

АВТОРСЬКІ КОМПЕТЕНЦІЇ УСНОЇ ТРАДИЦІЇ В ГРУЗИНСЬКІЙ ЕТНІЧНІЙ МУЗИЦІ

Тамаз Габісонія, етномузиколог, кандидат мистецтвознавства, доцент факультету мистецтв і наук Державного університету Іллі (Тбілісі, Грузія), tamazgabisonia@gmail.com, +995 593 181 000.

Грузинській етнічній музиці як багаторівневого явищу, що охоплює різні напрями, у т. ч. фольклорний компонент, зазвичай вітчизняні музикознавці приділяють уваги недостатньо. Навіть таке стабільне явище як грузинська традиційна музика сьогодні постає в досить аморфній картині авторських компетенцій, що визначаються в основному хоровими виступами, регламентом усної передачі, жанровими та стильовими трансформаціями.

Авторські функції творця, виконавця, соліста, лідера, керівника, акомпаніатора, аранжувальника й майстра інструментів у грузинському етномузичному просторі виявляють різні властивості на рівнях „автентичного” та „академічного” фольклору, церковних піснеспівів чи авторських пісень, етнопопу, етноджазу чи етнороку, парафольклору та постфольклору.

У пропонованій статті здійснено спробу визначити ті закономірності, які допоможуть уявити автора грузинської етнічної музики як концепт. Окрему увагу звернено на проблему авторських прав, із якою нерідко доводиться зіштовхуватися в сучасному грузинському музичному просторі.

Ключові слова: грузинська традиційна музика, церковне багатоголосся, етнічна музика.

У будь-якій галузі музики як автора визначають не лише композитора – і виконавець, і слухач певною мірою постає як творець, співпереживаючи та інтерпретуючи твір. Безперечним є й те, що функції автора у відомій творчій тріаді народної музики (творець – виконавець – слухач) розподіляються більш рівномірно, ніж в академічній. Те саме відбувається і в грузинській фольклорній музиці.

Самі шанувальники грузинської народної творчості часто так означають пісні: „Це ‘Мир нам...’ Варлама Симонішвілі” або „Заспіваймо ‘Харира’ Ноко Хурція”... Ці співаки насправді створювали тільки версії пісень. Цікаво також і те, що в грузинській музиці немає великої різниці між авторами версій та авторами пісень. Та й справді,

авторську пісню створюють за допомогою тієї ж комбінації народних лексичних одиниць, і народ такі новації не сприймає як щось нове, як новий „геніальний твір”. А якщо в новотворі є щось незрозуміле для народу, то пісня не матиме особливої популярності. Серед таких творів можна згадати, скажімо, „Застольну” Шермадіна Чукаселі або „Бажання” Георгія Юбішвілі, які дійшли до нас лише завдяки аудіозаписам.

Водночас поняття „колективний автор” не означає, що члени цієї єдності не є первинними авторами. Утім, тут ситуація така сама, як і у випадку з доцентровим спрямуванням колективного розуму і відцентровим – одноосібного, де центром є колективні смаки й мова, зрозуміла всьому колективу.

Авторська й народна музика, безсумнівно, не є опонентами. Для нас є прийнятним поняття „автор” у просторі народної музики: воно вказує не лише на одноосібного творця народної пісні, а й на всіх „співавторів”, які її трансформували. Вони є ніби „інтерпретаторами, які справедливо почуваються авторами”. Та все ж таке авторство є усвідомленим, але не вираженим. Концепт „автора” чіткіше вимальовується в етнічній музиці, ніж в традиційній.

У грузинському музикознавстві терміну „етнічна музика” поки що не вдалося вкорінитися. На те є кілька причин. Насамперед потрібно пам’ятати, що донедавна вектор дослідницьких інтересів майже не торкався якоїсь іншої галузі, окрім усної традиції народної музики. Ба більше – навіть міські народні пісні, що мають типові фольклорні ознаки, не викликали такого дослідницького інтересу, як, скажімо, грузинські застольні. Водночас позначена етнічними мотивами музика нині перебуває в більш інтенсивному пошуку, ніж народна, проте вона зовсім не цікавить грузинських музикознавців, про що свідчить та „прірва рівнів”, яка розділяє це явище від „феномена грузинської поліфонічної пісні”. У той же час молодь і мас-медіа виявляють виразно помітний інтерес до етнічної музики (етніка, етно, етномузика) і, як наслідок, маємо такі номінації, затверджені Міністерством спорту і молоді, як студентські дні під гаслами „етнічна народна музика” та „класична народна музика”.

Наразі нечітко визначена в грузинському музикознавстві етнічна музика є для нас музикою, яка містить домінантний грузинський етнічний компонент і послуговується переважно авторськими та виконавськими прийомами, виплеканими в етнічному середовищі. Це збірне поняття об’єднує в собі грузинську народну музику, грузинські церковні піснеспіви і ту частину неакадемічної музики, у

якій етнічні елементи відіграють провідну роль. Власне цей останній напрям сьогодні називають „масовою етномузикою”. Таке поняття певною мірою поширюється й на ті зразки постфольклору, у яких переважає етнічна складова.

Згадана неакадемічна музика з етнічними елементами у вигляді традиційних або псевдотрадиційних мотивів і аксесуарів саме завдяки усній формі передачі користується популярністю серед певного сегмента слухачів та має репутацію „фольклорної”. З огляду на такі якості, а також через те, що це явище властиво майже не перетинається з традиційним напрямом і розвивається поза ним (власне так розвивається, на відміну від традиційного фольклору), ми називаємо таке явище „парафольклором” [3, с. 39].

Автор у грузинській народній музичній традиції

Аналогічно до авторської музики, грузинська традиція обов’язково потребувала лідера, і під час гуртового виконання його „функціональна ініціатива” [4, с. 54] найбільш виразно проявлялась у зачині та в самому співі. Лідера визначали такі компетенції як „*тавкаци*” (*таві* – голова, *каци* – людина) і „*остаті*” (майстер) [6, с. 42].

Цікавим є й інше тлумачення *лідера*, яке пропонує Гараканідзе [6, с. 72], – ідеться про керівника тих груп, які вивчають голоси окремо, на відміну від народної традиції, де співаки знають кожен голос і в них немає яскраво вираженого лідера. Хоча тут варто зауважити, що таке твердження про знання голосів є дещо перебільшеним.

Лідерськими якостями наділено й керівника гурту (традиційний грузинський термін „*лотбарі*”), який раніше виконував функції компетентного наставника у сфері духовної музики. Симптоматичним є перенесення такої позиції у народний простір за професійною ознакою – як провідника епохи організованого виконавства.

У грузинському колективному співі особливо яскраво лідер виділяється в культових, трудових і танцювальних піснях типу „*питання – відповідь*” у формі остинатного рефрену. Якщо в чотириголосих і почасти триголосих піснях такого ґатунку роль лідера – це функціональна вимога самого ритуалу, то в далеких від ритуалу триголосих піснях функція лідера нівелюється. У триголосих піснях Східної Грузії відгомін лідерства можна знайти в середньому голосі, хоча порівняно з басом верхній голос достатньо вільний, проте переважно є „відповіддю” на провідний середній голос.

У Західній Грузії пошук голосу лідера дає менш ефективний результат. У гурійській пісні лідерство середнього голосу проявляється епізодично, як рудимент одноосібного словесного тексту. За приклад слугують давні пласти сванських (гірський регіон Західної Грузії) гімнових пісень, де досить виразно звучить середній голос. Але найбільш помітним є лідерство надбасового голосу в піснях Аджарії, де, на відміну від дво- і триголосих сусідніх гурійських пісень, збереглися більш архаїчні пласти.

На перший погляд дивно, але авторські ініціативи в триголосі найяскравіше виявляються там, де лідер найменш помітний. Це пісні гурійського „тріо”, коли всі три голоси розвиваються свідомо вільно (схильність верхніх і середніх голосів до більшого руху порівняно із середнім викликана тільки їхнім ширшим діапазоном).

Авторська компетенція яскраво виражена в тих одноосібних виконавців, яких можна зарахувати до „спеціалістів” або „професіоналів”. Їхня майстерність нерідко стає запорукою отримання доходу. Народні „професіонали” й „напівпрофесіонали”, яких характеризував Едишер Гараканідзе, не дуже відрізняються за обсягами своїх винагород [6, с. 32–33], хоча напівпрофесіонали значно рідше отримують компенсацію за свою працю. Кожну з цих двох груп радше вирізняє той жанр, у якому вони досягли успіху. Сферою діяльності професіоналів було „презентаційне” середовище, тоді як напівпрофесіоналів залучали до традиційних ритуалів. Серед таких спеціалістів варто передусім згадати стан мандрівних волинщиків – „мествіре” [1, с. 214]. Цікаво зауважити, що в Бруно Неттла професіонала охарактеризовано саме з огляду на його майстерність, а не з погляду комерційної успішності [13, с. 125].

До усної традиції умовно можна зарахувати й ашугів – поетів-композиторів Саят-Нова, Бесікі (XVIII ст.), Етіма Гурджі (XIX–XX ст.), проте їхня індивідуальна творчість, багата східними мотивами, не вкорінилася у народній свідомості. Винятком у цій низці композиторів був Етім Гурджі, ашугські романси-пісні (т. зв. баяти) якого завдяки випущеним дискам стали знову популярними в 1970-х роках.

Фольклоризм і автор

У 1980-х роках у Грузії формуються етнографічні ансамблі з яскравими керівниками (Баланчавадзе, Агніашвілі, Корідзе). З-поміж таких гуртів варто відзначити діяльність Ратілі (Йозеф Навратіл) у

„Грузинському хорі” Аніашвілі, де поряд із грузинськими виконували перероблені на національний лад іноземні пісні: фінський марш „Повстань, із героїв герой”, шведську пісню „Стікав, джурчав потічок” („Чухчухіт чаморбода”) та чеські пісні „Смарагдове небо”, „Пливе корабель” Мендельсона [8, с. 53]. У цьому творчість ансамблю перегукується з діяльністю сучасних колективів, які працюють у напрямку *«World Music»*, тільки зі зневагою до етнічного коріння.

Грузинська пісня, що піднялася на сцену, від самих початків набуває популярності, а у 1921 році, перед советизацією Грузії, формується статус „*лотбарі*” – керівника ансамблю. Утім радянська ідеологія з її масовістю та авторитаризмом лише додала ваги народній пісні й компетенції керівника ансамблю. Старовинні пісні піддають обробкам, створюють нові пісні, за деякі з них республіканським Будинком народної творчості передбачено грошові гонорари.

Варто відзначити, що, незважаючи на велику кількість керівників ансамблів, їхня діяльність ніколи не виходила за межі народної стилістики, внаслідок чого на сьогоднішній день пісні, що пройшли через традиційний народний фільтр та обробку, звучать в одній „*стильовій тональності*”. Можна сказати, що така практика – це своєрідне абстраговане відгалуження колективної творчості. У ній багато ініціативи, проте й достатньо сильною є народна інерція. Згодом ця інерція почне слабнути і такі „*народні композитори*” як Темур Кевхишвілі, Піруз Махателашвілі, Мамія Хателишвілі, Нугзар Псутурі та ін. створять стилістично більш сміливі твори (утім, останнього з перелічених композиторів уже не згадують як причетного до традиційного фольклору).

У радянський час, якщо розглядати його прикмети на емічному рівні, автори пісень виявляли певний амбівалентний статус, за якого „автор” і „керівник” один одному не заважали. І з етичного погляду, для автора цих рядків саме питання бінарного характеру цих двох позицій не є актуальним. У сценічних умовах автентичність і фольклорність змінюють акценти із соціального на стилістичний. До того ж жанрове середовище автентичності не дає можливості виконавцеві відчувати себе автором, а фактор сцени вже формує потребу в авторстві. Безумовно, у сценічного жанру є свої фаворити. До прикладу, „*Потік ніжної лірики*” [5, с. 80] як ознака трешу, а також нові сценічні явища під впливом соціалізації інтимності.

Сценічний фольклор пов’язаний із проблемою „*канонічних варіантів*”. Відбувається фетишизація певних мотивів і виконавських

прийомів [5, с. 79], як-от: кахетинський орнамент, низхідна секвенція, швидка гра на пандурі, – ці засади утверджуються через поверхові ремінісценції фольклорних прототипів.

Саме проти такої канонізації у 1980-х роках був спрямований рух певного „*ренесансу автентичності*” (ансамблі „*Мтієбі*”, „*Мзетамзе*”, „*Анчисхаті*”). Утім, протест проти „канонічної” структури як заkostenілої і мертвої конструкції часом викликає накопичення інших, у перспективі також „канонічних” варіантів. І сьогодні деякі ансамблі часто презентують зі сцени досконалий варіант старих записів.

У середовищі грузинської традиційної музики, з огляду на автентичність і манеру виконання, сьогодні існують два табори, які автор цієї статті називає „*пуристами*” й „*академістами*” [11, с. 454]. Перші намагаються якимось чином наблизитися до автентики, бодай лише на сцені, а інші змирилися зі сценічним регламентом та стараються сповна використати відповідні можливості.

Окремо варто звернути увагу на ще один авторський напрям, застосовуваний щодо реконструкції пісень. Яскравим прикладом такої ділянки роботи є творчість Валеріана Маградзе, який у 1970–80-х роках вирішив відродити й реконструювати багатоголосся в месхетинських піснях, вдавшись до численних даних етнофора та відтак досягнувши помітних результатів [7, с. 18]. Можна стверджувати, що поодинокі спроби „*обагатоголосити*” пісню, а також додати їй невластиві мелодичні рухи постають як достатньо „нерішучі”. Як правило, лише після виникнення відповідних запитань лотбари (Анзор Еркомайшвілі, Малхаз Еркванідзе) без особливого ентузіазму підтверджують своє „втручання” в апробовані структури. У той же час у середовищі грузинської фольклорної музики актуальним є саме поняття „авторства” колективів. Пісні старих авторів сьогодні змінюються піснями ансамблів – „*Чочхатура*” від „*Анчисхаті*”, мравалжамієрі („*многая літа*”) від „*Мчелі*” та ін. Відтак ансамбль часто сприймається як ансамбль, а не як підпорядкований керівникові колектив.

Інший потужний потік грузинської традиційної музики – церковний піснеспів, який, на перший погляд, знімає велику кількість питань щодо авторства, адже йдеться про сферу професійного співу. Але й тут не все просто. Звичайно, існували монастирські школи, які зберігалися до XX століття, – Гелаті, Светицховелі, Шемокмеді – зі своїми творцями мелодій, які ще в X ст. не лише долучали вірші до перекладених із грецької гласів, а й створювали власні оригінальні грузинські мелодії. Зберігся грузинський багатоголосий навчальний

лад, який привчав учнів до найпростішого паралельного голосоведення, проте картина розвитку грузинського піснеспіву як професійного мистецтва від XIII до XX століть для нас усе ж таки не є достатньо виразною. Можна назвати кількох діячів, хто упорядкував своєрідні стилі співу (Антон Думбадзе, Мелкіседек Накашідзе, Ражден Хундадзе, Еквтім Кереселідзе, Івліане Ніколадзе, брати Карбелашвілі), хоча загалом із цими іменами не пов'язують створення чогось якісно нового у цій сфері.

Під професійною усною етнічною традицією тут маємо на увазі ту частину грузинських церковних піснеспівів, яка дійшла до нас у звуковому вигляді та яку було покладено на ноти. Традиція невматичної фіксації нам не дуже в цьому допомагає, оскільки: (а) піснеспіви характеризуються помітно окресленою музичною мовою; (б) аж до початку XX ст. вони вирізняються частковою усною трансмісією (у період нотної фіксації невматична мнемонічна писемність уже позбулася системного характеру, і ця традиція почасти стала на шлях фольклоризації); (в) відповідальність за порятунок і збереження піснеспівів взяли на себе родинні династії і майстри з підмайстрами, що було звичним для тієї традиції; (г) зазвичай відомі виконавці піснеспівів мали славу також відомих народних співців (здебільшого в Західній Грузії, що, можливо, було спричинено віддаленістю від престолу католикосу патріарха).

Безумовно, прояв ініціативи нововведень у піснеспівах, на рівні цілих одиниць, трапляється рідше, ніж у піснях. Але стосовно локальних варіацій ці обидва пласти досить близькі один до одного. У піснеспівах це традиційне „*прикрашання*” (*гамивенеба*), де розробка більш орнаментованого варіанта підкоряється своїм суворим художнім нормам. Утім, деякі версії цього „*прикрашання*” зазнали критики з боку самих співців, особливо після того, як зразки такого характеру стали записувати нотами (80-ті роки XIX ст.). У той же час створені на зламі XIX–XX століть записи підтверджують факт, що в різних школах грузинського піснеспіву є спільна основа, хоча і з деякими відмінностями, спричиненими індивідуальною інтерпретацією. Приміром, у середньому голосі основного ладу Гелатської школи (паралельно з верхнім канонічним голосом), у фіксації Івліане Ніколадзе і Раждена Хундадзе, існують дві різні версії, що суттєво відрізняються одна від одної. Фактично одним варіантом представлено „орнаментовані” піснеспіви школи Свєтицховелі, які записав Василій Карбелашвілі та які вирізняються переважно рухливими варіантами середнього голосу.

Варто відзначити викликану „просвітницькою” місією Росії практику переробляти триголосі піснеспіви на чотириголосі у 80-х роках ХІХ ст. (Андрія Мревлишвілі, Андрія Бенашвілі, Іосеб Монадиришвілі та Корнелій Маградзе). Сьогодні спроби такого гатунку вже на актуальні, хоча в радянський період саме спів „на російський лад” витіснив старі традиції. У наш час особливу славу автора-„хоронителя” піснеспівів має шанований у народі Артем Еркоманішвілі, який 1965 року у віці 78 років здійснив магнітофонні записи більше ніж 100 піснеспівів із фіксацією усіх трьох голосів. Він є останнім представником старої генерації „*срулі мгалобелі*” („*повний співець*”) (термін, яким означають особу зі знанням усіх трьох голосів, ідентичний терміну „*лотбари*” (керівник ансамблю).

Цікаво, що керівники ансамблів у Західній Грузії були однаково компетентними як у піснеспівах, так і в піснях, до того ж варто наголосити, що в піснях та піснеспівах цього регіону (особливо в гурійсько-імеретинсько-мегрельських) значно більше спільного, ніж у східногрузинських піснеспівах і піснях (карталіно-кахетинських). Такі спостереження наводять на думку про більший вплив піснеспіву на пісню, ніж пісні на піснеспів. Можна навести цікавий факт: на зламі 1950–60-х років звучали перероблені ансамблями „*Швідкаца*” і „*Гордела*” традиційні піснеспіви, які в радянський час виконували на сцені під назвою „*Хорал*”.

Центральним явищем у церковній музиці ХХ ст. усе ж таки стало відродження на основі нотних записів старовинних піснеспівів, які ціле століття не звучали під час храмових обрядів. Відновити традицію вдалося завдяки ініціативі молодих членів хору храму Анчисхаті. Крім тексту, цей добрий почин, що був задуманий як „*ренесанс автентичності*”, вирізнявся прагненням до повернення „*природного ладу*” з акцентом на максимально наближену до фольклорної артикуляцію. Цікаву практику залишив після себе професіональний композитор Алексі Мачаваріані, який 1962 р. під гаслом „*відтворення старовинних грузинських піснеспівів*” створив музичні п'єси (хоча й віддалені від музичної мови грузинських піснеспівів), використовуючи нібито зашифровані в партії одного голосу старі грузинські невми у версії історика Павле Інгорквва.

Цікавий статус авторства церковних піснеспівів має Патріарх грузинської православної церкви Ілія Другий. Зразки піснеспівів цього духовного отця створено за допомогою аранжування його мелодій, яке здійснили різні композитори. Утім, таке співавторство офіційно

не оформлюється, а великий всенародний авторитет Патріарха є запорукою сценічного успіху піснеспівів. У 2003 році рішенням синоду Грузинської православної церкви було уведено заборону на виконання піснеспівів, зокрема й нових авторських (окрім традиційних грузинських), у грузинських церквах. Незважаючи на цю постанову, заборона не поширюється на творчість Патріарха.

Протилежну практику визнання авторства спостерігаємо в деяких храмах, де від 1990-х років анонімно відбувалося накладання грузинських молитов на одноголосі візантійські піснеспіви – з метою підкреслити, що саме таким, а не багатоголосим мусить бути православний церковний спів. Цей почин украй негативно оцінюють церковні ієрархи, співаки й музикознавці.

Від 1980-х років, із часу відродження національної свідомості та початку діяльності Патріарха Ілії Другого, написано чимало авторських піснеспівів, які є радше паралітургічними, ніж літургічними (Беришвілі, Джанджгава, Чабашвілі, Мікаберідзе).

Грузинська парафольклорна музика

У контексті фольклорності грузинський парафольклор [3, с. 39], попри використання в ньому авторської творчості, має виразно амбівалентний характер, оскільки така музика зберігає більше спільного з автентичним фольклором, аніж та традиційна музика, яку сьогодні цілком поглинув фольклоризм.

Чи можна вважати парафольклор не лише усним, а й традиційним жанром? Традиційним не стільки в розумінні збережених до нинішнього дня традиційних стилістичних компонентів, скільки з огляду на розвиток власних традицій? Відповідь – ні, адже це явище є надзвичайно еклектичним. Таку природу грузинського парафольклору як вірогідної реальності фольклору вдало пояснює І. Земцовський [9, с. 24].

На особливо багато авторів можна натрапити серед виконавців симуляцій на мотиви гірського фольклору Східної Грузії. Що є привабливим у цих мотивах? На думку автора, таке:

- любовна тематика – інтимне одноголосся;
- ототожнювання романтичних почуттів зі шляхетністю горців, асоціації з європейською лицарською музикою;
- пандурі як акомпанемент – найдоступніший народний музичний інструмент

У цьому масиві парафольклору, який суспільство вважає фольклором, мало таких зразків, котрі насправді належать до продуктів природного розвитку грузинської народної музики. Тут ми маємо справу переважно з шаржуванням народних елементів, які можна поділити за такими ознаками: (1) діалектична домінанта (замінник східної гірської інтонації, гурійської (етноджаз) та мегрельської; (2) національні екзотичні компоненти (ірано-турецький, європейський, гібридний); (3) структура (куплетна, фразова); (4) жанрово-ситуативний (сценічний, автентичний) елемент; (5) аранжування (модернізовано-хроматичні та електроінструменти, тамтами в ритмі, властивому долі). Але факт залишається фактом: сьогодні для більшості парафольклор – це фольклор. Згадується позиція І. Жорданія, згідно з якою важливим для досягнення стабільності є не те, що співають традиційні виконавці, а як саме вони співають [12, с. 50].

Проте існує своєрідна проміжна ланка між парафольклором і фольклором, яка на сьогоднішній день, на жаль, вичерпала свою актуальність. Це твори відомих грузинських керівників народних хорів (ті ж самі: Кевхішвілі, Махателашвілі, Хателишвілі, Псутурі), створені на основі фольклорних мотивів 1960–1980-х років. Ця музика вирізняється майстерністю, мелодичністю, модуляційними та структурними новаціями. Утім, нині відчувається ностальгія за цими, а також за поширеними авторськими піснями радянського періоду („*Марабелі*”, „*Не люби, жінка*”). Важливо додати, що таке репродукування часто викликає в слухачів відчуття „*несправедливо забутого*” й „*не такого вже й поганого*”... Фактично, етнічні мотиви парафольклору властиві для тієї самодіяльності, яка стала одним із обов’язкових компонентів етнічної культури [10, с. 22].

Цікавою в цьому аспекті є позиція Державного центру фольклору – такого собі владного органу в обговорюваній сфері, який бере до уваги лише напрям традиційного фольклору й абсолютно ігнорує авторську етнічну музику, щодо якої не передбачено окремих номінацій на змагальних або показових заходах, а лишень констатовано, що „*це не фольклор*”. Навіть більше, парафольклором не цікавляться й музикознавці. На телебаченні згадують про нього рідко і найчастіше в іронічному контексті. Достатньо парафольклор представляють лише деякі радіоканали.

Проте певний сегмент слухачів сприймає парафольклор як фольклор. Для них вагомими є не засади функціонування фольклору, а ет-

нічний фактор. Тут актуалізується музичне мислення, яке описав Арановський і яке витісняє на другий план музичну свідомість [2, с. 340]. Відтак для авторів парафольклору факт ігнорування їхньої творчості з боку фольклористів не становить серйозної перешкоди їхній діяльності, ба навіть надає їм своєрідний карт-бланш.

Аби окреслити в загальних рисах погляди авторів сфери фольклору у контексті їхньої компетенції, ми звернулися до членів різних ансамблів із такими питаннями:

1. Які нововведення ви вважаєте прийнятними під час виконання народних творів?
2. Чи можна вважати фольклорним твір у народному стилі, який створив відомий автор?
3. Чи вважаєте ви можливим створення такої пісні в традиційному стилі, яка в майбутньому стала би народною?
4. Чи можна зарахувати до фольклору сучасні нетрадиційні мистецькі зразки, створені на народні мотиви?

Із п'ятнадцятьох респондентів на перше питання чітко відповіли лише вісім. На друге питання вісім відповіли позитивно, чотири – нечітко, один – негативно. Щодо третього питання, ситуація майже така, як і у випадку з другим питанням: плюс одна відповідь – схвальна, мінус одна – із сумнівом. На останнє питання одинадцять респондентів відповіли негативно, а по два – схвально і нечітко. Можна підсумувати, що опитування продемонструвало такі результати, яких й очікував автор. Виконавці зазвичай не відважуються „чинити замах” на „цілісність” народної пісні, натомість персональні авторитети почасти „мають право” на нововведення у фольклорі. Але не можна вважати авторитетами сьогоденних „експериментаторів”.

Очевидно, що в сучасній грузинській етнічній музиці статус автора має великий обсяг і малий зміст. Під цим означенням мають на увазі автора, лідера, професіонала та майстра („остати”) – персонального й колективного. Авторські права в грузинській традиційній музиці переважно закарбовані в народній пам'яті, і самі автори, за деякими винятками, не претендують на патент щодо авторства. Вони усвідомлюють, що головний діяч тут – народ. Хоча плагіат у грузинській етнічній музиці не така вже й рідкість, адже трапляються прямі випадки грубого запозичення, переважно в парафольклорі. В ініціатора представлення нових варіантів є на це ті ж самі мотивації,

які мають „*пуристи*” й „*академіки*”: повернення до автентики та сценічний успіх. Власні ж амбіції тут відходять на другий план.

На завершення можна додати, що в грузинській етнічній музиці проявляються такі рівні авторства:

- автор цілого твору;
- автор варіантів окремих пластів;
- автор додаткових голосів;
- автор окремих оригінальних мотивів;
- компілятор мотивів в одне ціле;
- змінювач слів;
- той, що додає інструменти;
- автор нюансів;
- керівник хору.

Відповідно автор в грузинській етнічній музиці не обов'язково створює всю композицію, він – автор тих окремих компонентів, які в пам'яті слухачів закарбовуються як ідентифікатори головної характерної ознаки певного зразка.

Переклад з російської Надії Супрун-Яремко

Список використаних джерел

1. *Анчабадзе Ю., Волкова Н.* Старый Тбилиси. Город и горожане в XIX в. Москва: Наука, 1990. 272 с.
2. *Арановский М.* Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: Советский композитор, 1998. 343 с.
3. *Габисониа Т.* Критерии „аутентичности“ в грузинском народном музыкальном исполнительстве // Musicology / Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts (17). Белград, 2014. С. 21–45.
4. *Габисониа Т.* Функциональная инициатива в грузинской народной песне // Вопросы музыкознания: сборник научных трудов / Тбилисская государственная консерватория имени Вано Сараджишвили. Тбилиси, 1997. С. 51–55.
5. *Гараканидзе Э.* Избранные письма / сост. и ред. Н. Зумбадзе, М. Ахметели. Тбилиси: Музыкальное общество Грузии, 2007. 200 с.
6. *Гараканидзе Э.* Исполнительство грузинской народной песни. Тбилиси: Интеллект, 2007. 198 с.
7. *Жужунадзе Б.* Грузинские этномузыкологи: Валериан Маградзе / Центр исследования традиционного многоголосья Тбилисской государственной консерватории. Тбилиси, 2010. С. 17–20.
8. Зарубежные исследователи и собиратели грузинской народной музыки / сост. Н. Накашидзе. Тбилиси: Устари, 2011. 152 с.

9. Земцовский И. Введение в вероятностный мир фольклора: (К проблеме этномузыковедческой методологии) // Методы изучения фольклора: сб. науч. труд. Ленинград, 1983. С. 15–31.
10. Ядрышников Л. Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности: автореф. дис... канд. культурологии: 24.00.01. / Уральский государственный университет имени А. М. Горького. Екатеринбург, 2008. 27 с.
11. Gabisonia T. The Impact of the Individual on Georgian Musical Tradition // *Multipart Music* / edited by Pál Richter and Lujza Tari; Institute of Musicology RCH HAS. Budapest, 2013. С. 435–464.
12. Jordania, J. Why Do People Sing? Music in Human Evolution / International Research Center for Traditional Polyphony, The University of Melbourne Institute of Classical Philology, Byzantine and Modern Greek Studies, Logos. Melbourne, 2011. 201 p.
13. Nettl B. The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts / University of Illinois Press. Urbana–Chicago, 2005. 528 p.

REFERENCES

1. Anchabadze, Yu., Volkova, N. (1990), *Staryy Tbilisi* [Old Tbilisi], *Gorod i gorozhane v XIX v.* [The city and the citizens in the XIX century], Moskva, 272 p., (in Russian).
2. Aranovskiy, M. (1998), *Muzykalnyy tekst: struktura i svoystva* [Musical text: the structure and properties], Moskva, 343 p., (in Russian).
3. Gabisonia, T. (2014), *Kriterii „avtenticnosti“ v gruzinskom narodnom muzykalnom ispolnitelstve* [Criteria of “authenticity” in Georgian folk music performance], *Musichology*, (17), Belgrad, pp. 21–45, (Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts), (in Russian).
4. Gabisonia, T. (1997), *Funktsionalnaya initsiativa v gruzinsko narodnoy pesne* [Criteria of “authenticity” in Georgian folk music performance], *Voprosy muzykoznaniiya* [Musicology Studies], Tbilisi, pp. 51–55, (Tbilisi State Conservatory named after Vano Sarajishvili), (in Russian).
5. Garakanidze, E. (2007), *Izbrannyye pisma* [The Center for the Study], Tbilisi, 200 p., (in Russian).
6. Garakanidze, E. (2007), *Isполnitelstvo gruzinsko narodnoy pesni* [The performance of Georgian folk songs], Tbilisi, 198 p., (in Russian).
7. Zhuzhunadze, B. (2010), *Gruzinskiye etnomuzykologi: Valerian Magradze* [Georgian ethnomusicologists: Valerian Magradze], *Tsentr issledovaniya traditsionnogo mnogogolosya Tbilisskoy gosudarstvennoy konservatorii* [The Center for the Study of Traditional Polyphony of the Tbilisi State Conservatory], Tbilisi, pp. 17–20, (in Russian).

8. Nakashidze, N. (2011), *Zarubezhnye issledovateli i sobirатели gruzinskoj narodnoj muzyki* [Foreign researchers and collectors of Georgian folk music], Tbilisi, 152 p., (in Russian).
9. Zemcovskiy, I. (1983), *Vvedeniye v veroyatnostnyy mir folklor: (K probleme etnomuzykovedcheskoy metodologii)* [Introduction to the probabilistic world of folklore: (On the problem of ethnomusicological methodology)], *Metody izucheniya folklor* [Methods of studying of folklore], Leningrad, pp. 15–31, (in Russian).
10. Yadryshnikova, L. (2008), *Folklor i postfolklor v kulturnyh praktikah povsednevnosti* [Folklore and post-folklore in the cultural practices of everyday life] avtoref. dis... kand. kulturologii, Ekaterinburg, 27 p. (Ural State University named after A.M. Gorky), (in Russian).
11. Gabisonia, T. (2013) The Impact of the Individual on Georgian Musical Tradition, *Multipart Music*, Budapest, pp. 435–464, (Institute of Musicology RCH HAS), (in English).
12. Jordania, J. (2011) *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*, International Research Center for Traditional Polyphony, The University of Melbourne Institute of Classical Philology, Byzantine and Modern Greek Studies, Logos, Melbourne, 201 p., (in English).
13. Nettl, B. (2005), *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana–Chicago, 528 p. (University of Illinois Press), (in English).

Tamaz Gabisonia, ethnomusicologist, PhD, Associate Professor at the School of Arts and Sciences at Ilia State University (Tbilisi, Georgia), tamazgabisonia@gmail.com, +995 593 181 000.

Creator's Competences of Oral Tradition in Georgian Ethnic Music

Georgian ethnic music, as a multi-level notion in the forms of music, that includes folk components has never been in the focus of Georgian musicology. Georgian musicians who are charmed with ethnic intonations have to adapt to the strict paradigm of traditional stylistic regulation. The cult of polyphonic folk tradition sets some filters which along with the axiological conclusions, considers measurement of folk tune only with the traditional authentic model.

While folk heritage was often fetishized new initiatives were not encouraged by the formal structures of folklore and this initiated some type of “free regulations” in the space of “outside the folklore”. At the same time, today even such a stable phenomenon as Georgian traditional music creates somewhat amorphous picture which is triggered by choir performances, regulations of oral transmission and genre and style transformations. Taking this givens into account, opposites of author and interpreter, initiative and stability, national and foreign create diverse system of creative mechanisms in Georgian ethnic music.

It is true that copyright meanings of creator, performer, soloist, leader, manager, accompaniment, arrangement and instrument setting in Georgian ethno musical space

create diverse facets in the levels of “authentic” and “academic” folklore, church songs or author’s songs, ethno pop, ethno jazz or ethno rock, modernized folklore or post folklore. The notion of status of the author in Georgian ethnic music is a concept that has large size and small content. In this report we will try to establish those trends which will help us to see author of Georgian ethnic music as a concept. We will also try to develop appropriate classifications.

In the diverse world of non-academic music we think that it is interesting to discuss “folk professionalism”, group co-authorship, “pre music” regulations, acquiring experience, reckless or deliberate plagiarism, crossing stylistic framework, fusion, and motivations of verbal, plastic and visual accents. These aspects shape in a certain way the semantic field of the concept “author”. From this perspective we should also consider self and mutual definitions of authors and priorities of apprising.

Particular attention will be paid to the copyright issues, which is quite often observed in today’s Georgian musical space, as a problem.

Key words: Georgian traditional music, church polyphony, ethnic music.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2019 р.