

გ თ ხ ს ჟ ნ ე ბ ე ბ ი  
4-8 ოქტომბერი 2010 თბილისი, საქართველო

ტბილისი ქართული მრავალწმინდის

ძეგლი

საქართაშორისო

სიმპოზიუმი

THE FIFTH  
INTERNATIONAL  
SYMPOSIUM  
ON TRADITIONAL POLYPHONY

4-8 OCTOBER 2010 TBILISI, GEORGIA  
P R O C E E D I N G S

საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო  
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENT PROTECTION OF GEORGIA  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

ეაპ (UDC) 784.4 (479.22) (063)

რედაქტორები      რუსული ტერტიტორია  
ომებბ ქორდანია

EDITED BY      *RUSUDAN TSURTSUMIA*  
*JOSEPH JORDANIA*

გამოცემაზე მუშაობდნენ:      6060 რაზმაძე  
გაგა ხარძიანი  
თაგაუ გაბისონია

THIS PUBLICATION WAS PREPARING BY:      *NINO RAZMADZE*  
*MAKA KHARDZIANI*  
*TAMAZ GABISONIA*

© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2012

© International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili  
Tbilisi State Conservatoire, 2012

ISBN 978-9941-9197-9-4

გარეკანის მხატვარი 6020 სებისკვერაძე  
Cover Design by NIKA SEBISKVERADZE

კომპიუტერული უზრუნველყოფა დაშა შურაშვილი, 6060 რაზმაძე  
Computer Service by LASHA KURASHVILI, NINO RAZMADZE

დაიბჭიდა შ.პ.ს. საუნდ მრბიტში, თბილისი, საქართველო  
Printed in *Saund Orbit Ltd*, Tbilisi, Georgia

ХМБ З. ЗРДДО (ЗДД)

03ლიანე ნიკოლაძე: ქართულ ქლისპირთა რედაქტორი

1910-1915 წლებში, როდესაც საქართველოში გალობის დაცვა-შენარჩუნების პროცესი დასასრულს უახლოვდებოდა, ერთმა ადამიანმა საგალობლების სამ ხმაზე გაწყობა განიზრახა. გაუარესებული ჯანმრთელობის მიუხედავად, ასობით საგალობლის პირველი ხმა გადაწერა, მოიძია გალობის მცირენები, რათა სამივე ხმა სრულად აღეტყვდა. მან ხელი მაჟყო რედაქტირების ფართობას შტაბიან საქმეს, რომელიც საგალობელთა პარმონიზების მისეულ ესთეტიკურ ხედვასაც ითვალისწინებდა. ნოტებზე გადატანილი საგალობლების ოთხი ლიდი კრებული (Q687, 688, 689, 690), რომელიც თბილისში, ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება, ცხადყოფს, რომ ქართული საეკლესიო გალობის შენარჩუნებაში არაერთი ადამიანი, მათ შორის, მაღალობდებით თუ რედაქტორები მონაწილეობდნენ.

1892 წელს ობილისში პირველი სანოტო შრიფტის გამოშენების შენარჩუნების საქმე მნიშვნელოვნად წახსნად წარმატების შემთხვევაში გამოიცემა ამ მიმართულებით შესრულებული სამუშაოს საგადობელთა კრებულების გამოცემაში თავმოყრის შესაძლებლობა მისცა. სტამბა, ახევე, თანხების მოზიდვითაც იყო დაკავებული, რათა პონორარი გადაექადა იმ მუსიკოსებისათვის, რომლებმაც პროფესიული განათლება დასავლეთში მიიღეს. ასეთ პიროვნებად თვეერთი მომდევრადი, ფილიმონ ქორიძე მოგვევლინა, რომელმაც დასავლეთ საქართველოში ასობით საგადობელი სრული მგალობლებისაგან ჩაიწერა. დათისმასახურების მიხედვით ორგანიზებულ საგადობელთა რამდენიმე კრებული (მწუხარი, ცისკარი, წირვა) მომდევნო ათწლეულს გამოიცა, მაგრამ 1908 წელს მაქსიმე შარაძის უდროო გარდაცვალებამ საქმე შეაგერა.

მაქსიმე შარაძის იდეოლოგიური მრწამსის კვალდაკვალ, რომელიც მართლმადიდობლური ქადაგებებისა და ზნეობრივი შინაარსის მქონე წერილების გამოქვეყნების გზით საზოგადოების ცნობიერებაზე დადგებით გავლენას გულისხმობდა (Graham, 2007), მუსიკალური გამომცემლობის ხელმძღვანელს, ესტრადურ კერძებრივ სჯეროდა, რომ საეკლესიო საგალობლების გამოცემა პრიორიტეტულ საქმიანობად უნდა დარჩენილიყო, თუმცა, სტამბის საქმიანობაში მონაწილე კიდევ ერთ ასოთამწერის – სპირიდონ ლოსაბერიძეს, ეს საქმე არამომგებიანად მიაჩნდა. შეარეთა შორის დაპირისპირებაში საქმე იქმდე მიიფანა, რომ 1910 წელს სტამბა დაიხურა. კ. კერძებრივის მოგონებების თანახმად, ს. ლოსაბერიძე არც თუ კარგი ზნის კაცი ყოფილა. განსაკუთრებული გულისტკივილით კ. კერძეს საბოლოო იმავეს იგონებს, თუ როგორ აცხადებდა მფლობელობას ს. ლოსაბერიძე საგალობელთა გამოუქვეყნებელ ხელნაწერ წიგნებზე, რომელთა შედგენაში ფ. ქორიძეს პონორარი „შარაძე და ამხანაგობის სტამბაშ“ გადასცა (კრესელიძე, Q840).

ს. ლოსაბერიძის ინიციატივით საგადობელთა ცხრა ქრებული უნივერსიტეტის მუზეუმის მფლობელობაში გადავიდა. დღესდღეობით ეს კოლექცია H-154 ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება (შედლიაშვილი, 2009: 18-19)<sup>1</sup>. კოლექცია ასრბით ძლისპირთა, ტროპართა, წარდგომათა და სხვა საგადობელთა პირველი ხმის სანოტო ჩანაწერს მოიცავს. ფ. ქორიძის მიერ მათი აღმატვა თბილისსა და ოზურგეთში რამდენიმე წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა (სუხიაშვილი, სანიკოძე, 2004). როდესაც ე. კერესელიძემ აღნიშნულ ქრებულთა აღგილსამყოფელს მიაგნო, მუზეუმის დირექტორის, ე. თავაიშვილის ხელართვით, მათზე მუშაობას შეუდგა. ერთი წლის მანძილზე მან საგადობლები ხელით გადაწერა და ოთხ დღით ქრებულში მოაქცია<sup>2</sup>. თავდაპირველად, ე. კერესელიძე

ფ. ქორიძის ხელნაწერს ზუსტად იმეორებდა, ისე, რომ საგალობელთა პირველ ხმას ერთმანეთის მიყოლებით, ყოველ მომდევნო სტრიქონზე წერდა. რამდენიმე გვერდის შემდეგ მან გადაწერის პრინციპი შეცვალა; მელოდიას ერთომეორის მიყოლებით სტრიქონზე კი აღარ წერდა, არამედ პირველი ხმის სანოტო სისტემაზე გადატანისას, ხმის ქვემოთ ორ ცარიელ ხაზს ტოვებდა, რაც, როგორც ჩანს, იმაზე მიუთითებს, რომ კერძესლიძემ განიზრახა და ესრულებინა ის საქმე, რომელიც ქორიძემ ვერ დაამთავრა – საგალობლის მელოდიის (პირველი ხმის) სამ ხმაზე გაწყობა (მაგ. 1)<sup>3</sup>. მომდევნო ხუთი წლის მანილზე კ. კერძესლიძემ მოვლ დასავლეთ საქართველოში ექვებდა გალობის ცოცხლად დარჩენილ საკეთებო მცოდნეებს, რათა მათი დახმარებით საგალობელთა პარმონიზება და ესრულებინა და მათი გამოქვეყნება დაეწყო.

1913 წლისათვის, სტამბის დაშლიდან სამი წლის შემდეგ, კ. კერძესლიძემ გადაწყვიტა, თავისი ცხოვრება ფ. ქორიძის მიერ ჩაწერილი საგალობლების გადაწერის, ორგანიზებისა და მათი სისრულეში მოყვანის ურთულესი საქმისთვის მიყდვნა. იგი გახდა მორჩილი, სახელად ექვთიმე, განერიდა თბილის და გელათის მონასტერში დაიდო ბინა (სურ. 1). იქ მან მგალობელ რაუდენ ხუნდაძეს დაახლოებით 1000 დაუმთავრებელი საგალობლის პარმონიზებაში დახმარება სოხოვა. რ. ხუნდაძე ქუთაისის მახლობლად მდვდლად მსახურობდა და სრული მგალობელი გახლდათ; ოცდაათიოდე წლის წინ, 1884 წელს, იგი მგალობელთა იმ პირველ ჯგუფში აირჩიეს, რომელიც 1880-იან წლებში საგალობლების ჩაწერის უდიდეს საქმეში მონაწილეობდა. რ. ხუნდაძეს შეეძლო ათასობით პანგის ურთულესი გარიანტები გვალობა (სურ. 2)<sup>4</sup>. მიუხედავად მისი დიდი ოსტატობისა, ხელნაწერებიდან ირკვევა, რომ რ. ხუნდაძე, პედაგოგიური მიზნებიდან გამომდინარე, უპირატესობას სადა კილოს ანიჭებდა<sup>5</sup>. აღნიშნულ ხელნაწერებში პარმონიზების მისეული სტილი ზედა ხმებში პარალელური ტერციებით, ხოლო განაპირა ხმებში ოქტავებით ან კვინტებით ხასიათდება (მაგ. 2).

რ. ხუნდაძის მიერ სამ ხმაზე გაწყობილი საგალობლების უმეტესობა ხელნაწერთა ორ სქელტანიან კრებულშია შესული (Q687 და Q688); თითოეული 400-ზე მეტ გვერდს მოიცავს, რომლებიც კ. კერძესლიძემ, საგარაულოდ 1911 წელს თბილისში გადაწერა. ხელნაწერთა თითქმის ყველა გვერდზე, კ. კერძესლიძის ხელით, სწორჯოხიანი ნოტით ჩაწერილი პირველი ხმა განსხვავდება რ. ხუნდაძის გაწაფული, გაკრული ხელით ჩაწერილი მეორე და მესამე ხმისაგან (შეად. მაგ. 1 და 2)<sup>6</sup>. საინტერესოა, რომ ხელნაწერებში საგალობელთა 70% მცირედ კორექტივებს, ხოლო 5% მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცემის<sup>7</sup>. ერთი შეხედვით, საფიქრებელია, რომ რ. ხუნდაძემ, გალობის დიდოსტატმა, საკუთარ ხელნაწერებში ცვლილებები შეიტანა. თუმცა, ხელწერისა და მუსიკალური სტილის უკეთ შესწავლა სხვა შედეგს იძლევა, რასაც ქვემოთ მოტანილ მაგალითებში განვიხილავთ.

ძლისპირში რომელმან ხიტუეთ არარასეან (მაგ. 3), ულამაზესი მელოდია თავდაპირველად პარმონიზებულია პარალელური ტერციებით, რაც შემდეგ მარტივი კონტრაპუნქტითა შეცვლილი. აღსანიშნავია, რომ როდესაც მაღალ ხმებში ასეთი პარალელური ტერციული ინტერვალები გვხვდება, რედაქტირების შემდეგ შეა ხმა აღმაგალი მოძრაობით არის წარმოდგენილი. მოცემულ მაგალითში ასეთი ცვლილება სამჯერ გახვდება. მომდევნო სეგმენტში (მაგ. 4), იმავე ტიპის ცვლილებებს, შეკავებულ, აღმაგალ მეორე ხმაში ვხვდებით, სადაც კადანსიც იცვლება, რადგან შეცვლილია ტერციის არაბუნებრივი ინტერვალი. აქ სახეზეა ხელწერათა შედარებასთან დაპარალებული კიდევ ერთი ასპექტი, რაც, შესაძლოა, მე-4 მაგალითში კველაზე ნათლად ჩანს. როგორც ზემოთ აღინიშნა, კ. კერძესლიძის მიერ დაწერილი ნოტის ჯოხები სწორია (პირველი ხმა), რ. ხუნდაძის სანოტო მოხაზულობაში კი ჯოხი, დაბოლოებისას, ოდნავ მარჯვნივ იხრება (მეორე, შესამე ხმები). უმეტეს შემთხვევაში, კ. კერძესლიძე ნახევარი გრძლიობის ნოტს ხელის ორი მოძრაობით წერს: იგი ჯერ წრეს ხაზავს, შემდეგ კი ჯოხს უწერს. რ. ხუნდაძე ნახევარი გრძლიობის ნოტს, ხელის ერთი მოძრაობით

– ფურცლიდან ფანქრის აუდიტლად წერს. მე-4 მაგალითში მერვედი ნოტები სხვა, მესამე ადამიანის ხელწერა უნდა იყოს. ეს ხელწერა თითქოს რ. ხუნდაძისას პგავს, მაგრამ ნოტები უფრო მომცრო ზომისაა და ჯოხები, მიმართულებისა და სიგრძის თვალსაზრისით – არათანმიმდევრული (ამის თვალნათელი მაგალითებია 3, 4 და 7).

საგალობელში სიღრმეთა ცოდვისათა (მაგ. 5), პარალელურ ტერციათა სვლა, ამჯერად პარალელური კვინტური სკლიო არის ჩანაცვლებული, რაც გასაკირია, რადგან კორექტივების უმეტესობა, ზედა ორ ხმას შორის, პარალელური მოძრაობის თავიდან აცილებას ემსახურება. სხვა მაგალითში. რედაქტორი მეორე ხმაში კორექტივების შეტანით არ შემოიფარგლა და სამივე ხმა, მათ შორის, პირველიც ჩასწორა (მაგ. 6). რადგან ასეთი ტიპის ჩასწორება ამ ხელნაწერისათვის უწვეველოა, შესაძლებელია, გარკვეული მოსახრება გამოითქვას. მაგალითად, ყოველთვის, როცა პირველი ხმის მელოდია შეცვლილია, მისი სწორად პარმონიზებისათვის სხვა ხმების ხელახლა ჩასწორებაა საჭირო. ამ კონკრეტულ მაგალითში რედაქტირების უწვევულო ასპექტს წარმოადგენს ბანის პარტიის განმეორადობა, რაც უფრო კონტრაპუნქტული მოძრაობისათვისაა ტიპური. როგორც წესი, პირველ ხმას რედაქტორი ხელუხლებელს ტოვებს.

ხელნაწერის კიდევ უფრო რადიკალური რედაქტირების ნიმუშს წარმოადგენს მაგალითით 7: რედაქტორს შესწორებები მხოლოდ მელოდიასა და პარმონიულ ხმებში კი არ შეაქვს, როგორ წინა მაგალითში, არამედ კადანსის სიმაღლესა (E –ს ნაცვლად F) და რიტმშიც. როგორც უპვე აღვნიშვით, ფრაზაში ძლიერი დროის რაოდენობა და კადანსის სიმაღლე – ქართული საეკლესიო გალობის სტრუქტურის ორი ფუნდამენტური პარამეტრია, რომელიც ზეპირ ტრადიციას უკავშირდება. ამ პარამეტრების ცვლილება, საგალობელთა ძირეულ რედაქტირებას გულისხმობს (Graham, 2008: 491-497). ხელნაწერებში, კველაზე ხშირად, რედაქტორი პარალელურ ტერციულ სვლებს შეა ხმის მარტივი კონტრაპუნქტით ცვლის. ბანში ცვლილებებს შედარებით იშვიათად ვხვდებით, პირველ ხმას, ასევე რიტმსა და კადანსის სიმაღლეს, რედაქტორი მხოლოდ განსატეორებულ შემთხვევებში ეხება.

მოცემული მაგალითებიდან (მაგ. 1-7) ჩანს, თუ რას ანიჭებებ უპირატესობას ამ ხელნაწერზე მომუშავე სხვადასხვა ავტორები. რ. ხუნდაძის პარმონიული სტილი, ზედა ხმებში პარალელური ტერციებით ხასიათდება; მისთვის, ასევე, დამახასიათებელია განაპირობებისა და ოქტავების, ხოლო კადანსში ტერციული თანხმოვანების გამოყენების ტენდენცია. მის მიერ პარმონიზებული საგალობლების რედაქტორი, რომლის შესახებ ქვემოთ მოგახსნებოთ, უპირატესობას ხმებს შორის კონტრაპუნქტულ ურთიერთდამოკიდებულებას და კვინტურ კადანსს ანიჭებს. საკვირველია, რომ ეს უკანასკნელი, ზოგჯერ კვინტური პარალელიზმის უხერხეულ პარმონიზებას მიმართავს და, ზოგჯერ, ისეთ შეცდომებასაც უშევებს, როგორსაც მე-8 მაგალითში ვხედავთ – მეორე სტრიქონში, მესამე ტაქტის საკადანსო მოქმედში, ბანში ლას ნაცვლად სოლ ბეჭრაა მოცემული. რედაქტორის შესახებ სხვა რომ არაფერი ვიცოდეთ, ყოველივე ეს გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ ვიმსჯელოთ მასზე, როგორც ადამიანზე, რომელსაც გალობა უსწავლია, მაგრამ, სრული მგალობელი არ ყოფილა.

საგალობელთა გადაწერის, პარმონიზებისა და რედაქტირების ზემოთ აღწერილი პროცესის მოტივაციაზე სტატიაში აქამდე არაფერი თქმულა, რადგან გვსურდა, თავად ხელნაწერებს შეექმნათ გარკვეული წარმოდგენა მეითხელისათვის. კერქსელიძისა და ხუნდაძის ხელნაწერზე მიწერილი (Q 687: 65) ერთი დიალოგი გვიჩვენებს, რომ მათ ესთეტიკურ ხედვას შორის არსებული განსხვავება, შეიძლებოდა, საგალობელთა რედაქტირების მიზეზი გამხდარიყო. ე. კერქსელიძე რ. ხუნდაძეს მიმართავს: „მამაო რაუდენ! უმორჩილესად გოხოვთ, ამ თქვენ მირქმის ძლისპირებს, თუ შეიძლებოდეს, ცოტაოდენი შიგა და შიგ ადვილი განშვენება მიეცით, ასე ძალიან სადა კილოს, მე მგონია, მეორე და ბანი კარგათ ვერ მიეწყობა“ (Q687: 65, მაგ. 8). რ. ხუნდაძე კი პასუხობს: „მირქმის გალობები გავშინჯე,

მაგრამ ძალიან ბუნებრივათ არის დაწერილი და ჩვენთვისაც ეს არის საჭირო. მშვენივრათ მოუხდა მაღალი ბანი და ბანი“ (Q687: 65/499)<sup>9</sup>.

ნათელია, რომ ე. კერესელიძეს საგალობელთა ხუნდაძისეული მარტივი პარმონიზება არ მოსწონდა. მოგვიანებით, იგი განაწყენებული იგონებს ამ ურთიერთობას: „მართალია, ზოგიერთი საგალობლები, არ იყო კაი გაწყობილი და დაწერილი, თუ ვეტყოდი უარგისობას, პირში ვერ შევიცილებდი და არ იჯერებდა, რადგან დაუჯერებული კაცი იყო; ამ დროს მე ნიშანს უწერდი, იმ საგალობელს, რომელიც არ მომწონდა. ამ რიგად ჩავიბარებდი იმის გადმოცემულს საგალობლებს და ფულსაც მაშინვე ვაძლევდი. ყველა იმ ჩემ მიტანილ საგალობლების წერას მოუნდა სულ ორი წელიწადი, და ყველა ამ საგალობლების ჩაბარების დროს, ჩემგანც ჩაიბარა ჩვენის გარიგებისამებრ, სრული ანგარიში, ათას ოცდასუთი მანეთი (1025 მ.). ამრიგად მე იმასთან საქმე მშვიდობიანად გავათავე“ (კერესელიძე, Q840: 56-57). ის ფაქტი, რომ ე. კერესელიძეს არ მოსწონდა ხუნდაძის მიერ მარტივად პარმონიზებული საგალობლები, მიუთითებს იმაზე, რომ გალობის ეს ორი მოამაგჭ, საგალობლების დაცვა-შენახვის საკითხს სხვადასხვაგვარად ხედავდა. ერთი მხრივ, რ. ხუნდაძე, მდვდელი, ხეთი შვილის მამა და სრული მგალობელი, მისთვის შედარებით ნაკლებად ცნობილი მელოდიების პარმონიზებისას ხმათა შეწყიბის შედარებით მარტივ და პრაქტიკულ მეთოდს მიმართავდა<sup>10</sup>, მეორე მხრივ კი, ე. კერესელიძე, ყოფილი სტამბის მეშა, რომელმაც თავისი ბერული ცხოვრება ქართული გალობის გადაწერას მიუძღვნა, საგალობლების მშვენიერი, უნიკალური და ძვირფასი ვარიანტების ძიებაში იყო, ისევე, როგორც მუზეუმის მცველი ექვს ხელოფტების ნიმუშებს გამოსაფენად. ამსთან, იგი დიდი ფურადდებით ეკიდებოდა სადა კილოს ნოტირებას, რომ უკეთ ეწვენებინა გამშვენებული მილოს ვარიანტების დედანი.

ამ 1000 დაუმთავრებელი საგალობლის სამ ხმაზე გაწყობა ე. კერესელიძის ძირითად ამოცანად იქცა. ათიოდე წლის შემდეგ ამ მოვლენებთან დაკავშირებული განცდებისა და აქტიურობის შესახებ იგი წერს: „ამის შემდეგ, მივედი იქვე ქუთაისში, მგალობელ ივლიანე ნიკოლაძესთან და უთხარი: რ. ხუნდაძეს დავაწერი ნოტებზე ბევრი სხვადასხვა საგალობლები, და ზოგიერთი იმათში არ მოსწონს, ხელახლა შრომა და გასწორება სტირდება. ახლა მეტ მოგმართე, როგორც ფილიმონ ქორიძის ერთს უნიჭიერეს მოწაფეს და მისგან გალობის ლოტბარობაშიდაც ფრიად გაწვრთნილს. მე ვიცი რომ, შენ რ. ხუნდაძეზე ბევრად უკეთესად შეგიძლია გალობის შეწყიბა და დაწერა. ყველა ეს ხუნდაძისაგან დაწერილი საგალობლები, ვერ არის კაი გაწყობილი. ამისთვის გთხოვ, რომ ყველას თავიდგან დაგჭყვეთ და კარგათ გავაწყოთ და გავამშვენოთ და შენი მუშაობის ფულს, რასაც მეტყვი მოგცემ მეთქი“<sup>11</sup>.

ეს პატარა ცნობა ერთ-ერთია იმ მწირი ინფორმაციიდან, რომელიც ივლიანე ნიკოლაძის – ქართული გალობისათვის ამ თავდადებული მოდვაწის შესახებ არსებობს და მეცნიერებისა და საზოგადოების ფურადდების მიღმაა დარჩენილი. მისი ცხოვრების დეტალები მართლაც მიუწვდომელია. ერთადერთი წყარო ადასტურებს, რომ 1890-იან წლებში ქუთაისში ივლიანე ნიკოლაძე ფ. ქორიძესთან სწავლობდა, რომლისგანაც 1894 წლის სწავლის წარჩინებით დასრულების მოწმობა მიიღო (სურ. 1, 5)<sup>12</sup>. ამ ბიოგრაფიის სხვა პატარა დეტალი გვამცნობს, რომ იგი მე-20 საუკუნის დასაწყისში ეპისკოპოს გაბრიელ ქიქოძის მგალობელია (სურ. 3, 4)<sup>13</sup>. რადგან მისგან მხარდაჭერას ითხოვდნენ, მას ძალიან უნდოდა, დახმარებოდა საგალობლების სამ ხმაზე გაწყობის საქმეს. ე. კერესელიძე იგონებს: „ამის შემდეგ დაეწერი თრიკეტ ერთად ამ საგალობელთა ხელახლა გაწყობა, და გამშვენება 1914 წელში. ხუნდაძის დაწერილი იქი, აქა, ზოგ-ზოგი თუ გამოდგა მარტო, დანარჩენის სულ წაშლა დაგვჭირდა და ხელახლა დაწერა! ვშრომობდით არა გამუდმებით, არამედ დრო გამოშვებით, რადგან ის თავის სამსახურშიდაც იყო, ქუთაისის სობოროს მგალობელთა გუნდს ლოტბარობდა. რადგან

ჩვენ დრო გამოშვებით ვმუშაობდით, ამიტომ დიდხანს გასტანა ჩვენმა შრომამ და გაფათავეთ 1915 წ.“ (კერძესელიძე, Q840: 57-58).

ვიდრე ი. ნიკოლაძის შესახებ მეტს შევიტყობდეთ, ე. კერძესელიძისა და ი. ნიკოლაძის თანა-შშრობლობის ზემოთ მოტანილი „უტყუარი საბუთის საფუტველზე, ხელნაწერთა ანალიზმა პასუხი უნდა გასცეს შეკითხვას: რამდენად დიდი იყო ი. ნიკოლაძის როლი ამ საქმეში? თუ ამ როს ხელ-ნაწერს თვალს გადავავლებთ, დავინახავთ, რომ ე. კერძესელიძის მიერ დასმული „ნიშნების“ მიხედვით (ნიშანი „X“, მაგ. 8), საგალობრელთა რედაქტირებას მათ საგამოდ დიდი დრო დაუთმეს. ხელნაწერების დაახლოებით 80% შესწორებულია. ასეთი ინტენსიური მუშაობის გათვალისწინებით, საფიქრებელია, ხომ არ იყო ჰარმონიზებული ან რეკომენდებული საგალობლების რაიმე სხვა წყარო, ან, შეიძლებოდა თუ არა, საგალობლები შერჩეული ყოფილიყო ნიკოლაძის საკუთარი რეპუტაციიდან? (Q674: 361-364)<sup>14</sup>

ამ შეკითხვის კვალდაკვალ, წყაროთა გადამოწმება რამდენიმე საკითხს ეხმაინება. საგალობელში ნათელი მხიარული (მაგ. 9), ფურცლის კიდეზე რ. ხელდაძე აღნიშნავს: „დაწერილი იყო სამივე ხმა“. იქნებ შეიძლება დაგუშვათ, რომ ეს შენიშვნა ხელდაძემ თავისოთვის, შესახესნებლად გაიკეთა? როდე-საც მსგავსი შენიშვნა სხვაგან ჩნდება, იქ მეორე და მესამე ხმა მოცემული არაა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ შენიშვნა სხვა ხელნაწერისთვის იყო განკუთვნილი. მაშინ, რატომ არის ეს საგალობელი ჰარ-მონიზებული? თუ მაგალითს კარგად დაგუჭირდებით, შევნიშნავთ, რომ ამ ხელნაწერში ხუნდაძის ხელწერისათვის დამახასიათებელი პარალელური ტერციების პრიორიტეტი უგულებელყოფილია. პირიქით, შეა ხმა იწყება აღმავალი მელოდიური ხაზით, რაც ძალიან ემსგავსება მე-3 და მე-4 მაგა-ლითებში გაპეოებულ ჩასწორებებს და განაგრძობს ჰარმონიზებას სხვა ხერხებით, მსგავსად წინ განხილული რედაქტირებული მაგალითებისა. იმავე საგალობლის მომდვნო გვერდზე, განმეორებადი მელოდიური ფრაგმენტის ყოველი გამოჩენისას, ჰარმონიზაციის განსხვავებული ვარიანტებია მოცემუ-ლი (მაგ. 10ა, ბ, გ), რაც, ასევე უწვევულო ხუნდაძისათვის. აღნიშნული მკაფიო სტილური თავისე-ბურებები და ის ფაქტი, რომ საგალობლები უფრო გვიანი რედაქტირების არავითარ ნიშანს არ შეიცავს, ნათელს ხდის, რომ ნიკოლაძემ მართლაც გააწევ ხმებზე ეს საგალობელი.

სხვა მაგალითები პრობლემატურს ხდის იმ მიღებულ თვალსაზრისს, რომ ხელნაწერები თავიდან ბოლომდე რ. ხელდაძის მიერ იქნა ჰარმონიზებული. მაგალითად, დმრთისმშობლის პარაკლისის სა-გალობელში ყრმათა დათისმსახურთა, რომელიც ხელნაწერ Q687-ის ბოლო გვერდებზეა განთავ-სებული (მაგ. 11), მეორე ხმაში აღმავალი სვლები, პარალელური ტერციების გამოუყენებლობა და კონტრაპუნქტის უპირატესობა ჩასწორებების გარეშე, ი. ნიკოლაძის ნაშემშევარზე მიუთითებს. იგივე შეიძლება ითქვას ძლისპირის – შენ რომელი უქორწინებულ ხარ დედო (მაგ. 12) – შესახებ, რომელ-შიც ჩასწორებების არარსებობა და აღმავალი მოძრაობა მეორე ხმის ფრაზის დასაწყისში, კვლავ ნიკოლაძის ნახელავზე მიუთითებს. მეორე ხმა აღმასვლით იწყება. მსგავსი დაუმუშავებული მაგა-ლითები, ხუნდაძის რედაქტორის ხელწერით, მხოლოდ 20-30 საგალობელში გვხვდება; თუმცა, მათი მნიშვნელობა დიდია, რადგან მათი მეშვეობით შეიძლება ი. ნიკოლაძის მიერ ჰარმონიზებულ და დაწერილ სხვა საგალობლებსაც მივაკვლიოთ.

განსხვავებული ხელწერით შესრულებული შესწორებების მიღმა, რომელსაც ამ მაგალითებში ვხედავთ, ი. ნიკოლაძის ამ საქმეში მონაწილეობის ყველაზე მნიშვნელოვან და „უტყუარ საბუთის ე. კერძესელიძის ზემოხსენებული მოგონებებიდან ვიღებთ. საკითხის შემდგომმა შესწავლამ, შესაძლოა, ნათელი მოპფინოს ე. კერძესელიძისა და რ. ხელდაძის ურთიერთობის დეტალებს და, ასევე, შესაძ-ლებელი გახადოს ხუნდაძის მიერ ჩასწერილი ან ჰარმონიზებული სხვა ხელნაწერების პოვნა. ცხადია, ი. ნიკოლაძე დათანხმდა ე. კერძესელიძის თხოვნას საგალობელთა რედაქტირების შესახებ, თუმცა, მან

ეს დიდი სიფრთხილით გააკეთა. მისი შექმნორეგბების უმეტესობა ძირეულად არ ცვლის ო. ხუნდაძის პარმონიული ენის საფუძველს საკადანსო ბრუნვების თვალსაზრისით, ბანის წყობას, აკორდების სტრუქტურას და სხვა მნიშვნელოვან პარამეტრებს. პირიქით, ისინი მიმართულია აშკარა პარალელური ტერციების შეცვლაზე გარიაციული ტექნიკითა და მარტივი კონტრაჟუნქტით. ამაში ნათლად ჩანს, რომ ნიკოლაძე მიეკუთვნება ისეთ ოსტატ-მგალობელთა რიცხვს, რომელთაც კარგად ესმოდათ გარიაციული ტექნიკის ფაქტზე ნიუანსები.

ნიკოლაძის მონაწილეობა საგალობლების რედაქტირებაში კერძესელიძეს დაეხმარა, ისე გაწყო საგალობლები ხმებზე, როგორც ეს თავად წარმოედგინა. ხელნაწერები ასახავენ საგალობლების ზეპირიდან წერილობით ტრადიციაში გადატანის მოელ პროცესს, დაწყებული ფილიმონ ქორიძის მიერ მასალის გაშიფრვიდან, მისი სრულყოფის კერძესელიძისეული მისწრაფების, რაუდენ ხუნდაძის მიერ სამ ხმაზე გაწყობისა და ნიკოლაძისეული დაკარგებული რედაქტირების ჩათვლით. ამ ინდივიდთაგან თითოეულმა დიდი წვლილი შეიტანა ქართული საგალობლის მომავალი თაობებისათვის შენახვის საქმეში.

მინაწერი:

საგალობლების ხელნაწერთა მცველმა და გადამწერმა ექვთიმე კერსელიძემ დიდი როლი შეასრულა ასეულობით დაუმთავრებელი საგალობლის სამ ხმაზე გაწყობისა და მათი პრაქტიკაში დამკავიდრების საქმეში. 1941 წელს დაწერილი მისი გამოუქვეყნებელი მემუარები ფასდაუდებელი წყაროა ხელნაწერებში არსებული ზოგიერთი დამაბინებელი წინააღმდეგობისა და იდუმალების ამო-სახსნელად. რომ არა მისი დიდი ყურადღება ისტორიული დეტალების მიმართ, მკვდავრები ვერა-სოდეს შეძლებდნენ, ჩასწორიდნენ იმ მრავალგვარ ცელიდებებს, რომელთაც ადგილი ჰქონდა ზეპირი ტრადიციის საგალობლების ნოტებზე გადადებისას. ხელნაწერებზე მუდმივმა მეთვალყუ-რეობამ, შესაძლებლობა მისცა, გადაერჩინა ისინი საბჭოთა სახელმწიფოს მიერ თავისი არსებობის პირველ წლებში მოწყობილი წმენდისაგან. შრომა, რომელიც კერესელიძემ გასწია რაუდენ ხელნა-ძესა და ივლიანე ნიკოლაძესთან ერთად, ცხადყოფს იმ მოკრძალებას, რომლითაც მან მიმართა დახმარებისთვის გელათის სამონასტრო სეოლის ორ უკანასნელ უდიდეს მგალობელს. ივლიანე ნიკოლაძეც, როგორც სამ ხმაზე გაწყობილ საგალობელთა ხელნაწერების რედაქტორი, ასევე იმ-სახელმწიფების ქართული გალობის ქადაგებრ-პრაქტიკოსთა და მამლენართა სათანადო ადიარებას.

შენიშვნები

<sup>1</sup> მადლობას კუხვი დავით შედლიაშვილს კალეგის პროცესში გაწეული დახმარებისათვის

<sup>2</sup> საქართველოს ხელნაწილთა ეროვნული ცენტრის Q კოდეგნიაზი დაცული 300-400 გვერდიანი ოთხი ტომი ადასტურებს კერძებულიძის მიერ ჩატარებულ ურთულებეს სამუშაოს.

<sup>3</sup> მადლობას კუხიდი ხელნაშერთა ეროვნულ ცენტრს ამ მაგალითების გამოყენების შესაძლებლობისათვის

<sup>4</sup> საგალობრძების ჩაწერის ინიციატორი კისეკრძოხის გამოყენება ქიმიურ გახდათ. ეს საქმე 1884-1885 წლებში ხორციელდებოდა და მასში მონაწილეობდნენ სრული მგალობლები: ი. წერიელი, დ. ჭალაგანიძე, რ. ხუნდაძე და ა. ფეხმაძე. საგალობრძების ფ. ქორიძე იქნება

<sup>5</sup> სავარაუდოდ, რ. ხუნდაძის პარმონიული სტილი, მის მიერ გაღობის სწავლების პროცესთან იყო დაკავშირებული. როგორც ჩანს, მას არც ისე ბევრი მოწადინებული მოსწავლე ჰქონდა და, როგორც ცნობილია, რ.

ხუნდაძემ ქუთაისის გაზეთში განცხადებაც კი გამოაქვეყნა იმის თაობაზე, რომ იგი მზად იყო ქართული გა-ლობა უფასოდ ეწავლებინა უფლასოვის, ვინც კი მასთან ივლიდა და გაღობის ძირითად სტრუქტურას დაგ-უფლებოდა

<sup>6</sup> ერთ-ერთ შენიშვნაში რ. ხუნდაძე აღნიშნავს: „თორმეტი საუფლო დღესასწაულის საცისკრო დავითნის წარდ-გომები (სტიხოლოგიუბი) დაწერილი ჰქონდა მამა ევთომეს (წინეთ ესტატე ეკრესელიძე), მარტო ერთ ხმაზე მე, მდგველმა რაუდენ ხუნდაძემ, შევუწყვე მე-2 და მე-3 ხმა და დაგსწერე, მან, ევთომეს კი ქორიძეს დაწერინა ის პირველი ხმა არისტო ქუთათელაძის ნაგალობევით, რომელმაც კილო სიმონ კუნტისაგან იცოდა, დავწერე უცვლელათ ის კილო რომელსაც თანამედროვე კილოსთან ცოტანი ცვლილება აქვს. მშვენიერი კილოა. მდგვ. რაუდენ ხუნდაძე 1913 წ. 26 ნოქტერი“ (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, Q688: 267)

<sup>7</sup> ეს პროცენტული მაჩვენებელი ვარაუდის დონეზე შეიძლება განვიხილოთ, რადგან თოხი ხელნაწერის ფარგ-ლებში საგალობელთა დუბლირებული ასლები არსებობს

<sup>8</sup> მაშინ, როდესაც ტერციებისა და კვინტების პარალელიზმი, გელათის სკოლის საგალობლებისათვის უცხო არ არის, კონტრაპუნქტი ზოგად წესს წარმოადგენს და ჭარბობს ისეთ თრიამენტულ კილოებში, როგორიცაა ნაძღვილი და გამშვენებული კილო

<sup>9</sup> აქ ძალიან საინტერესოა ტერმინის „მაღალი ბანი“ გამოყენება, და შესაძლოა მიუთითებდეს, რომ „ბანის“ ხმა მორჩილება უკეთაზე მნიშვნელოვანს – პირველი ხმის მიერ შესრულებულ მთავარ მელოდიას

<sup>10</sup> დაუსრულებელი საგალობლების დიდი ნაწილი ფ. ქორიძემ 1903-1904 წლებში, ხონში, არისტოვლე ქუთა-თელაძისაგან ჩაწერა

<sup>11</sup> ი. ნიკოლაძემ უპასუხა: „მე ეს საქმე დიდ კეთილ საქმედ მიმაჩნია, მე რომ ცოდ-შვილი არ მყავდეს, ამ საქმეში ფულსაც არ გამოგაროთმევდი, მაგრამ შენ რაც გინდოდეს ის მომეცი, მე მაღლობელი ვიქნები“ (კერესელიძე, Q840: 56-57)

<sup>12</sup> მადლობას ვუხდი ლუარსაბ ტოგონიძეს ამ მასალის მოწოდებისათვის. მან მოწოდის ისტორიული მნიშვ-ნელობა შენიშნა მაშინ, როდესაც ის ი. ნიკოლაძის შთამომავალთა საოჯახო არქივში აღმოჩინა. მადლობა მას ი. ნიკოლაძის ფოტოების იდენტიფიკაციისათვის

<sup>13</sup> ინფორმაციის მოწოდებისათვის მადლობას ვუხდი მაგდა სუხიაშვილს, რომელმაც ეს ინტერვიუ დამარა თუ-ბერიძენიკოლაძისაგან (ი. ნიკოლაძის შეიძლიშვილის მეუღლისაგან) ჩაიწერა

<sup>14</sup> აქ წარმოდგენილია ე. კერესელიძის მიერ თეთრად გადაწერილი თოხი სალხინო საგალობელი. ამ ხელნაწერში ე. კერესელიძე, ი. ნიკოლაძეს, როგორც წყაროს, ისე მოხსენიებს. მადლობას ვუხდი მალხაზ ერქვანიძეს, რო-მელმაც ამ მნიშვნელოვან ცნობაზე ჩემი ფურადღება მიაპყრო

**JOHN A. GRAHAM (USA)**

**IVLIANE NIKOLADZE: THE ALTERNATE REDACTEUR  
OF THE GEORGIAN HEIRMOI**

In the waning years of the chant preservation movement in Georgia, 1910-1915, one man made it his mission to complete the three-voiced realization of a large selection of unfinished transcriptions. To fulfill this quest, he battled with ill health, re-wrote hundreds of chants, sought professionals to harmonize missing voices, and engaged in a large-scale editing project to fulfill his particular sense of chant aesthetic. Four large volumes of chant transcriptions, housed in the National Centre of Manuscripts in Tbilisi Georgia, reveal the involvement of many hands including some of the most important singers, transcribers, and editors of the chant preservation movement.

The project of preserving Georgian chant received a boost in 1892 with the arrival of the first movable music typeface in Tbilisi. This technology enabled the Sharadze & Friends Press to become the focal point for the publication of chant-books. The press also organized fund-raising drives and commissioned western-trained musicians such as the opera singer Pilimon Koridze to transcribe chants by the hundreds from masters throughout Western Georgia<sup>1</sup>. Several publications of chant organized by liturgical service (Vespers, Matins, Liturgy, etc.) emerged in the following decade, but with the untimely death of chief publisher Maksime Sharadze in 1908, it was not long before the momentum of the press, and the preservation effort centered around it, ground to a halt over friction between the remaining partners.

Estate Kereselidze, one partner at the press and the head of music publishing, was convinced that continuing to publish church chant remained a priority for the press, following Sharadze's ideological mission to preserve and rebuild public consciousness through the publication of Orthodox sermons and other morality texts (Graham, 2007). But another partner, Spiridon Losaberidze, had no interest in pursuing what he perceived to be an unprofitable and time-consuming venture. The argument disrupted the operations of the press, which eventually had to close. According to Kereselidze's memoirs, Losaberidze was a man of such low character that he stole the most valuable components of the press the night before the assigned division of assets when the press was finally liquidated in 1910. Even more heart-breaking, wrote Kereselidze, Losaberidze claimed ownership of a set of hand-written books containing the unpublished chant transcriptions commissioned from the opera singer Koridze specifically to spite him, taking them for himself without a thought of keeping the invaluable collection intact (Shugliashvili, 2009: 28-29).

The nine volumes of chant in Losaberidze's possession wound up in the university museum and survive into the modern era as a collection titled H-154 in the National Centre for Manuscripts<sup>2</sup>. The collection contains the first voice transcriptions of hundreds of *heirmoi*, *troparia*, *graduals*, and other chants notated over several years in the cities of Tbilisi and Ozurgeti by Pilimon Koridze (Sukhiashvili, Sanikidze, 2004). When Kereselidze discovered the location of the missing manuscripts, he spent one full year hand-copying the transcriptions into four large volumes (Q687, 688, 689, 690)<sup>3</sup>. At first, he copied out exactly what Koridze had written, namely, line after line of first-voice melody. But after a few pages, Kereselidze started leaving two extra lines of blank staff notation below each copied melody, apparently intending to complete what Koridze had been unable to finish: the transcription of the chant melodies into their complete three-voiced harmony (ex. 1)<sup>4</sup>. Over the next five years, he would be consumed with this project, traveling to western Georgia in search

of the best chanters alive to help him complete the harmonization and commence publication of the chants.

By 1913, three years after the dissolution of the press, Kereselidze had decided to dedicate his life to the scribal task of recopying, organizing, and completing the chant transcriptions of Koridze. He became a novice, took the name Ekvtime, and relocated from Tbilisi to the Gelati Monastery in central Georgia (fig. 1). Once there, he commissioned the chanter Razhdan Khundadze, a priest in nearby Kutaisi, to begin working on the harmonization of the approximately 1000 unfinished chant melodies. Khundadze was a master chanter of the first order; in 1884, nearly thirty years earlier, he had been hand-picked to be a member of the first group of chanters to sing in the pivotal transcription project of the 1880s, and could sing literally thousands of chants in their most complex versions (fig. 2)<sup>5</sup>. Despite this mastery, however, the manuscripts reveal that by 1913, Khundadze had a strong preference for the simplistic *sada kilo* (plain mode) manner of singing chant, perhaps for pedagogical purposes<sup>6</sup>. His style in these manuscripts is characterized by a prevalence of parallel third intervals in the upper voices, and intervals of an octave or fifth in the outer voices (ex. 2).

Most of Khundadze's harmonizations are in two thick manuscripts (Q687, 688), each containing more than 400 pages of chant melodies, two of the manuscripts that must have been copied by Kereselidze in Tbilisi in 1911. On almost every page of these manuscripts, the clean, straight stem-heads of Kereselidze's hand in the first voice are contrasted by the quick, confident strokes of Khundadze in the lower two voice-parts (Compare ex. 1 and 2)<sup>7</sup>. Curiously enough, the manuscripts seem to have been edited quite extensively, with as many as 70% of the chants showing line-by-line minor changes and another 5% showing large-scale changes<sup>8</sup>. One might suppose that Khundadze, being a master of the oral chant tradition, edited his own work. However, closer study of the hand-writing and musical style suggests otherwise, as explored in the following examples.

In the heirmos, *romelman sit' yvit ararasagan* (ex. 3), a beautiful melodic line harmonized nearly entirely with parallel third intervals has been erased and re-worked with simple counterpoint. Note that when such parallel third intervals exist between the upper voices the middle voice is consistently emended with a rising line; it happens no less than three times in this short example. In the following close-up (ex. 4), one sees the same preference for a delayed rising line in the middle voice, and in this case, the cadence is also changed as the unusual third interval is removed. Another aspect of comparison is the hand-writing, which is perhaps most visible in Figure 4. While Kereselidze's note stems are generally straight up and down (in the top voice), Khundadze's often taper to the right at the bottom of descending stems. Kereselidze writes half notes with a circle and a stroke, while Khundadze writes half notes in one motion, without letting the pencil leave the page. In the second measure of Figure 4, the added eighth notes in the middle voice are curiously in a third hand-writing. It is quite similar to Khundadze's but the note-heads are smaller and the stems are inconsistent in direction and length (best seen in the emendations of examples 3, 4, and 7).

In the chant *sighrmeta tsodvisata* (ex. 5), an entire line of parallel third intervals in the middle voice has again been changed, this time somewhat awkwardly re-harmonized with a series of parallel fifth intervals. This is surprising considering that the majority of the editing seems to be focused on decreasing parallelism in the upper voices. In another example, all three voice parts are changed (ex. 6). Because this type of whole-scale change is unusual in these manuscripts, there are certain observations that can be made. For example, whenever the first voice melody is changed, the other voice parts must be rewritten in order to properly harmonize the melody. An unusual aspect of the editing in this particular example is the repetitiveness of the bass voice, which typically displays more contrapuntal movement.

Another example of the more drastic edits seen in the manuscripts is seen in example 7: the editor changes not only the melodic and harmonic voices, as in the preceding example, but also the cadence pitch from E

to F and the number of beats to the cadence. As argued elsewhere, the number of beats in a phrase, and the cadence pitch, are two of the parameters most fundamental to the structure of Georgian chant as it existed in oral tradition, thus making this the most radical of the edits seen thus far (Graham, 2008: 491-497). In general, the most common of the emendations seen thus far is the changing of parallel third intervals to simple counterpoint. Less frequently but still present are changes in the bass voice, and in the most extreme cases, changes to the melodic upper voice, the number of beats in a phrase, and the cadential pitch.

From the examples presented in examples 1-7, it is already possible to begin to characterize the harmonic preferences of the various hands at work in these manuscripts. Khundadze's harmonic style includes the salient use of parallel third intervals in the upper voices, as well as fifth or octave intervals in the outer voices and a tendency to leave third intervals in cadential chords. Meanwhile, his editor, whose identity is postulated shortly, clearly prefers counter-motion instead of parallel third motion (which is often corrected with a delayed rising line in the middle voice), and open fifth intervals in cadential chords. Strangely, the editor sometimes changed parallel third intervals to parallel fifth intervals when correcting the middle voice<sup>9</sup>, and occasionally made obvious mistakes such as writing a G instead of an A in the lowest voice part in the cadence on the second line of example 8. Without knowing anything else about the identity of the editor, the mistakes, the parallel fifth harmonizations, and the repetitive bass corrections suggest a profile of someone trained in chanting, but not necessarily a master of chant.

Despite the numerous processes of copying, harmonizing, and editing described above, the motivations for these actions have been intentionally unexplained in order to allow the manuscript evidence to speak for itself. One dialogue written into the bottom margin at the end of a series of chants (Q687: 65) between Kereselidze and Khundadze suggests that differences of aesthetic may have been one catalyst for the extensive editing. Kereselidze begins, "Father Razhdan! With all due respect, with your grace, if it would be possible... for this series of chants would you mind ornamenting them in some places? Otherwise they seem to be written in a very simple mode, as I hear it, and the second and bass voices don't go well together" (Q687: 65, ex. 8). Khundadze disagreed, writing back, "I checked all of the *mirkma*<sup>10</sup> chants, but they are in fact written very naturally and satisfactorily. The high bass [second voice] and the bass sound good together" (Q687: 65/499)<sup>11</sup>.

Clearly, Kereselidze did not favor the simple realizations he received from Khundadze. Even several decades later, he would remember this relationship somewhat resentfully, writing in his memoirs: "Some of the chants were not well harmonized, but when I mentioned this to Khundadze, he wouldn't listen to me because he was a stubborn man. So I made a little mark on the chants that I didn't like, took them, and paid him on the spot. He harmonized for two years and I gave him our full agreed-upon price, 1025 rubles. Thus, our business ended peacefully" (Kereselidze, Q840: 56-57).

Kereselidze's aesthetic justification for disliking Khundadze's simplistic harmonizations signals the main difference between the way the two men viewed the chant preservation movement. On the one hand, Khundadze, a priest, father of five children, and master chanter, sought the simplest and most practical method of realizing the voice-parts of a relatively unknown set of melodies<sup>12</sup>. On the other, Kereselidze, the junior printer turned scribal monk who had dedicated his life to preserving chant through writing, searched for the most beautiful, unique, and precious variants in the same way that a museum curator seeks pieces of art for an exhibition. He was also very careful to notate the *sada kilo* (plain mode) in order to show the basis for the more ornamental *gamshvenebuli kilo* (colorful mode) variants.

The task of completing the three-voiced realizations of this set of 1000 unfinished chants had become one of Kerselidze's most pressing passions. Decades later, he reported on his feelings and actions surrounding the following events: "Then I went to Ivliane Nikoladze, a chanter in Kutaisi, and told him, 'I don't like some of

Razhdan's harmonizations, so I would like to ask you, as one of Pilimon Koridze's most talented students, and well-trained choir directors, to help me re-harmonize these chants. I know that you can harmonize and write these chants much better than Razhdan Khundadze. Not all of these chants are well harmonized, please, let's work together. Let's go through the chants and harmonize them better and make them more beautiful, and the cost of your work, whatever you request I will give to you”<sup>13</sup>.

This short reference is one of only a few clues about a figure in chant history that has thus far eluded scholarly or public attention. Indeed, details about the life of Ivliane Nikoladze remain elusive. A single source confirms that he studied with Pilimon Koridze in Kutaisi in the 1890s, receiving from him a rare Certificate of Excellence in 1894 (fig. 1, 5)<sup>14</sup>. Other snippets of his biography have emerged such as his status as a chanter in Bishop Gabriel Kikodze's choir during the early years of the 20th century (fig. 3, 4)<sup>15</sup>. As such, he was in a strong position to help with the harmonization project, at a time when his assistance was sincerely needed: “In 1914, we began editing the chants,” remembered Kereselidze. “Some of them were satisfactory, but the rest we had to erase and correct. Our work was not continuous because he had a job as the head of the Kutaisi choir, so our work took a long time but we completed it in 1915”.

With this direct evidence of collaboration from Kereselidze's memoirs, and until more can be learned about Nikoladze's biography, an analysis of the manuscripts must suffice to answer immediately pressing questions. For example, how extensive was Nikoladze's involvement? A quick glance through the four manuscripts shows that using Kereselidze's “little marks” (for example, the X mark on the left side of ex. 8), the pair apparently spent hours and hours editing, as nearly 80% of the manuscript pages are corrected in some manner. In this environment of intensive work, one wonders if Nikoladze didn't harmonize or prompt any other original chant selections. Could there be an unknown repertoire of chants by Nikoladze himself? (Q674: 361-364)<sup>16</sup>

A re-examination of the sources with this question in mind reveals several new problems. In the example *nateli mkhiaruli* (ex. 9), a marginal note in Khundadze's hand-writing states, “this chant has already been written in three voices”, a note easily skimmed over on first reading. Perhaps Khundadze wrote the note as a reminder for himself? Where similar notes occur elsewhere, the second and third voice staves were left blank, suggesting that the note signified an overlap with another manuscript. So why was this particular chant harmonized? On closer inspection, one notices the absence of parallel third prioritization, Khundadze's signature style in these manuscripts. Instead, the middle voice begins with a rising line very similar to the emendations seen in examples 3 and 4, and continues with other elements of harmonization similar to the edited examples previously discussed. On the next page of the same chant, different variations are used to harmonize each occurrence of a repeating melodic fragment (ex. 10a, b, c), also unusual for Khundadze. Given these clear stylistic markers, and the fact that this chant shows no signs of later editing, it seems plausible that Nikoladze directly harmonized this chant.

Other examples problematize the accepted view that Khundadze entirely harmonized these manuscripts. For example, in the transcription for the well-known Theotokion Paraclesis chant, *qrmata ghvtismsakhurta*, situated in the final pages of manuscript Q687 (ex. 11), the presence of delayed rising lines in the middle voice, avoidance of parallel thirds, and preference for basic counterpoint without any visible emendations suggests again Nikoladze's work. The same is true of the Theotokian heirmoi *shen romeli ukorts' inemel khar dedao* (ex. 12), where the absence of editing and the familiar rising middle voice at the beginning of the phrase again suggests the work of Nikoladze. Unedited examples like these, in the hand-writing of Khundadze's editor, are only seen in about 20-30 examples, a mere fraction of the total chants in these manuscripts. However, they represent an important group, and may lead to further discoveries of chants harmonized or written by Nikoladze.

Beyond the observation that emendations by different hands were visible in this set of manuscripts, the important referential material in Kereselidze's memoirs remains the most substantial evidence to support the case for Ivliane Nikoladze's involvement in the editing and harmonization of Georgian chant. Further research has the potential to uncover important details about his relationship to Kereselidze and Khundadze, and the possibility that he transcribed or harmonized other as yet unfound chant examples. What becomes clear is that Nikoladze obliged Kereselidze's request to edit the simplistic harmonizations by Khundadze, but that he did so with a great deal of restraint. The majority of his emendations do not significantly change Khundadze's basic harmonic language in terms of the cadence points, bass range, structural chords, and other significant parameters. Rather, they focus on removing the salient parallel third intervals in favor of variation technique and simple counterpoint. This last point shows Nikoladze to be among a class of chanters who understood the nuance and subtlety of variation technique.

While Nikoladze's editing assistance helped Kereselidze complete the chant harmonizations as he imagined them, the manuscripts as a whole reflect the entire process of transmission from oral to written tradition as it was influenced by Pilimon Koridze's transcriptions, Ekvtime Kereselidze's drive to complete the chants, Razhden Khundadze's harmonizations, and Ivliane Nikoladze's careful editing. Each of these individuals contributed to the preservation of Georgian chant for future generations.

#### Postscript:

As caretaker and scribe of the chant manuscripts, Ekvtime Kereselidze<sup>17</sup> was able to influence the harmonization project significantly by commissioning the completion of hundreds of unfinished chants. His unpublished memoirs, written in 1941, have proved an invaluable source in solving some of the puzzling contradictions and mysteries in the manuscripts of chant transcriptions. Without his attention to historic detail, scholars may have never understood the widely varying influences on chant as it passed from oral tradition into written form. His close stewardship of the physical manuscripts allowed them to survive the purges of the early Soviet state, and the legacy of his work with Razhden Khundadze and Ivliane Nikoladze demonstrates the humility with which he sought expert help from two of the last great chanters of the Gelati Monastery school. Likewise, for his role in assisting with the harmonization and editing of the chant manuscripts, Ivliane Nikoladze deserves proper recognition among scholarly and practical circles of Georgian chant experts.

#### Notes

<sup>1</sup> For a quick reference on the various people discussed in this chapter, please see the Biographical Index at the end of the article, as well as the photographs (fig. 1-4)

<sup>2</sup> I'm grateful as well for the many dialogues with Davit concerning the subjects contained in this essay

<sup>3</sup> In the Q collection in the National Centre of Manuscripts, Tbilisi, Georgia, four large volumes of 300-400 pages each are testament to Kereselidze's herculean efforts

<sup>4</sup> Figures appear courtesy of the National Centre for Manuscripts, Tbilisi, Georgia

<sup>5</sup> The transcription project was initiated by bishop Gabriel Kikodze in the years 1884-1885, and included the master chanters Ivliane Tsereteli, Dimitri Chalaganidze, Razhden Khundadze, and Anton Dumbadze. Pilimon Koridze was the transcriber

<sup>6</sup>Khundadze at one point ran an advertisement in a Kutaisi-based paper offering to teach students for free if they would only commit to learning the basic structure of Georgian chant. It seems that not only were students not interested, they didn't demonstrate sufficient talent. This has been offered as one explanation for the choice to harmonize simplistically

<sup>7</sup>In one marginal note, he wrote: “Fr. Ekvtime, by name Estate Kereselidze, had the sticheria for the Matins Graduals of the Twelve Great Feastdays written in only one voice-part. I, Fr. Razhdan Khundadze, harmonized them by writing the second and third voice-parts. [These melodies] were learned from Simon the Cripple, sung by the late Aristo Kutatladze, transcribed by Koridze, and commissioned by Ekvtime. I wrote in [Simon's] mode without changing it, even though it has slight differences with the modern mode. It's a wonderful mode, --Fr. Razhdan Khundadze, 1913, 26th November” (National Centre of Manuscripts, Q688: 267)

<sup>8</sup>These figures are estimates, as many of the chants have duplicate copies in the four relevant manuscripts

<sup>9</sup>While parallel third and parallel fifth motion are not uncommon in the Gelati Monastery school mode, basic counterpoint is generally the rule and becomes increasingly prevalent in the more ornamental modes, such as *namdvili* (simple-true), and *gamshvenebuli* (colorful), which demonstrate increasing levels of counterpoint, complex rhythm, and voice-crossings

<sup>10</sup>*Mirkma* is the Christian Feastday associated with the “Presentation of Jesus at the Temple”, celebrated 40 days after Nativity

<sup>11</sup>The use of the term “high bass” is very interesting here, and may point to the subservience of the lower “bass” parts to the all-important first-voice melody

<sup>12</sup>Many of the unfinished chants were transcribed by Pilimon Koridze from Aristovle Kutatladze of Khoni in 1903-1904

<sup>13</sup>Nikoladze’s response: “I think this is a very good deed. If I didn’t have a wife and children I wouldn’t take any money for this work. But you can give me whatever you want and I’ll be grateful” (Kereselidze, Q840: 56-57)

<sup>14</sup>Document courtesy of Luarsab Togonidze, who noted its historical importance while searching a family archive. Identification of photographs of Iviane Nikoladze also courtesy of Luarsab Togonidze

<sup>15</sup>Interview conducted by Magda Sukhiashvili with Lamara Tutberidze-Nikoladze (wife of Iviane Nikoladze’s grandson), 2002

<sup>16</sup>Four festive chants as re-written in Kereselidze’s hand-writing. In this good copy source by E. Kereselidze, there are four para-liturgical hymns citing Iviane Nikoladze as the source. My gratitude to Malkhaz Erkvanidze for pointing out this important reference

<sup>17</sup>Ekvtime Kereselidze donated 36 hand-written chant-volumes containing 5532 carefully indexed chants to the Tbilisi Archives in 1936. He was canonized as St. Ekvtime the Confessor (Kereselidze) by a Synod of the Georgian Orthodox Church in September, 2003 for his life as a holy man and particularly for his role in saving the canon of Georgian traditional chant during the darkest days of the twentieth century

## References

- Graham, John A. (2007). “Maksime sharadzis ghvatsli kartuli sagaloblebis gadarchenis sakmeshi” (“Maxime Sharadze: Transcription and Publication in the Nineteenth and Twentieth Century Georgian Chant Preservation Movement”). In: *Sacred Music Series: Issues in Musicology*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)
- Graham, John A. (2008). “The Role of Memory in the Transmission of Georgian Chant”. In: *Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 491-515. Editors: Tsurtsimia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Shugliashvili, Davit. (2009). Rvakhsistema kartul saeklesio galobashi (sagalobelta sanoto chanatserebis mikhedvit) [Eight-Tone System in Georgian Ecclesiastic Chant (According to the Notational Transcription of Chants)]. Dissertation presented for the academic degree of PhD in Musicology, subspeciality: church music. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

Sukhiashvili, Magda, Sanikidze, Eka. (2004). *Pilimon koridze. Kartuli galobis moamageni* (Pilimon Koridze, Caretaker of the Georgian Chants). Tbilisi: Sakartvelos matsne (in Georgian)

#### Manuscripts Source

Kereselidze Ekvtieme, *Istoria kartuli saeklesio sagaloblebis notebze gadaghebis* (History of the Preservation of Georgian Church Chant). Q840. National Centre of Manuscripts. Tbilisi (in Georgian)

Manuscripts Q674, 687, 688, 689, 690 - Preserved at the National Centre of Manuscripts. Tbilisi

#### Biographical Index

Kereselidze, Estate (1865-1944) — No formal education, working partner at the Sharadze & Friends Press in Tbilisi from 1890 until 1910; copied Koridze's melodies for an entire year; moved to the Gelati Monastery in 1912 where he became a monk and took the name Ekvtieme. He hired Khundadze to harmonize approximately 1000 incomplete chants in 1913, then worked with Nikoladze to emend these harmonizations in 1914-1915. He continued to organize and re-copy the chant transcriptions until his death in 1944, leaving a legacy of more than 5000 chants, many copied in his own hand. He was canonized a saint by the Georgian Orthodox church in 2003

Khundadze, Razhdan (1858-1929) — A priest and chanter in Kutaisi, he was one of the chanters selected to work with Koridze's first transcription project in 1884-1885. Later harmonized the chant books for Kereselidze in 1913

Koridze, Pilimon (1835-1911) — An opera star who spent the last 25 years of his life transcribing Georgian chant into western notation. He worked all over Western Georgia and was financed by the Sharadze & Friends Press

Losaberidze, Spiridon (dates unknown) — partner at the Sharadze & Friends Press in Tbilisi from the 1890s-1910

Nikoladze, Ivliane (d. 1920s?) — chanter and choir-director in the West Georgian city of Kutaisi. As a young man, he studied western notation with Koridze in 1894, and later helped Kereselidze re-harmonize several chantbooks in the years 1914-1915

Sharadze, Maxime (d. 1908) — Worked closely with the leading intelligentsia figure Ilia Chavchavadze, and founded his own publishing company in the 1890s. Dedicated to the preservation of Georgian chant, he was also a successful chanter, transcriber, public advocate, fund-raiser, and publicist. Kereselidze called him his only true friend

#### Location Index

Gelati Monastery — just outside the city of Kutaisi. Kereselidze lived there from 1912-1923 while working on the chantbooks

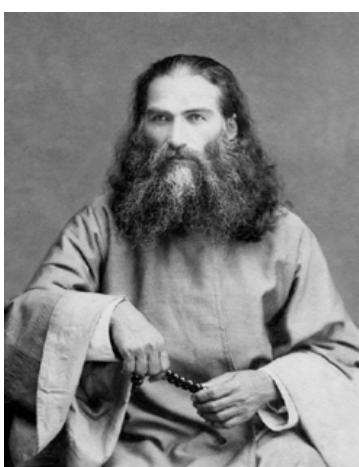
Kutaisi — city in West-Central Georgia where Koridze transcribed chants in 1884-1885. Home of Khundadze and Nikoladze

Tbilisi — capital city in Eastern Georgia. Location of the Sharadze & Friends Press

სურათი 1. ექვთიმე კერესელიძე  
Figure 1: Ekvtimé Kereselidze



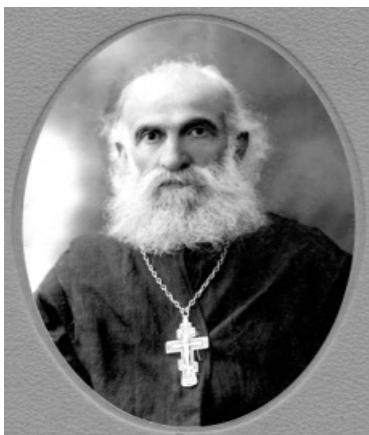
სურათი 2. რაჟდენ ხუნდაძე  
Figure 2. Razhdén Khundadze



სურათი 3. ეპისკოპოსი გაბრიელ ქიქოძე გუნდთან ერთად  
Figure 3. Bishop Gabriel Kikodze with Choir

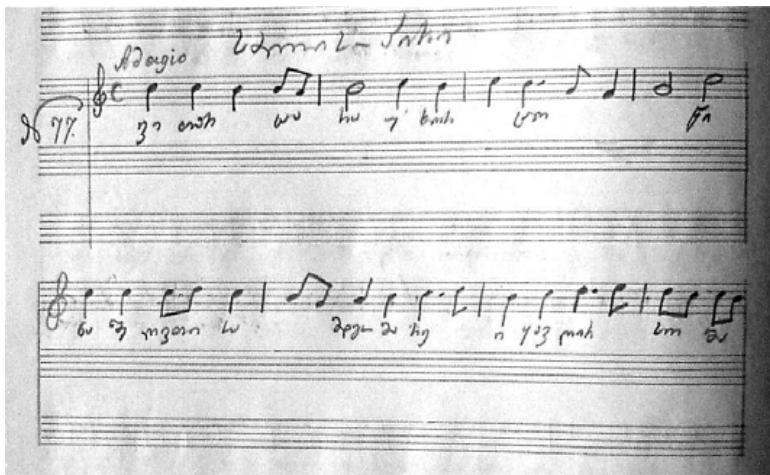


#### **სურათი 4. ივლიანე ნიკოლაძე** **Fugure 4. Ivliane Nikoladze**

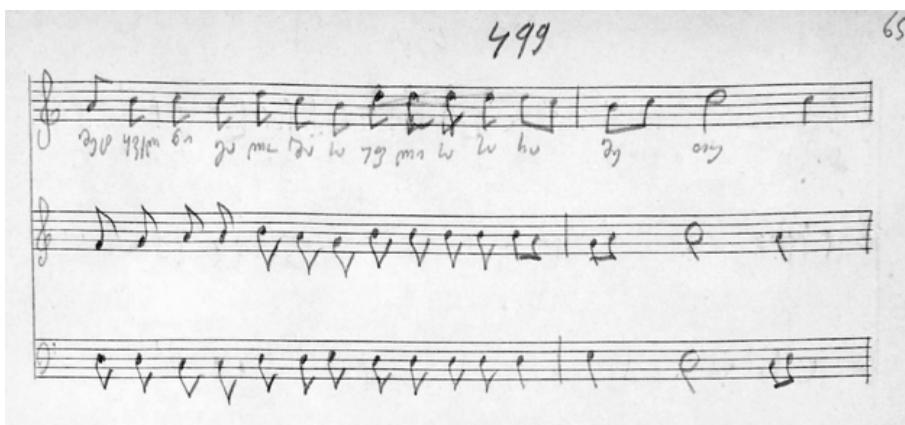


**სურათი 5.** ქორიძე-ნიკოლაძის მოწმობა  
**Figure 5. Koridze-Nikoladze Award**

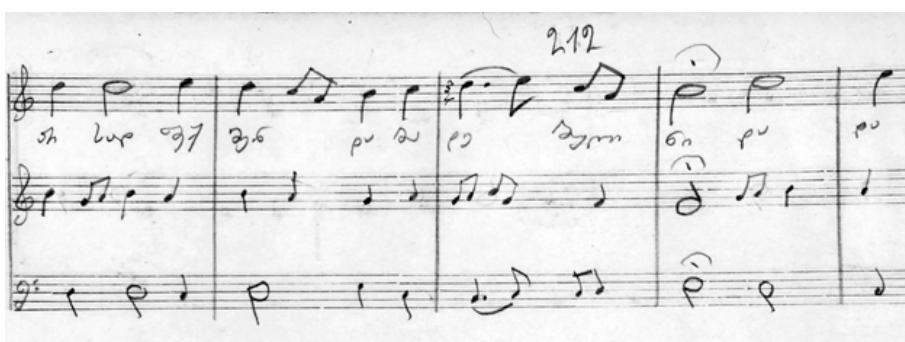
მაგალითი 1. ვიტარცა რა უხორცო (Q689: 49v)  
Example 1. Vitartsa Ra Ukhortsso (Q689: 49v)



მაგალითი 2. Q687: 65r  
Example 2. Q687: 65r



მაგალითი 3. Q688: 113v  
Example 3. Q688: 113v



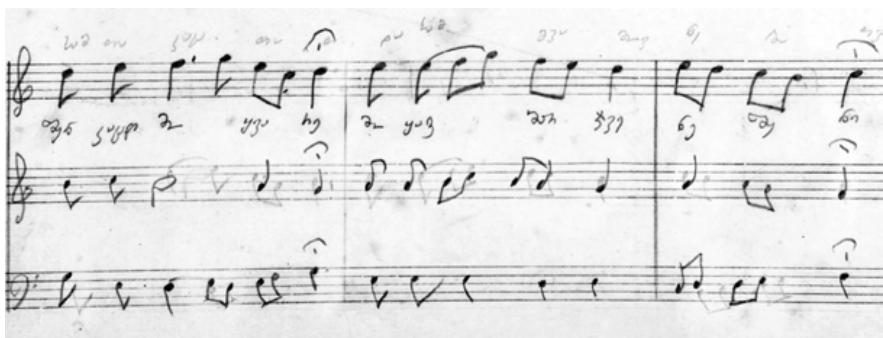
მაგალითი 4. Q688: 112v

Example 4. Q688: 112v



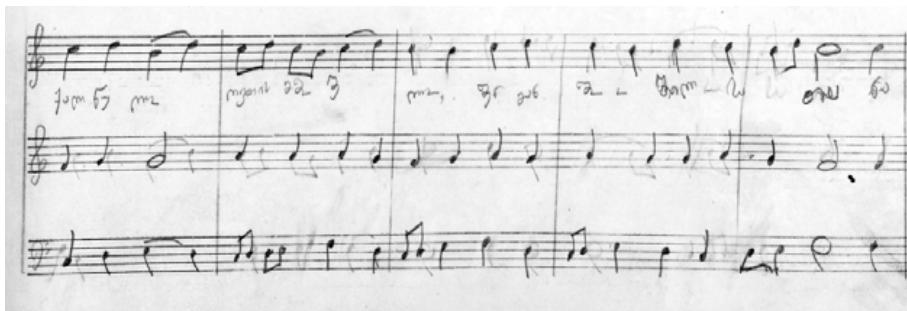
მაგალითი 5. ხიღრმეთა ცოდვისათა (Q688: 117r)

Example 5. Sighrmeta Tsodvisata (Q688: 117r)



მაგალითი 6. Q688: 151r

Example 6. Q688: 151r



ბაგალითი 7. Q688: 135r  
Example 7. Q688: 135r



ბაგალითი 8. უქმი ქვეგანა (Q687: 65r)  
Example 8. Ukmi Kvegana (Q687: 65r)

A handwritten musical score on four staves. The first staff has lyrics: "uj an fli yu", "bu wégn phig min dñgn eno". The second staff has lyrics: "x)". The third staff has lyrics: "n bu pmu 28", "bu sñm gñm ho", "yñd uñ gñgogeb". The fourth staff has lyrics: "+) Tu ñm hñgib! Tbilisim hñgib - o qñy o gñgogeb zñtib! Sñtib! Sñtib!"  
The score includes various musical markings such as dynamic signs, rehearsal marks (51), and a tempo marking "Lento". There is also a note with a question mark and a circled "D".

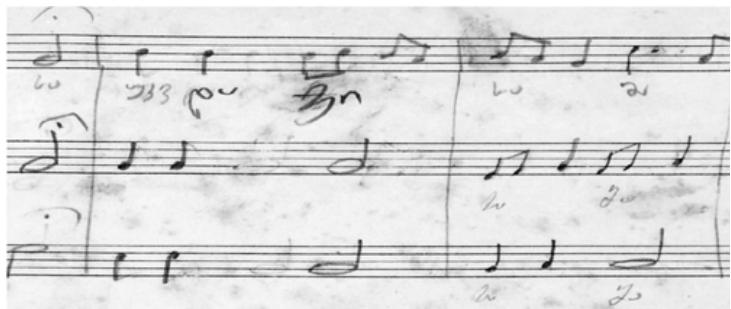
გაგალითი 9. ნათელი მხიარული (Q687: 71v)  
Example 9. Nateli Mkhiaruli (Q687: 71v)



გაგალითი 10ა. Q687: 72r  
Example 10a. Q687: 72r

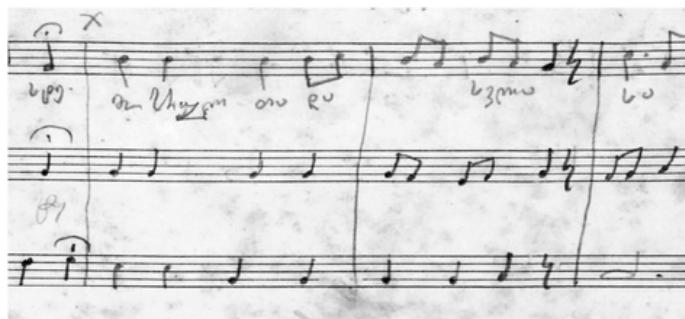


გაგალითი 10ბ. Q687: 72r  
Example 10b. Q687: 72r



გაგალითი 10გ. Q687: 72v

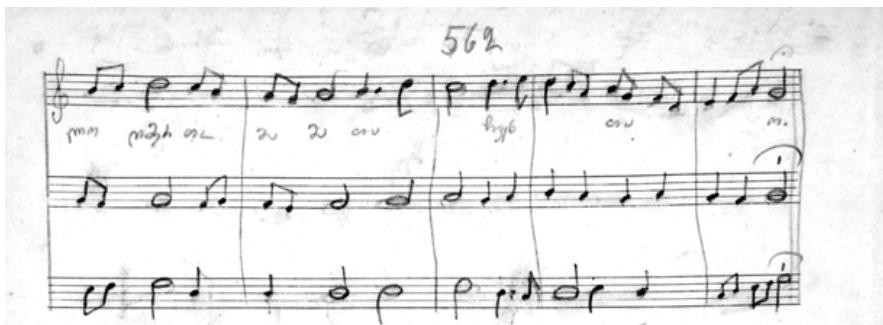
Example 10c. Q687: 72v



გაგალითი 11. ერმათა ღვთისმხახურთა (Q687: 97r)

Example 11. *Ormata Ghvitsmsakhurta* (Q687: 97r)

A page from a handwritten manuscript containing musical notation and lyrics. The page is numbered '567' at the top left and '97' at the top right. The music is written on five-line staves. The lyrics are written in Georgian script below the notes. The handwriting is cursive and appears to be in ink. The manuscript shows two systems of music, separated by a vertical bar line.



მაგალითი 12. Q687: 98v

Example 12. *Shen Romeli U/kortsinebeli* (Q687: 98v)

62. v.

og 6 hm ay mn y fah fa bz

## შენიშვნები

<sup>1</sup> დედანში საგალობელთა სათაურების არარსებობის გამო, არსებული პრაქტიკის გათვალისწინებით, ზემოთ-მოცემული მაგალითების დასათაურება დოცვის საწყისი ტექსტის მიხედვით ხდება.

## Notes

<sup>1</sup> Following common practice, the titles of the chants are written as the first few words of the chant text

John A. Graham

*Ivliane Nikoladze: the Alternate Redacteur of the Georgian Heirmoi*

Proceedings of the Fifth Symposium on Traditional Polyphony, V. Sarajishvili Tbilisi Conservatoire, 2011

## Supplementary List of Figures and Examples

Figure 1: Ekvtime Kereselidze

Figure 2: Razhden Khundadze

Figure 3: Bishop Kikodze with Choir

Figure 4: Ivliane Nikoladze

Figure 5: Koridze-Nikoladze award, 1894

Example 1: *Vitartsa Ra Ukhortso* (Q689, p. 49v)

Example 2: (Q687, p. 065r)

Example 3: (Q688, p. 113v)

Example 4: (Q688, p. 112v)

Example 5: *Sighrmeta Tsodvisata* (Q688, p. 117r)

Example 6: (Q688, p. 151r)

Example 7: (Q688, p. 135r)

Example 8: *Ukmi Kveqana* (Q687, p. 65r)

Example 9: *Nateli Mkhiaruli* (Q687, p. 71v)

Example 10a: (Q687, p. 72r)

Example 10b: (Q687, p. 72r)

Example 10c: (Q687, p. 72v)

Example 11: *Qrmata Ghvtismsakhurta* (Q687, p. 97r)

Example 12: *Shen Romeli Ukortsinebeli* (Q687, p. 98v)

Figure 1: Ekvtime Kereselidze



Figure 2: Razhden Khundadze

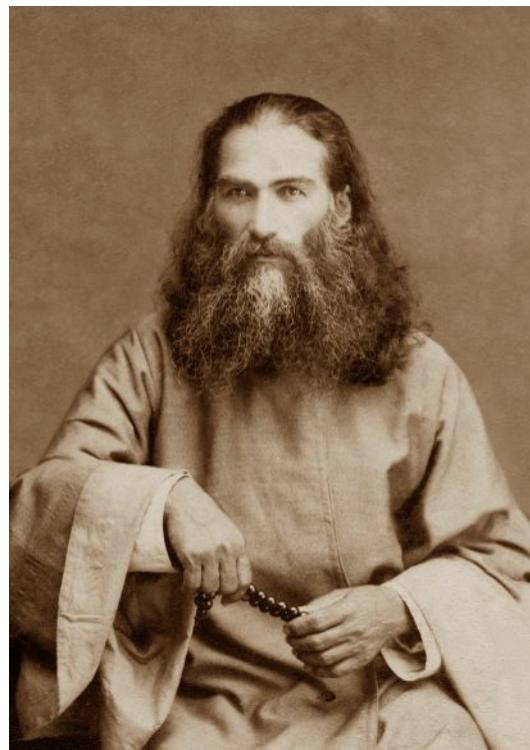


Figure 3: Bishop Kikodze with Choir



Figure 4: Ivliane Nikoladze

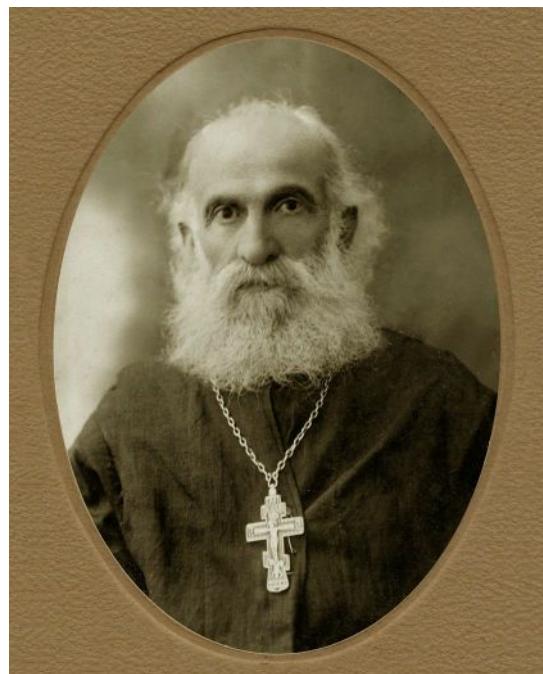


Figure 5: Koridze-Nikoladze award, 1894

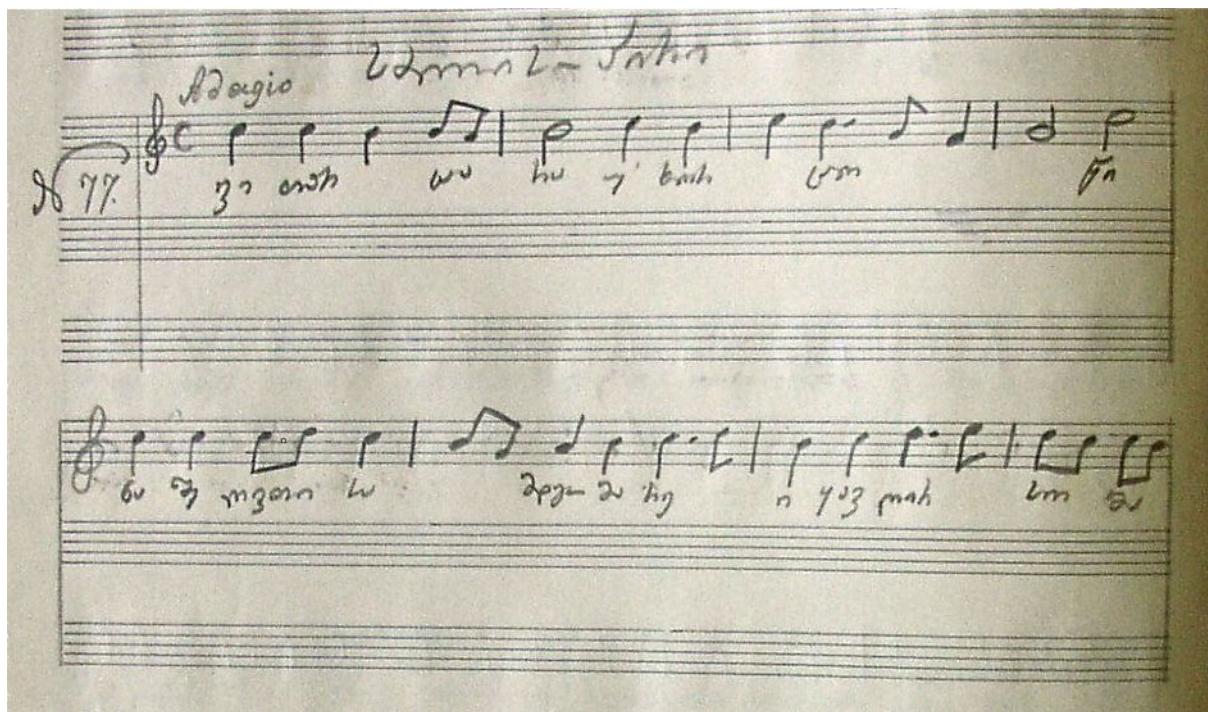
Документы.

Удостоверение.

Из земли будущей Родиной  
Богдану Ильину Николаеву  
из Земли моей, Богданы, 1893-  
го года я удаляю Богдана  
Землю в селе Кул-  
баково землю в селе Кулбаково  
Богдана в селе Кулбаково  
землю в селе Кулбаково, 1893  
года, Богдану Ильину Николаеву  
из земли будущей Родиной  
Богдану Землю в селе Кулбаково  
землю в селе Кулбаково, Богдану  
Ильину Николаеву, Богдану  
Ильину Николаеву. Землю в селе  
Кулбаково в селе Кулбаково, Богдану  
Ильину Николаеву, Богдану  
Ильину Николаеву.

Дано сие от меня Николаю  
Ильину Николаеву в селе  
Кулбаково, что он, Николаев,  
обращаясь ко мне, имею право  
и до того усовершенствовани-  
я в чтении, разборе и в  
знании главнейших условий  
помощь, что он, Николаев,  
имею право привлечь к  
заключению любое письмо по  
таким же членам свидетельством  
которого подписано мое. Год.  
Кустанай. Сентября 1<sup>го</sup> дня  
1894 года. Учителя гимназии и  
музыки, Аудитора проф. Гагарина

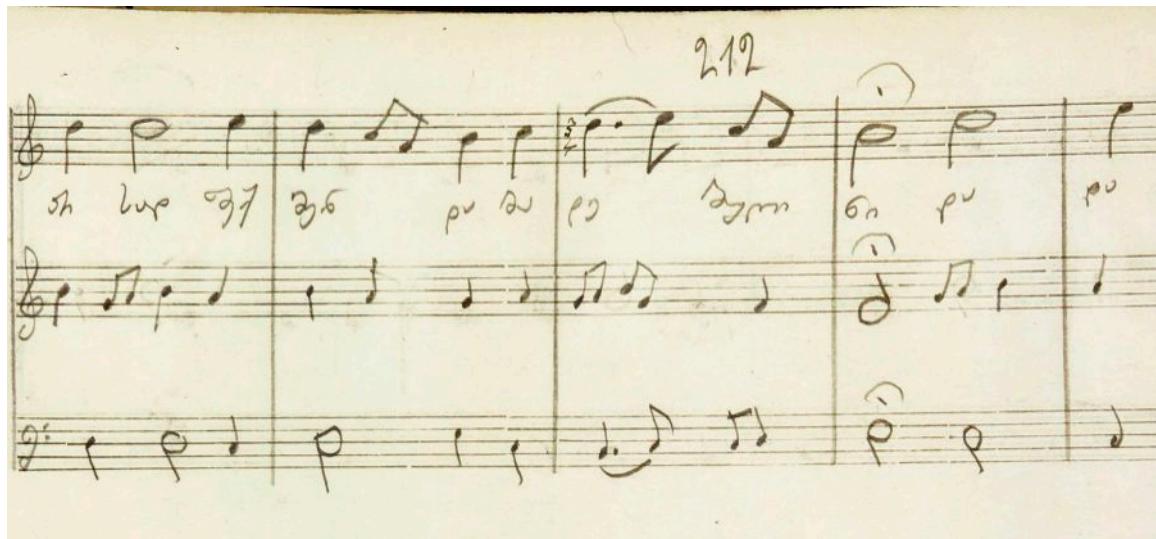
Example 1: *Vitartsa Ra Ukhortsso* (Q689, p. 49v)



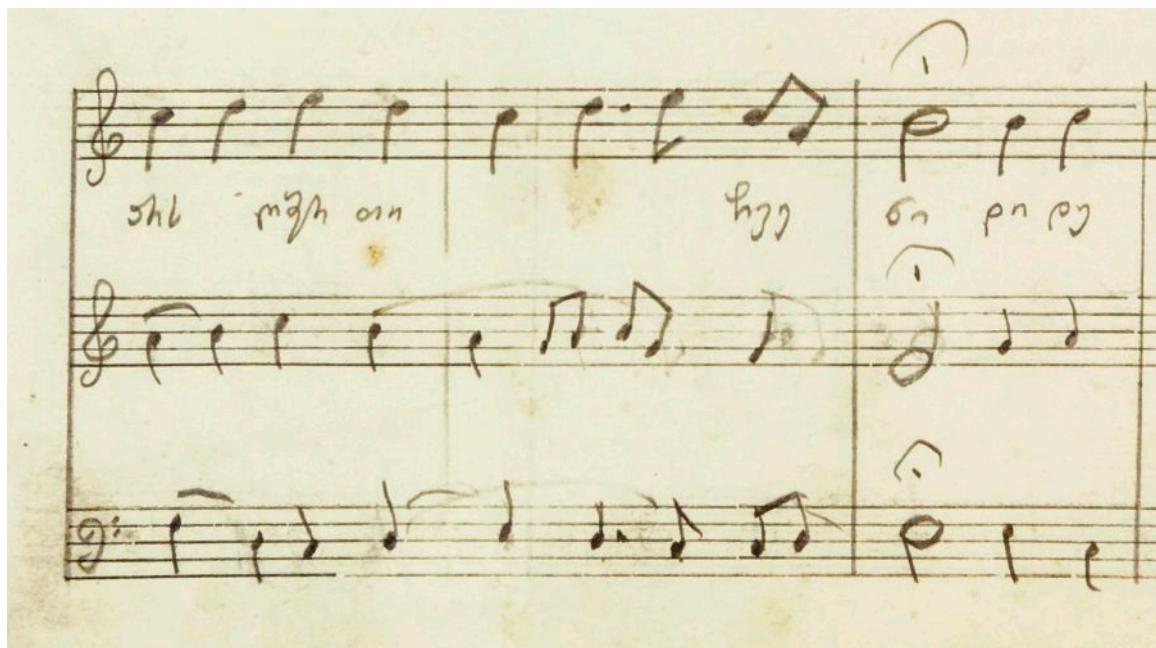
Example 2: Q687, p. 065r

A handwritten musical score on three staves. The top staff has a tempo of *499* and a dynamic of *p*. The lyrics are: "2g1p", "431m", "6", "2w", "ml", "2v", "lu", "7g", "m1", "lu", "2w", "hu", "2g", and "ony". The middle staff consists of eighth-note patterns. The bottom staff consists of sixteenth-note patterns. The score is written on five-line staff paper.

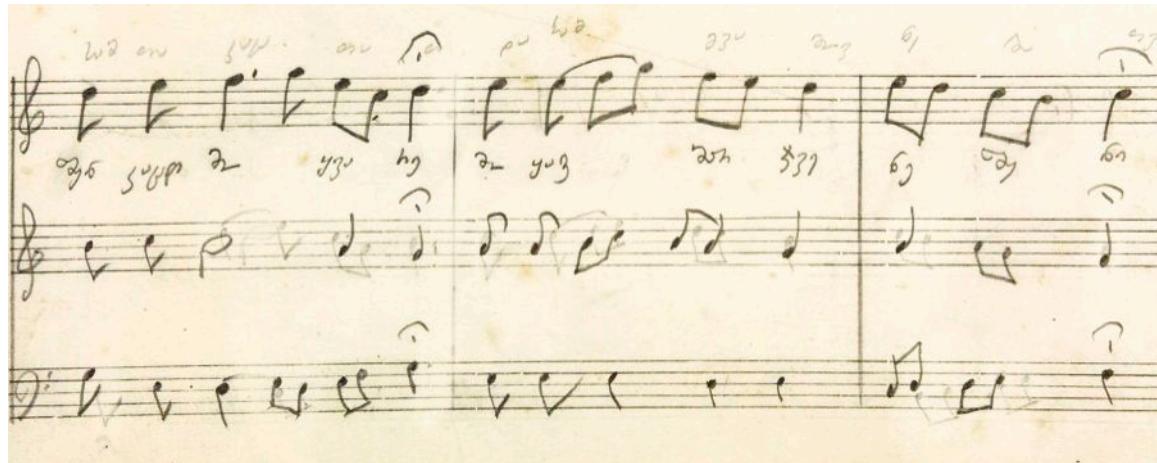
Example 3: Q688, p. 113v



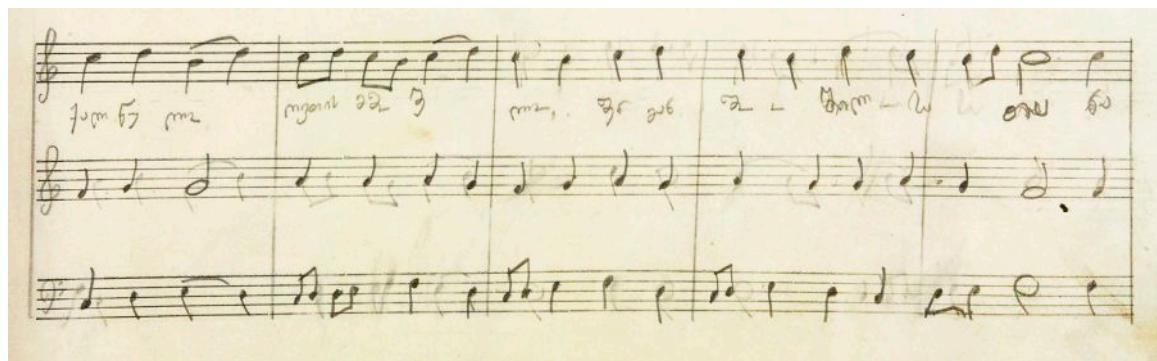
Example 4: Q688, p. 112v



**Example 5: *Sighrmeta Tsodvisata* (Q688, p. 117r)**



Example 6: Q688, p. 151r



Example 7: Q688, p. 135r

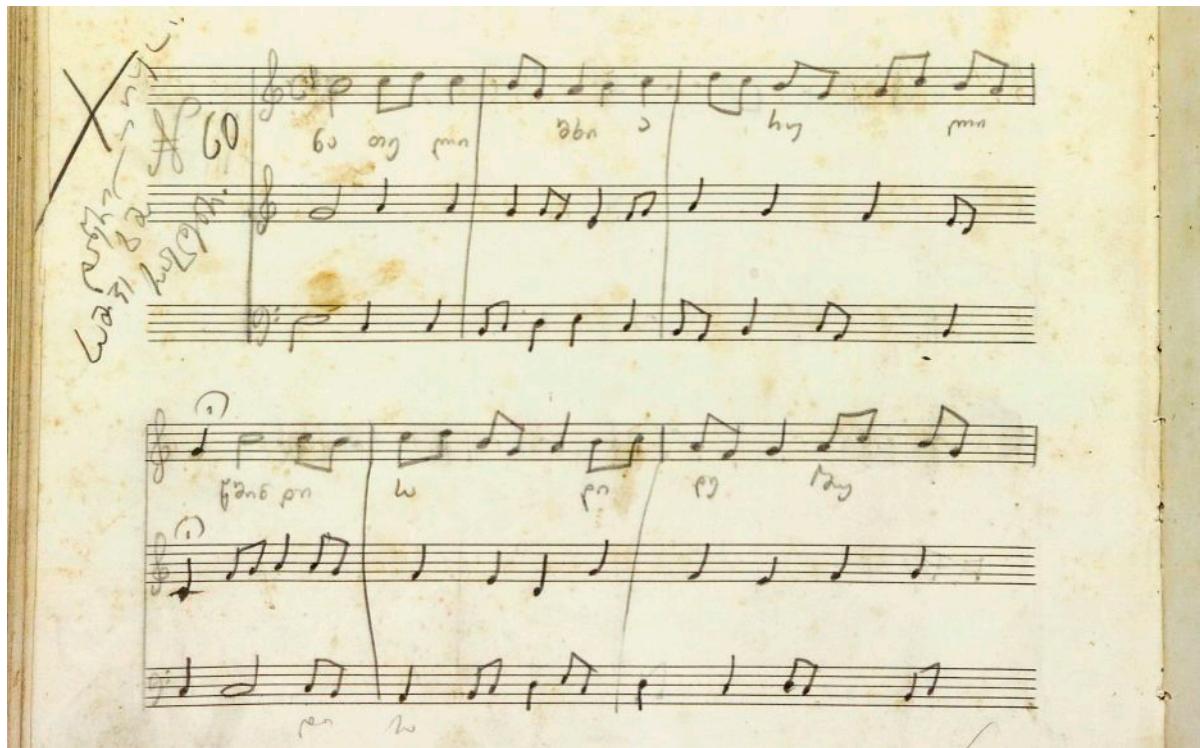


Example 8: *Ukmi Kveqana* (Q687, p. 65r)

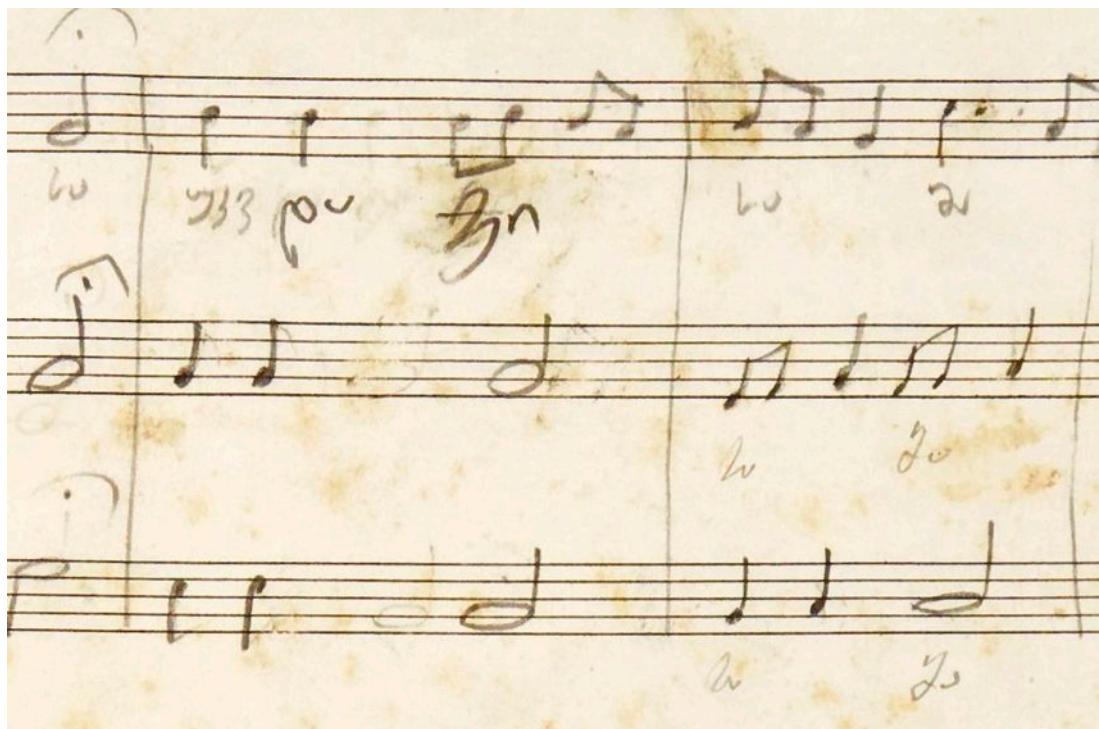
Ukmi - Kveqana S. 62 3. 2nd f. 2nd  
51 wj an jji yu . bu wōjñ phj tg mā dñgū en  
x)

The image shows a page from a handwritten manuscript. At the top, there is a title in Georgian script: "Ukmi - Kveqana S. 62 3. 2nd f. 2nd". Below the title, the number "51" is written next to a clef symbol. The manuscript contains four staves of music, each with a different clef (G-clef, C-clef, F-clef, and B-clef). The music is written in a rhythmic notation using vertical strokes of varying lengths. There are several lines of handwritten lyrics in Georgian below the staves. The lyrics include: "wj an jji yu . bu wōjñ phj tg mā dñgū en", "n bn mu 281 au sñh gñm hñ tñgñ", and "dñgñ gñm hñ tñgñ". To the right of the music, there is a column of handwritten text in Georgian, which appears to be a transcription or analysis of the piece. The page is numbered "7" at the bottom right.

Example 9: *Nateli Mkhiaruli* (Q687, p. 71v)



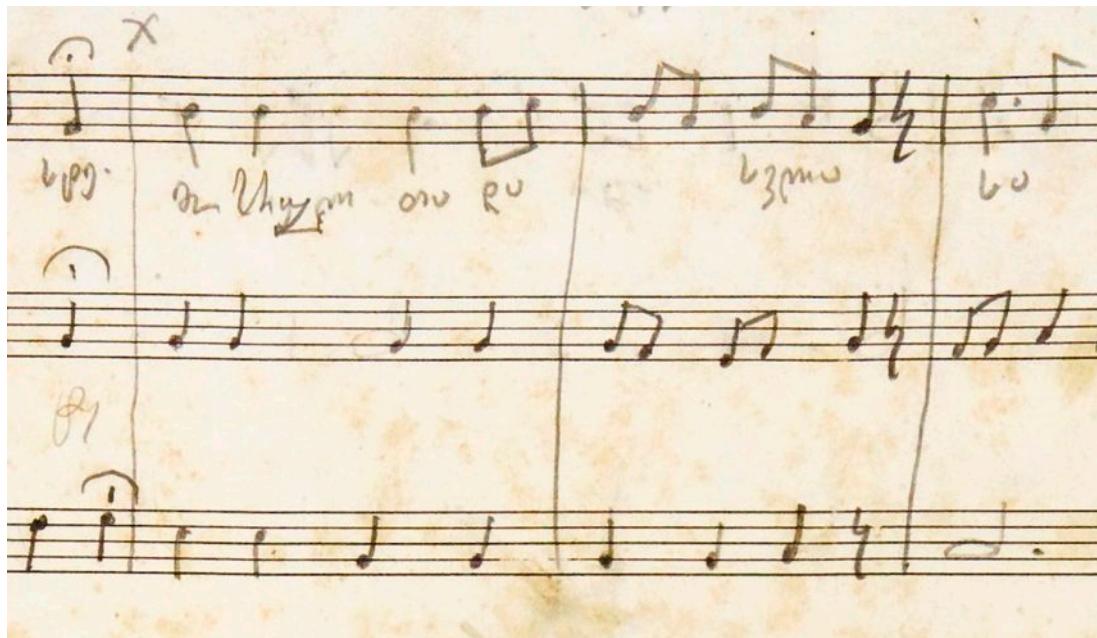
Example 10a: Q687, p. 72r



Example 10b: Q687, p. 72r



Example 10c: Q687, p. 72v



Example 11: *Qrmata Ghvtismsakhurta* (Q687, p. 97r)

561

Linnel-Salm. anno 28. 22. VI.

98

#87 yha enyngdshwgh onw tswm mnjgbdn 60 o. 40 24

216, 20.

Example 12: *Shen Romeli Ukortsinebeli* (Q687, p. 98v)

