

სტატიის ARTICLES

ნანა მუავანაძე

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მადონა ჩამგელიანი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სვანური სიმღერების ასემანტიკური ტექსტების საკითხისათვის

საკვანძო სიტყვები: *ვოქაბელი, რიტუალი, სვანური, სიმღერა, ტექსტი*

„ყველას როდი ესმის ბევრი ჩვენი სიმღერის ენა. თვითონ ჩვენ, სვანებს, არ გვესმის ბევრი ჩვენი სიმღერის ენა, სიტყვა და აზრი. კარგ სმენასთან ერთად ამას კარგი გულისყურიც უნდა, რათა ცოცხალ ბგერებში დაკარგული სიტყვები შევიცნოთ.“

[გელოვანი 1962:78-80]

1. საკითხის ზოგადი მიმოხილვა და კვლევის ამოცანები. ასემანტიკურ ვერბალურ ენას ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ტრადიციული მუსიკის მკვლევრები მეტ-ნაკლებად ეხებიან ამ საკითხს და აღნიშნავენ შინაარსსმოკლებული ტექსტების როლს ქართულ სიმღერაში, სვანური სასიმღერო შემოქმედების ეს ასპექტი არ გამზდარა საგანგებო კვლევის საკითხი და, შესაბამისად, არ შექმნილა მონოგრაფიული ტიპის ნაშრომი.

სვანური სასიმღერო ტექსტების კვლევა კონტექსტის გათვალისწინებით მნიშვნელოვანი ამოცანაა სიმღერების მუსიკალური ენის ბუნების დასადგენად და, ზოგადად, ამა თუ იმ სიმღერის რაობის გამოსარკვევად. ერთი შეხედვითაც ჩანს, რამდენად დიდია შინაარსსმოკლებული ტექსტების ხვედრითი წილი სვანურ სასიმღერო ტექსტებში. როგორც დაკვირვება გვიჩვენებს, სვანური სიმღერების ერთ-ერთ ყვე-

ლაზე მდგრად, სტაბილურ ელემენტს სწორედ შინაარსმოკლებული ტექსტებისა და მათი მუსიკალური შესატყვისის წყვილი წარმოადგენს. ხშირად იცვლება სემანტიკური მნიშვნელობის ვერბალური ტექსტი, ხოლო ტექსტის ასემანტიკური ნაწილი უცვლელი რჩება.

სვანური ასემანტიკური ტექსტების მრავალფეროვანი ფორმები სვანური სამეტყველო ენის სოლიდური „პერიფერიული“ [თუთი 2007:2] ჯგუფის (დომენის) არსებობაზე მიუთითებს. თუ სასაუბრო ენაში ამგვარ პერიფერიულ ელემენტებს არ ენიჭება კომუნიკაციის ფუნქცია უშუალო სემანტიკური მნიშვნელობის არქონის გამო, სვანურ სასიმღერო ტრადიციაში, პირიქით, ასემანტიკური ლექსიკური ერთეულები საკომუნიკაციო საშუალებად გარდაიქმნება. მსგავსი მოვლენა არაერთი კულტურისთვისაა დამახასიათებელი [თუთი 2007:20]¹.

როგორც ანალიზმა აჩვენა, ასემანტიკური ერთეულების ერთ-ერთი სახეობა – მარცვალ-„ფილერები“ – ხშირად ისეა ჩაწნულ-ჩახლართული მნიშვნელობის მქონე სიტყვაში, რომ მხოლოდ სვანური ენის კარგ მცოდნე და დაკვირვებულ ადამიანს შეუძლია უშინაარსო მარცვლებში ჩაკარგული სიტყვის აკინძვა. დაკვირვების შედეგად გამოჩნდა, რომ ზოგჯერ ამგვარ ტექსტებზე აგებული სიმღერები განიხილება, როგორც უტექსტო, რის გამოც ამ სიმღერების მნიშვნელობა და ჟანრული კუთვნილების დგინდება მხოლოდ მათი შესრულების კონტექსტისა და ზოგჯერ მუსიკალური მახასიათებლების მიხედვით. ეს კი, შესაბამისად, მცდარ დეფინიციას. ვფიქრობთ, თითოეული სიტყვისა და მისი მნიშვნელობის გამოვლენა გარკვეული გასაღები შეიძლება აღმოჩნდეს ამგვარი სიმღერების რაობისა და არსის დასადგენად. უფრო მეტიც, საჭიროდ მიგვაჩნია არა მარტო ცალკეული სიტყვის გამოვლენა (სწორედ ასემანტიკურ ვერბალურ ერთეულებზე დაკვირვების მეშვეობით), არამედ კონტექსტზე დაკვირვებაც: 1) როგორია ამა თუ იმ სიტყვის ადგილი ლექსიკურ თანმიმდევრობაში (ვერბალურ ერთეულთა ჯაჭვში), 2) რა ვერბალური ერთეული უძღვის წინ ან მოსდევს მას. დაკვირვებიდან გამოჩნდა, რომ ცალკეული შორისდებული პოლისემიურია იმის გათვალისწინებით, თუ სად გვხვდება სიმღერის ვერბალურ-მუსიკალურ კონსტრუქციაში. ისეთ შემთხვევასაც გადავაწყდით, როდესაც გარკვეული ვერბალური ფორმულა მიჩნეულია ასემანტიკურ ტექსტად, თუმც საკითხის კონტექსტში განხილვის შემთხვევაში – სვანური სოციუმის კულტურული თავისებურებების

1 თავის გამოკვლევაში თუთი აღნიშნავს: “In the musical traditions of numerous cultures, song texts can include phonological material which is conventional (i.e. it is shared by a speech community, rather than being purely idiosyncratic) but not semantically interpretable in the ordinary sense” [2007a:2].

გათვალისწინებით და ეთნოგრაფიულად დამოწმებულ მასალებზე დაყრდნობით – შესაძლებელი ხდება ამ ტიპის მოვლენის სრულიად განსხვავებული ინტერპრეტაცია.

რაში მდგომარეობს ასემანტიკური ენობრივი ერთეულების როლი სვანურ სიმღერაში? შეიძლება თუ არა „უსიტყვოდ“ წოდებული სიმღერების ტექსტებს ჰქონდეთ შინაარსი? როგორია სვანური ასემანტიკური ლექსიკონი და არის თუ არა მისი გამოყენება სისტემური? შესაბამისად – შესაძლებელია თუ არა ასემანტიკური ტექსტების ტიპოლოგია (კლასიფიკაცია)? არსებობს თუ არა მდგრადი და ნაკლებად მდგრადი ასემანტიკური ფორმულა-ერთეულები და არის თუ არა კორელაცია სიმღერის რიტმულ-ინტონაციურ და ასემანტიკურ ენებს შორის?

აღნიშნულ საკითხებთან ერთად, რაც გულისხმობს სვანურ სიმღერაში ასემანტიკური ენის საკითხის მეცნიერულ დასმას, წინამდებარე კვლევის ფარგლებში შევეცდებით გამოვავლინოთ რაც შეიძლება მეტი ასემანტიკური ერთეული იმისათვის, რომ დადგინდეს იმ სიმღერის ტექსტები, რომელთა უმრავლესობა არის როგორც ავთენტური შემსრულებლების, ასევე საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ფოლკლორული ანსამბლების რეპერტუარში. ტექსტების სიზუსტის პრობლემა დღემდე აქტუალურია, ერთი მხრივ, იმის გამო, რომ სვანურენოვანია და სვანური ენის არმცოდნე შემსრულებლები, როგორც წესი, არასწორად იგებენ. მეორე მხრივ, სიმღერების ჩამწერი მკვლევრები ასევე ხშირად არ ფლობდნენ სვანურ ენას და, ფაქტობრივად, ტექსტების თითქმის აბსოლუტური უმრავლესობა არასწორადაა ჩაწერილი. ამას ემატება ისიც, რომ ხშირად, სიმღერის სიძველისა და დროთა განმავლობაში სასიმღერო ტექსტების მივიწყების გამო, სიტყვიერი ტექსტი (მუსიკალურთან ერთად) იცვლიდა ფორმას და შედეგად, სვანმა შემსრულებლებმაც არ იციან ზოგიერთი სიტყვის შინაარსი. ამგვარად, მეცნიერულთან ერთად, საკითხის კვლევას პრაქტიკული მნიშვნელობაც ენიჭება.

ამ მიზნის მისაღწევად ჩვენი ამოცანაა სვანურ სასიმღერო – როგორც სიტყვიერ, ასევე მუსიკალურ – ტექსტებზე დაკვირვება და:

- სვანური ასემანტიკური ვერბალური ფონდის გამოვლენა;
- ასემანტიკური ტექსტების ტიპების გამოვლენა;
- ასემანტიკური ტექსტების ადგილისა და როლის გარკვევა სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში ეთნოლოგიური კონტექსტის გათვალისწინებით;
- ასემანტიკური ვერბალური და მათი შესატყვისი რიტმულ-ინტონაციური მოდულების (ფორმულების) გამოვლენა (ასეთის არსებობის შემთხვევაში);

შტაიგერი აღნიშნავდა, რომ შეუძლებელია ცოდნის ამომწურავი გამოყენება და მოვლენათა ამომწურავი ანალიზი, რადგან ყოველთვის რომელიმე ასპექტი იზიდავს ადამიანს: ლინგვისტური, ან კომპოზიციური [შტაიგერი 1990:420]. თუმც, იქვე ამბობს, რომ იზოლირებულად განილვა „დამაბნეველი და ცარიელ აბსტრაქციამდე მივყავართ“ (“into empty and misleading abstraction”) [შტაიგერი 1990:415].

ცხადია, ერთი სამეცნიერო სტატიის ფარგლებში ვერ შევძლებთ საკითხის ამოწურვას. მით უფრო, რომ ჩვენი კვლევა სიღრმისეულია და რაც უფრო ჩავუღრმავდით პრობლემას, მეტად გამოჩნდა მისი კომპლექსური და რთული ბუნება, რომლის დასადგენად არა მხოლოდ მულტიდისციპლინარული მიდგომა, არამედ შედარებითი კვლევაა საჭირო სხვა კუთხეების და მეზობელი (განსაკუთრებით, ჩრდილოკავკასიური) ხალხების სასიმღერო ვერბალურ-მუსიკალური ენის კონტექსტში.

მოვლენების სათანადო დეფინიციისათვის საჭირო ტერმინოლოგიის შერჩევისა და გამოყენების მიზნით საკვლევი საგნის განხილვამდე საჭიროდ მივიჩნიეთ ორიოდ სიტყვით შევჩერდეთ ტერმინოლოგიაზე.

2. ტერმინოლოგია. ქართულ მუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში არ არსებობს სიმღერათა ასემანტიკური ტექსტების ერთმნიშვნელოვანი დეფინიცია და შეჯერებული ტერმინოლოგია.

ქართული, მათ შორის სვანური, სიმღერის ზოგიერთი მკვლევარი ასემანტიკურ ტექსტებზე მსჯელობისას ძირითადად მათი შინაარსობრივი მახასიათებლების მიხედვით ხელმძღვანელობს და განსაზღვრავს, როგორც „უსიტყვოს“, „უთარგმნელს“, „შეძახილს“, „არქაულს“ [არაყიშვილი 1950:24-27; ფალიაშვილი 1910:9; ჩიჯავაძე 1991:18]; სხვები მათ გლოსოლალიებად და შორისდებულებად ჰყოფენ, „ასემანტიკურ სიტყვებს“ უწოდებენ [გარაყანიძე 1997:18-19; კალანდაძე-მახარაძე 1992:29; შილაკაძე 1999:202-205; შულღიაშვილი 2010:222].

დეფინიციის ამგვარმა არაერთგვაროვნებამ და ამბივალენტურობამ განაპირობა ახალი ტერმინის შემუშავების საჭიროება და სამეცნიერო ლიტერატურაში გაჩნდა ცნება „სამღერისი“ [ნინოშვილი 2010:16-17; ერქომაიშვილი 2005:12] ყველა იმ ასემანტიკური სასიმღერო ვერბალური ერთეულის აღსანიშნავად, რომელიც ვოკალიზაციას განიცდის მუზიციურობის დროს. თუმც ამ ტერმინმა ფეხი ვერ მოიკიდა სამეცნიერო ლიტერატურაში და მკვლევრებიც მოვლენის დეფინიციისას საკუთარი შეხედულებისამებრ აკეთებენ არჩევანს.

დასავლურ მუსიკოლოგიაში სასიმღერო ასემანტიკური ტექსტების აღსანიშნავად გავრცელებული ტერმინი ვოქაბელია [ნინოშვილი

2010:18; ფრისბი 1980:347; კუიპერი 2011; Music in World Cultures: A Glossary 1972:133], ზოგჯერ „შინაარსსმოკლებულ“, „უშინაარსო ვოკალიზაციას“, „ნონსენს მარცვლებსაც“ უწოდებენ [თუთი 2007:2; ნეტლი 1953:161]. აქვე ვიტყვით, რომ ტერმინ „გლოსოლალიას“ რელიგიური დენოტაცია აქვს, ფონეტიკურად მშობლიური ან ნაცნობი უცხო ენიდან ნასესხები ხმოვან-თანხმოვნებისაგან შედგება, რის გამოც მას სამარინი „ენის ფასადს“ უწოდებს [სამარინი 1972:128] და უკავშირდება უფრო მეტად სიტყვის წარმოთქმას, ვიდრე მის ვოკალიზაციას [ნინოშვილი 2010:16].

საკვლევი საკითხის კომპლექსურობიდან გამომდინარე, საკითხის გაადვილების მიზნით, გადავწყვიტეთ შინაარსსმოკლებული ტექსტები გავაერთიანოთ ვოქაბელების² ქოლგა-ცნების ქვეშ და შევარჩიოთ ტერმინები მისი ქვესახეობების აღსანიშნავად.

წინამდებარე სტატიაში ცნება „**ვოქაბელი**“ აერთიანებს ყველა იმ ვერბალურ წარმონაქმნს, რომელიც განიცდის ვოკალიზაციას სემანტიკური მნიშვნელობის მქონე სიტყვიერ ტექსტებთან ერთად ან მათგან დამოუკიდებლად მუზიციურების პროცესში. მუზიციერება კი, თავის მხრივ, სვანური კულტურული ყოფის თანამდევია და განუყოფელი ნაწილია და ვლინდება სხვადასხვა კონტექსტში, მეტწილად სარიტუალო პრაქტიკაში, როგორც რთული, სინკრეტული ფენომენის ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი.

ინდიელთა სარიტუალო მუსიკაში ვოქაბელების მრავალფეროვანი ფორმები გვხვდება, მათ შორისაა: ონომატოპოეტური, სიტყვებთან მონაცვლე, რეფრენების სახით და სხვ. [ლევინი]; გვხვდება ვოქაბელები, როგორც არქაული სიტყვები, როგორც რუდიმენტული ერთეულები უცხო სიტყვების სახით; უშინაარსო ტექსტები, რომლებიც სტრუქტურულად მოკლე (CV, VCV, CVCV) კომბინაციებს წარმოადგენს და ტექსტის ჰანგთან და რიტმთან შერწყმის მიზანს ემსახურება [ფრისბი 1980:355].³

აღნიშნული მოდელი დაგვეხმარა სვანური ვოქაბელების კატეგორიებისა და ქვეკატეგორიების კლასიფიკაციაში.⁴ ვოქაბელთა ქვეკატეგორიების აღსანიშნავად შევარჩიეთ ცნებები: **არქაული ვოქაბელე-**

2 ამავე მიზნით იყენებს ტერმინ „ვოქაბელს“ ლორენ ნინოშვილი თავის სადისერტაციო ნაშრომში [ნინოშვილი 2006:18].

3 ბევრ ნავაპოელს სიგნალების მიხედვით შეუძლია გამოიცნოს, რომელი ღვთაება მობრძანდება [Frisbie 1980:259].

4 მსგავსი დაჯგუფება ერთგვარად პირობითია, რადგან, ერთი მხრივ, უცნობი რჩება მათი ეტიმოლოგია და მოდელირება ხდება ეთნოლოგიური მონაცემების, მეცნიერული ინტერპრეტაციების, ემიკური აღქმისა და, ნაწილობრივ, ლინგვისტური თავისებურებების საფუძველზე, ხოლო მეორე მხრივ, არც კლასების აღმნიშვნელი ტერმინოლოგიაა საბოლოოდ შეფერებული სამეცნიერო ლიტერატურაში.

ბი, ანუ სიტყვები, რომელთა ეტიმოლოგია უცნობია, მაგრამ არსებობს როგორც ტრადიციული (მეტწილად, ასოციაციური) წარმოდგენები მათი მნიშვნელობის შესახებ, აგრეთვე მეცნიერული ინტერპრეტაციები (მაგ.: კვირია, ლილე, ნანილა და სხვ.), და **რუდიმენტული ვოქაბელები**, რომელთა ეტიმოლოგიაც აგრეთვე უცნობია და რომელთა შესახებ არც ისტორიულ მეხსიერებას შემოუნახავს ინფორმაცია. ამავე ჯგუფში შევიყვანეთ შორისდებულები, რომელთაც გარკვეული ფსიქო-ემოციური, გრძნობითი კონოტაცია აქვთ. სიმღერაში მათი ადგილისა და ეთნოგრაფიული კონტექსტის გათვალისწინება აგრეთვე გვეხმარება მათი სემანტიკური მნიშვნელობის გარკვევაში (მაგ.: ჭოი, ჭაი, ჭუი და სხვ.); **მაკონსტრუირებელი ვოქაბელები** – ვერბალური ერთეულები ან კომპლექსები, რომელთა თარგმნაც ასევე შეუძლებელია (ფორმის, რიტმულ-მელოდიური ნაგებობების ე.წ. „ფილერები“, კომპოზიციის ან მისი შემადგენელი ნაწილების – მუხლების, ფრაზების – დამაბოლოებელი სემენტები). ცალკე ჯგუფად გამოვყოფთ **ვოქაბელ-რეფრენებს**, რომლებიც, გარდა იმისა, რომ მათ ცხადად გამოკვეთილი რიტმულ-მელოდიური კონსტრუქციის შემქმნელი ფუნქცია აქვთ, ამავედროულად წარმოადგენენ ეტიმოლოგიური კვლევის ინტერესსა და მეცნიერული ინტერპრეტაციების წყაროს. აგრეთვე, ჩვენ ხელთ არსებულ აუდიო და სანოტო ჩანაწერებზე დაკვირვების შედეგად გამოვარჩიეთ რამდენიმე ასემანტიკური ვერბალური ერთეული, რომელსაც თუითი „**ლექსოიდს**“ [თუითი 2007:32-38] უწოდებს.⁵

3. სამეცნიერო ლიტერატურა სვანური ვოქაბელების შესახებ. სვანური სიმღერის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია ასემანტიკური ტექსტების სიმრავლე, რასაც მეცნიერთა უმრავლესობა მისი (სვანური სიმღერის) ხანდაზმულობის ერთ-ერთ ინდექსად მიიჩნევს. ამ კუთხით სვანურ ტექსტებს ყურადღება მიაქცია სვანური სიმღერის პირველმა მკვლევარმა⁶ დ. არაყიშვილმა, რომელიც სიმღერების

5 თუითი ვოქაბელებთან დაკავშირებულ კვლევაში ცალკე გამოყოფს იმ ე.წ. „ნონ-ვორდებს“, რომლებიც ძირითადად შელოცვების ტექსტების ენას წარმოადგენს. თუმც, აღნიშნავს, რომ ლექსოიდებით მდიდარია სვანური სასიმღერო რეპერტუარიც. ავტორი აღნიშნულ დასკვნას სვანური პოეზიის ტექსტებზე დაკვირვების შედეგად აკეთებს. მის მიერ მოყვანილი მაგალითები შელოცვის ფორმას მოგვაგონებს და დასაბუთია, თუ მათი მუსიკალური ვერსია დაიკარგა, რადგან ჟანრის სპეციფიკურობიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, მუსიკალური ენაც სპეციფიკური უნდა ყოფილიყო. სამწუხაროდ, ლექსოიდების შემცველი აუდიო და სანოტო მასალების სიმწირე არ გვაძლევს მათ მუსიკალურ ენაზე მსჯელობის საშუალებას. დაკვირვების შედეგად მხოლოდ ერთი-ორი ასეთი სიმღერა გამოვავლინეთ და, ამდენად, მხოლოდ მათი ფიქსაციითა და მოკლე აღწერით შემოვიფარგლეთ და მონაცემთა ბაზაში მიეუჩინეთ ადგილი.

6 ვგულისხმობთ იმას, რომ პირველი საგანგებო კვლევა სვანურ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას არაყიშვილმა მიუძღვნა. თუმც მანამდე სვანური მუსიკით

ასემანტიკურ ლექსიკას „ქრისტიანობის წინადროინდელ გადმონაშთ“ [არაყიშვილი 1950:25] ტექსტებს უწოდებს. ამ მოსაზრებას იზიარებენ მომდევნო თაობების მკვლევრებიც და გლოსოლოგიებს არქაული ღვთაებების სახელებს ან უძველეს მაგიას უკავშირებენ [არაყიშვილი 1950:28-29, ბარდაველიძე 1940:541, ასლანიშვილი 1954:87, გარაყანიძე 1997:19, ხარძიანი 2009:51]. მ. შილაკაძემ ქართული გლოსოლოგიებისადმი მიძღვნილ კვლევაში წარმოადგინა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ვოქაბელების ნუსხა, რომელშიც გარკვეული ადგილი სვანურსაც დაუთმო [შილაკაძე 1999:203-204]. დ. შულღიაშვილი შინაარსსმოკლებული ტექსტების კლასიფიკაციას გვთავაზობს მათი დიალექტური კუთვნილების მიხედვით და ნიმუშებს შორის სვანურსაც ასახელებს [შულღიაშვილი 2010:223]. ქართული ვოქაბელური ფონდის მიმოხილვისას ლ. ნინოშვილი აღნიშნავს, რომ სხვა კუთხეებისაგან განსხვავებით, სვანურისთვის დამახასიათებელია ვოქაბელების მნიშვნელობის მქონე სიტყვებში ჩართვა-გადანაწილება [ნინოშვილი 2007:13]. სვანეთს ასევე გამოარჩევენ თანხმოვნების გამღერებით, ე. წ. სილაბიკური რეზონანტებით [ნინოშვილი 2007:13; შილაკაძე 1949:28]. ქართულ სასიმღერო ტექსტებზე დაკვირვების შედეგად თუითი ოთხ განსხვავებულ „ვოქაბელურ არეალს“ გამოყოფს, რომელთა შორის სვანურს, როგორც ვოქაბელური ენის განცალკევებულ შტოს, ცალკე მიუჩენს ადგილს და ლინგვისტური მიდგომებით საინტერესო დაკვირვებებს გვთავაზობს [თუითი 2007:13].

ვოქაბელების კლასიფიკაცია ხდება აგრეთვე დიალექტური, ჟანრული, მორფოლოგიური და სხვა პრინციპებით, ხოლო მეორე მხრივ, გამოყოფენ სიმღერების ჯგუფებს ასემანტიკური ტექსტების გამოყენების სიხშირისა და ფორმების მიხედვით.

4. მეთოდოლოგია და სიმღერების ჟანრული კლასიფიკაცია. საკვლევი საკითხის კომპლექსურობიდან გამომდინარე, საკითხზე სიღრმისეულად დაკვირვების მიზნით, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, გადაწყვიტეთ შეგვექმნა ვოქაბელთა მონაცემთა ბაზა და არსებული მასალების (აუდიო და სანოტო ჩანაწერები, ჩვენ მიერ მოპოვებული საექსპედიციო მასალები, სვანური პოეზიის ნიმუშები)⁷ საფუძველზე საერთო, სივრცული სურათი წარმოგვედგინა. ამისათვის შევავაროვეთ დაახლოებით 200-მდე სვანური სიმღერა და ვარიანტი,⁸ გავშიფრეთ

სხვა მკვლევრებიც და მუსიკოსებიც (ვ. ტეპცოვი, მ. ბალანჩივაძე, ზ. ფალიაშვილი და სხვ.) დაინტერესდნენ.

7 შერჩეული მასალა მხოლოდ პირველწყაროებს გულისხმობს და არა სხვადასხვა ფოლკლორული (არასვანური) ანსამბლის რეპერტუარს.

8 სანოტო კრებულებიდან ძირითადად გამოვიყენეთ ის მასალა, რომელსაც მიწერილი აქვს სიტყვიერი ტექსტები ან რომელიც ჩაწერილია უტექსტოდ, მაგრამ

მათი ვერბალური ტექსტები, გამოვყავით თითოეული ასემანტიკური ერთეული და კომპლექსი, ნოტებზე გადავიტანეთ მათი თანმხლები ინტონაციური (რიტმულ-მელოდიკურ) შესატყვისები და მიღებული ინფორმაცია დავაჯგუფეთ ერთგვაროვანი ნიშნების/მახასიათებლების მიხედვით.⁹

მონაცემთა ბაზის ნუსხაში სიმღერები ჟანრების მიხედვით დავალაგეთ და ცალ-ცალკე გამოვყავით: 1) სიმღერისა და მისი ვარიანტების სათაურები, მივუთითეთ ჩაწერის თარიღი, ადგილი და შემსრულებლის ვინაობა; 2) გამოვყავით ყველა ასემანტიკური ერთეული და კომპლექსი; 3) ცალკე გამოვყავით ის ასემანტიკური ვერბალური ერთეულები და კომპლექსები, რომლებითაც იწყება და მთავრდება სიმღერა ან ქვენაგებობა; 4) დავაზუსტეთ სიმღერის შესრულების ეთნოგრაფიული კონტექსტი და შევავროვეთ მის შესახებ ადგილზე არსებული ინფორმაცია.

მუსიკალური მასალის გაშიფვრის მეშვეობით ასევე შესაძლებელი გახდა ერთგვაროვანი ვერბალური და რიტმულ-მელოდიური ფორმულა-მოდულების გამოვლენაც. გარდა ამისა, გვანტიერესებდა, არსებობს თუ არა კორელაცია, ერთი მხრივ, სიმღერის ასემანტიკურ ტექსტებსა და, მეორე მხრივ, შესრულების ფორმებსა და კონტექსტს შორის, რაც, ჩვენი აზრით, დაგვეხმარება ასემანტიკური ტექსტების სემიოლოგიური მნიშვნელობების განსაზღვრაში.

სვანური სიმღერების ჟანრული კლასიფიკაცია სირთულეებთან არის დაკავშირებული, რამდენადაც ხალხური სიმღერა, როგორც ეთნოსის კულტურული ყოფიერების ზეპირსიტყვიერი პროდუქტი, ცოცხალი ორგანიზმია და დროთა განმავლობაში კონტექსტის ცვალებადობის შესაბამისად შეიძლება მოხდეს მისი ჟანრული ტრანსფორმაცია. მიუხედავად ამისა, სვანური ვოქაბელების ბუნების გასაგებად საჭიროდ მიგვაჩნია, ჩვენთვის ხელმისაწვდომი წყაროების საფუძველზე, გავარკვიოთ სიმღერების შესრულების კონტექსტი და მათი ვერბალურ-მუსიკალური ენა.

ჩვენი დაკვირვებით, სვანური სიმღერების აბსოლუტური უმრავლესობა სინკრეტული სარიტუალო პერფორმანსის განუყოფელი ნაწილია, რომელიც აერთიანებს ქვეკატეგორიებს როგორც შესრუ-

რომლის აუდიო ვერსიები არსებობს შესაბამისი ტექსტებით. გამოყენებული პირველწყაროების ჩამონათვალი იხ. დანართში.

9 ჩვენმა მეგობრებმა, მათემატიკის ინსტიტუტის თანამშრომლებმა – დ. გაბელაიამ და მ. ჯიბლაძემ – გამოიჩინეს ღიბსულოვნება და ენთუზიაზმი და დახმარება გაგვიწიეს მონაცემთა ბაზის შექმნისა და სტატისტიკური მეთოდოლოგიის დახვეწის მხრივ, რისთვისაც მადლობას ვუხდით.

ლების კონტექსტის, ასევე მუსიკალური, ვერბალური და კინესიკური ენის მიხედვით.

კლასიფიკაციის კრიტერიუმად ავიღეთ ძირითადად მუსიკალური მახასიათებლები: ინტონაციური (მელოდია, ჰარმონია) ენა, შესრულების ფორმა (ფერხულით, ცეკვით ან მის გარეშე) და, ცხადია, შესრულების კონტექსტი (სად, როდის და რატომ).¹⁰ ამგვარი მიდგომა ეყრდნობა ჟანრის ზემოცოვსკისეულ (ბაზისურ) ფორმულას (ჰანგი-ტექსტი-ფუნქცია) და ნაწილობრივ მის სოციოლოგიურ ასპექტს (შემსრულებელი, შესრულება, შესრულებული) [ზემცოვსკი 1983:61-65], რამდენადაც ჩვენ მიერ განხილული წყაროები ერთი სიმღერის განსხვავებულ ვერსიებს წარმოადგენს.

სვანურ ყოფაში მათი ადგილისა და მნიშვნელობის გათვალისწინებით, პირველ კატეგორიად გამოვყავით **საწესო-სარიტუალო სიმღერები**, რომლებიც, თავის მხრივ, ორ ქვეჯგუფად დავყავით. პირველ ჯგუფში გავაერთიანეთ ე.წ. **ჰიმნური სიმღერები**, რომლებსაც მუსიკოლოგები საგალობლის ტიპის საწესო სიმღერებს მიაკუთვნებენ, საერთო რიტმულ-ინტონაციური და კომპოზიციური წყობით, სიტყვიერი ტექსტების სიახლოვითა და შესრულების კონტექსტით [არაყიშვილი 1950:21, ფალიაშვილი 1910:7, ასლანიშვილი 1954:87, ახოზაძე 1957:14, გაბისონია 2012]. მეორე ჯგუფში გავაერთიანეთ სიმღერები, რომლებიც ჰიმნურის გარდა, საფერხულო მონაკვეთსაც შეიცავს და ფერხულით ან ფერხულითა და ცეკვით სრულდება.

ჰიმნური სიმღერები ორ ქვეკატეგორიად დავყავით:

- 1) ჰომოგენური (მონოთეტური) – სარიტუალო ფუნქციის სიმღერა-საგალობლები. საგალობლის ტიპის ან ფერხულით სათქმელი;
- 2) ჰეტეროგენური (შედგენილი, პოლითეტური) – სარიტუალო ფუნქციის სიმღერა-საგალობლები, რომლებსაც მოსდევს ფერხული და ცეკვა.

ჰომოგენური (მონოთეტური) ჯგუფის:

- ა) ჰიმნურ სიმღერებში შემავალ ნიმუშებს აერთიანებთ ცალკეული თვისებები, როგორებიცაა:
 - საკულტო-კალენდარული ან სხვა ტიპის (სამგლოვიარო, საქორწინო) რიტუალის შემადგენელი ნაწილი;

¹⁰ აღვნიშნავთ, რომ სვანურ მუსიკაში ჟანრის პრობლემა ცალკე კვლევას იმსახურებს და მომავალში მუშაობის გაგრძელებას ამ მიმართულებით ვგეგმავთ. ამისი ინსპირატორი ის საინტერესო მონაცემებია, რომლებსაც დაკვირვებების შედეგად ვიღებთ თუნდაც წინამდებარე კვლევის ფარგლებში.

- ერთნაწილიანი მუსიკალური კომპოზიცია: ჰომოგენური მეტრ-რიტმული და ინტონაციური ჩარჩო ხშირად მთლიანად ასემანტიკურ ტექსტზეა აგებული ან ტექსტის მეტი წილი ასემანტიკურ ერთეულებსა და კომპლექსებზე მოდის;
- ბ) ფერხულით სათქმელ სიმღერებს მოტორული მეტრ-რიტმი, გამოკვეთილი მელოდიური კონტურები, მნიშვნელობის მქონე სიტყვიერი ტექსტები და კინეზიკური და მუსიკალური ტექსტის ერთობა ახასიათებთ;

ჰეტეროგენური (პოლითეტური) ჯგუფის ჰიმნური სიმღერების საერთო მახასიათებლებია:

- კომპლექსური, ძირითადად სამნაწილიანი კომპოზიცია; პირველი ნაწილი წარმოადგენს ჰომოგენური ჯგუფის სიმღერა-საგალობელს, ხოლო მეორე ნაწილი სრულდება ფერხულით, რომელსაც მოსდევს ცეკვა.
- სრულდება ძირითადად საწესო დღეობების (კალენდარული დღესასწაულები), სხვადასხვა სათემო შეკრებების (მაგ.: ომში წასვლის წინ ან ომიდან დაბრუნების შემდეგ) და სალხინო (ქორწილი) რიტუალების დროს;
- სიმღერის პირველი ნაწილის ტექსტი მეტწილად ლოცვითი-სადიდებელი, სავედრებელი ან სამადლობელი (მაგ.: „დიდება-თა“) ხასიათისაა, თუმცა შესაძლოა, იყოს ბალადური ტიპისაც (მაგ.: „მურზა-ბეჭილ“, „შეხე აბრამ“);
- მეორე ნაწილის მუსიკალური კომპოზიცია იზორიტმულია, მოტორული მეტრითა და გამოკვეთილი რიტმულ-მელოდიური ფორმულით; ზოგჯერ ეს ნაწილი ორ, სამ ან (იშვიათად) ოთხსეგმენტიანია და თითოეული სეგმენტი წინამორბედი-საგან განსხვავებულ რიტმულ-მელოდიკურ ფორმულას შეიცავს.
- პირველი ნაწილის სიტყვიერი ტექსტი მეტწილად ლოცვითი (სადიდებელი, სავედრებელი ან სამადლობელი) მნიშვნელობისაა და ასემანტიკური ერთეულების ხვედრითი წილი ასევე დიდია ან შესაძლოა (თუკი კონკრეტულ სახალხო-მითოლოგიზირებულ გმირს ეხება), ბალადურიც იყოს; მეორე ნაწილი, რომელიც კუპლეტ-რეფრენის ფორმას წარმოადგენს, შინაარსის მქონე სიტყვებს შეიცავს, ხოლო რეფრენები, როგორც წესი, ასემანტიკური ტექსტებით ივსება.

ჰომოგენურ (მონოთეტურ) ჯგუფში შემაჯავალი ჰიმნური ტიპის საგალობლებია (მოგვყავს ჩვენ მიერ გამოყენებული წყაროების ვერსიების რაოდენობის მაჩვენებელიც):

- 1) ჯგერაგომ (12 ვერსია) – წმ. გიორგის საგალობელი
- 2) კუირია (9) – სრულდება კალენდარულ დღეობებზე და სამგლოვიარო რიტუალის დროს.
- 3) სადამ (4) – საქორწინო სარიტუალო საგალობელი
- 4) ზარი (12) – სამგლოვიარო საწესო საგალობელი
- 5) გა (4)¹¹
- 6) ცხაუ ქრისდემი (6) – მაცხოვრის საგალობელი
- 7) დიადებ (2) – საწესო დღეობების დროს შესასრულებელი¹²
- 8) ო ქრისდემ (3) – სიცოცხლის, დოვლათის, ოჯახური ბედნიერების ქრისტიანული ჰიმნი
- 9) ქალთიდ (1)
- 10) საიო დემ (1)
- 11) რალივეიჰე (1)
- 12) ქრასია (1)
- 13) ბარბალ დოლაშ (6)
- 14) ელია ლგრდე (3)
- 15) ლილე (5)
- 16) რიჰო (10)
- 17) ქალთიდ (1)

მხოლოდ ფერხულით სათქმელი:

- 1) ლაჟღვამ (12) – საწესო დღეობების დროს სათქმელი
- 2) ბაილ ბეთილ – საწესო დღეობების დროს
- 3) შაიდა ლილე (3) – საწესო დღეობებზე სათქმელი
- 4) ლაგუშედა (3)
- 5) იავ ქალთი¹³

11 საგალობლის შესახებ ცოტა რამ არის ცნობილი. ნაყოფიერებისა და სიცოცხლის სადიდებელი ჰიმნია, როგორც გურგენ გურჩიანი ამბობს; ალბათ მურყვამობის რიტუალზე სრულდებოდა, ...ისევე როგორც „ქალთიდი“ – ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული სიმღერა, რომელთანაც „გას“ ნათესაობა აკავშირებს და „ქალთიდიც“ ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული სიმღერაა.

12 ჩვენ მიერ ექსპედიციებში დამოწმებული გადმოცემის მიხედვით, ეს საგალობელი ლატალის თემის სოფ. ლახუშდს ეკუთვნის.

13 იმის გამო, რომ ბევრი ჰიმნური სიმღერის ეთნოგრაფიული კონტექსტი ბუნდოვანი ან უცნობია, ინფორმაციას მათ შესახებ არ ვურთავთ.

ჰეტეროგენურ (პოლითეტურ) ჯგუფს მივაკუთვნეთ ჰიმნური-საწესო სიმღერები:

- 1) დიდებათა (5)
- 2) მირმიქელა
- 3) მურზა-ბეჟილ (1)
- 4) შგარიდა ლაშგარი (9)
- 5) შიშადა გერგილ (5)
- 6) შეხე აბრამ (1)

ჰეტეროგენული (პოლითეტური) ჯგუფის სიმღერების კომპოზიციურ კონსტრუქციასა და მუსიკალურ და ვერბალურ ტექსტებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ამგვარი კონსტრუქციისა და შინაარსის სიმღერები საწესო-სადღეობო (სადღესასწაულო) რიტუალების განუყოფელი ნაწილია და ისინი ერთად სრულდება.

აღნიშნულ საწესო-სარიტუალო სიმღერებზე დაკვირვებამ რამდენიმე ნიშანდობლივი თავისებურება გამოავლინა. მაგ.: ზოგჯერ ერთი და იმავე სახელწოდებით ან მისი სახესხვაობით გვხვდება ორი სხვადასხვა ნიმუში, როგორებიცაა, მაგალითად, „ლილე“ და „შიადა ლილე“, „ქალთიდ“ და „იავ ქალთი“. „ლილე“ და „ქალთიდ“ მონოთეტური ჰიმნ-საგალობლების ტიპს განეკუთვნება, ხოლო „შიადა ლილე“ და „იავ ქალთი“ მესამე, ფერხულით სათქმელ სიმღერათა ჯგუფში შედის. სახელწოდების გარდა, მათ საწესო-სარიტუალო დანიშნულებაც აკავშირებს და როგორც ეთნოგრაფიული მონაცემები, ასევე სიტყვიერი ტექსტები ამ სიმღერების რელიგიურ-საკულტო წარმოშობაზე მეტყველებს.¹⁴

5. სვანური ვოქაბელების ტიპები. სვანურ სიმღერაში თითქმის ყველა კატეგორიის ასემანტიკური ტექსტი გვხვდება, თუმცა ყველა სუბსტრატს არ მოიცავს (მაგ.: არ გვხვდება ონომატოპოეტური ან მნემონიკური რიტმული ვოქაბელები). დაკვირვების შედეგად გამოაშკარავდა სვანური ასემანტიკური ერთეულებისა და კომპლექსების რიგი და მათი გამოყენების ზოგიერთი კანონზომიერება.

როგორც აღვნიშნეთ, სვანურ ვოქაბელურ ლექსიკონში გამოვლინდა **არქაული, რუდიმენტული, ასემანტიკური (მაკონსტრუირებელი) ვოქაბელები**. არქაულ ჯგუფს განეკუთვნება:

- კვირია, კურია, კირიალესე, კირიაუოლესია („კვირია“, „სადამ“, „გა“, „ელია ღერდე“),

14 უანრულ კლასიფიკაციაზე მუშაობისას სიმღერებზე დაკვირვებამ (ეთნოგრაფიული კონტექსტის გათვალისწინებით) დაგვანახა პროცესი, თუ როგორ ხდებოდა უანრული ფორმების მეტამორფოზა და მოდიფიკაცია, მეტწილად კომპლექსური ფორმების დანაწევრების სახით. ამ საკითხზე ვამზადებთ სტატიას გამოსაცემად.

- ელია („ელია ლგრდე“);
- ჯგერაგ („ჯგერაგიშ“, „კვირია“);
- ლამაჟია („ბარბალ დოლაშ“, „რიჰო“)
- ბარბალ („ბარბალ დოლაშ“);
- ლილე („ლილე“, „შიადა ლილე“);
- ნანილ („აკვნის ნანა“).

ვოქაბელთა რიცხვში ამ სიტყვების შეტანის მიზეზი მათი სარიტუალო და რელიგიური დანიშნულება, არაკონვენციურობა (ისინი არ წარმოადგენს ყოველდღიური სამეტყველო ენის ნაწილს) და ეტიმოლოგიური ბუნდოვანებაა, რის გამოც, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი ცნების ტრადიციული გაგება და მეცნიერული ინტერპრეტაციები თანხვედრა ერთმანეთს (მაგ.: ჯგერაგ – წმ. გიორგი; ლამაჟია – ღვთისმშობელი), საკითხი კვლავაც პრობლემური რჩება და შემდგომ კომპლექსურ, სიღრმისეულ შესწავლას მოითხოვს, რაშიც მნიშვნელოვანია მუსიკოლოგიური წვლილი¹⁵.

რუდიმენტული ვოქაბელების ჟანრობრივი არეალი უფრო ფართოა, სტრუქტურულადაც უფრო მრავალფეროვანი და მოიცავს ვერბალურ ერთეულებს და კომპლექსებს, რომელთა შესახებ არავითარი ტრადიციული დეფინიცია არ არსებობს და არც მეცნიერული კვლევის საგანი გამხდარა.

ამგვარ ვოქაბელთა ჯგუფს შეადგენს ლექსიკური ერთეულები და კომპლექსები, როგორებიცაა: სადამ („სადამ), გა („გა“), შაიოდა („ჯგერაგ“), ლგრდე („ელია ლგრდე“), რაიდილი („ლაჟღავშ“, „დიდებათა“), რაილი („დიდებათა“), იაჟო, იაჟოდი, („დიადებ“, „გა“, „ქალთიდ“), შაი ჟოდი რირო რაშა, საიჟოდი („დალა კოჯას ხელღუაჟალე“), ჟოიდა („სადამ“, „ჩეყასიო რამსას“), ჟოისა რერა რამაიდა, შაიამა შამარერა, ჰორი, ჰორირა, შინა ჟორგილ ჟორგილ ჟასა, ჟო შინა ჟორგილე (ფერხულით და ცეკვით სათქმელ სიმღერებში, რომლებიც ათეულს აღემატება); შორისდებულები: ჟოი („მირანგულა“, „სოზარ ციოჟ“, „ირინოლა“), ჟაი (ზარი), შიშადა („შიშადა გერგილ“), იეჰა (მეტწილად ჰიმნურ საგალობლებში). **ლექსოიდები**: ბაილ ილბა („ბაილ ბეთქილ“), ბილება („ბიბა“), აულ-გაულ, ალილო-თალილო („ალილო“), ალი ღალი („კვირია“).

15 საკვლევ საკითხთა მრავალფეროვნება და კომპლექსურობა სტიმული აღმოჩნდა კვლევების გასაგრძელებლად და შედეგად, ვმუშაობთ რამდენიმე სტატიაზე, რომლებიც სწორედ არქაული და რუდიმენტული ჯგუფის ვოქაბელის შემცველ საგალობლებს („ჯგერაგიშ“, „სადამ“, „ელია ლგრდე“) ეხება. პრობლემის მოცულობა და შეზღუდული ფორმატი არ გვაძლევს წინამდებარე სტატიაში მათი განხილვის საშუალებას.

ასემანტიკური ვოქაბელების ჯგუფში შედის ფორმის (მუსიკალური კომპოზიციის) მაკონსტრუირებელი ვერბალური ელემენტები, ე.წ. „ფილერები“, როგორებიცაა, ერთი მხრივ, სიტყვებში ჩაწნული მარცვლები, ხმოვნები და კომპლექსები: ი, იჰო, იო, იჲო, ჶა, იჲა, ჶო, და, ია (ყველა ჰიმნურ საგალობელში), თადა („დიდებათა“), ადა, დ, ჰა ჶოი, იჲა დიჲაი ჶოდითა ჶა ჰოდითო, ო, ჰა ჶოი, უ (ლამ'უ'რიას; „რიჰო“), აიჲოჰო, ჶოი (ო ქრისდემ), იჲოდა („ლემჩილ“), ფრაზებს, მუხლებს შორის დამაკავშირებელი ხიდები, რომლებიც უზრუნველყოფს მთლიანი კონსტრუქციის ერთიანობას და გამჭოლ განვითარებას: ოიო, ი, იჰო, იჲო, ჶო, ჶო, ჶჶ, ოო, ჶოდიაგო, , ჰოიდა, ოდა (ჰიმნურ საგალობლებში), ოო, ჶოსაჲირია , ო რერა, ო რირა, იჲო, ჰოი, ოია, ოდიო, დიეჲო ჰა, ჰირი, ჰორი, ი, ა, დიჲა, ჶოდითო, ჶოიდა (როგორც ჰიმნურ საგალობლებში, ასევე ფერხულით და ცეკვით სათქმელ სიმღერებში).

კლასიფიკაციის პროცესში გამოიკვეთა ზოგიერთი ვოქაბელის თავისებურება, რომელთაგან რამდენიმეზე შევჩერდებით.

5.1. პოლისემიური ვოქაბელები. შორისდებული „ჶო“ იმის მიხედვით, თუ რა ადგილი უკავია ამ მარცვალს სიმღერის კონსტრუქციაში და რომელ ვერბალურ-ინტონაციურ კონტექსტულურ ჩარჩოში გვხვდება, იგი ცვლადი მნიშვნელობისაა. „ჶო“ და მისი რამდენიმე ფორმა განსხვავებულ კონტექსტში ჟღერს და სვანური ენის არმცოდნისათვის შესაძლოა ყველა შემთხვევაში ერთნაირად აღიქმებოდეს.

„ჶო“-ს სვანურ ენაში რამდენიმე კონოტაცია აქვს: სასაუბრო ენაში წოდებითი ბრუნვის ნიშანია და მოწოდების, ხმოვის აღმნიშვნელი შორისდებულის ფუნქცია აქვს. მაგ.: „ჶო, გიგო“ (ჰეი, გიგოვ!); ასევე, დასტურის ნიშანია: „ჶო“ (ჰო). ამასთან, შორისდებული „ჶო“ „ი“ ხმოვანთან კომბინაციაში – „ჶო-ი“ – იძენს სიტყვის განმეორებითი ხმოვის („ისევ“) მნიშვნელობას. შესაბამისად, სვანური სიმღერების კონსტრუქციაში სხვადასხვა ადგილას გვხვდება სიმღერის შინაარსიდან და დანიშნულებიდან გამომდინარე. ჰიმნების დიდი უმრავლესობა იწყება შორისდებულით „ჶო“, რომელსაც მოსდევს რომელიმე არქაული ვოქაბელი ან რუდიმენტული, ან ლოცვითი შინაარსის სიტყვა, მაგ.: „ჶო ჯგერაგ“, „ჶო გა“, „ჶო ქრისდემ“, „ჶო რიჰოი“, „ჶო რაილი“, „ჶო შეხე აბრამ“, „ჶო დიდება“, „ჶო ლილე“. გვხვდება „სუფთა“ სახითაც „ჶოო“ („ზარი“). აღნიშნული მოვლენა ვრცელდება მხოლოდ ჰიმნურ სიმღერებზე, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ღვთაების მოწოდების, ხმოვის ფუნქცია აქვს სავედრებლად და/ან სადიდებლად. დაკვირვება აგრეთვე ცხადყოფს, რომ „ჶოი“-ს ფორმა განმეორებითი მოწოდების (ხმოვის) მნიშვნელობას იძენს და ძირითადად გვხვდება ფრაზის გან-

მეორეებს შორის, მუხლის (წინადადების) შემოსაბრუნებლად (მაგ.: ჰიმნურ სიმღერებში „გა“, „ცხაუ ქრისდეშ“; „ო ქრისდეშ“, „ზარი“). „ჟოის“ ამ მნიშვნელობით გამოყენების ირიბი საბუთია „ჯგერაგის“ და „კვირის“ ის ვარიანტები, სადაც მუხლის შემობრუნებისას „ჟოი“ შორისდებული ჩანაცვლება რიცხვის აღმნიშვნელი სიტყვით:

ვო ი	მერმამდ იჟო, მესმამდ იჟო (მეორეჯერ, მესამეჯერ)
ჟო იეჰა ლაიგჟოიჟო („ჯგერაგის“)	მერმამდ იჟო ჯგერაგ (ადიშის „ჯგერაგის“)
ჟოიიეჰა გა ჰა... („ცხაუ ქრისდეშ“)	მესმამდ იჟო მაცხვარს (ფალიანის „კვირია“)

ფონოლოგიურად და მორფოლოგიურად მსგავსი შორისდებულია „ჟოი“, რომელიც „ჟოი“-საგან განსხვავებით წარმოადგენს ჭუნირზე სათქმელი სამგლოვიარო სიმღერების განუყოფელ ნაწილს და მწუხარების გამოძახებელია. მაგ.: ჟოი დედეშ („მირანგულა“, „სოზარ ციოყ“).

5.2. ჟანრული კუთვნილების მქონე ვოქაბელები. როგორც აღვნიშნეთ, ზოგიერთი ვოქაბელი ამჟღავნებს ჟანრულ კუთვნილებას. ამ მხრივ საყურადღებოა ვოქაბელური ერთეული „იეჰა“, რომელიც მხოლოდ ჰიმნური ტიპის საგალობლებისთვისაა დამახასიათებელი და სხვაგან არ გვხვდება. სვანურ დიალოგურ მეტყველებაში გავრცელებული ფორმულაა:

კითხვა: „ჟო გიგო!“ (ჰეი გიგოჲ!)

პასუხი: „იეჰა!“ (გამოძახილი. ქართული „ბატონოს“ შესატყვისი).

ამგვარ დიალოგურ ფორმულას ვხედავთ ჰიმნური ტიპის ბევრ საგალობელში. მაგ.: „ჟო ი იეჰა შხჟარუჩია“ („ქალთიდ“), „ვო იეჰაა ცხაუ ქრისდეშ“ („ცხაუ ქრისდეშ“), „ჟო ჯგერაგ ი იეჰა“ („ჯგერაგის“), „ო ქრისდეშო ლგმაზრე ჟო იეჰა“ („ო ქრისდეშ“), „ვო იეჰე დიჰოო კჟირიჰოო სადამსუ ჟო“ („სადამ“), „ჟო იეჰე“ („ზარი“); ვოქაბელის ვერბალური და რიტმულ-ინტონაციური ჩარჩო, მხოლოდ ჰიმნური კუთვნილება, აგრეთვე მისი ადგილი სიმღერაში მიუთითებს იმაზე, რომ „იეჰა“ გარკვეული სემანტიკური მნიშვნელობის ვოქაბელი უნდა იყოს და შესაძლოა, სწორედ მიმართვის ობიექტის (ამ შემთხვევაში ღვთაების, წმინდანის) გამოძახილის მნიშვნელობა ჰქონდეს. სვანური დიალოგური მეტყველების შესაბამისად, სადაც „იეჰა“ ორმხრივი კომუნიკაციის, მოწოდებაზე პასუხის (გამოხმაურების) ფუნქციის მატარებელია, საკვებით შესაძლებელია, რომ აღნიშნულ ვოქაბელს საწე-

სო-სარიტუალო (სავედრებელ, სადიდებელ) ჰიმნშიც იგივე ფუნქცია ჰქონდეს.¹⁶ რელიგიური აქტი ამქვეყნიურის იმქვეყნიურთან კონტაქტის დამყარებას ემსახურება და, შესაბამისად, მხმოებელის ლოცვაზე უზენაესი ძალის გამოძახილი ის დიალოგური ფორმაა, რომლის მეშვეობითაც დასტურდება, რომ მიწიერისა და ზეციერის კავშირი შედგა, რისკენაც მუდმივად ისწრაფვის რელიგიური სვანი.¹⁷ ვფიქრობთ, ლოცვის ეს ფორმა საკულტო მსახურების არქაულ გენეზისზე (ონტოლოგიაზე) მიუთითებს. ამ მოსაზრების ერთ-ერთი ირიბი არგუმენტია ის ფონეტიკური თავისებურება, რომელიც სვანურ ენაშია შემორჩენილი და რომელიც სვანურ სასიმღერო (ე.წ. „უსიტყვო“) ტექსტებში ფონემა ჰ-ს ინტენსიურ გამოყენებას უკავშირდება. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ენათმეცნიერ გ. ახვლედიანის დასკვნა, რომელსაც ს. ჟღენტი სვანური ენის ფონეტიკის შესახებ თავის გამოკვლევაში ციტირებს: „როგორც ჩანს, ქართულში ძველად უფრო გავრცელებული იყო ხმოვნის ფშვინვიერი შემართვა, ვიდრე დღეს: ამას მოწმობს ხმოვნის წინ ჰ-ს თანდათან გადავარდნა დამწერლობაში“ [ჟღენტი 1949:121-122].

ჟანრულ კუთვნილებას გამოხატავს შორისდებული „ვაი“-ც, რომელიც მხოლოდ სამგლოვიარო ჰიმნ-საგალობელ „ზარში“ გვხვდება. ფონოლოგიურად მისი მონათესავე „ჟუის“¹⁸ კი გვხვდებით ისეთ ჰიმნურ სიმღერებში, როგორიცაა: „ჯგერაგ“, „კვირია“, „ქრასია“, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ სვანურ სიმღერაში „ჟუი“ პოლისემიური შორისდებულის მნიშვნელობებით გვხვდება და შესაძლოა აღტაცებასაც გამოხატავდეს („ჯგერაგში“) მწუხარებასთან („კვირია“) ერთად.¹⁹

ვოქაბელური კომპლექსი „ჟოსაუ რერა“ ფერხულითა და ცეკვით სათქმელ სიმღერებში გვხვდება; ხშირად სვანები „შაირის“ ტიპის სიმღერებს ვოქაბელების მიხედვით განსაზღვრავენ და სიტყვების: „შა-

16 სვანურ პოეზიაში გვხვდება ტექსტი სახელწოდებით „ნეზვი, ნეზვი“, რომელიც აგრეთვე შეიცავს დიალოგის იდენტურ ფორმას: „ჟო, გივი!---- ჟო – ჰა! [შანიძე... 1939:258].

17 მ. შნაიდერი თავის სტატიაში მუსიკის წარმოშობის შესახებ ამბობს, რომ რიგ „პრიმიტიულ“ სოციალებში ვოკალიზებული მარცვლები არ წარმოადგენს შემთხვევით ენობრივ ერთეულებს, მათ სემანტიკური მნიშვნელობა აქვს და მაგიური დატვირთვა ენიჭება [შნაიდერი 1957:3]; შოტლანდიური არალექსიკური ვოქაბელების შესახებ ვრცელი ნაშრომის პირველივე აბზაცში ქ. ჩამბერსი განმარტავს, რომ შეგნებულად არიდებს თავს ცნება „nonsense“-ის გამოყენებას, რადგან ხშირად ვოქაბელები შეიცავს კონკრეტულ მუსიკალურ აზრს სიტყვების მსგავსად, რომელთაც სემანტიკური მნიშვნელობა აქვს [ჩამბერსი 1980:1].

18 სვანურისაგან განსხვავებით, „ვუი“ გურულ ზარში გვხვდება და მას ერთმნიშვნელოვნად სამგლოვიარო კონტაქცია აქვს.

19 პოლისემიური შორისდებულების არსებობაზე ქართულ სასიმღერო ტექსტებში აღნიშნავს ნ. კალანდაძე-მახარაძე [კალანდაძე-მახარაძე 1993:10].

იდა“, „საიჭოდა“, „შაიჭოდის“ გაგონებისას ამბობენ, რომ იგი „შაირია“. აკვნის ნანებისთვის ტიპური ვოქაბელი სვანეთშიც „ნანას“ ფორმები, „ნანილ“ და „ნანილაა“.

ზოგიერთი ვოქაბელი სხვადასხვა ფორმისა და კომპოზიციის მქონე სიმღერებში გვხვდება. ასეთთა რიგს განეკუთვნება: **ჭოდი, ჭოდა, ჭოდე** (ფერხულები: „ლაჟღავშ“, „დიდებათა“, „შიშადა გერგილ“, „მურზა ი ბეჭილ“, „შეხე აბრამ“, ჰიმნები: „ქალთიდ“, „ლილეს“, „რიჰო“, „ცხაჭ ქრისდეშ“, „ო ქრისდეშ“, „გა“ და სხვ.).

5.3. კოდირებული ფონემები და მარცვლები.²⁰ როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ზოგიერთი თანხმოვანი ფონემა შესაძლოა, სიტყვის გასაღებად იქცეს. ეს განსაკუთრებით ეხება იმ ვერბალურ ენას, რომელიც ჰიმნური სიმღერებისთვისაა დამახასიათებელი და რომელიც ყველაზე გაუგებარი და ბუნდოვანია სემანტიკური ერთეულების უკიდურესად ძუნწი გამოყენების ან არარსებობის გამო. ეს დეფიციტი ივსება სწორედ ვოქაბელების მეშვეობით და ზოგჯერ მათი სიჭარბე იწვევს შთაბეჭდილებას, რომ ტექსტი მთლიანად ასემანტიკურია. ამისი მიზეზი არ არის მარტო სვანური ენის არცოდნა, რადგან ხშირად თავად ადგილობრივ შემსრულებლებს არ შეუძლიათ, განმარტონ ტექსტების მნიშვნელობა. ამის მიუხედავად, საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ინტონირებისას სვანი შემსრულებლები ცდილობენ ზედმიწევნით დაიცვან ტექსტის „სიწმინდე“ და ამბობენ, რომ „უფლება არ აქვთ, შეცვალონ ბგერები“ [გურგენ გურჩიანი, ვასო ფარჯიანი, 26 მაისი, 2015, დმანისი]. თავდაპირველად ჩავთვალებთ, რომ „ბგერებში“ გულისხმობენ მუსიკალურ ბგერებს და კითხვაზე, თუ რამ განაპირობა, ასეთი მკაცრი მემკვიდრეობითი ვალდებულების შემთხვევაში ის ფაქტი, რომ მის მიერ ჩაწერილი „ო ქრისდეში“ განსხვავდება იმავე მთქმელებისგან ჩვენ მიერ ლატალში დაფიქსირებული „ო ქრისდეშისაგან“, მიპასუხა: „ჰანგი, მუსიკა შეიძლება შეიცვალოს ცოტათი, მაგრამ თუ სიტყვებს შეამოწმებთ, აღმოაჩენთ, რომ ერთი და იგივეაო“. საყურადღებოა, რომ მსგავსი ვალდებულება განსაკუთრებით ვრცელდება სწორედ ჰიმნური ტიპის სიმღერა-საგალობლებზე, რომელთა ვერბალური ტექსტების დიდი ნაწილი შინაარსსმოკლებულ სიტყვებზე ან არალექსიკურ მარცვლებზეა აგებული. ბატონმა გურგენმა ჩვენი კითხვის პასუხად ის შემთხვევაც გაიხსენა, როცა დიდი ხნის წინ სიმღერის ჩაწერის დროს ერთმა მოხუცმა სვანმა უთხრა: „ზოგჯერ „ლილეს“ თქმისას

20 ციტირებულ სვანურენოვან ტექსტებში ვიყენებთ ზოგიერთ ასოს, რომელიც, მართალია, ზედმიწევნით ზუსტად ვერ გამოხატავს სვანური ენის ფონეტიკურ თავისებურებებს, მაგრამ რამდენადმე უახლოვდება მას.

ამბობენ „ლილე დაი“, რაც არასწორია, უნდა იყოს „ლილე ჰოი“.²¹ ლახუშდში ადგილობრივი ოსტატების მიერ სიმღერის სწავლების პროცესზე დაკვირვებაც ამასვე ადასტურებს: მასწავლებლები დიდ ყურადღებას უთმობენ ტექსტის (განსაკუთრებით სწორედ ვოქაბელური მარცვლების, ხმოვნებისა და კომპლექსების) ზუსტ წარმოთქმას და პირიქით, მოწონებითაც კი ხვდებიან ჰანგის, მელოდიური ქსოვილის ინტონაციურ „შეთამაშებებს“, იმპროვიზაციებს გარკვეული საზღვრების (სვანური ინტონაციური ჩარჩოს) ფარგლებში. ეს ფაქტი მკაფიოდ მიუთითებს ვოქაბელებით მდიდარ საენურ სასიმღერო ენაში მათ რელიგიურ მნიშვნელობასა და დანიშნულებაზე.

ტექსტების გაშიფვრისას ჩანს, რომ ზოგიერთი ფონემა ამა თუ იმ ჰიმნური საგალობლის კუთვნილებაა, ან ფონემების მეშვეობით შესაძლებელია ტექსტის გამორკვევა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ისეთი სონანტები²² და თანხმოვანი ფონემები, როგორებიცაა: **ლ, ზ, შ, დ, ს, ჯ**. აგრეთვე, მარცვლებისა და/ან სილაბიზირებული თანხმოვნების წყვილები: **გუ, გვ, ზუ, ღვ**. აღნიშნული ვერბალური ერთეულები ვოქაბელების გარემოცვაში ხშირად მთელი სიმღერის ტექსტს ქმნიან. მაგ.: „ლალმა“²³ (იჷა)(დიჷა)(იჷოდი)(ჷა)(ჷა)(ჰოდიჷო)ჰ(ოი)(ჰა)(ჷოი)დი(ჷო)(იეჰა)(ჰო)“ („ცხაჷ ქრისტეში“), „ლა(ი)გვ(იჷო)შე(იჷო)და“ („ჯგერავიშ“), „ლაილაიმა(იჷო) ზურედი(ჷოი)რიჰო“ („ო ქრისტეში“), „(ჷოიჰა)ადი(ჰო)თმსი(იე)(ჰაა)(ჰაა)(ჷო)“ („სადამ“). როგორც ვხედავთ, მოცემული თანმიმდევრობით, ვოქაბელებში ჩაკარგული ბგერებისა და მარცვლების მეშვეობით შესაძლებელია ამოკითხვა: „ლალმაზიდი“ – ვილოცოთ; ლაგვ(უ) შედა – შეგვეწიე; „ლალმაზურედ რიჰო“ – ვილოცოთ განთიადისას; „ადიომსი“ – ადამს²⁴.

21 საყურადღებოა, რომ აღნიშნული წესისადმი ამგვარი პატივისცემა ასევე დადასტურდა ეკომიგრანტ სვანურ სოფლებში ჩვენ მიერ ჩატარებული ექსპედიციების დროსაც. მიუხედავად იმისა, რომ ამ სოფლების სვანი მოსახლეობა გეოგრაფიული სვანეთისგან მოწყვეტილად ცხოვრობენ, აგრე უკვე 25 წელზე მეტია, აღნიშნული მიგრანტი სვანები წინაპრებისგან გადმოცემულ დაუწერელ კანონებს მორჩილად და მკაცრად მისდევნენ და თავს იკავებენ სიტყვების თვითნებური ინტერპრეტაციებისგან. ეს ფაქტი კიდევ უფრო განამტკიცებს ჩვენს მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ ყოველდღიური სასაუბრო ენისაგან განსხვავებით, სიმღერების ვოქაბელური ლექსიკონი შედარებით მდგრადი და სტაბილურია და დროთა განმავლობაში ნაკლებად ცვლადი.

22 „აღიარებულია, რომ საერთოქართველური ფუძეენის ფონემატურ სტრუქტურაში სამი კლასი გამოიყოფა: თანხმოვნები (ჩქამ-იერები, სონორები), სონანტები და ხმოვნები“ [ფუტკარაძე:2006].

23 ხაზგასმული მარცვლები და ფონემები სიტყვის შინაარსის მქონე სეგმენტებს წარმოადგენენ.

24 ამ სიმღერის ვოქაბელებზე დაკვირვებამ და ეთნოგრაფიული მონაცემების გაცნობამ უაღრესად საინტერესო შედეგები გამოავლინა. ამის გამო, როგორც უკვე აღ-

ვფიქრობთ, სვანური სასიმღერო ტექსტების გაშიფვრისას საჭიროა ამგვარი ვერბალური კოდების, ფონემა-გასაღებების გათვალისწინება. ვარაუდების მიუხედავად, რთულია დაბეჯითებით იმის მტკიცება, თუ კონკრეტულად რისი გასაღები შეიძლება იყოს ამგვარი ფონემები. მათი ტექსტში არსებობა შესაძლოა, განპირობებული იყოს რამდენიმე მიზეზით, რომლებიც აქ მხოლოდ საკითხის დასმის მიზნით მოგვყავს:

- მუსიკალური – მაგ.: რიტმულ-მელოდიური და კომპოზიციური მოთხოვნებიდან გამომდინარე, სიტყვა „ლაგუშედას“ მხოლოდ მცირე ნაწილი შეიძლება გაჟღერდეს სიმღერაში. მაგ.: „ტო-და“²⁵
- ტაბუ²⁶ – ტაბუ შესაძლოა იყოს არასრული (ნაწილობრივი) და მხოლოდ ცალკეულ მინიშნებას შეიცავდეს მხოლოდ განდობილთათვის.
- კონსტანტური ასოციაციები – როდესაც სიტყვის სემანტიკური მნიშვნელობა სრულიად იკარგება, მაგრამ ასოციაცია, როგორც მეხსიერების სტაბილური და მყარი კომპონენტი და მნემონიკური იარაღი, რჩება. ამის დამადასტურებელია, ვფიქრობთ, ის მკაცრი ვალდებულება, რომელიც სვანებს აქვთ სიტყვიერი ტექსტების შეურყვნელად დაცვასთან დაკავშირებით.
- გარდა ამისა, არსებობს კიდევ ერთი ასპექტი, რომელიც ლინგვისტურია. მაგ.: სონანტების როლი და მათი მნიშვნელობების დადგენა სვანურ სიმღერაში. ამიტომაცაა მნიშვნელოვანი მუსიკოლოგიურსა და ეთნოლოგიურთან ერთად ლინგვისტური მიდგომების გამოყენება.²⁷ უფრო მეტიც, მნიშვნელოვანია მთლიან კონტექსტში არა მარტო ლინგვისტური, არამედ პარალინგვისტური (მაგ., კინესიკური აქტები: შესტიკულაცია, მიმიკა და ა.შ.) მოვლენების გათვალისწინებაც.

5.4. უნიკალური ვოქაბელები. როგორც აღვნიშნეთ, ზოგიერთი ვოქაბელი განცალკევებით დგას და არ არის ჟანრობრივად ან კომპოზიციურად მარკირებული. ისინი გვხვდება სხვადასხვა ჟანრის ან

ვნიშნეთ, გამოსაცემად გამზადდებთ ცალკე კვლევას ჰიმნ-საგალობლის, „სადამ“-ის შესახებ.

25 ამ ფენომენს რუსული გაბმული სიმღერის (протяжная песня) ანალიზის საფუძველზე ი. ზემცოვსკი უწოდებს „სლოვობრივებს“ (словоиhrывы) [1967:65].

26 ტაბუს ფენომენს თავის მრავალტომიან ნაშრომში ვრცლად მიმოიხილავს ფრეზერი [ფრეზერი 1911].

27 კონსულტაციისთვის მადლობას ვუხდით ფილოლოგ ნიკოლოზ სანებლიძეს, რომელმაც ლინგვისტური კუთხით მნიშვნელოვანი ინფორმაცია მოგვაწოდა და სათანადო ლიტერატურაც შეგვირჩია.

ფორმის სიმღერებში. ამგვარ სიმღერებს შორისაა „ბაილ ბეთქილ“, „ბიბა“, „აულ გაულ“, „ზაშინავა“. მათგან ზოგიერთი – „ბილბა“ („ბიბა“), „აულ გაულ“, „ალილო-თალილო“ („ალილო“) – ლექსოიდების ჯგუფს განეკუთვნება. ზოგი მათგანი ვოქაბელთა რუდიმენტულ ნაირსახეობას წარმოადგენს. სამწუხაროდ, ლექსოიდების შემცველი სიმღერები ცოტაა შემორჩენილი. შესაძლოა იმის გამოც, რომ ლექსოიდები, ძირითადად, შელოცვებისთვისაა დამახასიათებელი და უფრო სამეტყველო (რეჩიტაციულ) სპეციფიკას განეკუთვნება, ვიდრე მუსიკალურს (რეჩიტაციული ხასიათის მიუხედავად). ვფიქრობთ, უნიკალური ვოქაბელები სულაც არ უნდა იყოს შინაარსსმოკლებული და უნდა უკავშირდებოდეს სიმღერაში, ბალადაში გადმოცემულ ამბავს, იდეას. ეს საკითხი საგანგებო კვლევას ითხოვს, მაგრამამჯერად მხოლოდ ერთ დაკვირვებას გაგიზიარებთ: „ბაილ ბეთქილ“ საწესო-სარიტუალო სიმღერების რიგს განეკუთვნება და მონადირე ბეთქილისა და ქაღალმერთ დალის მისტერიას გადმოსცემს.²⁸ ვოქაბელი „ბაილ ილბა“ ყოველი მუხლის ბოლოს რეფრენის სახით მეორდება და როგორც ცალკეული მუხლის, ასევე მთელი სიმღერის დასასრულ ნაგებობას წარმოადგენს. საყურადღებოა, რომ ახობაძე ბეთქილის დახასიათებისას ეყრდნობა თქმულებას, სადაც ბეთქილს იხსენიებენ, როგორც მდიდარ და ხელმარჯვე ვაჟკაცს. „ამიტომ, რომ როდესაც ბეთქანზე სიმღერას ასრულებენ, თან დააყოლებენ „ბაილ“, ანუ შეძლებულიო“ [ახობაძე 1957:13]. მაკა ხარძიანის თქმით, „მულახელებს, რომლებიც ამ სიმღერის შემქმნელად არიან აღიარებული... „ბაილ“ უთარგმნელ სიტყვად მიაჩნიათ და ზოგადად, საქებრად იყენებენ. მულახელი ჯონი შერვაშიძის თქმით, ესაა „საყვარელის, სანატრელის, ვაჟკაცის“ მნიშვნელობის ეპითეტი. რაც შეეხება გამოთქმას „ილბა“, მისი აზრით, ესაა შინაარსსმოკლებული სიტყვა, რომელსაც ოდესღაც, შესაძლებელია, „ჯირდა“ („გვყავდა“) ცვლიდა და ასიმილაციის შედეგად გლოსოლალიად იქცა“. აღნიშნული ინტერპრეტაციები მოწმობს, რომ „ბაილ“ დადებითი კონოტაციის სიტყვაა (იმის მიუხედავად, რომ ზუსტი ეტიმოლოგია უცნობია) და ეპითეტის ხარისხი ენიჭება ბეთქილთან მიმართებაში. არ ვიცი, ლინგვისტურად რამდენად შესაძლებელია, ისეთი ფონემები, როგორებიცაა „ჯ“, „რ“ და „დ“, ორმარცვლიან სიტყვაში დაექვემდებაროს ტოტალურ ასიმილაციას, მით უფრო, თუ ამ სიტყვის ეტიმოლოგია ნათელია, სიტყვა სასაუბრო ენის ხშირად გამოყენებადი წევრია და გმირის პორტრეტთან თავსებადი, რაც საჭვოს ხდის იმის დაშვებას, რომ მისი მნიშვნელობა გაფერმკრთალდა

28 ვრცლად ტექსტის შინაარსისა და კონტექსტის შესახებ მოგვითხრობს ვ. ახობაძე „სვანური ხალხური სიმღერების“ შესავალში [ახობაძე 1957:13-14].

და დროთა განმავლობაში მივიწყებულ იქნა. ბეთქილის გმირი ერთ-ერთი გამორჩეულია სვანურ მითოლოგიაში და ლეგენდის მორალიც სვანების რელიგიურ, შესაბამისად, ხელშეუხებელ და საკრალურ მოტივს – ღვთაების ღალატს, რაც თემის უბედურებასთან ასოცირდება – ეხება. სვანურ ეთნოგრაფიაში მოწმდება ერთი საინტერესო ტრადიცია – წყველა, შეჩვენება უკუღმა ლოცვით ან ხატის უკუღმა წერა²⁹ [სილოგავა 1988:215]. დალის განრისხება, შესაძლოა, თემისთვის სიკვდილის ტოლფასი იყოს.³⁰ განრისხებული დალი აღარ წყალობს მონადირეს და, შესაბამისად, თემს, რომელიც დიდადაა დამოკიდებული მონადირის პროფესიულ წარმატებაზე. ღალატში ბრალდებული და დალის დაუწერელი კანონის დამრღვევი ბეთქილი დაწყევლილი და დამარცხებულია. შესაძლოა, სწორედ ეს აისახებოდეს სიმღერის რეფრენშიც, სადაც დადებითი კონოტაციის ეპითეტი „ბაილ“ მეტათეზისს განიცდის. ამგვარი შეკვეცა, შესაძლოა, გამოწვეული იყოს მუსიკალური ენის თავისებურებებით და არ წარმოადგენდეს ლინგვისტურ მოვლენას. მეორე მხრივ, როგორიც არ უნდა იყოს ამ ვოქაბელის გენეზისი, „ბაილ ილბა“ სვანური მელოდიური აზროვნების მშვენიერი ნიმუშია და სხვა გამომსახველ ხერხებთან ერთად ტრაგიკული გმირის შთამბეჭდავ, ემოციურ სახეს ქმნის.

5. 5. ხიდი-ვოქაბელები და „ფილერები“: როგორც აღვნიშნეთ, ზოგიერთ ვოქაბელს ფორმის მაკონსტრუირებელი ფუნქცია აქვს. ამ რიგში შედის ცალკეული ხმოვნები, მარცვლები, სიტყვები: ი, ო, უ, ოდი, დაი, ჟოდიავო.

ქართულ ვოქაბელურ ლექსიკონში გავრცელებულია მარცვალი „და“, რომელიც ზოგჯერ გამოიყენება, როგორც კავშირი (დამოუკიდებელი სემანტიკური მნიშვნელობით), თუმცა მეტწილად გვხვდება, როგორც ფორმის მაკონსტრუირებელი ნაწილაკი, რომელიც მთლიანად განპირობებულია მუსიკალური ფორმის ქმნადობის კომპოზიციური კანონებით (მოთხოვნებით).

დაკვირვებისას აღმოჩნდა, რომ ზოგიერთი სიმღერის დასათაურებისას ქართული „და“ გამოიყენება კავშირის მნიშვნელობით

29 საინტერესოა, რომ სვანურ ეპიგრაფიკულ წარწერებსა და სახარების მინაწერებში ხშირად გვხვდება სრულიად გაუგებარი შელოცვითი ტიპის აზრსმოკლებული სიტყვები (ლექსოიდები?), რომლებიც კვლევას მოითხოვს. ერთ-ერთი ასეთი წყაროა მსგავსი ტექსტებით მდიდარი ქურაშის ოთხთავი, რომელიც გიპერტმა აღწერა [გიპერტი 2013].

30 სვანური სამონადირეო წესის მიხედვით, ნანადირევი მონადირეს თემისთვის უნდა გაენაწილებინა. ასე რომ, კარგ მონადირეს შეეძლო მთელი თემის გამოკვება. სვანური რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით, დალის წყალობის გარეშე მონადირეს ხელი მოეცარებოდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტი მთლიანად სვანურენოვანია; მაგალითად, „შიშა და გერგილ“, რომელიც თითქმის ყველა წყაროში ამ ფორმით გვხვდება. თუმცა სვანური პოეზიის ნიმუშებში დამოწმებულია სიმღერა სახელწოდებით „გერეგილა ლაღრაღ“, რომელიც იწყება სიტყვებით „შილეშადა გერგილ“ [შანიძე... 1939:186]. მიუხედავად იმისა, რომ მ. ხარძიანი საინტერესოდ განმარტავს სიტყვას „შილეშადა“, შესაძლოა ინერციით, მაგრამ მაინც გამოყოფს „და“-ს კავშირის სახით [ხარძიანი 2009:116-117]. კავშირი „და“ სვანურად არის „ი“. ამდენად, „შიშადა გერგილის“ შემთხვევაში „და“ ქართული თარგმანით არ უნდა იკითხებოდეს და, ვფიქრობთ, კავშირში უნდა იყოს სიტყვის „ლაგუშედა“ (შეწევნა) შეკვეცილ ან სახეშეცვლილ ფორმებთან, როგორიცაა, მაგ., შაიდი, შაიდი („ლილე“, „შაიდა ლილე“). ამგვარი შეკვეცა შესაძლოა, იყოს გამოწვეულია მუსიკალური ენის თავისებურებებით და ლინგვისტურ მოვლენას არ წარმოადგენდეს.

ისევე როგორც ქართულში, სვანურშიც „ი“ გამოიყენება, როგორც კავშირი, ერთი მხრივ, და, მეორე მხრივ, როგორც მუსიკალურ კომპოზიციაში ფორმის შემქმნელი ელემენტი მუხლებს, წინადადებებს შორის გარდამავალი ხიდის ფუნქციით. ამგვარი კავშირ-ვოქაბელების რიგს განეკუთვნება: ვოდივო, უ, უო, დაი, ოდი, ა.

ფილერ-ვოქაბელების ჯგუფში შედის: იჟა, ჟოი, იჟო, იაჟოდა³¹, და ა.შ.

ბარბალ დოლაშ	შგარიდა ლაშგარი	ლემჩილ
სგუფი(ჟა)ჯი(ჟოი) (დაბრძანება)	ინზოი(ჟო)რალეხა (იკრიბებოდნენ)	ლემჩილ(იაჟოდა)იქაქაშ (ყოჩაღ)
ჯაი(ჟა)დახი(ჟოი) (გქონდათ)	იჭრა(იჟო)ჟალეხა (სთავაზობდნენ)	გიჟორ(იაჟოდა)გილე (გიორგი)

5.6. დიალექტური და ინტერდიალექტური ვოქაბელები. სვანურ ვოქაბელურ ენაში გავრცელებულია სიტყვები და სიტყვათა ისეთი კომპლექსები, როგორებიცაა:

„შაიჟოდი (საიჟოდი) შამარერა“

„ჟოსაჟ რირო (რერა) რამაიდა“

31 ვფიქრობთ, იაჟოდას, ისევე როგორც ფერხულითა და ცეკვით სათქმელი რეფრენ-ვოქაბელების გამოყენებას, ორგვარი მიზეზი შეიძლება ჰქონდეს: ერთი მხრივ, შესაძლებელია, ეს სიტყვები და კომპლექსები იყოს რუდიმენტული (ანუ ოდესღაც შინაარსის მქონე) ვოქაბელები, რომელთაც, მეორე მხრივ, „მაკონსტრუირებელი“ ფუნქცია ენიჭება კომპოზიციაში, ანუ დროთა განმავლობაში სემანტიკური მნიშვნელობის მქონე სიტყვები და/ან ფრაზები გადაიქცა ასემანტიკურ, ფორმის შემქმნელ ელემენტად.

„უოსაჲ უორუდილო რამაიდა“ და სხვ.

საინტერესოა, რომ სვანეთში გასართობი ხასიათის, თითქმის ზღვარგადასულ ლხინზე იტყვიან: „უარაიდა ხარბ“ („ვარაიდა აქვთ“) (76 წლის მურად ფირცხელანი). რომ ჰკითხოთ, რას ნიშნავს „ვარაიდა“, ცხადია, პასუხს ვერ მიიღებთ, რადგან სიტყვის ეტიმოლოგიაც და მისი პირდაპირი მნიშვნელობაც უცნობია.³² მიუხედავად ამისა, მას მნიშვნელოვანი ემოციური ღირებულება აქვს. ეს მოვლენა შეიძლება შევადაროთ ბავშვის მიერ ადრეულ ასაკში სიტყვებით „გართობას“, რასაც მეცნიერები სიტყვის თავდაპირველი ლინგვისტური გამოყენების აქტიური ბუნების გამოვლინებად მიიჩნევენ [მალინოვსკი 1948:257]]. „უარაიდა“ უნდა იყოს ის ლინგვისტური „mode of action“, რომელსაც მალინოვსკი განასხვავებს სიტყვისგან, როგორც „means of thinking“ [მალინოვსკი 1948:251].

აღსანიშნავია, რომ ფონეტიკურად მსგავსი ვერბალური ერთეულები და კომპლექსები გვხვდება აფხაზურ სასიმღერო რეპერტუარში: რერაშა, რაშა, ვორაიდა, სივარაიდა, ჰა ჰაიდარა, ვორი დადა, ვო ვორირავო, ვარირადა, ვარადარა, ვორად სივარადა, ვორად ვოსარადა და ა.შ. რთულია იმის მტკიცება, აღნიშნული ვოქაბელების სამშობლო აფხაზეთია თუ სვანეთი, მაგრამ ფაქტია, რომ ორივე კუთხის სასიმღერო რეპერტუარში მათი გამოყენება მიუთითებს მათ ინტერდიალექტურ ბუნებაზე. თუმც, სავარაუდოდ, სვანების მიერ მხოლოდ გასართობი (საცეკვაო) ხასიათის რეპერტუარის „ვარაიდას“ სახელით მოხსენიება კნინობითი კონოტაციით, შესაძლოა, მათ აფხაზურ წარმოშობაზე ირიბად მიუთითებდეს. ზოგიერთი მკვლევარი აღნიშნულ აფხაზურ ვოქაბელებს შინაარსდაკარგულ სიტყვებად მიიჩნევს [კოვაჩი 1929:39, ახოზაძე 1957:6], ცნობილი აფხაზი ეთნოლოგი შ. ინალი-იფა კი აღნიშნულ სიტყვებს ნართული ეპოსის გმირებთან აკავშირებს [ინალი-იფა 1977:65-66].³³ ავტორი გადმოსცემს კეტუანის შესახებ ნარ-

32 თავის კვლევაში მეგრულ ენაზე აფხაზურის გავლენების შესახებ ვ. ჩირიკბა აღნიშნავს, რომ რეფრენი „ვარაიდა“ გავრცელებულია მთელ დასავლურკავკასიურ ენებში: „...Abx wara(y)da, saywarayda “refrain ...is known in Circ, Ub and Abaz, and from Kab it went to Osset ...The part sə – in saywarayda means “my” in all West Caucasian languages, though the form sə-y – (with the markery – of the alienable possession) is purely Ad, which gives reason to regard the Abx word as borrowed from Ad ...Apart from Megr, the refrain is known also in West-Geo dialects, and even in some eastern Geo dialects too, cf. Mox varada-varada ...” [Chirikba 2006:63].

33 მკვლევარს მოჰყავს ჩამონათვალი აფხაზური ნართული ეპოსის გმირებისა, რომელთა შორის არიან: რარირა – ნადირობის, ნადირთა და მონადირეთა მფარველ ღვთაებათა დედა; რიჰაირა – რარირას დედა; რადა (რაიდა) – რიმცის ვაჟი, ღრუბლებთან მეზრძოლი; რეირამა – რარირას უფროსი ვაჟი; რეირაშა – რარირას უმცროსი ვაჟი; რაშ – რიმცის მეორე ვაჟი.

თული ეპოსის ერთ-ერთ ვერსიას: მითოლოგიური გმირი კეტუანი ნადირთა მფარველ ღვთაება აუვეიფშას ჯოგს მწყემსავდა. აუვეიფშას დედას რარირა ერქვა, რარირას ქალიშვილს – რეირამა, ხოლო ვაჟს – რეირაშა. ერთხელაც კეტუანი გველმა დაკბინა. მწყემსი კუნძუზე ჩაჭიდებული მიჰყვებოდა დინებას და შველას ითხოვდა: „უა რარირა, რაჰაირა, რეირამა, რეირაშა!“ მას შემდეგ ეს სიტყვები აფხაზური სიმღერების ტექსტების ნაწილად იქცაო, ასკვნის ავტორი [ინალ-იფა 1977:32].³⁴

რამდენადაც რთულდება აღნიშნული რეფრენ-ვოქაბელების ეტიმოლოგიისა და ეთნოლოგიური დანიშნულების დადგენა, იმდენად აშკარაა, კომპოზიციაში მათი ადგილისა და როლის გათვალისწინებით, აღნიშნული ვოქაბელების ევფონიური და ფორმის შემქმნელი ფუნქცია. აგრეთვე, მიუხედავად იმისა, თუ როგორია ამ რეფრენ-ვოქაბელების მიგრაციის მარშრუტი (აფხაზეთიდან სვანეთში თუ პირიქით),³⁵ ასევე ნათელია მათი ინტერდიალექტური (ინტერეთნიკური) ბუნებაც.

მითოლოგიური კონტექსტის შესწავლისა და გათვალისწინების გარდა, მნიშვნელოვანია ენობრივ თავისებურებებზე დაკვირვებაც. იაკობსონი მართებულად შენიშნავს: „თუკი სიმღერის მიგრაციისას ახალი გარემოსთვის უცხო ფორმები – ბგერითი, გრამატიკული თუ ლექსიკური – ნაწილობრივ ნარჩუნდება, უნდა გავარკვიოთ, კონკრეტულად ნასესხები ტექსტის რომელი თავისებურებები რჩება შედარებით მდგრადი, ერთი მხრივ, ხოლო რომელი თავისებურებები იკარგება ახალი ენობრივი კოლექტივის მიერ სიმღერის თავისებისას. ნაწილობრივ, სასიმღერო ტექსტების ის ელემენტები, რომელთა დაკარგვითაც ლექსთწყობა ზარალდება, არცთუ იშვიათად ავლენს მეტ კონსერვატივს, ფ. ე. კორშის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ერთი და იმავე

34 აფხაზურ მუსიკაში სიტყვა-რეფრენების განხილვისას ამავე მოსაზრებას იზიარებს ნ. ჭანბაძე და ამბობს: “Известно и то, что у абхазов существует “Песня о Радеи Раще”... её первоначальный вариант посвящался братьям-освободителям родной деревни: Раде, Рашу и Сиуараде. Однажды, когда враги уводили в плен сельчан, среди которых оказался Раща, он хитростью уговорил захватчиков разрешить им петь, и пленники запели, призывая тем самым на помощь: “Уо-о-о Раща, Рада и Сиуарада. Если вы живы уо-о-о” [ჭანბა 2014:64-65].

35 ვოქაბელების მიგრაციის საკითხი ეჭვს არ იწვევს თუნდაც იმის გათვალისწინებით, რომ მეზობელ ეთნოსებს შორის ლინგვისტური გავლენები უნივერსალური მოვლენაა და ვოქაბელებიც ენის შემადგენელი ნაწილია. მსგავსი რამ დასტურდება ამერიკელ ინდიელთა ვოქაბელურ ლექსიკონშიც, სადაც ვოქაბელების მნიშვნელოვანი ნაწილი “lingua Franca”-ს როლს ასრულებს სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ინდიელ ტომებს შორის. საყურადღებოა, რომ ნ. მარმა გამოიკვლია სვანური ენის გავლენა ბალყარულ ენაზე და დაასკვნა, რომ ბალყარული ენა მთლიანად ან მისი გარკვეული ნაწილი ფონეტიკურად ბგერების თავისებურებებით გაფორმებულია სვანური ენით. ... ბალყარული ენა ხასიათდება სვანურისათვის დამახასიათებელი აფრიკატებით (ყ-ს ჩათვლით) [მარი 1929:46].

სიმღერის ქვეყნის ერთი ნაწილიდან მეორეში გადასვლისას“ ან „ერთი და იმავე სიმღერის თაობიდან თაობისთვის გადაცემისას“ [იაკობსონი 1962:87].

6. ვოქაბელების მუსიკალური კონტექსტი (ენა). ვოქაბელური ტექსტები ვოკალური შემოქმედების შემადგენელი ნაწილია და მხატვრულ-გამომსახველი წყვილის (ალიანსის) – სიტყვიერი ტექსტი და რიტმულ-მელოდიური ფიგურა – თანაბარუფლებიანი წევრია. ვოქაბელური ლექსიკა მუსიკისგან დამოუკიდებლად არ არსებობს (გამონაკლისია ლექსოიდებით მდიდარი შელოცვები და უცნობი ეტიმოლოგიის სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც თქმულებებსა და ლეგენდებში გვხვდება). შესაბამისად, როგორც თუთი შენიშნავს, „სვანური პოეზიის“ ანთოლოგიაში მხოლოდ კანტიკუნტად შეგვხვდებათ სიმღერების ტექსტები, რომლებიც ვოქაბელებსაც მოიცავს. თუთი შენიშნავს, რომ პოეზიის მკვლევრებსა და ფილოლოგებს ნაკლებად აინტერესებდათ ტექსტების ვოქაბელური ნაწილი და ჩაწერისას ყურადღების მიღმა რჩებოდათ [თუთი 2007:13]. მუსიკოსები პირიქით, მუსიკალური ტექსტის ყველა ასპექტს, ვოქაბელების ჩათვლით, აფიქსირებდნენ, თუმც, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ენის უტოლნარობისა და სხვა მიზეზთა გამო ტექსტების უმრავლესობა შეცდომებითაა ჩაწერილი.

დაკვირვებიდან ჩანს, რომ ვერბალურ-მელოდიური წყვილები სტაბილურ მუსიკალურ-ვერბალურ ფორმულებს ქმნის და სვანური მუსიკალური ფონდის ბაზისურ ელემენტებს წარმოადგენს, რომლებიც ამა თუ იმ სიმღერის „საშენ მასალად“ გამოიყენება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ფორმულების შიგნით დასაშვებია ვარიაციები, სემანტიკური შინაარსის მქონე სიტყვებსა და მათ მუსიკალურ თანხლებასთან შედარებით, ამგვარი (ვოქაბელურ-ინტონაციური) ფორმულები ყველაზე რეზისტენტული ცვლადებია და ტოტალურ მეტამორფოზას ან ასიმილაციას ნაკლებად ექვემდებარება.

სიმღერების ჩვენ მიერ შერჩეულ პირველწყაროებზე დაკვირვებამ ვერბალურთან ერთად გამოავლინა ზოგიერთი თავისებურება და კანონზომიერება, რომლებიც ვოქაბელების მუსიკალური ენის სისტემურ ხასიათზე მიუთითებს. ეთნოგრაფიული კონტექსტის გათვალისწინებით საწესო-სარიტუალო სიმღერების მუსიკალური ენა განსხვავებულია, კერძოდ:

- 1) საწესო სიმღერების პირველი, ჰომოგენური კლასის (ჰიმნი-საგალობლები) ჯგუფის ვერბალურ-მუსიკალური ენა ერთგვაროვანია და ახასიათებს ვოქაბელური ტექსტების უპირატესი და ინტენსი-

ური გამოყენება და ვერბალურ-ინტონაციური ჩარჩო-ფორმულების იდენტიფიკაცია;

- 2) საწესო სიმღერების მეორე, ჰეტეროგენული კლასის (ჰიმნი-ფერხული-ცეკვა) კომპლექსური ნაწილების ვერბალურ-ინტონაციური ფორმულები (მოდუსები) ასევე ერთგვაროვანია და, ამასთან, მდიდრდება საფერხულო-საცეკვაო ელემენტებით. თავის მხრივ, საფერხულო-საცეკვაო ვერბალურ-ინტონაციური ენაც უნარულია და გამოიყენება ფერხულითა და ცეკვით სათქმელ სიმღერებში.

6.1. ჰიმნური საგალობლების რიტმულ-ინტონაციური ფორმულები. როგორც სანოტო, ასევე აუდიოჩანაწერებზე დაკვირვებისას ჰიმნური საგალობლების ვოქაბელური და რიტმულ-ინტონაციური წყვილების რამდენიმე ნაირსახეობა გამოვავლინეთ, რომელთაგან საგანგებოდ გამოვყოფთ ე.წ. **სავედრებელ-სადიდებელ ვოქაბელებს**, რომლის ქვესახეობაა საკადანსო ვოქაბელები და ზოგჯერ ხიდი-ვოქაბელები; აგრეთვე **ფილერ-ვოქაბელები და ხიდი-ვოქაბელები**.

6.1.1. სავედრებელ-სადიდებელი ვოქაბელები. აღნიშნულ ჩამონათვალში მკვეთრად გამოხატული ჰიმნური ბუნება აქვთ ვედრების (ხმობის, ძახილის, მიმართვის ფუნქციის) ვოქაბელებს, რომელთაც არაერთ ჰიმნურ საგალობელში ვხვდებით. ეს ვერბალურ-ინტონაციური წყვილები გარკვეულწილად ცვლადი მონაცემია, რომელიც გულისხმობს ერთი ვერბალური (ვოქაბელური) ერთეულის მეორით ჩანაცვლებას კონტექსტის (ღვთაება, წმინდანი, ვისაც ეძღვნება საგალობელი) გათვალისწინებით.

ამგვარი წყვილების რიტმულ-მელოდიკური ფორმულა ერთგვაროვანია: სინკოპური ან თანაბარრიტმული (ზოგჯერ ქვედა დამხმარე ბგერით), რეჩიტაციული ტიპის მელოდიით, ნელი ტემპით, კვარტული ან კვარტინტაკორდული ვერტიკალის უპირატესობით, მახვილიანი პედალირებით ზოგიერთ ბგერა-მარცვალზე, ცეზურებით, რაც სავედრებელ ვოქაბელებს დამოუკიდებელი მიკრომუსიკალური ფრაზის მნიშვნელობას ანიჭებს და დიალოგურ ფორმას ქმნის. ზოგჯერ პედალირება ხდება ერთსა და იმავე მარცვალზე და ბგერაზე, ზოგჯერ კი მხოლოდ ერთი და იმავე სიმაღლის ბგერაზე, რომლის დროსაც მარცვალი შეიძლება შეიცვალოს. ამგვარი მახვილიანი პედალირება მძლავრი გამომსახველი ხერხია და ჰიმნის დრამატურგიული განვითარების ემოციურ კულმინაციას ქმნის. ამ მოვლენას, როგორც სვანური ჰიმნური საგალობლის ერთ-ერთ გამორჩეულ თავისებურებას, „ასონანსი“ ვუწოდეთ. შესაბამისად, ერთი და იმავე სიმაღლის ბგერისა და მარცვლის მახვილიანი პედალირება განესაზღვრეთ, როგორც სინქრონული (სიტყვიერი და მუსიკალური ერთდროულად) ასონანსი,

ხოლო მხოლოდ მუსიკალურ ბგერაზე (აკორდზე) პედალირებას „ნახე-ვარასონანსი“ (ან „მუსიკალური ასონანსი“) ვუწოდეთ. საერთო ნიშანი, რომელიც ამ ტიპის ვოქაბელებს აერთიანებს, არის შესრულების მანერა – მახვილიანი პედალირება ერთი სიმალლის ბგერაზე და დინჯი ტემპი. ძირითადად, გვხვდება შუა ნაგებობაში და ზოგჯერ – კადანსური ნაგებობის წინ.³⁶

სავედრებელ-სადიდებელი ვოქაბელების რამდენიმე სახეობა გვხვდება. მათ შორისაა: კური! იჰოი! ზუჰოია! დიჰოია! იო, იო, იო! იჰოი ჰოი ჰო! კვირჰოი! დოია დოია დომსია! იჰოი ჰოია! და სხვ. ასონანსური ვარიანტები მრავალფეროვანია (იხ. სანოტო ნიმუშები №№1-3, 5-16).³⁷

სინკოპირებული (მუს. ასონანსი)	თანაბარ-რიტმული (ზოგი მათგანი სრული (სინქრონული) ასონანსია)	დამხმარე ბგერით (სრული ან მუსიკა- ლური ასონანსი)
ი-ჰო-ი („კვირია“ „ო ქრისდეშ“) №15	იო-იო-იო (კვირია) №1	ჰა-ი-ჰა („კვირია“) №12
დი-ჰო-ი („ო ქრისდეშ“) №13	ჰა-ჰა-ჰა („ზარი“) №7	(ი)ჰო-(ი)-ჰო-(ი)ჰო („გა“) №2
ი-ა-ი („გა“) №11	ქრა-სი-ა („ქრასია“) №8	კვირ-ჰო-ი („სა- დამ“) №4
ზუ-ჰო-ი (ო ქრისდეშ) №5	ი-ჰე-ი („ო ქრისდეშ“) №6	
რი-ჰო-ი კვირ-ჰო-ი („გა“) №16	ჰა-ი ჰა-ი („ზარი“) №9	
	ი-ა-ი-ა („გა“) №10	

36 წინამდებარე კვლევა უკვე მზად იყო დასაბეჭდად, როდესაც გადავაწყდით ერთ საინტერესო მოვლენას: შალვა ასლანიშვილის საარქივო ჩანაწერების, კერძოდ, ხევის სასიმღერო ნიმუშებზე დაკვირვებისას გამოვლინდა ამ ტიპის ასონანსის არსებობა; საყურადღებოა, რომ აღნიშნული მოვლენა თავს იჩენს „დიდებაში“, რომელიც აგრეთვე საკულტო დანიშნულების საგალობელს წარმოადგენს. დავინტერესდით და იგივე საგალობელი სხვა, ე.წ. მეორეული, ანსამბლების შესრულებითაც მოვისმინეთ. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ აკორდული ვერტიკალი და მელოდიური ინტერვალური თანმიმდევრობა ზედმიწევნითაა დაცული, მოცემული მონაკვეთი სრულიადაც არ აღძრავს სვანურთან მსგავსების შთაბეჭდილებას. ამგვარად, აშკარად გამოჩნდა ასონანსის, როგორც სტილური მახასიათებლის, სტატუსი და, შესაბამისად, მისი ესთეტიკური ფუნქციაც. მეორე მხრივ, ისმის კიდევ ერთი საკვლევი კითხვა: რამ განაპირობა ორი განსხვავებული მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული ერთეულის მოცემულ ელემენტებს შორის ასეთი მჭიდრო მსგავსება? მოხვეურ და სვანურ სიმღერებს შორის მსგავსებას, თუმცა განსხვავებული ასპექტით, ჯერ კიდევ შ. ასლანიშვილი აღნიშნავდა. საკითხი მნიშვნელოვანია და შედარებით კვლევას.

37 ნოტირებული ნიმუშები ცხრილებსა და ფრჩხილებში მოცემული ნუმერაციით განთავსებულია დანართში.

სავედრებელ-სადიდებელი (მიმართვის, ხმობის) ვოქაბელური წყვილები განსაკუთრებით დამახასიათებელია ჰიმნური სიმღერების ორივე ჯგუფისთვის. შესავლის ფორმულაში ხშირად გამოიყენება მოწოდების შორისდებული „ჟო“, რომელიც ზევით განვიხილეთ. „ვოს“ ტიპის ვოქაბელური ფორმულები იწყება დაღმავალი მიმართულების რეჩიტაციული (წართქმის მსგავსი) სვლით ან ნახტომით, რომელსაც (ზოგჯერ) ცვლის აღმავალი სვლა და რომლებიც შეიცავს შორისდებულს „ჟო“. „ჟოს“ ტიპის ვოქაბელური ფორმულებია: „ჟო ჯგერანგ“, „ჟო გა“, „ჟო ქრისდეშ“, „ჟო რიჰოი“, „ჟო რაილი“, „ჟო შეხე აბრამ“, „ჟო დიდება“, „...ჟო კვირია“, „ჟო ლილე ჟო“ („ლილე“), „ჟო დიდაბ ჯგერანგსა...“ („კვირია“), (იხ. სხვადასხვა ვარიანტის სანოტო ნიმუშები №№17-25).

სავედრებელ-სადიდებელ ვოქაბელებში ცალკე აღნიშვნის ღირსია ფორმულა „იეჰა“, რომელიც თითქმის ყველა ჰიმნურ საგალობელში გვხვდება ზოგჯერ შორისდებულ „ჟოსთან“ კომბინაციაში. დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ მუსიკალური ფორმისა და ინტონაციური განვითარების თავისებურებამ შესაძლოა, გამოიწვიოს ვოქაბელის ვერბალური ნაწილის ცვლილება. მაგ.: „ჟო იეჰას“ ვარიანტები შეიძლება იყოს: „ჟო იჰა“, „ჟო იოჰა“, „ჟა იჰა“, „ჰა იეჰა“, „ჰე იაჰე“, „ჟოი ჟოიჰა“. „ჰა იჰა“, „იჰაი“ („კვირია“, „ოქრისდეშ“, „ზარი“, „ჯგერანგი“, „სადამ“, „საიოდეშ“ და სხვ. (იხ. სანოტო ნიმუშები №№26-32).³⁸ ამ ფორმულის ყველაზე სტაბილური ვოქაბელური (ვერბალური და რიტმულ-მელოდიური) ფორმულები მეტწილად ჰიმნის დიალოგური ფორმის შესავალში, მუხლის შემობრუნების წინ და საკადანსო ნაგებობებში გვხვდება და მას „იეჰას ფორმულა“ ვუწოდეთ. ვფიქრობთ, ნოტირებულ კრებულებში „იეჰას ფორმულის“ ვერბალური ტექსტები არ უნდა იყოს ზედმიწევნით ზუსტი, რადგან მსგავსი ვარიანტები არსად მოგვისმენია და ჩამწერთა მიერ თავისუფალი მიდგომისა და ინტერპრეტაციის შედეგს უნდა წარმოადგენდეს ან მუსიკალური მეტყველების თავისებურებებით, ესთეტიკური მოთხოვნებით იყოს ნაკარნახევი. მაგ.: ჰოი-დაა („ლილე“), „ჟა-ი-ა“ („კჟირია“), აუ-ჰა-ა („გა“) (იხ. სანოტო ნიმუშები №33, №35).

სავედრებელი ტიპის „იეჰას“ ფორმულის ყველაზე ტიპური ვერსია გვხვდება, როგორც დამწყების შესავალი, მუხლის (წინადადების) შესავალი, რომელიც ამავდროულად დამაკავშირებელი „ხიდის“ ფუნქციას ასრულებს, ანუ პოლიფუნქციურია. ინტონაციურად წარმოადგენს სილაბური ტიპის რეჩიტაციულ ნაგებობას, რომელიც ღვთაები-

38 როგორც ჩანს, სიტყვიერი ტექსტების პრობლემურობის გამო ხშირად ნოტირებულ კრებულებში ჰიმნურ სიმღერებს არ აქვთ მიწერილი სიტყვები, ამიტომ სანოტო ნიმუშებად მეტწილად ჩვენ მიერ გაშიფრული ნიმუშები მოგვყავს, რომლებიც ვეყრდნობით როგორც საარქივო ავთენტურ აუდიოჩანაწერებს, აგრეთვე ჩვენ მიერ ექსპედიციებში ჩაწერილ მასალას.

სადმი ერთგვარ ღალადის გამოხატავს. ფორმულის პირველი ბგერა ხაზგასმული მახვილით იმღერება და გრძელდება უფრო დიდხანს, ვიდრე მისი მომდევნო ბგერები. აღნიშნული ფორმულის მელოდიური მოდელი ყველა ჰიმნურ სიმღერაში უცვლელად მეორდება: (g)-f-g-f-d; ასევე უცვლელი რჩება მისი რიტმული მოდელი. ამგვარი ფორმულის ნიმუშებია: „ჯგერაგ ი იეჰა“, „ტო ჯგერაგ ი იეჰა“ („ჯგერაგო“), „ჰო იეჰა“ (საღამ), „ტო იეჰა“ („კვირია“), „(დი) ჰა ი იეჰა“ („ცხაუ ქრისდეშ“), „იჰა იეჰა“ („გა“), „დი ჰა იეჰა“ („საღამ“), „ტო ი იეჰა“ („ზარი“), „ტო ი იეჰა“ („ბერო ლაშგარ“), „), „ტო ი იეჰა“ („ზარი“), „ტო ა ი ეჰა“ („ზარი“), „ტო ი ეჰა“ („ცხაუ ქრისდეშ“), „იჰო იეჰე“ („გა“), „ტო ი იეჰა“ („გა“), „ტო ი იეჰა“ („ქალთიდ“) (იხ. სანოტო ნიმუშები №№36-51).

„იეჰას“ ფორმულის მეორე ვარიანტი კადანსური ნაგებობის შემადგენელი ნაწილია და ხშირად გვხვდება ჰიმნურ სიმღერებში. აღნიშნული ფორმულა სამხმიანი კომპოზიციის ორხმიან მონაკვეთს წარმოადგენს და, პირველი ვარიანტის მგავსად, მისი მელოდიკური ჩარჩო (a-g-a-f-e) ზედმიწევნითაა დაცული ყველა ჰიმნურ სიმღერაში. მაგ.: „დი ჰა ი იეჰა“, („ცხაუ ქრისდეშ“), „დი ჰა ი იეჰა“ („კვირია“), „ი ჰა ი იეჰა“ („კვირია“), „იჰა ი იეჰა“ („გა“), „დი ჰა ი იეჰა“ („საღამ“) და სხვ. (იხ. სანოტო ნიმუშები №52, №№54-61). საკადანსო ვარიანტს განეკუთვნება აგრეთვე „იეჰას“ კიდევ ერთი ნაირსახეობა: „ჰო ჰა ჰა: „იეჰას“ აღნიშნული ფორმა (e-e-d) ჟღერს უნისონში და ერთგვარად აჯამებს საგალობელს (იხ. სანოტო ნიმუშები №№62-65).

მსგავსი ვოქაბელური (ვერბალურ-ინტონაციური) ფორმულების არსებობა არ გამოორიცხავს სვანური ჩარჩო-ინტონირების ფარგლებში თავისუფალ ინტონირებას ინდივიდუალურად ამა თუ იმ ჰიმნ-საგალობლის შიგნით. ამგვარი თავისუფალი დიალოგური ინტონირების (ვედრება (ადამიანი) – პასუხი (ღვთაება)) „ტო იეჰას“ მშვენიერი ნიმუშია, მაგალითად, „ო ქრისდეშში“. „იეჰას“ ჯგუფის ვედრების, ხმობის არაჩვეულებრივი ნიმუშია ასონანსური ინტონირება „მარცვლებზე“: „იჰო“ („გა“), ან „იო“ („კვირია), რომლებიც წარმოადგენს „იეჰას“ ნაირსახეობას. აღნიშნული ფორმულის მელოდიურ-ჰარმონიული ჩარჩო შედგება პარალელური კვარტების და კვინტების თანმიმდევრობისაგან, რომელიც გადაწყდება ტერციაში (იხ. სანოტო ნიმუში №66). „იეჰას“ ჯგუფის ვოქაბელების განსაკუთრებით შთამბეჭდავი ასონანსური ტიპის გამღერება გვხვდება შემდეგ მარცვლებზე „იო“ („კვირია“) ან „იჰო“ („გა“), რომელიც წარმოადგენს „იეჰას“ ფორმულის თავისუფალ გადამუშავებას. პირველის გამღერება ხდება სინქრონული ასონანსით უნისონში თანაბარი რიტმით, ხოლო მეორე ჟღერს უნისონში სინკოპირებულ რიტმში (იხ. ნოტირებული ნიმუშები №№67-68).

სავედრებელ-სადიდებელი ვოქაბელების კიდევ ერთ ჯგუფს წარმოადგენს „დიდაბ“, ერთი მხრივ, და „შედა“, მეორე მხრივ, და მათი ვარიაციები. ლოცვებსა და სასიმღერო რეპერტუარის ტექსტებში გავრცელებულია სადიდებელი მიმართვა „დიდაბ“, ანუ „დიდება“, და სავედრებელი მიმართვა „შედა“ (ლაგუშედა), ანუ „შეგვეწიე“. ზოგჯერ სიმღერის სათაურადაც გვხვდება ეს სიტყვები, რაც მიუთითებს მათ ლოცვით დანიშნულებაზე, მაგ.: „დიადებ“, „დიდებათა“ („დიდება თარინგზელარს“), „ლაგუშედა“. გარდა ამისა, საწესო სიმღერების უმეტესობა შეიცავს სიტყვებს: დიდაბ, შედა (ლაგუშედა), მაგ.: „ლილე“ (დიდება, შაიოდა), „ლაჟღვაშ“ (დიდაბ), „დიდებათა“ (შედა, დიდება), „რიჰო“ (დიდება), „ჯგერაგიშ“ (შედა), „ბარბალ დოლაშ“ (დიდება).

ზოგიერთი ჰიმნი-საგალობლის ტექსტი სრულიად მოკლებულია შინაარსის მქონე სიტყვებს და მხოლოდ მარცვლებსა და შორისდებულებზე აიგება. დაკვირვების შედეგად გამოიკვეთა, რომ ე.წ. „უსიტყვო“ სარიტუალო სიმღერის ტექსტებში პრევალირებს მარცვლები და მარცვალთა ისეთი კომპლექსები, როგორებიცაა: ჟოდი, დაი, ჟოდა, ჰოდი, ოდე, დიჰა, ჟოდი, დიე და ა.შ. განსაკუთრებული ყურადღება დაევთმეთ ჰიმნური საგალობლებში იმ თითო-ოროლა სიტყვას, რომელიც იოლად „გასარჩევია“ ან რომლის „ამოკითხვაც“ შესაძლებელი გახდა ზევით აღწერილი მეთოდის მეშვეობით. ამ სიტყვების უმრავლესობა სწორედ ან „დიდება“, ან „ლაგუშედა“. ამან გვაფიქრებინა, რომ ცალკეულ მარცვლებს უნდა ჰქონოდა კავშირი სწორედ ამ სიტყვებთან და შესრულების კონტექსტთან. მარცვალთა ზევით ჩამოთვლილი კომპლექსები ამ ვარაუდს ადასტურებს და „დ“ ფონემის შემცველი კომპლექსები ხშირად ან „შედას“, ან „დიდებას“ ე.წ. „სლოვობრივებს“³⁹ წარმოადგენს. ცალკე კვლევის საგანია, რა შეიძლება იყოს ამგვარი „სლოვობრივების“ წარმოქმნის მიზეზები სვანურ სიმღერაში, თუმც, რამდენადაც სიტყვების მსგავსი „კვეცა“ ან ფრაგმენტაცია არ წარმოადგენს პოეტურ ან ლინგვისტურ მოვლენას, ვფიქრობთ, ამგვარი მოვლენა სასიმღერო მეტყველების კანონზომიერებებით უნდა იყოს

39 რუსული გაბმული მღერის (протяжный распев) კვლევისას ზემცოვსკი გამოყოფს „სლოვობრივებს“, როგორც მოვლენას, რომელიც განპირობებულია გაბმული სიმღერის კომპოზიციური თავისებურებებით. თუმც აქვე ამბობს, რომ „სლოვობრივები“ გვხვდება სარიტუალო სიმღერებში: გლოვის ნატირლებსა და საქორწილო სიმღერებშიც: „... ტირილის ტიპის სიმღერებში „სლოვობრივები“ ბუნებრივი ტირილის მხატვრულ იმიტაციას წარმოადგენს, როდესაც შემსრულებელი თითქოს ცრემლებთან ერთად „ყლაპავს“ სიტყვის (ფრაზის) დაბოლოებებს. სახუმარო სიმღერებში სიტყვის დეფორმაცია ხდება კომიკური ეფექტის შესაქმნელად და ამიტომაც უჩვეულო სახით ხდება მისი ხაზგასმა... გაბმულ მღერაში სლოვობრივები ერთ-ერთია „სასიმღერო სიტყვის“ ფორმის შემქმნელ ელემენტებს შორის...“ [ზემცოვსკი 1967:65].

ნაკარნახევი. ამასთან, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, მნიშვნელოვანია ეთნოლოგიური კონტექსტის გათვალისწინებაც.

როგორც ჩანს, ამ ტიპის „სლოგობრივ“ ვოქაბელებს ფორმის, კომპოზიციის შემქმნელი ფუნქციაც ეკისრება საკრალურ, ლოცვით დანიშნულებასთან ერთად. ის, რომ მსგავსი მარცვალ-ვოქაბელები სწორედ ჰიმნური სარიტუალო რეპერტუარის უცვლელი ნაწილია, მის სისტემურობაზე მეტყველებს და მხოლოდ ესთეტიკური მნიშვნელობა არ აქვს. პირიქით, ამ ვოქაბელთა ევფონიური დანიშნულება ფორმის, კონსტრუქციის შენების პროცესში მათი პირველადი რელიგიური დატვირთვით უნდა აიხსნას, როგორც ძალზე მნიშვნელოვანი და განუყოფელი ელემენტი. საბოლოოდ, მსგავსი ვოქაბელები ბინარული ფუნქციისაა და, შინაარსობრივად ერთად, ფორმის შემქმნელ როლსაც ითავსებს. ამგვარი ვოქაბელების ნიმუშები გვხვდება როგორც თავისუფალი ინტონირების ფარგლებში, აგრეთვე ჩარჩო-ინტონაციური ფორმულების სახით.

„შედას“ და „დიდების“ ჩარჩო-ფორმულებს განსაზღვრული ადგილი უჭირავს მუსიკალურ კომპოზიციაში, ძირითადად „ხიდების“ სახით გვხვდება და ხშირად სოლო ინტონირების ფარგლებში სრულდება. მსგავსი ფორმულები გვხვდება როგორც ჰიმნურ, ასევე ფერხულით შესასრულებელ სიმღერებშიც (იხ. სანოტო ნიმუშები №69-70):

დიდება	ლაგაშედა
ჟო-დი (ქრასია), №69	ჟო-და (ჯგგრანგიშ), №81
ჟო-დი (ქრასია), №70	და-ი (ორიალილოსა), №82
ჟო-დი-ი (გა), №71	ჟო-ო-და-ი (ციოყ მახვშ), №84
ო-დი (შაიდა ლილე), №72	და-ი (თამარ დედფალ), №83
ჟოი-დი (ცხაუ ქრისდეშ), №73	ჟო-და (შგარიდა ლაშგარი), №89
ჟო-დი-აჟო (საღამ), №74	ჟო-და (ქალთიდ, რიჰო), №87
ჟო-დი-ჟო (შიშადა გერგილ), №75	ჟო-და (შეხე აბრამ), №88
ჟო-დი-ჟო-ი (ლილე), №76	ო-და (ჯგგრანგიშ), №90
ჟო-დი-ი (საღამ), №77	ჟო-ო-და (ციოყ მახვშ), №85
ჟო-დი-ი (ყანსავ ყიფიანე), №78	შილე-და-ი (ლილე), №86

ვფიქრობთ, დროთა განმავლობაში აღნიშნული ვოქაბელური ერთეულები სვანური სასიმღერო მეტყველების განუყოფელ ნაწილად იქცა და პირველადი მნიშვნელობის მივიწყების შედეგად მხოლოდ მუსიკალური, მაკონსტრუირებელი და ევფონიური დანიშნულება შეინარჩუნა, როგორც სასიმღერო მეტყველებაში ინტეგრირებულმა ლექსიკურმა ერთეულმა. ამიტომ შედარებით გვიანდელ სიმღერებში ამ ერთეულების არსებობა ბუნებრივია იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ეს სიმღერები უშუალოდ რელიგიურ-სარიტუალო დანიშნულებისა არ არის.

გარდა ამგვარი ჩარჩო „ხიდი-ფორმულებისა“, „დიდებისა“ და „შედას“ ჯგუფის ვოქაბელებს შედარებით თავისუფალი ინტონირებაც ახასიათებს. ასეთ შემთხვევები მეტწილად ინტეგრირებული და ფრაგმენტირებულია მუსიკალურ-ვერბალურ ქსოვილში. ამისი ნიმუშები უხვად მოიპოვება სვანურ ჰიმნურ რეპერტუარში და, ნაწილობრივ, ფერხულით სათქმელ სიმღერებშიც:

ყო-დი-ყო-ი („ლილე“)

ყო-ი-დი-ყო⁴⁰ („ქალთიდ“)

გრასიყო-დე („ელია ლერდე“)

შაი-ყოდი („დალა კოჯას“)

ყოი-დი ო ყო-დი („ლაჟღავშ“)

შილე-და („ლილე“)

შეი-ყო-და („ჯგერაგიშ“)

ყო-ი-დი-ყო-ყო („ზარი“)

შაიდა ლილე-ყო („შაიდა ლილე“)

(იხ. სანოტო ნიმუშები №№ 91-99)

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან ჩანს სავედრებელ-სადიდებელი ვერბალურ-ინტონაციური ლექსიკონის გამოყენების სისტემატური და კანონზომიერი ბუნება, რაც შესაძლებელს ხდის მათი ნაირსახეობების გამოვლენას.

6.1.2. ხიდი-ვოქაბელები. ხიდი-ვოქაბელების რიგში შედის ისეთი ხმოვნები, როგორებიცაა „ი“, „უ“, „ო“ ან ხმოვანთა კომპლექსი „ოიო“ („ჯგერაგიშ“). ამ ჩამონათვალიდან განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება „ი“, რომელსაც, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ქართული „და“ კავშირის ფუნქცია ენიჭება და მუსიკალური აზრის გამჭოლი ხაზის განვითარებას უწყობს ხელს (იხ. სანოტო ნიმუში №12). ქართულ სასიმღერო რეპერტუარში ხმოვან „ი“-ს არ აქვს სვანური „ი“-ს

40 ფალიაშვილს ამ სახელწოდებით სიმღერაც ჩაუწერია სვანეთში მოგზაურობისას. სიმღერის ტექსტი ქართულ ენაზეა და სატრფიალო შინაარსისაა [ფალიაშვილი 1910:34].

ფუნქცია და, შესაბამისად, არც კავშირის და არც ნაწილაკის სახით არ გვხვდება. თუმც ნაწილაკი „და“ სვანურ სიმღერაში გვხვდება და შესაძლებელია მას ჰქონდეს რიტმულ-მელოდიური მახვილის დანიშნულება, რაზეც ს. ჟღენტი მიუთითებს თავის გამოკვლევაში [ჟღენტი 1963:48].⁴¹ ამგვარ ხიდ-ვოქაბელებს უნარული ფუნქცია აქვთ და მხოლოდ ფორმის კონსტრუირებაში მონაწილეობენ. თუმც, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ზოგჯერ მსგავს ფუნქციას ითავსებს სავედრებელ-სადიდებელი ვოქაბელებიც.

6.1.3. რეფრენ-ვოქაბელები. სვანური „ი“-ს ფუნქციასა და როლზე დაკვირვებამ ბუნებრივად გაგვიჩინა ინტერესი ვოქაბელთა ისეთი ჯგუფის მიმართ, როგორიცაა რეფრენ-ვოქაბელები, რომლებიც სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში შაირების, ფერხულით სათქმელი და საცეკვაო სიმღერების ვერბალური ლექსიკონის განუყოფელი ნაწილია.

ქართული ასემანტიკური სასიმღერო ტექსტების მცირე კვლევაში მ. შილაკაძე გვთავაზობს გლოსოლალიების ცხრილს საქართველოში გავრცელების არეალის მიხედვით და, მათ შორის, სვანურს. თუმც, როგორც კვლევიდან ჩანს, ავტორი მხოლოდ გარკვეული ტიპის ასემანტიკურ ტექსტებს აკვირდება და, ამდენად, აღნიშნულ ჩამონათვალში სვანური ვოქაბელებიდან მხოლოდ მცირე ნაწილი, კერძოდ, ჩვენ მიერ „რეფრენ-ვოქაბელებად“ სახელდებული ტექსტები ხვდება. აღნიშნული ცხრილიდან ჩანს, რომ რეფრენ-ვოქაბელების უმრავლესობა ინტერდიალექტურია და გვხვდება სხვადასხვა კუთხის სასიმღერო ტექსტებში. მაგ., სვანური ვოქაბელებიდან მხოლოდ ორი სახის ტექსტი ჩანს ინტერდიალექტური: ვორერა/ვორირა (სვანეთი, სამეგრელო), ჰარირა/ჰორერა/ჰორირა რირა (ქართლი, აჭარა, სამეგრელო, სვანეთი). რაც შეეხება ისეთ ვოქაბელებს, როგორებიცაა: რაშა რაშა შამარერა, ვოირირა რერა რამაშა, შაიაში შამარერა, ჰოი და ლილე, ავტორი მათ მხოლოდ სვანურ დიალექტს მიაკუთვნებს [შილაკაძე 1999:203-204]. ვფიქრობთ, მკვლევარს მიზნად არ ჰქონია ამგვარი ტექსტების დეტალური ანალიზი და დასკვნები სიმღერებიდან აღებული მთლიანი კომპლექსების შედარების საფუძველზე გამოიტანა. ამ კომპლექსებზე და მათ დეტალებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ისინი ვარიანტულ ცვლილებებს შეიძლება განიცდიდეს. მაგალითად: ვოქაბელები ორერა, ოსა ორუდილა, რომელთაც შილაკაძე [შილაკა-

41 ავტორს ამ მოსაზრების დამადასტურებლად მოჰყავს ამონარიდები სვანური სიმღერების – ლილესა და „მურზაი ბეჭილის“ ტექსტებიდან: „ჰოი და ლილე და...“ და „საი ჰოდი და... მურზაბეჭსი და ხოჩან და...“ . ტექსტები სანოტო კრებულებიდან აქვს ნასესხები და, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ამ ტექსტების უმრავლესობა დაზუსტებას მოითხოვს.

ძე 1999:203] გურიას, სამეგრელოს და აჭარას მიაკუთვნებს, გვხვდება სვანეთშიც, მცირედი ფონეტიკური განსხვავებებით: ვოსა ვორუდილა და ვორერა, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ აღნიშნული ვოქაბელები ინტერდიალექტურია გავრცელების არეალის მიხედვით.

ვოქაბელთა ეს ჯგუფი მკაფიო ლექსიკურ ფორმებთან ერთად გამოკვეთილი რიტმულ-ინტონაციური და კომპოზიციური თავისებურებებით გამოირჩევა. ამგვარი ვოქაბელები, თავისუფალი ინტონირების შემთხვევებში მეტწილად ინტეგრირებული და ფრაგმენტირებულია მუსიკალურ-ვერბალურ ქსოვილში. ამ ჯგუფის ვოქაბელები წარმოადგენს ვოქაბელთა კომპლექსებს, რომელთა რიტმულ-ინტონაციური ქსოვილი მკაფიოდაა ჩამონაკვთული და ვოქაბელ-ფილერებისა და კოდირებული ფონემა-მარცვლებისაგან არსობრივად განსხვავდება. რეფრენ-ვოქაბელების ვერბალური კომპლექსების ჰანგები ხშირად იზორიტმულია. საყურადღებოა, რომ ერთი ტიპის ვოქაბელური კომპლექსი კონკრეტულ რიტმულ ჩარჩო-მოდუსს უკავშირდება და ვოქაბელური ტექსტის შეცვლას შესაბამისად მოჰყვება რიტმული (და მელოდიურიც) მოდუსის შეცვლა. აღსანიშნავია, რომ მსგავსი კორელაცია ფიქსირდება აზრსმოკლებულ მარცვლებსა და სიმღერის რიტმულ ფორმულებს შორის ამერიკელ ინდიელთა სასიმღერო რეპერტუარშიც [ნეტლი 1953:161].

ამგვარი რეფრენ-ვოქაბელების ჯგუფს განეკუთვნება შემდეგი კომპლექსები:

„შაიჟოდი (საიჟოდი) შამარერა“

„ჟოსავ რირო (რერა) რამაიდა“

„ჟოსავ ჟორუდილო რამაიდა“

„შინა ჟორგილ ჟორგილ ჟოსა“ და სხვ.

საყურადღებოა, რომ ქართული სასიმღერო რეპერტუარის ტექსტების დიდი უმრავლესობა ინტერდიალექტურია და ხშირად ამა თუ იმ კუთხის სიმღერის მუსიკალური ენა დიალექტური, ხოლო სიტყვიერი ტექსტი ინტერდიალექტურია. ს. ჟლენტს სტატისტიკაც მოჰყავს და ამბობს, რომ მაგალითად გრ. ჩხიკვაძის კრებულში „ქართული ხალხური სიმღერა“ განთავსებული 207 სიმღერის ტექსტიდან დიალექტურ ფორმებს მხოლოდ 22 მათგანი ასახავს, ფალიაშვილის კრებულში შეტანილი 40 ნიმუშიდან კი მხოლოდ ერთი ტექსტია დიალექტური, დანარჩენი კი ინტერდიალექტური. ცალკე გამოყოფს სვანური სიმღერის ტექსტებს, რომლებიც სვანურენოვანია [ჟლენტი 1963:35-36]. როგორც ჩანს, მკვლევარი სვანურს დიალექტებში არ განიხილავს, რამდენადაც სვანური ენა ქართველურ ენას წარმოადგენს და არა დიალექტს.

კარგად ჩანს, რომ სვანური სიმღერების აბსოლუტური უმრავლესობა სვანურენოვანია და, შესაბამისად, ჩვენ მიერ ზევით განხილული ვოქაბელური ლექსიკონის დიდი ნაწილი ამ ენის პერიფერიულ ჯგუფს განეკუთვნება გარდა იმ რეფრენ-ვოქაბელებისა, რომლებიც ინტერ-დიალექტურ ჯგუფს მივაკუთვნეთ მოყვანილ მიზეზთა გამო. სხვა კუთხეებთან შედარებით, სვანური სიმღერის როგორც მუსიკალური, ასევე ვერბალური ენა უპირატესად „დიალექტურია“ (განსაკუთრებით ზემო სვანეთში). გამონაკლისებს შორის რეფრენ-ვოქაბელები შეიძლება ჩაითვალოს.

როგორც აღვნიშნეთ, რეფრენ-ვოქაბელები ფერხულითა და ცეკვით სათქმელ, ზოგჯერ საკრავთან შესასრულებელ სიმღერებში გვხვდება. ასევე გამოვლინდა ამ ტიპის ვოქაბელების ესთეტიკური ფუნქციაც. სიმღერის რიტმულ-მელოდიკურ ქსოვილში ორგანულად ინტეგრირდება რეფრენ-ვოქაბელების ვერბალური ტექსტები, მონაწილეობს მხატვრულ-ემოციური სახის შექმნაში და კომპოზიციური ჩარჩოს როლსაც ითავსებს (იხ. სანოტო ნიმუშები №№100-103).

საყურადღებოა, რომ სვანური მუსიკალური ენის დიალექტიდან გადახრა ძირითადად სწორედ ინტერდიალექტური ვოქაბელების მეორე სიმღერებში გვხვდება. მაგ., აღნიშნულ სანოტო ნიმუშებს შორის „ვოსარადა შვარადა“ ინტონაციურად ენათესავება აფხაზურს, ხოლო „სიმღერა სტალინზე“ ახლოს დგას მეგრულთან. აღსანიშნავია, რომ აღნიშნული ვოქაბელებით უფრო მდიდარია ბალსქვემო და ქვემო სვანეთის სასიმღერო რეპერტუარი, რაც ამ უკანასკნელთა მეზობელ კუთხეებთან (რაჭა, სამეგრელო, აფხაზეთი) ინტენსიური კავშირებით უნდა აიხსნას.

7. დასკვნა. სვანურ სასიმღერო ტექსტებზე დაკვირვების შედეგად გამოვლინდა ვოქაბელების ტიპები და სახეობები, დიალექტური და ინტერდიალექტური ვოქაბელების ჯგუფი, კორელაცია ეთნოლოგიურ კონტექსტსა და ვოქაბელების ჯგუფებს შორის, გამოიკვეთა ვოქაბელთა გამოყენების კანონზომიერებანი და სისტემურობა და ზოგიერთი ვოქაბელური ჯგუფის თავისებურებანი. კერძოდ:

- 1) ვოქაბელებზე დაკვირვებით მეტწილად შესაძლებელია მისი ჟანრული კუთვნილების განსაზღვრა;
- 2) გაირკვა, რომ ზოგიერთი ვოქაბელური მარცვალის პოლისემიურია და მნიშვნელობას იძენს სიმღერაში ადგილის მიხედვით და ეთნოლოგიური კონტექსტის გათვალისწინებით (მაგ.: **ვო, ვუი**);
- 3) სვანურ სასიმღერო ტექსტებში არსებობს კოდირებული მარცვლები და ფონემები და მათზე დაკვირვება ეთნოლოგიური

- კონტექსტის გათვალისწინების პარალელურად ტექსტის გაშიფვრის, და შესაბამისად, სიმღერის არსის გამორკვევის საშუალებას იძლევა (მაგ.: **ზ, შ, დ, ს, ჯ, გვ**);
- 4) უნიკალურ ვოქაბელებს კონკრეტულ სიმღერასთან მჭიდრო თემატური ნათესაობა აკავშირებს და შინაარსის, აზრის, არსის გადმოცემას ემსახურება;
 - 5) სვანურ ვოქაბელურ ლექსიკონში გამოიკვეთა დიალექტური (ლოკალური წარმოშობის) და ინტერდიალექტური (სხვა კუთხეებში, კერძოდ, აფხაზეთში გავრცელებული) ვოქაბელები. თუმც საგანგებო კვლევის გარეშე რთულია მიგრაციის მიმართულებაზე (საიდან საით) მსჯელობა;
 - 6) გამოჩნდა, რომ ხშირად „უსიტყვოდ“ მიჩნეული სიმღერების ვოქაბელები სულაც არაა შინაარსსმოკლებული და სიმღერაში კონკრეტული ფუნქციისა და მნიშვნელობის მატარებელია;
 - 7) ნათლად გამოიკვეთა ვოქაბელთა გარკვეული ჯგუფების მყარი მეტრულ-ინტონაციური ფორმულები, რომლებიც ამა თუ იმ ჟანრის ფარგლებში სასიმღერო მეტყველების ბირთვს შეადგენს (სავედრებელი და რეფრენ-ვოქაბელები);
 - 8) გამოვლინდა ზოგიერთი ვოქაბელის არქაული ბუნება. ასეთია, მაგალითად, „**ჟო იეჰა**“, რომელიც სვანურ ჰიმნურ საგალობელში დაცულ არქაიზმად მიგვაჩნია. იგი საკულტო-ლოცვითი დანიშნულებისაა და ამქვეყნიურის იმქვეყნიურთან მისტიკურ კონტაქტს განასახიერებს;
 - 9) ვოქაბელების ვერბალურ-მუსიკალურ წყვილებზე დაკვირვებით გამოჩნდა, რომ კომპოზიციური და რიტმულ-ინტონაციური თავისებურებები (დიალოგური ფორმა, ლაბილური მეტრ-რიტმი, მოკლე და შეყოვნებული ფრაზები, რეჩიტაციულ-პროსოდიული ინტონაცია) განპირობებულია საკულტო-ლოცვითი მიზნით. ამის ასონანსური პედალირება გარკვეული სიმაღლის ბგერაზე სხვა არაფერია, თუ არა ვედრების, ღაღადისის მუსიკალური კალკი (მაგ.: **იო, იო, იო** ან **ი-ჰა, ი-ჰა, ი-ჰა**);
 - 10) მეორე მხრივ, სიტყვების ფრაგმენტაცია („სლოვობრეზები“) შესაძლოა ესთეტიკური მოთხოვნებით იყოს გამოწვეული (მაგ.: ვოდა, ვოდი, დაი და ა.შ.);
 - 11) სავედრებელ-სადიდებელი ვოქაბელების გარკვეულ ნაწილს ბინარული ფუნქციაც გააჩნია და შინაარსობრივთან ერთად ფორმის მაკონსტრუირებელ ჯგუფს შეადგენს (მაგ.: **დაი, ოდი, ჟო-იეჰა** და ა.შ.);

- 12) ფილერ-ვოქაბელების ჯგუფი მცირერიცხოვანია და ხმოვან ფონემებს შეიცავს. ისინი ძირითადად ესთეტიკური დანიშნულებისაა და რიტმულ-მელოდიური ჰორიზონტალური ხაზის შევსებას ემსახურება;
- 13) გამოიკვეთა ინტერდისციპლინარული, კერძოდ, ეთნოლოგიური და ლინგვისტური მიდგომების გამოყენების აუცილებლობა. ეთნოლოგიური კონტექსტის გათვალისწინებამ საშუალება მოგვცა, ამოგვეკითხა ზოგიერთი ვოქაბელის მნიშვნელობა და გაგვეშიფრა აქამდე შინაარსსმოკლებულ სიტყვებად მიჩნეული ზოგიერთი ვოქაბელი;
- 14) ჩვენ მიერ შერჩეულ წყაროებზე დინამიკაში (სინქრონულ და დიაქრონულ ჭრილში) დაკვირვებამ დაადასტურა ვარაუდი, რომ ვოქაბელური ენა მდგრადი და რეზისტენტულია და მეტი სტაბილურობა ახასიათებს, ვიდრე სემანტიკური მნიშვნელობების მქონე სასიმღერო ტექსტებს.

აღნიშნული შედეგების გარდა, გამოიკვეთა რიგი საკითხების კვლევის საჭიროება. კერძოდ:

- 1) ინტერდიალექტური ვოქაბელების შედარებითი კვლევა მეზობელი ეთნოსების სასიმღერო რეპერტუარში არსებული ტექსტებისა და ეთნოლოგიური კონტექსტის გათვალისწინებით. ახალი შედეგების გარდა, მსგავსი კვლევის საფუძველზე შესაძლოა, მოხდეს წინამდებარე სტატიაში მოცემული ზოგიერთი დასკვნის რევიზია;
- 2) ჩვენ მიერ არქაულად წოდებული ვოქაბელთა ჯგუფის – კვირია, ლილე, ჯგერაგიშ, ნანილ, სადამ, ელია ლრდე – კვლევა ინტერდისციპლინური (ლინგვისტური, ეთნოლოგიური და ეთნომუსიკოლოგიური) მიდგომების მეშვეობით;⁴²
- 3) რამდენადაა დაკავშირებული სვანური ვოქაბელები სვანების სასაუბრო ენის ფონეტიკასთან?
- 4) როგორია ჩვენ მიერ ინტერდიალექტურად წოდებულ ვოქაბელთა (რეფრენ-ვოქაბელები) მიგრაციის მიმართულება? ვფიქრობთ, შედარებითი ლინგვისტური კვლევა ნათელს მოჰფენს ამ პრობლემას;
- 5) მართალია, შევნიშნეთ, რომ გარკვეული კორელაცია არსებობს ინტერდიალექტურ ვოქაბელებსა და მათი შემცველი სიმღერების მუსიკალურ დიალექტებს შორის, მაგრამ ეს

42 ამჟამად ვიკვლევთ სარიტუალო ჰიმნებს: „ჯგერაგიშ“, „სადამ“, „ელია ლრდე“, რომელთა დასრულებასაც ვფიქრობთ ახლო მომავალში.

საკითხი უფრო ღრმა კვლევას მოითხოვს. შედეგებმა შესაძლოა, გააიოლოს მიგრაციის საკითხის გამორკვევა.

წინამდებარე კვლევამ სვანური მუსიკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი ასპექტის შესახებ საინტერესო შედეგები გამოავლინა და უჩვენა ე.წ. ასემანტიკური ტექსტებისა და მათი მუსიკალური შესატყვისების როლი და ფუნქცია სვანურ სარიტუალო ტრადიციაში. საკითხის არსის გარკვევა და მომავალი კვლევები, ვფიქრობთ, ხელს შეუწყობს სვანური სარიტუალო პრაქტიკის გააზრებასა და სასიმღერო რეპერტუარის შენარჩუნებას კონტექსტში.

ბოლოთქმა: გვსურს მადლობა გადავუხადოთ FaRiG Fund-ს, რომლის ფინანსური მხარდაჭერითაც გახდა შესაძლებელი ექსპედიციების მოწყობა ეკომიგრანტ სვანურ სოფლებში. აღნიშნული მხარდაჭერის ფარგლებში ვგეგმავთ კიდევ რამდენიმე კვლევის მომზადებას.

აგრეთვე მადლობას ვუხდით მარჯერი ეველინ ბრეის ჩვენი კვლევის მხარდაჭერისა და სტატიის ინგლისური ვერსიის რედაქტირებისათვის.

დამოწმებანი

არაყიშვილი 1950: დიმიტრი არაყიშვილი, სვანური ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბილისი, 1950.

ასლანიშვილი 1954: შალვა ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, ტ. I, თბილისი: ხელოვნება, 1954.

ბარდაველიძე 1940: ვერა ბარდაველიძე, „სვანური საგალობელი ბარბალ დოლაში“. *ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის (ენიმკის) მოამბე*, თბილისი, 1940, № 5-6, 541-573.

გაბისონია 2012: თამაზ გაბისონია, „ქრისტიანული კვალი სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში“, მოხსენება ეთნოლოგიურ სამეცნიერო კონფერენციაზე *არქაული ელემენტები საქართველოს მთის ეთნოკულტურაში*, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გ-მა, 2012 (იბეჭდება).

გარაყანიძე 1997: ედიშერ გარაყანიძე, „ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ერთი ადრეული ეტაპის შესახებ“, *თსუ სამეცნიერო შრომების კრებული. მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*, 1997.

გელოვანი 1962: აკაკი გელოვანი, „მზის სიმღერა“, *საბჭოთა ხელოვნება*, №5, 1962.

- გიპერტი 2013:** Jost Gippert, “The Gospel Manuscript of Kurashi, a preliminary account lexoids”, *Le Muséon*, 126, 2013.
- ერქომაიშვილი 2005:** ანზორ ერქომაიშვილი, ქართული ხალხური მუსიკა: არტემ ერქომაიშვილი, თბილისი, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი, 2005.
- ზემცოვსკი 1967:** И. И. Земцовский, Русская протяжная песня. Опыт исследования, Ленинград: Музыка, 1967.
- ზემცოვსკი 1983:** И. И. Земцовский, “К теории жанра в фольклоре”, *Сов. музыка*, №4, М., 1983, 61-65.
- თუთი 2007:** Kevin Tuite, The Semiotics and Poetics of South Caucasian Nonsense Vocabulary. Unpublished manuscript.
- იაკობსონი 1962:** Р. О. Якобсон, “О соотношении междупесенной и разговорной речью”, *Вопросы Языкознания* № 3, 1962.
- ინალი-იფა 1977:** Ш. Д. Инал-Ипа, Памятники абхазского фольклора, Нарты, Ацаны, Сборник статей и материалов, Сухуми: Алашара, 1977.
- კალანდაძე-მახარაძე 1992:** ნინო კალანდაძე-მახარაძე, ქართული ხალხური სიმღერის პოეტური და მუსიკალური ტექსტის შინაარსობრივი ურთიერთიმართების პრობლემა (გლოსოლალიის საკითხისათვის). ხელნაწერი ინახება თსკ ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიაში (ქსმშლ).
- კალანდაძე-მახარაძე 1993:** ნინო კალანდაძე-მახარაძე, პოეტური და მუსიკალური ტექსტის სემანტიკისათვის ქართულ ფოლკლორში, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკის სამეცნიერო ნაშრომების ხელნაწერთა ფონდი (თსკ ბსნხფ). №5910.
- კუიპერი 2011:** Kathleen Kuiper (ed.), “Native American Music”. *Native American Culture. The Native American Sourcebook*, First Editing, New York: Britannica Educational publishing, 2011, 202-221.
- ლევინი:** Victoria Lindsay Levine, “Native American Music”, *Encyclopedia Britannica*, <http://www.britannica.com/art/scale-music>(30.06.2015).
- მალინოვსკი 1948:** Bronislaw Malinowski, Magic, Science and Religion and Other Essays. Selected, and with an Introduction by Robert Redfield, Trade Edition. Boston, Mass.: Beacon Press. Text Edition. Glencoe, Ill.: The Free Press, 1948.
- მარი 1929:** Н. Я. Марр, “Балкаро-сванское скрещение”, *Доклады Академии наук СССР*, серия В. №3, 1929, 45-46.
- მუსიკა მსოფლიო კულტურებში 1972:** “A Glossary”, *Music Educators Journal. Music in World Cultures*, Vol. 59, No. 2, (Oct., 1972), 126-133.

- ნეტლი 1953:** Bruno Nettl, "Observations on Meaningless Payote Song Texts", *The Journal of American Folklore*, Vol. 66, No. 260, American Folklore Society, 1953, 161-164.
- ნინოშვილი 2010:** Lauren Ninoshvili, *Singing Between the Words: The Poetics of Georgian Polyphony*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2010.
- ჟლენტი 1949:** სერგი ჟლენტი, სვანური ენის ფონეტიკის ძირითადი საკითხები, ექსპერიმენტული გამოკვლევა, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1949.
- სამარინი 1972:** William J. Samarin, *Tongues of Men and Angels: The religious Language of Pentecostalism*, New York: Macmillan, 1972.
- ჟლენტი 1963:** სერგი ჟლენტი, ქართული ენის რიტმიკულ-მელოდიკური სტრუქტურა, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს სახელმწიფო გამომცემლობა „ცოდნა“, თბილისი, 1963.
- ფრეიზერი 1911:** Sir James George Frazer, *The Golden Bough, A Study of Magic and Religion*, Part 2: Taboo and the Perils of the Soul. Macmillan and Co., London 1911. https://ia700407.us.archive.org/3/items/goldenboughstud03fraz/goldenboughstud03fraz_bw.pdf (06/03/2016).
- ფრისბი 1980:** Charlotte J. Frisbie, "Vocables in Navajo Ceremonial Music", *Ethnomusicology*, Vol. 24, No. 3, American Folklore Society, 1980, 347-392.
- ფუტკარაძე 2006:** ქართული ენის ისტორია, სახელმძღვანელო უნივერსიტეტის ბაკალავრიატის სტუდენტთათვის. ქუთაისი: 2006 http://www.putkaradze.ge/qartuli_enis_istoria/enis%20istoria.htm (10.06.2016)
- შანიძე 1939:** სვანური პოეზია I, სიმღერები შეკრიბეს და ქართულად თარგმნეს ა. შანიძემ, ვ. თოფურიამ, მ. გუჯეჯიანმა (მასალები ქართველურ ენათა შესწავლისათვის), თბილისი: სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, 1939.
- შილაკაძე 1949:** ვანო შილაკაძე, ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლისათვის, თბილისი: ხელოვნება, 1949.
- შილაკაძე 1999:** მანანა შილაკაძე, „გლოსოლოგიები ქართულ ხალხურ სიმღერებში“, *ქართველური მემკვიდრეობა III*, ქუთაისი, ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 1999, 202-209.
- შნაიდერი 1957:** Schneider, Marius. "Primitive Music." In *The New Oxford History of Music. Volume 1: Ancient and Oriental Music*, 1-82. Edited by Egon Wellesz. London: Oxford University Press, 19.
- შულღიაშვილი 2010:** დავით შულღიაშვილი, „უსიტყვო მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში“, *ტრადიციული მრავალხ-*

მიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმი (თბილისი, 2010), თბილისი, 2012, 221-235.

შტაიგერი 1990: Emil Staiger, "The Art of Interpretation", *PMLA*, Vol. 105, No. 3, *Special Topic: The Politics of Critical Language*, 1990, 409-420.

ჩამბერსი 1980: Christine Knox Chambers, *Non-Lexical Vocables in Scottish Traditional Music*, Ph.D. University of Edinburgh, 1980

ჭანბა 2014: Н. В. Чанба, Героическая хоровая песня абхазов, Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство, Москва, 2014.

ხარძიანი 2009: მაკა ხარძიანი, ნადირობის თემა სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში, მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2009.

სანოტო კრებულები:

ახობაძე 1957: ვლადიმერ ახობაძე, ქართული სვანური ხალხური სიმღერების კრებული, თბილისი: ტექნიკა და შრომა, 1957 (ქართულ და რუსულ ენებზე).

როსებაშვილი 1981: ქართული ხალხური სიმღერები (ჩაწერილი და ნოტებზე გადაღებული კახი როსებაშვილის მიერ), სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება, თბილისი, 1981.

ფალიაშვილი 1910: ზაქარია ფალიაშვილი (ჩამწერი), ქართული ხალხური სიმღერების კრებული (იმერული, გურული, რაჭული, სვანური და ქართლ-კახური), ტფილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემა № 5, 1910 (ქართულ და რუსულ ენებზე).

ჩხიკვაძე 1896: ზაქარია ჩხიკვაძე (ჩამწერი და შემდგენელი), „სალამური. სახალხო სიმღერები“, ტფილისი, წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამოცემა № 28. სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა, 1896 (ქართულ ენაზე).

აუდიომასალა:

ფოლკლორული ანსამბლი რიჰო 1999: Riho Ensemble, Georgia: Vocal Polyphonies from Svaneti, 1999.

გრიმო 1967: ივეტ გრიმო, აუდიოჩანაწერები, 1967.

ფოლკლორული ანსამბლი რიჰო 1980: ფოლკლორული ანსამბლი რიჰო, აუდიოჩანაწერები, 1980.

სვანეთის ექსპედიცია 2007: საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, აუდიოარქივი, სვანეთის ექსპედიცია, საექსპედიციო ჯგუფი: ნატალია ზუმბაძე (ხელმძღვანელი), 2007.

სვანეთის ექსპედიცია 2010: საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, აუდიოარქივი, სვანეთის ექსპედიცია, საექსპედიციო ჯგუფი: ნატალია ზუმბაძე (ხელმძღვანელი), 2010.

ფოლკლოლური ანსამბლი შგარიდა 2012: ფოლკლორული ანსამბლი შგარიდა. დმანისი. საკონცერტო ჩანაწერი. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. სანო. 2012.

ქართული ფოლკლორი 2015: ქართული ფოლკლორი, ხმოვანი საარქივო ჩანაწერები, შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი, თბილისი, 2015.

ქართული ხალხური მუსიკა 2008: ქართული ხალხური მუსიკა (სვანეთი), თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრა, 2008.

ხმები წარსულიდან 2007: ხმები წარსულიდან, ქართული ხალხური მუსიკა, ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან, თბილისი, 2007.

ხმები წარსულიდან 2008: ხმები წარსულიდან, ქართული ხალხური მუსიკა, ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან, თბილისი, 2008.

ჯოკია მეშველიანის გუნდი: <http://www.alazani.ge/dzveli-chanatserebi-Jokia-Meshvelianis-Gundi-xalxuri-simgerebi-ans65.html?qartuli-folklori>

ჩვენ მიერ მოპოვებული საექსპედიციო მასალა:

1. დმანისი – 2015
2. უდაბნო – 2015
3. ტანძია – 2015
4. თბილისი – 2015
5. ლატალი (ლატალის უხუცესთა გუნდი) – 2015

ვიდეოჩანაწერები:

HUGO ZEMP – ADISHI – 1991 (<http://www.kalimats.com/bjH-N-0Ohfc.html> 15.02.2016)

Nana Mzhavanadze

Ilia State University

Madona Chamgeliani¹

Tbilisi State University

Regarding the Problem of Asemantic Texts in Svan Songs

Keywords: *Ritual, Song, Svan, Text, Vocables*

“Our language lies beyond the understanding of many. Even we Svans fail to grasp the inner language, words, and meaning of many of our songs. For apart from a good ear, the words lost in the living sound can be uncovered only by the subtle attention of the heart.” [Gelovani 1952:78-80]

1. A general overview of research tasks. Svaneti, a remote region in the north west of Caucasus Georgia, is home to a form of traditional polyphonic music, believed to be one of the most ancient and well-preserved bodies of music in the whole of Georgia. A characteristic of Svan music is its prevalent use of asemantic texts within songs. This research seeks to demonstrate that a musicological study of the music, together with an observant scrutiny of two linguistic peculiarities, cosmogony and the ethnological context, can alter our understanding of what are currently termed “nonsense” verbal units within songs. We demonstrate how verbal texts (including those supposedly consisting of vocables more usually dismissed as “nonsense” texts) are, in fact, richly meaningful in context, carrying vital ritual significance. We further illustrate how linguistic features, coupled with the Svans’ world-view (cosmogony) can determine both the form and the musical fabric of the songs.

In order to show the correlation between the performance context and function of each song within a given context, we provide both a classification of genre, together with a song list within the introductory part of the article. This can serve to provide the reader with a means of understanding the links between the types of musical forms and verbal content in relation to their performance context within a uniquely Svan cultural perspective.

¹ Madona Chamgeliani is a Svan-speaking ethnologist from the village of Lakhushdi, Latali community in Upper Svaneti.

There is a large component of asemantic verbal language in the repertoire of Georgian traditional singing. Although scholars of Georgian traditional music acknowledge the role of asemantic texts in Georgian folk music, their presence in the Svan repertoire has never been subjected to scrutiny, and no monographic study has ever been attempted. Svan is an unwritten language which exists only in verbal form. The study of Svan song texts (written in the Georgian alphabet), with particular reference to the context of the songs, is of significant importance for capturing both the essence of Svan music in general and the spirit of the songs. A cursory glance reveals the large prevalence of asemantic texts within the Svan song repertoire. A deeper observation shows the pairing of asemantic texts alongside their musical match. This comprises one of the most stable and sustainable elements in Svan songs. Texts may vary in meaning, but the asemantic text remains the same.

The variety of forms inherent in Svan asemantic texts proves the existence of a solid “peripheral” domain [Tuite 2007:2] outside the conventional Svan language. Although in the conventional language – due to the lack of direct semantic meaning – such peripheral elements are not ascribed a communicative function, in the Svan singing tradition, these peripheral asemantic lexical units become a means of communication. Such a phenomenon is present in many cultures.²

Our detailed analysis suggests that often one-syllable asemantic units or “fillers” are so interwoven into the meaning of a given word that only someone with an extensive knowledge of the language itself can make the connection and ascribe meaning to a word apparently lost in meaningless syllables. Sometimes songs constructed with such words are therefore believed to be “wordless”.

The assignment of a genre and a musical definition typically occurs through both the context of the repertoire’s performance and its musical characteristics, but the study of each word and its meaning can provide a key to capturing the essence of a song. It is also crucial to observe the context and to examine the placement of an asemantic word – in other words, where it sits in the lexical sequence – in relation to both the preceding and following verbal units. Our studies have revealed that some interjections are polysemic, depending on their place in the verbal musical passage. We further realized that the examination of texts within their own context, taking into account

2 Tuite notes that “In the musical traditions of numerous cultures, song texts can include phonological material which is conventional (i.e. it is shared by a speech community, rather than being purely idiosyncratic) but not semantically interpretable in the ordinary sense” [Tuite 2007:2].

both cultural peculiarities and ethnographical records, helps interpret some “non-words” differently.

What then is the role of the asemantic language units in Svan songs? Can the texts of so-called “wordless” songs indeed contain semantic meaning? What distinguishes Svan asemantic vocabulary, and is it used systematically? Is it possible to classify asemantic texts? Are there any stable asemantic formula-units? If so, is there a further correlation between rhythmic-melodic and asemantic language?

Apart from these questions of high academic importance, this study will try to uncover as many asemantic units as possible in order to determine the texts of the songs, many of which are in the repertoire of authentic performers and other folk ensembles throughout Georgia. The issue of Svan song texts is one of current relevance. The language of the Svan people is intricate, and foreign to those without a grasp of its complexities, which leads to a misinterpretation of the music. In addition to this, most scholars who have recorded these repertoires could not converse in the language and could not understand what they were recording, which meant they sometimes did not record accurately. These songs have an ancient provenance and texts have faded from living memory over the passage of time. Thus since verbal and musical passages change form over time, the meaning can be lost even for the Svans themselves.

In addition to an academic interest in this subject, this study is of practical significance for Svan music. We resolved to conduct both a textual and a musical analysis of Svan songs in their existing form in order to:

1. Shed greater light on the asemantic Svan musical repository;
2. Reveal specific types of asemantic texts;
3. Identify both the place and role of asemantic texts in the Svan repertoire with specific reference to ethnographical context; and
4. Investigate the existence of any verbal, rhythmic, and melodic formulae.

Staiger noted that it is often impossible to make a reliable comprehensive analysis of events, and often only certain aspects of the whole picture attract us, the linguistic or compositional elements for example [Staiger 1990:420]. However, he concludes, an isolated discourse leads to “empty and misleading abstraction” [Staiger 1990:415]. We will be unable to provide an exhaustive exploration of this issue within the scope of one article. The more deeply we explore the subject, the more complex and sophisticated its nature becomes. Further, we believe that a multidisciplinary approach is necessary to fully reveal it, with careful scrutiny of the multi-ethnic nature of the song language context, particularly in the North Caucasus.

Since an informed examination and academic exchange require the selection of suitable terminology, we propose to discuss these issues here.

2. Terminology. There are no clear-cut definitions and a reconciled terminology regarding asemantic texts in Georgian musicological literature. In discussing asemantic texts, some scholars focus on the meaning of the passages and therefore identify them as “wordless”, “non-translatable”, “exclamatory”, “archaic” [Arakishvili 1950:24; Paliashvili 1910:9; Chijavadze 1991:18]; others divide them into “glossolalias” and “interjections” [Garakanidze 1997:18-19; Kalandadze-Makharadze 1992:29; Shilakadze 1999:202-205; Shughliashvili 2010:222]. The lack of clarity resulting from such varied and ambivalent definitions resulted in the introduction of a new concept, “Samgherisi”, which found its way into academic circulation in recent years [Erkomaishvili 2005:12; Ninoshvili 2010:16-17]. This term has been used to denote all asemantic verbal units that undergo vocalization during the process of singing. However this term has not been maintained in the academic literature and scholars have continued to exercise freedom of choice in ascribing a definition.

The most common term for asemantic texts in western musicology and linguistics is “vocal” [Ninoshvili 2010:18; Frisbie 1980:347; Kuiper 2011; A Glossary 972:133]. Sometimes they are called “meaningless vocalizations”, “nonsense syllables”, “non-words” [Tuite 2007:2; Nettl 1953:161]. The term “glossolalia” has a religious connotation, and is phonetically based on vowels and consonants borrowed from either the mother tongue or a familiar foreign language. Therefore, Samarin calls it the “façade of the language” [Samarin 1972:128]. Ninoshvili observes it to be connected more with the spoken word than with its vocalisation [Ninoshvili 2010:16].

Due to the complexity of the problem, and to make it simpler, we have decided to put the “meaningless” texts under an umbrella concept of vocal and to select specific terms for its sub-types.

In this paper the term “vocal”³ covers all the verbal units that undergo vocalisation, including meaningful texts/words or those appearing independently during the performance process. Song performance itself is an integral part of Svan culture and appears in various contexts, predominantly in ritual practice - a significant and complex, syncretic phenomenon.

In the ritual music of the North American Indians, various forms of vocals exist. Among them are onomatopoetic refrains, together with meaningful words, etc. [Levin].⁴ There are also vocals in varied forms, such as ar-

3 Loren Ninoshvili uses the term “vocal” with the same purpose in her dissertation thesis [Ninoshvili 2006:18].

4 Many Navajo Indians can identify which deity is being invoked in the ritual through vo-

chaic words, rudimentary units, or foreign words, and also meaningless words which are structurally short. These are present in (CV, VCV, CVCV) combinations and aim at merging the text with melody and rhythm [Frisbie 1980:355].

A model described later helped us to classify categories and sub-categories of Svan vocables.⁵ We selected the following terms as subcategories for the vocables: **archaic** vocables – words for which the etymology is unknown but for which there remains a traditional understanding (mostly associative) of their meaning as well as scientific interpretations (examples include those typically contained in songs such as *Kviria*, *Lile*, *Nanila*, etc.); **rudimental** vocables – the etymology of which are also unknown and for which no information has been preserved through historical memory. We also included in this group interjections, which have psycho-emotional connotations via their perceived sensation. Additionally, we identified structural vocables as verbal units or complexes that are also untranslatable (so-called “fillers” of form, rhythmic-melodic constructions and complexes that fill out the structure or its sections). Finally we have separately categorized **refrain** vocables which, apart from having rhythmic-melodic constructions (forms) performing a given function, also represent a subject for etymological research and scientific analysis.

On the basis of the observation of audio and notated recordings, we have picked out a couple of additional asemantic units in addition to these groups, which Tuite calls “lexoids” [Tuite 2007:32-38].⁶

3. Scientific literature on Svan vocables. One of the main characteristics that most researchers note when studying Svan music is the abundance of asemantic texts within the repertoire. This is often explained by the geographical remoteness of the region. In this respect, Dimitri Arakishvili,⁷ who was the first

cables [Frisbie 1980:259].

- 5 Note that such classifications are somewhat formal, because on the one hand the etymology is still unknown and modeling occurs on the basis of a complex range of factors including ethnological data, scientific interpretations, emic perception, and linguistic peculiarities in part. Neither is the terminology of classes clear in scientific literature.
- 6 Among so-called “nonwords” Tuite separately denotes “lexoids” which are used predominantly in charms and spells. He notes that the Svan song repertoire is rich in lexoids based on his observations on texts of Svan poetry [Shanidze... 1939]. He refers to case examples more in the form of spells [Tuite 2007:31-32]. It is extremely regrettable that their musical versions appear to have been lost. Due to the peculiarity of the genre, we can only assume that the musical language accompanying these lexoids also carried a special form. Unfortunately, the absence of audio and notated materials of the songs provides us with no opportunity to discuss their musical language. We have uncovered only one or two such songs and were forced to limit ourselves to providing only a short description and inclusion in the database.
- 7 Here we mean that Arakishvili was the first to provide an academic study of Svan folk music although there is evidence that other contemporary scholars and musicians such as V. Teptsov, M. Balanchivadze, Z. Paliashvili, etc. were also interested in Svan music.

to academically study the repertoire, termed the asemanic texts “pre-Christian remnants” [Arakishvili 1950:25]. This view was shared by subsequent generations of scholars who related glossolalia to the names of archaic deities or magical beings [Bardavelidze 1940:541; Aslanishvili 1954:87; Garakanidze 1997:19; Khardziani 2009:51]. In her research on Georgian song vocables, M. Shilakadze introduced a list of vocables from different parts of Georgia, including Svaneti [Shilakadze 1999:203-204]. D. Shughliashvili classified meaningless words according to dialects, and Svan is among them [Shughliashvili 2010:223]. When discussing the reservoir of material of Georgian vocables, Lauren Ninoshvili notes that “in contrast with other regions, Svan music is rich in vocables, interspersed between conventional lexical items” [Ninoshvili 2007:13]. Svaneti is also distinguished by the vocalization of consonants, a so-called “syllabic resonance” [Ninoshvili 2007:13; Shilakadze 1949:28]. Based on his observation of Georgian singing texts, Tuite singled out four principal “vocal areas”, among which Svan stands as a separate branch. From a linguistic perspective, the author offers interesting observations [Tuite 2013:13].

Vocables are often classified through different filters such as dialect, genre, and morphological principles, and also by the extraction of groups of vocables according to their use and form.

4. Methodology and genre classification. Being centered around a painstaking, ordered and in-depth investigation, we decided to create a database of vocables based on existing source material due to the complexity of our study. This material came in varied forms: audio and notated recordings, material obtained from field work, and Svan poetry.⁸ We thus attempted to discern a general spatial picture.

We were able to: 1) collect up to 200 Svan songs and variants,⁹ 2) transcribe their verbal texts, 3) extract each asemanic unit and complex, 4) transcribe their musical (rhythmic, melodic) matches, and 5) classify the given information according to similar common characteristics.¹⁰

We entered the songs into a database according to genre, singling out:

1) The titles of songs and their variants; 2) the date and place of recording; 3) the name of performer; 4) asemanic units and complexes arranged accord-

8 The selected material covers only original sources and not the repertoire of various non-Svan folk ensembles.

9 We selected notated music containing verbal texts only, or those which have been recorded without texts but are extant audio versions having the relevant texts.

10 We are indebted to D. Gabelaia, M. Jibladze and D. Paatashvili of the Institute of Mathematics of Georgia who offered their interest and enthusiasm in helping with the database and improving the statistical methodology.

ing to their place in a song construction; 5) the specified ethnological context of the song according to information gathered from local respondents.

Through a subsequent transcription of the music, we have been able to detect the homogenous rhythmic and melodic formulae of vocables. We also explored the correlation between asemantic texts and their forms of performance in order to identify the sociological meaning contained within the asemantic texts.

The genre classification of Svan songs is a subject up for debate, as folk song is a living heritage that changes over time. Genre transformation can therefore also take place over time. However, to understand the essence of Svan vocables we considered it necessary to explore the context of the repertoire's performance and its verbal musical language, relying on currently existing sources. Based on our observations, the vast majority of Svan songs are an indivisible part of syncretic ritual performance. This covers sub-categories according to ethnographical context, as well as verbal, musical, and kinesic language. We mainly drew on musical characteristics as criteria for classification: 1) melody, harmony, rhythm; 2) language; 3) the actual form of performance, i.e. whether or not it contained a circle dance, or indeed other form of dance, and 4) the context of the performance i.e. Where? When? And Why?¹¹ Such an approach is informed by Zemtovski's formula (melody – text – function) and by sociological factors (performer, performance, performed) [Zemtovski 1983:61-65] because the sources we discuss are often different variants of an individual song.

We placed round-dance ritual songs in the first category according to the place they occupy in the ritual life of the Svans and their inherent meaning. This can then be divided into two sub-categories. The first category includes the so-called hymns, which musicologists tend to term "cult songs", based on the manner in which the chant is conducted with a common rhythmic, melodic, and compositional structure, verbal texts, and performance context [Arakishvili 1950:21; Paliashvili 1910:7; Aslanishvili 1954:87; Akhobadze 1957:14; Gabisonia 2012]. The second group includes songs which also assume the character of a hymn, and comprise a circle dance, with or without other dances. We have divided hymns into two sub-groups:

- 1) Homogenic (monothetic) – hymn-songs of ritual function, either a hymn or a song of worship with a circle dance;
- 2) Heterogenic (complex, polythetic) – hymn-songs with a ritual

¹¹ The problem of genre in Svan music deserves special study, and we plan to work in this direction in the near future. This project has been inspired by the results obtained within the current research.

function followed by a circle dance and other dances.

The songs of:

- a) The homogenic (monothetic) group are united by certain features, such as:
 - they are part of cult , or round-ritual (funeral, wedding) ceremonies;
 - they are one-part musical compositions featured by a homogeneous metric, rhythmic, and melodic frame, often constructed completely on asemantic texts or, alternatively, with most of the text representing asemantic units and complexes;

Common characteristics of the songs belonging to the heterogenic (polythetic) group are:

- a) Complex, mainly three-part compositions with the first part comprising a hymn-song from the monothetic group and the second part typically being sung with a circle dance followed by a dance;
- b) Most commonly performed at ritual cult and round-ritual ceremonies, or varied community assemblies (for example: before going to war, or after returning from war), and other celebrations, such as a wedding ritual;
- c) The first early phrases of the songs mostly serving the purpose of prayer, thanksgiving, supplication, or veneration (for example: *Didebata*) or they can be of a ballad type: e.g. *Murzai Beqzil*, *Shekhe Abram*).
- d) An isorhythmic composition of the second part, with motoric meter and distinct rhythmic and melodic formula. Sometimes this part is comprised of two, three, or (rarely) four segments, each segment with a different rhythmic and melodic formula:
- e) The verbal text of the first part of the song predominantly characterized by a prayer (thanksgiving, supplication, or glorification.) The proportional balance of asemantic texts is also typically high, and if connected with, for example, a concrete mythologized hero, can assume the form of a ballad. The second section of the song usually represents a stanza-refrain form, where meaningful words are housed in refrains that are full of asemantic texts.

Hymn type songs belonging to the homogenic or monothetic group are as follows (Please note that the number of sources for each song are provided alongside the song titles):

1. *Jragish* (12) – St. George's hymn
2. *K"viria* (9) – sung at calendar festivals and also as accompaniment to a funeral ritual

3. *Sadam* (4) – wedding ritual song
4. *Zari* (12) – funeral ritual song
5. *Ga* (4)¹²
6. *Tskhau Krisdeesh* (6) – Hymn to Christ the Saviour
7. *Diadeb* (2) – sung at round rituals
8. *O krisdeesh* (3) – Christian hymn to life, prosperity, and family happiness
9. *Kaltid* (1)
10. *Saio desh* (1)
11. *Raliveihe* (1)
12. *Krasia* (1)
13. *Barbal Dolash* (6)
14. *Elia Lrde* (3)
15. *Lile* (5)
16. *Riho* (10) – Sung at the Lamaria festival in Ushguli.

Songs with circle dance:

1. *Lazhghvash* (12) – sung at calendar festivals
2. *Bail Betkil*– sung at calendar festivals
3. *Shaida Lile* (3) – Sung at calendar festivals
4. *Lagusheda* (3) – Sung at calendar festivals
5. *Iav Kalti*¹³

The following ritual songs belong to the heterogenic (polithetic) group:

1. *Didebata* (5)
2. *Mirmikela*
3. *Murza Bekzil* (1)
4. *Shgarida Lashgari* (9)
5. *Shishada Gergil* (5)
6. *Shekhe Abram* (1)

An observation of the compositional structure and of the musical and verbal texts of the songs belonging to the heterogenic or polythetic group pointed to the conclusion that songs of such construction are a fundamental part of rituals and festivals and are sung together.

Certain significant peculiarities have also emerged, however. For example, two different songs sometimes have a similar or slightly modified title, for ex-

12 Very little is known about this hymn. Gurgen Gurchiani believes it to be a hymn glorifying fertility and life. He reports that it supposedly was sung at the Murqvamoba Feast ritual much in the same way as the song *Kaltid* with which it shares a lot in common both musically and ethnologically. *Kaltid* is also related to the cult of fertility.

13 No reference was made to them because the performance context of some of these songs remains unclear.

ample: *Lile* and *Shaida Lile*, *Kaltid* and *Iav Kalti*. *Lile* and *Kaltid* belong to the monothetic group of hymn-songs, whereas *Shaida Lile* and *Iav Kalti* are part of the group of songs that are sung with an accompanying circle dance. Apart from the title, these songs have a ritual function, and ethnographical data as well as the verbal texts prove their ritual-religious origins.¹⁴

5. Types of Svan Vocables. In a Svan song we encounter semantic texts in almost all categories although this is not covered by all the substrates (for example there are no onomatopoeic or mnemonic rhythmic vocables). We observed a number of asemantic units and complexes and some regularities of their use.

As we have noted above, **archaic**, **rudimental**, and **structural** vocables have been singled out. Archaic group vocables include the following words:

- *Kviria*, *Kuria*, *Kieialese*, *Kiriaulesia* (*Kviria*, *Sadam*, *Ga*, *Elia Lrde*)
- *Elia* (*Elia Lrde*)
- *Jgrag* (*Jgragish*, *Kviria*)
- *Lamaria*
- *Barbal* (*Barbal Dolash*)
- *Lile* (*Lile*, *Shaida Lile*)
- *Nanil* (cradle songs)

The reason for the inclusion of these words in our list of vocables first of all, is that they are associated with a ritual and religious function, and second of all, they do not exist as part of the conventional language. There is also an etymological ambiguity or obscurity which makes the issue of ascribing meaning a continuing problem. Interestingly, however, scientific interpretations of some of these words (e.g. “*Jgrag*” *St George*, or “*Lamaria*” *Mother of God*) do coincide. The subject requires more research and a musicological contribution to the study is required in addition to other academic contributions from related disciplines.¹⁵

Thus the scope of rudimentary vocables is structurally broader and covers a variety of vocable units and complexes for which there is an absence of traditional definitions. To add to the problem, no scientific research has yet been

14 When working on genre classification, our song observations showed us the actual process through which the genre forms had been modified and transformed, using the ethnographical context as a backdrop. It seems that the mainly complex heterogenic songs have been split into separate forms. We are working on this finding and are preparing an article for subsequent publication.

15 The varied and complex nature of this research subject has motivated us to continue further research. We are working on several articles regarding hymn songs that contain vocables from the archaic and rudimentary groups (*Jgraagish*, *Sadam*, *Elia Lrde*). The format of the current article precludes discussion at this stage, however.

carried out in this area. The vocable group in question comprises such lexical units and complexes as “*sadam*” (*Sadam*), “*ga*” (*Ga*), “*shaioda*” (*Jgragish*), “*lrde*” (*Elia Lrde*), “*raidili*” (*Lazhghvash, Didebata*), “*raili*” (*Didebata*), “*iawo*”, “*iawodi*” (*Diadeb, Ga, Kaltid*), “*shai wodi riro rasha*”, “*saiwodi*” (*Dala Kojas Khelghvazhale*), “*woida*” (*Sadam, Cheqasio Ramsas*), “*woisa rera ramainda*”, “*shaiaama shamarera*”, “*hori, horira*”, “*shina wogil wogil wasa*”, “*wo shina wogile*” (mostly in songs with circle dances and in dance songs that are more than ten); interjections: “*woi*” (*Mirangula, Sozar Tsioq, Irinola*), “*wai*” (*Zari*), “*shishada*” (*Shishada Gergil*), “*ieha*” (mostly in hymn songs); and lexoids: “*bail ilba*” (*Bail Betkil*), “*bileba*” (*Biba*), “*aul-gaul*”, “*alilo-talilo*” (*Alilo*), “*ali ghali*” (*Kviria*).

The asemantic (constructional) vocable group covers verbal elements that contain form (musical composition). These ascribe function and are also so-called “filler” vocables such as syllables, vowels, and complexes: *I, iho, io, iwo, wa, iua, wo, da, ia* (in all the hymn songs), *taia* (*Didebata*), *aia, I, ga woi, iwa diwai wodiwa wa, hodiwo, o, ha woi, u* (*Riho*), *aiwoho, woi* (*O Krisdeesh*), *iwoda* (*Lemchil*); “bridges” connecting phrases, or smaller structural units (“*mukhleb-i*”) thus ensuring unity and a continuous development of the entire structure: *oio, i, iho, iwo, wo, uo, uu, oo, wodiawo, hoida, oda* (in hymn songs), *oo, wosaw-rira, o rera, o rira, iwo, hoi, oia, odio, diewo ha, hiri, hori, I, a, diwa, wodiwo, woida* (in hymn songs, songs sung with circle dances, and to dances).

Vocables have some peculiarities worth noting. Some peculiar features were found during the classification process, pertaining to certain vocables:

5.1. Polysemic vocables. The interjection “*wo*.” The significance of this syllable changes according to where it sits in a song construction and according to the contextual frame of the text and music in which it occurs (*Wo!*). In addition to this, some of its forms can be heard within various contexts and therefore for those who do not speak Svan, its emphasis might not be discernable, mistakenly being assigned the same meaning. “*W*” in the Svan language has several connotations: it can denote a vocative case and serve the function of a “call” or interjection. For example: “*wo Gigo!*” (Hey Gigo!); or it can express approval: “*wo!*” (Yes). Besides, the interjection “*wo*” in combination with the vowel “*i*” acquires the meaning of the call being repeated. Thus, the word appears in different places in the construction of Svan songs according to the content and purpose of the song. Most hymns start with the interjection “*wo*” followed by some archaic or rudimentary vocables, likely to be a word or words conveying a prayer. For example: “*wo Jgrag*”, “*wo Ga*”, “*wo Krisdeesh*”, “*wo rihoi*”, “*wo raili*”, “*wo shekhe Abram*”, or “*wo dideba*”. It also occurs in its pure form such as “*woo*” (*Zari*). This phenomenon applies only to hymns, which causes us to believe it has the function of a call, petition,

or glorification (invocation, supplication, and veneration). The form of “*woi*” with its repetitive meaning appears between the repetition of phrases in order to turn the phrase unit over again (for example: *Ga, Tskhav Krisdeesh, O Krisdeesh, Zari*). Indeed, indirect evidence of the significance of “*woi*” lies within the variants of *Jgraagish* and *kviria*, where, in order to turn the phrase around, the interjection “*woi*” is replaced by a word signifying that the call be repeated for a second or third time.

<i>Voi ieha</i>	<i>Voi mermamdivo, mesmamdivo (respectively: for the second time, for the third time)</i>
<i>Voi ieha laigvivo ... (Jgragish)</i>	<i>Mermamdivo jgraag (Adishi Jgraagish)</i>
<i>Voi ieha lalmaiha ... (Paliani’s Kviria)</i>	<i>Mesmamdivo matskhvars (Paliani’s Kviria)</i>

The phonologically and morphologically similar interjection “*uoi*” as opposed to “*woi*” is an indivisible part of songs of lament, accompanied by the *chuniri* (a bow instrument) and denotes grief. For example: *uoi dedesh (Mirangula, Sozar Tsioq)*.

5.2. Vocables of genre assignment. As noted above, some vocables manifest a genre assignment. In this respect the vocable unit “*ieha*” is especially noteworthy as it is characteristic only of the songs classified as hymns. In spoken Svan dialogue, the following formula is typical:

Question: *Hey Gigo!*

Answer: *Ieha!* (Response equivalent to “*batono*” in Georgian).

Such forms that mimic dialogue are seen in many songs within the hymn classification. For example: “*wooi ieeha shkvaruchia*” (*Kaltid*), “*wo iehaa tskhav krisdeesh*” (*Tskhav Krisdeesh*), “*wo jgraagi ieha*” (*Jgraagish*), “*wo krisdeeshi lmazire voi ieha*” (*O Krisdeesh*), “*wo iehee dihoo kvirihoo sadamsu wo*” (*Sadam*), “*wo iehe*” (*Zari*); The vocable’s verbal and rhythmic-melodic frame, coupled with the fact it is only found in hymns and indeed is in a position showing a certain semantic meaning of the vocable “*ieha*”, indicates its relevance as a response to the object of this form of supplication dialogue (in this case the object of the appeal is a deity or sometimes a saint.) According to the Svan regulation of dialogue, where “*ieha*” contains the function of being a response to an appeal in two-way (mutual) communication, it is suggested that the given vocable in a repetitive round-ritual hymn of petition or glorification bears the

same function¹⁶. A religious act serves to establish contact between this world and unseen realms. Thus the response of a supreme power to the appeal of a caller creates a form of dialogue seeking to confirm that contact between earth and heaven has been established. This is exactly what a religious Svan strives for. We argue that this form of a prayer indicates the archaic genesis (ontology) of pagan or cult forms of worship. One of the arguments supporting this hypothesis is a phonetic peculiarity preserved in Svaneti related to the intense use of the phoneme “h” in Svan so-called “wordless” singing texts. In this respect, Givi Akhvlediani, a famous linguist quoted by S. Zhghenti in his study of Svan phonetics, in conclusion states: “It seems that in the past, it was more common to articulate through aspirated vowels in the Georgian language than it is today: an evidence of this is the gradual removal of “h” before a vowel” [Zhghenti 1949:121-122].

A genre assignment is manifested by the interjection “wai” too, which is characteristic only of a funeral chant or *Zari*. Phonologically close, “wui” is more common in hymn songs such as: *Jgraagish*, *Kviria*, *Krasia*, indicating that this vocable “wui”¹⁷ may convey the meaning of a polysemic interjection in Svan songs and could perhaps reflect admiration (*Jgraagish*) or an expression of grief (*Kviria*).¹⁸

The vocable complex “wosau rera” is characteristic of songs sung with circle dances and of the “shairi” song-type. A song is considered to be a “shairi” when we hear the words “shaida”, “saivoda”, or “shaivodi”.

Vocables typical of cradle songs are represented by the forms “nana”, “nani”, and “nanila”.

Some vocables are heard in songs of different forms and compositions, such as: wodi, woda, wode. These include songs accompanying circle dances: *Lazghvash*, *Direbata*, *Shishada Gergil*, *Murza i beqzil*, *Shekhe Abram*; and hymns: *Kaltid*, *Lile*, *Riho*, *Tskhav Krisdeesh*, *O Krisdeesh*, *Ga*, etc.

5.3. Coded phonemes and syllables.¹⁹ As noted above, some consonant phonemes can represent the key to a word. This especially refers to verbal language characteristic of hymn songs. These are often the most obscure and ambiguous because they feature either an extremely limited use of semanti-

16 In Svan Poetry there is a poem (included in the “domestic genre group”) “*Nezvi, Nezvi*”, which contains a similar dialogue form: “*wor, Givi! ----- wo-ha!*” [Shanidze... 1939:258].

17 In contrast to the Svan, “wui” is also characteristic of the Gurian *Zari* where it has funeral connotations associated with an outpouring of grief.

18 N. Kalandadze-Makharadze has noted the existence of polysemic vocables in the Georgian singing repertoire [1993:10].

19 For linguistic reasons, the spelling of vocables within this paper can only be approximative in the English language.

cally meaningful units or no use of them at all. This deficit gets filled in with vocables, with an excess of vocables sometimes giving the impression that the text is entirely asemantic. The reason for this is not only a lack of knowledge of the language – even local performers often cannot interpret the meaning of the lyrics. However, it is interesting that while intoning (singing), Svan performers try to keep the “purity” of the content and state firmly that “they have no right to change the sounds” (Gurgen Gurchiani, Vaso Parjiani, May 26, 2015. Dmanisi). In the beginning we had assumed that by “sounds” they meant musical sounds, and asked why. For example the hymn song *Wo Krisdeesh* recorded by Gurgen with local singers in the village of Lakhushdi, Latali, sounds different from the same song that we had recorded with the same singers. “The music, the melody can be slightly changed, but if you check the words, you will see that they are exactly the same,” Gurgen said. These rules and obligations apply especially to songs of the hymn type, most of which are linguistically constructed either on meaningless words or non-lexical syllables. Reflecting on the subject, Gurgen also remembered a case when he was recording a song from an old Svan, and the latter told him: “Sometimes as they are singing *Lile*, they say “lile dai” which is not correct. It should be sung as “lile hoi”.²⁰ An observation of the teaching process of Svan songs by a local master in Lakhushdi also showed this: teachers pay much attention to the accurate pronunciation (articulation) of verbal texts (especially the vocable syllables, vowels, and complexes) yet to the contrary, they welcome intonational experimentation and improvisation with the melodic texture within the boundaries of the stylistic framework of Svan singing. This indicates that meaning and purpose in Svan song language is sacrosanct.

In transcribing the lyrics we see that some phonemes belong to a hymn song or, through the phoneme it becomes possible to transcribe a text. In this respect an especially important role is played by some sonant²¹ and consonant phonemes such as: l, gv, z, sh, d, s and j. In fact they usually appear together. Also, syllabic pairs and/or syllabised consonants: *gu*, *gv*, *zu*, and *ghv* appear in a similar way. The given verbal units often comprise the entire song. For example: “lalma²² (iva)(diva)(ivodi)(va)(va)(hodivo)z(oi)(ha)(voi)di(vo)(ieha)

20 It is important to note that such a strict observation of these rules has been detected in our field work in other eco-migrant Svan villages where they have been living outside of geographical Svaneti for more than 25 years. These migrant groups still adhere strictly to unwritten laws and do not make arbitrary changes to the words of the songs inherited from their ancestors. We see this as further strengthening the view that the vocabulary of vocables is relatively consistent over time in comparison to words with everyday meaning.

21 For the term, cf.: “It is recognized that the Georgian phonemic structure consists of three classes: consonants (... sonorants), sonants, and vowels...” [Putkaradze 2006].

22 The underlined segments form parts of a meaningful word.

(ho)” (*Tskhav Krisdeesh*), “la(i)gv(ivo)she(ivo)da” (*Jgraagish*), “lailaima(ivo)zuredi(voi)riho” (*O Krisdeesh*), “(voiha)adi(ho)omsi(ie)(haa)(haa)(vo)” (*Sadam*). As we see, through linking the phonemes and syllables interspersed throughout the vocables in a given order, it is possible to transcribe the words. Thus, for example, the word “lalmazdi” means “let us pray”; lagv(u)sheda means “help!”; “lalmazured riho” means “Let us pray at dawn”; and “adioms” is “to Adam”.²³

We believe that in order to transcribe Svan songs it is necessary to consider verbal codes, i.e. phoneme-keys. Despite these assumptions, it is difficult to pinpoint exactly what specific role these phonemes play in unlocking the door to an accurate interpretation. It is difficult to argue with conviction exactly to what these phonemes are actually referring and their exact function remains obscure. Their existence in lyrics may indeed be conditioned by several factors which we will highlight here, in order to contribute to academic debate.

- Musical factors possibly having a significant influence are pertinent, for example: only some segments of the word “lagusheda” can be sung in a song, being constrained by rhythmic-melodic and compositional demands (For example: “wo-da”).²⁴
- The issue of taboo²⁵ – it is possible that these phonemes are incomplete because they contain hints and nuances only known to servants of the ritual. These allusions could have a specific ascribed role within the ceremony as a whole and must remain only partial, a hint only for the chosen ones (chosen by God to reveal the secret). A maintenance of constancy within associations – when the meaning of a word is completely lost but the association remains as a stable, sustainable component and a mnemonic device. We assume that evidence for this could lie in the strict current-day emphasis of Svans towards ensuring the purity of the song texts.

Finally there is a linguistic factor – the role of sonants and their value in a Svan song. We believe this is why an integrated multidisciplinary approach is vital, as it considers both the application of linguistic forms and musicological and ethnological data.²⁶ It is critical that linguistic phenomena be considered

23 An observation of these vocables and ethnographical data has yielded some very interesting results and we are preparing a separate study on the hymn *Sadam*.

24 Based on his study of Russian “protiyazhnaya pesnya”, Izali Zemtsovski calls such word fragments “slovoobrivs” (cuts of a word) [Zemtsovski 1967:65].

25 The phenomenon of taboo is widely covered by Frazer in his multi-volume work [Frazer 1911].

26 We are grateful to the philologist Nikoloz Saneblidze, for his consultations in linguistics.

as well as paralinguistic phenomena, for example, kinesic actions such as gesture and mimicry in their actual context.

5.4. Unique vocables. As we have noted above, some vocables stand on their own and are not genre, or composition-specific. They can be heard in songs of different genres and forms. Among such songs are: *Bail Betkil*, *Biba*, *Aul Gaul*, *Zashinava*. Some of these word complexes belong to the group of lexoids: “bileba” (*Biba*), “aul gaul”, “alilo talilo” (*Alilo*). Unfortunately, very few songs with **lexoids** have been preserved. The reason for this could be that lexoids are predominantly characteristic of charms and spells and are found more in spoken or recitative forms than in musical forms. We state this notwithstanding the fact that recitative forms sometimes do appear in musical expression.

Thus we propose that these unique vocables should not be construed merely as meaningless words, but rather understood as instrumental to the task of conveying the story delivered in a ballad or song. We wish to share here one preliminary observation in relation to the epic song *Bail Betkil*. This song belongs to the group of round-ritual songs. Its theme features the mystery of the interaction between Betkil the hunter and Dali the Goddess of Hunting.²⁷ In the song, the vocable “bail ilba” repeats at the end of every phrase as a refrain and represents the cadential formula of both the entire song and each of its sections. In describing Betkil, Akhobadze refers to the narrative in which Betkil is believed to be a wealthy, resourceful, and skillful young man: “That is why they add “bail” when they sing, which means “wealthy” [Akhobadze 1957:13]. According to M. Khardziani, the villagers of “Mulakhi, who are thought to be creators of this song...believe “bail” to be an untranslatable word, which in general, is used to offer prayer.” Joni Shervashidze, a man from Mulakhi believes the word “bail” is an epithet for “beloved, brave, and noble”. As for the word “ilba”, he believes that it is a meaningless word which in the past had replaced the word “jirda”, meaning “we had”. This turned into a glossolalia as a result of assimilation” [Khardziani 2009:137-138]. This interpretation suggests that “bail” is a word having a positive connotation, although the exact etymology is unknown, acquiring epithetical significance in relation to Betkil. Linguistically, we are unable to say how phonemes like “j”, “r” and “d” can undergo total assimilation in the two-syllable word, especially if the etymology of the given word is clear, has common usage in conventional language, and is relevant to the portrait of the hero. Thus, it is less likely that its meaning has been eroded or forgotten over the passage of time. The unfortunate hero Betkil

27 V. Akhobadze tells the story in detail and explains the context in his book on Svan folk songs [Akhobadze 1957:13-14].

is one of the most distinguished figures in Svan mythology and the moral of the legend touches on one of the most sacred – and thus forbidden motifs – the human act of betraying a goddess or deity, which brings misfortune upon the entire community.

One interesting tradition is observed in Svan ethnography - i.e. that of verbal cursing, which is always done by beginning the expletive at the end of a sentence and destroy the normal meaning by working backwards, like the act of painting an icon upside down²⁸ [Silogava 1988:15]. To make Dali angry might be tantamount to bringing misfortune and/or death to the community.²⁹ An enraged Dali shows no mercy to a hunter, and offending her brings bad luck to a community that is largely dependent on the success of the accomplished hunter. Betkil, having broken the unwritten law of Dali, is accused of treason against the deity and is thus, cursed and defeated. Maybe this is reflected in the song refrain in which “bail” - an epithet having a positive connotation - undergoes metathesis. Therefore, the original cause of the metathesis might not simply be because of some musical-compositional demands but may instead reflect the fortune of Betkil, having been cursed by Dali. On the other hand, whatever the origin of this vocable may be, “bail ilba” is a beautiful example of the melodic thinking of the Svans, as it highlights the iconic image of the tragic Betkil as he faces his inevitable fate, an experience enhanced by an actual performance with other forms of musical artistry.

5.5. Bridge vocables and “fillers”. As we have noted above, some vocables exist in order to serve a structural purpose. Certain vowels, syllables, and words such as: i, o, u, odi, dai, wodiawo are among this group. The syllable “da” is a frequently used vocable in the vocabulary of Georgian vocables. It is sometimes used as the conjunction “and”, a lexical semantic unit. It is also used as a constructing particle fully stipulated by the demands of shaping a form and the rules of composition.

As our observations show, the Georgian “da” (“and”) is sometimes used as a conjunction in the titles of some Svan songs, although the text is entirely in Svan, for example, *Shisha da Gergil*. The song title takes this form in almost all the original sources. However, in the collection “Svan Poetry” [Shanidze... 1939] we encounter a song titled *Geregila Laghlar*, which starts with the words

28 It is interesting that some hitherto incomprehensible words believed to be lexoids for a type of spell or charm are frequently encountered in Svan epigraphic writings and handwritten postscripts in the Gospels, which require further research. The Kurashi Gospel is one such source rich in such texts. This has been described by Gippert [Gippert 126:100].

29 According to Svan rules governing the activity of hunting, hunters were obliged to distribute the fruits of the hunt throughout the entire community. A skillful hunter's misfortune automatically implied misfortune for the whole community.

“*shileshada gergil*” [Shanidze... 1939:186]. Although M. Khardziani explains the word *shileshada* in a very interesting and albeit spontaneous manner, she still separates the syllable “da” as a conjunction between the words “*shilesha da gergil*” [Khardziani 2009:116-117]. In Svan language, the conjunction “da” pronounced “di” carries the meaning “and”. Thus, in the case of *Shisha(da) Gergil* the particle “da” should not be read in its Georgian translation. Instead it can be related to reduced forms of the word “*lagusheda*” where the *sheda* component conveys a request for assistance from a higher power. Examples of this are “*shaidi*”, “*shaida*” (*Lile, Shaida Lile*). Such reductions must surely be caused by the peculiarities and demands of musical language and are not in themselves linguistic phenomena.

Similar to Georgian, “i” is used in the Svan language as a conjunction on one hand, and as a structural tool on the other, with the function of bridging between small segmented phrases of the songs. This group of vocable conjunctions includes: *wodiwo*, *u*, *uo*, *dai*, *odi*, *a*.

Among the filler vocables are: *iua*, *uoi*, *iuo*, *iavoda*,³⁰ etc.:

<i>Barbal Dolash</i>	<i>Shgarida Lashgari</i>	<i>Lemchil</i>
<i>Sue(iua)ji(uoi)</i> (to sit)	<i>Inzo(iuo)ralekha</i> (they gathered)	<i>Lemchil(iawoda)</i> <i>iakash</i> (well done)

5.6. Dialectic and interdialectic vocables. There are words and word complexes in the Svan vocable language such as:

Shaiwodi (saiwodi) shamarera

Wosaw riro (rera) ramaida

Wosaw worudilo ramaida

We made an interesting observation related to this in the village of Lakhushdi, where a group of Svans had been sated with food and drink after a feast. “*Waraida kh’ar!*”, was the expletive used (Murad Pirtskhelani, 76 years-old, from Lakhushdi, Latali). When asked what the term “*Waraida*”³¹ meant,

30 We assume that the use of “*iawoda*” as well as the refrain vocables sung to circle dances and dances may have two roles: while these words and complexes can be rudimentary, they can also be given a structural function in the composition. Thus, over the passage of time, words and/or phrases that once contained possible semantic meaning are transformed into semantic form-creating elements.

31 In his study of Abkhaz borrowings in the Mingrelian language, V. Chirikba notes that the “*Vara(y)da*” refrain is prevalent in all the West Caucasian languages: “... Abx wara(y)da, sæwrayda “refrain ... is known in Circassian, Ubykh, and Abaza, and from Kabardian it went to Ossetian ... The part sæ- in sæwrayda means “my” in all West Caucasian languages, though the form sæ-y- (with the marker y- of the alienable possession) is purely Adyghe, which gives reason to regard the Abkhaz word as being borrowed from Adyghe ... Apart from Mingrelian, the refrain is also known in West Georgian dialects, and even

he was unable to explain, because the etymology as well as the direct meaning is unknown. However the word in context carried significance in terms of its emotional value.

For example, this phenomenon can be compared to the play on words inherent in early childhood interactions, which the scholar Malinowski explains as “the manifestation of a word that...reveals the active nature of early linguistic use. And it would be incorrect to say that such a playful use of words is “meaningless”. It is certainly deprived of any intellectual purpose, but possesses always an emotional value...” [Malinowski 1948:257]. “*Waraida*” may well be an example of such a phenomenon or linguistic “mode of action” which Malinowski distinguishes from a “means of thinking” [Malinowski 1948:251].

It is noteworthy that phonetically similar verbal units and complexes are characteristic to the singing repertoire of the neighboring Abkhazia region: *rerasha*, *rasha*, *woraida*, *siwaraida*, *ha haidara*, *wori dada*, *wo worirawo*, *wari-rada*, *waradara*, *worad siwarada*, *worad wosarada* are examples of this. It is difficult to determine whether Abkhazia or Svaneti was the original source of the given vocables but the fact is that their interdialectic nature is indicated by their extensive use in the singing repertoire of both regions. However, we assume that using the word “*waraida*” in a frivolous, entertaining manner with an absence of religious content, points towards a possible Abkhazian origin of the word. Some scholars maintain that the given Abkhazian vocables belong in the list of the words which have lost their meaning over time [Kovach 1929:39, Akhobadze 1957:6]. The famous Abkhazian ethnologist Sh. Inal-Ipa has connected the given words to heroes of the Abkhazian Nart Sagas [Inal-Ipa 1977:65-66].³² The author relates one of the versions from the Nart Sagas about Ketuan, the shepherd of a herd of animals belonging to Azhveipsha, the patron deity of beasts or domestic animals. According to this legend the mother of Azhveipsha was called Rarira. Reirama was Rarira’s daughter and Reirasha was her son. On one occasion Ketuan was bitten by a snake. The shepherd swam a long distance down river and called out as he swam: “*ua Rarira, Rahaira, Reirama, Reirasha!*” Since then these words have become an integrated part of Abkhazian songs, the writer concludes [Inal-Ipa 1977:32].³³

in some eastern Georgian dialects as well, cf. Mox *varada-varada* ...” [Chirikba 2006:63].

32 The scholar provides a list of heroes of the Abkhazian Nart Sagas; prominent ones include: the Goddess Rarira, Mother of Deities who ruled over the domain of hunting; Rihaira, her mother; Reirama and Reirasha, her elder and younger sons; Rada (Raida) and Rasha, respectively the first and second sons of the deity Rimtz, who fought the clouds in the heavens.

33 N. Ch’anba also shares some similar reflections when discussing refrain vocables in Abkhazian music: “It is known that Abkhazians have a song about Rada and Rasha. The original variant of it was dedicated to the brothers who had brought freedom to their

The more complicated it is to determine the etymology and ethnological purpose of the given refrain vocables by considering their place and role in the composition, the more it becomes clear that these vocables play a critical role in euphonics and form-creation. This appears to happen regardless of the migration route of these refrain vocables, for as the above Abkhazian example confirms, their interethnic essence is evident.³⁴

In addition to an examination of the mythological context, an observation of linguistic peculiarities is also important. Jakobson correctly notes that if foreign forms (whether grammatical or lexical sounds) have been preserved in the new environment during migration, we should determine specifically which features of the borrowed texts stay relatively stable and which are lost during the process of obtaining a song through a new language collective. The elements of song texts hosting the poetic form often reveal more resistance to change during the process of a “migration of the same song from one region of the country to another” or “the transmission of the same song from generation to generation”, since the poetic meaning is diminished if they are lost. Here the author quotes the linguist F. Korsh [Jakobson 1962:82].

6. The musical language of vocables. Vocale texts are a part of vocal artistry and an equal member of an artistic-expressive alliance i.e. the verbal text and rhythmic-melodic figure. Generally the vocable lexis is nonexistent apart from music. The exceptions to this are spells and charms rich in lexoids and some words and sayings of unknown etymology that have originated from legends and myths. Thus, as Tuite observes in the anthology of Svan poetry, we only encounter singing texts containing vocables from time to time. He stated that both researchers of poetry and philologists were less interested in the vocable part of texts and often missed out on them during the recording process [Tuite 2007:13]. Good practice dictates that musicians should fix all aspects of musical texts – including vocables – but as we have pointed out, a

home village. Rasha was once taken captive when enemies had captured the village. He persuaded the enemies to allow him to sing, and the villagers joined him in song: “Yo Rasha, Rada and Siurada. If you are alive? Yoh!” (Ch'anba 2014:64-65).

- 34 The fact that vocables migrate is not in question considering that linguistic influences among neighbouring ethnic groups are universal, and vocables also form part of the language. This phenomenon has been noted in the vocabulary of North American Indians too, where many vocables play a significant communication role, as a “lingua franca” between the indigenous tribes speaking different languages. It is worth noting here that N. Marr studied the influences of the Svan language on the Balkar language, and concluded that the Balkar language is entirely or partially shaped phonetically by the Svan language. ... Balkar language is characterized by affricates inherent in Svan (including q”) [Marr 1929:46].

lack of language skills or other reasons means that most texts probably contain many mistakes.

Our observations show that sustainable musical-verbal formulae are created by verbal-melodic pairs. They represent the basic elements of the repository of Svan music as they are used as “structural material” or the building blocks of songs. Although variations within these formulae are allowed, such vocable (verbal and melodic) formulae are the variables most resistant to change in comparison to words of semantic meaning and their musical matches, and rarely become subject to either total metamorphosis or assimilation.

By carefully inspecting selected original sources, we discovered some peculiarities and regularities of both verbal and musical examples that indicate the systematic character of the musical language of vocables as well. A consideration of the ethnographical context helps us to see that the musical language of ritual songs is exclusive:

1. In the monothetic or hymn song group, the musical fabric of the text is homogeneous, with some common features: an actual preference for vocable text, intensity, frequency of use, and similarities in verbal and musical frame formulae.
2. In the second so-called polythetic group, comprised of a hymn-circle dance followed by a dance, the musical (rhythmic and melodic) formulae are also monothetic, additionally being enriched by other circle dance and dance elements. The verbal and musical language here is unitary, combined with a circle dance and other dances.

6.1. Rhythmic and melodic formulae of the hymns. Several varieties of vocables and their rhythmic and melodic pairs were revealed when inspecting both the notated and the audio recordings of these worship songs. We wish to single out a general group which we have termed **supplication and veneration** vocables. A sub-group of these are “cadence vocables” and sometimes “bridge vocables”; also present is a separate subgrouping of **filler** vocables. Thus there are three separate and distinct subgroups within this sub-category.

6.1.1. Supplication/veneration vocables. Vocables of call and supplication in the given list have distinct hymnic features and are heard in most Svan songs of worship. These verbal and musical pairs are partially variable data allowing for the replacement of one verbal unit by another depending on the context, i.e. in order to address the saint or deity that is the object of veneration.

The rhythmic and melodic formulae of such pairs are typically homogeneous in form. They are syncopated or isorhythmic (sometimes with an additional lower assisting note). They contain a recitative-type melody slow in

tempo, where the fourth or the fourth and fifth are combined vertically, with an emphasis on certain syllables and sounds. They also feature caesuras which give the supplication vocables the added significance of independent micro-musical phrases, creating a form of dialogue. Sometimes the emphasis falls on the same syllable but sometimes only on the same pitch while the syllable itself might change. Such accentuated emphasis is a strong expressive tool and creates an emotional peak in the dramatic nature of the hymn. We call this phenomenon **assonance** as one of the distinct characteristics of Svan hymns. Correspondingly, we have indentified the accentuated repetition of the same pitch and syllable together as **synchronised (verbal and musical) assonance**, and we call an emphasised repetition, falling only on the musical pitch or chord, **musical assonance**. These vocables share a common style of performance. They are characterised by an accentuated repetition of the same pitch and a slow tempo. This mostly takes place in the middle of the musical composition and sometimes before a cadential structure.

The following are a variety of supplication/veneration vocables including: *Kuria! ihoi! Zuhoia! Dihoia! Io, io, io! Ihoi hoi ho! Kwirhoi! Doia doia domsia! Ihoi hioa!* etc. (see notated fragments 1-16).³⁵

<i>Syncopated</i>	<i>Isorhythmic</i>	<i>With an assisting note</i>
<i>i-ho-i (Kwiria, O Krisdeesh) №15</i>	<i>io- io-io (Kviria) №1</i>	<i>ha-i-ha (Kviria) №12</i>
<i>Di-ho-i (O Krisdeesh) №13</i>	<i>Ua-ua-ua (Zari) №7</i>	<i>(i)ho-(i)-ho-(i)ho (Ga) №2</i>
<i>i-a-i (Ga) №11</i>	<i>Kra-si-a (Krasia) №8</i>	<i>Kwir-ho-i (Sadam) №4</i>
<i>Zu-ho-i (O Krisdeesh) №5</i>	<i>i-he-i (O Krisdeesh) №6</i>	
<i>Ri-ho-i kvir-ho-i (Ga) №16</i>	<i>Va-i va-i (Zari) №9</i>	
	<i>I-a-i-a (Ga) №10</i>	

Pairs of supplication/veneration vocables containing an appeal or exhortation are characteristic of hymns both in the monothetic-homogenic and the polythetic-heterogenic categories. The typical introductory formula often contains the vocable “wo” discussed above, generally underpinning the verbal appeal. The formulae of “wo”-type vocables begin with a descending recitative-type tune sometimes followed by an ascending movement that includes the interjection “wo”. Typical of these “wo”-type vocable formulae are: “*wo Jgraag!*”, “*wo Ga!*” “*wo Kerisdeesh!*”. “*wo Rihoi!*”, “*wo raili!*”, “*wo shekhe Abram!*”, “*wo dideba!*” “*... wo Kviria!*”, etc. (see notated fragments 17-25).

³⁵ Please note that all the numbers in the tables here as well as in parentheses refer to notated fragments of music in the appendix.

It is important to note separately the formula “ieha” among the supplication/veneration vocables, as this short syllable is a predominant characteristic of all Svan hymns and sometimes comes in combination with “wo”. We observed that a peculiarity in the musical form and musical progression might initiate small changes in the verbal sequence. For example, variants of the “wo ieha” formulae can be: “ha iha”, wo iha(wa)”, “I”ha I”, “ua iha”, “ha iha”, “he iehe”, “wo i vo i ha”, etc. (*Kviria*, *O Krisdeesh*, *Zari*, *Jgragish*, *Sadam*, *Saio Desh*) (see notated fragments 26-32).³⁶

The most persistent vocable pairs of this formulae typically appear in the predominant introductory section having the form of a dialogue within a hymn. They also occur before the point when the hymn (or phrase) turns around. They also appear in cadences. We call this the “ieha formula”. We doubt whether verbal texts of the “ieha formula” from notated books are accurate because we have never encountered such variants within our own research and believe that they could be the result of a less-than-rigorous approach or subjective interpretations by those recording the music. In other cases the “ieha” formula can be conditioned by peculiarities of the musical language and aesthetic demands. For example: hoi-daa (*Lile*), au-ha-a (*Ga*) (see notated fragments 33, 35).

The most typical variant of the supplication-type formula of “ieha” comes initially as an opening call from a solo singer which at the same time serves as a connector. It is therefore polyfunctional (binary). It is typically a syllabic-type prosodic construction musically initiating the invocation of a higher force. The first note of the formula is forcefully sung and its duration exceeds the following sequence of descending pitches on the word “ieha”. The melodic pattern of this formula is consistent in all the hymns: (g)-f-g-f-d; and the rhythm of the formula is also maintained in all the hymns.

Examples of this formulae are: “Jgrag I ieha”, “wo Jgrag I ieha” (*Jgragish*), “ho ieha” (*Sadam*), “Wo ieha” (*Kviria*), “(di) ha i ieha” (*Tskhav Krisdeesh*), “iha ieha” (*Ga*), “di ha ieha” (*Sadam*), “wo I ieha” (*Zari* from lower Svaneti), “Wo i ieha” (*Becho Lashgar*), “woo I iha” (*Zari* from upper Svaneti), “wo a i eha” (*Zari*) “wo I eha” (*Tskhav Krisdeesh*), “iho iehe” (*Ga*), “wo i ieha” (*Ga*), “wo I ieha” (*Kaltid*), etc. (see the notated fragments no. 36-51).

The second variant of the “ieha formula” is part of a cadence and is also often heard in Svan hymns. This form of the formula is sung by the group predominantly in two parts and like its first variant, the melodic and rhythmic

36 It seems that because of problems accessing verbal texts, notated versions of hymns are often not provided with words. We therefore had to rely predominantly on examples of songs that we had transcribed. For this task we used only authentic audio archive recordings and audio materials obtained during our field work.

pattern remains the same in all the hymns: **a-g-a-f-e**. All these “ieha” cadence formulae are two-part sections of three-part songs, which sounds logical to us considering the theory of the stadial development of polyphonic singing. This also can support our argument regarding the ancient origins of the “ieha” formula. For example: “di ha I ieha” (*Tskhau Krisdeesh*), “di ha I ieha” (*Kviria*), “I hai ieha” (*Kviria*), “i hai ieha” (*Ga*), “di ha ieha” (*Sadam*), etc. (see the notated fragments N52, 54-61).

One more variant of the “ieha” formula is found in the cadence section: “wo ha ha”. This form of the “ieha” is sung in unison and it sums up the hymn: **e-c-d** (see examples 62-65).

The existence of these vocable verbal and musical formulae does not exclude the possibility of free singing within the melodic framework of an individual Svan hymn. A beautiful example of such a free dialogue between a human being and a deity carrying the response of “wo ieha” is in the song *O Krisdeesh*. It is a combination of assonance on parallel fourths followed by a parallel fifth resolving on a third (see example no. 66). An exclusively powerful type of assonantal singing of the “ieha” group occurs on the following syllables: “io” (*Kviria*) or “iho” (*Ga*), representing a free elaboration of the “ieha” formula. The first represents a synchronised assonance in unison with a steady rhythm whereas the second one is a unison having a syncopated rhythm (*Ga*) (See notated fragments 67-68)

Two more segments of the group of invocation/supplication/veneration vocables are “didab” and “sheda” with their variations. In prayers and singing texts the appeal or call “didab” is widely used to glorify God and often is accompanied by “sheda” (*Lagusheda*) which means “help us”. Sometimes these words are employed as a title indicating their function as a prayer. For example: *Diadeb*, *Didebata* (*Dideba Taringzelars*), and *Lagusheda*. Besides, the majority of ritual songs include the words: *didab*, *sheda* (*lagusheda*); for example: *Lile* (*dideb*, *shaioda*), *Lazhghvash* (*didab*), *Didebata* (*sheda*, *dideba*), *Riho* (*dideb*), *Jgragish* (*sheda*), and *Barbal Dolash* (*dideba*). Some of the hymn texts have no meaningful words and are built only with syllables and interjections. Based on our observations, there is a prevalent use of such syllable complexes in these so-called “wordless” songs, such as: *vodi*, *dai*, *voda*, *hodi*, *ode*, *diha*, *die*, etc. Special attention has been paid to those few meaningful words in hymn songs which are possible to hear and transcribe through the method we have introduced and described above. Thus, most of these meaningful words consists of either “*dideba*” or “*lagusheda*”. This caused us to assume that the rest of the syllables must have been related to these two words and the context of the performance. The syllable complexes listed above confirm our assumptions and com-

plexes containing the phoneme “d” often represent so-called “slovoobrivs”³⁷ of either “sheda” or “dideba”.

Another subject of research concerns the reasons behind the occurrence of word fragments (slovoobrivs) in Svan songs. However, since such reduction and fragmentation is not a poetic or linguistic phenomenon, we assume it must be dictated by the rules of song language. In addition to this, as we mentioned above, the ethnological aspect (context) should also be considered.

It appears that this type of fragmented vocable has been given a form-making function in addition to assuming a sacred purpose of conveying a prayer. The fact that such ‘syllabic” vocables are part of a predominant repertoire of ritualistic prayer songs supports the suggestion that it is systemic in character and subservient not only to aesthetic demands. On the contrary, the euphonic role of these vocables in the process of building a compositional form should be explained by their religious significance, being a fundamental and indivisible element of the entire repertoire of ritual songs. As a result, such vocables are polyfunctional and apart from conveying the content and idea of the song, they combine a euphonic role with the role of form making. Examples of such vocables are heard both within free singing and the formulaic framework of the music.

The formulaic frameworks of “sheda” and “dideba” have a certain place within the musical composition and mainly represent “bridging” segments. They are sung within the solo singing. Such formulae are characteristic of both hymns and songs sung with circle dances (see notated fragments 69-90):

<i>Dideba</i>	<i>Lagusheda</i>
<i>Vo-di (Krasia) №69</i>	<i>wo-da (Jgragish) №81</i>
<i>wo-di (Krasia) №70</i>	<i>Da-i (Ori Alilosa) №82</i>
<i>wo-di-i (Ga) №71</i>	<i>wo-o-da-i (Tsioq Makhvsh) №84</i>
<i>O-di (Shaida Lile) №72</i>	<i>Da-i (Tamar Dedpal) №83</i>
<i>woi-di (Tskhau Krisdeesh) №73</i>	<i>wo-da (Sharida Lashgari) №89</i>

37 In his study of Russian “Protyazhnii raspev”, Zemtsovski singles out “slovoobrivs” (fragments of words) as a phenomenon conditioned by the peculiarities of so-called “stretched” singing. However, he says that such fragments are characteristic of ritual songs: laments, as well as wedding songs. The author argues that lament type songs or “slovoobrivs” represent an artistic musical imitation of the natural act of lament or weeping. This occurs if the performer appears to swallow ending words and phrases associated with choking back tears. In songs having a comic character, a deformation of a word occurs for the purpose of creating a comic effect and therefore it is highlighted in an unusual way... the “slovoobrivs” are one of the form-shaping elements in “protyazhni raspev” [Zemtsovski 1967:65].

<i>wo-di-awo (Sadam) №74</i>	<i>wo-da (Kaltid) №87</i>
<i>wo-di-wo (Shishada Gergil) №75</i>	<i>wo-da (Shekhe Abram) №88</i>
<i>wo-di-woi (Lile) №76</i>	<i>o-da (Jragish) №90</i>
<i>wo-di-i (Sadam) №77</i>	<i>wo-o-da (Tsioq Makhvshi) №85</i>
<i>wo-di-i (Qansav Qipiane) №78</i>	<i>Shile-da-i (Lile) №86</i>

We therefore assume that the given vocable units have become an indivisible part of Svan song language over the passage of time. Due to the primary meaning of the words having been lost, they have retained only musical, structural, and euphonic elements as lexical units integrated into the singing language. Therefore, in songs of more recent origin, the existence of such units is relevant even if these songs are not necessarily of a religious-ritual purpose.

Apart from these bridge-formula frames, the vocables of the “dideba” and “sheda” group are characterized by relatively free music making (singing). Instances of the free vocalization of such vocables represent an integral part of the songs and are fragmented, scattered throughout the textual and musical fabric of the song. The Svan hymn repertoire – and to a lesser extent, songs with circle dances – are rich in examples of such free singing:

Wo-di-vo-i (Lile), **Wo-i-di-wo**³⁸ (Kaltid), **Gra-si wo-de** (Elia Lrde), **Shai-wodi** (Dala Kojas), **woi-di o wo-di** (Lazhghvash), **Shile-da** (Lile), **Shei-wo-da** (Jragish), **Wo-i-di-wo-wo** (Zari), **Shai-da lile-wo** (Shaida Lile) (See notated fragments 91-99). The systematic application and nature of the verbal and musical vocabulary making it possible to reveal its variable forms can be seen from this discourse.

6.1.2. Bridge vocables. Vowels such as “i” (pronounced Eee! in English), “u”, “o”, or the vowel combination “oio” (Jragish) are bridge vocables. The vowel “i” is especially used on a frequent basis, and given the function of the Georgian “da” (and), as previously mentioned, it ensures a continued cohesion in the musical development. In the Georgian singing repertoire, the vowel “i” does not have the function of the Svan “i” and therefore does not occur as either a conjunction or a particle. However, the particle “da” is heard in Svan songs and it could possibly carry the function of the rhythmic-melodic accent (emphasis) alluded to by S. Zhghenti in his study [Zhghenti 1963:48].³⁹ The vowel “i” does not have the function of the Svan “i” in the Georgian singing

38 Paliashvili recorded a song which had the title of this vocable. The text of the song is entirely in Georgian and is a love song [Paliashvili 1910:34].

39 To argue this thesis the author quotes phrases from Svan songs *Lile* and *Murzai Beqzil*: “Hoi da Lile da...” and “Sai hodi da... Murzabeksi da khochan da ...”. However he borrowed these texts from existing notated songs and as we have said most of these texts require closer scrutiny for reliability.

repertoire. Therefore, such bridge vocables serve only a consolidating function and contribute to the structural process of the form. However, as we pointed out, sometimes vocables for supplication, invocation, or veneration also serve as bridges, apart from their primary purpose.

6.1.3. Refrain vocables. An observation of the function and role of the Svan “i” was of interest, pointing towards a particular group of refrain vocables which are an indivisible part of the vocabulary of the so-called “shairi” songs (songs with circle dances and other dances) in the Svan song repertoire. In her brief study on asemantic texts within Georgian songs, M. Shilakadze introduces a table of glossolalia classified by the area of their distribution over Georgia. The list includes Svan glossolalias, however the author has limited her field of study to include only certain types of asemantic texts and therefore the list includes only a few Svan vocables, namely texts we call refrain vocables. The table shows that most of the refrain vocables are interdialectic and have been distributed among the song texts of different regions. For example, only two texts seem to be interdialectic among the Svan vocables and they include: *worera/worira* (Svaneti, Samegrelo) and *harira/horera/horira rira* (Kartli, Ach’ara, Samegrelo, Svaneti). As for vocables such as *rasha rasha shamarera*, *woirira rera ramasha*, *shaiashi shamarera*, *hoi da lile*, the author assigns them only to the Svan dialect [Shilakadze 1999:203-204].

We assume that the scholar did not aim at a detailed analysis of such texts and made conclusions based on the comparison of entire complexes extracted from the songs. An observation of such complexes shows that they may undergo variant alterations. For example, the vocables *orera*, *osa orudila*, which Shilakadze [Shilakadze 1999:203] has attributed to Guria, Samegrelo and Ach’ara, are also sung in Svaneti, albeit with slight phonetical differences: *wosa worudila* and *worera*, indicating that these vocables are interdialectic according to the area of their distribution.

This group of vocables together with their distinct lexical forms are special because of their rhythmic-melodic and compositional peculiarities. The concept “refrain vocable” already indicates the place in the musical composition assigned to them, which – being distinct from the group of vocables discussed above – underlines their formative function in the composition. This group of vocables is represented by the distinctively contoured rhythmic-melodic fabric of the vocable complex, thus essentially differing from “filler vocables” and coded phonemic syllables. Tunes containing verbal complexes of refrain vocables are often isorhythmic. It is noteworthy that the verbal complex of one type is matched to a specific rhythmic mode, and a change of the vocable texts

is followed by a change in the rhythmic and melodic mode as well.⁴⁰ The group of such refrain vocables covers the following complexes:

Shaiwodi (saiwodi) Shamarera

Wosaw riro (rera) ramaida

Wosaw worudilo ramaida

Shina worgil worgil wosa, etc.

Most texts of the Georgian singing repertoire are interdialectic and often the verbal text is interdialectic even though the musical language of a region is dialectic. S. Zhghenti provides a statistical account and says that out of the 207 song texts in a collection of songs by Gr. Chkhikvadze (Georgian Folk Songs), only 22 reflect dialectic forms; out of 40 song texts only one is dialectic and the rest are interdialectic [Zhghenti 1963:35-36]. The author does not classify Svan song texts as being dialectic or interdialectic possibly because the Svan language is a Kartvelian language, not a dialect.

The vast majority of Svan songs are in the Svan language. Therefore the vocable vocabulary discussed by us in this article belongs to a peripheral group of this language with the exception of those refrain vocables assigned to the interdialectic (or interethnic) group of vocables. Compared to other regions, the musical and verbal language of Svan songs is predominantly dialectic (especially in Upper Svaneti) with refrain vocables being an exception.

Since refrain vocables are used in songs taking the form of a circle dance followed by another dance and sometimes in songs accompanied by instruments, the aesthetic function of such vocables becomes obvious. The verbal texts of refrain vocables are organically integrated into the rhythmic-melodic structure of a song. They contribute to the creation and development of artistic and emotional expression and combine this role with an additional function as a formative tool (see examples 100-103). A deviation from the dialect of the Svan musical language occurs specifically in songs with interdialectic vocables. For example, in the notated song “*Wosarada Shvarada*” musically linked to the Abkhazian musical language, there is also a song about “Stalin” that bears a resemblance to Mingrelian lyrical songs. It is noteworthy when compared to Balszemo⁴¹ Svaneti. The Balszemo repertoire in Upper Svaneti is more richly adorned with these vocables than the singing repertoire from Balskvemo (also in Upper Svaneti) or Lower Svaneti. This can perhaps be explained by more intense geographical connections with neighbouring regions (Racha, Samegrelo, Abkhazeti).

40 It should be noted that such a correlation is observed in the singing repertoire of North American Indians [Nettl 1953:161].

41 Upper Svaneti is divided into two parts: Balszemo (Upper Bal) and Balskvemo (Lower Bal). Balszemo Svaneti is the upper region historically seen as more geographically remote, isolated, and independent.

7. Conclusion. Our study of the verbal texture of the Svan singing repertoire has revealed different, distinct types and varieties of vocables. We have identified both dialectic and interdialectic groups of vocables and the correlations between the ethnological context and vocable groups. We have further identified the peculiarities of some vocable groups and the nature of the rules, regulations, and systems governing their usage in Svan songs.

We postulate the following tentative conclusions.

1. Through a careful examination of the vocable vocabulary of songs it is possible to identify their genre assignment; some vocable syllables are polysemic. Meaning and value are attributed first of all according to where the vocable is positioned in a song, and secondly, with reference to its ethnological context (for example: wo, vui).
2. There are coded syllables and phonemes in Svan song texts. An inspection of these in relation to their ethnological context allows for the transcription of verbal texts. This in turn leads to a deeper understanding of the song's essence and purpose (for example: z, sh, d, s, j, gv).
3. Unique vocables are firmly linked thematically to the song they accompany and may be instrumental in delivering the content, concept, and essence of the song (for example: "bail ilba"). Vocables have been identified that are both dialectic and of local origin, and interdialectic within the Svan vocable vocabulary, being distributed in other regions such as Abkhazia, for example; Specialized in-depth study is necessary to discuss the origin and route of this kind of migration;
4. It has become clear that vocables of so-called "wordless" songs are most certainly not meaningless and often carry a specific function and are therefore of fundamental significance in a song;
5. By taking into account etymological and contextual ambiguity, several groups of vocables have been classified: archaic, rudimentary, and asemantic (structural or formative);
6. Stable rhythmic-melodic formulae are pertinent in certain groups of vocables providing the essential core of the song language within a specific genre; The archaic nature of some vocables has been discovered- e.g., "wo ieha" - which is an invocation formula. We believe this to be an archaism preserved in Svan hymns. It is of enormous importance for the ritual prayer life of the community and underpins the contact between this world and the world beyond. Through a detailed observation of verbal-musical pairs, it

becomes clear that compositional or rhythmic-melodic peculiarities are often conditioned by the religious, sacred purpose of the ritual. The forms of a dialogue – a labile meter and rhythm, short and delayed phrases, recitative-prosodic intonation – are all central to this process. Assonantic accentuation on a certain pitch is nothing else but a musical calque of invocation, supplication, and veneration (for example: io, io, io or i-ha, i-ha, i-ha). The fragmentation of words (fragmented words, the so-called “slovoobrezis”) may be conditioned by existing aesthetic artistic demands (for example: voda, vodi, dai, etc.).

7. A significant part of the function of vocables for invocation and veneration is to convey a binary function and combine both content-related and formative roles (for example: dai, odi, wo-ieha, etc.).
8. The group of filler vocables (entirely asemantic) is relatively small and includes only vowel phonemes. Their primary role is largely aesthetic and serves to augment the filling-in of rhythmic-melodic horizontal lines. The need for an interdisciplinary approach cannot be underestimated in this work. An ethnological and linguistic understanding is critically important in order to inform musicological research. In our own work, a consideration of the ethnological context allowed us to understand the meanings of some vocables and transcribe others which had hitherto been dismissed as meaningless. An assumption was reached, based on selected sources in dynamics, both from a synchronic and diachronic perspective, that vocable language is much more stable, sustainable, and resistant to change than song language texts as a conveyor of meaning.

Over and above these results, the need for further study of these important issues includes:

1. First and foremost, a comparative study of interdialectic vocables encompassing the texts of the singing repertoire of neighboring regions, with reference both to ethnos and ethnological content. Apart from providing potentially fruitful new results, such a study might allow the revision of some conclusions offered in this article.
2. A study of the group of vocables classified as archaic: Kviria, Lile, Jgragish, Nanil, Sadam, and Elia Lrde through an interdisciplinary (linguistic, ethnological and ethnomusicological) approach.⁴²

42 Articles regarding “Jgragish”, “Sadam” and “Elia Lrde” are almost finished and are intended for publication in the near future.

3. A necessary study of the extent to which Svan vocables are connected/related to the phonetics and morphology of Svan conventional language. An identification of the origins and migration routes of refrain vocables included in the group of interdialectic texts. We believe that comparative linguistic studies could shed some light on this problem.

Although we have noted that a certain correlation exists between interdialectic vocables and musical dialects of the songs to which they are sung, this needs further in-depth research. Indeed the results might facilitate a deeper insight into questions regarding song migration.

In the course of our studies, what began as an attempt to derive meaning from “nonsense” in Svan music has, we believe, revealed a pearl of great value. For could it be that the obscure and overlooked vocable sounds within the repertoire dismissed hitherto as nonsense can provide the key not only to acknowledging their central function in Svan ritual life, but identifying them as principle beneficiaries in the preservation of the genre?

Acknowledgements:

We are grateful to the FaRiG Fund for its financial support in conducting our research.

We also wish to acknowledge Margery Bray both for sharing our vision with regard to the conservation of our musical heritage and for her critical role in bringing us together and helping to support our research work with English text revisions.

Bibliography

Akhobadze 1957: Vladimir Akhobadze, Georgian Svan Folk Songs, Tbilisi: Technology and Work, 1957 (in English and Russian).

Arakishvili 1950: Dimitri Arakishvili, Svan Folk Songs, *Khelovneba*, Tbilisi, 1950 (in Georgian).

Aslanishvili 1954: Shalva Aslanishvili, Assays on Georgian Folk Songs, vol. I, Tbilisi: Khelovneba, 1954 (in Georgian).

Bardavelidze 1940: Vera Bardavelidze, Svan Hymn “Barbal Dolashi”, *ENIMKI Bulletin*, V-VI, Tbilisi, 1940, Vol. 5-6, 541-573 (in Georgian).

- Chambers 1980:** Christine Knox Chambers, on-Lexical Vocables in Scottish Traditional Music, Ph.D. University of Edinburgh, 1980
- Chanba 2014:** Н. В. Чанба, Героическая чоровая песня Абхазов, Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство, Москва, 2014.
- Chijavadze 1991:** Otar Chijavadze, Place of Svane Folk Songs in Georgian Folk Singing Art, 1991. (Manuscript) (in Georgian).
- Chirikba 2006:** Vyacheslav Chirikba, Abkhazian Loans in Megrelian, Leiden: Brill, 2006.
- Erkomaishvili 2005:** Anzor Erkomaishvili, Georgian Folk Music: Artem Erkomaishvili, Tbilisi, Georgian International Centre for folk songs, 2005 (in Georgian).
- Frazer 1911:** Sir James George Frazer, The Golden Bough, A Study of Magic and Religion, Part 2: Taboo and the Perils of the Soul. Macmillan and Co., London 1911. https://ia700407.us.archive.org/3/items/goldenboughstud-03fraz/goldenboughstud03fraz_bw.pdf. (06/03/2016)
- Frisbie 1980:** Charlotte J. Frisbie, "Vocables in Navajo Ceremonial Music". *Ethnomusicology* 24.3 (1980): 347–392.
- Gabisonia 2012:** Tamaz Gabisonia, Christian Trace in Svan Hymn Songs, Report at the Ethnological Scientific Conference on Archaic Elements in Mountains Ethnic Culture, Ilia State University, Tbilisi: Ilia State University Press, 2012 (in print) (in Georgian).
- Garakanidze 1997:** Edisher Garakanidze, "For one Early Stage of Development of Georgian Folk Songs", *Tbilisi State Conservatoire Scientific Works. Musicology Issues*. 1997, 18-38 (in Georgian).
- Gelovani 1962:** Akaki Gelovani, "The Sung Song", *Soviet Art* N5, 1962, 78-82 (in Georgian).
- Gippert 2013:** Jost Gippert, Jost Gippert, "The Gospel Manuscript of Kurashi, a preliminary account lexoids", *Le Muséon*, 126, 2013, 83-160.
- Inal-Ipa 1977:** Ш.Д. Инал-Ипа, Памятники абхазского фольклора, Нарты, Ацаны, Сборник статей и материалов, Сухуми: Алашара, 1977.
- Jakobson 1962:** Р.О. Якобсон, "О соотношении между песенной и разговорной речью", *Вопросы Языкознания* № 3, 1962, 87-90.
- Kalandadze-Makharadze 1992:** Nino Kalandaze-Makharadze, Relationship Between the Problems of the Musical and Textual Content in Georgian Folk Music. The manuscript kept in the office of Georgian Folk Music Tbilisi State Conservatoire (in Georgian).

- Kalandadze-Makharadze 1993:** Poetic and Musical Text Semantics of Georgian Folklore, Tbilisi State Conservatory of scientific papers in the Library of Manuscripts (Tbilisi State Conservatoire). N5910.
- Khardziani 2009:** Maka Khardziani, Hunting Theme in Svan Musical Folklore, Dissertation submitted by the PhD candidate in Musicology, Tbilisi, 2009 (in Georgian).
- Kovach 1929:** К. В. Ковач, Абхазская народная песня, Москва, Изд. Наркомпроса Абхазии и Академии Абхазского Языка и Литературы, Сухуми, 1929.
- Kuiper 2011:** Kathleen Kuiper (ed.), "Native American Music", *Native American Culture, The Native American Sourcebook*, First Editing, Britannica Educational publishing, 2011, 202-221.
- Levine 2015:** Victoria Lindsay Levine, "Native American Music", *Encyclopedia Britannica*, <http://www.britannica.com/art/scale-music> (30.06.2015).
- Malinowski 1948:** Bronislaw Malinowski, Magic, Science and Religion and Other Essays. Selected, and with an Introduction by Robert Redfield, Trade Edition. Boston, Mass.: Beacon Press. Text Edition. Glencoe, Ill.: The Free Press, 1948.
- Marr 1929:** Н.Я. Марр, "Балкаро-сванское скрещение", Доклады Академии наук СССР, серия В. №3, 1929, 45-46.
- Music in World Cultures 1972:** "A Glossary", *Music Educators Journal. Music in World Cultures*, Vol. 59, No. 2, (Oct., 1972), 126-133.
- Nettl 1953:** Bruno Nettl, "Observations on Meaningless Payote Song Texts", *The Journal of American Folklore*, Vol. 66, No. 260, American Folklore Society, 1953, 161-164
- Ninoshvili 2010:** Lauren Ninoshvili, Singing Between the Words: The Poetics of Georgian Polyphony, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2010.
- Paliashvili 1910:** Zakaria Paliashvili (recorded and notes taken by Paliashvili), Collection of Georgian Folk Songs (Imeretin, Gurian, Rachan, Svan and Kartl-Kakhetian), Publication of Tbilisi Georgian Philharmonic Society № 5, (In Georgian and Russian Languages), 1910.
- Putkaradze 2006:** Taniel Putkaradze, A History of the Georgian Language, Course Book for Undergraduate Students, Kutaisi: 2006 http://www.putkaradze.ge/qartuli_enis_istoria/enis%20istoria.htm (10.06.2016)
- Samarin 1972:** William J. Samarin, Tongues of Men and Angels: The religious Language of Pentecostalism, New York: Macmillan, 1972.

- Schneider 1957:** Schneider, Marius. "Primitive Music." In *The New Oxford History of Music. Volume 1: Ancient and Oriental Music*, 1-82. Edited by Egon Wellesz. London: Oxford University Press, 1957
- Shanidze 1939:** Swan Poetry I, lyrics gathered and translated in English by A. Shanidze, V. Topuria, M. Gujejiani (materials for the study of Georgian languages), a branch of the USSR Academy of Sciences Press, Tbilisi, 1939 (in Georgian).
- Shilakadze 1949:** Vano Shilakadze, *For the Study of Georgian Folk Music*, Tbilisi: Art, 1949 (in Georgian).
- Shilakadze 1999:** Manana Shilakadze, "Glosalies in Georgian Folk Music", *Georgian Heritage III*, Kutaisi, Kutaisi State University, 1999, 202-209 (in Georgian).
- Shughliashvili 2010:** David Shughliashvili, "Polyphony Without Words in Traditional Georgian Music", *the Fifth International Symposium on Traditional Polyphony* (Tbilisi, 2010), Tbilisi, 2012, 221-235 (in Georgian and Russian).
- Silogava 1988:** Valeri Silogava, *Svan Written Monuments, Volume 2. Epigraphic monuments*, Tbilisi: Metsniereba, 1988 (in Georgian).
- Staiger 1990:** Emil Staiger, *The Art of Interpretation*, *PMLA*, Vol. 105, No. 3, *Special Topic: The Politics of Critical Language*, 1990, 409-420.
- Tuite 2007:** Kevin Tuite, *The Semiotics and Poetics of South Caucasian Non-sense Vocabulary*. Unpublished manuscript.
- Wellesz 1954:** Egon Wellesz, *New Oxford History of Music: Ancient and Oriental Music, Vol.: 1*, London: Oxford University Press, 1954
- Zemtsovsky 1967:** И.И. Земцовский, *Русская протяжная песня. Опыт исследования*, Ленинград: Музыка, 1967.
- Zemtsovsky 1983:** И.И. Земцовский, "К теории жанра в фольклоре", *Сов. музыка*, №4, М., 1983, 61-65.
- Zhghenti 1949:** Sergi Jghenti, *Svan Language Phonetics Major Issues, Experimental Study*, the GSSR Academy of Sciences Press: Tbilisi, 1949 (in Georgian)
- Zhghenti 1963:** Sergi Jghenti, *Georgian-Language Rythmical-Melodical Structure*, Tsodzna/the GSSR Ministry of Culture Press: Tbilisi, 1963 (in Georgian).

Collections of Printed Music

- Akhobadze 1957:** Vladimir Akhobadze, Georgian Svan Folk Songs, Tbilisi, "Technology and Work" (English and Russian), 1957.
- Rosebashvili 1981:** Georgian Folk Songs (recorded and notes were taken by Kakhi Rosebashvili), the foundation of the music department of the USSR, Tbilisi, 1981.
- Paliashvili 1910:** Paliashvili, Zakaria (collected), Collection of Georgian Folk Songs (Imeretian, Gurian, Rachan, Svan, and Kartl-Kakhetian), Published by Tbilisi Georgian Philharmonic Society , №5 (in Georgian and Russian), 1910.
- Chxikvadze 1896:** Chkhikvadze, Zakaria, (Recorder and compiler), "Salam-uri, Folk Songs." Tbilisi, Issued by the Society of Distribution of Literacy, №28. Publishing house of M. Sharadze and Co (Fellowship in Georgian and Russian), 1910.

Audio Records

- Riho Ensemble 1999:** Riho Ensemble, Georgia: Vocal Polyphonies from Svaneti, 1999.
- Grimmaud 1967:** Yvette Grimaud, Audio Recordings, 1967
- Riho 1980:** Riho, Audio Recordings, 1980.
- Expedition to Svanetia 2007:** Georgian Folklore State Center, Audio Archive, Svaneti Expedition, Field work team: Natalia Zumbadze (supervisor), 2007.
- Expedition to Svanetia 2010:** Georgian Folklore State Center, Audio Archive, Svaneti Expedition, Field work team: Natalia Zumbadze (supervisor), 2010.
- Folk Ensemble Shgarida:** Folk ensemble Shgarida. Dmanisi. Concert (Live recording). Georgian Folklore State Center. Sano. 2012.
- Georgian Folklore 2015:** Georgian Folklore, Audio archive recordings, Shota Rustaveli National Scientific Center, Tbilisi, 2015.
- Georgian Folk Music 2008:** Georgian Folk Music Svaneti (Georgian Folk Music Department, Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatoire, 2008.

Voices from the Past 2007: Georgian Folk Music, from wax cylinder recordings. , Tbilisi. 2007.

Voices from the Past 2008: Georgian Folk Music, from wax cylinder recordings. , Tbilisi 2008.

Jokia Meshveliani Choir: <http://www.alazani.ge/dzveli-CHANATSEREBI-JOKIA-Meshvelianis-Gundi-xalxuri-simgerebi-ans65.html?qartuli-folklori> (10/10/2015)

Expedition materials collected by us

1. Dmanisi - 2015
2. Udabno - 2015
3. Tandzia -2015
4. Tbilisi - 2015
5. Latali (Latali Choir of Elders) – 2015

Video Recording

HUGO ZEMP – ADISHI -1991 (<http://www.kalimats.com/bjH-N-00hfc.html> 15.02.2016)

სანოტო დანართი
სანოტო ნიმუშების სია

- № 1 კვირია (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №2 გა (გრ. ჩხიკვაძის კოლექცია; 1960)
- №4 სადამ (სოფ. ფარი, შ. ასლანიშვილის ჩანაწერები; 1946)
- №5 ვო ქრისდეეშ (ლატალი, ექსპედიცია; 2012)
- №6 ვო ქრისდეეში (ლატალი, ექსპედიცია, 2012)
- № 7 ზარი (ივეტ გრიმოს ექსპედიცია, 1967)
- № 8 ქრასია (შ. ასლანიშვილის ჩანაწერები; 1946)
- №9 ზარი (ვ. ახოზაძის კრებული. 1946)
- №10 გა (შ. ასლანიშვილის ჩანაწერები; 1946)
- №11 გა (შ. ასლანიშვილის ჩანაწერები; 1946)
- №12 კვირია (ლატალი, ექსპედიცია, 2012)
- №13 ვო ქროსდეეშ (ლატალი, ექსპედიცია, 2012)
- №14 ჯგრაგიშ (ივეტ გრიმოს ექსპედიცია, 1967)
- №15 ვო ქრისდეეშ (ლატალი, ექსპედიცია, 2012)
- №16 გა (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, ექსპედიცია, 2015)
- №17 შეხე აბრამ (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, ექსპედიცია, 2012)
- №18 ლილე (სოფ. უდაბნო, ექსპედიცია, 2015)
- №19 კვირია (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, ექსპედიცია, 2012)
- №20 დიდებათა (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №21 ბარბალ დოლაშ (ლატალი; ექსპედიცია, 2012)
- №22 ჯგრაგიშ (ცხუმარი; ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ექსპედიცია, 2007)
- №23 გა (გ. ჩხიკვაძის კოლექცია; 1960)
- №24 ვო ქრისდეეშ (სოფ. ლატალი; ექსპედიცია, 2012)
- №25 კვირია (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)
- №26 კვირია (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)

- №27 ვო ქრისდეემ (სოფ. ლატალი; ექსპედიცია, 2012)
- №28 ზარი (ივეტ გრიმოს კოლექცია, 1967)
- №29 გა (გ. ჩხიკვაძის კოლექცია; 1960)
- №30 ჯგრაგიშ (ლიჩაანიშ; ჰუგო ზემპის ჩანაწერებიდან; 1991)
- №31 სადამ (სოფ. ცხუმარი; ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ექსპედიცია, 20017)
- № 32 საიო დემ (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი; 2015)
- №33 ლილე (ვ. ახოზაძის კრებული; 1950)
- №35 გა (ვ. ახოზაძის კრებული; 1950)
- №36 ჯგრაგიშ (ივეტ გრიმოს კოლექცია; 1967)
- № 37 ჯგრაგიშ (ცხუმარი; ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ექსპედიცია; 2007)
- №38 სადამ (შ. ასლანიშვილის კოლექცია, 1946)
- №39 კვირია (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“; 2015)
- №40 ცხაუ ქრისდეემ (ლატალი, ექსპედიცია, 2012)
- №41 გა (გ. ჩხიკვაძის კოლექცია; 1960)
- №42 სადამ (ცხუმარი; ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ექსპედიცია; 2007)
- №43 ზარი (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“ 1980)
- №44 ბეჩო ლაშგარ (შ. ასლანიშვილის კოლექცია; 1946)
- № 45 ზარი (ქვ. სვანეთი; ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ექსპედიცია; 2010)
- №46 ზარი (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“; ლატალური ვარიანტი)
- №47 ცხაუ ქრისდეემ (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“; 2015)
- №48 გა (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“; 2015)
- №49 გა (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“; 2015)
- №50 ქალთიდ (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“; 1980)
- №51 ჯგრაგიშ (სოფ. ლახუშდი; ექსპედიცია, 2012)
- №52 ცხაუ ქრისდეემ (სოფ. ლატალი, ექსპედიცია 2012)

- № 54 კვირია (ქვემო სვანეთი; ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ექსპედიცია; 2010)
- №55 კვირია (შ. ასლანიშვილის კოლექცია; 1950)
- №56 გა (გ. ჩხიკვაძის კოლექცია, 1960)
- №57 სადამ (სოფ. ცხუმარი; ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ექსპედიცია; 2007)
- № 58 საიო დემ (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)
- №59 ქალთიდ (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №60 შგარიდა ლაშგარი (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №61 შეხე აბრამ (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)
- №62 შეხე აბრამ (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)
- №63 გა (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)
- №64 კვირია (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №65 ცხაუ ქრისდეშ (სოფ. ლატალის ფოლკლორული ანსამბლი 2012)
- №66 ვო ქრისდეშ (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)
- №67 კვირია (სოფ. ლახუშდი; ექსპედიცია, 2012)
- №68 გა (გ. ჩხიკვაძის კოლექცია; 1960)
- №69 ქრასია (შ. ასლანიშვილის კოლექცია; 1946)
- №70 ქრასია (შ. ასლანიშვილის კოლექცია; 1946)
- №71 გა (გ. ჩხიკვაძის კოლექცია, 1960)
- №72 შაიდა ლილე (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)
- №73 ცხაუ ქრისდეშ (სოფ. ლახუშდი, ექსპედიცია, 2012)
- №74 სადამ (სოფ. ცხუმარი; ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ექსპედიცია, 2007)
- №75 შიშადა გერგილ (სოფ. ლახუშდი, ექსპედიცია, 2012)
- №76 ლილე (ივეტ გრიმოს კოლექცია, 1967)
- №77 სადამ (შ. ასლანიშვილის კოლექცია, 1946)
- №78 ყანსავ ყიფიანე (დ. არაყიშვილის კოლექცია)

- № 79 დიდებათა (სოფ. ლატალის ფოლკლორული ანსამბლი, ექსპედიცია, 2012)
- № 80 როსტომ ჭაბიკ (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2012)
- № 81 ჯგრაგიშ (ივეტ გრიმოს კოლექცია, 1967)
- №82 ორი ალილოსა (ქვემო სვანეთი; ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ექსპედიცია, 2010)
- №83 თამარ დედფალ (სოფ. ლახუშდი; ექსპედიცია, 2013)
- №84 ციოყ მახვში (სოფ. ლატალი, საკუთარი ექსპედიცია, 2012)
- №85 ციოყ მახვში (სოფ. ლატალი, ექსპედიცია, 2012)
- №87 ქალთიდ (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №88 შეხე აბრამ (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)
- №89 შგარიდა ლაშგარი (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №90 ჯგრაგიშ (ივეტ გრიმოს კოლექცია, 1967)
- №91 ლილე (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)
- №92 ქალთიდ (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №93 ელია ლრდე (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №94 დალა კოჯას (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №95 ლაჟღვაშ (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №96 ლილე (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №97 ჯგრაგიშ (ივეტ გრიმოს კოლექცია, 1967)
- №98 ზარი (შ. მშველიძის კოლექცია, 1931)
- №99 შაიდა ლილე (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)
- №100 შეხე აბრამ (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)
- №101 მურზა ი ბეჟილ (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №102 მურზა ი ბეჟილ (ფოლკლორული ანსამბლი „რიჰო“, 1980)
- №103 რაილი (დმანისის ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, 2015)

Notation Annex
List of notated fragments:

- №1 Kviria (Folk ensemble “Riho”, 1980)
- №2 Ga (Gr. Ckhikvadze’s coll. 1960)
- №4 Sadam (Vill. Pari, Sh. Aslanishvili’s coll. 1946)
- №5 Wo Krisdeesh (Vill. Latali, field work, 2012)
- №6 Wo Krisdeesh (Vill. Latali, field work, 2012)
- №7 Zari (Yvette Grimaud’s field recordings, 1967)
- №8 Krasia (Sh. Aslanishvili’s coll. 1956))
- №9 Zari (V. Akhobadze’s coll. 1946)
- №10 Ga (Sh. Aslanishvili’s coll. 1946)
- №11 Ga (Sh. Aslanishvili’s coll. 1946)
- №12 Kviria (Vill. Latali, field work, 2012)
- №13 Wo Krisdeesh (Vill. Latali, field work, 2012)
- №14 Jgragish (Yvette Grimaud’s field recordings, 1967)
- №15 Wo Krisdeesh (Vill. Latali, field work, 2012)
- №16 Ga (Dmanisi folk ensemble “Shgarida”, 2012 & field work, 2015)
- №17 Shekhe Abram (Folk ensemble “Riho”, field work, 2012)
- №18 Lile (Vill. Udabno, field work, 2015)
- №19 Kviria (Folk ensemble “Riho”, field work, 2012)
- №20 Didebata (Glory), (folk ensemble “Riho”, 1980)
- №21 Barbal Dolash (Vill. Latali, field work, 2012)
- №22 Jgragish (Tskhumari; expedition of the Folklore State Centre of Georgia, 2007)
- №23 Ga (G. Chkhikvadze’s coll. 1960)
- №24 Wo Krisdeesh (Vill. Latali, field work, 2012)
- №25 Kviria (Dmanisi folk ensemble “Shgarida”, 2012 & field work 2015)
- №26 Kviria (folk ensemble “Riho”, 1980))
- №27 Wo Krisdeesh (Vill. Latali, field work, 2012)

- №28 Zari (Yvette Grimaud's field recordings, 1967)
- №29 Ga (G. Chkhikvadze's coll. 1960)
- №30 Jgragish (Lichaanish; Hugo Zemp's recording, 1991)
- №31 Sadam (Vill. Tskhumari expedition of the Folklore State Centre of Georgia, 2007)
- № 32 Saio Desh (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №33 Lile (V. Akhobadze's coll. 1950)
- №35 Ga (V. Akhobadze's coll. 1950)
- №36 Jgragish (Yvette Grimaud's field recordings, 1967)
- № 37 Jgragish (Vill. Tskhumari expedition of the Folklore State Centre of Georgia, 2007)
- №38 Sadam (Sh. Aslanishvili's coll. 1946)
- №39 Kviria (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №40 Tskau Krisdeehs (Vill. Latali, field work, 2012)
- №41 Ga (G. Chkhikvadze's coll. 1960)
- №42 Sadam (Vill. Tskhumari expedition of the Folklore State Centre of Georgia, 2007)
- №43 Zari (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №44 Becho Lashgar (Sh. Aslanishvili's coll. 1946)
- № 45 Zari (Lower Svaneti; expedition of the Folklore State Centre of Georgia, 2010)
- №46 Zari (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №47 Tskhau Krisdeesh (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №48 Ga (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №49 Ga (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №50 Kaltid (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №51 Jgragish (Vill. Lakhushdi, field work; 2012)
- №52 Tskhau Krisdeesh (Vill. Latali, field work, 2012)

- № 54 Kviria (Lower Svaneti; expedition of the Folklore State Centre of Georgia, 2010)
- №55 Kviria (Sh. Aslanishvili's coll. 1950)
- №56 Ga (G. Chkhikvadze's coll. 1960)
- №57 Sadam (Vill. Tskhumari; expedition of the Folklore State Centre of Georgia 2007)
- №58 Saio Desh (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №59 Kaltid (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №60 Shgarida Lashgar (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №61 Shekhe Abram (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №62 Shekhe Abram (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №63 Ga (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №64 Kviria (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №65 Tskhau Krisdeesh Vill. Latali, field work, 2012)
- №66 Wo Krisdeesh (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №67 Kviria (Vill. Lakhushdi; field work, 2012)
- №68 Ga (G. Chkhikvadze's coll; 1960)
- №69 Krasia (Sh. Aslanishvili's coll. 1946)
- №70 Krasia (Sh. Aslanishvili's coll. 1946)
- №71 Ga (G. Chkhikvadze's coll. 1960)
- №72 Shaida Lile (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №73 Tskhau Krisdeesh (Vill. Lakhushdi, field work; 2012)
- №74 Sadam (Vill. Tskhumari; expedition of the Folklore State Centre of Georgia 2007)
- №75 Shishada Gergil (Vill. Lakhushdi, field work, 2012)
- №76 Lile (Yvette Grimaud's field recordings, 1967)

- №77 Sadam (Sh. Aslanishvili's coll. 1946)
- №78 Qansav Qipiane (D' Araqishvili's coll.)
- № 79 Didebata (Vill. Latali folk ensemble; field work, 2012)
- №80 Rostom Chabik (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №81 Jgragish (Yvette Grimaud's field recordings, 1967)
- №82 Ori Alilosa (Lower Svaneti; expedition of the Folklore State Centre of Georgia 2010)
- №83 Tamar Dedpal (Vill. Lakhushdi, field work, 2013)
- №84 Tsioq Makhvsh (Vill. Latali, field work, 2012)
- №85 Tsioq Makhvsh (Vill. Latali, field work, 2012)
- №87 Kaltid (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №88 Shekhe Abram (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №89 Shgarida Lashgari (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №90 Jgragish (Yvette Grimaud's field recordings, 1967)
- №91 Lile (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №92 Kaltid (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №93 Elia Lrde (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №94 Dala Kojas (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №95 Lzhghvash (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №96 Lile (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №97 Jgragish (Yvette Grimaud's field recordings, 1967)
- №98 Zari (Sh. Mshvelidze's coll. 1931)
- №99 Shaida Lile (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №100 Shekhe Abram (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)
- №101 Murza i Bekzil (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №102 Murza i Bekzil (Folk ensemble "Riho", 1980)
- №103 Raili (Dmanisi folk ensemble "Shgarida", 2012 & field work, 2015)

სანოტო ნიმუშები Notated Fragments

№1

იო იო იო
იო იო იო
იო იო იო

№ 2

(ა) ჰო (ა) ჰო (ა) ჰო
(i) ho (i) ho (i) ho
(ა) ჰო (ა) ჰო (ა) ჰო
(i) ho (i) ho (i) ho
(ა) ჰო (ა) ჰო (ა) ჰო
(i) ho (i) ho (i) ho

№4

კვირ ჰო ი
kvir ho i
კვირ ჰო ი
kvir ho i
კვირ ჰო ი
kvir ho i

№ 5

ზუ ჰო ი
zu ho i
ზუ ჰო ი
zu ho i
ზუ ჰო ი
zu ho i

№ 6

o i he o i

o i he o i

o i he o i

№ 7

a a a a a a

u a a u a a u a a

a a a a a a

№ 8

kra (o) si a

kra (i) si a

kra (i) si a

№ 9

va o va o

va i va i

va i va i

№ 10

ი ა ი ა
ი ა ი ა
ი ა ი ა

№ 11

ი ა ი
ი ა ი
ი ა ი

№ 12

ჰა ი ჰა
ჰა ი ჰა
ჰა ი ჰა

№ 13

დი ჰო ი
დი ჰო ი
დი ჰო ი

№ 14

ო ი რი ჰო
ო ი რი ჰო
ო ი რი ჰო

№ 15

ი ჰო ი
ი ჰო ი
ი ჰო ი

№ 16

რი ჰო ი კვირ ჰო ი
 ri ho i kvir ho i
 რი ჰო ი რი ჰო ი
 ri ho i ri ho i
 რი ჰო ი რი ჰო ი
 ri ho i ri ho i

N 17

ვო შე ხე აბ რამ
 vo she khe ab ram

N 18

ვო ლი ლე ვო
 vo li le vo

N 19

ვო დი დაბ ჯგ რაგ სა
 vo di dab jg rag sa

N 20

ვო რაი ლი
 vo rai li

N 21

ვო დი დე ბა კვი ვა ი
 vo di de ba kvi va i

N 22

ვო ჯ გრ გი იე ჰა
 vo j gr gi ie ha

N 23

ვო გა ა
 vo ga a

N 24

ვო კრის დეშ
 vo kris desh

N 25



№ 26



№ 27



№ 28



№ 29



№ 30

ჰა ha ო i ჰა ha

ჰა ha ო i ჰა ha

ჰა ha ო i ჰა ha

№ 31

ჰა ha ო i ე e ჰა ha

ჰა ha ო i ე e ჰა ha

ჰა ha ო i ე e ჰა ha

№ 32

ვო vo ო i ვო vo ო i ჰა ha

ვო vo ო i ვო vo ო i ჰა ha

ვო vo ო i ვო vo ო i ჰა ha

№ 33

ჰო ho ო i და da

ჰო ho ო i და da

ჰო ho ო i და da

№ 35

ა a - უ u

ა a

ა a

N 36

ჯგ jg რა ra გი gi იე ie ჰა ha

N 37



№ 38

ჰო ი ე ჰა
ho i e ha

N 39

ვო ი იე ჰა
vo i ie ha

№ 40

(დი) ჰა ი ე ჰა
(di) ha i e ha

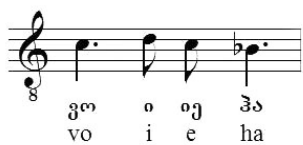
№ 41

ი ჰა ი ე ჰა
i ha i e ha

№ 42

დი ჰა ი ე ჰა
di ha i e ha

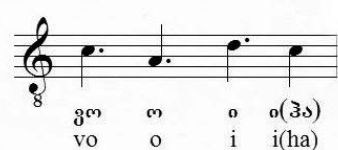
N 43



N 44



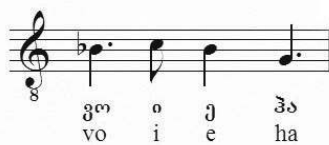
N 45



N 46



N 47



N 48



N 49



N 50



№ 51

ვო ი პა
vo i ha

ვო ი პა
vo i ha

ვო ი პა
vo i ha

№ 52

ღო პა ი ე პა
di ha i e ha

ღო პა ი ე პა
di ha i e ha

ღო პა ი ე პა
di ha i e ha

№ 54

ღო პა ი ე პა
di ha i e ha

ღო პა ი ე პა
di ha i e ha

ღო პა ი ე პა
di ha i e ha

№ 55

ი პაი ი ე პა
i hai i e ha

ი პაი ი ე პა
i hai i e ha

ი პაი ი ე პა
i hai i e ha

№ 56

ი პა ი ე პა
i ha i e ha

ი პა ი ე პა
i ha i e ha

ი პა ი ე პა
i ha i e ha

№ 57

ღო პა ი ე პა
di ha i e ha

ღო პა ი ე პა
di ha i e ha

ღო პა ი ე პა
di ha i e ha

№ 58

ვო ი ვო ი ჰა
vo i vo i ha

№ 59

№ 60

ში ჰა ი ე ჰა
shi ha i e ha

№ 61

ვო ი ვო ი ჰა
vo i vo i ha

№ 62

ვო ჰა ჰა
vo ha ha

№ 63

ვო ჰა ჰა
vo ha ha

№ 64

გო ჰა ჰა
vo ha ha

გო ჰა ჰა
vo ha ha

გო ჰა ჰა
vo ha ha

№ 65

გო ჰა ჰა
vo ha ha

გო ჰა ჰა
vo ha ha

გო ჰა ჰა
vo ha ha

№ 66

ი გო ი გო ი ჰა
i vo i vo i ha

ი გო ი გო ი ჰა
i vo i vo i ha

ი გო ი გო ი ჰა
i vo i vo i ha

№ 67

იო იო იო
io io io

იო იო იო
io io io

იო იო იო
io io io

№ 68

i ho i ho i ho
 i ho i ho i ho
 i ho i ho i ho

N 69

ვო დი
 vo di

N 71

ვო დი ი
 vo di i

N 70

ვო დი
 vo di

N 72

ო დი
 o di

№ 73

ვოი დი
 voi di
 ვოი დი
 voi di
 ვოი დი
 voi di

N 74

ვო დი ა ვო
 vo di a vo

№ 75

ვო დი ვო
 vo di vo
 ვო დი ვო
 vo di vo
 ვო დი ვო
 vo di vo

№ 76

გო დო გო ა
vo di vo i

გო დო გო ა
vo di vo i

გო დო გო ა
vo di vo i

№ 77

(გო) დო ა
(vo) di i

(გო) დო ა
(vo) di i

(გო) დო ა
(vo) di i

N 78

გო დო ა
vo di i

N 79

გო დო დო ა დე ა
vo di di i de i

N 80

გო დო ე ა
vo di e i

N 81

ო და
o da

N 82

და ა ა
da i i

N 83

და ა
da i

N 84

გო ო და ა
vo o da i

N 85

გო ო და
vo o da

№ 86

(ში ლე) და ი
 (shi le) da i
 (ში ლე) და ი
 (shi le) da i
 (ში ლე) და ი
 (shi le) da i

N 87

ვო და
 vo da

N 88

ვო და
 vo da

N 89

ვო და
 vo da

№ 90

ო და
 o da
 ო და
 o da
 ო და
 o da

№ 91

ვო დე ვო ი
 vo de vo i
 ვო დე ვო ი
 vo de vo i
 ვო დე ვო ი
 vo de vo i

№ 92

ვო ი დი ვო
 vo i di vo
 ვო ი ი დი ვო
 vo i i di vo
 ვო ი დი ვო
 vo i di vo

№ 93

გრა ბო ვო დე
 gra bo vo de
 გრა ბო ვო დე
 gra bo vo de
 გრა ბო ვო დე
 gra bo vo de

№ 94

შა ი ვო დი
sha i vo di

შა ი ვო დი
sha i vo di

შა ი ვო დი
sha i vo di

№ 95

ვო ი დი ო ვო დი
vo i di o vo di

ვო ი დი ო ვო დი
vo i di o vo di

ვო ი დი ო ვო დი
vo i di o vo di

№ 96

ში ლე და
shi le da

ში ლე და
shi le da

ში ლე და
shi le da

№ 97

შე ი (ვ)ო და
she i (v)o da

შე ი (ვ)ო და
she i (v)o da

შე ი (ვ)ო და
she i (v)o da

№ 98

ვო ო დი ი ვო ო
vo o di i vo o

ვო ო დი ი ვო
vo o di i vo

ვო ო დი ი ვო
vo o di i vo

N 99



№ 100

ვო რი რა რა შოვ რე რა ვო რი რა ვო რე რა
vo ri ra ra shov re ra vo ri ra vo re ra

ვო რი რა რა შოვ რე რა ვო რი რა ვო რე რა
vo ri ra ra shov re ra vo ri ra vo re ra

ვო რი რა რა შოვ რე რა ვო რი რა ვო რე რა
vo ri ra ra shov re ra vo ri ra vo re ra

№ 101

ვო რი რა ვე ვო რი რა რა შოვ რე რა
vo ri ra ve vo ri ra ra shov re ra

ვო რი რა ვე ვო რი რა რა შოვ რე რა
vo ri ra ve vo ri ra ra shov re ra

ვო რი რა ვე ვო რი რა რა შოვ რე რა
vo ri ra ve vo ri ra ra shov re ra

№ 102

გო სა რა შა რა მაი და
vo sa ra sha ra mai da

გო სა რა შა რა მაი და
vo sa ra sha ra mai da

გო სა რა შა რა მაი და
vo sa ra sha ra mai da

№ 103

რა შა უ რი რა ო რი რა შა
ra sha u ri ra o ri ra sha

რა შა უ რი რა ო რი რა შა
ra sha u ri ra o ri ra sha

რა შა უ რი რა ო რი რა შა
ra sha u ri ra o ri ra sha