

მუჭაჭირი ლაზების, კლარჯებისა და აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი 2023 წლის ექსპედიციის მასალების მიხედვით (სოციოკულტურული სივრცე და ხალხური შემოქმედება)

გიორგი კრავეიშვილი, ხათუნა დამიძე

საკვანძო სიტყვები: მრავალხმიანობა, საკრავები, ცეკვა, ფერხული, ქორეოგრაფია, ფოლკლორი, მრავალხმიანობა, ხორონი/ჰორონი, მუჭაჭირი, აფხაზური, კლარჯული, ლაზური, საცეკვაო დიალექტი

ექსპედიციის მიზანი იყო ჰენდეკში, გუმუშოვასში, აქიაზში, საფანჯაში, დუზჯესა და აქჩაკოჯაში ისტორიული კლარჯეთიდან, ლაზეთიდან და აფხაზეთიდან 110-160 წლის წინ მუჭაჭირად ქცეულთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ნიმუშების ფიქსირება და შედარება ისტორიულ კლარჯეთში, აფხაზეთსა და ლაზეთში გავრცელებულ ნიმუშებთან, როგორც მიგრირებულთა სოციოკულტურული სივრცე, როგორც ტრანსფორმირდა ფოლკლორული ნიმუშები, რა ფაქტორებმა განაპირობა და განსაზღვრა მათი სახეცვლა/გაქრობა და რა ადგილი უჭირავს ამ პროცესში სოციალურ სივრცეს. ძალზე რთულია მუჭაჭირთა ხალხური შემოქმედების შემოფარგვლა და განსაზღვრა, რადგან მათ მიგრაციის ხანგრძლივ პროცესში რამდენიმე ადგილმდებარეობა გამოიცვალეს, სანამ თურქეთის სიღრმეში აღმოჩნდებოდნენ და ერთმანეთის მეზობლად დასახლდებოდნენ. საქსპედიციო კვლევა განხორციელდა „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-11362), 2023 წლის 28 ივლისიდან 29 აგვისტოს ჩათვლით.

ექსპედიციის პროცესში ინფორმაციის წყაროს ძირითადად ხანშესული და მოხუცი ეთნოფორები წარმოადგენდნენ, თუმცა, 50 წლის მამაკაცებსა და ქალებს ჯერ კიდევ ახსოვდათ თავიანთი ფოლკლორული შემოქმედება, განსხვავებით ახალგაზრდებისაგან, რომელთა შესახებ მშობლები ამბობენ, რომ თურქებთან ასიმილაციის პროცესი აქტიურია და მათ წინაპართა არც ენა იციან და არც ძველი ფოლკლორული შემოქმედება.¹

საგანგებოდ აღსანიშნავია, რომ ძველი სიმღერები და ცეკვები ყველა ეთნიკურ ჯგუფში როგორც ძველად სრულდებოდა, მუსტად იგივეა დღესდღეობითაც, მათ, საქართველოს ქართული სიმღერისა და ცეკვებისაგან განსხვავებით, გასცენურებისა და სა-

ხეცვლის პროცესი არ გაუვლიათ. ამდენად, ქორწილებში შესრულებული „ხორონები/ჰორონები“ ფოლკლორული ნიმუშის ავთენტურ ვარიანტებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

აფხაზ მუჭაჭირთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი

ექსპედიციის ფარგლებში ვეწვიეთ ჰენდეკის, აქიაზის, გუმუშოვას და დუზჯეს აფხაზურ სოფლებს. აფხაზების ნაწილი გულისხმიერებით გვეკიდებოდა, მაგრამ ძალიან ცოტა სიმღერა ახსოვდათ. ამიტომ, აფხაზურ ფოლკლორზე მსჯელობისას მუსიკალურ ნაწილში იძულებული ვართ, ჩვენ მიერ ჩაწერილ მასალასთან ერთად, დავეყრდნოთ ინტერნეტში გან-

1 ექსპედიციაში ჩვენთან ერთად ასევე გახლდათ თამაზ კრავეიშვილი, პროექტის კოორდინატორი - რომელიც კამერით და ფოტოაპარატით აფიქსირებდა სიმღერებსა და ცეკვებს და წევდა მის ტექნიკურ მომსახურებას.

თავსებულ ნიმუშებს. გადაჭრით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თურქეთის აფხაზების მუსიკალურ ფოლკლორში, საქართველოს აფხაზურისგან განსხვავებით, არ შეიმჩნევა ქართული შრეები, სამაგიეროდ, მათი სიმღერა (მათ შორის ვოკალური და ინსტრუმენტული მრავალხმიანობა) ძალიან ჰგავს ჩერქეზულს. არც ეს უნდა იყოს გასაკვირი, რადგან დღევანდელ აფხაზებსა და ჩერქეზებს მჭიდრო ურთიერთობა აქვთ, მით უმეტეს, რომ თურქეთში, აფხაზურთან ერთად, არაერთი ჩერქეზული სოფელი არსებობს. ამიტომაც აფხაზების მუსიკალურ ფოლკლორს თავისუფლად შეგვიძლია აფხაზურ-ჩერქეზული ვუწოდოთ.

რაც შეეხება საკრავიერ მუსიკას: თუკი საქართველოს აფხაზებში ძირითადი საკრავი ხემიანი ორსიმინი აფხარცა და ჩასაბერი აჭარპანი იყო, თურქეთის აფხაზების ინსტრუმენტულ მუსიკას დღემდე მხოლოდ აკორდეონი და ხის ჯახებით (თაჭთა) ძელზე დაკვრა შეადგენს.

იმასთან შედარებით, თუ რაოდენ მდიდარი აფხაზური ქორეოგრაფიული ფოლკლორი გავგაჩინია აფხაზეთში, მუჰაჯირებთან თვალშისაცემი სიმწირე შეინიშნება. აფხაზი მუჰაჯირების გადმოცემით, მათ რაც ჰქონდათ, ყველაფერი შეინარჩუნეს. თუმცა, იმ საცეკვაო ნიმუშების ჩამოთვლისას - „აბასტა“, „შარათინი“, „აიბარკრა შარათინი“, „ლაღზინი“ და ასე შემდეგ. მხოლოდ ფერხული „ოუ, რაშა“ აღმოჩნდა მათთვის ნაცნობი და შემონახული. აფხაზები, რომლებიც თვალყურს ადევნებენ საქართველოს აფხაზურ ფოლკლორს, ამბობენ, რომ მათი და საქართველოს აფხაზების შემოქმედება ერთმანეთს არ ჰგავს. მიუხედავად იმისა, რომ აფხაზები დიდი ხნის განმავლობაში ინარჩუნებდნენ ეთნოგემიას, რაც მათი ავტოქტონური სივრციდან შერჩენილი კულტურის სიმყარის გარანტია უნდა ყოფილიყო, უდიდესი ნაწილი მაინც დაკარგეს. მუჰაჯირული შემოქმედებიდან კი გამოიკვეთა: 1. ქალთა და მამაკაცთა ფერხული „ოუ, რაშა“; 2. ქალ-ვაჟის წყვილად საცეკვი „აფსუა ქოშარა“; 3. „ნარინა“ რამდენიმე ვარიანტით - ორი საფერხულო და ორი დუეტური. აქვე უნდა ითქვას, რომ აფხაზური საცეკვაო შემოქმედების შესახებ ქართველებმაც მნიშვნელოვანი ინფორმაცია მოგვაწოდეს, რადგან ისინიც ასრულებდნენ აფხაზურ ცეკვებს ან ესწრებოდნენ მათ საზემო თავყრილობებს.

კლარჯ მუჰაჯირთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი

ისეთ ეკლექტურ სივრცეში, როგორშიც საქართველოდან გადასახლებულები მოექცნენ, ხალხური შემოქმედების ურთიერთგავლენის გარეშე კულტურული პროცესები ვერ განვითარდებოდა, მათ ერთმანეთი შეავსეს. მოპოვებულ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებზე დაყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ კლარჯების შემოქმედება მეტად რიცხვმრავალ და ფერადოვან პალიტრას გამოსახავს. საცეკვაო ტერმინებიდან კლარჯებში „ფერხული“ და „ფერხულობა“ იყო მიღებული - „წყვილად ქალები, კაცები ან ქალი და მამაკაცი არ ცეკვავდა, მხოლოდ ფერხულები გვქონდა“.

ძველად ფერხულები მხოლოდ ვოკალური აკომპანემენტით სრულდებოდა. თუ მელოდიური ვოკალური აკომპანემენტი ახლდა ფერხულს, ამგვარი ნიმუშები წყნარი, მშვიდი შესრულებით ხასიათდებოდა. დინამიკურ, ქმედით ფერხულებს კი ჰყავდა ორი მთავარი „პერსონაჟი“ - „ჩამომთვლელი“ და „ყუმანდაჯი“. „ჩამომთვლელი“ საფერხულო ტექსტს რეჩიტატივით ამბობდა, ფერხული კი გლოსოლალიით - „ო, ჰოი“-ს ან „ვაი, ჰაი, ჰაი“-ს პასუხობდა. თავად ფერხული კი, „ყუმანდაჯის“ შეძახილით იმართებოდა, რადგან ინსტრუმენტის გარეშე რიტმის დაცვა და მოძრაობის სინქრონულობის მიღწევა შეუძლებელი იქნებოდა, ამიტომ რიტმული შეძახილი აყალიბებდა ცეკვის მეტრო-რიტმულ სტრუქტურას.

ყველა ფერხულს ადრე ქართული ტექსტი ჰქონდა. თუ ტექსტი თურქულით შეიცვლებოდა, გლოსოლალიები უცვლელი რჩებოდა. მუსიკალური და საცეკვაო შემოქმედების დეფინიციის ასპექტში გამოისახა ენობრივი ფაქტორი, როგორც უძძლავრესი ელემენტი ფოლკლორული ნიმუშის კუთვნილების განსაზღვრისა და შემონახვის თვალსაზრისით. ტექსტში განსაკუთრებული როლი შეასრულა გლოსოლალიებმა, რადგან იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ქართულ, ლაზურ თუ აფხაზურ ტექსტს თურქული ჩაენაცვლა, გლოსოლალია თარგმანს არ დაეცემდებარა და უცვლელი დარჩა. სწორედ მათი დამსახურებით ჩვენთვისაც მარტივად ამოსაცნობი გახდა საფერხულო ნიმუშის კუთვნილება, „ვაი, ჰაი, ჰაი“, „ო, ჰოი“, „ნანაიდა“, „ნარიდანა რიდანა“, „ნანი და ნანი“ - ქართული ტექსტებისათვისაა დამახასიათებელი.

ლი, „ნარინა“, „ოუ, რაშა“ - აფხაზურისათვის. ლაზური ტექსტები კი ქართულ გლოსოლოგიებს შეიცავს.

იგივე უნდა ითქვას მუსიკალურ მხარეზეც. ხშირად ერთსა და იმავე მელოდიაზე სრულდებოდა ქართული, ლაზური და თურქულენოვანი ტექსტებიც. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ამ ნიმუშების მელოდია თუ მრავალხმიანობის ტიპი იყო ყოველთვის ერთნაირი და მეტ-ნაკლებად ერთიანი ქართულ მუსიკალურ ფუძე ენასთან მიმართებით.

ფერხულთა უმეტესობა მარჯვნივ, საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობდა, ზოგი ფერხული კი მარცხნივ მბრუნავიც ვნახეთ. ფერხულებს - „ო, ჰოი“-სა და „ვაი, ჰაი, ჰაი“-ს ახასიათებს როგორც მარჯვნივ, ისე მარცხნივ მსვლელობა თავად ფერხულის მოძრაობისას.

ძირითადად, ფერხული წრეზე დგება და იწყებს მოძრაობას. აქ წრიული ფერხულებია, სწორხაზოვანი ან რკალური სტრუქტურის ფერხულები არ ჩანს. ცეკვავენ „ასკერობიდან“ - ჯარიდან დაბრუნების დროს, ქორწილში, ბაირამებზე - ყურბან ბაირამზე, რემეზან ბაირამზე, ხიდირელების (შელნიგობა) დროს. „ყველამ იცოდა, ყველა იფერხულებდა, ძველად სხვებიც გაერეოდნენ, თურქებიც. აბაგებმა ჩვენი ფერხულობა არ იცოდა“ - გვითხრა ეთნოფორმა.

აღრე ქალები და კაცები ერთად იფერხულებდნენ, „ერთმანეთში გარეულები იყვნენ“, რაც სირცხვილად არ ითვლებოდა. პარასკევს დაიწყებდნენ და სამი დღის განმავლობაში ქორწილებში ცეკვავენ, ზოგჯერ მოწვეული ჰემშინები (გამუსულმანებული სომხები) თულუმს (ჭიბონს) უკრავდნენ. მოგვიანებით ერთად აღარ ფერხულობდნენ, მხოლოდ მაშინ, თუ ერთმანეთს ახლოს იცნობდნენ.

წმინდა ქართული საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშებიდან კლარჯულ ნაწილში გამოიკვეთა: „ჯილველო“, „ჟუჟუნელა“, „ნარიდანა რიდანა“, „გელინი“, „ო, ჰოი“, „ვაი, ჰაი ჰაი“, „ლორის კუკული² იავნანი“.

კლარჯული სიმღერებისთვის დამახასიათებელია ერთ და ორხმიანობა, მხოლოდ კლარჯული ორხმიანობა განსხვავდება ზოგადქართული ორხმიანი სიმღერებისგან პარალელური სეკუნდების სიტარბით.

ორხმიანი კლარჯული სეკუნდური სიმღერები მართლაც ჰგავს რა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, უმეტესად კი ბალკანეთში, ლიტვასა და ლატვიაში გავრცელებულ ორხმიან სიმღერებს,³ კლარჯულ სიმღერას მაინც ქართული სიმღერის გაერთიანების გზაზე დამდგარ ნიმუშებად ვთვლით.⁴

ლაზ მუჰაჯირთა

მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი

პონტოს რეგიონი, რომლის, ფაქტობრივად, ნახევარი ლაზეთს (თურქულად „ლაზისტანი“) ეჭირა და ძველი ბიზანტიის ბერძნულ ეთნოსთან ერთად ავტოქთონურ მოსახლეობას წარმოადგენდა, წმინდა ლაზურის გარდა, ქმნიდა „ყარადენიზულ“ ანუ „შავიზღვისპირულ“ ფოლკლორულ შემოქმედებას. მოგვიანებით შავი ზღვის სამხრეთი სანაპირო ეთნიკურად მეტად ეკლექტურ რეგიონად ჩამოყალიბდა ბერძნების, ქართველების (ლაზების), შემდგომ თურქების, სომხების, ჰემშინების (გამუსულმანებული სომხების), ქურთებისა და სხვა შედარებით მცირე ეთნიკური ჯგუფების შემადგენლობით.

როგორც ექსპედიციამ აჩვენა, ისტორიულ ლაზეთში გავრცელებული ნიმუშების ნაწილი დავიწყებულია. მაგალითად, ქორწილის სუფრაზე სურსათ-სანოვავის მოსათხოვი სიმღერა „თირამოლა“/ „ჰეიამოლა“ მუჰაჯირ ლაზებში არ არის გავრცელებული. სიმღერა „ვაჰაჰაი“ კი, რომელიც იცოდა როგორც ბორჩხა-ხოფა-არქაბის ხეობებში (ისტორიული ლაზეთი), ისე საფანჯას და აქჩაკოჯას მუჰაჯირ ლაზებში, დუბჯეში აჭარელთა და აფხაზთა მუსიკალური ფოლკლორის ნაწილად თვლიან. დუბჯეს გარშემო აჭარული და აფხაზური სოფლები ლაზურ სოფლებთან ახლოს არის და ამ ხალხს ერთმანეთთან მჭიდრო ურთიერთობა აქვს. მუჰაჯირ ლაზებში ასევე დაკარგულია გუდასა (ჭიბონი) და ქამანჩაზე დაკვრის ტრადიცია - მხოლოდ საფანჯელ ლაზებს ახსოვთ უფროსი თაობის მექამანჩეები, რომლებიც ამ საკრავს იყენებდნენ როგორც ცეკვის, ისე სიმღერის

2 ჩოხარაძე, ფალავა, ფარტენაძე, მარადიდი, 2020, გვ. 933. კუკული - კვირტი, ზემოთ წარმოდგენილ ტექსტში ტერმინს „შვილის“ მნიშვნელობა აქვს: „ლორის კუკული“ - ლორის შვილი.

3 კრავიშვილი, შესწავლის, 2020, გვ. 141-142.

4 იქვე, გვ. 136-142.

თანხლებად. სამწუხაროდ, ლაზურის მცოდნე დამკვერელები უკვე გარდაცვლილები არიან და არც მათი ჩანაწერებია ნაპოვნი. დღევანდელმა მექამანჩეებმა კი არც ენა და არც ძველი ლაზური სიმღერა იციან და საკრავზე ტრაპიზონ-გირესუნის სიმღერებს ასრულებენ. სამაგიეროდ, შემოგვრჩა საკრავების გარეშე შესასრულებელი ლაზური სიმღერები. ასეთ ნიმუშებში ყველა ის მუსიკალური კომპონენტი დაცული (მელოდია, ფარული მრავალხმიანობა და ასე შემდეგ), რომელიც დამახასიათებელია ისტორიული ლაზეთის მკვიდრთა სიმღერებისთვის. სამწუხაროა, რომ უძველესი მრავალხმიანი სასიმღერო კულტურა, თუნდაც ნარჩენების სახით, მუჭაჯირებმაც ვერ შემოინახეს.

ჩვენ მიერ კლარჯებისა და აფხაზებისაგან მოპოვებული საექსპედიციო მასალისაგან განსხვავებით, რომელშიც ფოლკლორული ნიმუშებისა და ზოგადად ხალხური შემოქმედების განსაზღვრა სირთულეს არ წარმოადგენდა, ლაზური ნაწილი საკმაოდ რთული აღმოჩნდა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოს ლაზეთში დაცული ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების ნიმუშები თურქეთში მცხოვრებს ლაზებს არ ეცნოთ. თუმცა, ლაზურ საცეკვაო შემოქმედებაში დაფიქსირდა ის კომპოზიციებიც, რასაც ქართველები (კლარჯები) ქართულ ენაზე წარმოადგენ-

დნენ, იმ განსხვავებით, რომ ლაზები მათ ლაზურად ასრულებდნენ, მაგალითად: „ჯიღველო“, „გელინი“, „ვაჰაჰაი“, „ჩუქუ, ჩუქუ ვაჰაჰი“, „ოი და ნანი, ოი და ნანი“ როგორც მუსიკალურად, ასევე ქორეოგრაფიული სტრუქტურის თვალსაზრისით ანალოგიურია. ლაზები ცეკვას ხორონ/ჰორონს უწოდებენ და გავრცელებულია, როგორც მრგვალი, ასევე ნახევარწრიული ფერხულები.

ლაზთა „შავიზღვისპირული“ შემოქმედებიდან კი სრულდება: „კასაბ⁵ ოინი“, „დიკ ოინი“, „სალმა ბასმა“,⁶ „უჩ აიაქი“ (სამი ფეხი), ართვინული, რიზესა და ხოფის ხორონები.

ამგვარად, უნდა ითქვას, რომ მუჭაჯირულმა ფოლკლორულმა შემოქმედებამ საკმაოდ ფართო დიაპაზონი და საინტერესო ასპექტები გამოკვეთა. მიუხედავად განსხვავებულ სოციალურ სივრცეში განაცვლებისა და ეკლექტური ეთნოკულტურული გავლენებისა, წარმოდგენილი მუსიკალური და საცეკვაო შემოქმედება, ფოლკლორული ტრადიციები ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული კულტურული მეგვიდრეობის უცილობელი ნაწილია, რომელიც ჩვენმა თურქმა თანამემამულეებმა შემოინახეს. ყოველივე ჩვენ მიერ აღმოჩენილ/დაფიქსირებული გაამდიდრებს და მეტად მრავალფეროვანს გახდის ქართულ დიალექტურ საცეკვაო შემოქმედებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კოკელაძე გ., ჭანური სიმღერები - ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიიდან - სანოტო რვეული, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი #1370, 1936.
- კრავიშვილი გ., საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები, თბ., 2020.
- ორბელიანი ს.-ს., სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, რედაქტორი იორდანიშვილი ს., თბ., 1949.
- ფალავა მ., ცინცაძე მ., ბარამიძე მ., კლარჯეთი, ბათ., 2016.
- ჩოხარაძე მ., ფალავა მ., ფარტენაძე ნ., მარადიდი, ბათ., 2020.

5 ფალავა, ცინცაძე, ბარამიძე, კლარჯეთი, 2016, გვ. 172. „Kasaba“ (ქასაბა), - „დაბის“ ბადალი სიტყვა თურქულში (ასეც გვითხრა ერთმა ეთნოფორმა, „კასაბ ოინს“ ქალაქში ცეკვავენო).

6 „ბასტი, როკვაი არს ფერხის ცემითა“ - ორბელიანი, სიტყვის, 1949, გვ. 46.

FOLK MUSIC AND CHOREOGRAPHY OF THE MUHAJIR LAZES, KLARJETIANS AND ABKHAZIANS BASED ON 2023 EXPEDITION MATERIALS

(Sociocultural Space and Folk Art)

Giorgi Kraveishvili, Khatuna Damchidze

Keywords: *polyphony, instruments, dance, round dance, choreography, folklore, instrument, polyphony, khoron/horon, muhajir, Abkhazian, Klarjetian, Laz, dance dialect*

Our expedition aimed at recording musical and choreographic examples performed by those who became muhajirs from historical Klarjeti, Lazeti and Abkhazia in Hendek, Gümüşova, Akyazi, Sapanca, Duzce and Akcakoca 110-160 years ago, also to juxtapose them with examples found in historical Klarjeti, Abkhazia and Lazeti, to portray the sociocultural environment of migrants, the ways folklore examples have transformed, factors causing and determining their change/disappearance and the role of social spaces is in this process.

It is very difficult to outline the border and define the folk art of the Muhajirs, since in a long process of migration they changed several places before ending up in the territory of Turkey and settling next to each other.

During the expedition, the source of information was mainly elderly ethnic representatives, although 50 year-old men and women still remembered their folk art, unlike young people, about whom their parents say that the process of assimilation with the Turks is active, and they do not know either their ancestors' language or ancient folk art.

Notably, today all ethnic groups perform old songs and dances exactly as they did in the past, unlike Georgian songs and dances of Georgia, they did not go through the process of adjusting to the stage and modification. Thus, the examples of Khoron/Horon performed at weddings can be considered authentic variants.

Folk Music and choreography of Abkhazian muhajirs

As part of the expedition, we visited Abkhazian villages in Hendek, Akyazi, Gümüşova, and Duzce municipalities. Some Abkhazians treated us kindly, but they remembered very few songs. Thus, when discussing

Abkhazian folklore, in the musical part, along with the material recorded by us, we have to rely on the examples on the Internet. We can decidedly say that there are no Georgian layers in the folk music of the Abkhazians of Turkey, unlike the Abkhazians of Georgia, but their song (including vocal and instrumental polyphony) is very similar to Circassian. This should not come as a surprise either, since today's Abkhazians and Circassians have close connections, all the more that along with the Abkhazian, there are also many Circassian villages in Turkey. Thus, we can easily refer to Abkhazian folk music as Abkhazian-Circassian.

As for the instrumental music, if for the Abkhazians of Georgia main instruments were bowed two-string *aphartsa* and wind-blown *acharpan*, instrumental music of the Abkhazians of Turkey still includes only the accordion and playing on a log with wooden sticks (*tah-ta*).

Compared to the rich Abkhazian folk choreography in Abkhazia, its scantiness among the Muhajirs is striking. According to the Abkhazian muhajirs, they have

preserved everything they had. However, when listing the dance examples Abasta, Sharatin, Aibarkra Sharatin, Lalzin etc., only the round dance Ou, Rasha turned out to be familiar for them and preserved.

Abkhazians keeping an eye on Georgia's Abkhazian folklore say that their creativity and the creativity of the Abkhazians in Georgia are not similar. Even though they maintain ethnic homogeneity for a long time, supposedly the key to the steadiness of the culture preserved in their autochthonous space, they still lost most of it. Of the muhajirs' creativity the following were distinguished: 1. Female-male round dance Ou, Rasha, 2. *Apsua Koshara* performed by a male-female couple, 3. *Narina* with two round-dance and two duet variants. Georgians also provided us with important information on Abkhazian dance creativity, since they also performed Abkhazian dances or attended their ceremonial gatherings.

Folk Music and choreography of the Klarjetian muhajirs

In the eclectic space in which refugees from Georgia found themselves, cultural processes could not develop without mutual influence of folk art—they complemented each other. Basing on the obtained choreographic examples, it can be said that the creativity of the Klarjetians reveals a very diverse and colorful palette. The dance terms *perkhuli* and *perkuloba* are common among the Klarjetians: "Women and men, never danced in pairs, we only had round dances."

In the past, round dances were performed only to vocal accompaniment. A round dance with vocal accompaniment was characterized by quiet, calm performance. Dynamic round dances had two main characters: *chamomtvleli* and *qumandaji*. *Chamomtvleli* recited recitative round-dance lyrics, and the round dance responded with glossolalia *Oh, hoy* or *Vai, hai, hai*. Round dance itself was conducted by the exclamations of *qumandaji*, as it would be impossible to maintain the rhythm and achieve synchrony of movement without an instrument. Therefore, rhythmic exclamations formed meter-rhythmic structure of a dance.

All round dances had Georgian texts in the past. Even when replaced with Turkish verses, the glossolalia remained unchanged. In the definition aspect of music and dance art, the linguistic factor turned out to be the most powerful element for preserving a folk example and defining its belonging. Glossolalia played a special role in the text, since even when Georgian, Laz or Abkhazian text was replaced with Turkish, the glossolalia were not subjected to translation and remained unchanged. Thanks to them we could easily recognize the roots of the round-dance example: *Vai, hai, hai*, *Oh, hoi, Nanaida, Naridana Ridana, Nani da Nani* characteristic of Georgian texts, and *Narina* or *Ou, rasha* of Abkhazian. Laz texts contain Georgian glossolalia.

The same should be said about the musical side. Georgian, Laz and Turkish texts were often sung to the same melody. Still, the melody or type of polyphony of these examples was always the same and more or less homogeneous in relation to Georgian musical root-language.

Most round dances were performed by moving to the right, counterclockwise, though we also saw some examples with movements to the left. Round dances *Oh, hoi* and *Vai, hai, hai* boast movements both to the right and left.

Basically, round dance implies a moving circle. There are circular round dances. Those with straight or arcuate structure are missing. People danced upon returning from the army, at weddings, at Kurban Bayram, Remezhan Bayram, during Khidirelezi. "Everyone performed round dances, and others, even the Turks, would join in. The Abazins do not know our round dances," an ethnic representative told us.

In the past, men and women used to round dance together, which was not considered a shame. They would start on Friday and danced at weddings for three days, sometimes invited Hemshins (Muslim Armenians) played *tulum (chiboni)*. Later, they did not round dance together unless they were closely acquainted.

In Klarjetian part, of purely Georgian folk dance examples distinguished are the following: *Jilvelo, Zhuzhunela, Naridana Ridana, Gelini, Oh, hoy, Vai, hai hai, Ghoris kukul¹¹ iavnani*.

1 Kukuli – lit. bud. ჩოხარაძე, ფალავა, ფარტენაძე, მარადილი, 2020, გვ. 933. In the text presented above, the term has the mean-

Klarjetian songs involve single- and two-part singing, but Klarjetian two-part singing differs from general Georgian two-part songs by the abundance of parallel seconds. Klarjetian two-part songs with seconds are very similar to two-part songs common in different countries of the world, mainly in the Balkans, Lithuania and Latvia.²² Yet we consider Klarjetian songs to be the examples, standing on the way to shaping the monophonic nature of Georgian songs.³³

Folk Music and choreography of the Laz Muhajirs

The Pontic region, half of which was inhabited by the Lazes (Lazistan in Turkish) representing the autochthonous population together with the Greek ethnos of ancient Byzantium, created Karadeniz or Black Sea folklore along with Laz creativity. Later, the Southern Black Sea coast became an ethnically eclectic region composed of the Greeks, Georgians (Lazes), later the Turks, Armenians, Hemshins (Muslim Armenians), Kurds and other relatively small ethnic groups.

As our expedition proves, some of the examples disseminated in historical Lazeti have been consigned to oblivion, such as the song Tiramola/Heiyamola requesting eatables at the wedding table is not encountered among the Muhajir Lazes. The song Vahahai, found in Borchkha-Hopa-Arkabi gorges (historical Lazeti) and among the muhajir Lazes of Sapanca and Akcakoca, is considered a part of Acharan and Abkhazian folk music in Duzce. Acharan and Abkhazian villages around Duzce are close to Laz villages and these people have close relations. The muhajir Lazes have also lost the tradition of playing the *guda* (*chiboni*) and *kamancheh*, only the Laz of Sapanca remember old generation *kamancheh* players, who played the instrument to accompany dancing and singing. Unfortunately, the instrumentalists who

knew Laz examples have passed away and none of their recordings are available. Today's *kamancheh* players do not know the Laz language or old songs; they play Trabzon-Giresun songs. But, Laz songs without instrumental accompaniment have survived. All musical components (melody, hidden polyphony, etc.) characteristic of the songs of historical Lazeti are preserved in these pieces. Sadly, ancient polyphonic singing culture has not survived even in the form of remnants among the muhajirs.

In contrast to the expedition material that we obtained from the Klarjetians and Abkhazians, where it is not difficult to define folk examples and folk art in general, the Laz part turned out to be quite difficult.

Notably, examples of folk choreography preserved in Lazeti of Georgia are not known to the Lazes living in Turkey. However, compositions performed by the Georgians (Klarjetians) in Georgian have been documented among Laz dance examples, with the difference that the Lazes performed them in Laz. For instance, Jilvelo, Gelin, Vahahai, Chuku, Chuku Vahahei, Oi da Nani, Oi da Nani are similar in terms of both music and choreographic structure. The Laz call this dance Khoron/Horon; circular and semi-circular round dances are common.

Among the Black Sea examples performed by the Laz are Kasab Oini,⁴ Dik Oini, Salma Basma,⁵ Uch Ayaki (three Legs), and Khorons of Artvin, Rize and Hopa.

Thus, it should be said that Muhajir folk art has revealed a wide range and interesting aspects. Despite the transition to a different social space and eclectic ethno-cultural influences, the presented musical and dance creativity, folk traditions are an indispensable part of the cultural heritage of Georgian folk choreography, which has been preserved by our compatriots in Turkey. What we have found and documented will enrich and make Georgian dialectal dance art very diverse.

ing of "son" – "ghoris kukuli" – child of a pig.

2 კრავეიშვილი, შესწავლის, 2020, გვ. 141-142.

3 Ibid, p. 136-142

4 Kasaba – Turkish word for borough – ფალავა, ცინცაძე, ბარამიძე, კლარჯეთი, 2016, გვ. 172 (an ethnophore also told us that "Kasab Oin" is danced in the city).

5 Basti, a dance by foot stamping – ორბელიანი, სიტყვის, 1949, გვ. 46.

REFERENCES:

- კოკელაძე გ., ჭანური სიმღერები - ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიიდან - სანოტო რვეული, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი #1370, 1936.
- კრავეიშვილი გ., საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები, თბ., 2020.
- ორბელიანი ს-ს., სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, რედაქტორი იორდანიშვილი ს., თბ., 1949.
- ფალავა მ., ცინცაძე მ., ბარამიძე მ., კლარჯეთი, ბათ., 2016.
- ჩოხარაძე მ., ფალავა მ., ფარტენაძე ნ., მარადიდი, ბათ., 2020.