

ქალთა როლი

იუნესკოს მიერ აღიარებულ
ევროპულ ტრადიციულ
სასიმღერო პრაქტიკებში

WOMEN'S ROLE IN UNESCO-RECOGNIZED EUROPEAN TRADITIONAL SINGING PRACTICES



unesco

Georgian

National Commission

საქართველოს იუნესკოს

საქმეთა ეროვნული

კომისია

**ქალთა როლი
იუნესკოს მიერ აღიარებულ
ევროპულ ტრადიციულ
სასიმღერო პრაქტიკებში**

**WOMEN'S ROLE
IN UNESCO-RECOGNIZED
EUROPEAN TRADITIONAL
SINGING PRACTICES**

თბილისი
TBILISI
2022

ISBN 978-9941-9538-5-9

კრებული გამოიცა UNESCO-ს 2020-2021 წლების „მონაწილეობის პროგრამის“ ფარგლებში. პროექტის თანადამფინანსებელია ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

The collection was published within the framework of the UNESCO "Participation Programme" (2020-2021). The project is co-financed by V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire.

პროექტის ხელმძღვანელი და კრებულის შემდგენელი: **თეონა ლომსაძე**
პროექტის კოორდინატორი: **ნინო რაზმაძე**

რედაქტორი: **რუსუდან ნურნუშია**
ინგლისურენოვანი ტექსტების კორექტურაზე მუშაობდნენ: **ლორენ ნინოშვილი, ბრაიან ფეარლი**

მთარგმნელები: **მარინა დეკრისტოფორო, მარიკა ნადარეიშვილი, ბაია ჟუჟუნაძე, ნანა მჟავანაძე**

დიზაინერი: **სანდრო ჩხაიძე**
ხმის ინჟინერი: **გიორგი ჯოლბორდი**

Project Manager and Compiler: **Teona Lomsadze**
Project Coordinator: **Nino Razmadze**

Editor: **Rusudan Tsurtsumia**
Working on proofreading English texts: **Lauren Ninoshvili, Brian Fairley**

Translated by **Marina Decristoforo, Marika Nadareishvili, Baia Zhuzhunadze, Nana Mzhavanadze**

Designer: **Sandro Chkhaidze**
Sound Engineer: **George Jolbordi**



© თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი / The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire, 2022

სარჩევი

ავტორთა ჩამონათვალი	6
რედაქტორისგან	10
ბულგარული პოლიფონიური სიმღერა – ფოლკლორული სიმღერის ქალთა ჯგუფები ბულგარეთიდან გალინა ლუკანოვა	17
შიდა და ინტერ-კულტურული, ისტორიული და თანამედროვე: სეტო <i>ლელოს</i> გენდერული პრაქტიკა დროის დინებაში იანიკა ორასი, სავანა-რიკა პაუელი	31
ქალის როლი ლიეტუვის პოლიფონიური <i>სუტარტინეს</i> სასიმღერო ტრადიციაში უძველესი დროიდან დღემდე დაივა რაჩინაიტე-ვიჩინინე	52
ქალები, <i>ფადოსა</i> და <i>კანტეს</i> მემკვიდრეობა: პორტუგალიის სამოქალაქო საზოგადოების მდგრადობის გაძლიერება მარია ესპირიტო სანტო, მარია დე სან ხოსე კორტე-რეალი	78
ქართველ ქალთა ტრადიციული სიმღერები: ღირებულება და ადგილი ქართულ სამუსიკო ფოლკლორში ნატალია ზუმბაძე	100
ქალი და მისი როლი სვანების მუსიკალურ ყოფაში ნანა მჟავანაძე, მადონა ჩამგელიანი	124
ქართველი ქალები და ქართული საეკლესიო გალობა თამარ ჩხეიძე	151
ქალი ავტორ-შემსრულებლები ქართულ ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორში ბაია ჟუჟუნაძე	169
გენდერის საკითხი ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში ნინო რაზმაძე	187
თანამედროვე ქალი ავტორ-შემსრულებლები ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების კონტექსტში თეონა ლომსაძე	198
ნიმუშები კრებულში წარმოდგენილი კულტურების სასიმღერო პრაქტიკიდან	408



სუტარტინეს ცეკვა დობილელის (პატარა სამყურა). ასრულებენ სუტარტინეს მომღერლები. სოფელი სმილგიაი, კუპიშკის ოლქი. ფოტო: ბალის ბურაჩასი, 1936. *Sutartinės dance Dobilėlis (The Little Clover) performed by sutartinės chanters of Smilgiai Village, Kupiškis parish. Photo by Balys Buračas, 1936.*

CONTENTS

List of Contributors	8
From the Editor	222
Bulgarian Polyphonic Singing – Women’s Groups for Folklore Singing from Bulgaria Galina Lukanova	227
Intra- and Inter-Cultural, Historical and Modern: Gendered Practices of Seto <i>Leelo</i> Across Time Janika Oras, Savannah-Rivka Powell	240
The Role of Women in the Lithuanian Polyphonic <i>Sutartinės</i> Singing Tradition, from Antiquity to the Present Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene	259
Women, <i>Fado</i> and <i>Cante</i> Heritage: Strengthening Resilience in Portuguese Civil Society Maria Espírito Santo, Maria de São José Côrte-Real	288
Traditional Songs of Georgian Women: Their Significance and Place in Georgian Musical Folklore Natalia Zumbadze	301
The Role of Women in the Musical Life of the Svan People Nana Mzhavanadze, Madona Chamgeliani	324
Georgian Women and Georgian Liturgical Chant Tamar Chkheidze	346
Female Singer-Songwriters in Georgian Urban Folk Music Baia Zhuzhunadze	362
The Issue of Gender in Georgian Instrumental Music Nino Razmadze	378
Contemporary Female Singer-Songwriters in the Context of the Georgian Folk Music Revival Teona Lomsadze	388
Audio Collection of the Singing Practices Referenced in the Volume	418

აკორთა ჩამონათვალი:

1. **გალინა ლუკანოვა** – ფოლკლორის დოქტორი, ასისტენტ პროფესორი, ეთნომუსიკოლოგიისა და ეთნოქორეოლოგიის დეპარტამენტის მდივანი. ეთნოგრაფიული მუზეუმის ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის კვლევის ინსტიტუტი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემია.
2. **იანიკა ორასი** – ესტონეთის ლიტერატურული მუზეუმის ესტონური ფოლკლორის არქივის უფროსი მკვლევარი. ტარტუ, ესტონეთი.
3. **სავანა-რიკვა პაუელი** – ტარტუს უნივერსიტეტის ლიტერატურისა და კულტურის კვლევების დოქტორანტი.
4. **დაივა რაჩინაიტე-ვიჩინიენე** – მუსიკოლოგიის დოქტორი, ლიეტუვის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის ეთნომუსიკოლოგიის კათედრის გამგე და პროფესორი. კვლევითი ცენტრის ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების უფროსი მკვლევარი (ლიეტუვის მუსიკისა და თეატრის აკადემია).
5. **მარია ესპირიტო სანტო** – ეთნომუსიკოლოგიის პროგრამის დოქტორანტი. ეთნომუსიკოლოგიის ინსტიტუტი – მუსიკისა და ცეკვის კვლევის ცენტრი, ლისაბონის ნოვა უნივერსიტეტის სოციალური და ჰუმანიტარული მეცნიერებების ფაკულტეტი.
6. **მარია დე სან ხოსე კორტე-რეალი** – ეთნომუსიკოლოგიის პროფესორი. ეთნომუსიკოლოგიის ინსტიტუტი – მუსიკისა და ცეკვის კვლევის ცენტრი, ლისაბონის ნოვა უნივერსიტეტის სოციალური და ჰუმანიტარული მეცნიერებების ფაკულტეტი.
7. **ნატალია ზუმბაძე** – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი, ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების ხელმძღვანელი.

8. **ნანა მჟავანაძე** – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ა. ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის საერთაშორისო ურთიერთობების სამსახურის ხელმძღვანელი.
9. **მადონა ჩამგელიანი** – ეთნოლოგიის მაგისტრი.
10. **ბაია ჟუჟუნაძე** – თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურის კვლევების პროგრამის დოქტორანტი, მუსიკოლოგიის მაგისტრი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის სპეციალისტი.
11. **ნინო რაზმაძე** – ეთნომუსიკოლოგიის პროგრამის დოქტორანტი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის დირექტორის მოადგილე.
12. **თამარ ჩხეიძე** – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი და საეკლესიო მუსიკის მიმართულების ხელმძღვანელი.
13. **თეონა ლომსაძე** – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის სპეციალისტი, ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოში საქართველოს რეგიონული წარმომადგენელი.

LIST OF CONTRIBUTORS:

1. **Galina Lukanova** – PhD in Folklore, Assistant Professor, Secretary of the Department Ethnomusicology and Ethnochoreology, Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences.
2. **Janika Oras** – Senior researcher at the Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum. Tartu, Estonia.
3. **Savannah-Rivka Powell** – PhD Student of Literature and Cultural Research at the University of Tartu.
4. **Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė** – PhD in musicology, Professor and Head of the Department of Ethnomusicology at Lithuanian Academy of Music and Theatre, Chief Researcher of the Ethnomusicology division of Science Center (at Lithuanian Academy of Music and Theater).
5. **Maria Espírito Santo** – PhD student of Ethnomusicology. Institute of Ethnomusicology – Centre of Studies in Music and Dance (Inet-md), faculty of Social Sciences and Humanities, Nova University Lisbon.
6. **Maria de São José Côrte-Real** – Professor of Ethnomusicology. Institute of Ethnomusicology – Centre of Studies in Music and Dance (Inet-md), faculty of Social Sciences and Humanities, Nova University Lisbon.

7. **Natalia Zumbadze** – Doctor of Arts, professor, Head of Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire.
8. **Nana Mzhavanadze** – Doctor of Arts, Head of International department of A. Erkomaishvili Folklore State Centre of Georgia.
9. **Madona Chamgeliani** – MA in ethnology.
10. **Baia Zhzhunadze** – Ph.D student of cultural studies at Tbilisi State University. MA in musicology. Specialist at the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
11. **Nino Razmadze** – Ph.D student in ethnomusicology, deputy director at the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
12. **Tamar Chkheidze** – Doctor of Arts, associate professor, Head of the Sacred Music Department of Tbilisi State Conservatoire.
13. **Teona Lomsadze** – Doctor of Arts, Specialist at the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire. Liaison officer of Georgia at ICTM (International Council for Traditional Music).

რედაქტორისაგან

რუსუდან ნურნუშია

დიდა იუნესკოს როლი მსოფლიოს კულტურული მრავალფეროვნების შენარჩუნებაში. მას შემდეგ, რაც კაცობრიობამ გააცნობიერა ქვეყნებს შორის მჭიდრო კულტურულ-ეკონომიკურ ურთიერთობაში გლობალიზაციის პროგრესული როლი, მაშინვე გაჩნდა საჭიროება საერთაშორისო საზოგადოებას ეზრუნა ადამიანური კულტურული მემკვიდრეობის ყველაზე მონყვლადი, დაუცველი სფეროს – არამატერიალური, ანუ სულიერი კულტურის გადარჩენაზე. იუნესკო აღმოჩნდა ორგანიზაცია, რომელმაც თავის თავზე აიღო ეს მისია და რომელმაც, აგერ უკვე ორ ათეულ წელზე მეტია, არა ერთი უნიკალური ტრადიცია გადაარჩინა დაკარგვას. ამაში უდიდესი როლი შეასრულა იუნესკოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის 2003 წლის კონვენციამ, რომელშიც არა მარტო სხვადასხვა ხალხის სულიერი კულტურის წარუვალი ღირებულებაა დადასტურებული, ან მათი მომავალი თაობისათვის შენარჩუნების აუცილებლობაა დეკლარირებული, არამედ ამისათვის საჭირო კონკრეტული მექანიზმებიცაა ჩადებული საერთაშორისო თუ ადგილობრივ დონეზე, მათ შორის, ფინანსური დახმარებაც. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის წარმომადგენლობით სიას, რომელიც ზოგჯერ აძლიერებს მასში შეტანილი ძეგლების ცნობადობას, მაგრამ უფრო ხშირად, სრულიად უცნობ საოცარ სამყაროს უშლის თვალწინ მსოფლიოს. ეს პროცესი ჯერ კიდევ კონვენციამდე, ასეთი ნუსხის გაჩენამდე დაიწყო, როცა 2001 წელს იუნესკომ „კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შედევრების“ პირველი ნუსხა გამოაქვეყნა, მასში სხვა 19 ნიმუშთან ერთად ქართული პოლიფონიაც მოხვდა¹. 2008 წელს, მას შემდეგ, რაც საქართველო შეუერთდა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კონვენციას, ქართულმა პოლიფონიამ იუნესკოს წარმომადგენლობით ნუსხაში გადაინაცვლა. ამჟამად ამ ნუსხაში მრავალი ქვეყნის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლია შეტანილი, მათ შორის, ტრადიციული სასიმღერო პოლიფონიის არაერთი ნიმუში.

წინამდებარე ორენოვანი კრებული ზოგიერთი მათგანის შესახებ მოგვითხრობს. იგი შეიქმნა იუნესკოს „მონაწილეობის პროგრამით“ (2020-2021), თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის² მიერ შესრულებული პროექტის ფარგლებში. იდეა ეკუთვნის თეონა ლომსაძეს, რომელიც ფოლკლორის განახლების პრობლემას იკვლევს თანამედროვე ქართულ საზოგადოებაში. მისი ჩანაფიქრით, პროექტს უნდა წარმოედგინა ევროპის მასშტაბით იუნესკოს მიერ აღიარებული სასიმღერო პრაქტიკები და მათ მაგალითზე ეჩვენებინა, რა როლს ასრულებდნენ ისინი ქალთა ლიბერალიზაციის თანამედროვე პროცესებში. მათგან შეირჩა ის პრაქტიკები, რომლებშიც ქალთა რეპერტუარს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს – ბულგარული, ესტონური, ლიეტუვური და პორტუგალიური. რაც შეეხება ქართულ პოლიფონიას, იგი მსოფლიოში საკმაოდ ფართოდაა ცნობილი, ძირითადად, როგორც მამაკაცთა მრავალხმიანობა, რადგან მამაკაცთა სასიმღერო რეპერტუარი მეტად განვითარებულია და რთული მუსიკალური სტრუქტურითაც გამოირჩევა. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ქალთა რეპერტუარს საქართველოში ყოველთვის დიდი ადგილი ეკავა ხალხის ყოფასა და სულიერ ცხოვრებაში. მეოცე საუკუნის ბოლომდე მისი სასცენო შემსრულებლობის შემთხვევები ქვეყანაში ძალიან მწირი იყო. დღეს ქალთა სასიმღერო ანსამბლები წარმატებით გამოდიან არა მარტო ქართველი და უცხოელი მსმენელების წინაშე და ასრულებენ ე.წ. მამაკაცთა რეპერტუარის ნუმუშებსაც, არამედ აქტიურად ეწევიან საექსპედიციო და საგანმანათლებლო საქმიანობას, ატარებენ ვორქშოფებს როგორც საქართველოში, ისე ქვეყნის ფარგლებს გარეთ. ამ პროექტმა შესაძლებლობა მოგვცა, გვეჩვენებინა, როგორ გაიზარდა თანამედროვე ქართულ ლიბერალურ საზოგადოებაში ქალების როლი მიმდინარე ფოლკლორულ პროცესებში, თუმცა, ამ თვალსაზრისით, ჯერ კიდევ ბევრია გასაკეთებელი.

კრებულში წარმოდგენილი სასიმღერო პრაქტიკებიდან პოლიფონიური ქალთა სიმღერები ბულგარეთის სხვადასხვა რეგიონიდან ორჯერ იქნა შეტანილი იუნესკოს წარმომადგენლობით სიაში – „ბისტრიცელი ბებიები – არქაული პოლიფონია, ცეკვები და რიტუალები“ 2005 წელს იქნა აღიარებული, როგორც „კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შედეგრი. 2008 წელს, მან, ქართული პოლიფონიის მსგავსად, წარმომადგენლობით სიაში გადაინაცვლა. მეორედ იუნესკომ 2021 წელს აღიარა ბულგარული „ე.წ. „ვისოკო“

– მრავალხმიანი ხალხური სიმღერა სოფლებიდან დოღენი და სატოვჩა“; ესტონური „სეტო ლეელო, სეტოს პოლიფონიური სიმღერის ტრადიცია“ 2009 წელს შევიდა იუნესკოს წარმომადგენლობით სიაში, ლიეტუვური „სუტარტინები, ლიეტუვური მრავალხმიანი სიმღერა“ – 2010 წელს, ხოლო პორტუგალიური „ქალაქ ლისაბონის ფადო – დედაქალაქისა და ქვეყნის სიმბოლო“ – 2011 წელს.

კრებულში „ქალთა როლი იუნესკოს მიერ აღიარებულ ევროპულ ტრადიციულ სასიმღერო პრაქტიკებში“ შესულია, ძირითადად, გენდერის საკითხებით დაინტერესებულ ქალ-ეთნომუსიკოლოგთა სტატიები, რომლებიც ირეკლავენ ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურებში ქალთა როლისა და ფუნქციის ზრდის საყოველთაო პროცესს თანამედროვე ეპოქაში. განსხვავებული ხასიათის ნარკვევებში მოცემულია მსჯელობა ქალთა სასიმღერო შემოქმედების ისტორიულ და თანამედროვე ასპექტებზე.

ბულგარელი ავტორის, გალინა ლუკანოვას ნარკვევში ბულგარული პოლიფონიური სიმღერა – *ფოლკლორული სიმღერის ქალთა ჯგუფები ბულგარეთიდან* თავიდან მიმოხილულია ტრადიციული სიმღერის მდგომარეობა ქვეყნის პოლიტიკურ კონტექსტში ოსმალურიდან საბჭოთა ოკუპაციის ჩათვლით, შემდეგ კი ახსნილია ტრადიციულ სიმღერაში მიმდინარე ცვლილებების მიზეზები და განხილულია ქალთა სასიმღერო ჯგუფების მოღვაწეობა.

სტატიაში ესტონური სეტო ლეელოს შესახებ – *შიდა და ინტერ-კულტურული, ისტორიული და თანამედროვე: სეტო ლეელოს გენდერული პრაქტიკა დროის დინებაში* ავტორები: იანიკა ორასი და სავანა-რიკვა პაუელი განხილავენ სეტოს რეგიონის ისტორიისა და იდენტობის საკითხებს, მის მდგომარეობას თანამედროვე საზოგადოებაში და ლეელოს, როგორც ქალთა ტრადიციის როლს.

ავტორი ლიეტუვადან დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე სტატიაში – *ქალის როლი ლიეტუვის პოლიფონიური სუტარტინეს სასიმღერო ტრადიციაში უძველესი დროიდან დღემდე* – განმარტავს ტერმინის მნიშვნელობას, ყურადღებას ამახვილებს გენდერულ განსხვავებებსა და ფუნქციებზე სუტარტინების ტრადიციაში, ქალთა როლზე აგრარულ რიტუალებსა და კალენდარულ წეს-ჩვეულებებში და სუტარტინებზე, როგორც ახალ სოციოკულტურულ ფენომენზე.

პორტუგალიელი ავტორები მარია ესპირიტო სანტო და მარია დე სან ხოზე კორტე-რეალი სტატიაში – *ქალები, ფადოსა და კანტეს მემკვიდრეობა: პორტუგალიის სამოქალაქო საზოგადოების მდგრადობის გაძლიერება* – მსჯელობენ იუნესკოს მიერ აღიარებულ თუ აუღიარებელ არტეფაქტებზე, როგორც ხელისუფლების იდეოლოგიურ იარაღზე, განიხილავენ ამ ტრადიციების მნიშვნელობას ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში და ქალების როლს ამ პროცესში რამდენიმე თვალსაჩინო მომღერლის მაგალითზე.

უნდა ითქვას, რომ ავტორებს შორის პროექტის მასპინძელი ქვეყნის წარმომადგენლები ჭარბობენ (ათი სტატიიდან ექვსის ავტორი ქართველია). ქართველ ავტორთა სტატიები ეძღვნება ქალთა სასიმღერო პრაქტიკებს ტრადიციული შემოქმედების სხვადასხვა სფეროში.

ნათალია ზუმბაძე სტატიაში – *ქართველ ქალთა ტრადიციული სიმღერები: ღირებულება და ადგილი ქართულ სამუსიკო ფოლკლორში* – ყურადღებას ამახვილებს გლეხურ ტრადიციაზე, ბაია ჟუჟუნაძე განიხილავს თემას – *ქალი ავტორ-შემსრულებლები ქართულ ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორში*, ხოლო ნინო რაზმაძე – *გენდერის საკითხი ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში*. საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორის ერთ-ერთი უძველესი შრის, სვანური სიმღერის ტრადიციაზე მოგვითხრობენ ნანა მჟავანაძე და მადონა ჩამგელიანი ნარკვევში – *ქალი და მისი როლი სვანების მუსიკალურ ყოფაში*. თეონა ლომსაძის სტატია – *თანამედროვე ქალი ავტორ-შემსრულებლები ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების კონტექსტში* – ეძღვნება ქალი-შემსრულებლების მონაწილეობას თანამედროვე მუსიკალურ პროცესებში, ხოლო თამარ ჩხეიძისა – *ქართველი ქალები და ქართული საეკლესიო გალობა* – ქალების მოღვაწეობას სასულიერო მუსიკის სფეროში, რომელშიც მათი ჩართულობა, ისტორიულად, ძირითადად, ქალთა მონასტრებში გალობით შემოიფარგლებოდა.

კრებულის ყველა სტატიაში ხაზგასმულია ქალთა ემანსიპაციის უკანასკნელ ათწლეულებში გამოკვეთილი ტენდენციების სასიკეთო გავლენა ქალი-შემსრულებლების აქტივობასა და მათ როლზე წარმოდგენილი ჟანრების განვითარებაში.

მადლობა გვინდა გადავუხადოთ კრებულში წარმოდგენილ ყველა ავტორს, განსაკუთრებით, ჩვენს უცხოელ კოლეგებს, რომელთაც თავიანთი მონაწილეობით შესაძლებელი გახადეს ამ საერთაშორისო პროექტის განხორციელება. კრებულს თან ახლავს აუდიოალბომი, რომელშიც წარმოდგენილია პროექტში მონაწილე ქვეყნების ქალთა რეპერტუარის საუკეთესო ნიმუშები.

იმედს ვიტოვებთ, რომ კრებული მნიშვნელოვნად გაზრდის საზოგადოებრივ ცნობადობას ტრადიციულ კულტურებში ქალთა ემანსიპაცია-ლიბერალიზაციის პროცესების მიმდინარეობის შესახებ.

განსაკუთრებულ მადლიერებას გამოვხატავთ იუნესკოს მიმართ, რომელიც მსოფლიოს ხალხთა ტრადიციული მემკვიდრეობის დაცვით ცდილობს ხიდი გასდოს წარსულსა და მომავალს შორის, რადგან, როგორც ილიას პერეფრაზით წერდა ლაიბნიცი, „აწმყო შობილი წარსულისაგან, არის მშობელი მომავალისა“.

შენიშვნები:

1. ამ აღიარებას მოგვიანებით კრიტიკაც მოჰყვა (Tsitsishvili 2009: 3). ვეთანხმები ავტორის არა ერთ მოსაზრებას, მათ შორის, იმასაც, რომ ქართული ეთნომუსიკოლოგია უკანასკნელ დრომდე არ ასახავდა თანამედროვე ქართულ მუსიკალურ ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენებს, თუმცა სადავოა მისი აზრი, რომ „იუნესკოს ამ კულტურული დისკურსით ხანგრძლივმა [ქართულმა რ.წ.] ნაციონალისტურმა კულტურულმა პოლიტიკამ, რომელიც მხარს უჭერს ქართული ტრადიციული პოლიფონიის უპირატესობას, ახალი იდეოლოგიური მხარდაჭერა ჰპოვა“. ქართული პოლიფონია მრავალი საუკუნის მანძილზე იყო ქართველთა იდენტობის ერთ-ერთი (და არა ერთადერთი) მნიშვნელოვანი ფაქტორი და წარმოადგენს არა მარტო ქართული ტრადიციული მემკვიდრეობის, არამედ მსოფლიო მრავალხმიანობის ერთ-ერთ გამორჩეულ მოვლენას, რომლის სტრუქტურულ თავისებურებებს დღეს არაერთი არაქართველი მეცნიერიც სწავლობს.
2. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის ცენტრი შეიქმნა 2003 წელს, იუნესკოს მხარდაჭერით. მისი ძირითადი საქმიანობა მიმართულია ორ წელიწადში ერთხელ მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმების ჩატარებასა (ტარდება 2002 წლიდან, მიმდინარე წელს დაგეგმილია მე-11 სიმპოზიუმი) და სხვადასხვა კვლევით და საგამომცემლო საქმიანობაზე. www.polyphony.ge; www.polyphony.symposium.ge.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Tsitsishvili, Nino. 2009. "National Ideologies in the Era of Global Fusions: Georgian Polyphonic Song as a UNESCO-Sanctioned Masterpiece of Intangible Heritage". კრებულში: *Music & Politics* 3, #1, გვ. 3. <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0003.104/-national-ideologies-in-the-era-of-global-fusions-georgian?rgn=main;view=fulltext> (ნანახია 02.08.2022).
- Leibniz, Gottfried (1714). *The Monadology*. Retrieved from <https://minimalistquotes.com/gottfried-wilhelm-leibniz-quote-143101/>



ლელოს გუნდ ჰელმინეს მომღერლები. სოფელი მიკიტამაე, სეტომაა. მარცხნიდან: ნატი ტარკუსი, ვერა ლუნდა, მინა ჰეინსუ. ფოტო: ვაიკე სარვი, 1995. ესტონეთის ლიტერატურული მუზეუმის ესტონური ფოლკლორის არქივი: ERA, VF 282.

Singers of the *leelo* choir *Helmine*, Mikitamäe village, Setomaa. From the left: Nati Tarkus, Veera Lunda, Minna Hainsoo. Photo by Vaike Sarv 1995. Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum: ERA, VF 282.

ბულგარული პოლიფონიური სიმღერა – ფოლკლორული სიმღერის ქალთა ჯგუფები ბულგარეთიდან

გალინა ლუკანოვა

2005 წლის 25 ნოემბერს ბულგარეთმა წარადგინა თავისი განაცხადი „ბისტრიშკიტე ბაბი (ბისტრიცელი ბებიები), არქაული მრავალხმიანობა, ცეკვები და რიტუალები შოპლუკას რეგიონიდან“ იუნესკოს ზეპირი და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შედეგების ნუსხაში შესატანად. 2008 წელს ეს განაცხადი დაკმაყოფილდა და ბულგარულმა ქალთა პოლიფონიურმა სიმღერამ მსოფლიო აღიარება მოიპოვა¹.

ბულგარეთის ხალხურ სასიმღერო ტრადიციაში ქალები მღერიან სოლო ან კოლექტიურად ისეთ აქტივობებში, როგორცაა მოსავლის აღება, სედიანკა², ქორწილები და სხვა სხვადასხვა რიტუალი. ბულგარული სასიმღერო მემკვიდრეობა კარგად არის გამოკვლეული და დოკუმენტირებულია ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის აუდიო და ვიდეოარქივებში.

იმისათვის, რომ თვალი გავადევნოთ დროთა განმავლობაში ქალთა ტრადიციული გუნდური სიმღერისა და ქალის როლის ტრანსფორმაციას, ტრადიციის მატარებლებიდან მხატვრული პროდუქტის შემსრულებლამდე რამდენიმე მნიშვნელოვანი პუნქტი უნდა აღინიშნოს.

როგორც ცოცხალმა ტრადიციამ, ბულგარეთში ხალხურმა სიმღერა ქრობა 1950-იან წლებში დაიწყო. ეს 1944 წელს მომხდარი პოლიტიკური ცვლილებებით (მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, ბულგარეთი გახდა სოციალისტური ბლოკის ნაწილი), კერძოდ, კერძო საკუთრებისა და სასოფლო-სამეურნეო მიწების ნაციონალიზაციითა და მრავალი ყოფილი სოფლის ეტაპობრივი ურბანიზაციით იყო განპირობებული. სოფლური ცხოვრების წესის გადასხვაფერებამ და მასთან დაკავშირებულმა გარდაქმნებმა, ტრადიციები მკვეთრად შეცვალა.

ამასთანავე, მიმდინარეობდა ეროვნული მუსიკალური კულტურის შეგნებული ტრანსფორმაციის პროცესი, რომელიც დაახლოებით 70 წლით ადრე დაიწყო. 1878 წელს ბულგარეთის ოსმალური მმართველობისგან გათავისუფლების

შემდეგ, ბულგარელმა მუსიკოსებმა მიზნად დაისახეს „ბულგარული მუსიკალური კულტურის ევროპეიზაცია“ და მისი დაშორება ოსმალეთის იმპერიის მუსიკალური პრაქტიკისგან. ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელია საზოგადოებრივი ძალისხმევა პოლიფონიური გუნდების ჩამოყალიბებისთვის – ფენომენი, რომელიც ადრე უცხო იყო ჩვენი კულტურისთვის. ახლადგავრცელებული ევროპული მუსიკის გარდა, ამ ახლად შექმნილი გუნდების რეპერტუარის ყველაზე მნიშვნელოვანი წყარო ბულგარული ხალხური მუსიკა აღმოჩნდა (Lukanova 2018: 104).

თავდაპირველად გუნდები მთლიანად მამაკაცებისგან შედგებოდა, მაგრამ 1893 წელს გამოჩნდა პირველი შერეული გუნდი – *დობრი ჩინტულოვი* ქალაქ სლივენში. ხალხური მუსიკის საგუნდო არანჟირებაში კომპოზიტორები, ძირითადად, იყენებდნენ მუსიკალური მასალის ფოლკლორულ ციტატებს, ჩვეულებრივ ათავსებდნენ მას ფუნქციონალური ტონალური ჰარმონიის ახალ კონტექსტში (Kuteva 1985: 75).

1944 წელს რეჟიმის ცვლილებამ ბულგარული მუსიკალური კულტურისადმი ახალი დამოკიდებულება დაბადა. წარსულის მუსიკის შესანარჩუნებლად 1948 წელს დაარსდა ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის მუსიკის ინსტიტუტი; პარალელურად, დაიწყო ხალხური სიმღერების ჩანაწერების სისტემატური შეგროვების მცდელობა ქვეყნის ყველა კუთხიდან. მაგრამ იმის გამო, რომ ცოცხალი ტრადიცია უკვე შეუქცევადად შეიცვალა და აღარ ჰქონდა ხალხის ცხოვრების არსებითი ასპექტის თავდაპირველ მნიშვნელობა, მისი შენარჩუნება მოითხოვდა გადატანას მინდვრებიდან, ქორწილებიდან და სოფლის დღეობებიდან მუსიკალურ დარბაზებსა და საზოგადოებრივ ცენტრებში, სახელწოდებით *ჩიტალიშტა* (*Chitalishta*)³.

სოციალისტური რეჟიმის თავისებურება ის იყო, რომ იგი მტკიცედ უჭერდა მხარს სამოყვარულო ხელოვნებას და ხელს უწყობდა ხალხური მუსიკის სასცენო შესრულებას კონცერტებსა და ფესტივალებზე, ამიტომ ტრადიციის შესანარჩუნებლად გუნდებს დაევალიათ მისი ხელახლა შექმნა სასცენო ვერსიის სახით. ამრიგად, გადაშენების პირას მყოფმა მუსიკალურმა ტრადიციამ სამოყვარულო ხელოვნების გზით ახალი სიცოცხლე შეიძინა (Peycheva 2008).

1950-იან წლებში ბულგარეთში განვითარების კიდევ ერთ საშუალებად –

ხალხური მუსიკის შესრულების შეცვლილი კურსი ე.წ. ფოლკლორული ანსამბლები იქცა. საბჭოთა გუნდებისა და ფოლკლორული ანსამბლების მაგალითზე შემსრულებლები ტრადიციულ სამოსში (თავიდან აუთენტიკური, მოგვიანებით სტილიზებული) გამოდიოდნენ სცენაზე. ეს ანსამბლები ასრულებდნენ ბულგარელი კომპოზიტორების მიერ პოლიფონიურ ფაქტურაში ჰარმონიზებულ ხალხურ მუსიკას. კომპოზიტორები ქვეყნის ხელმძღვანელობის ბრძანების თანახმად მოქმედებდნენ. მათი მიზანი იყო ეპოვით ახალი გზები ბულგარული ხალხური სიმღერის ახალ მუსიკალურ ნაწარმოებებში ინტეგრაციისთვის.

1951 წელს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის დაარსებამ გზა გაუხსნა მომდევნო წლებში მრავალი ფოლკლორული ჯგუფისა და გუნდის ჩამოყალიბებას მთელი ქვეყნის მასშტაბით (Kaufman 1998: 155). ბულგარელმა კომპოზიტორმა და ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის პირველმა დირექტორმა, ფილიპ კუტევმა სახელმწიფოს იმდროინდელი მიზნები გამოაცხადა: „სადაც ჯერ კიდევ ცოცხალია ხალხური სიმღერის სკოლა, უნდა შეიქმნას მცირე სოფლის, ჰომოგენური, ქალთა თუ შერეული გუნდები, რომ შეასრულონ ორივე, ადგილობრივი ხალხური და, ჰარმონიზებული და არანჟირებული სიმღერები“ (Kuteva 1953: 44-45). 1950-იან წლებში კუტევისა და სახელმწიფოს ხელმძღვანელობით მოქმედ სხვა ხელოვანთა ძალისხმევით, სოფლებსა და ქალაქებში სამოყვარულო ხელოვნების სწრაფმა განვითარებამ და ურბანული გუნდებისა და ანსამბლების სისტემატურმა ჩამოყალიბებამ ბულგარეთი მისი მდიდარი სასიმღერო ფოლკლორის სრულ გაქრობისკენ წაიყვანა.

ამ ახლად ჩამოყალიბებულ ანსამბლებს ახასიათებდა განსაკუთრებული „ხალხური“ ჟღერადობა – „დაუმუშავებელი“ ტემბრი, უმეტესად მკერდისმიერი სასიმღერო ტექნიკით შესრულება, საკმაოდ განსხვავებული კლასიკური ვოკალური შესრულებისგან. მაგრამ მათ რეპერტუარში შედიოდა საავტორო სიმღერები, სრულიად განსხვავებული აუვთენტიკური ხალხური სიმღერისგან. როდესაც 1975 წელს შვეიცარიელმა პროდიუსერმა მარსელ სელიერმა გამოსცა ალბომი *The Mystery of the Bulgarian Voices*, ბულგარეთი მთელ მსოფლიოში ცნობილი გახდა სწორედ ამ კონკრეტული ხმოვანებითა და ხალხური მუსიკის მრავალხმიანი საგუნდო არანჟირებით.

1989 წლისთვის, სოციალიზმის კოლაფსის შემდეგ მოხდა კიდევ ერთი პოლიტიკური ცვლილება. ასობით ე.წ. „ხალხური გუნდი“ ჩამოყალიბდა მთელი ქვეყნის მასშტაბით – როგორც სახელმწიფო, ასევე, სამოყვარულო გუნდები, რომლებიც, ძირითადად, ქალებისგან შედგებოდა. ორივე ტიპის გუნდები ფართო პოპულარიზაციას და მხარდაჭერას იღებდნენ სახელმწიფოს მხრიდან.

ამავე დროს, ბულგარეთის ზოგიერთ ჩიტალიშტაში ჯერ კიდევ იყო გუნდები, რომლებიც ასრულებდნენ აუთენტიკურ ორხმიან ხალხურ სიმღერებს – სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნამდვილ ტრადიციულ მრავალხმიან მუსიკას. ეს გუნდები ბულგარელი ფოლკლორისტების კვლევის საგანია და ისინი დიდი პოპულარობით სარგებლობობენ მთელს მსოფლიოში და ჩვენს ქვეყანაში. ისინი, ასევე, მრავალი პრესტიჟული საერთაშორისო ჯილდოს მფლობელები არიან. ამ მსოფლიო აღიარების გვირგვინად შეგვიძლია მივიჩნიოთ 2005 წელს ბისტრიშკიტე ბაბის იუნესკოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შედეგად აღიარება. ამრიგად, მრავალხმიანი მუსიკის მხრივ, ბულგარეთი ცნობილი გახდა ორი რადიკალურად განსხვავებული მუსიკალური მიღწევით: 1) დამუშავებული ხალხური მრავალხმიანობა, რომელიც ცნობილია როგორც „ბულგარული ხმების საიდუმლო“, ანუ კომპოზიტორების მიერ არანჟირებული ხალხური მელოდიები და 2) ტრადიციული ორხმიანი სიმღერები, რომელიც ნამდვილი ხალხური მემკვიდრეობაა.

როგორ იმოქმედა ხალხური სიმღერის ტრანსფორმაციის ამ პროცესმა ქალებზე? ისინი ხალხური ტრადიციის მატარებლებიდან მხატვრული პროდუქტის შემსრულებლებად იქცნენ. ამ ორი ტიპის ანსამბლში მონაწილეთა დამოკიდებულებაც, შესაბამისად, განსხვავებულია. ხალხური გუნდის წევრთა უმრავლესობას ქალები შეადგენენ, მათმა უმეტესობამ მიიღო ფორმალური მუსიკალური განათლება ბულგარეთის ხალხური ხელოვნების დაწყებით და საშუალო სკოლებში (პირველი სკოლა 1967 წელს დაარსდა). თითოეული არის შემსრულებელი, რომელიც დაეუფლა რეგიონალური ხალხური სიმღერის ერთ-ერთ სტილს, როგორც სოლისტი, მაგრამ, ასევე, კარგად არის განვრთნილი დასავლეთ ევროპის პოლიფონიაში, რადგან ბევრი საავტორო საგუნდო ნაწარმოები რთული შესასრულებელია და საჭიროებს განვითარებულ მუსიკალურ უნარებს. რთული ნაწარმოების შესრულებისას მათ, როგორც მალაკვალიფიციურ არტისტებს, თავდაჯერება ახასიათებდათ.

ტრადიციული სიმღერის ანსამბლებში დამოკიდებულება განსხვავებულია. მიუხედავად იმისა, რომ ანსამბლები რეგულარულად მონაწილეობენ კონცერტებსა და ფესტივალებში, წევრები გამოხატავენ დედებისა და ბებიებისგან მემკვიდრეობით მიღებული სიმღერებისადმი მეურვეობის გრძნობას და ზრუნავენ, რათა თავიანთი რეპერტუარი თანამედროვე გავლენისგან დაიცვან.

ამ სიმღერების შესრულების მანერა წლების განმავლობაში მაინც იცვლებოდა. მაგალითად, ცნობილი ვოკალური ანსამბლის *ბისტრიშკიტე ბაბი* სახელი, ახალგაზრდა ქალთა ანსამბლმა *ბისტრიცელი შვილიშვილები-თ* ჩაანაცვლა. ეს ანსამბლი ბებიების ტრადიციული სიმღერების შესრულებისა და შენარჩუნების მიზნით ჩამოყალიბდა. როდესაც ათი წლის წინ ეს ორი ანსამბლი პირდაპირ ერთში მოვისმინე, მაშინვე შევნიშნე განსხვავება სიმღერის მანერაში უფროს ქალებსა და უმცროსებს შორის. ხმის ტემბრები განსხვავებულია, მელოდიებიც ევროპულ ტემპერირებულ სისტემასთანაა მიახლოებული (ახალგაზრდა ანსამბლის წყობა უფრო ტემპერირებულია, შემსრულებლები ნაკლებად მიმართავენ მკერდისმიერ ხმოვანებას, მათი შესრულება უფრო ახლოსაა ევროპულ კლასიკურ ჟღერადობასთან). სამწუხაროდ, დღეს სიმღერის ტრადიციული ფორმა თითქმის გაქრა, თაობები წავიდნენ და ახლანდელი „ბებიები“ 60-70-იან წლისები არიან, რაც ნიშნავს, რომ ისინი სულ სხვა დროს იზრდებოდნენ. მიუხედავად ამისა, *ბისტრიშკიტე ბაბი* რჩება ბულგარეთის იმ მცირერიცხოვან ჯგუფებს შორის, რომლებიც წარმატებით წარმოადგენენ და ინახავენ ტრადიციულ სიმღერებს შოპლუკას რეგიონიდან.

არსებითად, ქალთა სიმღერა ბულგარულ ხალხურ ტრადიციაში არის მონო-ფონიური (სოლისტი ან ჯგუფის მიერ შესრულებული), პოლიფონიური (შედგება ორი ერთდროულად შესრულებული მელოდიისგან ან ანტიფონიური (ორხმიანი, ორ გუნდს შორის გადაფარვით). *ბისტრიშკიტე ბაბის* მიერ წარმოადგენილი შოპლუკას რეგიონის ორხმიანი სიმღერებისთვის დამახასიათებელია ორგუნდოვანი ანტიფონიური შესრულება. პირველ (ზედა) ხმას თითოეულ გუნდში ასრულებს მომღერალი, რომელიც „ამაღლებს“, „მოხდახის“ ან „გადასცემს“ მელოდიას. მეორე (დაბალი) ხმა, რომელსაც რამდენიმე მომღერალი ასრულებს, მას „ზიდავს“ ან „მიჰყვება“. ეს ხმა ჰკავს ბურდონს ერთ შეკავებულ ბგერაზე, მაგრამ ხშირად მოძრაობს პირველ ხმასთან ახლოს, რითაც ქმნის დისონანსებს. შოპლუკას რეგიონის სიმღერების კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისებაა

შეძახილები და ე.წ. რყევა (ბულგარულად *tresene* ან *natrisane*), წააგავს ტრემოლოს ან ფართო ამპლიტუდის ვიბრაციას. კრებულში თანდართულ აუდიოალბომში შესურლი ერთ-ერთი ბულგარული სიმღერა „ბისტრიშკიტე ბაბის“ 1985 წლის საველე ჩანაწერია, რომელიც დაარქივებულია IEFEM-BAS-ის⁴ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნულ ცენტრში. მიუხედავად იმისა, რომ მისი ტექნიკური ხარისხი სასურველზე დაბალია, ეს საარქივო ჩანაწერი ასახავს იმ ხმოვანებას რომელიც დღეს უკვე იშვიათად ისმის.

ე მა - ლო სე - ლო, მა = - ლო სე =

ა! ე მა - ლო სე - ლო რა - ნო ვე - ჩე -

რა = - ა - ლო, ა!

სანოტო მაგ. 1. პატარა სოფელი ადრე ვახშობდა (*Мало село рано вечеряло*):

„პატარა სოფელმა ადრე ივახშმა, ივახშა და ადრე დაიძინა.

მათ ადრე დახურეს ბზის კარიბჭე,

რადგან სოფელში თურქები გაივლიდნენ“ (Forsythe 1996: 370).

ბისტრიშკიტე ბაბის ნიმუშების მოსმენა შეგიძლიათ აქ: ვიდეომაგ. 1, 2, 3.

სხვა მუსიკალურად საინტერესო რეგიონში შედის სოფლები დოლენი და სატოვჩა, რომლებიც მდებარეობენ სამხრეთ-დასავლეთ ბულგარეთში, ორ ეთნოკულტურულ ზონას შორის, კერძოდ, პირინისა და როდოპის მთების საზღვარზე. აქ შემორჩენილია იდიოსინკრეტული, არქაული ჟღერადობა – ქალთა მრავალხმიანი სიმღერა „სიმაღლებე“. დღეს ამ ტრადიციის მთავარი მატარებლებია ქალთა ფოლკლორული ჯგუფი სოფელ დოლენიდან და მეორე სოფელ სატოვჩადან. სატოვჩას გუნდი 2010 წელს შეიყვანეს ბულგარეთის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნულ წარმომადგენ-

ლობით სიაში. ეს გუნდი, ასევე, არის მოყვარულთათვის ევროპის ხალხური ხელოვნების ჭილდოს მფლობელი, რომელსაც გასცემს ალფრედ ტოპფერის ფონდი (Alfred Töpfer Foundation) ევროპული კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებისა და განვითარების საქმეში შეტანილი განსაკუთრებული წვლილისთვის, მუსიკისა და საშემსრულებლო ხელოვნების, კულტურული ძეგლებისა და ფოლკლორის სფეროში (Peycheva 2012).

სიმღერა „სიმალღებე“ აერთიანებს ორხმიან ანტიფონურ სიმღერებს, რომლებიც წარმოიშვა პირინის მხარეში. მათთვის დამახასიათებელია ორხმიანი, განმეორებითი „ყვირილი“ ძირითად ბგერასთან ოქტავის კორდინაციით, რასაც მოჰყვება დაღმავალი გლისანდო და ტექსტის რეჩიტაცია. შემსრულებლების თქმით, ამ სიმღერების წარმოშობა ასეთია: ადრე, როცა ქალები ასრულებდნენ სამუშაოს მინდორში, სოფლისკენ მიმავალ გზაზე დგებოდნენ გზისპირა გორაზე და იწყებდნენ სიმღერას, რომ ენახათ, რომელი ჯგუფი იყო საუკეთესო. ერთ-ერთმა ჯგუფმა იმღერა და საპასუხოდ სხვებმა დაიწყეს შეძახილების ამალგება ერთგვარი დამცინავი მანერით. ეს უჩვეულო თამაში მომღერლებს მოეწონა და ტრადიციად დამკვიდრდა^{5 6}.

მკვლევართა აზრით, ბულგარეთის ამ გეოგრაფიულ რეგიონში ასეთი სიმღერების არსებობა გვიან ანტიკურ ხანაში მასობრივი მიგრაციის მტკიცებულებაა (Узунов 2012).

სიმღერებს „სიმალღებე“ ასრულებს მომღერლების სამი ჯგუფი. პირველი ჯგუფი მღერის მთავარ, ორხმიან ბურდონულ სიმღერას. ეს ჯგუფი, ჩვეულებრივ, შედგება სამი მომღერლისგან, ერთი მღერის ზედა მელოდიურ ხმას, ხოლო დანარჩენი ორი – ბანს, ანუ „მზიდავ“ ხმას. მეორე ჯგუფი მღერის სტროფებს, რომლებიც უკვე ანტიფონურად იმღერა პირველმა ჯგუფმა. მესამე ჯგუფი შედგება ორი მომღერლისგან, სახელწოდებით „რუკაჩკები“ (მოდახილები). ისინი ასრულებენ შეძახილებს. ეს კომბინაცია საკმაოდ არასტაბილურად ჟღერს, რომელიც შედგება მრავალი მოულოდნელი შეძახილისგან ოქტავის ინტერვალით.

2021 წლის 14 დეკემბერს, არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სამთავრობათაშორისო კომიტეტის მე-16 სესიაზე გადაწყდა დოლენისა

და სოტოგჩას მაღალი სიმღერა იუნესკოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სიაში შეტანა. კრებულში თანდართულ აუდიოალბომში შესულია ერთ-ერთი სიმღერა ამ სასიმღერო პრაქტიკიდან, რომელიც, ასევე, წარმოდგენილია გუნდის დოკუმენტაციაში იუნესკოს პროგრამისთვის „ცოცხალი

სანოტო მაგ. 2. ნამმა მოიცვა ბალახი და ბალახი აყვავდება (Паун пасе, трева никне)

“ნამმა მოიცვა ბალახი,
და ბალახი ყვავის,
ჰეი, შენ, მწვანე ტყე.
ბალახი ყვავის
და ფარშევანგი ბალახობს,
ჰეი შენ, მწვანე ტყე.

ფარშევანგი ძოვს,
და მას ბუმბული ცვივა,
ჰეი შენ, მწვანე ტყე.
ქალწულები აგროვებენ მათ
და მათგან ბეჭდებს ქსოვენ,
ჰეი შენ, მწვანე ტყე.

ქალწულები ბუმბულებს ბეჭდებდად ქსოვენ,
ჰეი შენ, მწვანე ტყე.

ისინი ქსოვენ მათ რგოლებად

და ბეჭდებს ჩუქნიან ყმანვილებს,

ჰეი შენ, მწვანე ტყე“ (Selyashki 2012: 21).

ბისტრიშკიტე ბაბი და ქალთა ფოლკლორული ჯგუფი სოფელ სატოგჩადან ასახავს ბულგარელი ქალების მიერ ძველი ხალხური სიმღერების შესრულებას. სწრაფად განვითარებად სამყაროში და თანმიმდევრულად განსხვავებული ნყოფის სისტემაში, რომელშიც ჩვენ ახლა ვართ ჩაძირული, სულ უფრო რთულია



ბისტრიშკი ბაბი – არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული ცენტრი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოგრაფიულ მუზეუმთან ერთად არსებული ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტი. არქივის ნომერი: ФТАИФ 1656-10.

Bistrishki babi – National Center for Intangible Cultural Heritage, Institute of Ethnology and Folklore with the Ethnographic Museum at the Bulgarian Academy of Sciences. Archive number: ФТАИФ 1656-10.

ძველი ტრადიციის შენარჩუნება ან ხელახლა შექმნა. როგორც უკვე ხაზგასმით აღვნიშნე, ასეთ ჯგუფებში შემსრულებლებმა აშკარად იციან, რომ მათი მისიაა ამ სიმღერების თაობიდან თაობაზე გადაცემა და თანამედროვე გავლენისგან დაცვა. პასუხისმგებლობის ეს გრძნობა მჭიდროდ არის დაკავშირებული როგორც ეროვნულ იდენტობასთან, ასევე, გენდერთან. საბედნიეროდ, ბულგარეთში არიან ადამიანები, რომლებიც პატივს სცემენ ტრადიციას და აფასებენ ამ ტიპის მუსიკას. მისასალმებელია, რომ სახელმწიფო არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის არქივების მეშვეობით მხარს უჭერს ასეთი ჯგუფების ძალისხმევას. ასევე, დიდი მნიშვნელობა აქვს იუნესკოს მხარდაჭერას მსოფლიოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებისთვის.

რაც შეეხება ანსამბლებს, რომლებიც ბულგარეთში ხალხურ პოლიფონიურ გუნდებად იხსენიებიან და ასრულებენ ახლად შექმნილ ფოლკლორულ მუსიკას, მათ შორის ბევრი მსოფლიო მასშტაბითაა ცნობილი. ამ ტიპის გუნდებია ბულგარული ხმების საიდუმლო დორა ხრისტოვას ხელმძღვანელობით, ფილიპ კუტევის ეროვნული ანსამბლი (ხელ. გეორგი გენოვი), ვანია მონევა (ხელ. ვანია მონევა), ბულგარული ანგელოზების ხმები (ხელ. კატია ბარულოვა) და პლოვდივის მუსიკის, ცეკვისა და სახვითი ხელოვნების აკადემიის პროფ. ასენ დიამანდიევის ქალთა გუნდი (ხელ. კოსტადინ ბურაჯიევი). მათი ჩანაწერები ხელმისაწვდომია ინტერნეტში, მაგრამ მე შემოგთავაზებთ რამდენიმე მაგალითს, რათა გაჩვენოთ განსხვავება ტრადიციულ სიმღერასა და ჰარმონიზებულ ხალხურ მუსიკას შორის (ვიდეომაგ. 4, 5, 6, 7, 8).

ამ სტატიის მომზადებისას, ასევე, შევხვდი ანსამბლ ბისერას სოფიიდან. მის ხელმძღვანელს, მილენა სპასოვას ვკითხე, თუ რატომ აირჩია ჰარმონიზებული სიმღერები რეპერტუარისთვის. მისი თქმით, ბულგარული ხალხური სიმღერების არანჟირებები ისეთი კომპოზიტორების, როგორებიც არიან ფილიპ კუტევი, კრასიმირ კიურკჩიისკი, სტეფან მუტაფჩიევი, ნიკოლაი კაუფმანი, სტეფან კანევი, პეტარ ლეონდევი და სხვები, უფრო საინტერესოა, ვიდრე აუთენტიკური ორხმიანი სიმღერები. ეს არის „ფასდაუდებელი მარგალიტი“, რომელიც აუცილებლად უნდა იმღერო (აქედან მომდინარეობს მათი ჯგუფის სახელი, რაც ბულგარულად მარგალიტს ნიშნავს).

თავად მილენა სპასოვა განათლებით არის მუსიკის პედაგოგი. ანსამბლი სულ შვიდი ქალბატონისგან შედგება, წევრებს სხვადასხვა პროფესია აქვთ – მასწავლებლები, IT სპეციალისტი, ბანკირი და ჰიდრაავლიკური ინჟინერი.

მილენა სპასოვასთან ვისაუბრე ქალის, როგორც შემსრულებლის როლზე. მისი თქმით, მუსიკალური შემსრულებლობა ქალებისთვის სოციალურ აქტივობაში ჩართვის საშუალებაა. თითოეული წევრი უაღრესად ლოიალურია ჯგუფის მიმართ. თითოეული ცოლი და დედაა, მაგრამ რეგულარულად ესწრება რეპეტიციებს. ეს ქალები ერთმანეთთან ურთიერთობენ რეპეტიციებისა და კონცერტების მიღმაც. ზოგს აუთენტიკური ხალხური კოსტიუმი ოჯახური მემკვიდრეობიდან ერგო, ზოგმა ახალი შეიკერა, მაგრამ ყველა მათგანი დიდი სიამაყით ატარებს და ბრაზობენ კიდევ, თუ წარმოდგენის ადგილი მათგან სხვაგვარად ჩაცმულობას მოითხოვს.

2019-2020 წლებში პანდემიამ ისინი რეპეტიციებს ჩამოაშორა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც ისინი კვლავ გაერთიანდნენ, თვლიან, რომ დაუბრუნდნენ სხვა, უფრო სრულყოფილ, შინაარსიან და მდიდარ ცხოვრებას (ვიდეომაგ. 9).

ბულგარეთში ხალხური მუსიკის ტრანსფორმაციის შესახებ ჩემი მიმოხილვის ბოლოს აღვნიშნავ, რომ არსებობს კიდევ ერთი ტიპის ქალთა გუნდი, რომელიც ასრულებს ფოლკლორულ არანჟირებას. ეს არის ქალთა გუნდები, რომლებიც სპეციალიზირებული არიან ევროპულ კლასიკურ მუსიკაში, რომელთა რეპერტუარი ხალხური მუსიკის არანჟირებასაც მოიცავს. ისინი ხშირად ასრულებენ იგივე არანჟირებას, რასაც ხალხური გუნდები, მაგრამ განსხვავებული, უფრო კლასიკური ჟღერადობის ტემბრითა და უფრო მაღალ რეგისტრში (ხალხური გუნდების რეგისტრი ზოგადად უფრო დაბალია, ვიდრე კლასიკური გუნდებისა). გარდა ამისა, კლასიკური გუნდების შესრულებაში ნაკლებია ორნამენტაცია. ხშირად სიმღერების ტექსტებიც კი იცვლება, დიალექტური ლექსიკისა ან იდიომების ამოკლებით, რაც რთული გასაგებია თანამედროვე მსმენელებისთვის. მაგალითად, ავიღოთ კომპოზიტორ ფილიპ კუტევის მიერ არანჟირებული სიმღერა *ვახშამი, რადო*. პირველს *ფილიპ კუტევის* ეროვნული ანსამბლის სოლისტები ასრულებენ (ვიდეომაგ. 10). მეორე არის სოფიას სამხატვრო ეროვნული აკადემიის ქალთა და გოგონათა აკადემიური გუნდი *სვეტა პარასკევა*, რომელსაც მე ვდირიჟურობ (ვიდეომაგ. 11).

როდესაც როგორც შემსრულებელს გვეკითხებიან, რატომ ვასრულებთ ამ მუსიკას? ჩვენი პასუხია: იმიტომ, რომ ძალიან მოგვწონს და ესთეტიკურად სიამოვნებას გვანიჭებს. პარადოქსულია, რომ მუსიკის ეს ტიპი, ხალხური მუსიკის მსგავსად, მუდმივად ვითარდება, აუთენტიკური მონოფონიური მელოდიებიდან საკომპოზიტორო არანჟირებამდე, რომელიც ინარჩუნებს ტემბრულ თავისებურებებს, ტემბრის შედარებით ახალი იდეალების, ტექსტისა და შესრულების ესთეტიკის კონტექსტშიც. ხალხური მუსიკის ჩვენი უახლესი ადაპტაციები მოიცავს ისეთ კლასიკურ მუსიკალურ ინსტრუმენტებსაც კი, როგორცაა ფორტეპიანო. მათი შესრულება საჭიროებს შერეულ გუნდს, კლასიკური და ხალხური ვოკალის კომბინაციას. ამის მაგალითია სიმღერა *როდოპების სუნთქვა*, რომლის არანჟირების ავტორია ვალენტინა დობრევა. ჩანანერს ასრულებს აკადემიური გუნდი *სვეტა პარასკევა*, დირიჟორი: გალინა ლუკანოვა, სოლისტი: ვალენტინა დობრევა (ვიდეომაგ. 12).

ცხადია, ქალებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ბულგარული სასიმღერო ფოლკლორის და ზოგადად მუსიკალური კულტურის განვითარების ყველა პერიოდში. თავდაპირველად ისინი იყვნენ ტრადიციის მატარებლები. დღეს-დღეობით ქალები არიან პროფესიონალი მომღერლები, კომპოზიტორები, დირიჟორები. სასიმღერო გუნდებში წევრობას განსხვავებული მნიშვნელობა აქვს სხვადასხვა ქალისთვის, დაწყებული ტრადიციის შენარჩუნებისკენ სწრაფვით, გაგრძელებული შემოქმედებითი იმპულსით, სასცენო წარმოდგენაში მონაწილეობის სურვილითა თუ, უბრალოდ, სოციალიზაციის შესაძლებლობით.

თარგმნა ბაია ჟუჟუნაძემ

შენიშვნები:

1. 2008 წლიდან რამდენიმე ფოლკლორული ანსამბლი შეტანილია ბულგარეთის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნულ წარმომადგენლობით სიაში. დამატებითი დეტალებისთვის იხ: <https://bulgariaich.com/?act=content&rec=2> (ნანახია 21.07.2021).
2. ბულგარული ხალხური პრაქტიკა, რომელიც შეიძლება ითარგმნოს, როგორც „ერთად შეკრება“, „გაბფესტი“ ან „ჩიტ-ჩატი“.
3. კრებითად შეტანილია იუნესკოს არამატერიალური მემკვიდრეობის შედევრების სიაში სახელწოდებით „ეროვნული ჩიტალიშტე: არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და შენარჩუნების პრაქტიკული გამოცდილება“.
4. ბულგარეთის მეცნიერებთა აკადემიის ეთნოგრაფიულ მუზეუმთან არსებული ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტი.
5. ინტერვიუ სატოვჩას ქალთა ფოლკლორული ჯგუფის ხელმძღვანელ მარია ჩობანოვასთან: https://www.youtube.com/watch?v=kkSx8_V_eCo (ნანახია 24.07.2021).
6. დოლენის და სატოვჩას მაღალი სიმღერა: <https://www.youtube.com/watch?v=975ROm5PbK4&t=8s> (ნანახია 14.01.2022).

ვიდეომაგალითები:

1. *მეტრა მდინარეზე რეცხავს*. ასრულებს ბისტრიშკიტე ბაბი: <https://www.youtube.com/watch?v=5zvpkTU6cNs>
2. *იორდანო მომე*. ასრულებს ბისტრიშკიტე ბაბი: <https://www.youtube.com/watch?v=AYhimzh1wQ>

3. *გელ იანო*. ასრულებს ბისტრიშკიტე ბაბი:
<https://www.youtube.com/watch?v=Xh3kDUI3W4U&t=86s>
4. *ჩიტი გადაფრინდა*. ასრულებს ფილიპ კუტევის ეროვნული ანსამბლის გუნდი (დირიჟორი გიორგი გენოვი):
<https://www.youtube.com/watch?v=nRfUF3xiGiY>
5. ნიკოლაი კაუფანი – პატარა ბიჭს სძინავს. ასრულებს ვანია მონევას გუნდი (დირიჟორი ვანია მონევა):
<https://www.youtube.com/watch?v=xP-pzxcg784w>
6. *მზე ანათებდა* (არანჭირების ავტორი კოსტადინ ბურაჯიევი). ასრულებს პლოვდივის მუსიკის, ცეკვისა და სახვითი ხელოვნების აკადემიის პროფ. ასენ დიამანდიევის ქალთა გუნდი (დირიჟორი კოსტადინ ბურაჯიევი):
<https://www.youtube.com/watch?v=YsaZYnl3L5E>
7. პეტარ ლიონდევი – ერგენ დედა. ასრულებს ბულგარული ხმების საიდუმლო (დირიჟორი დორა ხრისტოვა):
<https://www.youtube.com/watch?v=Wn8yincEK-Q>
8. პეტარ ლიონდევი – კაფალ სვირი. ასრულებს ბულგარული ანგელოზების ხმები (დირიჟორი კატია ბარულოვა):
https://www.youtube.com/watch?v=levOES7XmEY&list=RDlevOES7XmEY&start_radio=1&rv=levOES7XmEY&t=30
9. გიორგი პეტკოვი – ნუხელ სედენკი გავაკეთეთ. ასრულებს ფოლკლორული ჯგუფი ბისერა (დირიჟორი მილენა სპასოვა):
<https://www.youtube.com/watch?v=Cy6Y3BvGXL4>
10. ფილიპ კუტევი – ვახშამი, რადო. ასრულებს ფილიპ კუტევის ეროვნული ანსამბლის გუნდის სოლისტები (დირიჟორი გიორგი გენოვი):
<https://www.youtube.com/watch?v=IXZbHnKCq7M>
11. ფილიპ კუტევი – ვახშამი, რადო. ასრულებს ეროვნული სამხატვრო აკადემიის სვეტა პარასკევას აკადემიური გუნდი (დირიჟორი გალინა ლუკანოვა):
https://www.youtube.com/watch?v=qz_M1J04_m8
12. ვალენტინა დობრევა – როდოპების სუნთქვა. ასრულებს ეროვნული სამხატვრო აკადემიის სვეტა პარასკევას აკადემიური გუნდი (დირიჟორი გალინა ლუკანოვა):
https://www.youtube.com/watch?v=UZrmy_q36PA

აუდიომაგალითები:

აუდიომაგ 1. *ბისტრიშკი ბაბი* (1985) – არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული ცენტრი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოგრაფიულ მუზეუმთან ერთად არსებული ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტი. არქივის ნომერი: ФНАИФ 2790.

აუდიომაგ 2. ქალთა ფოლკლორული ჯგუფი სოფელ სატოვჩადან (2008) – არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული ცენტრი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოგრაფიულ მუზეუმთან ერთად არსებული ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტი. არქივის ნომერი: ФНАИФ 2467.

გამოყენებული ლიტერატურა (იხ. გვ. 239).

შიდა და ინტერ-კულტურული, ისტორიული და თანამედროვე: სეთო ლეელოს გენდერული პრაქტიკა დროის დინებაში

იანიკა ორასი

სავანა-რიკა პაუელი

შესავალი

უნესკოს მიერ აღიარებულ ევროპის სასიმღერო პრაქტიკებში ქალის როლის შესწავლისას, სეტოს ხალხის ტრადიციებს გვერდს ვერ ავუვლით. ეს ნაშრომი წარმოადგენს შესავალს ქალის როლზე სეთო ლეელოს პრაქტიკაში და ამ როლის ისტორიული გავლენის ანალიზს სოციალურ-პოლიტიკურ კონტექსტში. ისტორიულად, სოფლის დღესასწაულები და რიტუალური დღეობები ქალებს სხვადასხვა შესაძლებლობას აძლევდა საკუთარ თემში თავის წარმომადგენლობისთვის; თუმცა, შედარებით თანამედროვე დროში ქალებმა შესრულების საზღვრები საჯარო სფერომდე გააფართოვეს. ჩვენი მიზანია, ვაჩვენოთ, თუ რა ფაქტორებმა შეიძლება მოახდინონ გავლენა ამ ტრადიციებზე და, ზოგიერთ შემთხვევაში, მისცენ ქალებს შესაძლებლობა, გასცდნენ ტრადიციული პატრიარქალური ოჯახის სტრუქტურების საზღვრებს. ეს კვლევა იწყება სეტოს ისტორიისა და იდენტობის მოკლე განმარტებით, რასაც მოჰყვება სეთო ლეელოს და მისი პოზიციის მიმოხილვა თანამედროვე საზოგადოებაში. ანალიზის ბოლოს განვიხილავთ ლეელოს, როგორც ქალთა ტრადიციის როლს.

სეთოს ისტორია და იდენტობა

სეთო არის ფინური წარმოშობის ეთნიკური უმცირესობა, რომელიც წარმოადგენს ბალტიის ზღვის რეგიონში მცხოვრებ ყველაზე დასავლურ ფინო-უგორულ ხალხებს. სეთომასს (სეტოს მინა) ისტორიული ტერიტორია მდებარეობს სამხრეთ-აღმოსავლეთ ესტონეთში და რუსეთის ფსკოვის ოლქის პეჩორის რაიონში. სეთო ენა მჭიდრო კავშირშია მეზობელ ვორუ (Võru) დიალექტთან სამხრეთ-აღმოსავლეთ ესტონეთში. 2011 წლის ესტონეთის აღწერამ გამოავლინა დაახლოებით 12,800 სეთო ენაზე მოლაპარაკე. ესტონეთში მცხოვრები სეთო მოსახლედან 3500-ზე ნაკლები ცხოვრობს ისტორიულ სეთომაში. სეტოს

მოსახლეობის უმრავლესობა ცხოვრობს ტარტუში, ტალინსა და სეტომას ფარგლებს გარეთ სხვა ადგილებში. სეტომას რუსულ მხარეს მხოლოდ 200-300 სეტოა დარჩენილი (Hagu 2014: 9).

მიუხედავად იმისა, რომ სეტო ენობრივად მიეკუთვნება ფინურ ხალხებს, რომლებიც დასახლდნენ ბალტიის ზღვის აღმოსავლეთ სანაპიროზე ძვ. წ. II-I ათასწლეულის მიჯნაზე, მისი შემდგომი ისტორია მჭიდროდ არის დაკავშირებული რუსეთთან. მეორე ათასწლეულის დასაწყისში ქრისტიანიზაციისა და ესტონეთის ტერიტორიაზე დასავლელი და აღმოსავლელი დამპყრობლების შეჭრის პერიოდში, სეტოს რეგიონი დაიპყრო რუსეთმა და იგი მისი მმართველების კონტროლის ქვეშ მოექცა. ამ ისტორიული პროცესების შედეგად, სეტოს რელიგიური პრაქტიკა მართლმადიდებლურია, განსხვავებით დანარჩენი ესტონეთისგან, რომელიც კათოლიკურ და, მოგვიანებით, ლუთერანულ პრაქტიკას მისდევს. ერთი მხრივ, რელიგიასა და ადმინისტრაციულ კუთვნილებაში განსხვავებამ ენობრივად მსგავსს ესტონელებთან, ხოლო, მეორე მხრივ, სხვაობამ რუსებთან ენასა და ადრეულ კულტურულ ტრადიციებში, გამოიწვია კულტურული ბზარი.

ესტონელებს სეტოები უწოდებდნენ *mõtsigu*-ს (*ველური*) განსხვავებული რელიგიური მრწამსის გამო; მართლმადიდებელი რუსები სეტოებს „ნახევრად მორწმუნეებად“ მიიჩნევდნენ, რადგან მათ შეინარჩუნეს ზოგიერთი წინარექრისტიანული ტრადიცია და ლაპარაკობდნენ სხვა ენაზე (Kalkun 2014). რელიგიას ცენტრალური ადგილი ეკავა სეტოს თვითგამორკვევაში თანამედროვე პერიოდამდე. სიმბოლური სიახლოვე მარიამ ღვთისმშობელსა და სეტო ქალებს შორის განსაკუთრებით ხაზგასმული იყო სეტოს ტრადიციებში. ძირძველი რელიგიური პრაქტიკა, რომელშიც საკრალური ფემინურობა მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა, „აშკარად ემსახურებოდა სეტოს ეთნიკური იდენტობის განმტკიცებას, რომელიც სეტო ხალხს გამოარჩევს, როგორც ღვთისმშობლის რჩეულს“ (Kalkun, Vuola 2017: 26)¹.

1920 წელს, ესტონეთსა და საბჭოთა რუსეთს შორის დადებული ტარტუს ხელშეკრულების თანახმად, სეტომას ისტორიული ტერიტორია შეუერთდა ესტონეთის პირველ დამოუკიდებელ რესპუბლიკას (1918–1940). ამ პერიოდის ესტონეთის სახელმწიფოს დამოკიდებულებაში სეტოს მიმართ შეინიშნება

კოლონიური განმანათლებლობის გარკვეული მახასიათებლები. იყო მცდელობა „ცივილიზებულიყო“ ის, რაც სეტომასს კულტურულ და ეკონომიკურ ჩამორჩენილობად აღიქმებოდა.

ესტონეთის საბჭოთა ეპოქა დაიწყო 1940 წელს და გაგრძელდა მეორე მსოფლიო ომის შედეგად საბჭოეთის მიერ აღმოსავლეთ გერმანიის ოკუპაციის შემდეგ. 1944 წელს საბჭოთა ცენტრალურმა ხელისუფლებამ სეტოს ტერიტორია გაანაწილა ესტონეთისა და რუსეთის საბჭოთა რესპუბლიკებს შორის. მზარდმა ურბანიზაციამ, განსაკუთრებით, 1960-იან წლებში და სეტომასს ორ საბჭოთა რესპუბლიკას შორის გაყოფამ, ბევრი სეტო იძულებული გახადა გადასახლებულიყო ესტონეთის ქალაქებსა და სოფლებში. განსაკუთრებით დიდი იყო მიგრაცია სეტომასს აღმოსავლეთი ნაწილიდან, რომელიც რუსეთის ტერიტორიაში შედიოდა. სეტოელები ეძებდნენ უკეთეს ეკონომიკურ პირობებსა და უფრო ახლობელ ენობრივ გარემოს.

1991 წელს ესტონეთის დამოუკიდებლობის აღდგენა ნიშნავდა, რომ საბჭოთა საზღვარი, რომელიც ყოფდა სეტომასს, ახლა უკვე სახელმწიფო საზღვარს აღნიშნავდა დამოუკიდებელ ესტონეთსა (2004 წლიდან ევროკავშირის წევრი) და რუსეთს შორის. სახელმწიფო საზღვარზე მოძრაობა მკაცრი კონტროლის ქვეშ მოექცა. ამ შეზღუდვებმა ხელი შეუშალა სეტოებს შეენარჩუნებინათ კონტაქტი მეორე მხარეს დარჩენილ მშობლიურ ადგილებთან და ნათესავებთან; მათ, ასევე, შეეზღუდათ წინაპრების საფლავების მონახულება და მათ პატივისცემად სეტო ტრადიციის შესრულება (Kuutma 2012).

ესტონეთში სეტოს თანამედროვე იდენტობა ორგანოზომილებიანია და, შესაბამისად, უფრო მულტიკულტურალიზმზეა ორიენტირებული (Valk, Särg 2014). ეს განპირობებულია უწყვეტი კონტაქტით უფრო დიდ მებობელ ესტონურ და რუსულ კულტურებთან, რამაც ჩამოაყალიბა სეტოს იდენტობა. 1990-იან წლებში სეტომ წამოიწყო ერთგვარი ეთნიკური ან ეროვნული გამოღვიძების მოძრაობა. სეტოს ეთნიკური თემის გააზრება თანდათან განვითარდა ლოკალური თემიდან ეროვნულის ჩარჩომდე, სადაც სეტოს ახლა უკვე შეედლო პრეტენზია ჰქონოდა საკუთარ მმართველ ორგანოზე, როგორცაა სეტოს კონგრესი (Valk, Särg 2014, იხილეთ, ასევე, Isaijw 1993). სეტოები ადრე ესტონურ სუბ-ეთნიკურ ჯგუფად ითვლებოდნენ, 2002 წელს სეტოს კონგრესმა ისინი ცალკე ეთნოსად ან ერად (rahvas) გამოაცხადა (Kuutma 2012: 61).

მიუხედავად ამისა, თემის ურთიერთობაში ნათესაური და მჭიდრო ოჯახური კავშირები დღესაც დიდ მნიშვნელობას ინარჩუნებს, ბოლო ათწლეულების განმავლობაში ადამიანები სულ უფრო მეტად ცდილობენ დაუკავშირდნენ თავიანთ სეტო ფესვებს და მიისწრაფვიან საკუთარი თავი სეტოდ წარმოაჩინონ. ანელა ლაანეოტსმა, სეტოს ახალგაზრდა აქტივისტმა, 2014 წელს განაცხადა: „სეტო არის კარგი მაგალითი იმისა, თუ როგორ აღიდგინა დაჩაგრულმა ენამ და კულტურამ ღირსება ერთ თაობაში. სეტობა არ არის მხოლოდ სიამაყის საგანი, ის, ასევე, პოპულარულია“ (Breidaks 2018).

სეტო ლეელოს განსაზღვრება

სეტო ლეელო (ემიკური ტერმინი, რომელიც აღნიშნავს ძველი სტილის სიმღერას, წარმოებული რეფრენიდან *ლეელო-ლეელო-ლეელო*) ეკუთვნის ფინური *რუნოს სიმღერების* (ან *კალევალა-მეტრის*) ტრადიციას, რომელიც, სავარაუდოდ, გაჩნდა დაახლოებით ორი ათასწლეულის წინ ჩრდილოეთ ესტონეთში და გავრცელდა დიდ ტერიტორიაზე, ფინეთის და კარელიის ჩრდილოეთი ნაწილიდან სამხრეთ ესტონეთამდე, სეტომაას (და, შესაძლოა, ლივონიის) ჩათვლით (Frog 2019, Sarv 2015). როგორც სეტოს ძირითადი სასიმღერო სტილი, *ლეელოს* პოეტური სისტემა მე-20 საუკუნის დასაწყისში იზიარებს სხვა ფინური ტერიტორიების *რუნოს სიმღერების* მახასიათებლებს, მაგრამ აქვს განსხვავებული მუსიკალური მახასიათებლებიც. *რუნოს სიმღერების* პოეტიკას ახასიათებს ალიტერაცია და დამაბოლოებელი რითმის არარსებობა. არ არსებობს სტროფები; სამაგიეროდ, სიმღერის ტაქები ორგანიზებულია არარეგულარული სინტაქსური და სემანტიკური პარალელიზმით. *რუნოს სიმღერების* ენა მდიდარია პოეტური ფორმულებით და შეიცავს არქაულ ფორმებსა და სიტყვებს, რომლებიც აღარ არიან თანამედროვე ენის ნაწილი.

სტილის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია „ქმნადობა შესრულებისას“ (Foley 1995) – ეს არის სიმღერების ხელახლა შექმნა ყოველი შესრულებისთვის და ახალი ლექსების ფორმულური იმპროვიზაცია სხვადასხვა ცხოვრებისეულ გარემოებაზე მოსარგებად. მომღერლის ნიჭი ფასდება ლექსების ცოდნისა და იმპროვიზაციის უნარით. დახელოვნებული მომღერალი (ე.წ. *სონოლინე* [sõnoliine] – სიტყვების მთხრობელი ან ლაულუიმა [lauluima] – სიმღერის დედა)³ ძალიან ფასობს სეტოს საზოგადოებაში.

ლექსის ერთ-ერთი უნიკალური მუსიკალური მახასიათებელია მისი მრავალ-ხმიანობის არქაული ფორმა, რომელიც განსხვავდება დანარჩენი ფინური რუნოს სასიმღერო ტრადიციებისთვის⁴ დამახასიათებელი გაბატონებული ერთ-ხმიანობისგან. რუნოს სიმღერების უმეტესობის მსგავსად, სეტო სიმღერებს ასრულებს წამყვანი მომღერალი და გუნდი, რომელიც ზოგადად იმეორებს წამყვანის მიერ შესრულებულ ტაქსს. გუნდის მრავალხმიანი ფაქტურა შედგება ორი ფუნქციურად განსხვავებული ხმისაგან – ქვედა ძირითადი ხმა (*torrö* ხალხური ტერმინოლოგიით), რომელიც ჰეტეროფონიურად სრულდება და ზედა, დამხმარე ხმა (*killö*), რომელსაც სოლო ხმა ასრულებს.

კიდევ ერთი მკაფიო მუსიკალური მახასიათებელია კილოური სისტემა, რომელიც განსხვავდება ესტონური ან მეზობელი ხალხების სისტემებისგან. ამ კილოს აქვს სიმეტრიული სტრუქტურა და შედგება ექსკლუზიურად ტონი და სამ-ნახევართონიანი ინტერვალებისგან. კილოს ყველაზე გრძელი ფორმა შედგება ექვსი ბგერისგან და მისი ინტერვალური სტრუქტურა შეიძლება გამოიხატოს როგორც 1-3-1-3-1, რომელშიც რიცხვები აღნიშნავენ ინტერვალების ზომას ნახევართონებში. სანოტო ტრანსკრიფციაში ეს ბგერათრიგი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს შემდეგნაირად D-Eb-F#-G-A#-B (ეს სტრუქტურა მიახლოებითია, რადგან ბგერებს შორის რეალური ინტერვალები არ არის ზუსტად ტონი და სამი ნახევართონი (Pärtlas 2020). ეს კილო ასახავს მუსიკალური აზროვნების არქაულ ფორმას.

მას შემდეგ, რაც ბგერათრიგის ორგანიზების პარალელური სისტემები აღმოჩენილია სამხრეთ რუსეთში, იმ მხარეში, სადაც ადრე ფინო-უგორული ტომები ცხოვრობდნენ, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კილოს ფესვები თარიღდება უძველესი დროით (Pärtlas 2005). ამ კილოს გარდა გამოიყენება (ანჰემიტონურ-) დიატონური კილოებიც. დროთა განმავლობაში, ლექსო სიმღერამ შეიძინა დასავლური ტონალური მუსიკის ზოგიერთი მახასიათებელი, მაგრამ უძველესი სიმღერები ტონი-სამი-ნახევართონიანი კილოთი შენარჩუნდა უწყვეტი ტრადიციით XX საუკუნის ბოლომდე. XXI საუკუნეში ზოგიერთი მომღერალი ცდილობდა აღედგინა გაქრობის პირას მყოფი მუსიკის ძველი სტილი საარქივო ჩანაწერებიდან, ეთნომუსიკოლოგების კვლევებიდან და სწავლებებიდან (Pärtlas, Oras 2014, Oras 2016, Pärtlas 2020: 23–32).

რუნოს სიმღერებს მნიშვნელოვანი როლი ჰქონდა ტომობრივი საზოგადოების სხვადასხვა რიტუალში. ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი რიტუალი, რომელიც ტრადიციული ფორმით XX საუკუნის მეორე ნახევრამდე შენარჩუნდა, იყო ქორწილი. ფინურ ქორწილებს „სიმღერის ქორწილებს“ ეძახდნენ, გამოჩენილი ქალი მომღერლების მიერ შესრულებული რიტუალური სიმღერების გამო, რომლებიც თან ახლდა ქორწინებაში შესვლის ხანგრძლივი რიტუალის სხვადასხვა ეტაპს და, შესაბამისად, ნათესაობის ახალ ფორმებს. XXI საუკუნეში სეტომაას⁵ ზოგიერთ ქორწილში აღდგა ისტორიული რიტუალი ტრადიციული საქორწინო სიმღერებით. მნიშვნელოვანი ტრადიციული დღესასწაულია კირმასი ან კირმასკი (*kirmas* ან *kirmask*) – სოფლის წვეულება სიმღერითა და ცეკვით, რომელიც საეკლესიო დღესასწაულებთანაა დაკავშირებული. წვეულებებს წინ უძღოდა ღვთისმსახურება, ხატებით მსვლელობა და წინაპართა საფლავებზე შეკრება. რეგიონის თითქმის ყველა სოფელი აღნიშნავდა ამ სახის დღესასწაულებს კვირაობით, აღდგომასა და გვიან შემოდგომას შორის. ეს შეკრებები იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი ახალგაზრდებისთვის ერთმანეთთან შესახვედრად, საზოგადოების უფროსი წევრებისთვის კი – სოციალიზაციის, გართობის, შვილებისთვის ქორწინების დაგეგმვისთვის, ინფორმაციის გაცვლისა და ერთმანეთთან ვაჭრობისთვის (Kalkun 2014: 62). კირმასის ტრადიცია თითქმის შეწყდა საბჭოთა პერიოდში, მაგრამ აღდგა 1990-იანი წლებიდან.

XX საუკუნის საზოგადოებაში მომხდარმა ცვლილებებმა თან მოიტანა ტრადიციის გარკვეული ტრანსფორმაცია. სასცენო შემსრულებლობამ მზარდი მნიშვნელობა შეიძინა. სპონტანური სიმღერა, რომელიც სრულდება წვეულებებისა და შეკრებების დროს (კირმასი, ახლა დაბადების დღეებისა და სხვა შემთხვევების ჩათვლით) გადარჩა, როგორც სიმღერის ძირითადი არასასცენო ფორმა. ქორწილებისა და სხვადასხვა კალენდარული რიტუალის დროს სიმღერა მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაში აღდგა. პირდაპირი ზეპირი გადაცემის გარდა, საარქივო წერილობითი და აუდიოჩანაწერების წყაროები და სპეციალიზებული პუბლიკაციები მზარდ მნიშვნელობას იძენენ. თანამედროვე ლეელო გუნდებს შორის მიღებული პრაქტიკაა ხმოვანი ჩანაწერების CD ფორმატში და სოციალურ მედიაში გავრცელება.

კულტურული ინსტიტუციები და ლეელოს სასიძღვრო ტრადიცია

ლეელო სეტომააში იქცა თანამედროვე კულტურული ცხოვრების ცენტრალურ კომპონენტად ესტონეთის პირველი დამოუკიდებელი რესპუბლიკის შემდეგ. პირველი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო სეტო სიმღერის ზეიმი პეჩორიში (პეცერი)⁶ დაწყებული 1922 წლიდან, რომელიც მოიცავდა როგორც კლასიკურ საგუნდო მუსიკას, ასევე, ლეელო სიმღერას. სეტო ლეელოს ზოგიერთი გუნდი ესტონეთისა და ფინეთის სხვადასხვა კუთხეში ასრულებდნენ სეტოს ტრადიციას, როგორც საერთო ფინური სასიძღვრო მემკვიდრეობის განსაკუთრებულად კარგად შემონახულ ნიმუშს. კულტურულმა ელიტამ გამოავლინა ნიჭიერი წამყვანი მომღერლები და დაიწყო საზოგადოების შიდა წრეებში აღიარებული მომღერლების მანამდე არსებული „ბუნებრივი იერარქიის“ გაძლიერება, ოფიციალურად აღიარა ისინი წოდებით *სიმღერის დედა* (Arukask 2003, Kuutma 2006). საბჭოთა პერიოდში ადგილობრივ მომღერლებს ლეელო გუნდებში აერთიანებდნენ რეგიონული „კულტურის სახლები“, რომელთა საქმიანობა მკაცრად რეგულირდებოდა და კონტროლდებოდა სახელმწიფოს მიერ. ისინი მონაწილეობდნენ სხვადასხვა ოფიციალურ ფესტივალსა და დღესასწაულში, ასევე, ფოლკლორულ ხელოვანთა რეგიონულ და რესპუბლიკურ სამოყვარულო კონკურსებში.

1977 წელს მოეწყო პირველი სეტო ლეელოპაივ (*leelopäiv – სიმღერის დღე*, ანუ ტრადიციული სიმღერის ფესტივალი). ეს ფესტივალი, გარკვეული გაგებით, იყო სეტოს მეორე მსოფლიო ომის წინა სიმღერის ზეიმების გაგრძელება და ემსახურებოდა ლეელოს როლის განმტკიცებას თანამედროვე სეტოს იდენტობის კონტექსტში. სამ წელიწადში ერთხელ გამართული ღონისძიების ორგანიზება, რომელიც დღემდე გრძელდება, ჩამოყალიბდა საბჭოთა პერიოდში ლეელოს სიმღერის ზოგადი ინსტიტუციონალიზაციისა და ფოლკლორის აღორძინების მოძრაობის შედეგად. ეს მოძრაობა ბალტიისპირეთსა და აღმოსავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნებში ანტისაბჭოთა იდეოლოგიით იყო გაჟღერებული (Šmidchens 2014).

სეტოს ყველაზე მნიშვნელოვანი თანამედროვე ყოველწლიური შეკრება, სეტოს სამეფოს დღე 1994 წელს დაფუძნდა. ღონისძიება შთაგონებული იყო შვედეთისა და ნორვეგიის საზღვარზე მცხოვრები „ტყის ფინელების“ მიერ, რომლებიც ყოველწლიურ დღესასწაულს ატარებენ თავიანთი თვითგამოცხადებული რესპუბლიკის პატივსაცემად. სადღესასწაულო დღეებში სეტომაა სიმბოლურად

სეტოს სამეფოდ ცხადდება, ერთიან ტერიტორიად, რომელიც გადაჭიმულია ესტონეთ-რუსეთის საზღვარზე. დღესასწაულის ფარგლებში მოქცეული წარმოსახვითი სამეფო სძლევს საზღვრით შექმნილ გაყოფის მტკივნეულ რეალობას, ამავედროულად, ახდენს მის ცენტრალიზებასაც (Annist 2013: 8).

სეტოს სამეფოს დღე არის ყოველწლიური უმნიშვნელოვანესი დღესასწაული, რომელიც ხელს უწყობს სეტოს ეროვნული და ნათესაური იდენტობის გამოხატვას და ტურიზმის გზით ამის უფრო ფართოდ გაცხადების საშუალებას იძლევა. ტურიზმი ხელს უწყობს ადგილობრივი საკვების, ხელნაკეთი ნივთებისა და რიტუალური დემონსტრაციების პოპულარიზაციას, Sõnolise-ის (წამყვანი მომღერლების) კონკურსი ავლენს წლის საუკეთესო წამყვან მომღერალს, გამორჩეულს ლირიკული იმპროვიზაციის უნარით. სეტოს თემის ახალ ხელმძღვანელად და წარმომადგენლად მომავალი წლისთვის ირჩევენ *ülemsootska* ან *ülembsootska*-ს, ანუ *მთავარ მაცნეს* ან მითოლოგიური სეტოს მეფის შემცვლელს. აღსანიშნავია, რომ სეტოს ასეთი თხუთმეტი მეფიდან ხუთი ქალი იყო.

2009 წელს სეტო *ლუელო* შეიტანეს იუნესკოს კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის წარმომადგენლობით სიაში (ICH)⁷. დღეს სეტოს უძველეს პოლიფონიურ სასიმღერო პრაქტიკას, ძირითადად, ინარჩუნებენ *ლუელო* გუნდები, რომლებიც უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებენ ადგილობრივ თვითმყოფადობაში და, ხშირად, საზოგადოებრივი ცენტრების ფუნქციას ითავსებენ (UNESCO Seto *Leelo*). ამჟამად, დაახლოებით, ოცდაექვსი აქტიური *ლუელო* გუნდია, უმეტესობა შედგება მხოლოდ ქალებისგან, მათ შორის მხოლოდ ოთხია მამაკაცთა. მათი, დაახლოებით, ორი მესამედი ფუნქციონირებს სეტოს ტერიტორიის გარეთ, უმეტესობა – ესტონეთის ქალაქებსა და ციმბირის რამდენიმე სეტო სოფელში. ამჟამად ყველაზე ძველი მუდმივად მოქმედი გუნდი არის *სოსარო* (*Sõsarõ*), ტალინიდან (დაარსდა 1973 წელს). ბევრი ძველი გუნდი დაიშალა. *ლუელო* გუნდები აწყობენ კონცერტებს ან დღესასწაულებს, რომლებზეც ისინი იწვევენ სხვა *ლუელო* გუნდებს. მუზეუმები და სხვა ტურისტებზე ორიენტირებული დაწესებულებები სეტომააში, კულტურულ ღონისძიებებთან ერთად, უამრავ შესაძლებლობას იძლევა *ლუელო* გუნდების სასცენო წარმოდგენებისთვის.



სეტო ლეელოს გუნდები ლეელოს დღეების XV ფესტივალზე, 29.06.2019. ფოტო: ჰარი ა. სანდელი.

Seto leelo choirs in XV Leelo Day festival, Värskä, 29.06.2019. Photo by Harri A. Sundell.

2015 წელს დაარსდა ლეელოს სასიმღერო ბანაკი, რომელსაც ყოფილი ადგილობრივი წამყვანი მომღერლის პატივსაცემად დაერქვა ლუმო კატის სასიმღერო ბანაკი. ბანაკი ორგანიზებულია სეტო ლეელოს აქტივისტის მიილ ვალკის მიერ მის მშობლიურ სოფელ ნედსეჯაში (Nedsjäja). ის სამი დღე გრძელდება და მოიცავს სიმღერის გაკვეთილებს, რომლებსაც გამოცდილი ადგილობრივი ლეელო მომღერლები და ფოლკლორისტები-ეთნომუსიკოსები ასწავლიან. გარდა ამისა, იმართება სეტოს ტრადიციის მიხედვით კოსტიუმირებული სადამოს წვეულებები, ცეკვის სწავლებით, გამოცდილი ლეელო უხუცესი შემსრულებლების მიერ მოგონებების გაზიარებით; ასევე, ცალკე თამაშობები და მუსიკალური აქტივობები ბავშვებისთვის. ბანაკი ლეელოს შესახებ ცოდნის გავრცელების მთავარ კერად იქცა.

ადგილობრივი ორგანიზაცია, რომელიც პასუხისმგებელია ლეელოს ტრადიციების შენარჩუნებაზე, ცნობილი როგორც *Seto Leelotarko Kogo* (სეტო ლეელოს ექს-

პერტოა ასამბლეა) და შეიქმნა იუნესკოს აპლიკაციასთან დაკავშირებით. მას მართავს გამოჩენილი წამყვანი მომღერალი ოიე სარვ (Öie Sarv) და ღიაა სეტო ლეელო საზოგადოების ყველა წევრისთვის, რომელიც დაინტერესებულია ტრადიციის გაგრძელებით. ეროვნულ დონეზე, ლეელო ინსტიტუტების საქმიანობას მხარს უჭერს სეტომას კულტურული პროგრამა. ასევე, გარკვეული დამატებითი სახსრები გამოიყო ესტონეთის რეგიონული კულტურული განვითარების გასაძლიერებლად. 2017 წლიდან სეტომას ტერიტორია, რომელიც მდებარეობს ესტონეთის რესპუბლიკაში, კონსოლიდირებულია ადმინისტრაციულ ერთეულში, სახელწოდებით *სეტომა ვალდ (Setomaa Vald* – სეტომას სასოფლო მუნიციპალიტეტი). ცალკეული მუნიციპალიტეტების გაერთიანებამ ხელი შეუწყო სეტოს კულტურული პრაქტიკის შენარჩუნებას, მათ შორის ლეელოს ტრადიციას, მისი პოლიტიკური და ეკონომიკური მნიშვნელობით, როგორც ეროვნული კულტურის სიმბოლოს და ტურისტებისთვის საინტერესო წეს-ჩვეულებას. რუსეთის მთავრობამ სეტო დაასახელა, როგორც რუსეთის მკვიდრი მოსახლეობის 46-ე ჯგუფი, რითაც მათ სტატუსი მისცა სახელმწიფო დონის დამატებითი მხარდაჭერისა და სოციალური შეღავათებისთვის.

სეტო ლეელოს იუნესკოს სიაში შეყვანამ საერთაშორისო ყურადღება მოუტანა ეთნიკურ ტრადიციებს, გაზარდა ინფორმირებულობა კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ და სხვა ტრადიციულ კულტურებთან ურთიერთობის დამყარების საშუალება მისცა. 2014 წელს სეტომას სოფელი ობინიცა გამოცხადდა ფინო-უგორულ კულტურულ დედაქალაქად; ფინო-უგორ ხალხებს, განსაკუთრებით, უდმურტებსა და მორდვინებს შორის, გარდა გაცვლითი ვიზიტებისა და თანამშრომლობითი ღონისძიებებისა, ჩამოყალიბდა ძლიერი საკომუნიკაციო ქსელი; *კიჰნუს კულტურული სივრცე (Kihnu Cultural Space)* ესტონეთში და *სუიტის კულტურული სივრცე (Suiti Cultural Space)* ლატვიაში, რომლებიც, ასევე, აღიარებულია იუნესკოს მიერ, მუდმივად თანამშრომლობენ სეტოსთან კულტურულ პროექტებში.

ლეელო და იდენტობა სიძოს საზოგადოებაში

პრე-თანამედროვე ეპოქაში, გამორჩეული სასიმღერო უნარები ოჯახს ან ტომს ღირსების გამოხატვასა და შენარჩუნებაში უწყობდა ხელს. მაგალითად, ერთ-ერთი მთავარი გზა, რომლითაც მომღერლები თავიანთსაშემსრულებლო უნარებს

წარმოაჩენდნენ, იყო ტრადიციული ქორწილების დროს შესრულებული სიმღერა-შეჯიბრებები, რომელშიც წამყვანი მომღერალი, რომელიც წარმოადგენდა კონკრეტულ ოჯახს, იცავდა ოჯახის ღირსებას. როდესაც დღეს ვინმე თავის საშემსრულებლო უნარებს განიხილავს, როგორც წესი, აღნიშნავს წინა თაობის ოჯახის წევრების წვლილზე, რომლებიც საზოგადოების მიერ წამყვან (ან killწ) მომღერლებად იყვნენ აღიარებულები.

საზოგადოების მოდერნიზებამ მემკვიდრეობისთვის დამახასიათებელი პროცესები განაპირობა. სეთო *ლუელო* იქცა გაზრდილი ინტერესის საგნად. მისი აღიარება მოხდა უშუალო გეოგრაფიული მდებარეობის მიღმა, როგორც ესტონელი, ისე ფინელი ფოლკლორის შემგროვებლებისა და მკვლევრების მხრიდან, რამაც, თავის მხრივ, გაზარდა ცნობიერება *ლუელოს* მნიშვნელობის შესახებ ადგილობრივ საზოგადოებაში. მე-20 საუკუნის დასასრულს ესტონელთა ზოგადი დამოკიდებულება სეთოს მიმართ იყო ამპარტავანული და მეპატრონული. ფოლკლორისტებისა და ეთნოლოგების მიერ შემუშავებულმა დისკურსმა სეთოს კულტურის გამორჩეული ღირებულების ხაზგასმით, თვითშეფასების ამაღლებითა და, საბოლოოდ, სეთოს ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბების მხარდაჭერით პოზიტიური საპირწონე შექმნა⁸. დღეს სეთო მომღერლები აღწერენ ძლიერ კავშირს *ლუელოსა* და სეთო სანათესაოს, ოჯახსა და რეგიონალურ იდენტობას, აგრეთვე საერთო ენასა და კულტურულ წარმოსახვას შორის (Kuutma 2009).

ფოლკლორული განახლების დასაწყისშივე, *ლუელო* მუსიკალური საზოგადოება მოიცავდა არა მხოლოდ ეთნიკურ სეთოს, არამედ ბევრ ეთნიკურად ესტონელს. შედეგად, სეთო *ლუელო* საზოგადოების იდენტობა მრავალმხრივი და რთულია. 1970-იანი წლებისთვის რამდენიმე ქალაქურმა ესტონურმა ფოლკლორულმა გუნდმა სეთოს წევრებთან ერთად დაიწყო სეთო *ლუელოს* ჩართვა საკუთარ რეპერტუარში. ბოლო ათწლეულების განმავლობაში თანდათან უფრო მეტი არა-სეთო და მხოლოდ შორეული სეთო ფესვების მქონე ადამიანი უერთდება სეთო *ლუელოს* გუნდებს. ბევრი მოხიბლულია მუსიკალური და პოეტური გამომხატველობით, რომელიც ასე განსხვავდება დასავლური მუსიკისგან და, რაც აღწერილია, როგორც უწყვეტი ტრადიციის „სიმძლავრე“, რომელიც მის მდიდარ კულტურულ კონტექსტში კონტრასტს ქმნის სასცენო შესრულებასთან. *ლუელოს* კულტურის კიდევ ერთი მიმზიდველი თვისება არის თემის სიახლოვის

შეგრძნება, გუნდური მღერისა და მუსიკის შექმნის კოლექტიური ძალა, რომელიც ბევრ არასეთო მომღერალს ბავშვობიდან ახსოვს ესტონეთის სხვა სოფლებში.

ბუნებრივად ითვლება, რომ *ლუელო* იმღერება ეთნიკური სეტო ხალხის მიერ (Kuutma, Kästik 2014), მაშინ როდესაც არა-სეტო მომღერლები მიიჩნევიან გამონაკლისად. მაგალითად, როდესაც *ლუელოს* გუნდის ლიდერები საუბრობენ თავიანთ გუნდზე სეტო *ლუელოს* ექსპერტთა ასამბლეის ყოველწლიურ კონფერენციაზე, ყოველთვის ასახელებენ არასეთო წევრებს. იდენტობის გათვალისწინებით, პრაქტიკული საკითხები შეიძლება წარმოიშვას არასეთო მომღერლებთან, როგორცაა ტექსტის გაუგებრობა ან არასწორი გამოთქმა, ან არასეთო ტემბრი. *ლუელო* გუნდებში არა-სეტო მომღერლების მიღების მოტივაცია არის ის, რომ მათ გააჩნიათ დიდი ენთუზიაზმი, ხშირად ფლობენ ისეთ ცოდნასა და უნარებს, რომლებიც სასარგებლოა გუნდის საქმიანობისთვის და გასაგებია, რომ მათი მონაწილეობა ხელს უწყობს ტრადიციის უწყვეტობის შენარჩუნებას.

მიუხედავად იმისა, რომ სეტოს საზოგადოება აღიარებს *ლუელოს* მნიშვნელობას და ხელს უწყობს მასში სეტო ახალგაზრდებისა და ბავშვების ჩართულობას, ეს შეიძლება არ იყოს საკმარისი ამ პრაქტიკის შესანარჩუნებლად. ახალგაზრდების, როგორც მომღერლების ჩართულობა შეზღუდულია, პირველ რიგში იმიტომ, რომ *ლუელო* მოითხოვს დიდ ვალდებულებასს და სწავლას. სიმღერებში გამოყენებული დიქცია განსხვავდება თანამედროვე სეტო სალაპარაკო ენისგან, რომლის მდგრადობაც, ასევე, სირთულეს ქმნის. ძველი სიმღერების შინაარსი, მათ შორის მათი პოეტური სახეობრიობა, ადვილად აღსაქმელი არ არის და ახალი ტექსტების შექმნა ძველი პოეტური სისტემის ჩარჩოების გამოყენებით, ასევე, დიდი ამოცანაა. მცირე სასიმღერო გამოცდილების მქონე ბევრ ადამიანს უჭირს მრავალხმიანი სიმღერების შესრულება. მეორეც, დღეს ახალგაზრდების უმეტესობას არ აქვს ისეთი პირადი ემოციური კავშირი *ლუელოსთან*, როგორც სეტო ახალგაზრდობას ჰქონდა წარსულში.

ლუელოს შესრულება არ არის ტრადიცია, რომელიც შენარჩუნებულია უმეტეს ოჯახებში – განსხვავებით, მაგალითად, სასაფლაოზე საეკლესიო დღესასწაულების დროს ოჯახური შეკრებებისგან, რომლებიც სეტოს უმრავლესობის იდენტობის მნიშვნელოვანი ნაწილია. თვალსაჩინო მაგალითია

ფერისცვალების დღესასწაული ობინიცაში 19 აგვისტოს, რომლის დროსაც ეკლესია და სასაფლაო მასპინძლობს დაახლოებით 3000 ადამიანს, ასევე, კირმას წვეულება იმავე საღამოს და კირმასი მომდევნო დღეს უახლოეს სოფელ ლეპაში, რომელსაც ოციდან ოცდაათ მომღერლამდე ესწრება.

ლელო, როგორც ქალთა ტრადიცია

სეტოს (და ესტონურ) გლეხთა საზოგადოებას აღწერენ, როგორც პატრიარქალურს, მაგრამ სიტუაცია ადგილზე უფრო რთულია. ზოგიერთი მკვლევარი ვარაუდობს, რომ პატრილოკალური და პატრილინეალური ცნებები ესტონეთის ტერიტორიაზე XIII საუკუნეში დაინერგა, იმ პერიოდში, როდესაც ბალტიის ზღვის აღმოსავლეთი სანაპირო დაიპყრეს და იმპორტირებულმა სოციალურმა სისტემამ შეცვალა ადრინდელი მატრილინეალური, მატრილოკალური წესრიგი (Mägi 2013, Metsvahi 2016). შესაძლოა, მსგავსი პროცესი სეტომას ტერიტორიაზეც მომხდარიყო. საზოგადოებაში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება, რომელმაც გავლენა მოახდინა გენდერულ როლებზე ამ დაპყრობის შემდეგ, იყო ბატონ-ყმობის გაჩენა, რომელიც სეტომაში მხოლოდ 1861-1866 წლებში დასრულდა, როდესაც გლეხებს მიენიჭათ საკუთრების უფლება. საუკუნეების განმავლობაში გლეხები ეკონომიკურად და პიროვნულად იყვნენ დამოკიდებულნი მიწის მესაკუთრეზე და არ გააჩნდათ როგორც პოლიტიკური უფლებები, ასევე, გადაადგილების თავისუფლება. შედეგად, როგორც კაცები, ასევე, ქალები იძულებულნი იყვნენ ეარსებათ სოფლის მეურნეობის ვიწრო სფეროში (Arukask 2003: 37-38).

XIX და XX საუკუნეების ფოლკლორული კრებულების მიხედვით, რომლებიც ასახავს არა მხოლოდ თანამედროვე, არამედ ადრინდელ ცნებებსა და პრაქტიკებსაც, იყო მკაფიო დაყოფა გლეხ კაცთა და ქალთა შრომას შორის; ამ დაყოფის თანახმად იკვეთება, რომ მამაკაცის შრომა უფრო ღირებულად მიიჩნეოდა. მიუხედავად ამისა, ქალისა და მამაკაცის მიერ შესრულებული სამუშაო აღიარებული იყო, როგორც ოჯახის გადარჩენის გზა (Kalkun 2010). იმ ფაქტმა, რომ გლეხ მამაკაცებს არ ჰქონდათ მიწა, საქონელი ან ფერმა, ან არ ჰქონდათ პოლიტიკური უფლებები, შესაძლოა ხელი შეუწყო გლეხ ქალთა და მამაკაცთა გარკვეულ ეკონომიკურ და პოლიტიკურ თანასწორობას თემის ცხოვრებაში (Põldsäär 2008).



ვერსკა ნასეს ლეელოს გუნდის ქალები სოფლის წვეულებაზე. ფოტო: აადო ლინტროპი, 2010. ესტონეთის ლიტერატურული მუზეუმის ესტონური ფოლკლორის არქივი: ERA, DF 8461.

Women of the *leelo* choir *Verska naase'* at the village party. Photo by Aado Lintrop 2010. Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum: ERA, DF 8461.

პრემოდერნულ კულტურაში ქალის თავისუფლება დამოკიდებული იყო მის ასაკსა და ოჯახურ მდგომარეობაზე. ახალგაზრდა, დასაქორწინებელ და ასაკიან ქალებს გადაადგილებისა და საზოგადოებაში ჩართვის მეტი შესაძლებლობა ჰქონდათ, ვიდრე მშობიარობის ასაკის დაქორწინებულ ქალებს. ცოლები შემოიფარგლებოდნენ სახლებში ბავშვების აღზრდითა და საკარმიდამო სამუშაოების შესრულებით, მაგალითად, ფერმაში საქონელის მოვლით. დაქორწინებული, განსაკუთრებით ორსული ან ახალი ნამშობიარები ქალების შინაური სივრცის გარეთ გადაადგილებასთან დაკავშირებულ ტაბუებს არა მხოლოდ პრაქტიკული, არამედ სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა (Kalkun 2010: 14, Stark-Arola 1998).

საპირისპიროდ, ახალგაზრდა, დასაქორწინებელი ქალები უნდა დასწრებოდნენ ისეთ სადღესასწაულო შეკრებებს, როგორცაა *კირმასი* და *ისტოლისო* (*istõlisõ*)

ან ისტიაცო (*istjatsõ*; გოგონების შეკრება ხელსაქმისა და გასართობი თავშეყრის მიზნით), რათა თავი წარმოეჩინათ პოტენციური ხელის მთხოვნელებისთვის. ახალგაზრდა ქალისთვის ღირსების დემონსტრირების ერთ-ერთი გზა იყო სიმღერითა და ცეკვით თავის გამოჩენა. დასაქორწინებელ ქალებს, ასევე, ჰქონდათ გარკვეული თავისუფლება სექსუალურ ქცევაში და, ჩვეულებისამებრ, ისინი ღამით მასპინძლობდნენ ახალგაზრდა მამაკაცებს. ხანდაზმული (პოსტმენოპაუზური, ხშირად დაქვრივებული) ქალები, რომლებსაც ჰქონდათ მეტი მობილობის თავისუფლება, თემში ხშირად ამბის მთხოვბელისა და ინფორმაციის მიმწოდებლის ფუნქციას ასრულებდნენ. ასაკი სარიტუალო მომღერლისთვის, უპირველეს ყოვლისა, საქორწილო მომღერლისთვის უპირატესობა იყო, რადგან გადაადგილებისა და მცირეწლოვან ბავშვებზე ზრუნვის პასუხისმგებლობისგან თავისუფლება ერწყმოდა მთელი ცხოვრების მანძილზე დაგროვილ უნარებსა და გამოცდილებას.

ტრადიციულად, სეტო ქალების ზოგიერთმა რიტუალმა შესაძლოა თავი დააღწია პატრიარქალიზმის ზეწოლას. ეს რიტუალები აერთიანებდა თამაშ-გამონგვევას ტრადიციული გენდერული როლების მიმართ და, ზოგიერთ შემთხვევაში, სთავაზობდა შესაძლებლობას, გამოეხატა კოდირებული ემოციები, რომლებიც დაკავშირებული იყო გენდერულ დინამიკასთან და იმავდროულად, ინარჩუნებდა დამთრგუნველ ნორმებს. ქალთა დღესასწაული (*Paabapraasnik*) თავდაპირველად გათხოვილი ქალების ნაყოფიერების რიტუალი იყო, რომელშიც მამაკაცი არ იყო ნაგულისხმევი. აქ, ქალების აგრესიული ან ძალადობრივი ქცევა მამაკაცების მიმართ, რომლებიც ხელს უშლიდნენ მათ, ისევე, როგორც ქალთა თამაშები, ცეკვები და სიმღერები, იმიტირებდნენ ან სხვაგვარად ასახავდნენ იმას, რაც, როგორც წესი, მამრობითად კოდირებული ქცევის ნიმუშად იყო მიჩნეული (Loorits 1940).

ეს ტრადიცია შენარჩუნდა, როგორც უდარდელი საგაზაფხულო დღესასწაული, რომელიც ქმნის სივრცეს ქალებს შორის სოლიდარობის გამოსახატავად. გუნდის რეპეტიციები, სასიმღერო ბანაკები და ლეულო გუნდების საკონცერტო ტურები, ასევე, შეიცავს ქალთა რიტუალების გარკვეულ მახასიათებლებს: ქალები იკრიბებიან არა მხოლოდ სიმღერის მიზნით, არამედ თავიანთი ცხოვრების შესახებ ახალი ამბების გასაცვლელად, ხელნაკეთი ნივთების დასამზადებლად, სასმელის ან საკვების გასაზიარებლად. კონკრეტულად ქალური გამოცდილებას

მქონე თემების განხილვა და სახუმარო ამბების თხრობა, ქმნის თავისუფალ, მხიარულ განწყობას. ამ შეკრებებს ხუმრობით პააბაპრაასნიკს (*paabapraasnik*) უწოდებენ.

XX საუკუნის დასასრულის მოდერნიზაციის პერიოდში გლეხობის ეკონომიკურ დამოუკიდებლობას, როგორც ჩანს, ნაწილობრივ ახლდა პატრიარქალიზმის გაძლიერება (Metsvahi 2016). სოფლის კომუნალური მინათმფლობელობა, რომელსაც *სულის ჰექტარი* ჰქვია, სეტომააში 1923–1927 წლებამდე, მიწის რეფორმის პერიოდამდე, შენარჩუნდა. რეფორმამდე მიწა მხოლოდ მამრობითი სქესის „სულისთვის“ იყო გამოყოფილი გარკვეული პერიოდით. ამრიგად, ოჯახებისთვის დიდი სტიმული იყო, ჰყოლოდათ ვაჟები და ადრე დაექორწინებინათ ქალიშვილები. მართახელა, დაქვრივებულ და გაუთხოვარ ქალებს ამ სისტემაში სტატუსი არ ჰქონდათ და, შესაბამისად, უფრო „პასივებად“ მიიჩნეოდნენ, ვიდრე „აქტივებად“.

ეს პატრილოკალური წეს-ჩვეულებები, რომლებიც დაკავშირებულია მინათ-სარგებლობასთან, პატრიარქალურ ოჯახურ სტრუქტურებთან ერთად, სეტო ოჯახებში მძიმე გარემოს ქმნიდა მრავალი ქალისთვის. სეტო ქალებს გარკვეული შესაძლებლობები მიეცათ XX საუკუნის შუა ხანებში. საბჭოთა პერიოდში სეტო ქალები ისევე მუშაობდნენ კოლმეურნეობაში, როგორც მამაკაცები. ამან ხელი შეუწყო იმ არსებული იერარქიის დაშლას, რომელიც დაფუძნებული იყო მიწის საკუთრების მამრობითი წევრების მიერ ფლობაზე. თუმცა, სოციალიზმის ადრეულ ათწლეულებში ეს ცვლილებები, ძირითადად, სიმბოლური იყო და რეალურად მცირე გავლენა იქონია ოჯახურ პრაქტიკაზე (Põldsaar 2008, Kalkun 2010).

სეტო ქალების სოციალური პოზიცია სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში აისახება მათ სასიმღერო პრაქტიკასა და სასიმღერო რეპერტუარებში. სიმღერის ტრადიციები ისტორიულად ქალებზე იყო ორიენტირებული სამხრეთ ფინეთის რუნოს სიმღერების გავრცელების არეალში, სეტომაას ჩათვლით. გაცილებით მეტი ქალის სიმღერაა, ვიდრე მამაკაცის და, ტრადიციულად ქალები ასრულებენ მთავარ როლს თემის სასიმღერო რიტუალებში (Siikala 2010). ამ დინამიკას სხვადასხვა ახსნა აქვს. მამაკაცთა რეპერტუარში შემავალი ტიპური ჟანრები, როგორიცაა გმირული ეპოსი, არ იყო დაკავშირებული გლეხების რეალობასთან,

რომლებსაც არ ჰქონდათ საკუთრება და პოლიტიკური უფლებები (Arukask 2003: 36-39, Oras 2017: 32). შორეულ წარსულში ქალების, სავარაუდოდ, უფრო მაღალმა სტატუსმა და ბატონ-ყმობის გვიანდელ კონტექსტში მათმა შედარებით თანასწორობამ მამაკაცებთან, შესაძლოა, შექმნა წინაპირობა ქალების, როგორც მნიშვნელოვანი რიტუალური მომღერლებისა და ნარატიული სასიმღერო ტრადიციის მატარებლების აღიარებისთვის.

ქალებზე ამ პრაქტიკის აშკარა ორიენტირება, ასევე, ტენდენციურია იმის გამო, რომ ნაკლებია მონაცემები მამაკაცთა *ლეელო* ტრადიციებზე (ისევე, როგორც მამაკაცთა *რუნოს სიმღერებზე* სხვა სამხრეთ რეგიონებში). ეს საზოგადოების თანდათანობითი მოდერნიზაციის შედეგია: ქალები რჩებოდნენ *რუნოს სიმღერების* ძირითად მცველებად, რადგან მათი მობილურობა უფრო შეზღუდული იყო, ვიდრე მამაკაცების, შესაბამისად, ისინი (ქალები) ნაკლებად ექვემდებარებოდნენ ინოვაციებს, რომლებიც დაკავშირებული იყო ურბანულ ცხოვრებასთან და სხვა კულტურების გავლენებთან, რაც თავის თავში მოიცავდა სხვა სასიმღერო სტილებს.

რამდენადაც სეტო *ლეელოს* პრაქტიკა მოდერნიზაციის ეპოქაში შეიცვალა პოლიტიკური და სოციალური ცვლილებების შედეგად, ქალ შემსრულებლებს მიეცათ ისეთი შესაძლებლობები, როგორიც ადრე მათთვის მიუწვდომელი იყო. თვითგამოხატვის შესაძლებლობების ასეთი გაფართოება მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეიძლება სიმღერამ განავითაროს პატრიარქალური სოფლის შეზღუდვებისგან თავის დაღწევისა და მისი ქცევის ნორმების გადალახვის ფორმები. მომღერლების თვითშეფასება გაიზარდა კულტურული ელიტის წევრებთან ურთიერთობით, რომლებიც დაინტერესებულნი იყვნენ სეტოს ტრადიციებით, ასევე, საზოგადოების აღიარებითა და ფინანსური შემოსავლით. *ლეელო* სიმღერის სეტოს თემის კუნძულოვანი სოფლების მიღმა შესრულების შესაძლებლობამ ახალი განლაგება შექმნა და ხელი შეუწყო ტრადიციის ახალი პოლიტიკური განზომილებების განვითარებას (Kuutma 2006, Kalkun, Oras 2018).

საბჭოთა ეპოქამ თან მოიტანა პოლიტიკური მოთხოვნილება, შექმნილიყო თანამედროვე „საბჭოთა ფოლკლორი“, რომელიც განადიდებდა კომუნისტურ რეჟიმს და მის ლიდერებს. ესტონეთში სეტო ქალები ფოლკლორისტებისა და კულტურის ჩინოვნიკების ყურადღების ცენტრში მოექცნენ, რადგან მათ

შეინარჩუნეს ახალი ლექსების ტრადიციულ სტილში იმპროვიზების უნარი. საბჭოთა ეპოქის რეგიონული და რესპუბლიკური ფოლკლორული კონკურსები და სამოყვარულო ფესტივალები ბევრ სეტო მომღერალს მშობლიური თემის გარეთ მოგზაურობისა და გამოსვლის შესაძლებლობას აძლევდა. ვიზიტებს გეგმავდნენ და ფინანსურად უზრუნველყოფდნენ სახელმწიფო ინსტიტუტები, რადგან ფართო აუდიტორიისთვის ადგილობრივი სამოყვარულო აქტივობების წარმოჩენა პოლიტიკური დაკვეთა იყო (Kalkun, Oras 2018).

ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა იმისათვის, რომ ლეელო მომღერლებს ჰქონოდათ ურთიერთობა ფოლკლორის შემკრებთა ასოციაციასთან და მონაწილეობა მიეღოთ საკონცერტო ტურნეებში, გახლდათ ქმრის ნებართვა, რომლის თანახმად დაქორწინებულ ქალს ჰქონდა საკუთარი საქმიანობისა და შესაძლებლობების საშინაო სფეროს მიღმა წარმოჩენის უფლება. ზოგიერთ ქალს აკრძალული ჰქონდა გუნდში სიმღერა ოჯახის კონსერვატიულობისა და იმ გენდერული მოლოდინების გამო, რომელიც მიიჩნევდა, რომ ქალები საჯარო სივრცეში ჩუმად უნდა ყოფილიყვნენ (Kalkun, Oras 2018: 49). ტრადიციული პატრიარქალური წეს-ჩვეულებების თანახმად, ქალები პასუხისმგებელი იყვნენ საკარმიდამო სამუშაოებზე და მამაკაცებს, ქალების შინ არყოფნისას, ხშირად არ სურდათ შეესრულებინათ „ქალის სამუშაო“. როდესაც აღწერენ ქალების მონაწილეობას ლეელო საგუნდო აქტივობებში და მით უმეტეს, როდესაც საუბრობენ წინა თაობის მომღერლებზე, ხანდაზმული გუნდის წევრები ხშირად ახსენებენ მათი სახლში არ ყოფნის საკითხს – განსაკუთრებით, უფრო ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში. ქალებისთვის საკმაოდ რთული იყო ოჯახში არ ყოფნის დროის ორგანიზება და ამის გამო ზოგიერთს არ შეეძლო მონაწილეობა მიეღო მრავალდღიან მოგზაურობებში, მაშინაც კი, როცა ისინი ადგილობრივი ხელისუფლების მიერ იყო ორგანიზებული.

XX საუკუნის მეორე ნახევარში მკაცრი პატრიარქალური დინამიკა გარკვეულწილად შემსუბუქდა, მაგრამ ცვლილება ეტაპობრივად მიმდინარეობდა და დამოკიდებული იყო ცალკეულ ოჯახურ ტრადიციებზე. მაგალითად, ახლახანს ჩაწერილ საუბარში, სამოცდაათი წლის ქალბატონმა დიდი პატივისცემა გამოხატა ქმრის მიმართ, რომელმაც არა მხოლოდ ნება დართო, სახლიდან შორს წასულიყო, არამედ წაახალისა, რომ მას ეს გაეკეთებინა გუნდის მხარდასაჭერად. მან, ასევე, აღნიშნა, რომ ყველა ქალს არ ჰყავდა ასეთი მხარდამჭერი

და წამხალისებელი მეუღლე (იხ., ასევე, Kalkun 2004). ამ ტიპის მოგონებები გვიჩვენებს არა მხოლოდ ოჯახების განსხვავებულ დამოკიდებულებას, არამედ იმასაც, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი იყო ქალებისთვის სხვა ადგილებში მოგზაურობა, საკუთარი თავის საჯაროდ გამოხატვა და მათი სიმღერების ფართო აუდიტორიისთვის გაზიარება.

XXI საუკუნეში ქალები არა მხოლოდ შეადგენენ *ლეელოს* შემსრულებელთა უმრავლესობას, არამედ ისინი, აქტიურები არიან საჯარო *ლეელო* დისკურსში და ტრადიციის შენარჩუნების გზების ძიებაში. გასული ორი ათწლეულის განმავლობაში სეტო მამაკაცთა სიმღერამ, ასევე, განიცადა ძლიერი აღორძინება. სეტო საზოგადოებაში მამაკაცის სიმღერის აღორძინება ითვლება მთავარ მიღწევად *ლეელო* ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობის შენარჩუნებაში, რადგან ეს უნიკალური სტილი და რეპერტუარი საუკუნის დასასრულს განადგურების პირას იყო (Pärtlas 2011)⁹. ამ მხრივ აღსანიშნავია, რომ ჩვეულებრივ, თუ წვეულებაზე საკმარისი ქალი და მამაკაცია, ისინი, როგორც წესი, ცალ-ცალკე მღერიან და, ხშირ შემთხვევაში, მამაკაცთა შესრულება ენთუზიაზმით არის მიღებული. ეს პრეცედენტი ტრადიციული პრაქტიკიდან იღებს სათავეს, სადაც ქალები და მამაკაცები, ძირითადად, ცალ-ცალკე მღეროდნენ; უფრო მეტიც, ქალებს, რომლებიც საყოველთაოდ აღიარებულნი არიან *ლეელო* ტრადიციის მთავარ „მცველებად“, სურთ აღიარონ მამაკაცთა განახლების აქტივობა და დატკბნენ ტრადიციის იმ ასპექტით, რომელიც ბოლო დრომდე წარსულის საგანი იყო¹⁰.

დასკვნა

ლეელო არის კულტურული იდენტობის ცენტრალური ფენომენი სეტოს მრავალი ადამიანისთვის, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს *ლეელო* მომღერალ სეტო ქალებისთვის. მიუხედავად იმისა, რომ *ლეელოს* ტრადიციის ბუნება ისტორიის მანძილზე ყალიბდებოდა პოლიტიკური და სოციალური ფაქტორებით, ზოგიერთმა ისტორიულმა განვითარებამ *ლეელოს* მეშვეობით გააფართოვა ქალთა გამოხატვის შესაძლებლობები პატრიარქალური სეტო ოჯახის სტრუქტურის ფარგლებში. სეტოს პრაქტიკის მუდმივი ტრანსფორმაცია თანამედროვე პერიოდში, მათ შორის, *ლეელოს* ინსტიტუციონალიზაცია, მუდმივი *ლეელო* გუნდების დაარსება და ისტორიული პრაქტიკის აღორძინება და

ინტერპრეტაცია სთავაზობს ქალებს დამატებით შესაძლებლობებს, მოიპოვონ მხარდაჭერა და პოტენციური გაძლიერება მათი საერთო სეტო იდენტობის და ქალთა სოლიდარობის მეშვეობით.

ეს გენდერული კვლევა *ლეელოსთან* დაკავშირებულ პრაქტიკაში მხოლოდ სეტოს მდიდარ და ნიუანსირებულ ტრადიციებს ეხება; შევეცადეთ ნაშრომში წარმოგვედგინა კონკრეტული საკითხები, რითაც სეტო *ლეელო* ემსახურებოდა ქალების მხარდაჭერასა და გაძლიერებას და სთავაზობდა მათ ახალ შესაძლებლობებსა და სარგებელს. სეტოს სასიმღერო პრაქტიკაში გენდერის საკითხი საჭიროებს შემდგომ ანალიზს, რადგან ის აგრძელებს ტრანსფორმაციას. ეს სტატია ბევრად დიდი თემის მხოლოდ ერთ ასპექტს აშუქებს¹¹.

თარგმნა ბაია ჟუჟუნაძემ

შენიშვნები:

1. მარიამის მსგავსი პერსონაჟი გვხვდება სეტოს არქაულ ეპიკურ სიმღერებში, რომლებიც წინ უსწრებენ რეგიონის გაქრისტიანებას.
2. მაგ: <https://www.folklore.ee/pubte/eraamat/rahvamuusika/en/010-Kate-kaskimine>.
3. ეს სახელდება ხშირად გამოიყენებოდა XX საუკუნეში, მაგრამ გაურკვეველია, გამოიყენებოდა თუ არა ადრე.
4. ხმოვანი ჩანაწერების კრებული სანოტო ტრანსკრიფციით შეგიძლიათ იხილოთ აქ: <https://www.folklore.ee/pubte/eraamat/rahvamuusika/en/Performer-Anne-Vabarna>; <https://www.folklore.ee/pubte/eraamat/siberilaulud/setu/index-en.php>.
5. იხ: *ხმოვანი ჩანაწერები 1987-1988 წწ.*, სეტოს მრავალხმიანი სიმღერის შესახებ დამატებითი ლიტერატურისთვის იხ., Pärtlas 2006, 2020 და Rüütel 1990. <https://arhiiv.err.ee/vaata/setod-3/same-series>.
6. ქალაქი პევერი სეტოს ისტორიული ცენტრია. იგი გაერთიანდა ესტონეთის პირველ დამოუკიდებელ რესპუბლიკაში ტარტუს ხელშეკრულების თანახმად.
7. იხ: <https://ich.unesco.org/en/RL/seto-leelo-seto-polyphonic-singing-tradition-00173>; <https://www.youtube.com/watch?v=mSxcYph-ODc>.
8. მიუხედავად ამისა, სეტოს ტრადიციის ზოგიერთ ესტონურ წარმოდგენას აქვს კულტურული მითვისების ელემენტი (Kalkun and Oras 2018).
9. სეტო მამაკაცთა სიმღერის მაგალითები: <https://www.youtube.com/watch?v=-sJYxPZXwOQ>;

[https://www.youtube.com/watch?v=Tu3XHEuzlc&t=128s;](https://www.youtube.com/watch?v=Tu3XHEuzlc&t=128s)

https://www.youtube.com/watch?v=fr6SbLXrTwg&list=PLqWu0-r5Wxo_8APtHdM7b466i6QCltZkl&index=8;

https://www.youtube.com/watch?v=3QKJzxQdHzs&list=PLqWu0-r5Wxo_8APtHdM7b466i6QCltZkl&index=1.

10. ამ განახლების ერთ-ერთი ნაწილი იყო კონტაქტების დამყარება ქართულ და მორდოველ მამაკაცთა სასიმღერო ტრადიციების ცნობილ წარმომადგენლებთან. ეს მოხერხდა 2019 წლის მამაკაცთა სიმღერის ფესტივალზე (<https://miihilaul.seto.ee/>). მომღერლების მნიშვნელოვანი ნაწილი, ასევე, სეტოს აქტივისტები და პოლიტიკოსები არიან, რაც მათ შესრულებას გარკვეულ პოლიტიკურ განზომილებას მატებს.
11. კვლევა განხორციელდა ესტონეთის განათლებისა და კვლევის სამინისტროს მხარდაჭერილი პროექტის ფარგლებში (PRG1288 – A Corpus-based Approach to Folkloric Variation: Regional Styles, Thematic Networks, and Communicative Modes in *Runosong* Tradition and by the European Regional Development Fund (Centre of Excellence in Estonian Studies, TK145). ავტორი სასარგებლო შენიშვნებისთვის მადლობას უხდის ანდრეას კალკუნს.

გამოყენებული ლიტერატურა (იხ. გვ. 255).

ქალის როლი ლიეტუვის პოლიფონიური სუტარტინეს სასიძლერო ტრადიციაში უძველესი დროიდან დღემდე

დაივა რაჩინაიტე-ვიჩინიენე

შესავალი

ლიეტუვიური პოლიფონიური სიმღერები – სუტარტინები (*sutartinės*) წარმოადგენს ლიეტუვიური ტრადიციული მუსიკის უნიკალურ გამოვლინებას. სიტყვა *sutartinės* მომდინარეობს ზმნიდან *sutarti* (სხვა ადამიანთან „შეთანხმება“ ან „შენწყობა“). დღესდღეობით სუტარტინე ლიეტუვიური კულტურული იდენტობის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სიმბოლოა, „ქვეყნის ბრენდინგის“ ერთგვარი ნაირსახობა. მრავალ ტერმინთა შორის, რომლებსაც ადგილობრივები იყენებენ პოლიფონიური სიმღერების აღსანიშნად – *kapotinės* („დაკეპილი“)¹, *apskritos* („მომრგვალებული“ ან „წრიული“)², *sektinės* („მიმღევრები“ ან „მიმბაძველები“)³ და სხვები – მეცნიერები უპირატესობას ანიჭებენ ტერმინს *სუტარტინები (sutartinės)*.

სუტარტინები ოდესღაც ძალიან განვითარდა ჩრდილო-აღმოსავლეთ ეთნიკურ რეგიონში, აუშტაიტიაში (*Aukštaitija*). აღმოსავლეთ ბალტიური მითოლოგიის თანახმად, სუტარტინებს მღეროდა არა ყველა, არამედ ლაუმების (*laumės*) (ქალღმერთები, ჯადოქრები, გრძნეულები ან ნათელმხილველები) გარკვეული ჯგუფი. ეს დისკურსი მიუთითებს როგორც სუტარტინესადმი ღრმა პატივისცემაზე, ასევე, მათი შემსრულებლებისთვის მინიჭებულ განსაკუთრებულ სტატუსზე. ამ სიმღერების შესრულება, ასევე, ცნობილია, როგორც ჰიმნების სიმღერა, ხოლო საკუთრივ სუტარტინები – როგორც ჰიმნები, ან რიტუალური სიმღერები.

სუტარტინების ფორმალური მახასიათებლები (პოლიფონია სეკუნდის ინტერვალებით, ჰეტეროფონია, კომპლემენტარული რიტმები და სინკოპები, ბგერა-მიმბაძვითი შედახილების სიუხვე და ა.შ.) მნიშვნელოვნად განსხვავდება ლიეტუვიური მუსიკალური ფოლკლორის სხვა გამოვლინებებისგან. ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ სუტარტინების მუსიკა სხვადასხვა ემოციურ გამოდახილს იწვევს. XVI საუკუნიდან მოყოლებული, ამ მუსიკას დოკუმენტირების პირველივე დღეებიდან წინააღმდეგობრივი გამოხმაურებები მოჰყვა. მაგალითად,

ფოლკლორისტებმა მარჩი სტრიკოვსკიმ, თეოდორ ლეჰნერმა და სხვებმა სიმღერის ძველი სტილი „მგლების ყმუილს“ შეადარეს. მუსიკა დაახასიათეს, როგორც „დისონანსური“ და „ყურისთვის უსიამოვნო“. თუმცა, ადამიანები, რომლებიც რეალურად მღეროდნენ *სუტარტინებს*, მიიჩნევდნენ, რომ სიმღერები იყო „საშინლად ლამაზი“ – ისეთი, როგორცაა „გედების ყვირილი“, „წეროების ყვირილი“ ან „ზარების რეკვა“. XX საუკუნის დასაწყისში მუსიკალური ესთეტიკის ტრანსფორმაციამ (ნატივი, დამამშვიდებელი ჟღერადობის მქონე „ლამაზი“ მუსიკისადმი რომანტიკული უპირატესობის მინიჭების ზოგადი ტენდენცია) წარმოქმნა სრულიად განსხვავებული დამოკიდებულება *სუტარტინების* მიმართ. იმ დროიდან, ამ უძველესი ჰიმნების შესრულება სულ უფრო და უფრო ნაკლებად ასოცირდებოდა ესთეტიკურ სიამოვნებასთან; ხალხმა *სუტარტინეს* ჰიმნის შემსრულებელთა დაცინვა დაიწყო. ამბობდნენ, რომ მათი სიმღერა კაკოფონიაა მსგავსი „ქათმის კრიახისა“. ლიეტუვის სოფლებში *სუტარტინების* სიმღერის თაობიდან თაობისთვის გადაცემის ტრადიცია XX საუკუნის შუა ხანებიდან დაღმასვლას განიცდის.

მაგრამ *სუტარტინეს* ჰიმნის შესრულების აღორძინება დიდ ქალაქებში იწყება 1960-იანების შუა პერიოდიდან და პროცესი დღემდე გრძელდება. დღეს ლიეტუვაში, განსაკუთრებით აუქშაიტიას რეგიონში, ფუნქციონირებს *სუტარტინების* შემსწავლელი გაკვეთილები, ბანაკები და ახალი ჯგუფები, რომლებიც სპეციალიზირებულია *სუტარტინების* შესრულებაზე. უზარმაზარი გამოცდილების მქონე *სუტარტინების* მომღერალთა ერთ-ერთი ასეთი ჯგუფია *ტრის კეტურიოსე (Trys Keturiose; „სამი ოთხზე“)*, რომლის წევრიც გახლავთ ამ სტატიის ავტორი. ჯგუფი ცდილობს აღადგინოს და გააცოცხლოს *სუტარტინების* სხვადასხვა ფორმები⁴. ახალგაზრდებმა ქალაქიდან, მათაც კი, ვისაც განსაკუთრებული ინტერესი არ ჰქონდა ხალხური მუსიკის მიმართ, დაიწყეს *სუტარტინების*, როგორც მედიტაციის უნიკალური ფორმის შესწავლა. ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ *სუტარტინების* კოლექტიური შესრულების ხელოვნება ლიეტუვის სოფლებში ამჟამად დაკარგულია, ის ნელ-ნელა იბრუნებს სიცოცხლეს ქალაქების ხალხური მუსიკის ანსამბლების რეპერტუარებში.

უკვე 45 წელია *სუტარტინები* ჟღერს სადამოს ლონისძიებების დროს, ვილნიუსის ხალხური მუსიკის ყოველწლიურ, საერთაშორისო ფესტივალზე *Skamba skamba kankliai (იჟღერე, იჟღერე კანკლეს⁵)*. აუქშაიტიას სხვადასხვა რეგიონი

მასპინძლობს სუტარტინების რეგიონალურ ფესტივალებს, მაგალითად, *Sutarjèla, Sese sodu sodina* (და თესავს ბაღს). სუტარტინები, ასევე, ყოველწლიურად უღერს *Mènuo Juodaragis*-ზე (შავრქიანი მთვარე) – დამოუკიდებელი, პოსტ-ფოლკის, ალტერნატიული მუსიკისა და თანამედროვე ბალტიური კულტურის ფესტივალებზე.

განდერული განსხვავება და ფუნქციური სუბარტინების ტრადიციები

სუტარტინების ბევრი მკვლევარი ამტკიცებს, რომ სუტარტინების სიმღერა ტრადიციულად ქალების საქმე იყო, ხოლო ხალხურ ჩასაბერ საკრავებზე დაკვრა (მაგალითად, *სკუდუჩიაი* [skudučia] – მრავალღერძიანი სალამურები, რაგაი [ragai] – ბუკი, დაიდიტეს [daudytės] – გრძელი ხის საყვირები და ლამზდელიაი [lamzdeliai] – სიგრიძვი ფლეიტები) და ხუთსიმიანი კანკლესი (kanklės) – მამაკაცთა სფეროს მიეკუთვნებოდა. ამგვარი მტკიცებულების საფუძველია ლიეტუვის ფოლკლორის არქივში დაცული მომღერალთა უამრავი კომენტარი და საარქივო ხმოვანი ჩანაწერი. არქივში არსებულ ფონოგრაფის ყველა ჩანაწერში



წინაპრები: აბრაამ ბროდი და ტრის კეტურიოსე. კონცერტი ჯონ კენედის ცენტრში, ვაშინგტონი 2018. ფოტო: პეტერის ალუნანსი.

Ancestors: Abraham Brody and Trys Keturiose. Concert at the John Kennedy Center, Washington 2018. Photo by Pēteris Alunāns.

(1935 წლიდან 1941 წლამდე პერიოდის) სუტარტინებს ასრულებს სამი ან ოთხი ქალი მომღერლისგან შემდგარი ჯგუფი, გამონაკლისია ჯგუფი ბირჟაიდან, სადაც ქალთა სიმცირის გამო ერთი მამაკაცი მონაწილეობს.

უნდა აღინიშნოს, რომ გენდერული კვლევა გარკვეული პერიოდის განმავლობაში არ გამოიყოფოდა ცალკე სფეროდ, თუმცა ადათ-წესებში, მითოლოგიასა და ლიტერატურულ ფოლკლორის სხვა სფეროებში ქალური და მამაკაცური სიმბოლიკის გასაგებად სხვადასხვა მცდელობებს ჰქონდა ადგილი. ლიტერატურის არქაულ კულტურაში გენდერიზაციის შესახებ პირველმა საუბარი დაიწყო კულტურის ისტორიკოსმა ვიტაუტას კავოლისმა. კავოლისის მიხედვით, „არქაულ ფენაში არსებობდა ქალისა და მამაკაცის, და მათი ურთიერთდამოკიდებულების გაგების სხვადასხვა მოდელი“ (Kavolis 1992: 21, 33). ფოლკლორისტი გრაჟინა სკაბეიკიტე-კაზლაუსკენე ქალებს აკავშირებს ირაციონალურობასა და ვერბალურ მაგიასთან, ხოლო მამაკაცებს – რაციონალურ, შეგნებულ აქტივობებთან (Skabeikytė-Kazlauskienė 2002). მითოლოგი რიტა რეპშენე გამოყოფს ქალის მითოლოგიურ ფიგურებს: ლაუმე (დაბადებისა და დედამიწის ქალღმერთი აღმოსავლეთ ბალტების მითოლოგიაში), რაგანა (*ragana* – გრძნეული, რომელმაც დროთა განმავლობაში, ალბათ, ქრისტიანობის მოსვლის შემდეგ, შეიძინა ბოროტი ქალის სულის მნიშვნელობა) და ბურტინინკე (*burtininkė* – კუდიანი). იგი აჩვენებს, რაოდენ მრავალმხრივია წარმოდგენა ქალურობაზე ტრადიციულ ზეპირსიტყვიერ ხელოვნებაში; დაკარგა რა ერთიანი, უნიტარული მნიშვნელობა, მან შეიძინა პოლივალენტური ფორმა (Repšienė 2002).⁶

პოლიფონიურობის არქაული ლიტერატურული ტრადიცია, ზოგადად, სუტარტინეს ჰიმნების სიმღერას უკავშირებს ქალებს და ინსტრუმენტული მუსიკის შესრულებას – მამაკაცებს. მაგრამ ზოგიერთმა ფოლკლორისტმა არქივებსა და მათი თანამოსაუბრეების მონათხრობებში საპირისპირო მტკიცებულებას მიაგნო. ეთნოქოროგრაფმა დალია ურბანავიჩენე ყურადღება გაამახვილა იმ ფაქტზე, რომ მამაკაცები ნახსენებია ანგარიშებში ზოგიერთი საცეკვაო სუტარტინების შესახებ, სადაც შესაძლებელია მონაწილეთა შეუზღუდავი რაოდენობა არსებობდეს (Urbanavičienė 2009). მაგალითად, რესპონდენტმა ონა პავიდენე (75 წლის) აღნიშნა, რომ ბევრი ადამიანი (ქალები, მამაკაცები და ბავშვები) ცეკვავდა წრეში სუტარტინეს სახელწოდებით *Išvedu ožį (თხის გამოყვანა)* (SIS III 1380b)⁷. იმავდროულად, საცეკვაო სუტარტინეს *Lioj obalala Lioj* (ლამაზი ვაშლის

ზე [დიალექტზე]) (SIS III 1606) თანმხლებ კომენტარში ნათქვამია: „როდესაც ისინი მღეროდნენ, კაცები თანხლებას უწევდნენ“⁸. *სუტარტინეს* ექსპერტმა, სტასის პალიულისმა ჩანერა მონათხრობები იმის შესახებ, თუ როგორ ცეკვავდნენ, და არა მღეროდნენ, *სუტარტინეს* მამაკაცები. ნიმუშის სახით ანტანას კაზიუნასმა (დ. 1847) განმარტა: „უნინ ისინი ყოველგვარი მუსიკის გარეშე ცეკვავდნენ. ჯგუფდებოდნენ რა წყვილ-წყვილად, როგორც კაცები, ასევე, ქალები მღეროდნენ *სუტარტინეს* და ცეკვავდნენ“. იოკუბას გასპარევიჩიუსმა (დ. 1846) დაარწმუნა მკვლევარი, რომ ნებისმიერ მსურველს შეეძლო ეცეკვა *სუტარტინები*. მან თქვა: „კაცები და გოგოები ცეკვავდნენ. მინიმუმ 10–20 წყვილი – *ტრაპ, ტრაპ (ფეხის ბაკუნის ხმა)*. [ჰიმნებს] მხოლოდ გოგოები მღეროდნენ, ოთხი მათგანი, კაცები კი არ მღეროდნენ. ისინი უბრალოდ აბაკუნებდნენ და ხრიდნენ ფეხებს“ (Paliulis 2002: 332). ეს კომენტარები აჩვენებს, და პალიულისის ჩანაწერები მოწმობს, რომ მამაკაცები მონაწილეობდნენ კოლექტიურ *სუტარტინების* ცეკვებში, მაგრამ ისინი არ მღეროდნენ. რამდენიმე *სუტარტინების* კომენტარი მიუთითებდა, რომ მამაკაცები თანხლებას უკეთებდნენ დაბალი მეორე ხმით. აღნიშნული იმაზე მეტყველებს, რომ ტრადიცია უკვე გარდაიქმნა – ეს უკვე ძველი პოლიფონიურობა კი არ იყო, არამედ უფრო ახალი, ჰომოფონიური ტრადიცია. მიუხედავად ამისა, მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ჩვეულებრივ, ქალები მღეროდნენ *სუტარტინეს* ჰიმნებს, ჯერ კიდევ არსებითად სწორია.

ეთნომუსიკოლოგ-ორგანოლოგმა რუტა ჟარსკენემ შეისწავლა სამხრეთ რუსეთში და პერმის კომის ხალხში არსებული მრავალღეროვანი სალამურის ტრადიცია (რომელზეც მხოლოდ ქალები უკრავენ). ეს ტრადიციები ლიეტუვის ტრადიციების მსგავსია, ამიტომ მეცნიერი ვარაუდობს, რომ ლიეტუვაში ადრე სკულდუჩიაიზე უკრავდნენ ქალები (Šimonytė-Žarskienė 2003). გარკვეული წყაროებისა და რესპონდენტებისგან მიღებული მონაცემების მიხედვით, ლიეტუვაში, ისევე როგორც ზემოხსენებულ რეგიონებში, სკულდუჩიაიზე უკრავდნენ მხოლოდ ქალები და ახალგაზრდა გოგონები. პალიულისის მიერ ნახსენებ ქალ რესპონდენტთა უმეტესობა არა მხოლოდ ლამაზად მღეროდა *სუტარტინეს* ჰიმნებს, არამედ კარგად უკრავდა *სკულდუჩიაიზე* (Paliulis 1988). ჟარსკენე აღნიშნავს, რომ უკმერგეს რაიონში, ტაუნაიში *სკულდუჩიაით* შესრულებულ *სუტარტინებს*, ფაქტობრივად, უწოდებდნენ *ბუილინეს* (*builinės*), რაც მომდინარეობს სიტყვიდან *builis* (ველური ნიახურის ადგილობრივი სახელი). სალამურები შედგება ველური

ნიახურის ღეროებისგან გაკეთებული პატარა მილებისგან (SIS III: 674–676). მეცნიერი ვარაუდობს, რომ ლიეტუვური სკულუჩიაიზე (რომელიც მზადდებოდა ქოლგსებური მცენარეებისგან. მსგავსად მზადდებოდა რუსეთში, კომის რესპუბლიკაში, რუმინეთსა და სერბეთში), შესაძლოა, ადრე, ასევე, მხოლოდ ქალები უკრავდნენ. მოგვიანებით, მას შემდეგ, რაც ადამიანმა „დაიპყრო“ ეს ინსტრუმენტი, იგი ხისგანაც დამზადდა. ამ საკრავებს აქვთ განსაკუთრებით არქაული კონსტრუქცია, ასევე, აშკარა რიტუალური კავშირები ქალებთან და მაგიასთან. ამგვარად, ჟარსკენემ წამოაყენა ჰიპოთეზა (Žarskienė 2002: 12–15), რომ ჩრდილო-აღმოსავლეთ ევროპის მრავალღერძიანი სალამურები და სხვა აეროფონები, რომლებსაც ქალები უკრავდნენ, ძველ ევროპაში, შესაძლოა, მატრიარქალური კულტურის პერიოდიდანაა შემონახული (იხ., ასევე, Gimbutas 1985).

არ უარვყოფთ მკვლევარის ჰიპოთეზის იმის შესახებ, რომ ამ არქაული აეროფონის ფესვები, შესაძლოა, მომდინარეობს ადრეული ნეოლითის პერიოდიდან; თუმცა, მაინც შეიძლება ეჭვქვეშ დავაყენოთ საკითხი იმის შესახებ, რამდენად იყო ეს თავიდანვე ქალთა პრაქტიკა (Žarskienė 2002: 15). ამისა სანაცვლოდ, შესაძლებლად მიგვაჩნია, რომ ქალებმა ჟარსკენეს მიერ ნახსენები მრავალღერძიანი სალამურის ტრადიციები მიითვისეს მამაკაცებისგან, რომლებმაც, რაღაც მიზეზით, შესაძლოა, „უფრო განვითარებული“ ინსტრუმენტების გამოჩენის გამო, შეწყვიტეს ამ საკრავებზე დაკვრა.

შემდგომ, ბევრ არქაულ კულტურაში ფლეიტის ტიპის ინსტრუმენტი ფალოსურ სიმბოლოს წარმოადგენდა, ამიტომ ქალისთვის ტაბუდადებული იყო ასეთ საკრავთან შეხება ან თუნდაც შეხედვა. რატომ დაარქვეს მრავალღერძიან საკრავს – კუგიკლი-ს (*kugikli*) ქალის ფლეიტა (ნაწიხი დუძიხი) რუსეთში, კურსკის ოლქში? ეს, შესაძლოა, გულისხმობდეს, რომ მამაკაცები (თითქოსდა „უკეთესი“ მუსიკოსები) ქედმაღლურად უყურებდნენ ამ არქაულ ინსტრუმენტს, ვითომდა ამტკიცებდნენ, რომ ამჟამად იგი მათთვის „საკმაოდ ღარიბია“⁴⁹. ლიეტუვაში არის მაგალითები, როდესაც მამაკაცები დასცინიან სუტარტინების ქალ-მომღერლებს ისეთი ფრაზებით, როგორცაა: „ჩვენმა „ბებრებმა“ უკვე დაიწყეს კაკანი“ და „ისინი ქათმებივით კაკანებენ“. ცხადია, რომ ამ რეგიონში მრავალღერძიან საკრავებზე დაკვრის ტრადიციათა გენდერული წარმოშობის საკითხი ჯერ კიდევ დისკუსიის საგანია.

ძველი სოფლის საზოგადოების მიერ გამოხატული დამოკიდებულების მიხედვით, სუტარტინეს ჰიმნის შესრულება წარმოადგენს ბუნების სფეროს, ხოლო მუსიკის დაკვრა – კულტურას. სოფლის მოსახლეობის მიერ სიმღერისა და ინსტრუმენტზე დაკვრის შედარება აძლიერებს ამ ბინარულობას, რადგან ისინი, როგორც ჩანს, ინსტრუმენტულ შესრულებას მუზიციერების „უმაღლეს“ ფორმად – სუტარტინების ყველა მომღერლის მიზნად მიიჩნევენ.

გავრცელებული გამოთქმა *kaip grote groti* (თითქოს უკრავდა) დამატებით წარმოგენას გვაძლევს: „ძველ დროს ისინი მღეროდნენ ხოლმე სუტარტინებს *kaip grote groti* (თითქოს ისინი უკრავდნენ), სელის ამოგლეჯის დროს“¹⁰. ან „ქალები ამბობდნენ: „მოდით, სუტარტინე ვიმღეროთ“. და ოთხივე დაიწყებდა *kaip grote grodavos*-ს სიმღერას – ისე, თითქოსდა უკრავდნენ. ბაშკენაიში „დასაკრავი“ სუტარტინები, ასევე, მოიცავდა ცეკვას“¹¹. ამ შედარებას ადასტურებს ის გამონათქვამები, სადაც სიმღერა სკუდუჩიაზე გაიგივებულია დაკვრასთან: „სუტარტინებს ყველაზე ხშირად ძაფის დართვის დროს მღეროდნენ. ძველად ისინი ასე მღეროდნენ: იმდენი სტროფი იყო, რამდენიც ადამიანი – ხუთი, ექვსი, ათი, თორმეტი. ძალიან ლამაზი იყო, როგორც სკუდუჩია. ერთი იწყებს, შემდეგ მეორე უერთდება და შემდეგ მესამე და ასე წრეზე ტრიალებს, მომღერლების რაოდენობის მიხედვით“ (SIS II 568). ხშირად დიურკემისულ „კოლექტიურ აღვზებას“, რომელიც წარმოიქმნება სუტარტინების სიმღერის დროს, უწოდებენ „მუსიკას“. ამის ნიმუშია საცეკვაო სუტარტინების *pasiutpolké* (ველური პოლკა) ამგვარი აღწერა: „ჩვენ დავდიოდით წრეზე, რომელიც ცოცხლად ტრიალებდა, ვუკრავდით ტაშს და ვმღეროდით ნებისმიერი ხმით, რაც კი ადამიანს ძალუძს – დაბალი თუ მაღალი, ნებისმიერით. ის, რაც გამოვიდა, იყო ცოცხალი და ლამაზი, როგორც მუსიკის ნაირსახეობა“ (LTR 2071[166]). ყოველ შემთხვევაში, XX საუკუნეში, ლიეტუველი სოფლის მოსახლეობა ზოგადად მუსიკას ჰარმონიის მელოდიურ ჟღერადობებს უკავშირებდა. ლიეტუვის სხვადასხვა რეგიონში ვიოლინოებს, აკორდეონებსა და ზოგჯერ მუსიკოსებსაც კი უწოდებდნენ *muzika, muzikéle* (მუსიკა, მშვენიერი მუსიკა) (Kirdienė 2000: 40). მნიშვნელოვანია, რომ ტერმინი „მუსიკა“, ძირითადად, შეესაბამება ევროპულ საკრავებს, მაშინ, როცა არქაული ლიეტუვერი სკუდუჩია და რაგაი (ბის საყვირები) ამგვარად არ მოიხსენიება¹². აღნიშნული იმაზე მეტყველებს, რომ სკუდუჩია და რაგაი, სუტარტინების სიმღერასთან ერთად, ბუნებასთან ახლოს დარჩნენ, ნაცვლად



სუტარტინების მომღერლები – ტრის კეტურიოსე. ფოტო: იურგიტა ტრეინიტე, 2006. დაივარაჩუნაიტე-ვიჩინინეს პირადი არქივიდან.

Sutartinės singers Trys Keturiose. Photo by Jurgita Treinytė 2006. From Daiva's Ra-čiūnaitė's-Vyčiniene's personal archive.

იმისა, რომ გარდაქმნილიყვნენ ესთეტიკურ (მუსიკალურ) საქმიანობად – ანუ ისინი არ გადასულან ბუნებიდან კულტურაში.

სუტარტინების ტრადიცია იმალეა ქალის სიმბოლურ კავშირში ბუნებასთან. ამით, შესაძლოა, ნაწილობრივ აიხსნას ქალების უპირატესობა იმ ჰიმნების სიმღერისას, რომლებიც მუსიკის სამყაროში საყოველთაოდ აღიარებულია უძველეს/ბუნებრივ ფენომენად, განსხვავებით ინსტრუმენტული მუსიკისგან, რომელიც უკვე ადამიანის წარმოების ნიმუშია. ამრიგად, ინსტრუმენტული მუსიკის დაკვრას მამაკაცებს მიაწერენ – გარდა, შესაძლოა, არქაული *სკუდურჩაისა* (რომელიც დამზადებულია ველური ნიახურის ღეროებისგან), როგორც ეს ნავარაუდებია ჟარსკენეს თეორიაში. რიჩარდ ოენსის თანახმად, რომელიც ეყრდნობა შერი ორტნერის იდეებს, აქ „ბუნება განიხილება... როგორც ქვედა საფეხური, ვიდრე კულტურა; კულტურის მეშვეობით შეიქმნენ ადამიანები. ქალი ბუნებასთან კავშირის სიმბოლოა. ყოველი კულტურა აუფასურებს ბუნებას და საკუთარ თავს ბუნებაზე მაღლა აყენებს“ (Ortner 1996, შრომაში Owens 2002: 67). ორტნერის აზრით, ცნობიერი ან არაცნობიერი ასოციაცია მამაკაცისა

კულტურასთან და ქალის – ბუნებასთან, უნივერსალურია (Owens 2002: 68). ოუენსის აზრით, „ქალები გენეტიკურად არ ჩამორჩებიან მამაკაცებს, მაგრამ სიმბოლურად უკავშირდებიან ბუნებას კულტურის მეშვეობით“ (იქვე, 70).

ქალთა როლი აგრარულ რიტუალებსა და კალენდარულ წეს-ჩვეულებებში

სუტარტინები, რომელსაც, ძირითადად, ქალები ასრულებდნენ და იცავდნენ, მრავალი საუკუნის განმავლობაში გადაეცემოდა თაობიდან თაობას. დღეს, როდესაც სუტარტინებმა დაკარგა ძველი მნიშვნელობა, ხალხი იშვიათად ფიქრობს მის რიტუალურ წარმომავლობაზე, კავშირზე სუტარტინებსა და მის შემსრულებლებს შორის ან სხვა, უფრო ღრმა საკითხებზე.

პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს სუტარტინებისა და მათი ქალი მეურვეების ურთიერთობა. ყველა ინდოევროპული ერი, უძველესი დროიდან მოყოლებული, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა ქალურობის სიმბოლიკას – ადგილის დედას, დედა ქალღმერთს და მსგავს „კერპებს“. დედა ქალღმერთი დაკავშირებულია დედამიწასთან და ბუნებაში ქალების რეგენერაციულ ძალასთან (MHM: 179), ნაყოფიერებასთან დაკავშირებით ქალთა არსებითი რიტუალური ფუნქციების აღიარებით.

მიუხედავად იმისა, რომ ნაყოფიერების ქალღმერთის მითოლოგიას შეიძლება მივაკვლიოთ პალეოლითის ხანაში, მითოლოგ ნიიოლე ლაურინკენის თანახმად, მიწის დამუშავებასთან დაკავშირებული ტიპური ქალღმერთი უფრო დამახასიათებელია გვიანდელი აგრარული საზოგადოებებისთვის. დედამიწისადმი თაყვანისცემა, მისი თქმით, ფერმერთა მსოფლმხედველობას გამოხატავს. აღმოსავლეთ ბალტიის სანაპიროზე მიწათმოქმედების საფუძვლები შეიძლება დათარიღდეს ნეოლითის ეპოქით (Laurinkienė 2013: 27). როგორც ლაურინკენემ შენიშნა, უფრო პრიმიტიულ, მეცხვარეობა/მომთაბარე თემებში, ქალებს, როგორც წესი, ნაკლებად მნიშვნელოვანი როლი ჰქონდათ. თუმცა არამომთაბარე, აგრარულ საზოგადოებაში ქალი არა მხოლოდ სახლის კერის ცეცხლზე ზრუნავს, არამედ საჭმელს ამზადებს და მიწას ამუშავებს. მირჩა ელიადე გვეუბნება, რომ ქალებმა პირველებმა დაიწყეს საკვები მცენარეების მოყვანა. ამგვარად, ბუნებრივია, რომ ქალები წარმართავდნენ მიწის სამუშაოებსა და მოსავლის აღების პროცესს (Eliade 1997: 102).

სავსებით შესაძლებელია, რომ მატრიარქიატის უძველეს წლებში მრავალი მნიშვნელოვანი რიტუალი და მათი თანმდევი სიმღერა ქალების სფეროს განეკუთვნებოდა. სემიოტიკოსმა ალგირდას იულიუს გრეიმასმა გამოავლინა ქალი-დიასახლისების უნიკალური როლი ბალტიის საზოგადოების სტრუქტურაში. იგი წერს:

„მეურნეობის გასაღებები შუა საუკუნეების ევროპაში აღნიშნავდა მამაკაცს, ოჯახის უფროსს; თუმცა, ლიეტუვაში გასაღებები ცოლის სიმბოლო იყო, რომელსაც გასაღებები ქამარზე ეკიდა. იგი პასუხისმგებელი იყო საკვებასა და ტანსაცმელთან დაკავშირებულ საყოფაცხოვრებო საკითხებზე. იგი, ასევე, უზრუნველყოფდა მის სახლში სხვა ქალების სათანადო მორალს. ოჯახი, როგორც წესი, ითავისებდა რძლის წეს-ჩვეულებებს, რომელიც მას შემოჰქონდა ქორწინებისთანავე [ე.წ.] „ოჯახური დუდილისთვის“ – პური და ლუდის კასრი წარმოადგენდა დაკონსერვებულ საკვებს. ეს იმიტომაც იყო, რომ დედის მხრიდან ბიძა უფრო ახლო ნათესავად ითვლებოდა, ვიდრე მამის ძმა. ყოველივე აღნიშნული წარმოაჩენს ოჯახურ მოწყობას ტრადიციების სფეროში, როგორც უძველესი, მატრიარქალური წყობის ბალტიისპირეთის საზოგადოების მემკვიდრეობითობას“ (Greimas, Žukas 1993: 89).

ტატიანა ბერნშტამის აზრით, სლავ ხალხში ქალური საწყისი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო გაზაფხულისა და ზაფხულის კალენდარული დღესასწაულების დროს, როდესაც დომინირებდა „ქალის მისიის“ თემები და გამოიხატებოდა მიწა-ნიადაგის სიმბოლოთი და ქალის/გოგონას აგრესიისა და თავისუფლების მახასიათებლებით, მამაკაცის პასიურობისა და დამოკიდებულების საპირისპიროდ (Bernshtam 1988: 266). იგივეა ლიეტუვაშიც, სადაც მხოლოდ ქალები ასრულებდნენ ბევრ კალენდარულ რიტუალს. ერთ-ერთი ასეთი არქაული რიტუალი იყო სულთმოფენობისას ჭვავის მინდვრების მონახულება და ლუდის რიტუალური დაღევა, რაც აღნიშნავდა თევზის სეზონის დასასრულსა და ზაფხულის სამუშაოების დაწყებას. როგორც ლაურიკენე აღნიშნავს, ეს არქაული რიტუალი განაპირობებდა მარცვლის ხარისხს (Laurinkienė 2013: 149). ბევრ ფოლკლორულ კვლევაში ჭვავის მინდვრების მონახულება განმარტებულია, როგორც ექსკლუზიურად ქალების ფუნქციის გამოხატულება (თუმცა, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, ჭვავის მინდვრებს კაცები და ბავშვებიც კი სტუმრობდნენ). ამ რიტუალის თანხლებით მღეროდნენ

ჰიმნებს სახელწოდებით *paruginés* (ჭვავთან ერთად). მათი მიზანი იყო მსხვილი მარცვლის ზრდის წახალისება (Čiurlionytė 1969: 116). ცხადია, ჭვავის რიტუალში, ისევე როგორც გაზაფხულზე შესასრულებელ ბევრ სხვა რიტუალში, მთავარი როლი ქალებს ენიჭებათ, ალბათ, ქალების ჟემინასთან (Žemyna), დედამიწის ქალღმერთთან [დედა-მინასთან მონათესავე] სიახლოვის გამო. ჭვავის მონახულების რიტუალის კიდევ ერთი თვალსაჩინო ასპექტი ჩანს პარუგინეს ჰიმნების ტექსტებში. ლუდის ხარშვასთან დაკავშირებული ყველა სუტარტინების (ბევრი მათგანი პარუგინეს ჰიმნია) მიმოხილვა ცხადყოფს, რომ მხოლოდ ქალები ამზადებდნენ ამ რიტუალურ სასმელს (აუდიომაგ. 1), რაც დასტურდება ლექსებში (*sesiula, sesutelés* [პატარა და(ებ)ი] [კნინობითი, დიალექტი]; *motinėla* [დედა] [კნინობითი, დიალექტი]); „მოვამზადებთ ცოტა ლუდს, რომელიც თაფლუჭაზე ტკბილი არაა. მოვინვეთ ჩვენს მშობლებს, ჩვენს მამას და დედას. დალიე მამა, გაერთე. ჩემს პატარძალს, ნურავინ ნუ შეხედავ“ [SIS II 507 და var. SIS I 297];¹³ „წავიდეთ, დაო, სვია დაგვკრიფოთ, კარგი ლუდი მოვხარშოთ, დავლიოთ, დაო, წავიდეთ წვეულებაზე“ [SIS II 508]¹⁴ და ა.შ. ამიტომ ლუდის ხარშვა, ისევე, როგორც მისი დაღება „ჭვავთან ერთად“ და პარუგინეს ჰიმნების სიმღერით ჭვავის რიტუალური მონახულება ჟემინასთან, ანუ „დედა-მინასთან“ ძლიერ კავშირზე მიუთითებს. ქალები უზრუნველყოფენ წარმატებულ მოსავალს.

♩ = 88

A - py - nē - lis au - ga, ėiū - to rū - to lin - go.

Ėiū - to, ėiū - to rū - to, ėiū - to, ėiū - to rū - to.

სანოტო მაგ. 1. *Paruginė sutartinė Apynėlis augo*. შემსრულებლები: ტატკუნაი, უკმერგე, აგოტა გრისინე (87), ბარბორას ტიმბურიენე (88), მარიონა გრიციენე (67). გაშიფრულია იობას კარტენისის მიერ 1935 წელს. LTR 836(48) (SIS 574b).

სულთმოფენობის ღამეს (გამთენიისას), ლიეტუვის ბევრ კუთხეში საქონელს ჩვეულებრივი მწყემსების ნაცვლად ახალგაზრდა გოგონები მწყემსავდნენ. დიასახლისი მათთვის კარაქს, ყველსა და პურს ალაგებდა. გოგონები გათენებამდე მღეროდნენ და საჭმელს მიირთმევდნენ. ამ რიტუალის სახელი

იყო *rytelis* (დილა [კნინობითი]) ან *ginti ryto* (მწყევსვა დილით) (აუდიომაგ. 2)¹⁵. სოფლის ჭაბუკები გამოდიოდნენ, რათა ნახირში დახმარებოდნენ გოგოებს და მათი საზოგადოებით დამტკბარიყვნენ. შემდეგ „ქორწილი“ ეწყობოდა. ამ რიტუალის მთავარი მონაწილეები, რომლებიც ცნობილია როგორც *rytelininkės* (დილის გოგოები) ძროხებს გვირგვინებით რთავდნენ, რის შემდეგაც მათ სახლში შედენიდნენ სიმღერის თანხლებით. ფერმის დიასახლისი მათ რძის სათლებიდან ცივი წყლის შესხმით ეგებებოდათ. ნათქვამია, რომ ამ წეს-ჩვეულების მეშვეობით ძროხები უფრო მეტს იწველიდნენ (Balys 1993: 135), იგი ხელს უწყობდა დედამიწის ნაყოფიერებასა და ზრდას, ასევე, უზრუნველყოფდა როგორც ფერმერების, ისე ცხოველების ჯანმრთელობასა და სიცოცხლისუნარიანობას.

R. Ry - to, ry-te - lio, ry-to ra-ti - lè - liu, ry-to ra-ti - lè - liu.

P. Ry - to, ry - to, ry - to ra-ti-lè-liu, ry - to ra-ti-liu.

სანოტო მაგ. 2. დილის სუტარტინე – რუტო, რუტელიო (*Ryto, rytelio*). შემსრულებლები: ონა სმილგენე (74), გავენიშკის ბირჟაი. ჩანერილია ადოლფას საბალიასკასის მიერ 1911 წელს (Slis 534).

საინტერესოა, რომ მამაკაცები ზოგჯერ გაზაფხულის რიტუალებში ჩარევას ცდილობდნენ, თითქოსდა არასრულფასოვნების გრძნობის საპასუხოდ. მაგალითად, ლიეტუვაში წმ. გიორგის დღეს (ცხოველების საძოვრებზე გაყვანის დღეს, ჩვეულებრივ, 23 აპრილს), ქალები მღეროდნენ ჰიმნებს (*Jurginės*) (ერთი მომღერლის თქმით, „გოგოებისა და მოხუცი ქალბატონების მცირეოდენი დახმარებით“)¹⁶. ერთმა მომღერალმა გვიამბო: „გიორგობის დროს <...> ჩვენ მივდიოდით ჭვავის გასწვრივ, ვდგებოდით ღობეზე (წარსულში, ყველა მინდორი შემოღობილი იყო) და ხმამაღლა, გაბმულად ვმღეროდით, ჩვენი ხმა შორს რომ გაეგოთ. ჩვენი დანახვისას კაცები დაგვედევენებოდნენ, დაგვშლიდნენ და ამბობდნენ: „რას ყვირიხართ აქ ყვავებივითო? – სიცივეში იყვირებ!“ (MFA KTR 12/24). კაცების პროვოკაციების მიუხედავად, ქალები აგრძელებდნენ თავიანთ რიტუალურ ჰიმნს თორმეტი დღის განმავლობაში (იხ. Račiūnaitė-Vyčiniene 2012).

შესაძლოა, ამიტომაც, გაზაფხულზე ქალები და ახალგაზრდა გოგონები ხშირად იკრიბებოდნენ სამეგობრო წრეებში.¹⁷

ბალტიისპირეთის რელიგიისა და მითოლოგიის შესახებ XVI-XVII საუკუნეების ნაწერების თანახმად, ქალები იკრიბებოდნენ დანარჩენი საზოგადოებისგან იზოლირებულად რიტუალების განხორციელების მიზნით, რომლებიც ნაწილობრივ ეძღვნებოდა დედამიწის ღვთაებას (Laurikienė 2013: 30). როგორც იეზუიტი მისიონერი ჯოკუბას ლავინსკისი წერდა, „მხოლოდ ქალები სწირავდნენ წინასწარ კარგად გამოკვებულ ღორს (*Tellure Dea*-ს, *დედამიწის ქალღმერთს*) და, როგორც კი თავად მოამზადებდნენ, მოიწვევდნენ წინასწარმეტყველ ქალს და ერთად მიირთმევდნენ მას“ (BRMŠ II: 608). ქალღმერთებისთვის ღორის მსხვერპლშენიშვნის კიდევ ერთი ღირებული აღწერა მოცემულია ბალტიისპირეთში იეზუიტი მისიონერების 1614 წლის მოხსენებაში, რომელიც აღმოაჩინა და გამოაქვეყნა ფილოსოფოსმა ვიტაუტას ალიშაუსკასმა. მართო ქალები ასრულებდნენ მსხვერპლთშენიშვნას [ქალი] ლიდერის/მღვდელმსახურის მეთვალყურეობის ქვეშ:

„ბელლებში მცხოვრები ქალღმერთების საჩუქარი იყო მდებრი ღორი; მის წინ იმართებოდა მშვენიერი მსვლელობა, რომელიც საზეიმოდ მიემართებოდა ბელლებისკენ: ქურუმივით გამოწყობილი ქალი მუქი მოსასხამით წინ მიუძღოდა მსვლელობას. მას მიჰყვებოდნენ ქალები, რომლებსაც ეკეთათ ბარდის ღეროებისგან და მუხუდოს ცარიელი პარკებისგან გაკეთებული გვირგვინები, მიჰქონდათ საქმელი და სასმელი და მღეროდნენ. როგორც კი ბელლებთან მივიდოდნენ, ისინი უხმობდნენ კიბების (რომელზედაც, ოჯახური ტრადიციისამებრ, მზეზე ჩალის კონას დებდნენ) ქვეშ მცხოვრებ ქალღმერთებს და ლოცულობდნენ ბედნიერებისთვის, სთხოვდნენ ქალღმერთებს, არ ებრძოლათ მათ ან მათი კეთილდღეობის წინააღმდეგ, ზიანი არ მიეყენებინათ მათთვის, ყოფილიყვნენ მათ მიმართ კეთილგანწყობილნი და გულკეთილნი“ (Ališauskas 2012: 361).

ქალების (და ახალგაზრდა გოგონების) ზემოხსენებულ სამეგობრო წრეებს შეიძლება ჰქონოდათ გარკვეული იდეოლოგიური მსგავსება ქალთა საიდუმლო ორგანიზაციებთან, რომლებიც ფართოდ არსებობდნენ არქაულ, ტომობრივ ხალხებში (და ჯერ კიდევ შემორჩენილია გარკვეულ ადგილებში). ეს

ორგანიზაციები ცდილობდნენ ქალის სტატუსის ამაღლებას ოჯახში და ქალის გავლენის გაზრდას მთლიანად საზოგადოებაში (Lips 1954). აღნიშნული არ ნიშნავს იმას, რომ ლიეტუვაში არსებობდა პირდაპირი კავშირები ქალთა საიდუმლო ორგანიზაციებსა და ადრე ნახსენებ მეგობრულ შეკრებებს შორის; ეს უფრო მცდელობაა გამოვლინდეს ქალთა – დედა ქალმერთის შთამომავალთა – განდიდების მოდელი და ქალთა უნარი გარკვეული, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი რიტუალების შესრულებისა.

სუტარტინების ქალ მომღერალთა განსაკუთრებული სტატუსი

ამ ეტაპისთვის ცხადი უნდა იყოს, რომ ვოკალური სუტარტინები სასულიერო, მდედრობით-გენდერულ სფეროს მიეკუთვნება. ერთ-ერთმა ჰიმნის მომღერალმა უთხრა XIX საუკუნის ლინგვისტს მიკოლას მეუნიისს, რომ, ძირითადად, ქალები მღერიან სუტარტინებს და რომ მათ „დედებმა იცოდნენ ისეთი ჰიმნები, რომლებიც საიდუმლოდ ინახებოდა და ძალიან იშვიათად იმღერებოდა. სიტყვებს დიდ პატივს სცემდნენ და ისინი შეუცვლელნი იყვნენ“ (PFO, აღწერა 1, nr. 31, გვ. 89). ასეთი აღწერა მეტყველებს სუტარტინების მნიშვნელობასა და სინამდვილე. ამას ადასტურებს XX საუკუნის დასაწყისში მიკოლას ბირჟიშკას ღირებული დაკვირვებები: „სუტარტინები, რომლებიც ზოგჯერ იდუმალი ეჩვენებათ ჩვენი დროის ხალხს <...> ქრება: სუტარტინები ფართოდ იყო გავრცელებული <...> და ამბობენ, ისინი წარმოიშვა *laumės*-დან ან *laumaitės*-დან (ეს უკანასკნელი პირველის კნინობითი ფორმაა). ხალხი გაქრისტიანების შემდეგ ლაუმებს ჯადოქრებს უწოდებდა. თუ ქალიშვილებს მოსწონდათ სუტარტინების სიმღერა, ისინი დიდხანს ელოდნენ დაქორწინებას, რადგან ახალგაზრდა მამაკაცებს მათი ეშინოდათ, ჯადოქრები არ ყოფილიყვნენ (Biržiška 1921: 31). ის ფაქტი, რომ სუტარტინეს ჰიმნის მომღერლებს ლაუმებად ან ჯადოქრებად, ანუ მითიურ არსებებად ან გრძნეულებად თვლიდნენ, მეტყველებს მათ განსაკუთრებულ სტატუსზე. უძველეს სულელებისადმი მიმართვა შემორჩენილია სიმღერის სახე-ლით *Laumių Sutartinė* (გრძნეულების სუტარტინე)¹⁸, რომელიც ნაპოვნია დუბინგაის მახლობლად, მოლეტაის რაიონში. სიმღერა მოგვითხრობს სამ ლაუმზე, რომელიც ერთმანეთისგან რამდენიმე კილომეტრში ცხოვრობდა და ერთად მღეროდა სუტარტინებს (PDI: 474). მომღერალი ლაუმების შესახებ ეს თემატიკა შემდგომ განვითარებულია სხვა მსგავს ზღაპარში სუტარტინების შესახებ, რომელსაც სამი ლაუმი (გრძნეული) მღერის¹⁹. ის ფაქტი, რომ ლაუმები

თავად მღერიან სუტარტინებს, როგორც ჩანს, დასტურია ლაუმების მჭიდრო კავშირისა მინის მოსავლიანობასა და ნაყოფიერებასთან. გარკვეული მნიშვნელობით, ისინი მინის მოსავლიანობისა და ნაყოფიერების ქალღმერთები არიან. ზოგიერთ წყაროში ლაუმები წარმოსახულია გოლიათებად (ისინი ასწორებენ ტერიტორიას, ან, როგორც აღინიშნა, მღერიან სუტარტინებს ერთმანეთისგან მნიშვნელოვნად დაშორებულ მანძილზე). „ვინაიდან მათი საქმიანობისა და ფიზიკური თვისებების აღწერილობასთან ერთად მათ ზოგჯერ ქალღმერთის სახელს მიაწერენ, ეს არსებები შეიძლება ჩაითვალოს ნახევრად ქალღმერთებად“ (Vélius 1977: 128).

როგორც აღინიშნა, სუტარტინების შემსრულებლები გრძნეულებადაც ითვლებოდნენ. როგორ უკავშირდებოდა სუტარტინები ამ მითურ არსებებს? სიტყვა გრძნეული ველიუსის მიხედვით, „ძალიან ძველია, რომელიც პირველადი მნიშვნელობით მჭიდრო კავშირშია სიტყვებთან წინასწარმეტყველი და მკითხავი (მდედრ.)“ (Vélius 1977: 252). წინასწარმეტყველ ქალთა, მკითხავთა (მდედრ.), შემლოცველთა და სიმღერასთან ერთად ექსტრასენსული ხელოვნების სხვა სახეობებით დაკავებულ ქალთა გაერთიანებები შემორჩენილია მსოფლიოს მრავალ ადგილას.

ლიეტუველი არქეოლოგი მარია გიმბუტასი ამტკიცებს, რომ არსებობდენ „წმინდა კაცები“ და „წმინდა ქალები“ – წინასწარმეტყველები და ჯადოქრები, რომლებიც ასრულებდნენ რიტუალებს და მსხვერპლს სწირავდნენ ქალღმერთებს, განსაკუთრებით ჟემინას („დედამინის ქალღმერთს“) და ლაიმას („ბედისწრის ქალღმერთს“). ეს ქალღმერთები მოხსენიებულია მთელი ისტორიის განმავლობაში, XIX და XX საუკუნის დასაწყისამდე (Gimbutas 1985: 174). წმინდა ქალების როლი იყო მთელი წლის განმავლობაში წმინდა დღეებში ქცევის წარმართვა და შუამავლობა ღვთაებებსა და ადამიანებს შორის. ისინი, ასევე, სწირავდნენ მსხვერპლს და წინასწარმეტყველებდნენ მომავალს (Gimbutas 1985: 174).

ამიტომ სავსებით სავარაუდოა, რომ პირველი სუტარტინეს ჰიმნის მომღერლები ერთგარი წინასწარმეტყველები იყვნენ. ის ფაქტი, რომ ადამიანთა მხოლოდ მცირე, შერჩეული ჯგუფები და არა მასები მღეროდნენ სუტარტინებს, ამყარებს ამ ვარაუდს. ჩვეულებრივ, მომღერალთა ჯგუფი შედგებოდა ერთი ოჯახის

წევრებისგან (დედა და ქალიშვილი, დეიდა და ა.შ.) ან უახლოესი მეზობლებისგან. ამგვარად, *სუტარტინების* შესრულების სპეციალიზებული ხელოვნება ოჯახში თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. ითვლება, რომ მეზობლებთან სიმღერის წესი მოგვიანებით განვითარდა – თავდაპირველად ეს იყო ოჯახური (და უფრო ადრეც, საგვარეულო) ტრადიცია. შორეულ წარსულში *სუტარტინები*, როგორც ჩანს, წარმოადგენდა ხელოვნების ელიტარულ ფორმას. *სუტარტინები* უღერდა ხოლმე ბევრად უფრო ფართო წრეში, მაგრამ ცოტას ესმოდა ან იცავდა მათ მნიშვნელობას. შესაბამისად, სიტუაცია ისეთივეა, როგორსაც ბორის პუტილოვი აღწერს რიტუალურ ცეკვებთან დაკავშირებით: „მართალია ყველამ იცოდა ცეკვა, თუმცა ცოტა თუ ფლობდა რიტუალურ ქორეოგრაფიას, ან იცოდა ცერემონიაში მისი ადგილის და სხვა მოცეკვავეების როლების შესახებ“ (Putilov 1980: 127). მელოდიების „დაცვა“, ასევე, წარმოადგენდა „დიდი ადამიანებისა“ და „სპეციალისტების“ პრივილეგიას (იქვე, 255).²⁰

დღემდე შემორჩენილი ბერამიბაძვითი ბგერების სიუხვე, ასევე, მიუთითებს იმაზე, რომ ეს იყო ქალთა პრივილეგირებული ფენა, რომელსაც ჰქონდა წვდომა *სუტარტინეს* ჰიმნების მნიშვნელობებზე. ჰიმნების შემსრულებლებელთა რამდენიმე წინა თაობამ ვერ შეძლო ამ ტექსტების მნიშვნელობის ინტერპრეტაცია. ასეთი ბერამიბაძვითი ბგერების უჩვეულო რაოდენობა იმაზე მეტყველებს, რომ *სუტარტინეს*, შესაძლოა, როგორც შელოცვებს, განსაკუთრებული როლი ჰქონდა რიტუალებში.²¹

ეჭვგარეშეა, ახლა უკიდურესად რთულია *სუტარტინების* სავარაუდო შელოცვების მნიშვნელობების საბოლოოდ დადგენა. ზოგიერთი *სუტარტინეს* სიმღერა შედგება მხოლოდ ბერამიბაძვებისგან ან შორისდებულებისგან (შესაძლოა, მაგიური სიტყვებისგანაც). მათი მუდმივი გამეორება თითქმის მანტრის მსგავსია. *სუტარტინების* სინკრეტული ბუნება, რომელიც გულისხმობს მონოტონური ბგერებისა და მოძრაობების გამეორებას, წარმოაჩენს, თუ როგორ ხდება აკუსტიკური, ტაქტილური და ვიზუალური სტიმულების შეერთება, რაც ცნობიერების შეცვლას იწვევს. *სუტარტინების* შემსრულებლებისა და მსმენელების აზრით, ამ სიმღერებს, ასევე, ჩვეულო ჰიპნოზური ეფექტი აქვთ (დღემდე არავის ჩაუტარებია ამის სიღრმისეული შესწავლა). მიიჩნევენ, რომ ამ ეფექტს ხელს უწყობს მონოტონური მუსიკალური და ქორეოგრაფიული რიტმი და რეჟერენების მუდმივი გამეორება, ისევე, როგორც პოლიფონიური ჰიმნების სტრუქტურა.

„სუტარტინების წრეები“ – ახალი სოციალურული ფენომენი

ლიეტუვური სუტარტინები მიეკუთვნება „პოლიფონიური კულტურის“ ტიპს, სადაც პოლიფონიის სოციალური და მუსიკალური კომპონენტები ფართოდაა დადასტურებული. სუტარტინები შეიძლება განვიხილოთ არა მხოლოდ, როგორც სასიმღერო ხმებს შორის შეთანხმებული ურთიერთობა, არამედ, როგორც ჰარმონიული სოციალური ურთიერთობების მეტაფორა; ეს ასპექტები ურთიერთდაკავშირებულია. შემთხვევითი არაა, რომ უძველესი დროიდან სუტარტინებს მღეროდნენ უახლოესი ნათესავებისგან, მეზობლებისგან ან კარგი მეგობრებისგან შემდგარი ქალთა მცირერიცხოვანი ჯგუფები. ამ ქალებმა სიმღერის მეშვეობით შეინარჩუნეს როგორც სოციალური, ასევე, სულიერი კავშირები. მართლაც, მხოლოდ მაშინ, როცა მომღერალმა ქალმა იცის სხვა ქალის ვოკალური ტემბრის მახასიათებლები და მისი მუსიკალური შესაძლებლობები, შესაძლებელია შესრულდეს სუტარტინების მოთხოვნები: ხმების კარგად „დაყვირება“, „სტვენა“ (თითქოს სკუდუჩიას ბაძავ), „ჩაჭედება“ – სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მათი ჰარმონიზაცია.

2010 წელს იუნესკოს კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის წარმომადგენლობით სიაში სუტარტინების შეყვანის შემდეგ მისი აღორძინება დაიწყო. ის ლიეტუვური იდენტობის არსებითი კომპონენტი ხდება. აერთიანებს რა სხვადასხვა ასაკისა და სოციალური ჯგუფის ადამიანებს განსხვავებული მუსიკალური გამოცდილებითა და შესაძლებლობებით, სუტარტინები, როგორც ანსამბლური სიმღერისა და კულტურული მოღვაწეობის ფორმა, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. როგორც ზემოთ აღინიშნა, შერეული სქესის ჯგუფებში სიმღერა არ იყო ტიპური სოფლის ტრადიციებისთვის, თუმცა ეს დოკუმენტირებული იყო ბოლო საუკუნეებში. მიუხედავად ამისა, ბოლო ხანებში ხალხს სწორედ შერეული ხმით სიმღერა იზიდავს. ახლა ნებისმიერს, ვისაც სურვილი აქვს, შეუძლია მონაწილეობა მიიღოს სუტარტინების კოლექტიურ სიმღერაში – სპეციალური მომზადება არ არის საჭირო. რიტმულ მუსიკაში სრულად ჩაძირვა (ხშირად სიმღერას დასარტყამები ახლავს), გაუგებარი, „მომაჭადოებელი“ რეფრენების გამეორებით – ძალიან მიმზიდველი და სოციალურად გამაერთიანებელი გამოცდილებაა. ამ ტიპის ჯგუფური სიმღერა წარმოქმნის „უძველეს რიტუალებზე“ წვდომის საშუალებას და სოციალური სოლიდარობის განცდას, რაც შეიძლება სწრაფად გადაიზარდოს ეიფორიის ან

„ტრანსის“ მდგომარეობაში. *Suburtyne*-ს კვლევის, ან *სუტარტინეს* მომღერალთა მართონ-შეკრების მიხედვით: „სუტარტინები თავის ყოვლისმომცველ სითბოში იღებს და აერთიანებს თითოეულ ადამიანს, იქნება ეს დედის მკლავებში მძინარე ჩვილი, ხმაურიანი ბავშვი თუ უნივერსიტეტის სტუდენტი, პენსიონერი ან თუნდაც ოთხფეხა შინაური ცხოველი“ (*Barauskaitė*). ღონისძიების დასასრულს, რომელსაც ეს ავტორი აღწერს, ყველას შესთავაზეს შეეკრათ წრე: „ერთმანეთს ჩავეჭიდეთ ხელები, ფეხების ბაკუნით და მელოდიის შეგრძნებით, წრეზე ვმოდრაობდით. *სუტარტინებით* მიღწეული ეს კავშირი უნიკალურია. უცნობმა ხელი მომკიდა, ძლიერად მომიჭირა და მიღიმოდა, სანამ მღეროდა“ (იქვე).

ცოტა ხნის წინ გაჩნდა ახალი პრაქტიკა – *Sutartinų ratas* (*სუტარტინების წრე*). *სუტარტინების* წრე შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მოწვევა *სუტარტინეს* შესასწავლად, დამწყებ თანამოაზრეთა დიდი წრის ფორმირების მეშვეობით.²² დღევანდელ საზოგადოებაში *სუტარტინების* წრე პოპულარობას იძენს და, როგორც ჩანს, თანდათან ანაცვლებს ტრადიციულ ჯგუფურ სიმღერას (ვიდეომავ. 4).

სუტარტინები – ქალთა სულიერი ურთიერთობის ფორმა

დღეს, XXI საუკუნის მეორე ათწლეულში, *სუტარტინები* ქალებისთვის მნიშვნელოვანი საშუალებაა საკუთარი სულიერი გზის საძიებლად, სულიერი თვითგანათლების ხერხია. არ არსებობს მარტივი პასუხი კითხვაზე, რამ გამოიწვია თანამედროვე ქალების ინტერესი არქაული *სუტარტინების* მიმართ. ეს გამოიხატა სამეცნიერო კვლევებით, სადაც დეტალურად განიხილება ქალის როლი ლიეტუვის ბალტიის კულტურაში (*Gimbutas 1995; Raciūnaitė-Vyčinienė 1995; 2002; 2018; Urbanavičienė 2009*), ასევე, კონცერტებით, პროექტებით და სპეციალიზებული საგანმანათლებლო აქტივობებით მომღერალთა (ქალები) სპეციალიზებული ჯგუფების ხელმძღვანელობით, მედიის გაზრდილი ყურადღებით *სუტარტინესადმი* და თუნდაც ქარიზმატული პიროვნებებისადმი, რომლებიც ქალებისთვის სულიერი „მეგზურები“ გახდნენ. ამ აქტივობებისა და ღონისძიებებიდან ბევრი რეკლამირებულია ინტერნეტში და სოციალურ მედიაში, რათა რაც შეიძლება მეტი ქალი მოიზიდოს. მაგალითად, დები დოროტე და აგოტა ზდანავიჩიუტეები იწვევენ ქალებს კლუბში „ყვითელი დივანი“, სადაც

„დედის დღესთან დაკავშირებით, დედებსა და ქალიშვილებს სუტარტინების წრე მიესალმება. დ. ზდანავიჩიუტე-გირსკენე – „ძველი ტრადიციების აღმზრდელი“, მუსიკოსი, მხატვარი, სამკურნალო ბალახების მცოდნე, ქალთა თავის მოვლის პრაქტიკოსი, მუსიკალური ჯგუფების *Sen Svaja* და *Laiminguo* წევრი – მოგიწოდებთ „შეუერთდეთ ქალთა თანამეგობრობას, სამკურნალო ბგერებს და წინაპართა სიბრძნეს!“²³

საგანმანათლებლო და საკონცერტო პროექტი *Pramočių giesmės* (წინაპარ ქალთა საგალობლები) რამდენიმე წელია არსებობს.²⁴ მისი ინიციატორი და დამფუძნებელია ფოლკ-როკ მომღერალი ლაურიტა პელენიუტე. მისი გარკვეულწილად იდუმალი ფორმულირებით, „ეს არის პროექტი, სადაც ადამიანები სიმღერით უბრუნდებიან თავიანთ ფესვებს. ხალხური სიმღერები და სუტარტინები გვაბრუნებენ ჩვენს ბუნებრივ გზასთან“. პროექტი მოიცავს ისეთ პროგრამებს, როგორცაა „სიმღერებისა და სუტარტინების მუდმივად მბრუნავი წრეები“ (ვილინუსში და სხვა ქალაქებში); „აღმოაჩინე სუტარტინები შენში (მცირე ჯგუფის სუტარტინების მეშვეობით ვოკალში ტრენინგის ხუთი გაკვეთილი); და „გუნდური მუშაობა ლიეტუვური სიმღერის უნიკალური და უძველესი სისტემის გამოყენებით“ (სპეციალიზებული სასწავლო პროგრამა ორგანიზაციებისთვის). მიუხედავად იმისა, რომ პელენიუტეს პროექტი არსებითად კომერციულია, იგი იზიდავს მონაწილეთა დიდ რაოდენობას და ფართო საზოგადოებას სუტარტინებს აცნობს.

სუტარტინების არაფორმალურ ჯგუფებში მონაწილე ქალთა სისტემური კვლევა არ ჩატარებულა, თუმცა მონაწილეთა არაერთი განცხადება შეიძლება მოიძებნოს ინტერნეტში. ზოგიერთი მათგანი ძალიან პირადულია და აღწერს სულიერი გამოცდილების ძიებას და „აღმოჩენას“ სუტარტინებში. ყოველ ოთხშაბათს იევა, ორ მცირეწლოვან შვილთან ერთად, თავისი სახლიდან (ლაზდიას რაიონი) მიემგზავრება დაახლოებით 30 კილომეტრზე, რათა თანამოაზრეების წრეში იმღეროს ტრადიციული ხალხური სიმღერები: „თავიდან ეს ერთგვარი ეგოისტური სურვილი იყო. მიყვარს სუტარტინების სიმღერა, მაგრამ მარტო ამას ვერ ვახერხებ. დავიწყე იმ ადამიანების ძებნა, ვისაც ერთად სიმღერა სურდა. ვცადე ლაზდიაში დამეარსებინა წრე, მაგრამ მსურველები არ აღმოჩნდნენ. შემდეგ გადავწყვიტე მომეძებნა ხალხი ალიტუსიდან, ვისაც შეეძლო სუტარტინების წრეში განვერიანება. გამიმართლა“ (Kudzienė). რასა (ამ ქალთა წრის ერთ-ერთი

პირველი წვერი, რომელიც ყოველ ოთხშაბათს ალიტუსის გარეუბანიდან ორ შვილთან ერთად მოდის) ამბობს: „ჩემთვის სუტარტინები დასვენების ფორმაა“. როცა ის ნერვიულობს ან იძაბება, მეუღლე ხუმრობით ეუბნება: „დროა, იმღერო“.

ზაპიშკისში (კაუნასის რაიონი) სუტარტინების ირგვლივ ქალების შეკრება დახასიათებულია, როგორც მსგავსი დამამშვიდებელი ატმოსფეროს შექმნის შესაძლებლობა²⁵. მონაწილე ქალების თქმით, სუტარტინების სიმღერა ესაა საშუალება გამოყო დრო სულის აღსადგენად, დახურო გარე სამყაროს კარი და რამდენიმე საათის განმავლობაში ჩაიძირო სიმღერის ნაკადში. სუტარტინების სიმღერა გვცხმარება დავუბრუნდეთ ადამიანური დროის ტემპს და არა იმ სწრაფ ტემპს, რომელშიც ახლა ყველა ვცხოვრობთ“, – ამბობს წვერი იურატე. „სუტარტინების სიმღერა ფოკუსირების და ამავდროულად მოდუნების საშუალებას იძლევა – თქვენ უნდა ფოკუსირდეთ, რათა სხვებს მოუსმინოთ და მოდუნდეთ, რომ იმღეროთ“, – ამბობს დაივა. ვიოლეტას თქმით, როცა მღერი, დრო არ არსებობს, „სხვა სივრცეში ხარ, შენი გონება საბოლოოდ დუმდება, შენ მისდევ ხმას, რიტმს, შენ ითიშები გარე სამყაროსგან და... აცნობიერებ, ვინ ხარ სინამდვილეში. დგება სიჩუმე და სიმშვიდე“. დაივა საკუთრივ ქალურობასაც კი აღარებს სუტარტინების სიმღერას: „შენ იღებ ხმას, შენ გადასცემ მას სხვას. ქალიც ასეა, ის ყოველთვის იძლევა საკვებს, სიყვარულს; ბავშვს ქალი აჩენს, მაგრამ თქვენ უნდა მიიღოთ რაღაც, რომ გააჩინოთ იგი“. კითხვაზე, იღებენ თუ არა ისინი თავიანთ წრეში კაცებს, ქალებმა უპასუხეს: „იშვიათად. ერთხელ კაცი შემოგვიერთდა და როგორღაც მიაღწია ბოლომდე, მაგრამ როცა წავიდა, თქვა: „აბა, მე ვიმღერე გრძნეულებთან ერთად“ და აღარ დაბრუნებულა. მისთვის ეს ძალიან ინტენსიური იყო“. ყოველივე ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ქალებს განსაკუთრებული დამოკიდებულება და სულიერი კავშირი აქვთ სუტარტინესთან, რასაც ისინი განიცდიან ყოველ ჯერზე, როდესაც მღერიან.

დასკვნები

ქალებსა და სუტარტინებს შორის კავშირი უძველესი დროიდან იწყება. მისი ფესვები იკვთება ძველი ევროპის მატრიარქალურ კულტურაში, ისევე, როგორც ადრეულ სოფლის მეურნეობაში. თითქმის უდაოა, ქალები სოფლის მეურნობის პიონერები იყვნენ, ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ ისინი გახდნენ მინისა და მოსავლის მფლობელები. ისინი პასუხისმგებელი იყვნენ ნაყოფიერებისა

და მოსავლის აღების უზრუნველსაყოფ წეს-ჩვეულებებზე, რასაც თან ახლდა სუტარტინების სიმღერა.

სუტარტინების მომღერლებს შემთხვევით არ მოიხსენიებენ, როგორც ფერიებს (და მოგვიანებით, გრძნეულებს). ფერიების ზემოხსენებული „ტრანსფორმაცია“ გრძნეულებად შეიძლება უკავშირდებოდეს XVII საუკუნეში რელიგიის ფემინიზაციას, როდესაც კულტურის ისტორიკოსის ვიტაუტას კავოლისის თანახმად, „ქალის გამოსახულება დაიყო ზეციურ იდეალად და გრძნეულის მაგვარ შეამოხედ“ (Kavolis 1992: 43). გრძნეულის კონცეფცია, კავოლისის მიხედვით, შესაძლოა, წარმოქმნილიყო მამაკაცის შიშიდან, რომ ქალები უფრო დამოუკიდებლები ხდებოდნენ. გრძნეულებზე ნადირობის დროს, XVI-XVIII საუკუნეებში, ჯადოქრობაში ადანაშაულებდნენ ადამიანებს, რომელთა ქცევაც ნორმის ფარგლებს სცდებოდა (Sabaitytė 2010: 81). გასაკვირი არაა, სუტარტინების შემსრულებლებიც მიეკუთვნებოდნენ ჯადოქრობით დაკავებულთა კატეგორიას.

ერთი მხრივ, სუტარტინების სპეციალისტები, შესაძლოა, მართლაც ყოფილიყვნენ „გრძნეულები“ ექიმბაშების, მკურნალების ან წინასწარმეტყველების იმდროინდელი, ძველი გაგებით. მეორე მხრივ, ხალხმა, შესაძლოა, მათი გრძნეულებად მოხსენიება მოგვიანებით დაიწყო, მას შემდეგ, რაც სუტარტინების სიმღერის ტრადიციამ გაქრობა დაიწყო. ისინი იყვნენ ძველი ტრადიციის შემნახველები და ჰიმნების დამცველები, რაც გარშემომყოფებისთვის აღარ იყო აქტუალური ან გასაგები, ამიტომ ისინი ეზოთერული ცოდნის მცველებად ითვლებოდნენ. ტრანსფორმაცია, შესაძლოა, უკავშირდებოდა მაგიისადმი დამოკიდებულების შეცვლას. როგორც ბრონე კერბელიტე აღნიშნავს, „უმრავლესობის ყოველდღიური ცხოვრებიდან ჯადოსნობამ გაქრობა დაიწყო და დაიწყეს უფრო კონსერვატიული ადამიანების დაცინვა ან მათი საშიშ პირებად მიჩნევა, მსგავსად გრძნეულებისა და ჯადოქრებისა“ (Kerbelytė 1999: 246).

XXI საუკუნის დასაწყისში სუტარტინები თანდათან ხდება არა იმდენად მუსიკალური, რამდენადაც სულ უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი სოციალური ფენომენი. ქალაქის გარემოში საკონცერტო ფორმით აღორძინების პარალელურად, რაც XX და XXI საუკუნეების მიჯნაზე დომინირებდა, სუტარტინები ჩნდება, როგორც სოციალური სოლიდარობის ახალი ფორმა – ის თითქოსდა

უბრუნდება საკუთარ მშობლიურ საზოგადოებებს. დღეს, მიუხედავად უფრო ზოგადი „სუტარტინეს მოძრაობის“ მზარდობისა, რომელიც მოიცავს დიდ შერეულ გენდერულ წარმონაქმნებს, ქალები კვლავ ერთიანდებიან მცირე, ცალკეულ ჯგუფებად. ამ უფრო ჩაკეტილ შეკრებებში, რომლებიც გარეშე პირებმა აღიქვეს, როგორც „გრძნულის მაგვარი“, სიმღერების შესრულებით ისინი ეძებენ სულიერ პლაცდარმს საკუთარი, ქალური სამყაროსთვის და, ამგვარად იცავენ თავს გარე გამღიზიანებლებისგან.

თარგმნა მარია ნადარეიშვილმა

შენიშვნები:

1. სახელწოდება, სავარაუდოდ, უკავშირდება თავისებურ დანაწევრებულ ხმოვანებას, რომელიც წარმოიქმნება სეკუნდების „შეჯახების“ შედეგად.
2. როგორც ჩანს, მუსიკის ციკლურობამ განაპირობა მომღერლების წრიულად განლაგება: „ერთი იწყებს, მალე მას მეორე აიტაცებს, მისგან – მესამე და ასე გრძელდება წრიულად მომღერლების რაოდენობის მიხედვით“.
3. სუტარტინეს-ს წამყვანი მომღერალი იწყებს, განსაზღვრავს ტონის სიმაღლეს, არეგულირებს დროს და პასუხისმგებელია შესრულების საერთო განწყობაზე, მთელი ამ დროის განმავლობაში მღერის რა ახალ ლექსებს/პოეტურ ტექსტებს (ე.წ. „სიტყვების შეგროვება“). სხვა მომღერლები მას მიჰყვებიან. ამგვარი მიბაძვა ან „უკნიდან მიყოლა“ წარმოადგენს სუტარტინების მუსიკის ორგანიზების ერთ-ერთ წამყვან პრინციპს.
4. ძალიან მადლობელი ვარ ჩემი ჯგუფის *ტრის კეტურიოსეს (Trys Keturiose)* სუტარტინეს მომღერლებისა: ა. ბარეიკიტე, ი. კარბაუსკაიტე, ა. ნავასაიტიტე, გ. ვილაუსკენე, დ. ნორვაიშიტე, ე. სერეიჩიკენე, რ. ვისაკენე და ა. ჟილინსკენე. ამ ქალებთან ერთად (ზოგიერთთან 30 წელზე მეტი ხნის განმავლობაში), მე შევძელი სუტარტინეს თანდაყოლილი მრავალი საიდუმლოს შეცნობა. ეს ჯგუფი ჰგავს შემოქმედებით „ლაბორატორიას“, რომელიც ექსპერიმენტებს ატარებს სხვადასხვა მივიწყებულ და არატრადიციულ სასიმღერო სტილზე, ასევე, რეკონსტრუირებულ ან დამუშავებულ მელოდიებთან და სუტარტინეს გამოხატვის ალტერნატიულ ფორმებთან, სადაც გაერთანებულია ჯაზი, ელექტრონული, ალტერნატიული და სხვა ერების ტრადიციული მუსიკა. ასევე, იხილეთ მხატვრული პროექტები მულამი და სუტარტინე: დიალოგები (ვიდეომაგ. 1), წინაპრები (ვიდეომაგ. 2), *Rasų Ratas* – რასასის წრე (ვიდეომაგ. 3) და ა.შ.
5. ტრადიციური ლიეტუვეური სიმებიანი საკრავი, ჰგავს ციტრას.

6. რეპშენეს დაკვირვებები ქალურობაზე წარმოდგენების მრავალგანზომილებიანობისა და უნიტარული მნიშვნელობის დაკარგვის შესახებ შეიძლება დაგვეხმაროს ავსხნათ, თუ რატომაა ლიეტუვაში, *სკუდურიას* (მრავალღერძიანი სალამური) ტრადიციაში ქალის როლი არაერთმნიშვნელოვანი, რაც მოგვიანებით განიხილება წინამდებარე ნაშრომში.
7. ხელნაწერთან მოცემულია შემდეგი კომენტარი: „ამ სიმღერა-ჰიმნს ცეკვავენ ქალები, რომლებიც ფეხებს აბაკუნებენ და ტრიალებენ სათითაოდ მანამ, სანამ მღერიან. კაცები და ბავშვებიც ცეკვავენ. ამ სიმღერას ჰქვია ცეკვა – *Ožys (თხა)*. მომღერალმა ნათლად ვერ ახსნა, როგორ უნდა შესრულდეს ეს ცეკვა“ (გაშიფრა ი. იურგმა, 1938, LTR 1412 [36]).
8. ელუბეტა იანკაუსკენე, 72 წლის, კუპიშკისი. ხელნაწერს შემდეგი კომენტარი აქვს: „მომღერალს [ქალი] აღარ ახსოვდა *სუტარტინები*. როდესაც კაცები მღერიან, ისინი „თანხლებას უწვენ“ დაბალი ხმით [tūravojā] – ღმუილით [bauboja]“ (გაშიფრა ი. ვაიტეკუნასმა 1956 წ.).
9. კურსკის ოლქის სოფელ პლუხოვოში ინსტრუმენტული მუზიციერების ტრადიციის თანახმად, კვვიცილივ მხოლოდ ქალები უკრავენ, მაშინ, როდესაც ბუკზე, ვიოლინოსა და აკორდეონზე – მხოლოდ მამაკაცები.
10. ვასილიაუსკას, დაიბადა 1847 წ. სოფელ ბაკშენაიში, ბირჟაის რაიონი. გაშიფრა ს. პალიულისმა 1932 წ. (LLIM, nr. 119).
11. იურგის ბორისას, დაიბადა 1866 წ. სოფელ ბაკშენაიში, ბირჟაის რაიონი. გაშიფრა ს. პალიულისმა 1932 წ. (LLIM, nr. 119).
12. ანალოგიურად, სიტყვა „მუსიკა“ ტრადიციულ რუსულ კულტურაში ხშირად აღნიშნავს მუსიკალურ ინსტრუმენტს, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, შექნილია და ქარხნულადაა დამზადებული (მაგალითად, აკორდეონი ან ბალალაიკა). ამას მოწმობს სოფლის მუსიკოსებში გავრცელებული გამონათქვამები, მაგალითად, „играть на музыке“ („მუსიკაზე დაკვრა“); „гармонь да скрипка – самая сильная музыка“ („გარმონი და ვიოლინო – საუკეთესო მუსიკა“) და ა.შ. ამავდროულად, ტრადიციულ ინსტრუმენტებს თავად მუსიკოსები ქმნიან ყველაზე მცირე დანახარჯით და მათ არ გააჩნიათ კომერციული ღირებულება. მათ ტერმინი „მუსიკა“ მხოლოდ პირობითად უკავშირდება (Velichkina 2005: 161).
13. ორიგინალურ, ლიეტუვერ დიალექტზე: „Padarysim Alutėlio, Nesaldesnio Midutėlio. Pasikviesim Savo tėvų, Savo tėvų and motulį. Gerk, tėvuli, Radavokies, Manj jaunios Nadabokie.“
14. ორიგინალურ, ლიეტუვერ დიალექტზე: „Eisim, sesel, pasirašyt apynėlių, Alutėlio padaryti. Gerkim, sese, uliavokim.“
15. რამდენიმე *rytelis* (დილა) *სუტარტინები* დაფიქსირდა ბირჟაის რაიონში, მაგ., *Ryto rytėlio* (დილა, *მშვენიერი*, დილა) (SIS II 534), *Ar kas ryto gynė?* (ვინ გამოუშვა ნახირი ამ დილით?) (SIS II 538), *Mano vainikas, judabra* (ჩემი გვირგვინი, ჯუდაბრა) (SIS II 539) და სხვა.

16. რესპონდენტებმა ხაზგასმით აღნიშნეს, რომ გიორგობას ჰიმნების სიმღერა გოგობისა და ქალების საქმე იყო. ქალები ამ რიტუალებს ღია სივრცეში ასრულებდნენ, როგორც წესი, შემადლებული ადგილიდან – ღობეზე ან თივის ზვინზე – ან უბრალოდ ჭვავის მინდვრებში სეირნობისას და უყვიროდნენ გიორგის, რომელიც პასუხისმგებელია დედამინის გასსნაზე. ლაურინკენე განმარტავს, თუ რატომ იყვნენ ქალები პირველ რიგში პასუხისმგებელი ამ რიტუალზე: ეს არის ქალის სიახლოვე დედა *ჟემინასთან* „დედამინასთან“ (Laurinkienė 2013: 192).
17. ქალების საგაზაფხულო თავყრილობები სამხრეთ რუსეთის რაიონებში, რომელიც შესაბამება დაახლოებით იმ მხარეს, სადაც ვიატიჩის ხალხები იყო ადრე დასახლებულბული, ცნობილი იყო, როგორც *morgostje* (*morgoski*). ასეთ შეკრებებში მხოლოდ გათხოვილი ქალები მონაწილეობდნენ. ითვლებოდა, რომ სიმღერის ტექსტს განსაკუთრებით მაგიური ხასიათი ჰქონდა (Bernshtam 1988: 149).
18. კსავერას ილგევიჩიუსი, 75 წლის. ჩაინწერა იურგის დოკიდაიტისმა 1968 წ. (LTR 4105 [262]).
19. ელენა მაჩილუევიჩენე-გრიგელევიჩიუტე, დაიბადა და ამჟამადაც ცხოვრობს სოფელ ჟიდოვაინინაში, მოლვატაის რეგიონში, ჩაინწერა რიტა ბალკუტემ 1996 წ. ავტორი ბალკუტეს მადლობელია მისი სავლელ მასალების გაზიარებისთვის.
20. ანალოგიების აღმოჩენა შესაძლებელია სხვადასხვა კულტურაში, მაგალითად, ყოველ ჭვავის სიმღერას (*mele*) რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს: პირდაპირი (ყველასთვის გასაგები), მითოლოგიურ-ისტორიული და ღრმად დაფარული – კაუნა *kauna* (Tokarev, Tolstov 1956: 645).
21. შელოცვების მთქმელ ქალებს ზოგიერთ ტრადიციაში გრძნეულებს უწოდებენ. რეპშენეს მიხედვით, ტრადიციული თემები ხშირად დევნიდნენ ჯადოქრობით დაკავებულ ქალებს (Repšienė 2004: 36). გავიხსენოთ ბირუიშკას მართებული კომენტარები იმის შესახებ, თუ როგორ ითვლებოდნენ გრძნეულბად ახალგაზრდა გოგონები, რომლებიც მღეროდნენ *სუტარტინებს* და როგორ ეშინოდათ მამაკაცებს მათი ცოლად მოყვანა.
22. ლიეტუვაში შემდეგი ჯგუფებია: *Sutartinų ratas* (*სუტარტინეს წრე*) ქ. კლაიპედაში, ქ. ვილნიუსში (ხელმძღვანელობენ დები აგოტა და დოროტე ზდანავიჩიუტეები), *Sutartinų ir dainų ratas* (*სუტარტინეს და სიმღერების წრე*) კაუნასში, *Sutartinų mankšta* (*სუტარტინეს გიმნასტიკა*) ვილნიუსში (ხელმძღვანელი აგოტა ზდანავიჩიუტე) და სხვ.
23. <https://www.gai.lt/saviugda/sutartinu-ratas-moterims>
24. <http://www.promociugiesmes.lt/>
25. ზაპიშკისის სასიმღერო საზოგადოების ბირთვი შედგება ექვსი ქალისგან: არქიტექტორი იურატე სოდეიკენე (50 წლის), IT სპეციალისტი დაივა ვაიშნორენე (40 წლის), ეკოლოგი კრისტინა ანდრაშიუტე (40 წლის), მასაჟისტი უგნე ბუსლენე (40 წლის) და მუსიკის მასწავლებელი მილენა პერმინენე (43 წლის).
26. <https://www.zmones.lt/naujiena/zapyskio-moteris-jungia-sutartines-padedancios-susikaupti-ir-atsipalaiduoti.44859a0b-9ae0-11e8-9f90-aa000054c883> (ნანახია 14.07.2018).

აბრევიატურები:

- BRMŠ – Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai (ბალტიის რელიგიისა და მითოლოგიის წყაროები), Vol. 2: XVIII century, edited by Norbertas Vėlius, Vilnius: 2005.
- LLIM – Lietuvių Liaudies Instrumentinė Muzika (ლიეტუვერი ინსტრუმენტული ხალხური მუსიკა), Edited by Paliulis, S., Vilnius, 1959.
- LMD – Lietuvių mokslo draugija (ლიეტუვერი სამეცნიერო საზოგადოება).
- LTR – Folklore Manuscript Library of the Lithuanian Institute of Literature and Folklore (ლიეტუვის ლიტერატურისა და ფოლკლორის ინსტიტუტის ფოლკლორული ხელნაწერების ბიბლიოთეკა).
- MFA KTR – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikinio folkloro archyvo Tautosakos rankraštynas (ლიეტუვის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის მუსიკალური ფოლკლორის არქივის ფოლკლორული ხელნაწერი).
- PDI – Pasakos su dainuojamaisiais intarpais (ფოლკლორული ზღაპრები წანამღერებით), compiled by Jurgis Dovydaitis, Vilnius: Vaga, 1987.
- SIS – *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių Liaudies Dainos* (სუტარტინები: მრავალხმიანი ლიეტუვერი ხალხური სიმღერა), Volumes 1, 2, Vilnius, 1958, and Volume 3, Edited by Slaviūnas, Z., Vilnius, 1959.
- KOOBA – Календарные обычаи и обряды Восточной Азии. Годовой цикл (აღმოსავლეთ აზიის კალენდარული წეს-ჩვეულებები და ცერემონიები. წლიური ციკლი). Отв. ред. Р. Ш. Джарылгасинова, М. В. Крюков. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства "Наука", 1989.
- MHM – Мифы народов мира (მსოფლიო ხალხების მითები). Гл. ред. С. А.Токарев. Т. 1–2. Москва: Наука, 1980–1982.
- РГО – Русское географическое общество (რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოება), Inventory 1, No. 31, p. 89.

აუდიომაგალითები:

- აუდიომაგ. 1. *Paruginė sutartinė Apynėlis augo*. შემსრულებლები: ტატკუნაი, უკმერგე, აგოტა გრისიენე (87), ბარბორა სტიმბურიენე (88), მარიონა გრიციენე (67). ჩაწერილია ზენონას სლავიუნას მიერ 1937 წელს, LTR pl 615 (15).
- აუდიომაგ 2. დილის *სუტარტინე – რუტო, რუტელიო (Rytelis sutartinė Ryto, rytelio)*. შემსრულებლები: ტრის კეტურიოსე, ვილნიუსი. ჩაწერილია რიმანტას მოტიუნასის მიერ 1998 წელს. CD ლიეტუვერი ტრადიციული მუსიკა. *სუტარტინეს*. ვილნიუსი: ტაუტოს ნამუ სანტარა, 1998 წ.

ვიდეომაგალითები:

ვიდეომაგ. 1. *მუდამი და სუტარტინები: დიალოგები*. შემსრულებლები: თემურ ნადირ კერიმოვი, სამხატვრო ხელმძღვანელი, კომპოზიტორი, როკ მუსიკოსი; ტრის კეტურიოსე; აზერბაიჯანული მუდამის მუსიკოსები: ელშან მანსუროვი, მალიკ მანსუროვი და ეთირამ ჰუსეინოვი, ლიეტუველი მულტი-ინსტრუმენტალისტი ევალდას ვიჩინასი, სიმებიანი კვარტეტი *Chordos* და სხვ. <https://www.youtube.com/watch?v=Mqc4lloUxNc>

ვიდეომაგ. 2. *წინაპრები*. ასრულებენ აბრაჰამ ბროდი და ტრის კეტურიოსე. კლიპები წარმოდგენიდან ლონდონის ხელოვნების გალერეაში, 2015 წ. ივლისში. <https://www.youtube.com/watch?v=gSpsotYZ8Ts>

ვიდეომაგ. 3. *რასასის წრე (Rasy Ratas)*. შემსრულებლები: ბრიგიტა ბუბლიტე, სამხატვრო ხელმძღვანელი, მსახიობი, მომღერალი; ტრის კეტურიოსე; დომინიკას ვიშნიუსკასი, მესაყვირე და იმპროვიზატორი: https://www.youtube.com/watch?v=cJmjnYWY_W8

ვიდეომაგ. 4. *სუტარიელა (Sutarjela)*. *სუტარტინების* აუქშატიტას რეგიონალური კამერული ფესტივალი იგნალინას რაიონში, ლადაკალნისში, 04-16-2016. <https://www.youtube.com/watch?v=IDzC91VofzM>

გამოყენებული ლიტერატურა (იხ. გვ. 279).

ქალები, ფადოსა და კანტეს მემკვიდრეობა: პორტუგალიის სამოქალაქო საზოგადოების მდგრადობის გაძლიერება

მარია ესპირიტო სანტო

მარია დე სან ხოსე კორტე-რეალი

მემკვიდრეობა 21-ე საუკუნის უნარებისთვის

„ნარსული არასდროს კვდება. ეს წარსულიც კი არ არის“, – ახლახან იხსენებდა ბარბარა კირშენბლათ-გიმბლეტი უილიამ ფოლკნერის სიტყვებს (Faulkner 1951).¹ მემკვიდრეობა, ხაზგასმით აღნიშნა მან ჟურნალ *Ethnomusicology*-ში 1995 წელს, არის ინდუსტრია „დამატებული ღირებულებით“. ეს არის „დროის მანქანა“, რომელიც ჰერბერტ ჯორჯ უელსმა ერთი საუკუნის წინ, 1895 წელს გამოიგონა თავის რომანში (Kirshenblatt-Gimblett, 1995: 370). მემკვიდრეობა, როგორც სოციალური კონცეფცია, მე-20 საუკუნეში მემარცხენე და მემარჯვენე დიქტატურების მიერ განსხვავებულად იყო შეფასებული; 21-ე საუკუნეში ჯერ კიდევ ხდება მსოფლიო მასშტაბით მისი პროპაგანდა, რაც არაერთმნიშვნელოვან გრძნობებს იწვევს კულტურის მატარებლებში. წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს პორტუგალიაში ფადოსა და კანტეს შემსრულებელ ორ ვეტერან მომღერალ ქალთან – ადა დე კასტროსთან და ხოაკინა ფრალდასთან – ერთად ჩატარებული ერთობლივი ეთნოგრაფიული კვლევის შედეგს. მასში ჩვენ ხაზს ვუსვამთ კრიტიკული აზროვნების, სოციალური პასუხისმგებლობის, მედიანიგნიერების, ემოციური ინტელექტისა და ინფორმირებული დებატების იდეებს, თანახმად 21-ე საუკუნის უნარების შესახებ OECD-ის² მიერ წამოყენებული შეხედულებებისა. იუნესკოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის (შემდგომ ICH) პროგრამისა და პორტუგალიიდან ორი დარეგისტრირებული მუსიკალური კატეგორიის (ფადო და კანტე) ურთიერთკავშირის შემდეგ, ჩვენ ხმას ვაძლევთ ამ მომღერლებს. წინამდებარე ნაშრომის მიზანია, განვიხილოთ, თუ როგორ შეთახმდნენ და აქტიურად მონაწილეობდნენ ეს ქალები ფადოსა და კანტეს პრეზენტაციაში პორტუგალიის სამოქალაქო საზოგადოების მედეგობის გაძლიერების მიზნით.

მემკვიდრეობა მოიცავს დამოკიდებულებებსა და ურთიერთობებს როგორც ინდივიდებს, ასევე, ჯგუფებს შორის. ეს მნიშვნელოვანია, რადგან იგი, წინა

ობიექტებთან, ადგილებთან და/ან პრაქტიკებთან მოწინებით, თაყვანისცემით და კავშირით, ჩვეულებრივ, თუმცა არა მხოლოდ, აკავშირებს ადამიანებს საკუთარ და სხვათა წარსულთან (Harrison 2013; Kirshenblatt-Gimblett 1995 და 2004; Ronström 2014). მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ იუნესკოს განვითარებასთან ერთად, მემკვიდრეობის კონცეფციამ ინსტიტუციური და ემოციური წონა შეიძინა. 1972 წელს, მატერიალური მემკვიდრეობის, ძირითადად, შენობებისა და ბუნებაში არსებული ადგილების, დასაცავად შეიქმნა კონვენცია მსოფლიო კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ. მეოთხედი საუკუნის შემდეგ, დიდი ხნით გვიან მას შემდეგ, რაც ეთნომუსიკოლოგებმა ბრუნო ნეტლმა (Nettl 1985: 124) და ჯონ ბლეკინგმა (Blacking 1987: 112) მსოფლიოს შეახსენეს არამატერიალური მემკვიდრეობის სპექტაკლებისა და შემოქმედების ფორმით შენარჩუნების აუცილებლობა, მოხდა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ კონვენციის რატიფიცირება (2003 წ.). მისი ამოცანა იყო დაცვის, მგრძობელობისა და მოქმედების ხელშეწყობა, თემების, ჯგუფებისა და ინდივიდებისადმი პატივისცემის წახალისება; ადგილობრივ, ეროვნულ და საერთაშორისო დონეზე ICH-ის მნიშვნელობის შესახებ ცნობიერების ამაღლება; და საერთაშორისო თანამშრომლობისა და დახმარების ხელშეწყობა. პოლიტიკის განმსაზღვრელ პირებსა და გადასახადის გადამხდელებს მოუწოდეს, მხარი დაეჭირათ ამ გლობალური მასშტაბის ინტელექტუალური საქმიანობისთვის.

მემკვიდრეობის შესწავლის სფეროში კრიტიკულმა კვლევამ აჩვენა, რომ იუნესკო მემკვიდრეობას იყენებს, როგორც მოხმარების საგანს, საქონელს და ასიმეტრიებს წარმოქმნის. კირშენბლათ-გიმბლეტის ხაზგასმით, როგორც მეთაკულტურული ფენომენი „მსოფლიო მემკვიდრეობის სიები წარმოიქმნება ოპერაციებიდან, რომლებიც ლოკალიზებული წარმომავლობითი მემკვიდრეობის ცალკეულ ასპექტებს გარდაქმნის ტრანსლოკალურ თანხმობის მემკვიდრეობად – კაცობრიობის მემკვიდრეობად“ (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 57)³. „უნივერსალური სტანდარტების შესაქმნელად ოპერაციების კოდიფიცირებასთან დაკავშირებული ზენოლა ჩრდილავს მემკვიდრეობის პოლიტიკისა და პრაქტიკის ისტორიულად და კულტურულად სპეციფიკურ ხასიათს“ (იქვე, 61). სწორედ ამი-ტომ, ICH-ის სიაში და მის ფარგლებს გარეთ არსებული მეთაკულტურული არტეფაქტები ხდება ან აირეკლავს სამთავრობო ძალაუფლების იარაღს.

სხვათა სანაცვლოდ რომელიმე ერთი მუსიკალური კატეგორიის მხარდაჭერით, ლისაბონისა და სერპას საქალაქო საბჭოებმა მოიპოვეს ძალაუფლება ფადოსა და კანტებე, იყენებდნენ რა მათ, როგორც პოლიტიკური რეპრეზენტაციის იარაღს. ამ ჟანრების მუსიკოსები და ენტერპრენიორები, რომლებიც დისკრიმინირებულნი იყვნენ სხვა ჟანრების თანატოლების ხარჯზე, იდეოლოგიურად ჩაერთვნენ და ფინანსური სარგებელი ნახეს. მუსიკის კოლონიური და პოსტკოლონიური გამოყენების შემდეგ, რისი შესწავლაც პორტუგალიაში მხოლოდ ახლა დაიწყო, იუნესკოს მეტაკულტურული არტეფაქტები, როგორც უწოდებს მათ კირშენბლატ-გიმბლეთი, წარმოადგენს მემკვიდრეობის პროტოკოლების შედეგს, რომლებიც „ზოგადად არ ითვალისწინებენ ცნობიერ, რეფლექსურ სუბიექტს. ისინი საუბრობენ კოლექტიურ შემოქმედებაზე. შემსრულებლები წარმოადგენენ ტრადიციების მატარებლებს, გადამცემებს – აღინიშნებიან ტერმინებით, რომლებიც გულისხმობენ პასიურ მედიუმს, არხს ან ჭურჭელს, ნებისყოფის, ჩანაფიქრისა და სუბიექტურობის გარეშე“ (იქვე, 58). მემკვიდრეობის არტეფაქტები – ესაა ეროვნული და გლობალური ტურისტული ეკონომიკის ფარგლებში მოგების მიღების განახლებული პოტენციალი. ზოგიერთი მუსიკალური კატეგორიის არჩევით და სხვების თავიდან აცილებით, იუნესკოს სიმბოლური ლეგალიზება საბოლოო ჯამში პორტუგალიაში ამტკიცებს ძველ ნაციონალისტურ, დიქტატორულ და კოლონიალურ, ავტოკრატულ და პროპაგანდისტულ მოდელებს. მემკვიდრეობის ცნების, როგორც „მოცემული და ტრანს-ისტორიული ფაქტის მიღება, რომელიც არსებობს ყოველთვის და უმეტეს კულტურაში“ და მემკვიდრეობის საგანსა და „დასავლური კაპიტალისტური თანამედროვეობისთვის დამახასიათებელ აბსტრაქციის პროცესს“ შორის მჭიდრო კავშირი ამძაფრებს „მზარდ ფეტიშისტურ შესაბამის მოდელებს ადამიანებს შორის, და ადამიანებსა და ნივთებს შორის“ (González 2020: 35, ჩვენი თარგმანი). მაშინ, როდესაც მსოფლიო მემკვიდრეობის კონცეფცია ხელს უწყობს ადგილობრივ, რეგიონულ და ეროვნულ კონკურენციასა და საერთაშორისო ხილვადობას, ის იწვევს ტრავმასა და ილუზიას ადგილობრივ გამოცდილებაში, რაზედაც სენსიტიურად მიუთითებენ ჩვენი კვლევის მონაწილეები⁴.

მემკვიდრეობის მრავალსაუკუნოვან ცნებაში „ყოველთვის არის ჩანერლი დომინირების, იერარქიების, რწმენის ურთიერთკავშირები – მოკლედ, საყოველთაოდ მიღებული მოსაზრება, რომელიც მართავს სოციალურ წესრიგს

და იცვლება დროისა და ადგილის მიხედვით“, შეგვახსენა მარიო ვიეირა დე კარვალუმ (Vieira de Carvalho 2018: 15). დღეს, მემკვიდრეობის პროცესები და პროდუქცია, გლობალური კულტურული ინტეგრაციის ინტერესებში, აკმაყოფილებს ბაზრის იდეოლოგიურ და ფინანსურ მოთხოვნებს – რაც არ უნდა პარადოქსული იყოს, ასევე, მოჩვენებითი მრავალფეროვნების გამო. „ისტორიული კონსტრუქციები“ ხაზს უსვამს, რომ ექსპრესიული მახასიათებლები გამოიყენებოდა როგორც ერების, ისე საერთაშორისო ორგანიზაციების შესაქმნელად. ამ თვალსაზრისით, ჩვენ ხაზს ვუსვამთ დიდი ხნის განმავლობაში დამკვიდრებულ მოსაზრებას სიმბოლური სისტემების, როგორც „ისტორიულად შექმნილი, სოციალურად შენარჩუნებული და ინდივიდუალურად გამოყენებული“ სისტემების შესახებ (Geertz 1973: 364). ეს ცნებები იკვეთება პროცესების ორ ჯგუფში: 1) „ცვლილება დროთა განმავლობაში“ და 2) „ანმცო თითოეულ მომენტში წარსულის ფორმებისა და მემკვიდრეობის ხელახლა შეხვედრა და შექმნა“ (Rice 1987: 474). ეს პერსპექტივა ხელს უწყობს წარსულის გარკვეული კონსტრუირებული სიმბოლური სისტემების გამოვლენას, რადგან ისინი ხელახლა იქმნება აწმყოში. ჩვენი მთავარი ინტერესია გავიგოთ, ქალების, ფადოსა და კანტეს მემკვიდრეობა ჯერ კიდევ როგორ ემსახურება პორტუგალიაში სამოქალაქო წარმოდგენების შეზღუდვას. ამგვარად, წინამდებარე ნაშრომში ძირითადი ყურადღება ეთმობა მკვლევრების მომღერლებთან საუბრის დროს გაკეთებულ გულწრფელ მოსაზრებებს და იმ გზებს, რომლითაც მათ შეუძლიათ ხელი შეუწყონ სამოქალაქო საზოგადოებაში მედეგობის გაძლიერებას.

ფადოსა და კანტეს წარმატებული გამოყენება

2011-დან 2019 წლამდე პორტუგალიამ ICH-ის სახით ჩამოაყალიბა რვა ერთეული – მუსიკალური პრაქტიკიდან მოყოლებული, გასტრონომიით, ხელნაკეთობებით, ბუნების დაცვის ინიციატივებითა და დღესასწაულებით დამთავრებული⁵. ფადო – სოლო სიმღერა გიტარის (სხვა შესაძლო ინსტრუმენტებთან ერთად) თანხლებით, რომელიც მე-20 საუკუნეში, პორტუგალიის ეროვნულმა დიქტატურამ ეროვნულ სიმღერად აღიარა, იყო პირველი გამომსახველობითი პრაქტიკა, დარეგისტრირებული 2011 წელს. *Cante alentejano* – პოლიფონიური, ძირითადად, მამაკაცთა საგუნდო პრაქტიკა სამხრეთ პორტუგალიის სოფლებიდან, რომელსაც, ასევე, განსაკუთრებით აფასებდა მე-20 საუკუნის დიქტატურა, დარეგისტრირდა სამი წლის შემდეგ, 2014 წელს. პირველი ნომინაციების სიმბოლიზმი აისახებოდა

ამ მუსიკალური კატეგორიების პოლიტიკურ ხელახალ გამოყენებაში, რეგიონულ და ეროვნულ წარმომადგენლობათა განახლებულ ნარატივებში.

ფადო პორტუგალიური იდენტობის მარკერი იყო, რომელსაც სულ უფრო მეტი ინტენსივობით იკვლევდნენ მემარჯვენე ეროვნული დიქტატურის ბოლო ათწლეულების განმავლობაში, 1974 წლამდე; მიუხედავად ამისა, დემოკრატიის დაბადებიდან მან მოახერხა და თავი დააღწია ძირითად პოლიტიკურ მითვისებებს (Côrte-Real 2000, 2002, Espírito Santo, Côrte-Real 2019). მაშინ, როდესაც მისი, როგორც ერის სიმბოლოს ხელახალი დაბადება ბევრ ადამიანში იწვევს მოგონებებს, ბევრისთვის უცნობი რჩება ფადოს პოლიტიკური სიმბოლიკა. მიუხედავად იმისა, რომ შეისწავლეს ზოგიერთი უფრო ძველი ინიციატივა, მათ შესახებ ცოდნა მეტწილად დაფარული იყო ძირითად ლიტერატურაში ცნობების სიმწირის გამო. ჩვენს კვლევაში მონაწილეებს ეუხერხულათ, როდესაც გაიხსენეს ფადოსა და კანტეს შენიღბული პოლიტიკური გამოყენება, თითქოს დემოკრატიით მოპოვებული გამოხატვის თავისუფლება საკმარისი არ იყო დეკონსტრუქციისთვის ნაციონალისტური გეგმებისა, რომლებიც კვლავ უჭერდა მხარს ამ მუსიკალურ კატეგორიებს (იხ. Espírito Santo, Côrte-Real 2019). UNESCO-ს ICH-ის მიერ ფადოს აღიარებაზე განაცხადი პორტუგალიამ 2005 წელს შეიტანა⁶. განაცხადის კომიტეტში შევიდნენ ექსპერტები და მრჩეველთა ჯგუფი, რომლის წევრები იყვნენ ფადოს აღიარებული პრაქტიკოსები და მასთან დაკავშირებული ორგანიზაციების წარმომადგენლები. „ფადოს, პორტუგალიის ქალაქური პოპულარული სიმღერის“ მიღება გამოცხადდა მთავრობათაშორისი კომიტეტის მეექვსე სესიაზე ბალიში, ინდონეზიაში, 2011 წლის ნოემბერში.

ფადო, როგორც მუსიკალური კატეგორია, სათავეს იღებს ისეთი მრავალფეროვანი წყაროებიდან, როგორცაა მუსიკალური ხელნაწერები, ხმისა და ფორტეპიანოსთვის კომპოზიციების ადრეული ბეჭდური გამოცემები, ნახატები, ფერწერა, ლიტერატურა და საშემსრულებლო ხელოვნების სხვა ნიმუშები, ლიტერატურა და ვიზუალური ხელოვნება, რაც მეტწილად ნაციონალისტური მიზნებით სულ უფრო პოპულარული ხდება პორტუგალიაში, მე-19 საუკუნის ბოლოს. ეს წარმოდგენილი იყო როგორც ნავსადგურისა და სხვა, მეზობელ ბარებში არსებული საზოგადოების ქვედა ფენის მუსიკალურ პრაქტიკაში, ასევე, არისტოკრატულ და ბურჟუაზიულადგილებში. პოპულარული თეატრებილისაბონში და სხვა ქალაქებსა და სოფლებში – რომელთაგან ზოგი ასოცირდებოდა

პროსტიტუციასთან, ზოგიც ფილანტროპიასთან (იმ ღონისძიებებში, სადაც ფულს აგროვებდნენ ჯანმრთელობისა და სხვა საქველმოქმედო მიზნებისთვის) – ასევე, მოიხსენიება, როგორც ფადოს ადგილები. ფადო ასოცირდება პორტუგალიური იდენტობის ასპექტებთან და, როგორც ასეთი, ძალიან პოლიტიზებულია. როგორც წესი, იგი სრულდება სოლო მამაკაცის ან ქალის ტემბრით, რომელსაც თანხლებას უწევს მსხლის ფორმის გიტარა თორმეტი, დაწყვილებული სიმით („პორტუგალიური გიტარა“) და ექვსსიმანი აკუსტიკური გიტარა „8“-ის ფორმით; ანდა სრულდება სოლო ხმითა და ნებისმიერი საკრავის აკომპანემენტით. იგი ეფუძნება არაფორმალური შესრულების ფართო სამოყვარულო პრაქტიკას, რომელიც გადაიზარდა მომღერლებისა და მუსიკოსების პროფესიონალიზაციაში. პროფესიონალიზაციის პროცესი სხვადასხვა დროს განსხვავებული ფორმით მიმდინარეობდა: წესები უფრო მკაცრი იყო დიქტატურის დროს, ცენზურის ზენზოლის გამო და უფრო თავისუფალია დემოკრატიულ ეპოქაში. ფადოს განათლებულ/პროფესიონალ და მოყვარულ პრაქტიკოსებს შორის ყოველთვის არსებობდა ურთიერთქმედება.

ფადოს შესახებ რამდენიმე ანთროპოლოგიური ან ეთნომუსიკოლოგიური კვლევა ჩატარდა. ერთ-ერთი უახლესი, ბოლო გამოცემებია რუი ვიეირა ნერის, ფადოს აღიარებული გიტარისტის რაულ ნერის (1921-2012) ვაჟის, ისტორიულ კონტექსტზე ორიენტირებული შრომები (2004, 2010). ორი, უფრო ძველი ცნობა ისტორიისა და რეპერტუარის შესახებ, რომელიც უკავშირდება ლისაბონს და შესწორებულ იქნა ანთროპოლოგ ხოაკიმ პაის დე ბრიტოს მიერ 1980-იან წლებში, დღესაც გავლენას ახდენს ამ მუსიკალური პრაქტიკის შესახებ ცოდნაზე. ესენია პინტო დე კარვალის *História do Fado* (Pinto de Carvalho 1903) და ალბერტო პიმენტელის *A Triste Canção do Sul* (Pimentel 1904), რომელიც იუნესკოს დაცვის ინიციატივის ფარგლებში, *Museu do Fado*-სა და რედაქტორ *Bela eo Monstro/Rapsódia Final*-ის პარტნიორობის შედეგად, გამოიცა: ფაქსიმილური გამოცემების სახით პერიოდში 1982-დან და 2016, 1989-დან 2016 წლებში, ასევე, ხელახლა გამოქვეყნდა 2016 წ. ფაქსიმილეს სახით. ამავე ანთროპოლოგიურ სკოლას მიეკუთვნება კვლევა ლისაბონის მეზობლად ძველ უბანში არსებულ ფადოს პრაქტიკასა და მესხიერების შესახებ (Costa and Guerreiro 1984). საზღვარგარეთ გამოქვეყნებულ რამდენიმე კვლევას შორის, გერმანიიდან პეტრა ჰელდელტ დე სოუზას შრომა ფოკუსირებული იყო ამ მუსიკალური ტრადიციის ნაციონალის-

ტურ ასპექტებზე (Sousa 1982, 1988). პორტუგალიელი ეთნომუსიკოლოგები სულ ახლახან დაინტერესდნენ ფადოთი (Castelo Branco 1994, Côrte-Real 1991, 2000, 2002 და Côrte-Real, Espirito Santo 2019), იკვლევენ მის კავშირს იდენტობასთან, ასევე, კულტურის პოლიტიკას, მუსიკალურ გამოხატულებასა და ქვეცნობიერი ნაციონალისტური კონსტრუქციების აგებასა და შენარჩუნებას შორის ურთერთკავშირზე ამახვილებენ ყურადღებას. იმავდროულად, 1994 წლის გამოფენა *Fado, Vozes e Sombras* და ამავე სახელწოდების წიგნის გამოცემა (Brito 1994) მნიშვნელოვანი იყო ფადოს ცნობადობის გაზრდისთვის. ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგი ლილა ელენ გრეი (Gray 2005, 2013) ყურადღებას ამახვილებს აფექტზე ფადოს შესრულებაში, აღწერს, თუ როგორ იძენენ მუსიკის კატეგორიები მნიშვნელობასა და ღირებულებას კლასის, გენდერისა და ერის დისკურსებთან კავშირში. *Universidade Nova de Lisboa*-ს ეთნომუსიკოლოგიის ინსტიტუტიდან სალვა კასტელო-ბრანკოს მიერ კოორდინირებული პროექტის შედეგად შეიქმნა მუსიკალური ტრანსკრიფციების ღია წვდომის საცავი, რომელიც ანოტირებულია ისტორიულ-კონტექსტუალური ინფორმაციით. ამავე დაწესებულებაში მიმდინარეობს მარია ესპირიტო სანტოს სადოქტორო კვლევა, სადაც განიხილება პორტუგალიელი ერის სიმბოლური წარმოდგენა ფადოს საშუალებით, გაანალიზებულია რა ეთნო-სიმბოლური პერსპექტივიდან (Smith 2009), თუ რა ახასიათებდა დიდი ხნის განმავლობაში ფადოს, როგორც ერის მუსიკალურ კატეგორიას. ფადოს ადრეული ჩანაწერების კოლექცია, რომელსაც კურირებდა ჩაწერის რედაქტორი ტრადისომი, ახლახან შეიძინა ავეიროს უნივერსიტეტმა. იგი შეიქმნა ე.წ. ბრიუს ბასტინის ადრეული ჩანაწერების კოლექციის საფუძველზე, რომელიც თავდაპირველად ბასტინმა შეიძინა ანონიმური კოლექციონერისაგან პორტოდან, შემდეგ შეისყიდა პორტუგალიის სახელმწიფომ 2008-2009 წლებში და ინახებოდა ლისაბონის ფადოს მუზეუმში. გამოვლენილი დოკუმენტების რაოდენობა და აკადემიური კვლევის სფეროების მრავალფეროვნება (მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, ფადოს ერის მშენებლობის მიზნებისთვის მიკუთვნება) მეტყველებს იმაზე, რომ ფადო წარმოადგენს შესწავლის პრივილეგირებულ სფეროს.

“*Cante Alentejano*, პოლიფონიური სიმღერა ალენტეჟუდან, სამხრეთ პორტუგალიიდან” სიაში შეიტანეს 2014 წ., იუნესკოს მიერ ფადოს სიაში შეტანიდან მესამე წელს⁷. კანტე ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერის ფორმაა.



ფადოს მომდერალ ადა დე კასტროს აცვია სიმბოლოდ ქვეული ფადოს შემსრულებლის, მარია სევერას მსგავსად, რომელსაც იგი განასახიერებდა კარიერის ადრეულ ეტაპზე. ფოტო უცნობმა ავტორმა უსახსოვრა ადა დე კასტროს.

Fado singer Ada de Castro dressed as the old symbolic *fadista* Maria Severa, whom she represented throughout her early life carrier. Photo by unknown one, courtesy of Ada de Castro.

სიმღერები, რომლებიც ცნობილია როგორც *modas*, შეადგენენ ტრადიციული პოეზიისა და პოპულარული გენეზისის ორნამენტული პოლიფონიური სიმღერის უზარმაზარ რეპერტუარს. საგუნდო კოლექტივები განსხვავდება წევრთა რაოდენობით: სულ რამდენიმე შემსრულებელიდან ოცამდე ან თუნდაც ოცდაათ მომღერალამდე. ჭარბობს მამაკაცთა გუნდები. გამოიყოფა სამი ხმა: სოლო ხმები პონტო (*ponto*) და ალტი (*alto*) და საგუნდო ანსამბლი. სიმღერას იწყებს პონტო, შუა რეგისტრში, მას მოსდევს ალტი ზედა დიაპაზონში, რომელიც აორმაგებს მელოდიას ტერციაში ან დეციმაში, ასევე, ამატებს ორნამენტებს ერთგვარი თავისუფალი სტილის სიმღერის სახით. დანარჩენი ხმები სტროფებს მღერიან პარალელურ ტერციებში, მაშინ, როდესაც ზედა რეგისტრში ისმის ალტის პარტია. ფერნანდუ ლოპიშ გრასამ *cante alentejano*-ს განვითარებაში ორი ფაზა გამოყო: მისი წარმოშობა შუა საუკუნეებში და თანამედროვე პერიოდი, სადაც სახეზეა „სიმღერები მაჟორულ-მინორულ სისტემაში, რიტმული სიმეტრიითა და მორფოლოგიური სიმარტივით“ (Lopes Graça 1953: 43). ეს გამომსახველობითი პრაქტიკა ადრეულ პერიოდში შეისწავლა დიას ნუნესმა (Dias Nunes 1891), მოგვიანებით – ანტონიო მარვაომ (António Marvão 1965, 1997), ამჟამად მას იკვლევს ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგი (Piñero, Pestana და Oliveira 2017); ადგილობრივების თქმით, იგი ჩაისახა სოფლებში, როგორც არაფორმალური, სპონტანური ცვლილება სიმღერაში. ის თან ახლავს სასოფლო-სამეურნეო შრომის პროცესს – კერძოდ, მოსავლის აღებას, რომელიც ალენტეჟუში სამუშაო აქტივობის უმეტესობას ახასიათებდა. ამ საგუნდო პრაქტიკასთან ყველაზე ხშირად ასოცირდება მოსავლის აღების, გამარგვლისა და ზეთისხილის კრეფის აქტივობები, ასევე, დღესასწაულები. მიუხედავად იმისა, რომ კაცები და ქალები სასოფლო-სამეურნეო შრომას თანაბრად ეწეოდნენ, ბოლო დრომდე მამაკაცთა საგუნდო კოლექტივებისადმი მედია მეტ ყურადღებას იჩენდა.

ქველი შავსრულალები, სოციალურად პასუხისმგებელი მოქალაქეები

წინამდებარე კვლევაში მონაწილე ორმა შემსრულებელმა ნათლად აჩვენა, რომ მათ ინდივიდუალურ შეთანხმებას მნიშვნელობა ჰქონდა ფადოსა და კანტეს კაცობრიობის მემკვიდრეობის ნაწილად აღიარების პროცესის სხვადასხვა მომენტში. პირველ რიგში, მათი პირადი ცხოვრების კონფიდენციალურობა დადგა ეჭვქვეშ და, სხვადასხვა გზით, ორივე ქალი დათანხმდა, დაეთმოთ საკუთარი ენერჯის დიდი ნაწილი არსებული თითოეული სიმბოლური

მუსიკალური პრაქტიკისთვის. შემდეგ კი, იუნესკოს გლობალური გან-
ზომილებისთვის, ორივემ გამოხატა მზაობა და დათანხმდა პირადად მოეწერა
ხელი ნომინაციის წამოყენების თანხმობას, როგორც ეს ნათქვამია UNESCO-ს
„წარმომადგენლობით სიის“ R4 კრიტერიუმში.⁸

დიდი ხნით ადრე, სანამ იუნესკო აღიარებდა ორ მუსიკალურ კატეგორიას –
ფადოსა და *კანტეს*, პორტუგალიის მთავრობამ ისინი საერთაშორისო მასშტაბის
კულტურული პოლიტიკის ობიექტებად დაისახა. ეს მოხდა *Estado Novo*-ს
მემარჯვენე დიქტატურის დროს, რომელიც მართავდა პორტუგალიას 1933
წლიდან 1974 წლამდე. დიდი და რთული აპარატი, რომელიც დღემდე არაა
ბოლომდე გააზრებული, მუსიკის მეშვეობით თავს ახვევდა ნაციონალისტურ
დიქტატორულ დისციპლინას და იდეოლოგიურ დამუშავებას ახდენდა
პორტუგალიაში. დისციპლინირებული პედაგოგიკის მსგავსად, რომელიც მიზ-
ნად ისახავს კლასიკური სიმებიანი კვარტეტის ნატიფი ინტერპრეტაციის შექმ-
ნას, ამ ბევრად უფრო დიდმა სისტემამ მოახერხა პორტუგალიის ეროვნული
იდენტობის სწავლება პოპულარული/ხალხური მუსიკის საშუალებით. შედეგები
კვლავ შესამჩნევია ეროვნულ და საერთაშორისო დონეზე. ეგრეთ წოდებული
ფოლკლორი იდეოლოგიური იძულების საერთაშორისო ინსტრუმენტად იქცა,
რადგან მუსიკა და ცეკვა ფესვებგადგმული და დამაჯერებელი დარწმუნების
იარაღად იქცა. სახელმწიფო ცენზურა პოლიტიკური მიზნებისთვის
აკონტროლებდა მუსიკალურ გამომსახველობით ქცევას (*Côrte-Real* 2000).
სახელმწიფო აკონტროლებდა ყველა წარდმოგენის ადგილს, ყოფდა რა მუსიკას
მაღალ და პოპულარულ კულტურად. ინგლისურენოვანი პოპულარული მუსიკა,
ძირითადად, აკრძალული იყო, ლისაბონში კი, *ფადოსა* და *marchas*-ის⁹ გარდა,
ყველა სახის პოპულარული მუსიკა დაყვანილ იქნა გაურკვეველ კატეგორიებამ-
დე, როგორცაა: *bailes* (ბურთები) და *variedades* (სიტყვასიტყვით, ჯიშები). *ფადო*
და *კანტე* ექვემდებარებოდა მითითებებს არა მხოლოდ რეპერტუარის კუთხით
(რადგან ლიტერატურულ და მუსიკალურ ტექსტებს ყურადღებით აკვირდებოდ-
ნენ), არამედ შესრულების ესთეტიკისა და სტრუქტურის თვალსაზრისითაც,
რადგან შემსრულებელთა გარეგნობა (მათ შორის კოსტიუმი), შესტიკულაცია
და ვოკალი, ასევე, შესრულების ადგილი, მკაცრად იყო რეგულირებული.
დიქტატორული სტრატეგიის ფარგლებში, ხდებოდა მუსიკის გარკვეული ტიპების
(სხვათა გამორიცხვის ფონზე), როგორც ეროვნული იდენტობის მარკერების,
მხარდაჭერა (იქვე).

გენდერული სტიგმატიზაცია თვალსაჩინო იყო არა მხოლოდ საჯარო და პროფესიულ გარემოში, არამედ ნაცნობ, პირად გარემოშიც, როგორც ქალაქებში, ასევე, სოფლად. სოფლის მამაკაცთა შრომა დადგმული იყო (Mareco 2017: 94) დახვეწილი პროპაგანდისტული მანერით, რომელიც ერთდროულად წარმოადგენდა ქება-დიდებასაც და დიდაქტიკური დატვირთვაც ჰქონდა. ადრე შეძენილ უფლებებს მოკლებული ქალები იტანჯებოდნენ, როდესაც პირობითი რელიგიური პრინციპების (მაგალითად, ქრისტიანულ ოჯახურ სტატუსთან დაკავშირებულს) დაცვას აიძულებდნენ. განქორწინების უფლება, 1911 წელს ლეგალიზებული რესპუბლიკურ პორტუგალიაში და გაუქმებული ეროვნული დიქტატურის ხელისუფლების მოსვლით, მხოლოდ ერთ-ერთი ამგვარი მაგალითია. *Estado Novo*-ს მიერ შემოღებულ ახალ წესებს შორის იყო ქმრისადმი უპირობო მორჩილება და მასზე დამოკიდებულება. ჩვენი თანამოსაუბრეების, ადასა და ხოაკინას ნარატივები (საკუთარი გადანყვეტილებით, არც ერთი არ იმყოფება ქორწინებაში) აჩვენებს, როდენ მნიშვნელოვანია ისტორიულ-ეროვნული კონტექსტი, პორტუგალიაში იდენტობის მარკერების სახით, ბოლო პერიოდში „ხელახლა აღმოჩენილი“ და აღორძინებული მუსიკალური გამომსახველობითი ქცევების გასაგებად. წარსულის ფორმებისა და მემკვიდრეობის ხელახალი შექმნა ანმყოში შორსაა იდეოლოგიურად ნეიტრალური პროცესისგან.

1930-იანი წლებიდან მოყოლებული დიქტატორულმა რეჟიმმა ფადოს მომღერლებისა და სახლებისთვის განსაკუთრებული წესები დააწესა. ფადო სულ უფრო ხშირად მოიხსენიებოდა, როგორც პორტუგალიის სახე, განსაკუთრებით საერთაშორისო ყურადღების მოსაზიდად (Côrte-Real 2000), მეტწილად ლისაბონის იმ სცენების ქსელის მეშვეობით, სადაც ადა თამაშობდა – თუმცა, ადა ნანობს, რომ ცოტასთვის თუა ამის შესახებ ცნობილი. რაც შეეხება *cante alentejano*-ს, პირველი ფორმალური საგუნდო ჯგუფები გამოჩნდა 1920-იანი წლებში, რომლებიც გამრავლდა ისეთი კორპორატიული დაწესებულებების მეშვეობით, როგორცაა *Casas do Povo* (სახალხო სახლები)¹⁰. ოფიციალური საგუნდო კოლექტივის პირველი წარმოდგენა, ლისაბონის სან ლუისის თეატრში, 1937 წელს მოეწყო დედაქალაქის ელიტისთვის, მას ესწრებოდნენ ეროვნული განათლების მინისტრი და სახელმწიფო რადიოს, *Emissora Nacional*, დირექტორი. ამ პერიოდში დიქტატურის ინტენსიური პროპაგანდა საზოგადოებას თავს ახვევდა იდეას, რომ კანტეს აქვს მამაკაცური არსი და განაგრძობდა ორმოც წელზე მეტი ასაკის ქალთა გარიყვას.

ადა დე კასტრო: ფადოს ტრადიციის

სახელმწიფოს სახელით წარმოდგენა

ადა დე კასტრო ინტენსიურად ცხოვრობდა ფადოში დიქტატურის ბოლო თხუთმეტი წლის განმავლობაში, 1960 წელს მისი დებიუტიდან 1974 წელს რეჟიმის დაცემამდე. ის იმდენად იყო ჩართული ეროვნული დიქტატურის იდეოლოგიურ დისკურსში, რომ მისი ნარატივები და გამოხატულებები დღესაც ამაზე მიუთითებს. მისი მრავალი ნივთი სახლში, ფოტოებიდან დაწყებული ჩანაწერებით, კაბებით, შარვლებით, ფეხსაცმელებით, საყურეებითა და საჩუქრებით დამთავრებული, მისი ჩურჩული და შეძახილებიც კი ამჟღავნებს მის იდენტობას და პორტუგალიელი ერით ხან სიამაყისა და ხანაც იმედაცრუების გრძნობებს, რაც კვლავაც გვაოცებს. ჩვენი საუბრებისას წარმოქმნილი ბევრი გადაუჭრელი საკითხი აიხსნა მედიაინჟინიერების წყალობით, რომლის განვითარება მისი საშუალებით შევძელით, ვცდილობდით მხატვრულ, სოციალურ, ისტორიულ და პოლიტიკური ხერხებში ორიენტირებას, რათა უფრო კარგად გავუმკლავდეთ და გავაძლიეროთ თაობათაშორის მედეგობა. ტრავმირებულ, თუმცა განმმართველ მომენტებში, საბოლოო სიმბოლურმა მიღწევამ თვით ერის წარმომადგენლობისა, როგორც ჩანს, დაჩრდილა მისი ამჟამინდელი პიროვნება.

გრძელვადიანი სავლელ სამუშაოების შედეგად, მარია ესპირიტო სანტო დაუმეგობრდა ადას და 2018 წლის ივლისიდან მას ყოველ კვირას ხვდებოდა. როგორც მან შეიტყო, ადას, როგორც ფადოს შემსრულებელს, მოეთხოვებოდა თანხმობა, როგორც სიტყვის ლათინური ფუძე გვეუბნა, *შეგრძნობა* და *აუცილებელი თანხმობა* და *წარმოდგენა* „ეროვნული სიმღერისა“ მისი მითიური დამფუძნებლის მარია სევერას გაცოცხლებულ საპრეზენტაციო წარმოდგენებში, დიქტატურის მიერ მხარდაჭერილი რომანტიკული ნარატივის სახელით (იხ., Turino 2008 საპრეზენტაციო შესრულების შესახებ). ფადოს შემსრულებლობის ადრეულ პერიოდში ადამ ისწავლა დიქტატურის კულტურულ პროგრამაზე „თანხმობა“, რითაც შექმნა ერის ყველაზე თვალსაჩინო და შესაძლოა, ყველაზე ეფექტური სიმბოლო: *ფადო*. კარიერის დასასრულს, ერის კულტურული მშენებლობის ამ ფორმას ადა დათანხმდა კიდევ უფრო ფორმალურად, გლობალური მასშტაბით. პირველი „თანხმობა“ იყო დიქტატურის დროს, ხოლო მეორე – დემოკრატიის ვითომდა მომწიფებულ ფაზაში, როცა 1974 წლის რევოლუციაში მოპოვებულ

გამოხატვის თავისუფლებას უკვე ოცდამეთექვსმეტე წელი შეუსრულდა. პირველი „თანხმობა“ ხორცშესხმული იყო, რადგან ადა გარდაიქმნა ფადოს დამფუძნებელ მომღერლად – თითქმის მითიურ მარია სევერად. ამისთვის მან შეიცვალა გარეგნობა, გაიფერულა (იმ დროს თმის შეღებვა ლისაბონში ნიშნავდა სოციალურ გამონგვევას) და შეიჭრა თმა. ამ სიმბოლური ტრანსფორმაციის ინტენსივობა ისეთი იყო, რომ ამ ამბის თხრობისას იგი დღესაც კანკალებს. ახალი ათასწლეულის პირველი ათწლეულის ბოლოს ფადოს პოლიტიკური გამოყენება კვლავ შემოვიდა მოდაში, მსგავსად 1974 წელს დამხობილი დიქტატურის პერიოდისა. ახლა ადას „თანხმობა“ ფორმალური იყო: იუნესკოს ICH სიაში, 2010 წელს, ფადოს შეტანის ნომინაციაზე ხელის მოწერა. ვინაიდან მისი სახელი პირველია ანბანური თანმიმდევრობით, ის პირველ რიგში ჩნდება 98 ერთულისგან შემდგარ გრძელ სიაში¹¹.

ადა წარმოადგენდა ფადოს პორტუგალიელი ერის სახელით, მან ყურადღება გაანაწილა შესრულებასა და დაცვას შორის. როგორც მომღერალი, იგი გარდაიქმნა სევერად, ეცვა წითელი და შავი ქვედაბოლო და გულამოღებული თეთრი პერანგი მსგავსად ქალისა (სურათზე ქალბატონს ერქვა ადელაიდა), რომელიც გამოსახულია ხოსე მალჰოას ცნობილ ნახატზე *O Fado*, რომელიც პირველად გამოიფინა, როგორც *Bajo el Encanto*, ბუენოს აირესში, 1910 წელს (სურ. 1). მრავალ ეროვნულ და საერთაშორისო სცენაზე ადამ, ასევე, შეასრულა საკუთარი ინტერპრეტაციები იმისა, რასაც მაშინ ნაციონალურ სიმღერას უწოდებდნენ. როგორც მცველი, ადა იყო ფადოს მოყვარულთა კონკურსის უიურის წევრი პოპულარული კულტურის ფესტივალზე *Spring Market*, ამავე ფესტივალზე წარმოქმნილ ფადოს ინიციატივას ადრე, 1960-იან წლებში, ეწოდებოდა აპრილის ბაზარი (*Côrte-Real* 2000 და 2002). ფადოს მოყვარულთა კონკურსი ეროვნული მასშტაბის იყო და ტარდებოდა მთელი წლის განმავლობაში 1969 წლიდან 1974 წლამდე. მასში მონაწილეობდნენ მთავრობის წარმომადგენლები, რომლებიც არჩევდნენ მომღერლებს მთელი ქვეყნის მასშტაბით, კულმინაცია კი გახდა ფადოს შესრულება შთამბეჭდავ წყლისპირა რესტორანში ლისაბონში, იმპერიის მოედნის წინ, მდინარე ტეჟუს ჩრდილოეთ ნაპირზე. ეს მოვლენა 1970-იანი წლების შუა ხანებამდე გაგრძელდა და ხელი შეუწყო პორტუგალიური ნაციონალიზმის პოპულარული ექსპრესიული სიმბოლოების ჩამოყალიბებას (იქვე).

ადა არ დაქორწინებულა, მან საკუთარი თავი შვიდეტაპიან კარიერულ გზაზე მთლიანად მიუძღვნა ფადოს, კერძოდ: 1) მისი, როგორც ფადოს მომღერლის აღიარება რესტორანში *Solar da Herminia*, სადაც მფლობელმა, მისმა ნათლიამ ჰერმინია სილვამ, აჩუქა სიმბოლური შალი, რითაც შეიყვანა ფადოში და დაადასტურა თანატოლების მიერ აღიარება, 2) ერთთვისანი წინასწარი პროფესიული მომზადება, რომელიც აუცილებელია ფადისტის (ფადოს შემსრულებლის) სტატუსის მოსაპოვებლად, რესტორან *Nau Catrineta*-ში, გრასაში; 3) დამატებითი ტრენინგი რესტორანში *O Faia*, ბაირუ ალტუში, რომელიც დაიწყო 1960 წლის მარტიდან, 23 წლის ასაკში; მხოლოდ იქ იმუშაობის ერთი წლის შემდეგ, ადამ საბოლოოდ მიიღო პროფესიული ბარათის – მომღერლის პროფესიის დამადასტურებელი დოკუმენტის¹² აღების უფლება, 4) ფადოს პროფესიონალ მომღერლად აღიარება და საზოგადო მოღვაწეობაში დაუყონებლივ ჩართვა, 5) მიწვევა პრესტიჟულ რესტორან *Folclore*-ში, რომელსაც სახელმწიფო იყენებდა როგორც საოჯახო სასტუმროს და წარმოუდგენდა უცხოელებს პორტუგალიურ გასტრონომიას, ფოლკლორსა და ფადოს (მან იქ იმუშავა თორმეტი წლის განმავლობაში, 1961 წლიდან); 6) კულტურის დიპლომატია პორტუგალიაში და მის ფარგლებს გარეთ, როგორც ცოცხალი შესრულების, ისე ჩანაწერების სახით, 1974 წლამდე; 7) ფადოს ნაკლებად ხშირი წარმოდგენები, ძირითადად, კერძო ღონისძიებებისთვის, 1974 წლის შემდეგ. ახალ დემოკრატიულ პორტუგალიაში დიქტატორული ეპოქის ეროვნულ სიმბოლოს აკრიტიკებდნენ ყოფილ რეჟიმთან მისი ასოციაციის გამო. ადასთვის სამწუხაროა, რომ ადგილები, სადაც იგი 1974 წლის 25 აპრილის სახელმწიფო გადატრიალებამდე გამოდიოდა, სისტემატიურად იგნორირებულია საჯაროდ და ფადოს ამჟამინდელ ისტორიოგრაფიაში – როგორც ლიტერატურულ, ისე ზეპირ ანგარიშებში¹³.

ადამ ჩაწერა 560-ზე მეტი ფადო და მარშა და რამდენიმე საერთაშორისო ჟილდო დაიმსახურა. 2010 წელს ამალია როდრიგესის ფონდის მიერ მინიჭებული კარიერის პრიზით დასრულდა მისი პროფესიული კარიერა. თუმცა, იგი ხანდახან აგრძელებს სიმღერას, რადგან, როგორც თავად ამბობს, „ფადო არ უსწავლია, ეს არ იყო მხოლოდ პროფესია; ის ჩემში ცხოვრობს მანამ, სანამ ვცოცხლობ“. შეეჭახა რა ეროვნული იდენტობის მარკერის როლისგან ფადოს გათავისუფლებას დემოკრატიული ერის დასაწყისის არამშვიდ პერიოდში, ადამ შეზღუდა თავისი საჯარო გამოსვლები და ის დღესაც ფრთხილობს,

რადგან იცის, ისტორიის ეს ნაწილი – ფადოს დიქტატორული, ნაციონალისტური ინსტრუმენტალიზაცია – დღესაც მიჩუმებულია. მიუხედავად ამისა, ადამ ისნავლა ტაბუსთან ერთად ცხოვრება – მას მართლაც ახსოვს, რომ 1974 წლის შემდეგ უფრო მეტი ფული გამოიმუშავა, ვიდრე მანამდე. დიქტატურის დაცემიდან 37 წლის შემდეგ, როდესაც ფადოს საჯაროდ კენჭი უყარეს (ამჟამად იუნესკოს საერთაშორისო ვალიდაციით), რომ კვლავ ეროვნულ სიმბოლოდ ქვეულიყო, როგორც ამას დედაქალაქის მერი, ამჟამინდელი პრემიერ მინისტრი ანტონიო კოსტა ამტკიცებდა, ადა აღშფოთებული იყო: „ეს იგივეა, მაგრამ უარესი!“, – წამოიძახა მან, რითაც მიუთთა, რომ მთავრობა არსებითად აცოცხლებდა ისეთ მოვლენებს, რომლებშიც იგი მონაწილეობდა დიქტატურის დროს, მაგრამ სხვა ლოზუნგის ქვეშ. და ადა, სამწუხაროდ, ახასიათებს მას, როგორც „ბევრად ნაკლებ ხარისხის მქონეს“.

ხოაკინა ფრალდას ახალი სული

ადას მსგავსად დაუქორწინებელი და მასზე რამდენიმე წლით უმცროსი ხოაკინა ფრალდა *cante alentejano*-ს ვეტერანი მომღერალია. ის დამფუძნებელი და ამჟამინდელი პრეზიდენტი საგუნდო ჯგუფისა *Alma Nova* (ახალი სული) სამხრეთ პორტუგალიის სოფლიდან ფერეირა დუ ალენტეჟუ. ჩვენ ხოაკინას დავუკავშირდით პანდემიის დროს, 2021 წლის ზაფხულში. *Alma Nova* არის ერთ-ერთი იშვიათი კანტეს შემსრულებელ ქალთა კოლექტივი ალენტეჟუში. ადას მსგავსად, ხოაკინამაც მოაწერა ხელი UNESCO ICH-ის მხარდაჭერის ინდივიდუალურ განცხადებას.¹⁴ მისი განცხადება ინტერნეტში ნაჩვენებია სხვა ორმოცდათექვსმეტს (მათი უმეტესობა გაკეთდა გუნდების ხელმძღვანელების მიერ) შორის, რომლებიც მხარს უჭერენ კანტეს ნომინაციას იუნესკოს ICH-ად.

ხოაკინა დაიბადა 1942 წელს სოფელ ფიგეირა დუშ კავალიერიუში, ფერეირა დუ ალენტეჟუს მუნიციპალიტეტში, ბაიშუ ალენტეჟუში. მისი მონაყოლიდან ჩვენ გამოვყავით მუსიკაში მისი ცხოვრების ხუთი ეტაპი: 1) სოფლად იზრდებოდა, მან მოდები (*modas*) ისნავლა თავის ოჯახში, რადგან ისინი ხანდაზმული წევრებიდან უმცროსებს გადაეცემოდათ. პატარაობიდანვე მუშაობდა მინდვრებში; როგორც ის იხსენებს, მის შრომას ყოველთვის ახლდა თან მუსიკა; 2) ხოაკინას სიმწიფის პერიოდში, ქალებს ეკრძალებოდათ სიმღერა ისეთ საჯარო ადგილებში, სადაც არ იყვნენ დასაქმებულნი, ამიტომ ალენტეჟუში ქალებს შეეძლოთ სიმღერა

მხოლოდ მინდვრებში მუშაობის დროს. მამაკაცებისგან განსხვავებით, მათ ეკრძალებოდათ თავრნებში, ადგილობრივი ორგანიზაციების შენობებსა და სოფლის მოედნებზე სიმღერა. სახლშიც კი დაიკარგა ერთად სიმღერის პრაქტიკა, რადგან ქალები ზედმეტად დაკავებულნი იყვნენ ბავშვების მოვლითა და საშინაო საქმეებით; 3) დიქტატურის დაცემის შემდეგ, განსაკუთრებით 1980-იანი წლების შემდეგ, ქალებმა დაიწყეს კანტეს შესრულება როგორც შერეული, ასევე, ქალთა გუნდებში (Mareco 2017). სწორედ მაშინ დაიწყო ხოაკინამ გუნდში განვერიანებაზე ოცნება; 4) საგუნდო კოლექტივი *Alma Nova* დაარსდა 2004 წლის მაისში, ფერეირა-დუ ალენტეჟუდან, ღვთისმშობლის თაყვანისცემის მიზნით, ფატიმას ღვთისმშობლის ტაძარში ქალების მომლოცველობის დროს. *Alma Nova*-ს პირველი საჯარო წარმოდგენა შედგა ფერეირა-დუ ალენტეჟუში, მოხუცებულთა სახლში ორგანიზებულ წვეულებაზე¹⁵; 5) თხუთმეტწლიანი რეპეტიციებისა და მუსიკალური ურთიერთობის სხვა ფორმების შემდეგ, ხოაკინა ამბობს, რომ საგუნდო ჯგუფის წევრობა მარტოობის წამალია. ის არასდროს დაოჯახებულა და ჰყოლია შვილები, ამიტომ საგუნდო ჯგუფების საქმიანობამ საშუალება მისცა დამტკბარიყო ურთიერთობებით ყოველდღიურ ცხოვრებაში (სურ. 2)¹⁶.

ადა და ხოაკინა დათანხმდნენ მუსიკალური ტრადიციის პოლიტიკური მიზნებისთვის გამოყენებას და საჯაროდ ავრცელებდნენ მას შესრულებებში, როგორც დიქტატორულ, ისე დემოკრატიულ პერიოდში. არცერთი მათგანი დაქორწინებულა და ორივე მთელი ცხოვრების მანძილზე მუსიკალური საქმიანობის ერთგული იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ადას ფადოს კარიერა ყველაზე დატვირთული იყო 1974 წლამდე, ხოაკინა უფრო მეტად მღეროდა დემოკრატიულ ეპოქაში, მთავრობის ცენზურის გამო, რომელიც დიქტატურის დროს კრძალავდა ქალთა სიმღერას ოფიციალურ კოლექტივებში. ადამაც და ხოაკინამაც შეასრულეს ეროვნული და რეგიონული იდენტობის ატრიბუტებით სიმბოლურად დატვირთული სიმღერები. სიმებიან საკრავებზე შემსრულებლებთან და სხვა მომღერლებთან თანამშრომლობით, ადამ და ხოაკინამ გამოხატეს მუსიკალური თანაგრძნობისა და სოციალური ჩართულობის უნარი.

ადასა და ხოაკინას სიმღერები და ემოციური ინტელექტი

ადა და ხოაკინა მღერიან სიმღერებს, რომლებიც სთავაზობენ მსმენელებს იფიქრონ სიყვარულსა და სადღესასწაულო ღონისძიებებთან დაკავშირებულ

თემებზე. მათი სიმღერების მოსმენისას, იქნება ეს *ფადო თუ მოდა*, ის, ვისაც ენა ესმის, იძულებულია მონაწილეობა მიიღოს მათ სასიამოვნო გამოხატვის ქცევაში, რაც აკავშირებს ემოციურ ინტელექტსა და აზროვნებას. ორივე ქალის რეპერტუარში შესულია ტექსტები, სადაც მინიშნებულია მომღერლის გრძნობებსა და სხვების მიმართ თანაგრძნობაზე.

აუდიომაგალითზე 1 წარმოდგენილია *ფადო Rosa Caída* (დავარდნილი ვარდი), დაკარგვისა და ხელახლა დაბადების შესახებ. როგორც ადა ამბობს, მის რეპერტუარში ეს თემა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. სწორედ რესტორან *O Faia*-ს კართან, 1960 წელს, *ფადოს* საკულტო მომღერალმა და კომპოზიტორმა ალფრედო მარსენიერომ შესთავაზა მას ამ სიმღერის ჩაწერა. *ფადო-ტანგო* ხოაკიმ და სილვა ბორხესის ტექსტზე და ხოაკიმ კამპოსის მუსიკაზე – ეს იყო ერთ-ერთი პირველი *ფადო* მის რეპერტუარში და ერთ-ერთი ყველაზე აღიარებული წარმატება. ეჭვიანობასა და სიყვარულში იმედგაცრუებაზე აქ საუბარია ვარდის პერსონიფიკაციის საშუალებით, რომელიც მოწყვითეს და ვარდება, მაგრამ კვლავ აღდგება და ისევ ის ხდება, რაც ადრე იყო. იმ ხალხის აზრით, ვინც ადა აიყვანა მნიშვნელოვან თანამდებობაზე სახელმწიფო კულტურის სამსახურში, ახალგაზრდა მომღერლის აღნიშნულ შესრულებაში გამოვლენილი ვოკალური მახასიათებლები „იდეალური იყო *ფადოსთვის*“. ადა საკუთარ ბგერას ახასიათებს, როგორც უხეშს, ღრმასა და თანდაყოლილს (ანუ დაბადებიდან დაჰყვა); დავამატებთ, რომ იგი გამოირჩევა ტკბილი ტემბრითა და სიტყვების მკაფიო არტიკულირებით. პორტუგალიური გიტარისა და აკუსტიკური გიტარის (*viola*) ინსტრუმენტული აკომპანემენტი შესრულებულია მაღალ დონეზე. რთულ ინსტრუმენტულ მელოდირ დიალოგს შემოჰყავს ვოკალი მანამ, სანამ აკომპანემენტის როლს მოირგებს. პორტუგალიური გიტარა ხმის ორნამენტირებას ახდენს, ხოლო ვიოლას პარტია ჰარმონიულ და რიტმულ საყრდენს წარმოადგენს.

აუდიომაგალითი 2 – *მოდა Cante ao Menino* (სიმღერა ყრმაზე) საშობაო რეპერტუარიდან, რომელსაც ასრულებს საგუნდო კოლექტივი *Alma Nova* მიერ 2016 წლის 11 დეკემბერს ფარუ-დუ ალენტეჟუს სან-ლუისის ეკლესიაში, კუბის მუნიციპალიტეტის, ასევე, ბაიშუ ალენტეჟუს მრევლი¹⁷. ამ *მოდაში* მოხსენიებულია ვარსკვლავები, ფიჭვის ხე და აკვანი, რომლებიც *Deus Menino*-ს (*ღვთის ყრმის*) დაბადების მუხუცებელია. ხმები ერთიანდებიან და მღერიან „ყველა მის გვერდით არის შობის ღამეს“ იმ ლექსების საპასუხოდ, რომლებსაც სოლისტები (პონტო და ალტი) მონაცვლეობით ასრულებენ.

ინფორმირებულ დებატებში მონაწილეობა

21-ე საუკუნის უნარებზე არსებული შეხედულებების შესაბამისად, ჩვენ ვეთანხმებით კირშენბლატ-გიმბერტს იმაში, რომ კრიტიკულად მნიშვნელოვანია უკუკავშირის ჯაჭვის ან მედიის „ქიმერის“ შეწყვეტა, რომელიც ბევრ ქვეყანაში, მათ შორის ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის არალიბერალურ დემოკრატიებში, ჯერ კიდევ მოდელის სახითაა წარმოდგენილი (Kirshenblatt-Gimblett 2021). დანებებითი და საშუალო საფეხურის განათლებას პორტუგალიაში კვლავ დიდწილად სახელმწიფო აკონტროლებს. ფადოსა და კანტეს მომღერლების აქ განხილული მოსაზრებები მიუთითებდა მათ მედიანეიგნიერებისკენ სწრაფვაზე და მიღებული ინფორმაციის კრიტიკულად აღქმის მცდელობებზე. ორივე მომღერლის ფუნქციისა და როლის ხაზგასმის მიზნით, ამ ნაშრომის დასასრულს ჩვენ ხმას ვაძლევთ ორივეს, რათა სანდო და დამამტკიცებელმა ინფორმაციამ ხელი შეუწყოს ინფორმირებულ დებატებს, სამოქალაქო საზოგადოების გაძლიერების ინტერესებში. რაც შეეხება ფადოს ტრადიციას, ადა დე კასტრომ გადახედა დამკვიდრებულ ნარატივს; თითქმის მითიურ, „ორიგინალურ“ მომღერალთან – სევერასთან დაკავშირებით მან გაიხსენა, რაოდენ გაუმართლა მის წარმომადგენლად რომ აირჩიეს:

„სწორედ ფადოში უმღერიან სევდასა და ნაღველს, ფადო გახდა ლისაბონისა და *saudade*-ს¹⁸ სიმღერა. მე ვფიქრობ, რომ ფადო უფრო მეტად შთაგონებული იყო მამაკაცების მიერ *Descobrimientos*-ის (პორტუგალიური „რენესანსი“, რომელიც მსოფლიოს ზღვით შესწავლის პიონერი იყო) გამო. შემდეგ – სევერას ფიგურა. არავის მოუსმენია სევერას სიმღერა, მაგრამ მასზე საუბრობდნენ! ის ფადოს ყველა დროის ჩემი უსაყვარლესი მომღერალია და ჩემთვის დიდი სიამოვნება და ილბალი იყო, მისნაირად ჩამული რომ წარმოვადგენდი პორტუგალიას!“

კანტეს ტრადიციის, იუნესკოს ICH-ისა და ქალებისთვის სიმღერაზე ხელმისაწვდომობის შესახებ ხოაკინა ფრალდა კრიტიკულად გამოხატავს თავის პოზიციას:

„*Cante alentejano* ხალხის მუსიკაა, მაგრამ ქალებს იგივე უფლებები აქვთ, რაც მამაკაცებს. მიხარია, რომ ახლა ისინი მღერიან! მე არ დავოჯახებულვარ. ეს იყო ჩემი ბედი... ასეა. ქალები ჯერ კიდევ ყველაფერში დისკრიმინირებულნი

არიან. საქმე ის კი არაა, რამე რომ მოიგო... არამედ სიამოვნება რომ მიიღო იმით, რასაც მღერი. მემკვიდრეობის აღიარებით არაფერი შეცვლილა. არაფერი. ახლა ჩვენ გავიჭედეთ. რა თქმა უნდა, შეგვიძლია ვიმღეროთ. საკრებულოს მხარდაჭერას ვიღებთ, მაგრამ ეს საკმარისი არ არის. ჩვენ ჯერ კიდევ გვინევს სიარული [მხარდაჭერის] სათხოვნელად მაღაზიებში და ფერმერებთან. ასე რომ, არ მგონია ამას დიდი სარგებლობა მოეტანოს, მაგრამ არ ვიცი, დროთა განმავლობაში ვნახავთ“.

წინამდებარე კვლევის ნაწილის სახით, ჩვენ დავაფიქსირეთ ადა დე კასტროსა და ხოაკინა ფრალდას მიერ შესრულებული სხვადასხვა როლი, შესაბამისად, ფადოსა და *cante alentejano*-ს მიმართ. მათ მონაყოლში UNESCO-ს ICH-ის მიერ მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სიმბოლური რეპრეზენტაციისა და ესთეტიკური სიამოვნების ფუნქციები შერწყმულია ცალკეულ პიროვნებებთან და ცხოვრებისეულ ნარატივებთან. მიუხედავად იმისა, რომ მსოფლიო მემკვიდრეობის ქიშკირა ზღუდავს და ფესვგადგმულია ნაციონალიზმის კონსერვატიულ, ვინრო ფორმებში, არსებობს მტკიცებულება იმისა, რომ ამ ქალბატონებმა მოახერხეს მისგან თავის დაღწევა და განვიტეს მარყუჟი. დავთანხმდნენ ეროვნული მემკვიდრეობის სიმბოლოების წარდგენასა და კომენტარებზე, ისინი დაგვეხმარნენ ჩვენი წვლილი შევიტანოთ პორტუგალიაში გამძლე სამოქალაქო საზოგადოების მშენებლობაში. უპირველეს ყოვლისა, ჩვენ მაღლობელი ვართ იმ გულუხვობისთვის, რომლითაც ისინი უზიარებენ მსმენელებს თავიანთ გრძნობებს და თანაუგრძნობენ სხვებს.

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

შენიშვნები:

1. ბარბარა კირშენბლატ-გიმბლეთი, საშემსრულებლო კვლევების ემერიტუს-პროფესორი ნიუ იორკის უნივერსიტეტში, ანთროპოლოგი, ფოლკლორისტი და სამუზეუმო საქმის სპეციალისტი, ციტირებული მოხსენებით „მუზეუმების მომავალი პოსტპანდემიურ სამყაროში“ გამოვიდა შუსტერმანის სახელობის ებრაულ კვლევათა ცენტრში, ტექსასის ინივერსიტეტში, ოსტინში, 2021 წ. მისი ლექცია ეყრდნობოდა „21-ე საუკუნის უნარების“ კრიტიკულ კონცეფციას, რომელიც წამოაყენა ეკონომიკური თანამშრომლობისა და განვითარების ორგანიზაციამ და რომლითაც ინსპირირებულია

წინამდებარე ნაშრომის სტრუქტურა: <https://www.youtube.com/watch?v=oEQdFdBuR84>
(ნანახია 09.15.2021).

2. ჟურნალ *Time*-ის 2006 წლის 18 დეკემბრის ნომრის ყდაზე სტატიის სათაური იყო „როგორ აღვზარდოთ სტუდენტი 21-ე საუკუნეში“. უკეთესი მომავლის იმედით, ეკონომიკური თანამშრომლობისა და განვითარების ორგანიზაცია დღესაც აგრძელებს ამ კონცეფციის განხორციელებას: <https://www.oecd.org/site/educeri21st/40756908.pdf> (ნანახია 12.13.2021). ამ ჩარჩოს მიზანია ძლიერი გლობალური ეკონომიკის ასაშენებლად მომზადებული მოქალაქეების აღზრდა, რომლებიც „ფიქრობენ აბსტრაქტულ პრობლემებზე, მუშაობენ გუნდურად, კარგ ინფორმაციას განასხვავებენ ცუდისგან...“ (Fadel 2008: 5) და მონაწილეობენ კრიტიკულ აზროვნებაში, სოციალურ პასუხისმგებლობაში, მედიაწინგნიერებაში, ემოციურ ინტელექტსა და ინფორმირებულ დებატებში.
3. „წარმომავლობითი“ და „თანხმობის“ მემკვიდრეობას შორის განსხვავების შესახებ იხ. სოლორსი (Sollors 1988).
4. საინტერესოა, რომ მსოფლიო მემკვიდრეობის აღიარება მთელ მსოფლიოში თანაბრად არ არის განაწილებული. UNESCO ICH-ის ვებსაიტზე ნაჩვენებია იმ ერთეულების რაოდენობა, რომლებიც თითოეულმა ქვეყანამ მოიხსენია. 2021 წლის 15 სექტემბრის მდგომარეობით, საფრანგეთმა ჩამოთვალა ოცდასამი ერთეული; გაერთიანებულ სამეფოს, აშშ-ს, კანადასა და ავსტრალიას არ მოუხდენია კონვენციის რატიფიცირება; ნიდერლანდებს წარმოდგენილი ჰქონდათ ერთი, ესპანეთს – ოცი, საქართველოს კი – ოთხი. მსჯელობას იმ მიზეზების შესახებ, რის გამოც ზოგიერთმა ქვეყანამ მოახდინა ან არ მოახდინა კონვენციის რატიფიცირება და როგორ გადაწყვიტეს მათ წარედგინათ თუ არა ესა თუ ის ერთეული და რომელი მათგანი, პრინციპული მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ სცილდება ამ ნაშრომის ფარგლებს.
5. შეყვანილია: ფადო, პორტუგალიის ქალაქური პოპულარული სიმღერა (2011); ხმელთაშუა ზღვის დიეტა (2013); *Cante Alentejano*, მრავალხმიანი სიმღერა ალენტეჟუდან, სამხრეთ პორტუგალია (2014); ეუვნების წარმოება (2015); შევარდნით ნადირობა, კაცობრიობის ცოცხალი მემკვიდრეობა (2016); Bisalhães, შავი თიხის ქურჭლის წარმოების პროცესი (2016); აშტრემოშის თიხის ფიგურების ხელოსნობა (2017); და ზამთრის დღესასწაულები, პოდენსის კარნავალი (2019).
6. განაცხადი შესრულდა ეთნომუსიკოლოგიის ინსტიტუტის – Nova de Lisboa უნივერსიტეტის (NOVA FCSH) სოციალურ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სკოლის მუსიკისა და ცეკვის კვლევის ცენტრი (INET-md), ფადოს მუზეუმის საკონსულტაციო კომიტეტისა და ლისაბონის საკრებულოს პარტნიორობით, რომელსაც მხარს უჭერდა პორტუგალიის კულტურის სამინისტრო.
7. სერპას საკრებულომ 2013 წლის მარტში წარადგინა კანტეს განაცხადი, შემუშავებული Casa do Cante-ს ხელმძღვანელობით, მისი დირექტორის პაულო ლიმუს მეშვეობით, რომელიც თანამშრომლობდა სალვა კასტელო-ბრანკოსთან (NOVA FCSH-დან) და

რამდენიმე ასოციაციასთან: MODA – Associação do Cante Alentejano, Confraria do Cante Alentejano, Casa do Alentejo ლისაბონში და რეგიონალური ტურისტული დეპარტამენტი, Entidade Regional de Turismo do Alentejo e Ribatejo.

8. იხ. <https://ich.unesco.org/en/procedure-of-inscription-00809#inscription-on-the-representative-list> (ნანახია 01.15.2022).
9. *Marcha* – ვოკალური ან ინსტრუმენტული მუსიკის ჟანრი, ჩვეულებრივ 4/4 ზომაში, რომელიც თან ახლავს სამხედრო და პოპულარულ ქუჩის წარმოდგენებს. ინგლისურში უახლოესი ეკვივალენტია *march* (მარში).
10. *Casas do Povo* – სიტყვასიტყვით *სახალხო სახლები* – იყო სოფლის შრომის კორპორატიული ორგანიზების პირველადი ელემენტი პორტუგალიაში, *Estado Novo*-ს დროს, რომელიც შეიქმნა 1933 წლის 23 სექტემბრის 23 051 დეკრეტით.
11. „FADO, HERITAGE OF HUMANITY STATEMENT: მომღერალი ადა დე კასტრო აღიარებს ფადოს მემკვიდრეობის მნიშვნელობას. 1982 წელს იგი აირჩიეს *Melhor Fadista do Ano* / წლის ფადოს მომღერლად და წარმოადგენს ლისაბონის ამ ქალაქური სიმღერის ცოცხალ სიმბოლოს. ადა დე კასტრო აქვე აცხადებს თავის ღრმა ინტერესს და ერთგულებას იუნესკოს კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის წარმომადგენლობით სიაში ფადოს გამოყენების დაცვის გეგმის მიმართ. ლისაბონი, 2010 წლის 6 ივნისი“.
12. სარეკომენდაციო წერილი იყო ლიცენზიის მისაღებად განაცხადის წარდგენის წინაპირობა, რომელიც წამოაყენა *Sekretariado Nacional de Informação – SNI*-მ (ინფორმაციის ეროვნული სამდივნო, კულტურის საქმეთა დიქტატორული სააგენტო, რომელიც პასუხისმგებელია ცენზურის პოლიტიკაზე). ლიცენზიის, ან პროფესიული ბარათის მოთხოვნამ გააძლიერა კონტროლი მრავალ მუსიკალურ პრაქტიკაზე. მუსიკოსებისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო პროფესიული ბარათის მოპოვება: მისი გამოყენების შემოწმება და მისი საბოლოოდ კონფისკაცია შედიოდა მუსიკოსთა ეროვნული კავშირის რეგულარული ცენზურულ ღონისძიებათა შორის (Côrte-Real 2000: 76-77).
13. ადა ამის შესახებ სინანულით აღნიშნავს და ამბობს, რომ „არავინ იცის, რომ ეს 25 აპრილის გამო არსებობდა, რადგან ძველ ხელისუფლებას ეკუთვნოდა“. ტრავმირებულმა ისტორიოგრაფიამ ხელი შეუშალა დემოკრატიულ ეპოქაში ფადოს დიქტატორული გამოყენების აღიარებას.
14. „მე, ხოაკინა მარია ბრიტეს ფრალდა, ფერეირა-დუ ალენტეჟუს საგუნდო კოლექტივის *Alma Nova* ხელმძღვანელი, ვაცხადებ, რომ მხარს ვუჭერ *Cante Alentejano*-ს კანდიდატურას კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის წარმომადგენლობით სიაში შესატანად. საგუნდო კოლექტივი იმედოვნებს, რომ მისი კანდიდატურა ემსახურება პოპულარობის ამაღლებას და ძალას შემატებს კანტეს და ქალებს, რომლებიც მას მღერიან. Ferreira do Alentejo 4.1.2014“.
15. მას შემდეგ მათ დროდადრო ინვევდნენ თავიანთი სოფლის ფარგლებს გარეთ

გამოსასვლელად. ზოგადად, ისინი თავიანთი მუნიციპალიტეტიდან, წელიწადში დაახლოებით შვიდჯერ ან რვაჯერ, მიემგზავრებიან ფესტივალებზე და აღენტიეჟუს საგუნდო კოლექტივების შეხვედრებზე.

16. ჯგუფმა შუაჩერა თავისი საქმიანობა 2020 წლის მარტში covid-19-ის პანდემიის გამო. ერთად გატარებული დროის განმავლობაში, 2021 წლის ზაფხულში, მას ძალიან ენატრებოდა ყოველკვირეული რეპეტიციები და ის დრო, როდესაც იგი, როგორც პრეზიდენტი ემზადებოდა მათი ყველაზე მნიშვნელოვანი რეგულარული ღონისძიებებისათვის, როგორცაა *Cante ao Menino*.
17. ჩანაწერი გააკეთა ანტონიუ კასკეირამ, რომელმაც გაგვიზიარა აუდიოფაილი.
18. ცნება *Saudade* წარმოადგენს ნაციონალისტურ კონსტრუქტს, რომელიც ასოცირდება Estado Novo-სთან. ნათქვამია, რომ ის ვერ ითარგმნება პორტუგალიურიდან და ეხება სამშობლოს ნოსტალგიას და მასთან დაკავშირებულ გრძნობებს.

გამოყენებული ლიტერატურა (იხ. გვ. 298).

ქართულ ქალთა ტრადიციული სიმღერები: ღირებულება და ადგილი ქართულ სამუსიკო ფოლკლორში

ნატალია ზუმბაძე

ქართველი ხალხი საქვეყნოდ არის განთქმული თავისი სიმღერით. სასიმღერო ტრადიცია ძირითადია ქართულ მუსიკაში, საკრავიერ ჰანგებს მასთან შედარებით ნაკლები მნიშვნელობა აქვს. სიმღერით ქართველი თავის საფიქრალს, გულისთქმას გამოხატავს. სიმღერა მისი ცხოვრების გა-
ნუყრელი თანამგზავრია დაბადებიდან გარდაცვალებამდე.

ქალთა, მამაკაცთა და შერეული სიმღერები და მათი განხილვის ტრადიცია

საქართველოს ეთნოგრაფიულ კუთხეებში დღემდე არსებულ თუმათი მკვიდრების მეხსიერებაში შემორჩენილ ტრადიციულ სასიმღერო რეპერტუარში¹ ქალთა და მამაკაცთა სიმღერებს თავ-თავისი ადგილი უჭირავს. ამგვარ დაყოფაში ასახულია ქალთა და მამაკაცთა კავშირი სოფლის ცხოვრების განსხვავებულ მხარეებთან. ქალთა სიმღერები ახლავს ყოფის იმ მხარეებს, რომლებშიც მონაწილეობა მხოლოდ ქალებს აკისრიათ,² მათ მიერ შესრულებული სხვა სიმღერები საკუთრივ ქალთა სიმღერებად ვერ ჩაითვლება (ზუმბაძე 1997: 8-9).

ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში ქალთა და მამაკაცთა სიმღერებს ცალ-ცალკე პირველი დ. არაყიშვილი განიხილავს;³ ამასთანავე, იგი აღნიშნავს შერეულად შესასრულებელი სიმღერების არსებობასაც (Аракчиев 1905, 1908, 1916; არაყიშვილი 1950). გ. ჩხიკვაძის აზრით, ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედებისთვის უცხოა შერეული შესრულება – მრავალხმიანი სიმღერები ისტორიულად სრულდებოდა ერთგვაროვანი გუნდით, ძირითადად, მამაკაცთა მიერ (ჩხიკვაძე 1960: XIV). მკვლევარს გამონაკლისებად მიაჩნია, ერთი მხრივ, ის სიმღერები, რომლებსაც, სქესის განურჩევლად, ერთად მღერიან სამუსიკო ტრადიციების შემომნახველი ნათესაური წრის ან ოჯახის წევრები, ხოლო, მეორე მხრივ, ქალთა სიმღერები, დაკავშირებული საოჯახო ყოფასა და საკულტო წესთან (იკვანანა, მზე შინა, ზარი,⁴ დიდება). გ. ჩხიკვაძის ეს მოსაზრება მცდარია, რადგან: 1. ქართულ სასიმღერო კულტურაში დღემდე არსებობს

შესრულების შერეული ფორმა და ამ ფორმით მრავალხმიან სიმღერებს მხოლოდ ნათესაური წრე ან ოჯახი არ მღერის;⁵ 2. სოლო სიმღერების სიჭარბის მიუხედავად, მრავალხმიან სიმღერებს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ქალთა რეპერტუარშიც,⁶ რაც იმით აიხსნება, რომ მრავალხმიანობა საქართველოში მუსიკალური აზროვნების ზოგადეროვნული ფორმაა (ზუმბაძე 1997: 13).

ქალთა სასიმღერო რეპერტუარის მთავარი ჟანრები

ქალთა ტრადიციული სიმღერების ღირებულების ობიექტურად შეფასება და ქართულ სამუსიკო ფოლკლორში ადგილის განსაზღვრა მათი რეპერტუარის მთავარი სასიმღერო ჟანრების კვლევის და მამაკაცთა სიმღერებთან შედარების საფუძველზეა შესაძლებელი.⁷ ამავე დროს, ზოგადქართულ მრავალხმიან სივრცეში მეტად მნიშვნელოვანია ქალთა სიმღერების ერთხმიანობა-მრავალხმიანობის შესწავლაც. წინამდებარე სტატია, თავისი მოცულობის ფარგლებში, სწორედ ამ გზას მისდევს.

საყოველთაოდ გავრცელებული შეხედულებით, ქართველ ქალთა რეპერტუარი მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა, თუმცა ნაკლებად მრავალფეროვნად ის მხოლოდ მამაკაცთა რეპერტუართან შედარებისას შეიძლება მივიჩნიოთ, და არა ცალკე, რადგან, თავის მხრივ, ჟანრულად საკმაოდ მდიდარია.⁸

ქალთა სიმღერების უდიდესი უმრავლესობა არის *მისადაგებული*, იგივე *თანდებულო*⁹ სიმღერა, რომელიც ყოფაში მხოლოდ განსაზღვრულ დროსა და ადგილას სრულდება. თანდებულო სიმღერებით წარმოდგენილია შემდეგი ჟანრები: სააკვნო (*ნანა, ნანე, ნან(ა)ილა, ჰანანი; ნენი, ძავრუ*) (აუდიომავ. 1, 2), საძეობო (*მზე შინა, მზე შინაო, ნაჲ-ნაჲ, ზაშინაო*)¹⁰ (აუდიომავ. 3), სახადთან დაკავშირებული (*იავნანა, იავნანო, იავნანე, ბატონების სიმღერა, ბატონების ნანინა, ია პატონეფი, ბატონებო, საბოდიშო*) (აუდიომავ. 4, 5, 6), ამინდის მართვის (*ლაზარე, ლაზარიკო, ლაზარ-ბატონო, გონჯა, ელია, გუთანზე დატირება*) (აუდიომავ. 7, 8), ღვთის დიდება-ვედრების (საგაზაფხულო წესჩვეულებებში სოფლის დავლისას სათქმელი საფერხულო დიდება, საკულტო და რელიგიურ დღესასწაულებზე სალოცავში სათქმელი *ფეხისა, დიდება და იავნანა*¹¹) (აუდიომავ. 9, 10), შრომის¹² (ძროხის დასაშოშმინებელი ჰანგი წველის დროს, მატყლის დამუშავებისას შესასრულებელი *ხერთლის ნადური* და *ესთი, ესთი, ფარტენაო*; მკის თანმხლები *ქორქალი*, ხელსაქმობასთან ან სხვა

სახის ინდივიდუალურ მუშაობასთან დაკავშირებული ზუზუნი) (აუდიომავ. 11, 12), საქორწილო¹³ (ვინ მოგიტანა, გელინო, ატონო) (აუდიომავ. 13) და გლოვის (დატირება, მგარა, ადაა-დადაა, ქვითინით ტირილი, მოთქმით ტირილი, ხმით ტირილი, ზარით ტირილი, ზრუნი) (აუდიომავ. 14, 15, 16, 17). როგორც ცნობილია, სოფლის მკვიდრები, ზოგადად, თანდებულ სიმღერებს სიმღერებად არ თვლიან, რადგან ისინი ყოფის განუყრელი ნაწილია (გარაყანიძე 2007: 24-25). ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა სანესო რიტუალებში შემავალი ქალთა თანდებული სიმღერები (ამინდის მართვის, ბატონების მობოდიშების, ასევე, – საკულტო და რელიგიური დღესასწაულების თანმხლები). შემსრულებელთა წარმოდგენით, ეს სიმღერები კი არ არის, არამედ ხვეწნა, ვედრება, თხოვნა, ლოცვაა, რომლის ძირითად ფუნქციას ზებუნებრივი ძალებისთვის თავის შეცოდება, შებრალება, შენანება და ამ გზით მათგან წყალობის მიღება შეადგენს (ზუმბაძე 1997: 134). ზემოთ ჩამოთვლილი ჟანრებიდან მამაკაცები დაკავშირებულნი არიან მხოლოდ რამდენიმესთან – შრომის, ღვთის დიდება-ვედრების, საქორწილო და გლოვის ჟანრებთან, ისიც – განსხვავებული რეპერტუარით. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქალთა თანდებული სიმღერები, თავისი სპეციფიკურობის გამო, ქართულ სამუსიკო ფოლკლორში შეუცვლელია.

ქალთა რეპერტუარში გაცილებით ნაკლებად გვხვდება მიუსადაგებელი, იგივე წმინდა¹⁴ სიმღერები, რომლებიც ნებისმიერ გარემოში შეიძლება შესრულდეს. წმინდა სიმღერებით წარმოდგენილია ლირიკული (უსაკრავო და საკრავით თანხლებული სიმღერები, მათ შორის, მრავალხმიანი ნანები და გასიმღერებული ტირილები¹⁵) (აუდიომავ. 18, 19) და საცეკვაო (ნარდანიინა, ჰამ შალახო, ორი დილი, კუნა-კატნი და სხვ.) (აუდიომავ. 20) ჟანრები. ამ სიმღერებს (სიმღერა-ტირილების გარდა) ყოფაში აუცილებლად ქალები არ მღერიან – ისინი სრულდება, ასევე, მამაკაცთა მიერ და შერეულად.¹⁶

თანდებული სიმღერების არადანიშნულებით შესრულება ე. გარაყანიძეს მართებულად მიაჩნია გვიანდელ, აუთენტიკური ფოლკლორისთვის არადა-მახასიათებელ მოვლენად (გარაყანიძე 2007: 21-22). გამონაკლისებს შორის მკვლევარი ასახელებს ხევსურ ქალთა დატირებას, რომელიც სრულდება თიბვის წინ სათიბში. მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული ეს წესი სულების კეთილგანწყობის და შრომაში მათი შემწეობის მოპოვების საშუალებას წარმოადგენს (ასლანიშვილი 1956: 32-33).

ჩვენამდე მოღწეული ქალთა რეპერტუარი საკმაოდ შთამბეჭდავია, თუმცა ძველად გაცილებით უფრო მდიდარი უნდა ყოფილიყო, რასაც სპეციალური ლიტერატურის მონაცემები და საექსპედიციო მასალები მოწმობს. მამაკაცთა რეპერტუართან შედარებით ქალთა რეპერტუარის ნაკლებ ჟანრულ მრავალფეროვნებას მათი ყოფის თავისებურება – მეტი შეზღუდულობა, შემოფარგლულობა, ჩაკეტილობა – იწვევს. ამავე დროს, ქალთა ნაკლები ცხოვრებისეული აქტივობა და ძირითადი სამოქმედო სარბიელი – ოჯახი და მასთან დაკავშირებული საქმიანობა, კერაზე მიჭაჭვულობა, ოჯახს გარეთ ნაკლები გადაადგილება, გარესამყაროსთან ნაკლები კონტაქტი და, შესაბამისად, ნაკლები შთაბეჭდილება და გავლენები – ამ წიაღში არსებული სიმღერების კონსერვატიულობას, მათში ქართული ხალხური მუსიკის ძველი ფენების შემორჩენას განაპირობებს. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პირველადმა სასიმღერო ფოლკლორმა¹⁷ ქალთა შემთხვევაში, მამაკაცებისგან განსხვავებით, ბევრად ნაკლები გარეშე ცვლილება განიცადა. სწორედ ამიტომ ქალთა სიმღერების კვლევას შეუძლია, ქართული ხალხური მუსიკის დღემდე ბუნდოვან მრავალ საკითხს მოჰფინოს შუქი.

ქალთა რეპერტუარი და ქართული სასიმღერო ფოლკლორის მაღალმხატვრული ნიმუშები

ძნელია, შეედავო ე. გარაყანიძის აზრს, რომელიც საზოგადოდ დამკვიდრებულ შეხედულებასაც ასახავს – რომ „ქართული სასიმღერო ფოლკლორის ყველაზე მაღალმხატვრული ნიმუშები მამაკაცთა რეპერტუარში იპოვება“¹⁸ (გარაყანიძე 2007: 73). და მაინც, ამგვარ სიმღერებს ქალთა რეპერტუარშიც ვხვდებით, თუმცა ნაკლები რაოდენობით. ამიტომ ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში საუბარი უფრო სამართლიანი იქნებოდა ქართული სასიმღერო ფოლკლორის ან **ყველაზე მეტ მაღალმხატვრულ ნიმუშზე**, ან **ყველაზე მაღალგანვითარებულ ნიმუშებზე**, როგორებიც სწორედ მამაკაცთა რეპერტუარშია თავმოყრილი¹⁹ (ზაზგასმა ჩემია – ნ.ზ.). მართალია, აღიარებული არ არის, მაგრამ ქართველ ქალთა არაერთი სიმღერა ნამდვილი შედეგია – დანყებული თავისი უბრალოებით, სისადავით მომჭაქადობელი ქართლ-კახური სახადის იავნანადან²⁰ და აჭარული, ლაზური, სვანური თუ ხევსურული აკვნის ნანადან, დამთავრებული მაღალგანვითარებული რაჭული *ზრუნით*, იმერული ორხმიანი *ტირილით* და კახური ღვთის კარზე სათქმელი *იავნანათი*. მხატვრულად სრულქმნილი ეს ნიმუშები თავისუფლად

დაუმშვენებდა გვერდს ქართველ მამაკაცთა საქვეყნოდ ცნობილ ისეთ სიმღერებს, როგორებიც კახური სუფრულები, გურული კრიმანჭულიანი თუ სამთა სიმღერებია.

ქალთა სიზღარებისადმი მცირე ინტერესის მიზეზები

თავისი მხატვრული ღირსებებით ქართველ ქალთა რეპერტუარი²¹ საკადრის მეტოქეობას გაუწევს მსოფლიოს სხვა ხალხებისას. თუმცა საყოველთაო ცნობადობა და აღიარება ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ მამაკაცთა სიმღერების საფუძველზე მოიპოვა, რაც მათი იშვიათი მრავალფეროვნებით და მაღალგანვითარებულობით უნდა აიხსნას. ამ თვისებებით შედარებით ნაკლებად დაჯილდოებული, მამაკაცთა სიმღერებით დაჩრდილული ქალთა სიმღერები ქართული ხალხური მუსიკის შემკრებთა ყურადღების ცენტრში ბევრად უფრო იშვიათად ხვდებოდა (იგივე შეიძლება ითქვას მათ კვლევასა და შესრულებაზე). ე. გარაყანიძის თქმით, „ასზე მეტი წლის განმავლობაში სანოტო კრებულები, გრამფირფიტები, ფოლკლორისტული ექსპედიციები, როგორც წესი, მამაკაცთა ფოლკლორის გამომზეურებას ემსახურებოდა“ (გარაყანიძე 2007: 110). ამის გამო ქალთა ბევრი სიმღერის ვარიანტები, ზოგჯერ კი მთლიანად სიმღერა ყოფიდან უკვალოდ, ჩაუნერლად დაიკარგა. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ქართულ სამუსიკო დიალექტებს შორის ყველაზე მეტად განვითარებული – გურული. თუ არსებული ხმოვანი ჩანაწერების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ეს დიალექტი ქალთა რეპერტუარით ლამის ყველა დანარჩენზე უფრო ღარიბია, რაც თავის დროზე შეუძლებელია, ასე ყოფილიყო. მსგავსი მოცემულობა მხოლოდ იმაზე მიუთითებს, რომ დიალექტის მაღალგანვითარებულობა ქართულ სინამდვილეში მხოლოდ მამაკაცთა სიმღერებით დაინტერესებას იწვევს და იგივე ინტერესი ქალთა სიმღერებზე არ, ან ბევრად ნაკლებად ვრცელდება (ყოველ შემთხვევაში, ასე იყო მაშინ, როცა ყოფაში ქალთა სიმღერების უმრავლესობა და, შესაბამისად, მათი ჩანწერის შესაძლებლობა არსებობდა). საყურადღებოა, რომ გურიაში ქალთა ზოგ სიმღერასაც, ძირითადად, მამაკაცები მღერიან²² (აუდიომაგ. 6). სამაგიეროდ, გურულ ქალთა რეპერტუარში აშკარაა ტენდენცია მამაკაცთა მაღალგანვითარებული სიმღერების შესრულებისა, რაც ქალთა მიერ კრიმანჭულის პარტიის მღერაშიც არის ასახული. მსგავს მიდრეკილებას საქართველოს ამ კუთხეში საოჯახო მუზიციულებისა და მომღერალი საგვარეულოების დიდმა ტრადიციამაც შეუწყო ხელი. ძნელად

დასაჯერებელია, რომ მრავალხმიანობით განთქმულ გურიაში, სადაც მამაკაცები ყანაში მუშაობისას, სამხმიანთან ერთად, ოთხხმიან ნადურებსაც მღეროდნენ, ქალებს კოლექტიური გლოვის პროცესში მიცვალებული ერთ ხმაში დაეტირათ, მაშინ როცა ორხმიანი ტირილი იცოდნენ ხევშიც²³ (აუდიომაგ. 15) – აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეში, რომელსაც გურულზე გაცილებით ნაკლებად განვითარებული სასიმღერო კულტურა აქვს. სხვათა შორის, ქალთა ორხმიან ტირილს მხოლოდ 1980-იანი წლების დასასრულს მივაკვლიეთ იმერეთში²⁴ (აუდიომაგ. 16), რომელიც გურიის მეზობელი კუთხეა და ხალხური სიმღერის განვითარებით მას ცოტათი ჩამორჩება. ამგვარი ფაქტები საქართველოს ეთნოგრაფიულ მხარეებში მსგავსი აღმოჩენების იმედს კვლავ გვიტოვებს.

ხალხური მუსიკის შემკრებთა მცირე ინტერესი ქალთა სიმღერებისადმი უნდა აიხსნას რამდენიმე მიზეზით: მამაკაცთა სიმღერებთან შედარებით მათი ნაკლები მრავალფეროვნებით, განვითარების უფრო დაბალი დონით და რეპერტუარში ერთხმიანი ჰანგების სიჭარბით.²⁵ რთულია ქალთა სიმღერების ჩაწერაც: მათი უდიდესი ნაწილი ხომ თანდებელი სიმღერაა, რომლის არადანიშნულებით შესრულებისთვის ტრადიციის მატარებელთა დათანხმება საკმაოდ ძნელია, ზოგჯერ – შეუძლებელი. ამას ჩემი ხანგრძლივი საექსპედიციო პრაქტიკა და შემსრულებლებთან ურთიერთობის გამოცდილებაც ადასტურებს.²⁶ დაბოლოს, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ტრადიციული მუსიკის შემკრებნი საქართველოში, ძირითადად, მამაკაცები იყვნენ,²⁷ რის გამოც მეტად გაუჭირდებოდათ შემსრულებელი ქალების ნდობის მოპოვება. ამის გარეშე კი ისინი მათ საკუთარ რეპერტუარს არ გაუმხელდნენ.²⁸

ქალთა და მამაკაცთა სიმღერების საერთო საფუძველი და მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი

ქალთა სიმღერები ისეთივე სრულუფლებიანი შემადგენელი ნაწილია ქართული სასიმღერო ტრადიციისა, როგორც – მამაკაცთა სიმღერები. დღეს პროფესიონალები აღარ დავობენ იმაზე, რომ ჩვენი ხალხური მუსიკა ბევრად ღარიბი და ნაკლებად საინტერესო იქნებოდა ქალთა სიმღერების გარეშე, მხოლოდ მამაკაცთა რეპერტუარის ამარა.

ქალთა და მამაკაცთა სიმღერები საერთო საფუძველს – ერთსა და იმავე მუსიკალურ (მელოდიურ, ჰარმონიულ, მეტრულ თუ რიტმულ) კანონზომიერებებს

ემყარება.²⁹ ისინი ძირითადად განვითარების დონით სხვაობს. მამაკაცთა რეპერტუართან შედარებით ქალთა რეპერტუარის სიმარტივეს მასში თანდებული სიმღერების სიჭარბეც იწვევს. სიმღერები, დაკავშირებული ყოფის იმ მხარეებთან, რომლებშიც თითქმის ყველა ქალია ჩართული, რთული ვერ იქნება. ამ მხრივ ერთგვარ გამონაკლისებს წარმოადგენს ღვთის კარზე სათქმელი დიდება და იავნანა, ხმით ნატირალი, მოთქმით ნატირალი და ზრუნი, რომელთა ძირითადი ჰანგის თქმა, ჩვეულებრივ, ერთეულებს შეუძლიათ.³⁰ მაგრამ ასეთ შემთხვევებში გადამწყვეტია რიტუალებში მონაწილეობა და სხვებთან თანაინტონირება, რაც სოლისტის/სოლისტებისთვის დაბალი ხმის – ბანის შეწყობაში გამოიხატება. ამას კი ნებისმიერი ახერხებს.

ქალთა მიერ მამაკაცთა სიძლერების შესრულების მიზანმიმართული

უკვე ვახსენე, რომ სოფლად ქალები, თავიანთ რეპერტუართან ერთად, მამაკაცთა სიმღერებსაც ასრულებენ (გაცილებით ნაკლებია მამაკაცთა მიერ ქალთა სიმღერების შესრულების ფაქტები). მაინც რა იზიდავს ქალებს მამაკაცთა რეპერტუარში?

სავარაუდოდ, მისი განსაკუთრებული მრავალფეროვნება და მალაღანვითარებულობა. გამორჩეულად ნიჭიერი ქალები მშვენივრად ართმევენ თავს მშობლიური კუთხეების მამაკაცთა რეპერტუარის ურთულეს ნიმუშებს – ქართლ-კახურ ურმულებს და გრძელ კახურ სუფრულებს, გურულ კრიმანჭულიან სიმღერებს და სვანურ ბარსაც კი.³¹ ამგვარი შემთხვევები ჩვეულებრივია სასცენო შემსრულებლობაში, სადაც ქალ მომღერალთა რეპერტუარის დიდ ნაწილს ხშირად მამაკაცთა სიმღერები შეადგენს.³²

ქალთა სიძლერების ერთხმიანობა-მრავალხმიანობის საკითხი

ქართული ერთხმიანი სიმღერების უმეტესობა ქალთა რეპერტუარშია თავმოყრილი. ზოგადად, სიმღერის ერთხმიანობას საქართველოში მისი ყოფითი ფუნქცია განაპირობებს. ერთხმიანობა, როგორც წესი, სოლო მღერაში ხორციელდება.³³ უნისონური შესრულება საკმაოდ იშვიათია და გვხვდება ცალკეულ ნიმუშებში, მათ შორის, ქალთა რეპერტუარში.³⁴ ასეთია, მაგალითად, გ. ჩხიკვაძის მიერ 1938 წელს ქართლში (უფლისციხეში) ჩანერილი ლაზარე (ჩხიკვაძე 1960: 184). იმის გამო, რომ ქართლში ყველაზე მეტად ლაზარეს

მრავალხმიანი ვარიანტებია გავრცელებული და უნისონურად ნამღერი ამ ნიმუშის მელოდიკასაც მრავალხმიანი წყობის შინაგანი პოტენცია აქვს, მასზე ქართლში მიმდინარე გარკვეული ისტორიული და ეთნიკური პროცესების შესაძლო გავლენა ვივარაუდებ (ზუმბაძე 1988: 132). ქართულ სასიმღერო ტრადიციაში უნისონურად შესრულებული თითო-ოროლა სიმღერის არსებობა მათი სახით უძველესი ნიმუშების შემონახვას არ ნიშნავს. ამას იმ კუთხეების სიმღერებიც ადასტურებს, სადაც ქართულისთვის სისხლხორცეული მრავალხმიანი მღერის ტრადიცია განსაკუთრებული ისტორიული ძნელბედობის და მისი თანმდევი პროცესების გამო დაიკარგა და უნისონური მღერით ჩანაცვლდა (ზუმბაძე 2020, 2021). ასეთია გ. ჩხიკვაძის მიერ 1963 და 1973 წლებში საქართველოს ლაზებისგან ჩაწერილი სიმღერები.

სოლო სიმღერების სიჭარბის მიზეზები ქალთა რეპერტუარში

რატომ აღმატება ქალთა რეპერტუარი მამაკაცთა რეპერტუარს სოლო სიმღერების რაოდენობით?

საქმე ისაა, რომ მამაკაცთა რეპერტუარის ამგვარი სიმღერები (*ურმული*, *მთიბლური*, *ღუღუნი*, *ერთხმიანი გუთნური*) არ არის საერთოქართული, ისინი მხოლოდ კონკრეტულ კუთხეებში ახლავს შრომის კონკრეტულ სახეობებს. რაც შეეხება ქალთა რეპერტუარის სოლო სიმღერებს (*აკვნის ნანას*, *ქორქალს*, *ზუზუნს*, *ერთხმიან დატირებას*), მათგან ორი უმთავრესი – *ნანა* და *დატირება* – მთელ საქართველოში, მის ყველა კუთხეშია გავრცელებული.³⁵ *აკვნის ნანას* (აუდიომაგ. 1, 2), *ქორქალს* (აუდიომაგ. 12) და *ზუზუნს* ყოველთვის თითო შემსრულებელი ჰყავს, დატირებისგან განსხვავებით, რომელიც მრავალხმიანიც არის³⁶ (აუდიომაგ. 15, 16). თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართველთა მუსიკალური აზროვნება მრავალხმიანი ტიპისაა და ისინი ყველა შესაძლო შემთხვევაში ბანით მღერას ამჟობინებენ (ჯავახიშვილი 1938: 321), მაშინ მიცვალებულის კოლექტიური გლოვისას *დატირება* უფრო ბუნებრივია, მრავალხმიანი იყოს, ვიდრე ერთხმიანი (იგივე უნდა ითქვას შრომის *გუთნურ-ზე*), რადგან ამ პროცესში მოტირალთან ერთად სხვა ქალებიც მონაწილეობენ და მათ თანანტიონირებას – დაქვითინებას – ბანის ფუნქცია აქვს. რაც შეეხება ერთხმიან *დატირებას*, მისი არსებობისთვის ფართო შესაძლებლობებს ქმნის ქართველთათვის დამახასიათებელი გლოვის წესები და ხანგრძლივობა.

მაგალითად დავასახელებ მიცვალებულის მოგონების ჩვეულებას, რომლის დროსაც დამტირებელი/მოტირალი ხშირად მარტოა. შემთხვევითი არ არის, რომ მიცვალებულის კულტს, მის გახსენებასა და მომადლიერებას უკავშირდება ქალთა რეპერტუარის ის სოლო ნიმუშებიც – *ქორცალი* და *ზუზუნი*, რომლებიც ინდივიდუალურ შრომას (მკასა და ხელსაქმობას) ახლავს და *საწესო შრომის სიმღერებად* იწოდება.

ქალთა რეპერტუარი – ქართველთა მრავალხმიანი

მუსიკალური აზროვნების მთავარეხი

ბევრთ ალენიშნე, რომ ქალთა რეპერტუარით ნაკლებად დაინტერესების ერთ-ერთი მიზეზი მასში ერთხმიანი სიმღერების სიჭარბეა. ამგვარ დამოკიდებულებაში ვლინდება ქართველთა შეხედულება მრავალხმიან მღერასა და მის იდეალზე – სამხმიანობაზე.³⁷ და მაინც, ერთხმიანი სიმღერების სიუხვის მიუხედავად, ქალთა რეპერტუარი შესანიშნავი მტკიცებულებაა იმისა, რომ ქართველებს მრავალხმიანი ტიპის მუსიკალური აზროვნება აქვთ. აქ სანიმუშოდ ყველაზე უპრიანია, *დატირება* დავასახელო და მის შესახებ კახელ ეთნოფორთა ის წარმოდგენა მოვიშველიო, რომ *ტირილი* ისევე არ ვარგა უბანოდ, როგორც – სიმღერა (*ჟორდანია* 1962). ამ კუთხის განთქმული მოზარეებისთვის ბანის თქმა იმდენად სავალდებულო პირობაა, რომ ისინი მის გარეშე *ტირილზე* უარს ამბობენ (*ჩიხვაძე* 1952). ბანით შესრულებას, ასევე, აუცილებლად გულისხმობს რაჭული გლოვის სიმღერა *ზრუნი* (*აუდიომაგ.* 17) – წინააღმდეგ შემთხვევაში ის „უშნო და ულაბათო“ გამოვა (*ნაკაშიძე* 1985: 224). სამგლოვიარო ჟანრის მრავალფეროვან, უაღრესად საყურადღებო ქალთა ნიმუშებს შორის განსაკუთრებით გამოვყოფდი სწორედ ამგვარებს, მრავალხმიანებს – ორხმიან მოხეურ *ხმით ტირილს* (*აუდიომაგ.* 15), კახურ ბანით *ტირილს* (*იგივე ბარს*),³⁸ იმერულ *ტირილს* (*აუდიომაგ.* 16) და სამხმიან *ზრუნს*. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ერთხმიანი ტირილები მრავალხმიანობის აშკარად გამომხატული ნიშნით – განსხვავებული ფუნქციის ხმის ელემენტებით. ასეთებია ხევსურული *ხმით ტირილი* და მოხეური ადაა-დააა³⁹ (*აუდიომაგ.* 14).

მრავალხმიან სიმღერებთან ერთად, რომელთა წილი ქართველ ქალთა რეპერტუარში საკმაოდ დიდია, მრავალხმიანობის დამატებით არგუმენტებს შეიცავს ის ერთხმიანი ნიმუშებიც, რომლებიც ამგვარად მხოლოდ გარკვეული

მიზნების (ძირითადად, არატრადიციულ გარემოში⁴⁰ შესრულების და შემსრულებლის სიმარტოვის) გამო სრულდება, ხოლო ჩვეულებრივ მრავალხმიანია. ასეთ შემთხვევაში მარტომყოფი შემსრულებელი ცდილობს, სიმღერის მრავალხმიანობა საკუთარ ნამღერში შეძლებისდაგვარად ასახოს, რასაც ჰანგში სხვა ხმის/ხმების ელემენტების გამოყენებით ახერხებს. ზოგჯერ მრავალხმიანობის მისაღწევად შემსრულებელი მიმართავს საკრავს, რომელიც მას სხვა ხმის/ხმების მოქმედებს უცვლის.⁴¹ ორი შემსრულებელი სამხმიანი სიმღერის შესრულებისას, როგორც წესი, *მოქმედის* (სიმღერის წამყვანი, შუა ხმის) და *ბანის* (დაბალი ხმის) პარტიებს ამბობს, თუმცა მეორე შემსრულებელმა *თქმას* იშვიათად *მოძახილიც* (სიმღერის მაღალი ხმა) შეიძლება ააყოლოს.⁴² ამისი მაგალითია ჩემ მიერ ლეჩხუმის ექსპედიციაში 1989 წელს ჩანერილი *ბატონების იავნანა*.

მრავალხმიანი განვითარების პოტენციას შეიცავს ქართველ ქალთა სპეციფიკური სოლო ჟანრების ნიმუშებიც (აკვნის *ნანები* და *ქორქალები*), რაც იმაზე მიუთითებს, რომ მრავალხმიანობა ქართული სიმღერის შინაგანი ბუნებაა, მისი უმთავრესი თვისებაა. ერთხმიან, აკვნის *ნანებთან* ერთად საქართველოში გვხვდება მრავალხმიანი *ნანებიც* – ლირიკული სიმღერები, რომლებიც არ უკავშირდება ბავშვის დაძინების პროცესს.⁴³ მათ ასრულებენ როგორც ქალები, ისე მამაკაცები ან ორივენი ერთად (კალანდაძე-მასხარაძე 2010: 176-177).

მრავალხმიანი სიმღერების შესრულების ფორმები

ქალთა მრავალხმიანი სიმღერების შესრულების ფორმები უფრო ღარიბია, ვიდრე მამაკაცთა სიმღერებისა, რაც ქალთა სიმღერების ნაკლები მრავალფეროვნებით აიხსნება. ისინი სრულდება ერთპირულად/ცალპირულად და ორპირულად.⁴⁴ საკმაოდ გავრცელებულია ორპირული შესრულება: ორი სოლისტის მონაცვლეობა უბანოდ (ამისი ერთ-ერთი მაგალითია მიცვალებულის *დატირება* რამდენიმე ქალის მიერ მონაცვლეობით, მოქვითინების გარეშე. გარაყანიძე 2007: 50-51), ორი სოლისტის მონაცვლეობა ბანის ფონზე (ასეთებია ორხმიანი სიმღერები – კახური საფერხულო *დიდება*, სახადის და ღვთის კარზე სათქმელი *იავნანა*), ორ-ორი სოლისტის მონაცვლეობა ბანის ფონზე (სამხმიანი სიმღერები – კახური საფერხულო *დიდება* და *გონჯა*), სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობა, იგივე რესპონსორული შესრულება (აქარული *ხერტლის ნადური*

და ნად-ნად), ორი გუნდის მონაცვლეობა (რაჭული შრუშანა, ჯამათა და ჟუჟუნა).

შესრულების განსაკუთრებულ ფორმად მიაჩნია ე. გარაყანიძეს დატირება სამგლოვიარო სიმღერის ფონზე. გურიასა და სვანეთში ქალთა დატირება მამაკაცთა ზარს, ხოლო თუშეთში დალაფს ახლავს.⁴⁵ საყურადღებოა, რომ იმერეთის (საჩხერის რაიონის) 1988 წლის ექსპედიციაში ჩაწერილ ორხმიან ტირილს (აუდიომაგ. 16) ე. გარაყანიძე „ორი ქალის ერთდროულ დატირებად“ იხსენიებს. მისი თქმით, „ასეთ შემთხვევებში ერთდროულად ჟღერს სხვადასხვა, უფრო ხშირად მელოდიურად, მეტრ-რიტმულად, ტონალურად, ტემბრულად და ა.შ. სრულიად განსხვავებული მუსიკალური მასალა, რაც, რაოდენ გასაოცარიც არ უნდა იყოს, სრულებით არ ჭრის ყურს და, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, მსმენელზე უზარმაზარ ემოციურ შთაბეჭდილებას ახდენს“ (გარაყანიძე, 2007: 52). მკვლევრის ეს მოსაზრება მართებულია მამაკაცთა სამგლოვიარო ჰიმნის და მის ფონზე ხმოვანი დატირების შემთხვევაში, მაგრამ არა იმერელ ქალთა ორხმიანი ტირილისა. ამ ნიმუშის ხმების პარტიები, მათი სხვაობის მიუხედავად, განუყოფელ მთლიანობას წარმოადგენს. მაღალი ხმის ჰანგი და, მით უმეტეს, ტექსტი ცალკე ასეთი ვერ იქნებოდა, რადგან სრულად დაბალ ხმაზე დამოკიდებული და მისგან გამომდინარეობს. ეს არის კითხვა-მიგებითი ფორმის ნამდვილი მუსიკალური დიალოგი, რომელიც მრავალხმიან დატირებად, და არა ერთდროულად მჟღერ ორ სხვადასხვა დატირებად აღიქმება.

ქალთა ორპირულ სიმღერებს (მამაკაცთა სიმღერების მსგავსად) ახასიათებს გაერთიპირულების ტენდენცია. ამისი ერთ-ერთი მიზეზი შემსრულებელთა/ტრადიციის მატარებელთა რიცხვის საგრძნობლად შემცირებაც უნდა იყოს. გონჯას, სახადის და ღვთის კარზე სათქმელი იავნანას უწინდელ ორპირულობას, საკუთრივ ამგვარი ნიმუშების გარდა, ერთპირულ ჩანაწერებში შემორჩენილი ორპირულობის ნიშნებიც ადასტურებს. ორპირული სიმღერების გაცალპირულება, ე. გარაყანიძის აზრით, პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის შემსრულებლობისთვის დამახასიათებელი მოვლენაა (გარაყანიძე 2007: 73). ასეთივედ მიაჩნია მკვლევარს ცვლილებები/სიახლეები სიმღერების მელოდიკაში (გარაყანიძე 2007: 83, 84). ქალთა სიმღერებში (განსაკუთრებით, აღმოსავლურქართულ ნიმუშებში) დიაპაზონის ათვისება უფრო მეტად ზედა ხმების ხარჯზე ხდება, და არა ბანისა. მთქმელის დიაპაზონის მაქსიმალურად

ათვისების შესანიშნავი მაგალითია კახელი მოიავნანის – სალომე აღნიაშვილის პარტია ღვთის კარზე სათქმელ იავნანაში⁴⁶ (აუდიომაგ. 10). თითო-ოროლა ამგვარი ბრწყინვალე ნიმუშის მიუხედავად, აშკარაა, რომ სიახლისადმი მიდრეკილებასა და გამომგონებლობაში ქართველი ქალები ჩამორჩებიან მამაკაცებს – უფრო თავშეკავებულები, შეზღუდულები არიან, რისი მიზეზიც, სავარაუდოდ, მათი მღერის (და არა ნიჭიერების) ნაკლებ პრაქტიკაში უნდა ვეძებოთ.⁴⁷

მრავალხმიანი სიმღერების შესრულების წესი

ქალთა მრავალხმიანი სიმღერები ყოფაში ზოგადქართული წესით სრულდება: ზედა ხმას/ხმებს, მათი იმპროვიზაციულობის საჭიროების გამო, თითო მღერის, ხოლო ბანს – რამდენიმე. შემსრულებელთა საერთო რაოდენობის მიუხედავად, მაღალ ხმებს არავინ აორმაგებს. პირველად შემსრულებლობაში ამ წესიდან გადახვევა არ გვხვდება. სამაგიეროდ, სიმღერის მაღალი ხმების გაორმაგება არც ისე იშვიათია მეორეულ შემსრულებლობაში.

მღერის რეგისტრი

ყურადღებას იქცევს ქართველ ქალთა მღერის რეგისტრი. ზ. ფალიაშვილი საუბრობს კაცის ხმის დიაპაზონთან შეწყობილ, სვანი ქალების „ღრმად შემუშავებულ ხმაზე“ (ანუ დაბალ ხმაზე – ნ.ზ.) და ამას სვანეთში მამაკაცებისა და ქალების ერთად მღერით ხსნის (ფალიაშვილი 1903: 2). უნდა აღვნიშნო, რომ ამ მხრივ სვანეთი და შერეული სიმღერები გამონაკლისი არ არის: ქართველი ქალები, ჩვეულებრივ, სხვა კუთხეებშიც და ცალკე მღერის დროსაც დაახლოებით ერთნაირ, შედარებით დაბალ რეგისტრში მღერიან, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ეს მათი ესთეტიკური მოთხოვნილებაა, და არა ვოკალური შესაძლებლობების შედეგი.⁴⁸

ქალთა როლი პირველად და მეორეულ შემსრულებლობაში

პირველად და მეორეულ შემსრულებლობაში ქართველ ქალთა როლის სწორად შეფასება მხოლოდ ქალთა და მამაკაცთა საშემსრულებლო აქტივობების გვერდიგვერდ განხილვისა და შედარების საფუძველზე შეიძლება. ასეთია ე. გარაყანიძის მიდგომაც (გარაყანიძე 2007: 118-119). მკვლევარი ფიქრობს, რომ აუთენტური შემსრულებლობაში, სადაც ქალებს საკუთარი რეპერტუარის

შესრულება და, არცთუ იშვიათად, მამაკაცთა მხარდამხარ მღერა ეკისრებათ, ქალთა როლი მეტად მნიშვნელოვანია, მაგრამ მაინც მოკრძალებული; სასცენო შემსრულებლობაში კი, საზოგადოებრივი საქმიანობის სხვა მხარეების ანალოგიურად, ქალთა როლი მზარდია. მე-19 საუკუნეში ცნობილი ქალთა ორიოდე გუნდი იმდროინდელი მამაკაცთა გუნდების ფონზე უმნიშვნელო იყო. პირველი „ანგარიშგასაწევი ძალა“ მარო და ეკატერინე თარხნიშვილების სახით 1910 წელს გამოჩნდა გორის გუნდში. აქედან მოყოლებული, ქალთა რაოდენობა სცენაზე თანდათან მატულობს. ისინი ბევრი რაიონული ანსამბლის სერიოზულ ძალას შეადგენენ. განსაკუთრებით ძლიერი შემადგენლობა (ე. ჭუბაბრია, მ. თედიაშვილი, ქ. ლოლობერიძე, მ. არჯვენიშვილი) იყრის თავს 30-50-იანი წლების სახელმწიფო ანსამბლში. ეს შესანიშნავი მომღერალი ქალები ქართული ხალხური სიმღერის დიდოსტატებად არიან აღიარებულნი. ბევრი ქალი, მარო თარხნიშვილის მსგავსად, ხელმძღვანელობს ანსამბლებსაც (მათ შორის, ქალთა ანსამბლებს). მაგრამ 1960-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, როცა სახელმწიფო ანსამბლში ქალთა ჯგუფი უქმდება, ვითარება ძირეულად იცვლება და სცენაზე ქალთა რიცხვი ნელ-ნელა კლებას იწყებს.

ქართული სასცენო ფოლკლორის არსებობის ერთი საუკუნის მანძილზე უცნობი, „ჭეშმარიტი ქალთა ფოლკლორის, მისი მრავალფეროვნებისა და მხატვრული ღირსებების“ წარმოჩენა 1980-იან წლებს, კერძოდ, ფოლკლორულ ანსამბლ *მზეთამზეს*⁴⁹ უკავშირდება (გარაყანიძე 2007: 110). თავისი ეთნომუსიკოლოგი კოლეგების სამეგობრო წრის სასიმღერო გამოცდილების „ოფიციალურად გაფორმება“ ე. გარაყანიძის იდეა იყო: ჯგუფის დაარსება მან აუცილებლად მიიჩნია და ახლადშექმნილს კონსულტაციებსაც უწევდა. *მზეთამზეს* შემოქმედებით საქმიანობას საქართველოში ქალთა არაერთი ფოლკლორული ანსამბლის შექმნა მოჰყვა. ქართველ ქალთა ჰანგების იშვიათმა სილამაზემ, ჰარმონიულობამ და ექსპრესიულობამ გულგრილი ვერც ევროპის ქვეყნების (შვეიცარიის, ავსტრიის, გერმანიის, სლოვენის, საფრანგეთის, ბელგიის, ჰოლანდიის, დიდი ბრიტანეთის, ფინეთის, იტალიის, უკრაინის, ლიტვის, ლატვიის) საერთაშორისო მუსიკალური ფესტივალების თუ საკონცერტო ტურნეების მსმენელი დატოვა – *მზეთამზელთა* მრავალრიცხოვანი ვორქშოფების მონაწილენი ქართველ ქალთა რეპერტუარს დიდი მონდომებით სწავლობდნენ. სწორედ ამ სიმღერებით იყო შთაგონებული პარიზული ქალთა ანსამბლის, *ირინოლას* ჩამოყალიბება.

მე-20 საუკუნე და ქალთა თანდაბული სიმღერები

მე-20 საუკუნის მეცნიერულ-ტექნიკურმა პროგრესმა და სოფლის ყოფაში მიმდინარე არსებითმა ცვლილებებმა, მამაკაცთა სიმღერების მსგავსად, ქალთა თანდაბულ სიმღერებსაც დააკარგვინა დანიშნულება და არსებობის საფრთხის წინაშე დააყენა. მაგალითად, ამინდის მართვის სიმღერების მნიშვნელობა შეამცირა სარწყავი არხების მშენებლობამ და ღრუბლების გასაფანტი ქვემეხების გამოყენებამ, ბატონების სამკურნალო სიმღერებისა – ყვავილის საწინააღმდეგო აცრების დანერგვამ (გარაყანიძე 2007: 67). თანდაბული სიმღერების მივიწყება-დაკარგვაზე დიდი გავლენა მოახდინა ადამიანთა რწმენასა და მსოფლმხედველობაში მომხდარმა ცვლილებებმა, რომლებიც საბჭოეთში ფართოდ გაჩაღებულ ათეისტურ იდეოლოგიასა და რელიგიის წინააღმდეგ მიმართულ კამპანიას, ყოველივე სარწმუნოებრივის დევნას მოჰყვა. სწორედ ამით ხსნის ე. გარაყანიძე რელიგიური ხატობა-დღეობების ღრეობად გადაქცევას, ძველი რიტუალებისადმი სოფლის ახალგაზრდობის (და არა მარტო მათ) სკეპტიკურ, რიგ შემთხვევაში, უარყოფით დამოკიდებულებას.⁵⁰

ქალთა რეპრეზენტაციის დღევანდელი შემორჩენილი

ტრადიციული სიმღერები

დღეს, საზოგადოებაში ქალის როლის ძირეული სახეცვლის პირობებში, ქალთა სიმღერები ამა თუ იმ სახით მაინც განაგრძობს არსებობას. სოფლად, ძირითადად, სრულდება წმინდა სიმღერები, თანდაბული სიმღერებიდან კი შემორჩენილია ღვთის კარზე სათქმელი იავნანა და დიდება (საკულტო და რელიგიურ დღესასწაულებზე), საფერხულო დიდება (საგაზაფხულო წესჩვეულებებში) და დატირება (მიცვალებულთან). ქალთა ზოგიერთმა სიმღერამ საქართველოს ზოგ კუთხეში ბავშვთა რეპერტუარში გადაინაცვლა. მაგალითად, ამინდის შესაცვლელ ლაზარის აჭარაში პატარა გოგო-ბიჭები ამბობენ.⁵¹ უფროსებთან ღვთის სავდრებელი რიტუალი ბავშვებთან მნიშვნელოვნად არის გარდაქმნილი – გასართობად, თამაშობადაა გადაქცეული და უმარტივესი, გათვლის ტიპის მუსიკალური ჰანგი ახლავს, რაც ლაზარობის გაქრობის, დაკარგვის პროცესში მიღებულ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ⁵² (ზუმბაძე 1997: 44, 46).

ყოფაში ფუნქციონირებული სიმღერების მთავარ საარსებო გარემოდ უკვე კარგა ხანია, სცენა იქცა. სასცენო რეპერტუარის შერჩევას ქალთა მარტივი,

ნაკლებად განვითარებული და ერთხმიანი სიმღერები მეტოქეობას ვერ უწევს რთულს, განვითარებულს და მრავალხმიანს (მით უმეტეს – მამაკაცთა სიმღერებს). შემსრულებელთა რეპერტუარში მნიშვნელოვნად იზრდება წმინდა სიმღერების რიცხვი, თანდებული სიმღერებიდან კი სრულდება მხოლოდ ისინი, რომლებიც მხატვრული დონით წმინდა სიმღერებს არ ან ნაკლებად ჩამოუვარდება (გარაყანიძე 2007: 71) და, რაც მთავარია, მრავალხმიანია (ეს არის, ძირითადად, სახადთან დაკავშირებული სიმღერის იმერული და გურული ნიმუშები და რაჭული საფერხულოები).

თავისი ღრმა, უჩვეულოდ მომხიბლავი სამყაროთი, რომელიც ქართველთა უძველეს რწმენა-წარმოდგენებს, მრავალხმიანი მღერის და შესრულების წესის საუკუნოვან ტრადიციებს ინახავს, ქალთა რეპერტუარი ქართულ ხალხურ მუსიკას განსაკუთრებულ სიმდიდრეს და მრავალფეროვნებას სძენს. ქალთა სიმღერების გათვალისწინების გარეშე, მარტოოდენ მამაკაცთა რეპერტუარით, ქართულ სასიმღერო კულტურაზე სრულყოფილი წარმოდგენის შექმნა შეუძლებელია.

შენიშვნები:

1. ვგულისხმობ ტრადიციული რეპერტუარის ძირითად ნაწილს – სოფლურს, გლეხურს, რომელიც თვითმყოფადი და ორიგინალურია.
2. ინფექციური დაავადებების – ბატონების საბოდიშოდ მოწვეულ ქალებში გურულები კაცს მაშინ გაურევდნენ, ლოცვა თუ იცოდა (ნადარაია 1980: 200); ქართლში ბატონების გასტუმრების წესში მონაწილეობა მამაკაცებიდან მხოლოდ შინაკაცებს შეეძლოთ (მაკალათია 1971: 70); ერთი ქართლელი ეთნოფორის ცნობით, წინათ ძეობაში ქალები ქეიფობდნენ, კაცებს არ გააჩერებდნენ (გარაყანიძე 1981: 50); ზრუნის შაირს რაჭაში მამაკაცი მარტო მაშინ იტყოდა, როცა ახლობელი, გულის მომკვლელი ვინმე გარდაეცვლებოდა (ნაკაშიძე 1985: 223).
3. საქართველოს კუთხეებში შემსრულებელთა რეგლამენტაციის საკითხს სხვა მკვლევრებაც ეხებიან, მაგალითად: შ. ასლანიშვილი საუბრობს მხოლოდ მამაკაცთა და მხოლოდ ქალთა მიერ შესასრულებელ სიმღერებზე, მამაკაცებთან და ქალებთან დაკავშირებულ ჟანრებზე (ასლანიშვილი 1956: 13); ვ. ახობაძე ასახელებს სვანეთში ქალებისა და მამაკაცების მიერ ცალ-ცალკე სათქმელ სიმღერებს – დალა კოჭას ხელღვაჟაღეს და ბარბალ დოლაშს (ახობაძე 1957: 14, 11), აღნიშნავს აჭარაში ქალთა ნადის და მასზე შესასრულებელი სახუმარო სიმღერების არსებობას (ახობაძე 1961: 9, 14); თ. მესხი პირველი უთმობს ქალთა მუსიკალურ ფოლკლორს საგანგებო

- წერილს (მესხი 1962); ე. გარაყანიძეს შემსრულებელთა სექსობრივი რეგლამენტაციის მაგალითებად მოჰყავს გურული კრიმინალური სიმღერები და ქართლ-კახური სუფრულები, ხოლო დღესდღეობით ამ წესის ხშირად დარღვევა მიაჩნია აუთენტიკურ შემსრულებლობაში მომხდარ მნიშვნელოვან ცვლილებად (გარაყანიძე 2007: 72-73).
4. საქმე ეხება კახელ ქალთა ზარს (*ზარით ტირილს*), იგივე ბანით ტირილს.
 5. შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს მამაკაცთა სიმღერების (სუფრულების, განსაკუთრებით – საფერხულოების და საცეკვაოების) შესრულებაში ქალთა ხშირ მონაწილეობას (ასლანიშვილი 1956: 13-14); ვ. ახობაძე საუბრობს მამაკაცთა და ქალთა ერთდროულ მღერაზე სვანურ საფერხულო სიმღერებში (ახობაძე 1957: 15); შერეული შესრულების ტრადიციის არსებობას ე. გარაყანიძეც აღიარებს (გარაყანიძე 1994: 29) და ასკვნის, რომ **სოფლის ყოფაში დღესდღეობით იშვიათი შერეული შესრულება ყოველთვის გვიანდელი მოვლენა არ არის** (ხაზგასმა ჩემია – ნ.ბ.). ასე რომ, უსაფუძვლოა აზრი, თითქმის ქართველმა მკვლევრებმა დაამკვიდრეს „სექსობრივი პრინციპით მკაცრად რეგლამენტირებული სიმღერის თეორია, რომელიც ხშირად უგულვებელყოფდა ზოგიერთ დიალექტში ქალთა და მამაკაცთა საერთო რეპერტუარის არსებობის ფაქტებს“ და თითქმის „მართალია, ეთნომუსიკოლოგებს, არაყიშვილის შემდგომ, აღუნიშნავთ ზიარი რეპერტუარის არსებობის ფაქტი, ისინი ასეთ ერთობას განიხილავდნენ როგორც გვიანდელ მოვლენას და როგორც ქალთა მიერ მამაკაცთა სიმღერების სესხებას“ (ციციშვილი 2003: 485-486).
 6. ე. გარაყანიძის მიხედვით, ქალთა რეპერტუარში არც ისე ცოტაა საგუნდო სიმღერა, რომელიც „საუკუნეთა სიღრმიდან მოდის და მნიშვნელოვანი მხატვრული ღირსებების მქონეა“ (გარაყანიძე 2007: 46-47).
 7. ეროვნულ სამუსიკო ფოლკლორში ქალთა სიმღერების ადგილს თ. მესხიც ეხება. მკვლევარი შენიშნავს, რომ ქართული ხალხური მუსიკის ზოგადი დახასიათების საფუძველი მამაკაცთა სიმღერებია, რაც მათი ჟანრული ნაირფეროვნებით და მუსიკალური გამომსახველობის პრინციპების თავისებურებით აიხსნება (მესხი 1962: 70).
 8. თ. მესხის აზრით, ქალთა სასიმღერო შემოქმედება მრავალფეროვნებას მოკლებულია და ივარგლება „საყოფაცხოვრებო ჟანრის მხოლოდ რამდენიმე სახეობით“ (საკვანო, სანესო, საფერხულო, ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერებით და ტირილებით) (მესხი 1962: 71); ხოლო ე. გარაყანიძის მიხედვით, ქალთა რეპერტუარს ჟანრულ შეზღუდულობას ვერ დავწამებთ (გარაყანიძე 2007: 47).
 9. *მისადაგებული რუსულენოვან მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში* დამკვიდრებული ტერმინის *приуроченные* ე. გარაყანიძისეული თარგმანია, ხოლო *თანდებული* – საკუთრივ ე. გარაყანიძის ტერმინი (გარაყანიძე 2007: 21).
 10. საძეობო სიმღერები მამაკაცებმაც იციან და ამბობენ. ჩანერილი ნიმუშებიდან გურულ, მეგრულ და მესხურ *მზე შინას* და სვანურ *ზაშინაოს* სწორედ ისინი ასრულებენ (ზუმბაძე 2008: 299); ე. გარაყანიძის მიხედვით, მამაკაცები მღერიან აჭარული

ნამ-ნამს მრავალხმიან ნიმუშებსაც (გარაყანიძე 2011: 85).

11. თვითონ შემსრულებლები განასხვავებენ ბატონების, ანუ სახადის და საეკლესიო, ღვთიურ იავნანებს (ჟორდანიას 1962). საეკლესიო იავნანები მხოლოდ კახეთშია ჩანერილი, თუმცა, ზოგი ცნობით, ადრე ქართლშიც სრულდებოდა (გარაყანიძე 1981: 15).
12. შრომის სიმღერებს შ. ასლანიშვილი მხოლოდ მამაკაცთა კუთვნილებად თვლის (ასლანიშვილი 1956: 13), რაც არასწორია.
13. ჭიბონის რეპერტუარში არსებული ჰანგი *პატარძლის გამოთხოვება მშობლებთან* ა. მსხალაძეს იმის უტყუარ საბუთად მიაჩნია, რომ ქვემო აჭარის ზოგ სოფელში ცნობილი, საპატარძლოსთან გამოსამშვიდობებელი საფერხულო სიმღერები უნინ მთელ აჭარაში იყო გავრცელებული (მსხალაძე 1968: 94).
14. *მუსადაგებელი* რუსულენოვან მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში დამკვიდრებული ტერმინის *неприуроченные* ე. გარაყანიძისეული თარგმანია, ხოლო *წმინდა* – საკუთრივ ე. გარაყანიძის ტერმინი (გარაყანიძე 2007: 21).
15. ამგვარ თუშურ ნიმუშებს, რომლებიც, ჩვეულებრივ, სრულდება გლოვის რიტუალისგან განცალკევებით, დატირების ტექსტზე, მაგრამ განსხვავებულ ჰანგზე, საკრავით არის თანხლებული და მრავალხმიანია, ე. გარაყანიძე *სიმღერა-ტირილებს* უწოდებს (გარაყანიძე 2011: 37).
16. შ. ასლანიშვილი ლირიკულ საჩონგურო სიმღერებს ქალთა სიმღერებად მიიჩნევს (ასლანიშვილი 1956: 13); თ. მესხის მოსაზრებით, ლირიკული სიმღერები ქალთა რეპერტუარის ერთ-ერთი ცენტრალური ჟანრია (მესხი 1962: 72).
17. პირველად (აუთენტიკურ) ფოლკლორში ვგულისხმობთ ტრადიციის მატარებელთა მიერ დამუშავების გარეშე წარმოდგენილ ფოლკლორს (ამის შესახებ იხ. გარაყანიძე 2007: 15-17).
18. მეცნიერი ამას ხსნის ყოფაში მამაკაცების მღერის გაცილებით მეტი პრაქტიკით. მაგალითად იგი ასახელებს შრომის კოლექტიურ სიმღერებს, რომლებიც მამაკაცებისთვის ის „შესანიშნავი სასიმღერო სკოლა“ იყო, ქალები რომ მოკლებულნი იყვნენ (გარაყანიძე 2007: 73).
19. მისგან განსხვავებით, ქალთა რეპერტუარში უმარტივესი მუსიკალური ნიმუშებიც არსებობს. აქ, პირველ რიგში, დავასახელებ ძროხის დასაყვავებელ ჰანგებს. ამგვარ ნიმუშებსა და რთულ სიმღერებს (მაგალითად, *ბრუნს*) შორის არსებული სივრცე, ძირითადად, მარტივ და/ან ნაკლებად განვითარებულ სიმღერებს უკავია.
20. შემთხვევითი არ არის, რომ იავნანას მელოდიას ქართული ხალხური მუსიკის ლექსიკურ ფონდში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს (ამის შესახებ იხ. ასლანიშვილი 1954: 90-163).
21. ე. გარაყანიძე ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოყოფს თუშ და მეგრულ ქალთა სიმღერებს (გარაყანიძე 1990: 43-44).
22. ვგულისხმობ სახადის სამკურნალო იავნანებს, რომლებიც ამ კუთხეში *საბოდიშოს* (*ბატონებოს*) სახელით არის ცნობილი.

23. მოხეური *ხმით ტირილის* უნიკალური ნიმუში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ეთნომუსიკოლოგიურმა ექსპედიციამ მ. ჟორდანიას ხელმძღვანელობით 1960 წელს ჩაწერა.
24. მხედველობაში მაქვს *დატირება*, ჩაწერილი საჩხერის რაიონის 1988 წლის ეთნომუსიკოლოგიურ ექსპედიციაში, რომელშიც ჩემს კოლეგებთან – ე. გარაყანიძესა და ქ. ბაიაშვილთან ერთად ვმონაწილეობდი.
25. შ. ასლანიშვილი საუბრობს ქართული სიმღერის შემკრებთა ნაკლებ ინტერესზე აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების ერთხმიანი, ნაკლებად განვითარებული სიმღერებისადმი. მეცნიერის თქმით, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ჩამოყალიბებული გუნდების მეშვეობით ქართული მუსიკალური კულტურის პროპაგანდისტთვის უფრო მიზანშეწონილად ითვლებოდა ისეთი სიმღერები, რომლებიც არა მარტო მრავალხმიანი (ძირითადად, სამხმიანი) იყო, არამედ ამ მრავალხმიანობის მდიდარ და მრავალფეროვან ფორმებს ასახავდა (ასლანიშვილი 1956: 85).
26. მაგალითად მოვიყვან *დატირებას*: მისი ბუნებრივ გარემოში მოსმენის (მით უმეტეს, ჩაწერის) შესაძლებლობა დიდი იშვიათობაა – ექსპედიციაში ყოფნის პერიოდში ვინმე ადგილობრივი თუ გარდაიცვალა და მის ოჯახში სამძიმარზე მისვლის და ჩაწერის საშუალება თუ გექნა. სხვა შემთხვევაში *დატირების* თქმაზე რომ დაიყოლიო, მოტირალს საგანგებოდ უნდა მოელაპარაკო და მისთვის შესაბამისი განწყობის შექმნაზეც უნდა იზრუნო. საამისოდ კი ყველაზე კარგი გარემო სასაფლაოა. პირადად მე ტირილების უმეტესობა სწორედ სასაფლაოზე მაქვს ჩაწერილი.
27. შალვა მშველიძეს მე-20 საუკუნის 30-იან წლებში ხულოს რაიონში (გურძალუში) ორხმიანი *აჭარული ნანა* მამაკაცებისგან ჩაუწერია, რადგან ადგილობრივ ქალებს სარწმუნოება უკრძალავდა უცხო მამაკაცებთან შეხვედრას, მით უფრო – მღერას (კალანდაძე-მახარაძე 2010: 177-178).
28. მით უფრო დასაფასებელია მ. ჟორდანიას ღვანლი ქართველ ქალთა რეპერტუარის ჩაწერაში, მაღალმხატვრულთან ერთად, განსაკუთრებული სამეცნიერო ღირებულების მქონე მარტივი ნიმუშების და სიმღერებთან დაკავშირებული ვერბალური ინფორმაციის მოპოვებაში (ზუმბაძე 1997: 22). ამ მხრივ აღსანიშნავია ცნობები სამნაირი *ტირილის* და ნათლისმცემლის დღეობაზე მახვეწართა მიერ გაბმული *ფეხისას* შესახებ ხევის 1960 წლის ექსპედიციის დღიურებიდან (ჟორდანიას 1960), ინფორმაცია *მოთქმით* და *ბანით ტირილის*, სახადის და ღვთიური, საეკლესიო *იავნანას*, *გონჯას* და *გუთანზე დატირების* ხასიათის, დანიშნულების, შესრულების წესის, შემსრულებლებისა და ხმების შესახებ კახეთის 1962 წლის ექსპედიციის დღიურებიდან (ჟორდანიას 1962).
29. დ. არაყიშვილი განასხვავებს გურულ ქალთა და მამაკაცთა სიმღერების მუსიკას: პირველს ლამაზად, მუსიკალურად მიიჩნევს, ხოლო მეორეს – უფრო ორიგინალურად, ვიდრე ლამაზად, ნაკლებად ესთეტიკურად (Аракчиев 1908: 15-16); შ. ასლანიშვილი საუბრობს მამაკაცთა და ქალთა სიმღერების საერთო ინტონაციებზე, ჰარმონიასა

- და რიტმზე და განსხვავებას მათ შორის ამა თუ იმ ჟანრის თავისებურებაში ხედავს, ხევსურული სიმღერების გამოკლებით (ასლანიშვილი 1956: 14); ე. გარაყანიძის მიხედვით, ქალთა და მამაკაცთა სასიმღერო შემოქმედება დიალექტებში რეპერტუარით და განვითარების დონით სხვაობს: ქალთა სიმღერები უმეტესად მუსიკალური აზროვნების ევოლუციის უფრო დაბალ საფეხურებს ასახავს, ხოლო ხევსურ მამაკაცთა სიმღერებთან შედარებით ქალთა სიმღერების უფრო მაღალი მხატვრული ღირსებები ამ დიალექტის თავისებურებაა (გარაყანიძე 1990: 154, 195-196); ე. გარაყანიძისავე აზრით, მეგრულ ქალთა სამხმიანი სიმღერები მამაკაცთა სიმღერებისგან მხოლოდ ლირიკული ხასიათით განსხვავდება (გარაყანიძე 1990: 122).
30. ხალხური წარმოდგენით, დიდებას და იავნანას ყველა ვერ იტყვის, უფრო იმას შეუძლია, ვინც დამიზებულა, მათ „ღვთის ძალა ათქმევინებს“ (ზუმბაძე 1991, 1988ა); ე. გარაყანიძე ღვთის კარზე სათქმელ იავნანას „კულტის მსახურის სიმღერად“ იხსენიებს (გარაყანიძე 2011: 89); ზრუნის და მოთქმით ტირილის შესრულებისთვის განსაკუთრებული ნიჭი იყო საჭირო (ნაკაშიძე 1985: 225-226); ხმით მოტირალს უნდა ჰქონოდა იმპროვიზაციის დიდი უნარი, რომ ყველა მიცვალებული ინდივიდუალურად დაეტირა (გიორგაძე 1987: 39).
 31. ცნობა ფარული ქალების მიერ ზარის შესრულების შესახებ მომანოდა ჩემმა მაგისტრანტმა, მესტიის მუნიციპალიტეტის სოფელ ფარის მკვიდრმა – კობა დევდარიანმა.
 32. ე. გარაყანიძე აღნიშნავს, რომ მარო და ეკატერინე თარხნიშვილების, ანა ვარდიაშვილის, ნინო ტოგონიძის, მარიამ არჯვენიშვილის, ლუბა და ვერა შელეგიების და სხვ. შესანიშნავი მომღერალი ქალების რეპერტუარში „ნამდვილ ქალთა სიმღერებს სრულიად უმნიშვნელო ადგილი ეჭირა“ (გარაყანიძე 2007: 110).
 33. თ. მესხი ქალთა სოლო სიმღერებს „მონოდიური ერთხმიანობის ნიმუშებად“ იხსენიებს (მესხი 1991/1992: 7). ჩემი აზრით, ქართველ ქალთა სოლო სიმღერები მათგან არსებითად განსხვავდება მრავალხმიანი განვითარების პოტენციით, რომელიც ხელსაყრელ პირობებში ხორციელდება კიდევ (ზუმბაძე 1989/1990: 23-24).
 34. ე. გარაყანიძის შეხედულებით, ერთხმიანობა ახასიათებს აჭარულ ქალთა სიმღერებს, მათ შორის, საგუნდოს; გამონაკლისია სასცენო-საკონცერტო პრაქტიკაში არსებული ახალი ფორმაციის სიმღერები (გარაყანიძე 1990: 138).
 35. სვანურ ერთხმიან სიმღერებზე საუბრისას შ. ასლანიშვილი მხოლოდ ტირილებს ახსენებს და აღნიშნავს, რომ სხვა ჟანრებში ერთხმიანობა არ გვხვდება (ასლანიშვილი 1954: 26), არადა, ერთხმიანი ჟანრის – აკვნის ნანას ნიმუშებს სვანურ მუსიკაშიც საპატიო ადგილი უჭირავს (ზუმბაძე 1997: 15-16).
 36. მამაკაცთა რეპერტუარში ქალთა დატირების ანალოგიურ, ერთხმიან-მრავალხმიან ნიმუშს გუთნური წარმოადგენს.
 37. ე. გარაყანიძის აზრით, საქართველოში ჩამოყალიბებულია მრავალხმიანი მღერის კულტი: სიმღერის ერთ ხმად შესრულება სრულყოფილად არ ითვლება, ამიტომ თუ

- ყველა ხმის მთქმელი ვერ შეიკრიბა, სოფლად მის მღერაზე, ჩვეულებრივ, უარს ამბობენ (გარაყანიძე 2007: 71). მრავალხმიანი მღერის საკითხს (მათ შორის, ქალთა სიმღერებში) საგანგებო ყურადღება ექცევა ჩემს სტატიებში 1980-იანი წლების ბოლოდან, დღეის ჩათვლით (იხ. ზუმბაძე 1989/1990-ზუმბაძე 2021).
38. ასეთივე *ტირილის* ქართლში არსებობის დამადასტურებელ საბუთად ე. გარაყანიძეს მიაჩნია ამ კუთხეში გავრცელებული ბერიკაობის (ბუნების ძალთა აღორძინების თეატრალიზებული დღესასწაულის) ერთ-ერთი მუსიკალური ფრაგმენტი – *ბერიკების ტირილი* (გარაყანიძე 1990: 78-79).
 39. მამაკაცთა რეპერტუარში ანალოგიურ ნიმუშად მიმაჩნია თუშური *დალაა*.
 40. „ტრადიციულ გარემოში“ ვგულისხმობ სოფლად სიმღერის შესრულების ჩვეულ დროსა და ადგილს, აგრეთვე – ადგილობრივ ტრადიციის მატარებლებს.
 41. მრავალხმიანი საფერხულო ჰანგის ერთი კაცის მიერ (მარტოდ) შესრულების შედეგია *მზე შინას* მეგრული და გურული, საკრავით თანხლებული ნიმუშები (ზუმბაძე 2008: 302).
 42. ამ მხრივ საინტერესოა მამაკაცთა რეპერტუარიც. ცნობილი გურული მომღერლის – ვაჟა გოგოლაძის თქმით, სამხმიანი სიმღერები მაშინაც უმღერიათ, როცა სახლში მხოლოდ ორი მომღერალი იყო: ხმებს ერთმანეთს უცვლიდნენ და ამ გზით ცდილობდნენ, სამხმიანობის შთაბეჭდილება შეექმნათ (გარაყანიძე 2007: 38-39).
 43. ნანას მრავალხმიანი მოდელის წარმოქმნის გზებად ნ. კალანდაძე-მახარაძეს საოჯახო მუზიკირება და მე-19 საუკუნის ბოლოდან დაწყებული საგუნდო-საკონცერტო პრაქტიკა მიაჩნია (კალანდაძე-მახარაძე 2010: 177).
 44. სამპირული შესრულების ნიმუშად შეიძლება დასახელდეს მხოლოდ ერთი – პ. გოლდის მიერ თურქეთში 1968 წელს ჩანერილი საქორწილო სიმღერა *ვინ მოგიტანა* (Gold 1972). ე. გარაყანიძის მიხედვით, ჩანანერში ერთი ქალის მიერ შესრულებული ეს ნიმუში სინამდვილეში სამპირული სიმღერაა, რომელშიც I სოლისტი, უნისონური გუნდი და II სოლისტი (პატარძალი) უნდა მონაცვლეობდნენ (გარაყანიძე 2011: 89-90, მაგ. №344).
 45. ქალთა *მოთქმით ტირილი* და მამაკაცთა *ბარი* ერთდროულად ხმოვანებს რაჭაშიც (ნაკაშიძე 1985: 221-222).
 46. ეს სავედრებელი სიმღერა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ეთნომუსიკოლოგიურმა ექპედიციამ მ. ჟორდანიას ხელმძღვანელობით 1962 წელს ჩანერა ყვარლის რ-ნის სოფელ შილდაში.
 47. ნ. ციციშვილის მიხედვით, მამაკაცებისგან განსხვავებით, ქართველი ქალები ნაკლებად არიან აღიარებულნი კარგ იმპროვიზატორებად, რისი ერთ-ერთი მიზეზიც ის არის, რომ ისინი „არ სწავლობდნენ იმპროვიზაციას სოციალურად და სტრუქტურულად ორგანიზებულ გარემოში“ (ციციშვილი 2008: 416).
 48. იგივე შეიძლება ითქვას პანკისის ხეობაში მოსახლე ქისტ ქალებზე, რომელთა მღერაც, პირიქით, მეტად მაღალი რეგისტრით გამოირჩევა.
 49. ეთნომუსიკოლოგებით შედგენილმა ჯგუფმა ძველ საარქივო საექსპედიციო ფონო-

ჩანაწერებში მოიძია, შეისწავლა და გააცოცხლა საქართველოს ყველა კუთხის (მათ შორის, ისტორიულს) ქალთა ტრადიციული რეპერტუარის ნიმუშები, აღადგინა ისინი სპეციალურ ლიტერატურაში არსებული მონაცემების საფუძველზე და რეპერტუარი საკუთარი, ახლად მოძიებული საველე მასალებითაც გაამდიდრა. ამ მხრივ მზეთამზეს დამსახურება ფასდაუდებელია.

50. მაგალითად მკვლევარს მოჰყავს კასპის 1980 წლის ექსპედიციაში ჩანერილი ერთი მამაკაცი მომღერლის შეხედულება, რომ წელსზევით შიშველი დედაკაცები, რომლებიც გუთნით წყლის მოხვნის წესს ასრულებენ, უნესო ქალები არიან (გარაყანიძე 2007: 67).
51. მამაკაცთა რეპერტუარიდან ბავშვთა რეპერტუარში გადასული ანალოგიური ნიმუშია რაჭაში საშობაო ალილო.
52. წეს-ჩვეულება, რომელიც აფხაზეთში გვალვისას წინათ მხოლოდ ქალებს სცოდნიათ, თითქმის გადავარდნილია, ნ. ჯანაშიას მიხედვით, საბავშვოდ არის გადაქცეული და ორივე სქესის ბავშვები ასრულებენ (ჯავახიშვილი 1979: 118-119). გამორიცხული არ არის, რომ ჩემ მიერ ლეჩხუმში ჩანერილი ბავშვთა ზოგიერთი თამაშობის სიტყვიერი ტექსტები, რომლებიც ლაზარობა-გონჯაობის ტექსტებს ჰგავს, ამ კუთხეში უნდა გავრცელებული ამინდის შესაცვლელი რიტუალის ნაშთი იყოს (ზუმბაძე 1997: 41-42).

აუდიომაგალითები:

აუდიომაგ. 1. ნანე. ხევსურული. აღმოაჩინე საქართველო ტრადიციული მუსიკით. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის საექსპედიციო ჩანაწერები. ვარშავა, 2018. დისკი 1-2.

აუდიომაგ. 2. ნანა. ლაზური. ფრაგმენტი. აღმოაჩინე საქართველო... დისკი 3-17.

აუდიომაგ. 3. ნამ-ნამ. აჭარული. ფრაგმენტი. Ensemble Mzetamze, Vol. II. Face Music Switzerland - FM 50030, 2000, №17.

აუდიომაგ. 4. იავნანო. ქართლური. ფრაგმენტი. აღმოაჩინე საქართველო... დისკი 1-35.

აუდიომაგ. 5. ბატონების ნანინა. იმერული. ფრაგმენტი. აღმოაჩინე საქართველო... დისკი 2-29.

აუდიომაგ. 6. ბატონებო (ჩონგური). გურული. ფრაგმენტი. აღმოაჩინე საქართველო... დისკი 3-3.

აუდიომაგ. 7. გონჯა. კახური. ფრაგმენტი. აღმოაჩინე საქართველო... დისკი 1-44.

აუდიომაგ. 8. გუთანზე დატირება. კახური. ფრაგმენტი. Ensemble Mzetamze, Vol. I. Face Music Switzerland - FM 50016, 1996, №11.

აუდიომაგ. 9. დიდება (საფერხულო). კახური. ფრაგმენტი. აღმოაჩინე საქართველო... დისკი 1-41.

აუდიომაგ. 10. იავნანა (ღვთის კარზე სათქმელი). კახური. ფრაგმენტი. აღმოაჩინე საქართველო... დისკი 1-46.

- აუდიომაგ. 11. *ხერტლის ნადური*. აჭარული. ფრაგმენტი. *აღმოაჩინე საქართველო...* დისკი 3-10.
- აუდიომაგ. 12. *ქორქალი*. რაჭული. ფრაგმენტი. *Ensemble Mzetamze*, Vol. I... №29.
- აუდიომაგ. 13. *ვინ მოგიტანა*. შავშური. ფრაგმენტი. *Ensemble Mzetamze*, Vol. I... №25.
- აუდიომაგ. 14. *ხმით ტირილი*. ხევსურული. *აღმოაჩინე საქართველო...* დისკი 1-5.
- აუდიომაგ. 15. *ხმით ტირილი*. მოხეური. ფრაგმენტი. *აღმოაჩინე საქართველო...* დისკი 1-20.
- აუდიომაგ. 16. *ტირილი*. იმერული. ფრაგმენტი. *Ensemble Mzetamze*, Vol. I... №30.
- აუდიომაგ. 17. *ზრუნი*. რაჭული. ფრაგმენტი. *აღმოაჩინე საქართველო...* დისკი 2-17.
- აუდიომაგ. 18. *შატილის ასული* (გარმონით). თუშური. ფრაგმენტი. *აღმოაჩინე საქართველო...* დისკი 1-16.
- აუდიომაგ. 19. *დედა მოგიკვდესა*. თუშური. ფრაგმენტი. *Ensemble Mzetamze*, Vol. I... №24.
- აუდიომაგ. 20. *ნარდანი*. შავშური. ფრაგმენტი. *Ensemble Mzetamze*, Vol. I... №36.

იხ., აუდიომაგალითები 1– 20: <https://drive.google.com/drive/folders/1DzeMGlezWnCWI1oHlmuQKn4rL-lxpiY5?usp=sharing>.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არაყიშვილი, დიმიტრი. 1950. *რაჭული ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.
- ასლანიშვილი, შალვა. 1954. *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, I. თბილისი: ხელოვნება.
- ასლანიშვილი, შალვა. 1956. *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, II. თბილისი: ხელოვნება.
- ახობაძე, ვლადიმერ. 1957. *ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა.
- ახობაძე, ვლადიმერ. 1961. *ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები*. ბათუმი: სახელმწიფო გამომცემლობა.
- გარაყანიძე, ედიშერ. 1981. „ქართული საწესო სიმღერების ერთი ჯგუფის საკითხისათვის“. სადილომო ნაშრომი. თბილისი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- გარაყანიძე, ედიშერ. 1990. „ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება“. საკანდიდატო დისერტაცია. თბილისი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- გარაყანიძე, ედიშერ. 1994. „შერეული შესრულების შესახებ ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში“. *ხელოვნება*. №1-3, გვ. 24-29.
- გარაყანიძე, ედიშერ. 2007. *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. თბილისი: ინტელექტი.

- გარაყანიძე, ედიშერ. 2011. *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება*. თბილისი: საქართველოს მაცნე.
- გიორგაძე, დალი. 1987. *დაკრძალვისა და გლოვის წესები საქართველოში*. თბილისი: მეცნიერება.
- ზუმბაძე, ნატალია. 1988. „ქართველ ქალთა მრავალხმიანი სიმღერების ზოგიერთი თავისებურება“. *საბჭოთა ხელოვნება*. №1, გვ. 131-136.
- ზუმბაძე, ნატალია. 1988ა. ყვარლის რაიონის ექსპედიციის მასალები. ხელმძღვანელის პირადი არქივი.
- ზუმბაძე, ნატალია. 1989/1990. მრავალხმიანობისა და ორპირული შესრულების საკითხისათვის ქალთა სანესჩვეულებო ტრადიციაში. სამეცნიერო ნაშრომი. №5579. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი.
- ზუმბაძე, ნატალია. 1991. თელავის რაიონის ექსპედიციის მასალები. ხელმძღვანელის პირადი არქივი.
- ზუმბაძე, ნატალია. 1997. „სავედრებელი და სადიდებელი სიმღერები ქართველ ქალთა სანესჩვეულებო ფოლკლორში: ჟანრული სპეციფიკა და მრავალხმიანობა“. საკანდიდატო დისერტაცია. თბილისი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- ზუმბაძე, ნატალია. 2008. „ქართული საძეობო სიმღერები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის შესახებ საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*. რედაქტორები: ნურნუშია, რ., ჟორდანია, ი. გვ. 299-313. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- ზუმბაძე, ნატალია. 2020. „მრავალხმიანობის კიდევ ერთი არგუმენტის შესახებ ქართულ სიმღერაში“. მოხსენება. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეათე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი.
- ზუმბაძე, ნატალია. 2021. „ლაზური სიმღერის მრავალხმიანობისა და შესრულების საკითხისათვის“. მოხსენება. თბილისის მეოთხე საერთაშორისო მუსიკოლოგიური კონფერენცია „ეროვნული და ინტერნაციონალური მუსიკაში“. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი.
- კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. 2010. „მრავალხმიანი ლირიკული აკვნის სიმღერა საქართველოში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*. რედაქტორები: ნურნუშია, რ., ჟორდანია, ი. გვ. 175-197. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- მაკალათია, სერგი. 1971. *ლიახვის ხეობა*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- მესხი, თამარ. 1962. „ქალთა სიმღერები“. *საბჭოთა ხელოვნება*. № 6, გვ. 70-74.
- მესხი, თამარ. 1991/1992. ქალთა ფოლკლორული ტრადიციების საკითხისათვის. სამეცნიერო ნაშრომი. №5783. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი.
- მსხალაძე, ალექსანდრე. 1968. „აჭარის საოჯახო-სანესჩვეულებო პოეზია“. საკანდიდატო

- დისერტაცია. ბათუმი, ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი.
- ნადარაია, მედეა. 1980. „დემონოლოგიის საკითხისათვის საქართველოში“. სტატიების კრებულში: *მასალები გურიის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის*. რედაქტორი: ჯალაბაძე, გ. გვ. 183-202. თბილისი: მეცნიერება.
- ნაკაშიძე, ქეთევან. 1985. „რაჭული სამგლოვიარო სიმღერა „ზრუნე“. კრებულში: *ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები*, II. სარედაქციო კოლეგია: ითონიშვილი, ვ., კიკნაძე, რ. (პასუხისმგებელი რედაქტორები) და სხვ. გვ. 221-227. თბილისი: მეცნიერება.
- ჟორდანია, მინდია. 1960. ხევის ექსპედიციის დღიურები. ხელნაწერი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის (ამის შემდეგ – თსკ ქსმშლ) არქივი.
- ჟორდანია, მინდია. 1962. კახეთის ექსპედიციის დღიურები. ხელნაწერი. თსკ ქსმშლ არქივი.
- ვალაიშვილი, ზაქარია. 1903. „ჩემი მოგზაურობა სვანეთში და სვანური სახალხო სიმღერები“. *ივერია*. №175. გვ. 1-2.
- ჩხიკვაძე, გრიგოლ. 1952. კახეთის ექსპედიციის დღიურები. ხელნაწერი. თსკ ქსმშლ არქივი.
- ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (რედაქტორ-შემდგენელი). 1960. *ქართული ხალხური სიმღერა*, ტომი I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- ციციშვილი, ნინო. 2003. „ქართული ეთნომუსიკოლოგია და გენდერის საკითხი ქართულ სიმღერაში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*. რედაქტორები: ზურნუშია, რ., ჟორდანია, ი. გვ. 483-492. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- ციციშვილი, ნინო. 2008. „სქესი და იმპროვიზაცია ქართულ მრავალხმიან სიმღერაში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*. რედაქტორები: ზურნუშია, რ., ჟორდანია, ი. გვ. 415-428. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- ჯავახიშვილი, ივანე. 1938. *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.
- ჯავახიშვილი, ივანე. 1979. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტომი I. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- Gold, Peter. 1972. *Georgian Folk Music from Turkey*. Bloomington.
- Аракчиев, Дмитрий. 1905. *Краткий очерк развития Грузинской, Карталино-Кახетинской, народной песни*. Оттиски из I т. «Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии». Москва: Типография К. Меньшова.
- Аракчиев, Дмитрий. 1908. *Народная песня Западной Грузии (Имеретии)*. Оттиски из II т. «Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии». Москва.
- Аракчиев, Дмитрий. 1916. *Грузинское народное музыкальное творчество*. Оттиски из V т. «Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии». Москва: Типография Г. Лиснера и Д. Собко.

ქალი და მისი როლი სვანების მუსიკალურ ყოფაში

ნანა მჟავანაძე

მადონა ჩამგელიანი

ნანა მჟავანაძე

ლახუში – მოძღვრული სოფელი

სამიოდე წლის წინ ვაშინგტონში საქმიანი შეხვედრის შემდეგ მასპინძლის, ბეთსი სმიტ პლათის გაშლილ სუფრას შემოვუსხედით და ოკეანის გაღმა-გამოღმა ამბებზე საუბარს შევყვეით. საქართველოს კარგად იცნობდნენ და მასზე გატაცებით საუბრობდნენ. სტუმართაგან ერთ-ერთმა სვანეთი ახსენა – ცოტა ხნის წინ მოვიარე და იქედან საუცხოო შთაბეჭდილებებით დავბრუნდიო. ჩავეძიე, მაინც სად იყავით მეთქი. „არა მგონია იცოდეთ, ერთი პატარა, ტურისტებისთვის უცხო და მიუვალი სოფელია“, – მითხრა და ოდნავ შეყოვნდა, ცდილობდა, სახელი გაეხსენებინა. „მგონი, ლაჰუშ თუ რაღაც მაგ-დაგვარი ჰქვია“, – დაამატა. ლახუშდს ხომ არ გულისხმობთ-მეთქი, ვკითხე და სახეგაბრწყინებულმა – კი, ნამდვილად, ლახუში ჰქვიაო, მომიგო. როგორ არ ვიცი, ეგ ხომ „ჩემი“ სოფელია-მეთქი, ვთქვი და მათი ცნობისმოყვარეობა რომ დამეკმაყოფილებინა, ვუამბე:

2010 წელი იყო. ქართული სიმღერის დიდი მოყვარული და მოამაგე შოტლანდიელი მარჯორი (მეჯ) ბრეი ქალთა ანსამბლ *სათანაოს* რეპეტიციაზე გამომყვა. ანსამბლის წევრები საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან არიან წარმოშობითა თუ აღზრდა-განათლებით. მათ შორისაა ანა ჩამგელიანი, რომელიც სვანეთში, მუსიკალური ტრადიციებით მდიდარ ოჯახშია დაბადებული და გაზრდილი.

რეპეტიციაზე ანას თავისი და, მადონაც ახლდა. ანსამბლის სვანურმა რეპერტუარმა და განსაკუთრებით ანას ოსტატობამ მეჯზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. რეპეტიციის შემდეგ დებს გაესაუბრა და ძირისძირამდე გამოიძია ოჯახის ამბები და მათი სასიმღერო ბიოგრაფია. მადონა სვანური კულტურისა და ტრადიციების გულშემმატიკვარი და მცოდნე აღმოჩნდა. უცხო ადამიანებისგან

მშობლიური კუთხისადმი დიდი ინტერესი რომ იგრძნო, საკუთარი სადარდებელი გაგვიზიარა: ერთ დროს ლახუში მომღერალი სოფელი ყოფილა. ოჯახი არ მოიძებნებოდა თურმე, სიმღერა რომ არ სცოდნოდათ. სვანური სიმღერის ბევრი ოსტატიც ცხოვრობდა ადრე სოფელში და ბევრი მათგანი სვანური ფოლკლორული ანსამბლების (მათ შორის, *რიჰოს*) ბირთვის წარმოადგენდა. დრო-ჟამის კვალდაკვალ ნელ-ნელა შემოეცალნენ სოფელს უფროსი თაობის მომღერლები და თითო-ოროლადა შემორჩა. ახალგაზრდებმა უარი თქვეს მამა-პაპისეულ მემკვიდრეობაზე, ძველისძველ რიტუალებში მონაწილეობასაც თავიღობდნენ. ბოლოს დასძინა: „სულ რამდენიმე ადამიანი შემორჩა სოფელს *ზარის* მთქმელი. ესენიც რომ წავლენ, აღარავინ დარჩება, ვინც მათ უკანასკნელ გზაზე *ზარით* გააცილებს“.

რა უნდა გვექნა? თვითონვე მოიფიქრა გამოსავალი: ქართველებს ყოველგვარი უცხოხადმი თავყვანისცემამდე მისული მოკრძალება და პატივისცემა გვახასიათებს. იქნებ მოხერხდეს და უცხოელთა ჯგუფები ჩამოვიყვანოთ ლახუში. აქაურობამ სწრაფად დაიწყო დაცლა და ვიდრე მთლად არ დაცარიელებულა, იქნებ ახალგაზრდებმა ნახონ, როგორ მოსწონთ უცხოელებს მათი სოფელი, კულტურა და ტრადიციები. ფერხულში ჩაბმული და მომღერალი სტუმრების შემხედვარე თვითონაც ამღერდებიანო.

ასეც მოხდა. ზუსტად ერთი წლის თავზე, 2011 წლის ზაფხულში ზემო სვანეთში, ლატალის თემის სოფ. ლახუშდს, სადაც მანამდე ერთ უცხოელ ტურისტსაც კი არ დაედგა ფეხი, ოკეანისგაღმელი და ევროპელი სტუმრების ოცდაშვიდკაციანი ჯგუფი ეწვია. მას შემდეგ ლახუში, ლენჯერის კვალდაკვალ, ქართული სიმღერის, უძველესი სვანური ტრადიციებისა და თავგადასავლების მოყვარულთათვის ერთ-ერთ სასურველ ადგილად იქცა. მანამდე სოფ. ლენჯერში სვანური სიმღერის ოსტატისა და ლოტბარის, ისლამ ფილფანის ოჯახი იყო სვანური სიმღერის მთავარი კერა და მასპინძელი და ისლამის ტრადიციას მისი ოჯახი დღემდე ღირსეულად აგრძელებს. საგულისხმოა, რომ სწორედ ისლამის განუყრელი მეგობრის, თაისავ ჩამგელიანის, შვილების ძალისხმევით ლენჯერს ლახუშიც შემოუერთდა. ჩამგელიანებისა და ლახუშდელების მონდომებითა და მეცადინეობით კი ზოგი რიტუალი (მაგ., *მარიამობა*) გაცოცხლდა, ხოლო ზოგიერთის (მაგ.: *თანლილობა*, *მხერის დღეობა*) რეპერტუარი შეივსო. ამგვარად,

უცხოელ სტუმრებს ადგილობრივებთან ერთად დღეობებში მონაწილეობისა და სარიტუალო კონტექსტში სიმღერა-ფერხულების შესრულების შესაძლებლობა მიეცათ.

ჩვენი მოლოდინი გამართლდა. თავიდან სოფლის ახალგაზრდები ცნობის-მოყვარე მზერით აკვირდებოდნენ უცხოელეთა მღერა-თამაშსა და ფერხულებს ამა თუ იმ დღესასწაულზე. თანდათან თავადაც შემოუერთდნენ და უფროსებთან ერთად ფერხულში ჩაებნენ. როგორც ჩანს, სწორედ ეს იყო იმ დაუვიწყარი შთაბეჭდილების მიზეზი, ამერიკელმა ქალბატონმა რომ გამიზიარა ვაშინგტონში ყოფნისას.

მომღერალი ლახუშდის „ადმოჩენა“ და მისი პოპულარიზაცია ჩამგელიანებს, კერძოდ კი, სვანური სიმღერების ოსტატის, თაისავ ჩამგელიანის ოჯახს უკავშირდება¹. ჩამგელიანების დიდი ოჯახი რომ გავიცანით, თაისავი აღარ იყო ცოცხალი. მისი ერთ-ერთი ვაჟიც სრულიად ახალგაზრდა გარდაცვლილიყო. სიმა – თაისავის ქვრივი, ფაფიკო – თაისავის და, თაისავის ქალიშვილები ეკა, ანა და მადონა, ვაჟები – მურთაზი და კახა, ძმა – გიგო და კარის მებობელი მურად ფირცხელანი შეგვეგებნენ სოფლის შუაგულში (სიფში) მდგარი ეკლესიის მოპირდაპირედ მდებარე ჩამგელიანების დიდი, ძველი, მამა-პაპური სახლის ალაყაფის კართან და პირველ სართულზე მისაღებ ოთახში გაშლილ სუფრასთან შეგვიპატიჟეს.

გვიან ღამემდე ვისხედით მკრთალად მოციმციმე ნათურის ქვეშ სვანური კუბდრით, ხაჭაპურებით, ჭვიშდრებითა და რახით დახუნძლული მაგიდის გარშემო. იქვე, კუთხეში მდგარ სვანურ ლუმელში სოფლის ტყის ფერდობებზე ნაგროვები შუშა გიზგიზებდა. ფანჯრებში ეზოში აღმართული, სულ ცოტა, ხუთასწლოვანი სვანური კოშკის კონტურები ილანდებოდა. მურთაზი თამადაობდა და ამ ჯადოსნურ ღამეს პირველად ვისმენდი სვანურ სადღეგრძელოებს, სვანურ სალოცავთა და ქრისტიანულ თუ მითოსურ პერსონაჟთა სახელებს. მადონა მეგზურობას გვიწვედა და გზას გვიკვალავდა სვანური მითოლოგიის ლაბირინთებში. დროდადრო, ანა და ეკა ჭვიშდრისა და კუბდრის ცხობას შეწყვეტდნენ, ფქვილიან ხელებს ჩამოიფერთხავდნენ, ანა დაიჭერდა ჭუნირს და დები ინყებდნენ სამ ხმაში მღერას: მშვიდად, წყნარად, დინჯად, სადად, შეწყობილად,

დარბაისლურად, ლამაზად, თითქმის პირგაულებლად, იოტისოდენა ძალისხმევის გარეშე. ასე ალბათ მხოლოდ მათ შეუძლიათ, ვისაც სულ პატარაობიდან უსიტყვოდ ესმით ერთმანეთისა. ერთი-ორჯერ, დიდი თხოვნის შემდეგ, მოხუცი ფაფიკო დაიყოლიეს და ქუნირზე აალიღინეს. მორცხვად და ძალიან სუსტად, თუმცა გარკვევით, თითქოს მთებზე ჩამოწოლილი ნისლებიდან ისმოდა ფაფიკოს ხმა. სუფრა თანდათან ეშხში შედიოდა და გიგოსთან ერთად სვანური სიმღერის ოსტატი მურად ფირცხელანიც ენერგიულად აქუხებდა ომახიან სვანურ სიმღერებს. რახით შემთვრალი თამადის თხოვნით რეპერტუარი უფრო და უფრო სახალისო ხდებოდა და ბოლოს ცეკვა-თამაშში გადაიზარდა. მოულოდნელი და შთამბეჭდავი აღმოჩნდა სიმას ცეკვა. უკვე ასაკოვანი სიმა ახალგაზრდული ენერგიით (ამავე დროს დარბაისლური თავშეკავებით) ცეკვავდა.

მთელი საღამო მონუსხულებივით შევცქეროდი ამ გასაოცარ „წარმოდგენას“. თითოეული მოძრაობა, ქმედება, სიტყვა, ამბავი, ნიუანსი ერთდროულად ახლობელი და ძალიან უცხო აღმოჩნდა ჩემთვის. მეჭმა გადმომილაპარაკა: „საოცრებაა!“.

იმ დღიდან მოყოლებული, ლახუში და ჩამგელიანები ჩემს იქაურ სახლად და ოჯახად იქცნენ. თანდათან სხვა ლახუშდელ ეთნოფორებსაც დავუახლოვდით. მამაკაცებთან ერთად უნია ფირცხელანი, ეთერ და დარიკო კვანჭიანები, დარიკო გვირიანი, ნათელა მარგველანი და სხვები აქტიურად მონაწილეობდნენ სოფლისა თუ სათემო დღეობების სამზადისში და საკუთარ გამოცდილებასა და ცოდნას უზიარებდნენ სტუმრებს ამა თუ იმ დღესასწაულისა თუ რიტუალის, ცხოვრების წესისა და ყოფის შესახებ.

მოგვიანებით უფრო ზემოთ, შხარის ძირას, უშგულის თემში სვანური სიმღერისა და ფერხულის მცოდნე ლოლა ნიჟარაძესა და ჯანო და ზოია ჩანქსელიანებს შევხვდით. ბევრი ნიმუში (როგორც საფერხულო-საცეკვაო, ასევე, სასიმღერო და ქუნირის თანხლებით) სწორედ მათი განუმეორებელი ხელწერილია აღბეჭდილი. ზოგიერთი სიმღერისა თუ რიტუალის შესახებ ინფორმაციის ძიებისას უშგულელები სწორედ ლოლას, ჯანოსა და ზოიასკენ გვითითებდნენ, იმათ ეცოდინებათო. დაუვიწყარი იყო შეხვედრები ლატალელ სონია და ნინია წერედიანებთან 2016 წლის ექსპედიციის დროს. მათი ნამღერ-ნაამბობი

თუ მოთქმა-დატირებანი ნათელს ჰფენდა და აცოცხლებდა სვანური ყოფის მნიშვნელოვან ასპექტებს (Scherbaum, Mzhavanadze 2018).

სამწუხაროდ, სიმა, გიგო (ერთ-ერთი უკანასკნელი ლახუშდელი ოსტატი) და ფაფიკო ცოცხლები აღარ არიან. სონია წერედიანიც გარდაიცვალა. დღეს ჩემთვის თითქმის აღარაფერია სვანურ კულტურულ ყოფაში უცხო და გასაკვირი. თუმცა ამ ხნის განმავლობაში სულ მანვალედა კითხვა, რა იყო ჩემი იქაური მასპინძლების ძალისა და ენერჯის წყარო – იმ ენერჯისა, რამაც ლახუშდი ცოცხალ მუზეუმად აქცია და ეს პანია, მივარდნილი და მივიწყებული სოფელი მსოფლიო კულტურულ-მუსიკალურ (ე.წ. world music) რუკაზე მონიშნა.

ამ კითხვამ სვანურ სოციუმში ქალის როლზე დამაფიქრა, თუმცა აღარ ჩავღრ-მავებივარ. როგორც ჩანს, არც მანამდე ყოფილა ეს საკითხი საგანგებო კვლევის საგანი. წინამდებარე სტატიაზე მუშაობისას კი ამ ამბის გამოძიებას მადონასთან ერთად შევუდექით. აღმოჩნდა, რომ სვანური თემის სოციალური წყობა, ოჯახური ტრადიციები, სათემო კანონები და, ზოგადად, ცხოვრების წესი, ქალისა და მამაკაცის უფლება-მოვალეობების მეტ-ნაკლებად თანასწორი გადანაწილების საშუალებას იძლევა. შესაბამისად, თანამედროვე სვანი ქალების ინდივიდუალიზმი და ინიციატივა ცარიელ ადგილზე არ აღმოცენებულა და მათ ოჯახსა თუ თემში, სხვადასხვა კულტურული და სოციალური ფაქტორით განპირობებული ნოყიერი ნიადაგი დახვდათ. სვანური სასიმღერო რეპერტუა-რი, ისევე როგორც სვანური მითოლოგიური პანთეონი და მისი იერარქიული დაყოფა, ჟანრობრივად და შინაარსობრივად სწორედ ამ ფაქტორებით არის განპირობებული.

სვანური ყოფისა და მსოფლხედვის ამ ასპექტებს ქვემოთ შევხებით იმისათ-ვის, რომ გასაგები გახდეს, რა კულტურულ-სოციალურმა თავისებურებებმა და რწმენა-წარმოდგენებმა მოუმზადა ნიადაგი ქალის აქტიურ როლსა და წვლილს სვანების სარიტუალო-მუსიკალური ტრადიციების დაცვა-შენარჩუნების საქმეში. სტატიის დასკვნით ნაწილში მადონა ჩამგელიანი სვანი ქალების ცხოვრებიდან იმ მოგონებებს გააცოცხლებს, რომლებიც სვანების კულტურული ცხოვრების ზოგიერთ ეპიზოდს, კერძოდ კი, მათ მუსიკალურ ყოფას ასახავს.

დალ-ლამარია-ბარბოლის პარადიგმა:

ქალი სვანურ სოციალურ და კულტურულ ყოფაში

„და ესრეთ ქადაგებითა მიიწვივნეს სვანეთისა ქუეყანასა.
ხოლო მას ქუეყანასა მთავრობდა დღეთა მათ დედაკაცი
ვინმე მთავარი, რომელსა ჰრწმენა ქადაგება მოციქულთა.“

ლეონტი მროველი

ქალის როლი და უფლებები სვანურ ოჯახსა და თემში. ეთნოგრაფიული წყაროებიდან ჩანს, რომ პატრიარქალური წესრიგის პირობებშიც კი, სვანური სოციალური ქალს მნიშვნელოვან როლსა და უფლებებს ანიჭებდა. ოჯახში მას მრავალმხრივი ფუნქცია ჰქონდა და გულისხმობდა, ერთი მხრივ, ფიზიკურ ჭაბანს, რომელსაც მამაკაცის გვერდიგვერდ თანაბარი დატვირთვით ეზიდებოდა³. მეორე მხრივ, ქალს სარწმუნოებრივ-რელიგიური ყოფაშიც მნიშვნელოვანი როლი აკისრია და ყველა რიტუალში საკულტო ძღვნის (მაგ., *ლემზირების* – სარიტუალო პურების) მომზადების უპირობო უფლება და პატივი ენიჭება. ზოგიერთი წესი კი (მაგ., *ლამარია წესი*) მხოლოდ ქალებისათვისაა განკუთვნილი და საიდუმლო ლოცვაც (გვუბ) მათ მიერ სრულდება⁴. ის კი არა, *ზურალასკალ* (ქალების ნადიმი) ანუ *ლიგურკე* (კვირიკობა) „ძველად მარტო ქალებისა ყოფილა, ბოლოს კი კაცებიც გარეულან“ (ნიჟარაძე 1962: 64). *ქორა მებირის* (ოჯახის მფარველის/ფუძის ანგელოზის) ლოცვაც მხოლოდ ქალთა წესად მიიჩნეოდა (იქვე, 75).

ქალის ფიზიკური დატვირთვა სვანეთში არ არის მკაცრი (ზოგჯერ ველური) პატრიარქალური მონური მორჩილების შედეგი და გამომხატველი⁵. მისი შრომა ძვირად ფასობდა და ქმრის ოჯახი ქალის დანიშნვიდან სამი წლის განმავლობაში გამოსასყიდის (*ნაჭვლაშ*) სახით ორ ხარსა და ორ ძროხას იხდიდა (Анисимов 1940: 43; გაბლიანი 1925: 190). საკუთარ (მამისეულ) ოჯახში ქონებრივ უფლებებს (მაგ., პირუტყვი, მიწა) ქალი გათხოვების მერეც ინარჩუნებდა. მცირემიწიან სვანეთში მისთვის განსაკუთრებულ სიმდიდრედ სწორედ ყანა (*ორი ნალჯემ*, ანუ 1200 კვ.მ) ითვლებოდა, რომელიც ოჯახისგან მემკვიდრეობით გადაეცემოდა (ჩიმაკაძე 1913: 20; Кожевникова 1931). მიწისა და ქონების ფლობა ქალის ძლიერებასა და გარკვეულწილად მის თავისუფლებასაც (დამოუკიდებლობას, საკუთარ ფეხზე მყარად დგომას) ნიშნავდა. ალბათ თა-

ვისუფლების გამოხატულება იყო ისიც, რომ სვან პატარძალს ისე თავისუფლად ეჭირა თავი, როგორც საკუთარ სახლში და „მისთვის მორცხვობა უცხო“ იყო (ნიჟარაძე 1962: 81).

თუმცა არამართო ყოველდღიურ რუტინულ ყოფასა თუ სარიტუალო ცხოვრებაში ყოფილა ქალი კაცის სწორი და ტოლი. როგორც ჩანს, სვანური სამართალიც არ ითვალისწინებდა გენდერულ დისკრიმინაციას. კაცი თუ დაუქორწინებელ ქალთან შვილს გააჩენდა და ცოლად არ შეირთავდა, მკაცრად ისჯებოდა (*ლიბჭაანი*); ცოლის მიერ ქმრის ან ქმრის მიერ ცოლის მიტოვებაც (*ლიცვრე*) ერთნაირად დიდ სირცხვილად ითვლებოდა და დამნაშავეს გამოსასყიდი (*წორ*) ეკისრებოდა (გაბლიანი 1927: 378).

ფაქტობრივად, არ დარჩენილა სვანური ყოფის არცერთი ასპექტი, სადაც სვანი ქალი პასიური მეთვალყურის ან მორჩილი აღმასრულებლის როლს სჯერდებოდა. ასე მაგალითად, ქალები არამართო საოჯახო და სარიტუალო, არამედ სასოფლო-სათემო პოლიტიკის განსაზღვრაშიც ყოფილან ჩართულები მამაკაცებთან ერთად^დ და სათემო ყრილობებშიც მონაწილეობდნენ. ოც წელზე უფროსი ასაკის ყველა სვანს, მათ შორის *ბურაღს* (ქალს), *მახვშის არჩვის* (ხმის მიცემის) უფლებაც ჰქონია (გაბლიანი 1927: 340-341; ნიჟარაძე 1964: 102); უფრო მეტიც, ქალებს სათემო შეკრებებზე სიტყვაც ეთქმოდათ და გამორჩეული ორატორებიც ყოფილან (Анисимов 1940: 44)^ე.

სვანი ქალის აქტიური სოციალური როლი და თავისუფლების მაღალი ხარისხი და მისი მიზეზები, ვფიქრობთ, სვანების მსოფლალქმასა და უძველესი რწმენა-წარმოდგენების ქრილშიც უნდა განვიხილოთ. შესაბამისად, საინტერესოა, რა ადგილი ეჭირა ფემინურ სანწყის სვანების სარწმუნოებრივ ცხოვრებაში.

ფემინური სანწყის სვანების რწმენა-წარმოდგენებში. სვანების რელიგიურ ღვთაებათა პანთეონში მდედრობითი სქესის კულტი განსაკუთრებით ძლიერია. ამ მხრივ, სვანეთი გამორჩეულია ზოგადქართულ ფოლკლორულ-რელიგიურ კონტექსტში. სვანურ ფემინურ არამინიერ სამეულს, რომელსაც ბარ-ბაღე, ლამარია და დალი წარმოადგენენ, სვანების რელიგიურ ყოფაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია.

ზოგადად, ქალღვთაებათა ფუძე-წინაპრად უნივერსალური დიდი დედის კულტი მიიჩნევა, რაც მითოლოგიურ-რელიგიური სისტემის საწყის ეტაპზე იყო გაბატონებული (სიხარულიძე 2006). სვანეთში დღემდე შემონახული ქალღვთაება დალის (კლდეებისა და ქიუხების ნადირთა მფარველის) რწმენაც მის არქაულობასა და ამ წინაქრისტიანული კულტისადმი სვანების ერთგულებაზე მეტყველებს.

სვანები დღესაც გატაცებით ჰყვებიან ხოლმე დალთან შეხვედრის საოცარ ამბებს. იქურ მასპინძლებს, ჯან-ლონით სავსე მამაკაცებს, ისიც კი უთქვამთ ჩემთვის, დალთან შეხვედრის შიშით ღამით სიარულს ვერიდებითო. უამბნიათ, როგორ დაკარგულა რამდენიმე წლის წინ ერთი ახალგაზრდა კაცი შუალამისას, სახლში მიმავალი. დიდი ძებნის მიუხედავად, კვალი ვერავის მიუგნია. დალსაა შენახვედრი უეჭველადო, ასკვნიან.

თუმცა დალი მხოლოდ შიშს კი არა, პატივისცემასა და მოკრძალებასაც აღძრავს აქაურებში. სვანები ყოველთვის უფრთხოდნენ დალის კანონების დარღვევასა და მის წყენინებას, რადგან ქალღვთაების განრისხება სარჩო-საბადებლის გარეშე დარჩენას უდრიდა და მეტიც – შესაძლოა, პირობის დამრღვევს თავიც წაეგო.

სვანეთში ნადირობა ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული საქმიანობა იყო. კარგი მონადირე დიდი პატივისცემით სარგებლობდა. ცხადია, საუკეთესო მონადირე ყველაზე გამორჩეული, ძლიერი, მტკიცე ნებისყოფისა და ჯან-ლონის პატრონი უნდა ყოფილიყო. თუმცა დალ-ღვთაების წყალობის გარეშე მისი მიწიერი ძალა არ კმაროდა და ამიტომაც კარგ მონადირეზე იტყოდნენ, „დალი ჰყავსო“ (გელოვანი 1983: 123; თოფჩიშვილი 2010: 513).

ქალურ საწყისს განასახიერებს ლამარიაც, რომელიც მიწის ნაყოფიერებისა და სიუხვის, მენველი საქონლისა და ხელსაქმის მფარველ ქალღმერთად/წმინდანად ითვლება (ბარდაველიძე 1953). მოგვიანებით იგი ღვთისმშობელი მარიამის კულტს შეერწყა და ჰიბრიდული ტიპის ქალღვთაებად იქცა.

კიდევ ერთი ქალღვთაების, ბარბალ/ბარბოლის კულტი სვანების უძველესი ასტრალური წარმოდგენების კვალს შეიცავს⁷ და ფესვებით წინაქრისტიანული

მზის თაყვანისცემის ეპოქას უკავშირდება. სვანთა წარმოდგენაში ბარბალ/ბარბოლ დედობრივი ძალების, ქალების, ფურებისა და, საერთოდ, ნაყოფიერების ფემინური საწყისის მფარველ ღვთაებას წარმოადგენს და სვანურ ფოლკლორულ ქრისტიანობაში წამყვანი ადგილი უჭირავს ლამარიასთან ერთად (ბარდაველიძე 1939; 1941)⁸. აქედან ჩანს, რომ სვანურ რელიგიურ პანთეონში მდედრობითი სქესის ღვთაებათა წილი და როლი უმნიშვნელოვანესია.

შეიძლება ითქვას, რომ სვანური პანთეონის ქალღვთაებათა (განსაკუთრებით, დალის) რთული, კომპლექსური, ბინარული ბუნება (მწყალობელიც არის და ვნე-ბის მომტანიც/შურისმაძიებელიც) ჩვეულებრივი მიწიერი ქალის სახეშიც აირეკლება (სვანების წარმოდგენით). სვანებს ქალის მიმართ (დალის მსგავსად), ერთი მხრივ, მოწინება და კრძალვა, მეორე მხრივ, შიში და ძრწოლა ახასიათებთ. ამის დასტურია ის, რომ მოსისხლე მტრებს შორის თუ ქალი ლეჩაქს ჩააგდებდა, მოსაკლავად გამზადებული იარაღი უმაღლ ძირს ეშვებოდა (გაბლიანი 1927: 388). ამასთან, დედათა წესისა და მშობიარობის პერიოდში ქალი უწმინდურად, უბედურების მომასწავებლად მიიჩნეოდა. ასეთ დროს მონადირე სანადიროდ არ წავიდოდა და ეკლესიას სალოცავად არ ეკარებოდნენ, უამრავ სხვა აკრძალვაზე რომ არაფერი ვთქვათ (გაბლიანი 1925: 188). ორივე შემთხვევაში, ჩანს, ქალს არამიწიერი, ზებუნებრივი ძალები და უნარები მიეწერებოდა.

სვანების სარწმუნოებრივი ცხოვრების ეს მცირე მიმოხილვა საკმარისია იმ სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი ასპექტების წარმოსაჩენად, რომელთა უზრუნველყოფაც სვანის მიწიერ ცხოვრებაში (მისი წარმოდგენით) ქალღვთაებათა ამ სამეულზეა დამოკიდებული⁹.

ამგვარად, სვანების კოსმოგონია და სარწმუნოებრივი აზროვნება მათ ყოველდღიურ ყოფაშიც აისახება და აქაური ქალი დედა-ღვთაებათა მოდელის ერთგვარ მიწიერ განხორციელებას წარმოადგენს. კერძოდ, ქალი სვანეთში მიწიერი (ფიზიკური) სიყვარულის წყაროცაა (ქალი – ცოლი), დედობრივი საწყისის, შვილიერების, ნაყოფიერების, გამრავლების ფუნქციის მატარებელიც (ქალი – დედა) და, ამავე დროს ოჯახში ხვავსა და ბარაქაზე, მიწის ნაყოფიერებაზე მზრუნველი (ქალი – მეჭირნახული).

სვანური სოციუმისა და რელიგიური წარმოდგენების ეს მიმოხილვა მე-19 და

ადრეული მე-20 საუკუნის წყაროებს ეყრდნობა. მას შემდეგ დრომ ბევრი რამ შეიწირა და შეცვალა, თუმცა არაერთი ტრადიცია და წესი დღემდე ცოცხალია და ქალის მნიშვნელოვანი როლი, ფუნქცია და უფლება-მოვალეობანი ოჯახსა თუ სარიტუალო ცხოვრებაში უცვლელად შემორჩა. სვანეთში ქალი დღესაც აქტიურად მონაწილეობს საზოგადოებრივ და სარიტუალო ცხოვრებაში, რომლის დიდი წილი მუსიკითაა გაჯერებული. სვანურ სიმღერა-ფერხულებში ქალებიც მონაწილეობდნენ და ისე მღეროდნენ და ცეკვავდნენ, რომ „არც თანამემამულეების და არც უცხოთომელების“ არ ერიდებოდათ (Бакрадзе 1877: 47)¹⁰. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, გასაკვირი არ არის, რომ სვანური სასიმღერო ფოლკლორი საქართველოს სხვა კუთხეებთან შედარებით გამოირჩევა მდიდარი შერეული (მამაკაცთა და ქალთა) რეპერტუარით – გარდა ზოგიერთი საკრალური მნიშვნელობის ჰიმნისა, ქალი ყველა ჟანრისა თუ დანიშნულების სიმღერასა თუ ფერხულში მონაწილეობს¹¹.

ქალის სახე და როლი სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში

სვანური სასიმღერო ტექსტები, როგორც ცნობილია, სვანეთის ისტორიისა და სვანების ცხოვრების ერთგვარ მატრიანსაც წარმოადგენს. ბევრი ისტორიული ფაქტი თუ ეთნოგრაფიული მნიშვნელობის ინფორმაცია, ძირითადად, სვანურმა სასიმღერო რეპერტუარმა, კერძოდ, ბალადური ტიპის სიმღერებმა აღბეჭდა და შემოინახა (მაგ.: გაულ გავხე, თამარ და სხვ.).

რა როლი აქვს ქალს და რა წილი უდევს მას სვანურ მუსიკალურ რეპერტუარში? საკითხის გამოსარკვევად რამდენიმე განსხვავებული ასპექტი შევარჩიეთ. კერძოდ:

- ა) ქალი – პროტაგონისტი (მთავარი გმირი);
- ბ) ქალთა რეპერტუარი;
- ბ) ქალი – ავტორი (მთხრობელი).

ქალი პროტაგონისტი. ქალღვთაებათა სიმღერა-საგალობლები. უნდა ითქვას, რომ სვანური სასიმღერო რეპერტუარი გაცილებით ღარიბი იქნებოდა მდედრობითი სქესის გმირების გარეშე. მართალია, სვანური სასიმღერო პოეზიის კრებულში დაცული არაერთი ტექსტის სასიმღერო ვარიანტებს ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ ტექსტების გაცნობაც კი საკმარისია იმისათვის, რომ დავინახოთ ქალის, როგორც აქ აღწერილი ამბების მთავარი გმირის, წილი

მთლიან კორპუსში; მათ შორისაა: ისტორიული ფაქტები და თქმულებები და გადმოცემები ღვთაება დაღზე, სვანი დედებისა და ახალგაზრდა ქალების სვებეღზე, თამარ მეფეზე და ა.შ. (სვანური პოეზია 1939).

შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე ცნობილი სვანი ქალი კლდეების მბრძანებელი და ნადირთა მფარველი ღვთაება დალია, რომლის არსიც ღვთაებრივ (ზებუნებრივ) ძალასთან ერთად ხორციელ (ამქვეყნიურ) ვნებებსაც აერთიანებს. დალი მოკვდავ კაცებს (ძირითადად, მონადირეებს) ხიბლავს თავისი დამატყვევებელი სილამაზით. მისდამი კრძალვის ნიშნად დაღს დაღ ბედნიერად, დაღ დედფალად იხსენიებენ და მას, როგორც ღვთაებას, სანთელს უნთებენ (გელოვანი 1983: 124). მასთან სასიყვარულო კავშირი მონადირეს საქმეში წარმატებასაც უქადის. თუმცა დალი შურისმაძიებელიცაა და მისი კანონების დარღვევა (დალთან კავშირის გათქმა, დაშვებულზე მეტი ნადირის დახოცვა და ა.შ.) კაცს ძვირად – სიცოცხლის ფასადაც უჯდება¹². სწორედ დალისა და მონადირის¹³ დრამას ეძღვნება ვრცელი ციკლი, რომელსაც სვანური სასიმღერო პოეზიის კრებულში თვალსაჩინო ადგილი უკავია. რომ არა დალი და სვანების მისდამი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, არ გვექნებოდა ისეთი გამორჩეული საფერხულო სიმღერა, როგორიცაა, მაგალითად, ბაილ ბეთილი¹⁴. ბალადა მოგვითხრობს დალსა და მის საყვარელ ბეთილზე, რომელიც თემის გამორჩეული მონადირეა (ე.ი. „დალი სწყალობს“). თუმცა დალი არ პატიობს ლალატს ბეთილს, შუნად იქცევა, მონადირეს კლდეზე გაიტყუებს და გადაჩეხავს. ეს ამბავი და ბეთილის ხსოვნაც სწორედ სვანურმა საფერხულო სიმღერამ შემოინახა (ვიდეომავ. 1).

დალის სასიმღერო ციკლში საფერხულო ბალადის სახით, სასიყვარულო და შურისძიების თემასთან ერთად, კიდევ ერთი მოტივია (დალის მადლიერება) გაჟღერებული. დაღე კოჭას ხელღვაჟალე გვიამბობს მშობიარე დაღზე, რომელსაც კლდიდან ახალშობილი უვარდება. ახალშობილს მგელი გაიტაცებს, მონადირე კი იხსნის ჩვილს და მას დაღს უბრუნებს. მადლიერების ნიშნად დალი¹⁵ მონადირეს ყოველწლიურად ჯიხვებით ასაჩუქრებს (გელოვანი 1983: 123-124).

ორივე ფერხულში, მიუხედავად იმისა, რომ სარწმუნოებრივი სიმღერების ჯგუფში ერთიანდება, კაცებთან ერთად ქალებიც მონაწილეობდნენ. ეს შესაძლოა

იმით აიხსნას, რომ დალი მატრიარქალური ეპოქის გადმონაშთად მიიჩნევა¹⁶.

სვანური რეპერტუარი წარმოდგენილია კიდევ ერთი სასიმღერო ნიმუშის გარეშე, რომლის ცენტრალურ ფიგურას *ბარბალ/ბარბოლ* ღვთაება წარმოადგენს. *ბარბალ დოლაშ* ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ჰიმნური სიმღერაა, რომელიც მამაკაცთა მიერ სრულდება და რომელშიც ღვთაებასთან დაკავშირებული (დოლის წმ. ბარბალეს სახელობის ხატის გადაბრძანება) რელიგიური პროცესიაა აღწერილი¹⁷ (ვიდეომავ. 2).

სვანი ქალების დრამა და ტრაგედია. რელიგიური პანთეონის ქალღვთაებათა და წმინდანთა გარდა, სვანური რეპერტუარის მნიშვნელოვანი ნაწილი ჩვეულებრივი სვანი ქალის ცხოვრებასაც ეთმობა. სიმღერა-ბალადების ერთი ჯგუფი შვილების დაკარგვით გამოწვეულ დედის ტრაგიკულ ხვედრზე მოგვითხრობს. ეს მოტივი საკმაოდ ძლიერია სვანურ სასიმღერო ფოლკლორში და ამ ციკლში შემავალი *მირანგულა* საერთოქართულ სასიმღერო რეპერტუარში ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ და პოპულარულ ნიმუშს წარმოადგენს. ბალადური ტიპის სიმღერა ახალგაზრდა ვაჟის დაღუპვის ამბავს გადმოსცემს და გვიამბობს, თუ როგორ გამოკეტა დედამ საკუთარი ვაჟი (*მირანგულა*) კოშკში იმისათვის, რომ ამ უკანასკნელს მამის მკვლელებზე შური არ ეძია. მართალია, *მირანგულამ* თავი დააღწია კოშკს, მაგრამ სისხლის აღებისას თვითონაც დაიჭრა და გარდაიცვალა. *მირანგულა*, ისევე როგორც სევდასთან, დარდსა და ტკივილთან დაკავშირებული სხვა სიმღერები, ქუნირის თანხლებით ითქმის როგორც ქალების, ასევე, მამაკაცების (აგრეთვე, შერეული შემადგენლობის) მიერ (სვანური ხალხური სიმღერები 2017; ახობაძე 1957) (ვიდეომავ. 3).

შვილების დაკარგვით გულმოკლული დედის მწუხარებას გადმოსცემს აგრეთვე კიდევ ერთი ცნობილი ბალადა *სობარ-ციოყ*, რომელიც ორი ძმის გმირული სიკვდილის ამბავს ეხება. მთხრობელი მეტწილად ძმების დედაა, რომელიც, *მირანგულას* დედისაგან განსხვავებით, შვილების მკვლელებზე იძიებს შურს და თავსაც იკლავს¹⁸. *სობარ-ციოყი*, *მირანგულას* მსგავსად, ქუნირის თანხლებით სრულდება შერეული შემადგენლობის მიერ (ვიდეომავ. 4).

ჩანს, სვანებს ახალგაზრდა ქალების ბედიც აღელვებდათ და ზოგიერთი ამბავი სიმღერებში უკვდავცვს. ქმართან (და საკუთარ ოჯახთან) ურთიერთობების

დრამას ასახავს ბალადური სიმღერების ჯგუფი, რომლის გმირი მარიხია (ზოგიერთ ვარიანტში დარჯული, მანოლი და სხვ.). ამ ციკლის სასიმღერო ტექსტების გმირები იმ მოთაცებული (ზოგჯერ, მრუში, მეძავი) ქალების შესახებ მოგვითხრობს, რომელთა ქმრები სისხლით აზღვევინებენ დამნაშავეს¹⁹.

ახალგაზრდა ქალთან დაკავშირებული კიდევ ერთი მოტივი მარტო დარჩენილი ქალის ბედი. ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული საფერხულო ბალადა *ირინოლა* ახალგაზრდა ქვრივის შესახებ გვიამბობს, რომელიც ქმრის სიკვდილის შემდეგ დედამთილ-მამამთილს მოუძულებია. ისევე როგორც ფერხულების უმეტესობა, *ირინოლაც* შერეული შემადგენლობით სრულდება (ვიდეომაგ. 5)²⁰. ამავე მოტივს ეხება სიმღერები: *ქალო საბრალო, ქალო საცოდაო, თამარ, დედისავ, კორმანოლა* და სხვ.

მიწიერი, ისტორიული პერსონაჟია თამარ მეფეც, თუმცა სვანები მას ღვთაების დარ პატივს მიაგებდნენ. თამარი აქ ერთგვარ კულტად იქცა (Кожевников 1930: 94-95). საინტერესოა, რომ სვანები თამარს არა მეფედ (როგორც დანარჩენ საქართველოში), არამედ *დედფალად*²¹ იხსენიებენ. წოდება (ეპითეტი) „მეფე“ გენდერულად მასკულანურ (მამაკაცურ) ენერგიას უკავშირდება და მმართველის ფუნქციურ დატვირთვას – ბრძოლას, პოლიტიკური აქტივობას, მბრძანებლობას და ა.შ. – გამოხატავს. სვანებისთვის კი, როგორც ჩანს, თამარის ზედწოდება არა მის პოლიტიკურ გავლენებს, არამედ იმ ღვთაებრივ/საკრალურ აქტებს უკავშირდება, რომლებიც სვანეთში მის სახელთან ასოცირდება²². სრულიად შესაძლებელია, რომ სვანების წარმოდგენაში თამარი სწორედ ღვთაებრივი ენერგიის მდედრობითი (ფემინური) განსხვავება ყოფილიყო და წოდებაც შესაფერი მიაგეს: *დედფალ*²³. სვანებმა სურათები თამარის ცხოვრებიდან და მისდამი სიყვარული, მოკრძალება და პატივისცემა საფერხულო სიმღერაში *თამარ დედფალ* (რომელიც, ასევე, შერეული შემადგენლობით სრულდება) უკვდავყვეს (ვიდეომაგ. 6). გარდა იმისა, რომ ქალები (აგრეთვე, მდედრობითი სქესის ღვთაებები) სვანური სიმღერების მთავარ გმირებად გვევლინებიან, თავადაც აქტიურად მონაწილეობენ შემოქმედებით პროცესში როგორც შემსრულებლები და, ზოგჯერ, შეიძლება ითქვას, როგორც ავტორები.

ქალთა რეპერტუარი. ქალი – ავტორი. როგორც აღინიშნა, სვანური სასიმღერო რეპერტუარი, მცირე გამონაკლისის გარდა, შერეული შემადგენლობით სრულდება. მათ შორისაა ფერხულები (როგორც საყოფაცხოვრებო-საგმირო-პატრიოტული, ისე სარწმუნოებრივი შინაარსისა)²⁴.

საფერხულო რეპერტუარში განცალკევებით დგას სიმღერა *კასლეთილა* (*კასლედია*)²⁵, რომელიც უჩვეულო ტექსტით გამოირჩევა, რადგან მასში ყველაფერი უკულმა ხდება: ღორები ხორბალს დარაჯობენ, ჯიხვი სახნავშია დაბმული, ახალფეხადგმული ბავში საქორწინოდ ემზადება და ა.შ. სიმღერის შესრულების ფორმაც უჩვეულოა. მართალია, ფერხულს ძირითადად ქალები ასრულებენ, მაგრამ კაცსაც აქვს მონაწილეობის უფლება, თუმცა ერთი პირობით: მამაკაცმა ზედა ხმა უნდა თქვას, ქალები კი დაბალ ხმებს (დამწყები-შუა ხმა და ბანები) მღერიან. ამასთან, *კასლეთილა* ერთადერთი სიმღერაა, რომელშიც ქალები ცერულს (საერთოდ, კაცები ცეკვავენ) ასრულებენ (ვიდეო-მაგ. 7)²⁶.

მიუხედავად იმისა, რომ სცენაზე აკვნის *ნანებს* მამაკაცები მღერიან, ტრადიციულად ქალის (დედის) როლს უკავშირდებოდა და ეს უნივერსალური ჟანრიც ასე გაჩნდა სხვადასხვა ხალხის მუსიკალურ ფოლკლორში²⁷. მისი ფუნქციური თავისებურებებიდან გამომდინარე, აკვნის *ნანა* ერთ-ერთი ყველაზე იმპროვიზირებული ჟანრია და ყველა ქალი თავისებურად ამღერებდა; მათ შორის ზოგიერთი ნიმუში კი ხალხში პოპულარობას იხვეჭდა. ამის ნათელი მაგალითია სვანური *ნანილას* (*ნანაილას*) ცნობილი ვარიანტი, რომლის ავტორად თაისავ ჩამგელიანის დედა, კატი გირგვლიანი ითვლება²⁸ (აუდიომაგ. 1). ცნობილია, აგრეთვე, ცხუმარელი გვაშაყან კვიციანის *ნანილას* სოლო ვარიანტი უჭუნროდ²⁹ (აუდიომაგ. 2) და უშგულური *ნანაილა*, რომლის ავტორად მარტო ჩარქსელიანს მიიჩნევენ (აუდიომაგ. 3). აკვნის *ნანების* ეს მარგალიტები არაერთმა ანსამბლმა შეიტანა თავის რეპერტუარში. მათ გარეშე წარმოუდგენელია სვანური სასიმღერო ფოლკლორი.

კიდევ ერთი სფერო სვანების კულტურული ცხოვრებიდან, რომელშიც ქალი მონაწილეობს, დატირებაა³⁰. აკვნის *ნანების* მსგავსად, დატირებებიც იმპ-



ანსამბლ ლატალის წევრები: სიმა თამლიანი, ვენერა ფარჯიანი, მარლენ თამლიანი და თაისავ ჩამგელიანი, 1967 წ. საოჯახო არქივიდან.

Ensemble *Latali* members: Sima Tamliani, Venera Parjiani, Marlen Tamliani and Taisav Chamgeliiani, 1967. From family archive.

როგიზაციული ხასიათისაა და მათი შესრულება ოსტატობას მოითხოვს. შესაბამისად, კარგი მოტირალი (*მელჭალ*) ხალხში სათანადოდ ფასობდა. იმასაც ამბობენ, კარგი მომღერალი დატირებაშიც გამოირჩეოდა³¹.

სვანურ რეპერტუარში ყურადღებას იპყრობს, აგრეთვე, ე.წ. *ლიშლდჳნის* ჯგუფის სიმღერები, რომლებიც სარიტუალო შეკრებებზე სრულდება და, ამასთან, ძირითადად ქალებთან ასოცირდება. სოლისტი ქალი რიტუალის მონაწილეების სახელზე ექსპრომტად იწყებს გალექსვას. რაც უფრო გრძელია *ლიშლდჳნი*, მით უფრო კარგ ოსტატად ითვლება სოლისტი. ასეთები ყოფილან ლატალელი კუკულა კვანჭიანი³², ქორდო გირგვლიანი და ქემეზ გვიჩიანი. 87 წლის მაშო ჩამგელიანი იხსენებს: „კუკულას ნათქვამი ლიშლდჳნი ისეთი კარგი იყო, რომ 10 კაცს ეყოფოდა“ (ე.ი. 10 კაცი შეძლებდა ცეკვას) (ვიდეომაგ. 8).

მომღერალ-ავტორებისა და მოტირალთა გარდა, ხალხის მეხსიერებამ და არქივებმა ჭუნირზე დაკვრის ოსტატი ქალების სახელებიც შემოინახა. ჭუნირი ადრე დაკრძალვის, გლოვის ინსტრუმენტიც ყოფილა და მასზე როგორც მამაკაცები, ასევე, ქალებიც უკრავდნენ. ხშირად აკვნის *ნანებიც* ჭუნირის თანხლებით სრულდებოდა. სვანეთში დღემდე ახსოვთ ცნობილი მეჭუნირე ქალები. უშგულელი ჯანო ჩანქსელიანის (თავადაც ერთ-ერთი საუკეთესო მეჭუნირის) დედა მატრო ჩარქსელიანი განთქმული მეჭუნირე ყოფილა. ადგილობრივები ლატალელ კუკულა კვანჭიანსა და ოლლა ჩამგელიანსაც იხსენებენ, როგორც ჭუნირზე დაკვრის ოსტატებს. დღეს ლახუშდელი ანა ჩამგელიანი აგრძელებს ტრადიციას³³.

არაერთი საინტერესო ისტორია შემოინახა ადგილობრივთა მეხსიერებამ აქაური ქალების ცხოვრებასა და მათ როლზე სვანური ტრადიციებისა და სიმღერის დაცვა-შენარჩუნების საქმეში. მათ შორისაა მოგონებები, რომლებიც ჩამგელიანების ოჯახის ქალებთანაა დაკავშირებული და რომელთაგან ზოგიერთს ქვემოთ გთავაზობთ.

კატი, კნა და სიმა – ხუთი ამბავი

ბავშვობიდან მოყოლებული, არ მეონია განცდა, რომ რაკი ქალი ვიყავი, ე.ი. მამაკაცებს რალაციტ ჩამოვრჩებოდი. მაშინ ამის მიზეზი სვანური ადატ-ნესების ცოდნა კი არა, საკუთარი გამოცდილება იყო. ძლიერი, თავისუფალი და შემოქმედი ქალების გარემოცვაში ვიზრდებოდი, რომელთაც სიტყვა ყოველთვის ეთქმოდატ.

საერთოდ, ბევრი ისტორია არსებობს ყველა თემში თუ სოფელში ქალებზე, მათ შორის, საარაკო და გაუგონარი ამბები, თუმცა ეს უფრო ღრმა კვლევისა და თხრობის საგანია და ამჯერად საკუთარი ოჯახის ქალების მოგონებებით შემოვიფარგლები.

სულ რალაც 13 წლისა ვიყავი. 1994 წლის უმკაცრესი ზამთარი იდგა. არც ტრანსპორტი მოძრაობდა და 90-იანი წლების მძიმე ყოფას გამთოშველი ზამთარი კიდევ უფრო ამძიმებდა. მამა ავად გახდა. ინვა, ამბებს მიყვებოდა და მეც ზამთრის გრძელ ლამეებს ამ ამბების მოსმენაში ვატენებდი. ყველაფერზე ყვებოდა მამა: სვანეთის ტრადიციებზე, ყოფაზე, ოჯახზე, მის ბავშვობაზე; თითქოს მემკვიდრეობად მიტოვებდა საკუთარ ცოდნას სვანების ცხოვრებასა და ადატ-ნესებზე. კატისაც იხსენებდა – დედას, რომლის თავზეც წისქვილის ქვა არ დატრიალებულა, თორემ სხვა ტანჯვა და უბედურება არ დაჰკლებია.

კატის ნანილა. ეს ამბავი რომ მომხდარა, ბებიაჩემ კატის ხუთი შვილი ჰყოლია; უფროსი, 15 წლის სათნო და ნაბოლარა, 6 თვის გიგო. კატის მეუღლე სარდიონი, ბაბუაჩემი, კარგი მომღერალი ყოფილა და ივანე მარგიანის გუნდშიც მღეროდა. თუმცა ბოლშევიკურ მთავრობასთან ვერ ყოფილა თვისედ და მათ, ძმებთან ერთად, ფარულად თუ აშკარად ებრძოდა. ბაბუას ძმა მათე ჩამგელიანი 1921-1922 წლების სვანეთის აჯანყებაში მონაწილეობის გამო დახვრიტეს. ბაბუაჩემს როგორღაც თავი დაუღწვია ტყვეობისთვის, თუმცა მალვაში გაყინულა სოფელ იელში. დარჩენილა ბებია კატი ხუთი ობლით უმძიმეს პირობებში. რამდენიმე დღეში ავად გამხდარა ქალიშვილი სათნო. ულამაზესი ყოფილა სათნო, ხვეული ნაბლისფერი თმები და მწვანე თვალეები ჰქონია. სვანეთში იტყვიან: „ჰადა მუღჯაიშალ ლიკჷდე“ (იელის ყვავილივით დაქკნაო). ასე



კატი გირგვლიანი-ჩამგელიანი. 1938 წ. საოჯახო არქივიდან.

Kati Girgvliani-Chamgeliani, 1938. From family archive.

დამჭკნარა პატარა გოგო სულ რაღაც ერთ კვირაში. სიკვდილის წინ დედისთვის უთხოვია, იავნანა მიმღერეო. კატის ქუნირზე დაუმღერებია ნანილა მომაკვდავი შვილის სასთუმალთან და ასე გაუცილებია საიქიოს 15 წლის სათნო მამის გარდაცვალებიდან მესამე კვირას.

თაისავი და ქუნირი. თურმე იმ დღიდან კატის ქირის ქუნირი ხელიდან აღარ გაუშვია. როგორც მამა ყვებოდა, ყოველ საღამოს აიღებდა თურმე კატი ქუნირს, იქვე კერასთან შეათბობდა და იწყებდა დაკვრას. უკრავდა ბავშვების დასანახად და ამღერებდა, თუმცა თან ცრემლად იღვრებოდა თურმე. მამას, რომელიც ამ დროს რვა წლისა ყოფილა, შეუნიშნავს, რომ როცა დედა ქუნირს იღებდა ხელში, ცრემლები სდიოდა. ერთხელაც უფიქრია, დავამტვრევ ქუნირს და აღარ იტირებსო. ასეც მოქცეულა და შუაზე გადაუტეხია ტარი. — „დედა ქუნირის დამტვრევისთვის არ გამიწყრა, პირიქით, დამიყვავა და ამიხსნა, რამდენად მნიშვნელოვანი და კარგი საკრავი იყო. ჰოდა, ერთ დღესაც ერთად შევაკეთეთ და იმ დღის შემდეგ ქუნირი ჩემი მეგობარი გახდა“, — იგონებდა მამა. მართლაც, თაისავი ქუნირზე დაკვრის ერთ-ერთი საუკეთესო ოსტატი დადგა და ლათალის ანსამბლშიც ხშირად უკრავდა.

მგლოვიარე კატი და თანღილის ფერხული. იანვარში გადაუხდია კატის ქალიშვილისა და ქმრის *ქუნე გჭემ* (სულის სუფრა – ორმოცი). იმ წლის თებერვლის თანღილობაც დამდგარა, მაგრამ თვითონ არ ასულა სალოცავზე – ძაძებით შემოსილი უხერხულობას შევექმნი სოფელსო. სოფლის მოედანზე გასულა და აყურადებდა თურმე სალოცავისკენ. მიმხვდარა, რომ მისი ქირის რიდითა და მოკრძალებით, არავინ აპირებდა სიმღერის დაწყებას. ასულა სალოცავზე ძაძით შემოსილი კატი და ფერხულს ჩადგომია სათავეში. მაგალითად იქცა კატის ეს საქციელი და დღესაც ზოგჯერ თანღილობაზე ის იწყებს სიმღერას, ვინც მგლოვიარეა სოფელში. წელს (2021 წლის ზაფხულში) ფოლკლორის ცენტრის ექსპედიციამ ჩაიწერა 87 წლის მამო ჩამგელიანი, რომელმაც გაიხსენა, თუ როგორ ჩადგა მგლოვიარე კატი ფერხულში რწმენით, რომ შენი დარდი ხალხს არ უნდა მოახვიო და სალოცავი არ უნდა გაანაწყენო.

კესა. ხშირად მსაყვედურობენ, რატომ ჰყვები სულ კატიზე, როცა არანაკლებ საინტერესოა მეორე ბებიის ისტორიებიო. კესა ფარჯიანი დედაჩემის დედაა.

განათლებული ქალი იყო, მომღერალ ოჯახში იზრდებოდა და თვითონაც შესანიშნავი მგზლდაწნი ყოფილა. თამლიანებში იყო გათხოვილი, რომლებიც ლატალის მთავარი ტაძრის მაცხოვრის მცველები გახლდნენ. ძალიან მორწმუნე და მლოცველი ყოფილა კესა. ერთხელაც ლამპრობის დღეობის პირას კესას ერთადერთი ვაჟი ავად გამხდარა და ლამპრობის წინა ღამეს გარდაცვლილა. დაუმალავთ ეს ამბავი სოფლისთვის, ლამპრობა ჩაიშლებათ. მთელი რიგი ფერხულებისა და სანესო რიტუალის ჩატარების შემდეგდა გაუმხელია ოჯახს თანასოფლელებისთვის ეს დიდი ტრაგედია. იმ დღეს მთელ ლატალს ხელაღპყრობილს დაულოცავს კესა და შემდეგ ლამპრობას, ზუსტად წლის-თავზე, ბიძაჩემი გაჩენილა.

სიმა და ლიფანალი (სულების მოპატიჟების რიტუალი). ერთ ამბავს დე-დაჩემზეც, სიმა თამლიანზე მოგიყვებით. 2007 წლის იანვარი ჩვენი ოჯახის-თვის ყველაზე მტკივნეული აღმოჩნდა. მძიმე სენმა იმსხვერპლა ძმებს შორის უმცროსი, 33 წლის გოდერძი. 18 იანვარს დავკრძალეთ. დარდისგან განადგურებულებს არც კი გაგვხსენებია, რომ ლიფანალი იწყებოდა. ვისხედით ღუმელთან მდუმარედ ოჯახის წევრები, ნათესავები და მეგობრები. უცებ სევდითა და ნაღველით დამძიმებულ სიჩუმეში სიმას შეძახილი გაისმა – აბა, ადექით ახლა და დავხვდეთ სტუმრებს როგორც საჭიროაო! წამოდგა, გაამზადა ეკლესიაში წასაღები პური და ზედაშე და წავიდა სულების დასაპატიჟებლად. ცოტა ხანში შემოუძღვა იმქვეყნიურ „სტუმრებს“ გალობითა და სიმღერით. მთელი ღამე ვმღეროდით, თითქოს სიმღერა იყო ჩვენი გადარჩენის ერთადერთი საშუალება და დამაკავშირებელი იმიერ და ამიერ სოფელს შორის.

დასკვნა

დიდი ძალა აქვს ამგვარ ამბებს, რომლებიც მაგალითებად და ახალი ისტორიების სტიმულად იქცევა. ამასთან, როგორც წინამდებარე ნარკვევიდან ჩანს, სვანი ქალების მნიშვნელოვან წვლილს აქაურების კულტურულ-მუსიკალურ ყოფაში სვანურ სოციუმში ისტორიულად ქალის ადგილი, როლი, ფუნქცია და თავისუფლების ხარისხი განაპირობებდა. ჟამთასვლის კანონებითა და გლობალიზაციით გამოწვეული ცვლილებების შედეგად სვანური ტრადიციები, ისევე როგორც სხვაგან, მივიწყებისა და გაქრობის საშიშროების წინაშე აღ-მოჩნდა. სწორედ ამ დროს, მრავალსაუკუნოვანი კულტურული მემკვიდრეობის

დაცვის სადარაჯოზე, როგორც სტატიის დასაწყისში აღინიშნა, ქალებიც გამორჩნდნენ. სოფ. ლახუშდის გამოცოცხლებაც დიდწილად კატის მსგავსი სვანი ქალების (მათ შორის, ჩვენი ლახუშდელი მასპინძელების) დამსახურებაა. მათი მეცადინეობით თანლილის მთის წვერზე მთავარანგელოზის ტაძარი ისევ მასპინძლობს დღეობებს, რომლებიც (ჯერჯერობით) კვლავაც წესისა და რიგის მიხედვით (ლოცვა, სარიტუალო ჰიმნები და ფერხულები, რომლებიც ლიშლდანიტა და სადღესასწაულო სუფრით მთავრდება) ტარდება და რომელშიც მთელი სოფელი მონაწილეობს. ჩამგელიანები და სოფლის უხუცესი ქალები კი სტუმრებს სვანურ მითებს, თქმულებებსა და ზღაპრებს უამბობენ, დღესასწაულების შინაარსსა და მნიშვნელობაზე, ადგილობრივ ტრადიციებზე უყვებიან და საკუთარ გამოცდილებას უზიარებენ.

მადლობა

დიდ მადლობას ვუხდით თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ხელმძღვანელს, ქეთევან მათიაშვილს, სტატიის ქართული ტექსტის კორექტირებისათვის; აგრეთვე, საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის თანამშრომელს, ციური კოჭლაშვილს, წყაროების მოწოდებისათვის.

შენიშვნები:

1. „მუსიკის ნიჭით გამორჩეული ყოფილა როგორც მათი მამის – თაისაც ჩამგელიანის, ისე დედის – სიმე თამლიანის მხარე. ბაბუა, სარდიონ ჩამგელიანი ივანე მარგიანის გუნდის წევრი... მოსკოვში გამართული ხელოვნების დეკადების მონაწილე საბჭოთა ტერორს ემსხვერპლა... მისი მეუღლე, კატი (ეკატერინე) გირგვლიანი, სვანეთში სცენაზე ასული ერთ-ერთი პირველი მომღერალი ქალი ყოფილა“. (რუხაძე 2021).
2. მურად, გივი, რომეო, ჯირან ფირცხელანები, გიგო და გიორგი ჩამგელიანები, მურმან ნიკოლოზიანი, რეზო ასუმბანი და სხვ.
3. ბ. ნიჟარაძე (1962: 49) აღნიშნავს, რომ „სვანი უცოლოდ ვერ დაესახლება“, რადგან არ არსებობდა მამაკაცის სოციალური როლი ცოლის გარეშე, მათ შორის ბრძოლაშიც და ქალი მამაკაცისთვის მარჯვენა ხელზე მეტს ნიშნავდა (Эристов 1898: 28).
4. „საგვიზე მიწის დამუშავების, მოყვანისა და მის ლემზირად ქცევის მთელი სამეურნეო პროცესიც ქალის... წესია“ (წერედიანი 2006: 27).
5. რასაკვირველია, ზოგადად ქალის თავისუფლების მაღალი ხარისხი და სოციალური

როლი სვანურ სოციუმში არ ნიშნავს იმას, რომ ქალის უფლებები აქ იდეალურად იყო დაცული. ეთნოგრაფიულ წყაროებში შემონახული ცნობები და ჩემ მიერ მოხმობილი ზოგიერთი სასიმღერო ბალადაც, ასევე, მოგვითხრობს ქალების პრობლემებისა და განსაცდელების შესახებ. თუმცა ეს საკითხი ცალკე კვლევის საგანს წარმოადგენს, სცდება წინამდებარე სტატიის კვლევის ფოკუსს და ამ კონტექსტში არ ცვლის იმ საერთო სურათს, რომელიც სვანურ მუსიკაში ქალის როლსა და წვლილს ასახავს.

6. საინტერესოა, რომ ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის დასაწყისში სვანეთში არსებობდა ქალთა საბჭო. ეს საბჭო იცავდა ქალთა უფლებებს, აღკვეთდა ძალადობის ფაქტებს და განაჩენიც გამოჰქონდა. „მე მსურს გაგახსენოთ თქვენ, რომ ქვეყანა საკმარისად დიდია და სვანი ქალების გარდა ბევრი სხვა ქალი არსებობს. სხვადასხვა ფერის – თეთრები, შავები, ყვითლები და სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკენი. სხვანაირები, მაგრამ მაინც ყველა ქალია და ყველა ერთნაირი. დღეს აქ ვიკრბებით ქალები, რომ ჩვენი უფლებების შესახებ ვიცოდეთ. ჩვენ არაფრით ნაკლები უფლებები არ გავგაჩნია კაცებზე, ყველა ღმერთმა გაგვაჩინა და თანასწორნი ვართ“, – ეს სიტყვები 1927 წლის ქალთა საბჭოს წარმომადგენლს, თებო გურჩიანს ეკუთვნის (Кожевникова 1927).
7. ლამარიას მსგავსად, ისიც ქრისტიანულ წმინდანთა პანთეონს (წმ. ბარბალე) უკავშირდება და ჰიბრიდული ნიშან-თვისებების მატარებელია.
8. საინტერესოა, რომ როდესაც ი. ჭავჭავიძევილი ძველი ქართული ქრისტიანობის ხანის მწერლობაში ღვთაების ერთადერთ სახელს, *ღმერთს*, განიხილავს, გამოთქვამს ვარაუდს, რომ სვანური *ღერმეთ* და *ღერბეთ* მდებარეობითი სქესის აღმნიშვნელი უნდა იყოს, რადგან „საკვეცი „თი“, „ეთ“, „ოთ“ მდებარეობითი სქესის სიტყვის დაბოლოვებად მიიჩნევაო“ (ჭავჭავიძევილი 1979: 201).
9. ვრცლად მდებარეობითი სქესის პანთეონის შესახებ იხილეთ ქ. თუითთან (Tuite 2004). ამავე თემაზე დეტალურ ეზოთერულ დისკურსს გვთავაზობს, აგრეთვე, ნ. წერედიანი (წერედიანი 2006).
10. სვანეთში მოგზაურობისას ზ. ფალიაშვილზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოუხდენია 10-15 წლის უშუალოდ გოგონების სიმღერას. კომპოზიტორი გაკვირვებით აღნიშნავს, რომ ისინი მამაკაცების დარად დაბალ რეგისტრში ომახიანად მღეროდნენ „...რომ არ მენახა ჩემის თვალთ მე სრულებით არ დავიჭერებდი, რომ ზემოხსენებულ სიმღერას მღეროდნენ ქალები და არა კაცები. ...მოთელს ჩემს მოგზაურობაში სრულებით არ შემხვედრია ქალებში წმინდა ხმა (სოპრანო)... იმათში ბევრი ვნახე ღრმა დაბალხმიანი (კონტრალტო), რომელიც ძლიერ ჩამოგავს კაცების ხმას (ტენორს). ეს შემთხვევა აიხსნება იმით, რომ სვანეთში კაცები და ქალები მუდამ მღერიან ერთად ხოროთი და რადგანაც კაცის ხმა საზოგადოდ დაბალია ქალისაზედ ერთი „ოქტავით“, ამიტომ ქალებს თავიანთი ხმა შეუწყვიათ მათი ხმის „დიაპაზონისთვის“...“ (ფალიაშვილი 1903).
11. გაბრიელ ეპისკოპოსი უშუალოდ ყოფნისას ადგილობრივთა თავყრილობას შესწრებია და გაკვირვებით აღნიშნავს, როგორ მსუბუქად და თავისუფლად უჭირავთ

აქაურ ქალებს თავი. მისი თქმით, ქალები საერთოდ არ გაურბიან კაცებთან ერთად შეკრებებსა მონაწილეობას და მათთან ერთად მღერიან (გაბრიელ ეპისკოპოსი 1867: 37).

12. ღვთაებათა მიწიერი სიყვარულისა და შურისძიების მოტივი არაერთ კულტურაში გვხვდება და, შეიძლება ითქვას, უნივერსალურია. ზოგიერთი მკვლევრის მტკიცებით, ამგვარი კავშირი (ხშირად ღვთაების მიერ მოკვდავის მოტაცების გზით) უბრალოდ რომანტიკულობისა და მოკვდავთა ცხოვრებაში ჩარევის მოტივით კი არა, არამედ ღვთაებრივი ძალის უზენაესობის მტკიცებისაკენ სწრაფვითაა ნაკარნახევი (Lefkowitz 2002).
13. სამონადირეო ციკლში მონადირის გმირის მრავალფეროვანი გალერეა სხვადასხვა სახელით – ბეთქილი, მანგური, ჩორლა და სხვ. – გვხვდება.
14. სამწუხაროდ, ბეთქილის ციკლის სხვა სასიმღერო ნიმუშებს (მონადირე ჩორლაზე, მანგურზე) ჩვენამდე არ მოუღწევია.
15. დალი მონადირეს სურვილების ასრულებას ჰპირდება და არჩევანს (დედობას, დობას ან ტრფობას) სთავაზობს. ზოგიერთი ვერსიით, მონადირე ტრფობას ირჩევს.
16. დღეს დალა კოჭას ხელღვაჟაღე სრულდება არამართო თავისი პირვანდელი (ორპირული ფერხული) ფორმით, არამედ როგორც სოლო სიმღერა ქუნირის თანხლებით ერთპირული ანსამბლის მიერ (სვანური ხალხური სიმღერები 2017).
17. აქ არ შევჩერდებით კიდევ ერთ ჰიმნურ სიმღერაზე რიჰო, რადგანაც მისი წარმომავლობა დებატების საგანს წარმოადგენს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ იგი განთიადისადმი მიძღვნილ ჰიმნად ითვლება (რიჰ სვანურად განთიადს ნიშნავს), უშვლის ლამარისადმი აღვლენილი ლოცვის ტექსტის გამო მას ღვთისმშობლის საგალობლადაც მიიჩნევენ.
18. ამონარიდი ტექსტიდან: „ო, ნეტავი ჩემს ბედს, ერთი შვილი ნასისხლევი მეყოლება! ფისიმე დასხნია ჩემს დაბადებას“ (სვანური პოეზია 1939: 130-131).
19. უნდა აღინიშნოს, რომ ცოლის წართმევით ან ცოლის მრუშობით შეურაცხყოფილი ქმარი ქალზე ხელს არ აღმართავს და ამბობს: „ქალის მოკვლა მერცხვინება, მეორე ულუფას მამეულთას დაგიდებ“ (სვანური პოეზია 1939: 145).
20. თუმცა არსებობს, აგრეთვე, სიმღერის სხვა ვარიანტი, რომლებიც ფერხულის გარეშე, ქუნირის თანხლებით სრულდება.
21. გავიხსენოთ, რომ დალსაც ანიჭებენ დედფალის ეპითეტს.
22. ცნობილია, მაგალითად, რომ ყველაზე მეტი ეკლესია-მონასტერი სვანეთში სწორედ თამარის დროსაა აშენებული.
23. თუმცა ვფიქრობთ, რომ დედფალ სვანებთან ციური დედოფლის მნიშვნელობას იძენს და არა მიწიერისა, რაც ლიტურატურათმცოდნეობაში თამარის „მეთოხე ჰიპოსტასის“ შესახებ განვითარებულ დისკურსს (ჭელიძე 2011) ესადაგება.
24. ამ ფაქტს გაუკვირვებია თურმე ამერიკელი ცოლ-ქმარი ვასერმანები, როდესაც 1926 წელს, სვანეთის შორეულ, მიუვალ მთებში მოგზაურობისას მკაცრი, ჩაკეტილი

- საზოგადოების ნაცვლად, ერთად მოცეკვავე ქალები და კაცები უნახავთ (<https://www.youtube.com/watch?v=5tTEQ2bM22Q>; <https://www.youtube.com/watch?v=LXLT6a2335k>). ცნობილია, რომ ქართულ ცეკვაში ქალისა და მამაკაცის კაბის კალთებიც კი არ უნდა ეხებოდეს ერთმანეთს. ამის საპირისპიროდ, სვანები (ქალები და კაცები) მჭიდროდ ეკვრიან ერთმანეთს და ფერხულს ისე აბამენ.
25. კასლეთ მთის სახელია უსგვირის მიდამოებში. უსგვირი ნასოფლარია ბალსქვემო სვანეთში.
 26. ზემო სვანეთში ცნობილი არიან მოცეკვავე სოლისტი ქალები, მათ შორის: მანანა გურგულიანი (ცნობილი სვანი ლოტბარისა და ქორეოგრაფის ქალიშვილი), ვენერა ფარჯიანი და სხვ.
 27. სვანეთში არაერთი აკვნის ნანა ჩაწერილი სხვადასხვა დროს. ნ. კალანდაძემ შეკრიბა და გამოსცა ქართული აკვნის ნანები, მათ შორის სვანური ნიმუშებიც (კალანდაძე-მახარაძე 2000).
 28. კატის ნანილა მისმა შვილებმა გიგო და თაისავ ჩამგელიანებმა გაასამხმიანეს და ლატალის ანსამბლთან ერთად ჩაწერეს. შემდგომში ისლამ ფილფანის მიერ გადამუშავებულმა და არანჟირებულმა ნანილამ სხვადასხვა ანსამბლის (მაგ., რუსთავის) რეპერტუარში დაიმკვიდრა ადგილი.
 29. მოგვიანებით ეს ვარიანტი ანა ჩამგელიანმა შეასრულა ჭუნირის თანხლებით.
 30. აკვნის ნანებსა და ტირილის ინტონაციებს, ესთეტიკურის გარდა, განსაკუთრებული სამცენიერო (ეთნომუსიკოლოგიური, ანთროპოლოგიური და სხვ.) ღირებულება აქვს.
 31. საქართველოს ფოლკლორის ცენტრის მიერ ზემო სვანეთში მოწყობილი ექსპედიციის (2021 წლის ზაფხულში) მასალების მიხედვით, „სამი მოზარე ქალი – აგრაფინა ცალანი, საშა ჩხეტიანი, ლიზა ჩხეტიანი – ახსოვთ სოფ. ფარში. გასვენება ყოფილა და სამ ქალს უთქვამს გორაზე ზარი. მოზარეები იყვნენ მამაკაცები, მაგრამ ქალებმა იმღერეს, ბანზე უარი უთხრეს მამაკაცებს, იუკადრისესო“ (რუხაძე 2021). ეს მოვლენა გამონაკლისად უნდა ჩაითვალოს, რადგან არც წარსულში და არც დღეს მსგავსი ინფორმაცია არსად დასტურდება. მიუხედავად ამისა, ქალების მიერ მამაკაცების მკაცრად რეგლამენტირებული სარიტუალო ჰიმნის შესრულება მინიშნებს სვანი ქალის ძალასა და მის უნარზე, აკეთოს ის, რაც საჭიროდ მიაჩნია (აკრძალვების მიუხედავად).
 32. კუკულა კვანჭიანი დატირების ოსტატიც ყოფილა.
 33. ერთხელ ისლამ ფილფანმა (თავად ჭუნირის დიდოსტატმა) შეაქო ანა – მაგარიო, გვითხრა. ვისაც ერთხელ მაინც სჭერია ეს საკრავი, იცის, რა რთულია მასზე დაკვრა; მხოლოდ ოსტატებს შეუძლიათ მისი სათანადოდ ამღერება-ამტყვევლება.

სტატიური გამოყენებადი ზოგირითი სვანური სიტყვის მართლწერა

ქართულად – სვანურად:

ბარბალ – ბარბალ	ლიფანალი – ლიფანალი
დალი – დალ	ლიმხერი – ლიმხერი
კასლეთილა – კასლეთილა	ლიშლდანი – ლიშლდანი
ლამარია – ლამარია	მარიამობა – ლიმგრიე
ლატალი – ლატალი	მელიშლდანე – მგშლდანე
ლახუში – ლახუში	ნანილა/ნანაილა – ნანილ
ლენჯერი – ლენჯერ	ნაჭვლაშ – ნაჭვლაშ
თანლილობა – ლითნალი	უსგვირი – უსგვირი
	ჭუნერი – ჭუნერი

აუდიომაგალითები:

1. ნანილა. თაისავ და გიგო ჩამგელიანები. ანსამბლი ლატალი, 1988 წ.
https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/8601/9/08_nana.mp3
2. ნანილა. სვანეთის საექსპედიციო ჩანაწერები. გვაშყან კვიციანი, სოფელი ცხუმარი, 2007 წ. <https://audiomack.com/folkcentre/song/nanila-cradle-song-1>
3. ნანაილა. მატრო ჩარქსელიანი. ჩამწერი: სილვია პოლ ზემპი, 1996 წ.
https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1994_002_001_001_06/

ვიდეომაგალითები:

- ვიდეომაგ. 1. ბაილ-ბეთელი. ანსამბლი რიპო: <https://fb.watch/blvD8VA0dF/>
- ვიდეომაგ. 2. ბარბალ დოლშ. ანსამბლი რიპო: https://youtu.be/mk4Jc_Z8WnE
- ვიდეომაგ. 3. მირანგულა. სოფელი ლახუში, ჩამწერი: ნიკოლას პერნოტი, 2014 წ. <https://youtu.be/3Y8k-2ee8U8>
- ვიდეომაგ. 4. სოზარ-ციოყ. ჩამგელიანების ოჯახი. აჭარის ტელევიზია, გადაცემა ეთნოფორი: <https://youtu.be/dZO49tp49SE>
- ვიდეომაგ. 5. ირინოლა. ანსამბლი ლატალი. ჩამწერი: მალხაზ ერქვანიძე. <https://youtu.be/0QhShJxYFXk>
- ვიდეომაგ. 6. თამარ დედფალ. ანსამბლი ლატალი. აჭარის ტელევიზია, გადაცემა ეთნოფორი: https://youtu.be/_F-t6VLCP5k
- ვიდეომაგ. 7. კასლეთილა. სოფელ ცხუმარის გუნდი. <https://youtu.be/4lOg7iRtA7w>
- ვიდეომაგ. 8. ლიშლდანი. ხალხური დღეობა, სოფელი ლახუში: <https://fb.watch/blvGjfy-3Wr/>

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კალანდაძე-მახარაძე, ნინო (შემდგენელი). 2000. აკვნის ნანა. თბილისი: საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრი.
- ახობაძე, ვლადიმერ. 1957. *ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა.
- ბარდაველიძე, ვერა. 1939. *სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი*. ნაწ. 1: ახალწლის ციკლი. თბილისი: სსრკ მეცნ.აკად. საქ. ფილ. გამომც. და სტამბა.
- ბარდაველიძე, ვერა. 1941. *ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან: ღვთაება ბარბარ-ბაბარ*. თბილისი: საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამომც.
- ბარდაველიძე, ვერა. 1953. *ქართული (სვანური) სანესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები*. თბილისი: საქ. სსრ მეც. აკად. გამომცემლობა.
- გაბლიანი, ეგნატე. 1925. „ძველი და ახალი სვანეთი“. წიგნში: ქართული ეთნოგრაფიული მემკვიდრეობა II. ეგნატე გაბლიანი. რედ.: როზეტა გუჯეჯანი და მირიან ხოსიტაშვილი. გვ. 42-258. თბილისი: საქ. პარ. ეროვნ. ბიბლიოთეკა. (http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/289720/1/Egnate_Gablioni.pdf).
- გაბლიანი, ეგნატე. 1927. „თავისუფალი სვანეთი“. წიგნში: ქართული ეთნოგრაფიული მემკვიდრეობა, II. ეგნატე გაბლიანი. რედ.: როზეტა გუჯეჯანი და მირიან ხოსიტაშვილი. გვ. 259-408. თბილისი: საქ. პარ. ეროვნ. ბიბლიოთეკა. (http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/289720/1/Egnate_Gablioni.pdf).
- გელოვანი, აკაკი. 1983. *მითოლოგიური ლექსიკონი*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- თოფჩიშვილი, როლანდ. 2010. *საქართველოს ეთნოგრაფია/ეთნოლოგია*. თბილისი: უნივერსალი.
- ნიჟარაძე, ბესარიონი. 1962. *ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები*. I ტომი. თბილისი: თბ. უნივერსიტ. გამომც.
- ნიჟარაძე, ბესარიონი. 1964. *ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები*. II ტომი. თბილისი: თბ. უნივერსიტ. გამომც.
- რუხაძე, თეონა. 2021. ფოლკლორის ცენტრის ექსპედიცია. საექსპედიციო დღიური. <https://www.facebook.com/watch/?v=4217344761634036> (ნანახია 08.22.2021).
- სვანური პოეზია, I ნაწ. 1939. სიმღერები შუკრიბეს და ქართულად თარგმნეს ა. შანიძემ, ვ. თოფურია და მ. გუჯეჯანმა. თბილისი: სსრკ მეცნ.აკად. საქ. ფილ. გამომც.
- სვანური ხალხური სიმღერები. 2017. შემდგ.: მაკა ხარძიანი. თბილისი: საქველმოქმედო ფონდი ქართული გალობა.
- სიხარულიძე, ქეთევან. 2006. *კავკასიური მითოლოგია: იბერიულ-კავკასიური მითოლოგია*. თბილისი: კავკასიური სახლი.
- ფალიაშვილი, ზაქარია. 1903. „ჩემი მოგზაურობა სვანეთში და სვანური სახალხო სიმღერები“. ივერია, 1903, N175. (<https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/9636/1/ve->

[ria_1903_N175.pdf](#)).

ჩიმაკაძე, ნიკო. 1913. „თავისუფალი სვანეთი“. წიგნში: *ძველი საქართველო*, ტომი II, განყ. IV, გვ. 1-36. ეთნოგრაფია: ეთნოგრაფიული წერილები. რედ.: ექვთიმე თაყაიშვილი. თბილისი: ელექტრო-მბეჭდავი საპირიდან ლოსაბერიძისა. წერედიანი, ნინო. 2006. საკანდიდატო დისერტაცია „სვანურ ხალხურ დღეობათა სანელინადო კალენდარი“. ავტორეფერატი. თბილისი, ივ.ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. (<http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/152328/1/Avtoferati.pdf>).

ჭელიძე, ედიშერ. 2011. „წმ. თამარ მეფის ე.წ. მეოთხე ჰიპოსტასობისა და „ბუნებითი ღმერთობის“ შესახებ“.

http://library.church.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=432:-q-q-&catid=49:2010-12-12-19-59-31&Itemid=69&lang=en (ნანახია 08.20.2021).

ჯავახიშვილი, ივანე. 1979. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტომი I. თბილისი: თბ. უნივერსიტ. გამომც.

Lefkowitz, Mary R. "Predatory' Goddesses." *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 71, no. 4, 2002, pp. 325–344. JSTOR, www.jstor.org/stable/3182040 (ნანახია 09.13.2021).

Scherbaum, Frank, Mzhavanadze, Nana (2018). *A new archive of multichannel-multimedia field recordings of traditional Georgian singing, praying, and lamenting with special emphasis on Svaneti*. LaZAR-Database.

Tuite, Kevin. "The Meaning of Dael. Symbolic and Spatial Associations of the South Caucasian Goddess of Game Animals." <http://mapageweb.umontreal.ca/tuitekj/publications/Tuite-2000-Dali.pdf> (ნანახია 09.01.2021).

Анисимов, Сергей. 1940. *Сванетия*. Москва: Государственное социально-экономическое издательство.

Бакрадзе, Дмитрий. 1877. *Сванетия*. Тифлис : Тип. Гл. упр. Намест. Кавказа.

Гавриил. 1867. "Православие на Кавказе. Обзорение сванет. приходов." *Православное Обзорение*, т. 22, № 1, с. 30—61.

<https://drive.google.com/file/d/15tRKDjsxvBJAQq4PY4xmp4UKMQZCEcql/view?ts=614ddb25> (ნანახია 09.24.2021).

Кожевников, Алексей. 1930. *Человеческий заповедник*. Вольная Сванетия. Москва: Мол. гвардия.

Кожевникова, Евдокия. 1927. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმი, ისტორიისა და ეთნოგრაფიის კოლექციები, აღმოსავლური ფონდი, საქაღალდე N15. დოკუმენტი 3.

Кожевникова, Евдокия. 1931. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმი, ისტორიისა და ეთნოგრაფიის კოლექციები, აღმოსავლური ფონდი, საქაღალდე N5. დოკუმენტი 2.

Эристави, Рафаель Давидович. 1898. *Заметки о Сванетии*. Тифлис : тип. М. Шарадзе и К.

ქართველი ქალები და ქართული საეკლესიო გალობა

თამარ ჩხეიძე

შესავალი

საეკლესიო გალობა, ისევე, როგორც ხალხური სიმღერა, ქართული ეროვნული იდენტობის განუყოფელი ნაწილია და ყოველთვის¹ განსაკუთრებული ზრუნვისა და პატივისცემის ობიექტს წარმოადგენდა საქართველოში. ქართველთა ისტორიაში კარგად ჩანს გალობის სიყვარული, კრძალვა და პატივისცემა სოციალური წრის, სტატუსის, თუ გენდერისგან განურჩევლად. გალობისადმი ქართველის ამგვარმა დამოკიდებულებამ განაპირობა „მრავალჭირნახული“ ტრადიციის გადარჩენა და ამ საგანძურის დღემდე მოტანა. ამ გზაზე მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ქალებმა, რომელთა როლი სამგალობლო-ჰიმნოგრაფიული ხელოვნების დაცვის, სწავლების, განვითარებისა და პოპულარიზების მიმართულებით ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო. წარმოდგენილ სტატიაში განხილული და შეფასებული იქნება **ქართველი ქალების** (საერო და სასულიერო პირების) როლი და მნიშვნელობა ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში, გალობის ტრადიციის გადარჩენის, შენახვის, აღდგენის, გავრცელებისა და მეცნიერული შესწავლის საქმეში ისტორიულ წარსულსა და თანამედროვეობაში; წარმოდგენილი იქნება, ზოგადად, ქალისა და ქრისტიანული ლიტურგიკული პრაქტიკის მიმართება, ნაჩვენები იქნება დედათა მონასტრების როლი და ჰიმნოგრაფ-ქალთა მოღვაწეობის მნიშვნელობა, წარჩინებულ ქალთა ფუნქციები გალობის ხელოვნების განვითარებაში, უახლესი წარსულისა და თანამედროვე სამგალობლო პრაქტიკაში ქალთა ჩართულობის თავისებურებები.

ქალი და ქრისტიანული ლიტურგიკული პრაქტიკა

საეკლესიო ტრადიციამ და მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ დაკანონებულმა ქალთა რელიგიურ-უფლებრივმა მდგომარეობამ პირდაპირ განსაზღვრა ქალის ადგილი, ზოგადად, ეკლესიისა და სამგალობლო ხელოვნების ისტორიაში. წყაროების სიმწირე ართულებს შუა საუკუნეებში ქალის როლისა და სტატუსის კვლევას სამგალობლო ხელოვნებაში. მაგრამ ლიტურგიკული პრაქტიკის ამსახველი ძველი წყაროები გვაფიქრებინებს, რომ შუა საუკუნეების ეკლესიაში

ქალთა უფლებრივი მდგომარეობა საეკლესიო ღვთისმსახურებაში შეზღუდული იყო, თუმცა არა ქრისტიანობის დასაბამიდან. ქალები ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში აქტიურად იყვნენ ჩართულები ქრისტიანობის გავრცელებაში და მოწინავე პოზიციებიც ჰქონდათ. მამაკაცისა და ქალის დასაბამიერი თანასწორობა ცხადად იკითხება წმიდა წერილში, გაცხადებულია წმიდა მამების დილოგებსა და სწავლებებში. წმიდა მოციქული პავლე გალატელთა მიმართ ეპისტოლეში საუბრობს ხატზე, რომელიც ყველა მორწმუნეში აღიბეჭდება ნათლობის შემდეგ და ეს ხატი ყოველგვარ ეთნიკურ, სოციალურ, თუ სქესობრივ განსხვავებაზე მაღლა დგას: „არა არს ჰურიანება, არცა წარმართება; არა არს მონი თქვენ ყოველნი ერთ ხართ ქრისტე იესუს მიერ“ (ახალი აღთქმა. გალატ. 3, 28). იგივე დამოკიდებულება იკითხება კაბადოკიელ მამათა საღვთისმეტყველო შრომებში: „ერთი არს მამათა და დედათა შემოქმედი, ერთია თიხა, ერთია სიკვდილი და ერთი – აღდგომა“ (გრიგოლ ღვთისმეტყველი. სიტყვა 37:6). კაბადოკიელი წმიდა მამებისთვის ქალი თანამოსაუბრე, თანამგზავრი და ზოგჯერ დამრიგებელიც იყო. თუმცა ეს დიდ ხანს არ გავრძელებულა. მას შემდეგ, რაც ქრისტიანობის ინსტიტუციონალიზაცია მოხდა, ქალთა ლიდერობასაც მოედო ბოლო.

პატრისტიკის ეპოქის შემდგომ სახარებისა და წმიდა მამების ანთროპოლოგია მამაკაცისა და ქალის დასაბამიერ თანასწორობაზე გადაფარა არქაულმა შეხედულებებმა ქალის სისუსტესა და არასრულფასოვნებაზე. სწორედ აღნიშნულმა განაპირობა ქალთა როლისა და მდგომარეობის თანდათანობითი დაკნინება მართლმადიდებლურ ეკლესიაში, შესაბამისად – გალობის ხელოვნებაში. თუ გავითვალისწინებთ საქართველოს ლიტურგიკული პრაქტიკისა და სამგალობლო ხელოვნების განვითარების ისტორიულ გარემოებებს, შევნიშნავთ, რომ ლიტურგიკული პრაქტიკის მიღმა ქალებს ასპარეზი არ ჰქონდათ, რადგან საქართველოში ამ პრაქტიკისაგან დამოუკიდებელი სასულიერო, რელიგიური მუსიკის მიმართულება უბრალოდ არ არსებობდა. გალობა სწორედ ლიტურგიკული ფუნქციით ჩაისახა და ამ ფორმით გააგრძელა არსებობა. ლიტურგიკული ჰიმნების შეთხზვა და შესრულება მამების პრეროგატივა იყო. ბევრი რამ უცნობია შუა საუკუნეებში ქრისტიან ქალთა ცხოვრებისა და ჰიმნოგრაფიული მოღვაწეობის შესახებ. შუა საუკუნეების ერთადერთი მონაზონი ქალი, რომლის თხზულებებს ლიტურგიკულ ღვთისმსახურებაში ჩართვის

პატივი ერგოთ, იყო ღირსი კასია (IX ს.). მას ეკუთვნის დიდი შაბათის კანონის ძლისპირები. იგი ავტორია შობის, დიდი ოთხშაბათის, იოანე ნათლისმცემლის შობისა და სხვადასხვა მოწამეთა სტიქარონებისა. ის ფაქტი, რომ ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიულმა თხზულებებმა შემოინახა კასიას სახელი (მისი ჰიმნების უმრავლესობას ახლავს მინაწერი, საიდანაც ავტორობა ირკვევა), მეტყველებს ეკლესიის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაზე ამ ქალი-ჰიმნოგრაფისადმი² (კოპლატაძე 2020).

ქართულ დედათა მონასტრები და ქართველი ქალი-ჰიმნოგრაფები

სამგალობლო-ჰიმნოგრაფიული ხელოვნება, თავისი პირველადი ლიტურგიკული დანიშნულებიდან გამომდინარე, სხვა ქრისტიანული ტრადიციების მსგავსად, საქართველოშიც ეკლესია-მონასტრებში ვითარდებოდა.

საზოგადოდ, მონასტრული ცხოვრება საქართველოში მე-4 საუკუნეში, წმიდანინოს მიერ შვიდი ქალწულის შემოკრებისა და მათთვის მაყვლოვანში ლოცვითი წესის დადგენის ისტორიიდან იწყება. სამონასტრო ცხოვრების დასაბამად საქართველოში წმინა ნინოსა და სამთავროს დედათა მონასტერს მიიჩნევენ (ჭანიშვილი 2016: 13).

საქართველოს განმანათლებელიც ქალი ჰყავდა (აქ ჯერ დედათა მონასტერი დაარსდა) და, ღვთის განგებულებით, თავად ქვეყანაც ქრისტიანობაზე მოსაქცევად ქალს – დედა ღვთისმშობელს ერგო წილად. ამდენად, ქალისა და დედათა მონასტრების განსაკუთრებული ადგილი და როლი იმთავითვე განისაზღვრა საქართველოს ეკლესიის ისტორიაში.

შუა საუკუნეებში ქართველ ქალთა სამონასტრო და კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრები არსებობდა როგორც საქართველოში, ისე მის საზღვრებს გარეთ. მაგალითად, პალესტინაში, ქართველ ქალთაგან შემდგარი ასეთი კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრი იყო კაპპათა, რომელიც, ბაგრატ IV-ის მეუღლეს, ბორენასა და მათ ქალიშვილს XI საუკუნის მეორე ნახევარში დაუარსებიათ პალესტინაში. გარდა კაპპათასი, წყაროებში მოიპოვება ცნობა დელტავისა და დერთუფას ქართველ ქალთა 60 მონასტრის შესახებ, რომელთაც, ასევე, კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობა უწარმოებიათ პალესტინაში (მენაბდე 1980). აღნიშნული მონასტრები საგანმანათლებლო ცენტრებს წარმოადგენდა, ამ მონასტრებში მოღვაწე დედები, როგორც ჩანს,

აღმზრდელით მუშაობასა და სწავლებას ეწეოდნენ. ერთ-ერთი წიგნის გადამწერი, სახელად ბასილი, აცხადებს დელტავას მონასტრის დედათა მიმართ – „დანო პათიოსანნო, გვედრები გაზრდილი თქუენი ბასილი“ (ჭაფარიძე, 2012). ქართველ დედათა კულტურულ-საგანმანათლებლო მოღვაწეობა, როგორც ჩანს, არც გვიან ხანებში შეწყვეტილა. მრავალი დოკუმენტია შემორჩენილი, რომლებიც გვაუწყებენ ქართველ ქალთა ზრუნვას ხელნაწერთა გავრცელების, მათი გადარჩენისა და განახლების, პოეტური შემოქმედების შესახებ. შემორჩენილია მათი სახელებიც და ღვანლიც³. ზოგიერთი მათგანი ხელნაწერთა ახალ ნუსხებს ამზადებდა, ზოგი კი – ორიგინალურ თხზულებებსაც ქმნიდა. აშკარაა, ქართველ ქალთა ასეთი საქმიანობა სათანადო აღზრდასა და განათლებას მოითხოვდა. უნდა ვივარაუდოთ, რომ დედათა მონასტრებში გალობის ხელოვნების დაუფლებაც ხდებოდა. სამწუხაროდ, ქართველ მწიგნობარ დედათა ჰიმნოგრაფიული მოღვაწეობის შესახებ მეტად მწირი ცნობები მოგვეპოვება. აღსანიშნავია, იამბიკო პოეტი ქალისა ბორენასი, რომელიც, მკვლევართა უმრავლესობის მოსაზრებით, ბაგრატ IV-ის მეუღლე, დედოფალი ბორენაა, ხოლო პავლე ინგოროყვას აზრით – ცოტნე დადიანის მეუღლე. ჰიმნოგრაფი ქალების მოღვაწეობის შესახებ ცნობები მატულობს გვიანი პერიოდის (XVII-XIX სს.) წყაროებში (კეკელიძე 1965).

ქართველ ჰიმნოგრაფ ქალთა შორის გამოირჩევა **მონაზონი მაკრინე**⁴. მეცნიერთა შეფასებით, მაკრინე მონაზვნის (XVIII ს.) ჰიმნოგრაფიული თხზულებები სიღრმითა და პოეტური აღმაფრენით არ ჩამოუვარდება ქართული ჰიმნოგრაფიის ცნობილ წარმომადგენლებსაც კი. მაკრინე ისეთ ხანაში ცხოვრობდა, როდესაც საქართველოში კულტურული ცხოვრება აღმავლობას განიცდიდა. ეს იყო ხანა ვახტანგ VI-ის და მისი სკოლისა, ხანა სულხან-საბა ორბელიანისა, კათოლიკოზ დომენტისა, დასაწყისი ხანა ანტონ პირველის მოღვაწეობისა. საეკლესიო სფეროში ამ დროს შეინიშნება აქტიური მოძრაობა ქართული ეროვნული დღესასწაულების მოწესრიგებისა და მათთვის შესაფერი საგალობლებისა და „აკოლუთიის“ შედგენისათვის; მიმდინარეობს საეკლესიო კალენდრის გადახედვა და წარმოებს კოდიფიკაციური მუშაობა აგიოგრაფიის დარგში. ეპოქის ასეთ მრავალმხრივსა და ინტენსიურ მუშაობაში ჩაერთო ახალგაზრდა, განათლებული და სამშობლოს მოყვარული მაკრინეც. თეიმურაზ ბატონიშვილის სიტყვით, ის „იყო სწავლული ქართულსა ენასა ზედა ფრიად“,

იცოდა უცხო ენებიდან ფრანგული, სომხური და ბერძნული (კეკელიძე 1965). აღსანიშნავია მისი იამბიკური „შესხმა“ ღვთისმშობლისა და ჰიმნები იოსებ ალავერდელის სახელობისა. ავტორი აღტაცებულია შეგნებით, რომ იოსებ ალავერდელმა განამტკიცა და განაახლა ნინოს მიერ ქადაგებული ქრისტიანობა, რითაც მან ხელი შეუწყო ქართველების ზნეობრივ განსაპეტაკებასა და გაკეთილშობილებას. მაკრინე მონაზვნის ჰიმნოგრაფიული შემოქმედება გაიზიარა ქართულმა ლიტურგიკულმა პრაქტიკამ.

ჰიმნოგრაფიული ტექსტების შეთხზვის პროცესი წარმატებულად გრძელდება ჩვენი დროის მონაზონი დედების მოღვაწეობით. ძალზე ნაყოფიერია ამჟამად მონაზონ ნინოს (ბრეგვაძე) საქმიანობა. მან შეადგინა არაერთი დაუჯდომელი და საეკლესიო განგება⁵ (სადღესასწაულო 2003), ასევე, ახლადკანონიზებული წმინდანების საგალობლები (ნათელი ქრისტესი. საქართველო 2006: 13) მათგან განსაკუთრებით გამოვყოფთ ქართული გალობის ისტორიაში გამორჩეული ფიგურის – ექვთიმე აღმსარებლის (კერესელიძის)⁶ ტროპარ-კონდაკს.

მონაზონმა ნანამ (აგლაძე) შეთხზა ტროპარ-კონდაკი ბეთანიელ მამებზე (ნათელი ქრისტესი 2006: 167). ძალზე ნაყოფიერია საერო პირის, თინათინ მჭედლოშვილის შემოქმედებითი საქმიანობა. თითქმის 20 წელია იგი წმიდათა ღვაწლის, პარაკლისთა და დაუჯდომელთა შედგენა-გამოცემითა დაკავებული (ნოზაძე 2013).

ქართული გალობის ისტორია გალობის სრულყოფილ მცოდნეებს ხელოვანთ-მთავარსა და გალობის მოძღვარს უწოდებდა. გვიან საუკუნეებში სრული საწელიწადო გალობის მცოდნე პირები სრული მგალობლის ტიტულს ატარებდნენ. აღსანიშნავია, რომ რაჟდენ ხუნდაძე ანტონ ქუთათელაძის მეუღლეს, ჭალაგანიდის ქალს სრული მგალობლის სტატუსით მოიხსენიებს, რაც დიდ იშვიათობას წარმოადგენდა (ხუნდაძე 1911: IV). ქალი-მგალობლის განსაკუთრებულ უნარსა და გამორჩეულობაზე მიგვითითებს სამთავროს დედათა მონასტრის მონაზონ სიდონიასთავის (1884-1964 წწ.) ტკბილადმგალობლის ზედსახელის მინიჭება. ასეთი ზედსახელით მონაზვნის შემკობა (რომლის მსგავსი მხოლოდ ერთადერთი ანალოგი იცის ეკლესიის ისტორიამ რომანოზ ტკბილადმგალობლის სახით) მის ღვთივობძებულ განსაკუთრებულ ტალანტზე უნდა მიანიშნებდეს.

სამთავროს დედათა მონასტერი და ქართული გალობა

გალობის ტრადიციის გადარჩენაში XIX საუკუნეში ჩამოყალიბებული დედათა მონასტრების (განსაკუთრებით კი, ბოდბესა და სამთავროს დედათა მონასტრების) მნიშვნელობა გამორჩეულია. წყაროების უკმარობის გამო არ ვიცით, როგორი სამგალობლო ტრადიციები ჰქონდა სამთავროს XIX საუკუნემდე. დედათა მონასტრის დაარსების (1820 წ.) შემდგომ ტკბილი ქართული გალობა არ მოჰკლებია მსმენელს და მას შემდეგ „აქ მოისმის მწყობრი გალობა ორის დასისა“ (ივერია 1890). მონასტრისა და ეროვნული არქივის მასალებიდან⁷ ნათლად ჩანს, რომ წმიდა ნინოს სავანეში გალობა განსაკუთრებულ საქმედ ითვლებოდა. როგორც ირკვევა, სამთავროში გალობდა ყველა ილუმენია. „აღსარებას იტყვის და წმიდას საიდუმლოს მიიღებს ოთხსავ მარხვაში ყოველს წელიწადს, იცის ქართულსა ენასა ზედა საღმრთო წერილი, წერა, კითხვა და გალობა“ – აღნიშნულია საარქივო მასალებში ილუმენიების შესახებ (სამთავროს არქივი დოკ. #32). გალობს მონასტრის ამჟამინდელი წინამძღვარიც, ილუმენია ქეთევანიც (კოპალიანი), რომელიც ორი საუკუნის წინ საფუძველჩაყრილ ტრადიციას ღირსეულად აგრძელებს მონასტრის კრებულთან ერთად (სამხარაძე 2015).

სამთავროს მონასტრის დედეები კრებულს გარეთაც ავრცელებდნენ ცოდნასა და გალობის სწავლებას. ღირსი ილუმენია ნინოს (უმცროსი) თაოსნობით ქართული გალობის სწავლება სავალდებულო საგანთა სიაში შეუტანიათ მის მიერ 1866 წელს დაარსებულ „ობოლ გოგონათა სასწავლებელშიც“. ქალთა სკოლაში ექვსწლიანი სწავლება სამ კლასად ყოფილა დაყოფილი: დაწყებითი, საშუალო და უმაღლესი. ორენოვან (ქართულ და რუსულ ენებზე) სასწავლო პროგრამაში ქართულ გალობას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა. გაზეთი „ივერია“ დაწვრილებით მოგვითხრობს ქალთა სკოლის მოსწავლეების გალობაზე, რომელთაც თითქმის მთელი წირვა გამოიყვანეს გალობით: „თუმცა კი, ეს მათი ცდა პირველი ყოფილიყო, მაგრამ მაინც მადლობის და თანაგრძნობის ღირსნი არიან“ – წერდა გაზეთი *ივერია* (ივერია 1894: 1; ციტ. შულღიაშვილი 2015: 240).

წმიდა ნინოს სავანეში სვეტიცხოვლის სკოლის, იგივე *კარბელაანთ კილოს*, საგალობლებს ასრულებდნენ. აღმოსავლურ-ქართული სამგალობლო ნიმუშების შესრულება დღესაც მტკიცე ტრადიციას წარმოადგენს მონასტერში და სავანის წინამძღვრის, ილუმენია ქეთევანის ლოცვა-კურთხევით, უპირატესობა სვე-

ტიცხოვლის სკოლის რეპერტუარს ენიჭება. სამთავროს მონასტრის დედები ქართულ გალობაზე ზრუნვას დღესაც აგრძელებენ როგორც ლიტურგიკულ პრაქტიკაში ჩართვით, ისე გალობის ისტორიისა და თეორიისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კვლევებით (სამხარაძე 2015; სამხარაძე 2018).

წარჩინებული ქალები და ქართული გალობა

ძველ საქართველოში აღზრდა-განათლების სისტემაში საგანგებო ადგილი გალობას და ძლისპირების შესწავლას ეჭირა. წარჩინებულთა წრეში აუცილებელი იყო განათლების მიღება, როგორც ვაჟთათვის, ისე ქალთათვის. ქალთა და ვაჟთა აღზრდაზე ზრუნვა საერთო წესებს ემყარებოდა. ქალი, თუ ვაჟი ადრეული ასაკიდანვე უნდა ზიარებოდა გალობის ხელოვნებას. გალობის არცოდნა აუგად მოიხსენიებოდა: „იმერეთის თავადთა და აზნაურთა, **თვით ქალთაც** სირცხვილად მიაჩნდათ სრულებით უმეცრება გალობისა“ – წერდა ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწე დავით მაჩაბელი (მაჩაბელი 1864: 60), ამიტომაც საქართველოში „თვალსაჩინო ოჯახი ძვირათ მოიპოვებოდა, რომ გალობა არ სცოდნოდათ“ (ხუნდაძე 1911: I).

მოზარდთა აღზრდის საქმეს საქართველოში ქალები ხელმძღვანელობდნენ და, ამ მხრივ, მათ მეტად მნიშვნელოვანი როლი ეკავათ, ძირითადად, საშინაო სწავლებაში, თუმცა მონასტრებთან წარმოებულ დაწყებითი სწავლების საქმეშიც იყო მათი წვლილი. ხშირად ისინი, როგორც აღმზრდელები, აღსაზრდელთა სწავლების მეთვალყურეც იყვნენ. ცნობილია, რომ გრიგოლ ხანძთელის⁸ აღზრდას ნერსე ერისთავის მეუღლე უწევდა მეთვალყურეობას. თვით თამარის მამის, გიორგი III-ის აღმზრდელია მისი მამიდა თამარი (დავით აღმაშენებლის ასული). გიორგი II-ის აღმზრდელად მისი ბებია გურანდუხტი (გიორგი I-ის ასული) გვევლინება და სხვ.

დედოფალთა ჩართულობა შინაური სწავლებისა და გალობის სწავლა-მოძღვრების ორგანიზების საქმეში ტრადიციად იყო ქვეული საქართველოში და მემკვიდრეობით გადადიოდა. „მარიამ დედოფლის⁹ მწიგნობრობის ტრფიალება განაგრძო ანნა დედოფალმა (დიასამიძის ასული), მეფე ირაკლის მეუღლემ, თავისი შვილების აღსაზრდელად თავი მოუყარა საუკეთესო კაცებს და სწავლა-განათლების გემო გააგებინა. სხვათა შორის მოუწვია თავის შვილს, თეიმურაზს (მამა ირაკლი II-ისა) ახალგაზდა დიმიტრი ხელაშვილი, რომელმაც

შეასწავლა ქართული გალობა როგორც თეიმურაზს, ისე დანარჩენ ბატონიშვილებს“ (კარბელაშვილი 1898: 61). დედოფალ მარიამის საგანამანთლებლო მოღვაწეობის ფარგლები გაცდა ოჯახურ წრეს. მარიამ დედოფლის დამსახურებით სამეფო ოჯახი ქართული მწერლობის, ეკლესიისა და გალობის მფარველად იქცა. დედოფალი განსაკუთრებულ პატივს სცემდა მგალობლებს და გალობათმოდგარებს. დედოფლის სასახლესა და მეფის დარბაზებში ორგუნდოვანი გალობა უღერდა და „გუნდის შეწყობილი გალობა ატკბობს მლოცველთა ყურსა“ (კარბელაშვილი 1898: 61). მარიამი, რომელსაც თავისი მოღვაწეობის გამო თამარ მეფეს ადარებდნენ, „იყო ყოვლითა შემკული კეთილით, რომლის მსგავსი თამარ მეფისა შემდგომად არავინ ყოფილა“.



მარიამ დედოფალი.

პოლიევქტოს კარბელაშვილი ფასდაუდებელ ცნობებს გვანვდის იმ პირთა შესახებ, ვინც ძნელბედობის ჟამს (XVI – XVIII სს.) დიდი ამაგი გასწია ქართული გალობის გადასარჩენად და დანვრილებით მოგვითხრობს მუხრან-ბატონის სამეფო ოჯახის ღვაწლზე 1510-1724 წლებში, განსაკუთრებით გამოჰყოფს სწორედ მარიამ დედოფალს, რომელსაც დიდი გავლენა ჰქონდა მეფეზე. რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, ქართული გალობა ქართლის გამაჰმადიანებული მეფის – ხოსრო მირზას მმართველობის დროს დაწინაურებულიც კი იყო, დედოფალი მარიამის განსაკუთრებული ქრისტიანული ღვთისმოსაობის წყალობით, რასაც სპარსული ორიენტაციის მეფე ხოსრო მირზა ხელს არ უშლიდა.

სამგალობლო ხელოვნების პრივილეგებული მდგომარეობა და დედოფლის

ყურადღება გალობისადმი კარგად ჩანს მამია გურიელის კარზე მგალობელთა ორი გუნდის არსებობაში, სადაც დედოფლის სახელზე შექმნილ გუნდში უფრო მაღალდახელოვნებული მგალობლები იყვნენ გაერთიანებული, რადგან ისინი, როგორც რ. ხუნდაძე გვაუწყებს, „ვარჯიშით“ გალობდნენ (ხუნდაძე 1911: IV).

გალობის აღორძინების საქმეს ერეკლე მეფე აგრძელებს, რომლის დროსაც ყველა საკათალიკოსო ტაძართან სამგალობლო გუნდი ჩამოყალიბდა. მაგრამ XVIII საუკუნეში მის მიერ ინიცირებული გალობის აღორძინების პერიოდი¹⁰ ხანმოკლე აღმოჩნდა. რუსეთის მიერ 1801 წელს საქართველოს ანექსიის შემდეგ, ქართული ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმებასთან ერთად, მიზანმიმართულად მიმდინარეობს ტრადიციულ გალობასთან ბრძოლა. აღნიშნულის გამოძახილია XIX საუკუნის ქართველი საზოგადო მოღვაწის, ქართული გალობის დიდი გულშემატკივრის – დავით მაჩაბლის გამოთქმული გულისტკივილი ქართული წეს-ჩვეულებებისა და, მათ შორის, გალობის ტრადიციის დაკნინებასთან დაკავშირებით. ვრცელ წერილში „ქართუჴლთ ზნეობა“ იგი აღწერს ქალის გალობასთან დამოკიდებულებას წარსულში, წუხილს გამოთქვამს თანადროულ სპარსული ყაიდის გავრცელებაზე: „ოდეს ამერთა ყრმათა ან არავითარი მიხუდომა არა აქუს ქართულის გალობისა, უეჭუელად ქალთა უფრო არ ეცოდინებათ ქართული გალობა“ (მაჩაბელი 1864: 65); ავტორი იწონებს კათოლიკე ქალთა მონდომებას გალობის პროცესში მონაწილეობასთან დაკავშირებით და დანაწილებით იხსენებს მაკრინე მონაზვნის წვლილს: „მხოლოდ არ შეიძლება აქ დიდ საქებელად არ მოვისხენოთ კათოლიკთა ქალნი, რომელნიცა შწნიერად ჰგალობენ იტალიანურის ნოტიით ფსალმუნთა ორღანზედ და ტურფის გალობით შეამკობენ წმიდასა მათსა ეკკლესიასა, როგორც მე მინახამს ქალაქს გორს კათოლიკე ეკკლესიაში. სამასის წლის წინათ მონოზანი მაკრინა სთხზავდა სძლისპირთა საგალობელად დედისა თჳსისა წმიდისა დიდისა მოწამისა დედოფლისა ქეთევანისა და სხუათაცა ღირსთა ქართუჴლთა მამათა მიღებულთა წმიდისა ჩუჴნი ეკკლესიისაგან რიცხუთა შორის წმიდათასა – ქალი ესე ძაძით მოსილი და მონოზნობის ღუაწლით დამზრალი, ტრფიალი საღმრთოჴსა მწერლობისა და მით დიდისა სახელისა დამტევებელი, უეჭუელად იმ დროს მცხოვრებთა ქართუჴლთაგან იქმნებოდა ფრიად საქებელი და უმეტეს პატივცემული ვიდრე ფერუმარილით და ძკრფასს ტანისამოსით მორთულნი ქალნი; მონოზანი მაკრინა არის ან ჩუნთჳს და იქმ-

ნება შემდგომთა თვით უშორესთა შთამომავლობათათსცა დიდათ საქებელი და საყუარელი, როგორც ნამდვლად ყოვლად შუჭნიერი ქალი; ვინაფთგან ყოველი ადამიანი აღმოსჩნდების შუჭნიერად და მოიგებს სიყუარულსა ერთათა ოდენ უბიწოებითა, სიმართლითა და კეთილისა ლუაწლითა“ (მაჩაბელი 1864: 65). დაბოლოს, გალობის ტრადიციის მემკვიდრეობითი გადაცემის პროცესში გამოყოფს ქალთა როლს და საქციელს უწუნებს სპარსული გავლენების ქვეშ მოქცეულ ქალებს: „მაკრინა მონოზნის დროს, თუმცა ქართუწლნი გარეშე მტერთაგან იყუნენ უკიდურესსა შეიწროებაში, მარამ კუალად **აქ დედანი ასწავლიდნენ შვლთა თვსთა გალობასა და საღმრთოსა წერილსა**; მამანი – სამხედროსა ზნეობასა, ხოლო ან ელვარესა? ამას დროსა, მრავალნი ქალნი ნაცულად მიბაძვსა ღირსთა მათ დედათა საღმრთოფსა ტრფიალებითა და უკუდავისა სახელისა დატევებითა, უფრო ხშირად მხოლოდ როკუწ ლხინსა და შექცევაში უშესაბამოს ყოფაქცევითა და დასძახიან ძუწლთა მათ მეჩანგეთა სიმღერასა სპარსულის სახედ, რომელსაც დიდის ეშხით ინვრთიან ამერნი; შვლნიცა სწავლობენ მას, რაფცა ესმისთ მშობელთაგან“ (მაჩაბელი 1864: 66).

ეგზარქოსობის პერიოდი და ქართულ ქალთა გალობა

ანექსიის შემდეგ რუსეთმა მიზანმიმართული ბრძოლა გამოუცხადა ქართულ გალობასა და ქართულ ენას, როგორც ერის იდენტობის გამოსატულებას. ეკლესიებში ქართული ფრესკები ირეცხება და იღებება კირით, უქმდება ქართულ ენაზე ღვთისმსახურება და ქართულ გალობას ევროპული ჰარმონიითა და მრავალხმიანობის ფორმებით გადმოცემული რუსული გალობა ეპაექრება. დრო გადის და საუკუნეებგამოვლილი ქართული გალობა ნელ-ნელა მივიწყებას ეძლევა და უძვირფასესი კულტურული საგანძური დაკარგვის გარდაუვალი საშიშროების წინაშე დგება.

ისიც უნდა იქვას, რომ ქალთა ქართულ გალობაში ეგზარქოსული პოლიტიკა ნაკლებ საფრთხეს ხედავდა და, ვაუებისგან განსხვავებით, მას ნაკლებ შეზღუდვებს უწესებდა. ამ პერიოდში ქალთა გუნდები ფუნქციონირებს როგორც მონასტრებში, ისე ქალთა სასულიერო, სამრევლო და სხვა სასწავლებლებში. იქმნება კრებულები საგანგებოდ ქალთა რეპერტუარისთვის. მათ შორისაა ანდრია ბენაშვილის კრებული, რომელიც შეიცავს უაღრესად საინტერესო რეკომენდაციებს გალობის სწავლების მეთოდოლოგიის კუთხით. ავტორის

გადმოცემით „ამ რვეულში აღნიშნულია ქართლ-კახური კილოს საეკლესიო საგალობლები. შედგენილია ქალთა ხოროსთვის. კილო ქართული სრულიად დაცულია და ისე სადად არი შედგენილი, რომ ნოტების ცოტათი მცოდნეც კი ადვილად გაიგებს და იგალობებს. მოსწავლეთათვის ადვილია დასასწავლად... სწავლება ამ საგალობლებისა ასე უნდა: თითოეული საგალობლის დაწყება-პირველი ხმა უნდა დაისწავლოს ყველა მაგალობელმა ბეჯითად და შეუცდომლად. როდესაც ამ მიზანს მიაღწევს, უნდა ამოირჩიოს რამდენიმე მოსწავლე, მაგ. ოთხი; აცნობოს მათ რომელ ხმაზედ იწყება პირველი, რომელზედ – მეორე. რამდეჯერმე ათქმევინოს ამ ოთხ მოსწავლეს და სხვებს ყური აგდებინოს. ამ რიგად მერე სხვებს აგალობებს და ბოლოს მაგალობელთა გუნდი ორ დასად გაიყოფა. ხან ერთი დასი იტყვის დაწყებას, და მეორე მოძახილს, ხან მეორე დასი იტყვის დაწყებას და პირველი მოძახილს. ეს ადვილი მოსახერხებელია, რადგან მოძახილი სრულებით დაწყებას – პირველ ხმას ემორჩილება. ბოლოს, როდესაც მაგალობლები ორხმაზედ თქმაში გაიწურებებიან, მაგალობელთა გუნდი სამ დასად იყოფა და იწყება მესამე ხმის – ბანის შესწავლა. ამ სახით მომეტებული ნაწილი მაგალობლებისა გებულობს ყველა ხმებს და ხმების ერთმანეთთან დამოკიდებულობას. ეს საშუალება უადვილებს მოსწავლეს გალობის სამ ხმაზედ წარმოებას მეტადრე მაშინ, როდესაც ცოტაოდენი გალობის ნიჭი მისდევს. სამ ხმაზედ სწავლება შეიძლება 11-12 წლის ქალებთან; უფრო პატარებთან საკმაოა დაწყების შესწავლა. გალობა უნდა ითქვას წყნარად, ტკბილად და გრძნობით; ამასთანავე მწყობრად და სიტყვების გამოთქმით. კვილი, ჩხავილი, ბლავილი და სიტყვების ღეჭვა მეტად დააუშნობს გალობას“ (ბენაშვილი Q-1287).

ამ ვრცელ კომენტარში კარგად ჩანს გალობის შეწავლის მთავარი პრინციპი, ეტაპობრივი ჩართვა ხმებისა: ა) პირველ ეტაპზე კარგად დასწავლა მთავარი ჰანგისა; ბ) შემდეგ მაღალი ბანის დამატება; გ) ბოლოს კი ამ ორ ხმაზე ბანის შერწყმა. საგალობლის სწავლების პროცესში, მთავარი ჰანგის დასწავლის შემდეგ მაგალობელთა ჰარმონიული სმენის განვითარებაზე მიმართული სავარჯიშოებიც მკაფიოდ იკვეთება.

ქართული მართლმადიდებლური სამოციქულო ეკლესიის ავტოკეფალიისათვის მებრძოლი დეკანოზი ნიკიტა თალაკვაძე 1915 წელს ანჩისხატის ეკლესიაში წარმოთქმულ ქადაგებაში გულისტკივილით აღნიშნავდა: „ჩვენს სამრევლო ეკლესიებში სოფლად თუ ქალაქად წირვა-ლოცვა სრულდება მეტისმეტად

დაუდევრად, უსასოდ და უშნოთ. ვინღა იცის ჩვენში ტიბიკონი! თვით აღარ არის ჩვენს ეკლესიებში დღეს გალობა და თუ სადმე კიდევ გალობენ ქართულად, – ეს ისეთ წარყვნილ, არეულ-დარეული კილოთი, რომ ყურთა სმენა აღარ არის ასეთ მაგალობელთაგან და ესენი სასოების ნაცვლად იწვევენ მორწმუნეთა შორის სამართლიან საყვედურს და გულის წყრომას“ (იღუმენია ნინო 1915: 17).

ქართულ გალობასთან ბრძოლის საპასუხო რეაქცია იყო XIX საუკუნეში ახალი მოძრაობის წამოწყება და ქართული საეკლესიო გალობის მცოდნეთაგან საგალობლების ნოტებზე გადატანისკენ მიმართული ფართომასშტაბიანი მოძრაობა. XIX საუკუნემდე ზეპირ-წერიტი ტრადიციით მოტანილი ქართული გალობის ნიმუშების ხუთხაზიან ევროპულ სანოტო სისტემაზე გადატანით უძველესი ცოცხალი ტრადიციის გადარჩენა მოხერხდა.

საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ ახალი შეზღუდვა შეექმნა გალობას და, ზოგადად, ქრისტიანულ სარწმუნოებას. არა მხოლოდ გალობის ნიმუშების შესრულება იკრძალებოდა, არამედ იზღუდებოდა ლიტურგიკული პრაქტიკა და რიტუალებში მონაწილეობა. ასე განყდა განვითარების ბუნებრივი ჯაჭვი ქართული საეკლესიო მუსიკისა, თუმცა მისი გადარჩენა ნოტებზე გადატანის გზით მოხერხდა.

თანაჟღეროვე გარემო: გალობის პრაქტიკა და კვლევა

კომუნისტური რეჟიმისგან გათავისუფლების შემდეგ ქართული გალობის ტრადიციის აღდგენის აქტიური პროცესი დაიწყო და დღესაც ინტენსიურად გრძელდება. ქალთა როლი ამ პროცესში, ისე, როგორც ეს ისტორიულად იყო დამახასიათებელი, კვლავ ინარჩუნებს დიდ მნიშვნელობას. ქართული გალობის ისტორიაში საეტაპო მნიშვნელობის გახდა XX საუკუნის 80-იან წლებში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტების ჯგუფის ინიციატივა ძველი ქართული საეკლესიო საგალობლების ლიტურგიკულ პრაქტიკაში დაბრუნების თაობაზე. ანჩისხატის მაგალობელთა გუნდის შექმნა ძლიერი ბიძგი აღმოჩნდა სხვა გუნდების, მათ შორის, ქალთა გუნდების ჩამოყალიბებისთვის. ჯვარის მამის ტაძრის (თბილისი) მაგალობელ ქალთა გუნდი პირველი იყო, ვინც 1989 წელს მხარში ამოუდგა ანჩისხატის მაგალობლებს და მათთან ერთად აქტიურად ჩაება ქართული ტრადიციული გალობის აღდგენისა და საღვთისმსახურო პრაქტიკაში მისი დაბრუნება-დანერგვის საქმეში. 90-იან

წლებიდან საქართველოს სხვადასხვა ეკლესიაში თანდათანობით გააქტიურდა ქალთა გუნდების შექმნის პროცესი. მაგრამ ქალთა სამგალობლო ხელოვნებაში განსწავლა მაინც კერძო პირთა ინიციატივებს ეფუძნებოდა. ქალთა გუნდები ჩამოყალიბდა თბილისსა და საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში და ამ გზაზე განუზომელია დამსახურება ქალი-მოღვაწისა, მგალობლისა და მასწავლებლისა – **ლია სალაყაიახი**, რომლის თავდადება და სიყვარული ქართული სიმღერა-გალობისადმი ყველასთვის სამაგალითოა.

ქართული გალობის გადარჩენისა და გავრცელების საქმეში განსაკუთრებული წვლილისთვის ლია სალაყაია 2019 წელს საქართველოს პატრიარქმა უწმინდესმა და უნეტარესმა ილია II-მ ქართული ეკლესიის უმაღლესი ჯილდოთი – წმიდა გიორგის ორდენით დააჯილდოვა. საქართველოში ამჟამად მოქმედი სამგალობლო გუნდების რეგენტებისა და მგალობლების დიდი უმრავლესობა სწორედ ლია სალაყაიას მოწაფეები არიან. მის ყოფილ მოსწავლეებს შორის არიან ქართული ეკლესიის იერარქებიც – ეპისკოპოსები, დეკანოზები და მღვდლები. ლია მასწავლებელი 40 წლის განმავლობაში უანგაროდ ემსახურა ქართულ გალობას. ხანდაზმულ ასაკშიც კი, სამების საკათედრო ტაძრის სამრევლო სკოლაში გალობის გაკვეთილების ჩატარების შემდეგ, იგი ყოველდღიურად საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში ჩადიოდა, რომ ქართული ტრადიციული გალობა უსასყიდლოდ შეესწავლებინა ახალგაზრდებისათვის. მუდამ მომღიმარე, სათნოებით და კეთილშობილებით აღსავსე ლია სალაყაიამ მართლაც მისიონერული როლი ითამაშა ახალგაზრდებში ქართული ტრადიციული სიმღერა-გალობის გავრცელების საქმეში.

თუმცა, გალობაში ქალთა ჩართულობა ბოლო დრომდე მაინც კერძო ინიციატივების ფარგლებში გრძელდებოდა. 2015 წლიდან, გიორგი მთაწმინდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებლის¹¹ ადმინისტრაციის გადაწყვეტილებით, ქართული საეკლესიო გალობის მიმართულებით აკადემიურ სივრცეში განათლების მიღების შესაძლებლობა მიეცათ გოგონებს. ამ გადაწყვეტილებამ დადებითად იმოქმედა გოგონათა შემოქმედებითი პოტენციალის განვითარებაზე. გალობის უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულები აყალიბებენ სამგალობლო გუნდებს და უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამის ფარგლებში დაუფლებულ ცოდნასა და უნარებს იყენებენ შემოქმედებით-პროფესიულ პრაქტიკაში.

აღსანიშნავია, რომ უკანასკნელი 30 წლის მანძილზე ქალთა როლი საეკლესიო მუსიკოლოგიის განვითარებაშიც განსაკუთრებული გახდა. ქართული მუსიკოლოგიის ამ ახალი კვლევითი მიმართულების განვითარების გზაზე, რაც განსაკუთრებით ინტენსიურ ხასიათს 80-იანი წლების მიწურულიდან იღებს. განსაკუთრებულია პროფესორ მანანა ანდრიაძის დამსახურება, რომლის სახელსაც უკავშირდება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საკათედრათშორისო ჯგუფის ბაზაზე, ჯერ სასულიერო მუსიკის კვლევის ლაბორატორიისა და შემდეგ საეკლესიო მუსიკის მიმართულების დაარსება 2007 წელს. მისი ხელმძღვანელობით შესრულებულ ნაშრომებში (რომელთა ავტორების დიდი უმრავლესობა ქალბატონები¹² არიან) შესასწავლ საკითხთა წრე და თემატიკა ფართოვდება და ღრმავდება, ყალიბდება ახალი მეთოდოლოგია და კვლევები მაღალ აკადემიურ დონეს აღწევს. საეკლესიო საგალობლების სინთეზური ბუნების გაცნობიერება და ჰიმნოგრაფიულ-ლიტურგიკული ძეგლების ლიტურგიკის ისტორიის კონტექსტში კვლევა – ეს ის ახალი მეთოდოლოგიაა, რომლითაც 80-იანი წლებიდან ხასიათდება საეკლესიო საგალობლების მუსიკოლოგიური შესწავლა.

ამ კვლევითი მიმართულების განვითარება გრძელდება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში საეკლესიო მუსიკოლოგიის სადოქტორო პროგრამაზე, სადაც საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის უწმინდესისა და უნეტარესის ილია II-ს ლოცვა-კურთხევითა და სამთავროს მონასტრის წინამძღვრის ილუმენია ქეთევანის (კოპალიანის) ხელშეწყობით სწავლასა და სამეცნიერო საქმიანობას აგრძელებს ერთადერთი მონაზონი ქალი-მკვლევარი, ნინო სამხარაძე.

ახალ ისტორიულ სინამდვილეში კვლავ გრძელდება ქალთა მხრიდან ქართული გალობის დაცვისა და პოპულარიზაციისკენ მიმართული საქმიანობა. ამ მხრივ გამორჩეულია ფონდი *ქართული გალობა*, რომლის გენერალური დირექტორი ქალბატონია. ფონდის საქმიანობის მიზანია ქართული გალობისა და ხალხური შემოქმედების განვითარების ხელშეწყობა და პოპულარიზაცია საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ. აგრეთვე, ქართული საეკლესიო მუსიკის სამეცნიერო კვლევის ხელშეწყობა. ფონდის გენერალური დირექტორის – ნანა გოთუას ინიციატივით, გალობის უნივერსიტეტის სტუდენტი გოგონების წამახალისებელი არაერთი ღონისძიება ხორციელდება. დაწესებულია სტიპენდიები ახალგაზრდა და მრავალშვილიანი დედებისთვის. ქალბატონი ნანა გოთუას

მხარდაჭერა და ქართული გალობის დაცვის, გადარჩენისა და პოპულარიზაციის მიმართულებით განეული ღვაწლი ქრისტიანული სათნოების, სიკეთისა და ეროვნული ტრადიციების პატივისცემის გამოხატულებაა.

ქართული გალობა ეროვნული იდენტობის შემადგენელ ფენომენს წარმოადგენს და ნიშანდობლივია, რომ, როგორც ქართული ტრადიციული პოლიფონიის ერთ-ერთი მძლავრი შენაკადი, ხალხურ სიმღერასთან ერთად იგი იუნესკომ 2001 წელს მსოფლიოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შედეგად აღიარა.

ამრიგად, დროსთან ერთად ცვალებადია ოფიციალური ეკლესიის დამოკიდებულება ქალთა მსახურებაში ჩართულობასა და ჰიმნოგრაფიულ შემოქმედებასთან დაკავშირებით. მაგრამ ქალთა მხრიდან აღებული პასუხისმგებლობა საქართველოში მოზარდი თაობის აღზრდა-განათლებისა და გალობის დაცვის საქმეში, როგორც დავინახეთ, სტაბილურია და გასდევს მთელ ისტორიას საეკლესიო გალობისა. ტრადიცია კვლავაც გრძელდება, რამეთუ „ქალნი გალობით მლაღადებელნი ღუთისადმი, არა განიშორებენ ხსოვნიდგან ქალწულებრივსა კეთილ კრძალულებასა და მოთმინებით მიბაძვასა წმიდათა ღუაწლშემოსილთა დედათასა; ერთგულ ექმნებიან ქმართა და სახლთა თვსთა და კეთილად აღზრდიან შვილთა“ (მაჩაბელი 1864: 63). მისია, რომელიც წმიდა ნინოს განმანათლებლურ მოღვაწეობაში გაცხადდა, ქართველი ქალის ფენომენში თავისებურად განსხეულდა. წმიდა ნინოს ჩაყრილი ნერგი კეთილ ნაყოფს დღესაც ისხამს ქართველი ქალის გალობისადმი შეწირულ საქმეში.

შენიშვნები:

1. თუ არ ჩავთვლით საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ დაწესებულ შეზღუდვებს და აკრძალვებს.
2. დასავლეთის ეკლესიაში ჰიმნოგრაფ ქალებს შორის გამორჩეულად დგას ბენედიქტელი მონაზვნის – ჰიმნოგრაფის, ფილოსოფოსისა და წინასწარმეტყველის – ჰილგედრად ბინგენელის (1098-1179) ფიგურა (Flanigan 1993).
3. ვრცლად ქართველი მწიგნობარი ქალების შესახებ იხ.: ჯავიაშვილი, ი. ძველი ქართული მწიგნობარი ქალები. თბილისი.1994.

4. ქართველი მეფის – თეიმურაზ პირველის და, მეფე ერეკლე პირველის ქალიშვილი.
5. მათ შორისაა 100000 მოწამის განგება, ღირსი ზაბულონისა და სოსანას ხსენების განგება. პარაკლისები და დაუჯდომლები სხვადასხვა წმინდანთა სახელებზე შედგენილი.
6. ქართული საეკლესიო გალობის მოვლის, შენახვის, გადარჩენის საქმეში შეტანილი განუზომელი ღვაწლისა და თავდადებისათვის 2003 წელს ქართულმა ეკლესიამ ექვთიმე (ერისკაცობაში ესტატე) კერესელიძე წმიდანად შერაცხა და ექვთიმე აღმსარებელი უწოდა. ტროპარი მე-4 ხმის ჰანგზე ილია ჭლარკავამ გამართა. <https://www.youtube.com/watch?v=bXbCYO1Lgho> (ნანახია 10.11.2021).
7. საარქივო მასალების შესახებ დეტალურად იხ. ბიბლიოგრაფიაში.
8. გრიგოლ ხანძთელი – IX საუკუნის დიდი საეკლესიო მოღვაწე. ტაო-კლარჯეთში (საქართველოს ისტორიული მხარე, დღეს თურქეთის ტერიტორია) მისი დაარსებული მონასტრები IX-X სს.-ში ქართული მწიგნობრობის და ჰიმნოგრაფიის მძლავრ კერად იქცა. როგორც გიორგი მერჩულეს (X ს.) აგიოგრაფიული თხზულებიდან „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ ირკვევა, კლარჯეთის სავანეში გალობის სწავლებას მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობოდა. მამა გრიგოლს ზეპირად სცოდნია მთელი წლის საგალობო რეპერტუარი, მასვე შეუდგენია „საწელიწდო იადგარი“.
9. ქართლის დედოფალი 1634-1676 წლებში, როსტომ მეფის (იგივე – ხოსრო მირზას) მეუღლე, ოდიშის მთავრის, ლევან დადიანის და (მ. სურგულაძე. <https://qim.ge/mariam%20dedofali%20XVII%20s.html>) (ნანახია 10.11.2021).
10. 1764 წლის 1 ოქტომბერს წირვა-პარაკლისის შემდეგ ანტონ კათალიკოსმა ერეკლე მეფის თანდასწრებით გახსნა მღვდელთ-მთავართა კრება (რომელიც 18 დღის განმავლობაში გაგრძელდა). აქ გამოტანილი ერთ-ერთი დადგენილების (ყველა სამღვდელთმთავრო ტაძართან მგალობელთა გუნდების შედგენის თაობაზე) შესაბამისად ჩამოყალიბდა სვეტიცხოვლის საკათალიკოზო სკოლა. პოლიეექტოს კარბელაშვილის ცნობით „მცხეთაში სამასამდე ყმაწვილი კაცი სწავლობდა საღვთისმეტყველო და საფილოსოფოსო საგნებს, გეოგრაფიასა და არითმეტიკას და, მათ შორის, გალობასაც. ყოველი მოსწავლე წერდა იამბიკოებს მეფის, კათალიკოზის და სხვა წარჩინებულ პირთა საპატივსაცემოდ და მათ მაგალითს აძლევდა ანტონ კათალიკოსი. მისი თქმით – სწორედ აქ, და თელავსა და თბილისში დაარსებულმა სემინარიებმა ააყვავა კვლავ ძველი გალობა და გაავრცელა საქართველოს ყველა კუთხეში (კარბელაშვილი 1989:70).
11. გიორგი მთაწმინდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებელი 2006 წელს უწმინდესისა და უნეტარესის, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის, მცხეთა-თბილისის მთავარეპისკოპოსის, ბიჭვინთისა და ცხუმ-აფხაზეთის მიტროპოლიტის, ილია მეორის მიერ დაფუძნდა. უნივერსიტეტის შექმნის სათავეებთან იდგნენ მამა დავითის მონასტრის არქიმანდრიტი იოანე (კიკვაძე) ამჟამად რექტორი, ქართული ხალხური სიმღერა-გალობის დიდი მოამაგე ანზორ

ერქომაიშვილი, ფინანსური მხარდამჭერია ბიზნესმენი და მეცენატი, ბ-ნი ვანო ჩხარტიშვილი. გალობის უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულები (ქართული საეკლესიო გალობის რეგენტებისა და ხალხური სიმღერის ლობთარების აკადემიური კვალიფიკაციით) პროფესიულ საქმიანობას აგრძელებენ რეგიონებში, აყალიბებენ სამგალობლო გუნდებს და ეწევიან პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

12. „სადვით ლიტურგია ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში“ (მუსიკალურ-ლიტურგიალური ასპექტი) – თამარ ჩხეიძე, 1997 წ.; „ნევბური დამწერლობა და ნევმირების სისტემა ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში“ (X-XI და XVIII საუკუნეების ხელნაწერთა მაგალითზე) – ეკატერინე ონიანი, 2003 წ.; „გალობის კანონიკის ძირითადი ასპექტები ძველ ქართულ სასულიერო მუსიკაში“ – მაგდა სუხიაშვილი, 2006 წ.; „რვა ხმის სისტემა ქართულ საეკლესიო გალობაში (საგალობელთა სანოტო ჩანაწერების მიხედვით)“ – დავით შულღიაშვილი, 2009 წ.; „ქართული საგალობლის ესთეტიკა, არსი და მხატვრული მეთოდი“ – სვიმონ ჯანგულაშვილი, 2012 წ. აქვე აღვნიშნავთ ნაშრომს „წმიდა ანდრია კრიტელის კანონი და მისი ქართული ძღისპირები“ – ბათუნა მანაგაძე, 2006 წ. (სამეცნიერო ხელმძღვანელი, ემერიტუს პროფესორი რუსუდან წურწუმია).

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაგრატიონი, ვახუშტი. 1973. *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. ქართლის ცხოვრება*. ტ. IV. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით. რედაქტორი: ს. ყაუხჩიშვილი. თბილისი.
- ბენაშვილი, ანდრია. *ქართლ-კახური კილოს საეკლესიო საგალობლები. შედგენილი ქალთა ხოროსთვის*. საქართველოს ეროვნული არქივი. ხელნაწერი Q-1287.
- გრიგოლ ღვთისმეტყველი. სიტყვა 37. <<https://www.newadvent.org/fathers/310237.htm>> (ნანახია 21.02.2022).
- გაზ. *ივერია*. 1894. 15 თებერვალი. #35.
- ამილახვარი, ნინო (იღუმენია). [1915] 2016. თბილისი.
- კარბელაშვილი, პოლიევქტოს. 1989. *ქართული საერო და სასულიერო კილოები. ისტორიული მიმოხილვა*. ტფილისი. სტამბა ექ. ივ. ხელაძისა.
- კეკელიძე, კორნელი. 1960. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I. თბილისი, მეცნიერება.
- ნათელი ქრისტესი. საქართველო. 2006. II ტომი. რედაქტორი: კირთაძე, ნესტან. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქო.
- კოპლატაძე, გვანცა. 2020. *ნარკვევები ბიზანტიური ქრისტიანული ლიტერატურის ისტორიაში*. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა.
- მაჩაბელი, დავითი. 1864. „ქართველთ ზნეობა. გალობა“. უფრნალში: ცისკარი, მაისი, #5, გვ. 49-73.
- მენაბდე, ლეო. 1980. *ძველი ქართული მწერლობის კერები*, ტ. 2, თბილისი.

- ნოზაძე, თეონა. 2013. „როგორ იწერება წმინდათა დაუჯდომლები და პარაკლისები“. საზოგადოებრივ-რელიგიური ინტერნეტ ჟურნალი ამბიონი.
<<http://www.ambioni.ge/rogor-iwereba-wmidanta-paraklisebi-da-daujdomlebi>>
(ნანახია 10.11.2021).
- სადღესასწაულო, რომელ არს გამოკრებულ თუენი. 2003. თბილისი. საქართველოს სა-
პატრიარქო.
- სამთავროს დედათა მონასტრის არქივი. დოკუმენტი #32.
- სამხარაძე, ნინო (მონაზონი). 2015. *სამთავროს მონასტრის სამგალობლო ტრადიციები XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე*. საბაკალავრო ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონ-
სერვატორია.
- სამხარაძე, ნინო (მონაზონი). 2018. „შეხვეტილიანი“ – ვნების პარასკევის ცისკრის დას-
დებლები ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში. (ისტორიული და მუსიკალურ-
ლიტურგიკული ასპექტები). სამაგისტრო ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერ-
ვატორია.
- საქართველოს ეროვნული არქივი. 24. ფ. 1461, #56.
- შულღიაშვილი, დავითი (რედ.). 2015. *ქართული გალობის ქრონიკა*. თბილისი: საქართვე-
ლოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა.
- ჭანიშვილი, გია. 2016. *სამთავროს წმიდა ნინოს დედათა მონასტერი*. მესამე შესწორე-
ბული გამოცემა. მცხეთა: სამთავრო.
- ქაფიაშვილი, იზოლდა. 1994. *ძველი ქართველი მწიგნობარი ქალები*. თბილისი.
- ხუნდაძე, რაჟდენ. 1911. *ქართული გალობა: ლიტურჯია იოანე ოქროპირისა, ბასილი
დიდისა და გრიგორი ღვთის-მეტყველისა: პარტიტურა // ნოტებზე გადაღებული
მღვდლის რაჟდენ თ. ხუნდაძის მიერ გურულ-იმერულ სადა კილოზე*. ტფილისი :
გამოცემა ესტატე სოლომანის-ძის კერესელიძისა.
- ჯაფარიძე, გოჩა. 2012. „დერთუფა და დერთავი: ქართული დედათა მონასტრები იერუ-
სალიმში“. წიგნში: *კავკასია აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის*. ისტორიულ-ფი-
ლოლოგიური ძიებანი მიძღვნილი ზაზა ალექსიძის დაბადების 75 წლისთავისადმი.
მთავარი რედაქტორი: დალი ჩიტუნაშვილი. თბილისი. ხელნაწერთა ეროვნული
ცენტრი.
- Flanigan, Sabina. 1993. *Hildegard of Bingen: A Visionary Life*. Reprint Routledge.

ქალი ავტორ-შემსრულებლები ქართულ ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორში

ბაია ჟუჟუნაძე

შესავალი

„ქალი“ (“Cherchez la femme”) – ალექსანდრე დიუმას ეს ფრაზა ხშირად გამხდარა ჩემი პროფესიული ძიებების ათვლის წერტილი. მათ შორის ამ სტატიისაც, რომელიც ქართველ ქალთა მუსიკალური შემოქმედების ერთ კონკრეტულ პლასტს ასახავს. კერძოდ, ქალი ავტორ-შემსრულებლების როლს ქართულ ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორში. ამ პლასტის პირველი მკვლევარი გრიგოლ ჩხიკვაძე აღნიშნავს, რომ ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის კვლევა ქართველმა მუსიკისმცოდნეებმა საკმაოდ გვიან დაიწყეს, რადგან ის მეორეხარისხოვან მუსიკალურ მემკვიდრეობად მიიჩნეოდა (მშველიძე 1961; მშველიძე 1970). იმავეს მიუთითებს თამარ მესხიც, რომელმაც ამ საკითხს მრავალი შრომა მიუძღვნა (მესხი 1965, 1989).

მანამ უშუალოდ ქართულ ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორში ქალი ავტორ-შემსრულებლების ძიებას დავიწყებდით, მცირედი ექსკურსი თავად ამ პლასტის ჩამოყალიბება-განვითარებას მინდა დავუთმო.

ქართული ქალაქურ მუსიკალური ფოლკლორი – ეპროკისა და აზიის გასაყარზე

მხატვრულად დამოუკიდებელი ეს პლასტი სხვადასხვა კულტურული ტრადიციის სინთეზის შედეგად აღმოცენდა და XX საუკუნემდე, ძირითადად, ორ განშტოებად მოაღწია – აღმოსავლური, ერთხმიანი ქალაქური ფოლკლორი და დასავლური მრავალხმიანი ქალაქური ფოლკლორი.

აღმოსავლური შტი

„აღმოსავლური ჰანგების საქართველოში შემოჭრას XVI-XVII საუკუნეებს უკავშირებენ. ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური შტი სხვაგვარად აშუღურ ხელოვნებად იწოდება. იგი საქართველოს ცალკეულ რეგიონებში – სამცხე-ჯავახეთში, ქართლ-კახეთში – მაჰმადიანთა ჩამოსახლების შედეგად დამკვიდრდა“¹. XVIII საუკუნიდან აშუღური ხელოვნება ფართო გავრცელებას ჰპოვებს,

რაც დაკავშირებულია მეფე ერეკლე მეორეს კარზე მოღვაწე მგოსნების – პოეტებისა და მუსიკოსების – საიათნოვასა და ბესიკის სახელებთან. თბილისში დაბადებული წარმოშობით სომეხი საიათნოვა, ლექსებს სამ – ქართულ, სომხურ და აზერბაიჯანულ ენებზე წერდა და, როგორც თვითონ ამბობდა, „სპარსულ ჰანგზე“ ამღერებდა. ბესიკს, ქართველ პოეტს, საზსა და თარზე შესანიშნავ და-მკვრელს, ქართულ პოეზიაში აღმოსავლური პოეზიისათვის ტიპური ფორმები – ბაიათი და მუხამბაზი შემოაქვს. XIX საუკუნის თბილისში ამ ფორმებმა ე.წ. „ტფილისურ მუსიკალურ ფოლკლორს“ დაუდო სათავე.

აშუღური ხელოვნება სინკრეტულობით ხასიათდებოდა, რადგან მასში ერთიანდება მუსიკის, პოეზიის, თეატრის ელემენტები. აშუღები – პოეტისა და მუსიკოსის ნიჭითა და იმპროვიზაციის უნარით დაჯილდოებული ადამიანები იყვნენ, რომელთაც გამორჩეული ადგილი ეკავათ თბილისის კულტურულ ცხოვრებაში. მათი სახელები და შემოქმედება დღემდე ცოცხალია, მაგრამ მათ შორის არც ერთი მათგანი არ გახლავთ ქალი. აღმოსავლურ შტოში ქალთა სახეები ჩნდება მხოლოდ მე-20 საუკუნის 30-იანი წლებიდან. ამაზე ვრცლად მოგვიანებით ვისაუბრებ.

დასავლური შოი

დასავლური ყაიდის ქართული ქალაქური მრავალხმიანი ფოლკლორი შედარებით გვიანდელი მოვლენაა და ის საქართველოში XIX საუკუნის II ნახევარიდან იწყებს გავრცელებას. ამ შტოს ჩამოყალიბება, ძირითადად, დაკავშირებულია 1851 წლიდან თბილისში იტალიური საოპერო დასის მოღვაწეობასთან. სრულიად ახალი ტიპის, მაჟორულ-მინორულ ფუნქციონალობაზე დამყარებული მრავალხმიანობა წარმოიშვა ნეაპოლური სიმღერების, იტალიური საოპერო არიების, რუსული საყოფაცხოვრებო რომანსის, სტუდენტური სიმღერებისა და ქართული ტრადიციული მრავალხმიანი აზროვნების თავისებურებების სინთეზით. „ეს სიმღერები სრულდება ძირითადად ორ ან სამ ხმაზე გიტარის თანხლებით. ეროვნულ კოლორიტს ინტონაციურ წყობასთან ერთად სპეციფიკური გლოსოლალიები აძლიერებენ. ამ შტოს ქალაქური მრავალხმიანი სიმღერების დიდი ნაწილი მჭიდროდაა დაკავშირებული ქართულ პოეზიასთან. იგი განსაკუთრებით გავრცელებული იყო იმერეთში, ქალაქებში ქუთაისსა და ზესტაფონში“².

დასავლური შტოს ქალი ავტორ-შემსრულებლები

დასავლური შტოს პირველი ქალი ავტორ-შემსრულებელი, რომელიც ისტორიას შემორჩა, ესაა საქართველოში და მის ფარგლებს გარეთ ყველაზე ცნობილი ქართული სიმღერის *სულიკოს* ავტორი ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი-წერეთელი.

გრიგოლ ჩხიკვაძე წერს, რომ რევოლუციამდე საქართველოში იყვნენ სხვა ქალებიც, რომლებიც ქართველი პოეტების ლექსებზე თხზავდნენ სიმღერებს და თვითონვე ასრულებდნენ მათ ვინჩრო წრეში (ჩხიკვაძე 1970: 24). სამწუხაროდ, მათმა სახელებმა ჩვენამდე არ მოაღწია. მათი მუსიკალური მემკვიდრეობა კი გახალხურდა.

ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში გენდერის საკითხის პირველი მკვლევარი ნინო ციციშვილი 2003 წელს წერს: „ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში სქესი არ გამხდარა კვლევის ცალკეული ანალიტიკური კატეგორია. ქართულმა ეთნომუსიკოლოგიამ შესაბამისად გამოიმუშავა მამაკაცთა მიერ დომინირებული ქართული მრავალხმიანი სასიმღერო ტრადიციის შიდა (შიგნიდან ხედვის) ტრადიცია“ (ციციშვილი 2003: 487).

ბოლო 20 წლის მანძილზე გენდერის საკითხი აქტუალობას იძენს, როგორც კვლევებში, ასევე, სასცენო შემსრულებლობაში. ამის მკაფიო მაგალითია მოცემული კრებული და მასში გაერთიანებული ქალი მკვლევრები და შემსრულებლები.

„შემოქმედების ნებისმიერ ფორმაში სქესის ასპექტი უნდა განვიხილოთ ადამიანთა/შემოქმედთა სოციალური პოზიციიდან და იმ შესაძლებლობებიდან, რომლებსაც მათ ეს სოციალური პოზიცია ანიჭებს“ (ციციშვილი 2003: 487).

ზოგჯერ, საზოგადოებაში არსებული სოციალური პოზიციების რეალური განლაგების დასანახად, საკმარისია ერთი ფაქტი ან მოვლენა, რომელიც სრული რაკურსით ასახავს ამ სინამდვილეს. ვფიქრობ, ზუსტად ასეთი მოვლენაა სიმღერა *სულიკოს* ავტორის ისტორია, რომელიც მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის რეალობას ასახავს.

ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი-წერეთელი (1874-1948)

ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი 1874 წელს ზესტაფონის რაიონის სოფელ ცხრაწყაროში გენერალ სპირიდონ მაჭავარიანისა და გვიტია აგიაშვილის ოჯახში დაიბადა. მისი მშობლები აქტიურად იყვნენ ჩართული ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მიერ რუსიფიკაციის საწინააღმდეგოდ წამოწყებულ საგანმანათლებლო მოძრაობაში. ვარინკა ქუთაისის ქალთა გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ, განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭის გამო, ზინაიდა ვორობეცს (ფილიმონ ქორიძის³ მეუღლე) მიაბარეს. მათ ოჯახს ხშირად სტუმრობდა აკაკი წერეთელი, რომელიც მოხიბლული იყო ვარინკას შესრულებით. ვარინკა მალე პოეტს დაუნათესავდა – ჩვიდმეტი წლისამ სერგო წერეთელზე იქორწინა.

„1895 წელს ჟურნალში „კვალი“ დაიბეჭდა აკაკის „სულიკო“, რომელიც პოეტმა მალევე გადასცა ვარინკას და სთხოვა – რამე ჰანგი შეერჩია მისთვის. ასე დაიბადა მრავალი ადამიანისთვის საყვარელი სიმღერა“ (გაფრინდაშვილი 2014).

სულიკო დაბადებიდანვე აიტაცა მსმენელმა. 1900 წელს სიმღერა კოტე ფოცხვერაშვილმა ნოტებზე გადაიტანა მეჩონგურეთა გუნდისათვისა და ფორტეპიანოსათვის. ფოცხვერაშვილის ვერსია ორკესტრმა 1905 წლის აგვისტოში შეასრულა ქუთაისის საქალაქო თეატრში.

1934 წელს გამოვიდა მიხეილ ჭიაურელის ფილმი *უკანასკნელი მასაკარადი*, რომელიც რეჟისორმა ოქტომბრის რევოლუციის 17 წლისთავს უძღვნა⁴. ფილმი არღანზე შესრულებული *სულიკოთი* იწყება. მოგვიანებით აკორდიონის თანხლებით სიმღერას თავად რეჟისორი ასრულებს (ვიდეომაგ. 1). ფილმმა დიდ წილად განსაზღვრა სიმღერის საბჭოთა მასშტაბით პოპულარობა.

1937 წელს მოსკოვში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე, *სულიკო* ავქსენტო მებრელიძის მეჩონგურე ქალთა ანსამბლმა შეასრულა, მაგრამ არა როგორც ვარინკა წერეთლის, არამედ – როგორც ხალხური სიმღერა.

„ამ დღიდან მთელი საბჭოეთის შემოქმედებითი ჯგუფები ერთმანეთს ასწრებდნენ მის შესრულებას, გადამღერებას თუ გადამუშავებას. ვარინკა წერეთელი, ცხადია, არავის უხსენებია“ (გაფრინდაშვილი 2014).

დეკადის შემდეგ ვარინკა წერეთელი იწყებს ბრძოლას საავტორო უფლებების მოსაპოვებლად. საქართველოს საბჭოთა კომპოზიტორთა კავშირის, 1938 წლის 5 ოქტომბრის სხდომამ (თავმჯდომარე ვანო გოციელი, ესწრებოდნენ: კოტე ფოცხვერაშვილი, შალვა დადიანი, ავქსენტი მეგრელიძე და სანდრო კავსაძე) დაადგინა, რომ სიმღერა *სულიკოს* ავტორი ვარინკა წერეთელია.

ავქსენტი მეგრელიძემ არ ისურვა შემოსავალი ავტორისთვის დაეთმო და თანავტორობაზე განაცხადა პრეტენზია. ვარინკა იძულებული გახდა, საკითხის გასარკვევად იუსტიციის კომისიისთვის მიემართა, სადაც სპეციალურად შექმნილმა კომისიამ მისი ავტორობა დაამტკიცა. *სულიკოს* შემოსავლის 75% სწორედ მას, ხოლო 25% – ავქსენტი მეგრელიძეს, როგორც სიმღერის პოპულარიზატორს მიაკუთვნა.

1940 წლიდან ვარინკა წერეთლის სიმღერები დები იშხნელების რეპერტუარის განუყოფელი ნაწილი ხდება. მათი დედა, ვასასი ლოლაძე, ვარინკას მეგობარი და საუკეთესო მომღერალი იყო.

იშხნელების რეპერტუარში *სულიკოს* გარდა შედიოდა ვარინკას მეორე, არანაკლებ პოპულარული სიმღერა *მუხამბაზი*. „სამწუხაროდ, დღეს უკვე ძალიან რთულია მის მიერ შექმნილი სხვა მელოდიების დადგენა, რადგან აღარავინაა ისეთი, ვისაც ამ საკითხზე ცნობები გააჩნია“ (გაფრინდაშვილი 2014).

ვარინკა წერეთელი 1948 წელს გარდაიცვალა. სიმღერა *სულიკოს* უამრავ სანოტო გამოცემათაგან, მუსიკის ავტორს მხოლოდ საავტორო უფლებების მოპოვების მომდევნო წლის (1939) გამოცემა აღნიშნავს. სხვა ყველა გამოცემაზე ასეთი მითითებაა: „ტექსტი აკაკი წერეთლისა, მუსიკა – ხალხური“. უცნაური ფაქტია, რომ ამ გამოცემებს შორისაა 1954 წელს, ვანო გოციელის მიერ გუნდისა და ფორტეპიანოსთვის გამოცემული ნოტებიც. სწორედ გოციელი თავმჯდომარეობდა სხდომას, რომელმაც ვარინკას ავტორობა დაადგინა.

სიმღერა *სულიკოს* დღესაც მსოფლიოში ყველაზე პოპულარული ქართული სიმღერაა. თუმცა, მისი ქალი ავტორის ისტორია დღემდე საჭიროებს წინა პლანზე წამოწევას.

ღაბი იზხნელაბი

იზხნელის გვარი იზხნის მონასტერს უკავშირდება. საუკუნეების წინ არაბებისგან დანგრეული მონასტერი გრიგოლ ხანძთელის დეიდაშვილს – ნეტარ საბას აღუდგენია, რის შემდეგაც მას გვარად იზხნელი უწოდეს. სწორედ იმ იზხნელის შთამომავალი იყო ალექსანდრე იზხნელი, რომლის მეუღლე ვასასი ლოლაძე ქუთაისში ცნობილი შემსრულებელი გახლდათ. ალექსანდრესა და ვასასის შვიდი ქალიშვილი და სამი ვაჟი შეეძინათ და ყველა მათგანს დაჰყვა განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭი. ქუთაისში, არქიელის გორაზე იზხნელების ოჯახში ცნობილი სალონური შეხვედრები ეწყობოდა. პოეზიისა და მუსიკის საღამოებზე მათ ოჯახს ხშირად სტუმრობდნენ აკაკი წერეთელი, ვანო სარაჯიშვილი, ვარინკა წერეთელი, გალაკტიონი და სხვა ცნობილი ხელოვანი.

სიმღერებს დებ იზხნელებს დედა – ვასასი ლოლაძე ასწავლიდა. ის ქალთა ლოტბარი გახლდათ. ქალიშვილები ხშირად იხსენებდნენ: „როგორც კი დედა თავისუფალ დროს მოიხელთებდა, გვერდით შემოგვისხამდა და ასე იწყებოდა ჩვენი სიმღერის გაკვეთილები. თავადაც მღეროდა და ჩვენც გვამღერებდა, გვასწავლიდა გიტარაზე დაკვრას და ქართულ სიმღერებს, გვიმუშავებდა ხმებსო...“⁵

მოგვიანებით დები იზხნელები თბილისში გადმოდიან საცხოვრებლად. 1941 წელს, ფილარმონიაში კონცერტში მონაწილეობის მისაღებად, ვოკალური კვარტეტად ჩამოყალიბდნენ. კვარტეტის შემადგენლობაში შევიდნენ დები: ნინო (1898–1967), თამარი (1900–1994), ზინაიდა (1902–1968) და ალექსანდრა (1904–1955) იზხნელები. 1955 წლიდან ალექსანდრა შეცვალა მისმა დამ მარიამმა (1889–1973).

დების ანსამბლს თამარ იზხნელი ხელმძღვანელობდა. ის იყო სიმღერების მუსიკისა და არანჟირების ავტორი. რეპეტიციებიც თბილისში, ორბელიანის ქუჩაზე, მის სახლში ტარდებოდა, მკაცრად განსაზღვრული გრაფიკით. მათი შესრულების მოსასმენად ოჯახში ხშირად იკრიბებოდნენ ცნობილი ქართველი პოეტები, ვის ტექსტებზეც იქმნებოდა თამარ იზხნელის სიმღერები (*ყველა სნეულებაზე, არც ჰოს ამბობს, არც არას, შენ აყვავდი, ქართლო მეტად, ახალი წელი, არ დაიჭერებ და სხვ.*) (ვიდეომავ. 2).

მეორე მსოფლიო ომის წლებში იშხნელების კვარტეტი სამხედრო ნაწილებში მართავდა კონცერტებს. გადმოცემით, სტალინი მათი სიმღერების ჩანაწერებს, თითქმის ყოველდღე უსმენდა. დები არა ერთი სახელმწიფო წოდებით დაჯილდოვდნენ. ისინი უყვარდა მსმენელს, როგორც ნამდვილი სახალხო შემსრულებლები. კვარტეტმა იარსება 1967 წლამდე. სამი დის გარდაცვალების შემდეგ თამარ იშხნელი წლების შემდეგ, მეგობრების დიდი თხოვნით, დაბრუნდა სცენაზე. 1972 წლიდან გამოდიოდა როგორც ქართული და ძველი რუსული რომანსების შემსრულებელი. თავდაპირველად მარტო, შემდეგ შვილიშვილებთან – მანანა⁶ და თინა მენაბდეებთან ერთად მღეროდა.

თამარ იშხნელმა ქართული ესტრადის არა ერთი ცნობილი ქალი შემსრულებელი აღზარდა – ნუკრი კაპანაძე, ანსამბლ *თაიგულის* მომღერლები, თამრიკო ქოხონელიძე, ეკა კახიანი, მაია ჯაბუა და სხვები. თამარ იშხნელს სიცოცხლის ბოლომდე არ მიუტოვებია სცენა და სიმღერა. იგი 1994 წელს 96 წლის ასაკში გარდაიცვალა.

დები იშხნელების უნიკალურ საშემსრულებლო სტილი დღესაც მთავარი შთაგონების წყაროა ამ ჟანრის ახალგაზრდა შემსრულებელთათვის.

ადმოსავლური შტოს ქალი ავთორ-შემსრულებლები

ადმოსავლურ შტოში ქალთა სახეები ჩნდება მხოლოდ მე-20 საუკუნის 30-იანი წლებიდან. ამ ტიპის სიმღერის ინსტრუმენტული თანხლებისთვის ადმოსავლური საკრავები გამოიყენება. ამ საკრავებზე საჯაროდ შემსრულებლები კი მხოლოდ მამაკაცები იყვნენ, უმეტეს შემთხვევაში სომხური ან აზერბაიჯანული წარმომავლობის. ქართულმა ქალაქურმა ფოლკლორმა განსაკუთრებით შეითვისა დუდუკი, რომლის რბილი ტემბრი ორგანულად ინტეგრირდა ზოგადქართულ მუსიკალურ ესთეტიკასთან.

ანა ვარდიაშვილი (1900-1978)

პირველი ქალი შემსრულებელი, ვინც მედუდუკეთა დასტის თანხლებით სცენაზე ადმოსავლური ყაიდის სიმღერები შეასრულა, გახლდათ ანა ვარდიაშვილი. ანას მშობლები და მთელი მათი საგვარეულო დაჯილდოებული იყო მუსიკალური ნიჭით. ანას მამა, სასულიერო პირი, დეკანოზი დიმიტრი (ტიტე) ვარდიაშვილი იოსებ რატილის გუნდის⁷ ერთ-ერთი წამყვანი სოლისტი იყო. ანას მამიდის – ქეთოს სიმღერას აღტაცებაში მოჰყავდა თვით ვანო სარაჯიშვილი⁸.

ვარდიაშვილები სოფელ საბუედან იყვნენ. ეს სოფელი ადრე თელავის რაიონში შედიოდა. თელავში ოჯახს სახლი ჰქონდა, ანაც სკოლაში თელავში შეიყვანეს. 9 წლის ასაკში ხერხემლის მიძიმე დაზიანება მიიღო. სამკურნალოდ ყირიმში გაგზავნეს. ორი წელიწადი პანსიონატში ცხოვრობდა და მკურნალობდა. 1917 წელს რევოლუცია მოხდა და მუსიკის განათლების მიღების გეგმები არეულობის გამო სამუდამოდ გადაიდო.

ვარდიაშვილის სასცენო დებიუტი 1927 წელს შედგა თელავში, ელენე ახვლედიანის⁹ მოთავეობით გამართულ ქალი პოეტ მარიჭანის (მარიამ ტყემალაძე) საპატივსაცემო კონცერტზე. ფანდურის თანხლებით შეასრულა თუშური შაირები. საფანდურო თანხლებას კი ელენე ახვლედიანი უწევდა (ჟღენტი 2011). ანა ვარდიაშვილი და ელენე ახვლედიანი კლასელები იყვნენ და მთელი ცხოვრება მეგობრობდნენ.

ანა ვარდიაშვილი 1928–1931 წწ.-ში სამსახიობო ოსტატობას ეუფლება რუსთაველის თეატრთან არსებულ სტუდიაში, რომლის დამთავრების შემდეგ ხდება ამავე თეატრის მსახიობი.

ანა ვარდიაშვილის ქალიშვილი ქეთევან ვარდიაშვილი იგონებს: „1930 წელს მოსკოვის დეკადისტის მიმდინარეობდა მზადება და სანდრო ახმეტელს გადაუწყვეტია, დაედგა მასობრივი სპექტაკლი, მკვეთრი ქართული ეპიზოდებით. სანდრო ახმეტელი სპექტაკლისთვის მასალებს რომ აგროვებდა, სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები მოიწვია, მათ შორის მედუდუკეებიც. დედაჩემი შესანიშნავად მღეროდა ფანდურის, გიტარის, როიალის თანხლებით, მაგრამ, დუდუკზე სიმღერა აზრადაც არ მოსვლია არასდროს... მედუდუკეებს რეპეტიცია რომ ჰქონიათ, ერთ-ერთ მედუდუკეს უკითხავს, ამხელა თეატრში ერთი მომღერალიც არ გყავთ, ჩვენთან ერთად, რომ იმღეროსო? მსახიობ თამარ ბაქრაძეს უთქვამს, გყავსო და დედაჩემზე მიუთითებია. დედაჩემს რომ უმღერია, ყველა აღტაცებაში მოსულა და გადაუწყვეტიათ, საკონცერტო ნომრებიც გაეკეთებინათ“ (ჟღენტი 2011).

დეკადაზე ანა ვარდიაშვილის შესრულებამ დიდი მოწონება დაიმსახურა. ის მოსკოვის რადიოკომიტეტში მიიწვიეს. ჩანაწერები ევროპის ქალაქებშიც გადაიყვანა. მოსკოვიდან დაბრუნების შემდეგ კიევშიც მიიწვიეს. ასე გახდა

ანა ვარდიაშვილი დუდუკებზე მომღერალი პირველი ქალი. დღეს ყველაზე ცნობილი მედუდუკეთა დასტის¹⁰ *ქსოვრელები* შემოქმედების საწყისი ეტაპი ანა ვარდიაშვილის უკავშირდება.

ვარდიაშვილის რეპერტუარს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს კარლო კალაძის ლექსზე შექმნილ სიმღერას *თამარ ქალის სიმღერა*, რომელიც ხალხში ცნობილია სახელით *ჩემი გმირი გიწოდე*. სიმღერის შექმნის ინიციატივა პოეტს ეკუთვნის. მან თავად თხოვა ვარდიაშვილს მის ლექსზე მუსიკა შეექმნა. სიმღერის პირველი შემსრულებელიც თავად ვარდიაშვილი გახლდათ (ვიდეომაგ. 3).

ანა ვარდიაშვილის 200-მდე სიმღერიდან ჩანაწერის სახით მხოლოდ 10 სიმღერაა შემორჩენილი. ეს მისი რეპერტუარის საუკეთესო სიმღერებია, რომლებიც ომის პერიოდში ჩაინერა. რადიოკომიტეტის სამუსიკო განყოფილების გამგის კაკო ძიძიგურის ინიციატივით სიმღერები კინოფირებზე ჩაწერეს. ამჟამად გაციფრებული სიმღერები რადიოს *ოქროს ფონდში* ინახება. ასევე, შემონახულია ანა ვარდიაშვილის პერსონალური მიკროფონი, რომელიც საგანგებოდ გერმალენ ოსტატს დაამზადებინა.

მარო თარხნიშვილი (1891–1969)

2021 წელს პირველი ქალი ლოტბარის 130 წლის იუბილე საზეიმოდ აღინიშნა ფონდ *ქართული გალობისა* და საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ორგანიზებით. გამოიცა წიგნი-ალბომი, რომელიც მარო თარხნიშვილის მრავალმხრივ შემოქმედებას ასახავს (კვალიაშვილი 2021). ზემოთ ნახსენებ ქალ შემსრულებლებს შორის, მარო თარხნიშვილის მუსიკალური მემკვიდრეობა ყველაზე უკეთ არის დაცული და შესწავლილი. ამაში დიდი როლი მიუძღვის მის შვილიშვილს, ცნობილ ქალ კომპოზიტორს მარიკო კვალიაშვილის.

მარო თარხნიშვილი ქართული სიმღერის ისტორიაში შევიდა, როგორც ქართლ-კახური სიმღერების უნიკალური შემსრულებელი, ეპოქის გამორჩეული ხმა. მის მრავალმხრივი შემოქმედება ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორსაც ფარავს (აუდიომაგ. 1).

თავის მოგონებებში თარხნიშვილი წერს: „ერთი სიტყვით, მე ბევრ დიდ სახელოვან მსახიობთან მიხდებოდა ხოლმე გამოსვლა, ზოგან თუ ჯგუფით, ზოგ

ადგილებში სოლოზედაც. აღმოსავლურ ჯგუფთან – ბალა მელიქოვის (თარი), საშა ოხანეზოვთან (ჭიანური)¹¹, (ეს ორივენი ვირტუოზები იყვნენ, თბილისში ბადალი არ ჰყავდათ), კარო აღჯოიანი (დაირა)... ვასრულებდით ქართულს, თათრულს, სომხურს და ოსურს საზანდარის თანხლებით, ამიტომ სხვადასხვა კონცერტზედ ბევრს ძალიან დიდ მსახიობს ვხვდებოდი. ყველანი დიდი სიმპატიით მისმენდნენ და სწორეთ ამიტომ მიკვირს ჩემი ასეთი გაბედულება, რაც ჩემმა ნიჭმა დიდი გზა გამატარა. და ბოლოს, ხალხურ მომღერლებში და ხელმძღვანელებში პირველმა მივიღე „ნაროდნობა“ (ასათიანი 2016: 36-37).

1933 წლის კახური გასტროლებში თან ახლავს ზემოთ ნახსენები 3 კაციანი დასტა. რეპერტუარის გახსენებისას ჩამონათვალში აქვს სომხური და აზერბაიჯანული სიმღერები: *ნეინიმ ამან* (სომხური), *ნაზრ ეილა მიშამ* (თათრული [აზერბაიჯანული]) (ასათიანი 2016: 88).

1931 წელს მარო თარხნიშვილის მიერ კურორტ წყალტუბოში გამართულ კონცერტს ლეგენდარული აზერბაიჯანელი საოპერო ტენორი, ხალხური სიმღერის შემსრულებელი, *ბულბულის (Bülbü)* ფსევდონიმით ცნობილი მურთუზა რზა ოლუ მამადოვი ესწრებოდა. ამ კონცერტზეც თარხნიშვილმა აღმოსავლური რეპერტუარი შეასრულა. *ორთავ თვალის სინათლე* რომ შევასრულე ჭიანურის აკომპანიმენტზედ, ბულბული იქვე მოვიდა, ხელზედ მაკოცა: ბედნიერი ვარ, თქვენი ახლო გაცნობითო, რადიოთი ვისმენდი ბაქოშიო და ვნატრობდი თქვენს ახლო ნახვასო (ასათიანი 2016: 86).

თარხნიშვილი მოგონებებში ბაქოს გასტროლებზე, იქაურ ცნობადობაზე და ქართველ, აზერბაიჯანელ და სომეხ მუსიკოსებს შორის აქტიურ შემოქმედებით თანამშრომლობაზე არაერთგან წერს. თარხნიშვილის დანატოვარი ეს ამიერკავკასიური მუსიკალური დიალოგის ხაზი დღესაც გრძელდება. ამაზე ცოტა მოგვიანებით ქვემოთ ვისაუბრებ.

ნინო (ცინკი) დაღიანი (1916–1993)

პროფესიით ექიმი. 1951 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე მუშაობდა თბილისის ექიმთა დახელოვნების ინსტიტუტში. ჰქონდა ძალზედ წარმატებული სამედიცინო კარიერა. 1961 წლიდან იყო თბილისის ფილარმონიის სოლისტი; საქართველოს დამსახურებული არტისტი.

ცინუკი დაიბადა არისტოკრატულ ოჯახში. მამა დავით დადიანს 1921 წელს, საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ, ისევე, როგორც საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის იმჟამინდელი ხელისუფლებას, ქართველი თავადაზნაურობისა და მეწარმეების დიდ ნაწილს ოჯახთან ერთად ემიგრაციაში მოუწია წასვლა. ბათუმიდან გემებით სტამბოლისკენ გაემგზავრნენ, იქიდან კი გზი მარსელისკენ ჰქონდათ, მაგრამ ემიგრანტების მცირე ნაწილი, მათ შორის – ცინუკი დადიანის მშობლები, სტამბოლიდან უკან, საქართველოში დაბრუნდნენ.

ცინუკი დადიანი XX საუკუნის 1960–90-იანი წლების ძალიან პოპულარული მომღერალი და თბილისის კოლორიტი გახლდათ. ის ნამდვილი სახალხო არტისტის სიყვარულით სარგებლობდა. ეწეოდა აქტიურ საკონცერტო ცხოვრებას, მისი სიმღერები ხშირად ჟღერდა ტელეგადაცემებში. მედუდუკეთა დასტის თანხლებით ასრულებდა აღმოსავლური შტოს ქალაქურ სიმღერებს, რომელთაგან განსაკუთრებით გამოირჩეოდა: *გამარჯობა, ჩემო თბილის ქალაქო, სიონში შევალ, ჩემი აღმართი, შენ რომ დამტოვე* (ვიდეომაგალითი 4). თავად გახლავთ მისი ყველაზე ცნობილი სიმღერის *მაგნოლია* მუსიკის ავტორი, რომელიც ანა კალანდაძის ლექსზე დაწერა. დღეს ის ისტორიას სწორედ ამ სიმღერით შემორჩა.

მისი საავტორო სიმღერაა ნიაზ დიასამიძის ტექსტზე შექმნილი *თეთრი ვარდები შენს თავს მაგონებს*. სიმღერა შექმნისთანავე აიტაცა მთელმა ქალაქმა. ორივე სიმღერა დღემდე დიდი პოპულარობით სარგებლობს შემსრულებლებში და მათი თანამედროვე ინტერპრეტაციის მრავალი ვერსია არსებობს.

„ცინუკი დადიანი მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, ბუნებრივი ვიბრაციის მქონე უჩვეულო ხმის ტემბრითა და რეპერტუარით – ერთდროულად, აღმოსავლური ბაიათებით, დუდუკების თანხლებით; საესტრადო სიმღერებით; რუსული და ბოშური რომანსებით“ დღემდე უნიკალურ ქალ შემსრულებლად ითვლება (ხარშილაძე 2020).

სამწუხარო ფაქტია, რომ ასეთი ლეგენდარული ქალბატონი საქართველოსთვის მეტად მძიმე პერიოდში, 1993 წელს მოხუცთა თავშესაფარში გარდაიცვალა. მისი მემორიალური ბინა რევან თაბუკაშვილის #36-ში (ყოფილი ძნელაძის ქუჩა) დღეს აღდგენასა და ზრუნვას საჭიროებს. ცინუკი დადიანი ერთგვარად

აჯამებს და ასრულებს კიდევ ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის აღმოსავლური შტოს მე-20 საუკუნის აღმავლობის ეპოქას.

ზემოთ ნახსენები თითოეული ქალი შემსრულებლის ისტორია და შემოქმედებითი გზა უნიკალურია. ისინი წარმოადგენდნენ ქართველ არისტოკრატთა პლასტს, რომელთა ოჯახებს გასაბჭოების შემდეგ ადაპტაცია მოუწია მძიმე ახალ სინამდვილესთან. თითოეულს დიდი გამბედაობა დასჭირდა საკუთარ რეალობაში არსებული გენდერული სტერეოტიპების დასაძლევად. ყველა მათგანი ჟანრის ნოვატორად არის მიჩნეული. მათ ახალი მხატვრული ღირებულება შესძინეს იმ მუსიკალურ მემკვიდრეობას, რომელიც საუკეთესოდ ასახავს ქართული კულტურის ევროპულ და აზიურ კულტურებთან სინთეზს.

1990-იანებიდან დღევანდლობამდე

1990-იანი წლები საქართველოში განვითარებულმა მძიმე სოციალურ-პოლიტიკურმა პროცესებმა ასახვა ჰპოვა ქართულ კულტურაზე, მათ შორის ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის პლასტზეც. საბჭოთა სისტემის რღვევის, ეროვნულ გამათავისუფლებელი მოძრაობის, ეთნიკური და სამოქალაქო ომების გამოცდილებით, საქართველომ გაცხადებულად ევრო-ინტეგრაციის გზა აირჩია, რაც საუკუნეების მანძილზე ქვეყნის მდგრადი ისტორიული არჩევანი გახლდათ. ამ არჩევანმა თავისებური ასახვა ჰპოვა აქ განხილულ მუსიკალურ პლასტზეც. წინა პლანზე წამოწია მისი ევროპული შტო. ბოლო 30 წელია ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის აღმოსავლურმა შტომ კი, საკონცერტო ესტრადიდან დიდ წილად სარესტორნო სივრცეში გადაინაცვლა. აღმოსავლურმა შტომ მრავალსაუკუნოვანი არსებობის მანძილზე რამდენჯერმე განიცადა ღირებულებითი გადაფასება. ეს ერთი მხრივ, ქვეყნის ზოგად კულტურულ-პოლიტიკურ ორიენტაციასთან, ხოლო მეორე მხრივ, წმინდა მხატვრულ პროცესებთან, ამ ჟანრში გამორჩეული ნიჭის მქონე ინდივიდების არსებობასთან გახლავთ კავშირში.

1990-იანი წლებიდან ქალ შემსრულებლებს შორის განსაკუთრებულ აღნიშვნას მოითხოვს **ლია ხუნწარიას, ანა ბაჯიაშვილისა და მარინა გიორგაძის ტრიო**, რომლებიც მედუდუკეთა დასტებთან *სოინარი* და *ძველი თბილისი* აქტიურად გამოდიოდნენ საკონცერტო ესტრადაზე (ვიდეომაგ. 5). ამ წლების ყველაზე

კოლორიტული მოვლენა გახლავთ სახალხო დღესასწაული თბილისობა¹², რომლის პროგრამაში მუდმივად იყვნენ წარმოდგენილი ხსენებული მუსიკოსები. ლია ხუნწარია აღნიშნავს, რომ ბოლო წლებში ამ ტიპის რეპერტუარისადმი ძალზედ იკლო ინტერესმა, როგორც საკონცერტო, ასევე, სატელევიზიო სივრცეში და ამ ჟანრის შემსრულებლებს, ძირითადად, სარესტორნო სივრცეში თუ მოუსმენთ. „ძველი თბილისი, დილის საარის გარეშე წარმოდგენელია. ჩემთვის სწორედ ეს სიმღერაა ქალაქის სიძველის და კულტურული მრავალფეროვნების სიმბოლო“ (ხუნწარია 2021, პირადი ინტერვიუ).

თანამედროვე ქალ შემსრულებლებს შორის თავისი თვითმყოფადობით განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს საქართველოში მცხოვრები ერთადერთი აშუღი ქალი, საზზე ვირტუოზი შემსრულებელი, ბორჩალო აზერბაიჯანელი **თინათინ ნარგილე მეჰთიევა**. მეჰთიევა დაიბადა და გაიზარდა საქართველოში. მუსიკალური განათლება მიიღო ბაქოს სახელმწიფო კონსერვატორიაში. ცხოვრობს თბილისში. საზზე დაკვრის ხელოვნებას ასწავლის ახალგაზრდებს. ის აქტიურად თანამშრომლობს ქართველ მუსიკოსებთან. „საქართველოში, აზერბაიჯანსა თუ უცხოეთში ყოფნისას ყოველთვის მეუბნებიან, რომ ჩემი საშემსრულებლო სტილი განსხვავდება წმინდა აზერბაიჯანულისგან. ცხადია,



ანსამბლი მარგალიტი | Ensemble Margaliti.

ქართულმა ენამ, მრავალხმიანობამ და კულტურამ გავლენა იქონია ჩემს მუსიკალურ ესთეტიკაზე. მე ორი სახელი მაქვს. ქართული – თინათინი და ბორჩალოული ნარგილე (ბრონეულის მარცვალი). ჩემი მუსიკალური იდენტობაც ჩემი ორი ქვეყნის კულტურას აერთიანებს“ (მეჭთიევა 2021, პირადი ინტერვიუ).

მეჭთიევას წლებანდელ მუსიკალურ კოლაბორაციებს შორის განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს ნინო ნანეიშვილთან, მიშო ჯავახიშვილთან და ანსამბლ *იალონთან* ერთად ჩაწერილი სიმღერა *პატარა ბიჭი დამეკარგა*, რომელიც სამხრეთ კავკასიაში მეტად გავრცელებული „მოხეტიალე ჰანგია“ (ჟორდანია). ამ ჩანაწერში ქალაქურ ჰანგს ნარგილეს საავტორო მუსიკა ერწყმის აზერბაიჯანული ტექსტით (ვიდეომაგალითი 6). ეს ინტერპრეტაცია თავისი მისტიკურობით სერგო ფარაჯანოვის ფილმის *ბრონეულის ფერის*¹³ მულტიკულტურული თბილისის ესთეტიკასთან გვაბრუნებს. ნარგილე კი კიდევ ერთი განსხვავებული ფერია ამ ქალაქის მუსიკალურ პალიტრაში.

ქალთა ანსამბლ იალონის ხელმძღვანელი **ნინო ნანეიშვილი** აღნიშნავს, რომ დღეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩვენს ქვეყანაში მცხოვრებ სხვა ეთნოსის წარმოდგენლებთან მუსიკალური დიალოგი. ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორი კი ამ ინტერკულტურული ურთიერთობებისთვის საუკეთესო სივრცეა.

ანსამბლ *იალონმა* წელს გამოსცა ქართული ქალაქური მუსიკის აუდიოალბომი *არ იფიქრო, დაგივიწყო*, რომელიც ცნობილი ქართველი კომპოზიტორის, ქართული სასიმღერო ჟანრის მეფედ წოდებული რევაზ ლალიძის 100 წლის იუბილეს ეძღვნება. ალბომი თავის თავში აერთიანებს ჟანრის როგორც ფოლკლორულ, ასევე, საავტორო ნიმუშებს. მასში დასავლური და აღმოსავლურ შტოს ფოლკლორული ნიმუშების ახალ ინტერპრეტაციებს ვხვდებით. „*იალონი* თავდაპირველად სამგალობლო ანსამბლად დაფუძნდა, ჩვენი საშემსრულებლო ესთეტიკა ქართული ტრადიციული გალობის ქორალურ ბუნებას ეფუძნება. ალბომში წარმოდგენილ ახალ არანჟირებებს უმეტესად A capella-დ ვასრულებთ. ეს მიდგომა საშუალებას გვაძლევს ჩვენი ხაზი ვეძიოთ ამ ჟანრში ლეგენდარული ქალი შემსრულებლების მიერ გაკვალულ დიდ გზაზე“ (ნანეიშვილი 2021, პირადი ინტერვიუ).

ამჟამად არსებულ ქალთა ანსამბლებს შორის იალონი ყველაზე აქტიურ და ჟანრულად მრავალფეროვან შემოქმედებით ცხოვრებას ეწევა. ძირითადად, ციფრულ სამყაროში გადანაცვლებულ მსმენელს ის ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის ახალ ინტერპრეტაციებს აქტიურად თავაზობს.

წელს გამოიცა კიდევ ერთი ქალთა ანსამბლ მარგალიტის ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის აუდიოალბომი სახელწოდებით „ყური დაუგდე ჩემსა სიმღერას“. ის აერთიანებს ქალაქური მუსიკის სამ მიმართულებას: პროფესიულსა და საავტოროს, დები იზხნელებისა და პირველი მსოფლიო ომის დროს ქართველი ტყვეებისგან ჩანერილ სიმღერებს. მარგალიტი 2021 წელს დაარსდა და ეს მისი პირველი ალბომია (ვიდეომავ. 7).

„თუ ბოლო წლების სასცენო, ტელე თუ სოციალური მედიის ტენდენციას დაგაკვირდებით, ქართველ მსმენელში ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორზე გაცილებით დიდია მოთხოვნა, ვიდრე გლეხურ ფოლკლორულ ნიმუშებზე. მაშინ, როცა უცხოელი მსმენელი სწორედ გლეხურ მუსიკალურ ფოლკლორს ანიჭებს უპირატესობას. დასავლურ პროფესიულ მუსიკაზე აღზრდილი მსმენელისთვის ეს პლასტი უცხო და განსხვავებული ჟღერადობისაა. ახალი თაობის ქართველი მსმენელისთვის, კი ქალაქური მუსიკის ჟანრი ერთგვარი დამაკავშირებელი ხიდია გლეხურ მუსიკალურ ფოლკლორთან“ (ნანეიშვილი 2021, პირადი ინტერვიუ).

დასკვნა

ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის სასცენო შემსრულებლობაში ქალი მომღერლები აქტიურად 20-ე საუკუნის 30-იანი წლებიდან ჩნდებიან. ეს მოვლენა თანხვედრაშია ქართველი ქალის ლიბერალიზაციისა და ემანსიპაციის ქვეყანაში მიმდინარე პროცესთან. ქართული ტრადიციული მუსიკა, დღემდე უმეტესწილად წარმოდგენილი მამაკაცთა ვოკალური მრავალხმიანობით, ჯერ ისევარგამოსულა მასში მამაკაცთა დომინირებიდან. ეს მამაკაცთა რეპერტუარის კომპლექსურობითა და მრავალფეროვნებითაც არის განპირობებული. თუმცა, მამაკაცთა და ქალთა ერთად მღერის ტრადიცია საუკუნეებია არსებობს. ქართველ ქალებს რეგისტრული და ტექნიკური შესაძლებლობებით თავისუფლად შეუძლიათ პარტნიორობა გაუწიონ მამაკაცებს ან სრულიად შეითავსონ მათი რეპერტუარი. ამის ყველაზე მკაფიო მაგალითია მარო თარხნიშვილი და მისი

მამაკაცი თანამომღერლები. მამაკაცთა რეპერტუარს დღეს ქალთა ანსამბლები აქტიურად ასრულებენ სცენაზე.

ბოლო 20 წელია ქვეყნის შიდა საშემსრულებლო სივრცეში საგრძნობლად იმატეს ქალმა შემსრულებლებმა, მაგრამ საერთაშორისო საკონცერტო ცხოვრებაში ქალთა ხმები იშვიათად ჟღერს. დღემდე არც ერთ სახელმწიფო ანსამბლს არ ჰყავს შემადგენლობაში ქალი შემსრულებლები. ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორი, ქალთა მდიდარი რეპერტუარით დღესაც საჭიროებს მეტ დაცვა-პოპულარიზებას.

ვიმედოვნებ, 21-ე საუკუნე თანაბარი გენდერული ღირებულებებით, მეტ ქალ შემსრულებელს მისცემს შესაძლებლობას თავისი ხმა მიაწვდინოს სამყაროს.

შენიშვნები:

1. ქალაქური მუსიკა – <http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/urban-folk-music/> (ნანახია 01.10.2022).
2. ქალაქური მუსიკა – <http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/urban-folk-music/> (ნანახია 01.10.2022).
3. ფილიმონ ქორიძე (1835–1911) – ქართველი ფოლკლორისტი, მომღერალი, ლოტბარი, ქართული საოპერო ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელი. პირველი ქართველი პროფესიონალი მომღერალი (ბანი), ქართული სახალხო გუნდების ორგანიზატორი და ლოტბარი. ქორიძე პირველი ქართველი მუსიკოსი იყო, ვინც ქართული მრავალხმიანობა ნოტებზე გადაიტანა.
4. ჭიაურელმა შექმნა პირველი რესპუბლიკის პერიოდის გროტესკული სახე, რომლითაც თავის დროზე სტალინი დიდად მოიხიბლა. თუმცა, დღევანდელი მსაყურებლის თვალით ეს გროტესკი ორაზროვანია.
5. ელ-ჟურნალი გურიის მოამბე, #1-2021 – <http://guriismoambe.com/archives/30222>
6. მანანა მენაბდე ცნობილი ქართველი სოლო შემსრულებელი. 1990-იანი წლებიდან გერმანიაში მოღვაწეობს ფოლკის, ჯაზის, ბარდის, ელექტრო მუსიკის ჟანრებში.
7. იოსებ რატილი (1840–1912) – ჩეხი მომღერალი (ტენორი), ლოტბარი, პირველი ქართული პროფესიული გუნდის ქართული ხორო დამაარსებელი, ქართული ხალხური სიმღერების ჩამწერი.
8. ივანე (ვანო) სარაჯიშვილი (1879–1924) – ლირიკულ დრამატული ტენორი, ქართული პროფესიული ვოკალური ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელი.
9. ელენე ახვლედიანი (1901–1975) – ქართველი ფერმწერი, გრაფიკოსი, თეატრისა და

კინოს მხატვარი.

10. დასტა – აღმოსავლური მუსიკალური საკრავების დამკვრელთა მცირე ანსამბლი. შედგება ორი ზურნისა ან ორი დუდუკისა და დოლისაგან.
11. იგლისხმება აღმოსავლური ხემიანი საკრავი ქამანჩა.
12. თბილისობის დღესასწაული 1979 წლიდან ყოველწლიურად იმართება ოქტომბრის თვეში და თბილისური კულტურის ამსახველი ცენტრალური მოვლენა გახლავთ.
13. ფილმი გადაღებულია 1969 წელს. ის თბილისელი აშული საიათნოვას ამბავს მოგვითხრობს. პოეტის ცხოვრების მნიშვნელოვანი თარიღების ტრადიციული ქრონოლოგიით თხრობის ნაცვლად, ფილმში პოეტის ცხოვრება მისი პოეზიით არის გაშუქებული.

აუდიომაგალითი:

აუდიომაგ. 1. *მოდო ჩემთან მშვენიერო* – მარო თარხნიშვილის გუნდი. კვალაშვილი, მარკა. 2021. *მარო თარხნიშვილი – 130*. თბილისი: საქველმოქმედო ფონდი ქართული გალობა.

https://drive.google.com/file/d/1q_1V8LWqEua2oInR-fqD1prhm8ivsDdT/view?usp=sharing

ვიდეომაგალითები:

ვიდეომაგ. 1. *სულიკო მიხეილ ჭიაურელის კინოფილმიდან უკანასკნელი მასკარადი*.

<https://www.youtube.com/watch?v=z44k7BqmCXY&t=1181s> (ნანახია 11.05.2021).

ვიდეომაგ. 2. *არ დაიჯერებ – დები იშხნელები*

<https://www.youtube.com/watch?v=FKX15gLxh9U> (ნანახია 11.05.2021).

ვიდეომაგ. 3. *ჩემი გმირი გინოდე* – მედუდუკეთა ანსამბლი კავკასიონი

<https://www.youtube.com/watch?v=zoOZppV35uw> (ნანახია 11.05.2021).

ვიდეომაგ. 4. *გამარჯობა, ჩემო თბილის ქალაქო* – ცინუკი დადიანი

https://www.youtube.com/watch?v=f_o1kQA0mTE&t=28s (ნანახია 11.05.2021).

ვიდეომაგ. 5. *შენ გიმღერი ჩემო თბილის ქალაქო* – ლია ხუნწარისა, ანა ბაჯიაშვილისა და მარინა გიორგაძის ტრიო

https://www.youtube.com/watch?v=GB5PGIw2JzU&list=RDGB5PGIw2JzU&start_radio=1&rv=GB5PGIw2JzU&t=0 (ნანახია 11.05.2021).

ვიდეომაგ. 6. *პატარა ბიჭი დამეკარგა* – თინა მეჭოთევა, ნინო ნანეიშვილი, მიშო ჯავახიშვილი და ანსამბლი *იალონი*

https://www.youtube.com/watch?v=K1qiT55A_Ew (ნანახია 11.05.2021).

ვიდეომაგ. 7. *რა ლამაზად გიხდება* – ანსამბლი *მარგალიტი*

<https://www.youtube.com/watch?v=2C9Wq4KL9Ws> (ნანახია 11.05.2021).

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ასათიანი, ქეთევან. 2016. *მარო თარხნიშვილის მოგონებები*. თბილისი: საქართველოს ეროვნული არქივი.
- გაფრინდაშვილი, ლელა. 2014. „ბარბარე /ვარინკა/ მაჭავარიანი-წერეთელი“. <<https://feminism-boell.org/ka/2014/06/13/barbare-varinka-machavariani-cereteli>> (ნანახია 11.05.2021).
- კვალიაშვილი, მარიკა. 2021. *მარო თარხნიშვილი – 130*. თბილისი: საქველმოქმედო ფონდი ქართული გალობა.
- მეჭთიევა, თინათინ-ნარგილე. 2021. ბაია უჟუნაძის პირადი ინტერვიუ.
- მესხი, თამარ. 1965. „სიმღერად ქცეული სტროფები“. ჟურნალში: საბჭოთა ხელოვნება, #6.
- მესხი, თამარ. 1989. „ქართული ქალაქური მუსიკალური შემოქმედება“. ჟურნალში: საბჭოთა ხელოვნება, #5.
- მშველიძე, არჩილ. 1961. *ქართული ქალაქური ხალხური სიმღერები*. მოსკოვი: სახელმწიფო მუსიკალური გამომცემლობა.
- მშველიძე, არჩილ. 1970. *ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერები*. თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება.
- ნანეიშვილი, ნინო. 2021. ბაია უჟუნაძის პირადი ინტერვიუ.
- ჟღენტი, კატო. 2011. „როგორ დაწერა დუდუკებზე მომღერალმა პირველმა ქალმა, ანა ვარდიაშვილმა, ცნობილი სიმღერა – ჩემი გმირი გინოდე“. <http://old.tbilisebi.ge/index.php?newsid=10275> (ნანახია 11.05.2021).
- [...]. 2021. „ყველაფერი დები იშხნელების შესახებ“.
- ელ-გაზეთი გურიის მოამბე #1. <http://guriismoambe.com/archives/30222> (ნანახია 11.05.2021).
- ციციშვილი, ნინო. 2003. „ქართული ეთნომუსიკოლოგია და გენდერის საკითხი ქართულ სიმღერაში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*. გვ. 483-494. რედაქტორები: რუსუდან წურწუმია, იოსებ ჟორდანია. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისი.
- ხარშილაძე, ირმა. 2020. „როგორ შეიქმნა ცინუკი დადიანის „მაგნოლია“ და „თეთრი ვარდები“. <https://www.ambebi.ge/article/253177-parizshi-hkitxes-turme-tbilisidan-brzandebito/> (ნანახია 11.05.2021).
- ხუნწარია, ლია. 2021. ბაია უჟუნაძის პირადი ინტერვიუ (ნანახია 10.26.2021).
- Jordania, Joseph. 2006. *Who ask the first question? The origins of human choral singing, intelligence, language and speech*. Tbilisi: Logos.

გენდერის საკითხი ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში

ნინო რაზმაძე

3 ენდერის თემას ეთნომუსიკოლოგია განიხილავდა ჯერ კიდევ მაშინ, როცა იგი „შედარებითი მუსიკოლოგიის“ სახელით მოიხსენიებოდა. როგორც ცნობილი ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგი ბრუნო ნეტლი წერს, „მუსიკალური სტილების განსაზღვრის პროცესში გენდერული ურთიერთობების პრობლემა – მაშინ ყოველგვარი იარღიყის გარეშე – ჩვენი სფეროს ზოგიერთი პიონერის მიერ არ იყო უგულებელყოფილი“ (ნეტლი 2022: 398) და მაგალითად მოჰყავს ბრონისლავ მალინოვსკისა და მარგარეტ მიდის კლასიკური ნაშრომები, რომლებშიც განიხილებოდა, თუ როგორ აირეკლავდა მუსიკა მამაკაცებისა და ქალების სოციალურ ურთიერთობებს. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ამავე პერიოდის მეორე მნიშვნელოვანი ფიგურა კურტ ზაქსი, რომელმაც, ერთი მხრივ, პირველმა დაიწყო და უდიდესი წვლილი შეიტანა მუსიკალური ინსტრუმენტების შესწავლაში და, მეორე მხრივ, ასევე, პირველმა წამოსწია გენდერის საკითხი, როგორც მუსიკალური სტილის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი. ნაშრომში ცეკვის ისტორიაზე, ზაქსი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ჩაკეტილი საცეკვაო მოძრაობა ქალებისთვის, ხოლო დიდი ნახტომები – მამაკაცებისთვისაა დამახასიათებელი (Sachs 1937: 33). ამას იგი კიდევ უფრო განავრცობს დაახლოებით 25 წლის შემდეგ შექმნილ ნაშრომში, მისი აზრით, საცეკვაო მოძრაობაში პატარა ნაბიჯები და თანხმლებ მუსიკაში პატარა ინტერვალები, მდორე მელოდიკა, სიმეტრიული ფორმები ფემინისტური ხასიათის გამომხატველია, ხოლო დიდი ნაბიჯები და შესაბამისი ნახტომები მელოდიკაში, ექსტრავერტული ხასიათი – მამაკაცური კულტურის ნიშანია (Sachs 1962: 203). შესაძლოა, ეს მოსაზრებები საკამათოც იყოს, მაგრამ არანაკლებ საინტერესოა მის მიერ გამოთქმული აზრი იმის შესახებ, რომ ზოგიერთ კულტურაში თავად მუსიკალური საკრავებიც კი ფუნქციონირებენ, როგორც სქესის გამომხატველი სიმბოლოები (Sachs 1962: 94–99), განსაკუთრებით, ფლეიტის ჯგუფისა და სიმებიანი საკრავები, როგორც – მდედრობითი და ლითონის ჩასაბერი და დასარტყამი – როგორც მამრობითი სქესისა. მაგალითად, ზაქსი აცხადებს, რომ საყვირს მამაკაცური ბუნება აქვს. ფლეიტა კი, როგორც ჩანს, ყველგან მიჩნეულია სასიყვარულო, მომაჯადოებელი ძალის მქონე

საკრავად. ნეტლის აღნიშვნით, ზოგიერთი სიმბოლოს მნიშვნელობა მთელ მსოფლიოში არის გავრცელებული, ხოლო დანარჩენები – მხოლოდ ზოგიერთ კულტურასა და ტომებში (Nettl 1964: 204). სხვათა შორის, კურტ ზაქსის ცნობით, ზოგიერთ კულტურაში აკრძალულია ქალის არა მარტო მონაწილეობა საკრავის დამზადების პროცესშიც, არამედ საკრავთან მიკარებაც კი დაუშვებელია. მაგალითად, ლაპონების დიდი სრულიად გამოუსადეგარია, თუ ქალი დაინახავს მას, სანამ მისი დამზადება დასრულდება.

მეოცე საუკუნის ბოლოდან ეთნომუსიკოლოგიაში აქტუალური ხდება გენდერის სხვადასხვა ასპექტების შესწავლა, მათ შორის, მუსიკალურ კულტურებში ქალების როლისა და ადგილის შესწავლის საკითხი. უფრო მეტიც, ბრუნო ნეტლის აღნიშვნით, „მუსიკალური კულტურების ინტერპეტაციისთვის მნიშვნელოვანია პიროვნული იდენტობის ჩამოყალიბებაში საზოგადოების გენდერული ურთიერთობების სხვადასხვა ასპექტის გააზრება, რამაც XXI საუკ.-ის დასაწყისში ეთნომუსიკოლოგიის დომინანტურობაც კი განსაზღვრა“ (ნეტლი 2022: 393).

მუსიკალურ ტრადიციაში გენდერის საკითხი სრულად ასახავს შესაბამის კულტურაში ქალთა და მამაკაცთა სოციალური ურთიერთობების ასპექტებს, თუმცა უკანასკნელ დრომდე ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში ეს პრობლემა არ განიხილებოდა. ერთ-ერთი პირველი, რომელიც ამ საკითხს შეეხო, მკვლევარი ნინო ციციშვილი იყო (ციციშვილი 2015: 148–159). უნდა აღინიშნოს, რომ სხვადასხვა კონტექსტში, საკუთრივ, ქალთა ფოლკლორი, არა ერთი მეცნიერის კვლევის საგანი გამხდარა (კახი როსებაშვილი, ნატო ზუმბაძე, ნინო მახარაძე და სხვ.), მაგრამ ქალთა რეპერტუარი სოციალური ურთიერთობების კონტექსტში არ შესწავლილა. შესაბამისად, არ ჩატარებულა კვლევა, რომელიც გამოავლენდა ქალთა როლს, მათ მნიშვნელობასა და ადგილს როგორც ქართულ საკრავიერ მუსიკალურ შემოქმედებაში, ისე საშემსრულებლო პრაქტიკაში. არც საარქივო მასალებში გვხვდება ამ კუთხით განსაკუთრებული აქცენტები.

მიუხედავად ამისა, ქართული ზეპირსიტყვიერი და მუსიკალური ფოლკლორი იძლევა საინტერესო მასალას, რომლის მიხედვითაც შეიძლება ვიმსჯელოთ, როგორი იყო ქალების სოციალური როლი ყოფასა და, შესაბამისად, კულტურაში, მათ შორის, მუსიკალურში. ის ფაქტი, რომ ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში

სასიმღერო რეპერტუარი მკვეთრად გამიჯნულია და მამაკაცთა რეპერტუარი არა მარტო რაოდენობრივად ჭარბობს, არამედ მრავალხმიანობის ფორმების მრავალფეროვნებითა და მუსიკალური სტრუქტურების სირთულითაც გამოირჩევა, თავისთავად მრავლისმეტყველია, და საზოგადოების სოციალურ სტრუქტურაში მამაკაცთა როლის დომინირებაზე მეტყველებს. ამ თვალსაზრისით ქართული სინამდვილე მაინცა და მაინც არ განსხვავდებოდა მსოფლიოს სხვა ტრადიციული საზოგადოებებისაგან. ქალთა ადგილის შემოფარგვლა გარკვეული ჟანრებით, ასევე, დამახასიათებელია ბევრი ტრადიციისთვის. რაც შეეხება საკრავიერ მუსიკას, მას შედარებით მოკრძალებული ადგილი უჭირავს ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში და, ძირითადად, სასიმღეროს თანხლებას წარმოადგენს. ქართული მითებისა და ლეგენდების მიხედვით, ძნელია საუბარი ქალთა და მამაკაცთა შორის სოციალურ ურთიერთობებზე, თუმცა რთული არაა ვივარაუდოთ, რომ ბალანსი აქაც მამაკაცთა სასარგებლოდ იმეტყველებდა. მართალია, ჩვენ მითოლოგიაში ვერ ვპოულობთ ცნობებს იმის შესახებ, ანიჭებდნენ თუ არა ქართველები საკრავებს სქესს და რამდენად იყო საკრავები გენდერულად დაყოფილი, მაგრამ, ის კია ცნობილი, რომ მათ საკრალური მნიშვნელობა ჰქონდათ და ადამიანების ხატებასა და სულთან იყვნენ დაკავშირებულნი.

მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხის ტრადიციაში მათ საკრალურობას ხაზს უსვამს საკრავებისათვის სქესის მინიჭება და მისი სხვადასხვა ნაწილებისთვის ადამიანების ორგანოების სახელების დარქმევა. საკრავების შექმნის შესახებ არსებული ლეგენდების დიდი ნაწილი, მათ შორის, ქართული ლეგენდები გადმოგვცემს, თუ როგორ იქმნებიან საკრავები გარდაცვლილი საყვარელი ადამიანის ან ცხოველის სხეულის ნაწილებისაგან. ამ გადმოცემების მიხედვით, პირველი საკრავები სწორედ ცოცხალი არსებების ძვლებისა და თმებისაგან მზადდება და არა მცენარეებისაგან. საქართველოში არსებობს მეტად საინტერესო თქმულებები უძველესი საკრავის, ჩანგის შესახებ. ერთ-ერთი სვანური ლეგენდის თანახმად, მგლოვიარე მამამ ჩანგი ახალგაზრდა გარდაცვლილი ვაჟის ხელისა და თმისგან დაამზადა (კარგარეთელი 1933: 155). ამავე საკრავის შექმნის ისტორიას კახური ლეგენდა ახალგაზრდა გარდაცვლილ ქალთან აკავშირებს, რომელმაც უარი თქვა იძულებით გათხოვებაზე და საკუთარი თმები ყელზე დაიხვია და თავი მოიკლა (კარგარეთელი 1933: 155-

156). სვანური, რაჭული და ფშური ლეგენდებიც, ანალოგიურად, ჭუნირის, ჩანგისა და ფანდურის დამზადებას ახალგაზრდა გარდაცვლილი ადამიანების სხეულის ნაწილებთან აკავშირებენ (შილაკაძე 1970: 64-65).

საგულისხმოა, რომ ბოლო საუკუნის განმავლობაში დაგროვილი საარქივო აუდიომასალა ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს იმ გენდერულ დისბალანზე, რომელიც ახასიათებდა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორს და საზოგადოდ, ასახავს ველზე მომუშავე ეთნომუსიკოლოგთა ტრადიციულ დამოკიდებულებას საკითხისადმი. როგორც ცნობილია, ხალხური სიმღერების აუდიოჩანერა თბილისში პირველად ლონდონურმა ხმის ჩამწერმა ფირმამ, *გრამოფონმა* 1901 წლიდან დაიწყო (ერქომაიშვილი, როდონაია, 2006). სიმღერები შესრულდა იმ პერიოდის საუკეთესო ხალხური ანსამბლების მონაწილეობით, რომლის ყველა წევრი მამაკაცი იყო. XX საუკუნის განმავლობაში ქართველმა კომპოზიტორებმა და ფოლკლორისტებმა მოიარეს მთელი საქართველო. მათ ჩანერეს დიდი რაოდენობის მასალა. არსებობს ხალხური სიმღერების დათვალიერებებისა და ოლიმპიადების უამრავი ჩანაწერი, რომელთა უდიდესი ნაწილი მამაკაცთა რეპერტუარია და მამაკაცი მომღერლების მიერაა შესრულებული.

გარდა იმისა, რომ ქალთა რეპერტუარი თავისთავად, რაოდენობრივად მნიშვნელოვნად ჩამორჩება მამაკაცებისას, თავად – ჩამწერთა მხრიდანაც ჩანს ქალი შემსრულებლების მიმართ უყურადღებობა, თუმცა, შეიძლება ითქვას, ამას გარკვეული ობიექტური მიზეზებიც ჰქონდა: როგორც ცნობილია, ტრადიციულ საზოგადოებაში ქალები თავს არიდებდნენ საჯაროდ შესრულებას. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ეს დამოკიდებულება განსხვავებული იყო, ისინი, ძირითადად, შინაურულ გარემოში, ოჯახში, ახლობელთა საზოგადოებაში ან ქალთა კოლექტიური შრომის დროს მღეროდნენ. ამიტომ, როცა დედაქალაქიდან ჩასული მკვლევარი თითქმის კარდაკარ ეძებდა ხალხურ მთქმელს, იგი, ძირითადად, სიმღერის მამაკაც შემსრულებელს ხვდებოდა, რომელიც მარტო ან თავის მეგობარ მამაკაცებთან ერთად სთავაზობდა სიმღერის შესრულებას.

საბჭოთა ეპოქაში ეს კიდევ უფრო მარტივი პროცესი იყო – სოფლის ხელმძღვანელისთვის უკვე ცნობილი იყო მომღერალთა ვინაობა, არსებობდა სასოფლო და რაიონული მომღერალთა ანსამბლები. ამიტომ რეგიონებში მოგზაურობის

დროს ფოლკლორისტები, ძირითადად, ადგილობრივ კულტურის ცენტრებში ინერდენტ ფოლკლორულ ანსამბლებსა და ინდივიდუალურ შემსრულებლებს, რომელთა რიცხვშიც, რასაკვირველია, დიასახლისი ქალბატონები არ შედიოდნენ. შესაბამისად, ქალთა ჩანერა ობიექტური გარემოებიდან გამომდინარეც იშვიათად ხერხდებოდა.

ზოგადად, სამეცნიერო ექსპედიციებში მამაკაცთა რეპერტუარზე ორიენტირება გლობალური პრობლემაა, რაზეც ნეტლიც წერდა: „ჩვენ მიერ შესასწავლ საზოგადოებებში საერთო რეალობადაა მიჩნეული მამაკაცებსა და ქალებს შორის ძალთა არათანაბარი გადანაწილება, განსხვავებულად თუ სხვადასხვა მასშტაბით, მამაკაცთა დომინირება ქალებზე. ამ მიდგომის შედეგად, ჩვენ (ეთნომუსიკოლოგებმა) უფრო მეტი გავიგეთ ქალების მიერ შექმნილ მუსიკაზე, რადგან მანამდე მხოლოდ მამაკაცებს მიეწერებოდათ მნიშვნელოვანი ნაწარმოებების შექმნა, ან მუსიკალური მოღვაწეობა გენდერულად ნეიტრალურად იყო მიჩნეული“ (ნეტლი 2022: 393).

აღსანიშნავია, რომ საქართველოში საკრავების დამზადება მამაკაცთა საქმიანობაა. ფაქტობრივად, არ არსებობს ინფორმაცია საკრავების დამზადების პროცესში ქალების მონაწილეობის აკრძალვის შესახებ, თუმცა ტრადიციულად, არც ოსტატი ქალების ფენომენს ვიცნობთ. საკრავების დამამზადებელი ქალების შესახებ ერთადერთი ცნობა თურქეთში (ინეგოლი, ბურსა) ექსპედიციის დროს, 2015 წელს მოვიპოვე, როცა საქართველოდან მე-19 საუკუნის ბოლოს გადასახლებული ქართველების მუსიკას ვსწავლობდი. როგორც თურქეთში იქაურმა ქართველებმა მითხრეს, სოფელ ჰაირიეში, სადაც კომპაქტურად სახლობენ ქართველი მუჰაჯირების შთამომავლები, ცხოვრობდა ორი ოჯახი, რომელიც ადგილობრივებში მეტად პოპულარულ საკრავს, ქართული ჭიბონის ანალოგ ჭიბონს ამზადებდა. ამ ოჯახებში საკრავის დამზადებასა და შემდგომში მათ შეკეთებაზე ქალები ზრუნავდნენ, თუმცა, სამწუხაროდ, მათთან შეხვედრა ვერ მოვახერხე.

ტრადიციულად, ქართული სამუსიკო საკრავების დამზადებასა და მათზე ქალების შემსრულებლობაზე შეზღუდვები რომ შესაძლებელია ყოფილიყო, ამაზე მეტყველებს ეთნოგრაფიული ყოფაში გავრცელებული არაერთი რიტუალი, რომელიც მხოლოდ მამაკაცების მიერ სრულდებოდა. მაგალითად, აღმოსავლეთ



ეთერ დარჩიძე | Eter Darchidze, 2022.

საქართველოს მთაში რელიგიურ დღესასწაულებზე, ქორბელელას ფერხულში ან სოფლის მამაკაცების თავყრილობა-დღეობაში საკრავზე (ფანდურზე, გუ-დასტვირზე) მხოლოდ კაცები უკრავდნენ. დღემდე შემორჩენილ ამდაგვარ ტრადიციულ რელიგიურ რიტუალებში არსებობს გარკვეული შეზღუდვები ქალების მონაწილეობასთან დაკავშირებით. მეორე მხრივ, ეთნოგრაფიულ ყოფაში არსებობს, ჟანრები, რომლებიც მხოლოდ ქალებთანაა დაკავშირებული. მაგალითად, მხოლოდ ქალები უკრავენ ინფექციური დაავადების, ბატონებისადმი მიძღვნილ წეს-ჩვეულებებში, ან ქალთა კოლექტიური შრომის პროცესში (შილაკაძე 1970: 30). თანამედროვეობაში საკრავების ოსტატი ქალებიც ჩნდებიან. მათგან განსაკუთრებულია ფატი თურმანიძე, რომელმაც ძველი საკრავის, დიპლოპიტოს დამზადების ტრადიცია აღადგინა.

ძველი საერო თუ საეკლესიო წყაროების შესწავლისას გამოიკვეთა, რომ საკრავებზე შემსრულებლებად თითქმის ყოველთვის მამაკაცები არიან მოხსენიებული. გამონაკლისია ე.წ. „მეჩანგე ქალები“ (მაჩაბელი 1864: 49–73). ჩემი აზრით, შესაძლებელია, ტერმინი ჩანგი ამ და სხვა წყაროებში დღევანდელ ყელ-მუცლიან, 2-, 3- ან 4-სიმიან საკრავს გულისხმობდეს, მაგალითად, ჩონგურს, რომელიც ტერმინ ჩანგი-დან არის ნაწარმოები ან ფანდურის ტიპის საკრავს, რომელიც ხშირად ტერმინ ჩონგურით მოიხსენიება. გარდა ტერმინოლოგიისა, კავშირი არსებობს ეთნოგრაფიულ მონაცემებშიც: თუ ძველ წყაროებში ქალები დაკავშირებული არიან ჩანგზე შემსრულებლობასთან, ბოლო საუკუნენახევრის მონაცემებით, ქალების ძირითადი საკრავი ყელ-მუცლიანი სიმებიანი საკრავებია და ბოლო პერიოდამდე იყო დამკვიდრებული ისეთ სოციალურ აქტივობებში, სადაც ქალთა დომინანტი როლია გამოკვეთილი. ესენია: ბატონების, ბავშვის დაძინების, შელოცვის, სულებთან ურთიერთობასთან დაკავშირებული პროცესები.

მაგალითად, საქართველოს აღმოსავლეთის მთაში გავრცელებულია ბატონებიან ავადმყოფთან ფანდურზე დაკვრა, მასზე მხოლოდ ქალები უკრავდნენ (შილაკაძე 1970: 30); დასავლეთში კი ბატონებიან ავადმყოფს ჩონგურის თანხლებით უმღეროდნენ (შილაკაძე 1970: 46). ამასთან, გურიაში მოპოვებული ეთნოგრაფიული მონაცემების მიხედვით, ბატონებიან ავადმყოფთან 9 მე-ჩონგურე ქალი უნდა მისულიყო და მორიგეობით დაეკრათ (შილაკაძე 1971: 51).

სვანეთში გავრცელებული *სულის დაჭერის* უძველესი წესის მიხედვით, ჩვეულებრივ, რიტუალში ქუნირი და ჩანგი გვხვდება. მოსახლეობა თვლიდა, რომ თუ ადამიანი ოჯახის გარეთ, სხვა ადგილას გარდაიცვლებოდა, მისი სულიც იქვე რჩებოდა. გარდაცვლილის ოჯახის წევრები და ახლობლები მიდიოდნენ გარდაცვალების ადგილას და საკრავებზე დაკვრით მიცვალებულის სული ოჯახში მოჰყავდათ (შილაკაძე 1970: 63). ამავე რიტუალში დადასტურებულია ჩონგურის გამოყენებაც. ს. მაკალათიას აღწერის მიხედვით, როცა ადამიანი წყალში დაიხრჩობოდა, ჩონგურს წაიღებდნენ და დაუკრავდნენ. შემდეგ ციკანს ჩააგდებდნენ წყალში და დაახრჩობდნენ (მაკალათია 1941: 290). წყალში დამხრჩვალის სულის დასაჭერად ჩონგურსა და აფხიარცაზე უკრავდნენ აფხაზეთშიც. ამ პროცესიაში მონაწილეობდა მეჭიანურე, ახალგაზრდა მეჩონგურე ქალი და ხანშიშესულ და ახალგაზრდა ქალ-ვაჟთა გუნდი (ჯანაშია 1897: 66–68, ჩიქოვანი 1946: 231; ციტ. ჯანელიძე 2018: 238–239). ეთნოლოგ ნონა ქობალიას ცნობით, რომელიც პირადად მომანოდა, იგი შესწრებია ოჩამჩირეში შვიდი წლის ბავშვის *სულის მოყვანის* რიტუალს, როცა გარდაცვლილი ბავშვის დედა ბავშვის სულს რამდენიმე დღის განმავლობაში *ჩონგურულით* სთხოვდა შინ დაბრუნებას.

ქალთა შელოცვებში საკრავების გამოყენების უნიკალური ფაქტებია დადასტურებული. მაგალითად, ფანდურზე უკრავდნენ ცხოველის შელოცვის დროს, კერძოდ, ცხენისათვის – ციმბირის წყლულის ანუ *ბედნიერისაგან* (შილაკაძე 1970: 31); აგრეთვე, გურიაში „უნაყოფო ტანაყრილ მცენარესთან (გოგრა, კიტრი და სხვ.) ქალი ჩონგურზე დაუკრავდა და დააღლინებდა იმ რწმენით, რომ მცენარე ნაყოფს გამოიღებდა. ასევე, ულოცავდნენ ხეხილსაც“ (შილაკაძე 1949: 32; ციტ. შილაკაძე 1970: 46). ნ. მახარაძე აღნიშნავდა, რომ მუსიკალურ საკრავებს უშვილო ქალის სამკურნალოდაც მიმართავდნენ (მახარაძე 2009: 74, 128). ნინო მახარაძის სადისერტაციო ნაშრომში, რომელიც ქართული ნანას ჟანრის, სემანტიკისა და არტიკულაციის საკითხებს ეძღვნება, მოტანილია კ. როსებაშვილის საინტერესო ზეპირი ცნობა (1965) თუშური რიტუალის შესახებ: „საღამოს ქალები სპეციალურ კაჟის ქვებზე კაკუნით აფრთხობდნენ ავ სულებს, რომლებიც ხელს უშლიდნენ ბავშვს დაძინებაში. [...] ორგანოლოგიაში კაკუნი, ტყაპუნი, ბრახუნი და სხვ. საკრავიერი მუსიკის გენეზისის თვალსაზრისით ფუძემდებლურ მოვლენებადაა მიჩნეული. ასე რომ, ბავშვის დაძინების ქარ-

თულ რიტუალში საკრავის (ფანდურის, ჩონგურის, ქუნირის) არსებობას საკმაოდ ღრმა ფესვები შეიძლება ჰქონდეს და მისი ფუნქცია მხოლოდ თანხლებით არ უნდა შემოიფარგლებოდეს“ (ციტ. მახარაძე 2009: 74). მან აკვნის ნანების ცალკე ტიპად გამოყო ნიმუშები საკრავის თანხლებით, რომლებიც ფართოდაა გავრცელებული და გვხვდება თიანურ, ქართლურ, სვანურ, მეგრულ, გურულ, დიალექტებში, აგრეთვე აფხაზურ ფოლკლორში. მკვლევარი ამ ნიმუშებში საკრავიერი თანხლების არსებობას საკრავის მაგიურ ფუნქციასთან აკავშირებს (მახარაძე 2009: 128). თუ გავიხსენებთ, რომ როსებაშილის ცნობით „ხალხის წარმოდგენით დედის ნანას მაგიური მნიშვნელობა და ძალა აქვს, რომლითაც იგი შვილს ავ სულებს უფრთხობს, აწყნარებს და აძინებს მას“ (როსებაშილი 1982: 24-25; ციტ. მახარაძე 2009: 75), ამ მაგიურ რიტუალში საკრავის მონაწილეობაც არ უნდა იყოს შემთხვევითი.

შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს, რომ XX საუკ.-ის დასაწყისში საქართველოში ძალზედ პოპულარული გახდა სწორედ ქალ მეჩუნგურეთა მრავალრიცხოვანი ანსამბლები. საშინაო ყოფიდან სცენაზე ასული ქალი მისთვის ეთნოგრაფიულად ახლობელ სიმებიან საკრავებს – ჩონგურსა და ფანდურს დაუკავშირეს.

ყელ-მუცლიან საკრავთა ჯგუფში ერთიანდება სიმებიან-ხემიანი საკრავებიც, კერძოდ ქუნირი. სვანურ პრაქტიკაში ცნობილია ქალი მესაკრავეები, რომელთაგან ძველი თაობის ერთ-ერთ ვირტუოზ შემსრულებელთან, ფაფიკო ჩამგელიანთან შეხვედრის შესაძლებლობა მეც მომეცა. 2012 წელს სოფელ ლახუშდში ჩამგელიანების მომღერალ ოჯახს ვსტუმრობდი, სადაც მისგან ჩავინერე ქუნირზე დასაკრავები. მისი გადმოცემით ოჯახში ტრადიციულად სხვა ქალებიც ვირტუოზულად უკრავდნენ. დღეს საოჯახო ტრადიციას დები მადონა და ანა ჩამგელიანები განაგრძობენ.

მიუხედავად იმისა, რომ ქალთა ასპარეზი მნიშვნელოვნად იყო შეზღუდული, XX საუკუნემ მაინც შემოგვინახა რამდენიმე გამორჩეული ქალი შემსრულებლის სახელი. მაგალითად, ჩონგურზე გამორჩეულმა მეგრელმა შემსრულებელმა ქიონია ბარამიამ მეჩონგურეთა არა ერთი თაობა აღზარდა. მისი დაკვრის ვირტუოზული მანერა შემოგვინახა აუდიოჩანაწერებმა, რომლებიც დღემდე

აღაფროთოვანებენ პროფესიონალ და მოყვარულ ინსტრუმენტალისტებს.

როგორც საარქივო მასალა გვიჩვენებს, მეოცე საუკუნეში იზრდება ინსტრუმენტზე შემსრულებელი ქალების რიცხვი და მიუხედავად ტოტალურ სახელმწიფოში მათი უთანასწორო მდგომარეობისა, სოციალური ყოფის ცვლილებებთან და საზოგადოებაში ქალთა გააქტიურებასთან არის დაკავშირებული. თანამედროვე დემოკრატიულ საქართველოში ლიბერალიზაციის პროცესისა და ქალთა ემანსიპაციის მხარდასაჭერი ძალისხმევის მიუხედავად, დღესაც ქალთა შემსრულებლობა კვლავ მამაკაცთა შემსრულებლობასთან სწორებისკენაა მიმართული, მაგალითად, ხშირად გაიგებთ ადგილობრივთა შეფასებას: „კაცივით უკრავს“, „კაცზე ნაკლებად არ უკრავს“, „ბევრ კაცს სჯობს“.

ვოკალური მუსიკისაგან განსხვავებით, სადაც, სიმღერის მუსიკალურ- ტემბრული კანონზომიერებებიდან (ხმების დიაპაზონი, შესრულების მანერა და სხვ.) გამომდინარე, ქალთა და მამაკაცთა შესრულებაში ტოლობის ნიშანს ვერ დავსვამთ; ინსტრუმენტულ მუსიკაში გენდერული შეზღუდვა მხოლოდ სოციალურ საფუძველს ემყარება, ვინაიდან ქართული ინსტრუმენტარუმი საშემსრულებლო ტექნიკა თავისუფლად დაძლევადია როგორც მამაკაცების, ისე ქალების მიერ. მაგალითად, დღეს აჭარაში გუდასტვირზე შემსრულებელი არა ერთი ქალია და მათ მაგალითზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ ყველაზე რთულ საკრავზე დაკვრაც კი ქალებისთვის სირთულეს არ წარმოადგენს. ამის ნათელი მაგალითია, ასევე, ე.წ. ხალხურ საკრავთა ორკესტრები და მათი თანამედროვე მოდელები, მაგალითად, ქალი ინსტრუმენტალისტებით დაკომპლექტებული ანსამბლი *თსუ გორდელა*, რომელშიც ყველა ქართული საკრავი და მათი გათანამედროვეებული ვერსიებია გამოყენებული, გოგონათა უმეტესობა კი – ვირტუოზი შემსრულებელია.

დაბოლოს, მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე საქართველოში ინსტრუმენტალისტი მამაკაცები რაოდენობრივად გაცილებით მეტია, ვიდრე ქალები, საზოგადოება აღიარებს მათ თანაბარ უფლებებს და მიიჩნევს, რომ ქართულ ინსტრუმენტარუმიზე შემსრულებლობა ორივესთვის ერთნაირად მისაწვდომია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ერქომაიშვილი, ანზორ, როდონაია, ვახტანგ. 2006. *ქართული ხალხური სიმღერა: პირველი ფონოგრაფიკული ჩანაწერები, 1901–1914*. თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.
- კარგარეთელი, ია. 1933. *მოკლე პოპულარული მუსიკალური ენციკლოპედია*. თფილისი: სახელგამი.
- მაკალათია, სერგი. 1940. *სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია*. თბილისი: საქართველოს მხარეთმცოდნეობის საზოგადოება.
- მაჩაბელი, დავით. 1864. „ქართველთა ზნეობა“. *ჟურნალში: ცისკარი*, #5, გვ. 49–73.
- მახარაძე, ნინო. 2009. „ქართული „აკვნის ნანა“; ჟანრის, სემანტიკისა და არტიკულაციის საკითხები“. სადისერტაციო ნაშრომი (ხელნაწერის უფლებით). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- ნეტლი, ბრუნო. 2022. *ეთნომუსიკოლოგიის კვლევა: ოცდაცამეტი თვალსაზრისი*. მესამე გამოცემის მიხედვით. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისი.
- მილაკაძე, მანანა. 1970. *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი: მეცნიერება.
- ციციშვილი, ნინო. 2015. „სატრფიალო სიმღერა, კოლექტიური კულტურები და სქესობრივი ტაბუ“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*, გვ. 148–159. რედაქტორები: რუსუდან წურწუმია, იოსებ ჟორდანია. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისი.
- ჯანელიძე, დიმიტრი. 2018. *ქართული თეატრის ისტორია: ხალხური საწყისები*. თბილისი: თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“.
- Tsitsishvili, Nino. 2006. ““A man can sing and play better than a woman”: singing and patriarchy at the georgian supra feast”. *Journal: Ethnomusicology*, #50:3, pp. 452–493.
- Nettl, Bruno. 1964. *Theory and method in ethnomusicology*. A Division of Macmillan Publishing Co., Inc.
- Sachs, Curt. 1937. *World History of the Dance*. New York: W. W. Norton.
- Sachs, Curt. 1962. *The Wellsprings of Music*. The Hague: Nijhoff.

თანამედროვე ქალი ავთორ-შემსრულებლები ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების კონტექსტში

თეონა ლომსაძე

შესავალი

გავშობიდან მოყოლებული, თითქმის ყოველი წლის 9 აპრილს ვუყურებდი ტელევიზიის სხვადასხვა არხზე გამეორებულ ამ შავთეთრ კადრებს – ვიდაცის სიმღერის ფონზე როგორ მიიწვევენ ტანკები ერთად შეკრებილი ადამიანებისკენ (ვიდეომაგ. 1). ასაკის მატებასთან ერთად, ამ კადრის ჩემუელი აღქმაც დაიხვეწა – მეტი შინაარსი შეიძინა, ისტორიული ფაქტებით გამდიდრდა და ემოციურადაც უფრო დაიტვირთა. 1990-იანების საქართველოში დაბადებულ ნებისმიერ ახალგაზრდას რომ კითხვით, იმავს გეტყვი, უფროსებისგან ზოგიერთს კი ეს კადრები ცოცხლად აქვს ნანახი და ჩემს თაობაზე გაცილებით უკეთ შეუძლია მოჰყვეს 1989 წლის 9 აპრილის ამბები: დამოუკიდებლობის მოთხოვნით თბილისის ცენტრში შეკრებილ მშვიდობიან დემონსტრანტებს, თანდათან როგორ უახლოვდებოდათ რუსული ტანკები და ამ დროს, მიკროფონთან მდგარი უსინათლო მომღერალი ლელა ვეფხვაძეც უფრო და უფრო ხმამაღლა როგორ მღეროდა: „დაუკარით, რომ ძველ ხანჭალს ელდა ეცეს...“. საინტერესოა, რომ ეს მეოცე საუკუნის საავტორო პატრიოტული სიმღერა *სალალობო*, თავისი მრავალხმიანი მისამღერითა და საფანდურო თანხლებით რიგითი ქართველისთვის მრავალსაუკუნოვან ფოლკლორულ სიმღერად აღიქმება, რადგან, როგორც ცნობილი ხალხური სიმღერა *შავლეგო*, ისიც თავისუფლებისთვის ბრძოლის მუსიკალურ სიმბოლოდ იქცა. „ჩემთვის 9 აპრილი ასოცირდება ლელას სიმღერასთან. [...] ლელა არის სიმბოლო იმისა, ტანკებს, დიდ ბოროტებას როგორ ამარცხებს სიმღერა და პატარა, სანთელივით მბჟუტავი სიკეთე“ (მაჭავარიანი 2014) – მთელი თაობის სათქმელს განაზოგადებს ჟურნალისტი ენძელა მაჭავარიანი.

დღევანდელი გადმოსახედიდან, 1989 წლის აპრილის დღეებში, უსინათლოთა კავშირის კაპელას სხვა წევრებთან ერთად ხალხის გასამხნეველად მომღერალი ლელა ვეფხვაძე, თავისი პიროვნული სიძლიერითა და გამბედაობით 90-იანების ქართველი ქალის კრებით სახესთანაც ასოცირდება. ზემოთ

აღწერილი მოვლენებიდან სულ მალე, უკვე ომგამოვლილ¹ ქვეყანაში არსებულ სოციო-ეკონომიკურ კრიზისს სწორედ ქართველი ქალების თავდაუღალავი შრომისა და სიძლიერის ხარჯზე გაუმკლავდა ასიათასობით ოჯახი. 90-იანების მოვლენების კვალდაკვალ, ქართველი ქალები საგრძნობლად დაწინაურდნენ პროფესიულ ასპარეზზეც, რაც ბოლო ათწლეულების განმავლობაში კიდევ უფრო აშკარა გახდა და ამის ღიად აღნიშვნა თავად მამაკაცებმაც დაიწყეს.

საინტერესოა, თანამედროვე ქართულ რეალობაში ქალის ემანსიპაცია რამდენად აისახა ისეთ ტრადიციულ სფეროზე, როგორც ფოლკლორული მუსიკის შემსრულებლობა?! მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ დღემდე უცხოეთში ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა ბევრს მხოლოდ მამაკაცთა საშემსრულებლო პრაქტიკა ჰგონია... ან რამდენად გააქტიურდა ფოლკლორულ მუსიკასა და მისგან ამოზრდილ თანამედროვე მუსიკალურ სტილებში ქალი შემსრულებლების თავისუფალი მხატვრული თვითგამოხატვის პროცესი?! ჩემი სტატია სწორედ თანამედროვე ქართველი ქალი ავტორ-შემსრულებლების ადგილისა და როლის განსაზღვრას ეძღვნება. განსაკუთრებით, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის განახლების თანამედროვე პროცესსა და მასში გამოვლენილი მუსიკალური სტილების კონტექსტში.

ქართული ტრადიციული მუსიკის

განახლების თანამედროვე პროცესის შესახებ

სანამ განვიხილავ, რა ადგილი უკავიათ თანამედროვე ქალ შემსრულებლებს ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესში, პირველ რიგში, განვმარტავ, თუ რა მოიაზრება ტერმინში „მუსიკის განახლება“. ეს უკანასკნელი დასავლურ ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში “Music revival”-ის სახელწოდებითაა ცნობილი, რაც იმ მუსიკალური ტრადიციების აღდგენასა და შენახვაზე ორიენტირებული პროცესია, რომელსაც თანდათანობით დაკარგვის ან სამუდამოდ წარსულში გაქრობის საფრთხე ემუქრება (Livingston 1999: 68). “Music revival”-ის ყველაზე მისაღებ ქართულ თარგმანად „მუსიკის განახლება“ მიმაჩნია, რადგან სიტყვა „განახლება“ თავის თავშივე მოიცავს ცვლილებას. „განახლებული“ მუსიკა კი ყოველთვის გარდაქმნილია ამა თუ იმ ნიშნით, ხშირ შემთხვევაში, თანამედროვეობით ნაკარნახევი ტენდენციების შესაბამისად. როგორც აღნიშნავენ, მაშინაც კი, როცა ადამიანებს ჰგონიათ, რომ რაიმეს

უბრალოდ სიცოცხლეს უბრუნებენ, შედეგად მაინც რაღაც ახალს იღებენ (Slobin 1983: 37). აქვე უნდა ითქვას, რომ ფოლკლორული მუსიკის ცვალებადობის პროცესი სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვაგვარად მიმდინარეობდა. ძველად, ფოლკლორული ნიმუშის ყოველი ახალი შესრულება მას ახალ სიცოცხლეს ანიჭებდა და შესაბამისად, სხვაგვარი სახით წარმოადგენდა ნიმუშს, თუმცა ეს უკანასკნელი ფოლკლორული ტრადიციის ჩარჩოს არასდროს სცდებოდა. დღეს კი გარკვეული ტიპის ცვალებადობის შედეგად შეიძლება თვისებრივად სრულიად განსხვავებული მუსიკალური პროდუქტი შეიქმნას, რომელიც რიგი მიზეზების გამო, ფოლკლორულ ნიმუშად ვეღარ იწოდება. სწორედ ასეთი ტიპის ცვალებადობა უდევს საფუძვლად ფოლკლორული მუსიკის განახლების თანამედროვე კონცეფციას.

ერთი მხრივ, ფოლკლორული ნიმუშების პირველადი სოციალური ფუნქციის ჩანაცვლებამ თუ გაქრობამ, მეორე მხრივ კი, საზოგადოებაში გაჩენილმა ახალმა კულტურულმა თუ პოლიტიკურმა ორიენტირებმა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სფეროში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გარდატეხას დაუდო საფუძველი – ქართული ხალხური მუსიკის სასცენო შესრულების ტრადიციის ჩასახვას, რამაც სრულად განაპირობა ფოლკლორის განვითარების შემდგომი კურსი. მოგვიანებით, საბჭოთა ეპოქაში ფოლკლორის სფეროში მომხდარი ცვლილებები კიდევ ახალი და მანამდე უჩვეულო პრაქტიკის დასაბამად იქცა და ქართული ფოლკლორის გარდაქმნაში უდიდესი როლი ითამაშა. 1980-იანების ეროვნული მოძრაობის კვლადაკვალ, ქართული ხალხური მუსიკის განახლების მოძრაობამ კიდევ სხვა იმპულსები შეჰმატა ამ პროცესში გაჩენილი ახალი მუსიკალური ტენდენციების გააქტიურებას. ამდენად, უკანასკნელი საუკუნენახევრის განმავლობაში ქართულმა ფოლკლორმა ტრანსფორმაციის არაერთი ტალღა გამოიარა და შედეგად, ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესში თანამონაწილე სამ ძირითად სტილურ ერთეულს დაუდო საფუძველი: სასცენო ფოლკლორს, ე.წ. „ფსევდო-ფოლკლორად“ ცნობილ ფოლკლორული ელფერის მქონე თანამედროვე საავტორო ნიმუშებს, რომელსაც მე „პოპ-ფოლკს“ ვუწოდებ და ქართულ ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკას, რომელიც, ადგილობრივი ხალხური მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის ამა თუ იმ ჟანრის სინთეზს წარმოადგენს.

სტატიის ძირითად ნაწილში ქალ მუსიკოსთა როლს სწორედ ქართული ტრადიციული მუსიკის განახლების ზემოაღნიშნული ფორმების კონტექსტში განვიხილავ. გამომდინარე იქიდან, რომ კრებულში წარმოდგენილ რამდენიმე სტატიაში ავტორებმა უკვე ისაუბრეს ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სასცენო შემსრულებლობაში ჩართულ ქალთა ანსამბლებსა თუ ინდივიდებზე, ჩემს სტატიაში, უშუალოდ, ქალი ავტორ-შემსრულებლების შემოქმედებითი და მხატვრული თავისუფლების გამოვლენის საკითხია აქცენტირებული. შესაბამისად, ქვემოთ განხილულია ქალი ავტორ-შემსრულებლების ადგილი და სხვადასხვაგვარი როლი სასცენო ფოლკლორის მიჯნაზე არსებულ საავტორო მუსიკაში, პოპ-ფოლკსა და ფოლკ-ფიუჟენში.

ქალი ავტორ-შემსრულებლები ქართული სასცენო ფოლკლორისა და საავტორო მუსიკის მიჯნაზე

ისტორიულად, ქალ შემსრულებლებს ქართული ტრადიციული მუსიკის როგორც გლეხურ, ისე ქალაქურ შტოში გამოკვეთილი ადგილი უკავიათ, რასაც კრებულის წინამდებარე სტატიებიც ცხადყოფს. თუ გლეხური ფოლკლორის შემსრულებლობაში ქალთა რეპერტუარს მათი ყოველდღიური საქმიანობის სპეციფიკა განსაზღვრავდა (მაგ. ბავშვის დასაძინებელი ნანები, მატყლის სართავი სიმღერები და ა.შ.), ქალაქური მუსიკის შემსრულებლობაში ქალთა ჩართულობა, ძირითადად, XVIII-XIX საუკუნეების მულტიკულტურული თბილისის (მოგვიანებით, ქუთაისის) სოციალური დინამიკით იყო განპირობებული. კერძოდ, აღმოსავლური აშუღური ტრადიციიდან ამოზრდილი ქალაქური მუსიკის ერთი შტო, აღმოსავლურივე გენდერული ნორმატივების გათვალისწინებით, XX საუკუნემდე მხოლოდ მამაკაცი შემსრულებლებით იყო წარმოდგენილი. ამდენად, სიმპტომატურია, რომ ისტორიულად, ამ მიმართულების პირველ ქალ შემსრულებლად ეთნიკურად ქართველი ანა ვარდიაშვილი გვევლინება (ჟუჟუნაძე, ამავე კრებულიდან). მეორე მხრივ, ევროპული მუსიკალური აზროვნებიდან ამოზრდილი ქართული ქალაქური მუსიკის დასავლური შტო არისტოკრატიულ წრეებსა და მათ სალონურ შეხვედრებზე მჟღერ ჰანგებს წარმოდგენდა, სადაც ევროპული ტრადიციისავე კვალდაკვალ, ქალები მამაკაცებზე არანაკლებ აქტიურად მუზიცირებდნენ. გასათვალისწინებელია, რომ XIX საუკუნის ბოლოდან დაწყებული ქართველ ქალთა სოციო-პოლიტიკური ემანსიპაციის მოძრაობა სწორედ თავადური წარმოშობის ქალი აქტივისტების,

ბარბარე ჯორჯაძის, კატო მიქელაძისა და სხვათა მიერაა ინიცირებული (დამბაშიძე 2020). ამ პირველი ქართველი ფემინისტი ქალების დამსახურებაა, რომ საქართველო 1918 წელს დამოუკიდებელ დემოკრატიულ რესპუბლიკად აღიარებისთანავე ევროპაში ერთ-ერთი პირველი ქვეყანა გახდა, სადაც ქალებმა არჩევნებში ხმის მიცემის უფლება მოიპოვეს (GHN 2019).

ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ქალების აქტიურად ჩართვამ, მათი შემოქმედებითი თვითგამოსატვის თავისუფლებაც თანდათან გაზარდა. საკუთრივ, ფოლკლორული მუსიკის სფეროში XX საუკუნეში არაერთი ავტორიტეტული ქალი შემსრულებელი გამოიკვეთა, მათი ნაწილი ავტორ-შემსრულებლის რანგშიც მოგვევლინა და გარდამტეხი როლი შეასრულა ქართული ტრადიციული მუსიკის განახლების პროცესის ამა თუ იმ ფაზაში.

XX საუკუნის მეორე ნახევარში მოღვაწე ქართველი ქალი ავტორ-შემსრულებლებიდან უდავოდ, გამორჩეულ პერსონას წარმოადგენს ინოლა გურგულია (1929–1977)². ამ მკაფიოდ ინდივიდუალური სტილის მქონე მუსიკოსის შემოქმედება გარკვეული თვალსაზრისით, დასავლური შტოს ქართული ქალაქური მუსიკის ტრადიციებიდანაა ამოზრდილი და ახალი მუსიკალური ელემენტებით გამდიდრების გზით, ამ ჟანრის შემდგომ განვითარებას ახდენს. მაგალითისთვის გამოდგება ინოლა გურგულიას, გიული დარახველიძისა და მედეა სიხარულიძის ვოკალურ ტრიო სამიას შემსრულებლობაში დამკვიდრებული ხმების განსხვავებული განლაგება, რაც მეტად დამახასიათებელ ჟღერადობას იძლეოდა (ვიდეომაგ. 2). კერძოდ, პირველსა და მეორე ხმებს შორის კიდევ ერთი ხმა იყო აჟღერებული, რომელსაც მომღერლები „ჩართულს“ ეძახდნენ და მას თავად ინოლა მღეროდა³. ხმათა განაწილების ეს მეთოდი (რომელიც, დიდი ალბათობით, ინოლა გურგულიას მიერ იყო ინიცირებული) შემდეგ სხვა ტრიოებმაც აიტაცეს და დღეს ეს უკვე ფართოდაა გავრცელებული. ბევრმა არც იცის, ეს პრაქტიკა ქალთა შემსრულებლობაში ტრიო სამიასგან რომ მომდინარეობს.

შეიძლება ითქვას, რომ კომპოზიტორ, პოეტ და მომღერალ ინოლა გურგულიას შემოქმედება ქართული ტრადიციული ქალაქური მუსიკის ფარგლებს საგრძნობლად ცდება, რადგან მას ჭარბად ერწყმის ჯაზისა და სარომანსო მუსიკის ელემენტები (ვიდეომაგ. 3) თუმცა მეორე მხრივ, ის ქართული ქალაქური

მუსიკის ლოგიკურ განვითარებადაც შეგვიძლია აღვიქვათ, რომელსაც ცხადად ატყვია ინოლასეული ორიგინალური ხელწერა. თვითმყოფად საკომპოზიტორო სტილთან ერთად, მისი მკაფიოდ ინდივიდუალური ვოკალური მანერა და თავისებური საგიტარო აკომპანემენტი, ინოლა გურგულიას დღემდე ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ ქართველ ქალ შემსრულებლად აქცევს.

გულახდილი რომ ვიყო, ინოლას შემოქმედებაზე გამოზომილი სამეცნიერო ენით წერა საკმაოდ რთული აღმოჩნდა ჩემთვის, რადგან მისი სიმღერების სისადავეში ჩაქსოვილი ემოციური სიღრმით, გულახდილობით, თავისი მელოდიურობითა და ჰარმონიული ენით, ის ყველაზე მძაფრ ადამიანურ განცდებთან რეზონირებს. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ მისი მუსიკის ყველა მოყვარულს (მათ შორის, მეც) თავისი ინოლა ჰყავს, ვისაც ყველაზე პირადულ განცდებსაც თამამად უზიარებს. ინოლას სიმღერების ტექსტიც ყველასთვის მნიშვნელოვან ფასეულობებს ეხება – სიყვარულს, სიკეთეს, მადლიერებას, ჰუმანურობას. ამ მაღალ იდეალებზე კი ის საოცრად გულწრფელი და ყველასთვის გასაგები ენით საუბრობს, რაც მნიშვნელოვნად განაპირობებს მისი სიმღერების ასეთ საყოველთაო სიყვარულს. „ის იყო ერთადერთი და ამავდროულად, ძალიან სახალხო“⁴ – მომღერალ ლიზა ბაგრატიონის ეს შეფასება, ალბათ, საუკეთესოდ აღწერს ინოლას, როგორც შემოქმედს.

ინოლას, როგორც პიროვნებას კი, როგორც ამბობენ, განსაკუთრებული თავისუფლება და სილალე გამოარჩევდა, რამაც, ასევე, დიდი ასახვა ჰპოვა მის მუსიკაში, მათ შორის საბავშვო სიმღერებში. შესაძლოა, სწორედ მისი სიმღერებიდან მომდინარე ეს თავისუფლების განცდაა, რაც დღესაც ასე იზიდავს ახალგაზრდა მუსიკოსებს (და არა მხოლოდ საქართველოში), ამა თუ იმ ინტერპრეტაციით რომ აჟღერებენ ინოლას შემოქმედებას (ვიდეომავ. 4), ყველაზე ხშირად კი სიმღერას – *ადამიანი* (ვიდეომავ. 5, 6). სიმპტომატურია, რომ სწორედ სიმღერაზე, ღიმილსა და სიკეთეზე დაწერილი ეს სიმღერა უზრუნველყოფს ინოლას მიერ დატოვებული ანდერძის აღსრულებას – „იმღერეთ ჩემი სიმღერები, რომ ცოცხალი ვიყო“ (გურგულია 1999).

ქალაქური მუსიკის დასავლურ შტოსთან დაკავშირებულ ინოლა გურგულიასეულ ფაქიზ ხელწერას თავისი ძლიერი ენერგეტიკით საინტერესოდ უპირისპირდება აღმოსავლეთის მთის ფოლკლორიდან ამოზრდილი ლელა თათარაიძის შემოქ-

მედება. თუ ინოლას მუსიკა ქალაქური ფოლკლორის ფარგლებს მნიშვნელოვნად სცილდება, ლელა თათარაიძე მთლიანად ქართული გლეხური ფოლკლორის, კერძოდ აღმოსავლეთის მთის მუსიკალური დიალექტების სააზროვნო სისტემაში რჩება, ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მისი შემოქმედება ფოლკლორისა და საავტორო მუსიკის მიჯნაზეა.

თუშური ჰანგის ხმით მომთავინიერებელი და გარმონზე დაკვრის დიდოსტატი ლელა თათარაიძე⁵, დღევანდელი ფოლკლორის სფეროში ყველაზე გამორჩეულ ქალ ავტორ-შემსრულებლად შეიძლება ჩაითვალოს. 1970-იანი წლებიდან დღემდე აქტიურად დესპანობს თუშურ მუსიკას საქართველოშიც და მის ფარგლებს გარეთაც. ამ დროის განმავლობაში 50-მდე სიმღერა და ინსტრუმენტული დასაკრავი აქვს შექმნილი, რომელთა სრული უმრავლესობა აღმოსავლეთის მთის ფოლკლორისთვის დამახასიათებელ კილო-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ფარგლებშია მოქცეული (ვიდეომავ. 7), რაც პირველ რიგში, მისი შემოქმედებითი მრწამსითაა განპირობებული: „სხვა კუთხის სიმღერებს თავისი შემსრულებლები ჰყავს, მე თუშეთს და აღმოსავლეთის მთას ვემსახურები. ფოლკლორიც აქედან არის ჩემი შემოქმედების წყარო და პოეზიაც“⁶.

სიმღერების ტექსტს თავად არ წერს, მაგრამ ძირითადად, სწორედ მთასა და სამშობლოს თემატიკაზე დაწერილ ლექსებს ირჩევს. ლექსი მისთვის შთაგონების მთავარი წყაროა, რაც თავისდაუნებურად უბიძგებს მოგვიანებით სიმღერის დასაწერად: „ჩემთვის ძირითადი არის ლექსი. ლექსმა უნდა მაგრძობინოს, რა შეიძლება გაკეთდეს. რომელი ლექსიდანაც ჩემში ერთი ფრაზა მაინც დარჩება, როგორც კი წავიკითხავ, მერე ის ფრაზა თვითონ ინვალებს ჩემში და როცა მოვა, თვითონ მოვა მუსიკად“⁷. საინტერესოა, რომ ლელა თათარაიძისეული სიმღერის ქმნის პროცესიც უშუალოდ, აღმოსავლეთის მთაში გავრცელებული „ლექსების დამღერების“ ტრადიციიდან მომდინარეობს. ლელას მსგავსად, თუში ხალხი, როგორც წესი, ფანდურზე ან ქართულ გარმონზე⁸ დაამღერებდა-ხოლომე ლექსად გადმოცემულ სათქმელს⁹.

ლელას სიმღერების ნაწილი იმდენად ორგანულადაა ამოზრდილი თუშური მუსიკალური დიალექტიდან, რომ თითქოს, ადგილობრივი მუსიკალური ჰანგების ერთგვარ ვარირებას წარმოადგენს (ვიდეომავ. 8). ამის გამო, ხშირად ლელა თათარაიძის ესა თუ ის საავტორო სიმღერა თუშური ფოლკლორული ნიმუშის

სახელითაა გავრცელებული. აღსანიშნავია, რომ ამ ნიმუშებში მკაფიოდ შეიგრძნობა ჩრდილო-კავკასიური ფოლკლორის (ჩეჩნური, დაღესტნური) კილო-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ენასთან კავშირი, რასაც თუშურ მუსიკასთან მიმართებაშიც აღნიშნავს არაერთი ქართველი ეთნომუსიკოლოგი (Zumbadze, Matiashvili 2018; Valishvili 2010). ამასთან, ლელა თათარაიდის სიმღერების ნაწილი თუშურ მუსიკალურ ენას სცდება და აღმოსავლეთის მთის ამა თუ იმ ფოლკლორული დიალექტისთვის დამახასიათებელი ელემენტებითაა გამდიდრებული (ვიდეომავ. 9).

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ლელა თათარაიდის შემოქმედება, როგორც წმინდა მუსიკალური ელემენტებით, ისე მუსიკალური ნიმუშების შექმნის სპეციფიკით აღმოსავლეთის მთის ქართული ფოლკლორული ტრადიციის პირდაპირ გავრძელებას წარმოადგენს. ბუნებრივია, შეიძლება გაჩნდეს კითხვა, მაშინ რატომ არ ვუწოდებთ მის ნიმუშებს ფოლკლორს? ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს მიერ 1950-იან წლებში შემუშავებული და, ჯერჯერობით, ქართულ მეცნიერებაში ერთადერთი ფართოდ გაზიარებული დეფინიციის გათვალისწინებით, ფოლკლორული ნიმუში, სხვა კრიტერიუმებთან ერთად, ანონიმურობის კრიტერიუმსაც უნდა აკმაყოფილებდეს (Karpeles 1955: 6-7). დღევანდელ ციფრული ტექნოლოგიების ეპოქაში და საავტორო უფლებების მზარდი აქტუალობის პირობებში, ბუნებრივია, ახლად შექმნილი ნიმუშების ავტორის ანონიმურობა თითქმის შეუძლებელია (თავისთავად, ლელა თათარაიდის შემთხვევაშიც ასეა). თუმცა რადგან ჯერჯერობით, სამეცნიერო წრეებში ფოლკლორის თანამედროვე გამონვევების გათვალისწინებით ჩამოყალიბებული რომელიმე ახალი დეფინიცია არაა ფართოდ გაზიარებული, ფოლკლორულ ნიმუშად სახელდებისთვის ანონიმურობა კვლავ მნიშვნელოვან კრიტერიუმად გვევლინება. ეს კიდევ ერთი მიზეზია საიმისოდ, რომ ლელა თათარაიდეს ფოლკლორის მიჯნაზე მყოფი ავტორ-შემსრულებელი ვუწოდოთ.

ფოლკლორის სფეროში საავტორო მუსიკის ფენომენზე აქტიურად მუშაობს ახალგაზრდა ქართველი ეთნომუსიკოლოგი, სოფიკო კოტრიკაძე, რომელიც საავტორო მუსიკას მისი განვითარების ქრონოლოგიური ეტაპის მიხედვით „ძველ“, „ახალ“ და „თანამედროვე“ კატეგორიებად ჰყოფს. ერთ-ერთ სტატიაში იგი აღნიშნავს: „ძველი“ საავტორო სიმღერები მოიცავს XIX საუკუნის ბოლოდან

XX საუკუნის 60-იან წლებამდე შექმნილ ნიმუშებს. ამ პერიოდის ლოტბართა უმეტესობას სპეციალური მუსიკალური განათლება არ ჰქონდათ მიღებული და მათი ქმნილებებიც, ძირითადად, ხალხური ფესვებიდან იყო ამოზრდილი. „ახალი“ საავტორო ნიმუშები შექმნილია XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან საუკუნის ბოლომდე. ამ პერიოდის ლოტბართა უმეტესობას სპეციალური მუსიკალური განათლება ჰქონდა მიღებული, შესაბამისად, მათ ნაწარმოებებშიც, ხალხური კანონზომიერებებიდან მეტი გადახვევაა... „თანამედროვე“ საავტორო სიმღერებად მივიჩნევ ფოლკლორულ მოტივებზე შექმნილ პოსტსაბჭოური ეპოქის შემსრულებელთა საესტრადო ტიპის სიმღერებს. ასეთებია *ტრიო მანდილის*, *ჯგუფ ბანის*, დავით კენჭიაშვილის, მარიამ ელიაშვილისა და სხვათა შემოქმედება“ (კოტრიკაძე 2019: 286).

ამ სისტემატიზაციის მიხედვით, სპეციალური მუსიკალური განათლების მქონე ლელა თათარაიძის შემოქმედება „ახალი“ საავტორო სიმღერების კატეგორიაში შეიძლება გაერთიანდეს. საიტერესოა, რომ ეს კატეგორია, მნიშვნელოვანწილად, ნიადაგს უმზადებს და ერთგვარ, გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს „თანამედროვე“ საავტორო სიმღერებისკენ, რომლებიც ლელა თათარაიძის შემოქმედების მსგავსად, სწორედ აღმოსავლეთის მთის ფოლკლორის მუსიკალური ენიდან მომდინარეობს, თუმცა მათში ჩრდილო კავკასიური მუსიკალური ელემენტები გაცილებით ჭარბადაა წარმოდგენილი.

სტატიის შემდეგი ნაწილი სწორედ ფოლკლორული ელფერის მქონე თანამედროვე საავტორო მუსიკის ქალ შემსრულებლებს განიხილავს. გარკვეული დროის მანძილზე ამ მუსიკას „ფსევდო-ფოლკლორადაც“ მოიხსენიებდნენ, პირადად მე, რიგი მახასიათებლების (დემოკრატიულობა, ფართო გავრცელება და სტანდარტიზებული ტექსტი, რაც მას ფოლკლორული და პოპ-მუსიკის თავისებურებების ერთგვარ სიმბიოზად წარმოგვისახავს) გათვალისწინებით მას „პოპ-ფოლკს“ ვუწოდებ.

ქალი შემსრულებლების როლი ქართული პოპ-ფოლკის განვითარება-პოპულარიზაციაში

2014 წლის სექტემბერი იყო, როდესაც მაღალმთიან სოფელში დასასვენებლად მყოფმა სამმა თეინეიჯერმა გოგონამ გადაიღო სელფი ვიდეო, სადაც სოფლის გზაზე მომავალნი ცნობილ პოპ-ფოლკ სიმღერა აპარეკას მღერიან. მოგ-

ვიანებით, ვიდეო YouTube-ზე ატვირთეს და მეგობრებს გაუზიარეს, თუმცა, თავად გოგოებისდა გასაკვირად, მომდევნო კვირების განმავლობაში ვიდეო მილიონობით ადამიანმა ნახა, არამარტო საქართველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც (ამჟამად ამ ვიდეოს ნახვების რაოდენობა 7.5 მილიონს აღემატება) (ვიდეომავ. 10). ამ ვიდეოს პოპულარობამ რადიკალურად შეცვალა მათი მომავალი – გოგოები უკრაინელმა მენეჯერმა აღმოაჩინა, რომელმაც ჯგუფი მარკეტინგულად შეფუთა, როგორც *ტრიო მანდილი* და მათი აქტიური საგასტროლო მოღვაწეობაც დაიწყო. უკანასკნელი წლების განმავლობაში ჯგუფს არაერთი ტური ჰქონდა აღმოსავლეთ ევროპასა და რუსეთში, გამოსცეს სამი CD ალბომი, ჩაწერეს კომპოზიციები პოლონელ, იტალიელ და რუს მუსიკოსებთან ერთად. მთელი ეს კამპანია კი სწორედ სელფი ვიდეოს ფორმატზე იყო აგებული, რასაც დროდადრო ისევ მიმართავენ ახალი სიმღერების პოპულარიზებისთვის, როგორც მათი ბრენდის მთავარ ნიშანს.

სწორედ პირველი სელფი ვიდეოთი გაიცნეს გოგოები ესტონური ფოლკ-ფესტივალის ორგანიზატორებმა და *სეტო-ფოლკ 2017*-ზე მონაწილეობის მისაღებად მიიწვიეს. როგორც ფესტივალის სამხატვრო ხელმძღვანელისგან შევითქვე, ქართული მრავალხმიანი სიმღერების მომღერალი ახალგაზრდა მხიარული გოგოების ეს ტრიო უკვე ნაცნობი იყო ესტონელებისათვის და გაცილებით მიზიდველ საკონცერტო შემოთავაზებას წარმოადგენდა, ვიდრე თუნდაც გამოცდილი მამაკაცთა გუნდი საქართველოდან, თავისი სერიოზული გამომეტყველებითა და ფორმალური სასცენო შესრულებით.

როგორც ესტონელი მუსიკოსის მოსაზრება ცხადყოფს, *ტრიო მანდილის* სელფი ვიდეოს საზღვარგარეთ პოპულარობის მთავარი განმაპირობებელი ის იყო, რომ მასში ქართული მრავალხმიანი სიმღერები ლაღი თინეიჯერი გოგონების მიერ არაფორმალურ გარემოში იყო შესრულებული. ამასთან, იგი არღვევდა სტერეოტიპს, რომ ქართული ტრადიციული მუსიკა სრულდება მხოლოდ მამაკაცთა გუნდის მიერ, რომელიც სცენაზე ტრადიციულ ჩოხებში გამოწყობილი, წარბებშეკრული და გაჭიმული დგას და მხოლოდ ტაშით თუ შემოიფარგლება სიმღერის დროს¹⁰.

საინტერესო ისაა, რომ სელფი-ვიდეოში შესრულებული პოპ-ფოლკ სიმღერა აპარეკა, მისი მრავალხმიანი მუსიკალური ქსოვილის, ფოლკლორული ელფერისა

და სათანხლებოდ გამოყენებული ფანდურის გამო, საზღვარგარეთ ქართული ტრადიციულ მრავალხმიან ნიმუშად იქნა აღქმული და ესტონურ მუსიკალურ ფესტივალზეც *ტრიო მანდილი* სწორედ ქართული ფოლკლორის შემსრულებლის რანგში მიიწვიეს. ყოველივე ამან კიდევ უფრო გაამძაფრა *ტრიო მანდილისა* და ზოგადად, პოპ-ფოლკის შემსრულებლების მიმართ ქართული ტრადიციული მუსიკის ქომაგების პროტესტი, რომელთაც სჯერათ, რომ ასეთი მუსიკოსები აზიანებენ ქართული ფოლკლორის რეპუტაციას. რეალურად, ხალხური მუსიკის შემსრულებელთა უმრავლესობამ პირად საუბრებში აღნიშნა, რომ თავად პოპ-ფოლკ მუსიკა ნაკლებ გამაღიზიანებელია მათთვის, ვიდრე ის ფაქტი, რომ ეს მუსიკოსები საკუთარი შემოქმედების ფოლკლორად პრეზენტაციით, ქართული ფოლკლორის ავტორიტეტს „საკუთარი სარგებლისთვის იყენებენ“.

ყოველივე ამას კი არესებული პრობლემის საფუძვლამდე მივყავართ – მრავალწლიანი არსებობის მიუხედავად, ქართული ფოლკლორის ელფერის მქონე ამ მუსიკას დღემდე არ აქვს რაიმე ერთი და ყველასთვის მეტნაკლებად მისაღები სახელი, რაც მას ქართული ტრადიციული მუსიკისგან გამიჯნავდა, მისი განსხვავებული მუსიკალური სახის შესაბამისად.

შედეგად, ბოლო წლებში გამოჩენილ სამეცნიერო ნაშრომებამდე¹¹, ტრადიციული მუსიკის სფეროს წარმომადგენლები ამ მუსიკას დიდი ხნის განმავლობაში „ფსევდო-ფოლკლორად“ მოიხსენიებდნენ, თუმცა ცხადია, თავად ამ მუსიკის შემსრულებლებისთვის უარყოფითი კონოტაციის მქონე ეს ტერმინი თვითიდენტიფიკაციისთვის მიუღებელია. ამ საკითხის მიმართ დამოკიდებულებაზე ღიად ისაუბრა *ტრიო მანდილის* წევრმა თათული მგელაძემ 2019 წელს მოცემულ ინტერვიუში: „მე ვფიქრობ, ფოლკლორისტები არ გვთვლიან ფოლკლორულ ჯგუფად, რადგან „ქავერებსაც“ ვმღერით, ჩვენს საკუთარ სიმღერებსაც და ფოლკლორულ სიმღერებს ჩვენს სტილში ვაკეთებთ, ალბათ ბოლომდე არც ფოლკლორული ჯგუფი ვართ... „ფსევდო ფოლკლორს“ რაც ეხება, ეს რაღაც უარყოფითს ნიშნავს და მიანიშნებს, რომ ამ მუსიკის მიმართ დამოკიდებულებაც უარყოფითია. მე არ ვფიქრობ, რა ტერმინია ჩემთვის მისაღები და რა არა, იმიტომ რომ ხალხი მაინც იმას დაგვიძახებს რაც უნდა, მიუხედავად იმისა, მოგვწონს თუ არა ჩვენ ეს. რა თქმა უნდა, ტერმინი „ფსევდო-ფოლკლორი“ უარყოფითს ნიშნავს, მაგრამ არ აქვს ამას მნიშვნელობა. მე მაინც გავაგრძელებ ჩემს საქმეს და გავაგრძელებ ისე, როგორც სწორი მგონია,

იმითომ რომ მე ჩემი სიმღერით და კონცერტებით არავის ვაყენებ შეურაცხყოფას“ (მგელაძე 2019, პირადი ინტერვიუ).

უნდა ითქვას, რომ ტრადიციული მუსიკის მიმდევართა კრიტიკის მიუხედავად, მედიისა და ინტერნეტის საშუალებით უკვე ფართოდ გავრცელებული მუსიკის ეს მიმართულება თანამედროვე საქართველოში ძალიან პოპულარულია, განსაკუთრებით, ისეთ სოციალურ ჯგუფებში, როგორცაა საზოგადოებრივი ტრანსპორტის მძღოლები, გარე მოვაჭრეები და უბრალოდ, ფანდურზე შემსრულებელი ახალგაზრდები, რომელთა უმრავლესობა ქვეყნის სხვადასხვა მხრიდან დიდ ქალაქებში არიან გადმოსახლებული. ხშირად შეხვდებით მათ შესრულებას საზოგადოებრივ ადგილებში: ქუჩაში, საზოგადოებრივ ტრანსპორტში ან პარკებში, თუმცა მათი მოტივი ყოველთვის შემოსავლის გამომუშავების ფაქტორი არაა, არამედ, მსგავსი შესრულება ხშირად გართობათავშეცევისა და თანატოლებთან სოციალური ინტერაქციის მიზანს ემსახურება.

უნდა ითქვას, რომ ქართული ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობისგან განსხვავებით, პოპ-ფოლკის მიმართულებაში ქალი შემსრულებლები ჭარბობენ, რაც არა მხოლოდ ქართველი ქალის ემანსიპაციის ნიშანია, არამედ, მნიშვნელოვანწილად, თავად ამ მუსიკის სპეციფიკითაა განპირობებული. კერძოდ, პოპ-ფოლკ ნიმუშები ტრადიციული მუსიკალური ელემენტების მოდერნიზაციით იქმნება. ძირითადად, აღმოსავლეთის მთის კუთხეებისთვის (როგორც საქართველოს, ისე ჩრდილო-კავკასიის) დამახასიათებელი კილო-პარმონიისა და მელოდიური ინტონაციების გამოყენებით, რადგან ავტორთა უმრავლესობა სწორედ მთიანი რეგიონებიდანაა ქალაქში მიგრირებული. სიმღერების ტექსტების მთავარი მოტივი სასიყვარულო თემატიკაა, სამშობლოს დიდება, ძლიერი ქართველი ვაჟკაცის იდეალიზებული ასახვაა. აღმოსავლეთის მთის ფოლკლორული ტრადიციების მიხედვით ქალები ფანდურის თუ სხვა ინსტრუმენტების თანხლებით სხვადასხვა ჟანრის სიმღერებს, ბალადებსა და შაირებს მუდამ მღეროდნენ, მსგავსად, ზემოთ განხილული ლელა თათარაიძისა, რომლის შემოქმედება სწორედ ქართულ ფოლკლორსა და პოპ-ფოლკს შორის გარდამავალ საფეხურად შეიძლება ჩაითვალოს. შესაბამისად, ასევე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების ფოლკლორული ტრადიციიდან ამოზრდილი პოპ-ფოლკის შემსრულებლობაში ქალთა დომინირებული როლი გასაკვირი არაა. ამასთან, ქართველ ქალთა შემსრულებლობას ჯერ ისევ მოკ-

ლებული უცხოური აუდიტორია განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს სწორედ ტრიო მანდილისა და მსგავსი პოპ-ფოლკ ჯგუფების მიმართ, რაც თავისთავად, განამტკიცებს ამ მიმართულებაში ქალ შემსრულებელთა დომინირებულ როლს.

აქვე უნდა აღინიშნოს ერთი საინტერესო ფაქტი, რომ თანამედროვე პოპ-ფოლკ ჯგუფებში ბოლო წლებში ერთგვარ ტრადიციად დამკვიდრდა დების ანსამბლები: მაგ. დები გოგოჭურები, დები ნაყურები, დები ზვიადაურები, დები წიკლაურები და ა.შ. (ვიდეო მაგ. 11) ამ მოვლენის საინტერესო ახსნას გვთავაზობს ახალგაზრდა ეთნომუსიკოლოგი მალხაზ რაზმაძე: „საოჯახო ანსამბლების ფენომენი ძალიან გავრცელებული იყო ქართულ მუსიკაში. რადგანაც ეს მუსიკა, რატომღაც, ძირითადად, ქალების მიერ სრულდება, საოჯახო ანსამბლების პრაქტიკა დების ფენომენმა ჩაანაცვლა“ (რაზმაძე 2014). როგორც ვხედავთ, პოპ-ფოლკში ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობიდან მომდინარე კიდევ ერთმა ელემენტმა – საოჯახო ანსამბლების ფენომენმა გადმოინაცვლა, თუმცა ზემოაღნიშნული მიზეზების გამო პოპ-ფოლკის შემთხვევაში ის დების ანსამბლების სპეციფიკაში გარდაისახა. ამ ტიპის ანსამბლების უმრავლესობა, ქართულ ტრადიციულ მუსიკასაც ასრულებს, დები ნაყურების ტრიოდან ლელა და ნინო ნაყურები კი ქართული ფოლკლორის თანამედროვე მუსიკასთან სინთეზის ექსპერიმენტული პროექტებითაც არიან დაინტერესებული. სწორედ მსგავს ფოლკ-ფიუჟენ პროექტებსა და ექსპერიმენტებში თანამედროვე ქალ შემსრულებელთა ჩართულობის საკითხს განვიხილავ სტატიის შემდეგ ნაწილში.

ქალ შემსრულებელთა ჩართულობა

თანამედროვე ფოლკ-ფიუჟენ პროექტებში

დღეს ქართული ფოლკლორი ტრადიციული სახით წარმოდგენის გარდა, აქტიურად სრულდება პოპულარული მუსიკის ამა თუ იმ ჟანრთან სინთეზში. მსგავსი მუსიკალური ჰიბრიდები ქართული ხალხური მუსიკის განახლების პროცესში გამოვლენილ ყველაზე თანამედროვე ფორმას წარმოადგენენ, რასაც მე ფოლკ-ფიუჟენის სტილში ვაერთიანებ¹².

ქართული ფოლკ-ფიუჟენ პროექტები არა მხოლოდ საინტერესო მუსიკალური ექსპერიმენტის განხორციელების მოტივაციით იქმნება, არამედ მას მუსიკოსთა გააზრებული თუ ქვეცნობიერ დონეზე არსებული სოციო-კულტურული მოტივებიც



დები ნაყურები. საოჯახო არქივიდან | Nakeuri sisters. From family archive.

განაპირობებს. ამ მუსიკის ანალიზმა ცხადყო, რომ ერთი მხრივ, თანამედროვე ქართველების მუსიკალური გემოვნებისა და გამოცდილების, მეორე მხრივ კი, ჯერაც ცოცხალი ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეების წყალობით, ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკა თანამედროვე ქართველის მუსიკალურ-კულტურული მრავალშრიანი იდენტობის საუკეთესო გამოსატულებად შეიძლება ჩაითვალოს (ლომსაძე 2021: 193).

ქართულ ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფებსა და პროექტებს თუ გადავხედავთ, დავინახავთ, რომ მასში მამაკაცი შემსრულებლები აშკარად დომინირებენ. თანამედროვე

საზოგადოებაში ქალთა როლის ლიბერალიზაციის გათვალისწინებით, ეს სურათი უჩვეულოდ გამოიყურება, მით უფრო, XX საუკუნის დასაწყისიდან ქალაქური მუსიკის შემსრულებლობაში ქალთა გამოკვეთილ როლს თუ გავიხსენებთ. საინტერესოა, რა შეიძლება იყოს ამ მოცემულობის გამომწვევი, ან თავად ფოლკ-ფიუჟენის ქალი შემსრულებლები რას მიიჩნევენ ამ სურათის განმაპირობებლად?!

თანამედროვე ფოლკ-ფიუჟენ პროექტებში ქალი შემსრულებლები, რიგ შემთხვევაში, ტრადიციული ქალის სახეს ქმნიან, როგორც კლუბურ მუსიკაში გარდატეხილ ფოლკ-ფიუჟენ პროექტში *კახაბერი* და *ხანუმები* მონაწილე გოგონების ტრიოა (ვიდეომაგ. 12). ძველი თბილისის ესთეტიკა, რომელიც *ხანუმების*¹³ პერსონაჟებსა და მათ სამოსშია ასახული, შერწყმულია გლესური ფოლკლორის ტრადიციაში დამკვიდრებულ მრავალხმიან ტრიო შემსრულებლობასა და ფოლკლორულ რეპერტუართან. წამყვანი მუსიკოსი კი დრამერი და ელექტრონული მუსიკოსი კახაბერია, რომლის ფონზეც ხანუმები ტრადიციული ელემენტებით აფორმებენ პროექტს.

ცნობილ ქართულ ფოლკ-ფიუჟენ პროექტებში ქალი შემსრულებლები ყველაზე ხშირად, ინდივიდუალურად არიან წარმოდგენილი, როგორც მოწვეული სოლისტი მომღერლები მამაკაცთა ჯგუფში (*შინ* და *მაია ბარათაშვილი*, *ბარაკა* და *თინა მეჭთიევა*, *ირიანო* და *სოფო გელოვანი*) და იშვიათად თუ არიან მსგავსი ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფის მუდმივი წევრები. ერთ-ერთ გამონაკლისად გვევლინება ავსტრიაში მოღვაწე ქართველი ჯაზ-ვოკალისტი თეონა მოსია, რომელსაც 2014 წლიდან ვენაში თავისი ეთნო-ჯაზ ბენდი ჰყავს და აქტიურად ასრულებს ქართულ ფოლკლორულ მოტივებზე შექმნილ საკუთარ ჯაზ-კომპოზიციებს. იგი სამეგრელოდანაა¹⁴ და მის შემოქმედებაში ქარბობს მეგრული ხალხური სიმღერებიდან მომდინარე კილო-ინტონაციური ელემენტები (ვიდეომაგ. 13), რის გამოც, ბევრი მას „მეგრული ჯაზის“ შემსრულებელს უწოდებს. თეონა წლებია, რაც აქტიურ საკონცერტო მოღვაწეობას ეწევა ევროპის ამა თუ იმ ქვეყანაში, 2019 წელს საქართველოში გამართული სოლო-კონცერტით კი ის ქართულმა ფართო საზოგადოებამაც გაიცნო. საინტერესოა, რომ ქართული ტრადიციული ელემენტებით მუსიკის შექმნა მას საკუთარმა ლექტორმა მათილდა ლეკომ ურჩია, სავარაუდოდ, როგორც ყველასგან გამორჩეული მუსიკალური იდენტობის გამოვლენის გზა. მართლაც, როგორც მომღერალი აღნიშნავს, ტრადიციუ-

ლი ინსტრუმენტული ჯაბ ტრიოს თანხლებით შესრულებული ქართული ეთნო-ჯაბ კომპოზიციები მისი რეპერტუარიდან ყველაზე მოთხოვნადია ევროპულ კონცერტებზე¹⁵.

საქართველოში მოღვაწე თანამედროვე ქალი შემსრულებლებიდან ფოლკ-ფიუჟენ პროექტებში აქტიური ჩართულობის თვალსაზრისით, აღსანიშნავია ლელა ნაყური და თინათინ მეჭთიევა. ორივე შემსრულებელი არაერთხელ ყოფილა მინვეული ამ მიმართულებით განხორციელებულ ექსპერიმენტულ პროექტებში.

საქართველოში აზერბაიჯანული ეთნიკური უმცირესობის წარმომადგენელი თინათინ ნარგილე მეჭთიევა¹⁶ საქართველოში ერთადერთი ქალი აშუღია, რომელიც ისტორიულად, მამაკაცთა მიერ დომინირებულ აშუღურ ტრადიციას აქტიურად აცოცხლებს¹⁷. საზის¹⁸ თანხლებით მომღერალი თინათინი თავისი შესრულებით ქართული ქალაქური მუსიკის აღმოსავლური შტოს, ე.წ. თბილისური ფოლკლორის ატმოსფეროს ჰბადებს. შესაბამისად, დღეს ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულების ექსპერიმენტულ პროექტებში თბილისური ფოლკლორის ესთეტიკის შექმნის მსურველი მუსიკოსები, როგორც წესი, სწორედ თინათინ მეჭთიევასთან თანამშრომლობენ (გოგი ძოძუაშვილი (ვიდეომავ. 14); ბეთხო და სანდრო ნიკოლაძე (ვიდეომავ. 15) და ა.შ.).

ლელა ნაყური ფშაველია და აღმოსავლეთის მთის ფოლკლორის ერთ-ერთი საუკეთესო ახალგაზრდა შემსრულებელია. ფანდურისა და გარმონის თანხლებით სოლო ფოლკლორულ მომღერლადაც გვევლინება და ზემოთ ნახსენებები დები ნაყურების ტრიოს წევრადაც. 2019 წლიდან უკვე მრავალწლიანი ისტორიის მქონე ჯგუფ ჩვენებურებს შეუერთდა, რომლის ძირითადი პროფილი ფოლკლორული მუსიკის შესრულებაა, თუმცა ჯგუფი დაინტერესებულია ქართული ფოლკლორის არანჟირებისა და თანამედროვე მუსიკასთან თუ ინსტრუმენტებთან სინთეზითაც. ამდენად, ლელა ნაყურის სამშემსრულებლო არეალი ფოლკლორის განახლების პროცესში გამოვლენილ და ჩემ მიერ ზემოთ განხილულ სამივე ფორმას მოიცავს. როგორც თავად ამბობს, „განვითარების რაღაც კონკრეტულ ეტაპს როცა მიაღწევ მუსიკაში, მერე გიჩნდება სურვილი, ფეხი შედგა ახალ სივრცეში. საკუთარი თავის იმედი თუ არ გაქვს მუსიკალურად, ვერ შედგება კოლაბორაცია. ან შედგება და არ იქნება ღირებული“ (ნაყური 2022,

პირადი ინტერვიუ). როგორც ჩანს, მუსიკოსისათვის ყველაზე ბუნებრივი „ახალი მუსიკალური სივრცე“ ფოლკ-ფიუჟენ პროექტებია, სადაც ის მონაწილეობს, როგორც აღმოსავლეთის მთის ფოლკლორის შემსრულებელი და კომპოზიციებში მთასთან დაკავშირებული ესთეტიკის შემქმნელი. სწორედ მსგავს პროექტებს შორისაა ლელას კოლაბორაციული კომპოზიციები ჯგუფთან *Ellarge*; შოთა საგანელიძესა და საკუთარ დასთან, ნინო ნაყურთან ერთად (ვიდეომავ. 16).

როგორც ვხედავთ, ქართულ ფოლკ-ფიუჟენში ქალი შემსრულებლები საკმაოდ იშვიათად გვხვდებიან, თუმცა საკმაოდ გამოკვეთილი როლის მატარებლები არიან. მათ მსგავს ექსპერიმენტულ პროექტებში, ძირითადად, მაინც ქალთა ფოლკლორული შემსრულებლობიდან მომდინარე მუსიკალური ელემენტები შემოაქვთ და კომპოზიციებაში ტრადიციული ესთეტიკის შექმნას უწყობენ ხელს. თავად ამ მუსიკის შემსრულებლის, ლელა ნაყურის აზრით, მამაკაცების სიჭარბე ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულებაში ბუნებრივიცაა, რადგან მათ გაცილებით დიდი გამოცდილება აქვთ ხალხურ თუ თანამედროვე ინსტრუმენტებზე დაკვრის, ვოკალური მრავალხმიანობის ურთულესი ნიმუშების შესრულებაზე რომ არაფერი ვთქვათ. მართლაც, ქართულ მუსიკალურ კონტექსტს თუ გავითვალისწინებთ, თანამედროვე ინსტრუმენტული ბენდებისა და ელექტრონული მუსიკის შემსრულებელი მამაკაცების რაოდენობა ბევრად აღემატება ქალი შემსრულებლებისას, რაც ბუნებრივია, ტრადიციულ მუსიკასთან დაკავშირებულ ფოლკ-ფიუჟენშიც იჩენს თავს.

დასკვნა

ქართული ფოლკლორის განახლების ამა თუ იმ ფორმაში არსებული ქალი შემსრულებლებისა თუ ავტორ-შემსრულებლების განხილვისას ცხადი ხდება, რომ დღეს ფოლკლორული მუსიკის სფეროში ქალების როლი გაცილებით დიდია, ვიდრე ეს უნინ, ფოლკლორის პირველადი ფორმით ფუნქციონირების დროს იყო. დღეს უკვე გაფართოვდა ქალთა სამემსრულებლო რეპერტუარი და ტრადიციული მრავალხმიანობის რთული ნიმუშებით შეივსო (მათ შორის, გრძელი კახური მრავალხამიერის ტიპის ნიმუშებით და შედარებით იშვიათად, კრიმანჭულიანი სიმღერებით). როგორც პოპ-ფოლკის ანალიზისას გამოვლინდა, დღეს ქალი შემსრულებლები ამ მუსიკალური სტილის მთავარი პოპულარიზატორები არიან, როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს

გარეთ. გაცილებით ხშირად ჩნდებიან ქალი შემსრულებლები თუ ავტორ-შემსრულებლები ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულების ექსპერიმენტულ პროექტებშიც, როგორც განსაკუთრებული მუსიკალური ესთეტიკის შემომტანები.

აღნიშნული ტენდენციები სამომავლოდ კიდევ უფრო ფართო სახეს მიიღებს. იუნესკოს მიერ აღიარებული ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის მამაკაცთა შემსრულებლობით განებივრებული საერთაშორისო აუდიტორია დღეს განსაკუთრებითაა დაინტერესებული ამ მუსიკის ქალი შემსრულებლების აღმორჩენითა და მოსმენით. მათ არანაკლებ იტერესს გამოიწვევდა თანამედროვე ქართველი ქალის, როგორც ავტორ-შემსრულებლის მონაწილეობა ტრადიციული ფოლკლორის განახლების პროცესში. თუმცა ეს საყოველთაო პრობლემაა – გენდერული დისბალანსი დღეს ჯერ კიდევ არსებობს მსოფლიოში, როგორც ე.წ. კლასიკური, ისე პოპულარული მუსიკის მიმართულებებში. მჯერა, რომ ქალთა ლიბერალიზაციის ხელშემწყობი გლობალური პოლიტიკის მზარდი შედეგი მომავალში კულტურისა და კერძოდ, მუსიკის სფეროს განვითარების თავისებურებებზეც მეტად აისახება.

შენიშვნები:

1. საქართველოში 1991-1992 წლების სამოქალაქო ომს 1992-1993 წლებში ქართულ-აფხაზური ომი მოჰყვა.
2. ინოლა გურგულია 1929 წლის 25 ივლისს ქ. თბილისში დაიბადა და მის ერთ-ერთ ძველ უბანში გაიზარდა. ბავშვობიდანვე შეისწავლა შვიდსიმინიან გიტარაზე, ჩონგურსა და ფანდურზე დაკვრა. სიმღერების წერა ადრეულ ასაკში დაიწყო. 1952 წელს დაამთავრა თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის უცხო ენათა პედაგოგიური ინსტიტუტი. აქვე მან გიული დარახველიძესა და მედეა სიხარულიძესთან ერთად დააარსა ქალთა ვოკალური ტრიო სამაია, რომლის რეპერტუარი დიდწილად გურგულიას მიერ (ხშირად მისსავე ლექსზე) დაწერილი სიმღერებისგან შედგებოდა. 1960-იან წლებში ინოლას შესრულება რამდენიმე ფილმში გამოიყენეს. ინოლა გურგულიას დაწერილი აქვს დაახლოებით 100-მდე სიმღერა, თუმცა ინოლას სოლო ალბომი მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ, 1999 წელს გამოიცა. ინოლა გურგულია 1977 წლის 24 ნოემბერს გარდაიცვალა. დაკრძალულია თბილისში, საბურთალოს პანთეონში. საქართველოს ბიოგრაფიული ლექსიკონი <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00001179/> (ნანახია 01.08.2022)
3. ინოლას შვილებთან, დავით და ია შულღიაშვილებთან ინტერვიუ, 2018. საზო-

გადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა აკუსტიკას მიერ მომზადებულ რუბრიკაში *ინოლა გურგულია – დაუვიწყარი ხმა ქართული მუსიკის ისტორიაში*. <https://www.youtube.com/watch?v=B-FjMiescVY> (ნანახია 01.09.2022)

4. მომღერალ ლიზა ბაგრატიონთან ინტერვიუ, 2018. *საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა აკუსტიკას მიერ მომზადებულ რუბრიკაში ინოლა გურგულია – დაუვიწყარი ხმა ქართული მუსიკის ისტორიაში*. <https://www.youtube.com/watch?v=B-FjMiescVY> (ნანახია 01.09.2022)
5. ქართველი ავტორ-შემსრულებელი და ლოტბარი ლელა თათარაიძე 1949 წელს დაიბადა ზემო ალვანში, ახმეტის რაიონში. 1971 წელს დაამთავრა თბილისის სერგო ზაქარიაძის სახელობის კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის საგუნდო-სადირიჟორო ფაკულტეტი. წლების განმავლობაში იყო სახელმწიფო ფილარმონიის ფოლკლორული ანსამბლის და საქართველოს სახელმწიფო ტელერადიო კომიტეტის ფოლკლორულ ანსამბლ კელაპატარის სოლისტი. სხვადასხვა პერიოდში ხელმძღვანელობდა სოფელ ქვემო ალვანის ქალ-ვაჟთა ფოლკლორულ ანსამბლს *თუშეთი*, ქალთა ფოლკლორულ ტრიოს *ქართულ ჰანგი*, 2000 წელს კი ქალთა ვოკალურ-ინსტრუმენტული კვარტეტი *კესანე* ჩამოაყალიბა. მონაწილეობა აქვს მიღებული არაერთ ოლიმპიადასა და ფესტივალში, როგორც საქართველოში, ისე ყოფილი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით. 2019 წლის 14 აპრილს თბილისის საკონცერტო დარბაზის წინ ლელა და ეთერ თათარაიძეების (მისი და, პოეტი და ფოლკლორისტი) ვარსკვლავი გაიხსნა. *საქართველოს ბიოგრაფიული ლექსიკონი*. <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00016858/> (ნანახია 01.17.2022)
6. ავტორ-შემსრულებელ ლელა თათარაიძესთან ინტერვიუ, 2021. ტელეკომპანია *იმედის* გადაცემაში *იმედის დილა*. <https://www.youtube.com/watch?v=a2-QRp0L0yg> (ნანახია 01.13.2022)
7. ავტორ-შემსრულებელ ლელა თათარაიძესთან ინტერვიუ, 2019. *საზოგადოებრივი მაუწყებლის* გადაცემაში *ახალი დღე*. <https://www.youtube.com/watch?v=xon0g3-bkPI> (ნანახია 01.13.2022)
8. ფანდურისა და ქართული გარმონის გარდა, თუშეთში გავრცელებული იყო ასევე ქიანური და მოგვიანებით, ჩრდილო-კავკასიიდან შემოსული ბალალაიკა.
9. საინტერესოა, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ძველი მომღერლები სიმღერის შესრულების პროცესს „სიმღერის თქმას“ უწოდებდნენ. ამ ტერმინს ფოლკლორის შემსრულებლების ნაწილი დღემდე მიმართავს.
10. ტრადიციის მიხედვით, სიმღერის შესრულებისას ტაში ცეკვის თანხლებისთვის იყო ინიცირებული, თუმცა დღეს ის პირველადი ფუნქციისგან დაცლილ სასცენო ატრიბუტად იქცა.
11. თამაზ გაბისონია გვთავაზობს ტერმინს „პარაფოლკლორი“, როგორც ფენომენი, რომელსაც „არ აქვს კავშირი ხალხური მუსიკის ტრადიციულ მიმართულებასთან და ამის პარალელურად ვითარდება“ (გაბისონია 2014: 39). მისი მოსწავლე მალხაზ რაზმაძე

უკმაყოფილებას გამოხატავს თანამედროვე მუსიკალური სტილის ქართულ ხალხურ მუსიკასთან არევის გამო და იყენებს ტერმინს „მოდერნიზებული ფოლკლორი“, რომელიც „ახალი სააზროვნო ფორმებისა და ტექნოლოგიების დამკვიდრების თანმდევ პერმანენტულ პროცესს, ფოლკლორისაგან შესაძლოა არამიზანმიმართულად, მაგრამ მნიშვნელოვნად განსხვავებულ შესრულებას აღნიშნავს“ (რაზმაძე 2014). სოფიკო კოტრიკაძე ახლადშექმნილ სიმღერებზე ქართული ფოლკლორის ჩრილში საუბრისას მტკიცედ გამოყოფს ტრადიციულ ფოლკლორს პოპულარული ფოლკლორისგან, რომელსაც „საავტორო სიმღერების“ სახელით მოიხსენიებს: „შეიძლება ითქვას, რომ დამუშავებული და გაკეთებული სიმღერები ტრადიციული ნიმუშების სახეცვლილი ვარიანტებია, ხოლო საავტორო სიმღერები თვითმოქმედ კომპოზიტორთა მიერ შექმნილი ნიმუშებია, რომელთა უმეტესობა ტრადიციულ მუსიკალურ კანონზომიერებებს ემყარება, თუმცა თემატურად ერთ შემთხვევაში საბჭოურ, ხოლო ჩვენს თანამედროვეობაში სატრფიალო ან პატრიოტულ მოტივებს უკავშირდება“ (კოტრიკაძე 2019: 286). კანადელი ეთნომუსიკოლოგი მეთიუ ნაითი კი ფანდურის დიდი პოპულარობის გამო პოპ-ფოლკის მთელ ამ მუსიკალურ სტილს „ფანდური პოპ“-ის ტერმინით მოიხსენიებს, მიუხედავად იმისა, რომ ამ მუსიკაში ხშირად სხვა ინსტრუმენტებიც ფიგურირებს (არა მხოლოდ ტრადიციული) (Knight 2019: 20).

12. ქართული ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკა ადგილობრივი ფოლკლორული მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის ჟანრების (ჯაზი, როკი, პოპი, ელექტრონული მუსიკა და ა.შ.) სინთეზის შედეგად შექმნილ მუსიკალურ ერთეულს წარმოადგენს. ინგლისურიდან მომდინარე სიტყვა „ფიუჟენი“ სწორედ ორი ან მეტი ელემენტის სინთეზით შექმნილ ჰიბრიდს გულისხმობს (Lomsadze 2019: 123).
13. ხანუმი – (თურქულად, *hanım*) გამოიყენებოდა გათხოვილი ქალისადმი მიმართვის ფორმად და ის ჩვეულებრივ, ქალთა საკუთარ სახელებს ერთვოდა. თურქული ენიდან შემოსული ეს სიტყვა XVIII-XIX საუკუნეებში ფართოდ გავრცელდა საქართველოში. ბიბლიოვიკი. <http://www.nplg.gov.ge/wikidict/index.php/ხანუმი> (ნანახია 01.13.2022)
14. სამეგრელო დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთი კუთხეა, ჯერ კიდევ ძვ.წ.-ის პირველ ათასწლეულში ცნობილი კოლხეთის სახელით. მეგრელები ქართულთან ერთად, ადგილობრივ, მეგრულ ენაზე საუბრობენ (ერთ-ერთი ქართველური ენა ქართულთან, სვანურთან და ლაზურთან ერთად). თეონას კომპოზიციების დიდი ნაწილის ტექსტი სწორედ მეგრულ ენაზეა დაწერილი, მათში, ასევე, ასახულია მეგრული ფოლკლორული ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული მელოდიურობა და ლირიკულობა.
15. მომღერალ თეონა მოსიასთან ინტერვიუ, 2019. საზოგადოებრივი რადიოს გადაცემა პიკის საათი: <https://1tv.ge/audio/pikis-saati-teona-mosia-tbilisshi-koncerts-gamartavs/> (ნანახია 01.16.2022)
16. თინათინ ნარგილე მეჭთიევა მცხეთის რაიონის სოფელ ქსანში დაიბადა და გა-

იზარდა, მოგვიანებით კი თბილისში გადმოვიდა საცხოვრებლად. თინათინი საქართველოს აზერბაიჯანელ ქალთა კავშირისა და საქართველოს მრავალეროვან ქალთა საბჭოს წევრია. ამჟამად მუშაობს თბილისის მირზა ფათალი ახუნდოვის სახელობის აზერბაიჯანული კულტურის ცენტრში პედაგოგად – სხვადასხვა ეროვნების ბავშვებს ასწავლის საზღვ დაკვრას და აზიარებს აშუღურ ხელოვნებას. საქართველოს ფოლკლორის 2015-2016 წლების ეროვნულ ფესტივალზე მიიღო პირველი ადგილი ნომინაციაში უნიკალური შემსრულებელი. *ტრადიციული მრავალხმიანობის IX საერთაშორისო სიმპოზიუმის ბუკლეტი*. <https://drive.google.com/file/d/1zrfQ-d6-23eg-jcFwZfo9Amlal-VL0zi7/view> (ნანახია 01.17.2022)

17. თინათინ მეპითევას ინტერვიუ, 2021. საქართველოს ტრადიციული რენჯის ასოციაციისა და UNESCO-ს ერთობლივი პროექტის ვიდეოდღიური. <https://www.youtube.com/watch?v=m7K9Mw9cprk> (ნანახია 01.17.2022)
18. ლეთის ტიპის ადმოსავლური სიმებიანი საკრავი, რომელიც გავრცელებულია ამიერკავკასიისა და აზიის ზოგიერთ ქვეყანაში.

ვიდეომაგალითები:

ვიდეომაგ. 1. 9 აპრილის კადრები. 31:00 წთ-დან ლელა ვეფხვაძის სიმღერა მშვიდობიანი მოქალაქეების მიმართულებით მოძრავი ტანკების ფონზე. *მადლობა თავისუფლებისთვის:*

<https://www.youtube.com/watch?v=R4tk6xo0ZNU> (ნანახია 10.12.2021)

ვიდეომაგ. 2. *რწმენა*. შემსრულებელი: ტრიო სამაია. ავტორი: ინოლა გურგულია. *საზოგადოებრივი რადიოს არქივის კოლექციიდან.*

https://www.youtube.com/watch?v=YdAhu_Mj148 (ნანახია 02.15.2022)

ვიდეომაგ. 3. *შენთან*. შემსრულებელი და ავტორი: ინოლა გურგულია. აუდიოალბომიდან *პირველად იყო სიმღერა:*

<https://www.youtube.com/watch?v=muGEh-gALs8> (ნანახია 02.15.2022)

ვიდეომაგ. 4. *მოვალ*. შემსრულებლები: *Zagareli & Strings*, გიორგი გიგაშვილი, ნინი ნუცუბიძე, *Janngo*. ავტორი: ინოლა გურგულია. *საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა აკუსტიკას არქივიდან:*

<https://www.youtube.com/watch?v=R89LJslHSNs&list=PLwy6x6odSu19bkkGWFv6X20eid-PaUwyCQ&index=3> (ნანახია 02.16.2022)

ვიდეომაგ. 5. *ადამიანი*. შემსრულებელი: *Gabriel*. ავტორი: ინოლა გურგულია. *საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა აკუსტიკას არქივიდან:*

<https://www.youtube.com/watch?v=VAPX1qwpvaY> (ნანახია 02.17.2022)

ვიდეომაგ. 6. *ადამიანი*. ავტორი: ინოლა გურგულია. *საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა აკუსტიკას არქივიდან:*

- https://www.youtube.com/watch?v=HXILmv_PoW4 (ნანახია 02.17.2022)
ვიდეომაგ. 7. ცხრაჯერ ჩავშალე. შემსრულებელი და მუსიკის ავტორი: ლელა თათარაიძე.
ტექსტის ავტორი: მანანა ჩიტიშვილი. საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა აკუსტიკას არქივიდან:
<https://www.youtube.com/watch?v=gbnBPowbBP0> (ნანახია 20.02.2022)
- ვიდეომაგ. 8. ლომო, შე ლომის მოკლულო. შემსრულებელი და მუსიკის ავტორი: ლელა თათარაიძე. ტექსტი: ხალხური. ფირფიტიდან ვერცხლის თასადამც მაქცია, 1987.
ქართული მუსიკა ვინილზე-ს არქივიდან:
<https://www.youtube.com/watch?v=WkPHBvPVGbk> (ნანახია 02.21.2022)
- ვიდეომაგ. 9. გაგრის გორი. შემსრულებელი და მუსიკის ავტორი: ლელა თათარაიძე. ტექსტი: ხალხური. ფირფიტიდან ვერცხლის თასადამც მაქცია, 1987. ქართული მუსიკა ვინილზე-ს არქივიდან:
<https://www.youtube.com/watch?v=8viU1Qnmjy8> (ნანახია 02.21.2022)
- ვიდეომაგ. 10. აპარეკა. შემსრულებელი: ტრიო მანდილი. მუსიკის ავტორი: ალუდა ქეთელაური, ტექსტის ავტორი: გიორგი არაბული.
<https://www.youtube.com/watch?v=lbsQJBxlCN0> (ნანახია 02.24.2022)
- ვიდეომაგ. 11. ვედრება. შემსრულებლები: დები გოგოჭურები. მუსიკის ავტორი: თამარ გოგოჭური, ტექსტის ავტორი: მიხა ხელაშვილი:
<https://www.youtube.com/watch?v=9IRPKnHCrU8> (ნანახია 02.24.2022)
- ვიდეომაგ. 12. ანბანი. შემსრულებლები: კახაბერი და ხანუმები. კომპოზიციის ავტორი: კახაბერი:
<https://www.youtube.com/watch?v=dxAoqeRBPZA> (ნანახია 02.25.2022)
- ვიდეომაგ. 13. მაფშალია. შემსრულებელი: თეონა მოსიას ბენდი. არანჟირების ავტორი: თეონა მოსია:
<https://www.youtube.com/watch?v=aoOjexDZTil> (ნანახია 02.25.2022)
- ვიდეომაგ. 14. მანსირი. შემსრულებლები: თინა მეჭთიევა და გოგი ძოძუაშვილი. მუსიკის ავტორი: გოგი ძოძუაშვილი, ტექსტის ავტორი: ბახტიარ ვაჰაბზაძე. საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა აკუსტიკას არქივიდან:
<https://www.youtube.com/watch?v=kjFIqbl0wHM> (ნანახია 02.27.2022)
- ვიდეომაგ. 15. ღუნია. შემსრულებლები: თინა მეჭთიევა, ბეთხო და სანდრო ნიკოლაძე. მუსიკის ავტორი: ბეთხო, ტექსტის ავტორი: რამიზ როვშან. საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა აკუსტიკას არქივიდან:
<https://www.youtube.com/watch?v=fiHi6ZxtzQo> (ნანახია 02.27.2022)
- ვიდეომაგ. 16. ვარსკვლავთ კარავი. შემსრულებლები: ლელა ნაყური, ნინო ნაყური, შოთა საგანელიძე. კომპოზიციის ავტორი: შოთა საგანელიძე. საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა აკუსტიკას არქივიდან:
<https://www.youtube.com/watch?v=GIU8e4zzMpY> (ნანახია 02.28.2022)

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაბისონია, თამაზ. 2014. *ქართული ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობა, თანამედროვე რაკურსი*. I ნაწილი. ილიას უნივერსიტეტის სალექციო კურსი.
2. გურგულია, ინოლა. 1999. *პოეზია, თარგმანები, წერილები*. შემდგენელი: ია შულღიაშვილი; რედაქტორი: ლია შარვაშიძე. თბილისი: მერანი.
3. ვალიშვილი, ნანა. 2010. „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა და ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის პრობლემები თანამედროვე საქართველოში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*. რედაქტორები: ნურნუშია, რ., ჟორდანიას, ი. გვ. 590–607. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
4. კოტრიკაძე, სოფიკო. 2019. „დამუშავებული და საავტორო სიმღერების შესახებ“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეცხრე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები*. რედაქტორები: ნურნუშია, რ., ჟორდანიას, ი. გვ. 286–292. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
5. ლომსაძე, თეონა. 2021. „ქართული ხალხური მუსიკის ფუნქციონირების თანამედროვე ფორმები (ფოლკ-ფიუჟენის მაგალითზე)“. სადოქტორო დისერტაცია. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. ხელნაწერი.
6. მაჭავარიანი, ენძელა. 2014. „ლელა ვეფხვაძე – 9 აპრილის სევდიანი ხმა“. მართლმადიდებლური ვიდეოები: <https://www.youtube.com/watch?v=qtmfHrlvr-w> (ნანახია 01.12.2022)
7. მგელაძე, თათული. 2019. პირადი ინტერვიუ თეონა ლომსაძესთან. ხელნაწერი.
8. ნაყური, ლელა. 2022. პირადი ინტერვიუ თეონა ლომსაძესთან. ხელნაწერი.
9. რაზმაძე, მალხაზ. 2014. *მოდერნიზებული ფოლკლორის კვლევისათვის*. ხელნაწერი.
10. ღამბაშიძე, თამარა. 2020. „10 ამბავი ქალების შესახებ, რომელთაც საქართველოს ისტორია შეცვალეს“. <https://on.ge/story/51450-10> (ნანახია 12.18.2021)
11. GHN (საქართველოს ახალი ამბების სააგენტო). 2019. „ქალებმა საქართველოდან, საარჩევნო ხმის უფლება 1019 წელს მოიპოვეს“. <https://ghn.ge/news/222207-kalebma-sakartvelodan-saarchevno-khmis-ufleba-1918-tsels-moipoves> (ნანახია 12.17.2021)
12. Karpeles, Maurice. 1955. "Definition of Folk Music". In: *Proceedings of the Seventh Conference of the International Folk Music Council held at Sao Paulo, Brazil in 1954*. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 7.
13. Knight, Matthew. 2019. "Song hunters in Svaneti: Musical tourism and other intercultural encounters in highland Georgia". Doctoral thesis. University of Illinois at Urbana-Champaign. <http://hdl.handle.net/2142/105202> (accessed 11.10.2021)
14. Livingston, Tamara. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory." In: *Ethnomusicology*, Vol. 43, #1 (Winter).

15. Lomsadze, Teona. 2019. "Contemporary Female Singer-Songwriters in the Context of the of Georgian Folk Music Revival". *45th ICTM World Conference*. Manuscript.
16. Slobin, Mark. 1983. "Rethinking "revival" of American Ethnic Music." In: *New York Folklore* #9 (3–4), pp. 37–44.
17. Zumbadze, Natalia; Matiashvili, Ketevan. 2015. "On Some Parallels between Georgian and North Caucasian (Chechen and Daghestani) Traditional Music (Attempt for the comparative study of expedition audio recordings)". *GESJ: Musicology and Cultural Science*, #1 (11). http://gesj.internet-academy.org.ge/en/list_aut_artic_en.php?b_sec=&list_aut=3052 (accessed 11.15.2021)

FROM THE EDITOR

Rusudan Tsurtsumia

UNESCO plays a huge role in the preservation of the world's cultural diversity. Once humanity realized the progressive impact of globalization on the close cultural-economic relations between countries, an urgent need arose for the international community to take care of the most precious and vulnerable part of human cultural heritage: intangible or spiritual culture. UNESCO became the organization to take on this mission and for more than two decades now it has saved many unique traditions from oblivion. The 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage not only affirms the fundamental value of the spiritual culture of different peoples and declares the need to preserve it for future generations, but also has specific mechanisms in place, both on the international and local scale, including financial assistance. Of particular importance in this regard is the Representative List of Intangible Cultural Heritage, which sometimes enhances the awareness of the cultural treasures included in it, but more often than not brings the world's attention to many of its less widely known cultures. This process began before the convention, when in 2001 UNESCO proclaimed the first list of "intangible cultural heritage masterpieces of mankind." The list included a Georgian polyphonic singing, along with nineteen other items.¹ In 2008, after Georgia joined the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Georgian polyphony moved to the list represented by UNESCO. Currently, this list includes the intangible cultural heritage of many countries, including numerous examples of traditional vocal polyphony.

This bilingual collection tells us about some of them. It was created by the UNESCO Participation Program within the framework of a project implemented by the International Research Center for Traditional Polyphony at the Tbilisi State Conservatoire.² The idea belongs to Teona Lomsadze, who studies the topic of traditional music revival in modern Georgian society. According to her, the intention of this project is to consider singing practices recognized by UNESCO across Europe, and use them as examples to show what role they played in

the modern processes of women's liberation. Practices wherein the repertoire of women occupies an important place – Bulgarian, Estonian, Lithuanian and Portuguese – were selected. As for Georgian polyphony, it is mainly known in the world as a male tradition, because the male singing repertoire is highly developed and has a complex musical structure. It must be noted, nevertheless, that women's repertoire in Georgia has always occupied an important place in the physical and spiritual life of the people. Until the end of the twentieth century, the number of women's stage performances in the country was very small. Today, however women's singing ensembles not only successfully perform pieces from the so-called men's repertoire in front of Georgian and foreign listeners, but are also actively engaged in fieldwork and educational activities, conducting workshops both in Georgia and abroad. This project has given us the opportunity to show how the role of women in modern Georgian liberal society has increased in current folklore practices, though we must admit that much still remains to be done in this regard.

The two Bulgarian women's polyphonic song practices included in this collection also appear on the UNESCO list: "the *Bistritsa Babi*: archaic polyphony, dances, and rituals" was named a masterpiece of Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2005, and in 2008 was moved to the Representative List, along with Georgian polyphony. The other, "*Visoko* multipart singing from Dolen and Satovcha," was recognized by UNESCO in 2021. The Estonian "Seto *Leelo*, Seto's polyphonic song tradition" was inscribed on the UNESCO Representative List of the ICH in 2009, the Lithuanian "*Sutartinės*, Lithuanian multipart songs" in 2010, and the Portuguese "*Fado*, urban popular song of Portugal" in 2011.

This collection, *Women's Role in UNESCO-Recognized European Singing Practices*, primarily includes articles by women ethnomusicologists dealing with gender issues that reflect the growing trend of women's role and function in traditional music cultures in modern times. Essays of different kinds also discuss the historical and contemporary aspects of women's singing tradition. Bulgarian author Galina Lukanova's essay "Bulgarian Polyphonic Singing: Women's Groups for Folklore Singing from Bulgaria" reviews the status of traditional song in the country's political context, from the music of the Bulgarian Revival to the

socialist period then explains the reasons for the ongoing changes in traditional song and discusses the activities of women's singing groups.

In an article about Estonian Seto leelo, titled "Intra- and Intercultural, Historical and Modern: Gendered Practices of *Seto Leelo* Across Time," Janika Oras and Savannah Rivka Powell discuss the history and identity of the *Seto* region, its status in modern society, and the role of *leelo* as a women's tradition.

Daiva Račiūnaitė-Vyčiniienė from Lithuania, in her article "Role of Women in the Lithuanian Polyphonic *Sutartinės* Singing Tradition, from Antiquity to the Present" explains the meaning of the term and focuses on gender differences and functions in the *sutartinės* tradition, the role of women in farming rituals and calendar customs, and *sutartinės* as a new sociocultural phenomenon.

Portuguese authors Espirito Santo Maria and Maria de San Jose Corte-Real, in "Women, *Fado*, and *Cante* Heritage: Strengthening Resilience in Portuguese Civil Society," discuss artistic practices recognized or unrecognized by UNESCO as ideological tools of the government, and describe the importance of these traditions in the socio-political life of the country and the role of women in this process, using the example of several prominent singers.

It should be noted that the host country is represented by the majority of the authors, with six out of ten articles authored by Georgians. These chapters are dedicated to women's singing practices in various fields of traditional creativity.

Natalia Zumbadze's article "Traditional Songs of Georgian women: Significance and Place in Georgian Musical Folklore" focuses on rural village traditions. Baia Zhuzhunadze discusses the subject of "Female Singer-Composers in Georgian Urban Folk Music," and Nino Razmadze covers "The Issue of Gender in Georgian Instrumental Music." Nana Mzhavanadze and Madona Chamgeliani talk about the tradition of Svan song, one of the oldest practices of Georgian folk music, in their essay, "The Role of Women in the Musical Life of the Svan People." Teona Lomsadze's article, "Contemporary Female Authors-Performers in the Context of Georgian Traditional Music Revival," is dedicated to the partici-

pation of female performers in contemporary musical processes, while Tamar Chkheidze's piece entitled "Georgian Women and Georgian Liturgical Chant" discusses the activities of women in the field of sacred music, in which their historical involvement historically was mainly limited to chanting in nunneries. Every article in the collection focuses on the positive impact of the trends highlighted by women's emancipation in recent decades and on female performers and the development of the genres in which they are represented.

We would like to thank all the authors presented in the collection, especially our foreign colleagues, who made the implementation of this international project possible with their participation.

The collection is also accompanied by an audio album, which presents a selection of the best samples of the women's repertoire of the countries participating in the project.

We hope that this volume will significantly increase public awareness of the ongoing processes of emancipation and liberation of women in traditional cultures. We are especially grateful to UNESCO, which seeks to build a bridge between the past and the future by preserving the traditional heritage of the peoples of the world, because, as Leibniz said, "The present is saturated with the past and pregnant with the future."

NOTES:

1. This recognition was later criticized by Nino Tsitsishvili. I agree with many of the author's views, including the fact that Georgian ethnomusicology has not recently reflected on current events in modern Georgian music life, although it is debatable that "the longterm nationalist cultural policies endorsing the primacy of Georgian traditional polyphony have found a new ideological endorsement within UNESCO's discourse of culture" (Tsitsishvili 2009: 3). Georgian polyphony has been an important factor in Georgian identity for many centuries – though not the only one – and is one of the outstanding examples not only of Georgian traditional heritage, but also of world polyphony, the structural features of which are studied by many non-Georgian scholars today.
2. The Center for the Research of Traditional Polyphony at the Tbilisi State Conservatory was

established in 2003 with the support of UNESCO. Its main activity is to hold international polyphony symposia every two years (held since 2002, the 11th symposium is planned in 2022) and various research and publishing activities: www.polyphony.ge; www.polyphony.symposium.ge.

REFERENCES:

Tsitsishvili, Nino. 2009. "National Ideologies in the Era of Global Fusions: Georgian Polyphonic Song as a UNESCO-Sanctioned Masterpiece of Intangible Heritage". In: *Music & Politics* 3, Number 1, p. 3 <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0003.104/-national-ideologies-in-the-era-of-global-fusions-georgian?rgn=main;view=fulltext> (accessed 02.08.2022).

Leibniz, Gottfried. 1714. The Monadology. Retrieved from: <https://minimalistquotes.com/gottfried-wilhelm-leibniz-quote-143101/>

BULGARIAN POLYPHONIC SINGING – WOMEN’S GROUPS FOR FOLKLORE SINGING FROM BULGARIA

Galina Lukanova

On November 25, 2005, Bulgaria announced its nomination of “*Bist-
rishkite Babi (The Bistrica Grandmothers), Archaic Polyphony, Dan-
ces and Rituals from the Shopluka Region*” for inclusion on the
UNESCO list of Masterpieces of the Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity.
In 2008, this entry was inscribed and Bulgarian women’s polyphonic singing received
worldwide recognition.¹

In the folk singing tradition of Bulgaria, women sing solo or collectively in activities such as harvesting, *sedyanka*,² weddings, and various other rituals. Bulgarian song heritage has been well researched and is documented in the audio and video archives of the Bulgarian Academy of Sciences.

In order to trace the processes of transformation of traditional female group singing over the years and the transformed role of women in particular, from bearers of tradition to performers of an artistic product, several important points must be noted.

As a living tradition, folk singing began to die out in Bulgaria in the 1950s. This was due to the political changes that took place in 1944 (after World War II, Bulgaria became part of the socialist bloc), specifically, the nationalization of private property and agricultural land plus the gradual urbanization of many former villagers. With the decline of rural life and associated changes, traditions changed dramatically.

However, there was also a process of conscious transformation of national musical culture which began about 70 years earlier. Around the time of the liberation of Bulgaria from Ottoman rule in 1878, musicians in Bulgaria set themselves the task of “Europeanizing Bulgarian musical culture” and sought to distance themselves from the musical practices of the Ottoman Empire. At that time, there was a concerted effort to form polyphonic choirs – a phenomenon previously alien to our culture. In addition to newly arrived European music, the most significant source for the repertoire of those

newly created choirs turned out to be the Bulgarian folk music (Lukanova 2018: 104).

Initially, the choirs were comprised entirely of men, but in 1893 the first mixed choir appeared – the *Dobri Chintulov* choir in the town of Sliven. In their choral arrangements of folk music, composers mainly used direct citations of musical material from folklore, usually incorporating it in a new setting of functional, tonic-dominant harmony (Kuteva 1985: 75). This new repertoire began as an urban phenomenon, but over time the new polyphonic arrangements of folk songs gradually altered people's conception of folk music.

The regime change of 1944 brought about new attitudes toward Bulgarian musical culture. In order to preserve the music of the past, the Institute of Music at the Bulgarian Academy of Sciences was established in 1948; concomitantly, an effort to systematically collect recordings of folk songs from all parts of the country was set in motion. But as the living tradition was already changed irreversibly and no longer retained its original meaning as an essential aspect of people's lives, preservation required its transfer from fields, weddings and rural social events to music halls and community centers, called *Chitalishta*.³

A peculiarity of the socialist regime is that it strongly supported amateur art and encouraged staged performance of folk music in the form of concerts, revues and festivals. Choirs were therefore tasked with recreating the tradition in a stage version in order to preserve it. Thus, a musical tradition on the verge of extinction was given new life through amateur art (Peycheva 2008).

In the 1950s another development would alter the course of folk music performance in Bulgaria – the so-called Folk ensembles. Following the example of Soviet choirs and folk ensembles participants dressed in traditional attire (at first authentic, later stylized). These ensembles performed folk-like music harmonized in a polyphonic texture by Bulgarian composers, who at the behest of the state leadership were tasked with finding new ways of integrating Bulgarian folk song into new musical works.

The establishment the State Ensemble for Folk Song and Dance in 1951 paved the way for the formation of many folk groups and choirs throughout the country in subsequent

years (Kaufman 1998: 155). Bulgarian composer and first director of the State Ensemble for Folk Song and Dance Philip Kutev articulated the state's goals at the time: "Where the folk singing school is still alive, small rural, homogeneous, female or mixed choirs should be created to perform both local folk songs and folk songs, harmonized and arranged for this purpose" (Kuteva 1953: 44-45). Through the efforts of Kutev and other state-directed actors in the 1950s, the rapid development of amateur art in villages and towns and the systematic formation of urban choirs and ensembles pushed Bulgaria toward the complete disappearance of its rich sung folklore.

These newly formed ensembles were characterized by a particular "folk" sound – a "raw" timbre, often realized through a technique of chest singing quite different from that of classical vocal performance, but their repertoire featured professionally composed songs quite unlike authentic folk singing. When the Swiss producer Marcel Cellier released *The Mystery of the Bulgarian Voices* in 1975, Bulgaria became famous throughout the world precisely for this particular sound and the polyphonic choral arrangements of folk music.

By 1989, when another political transition took place with the fall of socialism, hundreds of so-called "folk choirs" had been formed around the country – both state-owned ensembles and amateur ones, made up primarily of women. Both official and amateur choirs were widely promoted and supported by the state.

At the same time, in some of the Chitalishta in Bulgaria, there were still groups performing authentic two-voice folk songs – in other words, real traditional polyphonic music. They are the subject of research by Bulgarian folklorists and enjoy massive popularity around the world and in our country. They have also won numerous prestigious international awards. The crowning achievement of this worldwide recognition was the inscription of the *Bistrishkite Babi* on UNESCO's list of Masterpieces of Intangible Cultural Heritage in 2005. Thus, as far as polyphonic music is concerned, Bulgaria has become known for two radically different musical achievements: 1) the processed folk polyphony known as "the mystery of the Bulgarian voices" – i.e. folk melodies arranged by composers and 2) traditional two-part songs, which are a true folk heritage.

How has this process of transformation of folk singing impacted women? Their role has shifted from bearers of folk tradition to performers of an artistic product. The attitudes of

participants in the two types of ensembles is correspondingly different. Women comprise the majority of folk choirs' members, and most received a formal musical education in Bulgarian primary and secondary schools for folk art (the first was established in 1967). Each is a performer who has mastered one of the regional folk singing styles as a soloist, but is also well-trained in Western European polyphony as many of the composed choral works are difficult to perform and require advanced musical skills. The performers have the confidence of highly trained artists performing complex works of art.

In traditional song ensembles, the attitude is different. Although the ensembles regularly participate in concerts and festivals, members articulate a sense of guardianship and custodianship of the songs inherited from their mothers and grandmothers, and take care to shield their repertoire from modern influence.

And yet, the manner of performing these songs has still changed over the years. For example, taking their name from the famous vocal ensemble *Bistrishkite Babi* (*Grandmothers from the village of Bistritsa*), a young women's ensemble called *Bistrishkite Granddaughters* formed for the purpose of performing and preserving traditional songs. When I heard these two ensembles live ten years ago, I immediately noticed the differences in manner of singing between the older women and the younger ones. The timbre of the voices is different, as is the extent to which melodies conform to the European equal-tempered European system (the tuning of the younger ensemble is more equal tempered and the vocal production of the young women is less chesty indeed, closer to a European classical sound). Unfortunately, today the traditional way of singing has almost disappeared, as generations have passed and the "grandmothers" are in their 60s and 70s, meaning that they grew upon a very different time. Still, *Bistrishkite Babi* remains one of the few groups in Bulgaria that successfully presents and preserves traditional songs from the Shopluka region.

In essence, female singing in the Bulgarian folk tradition is monophonic (sung by a soloist or a group) or polyphonic (consisting of two simultaneous melodies or antiphonal two-part singing with overlap between the two groups). Typical of the two-part songs from the Shopluka region, which *Bistrishkite Babi* represent, is the antiphonal singing performed in two groups. The first (top) voice in each of the groups is performed by a singer who "lifts up," "shouts out" or "passes on" the melody. The second (low) part,

which is performed by several singers, “pulls” or “follows” it. This part is like a drone on one sustained pitch, but it often moves close to the first part, forming dissonants. Another feature of the songs from Shopluka is the shouts and the so-called “shaking” (the term in Bulgarian is “tresene” or “natrisane”), something like a tremolo or vibration within a wide amplitude. One of the Bulgarian audio recordings included in the CD of this publication features a 1985 field recording of “Bistrishkite Babi”, which has been archived at the National Center for Intangible Cultural Heritage at the IEFEM – BAS⁴. Although its technical quality leaves a lot to be desired, lacking infidelity, this archival record gives a sense of a kind of sound production that can only rarely be heard today.

е Ма - ло се - ло, ма = -ло се =

и! е Ма - ло се - ло ра - но ве - че -

ра = - а - ло, и!

Ex. 1. *The small village had supper early (Мало село рано вечеряло)*

“The small village had supper early, had supper and went to bed early.
They closed the boxwood gates early,
for Turks would be passing through the village” (Forsythe 1996: 370).

More performances of the *Bistrishkite Babi* can be heard here: video ex. 1, 2, 3.

Another musically interesting region includes the villages of Dolen and Satovcha, located in southwestern Bulgaria on the border between two ethnocultural areas, namely, the Pirin and Rhodope mountains. There, an idiosyncratic, archaic sound has been preserved – that of women’s polyphonic singing “on high”. The main bearers of this tradition today are a female folklore group from the village of Dolen and another one from the village of Satovcha. The Satovcha group was entered on the National Representative

List of Intangible Cultural Heritage for Bulgaria in 2010. This group is also a recipient of the European Folk Art Award for Amateurs, presented by the Arfred Töpfer Foundation for outstanding achievement in the preservation and development of European cultural heritage in the field of music and performing arts, cultural monuments and folklore (Peycheva 2012).

Singing “on high” combines the two-part antiphonal songs native to the Pirin area with two-voiced, repeated “shouting” at an octave from the fundamental pitch, followed by a glissando descent and recitation of the text. In the words of the performers, the origin of these songs is as follows: In the past, when women finished their work in the fields, on the way to the village they would stand on a roadside hill and began singing to see which group was best. One of the groups sang, and in response the others began to pitch the shouts higher in a kind of taunting manner. This unusual sort of game appealed to the singers and was thus established as a tradition.^{5 6}

According to researchers, the presence of such songs in this geographical region of Bulgaria is evidence of massive migration in late antiquity (Uzunov 2012).

Songs “on high” are performed by three groups of singers. The first group sings the main, two-part song with drone. It usually consists of three singers, one singing the upper melodic voice and the other two the drone, or “dragging” voice. The second group sings the stanzas that have already been sung antiphonally by the first group. The third group consists of two singers called *rukachki* (shouters). They perform the shouts. This combination sounds quite unstable, consisting of many unexpected shouts leaps up the interval of an octave.

On December 14, 2021, the 16th session of the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage decided to include the high singing of Dolen and Sotovcha in the UNESCO list of intangible cultural heritage. The recording included in the CD of this publication is also part of the dossier of the group included in UNESCO’s “Living Human Treasures – Bulgaria” program.

Ро-са ро- су, тре - ва ник-не, го-ро зе-ле на.

Ро-са ро- су, тре - ва ник-не, ей го - ро зе-ле на.

Ex. 2. *The Dew Has Enveloped the Grass and the Grass is Sprouting (Гаун пасе, трева никне)*

“The dew has enveloped the grass,
 And the grass is sprouting,
 hey, you, green forest.
 The grass is sprouting
 and a peacock is grazing on it,
 Hey you, green forest.

The peacock is grazing,
 And his feathers are falling off,
 Hey you, green forest.
 The maidens are gathering them
 And weaving the mintorings,
 Hey you, green forest.

The maidens are weaving the feathers into rings,
 Hey you, green forest.
 They are weaving them in to rings
 And giving the rings to the lads,
 Hey you, green forest” (Selyashki 2012: 21).

Bistrishkite Babi and the women’s folklore group from the village of Satovcha exemplify Bulgarian women’s performance of old folk songs. In the rapidly developing world and the concomitantly different system of tuning in which we are now immersed, it is increasingly difficult to preserve or recreate that old tradition. As I have already emphasized, the performers in such groups are clearly aware of their mission to continue to transmit



ბისტრიშკი ბაბი – არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული ცენტრი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოგრაფიულ მუზეუმთან ერთად არსებული ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტი. არქივის ნომერი: ФТАИФ 1656-9.

Bistrishki babi – National Center for Intangible Cultural Heritage, Institute of Ethnology and Folklore with the Ethnographic Museum at the Bulgarian Academy of Sciences. Archive number: ФТАИФ 1656-9.

these songs from generation to generation and to shield them from modern influences. This sense of responsibility is closely tied to a sense of both national identity and gender. Fortunately, there are people in Bulgaria who revere tradition and treasure this type of music. It is encouraging that through its archives of intangible cultural heritage the state supports the efforts of such groups. UNESCO's efforts to preserve the world's intangible cultural heritage are heartening as well.

As far as the ensembles that perform newly composed folk music known in Bulgaria as folk polyphonic choirs are concerned, there are many world-famous ones. Among them are the choir *The Mystery of the Bulgarian Voices* led by Dora Hristova, the choir of the national ensemble *Philip Kutev* (dir. Georgi Genov), the choir *Vanya Moneva* (dir. Vanya Moneva), the choir *The Bulgarian Voices Angels* (dir. Katya Barulova), and the women's choir at the *Prof. Asen Diamandiev Academy of Music, Dance and Fine Arts* in Plovdiv

(dir. Kostadin Buradjiev). Their recordings are readily available on the internet, but I will offer a few examples here to underscore the difference between traditional singing and harmonized folk music (video ex. 4, 5, 6, 7, 8).

In preparing this article I also met with one of the groups that perform harmonized songs the ensemble *Bisera* from Sofia. I asked their leader, Milena Spasova, why they chose this music for their repertoire. According to her, these arrangements of Bulgarian folk songs by composers such as Filip Kutev, Krassimir Kyurkchiiski, Stefan Mutafchiev, Nikolay Kaufman, Stefan Kanev, Petar Leondev and others are more interesting than authentic two-part songs. They are “priceless pearls” that must be sung (hence the name of their group, which means *pearl* in Bulgarian).

Milena Spasova herself is a music educator by training. The ensemble consists of seven women in total, from a variety of professions – teachers, an IT specialist, a banker and a hydraulic engineer.

I asked Milena Spasova her opinion on the role of women as performers. According to her, musical performance is a way for women to engage in social activity. Each member is extremely loyal to the group. Each is a wife and mother, but regularly attends rehearsals. These women remain connected with one another outside of rehearsals and performances. Some have found authentic folk costumes from among their family heirlooms, some have sewn new ones, but all of them wear them with great pride and even become angry if a performance venue requires them to dress otherwise. The pandemic in 2019-2020 tore them away from rehearsals, but when they reunited they expressed that they seemed to be returning to another, more fulfilling, meaningful and richer life (video ex. 9).

To close my review of the transformation of folk music in Bulgaria, I will point out that there is yet another type of female choir that performs folk arrangements. These are women’s choirs specializing in European classical music that include arrangements of folk music in their repertoire. They often perform the same arrangements that folk choirs perform, but with a different, more classical-sounding timbre and usually in a higher key (the register of folk choirs is generally lower than that of classical choirs). In addition, there is less ornamentation in the performance of songs by classical choirs. Often even song



ქალთა ფოლკლორული ჯგუფი სოფელ სატოვჩადან – არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული ცენტრი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოგრაფიულ მუზეუმთან ერთად არსებული ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტი. არქივის ნომერი: ФТАИФ 1421.

Female folklore group from the village of Satovcha – National Center for Intangible Cultural Heritage, Institute of Ethnology and Folklore with the Ethnographic Museum at the Bulgarian Academy of Sciences. Archive number: ФТАИФ 1421.

texts are altered to eliminate vocabulary or idioms in dialects that would be difficult for most contemporary listeners to understand.

As an example, I call the reader's attention to the song *Dinner, Rado*, arranged by composer Philip Kutev. The first performance is by soloists from the National Ensemble *Philip Kutev* (video ex. 10).

The second is by a group of women and girls from a choir I conduct – *Sveta Paraskeva* Academic Choir of the National Academy of Arts, Sofia (video ex. 11).

If asked, as a performer, why we perform this music this way, the answer is because we really like it and aesthetically it brings us pleasure. Paradoxically, this type of music like folk music is continually evolving, from authentic monophonic melodies, to composer arrangements that preserve timbral idiosyncrasies, to newer ideals in terms of timbre, text and performance aesthetics. Our most recent adaptations of folk music even include classical musical instruments like piano, and they call for a mixed choir and a combination of classical and folk vocality. An example is the song *Breath of the Rhodopes*, arranged

by Valentina Dobрева. The performance is by the Academic Choir *Sveta Paraskeva*, conducted by Galina Lukanova and featuring soloist Valentina Dobрева (video ex. 12).

Clearly women have played an essential role in all periods of the development of Bulgarian sung folklore and musical culture in general. Initially, they bore the tradition. Nowadays women are professional singers, composers, conductors. Participation in singing groups has different meanings for different women, from striving to preserve the tradition, to following a creative impulse, to desiring the opportunity for staged performance, to simply an opportunity for sociability.

NOTES:

1. Since 2008, a number of folk ensembles have been included in the National Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Bulgaria. For more details – <https://bulgariaich.com/?act=content&rec=2> (accessed 07.21.2021)
2. A Bulgarian folk practice which could loosely be translated as “get-together”, “gabfest” or “chit-chat”.
3. Plural of Chitalishte, in Bulgaria, entered in the UNESCO’s list of Masterpieces of Intangible Heritage under the name “National Chitalishte: Practical Experience in the Protection and Preservation of Intangible Cultural Heritage”.
4. Institute of Ethnology and Folklore within the Ethnographic Museum at the Bulgarian Academy of Sciences.
5. Interview with Maria Chobanova, leader of the women’s folklore group from Satovcha. https://www.youtube.com/watch?v=kkSx8_V_eCo (accessed 07. 24.2021)
6. High singing of Dolen and Sotovcha <https://www.youtube.com/watch?v=975ROm5PbK4&t=8s> (accessed 01.14.2022)

AUDIO EXAMPLES:

Audio example 1: *Bistrishki babi* (1985) – National Center for Intangible Cultural Heritage, Institute of Ethnology and Folklore with the Ethnographic Museum at the Bulgarian Academy of Sciences. Archive number: ФНАИФ 2790.

Audio example 2: Female folklore group from the village of Satovcha (2008) – National Center for Intangible Cultural Heritage, Institute of Ethnology and Folklore with the Ethnographic Museum at the Bulgarian Academy of Sciences. Archive number: ФНАИФ 2467.

VIDEO EXAMPLES:

1. *Mitra washes on the river – Bistrishkite Babi:*
<https://www.youtube.com/watch?v=5zvpkTU6qNs>
2. *Jordano mome – Bistrishkite Babi:*
<https://www.youtube.com/watch?v=AYhimzh1wQ>
3. *Gel Yano – Bistrishkite Babi:*
<https://www.youtube.com/watch?v=Xh3kDUI3W4U&t=86s>
4. Philip Kutev – *A Bird Flew Over* – Choir of the National Ensemble *Philip Kutev* (conductor Georgi Genov):
<https://www.youtube.com/watch?v=nRfUF3xiGiY>
5. Nikolay Kaufan – *A little boy is asleep* – *Vanya Moneva* Choir (conductor Vanya Moneva):
<https://www.youtube.com/watch?v=xP-pzxcg784w>
6. *The Sun was shining* (arr. Kostadin Buradjiev) – Women’s choir at the Academy of Music, Dance and Fine Arts *Prof. Asen Diamandiev*, Plovdiv (conductor Kostadin Buradjiev):
<https://www.youtube.com/watch?v=YsaZYnl3L5E>
7. Petar Lyondev – *Ergen deda – The Mystery of the Bulgarian Voices* (conductor Dora Hristova):
<https://www.youtube.com/watch?v=Wn8yincEK-Q>
8. Petar Lyondev – *Kafal sviri – The Bulgarian Voices Angels* (conductor Katya Barulova):
https://www.youtube.com/watch?v=levOES7XmEY&list=RDlevOES7XmEY&start_radio=1&rv=levOES7XmEY&t=30
9. Georgi Petkov – *Last night we made sedenki – Bisera* folklore group, conductor Milena Spasova:
<https://www.youtube.com/watch?v=Cy6Y3BvGXL4>
10. Philip Kutev – *Dinner, Rado* – Soloists by the Choir of the National Ensemble *Philip Kutev* (conductor Georgi Genov):
<https://www.youtube.com/watch?v=IXZbHnKCq7M>
11. Philip Kutev – *Dinner, Rado* – *Sveta Paraskeva* Academic Choir at the National Academy of Art, conductor Galina Lukanova:
https://www.youtube.com/watch?v=qz_M1J04_m8
12. Valentina Dobрева – *Breath of the Rhodopes* – *Sveta Paraskeva* Academic Choir at the National Academy of Art, conductor Galina Lukanova:
https://www.youtube.com/watch?v=UZrmy_q36PA

REFERENCES:

- Forsythe, Martha. 1996. *Slushaiy, shterko, i dobre zapomni... (Listen, Daughter, and Remember Well...)*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo "Sveti Kliment Okhridski".
- Kaufman, Dimitrina. 1998. *Misteriyata na bulgarskoto mnogoglasie (The Mystery of the Bulgarian Polyphony)*. Plovdiv: ACT Music.
- Kuteva, Elena. 1985. "Nyakoi printsipi na folklornoto formoobrazuvane v suvremennoto bulgarsko kompozitorsko tvorcestvo" ("Some Principles of Folklore Formation in Contemporary Bulgarian Composition"). In: *Bulgarsko muzikoznanie (Bulgarian Musicology)*, №3 pp. 74-88.
- Lukanova, Galina. 2018. *Pevcheskite grupi za obraboten bulgarski folklor – ot "otstuplenie" ot traditsiyata do "marker za natsionalna identichnost" (Singing Groups for Processed Bulgarian Folklore – from "Tradition of Retreat" to "Marker of National Identity")*. In: *Bulgarsko muzikoznanie (Bulgarian Musicology)*, 3/2018. pp. 103–111.
- Peycheva, Lozanka. 2008. *Mezhdur seloto i vselenata: starata folklorna muzika ot Bulgariya v novite vremena (Between the Village and the Universe: the Old Folk Music from Bulgaria in the New Times)*. Sofia: Akademichno izdatelstvo "Prof. Marin Drinov".
- Peycheva, Lozanka. 2012. "Arkhaini muzikalnofolklorni fenomeni v Bulgariya" ("Archaic musical and folklore phenomena in Bulgaria"). In: *Pesni na visoko ot Dolen i Satovcha ("Visoco" Songs from Dolen and Satovcha)*. Comp. Lachezar Selyashki. Pp. 5-6. Sofia: Izdatelstvo "Bulgarska knizhnitsa".
- Selyashki, Lachezar. 2012. *Pesni na visoko ot Dolen i Satovcha (Songs high from Dolen and Satovcha)*. Sofia: Izdatelstvo "Bulgarska knizhnitsa".
- Uzunov, Todor. 2012. "Dolenskoto peene 'na visoko'" ("Dolen's "Visoco" singing"). In: *Pesni na visoko ot Dolen i Satovcha ("Visoco" Songs from Dolen and Satovcha)*. Comp. Lachezar Selyashki. Pp. 7–19. Sofia: Izdatelstvo "Bulgarska knizhnitsa".

INTRA- AND INTER-CULTURAL, HISTORICAL AND MODERN: GENDERED PRACTICES OF SETO *LEELO* ACROSS TIME

Janika Oras

Savannah-Rivka Powell

INTRODUCTION

In exploring the role of women in the UNESCO-recognized singing practices of Europe, one would be remiss to omit the traditions of the Seto people. This paper provides an introduction to the role of women in Seto *leelo* and an analysis of the historical impact of this role within a socio-political matrix. Historically, village festivals and ritual observances gave women various opportunities to perform within their communities; in more contemporary times, however, women have expanded the scope of their performances into a larger public sphere. Our aim is to show how numerous factors may have influenced these traditions, and in some cases provided women with opportunities to venture beyond the boundaries set by traditional patriarchal family structures. This study begins with a brief explanation of Seto history and identity, followed by an overview of Seto *leelo* and its position within contemporary society. The final point of analysis examines the role of *leelo* as a women's tradition.

SETO HISTORY AND IDENTITY

The Seto are an ethnic minority of Finnic descent who represent the westernmost Finno-Ugric peoples living in the Baltic Sea region. The historical territory of Setomaa ('Seto land') is located in southeastern Estonia and the Pechorsky District of Russia's Pskov Oblast. The Seto language is closely related to the neighbouring Võro dialect of southeast Estonia. The 2011 Estonian census identified roughly 12,800 Seto speakers. Of the Seto residing in Estonia, less than 3,500 live in historic Setomaa. The vast majority of the Seto population lives in Tartu, Tallinn, and other localities outside of Setomaa. There are only 200-300 Seto remaining on the Russian side of Setomaa (Hagu 2014: 9).

Although the Seto belong linguistically to the Finnic peoples who inhabited the eastern shore of the Baltic Sea at the turn of the second to first millennium BCE, their later history is closely connected with Russia. In the course of Christianization and the concurrent

invasion of Estonian territory by western and eastern conquerors in the beginning of the second millennium CE, the Seto region was conquered and remained under the control of Russian rulers. As a result of this history, Seto religious practices are Orthodox, unlike those in the rest of Estonia, which aligned with the Catholic, and later Lutheran, faith. The difference in religion and administrative affiliation from the linguistically similar Estonians on the one side, and in language and early cultural traditions from Russians on the other side, resulted in a cultural fissure. Estonians were called *mõtsigu'* (*savage*) by the Seto because of their different religious beliefs; Orthodox Russians considered Setos “half-believers” because they had maintained several pre-Christian traditions and spoke a different language (Kalkun 2014). Religion had a central place in the self-definition of the Seto until the modern period. The symbolic intimacy between Mary the Mother of God and Seto women was particularly prominent in Seto traditions. Indigenous religious practices in which the sacred feminine plays a significant role have “clearly served the function of strengthening Setos’ ethnic identity, which emphasises the Seto people as being chosen by the Mother of God” (Kalkun, Vuola 2017: 26).¹

In 1920 the historical area of Setomaa was incorporated into the first independent Republic of Estonia (1918–1940), in accordance with the Treaty of Tartu between Estonia and Soviet Russia. During this period the attitudes held by the Estonian state had certain characteristics of a colonial enlightenment project, insofar as it endeavoured to “civilize” what was perceived as the cultural and economic backwardness of Setomaa.

Estonia’s Soviet era began in 1940 and continued after the German occupation of WWII. In 1944 the Soviet central authorities divided the Seto territory between the Estonian and Russian Soviet Republics. The combination of increased urbanisation, particularly in the 1960s, and the impact of Setomaa’s division between two Soviet republics led many Seto to resettle in Estonian cities and rural areas. Especially extensive was the migration from the eastern part of Setomaa, which remained a Russian territory, as Seto people sought better economic conditions and a more familiar linguistic environment.

The restoration of Estonian independence in 1991 meant that the Soviet border that divided Setomaa now marked the state boundary between independent Estonia (incorporated into the European Union in 2004) and Russia. State border traffic came under strict control and concomitant restrictions on access have prevented Seto people



ანე ვაბარნა (1877–1964), სეტომაას ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი შემსრულებელი. ფოტო: პაასი, 1959. ესტონეთის ლიტერატურული მუზეუმის ესტონური ფოლკლორის არქივი: ERA, ფოტო 5034.

Anne Vabarna (1877–1964), one of the most well-known lead singers in Setomaa. Photo by Paas 1959. Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum: ERA, Foto 5034.

from maintaining contact with natal places and relatives on the other side; they have also interfered with the Seto tradition of honouring ancestors at their gravesites (Kuutma et al. 2012).

Contemporary Seto identity within Estonia is bidimensional in that Seto and Estonian identities are merged (Valk, Särg 2014). This is due to continuous contact with the larger neighbouring Estonian and Russian cultures, which has shaped Seto identity. In the 1990s, the Seto initiated a kind of ethnic or national awakening. The sense of a Seto ethnic community had gradually evolved from the framework of a local community to that of a nationality, where the Seto could now claim their own governing bodies, such as the Seto Congress (Valk, Särg 2014, see also Isajiw 1993). Whereas the Seto were previously considered an Estonian sub-ethnicity, in 2002 the Seto Congress declared them to be a separate ethnos or nation (*rahvas*) (Kuutma 2012: 61). Even so, in community relationships kinship and close family connections remain of great importance. In recent decades, people have increasingly sought to connect with their Seto roots and aspire to represent themselves as Seto. Annela Laaneots, a young Seto activist, stated in 2014: “The Seto are a good example of how a suppressed language and culture has restored its dignity in one generation. Being a Seto is not only a matter of pride – it’s also popular” (Braidaks 2018).

DEFINING SETO *LEELO*

Seto *leelo* (the emic term denoting a song of older style, derived from the refrain *lelo-lelo-lelo*²) belongs to the Finnic runosong (or Kalevala-metric) tradition believed to have emerged approximately two millennia ago in northern Estonia and spread throughout a sizeable territory, from the northern parts of Finland and Karelia to southern Estonia, including Setomaa (and quite possibly Livonia) (Frog 2019, Sarv 2015). As the primary Seto singing style through the early 20th century, the *leelo* poetic system shares characteristics with the runosongs of other Finnic areas but has distinct musical features. Runosong poetics are characterised by alliteration and an absence of end-rhyme. There are no stanzas; instead, song lines are organized by irregular syntactic and semantic parallelism. The language of runosong is rich in poetic formulae and contains archaic forms and words that are no longer part of the contemporary language. A significant feature of the style is “creation in performance” (Foley 1995) – that is, the creation of

songs anew for every performance and the formulaic improvisation of new lyrics to accommodate various life situations. A singer's talent is assessed according to her knowledge of lyrics and her ability to improvise. A skilful singer (called *sõnoline* – a *sayer of the words* or *laulumä* – *mother of song*)³ is highly valued in the Seto community.

One of most unique musical features of *leelo* is its archaic form of polyphony, which differs from the predominantly one-part singing characteristic of the rest of the Finnic *runosong* tradition.⁴ Like most *runosongs*, Seto songs are performed by a lead singer and a choir, which generally repeats the song line sung by the leader. The multipart texture of the choir is comprised of two functionally different parts – the lower main part (*torrõ* in folk terminology), which is sung heterophonically, and the upper, secondary part (*killõ*), which is sung by a solo voice.

Another distinct musical feature is a scale system unlike any other in Estonia or among neighbouring peoples. This scale has a symmetrical structure and consists exclusively of one- and three-semitone intervals. The longest form of the scale is comprised of six pitches, and its intervallic structure can be expressed as 1-3-1-3-1, in which the numbers designate the size of the intervals in semitones. In a transcription, this mode might be represented by the notes D-Eb-F#-G-A#-B. (This structure is an approximation, as the actual intervals between pitches are not exactly one and three semitones [Pärtlas 2020]). This scale reflects an archaic form of musical thinking. Since parallel systems of pitch organization have been found in southern Russia, in an area where Finno-Ugric tribes formerly resided, it can be conjectured that the roots of the scale date back to very ancient times (Pärtlas 2005). In addition to this scale, (anhemitonic-)diatonic scales are also used. Over time, *leelo* singing acquired some features of Western tonal music, but the oldest songs featuring the one-three-semitone scale were maintained in a continuous tradition until the end of the XX century. In the XXI century, some singers have tried to revive the disappearing older style of music by consulting archival recordings and the research and teaching of ethnomusicologists (Pärtlas, Oras 2014, Oras 2016, Pärtlas 2020: 23–32).

Runosong played an important role in the various rituals of tribal society. One of the most important rituals which was maintained in traditional form up until the second half of the XX century was weddings. Finnic weddings have been called *singing weddings* because

of the ritual songs, sung by outstanding female lead singers, that accompanied various stages of the lengthy ritual of entering into a marriage and, by extension, new forms of kinship. In the XXI century, the historical ritual with traditional wedding songs has been revived in some weddings in Setomaa.⁵ An important traditional feast is *kirmas* or *kirmask* – a village party with singing and dancing held in connection with church feasts. The parties were preceded by worship, an icon procession, and feasting at ancestral graves. Nearly every village in the region would hold festivals of this sort on Sundays between Easter and late autumn. These gatherings were the most important place for young people to meet each other and for older members of the community to socialize, entertain, arrange marriages for their children, exchange information and trade amongst themselves (Kalkun 2014: 62). The tradition of *kirmas* was largely discontinued during the Soviet era but has been revived since the 1990s.

Changes in society during the XX century brought with them certain transformations of tradition. Stage performances became increasingly important. The spontaneous singing that takes place during parties and gatherings (*kirmas*, birthdays and other occasions) has survived as the primary setting for singing aside from staged performances. Singing during weddings and various calendar rituals has only been revived in some cases. Beyond direct oral transmission, archival written and audio recorded sources and specialized publications have taken on increasing importance. Among contemporary *leelo* choirs, it is common practice to circulate sound recordings in CD format and on social media.

CULTURAL INSTITUTIONS ADDRESSING THE LEELO SINGING TRADITION

Leelo has been a central component of modern cultural life in Setomaa since the first independent Republic of Estonia. The first significant events were the Seto singing celebrations in Pechory (Petseri)⁶ beginning in 1922, which included both classical choral music and *leelo* singing. Some Seto *leelo* groups performed in different parts of Estonia and in Finland, representing the Seto tradition as an exceptionally well-preserved example of shared Finnic singing heritage. The cultural elite identified talented lead singers and began to amplify pre-existing “natural hierarchies” of tacitly acknowledged singers in the community, officially validating them with the title *Mother of Song* (Arukask 2003, Kuutma 2006). In the Soviet period, local singers were organized into *leelo* choirs by

regional “houses of culture”, the activities of which were strictly regulated and controlled by the state. They participated in various official festivals and celebrations, in addition to regional and republic-based amateur folk artists’ competitions.

In 1977 the first Seto *leelopäiv* (*day of song*, or festival of traditional singing) was organized. This festival was in a sense a continuation of the pre-WWII Seto singing celebrations and served to reinforce the role of *leelo* in the context of modern Seto identity. The organization of this triannual event, which continues to this day, was shaped by both the general institutionalization of *leelo* singing during the Soviet period and the folk revival movement, which in the Baltic and other East European countries was inflected with an anti-Soviet ideology (Šmidchens 2014).

The most important contemporary annual gathering of the Seto, Seto Kingdom Day, was established in 1994. The event was inspired by the Forest Finns living on the border of Sweden and Norway, who hold an annual celebration in honour of their self-proclaimed republic. During the festivities Setomaa is symbolically declared the Seto Kingdom, a unified territory that straddles the Estonian-Russian border. Framed in a celebratory manner, the imaginary kingdom overcomes the painful reality of division created by the border, yet simultaneously centralizes it (Annist 2013: 8). Seto Kingdom Day is an annual occasion of great import, facilitating an intimate celebration of Seto national and kin identity while allowing for broader outreach through tourism. Tourism is promoted during the event through the marketing of local food and handicrafts in combination with competitive and ritual demonstrations. The *sõnolise* (*lead singers*) competition yields the year’s best lead singer, as demonstrated by her skill at lyrical improvisation. A new *ülemsootska* or *ülemsootska* (*chief herald*, or substitute for the mythological Seto King) is elected to lead and represent the Seto community in the coming year. Notably, five of the fifteen *ülemsootska* have been women.

In 2009 Seto *leelo* was inscribed on the UNESCO Representative List of Intangible Cultural Heritage (ICH) of Humanity.⁷ Today Seto ancient polyphonic singing is maintained mostly by *leelo* choirs which are central to local identity and often serve as community hubs (UNESCO Seto *Leelo*). There are approximately twenty-six active *leelo* choirs, the majority consisting exclusively of women, as there are only four men’s choirs. About two-thirds of them operate outside of Seto territory, with most of them in Estonian towns

and a few in Seto villages in Siberia. Currently the oldest continuously practicing choir is *Sõsarõ*, based in Tallinn (established in 1973). Many older choirs have disbanded. It is common for *leelo* choirs to organize concerts or feasts to which they invite the other choirs. Museums and other tourist-oriented institutions in Setomaa, along with cultural events, provide ample opportunity for stage performances by *leelo* choirs.

In 2015 the *leelo* singing camp, named in honour of a former local lead singer as Lummo Kati's Singing Camp, was established. The camp is organized by Seto *leelo* activist Meel Valk in her home village of Nedsäjä. It lasts three days and consists of singing lessons taught by experienced local *leelo* singers and folklorists-ethnomusicologists, in addition to regular evening parties, instruction in dance, costuming according to a highly specialized Seto tradition, organized gatherings for the sharing of memories by experienced elder *leelo* singers, and separate games and musical activities for children. The camp has become a major event for the dissemination of knowledge about *leelo*.

A local organization responsible for the preservation of *leelo* traditions, known as Seto *Leelotarko Kogo* (Assembly of Seto *Leelo* Experts), was established in connection with the UNESCO application. It is managed by the outstanding lead singer Õie Sarv and is open to all members of the Seto *leelo* community concerned about the continuation of the tradition. At the national level, the activities of *leelo* institutions are supported by the Setomaa Cultural Program, and some additional funds have been allocated to enhance regional cultural development in Estonia. Since 2017 the area of Setomaa that is located in the Estonian Republic has been consolidated into an administrative unit called Setomaa Vald (Setomaa Rural Municipality). The consolidation of previously separate municipalities has aided in the preservation of Seto cultural practices, among them the *leelo* tradition, with its political and economic importance as a symbol of national culture and custom of interest to tourists. The Russian government designated the Seto as the 46th group of Indigenous People of Russia, thus qualifying them for some additional state-level support and social benefits.

Inclusion on the UNESCO list has brought international attention to ethnic traditions and awareness of cultural heritage, and enabled the forging of relationships with other traditional cultures. In 2014 the village of Obinitsa in Setomaa was designated a Finno-Ugric cultural capital; among Finno-Ugric peoples there has been substantial networking,

in addition to exchange visits and cooperative events, particularly between Udmurts and Mordvinians; the Kihnu Cultural Space in Estonia and the Suiti Cultural Space in Latvia, also recognized by UNESCO, have consistently cooperated with the Seto on cultural projects.

LEELO AND IDENTITY WITHIN THE SETO COMMUNITY

In pre-modern times, outstanding singing skills supported the family or tribe by expressing and upholding their pride. For example, one of the primary ways in which singers proved their skills was in song challenges during traditional weddings, in which the lead singer representing each family upheld the family's honour. When someone discusses their singing skills in this day and age, they usually also share, without being prompted, details about family members from previous generations who were recognized by the community for their skills as lead (or *killõ*) singers.

As society modernized, typical processes of heritagization have taken place. Seto *leelo* became subject to increased interest and recognition beyond its immediate geographic locality, from both Estonian and Finnish folklore collectors and researchers, which in turn raised awareness of the importance of *leelo* in the local community. At the turn of the XX century, the general attitude of Estonians towards the Seto was arrogant and patronizing. The discourse developed by folklorists and ethnologists provided a positive counterbalance by emphasizing the distinctive value of Seto culture, raising self-esteem, and ultimately supporting the formation of national identity for the Seto.⁸ Today, Seto singers describe a strong connection between *leelo* and Seto *kinship*, family, and regional identity, as well as shared language and cultural imaginaries (Kuutma 2009).

From the very beginning of the folk revival, the *leelo* music community included not only ethnic Seto, but many ethnic Estonians as well. As a result, the identity of the Seto *leelo* community is multifarious and complex. By the 1970s a few urban Estonian folklore groups with Seto members began including Seto *leelo* in their repertoires. In recent decades progressively more non-Seto people and people with only distant Seto roots have been joining Seto *leelo* choirs. Many are fascinated by a musical and poetic expression that is so different from that of Western music, and by what has been described as a "thickness" of continuous tradition that, in its rich living cultural context, contrasts with staged performance. Another property of *leelo* culture that is appealing is

the close sense of community and collective power of shared singing and music making, which many non-Seto singers remember from their childhoods in other rural parts of Estonia.

It is considered natural for *leelo* to be sung by ethnic Seto people (Kuutma, Kästik 2014), whereas non-Seto singers are something of an exception. For example, when the leaders of a *leelo* choir talk about their group at the annual conference of the Assembly of Seto *Leelo* Experts, it is common to include mention of any non-Seto members. In addition to considerations of identity, practical issues may arise with non-Seto singers, such as a lack of understanding or incorrect pronunciation of lyrics, or a non-Seto-like timbre. However, non-Seto singers in *leelo* choirs have a great deal of enthusiasm, they often possess knowledge and skills useful to a choir's activities, and it is understood that their participation helps to maintain the continuity of the tradition.

Although the Seto community recognizes the importance of *leelo* and encourages the participation of Seto youth and children, this may not be enough to sustain the practice. Engagement of youth as singers is limited, firstly because *leelo* requires a great deal of commitment and learning. The diction used in the songs is different from the contemporary Seto spoken language, the sustainability of which is also a concern. The content of old songs, including their poetic imagery, is not easily grasped, and the creation of new lyrics using the framework of the old poetic system is also a formidable task. Many people with limited singing experience find it difficult to sing polyphonic songs. Secondly, most young people today do not have the personal emotional connection to *leelo* that Seto youth had in times past. Singing *leelo* is not a tradition maintained in most families – in contrast to, for example, family gatherings at the cemetery during church holidays, which are an important part of identity for most Seto people. A telling example is the Feast of the Transfiguration in Obinitsa on August 19th, during which the church and cemetery are estimated to host approximately 3,000 people, whereas the *kirmas* party that same evening – and the *kirmas* in the nearby village of Lepä the following day – have no more than twenty to thirty singers in attendance.

LEELO AS A WOMEN'S TRADITION

Seto (and Estonian) peasant society has been described as patriarchal, but the situation on the ground is more complex. Some researchers suggest that patrilocal and patrilineal

concepts were introduced in the Estonian territory in the XIII century, during a period when the eastern shore of the Baltic Sea was conquered and an imported social system replaced an earlier matrilineal, matrilocal order (Mägi 2013, Metsvahi 2016). It is possible that a similar process took place in the territory of Setomaa. Another major change in society that influenced gender roles after this conquest was the development of serfdom, which only ended in Setomaa between 1861 and 1866, when peasants were granted the right to own property. For centuries peasants were economically and personally dependent upon a landowner and lacked both political rights and freedom of mobility. As a result, both men and women were forced to subsist within the narrow sphere of agriculture (Arukask 2003: 37-38).

According to folklore collections from the XIX and XX centuries that reflect not only contemporary but also earlier concepts and practices, there was a clear division of peasant men's and women's work; within this division, men's labour was evidently ranked as more valuable. Still, the work carried out by both men and women was acknowledged as necessary for the survival of the family (Kalkun 2010). The fact that peasant men did not own land, animals or farmhouses, or have political rights, may have contributed to a certain economic and political equality for peasant women and men in community life (Põldsaar 2008).

In premodern culture the degree of a woman's freedom was dependent on her age and marital status. Young, unmarried and older women had more freedom of movement and more opportunities to engage with society than married women of childbearing age. Wives were confined to their homes to raise children and perform homestead chores, such as tending to farm animals. The taboos connected to the movement of married – especially pregnant – women, or women who had just given birth, outside the domestic sphere had not only practical but also symbolic implications (Kalkun 2010: 14, Stark-Arola 1998). On the contrary, young, unmarried women were expected to attend festive gatherings such as *kirmas* and *istõlīsõ* or *istjatsõ* (a gathering of girls to craft and feast) and to present themselves as available to potential suitors. One way for a young woman to demonstrate her worth was to excel at song and dance. Unmarried women also had some freedom in their sexual behaviours, and according to custom they hosted young men overnight. Older (postmenopausal, often widowed) women who had greater freedom of mobility often served as storytellers and purveyors of information in

the community. Age was an asset for a ritual singer, above all a wedding singer, as the freedom of mobility and freedom from responsibility to care for small children could be combined with skills and experience accumulated over the course of a lifetime.

Traditionally, certain Seto women's rituals may have provided an escape from the pressures of patriarchy. These rituals incorporated a playful challenge to traditional gender roles and, in some cases, offered the opportunity to express coded emotions related to gender dynamics while simultaneously upholding oppressive norms. *Paabapraasnik* (*women's feast*) was originally a fertility ritual of married women from which men were excluded. Here, women's aggressive or violent behaviour towards men who interfered with them, as well as women's games, dances and songs, imitated or otherwise referenced what were typically thought of as male-coded patterns of behaviour (Loorits 1940). This tradition has persisted as a light-hearted spring festival, offering a venue for expressions of solidarity among women. Choir rehearsals, singing camps, and performance tours by *leelo* groups also contain certain features of women's rituals: the women gather not only for the purpose of singing, but also to exchange news about their lives, to work on handicrafts, or to share drinks or a meal. The discussion of topics specifically pertaining to female experiences and the telling of jokes create an uninhibited, joyful mood. It is customary to refer to these gatherings jokingly as a kind of *paabapraasnik*.

In the period of modernization at the turn of the XX century, the economic independence of the peasantry seems to have been accompanied in part by a strengthening of the patriarchy (Metsvahi 2016). Village communal land tenure, characterized by a practice called the *soul's acre*, endured in Setomaa until 1923–1927, a period of land reform. Until the reform, land was allocated only to male “souls” for a certain number of years. Thus, there was a strong incentive for families to have sons, and to marry off daughters early. Single, widowed, and unmarried women had no status in this system and consequently were regarded more as a liability than an asset. These patrilocal customs relating to land use, combined with patriarchal family structures within Seto households, were onerous for many women. Certain opportunities were became available to Seto women around the middle of the XX century. During Soviet times Seto women were collective farm workers just like men, a circumstance which helped to break down the former hierarchy based on male land ownership. However, in the early decades of socialism these changes were largely symbolic and had little real impact on familial practices (Põldsaar 2008, Kalkun 2010).

The social position of Seto women during different historical periods is reflected in their singing practices and song repertoires. Singing traditions have been historically women-centred throughout the southern Finnic *runosong* area, Setomaa included. There are far more women's songs than there are men's songs, and traditionally women have played the majority of roles related to singing within community rituals (Siikala 2010). There are various explanations for this dynamic. Genres in the typical men's repertoire, such as heroic epics, did not correlate with the reality of peasants, who lacked property and political rights (Arukask 2003: 36–39, Oras 2017: 32). The presumed higher status held by women in the distant past and their relative equality with men in the later context of serfdom may have established a precedent for their importance as ritual singers and bearers of the narrative singing tradition.

The evident female-centredness of these practices is also biased by the fact that there is less data regarding the men's *leelo* tradition (as well as men's runosong in the other southern regions). This is a result of the gradual modernization of society: women remained the primary custodians of runosong, as their mobility was more restricted than men's and they were therefore less exposed to the innovations associated with urban life and the influence of other cultures, which would have included other singing styles.

As practices of Seto *leelo* began to shift as a result of political and social changes during modernization, female singers gained opportunities previously unavailable to them. This expansion of opportunities for self-expression is an example of how singing provided a form of empowerment by way of escape from and transcendence of the limitations of the patriarchal village and its behavioural norms. Singers' self-esteem was bolstered by contact with members of the cultural elite who were interested in Seto tradition, as well as through public recognition and financial earnings. The opportunity to perform for audiences beyond the Seto community carried *leelo* singing beyond insular village settings and facilitated the development of new political dimensions of the tradition (Kuutma 2006, Kalkun, Oras 2018).

The Soviet era brought with it the political requirement to create contemporary "Soviet folklore" praising the communist regime and its leaders. In Estonia, Seto women were the focus of interventions by folklorists and cultural officials, since they had preserved the ability to improvise new lyrics in a traditional style. Soviet-era regional and republic-level

folklore competitions and amateur festivals offered the opportunity for many Seto singers to travel and perform outside of their home communities. These trips were facilitated and supported financially by state institutions, since the representation of local amateur activities for wider audiences was a political requirement (Kalkun, Oras 2018).

One caveat to the benefits gained by *leelo* singers through the association with folklore collectors and the prospect of participating in concert tours was the reality that a married woman's activities and opportunities to perform outside of the domestic sphere required explicit permission from her husband. Some women were prohibited from participating in choirs on account of a conservative family model and gendered behavioural expectations, which dictated that women should remain silent in public settings (Kalkun and Oras 2018: 49). According to traditional patriarchal mores, women were responsible for homestead chores and men were often unwilling to carry out "women's work" while women were away. When describing their participation in *leelo* choir activities and even more so when talking about singers of earlier generations, older choir members often mention the issue of venturing beyond the home – especially for longer periods. It was quite complicated for women to organize time away from home, and some were therefore unable to take part in the multi-day trips, despite the fact that they were organized by local authorities.

During the second half of the XX century the strict patriarchal dynamics eased somewhat, but change was gradual and depended on individual family traditions. For example, in a recent conversation, a woman in her seventies expressed great respect for her husband for not only permitting her to travel far from home but encouraging her to do so to support the choir. She also commented that not all women had such supportive and encouraging husbands (see also Kalkun 2004). Recollections of this kind demonstrate not only different attitudes across families during this period, but also how meaningful it was for women to travel to other places, to express themselves publicly, and to share their songs with a wider audience.

In the XXI century women not only constitute the majority of *leelo* singers, they are also active in public *leelo* discourse and in seeking out ways to sustain the tradition. In the past two decades Seto men's singing has also undergone a powerful revival. In the Seto community the revival of men's singing is considered to be a major achievement in the sustainability of the *leelo* tradition since this unique style and repertoire was on

the verge of collapse at the turn of the century (Pärtlas 2011).⁹ In this respect it is worth mentioning that usually, if there are enough women and men at a party, they typically sing separately and in many cases the men's singing is enthusiastically received. This pattern has a precedent in traditional practice, where women and men sang mostly separately; moreover, it suggests that women – commonly acknowledged as the main “keepers” of the *leelo* tradition – desire to recognize men's revivalist activity and to enjoy that aspect of the tradition which until recently seemed to be a thing of the past.¹⁰

CONCLUSION

While *leelo* is central to cultural identity for many Seto people, it appears to be of particular importance for Seto women who are *leelo* singers. Although the nature of the *leelo* tradition has been shaped by political and societal factors throughout history, some historical developments actually expanded opportunities for women's expression through *leelo* within the parameters of the patriarchal Seto family structure. The continued transformation of Seto practices in the modern period – including the institutionalisation of *leelo*, the establishment of permanent *leelo* choirs, and the revival and reinterpretation of historical practices – offers additional opportunities for women to find support and potential empowerment through their shared Seto identity and women's solidarity.

This examination of gender in practices related to *leelo* only touches on the rich and nuanced traditions of the Seto; there is much remaining to be explored regarding the intersection of these subjects. This paper has aspired to present particular instances in which Seto *leelo* has provided a degree of support and empowerment for women. Further analysis of the subject of gender in Seto singing practices as they continue to transform is warranted, as this chapter contributes just one aspect to a necessarily far greater conversation.¹¹

NOTES:

1. A Mary-like figure is also prominent in archaic Seto epic songs, which predate the Christianization of the region.
2. Example: <https://www.folklore.ee/pubte/eraamat/rahvamuusika/en/010-Kate-kaskimine>
3. This title has often been used in the XX century, but it is unclear if it was used earlier.
4. A selection of sound recordings with music transcriptions can be found here:

- <https://www.folklore.ee/pubte/eraamat/rahvamuusika/en/Performer-Anne-Vabarna;>
<https://www.folklore.ee/pubte/eraamat/siberilaulud/setu/index-en.php> (see “sound recordings 1987-1988”). For further literature on Seto multipart singing see Pärtlas 2006, 2020 and Rüütel 1990.
5. Example: <https://arhiiv.err.ee/vaata/setod-3/same-series>
 6. The town of Petseri is the historical centre of the Seto. It was incorporated in the first independent Estonian Republic according to the Treaty of Tartu.
 7. Example: <https://ich.unesco.org/en/RL/seto-leelo-seto-polyphonic-singing-tradition-00173:%20;>
<https://www.youtube.com/watch?v=mSxcYph-ODc>.
 8. Still, some Estonian representations of Seto tradition have an element of cultural appropriation (Kalkun and Oras 2018).
 9. Examples of Seto men’s singing:
<https://www.youtube.com/watch?v=-sJYxPZXwOQ;>
<https://www.youtube.com/watch?v=Tu3XHEeuzlc&t=128s;>
https://www.youtube.com/watch?v=fr6SbLXrTwg&list=PLqWu0-r5WXo_8APtHdM7b466i6QClitZkl&index=8;
https://www.youtube.com/watch?v=3QKJzxQdHzs&list=PLqWu0-r5WXo_8APtHdM7b466i6QClitZkl&index=1.
 10. One part of this revival has been establishing contacts with well-known representatives of Georgian and Mordovian male singing traditions, as in the men’s song festival in 2019 (<https://miihilaul.seto.ee/>). A considerable number of singers are also Seto activists and politicians, which adds a certain political dimension to their singing.
 11. This study was supported by the Estonian Ministry of Education and Research (PRG1288 – A Corpus-based Approach to Folkloric Variation: Regional Styles, Thematic Networks, and Communicative Modes in *Runosong* Tradition and by the European Regional Development Fund (Centre of Excellence in Estonian Studies, TK145). The authors cordially thank Andreas Kalkun for his helpful comments.

REFERENCES:

- Annist, Aet. 2013. “Heterotopia and Hegemony: Power and Culture in Setomaa.” In: *Journal of Baltic Studies*, vol. 44, no. 2, pp. 249–69. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1080/01629778.2013.775853>.
- Arukask, Madis. 2003. *Jutustava regilaulu aspektid*. 19. sajandi lõpu setu lüroepiliste regilaulude žanr ja struktuur. Tartu: Tartu Ülikool. <https://dspace.ut.ee/handle/10062/42697> (accessed 08.16.2021).

- Breidaks, Arved. 2018. *Anneta Laaneots: tahad igavest elu – tee kultuuri!* Lõuna-Eesti Postimees 29.10.2018, <https://dea.digar.ee/article/lounaestpostimees/2018/10/29/7.1>.
- Foley, John Miles. 1995. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Frog, M. 2019. "The Finnic Tetrameter – A Creolization of Poetic Form?" In: *Studia Metrica et Poetica*, no. 6(1), pp. 20–78. <https://doi.org/10.12697/smp.2019.6.1.02>.
- Hagu, Paul, et al., editors. 2014. *Setomaa: Unique and Genuine*. Seto Instituut. http://setoinstituut.ee/pdf/setomaa_unique_and_genuine.pdf.
- Kalkun, Andreas (comp.). 2004. *40 aastat Värskas leelokoori Leiko*. [Värskas, Tallinn:] Quick Print.
- Kalkun, Andreas. 2010. *Naiselikkus, mehelikkus ja seksuaalsus talupojakultuuris. Siin kasvab priskelt eesti neiu ja sirgub eesti mehele?* Brigitta Davidjants (Ed.). Kapiüksed valla. Arutlusi homo-, bi- ja transseksuaalsusest. Tallinn: Avatud Eesti Fond, MTÜ Eesti Gei Noored, pp. 12–22. https://oef.org.ee/fileadmin/media/valjaanded/v2ljaanded/Kapiuksed_valla.pdf (accessed 09.16.2021).
- Kalkun, Andreas. 2014. "Fasts and Feasts in Estonians' Representations of the Seto Culture". In: *Journal of Ethnology and Folkloristics*, no. 8 (1), pp. 53–73. <https://www.jef.ee/index.php/journal/article/view/166> (accessed 09.16.2021).
- Kalkun, Andreas, and Janika Oras. 2018. "'Stalin Is a Wise Man, Lenin Was a Little Bird.' On Creating Soviet Folklore in the Seto Region during the Stalin Era." In: *Res Musica*, No. 10, pp. 41–62. https://resmusica.ee/wp-content/uploads/2018/11/rm10_2018_41-62_Kalkun_Oras.pdf (accessed 09.16.2021).
- Kalkun, Andreas, and Elina Vuola. 2017. "The Embodied Mother of God and the Identities of Orthodox Women in Finland and Setoland." In: *Religion & Gender*, vol. 7, no. 1, pp. 18–41.
- Kuutma, Kristin. 2006. "Collaborative Representations. Interpreting the Creation of a Sámi Ethnography and a Seto Epic". In: *FF Communications*, No. 289. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Kuutma, Kristin. 2009. "Who Owns Our Songs: Authority of Heritage and Resources for Restitution". In: *Ethnologia Europaea*, 39 (2), pp. 26–40. <https://ee.openlibhums.org/article/id/1052/> (accessed 09.16.2021).
- Kuutma, Kristin, Helen Kästik. 2014. "Creativity and 'Right' Singing: Aural Experience and Embodiment of Heritage". In: *Journal of Folklore Research*, no. 51 (3), pp. 277–310.
- Kuutma, Kristin, Elo-Hanna Seljamaa, Ergo-Hart Västriik. 2012. "Minority Identities and the Construction of Rights in Post-Soviet Settings". In: *Folklore. An Electronic Journal of Folklore*, no. 51, pp. 49–76. doi:10.7592/FEJF2012.51. <https://www.folklore.ee/folklore/vol51/minority.pdf> (accessed 09.16.2021).
- Loorits, Oskar. 1940. "Das sog. Weiberfest bei den Russen und Setukesen in Estland". In: *Õpetatud Eesti Seltsi Aastaraamat, 1938: 2*, pp. 259–330.
- Mägi, Marika. 2013. "Late Prehistoric Societies and Burials in the Eastern Baltic". In: *Archaeologia Baltica*, 19: 177–194.

- Metsvahi, Merili. 2016. "Description of the peasants' sexual behavior in August Wilhelm Hupel's Topographical Messages in the context of the history of the Estonian family". In: *Journal of Baltic Studies*, vol. 47, no. 3. DOI: 10.1080/01629778.2015.1127266
- Oras, Janika. 2016. "Ürgne, värviline, pöörane, hüpnootiline. Seto vana helilaadi taaselustamise kogemusi. Kästik, Helen; Saar, Eva (Toim.)". In: *Tartu Ülikooli Lõuna-Eesti keele- ja kultuuriuuringute keskuse aastaraamat, XV–XVI*, Setumaa kogumik 7. Tartu-Värsk: Tartu Ülikooli Kirjastus, pp. 138–163.
- Oras, Janika. 2017. "Favourite Children and Stepchildren: Elite and Vernacular Views of Estonian Folk Song Styles". In: *Res Musica*, 9: 27–44. https://resmusica.ee/wp-content/uploads/2017/11/rm9_2017_27-44_Oras.pdf (accessed 09.20.2021).
- Pärtlas, Žanna. 2005. *K voprosu o skhodstvakh v setuskoy, mordovskoy i yuzhnorusskoy pesennykh traditsiyakh (On the Similarities between Seto, Mordovian and South-Russian Folk Song Traditions)*. Aun, Mare, Ülle Tamla (ed.), *Setumaa kogumik 3*. Uurimusi Setumaa loodusest, ajaloo- ja folkloristikast. Tallinn: Tallinna Ülikooli Ajaloo Instituut, 196–237.
- Pärtlas, Žanna. 2006. "Foundations of the Typology of Setu Folk Tunes". Ojamaa, Triinu; Kalkun, Andreas (eds.), *Individual and Collective in Traditional Culture*, (Töid etnomusikoloogias alalt 4), pp. 19–28. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.
- Pärtlas, Žanna. 2011. "Men's Songs in a Women's Song Tradition. Some Remarks on Men's Multipart Singing in Setumaa, Southeast Estonia". Ardian Ahmedaja (Ed.). In: *European Voices II*, pp. 87–111. *Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Pärtlas, Žanna. 2020. "Controlled Disorder in Polymusic: The Case of the Seto Wedding Song Genre Kaasitamine". In: *Res musica*. volume 12, pages 11–38. https://resmusica.ee/wp-content/uploads/2020/11/rm12_2020_11_Partlas.pdf (accessed 09.16.2021).
- Pärtlas, Žanna, Janika Oras. 2014. "O vozmozhnosti vosproizvedeniya pevcheskogo stilya narodnosti setu (yugo-vostochnaya Estoniya): rezultaty nauchnogo i pedagogicheskogo eksperimenta" ("On the Possibility of Reproducing the Singing Style of the Setu People (Southeastern Estonia): Results of a Scientific and Pedagogical Experiment"). In: *Finno-ugorskiy mir (Finno-Ugric World)*, no. 2, 8–10.
- Põldsaar, Raili. 2008. "Baltic States". In: *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, 1, pp. 196–200.
- Rüütel, Ingrid. 1990. "Die Schichten des Volkslieds der Setukesen und ihre ethnokulturellen Hintergründe". In: *Finnisch-Ugrische Forschungen*, 49, no. 1–3, pp. 85–128.
- Sarv, Mari. 2015. "Regional Variation in Folkloric Meter: The Case of Estonian *Runosong*". In: *RMN Newsletter* 9, 6–17. http://www.helsinki.fi/folkloristiikka/English/RMN/RMN_9_Winter_2014-2015.pdf (accessed 09.16.2021).
- Siikala, Anna-Leena. 2000. "Body, Performance, and Agency in Kalevala Rune-Singing". In: *Oral Tradition*, 15/2, pp. 255–278. <https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/arti->

[cles/15ii/5_siikala.pdf](#) (accessed 09.16.2021).

Stark-Arola, Laura. 1998. *Magic, Body and Social Order: The Construction of Gender Through Women's Private Rituals in Traditional Finland*. Studia Fennica Folkloristica 5. Finnish Literature Society.

Šmidchens, Guntis. 2014. *The Power of Song: Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*. University of Washington Press.

Valk, Aune and Taive Säär. 2014. "Setos' way to manage identities and well-being: shame and pride, opposition and openness". In: *Nationalities Papers*, 43(2), 337-355. doi:10.1080/00905992.2014.977855.

"UNESCO: Seto *Leelo*, Seto polyphonic singing tradition". <https://ich.unesco.org/en/RL/seto-lee-lo-seto-polyphonic-singing-tradition-00173> (accessed 08.26.2021).

THE ROLE OF WOMEN IN THE LITHUANIAN POLYPHONIC *SUTARTINĖS* SINGING TRADITION, FROM ANTIQUITY TO THE PRESENT

Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene

INTRODUCTION

Lithuania's polyphonic songs, the *sutartinės*, constitute a unique manifestation of Lithuanian traditional music. The word *sutartinės* is derived from the verb *sutarti* ("to agree" or "to attune" with another person). Today, *sutartinės* are one of the most powerful symbols of Lithuanian cultural identity, part of a "country branding" of sorts. Among the many terms that natives use to reference polyphonic songs – *kapotinės* (*choppers*),¹ *apskritos* (*rounded or circular ones*),² *sektinės* (*followers or imitators*),³ and others – scholars prefer *sutartinės*.

Sutartinės once thrived in the northeastern ethnic region of Aukštaitija. According to eastern Baltic mythology, it was not everyone, but rather a specialized group of *laumės* (goddesses, witches, enchantresses, or clairvoyants) who sang *sutartinės*. This discourse suggests both a profound respect for the *sutartinės* and the special status ascribed to their performers. The performance of these songs is also known as hymn-singing and the *sutartinės* themselves as hymns, or ritualistic songs.

The formal characteristics of the *sutartinės* (polyphony at the interval of a second, heterophony, complementary rhythms and syncopation, abundant onomatopoeic interjections, etc.) differ considerably from other manifestations of Lithuanian musical folklore. It is therefore hardly surprising that the music of the *sutartinės* evokes diverse emotional responses. This music elicited contradictory responses from the earliest days of its documentation, beginning in the XVI century. For instance, folklorists Maciej Strykowski, Theodor Lepner and others compared the old style of singing to "the howling of wolves." The music was described as "dissonant" and "unpleasant to the ear". However, the people who actually sang *sutartinės* considered the songs "terribly beautiful," like the "trumpeting of swans," the "garbling of cranes," or the "clanging of bells." The transformation in musical aesthetics that took place at the start of the XX century (a general trend toward the romantic preference for "beautiful" music with a polished, soothing delivery) generated entirely different popular attitudes toward the

sutartinės. From that time, performances of these ancient hymns were associated less and less with aesthetic pleasure; people began ridiculing *sutartinės* hymn singers. It was said that their singing was cacophonous, “like hens cackling.” The tradition of transmitting *sutartinės* singing from generation to generation in Lithuania’s villages began to decline by the mid-XX century.

But *sutartinės* hymn-singing began to be revived in the 1960s in large cities, and the process continues in the present. Today, there are lessons for learning *sutartinės*, camps to practice singing, and new groups specializing in the performance of *sutartinės* forming in Lithuania, especially in the Aukštaitija region. One such group of *sutartinės* singers with tremendous experience is *Trys Keturiose (Three by Four)*, of which the author is a member, which seeks to recover and revive different forms of *sutartinės*.⁴ Young people from urban areas, even those who have no particular interest in folk music, have begun pursuing the *sutartinės* as a unique form of meditation. Thus, although collective singing of *sutartinės* is now a lost art in the rural villages of Lithuania, it has slowly returned to life in the repertoires of folk music ensembles from the cities.

The *sutartinės* has also been resounding during dedicated evening events for some 45 years already in the annual, international folk music festival in Vilnius *Skamba skamba kankliai (Ring ring the kanklės*⁵). Different locales in Aukštaitija host regional festivals of *sutartinės*, for example *Sutarjėla, Sese sodų sodina (Sister seeding a garden)*. The *sutartinės* also resound every year at *Mėnuo Juodaragis (Black-horned Moon)*, a festival of independent, post-folk, alternative music and contemporary Baltic culture.

GENDER DIFFERENCES AND FUNCTIONS IN THE *SUTARTINĖS* TRADITION

Many *sutartinės* researchers claim that singing the *sutartinės* was traditionally the sphere of women, whereas playing folk wind instruments (for example, the *skudučiai* [multi-pipe whistles], *ragai* [horns], *daudytės* [long wood trumpets] and *lamzdeliai* [fipple flutes]) and five-string *kanklės* was the sphere of men. The bases for such a claim include many comments by singers and the archival sound recordings stored at the Lithuanian Folklore Archives. All the phonograph recordings of *sutartinės* at the Archives (from 1935–1941) feature performances by groups of three or four women singers, save for a group from Biržai, in which one man participates due to a shortage of women.

It is worth noting here that gender research was not distinguished as a separate field for some time, though there had been various efforts to understand the symbolism of femininity and masculinity in the customs, mythology and other areas of Lithuanian folklore. The first person to speak out about the gendering of experiences in the archaic culture of Lithuania was culture historian Vytautas Kavolis. According to Kavolis, “different models of comprehension regarding men and women and their interrelationships existed in the archaic stratum” (Kavolis 1992: 21, 33). Folklorist Gražina Skabeikytė-Kazlauskienė associates women with irrationality and verbal magic, while she identifies men with rational, conscious activity (Skabeikytė-Kazlauskienė 2002). Mythologist Rita Repšienė identifies the female mythological figures *laumė* (goddess of birth and earth in the mythology of eastern Balts), *ragana* (a witch that over time acquired the meaning of an evil female spirit, probably after the advent of Christianity) and *burtininkė* (sorceress). She reveals how the representation of femininity in traditional oral art is multifaceted; having lost its unitary meaning, it instead took on a polyvalent form (Repšienė 2002).⁶

The archaic Lithuanian tradition of polyphony generally associates the singing of *sutartinės* hymns with women and the playing of instrumental music with men. But some folklore scholars have found evidence to the contrary in archives and the narratives of their interlocutors. Dalia Urbanavičienė, an ethnochoreographer, called attention to the mentions of men in accounts of certain danceable *sutartinės* that can accommodate an unlimited number of participants (Urbanavičienė 2009). For instance, respondent Ona Pavidienė (age 75) noted that many people (women, men and children) would dance the *sutartinės* called *Išvedu ožj* (*Leading out the goat*) (SIS III 1380b) in a circle.⁷ Meanwhile a comment accompanying the danceable *sutartinės* *Lioj obalala Lioj* (*Fine apple tree* [in dialect]) (SIS III 1606) mentions, “As they sing, the men accompany with a low bellow.”⁸ Stasys Paliulis, an expert on *sutartinės*, recorded narratives about how *sutartinės* had been danced – but not sung – by men. As an example, Antanas Kaziūnas (b. 1847) explained, “Before they’d dance without any music. They’d sing *sutartinės* and dance, both men and women, linking arms two-by-two.” Jokūbas Gasparyvičius (b. 1846) assured the researcher that anyone in the vicinity with the desire could dance *sutartinės*. He said, “The men and girls would dance. At least 10–20 pairs – *trap, trap* [sound of stamping feet]. Only the girls would sing [hymns], four of them, but the men – no. They’d just stamp and twist their legs” (Paliulis 2002: 332). These comments show – and Paliulis’ recordings

attest – that men participated in collective *sutartinės* dances, but they did not sing. Comments accompanying several *sutartinės* indicated that men would accompany in a low, second voice. This suggests that the tradition was already transformed – it was no longer ancient polyphony, but a newer, homophonic tradition. Still, the claim that women customarily sang *sutartinės* hymns is still essentially correct.

Ethnomusicologist-organologist Rūta Žarskienė studied the tradition of the multi-pipe whistle (played exclusively by women) in southern Russia and among the Komi people of Perm. These traditions are kindred to those in Lithuania, therefore this scholar suggests that women used to play the *skudučiai* in Lithuania in earlier times (Šimonytė-Žarskienė 2003). According to the data from certain sources and from respondents, only women and young girls would play the *skudučiai* in Lithuania, as in the aforementioned regions. Most of the female respondents mentioned by Paliulis not only sang *sutartinės* hymns beautifully, but also played the *skudučiai* very well (Paliulis 1988). Žarskienė points out that, in Taujėnai of Ukmergė county, the *sutartinės* performed with *skudučiai* were actually called *builinės* after *builis*, the local name for wild celery. The whistles are constructed of small tubes cut from wild celery stalks (SIS III: 674–676). This scholar suggests that the Lithuanian *skudučiai*, which were made from umbelliferous plants, as they were in Russia, the Komi Republic, Romania and Serbia, might have also been played solely by women in earlier times. Later, after men had “taken over” this instrument, it was constructed from wood as well. These instruments have an especially archaic construction, as well as obvious ritual connections with women and magic. Thus Žarskienė hypothesized (Žarskienė 2002: 12–15) that northeastern European multi-pipe whistles and other aerophones played by women may have survived from the period of matrilineal culture in Old Europe (see also Gimbutas 1985).

Without negating the researcher’s hypothesis that the roots of this archaic aerophone may extend to the early Neolithic period, one can still question whether this was originally a women’s practice (Žarskienė 2002: 15). Instead, it seems possible that women appropriated the related multi-pipe traditions mentioned by Žarskienė from men who had, for whatever reason, stopped playing these instruments, possibly due to the appearance of “more advanced” ones.

Further, in many archaic cultures, a flute-type instrument was a phallic symbol, therefore it was taboo for a woman to touch or even look at such an instrument. What

of the labelling of the *kugikli* multi-pipe instrument as a “woman’s flute” (бабы дудки) in the Kursk region of Russia? This may imply that men (ostensibly “better” musicians) hold a condescending view of this archaic instrument, as though asserting that is now “too poor” for them.⁹ In Lithuania, there are examples of men mocking female *sutartinės* singers in phrase like “Our ‘old biddies’ have already started clucking” and “They’re clucking like chickens”. Clearly the issue of the gendered origins of the multi-pipe traditions in this region is still subject to debate.

According to the attitudes expressed by an old village community, *sutartinės* hymn-singing represents the sphere of *nature*, whereas playing music – *culture*. The villagers’ comparison of singing to playing an instrument reinforces this binary, as they seem to consider instrumental performance a “higher” form of musicianship – a goal of all *sutartinės* singers.

The common expression *kaip grote groti* (as if played) provides further illustration: “In the old days, they used to sing *sutartinės kaip grote groti* (as if they were played), while pulling flax.”¹⁰ Or “Women used to say: ‘Let’s sing a *sutartinė*’. And all four of them would start singing *kaip grote grodavo* – as if they were being played. In Baškėnai, “played” *sutartinės* also involved dancing.”¹¹ Expressions that equate singing with *skudučiai* playing also support this comparison: “The most popular way of singing the *sutartinės* was while spinning thread. In the old days, they used to sing like this: as many stanzas as people – five, six, ten, twelve. It was very beautiful, like with *skudučiai*. One starts, then another catches up, and then a third, and so it goes round and round, depending on the number of singers.” (SIS II 568) Often the Durkheimian “collective effervescence” that emerges during the singing of the *sutartinės* is glossed as “music.” An example is this description of the danced *sutartinė pasiutpolkė* (wild polka): “We’d walk in a circle, which turned with liveliness, clapping hands and singing in whatever voice a person could muster – low or high, whatever. What emerged was lively and beautiful, like some kind of music” (LTR 2071[166]). In the XX century at least, Lithuanian villagers generally associated music with melodious sounds in harmony. Fiddles, accordions and sometimes even musicians were called *muzika*, *muzikėle* (music, fine music) in various regions of Lithuania (Kirdienė 2000: 40). Importantly, the term “music” mostly describes European instruments, whereas the archaic Lithuanian *skudučiai* and *ragai* (wooden trumpets) would not be labeled as such.¹² This suggests that the *skudučiai* and *ragai*, along with *sutartinės* hymn-singing, have remained close to nature instead of being reorganized into an aesthetic (musical) activity – that is, they have not transitioned from *nature* to *culture*.

The tradition of *sutartinės* lies hidden in the symbolic link of women with nature. This might partly explain women's predominance when it comes to singing hymns, which are universally recognized in the world of music as a primeval/natural phenomenon, in contrast to instrumental music, which is already marked as a human production. Thus the playing of instrumental music is assigned to men – excepting, perhaps, the archaic *skudučiai* made of wild celery stalks, as suggested in Žarskienė's theory. Consistent with the writing of Richard Owens, who draws on the ideas of Sherry Ortner, here “nature is viewed... as inferior to culture; through culture humans were created. Women are symbolized as a connection to nature. Every culture devalues nature and identifies itself as being superior to nature (Ortner 1996 in Owens 2002: 67). According to Ortner, the association of men with culture and women with nature is universal, either conscious or unconscious (Owens 2002: 68). In Owens' view, “women are not genetically inferior to men, but have been symbolically associated to nature through culture” (ibid. 70).

WOMEN'S ROLES IN AGRARIAN RITUALS AND CALENDAR CUSTOMS

Sutartinės, performed and safeguarded primarily by women, were transmitted from generation to generation for many centuries. Today, now that the *sutartinės* have lost their former meaning, people rarely stop to consider their ritual significance, the bond between *sutartinės* and their performers, or other, deeper matters.

First, the relationship of the *sutartinės* and their female guardians need highlighting. All Indo-European nations, since antiquity, have accorded special attention to the symbolism of womanhood – the Ancestral Mother, Mother Goddess and similar “idols”. The Mother Goddess is associated with the earth and the regenerative power of women in nature (MHM: 179), in acknowledgement of women's essential ritual functions in relation to fertility.

Although the mythology of the fertility goddess can be traced back to the Paleolithic period, the typical goddess associated with the cultivation of land is more characteristic of later agrarian societies, according to mythologist Nijolė Laurinkienė. The worship of Mother Earth, according to her, manifests the worldview of farmers. The foundations of agriculture along the eastern Baltic coast can be dated to the Neolithic era (Laurinkienė 2013: 27). Laurinkienė observed that, in more primitive, sheep-herding/nomadic communities, women have typically held a less important role. However, a woman in a sedentary, agrarian society not only tends the fire of the home hearth, but

also prepares food and cultivates the land. Mircea Eliade tells us that women were the first to begin growing edible plants. Thus it is natural for women to take charge of the land and the harvest (Eliade 1997: 102).

It is likely that in the ancient years of matriarchy, many important rites, and the singing that accompanied them, were designated to the female domain. Semiotician Algirdas Julius Greimas identified a unique role for women homemakers in the structure of Baltic society. He writes:

“The keys to the farmstead signified a male head of household in Europe during the Middle Ages; however, in Lithuania, keys symbolized the wife, who carried the keys clipped to her sash. She was in charge of household matters concerning food supplies and clothing. She also assured the proper morals of the other females in her home. The family generally adopted the customs of the daughter-in-law, who brought them with her upon marriage for [what was known as] the “family fermentation” – a loaf of bread and a keg of beer constituting the preserved food. This was because, additionally, the uncle from the mother’s side was considered a closer relative than the father’s brother. All that serves to explain the family structure within the sphere of traditions, as an inheritance for the Baltic society of an ancient, matriarchal structure” (Greimas, Žukauskas 1993: 89).

According to Tatjana Bernshtam, the feminine element was particularly important during spring and summer calendar holidays among Slavic peoples, when themes of a “woman’s mission” predominated, and found expression through the symbol of earth-soil and women’s/girl’s characteristics of aggression and freedom in contrast to the passivity and dependence of men (Bernshtam 1988: 266). The same is also true in Lithuania, where only women would perform many calendar rites. One such archaic rite was the visiting of the rye fields and ritualistic drinking of beer on Whitsunday, marking the end of planting season and the beginning of summer tasks. As Laurinkienė explains, this archaic rite determined the quality of the grain (Laurinkienė 2013: 149). Many folklore studies identify the visiting of the rye fields as a function of women exclusively (although, after WWII, men and even children would visit the rye fields as well). Hymns called *paruginės* (*along the rye*) would be sung to accompany this rite. Their purpose was to encourage the growth of a hefty grain (Čiurlionytė 1969: 116). Clearly the main role in the rye ritual, as well as many other rituals performed in spring, is ascribed to women, probably due to the close proximity of women to

Žemyna, Goddess of Earth (akin to Mother Earth). Another notable aspect of the rye visiting ritual appears in the texts of *paruginės* hymns. A review of all the *sutartinės* pertinent to beer brewing (many of them *paruginės* hymns) reveals that it was women only who prepared this ritualistic beverage (audio ex. 1), as evidenced in the lyrics (*sesiula*, *sesutelės* [*little sister(s)*] [diminutive, dialect]); *motinėla* (*mother* [diminutive, dialect]); “We’ll make a bit of beer, no sweeter than a bit of mead. We’ll invite our folks, our dad and mum. Drink dad, have some fun. At my bride, don’t be lookin’ none” (SIS II 507 and var. SIS I 297);¹³ “Let’s go, sis, to pluck us some hops, make us good beer, Drink up sis, let’s go party” (SIS II 508)¹⁴, etc. Therefore brewing beer as well as drinking it “along the rye,” coupled with the ritualistic visiting of the rye while singing *paruginės* hymns, indicate strong ties to Žemyna, or *Mother Earth*. Women assure the success of the harvest.

♩ = 88

A - py - nė - lis au - ga, čičū - to rū - to lin - go.

Čičū - to, čičū - to rū - to, čičū - to, čičū - to rū - to.

Ex. 1. *Paruginė sutartinė Apynėlis augo*. *Sutartinės* singers Tatkūnai, Ukmergė, Agota Gričienė (age 87), Barbora Stimburienė (88), Marijona Gričienė (67). Written down by Juozas Kartenis in 1935; LTR 836(48) (SIS 574b).

On Whitsunday nights (early mornings), instead of the usual shepherds, young girls would herd the cattle in many parts of Lithuania. The hostess would pack butter, cheese and bread for them. The girls would enjoy the food as they sang until daybreak. The name of this ritual was *rytelis* (*morning* [diminutive]) or *ginti ryto* (*to herd in the morning*) (audio ex. 2).¹⁵ The young men of the village would come out to help the girls herd and enjoy their company. Then a “wedding” would be arranged. The main participants in this ritual, known as the *rytelininkės* (*morning girls*), would dress the cows in wreaths after herding them home while singing. The farmstead hostess would greet them by pouring cold water over them from milk pails. This custom was said to make the cows produce more milk (Balys 1993: 135), to encourage the earth’s fertility

and growth, and to assure health and vitality for the farmers as well as for the animals.

R. Ry - to, ry-te - lio, ry-to ra-ti - lè - liu, ry-to ra-ti - lè - liu.

P. Ry - to, ry - to, ry - to ra-ti-lè-liu, ry - to ra-ti-lio.

Ex. 2. *Rytelis* 'Morning' *sutartinė Ryto, rytelio*. Sung by Ona Smilgienė (age 74), Gavėniškis Biržai. Written down by Adolfas Sabaliauskas in 1911 (SIS 534).

Interestingly, men would sometimes attempt to intervene in the springtime rites, as though in response to a feeling of inferiority. For example, in Lithuania during St. George's Day (the day the animals are put out to pasture, usually April 23), the women would sing "*Jurginės* hymns" (according to one singer, "with a little help from girls and old ladies").¹⁶ One singer related, "During George's <...> we'd go by the rye, stand on top of the fence (in the past, all the fields were fenced) and sing loudly, making our voices stretch out, so we'd be heard far off. Seeing us, the men would chase us, making us scatter, saying, 'What're you shrieking for like crows over here? – You'll call in the cold!'" (MFA KTR 12/24). Despite the provocations by men, women would continue their ritualistic hymn-singing for as many as twelve days (see Račiūnaitė-Vyčinienė 2012). This may be the reason why women and young girls often gathered in friendship societies during the spring.¹⁷

Writings on Baltic religion and mythology from the XVI-XVII centuries attest to women's gathering in isolation from the rest of society to perform rituals dedicated, in part, to the deity of the earth (Laurikienė 2013: 30). As Jesuit missionary Jokūbas Lavinskis wrote, "Women alone would sacrifice a pig, well-fed over time (to *Tellure Dea*, the Earth Goddess) and, upon preparing it themselves, invite a prophetess and consume it all together" (BRMŠ II: 608). Another valuable description of pig sacrifices to the goddesses is the 1614 report by Jesuit missionaries in the Baltics, discovered and published by philosopher Vytautas Ališauskas. Women alone performed the sacrifices under the supervision of a [female] leader/priestess figure:

"The gift for goddesses living in barns was a female pig; before her, there would be a lovely procession solemnly heading towards the barns: a woman wearing a

dark cloak, dressed as a priestess, led the procession. Women wearing wreaths woven from pea stalks and empty chickpea pods would follow her, carrying food and drink and singing. Once they arrived at the barns, they summoned the goddesses living beneath the steps (upon which, per tribal custom, a sheaf would be placed in the sun) and prayed for happiness, asking the goddesses not to war against them or their wellbeing, not to harm them, but to be favorable and goodhearted towards them” (Ališauskas 2012: 361).

The aforementioned friendship circles of women (and young girls) may have had certain ideological similarities to the secret organizations of women which existed broadly among archaic, tribal peoples (and still survive in certain areas). These organizations were concerned with elevating the status of the woman within the family and increasing the influence of women within society as a whole (Lips 1954). This is not to suggest that there were direct connections in Lithuania between secret organizations of women and the friendship gatherings previously mentioned; rather, it is an effort to identify a pattern of exaltation of women – descendants of the Mother Goddess – and women’s power to perform certain exceptionally important rites.

THE SPECIAL STATUS OF FEMALE *SUTARTINĖS* SINGERS

By now it should be clear that vocal *sutartinės* are a sacred, female-gendered sphere. One hymn singer told XIX-century linguist Mykolas Miežinis that mostly women sing *sutartinės* and that their “mothers knew the kind of hymns which were held in secret and very rarely sung. The words were held in high esteem and considered irreplaceable” (PFO, inventory 1, nr. 31, p. 89). Such a description speaks to the significance and sanctity of the *sutartinės*. Valuable observations by Mykolas Biržiška during the early XX century corroborate this: “The *sutartinės*, which sometimes seem mysterious to the people of our times <...> are fading: the *sutartinės* had been greatly circulated <...> and, they say, they had originated from *laumės* or *laumaitės* [the latter the diminutive of the former]. After people became Christians, they referred to *laumės* as witches. If girls liked singing *sutartinės*, they would suffer long years of waiting to marry, because young men were afraid they might be witches (Biržiška 1921: 31). That *sutartinės* hymn singers would be considered *laumės* or witches, i.e. mythical beings or sorceresses, speaks to their exceptional status. A reference to the ancient spirits has survived in the name of a song, *Laumės sutartinė* (Witches’ *Sutartinė*)¹⁸, found near Dubingiai in the *Molėtai* region. The song tells of three *laumės* who lived a

few kilometers from each other and sang *sutartinės* together (PDI: 474). This theme of singing *laumės* is further developed in another similar tale about a *sutartinė* sung by three *laumės* (witches).¹⁹ The fact that the *laumės* themselves sing *sutartinės* seems like evidence of the close ties *laumės* have with farming and crop fertility. In a sense, they are goddesses of the land's fruitfulness and fertility. In some mentions, *laumės* are imagined as giants (they rearrange the terrain or, as mentioned, sing *sutartinės* at significant distances from one another). "Since the name goddess is sometimes ascribed to them alongside descriptions of their activities and physical traits, these beings can be considered demi-goddesses" (Vélius 1977: 128).

As mentioned, performers of *sutartinės* were also considered witches. How were the *sutartinės* linked to these mythical beings? The word witch, according to Vélius, "is very old with an original meaning closely related to the words prophetess and soothsayer (fem.)" (Vélius 1977: 252). The associations of prophetesses, soothsayers [fem.], reciters of incantations [fem.] and other sorts of women engaged in the extrasensory arts with singing has survived in many places throughout the world.

Lithuanian archaeologist Maria Gimbutas claims there were "holy men" as well as "holy women" – prophetesses and sorceresses who performed rituals and sacrifices to goddesses, especially to Žemyna (Earth Goddess) and Laima (Destiny Goddess). These goddesses are mentioned throughout history, into the XIX and early XX centuries (Gimbutas 1985: 174). The role of the holy women was to guide behavior during holy days throughout the year and to mediate between deities and people. They also performed sacrifices and foretold the future (Gimbutas 1985: 174).

It is therefore likely that the first *sutartinės* hymn singers were soothsayers of sorts. The fact that only small, select groups of people, rather than the masses, sang the *sutartinės*, supports such an assumption. Generally a group of singers would be comprised of members of one family (mother and daughter, aunts, etc.) or the closest neighbors. The specialized art of performing *sutartinės* was thus transmitted from generation to generation within the family. It is believed that the custom of singing with neighbors evolved later – from the beginning, it was a family (and even earlier, tribal) tradition. In the far distant past, *sutartinės* apparently constituted an elite art form. The *sutartinės* may have resounded in a significantly wider circle, but few people understood or safeguarded their meanings. As such, the situation is similar to that Boris Putilov describes with regard to ritualistic dances: although everyone knew how

to dance, few mastered the ritualistic choreography, or its place in the ceremony and the roles of the other dancers (Putilov 1980: 127). The “safeguarding” of melodies was also a privilege of “great people” and a privilege of “specialists” (ibid. 255).²⁰

The sheer abundance of onomatopoeic sounds surviving to the present also indicates that it was a privileged stratum of women who had access to the meanings of *sutartinės* hymns. The past several generations of hymn-singers have been unable to interpret the meanings of these texts. The unusual number of such onomatopoeic sounds indicates that the *sutartinės* held an exceptional role in ritualistic rites, possibly as incantations.²¹

Without doubt, it is now exceptionally difficult to definitively establish the meanings of the *sutartinės*’ presumed incantations. Some *sutartinės* songs are comprised exclusively of onomatopoeia or interjections (possibly also magical words). Their constant repetition is almost mantra-like. The syncretic nature of *sutartinės*, which encompasses repetitions of monotonous sounds and movements, could serve as an illustration of how acoustic, tactile and visual stimuli converge to induce an altered state of consciousness. According to performers and listeners of *sutartinės*, these songs also have an unusual hypnotic effect. (To date, no one has conducted an in-depth study of this.) The monotonous musical and choreographic rhythm and the constant repetition of refrains, as well as the actual structure of the polyphonic hymns, are believed to contribute to this effect.

“SUTARTINĖS CIRCLES” – A NEW SOCIOCULTURAL PHENOMENON

Lithuanian *sutartinės* belong to a type of “polyphonic culture” in which both social and musical components of polyphony are broadly attested. *Sutartinės* can be regarded not only as a concordant relationship between singing voices but also as a metaphor for harmonious social relations; these aspects are interconnected. It is no coincidence that, since antiquity, *sutartinės* have been sung in small groups of women with close family ties, female neighbors, or good friends. These women have maintained both social relations and spiritual connections through singing. Indeed, only when a female singer knows the characteristics of another woman’s vocal timbre and her musical capabilities is it possible to carry out the requirements of *sutartinės*: “to toot,” “to pipe” (as if to imitate *skudučiai*), “to beat” the voices well – in other words, to *harmonize* them.



სუტარტინების წრე ხალხური მუსიკის საერთაშორისო ფესტივალზე სკამბა სკამბა კანკლიაი 2017. ვილნიუსის ეთნიკური კულტურის ცენტრი.
The sutartinės circle at International folk music festival Skamba skamba kankliai 2017. Vilnius Ethnic Culture Center.

Since their inscription on UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2010, *sutartinės* experienced a renaissance. They are emerging as an essential component of Lithuanian identity. By uniting people of various ages and social groups who have a range of musical experiences and abilities, *sutartinės* acquire special meaning as a form of ensemble singing and cultural activity. As stated above, singing in mixed-gender groups was not typical of rural tradition, though it was documented in more recent centuries. Nevertheless, it is mixed-voice singing that people seem to find appealing in recent times. Now, anyone with the desire can partake in the collective singing of *sutartinės* – there is no special training required. To be thoroughly absorbed in rhythmic music (very often singing is accompanied by drums), repeating incomprehensible, “mesmerizing” refrains, is a very appealing and socially unifying experience. Group singing of this sort affords a means of access to “ancient rituals” and a sense of social solidarity that can translate quickly into a state of euphoria or “trance.” According to a study of *Suburtyinė*, or a marathon-gathering

of *sutartinė* singers: “*Sutartinės* accept and include each and every person in their encompassing warmth, whether it be an infant sleeping in its mother’s arms, a rowdy toddler, a university student, a senior citizen, or even a four-legged pet” (Barauskaitė). At the end of the event this author describes, everyone was invited to form a circle: “Holding hands, stomping our feet, and feeling the melody, we moved in a circle. This communion that *sutartinės* provide is unique. A stranger took my hand, squeezed it tightly and smiled at me as she sang” (ibid.).

Recently a new practice has emerged at the conclusion of certain events – the *sutartinės ratas* (*sutartinės circle*). The *sutartinės circle* may be considered an invitation to learn *sutartinės*, by forming a large circle of like-minded beginners.²² In today’s society, the *sutartinės circle* is gaining popularity, and appears to be gradually surpassing traditional group singing (video ex. 4).

SUTARTINĖS – A FORM OF WOMEN’S SPIRITUAL COMMUNION

Today, in the second decade of the XXI century, *sutartinės* are an important means for women to search for their spiritual path, a way of spiritual self-education. There is no easy answer to the question of what inspired modern women’s interest in archaic *sutartinės*. The revival has taken the form of new works of scholarship, which discuss the role of women in Lithuanian Baltic culture in detail (Gimbutas 1995; Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene 1995; 2002; 2018; Urbanavičienė 2009), concerts, projects and educational activities led by specialised groups of (female) singers, increased media attention to *sutartinės*, and even charismatic individuals who have emerged as spiritual “guides” for women. Many of these activities and events are promoted on the internet, on social media in order to attract as many women as possible. For example, the sisters Dorotė and Agota Zdanavičiūtė invite women to the Yellow Sofa Club, where “on the occasion of Mother’s Day, mothers and daughters will be welcomed by a circle of *sutartinės*. Introducing herself as ‘a nurturer of old traditions, musician, artist, herbalist, women’s self-care practitioner, member of the music groups *Sen Svaja* and *Laiminguo*, D. Zdanavičiūtė-Girskienė invites you to the “Women’s *Sutartinės Circle*,” encouraging you to ‘join feminine fellowship, in healing sounds and in ancestral wisdom!’”²³

The educational and concert project *Pramočių giesmės* (*Hymns of the Female Ancestors*) has been running for several years.²⁴ Its initiator and promoter is folk-rock singer Laurita Peleniūtė. In her somewhat enigmatic formulation, “it is a project

where people return to their roots by singing. Folk songs and *sutartinės* bring us back to our natural way.” The project includes programs like “Constantly spinning circles of songs and *sutartinės*” (in Vilnius and other cities); “Discover the *sutartinė* in you (five sessions for small-group vocal training through *sutartinės*); and “Teamwork using the unique and oldest singing system in Lithuania” (a specialized training program for organizations). While Peleniūtė’s project is essentially a commercial venture, it attracts a large number of participants and introduces the wider public to *sutartinės*.

While there has been no systematic study of the women who participate in informal *sutartinės*-centered groups, a number of statements by participants can be found on the internet. Some of them are very personal and describe a search for and “discovery” of spiritual experiences in *sutartinės*. Ieva drives about 30 kilometres from her home in the Lazdijai district to Alytus every Wednesday, together with her two young children, to sing the traditional folk songs in a circle of like-minded people: “In the beginning, it was sort of a selfish desire. I love singing *sutartinės*, but I can’t do it alone. I started looking for people who wanted to sing together. I tried to set up a circle in Lazdijai, but there were no takers. Then I decided to look for people from Alytus who could join a *sutartinės* circle. I was lucky” (Kudzienė). Rasa (one of the first members of this women’s circle, who travels from the outskirts of Alytus every Wednesday with her two children) says: “For me, *sutartinės* are a form of relaxation.” Her husband jokingly tells her, “It’s time for you to sing,” whenever she gets nervous or tense.

A gathering of women around *sutartinės* in Zapyškis (Kaunas district) is described as enabling a similarly relaxing atmosphere.²⁵ According to the women involved, singing *sutartinės* is a way of setting aside time to restore the spirit, to close the door to the outside world and immerse oneself in the flow of song for a couple of hours. “Singing *sutartinės* helps us to return to the pace of human time, rather than being caught up in the quick pace in which we all live now,” says member Jūratė. “Singing *sutartinės* offers both focus and relaxation – you have to focus in order to hear the others and relax in order to sing,” says Daiva. According to Violeta, when you sing, time doesn’t exist, “you’re in another space, your mind is finally silent, you follow the sound, the rhythm, you disconnect from the external environment and... you become aware of who you really are. Silence and peace arrive.” Daiva even likens womanhood itself to the singing of *sutartinės*: “You get a voice, you pass it on to another. So too does a woman, she is always giving – food, love; a baby comes from a woman, but you have to receive something in order to give birth to it.” When asked if they accept

men into their circle, the women said: “Rarely. One time a man joined and somehow made it to the end, but when he left he said, “Well, I sang with the witches,” and never came back. It was too intense for him.” All this suggests that women have a special relationship and spiritual connection to *sutartinės*, which they experience every time they sing.

CONCLUSIONS

The relationship between women and *sutartinės* dates back to ancient times. Its origins can be traced back to the matrilineal culture of old Europe, as well as to early agriculture. It is almost certain that women were the pioneers of agriculture, thus it is not surprising that they became the owners of land and harvest. They were responsible for rites ensuring fertility and the harvesting of crops, which were accompanied by the singing of *sutartinės*.

The reference to *sutartinė* singers as fairies (and later, witches) is not accidental. The aforementioned “transformation” of fairies into witches can be related to the feminization of religion in the XVII century, when, according to cultural historian Vytautas Kavolis, “the image of the woman is divided into a heavenly ideal and a witch-like rebel” (Kavolis 1992: 43). The concept of a witch, according to Kavolis, could have emerged from men’s fears that women were becoming more independent. At the time of the witch hunts in the XVI-XVIII centuries, people whose behavior stood out from the norm were accused of being witches (Sabaitytė 2010: 81). It is not surprising that those who sang *sutartinės* were also assigned to the category of those who engaged in witchcraft.

On the one hand, *sutartinė* specialists indeed may have been “witches” according to the old understanding of wise women, healers, or diviners. On the other hand, people may have started calling them witches at a later stage, after the tradition of singing *sutartinės* began to disappear. They were the keepers of an old tradition and guardians of hymns that were no longer relevant or understandable to the people around them, thus they were regarded as keepers of esoteric knowledge. The transformation may also have been related to a shift in attitudes toward magic. As Bronė Kerbelytė observes, “magic began to disappear from most people’s everyday life, and more conservative people began to be ridiculed or regarded as dangerous, like witches and warlocks” (Kerbelytė 1999: 246).

At the beginning of the XXI century, *sutartinės* are gradually emerging not so much as a musical, as an increasingly important social, phenomenon. Alongside their revival in concert form in urban settings, which predominated at the turn of the XX century into the XXI, *sutartinės* are emerging as a new form of social solidarity – as if they are returning to their grassroots communities. Today, despite the growth of a more general “*sutartinės* movement” involving large mixed-gender formations, women are still organizing themselves in small, separate groups. In these more exclusive gatherings, which have been perceived as “witch-like” by outsiders, they seek a spiritual springboard for their own, feminine world by singing songs, and thus sheltering themselves from external stimuli.

Translated by *Vijolė Arbas* and *Vaiva Aglinskas*

NOTES:

1. The naming is probably due to the peculiar kind of chopping sound that results from the “clash” of seconds.
2. It seems that the cyclicity of the music motivated the positioning of singers in a circle: “One begins, soon the next one catches it and, from her, the third one, and so it goes *around* depending on the number of singers.”
3. The lead *sutartinės* singer begins, determines the pitch, regulates the timing, and takes responsibility for the overall mood of the performance, all while singing new lyrics/poetic texts (called “gathering words”). The other singers follow. Thus imitation or “following from behind” is one of the guiding principles for the organization of *sutartinės* music.
4. I am most thankful to the members of my *sutartinės* singers’ group *Trys Keturiose*: A. Bareikytė, I. Karbauskaitė, A. Navasaitytė, G. Širkaitė, B. Vilkauskienė, D. Norvaišytė, E. Sereičikienė, R. Visackienė and A. Žilinskienė. Dashing about with these women (for over 30 years with some), I was able to grasp many secrets inherent in the *sutartinės*. This group is akin to a creative “laboratory” that experiments with various forgotten and non-traditional styles of singing, reconstructed or edited melodies, and alternative forms of *sutartinės* expression that integrate jazz, electronic, alternative and traditional music of other nations. See also the artistic projects *Mugam* and *Sutartinės: Dialogues* (video ex. 1), *Ancestors* (video ex. 2), *Rasų Ratas ‘Circle of Rasas’* (video ex. 3), etc.
5. A traditional Lithuanian stringed, zither-like instrument.
6. Repšienė’s observations about the multidimensionality of feminine representations and the loss of unitary meaning may help to explain the ambiguity of women’s role in Lithuania in the

tradition of skudučiai 'multi-pipe whistles,' discussed later in this paper.

7. The following comment appears with the manuscript: "This song-hymn is danced by women stomping and twirling, one by one, as it is sung. Men and children dance as well. This song is named a dance – *Ožys* ('Goat'). The singer could not explain clearly how this dance should be performed" (transcribed by J. Jurga, 1938, LTR 1412 [36]).
8. Elzbieta Jankauskienė, age 72, Kupiškis. The following comment appears with the manuscript: "The singer [female] could no longer remember the *sutartinės*. When the men sing, they *tūravoja* ['accompany' in a low voice] – *bauboja* ['bellow']" (transcribed by J. Vaitiekūnas in 1956).
9. According to the tradition of instrumental music-making in Pliochovo village in the area of Kursk region, only women play the *kugikli*, whereas only men play the horn, fiddle and accordion.
10. Vasiliauskas, born 1847 in Bakšėnai Village, Biržai County. Transcribed by S. Paliulis, 1932 (LLIM, nr. 119).
11. Jurgis Borisas, born 1866 in Bakšėnai Village, Biržai County. Transcribed by S. Paliulis in 1932 (LLIM, nr. 5).
12. Similarly, the word "music" in traditional Russian culture frequently indexes a musical instrument that is, above all, purchased and factory made (for example, an accordion or a balalaika). Sayings spread among village musicians attest to this, for example "«играть на музыке» ['to play on music]"; "«гармонь да скрипка – самая сильная музыка» ['accordion and fiddle are the best music]', etc. Meanwhile, traditional instruments are constructed by musicians themselves at the lowest possible cost and have no commercial value. The term "music" is only conditionally ascribed to these latter instruments (Velichkina 2005: 161).
13. Original, in Lithuanian dialect: "*Padarysim Alutėlio, Nesaldesnio Midutėlio. Pasikviesim Savo tėvų, Savo tėvų and motulį. Gerk, tėvuli, Radavokies, Manį jaunos Nadabokie.*"
14. Original, in Lithuanian dialect: "*Eisim, sesel, pasiraškyt apynėlių, Alutėlio padaryti. Gerkim, sese, uliavokim.*"
15. Several *rytelis* ['morning'] *sutartinės* have been recorded in the area of Biržai, e.g., "*Ryto rytėlio* ['Of the Morn, Fine Morn']" [SIS II 534], "*Ar kas ryto gynė?* ['Who let out the herd this morning?'] [SIS II 538], "*Mano vainikas, judabra* ['My wreath, judabra']" [SIS II 539] and others.
16. Respondents emphasized that the singing of St. George Day hymns was a matter for girls and women. Females used to perform these rituals in open spaces, usually from an elevated position – on a fence or a bale of hay – or simply while walking about in the rye fields shouting to George, who is responsible for unlocking the earth. Laurinkienė explains why females were primarily responsible for this ritual: it is the nearness of the female to Mother *Žemyna* 'Earth' (Laurinkienė 2013: 192).
17. Springtime gatherings of women were known as *morgostje* (*morgoski*) in areas of southern

- Russia roughly consistent with those formerly settled by the Viatichi peoples. Only married women participated in such gatherings. Song lyrics were said to have had an especially magical character (Bernshtam 1988: 149).
18. Ksaveras Ilgevičius, age 75, transcribed by Jurgis Dovydaitis in 1968 (LTR 4105 (262)).
 19. Elena Maciulevičienė-Grigelevičiūtė, born and still residing in Žydovainiai village, Molėtai region, transcribed by Rita Balkutė in 1996. This author is grateful to Balkutė for sharing her fieldwork data.
 20. Analogies can be discovered in various cultures, for example every Hawaiian song (*mele*) has several meanings: the direct (understandable by all), the mythological-historical, and the deeply hidden – the *kauna* (Tokarev, Tolstov 1956: 645).
 21. Women who perform incantations identify as witches in some traditions. According to Repšienė, traditional communities have often ostracized women engaged in witchcraft (Repšienė 2004: 36). Recall here Biržiška's germane comments about how young girls who sang *sutartinės* were considered witches and how men therefore feared taking them as brides.
 22. The following groups exist in Lithuania: “*Sutartinės ratas*” [‘The *sutartinės* circle’] in Klaipėda City, in Vilnius City (led by sisters Agota ir Dorotė Zdanavičiūtės), “*Sutartinių ir dainų ratas*” [‘The *sutartinės* and songs circle’] in Kaunas, “*Sutartinės mankšta*” [‘The *sutartinės* gymnastics’] in Vilnius (led by Agota Zdanavičiūtė), etc.
 23. <https://www.gaia.lt/saviugda/sutartiniu-ratas-moterims>
 24. <http://www.promociugiesmes.lt>
 25. The core of the Zapyškis singing community is comprised of six women: architect Jūratė Sodekienė (50 years old), IT specialist Daiva Vaišnorienė (40), ecologist Kristina Andrašūūtė (40), massage therapist Ugnė Buslienė (40), seamstress Violeta Dabrilienė (49) and music teacher Miglena Perminienė (43).
<https://www.zmones.lt/naujiena/zapyskio-moteris-jungia-sutartines-padedancios-susikaupti-ir-atsipalaiduoti.44859a0b-9ae0-11e8-9f90-aa000054c883> (accessed 14 July 2018)

ABBREVIATIONS:

- BRMŠ (Lithuanian abbreviation, reference to): Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai (Sources of Baltic religion and mythology), Vol. 2: XVIII century, edited by Norbertas Vėlius, Vilnius: 2005.
- LLIM (Lithuanian abbreviation, reference to): Lietuvių Liaudies Instrumentinė Muzika (Lithuanian Instrumental Folk Music), Edited by Paliulis, S., Vilnius, 1959.
- LMD (Lithuanian abbreviation, reference to): Lietuvių mokslo draugija (Lithuanian Scientific

Society).

LTR (Lithuanian abbreviation, reference to): Folklore Manuscript Library of the Lithuanian Institute of Literature and Folklore.

MFA KTR (Lithuanian abbreviation, reference to): Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikinio folkloro archyvo Tautosakos rankraštnas (Folklore Manuscript of the Musical Folklore Archive at the Lithuanian Academy of Music and Theater).

PDI (Lithuanian abbreviation, reference to): Pasakos su dainuojamaisiais intarpais (Folk Tales with Sung Inserts), compiled by Jurgis Dovydaitis, Vilnius: Vaga, 1987.

SIS (Lithuanian abbreviation, reference to): *Sutartinės*: Daugiabalsės lietuvių Liaudies Dainos (*Sutartinės*: Polyphonic Lithuanian Folk Songs), Volumes 1, 2, Vilnius, 1958, and Volume 3, Edited by Slaviūnas, Z., Vilnius, 1959.

KOOBA (Russian abbreviation, reference to): Kalendarnyye obychai i obryady Vostochnoy Azii. Godovoy tsikl (Calendar customs and ceremonies of East Asia. Annual cycle). Editors: R. SH. Dzharlygasinova, M. V. Kryukov. Moskva: Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury izdatel'stva „Nauka“, 1989.

MHM (Russian abbreviation, reference to): Mify narodov mira (Myths of the Peoples of the World). Ed.: S. A. Tokarev. T. I–2. Moskva: Nauka, 1980–1982.

PFO (Russian abbreviation, reference to): Russkoye geograficheskoye obshchestvo (Russian Geographic Society), Inventory 1, No. 31, p. 89.

AUDIO EXAMPLES:

Audio ex. 1. *Paruginė sutartinė Apynėlis augo. Sutartinės* singers Tatkūnai, Ukmergė, Agota Gričienė (age 87), Barbora Stimburienė (88), Marijona Gričienė (67). Recorded by Zenonas Slaviūnas in 1937, LTR pl 615(15).

Audio ex. 2. *Rytelis 'Morning' sutartinė Ryto, rytelio. Sutartinės* singers *Trys Keturiose*, Vilnius. Recorded by Rimantas Motiejūnas in 1998. CD Lithuanian Traditional Music. *Sutartinės*. Vilnius: Tautos namų santara, 1998.

VIDEO EXAMPLES:

Video ex. 1. *Muğam and Sutartinės: Dialogues*. Performers: Teymur Nadir Kerimov, artistic director, composer, rock musician, *Trys Keturiose*, Azerbaijani muğam musicians: Elšan Mansurov, Malik Mansurov and Ehtyram Huseynov, Lithuanian multi-instrumentalist Evaldas Vyčinas, string quartet “Chordos” and others.

<https://www.youtube.com/watch?v=Mqc4lloUxNc>

Video ex. 2. *Ancestors*. Performed by Abraham Brody and *Trys Keturiose*. Clips from live performance at the Art Gallery London, July 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=gSpsotYZ8Ts>

Video ex. 3. *Rasų Ratas* 'Circle of Rasas'. Performers: Brigita Bublytė, artistic director, actress, singer, *Trys Keturiose*, Dominykas Vyšniauskas, trumpeter and improviser.

https://www.youtube.com/watch?v=cJmjnYWY_W8

Video ex. 4. Sutarjėla, Aukštaitija's regional chamber festival of sutartinės in Ignalina district, Ladakalnis, 04-16-2016, <https://www.youtube.com/watch?v=IDzC91VofzM>

REFERENCES:

- Ališauskas, Vytautas 2012. "Deivių vaizdinio apmatai pagal XVI–XVII a. rašytinius šaltinius." In: *Sakralieji baltų kultūros aspektai*, P. 350–368. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Balys, Jonas. 1993. *Lietuvių kalendorinės šventės*. Vilnius: Mintis.
- Barauskaite, Rugilė. "Suburtnės sutartinės atrakino kauniečių širdis: tai – seniausia lietuvių malda 'Sutartinės of Suburtnė have unlocked the hearts of Kaunas residents: the oldest form of Lithuanian prayer'". <https://kauno.diena.lt/naujienos/kaunas/menas-ir-pramogos/suburtnes-sutartines-atrakino-kaunieciu-sirdis-tai-seniausia-lietuviu-malda-1039386> (accessed 07.05.2021).
- Bernshtam, Tatyana. 1988. *Molodezhv obryadovoy zhizni russkoy obshchiny XIX–nachala XX veka (Youth in the Ritual Life of the Russian Community in the 19th-early 20th Centuries)*. Leningrad: Nauka.
- Biržiška, Mykolas. 1921. *Dainos keliais*. Vilnius: Švyturys.
- Čiurlionytė, Jadvyga. 1969. *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai*. Vilnius: Vaga.
- Eliade, Mircea. 1997. *Šventybė ir pasaulietiškasumas*. Vilnius: Mintis.
- Gimbutas, Marija 1985. "Pre-Indo-European Goddesses in Baltic Mythology." In: *The Mankind Quarterly*, 1. P. 19–26.
- Greimas, Algirdas Julius and Žukaus, Saulius. 1993. *Lietuva Pabaltijy*. Istorijos ir kultūros bruožai. Vilnius: Baltos lankos.
- Ivanov, Vyacheslav. 1974. "Opyt istolkovaniya ritualnykh i mifologicheskikh terminov, obrazovannykh ot aśva–"kon" ("Experience in the Interpretation of Ritual and Mythological Terms Derived from Aśva – "Horse"). In: *Problemy istorii, yazykov i kultury narodov Indii (Problems of History, Languages and Culture of the Peoples of India)*. Ed. Zograf, G. A., Toporov, V. N., C. 75–138. Moskva: Nauka.
- Kavolis, Vytautas. 1992. *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*. Vilnius: Lietuvos kultūros institutas.
- Kerbelytė, Bronislava. 1999. "Raganos joja žirniauti." In: *Augalų ir gyvūnų simboliai. Senovės baltų kultūra*, 5. Compiled by Usačiovaitė, E. P. 237–247. Vilnius: Gervėlė.

- Kirdienė, Gaila. 2000. *Smuikas ir smuikavimas lietuvių etninėje kultūroje*. Vilnius: Krona.
- Kudzienė, Vija. "Į Alytų moteris vilioja sutartinės: ir atpalaiduoja, ir baimę nugali 'Sutartinės draw women to Alytus: singing helps them relax and conquer fears.'" AlytusPlus.lt. <https://m.alytusplus.lt/naujienos/i-alytu-moteris-vilioja-sutartines-ir-atpalaiduoja-ir-baime-nugali> (accessed 07.26.2021).
- Laurinkienė, Nijolė. 2013. *Žemyna ir jos mitinis pasaulis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Lips, Julius. 1952. *Vom Ursprung der Dinge. Eine Kulturgeschichte des Menschen*. Leipzig.
- Ortner, Sherry B. 1996. "Making Gender: The Politics and Erotics of Culture". In: *Beacon Press Boston Massachusetts*, pp. 5–32. Beacon Press Boston Massachusetts.
- Owens, Richard. 2002. "The Mythological Role of Gender Ideologies: a Cross-Cultural Sample of Traditional Cultures." In: *Nebraska Anthropologist*, 76, pp. 57–71.
- Paliulis, Stasys. 1988. "Sutartinių ir skudučių keliais." In: *Aš išdainavau visas daineles: Pasakojimai apie liaudies talentus – dainininkus ir muzikantus*, t. 2. Compiled by Krištopaitė, D. P. 31–55. Vilnius: Vaga.
- Paliulis, Stasys. 2002. "Sutartinių suktinis, kurį šokęs net Petras I." In: *Sutartinių ir skudučių keliais. Stasys Paliulis. Tautosakininko gyvenimas ir kūryba. Compiled by Vyžintas, A. P.* 331–335. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija.
- Putilov, Boris. 1980. *Mif-obryad-pesnya Novoy Gvinei (Myth-Rite-Song of New Guinea)*. Moskva: Nauka.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva. 1995. "Moterys – sutartinių atlikėjos." *Liaudies kultūra*, 1. P. 18–22.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva. 2002. *Lithuanian Polyphonic Songs Sutartinės*. Vilnius: Vaga.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva. 2012. "Botagas. Darbo įrankis, papročių atributas, simbolis... ir muzikos instrumentas?" In: *Liaudies kultūra*, 2 (143). P. 33–59.
- Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva. 2018. *Sutartinių audos*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Repšienė, Rita. 2002. "Magiškumo sugestija: Laumė-ragana-burtininkė." In: *Tautosakos darbai*, XVI (XXIII). P.155–164.
- Repšienė, Rita. 2004. "Tradicijų sakirtose: 'Kito' tapatumas." In: *Tautosakos darbai*, XXI (XXVIII). P. 33–40.
- Sabaitytė, Giedrė. 2010. "Raganų tapimas „užribio žmonėmis“ Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje." In: *Lietuvos istorijos metraštis*, 2009, 1. P. 69–88.
- Skabeikytė-Kazlauskienė, Gražina. 2002. "Moteris lietuvių liaudies padavimuose." In: *Tautosakos darbai*, XVI (XXIII). P. 50–56.
- Šimonytė-Žarskienė, Rūta. 2003. *Skudučiavimas šiaurės rytų Europoje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Terentyev, Andrey. 1989. "Sutra serdtsa pradzhyaparamity i yeye mesto v istorii buddiyskoy filosofii" ("The Prajnaparamita Heart Sutra and Its Place in the History of Buddhist

- Philosophy"). In: *Buddizm: istoriya i kultura (Buddhism: History and Culture)*. S. 4–21. Moskva: Nauka.
- Tokarev, Sergey A., Tolstov, Sergey P. 1956. *Narody Avstralii i Okeanii (Peoples of Australia and Oceania)*. Editors: Tokareva, S. A., Tolstova, S. P. Moskva: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR.
- Tokarev, Sergey A. 1980. *Mify narodov mira (Myths of the Peoples of the World)*. Electronic edition. Chair editor: S. A. Tokarev. Moskva: Sovetskaya Entsiklopediya.
- Urbanavičienė, Dalia. 2009. *Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės*. (DVD included). Vilnius: Kronta.
- Velichkina, Olga. 2005. "Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора)" (*"Musical Instrument and Human Body (Based on Russian Folklore)."*) In: *Тело в русской культуре (The body in Russian Culture)*. Collection of articles. Sb. statey. Sost. Kabakova, G., Kont, F. C. 161–176. Moskva: NLO.
- Vėlius, Norbertas. 1977. *Mitinės lietuvių sakmių būtybės: Laimės. Laumės. Aitvarai. Kaukai. Raganos. Burtininkai. Viltakiai*. Vilnius: Mintis.
- Žarskienė, Rūta. 2002. "Are Multi-Pipe Whistles the Relic of Ethnic Relationship in North-eastern Europe?" In: *Ethnic Relations and Musical Folklore*. Edited by Astrauskas, R. P. 103–111. Vilnius: Lithuanian Academy of Music.

WOMEN, *FADO* AND *CANTE* HERITAGE: STRENGTHENING RESILIENCE IN PORTUGUESE CIVIL SOCIETY

Maria Espírito Santo

Maria de São José Côrte-Real

INTRODUCING HERITAGE FOR 21ST CENTURY SKILLS

“The past is never dead. It is not even past,” Barbara Kirshenblatt-Gimblett recalled recently, citing William Faulkner (1951).¹ Heritage, she stressed in the journal *Ethnomusicology* in 1995, is a “value added” industry. It is “The Time Machine” coined a century before by Herbert George Wells in his novel in 1895 (Kirshenblatt-Gimblett 1995: 370). As a social concept, heritage was valued differently by left- and right-wing dictatorships in the 20th century; it is still promoted worldwide in the 21st century, leaving ambiguous feelings among culture bearers. This paper is the result of collaborative ethnographic research with two veteran female singers of *fado* and *cante* in Portugal – Ada de Castro and Joaquina Fralda, respectively. In it we highlight ideas of critical thinking, social responsibility, media literacy, emotional intelligence and informed debate, in line with the 21st century skills mindset promoted by the OECD.² After contextualizing UNESCO’s Intangible Cultural Heritage (henceforth ICH) program and the two inscribed musical categories from Portugal (*fado* and *cante*), we give voice to these singers. The aim of this paper is to discuss the ways in which these women have consented to, and actively participated in the presentation of, *fado* and *cante*, in the interest of strengthening the resilience of Portuguese civil society.

Heritage involves sets of attitudes and relationships among both individuals and groups. It is important as it ties people to their past, and that of others, commonly, though not exclusively, in a manner characterized by veneration, worship, and connection with previous objects, places and/or practices (Harrison 2013; Kirshenblatt-Gimblett 1995 and 2004; Ronström 2014). As UNESCO developed after World War II, the concept of heritage gained institutional and emotional weight. The *Convention Concerning the Protection of World Cultural and Natural Heritage* was created in 1972 to protect tangible heritage, mostly buildings and places in nature. A quarter century later, long after ethnomusicologists Bruno Nettl (Nettl 1985: 124) and John Blacking (Blacking 1987: 112) remind the world of the need to preserve intangible heritage

in the form of performances and creations, the *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage* was ratified (2003). Its task was to promote safeguarding, sensibility and action, encouraging respect for communities, groups and individuals; to raise awareness at the local, national and international levels about the importance of ICH; and to facilitate international cooperation and assistance. Policymakers and taxpayers alike were called upon to support this intellectual enterprise of global reach.

Critical research in heritage studies revealed UNESCO to be instrumentalizing heritage as a commodity and producing asymmetries. As metacultural phenomena, Kirshenblatt-Gimblett stresses, “world heritage lists arise from operations that convert selected aspects of localized descent heritage into a translocal consent heritage – the heritage of humanity” (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 57).³ The “pressure to codify the operations to create universal standards, obscures the historically and culturally specific character of heritage policy and practices” (ibid. 61). That is why metacultural artefacts, on and off the ICH list, become or reflect tools of governmental power. By supporting one musical category instead of others, the city councils of Lisbon and Serpa exerted power over fado and cante, using them as tools for political representation. Musicians and entrepreneurs within these genres, discriminated in favor of at the expense of peers in other genres, became ideologically engaged and benefited financially. In the aftermath of colonial and postcolonial uses of music, which have only begun to be studied in Portugal, UNESCO’s metacultural artefacts, as Kirshenblatt-Gimblett coins them, result from heritage protocols that “do not generally account for a conscious, reflexive subject. They speak of collective creation. Performers are carriers, transmitters, and bearers of traditions, terms which connote a passive medium, conduit, or vessel, without volition, intention, or subjectivity” (ibid. 58). Heritage artefacts represent renewed potential for profit within the national and global tourist economy. By choosing some music categories and avoiding others, UNESCO’s symbolic validation ultimately continues old nationalist, dictatorial and colonial, autocratic and propagandistic models in Portugal. Acceptance of the notion of heritage as “a given and trans-historical fact, existing always and in most cultures” and the intimate relation between the heritage item and “the process of abstraction characteristic of western capitalist modernity” exacerbate “increasingly fetishistic relational patterns between humans and between humans and things” (González 2020: 35, our translation). While the world heritage concept facilitates local, regional and national competition and international visibility, it engenders trauma and delusion in local experience, as sensitively expressed by our collaborators.⁴

In the centuries-old notion of heritage “are always inscribed relations of domination, hierarchies, beliefs – in short, a doxa that governs the social order and that varies according to times and places,” reminded Mário Vieira de Carvalho (Vieira de Carvalho 2018: 15, our translation). Today, heritage processes and productions meet ideological and financial market demands in the interest of global cultural integration – though, paradoxically, also, of alleged diversity. “Historical constructions,” reminded Timothy Rice (Rice 1987: 480), stress that expressive behaviors were used to build both nations and international organizations. In this respect, we underscore long-established claims about symbolic systems as “historically constructed, socially maintained and individually applied” (Geertz 1973: 364). These notions are inscribed in two sets of processes: those “of change with the passage of time” and those “of re-encountering and recreating the forms and legacy of the past in each moment of the present” (Rice 1987: 474). This perspective helps to unveil certain constructed symbolic systems of the past as they are recreated in the present. Our main interest is to understand how the heritage of women, fado and cante still serve to constrain civil representations in Portugal. Focuses of this paper are thus the revelations made during the conversations of the researchers with the singers and the ways in which they can help to strengthen resilience in civil society.

THE SUCCESSFUL *FADO* AND *CANTE* APPLICATIONS

Between 2011 and 2019, Portugal listed eight items as ICH, from musical practices, to gastronomy, crafts, nature conservation initiatives and festivities.⁵ Fado, the solo song accompanied by guitar, among other possible instruments, classified as the national song by the Portuguese national dictatorship in the 20th century, was the first expressive practice to be inscribed, in 2011. *Cante alentejano*, the polyphonic, mostly male, choral practice from a southern rural area of Portugal, also particularly cherished by the 20th century dictatorship, followed three years later, in 2014. The symbolism of the first nominations carried the political re-use of these musical categories in the renewed narratives of regional and national representation.

Though fado had been a marker of Portuguese identity increasingly explored during the last decades of the right-wing national dictatorship, until 1974, since the birth of democracy it had managed to escape major political appropriations (Côrte-Real 2000, 2002, Espírito Santo, Côrte-Real 2019). While its rebirth as a symbol of the nation triggers memories for many people, many more remain unfamiliar with fado’s political

symbolism. Though some of the older initiatives were studied, knowledge of them has mostly remained hidden due to a lack of references in the mainstream literature. Our collaborators were discomforted as they recalled veiled political uses of fado and cante, as though the freedom of expression earned with democracy was not enough to deconstruct nationalist plots still sustaining these music categories (see Espírito Santo, Côrte-Real 2019). Portugal began its application for UNESCO ICH recognition of fado in 2005.⁶ The application committee included experts and an advisory group whose members were recognized fado practitioners and representatives of related organizations. The acceptance of “Fado, Urban Popular Song of Portugal” was announced at the Sixth Session of the Intergovernmental Committee in Bali, Indonesia in November 2011.

As a musical category, fado has origins in source materials as diverse as music manuscripts, early printed editions of compositions for voice and piano, drawings, paintings, literature and other works of the performing, literary and visual arts increasingly popular beginning in the late 19th century, mainly for nationalist purposes, in Portugal. It was attested as a musical practice among the lower classes at harbor and other neighborhood bars as well as in aristocratic and bourgeois venues. Popular theatres in Lisbon and other urban and rural environments – some of which were associated with prostitution and others with philanthropy (in events that raised money for health and other welfare causes) – are also referred to as places of fado. Fado has been associated with aspects of Portuguese identity and, as such, has been highly politicized. While is typically sung by a solo voice, either male or female, accompanied by a pear-shaped guitar with twelve paired strings (the “Portuguese guitar”) and an acoustic guitar, shaped like an “8” with six strings, it can also be performed by a solo voice and any instrumental accompaniment. It is based on a widespread amateur practice of informal performance, which has evolved into the professionalization of singers and musicians. The professionalization process has taken shape differently at different times: the rules were stricter during the dictatorship, under the pressure of censorship, and are freer in the democratic era. There has always been interaction between learned/professional and amateur fado practitioners.

Few anthropological or ethnomusicological studies have been produced about fado. The history-centered writings of Rui Vieira Nery, son of recognized fado guitarist Raul Nery (1921-2012), are some of the most recent (2004, 2010). Two older references on history and repertoire, associated with Lisbon and revised by anthropologist

Joaquim Pais de Brito in the 1980s, continue to influence knowledge of this musical practice today. These are *História do Fado* by Pinto de Carvalho (Carvalho 1903) and *A Triste Canção do Sul* by Alberto Pimentel (Pimentel 1904), published in facsimile editions between 1982 and 2016, and 1989 and 2016, respectively, and again re-published in facsimile in 2016 thanks to a partnership between Museu do Fado and editor Bela e o Monstro/Rapsódia Final, as part of a UNESCO safeguarding initiative. From the same anthropological school there is a study about fado practice and memory in an old neighborhood of Lisbon (Costa, Guerreiro 1984). Among the few studies published abroad, that of Petra Heldet de Sousa from Germany focused on nationalist dimensions of this music tradition (1982, 1988). Only more recently did Portuguese ethnomusicologists take an interest in fado (Castelo Branco 1994, Côte-Real 1991, 2000, 2002, and Côte-Real, Espírito Santo 2019), interrogating its associations with identity and calling attention to the relationship between cultural policy, musical expression, and the building and maintenance of subliminal nationalist constructs. Meanwhile, the exhibition *Fado, Vozes e Sombras* in 1994, and the publication of a book of the same name (Brito 1994) were important for increasing fado's visibility. American ethnomusicologist Lila Ellen Gray (Gray 2005, 2013) focuses on affect in fado performance, describing how music categories acquire meaning and value in connection to discourses of class, gender and nation. A project coordinated by Salwa Castelo-Branco at the Institute of Ethnomusicology of the Universidade Nova de Lisboa created an open access repository of musical transcriptions annotated with historical-contextual information. At the same institution, doctoral research by Maria Espírito Santo, in process, addresses the symbolic performance of the Portuguese nation through fado, analysing from an ethno-symbolic perspective (Smith 2009) how fado, as a musical category representing the nation, has been characterized in the *longue durée*. A collection of early recordings of fado curated by the record editor Tradisom was recently acquired by the Universidade de Aveiro. It was built around the so-called Bruce Bastin collection of early recordings, first acquired by Bastin from an anonymous collector from Oporto, then purchased by the Portuguese state in 2008/9, and deposited in the Museum of Fado in Lisbon. With so many documents located and areas for academic inquiry identified (foremost among them, fado's appropriation for purposes of nation-building), fado represents a privileged field for study.

"Cante Alentejano, Polyphonic Singing from Alentejo, Southern Portugal," was inscribed in 2014, on the third anniversary of the UNESCO inscription of fado.⁷ Cante is

a form of traditional multipart singing. The songs, known emically as *modas*, constitute a vast repertoire of traditional poetry and ornamented polyphonic singing of popular genesis. Choral groups vary in size, from just a few to as many as twenty or even thirty singers. Men's groups predominate. Voices are organized in three parts: the solo voices *ponto* and *alto* and the choral ensemble. The *ponto*, in a middle register, begins singing, followed by the *alto*, a voice in the upper range that doubles the melody at a third or tenth above the *ponto*, adding ornaments in a kind of free style singing. The remaining voices sing the stanzas in parallel thirds, while the *alto* is heard above the group. Fernando Lopes Graça distinguished two phases in the development of *cante alentejano*: the origins in the medieval period, and the modern period marked by “songs with a major-minor tonality, rhythmic symmetry and morphological simplicity” (Graça 1953: 43, our translation). This expressive practice studied early on by Dias Nunes (Nunes 1891), later by António Marvão (Marvão 1965, 1997) and currently by some ethnomusicologists (Piñero, Pestana, Oliveira 2017), is locally said to have started as an informal, spontaneous break into song that took place in the countryside. It would accompany agricultural labor – namely the harvests that characterized most of the work activity in Alentejo. The tasks of harvesting, weeding and olive-picking, as well as celebrations, are most commonly associated with this choral practice. Though both men and women performed agricultural labor, until recently male choral groups received more media attention.

OLD PERFORMERS, SOCIALLY RESPONSIBLE CITIZENS

The two performers who collaborated in this study made it clear that their individual agreement mattered at various moments in the process of getting fado and *cante* recognized as parts of the heritage of humanity. First, their very personal privacy was challenged and, in different ways, both women agreed to offer not only even part of their body look but, as well, much of their energy to the cause of each symbolic music practice they embraced. And then, for the global dimension of UNESCO, both of them testified, accepting to personally sign the, thus signified, nomination consents, as stated at the R4 criterion in the list for the UNESCO's “Inscription on the Representative List.”⁸

Long before UNESCO recognized the two music categories of fado and *cante*, the Portuguese government had targeted them as objects of cultural policy with international scope. This took place during the right-wing dictatorship of Estado Novo, which

ruled Portugal from 1933 to 1974. A vast and complex apparatus, not yet fully understood, enforced nationalistic dictatorial discipline and indoctrination through music in Portugal. Like a disciplined pedagogy meant to produce a polished interpretation of a classical string quartet, this much larger system managed to teach Portuguese national identity through popular/folk music. The results are still visible nationally and internationally. So-called folklore became an international instrument of ideological coercion, as music and dance became tools of rooted and convincing persuasion. State censorship controlled musical expressive behavior for political purposes (Côrte-Real 2000). The state controlled all performance venues, dividing music into high vs. popular culture. Anglophone popular music was mostly forbidden and, in Lisbon, in addition to fado and *marchas*,⁹ all kinds of popular music were reduced to the vague categories of *bailes* (balls) and *variedades* (literally, “varieties”). Fado and cante were subject to guidelines not only in terms of repertoire, as literary and musical texts were closely monitored; but also in terms of performance aesthetics and structure, as performers’ visual appearance (including costuming), gesture and vocal delivery as well as place of performance were tightly regulated. As markers of national identity, certain types of music were supported to the exclusion of others as part of the dictatorial strategy (ibid.).

Gender stigmatization was visible not only in public and professional settings, but also in familiar, private ones, in both urban and rural spaces. Rural male labor was staged (Mareco 2017: 94) in a subtly propagandistic manner that was simultaneously laudatory and didactic. Deprived of rights previously acquired, women suffered when forced to comply with nominally religious principles (among many others, those related to Christian marital status, for example). The right to divorce, legalized in republican Portugal in 1911 and lost with the national dictatorship, is but one such example. Unconditional dependence on, and obedience to, one’s husband was among the new rules imposed by the Estado Novo. The narratives of our interlocutors Ada and Joaquina, both unmarried by choice, show the importance of historical-national context for understanding the musical expressive behaviors recently “rediscovered” and revived as markers of identity in Portugal. The re-creation of past forms and legacies in the present is far from an ideologically neutral process.

Beginning in the 1930s, the dictatorial regime established specific rules for singers and fado houses. Fado was increasingly invoked as an image of Portugal, especially to seduce the international eye (Côrte-Real 2000), particularly through a network of

stages in Lisbon on which Ada starred – though few are aware of this, to Ada’s regret. Regarding cante alentejano, the first formal choral groups began to appear in the 1920s, proliferating in association with corporate institutions like the *Casas do Povo* (Houses of the People).¹⁰ The first performance of a formalized choral group, at the São Luís Theatre in Lisbon in 1937, was organized for the elites of the capital, and attended by the minister of National Education and the director of state radio, the Emissora Nacional. In this period the dictatorship’s intense propaganda imposed the idea that cante is of masculine essence and proceeded to exclude women for over forty years.

ADA DE CASTRO: UNVEILING FADO TRADITION ON BEHALF OF THE STATE

Ada de Castro lived fado in an intense way in the last decade and a half of the dictatorship, from her debut in 1960 to the fall of the regime in 1974. She was so caught up in the ideologic discourse of the national dictatorship that her narratives and expressions still denote it today. Her many belongings at home, from photos, to records, dresses, shawls, shoes, earrings and gifts, her whispers, and even her shouts reveal her identity and feelings, alternatingly proud of and disillusioned by the Portuguese nation, continue to impress us. Many unresolved questions that arose in our conversations began to be explained thanks to the media literacy that she enabled us to develop, navigating artistic, social, historical and political means to better cope with and strengthen intergenerational resilience. In traumatized, though clarifying, moments, the ultimate symbolic achievement of representing the nation itself seems to have eclipsed her current personality.

Through long-term fieldwork, Maria Espírito Santo developed an intimate friendship with Ada, meeting with her every week beginning in July 2018. As she learned, as a performer of fado, Ada was required to both *consent to*, as the Latin root of the word tells us, *to feel with*, *to plainly agree with* and *to present* the “national song”, through revived presentational performances of its mythical founder Maria Severa, on behalf of the romantic narrative espoused by the dictatorship (see Turino 2008 on presentational performance). Early in her experience as fadista, Ada learned to “consent” to the dictatorship’s cultural agenda by actively constructing the most conspicuous and perhaps most effective symbol of the nation: fado. At the end of her career, Ada consented to this form of cultural construction of the nation in an even more formal way, on a global scale. The first “consent” was during the dictatorship, while the sec-

ond was during an allegedly mature phase of democracy, in which the freedom of expression earned in the revolution of 1974 was already in its thirty-sixth year. The first “consent” was an embodied one, as Ada reincarnated the founding singer of fado – the near-mythical Maria Severa. To do so, she transformed her appearance, de-colouring, an action that reverted her previous enthusiastic option, in a time in which colouring hair meant, in Lisbon, a socially challenging position her hair. The intensity of this symbolic transformation was such that still today she trembles when telling the story.¹¹ At the end of the first decade of the new millennium, the political use of fado came into fashion again, as it had been during the dictatorship which was deposed in 1974. Now Ada’s “consent” was a formal one: the signing of the nomination of fado to UNESCO’s ICH list in 2010. As her name is the first in alphabetical order, it appears first in the long list of 98.¹²

In her role representing fado on behalf of the Portuguese nation, Ada divided her attention between performing and gatekeeping. As a singer, she reincarnated Severa, wearing the red and black skirt and low-cut white blouse of the woman depicted in the famous painting *O Fado* by José Malhoa, first exhibited as *Bajo el Encanto* in Buenos Aires in 1910 (fig. 1). Ada also performed her own interpretations of what was then referred to as the national song on many national and international stages, in a form of diplomatic service. As a gatekeeper, Ada was a member of the jury of the competition for the Amateur Fado Contest in the popular culture festival known as Spring Market, a fado initiative that emerged from the same festival, previously called April Market, in the 1960s (Côte-Real 2000 and 2002). The Amateur Fado Contest was national in scope and took place throughout the year from 1969 to 1974. It involved personnel from the government casting singers throughout the country and culminated in a fado performance in an impressive waterside restaurant in front of Empire Square in Lisbon, on the north bank of the river Tagus. This event helped to establish popular expressive symbols of Portuguese nationalism (ibid.).

Remaining unmarried throughout her life, Ada devoted it wholly to fado in a seven-phase career path, as follows: 1) recognition as a fado singer, which took place at the restaurant *Solar da Hermínia*, where the owner, her godmother Hermínia Silva, gave her the symbolic shawl, initiating her into fado and acknowledging her peers’ acceptance; 2) a month of pre-professional training necessary to gain the status of fadista at the restaurant *Nau Catrineta*, in Graça; 3) additional training at the restaurant *O Faia*, in Bairro Alto beginning in March 1960, at the age of 23; only after work-

ing there for a year did Ada finally get the right to acquire her professional card, the document attesting the profession of singer;¹³ 4) recognition as a professional fado singer and immediate recruitment as a public figure; 5) invitation to perform at the prestigious restaurant *Folclore*, used by the State as a guesthouse, and to represent Portuguese gastronomy, folklore and fado to foreigners (she would work there for twelve years, beginning in 1961); 6) cultural diplomacy in and out of Portugal, in both live and recorded performances, until 1974; 7) less frequent fado performances after 1974, primarily for private events. In newly democratic Portugal, the national symbol of the dictatorial era was censured for its associations with the former regime. To Ada's regret, the venues where she performed before the coup d'état of April 25, 1974 were and still are systematically ignored publicly and in the current historiography of fado, in both literary and oral accounts.¹⁴

Ada recorded more than 560 fados and marchas and earned several international awards. In 2010, the Career Prize granted by the Amália Rodrigues Foundation marked the end of her professional career. However, she continues to sing occasionally because, as she says, "fado was not learned, it was not just a profession; it lives inside me as long as I live." Facing the liberation of fado from its role as national identity marker at the troubled beginning of the democratic era, Ada limited her public appearances, and she continues to tread lightly around the subject today, knowing that part of the story – the dictatorial, nationalist instrumentalization of fado – remains silenced. Still, Ada learned how to live with the taboo – she actually recalls having earned more money after 1974 than before. Thirty-seven years after the fall of the dictatorship, when fado was publicly voted (now with the international validation of UNESCO) to again serve as national symbol, as advocated by the mayor of the capital, current prime minister António Costa, Ada was outraged: "It is the same but worse!" she cried, pointing out that the government was essentially resurrecting the kinds of events she had starred in during the dictatorship, but under a different banner. And Ada, sadly, characterizes it as "of much less quality".

THE NEW SOUL OF JOAQUINA FRALDA

Unmarried like Ada and a few years younger, Joaquina Fralda is a veteran singer of cante alentejano. She is a founding member and current president of the choral group *Alma Nova* (New Soul) from Ferreira do Alentejo, a rural village in southern Portugal. We made contact with Joaquina during the pandemic in the summer of 2021. Alma

Nova is one of the very few women's cante choirs in Alentejo. Like Ada, Joaquina signed an individual statement of support for UNESCO ICH.¹⁵ Her statement is among the fifty-six shown on the internet in support of nomination of cante as UNESCO ICH, most of which were made by choral group leaders.

Joaquina was born in 1942 in Figueira dos Cavaleiros, a village in the municipality of Ferreira do Alentejo, in Baixo Alentejo. From her narratives, we identified five stages of her life in music: 1) growing up in the countryside, she learned modas from her family, as they were transmitted from older members to younger ones. From a young age she worked in the fields; as she recalls, her labor was always accompanied by music; 2) in Joaquina's adulthood, women were forbidden to sing in public places that were not their place of employment, so the women in Alentejo could sing only in the fields while they worked. Unlike men, they were forbidden to sing in taverns, the buildings of local organizations, and village squares. Even at home, the practice of singing together was lost as women were too busy caring for children and doing domestic chores; 3) after the fall of the dictatorship – especially after the 1980s – women began to perform cante in both mixed-gender groups and all-female groups (Mareco 2017). It was then that Joaquina began dreaming of joining a group; 4) the choral group Alma Nova was founded in 2004, during a pilgrimage of women from Ferreira do Alentejo to the Fátima Sanctuary, in the month of May, to worship Our Lady. The first public performance of Alma Nova occurred in Ferreira do Alentejo, at a party organized at the Retirement Centre;¹⁶ 5) after fifteen years of rehearsals and other forms of musically mediated sociability, Joaquina says that membership in a choral group is the cure for loneliness. She never married and never had children, so the activities of choral groups offered her the opportunity to enjoy sociability in daily life.¹⁷

Ada and Joaquina consented to the appropriation of a musical tradition for political purposes and publicly promoted it in performance during both dictatorial and democratic times. Neither of them married, and both remained intensely devoted to their musical activities throughout life. While Ada recalls her fado career being busiest before 1974, Joaquina sung more in the democratic era due to the government censorship that forbade women's singing in formal groups during the dictatorship. Both Ada and Joaquina performed songs symbolically charged with attributes of national and regional identity. By collaborating with string musicians and other singers respectively, Ada and Joaquina expressed their ability to empathize musically, and to engage socially.

ADA'S AND JOAQUINA'S SONGS AND EMOTIONAL INTELLIGENCE

Ada and Joaquina sing songs that invite listeners to think about subjects related to love and celebratory events. While listening to their songs, be they fados or modas, one who understands the language is compelled to take part in their pleasurable expressive behavior, relating emotional intelligence and thinking. The repertoires of both women include lyrics alluding to the singer's own feelings and compassion for others.

Audio example 1 is the fado *Rosa Caída* (*Fallen Rose*), about loss and rebirth. As she says, it is especially meaningful in Ada's repertoire. It was at the door of the restaurant *O Faia*, in 1960, that the iconic fado singer and composer Alfredo Marceneiro suggested she record it. A fado tango with lyrics by Joaquim da Silva Borges and music by Joaquim Campos, it was one of the first fados in her repertoire and one of her most recognized successes. It speaks of jealousy and the disillusion of love through the personification of a rose that is plucked up and falls, but which regains life, becoming again what it was before. The vocal characteristics of the young Ada demonstrated here were, according to the people who recruited her to an important position in the state cultural service, "perfect for fado." Ada characterizes her own sound as rough, deep and innate (that is, with her from birth); we would add that it is characterized by a sweet timbre, with careful narration and clear articulation of the words. The instrumental accompaniment of Portuguese guitar and acoustic guitar (*viola*), is performed at a high standard. An intricate instrumental melodic dialogue introduces the voice before shifting to an accompaniment role. The Portuguese guitar ornaments the voice, while the *viola* provides harmonic and rhythmic support.

Audio example 2 is the moda *Cante ao Menino* (*Song to the Baby Boy*), from the Christmas repertoire, performed by the choral group Alma Nova on December 11, 2016 at the Church of São Luís in Faro do Alentejo, a parish in the municipality of Cuba, also in Baixo Alentejo.¹⁸ This moda mentions stars, the pine tree and the cradle that announce the birth of *Deus Menino* (the God-Child). The voices come together singing "all are by His side on Christmas night" in response to the verses that the soloists (*ponto* and *alto*) sing in alternation.

CONTRIBUTING TO INFORMED DEBATE

Consistent with the 21st century skills mindset, we agree with Kirshenblatt-Gimblett



გუნდი ალმა ნოვა [ახალი სული] საგუნდო ჯგუფების მე-6 შეხვედრაზე – *Comemorar Abril* [აპრილის აღნიშვნა უკავშირდება რევოლუციას, რომელმაც დაასრულა დიქტატურა პორტუგალიაში 1974 წელს]. ფოტო: ანტონიო კასკუეირა. 2019 წ. ფოტო გადმოგვცა ავტორმა.

Choral group *Alma Nova* [New Soul] at 6th Meeting of Choral Groups *Comemorar Abril* [Commemorating April, meaning the Revolution that ended the Dictatorship in Portugal in 1974]. Photo by António Casqueira 2019, provided by the author.

that it is critically important to interrupt the feedback loop or media bubble that is still the model in many countries, including the illiberal democracies of central and eastern Europe (2021). Elementary- and secondary-level education in Portugal is still largely directed by the state. The testimonies of the fado and cante singers discussed here pointed to their search for media literacy and their efforts to critically question received information. To highlight the functions and roles of both singers we end this paper giving voice to both, so that credible and evidentiary information can contribute to informed debate, in the interest of strengthening civil society. About the tradition of fado, Ada de Castro revised the established narrative; regarding the near-mythical “original” singer Severa, she recalled her own good fortune at having been chosen to represent her:

“It’s in the fado that sadness and sorrow are sung, so fado became the song of Lisbon and saudade¹⁹. I think fado was more inspired by men because of Descó-

brimentos (the Portuguese “Renaissance,” which pioneered exploration of the world by sea). Then there’s the figure of Severa. Nobody ever heard Severa sing, but she’s talked about! She is my favorite fado singer of all time and me singing dressed like her, representing Portugal was a great pleasure and a great fortune!”

About the tradition of cante, UNESCO ICH, and women’s access to singing, Joaquina Fralda critically points out her position:

“Cante alentejano is music of the people, but women have the same rights as men. I’m glad they sing now! I didn’t marry. It was my destiny... that’s how it is. Women are still discriminated against in everything. It’s not about winning anything... it’s just about having fun with what you sing. Nothing changed with the heritage recognition. Nothing. Now we’re stuck. Of course, we can sing. We get support from the city council, but it’s not enough. We still have to go around asking [for support] in the shops and of the farmers. So, I don’t think it’s been much use, but I don’t know, we’ll see with time.”

As part of the research for this study, we documented various roles played by Ada de Castro and Joaquina Fralda, respectively, in relation to fado and cante alentejano. In their stories, the functions of symbolic representation and aesthetic pleasure articulated in UNESCO ICH recognition merged with individual personalities and life narratives. Though the bubble of world heritage is constraining and rooted in conservative, narrow forms of nationalism, there is evidence that these women managed to emerge from it, breaking the loop. By consenting to, presenting and commenting on symbols of national heritage, they help us to contribute to the building of a resilient civil society in Portugal. Above all, we are grateful for the generosity with which they share feelings and empathize with others.

NOTES:

1. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Professor Emerita of Performance Studies at New York University, anthropologist, folklorist and museum studies specialist, delivered the cited talk, titled “The Future of Museums in a Post-Pandemic World,” at the Schusterman Center for Jewish Studies, University of Texas, Austin in 2021. Her lecture was informed by the critical framework of “21st century skills,” which is promoted by the Organization for Economic Co-operation and Development and which inspired this paper’s structure. See <https://www.>

[youtube.com/watch?v=oEQdFdBuR84](https://www.youtube.com/watch?v=oEQdFdBuR84) (accessed 08.15.2021).

2. The cover story of the December 18, 2006 issue of *Time* magazine was called “How to Build a Student for the 21st Century.” In hopes of a better future, the Organization for Economic Co-operation and Development continues to enforce this concept today. See <https://www.oecd.org/site/educeri21st/40756908.pdf> (accessed 12.13.2021). The point of this framework is to produce citizens prepared to build a strong global economy, who “think their way through abstract problems, work in teams, distinguish good information from bad...” (Fadel 2008: 5) and participate in critical thinking, social responsibility, media literacy, emotional intelligence and informed debate.
3. On the distinction between “descent” and “consent” heritage see Sollors (1988).
4. Curiously, world heritage recognition is not distributed evenly throughout the world. The UNESCO ICH website shows the number of items that each country has listed. As of September 15, 2021, France had listed twenty-three items; the UK, USA, Canada and Australia had not ratified the convention; the Netherlands had one, Spain – twenty, and Georgia – four. To debate the reasons that some countries ratified or did not ratify the convention and how they decided whether or not to nominate items and which ones, is critical but beyond the scope of this paper.
5. The inscribed items are Fado, Urban Popular Song of Portugal (2011); Mediterranean Diet (2013); Cante Alentejano, Polyphonic Singing from Alentejo, Southern Portugal (2014); Manufacture of Cowbells (2015); Falconry, a Living Human Heritage (2016); Bisalhães Black Pottery Manufacturing Process (2016); Craftmanship of Estremoz Clay Figures (2017); and Winter Festivities, Carnival of Podence (2019).
6. The application was completed by a partnership between the Institute of Ethnomusicology – Center for Studies in Music and Dance (INET-md) of the School of Social Sciences and Humanities of the Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), a Consultant Committee of the Museum of Fado, and the Lisbon City Council, supported by the Portuguese Ministry of Culture.
7. The application of cante was submitted by the Town Council of Serpa in March 2013, developed under the direction of Casa do Cante, through its director, Paulo Lima, in collaboration with Salwa Castelo-Branco from NOVA FCSH and a number of associations: MODA - Associação do Cante Alentejano, Confraria do Cante Alentejano, Casa do Alentejo in Lisbon and the regional tourist department, the Entidade Regional de Turismo do Alentejo e Ribatejo.
8. See <https://ich.unesco.org/en/procedure-of-inscription-00809#inscription-on-the-representative-list> (accessed 15.01.2022).
9. *Marcha* is a genre of music, either vocal or instrumental, usually in 4/4 meter, which accompanies military and popular street performances. The closest equivalent in English is “march.”
10. *Casas do Povo*, literally “Houses of the People” were the primary element of the corporate organization of rural labor during the Estado Novo in Portugal, created by Decree-Law No.

23 051 of 23 September 1933.

11. In 1960 tourism was developing and the dictatorial frenzy was at its peak in Lisbon; the colonial war was about to start in the African Portuguese colonies, despite international disapproval. To balance the unfavourable press internationally, the Portuguese state promoted tourism – including the musical representation of the country – to its own citizens and foreign visitors alike.
12. “FADO, HERITAGE OF HUMANITY STATEMENT: Ada de Castro, Singer, acknowledges the importance of the heritage of fado. In 1982 she was elected *Melhor Fadista do Ano / Fado Singer of the Year* and is a living symbol of this, Lisbon's urban song. Ada de Castro hereby declares her deep interest and commitment to the Safeguarding Plan of the Application of Fado for the Representative List of UNESCO Intangible Cultural Heritage of Humanity. Lisbon, 6 June 2010”.
13. A recommendation letter was a precondition for application for license from the Secretariado Nacional de Informação – SNI (National Secretariat for Information, the dictatorial cultural affairs agency responsible for censorship policies). The requirement for a license, or professional card, strengthened the control exercised over many musical practices. Obtaining the professional card was essential for musicians: the examination of its use and its eventual confiscation were among the regular censorial activities of the National Union of Musicians (Côrte-Real 2000: 76-77).
14. Ada mentions that with a critical tone of regret, saying that “nobody knows that this existed because of the 25th of April, because it belonged to the old government”. Traumatized historiography has prevented the recognition of the dictatorial uses of fado in the democratic era.
15. “I, Joaquina Maria Brites Fralda, chair of the *Alma Nova* of Ferreira do Alentejo Choral Group, hereby declare that I support the candidature of the Cante Alentejano for inclusion in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. The choral group hopes that its candidacy will serve to raise the profile and give strength to cante and the women who sing it. Ferreira do Alentejo 4.1.2014”.
16. Since then, they have occasionally been invited to perform outside their village. In general, they travel outside their municipality about seven or eight times a year, for festivals and meetings of choral groups from Alentejo.
17. The group halted their activities in March 2020 due to the covid-19 pandemic. In the time we spent with Joaquina in the summer of 2021, we found her very nostalgic for the weekly rehearsals, missing the time she spent, as president, preparing for their most important regular engagements, such as the *Cante ao Menino*.
18. The recording was made by António Casqueira, who kindly shared the audio file.
19. The notion of *Saudade* represents a nationalist construct associated with the Estado Novo. It is said to be untranslatable from Portuguese and pertains to nostalgia for the homeland and associated feelings.

REFERENCES:

- Blacking, John. 1987. *A Commonsense View of All Music: Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brito, Joaquim Pais de. 1994. *Fado: vozes e sombras*. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.
- Cesar, António, Clemente, Luís e Petas, Teresa. 2003. "António Alfaiate Marvão (1903-1993): um sacerdote no processo de folclorização". In: *A Folclorização em Portugal*. Edited by (Castelo-Branco, S. and Freitas Branco, J.). 455-460. Oeiras: Celta Editora.
- Castelo-Branco, Salwa. 1994. "Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado". In: *Fado: vozes e sombras*. Edited by (Pais de Brito, Joaquim). 125-41. Electa.
- Côrte-Real, Maria de São José. 1991. "*Retention of Musical Models: Fado Performance among Portuguese Migrants in New York*". MA Thesis. New York: Columbia University.
2000. "*Cultural Policy and Musical Expression in Lisbon in the Transition from Dictatorship to Democracy (1960s-1980s)*". PhD dissertation. New York: Columbia University.
2002. "Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo". In: *Revista Portuguesa de Musicologia*. 12, 227-52.
- Costa, António Firmino and Guerreiro, Maria das Dores. 1984. *O trágico e o contraste: O Fado no bairro de Alfama*. Lisboa: Dom Quixote.
- Espírito Santo, Maria and Côrte-Real, Maria de São José. 2019. "Music and national heritage: Ada's thankful voice to Portugal". In: *Metis - Ricerche di sociologia, psicologia e antropologia della comunicazione*. 26, 1, 9-44.
- Fadel, Charles. 2008. "21st Century Skills: How can you prepare students for the new Global Economy?". <https://www.oecd.org/site/educeri21st/40756908.pdf> (accessed, 12.03.2021).
- Faulkner, William. 1951. *Requiem for a Nun*. New York: Random House.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- González, Pablo Alonso. 2020. *Antipatrimónio: Fetichismo do Passado e Dominação do Presente*. Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- Gray, Lila Ellen. 2005. *Re-sounding history, embodying place: Fado performance in Lisbon, Portugal*. PhD dissertation, Duke University.
2013. *Fado Resounding*. Durham: Duke University Press.
- Harrison, Rodney. 2013. *Heritage: Critical Approaches*. New York: Routledge.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1995. "Theorizing Culture". *Ethnomusicology*. 39, 3, 367-90.
2004. "Intangible Heritage as Metacultural Production". *Museum International*. 56, 1-2, 52-65.
- "The Future of Museums in a Post-Pandemic World".
<https://www.youtube.com/watch?v=oEQdFdBuR84> (accessed 09.19.2021).

- Lopes Graça, Fernando. 1953. *A Canção Popular Portuguesa*. Lisboa: Europa-América.
- Mareco, Susana. 2017. "A Nova Geração do Cante e as Manifestações sobre o Cante Alentejano". In: *Cantar no Alentejo: A terra, o passado e o presente*. Edited by (Piñero, M. Pestana, R. and Oliveira, L.). 89-118. Estremoz Editora.
- Marvão, António. 1965. *O folclore musical do Baixo Alentejo nos ciclos litúrgicos da igreja*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
1997. *Estudos sobre o Cante Alentejano*. Col: Música Tradicional. Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores.
- Nery, Rui Vieira. 2004. *Para uma História do Fado*. Lisboa, Público: Corda Seca.
2010. "Fado". In: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Edited by (Castelo-Branco, S.). 1132-1138. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Nettl, Bruno. 1985. *The Western Impact on World Music*. New York: Schirmer Books.
- Pimentel, Alberto. 1904. *A Triste Canção do Sul*. Lisboa: Livraria Central Gomes de Carvalho.
- Piñero, Manuel, Pestana, Maria do Rosário and Oliveira, Luisa (eds.). 2017. *Cantar no Alentejo: A terra, o passado e o presente*. Estremoz Editora.
- Pinto de Carvalho, António. 1903. *História do Fado*. Lisboa: Empreza História de Portugal.
- Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology*. 31, 3, 469-88.
- Ronström, Owe. 2014. "Traditional Music, Heritage Music". *The Oxford Handbook of Music Revival*. Edited by Bithell, C. and Hill, J. 43-59. Oxford: Oxford University Press.
- Sardinha, José Alberto. 2001. *Viola campaniça*. Círculo de Leitores/Tradisom.
- Smith, Anthony D. 2009. *Ethno-symbolism and Nationalism: A cultural approach*. New York: Routledge.
- Sollors, Werner. 1988. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York, Oxford University Press.
- Sousa, Petra Heldet de. 1982. "Zur historischen entwicklung des Fado und seine gegenwertigen situation in Lissabon". MA Thesis. Berlin: Freie Universitat.
1988. "Fado – das portugiesische canção nacional". *Jahrbuch fur musikalische Volks und Volk-erkunde*. 13, 72-88.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vieira de Carvalho, Mário. 2018. "Património Musical: da legitimação ideológica à problematização crítica". *Pensar a música III*. Edited by (Vieira, H. and Cachada, A.). 15-32. Guimarães: Sociedade Musical de Guimarães - Universidade do Minho.
- UNESCO. "Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage". <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/> (accessed 07.25.2021).
- UNESCO. "Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage".

<http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention> (accessed 07.25.2021).

UNESCO. “Fado, urban popular song of Portugal”. <https://ich.unesco.org/en/RL/fado-urban-popular-song-of-portugal-00563> (accessed 07.03.2021).

UNESCO. “Cante Alentejano, polyphonic singing from Alentejo, southern Portugal”. <https://ich.unesco.org/en/RL/cante-alentejano-polyphonic-singing-from-alentejo-southern-portugal-01007> (accessed 07.06.2021).

TRADITIONAL SONGS OF GEORGIAN WOMEN: THEIR SIGNIFICANCE AND PLACE IN GEORGIAN MUSICAL FOLKLORE

Natalia Zumbadze

Georgian people are world-famous for their songs. Vocal music predominates in Georgia, with instrumental music playing a much lesser role. It is through song that Georgians express their thoughts and heart. Song is an inseparable companion throughout their lives, from birth to death.

THE STUDY OF WOMEN'S, MEN'S, AND MIXED-GENDER SONGS

In the traditional song repertoire that still exists in certain regions of Georgia or in the memory of their inhabitants,¹ women's and men's songs each have a place of their own. Such a division reflects the connection of women and men with different aspects of rural life. Women's songs accompany aspects of life in which only women participate.² Other songs performed by women cannot be considered exclusively women's songs (Zumbadze 1997: 8-9).

In Georgian ethnomusicology, Dimitri Arakishvili was the first to discuss women's and men's songs as separate categories.³ Arakishvili also mentioned songs for mixed voices (Arakchiev 1905, 1908, 1916; Arakishvili 1950). According to Grigol Chkhikvadze, the mixing of voices is foreign to Georgian folk songs – polyphonic songs have historically been performed by a homogeneous choir, mainly of men (Chkhikvadze 1960: XIV). He makes exceptions, however, for songs sung by members of immediate or extended families, on the one hand, and, on the other hand, for women's songs related to family life and worship rites and rituals (*Iavnana*, *Mze shina*, *Zari*,⁴ *Dideba*)⁵. Chkhikvadze's view is incorrect because: 1) in Georgian song culture there is still a mixed form of performance in which polyphonic songs are not sung only by relatives or families;⁶ 2) despite the abundance of solo songs, polyphonic songs occupy an important place in the repertoire of women,⁷ which is explained by the fact that polyphony is characteristic of Georgian musical thinking in general (Zumbadze 1997: 13).

MAIN GENRES OF WOMEN'S SONG

It is possible to assess the significance of women's traditional songs and determine their place in Georgian musical folklore by researching the main genres and comparing them with men's songs.⁸ At the same time, given the general emphasis on polyphony, it is important to study the relationship between monophony and polyphony in women's songs. The present article follows precisely this path.

According to common opinion, the Georgian women's repertoire is not very diverse. But this appears to be the case when compared with the men's repertoire; when considered independently, it is actually quite rich.⁹

The vast majority of women's songs are *functional* (*misadagebuli, tandebuli*) – that is, associated¹⁰ with specific times, places, and events in daily life. The following genres fall into this category: cradle songs (*Nana, Nane, Nan(a)ila, Hanani, Neni, lavru*) (audio ex. 1, 2); childbirth songs (*Mze shina, Mze Shinao, Nai-nai, Zashinao*)¹¹ (audio ex. 3); healing songs (*lavnana, lavnano, lavnane, Batonebis simghera, Batonebis nanina, la patonepi, Batonebo, Sabodisho*) (audio ex. 4, 5, 6); songs to influence the weather (*Lazare, Lazariko, Lazar-batono, Gonja, Elia, Gutanze datireba*) (audio ex. 7, 8); worship and supplicatory songs (the spring round dance¹² song *Dideba*, performed in the village square; songs sung during ceremonial and religious celebrations – *Pekhisa, Dideba*, and *lavnana*¹³) (audio ex. 9, 10); work songs¹⁴ (for keeping a cow calm during milking, *Khertlis naduri* and *Esti, esti, partena* sung while processing wool; *Korkali* harvest songs, songs sung during handiwork or other individual tasks, *Zuzuni*¹⁵) (audio ex. 11, 12); wedding songs¹⁶ (*Vin mogitana, Gelino, Gelin-batono*) (audio ex. 13); and mourning songs (*Datireba, Mgara, Adai-dadai, Kvitinit tirili, Motkmit tirili, Khmit tirili, Zarit tirili, Zruni*)¹⁷ (audio ex. 14–17). As a matter of fact, villagers do not generally consider these types of songs to be songs as such, because they are an integral part of everyday life (Garaqanidze 2007: 24-25). Particularly noteworthy in this regard are the songs women sing to accompany rituals (for influencing the weather, healing, and cult and religious celebrations). According to the performers, these are not actually songs, but pleas, supplications, appeals, and prayers, the main function of which is to express self-pity and invite sympathy from higher powers, to repent, and in this way be blessed by them (Zumbadze 1997: 134). Of the genres listed above, men are associated with only a few – work, worship, wedding, and mourning songs

– and their repertoire is distinct. The women’s repertoire is therefore irreplaceable in Georgian musical folklore.

Much less common in the female repertoire are *unassociated*, or *free-standing* (*miusadagebeli*, *tsminda*),¹⁸ songs, which can be performed in any setting. These include lyrical songs (with or without instrumental accompaniment, including polyphonic *Nanebi*¹⁹ and voiced weeping – *Tirilebi*)²⁰ (audio ex. 18, 19), and dancing songs (*Nardanina*, *Ham shalakh*, *Ori dili*, *Kuna-katni*, etc.) (audio ex. 20). These songs (except voiced weeping) may also be performed by men and mixed groups.²¹

Garaqanidze rightly considers performances of functional songs apart from their associated rituals atypical of late-stage, authentic folklore (Garaqanidze 2007: 21-22). A notable exception is the Khevsur women’s *Datireba* (mourning), performed in the hayfields before baling hay. This ritual is connected to the cult of the dead and serves as a means of encouraging the good will of the departed and their intercessions on behalf of the laborers (Aslanishvili 1956: 32-33).

While the women’s repertoire available to us is impressive, it was probably much richer in the past, as evidenced in the existing literature, field recordings and archival materials. The limited variety of the female repertoire relative to the male repertoire may be explained by the greater restrictions on women, and even their confinement and isolation. At the same time, women’s more constrained lifestyle – characterized by devotion to the household and family-focused activities, fewer interactions outside the family and, consequently, fewer outside influences – accounts for better preservation of existing songs and the old layers of Georgian folk music they contain. We can assume that the oldest iterations of women’s sung folklore have likely undergone fewer changes than men’s. This is precisely why the study of women’s songs can shed light on many unanswered questions in Georgian folk music.

WOMEN’S REPERTOIRE AND THE MOST ARTISTICALLY REFINED EXAMPLES OF GEORGIAN FOLKLORE

It is difficult to argue with Garaqanidze’s opinion, which also reflects a generally held view, that “the most artistically refined examples of Georgian folk songs are found in

the men's repertoire" (Garaqanidze 2007: 73).²² And yet, we find refined songs in the women's repertoire as well, albeit in smaller numbers. Therefore, it would be more fair to talk about separate categories of **refined** versus **technically complex** examples of Georgian folk songs, the same way they are designated in the men's repertoire (author's emphasis).²³ Although not widely recognized as such, there are many songs in the women's repertoire which are true masterpieces – from the simple and simply enchanting Kartli-Kakhetian healing song *iavnana*²⁴ and Acharan, Laz, Svan and Khevsuretian *Akvnis nana* (cradle song), to the technically complex Rachan *Zruni*, two-part Imeretian *Tirili* (weeping), and Kakhetian *Ghvtis karze satkmeli iavnana*. These artistically refined pieces deserve a place beside Kakhetian table songs, Gurian *krimanchuli* (yodeling) or trio songs, and other genres famously associated with Georgian men.

REASONS FOR LITTLE INTEREST IN WOMEN'S SONGS

In terms of its artistic value, the Georgian women's repertoire is on par with the repertoires of other peoples of the world.²⁵ However, Georgian folk music first gained appreciation and universal recognition through men's songs, which can be explained by their heterogeneity and complexity. Women's songs, which are relatively less endowed with these qualities, were overshadowed by men's songs, and garnered the attention of Georgian folk music collectors far less frequently (the same can be said of their research and performance). According to Garaqanidze, "for over a hundred years, music collections, gramophone records, and folklore expeditions, as a rule, called attention only to men's folklore" (Garaqanidze 2007: 110). Because of this, many variants of women's songs, and sometimes even entire songs, were lost without a trace. As an example, we can cite the most complex of the Georgian musical dialects – Gurian. Judging by the existing sound recordings, this dialect is the most impoverished in terms of female repertoire, though this could not have been the case on the ground at the time the recordings were made. The archives suggest that the highly complex Gurian musical dialect was of interest only for its men's repertoire, and that the same interest either did not exist for women's songs, or was present to a much lesser degree (at least, this was the case when most women's songs were still a part of everyday life, and, therefore, could be recorded). Notably, some of the Gurian

women's songs are actually sung by men (audio ex. 6).²⁶ But there is also a clear tendency of Gurian women to perform men's highly complex songs, reflected in the singing of *krimanchuli* parts by women. There is also a strong tradition of family music and singing lineages in this part of Georgia. It is hard to believe that in Guria, where men sang not only three- but four-part *Naduri* songs while working the fields, women would collectively mourn the dead in just one voice, whereas two-part *Tirili* (voiced weeping) was common even in Khevi²⁷ (audio ex. 15), a mountainous part of eastern Georgia with a much less developed singing culture than that of Guria. Incidentally, it was not until the late 1980s that we first observed women's two-part *Tirili* in Imereti²⁸ (audio ex. 16), a region that neighbors Guria and is slightly behind it in the complexity of its folk songs. Such findings give us hope for similar discoveries in Georgia's other ethnographic regions.

Folk music collectors' relative lack of interest in women's songs has several possible explanations: their lesser diversity relative to men's songs, their lesser complexity, and the abundance of monophonic tunes in the repertoire.²⁹ It is also more difficult to record women's songs: most of them are associated with other practices, and it is difficult – sometimes even impossible – to arrange an out-of-context performance. This is confirmed by my many years of fieldwork practice and experience working with tradition bearers.³⁰ Finally, it should be noted that in Georgia, collectors of traditional music have been mainly men,³¹ who have more difficulty gaining the trust of female performers. Without an established sense of trust, performers would not share their repertoire.³²

THE COMMON BASIS AND DISTINGUISHING FEATURES OF WOMEN'S AND MEN'S SONGS

Women's songs are as much a part of the Georgian singing tradition as men's songs. Scholars today agree that our folk music would be much impoverished without women's songs.

Women's and men's songs share the same musical (melodic, harmonic, metric and rhythmic) patterns, but differ mainly in complexity.³³ The simplicity of the women's repertoire compared to the men's is also due to its large number of functional

songs. Songs related to aspects of life in which almost all woman are involved cannot be difficult. In this regard, a number of exceptions are *Ghtvis karze satkmel*³⁴ *dideba* and *iavnana*, *Khmit natirali* (voiced weeping – MD), *Motkmit natirali* (voiced wailing), and *Zruni*, the main melody of which only a few can sing.³⁵ Still, participation is required in the performance of these rituals, and anyone can tune to the soloist(s) – that is, harmonize by adding a lower voice (*ban*) to their singing.

WHY WOMEN PERFORM MEN'S SONGS

I have already mentioned that, in villages, women perform men's songs in addition to their own repertoire (there are far fewer examples of men performing women's songs). What attracts women to the men's repertoire? Arguably, its exceptional diversity and high level of complexity. Particularly talented women have no trouble executing the most difficult pieces of men's repertoire from their native regions – Kartli-Kakhetian *Urmuli*,³⁶ the long Kakhetian *Supruli*,³⁷ Gurian *krimanchuli* songs and even the Svan *Zari*.³⁸ Such cases are common in staged performances, where a large part of female singers' repertoire is often comprised of men's songs.³⁹

MONOPHONY VS. POLYPHONY IN WOMEN'S SONGS

Most monophonic Georgian songs belong to the women's repertoire. In general, in Georgia, whether or not a song is monophonic is largely determined by its function in everyday life. Monophony usually implies solo singing.⁴⁰ Unison performance is quite rare, even in the female repertoire.⁴¹ *Lazare*, recorded by Chkhikvadze in 1938 in Kartli (Uplistsikhe), in one such example (Chkhikvadze 1960: 184). Since polyphonic versions of *Lazare* are more common in Kartli, and the melody lends itself to polyphonic arrangement, it may have been influenced by certain historical and social developments in Kartli (Zumbadze 1988: 132). The few songs performed in unison in the Georgian tradition should not be presumed to be especially ancient, preserved in their original form. This is confirmed by examples from regions where the tradition of polyphonic singing was lost and replaced by unison singing due to historical circumstances (Zumbadze 2020, 2021). Such is the case with the songs recorded by Chkhikvadze in Laz communities in Georgia in 1963 and 1973.

REASONS FOR THE ABUNDANCE OF SOLO SONGS IN WOMEN'S REPERTOIRE

Why are there more solo songs in women's repertoire than in men's?

The main reason is that men's solo song genres (*Urmuli*, *Mtibluri*, *Ghughuni*, one-voice *Gutnuri*) tend to be location-specific. The women's solo repertoire (cradle *Nana* [cradle songs], *Korkali*, *Zuzuni*, monophonic *Datireba*) includes at least two major genres (lullabies and mourning songs) common to all parts of Georgia.⁴² Cradle *Nana* (audio ex. 1, 2), *Korkali* (audio ex. 12), and *Zuzuni* always have one performer; *Datireba*, on the contrary, may be polyphonic (audio ex. 15, 16).⁴³ If we take into account that Georgian musical thinking is polyphonic and that a bass voice is always added when possible (Javakhishvili 1938: 321), it is only natural that the collective *Datireba* is more likely to be multi-part than monophonic (the same is true of *Gutnuri* work songs), because apart from those performing the lament, more women are involved in the mourning process, and their voices fulfill the function of the *bani* (bass). As for one-voice *Datireba*, the duration and rules of mourning practices may help to explain why it is a solo genre. For example, lamenters/mourners are often alone when they recount memories of the deceased. It is no coincidence that other examples of women's solo repertoire, such as the individual work songs *Korkali* (for reaping) and *Zuzuni* (for doing handiwork), are referred to as "ritual work songs" and are also associated with the cult of the dead and expressions of remembrance and gratitude toward them.

WOMEN'S REPERTOIRE AND EVIDENCE OF GEORGIAN POLYPHONIC MUSICAL THOUGHT

I have already mentioned that one of the reasons for the lack of interest in women's repertoire is the abundance of monophonic songs. This attitude derives from Georgians' preference for polyphony and its idealized three-voice configuration.⁴⁴ And yet, despite the abundance of monophonic songs, the women's repertoire presents excellent evidence of Georgian polyphonic musical thought. The most appropriate example here is *Datireba* and the Kakhetian tradition bearers' saying that, just as a song is no good without bass, neither is *Tirili* (Jordania 1962). In this region, the bass is so important to the mourners that they may refuse to perform *Tirili* without it (Chkhikvadze 1952). Likewise, the Rachan mourning song *Zruni* (audio ex. 17) will sound "plain and ugly" without bass (Nakashidze 1985: 224). Among the great variety of noteworthy examples of women's mourning songs, I would single out the following

polyphonic samples: Khebian *Khmit tirili* (audio ex. 15), Kakhetian *Banit tirili* (low-voiced weeping – MD), also known as *Zari*,⁴⁵ Imeretian *Tirili* (audio ex. 16) and the three-part *Zruni*. No less important are the monophonic mourning songs that bear evidence of polyphony – that is, elements of different vocal functions. These include the Khevsur *Khmit tirili* and the Khebian *Adai-dadai* (audio ex. 14).⁴⁶

While some songs are performed monophonically for a specific reason (usually, performance in a non-traditional setting, or the performer being alone), in fact, this music is also polyphonic. Here, a soloist may seek to render her performance as polyphonically as possible by incorporating elements of the other voice(s) into the tune. Sometimes, in order to achieve polyphony, the performer uses an instrument as a surrogate for the other singer(s).⁴⁷ When performing a three-part song, two performers usually sing the *mtkmeli* (middle voice, which introduces the song) and the *bani* (low voice), although on rare occasions one of the performers may instead sing *modzakhili* (high voice).⁴⁸ One such example is the *Batonebis iavnana* I recorded in 1989 on an expedition to Lechkhumi.

Certain women's solo genres (cradle *Nana* and *Korkali*) also contain the potential for polyphonic development, which indicates that polyphony is the essential nature of Georgian song, and its main feature. Along with monophonic cradle songs (*Nanebi*), there are also polyphonic lullabies – lyrical songs that are unrelated to the process of putting a child to sleep.⁴⁹ They are performed by men as well as women, or in mixed ensembles (Kalandadze-Makharadze 2010: 176-177).

ARRANGEMENTS OF POLYPHONIC SONG PERFORMANCE

Arrangements of performance of women's polyphonic songs as those of men's songs, owing to their lesser variety. They are generally performed by one or two choirs.⁵⁰ Two-choir performance is quite common, in the following configurations: two alternating soloists without the bass voice (for example, in the mourning of the dead by several women alternately, without ululants [Garaqanidze 2007: 50-51]); two alternating soloists, with bass (these are two-part songs, such as the Kakhetian round-dance *Dideba*, healing and *Ghvtis karze satkmeli iavnana*); and two soloists with bass (first and second voice) on each side (this occurs in three-part songs, such as the Kakhetian round-dance *Dideba*, and *Gonja*); soloists and choir alternating in

a responsorial performance (Acharan *Khertlis naduri* and *Nai-nai*); or two antiphonal choirs (Rachan *Shrushana*, *Jamata*, and *Zhuzhuna*).

Garaqanidze considers *Datireba* with a funeral song in the background a special form of performance. In Guria and Svaneti, women's *Datireba* takes place alongside men's *Zari*, whereas in Tusheti, it parallels the *Dalai* (a form of lament particular to Tusheti – MD).⁵¹ Garaqanidze describes the two-voice *Tirili* recorded during a 1988 research trip to Imereti (Sachkhere district) (audio ex. 16) as “two women weeping (*Datireba*) at the same time.” “In such cases,” he writes, “it sounds as if different kinds of musical content – typically timbral, melodic, metric, rhythmic, and tonal attributes – sound simultaneously. But no matter how striking, it is not entirely unpleasant to the ear; indeed, it makes a huge emotional impression on the listener” (Garaqanidze 2007: 52). This is true of women's *Datireba* performed on top of men's *Zari*, but not of the Imeretian women's two-voice *Tirili*. The voice parts in the latter, however seemingly different, comprise an inseparable whole. The melody in the top voice and, even more, the text, could not stand on its own, as it is entirely dependent on and derived from the lower voice. It is a true musical dialogue in question-and-answer form, identifiable as polyphonic weeping (*Datireba*), and not as two distinct instances of *Datireba* occurring at the same time.

As in men's songs, there is a tendency for women's two-choir songs to become one-choir songs. One of the reasons for this is the significant reduction in the number of tradition bearers. While recordings featuring two choirs exist, the song *Gonja* and the healing and *Ghvtis karze satkmeli iavnana* reveal a two-choir structure even on recordings featuring just one choir. According to Garaqanidze, the singing of two-choir songs by one choir is characteristic of the primary performance of folk song (Garaqanidze 2007: 73), as is the practice of altering song melodies (Garaqanidze 2007: 83, 84). In women's songs, especially in eastern Georgia, the full exploitation of vocal register happens more in the upper voices than in the *bani* (bass). An excellent example of the maximum use of the *mtkmeli* range is the Kakhetian *iavnana* singer Salome Aghniashvili's performance of *Ghvtis karze satkmeli iavanana* (audio ex. 10).⁵² Despite a few brilliant examples such as this, it is clear that Georgian women lag behind men in their propensity for innovation and ingenuity – they are more restrained and limited as a matter of practice, not talent.⁵³

RULES OF POLYPHONIC SONG PERFORMANCE

Women's polyphonic songs are performed in the generally established Georgian way: one person on each of the voices (to facilitate improvisation) and several people singing the bass. Regardless of the number of performers, the high parts are not doubled. In primary modes of performance there is no deviation from this rule, but in secondary performance the doubling of upper voices is not uncommon.

SINGING REGISTERS

The register of Georgian women's singing warrants some discussion. Paliashvili writes of how the "deeply developed voice" (or low voice – NZ) of Svan women is adjusted to the male vocal range. His explanation is that, in Svaneti, men and women were in the habit of singing together (Paliashvili 1903: 2). But Svaneti is not unique in this respect: Georgian women tend to sing in the same relatively low register in other regions as well, indicating that this is a demand of the aesthetic, not a reflection of their vocal abilities.⁵⁴

WOMEN'S ROLE IN PRIMARY AND SECONDARY PERFORMANCE

The role of Georgian women in primary (in original contexts) and secondary (staged) performances can only be properly assessed through a comparison of women's and men's performance activities. Such is Garaqanidze's approach (Garaqanidze 2007: 118-119). He suggested that in authentic performance, in which women perform their own repertoire and, not infrequently, sing side-by-side with men, the role of women is very important, but still modest. In staged performance, as in other aspects of public activity, women's role has been growing. The very few nineteenth-century women's ensembles were insignificant compared to men's ensembles of the time. In 1910 the first formidable women's force appeared in an ensemble from Gori, in the persons of Maro and Ekaterine Tarkhnishvili. From then on, the number of women on stage gradually increased, and they were essential to many regional ensembles. Particularly strong singers like E. Chubabria, M. Tediashvili, K. Ghoghoberidze and M. Arjevnishvili were members of the state ensembles of the 1930s and 1950s. These wonderful women singers are recognized as masters of Georgian folk song. Many women, like Maro Tarkhnishvili, led ensembles (including women's ensembles). But since the second half of the 1960s, when the women's group was cut from the state ensemble,



ანსამბლი მზეთამზე. ფოტო: გიორგი ხუციშვილი, 2016.
Ensemble *Mzetamze*. Photo by Giorgi Khutsishvili, 2016.

the situation changed fundamentally, and the number of women on stage gradually declined.

In the 1980s, folk ensemble *Mzetamze*⁵⁵ made a remarkable contribution to the representation of “true women’s folklore, its diversity, and artistic dignity,” which had been overlooked for a century (Garaqanidze 2007: 110). Garaqanidze mobilized his ethnomusicologist friends and colleagues to create new ensembles and guide them with their expertise. *Mzetamze*’s creative activity was followed by the founding of a number of women’s folk ensembles in Georgia. The rare beauty, harmony, and expressive power of Georgian women’s songs continued to impress audiences at international music festivals in various European countries (Switzerland, Austria, Germany, Slovenia, France, Belgium, Holland, Great Britain, Finland, Italy, Ukraine, Lithuania, Latvia). The numerous participants in *Mzetamze*’s workshops eagerly learned songs from the women’s repertoire. These songs inspired the formation of the Paris-based women’s ensemble *Irinola*.



მარო თარხნიშვილი | Maro Tarkhnishvili, 1933.

THE 20TH CENTURY AND WOMEN'S SONGS

On account of the scientific and technological progress of the twentieth century and substantial changes in rural life, both women's and men's songs have lost their purpose and threaten to disappear. For example, weather songs were undermined by the construction of irrigation canals and the use of cannons to disperse clouds, and the significance of *Bat'onebi* healing songs — by the development of the smallpox vaccine (Garaqanidze 2007: 67). The fact that many songs fell into oblivion was a result of changes in people's beliefs and worldviews, which were followed by the atheistic campaign against religion in the Soviet Union, and the persecution of all religions. According to Garaqanidze, this explains the transformation of religious festivals into drinking parties, as well as the skeptical and sometimes negative attitude of rural youth and others towards old rituals.⁵⁶

TRADITIONAL SONGS PRESERVED IN THE WOMEN'S REPERTOIRE THROUGH THE PRESENT DAY

Today, in the context of a fundamental change in the role of women in society, women's

songs continue to exist in one form or another. In rural areas, mostly sacred songs continue to be performed, and among the ritual or associated songs, *Ghv̄tis karze satkmeli iavnana* and *dideba* (on ceremonial and religious holidays), round-dance *Dideba* (during springtime rites), and *Datireba* are preserved. In some parts of Georgia, women's songs have become part of the children's repertoire. For example, little girls and boys in Ach'ara now sing the weather-changing song *Lazaria*.⁵⁷ The meaning of the ritual prayers to the gods in the company of elders has been transformed. It has become a form of children's entertainment, turned into a game, accompanied by a simple tune which should be considered part of the process of its disappearance and the loss of the tradition of *Lazaroba* (Zumbadze 1997: 44, 46).⁵⁸

Songs that have lost their function in everyday life have found a second life on stage. When selecting repertoire for the stage, women's relatively less complicated, monophonic songs cannot compete with the complex, developed, polyphonic repertoire (especially men's songs). The number of stand-alone (unassociated) songs in the repertoire is significantly increasing; as for associated songs, they are performed only when they are as or nearly as artistically sophisticated (Garaqanidze 2007: 71) and, most importantly, polyphonic (mainly Imeretian and Gurian healing songs and Rachan round dances).

Preserving the ancient beliefs of Georgians, as well as centuries-old traditions of polyphonic singing and performance, the women's repertoire brings special richness and diversity to Georgian folk music. It is impossible to properly represent Georgian singing culture by focusing on men's repertoire alone.

Translated by Marina Decristoforo

NOTES:

1. I mean the main part of the traditional repertoire – rural, peasant, which is indigenous and original.
2. For example, in songs to appease the *Batonebi* (mythical spirits believed to cause or alleviate childhood diseases – MD), Gurians would include a man if he knew how to pray (Nadaraia 1980: 200); in Kartli, only men from the family could participate in the *Batonebi* ritual

(Makalatia 1971: 70). According to a Kartlian interlocutor, in the past, women would gather to celebrate the birth of a child and forbid men to stay (Garaqanidze 1981: 50). In Racha, a man would contribute a verse to a *Zruni* only when someone close to him was dying (Nakashidze 1985: 223).

3. The issue of regulation of performers in various parts of Georgia is also addressed by other researchers. For example, Aslanishvili discusses songs and genres performed by only men and only women (Aslanishvili 1956: 13); Akhobadze identifies songs sung by women and men in Svaneti separately (*Dala kojias khelghvazhale* and *Barbal dolash*) (Akhobadze 1957: 14, 11) and mentions women's *Nadi* (communal work, usually in the fields or vineyards – MD) in Achara and humorous songs performed during it (Akhobadze 1961: 9, 14); Meskhi is the first to pay special attention to women's musical folklore (Meskhi 1962); Garaqanidze cites Gurian *krimanch'uli* (yodeling – MD) songs and Kartli-Kakhetian table songs (*suprulebi*) as examples of the gender regulation of performers, and points out that in contemporary times, the frequent breaking of these barriers is seen as a significant change in authentic performance (Garaqanidze 2007: 72-73).
4. This refers to Kakhetian women's *Zari* (a wordless lament – MD), also known as *Zarit tirili* (lit. weeping with *zari* – MD), or *Banit tirili* (low-voiced weeping – MD).
5. Translator's note: *lavnana* = lullaby, *Mze shina* = song connected to childbirth, *Zari* = mourning song, *Dideba* = literally "glory" or "praise". These words can refer to both genres and particular songs. In the text, I italicize the instances when the author refers more to the genre, and place titles of specific songs in quotation marks (MD).
6. Aslanishvili mentions the frequent participation of women in the performance of men's songs (table/feasting ([*Supruli*] songs and especially round-dance [*Saperkhula*] songs) (Aslanishvili 1956: 13-14); Akhobadze discusses the singing of men and women together in Svan folk songs (Akhobadze 1957: 15); Garaqanidze also acknowledges the existence of a tradition of mixed performance (Garaqanidze 1994: 29) and concludes that **the rare mixed performance in rural life today is not necessarily a recent development** (author's emphasis). There is no basis for Georgian scholars' "theory of song strictly regulated by the principle of gender, which often ignored the fact that there is a common repertoire of men and women's songs in some musical dialects.... [while] it is true that ethnomusicologists, after Arakishvili, noted the existence of a shared repertoire, they viewed this as a late development and as women borrowing men's songs" (Tsitsishvili 2003: 485-486).
7. According to Garaqanidze, there are many ensemble songs in the women's repertoire, which "come from the depths of the centuries and have important artistic value" (Garaqanidze 2007: 46-47).
8. Meskhi also discusses the place of women's songs in national musical folklore. She notes that men's songs form the basis of the general characterization of Georgian folk music, which is explained by the genre diversity and idiosyncrasies of musical expression in the

- men's repertoire (Meskhi 1962: 70).
9. According to Meskhi, women's songwriting lacks diversity and is limited to "a few genres connected to household life" (cradle songs, ritual round-dances, lyrical and romantic songs, and laments) (Meskhi 1962: 71), while, according to Garaqanidze, we cannot fault the women's repertoire with limited genre variety (Garaqanidze 2007: 47).
 10. The term *tandebuli* is Garaqanidze's translation of the Russian musical folklore term *priurochenniye* (приуроченные) (Garaqanidze 2007: 21), translated here as *associated* (MD).
 11. Such songs are known and sung by men as well. There are recorded examples of Gurian, Megrelian and Meskhetian versions of *Mze shina* and *Svan Zashinao* performed by men (Zumbadze 2008: 299). According to Garaqanidze, men also sing polyphonic variants of the Acharan *Nana* (Garaqanidze 2011: 85).
 12. Translator's note: the Georgian word for round-dance is *Perkhuli* (adj. *Saperkhulo*) (MD).
 13. The performers themselves distinguish between the *Batonebi* – that is, the healing songs and the sacred *lavanas* (lullabies) (Jordania 1962). Church lullabies are recorded only in Kakheti, although, according to some sources, they used to be performed in Kartli as well (Garaqanidze 1981: 15).
 14. Aslanishvili considers work songs exclusive to the men's repertoire (Aslanishvili 1956: 13), which is incorrect.
 15. Translator's note: the word "zuzuni" literally means "hum" or "buzz" (MD).
 16. Mskhaladze considers the existence in the *chiboni* (bagpipe) repertoire of the song *Pataradzalis gamotkhoveba mshoblebtan* (*The Bride Taking Leave of Her Parents*) to be unmistakable proof that the bride's farewell songs known in some villages in Lower Achara were previously widespread throughout the entire region of Achara (Mskhaladze 1968: 94).
 17. Translator's note: these titles are less the names of individual dirges and laments than descriptive terms that refer to different styles of weeping and mourning. For example, *Tirili* means "crying" or "weeping," *Datireba* – "mourning"; *Khmit tirili* (which is often equated with *Motkmit tirili*) can be translated as "voiced lament" or, more literally, "voiced weeping," *Kvitinit tirili* as "weeping with sobbing," etc. "zruni" literally translates as "care" (MD).
 18. The term *miusadagebeli* comes from the Russian musical folklore term *неприуроченные* (*nepriurochenniye*). *Miusadagebeli* is Garaqanidze's translation, and *tsminda* is Garaqanidze's term (Garaqanidze 2007: 21). Translator's note: *Miusadagebeli* is translated here as "unassociated," and *tsminda* as "free-standing" (MD).
 19. Translator's note: *Nanebi* is plural of *Nana*, which designates both a type of lullaby (or cradle song, i.e. *Akvnis nana*) and a title of many of these songs; sometimes these songs are simply called *Nana*, and sometimes they have regional qualifiers, such as *Guruli nana*, or *Gurian Nana* – lullaby from the Guria region (MD).
 20. Examples from Tusheti are usually performed separately from the mourning ritual. While they

have the same text as the *Datireba*, the melodies are different; they are also accompanied by instruments and are polyphonic. Garaqanidze calls these “song-weeping” (*Simgheradatireba*) (Garaqanidze 2011: 37).

21. Aslanishvili considers lyrical *chonguri* (4-string lute-like strummed instrument – MD) songs to be women’s songs (Aslanishvili 1956: 13). According to Meskhi, lyrical songs are central to the women’s repertoire (Meskhi 1962: 72).
22. The explanation Garaqanidze gives for this is that men have much more singing practice. As an example, he offers the collective work songs (*Naduri*), which served as “an excellent singing school” for men, but were inaccessible to women (Garaqanidze 2007: 73).
23. Conversely, there are examples of very simple songs in the women’s repertoire. Here the tunes for calming cows come to mind. The space between the very simple and the very complex songs (e.g., *Zruni*) is mostly occupied by simpler songs.
24. It is not accidental that the *lavnana* melody occupies an important place in the lexical treasury of Georgian folk music (see Aslanishvili 1954: 90–163).
25. Garaqanidze singles out Tushetian and Megrelian women’s songs in this regard (Garaqanidze 1990: 43-44).
26. I have in mind the healing *lavnana* known in this region as *Sabodisho* (*batonebis*).
27. The unique Khevian *Khmit tirili* was recorded during the ethnomusicological field expedition of the Tbilisi State Conservatory in 1960 under the direction of M. Jordania.
28. I am referring to the *Datireba* recorded in 1988 during an ethnomusicological field expedition in the Sachkhere district, in which I participated with my colleagues Edisher Garaqanidze and Ketevan Baiashvili.
29. Aslanishvili discusses the relative dearth of interest among Georgian song collectors in the monophonic, less complex songs of the mountainous corners of eastern Georgia. According to him, when ensembles began to form in various parts of Georgia, songs that were not only polyphonic (mostly three-part), but also represented the richest and most diverse forms of this polyphony, were considered most appropriate for promoting musical culture (Aslanishvili 1956: 85).
30. For example, hearing (and even more so, recording) *Datireba* in its natural environment is a rarity. Typically, it was only possible if a local died while you were in field, and if you were permitted to come pay your respects and record the family mourning. Otherwise, you would have to persuade the *Motirale* (mourner) and take care to create the appropriate mood. The best environment for this is a cemetery. Personally, I have recorded most examples of *Datireba* at cemeteries.
31. In the 1930s Shalva Mshvelidze recorded a man singing a two-voice Acharan *Nana* in the Khulo district (Gurdzauli), because local women were forbidden from meeting with male strangers, let alone singing for them (Kalandadze-Makharadze 2010: 177-178).
32. M. Jordania’s contribution to the recording of the repertoire of Georgian women is worthy

- of note. He verbally obtained information related to both artistically refined and simple songs, which are valuable from a scholarly perspective (Zumbadze 1997: 22). Notable in this regard is the information he gathered on three kinds of *Tirili*, and the believers' *Pekhisa* at the Epiphany celebration, documented in the field diary from his 1960 Khevi expedition (Jordania 1960), as well as information about the *Motkmit* and *Banit tirili* (voiced and low-voiced weeping), healing and sacred *lavnana*, *Gonja* and *Gutanze* ("on the plow" – MD) *datireba*, regarding the nature, purpose, and rules of performance from his 1962 Kakheti field diary (Jordania 1962).
33. Arakishvili differentiates between Gurian women's and Gurian men's music. He considers the former beautiful, musically, and the latter – more original than beautiful, and less aesthetically pleasing (Arakchiev 1908: 15-16). Aslanishvili discusses the shared intonations, harmony, and rhythm of men's and women's songs and sees the difference between them in the peculiarities of genre, with the exception of Khevsur songs (Aslanishvili 1956: 14). According to Garaqanidze, women's and men's songs differ within musical dialects in terms of repertoire and degree of complexity: for the most part, women's songs reflect lower stages in the evolution of musical thinking; in Khevsureti, the greater artistic value of women's songs in comparison to men's is a peculiarity of this dialect (Garaqanidze 1956). According to Garaqanidze, the three-part songs of Megrelian women differ from the songs of men only in their lyricism (Garaqanidze 1990: 122).
 34. Translator's note: Literally "to be said/sung at God's gate." Several songs belong to this genre (MD).
 35. In folk performance, not everyone is able to sing *Dideba* and *lavnana*; rather, it is those who are particularly inspired, who are "moved to sing by God's power" (Zumbadze 1991, 1988a). Garaqanidze calls *Ghvtis karze satkmeli lavnana* a "religious servants' song" (Garaqanidze 2011: 89). Special talent was required for *Zruni* and *Datireba* (Nakashidze 1985: 225-226): the *Motirale* (mourner) required great improvisational skill, so that all the dead could be mourned uniquely (Giorgadze 1987: 39).
 36. Translator's note: *Urmuli* is a (usually monodic) oxcart driver's song (MD).
 37. Translator's note: *Supruli*, from the word "supra" (feast) means "table song" (MD).
 38. Koba Devdariani, one of my master's students, and a resident of Pari village in Mestia municipality, informed me about the *Zari* being performed by Parian women. Translator's note: *Zari* (literally "call") is a polyphonic lament most commonly found in Svaneti (MD).
 39. Garaqanidze notes that in the repertoire of Maro and Ekaterine Tarkhnishvili, Ana Vardiashvili, Nino Togonidze, Mariam Arjevnishvili, Luba and Vera Shelegia, and other exceptional female singers, "real women's songs occupied a truly insignificant place" (Garaqanidze 2007: 110).
 40. Meskhi refers to women's solo songs as "examples of monodic unanimity" (Meskhi 1991/92: 7). In my opinion, Georgian women's solo songs are not of that type, due to their potential

- for polyphonic development, which is still often realized under the right conditions (Zumbadze 1989/1990: 23-24).
41. According to Garaqanidze, monophony characterizes the songs of Acharan women, including ensemble pieces; newer songs performed on stage are exceptions (Garaqanidze 1990: 138).
 42. Regarding Svan monophonic songs, Aslanishvili mentions only *Tirili* and notes that there is no monophony in other genres (1954: 26), but the *Akvnis* (cradle) *nana* occupies an important place in Svan music (Zumbadze 1997: 15-16).
 43. In the men's monophonic and polyphonic repertoire, *Gutnuri* occupies a place similar to that of women's *Datireba*.
 44. According to Garaqanidze, there is a cult of polyphonic singing in Georgia: performing a song with one voice is considered incomplete. Therefore, if a village cannot gather the required number of singers, they will usually refuse to sing (Garaqanidze 2007: 71). The issue of polyphonic singing (women's included) has received special attention in my articles from the late 1980s to the present (see Zumbadze 1989/1990-Zumbadze 2021).
 45. Garaqanidze considers one of the musical fragments of Berikaoba (festival of the rebirth of nature in spring), *Berikebis tirili*, widespread in Kartli (Garaqanidze 1990: 78-79), to be proof of the existence of this kind of *Datireba* in this region.
 46. I consider Tushetian *Dalai* a similar example from the men's repertoire.
 47. Examples of the performance of a polyphonic melody by a soloist are the Megrelian and Gurian versions of *Mze shina* with instrumental accompaniment (Zumbadze 2008: 302).
 48. The men's repertoire is also interesting in this regard. According to renowned Gurian singer Vazha Gogoladze, three-part songs were sung even when there were only two singers at home: they would switch between voices, and in this way try to create the impression of all three parts (Garaqanidze 2007: 38-39).
 49. Nino Kalandadze-Makharadze considers family music and ensemble concert practices beginning in the late 19th century to have originated the polyphonic *Nana* (lullaby) (Kalandadze-Makharadze 2010: 177).
 50. There is only one known instance of a three-choir performance – *Vin mogitana* ("Who Brought This to You" – MD), a wedding song recorded by Peter Gold in 1968 in Turkey (Gold: 1972). According to Garaqanidze, though it is performed by one woman on the recording, this is actually a three-choir song, in which soloist I, a unison choir, and soloist II (the bride) would take turns (Garaqanidze 2011: 89-90, ex. № 344).
 51. In Rach'a, women's *Motkmit tirili* and men's *Zari* are heard simultaneously (Nakashidze 1985: 221-222).
 52. This song of supplication was recorded during an ethnomusicological field expedition of the Tbilisi State Conservatory in 1962 in the village of Shilda, Kvareli region, under the leadership of M. Jordania.

53. According to Tsitsishvili, unlike men, Georgian women are not recognized as good improvisers, in part because they “did not learn to improvise in a socially and structurally organized environment” (Tsitsishvili 2008: 416).
54. The same can be said of the Kist women living in the Pankisi Valley, who sing in a very high register.
55. *Mzetamze* mobilized a team of ethnomusicologists to find, study, and revive traditional women’s repertoire from all over Georgia (including historically Georgian territories) from archival phonograph recordings. They drew on specialized literature and enriched the repertoire with their own, newly discovered field materials.
56. For example, Garaqanidze cites one of the male singers recorded during a 1980 expedition in Kaspi as claiming that the half-naked women who perform the ritual of “water ploughing” are lacking in propriety (Garaqanidze 2007: 67).
57. A similar pattern of transition from the men’s repertoire to children’s repertoire is the Christmas *Alilo* in Racha.
58. This ritual, which used to be performed only by women during droughts in Abkhazia, is almost lost. According to N. Janashia, it has been transformed into a children’s song and is performed by both girls and boys (Javakhishvili 1979: 118-119). It is also possible that the texts of some of the children’s games I recorded in Lechkhumi, which resemble the texts of *Lazare-gonjaoba*, are remnants of weather-related rituals previously attested in this area (Zumbadze 1997: 41-42).

AUDIO EXAMPLES:

- Audio ex. 1. *Nane* (Khevsureti). *Discover Georgia through Traditional Music*. Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire Field Expedition Recordings. Warsaw, 2018. Disc 1, track 2.
- Audio ex. 2. *Nana* (Lazeti). Fragment. *Discover Georgia...* Disc 3, track 17.
- Audio ex. 3. *Nai Nai* (Achara). Fragment. *Ensemble Mzetamze*. Vol. II. Face Music Switzerland - FM 50030, 2000, №17.
- Audio ex. 4. *Iavnano* (Kartli). Fragment. *Discover Georgia...* Disc 1, track 35.
- Audio ex. 5. *Batonebis nanina* (Imereti). Fragment. *Discover Georgia...* Disc 2, track 29.
- Audio ex. 6. *Batonebi* (with Chonguri; Guria). Fragment. *Discover Georgia...* Disc 3, track 3.
- Audio ex. 7. *Gonja* (Kakheti). Fragment. *Discover Georgia...* Disc 1, track 44.
- Audio ex. 8. *Gutanze datireba* (Kakheti). Fragment. *Ensemble Mzetamze*, Vol. I. Face Music Switzerland - FM 50016, 1996, №11.
- Audio ex. 9. *Dideba* (Kakheti). Fragment. *Discover Georgia...* Disc 1, track 41.
- Audio ex. 10. *Iavnana (Ghvtis karze satkmeli)*; (Kakheti). Fragment. *Discover Georgia...* Disc 1, track 46.

- Audio ex. 11. *Khertlis naduri* (Achara). Fragment. *Discover Georgia...* Disc 3, track 10.
- Audio ex. 12. *Korkali* (Racha). Fragment. *Ensemble Mzetamze*, Vol. I... №29.
- Audio ex. 13. *Vin mogitana* (Shavsheti). Fragment. *Ensemble Mzetamze*, Vol. I... №25.
- Audio ex. 14. *Khmit tirili* (Khevsureti). *Discover Georgia...* Disc 1, track 5.
- Audio ex. 15. *Khmit tirili* (Khevi). Fragment. *Discover Georgia...* Disc 1, track 20.
- Audio ex. 16. *Tirili* (Imereti). Fragment. *Ensemble Mzetamze*, Vol. I... №30.
- Audio ex. 17. *Zruni* (Racha). Fragment. *Discover Georgia...* Disc 2, track 17.
- Audio ex. 18. *Shatilis asulo* (with harmonica; Tusheti). Fragment. *Discover Georgia...* Disc 1, track 16.
- Audio ex. 19. *Deda mogikvdesa* (Tusheti). Fragment. *Ensemble Mzetamze*, Vol. I № №24.
- Audio ex. 20. *Nardanina* (Shavsheti). Fragment. *Ensemble Mzetamze*, Vol. I... №36.

See audio examples 1–20: <https://drive.google.com/drive/folders/1DzeMGlezWnCWI1oHlmuQKn4rL-lxpiY5?usp=sharing>.

REFERENCES:

- Arakchiev, Dmitrij. 1905. *Kratkiy ocherk razvitija Gruzinskoj, Kartalino-Kahetinskoj, narodnoj pesni* (*Short Description of the Development of Georgian, Kartli-Kakhetian Folk Songs*). Ottiski iz I t. "Trudov Muzykalno-Etnograficheskoi Komissii." Moskva: Tipografiya K. Menshova.
- Arakchiev, Dmitrij. 1908. *Narodnaia pesnia Zapadnoj Gruzii (Imeretii)* (*Folk Song of Western Georgia [Imereti]*). Ottiski iz II t. "Trudov muzykalno-etnograficheskoi komissii." Moskva.
- Arakchiev, Dmitrij. 1916. *Gruzinskoe narodnoe muzykalnoe tvorchestvo* (*Georgian Folk Music*). Ottiski iz V t. "Trudov muzykalno-etnograficheskoi komissii." Moskva: Tipografiya G. Lissnera i D. Sobko.
- Arakishvili, Dimitri. 1950. *Rachuli khalkhuri simgherebi* (*Rachan Folk Songs*). Tbilisi: Khelovneba.
- Aslanishvili, Shalva. 1954. *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (*Essays on Georgian Folk Songs*), I. Tbilisi: Khelovneba.
- Aslanishvili, Shalva. 1956. *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (*Essays on Georgian Folk Songs*), II. Tbilisi: Khelovneba.
- Akhobadze, Vladimer. 1957. *Kartuli (Svanuri) khalkhuri simgherebis krebuli* (*Collection of Georgian [Svan] Folk Songs*). Tbilisi: Teknika da shroma.
- Akhobadze, Vladimer. 1961. *Kartuli (Acharuli) khalkhuri simgherebi* (*Georgian [Acharan] Folk Songs*). Batumi: Sakhelmtsipo gamomtsemloba.
- Chkhikvadze, Grigol. 1952. *Kakhetis ekspeditsiis dghiurebi* (*Diaries of Kakhetian Expedition*) manuscript. Tbilisis sakhelmtsipo konservatoriis kartuli khalkhuri musikaluri shemokmede-

- bis laboratorii arkivi (Archive of Georgian Folk Music Laboratory of the Tbilisi State Conservatoire. Hereafter abbreviated as TSK GFML Archive).
- Chkhikvadze, Grigol (editor and compiler). 1960. *Kartuli khalkhuri simghera (Georgian Folk Song)*, I. Tbilisi: Sabchota sakartvelo.
- Garaqanidze, Edisher. 1981. "Kartluri satseso simgherebis erti jgupis sakitkhisatvis" ("For the Issue of One Group of Georgian Ritual Songs"). Thesis. Tbilisi: Tbilisi V. Sarajshvili State Conservatoire.
- Garaqanidze, Edisher. 1990. "Kartuli musikaluri dialektebi da mati urtiertmimarteba" ("Georgian Musical Dialects and Their Interrelations"). PhD dissertation. Tbilisi: Tbilisi V. Sarajshvili State Conservatoire.
- Garaqanidze, Edisher. 1994. "Shereuli shesrulebis shesakheb kartul khalkhur sasimghero shemokmedebashi" ("About Mixed Performance in Georgian Folk Singing"). In: *Khelovneba*. №1–3, pp. 24–29.
- Garaqanidze, Edisher. 2007. *Kartuli khalkhuri simgheris shemsrulebloba (Performance of Georgian Folk Songs)*. Tbilisi: Intelekti.
- Garaqanidze, Edisher. 2011. *Kartuli musikaluri dialektebi da mati urtiertmimarteba (Georgian Musical Dialects and Their Interrelations)*. Tbilisi: Sakartvelos matsne.
- Giorgadze, Dali. 1987. *Dakrdzalvisa da glovis tsesebi sakartveloshi (Rules of Burial and Mourning in Georgia)*. Tbilisi: Metsniereba.
- Gold, Peter. 1972. *Georgian Folk Music from Turkey*. Bloomington: Indiana University Press.
- Javakhishvili, Ivane. 1938. *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitkhebi (The Basic Issues of the History of Georgian Music)*. Tbilisi: Pederatsia.
- Javakhishvili, Ivane. 1979. *Tkhzulebani tormet tomad (Essays in Twelve Volumes)*, vol I. Tbilisi: Tbilisis universitetis gamomtsemloba.
- Jordania, Mindia. 1960. *Khevis ekspeditsiis dghiurebi (The Diaries of Expedition of Khevi)*. Handwritten. TSK GFML Archive.
- Jordania, Mindia. 1962. *Kakhetis ekspeditsiis dghiurebi (The Diaries of Expedition of Kakheti)*. Handwritten. TSK GFML Archive.
- Kalandadze-Makharadze, Nino. 2010. "The Multipart Lyrical Cradle Song in Georgia". In: *The IV International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 183–197. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Makalatia, Sergi. 1971. *Liakhvis kheoba (Liakhvi Gorge)*. Tbilisi: Sabchota sakartvelo.
- Meskhi, Tamar. 1962. "Kalta simgherebi" ("Women Songs"). In: *Sabchota khelovneba*, № 6, pp. 70–74.
- Meskhi, Tamar. 1991/1992. *Kalta polkloruli traditsiebis sakitkhisatvis (For the Issue of Women Folk Traditions)*. Research study №5783. Tbilisi: Tbilisi Vano Sarajshvili State Conservatoire.
- Mskhaladze, Alexander. 1968. *Acharis saojakho-satseschveulebo poezia (Family-Ritual Poetry)*

- of *Achara*). PhD Dissertation. Batumi: Batumis sametsniro-kvleviti instituti.
- Nadaraia, Medea. 1980. "Demonologiis sakitkhisatvis sakartveloshi" ("On the Issue of Demonology in Georgia"). In: *Masalebi guriis etnograpiuli shestsvavisatvis (Materials for the Ethnographic Study of Guria)*. Editor: Jalabadze, G., pp. 183–202. Tbilisi: Metsniereba.
- Nakashidze, Ketevan. 1985. "Rachuli samgloviaro simghera *Zruni*" ("Rachan Funeral Song *Zruni*"). In: *Istoriul-etnograpiuli shtudiebi (Historical-ethnographic studios)*. Editorial board: Itonishvili, V., Kiknadze (editor-in-chief) and others. Tbilisi: Metsniereba.
- Paliashvili, Zakaria. 1903. "Chemi mogzauroba svanetshi da svanuri sakhalkho simgherebi." (My trip to Svaneti and Svan Folk Songs). In: *Iveria*, №175, pp. 1-2.
- Tsitsishvili, Nino. 2003. "The Soundy of Gender in Georgian Ethnomusicology". In: *The I International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*. Pp. 488–494. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Tsitsishvili, Nino. 2008. "Gender Approaches to Improvisation in Georgian Polyphonic Singing". In: *The III International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 419–428. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Zumbadze, Natalia. 1988. "Kartvel kalta mravalkhmiani simgherebis zogierti tavisebureba" (Some Peculiarities of Georgian Women Polyphonic Songs). In: *Sabchota khelovneba (Soviet Art)*. №1, pp. 131–136.
- Zumbadze, Natalia. 1988a. Field materials from the expedition in the Kvareli District. Personal archive of the supervisor.
- Zumbadze, Natalia. 1989/1990. Mravalkhmianobisa da orpiruli shesrulebis sakitkhisatvis kalta satseschevelebo traditsiashi (For the issue of polyphonic and antiphonal performance in women ritual tradition). Research study №5579. Tbilisi: Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire.
- Zumbadze, Natalia. 1991. Materials collected during field work in the Telavi District. Personal archive of the supervisor.
- Zumbadze, Natalia. 1997. *Savedrebeli da sadidebeli simgherebi kartvel kalta satseschevelebo polklorshi: Zhanruli spetsipika da mravalkhmianoba (Prayer and Glorifying Songs in Ritual Folklore of Georgian Women: Genre Specificity and Polyphony)*. PhD dissertation. Tbilisi: Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatoire.
- Zumbadze, Natalia. 2008. "Georgian Childbirth (Sadzeobo) Songs". In: *The III International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 304–313. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Zumbadze, Natalia. 2020. "About Another Argument of Polyphony in Georgian Song". Presentation at the X International Symposium on Traditional Polyphony. Tbilisi: Vano

Sarajishvili State Conservatoire.

Zumbadze, Natalia. 2021. "Lazuri simgheris mravalkhmanobisa da shesrulebis sakitkhisatvis" ("On the issue of polyphony and performance of Laz songs"). For the issue of polyphonic Presentation at the Tbilisi 4th International Musicological Conference "The National and International in Music". Tbilisi: Vano Sarajishvili State Conservatoire.

THE ROLE OF WOMEN IN THE MUSICAL LIFE OF THE SVAN PEOPLE

Nana Mzhavanadze

Madona Chamgeliani

Nana Mzhavanadze

LAKHUSHDI, A SINGING VILLAGE

After a song teaching workshop in Washington, D.C., about three years ago, Betsy Smith Platt hosted us in her home. The conversation covered many topics, both at home and abroad. People knew Georgia well and talked about it with animation. One of the guests mentioned Svaneti, saying she had been there recently and had returned with wonderful impressions. I asked where exactly she had been. “I don’t think you would know the place, it’s a small, remote and not very touristy village,” she told me with a little pause, trying to remember the name. “I think it’s Lakhush or something like that,” she added. “You probably mean Lakhushdi?” I asked, and she agreed. “Yes, indeed, it is called Lakhushdi.” “Of course I know it, how could I not? It feels like ‘my’ village,” I said, and to satisfy their curiosity, I told them the following:

It was 2010. A Scottish woman, Margery (Madge) Bray, a great lover and supporter of Georgian traditional music, accompanied me to a rehearsal of the women’s ensemble Sathanao. By origin and upbringing, the participants of the ensemble were from different parts of Georgia. Among them was Anna Chamgeliani, who was born and raised in Svaneti in a family rich in musical tradition. Anna was accompanied to the rehearsal by her sister Madona. The Svan repertoire of the ensemble and especially Anna’s musicianship made a great impression on Madge. After the rehearsal, she chatted with the sisters to learn about the family and their singing background. Madona turned out to be a devotee and connoisseur of Svan culture and tradition. Sensing a great interest in her homeland from an outsider, she shared her dismay: Lakhushdi used to be a village of singers. Indeed it turned out that there weren’t any families in the village that didn’t sing. Many masters of Svan song had lived in the village, some of them forming the basis of folk ensembles (including the famous ensemble Riho) in Upper Svaneti. With time, old singers began to pass away one by one, and there were very few of them left. Young people abandoned the heritage of their ancestors and even considered it uncool or old-fashioned to take part in ancient rituals. Finally, she added, “There are only a few tradition bearers left in the village who sing *zari* (traditional

funeral chant). When they are gone, there will be no one left to see our deceased off with *zari* on their last journey.”

What could be done? Madona seemed to have already thought of a solution: Georgians are characterized by honour and respect for a foreign guest, almost to the point of worship. Perhaps we could bring groups of foreigners to Lakhushdi? Sadly, the village population was rapidly dwindling but it was not quite empty yet. Perhaps its remaining young people could bear witness to how foreigners love and respect their village, culture and traditions. After seeing the guests sing and dance their songs and dances, she suggested, perhaps they too will join them and sing and dance along with them?

And so it happened that exactly one year later, in the summer of 2011, a group of twenty-seven foreign guests visited the village of Lakhushdi in the Lat’ali community of Upper Svaneti, where where foreign tourists were unlikely ever to have set foot before. Since then, Lakhushdi, following in the footsteps of the village of Lenjeri, has become one of the most desirable places for lovers of Georgian folk music, ancient Svan traditions, and adventure. Prior to that, the family of Islam Pilpani, a great master of Svan song from the community of Lenjeri, was the main host and hearth of Svan song, and his family continue the traditions of Islam with dignity to this day. Now, thanks to the efforts of the children of Taisav Chamgeliani, an inseparable friend of Islam, the village of Lakhushdi has joined the village of Lenjeri in hosting devotees of Svan song. Due to the eagerness and enthusiasm of the Chamgeliani family and the villagers of Lakhushdi, some rituals (e.g., *Mariamoba*, St. Mary’s Day) were revived and the repertoire of others (e.g., *Litnagh* or *Limkheri*, the Archangels’ holidays) was enriched. Thus foreign visitors could participate in such festivities together with the locals, singing and dancing in a ritual context.

To our surprise and delight, our tentative expectations were met! At first, the village youth watched with curiosity the singing and dancing of the strangers at the ancient festivals. Gradually they joined the elders in the round dances. This may have been the very reason for the unforgettable impression the American shared with me during my stay in Washington.

The “discovery” of the singing village of Lakhushdi and its popularization is associated with the Chamgelianis, in particular with the family of Taisav Chamgeliani, choir

leader and master of Svan song¹. When we met the large Chamgeliani family, Taisav Chamgeliani was no longer alive. One of his sons had also died very young. At the entrance of the old house opposite the church in the centre of the village of Sipi, we were met by Sima (Taisav's widow), Papiko (Taisav's sister), his daughters Eka, Anna and Madona, his sons Murtaz and Kakha, his brother Gigo, and a neighbor, Murad Pirtskhelani, who all invited us to the table in the living room on the ground floor of the house.

Until late at night, Madge and I joined the family, seated at a large table filled with Svan *kubdari*, *khachapuri*, *chvishdari*, and *rakhi* (Svan vodka) in the dim light of a lamp. In the corner, in a Svan stove, burned wood gathered from the slopes of the village forest. From the windows one could see the outlines of an approximately 500-year-old Svan tower erected in the courtyard. Murtaz served as toastmaster, and on this magical night I heard for the first time Svan toasts, names of Svan shrines and Christian or mythological characters. Madona guided us through the labyrinths of Svan mythology. From time to time Anna and Eka stopped preparing *ch'vishdari* and *k'ubdari*, shaking the flour off their hands. Then Anna raised the *chuniri* (bowed instrument), and the sisters began to sing in three parts: quietly, calmly, unpretentiously, sedately and harmoniously, almost with their lips closed, without the slightest effort. Surely only those who understood each other without words from an early age could sing like that. Once or twice, after a heartfelt request, old Papiko was persuaded, and she too played the *chuniri* and sang. Her voice floated eerily faint, but distinct, as if from the fog that descended on the surrounding mountains. The *supra* (a traditional Georgian feast) gradually became more lively, and together with Gigo, songmaster Murad Pirtskhelani sang more energetic and powerful Svan songs. At the request of the already slightly tipsy toastmaster (*tamada*) the repertoire became more and more cheerful and finally turned into dancing. Sima's dance was unexpected and impressive. Already elderly, Sima danced with youthful energy and noble restraint.

As guests we spent the entire evening enthralled by the richness of what was unfolding. For myself, every movement, action, word, story, and nuance was simultaneously both very close and very foreign to me. Madge whispered to me, "What a miracle!"

From that day on, Lakhushdi and the Chamgelianis became my Svan home and family. Gradually we became closer to the other culture-bearers of Lakhushdi. Along with the men,² several women actively participated in preparing village or community cele-

brations – Zhenya Pirtskhelani, Eter and Dariko Kvanchiani, Dariko Gvichiani, Natela Margvelani and others – sharing their experience and knowledge of this or that festival, ritual, life and way of life with their guests.

Later, at the foot of Shkhara, a peak in the Ushguli community, we met Lola Nizharadze, a connoisseur of Svan song and folklore, as well as Jano and Zoya Chankseliani. Many musical pieces (songs, round dance songs and songs accompanied by *chuniri*) bear the imprint of their unique signature. When looking for information about certain songs or rituals, the Ushguli villagers referred us to Lola, Jano, and Zoya. Unforgettable were the encounters with Sonia and Ninia Tserediani from the Latali community during the 2016 expedition. Their songs, stories, and lamentations shed light on important aspects of Svan life and brought them to life (Scherbaum and Mzhavanadze 2018).

Unfortunately, Sima, Gigo (one of Lakhushdi's last song masters) and Papiko are no longer with us. Sonia Tserediani has also passed away. Today, there is almost nothing alien or surprising about Svan cultural life for me. As time has progressed, however, I have often wondered about the source of the strength and energy of my local hosts – the energy that turned Lakhushdi into a living museum and marked this tiny and forgotten village on the cultural and musical map of the world.

This question caused me to ponder the role of women in Svan society, but as yet I had not yet explored this subject in depth. It turned out that this issue had not yet merited special study. So, while working on the present article I began to study the issue. What emerged was that the social structure of the Svan community, family traditions, community laws, and the general way of life apparently allowed for a more or less equal distribution of the rights and responsibilities between women and men. Consequently, the individualism and initiative of modern Svan women had not emerged from nothing, but had found fertile ground in the family or community due to various cultural and social factors. The Svan song repertoire, as well as the Svan mythological pantheon and its hierarchical division by genre and content have their roots in these factors.

Below we will touch upon these aspects of Svan life and worldview in order to understand what cultural and social features and beliefs paved the way for the active role of women and their contribution to the preservation and maintenance of Svan ritual and musical traditions. In the final part of the article, Madona Chamgeliani will share some stories/recollections from the lives of Svan women which reflect some episodes of Svan cultural life, mainly their musical existence.



ანა ჩამგელიანი. ფოტოგრაფი: ჯულია კნოპი | Ana Chamgeliani. Photo by Julia Knop.

THE DAL-LAMARIA-BARBOL PARADIGM: WOMEN IN SVAN SOCIETY AND CULTURAL LIFE

*“And so they reached the country of Svaneti through preaching.
And that country in those days was ruled by a woman,
a leader who believed in the preaching of the apostles”.*

Leonti Mroveli (*Georgian Chronicles*)

The Role and Rights of Women in the Svan Family and Community. Ethnographic sources show that even under conditions of a patriarchal system Svan society ascribed important roles and rights to women. Within the family, a woman had a multifaceted function, which meant on the one hand that she bore a physical load, which she carried with equal weight with men.³ On the other hand, by the same token a woman played an important role in religious life, and in all rituals she was given the unconditional right and honour to prepare a cult gift (for example, *lemzirebi*, ritual bread). Some rules (e.g., the “*Lamaria* rule”) were reserved for women only, and the secret prayer (*gvuz*) was performed by them⁴. Moreover, *zuralaskal* (a festive women’s meal) or *ligurke* (a holiday also known as *Kvirikoba*) “in olden times were only for women, and only later men joined them” (Nijaradze 1962: 64). The prayer *Kora Mezir* (patron saint/earthly angel of the house) was also considered a privilege of women only (ibid. 75).

Women’s physical activity in Svaneti was not the result and expression of strict or oppressive patriarchal subjugation or slavish obedience⁵. Her labour was also highly valued and the husband’s family paid two bulls and two cows as a ransom (*nachvlash*) for three years after the woman’s proposal of marriage, marked by the gift of a wedding ring (Anisimov 1940: 43; Gabliani 1925: 190). In her own (paternal) family a woman retained the right of property (e.g. cattle, land) even after marriage. In small-land Svaneti a grain field (two *naljems* or 1200 square meters) was considered as special wealth, which was passed on by inheritance (Chimakadze 1913: 20; Kozhevnikova, 1931). The possession of land and property also signified a woman’s strength and, to some extent, her freedom (that is to say, her independence, standing on her own feet). Perhaps another expression of social equality was the fact that the Svan bride held herself as freely as in her own home and “shame was alien to her” (Nizharadze 1962: 81).

However, it was not only in everyday routine or ritual life that the woman was equal to the man. It seems that even in Svan law there was no discrimination on the basis of gender. If a man had a child by an unmarried woman and did not marry her, he would be severely punished (*libchaani*); marital desertion by either spouse (*litsvre*) was also considered a great disgrace, and the guilty party had to be redeemed (*tzor*) (Gabliani 1927: 378).

In fact, there was not a single aspect of Svan life where the woman remained in the role of a passive observer or an obedient performer. For example, women were not only engaged in family and ritual affairs, but also, together with men, determined community politics and participated in public assemblies. All Svans over twenty years of age, including women (*zuraal*) also had the right to elect the head of the community (*makhvshi*) (Gabliani 1927: 340–341; Nizharadze 1964: 102); besides, women made speeches at community gatherings and were good orators (Anisimov 1940: 44).⁶

The active social role of a Svan woman, the high degree of freedom, and its cultural underpinnings, in my opinion, should also be considered in the context of the Svan worldview and ancient beliefs. Therefore, it is interesting to see what place feminism occupied in the religious life of the Svan.

The essence of feminism in Svan beliefs. The cult of the female sex is particularly strong in the pantheon of Svan religious deities. In this respect, Svaneti stands out from the general Georgian folk-religious context. A special place in the sacred life of Svans is occupied by the female ethereal trinity, represented by Barbale, Lamaria, and Dali.

In general, the cult of goddesses is considered a cult of the universal great mother, which prevailed at the initial stage of the mythological-religious system (Sikharulidze 2006). The belief in the goddess Dali (patroness of high rocky mountains animals) preserved in Svaneti also testifies to its archaism and the devotion of Svans to this pre-Christian cult.

Even today, Svans tell amazing stories about their encounter with Dali with fascination. The villagers of Lakhushdi, sturdy and strong Svan men, even told me that they try not to walk out at night for fear of encountering Dali. They shared with me the story of how several years ago a young villager disappeared at midnight on his way home.

Despite a long search, he could not be found. That he had met Dali that night was beyond doubt, they concluded.

However, Svans are not only afraid of the Dali, but also treat her with respect and reverence. Svans have always been wary of breaking the laws of the goddess (sometimes there are many Dalis) and offending them, because the wrath of the goddess is equal to being left without food. A violator of the Dalis' rules, moreover, may lose his life.

Hunting was one of the most important occupations in Svaneti. A good hunter was highly respected. Obviously, the best hunter had to be the most outstanding, physically strong, firm, strong-willed man. Without Dali's grace, however, his earthly strength was not enough. Therefore, of a good hunter it was said, "he has Dali" (Gelovani 1983: 123; Topchishvili 2010: 513).

The feminine essence is also embodied in Lamaria, who is considered the patron goddess of fertility and abundance of land, cattle that give milk, and handcrafts (Bardavelidze 1953). Later she merged with the cult of the Virgin Mary and became a hybrid type of goddess.

The cult of another goddess, *Barbal/Barbol*, traces the ancient astral perceptions of the Svans and has its roots in the pre-Christian era of sun worship.⁷ In the perception of the Svans, Barbal/Barbol is a deity, the protector of the forces of motherhood, women, female cattle, and fertility in general, and occupies a leading place in Svan folk Christianity, along with *Lamaria* (Bardavelidze 1939, 1941).⁸ From this we can see that the role and significance of female deities in the Svan religious pantheon is extremely important.

We can also say that the complex, multiplex, binary nature of the deities of the Svan pantheon (especially Dali) is reflected in the face of an ordinary earthly woman, which is both merciful and vengeful, in the Svan view. Svaneti is characterized, on the one hand, by a respectful and reverent attitude towards woman (as for Dali), and, on the other hand, by fearfulness and caution. Proof of this is the fact that if a woman threw a headscarf between sworn enemies, the weapon prepared for killing was immediately put down and the conflict was over (Gabliani 1927: 388). However, during menstruation and childbirth a woman was considered unclean, evil, and a source of misfortune. During such times the hunter did not go hunting, and the church could not be touched

for prayer, not to mention many other prohibitions (Gabliani 1925: 188). In both cases the woman seems to have been ascribed unearthly, supernatural powers and abilities.

This brief overview of the religious life of the Svans is enough to reveal the existence of vital life conditions within the Svan world view, the bedrock of which is dependent on this trinity of deities.⁹

The cosmogony and religious thinking of the Svan are thus manifested in their everyday life, and the woman is a kind of earthly embodiment of the female-divine model. In particular, the woman here is the source of earthly, physical love (woman as wife), the bearer of maternal essence, procreation, fertility, reproduction (woman as mother) and, simultaneously, the guardian of wealth and well-being in the family (woman as housekeeper).

This overview of Svan society and religious beliefs is based on sources from the nineteenth and early twentieth centuries. Since then, much has disappeared and changed, but many traditions and rules are still alive today, and the important role, functions, rights, and responsibilities of women in family or ritual life have remained unchanged. In Svaneti, women still actively participate in social and ritual life, a significant part of which is imbued with music. Women also sang and danced in such a way that “they were not embarrassed either by their own countrymen or by foreigners” (Bakradze 1877: 47).¹⁰ Given all this, it is not surprising that Svan singing folklore, compared to other parts of Georgia, has a rich mixed (male and female) repertoire: with the exception of some hymns, women participate in songs or dances of all genres and purposes.¹¹

The Image and Role of Women in Svan Music Folklore. It is known that the texts of Svan songs are a kind of chronicle of the history of Svaneti and the life of the Svan people. Many facts or information of historical or ethnographic significance have been recorded and preserved mainly in the singing repertoire of the Svan people, in particular in ballad-type songs (such as *Gaul Gavkhe*, *Tamar*, and others).

What is the role of women in Svan music and what is their contribution to the singing repertoire of Svans? To clarify this question, we have researched three different aspects, namely a) the female character (protagonist); b) the female repertoire; and c) the woman as author (narrator).

Female Protagonist. Hymn Songs to Goddesses. It must be said that the Svan singing repertoire would be much poorer without female characters. It is true that the song versions of many texts preserved in the collection of Svan singing poetry have not reached us, but even a cursory glance at the texts is enough to see the proportion of female protagonists of the stories described in the entire corpus. Among them are historical facts and legends, tales of the deity Dali, the fate of Svan mothers and young women, stories of Queen Tamar, and others (Shanidze et al. 1939).

It can be said that the most famous Svan woman is the goddess of high rocky mountains and the patron deity of hunters, whose essence combines carnal, earthly passions with divine, supernatural power. Dali charms mortals, mainly hunters, with her captivating beauty. As a sign of reverence she is addressed as “happy Dali” or “Queen Dali,” and a candle is lit before the deity (Gelovani 1983: 124). A love affair with her also contributes to the hunter’s success. However, Dali is also vengeful, and breaking her laws – revealing a secret relationship with Dali, killing more prey than allowed, etc. – costs a man dearly, even his life¹². It is the drama of Dali and the hunter that is devoted to an extensive cycle, which occupies a prominent place in existing collections of Svan song poetry¹³. If it were not for Dali and the Svans’ special attitude to her, we would not have such outstanding songs as *Bail Betkil*.¹⁴ The ballad tells the story of Dali and her lover, Betkil, who is the community’s best hunter (meaning that Dali is benevolent to him). But Dali does not forgive Betkil’s betrayal“ she transforms herself into a female mountain goat, lures the hunter to a cliff, pushes him down from there, and kills him. This story and the memory of Betkil is immortalized in the Svan round dance song (video ex. 1).

In the cycle of Dali’s songs, along with the theme of love and revenge, another motif (Dali’s gratitude) appears in ballad form. The song *Dala kojās khelghvazhale* (Dali gives birth on the rocks) tells how Dali gives birth to a child who unexpectedly falls from a rock. The newborn is kidnapped by a wolf, but a hunter rescues the child and returns it to Dali. As a sign of gratitude, Dali gives the hunter a goat every year (Gelovani 1983: 123–124).¹⁵

In both of these round dances, though they are attributed to a group of religious songs, women participated equally with men. This can be explained by the fact that Dali is considered a remnant of the matriarchal era.¹⁶

It is also impossible to imagine the Svan repertoire without a particular hymn song, the central figure of which is the deity *Barbal/Barbol*. *Barbal dolash* is one of the most famous hymn songs performed by men, which describes a religious performance associated with carrying in procession an icon of the deity, St. *Barbal of Doli*¹⁷ (video ex. 2).

THE DRAMA AND TRAGEDY OF SVAN WOMEN

In addition to the goddesses and saints of the Svan religious pantheon, an important part of their musical repertoire is devoted to the life of ordinary Svan women. One group of ballads tells the story of a mother who tragically loses her son. This motif is quite strong in Svan singing folklore, and the song *Mirangula*, part of this cycle, is one of the most famous and popular examples in the general Georgian song repertoire. This ballad-type song recounts the death of a young man and tells how a mother locks her own son (*Mirangula*) in a tower so that he will not avenge his father's murderer. True, *Mirangula* escapes from the tower and takes revenge, but in doing so he too is wounded and dies. *Mirangula*, as well as other songs associated with loss, sadness, and pain, are sung with *chuniri* accompaniment by women or men, as well as by mixed ensembles (Svanuri khalkhuri simgherebi 2017; Akhobadze 1957) (video ex. 3).

Another famous ballad, *Sozar-Tsioq*, which recounts the heroic death of two brothers, also conveys the grief of a mother who lost her heart when she lost her children. The narrator is largely the brothers' mother, who, unlike *Mirangula*'s mother, takes revenge on her children's killer herself and even commits suicide.¹⁸ The song *Sozar-Tsioq*, like *Mirangula*, is performed by a mixed group accompanied by *chuniri* (video ex. 4).

It seems that the Svans also cared about the fate of young women, and some of these stories have been immortalized in song. The drama of relations with the husband and family is depicted in a group of ballad songs, the main character of which is *Marikhi* (in some versions *Darjuli*, *Manoli*, or other names). The heroes of the texts of this cycle tell of abducted – sometimes adulterous – women whose husbands take revenge for the insult.¹⁹

Another motif associated with the young woman is the drama of the widow. One of the most popular ballads, *Irinola*, tells the story of a young widow who is driven away by her in-laws after her husband's death. Like most of the round dance songs, *Irinola* is sung by a mixed group²⁰ (video ex. 5). The same motif is heard in the songs *Kalo sabralo*, *Kalo satsodao*, *Tamar*, *Dedisav*, and *Vormanola*, among others.

Queen Tamar (c. 1160–1213) was a real historical figure, though the Svans worshipped her almost as a deity. Tamar became a kind of cult hero (Kozhevnikov 1930: 94–95). Interestingly, the Svans do not call Tamar “king” (*mepɛ*), as in the rest of Georgia, but “queen” (*dedpa*).²¹ The title “king” is associated by gender with male energy and expresses the functional load of a male ruler: battles, political activities, domination, and so forth. For the Svans, it seems that Tamar’s title of “queen” is linked not with her political influence, but with the divine/sacral actions associated with her name in Svaneti.²² It is quite possible that in the representation of the Svans there was a female or feminine embodiment of the divine energy and therefore the title of queen was more appropriate.²³ The Svans immortalized moments from Tamar’s life, her love, reverence, and respect in one of the most famous round dance songs, *Tamar dedpa* (Queen Tamar), which also is performed by a mixed group (video ex. 6).

In addition to the fact that women, as well as female deities, are the main protagonists of Svan songs, they themselves actively participate in the creative process as performers, and sometimes, one might say, as authors.

Women’s repertoire. A woman as an author. As already noted, the Svan repertoire of songs, with few exceptions, is performed by a mixed group. Among them are round dance songs, featuring both everyday/heroic/patriotic and religious content.²⁴

Separately in the repertoire stands out the song *Kasletila* (or *Kasledila*), which has unusual lyrics, because in it everything goes in reverse order: pigs guard the wheat, a mountain goat is tied up in a field, a newborn baby is preparing for a wedding, and so on.²⁵ The performing form of the song is also unusual. It is sung mostly by women, and men have a right to participate, too, but on one condition: the man must sing the upper voice part, with the women in the lower voices (the middle voice, which begins the song, and the basses). *Kasletila* is also the only song in which women perform the so-called *tseruli*, a dance on the toes, which in general is a male dance²⁶ (video ex. 7).

Although today lullabies are sung on stage by men as well, traditionally it is conceptually associated with the role of a woman, especially a mother, and that is how this universal genre appeared in the musical folklore of different peoples.²⁷ By its functional features, the lullaby is one of the most improvisational genres, and every woman sang it in her own way. Over time, some of these samples became popular among the people. A striking example of this is the famous variant of the Svan lullaby *Nanila*

or *Nanaila*, the author of which is considered to be Taisav Chamgeliani's mother, Kati Girgvliani²⁸ (audio ex. 1). The solo version of *Nanila* sung without *chuniri* accompaniment by Gvashaqan Kvitsiani's from Tskhumari (audio ex. 2) and the Ushguli version by Matro Charkseliani (audio ex. 3) are also known.²⁹ Numerous ensembles have included these gems of lullabies in their repertoire. It is hard to imagine Svan singing folklore without them.

Another area of Svan cultural life in which women participate is lamentation.³⁰ Like the lullaby song, wailing is improvised and requires skill. Therefore, a good lamenter (*melchal*) was duly valued by the people. It is also said that a good singer was also a master of wailing.³¹

The repertoire of the Svans also includes the so-called *lishldani* songs, which are sung at ritual gatherings and are mostly associated with women. A female soloist improvises the text of the prayer on behalf of each participant in the ritual and sings it. The longer the *lishldani*, the better the soloist is considered. Such were Kukula Kvanchiani, Kordo Girgvliani and Kemez Gvichiani of the Latali community.³² Masho Chamgeliani, eighty-seven years old, recalls that "the *lishldani* of Kukula was so good that it could cover ten people" (meaning that ten people could dance in turn during her *lishldani* (video ex. 8).

In addition to singer-authors and wailers, folk memory and archives have preserved the names of women who played the *chuniri*. The *chuniri* used to be a mourning instrument played by both men and women, including at funerals. Lullabies were also played to the accompaniment of the *chuniri*. Svaneti still remembers famous *chuniri* masters such as Matro Charkseliani, mother of Jano Chankseliani (one of the best *chuniri* players) from Ushguli, as well as Kukula Kvanchiani and Olgha Chamgeliani, *chuniri* masters from Latali. Today the tradition is continued by Anna Chamgeliani from Lakhushdi.³³

Many interesting stories about the lives of local women and their role in the preservation and protection of Svan traditions and songs have survived in the memory of local people. Among these are memoirs related to the women of the Chamgeliani family, some of which we bring to your attention below.

FIVE STORIES: KATI, KESA AND SIMA

Ever since I was a child, I have never had the feeling that because I was a woman I was lagging behind men in any way. At that time, the reason for this self-confidence was not my knowledge of Svan customs and culture, but my own experience. I grew up surrounded by strong, independent and creative women, who always had a voice. Generally speaking, there are many stories of women in every community or village, including amazing and unbelievable ones, but this is a subject of deeper study and storytelling. At this time, I will limit myself to the memories of the women of my own family.

I was only thirteen years old. It was the harsh winter of 1994. There was no transportation, and the heavy daily life of the 1990s was exacerbated by the harsh winter. That winter my father got sick. He would lie down and tell me stories, and I would listen to those stories on long winter evenings. My father told me about everything: Svan traditions, the way of life, his family, his childhood, as if bequeathing to me his knowledge of Svan life and customs. He also recalled Kati, his mother, whose tragic life was an ordeal in which she had to endure all the hardships and pains of loss.

Kati and Nanila. When this story happened, Kati, my grandmother, had five children: the eldest was fifteen-year-old Satno, and the youngest was six-month-old Gigo. Kati's husband, Sardion, my grandfather, was a good singer and sang in Ivane Margiani's choir. However, he could not get along with the Bolshevik government and secretly or openly fought against it along with his brothers. Grandfather's brother Mate Chamgeliani was shot for his participation in the Svaneti uprising of 1921-22. My grandfather somehow escaped captivity, although he froze to death in the village of Ieli while hiding from the Bolsheviks. My grandmother Kati was left with five fatherless children in the most difficult conditions. A few days later her daughter Satno became ill. She was beautiful, with curly brown hair and green eyes. In Svaneti they say, "*Khadda mughwaishaal likwde*" (She wilted like an azalea flower). And so the girl "wilted" in just one week. Before she died, she asked her mother to sing a lullaby. Kati took a *chuniri* and sang *Nanila* to her dying daughter, and so my grandmother bid her fifteen-year-old Satno a final farewell in the third week after her father's death.

Taisavi and *chuniri*. It turned out that from that day on, Kati had never parted from the *chuniri*. As my father told me, every evening Kati would take the *chuniri*, warm it by the hearth, and begin to play. She would play and sing in front of her children, but at the same time she would shed tears. My father Taisav, who was eight years old at the time, noticed that tears streamed down his mother's cheeks every time she picked up the *chuniri*. He thought that it was the instrument that made my grandmother cry, and decided that she would stop crying if he broke the *chuniri*. So he broke the instrument's arm in two. As my father recalled, "My mother was not angry with me for breaking the *chuniri*; on the contrary, she caressed me and explained to me how important and good the instrument was. One day we repaired the *chuniri* together, and from that day on the instrument became my friend." Indeed, Taisavi became one of the best masters of the *chuniri* and often played it in the Latali ensemble.

Mourning Kati and Tanghili Round Dance. In January, Kati prepared a *kune gwesh supra* (a mourning meal for souls on the fortieth day after death) for her daughter and husband. In February of that year was the Litnagh feast (the feast of the Archangel of the church on top of Tanghili Hill), but Kati herself did not go to the shrine, as she did not want to cause inconvenience to the participants of the feast. Instead, she went out into the village square, trying to hear what was going on at the feast. And then she realized that no one was going to sing or dance in honor and respect of her tragedy. Then Kati, wearing a black mourning robe, went up to the church and, standing at the head of the participants, began to lead the ritual round dance. This behavior of Kati's became a kind of role model, and until now, sometimes at festivals in the village, the singing begins by the one who is mourning. This year (summer 2021), the expedition of the Folklore Center made a recording of the eighty-seven-year-old Masho Chamegliani, who recalled how the mourning style of Kati entered the round dance with the conviction that your sorrow should not be tangible to the people and should not offend the sanctuary.

Kesa. I am often rebuked for only telling about Kati, while the stories of my other grandmother are no less interesting. Kesa Parjiani was my mother's mother. She was an educated woman, grew up in a family of singers and was herself a master of the *lishdaani* ritual song. She was married into the Tamliani family, who were the custodians of the main temple, named for the Savior, in the village of Latali. Kesa was a very devout and prayerful woman. One day, shortly before the *Lamproba* feast (a popular

religious holiday celebrated in winter), Kesa's only son fell ill and died the night before the holiday. The family did not report the tragedy to the village, believing that the holiday would be cancelled. Only after the ritual songs and dances were performed did Kesa's family break the tragic news to the villagers. The whole village of Latali prayed and blessed Kesa that day, and it was on the anniversary of the following year, on the next *Lamproba* holiday, that my uncle was born.

Sima and Lipanaali (Rite of Invitation and Reception). I would like to tell you a story about my mother, Sima Tamliani. January 2007 was the most painful year for our family. The youngest of my brothers, thirty-three-year-old Goderdzi, died of a serious illness. He was buried on January 18. Overwhelmed with grief, we didn't even remember that Lipanaali had already begun. Family members, relatives and friends sat silently at the stove. Suddenly, in a silence laden with sadness and grief, Sima, exclaimed, "Well, get up already, let's meet the guests properly!" She got up herself, took the ritual bread to take to the church and went to invite the souls. Soon she returned and led the unearthly "guests" into the house with chanting and singing. So we all sang all night long, as if song were our only means of survival and the link between this world and the beyond.

CONCLUSION

Such stories have great power and serve as role models and stimuli for new stories. However, as can be seen from this study, the significant contribution of Svan women to the cultural and musical life of local people is historically conditioned by the place, role, function, and degree of freedom of women in Svan society. As a result of changes brought about by the laws of time and globalization, Svan traditions, as elsewhere, have been threatened with oblivion and extinction. It was at this time, as noted at the beginning of the article, that women also appeared as guardians of the centuries-old cultural heritage. The revival of the village of Lakhushdi also owes much to the efforts of women like Kati (including our Lakhushdi hosts). Thanks to their efforts, festivities are once again held in the temple of the Archangel on the top of Tanghili Mountain, in which (for now) the ritual order – prayer, ritual chanting, ritual round dances culminating in *lishdaani* and a festive meal – is observed, and the entire village takes part. The Chamgelianis and village elders tell the guests Svan myths, legends, and fairy tales, explain the content and meaning of holidays and local traditions, and share their experiences.

ACKNOWLEDGEMENTS

We would like to thank Margery Bray for proofreading the English text of the article; and Tsiuri Kochlashvili of the Georgian National Parliamentary Library for providing literary sources when the library was closed due to COVID-19 regulations.

Translated by *Nana Mzhavanadze*

NOTES:

1. “The families of both their father, Taisav Chamgeliani, and mother, Sima Tamliani, were noted for their musical tal-ent. Their grandfather, Sardion Chamgeliani, was a member of Ivan Margiani's choir [...] Sardion, a participant of the Moscow Decade [ten-day festival] of Art [...] became a victim of the Soviet terror. [...] His wife, Kati (Ekaterine) Girgvliani, was one of the first female singers to perform on stage in Svaneti” (Rukhadze 2021).
2. Murad, Givi, Romeo, and Jeiran Pirtskhelani, Gigo and Giorgi Chamgeliani, Murman Nikoloziani, Rezo Asumbani and others.
3. B. Nizharadze (1962: 49) notes that “the Svan could not settle without a wife.” Without a wife there was no male so-cial role, including in battles, and a woman meant more to a man than his right hand (Eristov 1898: 28).
4. “The whole process of cultivating the ritual land (*gwiz*), planting the grain and turning it into ritual (*lemzir*) bread is part of the woman's rule” (Tserediani 2006: 27).
5. Hinting at an alternative historical balance including cases of female subjugation is reflected in some ethnographic sources, and such nuances are revealed in some of the song repertoire. In the framework of our research task it does not change the overall picture of the active role and influence of women in the life of the Svan people.
6. Interestingly, as early as the beginning of the twentieth century, there was a women's council in Svaneti. This council defended women's rights, prevented violence and issued verdicts. “I want to remind you that the country is quite large, and besides Svan women there are many other women. Different colors – white, black, yellow, speaking different lan-guages. Different, but still all women and all the same. We women are gathered here today to learn about our rights. We have no less rights than men. God has given us everything and we are equal.” These words belong to Tebo Gurchiani of the 1927 Women's Council. (Kozhenikova, 1927).
7. Like *Lamaria*, she is associated with the pantheon of Christian saints (Saint Barbale) and bears hybrid traits.
8. Interestingly, when I. Javakhishvili discusses the singular name of the deity ghmerti (God) in the writings of ancient Georgian Christianity, he suggests that the Svanic *ghermet* and

gherbet must be feminine, because the particles *ti, et, ot* are considered feminine word endings (Javakhishvili 1979: 201).

9. For more information about the female pantheon see K. Tuite (2004). A detailed esoteric discourse on the same theme is also offered by N. Tserediani (2006).
10. Z. Paliashvili, during his trip to Svaneti, was especially impressed by the singing of ten- to fifteen-year-old girls from Ushguli. The composer notes with amazement that they courageously sang in the lower male register. "If I hadn't seen it in person, I never would have believed the song was sung by women and not men [...] In all my travels I have never once met a woman with a pure soprano voice [...] In many of them I heard a deep low voice (contralto) strongly resembling that of the men (tenor). This is explained by the fact that in Svaneti men and women always sing together in choir, and since the male voice is usually one octave lower than the female voice, the women have adapted their voice to the (male) range" (Paliashvili 1903).
11. During his stay in Ushguli, Bishop Gabriel attended a meeting of the villagers and was surprised to note how easily and freely the local women behaved. According to him, the women did not hesitate to participate in assemblies with the men and to sing with them (Gavrili 1867:37).
12. The motif of earthly love and revenge of deities is found in many cultures and is perhaps universal. Some scholars argue that such a connection (often through the abduction of a mortal by a deity) is motivated not simply by romanticism and interference in the lives of mortals, but by a desire to assert the superiority of divine power (Lefkowitz 2002).
13. The varied gallery of the protagonist of the hunting cycle is presented under different names – Betkil, Manguri, Chorla, etc.
14. Unfortunately, other versions of the Betkil cycle (Chorla Hunter, Manguri) have not reached us.
15. Dali promises the hunter to fulfill his wishes and offers him a choice (to be his mother, sister, or mistress). According to some versions, the hunter chooses her as his mistress.
16. Today, *Dala kojas khelghvazhale* is performed not only in its original (two-choir) form, but also as an ensemble song accompanied by *chuniri* (Svanuri khalkhuri simgherebi 2017).
17. We will not dwell here on another hymn-song, *Riho*, since its origin is the subject of discussion. However, it should be noted that although it is considered a hymn dedicated to the dawn (*riho* means dawn in Svan), it is also thought to be a hymn of the Virgin Mary, because in the text there is a prayer dedicated to Ushguli Lamariya (Saint Mary).
18. Excerpt from the text: "Oh, woe is my fate. I will avenge one child. Cursed be my birth!" (Shanidze et al. 1939: 130–131).
19. It should be noted that a husband offended by his wife's abduction or adultery does not raise his hand against a woman and says, "It is shameful to kill a woman." (Shanidze et al. 1939: 145).
20. There is another version of the song, which is performed to the accompaniment of the *chuni-*

ri instead of the round dance form.

21. Recall that Dal is also given the epithet “queen.”
22. It is known, for example, that most of the churches and monasteries in Svaneti were built during the reign of Tamar.
23. However, we believe that with the Svans, “queen” acquires the meaning of “heavenly queen” and not merely the earthly ruler. This interpretation agrees with the literary discourse about the “fourth hypostasis” of Tamar (Chelidze 2011).
24. This fact surprised the Wassermans, an American couple, when in 1926, while traveling through the remote, inaccessible mountains of Svaneti, they saw women and men dancing together instead of a strict, closed society (<https://www.youtube.com/watch?v=5tTEQ2b-M22Q>; <https://www.youtube.com/watch?v=LXLT6a2335k>). It is known that in the Georgian dance even the skirts of women and men should not touch each other. On the contrary, in round dances the Svans (women and men) are physically in close contact with each other.
25. *Kaslet* is the name of a mountain in the vicinity of Usgviri. Usgviri is a former village in lower Bal Svaneti.
26. In Upper Svaneti there are famous solo dancers, including Manana Gurguliani (daughter of a famous Svan choir leader and choreographer), Venera Parjiani and others.
27. Many lullabies have been recorded in Svaneti at various times. N. Kalandadze collected and published Georgian lullabies, including Svan versions (Kalandadze-Makharadze 2000).
28. Kati’s song *Nanila* was adapted for three voices by her sons Gigo and Taisav Chamgeliani and recorded with the ensemble Latali. Later, *Nanila*, arranged by Islam Pilpani, was included in the repertoire of various ensembles (e.g., the Rustavi Ensemble).
29. This version was later performed by Anna Chamgeliani, accompanied by *chuniri*.
30. Lullabies and lamentations, in addition to their aesthetic value, have a special scientific (ethnomusicological, anthropological, etc.) value.
31. According to the materials of the expedition organized in Upper Svaneti by the Georgian Folklore Center (summer 2021), “in the village of Pari three mourners are remembered – Agrapina Tsalani, Sasha Chkhetiani and Lisa Chkhetiani. There was a funeral in the village, and the three women ‘sang’ *zari* on the hill. The performers of the *zari* were men, but the women also sang and refused for the men to join in singing the bass” (Rukhadze 2021). This fact should be re-garded as an exception, since neither in the past nor today is such information attested anywhere else. Nevertheless, the performance of the strictly regulated ritual hymn of men by women testifies to the strength of Svan women and their ability to do what they consider necessary, despite the prohibitions.
32. Kukula was also a master weeper.
33. Once Islam Pilpani (a *chuniri* grandmaster himself) praised Anna: “She is great,” he said. Anyone who has played the instrument at least once knows how difficult it is to play; only masters can make a *chuniri* ‘sing.’

THE SPELLING OF SOME SVAN WORDS USED IN THE ARTICLE

Georgian – Svan

Barbal – Barbäl	Lipanali – Lipanäli
Dali – Däl	Limkheeri – Limkhëri
Kasletila – Kasletila	Lishldani – Lishldäni
Lamaria – Lämãria	Mariamoba – Limërie
Latali – Latli	Melishldane – Mëshldäni
Lakhushdi – Lakhushd	Nanila/Nanaila – Nanil
Lenjeri – Lenjëär	Nachvlash – Nachwlash
Tanghiloba – Litnäghl	Usgviri – Usgvir
	Chuniri – Chünir

AUDIO EXAMPLES:

Audio ex. 1. *Nanila*. Taisav and Gigo Chamgelianis. Ensemble *Latali*, 1988:

https://dSPACE.NPLG.GOV.GE/bitstream/1234/8601/9/08_nana.mp3

Audio ex. 2. *Nanila*. Field expedition recordings. Gvashaqan Kvitsiani; village of Tskhumari,

2007: <https://audiomack.com/folkcentre/song/nanila-cradle-song-1>

Audio ex. 3. *Nanaila*. Matro Charkseliani. Recorded by Silvia Bolle-Zemp, 1996:

https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1994_002_001_001_06/

VIDEO EXAMPLES:

Video ex. 1. *Bail-betkil*. Ensemble *Riho*: <https://fb.watch/blvD8VA0dF/>

Video ex. 2. *Barbäl-dolësh*. Ensemble *Riho*: https://youtu.be/mk4Jc_Z8WnE

Video ex. 3. *Mirangula*. Village of Lakhushdi; recorded by Nicolas Pernot, 2014:

<https://youtu.be/3Y8k-2ee8U8>

Video ex. 4. *Sozar-Tsioq*. The Chamgeliani family. Recorded for the Achara TV program “Etnopori”: <https://youtu.be/dZO49tp49SE>

Video ex. 5. *Irinola*. Ensemble *Latali*. Recorded by Malkhaz Erkvanidze:

<https://youtu.be/0QhShJxYFXk>

Video ex. 6. *Tamar dedpal*. Ensemble *Latali*. Recorded for the Achara TV program “Etnopori”:

https://youtu.be/_F-t6VLCp5k

Video ex. 7. *Kasletila*. Tskhumari village ensemble: <https://youtu.be/4lOg7iRtA7w>

Video ex. 8. *Lishldäni*. Folk festival; Village of Lakhushdi: <https://fb.watch/blyGjfy3Wrr/>

REFERENCES:

- Akhobadze, Vladimer. 1957. *Kartuli (svanuri) khalkhuri simgherebi (Georgian [Svan] Folk Songs)*. Tbilisi: Teknika da shroma.
- Anisimov, Sergei. 1940. *Svanetiya (Svaneti)*. Moscow: Gosudarstvennoe socialno-ekonomicheskoe izdatelstvo.
- Bakradze, Dmitriy. 1877. *Svanetiya (Svaneti)*. Tiflis: Tip. gl. upr. namest. Kavkaza.
- Bardavelidze, Vera. 1939. *Svanur khalkhur dgheobata kalendari. Akhaltslis tsikli (Calendar of Svan Folk Festivals. New Year's Cycle)*. Book I. Tbilisi: ssrk metsn. akad. sak. pil. gamomts. da stamba.
- Bardavelidze, Vera. 1941. *Kartvelta udzvelesi sartsmunoebis istoriidan: ghvtaeba barbar-barbar (From the History of the Ancient Religion of the Georgians: the Deity of Barbar-Barbar)*. Tbilisi: sak. ssr metsn. akad. gamomts.
- Bardavelidze, Vera. 1953. *Kartuli (svanuri) satseso grapikuli khelovnebis nimushebi (Georgian [Svan] Ceremonial Graphic Works of Art)*. Tbilisi: sak. ssr mets. akad. gamomtsemloba.
- Chelidze, Edisher. 2011. "Tsm. tamar mepis e.ts. meotkhe hipostasobisa da 'bunebiti ghmer-tobis' shesakheb" ("On the So-Called Fourth Hypostasis and 'Natural Divinity' of St. King Tamar"). http://library.church.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=432:-q-q-&catid=49:2010-12-12-19-59-31&Itemid=69&lang=en (accessed 08.20.2021).
- Chimakadze, Niko. 1913. "Tavisupali svaneti" ("Free Svaneti"). In: *Dzveli sakartvelo (Old Georgia)*. Vol. 2, part 4, pp. 1–36. *Etnografia: etnografiuli tserilebi (Ethnography: Ethnographic Letters)*. Edited by E. Takaishvili. Tbilisi: Elektro-mbechdavi spiridon losaberidzisa.
- Eristavi, Rafael Davidovich. 1898. *Zametki o zvanetii (Notes on Svaneti)*. Tiflis: M. Sharadze & Co. printing house.
- Gabliani, Egnate. 1925. "Dzveli da akhali svaneti" ("Old and new Svaneti"). In: *Kartuli etnografiuli memkvidreoba II (Georgian ethnographic heritage II)*. Edited by R. Gujejiani and M. Khisitashvili, 42–258. Tbilisi: National Parliamentary Library of Georgia. (http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/289720/1/Egnate_Gabliani.pdf).
- Gabliani, Egnate. 1927. "Tavisupali svaneti" ("Free Svaneti"). In: *Kartuli etnografiuli memkvidreoba, II (Georgian ethnographic heritage, II)*. Edited by R. Gujejiani and M. Khisitashvili, 259–408. Tbilisi: National Parliamentary Library of Georgia. (http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/289720/1/Egnate_Gabliani.pdf).
- Gavriil. 1867. "Pravoslavie na Kavkaze. Obozrenie Svanet. prikhodov" ("Orthodoxy in the Caucasus. An overview of Svan parishes"). *Pravoslavnoe Obozrenie* 22, no. 1, 30–61. <https://drive.google.com/file/d/15tRKDjxsvBJAQq4PY4xmp4UKMQZCEcq/view?ts=614ddb25> (accessed, 09.24.2021).
- Gelovani, Akaki. 1983. *Mitologici leksikoni (Mythological Dictionary)*. Tbilisi: Sabchota sakartvelo.

- Javakhishvili, Ivane. 1979. *Essays in Twelve Volumes*. Volume I. Tbilisi: Tbilisi University Press.
- Kalandadze-Makharadze, Nino, ed. 2000. *Akvnis nana (Cradle Songs)*. Tbilisi: sakartvelos sss kulturis saministros khalkhuri shemokmedebis sametsniro-metoduri tsentri.
- Kozhevnikov, Aleksey. 1930. *Chelovecheskiy zapovednik. Volnaya Svanetiya (Human Sanctuary. Free Svaneti)*. Moscow: Molodaya gvardiya.
- Kozhevnikova, Evdokiya. 1927. Simon Janashia Georgian National Museum; Collections of History and Ethnography, Oriental fund, folder #15. Document 3.
- Kozhevnikova, Evdokiya. 1931. Simon Janashia Georgian National Museum; Collections of History and Ethnography, Oriental fund, folder #5. Document 2.
- Lefkowitz, Mary R. 2002. "Predatory' Goddesses." In: *Hesperia* 71, no. 4, 325–44.
- Nizharadze, Besarion. 1962. *Istoriul-etnografiuli tserilebi (Historical and Ethnographic Letters)*. Vol. 1. Tbilisi: Tbilisis universit. gamomts.
- Nizharadze, Besarion. 1964. *Istoriul-etnografiuli tserilebi (Historical and ethnographic letters)*. Vol. 2. Tbilisi: Tbilisi University Press.
- Paliashvili, Zakaria. 1903. "Chemi mogzauroba svanetshi da svanuri sakhalkho simgherebi" ("My trip to Svaneti and Svan folk songs"). In: *Iveria*, no. 175. (https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/9636/1/Iveria_1903_N175.pdf).
- Rukhadze, Teona. 2021. Diary of the Expedition of the A. Erkomaishvili State Folklore Centre. <https://www.facebook.com/watch/?v=4217344761634036> (accessed, 08.22.2021).
- Scherbaum, Frank, Mzhavanadze, Nana. 2018. "A new archive of multichannel-multimedia field recordings of traditional Georgian singing, praying, and lamenting with special emphasis on Svaneti." LaZAR-Database. <https://Lazarb.Gbv.de/>.
- Shanidze, A., V. Topuria and M. Gujdziani, eds. 1939. *Svanuri poezia [Svan poetry]*. Part 1. Tbilisi: Georgian branch of USSR Academy of Sciences.
- Sikharulidze, Ketevan. 2006. *Kavkasiuri mitologia: iberiul-kavkasiuri mitologia [Caucasian mythology: Iberian-Caucasian mythology]*. Tbilisi: Kavkasiuri Sakhli.
- Svanuri khalkhuri simgherebi (Svan folk songs)*. 2017. Tbilisi: Georgian Chanting Foundation.
- Topchishvili, Roland. 2010. *Sakartvelos etnografia/etnologia (Ethnography/ethnology of Georgia)*. Tbilisi: Universali.
- Tserediani, Nino. 2006. "Svanur khalkhur dgheobata satselitsado kalendari" (Annual calendar of Svan folk festivals). PhD thesis. Tbilisi, Iv. Javakhishvili Tbilisi State University. (<http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/152328/1/Avtoreferati.pdf>)
- Tuite, Kevin. "The Meaning of Dael: Symbolic and Spatial Associations of the South Caucasian Goddess of Game Animals." <http://mapageweb.umontreal.ca/tuitekj/publications/Tuite-2000-Dali.pdf> (accessed, 09.01.2021).

GEORGIAN WOMEN AND GEORGIAN LITURGICAL CHANT

Tamar Chkheidze

INTRODUCTION

Church chants, as well as folk songs, are an integral part of Georgian national identity, and have always¹ been an object of special care and respect in Georgia. The history of the Georgian people clearly shows the love, reverence, and respect for church chanting, regardless of social standing, economic status, or gender. This appreciation of chant led to the preservation of this long-suffering tradition and ensured that this treasure would survive to the present day. Women played an important role in this process: they have always been essential to the protection, teaching, development and popularization of the arts of chanting and hymnography. The present article will discuss and evaluate the role of Georgian women, both lay and religious, in the history of hymnography; the survival, preservation, and revival of the Georgian chanting tradition; and the dissemination and research of that tradition in the historical past and present. The article will also discuss the relationship between women and Christian liturgical practice in general; the role of convents and the importance of women's work in hymnography; the functions of eminent women in the development of the art of chanting; and the peculiarities of women's involvement in recent and modern singing practice.

WOMEN AND CHRISTIAN LITURGICAL PRACTICE

The ecclesiastical tradition and the regulation by the Orthodox Church of women's status within the religion have directly defined the place of women in general within the history of the church and the art of chanting. The scarcity of sources complicates the study of women's contributions and status with respect to the art of chanting in the Middle Ages. However, going by old sources on liturgical practice, we can surmise that women's position in ecclesiastical worship was limited, though not from the beginning of Christianity. During the first centuries of Christianity, women were actively involved in its spread and held high positions. The fundamental equality of man and woman is clearly asserted in the Holy Scripture and proclaimed in the dialogues and teachings of the Holy Fathers. In his Epistle to the Galatians, the Apostle Paul speaks of the faith that is imprinted on all believers after baptism, and that faith stands above any ethnic, social, or gender difference: "There is neither Jew nor Greek, slave nor free, male nor

female, for you are all one in Christ Jesus” (Gal. 3:28). The same attitude is expressed in the theological writings of the Cappadocian Fathers: “One is the creator of man and woman, one soil, one death, one resurrection” (Gregory the Theologian, *Orations* 37:6). For the Cappadocian Holy Fathers, a woman was an interlocutor, companion, and sometimes, even a tutor. However, this did not last long. Once Christianity became institutionalized, women’s leadership came to an end.

In the post-patristic era, the anthropological approach on the fundamental equality of men and women expressed in the Gospels and by the Holy Fathers was overshadowed by archaic views on the weakness and inferiority of women. This led to the gradual decline of the role and status of women in the Orthodox Church, and hence, in the art of chanting. If we consider the historical circumstances of the development of Georgian liturgical practice and the art of chanting, we can see that women did not have an arena beyond liturgical practice, because spiritual, religious music as a field did not exist in Georgia independent of this practice. Chants were performed according to liturgical functions and continued to exist in this form. It was the prerogative of the fathers to compose and perform liturgical hymns. Much is unknown about the life and hymnographic work of Christian women in the Middle Ages. The only medieval nun whose compositions were honored by their inclusion in liturgical worship was Kassia, in the ninth century. She composed the Great Sabbath *irmos*, and also wrote the chants for Christmas, Holy Wednesday, and the Nativity of John the Baptist, and various martyrdom chants. The fact that Kassia’s name is preserved in these liturgical hymnographic works (most of her hymns are accompanied by an inscription which makes the authorship evident), indicates the special attitude of the church towards this female hymnographer (Koplatadze 2020).²

GEORGIAN CONVENTS AND GEORGIAN FEMALE HYMNOGRAPHER

The art of chant hymnography, due to its primarily liturgical purpose, developed in the churches and monasteries in Georgia, as in other Christian traditions. In general, monastic life in Georgia began in the fourth century, from the time when St. Nino gathered seven virgins and established an order for them at Maqvlvani. The monastery of St. Nino and the Samtavro Convent are considered to be the basis of monastic life in Georgia (Chanishvili 2016: 13). The person who “enlightened” (that is, baptized) Georgia was thus a woman (a convent was established first, before a men’s monastery) and, by the will of God, it was a woman who was called upon to bring

Christianity into the world: the mother of God. Thus, the special place and role of nuns and convents in the history of the Georgian Church was clear from the very beginning.

In the Middle Ages, there were several monastic and cultural-educational centers for Georgian women both in Georgia and abroad. In Palestine, for example, one such center for Georgian women was Kappata, founded by Bagrat IV's wife, Borena, and their daughter in the second half of the eleventh century. In addition to Kappata, sources cite sixty Georgian women's monasteries in Deltavi and Dertufa, which also carried out cultural and educational work in Palestine (Menabde 1980). These monasteries were educational centers, and the nuns working in these monasteries seemed to be engaged in education and child-rearing. The copyist of one of the books, named Basil, addressed the sisters of the Deltavi monastery thus: "Honorable sisters, Basil, whom you have raised, supplicates before you" (Japaridze 2012). The cultural and educational activity of Georgian nuns does not seem to have stopped in later periods. There are many surviving documents that tell us about the care of Georgian women with respect to the distribution of manuscripts, their survival and renewal, and poetic creativity. Both their names and accomplishments have been preserved.³ Some of them made new copies of existing manuscripts, while others created original works. It is obvious that such activities by Georgian women required proper upbringing and education. We must assume that the art of chanting was also mastered in the convents. Unfortunately, we have very little information about the hymnographers among the literary figures of Georgian convents. Notable is the iambic poet Borena, who, according to most scholars, was the wife of Bagrat IV, Queen Borena, but according to Pavle Ingorokva was the wife of Tsotne Dadiani. More information about the activities of women-hymnographers is available in the sources from the later periods, such as the seventeenth to nineteenth centuries (Kekelidze 1965).

Among Georgian hymnographers, the nun **Makrine**,⁴ who lived in the eighteenth century, stands out. According to scholars, the works of Makrine, with their depth and poetic vision, do not fall short of even the most famous examples of Georgian hymnography. Makrine lived at a time when cultural life in Georgia was booming. This was the beginning of the epoch of Vakhtang VI and his school, of Sul Khan-Saba Orbeliani and Catholicos Domenti, the time of Anton I. At this moment, there was an active movement in the ecclesiastical sphere to organize Georgian national holidays

and establish appropriate hymns and “Akolouthia” for them. The church calendar was undergoing revisions, and codification work was taking place in the field of hagiography. The young, educated, and patriotic Makrine was also involved in the multifaceted and intensive endeavors taking place at the time. According to Teimuraz Batonishvili, she “was fluent in Georgian” and among foreign languages knew French, Armenian, and Greek (Kekelidze 1965). Noteworthy is her iambic “fusion” of the hymn of the Virgin Mary and the hymns of Ioseb Alaverdeli. The author is fascinated by the idea that Ioseb Alaverdeli, strengthened and renewed interested in Christianity preached by Nino, thus contributing to the moral enlightenment and generosity of the Georgian people. The hymnographic oeuvre of the nun Makrine was included in the Georgian liturgical practice.

The process of nuns composing hymnographic texts successfully continues to the present. For example, the nun Nino (Bregvadze) is currently very prolific. She has written a number of akathist and ecclesiastical hymns (*Sadghesasts’aulo* 2003),⁵ as well as hymns for newly canonized saints (Kirtadze 2006: 13), among which the troparion and kontakion for St. Ekvtime Kereselidze is particularly singled out as an outstanding achievement in the history of Georgian chant.⁷ The nun Nana (Agladze) composed the troparion-kontakion for the Bethania monks (Kirtadze 2006: 167). The creative activity of Tinatin Mchedlishvili, a lay person, has also been very successful. For almost twenty years she has been working on creating and publishing collections of chants in honor of the saints, as well as *paraklesis* and akathist chants (Nozadze 2013).

Historically, the most accomplished connoisseurs of chanting were referred to as artists and chant teachers. In the later centuries, those who knew the full calendar of chants held the title of “full chanter” (*sruli mgalobelni*). It is noteworthy that Razhden Khundadze describes Anton Kutateladze’s wife, from the Chalaganidze family, as a full-fledged chanter, which was a great rarity (Khundadze 1911: iv). The special ability and distinction of Sister Sidonia of the Samtavro Women’s Monastery (1884–1964) is reflected in the title of “sweet chanter” given to her. The fact that a nun was honored with this title – the only other example in the history of the church was the sixth-century Romanos Tk’biladmgalobeli (the name means “sweet chanter”) – points to her special God-given talent.

SAMTAVRO CONVENT AND GEORGIAN CHANT

In the survival of the chanting tradition, the importance of convents established in the nineteenth century, especially the convents of Bodbe and Samtavro, is undeniable. Due to a lack of sources, we do not know what kind of chanting traditions the Georgian kingdom had before the nineteenth century. After the founding of the convent in 1820 there was no lack of listeners to Georgian chant; according to the *Iveria* newspaper of 5 October 1890, “chanting by two troupes can be heard during service here.” It is clear from the materials of the convent and the National Archives⁷ that chanting was given special importance in the sanctuary of St. Nino. As it turns out, all the heads of the convent (abbesses or *hegumenia*) were chanters. According to the archival materials, the hegumenia “confesses and receives the Eucharist during all four yearly fasts. She knows Holy Writ, writing, reading, and chanting in Georgian.” The current head of the convent, Mother Ketevan (Kopaliani), who continues the tradition established two centuries ago with the monastery collection, also chants (Samkharadze 2015).

The sisters of the Samtavro Monastery also spread knowledge and teaching of chant outside the parish. The teaching of Georgian chant under the leadership of the Worthy Mother Nino the Younger was included in the list of compulsory subjects in the School for Orphan Girls founded by her in 1866. The six-year education in the women’s school was divided into three tiers: elementary, middle, and high. Georgian chants occupied one of the most important places in the bilingual Georgian and Russian curriculum. An 189r article in the newspaper *Iveria* provides some detail about the students at the girls’ school, who chanted throughout almost the entire service: “Even though this was their first attempt, they are still worthy of gratitude and support” (Shughliashvili 2015: 240).

The chants performed at St. Nino’s School were of the Svetitskhoveli Monastery school, also known as the “Karbelaant *k’ilo* (mode).” The performance of Eastern Georgian hymns is still a strong tradition in the monastery, and with the blessing of the head of the convent, Mother Ketevan, the repertoire of the Svetitskhoveli school is prioritized. The sisters of Samtavro Monastery continue to take care of Georgian chants even today by engaging in liturgical practice, as well as through scholarly research dedicated to the history and theory of chanting (Samkharadze 2015, 2018).

NOBLE WOMEN AND GEORGIAN CHANTING

In ancient Georgia, the study of chants and *iermoi* held a special place in the childhood education system. In aristocratic circles, getting an education was a necessity for male and female children alike. The upbringing of girls and boys was thus based on common rules, and children of both genders had to practice the art of chanting from an early age. Davit Machabeli, a well-known public figure of the time, made the following notes on the lack of chanting knowledge among nobles: “The princes and nobles of Imereti, even women, considered it a shame to be completely ignorant of chanting” (Machabeli 1864: 60). This was why in Georgia “one could barely find a distinguished family that did not know how to chant” (Khundadze 1911: 1).

Women were in charge of the adolescents’ upbringing, and in this regard they played a very important role, mainly in home education, but they also contributed to primary education provided by the monasteries. Often, as tutors, they even oversaw the learning process. We know that the education of Grigol Khandzteli was supervised by Nerse Eristavi’s wife, while King Tamar’s father, George III, was raised by his aunt Tamar (daughter of David the Builder), and his grandmother Gurandukhti (daughter of George I) was the tutor of George II, among others.⁸

The involvement of queens in home learning and chanting became a tradition in Georgia. As Polievktos Karbelashvili reports, “Queen Mariam’s⁹ cultivation of learning was carried on by Queen Anna (of the Diasamidze family), the wife of King Irakli, who gathered the best-qualified people to raise her children and instilled in them an appreciation for learning and scholarship. Incidentally, she entrusted her son, Teimuraz (father of Irakli II), to the young Dimitri Khelashvili, who taught Georgian chanting to both Teimuraz and other nobles” (Karbelashvili 1898: 61). The scope of Queen Mariam’s educational activities extended beyond the family circle. Thanks to Queen Mariam, the royal family became a chief patron of Georgian literature, church, and chanting. The queen held singers and chanters in especially high respect. Two-choir chants could be heard in the Queen’s palace and in the King’s halls, and “the sweet sound of the choir’s harmonious chanting fell on the worshipers’ ears” (Karbelashvili 1898: 61). Mariam, who was compared to Queen Tamar for her accomplishments, “was blessed with more kindness than anyone since Queen Tamar.”

Polievktos Karbelashvili provides invaluable information about the people, who, during the difficult period of the sixteenth to eighteenth centuries, worked hard to save

Georgian chanting. He speaks in detail about the merits of the royal family of Mukhran-Batoni, which reigned between 1510 and 1724, especially Queen Mariam, who had a good deal of influence on the king. Paradoxical as it may seem, Georgian chants were actually promoted during the reign of the Muslim king of Kartli, Khosro Mirza, thanks to Queen Mariam's exceptional devotion to Christianity, with which the Persian-oriented king Khosro Mirza did not interfere. The privileged position of the art of chanting and the queen's attention to it can be clearly seen in the existence of two choirs at Mamia Gurieli's house, where the ensemble created in the Queen's name brought together the best chanters, who, as R. Khundadze tells us, were trained in chanting (Khundadze 1911: iv).



Queen Mariam (ca. 1599–1682)

The work of chant revival was continued by King Erekle, under whose reign, a choir was formed at every cathedral. But this period of revival, which he initiated in the eighteenth century, turned out to be short.¹⁰ After the annexation of Georgia by Russia in 1801, along with the abolition of the independence (autocephaly) of the Georgian Church, traditional chanting came under attack. An echo of the heartache caused by the struggle is expressed by Davit Machabeli, the nineteenth-century Georgian public figure and a big proponent of Georgian chanting, in connection with the decline of Georgian customs, among them the tradition of chanting. In an extensive essay titled "Georgian Morality," he describes women's attitude towards chanting in the past, expressing concern over the spread of contemporary Persian customs (*qaidi*): "Nowadays when the young have so little interest in Georgian chanting, it is without a doubt that women do not know much of Georgian chanting" (Machabeli 1864: 65). The author praises the diligence of Catholic women in participating in the chanting

process and recalls with regret the contribution of the nun Makrine, whom he refers to as “Makrina”: “We have to mention with praise the Catholic women, who – as I saw in Catholic church in Gori – chant psalms nicely with Italian notes and organ and adorn the church with their beautiful chants. Three hundred years ago, the nun Makrina created irmoi to be chanted in the name of her mother, the great holy martyr, queen Ketevan, and for other Georgian church fathers sanctified by our holy church. She wore only sackcloth, and, frostbitten from the austerity of her monastic life, she was devoted to liturgical work, and thus her name is remembered. She must have been worthy of more praise and respect than other women, however well-dressed and made up. Sister Makrina is for us, and will be even for our distant descendants, worthy of great praise and beloved, as the beautiful woman in every sense indeed. For every human can be good and worthy of love through chastity, rightfulness, and good deeds (Machabeli 1864: 65). Finally, he discusses how the process of hereditary transmission of the chanting tradition emphasized the women’s role and behavior and disapproves of the Persian influence on women: “In the time of the nun Makrina, though Georgians were much oppressed by foreign enemies, mothers would still teach their children chanting and the holy scripture, while fathers taught military ethics. Nowadays a lot of girls, instead of following their worthy mothers in love and worship of God, or in striving to leave an eternal name, party in an improper manner, sing the songs of Persian men, and willingly practice this skill. Children learn what they see their parents do” (Machabeli 1864: 66).

THE PERIOD OF EXARCHATE AND GEORGIAN WOMEN’S CHANTING

After Georgia’s annexation, Russia wielded a purposeful campaign against Georgian chanting and the Georgian language as expressions of national identity. Georgian frescoes in churches were washed out and painted over with lime, worship in Georgian was abolished, and Georgian chants were contrasted with Russian chants, styled in the form of European harmony and polyphony. Time passed and centuries-old Georgian chants were slowly being forgotten, and the people faced the imminent danger of losing their precious cultural treasures.

It should also be noted that the exarchate policy perceived women’s chanting as less threatening than men’s and imposed fewer restrictions on the practice. During this period, women’s choirs functioned in monasteries, as well as in women’s theological, parish, and other schools. Chant compilations were created especially

for the women's repertoire. Among them was Andria Benashvili's collection, which contains extremely interesting recommendations in terms of the methodology of teaching chant. According to the author, "This book contains the church hymns in Kartli-Kakhetian *k'ilo* (mode) compiled for a women's choir. Georgian *k'ilo* is completely preserved and presented clearly enough so that even someone not very well-versed in reading notates can easily understand and sing it. It is easy for students to learn [...] The teaching of these hymns is as follows: the beginning and first voice of the chant should be learned by all the singers diligently and correctly. When this goal is achieved, several students should be selected, for instance four. Teach them where and how the first and second voices begin and go. These four students should chant in two voices, while the others listen closely. Then repeat the same process with the next group. Then, the whole choir should be divided into two groups: first, one group sings the first voice and the other the second voice, then they switch. This is easy to manage because the first voice always starts and the others follow. Finally, when the choir is well-versed in the two voices parts, the choir splits into three groups and begins to study the third voice, the *bani* (bass). In this way most of the singers learn all the voices and the interdependence of the sounds. This makes it easy for the student to produce a three-part chant when they have a bit of a knack for it. Three-voice training is suitable for girls ages eleven to twelve. With younger ones it is enough to start learning the first voice. Chants should be performed calmly, sweetly and with feeling, but at the same time in an orderly way, and with a clear utterance of words. Screaming, shouting, or shrieking and chewing words will make chanting more difficult" (Benashvili Q-1287).

This extensive commentary clearly shows the main principle of the study of chanting, the gradual inclusion of sounds: a) the first stage, learning the main melody, then b) the addition of the high bass or second voice, and finally c) combining the two voices with the bass (*bani*). Thus, after the first step of learning the main melody, the exercises are geared towards developing the skills of hearing the harmonies.

Deacon Nikita Talakvadze, who fought for the autocephaly of the Georgian Orthodox Apostolic Church, noted, with heartache, in a sermon delivered at the Anchiskhati Church in 1915: "There is no more chanting in our churches today, and if there is any chanting in Georgian, it is so shaky and haphazard, that listening to such chanting brings no pleasure to the ear, and instead of awe, it elicits justifiable anger and admonishment from the worshipers" (Hegumenia Nino [1915] 2016: 17).

The response to the campaign against Georgian chanting launched the beginning of a new movement in the nineteenth century for Georgian church chanters to try to transcribe chants into staff notation. By transcribing many orally transmitted Georgian chants into the five-line European notation system, by the end of the nineteenth century, the ancient living tradition was saved. After the Soviet annexation of Georgia, new restrictions were imposed on chanting and the Christian faith in general. Not only was chanting forbidden, but liturgical practices and rituals were also restricted. Thus, the natural chain of development of Georgian church music was broken, but the tradition was preserved through the transcriptions.

MODERN ENVIRONMENT: THE PRACTICE AND RESEARCH OF CHANTING

After the fall of the communist regime, the active process of restoring the tradition of Georgian chanting began, and it continues now. The role of women in this process is of great importance, as it has been historically. The initiative of a group of students at the Tbilisi State Conservatory to return the old Georgian church hymns to liturgical practice became a landmark in the history of Georgian chants in the 1980s. The formation of the Anchiskhati Choir turned out to be a strong impetus for the formation of other choirs, including women's choirs. The choir of women from the Church of the Holy Father in Tbilisi was the first to support the Anchiskhati choir in 1989 and to be actively involved in the restoration of Georgian traditional chanting and its practice during worship. Since the 1990s, the process of creating women's choirs in various Georgian churches has gradually intensified. But women's education in the art of chanting was still largely based on the initiatives of private individuals. Women's choirs were formed in Tbilisi and different regions of Georgia, and immensely important for this development was the work of the female role model, singer and teacher **Lia Salakaia**, whose devotion and love for Georgian chanting and singing set an example for everyone. In 2019, Lia Salakaia was awarded by the Patriarch of Georgia, His Holiness and Beatitude Ilia II, the highest award of the Georgian Church, the Order of St. George. Most of the church choir conductors and choirs currently operating in Georgia are made up of Lia Salakaia's students. Among her former students are many hierarchs of the Georgian Church: bishops, deacons, and priests. Lia has unselfishly devoted herself to the teaching of Georgian chants for forty years. Even in her old age, after conducting chant lessons at the parish school of the Holy Trinity Cathedral, she traveled to different regions of Georgia every day to teach Georgian traditional chants free of charge to young people. Always smiling, full of virtue and

generosity, Lia Salakaia truly played a missionary role in spreading Georgian traditional songs and chants among the youth.

The involvement of women in chanting has continued until recently only as part of private initiatives. Since 2015, however, in accordance with the decision of the administrative staff of the University, young women were given the opportunity to receive advanced education in Georgian church chanting at the Giorgi Mtatsmindeli Institute of Ecclesiastical Chanting.¹¹ This decision had a positive impact on the development of women's creative potential. The graduates of the institute form choirs and apply the knowledge and skills acquired within the higher education program in creative-professional practice.



ლია სალაკაია | Lia Salakaia, 2016.

It is noteworthy that over the last thirty years the role of women in the development of ecclesiastical musicology has also become special. The development of this new research direction in Georgian musicology has been especially intense since the end of the 1980s. Significant here is the work of professor Manana Andriadze, whose name is connected with the establishment of the Theological Music Research Laboratory on the basis of the intergovernmental group of the Tbilisi State Conservatory, known since 2007 as the Church Music Department. In the works carried out under her guidance (the vast majority authors of these works are women) the range and topics of study are expanding and deepening, new methodologies are being developed, and studies are reaching a high academic level.¹² Understanding the synthetic nature of church hymns and researching the history of liturgy in the context of hymnographic – liturgical artefacts – this is the new approach that has characterized the musicological study of church hymns since the '80s. The development of this research direction continues in the Doctoral Program in Ecclesiastical Musicology at the Tbilisi State Conservatory. Here with the blessing of Ilia II and the support of the prelate Iguenia Ketevan (Kopaliani) the only one nun-researcher – Nino Samkharadze is conducting research.

In the new historical reality, the activities aimed at the protection and popularization of Georgian chants by women continue. The Georgian Chant Foundation, whose general director is a woman, is distinguished in this respect. The foundation aims to promote and popularize Georgian chanting and folklore in Georgia and the outside world. It also promotes the scholarly research of Georgian church music. At the initiative of the general director of the foundation, Nana Gotua, a number of events are being held to encourage female students at the Chanting Institute. Scholarships have been established for young mothers and mothers with many children. The support of Nana Gotua and the efforts made to protect, revive, and popularize Georgian chants are an expression of respect for Christian virtues, kindness, and national traditions.

Georgian chants are a phenomenon of national identity, and it is noteworthy that, as one of the main branches of Georgian traditional polyphony, it was recognized by UNESCO in 2001, along with Georgian folk songs, as a masterpiece of intangible cultural heritage.

Thus, over time, the official attitude of the church towards women's service and hymnographic creativity has changed. But the responsibility taken by women in

the upbringing of the adolescent generation in Georgia, and in the protection of chanting, as we have seen, is stable and spans the entire history of church chanting. The tradition continues, for “women chanting to God do not abandon the memory of the Virgin’s kind modesty, and patiently imitate the honorable holy sisters. They are faithful to their husbands and to their homes, and they bring up their children well” (Machabeli 1864: 63). The mission, which was started by St. Nino’s enlightenment of Georgia, was embodied in the phenomenon of the Georgian woman. The sapling planted by St. Nino still bears good fruit in the case of Georgian women’s devotion to chant.

Translated by *Marina Decristoforo*

NOTES:

1. Except for the period of restrictions and prohibitions established by Soviet ideology.
2. Among the women hymnographers in the Western Church stands the figure of the Benedictine nun Hildegard of Bingen (1098–1179), who was a hymnographer, philosopher and prophet (Flanagan 1993).
3. For more information about Georgian women writers see Kapiashvili (1994).
4. Makrine was the sister of the Georgian King Teimuraz I and daughter of King Erekle I.
5. These include the memory of 100,000 martyrs, the memory of the worthy Zebulon and Susanna, prayers and recitations composed in the name of various saints.
6. In 2003 the Georgian Orthodox Church canonized Ekvtime Kereselidze (1865–1944) and named him Confessor, thanks to his work in the preservation of Georgian church chanting. The troparion for St. Ekvtime on the fourth tone was recorded by Ilia Jgharkava. <https://www.youtube.com/watch?v=bXbCYO1Lgho> (accessed 10.11.2021).
7. About archives materials see Bibliography #6, #23.
8. Grigol Khandteli was a prominent ecclesiastical figure of the ninth century. The monasteries he founded in Tao-Klarjeti (historically a part of Georgia, today Turkey) became a powerful center of Georgian literature and hymnography in the ninth to tenth centuries. As is clear from the tenth-century hagiographic work of Giorgi Merchule, “The Life of Grigol Khandteli,” significant attention was paid to the teaching of chanting in Klarjeti. Father Grigol knew the chants for the full calendar year, and he also compiled the “Annual iadgari,” a book that chronicles all the chants starting from Christmas through the end of the year.
9. Queen of Kartli in 1634–76, wife of King Rostom also known as Khosro Mirza. (M. Surguladze, <https://qim.ge/mariam%20dedofali%20XVII%20s.html> (accessed 10.11.2021).
10. On October 1, 1764, after a liturgy, Anton the Catholicos inaugurated the Congregation of

Priests – which lasted eighteen days – in the presence of King Erekle. The Svetitskhoveli catholic school was established in accordance with one of the decrees issued here, which dealt with the formation of choirs at all priestly temples. According to Polievktos Karbelashvili, “about three hundred young men in Mtskheta studied theology and philosophy, geography and arithmetic, as well as chanting. Each student wrote iambics in honor of the king, the catholicos, and other dignitaries, and their example was set by Catholicos Anton. According to him, it was here, and the seminaries established in Telavi and Tbilisi, that the old chants flourished again and spread to all parts of Georgia (Karbelashvili 1889: 70).

11. The Giorgi Mtatsmindeli Institute of Ecclesiastical Chanting was established in 2006 by Cathilicos –Patriarch of All Georgia Ilia II. Ioane (Kikvadze), the Archimandrite of Father David Monastery and Anzor Erkomaishvili (1940–2021) – the great guardian of Georgian folk songs were the founder of the university; Financially supporter was the businessman and philanthropist, Mr. Vano Chkhartishvili. The graduates of the University (with the academic qualifications of Bachelor of Music in Gerogian folk and Sacred Conducting.) continue their professional activities in the regions, form ensembles, and engage in pedagogical activities.
12. See the work of Tamar Chkheidze (1997), Ekaterine Oniani (2004), Magda Sukhiashvili (2006), Davit Shughliashvili (2009) and Svimon Jangulashvili (2012). Also of note is the work of Khatuna Managadze (2006), carried out under the supervision of Prof. Rusudan Turtsunia.

REFERENCES:

- Amilakhvari, Nino (Hegumene). [1915] 2016. *Tbilisi*.
- Bagrationi, Vakhushti. 1973. *Aghtsera sameposa sakartvelosa* (Records of the kingdom of Georgia). Vol. 4 of *Kartlis tskhovreba (Georgian Chronicles)*. Edited by S. Kaukhchishvili. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo.
- Benashvili, Andria. n.d. “Kartli-kakhuri kilos saeklesio sagaloblebi. Shedgenili kalta khorostvis” (“Church chants in the Kartli-Kakhetian mode for women’s choirs”). National Centre of Manuscripts, Q-1287.
- Chanishvili, Gia. 2016. *Samtavros tsmida ninos dedata monasteri (The Convent of St. Nino at Samtavro)*. 3rd ed. Mtskheta: Samtavro.
- Chkheidze, Tamar. 1997. “Saghvto liturgia ghvtismsakhurebis kartul praktikashi: musikalur-liturgikuli aspekti” (“Divine liturgy in the Georgian practice of worship: musical-liturgical aspects”). PhD. diss., Tbilisi, Shota Rustaveli State Institute of Theater and Film.
- Flanagan, Sabina. 1993. *Hildegard of Bingen: A Visionary Life*. London: Routledge.
- Gregory the Theologian. Oration 37. <https://www.newadvent.org/fathers/310237.htm> (accessed 02.21.2022) National archives of Georgia. 24. f.1461, #56.

- Jangulashvili, Svimon. 2012. "Kartuli sagaloblis musikaluri estetika (arsi da mkhatvruli metodi)" ("The Musical Aesthetics of Georgian Chant: Essence and Artistic Method"). PhD. diss. Tbilisi: Tbilisi State Conservatory.
- Japaridze, Gocha. 2012. "Dertupa da dertavi: kartuli dedata monastrebi ierusalimshi" ("Dertupa and Dertavi: Georgian Nunneries in Jerusalem"). In: *Kavkasia aghmosavletsa da dasavlets shoris: istoriul-pilologiuri dziebani midzghvnili zaza aleksidzis dabadebis 75 tlistavisadmi (Caucasus between East and West: Studies in History and Philology Dedicated to Zaza Aleksidze's 75th birthday)*. Edited by D. Chitunashvili, 526–36. Tbilisi: Khelnatserta erovnuli tsentri.
- Kapiashvili, Izolda. 1994. *Dzveli kartveli mtsignobari kalebi (Old Georgian Women of Letters)*. Tbilisi: Lomisi.
- Karbelashvili, Polievktos. 1898. *Kartuli saero da sasuliero kiloebi. Istoriuli mimokhilva (Georgian Secular and Religious Practices: Historical Overview)*. Tbilisi: Ek. Iv. Kheladze.
- Kekelidze, K. 1960. *Kartuli literaturis istoria (History of Georgian Literature)*. Vol. 1. Tbilisi: Metsniereba.
- Khundadze, Razhden. 1911. *Kartuli galoba (Georgian Chant)*. Tbilisi: A. Kereselidze.
- Kirtadze, Nestan, ed. 2006. *Nateli kristesi. Sakartvelo (The Light of Christ. Georgia)*. Vol. 2. Tbilisi: Sakartvelos sapatriarko.
- Koplatadze, Gvantsa. 2020. *Narkvevebi bizantiuri kristianuli literaturis Istoriashi (Essays in the History of Byzantine Christian literature)*. Tbilisi: Sakartvelos sapatriarkos gamomtsemloba.
- Machabeli, Davit. 1864. "Kartvelt zneoba" ("Georgian Morality"). In: *Tsiskari*, #5, pp. 49-73.
- Managadze, Khatuna. 2006. "Tsm. andria kritelis sinanulis kanoni da misi kartuli dzlispirebi" (*St. Andrew Kriteli's 'Canon of Repentence' and His Georgian Irmoi*). PhD. diss., Tbilisi, Shota Rustaveli State Institute of Theater and Film.
- Menabde, Leo. 1980. *Dzveli kartuli mtserlobis kerebi (Centers of Old Georgian Writing)*. Vol. 2. Tbilisi: Tbilisis universitetis gamomtsemloba.
- Nozadze, Teona. 2013. "Rogor itsereba tsmindata daujdomlebi da paraklisebi?" ("How are the holy irmoi and parakleses written?"). *Ambioni*, 7 September, 2013 <http://www.ambioni.ge/rogor-iwereba-wmidanta-paraklisebi-da-daujdomlebi> (accessed 02.17.2022).
- Oniani, Ekaterine. 2004. "Nevmuri damtserloba da nevmirebis sistema ghtvismsakhurebis kartul praktikashi (X-XI da XVIII saukunis khelnatserta magalitze)" ("Neume Transcription and the System of Neumes in the Georgian Practice of Worship on the Example of Manuscripts of the Ninth to Tenth and Eighteenth Centuries"). PhD. diss. Tbilisi: Shota Rustaveli State Institute of Theater and Film.
- Sadghesastsaulo, romel ars gamokrebul tueni*. 2003. Tbilisi: Sakartvelos sapatriarko.
- Samkharadze, Nino (Nun). 2015. "Samtavros monastris samgaloblo traditsiebi XIX-XX saukuneebis mijnaze" ("Chanting Traditions of Samtavro Monastery at the Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries"). B.A. thesis, Tbilisi, Tbilisi State Conservatoire.

- Samkharadze, Nino (Nun). 2018. “*Shekhvetiliani*: vnebis paraskevis tiskris dasdeblebi kartul saghvtsimsakhuro praktikashi. Istoruli da musikalur-liturgikuli aspektebi” (“*Shekhvetiliani*: Good Friday Prayers in Georgian Liturgical Practice. Historical and Musical-Liturgical Aspects”). Master’s thesis. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Samtavro Monastery Archive. doc. N32
- Shughliashvili, Davit, ed. 2015. *Kartuli galobis kronika (Chronicle of Georgian Chant)*. Tbilisi: National Parliamentary Library of Georgia.
- Shughliashvili, Davit. 2009. “Rvakhmis sistema kartul saeklesio galobashi (sagalobelta sanoto chanatserebis mikhedvit)” (“The eight-tone system in Georgian church chants according to chant notation”). PhD. diss. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Sukhiashvili, Magda. 2006. “Galobis kanononikis dziritadi aspektebi dzvel kartul sasuliero musikashi” (“The Basic Aspects of the Canon of Chanting in Old Georgian Sacred Music”). PhD. diss. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.

FEMALE SINGER-SONGWRTERS IN GEORGIAN URBAN FOLK MUSIC

Baia Zhuzhunadze

INTRODUCTION

“**L**ook for the woman” (*Cherchez la femme*) – this phrase, coined by Alexandre Dumas, has become a frequent starting point for my professional research. Such was the case with this article, which explores one specific direction in the musical creativity of Georgian women, namely the role of female singer-songwriters in the “city music” branch of Georgian folklore.

Grigol Chkhikvadze, the first researcher of this topic, notes that the study of Georgian urban folk music by Georgian musicologists began quite late, because it was considered a secondary musical heritage (Mshvelidze 1961; Mshvelidze 1970). This sentiment is also echoed by Tamar Meskhi, who had worked extensively on the issue (Meskhi 1965, 1989). Before we start looking for female singer-songwriters in Georgian city music folklore, I would like to provide a short overview of the formation and development of this direction itself.

GEORGIAN URBAN FOLK MUSIC: AT THE CROSSROADS OF EUROPE AND ASIA

This artistically independent direction emerged as a result of a synthesis of different cultural traditions, and by the twentieth century, had reached two main branches: Eastern, monophonic city folk music and Western, polyphonic city folk music.

THE EASTERN BRANCH

“Eastern tunes started to become common in Georgia in the sixteenth to seventeenth centuries. The eastern branch of urban folklore is otherwise called “Ashugh art.” It was established as a result of the settlement of Muslims in separate regions of Georgia, Samtskhe-Javakheti and Kartli-Kakheti.”¹ Since the 18th century, ashugh art has been widely associated with the names of Sayat-Nova and Besik, poets and musicians working during the reign of King Erekle II. The Tbilisi-born Armenian Sayat-Nova wrote poems in three languages – Georgian, Armenian, and Azerbaijani – and, in his own words, sang

them to “Persian tunes.” Besik, a Georgian poet and an excellent saz and tar player, introduced typical Near Eastern verse forms (Bayati and Mukhambazi) to Georgian poetry. In nineteenth-century Tbilisi, this became known as “Tiflis musical folklore.”

Ashugh art was characterized by syncretism, because it combined elements of music, poetry, and theater. Ashughs were endowed with the talent and improvisational skills of poet-musicians and had a special place in the cultural life of Tbilisi. Their names and creations are still alive today, but none of them were female. The faces of women in the Eastern branch appear only from the 1930s. But I will discuss this in more detail at a later point.

THE WESTERN BRANCH

The Western style of Georgian urban polyphonic folklore is a relatively late phenomenon, which became more widespread in the second half of the nineteenth century. The formation of this branch is mainly connected with the activity of an Italian opera troupe in Tbilisi, starting in 1851. A completely new type of polyphony, one based on major-minor functional harmony, arose from the synthesis of Neapolitan songs, Italian opera arias, Russian “parlor music”, student songs, and features of the traditional Georgian polyphonic approach.

These songs are performed mainly with two or three voices accompanied by a guitar. The national color is enhanced by specific vocables along with the intonation set. Most of the urban polyphonic songs of this branch are closely related to Georgian poetry. It was especially common in the province of Imereti, in the cities of Kutaisi and Zestaponi.”²

FEMALE SINGER-SONGWriters OF THE WESTERN BRANCH

The first female singer-songwriters of the Western branch to go down in history was Barbare (Varinka) Machavariani-Tsereteli, who wrote *Suliko*, the most famous Georgian song, both in Georgia and abroad.

Grigol Chkhikvadze writes that before the Revolution, there were other women in Georgia who sang songs based on the poems of Georgian poets and performed them themselves in a small circle (Chkhikvadze 1970: 24). Unfortunately, their names have not reached us. Their musical heritage has become part of popular culture.

Nino Tsitsishvili, the first researcher on gender in Georgian ethnomusicology, wrote in 2003: “In Georgian ethnomusicology, gender has not become a separate analytical category of research. Georgian ethnomusicology has accordingly developed the tradition of inner (inner vision) of the male-dominated Georgian polyphonic singing tradition” (Tsitsishvili 2003: 487).

For the past twenty years, the issue of gender has gained prominence in both research and stage performance. A clear example of this is the present volume and the female researchers and performers represented in it. “In any form of creativity, we must consider the aspect of gender from the social position of people/creators and the opportunities that this social position gives them” (Tsitsishvili 2003: 487). Sometimes, to gain insight into the realities of a society’s existent dynamics and social positions, it is enough to examine one particular event or occurrence, which encapsulates them. In this way, I think that the story of the author of the song *Suliko* reflects the reality of the first half of the twentieth century.

BARBARE (VARINKA) MACHAVARIANI-TSERETELI (1874–1948)

Barbare (Varinka) Machavariani was born in 1874 in Tskhratsqaro, a village in the Zestaponi district, to the family of General Spiridon Machavariani and Gvitia Agiashvili. Her parents were actively involved in the anti-Russification education movement launched by the Georgian Literacy Society. After Varinka graduated from the Kutaisi Women’s Gymnasium, her special musical talent led her to study with Zinaida Vorobets, wife of the famous singer Philemon Koridze.³

Their family was often visited by the famous poet Akaki Tsereteli, who was fascinated by Varinka’s performances. Varinka soon became a relative of the poet, marrying Sergo Tsereteli at the age of seventeen. “In 1895, *Kvali* magazine published Akaki’s *Suliko*, and the poet soon asked Varinka to come up with a fitting melody for the poem. And thus, many people’s favorite song was born” (Gaprindashvili 2014).

Suliko was liked by the listeners from the start. In 1900, Kote Potskhverashvili recorded notes for a *chonguri* ensemble, and for piano. Potskhverashvili’s version was performed by the orchestra in August 1905 at the Kutaisi City Theater. Mikheil Chiaureli’s film *The Last Masquerade*, which was dedicated to the 17th anniversary of the October Revolu-

tion and was released in 1934, begins with *Suliko* performed on an organ.⁴ Later, the song is performed by the director himself, accompanied by an accordion (video ex. 1). The film largely determined the popularity of the song across Soviet Union.

At the Tenth Anniversary Celebration of Georgian Literature and Art in Moscow in 1937, Avksenti Megrelidze's women's *Chonguri* Ensemble performed *Suliko*, presenting it not as Varinka Tsereteli's composition, but as a folk song. As Lela Gaprindashvili writes, "from that day on, creative groups from all over the Soviet Union watched each other perform, rehearse, or rework it. Varinka Tsereteli, obviously, was not mentioned by anyone" (Gaprindashvili 2014).

A decade later, Varinka Tsereteli started fighting for copyright. The October 5, 1938 meeting of the Soviet Composers' Union (chaired by Vano Gokieli, attended by Kote Potskhverashvili, Shalva Dadiani, Avksenti Megrelidze, and Sandro Kavsadze) established that the composer of *Suliko* was Varinka Tsereteli. Avksenti Megrelidze, however, did not want the income to be allocated solely to the composer and claimed co-authorship. Varinka was forced to turn to the Commissioner of Justice to clarify the matter, where a special commission approved her authorship. Seventy-five percent of profits generated by *Suliko* was allocated to Varinka, and 25% to Avksenti Megrelidze, for his role as a popularizer of the song.

Beginning in 1940, Varinka Tsereteli's songs were an integral part of the Ishkhneli sisters' repertoire. Their mother, Vasasi Loladze, was Varinka's friend and accomplished singer. In addition to *Suliko* the Ishkhnelis' repertoire included Varinka's other, no less popular song, *Mukhambazi*. "Unfortunately, today it is very difficult to identify other she had composed, because no one has sufficient information" (Gaprindashvili 2014).

Varinka Tsereteli died in 1948. "Of the many editions of the sheet music to *Suliko*, the composer is mentioned only in the edition published the year after the acquisition of copyright (1939). All other editions have the following attributions: "Text by Akaki Tsereteli, Music – Folk." Among them is sheet music for choir and piano published by Vano Gokieli in 1954. The strange thing here is that he was the person who chaired the very session which established Varinka as the composer.

The song *Sulliko* is still the most popular Georgian song in the world. However, the story of its female composer still needs to be brought to the fore today.

THE ISHKHNELI SISTERS

The Ishkhneli surname is associated with the Ishkhani Monastery.⁵ The monastery, destroyed by Arab armies centuries ago, was restored by Grigol Khandzteli's cousin, Blessed Saba, after which he became known as Saba Ishkhneli. Alexandre Ishkhneli was his direct descendant, and his wife Vasasi Loladze was a famous singer in Kutaisi. Alexandre and Vasasi had seven daughters and three sons, all of whom had special musical talents. In Kutaisi, famous salons were held by the Ishkhneli family on Arkieli Hill. Akaki Tsereteli, Vano Sarajishvili, Varinka Tsereteli, Galaktion Tabidze, and other famous artists were frequent guests at these poetry and music evenings. The Ishkhneli sisters learned songs from their mother, Vasasi Loladze. She became a female choirmaster. The daughters often recalled: "As soon as our mother was free, she would come up to us and start our singing lessons. She herself sang and sang with us, she taught us to play the guitar and to sing Georgian songs, and worked on our voices" (Guria Moambe 2021).



დები იშხნელები | The Ishkhneli sisters.

Later, the Ishkhneli sisters moved to Tbilisi. In 1941, they formed a vocal quartet to perform at a concert at the Philharmonic. The quartet included the sisters Nino (1898–1967), Tamar (1900–1994), Zinaida (1902–1968) and Alexandra Ishkhneli (1904–1955). After 1955 Mariam (1889–1973) sang in Alexandra's place.

The ensemble was led by Tamar Ishkhneli, who composed the music and arranged the songs. Rehearsals were also held at her house on Orbeliani Street in Tbilisi, following a strict schedule. Famous Georgian poets, whose lyrics were set to music by Tamar Ishkhneli (*Qvela sneulebaze* [For Any Sickness], *Arts hos ambobs*, *Arts aras* [Neither Yes, Nor No], *Shen aqvavdi*, *Kartlo metad* [Kartli, May You Keep Blooming], *Akhali tseli* [New Year], *Ar daijereb* [You Won't Believe], and others), often gathered in the family to listen to their performances (video ex. 2).

During World War II, the Ishkhneli Quartet conducted concerts in military units. According to legend, Stalin listened to recordings of their songs almost every day. The sisters received many awards from the state, and listeners loved them and considered them real people's performers. The quartet existed until 1967. Some years after the death of three of her sisters, Tamar Ishkhneli returned to the stage, at the great request of her friends. In 1972 she resumed performing Georgian and Old Russian romances, first alone, then with her grandchildren Tina and Manana Menabdes.⁶

Tamar Ishkhneli trained many famous Georgian pop singers: Nukri Kapanadze, Tamriko Chokhnelidze, Eka Kakhiani, Maia Jabua, singers from the ensemble *Taiguli*, and others. Tamar Ishkhneli continued to sing and perform onstage until the end of her life. She died in 1994 at the age of 96. The unique performing style of the Ishkhneli Sisters is still a major source of inspiration for young performers of this genre today.

FEMALE SINGER-SONGWriters OF THE EASTERN BRANCH

The faces of women in the Eastern branch started to appear only from the 1930s. These songs were usually accompanied on Eastern instruments, and the only people playing these instruments in public at the time were men, mostly of Armenian or Azerbaijani descent. Georgian urban folklore especially mastered the *duduk*, the soft timbre of which was organically integrated into the Georgian musical aesthetics.

ANA VARDIASHVILI (1900–1978)

The first woman to perform Eastern urban songs on stage, accompanied by a *duduk* ensemble, was Ana Vardiashvili. Anna's parents and many of their relatives were endowed with musical talent. Anna's father, a clergyman, deacon Dimitri (Tite) Vardiashvili was one of the leading soloists in Ioseb Ratili's choir.⁷ Vano Sarajishvili himself admired the singing of Anna's aunt, Keto.⁸

The Vardiashvilis were from the village of Sabue, which used to be part of the Telavi district. The family had a house in Telavi, and Ana went to school there. At the age of nine, after experiencing a severe spinal cord injury, she was sent to the Crimea for treatment, where she stayed for two years, living in a boarding house. In 1917 the Revolution happened, and her plans of getting a music education were postponed forever due to the unrest.

Vardiashvili's stage debut took place in 1927 in Telavi, at Elene Akhvlediani's⁹ concert in honor of the female poet Marijan (Mariam Tkemaladze). Accompanied on the panduri by Elene Akhvlediani, she performed Tushetian folk verses (Zhgenti 2011). Ana Vardiashvili and Elene Akhvlediani were classmates and remained friends all their lives. Ana Vardiashvili studied acting in 1928–1931 at the studio near the Rustaveli Theater, and later she became an actress in the same theater. Ketevan Vardiashvili, Ana Vardiashvili's daughter, recalls: "Preparations were underway for the Moscow Decade [a ten-day arts festival] in 1930, and Sandro Akhmeteli had decided to stage a large-scale play with distinctive Georgian episodes. While collecting materials for the play, Sandro Akhmeteli invited representatives of various fields, including *duduk* players. My mother sang wonderfully, accompanied by the panduri, guitar, or piano, but a song with a *duduk* never came to mind ... When the *duduk* players had a rehearsal, one of them asked, "In such a big theater company, is there no one who could sing with us?" The actress Tamar Bakradze said "Yes, there is," and pointed to my mother. When my mother sang, everyone listened in admiration, and they decided to include her in the concert pieces as well" (Zhgenti 2011).

Ana Vardiashvili's performance at that concert was very well received. She was invited to the Moscow Radio Commission, and her recordings made their way to European cities as well. Upon her return from Moscow she was also invited to Kiev. This is how Ana Vardiashvili became the first woman to sing publicly with *duduk* accompaniment. The most famous *duduk* ensemble of today, *Ksovrelebi*, traces its roots to Ana Vardiashvili.¹⁰

The song *Tamar Kani's Song*, based on Karlo Kaladze's poem *My Hero Called You*, occupies a special place in Vardiashvili's repertoire. The initiative to create the song belongs to the poet himself: he specifically asked Ana Vardiashvili to compose music for his poem, and Ana herself was the first performer of this song (video ex. 3).

Out of 200 songs by Ana Vardiashvili, only ten have been preserved. These were the best songs from her repertory recorded during the war. At the initiative of Kako Dzidziguri, the head of the music committee, the radio commission made the recordings on film. Digitized copies of the performances are stored in the Radio Gold Fund. Ana Vardiashvili's personal microphone, specially made for her by a German master, has been preserved as well.

MARO TARKHNISHVILI (1891–1969)

In 2021, the Georgian Chant Foundation and the State Folklore Center celebrated the 130th anniversary of the birth of the first female choirmaster. A monograph about the life and work of Maro Tarkhnishvili has also been published (Kvaliashvili 2021). Compared to the female performers mentioned above, Maro Tarkhnishvili's musical heritage is the best preserved and studied. Her granddaughter, the famous composer Mariko Kvaliashvili, has played a large role in this.

Maro Tarkhnishvili's place in the history of Georgian song is that of a unique performer of Kartli-Kakhetian songs, a distinctive voice of the era. Her versatile work also covers urban music folklore (audio ex. 1). Tarkhnishvili wrote in her memoir: "I used to perform with many famous actors, sometimes as part of a group, sometimes as a soloist. With the Eastern instrumentalists' band – Bala Melikov (*tar*¹), Sasha Okhanezov (*chianuri*)¹² both of whom were virtuosos and had no equals in Tbilisi, and Karo Aghjoiani (*daira*)¹³ – we performed Georgian, Tatar, Armenian, and Ossetian songs as a *sazandar ensmeble*, and at some of these concerts I got to meet many prominent actors. They listened to my songs with great sympathy, and I am surprised that I was brave enough to perform in front of them. My talent took me a long way. In the end, I was the first among folk singers and choirmasters to receive the title of People's Artist" (Asatiani 2016: 36-37). The 1933 concert tours in Kakheti were accompanied by the above-mentioned three-man band. The repertoire set list included Armenian and Azerbaijani songs, such as "Neinim Aman" (Armenian) and *Nazr Eila Misha* (Tatar [Azerbaijani]) (Asatiani, 2016: 88).

The concert held by Maro Tarkhnishvili in Tskaltubo in 1931 was attended by the legendary Azerbaijani opera tenor and folk singer, Murtuza Rza Olu Mammadov, known by his stage name, Bülbül. Tarkhnishvili also performed oriental repertoire at this concert. As she recalled, “when I performed *Ortav tvalis sinatle* with chianuri accompaniment, *Bülbül* came to me and kissed my hand: ‘I am so happy to meet you’, he said, ‘I heard to you on the radio in Baku, and I longed to see you in person’” (Asatiani 2016: 86).

Tarkhnishvili writes in her memoirs about her tours in Baku, her fame there and the active creative collaboration between Georgian, Azerbaijani and Armenian musicians. This line of Transcaucasian musical dialogue left by Tarkhnishvili continues today, as I will discuss in a later section.

NINO (TSINUKI) DADIANI (1916–1993)

A doctor by profession, Nino (Tsinuki) Dadiani worked at the Tbilisi Medical Institute from 1951 until the end of her life and had a very successful medical career. From 1961 she was a soloist of the Tbilisi Philharmonic and later was named an Honored Artist of Georgian SSR.

Tsinuki was born into an aristocratic family. In 1921, after Georgia became part of the Soviet Union, her father David Dadiani, alongside many Georgian nobles and entrepreneurs, had to emigrate with his family. They sailed from Batumi to Istanbul and from there to Marseilles, but a small number of emigrants, including Tsinuki Dadiani’s parents, returned to Georgia from Istanbul.

Tsinuki Dadiani was a very popular singer from the 1960s to the 1990s, known as the voice of Tbilisi. She enjoyed the love of a true People’s Artist. She had a very active concert life, and her songs were often heard on TV shows. Accompanied by a duduk band, she performed urban songs of the Eastern branch, most notably *Gamarjoba*, *chemo tbilis kalako* (*Hello, Tbilisi, My City*), *Sionshi sheval* (*I Will Enter Zion*), *Chemi aghmarti* (*My Rise*), *Shen rom damtove* (*When You Left Me*) (video ex. 4). She composed the music to her most famous song *Magnolia*, with the text based on a poem by Ana Kalandadze. With this song, she cemented her place in history.

Her best-known composition is the song *Tetri vardebi shens tavs magonebs* (*White Ros-*

es *Remind Me of You*), with lyrics by Niaz Diasamidze. The song took off all over the city as soon as it was released. Both songs are still very popular among performers and there are many versions of their modern interpretation. “Tsinuki Dadiani, with her characteristic, natural vibration, unusual tone of voice and range of repertoire – Eastern bayats with duduk accompaniment; pop songs; Russian and Roma romance songs – is still considered a unique female performer” (Kharshiladze 2020).

It is a sad fact that such a legendary woman died in a retirement home in 1993, during a very difficult time for Georgia. Her memorial apartment at 36 Revaz Tabukashvili Street (former Dzneldadze Street) needs to be restored and cared for today. In a sense, Tsinuki Dadiani sums up and completes the arc of the twentieth century rise of the Eastern branch of Georgian urban music folklore.

The history and creative path of each of the female performers mentioned above is unique. They were descendants of the Georgian aristocracy, whose families had to adapt to the harsh new reality of the Soviet Union. It took each one a lot of courage to overcome the gender stereotypes in their own environments. All of them are considered to be innovators of the genre. They added new artistic value to the musical heritage that best reflects the synthesis of Georgian culture with European and Asian cultures.

FROM THE 1990S TO THE PRESENT

The difficult socio-political processes that developed in Georgia in the 1990s were reflected in Georgian culture, including in urban musical folklore. With the experience of the collapse of the Soviet system, the national liberation movement, and ethnic and civil wars, Georgia has openly chosen the path of European integration, which has been a sustainable historical choice of the country for centuries.

This choice was reflected in the music style discussed here. The European branch came to the fore. For the last thirty years, the Eastern branch of urban music folklore has moved from the concert stage to the restaurant space. This branch has been through many reiterations over its centuries of existence. This, on the one hand, is connected with the general cultural-political orientation of the country, and on the other hand, with purely artistic processes and the existence of individuals with outstanding talents in this genre.

The trio of **Lia Khuntsaria, Ana Bajiashvili, and Marina Giorgadze**, who have been actively performing on the concert stage with duduk bands, deserves special mention among female performers active since the 1990s (video ex. 5). These days, the most vibrant yearly event is the holiday of Tbilisoba,¹⁴ and the above-mentioned musicians used to be part of the festival line up. Lia Khuntsaria notes that in recent years, there has been a great decline in interest in this type of repertoire, both in concert and on television, and you can really only listen to performers of this genre in restaurants. “Old Tbilisi is unimaginable without *Dilis Saari (Morning Serenade)*. For me, this song is a symbol of the city’s antiquity and cultural diversity” (Khuntsaria 2021, personal interview).

Tinatin Nargile Mehtiyeva, a virtuoso performer on the *saz*, the only female ashugh living in Georgia, holds a special place among modern female performers. Mehtiyeva was born and raised in Georgia. She received her musical education at the Baku State Conservatory, and lives in Tbilisi. She teaches young people the art of playing the *saz* and actively collaborates with Georgian musicians. “When I am in Georgia, Azerbaijan, or abroad, I am always told that my performing style is different from pure Azerbaijani. Obviously, the Georgian language, polyphony and culture have influenced my musical aesthetics. I have two names: the Georgian one, Tinatin, and the Borchalo one, Nargile, which means pomegranate seeds. My musical identity also unites the cultures of my two countries” (Mehtiyeva 2021, personal interview).

This year, the most popular of Mehtiyeva’s collaborations, is the recording of the song *Patara bichi damekarga (I Lost a Little Boy)* with Nino Naneishvili, Misho Javakhishvili, and the ensemble *laloni*. This song is considered a “wandering tune” (Jordania 2006), widespread in the South Caucasus. In this recording the urban melody is combined with Nargile’s original composition, and Azerbaijani text (video ex. 6). The mystique of this interpretation recalls the multicultural Tbilisi of Sergo Parajanov’s film *The Color of Pomegranates*.¹⁵ Nargile is another shade of pomegranate in the musical palette of this city.

Nino Naneishvili, the leader of the women’s ensemble *laloni*, says that musical dialogue with the representatives of other ethnic groups living in our country is especially important today. Urban musical folklore is the best space for these intercultural relationships.



ახსამბლი იალონი | Ensemble *Ialoni*.

This year, *Ialoni* released an album of Georgian urban music, *Ar ipikro, dagivitsqo* (*Don't Think I Will Forget You*), which is dedicated to the 100th anniversary of the famous Georgian composer, Revaz Laghidze, known as the “king” of the Georgian estrada¹⁶ songs. The album combines both folk and composed examples of the genre, with new interpretations of folk music of the Western and Eastern branches. As Naneishvili states, “*Ialoni* was originally founded as a choral ensemble; our performing aesthetics is based on the choral nature of Georgian traditional chants. Most of the new arrangements presented in the album are performed a capella. This approach allows us to find our way on the great path laid out by legendary female performers in this genre” (Naneishvili 2021, personal interview). Among the current women’s ensembles, *Ialoni* is the most actively engaged in diverse-genre creative pursuits. To the listeners, who have moved mainly to the digital world, the group consistently offers new interpretations of urban musical folklore.

This year, another women’s ensemble, ***Margaliti***, released an album of urban music folklore entitled *Quri Daugde Chemsasimgheras* (*Lend Your Ears to My Song*). It combines three areas of urban music: professional and authorial, songs of the Ishkhneli sisters, and songs recorded by Georgian prisoners in World War I. *Margaliti* was founded in 2021 and this is the group’s first album (video ex. 7).

“If we observe the trend of stage, TV, or social media in recent years, there is a greater demand for urban music folklore among Georgian listeners than for examples of village

folk music, while the foreign listeners prefer the village musical folklore,” says Nino Naneishvili. “For listeners brought up in Western professional music, this style has a foreign and different sound. For the new generation of Georgian listeners, the genre of urban music is a kind of bridge toward village music folklore” (Naneishvili 2021, personal interview).

CONCLUSION

Female singers have been actively performing Georgian urban folk music on stage since the 1930s. This coincides with the ongoing process of liberalization and the emancipation of women in Georgia. Georgian traditional music, to this day largely represented by male vocal polyphony, has not yet emerged from male dominance in it. This is due to the complexity and diversity of the men’s repertoire. However, the tradition of men and women singing together has existed for centuries. Georgian women are fully capable, both in terms of pitch and technique, of singing together with men, or of fully integrating men’s repertoire. The clearest example of this is Maro Tarkhnishvili and her male colleagues. The men’s repertoire today is actively performed by women’s ensembles on stage.

For the last twenty years, female performers have grown significantly in the domestic performing space of the country, but in international concert life, women’s voices are rarely heard. To date, no state ensemble has a female performers. Urban music folklore, with its rich women’s repertoire, still needs more protection and popularization.

I hope the twenty-first century, with equal gender values, will enable more female performers to make their voices heard in the world.

Translated by *Marina Decristoforo*

NOTES:

1. Urban music <http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/urban-folk-music/>
2. Urban music <http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/urban-folk-music/>
3. Philimon Koridze (1835-1911), folklorist, singer, conductor, one of the founders of Georgian opera. He was the first Georgian professional opera singer, as well as an organizer and director of Georgian folk choirs. Koridze was the first Georgian musician to transcribe Georgian polyph-

ony into Western notation.

4. Chiaureli created a grotesque portrayal of the First Republic period, which greatly fascinated Stalin in his day. However, in the eyes of today's viewers, this grotesque is ambiguous.
5. Ishkani or Ishkhan, (Georgian: იშხანი, Turkish: *Ishhan*) is a ruined Georgian monastery. Currently in the territory of Turkey in the village of Arpacık, Artvin province.
6. Manana Menabde is a famous Georgian solo performer. She been working in Germany since the 1990s in the genres of folk, jazz, bard, electric music.
7. Joseph Navrátil (1840-1912), Czech singer, choirmaster, founder of the first Georgian professional choir (the Kartuli Khoros), and a recorder of Georgian folk songs.
8. Ivan (Vano) Sarajishvili (1879-1924), a lyric dramatic tenor, one of the founders of Georgian vocal art as a professional discipline.
9. Elene Akhvediani (1901-1975), Georgian painter, graphic artist, theater and film scenic painter.
10. *Dasta*: A small ensemble of Eastern musical instruments, consisting of two *zurnas* or two duduks and a *doli* (drum).
11. The tar is a plucked stringed instrument common across Iran and the Caucasus
12. Refers to the bowed instrument also known as kamancheh.
13. The *daira* is a tambourine similar to the Persian *daf*.
14. Tbilisoba has been celebrated annually every October since 1979 and is the main event showcasing Tbilisi culture.
15. The 1969 film tells the story of ashugh Sayat-Nova from Tbilisi. Instead of depicting the important events of the poet's life in a traditional chronology, the film shows his life through the lens of his poetry itself.
16. Soviet equivalent of popular music.

AUDIO EXAMPLE:

1. *Modi chemtan mshveniero* (*Come to Me, Beautiful*), performed by Maro Tarkhnishvili's choir. Kvliashvili, Marika. 2021. Maro Tarkhnishvili – 130. Tbilisi: Georgian Chant Foundation.
https://drive.google.com/file/d/1q_1V8LWqEua2oInR-fqD1prhm8ivsDdT/view?usp=sharing

VIDEO EXAMPLES:

1. *Suliko* from Mikheil Chiaureli's film *The Last Masquerade*.
<https://www.youtube.com/watch?v=z44k7BqmCXY&t=1181s> (accessed 05.11.2021).
2. *Ar daijereb* (*You Won't Believe*), performed by the Ishkhneli Sisters.
<https://www.youtube.com/watch?v=FKX15gLxh9U> (accessed 05.11.2021).

3. *Chemi gmiri gitsode (I Called You My Hero)*, performed by the Caucasus Duduk Ensemble. <https://www.youtube.com/watch?v=zoOZppV35uw> (accessed 05.11.2021).
4. *Gamarjoba, chemo tbilis kalako (Hello, Tbilisi, My City)*, performed by Tsinuki Dadiani. https://www.youtube.com/watch?v=f_o1kQA0mTE&t=28s (accessed 05.11.2021).
5. *Shen gimgheri chemo tbilis kalako (I Sing to You, My Tbilisi)*, performed by Lia Khuntsaria, Ana Bajiashvili, and Marina Giorgadze. https://www.youtube.com/watch?v=GB5PGIw2JzU&list=RDGB5PGIw2JzU&start_radio=1&rv=GB5PGIw2JzU&t=0 (accessed 05.11.2021).
6. *Patara bichi damekarga (I Lost a Little Boy)*, performed by Tinatin Meitova, Nino Naneishvili, Misho Javakhishvili, and ensemble *Ialoni*. https://www.youtube.com/watch?v=K1qIT55A_Ew (accessed 05.11.2021).
7. *Ra lamazad gikhdeba (How Well It Suits You)*, performed by Ensemble *Margaliti*. <https://www.youtube.com/watch?v=2C9Wq4KL9Ws> (accessed 05.11.2021).

REFERENCES:

- Asatiani, Ketevani. 2016. *Maro Tarkhnishvilis mogonebebi (Maro Tarkhnishvili's Memories)*. Tbilisi: National Archives of Georgia.
- Gaprindashvili, Lela. 2014. "Barbare / Varinka / Machavariani-Tsereteli." <https://feminism-boell.org/ka/2014/06/13/barbare-varinka-machavariani-cereteli> (accessed 05.11.2021).
- Guria Moambe (no author). 2021 "Qvelaperi debi Ishknelebis shesakheb" ("Everything about the sisters Ishkbeli"). E-newspaper *Guria Moambe* #1, 2021. <http://guriismoambe.com/archives/30222> (accessed 05.11.2021).
- Jordania, Joseph. 2006. *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos.
- Kharshiladze, Irma. 2020. "Rogor sheikmna Tsinuki Dadianis *Magnolia* da *Tetri Vardebi*" ("How Was Composed Tsinuki Dadiani's Songs: *Magnolia* and *White Roses*"). <https://www.ambebi.ge/article/253177-parizshi-hkitxes-turme-tbilisidan-brzandebito/> (accessed 05.11.2021).
- Khuntsaria, Lia. 2021. Personal interview with the author, 26 October, 2021.
- Kvaliashvili, Marika. 2021. *Maro Tarkhnishvili – 130*. Tbilisi: Georgian Chant Foundation.
- Mehtiyeva, Tinatin-Nargile. 2021. Personal interview with the author, 25 October, 2021.
- Meskh, Tamar. 1965. "Kartuli kalakuri musikaluri shemokmedeba" ("Georgian Urban Music Creation"). In: *Sabchota khelovneba (Soviet Art)*, no. 11: 62–63.
- Meskh, Tamar. 1989. "Georgian Urban Music Creation." In: *Sabchota khelovneba (Soviet Art)*, no. 5: 117–125.

- Mshvelidze, Archil. 1961. *Kartuli kalakuri simgherebi (Georgian Urban Folk Songs)*. Moscow: State Music Publishing House.
- Mshvelidze, Archil. 1970. *Kartuli kalakuri simgherebi (Georgian Urban Folk Songs)*. Tbilisi: Georgian Branch of the Music Foundation of the USSR.
- Naneishvili, Nino. 2021. *Personal interview with the author*, 20 October, 2021.
- Tsitsishvili, Nino. 2003. "The Soundy of Gender in Georgian Ethnomusicology." In: *The I International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 483–492. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire. Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire.
- Zhgenti, Kato. 2011. "Rogor datsera dudukebze momgheralma pivelma kalma, Ana Vardiashvilma, tsnobili simghera *Chemi gmiri gitsode*" ("How Ana Vardiashvili, the First Women Singer Accompanied with Duduki Ensemble Wrote Her Famous Song *My Hero Called You*"). <http://old.tbilisebi.ge/index.php?newsid=10275> (accessed 05.11.2021).

THE ISSUE OF GENDER IN GEORGIAN INSTRUMENTAL MUSIC

Nino Razmadze

The topic of gender was already being discussed in ethnomusicology even when it was referred to as “comparative musicology.” As the famous American ethnomusicologist Bruno Nettl wrote, “the issue of gender relations – then without label – in determining musical style was not neglected by some of the pioneers of our field” (Nettl 2015: 396). He cited the examples of Bronislaw Malinowski and Margaret Mead, who discussed how music reflected the social relationships of men and women. Of particular interest to us is another important figure of the same period, Curt Sachs, who, on the one hand, made the most significant early contribution to the study of musical instruments and, on the other hand, was also the first to raise the issue of gender as one of the important characteristics of musical style. In his work on the history of dance, Sachs argued that “closed” dance moves are characteristic of women, while “large” movements, such as jumps, are characteristic of men (Sachs 1937: 33). He further expands on this in *The Wellsprings of Music* (1962), written some twenty-five years later: in his view, small steps in a dance movement and small intervals in the accompanying music – legato melodies and symmetrical forms – are expressions of the feminine, and the greater strides and corresponding leaps in melody – an extroverted character – are signs of masculine culture. These views may be controversial, but no less interesting is his view that in some cultures even musical instruments themselves function as symbols of gender (Sachs 1962: 94–99): specifically, flutes and string instruments are female, while metal wind instruments and drums are both male. In another example Sachs states that the trumpet is masculine in nature. The flute, on the other hand, seems to be seen everywhere as a loving, thrilling instrument. According to Nettl, however, some symbols associated with instruments are common throughout the world, while others are found only in certain cultures and tribes (Nettl 1964: 204). Additionally according to Sachs, in some cultures women are not only not allowed to participate in the making of an instrument, but they are forbidden to even touch it. He gives an example of a Sámi drum which is considered completely useless if a woman sees it before its production is completed.

Since the end of the twentieth century, the study of various aspects of gender has

become relevant in ethnomusicology, including the study of the role and place of women in musical cultures. Moreover, according to Bruno Nettl, “the understanding of gender relations in all aspects of society and in the formation of personal identity is essential to the interpretation of musical cultures, and the recognition of its importance is, it seems to me, one of two paradigm shifts that have been instrumental in determining ethnomusicology’s dominant directions at the beginning of the twenty-first century” (Nettl 2015: 390). The issue of gender in musical tradition fully reflects the aspects of social relations between men and women in the respective culture, although until recently this problem was not considered in Georgian ethnomusicology. One of the first to address this issue was Nino Tsitsishvili (Tsitsishvili, 2006). It should be noted that women’s folklore, in different contexts, has indeed been studied by many scholars (Kakhi Rosebashvili, Nato Zumbadze, Nino Makharadze, et al.), but women’s repertoire has not been studied in the context of social relations. Consequently, there has been no research conducted to identify the role of women, their importance, or their place in both Georgian instrumental music and performing practice, nor is there any special attention devoted in this regard in the archival materials.

Nevertheless, there is very interesting material in Georgian oral and musical folklore, which gives us an idea of the social role of women in everyday life and, consequently, in cultural practices, including music. The fact that the song repertoire in Georgian traditional music is sharply separated and the men’s repertoire is not only more numerous but also distinguished by the variety of polyphonic forms and the complexity of musical structures speaks to the dominant role of men in the social structure of society. In this respect, however, the Georgian reality was no different from other traditional societies in the world. Restricting the place of women to certain genres is also characteristic of many traditions.

As for instrumental music, it occupies a relatively modest place in Georgian folk music, usually as an accompaniment to songs. When it comes to Georgian myths and legends, it is difficult to talk about social relations between men and women, although it is not difficult to assume that the balance was in favor of men. It is true that the surviving mythology does not give us information about whether Georgians considered instruments as having a gender, and whether the instruments were subject to gender divisions, but it is well known that they had ritual significance and were linked to the icons and souls of specific people.

In the traditions of different peoples of the world, the attribution of gender to instruments and the naming of their parts after human organs emphasizes their sacral meaning. Many of the existing legends about the creation of instruments – among them Georgian legends describe how instruments were made from the parts of a beloved dead animal or deceased person. According to these legends, the first instruments were made from the bones and hair of living beings, not from plants. There are very interesting legends in Georgia about the *changi*, an ancient harp-like instrument still used today. According to one of the Svan legends, a mourning father made the *changi* from the arm and hair of a young dead son (Kargareli 1933: 155). The story of the creation of the same instrument is connected with a Kakhethian legend of a young dead woman who refused to be forcibly married and committed suicide by wrapping her own hair around her neck (Kargareli 1933: 155-56). Legends from Svaneti, Rach'a, and Pshavi similarly connect the making of *changi*, *chuniri* (a three-string bowed viol, and *panduri* [a three-string lute-like instrument) with the body parts of young dead people (Shilakadze 1970: 64-65).

It must be noted that the archival audio material accumulated during the last century gives us a clear idea of the gender imbalance that characterized Georgian musical folklore, and in general reflects the traditional attitude of ethnomusicologists working in the field. The audio recording of folk songs was first started in Tbilisi in 1901 by the London-based Gramophone Company in 1901 (Erkomaishvili and Rodonaia 2006). The songs were performed with the participation of the best folk ensembles of the period, all of whose members were male. During the twentieth century, Georgian composers and folklorists also traveled throughout Georgia and recorded a lot of materials. There are numerous recordings of folk song tours and competitions, most of which consisted of men's repertoire performed by male singers.

In addition to the fact that female repertoire lags significantly behind the men's repertoire in terms of quantity and musical development, it also received less attention from those recording it. There were some objective reasons for this. As is well known, women from traditional societies usually avoided performing in public. Although this attitude was different in different parts of Georgia, women mostly sang or played music at home, in the family, in the company of relatives, or during moments of women's collective labor. Therefore, when a researcher from the capital was going door-to-door looking for a local folk singer, he would likely meet a male singer who offered to perform the song alone or with his male friends.



ლელა თათრაიძე | Lela Tataraidze.

In the Soviet era it was an even simpler process: the village head already knew the identities of the singers, since there were ensembles of rural and district singers. Thus, when traveling in the regions, folklorists mostly recorded folk ensembles and individual performers at local cultural centers, some of whom, of course, did not include housewives. Consequently, recording women was rarely possible even due to external circumstances.

In general, focusing on male repertoire in research expeditions is a global problem, with regard to which Nettl writes: “the unequal distribution of power between men and women and the domination of women by men in a variety of ways and to different extents are recognized as a virtual universal in known societies. As a result of these understandings, we (ethnomusicologists) have learned a lot more about the musicking of women, where earlier we took it for granted that only men’s music making was significant or that musical activity was essentially gender neutral” (Nettl 2015: 390).

In Georgia, instrument making is a male activity. Though in practice there is no information about banning women from participating in the process of instrument making, we have no real knowledge regarding women masters. The only information about female instrument makers I have is from my own fieldwork in Turkey (Inegol, Bursa) in 2015, when I was studying the music of Georgians who emigrated from Georgia at the end of the nineteenth century. As these Georgians in Turkey told me, in the village of Hayriye, where the descendants of Georgian *muhajirs* live close together, there were two families who made the most popular local instrument, the *chiboni*, which is an exact analogy of the Georgian bagpipe of the same name. In these families, women took care of making the instrument and then repairing it; unfortunately, however, I was not able to meet them.

It is possible that some restrictions on the production of Georgian musical instruments and their performance by women did traditionally exist, as evidenced by a number of rituals performed only by men. For example, in the mountains of Eastern Georgia, only men played instruments like *panduri* or *gudastviri* (a kind of bagpipe) on religious holidays, during the Korbeghela *perkhuli* (round dance), or at gatherings of village men. To this day, there are some restrictions on women’s participation in such traditional religious rituals. On the other hand, there are genres in everyday life that are only connected to women. For example, only women take part in the customs dedicated to healing from infectious diseases – the so-called *Batonebi* – or engage in

women's collective labor (Shilakadze 1970: 30). In modern times, women instrument-masters have also appeared. Pati Turmanidze is especially worth mentioning, as she restored the tradition of making the ancient instrument *dipilpito*, a pair of small kettle drums.

An examination of ancient secular or ecclesiastical sources reveals that men are almost always referred to as instrumentalists. The exception is the so-called "women *chang*i-players" mentioned by the nineteenth-century writer Davit Machabeli (Machabeli 1864: 49–73). In my opinion, it is possible that the term *chang*i in these and other sources refers not to the ancient harp-like instrument, but rather to today's two-, three-, or four-stringed instruments in the round-bodied lute family, such as the *chonguri*, which is derived from the term *chang*i, or an instrument like the *panduri*, which is also sometimes referred to as *chonguri*. In addition to terminology, there is a connection in terms of ethnographic data: while in the ancient sources women were associated with the performance on the *chang*i, the data of the last century and a half attests that the main instruments associated with women are these round-body string instruments, and until recently they were primarily observed in social activities where women dominate. These include processions related to the *Batonebi* rituals, putting a child to sleep, incantations, and communication with souls.

For example, in the Eastern Georgian highlands, it is common to play the *panduri* for a person who is sick on account of the *Batonebi* (the "lords" or spirits believed responsible for infectious disease), and the *panduri* in this case is played only by women (Shilakadze 1970: 30). In West Georgia, the *Batonebi* patient was sung to with *chonguri* accompaniment (Shilakadze 1970: 46). Another account, from ethnographic data obtained in Guria, says that nine female *chonguri* players women had to come to the sick person and take turns playing (Shilakadze 1970: 51).

In Svaneti, the *chuniri* and *chang*i are usually used in the ritual known as "catching the soul." Residents believe that if a person dies outside the family, in another place, his soul will remain there. Family members and relatives of the deceased would then go to the place of death and bring the soul of the deceased back to the family by playing instruments (Shilakadze 1970: 63). The use of *chonguri* is also confirmed in the same ritual. In one account by S. Makalatia's description, the *chonguri* was played at the spot where a person had drowned, after which a goat kid was likewise thrown into the water and drowned (Makalatia 1940: 290). In Abkhazia, the *chonguri* and the

apkhartsa (a bowed lute similar to the *kemenche*) were played to catch the soul of the drowned. The procession involved a *chianuri* player, a young woman who played the *chonguri*, and a mixed-gender choir with both young and elderly members (cited in Janelidze 2018: 238-239; Janashia 1897: 66–68; Chikovani 1946: 231). According to the ethnologist Nana Kobalia (pers. comm. with author), she witnessed the ritual for “catching the soul” of a seven-year-old child in Ochamchire, when for several days the mother of the deceased child “played the *chonguri* and begged her child’s soul to return home.”

Some unique uses of instruments in incantations have also been confirmed. For example, the *panduri* was played during animal spells, specifically to protect a horse against anthrax (Shilakadze 1970: 31). In Guria, “a woman would play the *chonguri* and sing to a barren adult plant (pumpkin, cucumber, etc.) believing that the plant would bear fruit. They also prayed for the fruit trees” (cited in Shilakadze, 1970: 46; Shilakadze, 1949: 32). Nino Makharadze notes that musical instruments were also used to help childless women (Makharadze 2009: 74, 128). Makharadze’s dissertation, dedicated to the issues of semantics and articulation of the Georgian *nana* (lullaby) genre, contains an interesting oral account of a Tushetian ritual observed by Kakhi Rosebashvili in 1965: “In the evening, by knocking on special flint stones, women scared evil spirits who were preventing the child from falling asleep. [...] In organology, knocking, pattering, tapping, and so on, are considered to be fundamental in terms of music genesis [...] Thus the presence of an instrument (*panduri*, *chonguri*, *chuniri*) in the Georgian ritual of putting a child to sleep may have deep roots and its function may not be limited just to the accompaniment” (cited in Makharadze 2009: 74).

Makharadze likewise singles out examples with instrumental accompaniment as a separate type of lullaby, which are widespread and are encountered in Tianeian, Kartlian, Svan, Megrelian, and Gurian dialects, as well as in Abkhazian folklore. She associates the presence of an instrument in these examples with the instrument’s magical function (Makharadze 2009: 128). If we recall that, according to Rosebashvili, “in people’s belief a mother’s lullaby has a magical power and meaning, with which she protects, calms, and puts her child to sleep” (cited in Makharadze 2009: 75, Rosebashvili 1982: 24-25), the inclusion of an instrument in this magical ritual is not accidental. Nor would it be a coincidence that, in the early twentieth century, numerous ensembles of women *chonguri* players became very popular. A woman who performed on stage, outside of her home life, was usually associated with those string instruments – *chonguri* and *panduri* – ethnographically close to her.



ფატი თურმანიძე | Pati Turmanidze.

This group of round-bodied, lute-like instruments also includes bowed string instruments, specifically the *chuniri*. There are well-known female instrumentalists in Svan practice, one of whom I recorded in 2012, Papiko Chamgeliani, a virtuoso performer of the older generation. According to her, other women in her family also played brilliantly. Today the Chamgeliani sisters continue the family tradition.

Although the arena for women's performance was considerably limited, history has retained the names of several prominent female performers. For example, the distinguished Megrelian *chonguri* player Kionia Baramia created the precedent for virtuoso playing that still delights professional and amateur instrumentalists. As the archival material shows, the number of women performing on instruments has increased in the twentieth century, a trend which, despite women's unequal status in the state, is related to changes in social life and the more active role of women in society. Despite efforts to support processes of emancipation and liberation of women in modern democratic Georgia, women's performance is still regularly compared to that of men. For example, one can often hear locals express the following types of appraisals: "she plays like a man," "she plays no worse than a man," "she is better than many men."

Unlike in vocal music, where due to the musical features of certain songs (range, manner of performance, etc.) female and male performance cannot be equal, in instrumental music, gender restrictions have a solely social basis, as the performance technique is freely mastered by both men and women. The existence of quite a few female *gudast'viri* players in Ach'ara clearly shows that playing this very complex instrument is not a difficulty for women. Another example of this are the so-called "folk instrument orchestras" and their modern models, such as the ensemble TSU Gordela, which is composed of female musicians who play all Georgian instruments, including their modernized versions. Most of the young women are virtuoso performers.

Finally, despite the fact that in modern Georgia male instrumentalists still outnumber female ones, society recognizes their equal rights and believes that performance on Georgian instruments is equally accessible to both.

Translated by Marina Decristoforo

REFERENCES:

- Machabeli, Davit. 1864. "Kartvelt zneoba" ("Georgian Morality"). In: *Tsiskari*, #5, pp. 49-73.
- Makalatia, Sergi. 1940. *Samegrelos istoria da etnografia (History and Ethnography of Samegrelo)*. Tbilisi: Sakartvelos mkharetmtsodneobis sazogadoeba.
- Makharadze, Nino. 2009. "Kartuli akvnis nana; zhanris, semantikisa da artikulatsiis sakitkhebi" ("Questions of Semantics and Articulation in the Georgian *Akvnis Nana* Genre"). PhD diss. Tbilisi: Tbilisi State Conservatory.
- Nettl, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. A Division of Macmillan Publishing Co., Inc.
- Nettl, Bruno. 2015. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. 3rd ed. Urbana: University of Illinois Press.
- Sachs, Curt. 1937. *World History of the Dance*. New York: W. W. Norton.
- Sachs, Curt. 1962. *The Wellsprings of Music*. The Hague: Nijhoff.
- Shilakadze, Manana. 1970. *Kartuli khalkhuri sakravebi da sakravieri musika (Georgian Folk Instruments and Instrumental Music)*. Tbilisi: Metsniereba.
- Tsitsishvili, Nino. 2006. "A Man Can Sing and Play Better than a Woman": *Singing and Patriarchy at the Georgian Supra Feast*". Journal: *Ethnomusicology*, #50:3, pp. 452–493.

CONTEMPORARY FEMALE SINGER-SONGWRITERS IN THE CONTEXT OF THE GEORGIAN FOLK MUSIC REVIVAL

Teona Lomsadze

INTRODUCTION

Ever since I was a child, almost every year on April 9, I watched black-and-white footage on different TV channels, showing tanks moving towards a crowd of people with a particular song in the background (video ex. 1). As I got older, my understanding of this footage also deepened – it acquired more context, became richer in historical facts, and grew more emotionally charged. If you ask any young person born in Georgia in the 1990s, they will tell you the same thing, while those belonging to the older generations, many of whom experienced these events first-hand, can describe the events of April 9, 1989, much better: peaceful demonstrators gathered in the center of Tbilisi demanding independence, as Russian tanks gradually approached. At that time, the blind singer Lela Vepkhvadze, standing at a microphone, sang louder and louder: “Play, so the old dagger trembles...” Interestingly, this patriotic song, *Salaghobo* (festive), which was composed in the twentieth century, with its polyphonic singing and *panduri* accompaniment, is perceived as a centuries-old folk song by ordinary Georgians, because, like the famous folk song *Shavlego*, it became a musical symbol of the struggle for freedom. In the words of the journalist Endzela Machavariani, summarizing the feeling of an entire generation: “For me, April 9 is associated with Lela’s song. [...] Lela is a symbol of how a song can defeat tanks, the great evil and the small goodness, flickering like a candle” (Machavariani 2014).

From today’s point of view, in April 1989, Lela Vepkhvadze, along with other members of the Capella of the Union of the Blind, became the face of the Georgian woman of the 90s, with her personal strength and courage. Soon after the events described above, the socioeconomic crisis in the already post-war¹ country affected hundreds of thousands of families, who survived largely thanks to the tireless labor and strength of Georgian women. In the wake of the events of the 90s, Georgian women have significantly advanced in the professional arena, which has become even more apparent in recent decades, and men themselves have begun to openly celebrate this. It is interesting to see how much

the emancipation of women in modern Georgian life is reflected in such a traditional field as the performance of folk music – especially taking into account the fact that many people abroad still consider Georgian traditional polyphony to be a male performance practice – and how much the process of free artistic self-expression by female performers in folk music and modern musical styles has grown from this emancipation. My article is dedicated to defining the place and role of modern Georgian female singer-songwriters especially in the modern process of the Georgian traditional music revival and in the context of the musical styles revealed in it.

ON THE CONTEMPORARY PROCESS OF THE GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC REVIVAL

Before discussing the place of modern female performers in the process of reviving Georgian folk music, let us begin with the term “music revival.” In Western ethnomusicological literature, “music revival” is defined as a process focused on restoring and preserving musical traditions that are believed to be disappearing or completely relegated to the past (Livingston 1999: 68). I consider the closest translation of “revival” in Georgian to be the term *ganakhleba* (“update,” from *akhali*, “new”), because the word *ganakhleba* already presupposes change. “Revived” music is always transformed in one way or another, in many cases in accordance with trends dictated by modernity. As Mark Slobin points out, even when people think that they are simply bringing something back to life, they still get something new as a result (Slobin 1983: 37). It should also be noted that the process of change in folk music took place differently in different eras. In the old days, each new performance of a folk piece gave it a new life and consequently represented the piece in a different way, but it never went beyond the framework of the folk tradition. Today, on the other hand, as a result of certain types of changeability, a qualitatively completely different musical product can be created, which for a number of reasons can no longer be referred to as “folk.” It is this type of variability that underlies the modern concept of folk music revival.

One of the most important changes in the field of Georgian folklore was the inception of stage performances of Georgian folk music, the foundations for which lay in the replacement or disappearance of the primary social function of folklore, on the one hand, and in the emergence of new cultural or political orientations in society, on the other. Later,

changes in the field of folklore in the Soviet era marked the beginning of new – and until then unusual – practices and played a major role in the transformation of Georgian folklore. As a result of the rising national movement of the 1980s, the Georgian folk music revival had even more impetus to embrace the new musical trends emerging in the process. Thus, during the last century and a half, Georgian folklore has undergone several waves of transformation, resulting in three main stylistic units emerged from folk music revival: staged folklore; so-called “pseudo-folklore,” i.e., contemporary composed music with a folk flavor, which I term “pop-folk”; and Georgian folk-fusion music, which is a synthesis of local folk music and different genres of Western popular music.

In this article, I will discuss the role of female musicians in the context of the above-mentioned forms of Georgian traditional music revival. Since the authors of several other articles in this collection discuss women’s ensembles and individuals involved in the performance of Georgian traditional polyphony, I will here focus on the expression of creative and artistic freedom by female singers and songwriters. Accordingly, I discuss the place and the role of female performers and singer-songwriters in composed songs on the verge of staged folklore, pop-folk, and folk-fusion.

FEMALE SINGER-SONGWRTIERS AT THE INTERSECTION OF GEORGIAN STAGED FOLKLORE AND COMPOSED MUSIC

Historically, as the articles presented elsewhere in this collection show, female performers have had a prominent place in both the rural and urban branches of Georgian traditional music. While the repertoire of women in the performance of rural folklore was determined by the specifics of their daily activities (putting a baby to sleep, spinning wool, etc.), the involvement of women in the performance of urban music was mainly conditioned by the social dynamics of multicultural Tbilisi (and later Kutaisi) in the eighteenth to nineteenth centuries. In particular, one branch of urban music that grew out of the Eastern *ashugh* tradition, in accordance with Eastern gender norms, was represented only by male performers until the twentieth century. Thus, historically, the first female performer of the Georgian urban music from Eastern branch was an ethnic Georgian, Ana Vardiashvili (Zhuzhunadze, this volume). The Western branch of Georgian urban music, on the other hand, which grew out of European musical mindset, came from the sound of aristocratic circles and their salon meetings, where, following the European tradition, women played

music no less actively than men. It is worth noting that the movement of socio-political emancipation of Georgian women at the end of the nineteenth century, was initiated by women activists of noble origins, such as Barbara Jorjadze, Kato Mikeladze, and others (Ghambashidze 2020). It is to the credit of these first Georgian feminists that Georgia, when it was recognized as an independent democratic republic in 1918, became one of the first countries in Europe to give women the right to vote (GHN 2019).

The active involvement of women in Georgian public life gradually increased their freedom of creative self-expression. In the field of folk music in the twentieth century, there emerged a number of female performers who held substantial authority, some of whom also appeared in the capacity of singer-songwriters and played pivotal roles in different phases of the Georgian traditional music revival process.

Inola Gurgulia (1929–1977) is undoubtedly the most significant person among the Georgian female composers and performers of the second half of the twentieth century.² The distinctly individual style of her work, in a sense, grew out of the traditions of Georgian urban music of the Western branch, and by enriching it with new musical elements she further developed this genre. For example, the arrangement of voices in the trio *Samaia*, featuring Inola Gurgulia, Giuli Darakhvelidze, and Medea Sikharulidze, produced a very particular sound (video ex. 2). More specifically, between the top and the middle voices, there was another voice, which the singers called *chartuli*, (best translated here as “intertwined,” “interceding,” or more simply and literally “involved”), and which was sung by Inola herself.³ This method of distributing voices, which was likely the innovation of Gurgulia herself, was later adopted by other trios, and is rather widespread today. Not many people know that this practice in women’s performance comes from the trio *Samaia*.

It can be said that the work of composer, poet, and singer Inola Gurgulia is significantly beyond the scope of Georgian traditional urban music, as it actively combines elements of jazz and romance music (video ex. 3). On the other hand, we can also perceive it as a logical development of Georgian urban music, while bearing the mark of Inola’s originality. Along with her composing style, her distinctly individual vocals and unique guitar accompaniment made Inola Gurgulia one of the most outstanding Georgian female performers to date.

To be honest, writing about Inola's work in the measured academic language has been quite difficult for me, because the depth, honesty, melodicy, and harmonious language that inhabit her songs, resonate with the most intense human emotions. This is probably why every lover of her music (including myself) has a sense of Inola as someone with whom one can unabashedly share even the most personal feelings. Inola's song lyrics touch on values that are important to everyone – love, kindness, gratitude, humanity. She speaks of these lofty ideals in a language that is remarkably sincere and understandable to all, which greatly contributes to the universal love of her songs. "She was singular, and at the same time, she was for everyone" – this assessment of the singer Lisa Bagrationi is probably the most apt description of Inola as a creator.⁴

Inola, as a person, was said to have had a special freedom and strength, which also found reflection in her music, including children's songs. Perhaps it is this feeling of freedom coming from her songs that still attracts young musicians – and not only in Georgia – who interpret Inola's work in different ways (video ex. 4), most often the song *Adamiani* (Human Being) (video ex. 5, 6). It is telling that this song, written about singing, smiling, and kindness, ensures the fulfillment Inola's last wish: "Sing my songs to keep me alive" (Gurgulia 1999).

Inola Gurgulia's delicate style, which drew upon the Western branch of urban music, is interestingly contrasted with the work of Lela Tataraidze, who grew up with the folklore of Georgia's Eastern highlands. If Inola's music goes far beyond urban folklore, Lela Tataraidze generally remains within the system of Georgian rural folklore, especially Eastern Mountain musical dialects, so it can be said that her work is on the border of folklore and composed music.

Lela Tataraidze, a master of the Tushetian voice and a virtuoso on the *garmoni* (a Georgian accordion), can be considered the most outstanding female singer-songwriter in the field of folklore today.⁵ Since the 1970s, she has been actively promoting Tushetian music in Georgia and abroad. During this time, she has composed over fifty songs and instrumental melodies, the vast majority of which adhere to the mode, intonation, and harmony framework characteristic of Eastern mountain folklore (video ex. 7). This fits her creative motto: "Other regions have their own performers; I serve the Eastern mountains. Folklore and poetry is the source of my creativity."⁶

Tataraidze does not write the lyrics herself, but mainly chooses poems written on the themes of homeland and mountains. For her, poetry is the main source of inspiration, which impels her to compose songs: "Poetry is the main thing for me. The verse should make me feel what can be created. Even if I only remember one line from a given poem when I read it, this line will burn in me, and when it comes back to me, it comes back as music".⁷ It is interesting that Lela Tataraidze's creative process comes directly from the tradition of "sung poems," widespread in the eastern mountains. Like Lela, the Tushetian people would usually sing with a *panduri* or a *garmoni*,⁸ and often putting stories into verse.⁹

Some of Lela's songs develop so organically from Tushetian musical dialect, that they seem to represent a kind of variation on local musical tunes (video ex. 8). Because of this, Lela Tataraidze's songs often circulate as Tushetian folklore. It should be noted that in these samples, the influence of North Caucasian folklore (Chechen, Dagestani) with regards to mode, tonality, and harmonic language, can be clearly felt – something that has also been discussed by many Georgian ethnomusicologists in relation to Tushetian folk music (Zumbadze and Matiashvili 2018; Valishvili 2010). At the same time, some of Lela Tataraidze's songs reach beyond the Tushetian musical language and employ elements characteristic of other dialects of the Eastern highlands of Georgia (video ex. 9).

In view of all the above, it can definitively be said that Lela Tataraidze's work is a direct continuation of the Georgian folklore tradition of the Eastern mountains, both in terms of pure musical elements and the specifics of the works' composition. Naturally, the question may arise: why do we not call her work folklore? Based on a definition developed by the International Council of Traditional Music in the 1950s and, so far, the only widely shared definition in Georgian scholarship, a folk piece must meet, among other criteria, the criterion of anonymity (Karpeles 1955: 6-7). In today's age of digital technology and the growing urgency of copyright, naturally, the anonymity of the author of a newly created work is almost impossible (this is of course the case of Lela Tataraidze). However, because so far no new broadly shared definition of folklore is outlined, anonymity remains an important criterion in determining a work of folklore. This is another reason to call Lela Tataraidze a singer-songwriter on the threshold of folklore.

Sopho Kotrikadze, a young Georgian ethnomusicologist, is actively working on the phenomenon of composed music in the field of folklore. She divides this music into categories of old, new, and “modern,” according to the chronological stage of its development. In one of her articles, she elaborates that “‘Old’ songs encompass the examples created between the end of the nineteenth century and the 1960s. Most choirmasters of this period had no special musical education, and their creations were mostly nourished by folk music. ‘New’ examples were created between the 1960s and the end of the twentieth century. Most of these composers had musical education, and their creations accordingly deviated more strongly from the parameters of folk music. I consider pop-type songs by post-Soviet era performers based on folk motives ‘modern’ composed songs. Some examples of these musicians include Trio *Mandili*, the group *Bani*, Davit Kenchiashvili, Mariam Elieshvili, and others” (Kotrikadze 2019: 286).

According to this systematization, the works of Lela Tataraidze, who had special musical education, can be put into the category of “new” author’s songs. Interestingly, this category largely paves the way for and is a kind of a transition toward “modern” songs, which, like Lela Tataraidze’s work, derive from the musical language of Eastern mountain folklore, although musical elements from the North Caucasus are much more predominant in them.

The next part of this article will discuss female performers of contemporary singer-songwriter music with a folk flavor. For some time this music was also referred to as “pseudo-folklore,” which I have chosen to call “pop-folk,” on the basis of a number of characteristics, including its democratic representativeness, the standardized content of the lyrics, and the newly understood traditional musical elements that represent this music as a mixture of folk and pop music styles.

THE ROLE OF FEMALE PERFORMERS IN THE DEVELOPMENT AND POPULARIZATION OF GEORGIAN POP-FOLK

In September 2014, three teenage girls recorded a video of themselves singing a famous pop-folk song, *Apareka*, and shared it with their friends on YouTube while on holiday in a Georgian mountain village. To everyone’s surprise – the girls’ most of all – over the course of the following few days, the video was seen by more than a million people, not only within the country, but outside of Georgia as well. It now has more than 7.5



თეონა მოსია. ფოტოგრაფი: თეა ბინაძე | Teona Mosia. Photo by Tea Bitsadze.

million views (video ex. 10). In fact, the popularity of this video completely changed their future. The girls were discovered by a Ukrainian manager, who shaped the group into *Trio Mandili*, and during the past few years, they have gone on several tours in Eastern European countries and Russia, recorded three CDs, and participated in some collaborative compositions with Polish, Italian, and Russian musicians. The entire campaign is built around selfie-style videos, which the girls still record from time to time, as this format appeared to be the main reason for their sudden success, and in the end became their main trademark.

This same video was the reason the organizers of the Estonian folk festival *Seto-Folk 2017* invited *Trio Mandili* to perform. As the artistic director of the festival told me, the trio of young, funny girls singing Georgian polyphonic songs was already familiar to Estonians and was a bigger attraction than the skilled male Georgian choirs with their serious faces and formal performances on stage. According to the Estonian musician, the selfie video of *Trio Mandili* gained such popularity abroad because Georgian polyphonic songs

were performed by delightful teenage girls in an informal setting. At the same time, they break with the stereotype that Georgian traditional music is only performed by a group of men, who stand on stage dressed in traditional *chokhas*, eyebrows raised, dour-faced and not moving except when the song calls for clapping.¹⁰

It is interesting that abroad, the pop-folk song *Apareka* performed in the selfie video was perceived as an example of traditional Georgian polyphony, due to its polyphonic nature, folk flavor, and the use of the *panduri*. This is why *Trio Mandili* was invited to the Estonian music festival as performers of Georgian folklore. All of this intensified the protests of Georgian traditional music fans, who believe these musicians are misrepresenting Georgian traditional polyphony – both *Trio Mandili* specifically and pop-folk performers in general. In fact, the majority of traditional music performers with whom I have discussed this subject mention that the musical content of pop-folk music is less aggravating to them than the fact that these musicians, in the view of these traditional performers, are using the name of Georgian traditional polyphony “for their own profit.”

This leads to a problem – despite decades of existence, this music, with its flavor of Georgian folklore, still does not have a name that is more or less acceptable for everyone, and which both separates it from Georgian traditional music and reflects its features as a unique musical form. As a result, before the emergence of scholarly works in recent years (Gabisonia 2014; Razmadze, n.d.; Kotrikadze 2019; Knight 2019),¹¹ traditional musicians have long referred to this music as “pseudo-folklore,” although it is clear that this term, which has negative connotations for the performers of this music, is unacceptable for self-identification. Tatuli Mgeladze, a member of *Trio Mandili*, spoke openly about her attitude towards this issue in an interview in 2019: “I think folklorists do not consider us a folk group because, since we also sing covers, reinterpret folk songs in our own style, and sing our own songs, we are probably not a fully folk group. As for the ‘pseudo,’ it means something negative, and obviously the attitude towards this music is negative. But I do not think about what term is acceptable for me and what is not, because people will still call me whatever they want, regardless of whether I will like it or not. Of course, ‘pseudo-folklore’ is a negative term, but it does not matter. I will still continue my own business and will continue in the way I consider it right, because I do not insult anybody with my singing and concerts” (Mgeladze 2019, personal interview).

Indeed, despite the widespread criticism of music experts and appreciators of traditional music in the media and on the internet, this music is very popular in today's Georgia, especially among certain groups of the working class such as public transport drivers, open-market merchants, and simply that *panduri* performer young people, the majority of whom recently migrated from rural areas to the big cities of Georgia. You will often find them playing music in public places such as streets, public transportation, and parks, and not necessarily for financial ends, but such performances are often served not only as entertainment, but as a means of social interaction with one's peers.

It should be noted that, in contrast to the performance of Georgian traditional music, female performers predominate in the field of pop-folk, which is not only a sign of the emancipation of Georgian women, but, to a large extent, owes to the specifics of this music itself. In particular, pop-folk music is created through the modernization of traditional musical elements (the use of modes, harmonies, and melodic intonations) mostly from the eastern highlands (both Georgian and North Caucasian) and are accompanied by modernized versions of Georgian traditional instruments, especially the *panduri*. Song lyrics tend to be direct or metaphorical expressions of love, praising the homeland, and offering an idealistic image of the strong Georgian mountain man (*vazhkatsi*). According to the folk traditions of the Eastern highlands, women always sang songs, ballads, and poems accompanied on the *panduri* or other instruments – Lela Tataraidze's work can thus be considered a transition between Georgian folklore and pop-folk. Consequently, the dominant role of women in the performance of pop-folk from the folk tradition of the mountainous corners of Eastern Georgia is not surprising. At the same time, foreign audiences, still deprived of Georgian women's performance, show a special interest in *Trio Mandili* and similar pop-folk groups, which, in itself, strengthens the dominant role of female performers in this area.

It should also be noted that ensembles made up of sisters have become a tradition in modern pop-folk groups in recent years, among them the Gogochuri, Nakeuri, Zviadauri, and Tsiklauri ensembles (video ex. 11). Malkhaz Razmadze, a young Georgian ethnomusicologist, offers an interesting explanation for this phenomenon: "The phenomenon of family ensembles was very common in Georgian music. Because this music, for some reason, is mainly performed by women, the practice of family ensembles has been replaced by the phenomenon of sisters" (Razmadze 2014). As we can see, in pop-folk, an-



ინოლა გურგულია. ფოტოგრაფი: ვახტანგ ახალკაცი.
Inola Gurgulia. Photo by Vakhtang Akhalkatsi.

other element of traditional music performance – the practice of family ensembles – has shifted, although for the above reasons, in the case of pop-folk, it has been transformed specifically into sister ensembles. Most of these ensembles also perform Georgian traditional music. Lela and Nino Nakeuri from the Nakeuri trio, for instance, are also interested in experimental projects of synthesis with modern Georgian folk music. The issue of modern female performers' involvement in similar folk-fusion projects and experiments will be discussed in the next part of the article.

THE INVOLVEMENT OF FEMALE PERFORMERS IN MODERN FOLK-FUSION PROJECTS

Today, Georgian folklore is performed not only in traditional arrangements, but also as a synthesis with different genres of popular music. These musical hybrids are the most modern forms of Georgian folk music, and I refer to the entire genre as folk-fusion.¹²

Georgian folk-fusion projects are created not only with the motivation of conducting an interesting musical experiment, but also with the socio-cultural motives of the musicians on a conscious or subconscious level. The analysis of this music revealed that On the one hand, given the musical tastes and experiences of contemporary Georgians, and on the other hand, still actively used cultural memory, it turned out that folk-fusion music could be one of the best expressions of their musical-cultural identity (Lomsadze 2021: 193)

If we look at Georgian folk-fusion groups and projects, we will see that they are clearly dominated by male performers. Given the growing role of women in modern society, this seems unusual, especially if we recall the prominent role of women in urban music performance since the early twentieth century. In my work, I have asked, what could be the reason for this, and what do female performers of folk-fusion themselves think?

In modern folk-fusion projects, female performers sometimes emulate the look of traditional women, as in the case of a trio of girls from the folk-fusion project *Kakhaberi and Khanums*, which creates club music (video ex. 12). The aesthetics of old Tbilisi, which is reflected in the characters of the *Khanums* and the way they dress, is combined with a polyphonic trio performance and folk repertoire established in the tradition of rural folklore. The lead performer is the drummer and electronic musician Kakhaberi, who sets the background against which the Khanums add traditional elements.

In famous Georgian folk-fusion projects, female performers are most often presented individually as guest soloists for a male group (for instance, *The Shin* and Maia Baratashvili, Baraka and Tina Mehtieva, *Iriao* and Sopho Gelovani) and rarely if ever become permanent members of the fusion group. One of the exceptions is Teona Mosia, a Georgian jazz vocalist working in Austria, who has had her own ethno-jazz band in Vienna since 2014 and actively performs her own jazz compositions based on Georgian folk motifs. She is from the West Georgian region of *Samegrelo* and her work is dominated by the modes and intonational elements derived from Megrelian folk songs (video ex. 13), which is why many call her a “Megrelian jazz” performer. Teona has been actively performing in concerts in various European countries for years and was introduced to the Georgian general public with a solo concert in 2019. Interestingly, her own teacher Matilda Leko

advised her to create music with traditional Georgian elements, presumably as a way of expressing a distinctive musical identity. Indeed, as the singer notes, Georgian ethno-jazz compositions accompanied by traditional instrumental jazz trio are the most in demand from her repertoire at European concerts.

Lela Nakeuri and Tinatin Mehtieva are two of the more notable modern performers in Georgia actively involved in folk-fusion projects. Both performers have been participants of the experimental projects of this sort. Tinatin Nargile Mehtieva, a member of the Azerbaijani ethnic minority in Georgia, is the only female *ashugh* in Georgia and has actively revived the historically male-dominated *ashugh* tradition.¹⁶ Tinatin's performance of the repertoire from the so-called Eastern branch of Georgian urban music is accompanied on the *saz*.¹⁷ It evokes the atmosphere of Tbilisi folklore. Accordingly, today, in experimental projects in the field of folk-fusion, musicians who want to create the aesthetics of Tbilisi folklore, as a rule, collaborate with Tinatin Mehtiyeva, among them Gogi Dzodzuashvili (video ex. 14) and Betkho and Sandro Nikoladze (video ex. 15).

Lela Nakeuri is from the mountainous East Georgian region of Pshavi, and is one of the best young performers of Eastern mountain folklore. Accompanying herself on the *pan-duri* and *garmoni*, she is also a solo folk singer and a member of the above-mentioned *Nakeuri sisters* trio. Since 2019, she has been a member of the group *Chveneburebi*, which has a long history in the performance of folk music, but is also interested in arranging Georgian folklore and synthesizing it with modern music or instruments. Thus, Lela Nakeuri's performance spans all three forms of folk music revival identified in this article. As she says, "When you reach a certain stage of development in music, you have a desire to set foot in a new space. If you do not have confidence in yourself musically, there can be no collaboration. Or the outcome will have little value" (Nakeuri 2022, private interview). It seems that the most natural "new musical space" for her is in folk-fusion projects, which allow her to participate as a performer of Eastern mountain folklore and as a creator of mountain-related aesthetics in compositions. Some of these projects include Lela's collaborative compositions with the group *Ellarge*, as well as her work with Shota Saganelidze, together with her sister, Nino Nakeuri (video ex. 16).

As we can see, female performers are quite rare in Georgian folk-fusion, but they are

prominent nevertheless. In experimental projects like theirs, they mostly introduce musical elements from women's folk performances and help create a traditional aesthetic in the composition. According to Lela Nakeuri, the abundance of men in the folk-fusion genre is unsurprising, because they tend to have more professional experience performing on folk or modern instruments, not to mention the experience of singing the most difficult patterns of Georgian traditional polyphony. Indeed, if we take into account the Georgian musical context, the number of male performers in modern instrumental bands and electronic music is much higher than that of female performers, which, naturally, also applies to folk-fusion, connected as it is to traditional music.

CONCLUSION

With this overview of female performers and singer-songwriters in different forms of the Georgian folk music revival, it becomes clear that the role of women today in the field of folk music is much greater than it was before, when folklore was still practiced in its primary form. Today, women's performance repertoire has expanded to include complex patterns of traditional polyphony (including the long, ornamented, polyphonic songs of Kakheti region and, more rarely, songs involving the traditional *krimanchuli yodel*). As the analysis of pop-folk reveals, female performers are today the main popularizers of this musical style, both in Georgia and abroad. More often than not, female performers and singers-songwriters also appear in experimental projects in the folk-fusion genre and add a particular musical aesthetic.

These trends will become even wider-spread in the future. International audiences, already familiar with UNESCO-recognized Georgian traditional male performers, are particularly interested in discovering and listening to female performers of this music. They would be no less interested in the participation of modern Georgian women as singer-songwriters in the process of folk music revival. This common problem remains, however – gender imbalance still exists in the world today, whether in classical or popular music. I believe that the growing impact of global policies promoting women's liberation will have a profound effect on the future development of culture and music in particular.

Translated by *Marina Decristoforo*

NOTES:

1. In 1991-1992 there was a civil war in Georgia, followed by the Georgian-Abkhazian war in 1992-1993.
2. Inola Gurgulia was born on July 25, 1929 in Tbilisi and grew up in one of its old neighborhoods. In her childhood she learned to play the seven-string guitar, *chonguri*, and *panduri*. She started writing songs at an early age. In 1952 she graduated from the Ilia Chavchavadze Foreign Languages Pedagogical Institute in Tbilisi. Here, together with Giuli Darakhvelidze and Medea Sikharulidze, she founded the women's vocal trio *Samaia*, whose repertoire largely consisted of songs written by Gurgulia (often with her lyrics, too). Inola's performance was used in several films in the 1960s. Inola Gurgulia wrote about one hundred songs, although Inola's solo album was only released after her death, in 1999. Inola Gurgulia died on November 24, 1977. She is buried in Tbilisi, in the Saburtalo pantheon. *Georgian Biographical Encyclopedia*: <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00001179/> (accessed 8 January 2022)
3. Interviews with Inola's Children, Davit and Ia Shughliashvili. 2018. Inola Gurgulia – *Dauvitskari khma kartuli musikis istoriashi* (An Unforgettable Voice in Georgian Music History), an episode of the program *Akustika* on Georgian Public Broadcasting. <https://www.youtube.com/watch?v=B-FjMiescVY> (accessed 01.09.2022)
4. Interview with singer Liza Bagrationi, 2018. Inola Gurgulia – *Dauvitskari khma kartuli musikis istoriashi* (An Unforgettable Voice in Georgian Music History), an episode of the program *Akustika* on Georgian Public Broadcasting. <https://www.youtube.com/watch?v=B-FjMiescVY> (accessed 01.09.2022)
5. The Georgian singer-songwriter and choirmaster Lela Tataraidze was born in 1949 in Zemo Alvani, in the district of Akhmeta. In 1971, She graduated with a degree in Conducting from the Sergo Zakariadze Cultural Educational Institute in Tbilisi. For years, she was the soloist of the State Philharmonic Folk Ensemble and the State TV and Radio Committee Ensemble *Kelaptari*. In different periods she led the mixed-gender ensemble *Tusheti* from the village of Qvemo alvani (Lower Alvani), the folklore trio *Kartuli Hangi* (*Georgian Melody*) and the women's vocal-instrumental quartet *Kesane*, which was formed in 2000. She has participated in many competitions and festivals, both in Georgia and through the former Soviet Union. On April 14, 2019, the stars of Lela and Eteri Tataraidze (her sister, a poet and folklorist) were added in front of the Tbilisi Concert Hall. *Georgian Biographical Encyclopedia*: <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00001179/> (accessed 01.08.2022)
6. Interview with singer-songwriter Lela Tataraidze, 2021. Imedi TV, program *Imedis dila* (Imedi's Morning). <https://www.youtube.com/watch?v=a2-QRp0LOyg> (accessed 01.13.2022)
7. Interview with singer-songwriter Lela Tataraidze, 2019. Georgian Public Broadcasting, pro-

- gram *Akhali dghe (New day)*. <https://www.youtube.com/watch?v=xon0g3-bKPI> (accessed 01.13.2022)
8. In addition to the *panduri* and Georgian *garmoni*, the *chianuri* and later *balalaika* from the North Caucasus were also widespread in Tusheti.
 9. It is interesting that old singers from different regions called the process of performing a Georgian song “saying a song.” This term is still used by some folk performers.
 10. According to tradition, clapping was initiated to accompany the dance while performing the song, although today it has become a stage attribute devoid of its primary function.
 11. Tamaz Gabisonia proposes the term “parafolklore” as a phenomenon that “doesn’t have connection with traditional direction of folk music and develops in parallel to it” (Gabisonia 2014: 39). His student Malkhaz Razmadze expresses concern about mixing the latter musical style with Georgian traditional music and uses the term “modernized folklore”, “demonstrating permanent process, accompanying establishment of the new forms of mindset and technologies and maybe unintentional but significant changes in performance” (Razmadze 2014). Sofiko Kotrikadze, while discussing newly created songs in the Georgian folk scene, strongly distinguishes between traditional folklore and pop-folk, which she refers to as “author’s songs”: “Both arranged and composed songs were modified variants of traditional folklore examples. But author’s songs created by amateur composers are mostly based on the regularities of traditional music. However, in one case, they are thematically related to Soviet motives, but in our modernity – to love and patriotic motives” (Kotrikadze 2019: 286). The Canadian ethnomusicologist Matthew Knight refers to the whole musical style of pop-folk with the term “panduri pop,” because of the enormous popularity of folk instrument *panduri* in this style (even though a variety of instruments, not only traditional ones, are involved) (Knight 2019: 20).
 12. Georgian folk-fusion is a musical genre created as a result of the synthesis of local folk music and Western popular music genres (jazz, rock, pop, electronic music, etc.). The English word “fusion” refers to a hybrid created by the synthesis of two or more elements (Lomsadze 2019: 123)
 13. *Khanumi* (In Turkish, *Hanim*): A word used when addressing a married woman, commonly attached to women’s given names. This word, introduced from the Turkish language, was widespread in Georgia in the eighteenth to nineteenth centuries. *Bibliowiki* <http://www.nplg.gov.ge/wikidict/index.php/ბახანი> (accessed 01.13.2022)
 14. Samegrelo is a region in Western Georgia, which was known as Colchis in the first millennium BC. People in Samegrelo speak not only Georgian, but also a local language, Megrelian (which belongs to the Kartvelian language family alongside Georgian, Svan and Laz). Many of Teona’s compositions are written in the Megrelian language and reference the particular melodic and lyrical qualities typical of Megrelian folk music.

15. Interview with singer Teona Mosia, 2019. Georgian Public Broadcasting, program *Pikis saati* (*Peak Hour*). <https://1tv.ge/audio/pikis-saati-teona-mosia-tbilisshi-konzerts-gamartavs/> (accessed 01.16.2022)
16. Tinatin Nargile Mehtieva was born and raised in the village of Ksani, Mtskheta region, and later moved to Tbilisi. She is a member of the Union of Azerbaijani Women in Georgia and the Georgian Multi-Ethnic Women's Union. Nowadays, she teaches playing *saz* to children from different ethnic groups at the Mirza Fatali Akhundov Center for Azerbaijani Culture in Tbilisi. In 2015–2016 she was awarded the first place at the National Folklore Competition in the category of Unique Performer. *IX International Symposia for Traditional Polyphony Booklet*. <https://drive.google.com/file/d/1zrfQ-d6-23egiqFwZfo9Amlal-VL0zI7/view> (accessed 01.17.2022)
17. Tinatin Mehtyieva's interview, 2021. Video diary of the Georgian Heritage Crafts Association and UNESCO project. <https://www.youtube.com/watch?v=m7K9Mw9cprk> (accessed 01.17.2022)
18. The *saz* is a long-neck lute-like instrument common to Anatolia and the Caucasus. Interview with Tinatin Mehtieva, 2021. Video blog for the joint project of the Georgian Heritage Crafts Association and UNESCO <https://www.youtube.com/watch?v=m7K9Mw9cprk> (accessed 01.17.2022)

VIDEO EXAMPLES:

Video ex. 1. Footage from the April 9 Tragedy. Lela Vepkhvadze's song from 31:00 against the background of tanks moving towards civilians. *Madloba tavisuflebitvis* (*Thanks For Freedom*): <https://www.youtube.com/watch?v=R4tk6xo0ZNU> (accessed 10.12.2021)

Video ex. 2. *Rtsmena* (*Faith*). Performer: Trio *Samaia*. Music and lyrics by Inola Gurgulia. From the Archival collection of the Georgian Public Radio: https://www.youtube.com/watch?v=YdAhu_Mj148 (accessed 02.15.2022)

Video ex. 3. *Shentan* (*With You*). Performer and author: Inola Gurgulia. From the audio album *Pirvelad iqo simghera* (*In the Beginning Was Song*): <https://www.youtube.com/watch?v=muGEH-gALs8> (accessed 02.15.2022)

Video ex. 4. *Moval* (*I Will Come*). Performers: Zagareli & Strings, Giorgi Gigashvili, Nini Nutsubidze, Janngo. Music and lyrics by Inola Gurgulia. *Akustika* program archives, Georgian Public Broadcasting: <https://www.youtube.com/watch?v=R89lJslHNSn&list=PLwy6x6odSu19bkkGWFv6X20eid-PaUwyCQ&index=3> (accessed 02.16.2022)

Video ex. 5. *Adamiani* (*Human Being*). Performer: Gabriel. Music and lyrics by Inola Gurgulia. *Akus-*

- tika program archives, Georgian Public Broadcasting:
<https://www.youtube.com/watch?v=VAPX1qwpvaY> (accessed 02.17.2022)
- Video ex. 6. *Adamiani (Human Being)*. Performer: Liza Kalandadze. Music and lyrics by Inola Gur-gulia. *Akustika* program archives, Georgian Public Broadcasting:
https://www.youtube.com/watch?v=HXILmv_PoW4 (accessed 02.17.2022)
- Video ex. 7. *Tskhrajer Chavshale (Nine Times I Broke It)*. Performer and composer: Lela Tataraidze. lyrics by Manana Chitishvili. *Akustika* program archives, Georgian Public Broadcasting:
<https://www.youtube.com/watch?v=gbnBPowbBP0> (accessed 02.20.2022)
- Video ex. 8. *Lomo, She Lomis Moklulo (You, Lion, Killed by a Lion)*. Performer and composer: Lela Tataraidze, with folk lyrics. From the record *Vertskhlis Tasadamts Makcia (I Would Turn Into a Silver Bowl)*, 1987. From the archives of Georgian Music on Vinyl:
<https://www.youtube.com/watch?v=WkPHBvPVGbk> (accessed 02.21.2022)
- Video ex. 9. *Gagris Gori (The Mountains of Gagra)*. Performer and composer: Lela Tataraidze, with folk lyrics. From the record *Vertskhlis Tasadamts Makcia (I Would Turn Into a Silver Bowl)*, 1987. From the archives of Georgian Music on Vinyl:
<https://www.youtube.com/watch?v=8viU1Qnmiy8> (accessed 02.21.2022)
- Video ex. 10. *Apareka*. Performers: Trio *Mandili*. Music by Aluda Ketelauri, lyrics by Giorgi Arabuli:
<https://www.youtube.com/watch?v=lbsQJBxlCNO> (accessed 02.24.2022)
- Video ex. 11. *Vedreba (Plea)*. Performers: Sisters Gogochuri. Music by Tamar Gogochuri, lyrics by Mikha Khelashvili:
<https://www.youtube.com/watch?v=9IRPKnHCrU8> (accessed 02.24.2022)
- Video ex. 12. *Anbani (Alphabet)*. Performers: *Kakhaberi & Khanumebi*. Composed by Kakhaberi:
<https://www.youtube.com/watch?v=dxAogeRBPZA> (accessed 02.25.2022)
- Video ex. 13. *Mapshalia (Warbler)*. Performer and arranger: Teona Mosia:
<https://www.youtube.com/watch?v=aoOjexDZTil> (accessed 02.25.2022)
- Video ex. 14. *Mansiri*. Performers: Tina Mehtieva and Gogi Dzodzuashvili. Music by Gogi Dzod-zuashvili, lyrics by Bakhtiar Vahabzade. *Akustika* program archives, Georgian Public Broad-casting:
<https://www.youtube.com/watch?v=kjFlqbl0wHM> (accessed 02.27.2022)
- Video ex. 15. *Dunia (The Whole world)*. Performers: Tina Mehtieva, Betkho, and Sandro Nikoladze. Music by Betkho, lyrics by Ramiz Rovshan. *Akustika* program archives, Georgian Public Broadcasting:
<https://www.youtube.com/watch?v=fiHi6ZxtzQo> (accessed 02.27.2022)
- Video ex. 16. *Varskvlavt karavi (Star Canopy)*. Performers: Lela Nakeuri, Nino Nakeuri, Shota Sa-ganelidze. Composed by Shota Saganelidze. *Akustika* program archives, Georgian Public Broadcasting:
<https://www.youtube.com/watch?v=GIU8e4zzMpY> (accessed 02.28.2022)

REFERENCES:

- Gabisonia, Tamaz. 2014. "Kartuli traditsiuli musikis shemsrulebloba, tanamedrove rakursi" ("Georgian Folk Music Performance, Current Directions"). Lecture course at Ilia State University, Tbilisi.
- Ghambashidze, Tamara. 2020. "10 Ambavi kalebis shesakheb, romeltats sakartvelos istoria shetsvales" ("Ten Stories about Women Who Changed Georgian History") <https://on.ge/story/51450-10> (accessed 12.18.2021)
- GHN (Georgian News Agency). 2019. "Kalebma sakartvelodan, saarchevno khmis upleba 1918 tsels moipoves" ("Georgian Women Received the Right to Vote in 1918") <https://ghn.ge/news/222207-kalebma-sakartvelodan-saarchevno-khmis-upleba-1918-tsels-moipoves> (accessed 12.17.2021)
- Gurgulia, Inola. 1999. *Poezia, targmanebi, tserilebi (Poetry, Translations, Writings)*. Compiled by Ia Shughliashvili, edited by Lia Sharvashidze. Tbilisi: Merani.
- Karpeles, Maud. 1955. "Definition of folk music." In: *Journal of the International Folk Music Council* 7, 6–7.
- Knight, Matthew. 2019. "Song Hunters in Svaneti: Musical Tourism and Other Intercultural Encounters in Highland Georgia." PhD. diss., University of Illinois, Urbana-Champaign.
- Kotrikadze, Sofiko. 2019. "Damushavebuli da saavtoro simgherebis shesakheb" (About Arranged and Composed Songs). In: *The IX International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 286–292. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire. Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire.
- Livingston, Tamara. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory." In: *Ethnomusicology* 43, no. 1, 66–85.
- Lomsadze, Teona. 2019. "When Tradition Meets Modernity: Georgian Folk-Fusion Music." In: *Folk Life*, 572. <https://doi.org/10.1080/04308778.2019.1656791> (accessed 12.10.2021).
- Lomsadze, Teona. 2021. "Kartuli khalkhuri musikis punktсионirebis tanamedrove pornebi (polk-piuzhenis magalitze)" ("Modern Forms of Functioning of Georgian Folk Music (on the Example of Folk-Fusion)"). PhD. diss. Tbilisi State Conservatoire.
- Machavariani, Endzela. 2014. "Lela Vepkhvadze – 9 aprilis seviani istoria" ("Lela Vepkhvadze – The Sorrowful Voice of April 9"). Orthodox Videos <https://www.youtube.com/watch?v=qtm-fHrIvr-w> (accessed 12 January 2022).
- Mgeladze, Tatuli. 2019. Personal interview with the author.
- Naqauri, Lela. 2022. Personal Interview with the author.
- Razmadze, Malkhaz. n.d. "Modernizebuli polkloris kvlevisatvis" ("For the Study of Modernized Folklore"). Unpublished manuscript.
- Slobin, Mark. 1983. "Rethinking 'Revival' of American Ethnic Music." In: *New York Folklore* 9, vol. 3–4, 37–44.

- Valishvili, Nana. 2010. "Georgian traditional polyphony and the problem of performing folk Music in modern Georgia (On the examples of national folklore festival of 2005–2006)". In: *The IV International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 598–607. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire. Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire.
- Zumbadze, Natalia, and Ketevan Matiashvili. 2015. "On some parallels between Georgian and North Caucasian (Chechen and Daghestani) traditional music (Attempt for the comparative study of expedition audio recordings)." *GESJ: Musicology and Cultural Science* 1, no. 11. http://gesj.internet-academy.org.ge/en/list_aut_artic_en.php?b_sec=&list_aut=3052 (accessed 11.15.2021)

ნიუშები კრებულში ნარმოდგენილი კულტურების სასიბღერო პრაქტიკიდან:

ბულგარეთი

01. *მალო სელო რანო ვეჩერიალო* (პატარა სოფელს ადრე ჰქონდა ვახშამი) შემსრულებლები: ბისტრიშკი ბაბი, 1985. არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული ცენტრი, ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტი ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოგრაფიულ მუზეუმთან ერთად. არქივის ნომერი: ФНМИФ 2790.
02. *პაუნ პასე, ტრევა ნიკნე* (ნამი დაეფინა ბალახს და ბალახი აყვავდა) შემსრულებლები: ქალთა ფოლკლორული ჯგუფი სოფელ სატოვჩადან, 2008. არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული ცენტრი, ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტი ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოგრაფიულ მუზეუმთან ერთად. არქივის ნომერი: ФНМИФ 2467.

ესტონეთი

03. *კარავუუთ* (საცეკვაო სიმღერა). შუაზაფხულის დღის საცეკვაო სიმღერა. შემსრულებლები: ლეელოს გუნდი ჰელმინე, მიკიტამაე, წამყვანი ხმა: ვერა ლუნდა, კილო: ოლგა ლუგა. ჩანერილია იან ტამმის მიერ 1998 წელს. CD ჰელმინე, ტარტუ 1999 წელი.
04. *ჰალლუ აალ* (საქანაო სიმღერა). შემსრულებლები: ლეელო გუნდი ვერსკა ნაასე. წამყვანი ხმა: მეელ ვალკი, კილო: ელო ტომომი. ჩანერილია რაინერ კოიკის მიერ 2012 წელს. CD ვერსკა ნაასე. ციირი, ცირიგო, სოსარო. 2012 წელი.
05. *ოლოოტამინე* (მწყემსის სიმღერა). შემსრულებლები: ენ ვაბარნა (წამყვანი ხმა) სოფელ ტონადან თავის გუნდთან ერთად. ჩანერილია ავგუსტ პულსტის და ჰერბერტ ტამპერეს მიერ 1936 წელს ტალინში, ეროვნული მაუწყებლობის სტუდიაში. ესტონეთის ლიტერატურული მუზეუმის ესტონური ფოლკლორის არქივი: ERA, PI 23 B1.
06. *ლაულ ლაც ლაბი სეტომაა* (სიმღერამ გადასერა სეტომაა). ტრადიციული სიმღერის ფესტივალის ჰიმნი სეტო ლელოპაივ (სიმღერის დღე). შემსრულებლები: ლეელო გუნდი პორსტე. სიმღერის ავტორი და წამყვანი მომღერალი ვერა პანაპუუ, ჩანერილია პრიიტ კულბერგის მიერ 1989 წელს. LP სეტო ლაულუემა ვერა პანაპუუ, 1989 წ.

ლითუვა

07. ტუტა იეი ტუტა, იეიო რიტალი ტუტა (ერთ მშვენიერ დილას მე წავედი). შრომის სუტარტინე. შემსრულებლები: ტატკუნაი, უკმერგე, აგოტა გრიციენე (87), ბარბორა სტიმბურიენე (88), მარიონა გრიციენე (67). ჩაწერილია ზენონას სლავიუნას მიერ 1937 წ. LTRF pl 615(5).
08. დუ დობილელიუ, ტრის რატილელიუ (ორი პატარა სამყურა, სამი მარმუჭი [ყვავილი]) საქორწილო სუტარტინე. შემსრულებლები: ტრის კეტურიოსე - დაინა ნორვაიშიტე, რიმა ვიზაკიენე, დაივა ვიჩინიენე. ჩაწერილია ტემბრას სტუდიაში, ვილნიუსი, 2002 წ.

პორტუგალია

09. როსა კაიდა (ჩამოვარდნილი ვარდი). ფადო ტანგო ადა დე კასტროს შესრულებით. 45 RPM EP, ალვორადა.
10. კანტო უ მენინო (სიმღერა ყრმისთვის). საშობაო მოდა ალმა ნოვას შესრულებით. სან-ლუისის ეკლესია. ფარუ დუ ალენტეჟუ.
11. უ ნოვო ფადო და სევერა (სევერას ახალი ფადო). შემსრულებლები: ადა დე კასტრო (სოლო ხმა), მარიო პაჩეკო (ბანი), ხოსე მარია ნობრეგა (ალტი), ანტონიო ჩაინიო და დომინგოს მანუელი (პორტუგალიური გიტარა). ჩაწერილია დეკა რეკორდსში, 78 RPM, LP. სიმღერა დაინერა ფრედერიკო დე ფრეიტასის მიერ 1931 წელს.

საქართველო

12. იავნანა. კახური სარიტუალო სადიდებელ-სავედრებელი სალოცავში. აღმოაჩინე საქართველო ტრადიციული მუსიკით. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის საექსპედიციო ჩანაწერები. ვარშავა, 2018. დისკი 1–46.
13. ბრუნე. რაჭული გლოვის სიმღერა მიცვალებულის დაკრძალვის დღეს. აღმოაჩინე საქართველო ტრადიციული მუსიკით. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის საექსპედიციო ჩანაწერები. ვარშავა, 2018. დისკი 2–17.
14. ურმული. კახური შრომის სიმღერა. შემსრულებელი: მარო თარხნიშვილი. კვალთაშვილი, მარიაკა. 2021. მარო თარხნიშვილი – 130. თბილისი: საქ-

- ველმოქმედო ფონდი ქართული გალობა.
15. *შრუშანა*. რაჭული საფერხულო. შემსრულებელი: ქალთა ფოლკლორული ანსამბლი *მზეთამზე* (I მხარე: ნატალია ზუმბაძე (დამწყები, შუა ხმა), ნინო შველიძე (მაღალი ხმა), II მხარე: ქეთევან ნიკოლაძე (შუა ხმა), ნინო მახარაძე (მაღალი ხმა) და ბანები. *მზეთამზე*. საკონცერტო ჩანაწერები 2002–2007. თბილისი, 2009. №15.
 16. *ნანილა*. სვანური ბავშვის დასაძინებელი. შემსრულებელი: დები ჩამგელიანები. კატი გირგვლიანის ვარიანტი. სტუდია *მრავალჟამიერის* კოლექციიდან.
 17. *ბაილ-ბეთქილი*. სვანური სამონადირეო ეპოსი, ბალადა. შემსრულებელი: ანა ჩამგელიანი. ვანო დადვანის ვარიანტი.
 18. *საშოდ მთიებისა* (სვეტიცხოვლის სკოლა, შობის შესვლადი). შემსრულებელი: გალობის უნივერსიტეტის გუნდი. სოლისტები: ხატია ირიაული (I), ანა ლოლაშვილი (II).
 19. *აქებდით სახელსა უფლისასა*. შემსრულებლები: ლია სალაყაია (III), ნონა (I) და ხათუნა (II) მახათაძეები. მონაზონი მართა (ჩხიკვიშვილი), რაზმაძე, ნინო (შემდგ.). 2010. *ქართული ტრადიციული საეკლესიო გალობა*. #137. საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი. თბილისი.
 20. *მოდო ჩემთან მშვენიერო*. ქალაქური ნიმუში. შემსრულებელი: მარო თარხნიშვილის გუნდი. კვალაიშვილი, მარიკა. 2021. *მარო თარხნიშვილი – 130*. თბილისი: საქველმოქმედო ფონდი ქართული გალობა.
 21. *მგოსანი*. ქალაქური ნიმუში. შემსრულებელი: ანსამბლი *იალონი*. მუსიკა: ბიძინა ლოლობერიძე. ლექსი: აკაკი წერეთელი. არანჟირებულია ნინო ნანიშვილის მიერ. აუდიოალბომიდან *არ იფიქრო დაგივიწყო*. თბილისი: 2021.
 22. *რა ლამაზათ გიხდება*. ქალაქური ნიმუში. შემსრულებელი: ანსამბლი *მარგალიტი*. აუდიოალბომიდან *ყური დაუგდე ჩემსა სიმღერას*. თბილისი: 2021.
 23. *თუშური დასაკრავები გარმონზე*. შემსრულებელი: ლელა თათარაიძე. <https://www.youtube.com/watch?v=rtTalJlciXQ> (ნანახია 02.10.2022).
 24. *ხევსურული საფანდურო სახუმარო*. შემსრულებელი: ნანა ვალიშვილი (ანსამბლი *მზეთამზე*). <https://www.youtube.com/watch?v=JkI55hWjLs8> (ნანახია 10.02.2022).
 25. *ჰარირა ჩონგურზე*. შემსრულებელი: ქიონია ბარამია. <http://folk.gov.ge/harira/> (ნანახია 10.02.2022).
 26. *მზე შინაო*. შემსრულებელი: თინათინ ჟვანია, გიორგი დონაძე (ჩონგური). ანსამბლი *სათანაო*. თინათინ ჟვანია: *ქართული ხალხური სიმღერები და საგალობლები*. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი.
 27. *ქართველო საქართველოსთვის*. ავტორი და შემსრულებელი: ლელა თათა-

- რაიძე. აუდიოალბომიდან *სამციხის ღამე*, 2004.
28. *რწმენა*. შემსრულებელი: ტრიო *სამაია* (ინოლა გურგულია, გიული დარახველიძე, მედეა სიხარულიძე). ავტორი: ინოლა გურგულია. აუდიოალბომიდან *არ დავბერდები*, 2021.
29. *პატარა ბიჭი დამეკარგა*. შემსრულებლები: თინა მეჭთიევა, მიშო ჭავჭავაძე, ანსამბლი *იალონი*. საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა აკუსტიკას არქივიდან https://www.youtube.com/watch?v=K1qiT55A_Ew (ნანახია 01.24.2022)
30. *ხევსურული ნანა*. შემსრულებლები: ლელა ნაყური და *Elarge*. ავტორი: *Elarge*. საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა აკუსტიკას არქივიდან <https://www.youtube.com/watch?v=aDv99KwKxKg> (ნანახია 01.23.2022).
31. *ერეხელი*. შემსრულებელი: თეონა მოსიას ბენდი (თეონა მოსია [ვოკალი], ნიკოლა სტანოსევიჩი [ფორტეპიანო], ნავიდ ჭავჭავაძი [ბასი], გერფრიდ კრაინერი [დრამი]). არანჟირების ავტორი: თეონა მოსია <https://www.youtube.com/watch?v=aoOjexDZTil> (ნანახია 01.24.2022).

AUDIO COLLECTION OF THE SINGING PRACTICES REFERENCED IN THE VOLUME

BULGARIA

01. *Malo selo rano vecheryalo (The Small Village Had Supper Early)*. Performed by *Bistrishki babi*, 1985. National Center for Intangible Cultural Heritage, Institute of Ethnology and Folklore with the Ethnographic Museum at the Bulgarian Academy of Sciences. Archive number: ФНАИФ 2790.
02. *Paun pase, treva nikne (The Dew Has Enveloped the Grass and the Grass Is Sprouting)*. Performed by the female folklore group from the village of Satovcha (2008) – National Center for Intangible Cultural Heritage, Institute of Ethnology and Folklore with the Ethnographic Museum at the Bulgarian Academy of Sciences. Archive number: ФНАИФ 2467.

ESTONIA

03. *Kar'avuut (Dancing song)*. Midsummer Day dance song. Performed by *Leelo* choir Helmine, Mikitamäe, lead singer Veera Lunda, *killõ* Olga Luga. Recorded by Jaan Tamm in 1998. CD Helmine, Tartu 1999.
04. *Hällü ääl (Swinging song)*. Performed by *Leelo* choir *Verska naase'*, lead singer Meel Valk, *killõ* Elo Toom. Recorded by Rainer Koik in 2012. CD *Verska naase'*. *Tsõõri, tsõõrigo' sõsarõ'*, 2012.
05. *Õllõtamine (Herding song)*. Performed by Anne Vabarna (lead singer) from Ton'a village with her choir. Recorded by August Pulst and Herbert Tampere in 1936 in the studio of National Broadcasting in Tallinn. Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum: ERA, PI 23 B1.
06. *Laul läts' läbi Setomaa (A Song Went through Setomaa)*. The hymn of the festival of traditional singing *Seto leelopäiv, day of song*. Performed by *leelo* choir of *Põrste*. Author of the song and lead singer Veera Pähnapuu. Recorded by Priit Kuulberg in 1989. LP *Setu lauluema Veera Pähnapuu*, 1989.

LITHUANIA

07. *Tūto, jei tūto, jėjau rytelį, tūto (I Went One Fine Morn)*. Work *sutartinė*. Performed by *Sutartinės* singers Tatkūnai, Ukmergė, Agota Gricienė (age 87), Barbora Stimburienė (88), Marijona Gricienė (67). Recorded by Zenonas Slaviūnas in 1937, LTRF pl 615(5).
08. *Du dobitėliu, trys ratitėliu (Two Lil Clovers, Three Lady's Mantles)*. Wedding *sutartinė*. Performed by *Sutartinės* group *Trys Keturiose*: Daina Norvaišytė, Rima Višackienė, Daiva Vyčinienė. Recorded at Tembras Studio, Vilnius 2002.

PORTUGAL

09. *Rosa caída (Fallen Rose)*. Fado Tango. Performed by Ada de Castro, 45 RPM EP, Alvorada.
10. *Canto ao menino (Song to the Baby Boy)*. Christmas moda, performed by the Choral Group Alma Nova Igreja de S Luiz, Faro do Alentejo.
11. *O novo fado da severa (Severa's New Fado)*. Performed by Ada de Castro (solo voice), Mário Pacheco (bass), José Maria Nóbrega (viola) and António Chainho and Domingos Manuel (portuguese guitar). Recorded by Decca Records, 78 RPM, LP. Composed by Frederico de Freitas in 1931.

GEORGIA

12. *Iavnana (Lullaby)*. Ritual song from Kakheti. *Discover Georgia through Traditional Music*. Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire Field Expedition Recordings. Warsaw, 2018. Disc 1, track 46.
13. *Zruni*. A mourning song from Racha for the day of the funeral. *Discover Georgia...* Disk 2, track 17.
14. *Urmuli*. A working song from Kakheti. Performed by Maro Tarkhnishvili. Kvaliashvili, Marika. 2021. *Maro Tarkhnishvili – 130*. Tbilisi: Georgian Chanting Foundation.
15. *Shrushana*. A round-dance song from Racha. Performed by women's folk ensemble *Mzetamze* (Part I: Natalia Zumbadze (Starting solo, Middle Voice), Nino Shvelidze (High Voice), Part II: Ketevan Nikoladze (Middle Voice), Nino Makharadze (High Voice) and Basses. *Mzetamze*. Concert Recordings 2002–2007. Tbilisi, 2009. №15.
16. *Nanila*. Lullaby from Svaneti. Performed by Chamgeliani Sisters (Keti Girgvliani's

- variant). From the collection of Studio *Mravaljamieri*.
17. *Bail-betkili*. A hunting epic in ballad form from Svaneti. Performed by Ana Chamegliani (Vano Dadvani's variant).
 18. *Sashod mtiebisa (I Begat Thee from the Womb)*. From Svetitskhoveli school, introit for nativity. Performed by The Choir of the University of Chant. Soloists: Khatia Iriauli (I), Ana Lolashvili (II)
 19. *Akebdit sakhelsa uplisasa (Praise ye the Name of the Lord [Polyeleos])*. Performers: Lia Salakaia (III), Nona (I) and Khatuna (II) Makhatadze. In: *Traditional Georgian Church Hymns*. #137. The Center for Chant Studies of the Georgian Patriarchate. Tbilisi.
 20. *Modi chemtan mshveniero (Come to Me, My Beauty)*. Urban folk song. Performed by Maro Tarkhnishvili's Choir. Kvaliashvili, Marika. 2021. *Maro Tarkhnishvili – 130*. Tbilisi: Georgian Chanting Foundation.
 21. *Mgosani (Poet)*. Urban folk song. Performed by Ensemble *laloni*. Music by Bidzina Ghoghoberidze. Poem by Akaki Tsereteli. Arranged by Nino Naneishvili. From the audio album *Don't Think I Ever Forget You*. Tbilisi: 2021.
 22. *Ra lamazad gikhdeba (How Well It Suits You)*. Urban folk song. Performed by Ensemble *Margaliti*. Audio album *Quri daugde chemsa simgheras (Lend Your Ears to My Song)*. Tbilisi: 2021
 23. Melody for *Garmoni* (from Tusheti). Performed by Lela Tataraidze. <https://www.youtube.com/watch?v=rtTalJlciXQ> (accessed 02.10. 2022).
 24. Humorous song with *panduri* accompaniment (from Khevsureti). Performed by Nana Valishvili (Ensemble *Mzetamze*) <https://www.youtube.com/watch?v=Jk155hWjLs8> (accessed 02.10.2022).
 25. *Harira with chonguri*. Performed by Kionia Baramia. <http://folk.gov.ge/harira/> (accessed 02.10.2022).
 26. *Mze shinao (Sun Inside)*. Performed by Tinatin Zhvania, Giorgi Donadze (*chonguri*). Ensemble *Satanao*. Tinatin Zhvania: Georgian Folk Songs and Chants. Tbilisi: State Folklore Center of Georgia.
 27. *Kartvelo sakartvelostvis (Georgian for Georgia)*. Composed and performed by Lela Tataraidze. From the album *Samtsikhis Ghame (Night at Samtsikhe)*, 2004.
 28. *Rtsmena (Faith)*. Performed by *Trio Samaia* (Inola Gurgulia, Giuli Darakhvelidze, Medea Sikharulidze). Music and lyrics by Inola Gurgulia. From the album *Ar davberdebi (I Will Not Grow Old)*, Tbilisi: 2021.
 29. *Patara bichi damekarga (I Lost a Young Boy)*. Performed by Tina Mehtiyeva, Misho Javakhishvili, and Ensemble *laloni*. Akustika program archives, Georgian Public Broadcasting. https://www.youtube.com/watch?v=K1qiT55A_Ew (accessed 01.24.2022).

30. *Khevsuruli nana* (*Khevsuretian lullaby*). Performed by Lela Nakeuri and Ellarge. Arrangement by Ellarge. Akustika program archives, Georgian Public Broadcasting <https://www.youtube.com/watch?v=aDv99KwKxKg> (accessed 01.23.2022).
31. *Erekheli*. Performed by Teona Mosia's Band (Teona Mosia [vocal], Nikola Stanosevic [piano], Navid Djawadi [bass], Gerfried Krainer [drums]). Arrangement by Teona Mosia. <https://www.youtube.com/watch?v=aoOjexDZTil> (accessed 01.24.2022).

ნიჭნის ელ. ვერსია | SEE THE E-BOOK

<https://drive.google.com/drive/folders/1DrZBTOPfzqll2eappnaphdqfjnHYrZY?usp=sharing>

