

**სეკუნდის დიალექტიკა ეთნიკურ მუსიკაში:  
სტატიკა და დინამიკა**

წარმოდგენილი თემით დავინტერესდი ვიეტნამის შრომის სიმღერაში შეყვინებული სეკუნდური ხმოვანებების მოსმენისას, რომელმაც ენერგიის აკუმულაციის და, ამავე დროს, ინტენსიური ხარჯვის შეუდარებელი შეგრძნება დამიტოვა. გამიჩნდა მოთხოვნილება, მივახლოვებოდი ეთნიკურ მუსიკაში სეკუნდის სხვადასხვა მნიშვნელობის საკითხს და პრობლემას – თუ რა მექანიზმი განაპირობებს ვერტიკალისა და ჰორიზონტალის გზაჯვარედინზე მყოფი ამ ინტერვალის დიალექტიკურ ბუნებას.

როგორც მაზელი აღნიშნავს (Мазель, 1991: 30-31), „დიდი სეკუნდა არსობრივ როლს თამაშობს ბევრ კილოურ ბგერათრივში, როგორც სიმაღლით მეზობელ ბგერებს შორის ინტერვალი და, ამგვარად, პრინციპში, ნათელი ხდება, კილოთწარმოქმნის შესაძლო გზების საერთო ხასიათი, რა თავისებურიც არ უნდა იყოს ეს გზები სხვადასხვა პირობებში, სხვადასხვა ხალხებში“. მართლაც, სეკუნდა, ერთი მხრივ, მელოდიის საფუძველია, ხოლო მეორე მხრივ – ერთგვარი ჰარმონიული ალტერნატივისა. ორივე შემთხვევაში, სეკუნდა მუსიკაში მოძრაობის, ინიციატივის, ენერგიის ყველაზე მარტივი და დასაბამისმიერი წყაროა. ალექსეევის მოწმობით, ორი მეზობელი ბგერის მონაცვლეობით ინტონირება მეტყველების მელოდიზაციის ყველაზე ელემენტარული და გავრცელებული ფორმაა (Алексеев, 1986: 102).

ძირითადად, ყურადღებას მივაპყრობთ მრავალხმიან ვოკალურ ტრადიციას, რადგან მიგვაჩნია, რომ მოვლენას უნდა დავაკვირდეთ, როგორც ადამიანის ხმის – „სუსტანციური იარაღის“, პროდუქტს, რომლის ძირეული, ონტოლოგიური თვისებაა უშუალო, სპონტანური თვითგამოხატვა „შინაგანი ადამიანისა“ (Орлов, 1972: 381). ამასთან, ისეთი წყობის მრავალხმიანობაში, რომლის თითოეულ პარტიაზე თითო სუბიექტია პასუხისმგებელი (სწორედ ვოკალურ გარემოში), ხმათასვლა ყველა დონეზე უწყვეტი შემოქმედებითი ყურადღებით წარიმართება და, შეიძლება ითქვას, ფუნქციონალურად კონტინუალურია; განსხვავებით ისეთი წყობის მრავალხმიანობისაგან, რომლის მინიმუმ ორხმიანობის ხმათასვლას ერთი შემსრულებელი ახორციელებს (ინსტრუმენტზე) ყურადღების ტალღისებური გადაანაწილებით, ანუ – დისკრეტულად. ჩვენთვის კი სწორედ თითოეული ხმის ფუნქციონალური დამოუკიდებლობაა საინტერესო.

ზოგადად სეკუნდა ხალხურ მრავალხმიანობაში იმდენად მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რომ ცნება „სეკუნდური პოლიფონია“ საკმაოდ აპრობირებული ტერმინია ეთნომუსიკოლოგიაში (მესნერი, 2010).

მოხსენებაში, ძირითადად, საუბარი გვექნება ხალხურ დიატონიკაში ყველაზე ხშირად გამოყენებად სეკუნდაზე, რომელსაც ევროპული აკადემიური წყობის დიდი სეკუნდა უფრო შეესაბამება, ვიდრე პატარა სეკუნდა (ცხადია, როდესაც დიდ სეკუნდაზე ვსაუბრობთ, მის შეფარდებით სიდიდეს, ზონურ ბუნებას ვგულისხმობთ). ამას ტრადიციულ მრავალხმიან მუსიკაში ანჰემიტონური კილოების გავრცელების მასშტაბურობა ადასტურებს. პენტატონიკა,

როგორც, ზოგადად, ეთნიკური სამყაროს ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სისტემა, სწორედ მთელტონიან სეკუნდას იცნობს.

მიუხედავად იმისა, რომ ეთნომუსიკალური მოვლენა, რომელსაც მესნერი ცნება „უხეში დიაფონიით“ (Schwebungsdiaphonie, აგრეთვე, „ინტერფერენციული დიაფონიით“) აღნიშნავს (მესნერი, 2008: 314-321), ხშირ შემთხვევებში, უფრო დიდ და პატარა სეკუნდას შორის მდებარე ნეიტრალური ინტერვალის დომინირებას გულისხმობს (როგორც განსაკუთრებით მჭახე ხმოვანებისას), შემსრულებელ-მსმენელის მიერ სეკუნდური ბგერათშეთანხმების გარკვეული დროის განმავლობაში ფიქსაცია ხალხურ მუსიკაში, დიდი უმეტესობით, სწორედ დიდ (ან ნეიტრალურ) სეკუნდაში გამოიხატება.

ცხადია, აქცენტს ვამახვილებთ ჰარმონიულ და არა მელიოდურ სეკუნდაზე, მრავალხმიანობის გარემოში – სიმპოზიუმის თემატიკის შესაბამისად. ოღონდ, ჩვენთვის ნაკლებად პრობლემატურია სეკუნდის ფენომენის განხილვა ჰომოფონიის სათანხლებო პლასტში, სადაც სეკუნდის მკვეთრი ფუნქციონალიზმი სონორულობისაკენ გადახრილ უკონფლიქტობაში იკარგება. სეკუნდა უფრო წონადია ფუნქციონალური მრავალხმიანობის პირობებში. აქ იგი დროის კოორდინატთან ერთად მეტ სივრცულ მნიშვნელობას იძენს.

თვით ჰეტეროფონიის პირობებშიც (რომელიც, ჩემი აზრით, თავისი ფუნქციონალური შინაარსით, უფრო ახლოს დგას კონტრასტულ მრავალხმიანობასთან, ვიდრე – ჰომოფონიურთან) სწორედ სეკუნდა, როგორც თუნდაც მხოლოდ წერტილოვანი განშტოება, ქმნის ფუნქციონალური კონტრასტის პირველად შეგრძნებას.

### სეკუნდა – კონსონანსი და დისონანსი

სეკუნდა მართლაც რომ ამბივალენტურია: ჰარმონიული თვალსაზრისით, იგი დისონანსია, ხოლო მელიოდური თვალსაზრისით – კონსონანსი. რატომ უნდა დავუკანონოთ მას მხოლოდ დისონანსურობის ვერტიკალური კოორდინატი?

სამუსიკო სკოლაში წყავლისას, როდესაც ინტერვალებს მიხსნიდნენ, ტერციას, როგორც კონსონანსს ნაზად იღებდნენ, ხოლო სეკუნდის ჩვენებისას კლავიშებს გამეტებით ურტყამდნენ. სხვასაც ხომ არ აქვს მსგავსი მოგონება?

ცხადია, სეკუნდას გააჩნია ობიექტური მოცემულობა, ჟღერდეს გარკვეულწილად „არაკომფორტულად“ – რაც ადვილად აღქმისთვის ნაკლებადაა მომარჯვებული და, თითქმის ყოველთვის ევრისტიკულ მიმართებას საჭიროებს (Медушевский, 1976: 119). ამ არაკომფორტულობის ძირითადი ობიექტური მიზეზი აკუსტიკური ძვერის ფაქტორია (სეკუნდა, როგორც აკუსტიკური დისონანსი) (Сохор, 1986: 40-41).

მართლაც, სეკუნდა ბგერათა ობერტონული სისტემის მათემატიკურად რთული შეფარდებაა, ამიტომ ითვლება დისონანსად. ამგვარი ლოგიკით, რთული შეფარდება არაკომფორტულ შეგრძნებებს ბადებს. მაგრამ მუსიკაში და, ზოგადად, ხელოვნებაში მხოლოდ კომფორტულის კატეგორიით ხელმძღვანელობა ფონური დიზაინის ფარგლებს ვერ გასცდება. ამიტომაც ხდება დროთა განმავლობაში ტერმინ „დისონანსის“ უარყოფითი ესთეტიკური შინაარსისაგან თანამიმდევრულად დაცლა.

ობიექტური შეფასებით, ცალკე აღებული დისონანტური ჟღერადობა სხვადასხვა მუსიკალურ-საზროვნო პარადიგმაში თითქოს ადეკვატურად უნდა აღიქმებოდეს, მაგრამ, ფენომენოლოგიური და სემიოტიკური განპირობებულობით, იგი განსხვავებული შინაარსით იტვირთება და მასზე აქცენტიც უკვე ნიშანთა სისტემაში მდებარეობის მიხედვით აღიქმება („კონსონანსი“ და „დისონანსი“).

სეკუნდის ფენომენოლოგიური არსი მართლაც სრულიად სხვაა ხალხურ მუსიკაში, ვიდრე ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში. პირველში, თითქოსდა სრულად ცხადდება შონბერგის მუსიკალური სივრცის ერთიანობის კანონი, სადაც არ არსებობს რამდენადმე პრიორიტეტული ლოკალიზება (Орлов, 1972: 385). იქნებ, ამიტომაცაა არაკორელატური „კონსონანსური“ თუ „დისონანსური“ ინტერვალების შეყოვნებული ხმოვანება ეთნიკურ მუსიკაში.

მიუხედავად ამისა, სეკუნდა ზოგჯერ დღესაც გაიგება, როგორც „კილოური დისონანსი“, როგორც მერყევი ელემენტი (Coxop, 1986: 42). თუმცა, როდესაც იგი განსხვავებულ მუსიკალურ პარადიგმაში აპრიორი მერყევი ინტერვალად არ მიიჩნევა, იგი იშორებს კილოური დისონანსის იარლიყსაც. მაგალითად, სოხორი მიიჩნევს, რომ ქართულ სამხმეიანობაში სეკუნდა კონსონანსის როლს თამაშობს (Coxop, 1986: 47).

### ჰარმონიული სეკუნდა – მელოდიური აღქმა

სტივენ ბრაუნი, თავისი „ჰარმონიის ხმიანობის თეორიაზე“ დაყრდნობით აღნიშნავს, რომ თანხმოვანება უნდა აღიქმებოდეს ერთიანად და არა კომპონენტების წინასწარი ანალიზით, თუმცა „ჰარმონია მიიღება მელოდიური (და უპირველეს ყოვლისა, ვოკალური) სისტემის საფუძველზე“ (ბრაუნი, 2003: 55).

ორლოვის თქმით, „ჰარმონიული ინტერვალი მხოლოდ გრძნობითი აღქმის დროსაა მომენტური ობიექტი: მისი სიდიდის ზუსტი შეფასება, კუნთების აქტივობის ჩათვლით, მოქმედებათა მონაცვლეობას წარმოადგენს“ (Орлов, 1992: 274). გარდა ფონური და სონორული ეფექტისა, ჰარმონიული თანამიმდევრობის კონტექსტიდან გამოყოფილი ინტერვალი (ეთნიკურ მუსიკაში ჰარმონიული თანამიმდევრობის ფუნქციონალური კონტექსტი ნაკლებად მნიშვნელოვანია), კვლავ მელოდიური კავშირებით აღიქმება (Coxop, 1986: 39). ასე რომ, ჩვენ ინტერვალსა და აკორდს, ფონური, ფენომენოლოგიური აღქმის გარდა, ცალკეული ტონებისადმი ტალღისებური ყურადღებით აღვიქვამთ. ეს ცხადი ხდება ინტროსპექციის მეთოდით სეკუნდური ხმოვანების მოსმენის დროსაც.

საინტერესოა, რომ მელოდიური და ჰარმონიული სეკუნდა შეიძლება ერთმანეთში გადაიზარდოს ერთ-ერთი ბგერის ჩართვით, ან შეწყვეტით, რაც კიდევ უფრო აბუნდოვნებს მკაფიო ზღვარს მათ შორის.

### სეკუნდის ფუნქციონალური ხასიათი

მაჟორ-მინორულ ტონალურ სისტემაში სეკუნდის ორივე ბგერა ყოველთვის პოლუსურად საწინააღმდეგო ფუნქციონალური სტატუსისაა. ამიტომაც არ გადაწყდება სეკუნდის ერთი ბგერა მეორეში, განსხვავებით ხალხური წყობისა, სადაც მსგავსი გადაწყვეტა საეხებით დასაშვებია. ტონალურ სისტემაში სეკუნდა ბიფუნქციონალურია, ხოლო ეთნიკურ სისტემებთან ახლოს მდგომ მოდალურ წყობაში (შესაბამისად – პენტატონიკურშიც) იგი მიზიდულობის დეტერმინინზმით მხოლოდ იშვიათად და მკრთალი გამოხატულებითაა დატვირთული.

ერთი რამ კი აერთიანებს „კლასიკური“ და „ეთნიკური“ სეკუნდის ფუნქციონალურ იერსახეებს: ორივე შემთხვევაში, იგი დააბზულობს – მუხტის „გენერატორი“ და „აკუმულატორია“, ოღონდ, პირველ შემთხვევაში, მისი გადაწყვეტა, „განმუხტვა“ აუცილებელია, ხოლო მეორეში – ერთ-ერთი შესაძლებელი გადაწყვეტილებაა. სეკუნდის „გადაწყვეტელობა“ აკადემიურ მუსიკაში მხატვრული ხერხია (კათაკრება – მუსიკალურ რიტორიკაში – არასწორად გადაწყვეტილი ან გადაუწყვეტელი დისონანსი), ხოლო ტრადიციულ მუსიკაში – ბუნებრივი

სტილური ხერხი.

საინტერესოა, რომ ხალხურ მუსიკაში, კერძოდ, ქართულში, დროთა განმავლობაში ვამჩნევთ სეკუნდის ფუნქციონალური მუხტის ერთგვარად „გადაღახვის“ პროცესს. რაც უფრო ძველია მუსიკალური პლასტი, მით უფრო კონტრასტულია იგი ფუნქციონალურად. შემდგომში, მელოდიური განვითარების გამო (და თუ ხალხური მუსიკა ევოლუციონირებს, ვითარდება სწორედ მელოდიის პრიორიტეტით), ფუნქციონალურ ინიციატივას იჩემებს ზედა ხმა, როგორც კონტრუელი (Назайкинский, 1972: 119), ხოლო შუა ხმა თმობს პოზიციებს. შესაბამისად იგი ექცევა ზედა ხმის გავლენის ქვეშ და მისი „ორბიტის“ პარალელურად (ძირითადად – ტერციით) გადაეწყობა. ეს პარალელიზმი კი ერთგვარად „აუთოვებს“ სეკუნდებს. ასე ხდება ქალაქურ მუსიკაში (ქართულში, ევროპის ბევრ ხალხში).

### შეყოვნებული სეკუნდის შესაძლო საფუძვლები

შესაძლოა იმის გამოც, რომ სეკუნდა ეთნიკურ მუსიკაში მერყევ, გადასაწყვეტ ინტერვალად არ მიიჩნევა, იგი აქ ხშირად შეყოვნებული ჟღერადობითაა მოცემული. თავად ფაქტი, რომ ტრადიციულ მუსიკაში დიდი უმრავლესობით დიდი სეკუნდა „ყოვნდება“, მიუთითებს, რომ იგი იმ კილოს ეყრდნობა, რომლის საფეხურები ერთმანეთის მიმართ მელოდიურ კავშირებს ქმნიან და თანაბარუფლებიანნი არიან. ეთნიკურ შეყოვნებულ სეკუნდას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ენერგიის კონცენტრაციის ეფექტი გააჩნია.

ამკარაა, რომ შეყოვნებულ სეკუნდას ახსიათებს მკაფიოდ გამორჩეული კომუნიკაციური ნიშანი, რაც სწორედ მის შეყოვნებისაკენ მისწრაფებაში მდგომარეობს, ესაა ემოციური და სემანტიკური რეაქციის გამოწვევა (Медушевский, 1976: 37).

მაგრამ, სეკუნდის შეყოვნება, შესაძლოა, სხვა ქვეშეცნეული თუ გააზრებული მოტივითაც იყოს განპირობებული: ორი თანამჟღერო ალტერნატიული ტონი, როგორც ორი სამყაროს – ხილულისა და ტრანსცედენტულის – ერთიერთობის სიმბოლო, როგორც ამ სამყაროთა შორის ზღვრის აღმნიშვნელი, რაც, ზოგადად, ტრანსცედენტულის ნიშნადაც აღიქმება. საგულისხმოა, რომ სვანეთში შეყოვნებულ სეკუნდას უმეტესად სწორედ ჰიმნური ხასიათის სიმღერებში ვხვდებით.

სეკუნდის „საკრალურობის“ მხრივ, საინტერესოა და გასათვალისწინებელია სოხორის შემდეგი მოსაზრებაც: „მას შემდეგ, რაც შრომით პრაქტიკაში აითვისეს უნისონი, დიდ ან პატარა სეკუნდაში (უზუსტო უნისონში) მღერა, შესაძლებელია, დამკვიდრებულიყო მაგიურ რიტუალებში, როგორც უჩვეულო, არასადაგი (რადგან ეს რიტუალები ითვალისწინებდნენ ქცევის ყოველდღიური ფორმიდან აუცილებელ გასვლას, ადამიანების შესახედაობის თითქმის არაცნობადობამდე). აქედან გამომდინარე, სეკუნდა გახდა სასარგებლო და სასიამოვნო“ (Сохор, 1986: 49).

ბრაუნის მიხედვით, „ვერტიკალური ინტეგრაციის“ პირობებში, ხმების მიზანმიმართული ბგერათსიმაღლებრივი დაუმთხვევლობა უადრესი შრეებისათვისაა დამახასიათებელი, თვით ზოგიერთ ცხოველშიც (ბრაუნი, 2003: 62).

იოსებ ჟორდანიას ჰიპოთეზის მიხედვით, სეკუნდურ დისონანსებზე დამყარებული საგუნდო მრავალხმიანობა „იყო ადამიანთა შორეულ წინაპრებში თავდაცვისა და ფიზიკური გადარჩენის ცენტრალური იარაღი, რომელიც ადამიანებს უქმნიდა კოლექტიურ შეგნებას, შეჰყავდა ისინი ტრანსულ მდგომარეობაში... ასეთმა მდგომარეობამ, რომელსაც მყარი ნეიროქიმიური საფუძველი ჰქონდა, შეუქმნა საფუძველი ადამიანური სოციალური ბუნების, მორალისა და

რელიგიური გრძნობის ჩამოყალიბებას“ (ჟორდანი, 2012: 21-22).

მეცნიერის აზრით, სწორედ ამგვარი მრავალხმიანობის გამოძახილია მსოფლიოს სხვადასხვა ადგილებში არსებული სეკუნდური პოლიფონიის კუნძულები, თუმცა, აღნიშნულ სეკუნდურ ხმოვანებაში იგი შეყოვნებულ სეკუნდას არ აკონკრეტებს.

შესაძლებელია, საინტერესო გამოდგეს შეყოვნებული სეკუნდის მუსიკალური პერსპექტივის მოვლენასთან პარალელი. ეს უკანასკნელი ხშირად წარმოიშობა, როგორც იმ ბგერითი შთაბეჭდილების ანარეკლი, რომელიც არ გვაკმაყოფილებს და რომლის შეცვლასაც ქვეშეცნეულად ვცდილობთ. იქნებ სეკუნდის შემყოვნებლებიც ცდილობენ, გადალახონ ამ ორი ბგერის ანტაგონიზმი მათი ხაზგასმით (ზოგჯერ კი – მისი უნისონში გადაზრდით)?

შეყოვნებულ სეკუნდას, შესაძლოა, საფუძვლად ედოს ასევე აგონალობა – რთულ მოცემულობაში ხმათა ინდივიდუალობის შენარჩუნებისადმი ერთგვარი სპორტული ჟინი, ან/და – ორი დაპირისპირებული ტონიკალური მუხტის ბრძოლა ფუნქციონალური ინიციატივისათვის.

შესაძლოა, ასევე, ვიგულისხმობთ, რომ შეყოვნებული სეკუნდა ხალხური შემსრულებლებსათვის მრავალხმიანი მუზიციანობისადმი ინტენციის განსაკუთრებულად მძაფრი გამოხატულებაა, რაშიც შემსრულებელი ინდივიდუალობის განსაკუთრებულ შეგრძნებას ჰპოვებს.

ცხადია, ზოგადად, სეკუნდა „ეგზოტიკური“ ინტერვალია და მას მხოლოდ ფენომენოლოგიური ახსნაც შეიძლება მოეძებნოს.

მაგრამ შეიძლება ჰარმონიული სეკუნდის შეყოვნების მოთხოვნილება კიდევ ერთი მიზეზით აიხსნას: იქნებ შემსრულებელთათვის ინტერვალი სეკუნდის, როგორც მელოდიის საფუძვლის, გაბმული თანაჟღერადობა მელოდიის სტატიკური ხატია? პროექცია ერთ სიბრტყეში?

მართლაც, შეიძლება ვიგულისხმობთ, რომ მელოდიაში სეკუნდის მომდევნო ბგერის წინა, ანტაგონისტური ბგერის „წაშლის“ ეფექტი, რაც ახლის დამკვიდრების, მოძრაობის განცდას იწვევს, ასოციაციას ჰპოვებს ჰარმონიული სეკუნდის ორ ბგერაზე შემსრულებლისა თუ მსმენელის ყურადღების ტალღისებურ გადაწვივებასთან.

ამგვარად, შეგვიძლია, ვიგულისხმობთ, რომ სეკუნდის ინტერვალი ჰარმონიაში – ისევე, როგორც მელოდიაში – მოძრაობის, ახლის დამკვიდრების მისწრაფებაა. და ამის დასტური სწორედ მისი განგრძობა-შეყოვნებაა. სეკუნდა, ესაა მელოდია სტატიკაში, ერთგვარი სიმულტანური მელოდია.

შეყოვნებული სეკუნდა და, საზოგადოდ, ჰარმონიული სეკუნდა მეტად დამახასიათებელია ქართული ხალხური მუსიკის „ეთნიკურ ბგერით იდეალში“ (ზემცოვსკი, 1983: 20) – კვარტკვინტაკორდში, „ტრიქორდში“ (არაყიშვილის ტერმინი). მაზელის თქმით, „ბურდონზე დამყარებული კვარტა და კვინტა ქმნის ხარისხობრივად ჩამოყალიბებულ ინტერვალ დიდ სეკუნდას ( $3/2 : 4/3 = 9/8$ )... სამი ბგერისგან წარმოქმნილი უჯრედი (მაგალითად – ლარემი), რომელშიც ქვედა ბგერა ზედა ბგერებს კვინტითა და კვარტით ჩამორჩება, უკვე მოწმობაა ჩამოყალიბებული თავისთავადი მუსიკალური ელემენტისა სინკრეტული ერთობის წიაღში“ (Мазель, 1991: 30-31).

ამასთან, კვარტკვინტაკორდი საინტერესო და ილბლიანი შერწყმაა „ყურადღების შენარჩუნების ყველაზე მარტივი ხერხისა – ფონისა“ და „გრძნობითი მატერიის ორგანიზაციის“ ერთ-ერთი „ძირითადი პრინციპისა“ – „კონტრასტისა“ (Голицин, 1980: 58-56). პირველი ბანის ფონურ ფუნქციაშია გამოხატული, ხოლო მეორე – „კვარტა-კვინტურ“ სეკუნდაში.

რითია მსგავსი და განსხვავებული ეთნიკურ მუსიკაში ასეთი გაბმულხმოვანი ჟღერადობა სეკუნდისა და უნისონისა? ეს უკანასკნელიც დიდხანს გრძელდება. იქნებ, უნისონის დიდხანს

გაგრძელება ასეთი ქვეშეცნეული ან მანამდე არსებული დისონანსის გადალახვის მცდელობა?

საზოგადოდ, ხომ არ მიგვიტოვებს გაბმულ ბგერაზე მუსიკის აღმოჩენამდე, ადამიანის ევოლუციის პირველ საფეხურებზე? პირველადი გაბმული ბგერები – მუსიკის ძიება, ბგერის ძიება. პირველადი მუსიკა მართლაც ჩამოყალიბებული და გარკვეული გრძლიობის მქონე ბგერაა, როგორც ობიექტი, რომლის ფიქსირების უნარიც ადამიანს გააჩნია. ასეთად ვერ ჩაითვლება, მაგალითად, ბგერები, რომელთა კომბინაცია ჩიტების ჟღერტულს ქმნის.

სამწუხაროდ, მოხსენებაში არ გვაქვს საუბარი თემაზე, თუ რას ნიშნავს შეყოვნებული სეკუნდა და თავად ხალხური შემსრულებლებისათვის. თავად ამ სეკუნდის იდენტიფიკაციაც ეთნოფორებში გარკვეულ სიძნელეს წარმოადგენს. ამასთან, შემსრულებლის პასუხი ამ კითხვაზე თუნდაც საუკუნის წინ უფრო ადვილად იქნებოდა, ვიდრე დღეს. თუმცა, ცხადია, გარკვეული სემანტიკური შეფასების აღმოსაჩენად მსგავსი შეკითხვა არ უნდა მოიხსნას დღის მოთხოვნადან.

### სეკუნდის შეყოვნება – დროის შეჩერება

მსოფლიოს სხვადასხვა კულტურაში არსებობს რწმენა, რომ „შესაძლებელია სამყაროს-ეული დროისა და ტრანსცედენტული უდროობის ლოგიკურად გადაულახავი ზღვრის გადაბიჯება, ადამიანურ გამოცდილებაში მუდმივობისა და უკიდურესი რეალობის შემოტანა“ (Орлов, 1992: 66). ამ დროს აქტუალური ხდება ე.წ. „პერცეპტუალური დრო“ (Орлов, 1972: 367), რეციპიენტის სუბიექტური დრო. ეს შეფარდებითობა სხვადასხვა რაკურსითაა მიმართული ობიექტური ქრონოტოპისადმი (Орлов, 1972: 474).

ზოგადად, სიმაღლის უცვლელი ხმოვანება უმოძრაობაში განლექული დროის ყველაზე მკაფიო გამოხატულებაა. ხოლო შეყოვნებული ჟღერადობის სეკუნდა, თუ მას მართლაც სტატიკური მელოდიის სახით გავიაზრებთ, საკუთარ დროით კოორდინატსაც გვთავაზობს. ამ შემთხვევაში, სტატიკური მელოდია „შეჩერებული მელოდიაა“, ერთგვარი „სიმულტანური მელოდია“.

მართლაც, ხომ არ არის სეკუნდური შეყოვნება ესკაპიზმის – დროისგან გაქცევის ერთ-ერთი სახე? როგორც ორლოვი აღნიშნავს, ასეთი მუსიკის მოსმენისას ჩვენ გვავიწყდება რეალური დრო და აღვიქვამთ ერთგვარ შეყოვნებულ კონფიგურაციას – სტრუქტურირებულ „კრისტალს“ და არა ამორფულ „ცეცხლის ალს“ (Орлов, 1992: 49).

### სტატიკური მრავალხმიანობა

შეყოვნებული სეკუნდა ზოგიერთ კულტურაში იმდენად მნიშვნელოვან კომპოზიციურ მექანიზმს წარმოადგენს, რომ, ვფიქრობ, ცალკე უნდა განიხილებოდეს გაბმული, შეყოვნებული ხმოვანების მრავალხმიანობის ტიპი – სტატიკური მრავალხმიანობა, რომელშიც, განსხვავებით ქორდულისაგან, სინქრონულისაგან, მელოდიური ფრაზა არ იკრებება. იგი არ იქნებოდა აქტუალური, მარტო სამხმოვანებზე და კონსონანსებზე რომ იყოს გაგრძელებული (მაგალითად, სვანური შეყოვნებული სამხმოვანებები ჰიმნურ სიმღერებში მონაცვლეობენ ასევე შეყოვნებულ კვარტკვინტაკორდებთან).

კონტრასტული მრავალხმიანობის ფაქტურაში, სადაც მელოდიური განვითარების შემოქმედებითი პრინციპები ბატონობს, ხმებს შორის ფუნქციონალური ინიციატივა ტალღისებურადაა განაწილებული, სტატიკურ მრავალხმიან ფაქტურაში კი ხმებს შორის ფუნქციონალური ინიციატივა თანაბრად ნაწილდება.

ვფიქრობთ, ნაყოფიერია ამგვარი სტატიკური მრავალხმიანობის დატოლება, მისადაგება

მოდალურ სისტემასთან, რომელშიც აქცენტი ბერათრივზეა, ასევე – რეპერკუსაზე, როგორც აწმყოზე და არა – ფინალისზე, როგორც – მყოფადზე. სტატიკურ მრავალხმიანობაში ბგერათა ჰორიზონტალური კავშირები, მათ შორის – მიზიდულობა, მხოლოდ იმდენადაა აქტუალური, რამდენადაც უკვე არააქტუალური ხდება მჟღერი ხმოვანება.

...

დავასკვნით, რომ სეკუნდა ეთნიკურ მუსიკაში, კერძოდ კი – მისი ყველაზე მკაფიო გამოვლენა – შეყვინებული სეკუნდა, ორი ტონალობის, ორი სისტემის, ორი პარადიგმის, ორი სამყაროს დიალექტიკური თანამყოფობაა. ამასთან, იგი სტატიკური მელოდიის გამოხატულებაა, ერთგვარი მოძრავი უძრაობა, რითაც ტრანსცედენტული დროის ხატს ქმნის. იქნებ სწორედ ამიტომ (უხილავთან კომუნიკაციის მიზნით) მიმართავენ მას ხშირად ცალკეული ხალხები, თუნდაც სვანები, თავიანთ ჰიმნურ სიმღერებში (ხალხურ სიმღერაში მსგავსი ხმოვანებები გვხვდება ვიეტნამში, ტაივანში, ტიბეტში, ლატვიაში, ლიტვაში, მელანეზიაში, ბოსნია-ჰერცეგოვინაში, ბულგარეთში და ა.შ.).

#### დამოწმებული ლიტერატურა

ბრაუნი, სტივენ. (2003). „გადამდები ჰეტეროფონია: ახალი თეორია მუსიკის წარმოშობის შესახებ“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 54-65. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

მესნერი, ჯერალდ ფლორიან. (2008). „მრავალხმიანი ვოკალური ტრადიციები კუნძულ აღმოსავლეთ ფლორესზე (ინდონეზია), ბულგარეთსა და მანუსის პროვინციაში (პაპუა ახალი გვინეა)“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის შესახებ საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 314-333. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

მესნერი, ჯერალდ ფლორიან. (2010). „ისინი მგლებივით ყმუიან“ (“*Ulutant ad modum luporum...*”). ახალი შეხედულება ძველ ლომბარდიულ მყარ ზეპირ მრავალხმიან ტრადიციაზე, რომელსაც არ ცნობდნენ შუა საუკუნეებისა და რენესანსის პერიოდის მუსიკის მკვლევრები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 158-174. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ჟორდანია, იოსებ. (2012). „ტრადიციული მრავალხმიანობა აზიაში: პრობლემები და პერსპექტივები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ. 17-31. რედაქტორები: წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

Алексеев, Эдуард. (1986). *Раннефольклорное интонирование*. Москва: Советский композитор.

Голицын, Георгий. (1980). “Информация и законы эстетического восприятия”. В сборнике: *Число и*

*мысль*. Вып.3. Москва. Знание.

Земцовский, Изалий. (1983). “Песня, как исторический феномен”. В сборнике статей: *Народная песня. Проблемы изучения*. стр: 22-35. ЛГИТМИК. Ленинград.

Мазель, Лев. (1991). *О природе и средствах музыки*. Москва: Музыка.

Медушевский, Вячеслав. (1976). *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка.

Назайкинский, Евгений. (1972). *О психологии музыкального восприятия*. Москва: Музыка.

Орлов, Генрих. (1972). “Время и пространство Музыки”. В сборнике: *Проблемы музыкальной науки*. Вып. I:395.

Орлов, Генрих. (1992). *Древо музыки*. Санкт-Петербург: Советский композитор.

Сохор, Арнольд. (1986). “Музыка, как вид искусства”. В сборнике статей: *Музыкальное восприятие, как предмет комплексного исследования*. Составитель: Костюк, А.Г. Киев: Музична Украина.

#### აუდიომაგალითები

Voices of the World: An Anthology of Vocal Expression. An Anthology of Vocal Exspression.  
Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l’Homme. France. 1996.

დისკი I №34 სოლომონის კუნძულები. ვკადაკანალ (ნგინია). კაკაბონა. ქალთა საოჯახო რეპერტუარი.

დისკი II №20 პაპუა ახალი გვინეა. (ლატმულ). იენტჩან. სამხრეთ სეპიკის პროვინციალ. შულების სმები.

დისკი III №7 ინდონეზია. სულავეზი (ტორაია). ლოკო ლემო, რინდინგალოს ოლქი. მზის ამოსვლის ცერემონია.

დისკი III №15 მაკედონია. ისტიბანია. სამხრეთ მაკედონია. „დოდოლე“ სიმღერა. წვიმის მოსაყვანი სიმღერა.

დისკი III №20 საქართველო. სვანეთი. ლატალი. ზემო სვანეთი. სამგლოვიარო სიმღერა „ზარი“.

დისკი III №25 ალბანეთი. (ლაბები). ვლარე. სამხრეთ ალბანეთი. ჰიმარას სტილის სიმღერა. ეპიკურ-პატრიოტული ბალადა.



**TAMAZ GABISONIA**  
**(GEORGIA)**

### DIALECTICS OF SECOND IN ETHNIC MUSIC: STATICS AND DYNAMICS

The presented topic aroused my interest when I was listening to the delayed second sounding in a Vietnamese labour song, which gave me a wonderful feeling of the energy accumulation and its intensive use at the same time. I wished to have a closer look at the issue of different meanings of the second in ethnic music and study the problem as to what is the mechanism that conditions the dialectical nature of this interval, located at the intersection of the vertical and horizontal.

As Masel notes (Masel, 1991: 30-31), “The major second plays an essential role in many modes of the sound sequence, as an interval between the neighbouring sounds according to their pitch, thus, in principle, the general character of the possible ways of mode formation become clear however peculiar these ways may be under different conditions with different peoples”. And, really, on the one hand the second is the basis of the melody, and on the other – of a kind of harmonic alternative. In both cases in music the second is the simplest and primary source of the movement, initiative and energy. As Alexeev suggests, the alternate intoning of two neighbouring sounds is the most elementary and widespread form of speech melodizing (Alexeev, 1986: 102).

I’d like to focus on the multipart vocal tradition in order to study the phenomenon as a substantive organ, a product of human voice (Orlov, 1972: 381). Apart from that, in polyphony, where each individual is responsible for one part (just in vocal surroundings), on every level voice-leading is carried out with uninterrupted artistic attention and it can be said that it is functionally continuous, in contrast with multi-part singing, where at least two-part voice leading is performed by one singer with undulatory distribution of attention or discreetly. It is the functional independence of each voice that I am interested in.

The second interval is considered so important in ethnomusicology that the term „secondal polyphony“ it quite well known in ethnomusicology (Messner, 2010).

In the present paper I am going to deal with the second, most frequently used in folk diatonics, which more readily corresponds to the major second of the European academic mode, than to the minor second (it is evident that when speaking about the major second I mean its relative size, zone nature). It is corroborated by the large-scale presence of anhemitonal modes. It is the whole-tonic second that pentatonics as the most widespread system in the ethnic world in general, knows.

Dispite the fact that so called *schwebungsdiaphony* (or rough diaphony, Messner, 2008: 322-328) is predominanty characterized by a neutral second between major and minor seconds, as particularly rough dissonance, **holding the attention on the second coordination for certain time by performer and listener in folk music**, is largely manifested in major second.

Of course, I focus on harmonic and not melodic second in the polyphonic surroundings – keeping with the topic of the symposium. But I consider it less problematic to discuss the phenomenon of the second in the layer accompanying homophony, where clear-cut functionalism of a second is lost in

conflict-free sonority. The second is more polysemantic under the conditions of functional polyphony.

Even under the condition of heterophony, which, as I think, is closer to contrasting polyphony by its functional content than to monophony that even as only its dotted offshoot creates the initial sense of the functional contrast.

### **Second – Consonance and Dissonance**

A second is ambivalent, in fact, from harmonic viewpoint it is a dissonance, but a consonance from melodic viewpoint. Why should only dissonant vertical co-ordinate be attributed to it?

During my school years, when intervals were explained to us the mediant was played softly, as a consonance, but when showing the second, they beat the keys mercilessly. Does any of you have similar recollections?

Definitely, the second has an objective task to sound “uncomfortably” to some extent, which is less adjusted to a clear perception, almost always needing an eurystic approach (Medushevsky, 1976: 119). The main objective cause of such a discomfort is the factor of acoustic pulsation (a second, as an acoustic dissonance) (Sokhor, 1986: 40-41).

And, in fact, a second is a complex mathematical equation, this is why it is considered as a dissonance. According to such logic, complex equation evokes uncomfortable feelings. But in music and in art in general, being guided only by the category of comfort will never go beyond the phonic design. That is why the term “dissonance” is consistently getting devoid of its aesthetic content in the course of time.

If evaluated objectively, in different musical-mental paradigms the dissonant sounding, taken separately, must be perceived adequately, but due to the phenomenological and semiotic conditioning it is charged with different content and hence the accents are manifested according to their location in the sign system (“Consonance” and “Dissonance”).

The phenomenological aspect of the second is more different in folk music than in European music; in the former Schonberg’s law of common musical space, where there is somewhat priority allocation (Orlov, 1972: 385) it is fully revealed. It may be due to this fact that in non-correlative ethnic music the delayed sounding of “consonant” or “dissonant” sounding occurs.

In spite of that, even today a second sometimes is perceived as “modal dissonance,” as an unsteady element (Sokhor, 1986: 42). But when in a different musical paradigm, it is not considered as an unsteady interval a priori, it gets rid of the tag of modal dissonance. For instance, Sokhor believes, that in Georgian three-part singing second plays the role of consonance (Sokhor, 1986: 47).

### **Harmonic Second – Melodic Perception**

Based on his theory of “contagious heterophony”, Steven Brown noted that harmonic entity must be understood in its entirety, not as the analytical sum of components, although “harmony is derived from (or primarily vocal) a basic melodic system...” (Brown, 2003: 67).

As Orlov puts it “Harmonic interval is an instantaneous object only in the moment of emotional perception: the exact evaluation of its size, including muscular activity, is an alternation of activities” (Orlov, 1992: 274). Apart from phonic and sonorous effect the interval, separated from the context of harmonic sequence (in ethnic music the functional context of harmonic sequence is less significant), is again perceived through melodic connections (Sokhor, 1986: 39). Therefore, apart from phonal,

phenomenological perception, we perceive the interval and the chord with an undulatory attention towards separate tones. This is also clear when listening to the second sounding by introspection method.

It is noteworthy that the melodic and harmonic second can grow into each other by inserting or stopping one of the sounds thus making the line of distinction between them more vague.

### **Functional Character of a Second**

In the major-minor tonic system both sounds are always of a diametrically opposite status. Therefore, one sound of the second cannot be solved in the other, unlike the folk mode, where such solution is quite acceptable. In the tonic system the second is bifunctional, but in the mode close to the ethnic systems (accordingly in the pentatonic one as well) it is charged with rare and weak attraction of determinism.

There is one thing that unites the functional aspects of “classical” and “ethnic” second: in both cases it is “the generator” and “accumulator” of the charge of tension, but in the former its solution is indispensable, in the latter it is one of the possible solutions. “Non-solution” of the second in academic music is an artistic method – catachrese (in musical rhetorics – an unsolved dissonance or the dissonance that has not been solved correctly), in traditional music it is an organic stylistic means.

It is interesting that in folk music, particularly in Georgian folk music, the process of a sort of overcoming the functional charge of the second in the course of time can be noticed. The older the musical layer is, the more contrasting it is functionally. Subsequently, due to the melodic development (and if folk music evolves, it develops in the melodic way) top voice takes up the functional initiative, as a contour voice (Nazaikinsky, 1972: 119), and the middle voice gives up its position, accordingly it finds itself under the influence of the top voice and adjusts itself parallel to its “orbit” (mainly by a third). This parallelism “levels out” the seconds to some extent. Such is the case in urban music (Georgian, also with many European peoples).

### **The Possible Bases of the Delayed Second**

Maybe due to the fact that in ethnic music second is not considered as an unstable element to be solved, here it is often represented by delayed sounding.

The fact itself that in traditional music major second is “delayed” in most cases, indicates that it is based on the mode, whose grades form melodious links with one another and are equal in right. As it has been said above the ethnic delayed second has an effect of concentrating energy, but maybe, alongside with the effect it can be viewed as an intention (even subconscious)?

Anyway, it is evident that the delayed second is characterized by an obvious communicative feature aspiring it to delay –causing emotional and semantic reaction (Medushevsky, 1976: 37).

But the delay of second may also be conditioned by some other subconscious or meaningful motifs: two consonant alternate tones as symbol of the interrelation between two worlds – visible and transcendental. It is noteworthy that in Svaneti delayed second is encountered in the hymn-type songs.

In connection with the “sacred” character of a second, Sokhor’s following conjecture is also interesting and worth taking into consideration (Sokhor, 1986: 49). “After mastering the unison in labour practice, singing in major and minor second (inaccurate unison) may have been introduced into major rituals, as something unusual and festive (as such rituals meant an obligatory escape from the

everyday routine to such extent that even people's usual appearance was unrecognizable). Proceeding from this a second became useful and pleasant”.

According to Brown, in the state of vertical uintegration the aimed difference between the pitches is characteristic for the earliest stages of musical thinking, and is even present among animals (Brown, 2003: 71).

According to Joseph Jordania's hypothesis, vocal polyphony, based on secondal harmonies, was a crucial element for the defense and survival of our distant ancestors. It was developed by the forces of natural selection, and was a potent strategic weapon for our hominid ancestors. It transformed them into the altered state of consciousness, in a *battle trance*... this state of trance with a strong neurochemical basis created the basis for human social nature, human morality and feeling of religion“ (Jordania, 2012: 29).

According to Jordania, the existing isolated islands of vocal polyphony based on seconds should be considered as the remnants of this ancient polyphony, however the scholar does not specify the presence of suspended seconds.

The parallel of the delayed second with the phenomenon of perseveration may prove interesting. The latter is often formed as a reflection of the sound impression, which does not satisfy us and we subconsciously try to change it. Maybe those, who delay the second, also try to overcome the antagonism between these two sounds by emphasizing them (and sometimes by growing into unison)?

The delayed second may be based on the agon – a kind of contest to retain the individuality of voices in a complex situation, or the struggle between two opposed tonic charges to gain functional initiative.

It may also be considered that the delayed second is an especially acute expression of the folk performers' intention of multipart music playing, where the performer has particular feeling of individuality.

It is obvious that in general a second is an “exotic” interval and even some phenomenological explanation could be found for it.

But it is also possible to explain the demand for the delayed harmonic second by another reason: Maybe drawn-out consonance of the interval second, as of the basis of the melody, is the static image of the melody for the performers? Projection on the same plane?

And truly, we may think that in the melody the effect of “erasing” the antagonist sound preceding the sound following the second, which causes the feeling of movement and introducing something new, is associated with the undulatory distribution of the performer's or listener's attention on the two sounds of the harmonic second.

Therefore we may suggest that the second interval in harmony, as well as in the melody, aspires to moving, introducing novelty, and it is its prolongation and delay that corroborate it. The second is a melody in statics, a sort of simultaneous melody.

The delayed and harmonic seconds, in general, are very characteristic of the “ethnic sound ideal” (Zemtovsky, 1983: 20) – fourth-fifth chord, “trichord” (Araqishvili's term). As Masel writes, the fourth and the fifth based on the drone, create the qualitatively established interval major second ( $3/2: 4/3 = 9/8$ )... The unit, created by three sounds (A, D, E), where the lower sound lags behind the upper sounds by the fifth and the fourth, is already the evidence of the established, original element in the midst of the syncretistic unity” (Masel, 1991: 30-31).

Apart from that the fourth fifth chord is an interesting and lucky fusion “of the simplest method of holding the attention – the background” and “one of the basic principles” – “contrast” of the “organization of the sensuous matter” (Golitzin, 1980: 58, 56). The former is expressed in the phonic function of the bass part, the latter in the “fourth-fifth” second.

What is the difference and similarity between such drawn-out sounding of the second and unison in ethnic music? The latter also lasts for a long time. Maybe such a long continuation of unison is an attempt to overcome the subconscious dissonance?

Unfortunately, in this paper I do not deal with the topic as to what the delayed second means for folk performers. Even the identification of this second per se among ethnophores presents certain difficulties. Besides, a performer’s answer to this question even a century ago may have been more adequate than at present. Though, it is evident that this question should not be removed from the agenda in order to discover definite semantic evaluation.

### **Delaying the Second – Stopping Time**

In different cultures of the word there is a belief that “it is possible to step over the logically insurmountable border between the time of the universe and the transcendental timelessness, to introduce eternity and extreme reality into human experience” (Orlov, 1992: 66). In this case the so-called “perceptual time” becomes topical (Mostepanenko in Orlov’s, 1972: 367), the recipient’s subjective time. This relativity is directed towards the objective chronotope at different angles (Orlov, 1972: 474).

In general the sounding, without the pitch change, is the most prominent expression of the time waning within immobility. The second of the delayed sounding, if we really look at it as a static melody, offers its own time co-ordinate. In this case the static melody is “the stopped melody.”

And indeed, could the second delay be one of the aspects of escapism – fleeing from time? As Orlov notes when listening to such music we forget real time and perceive a kind of delayed configuration – a crystal and not flame (Orlov, 1992: 49).

In delayed second Mamardashvili’s *Punctum Cartesianum*, “permanent lightning,” the same as “the absolute time intensity” can be felt, also Bernstein’s “simultaneous aspect devoid of “time co-ordinate, “simultaneous melody” is another dialectical characteristic feature of the delayed second in the form of the time – timelessness.

### **Static Polyphony**

In some cultures delayed second is such an important mechanism that, I think, the type of the drawn-out, delayed sounding – static polyphony should be studied separately, for in it, in contrast with the chord, a synchronous type, a melodic phrase is not put together. It would not be topical if it were drawn out only on the consonances (e.g. the Svan delayed triads in hymn songs alternate with the also delayed fourth fifth chords).

In the contrasting polyphonic texture, where the creative principles of melodic development are dominant, the functional initiative among the voices is distributed like waves, in the texture of static polyphony the functional initiative among the voices is distributed equally.

I think it is effective to adjust and compare such static polyphony with the modal system, where the emphasis is laid on musical tunes, also on the repercussion as the present and not the finale, as

the future. In static polyphony the horizontal links of the sounds, the attraction among them, is as much topical as the vibrant sounding becomes less urgent – when compared with the 1 of the received information.

In conclusion I should say that the second, its most prominent manifestation in particular, is the dialectical co-existence of two tones, two systems, two paradigms, two worlds. Herewith, it is an expression of the static melody, a sort of mobile immobility, by means of which it creates the image of transcendental time. Perhaps because of this (in order to communicate with the invisible) it is used by separate peoples, the Svans among them, in their hymn-type songs (in folk songs similar consonances are encountered in Vietnam, Taiwan, Tibet, Latvia, Lithuania, Melanesia, Bosnia-Herzegovina, Bulgaria, etc).

### References

- Alekseev, Eduard. (1986). *Rannefol'klornoe intonirovanie (Early-folk Intoning)*. Moscow: Sovetski kompozitor. (in Russian)
- Brown, Stieven. (2003). "Contagious Heterophony: A New Theory About the Origins of Music". In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 66-78. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Golitzin, George. (1980). "Informatsia I zakoni esteticheskogo vospriatia" ("Information on the Laws of Aesthetic Perception). In: *Chislo i misl (Number and Thought)*. T.3. Moscow: Znanie. (in Russian)
- Jordania, Joseph. (2012). "Traditional Polyphony in Asia: Problems and Perspectives". In: *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 24-31. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Mazel, Lev. (1991). *O prirode i sredstvakh muziki (On the Nature and Means of Music)*. Moscow: Muzika. (in Russian)
- Messner, Gerald Florian. (2008). "Multipart Vocal Tradition in Eastern Flores (Indonesia), Bulgaria and Manus Province (PNG)". In: *The Third International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 322-333. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Messner, Gerald Florian. (2010). "They Howl Like Wolves... ("Ululant ad modum luporum..."). A New Look at an Old Persistent Lombardian Polyphonic Oral Tradition Loathed by Medieval and Renaissance Music Scholars". In: *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. P. 165-174. Editors: Tsurtsunia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Medushevsky, Viatcheslav. (1976). *O zakonomernostjakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdejstvija muzyki*

(*On the Regularities and Means of the Artistic Influence of Music*). Moscow: Muzika. (in Russian)

Nazaikinsky, Yevgeny. (1972). *O psikhologii muzykal'nogo vosprijatija* (*On the Psychology of Musical Perception*). Moscow: Muzika. (in Russian)

Orlov, Genrikh. (1972). "Vremja i prostranstvo muzyki" ("Time and Spaces of Music"). In: *Problemy muzykal'noi nauki* (*Problems of the Musical Science*) Works, T. 1:395. Moscow: Sovetski kompozitor. (in Russian)

Orlov, Genrikh. (1992). *Drevo muzyki* (*The Tree of Music*). Sankt-Peterburg: Sovetski kompozitor. (In Russian)

Sokhor, Arnold. (1986). *Muzyka, kak vid iskusstva* ("Music as a Kind of Art") In: *Muzykal'noe vosprijatie, kak predmet komplekksnogo issledovanija* (*Musical Perception as a Object of Complex Research*). Compiler: Kostiuk, A. G. Kiev: Muzichna Ukraina. (in Russian)

Zemtsovsky, Izaly. (1983). "Pesnja, kak istoricheskij fenomen" ("Music as Historical Phenomenon"). In: *Narodnaja pesnja: problemy izuchenija* (*Folk Song: Problems of Studying*). LGITMIK. Leningrad. (in Russian)

### Audio Examples

Voices of the World: An Anthology of Vocal Expression.

An Anthology of Vocal Exspression.

Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. France. 1996.

CD I №34. Solomon Islands, Guadalcanal: Women's song, rope repertoire.

CD II №20. Papua New Guinea [Iatmul]: Voices of the mai spirits.

CD III №7. Indonesia, Sulawesi [Toraja]: Men's chorus, manimbon.

CD III №15. Macedonia: Rain-making song, dodole.

CD III №20. Georgia, Svaneti: Male funerary chorus, zar.

CD III №25. Albania [Lab]: Male corus, himarioce.

Translated by *Lia Gabechava*