

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені М.В. ЛИСЕНКА
ВІДДІЛ АСПІРАНТУРИ ТА ДОКТОРАНТУРИ
КАФЕДРА ДЖАЗУ ТА ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

МЕЛАДЗЕ ДАВИДА ГЕОРГІЙОВИЧА

УДК: 78.27.,78.21.

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
**ОСОБЛИВОСТІ СПІВОЧОГО РЕПЕРТУАРУ ГРУЗИНСЬКОЇ ЕСТРАДИ
КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ В ІМЕНАХ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття
освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник:
доктор мистецтва,
заслужений діяч мистецтв України,
доцент
Дашак Богдан Зенонович

Науковий консультант:
кандидат мистецтвознавства,
доцент
Войтович Олександр Орестович

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ Д. Г. Меладзе

Львів-2026

АНОТАЦІЯ

Меладзе Д. Г. Особливості співочого репертуару грузинської естради кінця XX століття в іменах. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2026.

У праці досліджено репертуар грузинської естради кінця XX початку XXI століття, котрий був представлений як сольний, так і у ансамблевому виконавстві – з проекцією на сучасну грузинську естраду та з апеляціями у вокальне минуле грузинського музичного етносу.

В основі проекту – аналіз естрадних зразків творів з опорою на традиції грузинського вокального співу та характеристика специфіки їхньої побудови, інтерпретації в ракурсі збереження традицій та внесення новацій. Даний підхід було обрано задля максимально об'єктивного відтворення загальної картини структури вокального етносу Грузії, експонованого на естраді наприкінці XX доби.

Відштовхуючись від проведеного аналізу інтерпретацій, здійсненого на основі музикознавчо-виконавського дослідження естрадних творів кінця минулого століття – було сформульовано розширені висновки щодо принципів застосування специфічних грузинських мотивів, фразування, структури, фактури, розподілу багатоголосся, формування дублювання, підголосків, специфічного гортанного, грудного співу, різноманітної втори, та інших оригінальних прийомів та методів формування вокального сольного й ансамблевого виконавства.

В контексті обраних композицій для аналізу особливостей співочого репертуару грузинської естради було обрано композиції таких сольних виконавців, як Ніно Катамадзе, Вахтанг Кікабідзе, Іраклі Чарквіані, та інших, а також, колективи під назвою ВІА: Опера та Іверія. Посередництвом здійснення музикознавчо-виконавського аналізу обраних композицій – відкривається

можливість кращого усвідомлення потреб тогочасного грузинського суспільства, проблеми соціуму, шкалу масштабних та індивідуальних аспектів, що виражались посередництвом вокальних творів та висвітлювали основні моменти життя простого грузинського народу.

Саме тому, висвітлена в творчо-мистецькому проєкті проблематика – формує **актуальність** та необхідність дослідити вокальне грузинське естрадне мистецтво, відштовхуючись від фольклорних основ народу та з аналізом здійснених перспектив в подальші десятиліття, звісно, з вичлененням суттєвих вокальних чинників, способів, манер, тематик, тощо.

Отже, **метою** проєкту є дослідження специфіки співочого репертуару грузинської естради наприкінці минулої доби з проєкцією в майбутні надбання з вичлененням основних особливостей.

Відповідно до мети роботи визначені основні завдання:

- ✓ висвітлити найтипівіші зразки вокальних музичних композицій сольного та ансамблевого виконавства кінця XX – XXI століть;
- ✓ проаналізувати обрані твори з позиції наявного спільного та відмінного ідейного змісту, манери, особливостей вокального втілення та інтерпретації;
- ✓ дослідити грузинський вокальний мелос на предмет спільних традицій та новацій сучасної музики грузинської естради кінця XX - XXI доби;
- ✓ зробити висновки актуальності грузинського співочого репертуару естрадного зразка не лише для грузинського, а й для українського народу.

Структура роботи складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, списку використаних джерел та додатків.

Перший підрозділ першого розділу присвячений огляду літератури, зокрема, розглядаються наукові праці вітчизняних музикознавців, які безпосередньо, стосуються розкриттю поняття естради, як такої, адже, грузинська естрада поки перебуває на початковому етапі наукового пізнання у полі українських наукових досліджень.

Другий підрозділ першого розділу розкриває поняття грузинської народної музики в контексті існуючої основи естради кінця ХХ століття, та й початку ХХІ у форматах сольного та ансамблевого співу. Слушно зазначається, що грузинський вокальний спів наділений безліччю унікальних індивідуальних характеристик, притаманних виключно музичному етносу цього народу та здатен розкривати глибинні сенси нації.

Другий розділ, що також поділяється на два підрозділи, висвітлює основні теми та ідеї у вокальній творчості, котрі не втрачають своєї актуальності через століття – це тема незалежності, боротьби за волю та свободу, традиції (зокрема – повага до батьків, виховання гідності в дітях, возвеличення кохання, як дару), та інші загальнолюдські цінності, що цілком перегукується з ментальністю українського народу. Варто зауважити, що у цьому розділі розглядаються композиції у виконанні відомих ВІА кінця ХХ століття: Опера та Іверія, а також, сольні виконавці та виконавиці.

Третій, заключний розділ наукового обґрунтування, експонує постаті, котрі свою творчість розділили на два століття, охопивши і кінець ХХ доби і початок ХХІ, таким чином, перенесли основні принципи через століття, і навіть, тисячоліття, проте, їхні твори набули абсолютно нового амплуа, гідного наслідування при тому, що не втратили своїх традицій. Також, коротко проводить аналіз спадщини сучасних естрадних грузинських співаків та вокальних колективів.

Ключові слова: *грузинський спів, вокал, естрада, специфіка, особливості, тематика, ідейний зміст.*

ANNOTATION

Meladze D. G. Features of the singing repertoire of the Georgian pop music of the late 20th century in names. – Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Scientific substantiation of a creative artistic project for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (branch of knowledge 02 “Culture and Art”). – Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lviv, 2026.

The work examines the repertoire of the Georgian pop music of the late 20th century, which was presented both solo and in ensemble performance – with a projection on the modern Georgian pop music and with appeals to the vocal past of the Georgian musical ethnos.

The project is based on the analysis of pop samples of works based on the traditions of Georgian vocal singing and the characteristics of the specifics of their construction, interpretation from the perspective of preserving traditions and introducing innovations. This approach was chosen in order to reproduce the general picture of the structure of the vocal ethnos of Georgia, exhibited on the stage at the end of the 20th century as objectively as possible.

Based on the analysis of interpretations carried out on the basis of a musicological and performing study of pop works of the end of the last century, extensive conclusions were formulated regarding the principles of using specific Georgian motifs, phrasing, structure, texture, distribution of polyphony, formation of duplication, undertones, specific guttural, chest singing, various second, and other original techniques and methods of forming vocal solo and ensemble performance.

In the context of the selected compositions, for the analysis of the features of the singing repertoire of the Georgian pop music, compositions by such solo performers as

Nino Katamadze, Vakhtang Kikabidze, Irakli Charkviani, and others were selected, as well as groups called VIA: Orera and Iveria. Through the implementation of a musicological and performing analysis of the selected compositions, the possibility of a better understanding of the needs of the Georgian society of that time, the problems of society, the scale of large-scale and individual aspects that were expressed through vocal works and highlighted the main moments of the life of the ordinary Georgian people opens up.

That is why the issues highlighted in the creative and artistic project form the relevance and necessity of researching vocal Georgian pop art, starting from the folklore foundations of the people and with an analysis of the realized prospects for the coming decades, of course, with the isolation of significant vocal factors, methods, manners, themes, etc.

So, the goal of the project is to study the specifics of the singing repertoire of the Georgian pop at the end of the last era with a projection into future achievements with the isolation of the main features.

In accordance with the purpose of the work, the main tasks are defined:

- to highlight the most typical examples of vocal musical compositions of solo and ensemble performance of the late twentieth century;
- to analyze the selected works from the position of the existing common and distinctive ideological content, manner, features of vocal embodiment and interpretation;
- to study Georgian vocal melos for the purpose of common traditions and innovations of modern and Georgian pop music of the late 20th century;
- to draw conclusions about the relevance of the Georgian pop song repertoire not only for the Georgian, but also for the Ukrainian people.

The structure of the work consists of an introduction, three chapters with subsections, a list of sources used and appendices.

The first section of the first section is devoted to a review of the literature, in particular, the considered scientific works of domestic musicologists relate to the

disclosure of the concept of pop music as such, because Georgian pop music is still at the initial stage of scientific knowledge in the field of Ukrainian scientific research.

The second subsection of the first section reveals the concept of Georgian folk music in the context of the existing basis of pop music of the late 20th century and the beginning of the 21st century in the formats of solo and ensemble singing. It is rightly noted that Georgian vocal singing is endowed with many unique individual characteristics, inherent exclusively to the musical ethnos of this people and is able to reveal the deep meanings of the nation.

The second section, which is also divided into two subsections, highlights the main themes and ideas highlighted in vocal creativity, which do not lose their relevance after centuries - this is the theme of independence, the struggle for freedom and liberty, respect for parents, the upbringing of dignity in children, the exaltation of love as a gift, and other universal values, which fully resonates with the mentality of the Ukrainian people. It is worth noting that this section considers compositions performed by famous VIAs of the late 20th century: Orera and Iveria, as well as solo performers.

The third, final section of the scientific justification, exhibits figures who divided their work into two centuries, covering both the end of the 20th century and the beginning of the 21st century, thus transferring the basic principles through centuries, and even millennia, however, their works acquired a completely new role, worthy of imitation, while not losing their traditions. Also, briefly analyzes the heritage of modern Georgian pop singers and vocal groups.

Keywords: *Georgian singing, vocals, pop, specificity, features, themes, ideological content.*

Апробація матеріалів дослідження

За темою творчого мистецького проекту проведено такі основні заходи:

Концерт №1 в контексті наукового дослідження: «**Особливості співочого репертуару грузинської естради кінця ХХ століття в іменах**»

Програма:

Іраклій Чарквіані - Менатреба (Я сумую)

Урса - Тушурі Салагобо (Пасовище)

Торгва - Дардебідан (Від хвилювань)

Вахтанг Кікабідзе - Квавїлебїс Квейхана (Країна квітів)

Ніно Катамадзе - Once in The Street (Одного разу на вулиці)

Гігі Дедаламазішвілі - Ту Гамоміцвді Кхелс (Подай мені руку)

Ніно Катамадзе - Beauty (Красуня)

Виконавці: Барабани - Роман Беднарський, Бас - Остап Панчишин, Клавішні - Юрко Мельник, Гітара і бек вокал - Віктор Коротков.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=Xk3fvVv6q_I

Концерт №2 в контексті наукового дослідження: «**Особливості співочого репертуару грузинської естради кінця ХХ століття в іменах**»

Програма:

Мгзавребі - Ту Гамоміцвді Кхелс (Якщо протягнеш до мене руку)

Мгзавребі - Ара да Мігвархар (Але все ж таки кохаю)

Мераб Амзоеві - Чіто Гріто (Пташка невеличка)

Іверія - Могонебєбі (Спогади)

Народна грузинська пісня - Ах Турпав турпав (Ех красуне красуне)

Дато Худжадзе - Джаная

Лаша Глонті - Замтарія (Зима)

Виконавці: Барабани - Роман Беднарський, Бас - Остап Панчишин, Клавішні - Юрко Мельник, Гітара і бек вокал - Віктор Коротков, Бек вокал - Софія Сливка

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R1VoRE8hT1M>

Список публікацій за темою творчого мистецького проєкту.

Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові

(категорія «Б»):

1. Меладзе Д. Г. ВІА «Опера» – Тріо Мареничі: до питання спільної грузинсько-української тематики, мелодики естрадних пісень. *Молодь і ринок*, № 9/241. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2025. С. 167-171.

<http://mir.dspu.edu.ua/article/view/340016>

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.340016>

2. Меладзе Д. Г. Мотиви визвольної боротьби у грузинському та українському пісенному фольклорі. *Молодь і ринок*, № 10/242. Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2025. С. 191-195.

<http://mir.dspu.edu.ua/article/view/344580/332276>

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.344580>

Виступи на конференціях:

1. Меладзе Д. Етнохарактерність як питома риса грузинської вокальної естрадної музики кінця ХХ століття. *III Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин: I Міжнародний мистецький форум «Симбіоз ідей»*. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 18 – 20 березня 2024 р.

2. Меладзе Д. Яскраві імена грузинської естради 70-80 років ХХ століття. *IV Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин: II Міжнародний мистецький форум «Симбіоз ідей»*. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 7 – 10 квітня 2025 р.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ANNOTATION	5
ВСТУП	11
РОЗДІЛ 1. ДЕМОКРАТИЗМ ТА ІЗОЛЯЦІЯ ГРУЗИНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	14
1.1. Дослідження поняття естради в українському музикознавстві.....	14
1.2. Грузинська народна музика як основа музичної мови потенційної естради.....	18
РОЗДІЛ 2. ОСНОВОПОЛОЖНІ ПРИНЦИПИ ВТІЛЕННЯ ГРУЗИНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	32
2.1. Основні ідеї грузинської музики в контексті боротьби за незалежність.....	32
2.2. Популярні ВІА Грузії кінця ХХ століття: тематика, манера, традиції вокального виконавства.....	46
РОЗДІЛ 3. СУЧАСНА ГРУЗИНСЬКА ЕСТРАДА З АПЕЛЯЦІЯМИ В ПІСЕННЕ МИНУЛЕ	55
3.1. Художня концепція гіпноотично-медитативних вокальних композицій Іраклі Чарквіані та Ніно Катамадзе.....	55
3.2. Найвідоміші грузинські виконавці сучасності – специфіка окреслених тем та особливості виконавства.....	65
ВИСНОВКИ	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	73
ДОДАТОК	81

ВСТУП

Грузинське естрадне музичне мистецтво повсякчас перебувало від прямим чи опосередкованим тиском окупаційної влади. В один історичний період це виявлялось більшою мірою, в інший – менш активно, проте, виявлялось не прямою забороною виконавства на грузинській мові та пропагуванню національної музичної мови, а опосередковано: активним нав'язуванням усього російського.

Подібну мистецько-історичну ситуацію протягом багатьох століть переживали й українці, коли придушували нашу мову, нашу пісні, таким чином, самоідентифікацію. Проте, грузини, як і українці, змогли відстояти свої інтереси і продовжують це робити на мистецькому фронті також.

Зважаючи на пряму приналежність до цього народу, як і до української нації – сформувалась необхідність розкриття цієї історичної та музичної проблематики посередництвом дослідження естрадного виконавства.

Обґрунтування вибору теми дослідження. Зважаючи на недостатнє висвітлення в наукових джерелах функціонування грузинської естрадної вокальної творчості, відсутність аналізу творів, виконавської техніки та манери, що своїм корінням сягає давніх грузинських традицій – виникла необхідність дослідити творчість грузинських виконавців з проекцією на сучасне естрадне мистецтво.

Актуальність даного дослідження зумовлена відсутністю комплексного дослідження, котре б містило сукупну аналітичну інформацію про грузинську естраду кінця минулого століття з апеляціями до народного грузинського співу.

Мета даного дослідження – дослідити специфіку вокальної виконавської манери, розкриття тем та особливостей музичної мови композицій грузинської естради кінця XX початку XXI століття.

Означена мета дослідження зумовила необхідність вирішення наступних **завдань:**

1. *Дослідити* специфіку грузинського вокального фольклору та грузинської естради кінця ХХ-ХХІ століття.

2. *Виявити* своєрідність та індивідуальність у тематиці, манері, подачі зразків грузинського фольклору та естради.

3. *Проаналізувати* специфіку естрадного вокального виконавства вибраних грузинських колективів та сольних співаків на предмет наявності елементів давнього грузинського фольклору, зокрема, ВІА «Опера» та «Іверія», Іраклі Чарквіані та Ніно Катамадзе.

4. *Провести* підсумки, яким саме чином та посередництвом яких музично-виразових засобів та інших чинників естрадні виконавці кінця ХХ початку ХХІ століття втілювали оригінальні елементи національної грузинської музичної мови.

Об'єкт дослідження грузинський фольклор та естрадна музика.

Предметом дослідження стала вокальна естрадна інтерпретація грузинських ВІА «Опера» та «Іверія», Іраклі Чарквіані та Ніно Катамадзе.

Серед **методів дослідження**, використаних для аналізу специфіки грузинського естрадного та фольклорного вокального виконавства було застосовано наступні: *історіографічний* - у дотриманні хронології дослідження грузинського національного вокального мистецтва, а також – естрадного виконавства починаючи від кінця ХХ століття – початку ХХІ доби; *аналітичний* - при опрацюванні досліджень, праць, відео- матеріалів, що містять інтерпретаційні особливості грузинського національного вокального мистецтва, а також – зразків естрадного співу; *компаративний* - при порівнянні вокальних інтерпретацій грузинського вокального мелосу та грузинського естрадного співу.

Теоретична база дослідження. Зважаючи на специфіку обраної теми, усю базу дослідження варто поділити на ту, що експонує музично-історичний аналіз грузинської вокальної музики, а також, джерела, де можна прослухати естрадні композиції кінця ХХ- поч. ХХІ століття.

Отже, до першої групи варто віднести дослідження Гурамішвілі Д. [19], Чібалашвілі А. [35], Arakishvili D. [37], [38], [39], [40], [41], Garaqanidze E. [45],

Gogotishvili V. [48], Kokhreidze M. [52], Machabeli D. [55], Paliashvili Z. [63], Shanidze A. [64].

До другої групи необхідно віднести відео-джерела, котрі підлягали музикознавчо-вокальному аналізу. Серед них – дослідження виконавства ВІА «Опера» - [11], [61], [62], ВІА «Іверія» [10], [50], [51], та композицій Ніно Катамадзе [59], і Іраклі Чарквіані [49].

Наукова новизна та особистий внесок здобувача. Вперше в українському музикознавстві було комплексно проаналізовано грузинське естрадне вокальне мистецтво з апеляціями до національного мелосу. Унікальності даній дослідницькій роботі додало особисте виконання великої кількості з проаналізованих творів, власне професійне тлумачення специфічних прийомів, манер звукоутворення та володіння розмовною грузинською мовою на побутовому рівні, що дозволило сформувати новий інтерпретаційний пласт, в контексті якого – розкрити ідейний зміст та усвідомити специфіку трактування грузинських вокальних композицій естради кожним окремим митцем.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали дослідження дозволять збагатити наукову музикознавчу думку та можуть бути використані в спецкурсах історії вокальної естрадної виконавської майстерності, навчальних програмах закладів фахової освіти та практиці музикантів-виконавців.

Структура роботи. Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (52 позиції) та додатку. Загальний обсяг роботи становить 63 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ДЕМОКРАТИЗМ ТА ІЗОЛЯЦІЯ ГРУЗИНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Дослідження поняття естради в українському музикознавстві

Варто зазначити, що перш ніж експонувати вітчизняні праці, що стосуються тлумачення терміну естради – варто назвати кілька нечисельних україномовних досліджень про грузинську музику. Зокрема, вартісним в цьому плані фігурує праця Асматі Олександрівна Чібалашвілі про грузинське та українське багатоголосся [35], де автором розглядаються зв'язки, спільні елементи та інші складові багатоголосних композицій українського та грузинського вокального мистецтва. Автором зазначається той факт, що ці дві країни сформували доволі оригінальну та самобутню музичну культуру, хоча, до цього варто додати, що не так країни, як їхні народи – Д. М.

Слушно, що наявність виконавської багатоголосної традиції засвідчує високодуховність та культурний розвиток. А. Чібалашвілі зазначає спільність еволюційних традицій обидвох країн уже на початкових етапах формування, де гетерофонна роль визначається першопочатковою, а першими зразками – називає ще пісні унісонного викладу. Якщо аналізувати український фольклор, то мова йде про календарний та обрядовий сектор, а якщо про грузинський – науковиця говорить про оровелу, урмулу, нану, колискову пісню та плач-голосіння (останні два жанри фольклору також присутні в українському мелосі з ідентичними назвами – Д. М.)

Музикознавиця доводить, що переважна кількість грузинських народних пісень наділені багатоголосною природою, а кожен з регіонів зумів сформувати свою власну музичну діалектику, котру також складала більш дрібні відгалуження – залежно від локації регіону, способу життя людей, ландшафту, потреб та можливостей. Усю грузинську фольклорну спадщину, з позиції

дослідниці можна умовно поділити на тушинську, пшавську, хевсурську, картлинську, кахетинську, сванську, рачинську, гурійську, імеретинську та інші локальні розгалуження, назви котрих, цілком закономірно, сформувались від назв регіонів та місцезнаходження країни. Порівнюючи з українськими територіями, наш музичний фольклор Слобожанщини чи Лемківщини, Поділля та Полісся – також буде відрізнятися згідно тих самих музично-історичних ознак [35].

Не менш важливим дослідженням в контексті даного творчого мистецького обґрунтування є стаття Тамари Георгіївни Оскоменко-Парулави, що висвітлює впливи українських народних пісень, здійснені на грузинського поета Давида Гурамішвілі [28]. У статті авторка досліджує миргородський, тобто, зрілий період творчості митця, де він проживав кілька десятиріч та вивчає специфіку формування поетичної збірки згідно окресленої теми. Музикознавиця робить акцент шедевральності проаналізованої збірки під назвою «Давитіані» з позиції впливу української вокальної музичної культури, зокрема, знайомство митця з народними піснями України та тому пізнавальному рівні, коли він наспівував їх під час написання віршів рідною грузинською мовою. Апелюючи до окреслених фактів, науковиця зазначає наявність специфічної метрики його віршів, типових для розміру та метрики української вокальної фольклорної спадщини. Також, авторка акцентує увагу на фонетиці звучання української та грузинської, окремих мовних спільностях, вимові, емоційному колориту, сміху і темпераменту, типовому, як грузинам, так і українцям.

Апелюючи до україномовних досліджень терміну «естрада» – вважаємо необхідним розглянути статтю Головкової Маріанни Михайлівни, котра нещодавно видала статтю про сучасну проблематику дослідження вокального мистецтва [17]. Музиколог дослідила існуючі різновиди, за якими формувалися актуальні теоретичні узагальнення що стосуються вокального мистецтва естради з ракурсу культурологічного трактування постановки проблеми.

На думку авторки, такого ґатунку наукові розвідки наділені комплексним характером та здатні об'єднати гуманітарну наукову сферу, а причинами видозмін та розмаїття у естрадному вокальному мистецтві постали рушійні сили

трансформаційних процесів. Тут же, заявлено, що культурологічне осмислення не забракло б в подальшому вивченні вокального естрадного сектору задля розкриття його у потужному потенціальному образі суспільно-політичного та культурного життя.

Пісенний фольклор кримськотатарського народу, що дуже рідкісно на ниві наукових розвідок – досліджує у дисертації Усеїн Бекіров [6]. Автор робить акцент на творчості сучасних кримськотатарських композиторів, котрі в своїх джазових вторах опираються на фольклор свого народу. Тобто, розкрита дослідником тема де в чому перегукується з нашим науковим обґрунтуванням, а саме в ракурсі сучасної експозиції давніх фольклорних пластів.

Тетяна Ігорівна Соврига, до порівняння, апелює у науковій статті до феномену телеестради, де вміщує кілька принципових підходів до окреслення походження цього феномену, аналізуючи мистецтвознавчу літературу по даній темі. Тут же, досліджує ступінь наукових розробок самого терміну та його функції в середовищі музичного мистецтва [29].

Напрямки культурно-історичних прогресій в естрадному музичному мистецтві зацікавили, свого часу, Маріанну Ігорівну Дружинець, котра вперше у вітчизняному музикознавстві прагнула до визначення напрямків та шляхів потенційного розвитку вітчизняного естрадного мистецтва [20]. Авторка висловлює власне припущення про недостатню розробленість музичної естради з позиції тематики та завдань, з цього приводу, певні положення, що її стосуються, формують гострі дискусії, проте їх необхідно розв'язувати в рамках вагомості процесів за взаємозв'язків сучасного мистецького життя.

Авторка вважає, що посередництвом музичного мистецтва український народ зумів відобразити свої традиції, специфічний менталітет, свідомість та самосвідомість нації. Ці ж моменти слід стверджувати і по відношенню до грузинської естради кінця ХХ століття, котра зуміла зберегти та відтворити прадавні національні музичні традиції – Д. М. Дослідниця акцентує увагу на специфічних художніх особливостях кожного з різновиду естрадних жанрів та

зазначає наявну багатогранність зі своєрідною стилістичною структурною трансформацією.

Слушне зауваження про збереження народного коріння, етнічних традицій, адже, варто погодитись, що естрадно-музичне мистецтво здатне бути самостійним явищем художньої культури уже, починаючи з другої половини ХІХ та початків ХХ століття. Відповідно, з міркувань науковиці, саме в цей період були сформовані та утверджені різноманітні естрадні жанри, котрі вирізнялися єдністю музичної стилістики, а останні два століття українська музична естрада змогла сформуватись в якості широкого, багатогранного напрямку мистецтва.

Ще одним джерелом, вартим уваги в аспекті теми дослідження наукового проекту необхідно згадати статтю групи авторів, котра окреслює сучасну українську вокальну естраду в амплуа засобу трансляції культурної ідентичності [26]. Це компактне але дуже ґрунтовне наукове джерело можна умовно назвати суттєвим поштовхом для нашої наукової роботи, адже, в статті досліджено стан сучасних новацій української вокальної естради і розглядається творчість таких виконавців, як Джамала, Артем Пивоваров та гурт «Біла Вежа». Авторами акцентовано увагу на національному духовному досвіді, а саме – його актуальності, що проходить посередництвом музичних творів та сприяє підтримці національного усвідомлення та культурній ідентичності.

Одним з сучасних досліджень естрадної музики, а саме польського музичного мистецтва, є монографія Єви Мазерської, котра вийшла в світ у 2023 році та висвітлює організаційні процеси, певні персоналії та їхню презентацію, тобто, мистецьке позиціонування [56]. Цікаво, що науковиця апелює саме до періоду соціалізму та здійснює аналіз структурної організації естрадного польського мистецтва, кар'єри в ньому, стилістик, в яких виступають провідні зірки, а саме: Мечислав Фогг, Ірена Сантор, Віолетта Віллас, Анна Герман, Єжи Погомські, Марила Родович, Здзіслава Сошницька, Збігнев Водецький та Ізабела Трояновська.

Книга містить пам'ять та спадщину естрадного мистецтва в період посткомунізму, де використана концепція жанровості, зірковості та автентизму – з

метою усвідомлення специфіки естрадної музики Польщі задля потенційного порівняння з естрадою інших країн. В цьому ракурсі дане дослідження дуже вартісне, адже у мистецькому проєкті ми аналізуємо естрадну грузинську музику кінця ХХ доби, але, зважаючи на її потужну опору на давні фольклорні грузинські традиції – ми також вичленяємо основні характеристики, аналізуємо специфіку їх порівняно сучасного втілення та порівнюємо з українським естрадним мистецтвом – також на фоні традицій. Важливо, що розглядана монографія Єви Мазерської на сьогоднішній день постулюється кращим зразком академічного аналізу терміну «естрада» у дослідженні популярного мистецтва Польщі.

1.2. Грузинська народна музика як основа музичної мови потенційної естради

Грузинське музичне мистецтво – це потужний комплекс дійства, вокалу і танцю. Безпосередньо, його пісенна традиція характеризується найранішими зразками поліфонічної традиції християнського світу. Важливим є також розташування країни на межі Азії та Європи, що спричинило обумовлене запозичення різноманітних виконавських стилістик, де основу «консистенції» складає місцева поліфонія, близькосхідна монофонія та гармонічна мова пізньої Європи, а на сьогоднішній день велика кількість грузинських виконавців експонує світові оперні трупи та концертні сцени.

В цілому, національне музичне мистецтво Грузії налічує близько п'ятнадцяти різноманітних стилістик, котрі грузинське музикознавство та етномузикознавство називає «музичними діалектами». Окремі дослідники, як Едішера Гараганідзе, до

прикладу, називає, що їх є шістнадцять, і ці регіональні стилі умовно можна погрупувати у східну та західну грузинську групу [45, с. 72–83].

До прикладу, у Східно-грузинській групі музичних діалектів присутні два найбільші регіони країни, а саме: Картлі та Кахеті, хоча, їх також умовно можна об'єднати у єдиний регіон. Сюди ж відносяться і менші грузинські регіони, як Гудамакарі, Хеві, Мтіулеті, Хевсуреті, Пшаві, Тушеті, а також – Масхеті – південно-грузинська локація (Див. *Приклад 1*). Цікавим є те, що кахетським застільним пісням притаманне використання довгого блукаючого басу та наявність двох солістів, котрим доручається виконавство верхніх, мелодичних партій [40].

Проте, важливо зазначити, що в загальному контексті кахетинської стилістики вирізняється пісня Чакруло, про семантичне навантаження котрої буде більш детально розглянуто в наступному розділі творчо-мистецького обґрунтування. Найвідомішими її виконавцями були представники північно-східної Грузії, а саме, Теона Кумсіашвілі і Дато Кенчіашвілі

Отож, західно-грузинську систему групи музичних діалектів складає центральний регіон заходу країни, Імереті, також – три гірські регіони, як Лечхумі, Рача та Сванеті, і три причорноморські регіони, куди слід віднести Ачару, Гурію та Самегрело. Важливо, що грузинська регіональна музична стилістика подекуди згрупована за групами населення, що проживають у горах та на рівнинах, адже, люди мають зовсім різний побут, потреби, пріоритети, відповідно, усе це вони роками оспівують у своїй вокальній творчості [41].

Слушно, що різноманітними дослідниками, як Майсурадзе, Аракішвілі та Чхіквдзе, музична діалектика описується абсолютно по-різному, до прикладу, окремі з них об'єднують діалекти в одну групу, а інші – Гудамакарі та Лечхумі виділяють індивідуальними. Те ж саме – стосується і попередньо описаних специфік Кахеті та Картлі [64].

Як не парадоксально, але азербайджанська територія Саїнгіло, а, також, турецька Лазеті – подекуди також наділені характеристиками типово

грузинського народного співу (зважаючи на перебіг історичних подій – Д. М.), відповідно, вони розглядані з позицій народної музики Грузії.

Однією з найтипівіших характеристик грузинської народної музики слід назвати вокальну поліфонію, з усім її багатством традицій та широким визнанням як в народі, так і в академічному музикознавстві. Зокрема, слід констатувати факт, що виникнення поліфонічного типу співу припадає на початок IV ст. н. е., в країні перед запровадженням християнської релігії.

Міська музика в Грузії з'явилася разом із першими містами. Тбілісі, який став столицею у V столітті, швидко здобув репутацію культурного центру Кавказу завдяки своєму стратегічному розташуванню на перехресті торгових шляхів Схід–Захід та Північ–Південь. Це сприяло формуванню космополітичного середовища, де зустрічалися різні етнічні групи, мови та музичні традиції. Серед популярних стилів особливо виділялася близькосхідна монофонія зі збільшеними секундами, чуттєвими мелодіями та інструментальним супроводом.

Професійна музика в Грузії існувала з VII–VIII століття, коли композитори почали перекладати грецькі православні піснеспіви, додавати гармонії до монофонічних мелодій та створювати власні твори. Визнано, що поліфонія грузинського церковного співу виникла під впливом народної музики. Хоча церковна музика має багато спільного з народною, деякі елементи традиційного стилю, наприклад довгі гудки східно-грузинських застільних пісень. У деяких регіонах християнські піснеспіви зберегли сліди дохристиянських традицій.

Дослідники зазвичай виділяють два стилі грузинського церковного співу: східно- та західно-грузинський. Обидва базуються на принципі «простого настрою» мелодії, але у західно-грузинських стилях, особливо в «школі Шемокмеді», поліфонічна майстерність і використання різких дисонансів досягають свого піку.

Хоча ранніх історичних джерел про грузинську міську музику збереглося мало, відомо, що вже у XVII–XVIII століттях грузинські царі мали професійних музикантів близькосхідного стилю при своїх дворах. Одним із них був видатний вірменський музикант Саят-Нова, який складав пісні грузинською, вірменською

та азербайджанською мовами при дворі царя Іраклія II. Популярність близькосхідного стилю залишалася високою до кінця XIX століття, коли більшість міського населення складали торговці з інших країн, а грузинські селяни масово переселялися до міст. При цьому грузинська поліфонія вплинула на одноголосні мелодії вірменського, турецького та іранського походження, перетворивши їх на поліфонічні твори, зазвичай триголосні з основною мелодією в середній партії.

З другої половини XIX століття в Грузії поширилася європейська класична музика, заснована на тріадичних гармоніях та паралельних терціях. Відкриття опери у 1850 році стимулювало розвиток міських музичних традицій, а новий стиль пісень швидко здобув популярність.

Культурний статус вокальної поліфонії у самій Грузії, де вона традиційно розглядається як найвищий прояв національного характеру та регіональної ідентичності, отримав підтвердження і на міжнародному рівні. Ще Маріус Шнайдер (1940) слідом за Зігфрідом Наделем (1933) висловив припущення, що саме Грузію можна вважати колыскою європейської поліфонії, а її давні співочі традиції – безпосередніми попередниками середньовічної професійної поліфонії [42].

Як і культурні символи в багатьох інших частинах світу, грузинська поліфонія пережила кілька хвиль відродження, що збігалися з різними історичними подіями. Значних змін народна поліфонія зазнала в період радянської окупації, а також під час хвилі відродження, яка набрала сили після здобуття Грузією незалежності в 1991 році. Ця остання хвиля найбільш помітно проявилася у поширенні ансамблів традиційного спрямування, а також у відновленні наукової діяльності зі столицею в Тбілісі, яка став її епіцентром. Водночас дедалі більше грузинських хорів, що склалися переважно з негрузин, діяли за межами країни - зокрема у Великій Британії, Північній Америці, Австралії, Франції. Грузинській пісні також почали з'являтися у більш еклектичному репертуарі численних громадських хорів у цих країнах.

У пострадянський період поліфонія почала виконувати важливу культурну функцію - ставши частиною процесу переосмислення та нового позиціонування Грузії на світовій арені.

Вибір термінології для опису процесів культурного оновлення часто стає предметом дискусій. Грузинські дослідники вживають термін «*відродження*», хоча й із певними застереженнями. Багато хто наголошує, що грузинська поліфонія ніколи буквально не зникала, а сучасний імпульс пострадянського відродження радше забезпечує безперервність із попередніми хвилями. Інші ж стверджують, що оскільки сучасні виконавські практики передбачають реконтекстуалізацію та трансформацію того, що вважається «*первинним*» або «*автентичним*» фольклором, їх не можна розглядати як буквально відродження минулої практики.

Відродження часто передбачає перенесення музичних практик, функцій і значень із високолокалізованих, зазвичай сільських контекстів, де музика є природною частиною повсякденного життя, до транслокального, переважно міського середовища. У ньому обрані жанри адаптуються новою групою виконавців – зазвичай молодших, освіченіших і зі свідомо сформульованою мистецькою програмою, яких можна вважати «сторонніми» щодо первісної традиції.

Грузинські науковці описують цю різницю через поняття первинного та вторинного фольклору, або першого та другого існування фольклору. Так звані первинні ансамблі базуються у селах і функціонують як невід'ємна частина повсякденного життя та ритуальних циклів, тоді як вторинні ансамблі діють у професійному чи напівпрофесійному контексті, здебільшого в міських центрах, репрезентуючи на сцені пісні з різних регіонів.

З цього погляду нове життя, яке сьогодні переживає грузинська поліфонія у світовому контексті, можна розглядати як третє існування фольклору. Перехід до виконавців-немісцевих стає ще одним етапом у низці привласнень і переміщень, що розходяться концентричними колами від первісного ядра. Водночас саме в

цьому зсуві найвиразніше проявляється трансформаційний потенціал процесів відродження [42].

Поліфонічний репертуар Грузії надзвичайно різноманітний як за регіональними стилями, так і за пісенними жанрами.

Важливо, що усім регіональним стилістикам притаманна єдина спільна виконавська характеристика: поліфонія а *carrella*, хоча, деякі музикознавці зазначають сумніви з приводу наявності вокального поліфонічного співу на окремих південних територіях до початку ХХ століття. З цього ж ракурсу, слід відзначити, що, незалежно від часу поширення вокальної поліфонії – вона базується на остинатних формулах та з використанням ритмічного бурдону та активно поширюється абсолютно усіма грузинськими регіонами.

Окрім традиційної вокальної акапельної поліфонії – музичній мові Грузії притаманні й складніші її форми. До прикладу, це елементи бурдонної поліфонії застольних пісень східно-грузинського регіону Кахеті та Картлі. Для композицій такого зразка характерним було використання мелодичних прикрас основної мелодії з типовою ритмічною свободою на фоні педального бурдону. Цікаво, що для Імереті та Аджарії типовою є поліфонія контрапунктуючого різновиду, а Гурія славилась три-та чотириголосною поліфонією з максимально індивідуальними мелодичними голосами кожної частини композиції та застосуванням різноманітних прийомів поліфонії в одному твору. Необхідно звернути увагу, що в західно-грузинській контрапунктичній поліфонії був присутній навіть, місцевий йодль, відомий під локальним визначенням криманчулі.

Йодль визначається як різкий контраст між вокальними регістрами. Особливою його різновидністю є *свистковий йодль*, що передбачає раптовий перехід у надзвичайно високу теситуру, розташовану вище зони фальцету. Темброво цей регістр наближається до звуку свисту, звідки й походить його назва. Виконання таких максимально високих звуків, зазвичай, здійснюється на «зручних» голосних звуках, куди варто віднести «о» та «а», рідше – «і». Для оволодіння свистковим йодлем голосові зв'язки вокаліста повинні бути

фізіологічно еластичними, а сам виконавець – володіти технікою фальцетного співу [14].

Цей різновид вокальної техніки охоплює звуки, що становлять крайній верхній регістр людського голосу. Найчастіше він застосовується як декоративний елемент у вокальному виконавстві. Особливістю свисткового йодлю є специфічна робота голосових зв'язок, які функціонують у максимально розтягнутому та щільно зімкнутому стані. Назва техніки пов'язана як із суб'єктивними відчуттями вокаліста під час її виконання, а також – з характерним тембром, схожим на звук свисту. Зазвичай цей регістр охоплює діапазон між *С6* та *F6*, хоча в окремих випадках він може поширюватися ще вище.

Як у східній, так і в західній грузинській поліфонії присутнє широке використання різко-дисонуючих інтервалів – секунд, кварт, септім, нон, тощо. Одним з найпоширеніших акордів необхідно назвати комплекс з кварта та секунди над нею, як зразок: *ДАН*, котрий один із засновників грузинського етномузикознавства, Д. Аракішвілі, надав цьому акорду терміну «грузинська тріада» [2]. Також, грузинське вокальне музичне мистецтво характеризується колористичними тональними змінами, частими модуляціями та відхиленнями. Необхідно звернути увагу, що у 2001 році грузинське вокальне поліфонічне мистецтво було зараховане до нематеріальної спадщини, а на далі – повторно включено протягом кількох наступних років.

Однією з найсуперечливіших тем є походження грузинської гами. Науковець Володимир Гоготишвілі висловив концепцію, згідно з якою доцільно розрізнати два типи діатонічних ладових систем: побудовані на послідовності чистих кварт та засновані на послідовності чистих квінт (Див. *Приклад 2*). Перша система характерна переважно для східногрузинської музичної традиції. Натомість квінтовий тип має значно ширше поширення: він зустрічається як у Східній, так і, особливо, у Західній Грузії, а також у репертуарі грузинських християнських піснеспівів. У застільних піснях Східної Грузії ладова організація зазвичай формується на основі взаємодії кварто- та квінто-діатонічних систем. У цьому

випадку кварто-діатонічна структура реалізується над педальним бурдоном, тоді як квінто-діатонічна система функціонує під ним [48].

У грузинських піснях та церковних співах часто можна почути збільшену октаву, що зумовлено особливостями системи гам, побудованої на чистих квінтах. На відміну від західної класичної 12-тонової рівномірно темперованої системи, грузинські гами налаштовуються за іншими принципами. Квінта зазвичай звучить ідеально, проте інтервали секунда, терція та кварта відрізняються від європейських стандартів: велика секунда трохи стисла, терція нейтральна, а кварта трохи розтягнута. Крім того, між квінтою та октавою розташовані дві ноти, що формують стислу велику сексту та розтягнуту малу септиму.

З часом, під впливом західноєвропейської музики, багато сучасних виконавців грузинської народної музики стали адаптувати свою інтонацію до рівномірно темперованої системи, наближаючи секунди, кварта, сексти, септими, а іноді й терції до європейських стандартів. Ця тенденція почала формуватися з моменту перших офіційних концертів грузинської народної музики. «Картулі Хоро» (Грузинський хор), заснований Ладо (Володимиром) Агніашвілі у 1885 році, був першим професійним «етнографічним» хором. Метою Агніашвілі було збирати та виконувати пісні з різних регіонів, щоб ознайомити населення з їхньою національною спадщиною. Перший виступ хору в Тбілісі (1886 р.) увійшов в історію як перший концерт грузинської народної музики, поставлений у так званій сучасній манері. Однак, хоча таку появу дехто вітав як тріумфальне оспівування національної спадщини, для інших це був початок неминучого процесу гомогенізації, оскільки регіональні нюанси втрачалися [68, с. 261].

Період 1950–1980-х років ознаменувався частковим поверненням до більш традиційної музики та невеликих ансамблів, деякі з яких спеціалізувалися на піснях певних регіонів. Першими представниками цього нового напрямку стали колективи «Швидкаца» та «Гордела» (засновані відповідно у 1957 та 1961 роках), а згодом — ансамбль «Руставі» та «Georgian Voices» (1968). Ансамбль *Georgian Voices* співпрацював із Біллі Джоелом, тоді як хор *Rustavi* став частиною саундтреку до фільму братів Коенів «*Великий Лебовскі*» (1998).

Озираючись назад, можна стверджувати, що ці формації займали перехідне положення. З одного боку, вони застосовували методи, які на той час вважалися прогресивними: учасники «Гордели» вивчали архівні записи, здійснювали експедиції та співпрацювали з майстрами-вокалістами з метою розвитку, на їхню думку, більш автентичного стилю й пошуку маловідомих варіантів народних пісень. З іншого боку, вони продовжували розвивати так званий академічний стиль виконання великих радянських хорів, використовуючи професійно навчені голоси та додаючи динамічне забарвлення звучання. Збереження окремих аспектів виконавської практики, що асоціювалися з державним контролем, також було певною мірою свідомим вибором, який сприймався як необхідний компроміс задля залучення нової закордонної аудиторії [44].

Інші нові ансамблі об'єдналися в рамках руху за відновлення практики православного співу, оскільки живий спів у церквах був придушений майже сімдесят років. У 1988 році Малхау Еркванідзе – співак та дослідник грузинської музики, заснував хор «Анчисхаті», який розпочав свою діяльність із виконання співів у церкві Анчисхаті - найдавнішому православному храмі Тбілісі, що датується VI століттям. Згодом колектив став одним із провідних представників грузинської поліфонії на світовій арені. Саме Еркванідзе приписують керівництво цим останнім етапом відродженням грузинського співу - як у практичному, так і в науково-освітньому аспектах. Його внесок у грузинську музичну науку охоплює кілька томів транскрипцій співів під назвою «*Грузинський церковний спів*», що становлять цінне джерело для дослідників і виконавців. Згодом, у 2006 році, він заснував ансамбль «Сахіоба», до складу якого увійшли молоді співаки, серед них – студенти Тбіліської богословської академії та семінарії. Учасники колективу визначають себе як «представників найновішого покоління грузинських музикантів-вівалістів». Подібно до інших сучасних ансамблів — «Зедаше», «Шавнабада» та «Сатанао» — «Сахіоба» взяла на себе роль своєрідного сполучника, спрямовуючи свою діяльність на подальший розвиток і популяризацію грузинських народних пісень та церковних співів як у Грузії, так і за її межами.

Наприкінці 1960-х і 1970-х роках новаторський поп-ансамбль Огега являв собою суміш традиційної поліфонії з джазом та іншими популярними музичними жанрами, ставши, можливо, найпопулярнішим ансамблем колишнього радянського союзу в 1970-х роках. Ця лінія злиття грузинської народної поліфонії з іншими жанрами стала популярною в 1990-х роках, а ансамбль зі Штутгарту The Shin став популярним представником цього покоління грузинських музикантів.

З 1980-х років деякі колективи, зокрема грузинські ансамблі «Мтієбі» та «Анчисхаті», а також американський ансамбль «Кавкасія», намагалися відродити традиційну нетемперовану систему налаштування. В окремих регіонах, особливо у Сванетії, деякі місцеві співаки досі виконують твори за старою традиційною системою.

У Грузії спів традиційно є колективною справою: під час великих свят, таких як весілля, від усіх членів громади очікується участь у виконанні пісень. Зазвичай верхні мелодійні партії виконують окремі співаки, тоді як басові партії можуть об'єднувати десятки або навіть сотні учасників. Окрім того, існують пісні, особливо складні, що вимагають обмеженого кола виконавців. Особливо популярною у Західній Грузії, зокрема у Гурії, є традиція «тріо», коли твір виконують лише три співаки.

Багато грузинських народних пісень пов'язано із застільними святкуваннями — супра, де виконуються пісні та виголошуються тости, присвячені Богу, світу, батьківщині, коханню, дружбі та довгому життю. До традиційних застільних творів належать, наприклад, пісня «Замтарі» («Зима»), що відображає минущість життя і звучить на згадку про предків, а також численні пісні «Мравалжамиєр» (Див. *Приклад 3*).

Оскільки багато традиційних видів діяльності змінилися з часом, свята стали своєрідним осередком різноманітних музичних жанрів. Робочі пісні залишаються поширеними у всіх регіонах. Зокрема, орала — це сольна робоча пісня, характерна лише для Східної Грузії. Надзвичайно складні три- та чотириголосні робочі пісні майже не зустрічаються у Західній Грузії. Окрім цього, грузинська музична традиція включає лікувальні пісні, обрядові похоронні, весільні, любовні,

танцювальні, колискові та дорожні пісні. Багато архаїчних композицій збереглися у формі пісень для хороводів.

Сучасні грузинські сценічні хори, здебільшого, чоловічі, хоча існують і жіночі колективи, а змішані хори трапляються рідко; прикладом є ансамбль «Зедаше» з Сігнахі, Кахетія. У сільських громадах спільна участь чоловіків і жінок була більш поширеною: за словами Закарія Паліашвілі, у віддаленій Верхній Сванетії це було звичайною практикою [63].

Протягом століть грузинська вокальна поліфонія підтримувалася сільськими співаками, переважно землеробами. З кінця XIX — початку XX століття численні грамофонні записи фольклорних співаків зафіксували традиційне виконання. Анзор Еркомаїшвілі зіграв важливу роль у відновленні цих записів і їх перевиданні на компакт-дисках, що дозволило сучасним ансамблям ознайомитися з високим рівнем майстерності традиційного виконання.

Стаття Джамбакура-Орбеліані (1861) [1] і стаття Мачабелі (1864) [55, с. 49–73] вважаються першими опублікованими роботами, в яких обговорювалися деякі аспекти грузинської народної музики. Більше ранні роботи (наприклад, «Словник грузинської мови» XVIII століття Сулхана-Саби Орбеліані та «Калмасоба» Іоанна Багратіоні) обговорювали лише грузинські церковні співочі традиції.

Димитрій Аракішвілі та Закарія Паліашвілі вважаються найбільш впливовими постатями у вивченні грузинської народної музики. Аракішвілі опублікував кілька стандартних книг та статей про грузинських співочих традиціях, музичних інструментах, гаммах і широко вважається «батьком-засновником» грузинського етномузикознавства [39].

З середини 1980-х років грузинські музичні ансамблі почали формуватися за межами Грузії, спершу в США та Канаді, а згодом у Європі, іноді за участю виконавців не етнічних грузинів. Після розпаду Радянського Союзу ці процеси пришвидшилися: музиканти отримали можливість вільно подорожувати за кордон, виступати та проводити майстер-класи.

Перші наукові дослідження грузинської народної музики з'явилися в XIX столітті. Статті Джамбакура-Орбеліані (1861) та Мачабелі (1864) аналізували

окремі аспекти традиційного виконання, тоді як ранні роботи, як-от «Словник грузинської мови» Сулхана-Саби Орбеліані (XVIII ст.) та «Калмасоба» Іоанна Багратіоні, здебільшого стосувалися церковних співочих практик. Вагомий внесок у розвиток етномузикології внесли Димитрій Аракішвілі та Закарія Паліашвілі: Аракішвілі опублікував низку фундаментальних праць про традиційне виконання, музичні інструменти та ладові системи, за що здобув репутацію «батька» етномузикології Грузії.

Історик Іване Джавахішвілі опублікував впливову працю з історії грузинської музики, яка досі вважається найповнішою роботою з історичних джерел в грузинській музиці. Отар Чиджавадзе, Валеріан Маградзе, Кахі Росебашвілі, Міндія Жорданія, Кукурі Чохонелідзе були першими грузинськими вченими, які здобули освіту в Грузії та зробили внесок у вивчення різних аспектів грузинської народної музики. З кінця XX століття з'явилося нове покоління грузинських етномузикознавців, серед яких Едішер Гараканідзе, Йосип Жорданія, Нато Зумбадзе, Ніно Ціцішвілі, Тамаз Габісонія, Ніно Махарадзе, Давид Шугліашвілі, Мак Хардіані.

Серед іноземних вчених вагомий внесок у дослідженні грузинської традиції зробили німецькі та австрійські музикознавці Адольф Діпп, Роберт Лах, Георг Шунеманн та Зігфрід Надель, які змогли записати та вивчити традиційні пісні грузинських військовополонених під час Першої світової війни. Зігфрід Надель опублікував монографію про грузинську музику, де він припустив, що грузинська поліфонія, можливо, сприяла появі європейської професійної поліфонії (ця ідея розвивалася Маріусом Шнайдером протягом кількох десятиліть). Після розпаду Радянського Союзу ряд західних вчених почали працювати над грузинською народною музикою, переважно над різними аспектами традиційної поліфонії. Серед них Карл Лініч, Стюарт Гельцер, Сюзанна Ціглер, Сімха Аром, Поло Вальєхо, Джон А. Грем, Лорен Ніношвілі, Керолайн Бітел і Андреа Кузміч.

У XXI столітті Грузія стала одним із провідних міжнародних центрів дослідження традиційної поліфонії, яку було засновано у 2003 році під керівництвом Русудан Цурцумія. Традиція проведення конференцій та

симпозіумів двічі на рік виникла ще в 1980-х роках і продовжує збирати провідних фахівців у цій галузі з усього світу.

У спільній співпраці Міжнародний дослідницький центр традиційної поліфонії разом із ICGFS видав низку публікацій, орієнтованих на «фахівців та ентузіастів грузинської народної пісні», включаючи антології музичної нотації, монографії про народних співаків, а також компакт-диски з архівними та сучасними записами. Серію ресурсів для самостійного навчання було започатковано збіркою «Давайте вивчати грузинські народні пісні. Гурійські пісні» (Див. *Приклад 4*), спільно редагованою Давидом Шугліашвілі та Малхазом Еркванідзе та виданою до Першого Міжнародного фестивалю грузинської народної пісні «Чвен Мшвідоба», що відбувся в Гурії у 2004 році. Другий набір «Навчіться самостійно грузинських народних пісень. Мегрельські пісні» включав пісенник з музичними транскрипціями та текстами пісень, а також компакт-диски, на яких пісні були представлені окремо та в ансамблі. Хоча ці матеріали були призначені в першу чергу як ресурси для виховання нового покоління грузинських співаків, іноземні ентузіасти також могли придбати копії під час візитів до Грузії або через онлайн-платформи.

Варто також згадати грузинську церковну музику, яка попри свою приналежність до сакральної сфери, має глибоке коріння у народній музичній традиції (Див. *Приклад 5*). Незалежний грузинський патріархат було скасовано 1811 року, а грузинський спів у церквах був придушений, оскільки грузинське православ'я було замінено, а старослов'янська мова стала новою мовою літургії. Хоча викладання співу продовжувалося в приватних школах та будинках відомих сімей співаків, усна традиція співу, тим не менш, занепадала, і це спонукало до створення у 1860 році Комітету з відродження грузинського церковного співу. Головною метою комітету було формалізувати процес передачі та зробити співи доступними для ширшого кола практиків.

Ладо-інтонаційна система грузинської церковної музики, багатоголосна структура та своєрідна мелодика сформувалися на основі тих самих принципів, що визначали розвиток народного співу. Саме народна поліфонія стала

підґрунтям для становлення характерного трьохголосся грузинських церковних співів, яке зберегло природну діатонічність, паралельний та обернено-паралельний рух голосів, властивий народним пісням. Водночас церковна музика, на відміну від народної, має канонічну форму, богослужбову функцію та сувору відповідність текстовому змісту, що віддаляє її від побутових жанрів. Проте на рівні інтонаційного мислення обидві традиції демонструють спільне національне підґрунтя. Саме ця інтонаційна спорідненість дозволяє розглядати церковну музичну спадщину як важливий елемент системи народного звукового мислення, який у подальшому вплинув на формування музичної мови потенційної грузинської естради.

Вивчення церковного співу в контексті окупаційної влади радянського союзу було суворо обмежене, проте після його розпаду ця галузь стала однією з найбільш активно досліджуваних у грузинському музикознавстві. Так звана «нова грузинська професійна музична школа» виникла у другій половині XIX століття і базувалася на європейській класичній музичній мові та формах, таких як опера та симфонія. Найвидатніші представники цієї школи — Закарія Паліашвілі, Димитрій Аракішвілі та Ніко Сулханішвілі — поєднали європейську традицію з елементами грузинської народної гармонії та поліфонії.

Серед композиторів наступного покоління слід відзначити Андрію Баланчівадзе (брата відомого хореографа Джорджа Баланчіна), Олександра Мачаваріані, Шалву Мшвелідзе та Отара Тактакішвілі. Найвідомішим сучасним грузинським композитором вважається Гія Канчелі, який нині проживає в Антверпені. Водночас, скрипалька Ліза Батіашвілі, уродженка Грузії, здобула широку міжнародну популярність.

РОЗДІЛ 2. ОСНОВОПОЛОЖНІ ПРИНЦИПИ ВТІЛЕННЯ ГРУЗИНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Основні ідеї грузинської музики в контексті боротьби за незалежність

Пісенна культура Грузії є яскравим відображенням світогляду, почуттів і життєвого досвіду країни, що формувалася під впливом історичних подій, праці та побуту. Фольклор у цьому контексті виступає своєрідним дзеркалом національної пам'яті, у якому простежується еволюція суспільної свідомості, державницьких ідей і прагнення до свободи. В умовах нинішніх політичних викликів, територіальних загроз і воєнних конфліктів, звернення до фольклорної спадщини, зокрема до пісень визвольної тематики, набуває особливого значення.

Дослідження спільних і відмінних рис грузинського та українського пісенного фольклору дає змогу виявити не лише подібність історичних доль, а й внутрішню єдність духовних цінностей, через які народи висловлювали протест проти поневолення. Народна пісня в такому контексті постає не просто художнім явищем, а інструментом духовного опору, засобом формування національної свідомості й утвердження ідеї державності.

Застосування комплексного підходу до аналізу пісенного матеріалу дозволяє розкрити, як саме музичний фольклор функціонує як носій історичної пам'яті,

символ стійкості народу та форма культурного самовираження в умовах колоніального чи політичного тиску.

Історія розвитку грузинського народу позначена багатовіковими випробуваннями, боротьбою за незалежність і культурним самоствердженням. Нації неодноразово зазнавали зовнішніх впливів та політичного тиску, що, у свою чергу, формувало особливу духовну чутливість і відображалось у музичній спадщині. Їхня пісенна традиція стала не лише проявом естетичних смаків, а й дзеркалом історичних обставин, у яких народ формував свій національний характер.

У сучасних гуманітарних дослідженнях дедалі частіше використовуються поняття «колоніальність» і «деколоніальність», що дозволяють глибше осмислити процеси культурного підпорядкування та опору. Колоніальність (від лат. *colonia* — поселення) охоплює соціальні, культурні та політичні практики, що відтворюють нерівність між «центром» і «периферією», навіть після формального завершення колоніалізму. Натомість деколоніальність є реакцією на ці процеси — це інтелектуальний і культурний рух, спрямований на відновлення локальних наративів, переосмислення історичної пам'яті та звільнення від зовнішньої культурної залежності [57].

У музиці ці поняття виявляються у прагненні зберегти автентичність, подолати наслідки імперських впливів і повернути первинний сенс народної творчості. У цьому контексті національна музика стає своєрідним деколоніальним простором, де мистецтво перетворюється на засіб утвердження культурної самобутності [65].

Грузія та Україна пережили схожі процеси у ХХ столітті. Після короткого періоду творчої свободи у 1920-х роках обидві країни опинилися під впливом ідеологічних вимог соціалістичного реалізму. Ця естетика, з одного боку, стимулювала розвиток «народної» музики в радянському форматі, але водночас призводила до втрати оригінальних інтонацій, притаманних місцевим традиціям. У Грузії, наприклад, відбулося поступове витіснення автентичних форм

сільського музикування сценічними хоровими інтерпретаціями, що призвело до уніфікації виконавських стилів [66].

Попри це, багато керівників ансамблів прагнули зберегти народну основу у своїй діяльності, завдяки чому грузинська пісенна традиція продовжила існування, хоч і в дещо зміненому вигляді. Таке «стильове вирівнювання» стало, фактично, формою колективної творчості з потужною народною інерцією, яка, проте, з часом почала послаблюватися [16].

Соціалістичний реалізм у грузинській музиці відобразив глибокий конфлікт між національними цінностями й офіційною ідеологією. Він створив своєрідну культурну травму, пов'язану з необхідністю пристосування до постійно мінливих політичних орієнтирів. Саме тоді виникли альтернативні, «неофіційні» простори творчості, які існували або у прихованій опозиції до державних норм, або у взаємозалежності з ними [65, с. 403].

Ці процеси безпосередньо вплинули на зміст народних пісень, у яких все виразніше з'являлися мотиви внутрішнього спротиву, туги за свободою та прагнення до самостійності. Власне, тема визвольної боротьби у грузинському пісенному фольклорі має і деколоніальний вимір, оскільки вона репрезентує культурний опір імперським наративам, спрямованим на руйнування національної ідентичності.

Незважаючи на той факт, що демократичне правління Грузії у 1918 році на чолі з Ное Жорданія проголосило незалежність країни – цей статус держави тривав лишень кілька років, адже окупаційна радянська вдала, як і в Україні, агресивно здійснювала всілякі репресії та безчинства з цим свободолюбивим народом. Уже сам факт подібних історичних перипетій, котрі пережив український та грузинський народ – уподібнює ці дві країни та ріднить їх не лише в аспекті прагнення до незалежності, а й демонструє специфічне втілення музичного фольклору.

Відродження інтересу до автентичного фольклору у Грузії припадає на 1980-ті роки. Провідну роль у цьому процесі відіграли Едішер Гараканідзе та Малхаз Еркванідзе, обидва досвідчені співаки та дослідники, пов'язані з кафедрою

традиційної грузинської музики Тбіліської консерваторії. Тому їхня діяльність пропонує цінне розуміння мотивації та методів місцевих виконавців, які навчають своїх пісень інших, та того, як це починання пов'язане з їхніми відродженими зусиллями у власному суспільстві.

Гараканідзе започаткував «повернення до витоків», спрямовуючи дослідження на сільське середовище — осередок живої традиції. Він регулярно здійснював польові експедиції у віддалені куточки країни, накопичуючи при цьому багатство знань про спосіб життя та вірування корінних народів, а також досвід в інтерпретації різних стилів пісень, які він так ретельно записував та документував. Усвідомлення ним труднощів підтримки так званого первинного фольклору в його природному середовищі спонукало заснувати в 1980 році чоловічий ансамбль «Мтієбі» в Тбілісі, а в 1986 році – жіночий ансамбль «Мзетамзе», учасниками якого були колеги-етномузикологи.

Варто відзначити, що великою шаною сповнений Гараканідзе у Великій Британії, оскільки він першим познайомив грузинські пісні з аматорською співочою спільнотою, а процвітання плеяди грузинських хорів є важливою частиною його спадщини [42].

Саме ця тенденція сприяла відродженню народного співу, який згодом отримав світове визнання: у 2001 році грузинська поліфонія була внесена до списку ЮНЕСКО як «Шедевр усної та нематеріальної культурної спадщини людства».

Справжнім поворотним моментом у політичній долі країни стала Революція троянд 2003 року, яка скинула президента Едуарда Шеварднадзе на користь молодого Михайла Саакашвілі. Поряд із численними проєктами, спрямованими на покращення економічних перспектив Грузії та спроби зміцнити національну безпеку шляхом переорієнтації країни на західні демократії, Саакашвілі виділяв значні ресурси на просування культурних багатств країни.

У Грузії визнання ЮНЕСКО викликало сплеск нової хвилі відродження, включаючи підготовку нових публікацій, аудіовізуальних матеріалів та вебсайтів. З'являються нові виконавські ансамблі та фестивалі. Перший Міжнародний

симпозіум з традиційної поліфонії, що відбувся у 2002 році був організований у партнерстві з неурядовим Міжнародним центром грузинської народної пісні. В рамках масштабного проєкту це призвело до створення у 2003 році Міжнародного дослідницького центру традиційної поліфонії під назвою «Збереження та просування грузинської традиційної поліфонії» [69]. Дослідницький центр був оснащений найсучаснішим аудіовізуальним та комп'ютерним обладнанням, що дозволило йому розпочати амбітний план оцифрування своїх архівних фондів та створення бази даних.

В Україні збереження й популяризація пісенного фольклору має подібну динаміку. Сучасним прикладом цього є проєкт “Поліфонія”, який став найбільшим цифровим архівом українських традиційних пісень — понад 2000 записів із 11 етнографічних регіонів, доповнених аудіо- й відеоматеріалами [53].

Народні пісні обох народів виступають емоційним літописом історії, у якому втілено героїзм, біль, надію та прагнення до волі. Можна впевнено констатувати, що у пісенній традиції грузинів (як і українців) тематика визвольної боротьби від повсякчасних поневолювачів пронизує усе мистецтво та фольклор. Як і Україна, Грузія постійно відстоює свій суверенітет, кордони, релігію. Відповідно, такі теми відобразились в конкретних жанрах вокальної музики, адже, посередництвом співу людина здатна передати найяскравішу гаму почуттів, переживань та психологічних станів.

Однією з ключових композицій, що відображає ідею визвольної боротьби, є українська народна пісня «Пливе кача по Тисині» (Див. *Приклад 6*), яка збереглася у фольклорному репертуарі Карпатського регіону. Її текст, що відтворює прощання матері з сином, який вирушає на війну, глибоко відображає національний біль, скорботу втрат та прагнення до миру. Через простоту художніх засобів і водночас емоційну насиченість ця пісня стає своєрідним морально-етичним маркером, що фіксує трагізм історичних подій і формує колективну пам'ять народу.

Історично «Пливе кача по Тисині» виконувала функцію емоційного реквієму, супроводжуючи трагічні події та втрати, що впливали на життя місцевих

спільнот. У тексті пісні чітко простежується образ матері як символу рідної землі та родинного коріння, тоді як син уособлює захисника, воїна, який бере на себе тягар боротьби за свободу та незалежність. Така символіка дозволяє пісні виконувати роль не лише музичного твору, а й соціально-культурного феномену, що трансліює національні цінності та ідеї патріотизму.

У сучасному контексті композиція набуває особливого символічного значення під час масових протестів, таких як події на Майдані, та інших суспільно-політичних ситуацій. Вона стала неофіційним гімном спротиву, який використовують на меморіальних заходах, акціях пам'яті та громадських зібраннях, що підкреслює її здатність об'єднувати суспільство навколо ідеї боротьби та пам'яті про загиблих. Широке поширення та використання пісні у таких контекстах свідчить про її глибоке емоційне резонування і культурну значущість, а також про здатність фольклору зберігати історичну свідомість і колективну пам'ять [25].

Музична структура пісні, її мелодійна лінія та ритмічна організація створюють ефект суму й трагічності, що посилює емоційне сприйняття тексту. Дослідники підкреслюють, що поєднання ліричних образів із музичною формою формує особливу музичну мову, яка стає зрозумілою та близькою для широкого кола слухачів. У цьому сенсі пісня виступає не лише як елемент культурної спадщини, а й як інструмент соціальної комунікації та консолідації спільноти.

Особливо цікавим є вплив «Пливе кача по Тисині» на сучасну українську естраду. Мелодійні та тематичні мотиви пісні активно адаптуються в аранжуваннях сучасних виконавців, які прагнуть поєднати традиційний фольклор із сучасними музичними стилями. Це сприяє формуванню музичної мови потенційної естради, де фольклорні елементи стають засобом вираження національної ідентичності, емоційної глибини та соціального послання. Завдяки такому впливу народна композиція не лише зберігає своє історичне та символічне значення, а й продовжує жити в сучасній музичній практиці, забезпечуючи місток між поколіннями та культурними пластами українського суспільства.

Таким чином, «Пливе кача по Тисині» демонструє, як народна музика може виконувати множинні функції: від передачі історичного досвіду та національної ідентичності до формування емоційної та моральної позиції суспільства. Її значення виходить за межі суто музичного твору, перетворюючи пісню на символ пам'яті, протесту та національної самосвідомості, водночас впливаючи на розвиток музичної мови сучасної естради та її культурну репрезентацію.

У грузинському фольклорі аналогічну роль відіграє пісня «Chakrulo» («Чакруло»), поліфонічний шедевр з Кахетії (Див. *Приклад 7*) [70]. Вона присвячена приготуванню воїнів до битви проти тирана, що гнітить народ, в цілому – символізує хоробрість і духовну міць грузинського народу. Її експресивна драматургія, поєднання орнаментованих голосів і хорового звучання створюють ефект величного заклик до єдності й відваги. Символічно, що саме ця композиція була включена до «Золотих платівок Вояджера» (1977), як представниця грузинської культури [67].

Отже, основний зміст описує момент перед битвою: воїни готуються до бою, піднімають келих вина, звертаються один до одного зі словами підтримки. Відповідно, композицію слід розуміти як символічний тост за мужність і братерство, що передує битві. Поруч з тим, окрім синтезу героїзму, патріотизму – тут присутній і сакральний підтекст (пісня звучить майже як молитва).

За своєю вокальною структурою «Чакруло» – типовий приклад грузинського багатоголосся (3-голосна структура, хоча у виконанні беруть участь більше співаків). Нижній голос: бурдон — витримує основу на одній ноті, заліговуючи її, таким чином, формує «фундамент». Середній голос проводить основну мелодію (переважно у мужньому, суворому тембрі), а верхній наділений мелізмами, варіаціями, емоційними вигуками, підкреслює драматизм.

В основі інтерваліки композиції – чисті квінти, чисті кварта та великі і малі секунди, які створюють «відкритий», і водночас, напружений звук. Поліфонічний виклад звучить архаїчно, поза європейськими традиціями, адже, тут відсутні гармонії мажору-мінору. Голосоведення наділене характером поступового розгортання від спокійного початку до кульмінаційного вигуку. Багатство

функціоналу поширюється на символічний зміст пісні, адже, вона постає своєрідним ритуалом благословенням до бою.

Окремі характеристики семантичного навантаження в «Чакруло» можна виділити наступним чином: гідність демонструють повільні урочисті інтонації), мужність – посередництвом сильних низьких бурдонів, у той час, як тривогу та піднесення – верхні голоси, наділені мелізмами. Загалом, пісня виконується чоловічим багатоголосним ансамблем без супроводу. Звукоутворення, переважно, на відкритій гортані, з природним грудним резонуванням. Незважаючи на той факт, що усі партії відзначаються суворою дисципліною ритму та структурно об'єднані єдиним пульсом — кожен голос має свою незалежність.

Ще варто відзначити подібного типу в українському фольклорі історичну козацьку пісню «Гей, браття, до бою вставайте в ряди» або подібні – на ту ж тематику «Гей вже до бою, браття за волю» та «Гей, ви, браття, браття козаченьки», де ключовою постає фраза: «Україна, мати наша, ненька, у новий похід зове».

Такі слова свідчать про регулярність походів, тобто, воєнних зіткнень, а з історії України відомо, що наша держава завше відстоювала та боронила свої території не зазіхаючи на інші. Схожа історична ситуація була і в Грузії, саме тому, історичний вокальний фольклор двох різних держав – перегукується. «Чакруло» уже впродовж багатьох років наділене індивідуальною грузинською філософією, зокрема хор уособлює символ єдності, у той час, як багатоголосся – багатогранності народу, поєднання героїзму та духовності. Композицію слід назвати музичним символом Грузії, адже вона уособлює хоробрість, духовність та неповторну поліфонічну традицію.

Серед українських пісень визвольної тематики варто виокремити «Зродились ми великої години» - офіційний гімн Організації Українських Націоналістів і згодом Української Повстанської Армії, створений у 1929 році на слова поета й громадського діяча Олесья Бабія. Автор написав текст у період політичних репресій, перебуваючи у в'язниці в міжвоєнний час, коли боротьба за українську державність точилася не лише на полі бою, а й у духовному просторі народу. Цей

твір народився в атмосфері глибокого патріотизму, болю й надії, ставши не лише піснею-закликом, а й символом незламної віри у свободу.

Музика до гімну, створена в маршовому ритмі, вирізняється чіткою ритмічною побудовою, наголосами та динамічними інтонаціями, які викликають відчуття руху, бойового кроку й рішучості. Такий музичний характер надає пісні особливого драматизму, посилює емоційний вплив і перетворює її на справжній маніфест боротьби. Використання діатонічних інтервалів, простоти мелодики та чіткої метричності підкреслює народну доступність і водночас урочистість твору [23].

Змістовно пісня відображає ідеї героїзму, національної гідності та самопожертви, що стали визначальними у свідомості українців у першій половині ХХ століття. Її текст, побудований у формі заклику, спрямований на пробудження віри у власні сили та готовності до боротьби за незалежність. Завдяки цьому твір виконує подвійну функцію — художню та соціально-політичну: з одного боку, він є мистецьким втіленням ідеї визвольної боротьби, а з іншого — духовним гімном національного відродження.

Протягом десятиліть пісня «Зродились ми великої години» неодноразово зазнавала заборон, однак продовжувала існувати в народній пам'яті — її співали підпільно, передавали усно, виконували на еміграційних зібраннях та у таборах української діаспори. У період сучасної російсько-української війни вона знову набула актуальності як пісня-нагадування про стійкість нації, що продовжує боротьбу за свободу і гідність.

Отже, пісня «Зродились ми великої години» стала не просто гімном певного історичного руху, а загальнонаціональним символом нескореності, що поєднує покоління українців у спільному відчутті патріотизму. Вона уособлює духовний код нації, віддзеркалює історичну пам'ять і водночас актуалізує ідеї незалежності, що й сьогодні залишаються надзвичайно важливими для українського суспільства.

Подібну функцію виконує грузинська героїчна пісня «Didgori», присвячена перемозі грузинського війська під проводом царя Давида IV Будівничого у битві

1121 року над військами сельджуків. Ця історична подія стала символом національного відродження та об'єднання грузинського народу, а пісня — її справжнім художнім відображенням [43].

Композиція «Didgori» належить до класичних зразків героїчного поліфонічного співу. Її структура характеризується динамічною драматургією: спокійний вступ змінюється енергійними фрагментами, що імітують заклик до бою, а кульмінаційна частина втілює образ триумфу та єдності. Типове для грузинського багатоголосся поєднання протяжних мелодичних ліній і коротких вигуків створює ефект емоційної напруги, що підсилює відчуття наближення вирішальної битви. Саме ця контрастність форм і ритмічна гнучкість надають твору монументального звучання.

Зміст пісні акцентує моральні цінності — мужність, честь, братерство, вірність Батьківщині. Образи меча, клятви, гори та перемоги формують цілісну символічну систему, у якій відтворюється не лише військова подія, а й духовний аспект боротьби. «Didgori» виступає не просто історичним нагадуванням, а метафорою національної єдності — піснею, що об'єднує покоління, надихаючи на відданість ідеї свободи.

Музичний лад твору тяжіє до модально-діатонічної системи, типової для грузинської традиції, з перевагою квінтових співвідношень і використанням низьких резонансних голосів, які створюють ефект «земного» звучання. Це додає пісні особливої глибини та внутрішньої сили, роблячи її близькою до обрядових військових співів стародавньої доби.

Виконання «Didgori» завжди мало колективний характер, що підсилювало її соціальну функцію — пісня звучала на урочистостях, військових парадах і народних святкуваннях, нагадуючи про минулу славу та водночас утверджуючи національну ідентичність. У ХХ столітті традицію виконання відродив ансамбль «Didgori», який повернув автентичну форму звучання багатоголосної героїчної пісні, спираючись на старовинні записи та польові дослідження етномузикологів [43].

Таким чином, «Didgori» є не лише піснею історичної пам'яті, а музичним символом грузинської державності, що уособлює зв'язок поколінь і духовну неперервність нації.

Обидва твори — «Didgori» і «Зродились ми великої години» — демонструють схожі ідеї героїзму та національної єдності, хоча й відрізняються засобами музичної виразності: українська пісня тяжіє до маршевої ритміки, тоді як грузинська — до багатоголосної поліфонії.

Інший яскравий приклад — українська пісня «Лента за лентою» (Див. *Приклад 8*), що поєднала в собі риси народного фольклору та авторської творчості. Її створили учасники Української Повстанської Армії — поет Микола Сорокаліт (псевдо «Бір») та композитор Василь Заставний (псевдо «Орест»), студент Львівської політехніки й активний член Організації Українських Націоналістів. Твір з'явився наприкінці 1940-х років, у період збройного протистояння українських повстанців із радянським режимом, і майже одразу став духовним гімном боротьби за незалежність [23].

Пісня «Лента за лентою» — це зразок визвольної лірики з епічними рисами, у якій поєднано мотиви героїзму, бойової відваги та братерства. Її поетичний текст, написаний простою, але надзвичайно виразною мовою, відображає готовність борців до самопожертви та усвідомлення свого історичного покликання. Назва твору має глибоку символіку: «лента» — це стрічка з набоями, а отже — символ безперервної боротьби, невичерпної сили й нескореності духу українського воїна.

Музична побудова твору заснована на чіткій маршовій ритміці (2/4), що створює відчуття впевненого кроку, непохитності та внутрішнього піднесення. Мелодика базується на діатонічних зворотах із мінорними інтонаціями, що надає звучанню суворого, але шляхетного характеру. Типова для повстанських пісень рефренова структура куплетно-приспівного типу посилює ефект масового співу та сприяє її легкому запам'ятовуванню.

Варто підкреслити, що дана пісня має не лише художнє, а й історико-політичне значення. Вона виконувала функцію своєрідного гімну підпілля, стимулюючи бойовий дух повстанців, зміцнюючи їхню віру в ідею свободи та

правоти боротьби. У ній поєднано дві складові — естетичну (музично-поетичну) та соціальну (ідеологічну), що робить її унікальним прикладом синтезу мистецтва й історичної дійсності.

Згодом пісня вийшла далеко за межі свого початкового середовища. Вона фольклоризувалася — тобто почала жити в народному репертуарі, передаючись від виконавця до виконавця, набуваючи нових інтонаційних і текстових варіантів. Цей процес засвідчує її органічне злиття з усною традицією, коли авторський твір перетворюється на частину національної культурної пам'яті.

У сучасному культурному просторі пісня зберігає свою актуальність і звучить у виконанні численних фольклорних ансамблів, військових оркестрів, студентських хорів. Її мотиви використовують популярні музичні колективи — «Козак Систем», «Гайдамаки», а також композитори сучасних театральних і кінематографічних постановок. Таким чином, «Лента за лентою» стала не просто історичним артефактом, а живим культурним кодом, який об'єднує різні покоління українців у спільній ідеї свободи.

У грузинському контексті аналогічне місце посідає пісня «Lashkruli» (Див. **Приклад 9**) — давній твір, що належить до військового репертуару та оспівує доблесть і непохитність захисників батьківщини. Назва походить від грузинського слова «лашкарі» — «військо», що безпосередньо вказує на зміст твору й підкреслює його зв'язок із воєнними традиціями народу. У фольклорній традиції «Lashkruli» виконувалася під час урочистих подій, присвячених пам'яті загиблих воїнів, перемогам у битвах або відзначенню національних свят, що робить її одним із найвиразніших прикладів сакралізованої героїчної пісенності [54].

Твір належить до епічного пласту грузинського фольклору, у якому поєднано історичне оповідання, символічну образність і глибокий емоційний зміст. Його поетичний текст змальовує не лише зовнішній хід битви, а й внутрішній стан воїнів — їхню готовність до самопожертви, віру у справедливість боротьби та відданість землі предків. Важливо, що автор пісні невідомий, що надає твору статусу колективного витвору народної пам'яті, сформованого в процесі багатовікової усної традиції.

У музичному аспекті «Lashkruli» є яскравим прикладом грузинської поліфонії, де поєднуються три основні голосові лінії: ведучий (соліст), середній підтримувальний голос і басовий остинатний шар. Така структура створює об'ємне, насичене звучання, яке асоціюється з багатоголосним єднанням воїнів перед боєм. Композиція побудована на модальній системі з переважанням квінтових та квартових співвідношень, характерних для традиційної грузинської музики, що надає пісні могутнього, «земного» тембру.

Темп пісні — помірно маршовий, що відповідає її військовому змісту. Ритм виразно дво- або тридольний, з частими акцентами на сильній долі, які підсилюють відчуття руху та рішучості. Динамічна драматургія «Lashkruli» побудована на поступовому нарощуванні звучання: від спокійного вступу до потужної кульмінації, яка передає момент духовного піднесення перед битвою. У цьому контрасті спостерігається внутрішня логіка епосу — перехід від роздуму до дії, від молитви до перемоги.

Зміст твору насичений символами національного духу: меч виступає як знак честі, гора — як уособлення стійкості, а згадка про братерство та клятву — як підтвердження моральної єдності народу. Усе це формує цілісну ідеологічну систему, у якій «Lashkruli» постає не просто піснею про війну, а музичним маніфестом патріотизму. Такі символічні образи простежуються і в інших грузинських героїчних піснях — «Didgori», «Chakrulo» — утворюючи єдиний культурний код національної самосвідомості.

Сучасне виконання пісні «Lashkruli» зберігає її ритуально-сакральний характер. Вона входить до репертуару найвідоміших грузинських фольклорних ансамблів, зокрема колективів «Didgori», «Rustavi», «Basiani», які відтворюють автентичні манери співу з використанням традиційних ладових інтонацій і природної акустики. Завдяки їхній діяльності твір знову набув популярності у XXI столітті.

Таким чином, «Lashkruli» є не лише епічною оповіддю про військову доблесть, а й музичною репрезентацією колективної історичної пам'яті грузинського народу. Вона поєднує у собі елементи героїчного епосу, ритуальної

традиції та національної ідеї, відображаючи вічне прагнення до свободи й духовного єднання.

У цьому контексті твір виконує роль не лише мистецького артефакту, а й своєрідного культурного маніфесту, який і сьогодні зберігає свою актуальність у свідомості грузинів і резонує з визвольними піснями інших народів, зокрема українського.

Ще однією символічною піснею для грузинського народу, котра є прототипом «Трояндової революції» 2003-2004 років стала «Свобода», або «Гімн свободи». Відомий грузинський музикант та композитор Мамука Чарквіані створив символічну композицію, коли його народ виступив проти тогочасної влади. Незважаючи на приналежність цієї композиції до, відносно, нового часу, вона уже стала своєрідним символом любові до своєї країни, відданості та патріотизму.

Виконавство М. Чарквіані разом з колективом Georgian Voices зосередило в собі потужні надбання грузинського пісенного мелосу, що отримало вираження в музичному та смисловому аспектах. Зокрема, композиція має багатоголосну структуру: соло виконавця поєднується з ансамблем, що створює різнорівневу вокальну текстуру. У «Гімні» присутні елементи антифонного викладу: такий підхід до створення композиції є типовим не лише грузинській народній музиці, але й українському церковному співу.

Насамперед, український церковний антифонний спів – це виконавство хору, переважно, у церкві, композицій на релігійні сюжети та має вигляд діалогового викладу. У випадку з «Гімном» – це діалог між солістом та ансамблевим супроводом, що надає словесному тексту більшої динаміки та драматургії. Тут же, важливо окреслити разючу різницю, що в українських антифонах зміст – повністю релігійний, зрідка можна зустріти сучасні зразки світського забарвлення, а в грузинській музиці – це гімн-прославлення Батьківщини, любов, шана та відданість.

Виконавська манера соліста наближена до речитативу, а сам голос – наділений низьким, глибоким тембром із легким резонансом. У цей же час, більш

дзвінке та насичене ансамблеве звучання надають пісні церковно-ритуального колориту. Гармонічна мова побудована на чистих квартах і чистих квінтах, що надає їй певного образу просторовості, величності, масштабності. Динамічне напруження виникає внаслідок контрасту між куплетами, виконаними в спокійній, приглушеній, ліричній манері та ансамблевим розгортанням, котре підкреслює емоційне насичення. Ритмічний характер композиції можна охарактеризувати умовно стриманим з наявним поступовим розгортанням, що пророкує шлях до монументального фіналу. Варто звернути увагу, що ансамблеві виступи підкреслюються чіткою ритмікою, посередництвом якої формується завершена структура.

Важливо зазначити, що «Гімн» у виконанні М. Чарквіані зумів в собі поєднати грузинську народну поліфонію, а саме чисту інтерваліку, бурдонний спів, багатоголосся та сакральні компоненти, що виражається драматичністю та піднесенням.

2.2. Популярні ВІА Грузії кінця ХХ століття: тематика, манера, традиції вокального виконавства

Серед найвідоміших колективів Грузії, котрий, свого часу, підкорював своїми піснями величезну кількість слухачів – слід назвати вокально-інструментальний ансамбль Опера. Загалом, варто зауважити, що під аббревіатурою ВІА у другій половині ХХ століття було дуже поширеним експонувати естрадні колективи з різноманітним інструментальним та вокальним складом. Саме цей колектив був заснований 1961 року при Тбіліській філармонії, а його назва – це ідіома, оригінальне грузинське слово, типове для частини приспіву багатьох грузинських пісень.

Колектив активно гастролював десятками країн світу та виконували свої композиції різними мовами. Попри цей факт, музиканти пропагували саме національну грузинську пісню, навіть, коли вони виконували твір будь-якою іншою мовою – була відчутна стилістика автентичної грузинської пісенності.

Важливо, що «Орера» апелювали до традицій багатоголосся своєї країни та грамотно поєднували його з тогочасною естрадою, відповідаючи усім слухацьким уподобанням. Важливою характеристикою виконавства колективу постає новаторський підхід в аспекті поєднання національної музичної мови та популярного естрадного мистецтва [52].

Серед популярних пісень колективу задля детального музикознавчо-вокального аналізу варто дослідити «*пісню про Тбілісі*» (Див. *Приклад 10*) або «*Тбіліська серенада*» [11]. П'ять вокалістів-чоловіків у супроводі двох гітар експонують пісню про кохання в жанрі серенади: лірична, повільна мелодика, традиційний зміст про звернення до коханої, а також – наявність національної атрибутики (згадки про виноград, річку Куру). Важливо, що ця, на перший погляд, лаконічна доступна композиція, адресована для широкого кола слухача – наділена елементами традиційного грузинського багатоголосся, подекуди, виконавці розділяються на два і три голоси, залучаються елементи підголоскової поліфонії, а також, присутній поліфонічний розвиток.

Важливо, що уже в заспіві виконавці використовують складні гармонії, голосоведення – плавного типу, проте, тональний план вражає присутніми далекими ступенями споріднення. Тобто, у цій композиції відсутні традиційні для класичної гармонії автентичні чи плагальні звороти, швидше, гармонічний план та побудова голосів відбувається поступеним рухом, що апелює до ладів народної творчості та пентатоніки.

Національний грузинський спів наділений характерним тембровим забарвленням, де присутнє повне, дзвінке звучання з елементами грудного резонування, ось і у розгляданій композиції присутня яскрава тональна і темброва колористика. Доволі часто один із солістів Орери, Вахтанг Кікабідзе, настільки маневрував голосом, що виконання естрадних пісень було наділене максимально впізнаваним національним музичним мелосом.

Імпровізаційність як одна з характерних рис грузинських народних пісень – також присутня в мелодичному розвитку аналізованої композиції. Тут же, наявна свобода мелодичного розвитку: незважаючи на приналежність пісні до

конкретного жанру – серенади а також, поп-стилістики, кожне окреме виконання цього твору буде наділене своїми індивідуальними рисами імпровізаційності. Наприклад, в будь-якій вокальній партії виконавець може використати інтонаційний хід догори або донизу, використати або «пропустити» мелодичну прикрасу, прискорити або заповільнити темп. Тобто, в аспекті імпровізаційності, як характерної музично-стилістичної риси національної грузинської пісні «Тбіліська серенада» повністю співзвучна з автентичним поняттям.

Ритмічний аспект великої кількості грузинських народних пісень, апелює до нерівномірності та складної, змінної метрики. Таку ж тенденцію можна спостерігати й у естрадних піснях кінця ХХ доби, яскравим прикладом чого є аналізована композиція у виконання «Орери». До прикладу, складні розміри, як $5/8$, $7/8$, рідше – $3/8$ – повсякчас можна зустріти й у інших піснях цього колективу (а також – інших ВІА, ансамблів та сольних виконавців – Д. М.). Незважаючи на орієнтування на естрадну публіку, колектив завжди вмів адаптувати свій репертуар для варіанту поп-виконання, а сам вокал нерідко наділявся експресивним викладом. З цього ракурсу композиція «Про Тбілісі» є доволі стриманою, але внутрішня динаміка в конкретній інтерпретації, все ж, яскраво відчутна [11].

Цікавим мистецьким порівнянням можуть слугувати й українські народні пісні, зокрема, змінна метроритміка, імпровізаційність та експресія притаманні баладному жанру, думам та історичним пісням, котрі також неодноразово були експоновані Тріо Мареничів. Слушно порівняти, що вільна метроритміка, змінна акцентуація долей, імпровізація в кожному індивідуальному виконавстві, елементи речитації, антифонність – це спільні риси як для грузинського національного пісенного фольклору, так і для українського, звісно, окремої його гілки.

Важливою характеристикою виконавства ВІА Орера є повсякчасний жанровий синтез. Посередництвом гармонічних та ладових змін у аналізованій пісні можна прослідкувати деякі елементи джазовості, проте, аналіз масштабнішого репертуару колективу дозволяє стверджувати, що музиканти

зуміли оригінально поєднати елементи традиційної грузинської поліфонії, джазові гармонії, західний біг-біт та естраду кінця ХХ століття, як не прикро, але, заангажовану радянщиною. Потенційно, такий факт можливостей синтезувати різнотипні стилістики та жанри стали основною причиною неймовірної популярності колективу та модерного звучання у багатьох пострадянських та європейських країнах.

Окремо слід зупинитися на типовому триголосі, яке й було використано «Орера» в серенаді та не лише в ній: основний голос композиції – мелодія, часто у середньому регістрі, верхній голос виконує функцію варіативну або підголоскову, у той час, як нижній є бурдоном або ритмічно-мелодичною опорою. Характерною особливістю постає той факт, що в грузинському фольклорі, як і в естрадних піснях, відсутнє домінування одного голосу, відповідно, усі партії рівноправні.

Аналіз вокальних композицій «Орери» дозволяє стверджувати, що колектив доволі часто відходив від традиційної практики побудови естрадних пісень, коли мелодія викладається у соліста, а акордова підтримка – у бек-вокалі: музиканти використовують «рухому поліфонію», коли супровід повноцінно наділений самосійною функцією – антифонні «перегукування» з солістом, варіативність мелодики, ритміки, подекуди, навіть, змагання з солістом.

У піснях «Орери» чітко прослідковується триголосна структура навіть при виконанні більшої кількості учасників, як і в зразку серенади – тут чітко відчувається опора-бас (бурдон), середній та верхній голоси. Важливими інтервалами для усієї грузинської народної музики, як і для естрадних зразків творчості ВІА є чисті квінти та чисті кварта, завдяки яким формується не лише унікальна дзвінкість, а й чистота та прозорість. Слушно відзначити, що музиканти колективу були прихильниками гармонізації саме традиційної грузинському фольклору, а не солодкавим терцієвим патернам популярних пісень радянського простору – в цьому їх унікальність. Відповідно, митці не лише пропагували свою національну ідентичність, а й відстоювали її в культурному середовищі.

Антифонність – ще одна вагома риса колективу «Орера», що фігурує в практиці його виконання як масштабно – так і окремими елементами, до

прикладу, як, своєрідне перегукування голосів, або ансамблю та соліста, коли одна партія (голос) ставить «питання», інша «відповідає» - це яскраво прослідковується в аналізованій серенаді. Цікаво, що традиційний грузинський антифон «Орера» доволі індивідуально трансліює цю виконавську техніку: соліст веде фразу, а хор не просто підспівував, а відповідав іншими інтонаціями чи ритмічними формулами., що важливо для типу трансляції антифону в співацькій практиці естради кінця ХХ доби.

Цікавим варіантом мистецьких пошуків колективу слід назвати і накладення грузинської поліфонії на ритміку біг-біту та гармонії джазу. Завдяки такій творчій роботі – багатоголосся звучить в модерній манері, проте, грузинське національне забарвлення було сітко та яскраво впізнаваним. Колектив практикував ритмічно чіткий бек-вокал, проте, він відрізнявся від того, що був поширеним у західних ансамблях (у колективах такого типу бек-вокал лише підтримував гармонічну функцію), адже складав повноцінну індивідуальну другу мелодичну лінію, що свідчить про прямий зв'язок з грузинськими національними співочими традиціями.

Ще одною характерною рисою грузинської естради кінця ХХ доби, котру можна прослідкувати і на прикладі творчості «Орера» - це своєрідна рівноправність всіх учасників колективу, навіть за умови, що один з них фігурує солістом, а решта музикантів – умовно ансамблевим супроводом. Цю рівноправність варто назвати символом єдності громади. До прикладу, при виступі одного з найвідоміших солістів ВІА, Вахтанга Кікабідзе – в контексті втілення драматургії ідейного задуму – він виходив кілька кроків на авансцену, але хор не функціонував в ролі супроводу або фону, а був рівноправним партнером та додавав емоційного простору.

Серед яскравих прикладів грузинського багатоголосся слід назвати найвідомішу композицію «Суліко» (Див. *Приклад 11*) - народну пісню, де колектив відтворює національну поліфонію використанням бурдонного басу [62]. Ще одним зразком естрадної пісні кінця минулого століття, де ВІА дотримується традицій грузинської народної пісні – є «Тбілісо», а саме використовує кварт-

квінтові звучання, антифонні перегуки та інші елементи національного співу [61]. Цікаво, що в концертних аранжуваннях «Орери» міститься велика кількість імпровізаційних вокальних перегуків – це мистецьке явище слід ототожнювати зі звучанням сільських грузинських хорів, хоча в осучасненій обробці.

Підсумовуючи специфіку естрадно-вокального виконавства ВІА Орера та його апелює до традиційного грузинського співу варто узагальнити основні аспекти наслідування традицій. Зокрема, це, наявність поліфонічних елементів, специфічної колористичної тембровості та ладовості, присутність емоційного начала, органічний тандем з джазом, фольклором та естрадою, що в своєму комплексі створило індивідуальну виконавству стилістику та впізнаваність колективу.

Отже, «Орера» не лише урізноманітнили естрадну пісню поліфонією — вони, фактично, перенесли структурні принципи грузинського народного багатоголосся (рівноправність голосів, відкриті інтервали, перегуки) у новий, естрадно-джазовий контекст.

Якщо в контексті емоційно-функційного навантаження пісні ВІА Орера порівняти з українським естрадним мистецтвом кінця ХХ століття, то варто провести паралелі з тріо Мареничі. Обидва колективи у своєму складі мають інструмент гітара, кожен ансамбль виконував пісні рідною мовою, таким чином, пропагуючи саме мовний концепт на тогочасну радянську естраду, тут же, варто додати, що тематика пісень мала пряме відношення до автентичного мелосу, грузинського, та, відповідно, українського народу, куди варто віднести:

- типові метро-ритмічні фігури;
- традиційні інтонаційні звороти;
- активне використання інтерваліки (терцева, секстова втора для українських пісень і кварто-квінтові комбінації – для грузинських);
- використання специфічної мелізматики та інших «прикрас» ГОЛОСОМ;

- звукоутворення та «гра голосом»;
- специфіку розспіву чи напів-речитацію;
- вигуки, вставні слова;
- бурдон, октавні дублювання, підголоски;
- наспівність, мелодизм, повтори коротких поспівок для української народної пісні та розспівність, речитація і мелодекламація – для грузинської, тощо.

Ще одним дуже відомим естрадним колективом кінця ХХ століття слід назвати ВІА «Іверія». Це Тбіліський колектив, сформований наприкінці 60-их років, а уже в 70-их він отримує величезну популярність. Художнім керівником цього ансамблю став композитор Олександр Басилая, а в репертуарі були пісні не лише грузинських, а й іноземних авторів. Важливо, що «Іверія» все ж, переважаючим репертуаром мала обробки народних грузинських пісень, а також – робила постановки мюзиклів, випускала велику кількість платівок із записами композицій, брала участь у зйомках кінофільмів. В різні періоди солістами ВІА були такі відомі музиканти, як Сосо Павліашвілі, Лілі Згваурі, Вахтанг Татішвілі, Луїза Кобаладзе та інші.

Незважаючи на спільний період діяльності, вокальний аспект «Іверії», котра тяжіла до синтезу естрадної пісні, рок-опери, театралізованості виступів та грузинського фольклору був відмінним вір позиціонування співацького амплуа «Орери», котра тяжіла до джазовості, біг-бопу та апелював до давніх вокальних традицій. Загалом, вокальну стилістику «Іверії» слід характеризувати наступним чином: потужне хорове начало, адже, в більшості номерів вокал ансамблю нагадує сценічний хор: багатоголосий, об'ємний, з чітко розподіленими партіями. Як що в «Орери» гармонії композицій будувались на класичній грузинській поліфонії (бурдон, відкриті інтервали), то в «Іверії» вони були ще більш «масивні» та орієнтовані на театральне експонування [51].

«Іверія» активно використовувала принцип контрасту соліста та ансамблю, і під час виступів соліста – хор надавав йому драматичну відповідь, на зразок побудови хорів в театрі античності. Композиції ВІА в переважній своїй кількості завжди мали яскраво виражене грузинське забарвлення посередництвом традиційних інтонацій, в чому постає спільність з попередньо проаналізованим колективом, «Орера»: чисті відкриті квінти, насичені «щільного розташування» співзвуччя, характерне грудне резонування, часте збереження непарних розмірів та ритмічних акцентів, властивих грузинському пісенному фольклору. «Іверія» досить часто використовувала специфічні вокальні прийоми, котрі можна умовно окреслити як «надривне крещендо» - ця виконавська техніка була притаманна окремим сільським регіонам Грузії.

Звучання цього колективу мало більш симфонізований характер, аніж попередньо аналізованої «Орери», а вокальна сторона була завжди наділена драматургією: від врівноваженого планомірного грузинського багатоголосся – до масштабного емоційного крещендуючого «вибуху» [36]. Посередництвом саме такої специфіки музичної мови – вокальний стиль «Іверії» був наближеним до мюзиклу та сучасної рок-пери, завдяки чому, колектив вирізнявся на тогочасній естрадній сцені кінця ХХ століття. Характерною вокальною особливістю слід назвати і специфічно розширений виконавський діапазон, коли чоловічі басы – бурдон поєднувались з високою теситурою інших чоловічих голосів, до прикладу, з першими тенорами та фальцетним виконавством.

Слід зауважити, що колектив, зважаючи на діяльність в форматі музичного театру, велику увагу звертав на чіткість дикції та декламації. Загалом, усі виступи ВІА наділені активною хоровою підтримкою, навіть, якщо це сольні композиції – подекуди ансамбль підключався до основної партії. Тобто, можна окреслити деяку масштабованість позиціонування пісні, як такої. Також, щодо хорового супроводу, слід визначити синтезацію академізму, народного та естрадних рис в одному комплексі. Відповідно, «Орера» притаманне джазове, камерне, імпровізаційне виконавство в манері камерного ансамблю, у той час, як «Іверії» характерні театралізовані постановки з масивними хоровими звучаннями,

близькими до оперних чи симфонічних норм, а також, деяка присутність гумору та комізму [50].

Отже, специфіка вокалу «Іверії» полягає в поєднанні народної грузинської багатоголосої традиції з масштабною театральньо-естрадною постановкою, де хор та солісти функціонують в якості драматичних персонажів [10].

Слушним буде порівняти два колективи, акцентуючи на їхніх особливостях:

Порівняння вокальних стилів ВІА «Опера» та ВІА «Іверія»

Колектив	ВІА «Опера»	ВІА «Іверія»
Основна риса вокалу	Камерна поліфонія, джазова імпровізаційність	Масивний хоровий спів, театральна драматургія
Походження стилю	Грузинське триголосся, джазові гармонії	Грузинська поліфонія, естрадно-симфонічний хор, рок-опера
Форма багатоголосся	3-4 голоси з рівноправними партіями («перегуки», підголоски)	Хорове багатоголосся з розширеним діапазоном, ефект «колективної хвилі»
Роль соліста	Ведуча партія у соліста, але хор вступає як рівноцінний партнер (часто з моментами «перегукування»)»	Соліст – головний драматичний герой, хор – відповідає масивними репліками (аналогія театру)
Інтервали та гармонії	Відкриті квінти, кварта, джазові акорди	Квінтово-квартові співзвуччя, «масивні» акордові блоки, іноді близькі до академічного хору
Ритміка	Гнучка, імпровізаційна з елементами джазу та біг-біту	Чітка, театральна підкреслена, часто з народними «нерівними» розмірами
Емоційність	Лірична, камерна, «теплий гумор» у манері виконання	Драматична, піднесена, орієнтована на сценічний ефект
Враження від звучання	Легка, витончена поліфонія	Потужний, масивний звук, схожий на поєднання хору та рок-групи
Приклади	«Суліко», «Тбілісо»	«Арагві», рок-опера «Вісім любовей», «Мелодії Верії»

Таким чином, «Орера» — це інтимний ансамбль-діалог, де голоси ведуть розмову, як у грузинському народному селі чи джазовому колективі, а «Іверія» — це ансамбль-театр, де вокал розгортається як драма, з кульмінаціями та масовою хоровою драматургією (Див. *Приклад 12*).

РОЗДІЛ 3. СУЧАСНА ГРУЗИНСЬКА ЕСТРАДА З АПЕЛЯЦІЯМИ В ПІСЕННЕ МИНУЛЕ

3.1. Художня концепція гіпнотично-медитативних вокальних композицій Іраклі Чарквіані та Ніно Катамадзе

Серед когорти численних грузинських виконавців, котрі перенесли естрадне мистецтво через століття – постать *Іраклі Чарквіані (Irakli Charkviani, 1961–2006)*, музиканта, співака, поета, відомого під псевдонімом «Король» (The King) стала знаковою. Це культовий виконавець грузинської сцени 1990-х – початку

2000-х, адже, зумів поєднати електронну музику, рок, елементи естрадного співу, хіп-хоп, поезію та унікальну виконавську манеру. Вокальну інтерпретацію І. Чарквіані – неможливо окреслити одним єдиним терміном чи визначенням, адже, вона представляє собою цілісну художню концепцію, де голос виконував роль інструмента та одночасно «провідника» до особистої філософії.

Чарквіані народився в Тбілісі та походив з шляхетного грузинського роду. Його батько Гела Чарквіані, відомий журналіст і дипломат, був послом Грузії у Великій Британії, а дід Кандід Чарквіані був першим генеральним секретарем Центрального Комітету Грузинської Радянської Соціалістичної Республіки. Іраклій закінчив факультет західноєвропейської та американської літератури Тбіліського державного університету, з особливим захопленням відвідував літній курс світової літератури в Оксфорді.

Початок його музичної діяльності - 1970-ті роки, але справжній прорив припадає на початок 1990-х, коли він виступає як соло-артист і як учасник альтернативних проєктів. Він став одним із засновників мистецької спілки «Реактивний клуб», пізніше названої «Орденом поетів», всупереч всім поширеним нормам і кліше, і таким чином ставши абсолютно новою революційною подією в Грузії [46].

Період розпаду Радянського Союзу, культурної нестабільності та пошуку ідентичності створює потужне культурне тло. У цьому контексті Чарквіані стає «голосом» покоління, що шукало нові форми вираження.

Сам він зазначав, що не бажав підпадати під масову культуру чи матеріалізм, орієнтуючись на внутрішню свободу та естетику [22].

Це підводить до того, що музика як стан – не просто фон, а внутрішня практика, способи переходу у інший психічний режим.

Його ексцентричний імідж та поезія, змішані з альтернативним роком, електронною музикою та хіп-хопом, мали значний вплив на грузинську альтернативну музику 1990-х років. Ця жанрова змішаність – не просто поєднання стилів, а спосіб створення ефекту «іншого» простору: коли відомі музичні засоби трансформуються й втягують слухача у стан, що виходить за межі звичайного

звучання. До цього додається сильно поетична / літературна складова – тексти, образи, повтори, які формують «гуляючий» між музикою та поезією простір.

Альбом Чарквіані «*Apran*» («*Ти божеволіси*») 1997 року, а потім сингл «*Sakartvelo*» («*Грузія*») 1999 року, підняли його на новий рівень слави, зробивши його кумиром для тисяч грузинів. Поряд з музичною кар'єрою його вірші та оповідання публікувалися в періодичних виданнях. У 2000-х роках Іраклій подарував своїм шанувальникам кілька значних альбомів: тоді він обрав псевдонім «Мепе».

Після смерті музиканта інтерес до його літературної спадщини зростає щодня, а його автобіографічний роман «Спокійне плавання» є бестселером у Грузії. Вірші Чарквіані були опубліковані в: Антологія грузинської поезії (6 поетів) - Arc Publications 2016, Велика Британія; Антологія грузинської поезії крізь віки: *Ich aber will dem Kaukasos zu...* - Pop Verlag 2015, Німеччина [46].

Загалом, вокальне виконавство І. Чарквіані можна охарактеризувати наступним чином:

1. За тембровою специфікою його голос – низький, густий, баритоновий тембр з хрипкуватим відтінком. Доволі часто виконавець співає на межі декламації, та напів-розмови, поетичного прочитання. І. Чарквіані використовує «сухе» звукотворення, без прикрас, що створювало ефект суворості та аскетизму.

2. Виконавська манера співака не була віртуозною, він, ніби навмисне уникнув надмірної мелодійності. Монотонність з продуманими акцентами – саме такий інтерпретаційний підхід у багатьох композиціях та посередництвом повторюваних інтонацій – створював гіпнотичний ефект. Вокаліст застосовував контраст «спокійної розмови» та раптових емоційних «вибухів». Загалом, вокал І. Чарквіані – це не співацька манера чи техніка, а, швидше, образна атмосфера.

3. У виконавстві грузинського співака яскраво прослідковується вплив електронної музики, західного post-punk, new wave, trip-hop та хіп-хопу, адже, відчувається його робота з музичним текстом, яку практикують репери або spoken word-поети. Артикуляція вирізняється різкістю, чіткістю, ударністю, що підкреслювало експресивність словесного змісту. Подекуди, І. Чарквіані

використовував навмисне уповільнення фраз, щоб створити відчуття внутрішньої напруги.

4. Вокальна інтерпретація грузинського співака межі століть доволі часто набуває екзистенційних форм, драматизму, тривожності, протесту та відчуженості, що перегукується також з фольклорними настроями грузинів, котрі, протягом століть здобувають та відстоюють свою незалежність (слід провести апеляції з українською вокальною музикою – Д. М.). Разом з тим, співак чудово втілює інтимність та щирість, голос ніби звертався безпосередньо до слухача.

5. Посередництвом своєї специфічної вокальної подачі – І. Чарквіані балансує між холодною іронією та глибокою ліричністю: його спів поєднувався з особливою харизмою: статична постать, мінімум жестів, проте – максимальна концентрація на виконавстві - «тут і зараз». Важливо, що інтимну лірику, навіть, в глибоко емоційних та «надривних» пісенних епізодах, вокаліст експонував абсолютно тихими, майже беззвучними інтонаціями, і вони звучали на сцені, як особисте зізнання.

У концертних виступах І. Чарквіані доволі часто підсилював вокал електронними ефектами (реверберація, delay), що підкреслювало «трансцендентність» його манери. Поруч з тим, вокаліст завжди зберігав національний колорит — у його вокалі відчувалася грузинська інтонаційність, навіть у сучасних жанрах, а на пострадянському просторі унікальність виконавської манери дозволила створити певний «екзистенційний інструмент», а не на демонстрацію суто вокальної техніки.

Вокальне виконавство І. Чарквіані можна описати як поетичний моноспектакль у звуковій формі: темброво-суворий, іноді «аскетичний» спів, мінімалізм та монотонність як образно-емоційна синтезація художніх прийомів, поєднання співу, речитативу та декламації, глибока емоційність, що балансує між відчуженням і відвертістю. Його вокал — це музичне амплуа внутрішньої боротьби, голос, який не прагне «сподобатися», а прагне сказати правду.

Серед усіх композицій митця найвідомішою та найглибшою в емоційному контексті виділимо пісню «*Menatreba*» (*Я сумую*) [49]. У цій композиції

виконавець звучить традиційно для своєї манери: голос низький, «густий», насичений, з деяким хрипом, а сама інтерпретація має забарвлення деякої байдужості та прохолоди, незважаючи на основний зміст твору. Такий підхід оригінально створює ефект «прохолоди» та напруги. Водночас, між рядків відчувається прихована напруга, яку слухач «читає» за мінімальними інтонаційними відтінками.

Типово для «чарквіанівської» манери, «*Menatreba*» - це напівспів – напівдекламація. Вокаліст навмисне не розспіває мелодію, а, ніби, промовляє її. Він не розспіває мелодію, а ніби «вимовляє» її співуче. Інтонації дуже стримані, без інтервальних стрибків, майже монотонні: саме це створює гіпнотичний ефект. Відчувається ритмічне акцентування слів — близьке до spoken word або навіть репу, тільки у повільному, гіпнотичному темпі.

Вокальна лінія побудована згідно чіткого ритмічного малюнку, який узгоджується з електронним «бітовим» супроводом. У багатьох епізодах композиції вокаліст співає так, що голос стає ще одним ритмічним інструментом, а не лише носієм мелодії. Зовні композиція сприймається як «холодно відчужена», але насправді в ній присутня глибока тривога й надрив, ймовірно, навіть, стара образа на адресата. Емоція передається не через гучність та мелізматіку, а через інтонаційні відтінки: лаконічне приглушення, різкі акценти, навмисні «порожні» паузи. Цей контраст робить вокал психологічно напруженим та залучає слухача в атмосферу пісні.

В стилістичному аспекті, «*Menatreba*» отримала впливи post-punk та trip-hop: пост-панкова «монотонність» та мінімалізм, трип-хопова «ритмічна медитативність». Разом з тим, вокаліст зберігає національне музичне забарвлення, типове грузинській вокальній музиці. Вокал І. Чарквіані — це гіпнотичний речитатив із мінімальними мелодичними рухами, темброва глибина замість технічної віртуозності, емоційний контраст між байдужістю та прихованим надривом, поєднання поетичної декламації та ритмічного співу.

Отже, з короткого аналізу можна підсумувати, що гіпнотично-медитативні вокальні композиції Іраклі Чарквіані становлять унікальний феномен сучасної

грузинської культури. Його художня концепція поєднує елементи медитації, філософії, мінімалізму та поетичної інтелектуальності. Через специфічну вокальну манеру, електронно-етнічний синтез і поетичну символіку Чарквіані створив новий тип музичної виразності, у якому відбилася духовна еволюція пострадянської Грузії.

Його творчість вийшла за межі жанру і стала прикладом музичної медитації, де звук і слово діють як каталізатори внутрішнього пробудження.

На сьогодні, грузинська співачка *Ніно Катамадзе (р. н. 1972)* відома, фактично, усім українцям, проте, не лише своєю творчістю, а й патріотичністю, національною позицією, повагою та підтримкою України. Мисткиня має різносторонні музичні інтереси, вона захоплюється використанням старовинних народних грузинських інструментів, експериментує з їх звучаннями а також – зі своїм голосом, активно веде творчу діяльність разом зі своїм колективом - Insight і доволі часто об'єднується для різноманітних проєктів з іншими грузинськими та українськими виконавцями.

Що стосується вокально-виконавської творчості співачки, то воно активно проявляється у сучасному джазовому мистецтві. Завдяки постійним експериментам з музичними стилями та жанрами, виконавиця не втрачає своєї популярності протягом довгих років. Складно не помітити, наскільки творчість Ніно Катамадзе наповнена особливим глибоким змістом, мелосом та філософією, яке змушує задуматися щодо багатьох складних життєвих тем та творчості загалом.

Народилася майбутня співачка у Кобулеті (Грузія) – невелике курортне містечко на самому березі Чорного моря. В 1990 році, після закінчення школи поступає на вокальне відділення Батумського музичного інституту ім. З. Паліашвілі, де навчається в творчій майстерні Мурмана Махарадзе. Проте, здобувши музичну освіту як академічна співачка, такою себе не відчувала. Сама Ніно, на запитання про джаз, відповідає: «джаз – це відповідь на всі питання, але джазовою співачкою я себе не рахую. Джаз – це складна форма музики, а я на разі вчуся. Насправді, я всередині класик» [56].

На початку 90-х років, вже будучи студенткою, все частіше виступає на малих і великих сценах. Юна та амбітна дівчина була постійною учасницею різних музичних проєктів та фестивалів, що в свою чергу принесло популярність та впізнаваність. Це був початок великого прориву в музичній кар'єрі співачки. В цей період почалася плідна співпраця з музичним колективом «Insight», до якого входять Гоча Качеїшвілі (гітара), Уча Гугунава (бас-гітара) та Давид Абуладзе (ударні).

Будучи учасницею гурту, Ніно швидко набула широкого визнання, з часом про неї заговорили в багатьох зарубіжних країнах. Справжнім хітом колективу стала композиція «Olei» яка звучала в ефірі багатьох радіостанцій, у тому числі українських.

У 2002 році відбувся дебют виконавиці, але вже в якості композитора. У спільній співпраці з кінорежисером Іриною Креселідзе, з'явився саундтрек до кінокартини «Яблука». Серед доробку в композиторському амплуа, варто згадати ще декілька картин, в яких звучить музика талановитої грузинки: «Дорога до Спасителя» (реж. М. Борашвілі, Грузія, 2004), «Інді» (реж. О. Кириєнко, Україна, 2007) «Спека», «Русалка», «Без кордонів», «Любов з акцентом». На сьогоднішній день, існує 12 стрічок, композитором яких виступила Н. Катамадзе. Завдяки цим роботам ім'я Ніно Катамадзе отримало широку впізнаваність серед глядачів різних країн.

Окрім студійної та кіномузичної діяльності, співачка є активною учасницею міжнародних джазових фестивалів, зокрема в Лондоні, Брістолі, Давосі, Ніцці, Тбілісі, Анталії, Києві, Донецьку, Коктебелі та інших містах. Її виступи послідовно демонструють високу виконавську майстерність, глибину художнього мислення та органічне поєднання джазових і етнічних елементів. Саме завдяки таким концертам Катамадзе здобула статус однієї з найяскравіших представниць сучасного світового джазу, розширивши аудиторію шанувальників цього напрямку й підкресливши універсальність грузинської музичної традиції в контексті глобального мистецького процесу [12, с. 63].

З 2014 року Ніно є активною учасницею різних телевізійних проєктів, зокрема виступає в ролі судді на українському талант-шоу «Х-Фактор» 5 сезону.

Визнана однією з провідних постатей сучасної грузинської музичної сцени, Ніно Катамадзе протягом майже двох десятиліть активно формувала власний творчий стиль, що поєднав національні інтонаційні елементи, джазову свободу та філософську глибину вислову. Її багаторічна музична діяльність була відзначена численними престижними нагородами у Грузії, серед яких — «Краща співачка року» (2002–2003), «Краща оригінальна музика» та «Постать у сфері шоу-бізнесу» (2003), президентський орден «Сяяння» – державна винагорода Грузії для нагородження видатних діячів культури, освіти, науки та спорту а також премія «За видатний внесок у розвиток грузинської музики» (2004). Ці відзнаки засвідчили не лише її популярність, а й глибокий вплив на розвиток музичної культури регіону.

Дискографія співачки охоплює низку яскравих студійних альбомів, які стали знаковими подіями у сфері сучасного грузинського джазу: *Ordinary Day* (2003), *Nino Katamadze & Insight* (2004). За свою діяльність в музичній сфері, виконавиця презентувала 6 збірок, кожен з яких був успішним. Всього артистка випустила 6 альбомів, названих різними кольорами. Їх Н. Катамадзе почала записувати ще з початку 2000-х років. Першими з'явилися збірники «Black» і «White» (2006). У 2008-му році співачка випустила диск «Blue», незабаром були видані – «Red» (2010) і «Green» (2011). Як зізнається сама Н. Катамадзе, ці назви відображають її бачення світу: наприклад, чорний нагадує, як сидіти в темній кімнаті в очікуванні промінчика світла, а білий - це колір прозорої води, що ллється. У 2016 році вийшов альбом, який отримав назву «Yellow».

Її творчість також представлена у відеоформаті — концертними DVD-записами *...Start New Peaceful Day...* (2005) та *Red Line* (2011), що відображають неповторну атмосферу сценічної експресії виконавиці [12, с. 63].

Охарактеризувати напрямок, в якому працює вокалістка, непросто. В її творчості органічно переплітаються джаз, рок, психоделіка. А вражаюча легкість, з якою імпровізує Н. Катамадзе, - це взагалі не піддається опису - голос співачки

плється вільно, абсолютно нічим себе не обмежуючи. Так само як немає у неї, схоже, консерватизму і в сценічному іміджі.

Вокальне мистецтво Ніно Катамадзе вирізняється багатомовністю та глибиною емоційного висловлення. У її репертуарі представлено твори грузинською, англійською та українською мовами. Проте для слухача лінгвістичний аспект нерідко відходить на другий план, адже музика Катамадзе сприймається як універсальна мова емоцій. Її манера співу створює ефект духовного занурення, коли слово поступається місцем звукові, а мелодія набуває медитативного характеру. Саме тому концерти виконавиці часто порівнюють із музичною медитацією, що захоплює глядача з перших хвилин сценічного дійства.

Н. Катамадзе є не лише вокалісткою, а й мультиінструменталісткою, що розширює її творчий арсенал і підкреслює глибину музичного мислення. Виступаючи з колективом «Insight» вона часто доповнює власне виконання грою на клавішних, народних інструментах або навіть на нестандартних об'єктах, що виходять за межі традиційного музичного інструментарію. Наприклад, під час окремих виступів Катамадзе використовувала металеву спіральну конструкцію, яка видає оригінальні тембри, а також акомпанувала собі на бубні, маракасах чи варгані. Такий підхід демонструє її експериментальність і тяжіння до синтетичного, театралізованого звучання.

Особливе місце у творчості співачки посідає імпровізація, яку вона розглядає як природний стан свідомості та форму внутрішньої свободи. На її думку: «Імпровізація — це частина психіки, форма вільного життя, живе спілкування з музикантами. Енергія, що народжується у процесі, перетворюється на безмежний океан» [56].

Така концепція розкриває її філософію творчості як постійного руху, енергетичного обміну та пошуку нових форм самовираження.

Попри те, що манера виконавиці поєднує різну за стилем музику, в її творчості превалює саме джазове начало, засноване на принципі артистичного самовираження. Яскравий сценічний образ, експресивна подача, імпровізаційна свобода — риси, що споріднюють її мистецтво з афроамериканською джазовою

традицією, для якої характерні емоційність, внутрішня драматургія та баланс між спонтанністю й структурою.

Джаз, як і творчість Н. Катамадзе, у своїй сутності є мистецтвом вільного балансування, або свінгу. Цей принцип поєднує протилежності — красиве і грубе, інтелектуальне й інстинктивне, витончене й експресивне. Таке балансування створює «свінгову формулу», що визначає не лише музичну, а й естетичну природу джазу.

Важливо відзначити, що Ніно Катамадзе володіє абсолютно автентичною манерою подачі голосу та виконавства. Її голос – впізнаваний, та з перших нот у композиції поєднує теплоту, глибину та емоційну щирість. Стилiстику виконавиці можна умовно окреслити як «art jazz» («мистецький джаз») — своєрідний музичний синтез, котрий поєднує в собі різнотипні жанри та емоційну імпровізацію. Доволі часто співачка не використовує слова — замість них співає почуттями, формує мелодичні голосові «потокі», як прямі душевні імпульси. Особливо такий інтерпретаційний підхід Н. Катамадзе використовує в інструментальних переграх, наприкінці творів, у їх заключному розділі. Така практика типова для інструментальних концертів, а саме, розділів «каденція», де виконавець прагне показати потенціал свого інструменту, власну харизму, технічні й художньо-образні можливості. Особливо це стосується початкового періоду появи каденцій в академічній західно-європейській музиці періоду класицизму.

Співачка дуже емоційно працює з тембровими звучанням загалом у своїй творчості, і у даному прикладі композиції «Once on the street» [59]: гра барвами і тембрами, колористичність звучання, використання субтонів, різноманітних глісандо, нетемперованих звучань – усе це характеристики не лише стилістики та манери Н. Катамадзе, а й грузинської музики. Вокалістка надає виконавству інтонаційної глибини, подекуди, навіть, імітує спів пташок, різне шурхотіння (звук води, вітру, тощо) та звучання інструментів.

Втілення стилістики та манери «art jazz» відбувається на глибинному мистецько-філософському рівні: вокалістка поєднує давні народні традиції з

новими формами — фольклорне підгрунття, сучасні жанри, імпрровізація, котра, переважно, народжуються «зсередини», несподівано та щиро, без попереднього планування та прописаного виконавського таймінгу – це голос душі у найчистішій його формі.

Незважаючи на той факт, що аналізований твір є порівняно сучасним – у репертуарі вокалістки існує велика кількість і такого типу синтезованих творів, і більш фольклоризованих грузинським мелосом, насичених імпрровізаційним розвитком, музичними алюзіями, глибокою ритмікою та інтелектуальним змістом. Що типово для грузинської нації – Н. Катамадзе дуже відкрита та щира зі своїм слухачем, зі своєю публікою: при виконавстві, вона, ніби зливається з залом – великою чи камерною аудиторією, таким чином, вводячи слухача в деякий мистецький транс, передаючи свої власні емоції кожному, і з її концертів уже ніхто не йде байдужим до національного грузинського вокального мистецтва, втіленого в сучасному амплуа.

3.2. Найвідоміші грузинські виконавці сучасності – специфіка окреслених тем та особливості виконавства

Серед сучасних колективів, популярних на теренах Грузії, існує досить велика кількість виконавців. Незважаючи на те, що в сучасному позиціонуванні – це не ВІА кінця ХХ століття, і саме мистецтво доволі складно ідентифікувати

естрадним, проте, ці ансамблі та гурти несуть в маси доволі часто ті ж ідеї свободи, незалежності, суспільно-політичні проблеми, ідентичнісні питання, тощо. Тобто, усе те, що хвилювало грузинів споконвіків.

Наприклад, один з відомих колективів – Дует *Eko & Vinda Folio*, виник у 2012 році з ініціативи письменника й вокаліста Ереклі Деїсадзе та музиканта Темо Езугбая. Їхня перша резонансна композиція *Sistema Unda Daingres* («Система має бути зруйнована»), у якій порушувалися актуальні соціально-політичні питання, привернула широку увагу слухачів. Тобто, молодий колектив виступає проти системи та окупаційної влади – одвічна тема боротьби за незалежність грузинського народу.

Уже у 2018 році французький лейбл *Talitres* випустив їхній сингл *Shen Anateb* («Ти світишся»), а в 2019-му з'явився дебютний альбом *Therapy*. Наступна платівка *Tavshekaveba* («Самоволодіння») вийшла 2024 року. Центральними мотивами творчості колективу є суспільно-політична проблематика, питання ідентичності поколінь, особистісний розвиток та міжлюдські взаємини.

Ще одним колективом, заснованим у Руставі в серпні 2008 року варто відзначити гурт **REGGAEON**. Колектив вважає себе першим, хто виконує реггі на теренах Закавказзя. Вокаліст Лаша Нозадзе у своїх піснях звертається до тем духовності, свободи, кохання та патріотизму. REGGAEON активно виступає на грузинських та міжнародних фестивалях, серед яких відомий «Арт-Гені». Дискографія гурту включає п'ять альбомів: *Amoanate* («Випромінюй світло»), *I'M GEORGIAN*, «Вільний», *Aguna* та *Me vitsi* («Я знаю»).

Музичний проєкт **TAMADA** репрезентує співак, автор текстів та продюсер, який виконує композиції грузинською так англійською мовами. Концепція назви визначила і зміст творчості: пісні апелюють до грузинських традицій, філософських роздумів та радощів життя. У своїй музиці TAMADA поєднує народні інтонації з електронними та клубними ритмами, створюючи експериментальні звукові ландшафти. Лірика вокаліста доволі часто є стилізованою під тости, але водночас порушує актуальні соціальні проблеми. Тобто, музичний проєкт, незважаючи на прихильність до більш розважальної

тематики – апелює і до традиційних тем, що своїм корінням сягають прадавнього грузинського співу.

Експериментальний хіп-хоп дует *KayaKata*, що виник у 2017 році, сформували дизайнер Максим Мачаїдзе (Luna) та письменник Зураб Джишкаріані (Dilla). У своїх текстах музиканти зосереджуються на міській субкультурі, соціальних реаліях сучасної Грузії, а також на темах свободи, особистісних травм, спричинених війною та економічними кризами. Характерною ознакою гурту є еkleктичне звучання й використання урбаністичного сленгу. Участь у протестних рухах проти поліцейського насильства у Тбілісі надихнула їх на створення альбому *Sadaa*, відзначеного номінацією «Європейський незалежний альбом року». Даний колектив складно назвати зразком естрадної культури, проте, факт їхньої популярності свідчить про те, що його слухають грузини через ті теми, котрі піднімає колектив у своєму виконавстві.

Доволі оригінальним в контексті синтезу стилістик слід назвати колектив *Bedford Falls*, заснований кілька років тому в Тбілісі: він працює у стилях інді-рок та дрім-поп. Його назва походить від вигаданого міста у класичному фільмі «*It's a Wonderful Life*» (1946). У складі гурту — Дато Джікія (вокал, ритм-гітара), Міхо Каландарішвілі (соло-гітара), Гіоргі Мігріаулі (бас) та Сандро Діасамідзе (ударні). Музика *Bedford Falls* вирізняється жанровою гнучкістю, меланхолійною ностальгійністю та поєднанням нойзу з мелодизмом.

До когорти розгляданих сучасних колективів Грузії варто додати і ансамбль з оригінальною назвою «*33♠*» (*33A*). Його було створено 1994 року під керівництвом Ніаза Діасамідзе — поета, мульти-інструменталіста та популяризатора грузинського фольклору серед молоді аудиторії. Колектив поєднує грузинські та французькі фолк-традиції з елементами поп-музики та реггі, а також тбіліську міську музику, рок і циганські інтонації. Таке синтезоване мистецьке явище можна порівнювати, фактично, лише з творчістю Ніно Катамадзе, адже, комплекс настільки різнотипних стилістик, об'єднаних в одне ціле – це потужний мистецький вибух, що потребує відповідної професійної

освіти від його учасників, загально-мистецької ерудиції та величезної любові до своєї країни у прагненні розкриття найрізноманітніших актуальних тем.

Цікаво, що назва гурту пов'язана з адресою, де проживає Діасамідзе (вулиця Паліашвілі, 33а). Відомими стали їхні композиції «Гамі та цвіму» («Ніч і дощ»), «Ноес кидобані» («Ноїв ковчег»), «Дро» («Час»), «Галактіон» та інші. 33А активно співпрацює з відомими грузинськими артистами, зокрема Отаром Рамішвілі, Ніно Катамадзе, Зумбою та Панчо.

Один з наймолодших колективів – гурт **SKAZZ**, створений у 2021 році в Кутаїсі, презентує сучасну інтерпретацію постпанку. До його складу входять Саба Вашакмадзе (вокал, бас) та Нодо Куправа (вокал, гітара). Їхній альбом *Memorial* відзначається поєднанням ностальгійного та модерного звучання. Музика колективу має політичний та соціальний підтекст, звернений до проблем сучасної грузинської молоді. Останній альбом *«Істерика»* зосереджений на осмисленні часу та подій, що залишають незмінний слід у суспільстві.

Панк-метал-проект **Quemtekh** з'явився у Тбілісі в 2015 році. Його нинішній склад становлять Сандро Кераулі (вокал, гітара) та Дачі Додашвілі (бас). Творчість гурту відображає протестні настрої грузинської молоді, акцентує на суспільно-політичних суперечностях та культурному житті країни. Їхня музика, що поєднує елементи індустріалу, панку та металу, вирізняється емоційною насиченістю, гнівом та іронією, нагадуючи рок 1990–2000-х років.

Відома виконавиця та авторка пісень **Лела Татараїдзе** (нар. 1944 р.) походить із регіону Кахеті. Вона стала однією з головних популяризаторок традиційних наспівів Тушеті, а також заснувала чоловічий і жіночий ансамблі «*Тушеті*». Освітній шлях Лели пов'язаний із Тбіліським культурно-просвітницьким училищем імені С. Закаріадзе. Вона поєднувала педагогічну та культурно-організаційну діяльність із виступами на державній сцені. Її пісні відзначаються глибоким патріотизмом і любов'ю до рідного краю. У 2019 році на честь Лели та її сестри Етер перед будівлею Державної філармонії відкрито пам'ятну зірку.

Горійський жіночий камерний хор (Gori Women's Choir)

Колектив **Gori Women's Choir** був утворений у 1970 році на базі музичної школи в місті Горі під керівництвом диригента Шалви Мосідзе. Репертуар хору охоплює музику від доби Відродження до сучасності, із особливим наголосом на твори грузинських композиторів, таких як Йосип Кечакмадзе та Отар Тактакішвілі. У ХХІ ст. хор здобув міжнародну популярність завдяки співпраці з Кеті Мелуа, відомою британською співачкою грузинського походження.

Отже, варто провести підсумки, що сучасні колективи та ансамблі Грузії, котрі активно виступають у найрізноманітніших напрямках та стилістиках – це не зовсім ті колективи, що були присутніми на зрадянщеній заангажованій естраді кінця ХХ доби. Проте, варто зазначити, що молоді виконавці продовжують мистецьку боротьбу на своєму, культурному фронті проти окупаційної влади, відстоюють незалежність, піднімають соціальну тематику та гніт у будь-яких його проявах, і головне завдання, котре несе кожен з цих гуртів, як і в сучасній українській музиці – це бути почутими грузинським народом.

ВИСНОВКИ

Згідно з поставленою у творчому мистецькому проєкті метою, було досліджено специфіку вокальної виконавської манери, розкриття тем та особливостей музичної мови композицій грузинської естради кінця ХХ початку ХХІ століття, а також – вирішено ряд завдань:

1. *Досліджено* специфіку грузинського вокального фольклору та грузинської естради кінця ХХ-ХХІ століть. Зокрема, проаналізовано свідчення грузинських музикознавців щодо специфіки національного вокального мелосу, а також, прослухано та проаналізовано зразки творів колективів і сольних співаків грузинської естради, що пропагували свою творчість у другій половині ХХ століття. Простежено, що саме опора на давній багат шаровий пласт народної

музичної культури стала тією духовною основою, на якій вибудовувалася сучасна естрадна творчість грузинських виконавців. Вокальна манера, інтонаційна будова, ладова система, ритміка та художня образність сучасної грузинської пісні виявляють безперервність із фольклорними джерелами, при цьому зберігаючи відкритість до нових художніх і технічних форм вираження.

Окремо розглянуто певну спорідненість між грузинським та українським пісенним фольклором і естрадним виконавством. На прикладі цих двох країн досліджено спільні та відмінні риси які проявляються в народному мелосі, де головною тематикою виступає національна свідомість та потужний стимул до визвольної боротьби.

Особливо зацентовано увагу, що упродовж своєї історії Україна, як і Грузія неодноразово ставала об'єктом вторгнень з боку інших держав, а теми жертвності та боротьби з особливим піднесенням відтворюються у текстах численних народних пісень. Для грузинського пісенного фольклору притаманне збереження глибоких соціальних зв'язків через незмінні традиції, що передаються протягом поколінь. В українському значенні ці зв'язки виявляються через оповідання, ігри, ритуали, танці які походять із давніх шарів народної культури.

2. **Виявлено** своєрідність та індивідуальність у тематиці, манері, подачі зразків грузинського фольклору та естради, а саме: як у фольклорі, так і в естраді, піднімаються соціальна, політична, територіальна, суспільна, любовна тематики. Використовуються елементи грузинського багатоголосся, антифонне виконавство, різні види поліфонії, кварто-квінтові співзвуччя та «чисті» інтервали, складні дисонансні акорди, варіативна мелізматика, бурдонний бас, октавне дублювання, імпровізаційна манера викладу, складні акордові комплекси, часті септіми, нони, пентатонічні звукоряди, лади народної музики, тональна змінність (у далекі ступені споріднення), відсутність типових академічній гармонії автентичні та плагальні звороти, оригінальне позиціонування супроводу, тощо.

Такі ознаки, притаманні народному співу, стали основою для формування власного стилю грузинської естрадної школи, у якій автентичні інтонації й

принципи співу поєднуються із сучасними засобами гармонізації та аранжування.

3. *Проаналізовано* специфіку естрадного вокального виконавства вибраних грузинських колективів та сольних співаків на предмет наявності елементів давнього грузинського фольклору, зокрема, ВІА «Орера» та «Іверія», Іраклі Чарквіані та Ніно Катамадзе. Насамперед, сольні з окреслених виконавців окрім вище перерахованих музично-виразових засобів та елементів музичної мови використовують ще й ряд наступних елементів. Серед них – екзистенційна заглибленість, сакралізм, психологічне заглиблення, емоційні «надриви» та «вибухи», тихі кульмінації, використання каденційних епізодів музичного твору для втілення індивідуальних музично-емоційних ідей, переосмислення звучання музичних інструментів та їх наслідування голосом, ведення речитативу та мелодекламація на межі з розмовною мовою та поетичним прочитанням, імітація пташиного співу та звуків природи. Для ВІА характерна театралізованість виступів, симфонізація, контрастна драматургія, наявність сюжетного розвитку, «гра ролей», розмовні діалоги між учасниками колективу та з публікою.

Особливе місце в розвитку естрадного вокального мистецтва посідає Іраклі Чарквіані — одна з найбільш знакових постатей грузинської музики кінця ХХ століття. Його творчість стала своєрідним мостом між національною традицією та постмодерною індивідуальною естетикою. Чарквіані створив художню концепцію, у якій поєдналися гіпнотично-медитативні ритми, поетичний символізм і глибоко національна емоційна природа. Його вокал не прагнув до академічної чистоти звучання, натомість був наповнений експресією, внутрішнім болем і філософією. Мелодичні інтонації часто мають джерела у стародавніх грузинських наспівах, що у поєднанні з електронними фактурами створює ефект духовної трансності, властивої сучасному містичному сприйняттю музики. У його творчості грузинська естрада набуває не лише національного, а й екзистенційного змісту.

Не менш значущою постаттю сучасного етапу є Ніно Катамадзе, чия вокальна манера поєднує джазову свободу з народною мелодичною пластикою. У

її співі особливо відчутний інтонаційний код грузинської пісенності — протяжність фраз, м'якість глісандо, чергування відкритих і прикритих тембрів, що створюють неповторний емоційний простір. Вона розширює уявлення про те, як фольклор може існувати в сучасній естрадній музиці — не як цитата, а як глибинна структура музичного мислення. Катамадзе продовжує традицію внутрішньої медитативності, закладену у грузинському співі, але переносить її в універсальний світовий контекст.

4. *Проведено* підсумки, яким саме чином та посередництвом яких музично-виразових засобів та інших чинників естрадні виконавці кінця ХХ початку ХХІ століття втілювали оригінальні елементи національної грузинської музичної мови. Звідси, варто зазначити, що естрадні колективи та сольні виконавці не лише змогли висвітлити національні вокальні традиції Грузії, а й експонувати їх в модерному, синтезованому вигляді, надаючи ще більш глибокого екзистенційного змісту, а, іноді, навіть, психоделічних станів.

Їхня творчість відображає глибинну потребу зберегти національну ідентичність у світі глобалізованої культури. Через інтонаційно-мелодичну мову, тембр, артикуляцію, використання народних ладів і ритмів формується образ сучасного грузинського співу, що поєднує автентичність і модерність.

Отже, грузинський вокальний фольклор залишається невичерпним джерелом художнього натхнення для сучасних естрадних виконавців. Синтез традиційних елементів і сучасних музичних форм сприяв утворенню унікального естрадного стилю, що зберігає національну автентичність у глобальному музичному контексті. Це яскраво проявляється у творчості провідних виконавців — від ансамблів «Орера» й «Іверія» до сольних - Іраклі Чарквіані та Ніно Катамадзе, які демонструють різні моделі осучаснення народних інтонацій і доводять здатність грузинської музики органічно поєднувати глибину традиції з експериментом.

Грузинська естрада кінця ХХ — початку ХХІ століття утвердилася як важливий чинник збереження культурної спадщини, формування національної

самосвідомості й оновлення музичної мови через інтеграцію фольклорних принципів у сучасний вокальний стиль.

Таким чином, вона постає не лише як форма розваги чи масового мистецтва, а як складна художня система, у якій фольклорна спадщина трансформується у сучасне звукове мислення. Вона засвідчує духовну зрілість нації, її відкритість до нових художніх горизонтів і здатність зберігати власне обличчя у світовому культурному просторі.

Отримані результати дослідження можуть бути використані у подальшому науковому вивченні процесів становлення та розвитку грузинської вокально-естрадної культури, у процесі професійної підготовки співаків, музикознавців і викладачів музичних дисциплін, у створенні навчально-методичних посібників та аналітичних курсів із історії грузинської естради, у формуванні сучасного репертуару вокалістів, а також для популяризації грузинської музичної культури в академічному та концертному середовищах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Александр Джамбакур-Орбеліані (ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანი, «ივერიელების გალობა, სიმღერა და გიგინი» («Голос, спів та гігіні іверійців»). Tsiskari, 1861. 12 p.
2. Аракішвілі, Дмитро Гнатович. *Велика українська енциклопедія: [у 30 т.]* / проф. А. М. Киридон (відп. ред.) та ін. Київ: ДНУ «Енциклопедичне видавництво», 2018—2025.
3. Бабіч Д. Р. Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів: автореф. дис. ... канд. пед. Наук. Київ, 2004. 21 с.

4. Бажан М. Твори в 4-х т.т. Т. 2, Переклади. Київ, 1985.
5. Барановська М. С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ –початку ХХІ ст.: тенденції розвитку. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2013. Вип. 28. С. 5–11.
6. Бекіров У. Р. Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній джазовій композиторській практиці. Докторська дисертація. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. 2023.
7. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ, 2013. С. 223–230.
8. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2018. 219 с.
9. Боднарчук А. Я. Методика формування вокально-виконавських навичок студентів мистецьких спеціальностей засобами естрадної пісні. *Науковий збірник. Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського*. Випуск 3. Одеса, 2020. С. 2. DOI: <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2020-3-3>.
10. ВИА "Иверия" via iveria ვია ივერია 1978. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UcJXz_NFmGw&list=PLFLHJMzmZ_Rez74715d0O6QlFaF8-oHU2&index=4 .
11. ВИА "Орэра" „თბილისური სერენადა“ (*tbilisuri serenada*). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j220KQqP5I&list=RDEMURU8P7vFldwOTjFIT7WkN1w&index=14> .
12. Виткалов С. «Art jazz cooperation» як форма відродження традицій джазового виконавства: культурно-мистецький аспект / С. В. Виткалов // *Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія*. – Вип. 7. – Маріуполь: Друкарня «Новий світ», 2014. – С. 60–65.

13. Вікторова М. В. Естрадний спів як засіб формування вокальних умінь і навичок студентів факультету мистецтв. Навчально-методичний посібник. Кривий Ріг: КДПУ, 2016. 287 с.
14. Вовк Н. Мистецтво співу. 2012. URL: <https://junist.com.ua/images/naukovo-metodychna/MystectvoSpivy.pdf>.
15. Войченко О. М., Шпортько О. В. Дихотомія «джаз та академічна музика»: минуле та сьогодення. *Імідж сучасного педагога*. 2020. № 3 (192). С. 107–110.
16. Габісонія Т. Авторські компетенції усної традиції в грузинській етнічній музиці. *Етномузика*. - 2019. - № 15. - С. 113-127. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/etmuz_2019_15_7 (дата звернення: 11.10.2025)
17. Головкова М. М. Сучасна проблематика дослідження естрадного вокального мистецтва: культурологічний вимір. *Культура і сучасність: альманах*. 2022. № 1. С. 81–86. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4369/Kultura_i_suchasnist_1_2022_DOI-81-86.pdf?sequence=1&isAllowed=y
18. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Вінниця: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. С. 269.
19. Гурамішвілі Д. Давитіані / Переклад з грузинської М. Бажана, вступна стаття О. Барамідзе. Київ-Тбілісі. 1980.
20. Дружинець М. І. Культурно-історичні прогресії напрямів естрадно-музичного мистецтва. *Студії молодих учених*. 2019. С. 246-252.
21. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ, 1999.
22. Какабадзе І. Іраклій Чарквіані проти ПОМО - ПОСТМОДЕРНИЙ БУРЖУАЗНИЙ МАТЕРІАЛІЗМ. – 2010. – URL: <https://shc.stanford.edu/arcade/interventions/irakli-charkviani-against-pomo-postmodern-bourgeois-materialism>
23. Кирчів Р. Ф. Із фольклорних регіонів України: [Нариси й статті]. Р. Ф. Кирчів. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – 251 с.

24. Кушка Я. Методика навчання співу: посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан. 2010. С. 7.
25. Лишук О. «Пливе кача по Тисині»: історія пісні та її роль у формуванні національної пам'яті // Абетка. — 2023. — URL: <https://abetkaua.com/en/plyve-kacha-po-tysyni-swims-the-duckling-on-the-tysa/>
26. Манько С., Михайлюченко О., Іванов В. «Сучасна українська вокальна естрада як засіб трансляції культурної ідентичності» *Науковий журнал «АРТ»* 2023]
27. Оскоменко-Парулава Т. Г. Вплив української народної пісні на творчість грузинського поета Давида Гурамішвілі (1705-1792). «*Young Scientist*». No 8.1 (48.1) August, 2017 с. 47-51.
28. Оскоменко-Парулава Т. Давид Гурамішвілі грузинський поет і український співець. *Слов'янський збірник*, вип. 3, Полтава, 2004. С. 123-132.
29. Совгира Т. І. Феномен «телестрада» у дзеркалі мистецької критики. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(2). С. 198-202. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2014_20\(2\)_51](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2014_20(2)_51).
30. Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка. Ч. 1 Київ, 1990.9. Українські народні ліричні пісні / Упорядник М. Гордійчук, А. Кінько, М. Стельмах. Київ, 1958.
31. Фоломєєва Н. А. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу: методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. С. 44-60.
32. Фоломєєва Н. А. Особливості різних методик голосоутворення та вокальних прийомів, які вико ристовуються в процесі фахової підготовки у ННІ культури і мистецтв. *Архіваріус*. Київ: Serenity-Group. 2016. № 9 (13). С. 44-50.
33. Хоменко А. Б. Коробка В. І., Крутько Н. В., Курсон В. М. Постановка голосу. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних

закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя. 2011. С. 21.

34. Хундадзе Н. Миргородські ночі / Переклад О. Мушкудіані. Київ, 1980.
35. Чібалашвілі А. Грузинське та українське багатоголосся. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2007. Вип. 4. С. 386-391. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr_2007_4_19 .
36. AMIVSET DZMEBO IVERIA BESARION ZAKARIADZE 2012WELI. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FTAb44RV9c&list=PLFLHJMzmZ_Rez74715d0O6QIFaF8-oHU2&index=3 .
37. Araqishvili D. Description and measurement of folk musical instruments of Georgia, Tb., 1940.
38. Araqishvili D. Kartuli erovnuli ertkhmovani sagaloblebi (Georgian traditional one-part songs). For schools of Tbilisi and Kutaisi provinces. (1905). Publication of the society for extending of reading and writing #73. Tbilisi: A. Kutateladze's fast-printing (in Georgian).
39. Araqishvili D. Racha folk songs, Tb., 1950.
40. Arakishvili D. Review of folk songs of Eastern Georgia, Tb., 1948.
41. Araqishvili D. Svanuri khalkhuri simgherebi (Svan folk songs). (1950). Tbilisi: khelovneba (in Georgian).
42. Bithell C. Georgian Polyphony and its Journeys from National Revival to Global Heritage. In *The Oxford Handbook of Music Revival*. New York: Oxford University Press, 2014, pp. 573-597
43. Didgori Ensemble. (2003). Grdzeli Ghighini. URL: <https://www.reverbNation.com/didgori/song/11250336-grdzeli-ghighini> (дата звернення: 12.10.2025)
44. Gabisonia T. «A Song Dies When Young People Forget It». Interview with Anzor Erkomaishvili. *Bulletin of the International Research Centre for Traditional Polyphony* 6. Tbilisi: V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, 2007. pp. 27–31.
45. Garaqanidze E. *Thoughts on performance/interpretation/presentation of Georgian folk songs*) Magazine “Sabchota Khelovneba”, 1985, № 1: с. 72–83.

46. Georgian National Book Center. URL: <http://book.gov.ge/en/author/charkviani-irakli/28>
47. Georgian National Songs. URL: https://georgiavoyage.ge/georgian-national-songs/?utm_source (дата звернення: 12.10.2025)
48. Gogotishvili V. On the polyphonous Gurian song (პოლიფონიური გურული სიმღერის სხასხებლობა). *Kartuli musikis polifoniis sakitkhebi*. 1988. P. 77-99.
49. Irakli Carkviani – Menatreba. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B0jTcDrvYco&list=PPSV> .
50. Iveria - Ori JUJA. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BjoPTEfAMak&list=RDEMm7liQpXiu_Fw09CLzuXa0A&index=2 .
51. IVERIA (ჩხიკვათა ქორწილი) 1. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-oeBFhMMj3w&list=PLFLHJMzmZ_Rez74715d006QIFaF8-oHU2&index=9 .
52. Kokhreidze M. რობერტ ბარდიმაშვილის «ორერა» (გრუზ.) *PERSONA GRATA*. 2020-11-16.
53. Kuzmich A. Traditional Polyphony Outside of the Homeland: A Comparison of Georgian and Ukrainian Cultural Expressions. In: *Georgian Traditional Polyphony: Modern Trends and Perspectives of Development*. Edited by Rusudan Tsurtsunia & Joseph Jordania. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony / Ministry of Culture, Sports, and Youth of Georgia, 2022. pp. 190-199. URL: <https://geofolk.ge/admin/uploads/EI%20Books/Modern-Trends-and-Perspectives.pdf> (дата звернення: 13.10.2025)
54. «Lashkruli» — Song of the Georgian War of Independence. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_RBZ_OPvwMo (дата звернення: 13.10.2025)
55. Machabeli D. «Kartvelta Zneoba» *Tsiskari*, №5 1864, 49–73.

56. Mazierska E. Polish Estrada Music: Organisation, Stars and Representation» Routledge, 2023.
57. Mignolo, Walter D. The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options. Duke University Press, 2011.
58. Məmmədəliyeva T. V. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında cazharmoniyası. Sənətsünaslıq namizədi alimlik dərəcəsinə almaq üçün dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı, 2007. 24 p.
59. Nino Katamadze & Insight - Once In The Street. URL: https://www.youtube.com/watch?v=boENcIgbX4o&list=RDboENcIgbX4o&start_radio=1 .
60. Old fashion radio URL: <https://ofr.fm/nino-katamadze-dzhaz-e-to-otvet-na-vse-voprosy/>
61. ORERA TBILISO. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8De9k_EVUFc .
62. Orera — Suliko (2006). URL: https://www.youtube.com/watch?v=yLyYDIzp5Z0&list=RDyLyYDIzp5Z0&start_radio=1 \
63. Paliashvili Z. „სვანური ხალხური სიმღერები“ (*Svanuri khalkhuri simgherebi*, «Сванські народні пісні») Tbilisi, 1925.
64. Shanidze A. *Kartuli khalkhuri poezi – khevsuruli*. 1931.
65. Sharikadze, N., Sigua, M., & Schmelz, P. J. (2024). Throwing off the Russian Lenses from Soviet Music: The Colonization and Decolonization of Georgian and Ukrainian Music. *Journal of the American Musicological Society*, 77(2). P. 389-445.
66. Sonevitsky M. “Musical Evolution and the Other: From State-Sponsored Musical Evolutionism in the USSR to Post-Soviet Crimean Tatar Indigenous Music.” *Ethnomusicology* 66, no. 1, 2022. P. 51–80.
67. The Untold Story of How “Chakrulo” Ended Up in Space. *Georgianjournal*. 25 Sep, 2014. URL: https://georgianjournal.ge/discover-georgia/28321-the-untold-story-of-how-chakrulo-ended-up-in-space.html?utm_source

68. Tsurtsunia R. «Georgian Multipart Singing and National Identity». In *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*, edited by Rusudan Tsurtsunia and Joseph Jordania. New York: Nova Science Publishers, 2010. pp. 257–267.
69. UNESCO. «Safeguarding and Promotion of Georgian Traditional Polyphony». Intangible Heritage Section, UNESCO. 2008. URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00008>
70. Voyager's Golden Record - Tchakrulo - Choir – Georgia. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bV85zrndvdY> .

ДОДАТОК



Приклад 1. Етнографічна карта Грузії

Eight (octave) diatonic

Fifths diatonic

Fourth diatonic

The image displays three musical staves, each showing a diatonic scale in treble clef. The first staff is labeled 'Eight (octave) diatonic' and shows a scale from C4 to C5. The second staff is labeled 'Fifths diatonic' and shows a scale from C4 to G4. The third staff is labeled 'Fourth diatonic' and shows a scale from C4 to F4.

Приклад 2. Діатонічна квінтова та квартова гами

Grave

mra-val-z'a-mi er, mra-val-z'a-mi er, mra-val-z'a-mi er, mra-val-z'a-mi er,

Приклад 3. Кутаїський мравалжамиер (пісня з добрими побажаннями з Кутаїсі, другого за величиною міста Грузії)

Krimanchuli

Mtkmeli

Bani

8

15

21

Приклад 4. Аділа. Гурійське тріо (перша половина)

Maestoso $\text{♩} = 84$

z'a - mta da ts'e - lta xel - mts'i - p'e - bi - ta g'mert -

mta - vro - bi - sa she - mo - k'me - do, u - p'a - lo. sa - mgva - mo - vne - bit

di - de - bu - lo, k'e - bu - lo, er - ta sa - ta - khva - i - a - nis - tse - mu - lo.

a - tsxo - vnen k'mnil - ni shen - ni, a - ts' tsa mo - ts'e - vni - li. da

sa - ba - msa mo - su - li - sa - i - a, *rit.* z'a - mi - sa mo - k' tse - vi - sa - sa

Приклад 5. Жамта да Целта. Західногрузинська церковна пісня

$\text{♩} = 80$ **Спокійно**

Пли - ве ка - ча по Ти - си - ні,

Пли - ве ка - ча по Ти - си - ні, мам - ко мо - я,

не лай ме - ні, Мам - ко мо - я, не лай ме - ні.

Приклад 6. Українська народна пісня «Пливе кача по Тисині»

ჩაკრულო
(ქართლ-კახური)

ქართული ფოლკლორი
მისა ჟილავის, ივანე მჭედლოშვილის
და ბანების შესრულებით.
საგარეო, 1936 წ.

♩ = 60

პა - ის ხი - დის თავს შვე - კრათ პი - რო - ბა

ჩვენ გაგ - ხედეთ ღვიძ - ლი ძმა - ნი - ა,

ჩა - ვებ - ივთ შუბ - რან ბა - ტონ - ხა

თავს და - ვან - ვრო - თო ბა - ნი - ა.

ა - რუ ლა - ლო ა - ბა პა თ

ა - რუ ლა - ლო ა - ბა ა - ბა ა

ხი-დის თავს შვე-კრათ პი-რო - ბა ჩვენ გაგხედეთ ღვიძ-ლი ძმა-ნი - ა,

ხი-დის თავს შვე-კრათ პი-რო - ბა ჩვენ გაგხედეთ ღვიძ-ლი ძმა-ნი - ა,

Приклад 7. Грузинська поліфонічна пісня «Chakrulo»

Бадоро

Вже ве-гір ве-го-рі-є, пов-стан-ське сер-це б'є, а лен-та на-бо-ї по-ш-но по-да-є. Ах, лен-та за лен-то-ю-на-бо-ї по-да-вай, У-кра-їн-ський пов-стан-зе, в бо-ю не від-сту-пай. Ах, -!-ю не від-сту-пай.

Приклад 8. Українська пісня «Лента за лентою»

Maestoso $\text{♩} = 70$

A - ru - la - lo hai - da har - nu - na - no, ha - ra - la - li, ha - ri ha - ra - lo,
 har - nu - na - no, hai - da har - nu - na - no, ts'as - vla jobs ts'ar - ma - va - li - sa,
 har - nu - na - no, hai - da har - nu - na - no, ts'as - vla jobs ts'ar - ma - va - li - sa,
 kots - na jobs tet - ri k'a - li sa, cha - xvev - na shav - gvre - ma - ni - sa,

Приклад 9. Гарекахური «Lashkruli»

ПІСНЯ ПРО ТБІЛІСІ

The image displays a musical score for a piece titled "Song about Tbilisi". The score is arranged in five systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 7/8. The first system includes a dynamic marking of *p* and the word "Голос" (Voice) above the vocal staff. The piano accompaniment features a steady, rhythmic accompaniment with chords and single notes. The vocal line consists of a series of eighth and quarter notes, with some phrases spanning across bar lines. The second system shows a more complex piano accompaniment with a prominent melodic line in the right hand. The third system continues the vocal and piano parts. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifth system concludes the piece with a final vocal phrase and piano accompaniment.

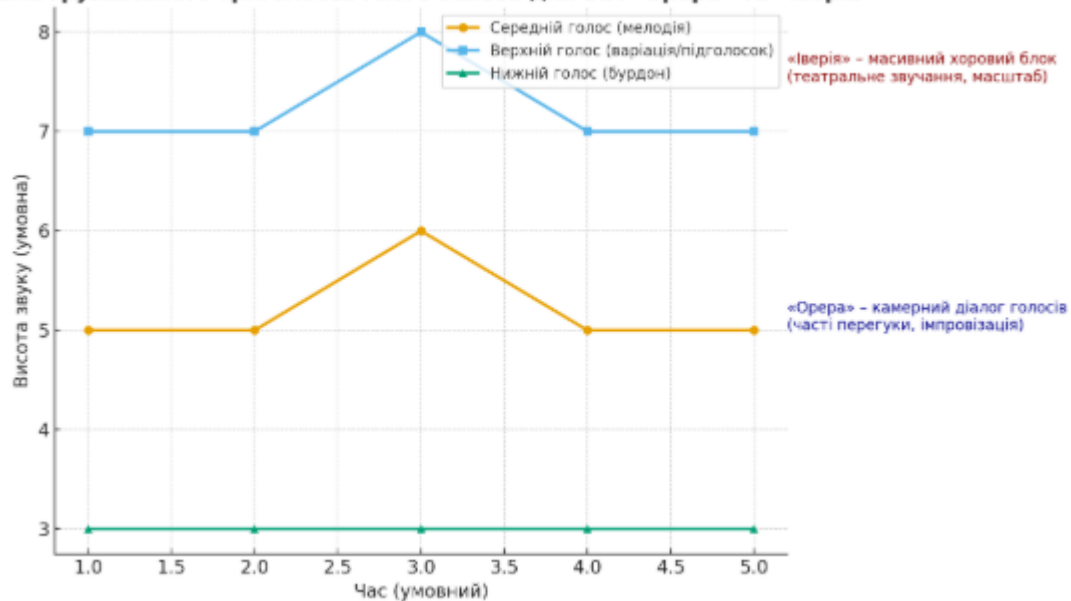
Приклад 10. «Пісня про Тбілісі» або «Тбіліська серенада»

Sa-kva-rlis-sa-plavs ve - dze - bdi, ver vna-khe da-kar - gu - li - ko.

5
gu - la - mo - skvni - li vti - ro - di, shen-xom a - ra khar su - li - ko.

Приклад 11. Суліко. Міська пісня про кохання

Схема грузинського триголосся і його основа для ВІА «Орера» та «Іверія»



Приклад 12. Схема грузинського триголосся для ВІА «Орера» та «Іверія»

