

### შეგანაგის კანონზომიერებანი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში

ქართულ ეთნომუსიკალურ სივრცეში ბანი მეტ-ნაკლები კომპეტენციის შემსრულებელთა მშვიდობიანი, საერთო მიზნისკენ მიმართული თანამემოქმედების სახეა. ამიტომ შეგვიძლია ვისაუბროთ ბანზე, როგორც ქართული ხალხური სიმღერის ყველაზე კონცეპტუალურ ელემენტზე. ამავე დროს, ქართული სიმღერა-საგალობლის ბანი, ერთგვარად, ამბივალენტური მნიშვნელობისაა: იგი თითქოსდა წამყვანი ხმების ემანაცია და გარსია და, ამავე დროს, — ის ბაზისი, რომელზეც აისხლიტება ზედა ხმების შემოქმედებითი „ზამბარა“.

ბანი ქართული ტრადიციული მუსიკის სემიოზისის ყველაზე მნიშვნელოვანი კოდია. იგი შეიძლება წარმოგვიდგეს, როგორც ნიშანი-ხატი (ბანში საყრდენი და ფინალური ტონები, როგორც კილოური ცენტრის ერთგვარი მეტონიმი), როგორც ნიშანი-ინდექსი (მიზიდულობის აღმნიშვნელი ბანის საფეხური, ან მოძრაობა) და როგორც ნიშანი-სიმბოლო (ძირი, ფესვი, საფუძველი — როგორც მოტივირებული და არაინტენციონალური ნიშანი).

სემანტიკური თვალსაზრისით, ბანი შეხმიანების („შებანება“), კომუნიკაციის სიმბოლოა. მისი ეტიმოლოგიაც ამაზე მიგვითითებს — „ბამ“, რაც ბმაზე, შეკავშირებაზე მიგვანიშნებს (ჩემი აზრით, არ უნდა გამოირიცხოს ბანის შემდეგი ეტიმოლოგიური ვერსიებიც: ა) ბანი — სწორი ზედაპირი; ბ) ბამ, ბან — დაბალი ბგერის მკაფიო ატაკით მღერის ბგერწერითი გამოსახვა; ვ) თანმზლები საკრავის [ებანი, სიმის სახელწოდება „ბამ,“ დასახელებიდან მომდინარეობა). შესაბამისად, ბანი საქართველოში, ზოგადად, მრავალხმიანობის, ხმის შეწყობის პრინციპზე მიანიშნებს.

ქართული სიმღერა-საგალობლის ბანის განხილვისას გამოვყოფდით მის შემდეგ ფუნქციებს: **საშემსრულებლო რეგლამენტის**, **სტრუქტურულს** (გრაფიკული იერსახით გამოხატულს) და **კომუნიკაციურს**.

საშემსრულებლო რეგლამენტის მხრივ, ბანი შეიძლება იყოს: გუნდური, ანსამბლური (სპეციფიკური ხმის პარტია „გადაძახილის“, შემთხვევაში) და სოლო. გუნდური ბანი უმეტესად ბურდონულია, ანსამბლური ბანი უფრო აღმატებულ საშემსრულებლო-შემოქმედებით კომპეტენციას გულისხმობს და მისი პარტიაც, ხშირად, უფრო მოძრავია, რაც შეეხება სოლო ბანს, იგი ხშირ შემთხვევაში, განვითარებული სამხმიანობის წამყვან ხმადაც გვევლინება — ძირითადად, გურული სიმღერის „ტრიოს“, — სამი სოლისტის ფორმატში.

გრაფიკული რელიეფის მხრივ, ბანი მრავალხმიანობის ფორმათა ინდეტიფიკაციის ერთ-ერთი მკაფიო კრიტერიუმაა. იგი შეიძლება იყოს: ბურდონული, ოსტინატური, ზედა ხმის/ხმების პარალელური, თავისუფალი განვითარების; ამას გარდა, ბანის აღნიშნული სახეობები, შესაძლოა, იყოს სადა და ფიგურაციული. აღსანიშნავია, რომ ბურდონის სხვადასხვა ფორმად დახარისხებისას, სწორედ მისი სადა და ფიგურაციული ფორმის გამოკვეთა არის არსობრივად რელევანტური და არა — მისი რეჩიტაციული და კონტინუალური სახეობებისა.

ბანის, ერთი შეხედვით, განვითარებული მოძრაობა ხშირად ნაკლებადაა მელოდიის კომპოზიციური პრინციპის ამსახველი, ვიდრე — ბანის უფრო მარტივი, მაგრამ მკაფიოდ გამოხატული მელოდიური ფრაზები. შეიძლება ითქვას, გურული ბანი უფრო მე-

ტად სწორედ ფიგურაციის მეთოდით განაპირობებს რთული მრავალხმიანი სტრუქტურის შემუშავებას და არა — თავისუფალი იმპროვიზაციული მელოდირი განვითარების შედეგად.

ბანი და ზედა ხმები, სოლისტები, თითქმის მთლიანად მოიცავენ ქართული მრავალხმიანობის პარადიგმას, რომლის მიხედვით, ქართული მრავალხმიანობის სტრუქტურა შეიძლება ორ ძირითად ფუნქციონალურ პლასტად წარმოვიდგინოთ: ერთ პლასტში, ძირითადად, ტერციული პარალელიზმით მოძრავი ზედა სოლო ხმები, ხოლო მეორეში გუნდური ბანი იგულისხმება. ბანი და ზედა ხმები — ესაა ერთგვარი კონცეპტუალური ორხმიანობა, ან ორპლასტიანობა.

ამ მოდელს ნაკლებად ესადაგება გურული „ტრიოს“, ფორმატი, იგი თანაბარი სამხმიანი სტრუქტურისაა, რითაც ემეზობლება საგალობელს (საიდანაც, როგორც ჩანს, მომდინარეობს კიდევ). მაგრამ ამის გამო „ტრიო“, შესაძლოა, არც მივიჩნიოთ ხალხური მუსიკის ტიპობრივ სახეობად. ამ მოსაზრებას განამტკიცებს ის ფაქტორი, რომ ტრიოს შემსრულებლები გამორჩეული ოსტატები, ე.წ. „ნახევრადპროფესიონალები“, არიან (გარაყანიძე, 2007).

ქართული ბანის კომუნიკაციური ფუნქციები სხვა ხმებთან კოორდინაციის პირობებში ყველაზე მკაფიოდ შეგვიძლია გამოვაცალკევოთ შემოქმედებითი ინიციატივის ხარისხის მიხედვით (გაბისონია, 2009:). ბანი ქართულ სიმღერაში შესაძლებელია იყოს მხოლოდ თანხლების, ფონური (ინიციატივის არმქონე), პარტნიორული (სხვა ხმებში თანაბრად ან ტალღისებურად გადანაწილებული ინიციატივის) და მელოდირი (ინიციატივის მფლობელი) კომუნიკაციური ფუნქციებისა. ფონურ ბანად მივიჩნევთ ბურდონულს, პარტნიორულად — სინქრონული (ზედა ხმებთან სინქრონულად მოძრავი), პარალელური და პარალინეალური (თავისუფალი ხმათასვლის) მრავალხმიანობის ბანს. მელოდირ ბანად კი მივიჩნევთ ოსტინატურსა და გადაძახილის ტიპის ბანს.

ბანის ზედა ხმებისგან დამოუკიდებლობის ხარისხი, ასევე, მჟღავნდება მის მიერ ორიგინალური სიტყვიერი ტექსტის ფლობისას. ზოგადად, რაც უფრო ძველია ქართული სიმღერის პლასტი, მით უფრო დამოუკიდებელი და ორიგინალურია მისი ცალკეული ხმების სიტყვიერი ტექსტი, არტიკულაცია და კომპოზიციური პრინციპი.

მითი იმის შესახებ, რომ „ქართველი ქართველს ხმას უნისონში არ ააყოლებს, ხშირად ბათილდება სწორედ ქართული გუნდური ბანით. რისი გამოძახილი შეიძლება იყოს ეს მოვლენა? იქნებ, იგი რესპონსორული არქაიკის შთამომავალია (ჟორდანიას 2004:38)? — კორიფეს მონოდების პასუხი, რომელიც თავიდან კვლავ სოლისტის ფრაზის გამეორებას ეფუძნებოდა?

ამგვარი ერთობლივი (უფრო — ანსამბლური და არა — გუნდური) მელოდირი ბანის მკაფიო მაგალითია გურული გადაძახილი. გადაძახილიან სიმღერებში აქცენტირებულია ბანის ერთგვარი „ალტერნატიული დრამატურგია“: უნისონური ბანის განკერძოებულ მოდელს (გაბისონია, 2009: 40) უპირისპირდება ტრიოს მიერ ნამღერი პარალინეალური, ინდივიდუალური განვითარების ბანი (მაგ. 1). ამ მხრივ, საინტერესოა, სიმღერა „თირინი ჰორერამაში“, ბანის მიერ როლების ცვლელადობა — მელოდირი ფრაზიდან იგი ფონის ბურდონზე გადაერთვება (გარაყანიძე, 2007) (მაგ. 2). ხდება ერთგვარი რეცეფცია — სხვა მოდუსის ათვისება, რაც კონტამინაციურ ფორმას წარმოშობს (გაბისონია, 2009: 93).

გადაძახილის მსგავსი ფუნქციისაა მარტივ რესპონსორულ სიმღერებში გამოყენებული გუნდური უნისონური მელოსი თუმურ „დალაში“, აჭარულ „თირინი ჰორერამაში“, მეგრულ „ძაბრაღეში“, (მაგ. 3 ა, ბ). და სხვ. ამგვარი მელოდირი ფრაზები ერთგვარი „კანტუს ფირმუსია“, რომელშიც ზოგჯერ დასრულებული მუსიკალური აზრია ასახული და რომელიც მრავალხმიან ფაქტურას პოლიფონიურობის მაღალ ხარისხს ანიჭებს. ზო-

გადად, გადაძახილი, როგორც ცალკე ხმის პარტია, სიმღერაში სხვა ბანის პარტიასთან არ უნდა ჯგუფდებოდეს. შესაბამისად, გურული ტრიოსა და ერთხმიანი გადაძახილის სიმღერები ოთხხმიანად და არა სამხმიანად უნდა აღვიქვათ.

გადაძახილთან მიმართებაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს იმერული და აჭარული გუნდური მელოდიზებული ბანი. შეიძლება ითქვას, რომ აჭარული ორხმიანობა, გურული ტრიოს განვითარებული სოლო ბანის, ასევე, ზოგადად, ქართული კონტრასტული პოლიფონიის წინა ეტაპია.

დავასახელებთ ზოგიერთ ფორმულას, რომლის მიხედვითაც ბანში მივდივართ საკვანძო საფეხურებამდე (ორიენტაციას ვიღებთ კვლავ და კვლავ გურულ ბანზე, როგორც ყველაზე იმპროვიზაციულზე): ა) გამისებული მოძრაობა საკვანძო საფეხურისკენ (მაგ. 4); ბ) მარტივი ფიგურაციები: ტერციული შენაცვლებები სეკუნდით ზევით და ქვევით გადანაცვლებისთვის (მაგ. 5); გ) რთული ფიგურაციები: სეკუნდურ-ტერციული და ტერციულ-სეკუნდური ფიგურაცია ტერციის მისაღებად (როგორც ზევით, ასევე, ქვევით) (მაგ. 6 ა, ბ), ასევე, სამხმოვანების ფიგურაცია კვარტის მისაღებად (მხოლოდ დაბლა) (მაგ. 7), დაღმავალი სეკვენტური ტერციები, როგორც ჯვარედინი, ასევე, მიმდევრობითი (მაგ. 8 ა, ბ); დ) სეკვენტური ფიგურაციები – ძირითადად ტერციული სვლებით (მაგ. 9).

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, ზოგადად, ქართული სიმღერის ბანის საკვანძო საფეხურებისადმი ორიენტირებული ფიგურაციული მოძრაობა, ძირითადად, კადანსური ხასიათისაა. იმავე ტრიოში ბანის მოძრაობა, ძირითადად, საფეხურიდან საფეხურამდე ფიგურაციებით დატვირთული კადანსების ჯაჭვს წარმოადგენს (მაგ. 10 ა, ბ). თითო ასეთ ფრაზაში შეიცნობა, უმეტესად, ორი კადანის სინთეზი: საყრდენი საფეხურიდან ოპოზიციურ საფეხურზე, ხოლო შემდეგ, ამ უკანასკნელიდან ახალ (ან ძველ) საყრდენზე კადანსირება.

ცნობილია, რომ ბანი ქართული სიმღერა-საგალობლის ჰარმონიული ფუნქციონალობის ძირითადი განმაპირობებელი ფაქტორია. ქართული ხალხური სიმღერა შედარებით მკაფიოდ დიფერენცირებული ფუნქციონალობით ხასიათდება, ვიდრე საეკლესიო საგალობელი, რადგან ეს უკანასკნელი მოდალობის მეტი ხარისხით გამოირჩევა.

იოსებ ჟორდანიას სრულიად მართებულად მიიჩნევს, რომ ქართული ჰარმონიის ერთ-ერთი პრინციპი ბანის საფეხურთა ტერციული ნათესაობაა (ჟორდანიას, 1989: 54, 58). ასევე, ყურადსაღება ი. ჟორდანიას მოსაზრება, რომ ქართულ სიმღერაში ტერციულ და კვინტურ მელოდიურ ორიენტაციას ეხამება ხმათა სეკუნდური და კვარტული ჰარმონიული კოორდინაცია (ჟორდანიას, 1989: 152). ქართული სიმღერის დრამატურგიის ეს ბინარული მიმართება პრინციპულად მართებულადაა დანახული ჯერ კიდევ 27 წლის წინ.

იოსებ ჟორდანიას, ასევე, მართებულად ადასტურებს ბანის საფეხურების სიმეტრიულ დამოკიდებულებებს ტონიკალური ცენტრის პირობებში (ჟორდანიას, 1989: 69). ასეთი სიმეტრიით ხასიათდება არა მხოლოდ საფეხურები, არამედ მელოდიური ფიგურებიც, რომლის კარგი გამოხატულებაა ზოგიერთი აჭარული ორხმიანი სიმღერების ბანი. ამ მხრივ, საინტერესოა ბანის სიმეტრიული მოძრაობებიც (მაგ. 11).

თუმცა ვფიქრობთ, ი. ჟორდანიას ადრეული შეხედულებები დღეს მცირეოდენ კორექტირებას მოითხოვს. კერძოდ, მისი მოსაზრებები ზედა მე-4 საფეხურის დომინანტურობის, ხოლო ქვედა მე-4 საფეხურის ტონიკალობის შესახებ ტერციული პრინციპის უცვლელად მთელ სკალაზე გადატანიდან მომდინარეობს. მაგრამ ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში, უფრო მეტად, ვიდრე ევროპულ ჰარმონიულ სისტემაში, ტონიკური ბგერიდან ორივე მიმართულებით დამორება ტერციული კავშირების თანდათანობითი შესუსტებით აღინიშნება. იგივე ითქვამს სეკუნდაზე: ქართულ სიმღერაში ჰარმონიულ-ფუნქციონალური ოპოზიცია, დიდი უმეტესობით, სეკუნდასთანაა დაკავშირებული, ხოლო კვარტული საფეხური შეიძლება აღიქმებოდეს ოპოზიციურადაც და მონათესავედაც (მსგავსია, ამ მხრივ, კვინტური საფეხურიც).

მაშასადამე, ტერციული ნათესაობის პრინციპი ქართულ მრავალხმიანობაში, განსაკუთრებით, დასავლურში, შეპირაპირდება, როგორც ოქტავეური, ასევე, კვარტული და კვინტური ვერტიკალური შეთანაწყობის პრინციპთან, რაც დროის საკვანძო ნილებზე მდებარე საფეხურების ხაზგასმაზეა ორიენტირებული. ეს საფეხურები შეიძლება შენაცვლებული იქნას, როგორც ტერციული ბგერით (უფრო ხშირად), ასევე, კვინტურითა და კვარტულით.

ამასთან, ვფიქრობთ, დღეს უკვე თამამად შეგვიძლია ვისაუბროთ ქართული ტრადიციული მუსიკის სივრცეში ევროპული მუსიკის ზეგავლენის შედეგად წარმოქმნილი ჰიბრიდული ჰარმონიული სტრუქტურების შესახებ. ვგულისხმობთ დომინანტურ კვარტულ აღმავალ ვექტორს, ასევე, სუბდომინანტურ ალტერნატიულ ტონიკალობას (საგალობლებში ერთგვარი „სუბდომინანტური ელფერი“ არცთუ იშვიათად შეიცნობა) (მაგ. 12).

ზოგადად, ჰარმონიული ვერტიკალის მხრივ, ჩვენი აზრით, მცირე რევიზიას მოითხოვს დ. არაყიშვილის მიერ „ტრიქორდის„ (კვარტკვინტაკორდი – დ. არაყიშვილი, 1916) ქართული ჰარმონიის საფუძვლად მიჩნევა. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ქართული ტრადიციული აკორდიკა დიდი წილით დაფუძნებულია „ბანალურ„ სამხმოვანებაზე. ასევე, არ ვიზიარებთ ენთუზიაზმს ქართულ სიმღერაში არატერციულ თანხმოვანებათა ხშირად ხაზგასმულ მნიშვნელობის მიმართ. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული სიმღერა არაა კარდინალურად გამიჯნული ზოგადი „მუსიკალური სუბსტანციიდან„ და იგი მხოლოდ საკუთარი „ეთნოსმენის„ (ზემცოვსკის ტერმინები – ზემცოვსკი, 2004: 17) „კალეიდოსკოპით„ გააწყობს თავის ნახატს.

ზოგადად, ბანის, როგორც ქართული ხალხური სიმღერის სტაბილურობის სიმბოლოსა და გარანტის სტაბილურობა სამი ვექტორით შეიძლება გამოიხატოს: 1) სიმღერის ჰარმონიული ჩონჩხი, 2) მელიოდიური ფრაზეოლოგია; 3) უნისონური შესრულება.

ქართულ საეკლესიო საგალობელში ბანი არ არის ისეთი გამორჩეული რეგლამენტისა და მრავალფეროვანი, როგორც სიმღერაში. აქ მის ზოგად თავისებურებად უნდა დასახელდეს ზედა, წამყვანი ხმისადმი უფრო მკაფიო პარალელური ორიენტაცია, ვიდრე მეორე ხმისა – იმავე წამყვანთან. ბურდონული ბანი ქართულ საგალობელში, განსხვავებით სიმღერისაგან (და განსხვავებით ბიზანტიური იზოკრატიმისაგან), ტრადიციული რეგლამენტით, ფაქტობრივად, არ დასტურდება. ეს ფაქტი მიუთითებს ქართული საგალობლის პარალელური ხმათასვლისადმი ერთგულებაზე, მსგავსად დასავლეთევროპული ორგანუმისა. ამასთან, უნდა ვიფიქროთ, რომ ქართულ სიმღერაში მელიოდიის მოცულობის ზრდა და პარალინეალური ხმათასვლის განვითარება სწორედ საგალობლის გავლენის შედეგი უნდა ყოფილიყო.

ქართულ საგალობელში ბანის მიხედვით სხვაობა ყველაზე მკაფიოდ სვეტიცხოვლისა და გელათის სკოლების გამშვენებულ ნიმუშებს შორისაა გამოხატული. ზოგადად, საგალობელში, უფრო მეტად, ვიდრე სიმღერაში, ბანის შემოქმედებითი აქტივობა ფიგურაციებით შემოიფარგლება. აღმოსავლეთქართულ ნიმუშებში ეს ფიგურაცია იშვიათად სცილდება ორ ბგერას (მაგ. 13), დასავლეთქართულში კი ხშირია 4-5-ბგერიანი ფიგურაციები (მაგ. 14).

საინტერესოა, რომ ქართულ საგალობელში, მსგავსად სიმღერისა, მკაფიოდაა გამოკვეთილი ბანის ზედა ხმასთან კვინტურ-ოქტავეური ცვალებადი პარალელიზმი (მაგ. 15), რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს სიმღერის მიერ საგალობლიდან პარალელური ხმათასვლის პრინციპის ნასესხობის ვარაუდს. ზოგადად კი, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჰარმონიული ორიენტაციათა და მელიოდიური ქცევით ქართული სიმღერისა და საგალობლის ბანი უფრო ერთიანი სტილური მოვლენაა, ვიდრე ქართული ტრადიციული მუსიკის ამ ორი მასივის ზედა ხმები.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- გაბისონია, თამაზ. (2009). *ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები*. დისერტაცია მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი.
- გარაყანიძე, ედიშერ. (1988). რესპონსორული სიმღერის როლი ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებაში. წლიური სამეცნიერო ნაშრომი, ხელნაწერი თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორია.
- გარაყანიძე, ედიშერ. (2007). *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. რედაქტორი იოსებ ჟორდანია. თბილისი, „ინტელექტი“.
- ზემცოვსკი, იზალი. (2004). „პოლიფონია, როგორც „ეთნოსმენა“ და მისი „მუსიკალური სუბსტანცია“: Homo Polyphonicus—ის ქცევა“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მე—2 საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*, გვ. 17—32. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.
- ჟორდანია, იოსებ. (2004). „Interrogo Ergo Cogito“ – „ვიძლევი შეკითხვებს, მაშასადამე ვარსებობ“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მე—2 საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*, გვ. 33—44. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.
- Арачкиев, Дмитрий. (1916). Грузинское Народное Музыкальное Творчество (*Народная песня Восточной Грузии*). С приложением 225 песен в народной гармонизации и 39 инструментальных мелодий. Москва. Оттиски из V т. «Трудов Музыкально—Этнографической Комиссии» (МЭК) при Московском университете. Типография Г. Лиснера и Д. Собко.
- Жордания, Йосиф. (1989). *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур*. Тбилиси: Издательство Тбилисского Университета.

*TAMAZ GABISONIA*  
(GEORGIA)

## REGULARITIES OF BASS TUNING IN GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC

In the Georgian ethno-musical space, bass is a form of peaceful mutual creation of more or less competent performers directed towards the common aim. That's why we can talk of bass as of the most conceptual element of the Georgian folk song. At the same time, bass of Georgian song-chants has a sort of ambivalent meaning: it seems to be the emanation and interface of leading voices and, at the same time, it is the basis onto which the creative "spring" of the upper voices is reflected.

Bass is the most important code of semiosis of the Georgian traditional music. It can be represented as a sign-icon (supporting and final tones in bass, as a sort of the metonym of a modal center), as a sign-index (the step or movement of bass denoting attraction) and as a sign-symbol (root, radix, basis, as a motivated and not-intentional sign).

From the semantic point of view, bass is a symbol of response call ("Shebaneba" = blending bass) or communication. Its etymology does also point to this: "bam," which signifies link, connection (in my opinion, the following etymological versions of "bani" or bass in Georgian should not be ruled out either: a. "bani" = flat surface; b. "bam", "ban" = the sound mimicking expression of the singing of low sounds with the method of sharp attack; c. name of an ancient musical instrument, "ebani" and its string, "bam"). Accordingly, bass in Georgia implies the general principle of polyphony, voice blending.

When discussing the bass of the Georgian song-chants, we distinguish its following functions: **performing regulative, structural** (expressed in graphic form), **and communicative**.

In terms of the performing regulations, bass can be group, ensemble (in case of the specific voice part, "gadadzakhili" – far calling) and solo one. Group bass is mostly bourdon. Ensemble bass implies superior performing and creative competence and its part in most cases is more mobile. What about solo bass, it also represents most frequently the leading voice of the developed triphony, mostly, in the format of three soloists of the Gurian song "Trios".

As for the graphic relief, bass is one of the most evident criteria for the identification of the forms of polyphony. It can be bourdon, ostinato, parallel to upper voice/voices, it can have a free development, too; apart from these, the mentioned types of bass can be simple and figurative. It is remarkable that while sorting bourdon into various forms, to distinguish its simple and figurative forms is essentially relevant and not so, to distinguish its recitative and continual varieties.

What is, upon the first glance, the developed movement of bass, does reflect to the less extent the compositional principle of a melody, in compare with simpler, but more accurately expressed melodic phrases. It can be boldly asserted that Gurian bass causes the elaboration of a complex polyphonic structure mostly by the very method of figuration and not due to a free improvisational melodic development.

Bass and upper voices – soloists almost entirely cover the paradigm of the Georgian polyphony, according to which, the structure of the Georgian multipart singing can be imagined as two main functional layers, out of which, in one layer there occur mostly the upper solo voices moving with

third parallelism, and in the second layer there is implied the group bass. Bass and upper voices represent a sort of a conceptual bi-phony, or bi-layerism.

This model is less efficiently matched by the format of Gurian "Trio". It has an equal three-voice structure, where it resembles to the chants (and apparently it takes its origin from chants, too). Yet, "Trio" just due to this fact, can be possibly even not be regarded as a typical variety of the folk music. This opinion is backed by the factor that trio performers were outstanding masters, so called "semi-professionals" (Garaqanidze, 2007).

Communicative functions of the Georgian bass under the conditions of coordination with the other voices can be most comprehensively separated by the degree of *creative initiative* (Gabisonia, 2009: 40). Bass in the Georgian song can have communicative functions of just accompaniment, background (having no initiative), partnership (with equal or wave-like sharing of initiative among other voices), and melodic (holding the initiative). Bourdon bass is believed to be a background bass, partnership bass in synchronic one (moving synchronically with upper voices), and parallel and para-linear polyphonic bass moves its sounds freely. We consider ostinato and "gadadzakhili" (far calling) type basses as melodic ones.

The degree of independence of bass from upper voices is also revealed when it possesses original verbal text. In general, the more ancient the layer of the Georgian song is, the more independent and original are the verbal texts, articulation and composing principles of its separate voices.

The myth concerning the fact that "a Georgian does not blend voice with a Georgian in unison" is frequently basted with exactly Georgian group bass practice. What can be this phenomenon be a reflection of? Maybe it is a descendent of responsive archaics (Jordania, 2004: 38)? – a response to coryphe's call, which was initially based again onto the repeat of the soloist's phrase?

A clear example of such joint (or rather ensemble and not group type) melodic bass is the Gurian "gadadzakhili". In songs with "gadadzakhili" there is accentuated a sort of "alternative dramaturgy" of bass: a standalone model of unison bass (Gabisonia, 2009: 40) is opposed to the bass sung by trio, which is paralinear and has an individual development (ex. 1). In this respect, it is interesting to discuss the alteration of roles by bass in the song "Tirini horerama" – from the melodic phrase the bass is switched onto background bourdon (Garaqanidze, 2007) (ex. 2). There occurs a sort of reception – assimilation of other modes, which gives birth to a contaminative form (Gabisonia, 2009: 93).

The group unison melos (melisma) used in simple responsive songs, in Tushetian "Dala," Ajarian "Tirni horerama," Megrelian "Dzabrale" and in others (ex. 3 a, b) has a function similar to "gadadzakhili." Such melodic phrases represent a certain "Cantus firmus" in which there is sometimes reflected the finished musical idea and which assigns a high degree of polyphony to the multi-part texture. In general, "gadadzakhili," as a separate voice part, must not be classified with the part of other bass in a song. Respectively, songs of Gurian trio and one-voice "gadadzakhili" must be perceived as four-voiced (tetraphonic) songs and not three-voiced ones.

Imeretian and Ajarian group melodized bass deserves a special attention in connection with "gadadzakhili." It can be boldly asserted that Ajarian biphony, and developed solo of Gurian trio represent the stage directly preceding the bass and, in general, Georgian contrastive polyphony.

We shall cite several formulae according to which we can reach key steps in bass (we orient from the Gurian bass as the most improvisational one): a) gamma-like movement to the key-step (ex. 4); b) simple figurations: third alterations one second upwards and downwards (ex. 5); c) complex figurations: second-third and third-second figuration in order to yield a third (both upwards and

downward) (ex. 6 a, b), also, figuration of triphony in order to yield a fourth (ex. 7), cross and sequence thirds downward (example 8 a. b.); d) sequence figurations, mainly, with thirds steps (ex. 9).

There must be also remarked that, in general, the figurative movement of the bass of Georgian songs, oriented towards the key steps, has mainly the cadence character. In the same trio, the movement of bass mainly represents a chain of cadences loaded with figurations from step to step. In each such phrase there can be identified the synthesis of two cadences predominantly: from the supporting step to the oppositional step, and then making a cadence from the latter to the new (or the former) supporting step (ex. 10 a, b).

It is accepted that bass is the main conditioning factor of harmonious functionality of Georgian song-chants. The Georgian folk song is characterized by a relatively distinctly differentiated functionality in compare with the ecclesiastic chant, as the latter stands out by more extents of modality.

J. Jordania believes absolutely logically that one of the principles of the Georgian harmony is the family relationships of third type characteristic for the bass steps (Zhordania, 1989: 54, 58). J. Zhordania's another idea is also worth considering, that the third and fifth melodic orientation in the Georgian songs is matched with second and fourth harmonic coordination of voices (Zhordania, 1989: 152). This binary relationship of the dramaturgy of Georgian songs is, in principle, correctly contemplated by this author as early as 27 years ago.

J. Jordania also correctly certifies symmetrical relationships of the steps of bass under the conditions of tonic center (Zhordania, 1989: 69). Such a symmetry is characteristic not only for the steps, but also for melodic figures, and bass of certain Ajarian two-part songs serves as a good expression of the described regularity. In this respect, symmetrical movements of bass deserves some interest, too (ex. 11).

Yet, we consider that the early opinions of J. Jordania demands certain corrections today. Namely, his ideas about the dominance of the upper 4<sup>th</sup> step, and tonic nature of the lower 4<sup>th</sup> step proceed from the idea of transposing third principle unchanged onto the whole scale. Yet, in the Georgian traditional music, to a greater extent than in the European harmonious system, getting farther from the tonic sound in both directions is manifested by the gradual weakening of third links. The same is true for the second interval: the harmonious-functional opposition, in most cases, is connected with the second interval, and the fourth interval can be perceived both as oppositional and as kin or relative (the fifth interval resembles in this respect to the fourth).

Therefore, the principle of third family ties in the Georgian polyphony, especially in the West of Georgia type polyphony is matched with the octave, as well as with the principle of vertical blending of fourths and fifths, which implies making emphasis on the steps located within the key portions of time measure. These steps can be alternated with the third sound (more frequently) as well as with the fourth and fifth sounds.

At the same time, we believe that today we can boldly speak of the hybrid harmonious structures born under the influence of the European music in the space of the Georgian traditional music. We imply here the dominant fourth ascending vector as well as the subdominant alternative tonicity (in chants there is often discernible a sort of the "subdominant tint") (ex. 12).

Generally speaking, in terms of harmonic vertical, according to our opinion, D. Araqishvili's thesis, where he believed that the trichord (quart-quint-chord, or fourth-fifth-chord, D. Araqishvili, 1916) was the basis for the Georgian harmony, needs some small revision. It can be boldly affirmed that the Georgian traditional set of chords is based on the "banal" triphony to the greatest extent. Also, we do not share the enthusiasm about often emphasized importance of non-third (non-tertia)



cosoundings for the Georgian singing. Thus, it can be expressed so that the Georgian singing is not cardinally disjointed from the general "musical substance" and it will set its painting according to the "kaleidoscope" of its own "ethnic ear" (I. Zemtsovsky's terms - Zemtsovsky, 2004: 17).

In general, stability of bass as of the symbol and guarantee of the stability of Georgian folk song can be expressed with three vectors: 1) the harmonic skeleton of the song; 2) melodic phraseology; 3) unison performance.

In the Georgian ecclesiastic chants, bass has not such outstanding spectrum and diversity as in songs. Here it must be cited as its general peculiarity its clearer parallel orientation in respect with the upper, leading voice in compare with the orientation of the second voice in respect with the same leading voice. The bourdon bass in Georgian chants, as distinct from the songs (and as distinct from byzantine isokratimas), with traditional spectrum, is not certified as a matter of fact. This fact points to the loyalty of the Georgian chants to the parallel movement of voices, just like the Western European organum. At the same time, we must think that increase of the volume of melody and development of the para-linear movement of sounds in the Georgian singing must be indeed a result of the influence of chants.

In Georgian chants the differences in bass are most comprehensively expressed among the decorated samples of Svetitskhoveli and Gelati schools. Generally, the creative activity of bass is limited to figurations to a greater extent in chants rather than in songs. In the samples of the East of Georgia this figuration rarely exceeds two sounds (ex. 13). In the West of Georgia, figurations containing 4-5 sounds are common (ex. 14).

It is interesting that in Georgian chants, just like songs, there is evidently shaped the fifth-octave (fifth- eighth ) altering parallelism with the upper voice of bass (ex. 15). This testifies one more time the suggestion that songs presumable borrowed the principle of parallel voice movement from chants. Generally speaking, it can be boldly affirmed that, in respect of harmonic orientation and melodic behavior, bass of the Georgian song and chant is a more uniform stylish movement than the upper voices of these two massive groups of the Georgian traditional music.

## References

- Arakchiev, Dmitri. (1916). *Gruzinskoe narodnoe muzikalnoe tvorchestvo. Narodnaya pesnya vostochnoy Gruzii (Georgian Folk Music Art. Eastern Georgian Folk Song)*. Moscow. "Works of musical- ethnographic commission" V volume. Typography of G. Lissner and D. Sobko (in Russian).
- Gabisonia, Tamaz. (2009). "Kartuli traditsiuli mravalkhmianobis pormebi" (Forms of Georgian Traditional Polyphony). Doctoral dissertation. Tbilisi 2009 (in Georgian).
- Garaqanidze, Edisher. (1988). *Responsoruli mgheris roli kartuli mravalkhmianobis chamoqalibebashi. (Role of Responsorial Singing in the Formation of Georgian Polyphony)*. Annual scientific work, manuscript, Georgian Folk Music laboratory of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian).
- Garaqanidze, Edisher. (2007). *Kartuli khalkhuri musikis shemsrulebloba (Georgian Folk Music Performance)*, editor: Joseph Jordania. Tbilisi: Intelekti (in Georgian).

- Jordania, Joseph. (1989). *Gruzonskoe traditsionnoe mnogogolosye v mejdunarodnom kontekste mnogogolosnikh kultur (Georgian Traditional Polyphony in the International Context of Polyphonic Cultures)*. Tbilisi: Publishing house of the Tbilisi University (in Russian).
- Jordania, Joseph. (2004). „Interrogo Ergo Cogito: I Am asking Questions, therefore I Think: Responcorial Singing and the Origins of Human Intelligence“. In: *The 2<sup>nd</sup> International Symposium on traditional polyphony*. Pp. 33–44. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Zemtsovsky, Izaly. (2004). Polyphony as „Ethnohearing“ and its „Musical Substance“: Homo Polyphonicus in action“. In: *The 2<sup>nd</sup> International Symposium on traditional polyphony*. Proceedings. Pp. 25–32. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

**მაგალითი 1.** ლატარია. ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. (2005). თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 411.

**Example 1.** *Lataria. Georgian Folk Music.* Guria. Song Book of Artem Erkomaishvili. (2005). Tbilisi: International center of Georgian folk song. P. 411.

The image shows a musical score for Example 1. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in a 3/4 time signature. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the bass line, which consists of a sequence of eighth notes followed by a quarter note. The text 'კარის ხალხი' and 'Tadishashili' is written above the first few notes of the bass line.

**მაგალითი 2.** თირნი ჰორერამა. გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთიმართება. „საქართველოს მაცნე“. მაგ. №366.

**Example 2.** *Tirni Horerama.* Garaqanidze, Edisher. (2011). *Georgian Musical Dialects and Their Interrelationship.* "Sakartvelos Matsne". Ex. #366.

The image shows a musical score for Example 2. It consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in a 3/4 time signature. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the bass line, which consists of a sequence of eighth notes followed by a quarter note.

**მაგალითი 3 ა.** დალა. გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთიმართება. „საქართველოს მაცნე“. მაგ. №52.

**Example 3 a.** *Adila.* Garaqanidze, Edisher. (2011). *Georgian Musical Dialects and Their Interrelationship.* "Sakartvelos Matsne". Ex. #52.

The image shows a musical score for Example 3 a. It consists of a single staff in treble clef. The music is in a 3/4 time signature. A red box highlights a specific rhythmic pattern, which consists of a sequence of eighth notes followed by a quarter note.

**მაგალითი 3ბ.** ძაბრალე. კოკელაძე, გრიგოლ. (1984). ასი ქართული ხალხური სიმღერა. თბილისი. „ხელოვნება“. გვ. 257.

**Example 3 b.** *Dzabrале*. Kokeladze, Grigol. (1984). *One Hundred Georgian Folk Songs*. Tbilisi. "Khelovneba". P. 257.



**მაგალითი 4.** მიორქ დო მიღირუქ. გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. „საქართველოს მაცნე“. მაგ. №268.

**Example 4.** *Miork do Mighiruk*. Garaqanidze, Edisher. (2011). *Georgian Musical Dialects and Their Interrelationship*. "Sakartvelos Matsne". Ex. #268.



**მაგალითი 5.** მაყრული. ქართული ხალხური სიმღერების კრებული (რაჭა-ლეჩხუმი, სვანეთი). (1975). პ. ბერიშვილი, ნ. ჩიქოვანი (შემდგენელები), საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო. ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი. თბილისი. გვ. 73.

**Example 5.** *Maqruli*. Collection of Georgian Folk Songs (Racha-Lechkhumi, Svaneti). (1975). P. Berishvili, N. Chikovani (Compilers). The Ministry of Culture of the Georgian SSR. Republican House of Folk Art. Tbilisi. P. 73.



**მაგალითი 6ა.** ოსა. ახობაძე, ვლადიმერ. (1962). ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები. ბათუმი, სახელმწიფო გამომცემლობა. გვ. 164.

**Example 6 a.** *Osa*. Akhobadze, Vladimer. (1962). *Georgian (Acharian) Folk Songs*. Batumi. State Publishing House. P. 164.



**მაგალითი 6 ბ.** საყვარლის ჯავრი. ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. (2005) თბილისი. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 224.

**Example 6 b.** *Saqvarlis Javri. Georgian Folk Music.* Guria. Song Book of Artem Erkomaishvili. (2005). Tbilisi.

International Centre of Georgian Folk Song. P. 224.



**მაგალითი 7.** აბა დარეჯან. ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. (2005) თბილისი. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 204.

**Example 7.** *Aba Darujan. Georgian Folk Music.* Guria. Song Book of Artem Erkomaishvili. (2005). Tbilisi. International Center of Georgian Folk Song. P. 204.



**მაგალითი 8 ა.** მაყრული. გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთიმართება. „საქართველოს მაცნე“. მაგ. №248.

**Example 8 a.** *Maqruli.* Garaqanidze, Edisher. (2011). *Georgian Musical Dialects and Their Interrelationship.* "Sakartvelos Matsne". Ex. #248.



**მაგალითი 8.ბ.** მივალ გურიაში. ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. (2005) თბილისი. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 453.

**Example 8 b.** *Mival Guriashi. Georgian Folk Music.* Guria. Song Book of Artem Erkomaishvili. (2005). Tbilisi. International Centre of Georgian Folk Song. P. 453.



**მაგალითი 9.** ოსა. ახოზაძე, ვლადიმერ. (1962). ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები. ბათუმი, სახელმწიფო გამომცემლობა. გვ. 164.

**Example 9.** *Osa. Akhobadze, Vladimer. (1962). Georgian (Acharian) Folk Songs.* Batumi. State Publishing House. P. 164.



**მაგალითი 10 ა, ბ.** ადილა. ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. (2005) თბილისი. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 407.

**Example 10 a, b.** *Adila. Georgian Folk Music.* Guria. Song Book of Artem Erkomaishvili. (2005). Tbilisi. International Centre of Georgian Folk Song. P. 407.



a)

b)

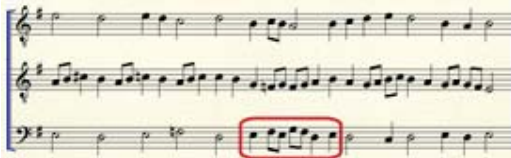
**მაგალითი 11.** რაშა ვარადა. ანსამბლი „მაჭახელა“. გამოფრული ედიშერ გარაყანიძის მიერ.  
**Example 11.** *Rasha Varada*. Ensemble "Machakhela". Transcribed by Edisher Garaqanidze.

**მაგალითი 12.** ბროლის ყელსა. *99 Georgian Songs*. A Collection of Traditional Folk, Church and Urban Songs from Georgia. Introduced by Edisher Garaqanidze. Songs notes and translations by Joseph Jordania. (2004). Black Mountain Press. Wales. UK. გვ. 56.

**Example 12.** *Brolis Qelsa*. *99 Georgian Songs*. A Collection of Traditional Folk, Church and Urban Songs from Georgia. Introduced by Edisher Garaqanidze. Songs notes and translations by Joseph Jordania. (2004). Black Mountain Press. Wales. UK. P. 56.

**მაგალითი 13.** რომელი ამალღდი. ცისკარი. (1898). მღ. ვას. გრიგ. ძის კარბელოვის მიერ. მეორე ნაწილი, თბილისი. ლიტოგრაფია გ.ი. დემუროვის. გვ. 14.

**Example 13.** *Romeli Amaghldi. Orthros.* (1898). Priest Vas. Karbelov. Part II. Tbilisi. Lithography of G. I. Demurov. Pp. 14. "Romeli Amaghldi".



**მაგალითი 14.** განიცადე. გალობა. სადღესასწაულო განიცადეები. (1908). ტფილისი. „ძმობისა“. №6.

**Example 14.** *Ganitsade. The Chanting. Hymns of Holidays at the Concert (Ganitsade).* (1908). Tbilisi. "Dzmobisa", №6.



**მაგალითი 15.** ხოლო შენ კალწულო. ცისკარი. (1898). მღ. ვას. გრიგ. ძის კარბელოვის მიერ. II ნაწილი, თბილისი. ლიტოგრაფია გ.ი. დემუროვის. გვ. 22.

**Example 15.** *Kholo Shen Kaltsulo. Orthros.* (1898). Priest Vas. Karbelov. Part II. Tbilisi. Lithography of G. I. Demurov. P. 22.

