EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
Bölcsészettudományi Kar

ALAPSZAKOS SZAKDOLGOZAT

A Kaukázus régió zenei hagyományai:
a grúz és az azeri népzene jellegzetességei

Témavezető:
Dolinszky Miklós
PhD egyetemi adjunktus

Készítette:
Vajda Veronika
Zenekultúra alapszak

2020

A HKR 336. § ad 76. § (6) pontja értelmében:
„… A szakdolgozathoz csatolni kell egy nyilatkozatot arról, hogy a munka a hallgató saját szellemi terméke…”

SZERZŐSÉGI NYILATKOZAT

Alulírott **Vajda Veronika**, **I5VV6F** ezennel kijelentem és aláírásommal megerősítem, hogy az ELTE BTK **Zenekultúra** alapszakján **Román diszciplináris és tanári minor** szakirányon/specializáción írt jelen szakdolgozatom saját szellemi termékem, amelyet korábban más szakon még nem nyújtottam be szakdolgozatként, és amelybe mások munkáját (könyv, tanulmány, kézirat, internetes forrás, személyes közlés stb.) idézőjel és pontos hivatkozások nélkül nem építettem be.

Budapest, **2020.04.09.**

Vajda Veronika s.k.
a szakdolgozat szerzőjének neve

Tartalom

Megjegyzések 2

Bevezetés 3

A grúz népzene 5

A Grúzia történelmét és kultúráját meghatározó tényezők 5

A grúz éneklés társadalmi háttere 6

A grúz polifónia legfőbb vonásai 8

A zenei dialektusterületek kialakulása Grúziában 10

Az énekeket kísérő hangszerekről 15

Az azeri népzene 19

Az Azerbajdzsánt érő történelmi és kulturális hatások 19

Az amatőr, a félhivatásos és a hivatásos népzene Azerbajdzsánban 21

Az azeri falu zenéje 22

A több száz éves ásik hagyomány 24

Muğam - az azerbajdzsáni klasszikus zene 27

A szovjet kulturális irányelvek hatása a népzenére a kaukázusi szocialista köztársaságokban 36

Összegzés 40

Bibliográfia 43

Megjegyzések

Mivel a grúz nyelv nem a latin ábécét használja, a grúz helység és személynevek esetén én az angol kiejtésnek megfelelő átírást alkalmaztam, ugyanis a grúz ábécé (*mkhedruli*) számos eleme a magyar kiejtés szerint nem értelmezhető.
Ez az írásforma talán egyszerűbben áttekinthető, mint a magyar átírás lenne, bár különbséget például a *k* és *k'* hangok között gyakran még ez az írásmód sem tesz.

Az alábbiakban a latin betűs grúz ábécé fonetikus átírását közlöm:

A a - /ɑ/	M m - /m/	Gh gh - /ʁ/
B b - /b/	N n - /n/	Q q - /q'/
G g - /ɡ/	O o - /ɔ/	Sh sh - /ʃ/
D d - /d/	P' p' - /p'/	Ch ch - /t͡ʃ(ʰ)/
E e - /ɛ/	Zh zh - /ʒ/	Ts ts - /t͡s(ʰ)/
V v - /w/	R r - /r/	Dz dz - /d͡z/
Z z - /z/	S s - /s/	Ts' ts' - /t͡s'/
T t - /tʰ/	T' t' - /t'/	Ch' ch' - /t͡ʃ'/
I i - /i/	U u - /u/	Kh kh - /χ/
K' k' - /k'/	P p - /pʰ/	J j - /d͡ʒ/
L l - /l/	K k - /kʰ/	H h - /h/

Az azerbajdzsáni nevek esetében valamivel egyszerűbb a helyzetünk, mivel 1991 óta ők is a latin ábécét használják. Ennek megfelelően az azeri neveket, kivéve olyan helységneveket, amelyeknek van magyar megfelelőjük (pl: Baku, Karabah) a saját írásmódjukkal közöltem.

Az alábbiakban az azeri ábécé fonetikus átírását közlöm:

A a - /ɑ/	X x - /x/	P p - /p/
B b - /b/	I ı - /ɯ/	R r - /r/
C c - /dʒ/	İ i - /i/	S s - /s/
Ç ç - /tʃ/	J j - /ʒ/	Ş ş - /ʃ/
D d - /d/	K k - /k/	T t - /t/
E e - /e/	Q q - /ɡ/	U u - /u/
Ə ə - /æ/	L l - /l/	Ü ü - /y/
F f - /f/	M m - /m/	V v - /v/
G g - /ɟ/	N n - /n/	Y y - /j/
Ğ ğ - /ɣ/	O o - /o/	Z z - /z/
H h - /h/	Ö ö - /ø/	

Bevezetés

Az elmúlt néhány évben volt alkalmam közelebbről is megismerni a kaukázusi térséget, mind barátságokon, mind utazásokon keresztül. A régió egyfajta átmenetet képez Európa és Ázsia között, így igazán sokszínű, gazdag kultúrák jöttek itt létre, melyek ellentmondásokban sem szűkölködnek. Ilyen ellentmondás például, hogy bár vallásilag és etnikailag is többszörösen megosztott területről van szó, mégis létezik egyfajta "kaukázusi" közösségi tudat, és ez a néphagyományok átfedésein is meglátszik.

A dolgozatomban a grúz és azerbajdzsáni énekes hagyományokat fogom bemutatni. A többi népesebb kaukázusi etnikumok (pl: örmények, abházok, lázok, csecsenek) zenéjének bemutatásától a terjedelmi kötöttségek, és személyes élmények hiánya miatt tekintenék el.

2018 nyarán volt alkalmam először ellátogatni Grúziába, és részt venni egy népművészeti fesztiválon, amelyet egy skanzenben rendeztek meg, Tbiliszi egyik kertvárosi területén. Itt több énekes és táncos csoport lépett fel. Az esti műsorok után a gyéren kivilágított skanzenben sétálgatva innen-onnan kisebb csoportok hangját lehetett hallani, amint valahol a sötétben letelepedve a fűben vagy egy asztal körül együtt énekelnek a fellépések után is. Talán ez az élmény volt, ami még inkább felkeltette a grúz népzene iránti érdeklődésemet.

Ugyanezen utazás alkalmával egy népi hangszereket kiállító múzeumba is (State Museum of Georgian Folk Music and Musical Instruments) sikerült eljutnom. Lévén, hogy elég kicsi múzeumról van szó, az igazgatónő vezetett körbe minket és válaszolt a felmerülő kérdéseinkre. Felvilágosított arról, hogy a grúz folklórban a szóló éneklés fogalma tulajdonképpen nem igazán használatos, hanem a közös éneklés valamely formája határozza meg a népzenéjüket. Ezzel szemben Azerbajdzsánban a többi török nép hagyományaihoz hasonlóan az egyszólamú éneklés jellemző.

Érdekes megfigyelni, hogy a két szomszédos országban miként különül el egymástól a hangszeres tánczene és az énekelt népdal. Ami a tánchagyományokat illeti, egy laikus szemlélő kevéssé tudná elkülöníteni, hogy amit éppen lát és hall az azeri, grúz, netán örmény tánc-e, mivel sok tánctípus ritmusa, lépései és akár hangszerelése is nagyon hasonló lehet. Ilyen mértékű hasonlóságot talán úgy a legegyszerűbb elképzelni, mintha Magyarországon egy külföldi turistának el kellene döntenie, hogy a látott legényes táncprodukciók közül melyik volt a magyar és melyik a román. Nagyon valószínű, hogy magyarként, ha csak nem vagyunk szakavatottak, még mi magunk sem tudnánk megmondani melyik lehet a magyar tánc. Ez a grúzokkal és azeriekkel sem lenne másképp hasonló szituációban.

Ez is oka annak, hogy célszerűbbnek láttam a népdalok bemutatását, mivel a két ország hagyományainak legalapvetőbb eltéréseit a népzene ezen ágán keresztül lehet a legjobban szemléltetni. A fentiekhez foghatóan jelentős különbség például – eltekintve a polifónia és az egyszólamúság nyilvánvaló szembenállásától – az is, hogy míg Grúziában nagyon kifinomult, jellegzetes templomi éneklés jött létre, addig Azerbajdzsánban, mivel az iszlám vallás tiltja a templomi zenét, ez a műfaj egyáltalán nem létezik. Nem kevésbé fontos eltérés, hogy míg a grúzoknál az éneklést alapvetően férfiak művelik, addig az azeri népdal gyűjtéseken elsősorban nők hallhatóak.

Mindkét nemzet zenei hagyománya olyan jelentős értékeket képvisel, hogy az 1977-ben útjára indított Voyager űrszonda arany lemezén is helyet kaptak. A lemezen fotókon és természeti hangokon kívül számos klasszikus zenemű és tradicionális dal is helyet kapott,

mint az emberiséget képviselő üzenet. Egy balabanon előadott azeri muğam dallam és egy Kakhetiből (Kelet-Grúzia) származó énekes asztali nóta is szerepel ezen a válogatáson.

A grúz polifónia igazán a 20. század legelején keltette fel az európai zenegyűjtők érdeklődését, amikor is az első világháború osztrák és német fogolytáboraiban, Alfred Dirr nyelvész és etnográfus, és Georg Schünemann muzikológus vezetésével grúz foglyok dalait rögzítették (1916-1918).[1] A projektre reflektált Siegfried Nadel etnográfus, muzikológus is (*Georgische Gesänge*, 1933), valamint Robert Lach muzikológus (*Gesänge russischer Kriegsgefangener*, 1928) is. Helyi szinten pedig Dimitri Araqishvili és Zakaria Paliashvili zeneszerzők végeztek jelentős gyűjtő munkát, a század második felében pedig Anzor Erkomaishvili jelentetett meg összefoglaló gyűjteményeket és tanulmányokat.

Azeri részről szintén két zeneszerző végzett kiemelkedő gyűjtő munkát. Üzeyir Hacıbəyov és idősebb Müslüm Maqomayev egy több, mint 300 népdalból álló gyűjteményt jegyzett le és jelentetett meg (1927). Ezen kívül említendők még Aida Huseynova és Inna Naroditskaya összegző írásai, akik nekem is forrásul szolgáltak.

Magyar nyelven pedig egyedül Sipos János adott közre egy népdalgyűjteményt és leírást *Azerbajdzsáni népzene* címmel (2009).

A dolgozatban először a grúz énekes hagyományokat, azok főbb jellemzőit, és a dialektusterületeket mutatom be. Közülük kiemelve részletesebben fogom bemutatni Guriát, mint az egyik legjellegzetesebb és leggazdagabb dialektust. Ezt követően az azerbajdzsáni népdalokról, énekmondókról és a *muğam* műfajáról fogok írni, ekkor röviden kitérek majd a hangszeres muğamra is. Mind a guriai énekek, mind a muğam kapcsán rá szeretnék világítani az improvizáció jelentőségére.

A befejező részben pedig a mai állapotokról, revival mozgalmakról és a szovjet kulturális irányelvek hatásairól fogok beszélni.

[1] Ziegler, Susanne - Recordings of Georgian Prisoners in Germany (1915-1919). *Echoes from the Past: Georgian Prisoners' Songs Recorded on Wax Cylinders in Germany 1916-1918*, Tbiliszi, 2014, 418–424.

A grúz népzene

A Grúzia történelmét és kultúráját meghatározó tényezők

Grúzia a Fekete-tenger keleti partján terül el. A szárazföldön északról a Kaukázus hegység, délen pedig a Kis-Kaukázus képezi természetes határait. Körülbelül 4 000 000 lakossal rendelkező, kis területű ország, melynek fővárosa Tbiliszi.

Grúzia térképe

Az ókorban két proto-grúz állam jött létre: nyugaton Kolkhisz, keleten pedig Ibéria. Ibéria már a 4. század elején felvette a kereszténységet, III. Mirián királynak köszönhetően, aki azt államvallássá is tette.

Ez a terület stratégiailag mindig is fontos volt a környező nagyhatalmak számára, mivel folyosót képezett a Fekete-tengerhez, így a kezdetektől fogva megosztott grúz népesség sokszor került idegen uralmak és hatások alá. Volt részük perzsa, római, szászánida, arab, mongol, ottomán török, és az újkorban orosz megszállásban is. Ezek a (nem újkori) birodalmak vazallus ütközőállamokat hoztak létre a széttagolt grúz fejedelemségekből. A grúzokat ezenfelül görög és bizánci hatások is érték.

Több sikeres kísérlet is történt azonban a fejedelemségek egyesítésére. A Bagratidák (örmény földesúri család) a 9.században egyesítették Tao-Klardzsétiát (mai Délnyugat-Grúzia és Északkelet-Törökország egyes területei). Ugyanebből a családból származott III. Bagrat király is, aki 1008-ban egyesítette Ibériát és Abháziát, ezzel létrehozva a Grúzok Királyságát.

A Grúz Királyság a fénykorát 1100 és 1300 között élte, két kiemelkedő uralkodónak, Építő Dávidnak, és dédunokájának, Tamar királynőnek köszönhetően.

Dávid egyesítette a keleti Kahét-Herétiai Királyságot a már korábban egyesített területekkel,

és elfoglalta Tbiliszit (akkoriban Tiflisz) az araboktól, és azt 1122-ben az egységes Grúzia fővárosává tette.

Az ország a legnagyobb kiterjedését Tamar királynő uralkodása alatt érte el az újabb hódításoknak köszönhetően. A korszakban jöttek létre a Gelati és Ikalto kolostor akadémiák, melyek nagy hatással voltak a későbbi grúz művelődésre, többek között a templomi éneklésre is. A legnagyobb grúz nemzeti költő, Shota Rustaveli is Tamar uralkodása idején alkotott, és a leghíresebb költeményét, *A párducbőrös lovagot* is a királynőnek ajánlotta, mely a grúzok nemzeti eposzává vált.

Ezt a virágzó időszakot hanyatlás, feudális széttagoltság és újabb megszállások követték. Grúzia a megerősödött Oszmán Birodalom és a Perzsa Birodalom között felőrlődött és újonnan kisebb területekre szakadt. A 18. században pedig az Orosz Birodalom kezdett észak-kaukázusi hódításba, majd a következő évszázadra fokozatosan bekebelezte a grúz királyságokat.

Az ország történelmét a 19-20. században Oroszország befolyásolta, olyannyira, hogy a grúz ortodox egyházat, amely mindig is a grúz nemzeti identitás egyik legfőbb pillére volt, beolvasztotta az orosz ortodox egyházba. Az 1917-ben lezajló orosz forradalom és bolsevik hatalomátvétel után 1918-ban Grúzia függetlenedett az Orosz Birodalomtól, és létrejött a Transzkaukázusi Köztársaság. Ez a Grúziát, Azerbajdzsánt és Örményországot magába foglaló köztársaság mindössze két hónapig állt fenn, mivel a három ország ezt követően függetlenítette magát. Az önállóság nem tartott sokáig, a megalakuló Szovjetunió magába olvasztotta a három országot, ezzel létrehozva a Transzkaukázusi Szovjet Szövetségi Köztársaságot. Ezen meghatározó időszak kulturális hatásairól a záró fejezetben bővebben is fogok írni.

Az Szovjetunió felbomlása után 1991-ben függetlenné vált Grúziában polgárháborús időszak következett, aminek következtében Abházia, Dél-Oszétia és Achara kiváltak az országból. Achara 2004-ben újra csatlakozott Grúziához, de Abházia és Dél-Oszétia Oroszország által támogatott de facto államok maradtak, melyeket máig is sok konfliktus övez.

A mai grúz nemzet több kisebb népcsoportból állt össze, melyeknek kialakulása leginkább a magas hegyvonulatoknak köszönhető földrajzi széttagoltsághoz köthető. Ezen népcsoportok például a szvánok, a lázok, és a mingrélek, akik a grúzhoz hasonlóan a kartvél nyelvcsaládba tartozó nyelveket beszélik, ám ezen nyelvek kölcsönösen nem megérthetők.

A nyelvi, etnikai és földrajzi sokszínűség a népzenei dialektusok változatosságán is tükröződik. Minden dialektusnak megvannak a maga hangszerei, tánctípusai, énektechnikái és előadásmódja. Mielőtt azonban még rátérnék a dialektusterületek részletesebb bemutatására, be szeretném mutatni a grúz énekes zene legfőbb jellemzőit.

A grúz éneklés társadalmi háttere

Az európai muzikológusok elterjedt nézete szerint a nyugati műzene a fejlődés végpontja, így automatikusan a nyugati harmóniai és ritmusbeli kidolgozás menetét keresik egyébként nem nyugati, nem műzenék között.[2] Ennek következtében, hajlamosak vagyunk például a nyugati egyházban kifejlődött polifóniát is kizárólag európai eredetűnek vélni, annak ellenére, hogy Európa peremén (Bulgária, Oroszország, Ukrajna, Grúzia, Szardínia

[2] Fairley, Brian R. : *The Gurian trio song: memory, media, and improvisation in a Georgian folk genre*. Wesleyan University, Middletown, 2017, 32-33.

szigete) még ma is aktívan él a népi polifónia, míg ugyanez a nyugati és a központi területeken már nem él.

Grúzia esetében a polifónia egyfajta nemzeti identitásképző erő is, tekintve, hogy a környező népek leginkább egyszólamú zenéje között teljesen egyedülálló. A grúz zenei gondolkodás alapnyelve a polifónia. Sajnos vannak olyan régiók, ahol ez eltűnőben van, de még az olyan területeken is, ahol a tradicionális dalokból mára csak egy szólam maradt fenn (pl: Meskheti), a dallamon a grúz polifóniára jellemző fordulatok még mindig kimutathatók. Írásaiban még Xenophón görög katona - történetíró (Kr.e. 5. század) is említést tesz már a mai Grúzia területén akkor élő proto-grúzok "specifikus" éneklési és tánc szokásairól.[3]

Ugyanilyen identitásképző erő a vallás is. A grúz identitáshoz hozzátartozik az orthodox kereszténység, és éppen emiatt rendkívül jelentős templomi polifon éneklési hagyományokkal rendelkeznek.

A Szovjetunió széthullása után lehetőség nyílt a nemzeti identitás felélesztésére. Ennek következtében sok „túlkapás" történt. Erre példa, hogy sokszor még az egyszólamú dallamokra is ráfogták, hogy azok egykor polifon dalok voltak, melyekről a perzsa vagy ottomán uralom ideje alatt a többi szólam lekopott. Sőt, egyes gyűjtő utakon Lázisztánba (ma Észak-Törökország Grúziával határos területe) „megtalálták" a török hatásra egyszólamúvá vált dalok elveszett szólamait – vagy egyes esetekben megkomponálták őket... [4]

A dalok egyszólamúsága leginkább a funkciójukból ered. Ide tartozik például az altató (grúz: *nana*), a gyógyító dal (*iavnana*), és a sirató.[5] A zenei gondolkodás e műfajok esetében is megkívánta a szóló hang alatt legalább egy a tonalitás érzetét megadó basszus hang kitartását, ezzel bourdonszerű *drone poliphonyt* (grúz: *shebaneba*) létrehozva.[6] Ez a technika tekinthető a grúz polifónia kiindulópontjának. Érdekes módon a polifónia ezen válfaja hangszeres formában még olyan területeken is fennmaradt, ahol az éneklésből a török egyszólamúság hatására mára eltűnt.

A fentebb említett daltípusok kifejezetten női előadókhoz kapcsolhatók. Még a kollektív éneklésen belül is élesen elkülönülnek a férfi és női műfajok, a két nem hagyományosan szinte sohasem énekel együtt. A komplexebb polifon éneklés férfias volta – a magasabb szociális státuszon felül – a *supra* (ünnepi lakoma) hagyományához kötött tipikusan férfi műfajoknak, az ivó nótáknak, asztali nótáknak és asztali köszöntőknek is tulajdonítható. Ezek az összejövetelek voltak a közös éneklés legfőbb helyszínei, melyeken a nők leginkább csak a háttérben vettek részt. Többek között ennek köszönhető, hogy Grúziában túlnyomórészt férfiak uralják a népzenei színteret. Ezt a patriarchális rendszert a szovjet nemi egyenlőség ideológiája valamelyest megtörte, azonban manapság is kevés női énekes van, aki a férfi repertoárból is énekel. Éppen ezért érdemesnek tartom kiemelni Maro Tarkhnishvili egyedülálló művészetét, aki a Kakheti régióból származó dalok talán egyetlen női előadója volt.[7]

A műfajok spektruma nagyon széles. A már említetteken felül léteznek munkadalok (grúz: *naduri*); mint például arató- és szüreti dalok, szövődalok, vadászdalok; a gyermekekhez kötött bölcsődalok, becézgetések. Az élet eseményeihez kötött dalok, mint az ünnepi dalok, esküvői és vőfélydalok, a családról, szerelemről és gyászról szóló dalok,

---

[3] Tsurtsumia, Rusudan: Polyphony – a Category of Georgian Traditional Musical Thinking. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2003, 95-98.
[4] Fairley, 38-39.
[5] Zumbadze, Natalia: Georgian Multipart Singing and its Additional Arguments. *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2010, 361-370.
[6] Tsurtsumia, 96.
[7] https://www.youtube.com/watch?v=3ZYPLEz5Je4, 2020.02.16.

panaszdalok vagy a valláshoz, hithez köthető dalok és imák. Vannak ezen felül históriás, mitikus, és hősi dalok, katonadalok, végül a szovjet időket megelevenítő dalok.

Az énekek tanulása eredetileg természetesen hallás után zajlik, generációról generációra szállva, bár ma a revival mozgalomnak köszönhetően több kottakiadás és felvétel is segíti.

A grúz polifónia legfőbb vonásai

A grúziai polifónia stílusban egységes, ám a polifónia több formáját is alkalmazza. Joseph Jordania grúz etnomuzikológus az alábbi stílusokat különítette el: drone (ld. A grúz éneklés társadalmi háttere című fejezetet), parallel, ostinato és szabad polifónia.[8] E típusok közül egy dalon belül több is előfordulhat.

Az előadó apparátust illetően a két (szólista és basszus), illetve legelterjedtebben a három szólamban való megszólaltatás jellemző, melyben két szólistát kísér egy "kollektív" basszus. Ebben a szólamban tetszőleges számú énekes vehet részt, vagyis a kórus létszáma nem meghatározott. Létezik négyszólamú előadásmód is, bár ez ritkább, kifejezetten a nyugati grúz munkadalokra jellemző. A három, vagy annál több szólamú énekekben a dallamot általában a középső szólam (grúz: *mtkmeli*, vagy *damtsqebi*) indítja el.

Az egyszólamú dalokat szólóban vagy kórusban adják elő, gyakran hangszeres kísérettel. A heterofónia (egyazon dallam különbözőképp díszített változatainak egyidejű megszólaltatása), ami a magyar hangszeres népzenére nagyon is jellemző, a grúzoknál egyáltalán nincs jelen.

Felvetődik a kérdés, hogy a pusztán formai, nem pedig minőségi értelemben véve kezdetlegesebb kétszólamú, bourdonszerű kísérettel ellátott dalok hogyan alakultak háromszólamúvá. Erre a dalok antifonális karaktere adhat választ. A kérdés-felelet forma jó táptalajt nyújthatott a váltakozó részek egyedi fejlődéséhez. Mivel a felelet gyakran a szólista által énekelt "kérdésre" magával a szólódallam megismétlésével indult, fokozatosan individualizálódott, elkülönült az eredeti dallamtól. Az ismételt rész ezáltal önálló funkciót nyert, így az előadására végül a kórusból kivált egy második szólista.[9]

A grúz zenében használt hangsorok nem feleltethetőek meg a dúr-moll rendszernek. Ezért hát az énekek nyugati rendszer szerinti lejegyzése bonyolult feladat, mivel a hangkészlet az oktávot nem 12 egyenlő részre osztja. Zaal Tsereteli és Levan Veshapidze etnomuzikológusok, akik mindketten az Anchiskhati kórus aktív tagjai, 11 darab 1949-ből származó felvétel hangmagasságát elemezték számítógépes programok (pl. Adobe Audition) segítségével.[10] Mind a 11 vizsgált dallam ugyanazt a skálát alkalmazta, melyben az oktávot hét, egymástól egyenlő távolságra lévő hangközre osztották.

Az oktáv és a kvint tisztasága és a semleges terc, valamint szűk szeptim fontos jellemzők. A skálák tetrachord és pentachord hangsorok egymásba illesztésével jönnek létre. A lentről felfelé való építkezés helyett a fentről lefelé való haladás kerül előtérbe. Erre példa lehet a *salamuri* (nyolc lyukú furulya) hangolása, ami két lefelé haladó tetrachordból áll.

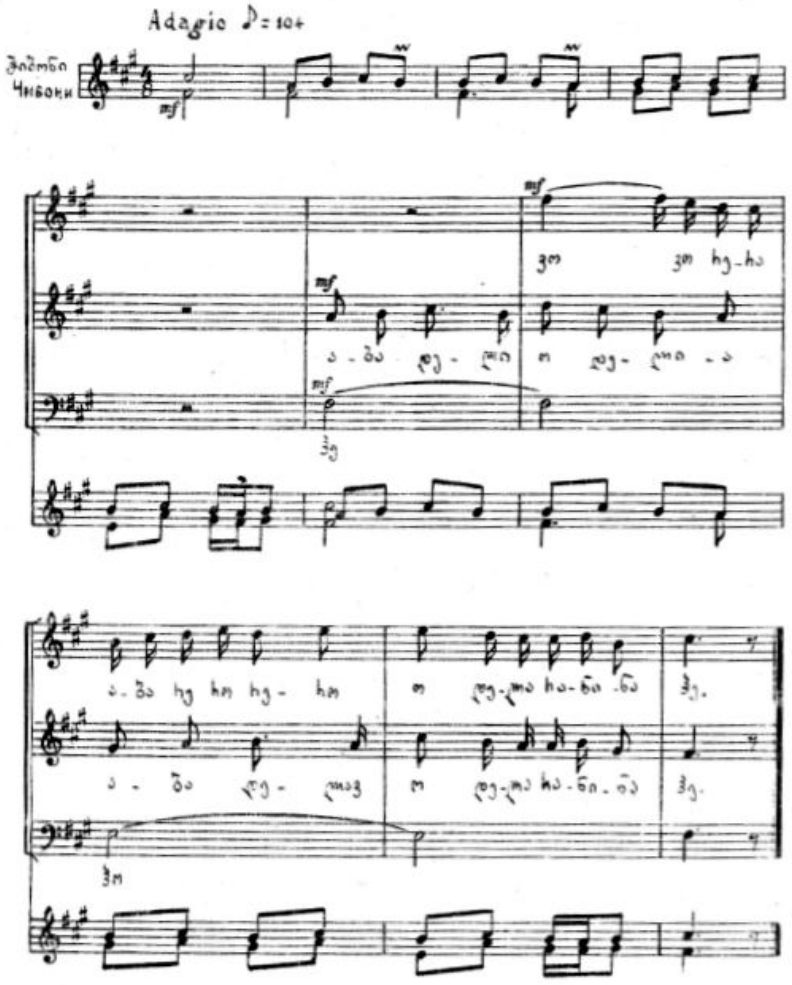
---

[8] Fairley, 37.

[9] Gabisonia, Tamaz: Hypotheses about the Process of the Formation of Georgian Polyphonic Singing. *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2006, 73-78.

[10] Tsereteli, Zaal, Veshapidze, Levan: On the Georgian Traditional Scale. *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2015, 288–295.
Elérhető a dolgozathoz tartozó bemutató videó is: https://youtu.be/TFncneafovI, 2020.01.17.

A leggyakoribb zárlat a tiszta kvint, vagy az unisono zárlat. Ennél jóval ritkábban előfordul oktáv zárlat, de hármashangzatban szinte egyetlen dal sem ér véget. Az alábbi 1. kottapéldán is megfigyelhető a leggyakrabban alkalmazott kvintzárlat.



1. "Aba dela" acharai dallam chonguri kísérettel

Kvint- és kvartpárhuzam, valamint egyes területeken (leginkább a nyugati dialektusokban) szekundsúrlódások sorozata figyelhető meg, minek következtében e zenét a nyugati rendszerhez szokott fül disszonánsnak hallhatja. A szólamkeresztezés szintén a nyugati területeken népszerűbb.

Fontos kiemelni, hogy a basszus nem a modalitás alapját adja, hanem a felső szólamhoz alkalmazkodik és azt erősíti. A modulációt sem a legalsó szólam, hanem a felső szólam kezdeményezi, de a basszus is pontosan tudja, mikor következik be a moduláció, ugyanis hagyományosan minden basszusénekes el tudta énekelni a felső szólamokat is.

A moduláció egy hanggal is lehetséges, a lényeg a relatív modális sor tisztasága. Azaz a hangsor egy hagja tartja csak meg a hangmagasságát (ez lesz a referencia hang), és a többi

hang magassága ehhez képest változik. Tehát a relatív hangolás ugyanaz marad, az abszolút hangolás viszont folyamatosan változik. Ez az elv a relatív szolmizációhoz hasonlítható.[11]

A zenei dialektusterületek kialakulása Grúziában

Az évszázadok során két nagy grúz zenei dialektusterület különült el egymástól: a nyugati és a keleti dialektusok. Ebből a két nagy dialektusterületből váltak ki és fejlődtek tovább a kisebb dialektusok és nyerték el jellegzetes stílusukat. Nino Maisuradze etnomuzikológus a szván és kartli törzsek zenei gondolkodását említi lehetséges két őstípusként.[12]

Létezik ezen kívül másik földrajzi tényezőn alapuló csoportosítás is, amelyben a felvidéki és alföldi területek különülnek el.

Néhány dialektus függetlensége vitatott. Ilyen terület például a kelet-grúziai hegyvidéken elterülő Gudamaqari, és a nyugati hegyvidéken elterülő Lechkhumi. Ezt a két dialektust külön nem mutatom be, mivel az előbbi jellemzői tulajdonképpen megegyeznek a Khevsureti és Pshavi tartományoknál taglaltakkal, utóbbié pedig Svaneti és Racha tartományokéval.

Grúzia történelmi régiói

A keleti nagy dialektushoz tartozik a hegyvidéki Khevsureti, (Gudamaqari), Pshavi, Tusheti, Khevi és Mtiuleti, illetve az alföldi Kartli, Kakheti és Meskheti. Ezek közül Kartli és Kakheti, valamint Khevi és Mtiuleti is egy-egy nagydialektust alkot. A nyugati dialektushoz

[11] Martashvili, Lasha: A System for the Flawless Notation of Georgian Polyphonic Folk Music. *The Eight International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2018, 203-213.

[12] Maisuradze Nino: On Some Problems of Georgian Traditional Polyphony. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2003, 288-292.

tartozik a hegyvidéki Svaneti, (Lechkhumi) és Racha, valamint az alföldi Imereti, Samegrelo, Achara és Guria. Megemlíteném még a mai Törökországban található Lázisztán (Lazeti) dialektusát is, mely több évszázados török hatásra egyszólamúvá vált.[13]

Legfőbb különbségként, általánosítva elmondható, hogy míg a keleti dialektusokban a basszus szólam kevéssé önálló, leginkább bourdonszerű, addig a nyugati dialektusokban, főleg Acharában és Guriában rendkívül virtuóz, szólisztikus basszusszólamok különültek el. Ha elő is fordul bourdon szólam a nyugati dalokban, az nem a textúra legaljára, hanem a közepére kerül.[14] Tehát tulajdonképpen a szólamok vertikális elrendezése kevéssé fontos a nyugati dialektusokban, azok önálló életet élnek, viszonyuk ellenpont jellegű. Ez nagyobb teret ad a dallami improvizációra. Ezenfelül nyugaton a három- és négyszólamú dalok dominálnak a keleti két- és háromszólamúsággal szemben. A nyugati dalok ritmusa szabályosabb, a rubato előadásmód nem jellemző. A *krimanchuli*, egyfajta falsetto jódli is kizárólag a nyugati területeken terjedt el.

Az idősebb, félprofi énekesek, bár régiójuk repertoárjának mesterei, nem feltétlenül járatosak más dialektusokban. Sok kiemelkedő tehetség templomi énekesként is aktív volt.
Nézzük tehát az elkülönülő dialektusokat, melyeket keletről nyugat felé haladva mutatok be.

A **khvesureti** és **pshavi** dialektusok archaikusabbnak tekinthetőek. Khevsuretire olyan kétszólamú előadásmód jellemző, melyben a szólistához bourdon kíséret társul. Ez tekinthető a grúz többszólamú éneklés legősibb formájának. Ezenfelül két szólóénekes dialógusa is jellemző, melyet nem kísér basszus.

Pshaviban kétszólamúság él. Két szólista felelgetése a leggyakoribb, de itt basszus hang is kíséri a dallamot. Ilyen kérdés-felelet forma kisebb kórusok között is előfordul. A fő dallamot éneklő szólam itt melizmatikusabb, mint Khevsuretiben. Az énekek fő kísérő hangszere mindkét tartományban a *panduri*. (ld. Az énekeket kísérő hangszerekről című fejezetet)

Tusheti tartományt is leginkább kétszólamúság jellemzi, valamint a szólóének, vagy unisono ének hangszeres kísérettel. Jellemző díszítéstechnika itt a vibrato. Főleg az újabban kialakult dalokban és a hangszeres zenéjükben érezhető az észak-kaukázusi népek zenéjének hatása.

Khevi és **Mtiuleti** fejlettebb, két- és háromszólamú polifon dalokkal rendelkezik, kevésbé archaikusak a már említett dialektusoknál. A legfőbb kísérő hangszer itt is a panduri.

Az észak-keleti dialektusterületek gazdagok körtáncdallamokban (Grúz: *perkhuli*, Khevsureti: *perkhisuli*, Pshavi: *perkhisa*). Ezek a dallamok valamennyi eddig tárgyalt területen hármas lüktetésűek, de a szólamok száma változó. Khevsuretiben és Pshaviban két, Tushetiben egy, Kheviben és Mtiuletiben azonban háromszólamúak.[15]

Kartli-kakheti az egyik legtöbbet kutatott és Hamlet Gonashvili énekes által talán legnépszerűbbé tett dialektus. Az előadásmód változatos; antifonális, szóló és bourdonkíséretes előadás is lehetséges. A dallamok nagy része háromszólamú, eltekintve az asztali nótáktól, melyek két szólamban (szólista és bourdon kíséret) is előfordulnak. Az asztali nótáknak kiemelt jelentősége van a dialektusban, mely valószínűleg a régió szőlő- és bortermelésének köszönhető. Nagy ambitus, szabad ritmika és melizmatikus, díszített előadásmód jellemzi ezeket a dalokat. Nino Tsitsishvili az örmény, azeri és közép-ázsiai énekekhez köti ezt az előadásmódot. Ugyanazon írásában, a kakheti *Orovela* (melizmatikus

[13] http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/dialects/, 2020.04.09.
[14] https://www.mdw.ac.at/ive/emm/?l=en&PageId=135, 2020.01.21.
[15] Kapanadze, Otar: The Interrelationship between the Round-Dance Songs of the East Georgian Mountains and Plain Regions. *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2006, 259-270.

munkadal) bourdonkíséretes műfaját is az azeri *Holovar* azonos szerepet betöltő műfajával rokonítja.[16]

Meskheti tartományból a 20. századra sajnos kevés polifon dallam maradt fenn, mely a területet érintő évszázadokon át tartó ottomán befolyásnak és iszlamizációnak köszönhető. Valerian Maghradze helyi etnomuzikológus és Shota Altunashvili, szintén Meskhetiből származó zenész kitartó munkásságának köszönhetően újjáéledt a polifon éneklés a régióban. A kevés fennmaradt polifon dallam alapján rekonstruálták a stílust, és többszólamúvá alakították az egyébként egyszólamú dalokat.[17] Előadásmód tekintetében a kartli-kakheti dialektushoz áll közel, bár kevésbé díszített. A leggyakoribb műfaj itt is az asztali nóta. Mára idegen hatásra a zurna és a duduk vált itt népszerű kísérő hangszerré, főleg esküvőkön.

Svaneti hegyek közé zárt területét a nyugati dialektusok közül elsőként mutatom be. Az itteni polifóniát szintén a legősibbek között említik. A keleti hegységek dialektusaihoz hasonlóan a dalok többsége itt is körtáncokat kísér. Egyes alkalmakkor a férfiak és a nők együtt énekelnek. A háromszólamúság a leggyakoribb itt, melyben a szólamok parallel mozognak, vagyis nem teljesen függetlenek. Tamaz Gabisonia etnomuzikológus a *synchronised polyphony*, azaz összehangolt polifónia kifejezést alkalmazza erre. Az itteni háromszólamú dalokban a basszus és a felső szólam általában kvint távolságra van egymástól, ezek közé ékelődik be a középső szólam. A dalok többségét a középső szólam indítja el. A középső és alsó szólam eredetileg a kétszólamú textúra része lehetett, és ehhez adódott hozzá a felső "magas basszus" szólam.[18] A dalok ambitusa kicsi, gyakori a disszonancia.

Racha dialektusára Svanetihez hasonlóan a körtáncok és a kis ambitusú dalok jellemzőek. Férfiak és nők közös éneklése itt is fellelhető. Racha és Svaneti tartományokban eredetileg háromszóamú textúra esetében előfordult a saját énekét *chianurin* (vonós hangszer) kísérő előadó. Az ilyen szólisztikus előadásmód az énekesek hiányának köszönhető (a férfiak éppen a földeken dolgoztak, így hangszer helyettesítette a fiatal férfi énekeseket).[19]

Imereti vidékén is a háromszólamúság a legjellemzőbb, vagy szólisták, vagy szólisták és kórus váltakozásával. Imeretiben fejlett, városi polifonikus éneklés alalult ki, főleg a 19. század második felében, az orosz gitárral kísért románcok és a Tbiliszi operaház megnyitásának (1850) hatására.

Samegrelo dialektusában a többi nyugati tartományhoz hasonlóan a háromszólamúság a legelterjedtebb, vagy trióban, vagy pedig kórusban előadva. A hangvételük visszafogottabb, lágyabb hangon énekelnek, mint a többi területen.

Achara sokáig Ottomán uralom alatt állt, és itt található a legjelentősebb muszlim populáció Grúziában, de Meskhetivel ellentétben itt mindezek ellenére is fennmaradt a többszólamúság hagyománya. Az itteni legérdekesebb előadási forma a *naduri*, azaz munkadal. A közös éneklés megadta a munka ritmusát, ezzel segítve a munkavégzést. Az

---

[16] Tsitsishvili, Nino: A historical examination of the links between Georgian polyphony and Central Asian-Transcaucasian monophony. *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*, Rusudan Tsurtsumia and Joseph Jordania (ed.): Nova Science Publishers, 2010, 195-214.

[17] Samsonadze, Victoria: Genre Peculiarities of Meskhetian Musical Dialect. *The Sixth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2014, 360-367.

[18] Khardziani, Maka: Formation of Three-Part Singing and Determination of the Type of Polyphony in Svanetian Traditional Music. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2003, 330-333.

[19] Khardziani, Maka: On the Change of Three-Part Songs into One-Part Songs in Georgian Traditional Music (Racha and Svaneti). *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2012, 168-172.

acharai nadurik közül is kiemelkednek a Kobuletiből származóak.[20] Ezek a dallamok négyszólamúak, és minden szólamot két-két ember énekel, tehát a két kórus antifonális felelgetéséhez legalább nyolc emberre van szükség: két emberre, aki elkezdi a dallamot és felvezeti a szöveget, két emberre a legmagasabb szólam énekléséhez (grúz: *gamqivani* - krimanchulihoz hasonló természetellenesen magas szólam), két emberre a "magas basszus" (*shemkhmobari*) énekléséhez, és két basszusra. Minden ilyen munkadal napszakhoz köthető, és saját dramaturgiával rendelkezik.[21]

Guria kisebb kiterjedése ellenére kiemelkedő helyet foglal el, a grúz polifónia gyakorlatában, ezért erről a területről bővebben szeretnék beszélni.

A 20. század elején készültek az első gramofon-felvételek jelentős grúz népdal énekesekről, melyeknek csaknem felét tették ki a guriai felvételek.

A tartomány a mezőgazdaságra, különösen tea és citrusfélék termesztésére specializálódott, így nem meglepő, hogy az itteni kiemelkedő énekesek is paraszti családokból származtak.

Az előadás három legjellemzőbb típusa a következő: három énekessel előadott dalok, népesebb együttessel előadott dalok (azaz a három énekeshez további 4-5 fő társul, akik a refrénben beszállnak, vagy válaszolgatnak), valamint *chongurival* előadott dalok. Akadnak azonban olyan három énekes által előadott dalok is, melyekben refrénszerű részek vannak, ezek kamarában is előadhatóak.

A dalok mindezeken túl téma alapján is kategorizálhatók: munkadalok, vándorénekek, asztali nóták, körtáncok dalai, históriás énekek, rituális dalok, humoros dalok, és természetesen szerelmes dalok. Előfordul, hogy a dal a szövege által műfajt vált, például lakodalmas dalból históriás énekké válik.[22]

A vallásos és világi énekek között van némi áthallás. A grúz orthodox énekekre jellemző a párhuzamos mozgás, homofónia és melizmák, illetve dallamot kitöltő értelmetlen szótagok visszafogott használata. Az efajta dalok szövegei elviekben helyettesíthetőek világi szövegekkel a zenei szerkezet megváltoztatása nélkül.

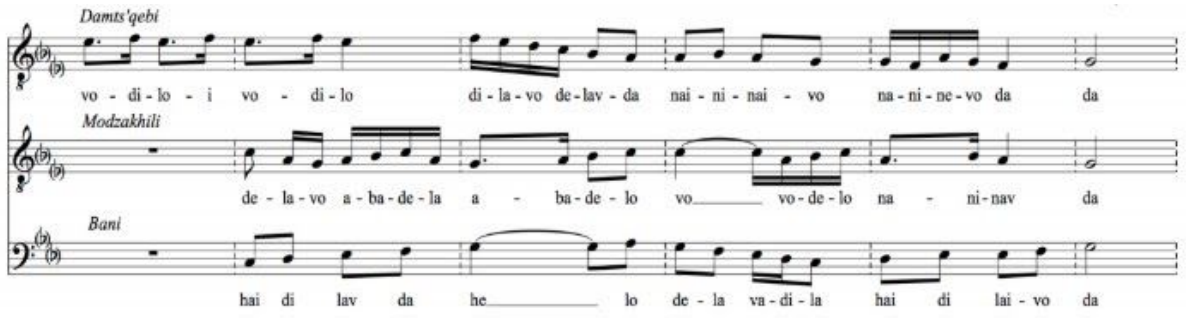
A trióéneklés központja a helyi kiemelkedő énekeseknek köszönhetően Makvaneti. Akárcsak a magyar cigányzenészek esetében, Grúziában is zenész dinasztiák élnek. A trió egyes szólamainak külön neve van: *damtsqebi* (kezdő) - a felső szólam énekese, *modzakhili* (követő) - a középszólam énekese, és *bani* - az alsó szólam énekese. Az énekeket általában a damtsqebi indítja el szólóban, a másik két szólam vagy együtt lép be, vagy a bani csak később csatlakozik. A damtsqebi és a modzakhili keresztezheti egymást. Hogy melyik énekes melyik szólamot énekli, azt a hangi adottságokon felül egyfajta hierarchia határozza meg: a damtsqebi szólamot az idősebb, vagy tapasztaltabb énekes énekli. Fontos itt is megemlíteni, hogy a bani (basszus) szólam a guriai dalokban rendkívül mozgékony, megszólaltatása igen komoly zenei jártasságot igényel.

A strófák megnevezése *mukhli*, a refréné pedig *gadadzakhili*. A dalokat általában 3-6 versszakkal szokták előadni, ám ez a szám az előadótól függően változik.

A zárlatra való megérkezésnek szabályai vannak. Unisono zárlat esetén az alsó, bani szólamnak a záróhang előtt az alsó, a felső szólamok közül pedig az egyiknek a felső, a másiknak pedig az alsó szekundot kell érintenie. Többnyire a damtsqebi érinti az alsót, a modzakhili pedig a felsőt, így a zárlatban szólamkeresztezés jön létre. (ld. 2. kottapélda) Ez a

[20] Kobuleti a Fekete-tenger partján található népszerű üdülőhely.
[21] Dekanosidze, Natia: The Compositional and Dramaturgical Peculiarities of Acharan Helpers' Songs (Naduri). *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2015, 248–256.
[22] Fairley, 49-52.

viszonylag kötött záróformula, keretet ad az improvizációnak, és az énekesek igen gyors reakcióját igényli, hiszen nem minden esetben adott, hogy ki melyik szomszédos hangról lép az utolsó hangra. A záróhang így tájékozódási pontként szolgál az improvizáló énekeseknek. [23]

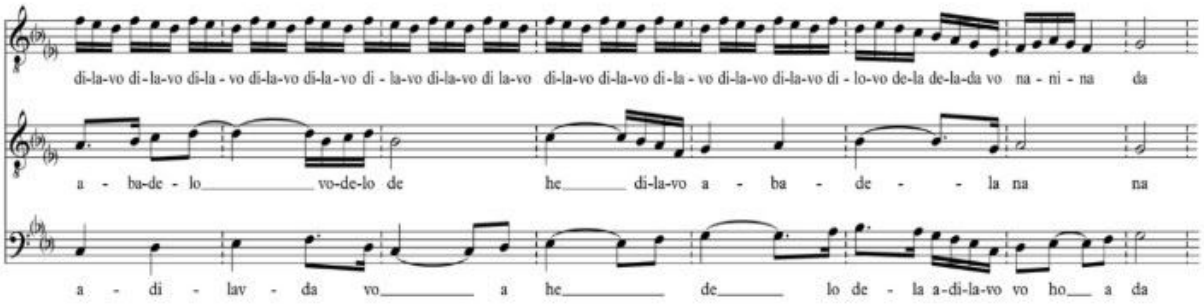


2. Szólamkeresztezés egy guriai dallamrész zárlatában

Az énekesek formulák széles tárházával rendelkeznek, és ezeket variálják a szabályoknak megfelelően. A dalok szerkezete azonban adott. A frázisok hosszúsága és az ütem szerkezet nem nagyon változtatható a guriai dalokban. Ezenfelül ott van a kadencia kötöttsége is. Továbbá, mivel nem tánczenéről van szó, nem kell táncosokhoz alkalmazkodni, tehát a frázist bővíteni vagy megismételni nem kell egy-egy táncforma létrehozásának érdekében.

Az egyes variációk tehát úgy jöhetnek létre, hogy van egy alapvető dalszerkezet, amit az egyes előadók a saját, ismert "sablonjaikkal" töltenek meg. Ennek köszönhetően válik egyedivé egy-egy énekes stílusa. A fő vezérelv a folyamatos ismétlés elkerülése. Így hát igazán jó énekesnek az számít, aki mindent meg tud csinálni, amit akar, de az adott kereteken belül. [24]

Az énekes technikai tudásának megcsillogtatásához a *samgherisi*, azaz az értelem nélküli, dallamot kitöltő szótagok, szavak adnak teret. Ilyen gyakori szavak például az *abadelo*, a *dilavo delavda*, vagy *naninav*. Ezekben a fordulatokban nem kell a szövegi tartalomra koncentrálni, hanem kifejezetten csak a zenélésre.[25] (ld. 3. kottapélda)



3. Samgherisi részlet egy guriai dallamból

[23] Fairley, 82-117.
[24] Fairley, 118-136.
[25] Fairley, 92.

A másik jelentős daltípus Guriában is a négyszólamú naduri munkadal. A három szólamhoz a krimanchuli jódlit éneklő társul negyedikként. A krimanchuli megjelenésére többféle magyarázat is adható. Az egyik, hogy az énekhang egykor kommunikáció célját szolgálta, így nagy távolságra kellett elhallatszódnia, és az erős, magasabb hang messziről is jól hallható. Másik lehetséges magyarázat, hogy az emberek egyszerűen megpróbálták utánozni a környezetük természeti hangjait, adott esetben a madarakat.[26]

Az énekeket kísérő hangszerekről

Az éneket kísérő hangszerek hangolása, kialakítása szintén a polifon gondolkodásmódon alapszik. Ennek következtében gyakori, hogy húros hangszerek esetében a húrok száma megegyezik az énekes szólamok számával. Megfigyelhető a hangszerek fejlődése és az énekes technika fejlődése közötti összefüggés. A kezdetekben a *panduri* és a *chianuri* is két-két húrral rendelkezett, azonban a háromszólamú éneklés kialakulásával és terjedésével szükségessé vált egy harmadik húr felhelyezése is. A húros hangszerek közül a *chonguri* a legalkalmasabb az összetettebb, bonyolultabb harmóniával rendelkező dalok kíséretére, mivel nincsenek rajta bundok, és négy húr is található rajta.

A kíséretmód nagyjából a következőképpen alakulhatott ki:

1.) A dallam fő akkordját, hangközét kiemelő és ismétlő játékmód.
2.) A harmóniai összetartó funkció megjelenik a hangszeres kíséretben.
3.) A dallam hangszeres játéka, unisonóban az énekessel.[27]

Érdekesség, hogy a hangszeres kíséretet jelölő grúz kifejezés, a *shebaneba dabaneba* szó szerinti jelentése "basszust adni". Abban a legtöbb grúz muzikológus megegyezik, hogy a hangszeres kíséret a tisztán vokális zenét követő stáció, nem egyidejűleg alakult ki az énekes előadással.

Elsőként a *chianurit* (szván: *chuniri*) szeretném bemutatni. A chianuri egy a Svaneti régióból származó nagyobb testű vonós hangszer, melynek húrjai tradicionálisan lószőrből készültek. A repertoárnak megfelelően két vagy három húrral rendelkezik, bár mivel a három szólamú éneklés elterjedtebb, gyakoribb a háromhúros fajtája. A lapos húrlábnak köszönhetően az erdélyi háromhúros brácsához hasonlóan a húrok egyszerre szólalnak meg. Svanetin kívül a hegyvidékeken maradt fent leginkább a hangszer, mint például Khevsureti, Tusheti és Racha tartományok. A hangolása a következő: *asz - b - desz1*, háromhúros típusnál, és *asz - c1* a kéthúros típusnál.[28]

---

[26] Manjgaladze, Ketevan: Varieties of Krimanchuli (Yodel) in West Georgia's Folk Songs. *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2006, 289-292.
[27] Shilakadze, Manana: Early Forms of Accompaniment in Georgian Tradition. *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi. 2010, 432-439.
[28] A fotók és hangolásmódok forrása: http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/musical-instruments/, 2020.01.12.

Chianuri

A *panduri* Kelet-Grúziában, Khevsureti, Pshavi, Kakheti, Tusheti és Kartli tartományokban elterjedt bundokkal ellátott húros hangszer, melyet pengetve szólaltatnak meg. A chunirihoz hasonlóan a pandurinak szintén létezik két- és három húros formája. Fellelhető mind diatonikus, mint kromatikus panduri, melyek közül a kromatikus a fiatalabb. Khevsuretiben leginkább hősi és históriás énekeket kísérnek vele. Hangolása *g - a - c1* a háromhúros típusnál, és *d - c1* a kéthúros típusnál.

Panduri

A *chonguri* felépítésében hasonló a pandurihoz, nagyobb méretű, pengetve megszólaltatott húros hangszer, amely Nyugat-Grúziában, azaz Achara, Guria, Samegrelo és Imereti tartományokban, valamint Abháziában terjedt el. Háromszólamú dallamok kíséretére alkalmazzák. A chongurin a szabadabb harmóniai kíséret miatt nincsenek bundok, és négy húrral rendelkezik. Ebből három húr azonos hosszúságú, a negyedik a másik három húr hosszának körülbelül kétharmadát teszi ki. A rövidebb húr megnevezése *zili,* mely a legmagasabb hangok kijátszására szolgál, és valószínűleg a krimanchuli jódli kialakulásával kerülhetett a hangszerre. A chongurinak többfajta hangolásmódja is létezik, az alábbiak a leggyakoribbak: 1.) *f - a - c1- f1*, 2.) *f - a - c1- e1*, 3.) *f - g - c1-g1*.
Láthatóan az első hangolásmódban a zili húr a basszus, azaz *bani* húrt erősíti meg, mivel attól egy oktávra hangolják. A magas zili húrt nem minden chongurival előadott dal esetében használják.

Chonguri

A *changi*, az egyik legősibb grúz hangszer, mára már csak Észak-Grúziában, a Svaneti régióban maradt fent. Hárfához hasonló húros hangszer, mely több nyugat-ázsiai hangszerrel is rokonítható (pl. török *çeng).* A húrok száma hat vagy hét. Hangolásuk: f - g - a - h - c1 - d1, és hét húr esetén e - f - g - a - h - c1 - d1. A changi-chianuri összeállítás gyakorta kíséri együtt a Svanetiből származó dalokat.

Changi

Mind a négy hangszeren férfiak és nők egyaránt játszanak, bár a changi esetében a női játékos gyakoribb. Az említett grúz eredetű hangszereken kívül előfordul, hogy az énekest tangóharmonika kíséri. Ezeken felül tapssal is szoktak ritmikai kíséretet adni az énekeknek.

A fejezetben a grúz népdalok legfőbb jellemzőit igyekeztem bemutatni. A többszólamú éneklés a grúz kultúra egyik legősibb és legkarakteresebb vonása. A revival mozgalomnak, énekegyütteseknek, mint például a Rustavi együttes, az Anchiskhati kórus, a Shalva Chemo trió, és lelkes hagyományőrző énekesek pedagógiai munkásságának köszönhetően sikerült a fiatalabb generációkban is felkelteni az érdeklődést ezen lenyűgöző hagyomány iránt. A grúz énekes többszólamúság értékét mi sem mutatja jobban, mint az, hogy Grúziából elsőként, az UNESCO Szellemi Kulturális Örökség jegyzékébe is bekerült 2003-ban.

Az azeri népzene

Az Azerbajdzsánt érő történelmi és kulturális hatások

Azerbajdzsán Grúziához hasonlóan kis területű kaukázusi ország, nagyjából 10 000 000 lakossal. Északi természetes határa a Kaukázus hegység, nyugaton a Kis-Kaukázus, keleten pedig a Kaszpi-tenger. A fővárosa, Baku is a Kaszpi-tenger partján fekszik. A hegységláncok és a tengerpart közötti területek sivatagosak. Az ország, és nyugati exklávéja, Nahicseván közé Örményország ékelődik be.

Azerbajdzsán térképe

Kőolajban való gazdagságának, és még a kereszténység, majd később az iszlám megjelenése előtt a területen uralkodó zoroasztrizmus tűz tiszteletének köszönhetően a tűz országának is nevezik Azerbajdzsánt. Az ország címerében található láng és több történelmi emlékhely, mint például az Atəşgah tűztemplom is erről tanúskodik.

Az azeri nemzet szintén több népcsoportból áll össze. Az abszolút többségű azeri türkök mellett az országban jelen van több észak-kaukázusi nép is, mint például a lezgik, vagy az avarok (nem összekeverendő az egykor a mai Magyarország területén élő avar néppel), illetve az iráni nyelveket beszélő tatok és talisok. Az Azerbajdzsánban található, háború övezte de facto állam, Nagorno-Karabakh (Hegyi-Karabah) pedig abszolút örmény többségű, mivel a háború kitörésével szinte az összes azeri elmenekült a területről. Ezen felül Iránban

körülbelül 15 milliós létszámú azeri kisebbség él. A lakosság többsége az iszlám siíta ágát követi. Grúziával összevetve a vallás Azerbajdzsánban jóval kevésbé meghatározó tényező a zene tekintetében.

Azerbajdzsán a 19. században két részre szakadt, és a déli részek ma Iránhoz tartoznak. Mivel dolgozatomban elsősorban a független Azerbajdzsán zenéjével foglalkozok, ennek a területnek a történelmét szeretném bemutatni.

A modern Azerbajdzsán területén a Kr.e. 4. századtól a Kr.u. 8. században bekövetkező arab hódításig Kaukázusi Albánia (nem köthető a Balkán-félszigeten található Albániához) királysága terült el. A királyság több kaukázusi törzs egyesülésével jött létre. Az állam vallása a korai időszakban a zoroasztrizmus volt. A Kr.e. 2. és 1. században az Albán királyság az Örmény királyság és Pártus birodalom befolyása alá került. A Kr.e. 1. században a Római Birodalom egyre több területet szerzett meg a térségben. Kr.e. 65-ben Pompeius csatázott a kaukázusi albánokkal, melyben az utóbbiak kerültek ki vesztesen. Ezek után római befolyás alá került a királyság.

Kr. u. 252-ben a Szászánida Birodalom meghódította mind az akkori Örmény királyságot, mind Kaukázusi Albániát, és ezek vazallus államai lettek. A 4. században Kaukázusi Albánia Urnayr királynak köszönhetően felvette a keresztény vallást. Ez azonban konfliktushoz vezetett a szászánidákkal, mivel attól tartottak, hogy az albánok a kereszténység felvételével Rómához közelednének, ugyanis a kereszténység akkoriban vált államvallássá a Római Birodalomban. A nyugat-azerbajdzsáni Kiş falujában még ma is áll egy albán keresztény templom.

A 6. század második felében a Szászánida Birodalom és Bizánc közötti harcokat kihasználva a kazárok törtek be Albániába, sokszor épp bizánci támogatással. A kazár befolyásnak az arabok támadásai vetettek véget. Albánia akkori királya, Cavanşir az uralkodása alatt igyekezett fenntartani az ország függetlenségét a Kazár Kaganátus és az Arab Kalifátus között, azonban egy összeesküvésben meggyilkolták. Az arab uralommal az iszlám vallás és az arab írás terjedt el az országban. Azerbajdzsán területe fontos kereskedelmi csomópont volt az arabok számára Kelet-Európa és a kalifátus között.

A 11. szárad végére a kalifátus meggyengült, így a nyugati türk (*oğuz*) törzsekből létrejövő Szeldzsuk Birodalom terjesztette ki uralmát Azerbajdzsánra. Ezáltal váltak az oğuz türkök a legmeghatározóbb etnikummá az országban. A szeldzsuk uralmat a mongol hódítások követték. A mongolok bukása után jelentősebb hatalmat a térségben a Szafavidák képviseltek. A Szafavidák perzsa származású uralkodó dinasztia, akik az iszlám siíta ágát követték. Az ő uralmuknak köszönhetően vált a mai Azerbajdzsán is siíta többségűvé. A vallási ellentét miatt a siíta Szafavidák többször is háborúztak a szunnita Oszmán Birodalommal.

A Szafavida uralmat követően a 18. század elején több kisebb, független kánság jött létre Azerbajdzsánban, melyek délről perzsa, északról pedig a kaukázusi hódításokba kezdő Orosz Birodalom fenyegetéseinek voltak kitéve. A két birodalom kétszer is összecsapott, először 1804 és 1813 között, majd 1826 és 1828 között. A Kaukázusért folytatott háború eredményeként a mai Grúzia és Örményország területe az Orosz Birodalom részévé vált, Azerbajdzsán pedig két részre szakadt, így a mai Azerbajdzsáni Köztársaság orosz fennhatóság alá került, a déli országrész pedig Irán része lett.

Az 1917-es orosz forradalom után Azerbajdzsán történelme közös Grúziával, először a két hónapig fennálló Transzkaukázusi Köztársaság részeként, majd az önálló Azerbajdzsáni Demokratikus Köztársaságként, és végül 1920-tól a Szovjetunió részeként 1991-ig.

1988-ban Azerbajdzsán és Örményország között kitört a háború Hegyi-Karabah birtoklásáért. A fegyverszünetet 1994-ben kötötték meg, de a konfliktus még mindig fennáll a

két ország között. Karabah a zene tekintetében is kiemelkedő terület, ugyanis az itt található Şuşa városa egyik központja a *muğam* művészetének, nem mellesleg pedig a nemzet legnagyobb zeneszerzője, Üzeyir Hacıbeyov is innen származik.

Az azeri nép etnogenezisében láthatóan sok nép vett részt, az őshonos kaukázusi népek mellett, arabok, perzsák, és különböző türk törzsek, ezzel sokszínű kultúrát létrehozva. Az iráni azeri kultúra a történelemnek és az elszigeteltségnek köszönhetően különbözik az Azerbajdzsáni Köztársaság kultúrájától.

Az amatőr, a félhivatásos és a hivatásos népzene Azerbajdzsánban

Az azeri népzenének az előadó státuszától függően három rétege különíthető el. Az egyik a falusi népdalok rétege, melyek előadói a zenei képzettséggel nem rendelkező, bár annál nagyobb kreativitással élő parasztság. Sajnos az azeri zene ezen rétegének jóval kevesebb figyelem jut. Sipos János etnomuzikológus azonban több gyűjtőút során rengeteg népdalt rögzített Azerbajdzsán több régiójából, és ezeket lejegyezte, rendszerezte, így amikor a falusi népdalokról írok, leginkább az ő gyűjtéseire fogok hivatkozni.

Második rétegként az ásikok (*aşıqok)* művészetét nevezném meg. Az ásik a török népek kultúrájában a bárd megfelelője. Az ásikok tulajdonképpen félhivatásos muzsikusok, mert bár az irodalmi nyelv és históriák kitűnő ismerői és előadói, eredendően ők is a vidéki társadalom kiemelkedő egyénei voltak. Mint mesemondók és egyben költők nagy szerepük volt a népnyelv megőrzésében és gazdagításában. A 20. században Azerbajdzsán Iránhoz csatolt részein az azeri nyelv hivatalos használata is be volt tiltva, ám az ásik kultúrát megtűrte az állam, így az összetartó erőként lépett fel a kisebbségbe került azeriek számára. A középkorban több ásik még szúfi (iszlám misztikus filozófia és gyakorlat) társaságoknak is tagja volt, így spirituális üzeneteket is közvetítettek.[29] Tipikus kísérő hangszerük a hosszú nyakú lant, a szaz (*saz)*. Manapság az ásik zenei képzést is kap, és az esküvők és ünnepségek mellett koncerttermekben, rádiók stúdiójában is gyakran feltűnő jelenség.

Harmadik rétegként a mugam (*muğam)* különül el. Klasszikus költészetet, improvizációt és népzenei eredetű móduszokat társít, így az előadónak rendkívül képzettnek kell lennie. Azerbajdzsánban nagyon nagy jelentőséggel bír, mondhatni a zenei kultúrájuk csúcsa a mugam. A klasszikus zenei tanulmányokat folytató énekeseknek vagy hangszeres diákoknak ugyanannyira tisztában kell lenniük a mugam szabályaival, mint a klasszikus zene szabályrendszerével.[30] Ennek elsődleges oka talán az, hogy a klasszikus azeri zeneszerzők (pl: Üzeyir Hacıbəyov, Qara Qarayev és Fikrət Əmirov) opera és balett repertoárja számos mugam-betétet tartalmaz, melyek előadásához elengedhetetlen a hagyomány ismerete. Az azeri népzene leginkább kutatott, előadott és ismert területe ez.

A hivatásos és félhivatásos szcénában a férfiak dominálnak, míg a legtöbb népzenei gyűjtés inkább nőktől származik. A nemi szerepekről a különböző zenei ágak kifejtésében bővebben is fogok beszélni.

A fejezetben ezt a három egymásra épülő, ám mégis elváló területet fogom bemutatni, az előbbiekben is feltüntetett sorrendben.

---

[29] https://accelerandobjmd.weebly.com/issue2/7-poetry-and-music-of-medieval-azerbaijani-ashygs-in-the-context-of-mystic-practices, 2020.02.06.

[30] Huseynova, Aida: *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2016, 60-62.

Az azeri falu zenéje

A falusi népzene Azerbajdzsánban igen egységes képet mutat, egy-egy dallam az ország több régiójában is fellelhető. Sipos János is említést tesz arról, hogy gyűjtőútja során ugyanazokba a már rögzített dallamtípusokba botlott bele különböző területeken.[31]

Az azeri parasztzene, bár hatással volt az ásik és mugam zene stílusára és dallamvilágára, azoknál jóval egyszerűbb elemekből építkezik. Ez magától értetődő, tekintve, hogy előadói hétköznapi emberek voltak, bármilyen zenei képzettség nélkül. A bennük rejlő érzelmeket, és igényüket ezek zenei megszólaltatására a legegyszerűbb eszközökkel fejezik ki. Ez általánosságban elmondható bármely nép ősi parasztzenéjével kapcsolatban.

Az azeri népdalok műfajai a következőképpen csoportosíthatóak:[32]
-Munkadalok, mint például arató dalok, juhász nóták, köpülő dalok, szövő dalok. Azerbajdzsánban a szőnyegszövő mesterség kiemelkedő, így ehhez a művészeti ághoz is sok dal köthető, főleg a női repertoárból.
-Rituális dalok: naptári ünnepekhez köthető rituálék dalai, földműveléshez köthető rituálék dalai, siratók, esküvői dalok.
-Gyermek dalok, azaz altatók (*laylay*), gyógyító dalok, mondókák, becézgetések.
-Szerelmes dalok, históriás dalok és egyéb lírai dalok.

Az esküvői daloknak külön férfi és női repertoárja is van. Az azeri lakodalom (*toy*) két részből áll: a női ceremóniából, amin a férfiak nem vesznek részt, és hasonlóképpen férfi ceremóniából, amin a nők nem lehetnek jelen. Az esküvőt megelőzően szintén tartanak menyasszony-ünnepséget, ahol a házasulandó lány női vendégei gyűlnek össze, és együtt énekelnek. Ezen az eseményen is kizárólag nők vesznek részt.

A magyar hagyományhoz hasonlóan Azerbajdzsánban is siratóasszonyok (*mərsiyəçi*, *ağıçi*) végzik a halott siratását. Az iszlám elterjedése előtti időkben, mikor a nemeket még nem választották el ennyire szigorúan egymástól, nők és férfiak együtt sirattak.[33]

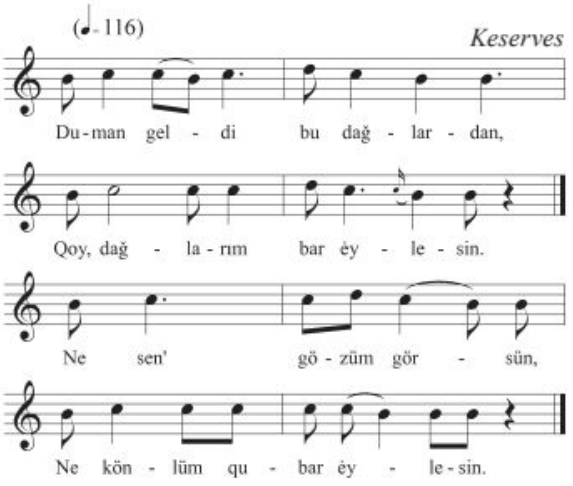
Az azerbajdzsáni népdalok a grúz népdalokkal ellentétben egyszólamúak. Az éneket tapssal, vagy a *qaval* (másik nevén *dəf*) nevezetű dobbal kísérhetik.

Sipos az azeri népdalok legjellemzőbb vonásaiként az egyszerű ritmus és kis ambitus mellett az alábbiakat említi:[34]
-Egy- vagy kétmagúság
-Tri- és tetrachord, vagy ritkábban pentachord hangkészlet
-7, 8 szótagú dallamsorok, időnként 11 szótagossá bővült sorokkal
-6/8 vagy 2/4 lüktetés giusto dallamok esetében.

A dallamvonal a sorokon belül ereszkedhet, vagy kupolaformát képezhet. A dallamok többnyire szekund- vagy terclépésekben mozognak. Az egy hangon recitáló dallam nagyon gyakori, mely lefelé, vagy felfelé egy szekunddal bővül. (ld. 4. kottapélda) A trichord dallammag tetra-, vagy pentachorddá fejlődhet.

---

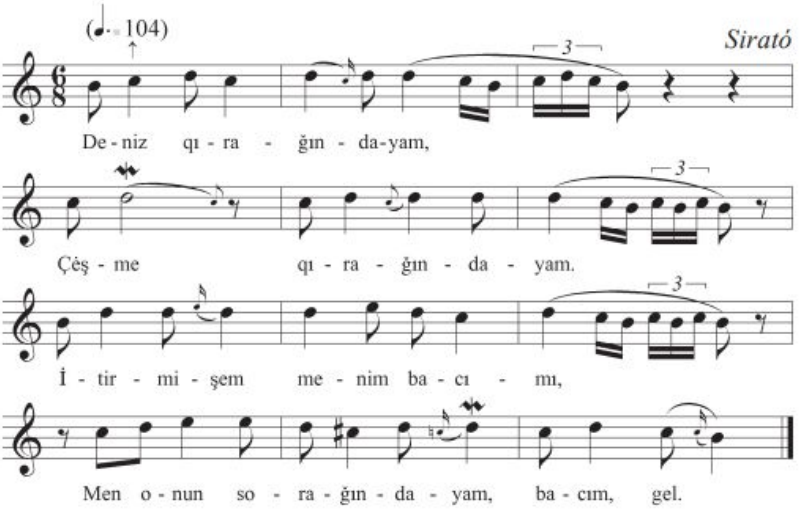
[31] Sipos, János: *Azerbajdzsáni népzene - a zene forrásainál*. Európai Folklór Intézet, Budapest, 2009, 21.
[32] http://atlas.musigi-dunya.az/en/genres.html, 2020.02.07.
[33] Naroditskaya, Inna: Azerbaijanian Female Musicians: Women's Voices Defying and Defining the Culture. *Ethnomusicology Vol. 44, No. 2.*, University of Illinois Press, 2000, 234-256 (236).
[34] Sipos, 31.



4. Recitáló trichord dallam

Kétmagú dalok esetében az A és B sorok esetlegesen, nem megszabott rend szerint ismétlődnek, variálódnak, és bővülhetnek is. A Sipos által megállapított két leggyakoribb kétmagú dallamcsoport jellemzői, hogy vagy *re*-n, vagy pedig *mi-re*-n recitálnak a második sor közepéig, avagy *(szo)-fa-mi-re* ereszkednek le a *re* főkadenciára. Az egyik típus dallamai *do*-n, a másik típus dallamai pedig *ti*-n végződnek.

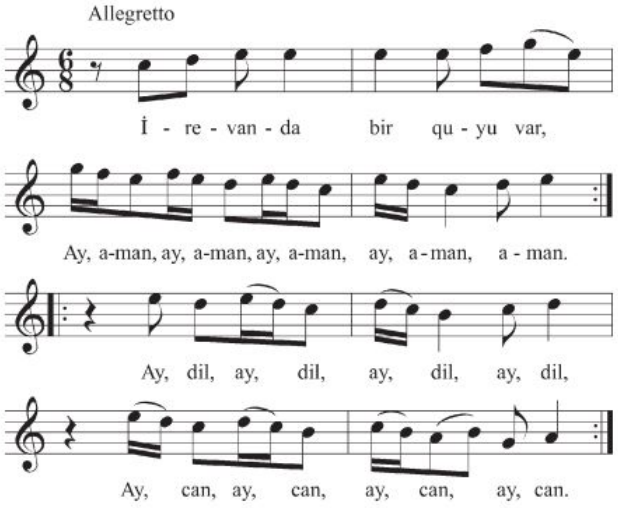
A *do* és *ti* végű dalok rokoníthatóak egymással, mivel gyakran a dallam záró hangjának intonációja ingadozik, vagy pedig a hosszan kitartott *do* záróhang egy kisebb lezáró motívummal végül leereszkedik *ti*-re. Az alábbi 5. kottapéldán jól megfigyelhető a sorok záróhangjának ingadozása.



5. Do és ti között ingadozó záróhang

Az ütempáros dallamok nem jellemzőek az azeri népdalokban, mint a túlzott, burjánzó díszítés sem. Az előadásmód általában parlando-rubato. Kromatika előfordulhat a énekekben, ám ez leginkább az ingadozó intonációnak köszönhető.

Az azeri népdalok legtöbbje ion, eol és lokriszi dallamcsoportokba osztható, melyek nagyjából azonos létszámban vannak jelen a gyűjtött repertoárban, és stílusban is közel állnak egymáshoz. Elkülöníti az azeri stílust a többi türk nép népzenei stílusától a lokriszi hangsor gyakorisága. A négysoros, kis terjedelmű eol dallamcsoportban ritkán, de előfordulnak a magyar népzenében is nagy jelentőséggel bíró "pszalmodizáló" dallamok. (ld. 6. kottapélda)



6. Pszalmodizáló jellegű dallam

Több azeri dallamnak is van anatóliai török párhuzama, különösen a siratóknak. A török dalok ambitusa azonban nagyobb, mint az azeri daloké, jóval meghaladják az oktávot is, szemben a legtöbbször trichord vagy tetrachord hangterjedelmű azeri dalokkal.

A több száz éves ásik hagyomány

Kiemelkedő tehetségű ásikokról (*aşıq)* már a 15. századtól vannak feljegyzések. Az aşıq elnevezés az arab *ishq* (szerelem) szóból származhat. Az azeri *aşiq* jelentése 'szerelmes'. Bár az aşiq alak csak egy betűben tér el, nem azonos az aşıq alakkal. A szó a török nyelvben először a 13. században, Yunus Emre költő versében tűnik fel, melyben, mint *"aşık Yunus"* mutatkozik be.[35]

Az ásik művészet szinkretikus, az éneket és a hangszeres játékot elegyíti a költészettel, epikával és tánccal. Világi és vallásos, misztikus dalokat egyaránt előadnak. Legfőbb témáik a földi és földöntúli szerelem, hősök élettörténete és a haza szeretete. Az ásik előadás módjára azeri nyelven a *saz və söz*, azaz 'szaz és szó' találó kifejezést használják, mivel a szaz játéka köti össze a szöveges részeket.

Pertev Naili Boratav folklorista négy csoportra osztotta az ásikokat. Ezek a csoportok a szúfi ásikok, a városi ásikok, a vidéki ásikok, és a vándorló ásikok. A csoportok közül a

[35] Üstünyer, İlyas: Tradition of the Ashugh Poetry and Ashughs in Georgia. *IBSU Scientific Journal*, 2009, 137-149 (138).

legjelentősebbek a vándorló ásikok, tekintve, hogy az ásik művészet terjesztésében ők voltak a legaktívabbak.[36]

Talán éppen ezeknek a vándorló előadóknak köszönhető, hogy az ásik művészet a törökök és azeriek lakta területeken kívül, Grúziában és Örményországban is elterjedt. A 18. század leghíresebb ásikja, Sayat Nova tökéletes példája az egész Kaukázuson átívelő művészeti ágnak. Ő maga Tbiliszi örmények lakta Avlabari negyedében élt, maga is örmény szülőktől származott. Grúzul, azeriül és örményül is tökéletesen verselt, gyakran fellépett II. Erekle grúz király udvarában.[37] A grúz költészetre nem volt akkora hatással az ásik hagyomány, mint Azerbajdzsánban, így Grúziában kevés modern képviselője akad. Kelet-Grúzia azeri kisebbségének falvaiban azonban még él egy-egy aktív ásik, akiknek a dalait éppen a Sayat Nova után elnevezett, kaukázusi kisebbségek eltűnőfélben lévő népzenéjét összegyűjtő és publikáló Sayat Nova Project is kutatta.[38]

Az uralkodók udvarában szolgáló ásikoknak fontos feladata volt a király hőstetteinek versbe és dalba foglalása. A hősök életéről szóló, hosszú verses epikus költemények előadása órákon keresztül tarthatott, melyben az ásik narrátorként és a szereplőket is megtestesítve lép fel. Az ilyen költemények azeri megnevezése a *dastan*. Erre példa a Szafavida dinasztia megalapítójáról, I. Iszmáil sahról szóló dastan. Iszmáil sah nagy tisztelője volt az ásik művészetnek, melyet maga is művelt. Khatai művésznév alatt számos költeményt írt azeri nyelven is.

A dastanok hősei nem csak uralkodók, hanem fiktív hősök, vagy éppen ásikok is lehettek. Ilyen történet a Koroğlu eposz, melyben a hős megvakított apjáért áll bosszút, vagy a vándorló költőről szóló Aşıq Qərib dastan. Az említett dastanok számos azeri zeneszerzőt inspiráltak a 20. században. Jó példák erre Üzeyir Hacıbəyov Koroğlu, és Zülfüqar Hacıbəyov Aşıq Qərib címet viselő mugam operái.

Az ásikok tradicionálisan férfiak, de a modern korra egyre több női képviselője is akad a művészeti ágnak. Kiemelkedő költőnő volt a 19. században a Karabahból, Şuşa városából származó Xurşidbanu Natəvan, vagy a szintén karabahi Aşıq Peri. Az esküvői szokásokkal ellentétben, a férfi és női ásikok egy helyen lépnek fel, és a repertoárjuk sem különbözik. [39]

Az ásik és mugam hagyomány számos ponton eltér egymástól. Míg a mugam az arab *gazal* versformát alkalmazza, addig az ásik költészet a török nyelvekhez illeszkedő helyi versformákat használ, mint *qoşma*, *divani*, *təcnis*, vagy *qəraylı*. A gazal a sorpárokból álló, arab szerelmes versek formája, melyek sorszerkezete AA, BA, CA, stb…

Az improvizatív részek aránya is eltér a két műfajban. A mugam hosszú, improvizált részekből, és köztük rövidebb, ritmikus témákból áll, ezzel szemben az ásik énekekben ez az arány fordított. Nem kizárt viszont, hogy a mugam játékos repertoárjában ásik dalok is szerepeljenek, vagy fordított esetben az ásik a mugam stílusában improvizáljon.[40]

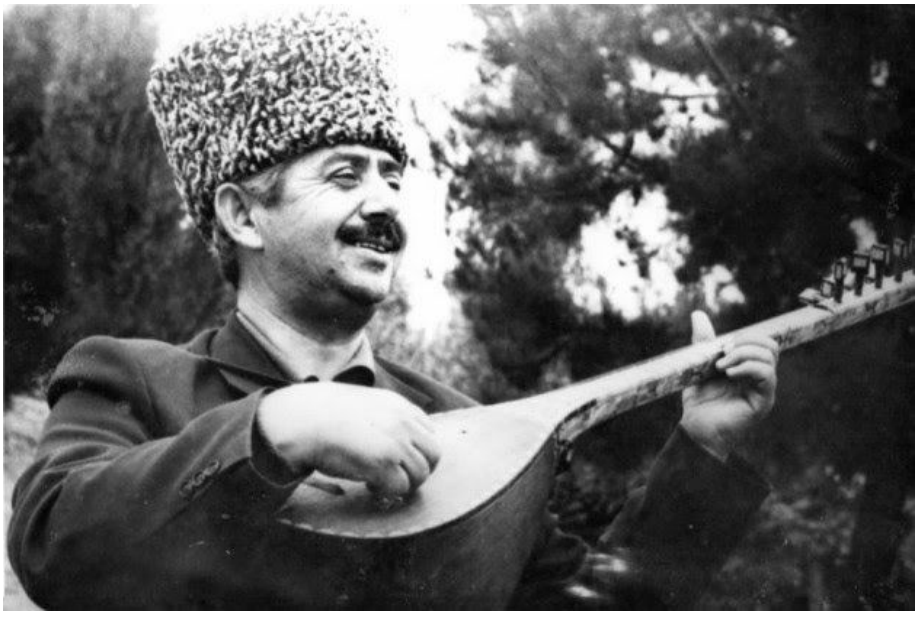
Mint azt előzőekben is leírtam, több ásik is szúfi rend tagja volt, és a szúfi filozófia jegyében alkottak. Ez a fajta miszticizmus a 19. században kiveszett az ásik költészetből, és a továbbiakban a mugham műfajában vált fellelhetővé.[41]

Az aşıqok szópárbajokon (*deyişmə*) mérhették össze tudásukat. A deyişmə hagyománya tovább folytatódik a városi *meyxana* hagyományban. A meyxana szó szerinti jelentése

---

[36] Üstünyer, 138.
[37] Üstünyer, 147.
[38] https://sayatnovaproject.bandcamp.com/, 2020.02.09.
[39] Oldfield Senarslan, Anna: *"It's time to drink blood like sherbet": Azerbaijani women ashiqs and the transformation of tradition*. 2007, 2-3.
[40] https://azer.com/aiweb/categories/magazine/ai124_folder/124_articles/124_ashug_atilla.html, 2020.02.10.
[41] https://accelerandobjmd.weebly.com/issue2/7-poetry-and-music-of-medieval-azerbaijani-ashygs-in-the-context-of-mystic-practices, 2020.02.10.

borház, kocsma. Fogalma legjobban népies rapként írható le. Az előadók ritmikus zenei alapra improvizálnak szöveget egy adott témában, ami gyakran erős kritikát fogalmaz meg az ellenféllel kapcsolatban.



Aşıq Cafarov szazzal

Az ásik hagyományos hangszere a *szaz*, melyhez egyes területeken társulhat a már említett *qaval* dob, vagy a *balaban* nevezetű fúvós hangszer. A szaz a türk népek zenei szimbóluma. Cavanşir Quliyev azeri kortárs zeneszerző, aki maga is komponált szonátát szazra és hegedűre, így fogalmazott: " Aki nem szereti a szazt, és undorral néz rá, az nem is igazi türk."[42]

A szaz elnevezés maga perzsa eredetű, jelentése hangszer. Jellemzően eperfából faragják ki a hangszert, melyet több méretben is készítenek, rendeltetésének megfelelően. Az azerbajdzsáni ásikok által használt nagyobb méretű szazon három húr csoport van, legtöbbször minden csoport három húrból áll. A húrok száma a hangszer méretétől is függ, a legáltalánosabb a 8, 9 és 11 húros szaz. A dallamot a felső húrokon játsszák, a középső és alsó húrok pedig a bourdon kíséretet szólaltatják meg. A húrok hangolása változó, a játszott dallamtól és az előadó ízlésétől függően. A szaz fogólapján ma már 14-15 bund található, a kezdetekben azonban a 8 bundos szaz volt elterjedt.[43]

A dalok hangszeres bevezetővel indulnak, a versszakok között pedig szintén hangszeres közjátékokat játszanak. A népdalokhoz hasonlóan a lokriszi pentachordon mozgó dallamok az elterjedtek. A dallam lényegében az ásik által legmagasabb kiénekelhető hangról indul, és innen általában csak kvart vagy kvint távolságra ereszkedik le a záróhangig. A dallamsorok az ásik énekekben hosszabbak, mint a népdalokban.[44]

A 90-es években a Karabahban zajló háború az ásik művészetre is rendkívül kedvezőtlenül hatott. Mint már korábban is említettem, Karabah kiemelkedő fontosságú az azeri népzene szempontjából, és számos aktív ásik élt a régióban. A háború elől menekülő és

[42] Manafova, Gülnarə: *Aşıq musiqisi bəstəkar yaradıcılığında*. Baku, 2017, 2.
[43] Abdullayeva, Saadat*:* Saz – indispensable instrument of Azerbaijani ashugs. *IRS Heritage No. 7. (65)*, 2011, 42-46.
[44] Sipos, 76-77.

az ország területén szétszóródó karabahi azerbajdzsániak voltak az ásik zene leglelkesebb közönsége. Egyéb hátráltató erő volt még az esküvők több napos hagyományának leszűkülése, valamint a popzene konkurenciája.[45]

Törökországban ezzel szemben egy kiemelkedő 20. századi ásik, Aşık Veysel a popkultúra részévé vált. A vak ásik *Uzun ınce bir yoldayım* című szerzeményét két olyan az 1960-as, 70-es években népszerű énekes is feldolgozta, mint Özdemir Erdoğan és Barış Manço.[46]

Mindezek ellenére az ásikok ma Azerbajdzsánban is köztiszteletnek örvendő zenészek, akik az azeri kultúra meghatározó egyéniségei. Kiemelkedő munkásságukat és értéküket az UNESCO is elismerte, és 2009-ben az ásik művészet a Szellemi Kulturális Örökség része lett.

Muğam - az azerbajdzsáni klasszikus zene

A mugam (más neveken *muğam, makam, maqam, shashmaqam, dastgah)* egy az egész Közel-Keletet és Észak-Afrikát felölelő zenei jelenség, stílus. Az arab, perzsa és türk világban a mugam hasonló szerepet tölt be, mint a komolyzene nyugaton, azaz a hivatásos magasművészetét. Ennek megfelelően, mint ahogy létezik olasz, német, vagy francia stílus a komolyzenében, így a mugam nemzeti válfajai szintén helyi ízt kapnak. Regionális különbségek akadhatnak az előadásmódot illetően. A fő mugam iskolák: Baku, Karabah (Şuşa központtal), Sirván (Şamaxı központtal), Nahicseván és Tebriz (Iráni-Azerbajdzsán).

Az azeri muğam kifejezés takarhat hangsort, móduszt, vagy pedig magát a hosszú, összefüggő muğam zenei folyamatot is. Sipos János a mugamot a ”népzene és professzionális zene szintézise”-ként említi.[47] A mugam éneklésben használt erősen vibráló, trillázó díszítés azonban a népdalokban nem jellemző, és a népdalok a mugam hangsorok alsóbb hangjait használják csak.

Bár a mugam alapvetően szájhagyományon alapul, nem lehet csakis szájról-szájra terjedő művészetnek nevezni. Egészen a középkortól kezdve zenész teoretikusok igyekeztek írásos formában is rögzíteni és rendszerezni a móduszokat. Erre példa Abu Naszr Muhammad al-Fárábi *Kitab al-Musiqa al-Kabir* című műve, Szafiaddin Urmavi *Kitab al-advar* című műve, és Abdülkadir Maragi munkássága.

Improvizatív, szabad metrikájú rubato részek váltakoznak rövidebb, táncos jellegű giusto részekkel. A rubato részeket a hangszeres közjátékokkal teszik érdekesebbé. Amennyiben énekes is csatlakozik a mugam folyamat előadásához, akkor a hosszabb, improvizált részeket ő irányítja, és ezeket tagolják a hangszeres, feszesebb ritmusú részek. A különböző részek éles hangulati kontrasztot keltenek. A mugam szabad metrumú részei a beszéd ritmusán alapulnak.

Leginkább két tényező határozza meg a mugam építkezését: a tonális és az időbeli. A tonális tényező kötött, az időbeli tényező kötetlen. A látszólag hiányzó ritmikai struktúra miatt a nyugati hallgató könnyen úgy érezheti, hogy egy-egy mugam dallamnak se eleje, se vége sincsen. Ez annak is köszönhető, hogy a mugamban nincsenek élesen elkülönülő témák,

[45] Oldfield Senarslan, 2-3.
[46] https://youtu.be/PXw3f9YTqV0, 2020.02.26.
[47] Sipos, János: Az azerbajdzsáni mugam és az azerbajdzsáni népzene. *Magyarország és Azerbajdzsán: A kultúrák párbeszéde II. kötet*, Budapest, 2010, 399-401.

amelyekhez a nyugati fül hozzászokott. Igazából három különböző karakterű rész ismétlődik ciklikusan: improvizatív részek (*şoba*), dalszerű részek (*təsnif*) és tánc jellegű részek (*rəng*).

A mugamnak létezik azonban egy ritmikusabb, kötött metrumú válfaja is, a *zərbi muğam*. A *zərb* szó jelentése "dob", ám a szó nem egy bizonyos fajta dobra utal, hanem gyűjtőfogalom. Már a stílus neve is utal a jellemzőire: a dob kiemelkedő szerepére és a giusto előadásra. Ebben a stílusban még az improvizatív részekben is határt szab az énekesnek a dob ritmusa, és felbukkannak benne visszatérő hangszeres témák.[48] A zərbi mugam saját móduszokkal is rendelkezik, ezek például a *heyratı, ovşarı, arazbarı, mani mənsuriyyə, és qarabağ şikəstəsi.*

A mugam máshogy is építkezik, mint a nyugati klasszikus zene. A téma bemutatása, kidolgozása és variálása helyett különböző hosszúságú dallamszakaszok állnak össze, melyek megfelelnek az adott módusz tonális kötöttségeinek, és hangszintek szerint követik egymást. Azaz a dallamrészletek alacsonyabb regiszterből indulnak el, és fokozatosan egyre magasabb regiszterekbe költöznek addig, amíg el nem érik a dallam csúcspontját. Ez a folyamat jól megfigyelhető Alim Qasımov nagy tiszteletben tartott mugam énekes (*xanəndə)* felvételén, ahol a mozgalmasabb bevezető után, melyben az énekes és a hangszeresek is megmutatják technikai tudásukat, az improvizatív dallam az alacsonyabb regiszterben kezdődik el, és gyönyörűen ível egyre és egyre felfelé a magasabb regiszterekbe.[49]

Egy dallamszakaszon belül több tonális központ is létezhet. Az alaphang mellett egy másodlagos központ is elkülöníthető, amely nagyban meghatározza a dallam színezetét, az alaphanghoz viszonyított hangköztávolságnak megfelelően. Felfoghatnánk ezt egy domináns funkcióként is, de ez nem teljesen fedné a valóságot, mivel ez a másodlagos tonális központ nem feltétlenül úgy aránylik az alaphanghoz, mint a nyugati zene domináns funkciójú fokai, és nem ugyanúgy oldódik fel. Az, hogy az énekes mennyire távolodik el a tonális központtól egy szakaszon belül, nincs megszabva.[50]

Fontos felhívnom a figyelmet arra, hogy a különböző regiszterekben elhangzó részletek saját tonális központokkal rendelkeznek. Az énekes egy-egy szakasz alaphangja körül mozog egy ideig, azt is ő határozza meg, hogy meddig. A szakaszok tonális központjainak íve adja meg a folyamat vázát és színezetét.

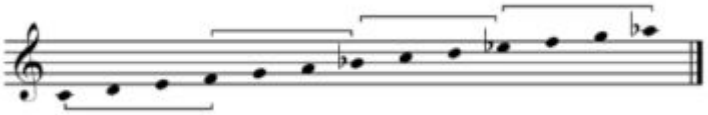
Egy-egy dallam nem hangzik el kétszer ugyanúgy. A mugam folyamatok csak félig vannak előre megszerkesztve. Ami előzetesen rögzítve van, az a tonális váz és a már említett "hangszintek", amelyekre az énekes szabadon építhet. Ami viszont feltétlenül kötött, az a módusz. Az igazán jó mugam zenésznek ismernie kell a különböző móduszok adottságait, és ezeknek megfelelően improvizálni és közölni az adott skála által körülrajzolt érzelmeket. Minden módusz tehát különböző színezettel rendelkezik. Nézzük, miként építkeznek ezek a móduszok, és milyen speciális jellemzőkkel bírnak.

Az azeriek 17 részre osztják az oktávot. Ebben a felosztásban negyed hangok is vannak, és a N3 szűkebb, mint a nyugati temperált N3. A mugamok tetrachordokból építkeznek, melyek négyféleképpen kapcsolódhatnak egymáshoz.[51]

Először is konjunkt módon, ahol az első tetrachord negyedik foka a következő tetrachord első foka, azaz a két tetrachord között átfedés van. Így a két tetrachord kezdőhangjai T4-ra vannak egymástól.

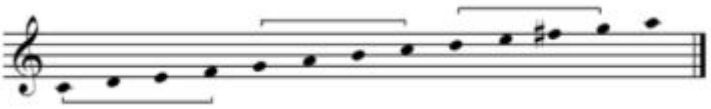
---

[48] https://youtu.be/zqfEdthfStM, 2020.02.29.
[49] https://youtu.be/TzH7kEOJD4U, 2020.02.27.
[50] Touma, Habib Hassan: The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East. *Ethnomusicology Vol. 15. No. 1*, University of Illinois Press, 1971, 38-48.
[51] Rechberger, Herman: *Scales and Modes Around the World*. Fennica Gehrmann Ltd., 2018, 145-146.



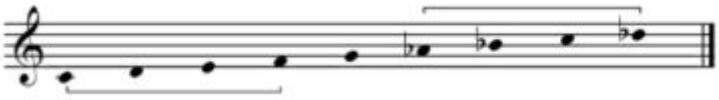
7. Konjunkt tetrachord

Másodszor úgy, hogy az alsó tetrachord negyedik foka N2-ra van a következő tetrachord első fokától. Mint az alábbi példán is látható, így a két tetrachord kezdőhangjai T5-re vannak egymástól.



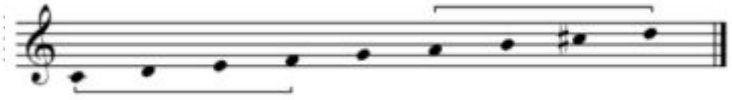
8. Egymást N2 távolságra követő tetrachordok

Harmadszor, amikor az alsó tetrachord negyedik foka és a felső tetrachord első foka k3-re van egymástól, így a tetrachordok kezdőhangjai között k6 távolság alakul ki.



9. Egymást k3 távolságra követő tetrachordok

Negyedszer pedig a tetrachordok úgy is kapcsolódhatnak, hogy az alsó tetrachord negyedik foka és a felső tetrachord első foka között N3 távolság van, így a két tetrachord kezdőhangjai között N6 távolság lesz.

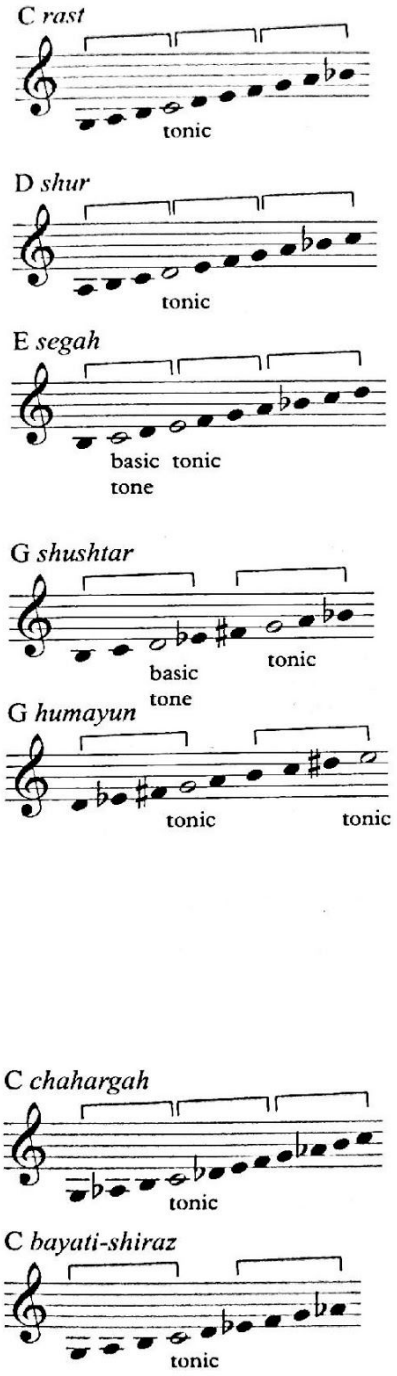


10. Egymást N3 távolságra követő tetrachordok

Ezen fő tetrachordok hangjai N2-N2-k2 távolságra vannak egymástól. Az azeri zenében azonban a tetrachord hangjainak távolsága másképpen is alakulhat. Vannak tetrachordok, melyek hangjai N2-k2-N2 távolságra, k2-N2-N2 távolságra, N2-N2-N2 távolságra (bő tetrachord), k2-N2-k2 távolságra (szűk tetrachord), vagy pedig k2-B2-k2 távolságra vannak egymástól.[52] A mugam-móduszok tehát a tetrachordok tulajdonságai, és azok kapcsolódási módja szerint különülnek el. A tonika a legtöbb esetben az első tetrachord negyedik foka.

[52] Rechberger, 147.

Üzeyir Hacıbəyov, a már korábban is említett zeneszerző hét fő mugam móduszt különít el. Ezek a *rast*, *şur*, *segah*, *şüştər*, *hümayun, çahargah* és *bayatı-şiraz.*[53] (ld. 11. kottapélda)



11. A Hacıbəyov által elkülönített mugam móduszok

A mugam legalapvetőbb jegyeinek bemutatása után térjünk rá az előadásmódra. Az előadó apparátustól függően létezik tisztán énekes mugam, hangszeres mugam, és hangszeres-énekes mugam. A leggyakoribb felállás a mugam trió *(muğam üçlüyü*), mely az

[53] Huseynova, 21.

énekesből, a *tar* játékosból és a *kamancsa* játékosból áll. Az énekes egyben a már említett *qaval* nevű dobon is játszik. Híres mugam énekesek Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Hacıbaba Hüseynov, Əlibaba Məmmədov, Arif Babayev és Alim Qasımov.

A Xan Şuşinski által vezetett mugam trió

A trió hierarchiájában a vezető szerep az énekesé, a hangszeres játékosok őt kísérik. Az énekes gazdag, trillázó díszítésekkel és körülírásokkal adja elő a dallamot, ezzel is nagyobb hatást téve a hallgató érzelmi állapotára.

A hangszeregyüttesben előadott mugam dallamok gondolkodása vertikális, közelít a polifóniához, mivel ostinato, kánon, imitációs, ellenpont és a grúz fejezetben már említett bourdon (drone) technikákat is alkalmaz.

Itt két párhuzamot is vonnék a grúz zenével. A vertikalitás legegyszerűbb formája a mugamban is a tonikát hangoztató orgonapont, valamint a felette kibomló dallam. Ezt a hosszan kitartott hangot leggyakrabban a kamancsa játssza. Érdekes módon a grúzhoz hasonlóan az azeri nyelv is a "basszust adni" kifejezést használja a bourdonra. A már korábban leírt grúz *shebaneba dabaneba* azeri megfelelője a *dəm vərmək* kifejezés.[54]

A hangszeregyüttest a tar játékos vezeti. A tar tölti ki az énekes pihenő részeit imitációval és variációval, egyébként pedig a tar bevezető adja meg az énekesnek a referenciahangot amikor módusz váltás történik. Korábban a kamancha szerepe vagy az orgonapont játszása, vagy a tar játékos imitálása volt, mára azonban már függetlenedett tőle, és rövidebb szóló részeket is játszik. Manapság egyes felvételeken a hangszerek már egyenlő státuszban szerepelnek, az énekes pedig csupán első az egyenlők között.

Ahhoz, hogy jobban érthető legyen, egy-egy hangszer funkciója miként alakult ki, alább szeretném őket kicsit részletesebben is bemutatni:

[54] Baghirova, Sanubar: On Polyphonic Techniques in Azerbaijani Mugham. *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2014, 359-361.

A *tar* leginkább Iránban és Azerbajdzsánban elterjedt pengetős hangszer. A tar jelentése perzsául "húr". A testet legtöbbször eperfából készítik, úgy, hogy 8-as formát vájnak ki belőle. A kivájt testre egy hártyát feszítenek, ami vagy hal- vagy pedig marha bőrből készül. Az azeri taron összesen 11 húr, pontosabban 3 pár dallam húr, 1 basszus húr (amit csak a mugam játékban alkalmaznak), és 2 pár rezgőhúr található. Az azeri tar formáját egy 19. századi azerbajdzsáni tar játékos, Sadıqcan (Mirza Sadıq Asadoğlu) fejlesztette ki a perzsa tarból. A ma használt játéktechnikát is ő fejlesztette ki. A test falának vastagságát lecsökkentette, minek következtében könnyebbé vált a hangszer, így a mellkasnak támasztva is tudnak rajta játszani. Súlya miatt korábban a térdre támasztva játszottak a hangszeren. Összesen 22 bund van a nyakon. A dallamhúrok hangolása állandó, a basszus és rezgőhúrok hangolása viszont a játszott dallam móduszától függ.[55] A legtöbb mugamnak megszabott helye van a nyakon. Ha a mugam transzponálva lenne, akkor a dallam nyomban más hangulatot adna, mivel az üresen megpendített húrok máshogy zengenének. Ennek az eredendően népi hangszernek mára már klasszikus repertoárja is van, ugyanis azeri zeneszerzők előszeretettel írnak darabokat tarra. Ismert tar játékosok Sadıqcan mellett Malik Mansurov, Bəhram Mansurov, és Ramiz Quliyev.

Tar

A kamancsa iráni eredetű vonós hangszer, mely a Kaukázusban, Törökországban és Közép-Ázsiában is népszerű. A *kaman* szó mind a perzsa, mind az azeri nyelvben vonót jelent. Az azeri kamancsa az iráninál valamivel kisebb méretű, és a nyak is rövidebb. Azerbajdzsánban már a középkorban is említést tesznek a kamancsáról, olyan költők, mint Nizami vagy Xaqani Şirvani. A 20. század előtt leginkább 3 húros kamancsát használtak Azerbajdzsánban, amiket T4-ra hangoltak egymástól. A húrok korábban bélből készültek, ma már acélhúrokat tesznek a hangszerre. Első sorban diófából készül a test, amire hal- vagy kecske bőrt húznak. A vonó somfából és lószőrből készül, íves formája van.[56] A kamancsát a játékos a bal térdére támasztva szólaltatja meg. A hangolás a tarhoz hasonlóan a kamancsa

[55] Abdullayeva, Saadat*:* A musical instrument of global sounding. *IRS Heritage No. 6. (58)*, 2011, 46-50.
[56] Abdullayeva, Saadat*:* The most melodious of instruments – kamancha. *IRS Heritage No. 8. (67)*, 2012, 32-37.

esetében is változó, előfordul az is, hogy a klasszikus hegedű hangolást (g3, d4, a4, e5) használják. A kamancsa rendkívül finom hangzása, nagyobb ambitusa és meleg hangszíne ideálissá teszi a szólóelőadásra is. Ismert azeri kamancsajátékosok Habil Əliyev, Elnur Əhmədov és Ədalət Vəzirov.

Kamancsa

Joggal merülhet fel a kérdés, hogy egy olyan kifinomult hangszer, mint a kamancsa, hogyan kerülhetett a triójátékban ennyire a háttérbe a tar mellett. A legésszerűbb válasz erre talán az lehet, hogy a hosszú orgonapont megszólaltatására a kamancsa sokkal alkalmasabb volt, mint a tar. Tekintve, hogy a tar pengetős hangszer, hosszabb hang csak tremolózva, a hang rendszeres megszakításával játszható le. Idővel ez a felállás rögzült, és a kamancsa a 20. század második feléig háttérben maradt.

A *qaval*t Azerbajdzsán több területén dəfnek is hívják. Egy vékony, kör keresztmetszetű keretre, melynek átmérője kb. 31-32 cm, hal vagy kecske bőrt húznak. A keret eper- vagy diófából készül. A dob belsejébe hatvannál is több réz, vagy bronz csörgő gyűrűcskét helyeznek. Játék közben a hangszert mindkét kézzel, a dob belső felével az arc felé kell tartani. A hangszert rázva és a tenyérrel vagy az ujjakkal megütve kell játszani.[57]

[57] Abdullayeva, Saadat*:* Rhythms of the nagara, gaval and gosha nagara*. IRS Heritage No. 12. (94)*, 2012, 41-42.

Qaval

A legismertebb mugam zenészek szinte kivétel nélkül férfiak. Sok azeri dalban a férfi gyakori metaforája a *bülbül*, azaz a fülemüle. A szabadon repülni tudó énekes madárral szemben a nő metaforája legtöbbször a *gül*, azaz a statikus, néma virág. A két metafora minőségében a szociális séma képeződik le.[58]

Az iszlám dogmák szerint nők nem szerepelhettek színpadon, és még csak nem is ülhettek volna férfiak mellé a nézőtéren. Ennek következtében a női szerepeket is férfiak adták elő.[59] A 20. században éppen Üzeyir Hacıbəyov és Şövkət Məmmədova énekesnő közreműködésének köszönhető, hogy a nők előtt is megnyíltak a professzionális zenélés kapui. Mammadova énekelte Hacıbəyov első, Leyli és Məcnun című mugam operájában Leyli szerepét, és ezzel ő volt az első színpadon is fellépő női énekes Azerbajdzsánban.[60] A második világháború után egyre több női énekes is megjelent a színtéren.

A férfi és női mugam előadás között kevés különbség van. A mugam teljes repertoárja férfiaknak tulajdonítható, és a nők is ugyanebből a repertoárból adnak elő. Egészen a közelmúltig nem volt jellemző, hogy a női énekesek qavalon játszva lépjenek fel, ugyanis a dobot a tánccal, és az erotikával kötötték össze, és ezáltal a női előadó nem tudta volna a kívánt szakmai tiszteletet elérni. Némelyik mugam módusz, név szerint a segah, vagy a bayatı-şiraz a magasabb regisztereik miatt kifejezetten nőies karakterűnek számít, míg a şur és a çahargah kifejezetten férfiasak. A női trillák nagyobb hangköztávolságra esnek az alaphangtól, míg a férfi trilla nagyon szűk.[61] Női hangszeres játékosból jóval kevesebb van, mint énekesből, a legtöbb közülük pedig kamancsán játszik.

A 20. századi azeri klasszikus zeneszerzők Üzeyir Hacıbəyov úttörő munkásságát követve tökéletesen szintetizálták a Kelet modális világát a nyugati temperált zenével és formákkal. A mugam napjainkban is meghatározó szerepet tölt be nemcsak az azeri folklórban, hanem a klasszikus zene és a jazz szcénáiban is. Az ásik hagyományhoz

[58] Naroditskaya, 235.
[59] Huseynova, 34.
[60] Naroditskaya, 245.
[61] Naroditskaya, 246-250.

hasonlóan az UNESCO az azerbajdzsáni mugam művészetét is a Szellemi Kulturális Örökség részévé nyilvánította 2008-ban.

A szovjet kulturális irányelvek hatása a népzenére a kaukázusi szocialista köztársaságokban

A dolgozó nép kultúrájának idealizálása a kommunista uralom alatt nem csak a Szovjetunióban, hanem Magyarországon is megfigyelhető volt. A népzene a vidéki idillt szimbolizálta, ezért megtűrt művészeti formának számított. Ugyanakkor azt, amit a kommunista kultúrpolitika népzenének tekintett, én inkább csak népies zenének nevezném, mivel bár magán viselte a folklór elemeit, kevéssé azonosítható az autentikus parasztzenével.

1934 után Sztálin felfedezte a népi kultúrában rejlő lehetőséget arra, hogy azt a propaganda eszközévé tegye.[62] Ennek oka, hogy a romantikus nemzeti érzelmek a reneszánszukat élték a szovjet idők alatt. A fiú korában még Soso becenévre hallgató ifjú Sztálin egyébként maga is énekelt templomi kórusban szülővárosában, Goriban, és az elmondások alapján kifejezetten tehetségesen. Azzal, hogy a nemzeti érzelmeknek fontos szerepe lehet a Szovjetunió nemzeteinek egyesítésében, már Lenin is tisztában volt. Ez a felismerés azonban szemben áll a marxista nézettel, amely szerint nemzetek között nem, csakis osztályok között lehetségesek viszályok, így a nemzeti tudatnak nincsen létjogosultsága.[63]

A folklór fogalma is új értelmet nyert. A folklór a dolgozó nép szájról szájra terjedő kultúrkincse, és, mint ilyen, az eredete és a néphez való közelsége miatt remek médiumnak ígérkezett a párt nézeteinek terjesztésére.

Az egyedi nemzeti kultúra egyszerre hangsúlyozta a különbözőséget és az egységet: "mindenki ugyanúgy más" vagy éppen "mindenki másképp ugyanaz." Erősödött ezáltal a törekvés, hogy a művészet esztétikai funkcióját a tisztán társadalmi funkció helyettesítse. A zenének formájában nemzetinek, tartalmában szocialistának kellett lennie.

Egyéb nem elhanyagolható tulajdonsága a paraszti kultúrának, hogy kirekeszti magából a burzsoáziát. Ezenkívül ki kellett gyomlálni belőle a szocialista eszményeknek ellentmondó tulajdonságokat: a spiritualitást, a vallást és az improvizációt. Alább a népzene e három elemére szeretnék kitérni.

Izaly Zemtsovsky orosz etnomuzikológus a szovjet kommunista rendszerben a sámánizmus jegyeit vélte felfedezni. Eszerint a sámánizmus a világot három részre osztja**:** az alvilágra, a megfogható tárgyi világra, és a földöntúli világra.[64] Zemtsovsky szerint a szovjet berendezkedésben az alvilágnak a Gulag, a megfogható tárgyi világnak a dolgozó emberek világa, a földöntúli világnak pedig az idealizált párt világa felel meg, melynek istene a kommunista párt éppen aktuális vezetője. A sámán inkantációja pedig a szovjet propaganda jelszavaival azonosítható.

A kommunista rendszer nem véletlenül tartott a vallástól: elvégre a kereszténység is totalitárius - Isten mindenek felett áll és rendelkezik. Az emberek azonban nem tudják teljes erejükkel a kommunizmust szolgálni, ha már egy másik istent is tisztelnek**.** Ráadásul a

---

[62] Olson, Laura: *Soviet approaches to folk music performance: Revival or appropriation?*, 2010, 1-3.

[63] Nercessian, Andy: A Look at the Emergence of the Concept of National Culture in Armenia: The Former Soviet Folk Ensemble. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol. 31, No. 1,* 2000, 79-94 (82).

[64] Zemtsovsky, Izaly: Musicological Memoirs on Marxism. *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics*, Routledge, New York, 2002, 257-292 (261-262).

különböző vallások eleve megosztották a soknemzetiségű uniót. Érdemes felvetni, hogy a tiltások ellenére a templomi zene például Grúziában hogyan élhette túl a szovjet időszakot.

Az improvizáció maga spirituális szabadságot képvisel. A szabad, kiszámíthatatlan, kreatív önkifejezés megfélemlíti a diktatórikus hatalmat, így az összetett díszítések, a moduláció és a monumentális formák és a változatos ritmikai elemek tiltólistára kerültek. A dalok többsége dúr hangnemű volt, ezzel élénk, optimista karaktert kölcsönözve az előadásnak. Ugyanekkor vált népszerűvé az induló műfaja is.

Ugyanakkor az improvizáció háttérbe szorulását az állami népi együttesek és kórusok megalakulása is befolyásolta. Az orosz Pyatnitsky parasztkórus példáján bemutatható, hogyan kényszerítették rá a kottát olvasni nem, de improvizálni annál jobban tudó énekeseket, hogy tanuljanak meg kottából énekelni, az improvizációt kirekesztve, és a temperált hangrendszer szerint énekelve. [65] A kóruséneklés így elsőbbséget élvezett az önálló, egyéni énekléssel szemben.

A kórusokhoz hasonlóan a hangszeres együttesek is javarészt vidékről származó, zenei előképzettséggel nem rendelkező zenészekből álltak, akiknek, csakúgy, mint az énekeseknek, át kellett esniük az átképzésen. A népi együtteseket a nyugati szimfonikus zenekar képére próbálták átformálni, ám ez több paradoxonhoz vezetett. A zenekarokban olyan hangszerek kerültek össze, melyek tradicionálisan soha nem játszanak együtt, és a hangszeresek száma egy-egy zenekari csoporton belül aránytalanná is vált. Ezeken felül a játékosoknak ahhoz is hozzá kellett szokni, hogy egy karmester dirigálását kövessék.[66]

Az újonnan megalakult állami népi együtteseket a Szovjetunión belül turnékra vitték, melyeket a szovjet államvezetés finanszírozott. Ezáltal olyan rétegek is eljutottak professzionális népzenei előadásokra, amelyeknek mindeddig nem volt módjuk rá. Más kérdés, hogy centralizáltsága okán a professzionális nem hiteles előadást jelent. Az előadott dalok ugyanis nem feltétlenül népdalok voltak, hanem népdal-átiratok, így idegen elemek is belekerültek. A népdalt, mint a csiszolatlan gyémántot, a képzett zeneszerzőnek kellett letisztítania, és a valódi értéke csak ezután vált láthatóvá.

Az állami népi együttesek hitelességének hiányára egy magyar példa is emlékeztet. Egy az 1950-es évekből származó felvételen a Magyar Állami Népi Együttes széki tánczenét ad elő kínai hallgatóság részére, Boross Lajos kiváló prímás vezetésével. Bár a zenészek virtuozitása és az előadás esztétikai értéke megkérdőjelezhetetlen, az előadás maga hiteltelen. Az általában háromtagú, kizárólag vonós hangszerekből álló banda által előadott dallamokat itt egy "szimfonikus zenekar" adja elő. A nagy létszámú vonószenekar fúvós hangszerekkel és cimbalommal egészül ki, Boross Lajos pedig karmesterként áll a zenekar előtt és irányítja őket. Az eredeti brácsakíséret szinte csak dúr akkordokat, vagy elvétve szeptimakkordokat használ, a felvételen viszont teljesen más harmóniavilág szólal meg.

Joggal gondolhatnánk, hogy a folklór, mivel javarészt szóbeli hagyományt takar, kevésbé van kitéve a cenzúrának. A kommunista párthoz fűződő ambivalens viszonya miatt a népzene mégsem menekülhetett a cenzúra elől. Propagandisztikus céljai miatt a párt egyfelől rászorult a népzenére, másfelől, kiszámíthatatlansága és kontrollálhatatlansága miatt, veszélyesnek tartotta. Ennek megfelelően a dalok szövegének is meg kellett változniuk, és az emberi érzelmek helyett a szovjet ideológiát kellett közvetítsék.

A szovjet életet, a szovjet polgár munkásságát, bátorságát, és az iparosodás szépségeit, az októberi forradalom és a kommunista párt dicsőségét, és az összetartozás örömét énekelték meg inkább. Ez egyben ahhoz is vezetett, hogy a szöveg rengeteg mondanivalóval (vagy legalábbis látszólag rengeteg mondanivalóval) telítődött. Egy dalon belül ki kellett fejezni a

[65] Olson, 14-16.
[66] Nercessian, 83-84.

hálát a párt felé, a munka iránti elkötelezettséget, Lenin és Sztálin kultuszát, ami elvonta a figyelmet a dal zeneiségétől, tehát a szöveg abszolút előtérbe került a zenéhez képest.

Grúziában az új dalszövegek jelentős részét olyan szovjet költők versei tették ki, mint Irakli Abashidze, Galaktion Tabidze, vagy Giorgi Leonidze.[67] Előfordult, hogy karakteresebb helyi formákra húzták rá az új szövegeket. Az ilyen jellegű dalok természetesen nagyobb sikerrel jártak a propaganda terjesztésében. A hatalmon lévő politikai párt az ilyen lépésekkel a nép nyelvén beszél, ezért a mondanivaló befogadása jóval könnyebbé válik.

Elterjedt az állandó hangszeres-énekes előadás, szemben a Grúziában hagyományos, főként énekes előadással. A háromszólamú előadás szólamai új funkciót kaptak: a két felső szólam leginkább tercpárhuzamban mozog egymással, még a basszus harmóniai funkciót kap. A Kelet-Grúziában jellemző, hosszan kitartott hanggal kísérő, és a Nyugat-Grúziában jellemző virtuóz basszus szólam csak ritkán nyerte vissza eredeti szerepét.[68]

Azerbajdzsán kulturálisan mindig is erősen kötődött Törökországhoz és Iránhoz. Ezt a köteléket a szovjet elnyomás sem tudta igazán fellazítani. Az Iránba szakadt több millió azeri szoros kapcsolatot tartott fenn az Azerbajdzsáni Szovjet Szocialista Köztársaságban élő honfitársaikkal. Ez a kettéosztottság megerősítette az azeri nemzeti kultúra, ezzel a mugam megőrzésére irányuló kezdeményezések hatékonyságát, így az még a szovjet ideológia romboló hatásainak is ellent tudott állni.[69]

Azerbajdzsánban megmaradtak a tradicionálisan kis létszámú hangszeregyüttesek (mugam trió). Tádzsikisztánban vagy Üzbegisztánban, ahol a szovjet hatás erősebb volt, mint Azerbajdzsánban, a *shashmaqam* együttesek létszáma többszörösére emelkedett. Mindez a kollektivizmus propagandájának terjesztését szolgálta. Alkalmanként Azerbajdzsánban is létezett olyan előadásforma, amelyben egy nagy létszámú zenekar kísért énekeseket, de ez sohasem került előtérbe a mugam trióval szemben. [70]

A mugam dallamokat eredetileg középkori költemények szövegére énekelték, melyek között akadtak vallásos, és erotikus témájú szövegek is. A szovjet központi hatalom ideológiájával ez természetesen ellentétben állt, így Grúziához hasonlóan itt is megkövetelték az előadóktól, közöttük az ásikoktól is, hogy szovjet irodalmi forrásokat használjanak fel a szövegeik alapjául. Az ásik hagyomány kifejezetten jó alapanyag volt a propaganda terjesztésére. Az ásik dalok pozitívabb hangvételű dallmai sokkal jobban megfeleltek a párt ideológiájának és igényeinek, szemben a melankolikus motívumokat alkalmazó mugammal.[71]

A szovjet időszak, bár aktívan hozzájárult a tagköztársaságok népzenéjének felhígulásához, érdemei is vannak. Az egyik legfőbb érdeme, hogy lehetőséget nyújtott a nyugati és keleti zenei világok szintézisére. Állami konzervatóriumokat, zeneakadémiákat hoztak létre orosz mintára, és helyi zeneszerzők elkezdtek klasszikus szonátákat, szimfóniákat, rapszódiákat és operákat írni, melyek az adott nemzet zenei nyelvét tükrözték, ugyanakkor sikeresen elegyítették a nyugati műfajokkal.

Grúziában például Zakaria Paliashvili zeneszerzőt már munkássága kezdetén is foglalkoztatta a grúz népzene, és annak a nyugati klasszikus zenével való ötvözése. Számos népzenei ihletésű művet komponált (pl: *Kartuli liturgia* - Grúz liturgia) a Szovjetunió létrejötte előtt is, de operáit kivétel nélkül már a Grúz Szovjet Szocialista Köztársaságban mutatták be. A szovjet időszak alatt született fő művei az *Abesalom da Eteri* (Abesalom és

---

[67] Meskhi, Tamar: On Georgian Traditional Music in the Soviet Period. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2003, 499-507 (502).
[68] Meskhi, 501-502.
[69] Huseynova, 14.
[70] Huseynova, 54.
[71] Huseynova, 55-56.

Eteri), valamint *Daisi* (Szürkület) című operák, *Kartuli suita* (Grúz szvit) című zenekari műve, és *Tavisupleba* (Szabadság) című vokális műve, ami ma Grúzia nemzeti himnusza.

Különösen érdekes Vano Muradeli örmény származású grúz zeneszerző *Velikaja Druzsba* (Nagyszerű barátság) című operájának esete, mely az 1917-es októberi orosz forradalom emlékére íródott. Bár a cenzúra még az eredeti címet is megváltoztatta, a mű sikeréhez minden adott volt: a mű egy bolsevik hősről emlékezik meg, és a forradalmat élteti. Sztálin azonban több kivetnivalót is talált az operában, így az formalista műnek lett kikiáltva, ezáltal ellehetetlenítve a további előadását. Muradeli vétsége az volt, hogy nem eredeti táncdallamokat szőtt bele az operába, hanem maga komponált hasonló stílusú betéteket, és, hogy nem tüntette fel elég pozitív színben a grúzokat és az oszétokat.[72] Ugyanilyen mondvacsinált okokból vált kegyvesztetté egyébként Szergej Prokofjev, Aram Hacsaturján, és Dmitrij Sosztakovics is. Sztálin halála után Muradelinek sikerült tisztáznia magát, és még a moszkvai Zeneszerzők Szakszervezetének is elnöke lett.[73]

A sokszínű életművel rendelkező, 2019-ben elhunyt Gia Kancheliről is szeretnék említést tenni. A 60-as évektől aktív zeneszerző számos zenekari, kamara és vokális műve mellett filmzenét is szerzett. Ő nem épített bele a darabjaiba konkrét népzenei elemeket, hanem inkább a grúz zene hangulatát igyekezett megjeleníteni. Ő szerezte a Szovjetunió országaiban máig népszerű *Mimino* című film zenéjét is. A főcímdalban néha időnként megszólaló dobok nagyon jellegzetes grúz hangulatot keltenek.[74] A film egy grúz pilóta történetét mutatja be, és nem szűkölködik a propagandában sem.

Azerbajdzsánban a sikeres kelet-nyugat szintézis Üzeyir Hacıbəyov nevéhez köthető. Neki köszönhető többek között a bakui konzervatórium népzenei moduljának kidolgozása is. Hacıbəyovhoz kötődik a mugam opera műfajának létrehozása és népszerűsítése is, még a Szovjetunió létrejötte előtt.

Hacıbəyov kitűnő példáját követte az újító szellemű Qara Qarayev, és az azeri zenei hagyományokat nagy becsben tartó, konzervatívabb Fikrət Əmirov is. Bár stílusuk nagyban különbözött egymástól, mindketten sikeresen ötvözték az azerbajdzsáni zenei elemeket a nyugati klasszikus zenével. Əmirov nevéhez köthető többek között a mugam szimfónia műfajának létrehozása.

Bár a jazz a kommunista nézet szerint a kapitalizmus hangja volt, az azeriek körében mégis sok kedvelőre és követőre talált. A mugam és a jazz is improvizáción alapul, szabad ritmikával, kis létszámú zenekar előadásában. Ezek a közös pontok megadták a lehetőséget a jazz mugam műfajának kialakulására. Furcsa módon azonban a hasonló társadalompolitikai helyzetű közép-ázsiai országokban, mint Üzbegisztán vagy Tádzsikisztán, a jazz nem tudott ennyire meghatározó szerepet betölteni.[75]

Jazzklubok ugyan nem léteztek, mivel a szovjet hatalom még a 60-as években is gyanakvóan tekintett a műfajra, de a bakui kávézókban gyakran szólt jazz. A jazz mugam úttörője Vaqif Mustafazadə zongorista volt, aki Baku mellett hosszabb időtt töltött Tbilisziben is. A jazz mugam műfaja azóta is kiemelt szerepet tölt be a kortárs azeri zenei életben.

---

[72] https://revolutionarydemocracy.org/rdv12n2/muradeli.htm, 2020.03.12.
[73] https://www.nytimes.com/1970/08/15/archives/vanoi-muradeli-soviet-composer.html, 2020.03.12.
[74] https://youtu.be/IQ9sBb_-5zY, 2020.03.13.
[75] Huseynova, 219.

Összegzés

A dolgozatom célja az volt, hogy bemutassam az itthon kevéssé ismert és kutatott kaukázusi népek zenéjét, hogy ismertessem azok legfontosabb és legkarakteresebb jegyeit és esetleges párhuzamait, valamint hogy röviden bemutassam a régió történelmét.

Láthattuk, hogy két, bár látszólag ellentétes kultúrát - az ortodox és muzulmán vallási kultúrát, illetve a polifón és monodikus zenekultúrát hogyan tudja közelebb hozni egymáshoz a több évszázados, évezredes együttélés, vagy éppenséggel a szovjet időszak alatti sorsközösség. A személyes tapasztalataim szerint mind az azeriek, mind a grúzok a saját nemzeti identitásukon felül rendelkeznek egyfajta kaukázusi közösségi tudattal.

Különösen izgalmas, hogy a történelem során hogyan tudott fennmaradni e két kis nemzet anélkül, hogy a kultúrájukat alárendelték volna egy nagyobb hatalom asszimilációs nyomásának. Nyilvánvalóan, mint azt már korábban is említettem érték őket török, perzsa, vagy orosz hatások is, de nem olyan mértékben, hogy önazonosságukat veszélyeztették volna.

Grúziában a polifonikus éneklés a legkiemelkedőbb zenei jelenség. Láthattuk hogyan különülnek el a nyugatabbra fekvő területek és a keleti területek énekstílusai. Azerbajdzsánban pedig a népzene különböző rétegeit szerettem volna bemutatni a falusi parasztság zenéjétől, az énekmondó ásikokon keresztül a kifinomult, professzionális mugamig.

Grúziában és Azerbajdzsánban is aktívan gondoskodnak arról, hogy a gazdag népzenei hagyományok fennmaradhassanak. Bár Magyarország a kaukázusi országoknál valamivel talán előbbre jár a népzene intézményes oktatásában, a zeneakadémiákon mind Tbiliszíben, mind Bakuban elérhetőek népzenei modulok, ahol számos tapasztalt és elismert népzenész tanít. Ennek mintájára az alapfokú művészeti iskolákban és kulturális központokban is elérhetővé vált a népzene tanulás akár csoportos, akár magán órák keretein belül. Ezenfelül népművészeti fesztiválokat és koncerteket szerveznek az érdeklődők számára. A tánczene és táncok népszerűsítésében például olyan együttesek vesznek részt, mint a világhírű Sukhishvili Grúz Nemzeti Balett, akik többször ellátogattak már Magyarországra is. Elhivatott zenészek és etnomuzikológusok munkájának köszönhetően pedig elérhetőek népzenei gyűjtemények, népzenei kiadványok is.

Tekintve, hogy mindkét ország, különösen Grúzia egyre nyitottabbá válik a Nyugat felé, a jövőben remélhetőleg több alkalmunk nyílik majd arra, hogy egy-egy koncert, vagy előadás keretében jobban megismerkedhessünk a Kaukázus kultúrájával Magyarországon is, és e kicsiny országok az átlag európai térképére is felkerülnek.

A felhasznált képek forrásai:

5. oldal: *Grúzia térképe* - https://www.worldometers.info/img/maps_c/GG-map.gif, 2020.03.18.
10. oldal: *Grúzia történelmi régiói* - https://en.wikipedia.org/wiki/Administrative_divisions_of_Georgia_(country)#/media/File:Historical_provinces_of_Georgia.png, 2020.01.13.
16. oldal: *Chianuri* - http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/musical-instruments/, 2020.01.13.
16. oldal: *Panduri* - http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/musical-instruments/, 2020.01.13.
17. oldal: *Chonguri* - http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/musical-instruments/, 2020.01.13.
18. oldal: *Changi* - http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/musical-instruments/, 2020.01.13.
19. oldal: *Azerbajdzsán térképe* - https://www.worldometers.info/img/maps_c/AJ-map.gif, 2020.03.18.
26. oldal: *Aşıq Cafarov szazzal* - http://www.visions.az/en/news/1045/5be554f8/, 2020.02.10.
31. oldal: *A Xan Şuşinski által vezetett mugam trió* - http://culture.gov.az/medias/news/big/3/14726/1534752782354918269-1000x669.jpg, 2020. 02.29.
32. oldal: *Tar* - https://www.iarmenia.org/wp-content/uploads/2018/03/tar1.jpg, 2020.03.20.
33. oldal: *Kamancsa* - http://persian-pedia.com/2019/10/19/kamancheh-iranian-traditional-fiddle-like-instrument/, 2020.03.20.
34. oldal: *Qaval* - http://intangible.az/front/az/aboutExample/20244, 2020.03.20.

A felhasznált kották forrásai:

1. *"Aba dela" acharai dallam chonguri kísérettel* - Shilakadze, Manana: *Kartuli xalxuri sakravebi da sakravieri musika*. Mecniereba, Tbiliszi, 1970, 175.
2. *Szólamkeresztezés egy guriai dallamrész zárlatában* - Fairley, Brian R.: *The Gurian trio song: memory, media, and improvisation in a Georgian folk genre.* Wesleyan University, Middletown, 2017, 84.
3. *Samgherisi részlet egy guriai dallamból* - Fairley, Brian R.: *The Gurian trio song: memory, media, and improvisation in a Georgian folk genre*. Wesleyan University, Middletown, 2017, 134.
4. *Recitáló trichord dallam* - Sipos, János: *Azerbajdzsáni népzene - a zene forrásainál.* Európai Folklór Intézet, Budapest, 2009, 26.

5. *Do és ti között ingadozó záróhang* - Sipos, János: *Azerbajdzsáni népzene - a zene forrásainál.* Európai Folklór Intézet, Budapest, 2009, 42.
6. *Pszalmodizáló jellegű dallam* - Sipos, János: *Azerbajdzsáni népzene - a zene forrásainál.* Európai Folklór Intézet, Budapest, 2009, 315.
7. *Konjunkt tetrachord* - Rechberger, Herman: *Scales and Modes Around the World.* Fennica Gehrmann Ltd., 145.
8. *Egymást N2 távolságra követő tetrachordok* - Rechberger, Herman: *Scales and Modes Around the World.* Fennica Gehrmann Ltd., 2018, 146.
9. *Egymást k3 távolságra követő tetrachordok* - Rechberger, Herman: *Scales and Modes Around the World.* Fennica Gehrmann Ltd., 2018, 146.
10. *Egymást N3 távolságra követő tetrachordok* - Rechberger, Herman: *Scales and Modes Around the World.* Fennica Gehrmann Ltd., 2018, 146.
11. *A Hacıbəyov által elkülönített mugam móduszok* - Huseynova, Aida: *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera.* Bloomington: Indiana University Press, 2016, 21.

Bibliográfia

Abdullayeva, Saadat*:* A musical instrument of global sounding. *IRS Heritage No. 6. (58)*, 2011.

Abdullayeva, Saadat*:* Rhythms of the nagara, gaval and gosha nagara*. IRS Heritage No. 12. (94), 2012*.

Abdullayeva, Saadat*:* Saz – indispensable instrument of Azerbaijani ashugs. *IRS Heritage No. 7. (65)*, 2011.

Abdullayeva, Saadat*:* The most melodious of instruments – kamancha. *IRS Heritage No. 8. (67)*, 2012.

Baghirova, Sanubar: On Polyphonic Techniques in Azerbaijani Mugham. *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2014.

Dekanosidze, Natia: The Compositional and Dramaturgical Peculiarities of Acharan Helpers' Songs (Naduri). *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2015.

Fairley, Brian R. : *The Gurian trio song: memory, media, and improvisation in a Georgian folk genre*. Wesleyan University, Middletown, 2017.

Gabisonia, Tamaz: Hypotheses about the Process of the Formation of Georgian Polyphonic Singing. *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2006.

Huseynova, Aida: *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.

Kapanadze, Otar: The Interrelationship between the Round-Dance Songs of the East Georgian Mountains and Plain Regions. *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2006.

Khardziani, Maka: Formation of Three-Part Singing and Determination of the Type of Polyphony in Svanetian Traditional Music. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2003.

Khardziani, Maka: On the Change of Three-Part Songs into One-Part Songs in Georgian Traditional Music (Racha and Svaneti). *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2012.

Manafova, Gülnarə: *Aşıq musiqisi bəstəkar yaradıcılığında*. Baku, 2017.

Manjgaladze, Ketevan: Varieties of Krimanchuli (Yodel) in West Georgia's Folk Songs. *The Second International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2006.

Maisuradze Nino: On Some Problems of Georgian Traditional Polyphony. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2003.

Martashvili, Lasha: A System for the Flawless Notation of Georgian Polyphonic Folk Music. *The Eight International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2018.

Meskhi, Tamar: On Georgian Traditional Music in the Soviet Period. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2003.

Naroditskaya, Inna: Azerbaijanian Female Musicians: Women's Voices Defying and Defining the Culture. *Ethnomusicology Vol. 44, No. 2.*, University of Illinois Press, 2000.

Nercessian, Andy: A Look at the Emergence of the Concept of National Culture in Armenia: The Former Soviet Folk Ensemble. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol. 31, No. 1,* 2000.

Oldfield Senarslan, Anna: *"It's time to drink blood like sherbet": Azerbaijani women ashiqs and the transformation of tradition*. 2007.

Olson, Laura: *Soviet approaches to folk music performance: Revival or appropriation?*, 2010.
Rechberger, Herman: *Scales and Modes Around the World*. Fennica Gehrmann Ltd., 2018.
Samsonadze, Victoria: Genre Peculiarities of Meskhetian Musical Dialect. *The Sixth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2014.
Shilakadze, Manana: Early Forms of Accompaniment in Georgian Tradition. *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi. 2010.
Shilakadze, Manana: *Kartuli xalxuri sakravebi da sakravieri musika*. Mecniereba, Tbiliszi, 1970.
Sipos, János: Az azerbajdzsáni mugam és az azerbajdzsáni népzene. *Magyarország és Azerbajdzsán: A kultúrák párbeszéde II. kötet*, Budapest, 2010.
Sipos, János: *Azerbajdzsáni népzene - a zene forrásainál*. Európai Folklór Intézet, Budapest, 2009.
Touma, Habib Hassan: The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East. *Ethnomusicology Vol. 15. No. 1*, University of Illinois Press, 1971.
Tsereteli, Zaal, Veshapidze, Levan: On the Georgian Traditional Scale. *The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2015.
Tsitsishvili, Nino: A historical examination of the links between Georgian polyphony and Central Asian-Transcaucasian monophony. *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*, Rusudan Tsurtsumia and Joseph Jordania (ed.): Nova Science Publishers, 2010.
Tsurtsumia, Rusudan: Polyphony – a Category of Georgian Traditional Musical Thinking. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2003.
Üstünyer, İlyas: Tradition of the Ashugh Poetry and Ashughs in Georgia. *IBSU Scientific Journal*, 2009.
Zemtsovsky, Izaly: Musicological Memoirs on Marxism. *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics*, Routledge, New York, 2002.
Ziegler, Susanne - Recordings of Georgian Prisoners in Germany (1915-1919). *Echoes from the Past: Georgian Prisoners' Songs Recorded on Wax Cylinders in Germany 1916-1918*, Tbiliszi, 2014.
Zumbadze, Natalia: Georgian Multipart Singing and its Additional Arguments. *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbiliszi, 2010.

https://youtu.be/TFncneafovI, 2020.01.17.
http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/dialects/, 2020.04.09.
https://www.mdw.ac.at/ive/emm/?l=en&PageId=135, 2020.01.21.
http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/musical-instruments/, 2020.01.12.
https://accelerandobjmd.weebly.com/issue2/7-poetry-and-music-of-medieval-azerbaijani-ashygs-in-the-context-of-mystic-practices, 2020.02.06.
http://atlas.musigi-dunya.az/en/genres.html, 2020.02.07.
https://azer.com/aiweb/categories/magazine/ai124_folder/124_articles/124_ashug_atilla.html, 2020.02.10.
https://accelerandobjmd.weebly.com/issue2/7-poetry-and-music-of-medieval-azerbaijani-ashygs-in-the-context-of-mystic-practices, 2020.02.10.
https://revolutionarydemocracy.org/rdv12n2/muradeli.htm, 2020.03.12.
https://www.nytimes.com/1970/08/15/archives/vanoi-muradeli-soviet-composer.html, 2020.03.12.
https://www.worldometers.info/img/maps_c/GG-map.gif, 2020.03.18.

https://en.wikipedia.org/wiki/Administrative_divisions_of_Georgia_(country)#/media/File:Historical_provinces_of_Georgia.png, 2020.01.13.
http://polyphony.ge/en/georgia/georgian-traditional-music/musical-instruments/, 2020.01.13.
https://www.worldometers.info/img/maps_c/AJ-map.gif, 2020.03.18.
http://www.visions.az/en/news/1045/5be554f8/, 2020.02.10.
http://culture.gov.az/medias/news/big/3/14726/1534752782354918269-1000x669.jpg, 2020.02.29.
https://www.iarmenia.org/wp-content/uploads/2018/03/tar1.jpg, 2020.03.20.
http://persian-pedia.com/2019/10/19/kamancheh-iranian-traditional-fiddle-like-instrument/, 2020.03.20.
http://intangible.az/front/az/aboutExample/20244, 2020.03.20.