

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

ოთარ მერაბის ძე კაპანაძე

ქართული საფერხულო სიმღერები:
მუსიკალური ენის თავისებურებები

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის – 1007
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის

ა კ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

სპეციალიზაცია – ეთნომუსიკოლოგია

თბილისი

2014

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ნატალია ზუმბაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

ექსპერტები:

ნინო მაისურაძე

ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

ნინო მახარაძე

მუსიკოლოგიის დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2014 წლის 20 ივნისს, 15 საათზე თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე №5.

მისამართი: თბილისი, გრიბოედოვის ქ. №8

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, აუდიტორია №421

დისერტაციის ავტორეფერატის გაცნობა შესაძლებელია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და კონსერვატორიის ვებ-გვერდზე www.conservatoire.edu.ge

სადისერტაციო საბჭოს სწავლული მდივანი:

მაია ვირსალაძე

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი



საკვლევი თემის აქტუალობა: ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ფუნდამენტური კვლევის პროცესში განსაკუთრებული როლი მის ჟანრულ შესწავლას ენიჭება. თუკი გავითვალისწინებთ თითოეული მუსიკალური სახეობისადმი მიძღვნილი საგანგებო ნაშრომების სიმცირეს, მით უფრო ბუნებრივად აისხნება ჩვენი არჩენის შეჩერება ქართულ საფერხულო სიმღერებზე, რომელთა შესახებ ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში საგანგებო მონოგრაფიული კვლევა არ მოიპოვება. საფერხულო სიმღერების თავისებურებათა შესწავლა კიდევ უფრო აქტუალურია დღეს – ფოლკლორში ძველი შრეების მივიწყებისა და ახლის დამკვიდრების პერიოდში.

კვლევის ობიექტი და საგანი: საკვლევი ობიექტია ქართული საფერხულო სიმღერები. ფერხული, როგორც კოლექტიური როკვა და მღერა, ხალხური შემოქმედების სინკრეტული ჟანრია და ცხადია, მისი შესწავლისას გათვალისწინებული უნდა იყოს მუსიკალური, სიტყვიერი და ქორეოგრაფიული ასპექტები, თუმცა, ნაშრომის მუსიკოლოგიური პროფილის გამო, კვლევის ძირითადი საგანი საფერხულოების მუსიკალური მხარეა.

ნაშრომის ამოცანა და მიზანი: ნაშრომის ამოცანაა ქართული საფერხულო სიმღერების შესახებ მუსიკალური და ეთნოგრაფიული მონაცემების თავმოყრა და განზოგადება. კვლევის მიზანია საფერხულოების მუსიკალური ენის შემადგენელი კომპონენტების დადგენა, მათი შედარება სხვა სახეობების სიმღერებთან, ქორეოგრაფიულ და სიტყვიერ მონაცემებთან მუსიკის მიმართების გარკვევა, შესრულების სოციოლოგიური და სემანტიკური ასპექტების ახსნა.

ნაშრომის მეთოდოლოგია: კვლევის პროცესში, ძირითადად, გამოიყენეთ მთლიანი (целостный) და შედარებითი ანალიზის მეთოდები, რამაც საშუალება მოგვცა, დაგვედგინა საფერხულოების კომპოზიციური მოდელეები, გამოგვეკვლია სხვადასხვა კუთხის საფერხულოთა ურთიერთმიმართება და მუსიკალურ მონაცემებზე დაყრდნობით გამოგვეაშკარავებინა საფერხულოების როლი და ადგილი ამა თუ იმ რიტუალში.

კვლევის სიახლე: ნაშრომის სიახლეა ქართულ მუსიკალურ დიალექტებში არსებული საფერხულო სიმღერების მუსიკალურ ტიპებად დაჯგუფება, საფერხულოების როლის განსაზღვრა სხვადასხვა რიტუალში, ზოგიერთი მუსიკალური ტერმინის ახლებურად გაანალიზება, ჩვენ მიერ ნოტებზე გადატანილი სხვათა და საკუთარი აუდიო ჩანაწერების, ასევე, პირადად მოპოვებული აუდიო და ვიდეო მასალის სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოტანა.

ნაშრომის პრაქტიკული დანიშნულება: ნაშრომი დახმარებას გაუწევს, როგორც მუსიკისმცოდნეებს, ისე – მომიჯნავე დარგების სპეციალისტებს: ფოლკლორისტებს, ეთნოგრაფებს, ეთნოლოგებს, ქორეოლოგებს. მოტიანილი სანოტო, აუდიო და ვიდეო მასალის გამოყენება შეიძლება, როგორც ფოლკლორულ ანსამბლებში, ისე – სასწავლო დისციპლინებში.

ნაშრომის სტრუქტურა: ნაშრომი შედგება შესავლის, ორი ნაწილისა და დასკვნისგან; ახლავს სანოტო, აუდიო და ვიდეო დანართი, რამდენიმე ილუსტრაცია, გამოყენებული ლიტერატურის, მაგალითების, ექსპედიციების, ინტერვიუების ჩამონათვალი, მთქმელთა და მოხრობელთა სია.

წყაროთმცოდნეობითი ბაზა: ნაშრომი ეფუძნება გამოქვეყნებულ სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურას, სანოტო კრებულებს, კომპაქტდისკებს, ინტერნეტრესურსებს; თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიაში, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრში, საქართველოს ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტში, ფოლკ რადიოში, საქართველოს საპატრიარქოში, ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმსა და პირად არქივებში დაცულ ფონო, ვიდეო, სანოტო და ხელნაწერ მასალას (წლიურ ნაშრომებს, დიპლომებს, დისერტაციებს); ექსპედიციებს, რომლებშიც ვმონაწილეობდით და რომლებიც ჩვენ მიერ ჩატარდა.

ნაშრომის აპრობაცია: დისერტაციის აპრობაცია შედგა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მიმართულების სხდომაზე 2013 წლის 15 ივნისს და გაეწია რეკომენდაცია დასაცავად.

საკითხის შესწავლის ისტორია

ნაშრომის ამ მონაკვეთში მიმოვიხილათ დ. არაყიშვილის, შ. ასლანიშვილის, მ. იაშვილის, ე. გარაყანიძის, ვ. სამსონაძის, ა. თათარაძის, ვ. ბარდაველიძის, ქ. ალავერდიაშვილისა და სხვათა მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს ქართული საფერხულო სიმღერების სიმბოლიკის, მუსიკალური თავისებურებების, ზოგიერთ სხვა ჟანრთან კავშირის, ქორეოგრაფიული და მუსიკალური ასპექტების ურთიერთმიმართების შესახებ.

განსხვავებულია ჩვენი მოსაზრება ტერმინ „ძნობა“-ს შესახებ, რომელსაც აკად. ივ. ჯავახიშვილი ფერხულის ძველქართულ ტერმინად მიიჩნევდა (ჯავახიშვილი, 1938: 49-50)¹: ძველ ლიტერატურულ წყაროებში „ძნობა“ პირდაპირი მნიშვნელობით არ უკავშირდება ფერხულს; გარკვეული კავშირი ფერხულთან მხოლოდ ბიბლიის უცხოენოვანი თარგმანის შედარებისას იკვეთება. ჩახრუხადისა და შავთელის დროს (XII-XIII სს.) ეს ტერმინი ფერხულის აღმნიშვნელად უკვე აღარ იხმარება. მომდევნო პერიოდის ავტორთა განმარტებებში „ძნობა“ დაკავშირებულია ხმის შეწყობასთან, ან, ძირითადად, – საკრავებთან. ამდენად, „ძნობა“-ს ფერხულის ძველქართულ სინონიმად ვერ მივიჩნევთ.

ჩვენ მიერ ჩატარებული კვლევა კიდევ ერთხელ ადასტურებს შ. ასლანიშვილის საინტერესო მიგნებას, რომ ქართული საეკლესიო ტრადიციისთვის უცხოა საფერხულო ქმედება (ასლანიშვილი, 1954: 162)². მართლაც, საფერხულოს ინტონაციური საქცევები და კომპოზიციური მოდელები მკვეთრად განსხვავდება ქართული ტრადიციული საგალობლებისგან. მიუხედავად იმისა, რომ საეკლესიო პრაქტიკაში (კერძოდ, საადღვომო და საქორწინო მსახურების დროს) არსებობს გარშემოვლის ტრადიცია, ის რიტმულ მსვლელობასა და, მით უმეტეს, ფერხულში არ გადადის; მუსიკალური თვალსაზრისით (მეტრ-რიტმი, ინტონაციური ფორმულები, კომპოზიციური სქემა), ამ მსვლელობისას შესასრულებელი საგალობლებიც მკვეთრად განსხვავდება ქართული საფერხულო სიმღერებისგან.

ფერხულის განსაზღვრისა და გარკვეული **ჯანრული** კატეგორიისადმი კუთვნილების შესახებ, მისი სინკრეტული ბუნების გათვალისწინებით (პოეზიის,

¹ ჯავახიშვილი ივანე (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: *ფედერაცია*.

² ასლანიშვილი შალვა (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, I. თბილისი: *ხელოვნება*.

პლასტიკისა და მუსიკის თანაარსებობა), ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში განსხვავებული მოსაზრებები გამოითქვა: მეცნიერთა ერთი ნაწილი (შ. ასლანიშვილი, ვ. ახოზაძე, ე. ჭოხონელიძე) ფერხულს შესრულების ფორმად, ხოლო მეორე ნაწილი (ვრ. ჩხიკვაძე, ვ. მაღრაძე) – ჟანრად განიხილავს.

შესრულების ფორმად მიჩნევის ძირითადი მიზეზი საფერხულოებში კონკრეტული სოციალური ფუნქციის გაურკვევლობას უნდა უკავშირდებოდეს – ფერხული ყოფის „სხვადასხვა უბანზე“ გვხვდება; არსებობს საქორწილო, შრომის, საკულტო და ა. შ. ფერხულები. თუმცა, რადგან „სოციალურ ფუნქციაში“ არა მხოლოდ შესაბამისი დრო და ადგილი, არამედ, ფოლკლორული ნიმუშის დანიშნულებაც იგულისხმება, ჩვენი აზრით, იკვეთება საფერხულო სიმღერის ბუნებრივი ფუნქცია – მრავალი ადამიანის ერთდროული ცეკვის (როკვის) ორგანიზება. ამავდროულად, ფერხულის, როგორც მხოლოდ შესრულების ფორმის განხილვით რამდენადმე უგულვებლევყოფთ მის მუსიკალურ მონაცემებს. არადა, ჩამოყალიბებული სტილური ნიშან-თვისებების მთელი კომპლექსით, „ჟანრული სტილით“ (Coxop, 1981: 250, 265)³ – საფერხულო სიმღერა ტიპური მუსიკალური ჟანრია; მიუხედავად იმისა, რომ ფერხულის „ჰიბრიდული“ ბუნება მის მეცნიერულ დეფინიციაშიც იჩენს თავს, როგორც მუსიკოლოგი, საფერხულოებს მუსიკალურ ჟანრად განვიხილავ.

საფერხულოებს ბევრი საერთო აქვს გარკვეული კატეგორიის, კერძოდ, ფიზიკურ მოძრაობასთან დაკავშირებულ საცეკვაო და შრომის (განსაკუთრებით, მკის) მოტორულ სიმღერებთან. მართალია, რიგ შემთხვევებში, შრომის მოტორული და საცეკვაო სიმღერები მართლაც ძალიან ჰგავს საფერხულოს (ზოგჯერ ესა თუ ის საფერხულო (მაგ., *მუმლი მუხასა*) სრულდება შრომის პროცესშიც, რაც მეორეულ მოვლენად მიგვაჩნია), მაგრამ ვერ დავეთანხმებით იმ აზრს, რომ განსხვავება მხოლოდ ტემპშია (ღვინიაშვილი, 1991: 19)⁴: ფერხულს, ძირითადად, ახასიათებს ორგუნდოვანი შესრულება, მკისა და საცეკვაოს უდიდეს ნაწილში კი – რესპონსორიუმი ან ერთიანი ბანის ფონზე ორი სოლისტის მონაცვლეობა გვხვდება; საფერხულოების ჩამოყალიბებული კომპოზიციური მოდელები ასევე არ

³ Coxop A. (1981). *Вопросы социологии и эстетики музыки II*. Ленинград: Советский композитор.

⁴ ღვინიაშვილი ირმა (1991). *მუსიკალური ჟანრი (ტიპი) ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში (ქართლის ხალხური სასიმღერო შემოქმედების მიხედვით)*. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (სადიპლომო ნაშრომი).

დასტურდება შრომის მოტორულ სიმღერებსა და საცეკვაოებში; განსხვავებულია საფერხულოების სიტყვიერი ტექსტი, შესრულების დრო და გარემო, სემანტიკა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ერთმანეთთან გაცილებით ახლოს დგას შრომის მოტორული და საცეკვაო სიმღერები, ვიდრე საფერხულოები. კიდევ უფრო შორეულია მსგავსება საფერხულოებსა და მგზავრულ სიმღერებს შორის, რომლებიც ასევე მოტორული ტიპის სიმღერებში ერთიანდება. ამასთან, განსხვავებების მიუხედავად, საფერხულოები შეიძლება, რომ ამ საკმაოდ ვრცელი ჟანრული კატეგორიის (მოტორული სიმღერების) შემადგენელ ერთეულადაც (ქვეკანონად) განვიხილოთ.

ნაწილი I

ქართული საფერხულო სიმღერების რეგიონული სტილები

აღმოსავლეთი საქართველო

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში ფერხულის ძირითადი სახეობა *ფერხისა* – ხალხური რელიგიური დღესასწაულების („ხატობის“, „ჯვარობის“) განუყრელი, აუცილებელი ნაწილი.

ხევსურული *ფერხისების//ფერხისულების* (ხევსურეთში ორივე სახელწოდება თანაარსებობს) ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება მათში საგმირო ლექსების განსაკუთრებული სიუხვა; ჩვენ მიერ მოპოვებული მასალის მიხედვით, *ხევსურულშიც* გვხვდება სადიდებელი ტექსტი.

ერთ-ერთი ხევსურული *საქორწინო* გვაფიქრებინებს, რომ მისი სახით, ხელთ უნდა გვქონდეს უწინ ხევსურეთში გავრცელებული *ჯვარი წინასახ* ანალოგიური საფერხულო.

ფშაური *ფერხისახ* მელოდია, ხევსურულისგან განსხვავებით, უფრო მეტადაა დახუნძლული მელიზმებით, ხშირად სექსტის დიაპაზონს არ სცდება, სრულდება დაბალ რეგისტრში; განსხვავებულია სიტყვიერი ტექსტიც, რომელშიც საწესო შინაარსის ხვედრითი წილი ხევსურულზე მეტია; ხევსურულზე მეტადაა გამოკვეთილი სამწილადი მეტრი რბილი სინკოპით (ფანდურით თანხლებულ ვარიანტებშიც კი).

ფშაურ საქორწინო *ჯვარი წინასახ* ნიმუშებში, მთიულურის მსგავსად, ადგილი აქვს სიტყვიერი ტექსტის ზედიზედ 4-ჯერ გამეორებას, რაც უიშვიათესია ქართულ სასიმღერო შემოქმედებაში. მუსიკალური თვალსაზრისით, ამგვარი ორმაგი მუხლი ახასიათებს ხევსურულ და ფშაურ *ფერხისებსაც*, რომლებშიც,

ჯვარი წინასახვან განსხვავებით, სიტყვები იცვლება. გარკვეული მოსაზრებების არსებობის მიუხედავად, შესრულების ამ თავისებურების ჩამოყალიბების მიზეზები მომავალი კვლევის საგანია.

ფშაურ სამიას აღმოსავლურქართული საფერხულოებისგან მკვეთრად განასხვავებს ჰანგი, ორწილადი და თავისუფალი მეტრის მონაცვლეობა, ცალპირული შესრულება, ბანში VII და I საფეხურების ხშირი მონაცვლეობა; ზოგჯერ ის აჩქარებული ფშაურის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

თუშური სართულებიანი ფერხულის, *ქორბელელას* ჩანაწერებს, დაწეული 1940-ანი წლებიდან ვიდრე 2012-მდე, არ ახასიათებს საფერხულოების მუსიკალური სტილი. ზოგიერთი ნიშნით (დადმავალი მელოდია, სეკვენტურობა) ის უფრო *ფერხისებს* უახლოვდება, თუმცა მსგავსება ამ შემთხვევაშიც საკმაოდ შორეულია. *ქორბელელაში* საფერხულო სინკრეტიზმის ერთგვარ დარღვევად შეიძლება მივიჩნიოთ ორსართულიანი წრისა და სიმღერის ცალ-ცალკე მოხსენიება: ორსართულიან წრეს შუაში მდგომი მეციხოვნით *ქორბელელას* უწოდებენ, ხოლო სიმღერას – *ჯვარულს* ან *ლაშარის სიმღერას*. მოგვეპოვება ცნობები თუშური *ქორბელელას* სამპირული შესრულების შესახებ, მაგრამ სანოტო და აუდიო ვერსიები მხოლოდ ორპირულია.

ჩვენ მიერ გ. ცოცანიძისგან ჩაწერილი თუშური *ფერხისას* ჰანგიც *ქორბელელას* ანალოგიურია.

თუშური *მაყრულების* აუდიოჩანაწერები, ცვალებადი მეტრის აშკარა არსებობით, განსხვავდება მათი სანოტო ანალოგებისგან, რომლებიც, თავის მხრივ, სამწილადობით ხასიათდება.

გულამაყარში საფერხულო სიმღერები წარმოდგენილია *ჯვარი წინასითა* და *ფერხისებით*. ისინი ორად შეიძლება დავაჯგუფოთ: 1) ორხმიანი ნიმუშები, რომლებიც ახლოს დგას ფშაურ-ხევსურულთან და 2) სამხმიანი სიმღერები, რომლებიც მთიულურ (ნაწილობრივ – მოხეურ) საფერხულოებს ენათესავება. მიუხედავად იმისა, რომ გულამაყრული ორხმიანი *ფერხისები* უაღრესად ემსგავსება ფშაურ-ხევსურულს, მცირე განსხვავებები მაინც არსებობს: გულამაყრული ვარიანტების უმეტესობა შეძახილით იწყება და მხოლოდ შემდეგ მოსდევს ტექსტი; ადგილი აქვს შეჭრილ კადანსს (ტერციულს ან კვარტულს); გულამაყრულის მელოდიკა უფრო გართულებულია; რეგულარული მეტრ-რიტმიდან გადახვევა ზოგჯერ იმდენად დიდია, რომ სამწილადი მეტრის შემჩნევა რთულდება;

გუდამაყრული *ჯვარი წინასას* მუხლი გრძელია (5 ტაქტი), განსხვავებით სხვა კუთხეებში გავრცელებული ამავე სახელწოდების სიმღერათა უმრავლესობისგან: გუდამაყარში *ჯვარი წინასა* და *ფერხისა* იდენტური სტრუქტურული აგებულებისაა; მთლიანობაში, სამხმიანობის არსებობის მიუხედავად, გუდამაყრული საფერხულოები გაცილებით უფრო ენათესავენა ფშაურ-ხევსურულს, ვიდრე – მთიულურ-მოხეურს.

საფერხულო სიმღერებით მრავალფეროვანია **მთიულეთი**; აქ, ფერხულად სახელდებული სიმღერების გარდა, მოგვეპოვება ისეთი ნიმუშებიც, რომელთა მუსიკალური აღნაგობა საფერხულოთა იდენტურია. მთიულური *ფერხისები* სამხმად სრულდება. მთიულურში (განსაკუთრებით – სიმღერის დაბოლოებისას) გვხვდება აღმოსავლუქართული საფერხულოებისთვის დამახასიათებელი გლოსოლადია „არალო“ („დარალო“, „დარაღაღე“). მთიულური *ფერხისა*, მუხლის სეკვენტური აგების პრინციპითა და მუხლის სიგრძით, ფშაურ-ხევსურულსა და გუდამაყრულს ენათესავენა, თუმცა მათგან განსხვავდება კიდეც: მთიულური *ფერხისა* აუცილებლად სამხმად სრულდება; გრძლიობების გახანგრძლივებისა და შეფერხებების ხარჯზე, ვიდრე ერთგვარ „გაწელილ“ სტრუქტურას; ფშაურ-ხევსურულისგან განსხვავებით (გუდამაყრულის მსგავსად), ზოგიერთ მთიულურ *ფერხისაში* გვხვდება ტერციული და კვარტული შეჭრილი კადანსები;

ჩვენ მიერ ფიქსირებული *ღომისურის* საფერხულო პანგი აგებულებით *ფერხისათა* რიგს განეკუთვნება.

მთიულეთში ჩავიწერეთ ფერხული *იავნანას* სტრუქტურის რეფერენით. მოხეური *იავნანას* ტიპის საფერხულოებისგან განსხვავებით, მასში არ გვხვდება საწყისი აღმავალი სვლა (ამ მხრივ იგი *ფერხისების* დაღმავალ მელოდიურ სტილს „სესხულობს“).

გუდამაყრულის მსგავსად, ზოგიერთი მთიულური *ჯვარის წინასას* აგებულება ემთხვევა *ფერხისასას*, ზოგჯერ კი მუხლი *ფერხისაზე* მცირე შედგენილობისაა. გვხვდება *ჯვარი წინასას* ორნაწილიანი ვარიანტიც; პირველი ნაწილი შედარებით დინჯად, მეორე კი უფრო სწრაფად სრულდება. პირველი ნაწილი შეიძლება განვიხილოთ: 1) როგორც ფერხულის შესავალი და 2) როგორც ნელი ფერხული, რომელსაც შემდეგ ჩქარი ფერხული ცვლის – ევროპის ზოგიერთ ხალხში არსებული ანალოგიური მოვლენის მსგავსად (Владыкина-Бачинская, 1964. 1-3)⁵.

⁵ Владыкина-Бачинская Н. (1964). *Подмосковные хорыводы*. Москва: Наука.

მთიულური მუსიკალური აზროვნების განვითარებულობასა და ბარის რეგიონებთან სიახლოვეს ორნაწილიანი ფერხულების არსებობაც ადასტურებს.

მთიულეთში ჩაწერილია საფერხულო წყობის *ნამგლურიც*, რომელიც, ერთი მხრივ, ჰგავს ფშაურ *ჯვარი წინასას*, მეორე მხრივ, – ქართლ-კახეთში გავრცელებულ ამავე სახელწოდების შრომის სიმღერებს. ამ სიმღერის საფერხულო წყობა, აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში შრომის დროს ფერხულის დაბმის ტრადიცია და მთიულეთში ყანიდან დაბრუნებისას სათქმელი *ფერხისა* გვაფიქრებინებს, რომ მკის სხვადასხვა ეტაპთან დაკავშირებული ფერხული მთიულეთშიც შეიძლება არსებულებოდა.

მოხეური *დიდებას* შესრულების ტრადიცია, ისევე, როგორც ამ სახელწოდების სიმღერების უდიდესი უმრავლესობისა, საფერხულო უნდა ყოფილიყო; სხვათა მსგავსად, ისიც ორპირულია. *დიდებაში* შეინიშნება რეგულარულად აქცენტირებული მეტრ-რიტმის დარღვევა, რაც, ძირითადად, მეორეულ შემსრულებლობას უკავშირდება; ძველ სანოტო და ფონოჩანაწერებში, თავისუფალ მეტრთან ერთად, ყოველთვის მკაფიოდ შეიგრძნობა სამწილადობა და რეგულარულად აქცენტირებული მეტრ-რიტმი. მთიულურის მსგავსად, სტრუქტურის „გაწევის“ ტენდენცია მოხეურ საფერხულოებშიც შეინიშნება.

არსებობს *იავნანას* სტრუქტურის მოხეური საფერხულოების ორი ვარიანტი: 1) მკაფიოდ გამოხატული სამწილადობის შემცველი (*გერგეტულები*) და 2) ორწილადი სიმღერები (*ხარული*). მათ შორის ძირითადი სხვაობა სწორედ მეტრი, მუსიკალური ქარგა კი საერთო აქვთ. საფიქრებელია, რომ ამ ორი მუსიკალური ტიპიდან სამწილადი უფრო ადრეული, ორწილადი ვარიანტი კი – შემსრულებლობაში შესული ცვლილებების შედეგი იყო.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სხვა კუთხეებიდან მხოლოდ ხევში ფიქსირდება ქალთა საფერხულო *ფერხისა*. ის კახელ ქალთა *დიდებას* მოხეურ ანალოგად შეიძლება მივიჩნიოთ (ზუმბაძე, 1997: 62)⁶.

სამწილადობით ხასიათდება მოხევე ქალთა *იავნანებიც*, თუმცა შესრულების საკმარის სწრაფი ტემპი, ასევე, მოდულაციური გადახრები, მათ განასხვავებს საფერხულო სიმღერებისგან.

⁶ ზუმბაძე ნატალია (1997). *სავედრებელი და სადიდებელი სიმღერები ქართველ ქალთა საწესწევულებო ფოლკლორში: ქართული სპეციფიკა და მრავალხმიანობა*. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (დისერტაცია).

მთიულურის მსგავსად, ხევიც გვხვდება ორნაწილიანი საფერხულო და ზოგჯერ – ბანის მელოდიზების შემთხვევაც. მოხეური და მთიულური საფერხულოების სტილური მსგავსება, თავის მხრივ, ამყარებს ე. გარაყანის პოზიციას – მთიულურისა და მოხეურის ერთ მუსიკალურ დიალექტად გაერთიანებას.

ერწო-თიანური საფერხულოები აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ბარის შუალედური რგოლია. აქაურ საფერხულო წყობის სიმღერებში ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობს მთისა და ქართლ-კახურის (უფრო მეტად – ქართლურის) იდენტური სახელწოდებისა და მუსიკალური აღნაგობის საფერხულოები, თუმცა ამ უკანასკნელთ განსხვავებული, თავისებური, თიანური ელფერი დაჰკრავს.

აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში მუსიკალური აზროვნების მაღალგანვითარებულობა საფერხულო სიმღერების მრავალფეროვნებაშიც გამოიხატება. ქართლსა და კახეთში საფერხულოები გვხვდება ქალთა და მამაკაცთა სასიმღერო შემოქმედებაში.

ქართლელ ქალთა რეპერტუარში საფერხულო წყობის სიმღერები რამდენიმე ვარიანტადაა წარმოდგენილი, თუმცა ფერხულის დაბმის ტრადიცია ბევრ მათგანში გაქრა.

ქართლში ფართოდაა გავრცელებული *იანანა*; ამ ჰანგზე, უკეთ რომ ვთქვათ, სტრუქტურაზე, სხვადასხვა სოციალური დანიშნულების სიმღერა აიგება. ამავე კონსტრუქციაზე აგებულ სხვა სიმღერებთან შედარებით, *იანანა*, რიგ შემთხვევებში, უფრო შორდება საფერხულო წყობას, რაც სხვადასხვა დროსა და გარემოში შესრულებას, სოციალური ფუნქციის შეცვლას უნდა განეპირობებინა.

ქართლური *სამიას* ჩაწერილი ნიმუშიც, ფშაური ვარიანტის მსგავსად, განსხვავდება ტიპური საფერხულო წყობისგან; უფრო ზუსტად – *სამიას* სიტყვიერ ტექსტსა და ჰანგს გვიანდელი იერი, ერთგვარი რედაქტირება ეტყობა. რეგულარულად აქცენტირებული სამწილადი მეტრი და რეფრენი კი, ფშაურ *სამიაზე* მეტად, ქართლურის საფერხულო წარმომავლობას ადასტურებს.

საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს ქართლური საფერხულო წყობის *მერული*, რომელიც ხასიათდება ცენტრალური ტონის დომინირებით და მხოლოდ მეორე, მცირე მონაკვეთში აიღება VII (ან II-VII) საფეხური. ეს სიმღერები ქართლში იმდენად ხშირია, რომ მას, პირობითად, „ქართლური საფერხულო“ ტიპი შეიძლება ვუწოდოთ. ამ მუსიკალურ სტრუქტურას ორი ვარიანტი გააჩნია: 1) პირველი მონაკვეთი *იანანას* პირველ წინადადებას ემთხვევა, ხოლო მეორე –

შორისდებულზე აიგება; 2) განსხვავდება მეორე ნაწილი, რომელშიც პირველი წინადადების რომელიმე სიტყვას მეორდება.

სართულებიანი ფერხულის, *ზემერელოს* მუსიკალური ტიპი სხვა ქართლურ სიმღერებშიც გვხვდება (მაგ., *თინანო*). მათ აერთიანებს საერთო მელოდიური ქარბა, მოკლე მუხლი, ფრიგიული კადანსი, რის საფუძველზეც, ქართლში, „იანანასა“ და „ქართლური საფერხულოს“ გვერდით, შეიძლება კიდევ ერთი მუსიკალური ტიპის, პირობითად, „ზემერელოს“ გამოყოფაც.

ქართლური მუსიკალური ყოფისთვის დამახასიათებელია ე. წ. „შედგენილი მელოდიის“ (გაბისონია, მესხი, 2005: 20)⁷ მქონე სიმღერები (*თებრონე; მოლი, აქ დაჯექ შეილო*), რომელთა მეტრ-რიტმი ჩამოჰგავს საფერხულოებს (ცნობა ზოგიერთი მათგანის საფერხულო შესრულებაზე ჩვენს ექსპედიციებშიც მოვიპოვეთ).

ქართლში გავრცელებულია ორნაწილიანი საფერხულოები: 1) პირველი ნაწილი არასაფერხულოა და შესავლის ფუნქცია აქვს; 2) ორივე ნაწილი საფერხულო წყობისაა. უკანასკნელ შემთხვევაში, ხევისა და მთიულეთის მსგავსად, ერთმანეთს უნდა ენაცვლებოდეს ნელი და ჩქარი ფერხული.

კახეთში საფერხულო სიმღერებს ვხვდებით ქალთა და მამაკაცთა რეპერტუარში. კახური საფერხულოების ნაწილი იმავე ინტონაციურ და პარმონიულ კანონზომიერებს ეფუძნება, რასაც ქართლური; ამავდროულად, არსებობს განსხვავებული დასახელებისა და მუსიკალური აღნაგობის ნიმუშებიც.

ქალთა საფერხულო წყობის სიმღერებიდან კახეთში გავრცელებულია *იანანას*. ქართლური ვარიანტებისგან განსხვავებით, კახურმა უკეთ შემოინახა ორპირული შესრულების ტრადიცია (იგივე ითქმის, ქალთა სხვა საფერხულო წყობის სიმღერებზეც – *გონჯასა* და *დიდება ზე*) (ზუმბაძე, 1996)⁸.

დანიშნულებითა და მუსიკალური აღნაგობით უდავოდ გამოირჩევა კახელ ქალთა *დიდება*, რომელიც ყურადღებას იქცევს ადმოსავლეთ საქართველოს მთის *ფერხისებთან* მჭიდრო კავშირით: 1) *ფერხისაც* და *დიდებაც* რელიგიური დღესასწაულის განუყრელი ნაწილია; 2) მსგავსია სიუჟეტური ქარბა (ორივეგან სხვადასხვა სალოცავები იხსენიება); 3) ორივე მათგანი სრულდება გზაშიც და –

⁷ გაბისონია თამაზ, მესხი თამარ (შემდგენლები) (2005). *ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება: სახელმძღვანელო კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტის სტუდენტთათვის*. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

⁸ ზუმბაძე ნ. (1996). *ამინდის ხვედრებლები ქართველ ქალთა სახიმღერო ტრადიციაში*. ჟურნალში: *ხელოვნება*, №1-2-3 (45-51).

ფერხულადაც; 4) სიმღერის ბოლოს ორივეს დასალოცი შეძახილები ახლავს; 5) *ფერხისას* და *დიდებას* მსგავსი მუსიკალური სტრუქტურა უდევს საფუძვლად – ორი ნაწილისგან შემდგარი დაღმავალი მიმართულების მქონე მელოდია სამწილადი მეტრით, ძირითადად, 5 ტაქტიანი ნაგებობა. მუსიკალურ და ფუნქციურ მსგავსებას თავად ეთნოფორებიც ამხნევენ. რიგ შემთხვევებში, *დიდებას* ერთობლივად ასრულებენ ქალები და მამაკაცები, რაც წინაქრისტიანულ რელიგიურ რიტუალში ორივე სქესის თანამონაწილეობის ერთგვარ გამოძახილად შეიძლება მივიჩნიოთ.

კახელ მამაკაცთა საფერხულოები ქალთაზე განვითარებულია, განსხვავებულია მუსიკალური მოდელებიც. ქალთა ფერხულების მსგავსად, მამაკაცთა საფერხულოების ნაწილი *იავნანას* სტრუქტურას ეფუძნება. ქართლის ანალოგიურად, კახეთშიც ხშირია ორი ნაწილისგან შემდგარი ნიმუშები, გვხვდება საფერხულო წყობის *მაყრულიც*; ნიშნდობლივია, რომ კახეთში არ ფიქსირდება „ქართლური საფერხულოს“ მუსიკალური ტიპი (არსებობს კახური *შავლეგოს* ერთადერთი გამონაკლისი, რომელიც გარკვეული მიზეზების გამო, ნასესხებად შეიძლება მივიჩნიოთ, მით უმეტეს, რომ კახურ *შავლეგოებს*, ამ ერთადერთი გამონაკლისის გარდა, ქართლურისგან განსხვავებული ჰანგი აქვს).

კახური *ჯგარი წინასას* ჩანაწერები, რომლებიც *იავნანას* სტრუქტურას ეფუძნება, განსხვავდება, როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მთის, ისე – თიანური და ქართლური ნიმუშებისგან.

კახური სართულებიანი ფერხულის, *ვაი, საბრას* სახელწოდება და რეფრენი „საბრალე“ (მუსიკალური ჩანაწერი არ მოგვეპოვება) პირდაპირ მოგვაგონებს მეგრულ საფერხულო *ძაბრას*. არსებობს მეგრული და ქართლ-კახური საფერხულო წყობის სიმღერების სხვა მუსიკალური პარალელებიც, რაც საერთო ქართველური მუსიკალური „ფუძე ენის“ (ნ. მაისურაძის ტერმინი) მუსიკალურ მაგალითებად მოჩანს.

დანიშნულებისა და მუსიკალური აღნაგობის თვალსაზრისით, გამორჩეული საფერხულოა *მუმლი მუხასა*. ეს სიმღერა, *მამლი მუხასას* სახელწოდებით, გავრცელებულია მესხეთში და არ გვხვდება ქართლში, თუმცა სტრუქტურულად ემთხვევა *ზემერელის* მუსიკალურ ტიპს – სახეზეა მოკლე, 4-ტაქტიანი მუხლი, მსგავსი ჰანგი, ფრიგიული კადანსი. *მუმლი მუხასაში* შემორჩენილია ხეთა თავყანისცემის ანარეკლი, მაგრამ, ტექსტის ტრანსფორმირების შედეგად, იგი ე. წ. „პატრიოტულ“ სიმღერად იქცა. *მუმლი მუხასა* ზოგჯერ შრომის სიმღერების

პოპურშიც ერთიანდება და საგულისხმოა, რომ *ივენანას* სტრუქტურის ზოგიერთი სიმღერა (მაგ., *გლესამ და გლესამ ნამგალო*), ამგვარ შემთხვევებში *მუბლი მუხასახთვის* დამახასიათებელ მუსიკალურ ერთეულებს ეფუძნება.

სინგილოში ფერხულის აღმნიშვნელი საგანგებო ტერმინი არ შემორჩა. აქ როკვას, იქნება ის ინდივიდუალური თუ – ჯგუფური, ეწოდება „შუშრობა“ („შიპრობა“, „შიფრობა“, „შუფრობა“), ამიტომ ხშირად გაურკვეველია, სპეციალურ ლიტერატურაში აღწერილი „შუშრობა“ უბრალოდ ცეკვაა, თუ – ფერხული. რაც შეეხება მუსიკალურ მასალას, „შიპრობის“ თანხლებად, ძირითადად, გამოიყენება საკრავიერი მუსიკა, რომელშიც აზიური მუსიკის გავლენა იგრძნობა. შედარებით უფრო ახლოს დგას საფერხულო წყობასთან გ. კრავიშივილისა და მ. ტარტარაშვილის მიერ ჩაწერილი სამწილად ზომაზე აგებული ერთხმიანი *მაერული*.

აღმოსავლურქართული მუსიკალური დიალექტების ჭრილში განვიხილავთ **მესხურ** საფერხულო სიმღერებსაც, რომლებიც ზოგიერთი ნიშნით სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს საფერხულოებს ენათესავება. უცხოური მუსიკის მძლავრი ზეგავლენის ფონზე, მესხური საფერხულოები იმ იშვიათ სიმღერათაგანია, რომელმაც მართალია, უმეტეს შემთხვევაში – ცალხმად, მაგრამ მაინც შეურყენელად შემოინახა მესხური მუსიკის სპეციფიკური თავისებურებანი. აქაური საფერხულოები იმითაც გამოირჩევა, რომ ერთხმიანის პარალელურად, გეხვდება მრავალხმიანი ნიმუშებიც, რაც გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის მესხურ მრავალხმიანობაზე.

მესხეთისთვის დამახასიათებელია ორნაწილიანი ფერხულების სიჭარბე; ამგვარ ვარიანტებში პირველი *დიდება*, ხოლო მომდევნო – უშუალოდ ფერხული; ამასთან, პირველი ნაწილის მუსიკალური მასალაც აშკარად საფერხულოა. ზოგიერთი მესხური ფერხული (*შავლეკო*, *სამყრელი*) ქართლში გავრცელებულ მუსიკალურ მოდელებთან ჰპოვებს საერთოს.

მესხეთი ის უაღრესად იშვიათი კუთხეა, რომელშიც ამინდის მართვის სიმღერა *ლაზარე* ფერხულის თანხლებით სრულდებოდა. მისი ერთადერთი ჩამწერისთვის, ეთნომუსიკოლოგ ვ. სამსონაძისთვის მიწოდებული ცნობით, ქალები *ლაზარობის* დროს „სამაიასებურად“ ჩამოუკვლიდნენ ხოლმე. მესხური *ლაზარე*, აღმოსავლეთ საქართველოს ამინდის მართვის სიმღერების მსგავსად, *ივენანას* სტრუქტურისა და სამწილადი მეტრით ხასიათდება.

მესხური სუფრულები სათვის ასე დამახასიათებელი სამპირული („სამხანად“) მღერის ტრადიცია არ დასტურდება ფერხულებში, ისინი შესრულების ორპირულ ფორმას ეფუძნება.

აღმოსავლურქართული საფერხულოები (რომელთა შორის განვიხილავთ მესხურსაც), მყარი სტილური ნიშნებით ხასიათდება, ესენია: სამწილადობა რბილი სინკოპით, აქცენტირებული მეტრ-რიტმი, ორპირულობა, შესრულების დინჯი ტემპი. ჩამოთვლილი ნიშან-თვისებები იმდენად მტკიცეა, რომ ამ ნიშნების არმქონე ზოგიერთი საფერხულო სიმღერა მასში საფერხულო ჰანგის გაქრობას გვაფიქრებინებს; გამონაკლისის სახით, არსებობს ორწილადი ზომის საფერხულოებიც, თუმცა მათი შედარება იმავე სტრუქტურის სამწილად ვარიანტებთან ამ უკანასკნელის პირველადობასა და ორწილადი ნიმუშების გვიანდელ წარმომავლობას გვაფიქრებინებს.

აღმოსავლეთ საქართველოს საფერხულო სიმღერების სიტყვიერ ტექსტზე დაკვირვება მათში მარცვალშიდა გამღერების არარსებობას ააშკარავებს; ხშირია შორისდებულების ან მარცვლის მიმატება სიტყვის ბოლოს ან სიტყვებს შორის, მაგრამ არა სიტყვის შიგნით. აღმოსავლეთ საქართველოს საფერხულოების მუხლის დამაბოლოებელ ტაქტში მხოლოდ ერთი მარცვალი მღერდება.

ზოგიერთი საფერხულოს დასაწყისში პირველი მხარე ორჯერ ამბობს სტრიქონს და მხოლოდ შემდეგ გადააქვს მოპასუხეს, რომელიც იმავეს მხოლოდ ერთხელ გაიმეორებს. ამის შემდეგ პირველიც და მეორეც სტრიქონს მხოლოდ თითოჯერ იტყვიან. ხევესურული, ფშაური, გუდამაყრული და მთიულური საფერხულოების სტრუქტურული თავისებურება – ორმაგი მუხლის არსებობა – შესაძლოა, შესრულების აღნიშნული ფორმის მოდიფიკაციის შედეგი იყოს.

აღმოსავლეთ საქართველოში საცეკვაო//სათამაშო და საფერხულო სიმღერები, მსგავსების გარდა, ერთმანეთისგან არსებითად განსხვავდება კიდევ: 1) საფერხულოები სამწილად ზომას ეფუძნება, საცეკვაო – ორწილადს; 2) საფერხულოების უდიდესი ნაწილი ორ გუნდად სრულდება. საცეკვაოც ორპირულად სრულდება, თუმცა აქ, ორი გუნდის ნაცვლად, სოლისტი და გუნდი მონაცვლეობს; 3) საცეკვაო სრულდება მხოლოდ საკრავზეც, სიმღერის გარეშე, მაშინ, როცა ფერხულს აუცილებლად სიმღერა ახლავს; 4) საფერხულოებში მეორე გუნდი ზუსტად იმეორებს პირველის ტექსტს (რეფერენის ჩათვლით), საცეკვაოში ლექსს სოლისტი ამბობს, გუნდი კი მხოლოდ რეფერენით პასუხობს.

აღმოსავლეთ საქართველოს საფერხულო სიმღერების ინტონაციური კავშირი შეინიშნება შრომის მოტორულ, კერძოდ, მკის სიმღერებთანაც. მკის სიმღერების ერთი ნაწილი, კერძოდ, ორწილად მეტრზე აგებული, პირდაპირ ენათესავება *სათამაშოებს*, ხოლო სამწილადი ზომის შემცველი სიმღერები – საფერხულოებს. მუსიკალურ მსგავსებასთან ერთად, შეინიშნება განსხვავებაც, კერძოდ: როგორც წესი, მკის სიმღერები (*სათამაშოების* მსგავსად) ორი სოლისტის მონაცვლეობას ეფუძნება, ერთი ყოველთვის მხოლოდ ლექსით, მეორე კი მხოლოდ გლოსოლალიებით მღერის.

აღმოსავლეთ საქართველოში საფერხულოები გვხვდება, როგორც რეფრენით, ისე – რეფრენის გარეშე. რეფრენის მქონე საფერხულოები, ძირითადად, ბარის რეგიონებშია გავრცელებული, მთის დიალექტებიდან კი – მხოლოდ ყველაზე მაღალაგანეთარებულში, მოხუერ-მთიულურში (გ. ცოცანიძის ცნობაზე დაყრდნობით, რეფრენიანი საფერხულოს არსებობა თუშეთშიც სავარაუდოა).

აღმოსავლეთ საქართველოს მთის *ფერხისების* უდიდეს ნაწილში, როგორც წესი, საგმირო ტექსტიც სრულდება ხოლმე. ნ. ვალიშვილის აზრით, საგმირო ტექსტების აუცილებელ ელემენტად დამკვიდრება, დაახლოებით მეთექვსმეტე საუკუნიდან თემის მფარველი უძლიერესი ღვთაების სალაშქრო-მეომრული ფუნქციის წინ წამოწევის გამო უნდა მომხდარიყო (ვალიშვილი, 1986: 49)⁹.

აღმოსავლეთ საქართველოში სხვადასხვა საფერხულო სიმღერა ერთსა და იმავე ფეხის მოძრაობაზე სრულდება; აღმოსავლეთ საქართველოს მთის *ფერხისებსა* და *ჯვარი წინახებს* მარჯვენა ფეხზე მარცხენის მიდგმა და ამგვარად მოძრაობა ახასიათებს. საკუთარ დაკვირებაზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ფერხულების უდიდეს ნაწილში ფეხს სიმღერის რიტმს არ აყოლებენ და ჩვეულებრივი ნაბიჯით მოძრაობენ. მსგავსი შემთხვევები ევროპის ზოგიერთ ხალხებშიც (ლიტველებში, რუსებში) შეინიშნება, ე. ი. ნელ საფერხულოში ტანის (ფეხის) მოძრაობა არ ემთხვევა სიმღერის რიტმს, რაც საცეკვაო სტიქიის შესუსტებით აიხსნება (Соколов, 1983: 133)¹⁰.

აღმოსავლეთ საქართველოში ფიქსირდება ორნაწილიანი საფერხულოები, რომელთაგან, ტრადიციულად, ორივე საფერხულო წყობისაა. მსგავს შემთხვევებში

⁹ ვალიშვილი ნანა (1986). *მთის მუსიკალური ფოლკლორი XIX საუკუნის ქართველ კლასიკოს მწერალთა შემოქმედებაში*. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (სადავლოშო ნაშრომი).

¹⁰ Соколов А. А. (1983). *Проблема изучения танцевального фольклора*. В сборнике: *Методы изучения фольклора*. от. ред. В. Е. Гусев. Ленинград: ЛГИТМиК.

ერთმანეთს უნდა ენაცვლებოდეს ნელი და ჩქარი ფერხულები (პირუკუ შემთხვევები არ მოგვეპოვება), შესაძლოა, განსხვავებული ფეხის მოძრაობითაც.

რიგ შემთხვევებში, აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ზოგიერთ დიალექტში სიმღერების სოციალური ფუნქცია არ არის შემოსაზღვრული – მაგალითად, *ფერხისა* იმღერება ხატობაშიც, ქორწილშიც და შრომის დროსაც (თუშიშვილი, 1997: 37)¹¹.

აღმოსავლეთ საქართველოში შეიძლება გამოიყოს საფერხულო წყობის სიმღერების რამდენიმე ძირითადი კომპოზიციური მოდელი, მუსიკალური სტრუქტურა, რომელიც, ამავდროულად, გარკვეული სემანტიკის შემცველიცაა:

1) ყველაზე მოკლე შედგენილობის – აღმოსავლეთ საქართველოს მთის *ჯვარი წინასა* (ფშაური, მთიულური), კახური *მუმლი მუხასა* და ქართლური *ზემყრელო* (პირობითად, *ჯვარი წინასა-მუმლი მუხასას* ტიპი). ისინი ხშირად იმღერება ქორწილში, ფიქსირდება მათი შესრულება ორ და სამსართულიანი ფერხულების სახით. მთის ვარიანტები ორ, ბარისა კი სამსაფეხურიანი ბანით ხასიათდება. მელოდია დაღმავალი მიმართულებისაა. სიმღერებს მხოლოდ მამაკაცები ასრულებენ; ეს საფერხულოები, ძირითადად, მოსავლიანობისა და ნაყოფიერებას უკავშირდება, რაზეც მეტყველებს მათი შესრულება შრომისა და ქორწილის დროს – ორივე შემთხვევაში ბარაქიანობისა და გამრავლებისათვის განკუთვნილი არაერთი სიმბოლური ქმედება დასტურდება. ქორწილში ის, ძირითადად, კერიის გარშემოვლის დროს სრულდებოდა. კერია და დედაბოძი კი, მასზე გამოსახული ბორჯღალით, ნაყოფიერებასთან ერთად, პირდაპირ კავშირშია მზის კულტთან, რომელიც კაკასიურ ენოლითში უკვე განვითარებულია (კიკვიძე, 1976: 157)¹². აღნიშნული ტიპი ხშირად სართულებიანი ფერხულის სახითაც გვხვდება, რაც ზოგჯერ მუხის სიმბოლურ გამოხატულებად მიიჩნევა (ნანობაშვილი, 1988: 99-100)¹³. მუხა, როგორც მსოფლიო ხალხებში მიჩნეული წმინდა ხე და დვთაებათა ერთგვარი სადგომი, ამ შემთხვევაში, მზესთან კავშირში უნდა იყოს. ამდენად, აღნიშნული მუსიკალური ტიპი მზის კულტის სიმბოლოდაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ;

¹¹ თუშიშვილი ნინო (1997). *მთიულური და გულამაყრული საბუხიკო შემოქმედება*. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (სადიპლომო ნაშრომი).

¹² კიკვიძე ი. (1976). *მწიქათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში*. თბილისი: მეცნიერება.

¹³ ნანობაშვილი ბიძინა (1988). *საოჯახო ყოფა აღმოსავლეთ საქართველოში (ქორწინება ქიზიყის ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით)*. თბილისი: მეცნიერება.

2) ფერხისა-დიდებას ტიპი, რომელიც საკულტო ქმედების განუყრელი ნაწილია. მელოდია დაღმავალი ტიპისაა. ეს საფერხულოები სრულდება ძირითადად მამაკაცთა, ასევე ქალთა მიერ და შერეულადაც; როგორც წესი, უკავშირდება უწინდელი მთვარის კულტისადმი მიძღვნილ რელიგიურ დღესასწაულებს, თითქოს საგანგებოდ მისთვის განკუთვნილი მუსიკალური მოდელია. აღნიშნულ საფერხულოებს ე. წ. „სადიდებელი“ (ნ. ზუმბაძის ტერმინი) ფუნქცია აქვს. დადასტურებულია მისი არსებობა ქორწილშიც;

3) პირობითად, ქართლური საფერხულოს ტიპი, რომელიც ასევე გავრცელებულია თიანეთსა და მესხეთში. მელოდიაში მონაცვლეობს დაღმავალი და აღმავალი მიმართულებები. გვხვდება, როგორც მისადაგებელი, ისე მიუსადაგებელი სახით; უფრო მეტად, გამოიყენება საქორწილო რიტუალსა და ბერიკაობა-ყენობაში, რაც მას პირდაპირ აკავშირებს მოსაველიანობისა და გამრავლების რწმენა-წარმოდგენებთან;

4) იავნანას ტიპი, რომელიც გავრცელებულია, როგორც მთის, ისე ბარის მუსიკალურ დიალექტებში; წარმოდგენილია მისადაგებულ და მიუსადაგებულ სიმღერებში; თანაბრად გამოიყენება ქალთა და მამაკაცთა რეპერტუარში. ამ სიმღერების მელოდია, ძირითადად, საწყისი აღმავალი მოძრაობისაა, თუმცა გვხვდება საწყისი დაღმავალი ხაზიც, რაც ფერხისა-დიდებას მელოდიკასთან ასოცირდება; ქალთა მიერ შესრულებულ ამ ტიპის სიმღერებს, ძირითადად, ე. წ. „სავედრებელი“ (ნ. ზუმბაძის ტერმინი) ფუნქცია გააჩნია (იავნანა, ლაზარე), მამაკაცთა ნამღერი და შერეულად შესრულებული ვარიანტები კი გვხვდება საკულტო დანიშნულებისა (გერგეტულა) და გარკვეული ტოტემური რწმენის გადმონაშთების შემცველ, ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ სანახაობებში (დათოს ფერხული). ამ მუსიკალურ სტრუქტურას მხოლოდ ერთ რომელიმე გარკვეულ მსოფლმხედველობრივ სფეროსა და სოციალურ ფუნქციას ვერ მივაკუთვნებთ; იავნანა, რომელიც თავდაპირველად მთვარის კულტს უკავშირდებოდა, ერთგვარ უნივერსალურ მუსიკალურ მოდელად იქცა და სხვადასხვა რიტუალში შეაღწია;

5) პირობითად, გრძელი მუხლის საფერხულო სიმღერები (ქართლური საბია და ქალების ფერხული, მესხური ავთანდილ გადინადირა), რომლებიც ბარის მუსიკალურ დიალექტებშია გავრცელებული და, უფრო მეტად, მიუსადაგებელი ტიპისაა; სრულდება ცალკე ქალთა, ცალკე მამაკაცთა მიერ და შერეულად; მელოდიაში ერთმანეთს ენაცვლება აღმავალი და დაღმავალი მიმართულება;

6) პირობითად, შედგენილი მუხლის, საფერხულო წყობის სიმღერები (*თებრონე; მოდი, აქ დაჯექ, შეილო*), რომლებიც ბარის მუსიკალურ დიალექტებშია გავრცელებული. ზოგიერთის საფერხულო შესრულებაზე პირდაპირი ცნობებიც მოგვეპოვება. ძირითადად, მიუსადაგებელია, თუმცა უწინ შესაძლოა, რიტუალშიც შესრულებულიყო. ახასიათებს მელოდიაში აღმავალი და დაღმავალი მიმართულების შერწყმა. ეს სიმღერები სრულდება ცალ-ცალკე მამაკაცთა და ქალთა მიერ, ასევე – შერეულად.

მე-5 და მე-6 სტრუქტურის სიმღერები, როგორც წესი, გასართობი მიზნით სრულდებოდა, თუმცა ზოგიერთი მათგანი (მაგ. *თებრონე*) ნაყოფიერებისა და გამრავლების კულტთან დაკავშირებულ რიტუალებსაც უნდა ხლებოდა.

მუსიკალური განვითარების დონისა და ტიპური თავისებურებების მიხედვით, პირობითად, შეიძლება საფერხულოების ამგვარი დაჯგუფება: თუშური, ხევსურული-ფშაური-გუდამაყრული, მთიულური-მოხეური, მესხური, თიანური-ქართლური-კახური. გუდამაყრულისა და მთიულურის შუალედურად მიგვაჩნია ჩვენ მიერ ჩაწერილი ჭართლური ვარიანტები: განსხვავებით მთიულურისგან, ჭართლურს არ ახასიათებს სტრუქტურის გაწვლვა, სამაგიეროდ, ჩამოყალიბებული სამხმინანობით ის უფრო ახლოს დგას მთიულურთან, ვიდრე – გუდამაყრულთან. მოხეური საფერხულოები გარდამავალია, ერთი მხრივ, აღმოსავლეთის მთასა, და, მეორე მხრივ, – რაჭულს შორის.

აღმოსავლეთ საქართველოში (კერძოდ, მესხეთში), ზოგიერთ შემთხვევაში, მუსიკალური და საცეკვაო მუხლი ერთმანეთს არ ემთხვევა. აღმოსავლეთ საქართველოში საფერხულო იღეთების მასიური დაკარგვის გამო, სხვა ამგვარი ფაქტის არსებობა ჩვენთვის უცნობია. მთის კუთხეების *ფერხისებში* ჩვეულებრივი, რიტმულად თავისუფალი ნაბიჯით გადაადგილების საფერხულო იღეთად მიჩნევა რთულია.

დასავლეთი საქართველო

ფერხულებით განსაკუთრებით მდიდარია რაჭა; საქართველოში, საფერხულო სიმღერების სიმრავლით, იგი მხოლოდ სვანეთს ჩამოუვარდება. რაჭული საფერხულოების უდიდესი ნაწილი სამწილადია და მათი კომპოზიციური მოდელები აღმოსავლეთ საქართველოს ანალოგიურია; ორწილადი საფერხულოების რიცხვი მცირეა; ზოგჯერ ისინი მეზობელი კუთხეებიდან ნასესხების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

რაჭაში საფერხულო სიმღერების სუფრულად გადაცევის ტენდენცია შეინიშნება.

რაჭაში გავრცელებულია საფერხულო წყობის მაყრულები. საკუთრივ რაჭული სტილისად შეიძლება ჩათვალოს შუა და ქვემო რაჭაში გავრცელებული ტიპი. მთარაჭული და ზემორაჭული სამწიდადი მაყრულები აღმოსავლეთ საქართველოს მთის *ფერხისებთან* მჭიდრო კავშირით გამოირჩევა. როგორც მუსიკალურად, ისე სოციალური ფუნქციით, *ფერხისების* ანალოგიურია რაჭული *მთავარანგელოზის სიმღერა*, რომელიც სრულდება გზაშიც და – სალოცავშიც (სალოცავში – ფერხულად). აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეებიდან რაჭული საფერხულოები ყველაზე მეტად მოხეურს ენათესავენ.

მძიმე, პირქუში ხასიათისაა დაღუპული მონადირის ციკლთან დაკავშირებული რაჭული *ყურშას* ფერხულები. სამგლოვიარო სიმღერებთან ინტონაციური სიახლოვე მისი გლოვის რიტუალში შესრულებითაც დასტურდება.

დიდება ბრძანე სადიდებელი სიმღერების რაჭული ვარიანტია. ეთნოგრაფიული და მუსიკალური მონაცემები მის საფერხულო წარმომავლობას ადასტურებს.

თუკი ამოსავალ წერტილად საფერხულო სიმღერებს მივიჩნევთ, რაჭულის დიალექტოლოგიური დანაწევრებისას შეიძლება, ერთი მხრივ, გავაერთიანოთ მთარაჭული და ზემორაჭული (ერთ-ერთი ნიშანი – მარცვალშიდა გამღერების სიუხვე) და, მეორე მხრივ, ქვემორაჭული. ამგვარი დაყოფა იმეორებს ენათმეცნიერულ და ანთროპოლოგიურ შეხედულებას.

საქართველოს სხვა კუთხეებთან შედარებით, **სვანეთმა** ბოლო დრომდე ყველაზე უკეთ შემინახა საფერხულო ტრადიცია, სვანური სიმღერების უდიდესი ნაწილი დღესაც ფერხულად სრულდება.

სამონადირეო თემატიკასთან დაკავშირებულ ზოგიერთ სვანურ საფერხულოში შეინიშნება გარკვეული კავშირი ტირილის ინტონაციებთან, თუმცა, რაჭული *ყურშასგან* განსხვავებით, ეს სიმღერები არ არის გამოკვეთილი ტრაგიკული ხასიათისა. სამონადირეო სიუჟეტზე აგებული ზოგიერთი სიმღერის „მურყვამობა-კვირაობის“ რიტუალში შესრულება მათ ნაყოფიერების კულტთან აკავშირებს.

სვანური საკულტო საფერხულოების რამდენიმე ნიმუში (*ლილე*, *დიდება თარინგ ზელარს*, *ლაგუშედა*) ერთ მელოდიურ-პარმონიულ ქარგასა (ძველქართული ტერმინით – „ხმაზე“) და სიუჟეტზე აიგება. ისინი, ძირითადად, „მთავარანგელოზის“ („თარინგ ზელარის“) კულტს უკავშირდება. სათუთა *ლილე* მზის კულტისადმი უპირობო კუთვნილებაც. „თარინგ ზელარის“ პანგზე აგებული

ზოგიერთი საგმირო შინაარსის სიმღერა, ასევე მისი ინტონაციური ფონდის გამოყენება ზოგიერთ ლაშქრულ სიმღერაში, ამ დეთაების მეომრულ ბუნებას უნდა უსვამდეს საზს.

ძველ ჩანაწერებში იშვიათია სვანური საფერხულო საცეკვაოში გადასვლა, რაც სასცენო პრაქტიკაში დღეისათვის ლამის კანონად ქცეული აუცილებლობაა. ასევე ცალ-ცალკე ფიქსირდება *თამარ დედფალის* ციკლში გაერთიანებული საფერხულოებიც.

განსხვავება შეინიშნება სვანურ საფერხულო და საცეკვაო//სათამაშო სიმღერებს შორის. საყურადღებოა, რომ ზოგიერთი სიმღერა სრულდება, როგორც ცეკვის, ისე – ფერხულის სახით. მხოლოდ სვანეთში გვხვდება ორგუნდოვანი სათამაშოები, თუმცა, თავის მხრივ, ისინიც განსხვავდება სვანური საფერხულოების უდიდესი უმრავლესობისგან, კერძოდ: სვანურ საცეკვაოებში პირველი გუნდი მუხლის პირველ ნახევარს ამბობს, მოპასუხე კი – ამთავრებს; საცეკვაოების უდიდესი ნაწილი მთლიანად გლოსოლალიებზე აიგება; სვანურ საფერხულოთა დიდ უმრავლესობაში კი მეორე გუნდი მთლიანად პირველის მუსიკალურ და სიტყვიერ ტექსტს იმეორებს, მათში გლოსოლალიები რეფრენის ან მისამღერის სახით გამოიყენება.

საკრავზე გადატანილი ან საკრავით თანხლებული სვანური საფერხულო სიმღერები (რომლებიც უფერხულოდ სრულდება), საფერხულოებისგან განსხვავებულ სახეობად მიგვაჩნია.

საფერხულო სიმღერებით, ალბათ, ყველაზე მწირი კუთხე **ღენხუშია**. აქ ჩაწერილი მასალა წმინდა დასავლურქართული ტიპისაა, ენათესავება რაჭულსა და სვანურს.

იმერულ საფერხულო სიმღერებში ორი ჯგუფის – ზემო და ქვემოიმერულის გამოყოფა შეიძლება. სამწილადობით ზემოიმერული ვარიანტები აღმოსავლურქართულსა და რაჭულს ემსგავსება, ხოლო ორწილად ზომილად აგებული ქვემოიმერული – გურულსა და მგურულს. აღსანიშნავია ერთ-ერთი ზემოიმერული ფერხული, რომელიც ინტონაციურად გურულ ფერხულს ენათესავება. იმერული საფერხულო *ქრისტე აღდგას* ჩანაწერი ზოგიერთ კახურ დიდებას მოგვაგონებს.

გურიაში *ფერხულის* სახელწოდების მხოლოდ ერთი მუსიკალური ტიპია შემორჩენილი. მის ვარიანტებზე დაკვირვება ავლენს თანდათანობითი გართულების, პოლიფონიზების ტენდენციას XX ს-ში. აღნიშნული მკაფიოდ

ვლინდება მაღალი ხმის პარტიაში, რომელშიც ეტაპობრივად ჩნდება ჯერ „წერილი“, შემდეგ „გამყიფანი“, ბოლოს კი „კრიმინალური“.

გურული საფერხულოს განსხვავებულ ვარიანტს წარმოადგენს *იარაგაშა*.

დასაველეთ საქართველოს ბარის კუთხებიდან საფერხულო სიმღერების შედარებითი მრავალფეროვნებით **სამეგრელო** გამოირჩევა. გამოიყოფა საფერხულოების ორი ტიპი – ანტიფონური და რესპონსორული. რესპონსორულ ფორმაზე აგებული საფერხულოები ნაწილობრივ კავშირს ავლენს სათამაშოებთან, თუმცა საფერხულო და საცეკვაო სიმღერებს სამეგრელოშიც განსხვავებული სტილური თვისებები აქვს.

მეგრულში არ დამოწმდა ფერხულის შესატყვისი ერთსიტყვიანი ტერმინი; ხშირად, მსგავსი სიტყვები წარმოდგება არა „ფეხი“-დან (როგორც საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში), არამედ – „მხარი“-დან.

ტერმინი „ოსხაპუე“, როგორც წესი, უკავშირდება საცეკვაოს და არა – საფერხულოს.

სამწილად ზომაზე აგებული კარდაკარ დავლის (ასევე – საქორწილო) ზოგიერთი მეგრული სიმღერა, აღმოსავლურქართულ საფერხულოებს ემსგავსება.

სამეგრელოში ზოგიერთ საფერხულოსა და შრომის სიმღერას ერთი და იგივე ჰანგი აქვს.

აჭარა, იმერეთთან და რაჭასთან ერთად, აღმოსავლური და დასავლურქართული საფერხულოების შემაერთებელი რგოლია. სამწილადობით იგი აღმოსავლეთს (განსაკუთრებით – მესხეთს), ხოლო ორწილადობითა და ზოგიერთი კომპოზიციური მოდელის არსებობით – გურულსა და მეგრულს ენათესავება. საკმაოდ ხშირად, აჭარული საფერხულო და საცეკვაო სიმღერა ერთსა და იმავე მუსიკალურ მასალას ეფუძნება. *ხორუმის* ტიპის ხუთწილადობა, საკრავიერთან ერთად, გვხვდება ზოგიერთ სიმღერაშიც.

შავშური და **იმერხეული** საფერხულოები ერთხმია, მუსიკალურად ისინი აჭარულს ენათესავება. სოფ. ჰაირიეში ჩაწერილი საფერხულოების წმინდა შავშური წარმომავლობა საეჭვოა, ისინი აჭარულად უნდა ჩაითვალოს (გ. კრავიშვილი, 2013: 41, 132)¹⁴. შავშეთ-იმერხევისთვის ტიპურია საკრავით, უსიმღეროდ თანხლებული ფერხულები.

¹⁴ კრავიშვილი გიორგი (2013). *სახლვარგართ მცხოვრებ ქართველთა ტრადიციული მუსიკის შესწავლისათვის*. ბათუმი: ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი (სამაგისტრო ნაშრომი).

უცხოური მუსიკის მძლავრი ზეგავლენის მიუხედავად, ქართული ხასიათი **ლაზურმა** საფერხულოებმაც შეინარჩუნა; ნაწილი დასავლურს, ხოლო ნაწილი აღმოსავლურქართულს ენათესავება. ლაზეთში, შავშეთ-იმერხევისა და აჭარის მსგავსად, არსებობს ხუთწილად ზომაზე აგებული საფერხულოებიც. აქ, ისევე, როგორც შავშეთ-იმერხევეში, ტიპურია საკრავით, უსიმღეროდ თანხლებული ფერხულები.

დასავლეთ საქართველოს საფერხულო სიმღერებში, ჩვენი დაკვირვებით, ერთგვარი სიჭრელე შეინიშნება, კერძოდ, ვერ დავამოწმეთ კომპოზიციური მოდელების ისეთი ერთიანი ხაზი, როგორც – აღმოსავლეთ საქართველოში. მხოლოდ ფრაგმენტულად შეიძლება სხვადასხვა კუთხის თითო ნიმუშის ერთმანეთთან შედარება; მაგალითად, ასეთია სამეგრელოსა და აჭარაში გავრცელებული *ვოსა* (*ოსა*, *ვოსისა*); ასევე მსგავსია გურული, ერთ-ერთი აჭარული ფერხულისა და ზემო იმერული საფერხულოს ვარიანტები (თუმცა იმერულის შემთხვევაში, მეტრ-რიტმი მაინც განსხვავებულია). ფაქტობრივად, არ ეძებნება პარალელები სვანურ საფერხულოებს, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე რაჭულ მაგალითს, რაც სვანურიდან ნასესხებად უფრო მოჩანს, ვიდრე – წმინდა რაჭულად; ასევე ცალკე დგას მეგრული საფერხულოები.

დასავლეთ საქართველოს საფერხულოების არაერთგვაროვნება ვფიქრობთ, აქ მოსახლე ეთნოგრაფიული ჯგუფების სიჭრელეს უნდა უკავშირდებოდეს. „ქართლის სამეფოს“ ისტორიულ შემადგენლობაში მყოფ (ზემო იმერეთი) ან მის მეზობელ კუთხეებში (რაჭა) აშკარა მსგავსება შეინიშნება აღმოსავლურქართული მუსიკალური დიალექტების საფერხულოებთან. აღმოსავლურქართული საფერხულობის ნიშან-თვისებები ასევე თავს იჩენს სამხრეთ და სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოშიც, შესაბამისად, – მესხეთისა და აჭარის სახით.

დასავლეთ საქართველოს საფერხულოთა სტილურ მახასიათებლად ორწილადი მეტრი უნდა ჩაითვალოს. ამავდროულად, არცთუ იშვიათად, აღმოსავლურქართული საფერხულოების ტიპის სამწილადობაც შეინიშნება. სამწილადობა სვანური საფერხულოების უფრო ძველ სანოტო ჩანაწერებშია წარმოდგენილი და თავისი ხასიათით, ნაწილობრივ, განსხვავდება აღმოსავლურქართულისგან; კერძოდ, მათში იშვიათია რბილი სინკოპის გამოყენება.

დასავლურქართულების სტილურ ნიშნად, აღმოსავლურქართული საფერხულოებისგან განსხვავებით, მარცვალშიდა გამღერება უნდა მივიჩნიოთ.

ზოგიერთ დასავლურქართულ საფერხულოში მუსიკალური ფრაზის ან მუხლის დასასრულს სიტყვის ორი ძლიერი მახვილია მოცემული, აღმოსავლეთ საქართველოში კი ამ ადგილებში მხოლოდ ერთი მარცვალნი მღერდება.

დასავლეთ საქართველოში ერთსა და იმავე პანგზე შეიძლება აიგებოდეს საფერხულოც და საცეკვაოც; ასეთ შემთხვევებში წაშლილია ზღვარი საფერხულოსა და სათამაშოს შორის. მიუხედავად ამისა, ძირითადად, საცეკვაო//სათამაშო და საფერხულო სიმღერები ლიხთიმერშიც განსხვავდება ერთმანეთისგან.

აღმოსავლურქართული საფერხულოების შესრულების ფორმა ორი გუნდის მონაცვლეობას ემყარება, დასავლეთ საქართველოში კი, ორგუნდოვანთან ერთად, გვხვდება სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობაზე აგებული საფერხულოები, რომლებსაც შეხების წერტილები სათამაშოებთან აქვს.

ტიპურ დასავლურქართულად შეიძლება მივიჩნიოთ ქვემოთქმული, მეგრული, სვანური და, ასევე, გურული საფერხულოები.

დასავლეთ საქართველოს კუთვნილებაა მხოლოდ გლოსოლალიებზე აგებული საფერხულოები (ასეთებს აღმოსავლეთ საქართველოში ვერ ვხვდებით). აღნიშნული ფერხულები ენათესავება ზოგიერთ იმ უნარს (*მეგრული, ურმული, ღიღინი*) რომელშიც ასევე საკმაოდ გვიან მოხდა საგანგებო ტექსტის (ლექსის) შეტანა.

აღმოსავლეთ საქართველოსგან განსხვავებით, დასავლეთში შედარებით უფრო მცირეა მისადაგებული (რიტუალის თანმხლები) ფერხულების რაოდენობა.

დასავლურქართულ საფერხულოებში არსებობს ორნაწილიანობის ორგვარი ტიპი: 1) შედარებით იშვიათი, რომელშიც ორივე მონაკვეთი საფერხულო წყობისაა; 2) უფრო ტიპური, რომელშიც პირველი ნაწილი საფერხულოა, ხოლო მეორე – საცეკვაო.

დასავლეთ საქართველოში საკმაოდ ხშირია განსხვავებული სიგრძის და, შესაბამისად, დროში ერთმანეთს აცდენილი მუსიკალური და საცეკვაო მუხლების არსებობა. მსგავსი ფაქტების სიმრავლე იმაზე მიუთითებს, რომ ფერხულის ამგვარი შესრულება, ევროპის სხვა ხალხების მსგავსად, საქართველოშიც საკმაოდ დამკვიდრებული ყოფილა.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ზოგიერთი მეგრული და აღმოსავლურქართული საფერხულოს კავშირი. ვხვდებით თითქმის მსგავსი სახელწოდების ფერხულებს (*ძაბრალე – საბრალე*); ზოგიერთი მეგრული კარდაკარ ჩამოვლისა და საქორწილო სიმღერის სამწილადი მეტრი უაღრესად ემსგავსება აღმოსავლურქართული ტიპის

სამწილადობას. ჩვენი აზრით, მსგავსება შემთხვევითი არ უნდა იყოს და აღმოსავლური და დასავლურქართული ტომების ოდინდელ მუსიკალურ ერთიანობაზე შეიძლება მეტყველებდეს.

დასავლეთ საქართველოში, აღმოსავლეთის მსგავსად, მთის რეგიონებიდან ბარის მიმართულებით კლებულობს თანდაბუღი საფერხულოების რაოდენობა.

ნაწილი II

ქართული საფერხულოების რიტუალური, მუსიკალური და სემანტიკური თავისებურებები

მუსიკალური და ეთნოგრაფიული მონაცემების შეჯერებით, საფერხულო ქმედება თან უნდა ხდებოდეს: სუფრას, ახალ წელს, აღილოს, ჭონას, ბერიკაობა-ყეენობას, ამინდის მართვას, გლოვას, წელის კულტთან დაკავშირებულ რიტუალებსა და ქალთა ნადს.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში ერთ-ერთი ყველაზე განვითარებული და მრავალრიცხოვანი ნიმუშებით წარმოდგენილი სუფრული სიმღერის ქანრი სუფრის მსგელლობისას სხვა ტიპის სიმღერებს თითქოს ადგილს აღარ უნდა უტოვებდეს; თუმცა, ჩვენ მიერ მოპოვებული მასალა ადასტურებს **სუფრის** დროს საფერხულო ქმედების არსებობასაც: ზოგიერთ სუფრულ სიმღერას აშკარად გამოკვეთილი მოტორული ხასიათი გააჩნია; ზოგიერთ შემთხვევაში, სუფრულ სიმღერას სრულიად განსხვავებული სახის, საფერხულო წყობის მუსიკალური მონაკვეთი ებმის, რაც სუფრასთან შესასრულებელი საფერხულოების ფრაგმენტები უნდა იყოს; სუფრასთან ფერხულის დაბმა დავაფიქსირეთ საკუთარ ექსპედიციებშიც. სავარაუდოა, რომ მსგავსი ფერხულები მხოლოდ სუფრასთან „თავშეფარებული“, ფუნქციონალური ან ფუნქციაშეცვლილი ნიმუშები კი არა, არამედ უწინდელი სუფრული ფერხულების გადმონაშთი იყოს.

ახალ წელს საფერხულოების შესრულების ტრადიცია განსაკუთრებით კარგად შემონახა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთმა, სადაც ახალი წლის წინა დამეს სალოცავში ათევენ და შემდეგ სოფლისაკენ *ფერხისას* სიმღერით ბრუნდებიან.

საახალწლო სიმღერებიდან ყურადღებას იქცევს კარდაკარ დავლისას სათქმელი მეგრული *კირიალესა*, რომლის მუსიკალური წყობა (აქცენტირებული მეტრ-რიტმი, სამწილადობა, რეფრენი) მის საფერხულო წარმომავლობაზე უნდა მეტყველებდეს.

საფერხულო ქმედება უნდა არსებულიყო *ალილოს* რიტუალშიც. საფერხულო წყობის *ალილო* მთის რაჭაში, სოფ. გლოლაში ფიქსირდება. საფერხულო სტილით გამოირჩევა ერთ-ერთი კახური *ალილოს* დამასრულებელი მონაკვეთიც.

ფერხულის კვალი, *ალილოსთან* გენეტიკურად ყველაზე ახლოს მდგომ, *ჭონას* რიტუალშიც იძებნება. მოგვეპოვება აღმოსავლურქართული *ჭონების* ისეთი ვარიანტები, რომლებშიც სიმღერას საფერხულო წყობის მონაკვეთი ბოლოში ებმის (ამგვარი *ჭონები*, უმეტესად, თიანეთშია ჩაწერილი). საფერხულო წყობისაა გ. გარაყანიძის მიერ საჩხერის რ-ნში ფიქსირებული *ჭონას* სახელწოდების ნიმუშიც.

საფერხულო სიმღერების არსებობა დასტურდება *ბერიკაობა-ყეენობაშიც*. აღმოსავლეთ საქართველოში, კერძოდ, ქართლში, ამ სანახაობაში სრულდებოდა *ზემერელო*, *თინანო* და *შავლეგო*. ბერიკაობა-ყეენობის ანალოგიურ სვანურ დღეობებში („აღბა-ლიდრდღ“-სა და „ლიმურყვამდ“-ში), საქართველოს სხვა კუთხეებისგან განსხვავებით, შემორჩა საგანგებოდ ამ დროს სათქმელი საფერხულოები – *გერგილი*, *მირმიქელა* (*მურამულდი ქულა*, *მორელ-მიაკელა*), *ადრეკილა*. აღნიშნული საფერხულოების სიუჟეტი, ისევე, როგორც მთელი სანახაობისა, ერთიანობის ხაზგასმული დემონსტრირებით ხასიათდება. *მირმიქელა*, მოკლე მუსიკალური მუხლითა და სიუჟეტური ქარგით, ქართლურ *ზემერელოს* ენათესავება. ამ ფერხულის ქვემოსვანური ვარიანტი (*მარმალმიქელო*) *იავნანას* სტრუქტურაზე აიგება, რაც უიშვიათესია სვანეთში.

საქართველოში გავრცელებული *ამინდის მართვის* სიმღერების დიდი ნაწილის მუსიკალური მონაცემები პირდაპირ მეტყველებს მათ საფერხულო წარმომავლობაზე; განსაკუთრებით, ეს ითქმის აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებულ ქალთა სიმღერებზე – *ლაზარესა* და *გონჯაზე*. დარ-ავდრის რიტუალში ფერხულის შესრულება დამოწმებულია მესხეთსა (ვ. სამსონაძის მიერ ჩაწერილი მასალის მიხედვით, *ლაზარეს* სიმღერით ერთმანეთის ზურგით მდგომი სამი ქალი ცეკვავდა „სამაიასებურად“) და კახეთში (*დიდებს* შემსრულებლები თითოეული ოჯახის ეზოში შევიდოდნენ და ფერხულს დააბამდნენ – ნ. ზუმბაძის მიერ მოძიებული ცნობა).

ამინდის მართვასთან ერთად, ფერხულის კვალი იძებნება ზოგიერთ იმ რიტუალში, რომელშიც აშკარაა *წყლის კულტის* არსებობა. ასეთია, მაგალითად, რაჭული *რაეო*. წყლის კულტის დანახვა ასევე შეიძლება საფერხულო წყობის *თებრონეშიც*.

ფერხული უცხო არ უნდა ყოფილიყო გლოვის რიტუალისთვისაც. სამგლოვიარო ფერხულების არსებობის თაობაზე ცნობები მოგვეპოვება მთიულეთ-გუდამაყარსა და სამეგრელოში. გარკვეულ კავშირს საფერხულო წყობასთან ავლენს თუშური *დალა*. ე. გარაყანიძის მიერ აჭარაში ჩაწერილი სამგლოვიარო *გენილ ბატონო იაენანას* სტრუქტურაზე აგებული ტიპური საფერხულო სიმღერაა.

ყურადღებას იქცევს ქალთა **საფეიქრო შრომასთან** დაკავშირებული ე. წ. *ძილისპირულები* – „ძილის გასაფრთხობი“ სიმღერები. ამ სიმღერების ქართლურ და რაჭულ ნიმუშებს საფუძვლად *იაენანას* მელიდია უდევს, ამდენად, მათი კავშირი ფერხულთან აშკარაა. საფერხულო წყობისაა აჭარული *ხერტლის ნადურებიც*.

რეგიონების მიხედვით იცვლება საფერხულოების აკორდული ამბიტუსი. თუკი მთის სამხმთან საფერხულო სიმღერებში აკორდი, ძირითადად, კვინტის ჩარჩოში ექცევა და სეპტიმას არ სცდება, ბარის კუთხეების საფერხულოთა დიდ ნაწილში ძირითადი ინტერვალი ოქტავაა, ხშირია აკორდში ნონის გამოჩენაც. გურულ კრიმანჭულიან საფერხულოებში აკორდი უნდციმის დიაპაზონს აღწევს.

მრავალხმიანობის ტიპებიდან, უმეტესად, გავრცელებულია სინქრონული, უფრო ნაკლებად – ოსტინატური (განსაკუთრებით დამახასიათებელია მოკლე მუხლის მქონე ნიმუშებში), ბურღონული და კონტრასტული. თუკი ფერხულის რელიგიური რიტუალიდან მომდინარეობას გავითვალისწინებთ, შესაძლოა, ოსტინატოს მხატვრული პრინციპის (არა მხოლოდ მუსიკალურის) მუდმივი გამოყენება ექსტაზში შესვლის საშუალებად მოვიხაროთ.

არც დასავლეთ და არც აღმოსავლეთ საქართველოს საფერხულო სიმღერებში ადგილი არ აქვს მოღულაციებს, რაც ვფიქრობთ, მათი სიძველის დამადასტურებელი ერთ-ერთი ნიშანი უნდა იყოს. მხოლოდ საფერხულო წყობის ზოგიერთი სიმღერის შემთხვევაში შეიძლება შევნიშნოთ კილოებრივი გადახრა.

ქართული საფერხულოები მუსიკალურ ფორმათა მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა, ისინი კუპლეტური ფორმისაა. შეიძლება კუპლეტური ფორმის რამდენიმე ნაირსახეობის გამოყოფა: 1. კუპლეტური ფორმები, რომლებშიც მუსიკალური მასალის განმეორებადობას თან ახლავს სიტყვიერი ტექსტის მუდმივი განახლება; 2. კუპლეტური ფორმები მოკლე, მაგრამ პერმანენტულად განმეორებადი რეფრენით; 3. კუპლეტური ფორმები განვითარებული რეფრენით.

აღმოსავლეთ საქართველოში ზოგიერთი საფერხულოს სიტყვიერი ტექსტი (განსაკუთრებით – *ფერხისასა* და *ჯვარი წინასაში*) ერთგვარი არასტაბილურობით გამოირჩევა: ერთ კუთხეშიც კი, სოფლების მიხედვით, ერთი და იგივე სიმღერა ხშირად სრულიად განსხვავებული ტექსტით შეიძლება შესრულდეს; დასავლეთ საქართველოში (განსაკუთრებით სვანეთში, რაჭაში) ამგვარ ცვალებადობას ადგილი არ აქვს – ერთი სახელწოდების ფერხულს ყოველთვის კონკრეტული სიტყვიერი ტექსტი (რა თქმა უნდა, მცირე ვარიანტული სხვაობით) უდევს საფუძვლად.

საფერხულოების ტექსტის ჰანგზე გაწყობის თავისებურებები საშუალებას იძლევა, დავადგინოთ საკუთრივ აღმოსავლურქართული და დასავლურქართული სტილური ნიშნები. ამ ხერხის მიხედვით, ასევე, შესაძლებელია მეზობელი კუთხის მუსიკალური ზეგავლენის აღმონჩნაც.

ფერხულში სამი კომპონენტის, სიტყვის, მუსიკისა და პლასტიკის ურთიერთმიმართება ასეთია: მუსიკა დომინირებს სიტყვაზე, პლასტიკა კი – მუსიკაზე (პლასტიკის არსებობის ან არარსებობის შემთხვევაში მუსიკალური ქსოვილიც შესაბამისად იცვლება).

განსაკუთრებულ პოლიფონიურ ხერხად შეიძლება განვიხილოთ რიტმული ვარირება მაღალ ხმებში: ერთ-ერთი მომღერალი სიტყვის მარცვალს, ტაქტის ძლიერი დროის ნაცვლად, სუსტ დროზე გადაანაცვლებს, შეცვლის გრძლიობას. ზოგიერთ საფერხულოში იმიტაციის ჩანასახის პოვნაც შეიძლება.

პოლიფონიურობის არაორდინარულ და საინტერესო გამოვლინებად ზოგიერთ ფერხულში საცეკვაო და მუსიკალური მუხლის არათანხვედრულობა, მათი განსხვავება მიგვჩინია. ძირითადად, უფრო მოკლეა ქორეოგრაფიული მუხლი, ვიდრე – მუსიკალური.

ქართული ფერხულებისთვის ტიპურია სასიმღერო თანხლება, ხოლო მათში საკრავის ჩართვა მეორეულად ან უცხოური მუსიკალური კულტურის ზეგავლენად გამოიყურება. ვფიქრობთ, საკრავის გამოუყენებლობას განაპირობებს ქართული მუსიკალური ფოლკლორისთვის დამახასიათებელი სასიმღერო საწყისის დომინირება.

ფერხული, უმეტესწილად, მონაწილეთა დიდ რაოდენობას გულისხმობს. ზოგი ტერმინი („ფერხისა“) ან მისი მსგავსი სიტყვა („ფერხი“) მრავალი ადამიანის გამომხატველიცაა.

ფერხული, როგორც წესი, წადმა, მარცხნიდან მარჯვნივ, საათის საწინააღმდეგო მიმართულებით, ბრუნავს. შესაბამისად, იშვიათი გამონაკლისების გარდა, ფერხულის მოძრაობაც მარჯვენა ფეხით (ხალხური წარმოდგენით, დადებითი ენერგეტიკის მატარებლით) იწყება.

საექსპედიციო მონაცემების მიხედვით, აშკარად იკვეთება ხალხის მოკრძალებული დამოკიდებულება, ერთგვარი მოწიწებაც კი, სარიტუალო ფერხულების მიმართ; შემსრულებლები ერიდებიან მის თქმას სუფრასთან, ან უკიდურეს შემთხვევაში, დამსხდრები კი არა – ფეხზე წამოდგარნი იმდერებენ. ზოგიერთი ცნობით, არაფრით შეიძლება *ფერხობას* თქმა ღამით. *ფერხობა* ზოგჯერ წელიწადში ერთხელ, მხოლოდ კონკრეტული ხატობის დროს სრულდება. დღეს *ფერხობას* შესრულებას ჩვეულებრივ გარემოშიც აღარ ერიდებიან, რაც გარკვეული ტაბუირების მოშლის შედეგი უნდა იყოს.

ფერხობების გზაში შესრულებას თავისი მიზეზი აქვს: ხალხის რწმენით, დროშას თან დაჰყვება ღვთაება, „ხთისშვილი“, „ანგელოზი“, რომელსაც მლოცველთა უწუმრად მსველელობა არ სიაძინებეს. მიუხედავად იმისა, რომ *ფერხობას* ასრულებენ ხატის მსახურნიც და უბრალო ხალხიც, დასტურ-დეკანოზთა მთავარი, წარმმართველი როლი უდავოა.

შეიძლება ითქვას, რომ *ფერხობას* შესრულების დროს ერი ეზიარება ღვთაებრივს, რომლის ხალხამდე მიმტანები (სოლისტები) ღვთისმსახურები არიან, ხალხი კი ღვთაებრივთან ზიარებას მათი ნათქვამის გამეორებით ადასტურებს. თუკი ამ მოსაზრებას უფრო განვავრცობთ, მაშინ ფერხულის ორპირულობას შემდეგ ჰოპოთეტურ ასხნასაც მოვუძებნით: არ არის გამორიცხული, ორპირულობა ადამიანის მიერ ღვთაებრივი ქმედების გამეორებას უკავშირდებოდეს. ეს მოსაზრება კიდევ უფრო მტკიცდება მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხში არსებული მითებით, რომლებშიც ამა თუ იმ მოვლენის (მათ შორის – სიმღერის) „ღმერთებისგან“, „ღვთაებებისგან“ სწავლაზე მოგვითხრობენ. თუკი ჩვენი ვარაუდი სწორია, მაშინ მუსიკალური დიალოგის ანტიფონური შესრულების ჩახახვა „შეჯიბრობითობის“ პრინციპზე (Земцовский, 1986: 11)¹⁵ ადრეულ ეტაპს შეიძლება უკავშირდებოდეს, რადგან თავდაპირველად მუსიკალური დიალოგის არსი არა შუაჯიბრი, არამედ მხოლოდ ზედმიწევნითი მიბაძვა-გამეორება იქნებოდა. ცხადია, რთულია ასეთ შორეულ წარსულზე გადაჭრით რაიმეს თქმა, მაგრამ აღმოსავლეთ

¹⁵ Земцовский И. И. (1986). *Проблема музыкальной диалогии: антифон и диафония*. В сборнике: *Республиканская научная конференция. Вопросы народного многоголосья*. Боржоми (11-12).

საქართველოს *ფერხისები* (ასევე *ჯვარი წინასა-მუშლი მუხასას* მუსიკალური ტიპი) ნამდვილად იძლევა საშუალებას, ისინი ორგუნდოვანი სიმღერის ჩამოყალიბების სათავეებთან მოვიაზროთ.

საფერხულო სიმღერა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ერთ-ერთი ცენტრალური უნარია. მასთან დაკავშირებული მთელი რიგი საკითხების შესწავლა სამომავლო ინტერდისციპლინარულ კვლევას, სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელთა ერთობლივ მუშაობას მოითხოვს.

დისერტაციის ძირითადი დებულებები ასახულია შემდეგ პუბლიკაციებში:

1. კაპანაძე ოთარ (2005). *აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ქართლ-კახური საფერხულო სიმღერების ურთიერთმიმართება*. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. წურწუშია რ., უორდანიას ი. (რედაქტორები). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

2. კაპანაძე ოთარ (2010). *ქართული საფერხულო სიმღერები: ჟანრი, დიალექტი, პოლიფონია, რიტუალი (რაჭული მასალის საფუძველზე)*. კრებულში: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები (დოქტორანტების სამეცნიერო შრომების კრებული)*. წურწუშია რ., ბაქრაძე ქ. (რედაქტორები). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (31-50).

3. კაპანაძე ოთარ (2011). *საფერხულო სიმღერები სამეგრელოში*. ელექტრონულ ჟურნალში: *ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია*, N1(7) (52-64) http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2011-12

4. კაპანაძე ოთარ (2011). *ფერხულის კვალი ალილობის რიტუალში (ოთარ ჩიჯავაძის მიერ ჩაწერილი ერთი ალილოს მაგალითზე)*. კრებულში: *ოთარ ჩიჯავაძე 90 (მუსიკისმცოდნეობის საკითხები, სამეცნიერო შრომების კრებული)*. ზუმბაძე ნ. და სხვები (რედაქტორები). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

5. კაპანაძე ოთარ (2012). *დიდება*. კრებულში: *ახალგაზრდა ეთნომუსიკოლოგთა კონფერენციის მოხსენებები (მოკლე შინაარსი)*. ზუმბაძე ნ. (რედაქტორი). თბილისი: CIOFF, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (41-42).

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

with copyright of the manuscript

Otar Kapanadze

Georgian Round-Dance Songs:
Peculiarities of Musical Language

Submitted for the Academic Degree Doctor of Arts - 1007

Author's Abstract

Speciality - ethnomusicology

Tbilisi

2014

32

The Scientific supervisor:

Natalia Zumbadze

Doctor of Arts, Professor

Experts:

Nino Maisuradze

Doctor of Historical Sciences, Professor

Nino Makharadze

Doctor of Musicology, Associate Professor, Iia State University

The defence of the dissertation will be held on 20 June, 2014, 15:00 at the meeting of the dissertation council №5.

Address: 8, Griboedov St., Tbilisi

Tbilisi State Conservatoire, Auditorium 421

The dissertation and abstract are available at the Library of Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, as well as at www.conservatoire.edu.ge

Scientific Secretary of Dissertation Council:

Maia Virsaladze

Doctor of music art, Associate Professor



Topicality of the research: In the fundamental research of Georgian folk music particular role is attributed to its genre study. With the consideration of the scantiness of works on each musical variety, our choice of round-dance songs is natural, as there has been no special monographic research carried out on these. The study of the peculiarities of round-dance songs is even more topical today - in the time when old layers are being buried in oblivion and the new ones being introduced.

Topic of the research: the topic of the study is round-dance songs. Round dance as a collective dance and song is a syncretic genre of folk art and so musical, verbal and choreographic aspects should be considered in its study. However, proceeding from the musicological profile of the work the topic of the study is the musical side of round-dance songs.

Aim of the work: the work aims to concourse and generalize musical and ethnographic data on Georgian round-dance songs. The research is aimed to ascertain the component parts of the musical language of round-dance songs, compare them with the songs of other type, elucidate how music is related to choreographical and verbal data, explain the sociological and semantic aspects of performance.

Methodology of the work: In the study, we applied the methods of integral and comparative analysis, which allowed us to ascertain the compositional models of round-dance songs, to study the interrelation between the examples of various regions and to reveal the place of round-dance songs in this or that ritual.

Novelty of the study: the novelty of the study is the grouping of round-dance songs from various musical dialects as musical types, definition of their role in different rituals, analysis of some musical terms in a new manner, presentation of our and other's audio examples as notated by us, and introduction of audio and video material obtained by us into scientific circulation.

Practical prescript of the work: The work will assist musicologists and specialist of the adjacent branches: folklorists, ethnographers, ethnologists and choreologists. The suggested notated, audio and video materials can be used by folk ensembles as well as in educational disciplines.

The Structure of the work: The work consists of introduction, two parts and conclusions, is supplied with the appendix of notations, audio and video materials, several illustrations, list of used literature, examples, expeditions, interviews, tellers and narrators.

The source database: The work bases on special scientific literature, collections of transcriptions, CDs, internet sources; audio, video, notated and handwritten unpublished materials preserved at the laboratory of Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire, State Folklore Centre of Georgia, Institute of Archaeology and Ethnology, Folk radio, The Georgian

Patriarchy, The State Museum of Georgian Folk Song and Instruments and personal archives (annual works, diplomas, dissertations); expeditions with our participation and organized by us.

Approbation of the work: The dissertation was approved at the meeting of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire on 15 June, 2013 and was recommended for defense.

History of the Problem Study

In this section of the work we discuss the considerations of D. Araqishvili, S. Aslanishvili, M. Yashvili, E. Garaqanidze, V. Samsonadze, A. Tataradze, V. Bardavelidze, K. Alavardashvili and other researchers on the symbolics, musical peculiarities of Georgian round-dance songs and their connection to other genres, and interrelation between choreographic and musical aspects.

We have different opinion on the term “dznoba”, which Acad. I. Javakhishvili considered as old Georgian term for round dance (Javakhishvili, 1938: 49-50)¹. In old literary sources “dznoba” is not directly linked to round dance; certain connection is revealed only from the comparison of the translations of the Bible. In the times of Chakhrukhadze and Shavteli (12th -13th centuries) this term was no more used in the sense of round dance. According to the authors of later times “dznoba” is connected with tuning of voice, or mainly with musical instruments. Thus we cannot consider “dznoba” as old Georgian synonym of round dance.

Our study confirmed S. Aslanishvili’s interesting finding, that round-dance activity is strange for Georgian church tradition (Aslanishvili, 1954: 162)². Indeed, intonational phrases and compositional models of round-dance songs sharply differ from Georgian traditional chant. Despite the fact, that in church practice (namely, in Easter and wedding Liturgy) there is a tradition of round walking, this does not develop into rhythmic movement and round dance; from musical viewpoint (meter-rhythm, intonational formulae, composition scheme) the chants accompanying this round walking also sharply differ from Georgian round-dance songs.

Different opinions have been expressed in Georgian folk musicology on the definition of round dance and it’s belonging to certain **genre** category, with the consideration of its syncretic nature (co-existence of poetry, plasticity and music); some scholars (S. Aslanishvili, V. Akhobadze, E. Chokhanelidze) considered round dance as form of performance, but others (Gr. Chkhikvadze, V. Maghradze) – as a genre.

Main reason for considering these as a form of performance must be connected with the vagueness of their social function – round dances are encountered at various moments of everyday

¹ Javakhishvili Ivane (1938). *Basic Aspects of Georgian Music History*. Tbilisi: Pederatsia.

² Aslanishvili Shalva (1954). *Essays on Georgian Folk Songs, vol. I*. Tbilisi: Khelovneba.

life; there are wedding, work, cult round dances. However “social function” implies not only suitable time and place, but also the function of folk example, in our opinion here emphasized is the natural function of round dance – organization of many people’s simultaneous dance. At the same time, regarding round dance as a form of performance means neglecting its musical parameters; but by the already formed entire complex of stylistic features, “genre style” (Coxop, 1981: 250, 265)³ - round dance song is a typical musical genre; despite the fact that the “hybrid” nature of round dance reveals itself even in its scientific definition, as a musicologist I regard round-dance songs as a **musical genre**.

Round-dance songs have much common with accelerative songs of certain category, namely dance and work (especially reaping) songs connected to physical movement. In some cases accelerative work and dance songs are indeed very similar to round-dance pieces (sometimes some round-dance songs such as *Mumli Mukhasa* are performed during the work process, which we consider as secondary occurrence), but we cannot agree with the opinion, that they differ only in tempo (Ghviniashvili, 1991: 19)⁴. Round dance is generally characterized by two choir performance, but in most reaping- and dance-songs the responsorium is encountered as alternation of two soloists on the background of bass drone; formed compositional models of round-dance songs are not confirmed in accelerative work- and dance-songs; different is the verbal text, performance time and environment, semantics of round-dance songs. In other words accelerative work- and dance-songs are much closer than round-dance examples. More remote is the similarity between round-dance and travelers’ songs also united in the group of accelerative songs. But, despite the differences round-dance songs can be regarded as a constitutive part (subgenre) of this rather vast genre category.

³ Coxop A. (1981). *Вопросы социологии и эстетики музыки II*. Ленинград: Советский композитор.

⁴ Ghviniashvili Irma (1991). *Musical Genre (type) in Georgian Folk Music (according to Kartlian folk music)*. Tbilisi: Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (diploma work).

PART I
Regional Styles of Georgian Round-Dance Songs

East Georgia

In East Georgia basic type of round dance is *Perkhisa* - an inseparable, essential part of folk religious fetes (*Khatoba, Jvaroba*).

One of the features of **Khevsuretian** *Perkhisa/Perkhisuli* (here both names are used) is the abundance of heroic verses in them. According to the material obtained by us, glorifying text is encountered in Khevsureti too.

One Khevsuretian wedding song makes us think, that this could have been a round-dance song, analogous to *Jvari Tsinasa*, widespread in Khevsureti in old times.

In **Pshavian** *Perkhisa*, unlike Khevsuretian the melody, richer in melismata does not often exceed the range of sixth, is performed in low register; also different is verbal text, in which the portion of ritual text is more than in Khevsuretian, meter of three with soft syncopation is pointed out more than in Khevsuretian (even in the variants with *panduri* accompaniment).

In the examples of Pshavian *Jvari Tsinasa*, similar to Mtiuletian, the verbal text is repeated 4 times in a row, which is a very rare case in Georgian folk music. From musical viewpoint similar double stanza is also characteristic of Khevsuretian and Pshavian *Perkhisa*, where unlike *Jvari Tsinasa*, words are changed. Despite some viewpoints, the reason of the formation of these peculiarities is the topic of further research.

Pshavian *Samaia* sharply differs from East Georgian round-dance songs in melody, alternation of free meter or meter of two, single choir performance, frequent alternation of steps VII and I in bass part; sometimes it makes impression of accelerated *Pshauri*.

The recordings of **Tushetian** storied round dance *Korbeghela* documented in the 1940s-2012 are not characterized with the musical style of round-dance songs. In some parameters (descending melody, sequentiality) it is more approximated to the melodic of *Perkhisa*. But even in this case the similarity is fairly remote. Separate mention of the two-storied circle and song in *Korbeghela* can be considered as a violation of round-dance syncretism. The two-storied circle with the guardian in the centre is called *Korbeghela*, but the song is *Jvaruli* or *Lasharis Simghera*. There are notices on the three-choir performance of Tushetian *Korbeghela*, but only two-choir performance is confirmed in notated and audio versions.

The melody of *Perkhisa* that we recorded from G. Tsotsanadze is also analogous to *Korbeghela*.

The presence of changeable meter distinguishes the audio-recordings of Tushetian groomsmen's songs from their notated analogues, which on their part are characterized by the meter of three.

In **Gudamaqari** round-dance songs are presented by *Jvari Tsinasa* and *Perkhisa*, these can be divided into two groups: 1) two-part examples close to Pshavi-Khevsuretian and 2) Three-part examples, related to Mtiuletian (partly Mokhebian) round-dance songs. Gudamaqarian two-part *Perkhisa* is exceptionally similar to Pshavi-Khevsuretian, but with minor differences in details: most Gudamaqarian variants start with exclamation followed by the text; here present is intrusive (third or fourth) cadence; The melodic of Gudamaqarian variants is more complicated: sometimes the deviation from regular meter-rhythm is so big, that it is hard to notice the meter of three;

The stanza of Gudamaqarian *Jvari Tsinasa* is long (5 bars), unlike the majority of the songs with similar titles widely spread in other regions in Gudamaqari *Jvari Tsinasa* and *Perkhisa* have identical structure; in whole, despite the existence of three-part singing, the Gudamaqarian round-dance songs are more related to Pshavi-Khevsuretian, than Mtiuleti-Mokhebian.

Rich and diverse in round-dance songs is **Mtiuleti**; here alongside the examples called round-dance songs encountered are the variants with the structure analogous to round-dance songs. Mtiuletian *Perkhisa* is three-part. In Mtiuletian variants we encounter the glossolalia "*aralo*" ("*daralo*", "*daralale*"), mostly at the end of the song, characteristic of East Georgian round-dance songs. Mtiuletian *round-dance songs (Perkhisa)* are related to Pshavi-Khevsuretian variants in sequential structure and duration of stanza, but also differ from them: Mtiuletian *Perkhisa* is sung by three voices; at the expense of prolonged duration a sort of "stretched" structure is obtained. Unlike Pshavi-Khevsuretian (but similar to Gudamaqarian) intrusive (third and fourth) cadences are encountered in some Mtiuletian *Perkhisa* variants.

According to structure the round-dance tune of *Lomisuri*, documented by us, belongs to *Perkhisa*.

In Mtiuleti we recorded *Perkhisuli* with the refrain of *Iavnana* structure. Unlike Mokhebian round-dance songs of *Iavnana* type, it has no ascending movement (in this regard it "borrows" the descending melodic style of *Perkhisa*).

Similar to Gudamaqarian, the structure of some Mtiuletian *Jvari Tsinasa* coincides with that of *Perkhisa*, sometimes the stanza is smaller than in *Perkhisa*. There also is a two-part variant of *Jvari Tsinasa*; the calmly performed first part is followed by a faster second part. The first part can be regarded: 1) as introduction to the round dance and 2) as a slow round dance followed by a faster one, similar to the analogous occurrence among some European peoples (Владыкина-Бачинская,

1964. 1-3)⁵. The existence of two-part round dances confirms the level of development of Mtiuletian musical thinking and its proximity to lowland regions.

Namgluri with round-dance structure recorded in Mtiulti, resembles Pshavian *Jvari Tsinasa* on the hand, and work songs with the same title widespread in Kartli-Kakheti, on the other hand. The round-dance structure of this song, the tradition of performing a round-dance in the work process in the lowland regions and *Perkhisa* sung upon return from the corn-field in Mtiuleti makes us suppose that, the round dance related to various stages of reaping could have also existed in Mtiuleti.

The tradition of performing **Mokhebian** *Dideba* as well as the majority of songs with the same title might have been of round-dance character; like others it is also performed by two choirs. In *Dideba* we observe violation of the regularly accentuated meter-rhythm, often related to secondary performance; in old transcriptions and audio recordings, regularly accentuated rhythm and the meter of three is clearly felt together with free meter. In Mokhebian round-dance songs the tendency of “stretching” the structure similar to Mtiuletian examples is observed, this is expressed in rhythm prolongation and kind of rhythm restrain.

There are two variants of Mokhebian round-dance songs with *Iavnana* structure: 1) with clear meter of three (*Gergetula*) and 2) songs with the meter of two (*Kharuli*). Principal difference between these is meter, they have common musical structure. It is supposed that of these two musical types, the one with the meter of three is older; the other type must have been the result of changes in the performance.

Of all East Georgian mountain regions, women’s round-dance *Perkhisa* is documented only in Khevi. It can be considered as the Mokhevian analogue of Kakhetian women’s *Dideba* (Zumbadze, 1997: 45-51)⁶.

The meter of three is also characteristic of Mokhebian women’s *Iavnana* songs; however these differ from round-dance songs in fast tempo of performance and deviations in modulation.

Round-dance songs in two parts and a case with melodized bass are also encountered in Khevi. The stylistic similarity of Mokhebian and Mtiuletian round-dance songs reinforces E. Garaqanidze’s position of uniting Mtiuletian and Mokhebian as one musical dialect.

Ertso-Tianetian round-dance songs constitute an intermediate link between East Georgian highland and lowland regions. Here, round-dance songs with the title and musical structure identical

⁵ Владыкина-Бачинская Н. (1964). *Подмосковные хороводы*. Москва: Наука.

⁶ Zumbadze Natalia (1997) *Entreating and Glorifying Songs in Georgian Women's Ritual Folklore: Genre Specificity and Polyphony*. Tbilisi: Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (Dissertation work).

to Kartli-Kakhetian (mostly Kartlian) coexist in the songs with round-dance structure, but with original Tianeian colouring.

In East Georgian lowland regions highly developed musical thinking is also expressed in the diversity of round-dance songs. In Kartli and Kakheti round-dance songs are included in both women's and men's repertoires.

In **Kartlian** women's repertoire songs with round-dance structure are presented as several variants, but in many of them the tradition of performing a round dance has been lost.

Iavnana is widely spread in Kartli; songs with various social functions are composed on this tune. As compared with other songs on this construction, in some cases *Iavnana* is distanced from round-dance structure which may have been determined by its performance at various times and in various environments, and the change of the social function.

Similar to Pshavian variant, the recorded example of *Samaia* differs from the typical round-dance structure; more precisely – the verbal text and melody of *Samaia* have later tint, as if it has been edited. The regularly accentuated meter of three and refrain, confirms its Kartlian round-dance origin rather than Pshavian.

Noteworthy is the Kartlian groomsmen's song with round-dance structure, characterized with the dominance of the central tone; step VII (or steps II-VII) are performed only in the second, small piece. These songs are so common in Kartli, that they can conditionally be called the "Kartlian round-dance" type. This musical structure has two variants: 1) First part of the song coincides with the first sentence of *Iavnana*, second part is constructed on interjections; 2) different is part two, where any word of the first sentence is repeated.

The musical type of Kartlian storied round dance *Zemqrelo* is also encountered in another type of Kartlian songs (e.g. *Tinano*). These songs have common melodic structure, short stanza, Phrygian cadence, on this basis alongside *Iavnana* and *Kartluri Saperkhulo* another musical type, conditionally "*Zemqrelo*" can be distinguished in Kartli.

The songs with the so-called "compound melody" (Gabisonia, Meskhi, 2005: 20)⁷ (*Tebrone, Modi Ak Dajek Shvilo*) whose meter-rhythm resembles round-dance songs (the round-dance performance of some were confirmed by our expeditions).

Two-part round-dance songs are widespread in Kartli: 1) first part is not of round-dance type and has the function of introduction; 2) both parts are of round-dance structure, here similar to Khevi and Mtiuleti slow and fast round dances alternate.

⁷ Gabisonia Tamaz, Meskhi Tamar (compilers) (2005) *Georgian Folk Music: text-book for the students of performance faculties of the Conservatoire*. Tbilisi: Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire.

In **Kakheti** round-dance songs are included in both women's and men's repertoires. Majority of Kakhetian round-dance examples base on similar harmonious and melodic regularities, as Kartlian variants; at the same time there also are examples with different titles and musical structure.

Of women's round-dance songs common in Kakheti is *Iavnana*. Unlike Kartlian, the Kakhetian examples have better preserved the tradition of antiphonal performance (the same can be said about women's other songs with round-dance structure such as *Gonja* and *Dideba*) (Zumbadze, 1996).⁸

According to the function and musical structure undoubtedly distinguished is Kakhetian women's *Dideba* for its close connection to East Georgia Mountain *Perkhisa*: 1) Both, *Perkhisa* and *Dideba* are inseparable part of religious fetes; 2) they have similar plot structure (different shrines are enlisted in them); 3) both are performed en route as well as a round dance; 4) Both songs end with exclamations of benediction; 5) *Perkhisa* is based on the musical structure similar to that of *Dideba* – two-part descending melody in the meter of three, basically 5-bar construction. Even ethnophors notice the musical and functional similarities. In a number of cases *Dideba* is performed by women and men together, which can be regarded as the echo of the co-participation of the two sexes in pre-Christian ritual.

Kakhetian men's round- dance songs are more developed than the women's examples with different musical structure. Similar to the women's songs some men's variants base on *Iavnana* structure. The examples consisting of two parts are frequently encountered in Kakheti similar to Kartli, as well as groomsmen's song with round-dance structure; it should be mentioned that the musical type of "Kartlian round-dance" has not been documented in Kakheti (the only exception is Kakhetian *Shavlego*, which for certain reasons can be considered as borrowed, all the more that the tune of Kakhetian *Shavlego*, apart from this only exception, is different from Kartlian).

The recordings of Kakhetian *Jvari Tsinasa* based on the *Iavnana structure* differs from East Georgian Mountain - Tianetian and Kartlian examples.

The title of Kakhetian storied round dance *Vai, Sabra* and the refrain "*sabrale*" (no musical recording is available) is very similar to Megrelian round dance song *Dzabra*. There are other musical parallels between Megrelian and Kartli-Kakhetian songs with round-dance structure. These look like the musical examples of the common Kartvelian musical "root language" (N. Maisuradze's term).

⁸ Zumbadze N. (1996). *Weather Change Songs in Georgian women's Folk Tradition*; journal: *Khelovneba* #1-2-3, pp.45-50.

In terms of function and musical structure distinguished is the round-dance song *Mumli Mukhasa*. This song is widely spread in Meskheta with the title *Mamli Mukhasa*, but is not documented in Kartli; however structurally it coincides with the musical type of *Zemqrelo* with 4-bar stanza, similar tune and Phrygian cadence. *Mumli Mukhasa* is the reflection of tree worship, but after the transformation of the text it turned into the so-called “patriotic” song. Sometimes *Mumli Mukhasa* is a part of the potpourri of work songs and in such cases some songs with *Iavnana* structure (e.g. *Glesam da Glesam Namgalo*) base on musical units characteristic of *Mumli Mukhasa*.

No special term for a round dance has survived in **Saingilo**. Here any dance, individual or group is called “*shushproba*” (“*shiproba*”, “*shuproba*”), this is why it is unclear whether the “*shushproba*” described in special literature is a dance or a round dance. As for musical material, “*shiproba*” is usually performed with instrumental accompaniment, which clear influence of Asian music. Closer to round-dance structure is the single-part *Maqruli* in the meter of three recorded by G. Kraveishvili and M. Tartarashvili.

We regard **Meskhethian** round-dance songs (related to the South-West Georgian round-dance examples with same parameters) from the standpoint of East Georgian musical dialects. On the background of strong influence of foreign music Meskhethian songs are those rare examples to have maintained the specific features of Meskhethian music untouched, though in most cases as sung by single voice. Meskhethian round-dance songs are noteworthy as here polyphonic examples are also encountered parallel to single-voice variants, which help us create opinion on Meskhethian polyphonic music.

Meskheta is known for the abundance of two-part round dances: first part is *Dideba*, second part – the round dance itself. Besides, the musical material of the first part is distinctly of round-dance type. Some Meskhethian round dances (*Shavlego*, *Samqrelo*) are similar to Kartlian musical models.

Meskheta is one of the regions, where *Lazare* the song for weather change was performed together with round dance. According to its only recorder V. Samsonadze during *Lazaroba* women would perform a dance similar to *Samaia*. Meskhethian *Lazare* like other East Georgian songs for weather change has *Iavnana* structure and is characterized with the meter of three.

Three-part singing tradition characteristic of Meskhethian table songs is not confirmed in round dances, these are based on two-part form of performance.

East Georgian (including Meskhethian) round-dance songs are characterized in stylistic features such as: meter of three, soft syncopation, accentuated meter-rhythm, antiphonal performance, slow tempo of performance. These features are so steady, that the songs with no such

features make us believe that the round-dance tune may have vanished in them; documented as exceptions are round-dance examples in the meter of two, but their comparison with the variants in the meter of three with the same structure indicates to the primary origin of the latter, the former must have originated much later.

Observation on the verbal texts of East Georgian round-dance songs has revealed the existence of singing within the syllable: frequent is the case of adding exclamations or a syllable at the end of the word or between the words but never within the word. In the final bar of a stanza in East Georgian round-dance songs only one syllable is sung.

In the beginning of some round-dance songs first side sings the line, the other side responds repeating the same only once. Then each side sings the line only once. The structural peculiarity of Khevsuretian, Pshavian, Gudamaqarian and Mtiuletian round-dance songs – the existence of a double stanza – may be the result of the modification of the afore-mentioned performance form.

Besides the structural similarity, East Georgian dance and round-dance songs may also have essential difference: 1) Round-dance songs base on the meter of three, dance songs – on the meter of two; 2) Most round-dance songs are performed antiphonally by two choirs; dance songs are also performed antiphonally, but here alternate the soloist and choir, instead of two choirs. 3) Dance songs are performed only on musical instrument, without singing, whilst round-dance songs are always accompanied by song; 4) In round-dance songs the text (including refrain) of the first choir is exactly repeated by the second choir, in dance songs the verse is sung by soloist, the choir responds by singing the refrain.

We observed intonational connection of East Georgian round-dance songs with accelerative work songs and with reaping songs. Some reaping songs, particularly those in the meter of two, are directly related to dance songs; but those in the meter of three – to round-dance songs. Together with musical similarity there is also difference, as a rule reaping songs (similar to dance songs) base on the alternation of two soloists, one always singing verse, the other – only glossolalias.

In East Georgia round-dance songs can be with or without refrain. Those with refrain are mostly widespread in lowland regions and only in the most highly developed of mountain dialects – Mokhevian-Mtiuletian (according to G. Tsotsanidze the existence of round-dance songs with refrain is also presumable in Tusheti).

In most East Georgian mountain *Perkhisa* heroic text is also sung as a rule. N. Valishvili considers, that the introduction of heroic texts may have been determined by the advancement of the

campaign-martial function of the community's most powerful patron deity in about the 16th century (Valishvili, 1986: 49)⁹.

In East Georgia different round-dance songs are constructed on the same movement; in East Georgian mountain *Perkhisa* and *Jvari Tsinasa* – moving by putting the right foot next to the left one. Basing on personal observation it can be said, that in most mountain round-dance songs the performers do not follow the song rhythm with feet movement, but make ordinary steps instead. Similar occurrence is also observed among some European peoples (the Lithuanians, Russians) i.e. in slow round dance songs the movement of the body (feet) does not coincide with the song rhythm, which can be explained by the weakening of dance element (Соколов, 1983: 133)¹⁰.

Two-part round-dance songs documented in East Georgia are traditionally of round-dance structure. In such cases slow and fast round dances must alternate (no contrariwise cases have been documented), possibly with different foot movements.

In a number of cases in some East Georgian dialects the social function of songs is not limited, for instance *Perkhisa* is sung at religious fete, at the wedding party and in work process (Tushishvili, 1997: 37)¹¹.

Several composition models, musical structures also containing certain semantics with round-dance structure can be distinguished in East Georgia:

1) With the shortest composition – East Georgian mountain *Jvari Tsinasa* (Pshavian, Mtiuletian), Kakhetian *Mumli Mukhasa* and Kartlian *Zemqrelo* (conditionally the *Jvari Tsinasa-Mumli Mukhasa* type). They are frequently sung at the wedding party, also confirmed is their performance as two- and three-storied round dances. The variants of highland regions are characterized by two-stepped bass, but those of lowland regions by three-stepped bass. The melody is descending, the songs are performed only by men; these round-dance songs, are mainly connected with harvest and fertility, to this testifies their performance in the work process and at the wedding party- in both cases several symbolic acts for abundance and reproduction are performed. In wedding ritual it is confirmed by walking around the hearth. Hearth and the mother pillar (main pole which holds the house) with *borjghali* (Georgian symbol of eternity) carved on it, are directly linked with the Sun cult, already developed in the Caucasus in eneolith era (Kikvidze, 1976: 157)¹². The afore-mentioned type is often performed as three-storied round dance, sometimes considered as

⁹ Valishvili Nana (1986). *Mountain Folklore in the works of the 19th century Georgian Classic writers*. Tbilisi: Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (diploma work).

¹⁰ Соколов А. А. (1983). *Проблема изучения танцевального фольклора*. В сборнике: *Методы изучения фольклора*. от. ред. В. Е. Гусев. Ленинград: ЛГИТМуК.

¹¹ Tushishvili Nino (1997). *Mtiuletian and Gudamaqarian music*. Tbilisi: Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (diploma work).

¹² Kikvidze I. (1976). *Agriculture and Cult of Agriculture in Old Georgia*. Tbilisi: *Metsniereba*.

the symbol of oak-tree (Nanobashvili, 1988: 99-100)¹³. Oak considered by the peoples of the world as a holy tree and a kind of habitation for deities, must be linked with the Sun in this case. Thus, the afore-mentioned musical type can also be imagined as the symbol of the Sun cult;

2) Perkhisa-Dideba type, an inseparable part of cult activity, with descending melody. These round-dance songs are performed by women, men and mixed groups; as a rule they are related to the religious fetes of lunar cult, as if a special musical model for it. These round-dance songs have the so-called “glorifying” function (N. Zumbadze’s term). They have also been documented at the wedding;

3) Conditionally Kartlian Round-dance type, also widespread in Tianeti and Meskheta, with the alternation of descending and ascending movements in the melody, is documented as the song accompanying the ritual and as independent example, mostly encountered in wedding ritual and *Berikaoba-Qeenoba*, which directly links it to the notions of harvest and reproduction;

4) Iavnana type, common in the musical dialects of highland and lowland regions as the song accompanying the ritual and as independent variants, included in women’s and men’s repertoires; with mainly ascending melody, however descending initial line is also encountered, associated with the melodies of *Perkhisa-Dideba*; this type of songs as performed mainly by women have the so-called “entreating” function (N. Zumbadze’s term) (*Iavnana, Lazare*). The variants in men’s and mixed performance are documented in the spectacles connected with the cult of fertility containing the survivals of cult (*Gergetula*) and totemic beliefs (*Datos Perkhuli*). This musical structure cannot be attributed to one ideological sphere and social function; *Iavnana* initially connected with lunar cult, turned into a sort of universal musical model and penetrated into various rituals;

5) Conditionally, round-dance songs with Long-Stanza (*Kartlian Samaia* and *Kalebis Perkhuli*, Meskhethian *Avtandil Gadinadira*), widely spread in the musical dialects of lowland regions and mostly performed independently; performed only by women, only by men and by mixed groups; ascending and descending movements alternate in the melody.

6) Conditionally, round-dance songs with Compound Stanza (*Tebrone, Modi ak Dajek Shvilo*), common for the musical dialects of lowland regions. Available are direct notices on the round-dance performance of some examples. Mostly performed independently, but may have been part of a ritual in the past. Characterized by the merge of ascending and descending movements in the melody. Documented in female, male and mixed performance.

¹³ Nanobashvili Bidzina (1988). *Family life in East Georgia (wedding according to Kiziqi ethnographic materials)*. Tbilisi: *Metsniereba*.

As a rule, the songs of structures 5 and 6 were performed for entertainment, but some of them (e.g. *Tabrone*) may have also accompanied the rituals for the cults of fertility and reproduction.

According to the level of musical development and type peculiarities, the round-dance songs can conditionally be grouped as: Tushetian, Khevsureti-Pshavi-Gudamaqarian, Mtiuleti-Mokhebian, Meskhetian and Tianeti-Kartli-Kakhetian. We consider the Kartlian variants recorded by us as intermediate between Gudamaqarian and Mtiuletian: unlike Mtiuletian, the Kartlian examples are not characterized with stretched structure, but with the formed three-part singing they are much closer to Mtiuletian, than Gudamaqarian. Mokhebian round-dance songs are transitional between East Georgian Mountains on the one hand and Rachan, on the other hand.

In East Georgia, particularly in Meskheti, there is a case when musical and dance stanzas do not coincide. In East Georgia, due to the massive loss of round-dance movements, we are not aware of another such case. It is hard to consider free rhythmic movement in *Perkhisa* of mountain regions as round-dance movement.

West Georgia

Racha is particularly rich in round dances; with the abundance of round-dance songs it comes after Svaneti. Most Rachan round-dance songs are in the meter of three and their compositional models are analogous of those in East Georgia; there are few variants in the meter of two, they sometimes leave the impression of being borrowed from the neighbouring regions.

The tendency of round-dance songs turning into table songs is observed in Racha.

Groomsmen's songs with round-dance structure are frequently encountered in Racha. The type common in Shua and Kvemo Racha can be regarded as of local Rachan style. The round-dance songs in the meter of three from Mta and Zemo Racha are distinguished in close connection with East Georgian Mountain *Perkhisa*. The Rachan *Mtavarangelozis Simghera*, sung en route and at the place of shrine (here as a round dance) is analogous to *Perkhisa* in terms of music and social function. Of all East Georgian Mountain regions Rachan round-dance songs are most related to Mokhebian variants.

Dreary are Rachan round-dance songs of Qursha, related to the hunter's cycle. Their intonational connection with funeral songs is confirmed by their performance in mourning ritual.

Dideba Brdzane is the Rachan variant of glorifying songs. Ethnographic and musical data testify to its round-dance origin.

With round-dance songs, as starting point, Rachan dialect can be divided into Mta Rachan (Mountain Rachan) and Zemo Rachan (Upper Rachan) on the one hand (one of the features – the

abundance of singing within a syllable) on the one hand and Kvemo Rachan (Lower Rachan), on the other hand. Such a division repeats linguistic and anthropological considerations.

As compared to other parts of Georgia, **Svaneti** has best preserved the round-dance tradition until now. Majority of Svan songs are still performed as round-dances.

In some Svan round-dance examples on hunting theme, we observe certain connection with mourning intonations, but unlike Rachan *Qursha* these songs do not have clear tragic character. The performance of some songs on hunting plot as part of *Murqvamoba-Kviriaoba* ritual indicates to their connection with the theme of fertility.

Several examples of Svan cult round-dance songs (*Lile*, *Dideba Taringzelars*, *Lagusheda*) are constructed on the same melodic-harmonious structure (the same “voice” in old Georgian term) and plot. They are mostly connected with the cult of Archangel (“*Taringzelar*”). Also questionable is whether *Lile* belongs to the Sun cult. The performance of some songs with heroic content on the tune of *Taringzelar* and their intonational fund in some campaign songs may indicate to the martial nature of the deity.

In old recordings Svan round-dance songs rarely develop into dance songs, but this has become almost obligatory in stage practice. Also separately documented are the round-dance songs united in the *Tamar Dedpal* cycle.

Difference is observed between Svan round-dance and dance songs. The same song can be performed as a dance song and as round-dance song. Only in Svaneti we encounter antiphonal dance songs, on their part these also differ from most Svan round-dance songs, namely: In Svan dance songs first choir sings the first half of a stanza, the other – finishes it. Most dance songs are constructed on glossolalias; in most Svan round-dance songs the second choir repeats complete musical and verbal text of the first choir, with glossolalias as refrain.

We consider the Svan round-dance songs performed on a musical instrument or with instrumental accompaniment (performed without round dance) as separate kind.

Lechkhumi is the poorest in round-dance songs. The material recorded here is of purely West Georgian type, related to Rachan and Svan.

In **Imeretian** round-dance songs two groups - Zemo Imeretian (Upper Imeretian) and Kvemo Imeretian (Lower Imeretian) can be distinguished. The examples of the former in the meter of three are related to East Georgian and Rachan, but those of the latter in the meter of two relate to Gurian and Megrelian. Distinguished should be one Zemo Imeretian round dance, intonationally related to Gurian. Imeretian round-dance song *Kriste Aghdga* is intonationally related to Kakhetian *Dideba*.

Only one musical type entitled *Perkhuli* has survived in **Guria**. Observation on its variants revealed the tendency towards gradual complication and polyphonisation in the 20th century. This is

particularly expressed in top voice part, in the following sequence “*tsvrili*”, “*gamqivani*”, “*krimanchuli*”.

Different variant of Gurian round-dance song is *Iaramasha*.

Of West Georgian lowland regions **Samegrelo** is distinguished in a variety of round-dance songs, here two types of round-dance songs can be pointed out: antiphonal and responsorial. Responsorial examples are partly linked to dance songs; however round-dance and dance songs have different stylistic features in Samegrelo as well.

In Megrelian language there is no one-word term for a round dance, and similar words frequently come not from “foot” (as in almost all Georgian regions), but from “shoulder”.

The term “*oskhapue*” is, as a rule, related to dance, not round dance.

Some wedding songs and examples sung when walking door to door, constructed on the meter of three, are similar to East Georgian round-dance examples.

In Samegrelo some round-dance and work songs have the same melody.

Achara, together with Imereti and Racha is the connecting link between East and West Georgian round-dance songs. With the meter of three it is related to East Georgia (Meskheti in particular), but with the meter of two and existence of some compositional models – to Guria and Samegrelo. Frequently, Acharan round-dance and dance songs are based on the same musical material. The *Khorumi*-type meter of five is encountered in both instrumental music and some songs.

Shavshetian and **Imerkhebian** round-dance songs are single-voiced; musically they are related to Acharan. The purely Shavshetian origin of the round-dance songs recorded in the village of Hairiye is questionable, They should be considered as Acharian (Kraveishvili, 2013: 41, 132)¹⁴. For Shavsheti-Imerkhevi typical are round dances without singing, with instrumental accompaniment.

Despite the strong influence of foreign music **Laz** round-dance songs have also maintained Georgian character; some relate to West Georgian, some-to East Georgian. In Lazeti there also are round-dance songs in the meter of five, similar to Shavsheti-Imerkhevi and Achara. Here, similar to Shavsheti-Imerkhevi typical are round dances without singing.

In West Georgian round-dance songs we observed diversity: namely we could not ascertain a united line of composition models, similar to the one in East Georgian. It is possible to carry out

¹⁴ Kraveishvili Giorgi (2013). *On the Study of traditional music of the Georgians residing abroad*. Batumi: Batumi State Art University (Magistracy work).

only fragmentary comparison of one example from each region; for instance, such is *Vosa (Osa, Voisa)* widespread in Samegrelo and Achara; also similar are one Gurian, one Acharan and Zemo Imeretian round-dance song variants (though in the case of Imeretian, with different meter-rhythm). There are practically no parallels to Svan round-dance songs, with the exception of several Rachan examples, which look more borrowed from Svan, rather than of purely Rachan origin. Megrelian round-dance songs also form a separate group.

In our opinion un-homogeneity of West Georgian round-dance songs, may proceed from the diversity of ethnographic groups. We observe clear similarity to the round-dance songs of East Georgian musical dialects in the parts of historical Kingdom of Kartli (Zemo Imereti) or its adjacent regions (Racha). The peculiarities of East Georgian round-dance songs are revealed in South and South-West Georgia, Meskheta and Achara-correspondingly.

Meter of two can be considered as a stylistic feature of West Georgian round-dance songs. At the same time, meter of three of East Georgian round-dance type is also frequently encountered. Meter of three is more presented in old notations of Svan round-dance songs and partly differ from East Georgian in character, more precisely, soft syncopation is rarely used in them.

Singing within syllable can be considered as the stylistic feature of West-Georgian round-dance songs, unlike East-Georgian examples.

Two strong accents at the end of a musical phrase or stanza are encountered in some West-Georgian variants. In East Georgian examples only one syllable is sung here.

In West Georgia both round-dance and dance songs can be constructed on the same melody; in such cases there is no boundary between round-dance and dance songs. But despite this, dance and round-dance variants differ from each other in West Georgia.

The performance of East Georgian round-dance songs is based on the alternation of two choirs, in West Georgia together with two-choir performance we encounter the examples based on the alternation of a soloist and choir, which have common point with dance songs.

Kvemo Imeretian, Megrelian, Svan and Gurian round-dance songs can be considered as typically Georgian.

West Georgian examples are the variants constructed only on glossolalias (similar cases are not encountered anywhere in East Georgia). The afore-mentioned round-dance songs relate to some of the genres (groomsman's, cart-driver's, humming) where the text was introduced later.

In West Georgia, similar to East Georgia, there are fewer examples accompanying the ritual.

In West Georgian round-dance songs there are two types with two-part content: 1) relatively rare is the case when both parts are of round-dance structure; 2) more typical is the case, when first part is a round-dance, and the second part is a dance.

There are two types of West Georgian two-part examples: 1) comparatively rare, with both parts of round-dance structure; 2) more typical, with the first part is a round dance, the second – a dance.

In West Georgia we frequently encounter the disagreement of musical and dance stanzas in time, proceeding from the difference in their duration. The abundance of such cases indicates to the fact, that such performance of round dance was fairly common in Georgia similar to other European peoples.

Special mention should be made of the similarity between some Megrelian and East Georgian round-dance songs. There are round dances with almost similar titles (*Dzabrale-Sabrale*); the meter of three of some Megrelian songs performed during door-to-door walking and at the wedding is very similar to East Georgian type in the meter of three. In our opinion such similarity can't be accidental, and may testify to the musical unity of East and West Georgian tribes in olden times.

In West Georgia, similar to the east part of the country, the number of the round-dance songs with song accompaniment decreases from highland to lowland regions.

Part II

Ritual, Musical and Semantic Peculiarities of Georgian Round-dance Songs

Proceeding from the revision of musical and ethnographic data round-dance activity may have accompanied feast, New Year, *Alilo*, *Chona*, *Berikaoba-Qeenoba*, weather change, mourning, rituals connected with the cult of water and women's *nadi*.

The genre of table songs – presented by one of the most developed and numerous examples should not have left place for the songs of other type; but the material compiled by us confirms the existence of round-dance activity during the **feast**; some table songs have distinct accelerative character; in some cases table songs are followed by bound to them musical pieces of absolutely different kind with round-dance structure, supposedly the fragments of round-dance songs to be performed at the feast: we observed the performance of a round dance during our expedition. Presumably such round-dance songs are not the examples with lost or changed function, “sheltered” under feast, but the survivals of old feast round dances.

The tradition of performing round-dance songs at **New Year** is best preserved in East Georgian Mountains, where the villagers spend the night on the New Year's Eve at the shrine and walk singing *Perkhisa* on the way back to the village. Of New Year's songs noteworthy is Megrelian *Kirialesa* sung when walking door-to-door, its musical structure (accentuated meter-rhythm, meter of three, refrain) might indicate to its round-dance origin.

Round-dance activity may also have existed in *Alilo* ritual. *Alilo* with round-dance structure has been documented in the village of Glola in Mountain Racha. Also distinguished in round-dance style is the final part of one of Kakhetian *Alilo* examples.

The track of round-dance songs is also present in *Chona* - the genetically closest ritual to *Alilo*. We also have the variants of East Georgian *Chona* in which the fragment with round-dance structure is bound to the end of the song. Such examples are mostly recorded in Tianeti. Also of round-dance structure is the song entitled *Chona* recorded by Edisher Garaqanidze in Sachkhere District.

The existence of round-dance songs is also confirmed in *Berikaoba-Qeenoba* ritual. In East Georgia, particularly in Kartli, *Zemqrelo*, *Tinano* and *Shavlego* were performed as part of this spectacle. In Svan fetes (*Aghba-Lighril* and *Limurqvamil*) analogous to *Berikaoba-Qeenoba*, unlike other parts of Georgia, the round-dance songs to be especially sung at this time *Gergil*, *Mirmikela* (*Muramuldi*, *Kula*, *Morel-Miakela*), *Adrekilai* have survived. The plot of these examples, as well as the entire spectacle is characterized by emphasized demonstration of eroticism. In short musical stanza and plot structure, *Mirmikela* is related to Kartlian *Zemqrelo*. The Kvemo Svanetian variant (*Marmalmikelo*) of this round dance is built on *Iavnana* structure, which is the rarest occurrence in Svaneti.

The musical data of most **weather change** songs in Georgia directly testify to their round-dance origin; this can be said of East Georgian women's songs *Lazare* and *Gonja*. The performance of a round dance in the ritual of good and bad weather is also confirmed in Meskheta (according to V. Samsonadze's recorded material *Lazare* was sung by three women standing back to back like "Samaia" and in Kakheti (the performers of *Dideba* would enter every courtyard and perform a round dance- the notice provided by N. Zumbadze).

Apart from weather change the track of round dance is also found in some rituals, with the obvious existence of **water cult**, such as Rachan *Raeo*; water ritual is also distinct in *Tebrone* with round-dance structure.

Round dance must not have been strange for **mourning** ritual either. The notices on the existence of mourning round dances are encountered in Mtiuleti-Gudamaqari and Samegrelo. Tiushetian *Dala* reveals certain connection with round-dance structure. The mourning *Genil Batono*, recorded by E. Garaqanidze in Achara, is a typical round-dance song on *Iavnana* structure.

Noteworthy are the so-called *Dzilispiruli* related to women's **textile work** – the songs intended to frighten the sleep. The Kartlian and Rachan examples of these songs are based on *Iavnana* melody. Thus, their connection to round dance is obvious. Acharan *Khrtlis naduri* is also of round-dance structure.

The chord diapason of round-dance songs changes according to regions. If in three-part songs of the highland regions the chord is basically within fifth and does not exceed sixth, most round-dance songs of lowland regions are within octave, often with the appearance of ninth in the chord. In Gurian round-dance songs with *krimanchuli* the chord achieves unidecimal range.

Of the polyphony types, most frequently encountered is synchronic, lesser –ostinato (particularly in the examples with short stanza), bourdon and contrast. Considering that round dance proceeds from religious ritual, the continual use of ostinato can be interpreted as a means for entering into ecstasy.

Modulations are encountered neither in East, nor in West Georgian round-dance songs, which in our viewpoint may be one of the signs confirming their antiquity. Only in some songs with round-dance structure modal inclination is observed.

Georgian round-dance songs are not distinguished in the diversity of musical forms, they are of couplet form. There are several varieties of couplet form: 1. where the repetition of musical material is accompanied by the continuous renewal of verbal text; 2. with short but permanently repeated refrain; 3. with developed refrain.

The verbal text of some East Georgian round-dance songs (particularly in *Perkhisa* and *Jvari Tsinasa*) are distinguished in certain instability: even within one region, in different villages the same song can be sung on absolutely different texts; in West Georgia (particularly in Svaneti and Racha) no such changeability is encountered – a round-dance song is always based on the same verbal text (of course with minor variant diversity).

The peculiarities of putting round-dance texts on the tune allow to ascertain East and West Georgian stylistic features and also to determine the influence of the neighbouring region.

There is the following interrelation of three components word, music and plasticity in a round dance: music dominates over the word, plasticity – over the music (in the case of the presence or absence of plasticity musical texture changes correspondingly).

Rhythm variation in top voices can be considered as particular polyphonic means: one singer says the syllable, moves to the weak time of the bar, changes the duration. It is possible to find the imitation in some round-dance songs.

We consider the non-coincidence of dance and music stanza, their difference as an extraordinary and interesting occurrence. Choreographic stanza is basically shorter than the musical one.

It is typical of Georgian round dance to be accompanied by a song, but instrumental accompaniment seems to be secondary or the influence of foreign musical culture. The avoidance of

instrumental accompaniment is determined by the dominance of singing basis characteristic of Georgian folk music.

Round dance mainly implies large number of participants. Some terms (“*perkhisa*”) or similar word (“*perkhi*”) also denote many people.

As a rule round dance moves from left to right i.e. counterclockwise, correspondingly, except rare exceptions, round dance starts with right foot (which in folk belief is the start with positive energy carrier).

Field expedition materials indicate to people’s respectable and reverential attitude to ritual round dances; the performers avoid singing round-dance song at table or seated, but in extreme case sing it standing. According to some data, it is strictly prohibited to perform *Perkhisa* at night. *Perkhisa* is sometimes performed only once a year at particular religious fete. Today, they are sometimes performed even in usual environment, which may be the result of the abolition of some taboo.

The performance of *Perkhisa* en route has several reasons: in people’s belief, the deity “*Khtisshvili*”, “*Angelozi*”, who is not pleased with silent displacement of pilgrims, follows the community flag. Despite the fact that *Perkhisa* is performed by ordinary people as well as the servants of the shrine, the *dastur-decanozi*’s leading role is undisputable.

It can be said, that when performing *Perkhisa* people experience the divine, brought to people by the (soloists) the clergy, the people confirm this experience by repeating their words. If we extend this viewpoint, we will be able to find explanation to the antiphonal performance of round-dance songs. Antiphony may relate to the repetition of the divine act by a man.

This point of view is confirmed in the myths of various peoples, where they tell about learning this or that phenomena (including songs) from “gods”, “deities”. If our considerations are correct, inception of the antiphonal performance of musical dialogue must be related to the stage preceding the “competition principle” (Земцовский, 1986: 11)¹⁵; because initially the essence of musical dialogue could have been imitation-repetition, not competition. Indeed, it is hard to decidedly say anything about such remote past, but East Georgian *Perkhisa* (as well as the musical type of *Jvari Tsinasa-Mumli Mukhasa*) allow considering them at the sources of the formation of antiphonal (alternation of two choirs) singing.

¹⁵ Земцовский И. И. (1986). Проблема музыкальной диалогии: антифон и диафония. В сборнике: Республиканская научная конференция. Вопросы народного многоголосия. Боржоми (11-12).

Round-dance song is one of the central genres of Georgian folk music. A number of issues related to it needs further interdisciplinary study, joint work of the representatives of different branches.

Basic theses of the Dissertation are reflected in the following publications:

1. Kapanadze Otar (2005). *Interrelation between East Georgian Mountain and Kartli-Kakhetian Round-dance Songs*. In the collection: *Proceedings of the 2nd International Symposium on Traditional Polyphony*. Tsurtsunia R. Jordania J. (Editors). Tbilisi: International Research Centre for Traditional Polyphony of V.Sarajishvil Tbilisi State Conservatoire.
2. Kapanadze Otar (2010). *Georgian Round-dance Songs: Genre, Dialect, Polyphony, Ritual (based on the materials from Racha)*. In the collection: *Issues of Musicology (collection of the scientific works by Doctoral students)*. Tsurtsunia R., Bakradze K. (Editors), Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (31-50).
3. Kapanadze Otar (2011). *Round-Dance Songs in Samegrelo*. In the internet journal: *GESJ: Musicology and Culturology*, #1(7) (52-64)
http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2011-12
4. Kapanadze Otar (2011). *Trace of Round Dance in Alilo Ritual (on the example of an Alilo recorded by Otar Chijavadze)*. In the collection: *Otar Chijavadze 90 (issues of musicology, collection of scientific works)*. Zumbadze N., et al (editors), Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire.
5. Kapanadze Otar (2012). *Dideba*. In the collection: *Papers for the Young Musicologists' Conference (short content)*. Zumbadze N. (Editor). Tbilisi CIOFF, V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (41-42).