

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

*ხელნაწერის უფლებით*

გიორგი კრავეიშვილი თამაზის ძე

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

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის -1007

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის

**ა ვ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი**

**სპეციალიზაცია - ეთნომუსიკოლოგია**

თბილისი, 2018 წელი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

**ნატალია ზუმბაძე**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
პროფესორი

ექსპერტები:

**ნინო მაისურაძე**  
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი,  
პროფესორი, ეთნომუსიკოლოგი

**დავით შულღიაშვილი**  
მუსიკოლოგიის დოქტორი, ასოც. პროფესორი

**ივანე ქლენტი**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება

**პარასკევს, 2018 წლის 12 ოქტომბერს, 16:00 საათზე**

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე

მისამართი თბილისი, გრიბოედოვის ქ. №8

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, *IV სართ. აუდ. 421*

დისერტაციის და ავტორეფერატის გაცნობა შესაძლებელია თბილისის ვანო  
სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და  
კონსერვატორიის ვებ-გვერდზე: **[www.conservatoire.edu.ge](http://www.conservatoire.edu.ge)**

სადისერტაციო საბჭოს  
სწავლული მდივანი

**ეკა ჭაბაშვილი**  
სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი  
ასოც. პროფესორი

# საქართველოს მოწვევითი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები

## შესავალი

ჩვენებურების<sup>1</sup> მუსიკალურ ფოლკლორზე ჯერ კიდევ რამდენიმე წლის წინ თითო-ორი სტატია და ჩანაწერი თუ მოგვეპოვებოდა. ვფიქრობ, ამის უმთავრესი მიზეზი საქართველოს ისტორიულ მხარეებსა და მუჰაჯირებში ექსპედიციების სიმწირე იყო. სწორედ ამიტომ 2010 წელს მუშაობა დაიწყო საქართველოს ფარგლებს გარეთ დარჩენილი კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორზე. 2011-2017 წლებში ლაზეთის (ჭანეთის), ტაოს, კლარჯეთის, შავშეთისა და საინგილოს (ჰერეთის) სოფლებში ჩავატარე ექსპედიციები<sup>2</sup>. ამ მასალებს დაეფუძნა ჩემი საბაკალავრო და სამაგისტრო ნაშრომები, მოხსენებები სხვადასხვა კონფერენციაზე, ახლა კი – სადოქტორო ნაშრომიც. ჩვენებურებთან დაკავშირებული მასალებით 2011 წლიდან დღემდე გამოვდივარ მოხსენებებით სხვადასხვა კონფერენციებზე, 2012 წლიდან კი ვბეჭდავ წერილებსა და სტატიებს.

სადისერტაციო ნაშრომის **კვლევის ობიექტია** ტაოური, კლარჯული, შავშური, ლაზური, თურქეთის აჭარული, ინგილოური, ფერეიდნული და ყიზლარულ-მოზდოკური ხალხური მუსიკა. კვლევის **საგანს** წარმოადგენს როგორც ვოკალური, ისე ინსტრუმენტული შემოქმედება.

**კვლევის მიზანია** ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორის ანალიზი.

კვლევის პროცესში გამოყენებულია ანალიზის სხვადასხვა **მეთოდი**: ისტორიული, შედარებითი, აღწერითი, კომპლექსური, სისტემური, სტრუქტურულ-ტიპოლოგიური, დიაქრონიული, სინქრონიული.

სადისერტაციო ნაშრომის ძირითადი **ამოცანებია**:

- თითოეულ კუთხისა თუ დასახლების მუსიკალური ფოლკლორის ცალკე გაშუქება;
- თითოეული ნიმუშის შესრულების გარემოსა და სოციალური ფუნქციის ჩვენება;

<sup>1</sup> ვსარგებლობ ახმედ ოზქან მელაშვილის ტერმინით, რომელიც აღნიშნავს საქართველოს საზღვრებს გარეთ მცხოვრებ ქართველებს.

<sup>2</sup> ტავტოლოგიის თავიდან ასაცილებლად ხშირად მივმართავ ლაზეთისა და საინგილოს ძველ სახელწოდებებს.

- საკრავების დამზადების წესისა და რეპერტუარის აღწერა;
- სასიმღერო მრავალხმიანობის დაკარგვის მიზეზების ძიება;
- ქართული ხალხური სიმღერის გაერთხმიანების გზაზე მსჯელობა;
- ფარული მრავალხმიანობის განხილვა;
- ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორის საერთო ნიშან-თვისებების

დადგენა;

• იმ ნიშნებისა თუ გარემოებების გამოვლენა, რომლებიც ჩვენებურების მუსიკალურ ფოლკლორზე ახდენს გავლენას.

ნაშრომის უმთავრეს **მეცნიერულ სიახლეს** წარმოადგენს:

- ტაოური და კლარჯული მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშების ფიქსირება;

- ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორის დიალექტოლოგიის დღეისათვის სრული სურათის წარმოჩენა;

- ლაზურ, შავშურ და ინგილოურ მუსიკაზე აქამდე არსებული მონაცემების გამდიდრება;

- სასიმღერო მრავალხმიანობის დაკარგვის მიზეზების ძიება;

- შეხედულება მრავალხმიანი სიმღერის გაერთხმიანების გზის შესახებ.

ნაშრომის ძირითადი **საფუძველია** საკუთარი საქსპედიციო მასალა. ასევე ვიყენებ სხვათა ჩანაწერებს და გამოცემულ ხმოვან ნიმუშებს. ნოტირებული მაგალითების გარკვეული ნაწილი ჩემ მიერვეა ჩაწერილი ან გაშიფრული (ზოგჯერ – ორივე ერთად). დისერტაციაში ვეყრდნობი სხვადასხვა დარგის სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურას (მათ შორის, ისტორიულსა და ეთნოლოგიურს).

**თემის აქტუალურობა:** საზღვარგარეთ მცხოვრები ქართველების ხალხური მუსიკა ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში საგანგებო კვლევის საგანი აქამდე არ ყოფილა. არადა, მსოფლიოში მიმდინარე გლობალიზაციის გამო, სწრაფად იცვლება საზოგადოების ტრადიციული აზროვნება და ცხოვრების წესი. ძველის დავიწყების პროცესში უდიდეს როლს თამაშობს ტექნიკური პროგრესი. ამ პირობებში, სამშობლოს მოწყვეტილი ქართველების კულტურული თვითმყოფადობის შესწავლა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

**პრობლემის შესწავლის დონე:** მოცემული საკითხი ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში ნაკლებად იყო შესწავლილი (უმთავრესად, სარფელი და ყიზლარ-მოზდოკელი ქართველების სიმღერები).

ნაშრომის **ღირებულებას** წარმოადგენს საზღვარგარეთ მცხოვრები ქართველების მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშების დაფიქსირება და შესწავლა. ნაშრომის გამოყენება შესაძლებელია სალექციო კურსებსა და სამეცნიერო კვლევაში. მას პრაქტიკული დანიშნულებაც აქვს, რადგან ხმოვანი დანართი მდიდარი მასალაა შემსრულებლებისთვის.

დისერტაცია დააინტერესებს როგორც სპეციალისტებს, ისე მომიჯნავე დარგების მკვლევრებსა და ფოლკლორის მოყვარულებს.

**კვლევის ძირითადი შედეგები:**

- საქართველოს მოწყვეტილი თითოეული კუთხის მუსიკალური ფოლკლორის მთავარი ნიშან-თვისებების დადგენა;
- ჩვენებურების ფოლკლორის საერთო მუსიკალური მახასიათებლების გამოვლენა;
- საქართველოს მოწყვეტილი თითოეული კუთხის ხალხური მუსიკის დიალექტური კუთვნილების დადგენა და შესაბამისად, ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგიის დღეისათვის სრული სურათის წარმოჩენა;
- კლარჯული და მესხური მრავალხმიანი სიმღერების საფუძველზე, ქართული სიმღერის გაერთხმიანების გზის გამოვლენა;
- ლაზური და შავშური მრავალხმიანი სიმღერების მომსწრეთა გარდაცვალების პერიოდის დადგენა.

**ნაშრომის სტრუქტურა:** დისერტაცია მოიცავს შესავალს, სამ თავსა და დასკვნას. ერთეის: გამოყენებული ლიტერატურის, ფილმებისა და ექსპედიციების სიები; დისკოგრაფია; აუდიო, სანოტო, ვიდეო და ფოტო დანართები; საკუთარ ექსპედიციებში ჩაწერილი მთქმელებისა და სოფლების სიები.

შესავალში საუბარია კვლევის საგანზე, მიზანსა და ობიექტზე, ნაშრომის ძირითად ამოცანებზე, მეცნიერულ სიახლესა და საფუძველზე, თემის აქტუალურობასა და პრობლემის შესწავლის დონეზე, ნაშრომის ღირებულებაზე, სტრუქტურასა და კვლევის შედეგებზე.

პირველ თავში „ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორის ფიქსირებისა და შესწავლის ისტორია“ წარმოდგენილია ნუსხა ჩვენებურებთან ჩატარებული ექსპედიციებისა და განხილულია მათი მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ არსებული ძირითადი თუ დამხმარე ლიტერატურა, ასევე მიმოხილულია ის რადიო-ტელევიზიები, მუზეუმები და არქივები სადაც შესაძლოა ყოფილიყო სადისერტაციო მუსიკალური მასალა.

მეორე თავი „ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორის ზოგადი მიმოხილვა“ მოიცავს ცხრა ქვეთავს. ნაშრომის ამ ნაწილში ცალ-ცალკეა შესწავლილი ქართველთა თითოეული დასახლების – კლარჯელების, ტაოელების, შავშელების, ჭანების, ჰერელებისა და ასევე, ჩრდილოეთ კავკასიაში მცხოვრები ქართლებებისა (ყიზლარ-მოზდოკური) და თურქეთში მცხოვრები აჭარლების – ხალხური მუსიკა (სიმღერებში ხმათა რაოდენობა, შემორჩენილი უანრები, სასიმღერო და საკრავიერი რეპერტუარი, საკრავები და მათი დამზადების წესები). აქვე მოკლედ ვეხები მესხურ და ფერეიდნულ მუსიკასაც.

მესამე თავი „სასიმღერო მრავალხმიანობის დაკარგვის მიზეზები და ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორის ძირითადი ნიშან-თვისებები“ შედგება ათი ქვეთავისაგან. ნაშრომის ამ ნაწილში დიდ ადგილს იკავებს მრავალხმიანობასთან დაკავშირებული პრობლემები: განხილულია მრავალხმიანი ქართული სიმღერის გაერთხმიანების გზა და მრავალხმიანობის დაკარგვის შესაძლო მიზეზები; დადასტურებულია ფარული მრავალხმიანობის არა მარტო არსებობა, არამედ მისი დიდი ხვედრითი წილი. აქვე მიმოხილულია ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ ენასთან ადგილობრივი მრავალხმიანი საკრავიერი მუსიკის შესაბამისობის საკითხი, შემორჩენილი უანრები. შესწავლილი მასალის საფუძველზე დადგენილია მუსიკალური დიალექტები და დასაბუთებულია ამა თუ იმ კუთხის ფოლკლორის ცალკე დიალექტად გამოყოფის აუცილებლობა.

დასკვნებში შეჯამებულია კვლევის ძირითადი შედეგები.

ჩემ მიერ სხვადასხვა კუთხეში მოპოვებული ნიმუშების დიდი ნაწილი ყოფაში აღარ სრულდება. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ნიმუშები ხანდაზმულ ეთნოფორთა მეხსიერებას კარგად შემოუნახავს, მათ წარსულ დროში ვახსენებ. აწმყო დროში საუბარი მაქვს მხოლოდ იმ ნიმუშებზე, რომლებიც დღესაც სრულდება (ან შესაძლოა სრულდებოდეს).

ჩვენებურებთან ერთად განვიხილავ საქართველოში მდებარე ორიოდე ლაზური და ინგილოური სოფლის მუსიკალურ მასალასაც.

დაბოლოს, მინდა განსაკუთრებული მადლობით მოვიხსენიო: კახის რაიონის სოფელ დიდ ბინაში დაბადებული ფილოლოგი მართა ტარტარაშვილი (თარხნიშვილი), როგორც ჰერეთსა და დედოფლისწყაროს რ-ნის სოფ. სამთაწყაროში ჩატარებული ექსპედიციების ხელმძღვანელი (2011-13 წლები); სარფელი ჭანები – ნაზი მემიშიში და 2015 წელს გარდაცვლილი ზურაბ ვანილიში, რომლებთან ერთადაც 2014 წელს სარფსგაღმა (ანუ გაღმა

ლაზეთში) ორი ექსპედიცია ჩავატარე; ასევე – თამაზ კრავეიშვილი – 2014-17 წლების ჭანეთის, შავშეთის, ტაოსა და კლარჯეთის ჩემი ექსპედიციების სპონსორი, ფოტო-ვიდეოოპერატორი და მძღოლი; ბიზნესმენი მერაბ ფაშალიშვილი, რომელთან ერთადაც თურქეთის ლაზეთში 2012 წელს რამდენჯერმე ვიყავი.

## თავი I

### ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორის ფიქსირებისა და შესწავლის ისტორია

2010 წლამდე ჩვენებურთაგან ყველაზე მეტად დაფიქსირებულ-შესწავლილი იყო ლაზური და ყიზლარსა და მოზდოკში მცხოვრები ქართლელების მუსიკალური ფოლკლორი. ამ უკანასკნელთა ხალხური მუსიკა კახურის (და არა ქართლურის) ნაწილად იყო მიჩნეული.

ჩვენებურთა თითოეული დასახლება ცალ-ცალკეა განხილული. ჩამოთვლილია ექსპედიციები, რომლებშიც ფიქსირებულია ერთი მუსიკალური ნიმუში მაინც. ზოგიერთ კუთხეში ამგვარი ექსპედიცია საკმაოდ ბევრია, ზოგში კი – ცოტა. დღეს სხვადასხვა ქვეყანაში (თურქეთი, საბერძნეთი, რუსეთი, აზერბაიჯანი, ირანი) ქართველებით დასახლებული რეგიონებიდან პირველ რიგში ვეხები შედარებით მეტად ჩაწერილსა და შესწავლილს, შემდეგ კი – იმათ, რომლებიც ამ მხრივ უფრო ნაკლებად არის ცნობილი.

ექსპედიციების ჩამონათვალს მოსდევს კრიტიკული მიმოხილვა იმ მუსიკოლოგიური თუ სხვა ტიპის ლიტერატურისა, რომელშიც ჩვენებურთა ხალხურ მუსიკას გარკვეული ადგილი მაინც ეთმობა. აღნიშნულია თბილისსა თუ რეგიონებში არსებული ის მუზეუმები, არქივები თუ რადიო-ტელევიზიები, რომლებშიც მუსიკალური მასალები შეიძლება ყოფილიყო დაცული, თუმცა, უმეტესად არ აღმოჩნდა.

## თავი II

### ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორის ზოგადი მიმოხილვა

ეს თავი წარმოადგენს საქართველოს ისტორიული კუთხეების (კლარჯეთი, ტაო, შავშეთი, ლაზეთი, ჰერეთი და აჭარის მცირე ნაწილი) და

XVII-XIX საუკუნეებში თურქეთსა და ირანში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის კვლევას. იგი ადასტურებს, რომ ჩვენებურები ხშირად თურქულ ან აზერბაიჯანულ ენებზე მღერიან, თუმცა მუსიკალურად ეს სიმღერები ქართული ნიმუშებია უცხო ტექსტით.

ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორიდან თავდაპირველად განხილულია იმ კუთხეების ხალხური მუსიკა, რომლებზეც ჩემ მიერ ჩატარებულ მუსიკალურ-ფოლკლორულ ექსპედიციებამდე არანაირი მასალა არ მოიპოვებოდა. ასეთებია კლარჯეთი და ტაო.

## 2.1 კლარჯეთი

კლარჯული სიმღერები ერთ და ორხმიანია. ორხმიანებს ახასიათებს სეკუნდური პარალელიზმი, რაც ქართული მუსიკისთვის ორგანული არ არის. სეკუნდურ სიმღერებს მღერიან არამარტო კლარჯეთში მცხოვრებნი, არამედ 1870-1910-იან წლებში ამ კუთხიდან თურქეთის შუაგულში მუჰაჯირად წასულთა შთამომავლებიც.

სასიმღერო ფოლკლორი უანრულად ღარიბია. გავრცელებული იყო ორხმიანი საშაირო სიმღერა „სო ლე რუმ ანა ანა“ (მითხარი, რა დარდები გაქვს). ასევე პოპულარული იყო სევედიანი ლირიკული სიმღერები, ე.წ. დესთანები, რომლებიც კლარჯულ სოფლებში ღაზების დასახლების შედეგად უნდა გაჩენილიყო.

ქორწილის ტრადიციული რიტუალი, ეთნოფორთა თქმით, 30-35 წელია, რაც აღარ შესრულებულა. საქორწინო სიმღერებიდან გვხვდებოდა „გელინო“ – სასიძოს სახლში მაყრიონის შესვლისას სათქმელი სიმღერა (ჩავწერე 2015-17 წწ.).

მურღულისწყლის ხეობასა და ამ ხეობიდან წასულ მუჰაჯირებში დავაფიქსირე საქორწინო სუფრული სიმღერა „ჰე ამოლა“ („ჰე ამო“/„ჰელესა“), რომელიც სრულდებოდა სასურველი სურსათ-სანოვავის მოთხოვნის დროს როგორც თურქულ, ისე ქართულ ენებზე (ჩავწერე 2015-17 წწ.).

ბორჩხის ერთ ნაწილში ამ დროს იმღერებდნენ სიმღერას „ელესა მამული/მამალი ქოსა“, რომელიც მუსიკალურად განსხვავდება „ჰე ამოლასგან“ (ჩავწერე 2015-17 წწ.). „ჰე ამოლას“ გარდა, მუჰაჯირი კლარჯები მღეროდნენ სიმღერას „მაშალა, მაშალა“. იგი სრულდებოდა ქორწილში ხარის ან მოზერის გამოყვანისა და დაბმის დროს (ჩავწერე 2017 წ.).

ძველით ახალ წელს გამურული, ნიღბებმორგებული, გოგოდ გადაცმული ბიჭები კარდაკარ ჩამოივლიდნენ და საჩუქარს ითხოვდნენ სიმღერით „ენი



გელდი ილბაში“ (მოვიდა ახალი წელი). ვფიქრობ, ეს ნიმუში და მთელი რიტუალი ტრანსფორმირებული „ალილო“ და ალილოზე სიარულის რიტუალი უნდა იყოს. ამას ადასტურებს მასში შემორჩენილი ელემენტები (ნიღბები, კარდაკარ ჩამოვლა, მილოცვა, სურსათის თხოვნა). საყურადღებოა, რომ პუბლიცისტ ზაქარია ჭიჭინაძის ცნობით, 1840 წლამდე მურღულელები ფარულად ქრისტიანობდნენ, 1870-იან წლებამდე კი პატარა ბიჭები „ალილოსაც“ ამბობდნენ.

ამგვარ რიტუალს ასრულებდნენ გოლჯუქის რაიონის სოფელ დოშემეში მცხოვრები მურღულელები. ისინი მუსულმანური ერთოვანი მარხვის, რამაზანის ბოლო დღეებში, შუაღამეს დაულითა (დოლი) და სიმღერით დაივიდნენ სოფელს, ხალხს ააყენებდნენ და ტკბილეულს, სიმინდს, ფულს მოითხოვდნენ (ჩავწერე 2017 წ.).

ქალთა რეპერტუარიდან შემორჩენილია აკვნის ნანები. როგორც აღნიშნავენ, ძირითადად ბავშვს ბებია უმღერებდა. დღეს უფრო მეტად თურქულენოვანი ნანები იმღერება (ჩავწერე 2015-17 წწ.).

საყურადღებოა 2015 წელს ჩემ მიერ დაფიქსირებული, ქართული მუსიკალური ფოლკლორისთვის, სავარაუდოდ, აქამდე უცნობი ნიმუში, რომელსაც ქალი რძის გაშრობის შემთხვევაში ამბობდა.

2015-17 წლებში ჩავწერე ქალების წართქმით და ხმით ტირილები.

ძირითადი საკრავი აკორდეონი იყო (ზოგიერთი გარმონს, „აკორდსა“ და „მუზიყასაც“ უწოდებს), თუმცა მასზე ყველა სოფელში არ უკრავდნენ. კლარჯული დასაკრავებია: „ქოჩეგი“, „დუხხორომი“ (სწორხაზოვანი ზომიერი ტემპის ხორუმი), „დეღიხორომი“ (სწრაფი ხორუმი), „პატარძლის ყაიდე“ (პატარძლის ჰანგი), „ართვინბარი“/„ათაბარი“ და სხვ. მუჰაჯირი კლარჯები კი ცეკვისას ძირითადად „ვოჰოჰოის“ მღეროდნენ (ჩავწერე 2017 წ.).

კლარჯეთში ფიქსირებული დასაკრავების ნაწილში შესამჩნევია „ქართული მრავალხმიანობაც“<sup>3</sup>. მხედველობაში მაქვს მარტივი კადანსი (I-VII-D).

მთხრობელთა გადმოცემით, დაული, კავალი და გუდასტვირი აკორდეონზე უფრო იშვიათი იყო (ჩავწერე 2015-17წწ.); დაულ-ზურნის ანსამბლს კი მხოლოდ კლარჯული ზეპირსიტყვიერება ახსენებს, ისიც – გლოვასთან დაკავშირებით. ჩემს ექსპედიციებში მხოლოდ აკორდეონისა და კავალის ჩაწერა შეეძლო.

<sup>3</sup> ვგულისხმობ ქართული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელ მრავალხმიანობას.

საკრავების (ძირითადად, სალამურების) დამზადება ბავშვებსაც სცოდნიათ. მათი დამზადების წესები საქართველოს მოწვევით ყველა კუთხეში დავაფიქსირე. საყურადღებოა ცნობა ორი სალამურის ერთ საკრავად არსებობის შესახებ (ჩავწერე 2016 წ.). ასეთი საკრავი მრავალდეროიანი სალამურის საბავშვო ვარიანტად უნდა ჩაითვალოს.

## 2.2 ტაო

ტაოური სიმღერები ერთხმანია, ჟანრულად – უკიდურესად მწირი. ძირითადად მოვახერხე აკვნის ნანებისა და სახუმარო სიმღერების დაფიქსირება. იციან აგრეთვე ტყიდან ხის მორების გამოსატანი „ელესა“, წართქმით დატირება (ჩავწერე მხოლოდ ერთი ნიმუში) და სიმღერა „ჯილგელო“. რეჟისორ გიორგი კალანდიას ჩაუწერია გუდასტვირზე („ტიკზე“)<sup>4</sup> დაკრული, თამარ მეფის სადიდებელი ჰანგი (იხ. მის ფილმში „ერთი ჭოროხის შვილები“).

საფერხულო-საცეკვაო ნიმუშები „ტიკზე“ სრულდება. ესენია: „ჯილგელო“, „მამაკაცების ფერხული“, „პატარძლის გამოსაყვანი ჰანგი“.

დღევანდელ „ტიკზე“ ორივე მხარეს ხუთ-ხუთი თვალია ამოჭრილი, ვინაიდან ამ საკრავს ტაოელები (შავშელების მსგავსად) ლაზებისგან ყიდულობენ. თურქი ეთნომუსიკოლოგის, აბდულაჰ აკატის ცნობით, იუსუფელის რაიონის ქართულ დასახლებაში თულუმის თვლების რაოდენობა იყო 1/5, ხოლო არაქართულ დასახლებებში – 3/5. ვინაიდან თვლების ტოლი რაოდენობა ხელს უწყობს ჰანგის გაერთხმანებას, ამიტომ ვფიქრობ, რომ ძველ „ტიკზე“ შესრულებული ჰანგები უფრო მეტად ორხმიანი, „ქართული ხასიათის“ იქნებოდა.

ძველად სცოდნიათ „ტიკზე“ დასამღერებელი ჰანგებიც (უფრო – თურქულენოვანი) და საფერხულოც (ჩავწერე 2014 წ.). რაც შეეხება სალამურს, მასზე დამკვრელი ვერ მოინახა.

ინტერნეტ-რესურსებში, „ტიკის“ გარდა, იპოვება დოლი და ზურნა, თუმცა, ტაოელთა ცნობით, ისინი „მეთურქულე“ (თურქულენოვანი) სოფლებშია გავრცელებული (ჩავწერე 2014).

## 2.3 შავშეთი

---

<sup>4</sup> „ტიკი“ გასიებული ნიშნავს, საკრავს ამიტომაც დარქმევია.

მთელ შავშეთში ქართული ენა მხოლოდ იმერხევის ხეობამ შეინარჩუნა. ამიტომ ამ ქვეთავში ხშირად ვახსენებ იმერხევს.

შავშური სიმღერა დღეს ერთხმიანია, თუმცა მოგზაური დიმიტრი ბაქრაძე, 1874 წელს აღწერს პატარძლის გამოსაყვან მრავალხმიან ნიმუშს.

მუსტაფა უზუნის (გამეშიძე) ცნობით, მის ახალგაზრდობაში, 1960-70-იან წლებში, მაჭახლურ სიმღერებს იმერხეველები დასცინოდნენ იმის გამო, რომ მრავალხმიანი იყო, რადგან მათი აზრით, ერთხმიანი სიმღერაა ღამაზი (ჩავწერე 2014 წ.).

განსაკუთრებით ბევრია ლირიკული და სახუმარო ნიმუში. ქორწილთან დაკავშირებული სიმღერები სრულდება უმეტესად აკორდეონის („მუზიყის“) თანხლებით (აღრე გუდასტვირი – „ჭიბონი“ ახლდა), თურქულ ენაზე, მხოლოდ რამდენიმე ქართული სტროფით.

აკენის ნანების გარდა, 2014 წელს დავაფიქსირე ბავშვის გამოსადვიძებელ-გასამხნევებელი ჰანგი. იგი სრულდება მაშინ, როცა ყმაწვილი მოთენთილი იღვიძებს. ამ დროს, რომ არ იტიროს, ხელში აყავთ, ახტუნავენ და აცეკვებენ (ასამებენ).

სასიძოს სახლში მაყრიონის შესვლისას „მუზიყის“ (ძველად – „ჭიბონის“) თანხლებით თურქულ ენაზე სრულდება „გელინ ბუირუმ“ (პატარძალო, მობრძანდი). ამას მოჰყვება ინსტრუმენტული მგზავრულ-მაყრული „იოლ ყაიდეს“ (გზის ჰანგი) სახელწოდებით (ასევე ეძახიან „ჯეზაირსაც“). ზოგ ეთნოფორს „იოლ ყაიდე“ და „დოდოფალი მოყავან“ ერთი და იგივე ჰგონია, სინამდვილეში კი ისინი განსხვავებული ჰანგებია – „დოდოფალი მოყავან“ სიძის ეზოში მაყრიონის შესვლისას იმღერება და მოსდევს „იოლ ყაიდეს“ (ჩავწერე 2014 წ.).

საქორწინო სუფრაზე მაყრების დასხდომისას სრულდება სუფრული – სურსათ-სანოვაგის მოსათხოვი სიმღერა „მოლა, მოლა“ („მოლა“ ამ შემთხვევაში ახლადდაქორწინებულის მამაა) (ჩავწერე 2014 წ.).

ყანაში, დაღლილი მშრომელების გასახალისებლად მეჭიბონეს იწვევდნენ (ჩავწერე 2014 წ.). შრომის სიმღერებიდან ასევე დავაფიქსირე ძროხის წველის ნიმუში. ეთნოფორთა ცნობით, იაილებში (იალაღებში) წასვლის დროს მღეროდნენ „იაილების სიმღერას“. ჩემ მიერ ჩაწერილი ასეთივე ნიმუშის ტაოური ვარიანტი და მისი შედარება შავშურთან მაფიქრებინებს, რომ არც შავშური ვერსიაა წმინდა შრომის სიმღერა – იგი უფრო შრომის მგზავრულ ნიმუშთა კატეგორიას მიეკუთვნება.

საისტორიო თემატიკის ამსახველი ნიმუშებიდან 2014 წელს მხოლოდ ერთი თურქულენოვანი ნიმუში დავაფიქსირე თამარ მეფეზე, სხვა ეთნოფორებმა კი დამიდასტურეს ასეთი სიმღერის არსებობა. ჩაწერილი ნიმუში მუსიკალურად ლირიკულის კატეგორიაში შეიძლება გაერთიანდეს – ამ მელოდიაზე მრავალი სიმღერა იმღერება. საყურადღებოა მ. უზუნის ცნობა ქალაქ ართვინში ცეკვა „თამარას“ არსებობის შესახებ, რომელსაც იმერხევის სოფლებში „შემორბენილა ს“ უწოდებენ.

მიცვალებულს უმეტესად ყურანს უკითხავენ, ამიტომ ძნელი აღმოჩნდა ტრადიციული დატირების ფიქსირება, თუმცა 2014 წელს ჩავწერე როგორც წართქმით, ისე ხმით ნატირალი.

საკულტო სიმღერებიდან შემორჩენილია „ნაზარი“. ნაზარობა იგივე ლაზარობაა, მხოლოდ მას ბავშვები ასრულებენ და სიტყვიერი ტექსტი თურქული ან თურქულ-ქართული აქვს. „ნაზარის“ გარდა, სრულდება წმინდა ქართულენოვანი ნიმუშებიც – „ბზევ (მზეო – გ.კ.), გამოი“, ან პირიქით „გამოი, ნისლო“. არის სხვადასხვა შელოცვა.

ბავშვთა რეპერტუარის სხვა ნიმუშები თითქმის არ შემორჩენილა. 2014 წელს დავაფიქსირე მხოლოდ „აიწონა-დაიწონას“ თამაშის დროს შესასრულებელი ჰანგი.

შავშური სიმღერების დიდი ნაწილი, როგორც წესი, „მუზიყის“ თანხლებით სრულდება. ამ საკრავზე შესრულებული მუსიკა ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ნორმებში ვერ ჯდება. მასში იშვიათად თუ გამოკრთის ჩვენი მუსიკისთვის დამახასიათებელი ზემოსხენებული მარტივი კადანსი. იგივე მდგომარეობაა გარმონთან დაკავშირებითაც.

ადრე შავშებს გარმონისა და „მუზიყის“ მაგივრად „ჭიბონი“ ჰქონიათ. ჩემ მიერ ფიქსირებულ ორ ახალგაზრდა მეჭიბონეს საკრავი ლაზებისგან ჰქონდა შექმნილი. მასზე აუღერებულ ჰანგებში სჭარბობს ერთხმიანობა, ვინაიდან ორივე მხარეს ხუთ-ხუთი თვალი აქვს, ძველ შავშურ „ჭიბონზე“ კი თვლების რაოდენობა 1/5 ან 3/5 ყოფილა. იმერხეველები „ჭიბონზე“ დამკვრელს „ჭიბონჯის“ უწოდებენ, აკორდეონზე/მუზიყაზე დამკვრელს კი – „აკორდეონჯის“ (ზოგჯერ, „მუზიყაჯის“, თუმცა ამ სიტყვას, ჩვეულებრივ, მუსიკოსის მნიშვნელობით უფრო იყენებენ) (ჩავწერე 2014 წ.).

„ჭიბონს“ ენათმეცნიერი ნიკო მარი „ჭიბოსაც“ უწოდებს. მისი თქმით, სოფელ ტბეთში ქართულად აღარ ლაპარაკობენ, თუმცა საკრავის ნაწილებს ქართული სახელები ჰქვია. მეცნიერი აღნიშნავს „ჭიბონის“ ზურნით შეცვლის ფაქტსაც.

ინტერნეტრესურსების მიხედვით, შავშეთის არაქართულენოვან სოფლებში „ჭიბონთან“ ერთად გავრცელებულია დაულ-ზურნაც, რომლებზე დასაკრავებიც ქართულისგან ძირფესვიანად განსხვავდება.

შავშეთისთვის დამახასიათებელი ცეკვებია: „შემორბენილა“, „დართულა“, „გაზრომილა“, „ბაზგირულა“ და სხვ. მათ დღეს უმეტესად „მუზიყაზე“ ასრულებენ, ადრე კი „ჭიბონზე“ უკრავდნენ.

## 2.4 ლაზეთი (ჭანეთი)

ჭანური სიმღერა ერთხმიანია. სარფის სიმღერები კი 1960-70-იანი წლების მიჯნაზე გაამრავალხმიანეს მუსიკის მასწავლებლებმა, რომლებიც ადგილობრივები არ იყვნენ.

ჩემ ხელთ არსებული ცნობებით, 1910-იან წლებში ლაზური სიმღერების ნაწილი ორხმიანი იყო. კომპოზიტორ ნოდარ მამისაშვილის თქმით, მას და ეთნომუსიკოლოგ გრიგოლ ჩხიკვაძეს 1951 წელს მოუსმენიათ კვინტებისა და კვარტების პარალელიზმით გაჯერებული რამდენიმე ნიმუში (ცნობა ჩავწერე 2016 წ.).

ჭანური სიმღერა ჟანრულად არცთუ მდიდარია, თუმცა ჩვენებურებით დასახლებული კუთხეებიდან ლაზეთი ერთადერთია, სადაც, „ჰელესას“ გარდა, გვხვდება ყანის თოხნის „ჰე ამო“. ყანაში ტყიდან ხის მორების გამოტანის დროს „ჰელესას“ ზოგჯერ გუდასტვირიც („გუდა“) ახლდა. ნადის ტრადიციული რიტუალი წარსულს ჩაბარდა.

ჭანური სიმღერა სევდიანი ლირიკული სიმღერების (დესთანების) სიჭარბით გამოირჩევა. ისინი სრულდება როგორც საკრავის გარეშე, ისე საკრავით (ქამანხით). ლაზური მუსიკალური ფოლკლორი მეგრულს სევდიანი ლირიკული სიმღერების სიჭარბით ჰგავს.

გაღმა ლაზეთში ნანის გახსენება უჭირთ, თუმცა რამდენიმე ნიმუშის ფიქსირება მაინც მოხერხდა (ჩავწერეთ მე, ზურაბ ვანილიშმა და ნაზი მემიშიშმა 2014 წ.). საქართველოში მცხოვრებმა ჭანებმა კი ამავე წელს ჩამაწერინეს ჩემთვის მანამდე უცნობი ნიმუში „ოკანწულე ვამელა“ (ჰამაკიდან არ გადავარდე) – „ბავშვს ჰამაკში არწევ და ასე უმღერი, რომ დაიძინოს“. ზოგიერთი ცნობით, ეს ცალკე სიმღერაა, სხვა ცნობებით კი ნანის ნაწილია ან საერთოდ არ იმღერება. ჩემი აზრით, ეს ბავშვის დაძინებასთან დაკავშირებული, მაგრამ მაინც ცალკე მუსიკალური ნიმუშია. იგი თავისი საცეკვაო ხასიათით არ ჰგავს ლაზურ აკვნის ნანებს და მელოდიურადაც საკმაოდ განსხვავებულია.

ჭანური ხალხური მუსიკა მდიდარია ბავშვთა მიერ სათქმელი ნიმუშებით.

სამგლოვიარო ნიმუშების დიდი ნაწილი ხმით ტირილება („სერსითე მგარინი“/„კორეცხალა მგარინი“). მიცვალებულს მხოლოდ ქალები დასტირიან. ტირიან მორიგეობით – ჯერ ერთი, შემდეგ მეორე და ა. შ. (ჩავჭერეთ მე, ზ. ვანილიშმა და ნ. მემიშიშმა 2012, 2014 წწ.).

ქორწილის რიტუალში ყველაზე გავრცელებულია სურსათ-სანოვაგის მოსათხოვი სუფრული „თირამოლა“/„ჰე ამოლა“. მას, სხვა კუთხეების მსგავსად, მღერიან როგორც მამაკაცები, ისევე – ქალებიც; შესაძლებელია შესრულდეს საკრავითაც. საინტერესოა, რომ სიმღერა არის როგორც თურქულენოვანი, ისე შერეული – თურქულ-ლაზური.

„წულო ბოზო“ (ქალწულო) და „ჭუტა ნუსა“ (პატარა რძალი) იმღერებოდა ქორწილში პატარძლის გამოყვანის დროს. 2014 წელს მე და ნაზი მემიშიშმა ჩავჭერეთ პატარძლის გამოსაყვანი სიმღერები „გუდის“ თანხლებით. მრავლადაა საცეკვაო ნიმუშები, რომლებიც ქორწილსა და სხვადასხვა თავყრილობაზე სრულდება.

ჭანურ მუსიკაში გვხვდება შემდეგი საკრავები: ჩასაბერები – „პილილი“, კავალი, „გუდა“ და ხემიანი ქამანჩა. „პილილი“ და კავალი ერთხმიანი საკრავებია. ისინი ნაკლებადაა გავრცელებული. ქამანჩა და „გუდა“ მრავალხმიანია.

„გუდა“ ერთადერთი საკრავია, რომელმაც დღემდე შემოინახა ქართული მრავალხმიანობა. იგი გვხვდება არამარტო მუსლიმან ლაზებში, არამედ ე. წ. „პონტოელ ბერძნებშიც“ (გაბერძნებული ქრისტიანი ჭანები), რომელთა დიდი ნაწილი 1923 წლიდან საბერძნეთში ცხოვრობს.

დღეს ლაზურ გუდასტვირზე თვლების რაოდენობაა 5/5, თუმცა პონტოს ბერძნების გუდასტვირებზე დაყრდნობით ვვარაუდობ, რომ ადრე ლაზური გუდასტვირის თვლების რაოდენობა 3/5 ან 1/5 უნდა ყოფილიყო. კლარჯი ემრულა ქესქინქურთის ცნობით, გუდასტვირზე ჭანური მუსიკის დასაკრავად ორ თვალს გასანთლავდნენ (სანთლით ამოქოლავდნენ) (ჩავჭერე 2016 წ.). შესაბამისად, 5/5-თვლიან გუდასტვირზე მიიღებოდა 3/5 თვალი.

ლაზურ „გუდას“ პონტოს ბერძნები „ცაბოუნას“ (Tsabouna) უწოდებენ. რაც შეეხება „გაიდას“ (Gayda/Gaida), იგი ევროპული, მათ შორის, ბერძნული საკრავია.

მელიზმებისა და ერთხმიანობის დომინირების მიუხედავად, „გუდაზე“ დასაკრავები ქართული ხალხური მრავალხმიანი მუსიკის კანონზომიერებებს ეფუძნება. ამავეს ვერ ვიტყვი სამსიმიან ქამანჩაზე, რომლის ჰანგებიც

პარალელური კვარტების დადმავალი მოძრაობით (განსაკუთრებით, საკადანსო საქცევებში) ჩვენი მუსიკის ნორმებს საკმაოდ შორდება. პარალელური კვარტების სიჭარბეს საკრავის კვარტებით აწეობა უნდა იწვევდეს. აღსანიშნავია, რომ გუდასტვირისგან განსხვავებით, ქამანჩის ნაწილების ლაზური შესატყვისები თითქმის არ მოგვეპოვება. ეს ყველაფერი კი ამ საკრავის არაქართულობას მავარაუდებინებს. იგი თურქული, ან უფრო ბერძნული საკრავი შეიძლება იყოს. თუმცა, წათე ბაწაშის აზრით, გამორიცხული არ არის ბერძნულ-ქართული ნაზავიც.

ლაზური ქამანჩა განსხვავდება ამ საკრავის ცნობილი სახეობისგან. იგი მხოლოდ სამსიმიანია, აქვს ბრტყელი, მოგრძო ფორმის მუცელი, მოკლე ტარი და სწორი ჯორაკი.

ჭანურ საკრავებზე იკვრება ლირიკული და საცეკვაო ნიმუშები. ასეთებია „ფაჩქული“, „წარიშკა“ და სხვ.

## 2.5 მესხეთი

მესხეთის დიდი ნაწილი 1829 წლიდან დედასამშობლოშია. თურქეთის ფარგლებში მოქცეული ნაწილის მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ არაფერია ცნობილი, ამიტომ მესხურს გაკვრით ვეხები.

საქართველოს მოწყვეტილი სხვა კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორთან მესხურის შედარებისას გვხდება რამდენიმე პარადოქსი, სახელდობრ:

- ლაზურ გუდასტვირზე დღემდე ქართული მრავალხმიანობა უდერს, მესხურზე კი მისი ნიშანწყალიც არ იგრძნობა;

- მესხური სიმღერები გაერთხმიანდა ამ კუთხის საქართველოში დაბრუნების შემდეგ;

- არაქართული მელოდიების ხვედრითი წილი მესხურში ბევრად დიდია, ვიდრე ჩვენებურების მუსიკაში;

ეს პარადოქსები მესხეთის მოსახლეობის ეთნიკური სიჭრელით უნდა აიხსნას.

მესხური სიმღერების მრავალხმიანობის საკითხს მესამე თავში ვეხები.

## 2.6 აჭარის თურქული ნაწილი

თურქეთში მცხოვრები აჭარლების სიმღერები უკანასკნელ წლებამდე ორხმიანი იყო. დღეს თვალშისაცემია ინეგოლელ აჭარელთა სიმღერების გაერთხმიანება – ისინი ზოგჯერ ხანის, ზოგჯერ კი ზედა ხმის გარეშე

ქლერს. მართალია, ფიქსირებულია ორხმიანი ვარიანტებიც, მაგრამ მათი ხვედრითი წილი საკმაოდ მცირეა. 1960-იან წლებში ჩაწერილი სიმღერების დიდი ნაწილი (მაგალითად, „ვოსა ვორერა“, „ალიფაშა“, „ფაჭვის სიმღერა“ და ა.შ.) უკვე გამქრალია.

. საისტორიო თემატიკა შემორჩა ერთადერთ სიმღერას, „ალიფაშას“, ისიც მხოლოდ საწყის სტრიქონში. როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ 50 წლის წინ ეს ნიმუში უკვე ფრაგმენტულად ახსოვდათ.

საქმროს სახლში დედოფლის წაყვანისას „დედოფლის სიმღერა“ იმღერება. საქორწინოა, ასევე, „ვინ მოგიტანა“. იგი წარმოადგენს პატარძლის დიალოგს მეგობრებთან. ჰაირიელი შევქეთ ავგულის ცნობით, ეს სიმღერა შავშურია (ჩაწერა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის, ტრაპიზონის ტექნიკური უნივერსიტეტისა და სტამბულის ქართული კულტურის სახლის ექსპედიციამ 2015 წ.). ვფიქრობ, მამაკაცთა უნისონური გუნდის არსებობა სიმღერის შავშებისგან გავრცელებით უნდა აიხსნას.

საქორწინო სუფრაზე აუცილებლად ითქმებოდა სურსათ-სანოვაგის მოსათხოვი სუფრული „ვერიდა მასპინძელსა“.

ქორწილის განუყრელი ნაწილია ცეკვა. სამწუხაროდ, დასაკრავები ძირითადად ევროპული ტიპისაა, თუმცა სახელები ქართული შერჩენია (მაგ. „გადაქცეული ხორომი“).

„ფაჭვის სიმღერას“ ასრულებდნენ ყანაში სიმინდის მარგელის დროს.

ჩაწერილია, ასევე, დატირებები, აკვნის ნანები.

თუკი სასიმღერო მრავალხმიანობა 1960-იან წლებში ფიქსირებული მასალაში კარგად არის დაცული, ამას ვერ ვიტყვით საკრავიერ მუსიკაზე. უკვე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა აკორდეონი, რომელზეც ქართული მუსიკისთვის არატიპური მრავალხმიანობა უღერდა. თუმცა, მელაშვილის მიერ 1965 წელს ჩაწერილია საჭიბონე დასაკრავებიც, რომელთა ერთი ნაწილის ჰარმონიაც ქართულია, მეორე ნაწილში კი, მეშვიდე საფეხურის ნაცვლად, რატომღაც მეექვსე საფეხური უღერს.

რაც შეეხება ქობულეთიდან 1877-78 წლებში ფაცას რაიონში წასული მუჰაჯირების შთამომავლობას, ჩემ ხელთ არსებული მასალის მიხედვით, მათ ვოკალური მრავალხმიანობა დავიწყებული აქვთ, საკრავებიდან კი იყენებენ საზს („ბაღლაძა“), რომელზე აუღერებული ნიმუშებიც საგრძნობლადაა დაშორებული ქართული მრავალხმიანობისგან. ფიქსირებულია ოთხხმიანი ნაღური სიმღერების ერთხმიანი ვარიანტები საზის თანხლებით.



## 2.7 ჩრდილოეთ კავკასია

მეოცე საუკუნის დასაწყისში ქართველები ცხოვრობდნენ რუსეთში, კერძოდ, მოზდოკისა და ყიზლარის რაიონის (ე. წ. თერგის ოლქის) ორ სოფელში: ალექსანდრონევესკაიასა (სასოფლო) და შელკოვსკაიაში (სარაფანი). ისინი ლეკიანობის დროს კახეთიდან, ხევიდან, ქართლიდან და იმერეთიდან წასულთა შთამომავლები იყვნენ. მასობრივი გადასახლება მე-18-19 საუკუნეებში რამდენიმე ეტაპად განხორციელდა.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში ყიზლარისა და მოზდოკის ქართველებს მრავალხმიანი სიმღერები ჯერ კიდევ შემორჩენილი ჰქონდათ. კომპოზიტორმა დიმიტრი არაყიშვილმა დააფიქსირა როგორც ერთ და ორ, ისე სამხმიანი სიმღერები, თუმცა სამხმიანობა ძირითადად ფრაგმენტულად უღერს, რადგან ხშირად ადგილი აქვს ბანის ფონზე ზედა ხმების მონაცვლეობას.

მოზდოკელი ქართველების სიმღერები წარმოდგენილია სამი ერთხმიანი და ერთი ორხმიანი ნიმუშით, ყიზლარის ქართველებისა კი – ერთ, ორ და სამხმიანი სიმღერებით. გვხვდება თითქმის ყველა ჟანრი (არ არის მხოლოდ სამგლოვიარო, საწესო და შრომის კოლექტიური ნიმუშები), რაც დამახასიათებელია ზოგადქართული ხალხური მუსიკისთვის.

ყიზლარის ქართველები რუსულ მუსიკასაც ასრულებდნენ. საკრავიერი ჰანგები ჩაწერილი არ არის, მაგრამ პოპულარული ყოფილა დაირა (Бирен) და „მუზიკა“ (გარმონი).

ეროვნული კოლორიტი მრავალხმიან სიმღერებში თითქმის უცვლელადაა შემორჩენილი, რასაც ვერ ვიტყვით ერთხმიან ნიმუშებზე.

ანალიზმა აჩვენა, რომ ჩვენ ხელთ არსებული ნიმუშების უმრავლესობაში მრავალხმიანობა გაბმული ბურდონით არის წარმოდგენილი. შენარჩუნებულია შესრულების ტრადიციული ორპირული ფორმა, კადანსები, მელოდიის ტიპები და სხვა. მრავალხმიანი ნიმუშები ძირითადად ორხმიანია. მათი უმეტესობა სოლისტების მონაცვლეობაზეა აგებული და რეალური სამხმიანობა მხოლოდ ყიზლარში ჩაწერილ „სუფრულსა“ და „ალილოში“ გვხვდება.

იმხანად ქართლში „ალილოს“ ჩაუწერლობის გამო არაყიშვილი ყიზლარსა და მოზდოკში ჩაწერილ ნიმუშებს კახურად განიხილავდა, თუმცა გადასახლებულთა ძირითადი ნაკადი რომ ქართლიდან იყო, ამას ადასტურებს როგორც ისტორიული, ისე ენათმეცნიერული თუ მუსიკალური მასალები.

## 2.8 საინგილო (ჰერეთი)

ჰერული სიმღერა ერთხმია. ნიმუშთა უმეტესობა არის ბავშვთა მიერ სათქმელი და, შესაბამისად, წამღერება-წადიდინება უფროა, ვიდრე სიმღერა ტრადიციული გაგებით. ნანის და დატირების გარდა, ჩაწერილი ნიმუშების უმრავლესობა ძალიან მოკლეა (რამდენიმეწამიანი). ადგილობრივი პუბლიცისტების მოსე ჯანაშიელისა და ბართლომე ხუციშვილის ცნობებსა და ასაკზე დაყდნობით ვვარაუდობ, რომ ინგილოურ მუსიკას მრავალხმიანობა ჯერ კიდევ 1860-70-იან წლებში უნდა ჰქონოდა დაკარგული, მით უფრო, რომ 1931 წელს დაარსებულ სოფელ სამთაწყაროში (დედოფლისწყაროს რაიონი) ჩაწერილი სიმღერებიც ერთხმია.

ჰერეთში ფიქსირებული სიმღერებიდან ყველაზე „მღერადია“ დატირება და ნანა („და -და“ ან „ლა -ლა“).

ჰერეთში უმეტესად ქალები ტირიან („მატირევა“), თუმცა კახის რაიონის ქრისტიანულ სოფლებში გასვენების მოახლოებისას კაცებიც დაიტირებდნენ.

დატირების მსგავსი ნიმუში „წმინდა ბებრევი“ სრულდებოდა კახში წმინდა ბებრევის სამაროვანზე (სასაფლაოზე) (ჩავჭერე 2011 წ.).

ფიქსირებულია ბავშვის გამოსადვიებელი (უფრო სწორედ, გამოსაფხიზლებელი) ნიმუშები „თამბის“, „დამბის“, „ცამფის“ სახელწოდებით. საერთოდ, ჰერეთი ძალიან მდიდარია საბავშვო ფოლკლორით – დაწყებული ჩიტის მიბაძვიდან, დამთავრებული საქორწინო ნიმუშებამდე (ჩავჭერეთ მე და მართა ტარტარაშვილმა 2011-13 წწ.).

საისტორიო თემატიკის მქონე ნიმუშები ძირითადად შემოიფარგლება თათრებისა და ლეკების სალანძღავი სიმღერებით, მათ შორის, აზერბაიჯანულ ენაზე (ჩავჭერეთ მე და მ. ტარტარაშვილმა 2011-13 წწ.). თამარ მეფისადმი მიძღვნილი სიმღერა, რომელსაც, ადგილობრივთა ცნობით, საზი („ჩუნგური“) უნდა ხლებოდა, ჩვენს ექსპედიციაში საკრავის გარეშე დაფიქსირდა.

ადგომა დღეს ჰერელი აშუღები „ჩუნგურით“ დადიოდნენ და ულოცავდნენ მოსახლეობას (ჩავჭერეთ მე და ტარტარაშვილმა 2011-12 წწ.).

რელიგიური თვალსაზრისით ძალზე საინტერესოა აზერბაიჯანულ ენაზე შესრულებული „იესო ქრისტეს ლოცვა“, რომელშიც იესოს მოღვაწეობაა ასახული.

ჰერეთში დავაფიქსირეთ საჭმლის გაკეთებისას, ვენახის გასხლეხისას, ქსოვისას შესასრულებელი სიმღერები, მაგრამ მათი უმეტესობა (გარდა ყანაში გადაძახილისა, მეურმის სიმღერისა და ოღოშისა) შრომის უანრში ვერ გაერთიანდება. ხსენებული ნიმუშები უფრო ლირიკული და სახუმაროა.

ნადის დროს უმეტესი ადგილი ეკავა შრომის რიტმის წარმართველ გადაბახილებსა და ნაღარა-ზურნით შესრულებულ ნიმუშებს. ყანაში სათქმელი შრომის სიმღერები იშვიათი იყო. ასეთია თოხნის თანმხლები „ოპი, ყანა, ოპი“ (ჩავწერეთ მე და ტარტარაშვილმა 2012 წ.). „ოდოშუან წოვდეთ“ (ოდოშუე წავიდეთ) ოდოშის (პურის მწვანე თავთავი) მოსაკრეფად წასვლის დროს იმღერებოდა „ოდოშუან წოვდეთ“ (ჩავწერე 2011 წ.). დავაფიქსირე ასევე მეკალოეებისა და მებრეების დიალოგი – „ჰოუ, ჰა“.

*ქორწილს*, პატარძლის გამოსაყვანი სიმღერების გარდა, მუსიკალურ თანხლებას ნაღარა-ზურნა და დოლ-გარმონი უწევდა. მასშტაბის მიხედვით განასხვავებდნენ დიდ და პატარა ქორწილებს. დიდში ნაღარა-ზურნა უკრავდა, რადგან ეს საკრავები დიდი ზეიმის გამომხატველი იყო. პატარა ქორწილში დოლ-გარმონი უღერდა. გარმონზე უმეტესად ქალები უკრავდნენ. ასეთი ქორწილი ძირითადად იმართებოდა სიჩქარისა და ოჯახის ხელმოკლეობის შემთხვევაში, ასევე, მაშინ, როცა ერთ-ერთი მეწვეილე ქვრივი იყო.

ნაღარა-ზურნაზე, საზოგადოდ, წმინდა აზერბაიჯანულ-სპარსული მუსიკა იკვრება. ასეთივე ჰანგები უნდა შესრულებულიყო 4-5 სიმიან „ჩუნგურზეც“. გარმონზე, აზერბაიჯანულთან ერთად, ჩრდილოკავკასიური დასაკრავებიც უღერდა და მათი ქართულთან სიახლოვე ამით უნდა აიხსნას. 2-3 სიმიან ტანბურზე კი, ჩრდილოკავკასიურთან ერთად, ქართული მრავალსიმიანი მუსიკაც is performed სრულდება.

ჰერეთში გავრცელებული საკრავიერი რეპერტუარი უმეტესად მოიცავდა საცეკვაო ჰანგებს: „სარბაშულს“, „თარაქამას“, „უზუნდერას“ და ა. შ.

ნაღარა-ზურნა, ისევე როგორც „ჩუნგური“, ჰერეთის ქართულენოვან სოფლებში 40 წელია აღარ გამოიყენება. დღეს ნაღარა-ზურნა (რომელზეც არაქართულენოვანი ჰერები უკრავენ), მხოლოდ გიორგობაზე უღერს.

რაც შეეხება სამთაწყაროს მუსიკალურ ფოლკლორს: დედოფლისწყაროს რაიონის ამ სოფელში დასახლების შემდეგ ჰერელთა სიმღერამ დეგრადაცია განიცადა, რაც, უმთავრესად, საყრდენი ტონის შეგრძნების დაკარგვაში გამოიხატა. შეინიშნება ტრადიციული ინგილოური ტექსტების სხვა (მაგ. ქალაქურ) მელოდიაზე შესრულების ფაქტებიც. გვხვდება თავიდან ბოლომდე ლოგიკურად მუდერი ნიმუშებიც, მაგრამ ეს არც ისე ხშირია.

## 2.9 ფერეიდანი

სამწუხაროდ, ფერეიდანში დღემდე არ ჩატარებულა ეთნომუსიკოლოგიური ექსპედიცია. ექსპედიცია. ჩემ მიერ 2011-12 წლებში

საქართველოში ჩაწერილი ფერეიდნელების ცნობებიდან და არამუსიკოსთა მიერ 2007-12 წლებში ფერეიდანში მოპოვებული სიმღერა-დასაკრავებიდან ჩანს, რომ ფერეიდნელებისთვის ერთხმიანობაა დამახასიათებელი. დიდია საავტორო მუსიკის ხვედრითი წილი. ფიქსირებულია აკვნის ნანა. შემორჩენილი უნდა იყოს დატირებაც, თუმცა ზოგიერთი ეთნოფორი მის არსებობას უარყოფს (ჩავჭერე 2012 წ.). ირანელ ეთნოლოგს, ბაბაკ რეზვანს მიაჩნია, რომ ფერეიდანში ფოლკლორი არ არსებობს, რასაც, რელიგიურთან ერთად, არისტოკრატიულ ფაქტორსაც აბრალებს, თუმცა ამ უკანასკნელს არ განმარტავს. შეუძლებელია, ფერეიდნელებს, აკვნის ნანებთან ერთად, არ ახსოვდეთ თუნდაც 2-3 ბგერიანი სხვა ჰანგები, რომლებსაც რეზვანი (სხვების მსგავსად) მუსიკად, ალბათ, არც თვლის.

საკრავებიდან ფერეიდანში ირანული ინსტრუმენტები, ძირითადად, სტვირი, ნაღარა, საზი, დოლი და თარი არის გავრცელებული.

### თავი III

## სასიმღერო მრავალხმიანობის დაკარგვის მიზეზები და ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორის ძირითადი ნიშან-თვისებები

ნაშრომის ამ თავში კომპლექსურად განვიხილავ იმ ნიშანთვისებებს, რომლებიც საერთო ან მეტნაკლებად საერთოა ტაოური, შავშური, ლაზური, კლარჯული თუ ინგილოური ხალხური სიმღერებისთვის.

შავშების, ტაოელების, ლაზებისა და ჰერების სიმღერები უკვე გაერთხმიანებულია. ერთხმიანია კლარჯული სიმღერების ნაწილიც. თითქმის გაერთხმიანებულია ინეგოლის რ-ნის სოფ. ჰაირიესა და თუფეხჩიყონადის აჭარლების ხალხური სიმღერები.

სანამ ვოკალურ მრავალხმიანობასთან დაკავშირებულ საკითხებზე გადავიდოდე, საჭიროა პასუხი გაეცეს კითხვას – არის თუ არა შენარჩუნებული ერთხმიან სიმღერებში ქართული ტიპის მელოდიკა და რა ადგილი უჭირავს მას.

### 3.1 ჩვენებურების ერთხმიანი ხალხური სიმღერის მელოდიკის ქართულობის საკითხისათვის

ჩვენებურების ერთხმად სიმღერებში გვხვდება როგორც ქართული სოფლური სიმღერისთვის ჩვეული, ისე მისთვის ნაკლებად დამახასიათებელი გადიდებულსეკუნდიანი და დასავლურ-ქალაქური მელოდიები. ამ უკანასკნელთა ხვედრითი წილი არც ისე მცირეა, თუმცა წამყვანი ადგილი ქართულ მელოდიკას უჭირავს.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორს შორის ხშირია მელოდიური მსგავსება. ამაზე მეტყველებს ლაზეთისა და ჰერეთის მაგალითი, რომლის რამდენიმე ნიმუში ჰგავს საქართველოს ფარგლებს შიგნით დარჩენილი კუთხეების სიმღერებს. ამ საკითხზე ყურადღება პირველად ეთნომუსიკოლოგმა ედიშერ გარაყანიძემ გაამახვილა და სხვადასხვა კუთხეებში ერთნაირი მელოდიების არსებობა, მათი ზოგადქართულობით ახსნა.

### **3.2 ვოკალური მრავალხმიანობის ძველად არსებობის დამადასტურებელი არგუმენტები და ხმათა შემორჩენილი სახელები**

მიჩნეულია, რომ ვოკალური მრავალხმიანობა დიდი სტაბილურობით გამოირჩევა მაშინაც კი, როდესაც იცვლება ენა, რელიგია, სოციალური ცხოვრების წესი. მრავალხმიანობა მაინც რჩება, როგორც მუსიკალური ტრადიციის ყველაზე უფრო მყარი გენეტიკური კოდი. თუმცა აღიარებულია, რომ მრავალხმიანობა მსოფლიოში თანდათან იკარგება. ზოგიერთ რეგიონში ცნობილია მისი დაკარგვის მიზეზები. ძირითადად, ესენია: ბუნებრივი კატასტროფა (მაგალითად, მიწისძვრა), ომები, რელიგიური ფაქტორი და მთავრობის კულტურული პოლიტიკა.

ეთნომუსიკოლოგების – იოსებ ჟორდანიასა და ქეთევან ნიკოლაძის აზრით, სადაც მრავალხმიანი ჩასაბერი საკრავი არსებობს, იქ სიმღერაც აუცილებლად მრავალხმიანია. ასეთ კულტურებში საკრავიერი და ვოკალური მრავალხმიანობის ფორმებიც კი ემთხვევა ერთმანეთს.

საყურადღებოა, რომ ლაზეთში, ტაოსა და შავშეთში ვოკალური მრავალხმიანობა დაკარგულია, თუმცა შემორჩენილია მრავალხმიანი ჩასაბერი საკრავი, რაც ამ კუთხეებში უწინ ვოკალური მრავალხმიანობის არსებობასაც მავარაუდებინებს.

ვოკალური მრავალხმიანობის სტაბილური ბუნებისა და ჩასაბერი მრავალხმიანი საკრავების გარდა, საქართველოს უკლებლივ ყველა კუთხის სიმღერის მრავალხმიანობას გვაფიქრებინებს კიდევ ერთი ფაქტორი –

ფარული მრავალხმიანობა. იგი ვლინდება მელოდიაში კილოს დაბალი მეშვიდე საფეხურის გაჩენით (და, ხშირ შემთხვევაში, აქცენტირებით) და სიმღერისა და სტროფების დასაწყისში აღმავალი ნახტომით, რომლის შედეგადაც მოქმელი თითქოს ორ ხმას მღერის მონაცვლეობით. კილოში მეშვიდე საფეხურის აქცენტირება ყველაზე მეტად მიუთითებს მრავალხმიანობის ფარულ მოთხოვნაზე.

ფარულ მრავალხმიანობასთან ერთად, მნიშვნელოვანია ასევე ხმათა რეგისტრების აღმნიშვნელი ტერმინებიც, მაგ. „წიპლაანკ (წიწლაანკ) მა“ და „წმინდა ხმა“ – ზედა ხმა; „ბერ მა“ – ბანი და სხვ.

### 3.3 სიმღერის გაერთხმიანების შესაძლო მიზეზები

რა არის ჩვენებურთა მუსიკალურ ფოლკლორში მრავალხმიანობის დაკარგვის მთავარი მიზეზი? ომები? ბევრმა რეგიონმა ომების მიუხედავად დღემდე შეინარჩუნა მონოთნიკურობა და ნაწილობრივ ქართული ენაც. ურბანიზაცია? შესაძლოა, კლარჯული და აჭარული სიმღერების ბოლომდე გაერთხმიანება მართლაც ურბანიზაციის შედეგი იყოს, მაგრამ ტაოსა და შავშეთის მხარეები ჯერ კიდევ საკმაოდ შორსაა ურბანიზაციისგან. რადიო და ტელევიზია? რადიო ბევრ სოფელში 60-65 წლის წინ გამოჩნდა, ტელევიზია კი – უფრო მოგვიანებით.

თურქული მუსიკის რომელმა შტომ მოახდინა ჩვენებურებზე ყველაზე დიდი გავლენა – ხალხურმა, პროფესიულმა თუ სასულიერომ? ხალხურმა? – ქართულენოვანი სოფლების ირგვლივ უმეტესად თურქულენოვანი ქართველები ცხოვრობენ. საერო პროფესიულმა? – მუსიკალური განათლების დონე საქართველოს ისტორიულ ტერიტორიაზე საკმაოდ დაბალია. ჩემი აზრით, გავლენა, უპირველესად, მუსლიმურ სასულიერო მუსიკას უნდა მოეხდინა, რადგან მეთექვსმეტე საუკუნეში დაიწყო ჩვენებურების გამუსლიმანება – იხსნებოდა მედრესეები, მღვდლებს ხოჯები ჩაენაცვლნენ, თუმცა მოსახლეობამ ისლამი ძალდატანებით და თანდათანობით მიიღო.

ჰერეთის შემთხვევა ცალკეა გამოსაყოფი. როგორც ჩანს, ისტორიის მანძილზე ყველაზე მეტად ამ კუთხემ განიცადა აოხრება. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ საინგილოში, ძირითადად, საბავშვო და ბავშვთა მიერ სათქმელი ნიმუშებიდაა შემორჩენილი.

### 3.4 სიმღერის გაერთხმინების გზა

როგორც კლარჯეთში მცხოვრებთა, ისე ამ კუთხიდან 1870-1910-იან წლებში მუჰაჯირად წასულთა შთამომავლების მიერ შესრულებულ ორხმიან სიმღერებს ახასიათებს სეკუნდების ტოტალური პარალელიზმი, რასაც საერთო არ აქვს ქართულ მრავალხმიანობასთან. ისმის კითხვა: არის თუ არა კლარჯული სეკუნდური ორხმიანი სიმღერები ქართული სიმღერის გაერთხმინების გზა? ამ მიზნით გავეცანი მალრაძის მიერ 1960-იან წლებში ჩაწერილ მესხურ სიმღერებს. აღმოჩნდა, რომ ქართული მუსიკისთვის ტრადიციული ბურღონული ბანის (I-VII-I) გარდა, წარმოდგენილი იყო კვარტებისა და კვინტების პარალელიზმი, თანაც – ქართული მუსიკისთვის მეტად უჩვეულო ხმათასვლით. როგორც ცნობილია, მესხეთში მრავალხმიანი სიმღერის უკანასკნელი შესრულების თარიღები არ სცილდება XIX-XX საუკუნეების მიჯნას. ჩაწერილ სიმღერებში ხმათა შეხამება თითქმის ყოველთვის სრულიად გააზრებულია და არა შემთხვევითი. მართალია, სეკუნდებისა და კვარტების პარალელიზმი ქართულ საეკლესიო საგალობელშიც გვხვდება, მაგრამ ის მალევე განიტვირთება კონსონირებულ ინტერვალებში. ამგვარად, მესხური არატრადიციული მრავალხმიანობის ნიმუშები, კლარჯულთან ერთად, ქართული მრავალხმიანი სიმღერის გაერთხმინების გზად უნდა განვიხილოთ.

ჩხიკვაძეს მოაქვს ცნობა მესხური ორხმიანი ბურღონული სიმღერების, უმთავრესად, სუფრულების არსებობის შესახებ. ჩვენ ამგვარი მხოლოდ საფერხულო ნიმუშები მოგვეპოვება, სუფრულებში კი მხოლოდ ხმათა პარალელიზმია დაფიქსირებული. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა პარალელი ლაზურ სიმღერასთან. ვგულისხმობ ყასიმ ბეჟანიძის მიერ 1900-10-იან წლებში მოსმენილი ბურღონული, და ჩხიკვაძისა და მამისაშვილის მიერ 1951 წელს მოსმენილი პარალელური მრავალხმიანობის ნიმუშებს. ეს ყველაფერი გაერთხმინების გზად მიმაჩნია.

2015-17 წლებში ჩემ მიერ მოპოვებული კლარჯული მასალების შესწავლის შედეგად აშკარაა პარალელები კლარჯულ, ლიტეურ და ალბანურ სეკუნდურ სიმღერებს შორის. მათი შედარებითი კვლევა ამ ნაშრომის ფარგლებს სცილდება და სამომავლო საქმეა. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ მურღულის ხეობის მეზობლად დღემდე მარტო ქართველები ცხოვრობენ.

კლარჯული მუსიკალური ფოლკლორი ზოგადქართულის ორგანული ნაწილია. ამაზე მეტყველებს: 1) კლარჯული, მათ შორის, მურღულური ერთხმიანი სიმღერების ქართული მელოდიკა და ფარული მრავალხმიანობის

სისშირე; 2) კლარჯულ სააკორდონე მუსიკაში „ქართული მრავალხმიანობის“ კვალის არსებობა.

### **3.5 ჩვენებურების ხალხური სასიმღერო მრავალხმიანობის დაკარგვის სავარაუდო დრო და ზოგან მრავალხმიანობის შემორჩენის სავარაუდო მიზეზები**

ჭიჭინაძის, ბაქრაძის, ჩხიკვაძის, გარაყანიძისა და ჩემ მიერ მოპოვებული ცნობებიდან ირკვევა, რომ შავშები და ლაზები მრავალხმიან სიმღერებს ჯერ კიდევ მღეროდნენ 1910-იან წლებში. შესაბამისად, ამ სიმღერების მომსწრე თაობა 1980-90-იან წლებში უნდა გარდაცვლილიყო. რაც შეეხებათ კლარჯებს, ჭიჭინაძისა და პუბლიცისტი ივანე ჯაიანის ურთიერთსაწინააღმდეგო ცნობების შეჯერების საფუძველზე უნდა დავასკვნათ, რომ 1880-90-იან წლებში, კლარჯეთის ზოგიერთ სოფელში მაინც, „ქართული მრავალხმიანობა“ უღერდა.

ჯანაშილისა და ხუციშილის ცნობებზე დაყრდნობით, მრავალხმიანობა პერეთში 1860-70-იან წლებში უკვე გამქრალი იყო, მით უმეტეს, რომ ერთხმიანია ასევე 1931 წელს დაარსებული სოფელ სამთაწყაროს სიმღერაც. ქობულეთსა და აჭარაში მრავალხმიანი, თანაც, მაღალმხატვრული სიმღერების შენარჩუნება ამ მხარეებში ოსმალეთის ყველაზე გვიან გამაგრებით უნდა აიხსნას.

ერთი შეხედვით, გასაკვირია მესხეთის დაბრუნების შემდგომ მრავალხმიანობის დაკარგვა და მესხური გუდასტვირის არაქართულობა, მაგრამ ეს მოსახლეობის ეთნიკური სიტრეღით უნდა აიხსნას.

როგორც უკვე აღვნიშნე, სიმღერის გაერთხმიანება გუდასტვირის თვლების ოდენობაზეც აისახა. ჯერ კიდევ 40-50 წლის წინ შავშური „ჭიბონისა“ და ტაოური „ტიკის“ თვლების რაოდენობა 1/5 ან 3/5 იყო და არა 5/5. პონტოური „ცაბოუნას“ შედარება ლაზურ „გუდასთან“ გვიჩვენებს, რომ ძველ ლაზურ გუდასტვირებსაც თვლების ასეთივე რაოდენობა ჰქონდა. თვლების ტოლი რაოდენობა ხელს უწყობს ჰანგის გაერთხმიანებას, ვინაიდან ამგვარ გუდასტვირზე ტექნიკურად ძალიან ძნელია ორხმიანობის დომინირება (ჩემი ვარაუდი დამიდასტურა ეთნომუსიკოლოგმა და მეჭიბონემ, ლევან ვეშაპიძემაც). საინტერესოა შავშათის რაიონის სოფელ დასამობში მოპოვებული ცნობა 4/5-თვლიანი „ჭიბონის“ შესახებ (ჩავწერე 2014 წ.). იგი შუალედური უნდა იყოს 3/5 და 5/5-თვლიან გუდასტვირებს შორის.



### 3.6 მრავალხმიანი საკრავიერი მუსიკის „ქართულობის“ საკითხი

ჩვენებურებში გავრცელებული საკრავებიდან (გუდასტვირი, საზი, ტანბური, ქამანჩა, აკორდეონი, ნაღარა-ზურნა, გარმონი) „თავიდან ბოლომდე ქართულად“ მხოლოდ გუდასტვირი ჟღერს, ალბათ, იმიტომ, რომ ამ ჩამონათვალში იგი ერთადერთი ქართული საკრავია.

ტანბური ჩრდილოკავკასიელებისაა და ჰერეთში მასზე უმთავრესად გალექებულ-გააზერბაიჯანელებული ქართველები უკრავენ, შესაბამისად ტანბურზე ქართული და ჩრდილოკავკასიური მრავალხმიანობა გვხვდება. აკორდეონზე, ქამანჩასა და გარმონზე დასაკრავების მელოდია ხშირ შემთხვევაში ადგილობრივია, ქართული, მაგრამ თანხლება არ შეესაბამება ქართულ ხალხურ მრავალხმიან მუსიკას. ნაღარა-ზურნაზე შესრულებული დასაკრავები ცალსახად არაქართულად უნდა ჩაითვალოს.

### 3.7 სხვა მუსიკალური ნიშან-თვისებები

საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორში გვხვდება ქართულ მუსიკაში გავრცელებული მრავალხმიანობის ყველა ტიპი. ვოკალური მრავალხმიანი ნიმუშების სიმწირის გამო ამ შემთხვევაში ცნება „მრავალხმიანობაში“ ვაერთიანებ ვოკალურ და საკრავიერ მრავალხმიანობას.

მრავალხმიანობის სახეობებიდან ჩვენებურებთან ძირითადად გვხვდება ბურდონული და კომპლექსური. ბურდონული მრავალხმიანობა (უმთავრესად, პედალური ბურდონი) დამახასიათებელია ყიზლარ-მოზდოკის ქართველების სიმღერებისთვის და გუდასტვირზე შესრულებული ლაზური, შავშური და ტაოური ნიმუშებისთვის<sup>5</sup>. ბურდონი უმეტესად მოიცავს ბანის I და VII საფეხურებს. ქამანჩაზე შესრულებული ჭანური, კლარჯული და, ნაწილობრივ, აჭარული ნიმუშებისათვის კომპლექსური მრავალხმიანობაა დამახასიათებელი. ქამანჩის პარტიის ბანში გვხვდება I, VII, VI და V, ზოგჯერ IV საფეხურები, კლარჯულ სეკუნდურ სიმღერებში კი – მაღალი V, IV, III, II, I, VII და VI საფეხურები, რაც უჩვეულოა ქართული მუსიკისთვის. კომპლექსურთან ერთად, აჭარლების სიმღერებში გვხვდება კონტრასტული ტიპიც. მისი ბანი მოიცავს III, II, I, VII, VI, V და IV, იშვიათად – მაღალ IV საფეხურებს. რაც შეეხება აკორდეონზე შესრულებულ ნიმუშებს, ისინი, როგორც წესი, ქართული მრავალხმიანობის ფარგლებს სცილდება.

<sup>5</sup> დასაკრავებში ერთხმიანობის დომინირების გამო ბურდონი ფრაგმენტულია.

ლაზური, შავშური, ტაოური და კლარჯული მელოდიების დიაპაზონი ძირითადად სექსტა-სეპტიმაა, ინგილოურის კი – კვარტა-სექსტა, ვინაიდან ჰერეთში უმთავრესად საბავშვო ჰანგებია გავრცელებული. საქართველოს მოწვევტილი კუთხეების მელოდიების მცირედიაპაზონიანობა მრავალხმიანობის გადმონაშთად შეიძლება მივიჩნიოთ, თუმცა მცირე დიაპაზონი ახასიათებს, ასევე, მუსულმანურ სასულიერო მუსიკასაც.

სიმღერები სრულდება როგორც ერთპირულად, ისე ორპირულად. ყიზლარისა და მოზდოკის ქართველებთან ვხვდებით ზედა ხმების მონაცვლეობას გაბმული ბანის ფონზე.

ლაზური, შავშური, ტაოური და, ნაწილობრივ, კლარჯული ხალხური სიმღერისთვის დამახასიათებელია „მოარული მელოდიები“ (ეთნომუსიკოლოგ თამაზ გაბისონიას ტერმინი). ეს უკანასკნელი გულისხმობს იმგვარ მელოდიას, რომელზეც რამდენიმე სიმღერა იმღერება, მათ შორის, უანრულად განსხვავებულიც. „მოარული მელოდიების“ არსებობა შესაძლოა აიხსნას საზღვარგარეთ მცხოვრები ქართველების მუსიკის ინტონაციური სიღარიბით. ამ ფონზე უცნაური ჩანს „მოარული მელოდიების“ გაუვრცელებლობა ჰერეთში, მაგრამ ეს ერთი შეხედვით, ვინაიდან ამ კუთხეში ძირითადად საბავშვო და ბავშვთა მიერ სათქმელი ნიმუშებიღაა შემორჩენილი.

ჩვენებურების მუსიკალურ ფოლკლორში გვხვდება მელიზმები, მაგრამ არა იმ სიხშირით, როგორც მუსლიმანურ ლოცვებში.

მოდულაცია, თუ არ ჩავთვლით თურქეთში მცხოვრები აჭარლების მუსიკალურ ფოლკლორს, თითქმის არ გვხვდება. ფაქტია, რომ მოდულაციის გაქრობა გამოიწვია მრავალხმიანობის დაკარგვამ, რაც ნიშნავდა მუსიკალური ენის მკვეთრ გაღარიბებას.

საყრდენი ტონის დანაწევრება ყოველი ფრაზის ბოლოს, რაც, თუშურის გარდა, არ გვხვდება სხვა კუთხეების სიმღერებში, სტილური მახასიათებელია ჭანური, ტაოური და კლარჯული მუსიკისა. შესაძლოა, ეს თურქული მუსიკის გავლენითაც აიხსნას.

სახეზეა როგორც ორწილადი, სამწილადი და ხუთწილადი, ასევე შერეული მეტრი.

უმეტესად ფიქსირებულია დადმავალი და ტალღისებური მელოდიები. ხშირია საწყისი ბგერიდან (კილოს პირველი ან მეშვიდე საფეხური) კვარტული ან კვინტური აღმავალი ნახტომი. უცხო არ არის აღმავალი მდორე მოძრაობაც.

ჩვენებურებისთვის დამახასიათებელი არ არის მძაფრი მღერა. მუსულმანურისგან განსხვავებით ნაკლებია ცხვირში მღერის შემთხვევები. მელიზმები ხშირია, თუმცა არა იმ დოზით, როგორც მუსულმანურ ლოცვებში. ბოლო დროს მელიზმებმა თურქეთში მცხოვრები აჭარლების სიმღერებშიც მოიკიდა ფეხი.

ჰერული, ლაზური, შავშური, ტაოური და კლარჯული სიმღერა გლოსოლადიების სიჭარბით არ გამოირჩევა.

### 3.8 ჟანრები

ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორი ჟანრულად მწირია. ნაკლებადაა საკულტო ნიმუშები. ძნელი დასაფიქსირებელია მუსიკალური ინტონაციის მქონე სამკურნალო შელოცვაც. დატირების ჩაწერა განსაკუთრებით ტაოსა და შავშეთში ჭირს, ვინაიდან ქალებს საკმაოდ უძნელდებათ „შეკვეთით“ ტირილი.

„ჰელესას“ გარდა, ნაკლებად გვხვდება შრომის სხვა სიმღერები. კოლექტიური ნიმუშებისთვის უცხოა არა მარტო მრავალხმიანობა, არამედ დინამიკური აღმავლობა, ტემპის აჩქარება, მოდულაცია და ა. შ. შემორჩენილია ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელი მოტორული რიტმი.

საისტორიო თემატიკის ამსახველი ნიმუშები უმთავრესად თამარ მეფის სახელს უკავშირდება. სიმღერა ფიქსირებულია შავშეთსა და ჰერეთში, ხოლო გუდასტვირზე დასაკრავი – ტაოში. ჰერეთში გავრცელებულია თათრის სალანძღავი სიმღერები.

საქართველოს მოწყვეტილ კუთხეებში მრავლადაა ლირიკული სიმღერები, ნანები (თუმცა ქართულენოვანი ნანის ფიქსირება დღეს ადვილი აღარ არის), სახლიდან პატარძლის გამოსაყვანი ნიმუშები.

აღსანიშნავია ლაზეთში, შავშეთსა და კლარჯეთში გავრცელებული, სურსათ-სანოვავის მოსათხოვი, საქორწილო სუფრული სიმღერები, რომელთა მსგავსიც დღევანდელი საქართველოს კუთხეებიდან მხოლოდ აჭარაში გვხვდება. მესხეთში ფიქსირებულია სუფრის გახსნის, მიმდინარეობისა თუ დახურვის სიმღერები, მაგრამ სურსათ-სანოვავის მოსათხოვი – არა. სუფრულების სიჭარბე ოსმალური გავლენისგან ამ კუთხის ყველაზე ადრე დაღწევით (1829) უნდა აიხსნას. შესაძლოა, სურსათ-სანოვავის მოსათხოვი რიტუალი ქართული არც იყოს და მისი თანხმლები ნიმუშები ძველი სუფრული სიმღერების მოდიფიკაციას წარმოადგენდეს. ტაოსა და ჰერეთში სუფრულები გამოვლენილი არ არის.

### 3.9 ძირითადი განსხვავებები ქალებისა და მამაკაცების მუსიკალურ ფოლკლორს შორის

სხვაობა ქალთა და მამაკაცთა სიმღერებს შორის უმეტესად ვლინდება აკენის ნანებსა და ტირილებში. რაც შეეხება სხვა უანრებს, მათი მუსიკალური მხარე შედარებით ერთგვაროვანია. ამაში დიდი როლი უნდა ეთამაშა იმ გარემოებას, რომ მათ ნიმუშებს მამაკაცები და ქალები ყოფაში ძირითადად ერთად ასრულებდნენ. შესაბამისად, ისინი არ წარმოადგენდა ცალ-ცალკე მამაკაცთა ან ქალთა მუსიკალური ფოლკლორის ნაწილს.

საკრავებზე ძირითადად მამაკაცები უკრავენ, მაგრამ მათი თანხლებით შესრულებულ ცეკვებსა და სიმღერებში ქალებიც მონაწილეობენ.

### 3.10 დიალექტები

ჩვენებურებით დასახლებული კუთხეების უმეტესობაში სასიმღერო მრავალხმიანობა დაკარგულია, ამიტომ მათი დიალექტებად დიფერენცირებისთვის მთავარ განმსაზღვრელად ინსტრუმენტული მრავალხმიანობა მივიჩნე.

ლაზეთში გავრცელებულია „გუდა“ და ქამანჩა, ასევე – სევდიანი ლირიკული დესთანები; შავშეთში – „ჭიბონი“ და „მუზიყა“, მის თურქულენოვან სოფლებში კი – „ჭიბონი“ და დაულ-ზურნა; ტაოს ქართულენოვან სოფლებში – „ტიკი“, თურქულენოვანში – დაულ-ზურნა. გუდასტვირმა შეინარჩუნა ქართული მრავალხმიანობა, ქამანჩას კვარტების პარალელიზმი ახასიათებს. გუდასტვირსა და ქამანჩაზე აუღერებული ნიმუშები ორხმიანია, „მუზიყაზე“ კი – ორზე მეტხმიანი (რაოდენობის ზუსტი დადგენა საკრავის აკორდული ფაქტურისა და ხმათა არასტაბილური რაოდენობის გამო საკმაოდ რთულია). ამ საკრავების გავრცელების არეალი და მათზე შესრულებული ჰანგების მრავალხმიანობის განსხვავებულობა სამი კუთხის მუსიკალურ ფოლკლორს ცალ-ცალკე დიალექტად გამოყოფს.

მიუხედავად იმისა, რომ კლარჯეთში ძირითადი საკრავი აკორდეონია, ამ კუთხის ფოლკლორის ცალკე დიალექტად გამოყოფაში გადამწყვეტია ორხმიანი სეკუნდური სიმღერები. კლარჯული ერთ დიალექტად ვერ გაერთიანდება მესხურთანაც, რადგან ამ უკანასკნელში, სიმღერის გაერთიანების გზასთან ერთად, ფიქსირებულია ქართული ტრადიციული სასიმღერო მრავალხმიანობაც.

ჰერეთის მუსიკა ცალკე დიალექტად გამოიყურება საბავშვო ფოლკლორის დომინირებისა და საქართველოს ფარგლებს გარეთ დარჩენილ სხვა კუთხეებთან ისტორიული სიახლოვის არქონის გამო.

ამრიგად, გვაქვს ლაზური, შავშური, ტაოური, კლარჯული და ინგილოური მუსიკალური დიალექტები.

ყიზლარსა და მოზდოკში მცხოვრები ქართველების მუსიკალური ფოლკლორი არაყიშვილმა „ალილოს“ ფიქსირების გამო მიიჩნია კახურად, არადა ისტორიული, ენათმეცნიერული და მუსიკალური მონაცემებით იგი ქართულია. შავშური მუსიკა გარაყანიძემ, გოლდის ტერმინის – „ისტორიული შავშელების“ გამო, ერთიანი აჭარულ-შავშური მუსიკალური დიალექტის ნაწილად განიხილა, მაშინ როცა შავშური დამოუკიდებელი დიალექტია. ჩხიკვაძემ და მახარაძემ კი, იმუამინდელი მასალის სიმწირის მიუხედავად, ჭანური და ჰერული მუსიკა მართებულად მიიჩნიეს ცალ-ცალკე დიალექტებად.

ბოლოს უნდა ითქვას, რომ კულტურათა შორის დიალოგმა ჩვენებურების მუსიკალური კულტურა ბოლომდე მაინც ვერ შეცვალა. დღესაც კი თურქული და აზერბაიჯანული მუსიკა საგრძნობლად განსხვავდება ჩვენებურებისგან.

## დასკვნა

1. ვოკალური მრავალხმიანობა ჩვენებურებით დასახლებული რეგიონების უმეტესობაში დაკარგულია. მისი გაქრობა სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვა ფაქტორმა (ომი, მოსახლეობის ეთნიკური სიჭრელე, ურბანიზაცია, გამუსლიმანება და ა. შ.) ან მათმა ერთობლიობამ გამოიწვია. ერთ-ერთი მთავარი ისლამიზაცია უნდა ყოფილიყო. ჰერულ მუსიკალურ ფოლკლორზე ძირითადი გავლენა სპარსულ-აზერბაიჯანულ საერო მუსიკას უნდა მოეხდინა, რადგან საკრავების დიდი ნაწილი მათგანაა შეთვისებული.
2. ჩვენებურების მუსიკალურ ფოლკლორში თურქულ-აზერბაიჯანული გავლენა უმთავრესად გამოიხატება: სიმღერის გაერთხმიანებაში, არაქართულ მელიზმატურ მღერასა და დაკვრაში, არაქართულ საკრავიერ მრავალხმიანობაში.
3. ყველა კუთხის სიმღერაში მრავალხმიანობის ოდესღაც არსებობაზე მიგვითითებს როგორც ფარული, ისე საკრავიერ მუსიკაში შემორჩენილი „ქართული“ მრავალხმიანობა და სიმღერის თუ საკრავების ხმათა აღმნიშვნელი სახელები.

4. მრავალხმიანი სიმღერის გაერთხმიანების გზა მესხეთისა და ლაზეთის მაგალითზე ასე უნდა წარმოვიდგინოთ: ბურღონული ბანი – კვარტებისა და კვინტების პარალელიზმი – ერთხმიანობა. ძნელი სათქმელია, ახასიათებდა თუ არა კლარჯულ მუსიკას ბურღონული ბანი სეკუნდების პარალელიზმამდე, თუმცა სეკუნდებში მღერა რომ ძველად დამახასიათებელი ვერ იქნებოდა, ამას ამტკიცებს შემდეგი გარემოებები:

- ზოგადქართული (მათ შორის, სასულიერო) მუსიკალური ენისთვის სეკუნდების, კვარტებისა და კვინტების პარალელიზმი ხანგძლივი არ არის. კლარჯული და მესხური სიმღერებისგან განსხვავებით, ქართულ გალობაში იგი მალე განიტვირთება კონსონირებულ ინტერვალებში;
- ის, რაც ჯერ კიდევ 30-40 წლის წინ კლარჯეთში ორხმიანი იყო, დღეს არცთუ იშვიათად უნისონში სრულდება;
- აკორდებზე შესრულებულ კლარჯულ დასაკრავებს არ ახასიათებს სეკუნდების პარალელიზმი, ამავე დროს ამ დასაკრავებში გვხვდება ქართული მუსიკისთვის დამახასიათებელი კადანსები;
- დღევანდელ და 1970-იანი წლების ჩანაწერებში ხშირია თურქულენოვანი ტექსტები, მაშინ, როცა ჭიჭინაძის თქმით, მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს თურქულად ასე ვერ მღეროდნენ.

5. მართალია, ვოკალურისგან განსხვავებით, ინსტრუმენტული ჰანგები არ გაერთხმიანებულა, მაგრამ ქართულ მრავალხმიანობას საგრძნობლად დაშორდა, რადგან:

- გუდასტვირზე თვლების რაოდენობა გათანაბრდა, რამაც ერთხმიანობის ხვედრითი წილის გაზრდა გამოიწვია;
- ჩვენებურების ინსტრუმენტულ მუსიკაში დამკვიდრდა ქართულისთვის უცხო ბანი;

6. საქართველოს მოწყვეტილ ყოველ კუთხეში მრავალხმიანი სიმღერის ოდესღაც არსებობას ადასტურებს სამი ძირითადი ფაქტორი:

- ფარული მრავალხმიანობა;
- საკრავიერი მუსიკაში შემორჩენილი „ქართული“ მრავალხმიანობა;
- ხმების რეგისტრების აღმნიშვნელი ადგილობრივი სახელწოდებები.

7. ფარული მრავალხმიანობა ვლინდება ორი ძირითადი კომპონენტით:

- კილოს დაბალი მეშვიდე საფეხურის არსებობით;
- აღმავალი ნახტომით (კვარტის, კვინტის ან, იშვიათად, სექსტის ფარგლებში) კილოს საყრდენი ტონიდან ან დაბალი მეშვიდე საფეხურიდან.

8. ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა საკრავიერი მუსიკის სამი ტიპი: 1) ქართული (სახეზეა გუდასტვირის, ტანბურისა და გარმონის შემთხვევაში), 2) ნაწილობრივ ქართული (ქართული მელოდია არაქართული თანხლებით) (სახეზეა ქამანჩისა და აკორდეონის შემთხვევაში), 3) არაქართული (აზიური და ევროპული მუსიკა (სახეზეა გარმონისა და ნალარა-ზურნის შემთხვევაში).

9. საქართველოს მოწვევტილი თითოეული კუთხის მუსიკალური ფოლკლორი ცალ-ცალკე დიალექტებად წარმოგვიდგება. მთავარი მსახდვრელი ამ შემთხვევაში მრავალხმიანი საკრავიერი მუსიკაა, რადგან კუთხეებს შორის ძირითადი მუსიკალური განსხვავებანი ამ სფეროში ვლინდება:

- ლაზური ცალკე დიალექტად გამოიყოფა სევედიანი ლირიკული სიმღერების სიჭარბისა და, ქართულ გუდასტვირთან ერთად, ქამანჩის არსებობის გამო. ქამანჩაზე აუღერებულ ნიმუშებს კი ქართული მუსიკისთვის უცხო, კვარტების პარალელიზმი ახასიათებს;
- შავშური ცალკე დიალექტია, გუდასტვირთან ერთად, აკორდეონის არსებობის გამო. აკორდეონზე შესრულებული ნიმუშები, ქამანჩის მსგავსად, ქართული მრავალხმიანი მუსიკის ორგანულ ნაწილად ვეღარ აღიქმება, თუმცა, ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, აკორდეონზე დასაკრავები ორზე მეტხმიანია. შავშეთის თურქულენოვან სოფლებში, გუდასტვირთან ერთად, დაულ-ზურნაცაა გავრცელებული, რომელიც ერთხმიანია.
- ტაოს ქართულენოვან სოფლებში გუდასტვირი, თურქულენოვანში კი დაულ-ზურნაა გავრცელებული, რომელიც ერთხმიანია;
- საინგილოში შემორჩენილი სიმღერების უდიდესი ნაწილი საბავშვო ფოლკლორს მიეკუთვნება;
- კლარჯული მრავალხმიანი სიმღერებისთვის სეკუნდების პარალელიზმია დამახასიათებელი, რაც, მესხურთან ერთად, მრავალხმიანი ნიმუშების გაერთხმიანების გზას წარმოადგენს. ვინაიდან მესხურში არსებობს ქართულისთვის ტრადიციული მრავალხმიანი ბურღონული სიმღერებიც, ამიტომ ამ ორი კუთხის მუსიკა ერთ დიალექტად ვერ გაერთიანდება. გარდა ამისა, მესხურ ინსტრუმენტულ მუსიკაში, კლარჯულისგან განსხვავებით, ქართული კვალი სრულიად გამქრალია;

10. კულტურათა შორის ინტენსიურმა კონტაქტებმა ჩვენებურების მუსიკა ბოლომდე მაინც ვერ შეცვალა. მართალია, დამკვიდრდა ქართულისთვის უცხო საკრავები, გაქრა ვოკალური მრავალხმიანობა და სხვ., მაგრამ სხვა კულტურათა ყველა ელემენტი მაინც ვერ იქნა შეთვისებული.

## დისერტაციის მთავარი დებულებები ასახულია შემდეგ

### პუბლიკაციებში:

1. კრავეიშვილი, გ. (2016). ლაზური მუსიკის ქართული ფესვები (სანოტო დანართით). რეზიუმე რუსულ და ინგლისურ ენებზე. რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი *მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია*, №2, 14-20, [http://gesj.internet-academy.org/ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz&issue=2016-12](http://gesj.internet-academy.org/ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2016-12)
2. კრავეიშვილი, გ. (2016). ქართული მრავალხმიანი სიმღერის გაერთხმიანების გზა (სანოტო დანართით). რეზიუმე რუსულ და ინგლისურ ენებზე. რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი *მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია*, №2, 21-27, [http://gesj.internet-academy.org/ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz&issue=2016-12](http://gesj.internet-academy.org/ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2016-12)
3. კრავეიშვილი, გ. (2017). ყიზლარსა და მოზდოკში მცხოვრები ქართველების მუსიკალური ფოლკლორი (სანოტო დანართით). რეზიუმე რუსულ და ინგლისურ ენებზე. რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი *მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია*, №1, 117-123, [http://gesj.internet-academy.org/ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz](http://gesj.internet-academy.org/ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz)
4. კრავეიშვილი, გ. (2015). მრავალხმიანობა საზღვარგარეთ მცხოვრები ჩვენებურების მუსიკალურ ფოლკლორში. *თბილისის ტრადიციული მრავალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, 308-325. [http://symposium.polyphony.ge/wp-content/uploads/2014/08/43.Giorgi-Kraveishvili.geo\\_.pdf](http://symposium.polyphony.ge/wp-content/uploads/2014/08/43.Giorgi-Kraveishvili.geo_.pdf)
5. კრავეიშვილი, გ. (2012). ჰერული მუსიკალური ფოლკლორი. *თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრის №12 ბიულეტენი*, 13-14. <http://polyphony.ge/wp-content/uploads/2016/04/12-%E1%83%91%E1%83%98%E1%83%A3%E1%83%9A%E1%83%94%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%9C%E1%83%98-%E1%83%98%E1%83%95%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%A1%E1%83%98-2012.pdf>



**V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatory**

*With the right of manuscript*

**Giorgi Kraveishvili**

**Problems in the Study of Folk Music in Georgia's Torn off  
Regions and of the Georgians Exiled in the 17-19<sup>th</sup> Centuries**

**A b s t r a c t**

of a Thesis for Obtaining  
Academic Degree of PhD – 1007

Specialization – Ethnomusicology

2018, Tbilisi

Scientific Supervisor:

**Natalia Zumbade**  
PhD, Professor

Experts:

**Nino Maisuradze**  
Doctor of Historical Sciences,  
Professor, Ethnomusicologist

**Davit Shughliashvili**  
Doctor of Musicology,  
Associated Professor

**Ivane Zhghenti**  
PhD, Professor

Defence of the thesis to be held at Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatory Dissertation  
Committee Session N3,

**Friday, 12<sup>th</sup> October 2018, 16:00**

Address:

8-10 Griboedov St., Tbilisi 0108, *IV floor, auditoria 421.*

The thesis is available at the scientific library and official website of V. Sarajishvili Tbilisi  
State Conservatory:

[www.conservatoire.edu.ge](http://www.conservatoire.edu.ge)

Dissertation Committee Academic Secretary

**Eka Chabashvili**  
Doctor of Music,  
Associated Professor

# **Problems in the Study of Folk Music in Georgia's Torn off Regions and of the Georgians Exiled in the 17-19<sup>th</sup> Centuries**

## **Introduction**

Several years ago, there were only a few articles and recordings about the folk music of Chveneburebi<sup>6</sup>. I think main reason for this was scarcity of fieldworks to the historical regions of Georgia and with Muhajirs. This is why in 2010 I started working on the folk music of Georgia's historical regions outside the country. In 2011-2017 I organized field fieldworks to the villages of Lazeti (Chaneti), Tao, Klarjeti, Shavsheti and Saingilo (Hereti).<sup>7</sup> My Bachelor and Master works, papers for various conferences, and now the Doctoral work are based on these fieldwork materials. I have delivered papers on the materials related to *Chveneburebi* since 2011; and have published letters and articles since 2012.

The topic of the dissertation work is the Georgian folk vocal and instrumental music in Tao, Klarjeti, Shavsheti, Lazeti (Chaneti), Turkish Achara, Saingilo (Hereti), Fereydan and Kizlyar-Mozdok.

**The research aims** to analyze Chveneburebi's folk music with different methods: historical, comparative, descriptive, complex, systemic, structural-typological, diachronic and synchronic.

### **Chief objectives of the dissertation are:**

- To discuss separately the folk music of each region and settlement;
- To show the performance environment and social function of each example;
- To describe the repertoire and the rules for making instruments;
- To seek for the reasons of losing vocal polyphony;
- To discuss the ways of monophonization of Georgian folk song;
- To discuss hidden polyphony;
- To ascertain common features of Chveneburebi's folk music;
- To reveal the circumstances affecting Chveneburebi's folk music.

### **Main scientific novelty of the work:**

- Document folk examples of Tao and Klarjeti;
- Show complete dialectology picture of Chveneburebi's folk music;
- Enrich the existing data about Laz, Shavshetian and Ingiloian music;
- Seek for the reasons of losing vocal polyphony;

---

<sup>6</sup> I am using Akhmed Ozkan Melashvili's term, implying the Georgians living outside Georgia.

<sup>7</sup> In order to avoid tautology I am using old names of Lazeti and Saingilo.

- Present the viewpoint on the monophonization of polyphonic songs.

The work bases on my own fieldwork material. I also use the sound examples recorded and published by others. Part of notated examples are documented or transcribed by me (sometimes both). I base on special literature of various fields (including historical and ethnographical).

**Topicality of the theme:** Folk music of the Georgians living outside Georgia has never been the topic of special ethnomusicological research. Due to globalization people's traditional thinking and lifestyle quickly changes all over the world. Technical progress plays a major role in the process of forgetting the old. In these circumstances, it is of particular importance to study the cultural identity of the Georgians living outside their homeland.

**Level of the Problem Study:**

This problem was lesser researched in Georgian ethnomusicology (mainly, songs of the Georgians from Sarpi and Kizlyar-Mozdok).

**Significance of the work** is documentation and research of folk music of the Georgians living abroad. The work can be used in lecture courses and scientific research. It also has practical meaning, as its sound appendix is a rich material for performers.

The dissertation will be interesting for specialists, and researchers of adjacent fields and lovers of folklore.

**Main results of the Research:**

- Ascertainment of basic characteristic features of each region torn off Georgia;
- Ascertainment of common musical peculiarities of Chveneburebi's folk music;
- Elucidation of dialectal belonging of each region torn off the country and accordingly, demonstration of the complete picture of today's Georgian musical dialectology;
- Demonstration of the way for monophonization of Georgian song, on the example of Klarjetian and Meskhetian songs;
- Determination of death time of the beholders of Laz and Shavshetian polyphony.

**Structure of the Work:**

The dissertation comprises introduction, three chapters and conclusion; it is supplied with: the lists of used literature; list of films and fieldworks; discography; audio, notated, video and photo appendices; lists of villages and performers recorded during my own fieldworks.

Introduction deals with the research issue and goal, chief objectives, scientific novelty and basis, topicality of the theme and level of the problem study, significance, structure and results of the research.

Chapter one "History of Documentation and Study of Chveneburebi's Folk Music" presents the list of field fieldworks with Chveneburebi, discusses basic and auxiliary literature

on their folk music, surveys the radio-television companies, museums and archives where the musical material necessary for the dissertation may have been preserved.

Chapter two “General Overview of Chveneburebi’s Folk Music” comprises nine subchapters. This part of the work provides separate study of the folk music of each Georgian settlements in Klarjeti, Tao, Shavsheti, Lazeti, Hereti; the Kartlians in the North Caucasus (Kizlyar-Mozdok), and Acharans in Turkey (number of voices in songs, the surviving genres, vocal and instrumental repertoire, musical instruments and rules for making them), here I also briefly touch upon the music of Meskheta and Fereydan.

Chapter three “Reasons for the Loss of vocal Polyphony and Basic Characteristics of Chveneburebi’s Folk Music” comprises ten subchapters. This part of the dissertation deals with the problems of polyphony: discussed is the development path of Georgian polyphonic song and possible reasons for the loss of polyphony; confirmed is not only the existence but also a big share of hidden polyphony. Also discussed is the issue of correspondence between local polyphonic instrumental music and Georgian traditional musical language, the surviving genres. Basing on the researched material ascertained are musical dialects and substantiated is the necessity of referring to the folklore from this or that region as a separate dialect.

Conclusion summarizes main results of the study.

Most of the material collected by me in various regions is no more performed in everyday life. Despite the fact that these examples have been well preserved in the memory of elderly tradition bearers, I still refer to them in the past tense, unlike the examples which are performed today (or may still be performed).

Together with Chveneburebi,s I also discuss some examples from Laz and Ingiloian villages.

And finally I would like to express particular gratitude to: philologist Martha Tartarashvili (Tarkhnishvili) born in the village of Didi bina, Kakhi District, as Head of the fieldworks in Hereti and village of Samtatsqaro, Dedoplistsqaro District (2011-2013); Nazi Memishishi and the late Zurab Vanilishi (passed away in 2015), together with them in 2014 I held two fieldworks in Gaghma Lazeti; also Tamaz Kraveishvili – the sponsor, also photographer-cameraman and driver of my Chaneti, Shavsheti, Tao and Klarjeti fieldworks in 2017; businessman Merab Pashalishvili, with whom I went to Lazeti of Turkey several times in 2012.

## **Chapter I**

### **History of Documentation and Study of Chveneburebi’s Folk Music**

Out of all Chveneburebi's folk music that of the Georgians from Lazeti, Kizlyar and Mozdok was best documented and studied until 2010. Folk music of the latter was considered a part of Kakhetian (not Kartlian) music.

Each settlement of Chveneburebi is discussed separately. Enlisted are the fieldworks having documented at least one folk example. In some regions there are quite a lot of such fieldworks, and very few in others. Of the regions inhabited by the Georgians (Turkey, Greece, Russia, Azerbaijan, Iran) in the first place we touch upon what is recorded and studied more; then follow the regions lesser known from this standpoint. The list of fieldworks is followed by the critical review of musicological or other literature, where this issue is given a certain place. Indicated are the museums, archives or radio and television companies where musical material could have been preserved, but was not.

## **Chapter II**

### **General Overview of Chveneburebi's Folk Music**

This chapter is the study of the folk music of Georgia's historical provinces (Klarjeti, Tao, Shavsheti, Lazeti, Hereti and small part of Achara) and the Georgians exiled to Turkey and Iran in the 17<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries. It confirms that Chveneburebi often sing in Turkish and Azerbaijani languages, but these are Georgian examples with the unknown verses.

Of Chveneburebi's folk music initially discussed is the music of the regions about which there had been no material before my fieldworks such as are Klarjeti and Tao.

#### **2.1 Klarjeti**

Klarjetian songs are single- and two-part. Two-part examples are characterized in second parallelism, which is not organic for Georgian music. Secondal songs are sung not only by Klarjetians, but also by the descendants of Muhajirs from this region to Turkey in the 1870s-1910s.

Vocal folklore is poor from genre standpoint. Disseminated was two-part comic song "Soyle rumyanayana" ("Tell me about your sorrows"). Also popular were lyrical sad songs the so-called *Destane*, these may have appeared in Klarjetian villages following the settlement of the Laz.

According to tradition bearers traditional wedding ritual had not been held for 30-35 years. Of the wedding songs disseminated here was "Gelino" (bride) sung when groomsmen entered the groom's house (recorded by me in 2015-2017).

I also recorded the wedding party song “Heyamola” (“Heyamo”/”Helesa”) in Murghulistsqali Gorge and with the Muhajirs from this Gorge which was sung in both Turkish and Georgian languages when requesting the desired food. In one part of Borchkha “Elesa mamuli/mamali kosa” was sung at the time; this example was musically different from “Heyamola” (recorded by me in 2015-2017). In addition to “Heyamola” the Muhajir Klarjetians also sang “Mashala, mashala” at the wedding or when tying an ox or a bull-calf (recorded by me in 2017).

At the old New Year sooty boys dressed as girls, with masks on their faces walked from door to door singing “Yeni geldi ilbashi” (“New Year has come”) and asked for gifts. I think that this song as well as the entire ritual is the transformed song and ritual “Alilo”, to this testify its surviving elements (masks, walking door to door, congratulations, asking for food). It is noteworthy that according to publicist Zakaria Chichinadze the inhabitants of the Murghuli Gorge were secret followers of Christianity until 1840, little boys sang “Alilo” until the 1870s.

Such ritual was performed by the Murghulians from the village of Dosheme, Goljunk District. In the last days of the Muslim one-month fast Ramazan, they would walk around the village at midnight with singing and *dauli* (*doli*), wake people up and asked them for sweets, maze and money (recorded by me in 2017)

Of women’s repertoire surviving are lullabies. These were chiefly sung by grandmothers. Mostly Turkish lullabies are sung today (recorded by me in 2015-2017).

Noteworthy is one Georgian example supposedly unknown until now, recorded by me in 2015, sung by a woman when she was drying up her breast milk.

In 2015-2017 I recorded women’s laments with texts and melodies.

Here basic musical instrument was *accordion* (some call it *garmoni*, *muziqa* and *accord*), however it was not played in all villages. Klarjetian instrumental pieces are: “Kochegi”, “Duzkhoromi” (Khorumi with rectilinear moderate tempo), “Delikhoromi” (quick Khorumi), “Patardzlis Qaide” (bride’s melody), “Artvinbari”/”Atabari”, etc. The Muhajir Klarjetians accompanied their dancing with “Vohohoi” (recorded by me in 2017).

“Georgian polyphony”<sup>8</sup> is noticeable in some examples from Klarjeti; I mean simple cadence (I-VII-I).

According to informers, *dauli*, *kavali* and *gudastviri* were played rarer than *accordion* (2015-2017); the *dual-zurna* ensemble I only mentioned in Klarjetian oral folklore, only with lamentation. In my fieldworks I managed to record only *accordion* and *kavali*.

---

<sup>8</sup> Here I mean polyphony characteristic of Georgian folk music.

Children also could make musical instruments (mainly *salamuri*). I have documented the rules for making it in all parts of Georgia. Noteworthy is the information about the existence of two *salamuris* as one instrument (recorded by me in 2016). This instrument can be considered as children's variant of *salamuri*.

## 2.2 Tao

Songs from Tao are single-part, poor in genres. I managed to document mainly lullabies and comic songs. They also sing "Elesa" accompanying the process of bringing logs from the forest, funeral songs with text (I recorded only one example) and the song "Jilvelo". Producer Giorgi Kalandia recorded the melody glorifying King Tamar played on *gudastviri /tiki*<sup>9</sup> (see in the film "The Children of the same Chorokhi").

Dance and round-dance examples are played on *tiki*. These are: "Jilvelo", "Mamakatsebis perkhuli" (Men Dance), "Patardzlis gamosaqvani hangi" (Tune of marrying).

Today *tiki* has five finger holes on each side, as the Taoyans (like Shavshetians) buy them from the Laz. According to Turkish ethnomusicologist Abdullah Akat the number of finger holes on *tulum* of the Georgians in Yusufeli District was 1/5; in non-Georgian settlements it was 3/5<sup>10</sup>. As far as the equal number of finger holes contributes to the monophonisation of melody, I think that the melodies played on old *tiki* should have more been of two-part "Georgian character".

In the past there were song melodies (mostly in Turkish language) and round dances to be performed with *tiki* accompaniment (recorded by me in 2014); I could not find anyone to play *salamuri*.

Online resources provide information about *daul* and *zurna*, according to Tao residents they are disseminated in Turkish-language villages (recorded by me in 2014).

## 2.3 Shavsheti

In all Shavsheti Georgian language has been maintained only in Imerkhevi, and so I will frequently speak of Imerkhevi in this subchapter.

Today Shavshetian song is monophonic, however in 1874 traveler Dimitri Bakradze described one multi-part example performed when a bride was taken from her parental house.

---

<sup>9</sup> *Tiki* means puffed up, this is why the instrument has been called so.

<sup>10</sup> Akat, a. (2015). Instrumental Polyphonic Folk Music in the Eastern Black Sea Region of Turkey. *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*. <http://symposium.polyphony.ge/wp-content/uploads/2016/05/52.Abdullah-Akat.eng.pdf>



According to M. Uzun (Gameshidze), in the 1960s-1970s the residents of Imerkhevi laughed at the songs from Machakhela, because they were multi-part; the Imerkhevians considered single-part songs more beautiful (recorded by me in 2014).

Here there is particularly large number of lyrical and comic songs. The songs related to wedding are sung in Turkish language, with only several Georgian strophes and are mostly accompanied by *muziqa* (in the past, they were accompanied by *chiboni*).

In addition to lullabies, in 2014 I recorded the melody for awakening and cheering up the child. It is performed when the child wakes up tired. To prevent the child' crying they take the child in hands and cheer him up by jumping and dancing.

When groomsmen enter the groom's house they sing "Gelin buyrum" (Welcome bride!) in Turkish language, the song is accompanied by *muziqa* (accompanied by *chiboni* in the past). This is followed by instrumental travelers'-groomsmen's song "Yol qaide" (road tune) (aka "Jezair"). Some tradition bearers think that "Yol qaide" is the same as "Dodopali moqavan", in fact these are different melodies – "Dedopali moqavan" (Coming a bride) sung when groomsmen enter the groom's courtyard is followed by "Yol qaide" (recorded by me in 2014).

When groomsmen are taking seats at table performed is "Mola mola" – the song asking for food ("mola" in this case is the father of the newly-wed) (recorded by me in 2014).

*Chiboni* player was invited to cheer up the workers in the corn-field (recorded by me in 2014). Of work songs I recorded one example for milking the cow. Tradition bearers say that on the way to the pastures they sang "Yailebis simghera". The Tao variant of the similar song recorded by me and its comparison with Shavshetian example allows me to think that Shavshetian variant is not a purely work song either; it belongs more to the category of travelers songs.

In 2014 I recorded only example on historical theme about Queen Tamar in Turkish language, several other tradition bearers confirmed the existence of this song. The documented example can be attributed to the category of lyrical music – many lyrical songs are sung to this melody. Noteworthy is M. Uzun's information about the existence of a dance "Tamara" in Artvin, known as "Shemorbenilai" in the villages of Imerkhevi.

Mostly Koran is read for the deceased, this is why it was difficult to document traditional funeral songs; however I recorded weeping with text and bewailing in 2014.

Of cult songs "Nazari" has survived; Nazaroba is the same as Lazaroba, but performed by children with Turkish or Turkish-Georgian text. In addition to "Nazari", purely Georgian-language examples such as "Bzev gamoi" (Sun arise) or "Gamoi, nislo" (arise a fog) are also performed. There also are various incantations.

Almost no other children's examples have survived. In 2014 I only recorded the melody to accompany playing "seesaw".

As a rule, most Shavshetian songs are accompanied with *muziqa*. The music played on this instrument does not fit in the norms of Georgian folk polyphony. The afore-mentioned simple cadence – characteristic of our music is rarely encountered in it. The same can be said about *garmoni*.

In the past the Shavshetians had *chiboni* instead of *garmoni* and *muziqa*. Two young *chiboni* players recorded by me had purchased the instrument from the Laz. Monophony prevails in the melodies played on it, because the instrument has five finger holes on each side, old Shavshetian *chiboni* had 1/5 or 3/5 finger holes. The Imerkhevians call *chiboni* player "chibonji", the *accordion/muziqa* player is "acordeonji" (sometimes "muziqaji", however this word is usually used in the meaning of musician) (recorded by me in 2014).

Linguist Niko Marr also refers to *chiboni* as "chibo". According to him, Georgian is no more spoken in the village of Tbeti. But they have Georgian names for instrument parts. He also mentions the fact of replacing *chiboni* with *zurna*.

According to online-resources, in the non-Georgian villages of Shavsheti instrumental pieces for *zurna* and *daul* are disseminated alongside *chiboni*, which are radically different from Georgian ones.

Common for Shavsheti are dances such as: "Shemorbenilai", "Dartulai", "Gazromilai", "Bazgirulai" and others. In the past they were accompanied by *chiboni*, today *chiboni* has mostly been replaced by *muziqa*.

## **2.4 Lazeti (Chaneti)**

Chan songs are monophonic. In the 1960s-1970s the songs from Sarpi were polyphonized by music teachers who were not locals.

According to the data I have at hand in the 1910s some Laz songs were two-part. Composer Nodar Mamisashvili says, that in 1951 he and ethnomusicologist Grigol Chkhikvadze heard several examples replete with parallel fifths and fourths (I wrote down this data in 2016).

Chan song is not rich in genre, but of all the regions inhabited by Chveneburebi Lazeti is the only place where "Heyamo" – the hoeing song is encountered. The song "Helesa" performed when bringing logs from the forest was sometimes accompanied by *gudastviri*. The traditional *nadi* ritual has been buried in oblivion.

Chan folk music is known for a large number of sad lyrical songs (*destane*). They are performed without instrumental accompaniment, as well as with instrumental (*kemenchekh*)

accompaniment. Laz and Megrelian folk music resemble each other in the excess of sad lyrical songs.

The Laz of Turkey hardly remember lullabies, however we managed to record several examples (recorded by Zurab Vanilishi, Nazi Memishishi and me in 2014), the same year from the Chans living in Georgia I also recorded “Okantsule vamela” (do not fall from the hammock) – the heretofore unknown example performed when lulling a child in a hammock. Some data say that it is a separate song, according to others it is part of a lullaby or is not sung at all. In my opinion, it is a separate musical example for lulling a child. With its dance character it does not resemble Laz lullabies and is also melodiously different.

Chan folk music is rich in children’s examples.

Most funeral songs are bewailing (“Sersite mgarini”/“Koretskhala mgarini”). Only women bewail one after another over the deceased (recorded by Z. Vanilishi, N. Memishishi and me in 2012, 2014)

In wedding ritual most disseminated is “Tiramola”/“Heyamola” – the feast song asking for food. Like other regions here as well it is performed by both men and women, or with instrumental accompaniment. It is interesting that the song is in Turkish language, the mixed Turkish-Laz variant is also encountered.

“Tsulo bozo” (maiden) and “Chuta nusa” (small bride) accompanied the process of taking the bride from her parental house. In 2014 N. Memishishi and I recorded the songs for taking the bride from her parental house, with *guda* accompaniment. There are many dance examples performed at the wedding parties and various gatherings.

The musical instruments accompanying Chan music are: wind instruments – *pilili*, *kavali*, *guda* and bowed kemancheh. *Pilili* and *kavali* are single-part instruments. They are lesser disseminated. *Kemencheh* and “*guda*” are multi-part instruments.

*Guda* is the only instrument which has maintained Georgian polyphony, among both the Muslim and the so-called “Pontic Greeks” or the Christian Chan who have become Greek, most of whom have lived in Greece since 1923.

Today Laz *gudastviri* counts 5/5 finger holes, but basing on the *gudastviri* of the Pontic Greeks I presume that in the past Laz *gudastviri* should have 3/5 or 1/5 finger holes. According to Emrula Kesinkurt from Klarjeti before playing Chan music two finger holes of *gudastviri* were smeared with wax (documented by me in 2016). Thus 3/5 was achieved on 5/5 *gudastviri*.

The Pontic Greeks refer to Laz *guda* as “Tsabouna”, as for *gaida/gayda* it is a European - Greek instrument.

Despite the prevailing melismata and monophony, if the instrumental pieces for *guda* base on the regularities of Georgian folk polyphony, we cannot say the same about three-

string *kemencheh* as its melodies are fairly distanced from ours in the descending movement of parallel fifths (particularly in cadences). Surplus of parallel fifths can be conditioned by the instrument tuning with fourths. It should be noted that unlike *gudastviri* there are almost no Laz words for *kemencheh* parts. All this allows me to think that this instrument is not Georgian. It can be Turkish or rather Greek; however Ts. Batsashi assumes its Greek-Georgian mix (private conversation, 2016).

Laz *kemencheh* is different from the known variety of the instrument. It has only three strings, a flat, oblong body, short handle and straight bow.

Lyrical and dance examples such as “Paachkuli”, “Tsarishka” and others are played on Chan instruments.

## 2.5 Meskhети

Large portion of Meskhети has been part of the homeland since 1829. Nothing is known about the folk music of the territory within Turkish borders, this is why I will have a quick look at Meskhეთian folk music.

When comparing Meskhეთian folklore with the folk music from Georgia’s cut off regions several paradoxes emerge, namely:

- Laz *Gudastviri* has maintained Georgian polyphony, there is no sign of it in Meskhეთian folk music;
- Meskhეთian songs were monophonized after Meskhეთi returned to Georgia;
- In Meskhეთian folk music the share of non-Georgian melodies is much bigger than in Chvенеburebi’s folk music.

**These paradoxes can be explained by the ethnic diversity of Meskhეთi.**

I will touch upon the polyphony of Meskhეთian songs in Chapter III.

## 2.6 Turkish part of Achara

Songs of the Acharans residing in Turkey was two-part until recently. Today catchy is monophonization of the songs of the Acharans from Inegol, the examples are performed either without bass or top voice. Also documented are two-part variants, but today their share is rather small. Large part of the songs recorded in the 1960s (e.g. “Vosa vorera”, “Alipasha”, “Pachvis simghera” and others) have disappeared.

Historical theme has survived only in the initial line of only one song “Alipasha”.<sup>11</sup> 50 years ago this example was fragmentarily remembered.

---

<sup>11</sup> Gold, P. (1972). *Georgian folk music from Turkey*. Printed in USA. Etnosound. EST-8002.

Bride's song is performed on the way to the groom's house. Another wedding song is "Vin mogitana", it is a bride's dialogue with her friends; according to Shevket Avguli from the village of Hayriye, this song is Shavshetian (was recorded by the fieldwork of Tbilisi State Conservatoire, Karadeniz Technical University and the House of Georgian Culture of Istanbul, 2015). In my opinion, dissemination of the song from the Shavshetians explains the existence of male unison choir.

"Evrida maspindzelsa", the song asking for food, was necessarily sung at the wedding party.

Dance is an inseparable part of wedding. Unfortunately, instrumental pieces are basically of European type, but with Georgian title (e.g. "Gadaktseveli khoromi").

Work song "Pachvis simghera" accompanied the weeding of the cornfield.

Recorded are funeral songs and lullabies.

In the materials documented in the 1960s vocal polyphony was well-preserved, which cannot be said about instrumental music. *Accordion* was already popular, on which played was the polyphony non-typical for Georgian music. However in 1965 Melashvili also recorded instrumental pieces for *chiboni*; some of them have Georgian harmony, in others, for some reason step six sounds instead of step seven.

Concerning the descendants of the Muhajirs who had gone from Kobuleti to Patsa district in 1877-1878, my data show that vocal polyphony is buried in oblivion and common is *saz (baghlama)*, the melodies played on it are significantly distanced from Georgian polyphony. Single-part variants of four-part *naduri* songs accompanied by *saz* are recorded as well.

## 2.7. Northern Caucasus

In the beginning of the 20<sup>th</sup> century the Georgians lived in Russia, more precisely in two villages of Mozdok and Kizlyar (the so-called Terek district): Aleksandrovskaya (Sasoplo) and Shelkovsakaya (Sarapani). They were the descendants of the Georgians who had come here from Kakheti, Khevi, Kartli and Imeretri to escape the Lezghin raids. The mass resettlement was carried out in several stages in the 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries.

In the beginning of the 20<sup>th</sup> century the Georgians in Mozdok and Kizlyar had maintained multi-part songs. In his work "Georgian Folk Music Art" (1916) composer Dimitri Araqishvili published the examples recorded by him.

The collection includes one-, two- and three-part songs, however three-part examples are mostly presented fragmentarily; as frequent is the alternation of top voices on the background of bass.

The songs of the Mozdok Georgians are presented as one two-part and three single-part examples, those of the Kizlyar Georgians as one-, two-, and three-part songs. Almost all genres are encountered (except for funeral, rite and collective work songs), characteristic of Georgian folk music in general.

The Kizlyar Georgians performed Russian music as well; instrumental pieces are not recorded, but popular were *daira* (Бубен) and *muziqa* (garmoni).

National tint is almost unchanged in multi-part songs, which cannot be said about single-part examples.

The analysis shows that in most of these examples polyphony is presented with bass drone. Also maintained is traditional antiphonal performance, cadences, melody types, etc. Polyphonic examples are chiefly two-part. Most of them are constructed on the alternation of soloists; true three-part singing is encountered only in “Supruli” and “Alilo” recorded in Kizlyar<sup>12</sup>.

Due to the fact that “Alilo” had not been recorded in Kartli at the time, Araqishvili regarded the examples from Kizlyar and Mozdok as Kakhetian, however historical, linguistic and musicological materials confirm that most of the displaced people were from Kartli.

## 2.8 Saingilo

Heretian song is monophonic. Most examples are from children’s folk repertoire; accordingly, this is more humming, than singing in traditional sense. Most of the recorded examples last several seconds, except the lullaby and funeral song. Basing on the data and age of local publicists Mose Janashvili and Bartholome Khutsishvili the Ingiloyans had already lost polyphony in the 1860s-1870s. All the more that the songs from the village of Samtatsqaro (Dedoplistsqaro district) founded in 1931 are also single-part.

Out of all songs recorded in Hereti most melodious are funeral songs and lullabies (“Dai-dai” or “Lai-lai”).

Mostly women weep over the deceased in Hereti (“Shatireva”), but in the Christian villages of Kakhi district men also joined weeping closer to the funeral time.

The dirge-like example “Tsminda bebrevi” was performed at Beberevi graveyard in Kakhi (recorded by me in 2011).

Documented are the examples for waling up the child entitled “Tambi”, “Dambi” “Tsampi”. Generally Hereti is very rich in children’s folklore – from the imitation of birds, to wedding examples (recorded by Marta Tartarashvili and me in 2011-2013).

---

<sup>12</sup> Аракчиев, Д. (1916). *Грузинское народное музыкальное творчество*. Москва: Оттиски из V т. Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии И.О. Л. Е. А и Э. при Московском университете.

The Examples on historical themes are basically songs cursing the Tatars and Lezghins (even in Azeri language) (recorded by M. Tartarashvili and me in 2011-2012). The song dedicated to King Tamar which according to the locals was accompanied by *saz* (*chunguri*), was recorded by our fieldwork without instrumental accompaniment.

On Easter day Heretian ashughs walked around the village with *chonguri* and congratulated people (recorded by Tartarshvili and me in 2011-2012).

From religious viewpoint interesting is „Ieso Kristes lotsva“ (Blessing of Jesus) in Azeri language, telling about the life of Jesus.

Among the examples documented in Hereti there are songs to accompany cooking, trimming the vineyard, knitting, but most of them cannot be attributed to work genre except *gadadzakhili* in cornfield, cart driver’s song and odoshi. The recorded examples are more lyrical and humorous.

Most part of *nadi* were the calls leading the rhythm of the working process and the examples accompanied by *nagara-zurna*. The songs to be performed in cornfield were scanty. Babale Shioshvili from the village of Katmiskhevi remembered “Opi qana, opi” to accompany hoeing (recorded by Tartarashvili and me in 2012). “Odoshuan tsovdet” was sung on the way to the cornfield to collect odoshi (green ears of wheat); also recorded is “Hou ha” (the dialogue between threshers and drovers).

In addition to the songs which accompanied the process of bringing a bride, wedding was accompanied with *nagara-zurna* and *doli-garmoni*. In terms of scale wedding could be big and small. *Nagara-zurna* were played at big wedding, as these instruments were considered to express big celebration; small wedding was held in a hasty case, if the family was poor, if either bride or groom were widowed and was accompanied by *doli-garmoni*. The latter was basically played by women.

In general, purely Azeri-Persian music is played on *nagara-zurna*. Similar melodies should be played on 4-5-string *saz* as well, which the Ingiloyans call *chungur*. Both Azeri and North Caucasian instrumental pieces were played on *garmoni*, which may explain their proximity to Georgian. Together with North Caucasian Georgian polyphonic music is performed on 2-3-string *tanbur*.

The Heretian instrumental repertoire mostly included dance tunes: “Sarbashuli”, “Tarakama”, “Uzundera”, etc.

Neither *Nagara-zurna* nor *chunguri* has been used in the Georgian villages of Hereti for 40 years already. Today *nagara-zurna* (played by non-Georgian speaking Heretians) is heard only at Giorgoba.

Concerning the folk music of Samtatsqaro: After settling in this village of Dedoplistqaro district Ingiloyan singing suffered degradation, chiefly manifested in the loss of the sense of

support tone. Also documented are the facts of performing traditional Ingiloyan texts on different (e.g. urban) melodies. Of course there are examples logically sounding from the beginning to the end, but this is not a frequent case.

## **2.9 Fereydan**

Unfortunately, there no ethnomusicological fieldwork has been organized to Fereydan. The information that I documented from the Fereydanians in Georgia in 2011-2012 as well as the songs and instrumental pieces documented in Georgia by non-musicians in 2007-2012 show that their music is monophonic. Big is the share of author's music, also documented is a lullaby. Laments may have also survived, however some tradition bearers do not confirm their existence (documented by me in 2012). Iranian ethnologist Babak Rezvani believes that there is no folklore in Fereydan, for which in addition to religious factor he also alleges aristocratic factor, but he does not explain the latter.<sup>13</sup> In addition to lullabies the Fereydanians may remember at least other 2-3 sound tunes, which Rezwan (like others) does not consider as music.

As for instruments, in Fereydan mainly Iranian instruments, *pipe*, *naghara*, *saz*, *drum* and *tar* are disseminated.

## **Chapter III**

### **The Reasons for the Loss of Polyphony and Basic Features of Chvенеburebi's Folk Music**

The chapter deals with the complex discussion of the features, common or more or less common for the folk songs Tao, Shavsheti, Lazeti, Klarjeti, and Saingilo.

The songs of the Shavshetians, Taoians, laz and Heretians are already single-part as well as some Klarjetian songs. Almost monodic are folk songs of the Acharans from the villages of *Haiyrie and Tepekhchiqonagh* (İnegöl District)

Before touching upon the issues of vocal polyphony it is necessary to answer the question whether Georgian-type melodics is preserved in single-part songs and what its share is.

---

<sup>13</sup> Rezvani, B. (2008). The Islamization and Ethnogenesis of the Fereydani Georgians. (593-623). *Journal Nationalities papers, Vol. 36, No. 4.*



### **3.1. On the Georgian character of Chvenburebi's single-part songs**

In Chvenburebi's single-part songs encountered are melodies typical for Georgian rural songs, as well as lesser typical melodies with augmented seconds and West-Georgian urban tunes, the share of the latter is not so small. However Georgian melodics holds the leading place.

Melodic similarity is a frequent occurrence in the folk music of Georgia's different regions. To this testify the examples of Lazeti and Hereti, several examples of which resemble the songs from the provinces within Georgia's borders. Ethnomusicologist Edisher Garaqanidze was the first to pay attention to the existence of similar melodies in different regions and explained this by their common-Georgian nature.

### **3.2 Arguments confirming the Existence of Polyphony in the Past and the Surviving Names of Voice-parts**

It is considered that vocal polyphony is distinguished in stability, even when language, religion, social life undergo changes, polyphony remains one of the most stable genetic codes of musical tradition. However it is considered that polyphony is slowly disappearing in the world. In some regions the reasons for the loss of polyphony are considered natural calamities (e.g. earth quake), wars, religious factors and Government's cultural policy.

Ethnomusicologists Joseph Jordania and Ketevan Nikoladze believe that song is necessarily polyphonic in the places where there exist wind instruments. In such cultures, even the forms of instrumental and vocal polyphony coincide.

It is noteworthy that vocal polyphony is lost in Lazeti, Tao and Shavsheti, but the survived multipart instrument allows to presume the existence of vocal polyphony in these regions in the past.

In addition to the stable nature of vocal polyphony and multi-part instruments, another factor – hidden polyphony<sup>14</sup> allows to suppose that the songs in absolutely all parts of Georgia were polyphonic. It is manifested in melody via the appearance (and frequently accentuation) and via ascending jump in the beginning of the song and strophes, after which one singer as if alternately sings two voice-parts. Accentuation of step seven in the mode, indicates to the hidden demand for polyphony.

Alongside hidden polyphony also important are the terms denoting vocal registers (such as *tsiplaank/tsitslaank khmai* and *tsminda khma*- top voice; *ber khmai* –bass, etc)

---

<sup>14</sup> Zumbadze, n. (2010). Georgian Multipart Singing and its Additional Arguments. *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*. [http://symposium.polyphony.ge/wp-content/uploads/2016/04/36.Natalia-Zumbadze.eng\\_.pdf](http://symposium.polyphony.ge/wp-content/uploads/2016/04/36.Natalia-Zumbadze.eng_.pdf)

### **3.3 Possible Reasons for the Monophonization of Songs**

What is the main reason for the loss of polyphony in Chvneburebi's folk music? Wars? Many regions have maintained mono-ethnicity and partly Georgian language as well regardless of these wars. Urbanization? Complete monophonization of Klarjetian and Acaharan songs might have resulted from urbanization, but Tao and Shavsheti regions are still quite far from urbanization. Radio and television? In many villages radio appeared 60-65 years ago, television appeared later.

Which branch of Turkish music made strongest influence on Chvneburebi? Professional or religious? Folk? – Mostly Turkish-speaking Georgians live around Georgian-speaking villages. Professional? Level of music education on Georgia's historical territory is quite poor. In my opinion Muslim religious music may have primarily influenced it, as in the 16<sup>th</sup> century Chvneburebi were to convert to Islam started, madrasas were opened, priests were replaced by hodjas, people accepted Islam by force and slowly.

Hereti is a separate issue. Obviously, this region was most gravely destructed throughout history, and this is why basically only children's examples have survived.

### **3.4 Monophonization of Songs**

Two-part songs of the Klarjetians and the descendants of the Muhajirs of the 1870s-1910s are characterized in total parallelism of seconds –which has nothing to do with Georgian polyphony; here is the question: do Klarjetian two-part secondal songs represent the way to the monophonization of Georgian song? With this purpose I got familiarized with the Meskhetian songs recorded by V. Maghradze in the 1960s and found out that in addition to bass drone (drone I-VII-I) traditional for Georgian music, fourth and fifth parallelism was present, but with vocal movement unusual for Georgian music. It is known that the date of the last performance of polyphonic songs in Meskheta does not exceed the turn of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries (Maghradze, 1987). In the recorded songs tuning of voices is always completely conscious, not accidental. It is true that parallel seconds and fourths is encountered in Georgian church hymns, but it soon discharges in consonant intervals. Thus Meskhetian non-traditional examples together with Klarjetian two-part songs (with seconds), should be regarded as the way for monophonization of Georgian polyphonic songs.

Chkhikvadze provides the data about the existence of Meskhetian two-part drone examples, mostly feast songs. We have only round-dance examples with drone, whilst in table songs only vocal parallelism is documented. In this regard interesting is the parallel with Laz folk music; I mean the drone polyphony heard by Qasim Bezhanidze in the 1900s-1910s, and

parallel polyphony heard by Chkhikvadze and Mamisashvili in 1951. I consider all this as the way to monophonization.

The study of the materials obtained by me in 2015-2017 revealed obvious parallels between Klarjetian, Lithuanian and Albanian secondal songs. Their comparative study goes beyond the scope of this work and is the issue of the future. I will only mention that only Georgians reside in the neighbourhood of the Murghuli Gorge.

Klarjetian folk music is an organic part of the common Georgian. To this testify: 1) Georgian melodic and frequency of hidden polyphony in Klarjetian single-part songs, including those from Murghuli; 2) the existence of the trace of “Georgian polyphony” in Klarjetian instrumental pieces for *accordion*.

### **3.5 The Presumable Date for the Loss of Chvneburebi’s Folk Polyphony and Hypothetical Reasons for the Survival of Polyphony in Some Places**

The data obtained by Chichinadze, Bakradze, Chkhikvadze, Garaqanidze and me show that the Shavshetians and Laz sang polyphonic songs in the 1910s. Correspondingly, the generation who witnessed these songs should have passed away in the 1980s-1990s. As for the Klarjetians, basing on the review of Chichinadze’s and publicist Ivane Jaiani’s contradictory data it can be concluded that in the 1880s-1890s “Georgian polyphony” was heard at least in some Klarjetian villages. According to Janashvili and Khutsishvili multi-part singing had already disappeared in the 1860s-1870s in Hereti, all the more that the singing in the village of Samtatsqaro founded in 1931 is also monophonic. Preservation of highly artistic multipart songs in Kobuleti and Achara can be explained by the fact that Ottoman Empire gained foothold here later.

At one glance surprising is the loss of multi-part singing after Meskheta was returned to Georgia and the existence of non-Georgian type of *gudastviri*, which can be explained by the ethnic diversity of the population.

As I have already mentioned monophonization of songs was reflected on the number of finger holes on *gudastviri*. 40-50 years ago the number of finger holes on Shavshetian *chiboni* and Taoian *tiki* was 1/5 or 3/5 and not 5/5. The comparison of Pontian *tsampouna* with Laz *guda* shows that old Laz *gudastviri* had the same number of finger holes. Similar number of finger holes supports the monophonization of melody, as far as dominance of biphony is technically very difficult (ethnomusicologist and *chiboni* player Levan Veshapidze confirmed my supposition). Interesting is the information about *chiboni* with 4/5 finger holes from the Shavshetian village of Dasamobi (recorded by me in 2014). It might be an intermediate member between the *gudastviri* bagpipes with 3/5 and 5/5 finger holes.

### 3.6 „Georgian“ Character of Polyphonic Instrumental Music

Of all the instruments in Chveneburebi's folk music (*gudastviri*, *saz*, *tanbur*, *kemencheh*, *accordion*, *naghara-zurna*, *garmoni*) only *gudastviri* sounds “completely Georgian”. Probably because *gudastviri* is the only Georgian instrument. *Tanbur* is a North-Caucasian instrument and is played mostly by the “Lezginized” and “Azerbaijanized” Georgians in Hereti, accordingly Georgian and North-Caucasian polyphony is encountered on *tanbur*. The melodies for *accordion*, *kemencheh* and *garmoni* are frequently local, Georgian, but the accompaniment does not correspond to Georgian polyphonic music. Instrumental pieces for *naghara-zurna* should unequivocally be considered non-Georgian.

### 3.7 Other Musical Features

All types of polyphony disseminated in Georgian music are encountered in folk music of Georgia's torn off regions. Due to the scantiness of polyphonic examples, in the notion “polyphony” I unite vocal and instrumental polyphony.

Of all types of polyphony basically drone and complex types are documented among Chveneburebi. Drone polyphony is characteristic of the Kizlyar-Mozdok Georgians' songs (chiefly pedal drone) and Laz, Shavshetian and Tao instrumental pieces.<sup>15</sup> Drone mostly encompasses steps I and VII of bass. Complex polyphony is characteristic of Klarjetian, Acharan songs, and Chan examples for *kemancheh*. The bass in *kemancheh* encompasses steps I, VII, VI, V and sometimes IV; whilst in Klarjetian secondal songs – high steps V, IV, III, II, I, VII and VI, which is unusual for Georgian music. In Acharan songs alongside complex type polyphony contrast type is also encountered, the bass of which encompasses steps III, II, I, VII, VI, V and IV, rarely high IV. As a rule instrumental pieces for *accordion* go beyond the frame of Georgian polyphony.

The songs are performed by one choir, as well as by two choirs. Alteration of top parts on the background of sustained bass is encountered among the Kizlyar and Mozdok Georgians.

Laz, Shavshetian, Taoian and, partly, Klarjetian folk songs are characterized in “vagrant melodies” (ethnomusicologist Tamaz Gabisonia's term). It implies the melody, on which several songs, even of different genres, are sung. The existence of “vagrant melodies” can be explained by the intonationally poor music of the Georgians living abroad. On this background strange is the fact that “vagrant melodies” are not encountered in Hereti. But only at first glance, as basically only children's examples and those for children have survived.

---

<sup>15</sup> Drone is fragmentary due to the prevalence of monophony in instrumental pieces.

Melismata are also encountered in Chveneburebi's folk music, but not as frequently as in Muslim prayers.

Sadly, modulation is almost not encountered except for the folk music of the Acharans in Turkey; it is a fact that the disappearance of modulation resulted from the loss of polyphony (implying significant impoverishment of the musical language).

Fragmentation of the support tone at the end of each phrase, which is not encountered in the songs of other regions except Tusheti, is a stylistic feature of Laz, Tao and Klarjetian music. This can be explained by the influence of Turkish music.

Encountered are meters of two, three and five, as well as mixed meter.

For the most part, documented are descending and wavy melodies, frequent is ascending fourth or fifth jump from the initial note (I or VII step of the mode), monotonous movement is not strange either.

The range of Laz, Shavshetian, Taoian and Klarjetian melodies is basically sixth-seventh, that of the Ingiloian is fourth-sixth, as far as mainly children's tunes are disseminated in Hereti. Small range of the melodies in the torn off Georgia regions can be considered as the remnant of polyphony, but small range is characteristic of Muslim religious music as well.

Harsh singing is not characteristic of Chveneburebi. Unlike Muslim culture lesser are the cases of nasal singing; frequent are melismata, however not as many as in Muslim prayers. Melismata have lately been introduced to the songs of the Acharans in Turkey.

Heretian, Laz, Shavshetian, Taoian and Klarjetian songs are not characterized in the abundance of glossolalias.

### **3.8 Genres**

Chveneburebi's music is poor in genres. There are fewer cult examples. It is also hard to document healing incantation with musical intonation; to record funeral songs is particularly hard in Tao and Shavsheti, as women are reluctant to perform "ordered" weeping.

Besides "Helesa", lesser encountered are other work songs. Not only polyphony, but also dynamic ascension, acceleration of tempo, modulation, etc is strange for collective examples. Mobile rhythm, characteristic of this genre has survived.

Examples on historic themes are mostly related to Queen Tamar, the song is documented in Shavsheti and Hereti, the instrumental piece for *gudastviri* – in Tao. The songs cursing the Tatars<sup>16</sup> are disseminated in Hereti.

---

<sup>16</sup> Under Tatars (the Ingiloians imply Muslims)

In Georgia's torn off regions there are many lyrical songs, lullabies (however, it is not easy to record a Georgian lullaby today) and examples accompanying the process of taking the bride from her parental home.

It should be mentioned that in Lazeti, Shavsheti and Klarjeti common are wedding songs asking for food; today similar examples are encountered only in Achara. In Meskheti documented are the songs for opening and closing the feast, but not those asking for food. Surplus of feast songs here can be explained by the fact that this part of Georgia escaped the Ottoman influence earlier than other regions (1829). It is also possible that the ritual asking for food is not of Georgian origin and that its accompanying examples are modifications of old feast songs. Feast songs have not been documented in Tao and Hereti.

### **3.9 Basic Differences between Women's and Men's Folk Music**

The difference between female and male songs is mainly revealed in lullabies and laments. As for other genres, their musical side is relatively homogeneous. This may have resulted from the fact that in everyday life men and women mostly performed their examples together. Correspondingly, they were not part of male and female folk music separately.

Men play the instruments, but women participate in the dances and songs performed with their accompaniment.

### **3.10 Dialects**

In most regions inhabited by Chveneburebi multi-part singing is lost; this is why I considered instrumental polyphony a chief for their differentiation into dialects.

“Guda” and *kemencheh* are disseminated in Lazeti – sad lyrical *destane*; “*chiboni*” and “*muziqa*” in Shavsheti, “*chiboni*” and *daul-zurna* in its Turkish speaking villages; “*tiki*” in the Georgian villages of Tao; *daul-zurna* in its Turkish speaking villages. Georgian polyphony has been maintained by *Gudastviri*. *Kemanche* is characterized in parallel fourths. The examples for *gudastviri* I and *kemamche* are two-part, those for “*muziqa*” are more-than two-part (it is very hard to specify the number due to the chord texture of the instrument and unstable number of parts). The area of dissemination of these instruments and diversity of polyphonic tunes played on them singles out folk music of the three regions as separate dialects.

Despite the fact, that *accordion* is the basic instrument in Klarjeti, two-part secondal songs are decisive in singling out the folklore of this region as a separate dialect. Klarjetian and Meskhetian cannot be united as one dialect, because in the latter traditional Georgian multi-part singing is documented alongside monophonization.

Due to the dominance of children's repertoire and the absence of historical closeness with other regions outside Georgia, folk music of Hereti looks like a separate dialect.

Thus we have Laz, Shavshetian, Taoian, Klarjetian and Ingiloyan musical dialects.

Existence of "Alilo" determined Araqishvili's consideration of the Georgians' folk music in Kizlyar and Mozdok as Kakhetian; however according to historical, linguistic and musical parameters it is Kartlian. Due to Gold's term "Historical Shavshetians" Garaqanidze mistakenly attributed Shavshetian music to Acharan dialect and regarded it as a part of united Acharan-Shavshetian musical dialect, whilst Shavshetian is an independent dialect. Despite the scantiness of the material at the time, Chkhikvadze and Makharadze duly regarded Chan and Heretian music as separate dialects.

Finally it should be said, that the dialogue between cultures could not entirely change Chveneburebi's musical culture. Today Turkish and Azerbaijani music significantly differ from that of Chveneburebi.

## CONCLUSION

1. Multi-part singing has been lost in most regions inhabited by Chveneburebi. Its disappearance in different places was conditioned by different factors (war, ethnic diversity of population, urbanization, conversion to Islam, etc) or their combinations; one of the most principal factors should have been Islamization. Folk music of Hereti must have been influenced by Persian-Azerbaijani secular music, as far as the musical instruments have been introduced from there.
2. In Chveneburebi's folk music Turkish-Azerbaijani influence is mainly expressed in: monophonization of songs, non-Georgian melismatic singing and playing, non-Georgian instrumental polyphony;
3. Hidden and "Georgian" polyphony surviving in instrumental music and the names of instruments and voices indicate to the existence of vocal polyphony in all regions.
4. On the example of Meskheta and monophonization of multi-part songs can be imagined as follows: bass drone – parallel fourths and fifths – monophony. It is hard to say whether before parallel seconds Klarjetian music was characterized by bass drone, but the fact that it could not be characterized in singing with seconds in olden times is supported by several circumstances:
  - unlike Klarjetian and Meskheta songs, the parallelism of seconds, fourths, fifths is not long-term in Georgian sacred chants and is soon discharged in consonant intervals;
  - What was two-part in Klarjeti 30-40 years ago, today is not so rarely performed in unison;

- Klarjetian instrumental pieces for *accordion*, are not characterized in secondal paralleism, however observed are cadences common for Georgian music;
  - Turkish-language texts are frequently used in the recordings made today and in the 1970s, whilst according to Chichinadze they did not sing like this in Turkish in the late 1800s.
5. Although unlike vocal melodies, instrumental tunes have not been monophonized, but have significantly distanced from them, because:
- The number of finger holes on *gudastviri* were equalized, which increased the share monophony;
  - The bass – unusual for Georgian was introduced in Chveneburebi’s instrumental music;
6. In all parts torn off Georgia the existence of polyphonic singing is confirmed by three basic factors:
- Hidden polyphony;
  - “Georgian” polyphony surviving in instrumental music;
  - Local names of voice registers.
7. Hidden polyphony is manifested by two basic components:
- Existence of low seventh step of the mode;
  - Ascending jump (within fourth, fifth or rarely seventh) from the support tone or low seventh step of the mode.
8. The analysis has revealed three types of music: 1) Georgian (in the case of *gudastviri*, *tanburi* and *garmoni*); 2) Partly Georgian or (Georgian melody with non-Georgian accompaniment) in the case of *kemanche* and *accordion*; 3) non-Georgian in the case of *garmoni* and *nagar-zurna*.
9. Folk music of each of Georgia’s torn off regions is regarded as a separate dialect. In this case, chief determinant is polyphonic instrumental music, because principal differences between the regions are revealed in this field:
- Laz is considered a separate dialect for the surplus of sad lyrical songs and existence of *kemancheh* alongside Georgian *gudastviri* (*guda*). The examples played on *kemancheh* are characterized in parallel fourths, which is a strange occurrence for Georgian music;
  - Shavsheti is a separate dialect, for the existence of *muziqa* together with pagpipe *chiboni*. The examples performed on *accordion*, cannot be considered an organic part of Georgian polyphonic music, like *kemancheh*, however unlike the latter instrumental pieces for *accordion* have more than two-parts. In Turkish-speaking villages of Shavsheti alongside *gudastviri* also common are *daul-zurna*, which is single part.
  - In Georgian-speaking villages of Tao common is the musical instrument is *gudastviri* (*tiki/tikiguda*), in Turkish-speaking – *daul-zurna*, which is single part.



- Majority of the surviving songs in Saingilo are children's folklore.
- Polyphonic songs of Klarjeti are characterized in parallel seconds, which, together with Meskhetian songs show the way for the monophonization of polyphonic examples. As far as there are traditional Georgian songs with drone in Meskheta, the music of these two regions cannot be united as one dialect. Besides, unlike Klarjetian, Georgian trace has completely disappeared from Meskhetian instrumental music.

10. Intensive contacts between cultures did not completely change Chveneburebi's musical culture. However introduced were the instruments strange to Georgia, vocal polyphony disappeared, etc; but not all elements of other cultures have been acquired.

### **The lists of published articles concerning the dissertation thesis:**

1. **Kraveishvili, G. (2016). The Georgian Roots of Laz music** (Appendix of transcriptions). Abstract Language English and Russian. The reviewed electronic scientific journal *Musicology and cultural science*, #2, 14-20.

[http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz&issue=2016-12](http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2016-12)

2. **Kraveishvili, G. (2016). The way how Georgian polyphonic songs became single-voiced (a Process of monophonization).** (Appendix of transcriptions). Abstract Language English and Russian. The reviewed electronic scientific journal *Musicology and cultural science*, #2, 21-27.

[http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz&issue=2016-12](http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2016-12)

3. **Kraveishvili, G. (2017). The Musical Folklore of Georgians Living in Mozdok and Kizlyar** (Appendix of transcriptions). Abstract Language English and Russian. The reviewed electronic scientific journal *Musicology and cultural science*, #1, 117-123.

[http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz](http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz)

4. Kraveishvili, G. (2015). Polyphony in the Musical Folklore of Chveneburebi \_ The Georgians Living Abroad. **The 7<sup>th</sup> International Symposium on Traditional Polyphony**, 315-325.

[http://symposium.polyphony.ge/wp-content/uploads/2016/05/44.Giorgi-Kraveishvili.eng\\_.pdf](http://symposium.polyphony.ge/wp-content/uploads/2016/05/44.Giorgi-Kraveishvili.eng_.pdf)

5. Kraveishvili, G. (2012). Folk Music of Hereti. *Bulletin #12 of the International Research Centre for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire*, 13-14.

[http://polyphony.ge/wp-content/uploads/2016/04/12\\_biuleteni12\\_bolo\\_eng.pdf](http://polyphony.ge/wp-content/uploads/2016/04/12_biuleteni12_bolo_eng.pdf)