

ჰიპოთეზები ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების პროცესის შესახებ

მიუხედავად იმისა, რომ დღესდღეობით ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობა ქართველ და უცხოელ ეთნომუსიკოლოგთა გამორჩეულ ყურადღებას იპყრობს, მისი სტრუქტურის დიაქრონულ ასპექტში განხილვის ცდები დღემდე საკმაოდ იშვიათია. მრავალსახოვან ფორმათა და ისტორიული ცნობების სიმწირის გამო ქართული მრავალხმიანობის სახეობათა ჩამოყალიბების და ურთიერთქმედების მექანიზმების კვლევა, ცხადია, ძნელად თუ გასცდება ჰიპოთეზის ფარგლებს. მაგრამ ქართველი მუსიკისმცოდნეები ვალდებული ვართ გამოვარჩიოთ შედარებით არგუმენტირებულები ასეთ ჰიპოთეზათაგან.

მკვლევართაგან განსაკუთრებული ინტერესი ამ პრობლემისადმი შეიმჩნევა გ. ჩხიკვაძის, შ. ასლანიშვილის და ი. ჟორდანიას შრომებში. ყურადღების ცენტრში ექცეოდა როგორც საზოგადოდ მრავალხმიანობის – ორხმიანობის წარმოშობის საკითხი, ასევე – ორხმიანობიდან სამხმიან სტრუქტურაზე გადასვლების მექანიზმი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ უკანასკნელს შედარებით მკაფიოდ გამოკვეთილი ჰიპოთეზები მიეძღვნა.

აღნიშნულ საკითხზე ქართველ მკვლევართა ნამუშევრების მიხედვით იკვეთება ქართული მრავალხმიანობის, კერძოდ – ორხმიანობისა და სამხმიანობის – ჩამოყალიბების სამი სავარაუდო მიმართულება:

- ა) არსებული ხმის თანამჟღერო ახალი, სხვა ხმის გამოჩენა;
 - ბ) განსხვავებული ფუნქციისა და პოზიციის უკვე არსებულ ურთიერთმონაცვლე ხმათა ვერტიკალში შერწყმა;
 - გ) ხმის შემატება სხვადასხვა ხერხებით თანადროულად;
- განსაკუთრებით აქტუალურად მივიჩნევთ მესამე მიმართულებას: მართლაც, რატომ არ უნდა დაფუძვალთ ერთდროულად რამდენიმე გზა მრავალხმიანობის სახეობათა ჩამოყალიბებისა?

ყურადღაღება ის გარემოებაც, რომ ი. ჟორდანიასგან განსხვავებით (АИ ძაბ-í ёყ, 1989:98), გ. ჩხიკვაძეც და ასლანიშვილიც სამხმიანობის წარმოშობის ორ თანაბარფლებიან ჰიპოთეზას გვთავაზობენ (xბჩჩჩჩჩჩჩ, 1964:4-5; ასლანიშვილი, 1954.).

მაგრამ მრავალხმიანობის „განტოტვილი“ ჩამოყალიბება და განვითარების დაშვება არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს იმ მოსაზრებას, რომ ცალკეული მიმართულებები ან ქრონოლოგიურად ადრეული იყო, ან – საეტაპო. ისეთ ერთგვაროვან და მცირე მოცულობის რეგიონში, როგორც ყოველთვის იყო საქართველო, რა თქმა უნდა, იარსებებდა გარკვეულად პრიორიტეტული მიმართულებები მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებისა (მოხსენებაში თავს ვარიდებთ განსახილველი მოვლენის სხვადასხვა პერიოდის დათარიღების ცდას).

დღეს საკმაოდ მიღებულია მოსაზრება, რომ ბურდონისა და ოსტინატოს პრინციპზე დაფუძნებული მრავალხმიანობა უძველეს პლასტებს განეკუთვნება. მაგრამ ამ ორ ფორმაში პირველადის ძიება კვლავ და კვლავ სირთულებთანაა დაკავშირებული.

ოსტინატური მრავალხმიანობის უმარტივეს და უძველეს სახეობად ორი ხმის მონაცვლეობით შესრულებას მივიჩნევთ. ასეთ დროს ხმები ერთად არ ჟღერს და სახეზე არ არის რეალური მრავალხმიანობის ფაქტი. ასეთ ფორმას ჩვენ ადრე „ნომინალური მრავალხმიანობა“ ვუწოდებთ (გ. ჩხიკვაძე მსგავს მოვლენას „გარდამავალს“ უწოდებს (xბჩჩჩჩჩჩჩ, 1964:3), შ. ასლანიშვილი – „წარმო-

სახვითს“, ნ. მაისურაძე – „ფარულს“ (მაისურაძე, 1971:94), (ნ. კალანდაძე-მახარაძეს მიერ თარგმნილი ადამიანის მუზეუმის ანთოლოგიაში ასეთ ტიპს „ექოს ტექნიკას“ უწოდებენ – კალანდაძე-მახარაძე, 2001). ქართული „ნომინალური მრავალხმიანობა“ თავისი პერიოდულობითა და მოწოდება-პასუხის რეგლამენტით ოსტინატოს წარმოადგენს. ბურდონული მრავალხმიანობა კი, პირიქით, რეალური მრავალხმიანობის ერთ-ერთი ფორმაა. მაშასადამე, ნომინალური მრავალხმიანობა ახალი ხმის გამოჩენის ზემოაღნიშნულ მეორე მიმართულების წინაპირობას ქმნის, ხოლო ბურდონული ორხმიანობა – პირველი მიმართულების ნაყოფია.

მართალია, ქართველ მკვლევართა უმეტესობა ქართული მრავალხმიანობის წარმოშობასა თუ პირვანდელი სახეობის შემუშავებაში გადამწყვეტ როლს ბურდონს ანიჭებს, მაგრამ თვით ის ნიმუშები, რომელთა მეშვეობითაც ხდება ამგვარი მოსაზრებების არგუმენტაცია, მცირე მოცულობის ბურდონული ხმის შემცველ ოსტინატური მრავალხმიანობის ფრაგმენტებს წარმოადგენს. თითო-ოროლაა ისეთი ქართული ბურდონული ორხმიანი სიმღერა, რომელშიც ოსტინატური ძირები არ შეიმჩნევა, უფრო ზუსტად კი – ორი პლასტის ანტიფონური შეპასუხების გამოძახილი. ამიტომ, სავსებით შესაძლებელია, ორხმიანობის შედეგი გამოენვიო რეფრენული ოსტინატოს გადაზრდას ოსტინატო-კონტინუუმში, ანუ – სოლისტის მოპასუხე წყვეტილი ოსტინატური ფრაზის გამღერებას სოლისტის ხელმეორე ჩართვის თანადროულად (ხმის გამოჩენის მეორე მიმართულება).

ერთი შეხედვით, შედარებით უმნიშვნელო ჩანს ოსტინატური კომპოზიციური პრინციპის როლი ქართული სამხმიანობის შემუშავებაში. მაგრამ თუ ამ პროცესს ხმათა ფუნქციური დატვირთვის კუთხით დავაკვირდებით, ნათელი ხდება, რომ სოლისტის მოპასუხე ორხმიან გუნდში, სადაც ზედა ხმა სოლისტისაგან განსხვავებული ფუნქციური შინაარსისაა, ჩვენს წინაშე უკვე სამი სხვადასხვა ფუნქციის ხმის პარტიაა – რაც უკვე ნომინალური სამხმიანობაა (მაგ.1).

უნდა შევნიშნოთ. რომ ზოგადად „მოწოდება-პასუხის“ სისტემა ნოყიერ ნიადაგს ქმნის ურთიერთმონაცვლე ხმის პარტიების ინდივიდუალური განვითარებისათვის – ამ დროს მოპასუხეები ერთმანეთთან კოორდინაციას ნაკლებად საჭიროებენ. შესაძლოა, სწორედ ამასთან იყოს დაკავშირებული კორიფეს მოპასუხე გუნდის ნიაღში მეორე სოლისტის გამოჩენა, რომლის პარტია თავდაპირველად კორიფეს პარტიის ანალოგიურია (ანუ – იმეორებს მას); ხოლო შემდეგ ხდება ამ მეორე სოლისტის პარტიის ინდივიდუალიზაცია, რასაც მესამე, შეცვლილი პოზიციის და ორიგინალური ფუნქციის ხმის ჩამოყალიბებამდე მივყავართ (მაგ. 2).

მრავალხმიანობის ოსტინატური და ბურდონული ფორმა ქართულ მრავალხმიანობაში, როგორც ჩანს, თანაარსებობდა. მაგრამ თუ საჭიროება მოითხოვს, ხაზი გაესვას ამ ორი ფორმიდან რომელიმე ერთის პირველადობას, ასეთად ოსტინატო უნდა მივიჩნიოთ სხვა შემდეგი თვისების გამოც: არქაული მუზიციურების უკიდურესად მძაფრ სოციალურ და მაგიურ ფუნქციას, რაც შესაბამისი ინტენსივობის რიტუალში გამომჟღავნდებოდა, უკეთ შეესაბამება აქტიური, მეტრულ-რიტმულად დიფერენცირებული ოსტინატო, ვიდრე ბურდონული განფენილი ხმოვანება. გავიხსენებთ ე. გარაყანიძის დაკვირვებასაც: „ზოგიერთი ის სიმღერა, რომელიც ბურდონული მრავალხმიანობის ნიმუშს წარმოადგენს, შორეულ წარსულში სრულდებოდა სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობით“ (გარაყანიძე, 1997:32).

ბურდონის პრინციპი, როგორც განვითარების, ხმოვანების განფენის საშუალება, ქართული მრავალხმიანობის განვითარების ყველა ეტაპზე შეინიშ-

ნება. მაგალითად, ბურდონული „განფენა“ დასტურდება ზოგიერთი გრძელი კახური სუფრულის მოდულაციურ გეგმაში, რომლებიც, ი. ჟორდანიას შენიშვნით, უფრო სხარტი „მაცრულებიდან“ მომდინარეობს (AEI ობაი იუ, 1989:116-123).

მაგრამ „ბურდონული განფენის“ ყველაზე მნიშვნელოვან შედეგს უნდა წარმოადგენდეს სხვადასხვა პოზიციის ურთიერთმოპასუხე ორი სოლისტის ერთი გუნდური ბურდონული ბანით შეკავშირება. ამგვარი სტრუქტურა უნდა მომდინარეობდეს ამ ორი სოლისტის თანმდევი ოსტინატური ბანის „ბურდონული განფენიდან“, ანუ – რეფრენულ ოსტინატურ ფრაზებს შორის პაუზების ბურდონით შევსებიდან. ამ პროცესის შედეგად მიღებული „ნომინალური სამხმინანობის“ ფორმის სტრუქტურა ხშირად ეპიზოდურად ჩაენაცვლება რეალურ სამხმინანობას, რაც ყველაზე უფრო ქართლ-კახურ გრძელ სუფრულებს ახასიათებს (მაგ.3).

ბურდონული მრავალხმინანობის განვითარება, შესაძლოა, იმ გზითაც მომხდარიყო, რომელსაც გ. ჩხიკვაძე აღწერს. კერძოდ, სოლისტის მღერის გაგრძელება მოპასუხე გუნდური ბანის ფონზე (xობნაბაბა, 1964:2) (მაგ.4). ამ შემთხვევაში, ჩვენი აზრით, მყარი ბურდონული სტრუქტურის შექმნისათვის აუცილებელი უნდა ყოფილიყო ოსტინატოს რიტმული და კითხვა-პასუხის ორიენტირის მოშლა, ან ასეთი ორიენტირის რეგლამენტის გაბუნდოვნება, როგორც ვხვდებით ზოგიერთ დატირებასა და საკულტო სიმღერებში.

დამაჯერებელია ქართულ ფოლკლორისტიკაში მიღებული ცნობილი მოსაზრება, რომლის მიხედვით სამხმინანობის წარმოშობის ერთ-ერთი გზა დაკავშირებულია „მაღალი ბანის“ – ბანის ოქტავურად პარალელური ზედა ხმის გამოჩენასთან (xობნაბაბა, 1964:5) (მაგ. 5). მაგრამ, ჩვენი აზრით, ამგვარ გაორმაგებაში სწორედ ბურდონის პრინციპს უნდა მივაკუთვნოთ უპირატესობა, და არა – პარალელური ხმათასვლის პრინციპს. სხვა სიტყვებით, „მაღალი ბანი“ ისეთივე შებანებაა წამყვანი, ინიციატივანი ხმისა, როგორც ქვედა ბანი. ამგვარი გაორმაგებული ბანი კვლავაც ფონის ფუნქციას ინარჩუნებს, განსხვავებით პარალელური ხმისაგან, რომელიც მელოდიის, ფუნქციონალური ინიციატივის მქონე ხმის მიმდევარია.

რაც შეეხება სამხმინანობაში ზედა ბურდონული ხმის – „მაღალი ბანის“ ამოძრავებას (ძირითადად მეორე ხმის პარალელურად), ეს პროცესი, ამ ზედა ხმის პოზიციისა და „კონტურის“ ფუნქციის გამო, მისი, როგორც სოლისტის, თვითშეგნების თანდათანობით ზრდას უნდა უკავშირდებოდეს. „მაღალი ბანის“ ამოძრავება ძირითადად ინიციატივის მქონე შუა ხმისადმი პარალელურად გადავენებაში გამოიხატება.

საინტერესოა, რომ ქართულ მრავალხმინანობაში საკმაოდ შესამჩნევი პარალელიზმის პრინციპის დამკვიდრების შესახებ ქართველი მკვლევარები არ გამოთქვამენ რამდენადმე დამაჯერებელ მოსაზრებებს. ი. ჯავახიშვილი პარალელიზმის გამოჩენას (კვარტულისა და კვინტურის) ქართულ სიმღერაში საკრავიერ (ფანდურის, ჩონგურის) გავლენას მიაწერს, რაც დიდი მეცნიერის ერთ-ერთ წარუმატებელ სამეცნიერო პასაჟად უნდა ჩაითვალოს (ჯავახიშვილი, 1938).

შესაძლოა თუ არა, პარალელიზმის პრინციპი იმთავითვე გამომჟღავნებულიყო ქართულ სიმღერაში, ისევე, როგორც ოსტინატოსა და ბურდონის პრინციპები?

თუ ტიპურ უძველეს არქაულ ქართულ სიმღერად ბურდონულ ბანზე განვითარებულ ჩამოყალიბებულ მელოდიას მივიჩნევთ, უნდა დავუშვათ, რომ ამ შემთხვევაში სავარაუდო პარალელურ ხმას ბურდონის ალტერნატივის როლში

მოუწევდა გამოსვლა. ბურდონის ამოძრავება კი უფრო ძნელი წარმოსადგენია, ვიდრე ცალფა მელოდიისადმი პარალელურად ხმის გაყოლება. ერთადერთი გზა, რომლითაც პარალელიზმი იჩენდა თავს, უნდა ყოფილიყო კორიფესადმი მოპასუხე გუნდური მოკლედფრაზიანი მელოდიის პარალელური გაორმაგება. მაგრამ ასეთი ფრაზების მცირე მოცულობა პარალელიზმის პრინციპის მკაფიოდ დამკვიდრებას ხელს შეუშლიდა.

ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ საქართველოში პარალელური ხმათასვლის დამკვიდრება (რომელიც, ჩვენი სახელდებით „მელოდიური ზიარი მოდელის“ პრინციპს წარმოადგენს) დაკავშირებულია მელოდიის განვითარებასთან; უფრო ზუსტად – მელოდიის მოცულობის ზრდასთან.

არ არის გამორიცხული, რომ მელოდიის მოცულობის ზრდა ქართულ სიმღერაში, ბუნებრივი თვითგანვითარების პროცესთან ერთად, მონოდიური ქრისტიანული გალობის შემოსვლას უკავშირდებოდეს. მონოდიისათვის დამახასიათებელი გრძელი მელოდიური ფრაზები, დროთა განმავლობაში მოითხოვდა ქართულ მუსიკალურ ენაზე „თარგმნას“ – გამრავალხმიანებას, რაც შესრულდა კიდევ. ფართო განფენილობის მელოდიას ქართველები ოსტინატური ფრაზებით ვერ „შეუბანებდნენ“. სავარაუდოდ, საეკლესიო მელოდიას ან ბურდონული ხმა უნდა შემატებოდა, ან – პარალელურად მიმყოლი. ქართულ საგლობელზე პირველივე დაკვირვებისას ნათელი ხდება, რომ იგი პარალელიზმის პრინციპს ეფუძნება. ბურდონული ბანის თანხლებით მელოდიის განვითარების კვალი კი ქართულ საეკლესიო მუსიკაში დღეს არ დასტურდება. რატომ?

ამ კითხვას ორ სავარაუდო პასუხს გამოვუძებნით: ა) ქრისტიანულ საეკლესიო მონოდიურ მელოსს საქართველოში ძირითადად მოკლე ფრაზებზე აგებული ოსტინატური მრავალხმიანობა დახვდა, და არა – ბურდონზე დამყარებული მელოდი. ბ) ქართულ საგლობელში ბურდონული ბანის მხოლოდ გვიან, და ისიც – ფრაგმენტულად შეზრდა შემდეგი გარემოებით იყოს, შესაძლოა, გამოწვეული: ქართული მელოსისათვის იმდენად უცხო უნდა ყოფილიყო სირიულ-ბიზანტიური უნიონური მელოსი, რომ ქართველმა კაცმა მას თავისი მუსიკალური აზროვნების ორგანული ელემენტი – ბურდონი არ მიუსადაგა (საინტერესოა, რომ ამ განწყობის პარალელი შეინიშნება ზოგიერთ უიშვიათეს ქართულ უნიონურ სიმღერებშიც, რომლებიც ასევე რელიგიური, ან მაგიური ფუნქციისაა). როგორც ჩანს, საგლობლის სიმღერისაგან გამიჯვნას ეკლესიის მკაცრმა პოზიციამაც შეუწყო ხელი.

ამგვარად, ქართულ სამხმიან საგლობელში, ქართული ხალხური სიმღერისაგან განსხვავებით, გამრავალხმიანება უნდა მომხდარიყო ბურდონის გვერდის ავლით – წამყვანი ხმისათვის „თანაფუნქციური“ პარალელური (და არა – ბურდონული) „შებანებით“. აქვე გავიხსენებთ დ. შულღიაშვილის დაკვირვებას: „მიგვაჩნია, რომ ხმათა პარალელიზმის აღნიშნული პრინციპი ქართული პოლიფონიური გალობის შესრულების უძველესი ფორმაა, რომელიც შემდგომ დამკვიდრდა როგორც გალობის სწავლების პირველი საფეხური“ (შულღიაშვილი, 2000:176).

სხვაგვარი წარმომოხსენებია ქართულ სამხმიანობაში არსებული ზედა ორი ხმის ტერციული პარალელიზმი. იგი აშკარად გვიანდელი მოვლენაა და უნდა უკავშირდებოდეს ქართულ სიმღერაში სინქრონის კომპოზიციური პრინციპის (სიმღერისა ყველა ხმაში რიტმული ზიარი მოდელი) გააქტიურებას. განვითარების დღევანდელ ეტაპზე ქართული სიმღერის უდიდესი ჯგუფის მრავალხმიანობის ძირითად განმსაზღვრელ პრინციპად სწორედ სინქრონი იქცა. ეს სხვა პრინციპთა ფუნქციონალურ დამოუკიდებლობის კარგვასთან უნდა იყოს დაკავშირებული, რისი გამოხატულებაცაა:

1. პარალელური ხმათასვლის პრინციპის ნიველირება და საორიენტაციო მელოდიური მოდელიდან ძირითადად რიტმული მოდელის შემორჩენა;
2. ბურდონ-კონტინუუმის (პედალური ბურდონის) რეჩიტაციულში გადაზრდა;
3. ზედა ხმების პარალელურად „დალიანდაგება“;
 აღნიშნული ტენდენცია, თვითგანვითარებასთან (ან იქნებ – დეგრადაციასთან?) ერთად შესაძლოა უკავშირდებოდეს საგალობლის, ხოლო მოგვიანებით – ევროპული მუსიკის გავლენას.
 ქართული ოთხხმიანობა ძირითადად უკავშირდება გურულ და ქობულეთურ ოთხხმიან ნადურებს. პირველ რიგში მივანიშნებთ იმ ფაქტზე, რომ ისინი ოსტინატოს პრინციპზე დაყრდნობით აღწევენ პოლიფონიურ სიმალეებს. რაც შეეხება აღნიშნულ ნადურებში მეოთხე ხმის – მოძრავი ბანის – წარმოშობას, იგი დაკავშირებული უნდა იყოს ანტიფონური „ტრიოს“ სიმღერების ელემენტის შემოჭრასთან ტრადიციულ, ბურდონული ბანის შემცველ და ოსტინატური წყობის სამხმიან შრომის სიმღერებში. ამ პროცესის ალტერნატივად არ გამოდგება ამ სიმღერებში არსებული ერთგვაროვანი ბანის ორ – ბურდონულ და მოძრავ ვარიანტად გაყოფის ვერსია.

დამონშებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში*. კრებულში: *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, ტ. 1. გვ. 3-89. თბილისი: ხელოვნება.

გარაყანიძე, ედიშერ. (1997). *ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ერთი ადრეული ეტაპის შესახებ*. კრებულში: *წურწუმია, რუსუდან (პ/მ. რედ.), მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. სამეცნიერო შრომები. გვ. 18-39. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (რეზიუმე რუსულ და ინგლისურ ენებზე).

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ხელოვნება.

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. (2001). *ვოკალური შთაბეჭდილებების მსოფლიო ანთოლოგია და ქართული მრავალხმიანობა პარიზის ადამიანის მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიური დეპარტამენტის ფონოკოლექციაში*. კრებულში: *წურწუმია, რუსუდან (პ/მ. რედ.), საერო და სასულიერო მრავალხმიანობის პრობლემები*. საერთაშორისო კონფერენციის მოხსენებები. გვ. 232-255. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (რეზიუმე ინგლისურ ენაზე).

მაისურაძე, ნინო. (1971). *აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა (ვოკალური მუსიკა)*. თბილისი: მეცნიერება.

შულღიაშვილი, დავით. (2000). *ქართული გალობის მრავალხმიანობის შესახებ*. კრებულში: *წურწუმია, რუსუდან (პ/მ. რედ.), ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები*. საერთაშორისო კონფერენციის მოხსენებები. გვ. 171-181. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (რეზიუმე ინგლისურ ენაზე).

Æī ðāāī ēý, Èī ñèð. (1989). *Āðóçèí ñèí à ò ðāāèòèí íííá i íííāí āí ēí ñèà á i áææóí áðí āíí i ēí í ò áèñò á i íííāí āí ēí ñí ú ò éóéúò óð (é āííðí ñó āāí àçèñà i íííāí āí ēí ñèý)*. Óāèèèèèè: Ēçāāðāèšñòāí Óāèèèèñèí ā ā ñ. óí èāāðñèðāðā.

×òèèèèèèçā, Āðèā è. (1964). *Í ñííāí ú ā ò èí ú āðóçèí ñèí āí í àðí āííāí i íííāí āí ēí ñèý. Ì í ñèāā: Í àóèā.*

Jordania, Joseph (1989). *Gruzinskoe Traditsionnoe Mnogogolosie Mezhdunarodnom Kontekste Mnogogolosnikh Kultur. K Voprosu Genezisa Mnogogolosia* (Georgian Traditional Polyphony in the International Context of Polyphonic Cultures. On The Problem of the Genesis of Polyphony). Tbilisi State University Press (in Russian with English summary)

Kalandadze-Makharadze, Nino (2001). *Vokaluri Shtabechdilebebis Msoplio Antologia da Kartuli Mravalkhmianoba Parizis Adamianis Muzeumis Etnomusikologiuri Departamentis Ponokolektsiashi* (World Anthology of Vocal Impressions and Georgian Polyphony in the Audio Collection of the Ethnomusicology Department at Paris Museum of Man). In *Saero da Sasuliero Mravalkhmianobis Problemebi* (Problems of Polyphony in Sacred and Secular Musi). Materials of the International Scientific Conference. Rusudan Tsursumia (responsible editor). Pp. 232-252. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary)

Maisuradze, Nino (1971). *Aghmosavlet Sakartvelos Musikaluri Kultura. Vokaluri Musika* (Musical Culture of Eastern Georgia. Vocal Music). Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian with English summary)

Shughliashvili, Davit (2000). *Kartuli Galobis Mravalkhmianobis Shesakheb* (On the Polyphony of Georgian Sacred Hymns), in *Khalkhuri Mravalkhmianobis Problemebi* (Problems of Traditional Polyphony). Materials of the Scientific International Conference. Rusudan Tsursumia (responsible editor). Pp. 171-180. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary)

მაგალითი 1.
 EXAMPLE 1.



მაგალითი 2.
 EXAMPLE 2.

The image shows two systems of musical notation for a vocal piece. The first system has a treble clef staff with lyrics in Georgian and English below it, and a bass clef staff with accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The lyrics are:

 სე-რი-ო, ბი-ჭე-ბო, მო-ვმკოთ ვა-ნა შე, შე, ა-რა-ლა-ლო ა-რა-ლა-ლო და ცხენს მი-კვი-ა

 he-ri-o, bi-che-bo, mo-vmkot qa-na he, he, a-ra-la-lo a-ra-la-lo da tskhens mi-kvi-a

 შე, შე, ა-რა-ლა-ლო და-რუ-ლა-ლო და უ-ნა-გი-რსა შე, შე, ა-რა-ლა-ლო

 he, he, a-ra-la-lo da-da-ru-la-lo da u-na-gi-rsa he, he, a-ra-la-lo

გაბალოთი 3.

EXAMPLE 3.

ჰო, ჩვე - ნი შა - სპი - ნძლის სა - სა - ხლე
ho, chve - ni ma - spi - ndzlis sa - sa - khle

ა ჰა ა ა
a ha a a

გაბალოთი 4.

EXAMPLE 4.

ხუთ - შა - ბათ ვა - თენ - დე - ბა, ღურ - ბე - ლი ა - ი - შა - ლა - ო
khut - sha - bat ga - ten - de - ba, ghur - be - li a - i - sha - la - o

და - ჩუმ - და ჩე - მი გარ - მონ, თი - თებ ში - გა მა - ი - შა - ლა - ო და - უ
da - chum - da che - mi gar - mon, ti - teb shi - ga ma - i - sha - la - o da - u

გაბალოთი 5.

EXAMPLE 5.

I II
ხმა - ლი წი - ნა - სა ხმა - ლი წი - ნა - სა ხმა - ლი წი - ნა - სა ხმა - ლი წი - ნა - სა
khma - li tsi - na - sa khma - li tsi - na - sa khma - li tsi - na - sa khma - li tsi - na - sa

ხმა - ლი წი - ნა - სა ხმა - ლი წი - ნა - სა
khma - li tsi - na - sa khma - li tsi - na - sa