

ერთი საკადანსო არტიკულაციის შესახებ სვანურ სიმღერაში

ქართულ ხალხურ სიმღერაში სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების საკითხის გამორკვევას არაერთი კვლევა მიეძღვნა. მეტწილად, ამ პრობლემით ენათმეცნიერები ინტერესდებოდნენ, თუმცა ხალხური მუსიკის მკვლევრები გვერდს ვერ უვლიდნენ ტექსტებს სპეციფიკურად მუსიკოლოგიური საკითხების განხილვისას, ერთი მხრივ, მათი ფორმისშემქმნელი სეგმენტის როლის (გვარჯალაძე, 1983), ხოლო, მეორე მხრივ, სიტყვისა და მუსიკის სემანტიკური ურთიერთმიმართების (კალანდაძე-მახარაძე, 1993) მნიშვნელობის გამო ფორმის შექმნაში. კვლევაში ქართული სიტყვის ინტონაციური თავისებურებების შესახებ ს. ჟღენტი საინტერესო დაკვირვებებს გვთავაზობს. პატივცემული ენათმეცნიერი ფართოდ განიხილავს ქართულ ხალხურ სასიმღერო რეპერტუარში ტექსტების განსხვავებულ ასპექტებს და აღწერს ენის, სიტყვის მახასიათებლებს, ხშირად მუსიკალური ქსოვილის მოთხოვნებით განპირობებულს (ჟღენტი, 1963). ს. ჟღენტის კიდევ ერთი ენათმეცნიერული კვლევა სვანური ენის ფონეტიკის თავისებურებებს ეხება, სადაც ავტორი ამბობს: „...აღსანიშნავია სვანური მეტყველების მუსიკალობა. სვანურის აქცენტუაცია და ინტონაცია იმდენად მდიდარია, რომ ამ მხრივ სვანურს დღეს ვერ შეედრება ვერც ერთი სხვა ქართველური ენა. ბევრი რამ, რაც მოძმე ქართველურ ენებში მიჩქმალულია სავსებით, ან შესუსტებულია, სვანურში რელიეფურადაა წარმოადგენილი,“ (ჟღენტი 1949: 96). იგი ნაშრომში ქართული სასიმღერო ტექსტების ზოგად მახასიათებლებზე მსჯელობს და მიზნად არ ისახავს ცალკეული დიალექტების სამეტყველო და სასიმღერო ენის თავისებურებათა წარმოჩენას. თუმცა ავტორისეული პოსტულატები დაგვეხმარა იმ ორიენტირების განსაზღვრაში, რომელთა მიხედვითაც წარმართა ჩვენი კვლევა. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის არტიკულაციის ზოგიერთი თავისებურება, რაც სვანების მუზიციერებას დანარჩენი დიალექტებისაგან გამოარჩევს.

ხმოვნები და საკადანსო არტიკულაცია.

სვანურ მუსიკალურ რეპერტუარზე ყურის „შეველება“, კი საკმარისია, რომ ერთი თავისებურება გამოვარჩიოთ. ესაა ხმოვნების - ი, (უ)ო, (ჰ)ა - ინტონირება სპეციფიკური არტიკულაციით, რომელიც გამორჩეული ელფერის მქონე ეთნიკურ (დიალექტურ) სტილურ თავისებურებას ქმნის. დაკვირვებისას გამოიკვეთა, რომ მსგავსი მუსიკალურ-ვერბალური არტიკულირება გარკვეული კატეგორიის სიმღერებში გვხვდება, რომლებიც მჭიდროდაა დაკავშირებული სანესო დღეობებთან და რიტუალებთან და სარიტუალო წესში დამახასიათებელი კომპოზიციური ფორმა და ადგილი აქვს. ჟანრის ზემოცვისეული ფორმულირების მიხედვით (Zemtsovsky, 1983: 61-65), აღნიშნული სიმღერები, რომლებიც ძირითადად რელიგიური ფუნქციის მატარებელია, სარიტუალო ჰიმნებს შეიძლება მივაკუთვნოთ.

ეს სტილური თავისებურება შემდეგნაირად შეიძლება აღწეროთ: ა) გვხვდება მხოლოდ ჰიმნური ტიპის საგალობლებში, რომელთა სიტყვიერი ტექსტები სამღერისები-საგან შედგება, ბ) დამახასიათებელია მხოლოდ საკადანსო საქცევის ნაგებობისთვის, გ) სიმღერის მეტრი თავისუფალი, ამორფულია და, შესაბამისად, აღნიშნული საკადანსო საქცევიც თავისუფალია მეტრული ჩარჩოსაგან; დ) ძირითადად არტიკულირდება შუა და ზოგჯერ ზედა ხმის მიერ, ე) მელოდიურად წარმოადგენს კვარტულ დაღმავალ ნახტომს

ქვედა საყრდენ ბგერაზე, რომლის შედეგადაც ორხმიან თანაფარდობაში წარმოქმნის ინტერვალ კვარტას, კვინტას ან უნისონს საყრდენ ბგერაზე, ვ) გამღერება ხდება ხმოვნებზე: ი, (ჰ)ა, ჯო; ზ) ახასიათებს რიტმული და მელოდიური თავისებურება [1]. საყრდენ ბგერაში დაღმავალი საფეხურებრივი მოძრაობის ნაცვლად, შუა ხმა ადის ერთი საფეხურით ზევით და მყისიერად აკეთებს ნახტომს კვარტით ქვევით, ტონიკაზე (საყრდენ ბგერაზე), რაც წარმოქმნის კვინტურ ვერტიკალს, ხოლო უკიდურეს ზედა ხმაში კვარტული მოძრაობა მეტნილად გვხვდება ჰიმნის დამაბოლოოვებელ კადანსში და წარმოქმნის დამამთავრებელ უნისონს.

კვარტა სვანურ სიმღერაში.

კვარტული ნახტომის უპირატესობაზე – კადანსირების სხვა ტიპის ფორმებთან შედარებით – შენიშნავს სვანური მუსიკის პირველი მკვლევარი დ. არაყიშვილი (არაყიშვილი, 1950: 40). კვარტის მნიშვნელობას სვანურ სიმღერაში საგანგებოდ აღნიშნავს აგრეთვე შ. ასლანიშვილი და მას მუსიკალური აზროვნების სიძველის ერთ-ერთ ინდიკატორად მიიჩნევს (ასლანიშვილი, 1954: 38, 40); ყველაზე საინტერესო ისაა, რომ კადანსში კვარტულ დაბოლოებას ავტორი განიხილავს, როგორც სარიტუალო სიმღერის დამახასიათებელ ნიშანს, რომელიც გვხვდება როგორც სვანეთში, ასევე, ხევეში – აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მუსიკალურ დიალექტში (ასლანიშვილი, 1954: 80-81). მართალია, მეცნიერი არ უღრმავდება ამ საკითხს, მაგრამ ამ შენიშვნით მოვლენის საერთო ქართულ ძირზე მიანიშნებს. ზოგადად, კვარტის წამყვან მნიშვნელობას სვანურ სიმღერაში, კერძოდ, აღმავალ კვარტულ ინტონაციას ორი ნაგებობის საზღვარზე, ამ კუთხის სტილურ თავისებურებად მიიჩნევს ე. გარაყანიძე (გარაყანიძე, 2011: 61).

თუმცა სვანეთში კადანსის ეს სახე უფრო ინტენსიურად გამოიყენება და არტიკულირების დამახასიათებელი ფორმით გამოირჩევა, რაც მას სვანური სარიტუალო სიმღერის სტილურ მახასიათებლად აქცევს. გვხვდება, როგორც მისი დაუსრულებელი ფორმა, რომელიც ფრაზას კრავს კვინტური ინტერვალით ვერტიკალში (კვინტური ჩარჩო), ასევე, დასრულებული, როცა ზედა განაპირა ხმის დაღმავალი ნახტომი კვარტაზე ხმებს შორის წარმოქმნის დამაბოლოოვებელ უნისონს (უნისონური ჩარჩო). ნათელი წარმოდგენის შესაქმნელად, ნიმუშის სახით, ვურთავთ მხოლოდ ერთი ჰიმნის სრულ ნოტირებულ ვერსიას, რადგან დანარჩენი ჰიმნების (*ჯგრაგიმ*, *სადამ*, *გა*, *უო ქრისდეეშ*, *ზარი* და სხვ.) კვარტული არტიკულაციის ფორმები იდენტურია (აუდიომაგ.1, 2).

შეთხვევითობა თუ „სისხლში გამჯდარი“ ჩვევა?

ამგვარი არტიკულაციის, როგორც მკვეთრად ეთნიკური, ბუნებითი მახასიათებლის ხარისხზე მეტყველებს ერთი საყურადღებო ფაქტი: აუდიო წყაროებზე დაკვირვებისას ამგვარმა კვარტულმა არტიკულაციამ მოულოდნელად თავი იჩინა ქართულენოვანი საგალობლის – მიცვალებულთათვის განკუთვნილი *წმიდაო ღმერთოს* სვანურ ვერსიაში. აღნიშნული საგალობელი ქრისტიანული ღვთისმსახურების ტიპიკონის შემადგენელი ნაწილია – სრულდება მიცვალებულის დაკრძალვის რიტუალისას. მისი კანონიკური (ვერბალური) ტექსტი სვანეთში დაუმახინჯებლად, ზედმინვენით ზუსტადაა დაცული. ქართულენოვანი საგალობლის – მიცვალებულთათვის განკუთვნილი *წმიდაო ღმერთოს* – სვანურ ვარიანტში ჰიმნის რამდენიმე ვერსია არსებობს, რომლებიც მნიშვნელოვნად არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ერთ-ერთი ვარიანტის მოსმენისას, რომელსაც ბალსზემო სვანური ანსამბლი „რიჰო“, ანტიფონურად ასრულებს, მესამე შემოტრიალები-სას (როგორც წესი, საგალობელს იმეორებენ სამჯერ) შუა ხმა სიტყვა „ღმერთო“-ს ბოლო ხმოვანს სწორედ ამ დამახასიათებელი კვარტული „ვარდნით“, ოდნავ შესამჩნევი გლისანდირებით არტიკულირებს. რიტმულად რეგულირებული, მკაფიო სტრუქტურული

კომპოზიციების მქონე სიმღერებში მსგავსი არტიკულაციური ფორმულისთვის სივრცე არ რჩება და, შესაბამისად, არც გვხვდება. ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი, ჩვენი აზრით, უნდა იყოს მისი ქართული წარმოშობა, რამდენადაც მსგავსი არტიკულაცია დაწარჩენ საქართველოში არ გვხვდება. თუმცა, ქართულენოვან საგალობელში მისი თუნდაც ერთჯერადი გამოჩენა არ მიგვაჩნია „შემთხვევითობად“, რადგან ამგვარი „ნაცდენა“ განპირობებულია ინტონირების „სისხლში გამჯდარი“, ჩვევით, რომელიც თავისუფლების შემთხვევაში (თავისუფალი მუზიციერებისას) უნებლიედ, გაუცნობიერებლად იჩენს თავს.

ეფფონიური ინსტრუმენტი?

თავისუფალი რიტმის მქონე „უსიტყვო“, ჰიმნების შინაგანი რეგულაციისა და რიტმული კოორდინაციის ფუნქციას ამ კომპოზიციის მქონე სიმღერებში კადანსური ფორმულა იღებს. სვანური სიმღერების ეს ჯგუფი, რომელიც მოდალურ აზროვნებას ასახავს და რომლის კილო-ჰარმონიული ფუნქცია არ არის მკვეთრად გამოხატული, ქმნის სტრუქტურულად თავისუფალ, გამჭოლი განვითარების კომპოზიციას, რასაც აძლიერებს ასიმეტრიული, არარეგულარული მეტრი და რიტმული პულსაცია. ამ დროს კი აღნიშნული კვარტული მელოდიური კადანსური საქცევი ხელს უწყობს საგალობლის აღქმას და მისი მთლიანობის გარანტიად იქცევა. იგი ჰიმნური საგალობლის, ერთი შეხედვით, ამორფულ სტრუქტურას შინაგან სიმეტრიას ანიჭებს და, ამგვარად, ქმნის „ასიმეტრიულ სიმეტრიულობას“.

როგორც ვხედავთ, აღნიშნულ არტიკულაციურ მოვლენას მკვეთრად გამოხატული ეფფონიური ფუნქცია აქვს და კონსტრუქციას გამორჩეულ ესთეტიკურ ელფერს სძენს. მისი გამოყენების ინტენსივობა ამგვარ არტიკულაციას სვანური სარიტუალო ჰიმნის სტილისტურ ნიშნად აქცევს.

მუსიკალური იდიომა: „სვანური სარიტუალო ჰიმნი“

გარდა ეფფონიურისა, ამგვარი მელოდიური კვარტული არტიკულირების სემანტიკური ბუნებაც იკვეთება. მუსიკალური ენის კვლევისას ლინგვისტური მიდგომების გამოყენება (Seeger, Nettle, Bright და სხვ.) ამ მიკრო-ფორმულის ანალიზი საინტერესო შედეგს ავლენს. ი. ზემცოვსკი არტიკულაციის შესახებ აღნიშნავს, რომ იგი „... წარმოადგენს მკვეთრად მარკირებულ ეთნიკურ ინდიკატორს. ჯერ კიდევ მანამ, სანამ გავიგონებთ სიტყვებს, ინტონაციურ ლექსიკას, მელოდიურ ტიპს და ჟანრს, უკვე ერთი არტიკულაციური შეტევით და ინტონირების ტიპით შეგვიძლია გამოვიცნოთ ფოლკლორული შემსრულებლის ეთნიკური კუთვნილება“ (თარგმანი ჩემია - ნ.მ.) (Zemtsovsky, 1991: 156). სვანური სიმღერის მეტნაკლებად მცოდნე და გამოცდილი მსმენელისთვის ამ ორბგერიანი ინტონაციის მოსმენა -ი/ა/ო- ხმოვნებთან კომბინაციაში შესაბამისი არტიკულაციით (რიტმულ-ტემბრული მახასიათებლების ჩათვლით) გარკვეული ინფორმაციის შემცველია; და მიუხედავად იმისა, რომ არ შეიცავს დასრულებული აზრის მქონე ვერბალურ ერთეულს და ერთ ხმოვანზე სრულდება, მაშინვე მიანიშნებს მის ეთნიკურ წარმომავლობას და უფრო მეტიც, ჟანრულ კუთვნილებასაც. ეს ინფორმაცია სამ სიტყვაში აკუმულირდება: სვანური სარიტუალო ჰიმნი. ორბგერიანი ინტონაციური ფორმულის ამგვარი მძლავრი სემანტიკა მას მუსიკალური იდიომის მნიშვნელობას ანიჭებს და ხსნის მის შინაარსს.

რატომ კვარტა?

ჩვენ აღვწერეთ კვარტული ვოკალური არტიკულაციის ფორმა და მისი ეფფონიური თავისებურება, რაც სვანური სარიტუალო სიმღერის სტილურ ნიშნად მივიჩნიეთ და, ამგვარად, შევეცადეთ გაგვეცა პასუხი კითხვაზე „რა,“ (ანუ რა მოვლენაა) და როგორ? თუმცა

საინტერესოა პასუხი კითხვაზე „რატომ?“ რა განაპირობებს ამგვარ არტიკულაციურ თავისებურებას სვანის შესრულებაში? რატომ ირჩევს სვანი შორ გზას საყრდენ ბგერამდე „მისასვლელად“, რომელთანაც სულ ერთი ნაბიჯი (სეკუნდა) აშორებს? ვფიქრობთ, ეს, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო დეტალი სვანების სასიმღერო ტრადიციის, მრავალხმიანი ფორმით აზროვნების გამოვლინებაა. ვ. ახობაძე სვანეთის ექსპედიციის აღწერისას იხსენებს შემთხვევას, როგორ დარჩა გაკვირვებული, როცა 4-5 წლის სვანი ბავშვების სამხმიანი სიმღერა მოისმინა: „... სამი პატარა ბავშვი... სახლის წინ ხელიხელ ჩაკიდებული დაბავჯავებდნენ და მღეროდნენ სამხმიან სვანურ ფერხულს... მოვისმინეთ სამი სიმღერა ფერხულით. ჩვენთვის აშკარა გახდა სიმღერის სამხმიანი წყობა. გარკვევით ისმოდა როგორც ტერციული წყობის, ისე არატერციული წყობის სამხმიანობა,“ (ახობაძე, 1957: 16). ექსპედიციებში ყოფნისას ჩვენ სისტემატურად ვაწყდებით შემთხვევას, როცა მუსიკალურ სმენასთან „მწყრალად მყოფი,“ სვანიც კი ახერხებს ხმები შეუწყოს ნამყვან მომღერალს და, ამასთან, კვარტა-კვინტური დამოკიდებულების დაცვასაც „დაჟინებით,“ ცდილობს. ქართული კილო-ჰარმონიული ენის თავისებურებების შესახებ კვლევაში კ. ჭოხონელიძე კვარტა-კვინტურ ინტერვალებს გამოყოფს, როგორც მელოდიური და ვერტიკალური ინტონირების მაკოორდინირებელ საყრდენებს და მათ მიიჩნევს არა რომელიმე ცალკეული კუთხის, არამედ ზოგადად, ქართული მუსიკის „მთელი ბგერული სისტემის მაორგანიზებელ,“ ძალად (ჭოხონელიძე, 1983: 28). სვანეთში კვარტის, როგორც ნამყვანი მაკოორდინირებელი ინტერვალის მნიშვნელობაზე სამხმიანი სიმღერების ორხმიანი ფრაგმენტები და „კვირისა,“ ორხმიანი სახით შემორჩენილი ნიმუშიც მიუთითებს. შ. ასლანიშვილი ქართული მრავალხმიანობის ორ განსხვავებულ შტოსა და მათი წარმოშობის ორ განსხვავებულ გზაზე მსჯელობისას, სვანური სიმღერების ანალიზის საფუძველზე, ასკვნის, რომ „... კომპლექსურ მრავალხმიანობაში გადასვლა მოხდა ორხმიანობის ქვედა ხმის ბგერებზე წმინდა კვინტების დაშენებით...“ (ასლანიშვილი, 1954: 37). ორხმიანობის ქვედა ხმის ბგერებში კი, უპირატესად, სწორედ კვარტა მოიაზრება. ამდენად, ვფიქრობთ, სარიტუალო ჰიმნების საკადანსო საქცევებში თავს იჩენს სვანური სამუსიკო აზროვნების ფუნდამენტური ელემენტი: ვერტიკალის კვარტული კოორდინაცია, რასაც ზედა ხმები ახორციელებენ კადანსურ საქცევებში და მისი სწრაფი დაცურება, ნახტომი კვარტაზე ერთდროულად ვერტიკალში კვარტული ინტერვალის მატერიალიზების სურვილითაა განაპირობებული, შემსრულებელს წინასწარ ესმის ეს ინტერვალი და თითქოს, მის ერთ ხმაშივე, ერთდროულად გაჟღერებას ცდილობს. ამგვარად, წარმოშობით არა ევფონიური დანიშნულების ეს არტიკულაცია დროთა განმავლობაში სწორედ ევფონიურ, სტილურ მახასიათებლად იქცა. სვანების ინტონირებისას კვარტის, როგორც მელოდიური ინტერვალის როლი, ჩანს, აგრეთვე, ჩვენ მიერ მოპოვებულ საქსპედიციო ჩანაწერებში, რომელთა შორისაა ჯგუფური სარიტუალო ლოცვა და სოლო დატირება (აუდიომაგ. 3, 4; სურ. 1. 2)

„ყოველი საიდუმლოდ ამას ენასა შინა დამარხულ არს“

საკითხის ამონურვის მიზნით, დავინტერესდით, რატომაა ეს მოვლენა შეწყვილებული მხოლოდ გარკვეულ ხმოვნებთან. როგორც აღვნიშნეთ, ამ ტიპის კვარტული არტიკულაცია, როგორც წესი, მოდის სამ ხმოვანზე - ი/ა/ო. სარიტუალო ჰიმნების ტექსტები კი, რომელთა განუყოფელი ნაწილია ამგვარი არტიკულირება, ძირითადად, მარცვლებისა და ხმოვნებისაგან შედგება და შინაარსის მქონე ტექსტები ზოგჯერ ჰიმნის დასაწყისში, მთქმელის პარტიაში და დამაბოლოებელ (ზოგჯერ რეჩიტატიულ) ნაწილში ჟღერს. იშვიათად, ამგვარ ე.წ. უსიტყვო სიმღერებში ერთი სემანტიკური მნიშვნელობის სიტყვა მთელ მუსიკალურ კონსტრუქციასაზეა გადახანილებული და ხმოვნების მეშვეობით ივსება. სვანურ ენაში, ჩვეულებრივი ხმოვნების (ა, ე, ი, ო, უ) გარდა უმლაუტიანი და გრძელი ხმოვნებიც არსებობს. გვხვდება აგრეთვე მეგრული და ლაზური ენებისთვის დამახასი-

ათებული შუალედური ხმოვანი და ძველ ქართულში გავრცელებული ბგერები - იოტა და მჭარი (ჭუმბურიძე, ... 2007). მიუხედავად ასეთი მრავალფეროვნებისა, „კვარტული“ არტიკულაცია მხოლოდ სამ ხმოვანზეა განყოფილი. დაკვირვებისას ჩანს, რომ ხმოვანი „ო“ ძირითადად გვხვდება „ჯ“-სთან ერთად. კონკრეტული ჰიმნი კი კონკრეტული ხმოვნით თუ მარცვლით ხასიათდება. მაგ.: „ზარში“, „კვარტული“, არტიკულაცია მხოლოდ „ჯო“-ზე გვხვდება. როგორც ჩვენი წინა გამოკვლევებიდან ჩანს, სვანურ სასიმღერო „მეტყველებაში“ აღნიშნულ მარცვალს სავედრებელ-სადიდებელი ფუნქცია ეკისრება და ხმოვის გამომხატველია: ჯო დიდაბ, ჯო ჯგრაგ, ჯო ქრისდეეშ და ა.შ. (მუჯვანაძე და ჩამგელიანი, 2015). ვფიქრობთ, „კვარტული“, არტიკულაციის შესატყვისი „ჯო“-სგამოყენება ჰიმნურ სიმღერებში, კონკრეტულად, მიცვალებულის რიტუალის თანმდევი ჰიმნის „ზარის“, შემთხვევაში, ამ ვერბალური ერთეულის სემანტიკური მნიშვნელობითაა განპირობებული. იგივე შეიძლება ითქვას, ხმოვანზე „ა“, რომელიც, თუ კარგად დავაკვირდებით, ხშირად ისმის თანხმოვნის „ჰ“ თანხლებით, რაც ვფიქრობთ, აგრეთვე, გამონეწულია ჩვენ მიერ გამოვლენილი „იეჰას“, ფორმულის მნიშვნელობით ჰიმნურ სიმღერებში. ხოლო რაც შეეხება ხმოვანს „ი“, იგი სვანური ენის სინტაქსის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს და წინადადებაში „და“ კავშირის ფუნქცია აქვს, რაც გასაგებს ხდის მის ხშირ გამოყენებას ყველა ჟანრის სიმღერაში და, მათ შორის - ჰიმნურშიც. „და“, კავშირი აზრის გაგრძელების მოლოდინს აღძრავს და არ ასრულებს (ამთავრებს) მას. ამ თვალსაზრისით, შეიძლება აიხსნას მისი მრავალჯერადი გამოყენება „კვარტული“ არტიკულაციის მქონე შიდაკადანსირების დროს. მაგ.: ჰიმნში *ჯგრაგიშ* იგი ოთხჯერ გამოიყენება კონსტრუქციის მუხლებს, გარდამავალ ნაწილებს შორის და სრულდება „კვარტული“ არტიკულირებით, ხოლო ჰიმნის დამაბოლოებელ კადანში „ი“ იცვლება „ჯო“-თი. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში, „ი“-ს ფუნქცია მუხლის შემოტრიალება და/ან შემდეგ მუხლზე გადასვლის მომასწავებელია. ხოლო „ჯო“ სწორედ საბოლოო, ჰიმნის დამასრულებელი ნაგებობისთვისაა ტიპური. ამდენად, აღნიშნული ხმოვნების გამოყენება არ ჩანს შემთხვევითი მოვლენა და ჩვენ მიერ დასახელებული ფაქტორებით უნდა იყოს განპირობებული.

დასკვნა:

სვანური სასიმღერო რეპერტუარი ხასიათდება ერთი არტიკულაციური თავისებურებით, რომელიც წარმოადგენს კადანსირებისას დაღმავალ კვარტულ ვარდნას ძირითად ბგერაზე შუა (ზოგჯერ ზედა) ხმის მიერ. აღნიშნული არტიკულაცია, რომელიც განსაკუთრებულ ელფერს სძენს სვანურ სიმღერას, როგორც დაკვირვებიდან ჩანს, სარიტუალო ჰიმნური სიმღერებისთვისაა დამახასიათებელი და კონკრეტული დასკვნების საფუძველს იძლევა;

კერძოდ:

- აღნიშნული ელემენტი ირეკლავს სვანური პოლიფონიური აზროვნების ონტოლოგიურ შრეებს და იძლევა სვანური სასიმღერო შემოქმედების საწყისი სტადიის რეკონსტრუქციას, რომლის ერთ-ერთ მაკოორდინირებელ ელემენტს ინტერვალი კვარტა წარმოადგენს;
- დროთა განმავლობაში, აღნიშნული არტიკულაცია, რომელიც ბუნებითად ევფონიური ხასიათის არ ყოფილა, თანდათან იქცა ევფონიურ ხერხად, რომლის მეშვეობითაც ხდება ჰიმნური ტიპის სარიტუალო სიმღერის მეტრულად და რიტმულად ბუნდოვანი სტრუქტურის ორგანიზება და კადანსირება; ამგვარად, კვარტული არტიკულაცია სვანური სასიმღერო რეპერტუარის ესთეტიკურ, სტილურ ნიშნად იქცა; შედეგად, იგი იქცა ჰიმნური ტიპის სარიტუალო სიმღერების კადანსური ნაწილის ერთ-ერთ მთავარ მაკონსტრუირებელ ელემენტად; მუსიკალური თვალსაზრისით, გვხვდება ორი – კვინტური და უნისონური კადანსური ჩარჩო, რომელთაგან პირველი (კვინტური) შუალედური ფრაზე-

ბის, ხოლო მეორე (უნისონური) – ფინალური კონსტრუქციების კადანსირებისას იჩენს თავს;

- თვრამეტი არსებული ხმოვნიდან (ბალსზემო სვანეთში 18 ხმოვანი დასტურდება) სამის გამოყენება აღნიშნული კადანსირებისას, ვფიქრობ, გამონვეულია ისეთი სიტყვიერი ელემენტების სემანტიკური მნიშვნელობით, როგორიცაა: ჯო (ხმობის, სადიდებელი მიმართვა) და (ჰ)ა (ფორმულა „იეჰა“-ს ნაწილი, რომელიც აღნიშნავს ღვთაების პასუხს, გამოძახილს); რაც შეეხება „ი“ ხმოვანს, სვანურ რეპერტუარში მას ხშირად ფორმის შემქმნელი ელემენტის როლი აქვს და მოლოდინის, დაუსრულებელი აზრის გაგრძელების მაუწყებელია;

- აღნიშნული მიკრო-ფრაზის თავისებური არტიკულირების გათვალისწინებით, იგი წარმოადგენს სვანების მღერის სტილურ ნიშანს და გაცემს ინფორმაციას სიმღერის ეთნიკური კუთვნილებისა და ჟანრის შესახებ.

აუდიომაგალითები

1. კვირია. ასრ. ანსამბლი რიჰო, 1989 წ. პირველი ხმა – თავისავ ჩამგელიანი, მეორე ხმა – გერონტი ფილფანი.
2. ფრაგმენტი კვირიადან. კადანსური მოძრაობა
3. ჯგუფური ლოცვა. ჩანერილია ნანა მჟავანაძისა და ფრანკ შერბაუმის მიერ დღეობატზე ლითნალილ. სოფ. ლახუშდი, ლატალის თემი, 2016. [https://lazardb.gbv.de/detail/7517 GroupPrayerTanghiliTake1-TanghiliChurch-MuradGigoRomeo-20160725-VSOAX4.mov](https://lazardb.gbv.de/detail/7517GroupPrayerTanghiliTake1-TanghiliChurch-MuradGigoRomeo-20160725-VSOAX4.mov)
4. ქალის მოთქმა. შემსრ. ნიანია წერედიანი. ჩანერილია ნანა მჟავანაძისა და ფრენკ შერბაუმის მიერ, ლატალი, 2016 <https://lazardb.gbv.de/detail/7517 Weeping-LataliVillage-FuneralSingersLatali-20160811-VSOAX4.mov>

გამოყენებული ლიტერატურა

- არაყიშვილი, დიმიტრი. (1950). *სვანური ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.
- ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. ტ. 1, თბილისი: ხელოვნება.
- ახობაძე, ვლადიმერ. (1957). *ქართული სვანური ხალხური სიმღერების კრებული*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა (ქართულ და რუსულ ენებზე).
- გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება*. თბილისი: საქართველოს მაცნე.
- გვარჯალაძე, გულიკო. (1983). „ქართული ხალხური სიმღერის რიტმული თავისებურებანი“. კრებულში: *ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი*. თსუ სამეცნიერო შრომების კრებული. გვ. 115—137. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (რუსულ ენაზე).

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. (1993). *პოეტური და მუსიკალური ტექსტის სემანტიკისათვის ქართულ ფოლკლორში*. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკის სამეცნიერო ნაშრომების ხელნაწერთა ფონდი (თსკ ბსნსფ).N5910.

მჭავანაძე, ნანა და ჩამგელიანი, მადონა. (2016). „სვანური სიმღერების ასემანტიკური ტექსტების საკითხისათვის“. *ჟურნალში: კადმოსი 7*. გვ. 7—109.

ჭობონელიძე, ევსევია. (1983). „ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ“. *კრებულში: ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი*. სამეცნიერო შრომები. გვ. 3—30. პასუხისმგებელი რედაქტორი: შავერზაშვილი, ალექსანდრე. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, რუსული რეზიუმეით).

ჭუმბურიძე, ზურაბ. (რედაქტორი). (2007). *სვანური ენა (გრამატიკული მიმოხილვა, ტექსტები, ლექსიკონი)*. შემდგენლები: ჭუმბურიძე, ზ., ნიჭარაძე, ლ., ქურდაძე, რ. თბილისი: პეტიტი.

McCullen, Erin and Saffran, Jenny. (2004). “Music and Language: A Developmental Comparison.” In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 21 #.3, Spring 2004. Pp. 289– 311. DOI: 10.1525/mp.2004.21.3.289

Zhghenti, Sergi. (1949). *Svan Language Phonetics Major Issues, experimental study*. Tbilisi: The USSR Academy of Sciences.

Zhghenti, Sergi. (1963). *Georgian– Language Rhythmical– Melodical Structure*. Tbilisi: state publishing house Tsodzna.

Земцовский, Изалий. (1983). “К теории жанра в фольклоре”, *Сов. музыка*, №4: 61– 65. Москва.

Земцовский, Изалий. (1991). “Артикуляция фольклора как знак этнической культуры.” *krebulSi: Этнознаковые функции культуры*. с. 152–189. Москва: Наука.

NANA MZHAVANADZE
(GEORGIA)

ON ONE CADANCE ARTICULATION IN SVANS' SINGING REPERTOIRE

The relationship between a word and sound in Georgian folk music has been the subject of academic research. Historically, this study area has been the territory of linguists. But, over generations, scholars of Georgian folk music were hard pressed to bypass verbal texts while studying musicological issues. On the one hand, the importance of the contribution of verbal language to the process of authentic form creation was hard to overlook (Gvarjaladze, 1983) On the other hand the clear semantic importance of the relationship between word and music was incontrovertible (Kalandadze-Makharadze, 1993).

In his study of the intonational peculiarities of Georgian spoken word, the linguist S. Zhghenti provides interesting observations. The scholar broadly discusses various aspects of texts present in the Georgian singing repertoire and describes characteristics of language, where the presence of a word, can often be determined by the demands of the musical "tissue" of the song (Zhghenti, 1963). Another piece of research of the author, which is also a linguistic study, focuses on phonetical peculiarities of Svan language. Here Zhghenti states: "... Musicality of Svan speech is remarkable. Accentuation and intonation of Svan language is so rich that in this regard no other Kartvelian languages can be compared to it. Many things, which have been glossed over or weakened in fraternal Kartvelian languages, are clearly manifest" (Zhghenti, 1949: 96). In this research the author discusses general features of texts of songs and does not aim to expose any speech and singing language peculiarities of specific dialects. However, the author's postulations have greatly helped us to identify those orientations according to which we have set up our research directions. The following are some features of articulation which distinguish Svan singing from other dialects.

Vowels and cadence articulation

Limited acquaintance with Svan singing is enough to illustrate one feature, namely the singing of vowels "i", "(w) o", and "(h)a" with a specific articulation which creates a distinctive style peculiar to Svaneti. Analysis of this phenomenon shows, that such musical-verbal articulation takes place especially in songs which are firmly related to sacred rites and rituals and have characteristic form and place in a ritual gathering. Using the definition of a genre by I. Zemtsovsky, these songs can be attributed as ritual hymns which mainly carry religious function (Zemtsovsky, 1983:61-65).

This stylistic peculiarity can be described as follows: a) it occurs only in hymn-type songs, the verbal texts of which predominantly consist of vocables¹, b) It is characteristic solely to the cadence parts of songs, c) the rhythm of a song is free, amorphic and, thus, the given cadence construction is free of metric frame; d) basically it is articulated by the middle and sometimes, top part in three part singing, e) melodically it involves a descending jump downwards to the supporting pitch note as a result of which the intervals: fourth, fifth, or unison are generated; f) it is sung with vowels: i,

¹We have dedicated research to the issue of semantic texts in Svan songs, where we discuss types of vocables and their pivotal existence in the Svan repertoire [Mzhavanadze 2015].

(h)a, (w)o; g) and is characterized by the following rhythmic [J.] and melodic peculiarities, such that instead of moving downwards to the axis step by step, the middle voice moves a step higher and makes an instant jump down with the interval of the fourth to the axis. This creates a vertical of the interval fifth. As for the movement with the interval fourth in the top voice, it mostly takes place at the very last cadence of a hymn and creates the ending unison.

Fourth in svan music

D. Araqishvili, the first scholar of Svan music, noted the leading role of the "jump with the fourth" compared to other forms of cadence movements (Araqishvili 1950: 40). S. Aslanishvili also paid special attention to the importance of the fourth interval in Svan singing in general and he believed this to be one of the indicators of the expression of ancient musical thinking (Aslanishvili 1954: 38, 40). Most interestingly, the author considers the cadence with the interval fourth to be a feature of ritual singing which occurs not only in Svaneti, but also in Khevi, a region which represents a musical dialect of one of the eastern Georgian mountain regions (Aslanishvili, 1954: 81).

Although the author does not develop this issue, he indirectly demonstrates via this observation that this phenomenon is of a common Georgian origin. The leading role of the fourth in Svan music, namely the ascending movement of the fourth on the edge of two sections, is further considered by E. Garaqanidze as a stylistic feature of this musical dialect (Garaqanidze, 2011: 61).

However, in Svaneti, this form of cadence is more intensively applied and distinguished by a particular method of articulation which makes it a stylistic feature of Svan ritual singing. There occur both an incomplete form which comes at the end of a phrase with the fifth in vertical (the fifth frame) and a complete form, when a descending jump with the fourth by a top voice results in ending unison between the voices (unison frame)². In order to create a better understanding of the phenomenon, we are including within this paper only one hymn since the articulation forms of other hymns—*Jragish*, *Sadam*, *Ga*, *Wo Krisdeesh*, *Zari*, etc.—are identical (Audio ex.1,2).

Accidental or “inherent in bloodline”

One interesting observation clearly shows an ethnical, ontological characteristic of such articulation. While listening personally to audio recordings, suddenly, a characteristic "fourth" articulation revealed itself in a Svan version of "Holy God" which is a funeral ritual chant sung in Georgian language. The chant is a part of Christian service rite and has a canonical text which is strictly preserved in its Svan version and which is sung in Svaneti during the ritual of burying a body. There are several versions of the hymn which differ only mildly from one another. As I was listening to one of the variants of it, sung in two choirs three times (it is customarily sung three times in any given rendition) by the Riho ensemble from upper Bal Svaneti, I noted that, before they turn round the hymn for the third time, the middle voice sings the last vowel of the word *Ghmerto* (meaning

²Majority of audio sources we analyzed, reveals this peculiarity of the singing articulation in Svan songs with a couple of exceptions among which are for example: "Jragish" (recorded by Ivette Grimout decades ago and the same hymn recorded by us in Udabno recently). In the version recorded by us there is no articulation of the fourth cadence of Svan type the reason of which, I think, could be that the top part was sung by a non-Svan guest. The hosts were very careful trying to respect the guest carefully following him. As to the recording made by Ivette Grimout, although there is no internal cadence creating the fifth frame heard, but the final jump with the fourth downwards to the unison (the unison frame) is obvious. There are other hymns sung in the same form. For example: "Zari" (Jokia Meshveliani version), although it necessarily shows itself in the final cadence.

God) with this peculiar articulation, dropping with the fourth interval with the use of a scarcely perceptible glissando. In songs with clearly regulated rhythm and timing and clearly structured forms, there is no space left for such an articulation formula and, thus, it does not occur. One of the main reasons for such articulation though, in our opinion, must be explained by its remote early Georgian roots since it is not heard in the rest of Georgia now. However, its noteworthy one-time appearance in the Svan version of a Georgian chant we do not consider accidental because such an "accident" is determined by force of habit "inherent in the bloodline", which during free improvisation inadvertently, unconsciously manifests itself .

Euphonic ool?

In so called "nonverbal" hymns with free rhythm, the cadence formula assumes the function of internal regulation and rhythmic coordination within the construct of the hymn. This group of Svan songs which manifest modal thinking and modal-harmony the function of which is obscure, forms a freely and continuously flowing constructed composition which is enhanced by asymmetric and irregular meter, and rhythmic pulsation. Here the given "fourth" melodic segment of the phrase promotes the cognition of the hymn and guarantees its integrity. It grants the seemingly amorphous structure internal symmetry and thus, forms "asymmetric symmetry"³.

As we see, the given articulation phenomenon has a clearly euphonic function and infuses the construction with unique aesthetic nuances. The intensity of its use makes such articulation a stylistic feature of Svan ritual hymns.

Musical idiom: "Svan ritual song of worship"

In addition to euphonic determinants, such melodic "fourth interval" articulation reveals its semantic nature too. The use of linguistic methods in analysis of a given musical body of work (Seeger, Nettle, Bright, etc.), indicates significant results. I. Zemtsovsky, while discussing articulation, notes that "...it represents a clearly marked ethnic indicator. Even before hearing the words, intonation vocabulary, type of melody and genre, with only one intense burst of articulation and type of intoning we can recognize the ethnic locus of a folk singer?" (translation by me - N.M.) (Zemtsovsky, 1991: 156). For a listener who is more or less aware of Svan singing and is an experienced singer, hearing this two-tone micro-phrase in combination with the vowels -i/a/o and sung with the relevant articulation (including rhythmic-timbre characteristics), already contains important information. Even although it does not display a verbal unit which conveys a complete musical thought and is sung only on one vowel, immediately it points to certain ethnic or dialectic origins. Furthermore, it also identifies which genre any song belongs to. The given information is accumulated in the following terminology: "Svan ritual song of worship". Such strong semantics of the two-note formula affords it a meaning of "musical idiom" and explains its content⁴.

³Prof. Elguja Dadunashvili refers to this term while describing poetic forms and says: "a poem is identified by a symmetry and expectation. There are segments ,the regular use of which serves to bring a feeling of symmetry and helps with cognition of the piece as a poem. In other words, this segment brings the expectation that it will be repeated. Such elements can be rhythm or refrain. But where these elements are absent (for example "verlibr") then this function is performed by content-carrying construction, which creates the expectation that they will be repeated."

⁴I wondered if I could consider this musical unit as part of Svan singing vocabulary, or a smallest unit of Svan singing syntaxes, or "museme", which Ch. Seeger, according to analogy of a linguistic model, considers to be a completed

Why fourth?

We have described a form of "fourth interval" vocal articulation and its euphonic peculiarity which we believe to be a stylistic feature of Svan ritual singing and thus, we have attempted to answer the question "What?" i.e. what kind of phenomenon is this?" However, the answer to the question of why this central stylistic feature exists in this way, and how it evolved are both questions of equal importance. Besides, the answer to the question "why?" is also very interesting. What determines such an articulation phenomenon in Svan singing? Why does a Svan choose a long roundabout way to get to the axis note which could be accomplished in just one musical "step" (to the second)? We are of the opinion that this, one crucial, but superficially barely perceptible detail manifests an indivisible feature of Svan singing, as they express themselves musically via polyphony, and demonstrate thought processes causing them to think polyphonically in musical expression.

V. Akhobadze, describing a field expedition in Svaneti, recalls a moment which took him by surprise. This was when he heard very small (3-4 year old) Svan children singing in three parts: "...three little kids... they were pacing holding hands in front of the house and singing a three-part Svan *perkhuli* (round dance song)... In all, we heard from them three songs with a round dance. The three part arrangement was very obvious. We could clearly hear three part harmonies arranged in both thirds and non-third chords" (Akhobadze, 1957: 16).

Similarly, when we ourselves are engaged in field work, we frequently encounter the moment when a Svan, including those with "no ear" manages to somehow adjust the voice to a leading singer and persistently try to remain in the fourth and the fifth in relation to other voices. In his research on peculiarities of Georgian mode and harmony language, K. Chokhnelidze picks out intervals of the fourth and the fifth as the axis notes coordinating the melodic (linear) and harmonic (vertical) tissue of a song and he considers these intervals to be an "organizing power for the whole sound system" [Chokhnelidze, 1983:28]. In Svaneti, the significance of the fourth as a leading and coordinating interval, is proved by two-part segments of three-part songs of Svan songs and the two-part version of "Kviria" preserved up to today. Sh. Aslanishvili, discussing two different branches of Georgian polyphony and different formative routes, and basing his work on analysis of Svan songs, concludes that "... transition into complex polyphony occurred via adding pure fifths above to the two lower voices..." (Aslanishvili, 1954:37). The interval between the two lower parts referred to here is the "fourth". Thus, I think that within the cadence segment of the ending phrases, a fundamental element of Svan musical thinking reveals itself: the coordination of the vertical by the fourth which the upper voices realize in the cadence part and via an instant sliding down, jump to the fourth interval. I believe that this process is determined by the inevitable attempt to strive for materialization of the fourth interval in the vertical. A singer hears this interval before it is sung and it is as if, he tries to make the interval sound in the same voice at the same time to create a two-part vertical in the fourth. Therefore, we believe that this articulation, which is not ontologically euphonic, over time became a euphonic, stylistic peculiarity of the Svan singing repertoire. Rope of the fourth as melodic interval, has manifested itself in our own expedition recordings, including some group ritual prayers and solo weeping (Audio ex. 3, 4; fig. 1, 2).

element of a musical form or a mood. Eventually, I decided that concept of "musical idiom" better describes an essence of a phenomenon. "We know that experienced listeners have a hierarchal internal representation of relevant structures within their musical idiom that govern expectations of what is to come next" (McCullen & Saffron, 2004:297). This definition from which we borrowed the term "musical idiom" better describes this concept.

"All (divine) mysteries are buried in this language. . ."

In order to exhaust the issue, I became interested in why this phenomenon is paired only with certain vowels. As I have noted above, such articulation of the interval fourth, as a rule, is sung with three vowels: -i/a/o. The texts of ritual hymns, to which such articulation is predominantly typical, consist of mainly syllables and vowels and meaningful texts. They are typically often sung at the beginning of a hymn by a leading singer who starts the song and at the final phrase which is sometimes recitative. On rare occasions, in so called "wordless" songs, one word with semantic meaning is distributed over the whole musical construction which is filled with filler vowels.

In Svan language (Upper Svan dialect), apart from ordinary vowels such as a, e, i, o u, there are vowels with umlauts and long vowels. The language also contains so called mediating vowel typical to Megrelian and Laz languages and sounds such as iota and ჯ (ჯაო) (Chumburidze, 2007). Despite such variety, the articulation with the fourth happens only with three vowels. Detailed observation shows us that the vowel "o" generally sounds together with 'z' ("ჯო"). A hymn is characterised with a specific vowel and/or a syllable. For example, in "Zari" (a funeral hymn), the fourth articulation occurs only with "wo" ("ჯო"). As our previous research shows, in Svan singing vocabulary the given syllable has a supplication- veneration function and is applied to call up the supernatural power (ჯო*Didab*, ჯო*Jrag*, ჯო*Krisdeesh*, etc.). I believe that the use of "wo" (ჯო) in Svan hymns with the fourth articulation, in this case, in the hymn (*Zari*) which is sung as part of a funeral ritual, is determined by the semantic significance of this verbal unit. The same can be said about the vowel "a", which, if observed carefully, often is heard with the consonant "h", which is likely to be caused by the significance of the "ieha" formula, studied and defined in our research mentioned above. As to the vowel "i", it is an organic element of Svan language syntax and carries the significance of the particle "yes" which makes its frequent use in all the genres, including hymns, very understandable. The particle "i" (meaning "and") creates the mode of expectation and does not finish a thought. In this respect, we can explain its multi-use while constructing the inter-cadences with the articulation of the fourth. For example, in the hymn of "Jragish" it is used between inner sections of the construction of the hymn as a transitional segment and ends with the articulation of the fourth. As for the very end of the hymn, the vowel "i" is replaced with "wo" (ჯო). We think, in this case, the function of "i" is to help with continuous flow of the phrase via creating an expectation that we are going to restart the singing again for the second and or third time and thus, it always predicts the transition. As to **"wo"** (ჯო), it is typical to the very last cadence completing the whole hymn.

Thus, we believe, the use of the given vowels is not an arbitrary phenomenon and is likely to be determined by the factors, described above⁵.

Conclusion:

Svan singing repertoire is featured with one peculiar type of articulation which is a quick descending jump on the interval fourth in middle (sometimes top) voice and which adds Svan singing a unique colour. Identification and analysis of this articulation which I have observed to be an attribute of ritual hymn-type songs, helps me to argue that:

- it is an important element which mirrors ontological level of Svans polyphonic thinking and

⁵we will get back to the use of the particle "i" as a member of a sentence with a specific function to deepen the discussion about its use in Svan singing and its role of form-making role and will compare its equivalent in Georgian songs "da" (yes, in Georgian).

manifestation, which allows to reconstruct the beginning stage of Svans music making coordinated by the interval fourth;

- over times this articulation which was not euphonic initially, has developed as an euphonic tool to organize and complete the metrically and rhythmically obscure shape of hymn-type ritual songs and thus, became an aesthetic stylistic feature of Svan singing repertoire; Thus, it has become the main building material for cadence parts of hymn-type ritual songs; Musically there occur two "fifth frame" and "unison frame" type cadences out of which the former (fifth) is to complete interim phrases and the latter (unison) to finals the hymn;

- Use of only three vowels (out of 18 in upper Svaneti) is determined by the semantic significance of the verbal units such as: "wo" (a supplication- veneration utterance) and "(h)a" (part of "ieha" formula meaning the response from a Supreme power); as to the vowel "i", as part of Svan language syntax (meaning connection "and"), as its Georgian equivalent "da", is often used in Svan repertoire to construct a phrase and create a mode of expectation of an unfinished thought;

- Considering the specific way of articulation of the given micro-phrase, it represents a distinctive stylistic feature of Svans' singing and accumulates the information about the (ethnic) origin of a song and a genre.

Audio examples

1. *Kviria*.. Ensemble Riho, 1989. I voice – Taisav Chamgeliani, II voice – Geronti Pilpani.
2. A fragment from *Kviria*. Cadence movement.
3. Group prayer. Recorded by Nana Mjavanadze and Frenk Scherbaum at the celebration *Litaghil*. Vil. of Lakhushdi, Latali community, 2016. <https://lazardb.gbv.de/detail/7517 GroupPrayerTanghiliTake1-TanghiliChurch-MuradGigoRomeo-20160725-VSOAX4.mov>
4. *Female lament*. Perf. Niania Tserediani. Recorded by Nana Mjavanadze and Frenk Scherbaum, Latali, 2016 <https://lazardb.gbv.de/detail/7517 Weeping-LataliVillage-FuneralSingersLatali-20160811-VSOAX4.mov>

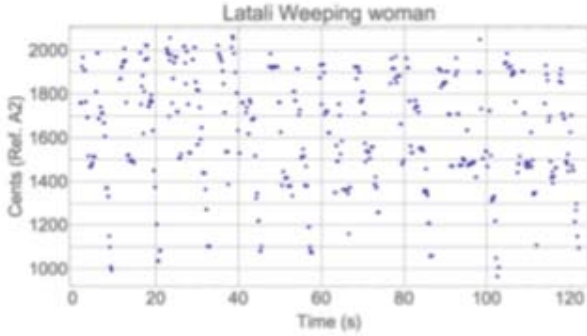
References:

- Akhobadze, Vladimer. (1957). *Kartuli svanuri khalkhuri simgrerebi (Georgian Svan Folk Songs)*. Tbilisi: Technika da shroma (Georgian and Russian).
- Araqishvili, Dimitri. (1950). *Svan Folk Songs*. Tbilisi: Khelovneba.
- Aslanishvili, Shalva. (1954). *Assays on Georgian Folk Songs*, vol. 1. Tbilisi: Khelovneba.

- Chokhnelidze, Evsevi. (1983). "Diatonur kilota sakitkhebisatvis kartul khalkhur musikashi" ("On Diatonic Modes in Georgian Folk Music"). In: *Kartuli Khalkhuri Musikis Kilo, Melodika Da Ritmi (Mode, Melody and Rhythm of Georgian Folk Music)*. Pp. 3–30. Responsible editor: Shaverzashvili, Aleksandre. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with Russian summary).
- Chumburidze, Zurab. (editor). (2007). *Svanuri ena. (Svan Language [Grammar review, texts, vocabulary])*. Comp.: Chumburidze, Z., Nizharadze, L., Kurdadze, R. Tbilisi: Petiti Publishing house (in Georgian).
- Garaqanidze, Edisher. (2011). *Georgian Musical Dialects and Their Interrelationship*. Tbilisi: Sakartvelos Matsne (in Georgian with English summary).
- Gvarjaladze, Gulnara. (1983). "Ritmicheskie osobennosti Gruzinskoi narodnoi pesni" ("Rhythmical Peculiarities of Georgian Folk Song"). In: *Kartuli khalkhuri musikis kilo, melodika da ritmi (Mode, Melody and Rhythm of Georgian Folk Music)*. Pp. 115–136. Responsible editor: Shaverzashvili, Alexandre. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Russian).
- Kalandadze–Makharadze, Nino. (1993). *Kartuli folkloris poetikisa da musikaluri tekstis semantika (Poetic and Musical Text Semantics of Georgian Folklore)*. Fond of Manuscripts of scientific papers at the Tbilisi State Conservatory's Library (Tbilisi State Conservatoire). N5910. (in Georgian).
- McCullen, Erin and Saffron, Jenny. (2004). "Music and Language: A Developmental Comparison". In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 21 No. 3, Spring 2004; Pp. 289–311. DOI: 10.1525/mp.2004.21.3.289.
- Mzhavanadze, Nana and Chamgeliani, Madona. (2016). "On the Problem of Asemantic Texts of Svan Songs". In: *Kadmos 8: 7-109*.
- Zemtsovsky, Izaly. (1983). "K teorii zhanra v folklore" ("For the Theory of Genres in the Folklore"), In: *Sovetskaia Musika*, №4: 61-65. Moscow (in Russian).
- Zemtsovsky, Izaly. (1991). "Artikulatsia folklore kak znak etnicheskoi kulturi" ("The Articulation of Folklore as a Sign of Ethnic Culture"). In: *Etnoznakovie funkcii kulturi (Ethnic functions of culture)*. Pp. 152–189. Moscow: Nauka.
- Zhghenti, Sergi. (1949). *Svan Language Phonetics Major Issues, experimental study*. Tbilisi: The USSR Academy of Sciences.
- Zhghenti, Sergi. (1963). *Georgian–Language Rhythmical–Melodical Structure*. Tbilisi: state publishing house Tsodzna.

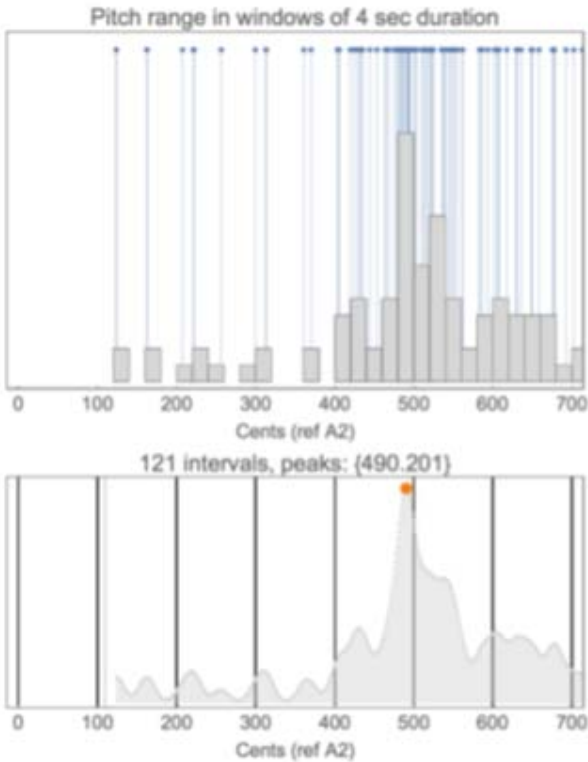
სურათი 1ა. განხორციელებული ბგერები. კვარტა=500 ცენტს.

Figure 1a. Realized pitches. Fourth = 500 cents.



სურათი 1ბ. დიპაზონის სტატისტიკა 4 წმ-ის განმავლობაში.

Figure 1b. Range statistics in 4 sec windows shifted over whole trace.



ღიარებამის წაპითხვის წესი: აქ წარმოდგენილია 3 სურათი. პირველ სურათზე მოცემული ცისფერი წერტილები¹ აღნიშნავს დამტირებლის მიერ განხორციელებულ ყოველ ბგერას

¹ღიარებამის ფერადი სურათი იხ. ვებგვერდზე: www.polyphony.ge

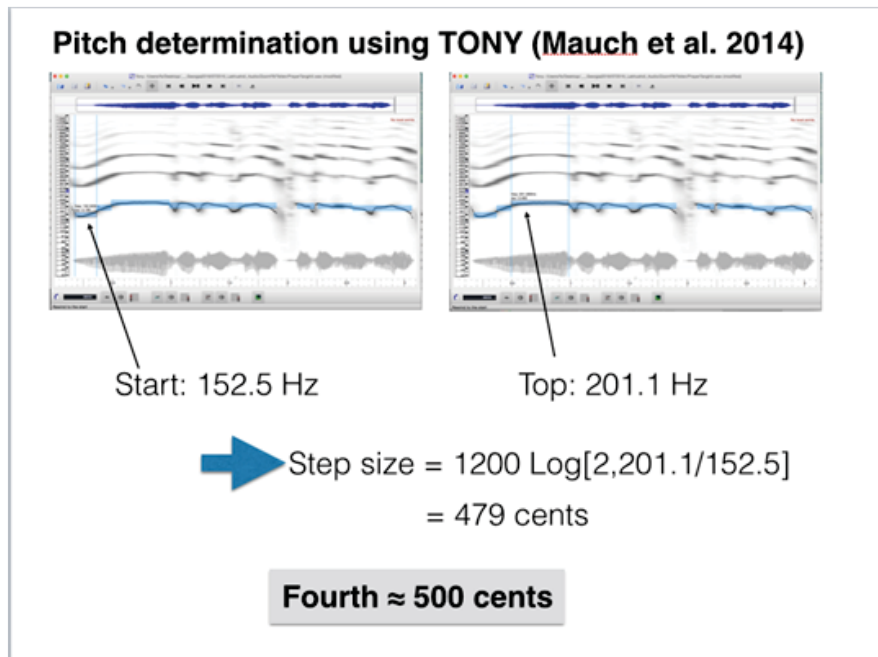
დროში და მის მელოდიურ ინტერვალურ სიდიდეს ყველგან, სადაც TONY-ს პროგრამა მისი ფიქსაციის საშუალებას იძლევა. მეორე სურათზე მოცემულია ის ინტერვალური სიდიდეები (მინიმალური და მაქსიმალური), რომელიც 4-წამიან ფრაგმენტებში წარმოიქმნება 120-წამიანი მონაკვეთის განმავლობაში. როგორც ვხედავთ, ყველაზე ხშირად და ინტენსიურად სწორედ წმ. კვარტის ინტერვალი გვხვდება. მესამე სურათი უფრო გაფილტრული სახით წარმოგვიდგენს მე-2 სურათზე ნაჩვენებ ინფორმაციას. აქ აღნიშნულია ინტერვალური მწვერვალები. შესაბამისად, წმ. კვარტა ყველაზე ინტენსიურად გამოყენებადი მელოდიური ინტერვალია.

THE RULE FOR READING THE DIAGRAM: presented here are 3 figures. Blue spots² on Figure 1 stand for each sound uttered by the weeper in time and its melodic interval everywhere where TONY program allows documenting it. Figure 2 shows all the interval sizes (minimal and maximal) created in 4-second fragments during 120-second section. As we see, pure fourth is the most frequently and intensely encountered interval. Figure 3 presents the information of Fig 2. in more filtered form. Here indicated are interval peaks.

Therefore, pure fourth is the most intensively used interval.

სურათი 2. ბგერის სიმაღლის განსაზღვრა. კვარტა = 500 ცენტს.

Figure 2. Pitch determination.



² Coloured figures of the diagram is available at www.polyphony.ge

დიაგრამის წაკითხვის წესი: ლურჯი ხაზები უჩვენებენ ბგერების სიმაღლეს (ჰორიზონტალურ განვითარებას, მიმდევრობას). პირველ სურათზე ისარი აღნიშნავს ფრაზის დასაწყისს, ხოლო მეორეზე ყველაზე მაღალ ბგერას; აქ ჩანს, რომ გლისანდირებისას დასაწყისიდან (ყველაზე დაბალი ბგერიდან) ყველაზე მაღალ ბგერამდე მანძილი შეადგენს წმ. კვარტას.

THE RULE FOR READING THE DIAGRAM: blue lines indicate the pitch (horizontal development, succession). On Figure 1 the arrow indicates the beginning of the phrase, on Figure 2 – the highest pitch; it also shows that the distance between the beginning of glissando (the lowest pitch) and the highest pitch is pure fourth.