს. როგორც ჩანს, პატარა ელენემ საჩუქრები გადასცა ლტოლვილებს. წარმოდგენის მთავარი მიზანი იყო ბავშვებისთვის ზიარება ქველმოქმედებასთან. წარმოდგენამ ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა.

მომდევნო ნომერში წარმოდგენილია ქრონიკის მეორე ნაწილი, სადაც ბავშვების წვეულების შემდეგ სხვა ბერძენი გოგონას (საშუალო სკოლის მოსწავლე) სახელწოდების დღესასწაულია აღწერილი. ამ ელენემ მოიწვია არა მხოლოდ გოგონები, არამედ ბიჭები (იმ დროისთვის არატიპური გადაწყვეტილება). დაიწყო „შემოქმედებითი საღამო“, რომელშიც შედიოდა „ცოტა ფორტეპიანო, ცოტა ვიოლინო“, ბოლოს დიასახლისმა ფორტეპიანოს თანხლებით „დაიწყო სიმღერა ძალიან ლამაზი ხმით“, ტაშის შემდეგ, სტუდენტმა მამაკაცმა, „ტენორის“ ხმით, იმღერა „რამდენიმე რომანსი“, „საკმაოდ ლამაზი, მაგრამ დაუმუშავებელი ხმით“, სამწუხაროა, რომ ახალგაზრდა თაობაში მრავალი ნიჭია, რომელიც, ავტორის აზრით, მხოლოდ ნიჭად რჩება. წვეულება შუალამისას დასრულდა რამდენიმე „ევროპული“ ცეკვით.

²² ამ ეპისკოპოსს ბერძნულ ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ის ეროვნულ მოწამედ შერაცხეს მას შემდეგ, რაც 1922 წელს თურქეთში ლინჩის წესით გაასამართლეს, ბერძნების რევოლუციის მხარდაჭერისთვის.

²³ ავტორის სახელის საფუძველია მისი დაბადების ადგილი შირვანი.

კონცერტებისა და ინტიმური შეხვედრების გარდა, მუსიკა საზოგადოებაში დიდ როლს თამაშობდა, ხშირად ჟღერდა ბათუმის რესტორნებსა და კაფეებშიც. 1919 წლის 16 ოქტომბრის ნომერში განთავსებული რეკლამა „თეოფილოს“ კაფე-რესტორანში, რომელიც „ევროპული და თურქული სამზარეულოს“ გვერდით მდებარეობს, მომხმარებელს სთავაზობენ „მუსიკას ლანჩის საათებში“.



ლიტერატურული აქტივობები

„თავისუფალი პონტო“ ხშირად აშუქებდა ბერძენი და სხვა ევროპელი ავტორების ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, სხვა ბერძნულ გაზეთების კვალდაკვალ²⁴. ამ მიმართულებით დაბეჭდილი სტატიები გვეხმარება რედაქტორების პირადი არჩევანის და ბათუმის ბერძენი მკითხველის ლიტერატურული გემოვნების დადგენაში. ზოგიერთ ლიტერატურულ ნაწარმოებს (განსაკუთრებით ბერძენი ავტორების) აქვს ნაციონალისტური ელფერი და, როგორც ჩანს, მიმართულია ბათუმელი ბერძნების პატრიოტიზმის განმტკიცებისკენ.

აღნიშნულია, რომ ბათუმის ბერძნები ძირითადად პონტოდან იყვნენ და ცდილობდნენ თავიანთი სამშობლოს დამოუკიდებლო-

²⁴ სტამბულში გამოცემული ბერძნული გაზეთების სია იხ. Kuyucu, 2013.

ბისტვის ბრძოლას ოსმალეთისგან საიდუმლო ან ღია საზოგადოებების შექმნით. კერძოდ, მთელი 1919 წლის განმავლობაში ბათუმში პონტოს ეროვნული დელეგაციის რიგი აქტივობები ჩატარდა. 1919 წლის 16 სექტემბერს „თავისუფალმა პონტომ“ პირველ გვერდზე გამოაქვეყნა ცნობილი „პონტოს ჰიმნი“. ჰიმნი შედგენილია ცნობილი ბერძენი ექიმის, თეატრალური მწერლისა და ჟურნალისტის, ფილონ კტენიდისის²⁵ (1889-1963) მიერ. ეს ჰიმნი, 1918 წელს პონტოს ეროვნულ დელეგაციას წარუდგინეს, რის შემდეგაც ის ფაქტობრივად, პონტოს დემოკრატიული რესპუბლიკის ეროვნული ჰიმნი.

მომდევნო ნომერში ვხვდებით კიმონ სანტისის „ჰიმნს პონტოსკენ“, რომელიც დღეს ნაკლებად ცნობილია.

ბერძენები ბათუმში რეგულარულად ესწრებოდნენ მნიშვნელოვან ლიტერატურულ შეხვედრებს და ხვდებოდნენ მნიშვნელოვან ფიგურებს. 1919 წლის 17 სექტემბერს „თავისუფალი პონტოში“ ბერძენ სატირიკოს პოეტთან გეორგიუს სურისთან (დაიბადა 1853, ცხოვრობდა ათენში)²⁶ გამოსამშვიდობებელი წერილი გამოქვეყნდა. „თავისუფალი პონტოს“ შემდეგ ნომერში სურისის ორი პოემაა გადმობეჭდილი სტამბულის ბერძნული გაზეთიდან „ფრონია“. პირველის სათაურია „ჩემი ანდერძი“, სურისმა სატირული, თუმცა მახვილგონივრულად გაამხილა ის, რაც არ სურს იხილოს მისი სიკვდილის შემდეგ (ცრემლები, ყვავილები, გამოსვლები, გვირგვინები, გარდა ბიუსტისა, რომელიც სახელმწიფოს ხარჯით უნდა გაკეთდეს). მეორე ლექსი, სახელწოდებით „ფილოსოფია“ იხსნება შექსპირის ცნობილი დილემით „ყოფნა არ ყოფნა?“.

კიდევ ერთი ცნობილი პოეტის, დრამატურგის და კრიტიკოსის ნანარმოებების თარგმანია გადმოტანილი სტამბულში გამოცემული ბერძნულ გაზეთიდან. ალჯერნონ ჩარლის სვინბორნის (1837-

²⁵ კტენიდისის ბიოგრაფია ინგლისურ ენაზე იხ. <https://pontosworld.com/index.php/history/biographies/130-ktenidis-filon-1889-1963>

²⁶ სურისი ცნობილი იყო ასევე, როგორც არისტოფანეს „დრუბლების“ მთარგმნელი Blaisdell, 2013: 123.

1909) პოემები მოხსენიებულია, როგორც „ჰიმნები დიდი საბერძნეთისადმი“. ორიგინალები აღებულია ამერიკული ჟურნალიდან („თავისუფალი პოსტი“, 29 ივლისი. 1919). მიუხედავად იმისა, რომ სვინბორნი წერდა ბევრ ტაბუდადებულ თემაზე (მაგალითად, კანიზალიზმი, სადომაზოხიზმი და ა. შ.), მან ასევე განიხილა ძველი ბერძნული თემები და ისტორიული ფიგურები (საფო, პროზერპინი და ა.შ.)²⁷.

1919 წლის 16 ოქტომბერს გამოქვეყნდა რეკლამა ი. კალფოგლუს მნიშვნელოვანი წიგნის „ემიგრანტის“ გამოსაცემად. წიგნის ტომების რაოდენობა ჯერ კიდევ არ იყო დაზუსტებული. პირველი ტომი კი 50 რუბლი ღირდა. ავტორი (რომელიც დასასრულს ხელს აწერს რეკლამას ინიციალებით „I. K.“) აღნიშნავს, რომ „რაც ამ წიგნის გამოქვეყნების შესახებ ცნობილი გახდა, ვიმედოვნებთ, რომ ყველა ჩვენი ემიგრანტი, გამოთქვამს ამ ყველაზე სასარგებლო წიგნის შეძენის მზაობას“. კალფოგლუ (1871-1931) იყო პონტოელი წარმოშობის ბერძენი ინტელექტუალი, დაბადებული სტამბოლში. კიდევ ერთ გეოგრაფიული წიგნის „კარამანლიდიკეში“ (თურქული ენაზე ბერძნული ბერძნული ასოებით დაწერილი)²⁸ ავტორი. იგი ასევე იყო პონტოს დამოუკიდებლობის მოძრაობის მთავარი გმირები.

გამოცემების გარდა, ბერძნულმა საზოგადოებებმა გახსნეს ბიბლიოთეკები, მოაწყვეს გამოფენები და დაიწყეს ენის გაკვეთილები ახალგაზრდებისთვის. მაგალითად, 5 აგვისტოს პროგრესის მეგობართა ასოციაციამ „ელპისმა“ (იმედი) დააფუძნა „კარგად ორგანიზებული სამკითხველო დარბაზი“. დარბაზი მოამარაგეს გაზეთებით და პერიოდული გამოცემებით ათენიდან, სტამბოლიდან, ტრაპიზონიდან, ბათუმიდან და თბილისიდან. დარბაზში შესვლა უფასო იყო სამუშაო დღის 7-11 საათამდე, კვირას და არდადეგებზე 11-2 და 4-11 საათამდე. რამდენიმე დღის შემდეგ (1920

²⁷ სვიბერნის დამოკედებულება ბერძნულ კულტურასთან იხ. Ribeyrol, 2013.

²⁸ კალფოგლუ მარტო არ წერდა კარამანლიდიკაში (თანამედროვე „ბერძნული“) ანატოლიის ბერძნების დიდმა ნაწილმა გამოიყენა ეს მეთოდი. მეტი ინფორმაციისთვის იხ. Lampsidis 2009: 421-428

წლის 23 აგვისტო), იმავე ასოციაციამ მოაწყო გამოფენა, სადაც მოიწვია „ყველა, ვისაც სურს გამოფინოს თავისი ნახატები“. 1920 წლის 12 სექტემბერს რეფორმატორულმა საზოგადოებამ გამოაცხადა შუადღის უფასო გაკვეთილები ქართულ, ბერძნულ და ფრანგულ ენებზე სტუდენტებისთვის (ქალი და მამაკაცი).

JOHN PLEMMENOS

(Ethnomusicologist, Doctor of Musicology, Greece)

***HANGING IN MID-AIR*²⁹: CULTURAL ACTIVITY OF THE GREEK COMMUNITY OF BATUMI DURING THE BRITISH OCCUPATION (1919-1920)**

This paper attempts to retrieve, synthesize and discuss the today-available information of the cultural activity of the Greek community of Batumi, during an important but rather neglected period of Georgian history, namely the British occupation of the city³⁰. This was a transitional political period of Georgia, having come out from an Ottoman occupation and before being ceded to the Bolsheviks, who seized Tbilisi in February 1921. The British occupation, destined to secure a relative stability of the region, was effected between December 1918 and July 1920.

²⁹ The expression of the main title is an excerpt from the novel, *Ali and Nino* (1937), set in Baku between 1918 and 1920, and relating a romance between an Azerbaijani boy and a Georgian girl, while exploring the broader dilemmas of the Georgians at the time: "our natural allies should be Turkey and Persia, but now they are both powerless. We're hanging in mid-air, and from the north one hundred and sixty million Russians are pressing down on us" (Said, 2000: 228). For more on the novel and its various parameters, see Niekerk & Crane, 2017

³⁰ A comprehensive English account of the British occupation of Georgia is Everill, 2012.

The Greeks of Batumi formed one of the strongest Christian communities of the city, at least since the early 19th century, when many Greeks settled in Georgia, following the outbreak of the Greek Revolution (1821) and the Russo-Turkish War (1828-9). Most of those Greeks came from Pontus, the region on the north coast of Turkey that included prosperous and dense-populated cities, such as Trabzon, Samsun, etc.

The information comes mainly from a Greek newspaper, called *Free Pontus* (*Ελεύθερος Πόντος*), one of the two Greek newspapers at the time (the other being *The Echo of Batumi*), published in Batumi twice a week, from June 1919 until November 2020, when it was closed down by the authorities³¹. *Free Pontus* was the successor of *Argonaut* (*Αργοναύτης*), the first Greek newspaper of Batumi circulating between 1912 and 1918, when it was purchased by the editors of the *Free Pontus*. The expressed purpose of the latter newspaper was to assist the targets and works of the National Delegation of Pontus, the main political instrument of the Pontic Greeks of the Transcaucasian region. The name *Argonaut* alludes to the mythological Argonauts and their travel to Colchis to get the Golden Fleece, an episode said to have taken place in Batumi area³². Amid various political and military reports, one may find a lot of information of the cultural activity of the Greek community, such as religious festivities, theatrical or musical events, and literary publications, which will be treated separately below.

During 1919-1920, in Batumi there functioned four Greek cultural-literary societies: *Prometheus* (*Προμηθεύς*), *Hope* (*Ελπίς*), *The Muses* (*Μούσαι*), and *Evangelism* (*Ευαγγελισμός*), working, according to a contemporary assessment, for *educational, artistic, and philanthropic purposes* (*Free Pontus*, 23 September 1920)³³. If one takes the first two elements for granted, the latter alludes to the influx of Greek refugees coming from the Ottoman-dominated areas (such as Kars) to Batumi. Therefore, the

³¹ <http://www.pontos-news.gr/pontic-article/165074/syntomo-hroniko-tis-istorikis-efimeridas-eleytheros-pontos>

³² For the reception of the Argonauts and Medea in modern Georgia, see Nadareishvili, 2007: 222-30.

³³ On *Prometheus* society, see briefly Fotiadis, 2008: 75.

majority of cultural events (theatrical performances, soirees, publications etc.) were organized for the sake of the refugees, who stayed in Batumi for some time before moving either to Russia or Greece. As is evident from their names, two of the four societies were governed by women, and were named after the nine muses of ancient Greek mythology and the Annunciation of the Virgin Mary (Gr. *Evangelismos tis Theotokou*) respectively.

Religious festivities

The religious centre of the Greeks of Batumi was the local cathedral of St Nicholas, the 4th-century bishop of Trimythus, in Pontus, not to be confused with Santa Claus (St Basil). St Nicholas is said to have led a miraculous life, but in the Greek context he is the patron saint of the sailors. The church was erected in the 1880s by Greek merchants from Sürmene (near Trabzon) settling in Batumi³⁴. In *Free Pontus* (4 December 1919), a *Notification*, signed by the churchwarden, informs the readers of the forthcoming festival of St Nicholas (6 December). Of some importance is the information of the particular musical items to be heard in the Vespers, including the *Anoixantaria*³⁵ and the *bread class* (*Artoklasia*) with the popular troparion *Oh Virgin Theotokos, rejoice*³⁶. The same musical works were heard at the *Great Vespers* of the feast of the Dormition of Theotokos (15 August 191, at St Nicholas Church, plus the *Polyeleos*³⁷ during the Matins.

The issue of Christmas' eve (24 December 1919) is naturally dedicated to the birth of Jesus Christ, under the bold headline of the front page

³⁴ Sürmene was known in antiquity as Susarmia or Augustopolis, and is best known as the place where Xenophon and his Ten Thousand fell sick after eating wild honey.

³⁵ From the incipits «Ανοίξαντός σου την χείρα» (You open your hand), Psalm 145:16.

³⁶ The hymn («Θεοτόκε παρθένε») is sung before the blessing of the loaves during the vespers of a feast day. The chant derives from an episode in the New testament, where the Archangel announced the Good news to the Mother God praising her amongst all women (Luke 1:42).

³⁷ From the Greek words, *poly+eleos* (=much mercy), in this context signifying a particular musical genre to be heard during great feasts.

Christ is born (Χριστός γεννᾶται). On the left column, there is a *Hymn to the infant in the manger of Bethlehem*, signed by Eleftherios Kousis, and having as motto an excerpt from the song of the angels, according to the Gospel: *Glory to God in the highest and on earth peace, good will towards men* (Luke 2:14). Not unexpectedly, the author turns soon to the irrationality of the war which he contrasts to the peaceful message of the feast. It should be noted that the front page is entirely dedicated to Christmas. Next to the editorial including a nice Nativity scene engraving, there is another text under the title *There remains to the eternity*³⁸, a phrase taken from the Psalms of David and referring to God's righteousness. The author invites his readers to kneel down and worship the great mystery, the eternal truth and absolute virtue of God, which he revealed through his only begotten son.



The political and military upheavals seem to have diminished the willingness of the Pontic Greeks in other parts of the Ottoman Empire to participate in the various festivities of the time. According to a report from Trabzon, dated 22 December 1919, and signed by the newspaper's cor-

38 Original: «ἡ δικαιοσύνη αὐτοῦ μένει εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος» (Psalms 110 & 111).

respondent, there is nothing important by the coming of Christmas period, *no activity, no enthusiasm, but the same luck of courage, emptiness and pessimism*. From the community life that was full of national-centred activities, nothing is left but the *paleness of sick soul and the sense of deep suffering*. The only exception is the little children, who prepare to sing the traditional carols³⁹ and await someone to open the door and offer them a little coin. But then the door is shut until the bells of Christmas service ring, and again the day begins on the same boring rhythm.

On the New Year eve 1919, the *Free Pontus* includes an encomium to St Basil (330-379), Bishop of Ceasarea (Cappadocia) and exarch of Pontus, commemorated by the Orthodox Church on 1 January. The text is written in prose and follows the saint's life events adapted though to contemporary taste and historical circumstances, for the saint is hailed as *boast of Caesarea, glamour of Hellenism, and encapsulation of Christianity*. In fact, St Basil studied philosophy in Athens, hence his association with Hellenic culture, a fact underlined in the encomium, according to which he has dedicated himself to the study of Greek culture and science, which he received in the City of Pallas (i.e. Athens) *from the flowery and eternal gardens of the ancient Greek wisdom*⁴⁰. It is also noted that, before embarking on his ecclesiastical career, *he dressed himself with the panoply of Greek language, rhetorical art and philosophy, supplied by secular wisdom*.

On 3 April 1920, there is an extensive account of the various festivities during the Holy Week, which included not only religious but national celebrations. The editor notes the participation of *the dense Greek population of Batumi, consisted mainly of Pontic Greeks [...] under the protection of the English flag, true to the religion of its fathers, dedicated to the national traditions and the national ideals [...] looking with great hopes to the liberation and recovery of the much-suffering country of Pontus*. According to the newspaper, during the Holy Week, the Greeks went *regularly and in thousands* to St Nicholas church, where they attended the *solemn servic-*

³⁹ Reference is here made to the traditional carol still sung in Greece «Καλήν εσπέραν, άρχοντες» (Good evening, my lords).

⁴⁰ For Basil's approach to classical culture and education, see Holder, 1992: 395-415.

es of the Bridegroom, the Evangelismos or Annunciation (25 March)⁴¹, the 12 Gospels and the Crucifixion (Holy Thursday), and the procession of the Epitaph (Holy Friday), through the main streets of the city.

On Easter Monday, *innumerable people* attended, *with indescribable emotion*, the commemoration day of the 1821 Greek Revolution, described as *majestic imposing and festive*, during which the names of the *immortal* heroes of the revolution were heard, and *fervent petitions* were said for the Greek King, Alexander⁴² and the *glorious* Greek army and navy. The next day, Tuesday after Easter day, the public festivities were given *new glamour* by the presence of hundreds of armed English marines who were disembarked from grand warships and then made a *proud and majestic* parade in the city, under the leadership of *radiant* officers and musicians playing various anthems.

On 27 May 1920, the National Delegation of Pontus announces a public memorial service *for the last Byzantine emperor, Constantine Paleologos, and all our brothers that have fallen for faith and country*, to take place at St Nicolas church, on the following Friday 29 May, the actual day of the Fall of Constantinople to the Ottomans in 1453⁴³. The announcement urges *all the expatriates of our city, to keep their shops and offices closed, until the end of the memorial, and participate in this memorial service*⁴⁴. The memorial service of the last emperor had also been popular in Athens from the beginning of the 20th century, and was similarly advertised in Greek newspapers of the time⁴⁵. On 30 May, we learn that

⁴¹ The Annunciation of the Virgin Mary is here mentioned within the Holy Week, for in the Old (Julian) Calendar it often fell in this period.

⁴² Alexander (1893-1920), second son of King Constantine I, was King of Greece from 1917 until his death three years later, at the age of 27, from the effects of a monkey bite. For more, see Van der Kiste, 1994: 107-126.

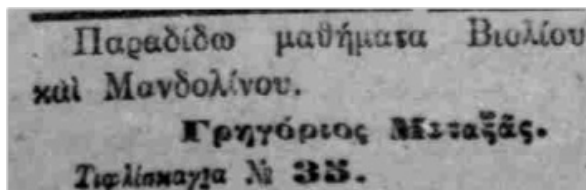
⁴³ Konstantinos XI Palaiologos (1405-1453) became emperor in 1449, and his death in battle at the Fall of Constantinople to the Ottomans, marked the end of the Byzantine Empire. For his later reception, see the classical study by Nicol (1992).

⁴⁴ The expression *for faith and country* («*Ἐν ὑπὲρ πίστεως καὶ πατρίδος ἀγωνισαμένων καὶ πεσόντων ἀδελφῶν ἡμῶν*») comes from a prayer usually said by the priest during the Holy Liturgy, as well as in National commemoration ceremonies. For an English rendering of the prayer, see Ecclesia, 1928: 58.

⁴⁵ See, for example, Empros newspaper, 29/5/1912. The service was to take place at St Constantine church, Athens, and at the National Orphanage.

the memorial service of the last emperor *and his immortal comrades* was *most imposing, impressive, moving, solemn*. The success is attributed to the Committee of the Church (made up of three gentlemen) who is warmly congratulated. There is also a description of the scenery: outside the main entrance of St Nicholas church, there were two large Greek flags. Within the church an icon of the last emperor hang adorned with laurels, whereas the interior was mournfully decorated. The iconostasis, the icons and the candles were covered with black strips, and there was a dish of boiled wheat (*koliva*) used for the dead in the Orthodox Church.

The service was celebrated by 10 priests, dressed in magnificent golden-interwoven garments. The congregation was moved by the hymn *Remember, oh Lord, of your servants*⁴⁶, as well as by the commemoration of the names of the emperor and *the other heroes* during the Great Entrance, whereupon *a shiver run through the congregation, and tears overflowed everyone's eyes*. The choirs of the church sang *melodiously and solemnly*. The memorial service was said before the local VIPs, including members of the *Greek Mission for Treatment (Ελληνική Αποστολή Περιθάψεως)* in Caucasus and Pontus, several doctors of the same body, and members of the National Delegation of Pontus. At the end of the service, the president of the Delegation, from the chorus, delivered a speech, *with a loud voice and rhetorical recitation*. The *eloquent and articulate* speaker gave the historical context of the events, by placing the last emperor against Mohamed II the Conqueror, in the presence of the Great Powers (England, America, France and Italy) as judges! The latter, of course, gave credit to the emperor, but the judgment remained unfinished, and would only resume after the *suffering* Pontus has been liberated.



⁴⁶ «Μνήσθητι, Κύριε, των δούλων σου...». This is a typical phrase, exclaimed by the priest in the middle of the Divine Liturgy that usually includes the names of the souls to be commemorated on the memorial service of the day.

Musical-theatrical events

It should be said from the outset that the activity of the Greek theatre in Batumi during the English occupation has not been explored thoroughly, and the related studies focus either on earlier or post-Soviet period of the broader Black-Sea area⁴⁷. Theatrical events were organized by local societies, some of which had established amateur theatrical groups. A case in point was the dramatic department of the Association of Friends of Progress *The Hope* (Σύνδεσμος των Φιλοπροόδων «η Ελπίς»). On 14 July 1919, 8:30 pm, the association organized a *philological soiree* with dancing *for the benefit of the association* with free entrance to non-members. The event would include *Recitations* (Απαγγελίαι) and *Monologues* (Μονόλογοι), and would end with dances *national and European*.

On Wednesday 20/7 August 1919, 8:30 pm, the same association announced the performance of the *Dance of Zalongo* (Ο χορός του Ζαλόγγου), a tragedy in four acts by S. Peresiadis (1854-1918) *for the benefit of the suffering expatriates in Santa*. The village of Santa (nowadays Dumanlı) is situated in Pontus, southeast of Trabzon, and until the exchange of population between Greece and Turkey, in 1922, it was exclusively populated by 5.000 Greeks (whereas today is a small village of some 150 inhabitants)⁴⁸. When the Russians withdrew from Trabzon, in 1918, the inhabitants of Santa were persecuted by the Ottoman authorities, and fled to Georgia and Greece. To deal with the situation, the people of Santa created an *Organization of Santa citizen abroad* (Εξωτερική Οργάνωσις των Σανταίων), which made a strong *Appeal to the Greeks allover Pontus*.

The *Dance of Zalongo* refers to the mass suicide of women and their children, during the War against Ali Pasha, on December 16, 1803, after being trapped by the Albanian troops, near the village of Zalongo in Epi-

⁴⁷ See, most notably, Efkolidis, 2014. The best-known Greek account of theatrical activity in Georgia (including Batumi) is Mouratidis (1995), who, nevertheless, did not go beyond 1918-19. For more, see Bogdanovic-Puchner, 2013: 190-194.

⁴⁸ <https://pontosworld.com/index.php/pontus/places/207-santa-dumanli>

rus (north-western Greece). According to a widespread tradition they did so one after the other while dancing and singing. The event has inspired numerous Greek dramas and songs, still popular in modern Greece, particularly at schools⁴⁹. Peresiadis' drama, premiered in Athens in 1908, contained a popular Greek folk song, set to music by I. Sakellaris (1853-1938) that expresses the women's willingness to die in order to avoid the imminent enslavement: *Farewell poor world, farewell sweet life, and you, my wretched country, Farewell for ever*⁵⁰. It should be noted that the special wardrobe of the performance in Batumi, such as *foustanela* (the traditional white pleated skirt), were sent from the Greek dramatic society of Tbilisi, which the Board of Directors of the Batumi association warmly thanks.

One of the most active Greek cultural societies in Batumi was the Reformatory Society *The Muses* (Αναμορφωτικός Σύλλογος «αι Μούσαι»). On Sunday 17/30 November 1919 (8 pm) at the society's lodge, there took place a *lecture* by the cantor of St Nicholas Church, Gregorios Charivoulos, on the *Beginning and development of Music*. During the lecture, the speaker would interpret the following three items: *Hymn to Prometheus and the Muses*, various ecclesiastical songs, and the *Lament of Jeremiah from the melodrama Nabucco* (evidently by Giuseppe Verdi)⁵¹. On 22 March 1920, the same society organized a *musical-philological day event* dedicated to the National Celebration Day at the society's lodge. The program included: Various philological recitations, musical items by the society's mandolin-ensemble (μανδολινάτα) and heroic (κλέφτικα) songs with violin. The event started in 3:15 and the entrance cost 50 rubles.

On 19 July 1920, the same society announced a new soiree including the performance of the comedy, *Number Seven* (Ο αριθμός επτά) to be followed by *dancing* (χορός). The comedy, played with *great success*

⁴⁹ On Zalongo and its reception in Balkan literature, see Janion, 2015.

⁵⁰ «Έχε γεια, καυμένη κόσμε, έχε γεια, γλυκειά ζωή και συ, δύστυχη πατριδα, έχει γεια παντοτεινά».

⁵¹ *Nabucco* is an opera in four acts composed in 1841 by Giuseppe Verdi to an Italian libretto by Temistocle Solera. The libretto is based on the biblical books of 2 Kings, Jeremiah, Lamentations, and the opera was first performed at La Scala in Milan on 9 March 1842. On the Italian opera in Georgia, see Sigua, 2017: 223-232.

(μετά αρκετούς επιτυχίας), was written by the Greek popular author, Nikolaos Laskaris (1868-1945)⁵², and was introduced by the vice-president who called the attendants to donate for the sake of refugees. On 26 July, Chekhov's one-act comedy, *The Bear* (*Η αρκούδα*)⁵³ was staged with great success by the same association, to be followed by dancing. Chekhov seems to have enjoyed some popularity among the Greek community of Batumi, if one judges from a theatrical performance at the Zelezny Theatre, on Monday 8/21 June, including the *Dance of Zalongo* and the comedy *Proposal* (*Πρότασις*), both for the establishment of a *Gymnasium* at the local Greek School. The comedy must refer to one-act farce, *A Marriage Proposal* by Anton Chekhov, written in 1888-1889 and first performed in 1890.

At the end of July, the *Dramatic Committee of the association* announced the implementation of a program of complete series of small weekly theatrical soirees with dances [θεατρικών χοροσπεριδών] for families commencing from 1 August. Yet, on 1 August, it was announced that the weekly theatrical performances of the said society are currently being postponed, because, very soon, a theatrical performance will be given for the benefit of the needy refugees. Instead, on 14 August 1920, we read of a special beneficiary performance by the *Amateur Club of Santa People* (*Ερασιτεχνικός Όμιλος των Σανταίων*), on the occasion of the feast of *Dormition of Theotokos*, with a very funny comedy in the Pontic dialect, called *The ringing vampires* (*Οι κωδωνάτοι βρυκόλακες*)⁵⁴, for the benefit of the needy of Santa (tickets of 100 rubles).

The *Muses* came back on 4/17 October 1920 with a performance of two one-act comedies: the *Pest of craze* (*Επιδημία της τρέλλας*) and the very funny comedy *Musical Concert* (*Μουσική Συναυλία*) to be followed by dancing (8 pm to 12 pm). On 11/24 October 1920, at the *Smaevski* theatre, a group of amateurs from Santa, at the recommendation of the as-

⁵² Apart from writer, Laskaris was the first president of Association of Greek Actors (1917), and president of the Greek National Theatre (1944).

⁵³ *The Bear* or *Boor* was one of Chekhov's most successful farce-vaudevilles, and premiered on 28 October 1888 in Korsh Theatre, Moscow.

⁵⁴ The comedy was written by E. Foinikopoulos in 1885 and was one of the more popular works among the Greeks of Pontus (Fotiadis, 2008: 66, 70, 75).

sociation Succor for Santa (Αρωγή προς την Σάντα), will give a theatrical performance of the drama *The she-cursed (Η κατηραμένη)*, for the benefit of the needy of Santa. Theatrical events ceased abruptly thereafter, due to the sudden death of King Alexander of Greece (25 October 1920) and the following close down of the *Free Pontus*.

Another important event, advertised as *theatrical soiree with dinner (θεατρική εσπερίς μετά δείπνου)*, took place on 28 May 2020, at the *Empire* theatre, for the sake of the Greek refugees. The event, lasting from 9 pm to the dawn, was organized by the National Delegation of Pontus and was addressed to the *beauty-loving and philanthropic public*. Most of the refugees came from Kars, a city in northeast Turkey, bordered with Georgia, and were forced to migrate (following the city's capture by the Ottomans), before they settled to mainland Greece⁵⁵. During the soiree, a generous donation of 50.000 rubles made by the *Mission for Treatment* and another 20.000 rubles by the *Service of Treatment* was reported. The National Delegation of Pontus congratulates warmly the *Evangelism Association of Greek Mademoiselles (Σύνδεσμος Ελληνίδων Δεσποινίδων «ο Ευαγγελισμός»)* for their contribution to the success of the theatrical soiree, and the continuing preparation of modern Nausicas and Penelopes!

Theatrical activity was not only limited to local events but included reports of important performances from other Greek diasporic communities of the East. The issue of 8 April 2020 reproduces (in the front page) a report from *Neologos* Greek newspaper of Istanbul, under the title *The artistic event*⁵⁶. The report refers to the performance of Sophocles' tragedy *Antigone*, written in 441 BC and relating the heroic attempt of Antigone to collect and entomb the corpse of her dead brother. The performance was organized by the Philological Society of Constantinople, and included the incidental music by the German composer, Felix Mendelssohn (Op. 55). The music, performed by a *well-trained* choir, was written in 1841 to accompany a German translation of the original text, for narrators, tenor

⁵⁵ This issue has been recently delt with in Perchanidou, 2018.

⁵⁶ For the Greek theatrical activity in the Balkans and Turkey, see Chrysothemis Stamatopoulou-Vasilakou, 2008: 39-63.

and bass soloists, two men's choirs and orchestra, and including an overture and seven choruse⁵⁷. The Greek reporter notes the importance of the ancient tragedy as well as the relevance of the drama to the adventures of modern Greeks.

The *Free Pontus* newspaper strove to promote theatrical activities by encouraging the local scene or reproducing theatrical news from other Greek cultural centres. One of the most curious reports of the kind speaks of the visit of the Greek Bishop of Smyrna, Chrysostomos (1867-1922) to the Armenian theatre, according to the Greek Newspaper *Horizon* of Izmir. The certain bishop is an exceptional case in Greek history, since he was canonised by the Orthodox Church (in 1992) as a *national martyr*, after he was lynched by a Turkish mob in 1922, on the accusation that he supported the Greek Invasion of Turkey⁵⁸.

According to the report, the performance was given at the *Olympia* theatre, for the honour of the national Armenian poet and playwright, Aleksandr Shirvanzade Movsesian (1858-1935)⁵⁹.

During the performance of his own work in Izmir, Shirvanzade addressed Chrysostomos as the first Greek bishop to honour through his presence the Armenian theatre and listen to the play delivered in the Armenian language. The poet also said that the bishop sets an example by espousing the modern spirit and proves that he has endorsed the ideas of the late Armenian patriarch, that the theatre is a *second church*. Then the poet praised the ancient Greek civilization, and concluded by stressing the benefits the people of the East can enjoy from the modern Greek civilization. The audience enthusiastically praised Greece, the Greek army and government, and bishop Chrysostomos. It has been written that the activity of bishop Chrysostomos in Smyrna was *crucial to the flourishing of the education and the cultivation of Greek national consciousness*⁶⁰.

⁵⁷ On Mendelssohn's treatment of the Greek past, see Geary, 2006: 187–226.

⁵⁸ On Chrysostomos' fate and the burning of Smyrna, see Horton, 1926: 126.

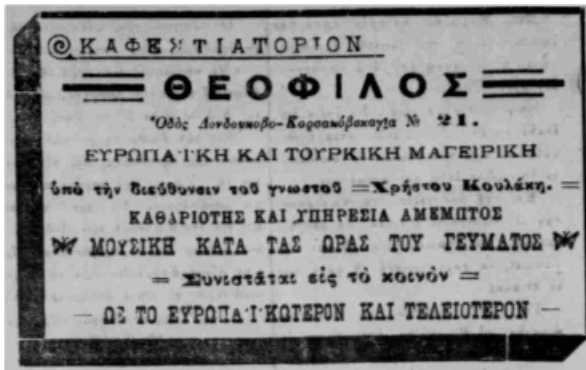
⁵⁹ The author was so-named from his birthplace in the province of Shirvan (nowadays Azerbaijan), which he later adopted as his pen-name, Shirvanzade (son of Shirvan). See <http://armeniandrama.weebly.com/19th-century-playwrights.html>

⁶⁰ For the Greek cultural activity in Smyrna, see Boubouglatzi, Vamvakidou, Kyridis, 2013: 125.

On 6 June, there is an interesting chronicle written *on the occasion of the name day of a little mademoiselle*, but referring to a visit on 21 May, on the feast of St Constantine and Helen. The author, father of two little children, 6 and 3, was invited to the party at 3 pm sharp (!), and after the exchange of presents, his family was asked to have a seat and kindly attend a performance. Helenitsa (little Helen) was the protagonist and her brothers took the secondary roles. Although we are not given much information, the play seems to include Helenitsa offering her presents to a poor child (possibly one of the refugees?), thus teaching the children the charity within a domestic environment. The performance is said to have made a great impression on parents and children alike, for *its didactic part of the play*.

The next issue hosts the second part of the chronicle, contrasting the party of the children with another name-day visit to an adolescent Greek girl (a high-school student). This Helen has invited not only girls but boys too (a dubious decision at the time) who were nevertheless *all shaved and not hairy*, their tie bound *with some care*, and their trousers *according to the social bon gout*. After various compliments, there began the *artistic evening* that included *a bit of good piano, a bit of violin*, at the end of which the hostess *began her chirping with her very nice voice* to the accompaniment of the piano. After the *handclapping*, a male student, described as *tenor*, sang *some romances, with a voice fair enough but uncultivated*, one of many talents among the young generation that, according to the author, remain just talents! The party came to a close with some *European dances* until midnight, when everyone left the house.

Apart from concerts and intimate gatherings, music was also played in public in restaurants and cafes of Batumi. An advertisement on the 16 October 1919 issue (last page) informs the readers of *Theophilos* cafe-restaurant (*καφεστιατόρειον*), which, next to *European and Turkish Cuisine*, offers *music during the hours of lunch*. The restaurant assures its clientele for its *cleanness and impeccable service*, and suggests itself as *the most European and perfect one*.



Literary activity

The *Free Pontus* often includes literary works (poetry and prose) of Greek and other European authors, as they appeared in other Greek newspapers and magazines (mostly from Istanbul, the cultural and religious centre of the Greek diaspora of the time)⁶¹. The study of these works may help us detect the personal choice or intension of the editors as well as the literary taste of the Greek readership of Batumi. Some literary works (particularly those by Greek authors) have nationalistic overtones and seem to try enforcing the patriotism of the Batumi Greeks; others are of a more moderate character (mainly by non-Greek authors) and look like trying to promote the diachronic values of Hellenism and Greek culture.

It has been said that the Greeks of Batumi were mostly of Pontic origin, and strove for the independence of their motherland from the Ottomans by forming secret or open societies. Batumi, in particular, hosted the works of the National Delegation of Pontus throughout 1919. In 16 September 1919, the *Free Pontus* included in the front page the famous *Hymn of Pontus* (Ὕμνος στον Πόντο), composed by the Greek physician,

⁶¹ For a list of Istanbul Greek newspapers during the Ottoman period and beyond, see Kuyucu, 2013.

theatrical writer and journalist, Philon Ktenidis⁶². Ktenidis (1889-1963) was born in Trabzon, where he received his encyclical education, and began writing for a local press, before publishing his own newspaper (in 1910), for which he was expelled by the Turkish authorities. He then took part in the Balkan wars of 1912-13, and, after the entrance of the Russians, in 1916, he returned to Caucasus, where he worked as a military doctor. After the Asia Minor disaster (1922), he moved to Greece where he followed a political career as an MP.

*The Hymn written by Filon Ktenidis became actually the National Anthem of the Democratic Republic of Pontus. It was presented to the National Delegation of Pontus in 1918, where it was recognised as the anthem of the future Republic of Pontus. The hymn is full of explicit patriotic sentiments, as can be seen from the first stanza: The day is come, the hour is come we've been waiting for years, in the chains and contempt, in the Turkish slavery. On the mountaintops of Pontus, blackened muskets bring back 1821, they praise liberty*⁶³. The reference to 1821 alludes to the Greek Revolution of that year that broke out almost simultaneously in the Danubian Principalities (modern-day Romania), in February 1821, and the Peloponnese (southern Greece), a month later, and led to the liberation of a large part of Greece, and the formation of an independent state.

In the next issue, we find another *Hymn to Pontus* (Ὕμνος στον Πόντο) by Kimon Santis (possibly from Santa), less-known today but equally vivid and powerful, as is evident from the first stanza: *Your existence, in the rage of the open sea, is a star that guides the sailors in the nights, so that they defy the storm, and their Argo splits and avoids the waves, and sails them towards the port of their desires, until they reach it smoothly*⁶⁴. In the second and third stanzas, the poet brings forth the medieval legend-

⁶² For a brief English account of Ktenidis' life and works, see the link <https://pontosworld.com/index.php/history/biographies/130-ktenidis-filon-1889-1963>.

⁶³ «Ἦρθ' ἡ μέρα, ἦρθ' ἡ ὥρα / που προσμέναμε με χρόνια / στα δεσμά, στην καταφρόνια / και στην τουρκική σκλαβιά». *The lyrics of the hymn can be found online in several Greek blogs or sites* (<https://pontosworld.com>) as well as on [youtube.com](https://www.youtube.com).

⁶⁴ «Ἡ ὑπαρξή Σου, στου πέλαου την μανία, / Εἶν' ἄστρο που τους ναύτες οδηγᾷει / Τίς νύχτες, κ' ἄψηφούν την τρικυμία, / Καὶ ἡ Ἀργώ τους σχίζει και περνᾷει / Το κύμα, και τους πάει προς το λιμάνι / Του πόθου των, ως που γλυκά το φτάνει».

ary figure of Digenis Akritas, who defended the borders of the Byzantine Empire in Anatolia⁶⁵. The reference to Argo alludes to the homonymous ancient ship which carried the Argonauts from Aulis (in Thessaly, central Greece) to Colchis (near Batumi) to get the Golden Fleece. It should be added that the original text employs the vernacular Greek of the time (so-called demotic) in the same way as the National Anthem of Pontus did.

The Greeks of Batumi would regularly learn of the most important literary events and figures of the time. On 17 September 1919, the *Free Pontus* wrote of the *magnificent* funeral of the great Greek satirical poet, Georgios Souris (b.1853), in Athens⁶⁶.

In the next issue, the *Free Pontus* includes two of Souris' poems taken from the *Proia* Greek newspaper of Istanbul, *because we wish to get them known to our own readers, for whom it is not easy to get newspapers from bigger centres*. The first poem is entitled *My will* (*Η διαθήκη μου*), where Souris disclosed in a satirical albeit witty way what he does not want to happen after his death (*no tears, no flowers, no speeches, no wreaths, except a bust yet on public expense!*). The other poem entitled *Philosophy* (*Φιλοσοφία*) opens with Shakespeare's famous dilemma, *to be or not to be?*, written in English, which gives the poet a stimulus to philosophize on the life's dualities.

Another famous author was the English poet, playwright, and critic, Algernon Charles Swinburne (1837-1909), whose translated poem is reproduced from the *Tachydromos* Greek newspaper of Istanbul *for the sake of our readers*. Swinburne's poem is described as *Hymn to the Great Greece* and the original has been taken from the American periodical *Detroit Journal*, as is noted in the introduction (*Free Post*, 29 June 1919). Although Swinburne wrote about many taboo topics (such as Cannibalism, sadomasochism, etc.) he also dealt with ancient Greek themes and figures (such as Sappho, Proserpine, etc.)⁶⁷. The Greek translation

⁶⁵ Digenis adventures and heroic exploits have been immortalised in medieval romances as well as in numerous Greek folk songs. On this topic, see Bartikyan, 1993.

⁶⁶ Souris also wrote theatrical works but he is best known for his *masterly* translation of Aristophanes' *The Clouds*. Some of Souris' poems translated into English are found in Blaisdell, 2013: 123.

⁶⁷ On Swinburne's special relationship with Greek literature and culture, see Ribeyrol, 2013.

includes the following passage: *I am she that made thee lovely with my beauty / From north to south: Mine, the fairest lips, took first the fire of duty / From thine own mouth. Mine, the fairest eyes, sought first thy laws and knew them / Truths undefiled; Mine, the fairest hands, took freedom first into them, / A weanling child*⁶⁸.

On 16 October 1919, there is an advertisement for the publication of an important book entitled *The Emigrant (Ο Αποικος)* by I. Kalphoglou. The book would come out in an unspecified number of volumes, the first one costing 50 rubles. The author (who signs the advertisement with his initials *I. K.* at the end) notes that *the publication of this book having been known, we hope that all our expatriates, with readiness, will purchase this most useful book*. Since the Greek version of the term *emigrant* may be ambiguous (since it can also be translated as *colonist*)⁶⁹, the long subtitle of the book clarifies that it is about *the ancient Greek colonies* as well as the later *Greek Bishoprics, Archdioceses and Metropolitan Bishoprics in South Russia and Caucasus*. Kalphoglou (1871-1931) was a Greek intellectual of Pontic origin, born in Istanbul, and author of another book on geography in *karamanlidika* (that is, Turkish language in Greek characters)⁷⁰. He was also among the protagonists of the movement for the independence of Pontus.

Apart from publications, Greek societies opened libraries, organized exhibitions, and began language classes for the youth. For example, on 5 August, the Association of the Friends of Progress *Elpis* (Hope) announced the foundation and function of *a well-organized reading room (αναγνωστήριον) with newspapers and periodicals from Athens, Istanbul, Trabzon, Batumi and Tbilisi*, with free access to everyone from 7-11 pm

⁶⁸ «Είμαι εκείνη ήτις σε κατέστησεν αξιαγάπητον δια της καλλονής μου, από Βορρά μέχρι Νότου. Τα ιδικά μου, τα περικαλέστατα χείλη, έλαβον πρώτα το πυρ του καθήκοντος από το ιδιόν σου στόμα. Οι οφθαλμοί μου, οι περιπαθέστεροι οφθαλμοί, πρώτοι είδον τους νόμους σου και και τους ανεγνώρισαν αληθείας ακηλιδύτους. Και οι βραχιόνες μου, οι στιβαρώτεροι βραχιόνες, ενεγκαλισθησαν την Ελευθερίαν, όταν ήτο έπι νήπιον».

⁶⁹ The very word *colonist* (*apoikos*) has been (and is still) used to describe the ancient Greek colonies in Asia Minor, south Italy and elsewhere.

⁷⁰ Kalphoglou was not alone in writing in *karamanlidika* (equivalent to modern-day *Greeklish*), for a great number of Greeks of Anatolia used this method. For more, see Lampsidis 2009: 421-428

working days, and 11-2 and 4-11 pm on Sundays and public holidays. Some days later (23 August 1920), the same association organized an *Artistic Exhibition* (*Καλλιτεχνικήν έκθεσιν*), inviting everybody wishing to exhibit their works of art (paintings, artifacts etc.) to do so at the association's lodge. On 12 September 2020, the *Muses* Reformative Society announced afternoon classes on Georgian, Greek and French language for students (male and female), and fee-exemption for the poor students.

References

1. Bartikyan, Hrach. (1993). *Armenia and Armenians in the Byzantine Epic, Digenes Akrites: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry* (Centre for Hellenic Studies, Kings College London), David Ricks (ed.) Brookfield: Variorum.
2. Blaisdell, Bob (ed.). (2013). *Great Short Poems from Around the World*, New York: Dover Publications.
3. Bogdanovic, Irena & Puchner, Walter. (2013). *Ελληνικό θέατρο στην Οδησό 1814-1914: Άγνωστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη της Φιλικής Εταιρίας και στις Παρευξείνιες Χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησού* [Greek Theatre in Odessa 1814-1914: Unknown information of Greek performances in the city of Philiki Etaireia and in the countries of the Black Sea from Russian newspapers of Odessa], *Parabasis*, *Melemitama* 9, Athens: University of Athens, Department of Theatrical Studies.
4. Evangelia Boubougiatzi, Ifigenia Vamvakidou, Argyris Kyridis. (2013). *Greeks' Identities in Smyrna, 19th – 20th Century Local and Global Parameters, Review of European Studies*, Vol. 5, No. 1.
5. Ecclesia, of Greece. (1928). *The Divine Liturgy of St. John Chrysostom in Greek and English, with Comparison with Others Liturgies and a Short Explanation of Rituals, Vestments and Short Prayers*, Athens: Greek Art Printing & Publishing Company.
6. Efkolidis, Stavros. (2014). *Politics and culture in the theater of the Greeks of the Black Sea area (end of 19th until the end of 20th century)*, Master Thesis, International Hellenic University, School of Humanities, MA in Black Sea & Eastern Mediterranean Studies.
7. Everill, Paul. (2012). *Excavating a Memory: The British in Georgia, Anatolian Studies*, vol. 62, 153–162

8. Fotiadis, Konstantinos. (2008). *The Greek Theatre in Pontos, Russia and the Soviet Union, Hellenic Studies – A Tribute to the Theatre of the Modern Greek Diaspora*, **George Kanarakis (ed.)**, Volume 16, No 2, 65-82.

9. Geary, Jason. (2006). *Reinventing the Past: Mendelssohn's Antigone and the Creation of an Ancient Greek Musical Language*, *Journal of Musicology*, 23 (2): 187–226.

10. Holder, Arthur G (1992). *Saint Basil the Great on Secular Education and Christian Virtue. Religious Education*. 87 (3): 395–415.

11. Horton, George (1926). *The blight of Asia: an account of the systematic extermination of Christian populations by Mohammedans and of the culpability of certain great powers: with a true story of the burning of Smyrna*, Indianapolis: Bobbs-Merrill.

12. Janion, Ewa Róża. (2015). *Imaging Suli: Interactions between Philhellenic Ideas and Greek Identity Discourse*, Frankfurt, Berlin, Bern, Brussels, New York, Oxford, Vienna: Peter Lang.

13. Kalphoglou, I. (1919). *Ο άποικος: ήτοι αι εν Νοτίω Ρωσσία και Καυκάσω αρχαία ελληνικά αποικία και αι άλλοτε διαλάμψασαι Ελληνικά Επισκοπαί, Αρχιεπισκοπαί και Μητροπόλεις* [The emigrant, or the ancient Greek colonies and the formerly most conspicuous Greek Bishoprics, Archdioceses and Metropolitan Bishoprics in South Russia and Caucasus], Batumi: Pontos Press.

14. Kuyucu, M. (2013). *The Problems of the Minority Media: Sample of the Greek Minority Media in Istanbul*. Athens: ATINER'S Conference Paper Series, No: MED2013-0516.

15. Lampsidis, O. (2009). *Ιωάννης Η. Κάλφογλου, Ιστορική Γεωγραφία τής Μικρασιατικής Χερσονήσου* [Ioannis I. Kalphoglous, Historical geography of the Asia Minor Peninsula]. *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, 16, 421-428.

16. Mouratidis, E. L. (1995). *Το ποντιακό θέατρο. Νότια Ρωσία – Γεωργία – Ουκρανία, 1810-1917* [The Pontic Theatre: South Russia – Georgia – Ukraine, 1810-1917], Thessaloniki: n.p.

17. Nadareishvili, Ketevan. (2007). "Medea in the Context of Modern Georgian Culture", *Phasis, Greek and Roman Studies*, 10(II), Tbilisi: Logos Publishing, 222-30.

18. Nicol, Donald M. (1992). *The Immortal Emperor: The Life and Legend of Constantine Palaiologos, Last Emperor of the Romans*. Cambridge: Cambridge University Press.

19. Niekerk, Carl & Cori Crane (eds.). (2017). *Approaches to Kurban Said's Ali and Nino: Love, Identity, and Intercultural Conflict*, Rochester-New York: Camden House.

20. Perchanidou, Alexandra. (2018). *The Greek Refugees from Kars in Batumi and their final settlement (1919-1923)*, Master Thesis, International Hellenic University, School of Humanities, MA in Black Sea & Eastern Mediterranean Studies.

21. Peyrat, Etienne. (2016). "The Ottoman occupation of Batumi, 1918: a view from below", *Caucasus Survey*, 4 (2), 165-182.

22. Peresiadis, Spyridon. (n.d.). *Ο χορός του Ζαλόγγου. Εθνική τραγωδία εις πράξεις τέσσαρας* [The dance of Zalongo: National tragedy in four acts], Athens: Georgios Fexis.

23. Ribeyrol, **Charlotte**. *It's bawdier in Greek'*: A.C. Swinburne's Subversions of the Hellenic Code , *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 78 Automne | 2013, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 04 octobre 2020.

24. Said, Kurban. (2000). *Ali and Nino: A love story*, J. Graman (transl.), London: Vintage.

25. Sigua, Maia. (2017). *The Curtains of Tbilisi Opera House: Two Symbols, One Story*,

26. *Music in Art*, International Journal for Music Iconography, Vol. XLII, No. 1–2, Zdravko Blazekovic (ed.), 223-232.

27. Stamatopoulou-Vasilakou, Chrysothemis. (2008). *The Greek Communities in the Balkans and Asia Minor and Their Theatrical Activity 1800-1922*, *Hellenic Studies – A Tribute to the Theatre of the Modern Greek Diaspora*, **George Kanarakis (ed.)**, Volume 16, No 2, 39-63.

28. Van der Kiste, John. (1994). *Kings of the Hellenes: The Greek Kings, 1863–1974*, Dover, New Hampshire and Stroud, Gloucestershire: Sutton Publishing.

ეკაჯეკინე მონიანი

(ხელოჯნებამცოდნეობის დოქტორი. ასოციირებული პროფესორი.
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. საქართველო)

განკვეთილობის ნიშნები ქართულ ნევმირებულ ქებლებში

ქართული ნევმური სისტემის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობის ფონზე არის საკითხი რომლის თაობაზეც მკვლევართა აზრი ერთმანეთს ემთხვევა. ესაა ნევმურ სისტემაში წერტილის (ან ორწერტილის) დანიშნულება. თ. ჟორდანიას დაკვირვებით, ხელნაწერებში, „გარდა ნიშნისა (კრიკ) ნახმარია წითელი წერტილები, რომლებიც მგონი აღნიშნავენ ხმის შეჩერებას“, ასევე, ნ. მარი, სინას მთის ერთ-ერთი ხელნაწერის შესახებ აღნიშნავს: „ადგილ-ადგილ ტექსტს დართული აქვს მსხვილი წითელი წერტილები, რომლებიც დასმულია ტექსტის ქვეშ, შესაძლებელია პაუზის აღნიშვნისთვის“¹. შ. ასლანიშვილის მოსაზრებითაც „წითელ მსხვილ წერტილს იორდანეს კრებულიდან და მძიმეს XVIII საუკუნის ხელნაწერიდან დუმბაძის და ხუნდაძის ჩანაწერებში შეესაბამება ჰარმონიული და რიტმული შეჩერება, ე. ი. კადანსი“ (ასლანიშვილი, 1991, 59). პ. ინგოროყვას ვარაუდით, 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). საქართველოში არსებულ X-XI საუკუნეების ინტენსიურად ნევმირებულ ძეგლებში განკვეთილობის ნიშნებად მართლაც შავი და წითელი ორწერტილი გამოიყე-

¹ ციტატები ამოღებულია სტატიიდან: ასლანიშვილი 1991. „ძველი ქართული სანოტო ნიშნების საკითხისათვის. სანოტო ნიშნების სისტემა ძველ ქართულ ხალხანერებში (X-XI ს.ს.)“. გვ. 24.

ნება, მაგრამ არა ერთმნიშვნელოვნად. ამ საკითხზე პირველად გაამახვილა ყურადღება დ. შულღიაშვილმა სტატიაში „ნევმების მრავალსახეობა მიქაელ მოდრეკილის იდგარში“, სადაც იგი აღნიშნავს წერტილების პოზიციების განსხვავებულობას მიქაელ მოდრეკილის საწელიწადო იდგარში (საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი ფონდი S-425). კერძოდ, მისი დაკვირვებით, განკვეთილობის ნიშნების ტრადიციულად ორწერტილით გამოხატვის გარდა – ზედა შავი წერტილი, ქვედა წითელი, ხშირად სხვა ვარიანტებიც გვხვდება. მიქაელ მოდრეკილის იდგარში „წითელი წერტილი შავთან მიმართებაში შეიძლება მის თავზეც იყოს დასმული, მარჯვნივ გადახრილიც, მის გასწვრივაც, როგორც მარჯვნიდან, ისე მარცხნიდანაც, ქვემოდან მარჯვნივ დიაგონალურადაც, რაც ყველაზე ხშირი პოზიციია მიქაელ მოდრეკილთან, და ქვემოდან მარცხნივ დიაგონალურადაც“ (შულღიაშვილი, 2018:337). (დანართი. მაგ. 1). დ. შულღიაშვილის მართებული შენიშვნით, „სრულიად არასწორი იქნება, თუ წერტილთა ამ განლაგებებს უნიფიცირებული სახით, მუხლის დასრულების, ერთი მნიშვნელობის მქონე აღნიშვნებად წარმოვიდგენთ“. მართლაც, ხელნაწერში, წერტილების ასეთი განსხვავებული პოზიციები კითხვებს ბადებს. ცხადია, განკვეთილობის წერტილების ასეთ ვარიანტულობას კონკრეტული მიზეზები ექნებოდა. ამ მიზეზების კვლევისთვის კი საჭიროა ზოგადად პუანქტუაციის ნიშნების გამოყენების თავისებურებების განსაზღვრა უძველეს ქართულ წერილობით ძეგლებში.

ქართულ წერილობით ძეგლებში, პუანქტუაციის შესახებ პირველი ცნობა XI საუკუნის ცნობილ ქართველ მოღვაწეს, ეფრემ მცირეს ეკუთვნის. მის მიხედვით „პირველთა მათ თარგმანთა არა რაჲ ელუანა წერტილთა განკუთმისათჳს საკითხავთაჲსა, ამისთჳსცა ზეპირით უჰმდა განკუთმთაჲ სახელოვანთა მკითხველთა“ (ქაჯაია, 2018:8), ხოლო განკვეთილობის ნიშნები უკვე გვხვდება „დიდისა მის მნათობისა“ გიორგი მთაწმიდელის მიერ ბერძნულიდან თარგმნილ ნიგნებში. ქართულში სასვენი ნიშნების ერთგვარი სისტემა ჩამოაყალიბა ეფრემ მცირემ. იგი სასვენ ნიშნად იყენებს

წერტილს და მის კომბინაციებს სხვადასხვა ფუნქციით: „ერთი წერტილი უკუა მცირედ სასვენად, ორ წერტილი განსაკუთრებულად სიტყვაა და სამ წერტილი დიდად სასუნად და ექუს წერტილი სრულად დასაბოლოებულად და ახლად დასაწყებად სიტყვაა“ (ქაჯაია, 2018:8). თუმცა, უძველესი პალიმფსესტური ძეგლების საფუძველზე, ივ. ჯავახიშვილი ადგენს განკვეთილობის ნიშნების ადრეული გამოყენების ფაქტებს. „სანამ ხანმეტი პალიმფსესტები აღმოჩნდებოდა, ეფრემ მცირის ზეგავლენით გვეგონა, რომ განკვეთილობისა და სასვენი ნიშნები პირველად საქართველოში ეფრემ მცირემ შემოიღო, მაგრამ სახარების ხანმეტი ტექსტები ცხადყოფენ, რომ როგორც განკვეთილობისა, ისევე სასვენი ნიშნები ქართულ მწერლობაში უკვე VI საუკუნეში უხმარიათ“ (ჯავახიშვილი, 1949:144). ეფრემ მცირეს მოღვაწეობამდე პუნქტუაციის ნიშნების აქტიურ გამოყენების დასამტკიცებლად ივ. ჯავახიშვილი ასევე მოიხმობს X-XI საუკუნეების ნევემირებულ ძეგლებს. მართლაც, X-XI საუკუნეების ნევემირებულ კრებულებში მკაცრი განკვეთილობის სისტემა ჩამოყალიბებული, რაზედაც მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ძლისპირთა სამივე რედაქციის ნიმუშებში, სხვადასხვა წყაროს მანუსკრიპტებში (მიქაელ მოდრეკილის, იორდანეს, ათონური ხელნაწერში), ჰიმნები ერთნაირადაა განკვეთილი მუხლებად, გადაცდომის პროცენტი ძალიან მცირეა, ან თითქმის არც არის.

VI-VIII საუკუნეების ძეგლებში საინტერესოა წერტილის განსხვავებული ადგილმდებარება, რაც, ლ. ქაჯაიას აზრით, მის ფუნქციასთან პირდაპირ კავშირში უნდა ყოფილიყო. წერტილს „ტექსტში უჭირავს სტრიქონს ზედა, შუა და, იშვიათად, ქვედა მდებარეობა. სტრიქონს ზედა მდებარე ერთი წერტილი მცირე შესვენებას აღნიშნავს, ხოლო სტრიქონს შუა მდებარე წერტილი – წინადადების დასასრულს“ (ქაჯაია, 2018:150). IX-X საუკუნეების სინურ მრავალთავში, ერთ-ერთ გადამწერთან, საგულისხმოა ორწეტილის ვარიანტები – ჩვეულებრივი ორწერტილი და ირიბი-მარჯვნივ გადახრილი, რისთვისაც ყურადღება მიუქცევია ხელნაწერის აღმწერელს, ნ. მარს. იგი შენიშნავს, რომ ირიბად დახრილი

ორწერტილი წინადადების და აბზაცის ბოლო არის დასმული (ქაჯაია, 2018:71). მიქაელ მოდრეკილის იადგარში წითელი წერტილი ხან სტრიქონის ზედა, ხან შუა, ან ქვედა პოზიციას იკავებს, ორწერტილი კი ხშირად ირიბია. თუ ზემოთქმულს გავითვალისწინებთ და მიქაელ მოდრეკილის განკვეთილობის ნიშნებს მივუსადაგებთ, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მიქაელ მოდრეკილის იადგარში წერტილების განლაგების მრავალფეროვნება სიტყვიერ და მუსიკალურ განსხვავებულ ცეზურებსაც უკავშირდება „მცირეს სასუ^ანი“, „დიდად სასუ^ანი“.

ამრიგად, მიქაელ მოდრეკილის იადგარში განკვეთილობის წერტილების განსხვავებული პოზიციები მიზანმიმართულ შესწავლასა და მათი კანონზომიერებების დადგენას საჭიროებს. განსაკუთრებით საინტერესო იქნება იმის კვლევა, განკვეთილობის წერტილების ვარიანტულობა მეორდება თუ არა ძლისპირ-დასდებლებში.

როგორც ვხედავთ, მიქაელ მოდრეკილის იადგარში, განკვეთილობის ნიშნები მრავალფეროვანი პოზიციებითაა წარმოდგენილი, შედარებით ერთგვაროვნებაა X-XI საუკუნეების ხელნაწერში – იორდანეს ირმოლოგიონი (საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი ფონდი A-603). აქ ძირითადად გვხვდება ვერტიკალურად განთავსებული ორწერტილი (ზოგჯერ ოდნავ ირიბი, მაგრამ ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს გადამწერის კალიგრაფიულ ვარიანტთან) – ზედა პოზიციაზე – შავი, ხოლო ქვემოთ წითელი წერტილი (დანართი. მაგ. 2). თუმცა, ზოგიერთი ფრაზის ბოლოს მხოლოდ შავი, ან მხოლოდ წითელი წერტილებიც გვხვდება (შავი და წითელი წერტილების აცდენა ჩვეულებრივი მოვლენაა მიქაელ მოდრეკილის იადგარშიც). ასეთი განლაგების სტაბილურობას ამტკიცებს შემდეგი ფაქტი – ძლისპირებს „ივლტოდა იონა პირისაგან“ 161r- v, „მალლით სიმდაბლედ მოვიდა“ ფ. 157 v, „ვნებათა ნისლისაგან“ ფ. 157 v, არა აქვთ ნევმები, არამედ, მხოლოდ შავი წერტილები, მაღალ პოზიციაზე. ჩანს, ჰიმნი მომზადებული იყო ნევმიებისთვის და შავი წერტილების ქვემოთ ადგილია დატოვებული წითელი წერტილებისთვის (დანართი. მაგ. 3). საგუ-

ლისხმოა, რომ ღვთისმშობლისებშიც, რომლებიც არაა ნევმირებული, განკვეთილობისთვის ორივე, წითელი და შავი წერტილია დასმული. წითელი განკვეთილობის წერტილები, სავარაუდოდ, დასმულია იმ მიზეზით, რომ, თუმცა კი ღვთისმშობლისანი ძლისპირის ჰანგზე იგალობება, განსხვავებული ტექსტის პირობებში, მუსიკალური ფრაზირების მითითება საჭიროა (დანართი. მაგ. 4).

საინტერესო განკვეთილობის ნიშანია მოცემული ათონის მთის ქართულ ნევმირებულ ხელნაწერში² – ტრადიციულ ორწერტილთან ერთად, ხშირად გამოყენებულია ერთი მსხვილი წითელი წერტილი (დანართი. მაგ. 5).

XIX საუკუნის ნევმირებულ ხელნაწერებში (საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ფონდი Q-634, Q-830, Q-1509³) განკვეთილობის ნიშნები, ერთი შეხედვით უსისტემოდაც კი არის დასმული, შეიძლება საერთოდ არც იყოს გამოყენებული. ძირითადად არის წერტილი, მძიმე და სხვა ფერის – წითელი, ან ლურჯი – ვერტიკალური ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერში – Q-830, წერტილთან ერთად გამოიყენება მძიმისებური, ან ასო ი-ნისებური განკვეთილობის ნიშანი (დანართი. მაგ. 6). ხელნაწერში Q-1509 – მძიმე და წითელი ვერტიკალური ხაზი (დანართი. საინტერესოა ხელნაწერი Q-634 – მასში, ერთი შეხედვით, ძალიან უსისტემოდაა დასმული ნიშნები, საკუთრივ ხელნაწერი, პალეოგრაფიული თვალსაზრისით, ჭრელია, სულ მცირე, სამი განსხვავებული კალიგრაფია გამოირჩევა, ზოგი ჰიმნი განკვეთილობის წერტილების გარეშეა, მაგრამ სადაც არის, სხვადასხვა გადამწერთანაც, უმრავლეს შემთხვევაში არის მძიმე და ვერტიკალური ხაზი – წითელი, ან ცისფერი, იქიდან გამომდინარე, თუ რა საწერ საშუალებ-

² ხელნაწერი დაცულია ათონის მთაზე. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ხელნაწერის შავ-თეთრი ფოტოპირია. საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცულია ორიგინალის ფრაგმენტი, 2 ფურცელი (ხელნაწერთა ფონდი 1446, ანაწერი 1, ხელნაწერი # 172). მოიძია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, მუსიკისმცოდნე მაგდა სუხიაშვილმა.

³ ხელნაწერი მოიძია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, მუსიკისმცოდნე მაგდა სუხიაშვილმა. ხელნაწერის ფოტოები მომანოდა მუსიკისმცოდნეობის მაგისტრმა გოჩა ბიძინაშვილმა.

ბას იყენებს ნევემატორი (დანართი. მაგ. 8). ასეთი განკვეთილობა, მძიმე და განსხვავებული ფერის ვერტიკალური ხაზი, (უფრო ხშირად – ნითელი შეფერილობის), მიუხედავად შედარებით ინდივიდუალობისა, ყველაზე გავრცელებულია XIX საუკუნის სამუსიკო ნიშნებით აღკაზმულ ხელნაწერებში. ეს კომბინაცია, X-XI საუკუნეების მანუსკრიპტებში, შავ-ნითელი ორწერტილის ერთგვარ მოდიფიკაციად წარმოგვიდგება. საგულისხმოა აგრეთვე, რომ ზოგჯერ ნითელი ვერტიკალური ხაზი და შავი მძიმე აცდენილია ერთმანეთს. ასეთი შემთხვევებიც ასევე ხშირად გვხვდება X-XI საუკუნეების ხელნაწერებში – ცალკე ნითელი და ცალკე შავი წერტილი (დანართი. მაგ. 9). საინტერესოა, რომ მძიმეს, სულხან-საბა ორბელიანი, არა სასვენ ნიშნად, არამედ „საინტონაცია ნიშნად“ მიიჩნევს – „ამას ეწოდების ვარია, რომელ არს მძიმე, სადა ქუეი-დამ უჯდეს, მუნ Ⴀმის დადაბლება Ⴀამს“ (ჯავახიშვილი, 1949:146).

როგორც ვხედავთ, პუნქტუაციის ნიშნები მრავალფეროვანადაა წარმოდგენილი ქართულ ნევემირებულ ხელნაწერებში და სავარაუდოდ, ასევე მრავალფეროვანი იქნება მათი მნიშვნელობაც. განკვეთილობის წერტილების მიზანმიმართული კვლევა წარმოაჩინს ნევემირებული ჰიმნების სტრუქტურულ და საშემსრულებლო თავისებურებებს.

დამონშებული ლიტერატურა:

1. ასლანიშვილი, შ., (1991). „ძველი ქართული სანოტო ნიშნების საკითხისათვის. სანოტო ნიშნების სისტემა ძველ ქართულ ხალხანწერებში (X-XI ს.ს.)“. კრებულში: *ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა. ისტორიისა და თეორიის საკითხები*. გვ. 22-60. პ/მ რედაქტორი: ნურნუშია, რუსუდან. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

2. ინგოროყვა, პ., (1958). „ანტიკური ხანისა და საშუალო საუკუნეების ქართული მუსიკალური დამწერლობის ამოხსნა და ძველი ქართული მუსიკის აღდგენა“. *ჟურნ. მნათობი*, 2:124-176

3. ქაჯაია, ლ., (2018). *პუნქტუაცია ქართულ ხელნაწერებში*. თბილისი: საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

4. შულღიაშვილი, დ., (2018). „ნევმების მრავალსახეობა მიქაელ მოდრეკილის „იდგარში“. კრებულში: *ელენე მეტრეველი 100*. გვ. 332-352. რედაქტორი: ოთხმეზური, თამარ. თბილისი: საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

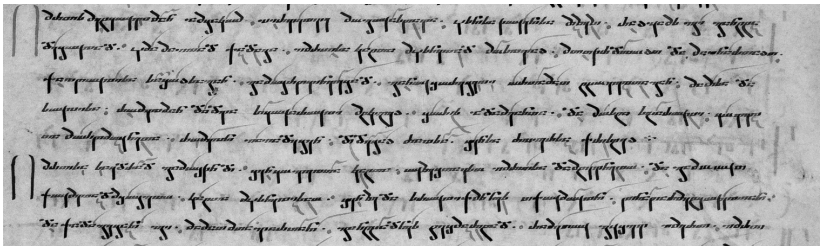
5. ჯავახიშვილი, ი., (1949). *ქართული პალეოგრაფია*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ხელნაწერი წყაროები

1. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერები: A-603, S-425, Q-634, Q-830, Q-1509

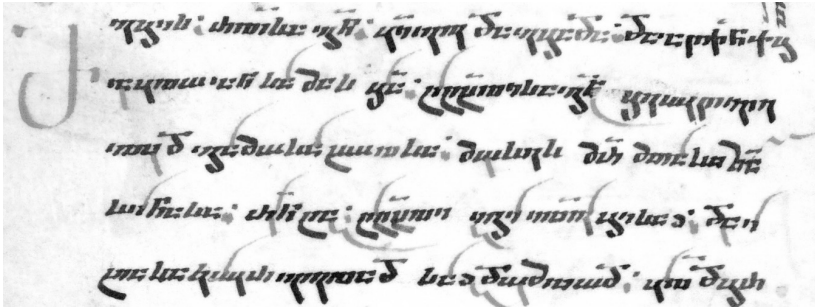
2. საქართველოს ეროვნული არქივის ხელნაწერთა ფონდი 1446, ხელნაწერი #172

მაგალითი 1/Example 1



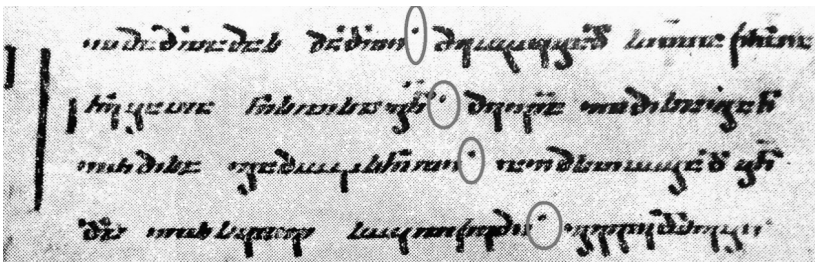
საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერი S-425. ფ. 18v.
Georgian National Centre of Manuscripts. MS S-425.

მაგალითი 2/Example 2



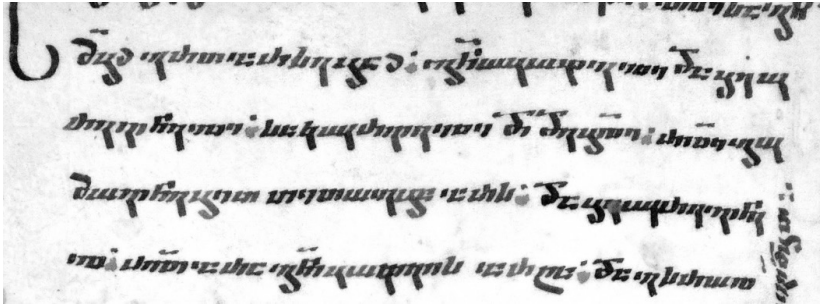
საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერი A-603. ფ. 48v.
Georgian National Centre of Manuscripts.. MS A-603

მაგალითი 3/Example 3



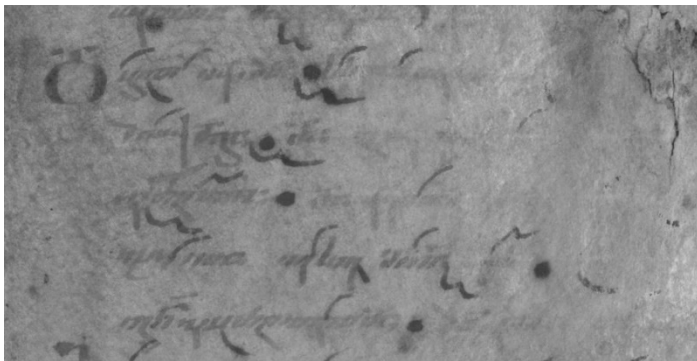
საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერი A-603. ფ. 157v
Georgian National Centre of Manuscripts. MS S-603.

მაგალითი 4/Example 4



საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერი A-603. ფ. 48v
Georgian National Centre of Manuscripts. MS A-603.

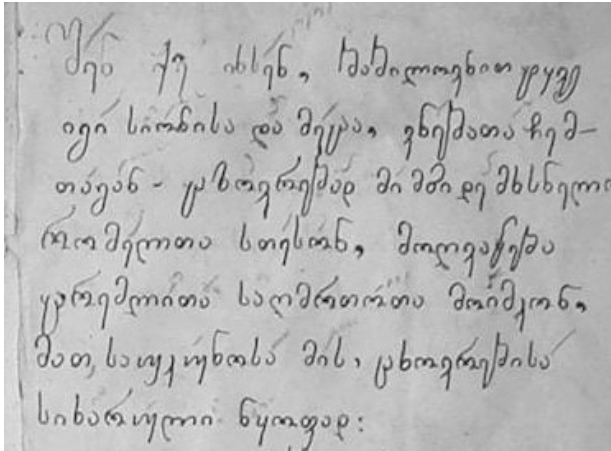
მაგალითი 5/Example 5



საქართველოს ეროვნული არქივის ხელნაწერთა ფონდი 1446 ხელნაწერი
#172

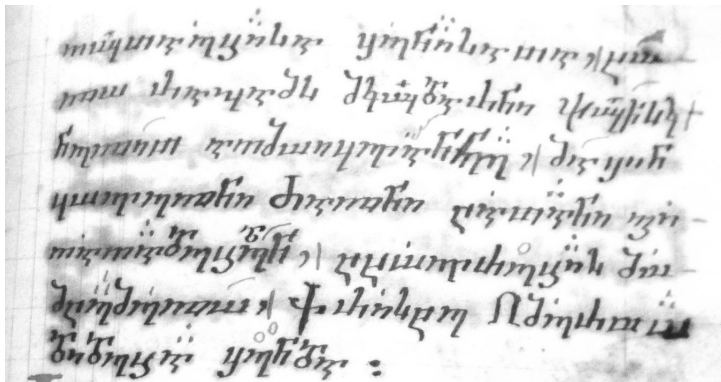
National Archives of Georgia. Fund of Manuscripts 1446 Codex #172

მაგალითი 6/Example 6



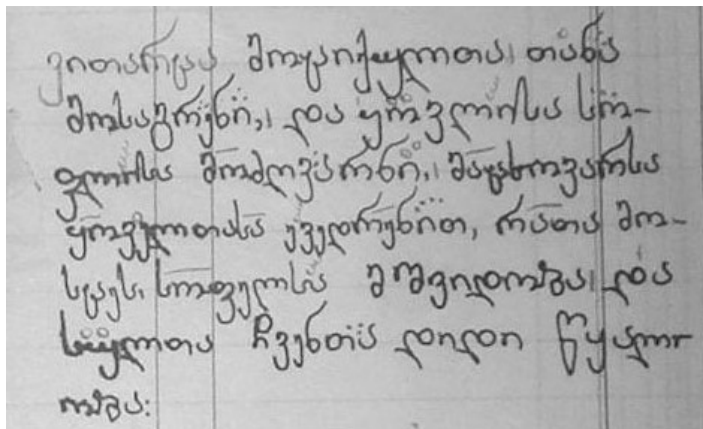
საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერი Q-830. გვ. 27.
 Georgian National Centre of Manuscripts. MS Q-830. P. 27

მაგალითი 7/Example 7



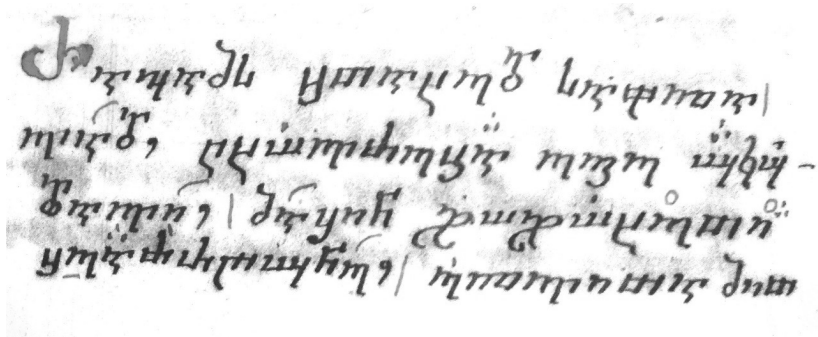
საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერი A-1509. გვ. 21
 Georgian National Centre of Manuscripts .MS A-1509. P. 21

მაგაბალითი 8/Example 8



საქართველოს ხელნაერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაერი Q-634. ფ. 11r
Georgian National Centre of Manuscripts. MS Q-634.

მაგაბალითი 9/Example 9



საქართველოს ხელნაერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაერი A-1509. გვ. 20
Georgian National Centre of Manuscripts. MS A-1509, P.20

EKATERINE ONIANI

(Doctor of Arts, Associate professor, Tbilisi State Conservatoire, Georgia)

DIVISION MARKS IN GEORGIAN NEUMATIC MONUMENTS

On the background of differences of opinion about the Georgian neumatic system, there is an issue on which researchers' opinions coincide. This is the task of a point (or double-point) in the neumatic system. According to T. Jordania's observations, in the manuscripts, *besides the sign (hook), red points are used, which I think indicate the cessation of the voice*, as well as N. Marr notes about one of the manuscripts of Mount Sinai: *In some places the text is attached by large red dots, under the line, perhaps to mark the pause*⁴. In Sh. Aslanishvili's opinion, *to the large red dot from Iordane's Irmologion and to the comma from the XVIII century manuscript of Dumbadze and Khundadze corresponds the harmonic and rhythmic stop, i. e. Cadence* (Aslanishvili, 1991:59). P. Ingorokva suggests that the sign indicating a verse meter is a black point, while a red point indicates a musical meter, and they *usually occur in the same place at the end of the verse metric-rhythmic parts* (Ingorokva 1958, 132). In the intensely neumatic monuments of X-XI centuries in Georgia, black and red double-point is used as marks of division, but not univocally. This issue was first addressed by D. Shughliashvili in his article *Multiplicity of the Neumes in the Iadgari of Michael Modrekili*, where he notes the difference in the positions of the points in Mikael Modrekili's Tropologion (Georgian National Centre for Manuscripts fund S-425). In particular, according to his observations, in addition to the traditional double-point expression of division marks – the upper black point, lower red, often other variants are also found. In Mikael Modrekili's Tropologion *the red point in relation*

⁴ Quotes are taken from the article: Aslanishvili, 1991. *To the Problem of Ancient Georgian Musical Notation. The System of Notation in the Ancient Georgian Manuscripts* p. 24.

to the black can be placed above it, bent to the right, along it as well, from right to left and vice versa, from bottom to right diagonally, which is the most common position with Mikael Modrekili, and from bottom to left diagonally (Shugliashvili, 2018:338). (Appendix. E.g. 1). According to D. Shugliashvili's correct remark, *it would be completely wrong to imagine these arrangements of points in a unified form, as the end of a stanza, as single-meaning markings*. Indeed, such different positions of the dots in the manuscript raise questions. Clearly, such variability of division points would have specific reasons. For the study of these reasons, it is necessary to determine the peculiarities of the use of punctuation marks in general in the ancient Georgian written monuments.

belongs to the famous Georgian figure of the XI century, Ephrem Mtsire. According to him *The first translators did not care for division the texts by points, so the skilled readers had to divide the texts orally* (Kajaia, 2018:8), but the division marks are already found in the books translated from Greek by the *Great Luminary* Giorgi Mtatsmveli. Ephrem Mtsire established a kind of punctuation system in Georgian. He uses a point and its combinations as a punctuation mark with different functions: *a single point for a shorter pause, double point for division the word and three points for a longer pause and six points for the complete end and for the beginning a new narration* (Kajaia, 2018:8). However, based on ancient palimpsest monuments, Iv. Javakhishvili establishes the facts of early use of the division marks. *Before the Khanmeti Palimpsests appeared, by the influence of Ephrem Mtsire we thought that division and punctuation marks had been introduced in Georgia by Ephrem Mtsire, but the Khanmeti texts of the Gospels make it clear that both punctuation and division marks had already been used in Georgian literature in the 6th century* (Javakhishvili, 1949:144). To prove the active use of division marks before Ephrem Mtsire's work, Iv. Javakhishvili also invokes the neumatic monuments of the X-XI centuries. Indeed, there is a system of strict division is established in the neumatic collections of the X-XI centuries, which is evidenced by the fact that in the samples of all three editions of the Irmologion, in the manuscripts of different sources (Michael Modrekili, Jordan, Athos manuscript), the chants are divided in stanzas almost the same, the percentage of going astray is very small, or almost non-existent.

In the monuments of VI-VIII centuries it is interesting to know the different location of the point, which, according to L. Kajaia, should have been directly related to its function. The point *in the text occupies the top, middle and, rarely, bottom position of a line. One point at the top of the line marks a small break, and the point at the middle of the line marks the end of the sentence* (Kajaia, 2018:150). In the Sinaitic polynomial of the IX-X centuries, with one of the scribes, double-point variants are significant – ordinary double-point and oblique – tilted to the right, which caught N. Mars', manuscript descriptor's attention. He notes that the oblique, tilted double-points are inserted at the end of a sentence or a paragraph (Kajaia, 2018:71). In Mikael Modrekili's Tropologion, the red point is sometimes at the top, sometimes in the middle, or bottom of the line, but the double-point is often oblique. If we take into account the abovementioned and apply the division marks by Michael Modrekil, we can assume that the variety of points in Michael Modrekil's Tropologion is also related

Thus, the different positions of the division points in Mikael Modrekili's Tropologion require a purposeful study and definition of their regularities. It will be particularly interesting to investigate whether the variance of the division points is repeated in irmoi-sticherons.

As we can see, in Mikael Modrekili's Tropologion, the division marks are represented in various positions, there is a relative uniformity in the manuscript of the X-XI centuries – Jordan Irmologion (Georgian National Centre for Manuscripts Fund.A-603). There are mostly vertically placed double-point (sometimes slightly oblique, but I think in this case we are dealing with a calligraphic version of the transcriber) – in the upper position – black, and in the lower – a red point (Appendix, eg. 2). However, at the end of some phrases only black or only red points are found (averting black and red points is a common occurrence in Mikael Modrekil's Tropologion as well). The stability of such an arrangement is confirmed by the following fact – the irmoi *Jonah Flees From the face of Lord* 161r-v, *He came from height with humility* p. 157 v, *Rescued from the mist of passions* p. 157 v, have no neumes, but, only black points, in a high position. It appears that the hymn was prepared for neumatisation and that there is a place left below the black points for the red points (Appendix e.g. 3). It is

noteworthy that even in non-neumatic Theotokia, both a red and a black points are placed for division. The red points are probably placed for the reason that, although the Theotokos is chanted on a tune of the irmos, reference to a musical phrase is required in different textual contexts (Appendix, e.g. 4).

An interesting division mark is given in the Georgian neumatic manuscript⁵ of Mount Athos – in addition to the traditional double-point, one thick red point is often used (Appendix, eg 5).

In the neumatic manuscripts of the XIX century (Georgian National Centre of Manuscripts. Fund Q-634, Q-830, Q-1509⁶) division marks at first glance are unsystematically placed, and even can be missed. There is basically a point, a comma and a vertical line of other color – red or blue. In Ekvtime Kereselidze's manuscript – Q-830, besides a point is used mark alike comma, or the division mark alike Georgian letter *o* (Appendix, eg. 6). In the manuscript Q-1509 – a comma and a red vertical line (Appendix. eg. 7). The manuscript Q-634 is interesting – in it, at first glance, the signs are very unsystematic, the manuscript itself, from a palaeographic point of view, is variegated, there are at least three different calligraphies, some hymns are without division points, but where it is, with different transcribers, in most cases there is a comma and a vertical line – red, or blue, depending on the writing means used by the neumator (Appendix, eg 8). Such division, a comma and a vertical line of different color (more often – red color), despite the relative individuality, is most common in manuscripts with musical marks of the XIX century. This combination is a kind of modification of the black-red double-point in the manuscripts of the X-XI centuries. It is also noteworthy that sometimes the red vertical line and the black comma are gone astray from each other. Such cases are also often found in manuscripts of the X-XI centuries – a separate red and a separate black point (Appendix, eg 9). It is interesting

⁵ The manuscript is preserved on Mount Athos. There is a black and white photocopy of the manuscript at the Georgian National Centre of Manuscripts. A fragment of the original, 2 folios are preserved in the National Archives of Georgia (Manuscript Fund 1446, Record 1, Manuscript # 172). Found by Doctor of Arts, musicologist Magda Sukhiashvili

⁶ The manuscript was found by Doctor of Arts, musicologist Magda Sukhiashvili. The photos of the manuscript were provided to me by Gocha Bidzinashvili, Master of Musicology.

that Sulokhan-Saba Orbeliani considers the comma, not as a punctuation mark, but as an *intonation sign* – it is called *varia*, which is a comma. *If it's setting below, you need to lower the voice* (Javakhishvili, 1949:146).

As we can see, punctuation marks are represented in a variety in Georgian neumatic manuscripts, and their meaning is likely to be varied as well. A purposeful study of the division marks reveals the structural and performance peculiarities of the neumatic hymns.

References

1. Aslanishvili, Sh., (1991). *To the Problem of Ancient Georgian Musical Notation. The System of Notation in the Ancient Georgian Manuscripts in Georgian Old Professional Music*. P. 22-60. Editor: Tsurtsumia, Rusudan. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire
2. Ingorokva, P., (1958). *Decryption of Antique and Medieval Georgian Musical Script and Restoring the Old Georgian Music*. *Journ. Mnatobi*, 2:124-176
3. Javakhishvili, I., (1949). *Georgian Paleography*. Tbilisi: Tbilisi State University
4. Kajaia, L., (2018). *Punctuation in the Georgian Manuscripts*. Tbilisi: Georgian National Centre of Manuscripts
5. Shugliashvili, D., (2018). *Multiplicity of the Neumes in the Iadgari of Michael Modrekili in Elene Metreveli 100*. P. 332-352. Editor: Otkhmezuri, Tamar. Tbilisi: Georgian National Centre of Manuscripts

Manuscript Source

1. Georgian National Centre of Manuscripts. Codices: A-603, S-425, Q-634, Q-830, Q-1509
2. National Archives of Georgia. Fund of Manuscripts 1446, Codex #172

ბიოგრაფიული

(სელოფუნქციონირების დოქტორი. ფონდი „ჰეიამო“. საქართველო)

საქართველოს მონაცემები კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემატიკა

თქვენს წინაშე არის ჩემი პირველი ნიგნი „საქართველოს მონაცემები კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემატიკა“. მონოგრაფიაში განხილულია საქართველოს მონაცემები კუთხეების (ლაზეთის, შავშეთის, ტაოს, კლარჯეთისა და საინგილოს) ხალხური სიმღერები, რომელთა დიდი ნაწილი 2010-19 წლებში სხვადასხვა სოფელში ჩემ მიერვე ჩანერილი მასალებისგან შედგება.

ჩემი საექსპედიციო მარშრუტი კი ასეთია: საინგილო ანუ ჰერეთი – 2011-13; სამთაწყარო 2011, 2013-14, 2017; სარფი – 2011-12, 2014, 2016-19; ლაზეთი – 2012, 2014; ტაო და შავშეთი 2014; კლარჯეთი 2015-16; თურქეთის შუაგულში რელიგიურ ნიადაგზე 1877-78 და 1915-17 წლებში გადასახლებული კლარჯები – 2017. წელს, ნიგნის გამოსვლის შემდგომ კვლავ ვიმყოფებოდი სამთაწყაროში და ასევე შევხვდი ბათუმში მცხოვრებ თურქეთის ლაზეზს. ამ შეხვედრების ფარგლებში მოპოვებული მასალა მომავალ გამოცემებში უსათუოდ აისახება.

2010 წლამდე, სამწუხაროდ, საზღვარგარეთ მცხოვრები ქართველების ხალხურ მუსიკაზე მხოლოდ ორიოდე ჩანაწერი და სტატია მოგვეპოვებოდა. ჰერეთის მუსიკალური ფოლკლორიდან ჩვენთვის ცნობილი იყო აკვნის ნანის ორიოდე ნიმუში სარფის ფოლკლორიდან კი – მხოლოდ ჩასაბერი სალამური პილილი და არც თუ ბევრი ლაზური სიმღერა. ინეგოლის რაიონის სოფელ ჰაირიეს ფოლკლორი რომელიც შავშური გვეგონა, სინამდვილეში

1877-78 წლებში გადასახლებული აჭარლების აღმოჩნდა. ასე რომ არაფერი ვიცოდით ნამდვილ შავშურ, მით უფრო ტაოურ და კლარჯულ ხალხურ მუსიკაზე. სწორედ ამიტომ მიზნად დავისახე რომ სოფელ-სოფელ ჩამეწერა და მეკვლია ჰერული, ლაზური, შავშური, ტაოური და კლარჯული მუსიკალური ფოლკლორი. მუშაობა დავინწყე ლაზეთით, კერძოდ სოფელი სარფით რომელიც საქართველოში, ხელვაჩაურის რაიონში მდებარეობს. პირველივე მოხსენება 2011 წელს წარმოვადგინე, თუმცა პირველ სერიოზულ ნაშრომად ჩემი ამავე წლით დათარიღებული საბაკალავრო ნაშრომი მიმაჩნია. მომდევნო წლებში ამ თემას მივუძღვენი არაერთი მოხსენება თუ წერილი, სამაგისტრო და ბოლოს უკვე სადოქტორო ნაშრომიც.

მონოგრაფია, რომელიც საზოგადოების წინაშე გამომაქვს დისერტაციის გაფართოებული ვარიანტია. მართალია ფუნდამენტურად არის განხილული კლარჯული, ტაოური, შავშური, ლაზური და ჰერული ხალხური მუსიკა, თუმცა ასევე ვეხები თურქეთის აჭარლების, ყიზლარ-მოზდოკელი ქართლებების, მესხებისა და ფერეიდნელების მუსიკალურ ფოლკლორსაც.

საგანგებო ყურადღება მსურს შევაჩერო ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ სარფსა და დედოფლისწყაროს რაიონის სოფელ სამთანყაროზე. სარფში ლაზები ცხოვრობენ, სამთანყაროში კი ჰერელები. მიუხედავად იმისა რომ ეს ორივე სოფელი საქართველოში მდებარეობს, დანარჩენი ლაზეთი თურქეთში და დანარჩენი ჰერეთი კი აზერბაიჯანში, სარფის და სამთანყაროს ფოლკლორს მაინც საქართველოს მონყვეტილი კუთხეების კონტექსტში განვიხილავ.

მონოგრაფია ქართულენოვანია და ინგლისურად წარმოდგენილია მხოლოდ მისი რეზიუმე. აუცილებელია ნაშრომის სრულად თარგმნა როგორც თურქულ, აზერბაიჯანულ და ირანულ, ისე ინგლისურ ენებზე. მხოლოდ ამ შემთხვევაში ისარგებლებენ წიგნით ისტორიული დიასპორის წარმომადგენლები და მსოფლიო სამეცნიერო საზოგადოება. იმის გამო, რომ თურქეთში ახალგაზრდა თაობამ ქართული ენა აღარ იცის და უფროსებს კი მხოლოდ საუბარი ეხერხებათ, ჩემი არაერთი ექსპედიციისას მთხოვეს მომავალი მონოგრაფიის თურქულად თარგმნა და დასძინეს

ასე მაინც აღარ დაიკარგება ჩვენი კულტურაო. საქართველოს მონყვეტილი კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორზე მოხსენებები არაერთხელ წავიკითხე და მონმე ვარ თუ როგორ აინტერესებთ უცხოელ მეცნიერებს მათი ფოლკლორი. მონოგრაფიის თარგმნა იმიტომაც არის აუცილებელი, რომ დღემდე მსოფლიო სამეცნიერო საზოგადოებაში მკვიდრდება არასწორი წარმოდგენა საქართველოს მონყვეტილ მხარეებზე. ამის მაგალითია ზოგიერთი ამერიკელი თუ ევროპელი მეცნიერის (პიტერ გოლდი, ულრიხ მორგენშტერნი) მოხსენებები, რომლებშიც მიჯნავენ ლაზურ მუსიკას ქართულისგან და ლაზურს იზოლირებულად განიხილავენ.

მონოგრაფიის შესავალში დასაბუთებულია თემის სიახლე, აქტუალობა და კვლევის შედეგები. პირველ თავში მიმოხილულია საქართველოს მონყვეტილი კუთხეების მუსიკალური ფოლკლორის ფიქსირებისა და შესწავლის ისტორია. მეორე თავში დეტალურად არის განხილული თითოეული კუთხისა თუ დასახლების მუსიკალური ფოლკლორი. ცალ-ცალკე არის განხილული ყველა იმ ჟანრის სიმღერები და დასაკრავები (სააკვენეს, სამგლოვიარო, სათამაშო, შრომის, საქორწინო და ა. შ.), რომლებიც გვხდება, ლაზეთში, ტაოში, კლარჯეთსა თუ სხვაგან. ასევე განხილულია თითოეული მათ შორის საბავშვო საკრავის დამზადების დრო და წესი. თითოეულ კუთხეში დიდ ადგილს ვუთმობ ვოკალურ და ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობას. ვოკალურის შემთხვევაში განვიხილავ თუ სად არის შემორჩენილი ის და რამდენხმიანია. ინსტრუმენტულის შემთხვევაში კი რამდენად არის შემორჩენილი მასში ქართული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელი ნიშნები.

მეორე თავში ასევე ვწერ თუ რატომ არის პონტოს ბერძნული და ჰემშინური სიმღერა-დასაკრავები ლაზურის ნაწილი და განვიხილავ პონტოელი ბერძნებისა და ჰემშინების მუსიკალურ კულტურას როგორც ლაზურთან, ისე ბერძნულთან და სომხურთან კავშირში.

მესამე თავში კი ყველა კუთხის მუსიკის ძირითად ნიშანთვისებს ერთობლიობაში განვიხილავ. აქ საუბარია ქართული მრავალხმიანი სიმღერის გაერთხიანების დროზე მიზეზებსა და გზაზე. მრავ-

ვალხმიანი სიმღერის გაერთხმინების დროსთან დაკავშირებით ისტორიული ცნობების საფუძველზე ვწერ თუ როდის უნდა გაერთხმინებულიყო ლაზური და შავშური მრავალხმიანი სიმღერები, გაერთხმინების მიზეზად განვიხილავ ქართველებში მუსულმანური რელიგიის და მასთან დაკავშირებული მუსიკალური ჰანგების მრავალსაუკუნოვან დომინანტობას, რადგან თურქეთის, ირანისა და აზერბაიჯანის ქართველები 4-3 საუკუნის წინ თანდათანობით და ძალდატანებით გამუსლიმანდნენ. რაც შეეხება გაერთხმინების გზას კლარჯეთისა და მესხეთის მაგალითზე ვწერ თუ მუსიკალური ქსოვილი როგორ რა გზით გადავიდა მრავალხმიანობიდან ერთხმიანობაზე. ასევე ყურადღებას ვუთმობ საკრავიერ მრავალხმიანობას. ვცდილობ პასუხი გავცე ფაქტს თუ რატომ არის რომ ზოგ საკრავში სრულად არის შენარჩუნებული ქართული მუსიკისთვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობა, ზოგან კი მხოლოდ ნაწილობრივ. საყურადღებო ადგილი უჭირავს ერთხმიან სიმღერებში ფარულ მრავალხმიანობას და ვწერ თუ რა კავშირი აქვს რეალურ მრავალხმიანობასთან, რატომ უწოდებენ მას ფარულს და რა ნიშნებით ვლინდება. გარდა მრავალხმიანობისა ყურადღებას ვუთმობ სხვა მნიშვნელოვან საკითხებსაც, როგორცაა მელოდიკის ქართულობა, მელოდიის დიაპაზონი, მრავალხმიან სიმღერებსა და დასაკრავებში მრავალხმიანობის სახეობები და ბანის დიაპაზონი, ასევე რიტმი და ჟანრები. ძირითადი მუსიკალური ნიშანთვისებების განხილვის შემდგომ კი ქართულ სამუსიკო დიალექტოლოგიაში სათანადო ადგილს ვუსაზღვრავ ლაზურ, შავშურ, ტაოურ, კლარჯულ და ჰერულ ხალხურ მუსიკას. ვინაიდან ჩაფიქრებული მაქვს ნაშრომის თარგმნა, ამისთვის ჩავამატე ერთი ქვეთავი, რომელშიც საუბარი მაქვს ლაზური მუსიკის ქართულ ფესვებზე. დასკვნით თავში მოკლედ ვაჯამებ მიღებული კვლევის შედეგებს.

ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის, ფილმების, გადაცემებისა და კომპაქტდისკების სია, აუდიო და ვიდეო-დანართის აღწერილობა (თავად დანართი კომპაქტდისკზეა), სანოტო დანართი, ჩემ მიერ ჩანერილი ეთნოფორებისა და სოფლების ნუსხა. თანდართულ კომპაქტდისკზე ჩანერილია 279 აუდიო

და 49 ვიდეო ნიმუში. როგორც წიგნში მოყვანილი ტექსტობრივი მასალის, ისე აუდიო-ვიდეო დანართის უდიდესი ნაწილი ჩემ მიერვეა ჩანერილი. ვიდეო-ოპერატორი მამაჩემი თამაზ კრავიცივილი გახლდათ. კომპაქტდისკის წყალობით მონოგრაფია არამარტო სამეცნიერო საზოგადოებისთვის, არამედ შემსრულებლებისთვისაც დიდი ინტერესის საგანს წარმოადგენს.

ნაშრომის მიზანია, როგორც სამეცნიერო, ისე ფართო საზოგადოებას მიაწოდოს სრულფასოვანი წარმოდგენა საქართველოს დაკარგული მხარეების მუსიკალურ კულტურაზე. ვალდებულები ვართ ვიცოდეთ თუ რას უკრავენ და მღერიან საქართველოს მონყვეტილი ქართველები. მონოგრაფიის სამომავლო მიზანი კი ამ და სხვა სამომავლო და პოპულარული გამოცემების, ტელე-რადიო გადაცემებისა და ფოლკლორული ანსამბლების მეშვეობით ჩვენებურების მუსიკალური კულტურის მეტი პოპულარიზაცია როგორც საქართველოში, ისე საზღვარგარეთ, უპირველესად თურქეთსა და აზერბაიჯანში.

ნაშრომის ძირითადი ამოცანაა ნათლად დაანახოს მკითხველს, თუ ჩვენებურებში: 1) რამდენად არის ჩვენებურებში შემორჩენილი ქართული ელემენტი (საკრავები, მრავალხმიანობა, მელოდიკა); 2) რამდენად განიცდიან თურქულ-აზერბაიჯანული ისლამური მუსიკალური კულტურის გავლენას. ამ მიზნით განხილულია ყველა კუთხისთვის ისეთი საერთო საკითხები, როგორცაა ვოკალური და ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის შენარჩუნების დონე, სიმღერების გაერთხმინების მიზეზები და გზა, ფარული მრავალხმიანობა და მისი გამოვლენის ნიშნები, მელოდიის ქართულობა, ჟანრები და სხვა. ამიტომ ქართულ ნიშან-თვისებებთან ერთად საქართველოს მონყვეტილი ქართველების სიმღერებსა და დასაკრავებში გამოვყავი ასევე ის ძირითადი ნიშან-თვისებანიც რომელიც არ არის ქართული ბუნების და შეთვისებულია აზერბაიჯანულ-თურქულ-ისლამური კულტურისგან.

იმის გამო რომ ჩვენებურების ახალი თაობა დიდ ქალაქებში იზრდება, მათმა დიდმა ნაწილმა ქართული ენა აღარ იცის. ამგვარად ქრება ის სიმღერებიც, რომლებიც მოხუცებს ჯერ კიდევ ახ-

სოვთ. თურქეთში ექსპედიციებისას არაერთხელ გვითხრეს, ნეტავი 30 წლის წინ ჩამოსულიყავით, მაშინ ისეთი მოხუცები გვყავდა, რომ გრძელ სიმღერებს და შაირებს ამბობდნენო. სამწუხაროდ, მათ ვერ მივუსწართ, ადგილობრივებმა კი იმ თაობის ქართველებისგან აუდიოკასეტებზე ძალიან ცოტა რამ ჩაინერეს. დღეს კი ქრება ის სიმღერებიც, რომელთა ჩანერაც მოხუცებისგან ჯერ კიდევ ძნელი არ არის. ეს მით უფრო სამწუხაროა, რომ საქართველოს მონყვეტილი მხარეებისთვის პირველი ეთნომუსიკოლოგი ვარ, მით უფრო, რომ ჩემ მიერ აქამდე ჩატარებული სამუშაო და მისი ამსახველი პირველი მონოგრაფია არ არის საკმარისი. ჩვენებურების მრავალ სოფელში დაუყონებლივ არის ჩასატარებელი მუსიკალური ექსპედიციები, მეტიც, ჩვენებურების საცეკვაო ფოლკლორი დღემდე სრულიად გამოუკვლეველია. ასე, რომ ქორეოლოგთან ერთად სამომავლოდ იმ სოფლებშიც უნდა ვიმუშავოთ, რომლებშიც მე უკვე რამდენჯერმე მაქვს ნამუშევარი.

მსურს მადლობა გადავუხადო თავად ეთნოფორებს, მამაჩემს, ჩემს მუსიკის მასწავლებლებს, ლექტორებს, სამეცნიერო ხელმძღვანელებს, რეცენზენტებს, ოპონენტებს, რედაქტორებს, დიზაინერს, გამომცემლობასა და მოკლედ ყველას, ვინც მონაწილეობა მიიღო ჩემს მუსიკოსად ჩამოყალიბებასა და წინამდებარე მონოგრაფიის შექმნაში. ასევე მადლობა უნდა გადავუხადო შოთა რუსთაველის ეროვნულ სამეცნიერო ფონდს, რომელმაც ეს გამოცემა დააფინანსა.

საჭიროა მონოგრაფიის თარგმნა როგორც ინგლისურ, ისე თურქულ და აზერბაიჯანულ ენებზე. ქართულ სიმღერას არაერთი უცხოელი შემსრულებელი და ეთნომუსიკოლოგი სწავლობს, ამიტომ არის აუცილებელი ინგლისური თარგმანი. თურქეთის ქართველების უდიდესმა ნაწილმა ქართული წერა-კითხვა არ იცის, ახალგაზრდებს კი საუბარიც აღარ შეუძლიათ. მიუხედავად ამისა თურქეთის არაერთ ქალაქში ქართული ენისა და ცეკვა-სიმღერის შემსწავლელი ცენტრი ჩამოყალიბდა. ნაშრომი თურქულად თარგმნის შემთხვევაში ჩვენებურებს არამარტო ლაზეთ-ტაო-კლარჯეთ-შავშეთის მუსიკალურ კულტურას შეასწავლის, არამედ დაა-

ნახებს მათ ადგილს ზოგადქართულ კულტურულ სივრცეში. მით უმეტეს რომ ამ საკითხზე თავად თურქეთის ქართველებმა არაერთხელ მიმითითეს. საინგილოში ქართულენოვან ჩვენებურებთან ერთად ცხოვრობენ გალექებული და გააზერბაიჯანელებული ქართველები, რომლებსაც ჯერ კიდევ შერჩათ საქართველოსადმი სიყვარული და ინტერესი. ამგვარად წიგნის აზერბაიჯანულად თარგმნა იქაურ ქართველობას უდიდეს სამსახურს გაუწევს. მისი თარგმა კი იმიტომაც არის აუცილებელი, რომ როგორც ჰერეთისა და თურქეთის საქართველოს მკვიდრ მოსახლეობას, ისე თურქ და აზერბაიჯანელ ეთნომუსიკოლოგებს საქართველოს მონყვეტილი მხარეების მუსიკალურ კულტურაზე ადეკვატური წარმოდგენა ჰქონდეთ. სამწუხაროდ არ მაქვს მონოგრაფიის ხელახლა გამოცემისა და მისი თარგმნის არანაირი საშუალება. იქნებ ამ მოხსენებამ გარკვეული როლი ითამაშოს პრობლემის გადაჭრაში.

მჯერა, რომ მონოგრაფიის თარგმნისა და ასევე სამომავლო ექსპედიციების შემთხვევაში ჩვენებურების რეპერტუარში დიდ ადგილს დაიკავენ საკუთრივ ტაოური, კლარჯული, ინგილოური, ფერეიდნული, შავშური და ლაზური სიმღერები და აქამდე მოღწეული ნიმუშები მაინც აღარ დაიკარგება.

GIORGI KRAVEISHVILI

(Doctor of Arts, Fund Heiamo, Georgia)

PROBLEMS IN THE STUDY OF FOLK MUSIC IN GEORGIA'S TORN OFF REGIONS AND OF THE GEORGIANS EXILED IN THE 17-19TH CENTURIES

There is my first book *Problems in the Study of Folk Music in Georgia's Torn off Regions and of the Georgians Exiled in the XVII-XIX centuries*. The monograph deals with the folk songs of the torn off regions of Georgia

(Lazeti, Shavsheti, Tao, Klarjeti and Saingilo), most of which consist of materials recorded by me in different villages in 2010-19.

My expedition route is as follows: Saingilo or Hereti – 2011-13; Samtatskaro 2011, 2013-14, 2017; Sarpi – 2011-12, 2014, 2016-19; Lazeti – 2012, 2014; Tao and Shavsheti 2014; Klarjeti 2015-16; People from Klarjeti were exiled on religious grounds in the middle of Turkey in 1877-78 and 1915-17 – In 2017, after the publication of the book, I was still in Samtatskaro and also met the Turkish Laz living in Batumi. The material obtained during these meetings will be reflected in future editions.

Until 2010, unfortunately, we had only a couple of records and articles on the folk music of Georgians living abroad. From the musical folklore of Hereti, we were familiar with a couple of samples of the Cradle Nana from the folklore of Sarpi – just a wind pilili and not many Laz songs. The folklore of the village of Hairie in the Inegol district, which we thought was Shavshetian, actually turned out to be of Adjarans exiled in 1877-78. So we knew nothing about real Shavshetian, much less about folk music from Tao and Klarjeti. That is why I set a goal to record and study Heric, Laz, Shavshetian, Tao and Klarjetian musical folklore from village to village. I started working in Lazeti, in particular in the village of Sarpi, which is located in Khelvachauri district of Georgia. I presented my first report in 2011, but I consider my first bachelor's thesis dated the same year as my first serious work. In the following years, I dedicated a number of papers or letters to this topic, as well as a master's and finally a doctoral dissertation.

A monograph that is presented to the public is an extended version of the dissertation. Although Klarjian, Tao, Shavshetian, Laz and Heric folk music are fundamentally discussed, I also touch upon the musical folklore of Turkish Adjarians, Kizlar-Mozdokian Kartlians, Meskhetians and Fereydanians.

I would like to pay special attention to the village of Sarpi in Khelvachauri district and the village of Samtatskaro in Dedoplistskaro district. Laz live in Sarpi and Herelians live in Samtatskaro. Although both of these villages are located in Georgia, the rest of Lazeti in Turkey and the rest of Hereti in Azerbaijan, I still discuss Sarpi and Samtatskaro folklore in the context of the torn off regions of Georgia.

The monograph is in Georgian and only his summary is presented in English. It is necessary to fully translate the work into Turkish, Azerbaijani and Iranian, as well as English. Only in this case will the book be used by representatives of the historical diaspora and the world scientific community. Due to the fact that the younger generation in Turkey no longer knows the Georgian language and the elders can only speak it, during many of my expeditions I was asked to translate the future monograph into Turkish and they added that our culture would not be lost so I have read the reports on the musical folklore of the torn off regions of Georgia many times and I am a witness of how foreign scholars are interested in their folklore. It is necessary to translate the monograph because the world scientific community still has a misconception about the torn off regions of Georgia. An example of this is the reports of some American or European scholars (Peter Gold, Ulrich Morgenstern) in which they separate Laz music from Georgian and discuss Laz in isolation.

The introduction of the monograph substantiates the novelty, urgency and results of the research. The first chapter reviews the history of recording and studying the musical folklore of the torn off regions of Georgia. The second chapter deals with the musical folklore of each region or settlement in detail. Separately, it discusses all the songs and instruments of the genre (cradle, funeral, play, labor, wedding, etc.) that are found in Lazeti, Tao, Klarjeti or elsewhere are discussed. The time and rules of making each of the children's instruments are also discussed. I give a lot of space to vocal and instrumental polyphony in each region. In the case of the vocal, I discuss where it is preserved and how many voices it has in the case of the instrumental, to what extent are the characteristic features of Georgian folk music preserved in it?

In the second chapter I also write about why Ponto Greek and the Hemshin songs and instruments are part of Laz and discuss the musical culture of the Pontic Greeks and the Hemshin in connection with Laz as well as Greek and Armenian.

In the third chapter, I will discuss the main features of music of all regions together. Here we are talking about the time, reasons and way of turning Georgian polyphonic songs to monophonic. Based on the histor-

ical information regarding the timing of the process, I write when the Laz and Shavshetian polyphonic songs should have made monophonic. For this reason, I consider the centuries-old dominance of the Muslim religion and related musical tunes among Georgians, because the Georgians of Turkey, Iran and Azerbaijan gradually and forcibly converted to Islam 4-3 centuries ago. As for the way of turning them to monophony, I am writing on the example of Klarjeti and Meskheti, how the musical fabric changed from polyphony to monophony. I also pay attention to instrumental polyphony. I am trying to answer the fact why in some instruments the polyphony characteristic of Georgian music is fully preserved, and in some only partially. The hidden polyphony in monophonic songs occupies a noteworthy place, and I write about what it has to do with real polyphony, why it is called hidden polyphony, and what signs reveal it. In addition to polyphony, I pay attention to other important issues, such as the Georgian flavour of the melody, the range of the melody, the types of polyphony in polyphonic songs and instruments, and the range of the bass, as well as rhythm and genres. After discussing the main musical features, I will determine the appropriate place of Laz, Shavshetian, Tao, Klarjian and Heric folk music in the Georgian musical dialectology. Since I am thinking of translating the work, I have added a subsection for it, in which I talk about the Georgian roots of Laz music. In the concluding chapter I briefly summarize the results of the research.

The paper is accompanied by a list of used literature, films, programs and CDs, a description of the audio and video attachments (the attachment itself is on a CD), a sheet music, a list of ethnophores and villages recorded by me. 279 audio and 49 video samples are recorded on the attached CD. Most of the textual material in the book as well as the audio-video attachment was recorded by me. The video cameraman was my father Tamaz Kraveishvili. Thanks to the CD, the monograph is of great interest not only to the scientific community, but also to the performers.

The aim of the paper is to provide both the scientific and the general public with a full understanding of the musical culture of the lost regions of Georgia. We are obliged to know what Georgians torn off Georgia play and sing. The future goal of the monograph is to further popularize the

musical culture of ethnic Georgians in Georgia as well as abroad, first of all in Turkey and Azerbaijan through these and other future and popular publications, TV-radio programs and folk ensembles.

The main task of the paper is to clearly show the reader how the ethnic Georgians: 1) Preserved Georgian elements (instruments, polyphony, melody); 2) Experience the influence of Turkish-Azerbaijani Islamic music culture. For this purpose, common issues are discussed for all angles, such as the level of preservation of vocal and instrumental polyphony, the reasons and way of monophony, the hidden polyphony and its revealing signs, the Georgian flavour, genres and others of the melody. Therefore, along with Georgian features, in the songs and instruments of torn off Georgians, I have singled out the main features, which are not of Georgian nature and are assimilated from the Azerbaijani-Turkish-Islamic culture.

Due to the fact that the new generation of ethnic Georgians is growing up in big cities, most of them no longer know the Georgian language. In this way, the songs that the elderly still remember disappear. We have been told many times during our expeditions to Turkey that we would have arrived 30 years ago, then they had such old people who sang long songs and ditties. Unfortunately, we missed them, and the locals recorded very little on cassette tapes from that generation of Georgians. Even today, songs that are not difficult to record from the elderly are disappearing. It is all the more unfortunate that I am the first ethnomusicologist for the torn off regions of Georgia, especially since the work I have done so far and the first monograph reflecting it are not enough. In many villages of ethnic Georgians there are immediate music expeditions to be conducted, moreover, the dance folklore of ethnic Georgians is still completely unexplored. So in the future we have to work with the choreologist in the villages where I have already worked several times.

I would like to thank the ethnophores themselves, my father, my music teachers, lecturers, supervisors, reviewers, opponents, editors, designers, publishers and in short everyone who took part in shaping me as a musician and creating this monograph. I would also like to thank Shota Rustaveli National Science Foundation for the financial support of this publication.

It is necessary to translate the monograph into English, Turkish and Azerbaijani languages. Georgian song is studied by many foreign performers and ethnomusicologists, so an English translation is required. Most Georgians in Turkey cannot read or write, and young people can no longer speak. Nevertheless, Georgian language and dance-learning centers have been established in many cities of Turkey. In case of translating into Turkish, the work will not only teach the musical culture of Lazeti-Tao-Klarjeti-Shavsheti, but also show their place in the general Georgian cultural space. Especially since the Georgians of Turkey themselves have repeatedly referred to me with this issue. In Saingilo, Georgian-speaking Georgians live together with Lezghin and Azerbaijani Georgians, who have still preserved their love and interest in Georgia. Thus, translating the book into Azerbaijani will do a great service to the Georgians there. Its translation is necessary because the native peoples of Hereti and Turkey, as well as Turkish and Azerbaijani ethnomusicologists have an adequate understanding of the musical culture of the torn off regions of Georgia. Unfortunately, I have no means to re-publish and translate the monograph. Maybe this report will play some role in solving the problem.

I believe that in case of translation of the monograph and also of future expeditions, the Tao, Klarjetian, Ingilo, Fereydanian, Shavshetian and Laz songs will occupy a large place in the repertoire of the ethnic Georgians and the samples survived so far will not be lost.

კონსტანტინე ჩიქინაძე

(აკადემიური დოქტორი, თეოლოგი.

გრადიცოლი მუსიკის შემსრულებელი, რუმინეთი)

იდეოლოგიის სტილისტური განსაზღვრება ანტონ პანის მხატვრულ ხედვაში¹

მე-18 საუკუნის ბლოს საფრანგეთის რევოლუციის კვალდა-კვალ მთელი ევროპა სოციალურმა მოძრაობამ მოიცვა. ამ პერიოდში დაიწყო ამბოხებები რუმინეთის სამთავროებშიც (Iscreu, 1982: 284), აჯანყებებმა სოციალური ფენის შესაბამისად სხვადასხვა ფორმა მიიღო².

ტიუდორ ვლადიმირესკუს რევოლუციამ ვერ მოახდინა იმდროინდელი ინტელექტუალების გაერთიანება, რადგან ვალაქიის ორ სამთავროში პროგრესული იდეების გამოხატვის განსხვავებული კლასობრივი ფორმები არსებობდა. რევოლუციის მესვეურთა გადწყვეტილებით, მივარდნილ სოფლებში სხვადასხვა თანამდებობზე და ღარიბი სოციალური ფენის წარმომადგენელთა აღსაზრდელად დასავლეთში განათლება მიღებული ახალგაზრდები მიავლინეს (Vasilache, 1941; Vicovan, 2016; Poslušnicu, 1928: 628). ასე გაჩნდა ეროვნულ იდეაზე აგებული სოციალური და კულტურული ემანსიპაციის ამბიციური პროექტი.

აღნიშნულ გარემოში, ერთი მხრივ, იკვეთება ანტაგონისტური პოზიცია ფეოდალური მენტალიტეტის მქონე ძველ დიდგვაროვან კლასსა და საფრანგეთის განმანათლებლების გავლენის ქვეშ გაერთიანებულ, დასავლეთ ევროპული განათლებით აღჭურვილ ინტელექტუალების ახალ ტალღას შორის (Poslušnicu, 1928: 167-170).

¹ ეს ნაშრომი რუმინულ ენაზე გამოქვეყნდა 2019 წელს ბუქარესტის სასულიერო აკადემიაში.

² ტიუდორ ვლადიმირესკუს რევოლუცია და 1848 წლის რევოლუცია.

ამასთან მონინააღმდეგეებს აერთიანებდათ ნებისმიერი უცხოური ძალისგან დამოუკიდებლობის და ეროვნულ კრიტიკრიუმებზე დამყარებული პოლიტიკური და კულტურული თვითმყოფადობის მოპოვების იდეა. მათ მიერ წამონწყებულ ნოვატორულ პროცესებს თანმიმდევრულობა აკლდა, რაც წარმატებული აქტივისტების მხრიდან კრიტიკას იწვევდა (Sion, 20,14: 26-27).

ანტონ პანი, ახალგაზრდა და პროგრესზე ორიენტირებული ადამიანი იყო. ის მიზნად ისახავდა ყველა სოციალურ დონეზე ეროვნული კულტურის იდენტურობის იდეის გავრცელებას და ამ იდეის ყველა სფეროში გამოყენებას (Bacalbaša, 1927: 32-37). მისი მოღვაწეობის შედეგია რუმინული კულტურის მნიშვნელოვანი არამატერიალური საგანძურის რეალიზაცია.

როგორც სხვადასხვა წიგნებიდან და კორესპონდენციებიდან ირკვევა, პანი თავის თანამედროვეთა³ მსგავსად ეძებდა რუმინული მხატვრული სტილის განსაზღვრის გზებს (Pann, 1846: XXXVI-XXXVIII).

მიუხედავად იმისა, რომ იმ პერიოდის ინტელექტუალთა უმეტესობის მიზანი აღმოსავლეთისგან დაშორება იყო, ახალი პოლიტიკური და იდეოლოგიური მიმართულების შესაბამისი ლიტერატურული და მუსიკალური საგანძურის შექმნა დიდი ჯგუფის მონაწილეობის გარეშე რთული აღმოჩნდა.

„რუმინიზაციის“ ცნებები და ეროვნული ხასიათი

ანტონ პანი, თავისი ლიტერატურული, თეორიული და მუსიკალური ნაშრომებით, სახელმწიფო ინტერესების შესაბამისად, მხარს უჭერდა სოციალური კლასების ემანსიპაციას რუმინეთის ღარიბულ სოფლებში. ამ თვალსაზრისით, პანი ხელმძღვანელობდა საკუთარი პრინციპებით, რომელთა საფუძველზეც ახორციელებდა მთელ კულტურულ საქმიანობას (Pann, 1846: XXXVI-XXXVIII).

³ იოან ჰელიადე რადულესკუ, კოსტაჩი ნეგრუციცი, დიმიტრიე ბოლინტინეანუ, ვასილე ალექსანდრი და სხვები.

მოღვაწეობის ეს მიმართულება, მისი, როგორც შემსრულებლის, კომპოზიტორის, ფსალმუნური მუსიკის მასწავლებლის, კოლექციონერის, მთარგმნელისა და პოეტის გამოცდილების შედეგია. მენტორისა თუ სამუშაო მეთოდის გარეშე, პანი ინტუიციურად აყალიბებს ერის კულტურული იდენტობის შესაბამის კულტურული ღირებულებების აღდგენის პროექტს (Pann, 1846: XXXVI-XXXVIII). შედეგის მიღწევაში ორი კომპონენტი გამოდის წინ (შესაძლებელია, 1848 წლის რევოლუციის რეფორმატორული იდეებიდან): რუმინიზაცია და ეროვნული ხასიათი. შემდეგში ეს ორი ტერმინი სპეციალურ მუსიკალურ ლიტერატურაში მთელი რიგი კვლევებისა და სტატიების სერიის შექმნის და ამავდროულად მე-19 საუკუნის პირველ ნახევრის ეროვნულ-კულტურული იდენტობის ფენომენის გაცნობიერების საფუძველი გახდა (Ciobanu, 1974: 319-320; Breazul, 1966: 271-273; 1941: 574-575; 1970: 25; Cosma, 1975: 10; Barbu Bucur, 1989: 124-125; 1999: 119; Vasile, 1997: 116-117, 134-135, 156-157).

თეორიული და პრაქტიკული საფუძვლების წინასიტყვაობაში (Pann, 1846: I), ანტონ პანი მიტროპოლიტ ნეოფიტეს მიმართავს: „ამ სისტემის ახალი მეთოდის დანერგვის შემდეგ, ჯერ კიდევ არ არის რუმინიზებული ორი მთლიანი წიგნი, მაგრამ ნახევარი გამოიტანეს „დღის შუქზე“. უკვე არსებული ცოდნის საფუძველზე დამუშავეს ჯერ კიდევ მაშინ, როცა მუსიკის მეთოდი არ იყო სრულყოფილად ჩამოყალიბებული, მაგრამ თითოეული თავისი უნარის შესაბამისად და თავისი მწირი ცოდნის კარნახით მუშაობდა“.

„შესავალში“ საეკლესიო მუსიკის ევოლუციაზე საუბრისას პანი აღნიშნავს: „ახლა მუსიკის სწავლის მეთოდი გამარტივდა, დამწერლობაც მარტივად გასაგები გახდა. ბევრმა რუმინელმა დაიწყო წიგნების რუმინული ინტერპრეტაცია და მათი სწავლება საჯარო სკოლებში (Pann, 1846: XXVIII)

ანტონ პანი იქვე ამბობს, რომ „...საეკლესიო მუსიკამ დიდი ხანია შეიძინა ეროვნული ხასიათი და მხოლოდ ცარიერადის (კონსტანტინოპოლი) *iphos*-ები (მელიზმებით შემკული საეკლესიო ჰანგი) დარჩა აზიურთან დაკავშირებული“ (Pann, 1846: XXXVIII).

როგორც მუსიკოლოგმა კოსტინ მოისილმა თავის კვლევაში დაადგინა, პანი ისეთ ცნებებს, როგორიცაა რუმინიზაცია და ეროვნული ხასიათი, იყენებს ახსნის გარეშე და არ განმარტავს რას გულისხმობს აღნიშნულ ტერმინებში (Moisil, 2012). მუსიკოლოგებმა და დიდი ფსალმოდის ნაშრომების მკვლევარებმა შემოგვთავაზეს ორი ცნების ინტერპრეტაციის სხვადასხვა ვარიანტი, მათში არსებული მნიშვნელობების საბოლოო ფორმულირების გარეშე (Moisil, 2012: 48-69).

ამასთან, ანტონ პანის წიგნებში მოცემული ზოგადი მითითებები ერთგვარი გასაღებია ზემოთ მოცემული ორი ცნების გასაგებად. კერძოდ, თავისი საეკლესიო მუსიკის თეორიის ტრაქტატის შესავალში ის მიუთითებს, რომ: "ჩვენმა ძველმა პედაგოგებმა არა მხოლოდ ისწავლეს მუსიკის ნიშნები, არამედ შეკრიბეს და ჩანერეს კიდევ სხვადასხვა ერის განსხვავებული ტიპის მელოდიები. ისინი დღემდე შემოგვრჩა. ჩანერის ხერხები მანამდე არ იყო ცნობილი, თუმცა ზოგიერთი მათგანი მაინც გამოიყენებოდა" (Pann, 1846: XVIII-XIX).

ამ მონაკვეთის სქოლიოში პანი ასევე განმარტავს: „უნდა ვივარაუდოთ, რომ თითოეულმა ერმა ჩამოაყალიბა ან აირჩია თავისი მუსიკა [სტილი] ენის, ბუნების, ხმისა და გარემოს [კლიმატის] შესაბამისად. ამიტომაც რომ დღესაც, ზოგს გარკვეული კატეგორიის მუსიკა მოსწონს და ზოგს კიდევ სხვა“ (Pann, 1846: XVIII, შენიშვნა ბ).

ანტონ პანი თავიდანვე გვაცნობს ფსალმუნების მუსიკალური ენის სინკრეტულ ხასიათს და შესავალშივე აყალიბებს რუმინიზაციის იდეისა და ეროვნული ხასიათის სემანტიკურ სახეს. ამრიგად, იგი ფსალმუნური მუსიკის საფუძვლად რამდენიმე წყაროს, განსაკუთრებით კი აზიურს მიიჩნევს. ამ ჟანრში ყალიბდება მუსიკის გამოხატვის ახალი საშუალებები, რომლებმაც აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ეკლესიაში მუსიკალური ნიმუშების კომპოზიციური პალიტრა გაამდიდრეს: „რადგან ჩვენმა უძველესმა პედაგოგებმა არა მხოლოდ ისწავლეს მუსიკის ნიშნები, არამედ სხვადასხვა ერებისგან შეაგროვეს განსხვავებული ტიპის მელოდიები

და შემდეგ ისინი ჩვენ გაგვიზიარეს. (...) ასე რომ, დორიელებს მელოდია უფრო მეტად პირველ კილოში (ῥῆχος πρῶτος) გვხვდება, ამიტომაც ეწოდა მას დორიული, და აქედან წარმოქმნილს ჰიპოდორიული. ლიდელებს უყვარდათ მეორე (...) მესამე ფრიგიელებისა, მეოთხე – მილეზიელების. (...) ჩვენ მათ (კილოებს ნ.მ.) ხმებს (ῥῆχοι) ვუნოდებთ მათი სტრუქტურის შესაბამისად (...) პირველ კილოს დღეს ჰარმონიაში მღერიან პელოპონესიელები, მაკედონელები, თესალონიკელები, ილირიელები და აკერმანები. სპარსელები პირველ ხმას ჰუსეინს უნოდებენ, ამ ხმის მელოდიური სტრუქტურა ძალზე გამირულია. მესამე ხმას უფრო მეტად იყენებენ ევროპელები, რომელთა მელოდიური სტრუქტურები ჰარმონიულად ამაღლებს სულს“ (Pann, 1846: XVIII-XXXIX).

ევროპულ მუსიკალურ ენაზე დაყრდნობით, ანტონ პანი აღნიშნავს, რომ აღმოსავლური ენა ასევე მოიცავს პირველი კილოს სტრუქტურებს; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, აღმოსავლური მოდალიზმი მოიცავს დასავლურ ტონალიზმს: „როდესაც საუბრობენ მუსიკაზე, ამბობენ, რომ ჩვენი ეკლესიის მელოდიები აზიურია, მარტივია. როგორც წესი ისინი მხოლოდ ევროპულს აქებენ. თუმცა ამას ჩვენი მუსიკის შესახებ მცირე ცოდნის გამო ამბობენ, არ იციან, რომ მათთან შედარებით ჩვენი [მუსიკალური] კილოებიც კი უფრო ენერგიულია. ასე რომ თუკი მხოლოდ ერთი ასრულებს ჰანგს, მას შეუძლია სიამოვნება მიიღოს მისგან“ (Pann, 1846: XVIII)

პანი მიუთითებს, რომ იოანე დამასკელის პერიოდიდან დაიწყო მუსიკალური ნიშნების გამოყენება, რაც იმ დროის კომპოზიციების ნოტაციის საშუალებას იძლეოდა (Pann, 1846: XXI-XXII).

იოანე კუკუზელს მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის მუსიკალური ენისა და სემიოგრაფიის განვითარებაში, რაც მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო ხელოვნების ევოლუციაში (Pann, 1846: XXIII-XXIV).

პანი მიიჩნევს, რომ სპარსული ჰანგების გავლენა რელიგიურ მუსიკაზე კომპოზიტორების პეტროს ბერეკეტისა⁴ და გერმა-

⁴ მე-17 საუკუნის ბერძენი მუსიკოსი.

ნოს ნეონ პატრონის⁵ შემოქმედებიდან იწყება. ამ გავლენის კულმინაციას ვხედავთ პელოპონესელ პეტროს⁶ ქმნილებებში (Pann, 1846: XXIV-XXV). ამ უკანასკნელმა შემოიღო საერო მუსიკალური სტრუქტურები, რომლებშიც შეინარჩუნებულია ეკლესიაში გამოყენებული მუსიკის ბუნებრიობა და სილამაზე.

ანტონ პანი საეკლესიო მუსიკის ევოლუციის ყველა მნიშვნელოვან ეტაპს განიხილავს: ნოვატორებს ათვისებული ჰქონდათ იმ პერიოდის რელიგიური და საერო მუსიკალური ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნები. ისინი საეკლესიო ფსალმუნური მუსიკის პარალელურად სხვადასხვა საკრავების თანხლებით სპარსულ, არაბულ, ოსმალურ მუსიკას ასრულებდნენ (Pann, 1846: XXIV-XXV).

რუმინეთის ფარგლებში ის მოიხსენიებს ფსალმუნური მუსიკის ოთხ მცოდნეს (მიჰალაჩე მოლდოველი, მგალობელი ვასილაჩე, პატრიარქი იანუარიე, მაკარი მღვდელ-მონაზონი) და ქების სიტყვებით ამკობს მათ ნამუშევრებს. რუმინულ ენაზე გამოცემულ ფსალმუნური მუსიკის ნიგნებს შორის, იგი გამოყოფს იეროდიაკონ ნექტარიოსის ანთოლოგიას ნიამცის მონასტრიდან და იქვე აღნიშნავს, რომ ცალკეული შესასწორებელი დეტალები მისი ნაშრომის ღირებულებას ვერ დაჩრდილავს.

ანტონ პანი თავის მასწავლებლის, დიონისე ფოტინოსზე საუბრისას ხაზს უსვამს მისი კომპოზიციების სიფაქიზეს. აღნიშნავს, რომ რიტორიკის პრინციპების სწორი გამოყენება თვალსაჩინოს ხდის ტექსტის მნიშვნელობას და მას მელოდიურობას სძენს (Pann, 1846: XXV-XXVII). პანის დაკვირვებით ამ კომბინაციიდან გამომდინარეობს რამდენიმე მნიშვნელოვანი მახასიათებელი, რაც არ გააჩნია საეკლესიო მუსიკის რუმინიზაციის სხვადასხვა მცდელობებს (პანი, 1846: XXXV-XXXVI). ამის მიზეზი რუმინული და ბერძნული ენების ნაკლები ცოდნიდან გამომდინარე გრამატიკული შეცდომებია.

⁵ მე-17 საუკუნის ბერძენი მუსიკოსი.

⁶ მე-18 საუკუნის ბერძენი კომპოზიტორი, მგალობელი და პედაგოგი.

ამრიგად, პანმა შენიშნა, რომ ზოგიერთი, ვინც ამ სფეროში რამე სცადა (არ ვასახელებთ მათ), არ ითვალისწინებდა იმ ფაქტს, რომ მეორე ენაზე თარგმნისას სიტყვების წყობა შესაძლოა შეიცვალოს, მიზეზი კი ტექსტთან შეუსაბამო მელოდია შეიძლება აღმოჩნდეს. მაგალითად, სიტყვებს, როგორცაა ცა, ღრუბლები, სიმაღლე წარმოთქმისას აქვთ გარკვეული მელოდიური მიმართულება. მზა მელოდიაზე გადატანის დროს შესაძლოა ტექსტსა და მუსიკას შორის შესაბამისობა დაირღვეს (Pann, 1846: XXXV-XXXVI).

რამდენადაც მისი თეორიული ტრაქტატის გამოქვეყნებამდე, რუმინეთში არ არსებობდა მუშაობის სწორი მეთოდი, ანტონ პანი აღნიშნავს, რომ მთარგმნელების არაპროფესიონალიზმში დადანაშაულება არ იქნება მართებული. ტრაქტატის გამოქვეყნების შემდეგ (ტექსტის მნიშვნელობიდან გამომდინარე), მისი სახელმძღვანელოდ გამოყენება და ნაშრომების გასწორება ყველას შეუძლია (Pann, 1846: XXXVI-XXXVIII).

არაპირდაპირ მაგალითად პანს მოჰყავს საკუთარ ნამუშევრებში საეკლესიო მუსიკის სფეროდან და განმარტავს, რა ცვლილებები შეიტანა ტექსტში და მელოდიაში.

მელოდიის რედატირების პრინციპები:

– პაპადიკურ და სტიქარონულ სტილში შედგენილი მელოდიების შემცირება, კომპოზიციების სრულყოფილებისა და ბუნებრიობის დარღვევის გარეშე. ეს მოქმედება მუსიკოსის მხრიდან გულისხმობს რელიგიური ფორმებისა და მელოდიების კარგად ცოდნას, რათა ავტორის კომპოზიცია არ დამახინჯდეს და არ გახდეს ძნელად ამოსაცნობი (Pann, 1846: XXXVI-XXXVIII).

– აზიურის მსგავსი შიდა მელოდიური სტრუქტურების მოცილება (Pann, 1846: XXXVIII). ამ მიმართულებით პანი ყურადღებას ამახვილებს საერო რეპერტუარიდან შემოტანილ მელოდიურ ფორმულებსა და ფრაგმენტებზე (Pann, 1846: XXIV), რომელიც ეკლესიაში სიმშვიდისა და ლოცვის მიზნით მისულ აუდიტორიას მენტალურ დისკომფორტს უქმნის. რედაქტირებისას წარმატების მისაღწევად აუცილებელია როგორც რელიგიური, ისე საერო

მუსიკალური ენის კარგი ცოდნა და ფლობა. მათი არცოდნა შეიძლება იყოს ამ ფორმულების საერო რეპერტუარიდან საეკლესიო მუსიკაში დამკვიდრების მიზეზი.

– მელოდიური რეკონსტრუქცია საჭირო იყო იმისათვის, რომ შეცვლილიყო საეკლესიო სტილის – *iphos* -ის დანიშნულება. ეს სტილი დაცულია როგორც ათონის მთის, ასევე ადგილობრივი ეკლესიის (ვლახეთი) მაგალობლების რეპერტუარშიც. ანტონ პანი ფრჩხილებში აღნიშნავს, რომ საეკლესიო მუსიკას დიდი ხანია აქვს მიღებული ეროვნული ხასიათი და რომ მხოლოდ კონსტანტინოპოლის სტილი (*iphos*-ი) აკავშირებს აზიურთან (Pann, 1846: XXXVIII). ამ ფორმულირებიდან გამომდინარეობს, რომ ეროვნული ნიშნები უნდა იყოს იდენტიფიცირებული არა ინტერპრეტაციის იმ სტილში, რომელიც კონსტანტინოპოლისთვისაა დამახასიათებელი და აზიურის მსგავსია, არამედ სხვა ასპექტების მიხედვით.

ტექსტის რედაქტირების პრინციპები:

– ლიტურგიკული ტექსტის თარგმანი იმ ენის წესების შესაბამისად, რომელზეც ის დაიწერება;

– გადათარგმნილი ტექსტის წესრიგში მოყვანა არსებული მუსიკის მოთხოვნების შესაბამისად პროსოდიული და მელოდიური აქცენტების გათვალისწინებით.

– სიტყვების მნიშვნელობის მელოდიის მნიშვნელობასთან შესაბამისობა: ცა გულისხმობს მაღალ რეგისტრს ან აღმავალ მიმართულებას, ხოლო *ჯოჯოხეთი* – დაბალ რეგისტრს ან დაღმავალ მელოდიას;

– ტექსტის შესაბამეობა ირმოლოგიურ კომპოზიციებში (*giusto* – სილაბური) სიტყვების ინვერსიით და ზოგიერთი მონაკვეთის მნიშვნელობის თარგმანით. სიმღერის დროს სიმბოლოების არაბუნებრივი განაწილების თავის ასაცილებლად, არ უნდა გამოიყენოთ სიტყვა-სიტყვით თარგმანი (Pann, 1846: XXXVI).

– ადაპტაციაში რიტორიკის პრინციპების დანერგვა, ჰიმნოგრაფიული საგანძურის რეკონსტრუქცია და შედგენა, მელოდიასა და ტექსტში მოცემული აზრის თანხვედრის გათვალისწინებით.

მუსიკოსთა ორი ჯგუფის ჩარევა მელოდიისა და ტექსტის დონეზე, ქმნის წესებს, რომელთა ერთდროულად და თანმიმდევრულად გამოყენების შედეგად მიიღება ახალი მუსიკალური კომპოზიცია. ანტონ პანის ჩანაწერებზე დაკვირვებით, შეიძლება ითქვას, რომ ტერმინი რუმინიზაციის სემანტიკური სქემა ყალიბდება.

გამოდის, რომ რუმინიზაციაში ანტონ პანი გულისხმობს ბერძნული ტექსტის ფსალმუნური მუსიკის ადაპტაციას რუმინულ ენაზე, ზემოთ მითითებული წესების გამოყენებით რაც შეიძლება ახლოს უნდა იყოს ორიგინალთან და ამავე დროს, გასაგები რუმინელი მსმენელისთვის.

იმისათვის, რომ გავარკვიოთ, რას გულისხმობს ანტონ პანი ტერმინის ეროვნული ხასიათის მნიშვნელობაში საჭიროა შემდეგი ტერმინების – სტილი iphos (ἴφος) და წარმოთქმა პროფორა (προφορά) გაანალიზება. ამ უკანსკნელს იყენებს მღვდელმონაზონი მაკარი თავის განმარტებებში რუმინიზაციის პროცესთან დაკავშირებით: „სიმართლე ის არის, რომ პეტერ მორაიტემდე მსოფლიოს ყველა კუთხეში მღეროდნენ ჩამოყალიბებული მოდუსებს, ის ამ ძველ გზას დაცილდა, უცხოური ელემენტები შემოვიდა მის კომპოზიციებში. ამის შემდეგ ყველამ გაიზიარა ეს და დაამკვიდრდა ეკლესიაში. დაიწყო სიმღერის საეკლესიო და სულიწმიდით შეგონებული საგალობლების მიმართ, მათ გულისამრევსა და მოსაწყენს უწოდებენ და დაიწყეს საერო სიმღერების მღერა; რომლებსაც თურქები მღერიან კაფეებში და თავშეყრის ადგილებში. ყველგან მოისმენთ ახალი სიმღერების შექმნილებს, ცარიგრაფულ გამოთქმას და სტილს. თუ ადამიანი მღერის ამგვარ სიმღერებს და პესრევის (აღმოსავლური მუსიკალური ჟანრი) ნაზავს, მას იღებენ ეკლესიაში. ასევე იმათაც, ვინც თურქულ კომპოზიციებს ასრულებს, თუნდაც არაფერი იცოდეს საეკლესიო მუსიკის შესახებ, მაინც ადიდებენ და იღებენ, როგორც სრულყოფილს, ცარიგრაფის თურქულ ipos-თან ერთად“ (მაკარი, 1823: X).

iphos-ის (ἴφος) სტილი გულისხმობს ინტერპრეტაციის რამდენიმე ასპექტს: ემისია, ფორმულების შესრულება, აღმოსავლური მუსიკისთვის დამახასიათებელ attacca-ს ტექნიკა, მოდალური კი-

ლოური სტრუქტურები, გასაგები და ბუნებრივი ჟღერადობა ... და ჩამონათვალი გრძელდება. ფსალმუნური მუსიკის შემთხვევაში ეს უნდა იყოს ცარიგრადის (კონსტანტინოპოლი) სტილი, რომელიც ემთხვევა აზიურს, მაგრამ საეკლესიო კანონიკაშია მოქცეული.

პროფორა (προφορά) ასევე ბერძნული ტერმინია, ნიშნავს გამოთქმას, აქცენტს. სწორედ აქედან გამომდინარე, გაუჩნდა პროტესტი მაკარს, როცა ბერძნული ენისთვის დამახასიათებელი თვისებების ცოდნის მიხედვით დაიწყეს გუნდის მომღერლების შერჩევა. ეს ნამდვილად არ იყო პროფესიონალიზმის განმსაზღვრელი.

ანტონ პანი, პეტროს ბერეკეტის პერიოდზე საუბრისას, ამბობს, რომ მან და სხვა სპარსული მუსიკის მცოდნეებმა, თავიანთი კომპოზიციების სტილი ისე გაალამაზეს, რომ არაფერი დაუკარგავთ ადრე დამკვიდრებული სტილიდან (Pann, 1846: XXIV). კიდევ ერთი მაგალითი, რომელიც მხარს უჭერს აღმოსავლური წარმოშობის მტკიცებულებას და ამ მუსიკის ინტერპრეტაციის უწყვეტობას.

მაგრამ რას გულისხმობს ანტონ პანი ეროვნულ ხასიათში? ეს ფრაზა მის ტრაქტატში აღარ მეორდება, თუმცა მისი ორ კონცეფციაზე საუბარი, შესაძლოა იყოს სავარაუდო გასაღები:

„ერთი სიტყვით, სიმღერები ერთნაირია და შესაბამისად მელოდიური ხაზიც. მე არ დამიმატებია არც ერთი ბგერა, მაგრამ მრავალი ლექსიდან ყველაზე სასიამოვნო და ჩვეულებრივი ავირჩიე ჩვენი ეკლესიისთვის“ (Pann, 1846: XXXVIII).

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ანტონ პანმა უამრავი საეკლესიო კომპოზიციიდან აირჩია ის, რაც სასიამოვნო იქნებოდა რუმინელი მორწმუნეებისთვის და დისკომფორტს არ შეუქმნიდა აუდიტორიას სრულყოფილი და ბუნებრივი მელოდიით. ამ კრიტერიუმების მიხედვით უკვე შესაძლებელია ეროვნული ხასიათის განსაზღვრა: რუმინელების გემოვნებისთვის დამახასიათებელი სიმღერები, ჰანგის განვითარების ლოგიკა მათი ამჟამინდელი ენისა და მეტყველების შესაბამისად.

მაგალითი:

ანტონ პანმა თეორიულ ტრაქტატში მოცემული პრინციპები ყველა ნაწარმოებში, თარგმანებსა და კომპოზიციებში გამოიყენა. ყველაზე ცნობილი მაგალითია „მამაო ჩვენო“, ქმნილება, რომელიც შეიძლება უფრო დიდაქტიკური მიზნებისთვის შექმნილი და არა ლიტურგიკული ცერემონიისთვის. ლოცვის პირველი ვარიანტი პანმა გამოაქვეყნა იოანე ოქროპირის წმინდა ლიტურგიაში (Pann, 1854: 30-31), რომელიც დაიბეჭდა მის პირად სტამბაში, ბუქარესტში, 1854 წელს.

ანტონ პანი, ტექსტის იდეის გადმოსაცემად, მელოდიას სიტყვის სემანტიკიდან გამომდინარე ქმნის. კერძოდ, მის ტრაქტატში შემოთავაზებული განმარტებების შესაბამისად: *სამოთხის აღსანიშნავად* მალალი ტეტრაქორდი Ke '(La) – Pa' (re)-ს გვხვდება, *დედამინის შესაბამისი* კი დაღმავალ მელოდიური სვლაა კადანსთან Re (Pa) ქვედა ტეტრაქორდით Di (Sol) -Pa (Re). კომპოზიციის საბოლოო კადანსია Pa '(re), მალალი ტეტრაქორდის Ke' (La) – Pa '(Re) დაბალი დასასრული. სიმღერაში მუსიკის და ტექსტის კორელაცია აშკარად გამოკვეთილია.

რაც შეეხება მინორულ ტონალობის და მაჟორ-მინორული ბიტონალიზმის ხასიათს, აღსანიშნავია შემდეგი: ლოცვა *მამაო ჩვენოს* საფუძველი მოდალურია, *ამიტომ ის არ შეიძლება* იყოს მინორული ან ე.წ. ბიტონალური. კილოები, ტონალობისგან განსხვავებით განსაზღვრავს აუდიტორიასთან კონტაქტის ხასიათს. სწორედ ამ მნიშვნელოვანი კრიტერიუმით მიმართავენ კილოს.

მაგალითი 1. ლოცვა „მამაო ჩვენო“, რომელიც შედგენილია ანტონ პანის მიერ და გამოქვეყნებულია მის მიერვე შედგენილ წმიდა იოანე ოქროპირის წმიდა წირვის წესში.

მაგალითი 2. ანტონ პანის ლოცვის „მამაო ჩვენოს“ სანოტო ტრანსკრიფცია – კონსტანტინე რაილევანუ.

EXTRA ANTI. ო. ნა. T. Allegretto

Tatal nostru
 ო. ნა. T. Allegro

ამრიგად, მოცემული ლოცვისთვის არჩეული კილო რთული დიატონურია – I კილო პლაგალური ჩვენთვის ძველ დროში ცნობილი იყო ოსმალური ტერმინოლოგიით (Agem) „მაკამ ნიჰავენდი“⁷, რომელიც განისაზღვრება იმედისა და სიმტკიცის ხასიათით. რუმინეთის სამთავროების, ტრანსილვანიის, ბალკანეთისა და ოსმალეთის იმპერიის აღმოსავლური კულტურის მრავალი საბრძოლო სიმღერა სწორედ ამ კილოზეა დაწერილი, ისევე როგორც ანტონ პანის შემდეგ პერიოდში მრავალი რელიგიური საგალობელი რუმინეთის მართლმადიდებლურ ეკლესიაში.

⁷ მაკამ ნიჰავენდი – აღმოსავლური მუსიკის სპეციფიკური მოდალური ობიექტია და გვარცვლებულია ინდოეთი-მაროკო-ბალკანეთს შორის არსებულ ტერიტორიაზე. მისი კილოური სტრუქტურა მინორის მსგავსია, რომელსაც აქვს წამყვანი ტონი და დაბალი მეექვსე და მეშვიდე საფეხურები. Do #, Re, Mi, Fa, Sol, La, sib, do, re.

დასკვნები

ანტონ პან იყო ეროვნულ კონცეფციაზე დაფუძნებული რუმინელების კულტურული ემანსიპაციის პროექტის ერთ-ერთი პიონერი. მისი მიზანი ადგილობრივი არამატერიალური საგანძურის იდენტიფიკაცია და კლასიფიცირება იყო. ამისთვის მან გაითვალისწინა 1848 წლის რევოლუციის პროგრესული იდეები. ამასთან, რუმინიზაციისა და ეროვნული ხასიათის ცნებები გამოჩენილი მუსიკოს-მკვლევრების ნაშრომებში განსხვავებულად არის განსაზღვრული.

პანის განმარტებებიდან მოყვანილი პრინციპები თანამედროვეა და ამყარებს მის პროფესიონალიზმს. რუმინიზაცია მოიცავს რუმინული ენის სპეციფიკის გათვალისწინებით თარგმნის და ადაპტირების რთულ პროცესს. საყურადღებოა, რომ საეკლესიო მუსიკის თეორიის ტრაქტატის ავტორი მიუთითებს ინტერპრეტაციაში აღმოსავლური სტილის შენარჩუნების შესახებ.

პირადი მოსაზრებით, იმ დროს შეიქმნა კომპოზიციების მთელი რიგი, რომელსაც რუმინელი მორწმუნეები უპირატესობას ანიჭებდნენ (იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ავტორები უცხოელები იყვნენ) და ეს იყო მაგალითი მომდევნო თაობების კომპოზიტორებისთვის. ანალოგიური შემთხვევა გვხვდება სპარსულ მუსიკალური ტრადიციაში, სადაც მე-14 და მე-19 საუკუნეებს შორის რელიგიურმა ხელმძღვანელობამ აკრძალა ხელოვნების ნებისმიერი სახე, რამაც გამოწვია მნიშვნელოვანი მუსიკალური საგანძურის დაკარგვა. მე-19 საუკუნეში სპარსული მუსიკალური ტრადიცია კვლავ აღორძინდა და 400-მდე ძველი კომპოზიცია შეიკრიბა კოლექციაში (რადიფი) და დაჯგუფდა დასტაგაჰზე⁸. ამ კოლექციაში, როგორც კომპოზიციურ მოდელს, დღესაც იყენებენ სპარსელი მუსიკოსები.

⁸ დასტაგაჰი – მელიორი სისტემა, რომელიც განსაზღვრავს დაკავშირებული მოდალური სტრუქტურების ჯგუფს, დამახასიათებელია სპარსული მუსიკისთვის.

ანტონ პანი, მღვდელმონაზონ მაკარისტან ერთად, მსგავსი მეთოდებით ახორციელებს რუმინიზაციის პროცესს. ამასთან, პირველი ახერხებს პრაქტიკაში გამოყენებული მეთოდების თეორიაში ასახვას. მან მომავალ თაობებს დაუტოვა ფსალმუნური მუსიკის შესწავლის ჩამოყალიბებული სახელმძღვანელო.

ანტონ პანის თანახმად, კულტურული თვითმყოფადობა და ეროვნული სტილი ეფუძნება აღმოსავლური წარმოშობის ელემენტებს, რომლებიც განსაზღვრავს რუმინელი ხალხის გრძნობებსა და ენობრივ სპეციფიკას.

CONSTANTIN RĂILEANU

(PhD in musical studies. Theologist. Performer of Romanian traditional music Romania)

IDENTITY STYLISTIC REFERENCES IN ANTON PANNS ARTISTIC VISION⁹

The social movements generated under the influence of the French Revolution at the end of the 18th century expanded throughout Europe. Against this background of generalized rebellion, riots (Iscru, 1982: 284) also take place in the Romanian Principalities, taking different forms depending on the social class¹⁰.

Tudor Vladimirescu's revolution fails to coagulate the intellectuals of the time, who manifest their progressive ideas differently for all classes in the two Wallachians Principalities. With the support of decision-makers, young people educated in Western schools receive various positions in order to educate the poor social strata in villages and slums (Vasilache, 1941; Vicovan, 2016; Poslušnicu, 1928: 628). Thus, a more ambitious

⁹ This study was published in the romanian language in Revista Academiei Române Anul 4, No. 2, 2019, Bucharest, pp. 3-16.

¹⁰ Tudor Vladimirescu's Revolution and the Revolution of 1848.

project of social and cultural emancipation was born, built on the idea of a nation.

One can see an antagonistic position between the old noble class, made up of boyars anchored in a feudal mentality (attributed by the young to the Eastern traditions), and the new wave of intellectuals, educated in Western Europe and influenced by the French Enlightenment (Poslușnicu, 1928: 167-170).

These opponents, united by the idea of independence from any foreign power and the creation of a political and cultural identity based on nationalist criteria, will initiate a pioneering process without coherent working principles, which will attract criticism from those who succeeded them in this endeavor (Sion, 2014: 26-27).

Anton Pann, young and passionate about this progression, intended to expand on all social levels, adheres to the idea of nation and cultural identity and tries to apply it to the fields in which he worked (Bacalbașa, 1927: 32-37), the result being the realization of an important and intangible treasure for the Romanian culture, in particular.

Through his statements in various books and correspondences, Pann proves to be a pioneer, seeking, like other contemporaries¹¹, the creation of a set of principles with the help of which a Romanian artistic style can be concretely defined (Pann, 1846: XXXVI-XXXVIII).

Although the intention of many intellectuals of his time was to move away from the Orient, this approach proved to be much more difficult to achieve, without the involvement of a large group, to produce a new literary and musical treasure according to the new political and ideological direction.

The concepts of *Romanianization* and *national character*

Through his literary, theoretical and musical works, Anton Pann supports the idea of emancipating social classes in the Romanian slums and villages based on the notion of nation with its derivatives.

¹¹ Ioan Heliade Rădulescu, Costachi Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri and others.

In this sense, it is guided by its own principles on the basis of which it carries out its entire cultural activity (Pann, 1846: XXXVI-XXXVIII).

These rules of work are the result of his experience gained throughout his life as a performer, composer and teacher of psaltic music art, collector, translator and lyrics writer. With no previous mentor or working method, Pann intuitively realizes this project of identification and recovery of cultural values considered to be in line with the idea of nation / cultural identity (Pann, 1846: XXXVI-XXXVIII), by introducing two concepts (possibly taken from the circulation of reforming ideas of Revolution from 1848): *Romanianization* and *national character*. The two terms generated in the specialized musical literature a series of studies and articles in order to understand the phenomenon of achieving the national cultural identity, initiated in the first half of the 19th century (Ciobanu, 1974: 319-320; Breazul, 1966: 271-273; 1941: 574-575; 1970: 25; Cosma, 1975: 10; Barbu-Bucur, 1989: 124-125; 1999: 119; Vasile, 1997: 116-117, 134-135, 156-157).

In the preface to *the Theoretical and Practical Basis* (Pann, 1846: I) addressed to Metropolitan Neophyte, Anton Pann says that:

Since the introduction of the new method of this system, not two whole books have been Romanianized yet, but half of them have been brought to light, and those worked after the previous knowledge, when it was not yet the method of Music in perfection, but each one worked according to his skill, and as his little knowledge commanded him.

And in the *Introduction*, presenting the evolution of the church music, he mentions:

Now, the method of music has become easier, the face of writing with a closer understanding and in a more enlightened way is being brought and many Romanians are beginning to interpret and to Romanianize whole books, and to teach them in public schools. (Pann, 1846: XXVIII)

Regarding the *national character*, Anton Pann states that *...the church music has long acquired its national character, and only the iphos of Tsarigrad remained linked to the Asian one* (Pann, 1846: XXXVIII), without explaining what meaning this phrase acquired in his vision.

However, as the musicologist Costin Moisil found in his research, Pann refers to concepts such as *Romanianization* and *national character*

without explaining what these terms are defined by and what they refer to (Moisil, 2012). Musicologists and researchers of the works of the great psaltic church chanter have proposed different variants of interpretation of the two notions without succeeding in a final formulation of the meanings they contain (Moisil, 2012: 48-69).

However, Anton Pann inserts in his books certain indications that could give some clues for understanding the two notions above. Thus, in the introduction to his treatise on the theory of church music, he says that:

Our ancient teachers not only learned the signs of Music, but still gathered all sorts of melodies, taking them from many nations and writing them by art, they shared them with us, and we have them all their appropriation to this day, because these ways before our teachers were not known everywhere, but were each used in some places (Pann, 1846: XVIII-XIX).

In the footnote to this passage, Pann also explains:

Where it is understood that each nation formed or chose its music [style a.n.] according to the nature of the language, the voice and [according to] the climate of the place. That's why even now some songs are liked by some and others by others (Pann, 1846: XVIII, note b).

From the beginning, Anton Pann recognizes the syncretic character of the psaltic musical language and continues in the introduction with observations or suggestions that complete the semantic image of the idea of *Romanianization* and *national character*. Thus, he describes psaltic music as the result of several sources, especially Asian, over which new means of music expression have been grafted over time that have enriched the compositional palette of musicians in the Eastern Christian Church:

Because our ancient teachers not only learned the signs of music, but still gathered all sorts of melodies, taking them from many nations and writing them on art. They also shared them with us. (...) So Dorians used it more in the first mode (ἤχος πρώτος), that's why it was called Dorian, and the one derived from the this was called Hypodorian. And the Lydians loved the second (...) the third by the Phrygians, the fourth, by the Milesians. (...) We call these (modes n.m.) Eχοι (ήχοι) according to their structure (...) The first mode and today in the harmony is sung by the Peloponnese, Macedonians, Thessalians, Illyrians and Akermans. The

Persians call the first Ehos Husseini, whose melodic structures are very heroic. And the third Echo is used more by the Europeans, whose melodic structures elevate the spirits in harmony (Pann, 1846: XVIII-XXXIX).

Referring to the European musical language, Anton Pann points out that the Oriental language also includes the structures of the first; in other words, Eastern modalism includes Western tonalism:

Many in many ways speaking (when they are talking about the music), say that the melodies of our Church is Asian, simple, without rules, and many others, praising only the European one. But they say this from the little knowledge they have about our Music, not knowing that the [musical] modes they use we have even with more vivid energy, so that if only one perform them he can be enjoyed. (Pann, 1846: XVIII)

The period of John the Damascene is distinguished, from Pann's point of view, by the introduction of musical signs, which allowed the notation of the compositions of that time (Pann, 1846: XXI-XXII).

John Koukouzeles has an essential contribution to the development of the musical language and the semiographic corpus, that was an important step in the evolution of this art (Pann, 1846: XXIII-XXIV).

Pann considers that influences of Persian music have entered in the religious one since the period of the composers Petros Bereketis and Germanos Neon Patron, culminating with Petros from the Peloponnese (Pann, 1846: XXIV-XXV). The latter one introduced structures from the secular music without, however, ruining the naturalness and beauty of the one used in the Church.

Anton Pann mentions an important aspect at every stage of the evolution of church music: those who produced these major changes mastered both the religious and secular music art of the time, being performers of church psaltic music, but also Persian, Arabic, Ottoman music, as well as performers on various instruments (Pann, 1846: XXIV-XXV).

In the Romanian space, he mentions four connoisseurs of psaltic music (Mihalache Moldoveanul, chanter Vasilache, Ianuarie Protosingelos, Macarie Ieromonk) for whose works he has words of praise. Among the books of psaltic music printed or written in Romanian, he mentions the Anthology of Nectarie Hierodeacon from the Neamț Monastery, stating

that the aspects that require corrections (observed by the least indulgent people) do not overshadow the value of his work, and can be remedied.

Speaking about his teacher, Dionysios Photinos, Anton Pann highlights the elegance of his compositions due to the use of the principles of rhetoric, which follow the meaning of the text and condition the melodic one (Pann, 1846: XXV-XXVII). From this combination result several characteristics that Pann observes as not present in various attempts to *Romanianize* church music (Pann, 1846: XXXV-XXXVI). He imputes the lack of notions of grammar, of the topic of the phrase, etc., related to the knowledge of the Romanian and Greek languages.

Thus, he notices that some of those who have tried something in this area (without mentioning them by name) do not take into account the fact that in one language the words have a certain order and, translated into another, the topic may change, producing a deviation from the meaning of the text through a melody unrelated to it. Words like *sky*, *clouds*, *height* end up having a descending or middle melodic direction when the melodic meaning should be ascending or in the high register (Pann, 1846: XXXV-XXXVI).

In the same direction, Anton Pann mentions that these *interpreters* cannot be blamed for non-professionalism, given that until then there was no working method in Romanian, but from this moment, the appearance of his theory treatise (it follows from the meaning of the text *a.n.*), all those who want to undertake something in this direction will have a published guide after which they can correct themselves (Pann, 1846: XXXVI-XXXVIII).

As an indirect example, Pann refers to his own work in the field of church music, explaining what changes he made to the text and melody.

The melodic interventions are:

- reduction of melodies composed in papadic and sticheraric style, without spoiling the fluency and naturalness of the compositions. This action presupposes on the part of the musician a good knowledge of the religious forms and melodies in order not to distort and make the composition of an important author unrecognizable (Pann, 1846: XXXVI-XXXVIII).
- the removal of *external melodic structures that were completely similar to the Asian ones* (Pann, 1846: XXXVIII). Pann's reference is to me-

lodic formulas and fragments imported from the secular repertoire (Pann, 1846: XXIV), producing an auditory and mental discomfort to those who came to the church with the intention of calming down and praying. In order to succeed in such a procedure, a good knowledge and mastery of both religious and secular musical language is necessary. Their ignorance can also be the cause of the migration of these formulas from the profane repertoire to the sacred one.

- the melodic remodeling in order to reappropriate by the church style (iphos) preserved both by the singers of Mount Athos, and by the one propagated in the Homeland (Wallachia) by the local church chanters. Here Anton Pann states in parentheses that church music has long acquired its national character and that only the iphos/style of Constantinople remained linked to the Asian one (Pann, 1846: XXXVIII). From this formulation it results that the national features must be identified not in the style of interpretation, which is that of Constantinople and is similar to the Asian one, but in other aspects that must be identified.

Text interventions:

- translation of the liturgical text in accordance with the rules of the language in which it will be written;

- reporting the translated text to the requirements of the existing music by matching the prosodic accents with the melodic ones;

- matching the meaning of the words with the meaning of the melody: *sky* presupposes an upper register or an ascending direction, while *hell* will be played in the lower register or on a descending melody;

- matching the text in the heirmological compositions (giusto-syllabic) by inversions of the words and translating the meaning in some places, not keeping the word-to-word, in order to avoid an unnatural distribution of the syllables during the song (Pann, 1846: XXXVI).

- the introduction of the principles of rhetoric in the adaptation, recomposition and composition of the hymnographic treasure considered by accommodating the melodic meaning with that given by the text.

The two groups of interventions of the musician, at the level of the melody and the text, form a set of rules that are applied combined, simultaneously and consecutively, the result being a recomposition of the

musical composition. Observing the ideas extracted from Anton Pann's statements, it can be stated that the term *Romanianization* seems to take on a semantic outline.

It turns out that by *Romanianization* Anton Pann means the adaptation of the psaltic music with Greek text to the Romanian language, using the set of rules identified above, the mastery being to keep it as close as possible to the original composed by its author and, at the same time, making it intelligible through its natural *flow* for the Romanian listener.

What remains unknown is the meaning of the term *national character*. In order to deduce at least in part what Anton Pann refers to, it is necessary to analyze and explain the meaning of the terms *style / iphos* (ὑφος), *pronunciation/prophora* (προφορά) – the latter used by Macarie the Hieromonk in his explanations regarding the context in which the *Romanianization* process appears.

For all this, my beloved, the truth is that until the days of Peter the Moraite (Peter Lampadarios n.a.), a settlement of modes was sung in all parts of the world, and he was a little out of the way of the ancients, and something foreign resembling in his compositions, those after him, almost all, not only completely divided them, but also twists, from head and body they began to do when they sang in the holy church, and from them, and henceforth they began to hate the seated ones, both ecclesiastical and those inspired by the Holy Spirit, to call them nauseous and boring, and with a word, began to sing secular songs; and many times you will hear in the holy church even those which the Turks sing in the cafes and in their assemblies, and everywhere you will hear new songs being shouted, and the prophora (pronunciation a.n.) of Tsarigrad, new songs and iphos (style a.n.) by Tsarigrad. And if someone will not sing songs and mixtures of pesrevs (oriental musical genre a.n.) in the holy church is not received, nor teacher, and if he sings even Turkish compositions, even if he knows nothing about the ecclesiastical music, he is both received and praised like perfect, and with Turkish iphos of Tsarigrad (Macarie, 1823: X).

The *style/iphos* (ὑφος) defines several aspects related to interpretation: emission, execution of formulas, use of attack techniques specific to oriental music, modal scalar structures, intelligible and natural sound

discourse... and the list goes on. In Greek (but it also circulated in Romanian as such) the specific term for the *style* is *iphos* – in the case of psaltic music it must be that of Tsarigrad (Constantinople), which coincides with the Asian one, but keeping a church limits.

Prophora (προφορά) is also a Greek term that translates to *pronunciation, accent*. Hence Macarie's anger against a subjective criterion of classifying the chanters based on the pronunciation and accent specific to Greek speakers, which does not offer the certainty of a real professional of oriental music (a fact encountered today *a.n.*).

To have *iphos* and the *prophora* of Țarigrad presupposed a pronunciation/accents similar to that of Greek speakers and an oriental interpretive style. If the church music from Wallachia had to keep the *Tsarigrad's iphos* in order to be in tradition, then it can be deduced that the oriental perfume is part of our cultural heritage and is not a foreign element, but a constitutive one. Anton Pann, speaking about the period of Petros Bereketis, says that he and others like him, connoisseurs of Persian music (oriental, secular *a.n.*), embellished their compositions with its style, without losing anything of those established before (Pann, 1846: XXIV); another example that supports the assertion of the oriental origin and continuity of the interpretation of this music [fact found by Moisil and Macarie] (Moisil, 2012: 68-69).

But what does Anton Pann mean by *national character*? The phrase is not repeated in his treatise to offer the possibility of extracting meanings as in the case of those related to *Romanianization*. Continuing the sentence in which he talks about the two concepts could be a possible key to understanding:

In a word, the songs are the same and the melodic profile is the same. I did not add any figure on my part, but like a bee walking in the multitude of poems, I picked the most pleasant and ordinary ones for our Church (Pann, 1846: XXXVIII).

In other words, Anton Pann chose from the multitude of church compositions those that were pleasing to Romanian believers and listeners, those that did not cause discomfort to the audience and were intelligible through the naturalness and fluency of melodic ideas. These criteria could

define *the national character*: songs to the taste of Romanians, the logic of sound discourse in accordance with their current language and speech, the peddling of ideas with linguistic meaning for Wallachians.

Exemplification

Anton Pann applied the principles issued in his treatise on theory to all his musical works, whether his own translations or compositions. The best known example is *Our Father*, a creation that could be considered to have been made for didactic purposes rather than liturgical ceremonial. The first version on notes of the prayer, Pann published it in the Holy Liturgy of John Crysostom (Pann, 1854: 30-31), printed in his personal printing house, in Bucharest, in 1854.

Here, Anton Pann uses, to render the idea of the text, the melodic meaning imposed by the word, according to the explanations offered in his treatise: for *heaven* he uses the upper tetrachord Ke '(La) – Pa' (re), while for *earth* he uses the melodic meaning descending, cadence on Re (Pa) in the lower tetrachord Di (Sol) -Pa (Re). The final cadence of the composition is on Pa '(re), the upper end of the upper tetrachord Ke' (La) – Pa '(re). The correlation between the tonic accent of the song and the prosodic one is obvious, the naturalness with which the musical discourse evolves being an excellent pedagogical example.

Regarding the so-called character of minor key or major-minor bitonalism, it is worth mentioning the following: the prayer *Our Father* is written in a non-tonal way (modal), so it cannot be a minor key or a major-minor bitonalism. The modes as opposed to tonalities are defined by the ethos they have to communicate to the audience and are chosen in the compositional act based on this important criterion.



Figure 1 The Prayer *Our Father* composed by Anton Pann and published in *At the Holy Mass of Saint John Chrysostom*, composed by me Anton Pann.



Figure 2. Transcription of the prayer *Our Father* composed by Anton Pann on Western notation by Constantin Răileanu.

Thus, the mode chosen for the prayer in question is a hard diatonic – the plagal of the I mode/Agem mode, known to us at that time and with Ottoman terminology, makam Nihavend¹², which was defined, according to the composer’s idea, by a full ethos of hope and conviction (as is the case for our Father) or warrior, victorious (as is the case for the Romanian anthem). Many of the battle songs from the oriental culture space in the Romanian Principalities, Transylvania, the Balkans and the Ottoman Empire are composed in this way precisely for this reason, as well as many of the religious hymns created after Anton Pann in the Romanian Orthodox Church (Axions, etc.).

¹² Makam Nihavend – a modal entity specific to oriental music in the area between India-Morocco-Balkans. The scalar structure is similar to the Western minor with leading-tone and the lower sixth and seventh steps. Do #, Re, Mi, Fa, Sol, La, sib, do, re.

Conclusions

Anton Pann was one of the pioneers of the project of cultural emancipation of Romanians, built on the concept of nation, and adopted the progressive ideas of the 1848's Revolution about the need to identify and create a local intangible treasure, free from external influences. However, the notions of *Romanianization* and *national character* have a different meaning than the one given later by the researchers who leaned on the work of the illustrious musician.

The principles extracted from Pann's explanations are modern and support the professionalism he proves, *Romanianization* being a complex process of translation and adaptation to the specifics of the Romanian language and ethos. If for this concept the meanings and the process of application can be found, for the *national character* only assumptions can be issued, considering that the author of the treatise on the theory of church music specifies the preservation of the oriental style in interpretation.

The personal opinion is that at that time a corpus of compositions was created that the Romanian believers preferred to the detriment of others (even if the authors were foreign) and that served like example for the next generations of composers. Somehow a similar case is that of the Persian musical tradition, where, between the 14th and 19th centuries, the religious leadership banned any artistic manifestation, losing an important sound treasure. In the 19th century, the Persian musical tradition was revived and about 400 old compositions, collected in a collection (radif) and grouped on Dastgah¹³, could be saved. This collection is still used as a sound and composition model for Persian musicians.

Anton Pann, together with Macarie the Hieromonk, carries out the *Romanianization* process, bearing in mind approximately the same working principles. However, the first one manages to theorize what he applied in practice and to offer future generations a consistent textbook with which to guide himself in the universe of psaltic music.

¹³ Dastgah – melodic system that defines a group of related modal structures, specific to Persian music.

According to Anton Pann, the cultural identity and the national style are built on elements of Oriental origin applied to the feelings and the linguistic specificity of the Romanian people.

References

1. Bacalbașa, Constantin (1927) *Bucureștii de altă dată 1871-1884*, vol. I, București, Editura Ziarului Universul
2. Barbu-Bucur, Sebastian (1989) *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, București, Editura Muzicală
3. Barbu-Bucur, Sebastian (1999) Anton Pann. Clasic al muzicii psaltice românești, 200 de ani de la nașterea sa, in *Muzica*, serie nouă, an 10 nr. 1 (37)
4. Breazul, George (1941) *Patrium Carmen*, Contribuții la studiul muzicii românești, Craiova, Editura Scrisul Românesc
5. Breazul, George (1966) Anton Pann, in George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 1 (ed. Vasile Tomescu), București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România
6. Breazul, George (1970) *Muzica bisericească română*, in George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 2 (ed. Gheorghe Firca), București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor
7. Ciobanu, Gheorghe (1974) Anton Pann și *românirea* cântărilor bisericești. La aniversarea a 175 de ani de la nașterea sa, in Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, [vol. 1], București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor
8. Cosma, Octavian Lazăr (1975) *Hronicul muzicii românești*, vol. 3 (Pre-romantismul, 1823-1859), București, Editura Muzicală
9. Iscriu, G. D. (1982) *Revoluția din 1821 condusă de Tudor Vladimirescu*, București, Editura Albatros (Publishing House)
10. Macarie Ieromonahul, (1823) *Irmologhion sau Katavasier Muzicesc*, Viena
11. Moisil, Costin (2012) *Românirea cântărilor: un meșteșug și multe controverse – Studii de muzicologie bizantină*, București, Editura Muzicală

12. Pann, Anton (1846) Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică, într-a sa tipografie de muzică bisericească, București,
13. Pann, Anton (1854) La sfânta Liturghie a lui Ioann Gură de Aur, compus de mine Anton Pann, în tipografia lui A. Pann, București
14. Poslușnicu, M. Gr. (1928) Istoria muzicii la români, București, Editura Cartea Românească
15. Sion, George (2014) Suvenire contimpurane, București, Editura Polirom
16. Vasilache, Vasile (1941) Mitropolitul Veniamin Costachi: 1768 – 1846, Editura Mănăstirea Neamțului
17. Vasile, Vasile (1997) Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească, vol. 2, București, Editura Interprint
18. Vicovan, Ion (2016) Educația în gândirea și lucrarea mitropoliților Moldovei Iacob Putneanul, Iacob Stamati și Veniamin Costachi, în *Teologie și Viață, Moștenirea spirituală și culturală a Bisericii* <http://www.teologiesiviata.ro/nr-5-8-mai-august-2016/articol/educa-ia-gandirea-i-lucrarea-mitropoli-il-or-moldovei-iacob-putneanul-> consulted on 23.11.2018

ნათია ნაცვლიშვილი

(ფილოლოგიის მაგისტრი (თსუ). ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, საქართველო)

აკაკი ჭანტურიას ეთნოგრაფიული ჩანაწერები და პირველი ჩონგური ლონდონში

აკაკი ჭანტურია იყო დიდი საზოგადო მოღვაწე და თვალსაჩინო პიროვნება, რომელმაც განსაკუთრებულად საინტერესოდ იცხოვრა. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ გიორგი კალანდიამ მას საკმაოდ ვრცელი მონოგრაფია მიუძღვნა, ფართო მასებისთვის მაინც თითქმის უცნობია. ეს კი იმანაც განაპირობა, რომ თავად არასდროს სდომებია პოპულარობა – არც სურვილი ჰქონდა და არც ეცალა ამისთვის. მთელი ცხოვრების მანძილზე ურთულეს საქმეებს იყო შეჭიდებული ოჯახში, მუზეუმსა (რომელიც ასევე ოჯახი იყო) თუ პოლიტიკურ ასპარეზზე. მან დააარსა და წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა ზუგდიდის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმს, რომელიც დადიანების სასახლეშია განთავსებული. საყურადღებოა, რომ მისი დაუღალავი და თავდაუზოგავი შრომით ექსპონატთა რიცხვი 12 ათასიდან 40 ათასამდე გაიზარდა.

მდიდარი და მრავალფეროვანია მეცნიერის პირადი არქივი, რომელიც მოიცავს 2039 ერთეულს და დაცულია კორნელი კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში.

აკაკი ჭანტურიას ძირითადი სპეციალობა გეოლოგობა იყო, მაგრამ ლონდონში ყოფნისას შეისწავლა არქეოლოგია, ეთნოგრაფია, ისტორია, კარტოგრაფია, სამუზეუმო საქმე, ფოლკლორი, ფილოლოგია, ხელოვნება, უცხო ენები. თავისუფლად წერდა, კითხულობდა და საუბრობდა რუსულ, ინგლისურ, ლათინურ, ბერძნულ, ფრანგულ, სლავიანურ, პოლონურ და შოტლანდიურ ენებზე. მოკლედ, ისწავლა ყველაფერი, რაც მიიჩნია, რომ სამშობლოში დაბრუნებულს ქვეყნის საკეთილდღეოდ გამოადგებოდა.

მადლიერმა ქართველმა ხალხმა კი არ დაუკარგა ამაგი და დიდი პატივისცემის ნიშნად 2014 წლის 30 დეკემბერს მისი საყვარელი ზუგდიდის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ეზოში დაიდგა ძეგლი, რომლის ავტორია მოქანდაკე გიორგი კიკვაძე.

აკაკი ჭანტურიას ნამსახურობის ბარათში უცხოეთში ყოფნის პერიოდად მითითებულია 1904-1920 წლები. თავდაპირველად მან მუშაობა დაიწყო ბათუმში, როტმილდის ქარხანაში, სავარაუდოდ, კანცელარიაში. იქვე დაუწყია ინგლისური ენის შესწავლა. 1904 წელს იგი გაემგზავრა ინგლისში, რაშიც დაეხმარა ერთი იმავე ქარხანაში მომუშავე ინგლისელი. მას ლონდონში მიმავალი აკაკი ჭანტურიასთვის გაუტანებია სარეკომენდაციო წერილი სამუშაოზე მოსაწყობად (დსგფა, 5:2).

ინგლისში მოღვაწეობასთან დაკავშირებით არსებობს მისი ძმისშვილის, ნინა ჭანტურიას მოგონება, რომლის მიხედვითაც, იგი ლონდონში მოხვედრილა ერთ დიდ ოჯახში, სადაც ბავშვებს ასწავლიდა რუსულ ენას და ამით ირჩენდა თავს. საქმე საკმაოდ ბევრი ჰქონდა, მაგრამ სამშობლოს მონატრებასა და მისი სიშორით გამოწვეულ სევდას დრო სულაც არ სჭირდებოდა. ამიტომაც გამოსავალი მოძებნა – ხისგან გამოთალა ჩ ო ნ გ უ რ ი, რომელზეც შესანიშნავად უკრავდა და მღეროდა ქართულ სიმღერებს. გარდა ამისა, ცნობილია, რომ „ხშირად გამოსულა ხალხური შემოქმედების საღამოებზე ლონდონში. იქ სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლებს ჰქონდათ საშუალება გამოსულიყვნენ თავიანთი ხელოვნების საჩვენებლად. ინგლისიდან დაბრუნებულმა აკაკიმ ჩამოიტანა ნაპოლეონის ფოტოსურათი, ჩარჩოში ჩასმული, დაახლოებით, 18x22 სმ. ზომის... ეს სურათი მან მიიღო ჯილდოდ ერთ საღამოზე ჩ ო ნ გ უ რ ე შესრულებული სიმღერისთვის. მან მითხრა, რომ ინგლისში ძალიან მოსწონდათ ჩ ო ნ გ უ რ ი ს ხმა“ (დსგფა, 2:1). ასეთი ქმედებით იგი ორ საქმეს აკეთებდა – არც სამშობლოს სწყდებოდა და თან ინგლისელებსაც აცნობდა ქართულ კულტურას. ასე რომ, საქართველოში ფართოდ გავრცელებული უძველესი მუსიკალური საკრავი ჩონგური გახდა პირველი ინსტრუმენტი, რომელმაც ქართული ჰანგები ევროპას მოჰფინა.

აღსანიშნავია, რომ აკაკი ჭანტურია ინგლისში ყოფნისას ცოლად შეირთო ინგლისელი ქეთრინ უოლტერ ბოული, რომელსაც ჩინებულად შეასწავლა ქართული და მეგრული. შეეძინათ ხუთი შვილი – ოთხი ვაჟი და ერთი გოგონა, რომელთაც მეგრულთან ერთად ინგლისურიც ასწავლეს. შემორჩენილია მამასთან ბავშვების მიერ მიწერილი რამდენიმე ბარათი ინგლისურ ენაზე.

აკაკი ჭანტურია უძვირფასესი მემკვიდრეობა დაგვიტოვა. განსაკუთრებულია მისი ღვაწლი ეთნოგრაფიისა და ფოლკლორის პოპულარიზაციის საქმეში, რასაც უდიდესი შრომა შეაღია.

იგი დაულალავად დადიოდა სოფელ-სოფელ, ხვდებოდა იქაურებს, განსაკუთრებით მოხუცებს, კრებდა და აცოცხლებდა ხალხში გაბნეულ ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებს. ჩქარობდა, რადგან იცოდა, რომ მეტისმეტად საშური საქმე იყო. ასე შეაგროვა საკმაოდ ბევრი ერთეული და დააბინავა ზუგდიდის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში.

მას წინასწარ მოუმზადებია კითხვარი (ჭანტურია, 429), რომლის გამოყენებითაც შეუდგენია მეგრულ-ქართული ეთნოგრაფიული ლექსიკონი, სადაც სიტყვები განმარტებულია დარგების მიხედვით. მათ შორის არის „სოციალური ტერმინები: თამაშობანი და დ ა ს ა კ რ ა ვ ი ინსტრუმენტები“... ლექსიკონის მასალები ამჟამად დაცულია კორნელი კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის საარქივო განყოფილებაში.

აკაკი ჭანტურიას მიერ მოპოვებულ მასალებში ასახულია სამეგრელოს მკვიდრთა საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული რელიგიური შეხედულებები და ადათ-წესები. ჩანაწერები დაყოფილია ცალკეულ თავებად: რელიგიური რწმენა-წარმოდგენები, სალოცავები და კულტი, ლეგენდა, მითოლოგია, ზნე-ჩვეულებები, გართობა-თამაშობანი და სხვა. დღეს ბევრი მათგანი უკვე დავიწყებას მისცემია და მხოლოდ იმ ჩანაწერებითლა შემორჩენილი, რომლებიც მკვლევარს შეუკრებია ზუგდიდის, წალენჯიხის, ჯვარის, ორსანტიის, ჭითანყაროს, ჭკადუაშის, დარჩელის, ლესიჭინეს, ყულისკარის, ლეშამუგეს, კახათის და სხვა სოფლების შემოგარენში.

არქივში შესაძლებელია ნახვა აკაკი ჭანტურიას უბის წიგნაკისა, სადაც მისი ხელით არის შეტანილი – ეთნოგრაფიული ჩანაწერები, ლექსები, ლოცვები, ანდაზები, სიტყვები და მისამართები (ჭანტურია, 430).

აი, რა ჩაუნერია მკვლევარს ანდრი კუკავასგან ერთი ტრადიციის შესახებ, რომელსაც ჯგეგეს (ჯეგეთას) უწოდებდნენ. თავდაპირველად ლოცვას აღუვლენდნენ წმინდა გიორგის, შემდეგ კი, „საკვაროში (ადგილის სახელია) ტარდებოდა სხვადასხვა თამაშობა – ცხენის ჭენება (მორქია), ჯირითი. ისინი, შემდეგ კვერებს მიამაგრებდნენ და იმათ ჩამოაგდებდნენ. ეს რომ გათავდებოდა, მიდიოდნენ ჯგეგე მოჯიკის წინ მდებარე მინდორზე. იქნებოდა ჩვეულებრივი ც ე კ ვ ა-თ ა მ ა შ ი და ცხენის მარულა (მორქია)“ (ჭანტურია, 428).

სამეგრელოში არსებული რიტუალი წყალში დამხრჩვალ ადამიანის სულის ამოსაყვანად: „კაცი რომ წყალში დაიხრჩობოდა და გვამს ამოიღებდნენ, ქალიშვილები და ქალები შემოიკრიბებოდნენ, დაჯდებოდნენ წყლის პირას, იქ, სადაც ამოიყვანდნენ დამხრჩვალს და ჩ ო ნ გ უ რ ზ ე უკრავდნენ. ასე მოჰყავდათ დამხრჩვალის სული – წყალში არ დარჩესო“. ამ ამბის მთხრობელია თედორე გაბელია (ჭანტურია, 428).

ბასილ გეგენავას უამბია, როგორ იქცეოდნენ მისი ახლობლები, როცა ვინმე გარდაიცვლებოდა: „მამაკაცი რომ მოკვდებოდა, თოფს ისროდნენ, მოხუცი კაცი რომ მოკვდებოდა, ხეს მოთხრიდნენ. მათრახები მაგიდაზე იდო, მოტირალნი თავზე ირტყამდნენ. ყველა მეზობელი მარხულობდა. ნიშანი ყოველთვის ეფინა ორმოცამდე“ (ჭანტურია, 428).

სამსონ ჭანტურიას მონათხრობით კი: „სახლს თოქს შემოაკრავდნენ და ორივე მხრიდან აბამდნენ, ვითომ უფროსი კაცი რომ ამოვარდა, სახლი არ დაიქცესო.

კაცი რომ მოკვდებოდა, მეზობლები მარხულობდნენ, უმაროლოს ჭამდნენ. ნიშანი ორმოცამდე ეფინა.

ქალი რომ მოკვდებოდა, თუთას ამოაგდებდნენ, მამაკაცი რომ მოკვდებოდა – ნამყენს“ (ჭანტურია, 428).

სამეგრელოში განსაკუთრებული დატირებით სცოდნიათ მიცვალებულის გაცილება: „ტირილის დღეს მეტწილად ქალები მღეროდნენ (იბირდეს):

„ვოი ვოდა, იდო ვოდა, ავავადო იდო ვოდა, ვოვოვა.

ავავადო იდო ვოდა, ვოი ავავა, ავავა დო ავავა ვოი ავავავა“.

თან ჩაურთავდნენ ხოლმე:

ერხელი ვარა, მერხელი ვარა“ (ჭანტურია, 428).

ეს მონათხრობი ეკუთვნის ბიკი ხვინგიას.

რადგან გარდაცვალებასთან დაკავშირებულ რიტუალებზე ვსაუბრობთ, აქვე გავიხსენებთ, რომ ზუგდიდის მუზეუმის ექსპონატებს შორის არის თასი, რომელსაც „ცრემლის ჭურჭლად“ მოიხსენიებენ. გადმოცემის მიხედვით, „ძველად ჭირისუფალი თავისი ცრემლებით ავსებულ ჭურჭელს მიცვალებულს კუბოში ატანდა (ალბათ, იქიდან წარმოიშვა „ნატვრა“: „სქანი ჩილამური ჩქიმი საფულემა ქინოიდაუნაუფადასია“ – „შენი ცრემლი ჩემს საფლაგვი ჩაგეტანებინოს“) (კალანდია, 2006:121).

არქივში არსებობს ეთნოგრაფიული ჩანაწერი ეთიკის ნორმების – ზრდილობიანი ქცევისა და ერთმანეთის პატივისცემის შესახებ, როგორებიცაა: „მუხლის მოდრეკა და დაჩოქება. ნაავადმყოფარის დაჩოქილად მისალმება. მგლოვიარეს წინაშე დაჩოქება და მკერდზე ოთხჯერ ხელის ცემა. მამაკაცების მიერ სტუმრის ჭიშკართან მიგებება... მისალმება დაჩოქილად... გამვლელის მონვევა ჭამის დროს... უფროსის წინაშე უმცროსის დაჩოქება, მოციქულის დაჩოქება დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ ვისი გამოგზავნილია. ლაპარაკის დროს უმცროსის მოშორებით დგომა. კარგი ამბის მომტანის მიღება, შაქრის ჭმევა (პირში ჩადება)“ (ჭანტურია, 428). სავარაუდოდ, აქედანაა დამკვიდრებული ხატოვანი სიტყვათქმა – „შენს პირს შაქარი“.

აღდგომის დღესასწაულთან დაკავშირებით არსებობს ასეთი ჩანაწერი: „აღდგომას სამრეკლოზე ასვლა და ძახილი – „ისმენდე, ისმენდე“, გარეთ სიარული და ასე გალობა (გობირა)“ (ჭანტურია, 428). აქ, ალბათ, იგულისხმება ლიტანიობა აღდგომის ღამისთვის.

საუბარია ქრისტეშობის დღესასწაულზეც: „ხაციცი შობის დილას, სალოცავი (ოხვამერი) ხაციცი ყველამ ცალკე უნდა ჭამოს და თავისი ულუფა სხვას არ უნდა აჭამოს, გადმონოდებული (ვილნაჭირინეფუ) ცეცხლში უნდა დააგდო, როგორც ნაკურთხი“ (ჭანტურია, 428).

აღწერილია კალანდის აღნიშვნის წესიც: „კალანდა. კუჩხა (მეკვლე), მთვარის ჩვეულება, „კირიალეისონის მღერა“. ყველას გარეთ გაუშვებენ, რათა კირიალეისონის მღერით სახლში შემოვიდნენ. სურო. კალანდას ერთმანეთთან არ დადიან. წყალკურთხევას მდინარეზე მიდიან. ბუკს უკრავენ. წყალკურთხევას მდინარეზე აქეთ-იქით გადადიან ცხენით“ (ჭანტურია, 428).

ილორის წმინდა გიორგის ტაძართან დაკავშირებით ნათქვამია: „ილორის ეკლესია. თორმეტბოძალიანი შუბი. კარის დაკეტვა და დადიანისაგან ბეჭდის დასმა. მეორე დღეს ბეჭდის ახსნა და შიგნით, გალავანში ხარის ნახვა.

ხარი:

თუ ვერ დაიჭერენ და რქენას დაიწყებს – ომი იქნება,

თუ წევს და ჭუჭყიანია – კარგი მოსავალი იქნება,

დანამულია – ღვინის მოსავალი იქნება,

ნითურია – ადამიანისა და საქონლის სიკვდილი იქნება,

თეთრი ან ჭრელი – კარგი ნიშანია“ (ჭანტურია, 428).

ეს ჩანანერი მოგვაგონებს ძველ კარაბადინებში ამოკითხული ტექსტების პირობით ფრაზებს, სადაც მიზეზშედეგობრივად არის განერილი ესა თუ ის მოვლენა.

ილორსვე უკავშირდება „საილორო“, რომლის შესახებაც მკვლევარს მოუსმენია ბასილ გელენავასგან: „ილორის ხარის ნაწილს ავგაროზად (ანგაროზად) დაიკიდებდნენ“ (ჭანტურია, 428).

ამავე არქივში დაცულია წერილი, რომელსაც აკაკი ჭანტურია სწერს ხორგის თემის სიძველეთა დაცვის რწმუნებულ მირცხულავას, სადაც სთხოვს, რომ გამოიკვლიოს და ჩაინეროს ყველაფერი „მისარონი-ცაცხუს“ და მასთან დაკავშირებული რიტუალების შესახებ. იქვე აცნობებს, რომ ცაცხვის ხეები, როგორც კულტის ხეები, აუცილებლად ხელუხლებლად უნდა დაიცვან (ჭანტურია, 627).

აკაკი ჭანტურიას მიერ მოპოვებულ მასალებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს თქმულებას ოქროს კრავის, ოქროს ვერძის შესახებ, რომელიც მოცულობით ყველა ჩანანერზე ვრცელია და 17 თქმულება-ზღაპრისგან შედგება. მკვლევარს ისინი ჯერ მეგრულად ჩაუნერია, შემდეგ კი გადმოუქართულებია. ეს ლეგენდა პირდაპირ ეხმიანება ბერძნული და ქართული მითოლოგიის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ თქმულებას ოქროს სანმისისა და არგონავტების შესახებ (ჭანტურია, 423).

საინტერესოა აკაკი ჭანტურიას მიერ ჩანერილი ლეგენდა თამარ მეფეზე, რომელშიც იგი დახასიათებულია, როგორც მკურნალი, გულმონყალე და ტაძართა მაშენებელი. ეს არის თამარის შესახებ სამეგრელოში გავრცელებული უცნობი ლეგენდა (კალანდია, 2006:260). თამარის მკურნალად წარმოჩენისთვის მშვენიერი საფუძველია ვარძიაში არსებული კლდეში გამოკვეთილი აფთიაქი უამრავი პატარა ოთხკუთხა სათავსოთი – უჯრებით, რომელთაც წამლების შესანახად იყენებდნენ.

ასევე საყურადღებოა თქმულება თბილისის დაარსების შესახებ, სადაც სრულიად განსხვავებულად არის ახსნილი, თუ რატომ გადაიტანეს სატახტო ქალაქი მცხეთიდან თბილისში. ამის მიზეზად კი დასახელებულია წარმართულ ტრადიციასთან – ადამიანის მსხვერპლშენირვასთან ხალხის შეუგუებლობა. ამგვარად დაუშორებით დედაქალაქი მცხეთაში განთავსებული სამსხვერპლოებისგან.

ხსენებულ არქივში კიდევ ბევრი, მრავალფეროვანი და მრავალთემატური ჩანანერია, მაგრამ ამჯერად ჩვენ მხოლოდ აქ წარმოდგენილი მასალით შემოვიფარგლეთ.

აკაკი ჭანტურიას მიერ მოპოვებული ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მასალების შესწავლით ვეცნობით არა მხოლოდ ჩვენი ქვეყნის ყოფა-ცხოვრებას, არამედ საქართველოს კულტურული თუ მატერიალური ფასეულობების ევროპაში გავრცელება-ინტეგრირების პირველ ნაბიჯებსაც.

დამონმებული ლიტერატურა:

1. კალანდია გ., გაძარცული საგანძური, თბილისი, 2006
2. დსგფა, აკაკი ჭანტურიას საქმე, ზუგდიდის მუზეუმში დაცული დადიანების სასახლეთა გადარჩენის ფონდის არქივი (მითითებულია გ. კალანდიას ხსენებული ნაშრომიდან)
3. ჭანტურია ა., აკაკი ჭანტურიას პირადი არქივი, დაცული კორნელი კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში (სხეც)

NATIA NATSVLISHVILI

(Master of Philology, Georgian National Centers of Manuscripts, Georgia)

AKAKI CHANTURIA'S ETHNOGRAPHIC RECORDS AND THE FIRST CHONGURI IN LONDON

Akaki Chanturia was a great public figure and a prominent person who lived a particularly interesting life. However, although Giorgi Kalandia dedicated a rather extensive monograph to him, he is still almost unknown to broad masses. This has led to the fact that he himself has never been tempted by popularity – he neither wanted nor had time for it. During his life he was implementing hardest tasks in the family, museum (which was also a family) political arena. He founded and for years headed the Zugdidi State Historical-Ethnographic Museum, which is located in the Dadiani Palace. It is noteworthy that the number of exhibits of his tireless and selfless labor increased from 12 thousand to 40 thousand.

The personal archive of the scientist is rich and diverse, which includes 2039 units and is preserved in the Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts.

Akaki Chanturia's main specialization was geology, but during his stay in London he studied archeology, ethnography, history, cartography, museum work, folklore, philology, art, foreign languages. He was fluent in writing, reading and speaking Russian, English, Latin, Greek, French, Slavic, Polish and Scottish languages. In short, he learned everything he thought would be useful to the country if he returned to his homeland. The grateful Georgian people valued his deed and as a sign of great respect, on December 30, 2014, a monument was erected in the yard of his favorite Zugdidi Historical-Ethnographic Museum, sculpted by Giorgi Kikvadze.

Akaki Chanturia's service card shows the period of his stay abroad in 1904-1920. He first started working at the Rothschild factory in Batumi, presumably at the chancellery. There he began to study English. In 1904 he left for England. Englishman working in the same factory helped him in this. He sent a letter of recommendation to Akaki Chanturia on his way to London for finding a job (DSGFA, 5: 2).

In connection with his work in England, there is a recollection of his nephew, Nina Chanturia, according to whom, he turned up in one large family in London, where he taught Russian to children and thus earned for living. He had a lot to do, but he did not need time to miss his homeland and the sadness caused by its distance. So he found a solution – He carved Chonguri out of a tree, on which he played and sang Georgian songs perfectly. In addition, it is known that *he often performed at folk art evenings in London. There, people of different nationalities had the opportunity to manifest their art. When he returned from England, Akaki brought a photograph of Napoleon, framed, approximately 18x22 cm. size ... He received this picture as an award for a song performed on Chonguri one evening. He told me that they liked Chonguri very much in England* – DSGFA, 2: 1. With such an action he did two things –he was close to his homeland and at the same time he introduced Georgian culture to the British. Thus, Chonguri, the oldest musical instrument widely used in Georgia, became the first instrument to bring Georgian tunes to Europe.

It is noteworthy that Akaki Chanturia married English Catherine Walter Bowle during his stay in England, to whom he taught Georgian and Me-

grelian fluently. They had five children – four sons and one daughter, who were taught English along with Megrelian. Several cards written by the children to their father in English have been preserved.

Akaki Chanturia left us a precious legacy. His contribution to the popularization of ethnography and folklore is special, which is due to his great work.

He went tirelessly from village to village, meeting locals, especially the elderly, and collecting and reviving samples of oral tradition scattered among the people. He was in a hurry because he knew it was a very urgent task. So he collected quite a lot of units and housed them in the Zugdidi Historical-Ethnographic Museum.

He prepared a questionnaire in advance (Chanturia, 429), using which he compiled a Megrelian-Georgian ethnographic dictionary, where the words are explained according to the fields. Among them are *Social terms: plays and playing instruments ...* The dictionary materials are currently preserved in the archival department of the Korneli Kekelidze Georgian National Center of Manuscripts.

The materials obtained by Akaki Chanturia reflect the religious beliefs and customs established over the centuries of the inhabitants of Samegrelo. The records are divided into separate chapters: religious beliefs, shrines and cults, legends, mythology, morals, fun-games, and more. Today, many of them have been forgotten and only the records collected by the researcher in the vicinity of Zugdidi, Tsalenjikha, Jvari, Orsantia, Chitatskaro, Chkaduashi, Darcheli, Lesichine, Kuliskari, Leshamuge, Kakhati and other villages have survived.

In the archive it is possible to see Akaki Chanturia's note book, where he has included – ethnographic records, poems, prayers, proverbs, words and addresses (Chanturia, 430).

Here is what the researcher wrote from Andri Kukava about one of the traditions called Jgege (Jegeta). At first, prayers were offered to St. George, and then, in *Sakvaro (the name of the place)*, various games were held – horse riding (*morkia*), horsemanship. They were then attached to the bread-rolls and dropped. When it was over, they went to the

field in front of Jgege Mojic. There would be an ordinary dance-play and horse-race (*morkia*) (Chanturia, 428).

There was a ritual in Samegrelo to bring out the soul of a drowned person: *If a man drowned in water and the corpse was taken out, the daughters and wives would gather and sit by the water, where the drowning man would be taken out and Chonguri would be played for the dead. That's how they brought the drowning soul out – not to leave it in the water.* The narrator of this story is Tedore Gabelia (Chanturia, 428).

Basil Gegenava told how his relatives behaved when someone died: *If a man died, they would shoot, if an old man died, they would dig out a tree. The whips were laid on the table, the mourners hit their heads. All the neighbors fasted. The sign always remained until the Forty* (Chanturia, 428).

But according to Samson Chanturia's narration: *The house was tied with a rope around and tied on both sides, in order to protect the house from collapsing as an older man slipped out.*

When a man died, the neighbors fasted and ate meals without salt. The sign always remained until the Forty.

If a woman died, a mulberry tree would be dug out, if a man died, they would dig out a grafting (Chanturia, 428).

In Samegrelo, they knew how to say goodbye to the dead with special tears: *On the day of funeral, most of the women mourn crying* (Ibirde)

Voi voda, ido voda, avavado ido voda, vovova.

Agavado ido voda, voi avava, avava do avava voi avavava.

Sometimes they would include:

Erkheli vara, merkheli vara (Chanturia, 428).

This information belongs to Biki Khvingia.

Since we are talking about rituals related to death, we will remind you that among the exhibits of the Zugdidi Museum there is a cup, which is mentioned as a *vessel of tears*. According to the narration, *in the old days, a sick person put a tear-filled vessel into the coffin. (Probably, Natvra – Wish originated from there: Skani chilamuri chkimi sapulesha kinoidaunaupadasia – Let your tears put into my coffin)* (Kalandia, 2006: 121).

There is an ethnographic record in the archives about ethical norms – polite behavior and mutual respect, such as: *genuflection and kneeling*.

Kneeling to greet the the person who had been sick. Kneeling in front of the mourner and hit hands four times on the chest. Men greeting guests at the gate ... greeting on the knees ... inviting a passerby during a mealtime ... kneeling in front of the elder, kneeling in front of the apostle regardless of who sent one. The younger standing away while talking. Receiving a person who brings good news, feeding with sugar (putting it into the mouth) (Chanturia, 428). Presumably, this is where the figurative phrase *sugar to your mouth* comes from.

There is such a record about the celebration of Easter: *Going up to the Easter bell tower and shouting –Listen, listen, walk outside and so on (gobira) (Chanturia, 428).* Here, perhaps, is meant the litany on Easter pernoctation.

There is also a talk about Christmas celebration as well: *Khatsitsi On Christmas morning, the shrine (Okhvameri) Khatsitsi should be eaten by everyone separately and one's own portion should not be fed to others, one should throw the passed Khatsitsi (Gilnachirinefu) into the fire as sanctified (Chanturia, 428).*

The custom of celebrating Kalanda is also described: *Kalanda. Kuchkha (first visitor to family at New Year), the custom of the moon, singing Kyrialeison. Everyone is let out to enter the house by singing Kirialeison. Ivy. At Kalanda people do not go to each other. For the consecration of water, they go to the river. They play the bugle. At the consecration of water, they cross the river there and back on a horse Chanturia, 428).*

Regarding St. George's Church in Ilori, it is said: *Ilori Church. Twelve-V-bladed spear. Locking the door and put a seal by Dadiani. Taking the seal off the next day and seeing the bull inside the fence.*

Bull:

If they can't catch it and it starts butting – there will be a war,

If it is lying and dirty – there will be a good harvest!

If it is covered in dew – there will be a wine harvest,

If it is red – there will be death of men and cattle,

White or colourful – a good sign (Chanturia, 428).

This record reminds us of the conditional phrases of the texts read in the ancient Carabadins, where this or that event is written out in a cause-result way.

Sailoro is also related to *llori*, about which the researcher heard from Basil Gelenava: *Part of the llori bull was hung as an amulet* (Chanturia, 428).

The same archive contains a letter written by Akaki Chanturia to Mirtskhulava, the representative of the Khorgi community for the protection of antiquities, in which he asked him to investigate and record everything about *Misaroni-Tsatskhu* and related to it rituals. It also informs that lime trees, as cult trees, must be kept intact. (Chanturia, 627).

Among the materials obtained by Akaki Chanturia, a special place is occupied by the legend of the Golden Lamb, the Golden Ram, which is the most extensive of all records and consists of 17 legend-tales. The researcher first recorded them in Megrelian and then translated them into Georgian. This legend directly responds to one of the most popular legends in Greek and Georgian mythology about the Golden Fleece and the Argonauts (Chanturia, 423).

Interesting is the legend written by Akaki Chanturia about Queen Tamar, in which she is described as a healer, merciful and temple builder. This is an unknown legend about Tamar spread in Samegrelo. (Kalandia, 2006: 260). A wonderful basis for presenting Tamar as a healer is a pharmacy carved into the rock in Vardzia with lots of small rectangular storerooms – drawers used to store medicines.

The legend about the founding of Tbilisi is also noteworthy, which explains why the capital city was moved from Mtskheta to Tbilisi in a completely different way. The reason for this is the intolerance of the people to the pagan tradition – human sacrifice. In this way, the capital city was moved away from the sacrificial altars located in Mtskheta.

There are many more, varied and thematic records in the mentioned archive, but this time we have limited ourselves to the material presented here.

By studying the ethnographic and folklore materials obtained by Akaki Chanturia, we learn not only about the life of our country, but also about the first steps of the spread and integration of Georgian cultural or material values in Europe.

References

1. Kalandia G., *The Robbed Treasure*, Tbilisi, 2006
2. DSGFA, the case of Akaki Chanturia, archive of the Dadiani Palaces Survival Fund preserved in the Zugdidi Museum (cited from the mentioned work of G. Kalandia)
3. Chanturia A., Akaki Chanturia's personal archive, preserved in the Korneli Kekelidze Georgian National Center of Manuscripts (GNCM)

ბოგანა ბაგოევიჩი

(ფილოსოფიის დოქტორი, სერბეთის მეცნიერებათა
აკადემიის ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, სერბეთი)

ხალხური ხელოვნება თანამედროვე თავყვანისცემის კონტაქტში: ღვთის თავყვანისმცემლების სალოცავი სიმღერების როლი სერბებთან

წარმოშობის დღიდან ქრისტიანული საეკლესიო მუსიკა სერბეთის ადგილობრივი თემების მუსიკალური ტრადიციის ნაწილია¹. თავდაპირველად, საღვთისმსახურო მსახურების დროს მარტივ მელოდიებს იყენებდნენ, რომლებსაც ყველა შეკრებილი ქრისტიანი ასრულებდა. ხელოვნების განვითარებას პირველ საუკუნეებში ქრისტიანობის დევნა უშლიდა ხელს. მხოლოდ დევნის შეწყვეტის შემდეგ დაიწყო წირვისა და მისი განუყოფელი ნაწილის, საეკლესიო მუსიკის თანმიმდევრული განვითარება.

ნაშრომზე მუშაობის პროცესში შევისწავლე თანამედროვე სერბეთში, კერძოდ, მე-20 და 21-ე საუკუნის დასაწყისში, ხალხური და საეკლესიო მუსიკის ურთიერთობა. ვეძებდი პასუხს კითხვაზე, როგორ შეიძლება გამხდარიყო ამ პერიოდის ხალხური შემოქმედება ლიტურგიების ნაწილი. ცალკე თემებია საეკლესიო იერარქების, სასულიერო პირების, საეკლესიო მომღერლებისა და მორწმუნეთა დამოკიდებულება საეკლესიო მუსიკის მიმართ; ასევე ხალხური შემოქმედების შესაძლო გავლენა საეკლესიო ხელოვნებაზე. ეს ნაშრომი აღნიშნული საკითხების მრავალწლიანი კვლევის და მრავალი წლის განმავლობაში ბელგრადის და სერბე-

¹ ეს ნამუშევარი წარმოადგენს SASA-ს ეთნოგრაფიის ინსტიტუტში ჩატარებული კვლევის შედეგს, ხოლო სერბეთის რესპუბლიკის განათლების, მეცნიერების და ტექნოლოგიური განვითარების სამინისტრომ უზრუნველყო მისი რეალიზება.

თის სხვადასხვა ეკლესიების ლიტურგიკულ მსახურებაში მონაწილეობის შედეგია.

სერბეთში ამჟამად გვხვდება შემდეგი სახის საეკლესიო სიმღერები: ერთხმიანი ბიზანტიური საგალობლები, ბოლოდროინდელი სერბული საეკლესიო გალობა (რომელსაც ზოგჯერ მოიხსენიებენ სერბული ხალხური საეკლესიო გალობის სახელით) და პოლიფონიური საგუნდო სიმღერა (Perković, 2008:5). სერბეთის მართლმადიდებლურ ეკლესიაში საეკლესიო მსახურების განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ე.წ. ღვთის თაყვანისმცემელთა (სერბ. bogomoljačke) სიმღერებს. თავდაპირველად, ეს სიმღერები არა ლიტურგიებში, არამედ სხვადასხვა საეკლესიო ხალხურ შეკრებებზე სრულდებოდა. დროთა განმავლობაში სიმღერათა ეს სახეობა ძალიან პოპულარული გახდა და გადაიქცა ზიარების სიმღერებად (სერბ. Pričane pesme). იმისათვის, რომ უკეთ წარმოვიდგინოთ, ამ სიმღერების განვითარების გზა, პირველ რიგში, განვიხილავთ ღვთის თაყვანისმცემელთა (Bogomolja) მოძრაობას, რომლის წიაღშიც წარმოიშვა აღნიშნული სიმღერები. კვლევის პროცესში გავანალიზებ ამ სიმღერების დანიშნულების ტრანსფორმაცია მათი შემსრულებლების ცხოვრებაში და საეკლესიო მსახურებებში.

ღვთის თაყვანისმცემელთა მოძრაობა

ღვთის თაყვანისმცემელთა მოძრაობა მორწმუნეთა ნებაყოფლობითი გაერთიანება იყო სერბეთის მართლმადიდებელ ეკლესიაში. გაერთიანებამ, ოფიციალური სახელწოდებით, ქრისტიანთა ეროვნული საზოგადოება, პიკს მიაღწია სერბეთის, ხორვატიის და სლოვენის სამეფოში, ანუ იუგოსლავიის სამეფოში. მისი ისტორია 1921 წლიდან დაიწყო, როცა სერბეთის პატრიარქმა და ბელგრადის მთავარეპისკოპოსმა დიმიტრიმ დაამტკიცეს ქრისტიანთა ეროვნული საზოგადოების წესდება და აკურთხეს ამ ასოციაციის დაარსება (Subotić, 1996: 33). 1922 წლის დასაწყისში ღვთის თაყვანისმცემელთა მოძრაობამ დააარსა ყურნალი „მარ-

თლმადიდებელი ქრისტიანული საზოგადოება“, რომლის 100-ზე მეტი ეგზემპლარი გამოიცა 1941 წლისთვის (Subotić, 1996: 36).

სერბი მართლმადიდებელი გლეხების რელიგიურ და ზნეობრივ მოძრაობას ღვთის თაყვანისმცემელთა მოძრაობა მისი მიმდევრების უკიდურესად ღვთისმოსავი ცხოვრების გამო შეარქვეს (Subotić, 1996:13). ერთი მხრივ, ეს მოძრაობა წინ აღუდგა მართლმადიდებლური რწმენისადმი ინტერესის შემცირებას, მეორეს მხრივ კი, ცდილობდა პროტესტანტიზმის (უპირველეს ყოვლისა, ადვენტიზმის) გავრცელების შეზღუდვას და რომის კათოლიკური ეკლესიის გავლენის შეკავებას. ასევე მისი მიზანი იყო დაეთრგუნა საზოგადოების ინტერესი სპირიტიზმის, თეოსოფიის და კომუნიზმის, ათეიზმისა და მატერიალიზმისადმი (Subotić, 1996: 13).

მე-19 საუკუნის შუა ხანებში ვოვოდინაში გამოჩნდნენ მართლმადიდებლური ღვთის თაყვანისმცემელთა არაფორმალური მოძრაობის ჯგუფები. ეს ჯგუფები 1870-იან წლებში სერბეთის სამხრეთით და სამხრეთ-აღმოსავლეთით გადაადგილდებოდნენ (Ašković, 2010: 55; Vojinović, 1991: 229). სერბეთის ხალხის დიდმა ტანჯვამ ბალკანეთის ომებსა და პირველ მსოფლიო ომში ნაწილობრივ ხელი შეუწყო ღვთის თაყვანისმცემლობის მოძრაობის გავრცელებას (Vojinović, 1991: 230). პირველი მსოფლიო ომის დასრულებისთანავე, ღვთის თაყვანისმცემელთა მოქმედი ჯგუფები გაერთიანდნენ. სწორედ მაშინ, როცა არაერთმა ერისკაცმა მისიონერული მოგზაურობა და ხალხსთვის ხსნის დოქტრინის ქადაგება დაიწყო. მოძრაობამ დროთა განმავლობაში დიდი რაოდენობის მიმდევარი მიიზიდა (Subotić, 1996: 13). რწმენისადმი ასეთი გულწრფელი ენთუზიაზმი გაუგებარი იყო სერბეთის ორთოდოქსული ეკლესიის სასულიერო პირებისთვის. ბევრი ამ ჯგუფებს ეჭვის თვალით და უარყოფითად უყურებდა (Ašković, 2010: 68-71). ეს მოძრაობა მკვეთრად განსხვავდებოდა საბერძნეთში არსებულ ისეთი მართლმადიდებლური მოძრაობისგან, როგორც იყო, მაგალითად, „ცხოვრება და ხსნა“. სხვაობა, პირველ რიგში, გამოიხატებოდა იმით, რომ ბერძნული საზოგადოების ხელმძღვანელები ბერები და მღვდლები იყვნენ. სერბეთში, ღვთის თაყვანისმცე-

მელთა მოძრაობა დაარსდა სწორედ ხალხის მიერ და გავრცელდა ერისკაცთა მიერ (Ašković, 2010: 60).

ქრისტიანული ეროვნული საზოგადოების პირველი მთავარი საბჭო 1921 წლის ზაფხულის ბოლოს, კრაგუევაცში გაიმართა (აგშ-კოვიჩი, 2010: 61). ღვთის თაყვანისმცემელთა მოძრაობამ წმინდა მართლმადიდებლური რწმენა იქადაგა. ამასთან, ამ მოძრაობის წიაღში დაინერგა მართლმადიდებლური ტრადიციისთვის უცხო მსახურება, მაგალითად, ახალი აღთქმის ნაწილის საჯარო კითხვა. იმის გამო, რომ გაერთიანება შესაძლოა „არასწორად განვითარებულიყო“, სერბეთის მართლმადიდებელი ეკლესიის ეპისკოპოსთა საბჭომ ეპისკოპოს ნიკოლაი ველიმიროვიჩს (1881-1956) მიანდო ამ სპონტანური მოძრაობის სულიერი ხელმძღვანელობა.

ღვთის თაყვანისმცემელთა მოძრაობა ყველაზე აქტიური იყო 1920-იან წლებში. ისინი ხშირად ატარებდნენ ლიტურგიებს ჟიცას მონასტერში, სადაც ეპისკოპოსი ნიკოლაი მოღვაწეობდა და ცხოვრობდა. ღვთის თაყვანისმცემლები მიმდებარე დასახლებებიდან ყოველ კვირას მოდიოდნენ ეკლესიაში. ლიტურგიის შემდეგ ისინი მღეროდნენ ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერებს (bogomoljačke pesme), ხოლო ეპისკოპოსი ნიკოლაი წარმოთქვამდა თავის ცნობილ ქადაგებებს.

ღვთის თაყვანისმცემელთა მოძრაობა გავრცელდა სერბეთის მასშტაბით, ასევე მოიცვა ჩრდილოეთ მაკედონია, ბოსნია და ხორვატია (Ašković, 2010: 56; Radosavljević, 2003: 60). მოძრაობის შტაბი განთავსებული იყო კრაგუევაცში და ჟიცას მონასტერში. 20 წლის განმავლობაში (მისი ოფიციალური დამკვიდრებიდან მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამდე), ქრისტიანულმა ეროვნულმა საზოგადოებამ მოიცვა 250 საძმო რამდენიმე ასეული ათასი წევრით (Pavlović, 1994: 26).

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, ანუ კომუნისტების პერიოდში იუგოსლავიაში, სერბეთის ორთოდოქსული ეკლესია დევნილი და გარიყული იყო საზოგადოებისგან. არასასურველი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების გამო, საეკლესიო საქმიანობა მინიმუმამდე იყო დაყვანილი. გაუქმდა ღვთის თაყვანისმცემელთა

მოძრაობაც. თუმცა ომისშემდგომ სერბეთსა და იუგოსლავიაში, ომამდელი ღვთის თაყვანისმცემლები და მათი შთამომავლები სერბეთის ორთოდოქსულ ეკლესიას დაეხმარნენ გადარჩენაში. სწორედ ამ მიზნით შეიკრიბა დიდი რაოდენობის სასულიერო პირი – მღვდლები, ბერები და მონაზვნები (Ašković, 2010: 264).

ღვთის თაყვანისმცემლების სიმღერა-ლოცვები

ღვთის თაყვანისმცემლები თავიანთ სიმღერებში ქადაგებდნენ მართლმადიდებლურ რწმენას. ნებისმიერ ადგილას მათ მიერ შესრულებული სიმღერები მიზნად ისახავდა ზნეობრივი პრინციპების გავრცელებას (Subotić, 1996: 30; Ašković, 2010: 57). ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერების გავრცელებაში და განვითარებაში დიდი როლი ითამაშეს ამ მოძრაობის ადგილობრივმა საბჭოებმა. ეს იყო სხვადასხვა რეგიონის მორწმუნეების შეხვედრისა და მათი სულიერი გამოცდილებისა და სიმღერების გაზიარების შესაძლებლობა. სწორედ აქ განიცადა ამ სიმღერებმა ხალხური შემოქმედების გავლენა (Ašković, 2010: 74).

ეპისკოპოსი ნიკოლაი ველიმიროვიჩი ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-საგალობლის მრავალი ტექსტის ავტორია. მის გარდა კიდევ მრავალი ანონიმური პოეტი იყო აღნიშნული ჟანრის სხვადასხვა ნიმუშების ავტორი. ანონიმი ავტორების სიმღერებს ახასიათებთ საეკლესიო და სერბული ტრადიციული ხალხური მუსიკის საფუძველზე შექმნილი უბრალო მელოდიები. აშკოვიჩის მიხედვით, „ღვთის თაყვანისცემის ლოცვა-სიმღერები ხალხური და საეკლესიო მუსიკის ტრადიციების სინთეზს წარმოადგენს. უბრალო ხალხს გადამწყვეტი როლი ჰქონდა ამ პროცესში“ (Ašković, 2010: 268). ეს ავტორი ასკვნის, რომ ამ სიმღერების ტექსტები შესაძლებელია სხვადასხვა მელოდიაზე შესრულდეს. უფრო მეტიც, სხვადასხვა ტექსტის საფუძველი შეიძლება ერთსა და იმავე მელოდია იყოს (Ašković, 2010: 270). ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერების მუსიკალური გამომსახველობა ხალხური სიმღერების მსგავსია. დრავან აშკოვიჩის მუსიკალურმა ანალიზმა აჩვენა, რომ

„ამ სიმღერების მელოდიები უმეტესწილად ემყარება მაჟორულ (იონიურ) კილოს და ნაკლებად მინორულს. ეს სიმღერების ასევე მნიშვნელოვანი ბიძგი იყო ე. წ. ბექ-ვოკალის (ბანის პარტიის შემსრულებლების) პრაქტიკის შემოსაღებად, რამაც ისინი ხალხურ სიმღერებს კიდევ უფრო დაამსგავსა (Ranković, 2019: 156).

თანამედროვე პერიოდი

1980-იანი წლების ბოლოდან და განსაკუთრებით, 1990-იანი წლების შემდეგ, სერბეთში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკურმა ცვლილებებმა ეკლესიის აღორძინება გამოიწვია. ღვთის თაყვანისმცემელთა ტრადიციული მოძრაობა უკვე გაქრა, მაგრამ მათ წიაღში წარმოქმნილი ლოცვა-სიმღერები გაგრძელდა და ახალი ფუნქცია შეიძინა.

აშკოვიჩს მიაჩნია, რომ ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერებს საეკლესიო ლოცვა-საგალობლების სტატუსი არ მიუღიათ რადგან „ისინი დარჩნენ ნეიტრალურად და შესაბამისად არა-ეკლესიურად“ (Ašković, 2010: 270). სადოქტორო ნაშრომში იგი მათ პარალიტურგიულ სიმღერებს² უწოდებს (Ašković, 2010: 76-88).

ჩემმა გამოკვლევამ საპირისპირო აჩვენა – ეს სიმღერები, სოფლური წარმომავლობის მიუხედავად, დიდი პოპულარობით სარგებლობენ მორწმუნეებში, არამარტო სოფლად, არამედ დედაქალაქ ბელგრადში. მრავალი ათწლეულის შემდეგ ღვთის თაყვანისმცემელთა სიმღერები კვლავ გავრცელებულია სხვადასხვა ურბანულ რეგიონში. მიუხედავად იმისა, რომ ეს სიმღერები თავდაპირველად არ იყო ლიტურგიკული, ისინი საბოლოოდ ლიტურგიკული პრაქტიკის ნაწილი გახდნენ და მათ ყველაზე წმინდა მომენტში – წმინდა ზიარებისას ასრულებენ. ასევე ძალიან ხშირად მღერიან ლიტურგიის ბოლოს, სეფისკვერის დარიგებისას (Blagojević, 2018: 912).

² ტერმინ პარალიტურგიკული სიმღერების შესახებ იხილეთ: Perković Radak, 2006: 57-50.

ჩემმა გამოკვლევებმა აჩვენა, რომ ეს სიმღერები წარმოადგენს საყვარელ ჟანრს, როგორც ეროვნული, „ხალხური“ მომღერლებისათვის, ასევე მრავალხმიანი გუნდებისთვის. ჩამოვთვლი რამდენიმე საყვარელ სიმღერას, როგორცაა კვირა ტაძარში, *ოჰ კვირავ, უწმინდესი დღე, ძმებო, მოდი თნავიდეთ ტაძარში, ზეციური სერბეთი, ორი ანგელოზის გასეირნება, ბრმა ბართიმეუსის სიმღერა, წმ. ბასილი, ბერების სიამაყე* და ა. შ. (Blagojević, 2018: 911). ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერები კვლავ იქმნება ჩვენი თანამედროვეების შთაგონებით, მაგალითად: წმიდა იუსტინე ჩელიესადმი, მამა თადეისადმი, პატრიარქ პავლესადმი მიძღვნილი სიმღერები (ჩანანური ნიტას ეპარქიის სოფელ დივლიანას წმიდა დიმიტრის მონასტრიდან)³.

თანამედროვე კომპოზიტორისა და საეკლესიო დირიჟორის მილორად მარინკოვიჩის აზრით, „არსებობს რამდენიმე გუნდის მომღერალი, ვისაც უყვარს ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერები და ზიარების დაწყებისას ისინი მოუთმენლად ელიან სიმღერის დაწყებას“. ზოგიერთ სამრევლოში „ღვთისმოსაობა იზომება“ იმით, თუ რამდენი სიმღერა იცით: „თუ ბევრი სიმღერა იცით, ეს ნიშნავს, რომ მონასტერში მრავალ წირვასა და სხვადასხვა მსახურებაში მონაწილეობდით“. მარხვის პერიოდში ყოველკვირეულ ლიტურგიებზე უამრავი სიმღერის შესრულება შეიძლება, რადგან უფრო მეტი მაზიარებელი ადამიანია. თუ ბევრი მაზიარებელი არ ელოდება ზიარების მიღებას, მაშინ მღერიან მხოლოდ ჩვეულებრივ დამკვიდრებულ ზიარების სიმღერებს (Blagojević, 2018: 912).

ბელგრადის ცენტრში მდებარე წმინდა ალექსანდრე ნეველის ეკლესიაში პოლიფონიური გუნდი, ისევე როგორც ხალხური სიმღერის ლოტბარები, ლიტურგიის ბოლოს, სეფისკვერის განაწილებისას, ღვთის თაყვანისცემის ლოცვა-სიმღერას ასრულებენ. ამ გუნდის დირიჟორი, ჟელენა ტონიჩი ამბობს, „ჩვენ ძალიან გვიყვარს და ვაფასებთ ღვთის თაყვანისმცემლების ლოცვა-სიმღერებს, მე ისინი ძლიერ და მარტივ საშუალებად მიმაჩნია დღე-

³ <https://www.youtube.com/watch?v=miBDkROLTHA&feature=share&fbclid=IwAR3bwcwan1Wl6o6sXnJ0o96oikpPZ0j5u4R7h5UtRj4Mdn1M8o35GLRgx>

სასწაულების ან წმინდანთა ცხოვრების წარმოსადგენად“. სხვადასხვა კრებულებიდან კარგად ცნობილი სიმღერების ნიმუშების გარდა, ტაძრებში ყოველ კვირას მღერიან მიმდინარე დღის კალანდარულ სიმღერას ეპისკოპოს ნიკოლას *პროლოგიდან*. ტექსტს მღერიან ან ცნობილი სიმღერის მელოდიაზე, ან როგორც მეექვსე ხმის ტროპარს (Blagojević, 2018: 912).

ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერების ტექსტი ალბუღია გამოცემული სიმღერების კრებულებიდან, ხოლო მელოდიები ძირითადად ზეპირსიტყვიერად გადაეცემა⁴. ბელგრადში, სხვადასხვა სამრევლოებში დირიჟორობის დროს, ერთი საინტერესო ფაქტი შევნიშნე: 1990-იან წლებში ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერების მცირე რაოდენობამ ბიზანტიური საეკლესიო მუსიკალური მახასიათებლები შეითვისა. კერძოდ, ტექსტს მღეროდნენ ბიზანტიური ძლისპირების მელოდიებზე. მაგალითად, სიმღერა *Krst je sila i znamenje* [ჯვარი ძალაა და ნიშანი] სრულდება როგორც უძველეს ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერის მელოდიაზე, ასევე უფრო ახალ ბიზანტიურ მელოდიაზეც. სიმღერას დიდმონაშე ფოტინას შესახებ აქვს „ბიზანტიური“ მელოდია, ხოლო გუნდი ასრულებს გამშვენებული ეპიზოდის (კრატემის) ნაწილს, აგრეთვე ბერძნულ ენაზე სრულდება *Άγιος είσαι Κύριε* – წმინდა ხარ შენ უფალო (Blagojević, 2018: 912).

სოფლის ხალხურ ტრადიციასთან ემოციურად დაკავშირებული მიზიდველი მელოდიების გარდა, ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერებს პოპულარობა მოუტანა სერბულ ენაზე შესრულებამ. ამ კვლევის პროცესში გამოკითხული მონაწილეები ხაზს უსვამენ იმას, რომ მათ სურთ გაიგონ რას მღერიან და იმდერონ საკუთარ ენაზე (Blagojević, 2018: 915). კერძოდ, სერბეთის ორთოდოქსული ეკლესია ლიტურგიებში უპირატესად იყენებს

⁴ სასულიერო ლირიკა შეაგროვა და არანაწილებად გაუკეთა მღვდელმა დოქტორმა სტეფან ჩაკიჩმა Novi Sad 1986. *უმღერე ჩვენს ღმერთს – სიმღერა-ლოცვების კრებული*, Novi Sad 1997. ორთოდოქსული სასულიერო ლირიკა, შეაგროვა მონაზონმა ანისია მილოვანოვიჩმა Lelić Monastery, Lelić 2003. სასულიერო სიმღერების წიგნი შეგვიწყალო ჩვენ ღმერთო, Vreoci 2004. სასულიერო სიმღერების წიგნი *შენთვის*, მხოლოდ *შენთვის*, Serbian Orthodox Community Šid, Šid 2004.

საეკლესიო სლავურ ენას, რაც თანამედროვე მორწმუნეთა უმრავლესობას ბოლომდე არ ესმის.

ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერებთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს. საეკლესიო სამღვდელოების ერთი ნაწილი, ზოგიერთი პროფესიონალი სასულიერო მუსიკოსი და რიგითი მორწმუნეები გამოხატავენ უკმაყოფილებას ტიპიკონით დაუდგენელი სიმღერების შესრულების გამო (Peno, 2004). ამასთან, როგორც აშკოვიჩი აღნიშნავს, ქრისტიანული ლიტურგია დიპრონულად „გაუმჯობესდა იმ ტექსტებით, რომლებიც თავდაპირველად პარალიტურგიული იყო, მაგრამ მოგვიანებით მიიღეს და დაამკვიდრეს. ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერები შეესაბამება ზემოთ აღნიშნულ შემოქმედებით პროცესსა და პრინციპს“ (Ašković, 2010: 274).

დასკვნა

ღვთის თაყვანისმცემელთა ლოცვა-სიმღერების პოპულარიზების ერთ-ერთი მიზეზი არის ის ფაქტი, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მთელ სერბეთში სოფლებიდან ქალაქებში, პროლეტარიატის მიერ შემოღებული ახალი კომუნისტური იდეოლოგიის შესაბამისად, მოსახლეობის მასობრივი შიდა მიგრაცია მოხდა. ამ ახალ კლასს კი ხალხური წეს-ჩვეულებების შესრულება ურბანულ პირობებში არ შეეძლო. მე-20 საუკუნის 90-იან წლებში ეკლესიის აღორძინების დროს, პროლეტარების შთამომავლებმა აღიარეს ღვთის თაყვანისმცემელთა ის სიმღერები, რომლებიც წარმოიშვა მათი წინაპრებით დასახლებულ რეგიონებში (Blagojević, 2018:911). დღეს ღვთის თაყვანისმცემლების ლოცვა-სიმღერები აცოცხლებს ლიტურგიებს. მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში სოფლად წარმოქმნილი სიმღერის ეს ტიპი 21-ე საუკუნის დასაწყისში ურბანულმა მორწმუნეებმაც შეითვისეს. ქვეყნის დედაქალაქის მრავალ ეკლესიაში ეს სიმღერები აერთიანებს ყველა ასაკის მორწმუნეს, მათი განათლების დონის მიუხედავად. ღვთის თაყვანისმცემელთა სიმღერების წარმატების საწინდარია ის,

რომ სრულდება სერბულ ენაზე და ყველასთვის გასაგები ხდება, ხოლო მათი უბრალო ხალხური მელოდია მორწმუნეებს ემოციურად აკავშირებს სამშობლოსთან.

GORDANA BLAGOJEVIĆ

(Doctor Of Philosophy, Institute of Ethnography
of the Serbian Academy of Sciences and Arts Serbia)

FOLK ART IN CONTEMPORARY WORSHIP CONTEXT: THE ROLE OF GOD WORSHIPPERS PRAYER SONGS WITH THE SERBS TODAY

Since its origins, Christian church music has been a part of the musical tradition of local communities.⁵ Initially, simple melodies were used during liturgical services, which were performed by all the assembled Christians. During the first centuries of Christianity, Christians were persecuted for their faith, which impeded the greater development of Christian art. When the persecution ceased, liturgy as well as church music which is an integral part of it, began to develop over time.

During this research, I investigated the relationship between folk and church music in the contemporary period, that is, during the 20th and early 21st century in Serbia. I wanted to answer the question of whether and in what way folk art from this period was part of the liturgies. The attitude of church hierarchy, clergy, church singers and believers towards church music, as well as the possible influence of folk art on the church art is a separate topic. This paper is the result of years of field research with

⁵ This work represents the result of the research performed at the SASA Institute of Ethnography, while the Ministry of education, science and technological development of the Republic of Serbia provided the means for the realization.

active participation in liturgical services in Serbia, especially in Belgrade from the 1990s to this day.

The following types of church songs are currently present in Serbia: Byzantine music chanted in unison, more recent Serbian church chants (sometimes called Serbian folk church chants) and polyphonic choral singing (Perković Radak, 2008: 5). A particular characteristic of the liturgical services in the Serbian Orthodox Church is the use of the so-called *bogomoljačke* songs [God Worshippers prayer chanting]. Originally, these songs were not performed in liturgies, but rather at church folk convocations, house gatherings, etc. They became very popular over time, and they were transformed into communion songs [Serbian: *pričasne pesme*]. In order to get a better picture of how these songs developed, we will first discuss the so-called, *Bogomoljački movement* [*God Worshippers' movement*] who created them. During my research, I analysed the transformation of the role of these songs in the lives of their performers and in liturgical services.

God Worshipper movement

God Worshipper movement [in Serbian: *Bogomoljački* movement] was a voluntary association of believers within the Serbian Orthodox Church (hereinafter: SOC), that reached its peak in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, that is, in the Kingdom of Yugoslavia. The official name of this movement was the Christian National Community. The formal establishment of the movement can be traced back to 1921, when Dimitrije, the Serbian Patriarch and Archbishop of Belgrade, approved the Rulebook of the Christian National Community and gave his blessing for this association to be founded (Subotić, 1996: 33). At the beginning of 1922, God Worshipper movement established the journal called *The Orthodox Christian Community*, which initiated a prolific publishing business. By 1941, over 100 books had been published (Subotić, 1996: 36).

This religious and moral movement of Serbian Orthodox peasants was named the God Worshipper movement due to the extremely pious way of life of its followers (Subotić, 1996: 13). On the one hand, this movement

intended to stop the decline of interest in the Orthodox faith, and on the other hand, to contain the spread of Protestantism (primarily Adventism), and to restrain the influence of the Roman Catholic Church, as well as the interest in spiritism, theosophy, and the rise of communism, atheism and materialism (Subotić, 1996: 13).

The beginning of this movement dates back to the middle of the 19th century when informal Orthodox God Worshipper movement groups appeared in Vojvodina, spreading to the south and southeast of Serbia in the 1870s (Ašković, 2010: 55; Vojinović, 1991: 229). The great suffering of the Serbian people in the Balkan Wars and the World War I was partly responsible for the spread of the God Worshipper movement (Vojinović, 1991: 230). At the end of the World War I, the existing God Worshipper movement groups started to connect. That is when a number of laymen, with great missionary fervour, started to travel and preach the doctrine of salvation to the people. The movement attracted more and more followers over time (Subotić, 1996: 13). This sincere zeal for faith was incomprehensible to many of the SOC clergy. Some looked at them with suspicion and disapproval (Ašković, 2010: 68-71). This was a big difference compared to the Orthodox movements *Life* and *Salvation* established in Greece where the leaders were monks and priests. In Serbia, the God Worshipper movement was established by the people and spread by laymen (Ašković, 2010: 60).

The first major Council of the Christian National Community was held at the end of the summer of 1921, in Kragujevac (Ašković, 2010: 61). God Worshipper movement preached a pure Orthodox faith. However, they did introduce some practices that were not part of the Orthodox tradition until then, such as public reading of the New Testament sections. Due to the fear that the movement might *go astray*, The Bishops' Council of the Serbian Orthodox Church entrusted to Bishop Nikolai Velimirovich (1881-1956) the spiritual leadership of this spontaneous national movement.

God Worshipper movement was the most active in the 1920s. They often held liturgies at the Žiča monastery, where Nikolai resided as a bishop. God Worshippers [*bogomoljci* in Serbian] from the surrounding settlements came to church every Sunday. After the liturgy, they sang God

Worshippers prayer songs [*bogomoljačke pesme*], while bishop Nikolai gave his famous sermons.

God Worshippers spread their movement across Serbia and then across Northern Macedonia, Bosnia, and Croatia (Ašković, 2010: 56; Radosavljević, 2003: 60). The movement headquarters was in Kragujevac as well as in the Žiča Monastery. Over the course of 20 years, that is, from its formal establishment to the outbreak of the World War II, the Christian National Community included as many as 250 fraternities with several hundred thousand members (Pavlović, 1994: 26).

After the World War II, that is, in the Communist period in Yugoslavia, the SOC was persecuted and marginalized. Due to the unfavourable socio-political circumstances, church activities were minimized. God Worshipper movement was shut down. However, in post-war Serbia and Yugoslavia, pre-war God Worshippers and their descendants helped the survival of the SOC, setting up a large number of priests, monks, and nuns (Ašković, 2010: 264).

God Worshippers prayer songs [*Bogomoljačke pesme*]

God Worshippers preached the Orthodox faith in their songs. Wherever they went, they preached, and then sang their pious songs aimed at spreading moral principles (Subotić, 1996: 30; Ašković, 2010: 57). God Worshipper Movement Councils played a significant role in the spread and development of the God Worshippers prayer songs. It was an opportunity for the believers from different regions to meet and share their spiritual experiences and songs. That is where these songs were subjected to the influence of folk art (Ašković, 2010: 74).

Bishop Nikolai Velimirovich is the author of many texts of God Worshippers prayer songs. Beside him, many anonymous poets were also the authors of these songs. These songs are characterized by simple melodies, written by unknown authors, mostly originating from Serbian folk, church, and foreign music traditions. According to Ašković, *God Worshippers prayer songs are characterised by the synthesis of folk and church music traditions. The common people had the crucial role in this process*

(Ašković, 2010: 268). This author concludes that almost all the lyrics of these songs can be sung to a number of different melodies. Moreover, multiple different lyrics can be sung to the same melodies (Ašković, 2010: 270). The musical expression of God Worshippers prayer songs is similar to folk songs. Dragan Ašković's musical analyses have shown that *the melodies of these songs are mostly based on the major (Ionian) scale, and less often on a minor scale*. This was a favourable basis for the introduction of backing vocalists which made them similar to the folk songs sung *over the bass* [Serbian: *na bas*] (Ranković, 2019: 156).

Contemporary period

Since the late 1980s, and especially during the 1990s, a period of intense socio-political change in Serbia has brought the revival of church. The original God Worshipper movement was now gone, but the God Worshippers prayer songs continued to last, taking on a new role.

Ašković believes that God Worshippers prayer songs did not receive a significant status among the church prayer songs, because *they remained neutral and therefore non-ecclesiastical* (Ašković, 2010: 270). In his doctoral thesis, he calls them *paralitururgical* songs (Ašković, 2010: 76-88).⁶

However, my research has shown the opposite – they are very popular among the believers, not only in rural areas, but also in the capital Belgrade. Even though they originated in rural areas, they still continue to be popular, after many decades, even in urban regions. Although they were initially non-liturgical, they eventually became part of the liturgical practice as songs that are sung at the most sacred moment – the Holy Communion. They are also very often sung at the end of the Liturgy, when sharing the antidoron (Blagojević, 2018: 912).

My research has shown that these songs represent the favourite genre both among the national, *folk* singers and among the polyphonic choirs. I will list some of the favourite songs, such as: *Sunday at the Temple, Oh Sunday, the Holiest Day, Brethren, Let Us Go to the White Church, Heav-*

⁶ More about the term paralitururgical song see in: Perković Radak, 2006: 57-50.

only Serbia, *Two Angels Walking*, *Blind Bartimaeus' Song*, *St. Basil, pride of the monks*, etc (Blagojević, 2018: 911). God Worshipers prayer songs are still being created, inspired by our contemporaries, for example: *Song to Saint Justin of Čelije*, *Song to Father Tadej*, *Song to Patriarch Pavle* (recording from Monastery of St. Demetrius in village Divljana, Eparchy of Niš).⁷

According to the contemporary composer and church conductor Milorad Marinković, *there are some choir singers who love God Worshipers prayer songs and when communion starts, they cannot wait to sing them*. In some parishes, *piety is measured by how many songs you know: if you know a lot of songs, it means that you participated in numerous services in monasteries, and in various liturgies where they are sung*. Numerous songs can be sung in the weekly liturgies during the fasting period, as there are more communicants. When there are not that many communicants waiting to receive Communion, then only the usually established Communion songs are sung (Blagojević, 2018: 912).

In the Church of St. Alexander Nevsky located at the centre of Belgrade, the polyphonic choir, as well as the cantors practicing Serbian church folk singing, sing God Worshipers prayer songs at the end of the Liturgy, when the antidoron is distributed. The conductor of this choir, Jelena Tonić, says: *We very much love and cherish God Worshipers prayer songs, I consider them a powerful, simple and immediate tool for representing the holidays or the character/life of the saints*. In addition to the well-known songs from various songbooks, every Sunday they sing a song for the day from *Prologue* whose author is Bishop Nikolai. The lyrics are sung either to a melody of a well-known song or as the troparion, mode six (Blagojević, 2018: 912).

The lyrics for God Worshipers prayer songs are taken from the published songbooks, while the melodies are mostly passed on verbally.⁸ Dur-

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=miBDkROLTHA&feature=share&fbclid=IwAR3bwcwaN-11Wlo6oSXnJOo96oikpPZ0jf5u4R7h5UtRj4Mdn1M8o35GLRxg>

⁸ *Spiritual lyre*, selected and arranged by the protosyncellus Dr. Stefan Čakić, Novi Sad 1986. *Sing to our God, sing*, Prayer Songbook. Beseda, Novi Sad 1997. *Orthodox spiritual lyre*, collected by the nun Anisija Milovanović, Lelić Monastery, Lelić 2003. *Spiritual songbook Help us Good Christ*, Vreoci 2004. *Spiritual songbook To You, only to You*, Serbian Orthodox Community Šid, Šid 2004.

ing the research I conducted in the parishes in Belgrade, I noticed one interesting fact: in the 1990s, a small number of God Worshippers prayer songs adopted Byzantine church music characteristics. As a matter of fact, the lyrics were sung to the Byzantine liturgical melodies. Therefore, for example, the song *Krst je sila i znamenje [The Cross is the Force and the Sign]* has its older God Worshippers prayer song melody, as well as a newer Byzantine melody. The song called *Holy Martyr Photina* has a Byzantine melody, while the chorus mentions the syllables *eru rem* – part of the *kratema*, as well as a verse in Greek *Άγιος είσαι Κύριε* – *You Are Holy Our Lord* (Blagojević, 2018: 912).

Apart from the captivating melodies, which cause the emotional connection with the rural folk tradition, another important factor which brought the popularity of the God Worshippers prayer songs is the fact that they are sung in Serbian language. The interviewees who participated in this research emphasize that they want to understand what is being sung, and to sing in their own language (Blagojević, 2018: 915). Namely, the SOC still predominantly uses the Church Slavonic language in liturgies, which the majority of contemporary believers do not fully understand.

However, there are different opinions regarding God Worshippers prayer songs. One part of the church clergy, some professional clerical musicians and ordinary believers show their disapproval to performing these and other songs that are not prescribed by *Typikon* (Peno, 2004). However, as Ašković points out, the Christian liturgy was diachronically improved with texts that were initially paraliturgical, but were later accepted and authorized. *God Worshippers prayer songs fit into the aforementioned creative process and principle* (Ašković, 2010: 274).

Conclusion

One of the reasons why the God Worshippers prayer songs are popular is the fact that after World War II, mass internal migration of the population from villages to cities took place all over Serbia. This was in line with the new communist ideology of the establishment of proletariat. This new class could not practice many folk customs in urban conditions. During

the revival of church in the 1990s, many descendants of these proletarians recognized these God Worshippers prayer songs as the songs which originated in the *regions where their ancestors lived*, and they were happy to sing them in church (Blagojević 2018, 911).

Nowadays, God Worshippers prayer songs make the liturgies more invigorated. They originated in the first half of the 20th century in rural areas, however, they are experiencing a warm reception among the believers in urban areas at the beginning of the 21st century. In many churches in the country's capital, these songs bring together believers of all ages, regardless of their educational background. The key to their success is that they meet several requirements – the fact that they are sung in Serbian makes them understandable to all, while their simple folk melody emotionally connects the believers with their homeland.

References

1. Ašković, Dragan (2006). *Bogomoljačke pesme i njihov odnos prema narodnoj i crkvenoj tradiciji*. Zbornik radova sa naučnog skupa, Dani Vlade Miloševića, Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci, Akademija umjetnosti Banja Luka, 17-31.
2. Ašković, Dragan (2010). *Paraliturgijske pesme kod Srba*, Doktorska disertacija. Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci, Akademija umjetnosti Banja Luka.
3. Blagojević, Gordana (2018). *Pričasne pesme između navike i inovacije. Savremena muzička praksa u crkvama Beogradsko-karlovačke mitropolije*. Crkvene studije, 907-918.
4. Čakić, protosinđel Stefan (Prir.) (1986). *Duhovna lira*. Novi Sad: Srpska pravoslavna crkvena opština.
5. *Duhovna pesmarica* Pomozi nam Blagi Hriste (2004). Vreoci.
6. *Duhovna pesmarica* Tebi, samo Tebi (2004). Šid: Srpska pravoslavna zajednica.
7. Kern, Kiprijan (2003). *Liturgika sa himnografijom i heortologijom*, Šibenik: Istina.
8. Milovanović, monahinja Anisija (prir.). (2003). *Pravoslavna duhovna lira*. Lelić: Manastir Lelić.

9. Pavlović, Radoslav (1994). *Monah i mučenik Jovan Rapajić (1910-1945)*. Beograd: Svetosavska književna zajednica.
10. Peno, Vesna (2004). *Tipikom nepropisane pričasne pesme u novijoj tradiciji srpskog crkvenog pojanja, Muzikologija*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 121-151.
11. Perković-Radak, Ivana (2006). *Muzika i pravoslavno bogoslužjenje. Pitanje termina. Muzikološke i etnomuzikološke refleksije*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 57-70.
12. Perković-Radak, Ivana (2008). *Od anđeoskog pojanja do horske umetnosti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
13. *Pojte Bogu našem, pojte. Molitvena pesmarica*. (1997). Novi Sad: Beseda.
14. Radosavljević, Jovan (2003). *Život i stradanje Žiče i Studenice pred rat i pod okupatorom i posle rata*. Novi Sad: Beseda.
15. Ranković, Sanja (2019). *Tradicionalno pevanje Srba iz Hrvatske u svetlu savremenih etnomuzikoloških istraživanja*. Baština krajiških Srba. Novi Sad: Zavičajno udruženje Sava Mrkalj, 147-197.
16. Subotić, Dragan. (1996). *Episkop Nikolaj i pravoslavni bogomoljački pokret. Pravoslavna narodna hrišćanska zajednica u Kraljevini Jugoslaviji 1920-1941*. Beograd: Nova Iskra.
17. Vojinović, Hrizostom (1991). *Tih glas*. Beograd: Sveti arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve.

მაკა ხაჩიანი

(ეთნომუსიკოლოგი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი, თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებელი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია-ცმქსე, საქართველო)

რელიგიური სინკრეტიზმი სვანურ რიტუალებსა და ტრადიციულ მუსიკაში

სვანეთი, საქართველოს ეს მაღალმთიანი რეგიონი და იქ მცხოვრები ეთნოგრაფიული ჯგუფი მატარებელია ძალიან მაღალი დონის ხალხური კულტურისა, რომელშიც თანაარსებობს, ერთი მხრივ, წინაქრისტიანული რელიგიის ელემენტების შემცველი ნეს-ჩვეულებები და რიტუალები, მეორე მხრივ კი, ქრისტიანული ტრადიციები, რასაც ადასტურებს, თუნდაც, ქრისტიანული სალოცავების სიმრავლე ამ კუთხეში (300-მდე ეკლესია) და 160-მდე ქრისტიანული დღესასწაული წელიწადში. ამასთან, სვანურ ყოფაში წარმართული და ქრისტიანული საწყისები იმდენად ბუნებრივადაა გადაჯაჭვული, რომ დღესაც, ქრისტიანი სვანი უყოყმანოდ მონაწილეობს მკვეთრად გამოხატული წარმართული ხასიათის მქონე რიტუალებში. ჩემი ნაშრომი სწორედ ამგვარი რელიგიური სინკრეტიზმის გამოვლენასა და ამ მოვლენის არსის გახსნის მცდელობას წარმოადგენს სვანურ რიტუალებსა და ტრადიციულ მუსიკაში.

რელიგიური სინკრეტიზმი ხასიათდება ერთი რელიგიის მიერ მეორის ელემენტების სესხებით ან სხვადასხვა რელიგიური კომპონენტების შერწყმით ახალ რელიგიურ სისტემაში. მისი ერთ-ერთი გავრცელებული ნაირსახეობაა *ორრწმენიანობა*, რაც ადამიანის ცნობიერებაში ორი განსხვავებული რელიგიური მრწამსის თანაარსებობაში გამოიხატება. *ორრწმენიანობა* ნა-

რმოიშობა ახალი რელიგიური მრწამსის გავრცელების შედეგად, განსაკუთრებით, ტრადიციების შენარჩუნებაზე მკვეთრად ორიენტირებული კულტურის მქონე ხალხებში, რომლებიც ძნელად ან საერთოდ ვერ ეგუებიან ცვლილებებს, მით უფრო, ისეთ სფეროში, როგორც რელიგიაა. როგორც ცნობილია, სვანები სწორედ ასეთი ორიენტაციის ეთნოგრაფიულ ჯგუფს წარმოადგენენ, რომელთა ცნობიერებაში, როგორც ირკვევა, ქრისტიანობამ საუკუნეების მანძილზე სრულად ვერ ჩაანაცვლა წარმართობა. სწორედ ამიტომ, აქ *ორრწმენიანობა* დღემდე აქტუალურია.

ტერმინი „ორრწმენიანობა“ შუა საუკუნეებში გაჩნდა და თავდაპირველად მიმართული იყო იმ ქრისტიანების წინააღმდეგ, რომლებიც არ წყვეტდნენ წარმართული ღვთაებების თაყვანისცემას. ამგვარად, იგი აღნიშნავდა შეგნებულსა თუ ქვეცნობიერ კონფლიქტს ორ სხვადასხვა რელიგიურ სისტემას შორის.

ორრწმენიანობის კონცეფცია ეკლესიის წიაღში ჩაისახა. ადრეული ქრისტიანობის ხანაში ხშირად ჰქონდა ადგილი საეკლესიო პირთა საბრალდებო გამოსვლებს ქრისტიანების არაკანონიკური რელიგიური დღესასწაულების წინააღმდეგ. ასე, მაგალითად, დასავლეთ რომის იმპერიაში, IV საუკუნეში, ასტერი ამასიელი თავის ქადაგებებში გამოდიოდა „კალენდების“ აღნიშვნის წინააღმდეგ (კალენდები – რომაულ მზისა და მთვარის კალენდარში ყოველი თვის პირველი რიცხვის აღნიშვნა, რომელიც ახალმთვარეობას ემთხვევა); ბასილი დიდი თანამედროვე ქრისტიანებს ამხელდა დაკრძალვისას გამართული ქეიფების გამო, რაც, მისი აზრით, „ლუპერკალიებს“ ემსგავსებოდა (ლუპერკალიები – ღმერთ ლუპერკისადმი მიძღვნილი განწმენდისა და ნაყოფიერების დღესასწაულები ძველ რომში). ამ კონტექსტში *ორრწმენიანობა* დამახასიათებელია ქრისტიანული კულტურის სამივე – კათოლიკური, პროტესტანტული და მართლმადიდებელი მიმართულებებისათვის. კერძოდ, კათოლიკური, მოგვიანებით კი პროტესტანტული დღესასწაული – ყველა ერთგული მიცვალებულის დღე, 2 ნოემბერი და მისი წინა დღე – პოპულარული „ჰელოუინი“ წარმოშობით უძველესი კელტური წარმართული დღესასწაულია,

რომელიც წინაპრების გახსენებას ეძღვნებოდა. დიდმარხვის წინ მრავალ ქრისტიანულ, მათ შორის, მართლმადიდებლურ კულტურაშიც მიღებულია ტრადიციული კარნავალების მოწყობა, რომლებიც, როგორც ცნობილია, საყოველთაო წინაქრისტიანული საგაზაფხულო დღესასწაულებიდან მოდის.

ამგვარი დღესასწაულები ქართულ, ჩვენს შემთხვევაში კი – სვანურ სინამდვილეში დღემდე აქტუალურია. მოვლენას, რომელსაც აქ აქვს ადგილი, „ხალხური ქრისტიანობაც“ შეიძლება ვუნოდოთ, რადგან მასში სინკრეტულად თანაარსებობენ ქრისტიანული სწავლება და ხალხის წიაღში დამკვიდრებული და ფესვგადგმული, ქრისტიანობამდელი რწმენა-წარმოდგენები, გაერთიანებულია არქეტიპული მითოპოეტური იდეები და ქრისტიანული კანონები. ამ მოვლენას ზურაბ კიკნაძემ „პაგანიზებული ქრისტიანობა“ უწოდა (კიკნაძე 2008:59).

ის ფაქტი, რომ სვანური სანელინადო დღესასწაულების პირველი შემკრები და სისტემატიზატორი, ვერა ბარდაველიძე ამ დღესასწაულებს ხალხურ დღეობებს, და არა რელიგიურ დღესასწაულებს უწოდებს, ვფიქრობ, უკვე მრავლისმთქმელია. ეგნატე გაბლიანი 1925 წელს წერდა: „ქრისტიანობის გავრცელებას ვერ ჩაუქვრია ცრუმორწმუნეობა და კერპთაყვანისმცემლობა, ამას ნათლად ამტკიცებენ სვანეთის ძველი ტრადიციები და თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სვანები ამჟამად, ერთსა და იმავე დროს ემსახურებიან, როგორც ქრისტიანობას, ისე კერპთაყვანისმცემლობას“ (გაბლიანი: 124).

სვანური სახალხო დღესასწაულების უმრავლესობა მიბმულია ქრისტიანულ კანონიკურ სადღეობო ციკლთან, უკავშირდება საეკლესიო დღესასწაულებს: შობას, ნათლისღებას, აღდგომას, ამაღლებას, გიორგობას, კვირიკობას, მარიამობას, ასევე, დიდმარხვას, მარხვის აღებას, ყველიერის კვირას, უძღების კვირას, ხორცის აღებას, ბზობას და ა.შ. მათი დიდი ნაწილი ეკლესიებსა და მათ შემოგარენში აღინიშნება, თუმცა, ძალიანაა დაშორებული ტრადიციულ საღვთისმსახურო პრაქტიკას.

სვანეთში დღემდე შემორჩენილი კალენდარული დღეობები, რომლებიც დიდ საეკლესიო დღესასწაულებზე სრულდება (გიორგობა, მარიამობა, კვირიკობა და ა.შ.) რიტუალური ხასიათისაა და გარკვეული დრამატურგიული ქარგის მიხედვით სრულდება. ამ რიტუალების დრამატურგია დაახლოებით ერთნაირია. კერძოდ: შესრულების ფორმისა და შინაარსის მიხედვით 4 ნაწილად შეიძლება დავეყოთ: 1. სამზადისი – საკლავის დაკვლა, ლემზირების გამოცხობა და ა.შ; 2. შესანიშნის – პურისა და ზედაშის კურთხევა; 3. დამლოცველის („მემზირის“) დამწყალობება და 4. ტრაპეზი სავალდებულო ლოცვა-სადღეგრძელოებით, ფერხულებითა და სიმღერა-ჰიმნების შესრულებით.

სვანეთის ერთ-ერთი პირველი მკვლევრის, ივანე მარგიანის ცნობით, სვანეთში, სადაც ქრისტიანობა პირველივე საუკუნეში შეიტანეს სვიმონ კანანელმა, მატათა მოციქულმა და ანდრია პირველწოდებულმა, მისი სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ, ისეთივე მღვდლები ყოფილან, როგორც სხვაგან, თუმცა რთული პოლიტიკურ-ეკონომიკური მდგომარეობისა თუ გეოგრაფიული მდებარეობის გამო, აქ „სარწმუნოება სიბნელით იმოსებოდა, არეულობა, კაცის კვლა, სისხლის აღება და ძალადობა ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. ნამდვილი მღვდლები გაქრნენ და მათი ადგილი „პაპებმა“ დაიჭირეს (სვანეთში მღვდელს დღესაც „პაპ“-ს უწოდებენ)...“ (ავალიანი-ზურაბიანი 1973: 166, 169). ივ. მარგიანი მოკლედ გადმოგვცემს „პაპების“ მიერ ჩატარებული წირვა-ლოცვის, ნათლობისა და ჯვრისწერის აღწერას, რაც, ფაქტობრივად ლიტურგიული კანონიკური წესის სუროგატს წარმოადგენს ((ავალიანი-ზურაბიანი 1973:170-174). საინტერესოა, რომ გალობა აქ „ხრიალადაა“ მოხსენიებული, თუმცა რას „ხრიალებდნენ“, არაა ნათქვამი. წირვა-ლოცვა ქართულ-სვანურად მიმდინარეობდა. ბ. კოვალევსკის ცნობით, კვირიკობის დღესასწაულზე, ლაგურკაში „პაპები“ აღავლენდნენ წირვას, რომელსაც მრევლი არ ესწრებოდა. სანაცვლოდ, ხალხი ტაძრის შემოგარენში ასრულებდა საკუთარ წესს, რაც გულისხმობდა შესანიშნის ხარის დაკვლას და მსხვერპლად შეწირვას, მლოცველის (სვანურად „მემზირის“) დამწყალო-

ბეზას, შეჯიბრს საჯილდაო ქვის ანევაში, საყოველთაო ტრავმებსა და „წარმართული“ სიმღერებისა და ცეკვების გუნდურ შესრულებას (Ковалевский 1930:108). „პაპების“ მიერ უმრევლო წირვა-ლოცვის ჩატარება, ხალხის მიერ ტაძრის ეზოში „საკუთარი წესის“ აღსრულების პარალელურად, ვფიქრობ, უტყუარი დასტურია მამა-პაპური წეს-ჩვეულებებისაკენ შემობრუნების მცდელობისა. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ეს ხდება ეკლესიასთან მებრძოლი საბჭოური ხელისუფლების აქტიურობის პერიოდში (XX საუკუნის 20-30 წლები), რამაც, სვანებს ხელ-ფეხი გაუხსნა, განედევნათ „პაპები“ და საეკლესიო დღესასწაულები სახალხო დღეობებად ექციათ. ეს ცნობა ერთი საუკუნის წინანდელია, თუმცა, თანამედროვე სვანი რესპოდენტების გადმოცემებითა და საკუთარი დაკვირვებებით, შემოძლია ვთქვა, რომ სვანები (განსაკუთრებით, იქ მაცხოვრებლები) საეკლესიო დღესასწაულებს ბოლო დრომდე ამ სცენარით აღნიშნავენ. ერთი სვანი ინფორმანტის ცნობით, რომელიც გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან ყოველ წელს ესწრებოდა გიორგობის დღესასწაულს იფარის ცნობილ წმ. გიორგის ეკლესიაში, საბჭოთა პერიოდში არც მღვდელი უნახავს, არც წირვა-ლოცვას შესწრებია და არც გალობა მოუსმენია. უფრო მეტიც, მიუხედავად იმისა, რომ ამ დღესასწაულზე ეკლესიას აღებდნენ, „შიგნით არავინ შედიოდა, „მემზირი“ ხატს გამოაბრძანებდა ეკლესიის ეზოში და იქ ლოცავდა იმ ოჯახებს, რომლებიც შესანიშნავად გაიღებდნენ. ამის შემდეგ კი საყოველთაო ღვინო და ცეკვა-სიმღერა იწყებოდა“ (პირადი ინტერვიუ, 2020). გასაგებია, რომ საეკლესიო დღესასწაულის ამ ფორმით ჩატარება გასულ საუკუნეში იდეოლოგიური წნეხის შედეგი იყო, თუმცა, სვანები, როგორც XIX საუკუნის ცნობებიდანაც ჩანს, საეკლესიო დღესასწაულებს გასაბჭოებამდეც არაკანონიკურად ასრულებდნენ.

რელიგიური სინკრეტიზმის კუთხით, უაღსესად საინტერესოა დიდმარხვის პერიოდი სვანურ ოჯახში. ბესარიონ ნიჭარაძეს დაწვრილებით აქვს აღწერილი მარხვის ყოველი კვირის რიტუალი, რომლის მთავარი ატრიბუტი ნათლისღებას, ნაკურთხი წყლით გამომცხვარი შვიდი სეფისკვერი, ე.წ. „კირკადოლია“ (ქართუ-

ლად „გორგალი“). მათგან 6-ს ოჯახის ყველა წევრი ყოველ კვირას იღებდა, როგორც ევლოგიას, მეშვიდეს კი ინახავდნენ და ყანის მოთესვის დროს თესლში ურევდნენ. უძლების კვირის წინა პარასკევს სხვენიდან ჩამოხვეტილ მჭვარტლს იმდენ ღერ ჩალას უმატებდნენ, რამდენი წევრიც იყო ოჯახში, სოფლისაგან მონიშნულ ადგილზე მიჰქონდათ, წვავდნენ და ამბობდნენ: „ასე დაინვას ჩვენი ოჯახის სწეულებაო“. უძლების კვირის შაბათს თხელი ცომით ცხოველების გამოსახულებებს ხატადნვენ ბაკის კედლებზე, რითაც, მათი აზრით, ხელს უწყობდნენ საქონლის გამრავლებას; თევდორობა დილას ოჯახში იმდენი „ბაციკი“ კეთდებოდა, რამდენი ვაჟიც ჰყავდა მას (ბაციკი რომელიმე ცხოველის ან ფრინველი ფორმის წმინდა პურია). ეს ვაჟები სახლის ბანზე (სვანები მას დარბაზს უწოდებენ) ადიოდნენ და წმინდა გიორგის ავედრებდნენ თავიანთ ბაციკებს, რომ მიეცა მათთვის გაზრდა-გახარება და მომავალ თევდორობას მშვიდობით მოსწრებოდნენ (ავალიანი-ზურაბიანი: 77). ბზობა სალამოს სოფლის ქალიშვილები თავს იყრიდნენ უკაცურ სახლში და გალობას (ლილლოვი) იწყებდნენ: „კირილეო (კირიელეისონ) ქრისტე, ამა და ამ ჩემს მიცვალებულს (სახელით მოიხსენიებდნენ) ცოდვანი შეუწდევე, ამა და ამ ოჯახის წევრს ან ნათესავს დღეგრძელება და საქმეში გამარჯვება მიეც და სხვა“... (იქვე, გვ. 79). ბზობა სალამოს ყოველ მოსახლეს ტყიდან ერთი კონა ეკალი მოჰქონდა და სახლის კარებში და სარკმლებში არჭობდა მავნე სულებისაგან („გოგვარ“) დასაცავად. ვნების კვირას ზოგად „ეშმაკების კვირას“ უწოდებდნენ („ჰეერიალე ნაგზი“) და მათ განსაადვენ რიტუალს „ლიროკინალ“-ს (განდევნა) ასრულებდნენ. ვნების ხუთშაბათს, რიჟრაჟზე, სანამ ოჯახის წევრები გაიღვიძებდნენ, დიასახლისი, სიტყვის უთქმელად, ღუმელიდან იღებდა ნაცარს და ინახავდა, როგორც სინმინდეს. მას სვანეთში „თანფა ცაამ ტტ“-ს ეძახიან (აღდგომის ხუთშაბათის ნაცარი). გარდა ამისა, იგი ართავდა შავ ძაფს, რომელსაც ასევე ხმის ამოუღებლად, გაღვიძებისთანავე აბამდა ხელზე ოჯახის ყველა წევრს (ქალებს – წვივებზეც) და ავეჯის ფეხებს. აღდგომა დილას, წირვის მერე ამ ძაფებს იხსნიდნენ და ცეცხლში წვავდნენ

სიტყვებით: „ასე დაიწვას ჩემი სნეულებაო“. „თანფა ცაამ ტტ“-ს კი მთელი წლის მანძილზე იმავე დანიშნულებით იყენებდნენ, როგორც ნაკურთხ წყალს. რელიგიური სინკრეტიზმის ამგვარი მაგალითების მოყვანა უსასრულოდ შეიძლება... სამწუხაროდ, ჩვენთვის უცნობი რჩება მათი კავშირი ქრისტიანულ ქმედებებთან, მით უფრო, რომ ამჟამად ბევრი მათგანი დავინწყებულა...

თუმცა, არის რიტუალები, რომლსაც სვანები „ვერ ელევან“ და დღემდე ერთგულად და დიდი მოწინებით ასრულებენ. ამ ტრადიციის ერთგულებას ისინი სვანურ იდენტობასთან აიგივებენ. ასეთებია, განსაკუთრებით, *ლიფანალი* და *ლიმპარი*. ეს რიტუალები მიცვალებულთა სულების კეთილგანწყობის მოპოვებისკენაა მიმართული, რომელთაც, სვანების ღრმა რწმენით, ბევრი ვნების მოტანა შეუძლიათ ოჯახისთვის (ნიჟარაძე: 69). მეორე მხრივ, მათი შესრულების დრო საეკლესიო დღესასწაულებთან მიმართებაში იანგარიშება. ასე მაგ: *ლიფანალი* ნათლისღების წინა დღეს იწყება და იმის მომყოლ ორშაბათამდე გრძელდება (შესაბამისად, სხვადასხვა ხანგრძლივობისაა – 2-დან 7დღემდე); *ლიმპარი* კი მირქმას ემთხვევა (მხედველობაში მაქვს ამ რიტუალის ის ნაწილი, რომელსაც „სვიმნი ლამპრობს“ ანუ „სვიმნიშს“ უწოდებენ).

ლიფანალი მიცვალებულთა სულების მასპინძლობის რიტუალაა, რომელიც ზემოთ ჩამოთვლილი რიტუალებიდან ყველაზე ცოცხლადაა შენარჩუნებული სვანურ ყოფაში და რომლის მომხრე თავადაც არაერთხელ ვყოფილვარ. ამ დღეებში აუცილებელია სახლის დასუფთავება, სიმშვიდისა და კეთილგანწყობის გამოხატვა, საუკეთესო კერძების მომზადება და ყოველი ტრაპეზის წინ სანთლებით ხელში მიცვალებულთა სულებისადმი მიმართვა, მათი სუფრასთან მონვევა და წყალობის გამოთხოვა. ქუდმოხდილი ოჯახის უფროსი ჩუმად ჩამოთვლის ძველი და ახალი მიცვალებულთა სახელებს, ბოდიშს იხდის, თუ ვინმე გამორჩა (ამასვე აკეთებენ გულში დანაჩენი წევრები) და შემდეგ ამბობს: „ქრისტემ ყველას შეგინდოთ, კარგი ფეხი შემოიტანეთ ოჯახში, კარგი დატოვეთ, თუ რამ თქვენი მოთხოვნილება ვერ ავასრულებთ, ნუ გავგიჯავრდებით და ნუ დავგვსჯით... ჩვენ მოვიკლებთ და თქვენ სა-

კურთხს არ მოგაკლებთ. გეხვეწებით, გაის ამ დრომდე ჩემს ოჯახს ნურაფერს ავნებთ“ (ნიჟარაძე: 185). როგორც ვხედავთ, ესაა ლოცვა არა იმდენად მიცვალებულთა სულების ცხოვნებისთვის, არამედ ცოცხალთა კეთილდღეობის გამოთხოვისათვის. სვანი რესპოდენტების გადმოცემით, ლიფანალის დღეებში ოჯახის წევრებს აუცილებლად ესიზმრებათ მათი მიცვალებულები და იმის მიხედვით, თუ როგორ გამოიყურებიან, ხვდებიან, კმაყოფილები არიან თუ არა მათი მასპინძლობით (პირადი ინტერვიუ, 2020).

საინტერესოა, რომ ლიფანალის პარალელურად, რომლის მეორე დღეს ნათლისღებაა, ოჯახი მღვდელს წყალს აკურთხებინებს, წყალში აგდებს ნიგოზს, რომელსაც ძაფიანი სადგისი აქვს მოზმული. ამ ნიგოზს და სადგისს ოჯახის უფროსი ხვნის დასაწყისში ხნულში ფლავს, მეორე დღეს აკითხავს, ნიგოზს ტოვებს, სადგისი კი სახლში მიაქვს. მისი რწმენით, ამის შემდეგ სახნავ-სათესს უწმინდურება ვერ შეეხება.

კიდევ ერთი სახალხო დღეობა, რომელიც საეკლესიო დღესასწაულს, კერძოდ, მირქმას ემთხვევა, არის ლიმპარი. მის ერთ-ერთ ძირითად შემადგენელ რიტუალს სვანები „სვიმნი ლამპრობ“-ს უწოდებენ, რაც სვიმონ მიმრქმელს უნდა უკავშირდებოდეს. „სვანეთში ამ დღეს მიცვალებულთა საფლავებზე ანთებენ არყის ხისგან დამზადებულ ლამპრებს. ხალხის რწმენით, საფლავებზე დანთებული ლამპრები გზას უნათებს მიცვალებულთა სულებს“ – წერს ბესარიონ ნიჟარაძე (ნიჟარაძე: 59). ეგნატე გაბლიანი ლამპრობაში მნათობთა, კერძოდ, მთვარის თაყვანისცემის კვალს ხედავს, რომელსაც ძველად ქართველები მსხვერპლის შეწირვასთან ერთად ცეცხლის ანთებითაც სცემდნენ პატივს (გაბლიანი: 131). სვანეთის ზოგიერთ სოფელში ამ დღეს სასაფლაოზე საკურთხი გააქვთ და ლოცვითა და გალობით ათენებენ ღამეს. უძველესი ქართული საისტორიო წყაროები გვაუწყებენ, რომ ქართული სინამდვილისათვის უძველესი დროიდან მირქმა ცნობილი იყო, როგორც ლამპრობა, რომელიც ძველ ეტრატებზე სხვა დღესასწაულებთან ერთად არის ნახსენები. ეს მისტიური მსვლელობა, გადმოცემის მიხედვით, უკავშირდება მესიის მოვლენის ისტორიას,

რომელსაც ებრაელი ხალხი რომაელთა ბატონობისგან უნდა ეხსნა, როგორც ეს ბიბლიური წინასწარმეტყველებებით იყო გადმოცემული. მესიის დაბადების მოლოდინში მყოფი ებრაელი რაბინი სვიმეონი, მას შემდეგ, რაც მაცხოვარი იესო ქრისტე მიიჩქვა, გავიდა წინაპართა სამარხზე, რათა მათთვის ეხარებინა მესიის მოვლინების შესახებ. გადმოცემის მიხედვით, ეს რიტუალი ტრადიციად იქცა, ყოველ წელს იკრიბებოდნენ წინაპართა საფლავებზე მორწმუნენი და აღნიშნავდნენ მესიის მოვლენის რიტუალს.

„სვიმნობ“-ის მეორე დღეს სვანეთში „ჯგრაავი ლამპრობ“ (წმ. გიორგის ლამპრობა) იმართებოდა. ამ დღეს ყველა ქუდოსანი (ანუ მამაკაცი) ოჯახიდან სოფლის მოედანზე, ეკლესიასთან ახლოს ანთებდა ლამპრებს. ერთი ჩირაღდანი ოჯახის სახელზე კეთდებოდა, დანარჩენი – ოჯახში მყოფი მამაკაცების რაოდენობით განისაზღვრებოდა. გათენებამდე ანთებული ლამპრები მიჰქონდათ წმინდა გიორგის სალოცავში, სადაც ლოცულობდნენ, წმინდა გიორგის სადიდებლად „ჯგრაავის“ გალობდნენ. ამის შემდეგ დანთებული კოცონის გარშემო გრძელდებოდა ზეიმი, გაისმოდა სიმღერა-საგალობლები, სრულდებოდა ფერხული „ლამპრული“, იმართებოდა ჭიდაობა და გუნდაობაც კი. ლამპრების დანვის დროს ოჯახებიდან მოიტანდნენ ხონჩაზე დანყობილ სამ-სამ ყველიან პურს. ერთი სოფლის მოხუცთაგანი (ან რამოდენიმე) ხონჩიანად შეულოცავდა ამ პურებს შემდეგი სიტყვებით: „უფალო! დალოცე (ოჯახის უფროსის სახელი), მისი ყოფა-ცხოვრება, მისი ნამოქმედარი, მისი ნახნავ-ნათესი, მისი მოზარდი, მომსწრე ახალგაზრდობა, მარჯვენა მხარეს მოატრიალე მისი გზა (ანუ, სწორი გზით ატარე)“. ამგვარად იგი დალოცავდა თითოეულ მოსახლეს, შემდეგ იმართებოდა ტრაპეზი და ზედაშეს რიტუალური სმა.

ბოლო დრომდე სვანეთში საეკლესიო დღესასწაულებზე კიდევ არაერთი სახალხო დღეობაა „მიბმული“ (ჰულიში, ლივსხვარი, ლიჩანიში და ა.შ.), თუმცა, ვფიქრობ, ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდანაც ცხადია რელიგიური სინკრეტიზმის აქტუალობა ამ ეთნოგრაფიული ჯგუფის ცნობიერებაში.

ქრისტიანულისა და წარმართულის სინთეზი სვანურ ლოცვებსა და სადღეგრძელოებში იჩენს თავს. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესოა სვანი მონადირის ლოცვა, რომელშიც ის „მარჯვენის დალოცვას“ ერთნაირად ევედრება ღმერთს, ნადირობის ღვთაებებს დალისა და აფსათს და წმინდა გიორგის. დალის თემა სვანეთში დღემდე ისეთი აქტუალურია, რომ ახალგაზრდებისგანაც კი გაიგონებთ მტკიცებას, რომ ნადირობისას ეს არსება მათ მამას ან ბაბუას თავისი თვალთ უნახავს. ზოგადად, ნადირობის ტრადიციები, რომელსაც სვანეთში საუკუნოვანი ტრადიციები აქვს, მის ყველა გამოვლინებაში ღვთაება დალის შიშისა და თაყვანისცემის ნიშნითაა აღბეჭდილი. ბედნიერ მგზავრობას სვანი მონადირე ტყის ანგელოზსაც („ცხეკიმ ანგელეფ“) შესთხოვს, თუმცა სახელის მიხედვით, ცხადია, რომ ესეც ქრისტიანობის შემდეგდროინდელია.

სვანებს ბოლო დრომდე სწამდათ და უფრთხოდნენ კუდიანებს, რომელსაც „ჰეერას“ უწოდებდნენ და რომლისგან თავის დასაცავად გულზე „შენალოც ტყავში“ გამოხვეულ ქალაღდს, ე.წ. „დუას“ იკიდებდნენ და საქონელსაც ჰკიდებდნენ. ჩემს ბავშვობაში ხშირად მინახავს, რომ ჩემს თანატოლებს ჯვართან ერთად გულზე ეს „დუაც“ ეკიდათ. ავი სულეებიდან აქ ჭინკებსაც უფრთხოდნენ, რომელთაც „შაშშარს“ ეძახდნენ და რომლებიც, მათი რწმენით, გიორგობის თვეში ჩნდებოდნენ. ისინი განსაკუთრებით მაკე ცხენებს ერჩოდნენ და მუცელს უშლიდნენ, ამიტომ ცხოველს კუდის ძირში ნალოც თოქს აბამდნენ.

სვანი კაცის სადღეგრძელო უშუალოდ ეხმიანება ჩემს საკვლევ თემას. პირველი სამი სადღეგრძელო, როგორც თავად ამბობენ, *ღმერთებისაა*, რომელთა შორის გულისხმობენ: დიდ ღმერთს („ხოშა ღეერბეთ“), მიქაელ მთავარანგელოზს („მქემ თაარინგზელ“), წმინდა გიორგის („ჯგრააგ“). ვფიქრობ, აქ კომენტარი ზედმეტია.

რელიგიური სინკრეტიზმის საკითხი სვანურ მუსიკაშიც იჩინს თავს. როგორც ცნობილია, სვანეთში კანონიკური გალობა არ დასტურდება; სვანები საგალობლებად მოიხსენიებენ ისეთ

ნიმუშებს, როგორებიცაა: „ლილე“, „ჯგრაგ“, „რიჰო“, „დიადებ“, „დიდებათა“, „ო, ქრისტდეშ“, „ცხაუ ქრისტდეშ“, „კვირია“, „ბარბალ დოლაშ“, „ელია ლრდე“ რომლებიც, სინამდვილეში, ჰიმნური ხასიათის სიმღერებია. მათ საფუძვლად, სხვა ჟანრების სვანური სიმღერების მსგავსად, უძველესი წარმოშობის მელოდიები უდევს, რომელთაც საერთო არაფერი აქვთ ქართულ ტრადიციულ, კანონიკურ გალობასთან. იგივე ითქმის ჩვენამდე მოღწეულ, კანონიკური ტექსტის მქონე, სამ სვანურ საგალობელზეც – „წმიდაო ღმერთო, „ქრისტე აღსდგა“ და „უფალო შეგვიწყალე“.

როგორი სიტუაციაა დღეს? ამჟამად სვანეთის ტაძრებში, რომლებიც ბოლო წლებში ამოქმედდა, მღვდლები უმრევლოდ აღარ წირავენ – ხალხი ესწრება ღვთისმსახურებას, რომელზეც ხშირ შემთხვევაში, გელათის სკოლის საგალობლები სრულდება, თუმცა, ზოგან და არაიშვიათად, სისხლიანი მსხვერპლშენიერვა, „მემზირების“ დამწყალობება და საყოველთაო ტრაპეზიც ძალაშია. რაც შეეხება მიგრირებულ მოსახლეობას, რომელიც რამდენიმე ათეული წელია უკვე საქართველოს ბარის სხვადასხვა კუთხეშია მიმოფანტული, ადგილობრივი ტრადიციების გავლენისა და ბარის კუთხეებში საეკლესიო ცხოვრებასთან მეტად დაახლოების პირობებში, ის სახალხო რიტუალის ძველებურად აღნიშვნის ნაცვლად წირვა-ლოცვის მონაწილე, აღმსარებელი და მაზიარებელი გახდა. თუმცა ლიფანალის რიტუალს დღემდე ერთგულად ასრულებს.

როგორც ვხედავთ, დღესაც კი, ტრადიციული ეკლესიური ცხოვრების გამოცოცხლების პირობებში, დაზიანებული თუ დაზარალებული ეკლესიების აღდგენის, საეკლესიო ღვთისმსახურების დაყენების, ტრადიციული გალობის აღორძინების აქტიურ ხანაში, სვანეთში აქტიუალურია წმინდანთა სახელობის სახალხო დღეობები აშკარად გამოხატული რელიგიური სინკრეტიზმით. მხედველობაში მაქვს, სისხლიანი მსხვერპლშენიერვა, „მემზირ“-ების დამწყალობება შესანიერი „ნალოცი პურებით“ (სვანურად – ღემზირებით) და არყით, რომელსაც „ეზიარებიან“ მლოცველები, საყოველთაო ღრეობა ტაძრის ეზოში და, ამ ყველაფრის პარალელურად, ჯგუფური ლოცვითი დეკლამაცია, (რომლის დროსაც თემის

თითოეული კომლი და სტუმარი ცდილობს შეავედროს ღმერთს ან წმინდანს საკუთარი თავი და ოჯახი), რომელსაც ენაცვლება კანონიკური ტექსტის სვანური საგალობლები – „წმიდაო ღმერთო, „ქრისტე აღსდგა“ და „უფალო შეგვიწყალე“, შემდეგ კი ჰიმნური საგალობლები და სხვადასხვა შინაარსის ფერხულები.

ამგვარად, სვანეთში ქრისტიანულ დღეობათა შესრულების წესი, ფორმა და შინაარსი ნათლად მიუთითებს მათ კავშირზე ქრისტიანობამდელ რელიგიურ-სარწმუნოებრივ იდეალებთან. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ისინი იმთავითვე თანაარსებობდნენ ამ რეგიონში, როგორც ერთგვარი „modus vivendi“. უფრო მეტიც, დროთა განმავლობაში, ხშირ შემთხვევაში, მოხდა ამ ფორმების ერთგვარი ასიმილაცია, რის შედეგადაც მოიშალა საზღვრები მათ შორის (მარგინი 1973:165). ამის გათვალისწინებით, სახეზეა სვანური რიტუალის რთული, კომპლექსური ფორმა და შინაარსი.

დამონმებული ლიტერატურა:

1. ავალიანი გ., ზურაბიანი გ. *ეთნოგრაფიული წერილები სვანეთ-ზე*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1973.
2. ბარდაველიძე ვ. *სვანური ხალხური დღეობების კალენდარი*. თბილისი: „საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1939.
3. გაბლიანი ე. *ძველი და ახალი სვანეთი*. ტფილისი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1925.
4. კიკნაძე ზ. „მონადირის ორმაგი ცხოვრება“. ჟურნალი „მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის“, ტ. XXV. თბილისი: გამომცემლობა „მემატინა“, 2005.
5. მუჟავანაძე ნ. *სვანური საკულტო რიტუალის მუსიკოლოგიურ-ანთროპოლოგიური ასპექტები*. სადოქტორო დისერტაცია. 2017 (ხელნაწერის უფლებით).
6. ნიჟარაძე ბ. *ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები*. თბილისი: „სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, I ნაწ., 1962.

7. შანიძე ა., ქალღანი მ., ჭუმბურიძე ზ. *სვანური ენის ქრესტომათია*. თბილისი: გამომცემლობა „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 1978.

8. ნერედიანი, ნ. *სვანურ ხალხურ დღეობათა სანელინადო კალენდარი*. თბილისი: 2005.

9. ხარძიანი მ. „სვანური სამონადირეო სიმღერები“. ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებების კრებული (ხელნაწერი), 2008.

10. Ковалевский, Борис. *Страна снегов и башен: Очерки сванской культуры*. Тип.Печатный двор, 1930.

11. Кравчук Л. А. „Синкретические религиозные учения: история и современность“ // *Религиоведение*. 2002. № 4. с. 141—145.

12. Элиаде М. *История веры и религиозных идей: от Гаутамы Будды до триумфа христианства*. М., 2008. с. 512

MAKA KHardzIANI

(Ethnomusicologist, Doctor of Musicology, Associate professor.

Theatre and Film Georgia State University, Higher Educational Institution

of Ecclesiastical Chant, IRCTP of Tbilisi State Conservatoire, Georgia)

RELIGIOUS SYNCRETISM IN SVAN RITUALS AND TRADITIONAL MUSIC

Georgia's highland region Svaneti and the ethnographic group living there are distinguished by a very high level of folk culture. There are, on the one hand, traditions with rituals containing elements of pre-Christian religion, in which the remnants of the animist and totemic faith are preserved, and, on the other hand, Christian, as evidenced by the abundance of Christian shrines in the area (up to 300 churches) and up to 160 Christian holidays per year. That is why the pagan and Christian in the life of

the Svans are so intertwined that even today baptized Svans willingly take part in pagan rituals. In this paper, I will try to explain the essence of such religious syncretism in Svan rituals and traditional music.

Religious syncretism is characterized by borrowing the elements of one religion from another religion or by merging different religious components into a new religious system. One of its most common forms is dual faith, which manifests itself in the coexistence of two different religious beliefs in human consciousness. Dual faith arises as a result of the spread of a new religious belief, especially among peoples with a culture strongly oriented towards the preservation of traditions, who have little or no tolerance for change, especially in areas such as religion. As it is known, the Svans are an ethnographic group of such orientation, in the consciousness of which, as it turns out, Christianity has not been able to completely replace paganism for centuries. That is why dual faith is still relevant here.

The term "*dual faith*" originated in the Middle Ages and was originally directed against those Christians who did not stop worshiping pagan deities. Thus it was referring to a conscious or the subconscious conflict between two different religious systems.

The concept of *dual faith* was instilled in the church. In the early days of Christianity, there were frequent accusations by ecclesiastics against the non-canonical religious holidays of Christians. Thus, for example, in the Western Roman Empire, in the fourth century, Asteri Amasieil came out against marking "calends" in his sermons (calends – marked the first number of each month in the Roman solar and lunar calendars, which coincided with the new moon); Basil the Great exposed modern-day Christians for their funeral feasts, which he considered to be similar to those of the Lupercalia (Lupercalia, the feast of purification and fertility of the god Lupercus in ancient Rome). In this context, dual faith is characteristic of all three aspects of Christian culture – Catholic, Protestant and Orthodox. In particular, the Catholic and later Protestant holiday – the Day of All Faithful Dead, November 2 and its eve – the popular "Halloween" is an ancient Celtic pagan holiday dedicated to the remembrance of ancestors. Before the Lent, many Christian, including Orthodox cultures have traditionally organized traditional carnivals, which are known to come from the universal pre-Christian spring holidays.

Such holidays are still actual in Georgian, and in our case – in Svan reality. The event that takes place here can also be called “folk Christianity” because there syncretically co-exist Christian teachings and pre-Christian beliefs, established and rooted in the people, combined with archetypal mythopoetic ideas and Christian laws. Zurab Kiknadze called this event “paganized Christianity” (Kiknadze 2008: 59).

The fact that Vera Bardavelidze, the first collector and systematizer of Svan annual holidays, calls these holidays folk days, and not religious holidays, I think, is already telling a lot. Egnate Gabliani wrote in 1925: “The spread of Christianity could not be stopped by superstition and idolatry, as evidenced by the old traditions of Svaneti, and it can be boldly said that the Svans now serve both Christianity and idolatry at the same time” (Gabliani: 124).

Most of the Svan public holidays are associated with the Christian canonical cycle, are associated with church holidays: Christmas, Epiphany, Easter, Ascension, St. George’s Feast, Feast of martyred St. Kvirike and Ivliita, Feast of Dormition Virgin, as well as Lent, fasting, Shrovetide Sunday, Feast of Prodigal Son, the last day of the fast-free week before the Great Fasting, Palm Sunday, etc. Most of them are celebrated in the churches and their surroundings, however, they are very far from the traditional liturgical practice.

The calendar days have been preserved in Svaneti up to the present day, which are performed on great church holidays (St. George’s Feast, Feast of martyred St. Kvirike and Ivliita, Feast of Dormition Virgin, etc.) are of a ritual nature and end according to a certain dramatic frame. The dramaturgy of these rituals is about the same. In particular: according to the form and content of the performance, they can be divided into 4 parts: 1. Preparation – slaughter, baking of *Lemzires* etc. ; 2. the blessing of bread and fine wine – Sacrification; 3. Asking prayer (“Memziri”) for grace and 4. Communion table with obligatory prayer-toasts, round dances, chants and hymns.

According to Ivane Margiani, one of the first scholars of Svaneti, in Svaneti, where Christianity was introduced in the first century by Simon the Canaanite, the Apostle Matthias and Andrew the First, after its proc-

lamation as the state religion, there were the same priests as elsewhere, but due to difficult political and economic situation or geographical location, here, "faith was shrouded in darkness, and riots, murders, bloodshed, and violence were commonplace. The real priests disappeared and were replaced by "popes" (in Svaneti the priest is still called "Bap") ... "(Avaliani-Zurabiani 1973: 166,169) Iv. Margiani briefly describes the liturgy, baptism, and wedding ceremony performed by the "popes", which is in fact a surrogate of the liturgical canonical rule (Avaliani-Zurabiani 1973: 170-174). It is interesting that the chant here is mentioned as "roar", although it is not said what they were "roaring". The service was held in Georgian-Svan. According to B. Kovalevsky, in Lagurka, on the Feast of martyred St. Kvirike and Ivliita, the "popes" held a service, which was not attended by the parish. In return, the people performed their own ritual in the surroundings of the temple, which included slaughtering and sacrificing bulls, asking "Memzirs" for grace, competition in lifting a bone of contention, a common communion table, and choral performance of "pagan" songs and dances. The conduct of a mass service by the "popes" in parallel with the execution of "their own rule" by the people in the temple yard, I think, is an unmistakable proof of the attempt to return to the patriarchal customs. It should also be noted that this took place during the period of active Soviet power in the war against the Church (20-30s of the XX century), which led the Svans to expel the "popes" and turn church holidays into public days. This information is a century ago, however, according to the narrations of modern Svan respondents and my own observations, I can say that the Svans (especially those who live there) celebrate church holidays in this scenario until recently. According to one Svan informant, who has been attending the feast of St. George every year since the 50s of the last century in Ipari St. George's Church, during the Soviet period, neither saw a priest, nor attended the liturgy, nor heard the chant. Moreover, despite the fact that the church was being open on this holiday, "no one was inside, the "Memziri" would bring the icon out in the churchyard and pray there for the families who would offer a sacrifice. After that, universal feast and dancing and singing began" (Personal Interview, 2020). It is clear that the celebration of the church holidays in this form was the

result of ideological pressure in the last century, however, the Svans, as can be seen from the information of the XIX century, performed church holidays illegally even before the Soviet Union.

In terms of religious syncretism, the period of Lent in the Svan family is extremely interesting. Besarion Nizharadze has described in detail the ritual of each week of Lent, the main attribute of which is the so-called "Kirkadoli" (Georgian "Gorgali") – seven communion breads baked in sanctified water, on Epiphany. All the members of the family took six of them on each Sunday as eucharist, and the seventh was kept and mixed with the seeds while sowing. On the previous Friday of the Feast of Prodigal Son, people would add the same amount of pieces of straw to the soot taken down from the attic as the number of family members. They would take it to a place marked from the village, burn and say: "Let our family's disease burn." On the Saturday of Feast of Prodigal Son, they would paint the images of animals with thin dough on the walls of the tank, with which, in their opinion, promoting the multiplication of cattle; On St. Theodore's day they would make so many "Batsikis" as they had sons (Batsiki is the sacred bread of any animal or bird shape). These sons climbed the roof of the house (the Svans call it the hall) and prayed to St. George for their Batsiks for the growth and happiness and to live till the next St. Theodore's day in peace (Avaliani-Zurabiani: 77). In the evening of the Palm Sunday, the daughters of the village would gather in an uninhabited house and start chanting (Ibid., p. 79). In the evening of the Palm Sunday, every resident brought a bunch of thorns from the forest and a thorn bush from the forest and knocked on the doors and windows of the house to protect them from evil spirits ("gogvar"). Maundy Week was generally called the "Week of Devils" ("Heeriale Nagzi") and the ritual of their expulsion was performed as "Lirokinal" (expulsion). On Maundy Thursday, at dawn, before the family members woke up, the hostess would, without saying a word, take the ashes from the furnace and store them as purity. It is called "Tanpha Tsaash TT" in Svaneti (Easter Thursday Ash). In addition, she decorated it with a black thread, which she also tied on the hands of all family members (women – even on shins) and furniture legs without saying a word. On Easter morning, after the liturgy, these threads were

untied and burned in the fire with the words: "Let my disease burn so". "Tanpha Tsaash TT" was used for the same purpose as the blessed water throughout the year. Such examples of religious syncretism can be cited endlessly... Unfortunately, we do not know their connection with Christian actions, especially since many of them are now forgotten.

However, there are rituals that the Svans "can not give up" and are still performed faithfully and with great trepidation. They identify the devotion of this tradition with the Svan identity. Such are especially *Liphanal* and *Limpari*. These rituals are aimed at gaining the goodwill from the souls of the dead, who, according to the deep belief of the Svans, can bring a lot of passion to the family (Nizharadze: 69). On the other hand, the time of their performance is calculated in relation to the ecclesiastical holidays. For example, *Liphanal* begins the day before the Epiphany and lasts until the following Monday (respectively, of varying duration – from 2 to 7 days); *Limpari* coincides with Candlemas (I mean the part of the ritual called "Svimni Lamp-lighting" or "Svimmish").

Liphanal is a ritual of hosting the souls of the dead, which is the most alive of the above rituals in the Svan life and which I have witnessed many times. These days it is necessary to clean the house, to express calmness and kindness, to prepare the best dishes, and to address the spirits of the dead with candles in their hands before each dining, to invite them to the table, and to ask for mercy. The head of the hated family silently lists the names of the old and new dead, apologizes if anyone is left out (the same is done by the remaining members in the heart) and then says: "Christ has forgiven you all, bring a good foot into the family, leave good, if we could not fulfill any of your needs, do not judge us and do not punish us ... we will reduce our meals and will not shorten your altar. I implore you do not harm my family until this time next year" (Nizharadze: 185). As we see, this prayer is not so much for the souls of the dead, but for the welfare of the alive. According to Svan respondents, in the days of *Liphanal*, family members definitely dream about their dead and depending on how they look, they learn whether they are satisfied with their hospitality (Personal Interview, 2020).

Interestingly, in parallel with the *Liphanal*, which is the day after the Epiphany, the family asks the priest to bless the water and throws a walnut

into the water with a threaded awl. At the beginning of plowing the head of the family buries this walnut and the awl into the plowed land, then visits it the next day, he leaves the walnuts but takes the awl with him. According to him, after that, arable land cannot be touched by filth.

Another public day, which coincides with the church holiday, particularly with Candlemas, is *Liphanali* – “Lamp-lighting”. One of its main rituals is called “Svimni Lamp-lighting” by the Svans, which must be associated with Simeon Godfather. “Lamps made of birch wood are lit on the graves of the dead in Svaneti on this day. According to the belief of the people, the lamps lit on the graves light the way for the souls of the dead “- writes Besarion Nizharadze (Nizharadze: 59). Egnate Gabliani sees the traces of lights worship in “Lamp-lighting”, in particular, the moon, which in ancient times Georgians revered by offering sacrifices and lighting fires (Gabliani: 131). In some villages of Svaneti, an altar is taken to the cemetery on this day and they spend the night in prayer and chanting. Ancient Georgian historical sources tell us that from ancient times Candlemas was known to the Georgian reality as “Lamp-lighting”, which along with other festivals is mentioned in the ancient parchments. According to the narration, this mystical movement is related to the story of the Messiah, who was to rescue the Jewish people from Roman domination, as it was prophesied in the Bible. The Jewish rabbi Simeon, who was waiting for the birth of the Messiah, after the Savior Jesus Christ was born, went to the tomb of his ancestors to rejoice for them about the events of the Messiah. According to the legend, this ritual has become a tradition, every year believers gather at the graves of their ancestors and celebrate the ritual of the Messiah’s birth.

On the second day of “Svimnob” “Jgraagi Lamp-lighting” (St. George’s Lamp-lighting) was held in Svaneti. On this day, all the men from the family lit lamps in the village square, near the church. One torch was made in the name of the family, the rest was determined by the number of men in the family. Before dawn, lighted lamps were taken to St. George’s Shrine, where they prayed, chanting “Jragish” in praise of St. George. After that, the celebration continued around the lit bonfire, songs were sung, the round dance “Lamp-lighting” was performed, wrestling was held and even

snowballs were played. During the lamp-burning, they brought bread with three pieces of cheese placed on a wooden platter from their families. One of the village elders (or several) greeted these loaves with the following words: "Lord! Bless (name of the head of the family), his life, his work, his deed, his adolescent, present youth, turn his way to the right" (that is, let them take the right path). In this way he blessed each resident, then there was a communion table and the ritual drinking of fine wine was held.

Until recently, many public days have been "tied" to church holidays in Svaneti (Hulish, Livskhviri, Lichanishi, etc.), however, I think the above examples show the urgency of religious syncretism in the consciousness of this ethnographic group.

The synthesis of Christianity and paganism is also manifested in Svan prayers and toasts. Particularly interesting in this regard is the prayer of the Svan hunter, in which he prays to God, the hunting deities Dali and Apsat, and St. George alike, for the "blessing of the right." The topic of Dali is still so relevant in Svaneti that you will hear from young people that this creature was seen by their father or grandfather while hunting. In general, hunting traditions, which have centuries-old traditions in Svaneti, in all its manifestations are imprinted with a sign of fear and worship of the deity Dali. The Svan hunter also asks for a happy journey from the forest angel ("Tskhekish Angelvez"), although according to the name, it is clear that this is also post-Christian.

Until recently, the Svans believed and feared the witches, who were called "Heeria" and to protect themselves from them, on the chest they wore the paper the so-called "Dua" wrapped in "exorcized leather", they even hang them on their cattle. In my childhood, I often saw that my peers had this "Dua" hung with the cross. Evil spirits were also afraid of lizards here, which were called "Shashari" and which, according to their beliefs, appeared in the month of St. George. They were especially fond of pregnant horses and upset their stomach, so they tied an exorcized rope to the bottom of the animal's tail.

The Svan man's toast directly responds to my research topic. The first three toasts, as they say, belong to the gods, among whom they mean: the great god ("Khosha Gherbet"), Michael the Archangel (Mkem Taringzel), St. George. I think the comment here is unnecessary.

The issue of religious syncretism also appears in Svan music. As it is known, canonical chanting is not admitted in Svaneti; The Svans refer to such samples as chants, such as: "Lile", "Jrag", "Riho", "Diadeb", "Didebata", "Oh, Christdesh", "Tskhau Christdesh", "Kviria", "Barbal Dolash", "Eliah L'rde" which are, in fact, hymn songs. They are based on melodies of ancient origin, like Svan songs of other genres, which have nothing to do with Georgian traditional, canonical chants. The same can be said of the three canonical texts that have reached us, the Svan hymns – „Holy God,” „Christ is risen" and „Lord, have mercy on us”.

What is the situation today? At present, in the temples of Svaneti, which have been opened in recent years, priests no longer sacrifice without the parish – people attend services, which often end with the chanting of the Gelati school, but in some cases and infrequently bloody sacrifices, "memzirs" are asked for grace and communion altar is also active.. As for the migrant population, which has been scattered in different parts of the Georgian valley for several decades, under the influence of local traditions and closer to the church life, instead of celebrating the folk ritual in the old way, they became a participant, confessor and oblationary. However, they still faithfully perform the ritual of *Liphanal*.

As we can see, even today, in the conditions of the revival of the traditional church life, in the active period of restoration of damaged or ruined churches, installation of church services, revival of traditional chanting, Public holidays of Saints with obvious religious syncretism are relevant in Svaneti. I mean the bloody sacrificing, gracing of "memzirs" with sacrificial "blessed breads" (Svan – "lemzirs") and vodka, with which prayers are "eucharisted", the universal carousing in the temple yard and, in parallel with all this, the group prayer declamation, (during which each household and a guest try to pray to God or a saint for themselves and their families), which is replaced by the Svan chants of canonical text – "Holy God, Christ is risen" and "Lord, have mercy on us", followed by hymn chants and round dances of various meanings.

Thus, the rules, form and content of the performance of Christian days in Svaneti clearly indicate their connection with pre-Christian religious ideals. The impression remains that they coexisted in this region from

the very beginning as a kind of 'modus vivendi'. Moreover, over time, in many cases, there has been some sort of assimilation of these forms, resulting in the demolishing of boundaries between them (Margian 1973: 165). With this in mind, there is a complex, elaborate form and content of the Svan ritual.

References:

1. Avaliani, G., Zurabiani, G., Ethnographic letters about Svaneti. Tbilisi: Publishing House "Soviet Georgia", 1973. (in Georgian)
2. Bardavelidze, V., Calendar of Svan folk days. Tbilisi: "Publishing House of the Georgian Academy of Sciences", 1939. (in Georgian)
3. Gabliani, E., Old and New Svaneti. Tbilissi (Georgia): "State Publishing House", 1925. (in Georgian)
4. Kiknadze Z., "The double life of a hunter". Journal "Materials for Ethnography of Georgia", Vol. XXV. Tbilisi: Chronicle Publishing House, 2005. (in Georgian)
5. Mzhavanadze, N., Musicological-anthropological aspects of the Svan cult ritual. Doctoral dissertation. 2017 (copyrighted).
6. Nizharadze, b., Historical-ethnographic letters. Tbilisi: "State University Publishing House", Part I, 1962. (in Georgian)
7. Shanidze A., Kaldani M., Chumburidze Z. *Chrestomathy of the Svan language*. Tbilisi: "Tbilisi State University Publishing House", 1978. (in Georgian)
8. Tserediani, N. *Annual calendar of Svan folk days*. Tbilisi: 2005. (in Georgian)
9. Khardziani M. "Svan hunting songs". Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony (manuscript), 2008. (in Georgian)
10. Kovalevski, Boris. The Country of Snow and Towers: Eyes of Swan Culture. Typ.Printing yard, 1930. (in Russian)
11. Kravchuk L. A. "Syncretic religious teachings: history and modernity" // Study of Religions. 2002. № 4. c. 141-145. (in Russian)
12. Eliade M. History of faith and religious ideas: from Gautama Buddha to the triumph of Christianity. M., 2008. p. 512. (in Russian)

ეკაზიკინე ყაზაკაშვილი

(სელოვნებათმცოდნეობის მაკისტრი საეკლესიო მუსიკოლოგიაში.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი. საქართველო)

ქრისტეშობის მსახურების ციკლური ერთიანობის თავისებურებები

წმინდა წერილიდან ცნობილია, რომ პირველი სადიდებელი გალობა, რომელიც უფლის ხორციელად შობას მიუძღვნეს ანგელოზებმა, იყო საგალობელი „დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა“¹ (ე. წ. „მცირე დიდება“). აღნიშნული საგალობლის მნიშვნელობას საღვთისმსახურო რიტუალში მისი ჩართვის ადგილიც წარმოაჩენს. ერთ-ერთი გამორჩეული საუფლო დღესასწაულის – ქრისტეშობის საცისკრო სადღესასწაულო მსახურება სწორედ ამ საგალობლით იწყება. ასევე, მსახურების განმავლობაში სხვა საგალობლებში არაერთგზის გვხვდება „დიდება მაღალთა შინა“-ს ლოცვითი ტექსტი. პოეტური ტექსტისა და მელოდია-მოდულების ურთიერთმიმართების კუთხით ყურადღებას იპყრობს შობის სადღესასწაულო მსახურებაში ჩართული დასდებლები, სადაც ყველაზე მეტად გვხვდება აღნიშნული საგალობლის ტექსტი. საგალობლის სინთეზური ბუნებიდან გამომდინარე, მიზნად დავისახეთ შეგვესწავლა ქრისტეშობის სადღესასწაულო მსახურების საცისკრო საგალობელთა პოეტურ-მუსიკალური მხარე და გამოგვევლინა საერთო სახე-სიმბოლოებისა და მელოდია-მოდულების ურთიერთმიმართება.

¹ 13. და მეყსეულად იყო ანგელოზისა მის თანა სიმრავლე ერთა ცისათაჲ, აქებდეს ღმერთსა და იტყოდეს: 14. დიდებაჲ მაღალთა შინა ღმერთსა, და ქუეყანასა ზედა მშჳდობაჲ, და კაცთა შორის სათნობაჲ. 15. და იყო ვითარცა აღვიდეს ანგელოზნი იგი ზეცად, მწყემსთა მათ თქუეს ურთიერთას: განვიდეთ ჩუენ ვიდრე ბეთლემადმდე და ვიხილოთ სიტყუაჲ ესე, რომელი იყო ჩუენდა მომართ, რომელი-იგი უფალმან მაუწყა ჩუენ. 16. და მოვიდეს მსწრაფლ და პოვეს მარიამ და იოსებ და ყრმაჲ იგი, მწოლარე ბავასა. 17. და ვითარცა იხილეს, გულისჴმა-ყვეს სიტყუაჲ იგი, რომელი ითქუა მათა მიმართ ყრმისა მისთვის (ახალი აღთქმუა, ლუკა: თავი 2; 101-102).

აღნიშნული თემატიკით დაინტერესება განაპირობა ერთმა უაღრესად მნიშვნელოვანმა ფაქტმა, რომელიც „აქედითსა ზედა დასდებლის“ ქართლ-კახური სკოლის ნიმუშის მუსიკალური ჰანგის ანალიზისას შევნიშნეთ. ცისკრის „აქედითსა“ ზედა „ან და“-ზე სათქმელი დასდებელი „დღეს ქრისტე იშვების“ მრავალფეროვანი ჰანგის მქონე მრავალმუხლიანი საგალობელია. საგალობლის ვერბალური და მუსიკალური მხარის კვლევისას ჩვენი ყურადღება მიიქცია სიტყვებმა: „დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა, ქვეყანასა ზედა მშვიდობა და კაცთა შორის სათნოება“, რომლითაც მთავრდება აქედითსა ზედა დასდებელი. ცისკრის მსახურების პირველი საგალობლის ტექსტი მთლიანად არის გამეორებული სხვა საგალობლის დამაბოლოებელ მონაკვეთში. გარდა ვერბალური ტექსტის თანხვედრისა დავინტერესდით, ჰანგის დონეზეც თუ გვხვდებოდა გამეორება.

საკითხის სიღრმისეული შესწავლის მიზნით დავინტერესდით ქრისტეშობის სადღესასწაულო მსახურებაში ჩართული ყველა საგალობლის ვერბალური ტექსტით იმ მოტივით, რომ შესაძლებელია სხვა საგალობლებშიც შეგხვედროდა ცისკრის მცირე „დიდება მაღალთა შინა“ ტექსტი. ამ შემთხვევაში საერთო ტექსტზე არსებული ჰანგების შედარების თვალსაზრისით უფრო დიდი არეალი გადაიშალა.

პოეტური ტექსტების შესწავლისათვის მივმართეთ ორ ძირითად წყაროს. ეს იყო ქრისტეშობის საგალობელთა სრული ნუსხის შემცველი ხელნაწერი Q691 და ქრისტეშობის ლიტურგიკული ტექსტების შემცველი კრებული „შობა“ (რჯული ქრისტესი; 2014). ხელნაწერი Q691-ის შესწავლით გაირკვა, რომ საკუთრივ ქრისტეშობისადმი მიძღვნილი XX წიგნი სადღესასწაულო მსახურების საგალობელთა შემცველი ყველაზე სრული კრებულთაა. იგი 146 გვერდზე განფენილ 191 საგალობელს შეიცავს. აღნიშნულ წყაროებში მოცემული ტექსტები შევადარეთ ერთმანეთს და გამოვარჩიეთ იმ საგალობელთა ტექსტები, რომლებიც შეიცავენ „დიდება მაღალთა შინა“-ს ფრაგმენტს.

გელათის სამგალობლო სკოლის საგალობელთა შემცველ ხელნაწერში Q 691 გამოვლინდა აღნიშნული ტექსტის შემცველი შემდეგი საგალობლები:

1. დასდებელი ლიტიასა ზედა. ხმა I. „დღეს ქრისტეს ღვთისა ხორცთ-შესხმითა“;
2. დასდებელი ლიტიასა ზედა. ხმა I. „ცა და ქვეყანა ერთობით“;
3. დასდებელი ლიტიასა ზედა. ხმა I. „დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა“;
4. დასდებელი, ხმა VI. „დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა“;
5. დასდებელი აქებდითსა ზედა, ან და-ზ ე, ხმა II. „დღეს ქრისტე იშვების“.

როგორც საგალობელთა ჩამონათვალიდან ირკვევა მსგავსი ტექსტის მქონე საგალობლები დასდებლების ჟანრს მიეკუთვნება და მათი უმრავლესობა პირველ ხმაზეა განწყობილი, ისევე როგორც ქრისტეშობის სადღესასწაულო საგალობლები, მათ შორის საციცკრო კანონი.

შესასწავლ საგალობელთა კვლევის არეალში მოქცეულ საგალობელთა მოკვლევა უშუალოდ სანოტო ხელნაწერებში გავაგრძელებთ. მოძიებულ საგალობელთა მუსიკალური ანალიზის ჩასატარებლად რამდენიმე წყაროს მივმართეთ. გარდა ხელნაწერი კრებულისა Q691, რომელიც გელათის სამგალობლო სკოლის ნიმუშებს შეიცავს, შევისწავლეთ ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში დაცული რაჟდენ ხუნდაძის არქივი. ცისკრის მცირე „დიდება მაღალთა შინა“-ს მუსიკალური ვერსიების მოძიების მიზნით მივმართეთ კატალოგს სახელწოდებით „ქართული საგალობლების ხელნაწერთა აღწერილობა და ანბანური კატალოგი“, სადაც „დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა“-ს სახელწოდებით 8 ნიმუში ფიქსირდება² (ვ. გვახარია; დ. შულღიაშვილი; ნ. რაზმაძე. 2013:124), მაგრამ სანოტო ხელნაწერებში ყველა ეს საგალობელი „დიდება მაღალიანია“. საინტერესოა, რომ დასავლეთის სამგალობლო სკოლის შემცველ ქორიძე-კერესელიძის ხელნაწერში ცის-

² ეს ხელნაწერებია: Q 673, Q 683, Q 690 XV, Q 691 XX, H 154/6, H 154/7.

კრის „მცირე დიდება“ არსად ფიქსირდება. როგორც აღმოჩნდა, აღნიშნული საგალობლის მხოლოდ ერთი სანოტო ვერსიაა შემორჩენილი, რომელიც ჩანერილი აქვს რაჟდენ ხუნდაძეს ხელნაწერში №2124³. საინტერესოა მიზეზი, რატომ დარჩა ყურადღების მიღმა ასეთი მნიშვნელოვანი ცისკრის საგალობელი?! რასაც ვერ ვიტყვით ცისკრის „დიდება მაღალიანზე“, რომლის არაერთი ვერსია გვხვდება სანოტო ხელნაწერებში.

საგალობელთა მუსიკალური ანალიზისას აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს სამგალობლო სკოლის ნიმუშებს დავეყრდენით. ვანარმოეთ საგალობლის „დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა“ სტრუქტურულ-ინტონაციური ანალიზი. ცისკრის „მცირე დიდება“ ორ ნაწილიანი კომპოზიციას, რომელის პირველ ნაწილში მოცემულია შემდეგი ტექსტი:

„დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა/
ქვეყანასა ზედა მშვიდობა/
და კაცთა შორის სათნოება.

საგალობლის მეორე ნაწილი ეფუძნება შემდეგ ტექსტს:

„უფალო ბაგენი ჩემნი აღახვენ და პირი ჩემი უთხრობდეს, ქებულებასა შენსა“. I ნაწილში არსებული საგალობლის ტექსტი მეორდება სამჯერ, ხოლო მეორე ნაწილის ტექსტი ორჯერ. გელათის სკოლის „დიდება მაღალთა შინა“-ს თითოეული დიდება სამმუხლიანი კომპოზიციას და ერთიდა იგივე ტექსტის გამეორებისას წარმოიშვება პირველი „დიდების“ ვარიანტები. ცისკრის „მცირე დიდება“ ხმაზე ან ჟანრზე მითითებას არ შეიცავს, ამდენად მისი შედარება ან დაჯგუფება სხვა ჟანრის ან ხმის საგალობლებთან ვერ ხორციელდება.

საკვლევი საკითხის მუსიკალური ასპექტით შესწავლის მიზნით ჩავატარეთ საერთო ტექსტით განმსჭვალული ცისკრის საგალობლების სტრუქტურულ-ინტონაციური ანალიზი. მოხსენებაში საგალობელთა მუსიკალური მასალის შედარების თვალსაზრისით ორი მიმართება იკვეთება 1) არის თუ არა ინტონაციური კავშირი

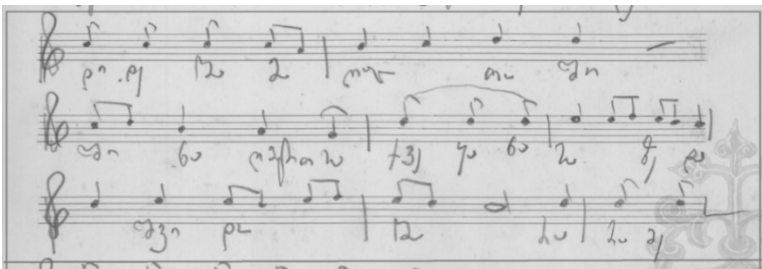
³ ხელნაწერში №2124 საგალობელი ჩანერილია სამ ხმაში, №60, გვ. 69-70.

ქრისტეშობის დასდებლის ჰანგებსა და მცირე „დიდება მაღალთა შინა“-ს შორის; და 2) გამოვავლინოთ რა მიმართებაა ზემოთ ჩამოთვლილ დასდებლებში ერთნაირ ტექსტზე არსებულ ჰანგებს შორის.

დასდებლები დავაჯგუფეთ ხმების მიხედვით. ხუთი დასდებლიდან 3 მიეკუთვნება I ხმას. ტექსტის მასშტაბიდან გამომდინარე მუხლთა სხვადასხვა რაოდენობას ვხვდებით. როგორც მკვლევარი დავით შულღიაშვილი I ხმის დასდებლების ანალიზისას აღნიშნავს „დასდებლის ხმა ა შედგება 4 მუხლი-მოდულისაგან. გამეორებადი მუხლები: 1, 2, 3; დამასრულებელი F.[...] F მუხლის წინ შეიძლება იყოს ნებისმიერი გამეორებადი მუხლი“ (შულღიაშვილი; 2014:78). სწორედ ამ სტრუქტურას მიყვება ჩვენ მიერ გაანალიზებული ა ხმის დასდებლები. თუმცა ჩვენთვის საინტერესო იყო ის, რომ სამი დასდებლის სხვადასხვა მუხლში არსებული ერთნაირი ვერბალური ტექსტი I მუხლის ჰანგით არის გადმოცემული. მოგვყავს კონკრეტული მაგალითები I ხმის დასდებლებიდან.

ლიტიასა ზედა დასდებელი „ცა და ქვეყანა ერთობით“, ხმა I. (Q691. რვეული XX, №2, გვ. 2). დასდებლის X მუხლი.

მაგალითი 1



ლიტიასა ზედა დასდებელი „დღეს ქრისტეს ღვთისა ხორცთ-შესხმითა“, ხმა I. (Q691. რვეული XX, №3, გვ. 4). დასდებლის VII მუხლი.

მაგალითი 2

Handwritten musical score for Example 2, featuring four staves with Georgian lyrics. The lyrics are:
 სინი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი
 ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი
 ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი
 ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი
 A section of the first staff is circled in red.

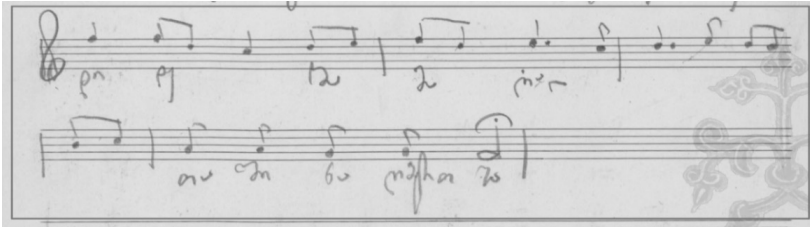
ლიტისა ზედა დასდებელი „დიდება მაღალთა შინა“, ხმა I (Q691. რვეული XX, №4, გვ. 6). აღნიშნული დასდებელი იწყება და სრულდება სიტყვებით „დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა“. I მუხლი იწყება I ხმის დასდებლის ტიპური ჰანგით.

მაგალითი 3

Handwritten musical score for Example 3, featuring a single staff with Georgian lyrics:
 ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი
 ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი ვუჩი

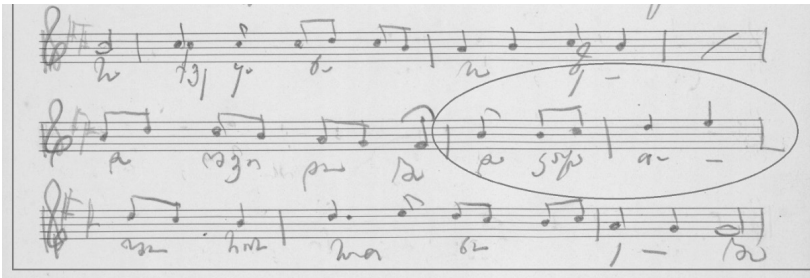
ლიტისა ზედა დასდებლის საკადანსო ნაგებობა მცირედ სხვაობს I ხმის დასდებლის ტიპური დამასრულებელი მონაკვეთისაგან. დამასრულებელი ფუნქციიდან გამომდინარე მათ შორის ინტონაციური განსხვავება ნათელია.

მაგალითი 4



ქრისტეშობის „აქებდითსა“ ზედა „ან და“-ზე სათქმელი დასდებელი – „დღეს ქრისტე იშვების“ განყოფილია დასდებლის II ხმაზე (Q 691. რვეული XX, №84. გვ. 82). აღნიშნული დასდებელი მრავალმუხლიანი კომპოზიციაა, რომლის თითოეული მუხლი მიესადაგება დასდებლის მეორე ხმის მელოდია-მოდელების სტრუქტურას. ამ შემთხვევაში კავშირი ვლინდება არა დასდებლებს შორის, არამედ მეორე ხმის დასდებელსა და „მცირე დიდების“ დამასრულებელ ნაგებობებს შორის.

მაგალითი 5



აქვე მოვიყვანთ რაჟდენ ხუნდაძის მიერ ჩანერილ „დიდება მალალთა შინა“-ს დამაბოლოებელ მუხლს. მაგ. 6

მაგალითი 6

და კაც - თა შო - რის სა - თნო - ე - ბა

შემდეგი დასდებელი „დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა“ განყო-
ბილია ტროპარ-დასდებლის VI ხმაზე (№18. გვ. 23, Q 691, რვე-
ული XX). საგალობლის სანყის და დამასრულებელ მონაკვეთში
გამოყენებულია მცირე „დიდება მაღალთა შინას“ ტექსტი. რაც შე-
ეხება მათ შორის ინტონაციურ კავშირს, განსხვავებული ხმების
პირობებში დასდებლებთან და ცისკრის მცირე „დიდება მაღალთა
შინა“-ს ჰანგთან კავშირი არ ვლინდება.

მაგალითი 7

რი მ ხ მ ღო - თ ღი ხ ლუჩი ხ

როგორც ქრისტეშობის ღვთისმსახურებაში ჩართული გელა-
თის სკოლის დასდებლების ვერბალური და მუსიკალური ტექსტე-
ბის ანალიზიდან ირკვევა, ქრისტეშობის დღესასწაულისადმი
მიძღვნილი ლოცვა, რომელიც ანგელოზების მიერ იყო აღვლენი-
ლი, გადადის ერთი საგალობლიდან მეორეში (ამ შემთხვევაში და-
სდებლებში). ამასთანავე, ზოგიერთ საგალობელში ლოცვასთან
ერთად მეორდება ჰანგიც, რომელიც მსახურების მანძილზე სა-

ერთო სადიდებელ განწყობას აძლიერებს. ვერბალური ტექსტისა და მუსიკალური ჰანგის ურთიერთმიმართებითა და პერიოდული გამეორებით ჰიმნოგრაფები გვახსენებენ და ხაზს უსვამენ მესიის დედამიწაზე მოვლინების მნიშვნელობას, ხოლო ჩვენ მისი გამუდმებული დიდებისაკენ მოგვიწოდებენ.

როგორც დასაწყისშიც აღვნიშნეთ კვლევის წამოწყების მიზეზი იყო „აქებდითის ან და“-ზე სათქმელი საგალობელი „დღეს ქრისტე იშვების ბეთლემს“, რომლის ბოლო ნაწილში სრულად არის ჩართული ცისკრის მცირე „დიდება მაღალთა შინა“-ს ტექსტი. საგალობელი „დღეს ქრისტე იშვების“ ქართლ-კახური სკოლის ორ სხვადასხვა წყაროში გვხვდება⁴. ორივე შემთხვევაში გადმომცემები ძმები კარბელაშვილები არიან. საგალობლები ჩანერილია სამ ხმაზე. დასდებელში ცისკრის „დიდება მაღალთა შინას“ სრული ტექსტის შემოჭრამ ლოგიკური მოლოდინი გააჩინა მათ შორის ინტონაციურ მსგავსებაზე. დასდებლის ჰანგის ანალიზის შედეგად ნათელი გახდა, რომ ქრისტეშობის მსახურების „აქებდითის ან და“-ზე სათქმელ დასდებელში ტექსტთან ერთად ცისკრის „მცირე დიდების“ ჰანგიც გადმოვიდა. დასდებელი „დღეს ქრისტე იშვების“ შედგება 12 მუხლისაგან, რომელთაგან ცხრა აიგება პირველი სამი მუხლის ვარიანტულ განვითარებაზე. ბოლო სამი მუხლის (X, XI და XII მუხლი) ინტონაციური ფონდი სრულიად სხვაობს წინა ცხრა მუხლში არსებული ჰანგებისგან. სწორედ დასდებლის დამაბოლოებელ ნაგებობაში მოცემული სამი მუხლი აკავშირებს ცისკრის „აქებდითსა ზედა ანდა-ზე სათქმელ დასდებელსა და „მცირე დიდება მაღალთა შინას“ ერთმანეთთან“. მაგ. 8

მოცემულია დასდებლის „დღეს ქრისტე იშვების“ დამაბოლოებელი მუხლი, ხოლო მაგ. 9 მოცემულია მცირე „დიდება მაღალთა შინა“-ს დამაბოლოებელი მუხლი.

⁴ საგალობელი თავდაპირველად ფიქსირდება 1899 წელს გამოქვეყნებულ კრებულში „შობის საგალობელი“, ხოლო შემდეგ გვხვდება გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ პოლიექტოს კარბელაშვილისგან 1936 წელს ჩანერილ მასალებში, რომელიც ხელნაწერის სახით ინახება ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში №2126. საგალობელი აგრეთვე დაბეჭდილია დავით შულღიაშვილის რედაქტორობით გამოცემულ კრებულში „სვეტიცხოვლის სკოლა“, სადა კილო. (2012; 245-249).

მაგალითი 8

და კაც - თა - შო - რის სა - თნო - ე - ბა.
და კაც - თა - შო - რის სა - თნო - ე - ბა.

მაგალითი 9 Example 9

და კაც - თა - შო - რის
სა - თნო - ე - ბა.

ქრისტეშობის მსახურების საგალობელთა კვლევისას კიდევ ერთხელ დადასტურდა, რომ საერთო სადღესასწაულო განწყობის შესაქმნელად და ქრისტეს შობის მნიშვნელობის ხაზგასასმელად მთელი მსახურების მანძილზე მღვდელმოქმედება, ვერბალური და მუსიკალური გამომსახველობის საშუალებები თანაბრად არის ჩართული. ღვთისმსახურების შემადგენელი კომპონენტების – ლიტურგიკული, ვერბალური და მუსიკალური მხარეების ერთიანობით მიიღწევა სამეფოეო ჟამნის, ცისკრისა და სადღესასწაულო ლიტურგიის ერთიანობა.

დამონმებული ლიტერატურა:

1. ახალი აღთქუმა უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესი. (2005). თბილისი: საქართველოს საპატრიარქო. გამომცემლობა „ალილო“.

2. გვახარია, ვ., შულღიაშვილი, დ., რაზმაძე, ნ., (2013). „ქართული საგალობლების ხელნაწერთა აღწერილობა და ანბანური კატალოგი“. წმ. ფილიმონ მგალობლის (ქორიძის) და წმ. ექვთიმე აღმსარებლის (კერესელიძის) სანოტო ხელნაწერების მიხედვით. საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.

3. სვეტიცხოვლის სკოლა. სადა კილო. (2012). საგალობლები სანოტო ხელნაწერთა არქივიდან. 1 ტომი. გადმოცემული ძმები კარბელაშვილების მიერ. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი.

4. ქართული გალობა. ანთოლოგია. ტომი X. (2019). აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიცია. ღამისთევის ლოცვის საგალობლები (I ნაწილი). საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. ფონდი ქართული გალობა.

5. შულღიაშვილი, დ., (2014). ქართული სამგალობლო სკოლები და რვახმის სისტემა. საგალობელთა სანოტო ჩანაწერების მიხედვით. თბილისი. საქართველოს საპატრიარქოს გალობის ცენტრი.

6. ხორციელად შობა უფლისა ღვთისა და მაცხოვრისა ჩვენისა იესუ ქრისტესი; (2014). საგალობელნი. რჯული ქრისტესი. წიგნი II. გამომცემლობა „ალილო“.

ხელნაწერი წყაროები:

1. ხელნაწერი Q-691; ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი
2. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი. რაჟდენ ხუნდაძის პირადი არქივი. ფონდი №2124.
3. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი. ფონდი №2126.

EKATERINE KAZARASHVILI

(Master of Art Studies in Ecclesiastical Musicology.

A Doctoral student of Tbilisi State Conservatoire, Georgia)

**PECULIARITIES OF THE CYCLICAL UNITY
OF THE CHRISTMAS SERVICE**

The Scriptures make it clear that the first praising chant that was dedicated to the physical birth of the Lord by angels was the chant "Glory to God in the highest". (the so-called *Little Glory*). The significance of this chant is also shown by the place of its inclusion in the liturgical ritual. It is with this chant that one of the most remarkable feasts of Christmas Matins celebration begins. Also, during the service, the prayer text of *Glory to God in the highest* is repeatedly found in other chants. In terms of the relationship between the poetic text and the melody-models, attention is drawn to the passages involved in the Christmas celebration service, where the text of the mentioned sticheron is most found. Due to the synthetic nature of the chant, we aimed to study the poetic-musical side of the Christmas Matins celebration service chants and reveal the relationship between common type-symbols and melody-models.

The interest in the musical tune of the sample of upper sticheron of the Eastern school was conditioned by one of the most important facts, which we noticed in *Troparion instead of Praise the Lord in the Heavens*. The sticheron, to be said on *Troparion instead of Praise the Lord in the Heavens, Today Christ is Born Of The Virgin* is a multi-stanza chant with various tunes. While researching the verbal and musical sides of the chant, our attention was drawn to the words: *Glory to God in the highest, peace on earth, and virtue among men*, by which the sticheron *Instead of Praise the Lord in the Heavens* ends. The text of the first chant of the Matins service is completely repeated in the concluding section of the other chant. In addition to the verbal text matching, we got interested if there was repetition at the tune level as well.

In order to study the issue in detail, we were interested in the verbal text of all the chants included in the Christmas celebration service, considering the fact that it was possible to find the text of the Matin's short *Glory to God in the highest* in other chants. In this case a larger area has been dispersed in terms of comparing the tunes built on the common text.

For the study of poetic texts we have referred to two main sources. This was the manuscript containing the complete list of Christmas chants Q691 and the collection of Christmas liturgical texts 'Christmas' (Faith of Christ; 2014). A study of the manuscript Q691 revealed that XX Book dedicated to Christmas itself is the most complete collection of festive service chants. It contains 191 chants spread over 146 pages. We compared the texts given in the above sources and selected the texts of the chants that contain a fragment of *Glory to God in the highest*.

The following chants containing the above text were revealed in the manuscript containing the chants Q 691 of Gelati Chanting School:

1. Sticheron for Litany , *Today by Christ the Lord's incarnation*, Tone I;
2. Sticheron to Litia , Tone I. *Heaven and earth together*;
3. Sticheron to Litia , Tone I. *Glory to God in the highest*;
4. Sticheron , Tone VI *Glory to God in highest heaven*;
5. Sticheron instead of Praise the Lord in the Heavens – *Today Christ is Born of the Virgin*.

As it is clear from the list of chants, chants with a similar text belong to the genre of Stichérons and most of them are arranged at the first tones, as well as the festive chants of Christmas, including the Matins Canon.

We continued the study of the chants included in the research area directly in the sheet manuscripts. We turned to several sources for a musical analysis of the chants found. In addition to the manuscript collection Q691, which contains samples of Gelati Chanting School, we studied the archives of Rajden Khundadze preserved in the archives of the The Folklore State Centre of Georgia, In order to find the musical versions of the Matins short *Glory to God in the highest*, we turned to the catalog entitled *Description of the Manuscripts of the Georgian Chants and the Alphabetical Catalog*, where 8 samples are presented⁵ under the title *Glory to God*

⁵ These are manuscripts: Q 673, Q 683, Q 690 XV, Q 691 XX, H 154/6, H 154/7.

in the highest (V. Gvakharia; D. Shughliashvili; N. Razmadze. 2013: 124). But in the manuscripts all these chants are *Glory be to God in High*. It is interesting that in the manuscripts of Koridze-Kereselidze, owned by the Western school of choir, the Matins *Small Glory* is not fixed anywhere. As it turned out, only one sheet version of the mentioned chant has survived, which was transcribed by Rajden Khundadze in the manuscript # 2124⁶. I wonder the reason why such an important Matins chant was left out of the limelight?! What we can not say is the *Glory be to God in High* at Matins, many versions of which can be found in the notation manuscripts.

In the musical analysis of the chants, we relied on the samples of the chant schools of Eastern and Western Georgia. We conducted a structural-intonational analysis of the chant *Glory to God in highest heaven*. The *Little Glory* of Matins is a two-part composition, the first part of which contains the following text:

Glory to God in highest heaven, and peace on earth to those with whom God is pleased.

The second part of the hymn is based on the following text:

O Lord, open my lips, and my mouth will declare Your praise.

The text of the chant in Part I is repeated three times, and the text of the second part twice. Each *glory* in Gelati School's *Glory to God in highest heaven* is a three-stanza composition, and when the same text is repeated, variants of the first *glory* appear. The *Little Glory* of Matins does not contain any reference to tone or genre, so it cannot be compared or grouped with chants of other genres or tones.

In order to study the research issue from the musical aspect, we conducted a structural-intonation analysis of the Matins chants inspired by the general text. In terms of comparing the musical material of the chants, the report reveals two relations: 1) whether there is an intonational connection between the tunes of the sticheron of Christmas and a small *Glory to God in highest heaven*; And 2) identify the relationship between the tunes on the same text of the abovementioned sticherons.

We grouped the sticherons according to the tones. 3 out of five sticherons belong to I tone. We come across different numbers of stanzas de-

⁶ In the manuscript #2124 chant is recorded in three echoses, №60, pp. 69-70.

pending on the scale of the text. As the researcher Davit Shughliashvili during the analysis of the sticherons of the first tones states, *The toness a of the sticheron consists of 4 stanza-modus. Repetitive stanzas: 1, 2, 3; Ending F. [...] In front of the staza F there can be any repetitive stanza* (Shughliashvili; 2014: 78). It is this structure that is followed by the a-tone we have analyzed. What was interesting to us, however, was that the same verbal text in three different stanzas is conveyed in the sticheron of tone I. Here are specific examples from the first tone sticheron.

Sticheron to Litia, Tone I. *Heaven and earth together.* (Q691. notebook XX, #2, p. 2). Stanza X of the sticheron.

Example 1

Handwritten musical notation for Example 1, showing three staves of music. The lyrics are written in Georgian script below the notes. The notation includes treble clefs and various rhythmic markings.

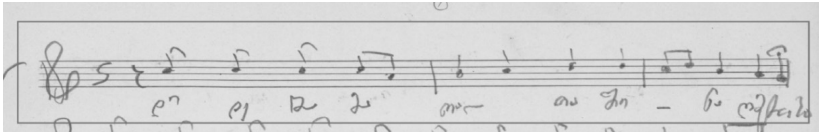
Sticheron for Litany, Today by *Christ the Lord's incarnation*, Tone I (Q691. Notebook XX, # 3, p. 4.). Stanza VII of the sticheron.

Example 2

Handwritten musical notation for Example 2, showing four staves of music. The lyrics are written in Georgian script below the notes. A circled section highlights a specific musical phrase in the first staff.

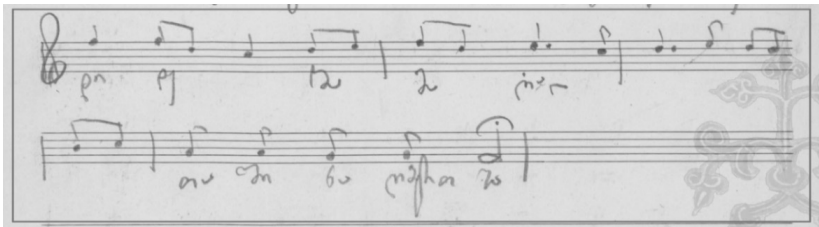
Sticheron *Glory to God in the highest*, 1st tone (Q691. Notebook XX, # 4, p. 6). It begins and ends with the words *Glory to God in highest heaven*. I Stanza begins with the typical tone of the I sticheron.

Example 3



The cadence structure of the Sticheron to Litia slightly differs from the typical ending section of the first tone sticheron. The intonational difference between them due to the finishing function is clear.

Example 4



The Christmas sticheron instead of Praise the Lord in the Heavens – *Today Christ is Born Of The Virgin* is arranged in the second tone of the sticheron (Q 691. Notebook XX, # 84. P. 82). This sticheron is a multi-stanza composition, each stanza of which fits the structure of the melody-models of the second tone. In this case, the connection reveals not between the sticherons, but between the sticheron of the second tone and the ending structure of the *The Little Glory*.

Example 5

Handwritten musical score for Example 5, featuring three staves with notes and lyrics in Georgian script. A section of the second staff is circled.

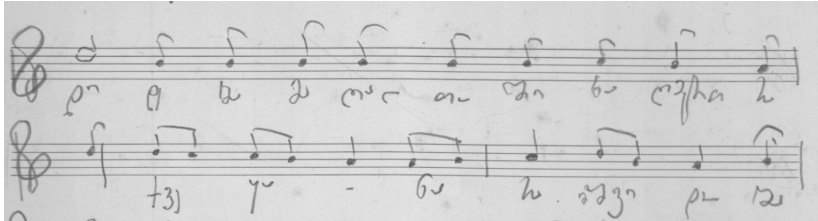
Here we bring the ending stanza of *Glory to God in the highest* written by Razhden Khundadze. E.g. 6

Example 6

Printed musical score for Example 6, featuring three staves with notes and lyrics in Georgian script. The score includes a key signature of one sharp and a common time signature.

The next sticheron *Glory to God in the highest* is arranged of the VI tone of the troparion-sticheron (# 18. P. 23, Q 691, notebook XX). At the beginning and ending sections of the chant the text of the short *Glory to God in the highest* is used. As for the intonation between them, there is no connection, in case of different tones, there is no connection between the stichérons and the tune of the Matins small *Glory to God in the highest*.

Example 7



As can be seen from the analysis of the verbal and musical texts of the Gelati School's sticherons included in the Christmas service, the Christmas prayer, which was offered by angels, moves from one chant to another (in this case, in sticherons). In addition, in some chants, along with prayer, the tune is also repeated, which reinforces the general mood of praise during the service. Through the interrelationships and periodic repetition of the verbal text and the musical tune and, hymnographers remind us and emphasize the importance of the Christophany of the Messiah on earth, and call us to his constant praise.

As we mentioned at the beginning of the research, the reason for starting the research was the chant instead of *Praise the Lord in the Heavens – Today Christ is Born Of The Virgin*, the last part of which includes the text of the Matins small *Glory to God in the highest*. We find the chant *Today Christ is Born Of The Virgin* in two different sources of the Eastern school⁷. In both cases, the narrators are the brothers Karbelashvili. The chants are transcribed in three voice. The pruning of the full text of the Matins *Glory to God in the highest* into the sticheron, raised a logical expectation of the intonational similarity between them. The analysis of the sticheron tune revealed that along with the text, in the sticheron, instead of *Praise the Lord in the Heavens – Today Christ is Born Of The Virgin*

⁷ The chant was first recorded in the collection *Christmas Chants* published in 1899, and then found in the materials recorded by Grigol Chkhikvadze from Polievkto Karbelashvili in 1936, which is kept as manuscript in the archives of the State Centre of Folklore №2126. The chant is also printed in the collection *Svetitskhoveli School* edited by Davit Shughliashvili, Ordinary dialect. (2012; 245-249).

the tune of the Matins *Little glory* has entered the text of the Christmas service. The sticheron *Today Christ is Born Of The Virgin* consists of 12 stanzas, nine of which are based on the variant development of the first three stanzas. The intonation fund of the last three stanzas (stanzas X, XI and XII) is completely different from the tunes in the previous nine stanzas. It is the three verses given in the final structure of the sticheron that connect the Matins sticheron instead of Praise the Lord in the Heavens – Today Christ is Born Of The Virgin and the little *Glory to God in the highest* with each other. E.g. 8

The final stanza of the *Today Christ is Born Of The Virgin* is shown, and the example 9 shows the ending stanza of the short *Glory to God in the highest*.

Example 8

და კაც - თა - შო - რის სა - თნო - ე - ბა.

და კაც - თა - შო - რის სა - თნო - ე - ბა.

Example 9

და კაც - თა - შო - რის

სა - თნო - ე - ბა.

The study of the Christmas service chants reaffirmed that in order to create a common festive mood and emphasize the importance of Christmas, priesthood, verbal and musical means are equally involved through-

out the service. The unity of the components of the liturgy – the liturgical, verbal and musical aspects – achieves the unity of the Royal Hours, Matins and festive Liturgy.

References

1. The New Testament of Our Lord Jesus Christ. (2005). Tbilisi: Georgian Patriarchate. *Alilo* Publishing House.
2. Gvakharia, Vazha; Shughliashvili, David; Razmadze, Nino. (2013). *Description of Manuscripts of Georgian Chants and Alphabetical Catalogue* according to St. Philemon the Chanter (Koridze) and the musical manuscripts of St. Ekvtime the Confessor (Kereselidze). Church Chanting Centre of the Georgian Patriarchate. Georgian National Centre of Manuscripts.
3. Svetitskhoveli school. Simple mode. (2012). Chants from the Archive of Musical Manuscripts. 1 volume. Narrated by the brothers Karbelashvili. Georgian State Folklore Centre.
4. Georgian chant. Anthology. Volume X. (2019). The chanting tradition of Eastern Georgia. Vespers Prayer Chants (Part I). Georgian State Folklore Centre. Georgian Chant Foundation.
5. Shughliashvili, David. (2014). Georgian chant schools and the Eight-tone System. (based on the Hymns in notation Records). Tbilisi. Chanting Centre of the Georgian Patriarchate.
6. Birth of Our Lord God and our Savior Jesus Christ; (2014). Chants. The Faith of Christ. Book II. *Alilo* Publishing House.

Manuscript Sources:

1. Manuscript Q-691; National Center of Manuscripts.
2. Archive of the Folklore State Centre of Georgia. Personal archive of Rajden Khundadze. Fund # 2124.
3. Archive of the Folklore State Centre of Georgia. Fund # 2126.

მათინ ზუიანი

(გრადიციულ ინსტრუმენტზე შემსრულებელი და ეთნომუსიკოლოგი, ირანი)

ირონიის ფორმა და საბანი ირანის რიტუალურ მუსიკაში

ადამიანთა ცხოვრება სოფელში გარკვეულად პოლარიზებულია ადამიანთა სურვილების, ბუნების არსის და ასევე ცივილიზაციის შესაბამისად. ეს პოლარიზება ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტებში ირონიას იწვევს. ირონია განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება ირანის რეგიონულ კულტურაში, ლიტერატურაში და მუსიკაში. ამ შემთხვევაში შემოქმედების დარგები იმდენად ერთიანია, რომ მათი ცალ-ცალკე გამოკვლევა შეუძლებელია. სტატიაში ირონია ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს ურთიერთმიმართების ჭრილში განიხილება. ირონია ირანულ ფოლკლორულ კულტურაში ოთხი ასპექტით არის შესწავლილი: სოციალურ-პოლიტიკური, სტიქიური უბედურებები, სიყვარული, სიცოცხლე, ოჯახი და ბოლოს, ეკონომიკურ, გეოგრაფიულ და კულტურულ კონტექსტში. საბოლოოდ, კვლევა ნათელს ხდის ირონიის გამოვლენის და განახლების ფორმებს.

თუმცა ირონიას აქვს მრავალი განსაზღვრება, რაც დამოკიდებულია ისტორიულ საკითხებზე და სოციალურ-კულტურულ კონტექსტზე. ასევე ის განსხვავებული კონცეფციითაა წარმოჩენილი ლიტერატურაში, მუსიკაში და სხვა ხელოვნებაში. თუმცა ირონია შეიძლება წარმოდგენილი იყოს განზოგადებული განსაზღვრებითაც. ფორმალურ განსაზღვრებით კი, ირონია შეუსაბამობაა მოლოდინსა და შედეგს შორის. ირონია ხელოვნებაში და განსაკუთრებით მუსიკაში, უდავოდ ფორმისა და კონტექსტის შეუსაბამობაში გამოიხატება. კლასიკური ინსტრუმენტული მუსიკის ფიქსირებულ ფორმებში გამოცდილი აუდიტორიისთვის

ადვილია ირონიის პოვნა, მაგრამ მუსიკაში, რომელსაც არ აქვს ფიქსირებული ფორმა, ირონია უნდა ვეძებოთ მთლიანობაში და ასევე დაფარულ ფაქტორის იდენტიფიცირებაშიც. მაგალითად, მოულოდნელი ხმაურის სახით ან კიდევ არაპროგრნოზირებულ სიტუაციაში გამოყენებული სიჩუმით და ა. შ. რეგიონულ ხალხურ მუსიკაში ლიტერატურის და მუსიკის განუყოფელი კავშირი დღემდე უნიკალურია, ამ შემთხვევაში განსხვავებული მიდგომა იკვეთება. ფოლკლორულ ნიმუშებში ირონია უფრო ლიტერატურულ ტექსტში გამოიხატება, შემდეგ მუსიკალურ კონცეფციაში, საბოლოოდ კი ვლინდება ცერემონიის და რიტუალის კონტექსტში. მაინც სად არის ლიტერატურული ირონიის ძირები? ან როგორ შეიძლება მისი კლასიფიცირება? რა არის ირონიის საგანი? ირონიის საწყისი უძველეს წყაროებშია, რომელშიც ასახულია სოფლის ხალხის რეაქცია მათ ირგვლივ არსებულ ვითარებაზე, პრობლემებზე. ამ სტატიაში ირონიის ფორმა და სოციალური კონტექსტია შედარებული. დასაწყისში, ირონია, როგორც საგანი, რეგიონული ფოლკლორის კონტექსტშია განხილული, შემდეგ კი რამდენიმე კონკრეტული რეგიონის მაგალითზე და რეგიონები კლასიფიცირებულია ირონიის ტიპის მიხედვით.

კუმეშის მუსიკა

კუმეში ალბორცის¹ მთების ქედის სამხრეთით მდებარეობს და ესაზღვრება ლუთის უდაბნოს, მოიცავს ისეთ ქალაქებს, როგორცაა სიმანი², შაჰრუდი³ და დამქანი⁴. ლოკალურ დიალექტებთან ერთად, მაზანდარანში⁵ საერთოა თაბარის⁶ ენა და იმავე მიზეზით, ეს ძირძველი მუსიკა ენათესავება ერთმანეთს. უდაბნოს

¹ მათათა სისტემა ჩრდილოეთ ირანში.

² ქალაქი ირანში.

³ ქალაქი ირანში.

⁴ ქალაქი ირანში.

⁵ ირანის პროვინცია მდებარეობს კასპიის ზღვის სანაპიროზე.

⁶ მაზანდარანის ენა.

სოფლები ამ რეგიონებში შერეულია უდაბნოს კულტურასთან, რომელიც ცნობილია ისეთი ზოგადი სახელით როგორცაა სარკავირი⁷ (უდაბნოს საზღვარი) ან სარჰადი⁸ (განაპირა). ზოგადი თვალსაზრისით, აქ გვხვდება სხვადასხვა სახის მუსიკა, როგორცაა მაზადარანის, დალეგანის და კუმეშის მთისწინეთის. ამ მუსიკას წარადგენენ ოსანები⁹. ოსანების შემოქმედება კუმეშის მნიშვნელოვანი ნაწილია. ლეგენდები სრულდება მუსიკის თანხლებით. ყოველი მათგანი შეიცავს ამბავს. ლეგენდის მომღერალს შრიხანებსაც უწოდებენ. შრიხანი წარმოდგენებს მართავდა ქორწილებზე, სადილზე, სადაც წარმოდგენების სხვადასხვა ეტაპზე სრულდებოდა სიმღერები *ჰანაბანდანს* და *სართაშუნ*.

სარ თარაშუნ ნიშნავს თავის გადაპარსვას, ასევე აღნიშნავს ცერემონიას, როცა სასიძოვები იპარსავენ და ემზადებიან რიტუალისთვის, რის შემდეგაც ხდებიან სარ ტარაშუნის ირონიის ობიექტები. ამ სიმღერაში გვხვდება ელემენტები, რომელიც მთავარ არსს უპირიპირდება. მაგალითად, სიძის თმა და წვერი აღწერილი როგორც ზედმეტად გრძელი – ნამნამებიდან უღვაშებამდე და უღვაშებიდან ჭიპამდე¹⁰. სიმღერების სატირულია და შეიცავს ფარულ ირონიას.

*ჰენაბანდანი*¹¹ არის ირანელთა ტრადიციული საქორწილო რიტუალი, რომელიც შვიდი დღე გრძელდება. ეს არის პატარძლის გამომშვიდობების ცერემონია. ის ტარდება პატარძლის მამის სახლში, ქორწილის წინა ღამეს. ამ რიტუალისთვის პატარძალი იღებება ინით და მისი მაკიაჟი იცვლება ისე, რომ სიძემ ვერ იცნოს.

ნოვრუზხანი სულ სხვა ცერემონიაა ირონიული კონცეფციის ნაწილით. ზამთრის დასრულების დროს, ზოგიერთი უსახელო მუსიკოსი, ბოშების მსგავსად, ტრადიციულად დახვტილობს ქალაქებსა და სოფლებში და მოსახლეობას გაზაფხულის მოსვლას აუ-

⁷ რეგიონის სახელი.

⁸ რეგიონის სახელი.

⁹ მენესტრელების უძველესი სახელწოდება.

¹⁰ Darvishi, 2011, 62.

¹¹ საქორწილო რიტუალის ნაწილი.

წყებს. მუსიკოსები უხმობენ გაზაფხულს და კითხულობენ პოემებს გაზაფხულის შესახებ. ნასწავლი ლექსების იმპროვიზირება ამ რიტუალის ძირითადი ნაწილია¹². ეს პოემები, რომელთაც ასრულებს ერთი ან რამდენიმე მომღერალი, ირანულ ან ლოკალურ ენებზეა დაწერილი. ცერემონია შეიცავს 4 ნაწილს. მეოთხე ნაწილში, მომღერალი რეგიონის უფროსმა ან აუდიტორიამ უნდა დააჯილდოვოს. თუ ჯილდო არ იქნება საკმარისი, ის იწყებს დაცინვას, ხუმრობებს და ბოლოსდაბოლოს ასრულებს რიტუალურ სიმღერას.

მუსიკა ტექსტის თანხლებას და ამავდროულად დიდი როლი ენიჭება განწყობილების შექმნაში. თუმცა ირონიის შექმნაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ტექსტს და ცერემონიას ენიჭება. რიდი¹³, სერნა¹⁴, დაჰლი¹⁵, ქამანჩა, დაირა, ნაქარეჰ¹⁶ და ბოლოს ტომბაკი¹⁷ ყველაზე გავრცელებული ინსტრუმენტებია ამ რეგიონში. სარ თარეშუნის და ჰანაბანდანის შემთხვევაში ირონია გამობატულია მხიარულ თემებსა და ცხოვრებისეულ კონცეფციაში, ნოვრუზხანს კი სოციალური ასპექტი აქვს.

მაზანდარანის მუსიკა

მაზანდარანი, რომლის უძველესი სახელი არის ტაბარესტანი¹⁸, მდებარეობს ალბროცისა მთებსა და კასპიის ზღვას შორის. სახელწოდება ტაბარესტანი ტაპურისტანის¹⁹ არაბული ვერსიაა. სახელწოდების საფუძველია ტაპურის ხალხის დასახელება. ტაპურები უძველესი ირანული და სკიფური ტომების წარმომადგენლებია. დღეს მაზანდარანების კულტურა მეზობელი ქვეყნების,

¹² Darvishi, 2011, 62.

¹³ ხის ჩასაბერი ინსტრუმენტი.

¹⁴ ხის ჩასაბერი ინსტრუმენტი.

¹⁵ დასარტყამი ინსტრუმენტი.

¹⁶ ნალარა – წყვილად უკრავენ.

¹⁷ ირანული დასარტყამი ინსტრუმენტი.

¹⁸ რეგიონს ასე ერქვა სასანიდების დროიდან. დღეს ცნობილია, როგორც მაზანდარანი.

¹⁹ იგივეა რაც ტაბარესტანი.

თურქმენეთისა და გილანის²⁰ გავლენის ქვეშაა. ამ ქვეყნებს რეგიონში თაბარზე მოსაუბრე ერებზე დიდი გავლენა აქვთ.

მაზანდარანის მუსიკა ოთხ კატეგორიად იყოფა: თაბარის ორიგინალური მუსიკა, გოდარის²¹ მუსიკა, ხანის²² მუსიკა მაზანდარანის აღმოსავლეთით და კურდკოი²³ მაზანდარანის დასავლეთით. საერთო მახასიათებლების მიუხედავად, ოთხივეს ინდივიდუალური ნიშნით გამორჩეული კულტურა აქვს. ამ რეგიონებში გვხვდება ვოკალური და ინსტრუმენტული მუსიკა. ტრადიციული ინსტრუმენტებია *ლალეჰვარი*, *დუთარი*, *ქამანჩა*, *ნაქარეჰი*, *ქერნეი*²⁴, *დაირა*, *დოჰოლი*²⁵, *სორნა*²⁶ და *კარნაი*²⁷. *ნავრუზხანი* კუმემის რეგიონისგან განსხვავებით, აქ სხვა სახელით იხსენიება ან 'ამ გირუნი'²⁸ (ჯილდოს მიღება).

*ხერსე ჰაგარდანი*²⁹ (მოზორიალე დათვი) ტარდება გასართობად და მხიარულებისთვის *სორნას*, *დოლოლის* და *ნაგარეჰის* აკომპანიმენტით. შოუ იწყება *სორნასა* და *დოჰოლზე* შესრულებული ირონიული მუსიკით, რასაც მოსდევს დათვის ან მაიმუნის ჟონგლიორობა ვინმე ლოტისთან ერთად. მან უნდა იმღეროს ირონიული სიმღერა შოუს შუა ნაწილში. ეს მხიარული შოუ არის სოციალურ-პოლიტიკური და ცხოვრებისეული კონცეფცუპტუალური საკითხების ილუსტრირება.

სოფლის მეურნეობა, დაკავშირებულია ბუნებასთან და ძველ რწმენებთან. საინტერესოა ადამიანებსა და ბუნებას შორის დიალოგი, მაგალითად, ყვავსა და ადამიანს შორის. ასეთია სიმღერა

²⁰ ერთ-ერთი ირანის 31 რეგიონიდან, მდებარეობს კასპიის ზღვის სანაპიროზე.

²¹ რეგიონის სახელი.

²² რეგიონის სახელი.

²³ რეგიონის სახელი.

²⁴ იგივეა რაც კლარნეტი.

²⁵ დიდი ცილინდრისებრი დასარტყამი ინსტრუმენტი ორი ტყავის ზედაპირით.

²⁶ ძველი ირანული სასულე საკრავი.

²⁷ გრძელი ხის ჩასაბერი ინსტრუმენტი, რომელიც გამოიყენება ირანში, ტაჯიკეთში და უზბეკეთში.

²⁸ ცერემონიის ნაწილი.

²⁹ შოუს სახელწოდება.

ჰორალელა³⁰ (ყვავი), რომელსაც ახალგაზრდები ასრულებენ. სიმლერაში ჩანს რამდენად ემტერება სოფლის მეურნეობას ყვავი. ფერმემებს კი არ ჰქონდათ შესაბამისი საშუალებები ყვავებთან საბრძოლველად. ამიტომ ისინი იყენებდნენ ფსიქოლოგიურ და ეკონომიკურ ზეწოლას სარკასტული ირონიის სახით. სიმლერაში ყვავს ესაუბრებიან მეგობრული და სიყვარულით სავსე ინტონაციით, რადგან ყვავი მათი მეგობარია. ამ სიმლერას ასრულებენ ასევე აბრეშუმის მწარმოებელი მუშები მაზანდარანის ცენტრში. სიცოცხლის და სტიქიის დაპირისპირება ჰორალელას კონცეფციაა.

ინსტრუმენტული ირონიული მუსიკის იშვიათი მაგალითია *კუშტი ლუჩო*³¹. ამ ცერემონიას ატარებდნენ *სორნას* და *დოჰოლის თანხლებით*. რიტუალი იყოფოდა ორ ნაწილად. პირველი ნაწილი – მაშქი³², აღწერს გამარჯვებულის ღირსებას, მეორე ნაწილში კი ირონიული ჟესტებით და ეფექტური ხმებით დასცინიან წაგებულებს, მუსიკას გართობის ფუნქცია აქვს.

აზერბაიჯანის აშიკების³³ მუსიკა

აზერბაიჯანი ირანის ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარე რეგიონია. აზერბაიჯანელ მუსიკოსს აშიკს უწოდებენ, რაც მათ ენაზე საყვარელს ნიშნავს. აშიკის ტრადიცია ანატოლიის, აზერბაიჯანის და ირანის თურქულ კულტურაში უძველესი თურქების შამანური რწმენიდან არის შემორჩენილი. კულტურული ღირებულებების და ტრადიციების ზეპირსიტყვიერი გადაცემა ამ კლასის (აშიკის) მოვალეობაში შედიოდა. აშიკური მუსიკის ირონიული ასპექტი შეიძლება შესწავლილი იყოს სხვადასხვა გზით: მოთხრობების, გამოცანების, იმპროვიზაციებისა და ლექსების მეშვეობით. კლასიკურ მოთხრობებში გვხვდება ნაწილობრივ ირონიული თემა.

³⁰ სიმლერის სახელწოდება.

³¹ სპორტის სახეობა.

³² რიტუალის სახელწოდება.

³³ უძველესი მენესტრელი.

ტიკა. აშოიკი ნყაროდ იყენებდა ნარატიულ თემას სახელწოდებით *ქარავეული*³⁴ (დაცვა). საზოგადოდ აშოიკები წარმოდგენებს მართავდნენ *ქავხენ ხანაში*³⁵ (ყავახანაში), სადაც იმპროვიზირებდნენ და ართობდნენ ხალხს. იქმნებოდა თხრობითი ისტორიებში აშოიკების რეალურ ცხოვრებაზე. ამის მაგალითია დავა აშოიკ ასკარსა და მის მეუღლეს ანა ხანუმს შორის.

*ქუშმა*³⁶ და *გერაიელი*³⁷ აშოიკების მიერ გამოყენებული ირონიული პოემის სიმბოლოებია. ისინი შედგება სამი ან შვიდი ნაწილისგან. ზოგჯერ შევხვდებით თერთმეტ ნაწილსაც, რომელთაც აშოიკი იმპროვიზაციულად ზეპირად წარმოთქვამს და ამძაფრებს განწყობას სცენაზე. ამ შემთხვევაშიც ირონიის დიდი წილი მაინც სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური თემებს შემოაქვს.

ირონიის კულმინაცია შეიძლება ვიპოვოთ *დიშმეჰის*³⁸ ცერემონიაში. ეს არის გამონვევა აშოიკის მუსიკალური იმპროვიზაციის შესაძლებლობებსა და ლიტერატურულ ტექსტს შორის. დაპირისპირება შეიცავს ირონიულ სარკაზმს. კურაგლის და აბდულხოჯის ისტორია *დიშმეჰის* მაგალითია. ეს არის ხულიგანის და ვაჭრის ისტორია. ირონიული ასპექტი დემონსტრირებულია ცერემონიის დასაწყისშივე. აშოიკმა უნდა წარმოთქვას მოკლე სიტყვა, რის შემდეგაც ირონიის ინტონაცია გახდება ცერემონიის ნაწილი.

თურქმენეთის საჰარის მუსიკა

თურქმენეთის საჰარა მდებარეობს ირანის ჩრდილო-აღმოსავლეთით. თურქმენული მუსიკა გავრცელებულია ირანის, თურქმენეთის და ავღანეთის თურქმენულ ტომებში. ეს მუსიკა წარმოდგენილი მაკამების სისტემაში ოთხ ნაწილად: *ტაშნიდ*³⁹, *ქერქ*

³⁴ სიმღერის სახელწოდება.

³⁵ ყავის სახლი.

³⁶ სიმღერის სახელწოდება.

³⁷ სიმღერის სახელწოდება.

³⁸ მუსიკალური ჟანრის სახელწოდება.

³⁹ მუსიკალური ჟანრის სახელწოდება.

ლორ⁴⁰, მოხამეს⁴¹ და ნავაი⁴². თურქმენების ძირითადი ინსტრუმენტია თამიდრა⁴³, რომელიც გავს დუთარს⁴⁴, თუმცა უფრო მოკლეა. მუსიკოსებს ბახში⁴⁵ ეწოდებათ, ამ სახელწოდების ფესვები უძველეს ირანშია. ლიტერატურის და მუსიკის კავშირი განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს თურქმენეთში. ირონიული მუსიკა გამოიყენება ოთხ ლიტერატურულ წყაროში, როგორცაა ფოლკლორული კუპლეტები ლალე, რიტუალური და კლასიკური პოემები და პოეტური ისტორიები.

ბახში ასრულებდა პოეტურ მოთხრობებს სიმღერით დუთარის (იგივე ტამიდრის) და ქამანჩის თანხლებით. ასეთა მაგალითად, თქმულება იოსების და აჰმედის შესახებ, რომლებიც იბრძოდნენ მეფე გუზალის სისატიკის წინააღმდეგ. პოლემიკა ოსებ ბეგსა და გოჯიკს შორის სარკასტულია და ქმნის ირონიულ სცენას. კლასიკურ პოეზიაში ირონიის სხვა მაგალითიც შეიძლება დავასახელოთ, მაგალითად მე-19 საუკუნეში ანაგლიხის კბილის ტკივილი.

რიტუალური პოემას წარმოადგენს ავაზე მალახი (კალიის სიმღერა) და მადარჯან⁴⁶ (ძვირფასო დედა). ავაზე მალახი იგივეა რაც ირონიული ჟანრის ავაზე ჰორე ლელა მაზანდარანში. დედამ თავისი ვაჟი დააქორწინა მოუხერხებელ გოგონაზე. ამ ყველაფრის შემდეგ ბიჭი მღერის სატირულ სიმღერას მადარჯან. ეს სიმღერა სარკასტული ირონიის ბუნებრივ სტიქიაზე.

შავი ირონიის იშვიათი მაგალითია, ლეგენდის მიხედვით შექმნილი ლალეჰის სიმღერა, რომელსაც თურქმენეთის ახალგაზრდობა ასრულებს. ყველა ახალგაზრდას უნდა ლალეჰის გულის დაპყრობა, მაგრამ მან უარი თქვა გაათხოვებაზე და თავის სამყაროში ცხოვრობს. თუმცა ის ამბოხებულებმა მოიტაცეს და უმისამართოდ წაიყვანეს. მის შესახებ არავინ არაფერი იცოდა. მოგვი-

⁴⁰ მუსიკალური ჟანრის სახელწოდება.

⁴¹ მუსიკალური ჟანრის სახელწოდება.

⁴² მუსიკალური ჟანრის სახელწოდება.

⁴³ სიმებიანი ინსტრუმენტი.

⁴⁴ ორსიმინი ინსტრუმენტი ირანსა და ცენტრალურ აზიაში.

⁴⁵ მენესტრელი.

⁴⁶ დედა.

ანებით ლაღეჰი გახდა თურქმენელი გოგონების სიმბოლო. ლაღეჰი გამოხატავს უმანკო სიყვარულს, ვნებას და ამავედროულად მარტოსულობას. ამ სიმღერას ხშირად ასრულებენ პატარძლები რამადანის დროს.

გილანის მუსიკა

გილანის მუსიკა ალბორცის მთებისა და კასპიის ზღვის საერთო ინტელექტუალურ ჰარმონიაში ბუნებრივად არის შერწყმული. თუმცა მისი უპირატესობა ეთნიკურ მრავალფეროვნებაში გამოიხატება, რაც უძველესი აზერბაიჯანიდან სუფისტების და თურქების მიგრაციამ განაპირობა. ამ მხარეში ქალთა ხმებს ჰქონდა ძალიან დიდი მხატვრული მნიშვნელობა, თუმცა ეს ხმები დღეს ნაკლებად ისმის. გილანის მხარეში ქალების უპირატესობა და ქალთა ხმების დომინირება უძველესი ტრადიციიდან მოდის. ჯერ კიდევ იმ დროიდან, როცა უძველეს ტომებში ქალი ღმერთების რწმენა არსებობდა. მამაკაცთა მუსიკის რეპერტუარის დიდი ნაწილი დაკავშირებულია მწყემსებთან. ორი ტიპის მწყემსი არსებობს – მწყემსი და მსხვილფეხა საქონლის მწყემსი, სახელწოდებით გაღეში (ფეხსაცმელი ირანში).

ჰაგარდანის დათვი და ნუფროზ ხანი ამ რეგიონისთვის დამახასიათებელი რიტუალებია, თუმცა რელიგიური მოტივით ეს შოუები აიკრძალა და მათგან მხოლოდ მუსიკა დარჩა *ემკევარის* ფორმით, რომელსაც მოგვიანებით ეწოდა *ქასემაბადი*. ამ მხარეში მცხოვრები მოხუცები დღეს მას *ხერს ბანის* უწოდებენ.

ამ რეგიონში ერთ-ერთი გასართობი ფართოდ გავრცელებული შოუა *ლაფანდ ბაზი*, თამაში თოკით. მუსიკას აქ ოთხი დანიშნულება აქვს – წარდგენა, მასხარების აკომპანიმენტი, შიშის და ირონიის ხაზგასმა და შესვენებების დროს სივრცის შევსება. შოუს თანხმლები ინსტრუმენტებია *სერნა* და *ნაქარეჰი*, ზოგჯერ დაჰლი. საზოგადოდ, სადაც არის მასხარა იქ მუსიკა ირონიულია. ირონიის საგანია სოციალური, პოლიტიკური და ყოფითი საკითხების ერთობლიობა.

სისტანის⁴⁷ მუსიკა

სისტანი – უძველესი რეგიონია ირანის აღმოსავლეთით. ბრიტანელი ირანოლოგი ჰ. რაუნლისონი ამ რეგიონს მიიჩნევდა არიელეების რასის ჭეშმარიტ გამოვლინებად. მუსიკა აქ ხალხის ყოველდღიურობასთან არის დაკავშირებული, ის არ არის მხოლოდ აკომპანიმენტი. ირონია იკვეთება ორ შემთხვევაში- ტრადიციული გამოსვლა მუსიკის თანხლებით და სისტანის სიმღერა. ძალიან მნიშვნელოვანია საქორწილო რიტუალი, რომელზეც სხვადასხვა მხიარული ხასიათის მუსიკალური წარმოდგენა სრულდება. ერთ-ერთი საინტერესოა ფრაგმენტი, როგორ განასახიერებენ მამაკაცის მაკიაჟით და სამოსში გადაცმული ქალები მშობიარობას. სარკასტულია ტექსტიც ძვირფასო, შენი მშობიარობის დროა. ირონიას ამძაფრებს ინსტრუმენტული მუსიკა, სახელწოდებით *ლობატაკი* (მასხარა). *ლობატაკი* – ეს არის ერთგვარი თოჯინური სპექტაკლი, მასხარები თამაშობენ თოჯინებით და მღერიან დაირის აკომპანიმენტით. ამ ყველაფერს არ აქვს რიტუალური მნიშვნელობა, მაგრამ ხალხს მაინც გარკვეულად სწამდა თოჯინების. სიმღერის ნაწილია *ლეღი ჯან* (ძვირფასო ლეღი), *დარ ვა კონე* (გთხოვ, გააღე კარი), ამ სიმღერას მღეროდნენ სიძის ნათესავები ქორწილის რიტუალზე საპატარძლოს სახლის ჩაკეტილი კარების წინ. ბოლოს ხელს კრავდნენ და აღებდნენ კარს. აქ იწყებოდა ბედის ირონია, სიძის ნათესავებს უარს ეუბნებოდა გოგოს ოჯახი. შემდეგ კი საპატარძლო სიმღერით „მე შენი ქალიშვილი ვარ“ მიჰყავდათ სიძის ოჯახში. ირონია ცხოვრებაშია, სიყვარული მნიშვნელოვანია, ისევე როგორც ეკონომიკური მდგომარეობა, თუმცა იშვიათად შეხედები კრიტიკას საზოგადოების მხრიდან.

⁴⁷ ძველ დროში საკასტანი ერქვა, ისოტრიული ადგილი სამხრეთ ირანში.

ხორასანის მუსიკა

მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის ხორასანის რეგიონი ალექსანდრე პირველის დროიდან დასახლებულია პართიელებით, სკვიტებით, აქამენიანებით, პართიელებით. ამ რეგიონის კულტურაზე ისტორიულმა მიგრაციამ მოახდინა გავლენა, რაც მკაფიოდ ჩანს თანამედროვე ხორასანის მუსიკალური კულტურაში. აღნიშნული გავლენა გამოიხატება სპეციფიკურ მუსიკალურ გამომსახველობაში: მიკროტონალური სისტემა, მუსიკალური ფორმა და ჟანრები, რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ირანის ქალაქური და ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებაში. ირონიული მუსიკა ხშირად არის გამოვლენილი პოეტურ კრებულებში, როგორცაა *ჰუსეინ ატარიანის* ლექსები და მუსიკალური ქმედებები.

ტავარეს ვარხესტენ – ეს არის ჟონგლიორის და მენესტრელის შერწყმა, მას ვხვდებით ნავრუზის და ქორნილის რიტუალებში. გაზაფხულის დადგომის წინ სრულდებოდა საზეიმო რიტუალი – ერთი კარიდან მეორეში გადასვლა. ამ რიტუალის შემდეგ სახლის პატრონი არიგებდა უბრალო საჩუქრებს ხილს და ნამცხვარს. შოუში მონაწილეობს სოფლის მოსახლეობა და ცნობილია, როგორც *ნავრუზ თავარესი*. საქორნილო *თავარესი* სრულდება *აშიკების* მიერ *სორნის*, *დოჰოლას*, *კომშეს*, *ქამანჩის* და *დაირას* თანხლებით. ძველ დროში ხელოვანები გადასახადებისგან იყვნენ თავისუფალი, ერთადერთი ჯგუფი, რომლებსაც ჰქონდათ კრიტიკის უფლება იყვნენ *აშიკები* და *ლოუტები*. სწორედ ამიტომ მათი საქორნილო თავარესები სარკაზმით იყო სავსე. შემსრულებელი სცენაზე იმპროვიზაციას ასრულებს, ეს არის მდიდარი ვაჭრების დაცინვა, საზოგადოება აპლოდისმენტებით ხვდება. აშიკი არ ასახელებს დაცინვის ადრესატს, რომელმაც თვითონ უნდა დატოვოს დარბაზი, წინააღმდეგ შემთხვევაში დასახელდება საჯაროდ. ასევე საინტერესოა რიტუალი, რომელიც სრულდება ქორნილის დღეს სიძის და პატარძლის სააბაზანოებში და იწოდება ხის ცხენად. წყარო და მეტაფორა ამ სცენის ნაკლებად ცნობილია, მაგრამ

ცეკვის და მუსიკის წყალობით სცენა ირონიული ხდება. მოცეკვავე იღებს ხის ნაჭერს (ვითომ ცხენი), მიაჭენებს ხის საათისკენ, რომელიც მორთულია ფერადი ნაჭრებით, ზოგიერთი მსახიობი არის მონის შავი მაკიაჟით და ასრულებს მასხარის როლს. მათ აკომპანიმენტს უწევს *სორნა* და *დოჰოლი*.

მონადირე თოჯინების შოუ ირონიის კიდევ ერთი საინტერესო მაგალითია. გაზელის (ანტილოპთა ოჯახი) მსგავსი პატარა თოჯინა დუთარზე შემსრულებელს ხელზე აქვს მიბმული. ამდენად მსახიობი ორ ფუნქციას ასრულებს, თოჯინის და ინსტრუმენტზე შემსრულებლის. შედეგად თოჯინის მოძრაობა სიმღერის რიტმშია. ეს ყველაფერი ძველი ლეგენდის ან ისტორიის საფუძველზეა შთაგონებული. კონტრასტს თოჯინას მოძრაობასა და მუსიკალურ კონტექსტს შორის შემოაქვს სატირა და ნაწილობრივ ირონია. ხორასანის ხალხს ჰქონდა ეკონომიკური პრობლემები, ისინი ატარებდნენ სოციალურ ხასიათს და ამიტომ ირონიაც სოციალურ-პოლიტიკურ ქრილში განიხილება.

ბუშირის მუსიკა:

ბუშირი ნახევარკუნძულია ირანის სამხრეთ-დასავლეთში. აქაც კულტურათა სინთეზთან გვაქვს საქმე. აფრიკელები, პარსები, არაბები და სხვა ქმნიან ბუშირულ კულტურას. ბუშირის მუსიკალური კულტურა ძირითადად ვოკალურია. ის ორ ნაწილად იყოფა – საერო და რელიგიური. ირონიის ფორმები მუსიკაში ვლინდება *ნეიმეს* და *იაზლერის* სიმღერებში. გარკვეულ პერიოდში არაბების და აფრიკელების გავლენით, სიმღერა ინსტრუმენტის გარეშე სრულდებოდა, თუმცა გარკვეულ ჯგუფებს პერკუსია ანუ *დამამი* უწევს თანხლებას. ამ შემთხვევაში მონაწილეობს სოლო ვოკალი და ჯგუფი. როცა სიმღერა რეჩიტატიულია ეს ნიშნავს, რომ სოლისტსა და ჯგუფს შორის მიდის დიალოგი, მაყურებელი კი ტაშს უკრავს. ეს არის *იაზლერის* სიმღერა. დასაწყისში შემსრულებლები სხედან, შემდეგ კი დგებიან და ასრულებენ განსაკუთრებულ ცეკვას. საერთოდ იაზლერის შედგება იქ სადაც ენერგიული ატმოსფერო, ასევე სარკასტული და ირონიული გარემო

იქნება. ამ შემთხვევაშიც ირონიის საგანი ეკონომიკური, ყოფითი და სასიყვარულო საკითხები ხდება.

დასკვნა

როგორც ვხედავთ, რეგიონების მიხედვით არსებობს სხვადასხვა ტიპის მუსიკალური ირონია: სარკასტული, სატირა შეფარული და ცინიკით. მართალია, მუსიკალურ თემა ირონიულ ხასიათს ატარებს, მაგრამ ის დამოკიდებულია ფორმაზე და გამოხატვაზე. შედეგად რიტუალის ცერემონია და ლიტერატურა, ასევე თეატრალური ქმედება და შოუ მუსიკას ასისტენტად აქცევს. თეატრი, ჟონგლიორობა და გართობის სხვა სახეებში შინაარსის და ფორმის შეუსაბამობა უფრო მნიშვნელოვნად წარმოაჩენს ირონიას. მუსიკა და ქმედება ერთიანობაშია მოცემული და მათი ცალკე კატეგორიად განხილვა არ შეიძლება. ირონიის საგნებია:

სოციალურ-პოლიტიკური საკითხები

ირანის ტერიტორიაზე სხვადასხვა ერების დასახლებამ, მემამულეების და ვასალების ურთიერთობამ, მონათმფლობელობამ ირანის სამხრეთით გამოიწვია ფსიქოლოგიური რეაქცია. წარმოიშვა დაძაბულობა სოფლის უხუცესებს, მეფესა და მინათმფლობელებს და საზოგადოების ჩვეულებრივ ნაწილს შორის. ეს გამოვლინდა ირონიული ტიპის სიმღერებში, მაგალითად:

- იოსების და აჰმედის ისტორია თურქმენეთის საჰარაში ირანის ჩრდილო აღმოსავლეთში, რომელსაც ბახშები – კარდაკარ მოსიარულე მენესტრელები ასრულებენ, სიმღერას თანხლებას უწევს დუთარი და ქამანჩა.

- აზერბაიჯანის აშიკების ლიტერატურაში კურაალლის და აბდულ ხოჯას ამბავი

- ირონია და სატირა ტოურეს კომედიაში ხორასანში.

ასევე აქ შევხვდებით ბევრ პოემას ზეპირსიტყვიერ ლიტერატურაში, რომელთა შინაარსში მოცემულია სატირა, შავი ირონია და სარკასტული ირონია.

სტიქია

ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ცხოვრებისეული პრობლემა სოფლის ხალხისთვის სტიქიაა. იმის გამო, რომ ხალხი სტიქიას ვერ უმკლავდება ზებუნებრივ ძალებს ან რელიგიურ რიტუალებს მიმართავს. ავაზ მალახი (სიმღერა კალიაზე) თურქმენეთის საჰარაში და ავაზ ჰორე ლელა (ყვავის სიმღერა) მაზარადანში არის ამ რეაციის მაგალითები.

ცხოვრება და სიყვარული

მიუხედავად იმისა, რომ სიყვარულისა და ცხოვრების საგანი სოციალურ-ეკონომიკურ თემებს უკავშირდება, გამოსატყვის სახე და გრძნობები სხვანაირად ვლინდება. უმრავლეს შემთხვევაში საქმე გვაქვს შავ ირონიასთან და მწვავე იუმორთან. ამ კუთხით საინტერესო მაგალითები გვხვდება კუმეშში: *ლალეს სიმღერა* შესრულებული თურქმენელი პატარძლების მიერ, *დარ ვაკონე* (გააღე კარი) და *ლეილი ჯან* (ძვირფასო დედა) სისტანში, *კარმაშო მაზარდარანში* და *სართარაშუნი* (გაპარსული წვერი).

ეკონომიკა:

ყველაზე მეტ ტრაგედიას სოფლის ცხოვრებაში გავრცელებული სიღარიბე იწვევს, ეს არის ბნელი და სარკასტული ირონიის საგანი. კურმანჯის სიმღერების კოლექცია და ნოვრუზ ხანის ცერემონიის ბოლო ნაწილი მაზანდარში სწორედ ასეთი მაგალითია.

სხვა საგანი

თემები, რომელთა კატეგორიზაცია შეუძლებელია. მაგალითად, კბილის ტკივილის სიმღერა თურქმენულ საჰარაში ასახავს კბილის ტკივილს, როგორც მეგობარს და ბავშვობის მოგონებას.

MATIN PEYMANI

(Traditional instrument performer and Ethnomusicologist, Iran)

**FORM AND SUBJECT OF IRONY IN THE IRANIAN
RITUAL REGIONAL MUSIC****Introduction:**

Although irony has many definitions depending on the historical matters and socio-cultural context also it has differences concept in literary, music, and other arts but it could be present its self at the general definition. Regarding the formal definition, the irony is Incongruity between what might be expected and what occurs also an occurrence, or circumstance notable for such incongruity. The irony in the arts special music and literature express certainly by the incongruities subject. As a result, keyword for irony in music is finding the incongruity in form and context. Because of the fixed structure in the classical form of instrumental music it might be easy to find irony special for expertise audience but in the music that does not have a fixed form irony must be found in general and through the identification of implicit factor such as unexpected noise or dynamic even used silence in an unpredicted situation and so on. In the folk and regional music because of the connection of music and literature so far they become unique as far as they cannot be separated so circumstance is different. Most folk irony appearance in the literature text then music concept eventually its apparition in the context of ceremony and ritual. However, where are the roots of this literary musical irony? And how they are categorized? What is the subject of irony there? Those are the ambiguity that needs to be clear. The origins of that irony come from four sources which are a reaction to the issues that rural people perceive encompassing them. In this article, the forms and the social context have been compared. At the start point, it is a description of the subject of irony in folk regional. Within the following several regions will be studied that are sort by region as an example of the irony.

Music of the Kumesh:

Kumesh is in the south of the Alborz⁴⁸ mountain range and the nearby border of the Loot desert including cities like the Simnan⁴⁹, Shahroud⁵⁰, and Damqan⁵¹. In addition to indigenous dialects, the Tabari⁵² language of Mazandaran⁵³ is common and by the same token, Mazandaran music is a familiar and largely indigenous phenomenon. Desert villages in this region are very mixed with the desert culture which is known as a general name such as Sarkaviry⁵⁴ (border of the desert) or Sarhadi ⁵⁵(fringe). From a general standpoint, there are several types of music that is Mazandaran music, Taleghan music, and music of the foothills of Kumesh which are present by Osanehs⁵⁶ (legends). The Osanas is a major part of the kumesh because they perform poems that accompany the music. Each of them contains a story. The singer of Osaneh called Shirkhan which performed at weddings such as Hannabandan and Sartashun, dinners. People of Kumesh do like them and highly respect them. There are famous songs called Sar Tarashun and Hana Bandon which are for different stages of the wedding ceremony.

Sar Tarashun means shaving the head as well as pointed by a ceremony that grooms shaved and ready to go the main rite subsequently the groom is the target of irony in the Sar Tarashoun. *The lyric of this song contain concepts that contradict the essence of the event. For example, the groom's hair and beard are described as exaggeratedly long which describes his eyelashes up to his mustache and his mustache up to his navel*⁵⁷. This song is satirical with a bit of implicit irony.

⁴⁸ It is a mountain range in northern Iran that stretches from east to west.

⁴⁹ It is name of the city.

⁵⁰ It is name of the city.

⁵¹ It is name of the city.

⁵² It is an ancient language in the Mazandaran.

⁵³ It is an Iranian province located along the southern coast of the Caspian Sea.

⁵⁴ It is name of the region.

⁵⁵ It is name of the region.

⁵⁶ It is ancient name of minstrel.

⁵⁷ Darvishi,2011,62.

*Hennabandan*⁵⁸ celebration, which is the last tradition of Iranian wedding rituals that is continued for seven days, is a celebration that is the bride's farewell. It is officially held on the last night of the bride's stay in her father's house. The bride is painted with Henna and her make-up is changed until the groom does not recognize her.

Nowruzkhani is another ceremony with part of an ironic concept. At the end of the winter, some nameless musicians like gypsy used to go to the cities and villages announced the coming of spring. They called spring and recite poems describing spring or by mentioning religious concepts. *Improvised through the memorized poem has been the main content of that ritual*⁵⁹. These poems were in the Persian or local languages which sing by one or more at the same time. This ceremony contains four parts. In the fourth part, the landlord or audience should reward them so if that bounce was enough or significant performer exaggerated the landlord or audience, but if it was not enough that was the start of mocking, make fun, and finally sung the iconic song.

The music role is just supporting the mood and accompanying the text however text and ceremony contain the main role for irony. Reed, Serna, Dahl, Kamancheh, Daireh⁶⁰, Naqareh⁶¹, and recently Tombak⁶² are some of the common instruments in this region. The Sar Tarashun and Hanna-bandan have irony in life concept and theme of making fun though, the Nowruzkhani has a social concept.

Music of Mazandaran:

Mazandaran, whose ancient name is Tabarestan⁶³, was a part of the lands between the Alborz mountains and the Caspian sea. The name of

⁵⁸ It is part of wedding ceremony.

⁵⁹ Darvishi, 2011, 62.

⁶⁰ It is a circle shape percussion.

⁶¹ It is a drum with a round back and hide head, usually played in pairs.

⁶² It is a goblet drum from Persia which is considered the principal percussion instrument in Iran.

⁶³ It was region since Sassanid, which ancient empire, now time known as the Mazandaran.

Tabarestan is the Arabic version of Tapuristan⁶⁴ and dates back to the settlement of the Tapour people, which are one of the ancient Iranian tribes and one of the Scythian tribes. Nowadays Mazandaran is influenced by the neighboring culture like Turkmen and Gilan⁶⁵, which also affected its culture to all regions who speak the Tabari language.

Mazandaran music has been divided into four categories which despite some commonalities, each have their characteristics: Tabari original music, Godari⁶⁶ music, khany⁶⁷ music of east Mazandaran, and Kurdkool⁶⁸ of west Mazandaran. There is vocal and instrumental music. The conventional instruments are Lalehvar⁶⁹, Dutar, Kamancheh, Naqareh, Qerney⁷⁰, Daireh, Dohol⁷¹, Sorna⁷², and Karnay⁷³. The Nowruz Khani is the same Kumesh region which is changed by name to the An 'am Girun⁷⁴ (Get a reward).

The show of *Kherse Hagardan*⁷⁵ (rotating bear) is done for amusement and joy which accompany by Sorna, Dohol, and Naqareh. The shows start by Ironic music performed by Sorna and Dohol then, bear or monkey juggling by someone whose name is Loti. He should sing ironic songs in the middle part of the show. That fun show illustrated socio-political and life concept issues. Loti directly criticize economically and in implicit war talked about a political and social issue.

Agriculture, linked to nature and ancient beliefs are a cause of conversation between humans and nature especially animals like Crow, such

⁶⁴ It is same as the Tabarestan.

⁶⁵ It is one of the 31 province of Iran which lies along the Caspian Sea.

⁶⁶ It is name of the region.

⁶⁷ It is name of the region.

⁶⁸ It is name of the region.

⁶⁹ It is name of the region.

⁷⁰ It is same as the Clarinet.

⁷¹ It is a large cylindrical drum with two skin heads.

⁷² It is an ancient Iranian woodwind instrument.

⁷³ It is a long woodwind instrument which used in the music of Iran, Tajikestan, and Uzbekistan.

⁷⁴ It is part of ceremony.

⁷⁵ It is name of the show.

as the song of *Horelela*⁷⁶ (Crow) is for groups of youth who sing to make conversation with the crow as an enemy of crops. Because farmers did not have an effective way to fight the crow. They used psychological and economic pressure in the form of sarcastic irony. In this song, the singers talk to the crow with a friendship and love approach, as the crow is their old friend. This song also performs by silkworm breeders in central of Mazandaran. The compound of life and natural disaster is the concept of the Horelela.

A rare example of instrumental ironic music is *Kushti Lucho*⁷⁷ (Lucho Wrestling). This ceremony was performed by Sorna and Dohol which were divided into two-part. The first part which is called Mashqi⁷⁸ music describes the honor of the winner and in the second part, music makes fun and mocking the loser by ironic gesture and effective sound.

***Azerbaijan's Ashiq*⁷⁹ Music:**

Azerbaijan is a region in northwestern Iran. Azerbaijani artists have existed among people since ancient times. Azerbaijan's musician who called Ashiq which means lover description of Azerbaijan and heroism along with the music in celebration rituals and mourning ceremonies. The tradition of ashiq in the Turkish culture of Anatolia, Azerbaijan, and Iran is rooted in the shamanic beliefs of the ancient Turks. Oral transmission of cultural values and traditions were among the duties of this class. The ironic aspect of Ashiq music can be studied in a different way which are stories, challenges, improvisation, and poem. Within the classic stories, there are parts with an ironic theme. Ashiq's used the theme as a source, that narrating called *Qaravull*⁸⁰ (Guarding). In general, Ashiqs performed in Qahveh Khane⁸¹ (Coffee House) and do it as improvisation and amuse-

⁷⁶ It is name of the song.

⁷⁷ It is name of the sport.

⁷⁸ It is name of the ritual.

⁷⁹ It is a name of the ancient minstrel.

⁸⁰ It is name of the song.

⁸¹ It is the coffee house.

ment concept. Also, the narrative ironic story is based on Ashiq's real life. Instance contention of Ashiq Askar with his wife Anna Khanum.

*Qushma*⁸² and *Geraiely*⁸³ are token of ironic poem form usually used by Ashiq. there consist of three or seven-part however it could be divided into eleven subparts as result Ashiq made them in orally and improvisation concept and express the mood of the stage but the most subject of irony are socio-political and economic.

The peak of irony can be found in the *Dishmeh*⁸⁴ ceremony. It is a challenge between Ashiqs which shows off their ability to improvise music and poem at the moment. That struggle consists of sarcastic irony. The story of *Kuraqli and Abdulkhoja* is an example of Dishmeh. There is a story of a bully and a merchant.

The final part of irony is demonstrated at the start point of the ceremony. Ashiq should make a short speech after that ironic improvisation starts to the life of the party.

Turkmen Sahara Music:

The Turkmen Sahara is located in northeastern Iran. Turkmen music is popular among the Turkmen tribes of Iran, Turkmenistan, and Afghanistan. This music present in the maqam system in four divisions which are Tashnid⁸⁵, Qerq Lor⁸⁶, Mokhames⁸⁷, and Navai⁸⁸. The main instrument is Tamidra⁸⁹ which is like a Dutar⁹⁰ but a little shorter than. Bakhshi⁹¹ is the name of the minstrel which roots in ancient Iran. The literature of Turkmen is highly combined with music however it decently exists. Irony music is

⁸² It is name of the song.

⁸³ It is name of the song.

⁸⁴ It is name of the musical form.

⁸⁵ It is name of the musical form.

⁸⁶ It is name of the musical form.

⁸⁷ It is name of the musical form.

⁸⁸ It is name of the musical form.

⁸⁹ It is another name for the Dutar in Turkmen Sahra.

⁹⁰ It is a Tradition long-necked two-stringed Lute found in ancient Iran.

⁹¹ It is a name of the ancient minstrel.

used from four literately sources that are folk couplet or Lale⁹², ritual poems, classical poems, and poetic stories.

Bakhshies Performed poetic stories by sing, Dutar which is called Tamidra, and Kamancheh which is called Qijjaq⁹³ for instance tale of *Yousef and Ahmed* who fight against the cruelty of king Guzal⁹⁴. The part debate between Yousef Beg and Gojik⁹⁵ is very sarcastic and make an ironic scene. Another example of Ironic in classic poetry is toothache by *Anaghlich* that is a 19th-century poet.

Ritual poem demonstrated in *Avaze Malakh* (song of the locust) and *Madar Jan* (dear mother). Avaz Malakh is the same as Avaze Hore Lela in the Mazandaran that has ironic. The mother areng the marriage with a clumsy girl for her boy. After a while, the boy sings satirical poems to his mother which is known as the song of Madar ⁹⁶Jan. that song is content by sarcastic irony with the subject of the natural disaster.

There is a rare example of dark irony in *Laleh's song* sung by Turkmen youth, which is based on a legend story. Although all the youth of the village wished to reach to Laleh, she refused to marry because she was innocent and lived in her world. Until finally the insurgents attacked their village and took her away and there was no news about her. In later periods, Laleh became a symbol of Turkmen girls. Laleh is imaged love passion innocent feelings also loneliness. This song is mostly performed by brides during the Ramadan. Also at many wedding ceremonies, the Bakhshi make fun of men by taking rewards from women.

Gilan music:

However Gilan music is naturalistic in a general view aspect of the intellectual harmony of the Alborz mountain range and the Caspian Sea, but there are benefits from the ethnic diversity that migrated and settled in

⁹² It is a name.

⁹³ It is one the ancient Iranian string instrument which comprised of a dual box.

⁹⁴ It is name of the song.

⁹⁵ It is name of the song.

⁹⁶ Mother.

that era who is tribes such as the Sufis and Turks of ancient Azerbaijan. In this land, women's voices have had very beautiful forms that can be heard less today. One of the reasons for the good shape of women's voice in Gilan is rooted in ancient times, which believed in the women's goddess and give high status to women in these tribes. In the men's music, most of the repertoire is related to the shepherds which are divided into two categories: shepherds and Cattle herders known as Galeshs⁹⁷.

The *Hagardan bears* and *Nuwroz Khani* were common in the area but about a hundred years ago shows were banned for religious reasons and just music remained in Eshkevari⁹⁸ forms, which later became known as Qasemabadi⁹⁹. The elder people of this area still call this music the *Khers Bani*¹⁰⁰.

The most important form of entertainment in this region is a musical show known as *Lafand Bazi*¹⁰¹ which is the same as a rope game. Music has four roles in this show which is an announcement, accompany the clown movement, make a gesture of fear or Irony in the viewer, and fill the space between performances. The music of the play is usually performed by the Serna and Naqareh or in some cases Dahl. In general, wherever there is a clown in the field, the tone of the music is irony. The subject of irony is a compound of socio-political and life issues.

Sistan¹⁰² ***Music:***

Sistan is an ancient region located in eastern Iran. *H. Rawlinson*¹⁰³ the British orientalist, considers the Sistan along with the Jamshidis¹⁰⁴ of

⁹⁷ It is name of the Object.

⁹⁸ It is name of the region.

⁹⁹ It is name of the region.

¹⁰⁰ It is name of the show.

¹⁰¹ It is name of the show.

¹⁰² It known in ancient time as Sakastan, is a historical and geographical region in Eastern Iran.

¹⁰³ Sir Henry Creswicke Rawlinson, 1st Baronet, (5 April 1810 – 5 March 1895) was a British East India Company army officer, politician and Orientalist, sometimes described as the Father of Assyriology.

¹⁰⁴ It is a name.

Herat, to be a pure example of the Aryan race. Music is linked to the life of these people in the event that, it is used in all aspects of life so which is not just an accompaniment to work, it is a necessary tool to work with. The irony is demonstrated in two genres which are tradition act with music accompany and Sistan's song. There is three model act ¹⁰⁵which is women act that performed in the wedding ceremony that women put men's make-up and dressed, the act of childbirth which sarcastic irony title is known as *Khale Jun Key Beshe Bezai* ¹⁰⁶(darling, when is your time to give birth), and instrumental music which called *Lobatak* (clown). *Lobatak* is a sort of puppet show even that so the clowns play with puppets and sing sung sometimes with accompany of *Daireh*. No special rituals are meaning it would very amusement but it illustrated that people somehow believed to the dolls in part of the song, there is *Leli Jan* (dear Leili), *Dar Va Kone* (please open the door) as wedding ritual grooms relative stand by in front of the door and sing this song eventually pushed and open the door which is irony to insist of grooms relative and deny of bride's family, and song of *I am your daughter* in the ceremony that brings the bride in the groom's house. Irony appeared in life, love matters as well as the economic subject but rarely is found the social criticize.

Music of Khorasan:

Khorasan region, with a long history, that a land inhabited by Parthian and Scythian satraps from Alexander the Great, Parthian¹⁰⁷, Achaemenid¹⁰⁸, and many other histories. All these historical events have had enough impact on the formation of land with many different types of cultures. Even today, by looking at Khorasan music, easily can notice the presence of different cultures and originalities in it. There are special mu-

¹⁰⁵ Mashkour, 2002,59.

¹⁰⁶ darling, when is your time to give birth.

¹⁰⁷ It also known as the Arsacid which was a major ancient Iranian empire that expanded by seizing Media and Mesopotamia form Seleucids.

¹⁰⁸ It is ancient Iranian empire founded by Cyrus the Great which extended from the Balkans and Eastern Europe proper in the west to the Indus Valley in the east.

sical capabilities such as the microtonal system, musical form, and the genre has left a significant role in the development of urban and instrumental music in Iran. Ironic music has been demonstrated in the context of poetic poems such as *Hossain Attarian's poetry* collection and musical act.

*Tavares Varkhesten*¹⁰⁹ is somehow a combination of jongleur and minstrel which is categorized in two contexts that is *Nowruz* and *Wedding*. Before the springtime, people performed ritual celebrations, such as going to door to door and performed then the landlord give them a simple gift like fruit and pastry. That show accompanies people of the village and known as *Nowruz Tavares*, however, *Wedding Tavareh*¹¹⁰ performed by *Ashiqs* by *Sorna*, *Dohol*, *Qoshmeh*, *Kamancheh*¹¹¹, and *Daireh*. In the old-time Artist exemption for tax and the only group that had the right to criticize without punishment was the *Ashiqs* and *Looties*¹¹² so sarcastic irony was the concept of *Wedding Tavares*. The performer sat behind the scene and performed. It was absolutely improvisation and almost irony about the miserly rich that he mocking them and criticism their behavior, then people laugh and clap. *Ashiqs* did not call the name of the target of irony but that person was present there must leave the ceremony otherwise the name was disclosure.

The play, which takes place on the day of the wedding that is the bride and groom's bath, known as *Wooden Horse*. The origins and metaphors of which are not very clear but it makes irony scene by dance and music. The dancer takes a piece of wood then rides wooden hours which are decorated by colorful cloths also in some performance actors; makeup as black slaves and did roles as a clown. The paly accompany by *Sorna* and *Dohol*.

The hunting doll show is another example of irony with a special character. The little doll looks like *Gazelle* is linked by string to the hand of the *Dutar* performer. The instrument player does play two roles at the same

¹⁰⁹ It is name of the song.

¹¹⁰ It is name of the song.

¹¹¹ It is an Iranian bowed string instrument.

¹¹² It is a name of the ancient minstrel.

time, in another word he is the battalion doll and the instrument performer as a result movement of the doll is queenside with the rhythm of the song. Act of doll inspired by an unknown legend or ancient story. The contrast between the context of music and doll movement makes satire or in some part irony. Although the Khorasan people had economic issues, they had very political character as a result subject of irony become very socio-political.

Bushehr*¹¹³ *Music:

Bushehr is a peninsular port in southwestern Iran. *The origin of Bushehr dates back to the Elamite era and Mesopotamian civilization and there is a multi-cultural feature. Africans, Arabs, Pars, and other cultures make Bushehrian cultures*¹¹⁴. Music in Bushehr like the same as most of the folk music is vocal and could be divided into the two groups profane and religious. The irony form in music appears in *Neime* song and *Yazleh* Song. The short period of the musical sentence with the African and Arabian concept without any accompaniment however there is just a percussion called *Dammam*¹¹⁵, so it is performed by a solo vocalist and group known as *Neimeh*¹¹⁶ Song for instance the *Gargour*¹¹⁷ and *Oar* song. When a song has a recitative form which means there is a conversation between the soloist and the group also audience accompany it with clapping, it is the song of *Yazleh*¹¹⁸. At the start point performer sit but after the moment they become to haft stand and do a special dance. Usually, *Yazleh* performed in every situation to need an energetic atmosphere as well as a sarcastic and ironic mood. Economic, as well as life and love matters, are consist of the irony subject.

¹¹³ It lies in a vast plain running along the coastal region on the Persian Gulf coast of south-western Iran.

¹¹⁴ Jorbozeh Dar, 2015,32.

¹¹⁵ It is a drum that has a cylindrical construction and hell on the grand and play by both hands.

¹¹⁶ It is name of the song.

¹¹⁷ It is name of the song.

¹¹⁸ It is name of the song.

Conclusion:

According to what passed, there are different types of regional music irony which are sarcastic, satire with implicit mocking. Although the music theme has the irony character, it is not dependent on the form and expression, as result the ritual ceremony and literature as well as the form of act and show, make assistant to it as sub-character. Theater, juggling and all amusement make incongruity in the form so become the most important form of irony. Music and act are intertwined that cannot examine as two different categorize as well as literature. There is subject of irony:

Socio-political issues:

Conventional tribal life in most of the region of Iran also the landlord and vassal relations even slaveholding special in the south of Iran became to causes the psychological reaction. There was tension between the headman of the village, kinglest, and large landowners and the ordinary part of society. It demonstrated though the ironic song which is mostly figurative, for example:

- Story of the Yousef and Ahmed in the Turkmen Sahara in the north-east of Iran by the Bakhshi who are minstrel door to door, that song accompanied by Dutar and Kamancheh
- Story of the Kuraaghli¹¹⁹ and Abdul Khoja¹²⁰ in the literature of Azerbaijan's ashig
- Irony and satire in the comedy of Toure¹²¹ in the Khorasan.

Also, there many poems in oral literature that are content by sarcastic irony, dark irony, and satire.

¹¹⁹ It is a name.

¹²⁰ It is a name.

¹²¹ It is name of the song.

Natural disaster:

One of the major problems in the life of rural people has been natural disasters. People could not deal with it so thereupon they appeal for relief from the supernatural or religious ceremony or that scoff and irony. The Avaz Malakh¹²²(song of the locust)in the Turkmen Sahara and the Avaz Hore Lela¹²³ (Crow song) in the Mazandaran are the examples of this reaction.

Love and life:

Although the subject of love and life is linked to socio-economic issues, the type of expression and feelings within it is manifested differently. In most of these cases, we encounter dark irony or bitter humor. Song of Lale perform by a group of the Turkmen brides, Dar Vakone (open the door) and Leli Jan (dear Leili) in the Sistan, Karmasho in the Mazandaran, and Sar-tarashun (shaved the head) in the Kumesh are examples of this attitude.

Economic:

Pervasive poverty that causes most of the tragedies in rural life is the subject of dark and sarcastic irony. Kurmanji¹²⁴ vocal collection and the last part of the Nowruz Khani ceremony in the Mazandaran are the examples of this issue.

Other Subject:

Topics that cannot be categorized. For example song of toothache in Turkmen Sahara illustrates the toothache as a friend and good accompany in childhood and adolescence.

¹²² It is name of the song.

¹²³ It is name of the song.

¹²⁴ It is the most widely spoken form of Kurdish, and is a native language to some non-Kurdish minorities in Kurdistan.

Reference:

- از میان سرود ها و سکوت ها : درویشی، محمدرضا، 1380، تهران، ماهور
- جغرافیای جهان باستان: مشکور، محمدجواد، 1371، تهران، دنیای کتاب
- پیش از تاریخ و آغاز تاریخ : جریزه دار، عبدالکریم، 1384، تهران، اساطیر

Translation of references:

- Among the hymns and silences: Darvishi/Mahammad Reza/2011/ Tehran/ Mahoor
- The geography of the Ancient World: Mashkour/Mohammad Javad/2002/ Tehran/Donyayi Ketab
- Prehistory and the beginning of the history: Jorbozeh Dar/AbdoIKarim/2015/Tehran/Asatir

ნანა პალიშვილი

(ეთნომუსიკოლოგი, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, საქართველო)

ეკაგაინა შოშიაშვილი

(ლოცბარი, ქართული ტრადიციული მუსიკის მეკლავარი.

ხელოვნების სასახლის ქართული ხალხური სიმღერისა

და საკრავების მუშეუმი, საქართველო)

დეკანოზი რაჟდენ ხუნდაძე

/მასალები მონოგრაფიისათვის/

„სადვით გალობა ერის სულიერი სიმტკიცეა, სჯულის რწმენაა და პირველის საწერი იარაღი... საუკუნითგან ხმარებული, ხალხის რწმენისა და სმენის სიდრემში ფესვ-გადგმული, შემტკბარ-შესახლხორცებული სადვით ხმები... დიდება ეკლესიისა, სიმდიდრე ჩვენი ერისა, სადვით სალობნი მორწმუნეთა“.

რაჟდენ ხუნდაძე

დეკანოზი რაჟდენ თომას ძე ხუნდაძე ერთი იმათგანია, ვინც XIX-XX საუკუნეთა გასაყარზე ერთგულად ემსახურა ქართული სამუსიკო ტრადიციების გადარჩენას. სამწუხაროდ, მისი ღვაწლი ქართული ტრადიციული გალობის შენახვისა და გადარჩენის საქმეში ჯერ კიდევ სათანადოდ შეუფასებელი და დაუფასებელია. ბოლო წლებში ბევრი რამ დაინერა ქართული გალობის აღდგენისა და გადარჩენის, ამ საქმის კეთილმოქმედთა შესახებ, მაგრამ მამა რაჟდენი, სრულიად უსამართლოდ, დღემდე ჩრდილშია მოქცეული. ორ ათეულ წელზე მეტია, ვმუშაობთ დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის მონოგრაფიაზე, თუმცა სამწუხაროდ, გარკვეულ მიზეზთა გამო, მისი სრულყოფა და გამოცემა დღემდე ვერ მოხერხდა. ამიტომ საჭიროდ ჩავთვალეთ ამ საიუბილეო კრებულში მოკლე მონოგრაფიული ნარკვევის გამოქვეყნება. ჩვენი კვლევა

ემყარება XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის ქართულ პერიოდუკას და სარქივო მასალებს.

დაბადება, მშობლები, წარმომავლობა

რაჟდენ თომას ძე ხუნდაძე გურიასში, საჭამიასერის თემის სოფელ კალაგონში დაბადებულა. თითქმის არაფერი იყო ცნობილი რაჟდენის მშობლების ვინაობისა და წარმომავლობის შესახებ; სხვადასხვა წყაროში სხვადასხვაგვარად იყო მითითებული რაჟდენის დაბადების თარიღი 1845, 1848... ჩვენ მივაკვლიეთ დოკუმენტს, რომელმაც ყველაფერი შეცვალა: ესაა რუსულ ენაზე შექმნილი დოკუმენტი – ქუთაისის სათავადაზნაურო საზოგადოების დეპუტატთა 1896 წლის 30 სექტემბრის შეკრების ოქმის ასლი, რომელშიც მოტანილია ამონაწერი რაჟდენის დაბადების მოწმობიდან:

რაჟდენ თომას ძე ხუნდაძე დაბადებულა 1844 წლის 3 თებერვალს, მოუნათლავთ 11 თებერვალს, მიმრქმელი – ტარიელ ლევანის ძე ყენია; ნათლობის საიდუმლო შეუსრულებია მღვდელ გიორგის (გვარი ვერ ამოვიკითხეთ). მშობლები- მამა – თომა გიორგის ძე და დედა – ნინა მარკოზის ასული, -ორივე ხუნდაძის გვარით მოიხსენიება. ამავე დოკუმენტიდან ირკვევა, რომ რაჟდენის მამა და მათი წინაპრები აზნაურები ყოფილან და მათთვის წოდება არასდროს ჩამოურთმევიათ.

ოჯახი

ხუნდაძეთა გვარი გამორჩეული იყო სიმღერა-გალობის ნიჭით. რაჟდენს სამი ძმა და ერთი და ჰყავდა, მარიამი. უფროსი ძმა ერმალო – ცნობილი და დიდად სახელმობხვეჭილი მგალობელი იყო გურიასში; სილოვანი – ცნობილი პედაგოგი და ქართული გრამატიკის სახელმძღვანელოს ავტორი, მგალობელი; სიმონი – აგრონომი. „როდესაც შემთხვევა ეძლეოდათ და სამივე ძმები ერთად მოიყრიდნენ თავს, მათი სიმღერის მოსმენას არაფერი სჯობდა. რა

ნაღვლიან გუნებაზეც არ უნდა ყოფილიყო კაცი, ის დამამშვიდებელი, ხმაშენწყობილი ჰანგები, ამ ქვეყნიურ დარდს, ჭირ-ვარამს დაგავინწყებდა”, იგონებს რაჟდენის ქალიშვილი ქეთევანი. მისივე ცნობით, რაჟდენს ფონოგრაფიც ჰქონია და, დაძმებთან ერთად ნამღერი სიმღერების გარდა, თავის მასწავლებელთან – ანტონ დუმბაძესა და მის ვაჟთან – დავითთან ერთად სიმღერებიც ჩაუნერია... სამნუხაროდ, ფონოგრაფი გაფუჭდა და ეს ჩანაწერებიც დაიკარგა.

რაჟდენის თანამეცხედრე იყო ოლლა ასათიანი (სამეგრელოდან). მათ ცხრა შვილი შეეძინათ: სამი ვაჟი – შალვა, ელიზბარი (ჭულა) და ბიძინა და ექვსი ქალიშვილი- ქეთევანი, ბარბარე (ბაბო), ნინო, თამარი, ლიზა და ნატო. მათგან ორი – ბიძინა და ნატო – ადრეულ ასაკში გარდაეცვალათ.

რაჟდენს კლასიკური განათლება არ მიუღია, სკოლაში საერთოდ არ უსწავლია, მაგრამ, როგორც გამორჩეული ნიჭის პატრონს, თავისი მუყაითობით საკმაო ცოდნა დაუგროვებია და თითქმის სრულაფასოვნად რუსული ენაც შეუსწავლია. შემდგომში მამა რაჟდენი თავდაუზოგავად იღწვოდა ხალხში წერა-კითხვის გავრცელებისა და საკვირაო სკოლების გახსნისთვის.

სასულიერო მოღვაწეობის დაწყება

არაერთგვაროვანია ცნობები რაჟდენ ხუნდაძის სასულიერო მოღვაწეობის დაწყებასთან დაკავშირებით. ათწლეულების განმავლობაში მიაჩნდათ, რომ რაჟდენის დიაკვნად კურთხევის მიზეზი მისი დაზიანებული ფეხის მოკვეთა იყო – გაბრიელ ეპისკოპოსს „შეეცოდაო“ ახალგაზრდა კაცი და ფიზიკური ნაკლის დასაფარად კაბა ჩააცვაო! ჩვენი ვარაუდი, რომ ეს არგუმენტი უსაფუძვლო იყო და „საბჭოური სინამდვილით“ განპირობებული, დადასტურა დოკუმენტმა რაჟდენ ხუნდაძის ნამსახურობის შესახებ „Формулярный список о службе“, რომელიც 1918 წელს ქუთაისის მეორე დაწყებითი სასწავლებლის გალობის მასწავლებლის დეკანოზ რაჟდენ თომას ძე ხუნდაძის სახელზეა შევსებული. ამ

დოკუმენტის მიხედვით, რაჟდენ ხუნდაძე 1873 წელს მარტვილის საკათედრო ტაძარში იკურთხა იპოდიაკვნად, ხოლო 1877 წელს – დიაკვნად, იმერეთის ეპისკოპოსის გაბრიელის მიერ; 1901 წელს ყოვლადსამღვდელო ეპისკოპოსმა ლეონიდემ მას ხელი დაასხა მღვდლად, 1918 წლის მაისში კი აღყვანილ იქნა დეკანოზის ხარისხში ქუთათელი მიტროპოლიტის ანტონის მიერ. ცნობილია, რომ რაჟდენმა ფეხი მარტვილში მსახურების პერიოდში, ცხენიდან გადმოვარდნის შედეგად დაიზიანა. რადგან მკურნალობამ შედეგი ვერ გამოიღო, 1883 წელს თბილისში ჩამოიყვანეს და ფეხი მოკვეთეს. ამდენად, სხეულის ტრავმასა და სასულიერო მოღვაწეობას შორის საერთო არაფერი ყოფილა – იგი 1877 წლიდან უკვე დიაკვანია.

გალობის შეგირდობიდან – სრულ მგალობლობამდე

ზოგი ცნობით, რაჟდენმა გალობა დიმიტრი ჭალაგანიძისგან ისწავლა. გამოკვლევამ დაადასტურა, ამაზე ერთ-ერთ საგაზეთო სტატიაში თავად დეკანოზიც წერს, რომ რაჟდენს გალობა გური-აში, ანტონ დუმბაძისაგან შეუსწავლია, დიტო ჭალაგანიძე კი ოცდაათი წლის განმავლობაში მისი განუყრელი მეგობარი და თანამგალობელი ყოფილა. ანტონ დუმბაძისაგან რაჟდენს ათასობით საგალობლის სამივე ხმა შეუსწავლია და შემდგომში, როგორც „სრული მგალობელი“, მარტვილის მონასტერში განუწესებიათ. აქვე დაუმეგობრდა იგი ცნობილ მგალობელს – თეიმურაზ გეგეჭკორსაც.

1883 წელს მამა რაჟდენი ქუთაისში გადავიდა საცხოვრებლად და ქუთაისის სასულიერო სასწავლებლის გალობის მასწავლებლად დაინიშნა. იმ პერიოდში რუსეთის ანტიქართული პოლიტიკა საფრთხეს უქმნიდა ყველაფერს ქართულს და მათ შორის – ქართულ სიმღერა-გალობასაც. ამ საგანძურს გულშემმატიკივარი, მისთვის მეზრძოლი და დამცველი სასწრაფოდ ესაჭიროებოდა. ამიტომ, როდესაც ქართული გალობის სავალალო მდგომარეობით შენუხებულმა იმერეთის ეპისკოპოსმა გაბრიელმა პრობლე-

მის მოსაგვარებლად დიაკვან რაჟდენს საცხოვრებლად ქუთაისში გადმოსვლა და სასულიერო სასწავლებელში ქართული გალობის სწავლება შესთავაზა, იგი დაუფიქრებლად დათანხმდა. ამით მამა რაჟდენმა უარი თქვა მისი მრავალრიცხოვანი ოჯახისათვის ერთობ საჭირო უკეთეს ეკონომიურ მდგომარეობაზე, რომელიც მარტვილის კრებულში ელოდა!.. „ხუნდაძის მსახურება და ღვან-ლი სამშობლო ეკლესიისა და ქვეყნის წინაშე, აღნიშნავს ქუთაისელი მიტროპოლიტი ანტონი, ჩვეულებრივი როდი არის. გამარუსებელმა პოლიტიკამ ჩვენში ისე მოაწყო საქმე ქართული ენისა და გალობისა, რომ არც ერთი მასწავლებელი ქართულ მგალობელს აღარ ზრდიდა... 1883 წელში ჩვენი ქართულ-გურულ-იმერული კილოს გალობის შემნახველი იყო მხოლოდ სამი კაცი, რომელთა რიცხვში უპირველესი ადგილი ეჭირა რაჟდენ ხუნდაძეს“...

რუსეთის მთავრობას ქართული გალობის მასწავლებელი რაჟდენი „ამა პოლიტიკისათვის მავნედ“ მიაჩნდა. ამის გამო იგი შეზღუდული უფლებებით სარგებლობდა და არც აქ მოღვაწეობის (პედაგოგობის) წლებს უთვლიდნენ სამსახურად. მამა რაჟდენს შეპარვით რუსულ-სლავური გალობის მასწავლებლობა შესთავაზეს, რაც სამომავლოდ თვალსაჩინოდ უნდა ასახულიყო მის მატერიალურ ყოფაზეც: „გირჩევთ და უკეთესი იქნება, რომ ქართული სიტყვები მოუწეროთ რუსულ ხმებს, და უფრო ადვილათ დაისწავლიან მოწაფეები, ქართული სიტყვები ხომ იქნება და სხვა რა საჭიროაო?“ – ამაზე მამა რაჟდენს მოსწრებულად მიუგია: „რუსული სიტყვები რომ მოუწეროთ ქართულ ხმებს, თქვენი სმენისთვის როგორი იქნებაო?“

მამა რაჟდენი შემფოთებულია ქართველთა უმოქმედობითა და გულგრილი დამოკიდებულებით ქართული გალობის ჩანერა-აღდგენის და სწავლების საქმისადმი. ამის გამო იგი თანამემამულეებს კიცხავს და კეთილგონივრული, დროული ქმედებისაკენ მოუხმობს: „სირცხვილია ჩვენთვის, დღეს მეოცე საუკუნეში, ამ დიდებული რამ გამოგონების ხანაში, ძველთაგან და დღემდის მონეწილი გალობა დაკარგოთ... მე ვერავის დავავალებ და მე კი ამ გარემოების მიხედვით მინდა ეს მძიმე ტვირთი ვიტვირთო და

საზოგადოთ ვაცხადებ: ქართველმა მღვდელთმთავრებმა, სამღვდლოებამ და საერომ, ვისაც კი ამ საქმეზე ცოტათი გული შეტკივა, მოიზოვონ როგორმე მსურველი ახალგაზრდები, ხმის და ნიჭის პატრონნი, გამომიგზავნონ და მე ვასწავლი მათ უსასყიდლოთ”. აქვე დასძენს, რომ შეასწავლის სრული წლის მსახურებას და არ მიიღებს მხოლოდ წირვის წესის შესწავლის მსურველებს, ხოლო მოსწავლეს, რომელიც ჩაებმება სწავლებაში, არ ექნება უფლება დაწყებული საქმე შუა გზაზე მიატოვოს!

რაჟდენ ხუნდაძეს გურულ-იმერული გალობის შეურყვნელად აღდგენისა და შემონახვის საიმედო საშუალებად მიაჩნდა სადა კილოს ჩანერა. მიტროპოლიტ ანტონის ზემოხსენებული წერილიდან ირკვევა, რომ 1884 წელს, ქუთაისში, ფილიმონ ქორიძესთან გურულ-იმერული კილოს გალობის ნოტებზე გადაღების გარიგება სწორედ რაჟდენ ხუნდაძის ინიციატივით მომხდარა. ვფიქრობთ, ეს საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფაქტია! მით უმეტეს, რომ ნანა ჯანელიძის ფილმში „გალობის რაინდები” რაჟდენ ხუნდაძე, სრულიად უსამართლოდ, გალობის მოამაგის ნაცვლად, ლამის მტარვალადაა გამოყვანილი. აქ საქმე ეხება წმინდა ექვთიმე აღმსარებლისა (კერესელიძის) და მამა რაჟდენის ურთიერთობაში წარმოშობილ დროებით უთანხმოებას. როგორც ცნობილია, ექვთიმე კერესელიძის (წმინდა ექვთიმე აღმსარებლის) თხოვნით, მამა რაჟდენმა ფილიმონ ქორიძის მიერ ერთ (პირველ) ხმაზე ჩანერილი საგალობლები, სათანადო ხელშეკრულების საფუძველზე, სამ ხმაზე გამართა, უთანხმოება კი რაჟდენის მხრიდან ამ ხელშეკრულების პირობის დარღვევას მოჰყვა. სამწუხაროდ, ამის შესახებ მხოლოდ ექვთიმე კერესელიძის მონათხრობით ვგებულობთ – რაჟდენ ხუნდაძის არქივში ამ თემაზე ჯერ-ჯერობით ვერაფერს მივაკვლიეთ. ეს უთანხმოება მოგვიანებით მათი ქრისტიანული ურთიერთშენდობითა და შერიგებით დამთავრდა, თუმცა ამ ფაქტისთვის, სამწუხაროდ, ფილმის დრამატურგიაში ადგილი ვერ მოიძებნა... რამ გამოიწვია რეჟისორის ასეთი უარყოფითი დამოკიდებულება მამა რაჟდენის პიროვნებისადმი? იქნებ იმან, რომ ფილმი „შესაფერ” კულმინაციას მოითხოვდა?! – ასეა თუ ისე, მამა რაჟდენის

მრავალმხრივი და მნიშვნელოვანი მოღვაწეობის იგნორირება, ქართული გალობისათვის დამაშვრალი თავდაუზოგავი პატრიოტის ანგარებიან მოლაპატრედ წარმოჩენა შთამომავლობის მხრიდან უღირსი საქციელი და მიუტყეველი შეცდომაა.

სრული მაგლობელი რაჟდენ ხუნდაძე ასევე სრულყოფილად ფლობდა საღვთო წერილსა (საღვთო წერილი მას თავდაპირველად მღვდელ ჩაჩუასაგან შეუსწავლია) და ღვთისმსახურების წეს-განგებას. წლების განმავლობაში მღვდელთმთავრის გაბრიელის მიერ დანიშნული იყო გამომცდელად: მღვდლის ან დიაკვნის ხარისხს, რაჟდენის დასტურის გარეშე, მღვდელთმთავარი არავის მიანიჭებდა. რაჟდენ ხუნდაძის მიერ შედგენილი ტიპიკონი მის სიცოცხლეში, დიდი მოთხოვნილების გამო, ზედიზედ ორჯერ გამოიცა.

რაჟდენის მუსიკალური მემკვიდრეობა ნოტებზე გადატანილი საერო და საეკლესიო სიმღერის შემცველი რამდენიმე სანოტო რვეულისაგან შედგება. 1921 წელს მან შეაგროვა ხალხური სიმღერები სამუსიკო ქრესტომატიისათვის. ამავე წელს დაამთავრა ხალხურ კილოებზე აგებული 3-მოქმედებიანი ოპერეტა „უცნაური ქორწილი“ (ოპერეტა იდგმებოდა 1927-28 წლების სეზონში, გრიგოლ კოკელაძის ლოტბარობით); გამოსცა ქართულ საგლობელთა 5 კრებული და თანაავტორობა გასწია ფილიმონ ქორიძის საგლობელთა 5 კრებულში.

უალრესად საინტერესოა და მრავალმხრივი რაჟდენ ხუნდაძის პუბლიცისტურ-ლიტერატურული მოღვაწეობა. იგი ეთნოგრაფიულ ჩანახატებსა და ყოფითი ხასიათის წერილებს ჯერ კიდევ 1875 წლიდან აქვეყნებდა პერიოდულ გამოცემებში – საჯავახოელის, საჯავახელის, ქართველიშვილის, ბეკო გამირაძის ფსევდონიმებით. წერდა ყვლაფერზე: ყოფით პრობლემებზე, სწავლა-განათლებლაზე, ტრადიციებსა და წეს-ჩვეულებებზე, ქართული სიმღერა-გალობის მდგომარეობასა და პრობლემებზე... ამ მხრივ იგი ერთგვარი მემატრიანეა. ეს წერილები სავსეა წუხილითა და გულისტკივილით, თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს განსაკუთრებული იუმორის გრძობა, რომელიც გასდევს მის მონათხრობს. ამავე

პრობლემებს მამა რაჟდენი ლექსებითაც ეხმიანებოდა – 1905 წელს მისი ლექსების კრებულები გამოიცა. არ შეიძლება არ ითქვას მამა რაჟდენის მიერ შედგენილ ძველი ქართული სიტყვების ლექსიკონზეც, რომელშიც 700-მდე სიტყვაა სათანადო ახსნა-განმარტებებით. ქეთევან ხუნდაძის ცნობით, მათი უმეტესობა არ მოიპოვება არც ჩუბინაშვილისა და არც სულხან-საბას ლექსიკონებში.

ეპილოგი

დიდია რაჟდენ ხუნდაძის ღვანლი სამშობლოს, ერისა და ეკლესიის წინაშე. „ორმოცი წლის მასწავლებელი, სრული მგალობელი, ლიტერატორი – მგოსანი, საჯავახოელის ფსევდონიმით, საზოგადო მოღვაწე, პუბლიცისტი, პედაგოგი, ლოტბარი, საგალობელთა კრებულებისა და სახელმძღვანელოთა ავტორი, შემდგენელ-გამომცემელი საღვთისმსახურო განგების – „ტიბიკონისა“, ერთგული და გულანთებული მსახური ერისა და ეკლესიისა“ დეკანოზი რაჟდენ ხუნდაძე 1929 წლის შემოდგომაზე გარდაიცვალა. საქართველოს სახკომსაბჭოსთან არსებულმა ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ (დღეს – ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი) შეიძინა რაჟდენის მიერ ნოტებზე გადაღებული 1641 საგალობელი და 277 საერო სიმღერა, რომელთა აბსოლუტური უმრავლესობა დღემდე ფოლკლორის ცენტრის არქივში ინახება. პარტიტურაზე რაჟდენ ხუნდაძის მინაწერია: „თუ ქართველმა ერმა იარსება, ეს მასალები ძვირფასი განძია ქართველებისთვის!“

ეს კი მამა რაჟდენის მიერ საკუთარი საფლავისათვის დაწერილი ეპიტაფიაა:

*„მრუდე ეს სოფელი, უარსაყოფელი,
არ მისანდობელი, ამოო ყოველი –
მშვიდობით განვლო“.*

NANA VALISHVILI

(Ethnomusicologist. Folklore State Centre of Georgia. Georgia)

EKATERINE SHOSHIASHVILI

(Choirmaster, researcher of Georgian traditional Music.

Museum of Georgian Folk Songs and instruments. Georgia)

ARCHPRIEST RAZHDEN KHUNDADZE**/Materials for the monograph/**

Divine chanting is the nation's spiritual strength, faith, allowing to cross oneself... Experienced throughout centuries, rooted in the depth of people's faith and hearing, harmonized divine voices... Glory of the church, the wealth of our nation, divine healer for believers.

/RAZHDEN KHUNDADZE/

Archpriest RazhdenKhundadze is one of those who devotedly served to the preservation of Georgian musical traditions at the turn of the 19th -20th centuries. Unfortunately, his contribution to the preservation and survival of Georgian traditional hymns has not yet been properly appreciated. In recent years, much has been written about the preservation and revival of Georgian chanting, its beneficients; but Father Razhden, unjustly, is still in the shadows. We have worked on Razhden Khundadze's monograph for more than two decades, but for some reasons it has not yet been finalized and published. Therefore, we considered it necessary to publish a short monographic essay in this anniversary collection. Our research bases on Georgian periodicals at the turn of the 19th -20th centuries and archival materials.

Birth, parents, origin

Razhden Khundadze was born in the village of Kalagoni of Sachami-aseri community, Guria. Almost nothing was known about the identity and

origin of Razhden's parents; different sources indicated different date of Razhden's birth – 1845, 1848... We found the document which changed everything. This is a Russian language document – a copy of the minutes for the meeting of the Kutaisi Noble Society deputies from 30 September, 1896, which contains an excerpt from Razhden's birth certificate:

Razhden Khundadze was born on 3 February, 1844; was baptized on 11 February, godfather – Taniel Kenia; the sacrament of baptism was performed by priest Giorgi (we could not make out the last name).

Parents: father – Toma Khundadze and mother – Nina, both are referred to as Khundadze. The same document reveals that Razhden's father and their ancestors were noblemen and that they were never deprived of the title.

Family

The Khundadze family was distinguished by the talent for singing and chanting. Razhden had three brothers and one sister, Mariam. Eldest brother Ermalo – was a famous chanter in Guria; Silovan – a renowned teacher and author of Georgian grammar textbook, chanter; Simon – an agronomist. *When all three brothers got together, there was nothing better than listening to them. No matter how sad a person was, those soothing, harmonious melodies made him forget the worldly sorrows,* – recollected Razhden's daughter Ketevan. According to her, Razhden had a Phonograph, and along with the songs he sang with his siblings, he also recorded the songs performed together with his teacher – Anton Dumbadze and his son – Davit... Unfortunately, the Phonograph broke down and the recordings were lost.

Razhden's spouse was Olgha Asatiani (from Samegrelo). They had nine children: three sons – Shalva, Elizbar (Chula) and Bidzina, and six daughters – Ketevan, Barbare (Babo), Nino, Tamar, Liza and Nato. Bidzina and Nato passed away at early age.

Razhden did not receive classical education; – he did not go school at all. But as a person with particular talent, he accumulated considerable knowledge through his diligence; he also learned Russian language

almost perfectly. Later, Father Razhden selflessly worked for spreading literacy among people and opening Sunday schools.

The Onset of religious activity

Information about the beginning of Razhden Khundadze's religious activities is heterogeneous. For decades, it was believed that Khundadze was ordained deacon due to the amputation of his wounded leg – Bishop Gabriel *felt pity* for the young man, ordained and made him wear a long cassock to cover the defect! Our assumption that this argument was ungrounded and conditioned by *Soviet reality* was confirmed by the document about Khundadze's work experience – *Service Form List*, which was filled out in 1918 in the name of Archpriest Razhden Khundadze a teacher of chanting at Kutaisi primary school #2. According to this document, Razhden Khundadze was ordained ipodeacon at Martvili Cathedral in 1873 and deacon in 1877 by Bishop Gabriel (Kikodze) of Imereti; in 1901, Bishop Leonide (Okropiridze) ordained him a priest. In May 1918, he was ordained Archpriest by Metropolitan Anton of Kutaisi. It is known that Khundadze injured his leg having fallen from a horse when he served in Martvili. Following the unsuccessful treatment, he was brought to Tbilisi and had his leg amputated in 1883. Thus there was nothing in common between physical trauma and religious activity; from 1877 he was a deacon.

From a student of chanting – to the perfect chanter

According to some data, Razhden learned chanting from Dimitri Chalaganidze. The research confirmed, – the archpriest himself writes in a newspaper article and that he had learned chanting from Anton Dumbadze in Guria; Dimitri Chalaganidze had been his inseparable friend and co-chanter for 30 years. From Anton Dumbadze Razhden learned all three voice-parts of thousands of hymns; later he was when appointed a *perfect chanter* at Martvili monastery. Here he befriended with famous singer Teimuraz Gegechkori.

In 1883, Father Razhden moved to Kutaisi, there he was appointed a teacher of chanting at Kutaisi Theological school. At the time, Russia's anti-Georgian policy threatened everything Georgian, including Georgian songs and hymns. This treasure urgently needed a compassionate person to defend it. Therefore, when in order to solve the problem, Bishop Gabriel of Imereti, worried about the deplorable state of Georgian chanting, suggested Razhden to move to Kutaisi and teach chanting at the theological school, he willingly agreed. With this, Razhden renounced the better economic conditions so much needed for his large family, which he would have in Martvili!.. Metropolitan Anton of Kutaisi notes: *Khundadze's service and merit to his native church and country are not ordinary. Due to the Russification policy, the situation with the Georgian language and singing was such that the teachers no longer taught chanting in Georgian... In 1883, only three people made efforts to preserve our Georgian – Gurian-Imeretian mode of chanting, Khundadze was first among them...*

Russian government considered Razhden, the teacher of Georgian singing, *harmful to its policy*. Because of this he enjoyed limited rights, nor were the years of his activity here (as a teacher) counted as service. Father Razhden was wheedlingly offered to teach Russian-Slavic chanting, which, would be clearly reflected on his material condition in future: *We recommend, and it will be better to write Georgian words to Russian voice-parts, the students will learn more easily; there be will Georgian words and what else is needed?* To this father Razhden wittily responded: *What would it be like for you to hear Russian words sung in Georgian voice-parts?*

Father Razhden is concerned about the Georgian's inaction and indifferent attitude towards documenting-restoration and teaching Georgian hymns. For this he rebukes his fellow-countrymen and calls them to reasonable, timely action: *Today, in the twentieth century – in the era of great inventions, it is shameful for us, to lose ancient hymns surviving to this day... I cannot oblige anyone and because of these circumstances I want to carry this heavy burden and let me make a public call on: Georgian clergy and laity, all who are concerned about this, find interested young people who have voice and talent, send them to me and I will teach them*

for free. Here he adds that he will teach full-year service, he won't accept those who want to learn only the rules of liturgy; and the student who starts learning will not have the right to quit the process in the middle of the road!

Khundadze considered documentation of simple mode a reliable means for the revival and preservation of Gurian-Imeretian chanting in the original form. From the afore-mentioned letter of Metropolitan Anton we learn that it was on Razhden Khundadze's initiative that the agreement on the notation of Gurian-Imeretian mode chants was reached with Pili-mon Koridze in Kutaisi (1884). We think that this is a very important fact. All the more that, in Nana Janelidze's film *Knights of Chanting Razhden* Khundadze is, unjustly, depicted almost as a tyrant and not as a beneficent of chanting. Here we deal with a temporary disagreement between St. Ekvtime the Confessor (Kereselidze) and Father Razhden. Is known, at the request of Ekvtime Kereselidze and on the basis of a proper agreement, Father Razhden tuned other voice-parts to the hymns chanted by one (first) voice as recorded by Pilimon Koridze. The disagreement was sparked by Razhden's breach of the agreement terms. Unfortunately, we know about this only from Ekvtime Kereselidze's narrative – we have not yet found anything on this topic in Razhden Khundadze's archive. Later this disagreement ended with their mutual Christian forgiveness and reconciliation. However, unfortunately, no place was found for this fact in the dramaturgy of the film... What was the reason of the film-director's such a negative attitude towards Father Razhden's personality? Could it be that the film needed a *suitable* culmination?! One way or another, ignoring Father Razhden's multifaceted and important work, and portraying a selfless patriot of chanting as a selfish traitor is an unworthy and unforgivable mistake of the descendants...

Accomplished chanter Razhden Kundadze, also had perfect knowledge of Scriptures (which he was originally taught by the priest Chichua) and rules of divine service. Over the years he was appointed an examiner by Bishop Gabriel: the Bishop would not confer anyone the rank of priest or deacon without Razhden's consent. Due to great demand, the typicon (liturgical handbook) compiled by Razhden Khundadze was published twice in arrow during his lifetime.

Razhden's musical heritage consists of several notebooks containing notations of secular and sacred songs. In 1921 he collected folk songs for musical anthology. The same year he completed the 3-act operetta "Weird Wedding" based on folk materials (the operetta was staged in the 1927-1928 season); published 5 collections of Georgian hymns and was a co-author of Pilimon Koridze's 5 collections of hymns.

Interesting and multifaceted is Khundadze's publicistic and literary activity. From 1875 he published ethnographic sketches and letters in the periodical press under the pseudonyms – Sajavakhoeli, Sajavakheli, Kartvelishvili, Beko Gmiradze. He wrote about everything: everyday problems, education, traditions and customs, the state and problems of Georgian songs and hymns... In this respect he is a kind of a chronicler. These letters are full of anxiety and heartache, however, noteworthy is peculiar sense of humor that accompanies his narrative. Father Razhden touched upon the same problems in his verses. A collection of his poems was published in 1905. We cannot but mention the dictionary of ancient Georgian words compiled by Father Razhden; which contains up to 700 words with proper explanations. According to Ketevan Khundadze, most of these words are not found in Chubinashvili's or in Sulkhani-Saba's dictionaries.

Epilogue

Great is Razhden Khundadze's merit to the Motherland, the nation and the Church. The teacher with 40 years of experience, accomplished chanter, writer – poet under the pseudonym Sajavakhoeli, public figure, author and compiler of text-books, compiler and publisher of *Typikon*, a devoted and zealous servant of people and the Church – Razhden Khundadze passed away in the fall, 1929. Administration of Art Affairs of the Council of People's Commissars (today –Folklore State Centre of Georgia) purchased 1641 church hymns and 277 secular songs as notated by him; most of them are still preserved in the archives of the Folklore State Centre. The score has Razhden Khundadze's inscription: *If Georgian nation exists; these materials are a precious treasure for the Georgians!*