

თბილისის ვანო ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

მ ა გ დ ა    ს უ ხ ი ა შ ვ ი ლ ი

გალობის კანონონიკის ძირითადი ასპექტები ძველ ქართულ სასულიერო მუსიკაში

17.00.03 - საეკლესიო მუსიკა

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის  
მოსაპოვებლად

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
პროფესორი მანანა ანდრიაძე

კონსულტანტი: აკადემიკოსი, პროტოპრესვიტერი  
გიორგი გამრეკელი

თბილისი  
2006

## შესავალი

ბოლო ხანს ქართული გალობის ძირძველი ტრადიციების აღდგენის რთულმა პროცესმა საეკლესიო გალობის კანონიკისა და მისი ძირითადი ასპექტების შესწავლის განსაკუთრებული აქტუალობა წარმოაჩინა. მას შემდეგ, რაც ორსაუკუნოვანი დევნა-შევიწროების პირობებში ქართულ გალობას ევროპეიზებული საერო მუსიკის მშვიდნიერი ნიმუშები ჩაენაცვლა და ზოგიერთ ეკლესიაში ქართული ლოცვითი ტექსტების ბიზანტიურ-ბერძნული ჰანგებით აჟღერების პრაქტიკამაც იჩინა თავი, იგი არცთუ დაუბრკოლებლად იბრუნებს კუთვნილ ადგილს მშობლიურ წიაღში. გარდა ამისა, მავანნი ქართული საეკლესიო გალობის კანონიკურობასაც კი აყენებენ ეჭვქვეშ. ამ ვითარების ფონზე მთელი სიმწვავით დგება ქართული საეკლესიო გალობის კანონიკურობის დასაბუთების საკითხი. მის აქტუალობას კიდევ უფრო წარმოაჩენს ის გარემოება, რომ გალობის კანონიკურობასთან დაკავშირებული პრობლემატიკა სპეციალური შესწავლის საგანი არ გამხდარა. გარდა ამისა, ჩვენამდე არ მოუღწევიათ სახელგანთქმულ ხელოვანთმთავართა და მეხელთა თეორიულ ტრაქტატებს, სადაც განმარტებული იქნებოდა გალობის კანონიკით გათვალისწინებული კანონზომიერებანი. ისინი საგრძნობლად გაგვიადვილებდნენ ამ კანონზომიერებათა დადგენას. წინაპართა ცოდნა ვერც ზეპირმეტყველებით გადმოგვეცა მათთან მემკვიდრეობითი შემოქმედებითი კავშირის შეწყვეტის გამო. არადა, ქართველ ჰიმნოგრაფთა და მგალობელთმომღვართა შემოქმედებითი მიღწევების ღრმა გააზრებასა და სათანადო ათვისებას, გალობის კანონიკასთან დაკავშირებული სხვადასხვა ასპექტების შესწავლას არა მხოლოდ მეცნიერული თვალსაზრისით აქვს დიდი მნიშვნელობა; დღეს, როდესაც ეკლესია მონასტრების აღმშენებლობის პროცესი მიმდინარეობს, მრავლდება მგალობელთა გუნდების რიცხვი და მზარდია მოთხოვნა პროფესიულად დახელოვნებულ ლოტბართა კადრების მომზადებისა, კიდევ უფრო მეტი სიმძაფრით ვლინდება სამუსიკო მედიევსტიკაში მოპოვებული ცოდნის სასწავლო და საღვთისმსახურო პრაქტიკაში დანერგვის აქტუალობა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საეკლესიო გალობის კანონიკა სპეციალური მეცნიერული კვლევის საგანი არ გამხდარა, თუმცა, ქართულ მუსიკათმცოდნეობაში ამ მხრივ გარკვეული წინსვლა შეინიშნება.

საეკლესიო გალობაში რვა ხმის სისტემის კანონზომიერებათა გამოვლენა მისი კანონიკურობის დადასტურების უმნიშვნელოვანესი წინაპირობაა. მ. ოსიტაშვილის სადისერტაციო ნაშრომი „ქართული რვა ხმის სისტემა და მისი ინტონაციური საფუძველი“ ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. მკვლევარის დასკვნის თანახმად, ქართული რვა ხმა ბიზანტიურის, რუსულისა და ა.შ. მსგავსად „ეყრდნობა არა განყენებული ბგერათრიგების სისტემას, არამედ მელოდიურ-ინტონაციური საქცევების, ფორმულების ჯამს (ოსიტაშვილი, 1988, 101). მ. ოსიტაშვილის განმარტებით, თითოეული ხმის საფუძველია მელოდიური ფორმულების განსაზღვრული ჯგუფი. იმავდროულად, იგი მიიჩნევს, რომ „ქართულ გალობაში დაიკარგა ხმის ადგილი და როლი; საგალობელთა შემდგენელი თუ გადამწერი ბერები უკვე მექანიკურად, ტრადიციული ჩვეულებისამებრ მიაწერდნენ საგალობელს ამა თუ იმ ხმას, რომლებიც აღარ ემორჩილებოდნენ ხმის ნორმებსა და კანონზომიერებებს, მაგრამ უცვლელი რჩებოდა მათი ინტონაციური საფუძველი“ (ოსიტაშვილი, 1988, 112). გამოდის, რომ მეცნიერი გარკვეულწილად ეწინააღმდეგება მისივე გამოტანილ დასკვნას ამა თუ იმ ხმის შემადგენელი მელოდიური ფორმულების განსაზღვრულობის თაობაზე. ამით მას ქართულ ხმათა სისტემის ორგანიზებულობაში შეაქვს ეჭვი. საქმე ის გახლავთ, რომ მეცნიერს ჯერ კიდევ ბოლომდე არ ჰქონდა გაცნობიერებული ხმათა სისტემისთვის ნიშანდობლივი კანონზომიერებანი, სახელდობრ ის, რომ მელოდიური ფორმულები კლასიფიცირებულია არა მხოლოდ ხმების, არამედ ჰანგების მიხედვითაც. ქართლ-კახური კილოს საეკლესიო საგალობლების განხილვისას მ. ოსიტაშვილისთვის მოულოდნელი და აუხსნელი აღმოჩნდა ის გარემოება, რომ გარკვეული ხმისა და სახეობის სამწუხრო საგალობლების მელოდიური ფორმულები არ ემთხვევა შესაბამისი ხმების საცისკრო ჰიმნების ინტონაციურ ფორმულებს, რომ ერთი და იმავე ხმების სტიქარონების, ანტიფონებისა თუ იბაკო-კონდაკების კილო-მოდელები ერთმანეთისგან სხვაობენ (ოსიტაშვილი, 1988, 99-100). გარდა ამისა, მკვლევარს რვა ხმის, სტერეოტიპული მელოდიური ფორმულების ჯამის გამომხატველი ცნება კანონთან მიმართებაში არ განუხილავს. შესაბამისად, მას სათანადოდ არ განუმარტავს, თუ რა წანამდღვრებითაა

განპირობებული ხმათა შემადგენელი მელოდიური ფორმულების სტერეოტიპულობა და რეგლამენტაცია.

გარდა ამისა, მ. ოსიტაშვილის კვლევის ობიექტს მხოლოდ ქართლ-კახური, ე.წ. „კარბელაანთ კილოს“ ნიმუშები წარმოადგენდა, რადგან მისივე განმარტებით, „დასავლეთ საქართველოს საგალობლებში ვერ მიაკვლია ისეთ მასალას, რომელიც დახმარებას გაუწევდა წამოჭრილი საკითხის გადაწყვეტაში (ოსიტაშვილი, 1988, 108).

საეკლესიო საგალობლების დაქვემდებარება რვა ხმის სისტემისადმი მოგვიანებით იმერულ-გურული კილოს საეკლესიო საგალობლებშიც გამოვლინდა (იხ.: ჩხეიძე, 1999; სუხიაშვილი, 1999 [1998]; შულღიაშვილი, 1991; 2005). ვინაიდან აღნიშნული საკითხის ნათელყოფა სასულიერო ჰიმნების სტრუქტურული თავისებურებების კვლევას დაუკავშირდა მასზე წინამდებარე ნაშრომის მესამე თავში შევჩერდებით, სადაც ქართული საეკლესიო საგალობლების კომპოზიციურ პრინციპებზეა საუბარი.

ხმათა სისტემის ზოგიერთი კანონზომიერების ახსნა დ. შულღიაშვილმაც სცადა. იგი ხმის რაობის მ. ოსიტაშვილისეულ თვალსაზრისს განიხილავს და აღნიშნავს: „მოსაზრება, რომ ამა თუ იმ ხმაში დაწერილი საგალობლები აგებულნი არიან ერთსა და იმავე ინტონაციურ მასალაზე და საერთო მელოდიური ფორმულები გააჩნიათ“, სწორია, მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ ვიგულისხმებთ, რომ საგალობელთა გარკვეულ ერთ ფორმასთან და ღვთისმსახურებაში ერთ ფუნქციასთან გვაქვს საქმე. . . სწორედ ეს სამი კომპონენტი (ხმა, ფორმა და ფუნქცია) არის განმსაზღვრელი კანონიკური მელოდიისა, ჰანგისა გალობაში» (შულღიაშვილი, 1991, 165).

დ. შულღიაშვილის ეს მოსაზრება, რომელიც სათანადო დაზუსტებასა და მეცნიერულ დასაბუთებას მოითხოვს, გამოთქმულია წმ. ექვთიმე აღმსარებლის ხელნაწერზე („ისტორია ქართული საეკლესიო საგალობლების ნოტებზე გადაღებისა“, Q-840) დაყრდნობით, სადაც რვა ხმა სამწუხრო და საცისკრო საგალობლების სიას მამა ექვთიმე შემდეგ განმარტებას დაურთავს: „ყველა ეს ხსენებული რვა ხმები, სულ სხვა და სხვა ხმისა არიან! და ერთმანეთს არა ჰგვანან. რვა კვირის განმავლობაში ყველა ხმები გალობს თავ-თავის ხვედრს კვირის განმავლობაში და მერე ისევ თავიდან, ესე იგი ისევ პირველი ხმიდან იწყებენ მორიგს, ყველა საგალობლები თავის მიმდინარეობით.“

ხმათა სისტემასთან დაკავშირებულ ხსენებულ პრობლემას დ. შულლიაშვილი მოგვიანებითაც შეეხო. მან რვა ხმის სისტემას დაქვემდებარებულ საგალობლებში ერთი და იმავე ხმის სხვადასხვა სახეობის საზიარო ჰანგების მქონე საგალობლები დააჯგუფა (შულლიაშვილი, 2005). მაგალითად, მკვლევარი ერთ ჯგუფში აერთიანებს «დასდებლებს, განმანათლებლებს, დოგმატიკებს, გერებს, „აწ განუტევეს“, „ღმერთი უფალს“, „უმეტესად კურთხეულ ხარ“-ს, დიდმარხვის ალილუიებს, [სამეზიარის გალობას](#) და დასდებლის ჯგუფს უწოდებს; მეორე ჯგუფში – ტროპარებს (მათ შორის აღდგომის ანუ კვირის, საუფლო და დიდი დღესასწაულებისა თუ წმინდანთა ხსენებებისადმი მიძღვნილ „ოხითანს“) და ა. შ. (შულლიაშვილი, 2005, 3). ამ საგალობლებს წმიდა ექვთიმე აღმსარებლის ხელნაწერების მიხედვით აქვთ საერთო ჰანგები. მკვლევარმა საგალობელთა 9 ჯგუფი გამოყო, ესენია: დასდებლის, ტროპრის, ტროპარ-დასდებლის (მისივე გამოთქმაა – მ. ს.), კონდაკის, ანტიფონის, წარდგომის, «წმიდა არსი»-ს, წირვის ალილუიას, მომიხსენებისა და დიდებანის ჯგუფები. თუ რა პრიციპით ერთიანდებიან სხვადასხვა სახეობის საგალობლები გარკვეულ, საერთო ჰანგის მქონე ჯგუფებში, საბოლოოდ გარკვეული არ არის (საქმე ის გახლავთ, რომ სამონასტრო სკოლათა თვითმყოფადი ლიტურგიკულ-სამგალობლო ტრადიციების შესაბამისად, ერთი და იმავე სახეობის საგალობელი განსხვავებულ ჯგუფებს მიეკუთვნება და სხვადასხვა ჰანგზე იგალობება, რაც ჰიმნების სახეობათა დაჯგუფების სურათს ცვლის. მაგალითად, იმერულ-გურული კილოს ნიმუშებში სტიქოლოგიის წარდგომები ძირითადად კონდაკის, ხოლო ქართლ-კახურში – ტროპრის ჰანგზეა გაწყობილი. იგივე შეიძლება ითქვას მაცხოვრის სადიდებელ ჰიმნზე «ღმერთი უფალი», რომელიც წმიდა ექვთიმე აღმსარებლის ხელნაწერის (Q-673) მიხედვით სტიქარონთა ჰანგზე იგალობება, ხოლო დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის ხელნაწერ კრებულში (12124) და ე. წ. «კარბელაათ კილოს» «ცისკარში» რვა ხმა ტროპრის ჰანგებითაა წარმოდგენილი. ვფიქრობთ, ეს საკითხი ისტორიულ ჭრილში ბიზანტიური, სლავური, ქართული და სხვ. ლიტურგიკულ-სამგალობლო ტრადიციების პარალელური განხილვის საფუძველზე უნდა გადაწყდეს). რამდენადმე ბუნდოვანია, ასევე, ამ ჯგუფების სახელდების პრინციპი – ბოლომდე გარკვეული არ არის, თუ რის საფუძველზე ენიჭებათ მათ ამა თუ იმ სახეობის საგალობლის

სახელწოდება.<sup>1</sup> ჰიმნების ერთ ჯგუფს, რომელშიც **კონდაკები**, იკოსები, იბაკოები და სტიქოლოგიის წარდგომებია გაერთიანებული, დ. შულღიაშვილი «კონდაკის ხმებად» მოიხსენიებს და ამას «კონდაკის განსაკუთრებული ფუნქციური მნიშვნელობით» ხსნის (შულღიაშვილი, 2005, 4). თუმცა, რა იგულისხმება ჟანრის «განსაკუთრებულ ფუნქციურ მნიშვნელობაში», სათანადო განმარტებას მოითხოვს.

ვფიქრობთ, სამუსიკო თვალსაზრისით განსაკუთრებული ფუნქციური მნიშვნელობის ჰიმნებად უნდა მოვიხსენიოთ პარაკლიტონში შესული ისტორიულად უფრო ადრე ჩამოყალიბებული გარკვეული სახეობის საგალობლები, რომლებიც სხვადასხვა საღვთისმსახურო განგებაში ჩართვის ინტენსიობითა და სამუსიკო საწყისის სტაბილურობით გამოირჩევიან – ალევლინებიან მუდმივად ერთი და იმავე (საკუთარი და არა «ნასესხები») ჰანგებით, რომლებზეც შესაძლებელია სხვა სახეობის ჰიმნების სიტყვიერი ტექსტების გაწყობაც. ასეთებია, მაგალითად, ტროპრები, სტიქარონები და სხვ.

დ. შულღიაშვილის დაკვირვებით, სხვადასხვა ჟანრებთან საზიარო ჰანგები არ გააჩნიათ (ე. ი. მხოლოდ საკუთარი ჰანგებით ალევლინებიან) საცისკრო ანტიფონებს, «მომიხსენენს» და მცირე ფორმის საგალობლებს – წირვის ალილუიებს, სხვადასხვა განგების წარდგომებს, დიდებანს, «წმიდა არსს» (შულღიაშვილი, 2005, 5).

დ. შულღიაშვილი შეეხო, აგრეთვე, ხმის ცნების განსაზღვრის საკითხსაც. იგი მღვდელ დიმიტრი ალემანოვის თვალსაზრისზე დაყრდნობით ხმას განმარტავს, როგორც «საეკლესიო გალობის გარკვეული ფორმის მქონე ჰანგს» (შულღიაშვილი, 2005, 2), რაც ეწინააღმდეგება რვა ხმის, როგორც სისტემის, გაგებას (გამოდის, თითქოს რვა ხმა გულისხმობს რვა ჰანგს). ხმა რომ ინტონაციური ფორმულების ჯამს წარმოადგენს, საყოველთაოდაა აღიარებული (იხ. ველესი, 310; ველიმოროვიჩი, 822; უსპენსკი, 1978, 165) და ამ მოსაზრებას ქართველი საეკლესიო მუსიკის მკვლევარებიც იზიარებენ (იხ.: ოსიტაშვილი, 1988; ჩხეიძე, 2005).

---

<sup>1</sup> საგალობელთა გარკვეული კლასიფიკაციის შესახებ მღვდელი დიმიტრი ალემანოვიც აღნიშნავს. სლავურ საეკლესიო საგალობლებში იგი ამა თუ იმ ხმის შემდეგ ჰანგებს გამოყოფს: ა) სტიქარონის («უფალო ღაღად-ვყავი» და სტიქარონები), ბ) ტროპრის («ღმერთი უფალი», ტროპარები) გ) ძლისპირის (ძლისპირები, კანონის დასდებლები), დ) ალილუიას (იგულისხმება როგორც სამოციქულოს მომდევნო, ისე «ღმერთი უფალის» მაგიერი – დიდმარხვის პერიოდისთვის განკუთვნილი – ალილუიები და წარდგომები) ჰანგები (ალემანოვი, 104).

რვა ხმის ხსენებულ კანონზომიერებათა გაცნობიერება საშუალებას გვაძლევს, უფრო ღრმად ჩავწვდეთ სისტემის ნიშანდობლივ თავისებურებებს, ვინაიდან ამა თუ იმ ჰიმნისათვის ხმისა და ჰანგის (კუთვნილი მელოდია-მოდულებითა და ინტონაციური ფორმულებით) «განწესება» გალობის კანონიკითაა განსაზღვრული.

წინამდებარე ნაშრომში არ ვეხებით ხმების (იხოსების) მიხედვით კილოთა კლასიფიკაციის საკითხს. საქმე ის გახლავთ, რომ წინაპართა სულიერი მემკვიდრეობის გადასარჩენად XIX ს-ის მოღვაწეებმა ძველი ქართული სასულიერო მუსიკა ხუთხაზიანი ნოტაციით ჩაწერეს (ცნობილია, რომ ნევმური დამწერლობა იმხანად მხოლოდ ერთულებმა იცოდნენ), ძველ მგალობელთა მიერ შესრულებულმა ფონოჩანაწერებმა კი ჩვენამდე მხოლოდ მცირეოდენი ნიმუშების სახით მოაღწია, რაც მეტისმეტად ართულებს ხმების შესაბამისი კილოების დადგენის საკითხს. თუმცა, ერთი რამ ეჭვს არ იწვევს: ქართულ ხმათა (იხოსთა) შესატყვის კილოთა სისტემა ისეთივე ორიგინალურია, როგორც ბერძნული, რუსული და ა. შ. (იხ.: ჰუსმანი; ლოხოვაია, 1992). ვფიქრობთ, იგი სპეციალური შესწავლის საგანი უნდა გახდეს.

ქართული მრავალხმიანი საეკლესიო საგალობლების კანონიკის სხვადასხვა ასპექტების მეცნიერული კვლევისას დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა ზედა ხმის, ე.წ. „თქმის» სტაბილურობის წარმოჩენას. სხვადასხვა კილოს განსხვავებული ვერსიის საგალობლების შედარებისას დ. შულლიაშვილმა „თქმის” სტაბილურობა სავსებით სამართლიანად დაუკავშირა მის კანონიკურ ბუნებას (შულლიაშვილი, 1991, 165). თუმცა საკითხი, თუ რით იყო განპირობებული ამგვარი სტაბილურობა და კანონიკის რა კონკრეტულ გამოვლინებასთან გვაქვს საქმე, ნაშრომში სათანადოდ განმარტებული არ არის. ამასთან, სადა კილოს სხვადასხვა ვერსიის საგალობლების შედარებამ ზედა ხმის („თქმის”) პარტიაში გამშვენების ელემენტები და, შესაბამისად, გარკვეული ვარიანტული სახესხვაობები გამოავლინა, რამაც სამუსიკო ქსოვილის კიდევ უფრო სტაბილური შრის, „თქმაში” განფენილი ღერძის დაზუსტების საკითხი წამოჭრა (იხ.: სუხიაშვილი, 1994). ამ პრობლემაზე საგანგებოდ ქვემოთ (ნაშრომის მეოთხე თავში) შევჩერდებით.

წარმოდგენილი ნაშრომი, უწინარესად, ძველი ქართული პროფესიული სასულიერო მუსიკის კანონიკურობის დასაბუთებას ისახავს მიზნად, რაც შემდეგი

ამოცანების წინაშე გვაყენებს: ა) კანონის ცნების განსაზღვრა საეკლესიო გალობასთან მიმართებაში; ბ) იმ თვისობრივი კანონზომიერებების წარმოჩენა, რომლებიც კანონის გამოვლინებას წარმოადგენს და მართლმადიდებლურ საღვთისმსახურო გალობას სამუსიკო ხელოვნების სხვა სფეროებისგან მიჯნავს.

ჩვენი კვლევის საგანია XIX-XX საუკუნეებში ხუთხაზიანი ნოტაციით ჩაწერილი საეკლესიო საგალობლები. შესწავლის ობიექტად ძირითადად იმერულ-გურული კილოს ნიმუშებია შერჩეული: სადა კილოს ტროპრები («ოხითანი»), აღდგომის საცისკრო ძლისპირები, სადა და გამამშვენებელი კილოს წირვის წესის საგალობლები და სხვ., რომლებიც წარმოდგენილია წმიდა ექვთიმე აღმსარებლის ხელნაწერებში (Q\_672; Q\_673; Q\_674), დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის მიერ შედგენილ ხელნაწერ და გამოქვეყნებულ კრებულებში (იხ.: ხუნდაძე, 12124; ხუნდაძე, 1911) და ფილიმონ ქორიძისეულ კრებულში (ქორიძე, 1895). ვსარგებლობთ, აგრეთვე, მ. ერქვანიძის მიერ ამ ბოლო წლებში გამოცემული კრებულებით, რომლებშიც ხსენებული ხელნაწერი თუ ნაბეჭდი წყაროების გარკვეული ნაწილია გამოქვეყნებული (იხ.: ერქვანიძე, 2002; ერქვანიძე, 2003; ერქვანიძე, 2004). ზოგიერთი ლიტურგიკულ-სამგალობლო თუ სამუსიკო-თეორიული საკითხის უფრო ვრცლად გაშუქების აუცილებლობიდან გამომდინარე, იმერულ-გურულის პარალელურად მივმართავთ მღვდლების ვასილ (შემდგომში ეპისკოპოსი სტეფანე) და ფილიმონ კარბელაშვილების მიერ ნოტირებული ქართლ-კახური კილოს სამწუხრო და საცისკრო საგალობლების განხილვას (იხ.: კარბელაშვილი, 1897; კარბელაშვილი, 1898; კარბელაშვილი, 1907). ნაშრომი საეკლესიო გალობასთან მიმართებაში კანონის ცნების დეფინიციისა და ქართული საეკლესიო მუსიკის კანონიკით განსაზღვრულ კანონზომიერებათა დადგენა-გამოვლენის ერთ-ერთ პირველ ცდას წარმოადგენს, რასაც კვლევის შემდეგი შედეგები ადასტურებს:

1. განისაზღვრა კანონის ცნება საეკლესიო გალობასთან მიმართებაში;
2. გამოვლენილია საეკლესიო გალობის კანონით ნაკარნახევი თვისობრივი მახასიათებლები:



- საეკლესიო გალობის სულიერი შინაარსის შესაბამისობა ღვთისმსახურებათან, საეკლესიო მოძღვრების დოგმატურ და ზნეობრივ ასპექტებთან;
  - კანონიზირებული ჰანგების წმინდად დაცვა;
  - სასულიერო პოეტური ტექსტის მკაფიოება.
3. ქართული საეკლესიო საგალობლების სხვადასხვა კუთხით შესწავლის შედეგად გამოვლენილია ხსენებული მახასიათებლებით განპირობებული უძირითადესი კანონზომიერებანი:
- ხმათა (იხოსთა) სემანტიკურ ინტერპრეტაციათა სხვადასხვა წარმომავლობის ვერსიების შესწავლა-შეჯერების საფუძველზე წარმოჩენილია მათი შესაბამისობა და დადგენილია თითოეული ხმის (იხოსის) ფართო სემანტიკური ველი; გამოვლენილია ქართული საეკლესიო საგალობლების რიტმულ-ინტონაციური ბუნების შესატყვისობის მაგალითები მათივე შესაბამისი ხმების (იხოსების) სემანტიკურ ინტერპრეტაციასთან, რაც საკითხის შემდგომი კვლევის პერსპექტივებს სახავს.
  - პირველად დასაბუთდა ქართული საეკლესიო საგალობლების ძირითადი კომპოზიციური პრინციპი: სხვადასხვა ლოცვითი ტექსტებისა და მარცვლედოვნების მქონე ერთი და იმავე სახეობის საგალობლის (იგულისხმება, როგორც საკუთარი, ისე «ნასესხები» ჰანგის მქონე ჟანრები) ჰანგი შედგენილია ამ სახეობისთვის «განწესებული» განსაზღვრული რაოდენობის მუხლი-მოდელებითა და ინტონაციური ფორმულებით, რაც ხმის (იხოსის) ფარგლებში კანონიზებული ჰანგების (შესაბამისად, მათი შემადგენელი კილო-მოდელებისა და მელოდიური ფორმულების) კლასიფიკაციაზე მიუთითებს.
  - მუხლობრივთან ერთად გამოვლენილია საგალობლების ფორმულებრივი შედგენილობა და სასულიერო პოეტური ტექსტის შინაარსის, მარცვლედოვნებისა და სინტაქსური სტრუქტურის შესაბამისად ინტონაციური ფორმულების ვარიანტული ცვალებადობისა და ახლებური

კომბინაციების შესაძლებლობები. ამასთან, საგალობელთა ფორმაქმნად პროცესებში მელოდიური ფორმულების შემადგენელი ბრუნვების დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეულების სახით მონაწილეობაა წარმოჩენილი;

- გამოვლენილია II, IV, VI, VIII ხმების ტროპრის ჰანგის შემადგენელი კანონიზებული მელოდია-მოდელებისა და ინტონაციური ფორმულების ფონდი, რაც აუცილებელ პირობად გვესახება ძველი ქართული ნევმური სისტემის გაშიფვრის რთულ გზაზე.
- მიკვლეულია საგალობლების კანონიზებული ღერძის დადგენის მეთოდი. იგი, სხვადასხვა სამონასტრო სკოლისა და სტილის ერთი და იმავე საგალობლების შედარებითი ანალიზის აპრობირებული მეთოდის გარდა, ითვალისწინებს ორიენტაციას ლოცვით ტექსტებზე და სიტყვიერი ტექსტის ჰანგთან შეფარდების კანონზომიერებებს;
- დაზუსტებულია გამშვენების ნაირსახეობები; მათ შორის, გამოვლენილია გამშვენების ერთ-ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი სახეობა, რომელის საგალობლის სამუსიკო ქსოვილში ახალ სტრუქტურულ ჩანართებს წარმოქმნის.

4. დადგენილია მრავალხმიანობაზე მიმანიშნებელი ძველი ქართული სამუსიკო ტერმინების - «მორთულება», «შეწყობა» - სამუსიკო-თეორიული მნიშვნელობები.

ქართული საეკლესიო საგალობლების კანონიკის ძირითადი ასპექტების კვლევისას მივმართავთ ა) ერთი და იმავე ჰანგისა და სხვადასხვა პოეტური ტექსტების მქონე ანდა განსხვავებული სამუსიკო სტილის საგალობელთა შედარებით ანალიზს; ბ) ჰიმნების ფორმულაბრივი ანალიზის აპრობირებულ მეთოდს, რომელიც ეგონ ველესის სახელს უკავშირდება (იგი ითვალისწინებს ერთი და იმავე ხმისა და გარკვეული სახეობის საგალობლების მუხლობრივ და ფორმულაბრივ დაყოფას და შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ამ სტრუქტურული ერთეულების

რაოდენობრივი განსაზღვრულობისა და თავისუფალი გადაადგილების უნარის გამოვლენას); გ) სემანტიკური ანალიზის მეთოდოლოგიას (არანოვსკი, ზემცოვსკი).

მივიჩნევთ, რომ წარმოებული კვლევის შედეგები და დასკვნები, შესაძლოა გამოყენებული იქნას ძველი ქართული პროფესიული სასულიერო მუსიკის ისტორიის, თეორიისა და, აგრეთვე, საეკლესიო გალობის სპეციალურ სასწავლო კურსში.

## I თავი

### საეკლესიო გალობის რაობა

საეკლესიო გალობის რაობა იხსნება სახარებაში, როდესაც უფალი ჩვენი იესო ქრისტე თავის მოწაფეებთან ერთად უგალობებს ზეციურ მამას. ეს ხდება საიდუმლო სერობის დღეს, დიდ ხუთშაბათს. აქ იესო ქრისტე პირველი ადასრულებს ღმრთისმსახურებას, წმიდა ევქარისტიას. უფალი მოიღებს პურს და მადლობს ზეციურ მამას ადამიანთა მოდგმის ხსნისათვის, შემდეგ აზიარებს მოწაფეებს თავის სისხლსა და ხორცს. იესო ქრისტე აღნიშნულ ღმრთისმსახურებას დაადგენს, რათა მადლობის ნიშნად მოიგონონ იგი. ამის გამო ეწოდა საზოგადო ღმრთისმსახურებას ევქარისტია, რაც ბერძნულად «სამადლობელ მსხვერპლს» ნიშნავს (დმიტრიევსკი, 3). აქ ცხადდება ადამიანის მოდგმისადმი უფლის სიყვარული და თავგანწირვა: «ამას ჰყოფდით მოსახსენებლად ჩემდა» (ლუკა 22, 19). მოწაფეები მიიღებენ რა მაცხოვრებელ მცნებას, საიდუმლო სერობას დაასრულებენ გალობით: «გალობა წართქუეს და განვიდეს მთასა მას ზეთისხილისასა» (მათე 26, 30). გალობა აქ მადლიერების ნიშნადაა აღვლენილი და ღმრთისმსახურების საერთო განწყობას გადმოსცემს. ეს არის ღმრთის მადლის გახსენება და სიხარულით აღიარება.

პირველი უძველესი საგალობელი ნახსენებია ძველი აღთქმის «გამოსლვათა» წიგნში (გამოსლვათა, 15, 1), სადაც აღწერილია, თუ როგორ შეასხა ხოტბა მოსე წინასწარმეტყველმა შემოქმედს მეწამული ზღვის გადალახვის შემდეგ. ასევე ისრაელმა ერმა მადლიერების ნიშნად იგალობა უდაბნოში მას შემდეგ, რაც ღმერთმა მას სასმელი წყაროს წყალი უბოძა (რიცხვთა, 21, 17). დებორას გალობაც მტერზე გამარჯვების შემდეგ აღევლინება (მსაჯულთა, 5). თუკი თვალს გავადევნებთ წმინდა

წერილს დავრწმუნდებით, რომ გალობა, პირველყოვლისა, უკავშირდება **მადლიერების განცდას** შემოქმედის ადამიანისადმი გაღებული წყალობისათვის.

საეკლესიო საგალობელში მორწმუნენი «შესხმითა სულიერითა» მიმართავენ უფალს უწინარესად ადამიანის მოდგმისადმი გაღებული მსხვერპლისათვის – ჯვარცმისა და სიკვდილისათვის. სააღდგომო ტროპარის სიტყვები მიგვითითებენ: «მარადის ვაკურთხევედეთ უფალსა და უგალობდეთ სახელსა წმიდასა მისსა, რამეთუ ჯვარცმა და სიკუდილი თავს იღვა ჩუენთვის და სიკუდილითა სიკუდილი განაქარვა.» მადლობის ნიშნად აღვლენილი გალობით უფლისადმი სულიერი მსხვერპლის შეწირვა ხორციელდება, რაც განსაკუთრებით სათნოა ღვთისათვის. უფალი დავით წინასწარმეტყველის პირით ამბობს: «არა შევიწირავ მე სახლისა შენისაგან ზუარაკთა, არცა არვისა შენისაგან ვაცთა... შეწირე ღმერთსა მსხუერპლი ქებისად და მიუსრულენ მაღალსა აღნათქუემნი შენნი“ (ფს. 49, 14), ხოლო სხვაგან იგი იტყვის: «შენდა შევეწირო მსხუერპლი ქებისად და სახელსა უფლისასა ვხადო (ფს. 115, 8). მადლობის ნიშნად ღვთისადმი აღვლენილი გალობა რომ უფლის ღმობიერმყოფელი სულიერი მსხვერპლია, ჩანს იოანე ოქროპირის სიტყვებიდანაც: საღმრთო ლიტურგიისას უდიდესი საიდუმლო «სული წმინდის გარდამოსვლა აღსრულდება არა მხოლოდ წინადაგებულ საიდუმლოთა წყალობით, არამედ ღვთისადმი აღვლენილი გალობით“ (დმიტრიევსკი, 158).

სულხან-საბა ორბელიანი გალობის შემდეგ შინაარსობრივ ახსნას გვაწვდის: «გალობა არს თვისისაებრ უკვე სიტყვისა ჳმად რამე ტკბილად თქმული მადლობად» (სულხან-საბა, 1991, 131).

დიონისე არაეოპაგელი განმარტავს, რომ ზეციური ლიტურგიისას ანგელოსთა დასი დაუსრულებელი გალობით ღვთის ქება–დიდებისა და მადლობის სულიერ მსხვერპლს სწირავს (დიონისე არეოპაგელი, 231; 238); ქვეყნიური ლიტურგიისას კი ცოდვით დაცემული ადამიანის სინანული და შეწყალებისათვის ლოცვა–ვედრება ემატება. «მსხუერპლი ღმრთისა არს სული შემუსვრილი, გული შემუსვრილი და დამდაბლებული ღმერთმან არა შეურაცხყოს», – ამბობს დავით წინასწარმეტყველი (ფს. 50, 17).

უგალობს რა უფალს, ადამიანი მთელი თავისი არსებით, გონებით და გულით უერთდება მიღმურ, სულიერ სამყაროს, იგი თავს «ზეცაში გრძნობს „ქვეყნიურ ზრუნვას ტოვებს, ღმობიერი სულით და მგრძნობიარე გულით შემოქმედის წინ დგას“ (კირიონ II, ხელნაწერი №1458-27). ჩნდება არსებითი განსხვავება მართლმადიდებლურ საეკლესიო გალობასა და საერო მუსიკალურ შემოქმედებას შორის. ისევე, როგორც ხატის თაყვანისცემა არ არის ხელოვნების თაყვანისცემა, რამდენადაც ხატის წინაშე ადამიანი ლოცვითი განწყობით უერთდება მასზე გამოსახულ პირველსახეს, ასევე საეკლესიო გალობა არ წარმოადგენს მუსიკალური თხზულების «შესრულებას» მსმენელთათვის. მისთვის უცხოა საერო მუსიციერებისათვის ნიშანდობლივი არტისტულობა, მხატვრული წარმოსახვა, ფანტაზია, ავტორისეული სუბიექტური თვალთახედვის გამომჟღავნება, რაც შემსრულებლისაგან უცხო მუსიკალური სახის «გათავისებას» მოითხოვს და მსმენელზე შესაბამის ზეგავლენას ახდენს. საეკლესიო ხელოვნება, რომელიც თავისი ბუნებით ობიექტურია, გამოხატავს ცოცხალ, პიროვნულ ურთიერთობას ადამიანსა და ღმერთს შორის, ადამიანსა და წმინდანს შორის. აქედან ჩანს, რომ გალობას, ისევე როგორც მართლმადიდებლური ხელოვნების ნებისმიერ დარგს, სრულიად განსხვავებული ფუნქციური დატვირთვა აქვს. იგი არის სახე ცოცხალი ღვთისმსახურებისა. მაგლობელი არ არის სამუსიკო ქმნილების შემსრულებელი, ამიტომაც, რომ კართაგენის საეკლესიო კრების კანონით (მე-16 კანონი) საგალობლის დასრულებისას მაგლობლებს ეკრძალებოდათ მრევლის წინაშე თავის მოდრეკა (გერცმანი, 1998, 13), როგორც ეს სცენაზე მოღვაწე არტისტებს სჩვევიათ. აღნიშნული ქმედება საეკლესიო გალობის არსის წვდომის უუნარობით იყო გამოწვეული.

ამრიგად, საეკლესიო გალობა შეადგენს ღვთისმსახურების, სამადლობელი მსხვერპლშეწირვის (ევქარისტის) განუყოფელ ნაწილს და გულისხმობს ადამიანის გონებით შეერთებას ღმერთთან. იგი უფლისადმი აღვლენილი მადლობის, ქება-დიდებასა და სინანულის სულიერი მსხვერპლია.

ლოცვის მსგავსად, ღვთისმსახურებისას საეკლესიო გალობისთვისაც ნიშანდობლივია კრებითობა. ისევე, როგორც ერთობლივი ლოცვაა სათნო ღვთისათვის, ასევე მოსაწონია ერთობლივი გალობა, «ერთითა პირითა და ერთითა

გულითა“ ღვთის დიდება. უფალი ამბობს: «...სადაცა იყუნენ ორნი, გინა სამნი შეკრებულ სახელისა ჩემისათვის, მუნ ვარ მე შორის მათსა“ (მათე 18, 20). ამ სიტყვებიდან ჩანს, რომ გალობისას ადამიანთა გაერთიანება უფლის მიერ ურთიერთშეკავშირებას გულისხმობს. იოანე ოქროპირი გალობის კრებითობის შესახებ წერს: მგალობელთა გუნდი იქმნება იმისათვის, რომ ყველა ერთხმად აღავლენს სადიდებელს. იგივეს გვასწავლის პავლე მოციქული, როდესაც აღნიშნავს: «ნუ დაუტევებთ შესაკრებელსა თვსსა» (ებრაელთა 10, 25), ამასვე გულისხმობს ერთობლივად აღვლენილი ლოცვა «მამაო ჩვენო“, რომელიც მრავლობით რიცხვში წარმოითქმის. ძველთაგანვე ადამიანებს ჰქონდათ ღვთისადმი ერთობლივი გალობის ჩვეულება, რადგან ყოველივე მიმართული იყო ურთიერთსიყვარულისა და ერთსულოვნების განწყობის შექმნისაკენ“ (იოანე ოქროპირი, ტ. 5, წიგნი II, 1899, 554). აქედან ჩანს, თუ როგორ ეხმარება ერთობლივი გალობა ადამიანებს აღასრულონ ღვთისა და მოყვასის სიყვარულის მთავარი მცნება.

მართლმადიდებლური საეკლესიო ხელოვნების შინაარსის ძიებისას ირკვევა, რომ ეს ხელოვნება ჭეშმარიტების შემეცნების, ღვთაებრივი სიბრძნის წვდომის გზით იბადება და ამ სიბრძნის მატარებელი, მისი გამომხატველია. საეკლესიო ხელოვნების მხატვრულ სახეებში, იოანე დამასკელის სიტყვებით, «დაფარულის გამოცხადებაა“ მიღწეული (უსპენსკი, 1989, 154). გამოცხადებითია ღვთისმსახურება და მასთან დაკავშირებული თითოეული ელემენტი. მიღმური სულიერი რეალობა აქ სხვადასხვაგვარ – სიტყვიერ, ვიზუალურ თუ ბგერით სახეებშია ცხადყოფილი. ლიტურგიკული ქმედება, ტაძრის არქიტექტურა, მოხატულობა, ხატები, წმიდა ტექსტები, საეკლესიო გალობა ერთი საერთო უნივერსალური პრინციპითაა გაერთიანებული. ეს არის ხატოვნებითობა<sup>2</sup>, იკონურობა. წმ. მაქსიმე აღმსარებლის განმარტებით, ეკლესია იკონაა, ხატია<sup>3</sup>. ტაძარი და მისი საკურთხეველი – ღვთის სასუფეველის, ზეციური იერუსალიმისა და სახეცვლილი კოსმოსის ხატია. სახარება –

<sup>2</sup> ტერმინის დაზუსტებაში დაგვეხმარა აკადემიკოსი ედიშერ ჭელიძე, რისთვისაც მას მადლობას მოვახსენებთ.

<sup>3</sup> ხატი ბერძნული საღვთისმეტყველო ტერმინი «eikw,na»-ს შესატყვისია. «იკონა»-ს მნიშვნელობებია: გამოსახულება, ხატი, სახე, აზრობრივი სახე, წარმოდგენა, მიმსგავსება. ხატოვნებითობის (იკონურობის) პრინციპის უნივერსალობის შესახებ იხ.: ვ. ლეჰაზინის ნაშრომი: «Икона и иконичность», изд. 2-е. Санкт-Петербург, 2002.

ქრისტეს სიტყვიერი ხატია...» (ლეჰახინი, 4); თავისი ბუნებით საეკლესიო გალობაც ხატოვნებითა და ამდენად, გამოცხადებითი. VII მსოფლიო საეკლესიო კრების 82-ე კანონის განსაზღვრებით, «გამოცხადების ჭეშმარიტებანი, რომელიც სულიწმიდის მიერ ეკლესიის «გარდამოცემითაა» უწყებული, მხოლოდ წერილობითი გადმოცემით არ ამოიწურება» (უსპენსკი, 1989, 104). კრების ეს განსაზღვრება წმიდა ხატების თაყვანისცემის საკითხთან დაკავშირებით გამოითქვა, თუმცა იგი სასულიერო მუსიკის სფეროზეც ვრცელდება; გამოცხადებითობა, როგორც ობიექტური რეალობა საეკლესიო მსახურების ნებისმიერი სფეროს, მათ შორის გალობის მიუცილებელი ნიშანია. ესაია წინასწარმეტყველისა და იოანე ღმრთისმეტყველის მიერ საიდუმლო ხილვით გაგონილი სამწმინდაოს ჰიმნის («წმიდაო, წმიდაო, წმიდაო უფალო საბაოთ, სავსე არიან ცანი და ქუეყანა დიდებითა შენითა») (ესაია, 6, 2-3; გამოცხ., 4, 8) შესახებ იოანე ოქროპირი ამბობს: «...ამათა ...ჴმათა შეწყობაჲ (*ჴარმონია* – მ.ს.) მამულისა სათნოყოფისაგან შეწყობილ არს და ზენაჲთ აქუს კილოთა კეთილმორთულობაჲ (*სიმშვენიერე* – მ.ს.) სამებისა მიერ» (იოანე ოქროპირი, A-162, 180r). მსგავს განმარტებას წმ. მაქსიმე აღმსარებელიც გვაწვდის: «...სამწმიდაჲ გალობაჲ დაუცხრომელსა წმიდამყოფელობითსა ანგელოზთა დიდებისმეტყველებასა მოასწავებს და ქმნადსა მოქალაქობასა და ერთჴმობასა დიდებისმეტყუელებისასა გულვებადსა შინა საუკუნესა, ზეციერსა და მიწიერსა ძალთასა...», – წერს იგი (მაქსიმე აღმსარებელი, 163). ხოლო წმიდა დიონისე არეოპაგელის სიტყვებით, «ღვთისმეტყველებამ მიწის მკვიდრებსაც მიუბოძა უპირველესი იერარქიის (იგულისხმება ციური არსებების პირველი მწყობრი, სერაფიმები – მ. ს.) მიერ აღვლენილი საგალობლები, რომლებშიც წმიდად ირეკლება ამ იერარქიის უზემოესი ბრწყინვალეების ზენაარსობა» (დიონისე არეოპაგელი, 238). წმიდა მამათა გამონათქვამების თანახმად, საეკლესიო საგალობლები ღვთაებრივი არქექტიპის, ზეციურ ძალთა გალობის ჴარმონიულ ხმოვანებას აღბეჭდავს და ასაჩინოებს. უხილავის, მარადიულის დროში ცხადყოფას უკავშირდება კანონიკის ცნება და გულისხმობს გამოხატვის ფორმების ადეკვატურობას პირველსახესთან, ღვთაებრივ არქექტიპთან. «კანონიკა შეესაბამება ზოგად ბუნებას და სიმბოლოებით გამოხატავს მას» (პროტოპრესვიტერი გიორგი, 38). იგი სულიერი შინაარსისა და ფორმის სრულ ურთიერთშესატყვისობას გულისხმობს.

საფუძველი კანონიკური სახვითი ენისა უცვლელია, რადგან უცვლელია მისი საშუალებით ცხადყოფილი პირველსახე. კანონითაა განსაზღვრავრული ხელოვნების ნიმუშის ლიტურგიკულობა, შესაბამისობა წმიდა წერილთან, ეკლესიის სწავლებასთან, დოგმატიკასთან.

«წმიდა მჭვრეტელობამდე ამაღლება, ...ზეკოსმიურ საიდუმლოთა ფარული ხილვა» (დიონისე არეოპაგელი) და მისი გრძნობადი გამოსახვა მხოლოდ ღმრთივსწავლულ ადამიანებს ხელეწიფებათ. უფალი რჯულის კიდობნის აღმშენებლად მის მიერვე დადგენილი ბესელიელის შესახებ ამბობს: «და აღვავსო იგი სულითა საღმრთოთა, სიბრძნითა და მეცნიერებითა და გულისხმისყოფითა ყოველსა საქმესა» (გამოსვლ. XXXI, 3). წმიდა წერილი გვაუწყებს, რომ ბესელიელი არა საკუთარი, ადამიანური ძალებით, არამედ ღვთივმიმადლებული ნიჭით აღასრულებს უფლის მიერ ბრძანებულს. საეკლესიო მწერლობის მრავალრიცხოვანი ნიმუში შეიცავს მითითებას უფლისაგან ადამიანისადმი ბოძებულ შემოქმედებით ნიჭზე. გიორგი მერჩულე საგანგებოდ აღნიშნავს წმ. გრიგოლ ხანძთელის მიერ შედგენილი საგალობელთა კრებულის, «საწელიწადო იადგარის» შესახებ, რომ იგი სულიწმინდის ჩაგონებით არის შექმნილი: «აწ არს ხანძთას ჳელითა მისითა დაწერილი სულისა მიერ წმინდისა საწელიწადო იადგარი, რომლისა სიტყუანი ფრიად კეთილ არიან» (გიორგი მერჩულე, 576).

ღვთაებრივი სწავლებით განბრძნობილი ადამიანები მართლმადიდებლურ გალობაში ისევე, როგორც ზოგადად მართლმადიდებლურ ხელოვნებაში, გადმოსცემენ ეკლესიის ერთ–ერთ უმნიშვნელოვანეს თვისებას – მიწიერი საწყისის, ხრწნადი ქმნილებისა და ღვთაებრივის, დაუსაბამოს ერთობლივ ყოფიერებას. იგი გამოხატულია მაცხოვრის სიტყვებში: «რადთა ყოველნი ერთ იყვნენ, ვითარცა შენ, მამაო, ჩემდამო, და მე შენდამი, რადთა იგინიცა ჩუენ შორის ერთ იყვნენ (იოანე 17, 1), ეს არის ღმერთისა და კაცის ერთობა («ჩუენ შორის»), რომელიც სახეა ყოვლადწმიდა სამების ერთობისა (უსპენსკი, 1989, 453).

ღმერთი გარდამოხდა ზეცით იმისათვის, რომ ადამიანი აღამაღლოს ზეცად. ღვთის განკაცებამ, იესო ქრისტეს ღმერთკაცურმა ბუნებამ გახადა შესაძლებელი გონებისათვის მიუწვდომელი შეერთება ამქვეყნიურისა ღვთაებრივთან, ქმნილებისა



შემოქმედთან. ღმერთთან ურთიერთობით, ღვთის მადლის მოქმედების შედეგად, ფერისცვალებას განიცდის ადამიანის სული, «თქვენ არ ხართ ჯორცთა შინა, არამედ სულთა, უკუეთუ სული ღმრთისაჲ დამკვდრებულ არს თქუენ შორის», – წერს პავლე მოციქული (რომაელთა, 8, 9).

წმიდა მამები ადამიანის გრძნობით სამყაროში ერთმანეთისაგან მიჯნავენ ორ საწყისს: მშვიინვიერს, რომელიც უკავშირდება სამშვიინვიელს (ბერძ. *ych,*”, რუს. *душа*) და სულს (ბერძნ. *pneu*’; >./., </?/./., /./?.., <>?’; [ ] `მა, რუს. *дух*). სულიერ გრძნობებს ხშირად სულიერ ძალებს უწოდებენ. «გრძნობა არს ძალა სულისა» (იოანე დამასკელი, 2000, 365). წმ. გრიგოლ პალამას სიტყვებით, ხორცი «ჩვენ მოგვეცა არა იმისთვის, რომ თავი მოვიკლათ, სხეულის ყოველგვარი მოქმედებისა და სულის ყოველგვარი ძალის მოკვდინებით, არამედ რათა განვაგდოთ ყოველგვარი ქვენა წადილი... უვნებო ადამიანთა სულის ვნებითი ნაწილი მუდამ სიკეთისთვის ცოცხლობს და მოქმედებს და ისინი არ აკვდინებენ მას». წმ. გრიგოლ პალამას სიტყვების უსპენსკისეული განმარტებით, «მადლის მოქმედებით სულის ვნებითი ძალები არ კვდებიან, არამედ გარდაიქმნიებიან, იძენენ სხივმოსილებას»(იხ.: უსპენსკი, 194). ჭეშმარიტი მართლმადიდებლური გალობა სწორედ «სიკეთისათვის მოქმედ», ფერიცვალებით აღბეჭდილ სულიერ ძალებს ასაჩინოებს; სულიერი ძალების შესახებ პავლე მოციქული წერს: «ნაყოფი სულისა არს სიყუარული, სიხარული, მშვიდობა, სულგრძელება, სიტკბოება, სახიერება, სარწმუნოება, მყუდროება, მარხუა, მოთმინება» (გალატ. 5, 22). გალობაზე საუბრისას წმ. მაქსიმე აღმსარებელი სწორედ მასში ცხადჩენილ სულიერ ძალებზე ამახვილებს ყურადღებას. «საგალობელთა ღვთაებრივი ჰანგები ზეციურ სიხარულსა და სიტკბოებას (ხაზგასმა ჩვენია – მ. ს.) გამოხატავს, რომელიც თითოეულის სულში დაისადგურებს», – განმარტავს იგი (ლეპახინი, 100). შემთხვევითი არ არის, რომ ეკლესიის მამები გალობას, რომელშიც ამაღლებული სულიერი ძალებია აღბეჭდილი, ლოცვის აღმატებულ სახედ, ანგელოზებრივ მსახურებად მიიჩნევენ. იოანე ოქროპირი ამბობს: «რომელმან პირველად წმიდათა წერილთა წურთითა განინათლოს გული და შემოიკრიბოს გონება, გულისკმისყოფად თითოეულსა ძალსა საღმრთოთა სიტყუათასა, მისდა ადვილ არს, რად თა სიტყვთა ფსალმუნთაჲთა ჰმოდღურიდეს თავსა თვსსა მოქმედებად მისსა, რაოდენსა

გუასწავებენ ფსალმუნნი. და ესრეთ საქმისაგან აღვიდეს ხედვად უმდაბლესთაგან, რომელ არიან კითხვა და ფსალმუნება უმაღლესთა მიმართ, რომელ არიან, ვითარ იგი უსაკუთრეს არს, ქება და გალობა სულიერი მადლითურთ, რამეთუ ფსალმუნთა ყოველივე აქუს სწავლა და მოძღურება, არა ხოლო საღმრთოთა, არამედ კაცობრივითაცა საქმეთა. **ხოლო ქებასა და გალობასა შინა სულიერსა არღარა არს კაცობრივი, არამედ ყოველივე საღმრთოდ, რამეთუ ზეცისა ძალნი არღარა ფსალმუნებენ, არამედ აქებენ და უგალობენ** (ხაზგასმა ჩვენია – მ. ს.). ხოლო ცოდვილი ვერ აქებს, რამეთუ სიტყვისაებრ წერილისა, არა შუენიერ არს ქებაჲ პირსა შინა ცოდვილისასა.»<sup>4</sup>

სულიერი სიხარულის ნათელი მართლმადიდებლურ საეკლესიო გალობაში, ისევე როგორც განღმრთობილი სხეულის გამოსახვა მართლმადიდებლურ ხატზე, მორწმუნე ადამიანის სულში ცოდვათა მიტევების, საყოველთაო აღდგომისა და საუკუნო ცხოვრების იმედით გაცისკროვნებას გამოხატავს. იმ საგალობლებშიც კი, რომლებშიც ადამიანის სინანულია გადმოცემული, მწუხარების გრძნობა არასდროს გადადის სასოწარკვეთაში, არამედ სასოების სხივით იმოსება.

საეკლესიო გალობაში მნიშვნელოვანია ღმერთშემოსილი ადამიანის არა მხოლოდ სულიერი სამყარო, არამედ მისი სამეტყველო ინტონაციის განზოგადება. იოანე ოქროპირი წერს, თუ როგორ უნდა მეტყველებდეს ღვთივსულიერი ადამიანი და რითი ხასიათდება მისი ხმა: «ჭეშმარიტი ქრისტიანისა... ჯერ არს ყოველივე საქმე სიმშვიდით საცნაურ სლვისა და ხედვისა, სახისაგან და ჳმისა» (იოანე ოქროპირი, 1990, 321). საგალობლის მუსიკალური ინტონაცია პირდაპირი თუ განზოგადებული სახით გადმოსცემს მადლმოსილ ადამიანთა მშვიდ, წყნარ, სულიერებით აღბეჭდილ მეტყველებას.

ამიტომაც უცხო მართლმადიდებლური გალობისათვის მშვინვიერი, გრძნობითი სამყაროს გამოხატვა. ამქვეყნიურ მხატვრულ სახეებს აქ ადგილს უთმობს ღვთაებრივი, ვნებებისაგან განწმენდილი მუსიკალური სახეობრიობა, ხოლო მღელვარე ემოციურ განწყობილებათა ნაკადი იცვლება მისტიკური ჭკრეტის დინამიკით. მუსიკალურ–გამომსახველობით საშუალებათა განსხვავებული გააზრების

---

<sup>4</sup> იოანე ოქროპირის სიტყვები ციტირებულია დ. დოლიძის ნაშრომიდან (დოლიძე, 39).

შედეგად საეკლესიო საგალობლებში არასოდეს ირღვევა ზომიერების, წონასწორობის განცდა. განსხვავებულად წარმოგვიდგება საგალობელთა მეტრო-რიტმული მხარე. მას ახასიათებს თანაზომიერი, «თავისუფალი რიტმი» (ხარლაპი, 24). აქ ვერ შევხვდებით დროის ორგანიზაციას, მის ერთეულებად დაყოფას, რაც მუსიკალურ განვითარებას პროცესუალურ, დინამიკურ ხასიათს ანიჭებს და ამქვეყნიური დროის დინებას გამოხატავს. თავისუფალი, «არავტომატიზირებული», არარეგულარული რიტმი დროისა და სივრცის ახალ, სულიერ განზომილებებს ასახავს და იწვევს მარადიულობასთან, ზეციურ ყოფიერებასთან თანაზიარობის განცდას. ალბათ ამიტომ ახასიათებს ქრისტიანულ პოეზიას პოეტურ ფორმათა პროზაულობა. მისთვის უცხოა სხვადასხვა სახის ტერფის მონაცვლეობაზე აგებული სტაბილური მეტრო-რიტმული საზომები (თუ არ ჩავთვლით თორმეტმარცვლოვან იამბიკობებს).

საეკლესიო საგალობლებში არ ვხვდებით, აგრეთვე, ხმის გადაჭარბებულ ტრიალს, თვითმიზნურ მუსიკალურ ორნამენტიკას, არტიკულაციის არაბუნებრივ საშუალებებს, ხელოვნურ მხატვრულ-სტილიზებულ ინტონირებას, უკიდურესობებს ტემპის შერჩევაში, მძაფრ კონტრასტებს მუსიკალურ-მხატვრული სახის განვითარებისას. მართლმადიდებლური საეკლესიო მუსიკა პოეტურ ტექსტთან ერთად გადმოსცემს სულიერ განწყობას, რომელშიც გამოსჭვივის ღვთივსულიერ ადამიანთა ასკეტური ცხოვრების გამოცდილება.

მართლმადიდებლური გალობის სიწმინდის დაცვას ეკლესია განსაკუთრებული კრძალვით ეკიდებოდა. ამისთვის მიღებული იქნა ეკლესიის მამათა მიერ კონსტანტინეპოლის VI მსოფლიო საეკლესიო კრებაზე 75-ე კანონი, რომელიც კატეგორიულად კრძალავს საგალობლებში თვითნებური ცვლილებებისა და ეკლესიისათვის შეუფერებელი ხმოვანების შეტანას (დიდი სჯულისკანონი, 397). აგრეთვე, ლაოდიკიის საეკლესიო კრებაზე მიღებული იქნა კანონი (№15), რომელიც დაუშვებლად მიიჩნევა «საზოგადო» გალობას. კანონის თანახმად, «არა ჯერ-არს თვნიერ კანონისა მიერ...განწყებულთა მგალობელთაჲსა, რომელნი საფსალმუნეთა ზედა აღვლენ გალობად დიფთერაჲთა (სიტყვასიტყვით – ტყავის წიგნი ანუ ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებული – მ. ს.) სხუათა ვიეთმე გალობად ეკლესიასა შინა» (დიდი სჯულისკანონი, 255). ამ კანონით ეკლესია დაცულია

არაკანონიზებული ჰანგებისა და ლოცვითი ტექსტებისგან. აღნიშნული კანონის პატრიარქ თეოდორე ბალსამონის (XII ს.) განმარტების თანახმად, ეკლესიის მამების მიერ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში დაშვებულ იქნა მხოლოდ იმ საგალობლების გალობა, რომლებიც საეკლესიო წიგნებში იყო შესული (არქიეპისკოპოსი ფილარეტი, 173). ამდენად, კანონის თანახმად, ეკლესიის მგალობლებს მხოლოდ კანონიზებული ჰანგებისა და სიტყვიერი ტექსტების შემცველ ლიტურგიკულ-ლჰიმნოგრაფიული კრებულებით უნდა ეხელმძღვანელათ (აქ ძველი სამუსიკო ნიშნებით აღკაზმული ლიტურგიკული წიგნები უნდა იგულისხმებოდეს; თუმცა გუნდს შესწევდა უნარი კანონიზებული ჰანგები ზეპირად, «კანონარხის» დახმარებით ეგალობა). ცნობილი მედიევისტის გარდნერის განმარტებითაც კანონიკურად ის საგალობლები და ჰანგებია მიიჩნეული, რომლებიც საღვთისმსახურო-სამგალობლო წიგნებშია შესული მათი ხნოვანებისა და მათში დამოწმებული ნოტაციის სახეობის (ნევმური თუ ხაზიანი) მიუხედავად (გარდნერი, 113; 115). ამ მხრივ მეტად საყურადღებოა წმ. გიორგი მთაწმიდლის შენიშვნა, რომელშიც საუბარია დიდი პარასკევის «შუალამის დასდებლების» თარგმანების კანონიზებულ ჰანგებზე გაწყობის შესახებ: «... ესე უძლისპიროდ გვეთარგმნეს და უგემურად მოვიდოდა. ბერძნულად თვთ ავაჯნია (ე. ი. საკუთარი ჰანგის მქონეა - მ.ს.) და მათ იციან და ჩუწნ თუმცა ავაჯი დაგუედვა, ვინ დაისწავლიდა? აწ შეწევნითა ღმრთისაფთა ძლისპირსა ზედა ვთარგმნეთ, რადცა ძლისპირი მოუვიდოდა, რომელი ძუელთაგან ვიცით, იგი ეგრეთვე ითქუმოდის და სხუად ძლისპირსა ზედა, რომელიც იყოს ბერძნულად დ გ~ი (გუერდი) არს ესე. წაედ[.....] ეძიებდი, რვათამცა ჯმათა შ~ა შ(ინ)ა არს და კმა არს ჩუწნდა. თუ არა ამას გუერდსა ოთხასი წელი უფრო ახსოვს» (ხაზგასმა ჩვენია - მ. ს.) (ჟორდანიას, 380). გიორგი მთაწმიდელი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას იმ გარემოებაზე, რომ მის მიერ შერჩეულ ძლისპირთა ჰანგები საქართველოს ეკლესიაში «ძუელთაგან» ცნობილი და ფართოდ გავრცელებული ჰანგებია და ისინი ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიულ კრებულში, რვა ჯმათაშია შესული. აქ უთუოდ მათი კანონიკურობაა ხაზგასმული. ძლისპირების მუსიკალური საწყისის სიძველეზე მიუთითებს ჰიმნოგრაფის სიტყვები «ამას გუერდსა ოთხასი წელი უფრო ახსოვს». «გუერდი» პლაგალურ ხმას აღნიშნავს (ჯმა დ გ(უერდ)ი კი-მერვე ხმას). ამ კონტექსტში იგი შესაძლოა ჰანგს გულისხმობდეს,

რადგან შესაბამისი ძლისპირის ჰანგის ინტონაციურ ფორმულებს მოიცავს. მსგავსი შინაარსი აქვს გამოთქმას «ჰმისა დადებისა ჳელყოფა» (არსენ იყალთოელი) (ჯავახიშვილი, 226-227) და ნიშნავს სასულიერო პოეტური ტექსტის კილოზე, ჰანგზე გაწყობას, რომელიც შესაბამისი ხმის ინტონაციური ფორმულებითაა შედგენილი.

არაკანონიკური საგალობლების გალობა ლაოდვიკის კრების 59-ე კანონითაც იკრძალება (არქიეპისკოპოსი ფილარეტი, 173).

ცნობილია, რომ საეკლესიო საგალობლების კანონიზაციის საკითხი მაღალი სასულიერო იერარქიის მიერ, საეკლესიო კრებებზე წყდებოდა. ყოველი ახალი ნიმუშის (იგულისხმება როგორც სიტყვიერი ტექსტი, ისე ჰანგი) ღვთისმსახურებაში დანერგვა მისი კანონიზაციის რთულ პროცესს ექვემდებარებოდა (ჭავჭავაძე, 24).

ეკლესიის წიაღში შეიქმნა კანონიზებული მელოდია-მოდულებისა და ინტონაციური ფორმულების ფონდი, რომლის დიდი ნაწილი რვა ხმის სისტემას შეადგენს. ხმებს (იხოსებს) მართლმადიდებლური ეკლესიის სამუსიკო-იკონოგრაფიულ «დედნებად», არქეტიპებად სახავდნენ (ოლსუფიევი, 19). ხმაში შემავალი კანონიზებული მელოდიური არქეტიპების გამოყენებით შესაძლებელი გახდა ჰიმნების განსხვავებული ან ახალი ვარიანტების შექმნა. ამით დაცული იყო ლიტურგიკული გალობის მაღალი სულიერება. ამდენად, არალიტურგიკული ჰიმნებისა და «საზოგადო» გალობის აკრძალვით ღვთისმსახურებაში ვეღარ შეიჭრებოდა მშვიდვიერ გრძნობათა სახეობრივი სფერო, რისი საშიშროებაც გალობის კანონიკაში ნაკლებად გათვითცნობიერებული მრევლისგან იყო მოსალოდნელი. ასევე მიუღებელი იყო ამქვეყნიური მხატვრული სახის, მიწიერი სხეულის გამოხატვა მართლმადიდებლურ ხატზე. იკონოგრაფიაში შემუშავებული სიმბოლური ენით ხატზე გამოხატულია ფერიცვალების ნიშნით აღბეჭდილი განდმრთობილი სხეული. ყოველივე ეს ეკლესიური სწავლებისაგან გამომდინარეობს და გვაძლევს საშუალებას დ. უსპენსკის სიტყვებით ვთქვათ: «მართლმადიდებლური საეკლესიო ხელოვნება არის გამოხატულება ფერიცვალების დოგმატისა. მასში ფერიცვალება... გადმოცემულია, როგორც გარკვეული ობიექტური რეალობა მართლმადიდებლურ სწავლებასთან შესაბამისად» (უსპენსკი, 1989, 146).

ორმაგი რეალობის – ამქვეყნიურისა და ღვთაებრივის ერთიანობის გადმოცემა ნიშანდობლივია სასულიერო მწერლობისათვის. მაგალითად, ჰაგიოგრაფიულ მწერლობაში წმინდანი წარმოადგენს ისტორიულ პიროვნებას, რომელიც მოქმედებს კონკრეტულ ისტორიულ დროსა და გარემოში. მისი სახე ჩართულია ნაწარმოების მოვლენათა თანამიმდევრობაში, პროცესუალურ, სიუჟეტურ განვითარებაში. ამავე დროს ჰაგიოგრაფი, გვიხატავს რა წმინდანის სახეს, გადმოსცემს მის მიმართებას მარადიულთან, ღვთაებრივთან და ამით მკითხველი შეჰყავს მარადიულობის შეგრძნების ატმოსფეროში, ამაღლებს მის გონებასა და გრძნობებს ყოველგვარ მიწიერსა და ამაოზე. მთლიანად რომ არ დაიკარგოს დროის დინების განცდა და სიუჟეტური ხაზის უწყვეტობის შეგრძნება, თხზულების ავტორი მიმართავს სათანადო ჩანართებს: «პირველსავე სიტყუასა მოვედით» და ა. შ. ამით ჰაგიოგრაფიულ თხზულებაში მიღწეულია თანხმობა ერთი შეხედვით ურთიერთგამომრიცხავ ამქვეყნიურ და ღვთაებრივ ყოფიერებას შორის.

ამრიგად, ჭეშმარიტი მართლმადიდებლური ხელოვნება და ლიტერატურა სახეა ღვთისმეტყველებისა. მისი შინაარსი, აზრობრივი დატვირთვა და ძირითადი ნიშანდობლივი თავისებურებანი შეესაბამება საეკლესიო მოძღვრებას, არ არღვევს დოგმატურ სწავლებას, არამედ მის უშუალო, შეუზღალავ გამოხატულებას წარმოადგენს. საეკლესიო გალობის სწორედ ეს მხარე აქვს მხედველობაში სულხან-საბა ორბელიანს, რომელიც აღნიშნავს: «გალობა არს ღმრთის მეტყველებისა მაღლისა ხედვისა მქონებელ იყოს... გალობა არს მართლმადიდებლობითა მიერ ღმრთის მეტყველება, რომელიც თავით თვისით იწვართიდის შეწირვასა ღმრთისასა» (სულხან-საბა, 1991, 131).

ლაოდიკიის კრების XV კანონის თანახმად, გალობის უფლება მხოლოდ საგანგებოდ ნაკურთხ, სულიერებით გამორჩეულ და პროფესიულად მომზადებულ მაგლობლებს ენიჭებათ. ჰიმნის ზეციურ წარმომავლობას მხოლოდ სულიერებით აღვლენილი გალობა ასაჩინოებს. ამასთან მიმართებით მოვიტანთ ნაწყვეტს გალობაში შესანიშნავად გათვითცნობიერებული აკაკი წერეთლის «მოგონებიდან», რომელშიც ქუთაისის ერთ-ერთ ტაძარში აღსრულებულ დიდი ხუთშაბათის სამღვდელმთავრო მსახურებაა აღწერილი. აკაკი მოგვითხრობს «მემწრეთა» (ტაძრის ორ საპირისპირო

მხარეს განლაგებული მაგალობლების \_ მ. ს.) ხმაშეწყობილ გალობას აღვლენილს დუმბაძეების, კანდელაკებისა და შოთაძეების მაგალობელ საგვარეულოთა ცნობილი წარმომადგენლების მიერ, რომელიც ღრმად აღბეჭდილა პოეტის მეხსიერებაში: «... მღვდელ-მთავარს.. ორის მხრით მაგალობლები წარმოუძღვენ ეკლესიისაკენ. ერთს გუნდს იმერლები შეადგენდნენ: ოქროპირ კანდელაკი, გოგინა შოთაძე და სინო კანდელაკი, მეორეს \_ სტუმარი გურულები: დათა გუგუნავა, ყარამან თავდგირიძე და ანტონ დუმბაძე.. დუმბაძის ბანი ათს ჩაყლაპავდა სინოს ბანისთანას, მაგრამ სინო რომ დაუკვერავს და გადაჭედგადმოჭედს ხმა-ტკბილებით, იმას ვეღარა შეედრება რა.. ორივე გუნდს თანასწორად ყურს ვუგდებდი.. მანამდი ბევრი კარგი სიმღერა გამეგონა, მაგრამ იმ გალობისთანა არა მსმენია რა! მეგონა თუ ის ხმები მაღლა ციდან ჩამოდიოდნენ, რომ დაბლა \_ ქვეყანა დაეტკბოთ..» (იხ.: გაზ. «ივერია-ექსპრესი», 1993 №56, 15 აპრილი). აკაკის ნაამბობიდან ნათლად ჩანს, თუ რაოდენ დიდია შემსრულებლობის ხვედრითი წილი საგალობლის სულიერი შინაარსის ცხადყოფაში. პოეტის სიტყვები მიუთითებს, რომ «კეთილად მაგალობელთა» მიერ აღვლენილი გალობა ანგელოზთა დასის ქებისმეტყველებასაა მიმსგავსებული. იგივე აზრია გატარებული იოანე ბატონიშვილის «კალმასობაში», რომლის გმირი გალობას ასე განმარტავს: «გალობა არს ჳმაჲ ანგელოსთადმი შემსგავსებული, რომელნიცა წინაშე საყდართა ღვთაებისათა გალობენ: «წმიდაო, წმიდაო, წმიდაო უფალო საბაოთ»; და ამისთჳს გალობა თუ არა საღმრთოთა ზედა, სხვებრ არა მოიღების» (ბატონიშვილი, 1991, 519). ყოველივე ზემოთქმულიდან ნათლად ჩანს, რომ ჰიმნოგრაფთან ერთად მაგალობლები სამუსიკო ხატწერის თანამონაწილენი ხდებიან. ისინი ანგელოზთა დასს განასახიერებენ. ამას, პირველყოვლისა, წირვის საგალობლის «რომელნი ქერუბიმთას» სიტყვიერი ტექსტი მოწმობს: «რომელნი ქერუბიმთა საიდუმლოსა ვემსგავსებით და ცხოველსმყოფელისა სამებისა სამგზის წმიდასა გალობასა შენდა შევწირავთ, ყოველივე აწ სოფლისა დაუტეოთ ზრუნვა.....».

მართლმადიდებლურ გალობას, ისევე როგორც ზოგადად მართლმადიდებლურ ხელოვნებას, აზრობრივი თვალსაზრისით, უზარმაზარი ზნეობრივი დატვირთვა აქვს. იგი განწმენდს ადამიანის გონებასა და გულს, აზიარებს მას ღვთაებრივ სიბრძნესა და ნათელს, «არაფერი ისე არ ათავისუფლებს სხეულის ბორკილებისაგან, განაწყობს

კეთილგონიერებისა და ყოველგვარი ამაოს უარყოფისაკენ, როგორც მწყობრი, ღვთაებრივი საგალობელი,“ – აღნიშნავს იოანე ოქროპირი. მისი სიტყვებით, გალობას უდიდესი სარგებლობა მოაქვს ადამიანის სულიერი აღზრდისა და განწმენდის თვალსაზრისით. იგი განაპირობებს მის ზეასვლას სულიერ სათნოებათა საფეხურებზე (იოანე ოქროპირი, ტ. V, წიგნი I, 1899, გვ. 151–152). პავლე მოციქული მოგვიწოდებს: «ასწავებდით და ჰმოდღურიდით თავთა თქუენტა ფსალმუნითა და გალობითა და შესხმითა სულიერითა“ (კოლ. 3, 16). ცნობილია, რომ საქართველოში საეკლესიო საგალობლების, ძლისპირების სწავლება ყმაწვილთა შინაური აღზრდის აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა.

არამართლმადიდებლური (კათოლიკური, პროტესტანტული და სხვ.) საეკლესიო ტრადიციისაგან განსხვავებით, მართლმადიდებელი ქრისტიანები საეკლესიო გალობისას არ მიმართავენ საკრავებს. ისინი საკუთარი არსებით, საკრავების თანხლების გარეშე, უგალობენ უფალს, რაც შემოქმედისადმი პიროვნული ურთიერთობის უფრო უშუალო, ბუნებრივი გზაა. წმინდა მამები აღნიშნავენ, რომ ღმერთს უგალობს ადამიანის სული, ხოლო სხეული მხოლოდ საშუალებაა ჰანგის წარსათქმელად. იოანე ოქროპირის ხატოვანი გამოთქმით, «ადამიანი თვითონ ემსგავსება კეთილხმოვან საფსალმუნეს, როდესაც უფლისადმი ყველაზე მწყობრ, სულიერ საგალობელს ადავლენს (იოანე ოქროპირი, ტ. V, წიგნი II, 558). ამასთან, გალობა «თვინიერ ორღანოსა» (საკრავის გარეშე – მ. ს.) ზეციურ პირველსახესთან მეტადეკვატურობას ამჟღავნებს. ამ მხრივ «გალობად ახალი“ განსხვავებულია ძველი აღთქმის ეკლესიის გალობისაგან, რომლის დროსაც იუდეველები მიმართავდნენ მუსიკალურ საკრავებს. იოანე ოქროპირი აღნიშნავს, რომ ძველი აღთქმის ადამიანების მიერ გალობისას საკრავების გამოყენება მათი სულიერი უძღურების შედეგი იყო. «გალობა საკრავების თანხლებით უფალმა დაუშვა ებრაელთა სულიერი უმწეობისადმი ღმობიერი და შემწყნარებლური დამოკიდებულებისა გამო“ (იოანე ოქროპირი, ტ. V, წიგნი II, 554). როგორც ჩანს, საკრავების თანხლება მეტ ძალას მატებდა იუდეველებს, რათა აღმატებული ხალისით ედიდებინათ უფალი, უფრო ხანგრძლივად შეენარჩუნებინათ ლოცვითი განწყობა.



საეკლესიო საგალობლების თავისებურებათა განხილვისას განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მისი სინთეზური ბუნება, პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულება.

ეკლესიისათვის მიუღებელია უსიტყვო ჰანგი, როგორც ბუნდოვანი (ა,.....,...../.,;,:;';sh.,moi)=??>...//, უპირატესობა ენიჭება «მკაფიო» (eu`shmoi) ჰანგს, რომელშიც ტექსტი უმნიშვნელოვანეს აზრობრივ კომპონენტს წარმოადგენს (გერცმანი, 1988, 12). «გალობა არს თვისისაებრ უკვე სიტყვისა ჯმაჲ» (*ხაზგასმა ჩემია – მ. ს.*) (*სულხან-საბა ორბელიანი, 1991, 131*) და არა «ჯმაჲ» სიტყვის გარეშე. საეკლესიო გალობაში სასულიერო პოეტური ტექსტის მკაფიოდ აღქმას უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მორწმუნე მრევლი არ უნდა დაბრკოლებულიყო ღვთაებრივი აზრის შემეცნებაში. საეკლესიო საგალობლების სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულებების კანონით განსაზღვრულ კანონზომიერებებზე, რომლებიც პირველყოვლისა სიტყვიერი საწყისის წარმოჩენას უზრუნველყოფს, ქვემოთ შევჩერდებით.

ამდენად, ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე ირკვევა, რომ საეკლესიო გალობის რაობა, მისი ნიშანდობლივი თავისებურებანი განისაზღვრება სასულიერო მუსიკის ადგილით საზოგადო ღვთისმსახურებაში, რის გამოც შეიძლება ითქვას, რომ ლიტურგიკულ ჰიმნში – ღვთაებრივ სიტყვასთან გაერთიანებულ ჰანგში განსხვავებულია მართლმადიდებლობის ძირითადი სულიერი კრიტერიუმები: ღვთისა და მოყვასის სიყვარული, სწორი სარწმუნოებრივი დამოკიდებულება და მაღალი სულიერება.

## II თავი

### სადღვთისმსახურო საგალობლების ხმათა (იხოსთა) სემანტიკა

ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, საეკლესიო საგალობლების ხმათა (იხოსთა) სამუსიკო გამომსახველობას დიდი ყურადღება ეთმობოდა. ამაზე მიუთითებს ხმათა ეთოსების შესახებ ეკლესიის მამათა და მუსიკის თეორეტიკოსთა ჩვენამდე მოღწეული გამონათქვამები. ხმათა ინტონაციური გამომსახველობა არც

მეცნიერ-ლიტურგისტებს დარჩენიათ ყურადღების მიღმა. მათი საგულისხმო დასკვნები და მოსაზრებები ემყარება უძველეს ლიტურგიკულ განგებებში წარმოდგენილ მონაცემებსა და ეკლესიის მამების მიერ საღვთისმსახურო რიტუალის სიმბოლური (სულიერი) მნიშვნელობის განმარტებებს. აქ წარმოჩენილია რვა ხმის სისტემას დაქვემდებარებული საგალობლების კანონიკით განსაზღვრული შესაბამისობა ღვთისმსახურებასთან.

ეთოსების მიხედვით ხმათა დახასიათებები უკვე ადრეული შუა საუკუნეების ხელნაწერებში დასტურდება. ვგულისხმობთ ლათინურ და სომხურ წყაროებს, რომლებშიც ხმათა სამუსიკო გამომსახველობა განხილულია ისეთი დიდი საეკლესიო მოღვაწეების მიერ, როგორებიც არიან ნეტარი ავგუსტინე და ამბროსი მედიოლანელი (შესტაკოვი, 349). ხმათა მეტად საგულისხმო განმარტებებს გვაწვდის VII-VIII საუკუნეების სომეხი ავტორი მოსე გრამატიკოსი (არევშატანი, 42-43).

საეკლესიო ხმათა სემანტიკა ყოველთვის წარმოადგენდა დაკვირვების საგანს. ამას მოწმობს IX-XV საუკუნეების ლათინური და სომხური წყაროები (შესტაკოვი, 38-40; ლივანოვა, 47; არევშატანი, 41-44) და, ასევე, ბიზანტიური ხმების (იხოსების) დახასიათებები. ბიზანტიური ხმების განმარტებანი (ციტირებული რუსული სამუსიკო მედიევისტის თვალსაჩინო წარმომადგენლის ს. სმოლენსკის მიერ ნაშრომში «ბერი ალექსანდრე მეზენეცის ზნამენური გალობის ანბანი»), სავარაუდოდ, წარმოადგენს ლიტურგიკულ-სამგალობლო გარდამოცემას, რომელიც ზეპირსიტყვიერად გადაეცემოდა თაობიდან თაობას. ისინი, სმოლენსკის სიტყვებით, «სავსებით მიესადაგება ძველ რუსულ საეკლესიო ჰანგებს»<sup>5</sup> (ხოლოპოვა, 49), რაც სლავური სამგალობლო ტრადიციის ბერძნულთან სიახლოვეზე მიუთითებს.

ყოველივე ზემოთქმული შუა საუკუნეების სხვადასხვა ქრისტიანულ ეკლესიაში (ვგულისხმობთ როგორც მართლმადიდებლურს, ისე სხვა კონფესიებს) ხმათა სემანტიკური კლასიფიკაციის მყარი ტრადიციების არსებობას წარმოაჩენს და გვაძლევს საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ მსგავსი ტრადიცია საქართველოშიც იარსებებდა. სამწუხაროდ, ამის დამადასტურებელი წერილობითი წყაროები ხელთ არ გვაქვს (სავარაუდოა, რომ ისინი «ჟამთა სიავის» გამო განადგურდა ან ჯერ კიდევ არ

<sup>5</sup>ვ. ხოლოპოვამ, შეისწავლა რა სხვადასხვა ხმის ზნამენური საგალობლების რიტმული თავისებურებები, სმოლენსკის ეს მოსაზრება გაიზიარა (ხოლოპოვა, 49).

არის გამოვლენილი). ამ ბუნდოვან საკითხს შესაძლოა ქართული საეკლესიო საგალობლების სემანტიკურმა ანალიზმა მოჰფინოს ნათელი. იგი საშუალებას მოგვცემს დავადგინოთ, თუ რამდენად შეესაბამება ხმათა არსებული განმარტებები მათ ინტონაციურ ბუნებას. ყოველივე ეს ხმათა სემანტიკის კვლევის ინტერესს აღძრავს. წინამდებარე ნაშრომში ავტორს არა აქვს საკითხის ამომწურავად განხილვის პრეტენზია; მისი მიზანია ხმათა სემანტიკის შესწავლის აქტუალობის წარმოჩენა და კვლევის ძირითადი მიმართულებების განსაზღვრა.

საეკლესიო საგალობლების ხმათა სემანტიკის კვლევისას განსაკუთრებულ ყურადღებას ეკლესიის მამების განმარტებები იმსახურებს (ზოგიერთი მათგანი ანონიმურია და, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ლიტურგიკულ-სამგალობლო გარდამოცემას წარმოადგენს). ცხადია, პირველ ყოვლისა, გასათვალისწინებელია, თუ რას წერდნენ ხმათა ეთოსების შესახებ ისინი, ვინც სასულიერო სამუსიკო კულტურას საკუთარი შემოქმედებითი ნაღვაწით ამდიდრებდა და ავითარებდა.

ჩვენამდე მოღწეულ განმარტებათა შორის აღმოსავლეთის ადგილობრივი ეკლესიების საღვთისმსახურო ხმების დახასიათება, ვფიქრობთ, განსაკუთრებით საგულისხმოა. ეს გასაგებიცაა: აღმოსავლეთის ეკლესიების დასავლურისაგან განსხვავებული ლიტურგიკულ-სამგალობლო ტრადიციები ერთმანეთთან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს<sup>6</sup>, რის გამოც ხსენებული განმარტებებისა და ქართული საღვთისმსახურო საგალობლების ხმათა სემანტიკის შესაბამისობა სავსებით სავარაუდოა. ამდენად, წინამდებარე შრომაში ყურადღებას, უწინარესად, ბიზანტიურ ხმათა განმარტებაზე გავამახვილებთ (იხ. ხოლოპოვა, 49).

ქვემოთ წარმოდგენილ ცხრილში (№1) ბიზანტიურის პარალელურად მოგვყავს განმარტებათა ორი სხვა ვერსია, რომელთაგან პირველი ეკუთვნის VII-VIII საუკუნეების სომეხ მოღვაწეს, მოსე გრამატიკოსს<sup>7</sup> (არევმატიანი, 42-43), ხოლო მეორე

---

<sup>6</sup> გარდა ამისა, ირკვევა, რომ შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპელი მუსიკის თეორეტიკოსების განხილვის ობიექტს არა მხოლოდ სასულიერო მუსიკის კილოები წარმოადგენდა (იხ. ლივანოვა, 47).

<sup>7</sup> ცნობილია, რომ VII ს.\_დან საქართველოსა და სასომხეთის ეკლესიებს შორის კავშირი წყდება, რამაც ორივე ეკლესიის წიაღში სასულიერო მუსიკის ისტორიული განვითარების განსხვავებული მიმართულებები განაპირობა; ამდენად, სომხური წყაროების უფრო გვიანდელ ნიმუშებს წინამდებარე შრომაში არ განვიხილავთ.

\_ ერთ-ერთ თვალსაჩინო ლიტურგისტს, მიხეილ სკაბალანოვიჩს (სკაბალანოვიჩი, 63, 134, 227, 250, 278).

**ცხრილი №1**

	<b>ბიზანტიური</b>	<b>სომხური</b>	<b>სკაბალანოვიჩის ვერსია</b>
<b>ხმა 1</b>	პირდაპირი, სხვებზე უფრო სადა, მაგრამ ამასთან მედიდური და დიდებული; სულს ამაღლებული გრძნობებისაკენ მიმართავს.		ყველაზე მეტად სასიხარულოა
<b>ხმა 2</b>	ნაზი, გულშიჩამწვდომი, ტბილი, აღძრავს ფაქიზ გრძნობებს: სიყვარულს, სიბრალულს, თანაგრძნობას.	სერაფიმები ამ ხმით უგალობენ უფალს ზეცაში.	მწუხარება
<b>ხმა 3</b>	მდორე, წყნარი, დინჯი, მაგრამ იმავდროულად მტკიცე, მამაცური, აოკებს ვნებებს, ამყარებს შინაგან სიმშვიდეს.	აქვს თხოვნა-ვედრების ელფერი.	
<b>ხმა 4</b>	სწრაფი, საზეიმო, წარმტაცი, იწვევს სიხარულსა და მხიარულებას.		[პირველ ხმასთან შედარებით] ნაკლებად სასიხარულოა; ხან მწუხარე გრძნობას ბადებს, ხანაც სიხარულს.
<b>ხმა 5</b>	ქანცმილეულად სათუთი, მოწყენილობის გამომხატველი, იმავდროულად შეზავებულია სიხარულის განცდასთან; ზოგან სადღესასწაულო მეოთხე ხმის განწყობას აღწევს.		მეხუთე ხმის მელოდიაში შეზავებულია ჩაფიქრება, რომელიც ზოგჯერ ფარულ სვდას გადმოსცემს, და სიხარული, მაგრამ ეს არის არა მოზიმიე სიხარულის გრძნობა, არამედ ღრმა და უშფოთველი.

<b>ხმა 6</b>	ერთობ მწუხარება, იწვევს გულის შემუსრვილებას ცოდვათა გამო, თუმცა, იმავდროულად, წარმტაცია თავისი სილამაზით, სულს ფაქიზი გრძნობებით, სიყვარულით, სიბრალულით, სითბოთი და მოწიწებით ადავსებს.	ქრისტეს ვნების დღეებში ამ ხმით გალობენ.	ცნობილია, როგორც მწუხარებისა და სინანულის ხმა.
<b>ხმა 7</b>	ბერძნებთან «მძიმე» ხმად იწოდება. არის ზვიადი, მამაცური, თითქოსდა მეომრული სულისკვეთებისა; სიმხნევის, სიმამაცის, სასოების მომნიჭებელი.	დაბალი და პირქუშია	
<b>ხმა 8</b>	ფრიად შთამბეჭდავი, განსაცვიფრებელი და მჭმუნვარე, ზოგან თითქოს საბრალო და სულის ღრმა მწუხარების გამომხატველი.	სასიხარულო ხმაა	Dდინჯი-სადღესასწაულო განწყობისა; ფაქიზი გრძნობების, სიყვარულის, ღმობიერების, სიბრალულის აღმძვრელი.

ეთოსების მიხედვით ხმათა წარმოდგენილი დახასიათებები ძირითადად ვრცელია და ეკლესიის მამების მიერ მათი ინტონაციური გამომსახველობის უფაქიზეს აღქმაზე მიუთითებს. ისინი ერთგვაროვანი ემანტიკური შინაარსის ხმებშიც კი გრძნობათა ფაქიზ გრადაციებს ასახავს (იხ. მაგალითად, სასიხარულო პირველი და მწუხარე მეექვსე ხმების განმარტებები). ხმათა უმრავლესობის სემანტიკური ინტერპრეტაციისას სულიერ გრძნობათა მთელი სპექტრია წარმოდგენილი. მაგალითად, მეხუთე ხმა დახასიათებულია, როგორც სათუთი, ქანცმილეული, მოწყენილობის, ჩაფიქრების გამომხატველი; იგი იმავდროულად შეზავებულია ფარული სიხარულის განცდასთან, ზოგან კი – სადღესასწაულო მეოთხე ხმის განწყობას აღწევს; თუმცა მეხუთე ხმის სიხარული ყოფილა არა მოზეიმე, არამედ ღრმა და უმფოთველი. მერვე ხმის ეთოსიც მერყეობს მწუხარებასა და სადღესასწაულო განწყობას შორის.

როგორც განმარტებიდან ჩანს, თითოეულ ხმას ფართო სემანტიკური ველი აქვს. ეს ბუნებრივია და სავსებით შეესაბამება ჩვენს მიერ გაზიარებულ ხმის ცნების იმ გაგებას, რომელიც აღმოსავლეთ ევროპაშია მიღებული – ხმა ხომ «უწინარესად გარკვეულ მელოდიურ მოტივებთან და მელოდია-მოდელებთან ერთად წარმოდგენილი მელოდიური ფორმულების რეპერტუარისგან შედგება» (ველიმიროვიჩი, 822). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული განმარტებებით ხმების მიხედვით კლასიფიცირებული მელოდია-მოდელებისა და ინტონაციური ფორმულების სემანტიკურ ინტერპრეტაციას ვეცნობით. ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ თ. ლივანოვას თვალსაზრისს, რომელიც მან ლათინურ წყაროებში არსებულ ხმათა ვრცელი დახასიათებების შეჯერებისას გამოთქვა (იგულისხმება ხმათა განმარტებები ეთოსების მიხედვით). მკვლევარის აზრით, «წერდნენ რა კილოს შესახებ, ... ისინი კილოში შეიგრძნობდნენ მისთვის დამახასიათებელი პოპეკების (ინტონაციური ფორმულების – მ. ს.) ჯამს» (ლივანოვა, 47). ამდენად, მელოდიურ ფორმულებს კონსტრუქციულის გარდა სემანტიკური მნიშვნელობა აქვს. მათი ერთობლიობა ხმის ესთეტიკურ შინაარსს, მის ინტონაციურ ბუნებას განსაზღვრავს. გასათვალისწინებელია, რომ შუა საუკუნეებში ეთოსების მიხედვით ხმათა დახასიათებისას მათი ესთეტიკური შინაარსის გარდა დიდი ყურადღება ეთმობოდა სწავლებას ხმის ეთიკური მნიშვნელობის შესახებ. სწავლების თანახმად, თითოეული ხმა უშუალო ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ზნეობაზე. მაგალითად, მეექვსე ხმის შესახებ ნათქვამია, რომ იგი იწვევს «გულის შემუსვრილებას ცოდვათა გამო,» ხოლო მეორე ხმა – «ვნებათა დაოკებას» უწყობს ხელს. ამდენად, ეკლესიის მამების მიერ ხმათა განმარტებები სულიერ გრძნობათა და ღირებულებათა მთელ სისტემას წარმოგვიდგენენ.

ცნობილია, რომ ინტონაციური ფორმულების შეკავშირების განსხვავებული ვარიანტები ახალი სემანტიკური შინაარსის წარმოშობის შესაძლებლობას ქმნის. ეს კიდევ უფრო აფართოებს ხმის სემანტიკურ ველს.

ცხრილში წარმოდგენილი განმარტებათა ვერსიები ძირითადად ემთხვევა ან ავსებს ერთმანეთს, მაგრამ რიგ შემთხვევებში მათ შორის სხვაობა მნიშვნელოვნად დიდია (ვგულისხმობთ მოსე გრამატიკოსისეული განმარტების ზოგიერთ

შეუსაბამობას ორ სხვა ვერსიასთან). სომეხი მოღვაწის ინტერპრეტაციის თანახმად, მეორე ხმა ქება-დიდების გამომხატველია მაშინ, როდესაც სხვა ვერსიებში იგივე ხმა განმარტებულია, როგორც «ნაზი, ფაქიზი გრძნობების, სიყვარულის, სიხარულის, თანაგრძნობის აღმძვრელი» ან «მწუხარე»; იგივე შეიძლება ითქვას მესამე ხმის შესახებ: მოსე გრამატიკოსისეულ ვერსიაში იგი დახასიათებულია, როგორც თხოვნა-ვედრების გამომხატველი, ხოლო ბიზანტიურში ეს არის «მწყობრი, დინჯი» და, იმავედროულად, «მტკიცე, მამაცური» ხმა. დახასიათებათა ამ ვერსიების შეუსაბამობის ერთ-ერთი მიზეზი ხმათა სისტემის ისტორიულ ევოლუციაში უნდა ვეძიოთ. გასათვალისწინებელია თუნდაც ის ფაქტი, რომ მოსე გრამატიკოსი VII-VIII საუკუნეებში მოღვაწეობდა, ხოლო რვა ხმის სისტემის რეფორმა ბიზანტიაში VIII საუკუნის მეორე ნახევარში განხორციელდა, ე. ი. მაშინ, როდესაც სომხეთის ეკლესიის სამგალობლო კულტურაში ჯერ კიდევ ძველი, რეფორმამდელი ტენდენციები იქნებოდა გაბატონებული. ჩვენი ყურადღება მიიქცია, ასევე, ეთოსების მიხედვით ხმათა ერთმა ინტერპრეტაციამ, რომელიც ლათინური წყაროებიდან მომდინარეობს. საქმე ის გახლავთ, რომ ხსენებული ინტერპრეტაცია საკმაოდაა გავრცელებული ლიტურგიკულ ლიტერატურაში და ლიტურგისტთა განმარტებით, შეესაბამება არა მხოლოდ დასავლურ, არამედ აღმოსავლურ ხმებსაც (სკაბალანოვიჩი, 109\_111; საღვთისმეტყველო-ლიტურგიკული ლექსიკონი, 609-610; ღამისთევის ლოცვა, 63 ).

ჩვენ არ შევუდგებით ამ ინტერპრეტაციის საფუძვლიან განხილვას. შევნიშნავთ მხოლოდ, რომ იგი ნაწილობრივ შეესაბამება ზემოთ წარმოდგენილ ვერსიებს ( იხ. ცხრილი №1 ). ვგულისხმობთ ანალოგიას, რომელიც პირველი, მეოთხე და მეექვსე ხმების განმარტებისას ვლინდება. მაგალითად, ლათინურ ვერსიაში ისევე, როგორც ორ სხვა ვერსიაში \_ ბიზანტიურ და მ. სკაბალანოვიჩის განმარტებებში \_ პირველი ხმა დახასიათებულია, როგორც სადღესასწაულო ხმა; იგი შედარებულია მზესთან, რომელიც განდევნის უხალისობას, სევდას, ძილს და ა.შ. მეოთხე ხმის შესახებ ნათქვამია, რომ იგი ხან სიხარულის განცდას ბადებს, ხან კი \_ სევდას, ხოლო მეექვსე ხმა განმარტებულია, როგორც კეთილშობილების, ერთგულების, სიყვარულის, სევდისა და ტირილის გამომხატველი.

ზემოთ წარმოდგენილ განმარტებათა სხვადასხვა ვერსიის შეჯერების შედეგად ირკვევა, რომ თითოეულ ხმას აქვს ფართო, მაგრამ განსაზღვრული სემანტიკური ველი. ამდენად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ რვახმის სისტემის შემადგენელი კანონიზებული მელოდია-მოდელებისა და ინტონაციური ფორმულების კლასიფიკაცია ხორციელდებოდა სემანტიკური ნიშნით, ხმის სემანტიკური შინაარსის შესაბამისად. ცხადია, ამ ჰოპოთეზური დებულების დასაბუთება მხოლოდ საეკლესიო საგალობლების რიტმულ-ინტონაციური ანალიზის საფუძველზეა შესაძლებელი.

რვა ხმის სისტემაში ჰანგებისა და მელოდია-მოდელების სემანტიკური ნიშნით კლასიფიკაციაზე მიანიშნებს, აგრეთვე, ლიტურგიკულ ხელნაწერებში დადასტურებული ერთი საგულისხმო კანონზომიერება.

საღვთისმსახურო ჰიმნებში გამოიყოფა საგალობელთა ჯგუფი, რომელთა ხმები უცვლელია (ვგულისხმობთ საგალობლებს, რომლებიც რვახმათას (ოქტოიხოსს) არ მიეკუთვნებიან; მათი ჰანგები ხმების მიხედვით არ იცვლება). მათ რიცხვშია: მწუხრის «აკურთხევს სული», «ნეტარ არს კაცი», აღდგომის საცისკრო დასდებლები («გუნდნი ანგელოზთანი»... “აღდგომა ქრისტესი ვიხილეთ” და სხვ. თუკი სხვადასხვა ეპოქისა და წარმომავლობის ლიტურგიკული ხელნაწერების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ამ საგალობლების ტიპიკონით განსაზღვრული ხმა ძირითადად უცვლელია საღვთისმსახურო რიტუალის ისტორიული ევოლუციის მიუხედავად.

საგალობელთა ქვემოთ წარმოდგენილი ცხრილიდან ნათლად ჩანს, თუ რაოდენ მკაცრად არის დაცული ტიპიკონით დადგენილი ხმა სხვადასხვა ეპოქისა და წარმომავლობის ლიტურგიკულ თუ ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში (იხ. ცხრილი № 2).<sup>8</sup> მაგალითად, ცისკრის აღდგომის დასდებლის «გუნდნი ანგელოზთანი»-ს ხმა ბერძნულ, სლავურ, ქართულ ლიტურგიკულ ხელნაწერებსა და ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში ერთი და იმავე, მეხუთე ხმით არის აღნიშნული. არის გამონაკლისი შემთხვევებიც; მაგალითად, მწუხრის საგალობლის «აკურთხევს სული»-ს ჰანგი ძველ (XIII-XIV ს.ს.) ტიპიკონებში მე-8 ხმის კუთვნილებაა, წმიდა ექვთიმე კერესელიძის კრებულში კი მერვე, მეორე და მეექვსე ხმებით არის წარმოდგენილი. თუმცა

<sup>8</sup> ცხრილის შედგენისას ვიხელმძღვანელებთ სხვადასხვა ლიტურგიკული ნაშრომებით, ჰიმნოგრაფიული კრებულებითა და ხელნაწერებით (იხ. კეკელიძე, 1908; სკაბალანოვიჩი, 68, 105, 229; საბაწმიდური ტიპიკონი; ქართული საეკლესიო საგალობლები, Q-672; ქართული საეკლესიო საგალობლები, Q-673; კარბელაშვილი, 1897; კარბელაშვილი, 1898).



საგულისხმოა ისიც, რომ ამ ხელნაწერში საგალობლის სამი სხვადასხვა ნიმუშიდან ერთ-ერთი ძველთაგანვე დაწესებულ მერვე ხმაზეა გაწყობილი. ძნელი ასახსნელია, თუ რატომ იქნა დაშვებული ერთხელვე დადგენილი ხმის შეცვლა<sup>9</sup>; ცვლილებების ერთ-ერთი მიზეზი რომელიმე მაგალობლის ან ლოტბარის მიერ საგალობლის სხვა, მისი სურვილით შერჩეულ ხმაზე გაწყობა და გავრცელება იქნებოდა. მაგალითად, განთქმული მაგალობლის, სოფრომ არქიმანდრიტის (+1850) შესახებ პოლიევექტოს კარბელაშვილი მოგვითხრობს: «სხვა ხმათა შორის მოწონებია მეორე ხმა და მრავალნი საგალობელნი ამ მეორე ხმაზე მოუმართავსო (კარბელაშვილი, 1898, 80-81).» თუმცა, როგორც ჩანს, მსგავსი შემთხვევები გამონაკლისს წარმოადგენდა. არაერთი ისტორიული ცნობა მოწმობს, რომ ძველთაგანვე დაწესებული, ტიპიკონით დადგენილი ხმის შეცვლა დაუშვებლად მიიჩნეოდა.

## ცხრილი №2

საღვთისმსახურო განგებები და ლიტურგიკული კრებულები	აკურთხევს სული ჩემი	ნეტარ არს კაცი	გუნდნი ანგელოზთანი
შიომღვიმის ტიპიკონი XIII ს.	ხმა 8	ხმა 8	ხმა 5
საბაწმიდური ტიპიკონი XI_XII ს.	ხმა 8	ხმა 8	ხმა 5
მოსკ. რუმინანც. მუზეუმის ბერძნული ტიპიკონი, XIII ს.	ხმა 8	ხმა 8	ხმა 5
მოსკ. სინოდ. ბიბლიოთეკის ბერძნული ტიპიკონი XIV ს.	ხმა 8	ხმა 8	ხმა 5
სლავური (მოსკოვის სინოდ. ბიბლიოთეკ.) ხელნაწერი, XIV ს.		ხმა 8 (თვითხმოვანი)	ხმა 5
წმ. ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერები ( Q-672 და Q-673 ), XIX_XX ს.ს.	ხმა 8 ხმა 2 ხმა 6	ხმა 8	ხმა 5
ქართლ-კახური გალობა (კარბელაშვილების კილო ), «მწუხრი», «ცისკარი», XIX ს.	ხმა 8	ხმა 8	ხმა 5

<sup>9</sup> გასათვალისწინებელია, რომ საგალობელთა გარკვეულ სახეობებს (საცისკრო კანონი, კონდაკი და სხვ.) ხმას თავად მათი პოეტური ტექსტების შემთხვევითი, ჰიმნოგრაფი ანდა ხელოვანთმთავარი მიაკუთვნებს.

ცნობილია, რომ XI საუკუნეში წმიდა გიორგი მთაწმიდლის მიერ ანდრეა კრიტელის სინანულის კანონის ხელახლა თარგმნის ერთ-ერთი მიზეზი იყო წმიდა ექვთიმე მთაწმიდლის (Xს.) მიერ დიდი კანონის არადედნისეულ მეოთხე ხმაზე გაწყობა ნაცვლად მეექვსისა. მოგვიანებით იმავე კანონის საკუთარი, მესამე თარგმანის შესახებ არსენ იყალთოელი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მან გალობანი თარგმნა «უცვალეზელად თვისისა კმისაგან, თვთ მათვე ძლისპირთა ზედა მათთა» (ჯავახიშვილი, 226-227).

სწორედ ხმის ცვლილება, «ბუნებითი კილოს» უგულებელყოფა იყო ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც წმიდა გაბრიელ ეპისკოპოსის მიერ საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ქუთაისში თავმოყრილმა «სრულმა» მგალობლებმა, რომელთაც ქართული საეკლესიო გალობის ნოტებზე გადაღების სისწორე უნდა შეეფასებინათ, მკაცრად უსაყვედურეს მეღქისედეკ ნაკაშიძეს: «როგორ გაბედე, გალობას თავის ბუნებით ხმას უკარგავ, გარდაქმნილს და გადაგვარებულს აწერინებო. ამისათვის ჰკარგავ შენ გალობის ღირსებას და შენი თავის პატივსაცაო (წმიდა ექვთიმე კერესელიძე, Q-840). ცნობილმა მგალობლებმა, სიმონ გუგუნავამ და დიაკონმა რაჟდენ ხუნდაძემ (შემდგომში მღვდელი), მაშინდელი პრესის ფურცლებზე ამ უკმაყოფილების მიზეზები ვრცლად გააშუქეს. გაირკვა, რომ ზოგიერთი საგალობლის კილო არ იყო წმინდად დაცული (მუხლები და უსულები (გამშვენებები \_ მ. ს.) გააგრძელესო, \_ წერს სიმონ გუგუნავა<sup>10</sup>). გარდა ამისა, რამდენიმე საგალობლის კილო შეუცვლიათ. მაგალითად, «რომელნი ქერუბიმთა» მერვე ხმაზე («შენდამი იხარებს მიმადლებულსო» კილოზე) გაუწყვიათ (არ ვიცი ვინო, \_ წერს რაჟდენ ხუნდაძე), ხოლო «ღირს არს და მართალ» \_ «საცისკრო პარაკლიტონის მეექვსე ხმაზე». რაჟდენ ხუნდაძეს შეცვლილი კილოების მოსმენის შემდეგ დანაწევრებით აღუნიშნავს: ამ საგალობლებს თავ-თავისი ხმები აქვსო (სუხიაშვილი, სანიკიძე, 126-129).

ძველთაგანვე დადგენილი, ტიპიკონით განსაზღვრული თუ ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში მითითებული ხმის თვითნებურ ცვლილებას კანონის უხეშ დარღვევად მიიჩნევდა ანტონ კათოლიკოსი; იგი წერს: «და უწყოდენ ესე ყოველთა, ვითარმედ წმიდათა მამათა თარგმანთა ჩუენთა, რად ცა განაწესეს ჳმად გალობისა, ნურავინ

<sup>10</sup> უსული \_ მოკდომილობა, მოკდომილი \_ თვით მშვენვარე; მოხდომა \_ სამკაული შვენოდეს (სულხან-საბა ორბელიანი, 1991, 516; 1993, 171)

ჰსცუალებს მას და ნურცა ვის ჰგონიეს თავი თვისი უბრძნეს მათსა.... მითხრას უკუდ, რომლისა სამუსიკოსა კანონის ქუეშე შეიყუანს ახალსა მას კილოსა, და თუ გარეშე კანონისა იქმს თავხედობით, ნიადაგ არა საქებელ არს ჩუენი თვნიერ კანონთა ყოველთა ცხოვრება” (კეკელიძე, 1957, 185).

ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ნათლად ჩანს, რომ საეკლესიო საგალობლისთვის ხმის მიკუთვნილობა გალობის კანონიკით იყო განსაზღვრული; დადგენილი ხმის უგულებელყოფა და საგალობლის გაწყობა განურჩევლად, ნებისმიერ ხმაზე, კანონის უხეშ დარღვევად მიიჩნეოდა. ცხადია, კანონი, ტიპიკონით გათვალისწინებული წესი უაღრესად ღრმა აზრის შემცველია, რასაც ლიტურგიკული მეცნიერება სათანადო ყურადღებას უთმობს. აქ გაბატონებული თვალსაზრისით, ამა თუ იმ საღვთისმსახურო საგალობლისთვის განსაზღვრული ხმის დაწესება მისი სემანტიკიდან გამომდინარე, შესაბამისი ლიტურგიკული კონტექსტის (საღვთისმსახურო რიტუალის სიმბოლური შინაარსის) გათვალისწინებით ხდება (გასათვალისწინებელია, რომ ერთი და იმავე ხმას განეკუთვნება სხვადასხვა სახეობის (ტროპარი, სტიქარონი, ძლისპირი და ა.შ.), და ლიტურგიკული მნიშვნელობის (თხრობა, ქება-დიდება, ვედრება, ჭკრეტა და ა. შ.) საგალობლები და მათი ჰანგები ღვთისმსახურების წლიური, საკვირაო თუ სადღეღამისო ციკლის ამა თუ იმ მონაკვეთის სულიერი შინაარსს შეესაბამება). მაგალითად, სკაბალანოვიჩი ხსნის, თუ რატომ იგალობება მეექვსე ხმის დასდებლის ჰანგზე ქრისტეს ბრწყინვალე აღდგომის პირველი საგალობელი «აღდგომასა შენსა» (მისი განმარტებით, მეექვსე ხმის დასდებლის ჰანგი გამოხატავს ფარული სიხარულის გრძნობას, რომელმაც ეს-ეს არის მწუხარებას თავი დააღწია); «აღდგომის სიხარული თავდაპირველად ქრისტეს სიკვდილით გამოწვეული განცდის გადალახვის შემდეგ იჩენს თავს»<sup>11</sup>, – წერს მეცნიერი (სკაბალანოვიჩი, 142; 248); ლიტურგისტი ნათლად წარმოადგენს სადღესასწაულო მსახურების ამ მონაკვეთის სულიერი შინაარსისა და მეექვსე ხმის დასდებლის განწყობის შესაბამისობას. ჩვენთვის უცნობია, ხმათა ვრცელი და დეტალური განმარტებისას მეცნიერი ზნამენურ საგალობლებს გულისხმობს თუ

<sup>11</sup> წმინდა ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერებში «აღდგომა ქრისტესი ვიხილეთ» გარდა მეექვსისა, მეშვიდე ხმაშიც გვხვდება; იგი ქართლ-კახური კილოს «ცისკარშიც» მეშვიდე ხმის ჰანგითაა გადმოცემული; მხოლოდ საგალობლის შუა ნაწილი (სიტყვებზე «ჯვარსა შენსა») გადადის მეექვსე ხმაში.

სლავური კილოს რომელიმე სხვა ნიმუშს<sup>12</sup>. ერთი რამ ცხადია: საეკლესიო საგალობლების კონკრეტულ ნიმუშების განხილვისას გასათვალისწინებელია ადგილობრივი ეკლესიებისა თუ იქ არსებული ჰიმნოგრაფიული სკოლების სამგალობლო ტრადიციები, ჰიმნოგრაფის მიერ ამა თუ იმ ხმის კუთვნილი ჰანგის სამუსიკო-შინაარსობრივი გააზრების თვითმყოფადობა. სხვადასხვა ერების სასულიერო სამუსიკო შემოქმედებაში ნაკლებად სავარაუდოა, ასევე, ხმათა სემანტიკის სრული თანხვედრა. მიუხედავად ამისა, მართლმადიდებლური საეკლესიო გალობის ხმათა სისტემების საერთო პრინციპები, ვფიქრობთ, ღვთისმსახურებასთან მიმართებაში იჩენს თავს – ხმათა სემანტიკური შინაარსი ლიტურგიკული მოთხოვნების შესაბამისად ყალიბდება. ამდენად, ერთიანი ლიტურგიკული წესის პირობებში, ადგილობრივი ეკლესიების საღვთისმსახურო საგალობლების ხმათა სემანტიკის გარკვეული სიახლოვე ეჭვს არ უნდა იწვევდეს.

ყველა ზემოთ წარმოდგენილი თვალსაზრისის საბოლოო, სრული დასაბუთება ჰიმნების სემანტიკური ანალიზის საფუძველზეა შესაძლებელი.

ცნობილია, რომ სამუსიკო სემანტიკის პრობლემა ერთ-ერთი ურთულესია. სირთულე განსაკუთრებით სასულიერო მუსიკის შესწავლის დროს იჩენს თავს, ვინაიდან აქ ნებისმიერი სულიერი გრძნობა აღბეჭდილია სიმშვიდითა და წონასწორობით. აფექტური შინაარსი და მშვინვიერება მისთვის სრულიად უცხოა. ამდენად, ყველა როდი მიიჩნევს, რომ შესაძლებელია ხმათა (იხოსთა) შემადგენელი სემანტიკური ერთეულების კონკრეტული შინაარსობრივი ეკვივალენტის განსაზღვრა. ამ სირთულის მიუხედავად, ვერ უარვყოფთ, რომ საეკლესიო საგალობელი, ისევე როგორც «ნებისმიერი სამუსიკო ქმნილება შემოქმედებით პროცესში მიმდინარე სემანტიკური შერჩევისა და ქმნადობის შედეგია» (ზემცოვსკი, 192). ხმის სემანტიკური ველის განსაზღვრა მისთვის ნიშანდობლივი სემანტიკური ერთეულების – ინტონაციური ფორმულების სემანტიკურ ანალიზს მოითხოვს.

ხმის შემადგენლობაში შედის როგორც ემფატიკური თვალსაზრისით «ნეიტრალური», ისე განსაკუთრებით გამომსახველი, რელიეფური მელოდიური ფორმულები. ვფიქრობთ, საღვთისმსახურო საგალობელთა ჰიმნების საერთო

---

<sup>12</sup> ზოგჯერ იგი სხვადასხვა წარმომავლობის ლიტურგიკულ კრებულში არსებულ საგალობლის შესრულებასთან დაკავშირებულ მითითებებსაც ეყრდნობა;

განწყობას ეს უკანასკნელი განაპირობებს. ხმის შინაარსი, მისი ეთოსი ხშირად სწორედ ამგვარი სემანტიკური ერთეულების მეშვეობით ყალიბდება. ასეთია, მაგალითად, მეექვსე ხმის ტროპარისა და დასდებლის ჰანგის ერთ-ერთი უძირითადესი, საწყისი მელოდიური ფორმულა, რომელიც ხსენებულ საგალობლებში არაერთგზის (ვარიანტული ცვლილებებითაც) ჩნდება. იგი ხასიათდება დაღმავალი მოძრაობით (ტერციის გავლით კვარტის ინტერვალზე) და ღვთისადმი ლოცვით მიმართვას, თხოვნა-ვედრებას გამოხატავს. (იხ. [სანოტო მაგალითი №1ა, ბ, გ](#)).

თუკი გავითვალისწინებთ, რომ მეექვსე ხმის ტროპარსა და დასდებელს აქვთ საერთო ჰანგი, რომელიც ღამისთევის ლოცვის მთელ რიგ საგალობლებს უდევს საფუძვლად («ღმერთი უფალი», ტროპარი, ღვთისმშობლისა, დასდებლები «უფალო დაღადყავსა,» «სტიქარონსა» და «აქებდითსა ზედა» და ა. შ.), შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ხსენებული სემანტიკური ერთეული აქტიურად მონაწილეობს არა მხოლოდ ჰანგის საერთო განწყობის, არამედ ხმის სემანტიკური შინაარსის ჩამოყალიბებაშიც. გასათვალისწინებელია, ასევე, მისი კილოური მიხრილობაც – მას პირობითად «მინორულს» ვუწოდებთ. ხსენებული მელოდიური ფორმულის ინტონაციური გამომსახველობა სავსებით შეესაბამება მეექვსე ხმის ეთოსს – მწუხარესა და გულის შემუსრვილების გამომხატველს. შემთხვევითი არ არის, რომ იგი სხვადასხვა ვარიანტის სახით არაერთგზის ჟღერს წმიდა ანდრეა კრიტელის სინანულის კანონის კონდაკში და საფუძვლად უდევს ემფატიკურ თხოვნით კვერექსს (იხ. [სანოტო მაგალითები №1 დ, ე, ვ, ზ](#)).

სმა შეექვსე

მაგალითი № 1

უ - ფა - ლო და - ლად - ვყავ შენ - და - მი ის - მი - ნე ნე - მი, ის - მი - ნე  
 ღმერ - თი უ-ფალი და გა - - - მო - გვი - ჩნდა ჩვენ  
 დვთის - მშო-ბე-ლო ქალ-წუ-ლო, გი-ხა-რო-დენ მი-მად-ლე-ბუ-ლო მა - რი - ამ, უ  
 სუ - ლო ჩე - მო, სუ-ლო ჩე - მო,  
 და გე - გულ - ვე - ბის  
 მო - ას - ლე - ბულ არს  
 უ - ფა - ლო შე - გვი - წყა - ლენ

იგივე შეიძლება ითქვას პირველი ხმის ტროპარის ჰანგის ერთ-ერთ ყველაზე გამომსახველ ინტონაციურ ფორმულაზე, რომელიც გამოირჩევა რელიეფური რიტმული ნახაზით, პუნქტიულობით და ინტონაციური სეგმენტების სიმეტრიულობით (იხ. სანოტო მაგალითები №2ა,ბ).

ცოცხალი ტემპი და დაქტილური რიტმული ფიგურა მნიშვნელოვნად განაპირობებს ამ მელოდიური ფორმულის (ისევე, როგორც მთლიანად ტროპარის ჰანგის) მხნე, მამაცურ განწყობას. ხსენებული ინტონაციური მოდელი ინვერსიული ვარიანტის სახით სხვა მცირე ფორმის საგალობლებშიც (ისპოლა, «დიდება შენდა ღმერთო ჩვენო,» «წყალობა, მშვიდობა, შესაწირავი ქებისა») ჟღერს (იხ. სანოტო მაგალითები №2გ, დ, ე). აღნიშნული სემანტიკური ერთეულის შინაარსობრივი დატვირთვა, ვფიქრობთ, სავსებით შეესაბამება სადღესასწაულო, სულიერი სიმტკიცის გამომხატველი პირველი ხმის ეთოსს. საგულისხმოა, რომ ქართულ საღვთისმსახურო

პრაქტიკაში თორმეტი საუფლო დღესასწაულის ტროპარებიდან ექვსი პირველ ხმას განეკუთვნება<sup>13</sup>.

ხმა პირველი მაგალითი № 2

უ - ფა - ლო ე - რი შე - ნი  
 ის პოლა ა - კურ - თხე სამ - კვიდ - რე - ბე - ლი შე - ნი  
 დი - დე - ბა შენ - და უ - ფა - ლო, დი - დე - ბა შენ - და  
 წყა - ლო - ბა მშვი - დო - ბა შე - სა - წი - რა - ვი ქე - ბი - სა

ცნობილია, რომ სტრუქტურული ერთეულების სემანტიკას «ღრმად კონტექსტური ხასიათი აქვს»<sup>14</sup> (არანოვსკი, 119); ამა თუ იმ მელოდიურმა ფორმულამ შესაძლოა ჩვეული გამომსახველობა (მთლიანად ან ნაწილობრივ) დაკარგოს სხვადასხვა სემანტიკურ ერთეულებთან შეერთებისას. მაგალითად, მეორე ხმის ტროპარის ერთ-ერთი ყველაზე გამომსახველი მელოდია-მოდელი დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეულის სახითაა წარმოდგენილი წმიდა ხელთუქმნელი ხატის ტროპარში (იხ. სანოტო მაგ. №3ა). მისთვის ნიშანდობლივია დადმავალი მოძრაობა (ვარდნა) სეკუნდის გავლით კვარტის ინტერვალზე. ამ მელოდია-მოდელში ღვთის წინაშე გაძლიერებული ვედრების განწყობა მკაფიოდ ვლინდება; წინარე მოტივთან იგი დიდ ინტერვალურ ნახტომს ქმნის; მუსიკალური განვითარება ჰანგის ამბიტუსის მწვერვალისკენ გადაინაცვლებს, რაც სემანტიკური ერთეულის ემფატიკას აძლიერებს – იგი ღვთისადმი ღალადის გამოხატავს. იგივე მელოდია-მოდელი იმავე (მეორე)

<sup>13</sup> ტროპარის პირველი და მეოთხე ხმის ჰანგებისა და სადღესასწაულო საღვთისმსახურო რიტუალის სულიერი შინაარსის შესაბამისობის შესახებ აღნიშნულია თ. ჩხეიძის პუბლიკაციებში (ჩხეიძე, 1999; 2001).

<sup>14</sup> იგულისხმება სამუსიკო კონტექსტი.

ხმის დიდი პარასკევის ტროპარში «შუენიერმან იოსებ» წინარე ფორმულას ინტერვალური ნახტომის გარეშე ებმის (თითქოს ერწყმის მას); ემფატიკა კლებულობს, რის შედეგადაც სემანტიკური ერთეული უფრო მშვიდ, თხრობით განწყობას იძენს (იხ. სანოტო მაგ.№3ბ). განხილული მელოდია-მოდელის შინაარსობრივი დატვირთვა, ვფიქრობთ, სავსებით შეესატყვისება ზოგჯერ მწუხარებით შეზავებული, გრძნობითი მეორე ხმის სემანტიკურ ინტერპრეტაციას (იხ. ცხრილი №1 ). შემთხვევითი არ არის, რომ წმინდა იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთის ტროპარი მეორე ხმას განეკუთვნება (წმინდანის ხსენების ამ დღეს საეკლესიო კალენდარი მძიმე მარხვას უჩვენებს).

ხმა მეორე მაგალითი № 3

ქვე-ლის - მო - ქმედ და ვი-თხოვთ შენ-დო-ბა-სა ცო - დვა - თა ჩვენ - თა - სა

შეე-ნი-ერ-მან ი - ო - სებ ძე - ლი - სა - - გან გარ-და - მოხ - სნა

სემანტიკური ერთეული ზოგჯერ მნიშვნელოვან ტრანსფორმაციას განიცდის, რის შედეგადაც კარგავს ჩვეულ შინაარსობრივ დატვირთვას და შესაძლოა, მისი საპირისპირო მნიშვნელობა შეიძინოს. მაგალითად, ჩვენს მიერ განხილული მეექვსე ხმის ტროპარისა და დასდებლის მელოდიური ფორმულა (იხ. სანოტო მაგალითი №1ა,ბ,გ) სრულიად განსხვავებულ, სასიხარულო იერს იძენს ქრისტეს ბრწყინვალე აღდგომის პირველ საცისკრო დასდებელში «აღდგომასა შენსა», რაც გამოწვეულია ახალი სამუსიკო კონტექსტით (იგი ერწყმის სხვა, ემფატიკის თვალსაზრისით ნეიტრალურ მელოდიურ ფორმულას) და რიტმულ-ინტონაციური სახეცვლით (დაღმავალი მოძრაობა სეკუნდაზე შეცვლილია აღმავალი სვლით იმავე ინტერვალზე \_ შეადარე მაგალითი №4)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> სანოტო მაგალითების შედგენისას ვიხელმძღვანელებთ სანოტო კრებულებითა და ხელნაწერებით (ერქვანიძე, 2002, 16, 195; ერქვანიძე, ვეშაპიძე, 2003, 19, 182, 206, 289; ერქვანიძე, 2004, 130, 282; ქართული გალობა, 2005, 111; ქართული საეკლესიო საგალობლები, Q - 668: 35, 104).





საღვთისმსახურო საგალობლების სემანტიკის შესწავლისას უაღრესად მნიშვნელოვანია, ასევე, არამუსიკალური კონტექსტის (საგალობლის სიტყვიერი ტექსტი, საღვთისმსახურო რიტუალის სიმბოლური შინაარსი), საგალობლის შემსრულებლობასთან დაკავშირებული საკითხების გათვალისწინება და მრავალი სხვა. წინამდებარე ნაშრომში მკითხველს დასმულ საკითხთან დაკავშირებული მხოლოდ ზოგიერთი მოსაზრება გავუზიარეთ. მისი საფუძვლიანი შესწავლა მომავალ ხანგრძლივ კვლევას მოითხოვს.

### III თავი

#### ქართული საეკლესიო საგალობლების ძირითადი კომპოზიციური პრინციპი

(ტროპარებისა და აღდგომის საცისკრო ძლისპირების მაგალითზე<sup>16</sup>)

ძველი ქართული საეკლესიო საგალობლების კომპოზიციური პრინციპები მჭიდროდ არის დაკავშირებული სასულიერო მუსიკის კანონიკასთან. მისი შესწავლა ნათლად წარმოაჩენს იმ სულიერ წანამძღვრებს, რომლებიც საეკლესიო საგალობლების ფორმის აგების თავისებურებებს განსაზღვრავს.

საკითხთა წრე, რომელიც სახვადასხვა სახეობის ქართული საეკლესიო საგალობლების კომპოზიციურ აღნაგობას უკავშირდება, საკმაოდ ფართოა და

<sup>16</sup> არჩევანის შეჩერება ტროპარებსა და ძლისპირებზე შემდეგი წინაპირობითაა ნაკარნახევი: ტროპარი (ობითაჲ) ღვთისმსახურების სადღეღამისო ციკლის თითქმის ყველა განგების ერთ-ერთი ძირითადი საგალობელია, რომელშიც ქრისტიანული დღესასწაულებისა თუ ხსენებათა მთვარი შინაარსია გადმოცემული. რაც შეეება საცისკრო ძლისპირებს, ისინი კომპოზიციური თვალსაზრისით ყველაზე რთული სახეობის – გალობანის ანუ კანონის შემადგენლობაშია.

მრავალმხრივ შესწავლას მოითხოვს. წინამდებარე ნაშრომში ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ ორ უაღრესად მნიშვნელოვან პრობლემაზე გავამახვილებთ ყურადღებას. ესენია: საეკლესიო საგალობლების ფორმაქმნადობის პროცესში მათი შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულების ფუნქციური დატვირთვის საკითხი და ქრისტიანული ჰიმნის კომპოზიციურ თავისებურებათა მიმართება გალობის კანონიკასთან. მათ შორის პირველი არაერთხელ გამხდარა კვლევის საგანი. ვიდრე ამ საკითხების მეცნიერული კვლევის დღევანდელ შედეგებს განვიხილავდეთ, ყურადღებას, პირველყოვლისა, ჰიმნების შემადგენელ სტრუქტურულ ერთეულებზე გავამახვილებთ. მათ მკაფიოდ განსაზღვრას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება საკვლევ პრობლემასთან დაკავშირებული ნებისმიერი საკითხის ნათელყოფისათვის. დღეისათვის უკვე ჩამოყალიბებულია მოსაზრება საეკლესიო საგალობლების შემადგენელი სამი სხვადასხვა სტრუქტურული ერთეულის შესახებ. ესენია: **მუხლი**, **საქცევი** (ან **საბრუნავი**), **ბრუნვა**.

**მუხლი** საგალობლის, როგორც პოეტურ-სამუსიკო კომპოზიციის ყველაზე დიდი სტრუქტურული ერთეულია, რომელიც ზოგჯერ სხვა პარალელური ტერმინებითაც – კილო, კილო-მოდელი, მელოდია-მოდელი, სამუსიკო ფრაზა და რიგ შემთხვევებში ე.წ. ჭრელი – აღინიშნება. ამ სტრუქტურული ერთეულის შესახებ ჯერ კიდევ სულხან-საბა ორბელიანი წერდა: «კილოდ ითქმის გალობათა და ჯმოანებათა მიმოქცევათა მუკლი. მუკლად ითქმის ტაეპი» (სულხან-საბა ორბელიანი, 1991, 373; 532). აღსანიშნავია, რომ მე-19 საუკუნის მგალობლები კილოდ სახელდებენ, აგრეთვე, საგალობლის საბაზისო ჰანგს, რომელიც ზედა ხმას ე. წ. «თქმას» უდევს საფუძვლად და მას «კანონიკურ კილოდ» მოიხსენიებენ; ამავე მნიშვნელობით ხმარობენ ისინი ტერმინებს «ბუნებითი კილო», «ბუნებითი ხმა», «მთავარი კილო».

**საქცევი** (ანდა **საბრუნავი**) მუხლის შემადგენელი ნაწილია, «მუსიკათა კილოთა გასაყოფელი», – ბრძანებს დიდი ქართველი ლექსიკოგრაფი. «ქცევა არს მგალობელი და ჯმოანი რა სხვასა და სხვასა კილოთა აბრუნებდეს, აქცევდესო», – წერდა იგი (სულხან-საბა ორბელიანი, 1993, 63; 241). ამ განმარტებების თანახმად საქცევი და საბრუნავი პარალელური ტერმინებია. საქცევს მელოდიურ ანდა ინტონაციურ ფორმულას, ან კიდევ ინტონაციურ მოდელსაც უწოდებენ. **ბრუნვა** საქცევის (საბრუნავის)

შემადგენელი სეგმენტია, რაზეც მიუთითებს თვით ტერმინი «საბრუნავი», როგორც ბრუნვის ან ბრუნვებისგან შედგენილი სტრუქტურული ერთეულის აღმნიშვნელი ლექსემა. ბრუნვა შესაძლოა წარმოდგენილი იყოს გარკვეული ინტონაციის, ან კიდევ მცირე ინტონაციური კომპლექსის სახით<sup>17</sup>.

«ბრუნვათა კომბინაცია წარმოქმნის საბრუნავს, ან საქცევს, რამდენიმე საქცევი – მუხლს, ხოლო რამდენიმე მუხლი – საგალობელს,» – აღნიშნავს თ. ჩხეიძე საეკლესიო საგალობლების კომპოზიციური აღნაგობის შესახებ (ჩხეიძე, 1997, 131). მკვლევარი სამართლიანად მიიჩნევს, რომ ქართული საეკლესიო საგალობლების სტრუქტურული დაყოფა უკრაინულის, ბულგარულისა და სერბულის ანალოგიურია. ამ მოსაზრების დასაბუთებისათვის იგი იმოწმებს გ. ვასილჩენკოს ნაშრომს სლავური კილოების სტრუქტურული თავისებურებების შესახებ («Типологическое схождение структурных признаков славянских роспевов»), რომელშიც დასახელებულია სლავური კილოების შემადგენელი ქართულის შესატყვისი სტრუქტურულ ერთეულები «строка, погласица, попевка» (ჩხეიძე, 1997, 131). აქვე დავძენთ, რომ ბიზანტიურ საგალობლებშიც მსგავსი სტრუქტურული დონეები გამოიყოფა. ამას მოწმობს მ. ველიმიროვიჩის მიერ მითითებული რვა ხმის სისტემის შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულები – მელოდია-მოდელი, მელოდიური ფორმულა, მელოდიური მოტივი<sup>18</sup> (ველიმიროვიჩი, 822). ამასთან, ხსენებული კატეგორიები «ზოგჯერ ნაწილობრივ ფარავს ერთმანეთს; მელოდია-მოდელი შესაძლოა იმავდროულად მელოდიურ ფორმულას წარმოადგენდეს, მაგრამ მელოდიური ფორმულა შეიძლება იყოს მხოლოდ მელოდია-მოდელის შემადგენელი ნაწილი» (ველიმიროვიჩი, 822).

რვა ხმაში გაერთიანებული მუხლი-მოდელებისა და ინტონაციური ფორმულების სისტემატიზაცია მოხდა არა მხოლოდ ხმების, არამედ საგალობელთა ჰანგების მიხედვითაც. ტროპარებსა და ტროპარის ჰანგის მქონე ჰიმნებს საქცევი-ფორმულების თავისი «ფონდი» აქვს, სტიქარონებსა (დასდებლები «უფალო დადადყავსა», სტიქარონსა, «აქებდითსა ზედა») და სტიქარონის ჰანგზე გაწყობილ

<sup>17</sup> საეკლესიო საგალობლების ჰანგის შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულების შესახებ უფრო ვრცლად იხ.: ჯავახიშვილი, 229-230, ჩხეიძე, 1997, 129-131, ანდრიაძე, 1999, 71.

<sup>18</sup> ბიზანტიური მუსიკის ცნობილი მკვლევარი ე. ველესი მათგან ძირითადად სამუსიკო ფრაზასა და მელოდიურ ფორმულაზე ამახვილებს ყურადღებას (ველესი, 332-335).

ნიმუშებს – თავისი, ძლისპირებს – თავისი და ა. შ.<sup>19</sup> (თუმცა, საგალობლებში დამოწმებულია ე. წ. «მოგზაური» ინტონაციური ფორმულები, რომლებიც არა მხოლოდ ერთი ხმის ფარგლებში ჩნდებიან (ველიმროვიჩი, 822). არსებობს თვითხმოვანი ანუ საკუთარი ჰანგის მქონე საგალობლები.

ერთი და იმავე ხმის ჰიმნებს შორის ინტონაციური კავშირის მიუხედავად, საეკლესიო საგალობლების ამა თუ იმ ჰანგისთვის ნიშანდობლივი სინტაქსურ-მელოდიური სტრუქტურა ემყარება იმ ინტონაციურ ფორმულებს, რომლებიც მისი ჰანგის განმსაზღვრელი სახეობისთვის არის დამახასიათებელი.

ამდენად, ახალ სასულიერო პოეტურ ტექსტთან ჰანგის მისადაგება, ანუ «დასდების მეცნიერება» (გიორგი მთაწმინდელი) გულისხმობდა საგალობლის არა მხოლოდ ხმის, არამედ ამა თუ იმ სახეობისთვის ნიშანდობლივ მუსიკალურ კანონზომიერებათა გათვალისწინებასაც. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული საგალობლების შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულების რაგვარობა განსაზღვრულია, ჯერ კიდევ სათანადოდ არ არის შესწავლილი, თუ როგორ, რა სახით ან რამდენად დამოუკიდებლად მონაწილეობს თითოეული მათგანი სხვადასხვა ჟანრის საეკლესიო საგალობლების ფორმაქმნადობის პროცესში, როგორია მათი განლაგების პრინციპი. ამ მიმართულებით არსებული კვლევის შედეგები ჯერ კიდევ ნაკლებოვანია: სამეცნიერო ლიტერატურაში პრობლემის მხოლოდ გარკვეული კუთხით განხილვის მაგალითებსაც ვაწყდებით და სათანადო არგუმენტაციის უკმარობასაც. გვარდა ამისა, რიგი საკითხების ირგვლივ მეცნიერთა მოსაზრებები მკვეთრად იყოფა. მაგალითად, მკვლევარების დიდი უმრავლესობა ძირითადად საეკლესიო საგალობლების მუხლობრივ აღნაგობაზე ამახვილებს ყურადღებას (კარბელაშვილი, 1898; ჩიჯავაძე, 1991; ოსიტაშვილი, 1988; შულღიაშვილი 1991, 2005; ანდრიაძე, 1999; ჩხეიძე, 1997, 1999). მართალია, ზოგიერთ ნაშრომში მითითებულია ჰიმნების ფორმაქმნადობის პროცესში საქცევებისა და ბრუნვების დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეულების სახით მონაწილეობა, მაგრამ იგი ჯერ კიდევ სათანადოდ

---

<sup>19</sup> მხედველობაში უნდა მივიღოთ შემთხვევები, როდესაც სხვადასხვა ჟანრის საგალობელთა ჰანგები ერთმანეთს ემთხვევა. მაგალითად, ერთი და იგივე ჰანგი აქვს მეოთხე, მეხუთე, მეექვსე, და მეშვიდე ხმის ტროპარებსა და სტიქარონებს (იხ.: ექვთიმე აღმსარებელი, Q-673; Q-674; ხუნდაძე, №2124) .

დასაბუთებას მოითხოვს. საქმე ის გახლავთ, რომ ხსენებული კომპოზიციური მეთოდი განიხილება ან მხოლოდ გაუმიფრავი ძველი სამუსიკო დამწერლობის (ნევმური თუ ე. წ. «ჭრელების» ვერბალური განმარტება) პრინციპების შესწავლის საფუძველზე (ჯავახიშვილი, ონიანი, 2004) ან არასრული არგუმენტაციის მოშველიებით (ჩხეიძე, 1997), ან კიდევ დაუსაბუთებელია, რადგან სპეციალური კვლევის საგანი არ გამხდარა (ოსიტაშვილი, 1988). არსებობს მოსაზრება, თითქოს ხსენებული პრინციპი საგალობელთა ჟანრების დიდ უმრავლესობაში მხოლოდგან [გამონაკლისის სახითაა წარმოდგენილი](#) (შულღიაშვილი, 2005).

განსხვავებული მოსაზრებებია გამოთქმული, აგრეთვე, საგალობლების შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულების განლაგების თავისებურებების თაობაზე. ნაწილი მკვლევარებისა მიიჩნევს, რომ ამ სტრუქტურულ ერთეულებს ჰიმნის კომპოზიციაში თავისუფალი გადაადგილებისა და ურთიერთშენაცვლების უნარი აქვთ (სუხიაშვილი, 1999, 2001, ჩხეიძე, 1999, 118, ანდრიაძე, 1999, 71). არსებობს, აგრეთვე, თვალსაზრისი მუხლებისა და მათი შემადგენელი საქცევების ადგილმდებარეობის მკაცრი განსაზღვრულობის შესახებ (შულღიაშვილი, 2005).

საეკლესიო საგალობლების მუხლობრივ აღნაგობაზე თავდაპირველად პ. კარბელაშვილმა გაამახვილა ყურადღება. ნაშრომში «ქართული საერო და სასულიერო კილოები» იგი საუბრობს ჰიმნის კომპოზიციაში ერთმანეთისაგან განსხვავებული თუ განმეორებადი მუხლების შესახებ, რომელთა რაოდენობა საეკლესიო საგალობლის სიტყვიერი ტექსტის სიდიდეზეა დამოკიდებული: «საეკლესიო საგალობელი შესდგება რიგზედ სამი ან ოთხი სხვა და სხვა კილოსაგან, რომელნიც ერთმანეთისაგან სასვენით განიყოფებიან. თუ სიმღერა ან გალობა გრძელია ... მაშინ წინა კილოები ტექსტის გვარად განიმეორებიან ჯერ-ჯერით, ზოგი ერთხელ, ზოგი ორჯელ და სამჯერაც. არიან ისეთი საგალობელნიც (ცოტა წინადადებისაგან შემდგარნი), რომელნიც მხოლოდ სამი, ან ოთხი სხვა-და-სხვა კილოსაგან შესდგებიან ... მაგრამ ისეთი სიმღერები და საგალობელნიც არიან, რომლებშიაც მხოლოდ პირველი და გასათავებელი კილოები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ხოლო მუხლები (შუა \_ მ. ს.) შეადგენენ პირველი კილოს განმეორებასა ...» (კარბელაშვილი, 1898, 33-34).

პ. კარბელაშვილის მსჯელობიდან ნათლად ჩანს, რომ განმეორებადობა შესაძლოა საგალობლის შემადგენელ ნებისმიერ მუხლს ახასიათებდეს დამაბოლოებელის გარდა. გამოდის, რომ მათ გადაადგილების უნარი აქვთ; დამაბოლოებელი მუხლი კი დანარჩენებისაგან სხვაობს და მისი ადგილმდებარეობა განსაზღვრულია; მაშინაც კი, როდესაც ჰიმნის შუა მონაკვეთის უკლებლივ ყველა მუხლი საწყისი მუხლის გამეორებას წარმოადგენს, პ. კარბელაშვილის განმარტებით, «მხოლოდ პირველი და გასათავებელი კილოები (მუხლები – მ.ს.) განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან». პ. კარბელაშვილი მუხლების განლაგების და გამეორების გარკვეულ კანონზომიერებაზეც მიანიშნებს, როდესაც აღნიშნავს: «თუ სიმღერა ან გალობა გრძელია... ..მაშინ წინა კილოები ტექსტის გვარად განიმეორებიან ჯერ-ჯერით.» თუ რას ნიშნავს «წინა კილოების ჯერ-ჯერით გამეორება», სათანადო ახსნა-განმარტებას საჭიროებს, რასაც საკითხის შემდგომი კვლევა წარმოაჩენს.

პ. კარბელაშვილი ძლისპირთა ჰანგების მრავალფეროვნებაზე საუბრისას საეკლესიო საგალობლების ძირითადი კომპოზიციური პრინციპის მიმანიშნებელ ტერმინ «აკინძვას» ხმარობს: «ჩვენი გალობის კილოებს რომ კარგად დავაკვირდით, მათი მრავალგვარობა და შედგენილობა, მათი შემადგენელი ნაწილების აკინძვის წესი რომ განვიცადეთ, სულ სხვა საქები და მოსაწონი თვისება შევნიშნეთ», – წერს ...იგი (კარბელაშვილი, 1898, 15). კარბელაშვილისეულ ტერმინ «აკინძვა» თავდაპირველად ყურადღება მიაქცია მ. ანდრიაძემ. «სიტყვა «აკინძვა» მიგვითითებს, რომ საგალობლის ქარგა უკვე არსებული კილო-მოდელებისგან დგებოდა,» – წერს იგი (ანდრიაძე, 1991, 86). ამ დებულებით მეცნიერმა წამოჭრა საეკლესიო საგალობლების ფორმაქმნადობასთან დაკავშირებული უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხი, რომლის კვლევა სხვადასხვა ჟანრის ჰიმნების მაგალითზე ძალზე აქტუალურია. ტერმინი «აკინძვა,» ვფიქრობთ, ამა თუ იმ სახეობის საგალობლისთვის ნიშანდობლივი მუხლი-მოდელებისა და მელოდიური ფორმულების შერჩევისა და განლაგების თავისუფლებაზეც უნდა მიუთითებდეს.

საეკლესიო საგალობლების, კერძოდ ქართლ-კახური, ე. წ. «კარბელაანთ კილოს» ნიმუშების მუხლობრივი აღნაგობა და კომპოზიციური გააზრების თავისებურებანი მკაფიოდ არის გამოვლენილი მღვდელ ფილიმონ კარბელაშვილის მიერ შედგენილ

სამწუხრო საგალობლების კრებულში «ერთხმიანი ქართული საეკლესიო გალობა»<sup>20</sup>. ეს თავისებურებები ცხადყოფილია კრებულის შემდგენლის მიერ ერთმანეთისგან ხაზით გამოყოფილი მუხლების ციფრობრივი აღნიშვნის მეშვეობით<sup>21</sup> (თითოეული მათგანი მარკირებულია არაბული ციფრით; მხოლოდ დამაბოლოებელ მუხლს ახლავს სიტყვიერი განმარტება – «დაბოლოება»). ცნობილი მაგალობელი მუხლებს «მუსიკალურ სტრიქონებს» უწოდებს. საგალობლების სტრუქტურულ დაყოფას, რასაც ძირითადად რვა ხმის სისტემაში გაერთიანებული ჰიმნები («უფალო ღაღადვეყავი», დასდებელი «უფალო ღაღადვეყავსა ზედა» თავისი დოგმატიკით; აგრეთვე, ზოგიერთი სხვა საგალობელი) ექვემდებარება, პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონია. მღვდელი ფილიმონ კარბელაშვილი მიუთითებს, რომ ამგვარი დაყოფა «აადვილებს საგალობლის შეგნება-დასწავლასა და საშუალებას გვაძლევს ერთი და იგივე ხმის საგალობელი სისწორით დავიმუშაოთ» (მღვდელი ფილიმონ კარბელაშვილი, 1907).

ჰიმნების მუხლობრივ აღნიშვნებში სტრუქტურული ერთეულების სახესხვაობებია წარმოჩენილი. მუხლები განსხვავდებიან მათი «მოქმედების წესისა» და ფუნქციური დატვირთვის მიხედვით (იხ.: ცხრილი N 1 ) აქ გამოიყოფა:

1. დამაბოლოებელი მუხლი თავისი სტერეოტიპული სახითა და უცვლელი ადგილმდებარეობით;

2. საგალობლების საწყის და შუა მონაკვეთებში მდებარე განმეორებადი მუხლები, რომლებიც არაგანმეორებადი ნიმუშებისაგან გამოირჩევიან. რიგ საგალობლებში განმეორებადი შესაძლოა იყოს დამაბოლოებელის გარდა ნებისმიერი მუხლი. (მაგალითად, ამ თავისებით პირველი ხმის სტიქარონების შემადგენელი სამივე მუხლი ხასიათდება. მათი თანამიმდევრობა ფილიმონ კარბელაშვილმა შემდეგნაირად გამოსახა: 1 2 3 1 2 3 1 2 F<sup>22</sup>). საყურადღებოა ისიც, რომ შესაძლოა განმეორებადობა არ გამოავლინოს არც საწყისმა და არც საწყისის მომდევნო მუხლმა (მაგალითად, მეოთხე

<sup>20</sup> ირკვევა, რომ საგალობლების ერთხმიანი კრებულებით ხელმძღვანელობდნენ პირები, რომლებიც მღვდლად ან დიაკვნად კურთხევისთვის ემზადებოდნენ. როგორც ჩანს, მათ მხოლოდ ერთი ხმის (ე. წ. «თქმის») ცოდნა ევალებოდათ (იხ.: ექვთიმე აღმსარებელი, Q-674, 191).

<sup>21</sup> მღვდელ ფილიმონ კარბელაშვილის მიერ შესრულებულ მუხლობრივ დაყოფას და საგალობლების კრებულში დადასტურებულ კომპოზიციური აგების პრინციპებს თავდაპირველად ყურადღება მიაქცია დ. შულღიაშვილმა (იხ.: შულღიაშვილი, 2005).

<sup>22</sup> დამაბოლოებელი მუხლის სიტყვიერი აღნიშვნა – «დაბოლოება» ჩვენ შევცვალეთ ფონემა F-ით (ლათინური ტერმინის «ფინალის» შემოკლება).

ხმის სტიქარონებში ასეთებია რიგით პირველი და მეორე მუხლი-მოდელები. დოგმატიკში «რომელი იგი შენ მიერ» ისინი შემდეგნაირად განლაგდებიან: 1 2 3 3 4 4 3 4 4 F).

3. დამაბოლოებელის წინარე მუხლი-მოდელის ფუნქციური დატვირთვის მქონე სტრუქტურული ერთეული. მღვდელ ფილიმონ კარბელაშვილის განმარტებიდან ირკვევა, რომეს ფუნქცია შესაძლოა საგალობლის შუა მონაკვეთში მდებარე მუხლმა შეითავსოს. მეხუთე ხმის «უფალო ღაღადვყავ»-ს მაგალობლის შემდეგი შენიშვნა ახლავს: «ამ ხმაში «დაბოლოება» უსათუოდ მეორე სტრიქონის შემდეგ მოდის» (ფილიმონ კარბელაშვილი, 1907, 12).

ფილიმონ კარბელაშვილის მიერ შედგენილ კრებულში ნათლადაა წარმოჩენილი საგალობლების კომპოზიციურ პრინციპებთან დაკავშირებული არაერთი თავისებურება. კერძოდ, მუხლი-მოდელების განლაგებისა და გამეორების განსაზღვრული წესი, რომელიც შემდეგში მდგომარეობს: განმეორებადი «მუსიკალური სტრიქონები» რიგ-რიგობით მეორდებიან მხოლოდ მას შემდეგ, რაც საგალობლის შემადგენლობაში არსებული ყველა მუხლი გაიჟღერებს. თვალსაჩინოებისთვის მოგვყავს მუხლების თანამიმდევრობის ფილიმონ კარბელაშვილისეული სქემის ორი ნიმუში:

**ხმა პირველი**

«უფალო ღაღადვყავ»	1 2 3 1 2 3 2	F
დასდებელი «სამწუხრონი ლოცვანი»	1 2 3 1	F
დოგმატიკი «ყოვლისა სოფლისა დიდებასა»	1 2 3 1 2 3 1 2	F

**ხმა მეოთხე**

«უფალო ღაღადვყავ»	1 2 3 3 ვარ. 4	F
დასდებელი «ცხოველსმყოფელსა ჯვარსა»	1 2 3 3 ვარ. 4	FF
დოგმატიკი «რომელი იგი შენ მიერ»	1 2 3 3 ვარ. 4 4 ვარ. 3 ვარ 4 ვარ. 4 ვარ. 4	F



მაშასადამე, საგალობლები პირობითად ორ ან სამ მონაკვეთადაა დაყოფილი.

**პირველ მონაკვეთში** განსაზღვრული სახეობის საგალობლის (სტიქარონი) მუხლობრივი შედგენილობა სრულადაა წარმოდგენილი. აქ განსხვავებული მუხლები გამეორების გარეშე განლაგდებიან (მაგალითად, 1 2 3 4); მხოლოდ ერთი და იმავე მუხლის ზედიზედ გამეორებაა დასაშვები; (მაგალითად, 1 2 2 3 3 4). აღნიშნული კანონზომიერება პოლიექტოს კარბელაშვილის ზემოთ დამოწმებული სიტყვებიდანაც ჩანს: ისეთი საგალობელნიც არიან...რომლებშიაც მხოლოდ პირველი და გასათავებელი კილოები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ხოლო **მუხლები შეადგენენ პირველი კილოს განმეორებასაო ...**(კარბელაშვილი, 1898, 33-34).

საგალობლის მეორე მონაკვეთი – განმეორებადი მონაკვეთია. განმეორებადი მუხლები აქ საწყისი მონაკვეთის მსგავსი თანამიმდევრობის დაცვით განლაგდებიან (1 2 3 4-ის შემდეგ კვლავ 1 2 3 4). თუმცა აქ შესაძლებელია ამა თუ იმ მუხლის გამოტოვება; არსებობს, აგრეთვე, საგალობლები, რომლებიც მეორე განმეორებად მონაკვეთს არ შეიცავენ. ასეთია მეორე ხმის დოგმატიკი «ცხოველსმყოფელსა ჯვარსა», რომლის სქემა ზემოთ წარმოვადგინეთ.

**მესამე მონაკვეთი** კი დამაბოლოებელ მუხლს ეთმობა;

როგორც ჩანს, მუხლების განლაგების სწორედ ეს პრინციპი ჰქონდა მხედველობაში მღვდელ პოლიექტოს კარბელაშვილს, როდესაც წერდა: «თუ სიმღერა ან გალობა გრძელია ... მაშინ წინა კილოები ტექსტის გვარად განიმეორებიან ჯერ-ჯერით, ზოგი ერთხელ, ზოგი ორჯერ და სამჯერაც». იგი **«ჯერ-ჯერით გამეორებაში»** მუხლების რიგის დაცვით გამეორებას გულისხმობდა. აღნიშნული კანონზომიერება, ჩვენდა გასაკვირად, მღვდელ ვასილ კარბელაშვილის (შემდგომში ეპისკოპოსი სტეფანე) მიერ ნოტირებულ ტროპარებშიც დასტურდება (სანიმუშოდ მოგვყავს მღვდელ ვასილ კარბელაშვილის მიერ შედგენილ «მწუხრში» შემავალი მეოთხე ხმის ტროპარების მუხლობრივი აღნაგობის სქემა; იხ.: ცხრილი N2; აქ მუხლები აღნიშნულია რომაული რიცხვებით, ხოლო რომაულთან შეწყვილებული არაბული ციფრი აღნიშნავს ამ მუხლის შემადგენელ ინტონაციურ ფორმულას რიგის მიხედვით). გაკვირვება ამ ფაქტმა გამოიწვია მხოლოდ იმიტომ, რომ იმერულ-გურული კილოს

ამავე სახეობის ქმნილებებს სრულიად სხვა კომპოზიციური პრინციპი უდევს საფუძვლად, რის შესახებაც ქვემოთ ვისაუბრებთ.

მღვდელ ფილიმონ კარბელაშვილის კრებულში მუხლების განლაგების დადგენილი ნორმიდან გადახრა მხოლოდ მეორე ხმის ჰიმნებში დასტურდება. დოგმატიკში «წარხდა სახე სჯულისა» პირველი განმეორებადი მუხლი მოსდევს მეორე განმეორებადს. წესის თანახმად კი იგი წინ უნდა უსწრებდეს მას (იხ.: ცხრილი N 1). დადგენილი წესიდან გადახრა ქართლ-კახური კილოს ოხითანშიც დადასტურდა. მაგალითად, წმიდა ქეთევან დედოფლის ტროპარში განმეორებად მეოთხე მუხლს მოსდევს პირველი მუხლის შემადგენელი მეორე მელოდიური ფორმულა (იხ.: ცხრილი N 2). რაკი ნორმიდან ამგვარი გადახრა დაშვებულია, მას კანონდარღვევად ვერ მივიჩნევთ.

მამა ფილიმონის კრებულში დამოწმებულია მითითება საგალობლის ფორმაქმნადობის პროცესში მუხლის შემადგენელი უფრო მცირე სტრუქტურული ერთეულის მონაწილეობის შესახებ. მეშვიდე ხმის დოგმატიკის («უაღრეს ბუნებათა დედად იცნობე») ერთ-ერთი სტრუქტურული ერთეულის შესახებ მაგალობელი შენიშნავს: «2 სტ. 2 ნახევარი (ე. ი. მეორე სტრიქონის მეორე ნახევარი \_ მ. ს.) (ფილიმონ კარბელაშვილი, 1907, 17). ამ საგალობლის მუხლობრივი შედგენილობა მამა ფილიმონის მიერ შემდეგნაირად არის პროეცირებული:

1 2 3 4 2-ის 2ნახ. 3 2-ის 2ნახ. 3 F.

ეს არის ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც მღვდელი ფილიმონ კარბელაშვილი ყურადღებას საგალობლის მუხლის შემადგენელ შედარებით მცირე სტრუქტურულ ერთეულზე ამახვილებს. ცხადია, ხსენებული ნიმუში ისევე, როგორც «კარბელაანთ კილოს» «მწუხრში» დადასტურებული რამდენიმე მსგავსი ნიმუში, რომლებიც წარმოდგენილია ანალიტიკურ ცხრილში N 2, არ არის საკმარისი არგუმენტი იმისათვის, რომ მსგავსი სტრუქტურული ერთეულების დამოუკიდებელ ფორმაქმნად ფუნქციებზე ვისაუბროთ. ამგვარი ფუნქციური დატვირთვის აღიარება მხოლოდ მყარი არგუმენტაციის საფუძველზეა შესაძლებელი.

ყოველივე ზემოთქმული მღვდელ ფილიმონ კარბელაშვილის კრებულის მეცნიერულ ღირებულებაზე მიუთითებს. იგი წარმოაჩენს ცნობილი მგლობლის

დამსახურებას საგალობლების კომპოზიციური პრინციპების შესახებ არსებული უაღრესად მნიშვნელოვანი მემკვიდრეობითი ცოდნის გადმოცემის საქმეში.

მუხლის მთლიანობასა და მისი ნაწილების ცალკე გამოყენებაზე ი. ჯავახიშვილიც ამახვილებს ყურადღებას. იგი ფიტარეთის ძლისპირთა კრებულში (ხელნაწერი, Q-298) წარმოდგენილი ე. წ. ჭრელი ჰიმნების ვერბალურ განმარტებებს განიხილავს, რის საფუძველზეც საგალობლების შემადგენელი მუხლების რაოდენობრივ განსხვავებაზე მიუთითებს (ჯავახიშვილი, 238). გარდა ამისა, იგი მუხლის უფრო მცირე სტრუქტურულ ერთეულებად დაყოფის და საგალობლების ფორმაქმნადობის პროცესში მათი ფუნქციური დატვირთვის საკითხსაც ეხება: «ისევე, როგორც საგალობლის მთლიან ჰანგს, მის შემადგენელ ნაწილებსაც ნაკვეთებად ჰყოფდნენ; მაგალითად, ზოგიერთი საგალობლის განმარტებისას ნათქვამია: თავს «ზედ წინათქმა მოებმის მრთელიო,» ანდა «მრთელი ოინი». ზოგან კი სწერია, რომ «ნახევარი წინათქმა» უნდა მოჰბოდა, ანდა «ნახევარი ხელმწიფე კილო» უნდა დაჰრთოდა; დასასრულ, «ზოგან დიდი წინათქმის ბოლო მოებმისო» (ჯავახიშვილი, 1991, 239). ცნობილია, რომ ამ მსჯელობისას ჯავახიშვილი «ჭრელის» პ. კარბელაშვილისეულ განმარტებას ითვალისწინებს, რომლის თანახმადაც იგი «კილოს» პარალელურ ტერმინია (« ..ყოველი საგალობლის შემადგენელ თვითეულ კილოს საკუთარი წოდება აქვს ძველთაგანვე მიჩემებული და საერთოდ ჭრელებად იწოდებიან»). სწორედ ამ თვალსაზრისზე დაყრდნობით და ზემორე მსჯელობიდან გამომდინარე მეცნიერი ასკვნის: «კილოთაგან ხან მრთელს, ხან კი ნახევარსა და ბოლოს იყენებდნენ ხოლმე და ასევე ჰყოფდნენ თვითეულ მათგანსაცო» (ჯავახიშვილი, 1991, 239). ამდენად, ჯავახიშვილი სავსებით მკაფიოდ აყალიბებს მოსაზრებას საეკლესიო საგალობლების ფორმაქმნადობის პროცესში მუხლის შემადგენელი ცალკეული საქცევებისა და ბრუნვების დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეულების სახით მონაწილეობისა და ჰიმნის სხვადასხვა მონაკვეთში მათი თავისუფლად გამოყენების შესახებ. მსგავსი მოსაზრება ძველი ქართული ნევმირების პრინციპის შესწავლის საფუძველზე აქვს გამოთქმული ე. ონიანს. «გარდა მთლიანი ინტონაციური მოდელებისა, საგალობლის მუსიკალურ ქსოვილს ქმნის ამ მოდელების ცალკეული მონაკვეთების ერთობლიობა, რითაც

წარმოიქმნება საერთო ინტონაციური ძირიდან ამოზრდილი ახალი მუსიკალური მასალა. ამ მოსაზრების საფუძველს გვაძლევს ჰიმნების ნევმური შემადგენლობა, როდესაც საერთო ფორმულები არა სრული სახით, არამედ ცალკეული მონაკვეთებითაა წარმოდგენილი»,- წერს იგი (ონიანი, 2004, 106). ამ დებულებას მეცნიერულ სიმყარეს, ცხადია, მხოლოდ საგალობლების სანოტო ნიმუშებში გამოვლენილი არგუმენტაცია სძენს.

სწორედ ამ არგუმენტების მოშველიების საფუძველზე ქართლ-კახური კილოს საეკლესიო საგალობლების კომპოზიციური აღნაგობასთან დაკავშირებული პირველი დასკვნები მ. ოსიტაშვილს ეკუთვნის. სადისერტაციო ნაშრომში «ქართული რვა ხმის სისტემა და მისი ინტონაციური საფუძველი» იგი გარკვეული ჯგუფის ჰიმნების (კერძოდ, «უფალო ღაღადყავ», თავისი დასდებლებით, «აწდათი» და დოგმატიკით) კომპოზიციურ სტრუქტურას განიხილავს და სანოტო მაგალითების (კერძოდ, მეშვიდე ხმის ნიმუშების) დამოწმებით საგალობლების მუხლებად დაყოფის თაობაზე მსჯელობს. მკვლევარი მუხლების თანმიმდევრობის სქემასაც წარმოგვიდგენს, აფიქსირებს განმეორებად და ვარიანტულად სახეცვლილ კილოებსაც, თუმცა სტრუქტურული ერთეულების განლაგების თავისებურებებზე განსაკუთრებულ ყურადღებას არ ამახვილებს და მხოლოდ აღნიშნავს, რომ ისინი «გარკვეული თანმიმდევრობით ენაცვლებიან ერთმანეთს» (ოსიტაშვილი, 1988, 69-70). საკუთრივ მუხლის კომპოზიციური შედგენილობის შესახებ მეცნიერი ერთ უაღრესად მნიშვნელოვან, მაგრამ დაუსაბუთებელ დებულებას გამოთქვამს: «სტაბილური სტრუქტურული ერთეულების, მელოდიური ფორმულების კომბინაცია ქმნის სტაბილურ კომპოზიციას \_ მუხლს» (ოსიტაშვილი, 1988, 69). ცხადია, ამ დებულების უყოყმანოდ გაზიარება მხოლოდ სათანადო არგუმენტაციის საფუძველზე იქნებოდა შესაძლებელი.

საეკლესიო საგალობლების კომპოზიციურ აღნაგობაში გამოვლენილი ზოგიერთი თავისებურების შესახებ თავისი მოსაზრებები აქვთ გამოთქმული თ. ჩხეიძეს ნაშრომებში «საღვთო ლიტურგია ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში», «მუსიკისა და სიტყვის ურთიერთობის პრობლემისათვის ქართულ საგალობლებში» (ჩხეიძე, 1997; 1999) და დ. შულღიაშვილს სტატიაში «რვა ხმის სისტემის

სტრუქტურული თავისებურებები ქართულ გალობაში (შულღიაშვილი, 2005). მკვლევარები ყურადღებას უთმობენ საკითხს, რომელიც ამა თუ იმ სახეობის საგალობლის ჰანგის შედგენისას მისი კუთვნილი მუხლი-მოდულების შერჩევის კანონზომიერებას უკავშირდება. თ. ჩხეიძე მეოთხე ხმის ტროპარის 17 ნიმუშის ანალიზის საფუძველზე ასკვნის, რომ პირველი, მეორე და დამაბოლოებელი მუხლების გარდა საგალობლებში ნებისმიერი მუხლის უგულებელყოფა (გამოტოვება) შესაძლებელი. ხსენებული მუხლები, მკვლევარის განმარტებით, კომპოზიციის «აუცილებელ ელემენტებს» წარმოადგენენ (ჩხეიძე, 1999, 117).გამოდის, რომ ამა თუ იმ ტროპარის ჰანგის შედგენისას ჰიმნოგრაფს მუხლების შერჩევის სრული შემოქმედებითი თავისუფლება არ ჰქონია. დ. შულღიაშვილის

მოსაზრება ამ საკითხთან დაკავშირებით ოდნავ განსხვავებულია. მისი თვალსაზრისით, «ყველა სახის საგალობელს, რომელშიც მუხლთა რაოდენობა ორი ან ორზე მეტია, როგორც წესი, გააჩნია საწყისი და დამაბოლოებელი მუხლი... დანარჩენი მუხლები კი შესაძლოა გამოტოვებულ იქნას»... (შულღიაშვილი, 2005, 8). საწყის მუხლს დ. შულღიაშვილი საგალობლის პირველ არაგანმეორებად მუხლს უწოდებს. «გარდა იმისა, რომ ამ მუხლით (იგულისხმება საწყისი მუხლი \_ მ. ს.) იწყება საგალობელი, ეს მუხლი შუა ნაგაბობაში აღარ მეორდება»,\_ წერს იგი (შულღიაშვილი, 2005, 7). ტროპარების მუხლობრივი ანალიზის შედეგებმა გვიჩვენა, რომ თ. ჩხეიძისა და დ. შულღიაშვილის დასკვნები **სინამდვილეს სრულად ვერ ასახავს**. წმიდა ექვთიმე აღმსარებლის (კერესელიძე) ხელნაწერებში დამოწმებულია მთელი რიგი ჰიმნებისა, რომლებშიც საწყისი არაგანმეორებადი მუხლი (ვგულისხმობთ მუხლს მისი სრული სახით) უგულებელყოფილია და მის ადგილს სხვა მუხლი იკავებს. ასეთებია, მაგალითად მეოთხე ხმის ტროპარები: წმიდა ნიკოლოზისა, წმიდათა თავთა მოციქულთა პეტრესი და პავლესი, წმიდა ნეოფიტე ურბნელისა, წმიდა აბიბოს ნეკრესელისა, წმიდათა მოწამეთა დავით და კონსტანტინესი<sup>23</sup>, რომლებიც გამონაკლისებად ვერ ჩაითვლება (იხ.: ხელნაწერი Q\_672, 459, 517, 438, 454, 429). ტროპარებში მეორე მუხლის გამოტოვების ფაქტები ამავე ხმის ბზობისა და წმიდათა

<sup>23</sup> წმ. დავით და კონსტანტინეს ტროპარში პირველი მუხლი არასრული სახით, საწყისი ბრუნვის გარეშეა წარმოდგენილი.

მღვდელმთავართა ბასილი დიდის, იოანე ოქროპირისა და გრიგოლ ღვთისმეტყველის ტროპარებში დასტურდება (ერქვანიძე, 2002, 136; Q\_672, 490). რაც შეეხება დამაბოლოებელ მუხლს, თუ არ ჩავთვლით გამონაკლის შემთხვევებს (მაგალითად, მენელსაცხებლე დედათა ტროპარი და «შუენიერმან იოსებ»), იგი მართლაც წარმოადგენს საგალობლის აუცილებელ შემადგენელ ერთეულს. საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ზოგიერთ ხმაში ორი სახის დამაბოლოებელი მუხლი დასტურდება. ამდენად, საგალობლის ფორმაქმნადობის პროცესი გულისხმობს «დასდებლის მეცნიერებით» (გიორგი მთაწმინდელი) გათვალისწინებულ უფრო მეტ თავისუფლებას, ვიდრე ეს აქამდე იყო მიჩნეული. იმერულ-გურული კილოს ტროპარების ანალიზი ცხადყოფს, რომ ჰანგის შედგენისას ხელოვანთმთავარი ირჩევს იმ მუხლებს, რომლებსაც თავად ანიჭებს უპირატესობას (სიტყვიერი ტექსტის თავისებურებების გათვალისწინებით) (იხ.: ჰიმნების მუხლობრივი და ფორმულურივი აღნაგობის ამსახველი დანართის სანოტო მაგალითები №№1\_5 და ცხრილები №№3\_7<sup>24</sup>).

მკვლევარები საგალობლების შემადგენელ მუხლებს გამოყენების სიხშირის, ფუნქციური დატვირთვისა და ადგილმდებარეობის მიხედვით ასხვავებენ.

გამოყენების სიხშირის თვალსაზრისით თ. ჩხეიძე მუხლებს ორ ნაწილად – «ძირითად» და «დამხმარე» ნიმუშებად ჰყოფს (ჩხეიძე, 1999, 117). ძირითად მუხლ-მოდელებად იგი იმ სტრუქტურულ ერთეულებს მიიჩნევს, რომლებიც საგალობლების დიდი უმრავლესობის შემადგენლობაში შედიან. რაც შეეხება «დამხმარე» მუხლებს, ისინი, მკვლევარის მიერ წარმოდგენილი სქემების თანახმად, ჰიმნის ფორმაქმნადობის პროცესში იშვიათად მონაწილეობენ. მეოთხე ხმის ტროპარის შემადგენლობაში თამარ ჩხეიძის აზრით, ექვსი ძირითადი (A, B, C, D, E) და ორი დამხმარე (F, G) მუხლია,

---

<sup>24</sup> დანართის სანოტო მაგალითებში №№1-21 საქცევი-ფორმულები გამოყოფილია წყვეტილი ხაზით და, ისევე, როგორც ცხრილებში, აღნიშნულია ლათინური ასოებით (იმ შემთხვევაში, როდესაც საბრუნავის ბოლო და მომდევნო საქცევის დასაწყისი ერთმანეთს ემთხვევა, მათ გასამიჯნად ვიყენებთ კავებს); ცხრილებში, ისევე, როგორც სამუსიკო მაგალითებში, მუხლი-მოდელები ნიშანდებულია რომაული რიცხვებით. მათი პაგინაციისას ამოსავალს წარმოადგენს ამა თუ იმ ხმის ნიმუშად შერჩეული ერთ-ერთი საგალობელი; მაგალითად, მეოთხე ხმის ტროპარების ძირითადი კილო-მოდელების მარკირება მაცხოვრის შობის ტროპარის (მასში წარმოდგენილი მუხლი-მოდელების რიგის) მიხედვითაა განხორციელებული. მუხლი-მოდელები, რომლებიც ამ ტროპარში არ შედის და ამავე ხმის სხვა «ოხითანში» დასტურდება, ნიშანდებულია რიგით მომდევნო რიცხვებით. ამდენად, რომაული რიცხვებით მუხლების აღნიშვნა პირობითია.

რომელთა შესახებ იგი სანოტო მასალის მოშველიებით საუბრობს; იშვიათად გამოყენებულ მუხლებს დავით შულლიაშვილი «დართულ» მუხლებად მოიხსენიებს. მეცნიერის აზრით, ისინი მცირე ზომით გამოირჩევიან და საგალობლის შემადგენლობაში ჩართვისას რაიმე მკაცრ წესს არ ექვემდებარებიან» (შულლიაშვილი, 2005, 8). ამ მუხლის ნიშანდობლივი თავისებურებების ნათელსაყოფად დ. შულლიაშვილი თვალსაჩინო მასალას (სანოტო მაგალითებისა თუ სქემების სახით) არ გვაწვდის, რის გამოც მისი რაგვარობა რამდენადმე ბუნდოვანია<sup>25</sup>.

ფუნქციური თვალსაზრისით თ. ჩხეიძე მეოთხე ხმის ტროპარის შემადგენელი მუხლების სამ სახეობას – «ექსპოზიციურ», «განმავითარებელ» და «დამასრულებელ» ნიმუშებს გამოყოფს (ჩხეიძე, 1999, 118).

«ექსპოზიციურად» მკვლევარი საწყის მუხლს მიიჩნევს, რადგან, მისივე განმარტებით, «საწყისი – პირველი მუხლი და არც მისი შემადგენელი რომელიმე საქცევი არ იღებს მონაწილეობას განვითარების პროცესში» (ჩხეიძე, 1999, 118); ტროპარის შუა მონაკვეთში გამოყენებული მუხლები (B, C, D) კი «განმავითარებლად» სახელდება, ვინაიდან ისინი «მეორდებიან და თავისუფლად მონაცვლეობენ ერთმანეთთან». რაც შეეხება დამაბოლოებელ მუხლს, მკვლევარის განმარტებით, მას «დასრულების ფუნქცია გააჩნია და საგალობლის სხვა მონაკვეთში არ ჩნდება» (ჩხეიძე, 1999, 118).

ვფიქრობთ, საკითხი თუ რის საფუძველზე ხორციელდება მუხლების დაყოფა «ექსპოზიციურ» და «განმავითარებელი ფუნქციის» მქონე სტრუქტურულ ერთეულებად, თ. ჩხეიძის ნაშრომში საკმარისად დასაბუთებული არ არის. განმავითარებელი ფუნქციის მქონედ მუხლს ვერ მივიჩნევთ მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი სამუსიკო ქმნილების შუა მონაკვეთში გამოიყენება და მეორდება. ერთი და იმავე სტრუქტურული ერთეულის გამეორება ხომ რიგ შემთხვევებში გარკვეულ უძრაობასა და სტატიკურობას უსვამს ხაზს და პროცესუალური განვითარების შემაკავებელია. თუ რა შინაარსი უნდა ჰქონდეს შუა საუკუნეების საეკლესიო მუსიკაში ფორმაქმნადობის ისეთ კატეგორიებს, როგორებიცაა «ექსპოზიცია» და «განვითარება»,

---

<sup>25</sup> თ. ჩხეიძე მუხლებს ლათინური ასოებით (A, B, C, D და ა.შ.) აღნიშნავს, ხოლო დ. შულლიაშვილი – არაბული ციფრებით (1, 2, 3, 4 და ა.შ.). მის მიერ წარმოდგენილ ცხრილებში მხოლოდ დამასრულებელი მუხლია ნიშანდობლივი ფონემით K.

ვფიქრობთ, სათანადო ახსნა-განმარტებას მოითხოვს. ვერ გავიზიარებთ, ასევე, თ. ჩხეიძის მოსაზრებას, თითქოს მეოთხე ხმის ტროპარის საწყისი მუხლის «რომელიმე საქცევი არ იღებს მონაწილეობას განვითარების პროცესში». საწყისი მუხლის საქცევები რომ სხვა მუხლების სტრუქტურულ შედგენილობაშიც დასტურდება, ამას მეოთხე ხმის ტროპარების მუხლობრივი და ფორმულობრივი აღნაგობის ამსახველი სქემები მოწმობს (იხ.: დანართის ცხრილი N5).

საგალობლების შემადგენელი მუხლების განსხვავებულ კლასაფიკაციას გვთავაზობს დ. შულღიაშვილი. მისი განმარტების თანახმად, მუხლები ფუნქციური დატვირთვის თვალსაზრისით 6 ჯგუფად იყოფა; ესენია: 1. *საწყისი*; 2. *განმეორებადი*; 3. *შუალედური*; 4. *დართული*; 5. *დასრულების წინა* და 6. დამასრულებელი მუხლი, ანუ *დასრულება* (შულღიაშვილი, 2005, 7). მკვლევარის მიერ ამ ჯგუფებისთვის შერჩეული სახელწოდებები და განმარტება ზოგჯერ მუხლი-მოდელების «მოქმედების წესსა» და ადგილმდებარეობაზე უფრო მიუთითებს, ვიდრე მათ ფუნქციურ დატვირთვაზე. ასეთია, მაგალითად განმეორებადი მუხლის დახასიათება («განმეორებადი ვუწოდეთ ისეთ მუხლებს, რომლებიც საგალობლებში ორჯერ ან მეტჯერ მეორდება») (შულღიაშვილი, 2005, 7). ზოგადად უნდა აღინიშნოს, რომ განმეორებადობა (თუკი მას ვარიანტული ანდა ვარიაციული სახეცვლა ახასიათებს) განვითარების ერთ-ერთი პრინციპია და არა სტრუქტურული ერთეულის ფუნქცია.

საეკლესიო საგალობლების სტრუქტურული ერთეულების ფუნქციური დატვირთვის პრობლემა სცილდება წინამდებარე ნაშრომში დასმულ ძირითად საკითხთა წრეს და სპეციალურ კვლევას მოითხოვს, რის გამოც ამ პრობლემასთან დაკავშირებულ მხოლოდ ზოგიერთი მოსაზრებაზე შევჩერდებით.

გასათვალისწინებელია, რომ სამუსიკო ფორმის შემადგენელი ნაწილების მკვეთრი დიფერენციაცია ნებისმიერი მუსიკისთვის არ არის დამახასიათებელი. იგი ისტორიულად ჩამოყალიბდა და მკაფიო გამოხატულება მხოლოდ XVIII ს-ში ჰპოვა. წინარე ეპოქათა მუსიკაში მსგავსი დიფერენციაცია სუსტადაა გამოვლენილი (მაზელი, 1979, 193). იგივე შეიძლება ითქვას შუა საუკუნეების ქართულ საეკლესიო მუსიკაზეც. აქ სტრუქტურული ერთეულები ადგილმონაცვლეობენ. მათ ერთი სახის მკაფიოდ გამოხატული ფუნქციები არ გააჩნიათ. ერთი და იმავე კილო-მოდელს ანდა



ინტონაციურ ფორმულას ზოგჯერ დაწყების ფუნქციაც აკისრია და შუალედურიც. ვფიქრობთ, «ოხითანში» ყველაზე მეტად დამასრულებელი მუხლის ფუნქციაა განსაზღვრული; იშვიათად იჩენს თავს მომზადების (შესავლის) ფუნქციის მქონე სტრუქტურული ერთეულები, რომლებიც ზოგჯერ წინ უძღვის დასკვნით მუხლს ან პირველ კილო-მოდელს; ასეთებია მაგალითად, მეოთხე ხმის ტროპარის დამაბოლოებელის წინარე მუხლი-მოდელი (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითის №3ე, V მუხლი) ან მეორე ხმის ზოგიერთი ტროპარის პირველი მუხლის წინარე ინტონაციური ფორმულა a (იხ.: სანოტო მაგალითი №5ა). ზოგიერთ სტრუქტურულ ერთეულს აქვს მხოლოდ დაწყების (ბიძგის) ფუნქცია. ასეთია, მაგალითად, მეოთხე ხმის ტროპარის I მუხლის საქცევი a (იხ.: სანოტო მაგალითი №5ბ).

მაგ. №5ა

ტროპარი აღდგომისა «რაჟამს შთაჰხედ საფლავად» (ხმა მეორე) საწყისი მუხლი

მაგ. №5ბ

ტროპარი აღდგომისა «ბრწყინვალე იგი აღდგომისა» (ხმა მეოთხე) საწყისი მუხლი:

თ. ჩხეიძისა და დ. შულღიაშვილის დასახელებულ ნაშრომებში ყურადღებას იმსახურებს, აგრეთვე, საგალობლების შემადგენელი მუხლების განლაგებასა და თანამიმდევრობაში გამოვლენილ კანონზომიერებათა საკითხი.

თ. ჩხეიძე ერთი მხრივ, მუხლების განმეორებადობისა და თავისუფალი ურთიერთშენაცვლების უნარის შესახებ საუბრობს (ამ თავისებურებას, მისი განმარტებით, ძირითადად საგალობლების შუა მონაკვეთში განლაგებული B, D, C (II, III, IV) მუხლები ავლენს. მეორე მხრივ, დამაბოლოებელი მუხლის მდებარეობის უცვლელობასთან ერთად, მეცნიერი ხაზს უსვავს ზოგიერთი ტროპარის (წმიდა ქეთევან წამებულის, წმიდა დავით გარეჯელის, წმიდა გიორგისა და სხვ.) შემადგენლობაში არსებული ერთი მუხლის ადგილმდებარეობისა და გარემოცვის

განსაზღვრულობას (ჩხეიძე, 1999, 117-118). ხსენებული მუხლი ტროპარებში ძირითადად დამაბოლოებელის წინარე მუხლის სახით არის წარმოდგენილი, თუმცა მისი მდებარეობა ყოველთვის მკაცრად განსაზღვრული არ არის. მკვლევარმა გამონაკლის შემთხვევაზეც მიუთითა – ყოვლადწმიდა ღვთისმშობლის ხარების ტროპარში ამ მუხლსა და დამაბოლოებელს შორის სხვა სტრუქტურული ერთეულია განთავსებული (იხ.: ჩხეიძე, 1999, 116; აგრეთვე ცხრილი N5, სადაც დამაბოლოებელის წინარე მუხლი აღნიშნულია ციფრით V), რაც საგალობლებში მუხლობრივი განლაგების თავისუფლებაზე მიუთითებს. კილოების ანუ მუხლების თავისუფალი გადაადგილების შესახებ მ. ანდრიაძეც აღნიშნავს: «კილო საქცევთა ჯამისაგან შემდგარი მოდელია, რომელიც თავისუფლად გადაადგილდება საგალობლის ჰანგში», – წერს იგი (ანდრიაძე, 1999, 71). ამ საკითხთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრება აქვს გამოთქმული დ. შულღიაშვილს ნაშრომში «რვა ხმის სისტემის სტრუქტურული თავისებურებები ქართულ გალობაში». მკვლევარი აღნიშნავს, რომ «საგალობელთა აგების პრინციპი საკმაოდ მკაცრი

და განსაზღვრული წესით ხდება და მისთვის არ არის ჩვეული მოვლენა მუხლებით...თავისუფალი კომბინირება» და აღნიშნული კომპოზიციური პრინციპი მხოლოდ გამონაკლის შემთხვევებში იჩენს თავს (შულღიაშვილი, 2005, 10-11). თავისი მოსაზრების დასასაბუთებლად იგი ფილიმონ კარბელაშვილის მიერ შედგენილ ზემოხსენებულ კრებულსაც იმოწმებს, მაგრამ ამ კრებულში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ძირითადად ქართლ-კახური კილოს სტიქარონების მუხლობრივი დაყოფაა წარმოდგენილი, რის მიხედვითაც ვერ ვიმსჯელებთ გელათის სკოლის ჰიმნების კომპოზიციური გააზრების თავისებურებებზე.

მეცნიერი წარმოადგენს, აგრეთვე, ცხრილებს, რომლებშიც შესულია მეოთხე და მეექვსე ხმის ერთი და იმავე მუხლობრივი შედგენილობის მქონე საგალობლების (დასდებლები «უფალო ღაღადყავსა», სტიქარონსა, «აქებდითსა ზედა», განმანათლებლები, გერები, «აწ განუტევე», «ღმერთი უფალი», «უმეტესად კურთხეულ ხარ შენ», ზოგიერთი ტროპარი) კომპოზიციური აღნაგობის ამსახველი სქემები. საგალობლების მუხლობრივი განლაგების გამოსახულება აქ თამარ ჩხეიძის ნაშრომში წარმოდგენილი სქემებისაგან დიამეტრულად სხვაობს (შეადარეთ: შულღიაშვილი,

2005; ჩხეიძე, 1999, 116-117). ანალიტიკური ცხრილები მართლაც მიუთითებენ მუხლი-მოდელების განლაგებისა და გამეორების რიგობითობაზე, მათი ადგილმდებარეობის გარკვეულ განსაზღვრულობაზე. წარმოდგენილი სქემებიდან ყურადღებას, პირველყოვლისა, მეოთხე ხმის საგალობლების სტრუქტურული შედგენილობის ამსახველ ნიმუშებზე შევაჩერებთ.

დ. შულღიაშვილი მეოთხე ხმის საგალობლების კომპოზიციური აღნაგობის შემდეგ სქემატურ გამოსახულებას წარმოადგენს: 1 2 3 4 5 6 3 4 5 K (ფონემა K დამაბოლოებელ სტრუქტურულ ერთეულს აღნიშნავს, ხოლო არაბული ციფრები – დანარჩენ მუხლებს). იგი მიუთითებს, რომ მუხლების განლაგების რიგობითობა, გამეორების პრინციპი ზემოხსენებულ ყველა საგალობელში (40-მდე ნიმუში) ერთნაირია. დ. შულღიაშვილის დასკვნები, როგორც ამას ნაშრომში მის მიერ წარმოდგენილი ცხრილის შინაარსი მოწმობს, ძირითადად გელათის სამონასტრო სკოლის სტიქარონებისა და სტიქარონის ჰანგზე გაწყობილი სხვა სახეობის საგალობლების შესწავლის შედეგებზეა დამყარებული. მკვლევარმა დასდებლების მუხლობრივი განლაგების საინტერესო კანონზომიერება დაინახა, თუმცა უნდა აღვნიშნოთ, რომ მის მიერ ხაზგასმული კანონზომიერება (ჰანგის შედგენისას ამა თუ იმ მუხლის გამოტოვების შესაძლებლობა, მისივე სიტყვებით «მოდუსთა რიგიდან ამოღება»), უთუოდ მიუთითებს ჰიმნოგრაფის გარკვეულ შემოქმედებითი თავისუფლებაზე. რაკი ხელოვანთმთავარს შეუძლია გამოტოვოს, უგულვებლყოს ესა თუ ის მუხლი და უპირატესობა სხვას მიანიჭოს, ეს იმას ნიშნავს, რომ მას შემოქმედებითი არჩევანის თავისუფლება ჰქონია, რაც მუხლი-მოდელებისა და მათი შემადგენელი საქცევი-ფორმულების ახლებური კომბინაციების წარმოქმნას უწყობს ხელს. ამდენად, სტრუქტურული ერთეულების განლაგების წესისა და რიგის სიმკაცრეზე საუბრისას შეუძლებელია იმავდროულად საგალობლების კომპოზიციური გააზრების გარკვეულ შემოქმედებით თავისუფლებაზე არ მივუთითოთ. რაც შეეხება «ოხითანს», მათი სტრუქტურული ანალიზი დ. შულღიაშვილს არ განუხორციელებია (ერთეული ნიმუშების გარდა). ამდენად, მკვლევარის მოსაზრება, თითქოს «საგალობელთა აგების პრინციპი საკმაოდ მკაცრი და განსაზღვრული წესით ხდება და მისთვის არ არის ჩვეული მოვლენა მუხლებით ...

თავისუფალი კომბინირება» გელათის სკოლის ტროპარებზე ვერ გავრცელდება. მართალია, IV, V, VI, VII ხმის სტიქარონებსა და ტროპარებს საერთო მუხლი-მოდელები აქვთ, მაგრამ არ არის გამორიცხული, რომ *სხვადასხვა ჟანრის საგალობლების კომპოზიციური გააზრება ამა თუ იმ ადგილობრივი სამგალობლო სკოლის ტრადიციების გათვალისწინებით, განსხვავებულ პრინციპებზე იყოს დამყარებული*. ეს დ. შულღიაშვილის მიერ განმარტებული თუნდაც ე. წ. *შუალედური* მუხლის მაგალითზეც ჩანს. *შუალედურად* წოდებული მუხლი მკვლევარის დახასიათებით, «მხოლოდ საგალობლის შუა ნაგებობაში გვხვდება და მისი გამეორება არ შეიძლება (შულღიაშვილი, 2005, 7) « (ხაზგასმა ჩვენია – მ. ს. ). დ. შულღიაშვილის განმარტების თანახმად, მეოთხე ხმის ტროპარებსა და სტიქარონებში *შუალედური* მუხლის ერთ-ერთი ნიმუშია მეორე მუხლი. საგალობლების სამუსიკო ანალიზი კი სხვა შედეგებს გვიჩვენებს. თ. ჩხეიძის მიერ გარკვეულია, რომ იმერულ-გურული კილოს ტროპარებში *შუალედურ* მუხლად მოხსენიებული მეორე მუხლი-მოდელი ამ ნიშნით არ ხასიათდება. პირიქით, იგი ყველაზე ხშირად განმეორებადი მუხლია<sup>26</sup> (იხ.: ჩხეიძე, 1999). ქართლ-კახური კილოს ნიმუშებში კი მუხლების განლაგებისა და გამეორების პრინციპი იმავე წესს ექვემდებარება, რომელიც მღვდელ ფილიმონ კარბელაშვილის კრებულშია წარმოდგენილი (შეადარეთ ცხრილები №№1 და 2). აქ მუხლების თანამიმდევრობის განსაზღვრული წესია დაცული. გამოდის, რომ სხვადასხვა (აღმოსავლურ და დასავლურ) სამონასტრო სკოლების ტროპარებთან მიმართებაში განსხვავებული კომპოზიციური პრინციპები იყო შემუშავებული და რომ აქ გადაწყვეტ მნიშვნელობას შემოქმედებითი არჩევანი იძენდა. ირკვევა, რომ გელათის სკოლის «ოხითანში» საგალობლის კომპოზიციის უფრო თავისუფალი გააზრების პრინციპი მოქმედებს.

სტრუქტურული ერთეულების ადგილმონაცვლეობა, მათი ახლებური კომბინირება განსაკუთრებით თვალსაჩინოა მაშინ, როდესაც საგალობლის ნაცნობი ჰანგის ჩვეული დასაწყისი შეცვლილია და, რიგ შემთხვევებში – ძნელად შესაცნობი.

---

<sup>26</sup> მუხლების თავისუფალი განლაგების პრინციპი თავს იჩენს არა მხოლოდ მეოთხე, არამედ სხვა ხმათა ტროპარებშიც. ეს ნათლად ჩანს «ოხითანის» სტრუქტურული აღნაგობის ამსახველი სქემებიდანაც, რომლებიც წარმოდგენილია ცხრილებში №№1-6 (მუხლები აქ რომაული რიცხვებითაა აღნიშნული).

ეს ის შემთხვევებია, როდესაც ზოგიერთი საგალობლის შუა მონაკვეთის მუხლები იკავებენ იმ კილო-მოდელების ადგილს, რომლებიც მეტწილად ჰიმნის დასაწყისში ჟღერენ. მსგავსი მაგალითები არაერთ «ოხითა»-ში დასტურდება. ასეთებია, მაგალითად, ტროპარები ყოველთა მიცვალებულთა, წმიდისა ხელთუქმნელისა ხატისა, წმიდა იოანე ღმრთისმეტყველისა, წმიდათა მენელსაცხებლეთა დედათა (ხმა მეორე), წმიდა ნეოფიტე ურბნელისა, წმიდა აბიბოს ნეკრესელისა, წმიდათა თავთა მოციქულთა პეტრესი და პავლესი, წმიდა ნიკოლოზისა (ხმა მეოთხე), წმიდა ლაზარესა და ბზობის (ხმა პირველი) და სხვ; ჩამონათვალი საკმაოდ ვრცელია საიმისოდ, რომ გამონაკლისად მივიჩნიოთ. აღარაფერს ვამბობთ მუხლების განსხვავებული კომბინაციების იმ მაგალითებზე რომლებიც საგალობლების შუა მონაკვეთში იჩენს თავს (მათი თანამიმდევრობის ნაირგვარობას ანალიტიკური ცხილები მოწმობს. იხ.: ცხრილები №№3\_7). ამდენად, ჩვენ ვერ გავიზიარებთ დ. შულღიაშვილის მოსაზრებას, თითქოს მუხლი-მოდელების «განსხვავებულ კომბინაციებზე მხოლოდ როგორც გამონაკლისებზე შეიძლება საუბარი» და რომ ტროპარებისათვის «არ არის ჩვეული მოვლენა მუხლებით... კომბინირება» (შულღიაშვილი, 2005, 10-11). უდაოა, რომ იმერულ-გურული კილოს ტროპარების ფორმაქმნადობის პროცესი გარკვეული ხმისა და ჰანგის კუთვნილი მუხლების შერჩევისა და განლაგების თავისუფლებას გულისხმობს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საეკლესიო საგალობლების მხოლოდ მუხლობრივი შედგენილობის კვლევა არ არის საკმარისი მათი კომპოზიციური კანონზომიერებების სრული გაცნობიერებისათვის. იგი ჰიმნების ფორმულაბრივ ანალიზსაც მოითხოვს.

მღვდელ რაჟდენ ხუნდაძის მიერ ნოტირებული სადა კილოს წირვის წესის საგალობლების კომპოზიციური თავისებურებების განხილვისას თ. ჩხეიძე მუხლის შემადგენელ სტერეოტიპულ საქცევებზე ამახვილებს ყურადღებას. ისინი დადასტურებულია როგორც ცალკე აღებული საგალობლის ფარგლებში, ისე სხვადასხვა ჰიმნებშიც. მკვლევარი ამ სტრუქტურულ ერთეულებს «ინტონაციურ მოდელებს» უწოდებს და მათი ცალკეული ნიმუშების გამოვლენით, ფაქტობრივად ცდილობს დაასაბუთოს მ. ანდრიაძის მიერ გამოთქმული მოსაზრება (თვალსაზრისი)

საგალობლების კომპოზიციის მზა ინტონაციური მოდელებით «აკინძვის» შესახებ<sup>27</sup> (ჩხეიძე, 1997, 130-131, 136). ვფიქრობთ, რომ აღნიშნული დებულება ნაშრომში სათანადოდ დასაბუთებული არ არის. საქმე ის გახლავთ, რომ მხოლოდ ერთი გარკვეული (მაგ. სადა) კილოს წირვის წესის საგალობლების ანალიზი ამ დებულების დასაბუთებისათვის არ არის საკმარისი. იგი კვლევის არეალის გაფართოებას მოითხოვს. ცნობილია, რომ წირვის წესის საგალობლების დიდი უმრავლესობა რვა ხმის სისტემას არ ექვემდებარება და, ამდენად, ისინი საზიარო ჰანგებით არ აღევლინება. არადა, ინტონაციური მოდელის, როგორც სტრუქტურული სტერეოტიპის გაცნობიერება ხდება მაშინ, როდესაც იგი ნიმუშია მრავალათვის და ამ თვისებას (სტერეოტიპულობას) არა მხოლოდ ერთი კონკრეტული ქმნილების ფარგლებში ავლენს, არამედ გარკვეული ჯგუფის ნიმუშებშიც. სტერეოტიპულობის გამოვლენის ცალკეული შემთხვევები, რომლებზეც თ. ჩხეიძე მიუთითებს, სხვადასხვა მცირე ფორმის ჰიმნებშიც (მაგ.: «მრწამსი», «მამაო ჩვენო», «მამასა და ძესა», «წყალობა, მშვიდობა», კვერქსები და სხვ.) იჩენს თავს, მაგრამ მხოლოდენ დამაბოლოებელ ნაგებობებში, კადანსებში. მელოდიური თუ ინტონაციური მოდელების მეშვეობით მთელი საგალობლის «აკინძვის» შესახებ მხოლოდ საკადანსო ფორმულებზე დაყრდნობით, ვფიქრობთ, ვერ ვიმსჯელებთ.

1998 წელს ნაშრომში «ქართული საეკლესიო საგალობლების ძირითადი კომპოზიციური პრინციპის შესახებ»<sup>28</sup> (სადა კილოს ტროპარებისა და ძლისპირების მაგალითზე) (სუხიაშვილი, 1999), ჩვენ წამოვჭერთ საკითხთა წრე, რომლებიც საეკლესიო საგალობლების ფორმულებრივ აღნაგობას ეხება. აქ საუბარია საეკლესიო საგალობლების ფორმაქმნადობის პროცესში მუხლის შემადგენელი საქცევი-ფორმულების უმნიშვნელოვანესი ფუნქციური დატვირთვის, მათი დამოუკიდებელ

---

<sup>27</sup> მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს, აგრეთვე, ზ. ფალიაშვილის მიერ შედგენილი წირვის წესის საგალობელთა, კერძოდ ე. წ. ექვარისტულ კანონში შემავალი ჰიმნების ცალკეულ მელოდიამოდელებზე (ჩხეიძე, 1997, 99); თუმცა წარმოდგენილი მასალა კერძო შემთხვევის გამოვლინებად აღიქმება, რადგან მასში საგალობლების ძირითადი კომპოზიციური პრინციპი წარმოჩენილი არ არის, რაც ვფიქრობთ, შესაძლებელი იქნებოდა სხვადასხვა მელოდიური სტილისა (სადა, სილაბურ-გამშვენებული და გამშვენებული) და სამგალობლო სკოლის ნიმუშების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე.

<sup>28</sup> თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის კონსერვატორიაში ახალგაზრდა მეცნიერთა კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენება (კონფერენცია მიემდგვნა კონსერვატორიის დაარსების 80 წლისთავს).

სტრუქტურული ერთეულების სახით მონაწილეობის შესახებ. ამ საკითხთან დაკავშირებით არსებობს განსახვავებული მოსაზრება. დ. შულღიაშვილი მიიჩნევს, რომ საგალობლის ერთადერთი დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეულია მუხლი. «რეალურად... სწორედ მუხლი წარმოადგენს იმ მყარ ერთეულს, რომელსაც საგალობლის მელოდიური ფორმულა ან მოდუსი შეგვიძლია ვუწოდოთ, რომელიც, ცხადია, მელოდიური საქცევებისაგან, ინტონაციური ბლოკებისაგან შედგება» (შულღიაშვილი 2005, 7). გამოდის,

რომ საქცევები მათი გამაერთიანებელი მუხლის განუყოფელი ელემენტებია, რომლებსაც მკაცრად განსაზღვრული ადგილმდებარეობა აქვთ და არ წარმოადგენენ დამოუკიდებელ ერთეულებს; შესაბამისად, არ გააჩნიათ ურთიერთშენაცვლებისა და ახალი კომბინაციების წარმოქმნის უნარი. არსებული აზრთა სხვადასხვაობა საკითხის უფრო ფართოდ (დამატებითი არგუმენტაციის მოშველიებით) განხილვის აუცილებლობაზე მიუთითებს. მივიჩნევთ, რომ განსხვავებული ლოცვითი ტექსტების ერთი და იმავე ჰანგთან შეფარდების მდიდარი შესაძლებლობების გამოსავლენად საეკლესიო საგალობლების ფორმულურივი ანალიზი უაღრესად მნიშვნელოვანია.

საეკლესიო საგალობლების ფორმულურივი შემადგენლობის შესწავლის მიზნით, პირველყოვლისა, განვიხილეთ ერთი და იმავე ხმის ტროპარები. საგალობლების მუხლები დავყავით საბრუნავებად და შევადარეთ ერთმანეთს. შედარებითი ანალიზის შედეგად გაირკვა, რომ ერთი და იმავე ჰანგის სხვადასხვა პოეტურ ტექსტთან მისადაგება იწვევს მისი შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულების ვარიანტულ ცვლილებებს და ზოგიერთ შემთხვევაში მათ ახალ კომბინაციებს წარმოშობს. მელოდიური ფორმულების განსხვავებული თანამიმდევრობა არა მხოლოდ მუხლი-მოდელების ადგილმონაცვლეობითაა განპირობებული, არამედ საკუთრივ მუხლის ფორმულურივი შედგენილობის ცვლილებითაც. ცვლილება სხვადასხვაგვარად იჩენს თავს. იგი მუხლი-მოდელის რაოდენობრივ და ინტონაციურ პარამეტრებზე აისახება.

მუხლი-მოდელი შესაძლოა შეიკვეცოს (მას სცილდება განაპირა ან შუა საქცევი-ფორმულა ანდა მცირე სეგმენტი). ამის საილუსტრაციოდ ქვემოთ წარმოვადგენთ კილო-მოდელის ძირითადი და შეკვეცილი ვარიანტების თითო

ნიმუშს მეოთხე ხმის მაცხოვრის შობისა და ხარების ტროპარებიდან (იხ.: სანოტო მაგალითები №6ა და №6ბ; დანართის ცხრილში №5 იგი აღნიშნულია ციფრით II).

მაგ. N6ა.

მაცხოვრის შობის ტროპარის მუხლი II

მაგ. N6ბ.

ხარების ტროპარის მუხლი II

NN

შეკვეცილ მუხლში (მაგ. N6ბ) უგულვებელყოფილია მისი შუა საქცევი-ფორმულა (ბ) და ერთ-ერთი ბრუნვა (საქცევი c-ს პირველი სეგმენტი), რაც სტრუქტურული ერთეულების ახლებურ კომბინაციას წარმოშობს. მათ განსხვავებულ თანამიმდევრობას სქემატურად შემდეგნაირად გამოვსახავთ<sup>29</sup>:

მაცხოვრის შობის ტროპარის მუხლი-მოდელი **d e b c**

ხარების ტროპარის მუხლი-მოდელი **d e c(2)**

ტროპარებში დასტურდება, აგრეთვე, მუხლი-მოდელის სტრუქტურული შედგენილობის ზრდის მაგალითებიც. ამ შემთხვევაში შესაძლოა მის ძირითად შედგენლობაში არსებული საქცევი-ფორმულის ან ბრუნვის გამეორება. რიგ შემთხვევებში მუხლი-მოდელი სხვა, მისი ძირითადი შემადგენლობისთვის უჩვეულო საბრუნავს დაირთავს. სანოტო მაგალითებში №7ა და 17ბ მეორე ხმის ტროპარის ერთ-ერთი მუხლი-მოდელი (აღდგომის «ოხითა»-დან «რაჟამს შთაჰხედ საფლავად» და ტროპარიდან «შუენიერმან იოსებ») წარმოდგენილია სხვადასხვაგვარი სტრუქტურული შედგენილობით (დანართის ცხრილში N4 ეს მუხლი აღნიშნულია ციფრით II).

---

<sup>29</sup> ფრჩხილებში ჩასმული არაბული ციფრებით აღნიშნავთ ლათინური ასოებით ნიშანდებული ინტონაციური ფორმულების შემადგენელ ბრუნვებს (სეგმენტებს) რიგის მიხედვით (სტრუქტურული ერთეულების სქემატური გამოსახვის ამავე პრინციპს მივმართავთ დანართის ცხრილებშიც).



მაგ. N7ა.

ტროპარი ადდგომისა «რაჟამს შთახედ საფლავად», მუხლი II

მაგ. N7ბ.

ტროპარი «შუენიერმან იოსებ», მუხლი II

მუხლი-მოდელის სტრუქტურული შედგენილობის ზრდა (იხ.: მაგ. N2ბ) გამოწვეულია ახალი  $r$  საბრუნავის ჩართვით (ინტონაციური ფორმულა  $r$  ამავე ხმის ტროპარის მესამე მუხლის ძირითად ფორმულებრივ შემადგენლობაში შედის). გარდა ამისა, აქ დამატებულია ბრუნვა  $d(1)$  (საქცევი  $d$ -ს პირველი სეგმენტი). წარმოდგენილი მუხლების სტრუქტურული შედგენილობის სხვაობა მკაფიოდ აისახება ინტონაციური ფორმულების შემდეგ სქემატურ გამოსახულებაში:

ადდგომის ტროპარის «რაჟამს შთახედ საფლავად» მუხლი-მოდელი  $d e c$

ტროპარის «შუენიერმან იოსებ» მუხლი-მოდელი  $d(1) r d e c^1$

არის შემთხვევები, როდესაც მუხლი-მოდელის რაოდენობრივი შედგენილობა უცვლელია, მაგრამ მისი ძირითადი საქცევი-ფორმულა სხვა ნიმუშითაა ჩანაცვლებული. სანოტო მაგალითებში №8ა და №8ბ პირველი ხმის ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის შობის და მიძინების ტროპარების პირველი მუხლი განსხვავებული ვარიანტებითაა წარმოდგენილი. მიძინების ტროპარში ხსენებული მუხლის ძირითად შემადგენლობაში (იხ.: მაგ. №8ა) არსებული საქცევი ( $c$ ) ჩანაცვლებულია სხვა ( $e$ ) საბრუნავით (იხ.: მაგ. №8ბ). ეს საბრუნავი პირველი ხმის სხვა ტროპარებში (მაგალითად, ნათლისღებისა და მირქმის) დამოუკიდებელი მუხლი-მოდელის სახითაც გვხვდება (დანართის ცხრილში №3 იგი აღნიშნულია ციფრით IV).

მაგ. №8ა

ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის შობის ტროპარი, მუხლი I

მაგ. №8ბ

ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის მიძინების ტროპარი, მუხლი I

ამდენად, ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის შობის და ბზობის ტროპარებში ხსებული მუხლი განსხვავებული კომბინაციებით (a b c და a b e) არის წარმოდგენილი.

მუხლი-მოდელის ადგილმონაცვლეობასთან ერთად, ჰანგის ძირითადი ფორმულბრივი შემადგენლობის განსხვავებული კომბინაცია ყველაზე მეტად საგალობლის დასაწყისში ბადებს მოულოდნელობის განცდას. ეს ის შემთხვევებია, როდესაც საგალობლის შუა მონაკვეთისთვის დამახასიათებელი ინტონაციური ფორმულები გადაინაცვლებენ დასაწყისში და პირიქით (დანართის სანოტო მაგალითებში 6\_8 წარმოდგენილია პირველი, მეორე, მეოთხე, მეექვსე ხმის ტროპარების საწყისი მუხლი-მოდელები, რომლებიც განსხვავებული შედგენილობით გამოირჩევიან). სტრუქტურული ერთეულების ადგილმონაცვლეობის მსგავსი მაგალითები ყველა ხმის ტროპარში თანაბარი სიხშირით არ დასტურდება. მაგალითად, მეოთხე ხმის «ოხითანის» დიდ უმრავლესობაში საწყის მუხლად ძირითადად abc ფორმულბრივი შედგენილობის მქონე I მუხლს ვხვდებით (იხ.; დანართის სანოტო მაგალითი 18ა). საწყისი მუხლის ფუნქციას შედარებით იშვიათად ასრულებს სხვა, მეორე მუხლი. წმიდა ნიკოლოზის ტროპარში, ისევე, როგორც რამდენიმე სხვა «ოხითანში» (წმიდა აბიბოს ნეკრესელის, წმიდა ნეოფიტე ურბნელის, წმიდათა მოციქულთა პეტრესი და პავლესი მიძღვნილ ნიმუშებში) იგი უჩვეულო ფორმულბრივი შედგენილობითაა წარმოდგენილი (febc ნაცვლად debc-ისა) (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი .№8გ). მუხლი-მოდელის ძირითადი შემადგენლობის საქცევი (d) სხვა საბრუნავითაა (f) ჩანაცვლებული (ამაღლების ტროპარის შუა მონაკვეთში იგი დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეულის სახით გამოიყენება; იხ.: დანართის ცხრილი №5). უჩვეულოდ ჟღერს, აგრეთვე, წმიდათა მოწამეთა

დავითისა და კონსტანტინესადმი მიძღვნილი ტროპარის დასაწყისი. აქ პირველი მუხლი შეკვეცილია (მისი ფორმულური შედგენილობაა **bc** ნაცვლად **abc**-ისა; (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი №8ბ). საწყისი და შუა საქცევი-ფორმულების ადგილმონაცვლეობა ყველაზე ხშირად მეორე ხმის «ოხითანში» გვხვდება (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი №7აბ და შეადარეთ დანართის ცხრილს №4). პირველი ხმის ნიმუშებში მსგავსი შემთხვევა მხოლოდ ერთხელაა დამოწმებული. იგი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოდგენილია წმიდა ლაზარესა და ბზობის ტროპარში (შეადარე დანართის სანოტო მაგალითი №6ბ ცხრილს №3). ზოგიერთი ხმის ტროპარების დასაწყისი უცვლელია. მაგალითად, მერვე ხმის «ოხითანს» ძირითადად უცვლელი ფორმულური შედგენილობის (**ab**) მქონე საწყისი მუხლი-მოდელი აქვს (შეადარე დანართის სანოტო მაგალითი №5 ცხრილს №7).

არსებობს მუხლები, რომელთა ქარგა მთლიანად სხვადასხვა მუხლი-მოდელების ძირითადი შემადგენლობიდან «გამოკრებილი» ინტონაციური ფორმულებით, ანდა ბრუნვებით «იკინძება». ისინი არ წარმოადგენენ მოდელებს (სტერეოტიპებს), თუმცა ზოგჯერ საქცევი-ფორმულების ცალკეულ ნიმუშებს შეიცავენ (დანართის ცხრილებში ხსენებული მუხლები აღნიშნულია ფონემით **Q**). მსგავს სტრუქტურულ ერთეულებს შედგენილ კილო-მოდელებს ვუწოდებთ.

სანოტო მაგალითში N9ა წარმოდგენილია პირველი ხმის ჯვართამაღლების ტროპარის ერთ-ერთი მუხლი, რომელიც შედგება **ne** ფორმულებისაგან. ამ შედგენილობის მუხლი პირველი ხმის სხვა ტროპარებში არ გვხვდება. სანოტო მაგალითი N9ბ კი წარმოადგენს წმიდა შიო მღვიმელის ტროპარის ერთ-ერთ მუხლს, რომელიც ამავე ხმის მესამე მუხლის **bc** ინტონაციური ფორმულების ბრუნვებს შეიცავს.

მაგ. №9ა

ჯვართამაღლების ტროპარის მუხლი Q

მაგ. №9ბ

წმიდა შიო მღვიმელის ტროპარის მუხლი Q

ზოგჯერ ჰიმნების სტრუქტურულ შემადგენლობაშია საქცევები, რომლებსაც არ გააჩნიათ ფორმულის თვისება, სტერეოტიპულობა (ისინი დანართის ცხრილებში აღნიშნულია სინტაგმით **x**). ზოგიერთი მათგანი მუხლი-მოდელების მაკავშირებლის ფუნქციას ასრულებს;

საგალობლების ფორმულებლივი ანალიზის მნიშვნელობის ნათელსაყოფად მეექვსე ხმის «ოხითანი»-სა და მაცხოვრისსადიდებელი ჰიმნის «ღმერთი უფალის» ორ ვერსიაზე გავამახვილებთ ყურადღებას. საქმე ის გახლავთ, რომ ამ ჰიმნების კომპოზიციური აღნაგობის თაობაზე განსხვავებული მოსაზრებებია გამოთქმული. ნაშრომში «საეკლესიო გალობის კანონიკის ზოგიერთი ასპექტის შესახებ» ხსენებული საგალობლების შედარებითი ანალიზი იმერულ-გურული კილოს ვარიანტების მიხედვითაა განხორციელებული (სუხიაშვილი, 2001, 63). «ოხითას» ნიმუშად შერჩეულია აღდგომის ტროპარი «ანგელოზთა ძალნი» (Q-673, 167); რაც შეეხება «ღმერთი უფალის» განსხვავებულ ვარიანტებს, ერთ-ერთი მათგანი დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის მიერაა ჩაწერილი (ხუნდაძე, №2124, 38), ხოლო მეორე – წმიდა ექვთიმე აღმსარებლის (კერესელიძის) მიერ (ქართული საეკლესიო საგალობლები, Q-673, 126) (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითები №№9\_11). ჰიმნების ურთიერთშედარების შედეგად გაირკვა, რომ «ღმერთი უფალის» ავაჯის შესადგენად სხვადასხვა შემთხვევაში მეექვსე ხმის ტროპარის<sup>30</sup> ინტონაციურ ფორმულათა განსხვავებული კომბინაციებია შერჩეული:

ტროპარი «ანგელოზთა ძალნი»: **a b c d c (იმპრ.) a<sup>1</sup> b<sup>1</sup> c<sup>1</sup> f b<sup>2</sup> c<sup>2</sup> g h**

«ღმერთი უფალი» (წმიდა ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერი): **a b c d c<sup>1</sup>**

<sup>30</sup> დ. შულღიაშვილი «ღმერთი უფალს» დასდებლის ჯგუფში აერთიანებს, ვინაიდან წმიდა ექვთიმესეულ ხელნაწერში (Q-673) ისინი რვა ხმა დასდებლის ჰანგზეა გაწყობილი (შულღიაშვილი, 2005, 3). როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ხსენებული საგალობლები შესაძლებელია იმავდროულად ტროპარის ჯგუფსაც მივაკუთვნოთ. დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის ხელნაწერში (№2124) და ე. წ. «კარბელაანთ კილოს» «ცისკარში»(ქართლ-კახური გალობა, 1898) ისინი რვა ხმა ტროპარის ჰანგებითაა წარმოდგენილი. საყურადღებოა, რომ მღვდელი დიმიტრი ალემანოვი «ღმერთი უფალს» ტროპარის ჰანგის მქონე ჰიმნად მიიჩნევს (ალემანოვი, 104).

«ღმერთი უფალი» (დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის ხელნაწერი): **d c g h<sup>1</sup>**

ჰიმნების კომპოზიციური სტრუქტურის განხილვამ შემდეგ დასკვნამდე მიგვიყვანა: «მიუხედავად იმისა, რომ ორივე საგალობლის (იგულისხმება «ღმერთი უფალის» ვარიანტები) კომპოზიციური სტრუქტურა მეექვსე ხმის ტროპარის ინტონაციური ფომულებითაა შედგენილი, მათი ჰანგები ერთმანეთისაგან საკმაოდ სხვაობს» (სუხიაშვილი, 2001, 69). ეს მოსაზრება დ. შულღიაშვილმა არ გაიზიარა, რადგან, მისი აზრით, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საგალობლის ერთადერთი მყარი სტრუქტურული ერთეულია მუხლი და მათი განლაგება «საკმაოდ მკაცრ და განსაზღვრულ წესს» ექვემდებარება. მუხლი-მოდულების განსხვავებული კომბინაციების უარყოფით იგი საქცევი-ფორმულების თანამიმდევრობის ნაირგვარობასაც იშვიათ გამონაკლისად მიიჩნევს, რასაც მკვლევარი გარკვეული ჯგუფის საგალობლებში მკაცრი კომპოზიციური სტერეოტიპის აღიარებამდე მიჰყავს. დ. შულღიაშვილი მეექვსე ხმის ტროპარების კომპოზიციის შემდეგ სქემას გვაწვდის: **1 2 1 2..... K** (ფონემა **K** დამაბოლოებელ მუხლს აღნიშნავს, ხოლო არაბული ციფრები – დანარჩენ მუხლებს) მეცნიერის განმარტებით, მის მიერ განხილული 53 ნიმუშიდან საგალობლების თითქმის აბსოლუტური უმრავლესობაში მუხლთა ზემოთ წარმოდგენილი რიგია დაცული. რაც შეეხება მაცხოვრის სადიდებელ ჰიმნის «ღმერთი უფალის» კომპოზიციურ აღნაგობას, დ. შულღიაშვილი შენიშნავს, რომ იგი სამმუხლიან ოთხჯერ განმეორებად კომპოზიციას წარმოადგენს (გულისხმობს წმიდა ექვთიმე კერესელიძისეული ხელნაწერის ვერსიას სტრუქტურით **1 2 K 1 2 K 1 2 K 1 2 K**). დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის, ისევე, როგორც კარბელაშვილისეული ორმუხლიან შედგენილობას იგი შუა (მეორე) მუხლის გამოტოვებით ხსნის. «ეს საგალობელი ორმუხლიანია, მაგრამ მოდუსთა რიგიდან ამოღებულია არა დამასრულებელი მუხლი, არამედ მუხლი 2, ანუ მუსიკალურად იგი შედგება საწყისი და დამაბოლოებელი მუხლებისაგან, რითაც დაცულია გალობის სტრუქტურული კანონი, რომლის მიხედვით საგალობელი დამასრულებელი მუხლით უნდა ბოლოვდებოდეს», – წერს იგი (შულღიაშვილი, 2005, 10). მკვლევარი მართებულად შენიშნავს, რომ წმიდა

ექვთიმე კერესელიძის ვერსიაში საგალობელი სამმუხლიანია. ხელნაწერის მიხედვით ჰიმნის ჩასართავები, («აუარებდით უფალსა, რამეთუ კეთილ, რამეთუ უკუნისამდე არს წყალობა მისი» და ა. შ.), რომლებსაც დღევანდელ საღვთისმსაურო პრაქტიკაში დიაკვანი წარმოთქვამს, მაგალობელთათვის არის განკუთვნილი და ისინი დამაბოლოებელ მუხლზეა გაწყობილი. ამდენად, დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძისეული ვერსიისაგან განსხვავებით, რომელიც 2 მუხლისა და 4 ინტონაციური ფორმულისგან შედგება, წმიდა ექვთიმე კერესელიძის ვერსია შეიცავს სამ მუხლსა და ექვს მელოდიურ ფორმულას. გამოდის, რომ საგალობლის იღუმენ ექვთიმესეული ვერსია ჩვენს მიერ შემოკლებული სახით, დამაბოლოებელი მუხლის უგულვებელყოფით იყო წარმოდგენილი. დ. შულღიაშვილის შენიშვნა სავსებით მისაღებია, მაგრამ მისი გათვალისწინება ჩვენს მიერ გამოტანილ დასკვნას არ აბათილებს. წმიდა ექვთიმე კერესელიძისეული «ღმერთი უფალი» სამმუხლიანი კომპოზიციის სახითაც ხუნდაძისეული ვერსიისგან საგრძნობლად სხვაობს.

იმისთვის, რომ ხსენებული საგალობლების კომპოზიციურ მახასიათებლებს უკეთ ჩავწვდეთ, განვიხილოთ მეექვსე ხმის «ოხითანის» ფორმულაბრივი შედგენილობის ვარიანტული სახესხვაობები. პირველი მუხლი-მოდელი საგალობლების უმრავლესობაში სამ საქცევი-ფორმულას (abc) შეიცავს (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი №12ა. ბ. ე. ვ. ზ.). ზოგჯერ იგი შეკვეცილი სახითაც (bc) გვხვდება (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი №12გ. დ.). როგორც სანოტო მაგალითებიდან ჩანს, საქცევი-ფორმულა **b** სხვადასხვა საგალობელში ინტონაციურად იცვლება (მისი პირველი სეგმენტი ხან დაღმავალი ტერციას შეიცავს, ხან კი აღმავალ სეკუნდას). საგალობლის მეორე მუხლი ძირითადად ორ ინტონაციური ფორმულისაგან (dc) შედგება (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი<sup>31</sup> № 13ა\_ 13ბ); ვარიანტული სახეცვლა საბრუნავ **d**-საც ნიშანდობლივია (მას, ისევე, როგორც **b**-ს ერთ-ერთ ვარიანტს, ახასიათებს აღმავალი სეკუნდური სვლა). უმრავლეს შემთხვევაში ფორმულის ამბიტუსი არ აღემატება დიდ ტერციას ( $e^1-c^1$ ), მაგრამ მაშინ, როდესაც მისი მოცულობა ფართოვდება (აღწევს კვინტის ინტერვალს –  $e^1-a$ ), იგი საქცევი **b**-ს

---

<sup>31</sup> სანოტო მაგალითში №13 გამონაკლისის სახით, ტროპარის მეორე მუხლი-მოდელის გარდა წარმოდგენილია საცისკრო საგალობლის «ადიდებს სული ჩემი უფალსას» და დასდებლის «დღეს მჯდომარემან საყდართა ზედა»-ს მუხლები, ვინაიდან ამ საგალობლებს საერთო კილო-მოდელები აქვთ.

იდენტური ხდება. შედეგად I და II მუხლების ზოგიერთი ვარიანტი საგრძნობლად ემსგავსება ერთმანეთს (შეადარეთ, დანართის სანოტო მაგ. №12ევზ. და მაგ. №13აგზ). სწორედ ამ ვარიანტებს განეკუთვნება «ღმერთი უფალის» დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძისეული ვერსიის საწყისი მუხლი, რაც გარკვეული პრობლემის წინაშე გვაყენებს: ხსენებული ორი მუხლიდან რომელს მივაკუთვნოთ იგი, პირველს თუ მეორეს? ვფიქრობთ, შედარებითი ანალიზის ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ნიმუშად შერჩეულმა ტროპარმა უნდა შეიძინოს. სტრუქტურული ერთეულის მიკუთვნილობა სწორედ სანიმუშო ჰიმნის მიხედვით უნდა დადგინდეს. გამოდის, რომ სხვადასხვა შემთხვევაში დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძისეული ვერსიის «ღმერთი უფალი»-ს საწყისი კილო-მოდელი შესაძლოა განეკუთვნებოდეს სხვადასხვა მუხლს, ხან პირველს, ხან კი მეორეს. შესაბამისად, სავსებით კანონზომიერად გვესახება საგალობელის ორგვარი სქემატური გამოსახვა:

I(შეკვ.) F	ან	II F
b c g h		d <sup>1</sup> c gh

ყოველივე ზემოთქმული, ვფიქრობთ, ნათლად ცხადყოფს საგალობლების ფორმულური ანალიზის მნიშვნელობას ერთი და იმავე ხმისა და სახეობის საგალობლების სტრუქტურულ შედგენილობაში არსებული სახესხვაობების წარმოსაჩენად. ვერ უარვყოფთ, რომ სწორედ მელოდიური ფორმულების სხვადასხვა კომბინაციები და მათი ვარიანტული ცვლილებები განაპირობებს «ღმერთი უფალის» ხსენებული ვერსიების მნიშვნელოვან განსხვავებას:

წმიდა ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერი: I II F

abc    dc    gh

დეკანოზ რაჭდენ ხუნდაძის ხელნაწერი: II (=I)    F

d<sup>1</sup>(=b) c    g h<sup>1</sup>

ამ სხვაობებს მხოლოდ მუხლობრივი აგებულების სქემა I II F ვერ ასახავს. იგი ვერ ხსნის ჰანგის სტრუქტურული შედგენილობის თუნდაც იმ უაღრესად საინტერესო ნაირსახეობას, რომელიც დ. შულლიაშვილის მიერვეა დამოწმებული (ვგულისხმობთ მეექვსე ხმის დასდებლის «დღეს მჯდომარემან საყდართა ზედა» არისტოვლე ქუთათელაძისეულ ვერსიას) (შულლიაშვილი, 2003, 441) (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი №14 და №13თ). აქ მეორე მუხლი ჩვეული ორი საქცევის (dc) ნაცვლად შეიცავს სამ (adc) ინტონაციურ ფორმულას (იგი საბრუნავ a-ს ვარიანტს დაირთავს), რაც საგალობლის კომპოზიციურ ორიგინალობას განაპირობებს:

I	II	I	II	I	F
abc	a <sup>1</sup> dc	abc	a <sup>1</sup> bc	adc	gh

მით უფრო გასაკვირია მკვლევარისაგან სტრუქტურული ერთეულების განსხვავებული კომბინირებისა და ურთიერთშენაცვლების პრინციპის უგულებელყოფა.

საქცევი-ფორმულები, კერძოდ «ღმერთი უფალის» საბრუნავები რომ რიგ შემთხვევებში დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეულის ფუნქციას იძენენ, ამას XVII ს.-ის ჭრელთა ნუსხაში (ქუთ. 368) დამოწმებული ერთ-ერთი დასდებლის განმარტებაც ადასტურებს. «წინა უძღვიან»-ი ხელნაწერში შემდეგნაირადაა ახსნილი: «უსჯულოთა მათ თანა მღდე თავი ქრისტე აღდეგი დიდი წინათქმიანად ღმერთი უფალის საბრუნავი» (ანდრიაძე, ჩხეიძე, 2003, 446) (ხაზგასმა ჩვენია – მ. ს.). ყოველივე



ზემოთქმული მიუთითებს, რომ საგალობლებში ჰანგის შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულების განსხვავებული კომბინაციების მაგალითები იშვიათ გამონაკლისს არ წარმოადგენენ.

საეკლესიო საგალობლების ჰანგის დაყოფა მის შემადგენელ ინტონაციურ ფორმულებად ძირითადად შეესაბამება პოეტური ტექსტის სინტაქსურ დაყოფას<sup>32</sup>. სწორედ სასულიერო პოეტური ტექსტის ცვალებადობა განაპირობებდა საგალობლის შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულების რაოდენობრივ თუ ვარიანტულ სახესხვაობას და მათი კომბინაციების ნაირგვარობას. აქ ნათლადაა წარმოჩენილი საგალობლის ფორმის ჩამოყალიბების პროცესში სასულიერო სიტყვიერი ტექსტის უმნიშვნელოვანესი ფუნქციური დატვირთვა.

ერთი და იმავე ჰანგთან სხვადასხვა პოეტური ტექსტის მისადაგებისას ჰიმნოგრაფი ითვალისწინებდა, როგორც მის საზომს (მაცვალთა რაოდენობას), ასევე სიტყვათა აზრობრივ დატვირთვასაც. აზრობრივი თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანეს სიტყვებს ჰანგის ყველაზე გამომსახველი რიტმო-ინტონაციის მქონე საქცევი-ფორმულები შეესაბამება. მაგალითად, საწყისი ფრაზის ყველაზე რელიეფური ინტონაციური ფორმულები, რომლებსაც პირველი ხმის ჯვართამაღლებისა და ყოვლადწმიდა ღვთისმშობლის შობის ტროპარებში პირველი, მეორე და მესამე ადგილი უკავია, წმიდა ლაზარესა და ბზობის ტროპარში მეორე, მესამე და მეოთხე ადგილზე გადაინაცვლებს (ქართული საეკლესიო საგალობლები, Q- 674, 391; Q-673, 638; Q-674, 515 და დანართის სანოტო მაგალითი 16ა და 16ბ)). ეს გამოწვეულია ჰიმნოგრაფის სურვილით შეუსაბამოს მათ ტროპარის სასულიერო პოეტური ტექსტის ძირითადი აზრობრივი დატვირთვის მქონე სიტყვები (პირად მიმართვა უფლისადმი და საუბარი მაცხოვრის მეგობრის, ლაზარეს შესახებ, რომლის სახელზეცაა შექმნილი საგალობელი). ტროპარების შედარებითმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ სიტყვიერი ტექსტის მარცვლების რაოდენობრივი ზრდის შემთხვევაში მელოდიური ფორმულა

---

<sup>32</sup> ამ პრინციპის დარღვევად არ უნდა მივიჩნიოთ ისეთი შემთხვევები, როდესაც საგალობლის ამა თუ იმ მუხლის ბოლო მარცვალი მომდევნო სამუსიკო-სიტყვიერი ფრაზის (მუხლის) საწყის ბგერას შეეფარდება (იხ.: მეექვსე ხმის აღდგომის ტროპარის «ანგელოზთა ძალნის» I და II მუხლები დანართის სანოტო მაგალითში №11). მსგავსი ხერხი, როგორც ჩანს, მხოლოოდენ კომპოზიციური დაუნაწევრებულობის, მთლიანობის განცდის გასაძლიერებლად იყო შემუშავებული.

შესაძლოა გაფართოვდეს მისივე შემადგენელი ბგერის ან სეგმენტის გამეორებით, ხოლო საპირისპირო ტენდენციისას – მცირდება მათი უგულებელყოფით. ჰიმნოგრაფი ჭარბ მარცვლებს ზოგჯერ იმ ბგერებზე განათავსებს, რომლებიც აღმავალი თუ დაღმავალი საფეხურებრივი მოძრაობით ამზადებს საქცევი-ფორმულის საწყის ბგერას, ან კიდევ მელოდიურ ნახაზზე, რომელიც წარმოადგენს საყრდენი ბგერის შემომღერებას.

საეკლესიო ჰიმნებში საქცევი-ფორმულების ვარიანტული ცვლილებებისას შესაძლებელი იყო მათი რიტმული ნახაზის შეცვლა (განსაკუთრებით ძლისპირებში) და განსხვავებული გამშვენება. მეტი სტაბილურობით გამოირჩევა ინტონაციური ფორმულების ბგერათსიმალეებრივი პარამეტრი (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითებში №№17-20 წარმოდგენილი პირველი და მეექვსე ხმის აღდგომის საცისკრო ძლისპირების იდენტური მელოდიური ფორმულების ვარიანტები). ინტონაციური ფორმულების რიტმული სახესხვაობა უფრო მისაღები იყო ჰიმნოგრაფებისთვის. რადგან ლ. მაზელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, «მელოდიის ყველაზე სპეციფიკურ მხარეს წარმოადგენს არა რიტმი, არამედ მუსიკალურ-ბგერათსიმალეებრივი დამოკიდებულებები» (მაზელი, 65).

სასულიერო ჰიმნებში მელოდიური ფორმულების ვარიანტული ცვლილებებისას გამშვენების ფაქტორი უაღრესად მნიშვნელოვანია. იგი გარკვეული რიტმულ-ინტონაციური ორნამენტით ამდიდრებს საგალობლის ჰანგს და ზოგჯერ გავრცობილ სტრუქტურულ ჩანართებსაც წარმოშობს (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი 18გ). არის შემთხვევები, როდესაც მუხლის ანდა საქცევის ფარგლებში იმპროვიზაციული თავისუფლების ხვედრითი წილი იმდენად იზრდება, რომ ცნობილი საბაზისო მუხლი-მოდელის ან საბრუნავის მხოლოდ ერთი ან ორი ბგერაა შენარჩუნებული, მელოდიური ნახაზი კი ძირითადად შეცვლილია (შეადარე საქცევი-ფორმულა c-ს ვარიანტები დანართის სანოტო მაგალითებში №9-11)<sup>33</sup>. ამდენად,

---

<sup>33</sup> მუხლი-მოდელებისა თუ საქცევი ფორმულების იმპროვიზაციულ ვარიანტები (ხელნაწერებში ისინი ზოგჯერ ერთობლივად არის ფიქსირებული) ხშირ შემთხვევაში სტრუქტურულ სტერეოტიპებად ყალიბდებიან (ასეთია, მაგალითად მეექვსე ხმის აღდგომის ტროპარის II მუხლის იმპროვიზირებული ვარიანტი, რომელიც ამავე სახითაა გამოყენებული წმიდა იოანე ზედაზნელის ტროპარში (Q-672, 498). დანართის სანოტო მაგალითში №11 და ცხრილში №6 იგი აღნიშნულია სინტაგმით f).

საბაზისო ინტონაციური ფორმულების დადგენისას, ანალოზი პირველყოვლისა სადა კილოს ნიმუშების საფუძველზე უნდა განხორციელდეს.

ტროპარების კომპოზიციური სტრუქტურების შესწავლის შედეგად ირკვევა, რომ სხვადასხვა ტროპარის პოეტური ტექსტის ერთი და იმავე ჰანგთან მისაღებისას ჰიმნოგრაფი არ შემოიფარგლებოდა სასულიერო ტექსტის შეწყობით ამა თუ იმ სტერეოტიპულ ჰანგთან. პოეტური ტექსტისა და მუსიკის ორგანული, მჭიდრო ურთიერთკავშირის მისაღწევად იგი მიმართავდა კომპოზიციურ მეთოდს, რომელიც პირველყოვლისა გულისხმობდა საგალობლის «აკინძვას» ამა თუ იმ ხმის ტროპარის ჰანგისათვის დამახასიათებელი მუხლი-მოდელებითა და ინტონაციური ფორმულებით, რომლებსაც აქვთ ურთიერთშენაცვლების უნარი და ქმნიან განსხვავებულ ომბინაციებს. ყოველივე ეს ჰიმნოგრაფს გარკვეული იმპროვიზაციის შესაძლებლობას ანიჭებდა.

ყურადღებას იქცევს, აგრეთვე, «ოხითანის» სტრუქტურული გააზრების კიდეც ერთი თავისებურება – საგალობლების კომპოზიციის სხვადასხვა მუხლის შემადგენლობაში ერთი და იმავე ფორმულის ან ფორმულების გამოყენება. შედეგად ხსენებული სტრუქტურული ერთეულები განსხვავებულ სამუსიკო კონტექსტში გვევლინებიან. მაგალითად, მეოთხე ხმის ტროპარების მუხლობრივ შედგენილობაში **b e c d** საბრუნავები საკმაოდ ხშირად გამოიყენება (იხ.: მაცხოვრის შობის ტროპარის ფორმულებრივი შედგენილობა დანართის სანოტო მაგალითში №15; მაგალითში №16ა, №16ბ და №16გ თვალსაჩინოებისთვის წარმდგენილია სხვადასხვა მუხლებში (I, II, III, IV, F) შემავალი იდენტური საქცევი-ფორმულების ვარიანთა სამი ჯგუფი). ეს კანონზომიერება არა მხოლოდ მეოთხე ხმის ტროპარში იჩენს თავს. გამოდის, რომ «ოხითანის» შემადგენელი კილო-მოდელები შეზღუდული რაოდენობის საბრუნავების ვარიანტული სახეცვლისა და განსხვავებული დაჯგუფების შედეგადაა მიღებული. კილო-მოდელების ცალკეული საბრუნავების იდენტურობა და განმეორებადობა, მათი ვარიანტული სახეცვლის მიუხედავად, გარკვეული სტატიკურობის, წრიული ბრუნვის შეგრძნებას ბადებს. იგი დროისა და სივრცის კონცეფციის ახლებურ გააზრებასთან არის დაკავშირებული და მარადიულობის განცდის, მისტიკური ჭვრეტის დინამიკის გადმოცემას ემსახურება.

სასულიერო მუსიკალური ნაწარმოების მელოდიური ფორმულებით აგების კომპოზიციური პრინციპი კიდევ უფრო მეტად იჩენს თავს ძლისპირებში. სხვა ჟანრის საეკლესიო საგალობლებთან შედარებით ძლისპირებმა ყველაზე დიდხანს შეინარჩუნეს ტრადიციული სახე – სილაბურობა. ქართულ საეკლესიო საგალობლებში სილაბურობის კვალი ყველაზე მეტად ძლისპირებში იგრძნობა.

პოეტური ტექსტისა და ჰანგის მჭიდრო ურთიერთკავშირის შედეგად გალობანში (კანონში) კიდევ უფრო თვალსაჩინოა ჰანგის დაყოფა მელოდიურ ფორმულებად. ეს ჩანს როგორც საკადანსო მოიმოქცევებისა და ცეზურების, ასევე რიტმული ნახაზის მეშვეობით (ინტონაციური ფორმულის დამაბოლოებელი ბგერა ხშირად დიდი გრძლიობით გამოირჩევა).

ცნობილია, რომ ძლისპირების ჰანგები შესაძლოა სხვადასხვა შინაარსის სასულიერო პოეტური ტექსტების საზომის მაჩვენებელი ყოფილიყო. თეოდოსი ალექსანდრიელი წერდა: «ვისაც სურს შეთხზას კანონი (გალობანი – მ. ს.), ჯერ მან ირმოსის (ძლისპირის – მ. ს.) მელოდია უნდა დაადგინოს, შემდეგ შეუდგინოს ტროპარები (დასდებლები – მ. ს.), რომლებსაც მარცვლებიც იმდენი ექნება, რამდენიც ირმოსს აქვს და მახვილებიც იმავე ადგილებზე..... «... (ყაუხჩიშვილი, 135-136). ტროპარებისგან განსხვავებით, გალობანის სხვადასხვა ნიმუშში ჰანგი-მოდელი უცვლელადაა შენარჩუნებული. სანიმუშო ძლისპირი-მოდელების «ფონდის» არსებობა კანონის გამოვლინებადაა მიჩნეული, ვინაიდან აქაც კანონით განსაზღვრული რემგლამენტაცია იჩენს თავს (ლოზოვანია, 1996, 274). ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში უცვლელი სანიმუშო ჰანგების გამოყენებას ძლისპირთა შედარებითი ანალიზიც მოწმობს. მაგალითად, რვა ხმა აღდგომისა და რვა ხმა შუალამიანის წმიდა სამების გალობათა ძლისპირების ჰანგები აბსოლუტურად იდენტურია. შესაბამისად, იდენტურია მათი პოეტური ტექსტების საზომები, საკუთრივ პოეტური ტექსტები – განსხვავებული (Q- 674, 655; 41).

აღდგომის საცისკრო ძლისპირების განხილვისას აღმოჩნდა, რომ განსაზღვრული რაოდენობის იდენტური ინტონაციური ფორმულებითა და მათი სხვადასხვა კომბინაციის მეშვეობით აქ ერთი და იმავე ხმის ცხრავე გალობის ჰანგი «იკინძება». ეს თავისებურება, როგორც ჩანს, არა მხოლოდ ქართულ საეკლესიო საგალობლებს

ახასიათებს. ბიზანტიურ ჰიმნებში შესაძლებელი იყო თითოეული ოდის (გალობის \_ მ. ს.) არა მხოლოდ ახალ, არამედ უკვე «არსებულ სახეშეცვლილ ჰანგზე შესრულება» (გერცმანი, 129). ცხადია, აქ ხელოვანთმომღვარს საქცევი-ფორმულების შერჩევისა კომბინაციების მეტი შესაძლებლობა ჰქონდა. მაგალითად, პირველი ხმის პირველი ძლისპირის «მარჯვენა შენი უძლეველი» ( Q-673, 655) (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი №17) საწყისი, შუა და დამაბოლოებელი მუხლი-მოდელების შემადგენელი ინტონაციური ფორმულების ვარიანტები ამავე ხმის სხვა გალობაში გვხვდება (სანოტო დანართის მაგალითებში №18ა, №19ა და №19ბ მოგვყავს პირველი ხმის ძლისპირთა იდენტური ინტონაციური ფორმულები, ხოლო სანოტო მაგალითებში №20 და №21 წარმოდგენილია მეექვსე ხმის ძლისპირთა საერთო საქცევი-ფორმულების ვარიანტები საწყისი, შუა და დამაბოლოებელი სამუსიკო ფრაზებიდან). ძლისპირებში მელოდიური ფორმულები ადგილს იცვლის. ყველაზე სტაბილური და სტერეოტიპულია დამაბოლოებელი მუხლი-მოდელები.

საეკლესიო საგალობლების შედარებითი ანალიზის შედეგად, კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით, რომ ჰიმნოგრაფისთვის ჰანგი არ წარმოადგენდა მოდელების უძრავ სქემას. მას, საკუთარი გამოცდილებისა და «დასდებლის მეცნიერების» შესაბამისად, შეეძლო შეერჩია საგალობლის გარკვეული ხმისა და ჟანრისათვის დამახასიათებელი ინტონაციური ფორმულები (მელოდია მოდელებთან ერთად) და მათი ვარიანტული სახეცვლისა და კომბინაციების მეშვეობით შეექმნა ჰანგის განსხვავებული ვარიანტები (ანდა განსხვავებული ჰანგები) ამა თუ იმ პოეტური ტექსტისთვის.

ამგვარად, ქართული სასულიერო მუსიკის კვლევისას მკაფიოდ წარმოჩნდა ძირითადი კომპოზიციური პრინციპი, რომელიც ითვალისწინებს ლიტურგიკული ჰიმნების აგებას განსაზღვრული რაოდენობის ინტონაციური ფორმულების მეშვეობით.

განსაზღვრული რაოდენობის მელოდიური ფორმულებით საგალობელთა ჰანგის «აკინძვის» კომპოზიციურ მეთოდს ა. იდილსონმა «შეზღუდული იმპროვიზაციის» მეთოდი უწოდა (რიგი მკვლევარებისა მას ცენტონიზაციის პრინციპს უკავშირებს<sup>34</sup>;

---

<sup>34</sup> სიტყვა «ცენტონი» ლათინური წარმომავლობისაა (ცენტო \_ ნაკუწებით, ნაჭრებით შეკერილი, ჭრელი) და სამუსიკო ლექსიკონში ლიტერატურიდან შემოვიდა. ცენტონის პოეტური ფორმა, რომელიც გვიან

(იხ.: ველიმროვიჩი, 823; ალექსეევა). როგორც ეს ე. ველესის ნაშრომიდან ჩანს, იგი ჩამოყალიბდა მრავალი საუკუნის წინ (ბიზანტიაში მე-9-დან) და ნიშანდობლივია ბიზანტიური, სირიული, სერბული სასულიერო მუსიკისა (ველესი, 335) და, აგრეთვე, სლავური საეკლესიო გალობისათვის (ვლადიმევესკაია).

«შეზღუდული იმპროვიზაციის» მეთოდი ჰიმნოგრაფიაში კანონის დონეზეა აყვანილი. მისი გავრცელება არ არის შემთხვევითი. იგი წმიდა მამათა სულიერი გამოცდილებითაა ნაკარნახევი, როგორც რვა ხმის სისტემაში გაერთიანებული კანონიზებული მელოდია-მოდელებისა და ინტონაციური ფორმულების წმინდად დაცვის აუცილებელი პირობა. ჩვენ ვერ გავიზიარებთ მ. ოსიტაშვილის მოსაზრებას, რომელიც სასულიერო სამუსიკო შემოქმედებაში მელოდია-მოდელებისა და ინტონაციური ფორმულების არსებობას ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიური მისწრაფებებით ხსნის. მკვლევარის სიტყვებით, «მელოდია-მოდელის პრინციპის წარმოშობა-დამკვიდრებას განსაზღვრავს ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიური სწრაფვა მეხსიერებაში აღბეჭდილი ბგერითი ფორმულების ვარიანტული გამეორებისაკენ, ამიტომაც ყველა ხალხის შემოქმედების ისტორიული განვითარების მანძილზე იქმნება გარკვეული რაოდენობა მელოდიური სტერეოტიპებისა, რომლებიც ადამიანთა შეგნებაში ყალიბდებიან ფორმულების სახით. ბუნებრივია, რომ საეკლესიო ხმების კომპოზიციის ტექნიკაც ამ პრინციპს დაიდებდა საფუძვლად» (ოსიტაშვილი, 1988, 75). მ. ოსიტაშვილის ეს მოსაზრება შესაძლოა გავრცელდეს უფრო ფართო ცნებაზე, კილოზე და არა საეკლესიო ხმებზე. ხმა ხომ პროფესიული მუსიკის განსაზღვრულ სფეროს (კონკრეტულ სასულიერო ჰანგებს) უკავშირდება, რომლებშიც სამუსიკო-შემოქმედებითი პროცესი კანონიკითაა რეგლამენტირებული. კანონი კი საგალობლის ჰანგის შედგენისას მხოლოდ და მხოლოდ ეკლესიის მიერ კანონიზებული, საგალობლის ამა თუ იმ სახეობისთვის დადგენილი (კონკრეტული) მელოდია-მოდელებისა და საქცევი-ფორმულების (და არა მეხსიერებაში აღბეჭდილი ფორმულათა ნებისმიერი ნაკრების) გამოყენებას გულისხმობს. ადამიანის ფსიქოლოგიური მისწრაფებით ვერ ავხსნით ისეთ ფაქტს, როგორცაა მაგალითად,

---

ანტიკურ, ბიზანტიურ და შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპულ ლიტერატურაში გავრცელდა, გულისხმობდა ავტორის მიერ ახალი ნაწარმოების შექმნას სხვადასხვა წყაროდან (სხვადასხვა პოეტების შემოქმედებიდან) გამოყენებული მხატვრული მასალით (ლემბევეა, 13).

მეექვსე ხმის ტროპარების შემადგენლობაში მხოლოდ და მხოლოდ სამი ძირითადი კილო-მოდელის არსებობა; ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში კანონიზებული სასულიერო ჰანგების გამოყენების შესახებ არაერთი მოღვაწე აღნიშნავდა. «გალობა არს სასიამოვნო ხმა კაცისა, გამომხატველი ღუთის დიდებისა, მიმოხრილი სხუა და სხუა კანონიერს კილოზედო»,<sup>35</sup> წერდა დავით მაჩაბელი (მაჩაბელი, 50). «კილოს საგალობელი (იგულისხმება მარტივი კილოს ნიმუშები – მ. ს.) უმაღლესად კანონიერად ცნობილი, მიღებული და დამტკიცებული არისო»,<sup>36</sup> აღნიშნავდა წერდა ექვთიმე აღმსარებელი (ექვთიმე აღმსარებელი, Q- 674, 189). ცნობილია ისიც, რომ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში კანონიზაციის გარეშე ჰანგი ადგილს ვერ დაიმკვიდრებდა.

ეკლესიის მიერ მოწონებული, კანონიზირებული ჰანგები სანიმუშო ხდებოდა ჰიმნოგრაფებისთვის და მცირეოდენი ცვლილებებით გადაეცემოდა თაობიდან თაობას. ბიზანტიელ ჰიმნოგრაფს მანუელ ხრისაფს თავის ტრაქტატში საგალობო ხელოვნების შესახებ არაერთი მაგალითი მოჰყავს, თუ როგორ მისდევდნენ წინაპართა კვალს განთქმული ჰიმნოგრაფები. მათ რიცხვში იყო წმ. იოანე კუკუზელი, რომელიც თავის ანაგრამატიზმებში არ ცვლიდა, არამედ ბაძავდა სტიქარონთა უძველეს ნიმუშებს მიუხედავად იმისა, რომ შეეძლო სრულად განსხვავებული ჰანგების შექმნა (გერცმანი, 1988, 169-170).

«ზნამენური» გალობის<sup>35</sup> მკვლევარი ბ. სმოლიაკოვი აღნიშნავს, რომ დღესდღეობით გადარჩენილ ხელნაწერთაგან ბევრია სხვადასხვა ეპოქის, განსხვავებულად დათარიღებული, მაგრამ ერთი და იმავე შინაარსის საგალობელთა კრებულები, რის გამოც ვ. ოდოევსკის 1864 წ.

თავის დღიურში ჩაუწერია: «ვმუშაობდი სავანის ბიბლიოთეკაში და შევკრიბე სხვადასხვა საუკუნის ერთი და იგივე ჰანგები» (სმოლიაკოვი, 42).

ეკლესიის მიერ კანონიზებული კილოს უცვლელობას, მის წმინდად დაცვას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ქართველი ჰიმნოგრაფები: X ს. უდიდესი მოღვაწე მიქაელ მოდრეკილი წერდა: «ვიღუაწე და უზეშთაეს უძღურისა ძალისა ჩემისა შრომა ვაჩუენე

---

<sup>35</sup> «ზნამენური» გალობა (знаменное пение) ძველი რუსული საეკლესიო გალობის ნაირსახეობაა; «замена»-ს ძველ რუსულ სამუსიკო ნიშნებს უწოდებენ.

და შევკრიბენ საგალობელნი ესე წმიდისა აღდგომისანი... სიწმინდით და სიმართლით, სისწორითა კილოსადათა და უცთომელობითა ნიშნისადათა» (გვახარია, 1978, 209). ამ სიტყვებით მიქაელ მოდრეკილი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას იმ გარემოებაზე, რომ საგალობლები მან ჩაწერა «სიწმინდით და სიმართლით» და კილოს სისწორით, ე.ი. კანონიკური ჰანგის დაურღვევლად.

საგალობლების კილოს უცვლელობისა და წმინდად დაცვისკენ მოგვიწოდებს წმიდა ექვთიმე აღმსარებელი: «ყველა საგალობელს თავ-თავისი ბუნებითი კილო აქვს და ეს კილო მისი საკუთარი, ბუნებრივი გზა არის.... კილო არის საფუძველი გალობისა, რომლის ხმის მარღვზეც ყველა ხმის მიმოხვრანი დამოკიდებული არიან.....კილოს დაკარგვა იგივე გალობის დაკარგვა არის»... (ექვთიმე აღმსარებელი, Q - 674, 189).

ძველ მგალობელთა გამონათქვამებიდან ჩანს, რომ მათთვის სანიმუშო კანონიკური ჰანგის უცვლელად დაცვა ჰიმნოგრაფთა ღირსებად მიიჩნეოდა. დეკანოზი რაჟდენ ხუნდაძე წერდა: «საუკეთესო მგალობელთაგან ვერავინ გაბედავდა ერთხელვე დაფუძნებული კილოს სხვაგვარად შებრუნებასო» (ხუნდაძე, 1911, 4). ქართულ სანოტო ხელნაწერებში ყურადღებას იქცევს შემდეგი შინაარსის ანდერძი: «საგალობელნი... არიან გადმოცემული იმ მტკიცე და შეუცვლელი კილოთი, რომელსაც ვგალობთ ჩვენ». ანდერძს ხელს აწერენ იპოდიაკონი ივლიანე წერეთელი, მღვდელი რაჟდენ ხუნდაძე და მგლობელი არისტო ქუთათელაძე (ხელნაწერთა აღწერილობა, 1958, 158).

დღეს ჩვენთვის ძნელია სასულიერო ჰანგების უძველესი შრეების დადგენა. ერთი კი ცხადია, რომ საგალობლების ჰანგების შედგენისას ჰიმნოგრაფები მიმართავდნენ მზა კილო-მოდელებისა და საქცევი-ფორმულების «ფონდს», «საგანძურს» (მღვდელი ვასილ კარბელაშვილი), რომელიც ჩამოყალიბებულია ეკლესიის მამათა მიერ კანონიზებული მელოდიური არქექტიპების მიხედვით. ამდენად, საგალობლის ღვთივსულიერების საზომს, მისი კანონურობის უძირითადეს პირობას ხსენებულ კილოთა წმინდად და უცვლელად დაცვისადმი ერთგულება წარმოადგენდა.

ეკლესიის მიერ კანონიზებული ჰანგები დაცულია მუსიკალური სტილების ისტორიული ცვალებადობის ფონზეც. უფრო გვიანდელი ეპოქის სილაბურ-გამშვენებული (ზომიერად გამშვენებული) და გამშვენებული მუსიკალური სტილის ჰიმნებში



კანონიკური ჰანგი ისეთივე სიზუსტით არის დაცული, როგორც ადრეულ ე. წ. სილაზურში, რომელთანაც ყველაზე მეტ სიახლოვეს სადა კილოს ჰიმნები ამჟღავნებს. სადა და გამშვენებული მუსიკალური სტილის საგალობელთა შედარებითი ანალიზი ამის ნათელი დადასტურებაა. აქ თავს იჩენს პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების კანონიკით განსაზღვრული თავისებურება, რომლის შესახებაც ქვემოთ ვისაუბრებთ.

#### IV თავი

### საეკლესიო გალობაში პოეტური ტექსტის და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულება

ქართულ ჰიმნოგრაფიაში სასულიერო მუსიკისა და პოეტური ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულება საეკლესიო გალობის კანონიკითაა განსაზღვრული და მის ერთ-ერთ ასპექტს შეადგენს<sup>36</sup> – იგი ნაკარნახევია ეკლესიის მამათა სულიერი გამოცდილებით და ითვალისწინებს საეკლესიო გალობის განუყოფელ კავშირს ღვთისმსახურებასთან.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ღვთაებრივი სასულიერო პოეტური ტექსტის დიდი მნიშვნელობის გამო მართლმადიდებლურ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში უარყოფილია «უსიტყვო» ჰანგი, როგორც «ბუნდოვანი», განსხვავებით «მკაფიო» ჰანგისაგან, რომელიც ღრმა აზრობრივი დატვირთვის მქონე სიტყვიერ ტექსტს ერწყმის. აქ ყოველივე ღვთაებრივი სიტყვის წარმოჩენას ემსახურება: კითხვის კულტურის, ფსალმოდის ხელოვნების განვითარება, სახარების, სამოციქულოს და საწინასწარმეტყველოს კილოში კითხვის წესი თუ საეკლესიო მუსიკა. ღვთისმსახურების დროს სიტყვა გარკვევით უნდა ჟღერდეს. მორწმუნე მრევლი არ უნდა დაბრკოლდეს ღვთაებრივი აზრის შემეცნებაში. ამასვე ემსახურება ქრისტიანული ტაძრის სივრცობრივ-აკუსტიკური გააზრება.

---

<sup>36</sup> სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების კანონით განსაზღვრულობასთან დაკავშირებით პირველი დასკვნები გამოვთქვით სადიპლომო ნაშრომის – «საეკლესიო გალობის რაობა» – მეორე თავში (სუხიაშვილი, 1994). იგი მცირედ რედაქტირებული სახითაა გამოქვეყნებული ჟურნალ «ხელოვნებაში» (სუხიაშვილი, 1998).

საეკლესიო საგალობლის სიტყვა, როგორც ცნებითი კატეგორიის შემცველი, ზემოქმედებას ახდენს, პირველყოვლისა, ადამიანის გონებაზე, შემდეგ კი მის გულსა და გრძნობებზე. ხოლო ჰანგი უწინარესად ზეგავლენას ახდენს ადამიანის სულიერი გრძნობების სამყაროზე, თუმცა არანაკლებ უწყობს ხელს გონების ამაღლებასა და განწმენდას. ადამიანზე საეკლესიო გალობის ჰანგისა და პოეტური სიტყვის ორმხრივი ზეგავლენის შესახებ წერს იოანე ოქროპირი დავით წინასწარმეტყველზე საუბრისას, რომ «მისი გალობა მიმართული იყო არა მხოლოდ სმენის (ყურის) დასატკობად, არამედ დიდ ზეგავლენას ახდენდა ადამიანის სულზე მისი სიტყვები» (იოანე ოქროპირი, ტ. V, წიგნი II, 1899, 718).

ეკლესიის მამათა აზრით, მუსიკა უადვილებს ადამიანს ღვთაებრივი სიბრძნის შემეცნებას, უფრო ხალისიანს ხდის აღნიშნულ პროცესს მაშინ, როდესაც ხანგრძლივი კითხვა შესაძლოა დამღლელი აღმოჩნდეს. ბასილი დიდის სიტყვებით, საეკლესიო დოგმებში გამოხატული აზრი ჰანგთან გაერთიანებით «სმენისათვის უფრო სასიამოვნოდ აღიქმებოდა» (გერცმანი, 1988, 38). ღვთისმსახურებაში არაერთი საგალობელი იქნა დამკვიდრებული ჭეშმარიტი საეკლესიო სწავლებით მორწმუნე ერის სულიერი გაძლიერებისა და ზრდისათვის. მაგალითად, წირვის მეორე ანტიფონი – «მხოლოდმობილი ძე და სიტყვა ღვთისა უკვდავი არსება», რომელშიც ძე ღვთისას განკაცების დოგმატია გადმოცემული, შემოღებულია ნესტორიანული მწვალებლობის თავიდან ასაცილებლად» (დმიტრიევსკი, 161-162). საგალობლის ჰანგთან გაერთიანებული ღვთივსულიერი ტექსტის უფრო ადვილად შემეცნებით მორწმუნე მრევლი დაცული იქნებოდა მწვალებლური სწავლების მავნე ზეგავლენისგან.

სასულიერო მუსიკისათვის ნიშანდობლივი ორიენტაცია სიტყვაზე, ადამიანის ხმაზე (არტიკულაციის ბუნებრივი საშუალებებითა და ხმოვანების დიაპაზონის შემოსაზღვრულობით, დაახლოებით სამეტყველო დიაპაზონთან) სწორედ სასულიერო პოეტური ტექსტის უაღრესად დიდი მნიშვნელობით აიხსნება. საგულისხმოა გიორგი მთაწმიდლის ანდერძის სიტყვები, რომელშიც მისი შრომის, საგალობელთა კრებულის შედგენის მიზანია ახსნილი: «არარაღსა სხდსა სარგებლისათვს განხრწნადისა თავს გვცესე შრომაჲ, არამედ ლოცვისა» (ჯღამაია, 165). ეს სიტყვები კიდევ ერთხელ ადასტუ-

რებს, რომ საგალობელში უმთავრესი ლოცვის სიტყვაა. ამ მხრივ ფრიად საყურადღებოა მღვდელ ვასილ კარბელაშვილის (შემდომში ეპისკოპოსი სტეფანე) განმარტებაც, რომლის თანახმადაც გალობა «სიტყვის კმატკვილობაა» (კარბელაშვილი, ხელნაწერი №155). სინთეზური ბუნების ამგვარი გამოვლინებით მართლმადიდებლური საეკლესიო საგალობლები დიამეტრულად სხვაობს წინამორბედი ანტიკური პერიოდის ჰიმნების სინკრეტულობისგან.

ქრისტიანულისაგან განსხვავებით, წარმართული ჰიმნები რიტუალურ-ქორეოგრაფიულ საწყისთან ამქდავენებს კავშირს, რაც, პირველყოვლისა, მათ მეტრო-რიტმულ თავისებურებებში ვლინდება. სწორედ ამიტომ ეკლესიის მამებმა (წმ. ათანასე ალექსანდრიელი, წმ. იოანე ოქროპირი) მკაცრად გაილაშქრეს მეტრული ჰიმნების საღვთისმსახურო პრაქტიკაში დანერგვის წინააღმდეგ. ლაოდიკის საეკლესიო კრებამ (365 წ.) საბოლოოდ აკრძალა «უწმინდურ» ჰანგთა გალობა. ეკლესიამ არ დააკანონა ისეთი დიდი მოღვაწის საგალობელიც კი, როგორც გრიგოლ ნაზიანზელია<sup>37</sup>, რომლის მაღალმხატვრული დაქტილური, ქორეული და იამბური ჰიმნები ღვთისმსახურებისას არასოდეს უგალობიათ (გაწერელია, 45). დროის ორგანიზაცია, მისი თანაზომიერ მეტრულ ერთეულებად დაყოფა, რეგულარული, მკვეთრად აქცენტირებული რიტმიკა ხომ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მუსიკალურ განვითარებას პროცესუალურ ხასიათს ანიჭებს. იგი სხეულებრივ მოძრაობას ასახავს და ამქვეყნიური, «მატერიალიზებული» დროის შეგრძნებას იწვევს (მეტრული სისტემა და ტაქტი მუსიკაში XVII ს. დასაწყისშია შემოღებული). ყოველივე ეს უცხოა მართლმადიდებლური საეკლესიო გალობისათვის. მისთვის ნიშანდობლივი თავისუფალი, არარეგულარული რიტმი, რაც მარადიულობასთან, ზესტა სოფელთან თანაზიარობის განცდას ბადებს, მნიშვნელოვანწილად სასულიერო პოეტური პროზითაა ნაკარნახევი.

სიტყვიერი ტექსტის ზეგავლენა საეკლესიო საგალობლების მუსიკალურ საწყისზე, მის რიტმო-ინტონაციურ წყობაზე მრავალხმრივია გამოვლენილი (განსაკუთრებით სადა და ზომიერად გამშვენებული სამუსიკო სტილის ნიმუშებში), რის გამოც ქრისტიანული ჰიმნი შეფასებულია, როგორც «რიტმი-სიტყვა-ტონი-ინტონაციის» (ასაფიევი,

<sup>37</sup> გამონაკლისს წარმოადგენს იოანე დამასკელის სამი კანონი, ანდრეა კრიტელის, კოზმან იერუსალიმელის და ზოგიერთი სხვა ავტორის გალობათა ერთეული ნიმუშები. ამასთან, თვით იოანე დამასკელის კანონები არ იყო წმინდა მეტრული სისტემისა.

1971, 213) ხელოვნება. სამეცნიერო გამოკვლევები ცხადყოფს, რომ საეკლესიო საგალობელთა ჰანგების რიტმო-ინტონაცია სამეტყველო ენის პროსოდიასაც კი ასახავს. «ზნამენური» გალობის აქცენტუაციის კვლევისას ი. ვოზნესენსკი წერს, რომ მახვილიანი ბგერა მეზობელ ბგერებთან შედარებით ან მალღდება ბგერათსიმალღებრივი თვალსაზრისით (ერთი ან ორი საფეხურით) ან გრძელდება (იზრდება მისი გრძლიობა). ზოგჯერ იგი სხვა ბგერებისაგან მხოლოდ აქცენტით გამოირჩევა (ხოლოპოვა, 26). სასულიერო პოეტური ტექსტის მახვილებს ბიზანტიური საგალობლების ჰანგებიც ასახავს. დანართის სანოტო მაგალითში №22 წარმოდგენილია ბიზანტიური ძლისპირის საწყისი მელოდიური ფრაზა, სადაც მახვილიანი მარცვლის შესაბამისი მუსიკალური ბგერა ან უფრო დიდი გრძლიობისაა, ან აქცენტის აღმნიშვნელი გრაფიკული ნიშნითაა გამოყოფილი<sup>38</sup>. სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთმიმართების განსაკუთრებით უხეშ ცდომილებად ითვლებოდა სიტყვის ფარგლებში ბუნებრივი სიტყვათმახვილის გადანაცვლება. არ შეიძლებოდა უმახვილო მარცვალს შეეძინა იგი მაშინ, როდესაც მახვილიანი მას კარგავდა (ტრონსკი, 34).

ამდენად, პროსოდიულ მახვილებს ჰიმნოგრაფები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. სწორედ ამიტომ სლავურ ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში მახვილების დასმა წესად იქცა და ეს წესი დღემდეა შენარჩუნებული. საგულისხმოა, რომ პროსოდიული მახვილი ნევმურ სისტემაშიც არის ასახული. სლავურ სემიოგრაფიაში იგი გამოიხატება გრაფიკული ნიშნებით - «კრიუკი» («Rh.r») და «ზაპიტაია» («Pfgznfz»), ბიზანტიურში კი ნიშნებით - «ვარია», «პეტასტე» („Bareia“, „Petaste“).

ჰანგის რიტმო-ინტონაციურ წყობასთან პოეტური ტექსტის პროსოდიის შეუსაბამობის შემთხვევაში სიტყვა არასწორად, არაბუნებრივად წარმოითქმის. გარდა ამისა, მან შესაძლოა დაკარგოს მკაფიოება, გახდეს ბუნდოვანი და გაუგებარი, რაც საეკლესიო გალობის კანონიკის უხეშ დარღვევად უნდა ჩაითვალოს. ამ თვალსაზრისით საფუძველმოკლებულია ე. მეტრეველის მოაზრება, თითქოს ჰიმნოგრაფები ქართულ სასულიერო პოეტურ ტექსტებს ბერძნულ ჰანგებს უფარდებდნენ და XI ს-შიც კი ქართული გალობა ჯერ კიდევ არ იყო შემდგარი ნაციონალური განვითარების გზაზე (მეტრეველი, 1971, 067, 078). ასევე უსაფუძვლო და გაუმართლებელია ბოლო წლებში

<sup>38</sup> სანოტო მაგალითი აღებულია ვ. ხოლოპოვას დასახელებული წიგნიდან (გვ. 23).

საქართველოს ეკლესიის საღვთისმსახურო პრაქტიკაში სიახლის დანერგვის მცდელობა, რაც ქართული ლოცვითი ტექსტებისა და ბიზანტიურ-ბერძნული ჰანგების მექანიკურ ურთიერთშეფარდებაში მდგომარეობს. ეს წამოწყება საქართველოს ეკლესიის 2001 წლის წმიდა სინოდის კრებამ შეაფასა, როგორც «თვითნებური ექსპერიმენტი» (იხ.: «საპატრიარქოს უწყებანი», 2001 №42). ხოლო 2003 წლის 18 აგვისტოს წმინდა სინოდის დადგენილებით იგი აიკრძალა (იხ.: «საპატრიარქოს უწყებანი», 2003 №33).

ქართული ენის პროსოდია ბერძნულისაგან რომ სხვაობს, ამის შესახებ არაერთხელ თქმულა. ბერძნულ ენაში მახვილი მოუდის სიტყვის ბოლო სამი მარცვლიდან ერთ-ერთს, რაც არ არის ნიშანდობლივი ქართული ენის პროსოდიისათვის. ლექსთწყობის თვალსაზრისით სასულიერო პოეზიის მკვლევარი ა. გაწერელია ბიზანტიურ ლიტურგიკულ პოეზიას განასხვავებს ქართულისაგან. ქართულს იგი სილაბურ-ტონურად მიიჩნევს ექსპირაციულ-დინამიკური მახვილით, დაქტილურობისადმი მიდრეკილებით, ხოლო ბიზანტიურს - სილაბურად მისთვის დამახასიათებელი პაროქსიტონაციით (გაწერელია). მით უფრო გასაკვირია ქართული სასულიერო პოეტური ტექსტების ბერძნული საგალობლების ჰანგებით აჟღერებისა და მსგავსი პრაქტიკის მეცნიერულ დასაბუთების მცდელობა. ბუნებრივია, ქართული ენის პროსოდია უცხო ჰანგის რიტმო-ინტონაციურ წყობას არ შეესაბამება, რის შედეგადაც პოეტური ტექსტი ბუნდოვანი ხდება. არასწორად მიღებული მახვილის გამო სიტყვის გამოთქმა ხშირ შემთხვევაში მახინჯდება.

ბერძნულ ჰანგთან ქართული სიტყვის შეუსაბამობის შესახებ ჯერ კიდევ არსენ იყალთოელი წერდა თავის ცნობილ ანდერძში, რომლის თანახმად, დავით აღმაშენებელს არსენ ბერისათვის ანდრეა კრიტელის კანონის მესამედ თარგმნა, ხოლო ქართლის კათოლიკოს იოანესათვის «ჴმისა დადებისა ჴელყოფა» (ანუ პოეტური ტექსტის ჰანგზე გაწყობა) უბრძანებია, ვინაიდან არსენის თქმით «უცხონი იყვნეს ენისა ჩუენისაგან ძლისპირნი ამათნიო». არსენის სიტყვებიდან ჩანს, რომ ანდრეას გალობათა ძლისპირების ბერძნული ჰანგები არ შეესაბამებოდა ქართული ენის ბუნებას, რის გამოც იოანე კათოლიკოსს შესაბამისი ხმის გათვალისწინებით ორიგინალური ჰანგი უნდა შეექმნა.

არსენისეული ტექსტის შინაარსი ანალოგურად არის გაგებული ცნობილი ქართველი მეცნიერების: ნ. მარის (მარი, 1907, 141), ივ. ჯავახიშვილის (ჯავახიშვილი, 226-227), გრ. ჩხიკვაძის (ჩხიკვაძე, 29), და დ. მელიქიშვილის<sup>39</sup> მიერ. ანდერძის თაობაზე ექ. თაყაიშვილი წერს: «ამ საყურადღებო მოწმობით, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ნიკო მარი, იხსნება (ბათილდება – მ. ს.) თეორია ქართული გალობის ბერძნულიდან წარმოშობის შესახებ» (თაყაიშვილი, 39-40).

ცნობილია, რომ ქართველი ჰიმნოგრაფებისათვის ბერძნულ ორიგინალთან სიახლოვის მიღწევა არათუ მუსიკალური, არამედ ვერსიფიკაციული თვალსაზრისითაც კი დაუძლეველ სირთულეს წარმოადგენდა.

გიორგი ათონელი დამასკელისეული «ქრისტეს შობის» კანონისა და სხვა საგალობლების შესახებ ამბობს: «ვინაიდან ამათი თარგმნა უღონო არს ყოვლადვე და შეუძლებელი, ამისთვის მე გლახაკმან გიორგი, რეცა თარგმანმან ქართულად აღვწერენ ესე გალობანი დიდითა შრომითა.» მაშასადამე, როგორც სამართლიანად შენიშნავს კ. კეკელიძე, «ამ საზომით დაწერილი ლექსი მას (გიორგი მთაწმიდელს – მ. ს.) ქართულად მიაჩნია და არა ბერძნულად» (კეკელიძე, 1960, 110). მსგავს სიძნელებს სხვა მთარგმნელებიც აწყდებიან. ეფრემ მცირე, რომელიც თავისი თარგმანების ლექსწყობაში ბერძნულ ორიგინალებთან მაქსიმალური სიახლოვის მიღწევას ცდილობს, მისივე სიტყვებით, «ქართულისა ენისა უგრძესობისათვის» (ანუ უგრძესობის გამო) მიზანს ვერ აღწევს. მას ერთ, ორ, სამ (დიონისე არეოპაგელი, გრიგოლ ნაზიანზელი) ან ოთხტაეპი (გრიგოლ ნაზიანზელი) ხუთტაეპიან იამბიკოდ გადმოაქვს გავრცობილად (ბეზარაშვილი, 338). ქართული ენის ბუნების ბერძნულისაგან ესოდენ დიდი განსხვავების პირობებში შეუძლებელია ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში ბერძნული ჰანგების გამოყენება რეალურად მივიჩნიოთ.

პოეტური ტექსტის დიდი მნიშვნელობა, მისი ღრმა აზრობრივი დატვირთვა განაპირობებს საეკლესიო საგალობლებში ჰანგისა და პოეტური სიტყვის ურთიერთდამოკიდებულების კანონზომიერებათა მკაცრ კანონიკურ განსაზღვრულობას. ამ პრობლემის კვლევისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კანონიკური ჰანგის წმინდად დაცვისა და მასთან დაკავშირებული პოეტური ტექსტის

<sup>39</sup> არსენ იყალთოელის ანდერძის ტექსტის შინაარსის დაზუსტებისას კონსულტაცია გაგვიწია ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორმა, გელათის აკადემიის აკადემიკოსმა დამანა მელიქიშვილმა.

შესაბამისობის საკითხს. ეკლესიის მამები, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდნენ კანონიკური ჰანგის სტაბილურობის შენარჩუნებას. პოეტური ტექსტი სწორედ ჰანგთან მიმართებაში ავლენს საეკლესიო კანონიკით განსაზღვრულ თავისებურებას.

ქართული საგალობლების მთქმელის (ზედა ხმის შემსრულებლის – მ. ს.) პარტიაში წარმოდგენილი «მთავარი კილოს» (მღვდელი ვასილ კარბელაშვილი), კანონიკური ჰანგის მნიშვნელობის შესახებ თავისი მოსაზრებები არაერთგზის გამოუთქვამთ XIX ს-ის სასულიერო თუ საერო მოღვაწეებს: პოლიევქტოს და ვასილ კარბელაშვილებს, პ. უმიკაშვილს, კ. მაღრაძეს და სხვ.<sup>40</sup> ქართული საეკლესიო საგალობლების განხილვისას მთქმელის პარტიის სტაბილურ ხასიათზე მიუთითეს დ. შულღიაშვილმა და მ. ოსიტაშვილმა (ოსიტაშვილი, 1988, 110; შულღიაშვილი, 1991, 162-165).

საეკლესიო საგალობელთა ჰანგის და პოეტური სიტყვის ურთიერთდამოკიდებულების შესწავლას მეტი სიცხადე შეაქვს საეკლესიო საგალობლების კანონიკური ღერძის დადგენის საკითხში. აქ ნათელი ეფინება ჰანგისა და პოეტური ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულების კანონიკით განსაზღვრულ თავისებურებას.

საეკლესიო გალობის ისტორიული განვითარების მანძილზე მიმართება პოეტურ სიტყვასა და ჰანგს შორის რამდენადმე იცვლებოდა. თუმცა საეკლესიო კანონიკით განპირობებული სტაბილურობა სწორედ «მთავარ კილოსა» და პოეტური ტექსტის შესაბამისობის კანონზომიერებით იყო მიღწეული. აქ ოთხი ძირითადი ეტაპი გამოიყოფა, რომელთა ნიშან-თვისებები აირეკლება ჩვენამდე მოღწეულ ქართული საეკლესიო საგალობლების სანოტო ნიმუშებში. ყველაზე ადრეული ნიმუშია ფსალმოდირება, რომელიც ძველი აღთქმის ეკლესიის სამგალობლო ტრადიციიდან მომდინარეობს. ბასილი დიდი ფსალმოდისას «სამუსიკო მეტყველებას» უწოდებდა (გერცმანი, 1988, 42). მკვლევართა აზრით, ფსალმოდის დროს პოეტური ტექსტი ერთი ბგერის სიმადლეზე ხმოვანებს, ხოლო სტრიქონების დასასრულს ჩნდება აღმავალი და დაღმავალი მოძრაობის შემცველი მოკლე სამუსიკო მოტივები (ასაფიევი,

<sup>40</sup> იხ.: მღვდელი ვასილ კარბელაშვილი, ქართლ-კახური გალობა, II ნაწილი, წინასიტყვაობა, კ. კეკელიძის სახ. სახელმწიფო ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ვასილ კარბელაშვილის არქივი № 199; პ. უმიკაშვილი, ქართული საეკლესიო გალობა ( გაზ. «ივერია», 1878, №39), კ. მაღრაძე, მოსაზრებები ქართული საეკლესიო გალობის შესახებ, გაზ. «ივერია, 1898, №256).

1965, 19). აქ წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება პოეტური ტექსტის სინტაქსურ დაყოფას და აქცენტებს, რაც განაპირობებს მასში არასიმეტრიული, «ინტონაციური რიტმის» არსებობას. ფსალმოდიაში პოეტური ტექსტის წამყვანი მნიშვნელობა მუსიკალურ საწყისთან შედარებით უზრუნველყოფს ტექსტის სიცხადეს და მკაფიოებას. ბიზანტიური მუსიკის მკვლევარის ე. ველესის აზრით, VII საუკუნემდე, ღვთისმსახურებაში «გალობანის» (კანონის) ფორმის დამკვიდრებამდე, საეკლესიო გალობისას მუსიკა მთლიანად ექვემდებარება პოეტურ ტექსტს (გერცმანი, 1988, 29). ფსალმოდირების პრინციპს შეიძლება გარკვეული პარალელი მოეძებნოს ჩვენამდე მოღწეულ საეკლესიო საგალობლებში სამუსიკო ინტონირების ერთ-ერთი ნიმუშის – წართქმის სახით. საგალობლის წართქმით შესრულებისას პოეტური ტექსტის გამღერება ერთი და იმავე სიმაღლის სამუსიკო ბგერაზე შესაძლოა მომდინარეობს ფსალმოდირების პრინციპიდან. თუმცა იგი დამოუკიდებელ ნიადაგზე შეიძლება წარმოშობილიყო, როგორც პოეტური ტექსტისა და მუსიკალური საწყისის ურთიერთდამოკიდებულების უმარტივესი ფორმა. სამუსიკო ინტონირების წართქმითი ფორმა დღევანდლამდეა შემორჩენილი. მაგალითად, «მრწამსი» და «მამაო ჩვენო» ჩვენამდე მოღწეულ ქართულ საგალობელთა კრებულებში, მათ შორის ქორიძის მიერ ნოტირებულ იმერულ-გურულ გამშვენებულ კილოში, წართქმის სახითაცაა წარმოდგენილი. წირვის ორივე საგალობელი «მრწამსი» და «მამაო ჩვენო» ხშირად ეკლესიის მრევლის მიერ ერთობლივად იგალობებოდა, რაც სამუსიკო ინტონირების უმარტივეს ფორმას მოითხოვდა (ქორიძე, 1895).

საეკლესიო საგალობლებში პოეტური ტექსტისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების ახალ საფეხურს წარმოადგენს ე. წ. სილაბური მელოდიური სტილი<sup>41</sup>. სილაბურ მელოდიურ სტილში პოეტური ტექსტის თითოეული ტაეპი შეესაბამება სამუსიკო ფრაზას, სიტყვის თითოეული მარცვალი კი – საგალობლის ჰანგის ერთ, იშვიათად ორ (გამონაკლის შემთხვევებში სამ) ბგერას. პოეტური ტექსტისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების ეს სახე ნიშანდობლივი იყო როგორც ბერძნული გალობისათვის, ისე პაპი გრიგოლისეული ქორალისათვის,

<sup>41</sup> გარდნერი სილაბური სტრუქტურის ნიმუშებად მიიჩნევს ფსალმოდიათ, ეკფონეტიკასა და წართქმით საგალობლებს (გარდნერი, 122-123). ეკფონეტიკა შიომღვიმის ტიპიკონშია (H-1349) დამოწმებული, ხოლო გელათის სახარებაში (Q-908) ეკფონეტიკური ნიშნები ცალკე, წმიდა წერილის სიტყვიერი ტექსტისაგან დამოუკიდებლადაა წარმოდგენილი.



თუ ზნამეწური ჰიმნებისთვის (ევდოკიმოვა, 13; გარდნერი, 122). სილაბური მელოდიურ სტილში სიტყვიერი ტექსტის მნიშვნელობა კვლავინდებურად დიდია. ჰანგის რიტმი კვლავ თითქმის მთლიანად არის განსაზღვრული პოეტური ტექსტის «ინტონაციური რიტმით». ჯერ არ არის წარმოჩენილი ჰანგის რელიეფური რიტმულ-მოტივური სახე. ამავე დროს, საეკლესიო საგალობლების სილაბურ სამუსიკო სტილში საგრძნობლად იზრდება ჰანგის მნიშვნელობა, რადგან წორედ კანონიკური ჰანგი განსაზღვრავდა პოეტური ტექსტის საზომს. სტიქარონებსა და «გალობანში» (კანონში) დასდებლების პოეტური ტექსტის საზომი ძლისპირის ჰანგის შესაბამისად ყალიბდებოდა. ამ თვალსაზრისით საეკლესიო საგალობელში მუსიკალური საწყისია დომინანტი და მას ენიჭება წამყვანი მნიშვნელობა. ქართულ იადგარებში ხშირად შეხვდებით ზედწერილებს, რომლებიც მიუთითებენ, თუ რომელი ძლისპირის ჰანგზე უნდა იგალობებოდეს ესა თუ ის ჰიმნი («სოფლისა ზღვაჲ აღძრულ არს» – ამათ ზედა, «ისაია მხიარულ იყავ» – ამათ ზედა და ა. შ.). ქართული ჰიმნოგრაფიის მკვლევარი გ. იმედაშვილი აღნიშნავს, რომ საეკლესიო საგალობლებში «რიტმი იმუშავებდა ტექსტში მელოდიასთან შეთანაბრებულ მარცვალთა გარკვეულ რაოდენობას, მელოდიის მუხლებრივი ფორმა კი – სტროფულ აგებულებას, რის შედეგადაც საგალობლის ტექსტი «ბაძავს» მელოდიის არქიტექტონიკას» (იმედაშვილი, 192-193). მსგავს მოსაზრებას აკაკი გაწერელიაც გამოთქვამს. «ლექსწყობის თვალსაზრისით ქართული საგალობლები მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკალური ხასიათის საგალობლებია.. რიტმს ისინი გალობის დროს იძენენ», – განმარტავს იგი (გაწერელია, 117).

სილაბური მელოდიური სტილის კვალი ჩანს ქართული საეკლესიო საგალობლების ჩვენამდე მოღწეულ სანოტო ნიმუშებში, განსაკუთრებით კი იმერულ-გურულ სადა კილოში, რომელიც ხუთხაზიანი ნოტაციით დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის მიერ არის ნოტირებული, ასევე წმ. ექვთიმე აღმსარებლის მიერ ჩაწერილ იმავე კილოში და კარბელაშვილების მიერ გადმოცემულ ქართლ-კახურ კილოში.

სილაბურ მელოდიური სტილში უზრუნველყოფილია კანონიკური პოეტური ტექსტის მკაფიოება და სიცხადე, რასაც ესოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ღვთისმსახურებისას.

საეკლესიო გალობის განვითარების ისტორიის ახალ ეტაპზე სილაბურ სტილს ცვლის სილაბურ-გამშვენებული, რაც საგალობლის სამუსიკო ქსოვილში გამშვენების, ორნამენტის გაჩენას უკავშირდება. ამ სტილის საგალობლებს გარდნერი ნევმატურს უწოდებს. მკვლევარის განსაზღვრებით, სიტყვიერი ტექსტის თითოეულ მარცვალს აქ ორი ან სამი სხვადასხვა სიმაღლის გადაბმული ბგერა შეესაბამება (გარდნერი, 122). ქართული საეკლესიო გალობის ჩვენამდე მოღწეულ ნოტირებულ ნიმუშებში სწორედ სილაბურ-გამშვენებული ანუ ნევმატური სტილის ნიმუშებს წარმოადგენენ: დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის მიერ ნოტირებული სადა კილოს საგალობლები, წმ. ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერში (Q-674) დამოწმებული ე. წ. «ნამდვილი კილოს» ნიმუშები, ე. წ. «კარბელაანთ კილოს» ქათლ-კახური ჰიმნების გარკვეული ნაწილი და ა. შ.

საეკლესიო საგალობლებში იმპროვიზაციული ელემენტის შეტანა არ არღვევს პოეტური ტექსტის ტაქტებისა და სამუსიკო ფრაზების ურთიერთშესაბამისობას (თუმცა, როგორც ირკვევა, ეს შესაბამისობა ყოველთვის აუცილებლობას არ წარმოადგენდა, განსაკუთრებით იმ მონაკვეთებში, რომლის სიტყვიერ ტექსტს არ ჰქონდა უმნიშვნელოვანესი აზრობრივი დატვირთვა) და ჰიმნის კანონიკური ჰანგისა და პოეტური ტექსტის ურთიერთშესატყვისობას; პოეტური სიტყვის თითოეულ მარცვალს კვლავ შეესაბამება კანონიკური ღერძის ერთი ან ორი, ხან კი სამი ბგერა.

მე-19 საუკუნის მგალობლები საეკლესიო საგალობლების შედარებით მარტივ ნიმუშებს განსხვავებული სამუსიკო სტილის ორ ქვეჯგუფად ჰყოფდნენ. წმიდა ექვთიმე აღმსარებლის ერთ-ერთ ხელნაწერში წარმოდგენილია «საბავშვო სადა კილოს წირვის წესი» და «წირვის წესი ნამდვილ კილოზე» (იხ.: ქართული საეკლესიო საგალობლები, Q-674, 245; 193) (ხაზგასმები ჩვენია \_ მ. ს.). სადასთან შედარებით «ნამდვილი» კილოს საგალობლებში გამშვენების ხვედრითი წილი ოდნავ იზრდება. ჰიმნების მსგავსი დაყოფა შესაძლოა რამდენადმე პირობითად მოგვეჩვენოს თუკი გავითვალისწინებთ, რომ გამშვენების ელემენტი თვით «სადა» საგალობლებისთვისაც არ არის უჩვეულო. ამ მხრივ საგულისხმოა წმიდა ექვთიმე კერესელიძის მინაწერი ძლისპირთა ხელნაწერში Q-667, სადაც იგი მღვდელ რაჟდენ ხუნდაძეს მიმართავს: «მამაო რაჟდენ! უმორჩილესად გთხოვთ, მირქმის ძლისპირებს შიგა და შიგ ადვილი გამშვენება (ხაზგასმა ჩვენია \_ მ. ს.) მიეცით. ასე ძალიან სადა კილოს, მე მგონია, მეორე

და ბანი კარგად ვერ მიეწყობაო” (ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, 1958, 60). წმიდა ექვთიმეს სიტყვებიდან ჩანს, რომ სადა კილოს საგალობლებისთვის «ადვილი გამშვენება» უცხო არ არის. ამ დასკვნამდე მივიდა ე. ონიანიც». მარტივი კილოს ფარგლებში ადვილი ჰქონდა გამშვენების მომენტს, \_ წერს იგი (ონიანი, 2003, 459). ექვს არ უნდა იწვევდეს, რომ გამშვენების ელემენტის შემცველ თვით სადა კილოს საგალობლებში სამუსიკო ქსოვილის ფუძისეულ შრეს კანონიკური ღერძი წარმოადგენს და მისი დადგენა უაღრესად მნიშვნელოვანია.

რიგ შემთხვევებში მე-19 საუკუნის მოღვაწეები «სადა», «მარტივ», «კილო» გალობას (იგივე «ნამდვილ» თუ «ბუნებით კილოს») არ მიჯნავენ და პარალელურ ტერმინებად მოიხმობენ. ამის ნათელი დადასტურებაა წმ. ექვთიმე აღმსარებლის შემდეგი განმარტება: «ყველა საგალობელს თავ-თავისი საკუთარი **ბუნებითი კილო** აქვს და ეს კილო მისი საკუთარი ბუნებითი გზა არის: როცა მგალობელი **ნამდვილ კილოზე** იტყვის საგალობელს, ის ადვილად იგალობებს, ადვილად და მარტივად მივა ბოლომდის... ახლაც უეჭველი საჭიროდ შეიქმნა **მარტივი კილო-გალობა, სადა** და გამშვენებული... ამიტომ დავწერე ნოტებით მთელი სამი წირვის წესი სამ ხმაზე გაწყობით თავის ყოველ სადღესასწაულო ტროპარებით და მეცხრე ძლისპირებით: **მარტივ, სადა, ბუნებით კილოზე...**» (ექვთიმე აღმსარებელი, Q-674, 190). საყურადღებოა, აგრეთვე, მღვდელ მელიტონ კელენჯერიძის სიტყვები: «როდესაც გალობის შეურყევლად დაცვაზეა ლაპარაკი, სახეში აქვსთ ყოველთვის იმისი დედანი... ესე იგი **კილო, სადა ხმა**, რომელიც ედება სარჩულად ყოველს შემდეგ მუშაობას... მაშასადამე, უმთავრესი ყურადღება უნდა მიექცეს ყოველს შემთხვევაში გალობის **ძველს, პირვანდელს მარტივ კილოს**»...(ხაზგასმები ჩვენია \_ მ. ს.) (კელენჯერიძე, 1902). მღვდელ მელიტონ კელენჯერიძის სიტყვები საგულისხმოა იმ თვალსაზრისითაც, რომ იგი სადა, მარტივ კილოს «უძველეს», «პირვანდელ» კილოდ მოიხსენიებს. ზემორე გამონათქვამებს თუ შევაჯერებთ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ «სადა», «მარტივი», «ნამდვილი», «ბუნებითი» კილოს, «კილო-გალობის» ნიმუშები საგალობლების ერთ ძირითად სახეობას შეადგენს (განსხვავებულს გამშვენებული გალობისგან). როგორც ჩანს, შემთხვევითი არ არის, რომ წმიდა ექვთიმე აღმსარებლის ხელნაწერში Q-674 ტროპარები მხოლოდ ორ

\_ მარტივი და გამშვენებული სტილის ნიმუშების სახით არის წარმოდგენილი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მარტივი საგალობლები ორ ქვეჯგუფად \_ სადა და ე. წ. «ნამდვილი კილოს» (იგივე «კილო-გალობის» ანუ სილაბურ-გამშვენებული მელოდიური სტილის) ნიმუშებად იყოფა და მათ გამშვენების ხვედრითი წილი განასხვავებს. თუკი «ნამდვილ კილოში» გამშვენების ელემენტი უმნიშვნელოდ არის წარმოდგენილი, სადა კილოს საგალობლებში იგი კიდევ უფრო მოკრძალებულად, «ადვილი გამშვენების» სახით იჩენს თავს. გასაკვირი არ არის, რომ ორივე მელოდიური სტილი ხშირად ძველი მგალობლების მიერ ერთი საერთო ტერმინით, «კილო-გალობად», ანდა «მარტივ კილოდ» მოიხსენიება. მათში ხომ საგალობლის კანონიკური ღერძი განსაკუთრებული მკაფიოებით წარმოჩნდება და მცირედაა გამშვენებული. «მარტივ კილოს» ზოგჯერ «საზოგადოსაც» უწოდებდნენ, რადგან იგი საყოველთაოდ ვრცელდებოდა. «საზოგადო კილოს» ზედმიწევნით ცოდნა მგალობელთათვის სავალდებულო ყოფილა. აი, რას იგონებს დეკანოზი რაჟდენ ხუნდაძე: «იმერეთ-გურია სამეგრელოში, ვისგანაც უნდა გესწავლა გალობა, სულ ერთი იყო. მგალობლებს, თუგინდ თავის დღეში არ გენახათ ერთმანეთი, პირველ შეხვედრაზე იტყოდით მწყობრად. . . მე, თქვენი მორჩილი, მეგრელიის ეპისკოპოსის კრებულში ვიყავი სამსახურში. გალობა გურიაში მქონდა ნასწავლი. ჩვენს პირველ მოსვლაზე მარტვილში, პეტრე-პეველობის დღესასწაული შეხვდა. იქაური მგალობლები: ჭალაგანიძე და გეგეჭკორები მწუხრს რომ იწყებდნენ, მაშინ გავიცანი . . . მთელი მწუხრი და ცისკარი კანონარხით ვიგალობეთ (ძლისპირ-გადასათქმელები), თუმცა, ერთად არასოდეს გვითქვამს, მარა შეუფერხებლად ვთქვით ყველაფერი. ერთხელ კიდევ განსვენებულ გაბრიელ ეპისკოპოსთან მივედი საფერიცვალებოდ რაღაც საქმისათვის გელათში. მიბრძანა, ერთი მგალობელი ავად გამიხდა და შენ დარჩი . მოვიდნენ მგალობლები ნ. მეძმარიაშვილი და ი. წერეთელი . ფერიცვალების დღესასწაულის გალობები არასოდეს არ გვითქვამს ერთად. ამ დღის მწუხრი და ცისკარი, სამწუხრო დასდებლები და საცისკრო სძლისპირები ერთად გაზრდილებივით ვთქვით. . . ასე იყო წინეთ და ასე უნდა იყოს ახლაც, ქართული გალობის მცოდნე, სადაური ნასწავლიც არ უნდა ქონდეს მას, ერთს მეორესთან უნდა

შეეძლოს თქმა (ხაზგასმა ჩვენია – მ. ს.) ასე მოუცილებელი საჭიროა საზოგადო კილო” (ხუნდაძე, 1910).

«საზოგადო კილო» გავრცელებული იყო არა მხოლოდ დასავლეთ საქართველოს სამგალობლო სკოლებში, არამედ აღმოსავლეთშიც. გურიიდან თბილისში მოწვეულმა ცნობილმა მაგალობელმა მაქსიმე ჩხატარაიშვილმა კარბელაშვილთა გალობა რომ მოისმინა, მისთვის უკვე ცნობილ და ახლადმოსმენილ კილოს შორის პრინციპული სხვაობა ვერ დაინახა და აღნიშნა: «ბატონებო, ეს გალობა, რისთვისაც გამოგვიწვიეთ . გეონიათ აქა და არ ვიცით, რად იხარჯებით . ჩვენ რაში ვართ საჭირონი»-ო (ჩხატარაიშვილი, 258).

ამდენად, «საზოგადო კილო», რომელიც სადა ან სილაბურ-გამშვენებული სამუსიკო სტილის ნიმუშს წარმოადგენს, საერთოა სხვადასხვა სამონასტრო სკოლისთვის.

გამშვენებული სამუსიკო სტილის ჩამოყალიბება საეკლესიო გალობის განვითარების შედარებით გვიან ისტორიულ ეტაპს უკავშირდება. ახალი სტილის დამკვიდრება ყოველთვის ძველის განდევნას არ განაპირობებს. ისინი მეტწილად თანაარსებობენ.

გამშვენებული სამუსიკო სტილი საბერძნეთში კალოფონიური სტილის სახელით იყო ცნობილი («kalofoniko,» ბერძნულად ნიშნავს ლამაზი ჟღერადობის მქონეს). მკვლევართა აზრით, ბიზანტიაში ეს სტილი XII ს-დან გავრცელდა, ხოლო XIII-XIV ს-ში განსაკუთრებით მოიკიდა ფეხი (გერცმანი, 142). ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში იგი ამავე პერიოდისათვის დამკვიდრდებოდა. ამ მოსაზრებას საფუძველს შემდეგი გარემოება უმაგრებს: ცნობილია, რომ ქართველი ხელოვანთმთავრები დაუყოვნებლივ ეხმიანებოდნენ, და ქართულ ნიადაგზე ნერგავდნენ ყველა სიახლეს, რომელიც ბიზანტიელ ჰიმნოდთა წრეებში იზადებოდა. არც კალოფონიური სტილის ჩამოყალიბება დარჩებოდა მათი მხედველობის მიღმა. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ XIII ს-ის ჰიმნოგრაფიულ ხელნაწერში (A-85) დამოწმებულია სამუსიკო ტერმინი «ჭრელი». ერთ-ერთი თვალსაზრისის თანახმად, ხსენებული ტერმინი გამშვენებული

გალობის ყველაზე რთულ ნაირსახეობას უკავშირდება<sup>42</sup>. ამას «ჭრელად» სახელდებული ნოტირებული საგალობლების ფაქტურის სირთულეც მოწმობს და XIX-XX ს.ს. მიჯნაზე მოღვაწე მგალობლების გამონათქვამებიც. დეკანოზი რაჟდენ ხუნდაძე «ჭრელს» «უსიტყვოდ ხმის ტრიალს» უწოდებს (ხუნდაძე, 1902, 14); ხოლო წმიდა ექვთიმე აღმსარებლი რვა ხმა ჭრელ «უფალო დაღადეყავ»-ებს შემდეგ საგულისხმო შენიშვნას დაურთავს: «რომელნიც ვერ შემძლებელ იყვნეს ჯეროვნად აღსრულებასა მაღალ ბუნებოვან რვა ხმა ჭრელ «უფალო დაღადეყავთა», იგი ნუ შეწვდების მას, რადგან ყოველი მაღალი საქმე დიდ ნიჭიერს და გამოცდილ კაცს მოითხოვს. ამისთვის იმათ მაგივრად იგალობონ .. «უფალო დაღად-ყყავი» დასდებლის მეექვსე ხმაში.. მცირე წლოვანთათვის სათქმელი» (ქართული საეკლესიო საგალობლები, Q-672, 62). ამ შენიშვნიდან ირკვევა, რომ «ჭრელად» სახელდებული საგალობლების ჯეროვნად შესრულება მხოლოდ დახელოვნებულ და განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებულ მგალობლებს ხელეწიფებათ. უდაოა, რომ წმიდა ექვთიმე «ჭრელის» ცნებას გამშვენებული გალობის რთულ ნაირსახეობას უკავშირდებს. არ არის გამორიცხული, რომ ხსენებულ ტერმინს XIII საუკუნის ხელნაწერშიც იგივე შინაარსობრივი დატვირთვა ჰქონოდა, რის საფუძველზეც შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ საქართველოში გამშვენებული გალობა ბიზანტიური კალოფონიური სტილის პარალელურად წარმოიშვებოდა. ფილიმონ ქორიძის ცნობითაც საქართველოში გამშვენებული გალობის ტრადიცია მრავალი საუკუნის წინ იღებს სათავეს. «გურიაში, სადაც ვარჯიში გალობა მეფობს, რამდენიმე საუკუნის წინ სადა გალობას ხმარობდნენ. გურიის მთავარს მამია მეოთხეს არ მოსწონდა ეს გალობა, გამოიწვია იმერეთიდან გელათში ნასწავლი მგალობლები, აზნაურნი ცქიტშივლები, რომელთაც დაამკვიდრეს გურიაში ვარჯიში გალობა... ვარჯიში გალობა – ოთხასი წელიწადიც ცოტაა მისი არსებობისა»,\_ აღნიშნავდა იგი (ქორიძე, № 1461 – 126).

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ გამშვენებული გალობის ტრადიცია ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში სათავეს დაახლოებით XII ს-დან დაიღებდა.

---

<sup>42</sup>«ჭრელს» განმარტავენ, აგრეთვე, როგორც ა) კილო-მოდეღს, ბ) «ჭრელთა გუარებისგან» ანუ კილო-მოდეღებისგან შედგენილ საგალობელს, გ) ნევმატურ ნიშანს («ჭრელის» პოლისემიურობის შესახებ იხ.: ოსიტაშვილი, 1991; ასანიძე, 1991; ანდრიაძე, 2001; ანდრიაძე, ჩხეიძე, 2003; ჩიჯავაძე, 1967).

ჩვენში გამშვენებას ხმის ვარჯიშსაც უწოდებენ. ქართულ საეკლესიო გალობაში გამშვენებული სამუსიკო სტილის ნიმუშებს წარმოადგენს ფ. ქორიძის მიერ ხუთხაზიანი ნოტაციით ჩაწერილი იმერულ-გურული კილოს საგალობლების მნიშვნელოვანი ნაწილი, არტემ ერქომაიშვილის მიერ გადმოცემული შემოქმედის სამგალობლო სკოლის საგალობლები და სხვ. შედარებით მოკრძალებითაა გამშვენება წარმოდგენილი ე. წ. «კარბელაანთ კილოს» ქართლ-კახურ ჰიმნებში.

სანოტო ნიმუშების განხილვისას ირკვევა, რომ ქართულ საეკლესიო საგალობლებში გამშვენება სხვადასხვაგვარად იჩენს თავს. პირველი სახის გამშვენებას კანონიკური ჰანგის ბგერასთან დაკავშირებული ერთი ან რამოდენიმე დამატებითი ბგერა ან მცირე სამუსიკო ორნამენტი (მაგ. ტრიოლი, კვარტოლი და ა.შ.) წარმოქმნის. მას მცირე გამშვენება შეიძლება ვუწოდოთ. მცირე გამშვენებას ქართულ საეკლესიო საგალობლებში მნიშვნელოვანი ფუნქციური დატვირთვა აქვს. ისევე, როგორც ხატებს ამკობდნენ პატიოსანი თვლებით, ხოლო საეკლესიო ხუროთმოძღვრულ ნაგებობებს – ჩუქურთმით, გამშვენება საგალობლის სამუსიკო ქსოვილში წარმოგვიდგება თავისებური სამუსიკო სამკაულის სახით, რომელიც ღვთის სადიდებლადაა შექმნილი.

გამშვენების მეორე სახე უფრო განვითარებული, რელიეფურ რიტმო-მოტივების სახითაა წარმოდგენილი და კანონიკურ ჰანგთან ორგანულად შერწყმულ უსიტყვო სტრუქტურულ ჩანართებს წარმოქმნის (დანართის სანოტო მაგალითებში №№23გ-24გ იგი კავებშია ჩასმული). გამშვენების ეს სახეობა არ შემოიფარგლება სამუსიკო «სამკაულის» ფუნქციით. მას ხშირად საეკლესიო საგალობლებში ჩაქსოვილი ღრმა აზრის გავრცობის, მისი ბოლომდე «გამოთქმის» ფუნქცია აკისრია.

არსებობს, აგრეთვე, მესამე სახის გამშვენება, რომელშიც იმპროვიზაციული თავისუფლების ხვედრითი წილი კიდევ უფრო იზრდება. იგი საგალობლის ღერძიდან ეპიზოდურ გადახრებს იწვევს (სანოტო მაგალითებში №23 ბ და გ, მუხლი IV-V; <sup>1</sup>24 გ, მუხლი II-III მესამე სახის გამშვენება წყვეტილი ხაზებითაა აღნიშნული).

გამშვენების სახეობათა შესახებ რამდენიმე განსხვავებული მოსაზრება აქვს გამოთქმული დ. შულლიაშვილს. მკვლევარი მათ ჰყოფს ორ და არა სამ ჯგუფად. «სადა კილოსთან ანუ მელიოდიურ ღერძთან მიმართებაში «გავარჯიშების» ანუ გამშვენების

ორი სახე არსებობს. პირველი, როცა მელოდიური ღერძის «გავარჯიშება», «ხმის ტრიალი» ანუ შემომღერება ხდება ამ ღერძის შეუცვლელად... მეორე – მელოდიური ღერძის შეცვლით», – წერს იგი (შულღიაშვილი, 1991, 145).

გამშვენების თაობაზე წმიდა ექვთიმე კერესელიძე აღნიშნავდა: «თუ უნდა რომ იგალობოს კილოზედ უფრო უმშვენიერესად, მაშინ მგალობელი თავის სმენისა და ნიჭისაებრ შიგა და შიგ ზოგიერთი კილოს მუხლებიდგან ხმით გადავა შესაფერად გალობისა და თავის ნიჭისაებრ შიგ და შიგ გაამშვენებს, გაავარდიშებს და შემდეგ ისევ შიგა და შიგვე კილოსსავე კვალს დაადგება...» (ექვთიმე აღმსარებელი, Q-674, 188). წმიდა ექვთიმე აღმსარებლის სიტყვებიდან ჩანს, რომ გამშვენებისას «კილოს მუხლებიდგან შიგა და შიგ ხმით გადასვლა» სავსებით დასაშვები ყოფილა. მთავარი გახლდათ კვლავ «შიგა და შიგვე კილოსსავე კვალზე» დადგომა.

ამდენად, გამშვენება გარკვეულ წესსა და კანონს ექვემდებარება. ხმის ტრიალი, მელოდიური ხაზის მიმოხვრა მეტწილად საგალობლის კანონიკური ღერძის ბგერათა ირგვლივ ხდება. დადგენილია კილოდან გადახრის საზღვრებიც, რათა არ დაიკარგოს ძირითადი სტაბილური კანონიკური ჰანგის შეგრძნება. გადაჭარბებული ორნამენტი საშიშროებას უქმნის პოეტური ტექსტის მკაფიოდ აღქმასაც. წმიდა ექვთიმე აღმსარებელი აღნიშნავდა: «საგალობელი ან მარტო კილოზე უნდა იგალობონ, ან შიგადაშიგ გამშვენებით. ხოლო მარტო გამშვენება და გავარჯიშება მთელი საგალობლისა არ შეიძლება: ის იქნება უსაფუძვლო და უვარგისი, რადგან გადავარდება თავის წესიერის გზისგან და დაიკარგება კილო და კილოს დაკარგვა იგივე გალობის დაკარგვა არის» (ექვთიმე აღმსარებელი, Q-674, 189), (ხაზგასმა ჩვენია – მ. ს.).

გამშვენება იმპროვიზაციის ხელოვნების შედეგია. იგი მგალობლის ნიჭზეა დამოკიდებული. თუმცა, მეტისმეტი იმპროვიზირება, ორნამენტების გადაჭარბებული სიუხვე მგალობელთა არალოცვით განწყობასა და საკუთარი ოსტატობით თავმოწონებას უფრო ამჟღავნებდა, ვიდრე გალობას ღვთის სადიდებლად. ამიტომ იგი მიუღებელი იყო ეკლესიისთვის. ცნობილია, რომ ათონელმა მამებმა – ნიკოდიმოსმა, არქიეპისკოპოსმა დიონისემ და სხვ. უარყოფითად შეაფასეს კალოფონიური სტილის



ე. წ. კრატიმები მათი «მეტისმეტი ხანგრძლივობისა და უსარგებლობის გამო» (გერცმანი, 1988, 64).

გამშვენების შედეგად, ჰიმნების თავისუფალი, ინტონაციური რიტმი, რომელიც პირველ ორ ისტორიულ ეტაპზე პოეტურ ტექსტთან მჭიდრო კავშირით იყო განპირობებული, თანდათან ავლენს საკუთრივ სამუსიკო თვისობრიობას. მრავალხმიან საეკლესიო საგალობლებში გამშვენების ელემენტის შეტანა ხელს უწყობს თავისუფალი კონტრაპუნქტის განვითარებას, სინქრონული რიტმის რღვევას, რაც საეკლესიო გალობის გამშვენებულ სამუსიკო სტილში სამუსიკო საწყისის მნიშვნელობის ზრდაზე მიუთითებს. ამავე დროს, მრავალხმიან პოლიფონიურ საგალობლებში რიტმული სინქრონულობის რღვევა არ იწვევს პოეტური ტექსტის სინქრონულობის რღვევას. პოეტური ტექსტის სინქრინულობა, როგორც მისი მკაფიოების აუცილებელი პირობა, მართლმადიდებლური საეკლესიო გალობის კანონიკითაა გათვალისწინებული. განვითარებული პოლიფონიური ხელოვნება აქ არ აკნინებს სიტყვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას.

ქართული საეკლესიო გალობის გამშვენებულ სტილში პოეტური ტექსტისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების კანონზომიერების დასადგენად, სადა და სილაბურ-გამშვენებული სამუსიკო სტილის ჰიმნებთან მათი შედარებისას საერთო და განმასხვავებელი ნიშნების ნათელსაყოფად, მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ სხვადასხვა კილოს ნიმუშების შედარება-განხილვა. კერძოდ, ჩვენ შევადარეთ სადა, ე. წ. «ნამდვილი» და გამშვენებული კილოს წირვის წესის ჰიმნები წმიდა ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერის, დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძისა და ფილიმონ ქორიძის სანოტო კრებულების მიხედვით<sup>43</sup>. სანიმუშოდ წარმოვადგენთ საგალობლებს: «მოვედით თაყვანის ვსცეთ», «წმინდაო ღმერთო», «რომელნი ქერუბიმთა».

დანართის სანოტო მაგალითში №№23ა,ბ,გ წარმოდგენილია საგალობლის «მოვედით, თაყვანის-ვსცეთ» სადა, სილაბურ-გამშვენებული და გამშვენებული კილოს ნიმუშები (იხ.: ხუნდაძე, 1911, 7; ერქვანიძე, 2004: 226; ქორიძე, 1895: 35). პირველი (ა) დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის მიერაა ჩაწერილი, მეორე (ბ) წმიდა ექვთიმე აღმსარებლისეულ ხელნაწერში დამოწმებული ე. წ. «ნამდვილი კილოს» კუთვნილებაა,

<sup>43</sup> წმიდა ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერების ნაწილი გამოცემულია მ. ერქვანიძის მიერ (იხ.: ერქვანიძე, 2003; ერქვანიძე, 2004).

მესამე (გ) კი გამშვენებული კილოს ქორიძის მიერ ნოტირებული ვერსიების ერთ-ერთი ნიმუშია. შედარებისას აღმოჩნდა, რომ მათ აქვთ თითქმის უცვლელი, საერთო კანონიკური ღერძი. მისი დადგენისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვიერ ტექსტს, რომლის მარცვლები ძირითადად ჰანგის კანონიკური ღერძის ბგერებზე ნაწილდება. თუმცა გვაქვს მცირე გამონაკლისი შემთხვევებიც. ასეთებია, მაგალითად გამშვენებული კილოს III მუხლი (სიტყვებზე «აღდგომილო მკვდრეთით») და, აგრეთვე, სილაბურ-გამშვენებული და გამშვენებული კილოს V მუხლი (სიტყვებზე «მაგლობელნი შენნი»), სადაც კანონიკური ღერძიდან უმნიშვნელო (სულ 2-3 მარცვლის ფარგლებში) გადახრებია დამოწმებული<sup>44</sup>). როგორც მაგალითიდან №23 ჩანს, გამშვენებისას პოეტური სიტყვის მარცვალი მეტწილად ადგილს არ იცვლის, არ გადადის გამშვენების ფუნქციის მქონე სამუსიკო ბგერებზე. სიტყვიერი ტექსტი ძირითადად ხაზს უსვამს ჰანგის ბგერების სტაბილური კანონიკური ღერძის საყრდენ ფუნქციურ დატვირთვას და მიჯნავს მათ სამუსიკო ქსოვილის მობილურ-იმპროვიზაციული ელემენტებისაგან. თითოეულ მარცვალს შეესაბამება ჰანგის კანონიკური ღერძის ერთი ან ორი (ზოგჯერ სამი) ბგერა. სიტყვიერი ტექსტის ჰანგთან მიმართების ეს თავისებურება, როგორც უკვე დავრწმუნდით, არ ვრცელდება მხოლოდ იმ ეპიზოდებზე, რომლებშიც კილოდან გადახრაა დამოწმებული. მსგავსი გადახრები ყველაზე მეტად გამშვენებული კილოს ნიმუშებში იჩენს თავს. ამ დროს სიტყვიერი ტექსტის მარცვლები გამშვენების ფუნქციის მქონე ბგერებს შეეფარდება<sup>45</sup>. ყოველივე გალობის კანონიკითაა განსაზღვრული და, რიგორც ჩანს, ქართველ ხელოვანთმთავართა განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებდა.

საგალობლის «წმიდაო ღმერთოს» განხილვისას ასევე შევადარეთ სადა, სილაბურ-გამშვენებული (ე.წ. «ნამდვილი») და გამშვენებული კილოს ნიმუშები (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი №24აბგ). საგალობლის კანონიკური ღერძის დადგენის

---

<sup>44</sup> დანართის სანოტო მაგალითებში №№23-24 კანონიკური ღერძის ბგერები წრებიტაა შემოხაზული, ღერძის ირგვლივ ხმის მიმოხვრა ანუ მეორე სახის გამშვენება – კავებშია ჩასმული, ხოლო კილოდან გადახრის ეპიზოდები აღნიშნულია წყვეტილი ხაზებით. აქ წარმოდგენილია საგალობლების მხოლოდ ზედა ხმა, ე.წ. თქმა; უგულებელყოფილია XIX-XX ს.ს. ნოტირებული საგალობლებში დამოწმებული ტაქტის ხაზები. დედნისაგან განსხვავებით, ჰიმნების ზოგიერთი საანალიზო ნიმუში ტრანსპონირებულია;

<sup>45</sup> კილოდან გადახრის მაგალითებზე ყურადღება გავამახვილეთ ტროპართა კომპოზიციური პრინციპების შესწავლისასაც (იხ.: წინამდებარე ნაშრომის მეორე თავი, გვ. 83 , სანოტო დანართის მაგალითები №11 (იმპროვიზირებული II მუხლი, f), №13ბ და ა. შ.).

შემდეგ აღმოჩნდა, რომ დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის მიერ ხუთხაზიანი ნოტაციით ჩაწერილი იმერულ-გურული სადა კილოს საგალობლის საწყის განმეორებად მონაკვეთებში პოეტური ტექსტის მარცვლებისა და კანონიკური ჰანგის ურთიერთშეფარდება ნევმატურ პრინციპს უახლოვდება (პოეტური ტექსტის თითოეულ მარცვალს კანონიკური ჰანგის ორი ან სამი ბგერა შეესაბამება (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი №24ა; ხუნდაძე, 1911, 9). იგივე შეიძლება ითქვას სილაბურ-გამშვენებული კილოს ნიმუშის შესახებაც, რომელიც წმიდა ექვთიმე აღმსარებლის მიერ შედგენილ ე. წ. «ნამდვილი კილოს» წირვის წესის საგალობლებს განეკუთვნება (იხ.: სანოტო მაგალითი №24ბ; ქართული საეკლესიო საგალობლები, Q-674, 211).

დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის მიერ ხუთხაზიანი ნოტაციით ჩაწერილი სადა კილოს «წმიდაო ღმერთო» განმეორებად მონაკვეთში (იგი წართქმით ნაწილს მოსდევს; იხ.: მაგ. №24-ის V-VI მუხლები ა \_ ხუნდაძის ვარიანტი) პოეტური სიტყვის თითოეული მარცვალი კვლავ შეესაბამება საგალობლის კანონიკური ღერძის ბგერებს, რომლებსაც მცირე რაოდენობის გამამშვენებელი ბგერები ერთვის. გამონაკლისს VII მუხლი წარმოადგენს: ფრაზის დასაწყისში (სიტყვებზე «წმიდაო უკუდაო») ლოცვითი ტექსტის მარცვალი შეესაბამება კანონიკური ჰანგის საბაზისო ბგერის (c<sup>1</sup>-ს) წინარე ბგერებს (a-h), რომლებიც თითქოს მცირედ აყოვნებენ მის გაჟღერებას. ეს განმეორებად სამუსიკო ფრაზაში იმპროვიზაციული ელემენტის შეტანითაა გამოწვეული.

ფ. ქორიძის მიერ ნოტირებულ იმერულ-გურული გამშვენებული კილოს «წმიდაო ღმერთო»-ში კიდევ უფრო მეტი იმპროვიზირება შეინიშნება (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი №24გ \_ ქორიძე, 1895, 53-54). საგალობლის კანონიკური ჰანგი სრული სახით მხოლოდ პირველ მუხლშია წარმოდგენილი. იმპროვიზაციის შედეგად კილოდან მცირე გადახრაა დამოწმებული მომდევნო, განმეორებად II და III მუხლებში (სიტყვებზე «წმიდაო ძლიერო, წმიდაო უკუდავო»), რის შემდეგაც «თქმა» კვლავ უბრუნდება კანონიკური ჰანგის ბგერებს (V-VII მუხლები). როგორც ჩანს, მგალობლები თავს შედარებით მეტი იმპროვიზირების უფლებას ანიჭებდნენ განმეორებად სამუსიკო ფრაზებში მას შემდეგ, რაც საწყის მუხლში კანონიკური ჰანგი

«დედნისეულად» გაიჟღერებდა<sup>46</sup>. პოეტური ტექსტისა და კანონიკური ჰანგის შესაბამისობა ამ საგალობელში ძირითადად დაცულია. წინარე საანალიზო ნიმუშის მსგავსად, კილოდან გადახრისას სიტყვიერი ტექსტის მარცვლები გამშვენების ელემენტზე ნაწილდება.

«რომელნი ქერუბიმთა»-ს განსხვავებული სამუსიკო სტილის ერთი და იმავე ნიმუშების შედარებითა ანალიზმა დაგვარწმუნა, რომ სირთულით გამორჩეულ რიგ გამშვენებულ საგალობლებშიც კი ხმის მიმოხვრა კანონიკურ ჰანგის ბგერათა ირგვლივ ხდება. ჰიმნის პოეტურ-სამუსიკო სტრუქტურა ამოზრდილია სამი მელოდიური ფორმულის შემცველი საწყისი მუხლისაგან (იხ.: დანართის სანოტო მაგალითი 126). იგი წარმოადგენს სადღესასწაულო მსახურებისთვის განკუთვნილ ერთ-ერთ ყველაზე ვრცელ ჰიმნს, რომელიც განსაკუთრებულ სტრუქტურულ სახეობას ქმნის (იხ.: ერქვანიძე, 2004, 249). აქ გამშვენება-გავრცობას თუ სხვადასხვა სახის ვარიანტულ განვითარებას განიცდიან საგალობლის უმცირესი სტრუქტურული ელემენტები – ინტონაციური ფორმულების შემადგენელი სეგმენტები. ისინი განსხვავებულ კომბინაციებს წარმოშობენ და საგალობლის ფორმაქმნად პროცესებში დამოუკიდებლად მონაწილეობის უნარს ავლენენ. ხსენებული სეგმენტები ზოგჯერ ტრანსპონირებულია კილო-ჰანგის ახალ საფეხურზე, ანდა გვევლინება მოდულირებული სახით<sup>47</sup> (დანართის სანოტო მაგალითში №26 მელოდიური ფორმულები აღნიშნულია რომაული რიცხვებით, სეგმენტები – ლათინური ასოებით, კანონიკური ღერძის ბგერები კი შემოხაზულია წრეებით). ყოველივე ამის გამო საგალობლის კანონიკური ღერძი ყურისთვის ძნელად შესაცნობია; მის დადგენას ჰიმნის პოეტური ტექსტი გვიადვილებს – სიტყვიერი ტექსტის მარცვლები აქ მხოლოდ კანონიკური ღერძის ბგერებზე ნაწილდება<sup>48</sup>. ამაში ადვილად

---

<sup>46</sup> მსგავსი თავისებურებებით გამოირჩევა ფ. ქორძის კრებულში დამოწმებული «წმიდაო ღმერთოს» სხვა, კიდევ უფრო იმპროვიზირებული ვარიანტი (იხ.: დანართის სანოტო მაგ. №25 – ქორძე, 1895, 50-52).

<sup>47</sup> იგივე შეიძლება ითქვას გამშვენებული კილოს «რომელნი ქერუბიმთას» კიდევ უფრო რთული ნიმუშის შესახებ, რომელიც ანალოგიურ კომპოზიციურ პრინციპს ემყარება (იხ.: დანართის სანოტო მაგ. №28 – ქორძე, 1895: 90).

<sup>48</sup> ზოგიერთი გამონაკლისი შემთხვევის გარდა, როდესაც ლოცვითი ტექსტის მარცვალი მოუდის საბაზისო ბგერის ახლომდებარე, მისივე გამამშვენებელ ბგერას.

დავრწმუნდებით, თუკი განხილულ საგალობელს მის სადა ნიმუშს შევადარებთ (იხ. სანოტო მაგალითი №27<sup>49</sup>).

ამდენად, წირვის საგალობლის, «რომელნი ქერუბიმთას» ანალიზი კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ გამშვენებული სამუსიკო სტილის სირთულით გამორჩეულ ზოგიერთ საგალობელშიც კი საბაზისო ღერძი უცვლელია და პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების პრინციპი ისეთივე სიმკაცრით არის დაცული, როგორც შესაბამის სადა ნიმუშებში.

საეკლესიო საგალობლების სამივე ნიმუშის («მოვედით თაყუანის ვსცეთ», «წმიდაო ღმერთო», «რომელნი ქერუბიმთა») მარტივი და გამშვენებული კილოს ვერსიების განხილვისას გამოიკვეთება საეკლესიო საგალობლების პოეტური ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების სტაბილური ნიშნები. ამგვარ სტაბილურობას მათი ურთიერთშესაბამისობის კანონზომიერება – საეკლესიო საგალობლის კანონიკური ღერძის წმინდად დაცვა და მასთან ლოცვითი ტექსტის მკაცრი შესატყვისობა განაპირობებს. კერძოდ, პოეტური სიტყვის მარცვლები სილაბური, ხან კი ნევმატური პრინციპის დაცვით შეესაბამება საბაზისო ჰანგს, რითაც ხაზს უსვამს მის საყრდენ, სტაბილური კანონიკური ღერძის ფუნქციურ დატვირთვას. ეს პრინციპი ეპიზოდურადაა დარღვეული გამშვენებული კილოს რიგ რთულ ნიმუშებში, კილოდან გადახრის გარკვეულ მონაკვეთებში, სადაც ლოცვითი ტექსტის მარცვლები დროებით გადაინაცვლებს («კილოს მუხლებიდგან ხმით გადავა») გამშვენების ფუნქციის ბგერებზე, რის შემდეგაც კვლავ კანონიკურ ღერძს შეეფარდება. კილოდან გადახრის ეპიზოდები, კანონის თანახმად, მხოლოდ «შიგა და შიგ» იჩენს თავს და არ სცდება მუხლი-მოდელის ფარგლებს. რაც შეეხება სადა და სილაბურ-გამშვენებული კილოს საგალობლებს, სიტყვიერი ტექსტის ჰანგთან შესაბამისობის პრინციპი აქ ზედმიწევნითაა დაცული.

სანოტო მაგალითებში №29 და №30 წარმოდგენილია ბიზანტიური მელოზმატური სტილის კონდაკის ორი ვარიანტი შესაბამისად XII და XIII საუკუნეების ხელნაწერების მიხედვით<sup>50</sup>. კილოს ძირითადი ბგერები, ანუ კანონიკური ღერძი უცვლელად არის დაცული, თუმცა XIII ს. კონდაკში გამშვენების ელემენტი იზრდება. აქაც საგა-

<sup>49</sup> სანოტო მაგალითში წარმოდგენილია საგალობლის საწყისი მუხლი (ერქვანიძე, 2003: 200).

<sup>50</sup> სანოტო მაგალითები აღებულია ე. ველესის დასახელებული წიგნიდან.

ლობის პოეტური სიტყვის მარცვლები ჰანგის კანონიკური ღერძის ბგერებს შეესაბამება. საგალობლების განხილვა ცხადყოფს, რომ ჰიმნოგრაფები ერიდებოდნენ სასულიერო პოეტური ტექსტის მარცვლების მუსიკალურ ორნამენტზე განაწილებას. ბიზანტიური საეკლესიო გალობის მკვლევარის, ე. ველესის დასკვნის თანახმად, მუსიკალურ ორნამენტზე შესაძლებელი იყო პოეტური ტექსტის მხოლოდ იმ სიტყვების განაწილება, რომლებსაც ფრაზის ძირითადი აზრის გაგებისათვის არც თუ ისე დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა (ველესი, 330). ბუნებრივია, საეკლესიო საგალობელში მეტისმეტად ჭარბი და განვითარებული ორნამენტი არა მხოლოდ კანონიკური ჰანგის ნიველირებას იწვევს, არამედ საშიშროებას უქმნის სასულიერო პოეტური ტექსტის მკაფიოდ აღქმასაც (განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც მასზე ტექსტის მარცვლები ნაწილდება).

საეკლესიო საგალობლების კანონიკური ღერძის ძიებისას კიდევ ერთი რამაა გასათვალისწინებელი. არსებობს, საგალობელთა ჯგუფი, რომლებშიც ერთი და იმავე კანონიკური ჰანგის ზოგიერთი მონაკვეთი განსხვავებული ვარიანტით არის წამოდგენილი, რაც «ნამდვილი» კილოს უგულვებელყოფად არ უნდა მივიჩნიოთ. მსგავსი სახეცვლა რომ დასაშვები იყო, ამაზე მიქაელ მოდრეკილის სიტყვებიც მიუთითებს: «საყუარელნო, უკეთუ ერთსა ძლისპირსა ზედა რომელიმე კილოჲ ერთი ორგუარად იყოს აღნიშნულ, ნუ უცხო გიჩნ, ნუცა ურთიერთას წინააღდგომ, რამეთუ რამჲე მრავლისა ძლისპირისა ერთი კილო ორგუარად არს მეხურად...» (გვახარია, 1978: 05).

«კილოს დაკარგვას» მნიშვნელოვან ზღუდეს უქმნიდა ქართულ სამგალობლო სკოლებში დანერგილი სასწავლო პრაქტიკა, რომლის შესახებ ფილიმონ ქორიძე წერდა: «სადა გალობაზე აშენებენ კილო-გალობას (იგულისხმება «ნამდვილი კილო» ანუ საგალობელთა სილაბურ-გამშვენებული ნიმუშები – მ. ს.), ხოლო კილო-გალობაზე აშენებდნენ ვარჯიშის გალობას (ე. ი. უფრო რთული გამშვენების ნიმუშებს) (ქორიძე, №1461-126). კანონიკური ჰანგების სწავლება მომავალ მგალობელთა პროფესიული დახელოვნების საწყის ეტაპზევე იყო გათვალისწინებული. საბაზისო კილოზე ორიენტაციას თვით ლიტურგიკული პრაქტიკაც უზრუნველყოფს. მთელი წლის სადაგ თუ სადღესასწაულო მსახურებათა ერთიან კალენდარულ ციკლში ჩართული საგალობლების სადა და მათი შესაბამისი გამშვენებული ნიმუშები

ერთმანეთისგან აბსოლუტური განცალკევებით ვერ განიხილება – გამშვენებული ჰიმნი (იმპროვიზაციის შედეგად კილოდან გარკვეული გადახრებით) მლოცველთა მიერ აღქმულია მისივე საბაზისო ნიმუშის მხოლოოდენ ვარიანტად.

საყურადღებოა ისიც, რომ სიტყვიერი ტექსტის მეშვეობით არა მხოლოდ საგალობლის კანონიკური ღერძის გამოყოფა შესაძლებელი. ქართული საღვთისმსახურო ჰიმნების სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების თავისებურებათა შესწავლისას თ. ჩხეიძემ დაადგინა, რომ რიგ საგალობლებში (წირვის წესის ჰიმნების ზოგიერთ ნიმუშსა და რვა ხმის სისტემას დაქვემდებარებულ ჰიმნებში, კერძოდ ტროპარებში) მუხლის შემადგენელ უცვლელ, სტაბილურ ინტონაციურ ფორმულებს ცვალებადი მონაკვეთებისაგან გამოარჩევს სიტყვიერ ტექსტთან მათი შეფარდების წესი (ჩხეიძე, 1997, 133; 1999, 118). აქ იგულისხმება მუხლი-მოდელის რიგი მონაკვეთების (წართქმა ან მელოდიური რეჩიტატივი) არა ბგერათსიმალღებრივი ცვალებადობა, არამედ საბაზისო განმეორებითი (ანდა გამვლელი, დამატებითი) ბგერების რაოდენობრივი მაჩვენებლის კლება-მატება (სიტყვიერი ტექსტის მოცულობის ცვლილების შესაბამისად). დანართში წარმოდგენილია თ. ჩხეიძის მიერ მოხმობილი ერთ-ერთი სანოტო მაგალითი, კერძოდ მეოთხე ხმის ტროპარის საწყისი მუხლის ვარიანტები (იხ.: მაგალითი №31). საანალიზო მუხლი შეიცავს სტაბილურ ინტონაციურ ფორმულას სიტყვიერი ტექსტის მარცვალთა უცვლელი (6 მარცვალი) რაოდენობით (მუხლი-მოდელის ყველა ვერსიაში იგი ვერტიკალურ კავებშია ჩასმული). ლოცვითი ტექსტის დანარჩენი (მარცვლედოვნების თვალსაზრისით ცვალებადი) ნაწილი კი შეეფარდება მუხლის სხვა, ასევე ცვალებად მონაკვეთს (წართქმა, მელოდიური რეჩიტატივი). აღნიშნული კანონზომიერება მუხლი-მოდელების სიტყვიერ ტექსტთან შეფარდების კიდევ ერთ მეტად საყურადღებო თავისებურებაზე მიუთითებს, რაც თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს მუხლი-მოდელების განსაკუთრებული სტაბილურობით გამორჩეულ ინტონაციურ ფორმულებს.

საეკლესიო საგალობლების კვლევისას ვრწმუნდებით, რომ კანონიკური ჰანგის წმინდად დაცვა და მასზე პოეტური ტექსტის მარცვლების განთავსება «დასდებლის მეცნიერებით» (წმიდა გიორგი მთაწმინდელი) გათვალისწინებულ წესითა და კანონ-

ნით იყო განსაზღვრული. ამას დეკანოზ ვასილ კარბელაშვილის სიტყვებიც მოწმობს, რომლებსაც მის მიერ ზ. ფალიაშვილისადმი მიწერილ ღია ბარათში ვკითხულობთ: «გუშინ მქონდა შემთხვევა მომესმინა გალობა (ქართლ-კახური)... რომელსაც ასწავლით სათავადაზნაურო ქალთა და ვაჟთათვის გიმნაზიაში გუნდსა... უნდა მოგახსენოთ, რომ უარყოფთ იმ კანონს ქართული გალობისას, რომელიც საუკუნეებით არის შემუშავებული და დამუშავებული.... რას უნდა მივაწეროთ უადგილო ადგილას დასვენება, აზრის შეწყვეტა-დაწყება და ხმის ტრიალის მარცვლებიდან მარცვლებზე გადატან-გადმოტანა? ამაშია ძალა გალობისა, და მისი კანონისა ქართულშიაც და სხვებშიაც.... მუსიკის მოთხოვნებს ნუ ანაცვალებთ მაგას, როდესაც კილოს ასწავლით... მთავარ კილოს ნუ ...აქუცმაცებთ, ნუ ანადგურებთ...» (კარბელაშვილი, №113).

ვ. კარბელაშვილის სიტყვებიდან ჩანს, რომ საეკლესიო საგალობლებში მუსიკალური განვითარების ლოგიკა მკაცრად არის შეთანხმებული სასულიერო პოეტურ ტექსტთან. ირკვევა, რომ ზ. ფალიაშვილის მიერ დაშვებული დარღვევები განპირობებული იყო საეკლესიო საგალობლის პოეტური ტექსტის სინტაქსური დაყოფისა და ჰანგის მუსიკალური ფრაზების შეუსაბამობით («უადგილო ადგილას დასვენება, აზრის შეწყვეტა-დაწყება»), სიტყვის მარცვლების ჰანგზე არასწორი განაწილებით («ხმის ტრიალის მარცვლებიდან მარცვლებზე გადატან-გადმოტანა»), რაც მეტად მნიშვნელოვანია საეკლესიო საგალობლის კანონიკური ღერძის წარმოსაჩენად, სასულიერო პოეტური ტექსტის მკაფიოების უზრუნველსაყოფად. «ამაშია ძალა გალობისა და მისი კანონისა ქართულშიც და სხვებშიცო», - აცხადებს საეკლესიო გალობის შესანიშნავი მცოდნე. ეს ყოველივე ქრისტიანული ჰიმნის კანონითაა განსაზღვრული და საერთოა სხვადასხვა ერის მართლმადიდებლური მუსიკალური ხელოვნებისათვის.

ქართულ ჰიმნოგრაფიაში პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულება კიდევ მრავალმხრივ შესწავლას მოითხოვს და განსაკუთრებით აქტუალურია საეკლესიო გალობის კანონიკის კვლევის რთულ გზაზე.

## V თავი

### მრავალხმიანობის დამადასტურებელი



## ძველი ქართული სამუსიკო ტერმინების შესახებ

ქართული სამუსიკო მედიევისტის ერთ-ერთ უძირითადეს პრობლემად ძველი სამუსიკო ტერმინოლოგიის შესწავლა გვესახება. შუა საუკუნეების სამუსიკო ტერმინოლოგიის კვლევამ სხვა მრავალ საკითხთან ერთად შესაძლოა ნათელი მოჰფინოს საღვთისმსახურო პრაქტიკაში მრავალხმიანი გალობის შემოღების საიდუმლოებით მოცულ არაერთ საკითხს. თუ როდიდან მკვიდრდება ღვთისმსახურებაში მრავალხმიანი გალობის ტრადიცია, ამ შეკითხვაზე დამაჯერებელი პასუხის გაცემა უაღრესად აქტუალურია. მით უფრო, რომ დღეისათვის მავანნი მრავალხმიანი გალობის კანონიკურობას ეჭვქვეშ აყენებენ, ავრცელებენ მოსაზრებას, თითქოს XVII საუკუნის ჩათვლით საქართველოს სამოციქულო ეკლესიაში ერთხმიანი გალობა იყო გაბატონებული და მხოლოდ ბერძნულ-ბიზანტიურ მონოდიურ გალობას მიიჩნევენ კანონიკურად<sup>51</sup>. როდესაც მრავალხმიანი გალობის კანონიკურობაზე საუბარი, გასათვალისწინებელია სხვა ადგილობრივი ავტოკეფალური ეკლესიების მაგალითებიც.

ცნობილია, რომ რომის ეკლესიის ღვთისმსახურებაში მრავალხმიანობა IX საუკუნიდან (სქიზმამდე) მკვიდრდება, ხოლო რუსეთის ეკლესიის ლიტურგიკულ პრაქტიკაში – XVI საუკუნიდან იჩენს თავს. მსოფლიო საეკლესიო კრებებზე საღვთისმსახურო გალობის მრავალხმიანობის კანონიკურობის საკითხი არ წამოჭრილა, თუმცა იგი სხვადასხვა დროს ადგილობრივ კრებებზე განიხილებოდა და არაერთხელ ყოფილა უმაღლესი სასულიერო იერარქიის მსჯელობის საგანი. «მღვდელმსახურის სამაგიდო წიგნში» ვკითხულობთ: «მრავალხმიანობა არასოდეს აუკრძალავთ მართლმადიდებელ ეკლესიაში, არც რუსეთში. ღვთისმსახურებაში

---

<sup>51</sup>ამაში ადვილად დავრწმუნდებით, თუკი გავეცნობით ე. წ. «ბიზანტიური გალობის შემსწავლელი ჯგუფის» მიერ ოფიციალური პრესის საშუალებით თუ ხელნაწერი (ნაბეჭდი) მასალის სახით გავრცელებულ წერილებს, ნაკრებ მასალებს (იხ.: .: გაზ. «საპატრიარქოს უწყებანი», 2001, №29; ა. უნგიაძის «ვინ ეძებს განხეთქილებას?» // გაზ. «დილის გაზეთი», 2001 წლის 30 ივლისი; მისივე «ვინც სიმართლეს არ ეძებს» (ხელნაწერი) და წიგნებს: ანონიმი ავტორის «ასე გალობდნენ ძველად საქართველოში», თბ., 2001; ა. უნგიაძის «საეკლესიო გალობისათვის», თბ., 2005. 2002 წ-ს საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრის მიერ გამოიცა სტატიების კრებული «ქართული საეკლესიო გალობის თანამედროვე პრობლემები» (რედ. მ. ანდრიაძე), რომელშიც კრიტიკულადაა განხილული ხსენებული ჯგუფის ნააზრები.

(რუსულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში – მ. ს.) იგი 1668 წელს აღმოსავლეთის პატრიარქების თანხმობით შემოიღეს» (მღვდელმსახურის სამაგიდო წიგნი, 367). რუსეთის პატრიარქ ნიკონის რეფორმამდე მრავალხმიანობა ოფიციალურად «სტოგლავად» წოდებულმა საეკლესიო კრებამ (1551 წ.) დააკანონა (ორლოვა, 98-99). მსოფლიო პატრიარქის იოაკიმე III განცხადების თანახმადაც «პოლიფონია არ იკრძალება მართლმადიდებელ ეკლესიაში» (დოლიძე, 35). ტრადიციული მრავალხმიანი გალობის კანონიკურობასთან დაკავშირებით საქართველოს ეკლესიის 2003 წლის 18 აგვისტოს წმიდა სინოდის კრებამაც იმსჯელა. კრების განჩინებაში ნათქვამია: «საქართველოს მართლმადიდებელ ეკლესიაში კანონიკური გალობა იყო და არის მრავალხმიანი ქართული ტრადიციული გალობა. მისი აღსრულება სავალდებულოა ყოველ ქართულ ტაძარში და ყველგან, ქართულ ენაზე აღვლენილი ღვთისმსახურების დროს..» (იხ.: საპატრიარქოს უწყებანი, 2003 №33).

სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი, წმიდა მღვდელმთავრად კირიონი საგანგებოდ აღნიშნავდა, რომ საქართველოს ეკლესია მუდამ ერთგული, «მბაძავი» (მისივე გამოთქმა – მ. ს.) იყო მსოფლიო საეკლესიო კრებების კანონებისა, მათ შორის საღვთისმსახურო გალობასთან დაკავშირებული დადგენილებებისა (კირიონ II, №1458-27). საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმებამდე ისტორიოგრაფია არ იცნობს ეკლესიის წიაღში რაიმე კანონსაწინააღმდეგო სიახლის დანერგვის ფაქტებს. მსგავსი რამ მით უფრო ვერ მოიკიდებდა ფეხს შუა საუკუნეების საქართველოში, როდესაც მართლმადიდებლობა ქვეყნის სულიერი და კულტურული ცხოვრების ყველა მიმართულებას განსაზღვრავდა. დღეს, როდესაც ჩვენამდე არ არის მოღწეული ძველი სამუსიკო-თეორიული ტრაქტატები და ჯერ კიდევ საიდუმლოებითაა მოცული ნევმური დამწერლობა, საეკლესიო გალობის მრავალხმიანობის დამადასტურებელი ძველი ტერმინოლოგიის გამოვლენა მისი კანონიკურობის უტყუარ დადასტურებად გვესახება.

ამ თვალსაზრისით უაღრესად მნიშვნელოვანია იოანე პეტრიწის ცნობილი თხზულება «განმარტება პროკლესათვს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვს» მუსიკალური და მუსიკალურ-ესთეტიკური ცნებების ზოგადფილოსოფიური დებულებებისა და ტერმინების არსის გახსნა, მათი განმარტება

სწორედ მუსიკალური ანალოგიებით ხდება. ამდენად, იოანე პეტრიწის ნაღვაწი მუსიკოსებისთვის მართლაც რომ მდიდარი წყაროა.

პეტრიწისეული ჰარმონიის მნიშვნელობის საკითხს შეეხო მ. იაშვილი მაშროში «ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის», ხოლო პეტრიწის შრომების მუსიკალური და მუსიკალურ-ესთეტიკური ნააზრევის შესწავლას მიუძღვნა ნინო ფირცხალავას მთელი რიგი გამოკვლევებისა (იხ.: ლიტერატურის სია)

შუა საუკუნეების ქართულ წერილობით წყაროებში დამოწმებულ სამუსიკო ტერმინთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს «მორთულება» და «შეწყობა». ისინი პოლისემიურია და გვხვდება როგორც ქართული მწერლობის სხვადასხვა დარგში (სადვთისმეტყველო-ფილოსოფიური ეგზეგეტიკა, ჰაგიოგრაფია), ისე სასულიერო მუსიკის სფეროში.

პირველყოვლისა, შევჩერდებით ტერმინზე „მორთულება“. იოანე პეტრიწის თხზულება «განმარტება პროკლესათჳს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათჳს» საკვლევი ტერმინის გაგებისათვის განსაკუთრებით საგულისხმო მონაცემებს შეიცავს.

«მორთულების» და მის სახესხვაობათა („მოსართავი», „რთვა», „ნართი», „წართული», „შერთული») რაობის შესახებ არაერთგვაროვანი მოსაზრებები არსებობს. ფილოსოფიური თვალსაზრისით, «მორთულება», როგორც ჰარმონიის, წყობის, წესრიგის გამომხატველი, სათანადოდ არის განხილული სამეცნიერო ლიტერატურაში (ნემესიოს ემესელი; იოანე პეტრიწი, 1999).

აღნიშნული ტერმინის შესწავლას სპეციალური შრომა მიუძღვნა ნ. ფირცხალავამ. სტატიაში «ნართის შესახებ იოანე პეტრიწის თხზულებაში „განმარტება პროკლესათჳს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათჳს» მეცნიერმა პირველმა გაამახვილა ყურადღება პეტრიწის მუსიკალურ ანალოგიებში ამ ტერმინისა და მისი სახესხვაობების („რთვა», „მორთვა», „დართვა», „მრთველი», „მორთული» და ა. შ.) გამოყენების ყველა მაგალითზე და განიხილა ისინი. მისი აზრით, „ნართი», „რთვა», „მორთული», „მრთველობა» და ა.შ. „ფილოსოფოსის ხატოვანი, ორიგინალური ფილოსოფიური ენის ის აუცილებელი ატრიბუტებია, რომელთა მეშვეობითაც ფილოსოფოსი მსჯელობს სამყაროს დიალექტიკის

პრინციპებზე, სამყაროს ჰარმონიულობის დამადასტურებელ უზოგადეს კანონებზე, მშვენიერი «მეხელოვნის» – «მრთველის» მიერ «მორთულ» ქვეყანაზე...» მკვლევარის აზრით, აღნიშნული ტერმინები «წარმოადგენენ პეტრიწისეულ სიტყვაქმნადობის ნიმუშებს, რომლებსაც ფილოსოფიის სიტყვახმარებაში წესრიგის, წყობის, ჰარმონიის მნიშვნელობა გააჩნიათ». (ნ. ფირცხალავა, 1993-1994, 99; 2000, 157).

ნ. ფირცხალავამ ყურადღება გაამახვილა ცნება «მორთულების» ესთეტიკურ ასპექტზეც. მისი აზრით, «ნართი» და მისი სახესხვაობები იოანე პეტრიწის «განმარტებაში» ძირითადად გამოყენებულია «ერთის», ანუ სამსახოვანი ღვთის ხატის მიმართ და, აგრეთვე, იმ მოვლენათა მიმართ (იგულისხმება «ბუნებითი მორთულებად», «სხეულებრივი მორთულებად», «არსთა მორთულებად», «რიცხვთა მორთულებად», «ცისა მორთულებად», «სამუსთა რთვად და მორთულებად» – მ.ს.), რომლებშიც აირეკლება «ერთის» მშვენიერება, მისი სამსახოვნების ჰარმონიული შინაარსი.» «მშვენიერებასა და სამუსო რთვად»-ს შორის ფილოსოფოსი ტოლობის ნიშანს უსვამს», – აღნიშნავს მკვლევარი (ფირცხალავა, 1991, 71-72; 1993-94, 95).

ამდენად, ხსენებულ ნაშრომში «მორთულებისა» და მისი სახესხვაობების განმარტებისას ნ. ფირცხალავა ძირითადად ზოგადფილოსოფიურ და ესთეტიკურ შინაარსობრივ დატვირთვაზე ამახვილებს ყურადღებას იმისათვის, რომ ამ პარალელებმა მიიყვანოს ტერმინთა მუსიკალური არსის გახსნამდე. აქვე დავძენთ, რომ ჩვენი მხრით, ასევე შევეცადეთ კიდევ უფრო ზედმიწევნით შეგვესწავლა «მორთულებისა» და მისი სინონიმური ლექსემის «შეწყობის» შემცველი ადგილები პეტრიწისეულ ტექსტებში. საჭიროდ მივიჩნიეთ დასაბუთებულად წარმოგვეჩინა საკვლევი საკითხის მნიშვნელოვანი თეზა: დასტურდება თუ არა მრავალხმიანობის არსებობა შესაბამისი ტერმინებით XI-XII საუკუნეების ქართულ წყაროებში.

ს. გორგაძის, დ. მელიქიშვილის, მ. რაფავას ნაშრომებიდან ცნობილია, რომ «მორთულება» არის ბერძნული პოლისემიური ტერმინის – ἁρμονία-ს ეკვივალენტი (იხ.: ნემესიოს ემესელი; მელიქიშვილი, 1976; იოანე პეტრიწი, 1999; ამონიოს ერმისი). სწორედ ამან გვიკარნახა, რომ მას (ბერძნული «ჰარმონიის» მსგავსად), ფილოსოფიური და ესთეტიკური შინაარსობრივი დატვირთვის გარდა, ვიწრო მუსიკალურ-თეორიული მნიშვნელობაც აქვს, რაც აისახა ნაშრომებში: «ქართული საეკლესიო

გალობის ტრადიციის უარყოფის ცდები” და «ზოგიერთი ძველი ქართული სამუსიკო ტერმინის განმარტებისათვის» («მორთულება», «შეწყობა») (იხ.: სუხიაშვილი, 2001, 50-51; 2002, 38-45).

იოანე პეტრიწის სიტყვათხმარებაში ჰარმონიის, «დაპირისპირებულთა ერთიანობის» ცნების გამომხატველი მუსიკალური ტერმინის შესახებ მოსაზრება აქვს გამოთქმული მზია იაშვილს ნაშრომში «ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის». იგი წერს: «...ქართული ფილოსოფიური აზრი ერთმანეთისაგან ასხვავებს ტერმინ «ჰარმონიას», როგორც ზოგადფილოსოფიურ კატეგორიას და როგორც მუსიკალური აზროვნების არსებითი პრინციპის გამომხატველ ცნებას... ჰარმონიის შესახებ ბერძნულ სწავლებასა და ქართულ მრავალხმიანობის არსზე მოძღვრებას შორის სრული თვისებრივი სხვაობაა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ქართველი ფილოსოფოსი შეგნებულად არ აუვლიდა გვერდს ტერმინ «ჰარმონიას» და «დაპირისპირებულთა ერთიანობის» ცნებას არ გააიგივებდა ეროვნული წარმოშობის ტერმინთან – «ერთობად შეყოვლებისად».

მ. იაშვილის აზრით, იოანე პეტრიწმა ტერმინ «ჰარმონიის» გამოყენებას მხოლოდ იმიტომ აარიდა თავი, რომ იგი ბერძნული მონოდიური მუსიკალური კულტურის კანონზომიერებების გამოსახატავად იხმარება და არ შეესაბამება ცნების თანამედროვე გაგებას (იაშვილი, 36-37). მეცნიერის მოსაზრების თანახმად, «დაპირისპირებულთა ერთიანობის» ქართულ ეკვივალენტად ღვთისმეტყველი ტერმინ «ერთობად შეყოვლებისად»-ს გვაწვდის.

მ. იაშვილის დებულება დამოწმებული და ფაქტობრივად მთლიანად გაზიარებული ნ. ფირცხალავას მიერ. ტერმინ «ნართის» შესახებ ნაშრომში იგი აღნიშნავს: «თხზულების შესწავლამ ცხადყო, რომ იგი მოიცავს ქართველი ფილოსოფოსის ორიგინალური მუსიკალური თვალთახედვის დამადასტურებელ მთელს მწყობრს უაღრესად საინტერესო მუსიკალური პარალელებისა. ამ პარალელებში პეტრიწი უარყოფს ანტიკურ ჰორიზონტალურ მუსიკალურ დიალექტიკას და მის აღმნიშვნელ ტერმინს «ჰარმონია». ამ უკანასკნელს თავის თხზულებაში იგი უპირისპირებს სამერთებაში განსახიერებული «მრთველისა» და

ხელოვნის მიერ, მისი ხატების კვალობაზე «ამუსიკელებულ» და «მორთულ ქვეყანას» (ფირცხალავა, 1993-1994, 100).

ტერმინ „მორთულების» სპეციალური მუსიკალურ-თეორიული შინაარსის დადგენისას მხედველობაში უნდა მივიღოთ შუა საუკუნეების იმ ქართველი ავტორების (კერძოდ, იოანე პეტრიწის, ამონიოსის თხზულებათა მთარგმნელის, არსენ იყალთოელისა და სხვ.) მთარგმნელობითი მეთოდი, რომელთა ტექსტებშიც ხსენებული ტერმინი დასტურდება. როგორც ცნობილია, აღნიშნული მთარგმნელობითი მეთოდი გულისხმობს ბერძნული ენიდან ზედმიწევნით თარგმანს, დედნისეული აზრის სრული სიზუსტით გადმოცემას. იგი სათავეს შავი მთის წმინდა სვიმეონ საკვირველთმოქმედის მონასტრის ლიტერატურული ტრადიციებიდან იღებს და განსაკუთრებულ სრულყოფას გელათის საღვთისმეტყველო სკოლაში აღწევს (მელიქიშვილი, 1986). დადგენილია, რომ ახლადწარმოებულ, ნათარგმნ ტერმინს, მთარგმნელები იმავე შინაარსობრივ დატვირთვას ანიჭებენ, რაც მის ბერძნულ შესატყვისს ჰქონდა. „სიტყუა შედარებული ბერძულისა და მართებითი არა აკლს», – წერს ეფრემ მცირე იოანე დამასკელის „დიალექტიკის» საკუთარი თარგმანის შესახებ (იოანე დამასკელი, 66).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, გელათის სალიტერატურო სკოლის წარმომადგენლების – იოანე პეტრიწისა და ამონიოსის მთარგმნელის სიტყვათმემოქმედებაში ცნება „მორთულება» ბერძნული «ჰარმონიის» ადეკვატური მუსიკალურ-თეორიული მნიშვნელობით უნდა იხმარებოდეს.

ცნობილია, რომ ბერძნული მუსიკის თეორიაში ტერმინ „ჰარმონიით» (a`rmoni,a) აღინიშნებოდა კილოში ბგერათა გაერთიანების კანონზომიერება, ოთხბგერიანი კილოები<sup>52</sup> და ტეტრაქორდების გაერთიანების შედეგად მიღებული უფრო განვითარებული კილოების სტრუქტურები (ბერშადსკაია, 8; გერცმანი, 1986, 156). ანტიკური ტერმინოლოგიით, მუსიკის შესწავლის ბგერათსიმალეობრივი ასპექტები „ჰარმონიული» ასპექტებია (გერცმანი, 1988, 57).

---

<sup>52</sup> პლატონი ამბობდა: „ყველა ჰარმონია (იგულისხმება კილო – მ.ს.) ოთხი ბგერით იქმნება» (გერცმანი, 1986, 77).

აღსანიშნავია, რომ IX საუკუნის II ნახევრიდან ბიზანტიაში შეინიშნება ანტიკური მუსიკალური კულტურისადმი გაზრდილი ინტერესი (X ს.-ში იმპერატორ კონსტანტინე II პორფიროგენეტის ბრძანებით იქმნება კრებული, რომელშიც თავმოყრილია ამონაწერები ძველ ბერძენ მუსიკის თეორეტიკოსთა შრომებიდან. ამავე საუკუნეში იქმნება სვიდას ცნობილი ლექსიკონი, რომელიც შეიცავს მრავალ სტატიას ანტიკური მუსიკის შესახებ და ა.შ.). ამ ფონზე განსაკუთრებით საინტერესოა, თუ როგორ, რა შინაარსით გამოიყენება ბერძნულიდან გადმოღებული მუსიკალური ტერმინები იმ ქართველი მოღვაწეების მიერ, რომლებმაც ხელი მიჰყვეს ანტიკური ხანის ფილოსოფიური მწერლობის თარგმნასა და კომენტირებას (მით უფრო, რომ მათ განათლება ბიზანტიაში ჰქონდათ მიღებული). პირველყოვლისა, შევჩერდებით იოანე პეტრიწის თხზულებაზე „განმარტებად«, რომელიც მან პროკლე დიადოხოსის ტრაქტატს „კავშირნი ღვთისმეტყველებითნი« დაურთო.

თხზულების მეორე თავში, სადაც საუბარია ნაწილებისაგან შემდგარი ერთის შესახებ, ავტორი მუსიკის სფეროდან ანალოგიის მაგალითს იშველიებს და მსმენელის ყურადღებას «მორთულთა გუარებზე» ამახვილებს:

«ვინაჲ კუალად სამუსიკელოთაცა რთვათა<sup>53</sup> ზედ მიესხი და მათ შორისცა იხილო ცხადად ქმნული ერთი. რამეთუ რაგუარადცა მოჰრთო ჯმაჲ და სამუსიკო, მყის გუარი ზედ ექმნების მას. ვითარცა ანუ ლმობიერებად აღმძვრელი ანუ სიფიცხედ ანუ მავლტომ ჯმაჲ და მორთულებაჲ. ამათ ხილულთა ნახიბლამდი ანუ მდედრი და თანადამთხე და მარღჳ სიმტკიცეთა სულისათა რაოდენნი აღვრიცხუნე ...» (იოანე პეტრიწი, 1937, 22).

იოანე პეტრიწის მსჯელობის თანახმად, თუკი სამუსიკო ბგერების (ან ტეტრაქორდების) შეთანხმებებს მიმართავ, იმათ შორისაც ცხადად იხილავ ქმნილ ერთს. რადგანაც ხმისა და საკრავის [ბგერები] ერთმანეთს როგორადაც არ უნდა შეუხამო, შეუწყო, მაშინვე გვარობაც მიესადაგება მას.<sup>54</sup> „მორთვა« (ბერძ. „armonia«,

<sup>53</sup> „რთვანი« შეიძლება გავიგოთ, ერთი მხრივ, როგორც ბგერათსიმალეებრივი სისტემის მიკროელემენტების – ცალკეული ბგერებისა და ინტერვალების გაერთიანებები, ასევე – ტეტრაქორდები.

<sup>54</sup> აქ და ქვემოთაც ჩვენ ვხელმძღვანელობთ იოანე პეტრიწის „განმარტების« აკადემიკოს დამანა მელიქიშვილის მიერ გადმოახალქართულებული ტექსტით (იოანე პეტრიწი, 1999); ვაკონკრეტებთ მხოლოდ ტერმინ «რთვის» სპეციალურ სამუსიკო-თეორიულ მნიშვნელობას.

„a`rmo,ttw») აქ ბგერების ჰარმონიულ შეწყობას, შეთანხმებას, შეკავშირებას, სიმაღლებრივი სისტემისადმი მათ დაქვემდებარებას გულისხმობს. იმისდა მიხედვით, თუ რომელ კილოს დაუქვემდებარებ ბგერებს, კილოს იმ სახეობას – „გუარს» მიიღებ. იოანე პეტრიწი კილოთა („მორთულებათა») „გუარებს» განასხვავებს მათში გამოხატული ამა თუ იმ განწყობის (ეთოსის) მიხედვით. ზოგიერთი მათგანი ლმობიერების აღმძვრელია, ზოგი – აღმგზნები („ლმობიერებად აღმძვრელი ანუ სიფიცხედ»), სულის სიმტკიცის თანამდევნი ან დამარღვეველი („თანადამთხე და მარღვ სიმტკიცეთა სულისათა») და ა. შ. უეჭველია, რომ „მორთულებათა» შესახებ საუბრისას იოანე პეტრიწი „ჰარმონიის» ბერძნული მუსიკის თეორიაში დამკვიდრებულ გაგებას, ანუ კილოს გულისხმობს. ამ მოსაზრებას საფუძველს უმაგრებს ის გარემოებაც, რომ მსჯელობისას ფილოსოფოსი ძველ ბერძნულ სამუსიკო სწავლებას მოიხსენებს და ეხება ანტიკურ სამუსიკო-კოსმოლოგიურ შეხედულებებს კილოების („მორთულთა გუარნი») პლანეტებთან კავშირის შესახებ („ზოგთა ჳმათასა და მორთულებათა გუართასა რომელთამე მზისად, რომელთამე კრონოსდად, ანუ დიოსდად და აფროდიტესდად აღიყვანებს სასწავლო სამუსთაჲ») (იოანე პეტრიწი, 1937, 22).

პეტრიწის სიტყვათშემოქმედებაში ყურადღებას იქცევს, აგრეთვე, ტერმინი „გუარი», რომელიც ბერძნული „ეიდოსის» (ei`=doj) შესაბამისია და „სახეს» აღნიშნავს (მელიქიშვილი, 1999, 217-219). ცნობილია, რომ ძველ საბერძნეთში განვითარებულ კილოურ ფორმებს (ტეტრაქორდთა გაერთიანების შედეგად მიღებულს) ოქტავურ „ეიდოსებს», ანდა „ჰარმონიებს» უწოდებდნენ (ხოლოპოვი, 1974, 305; გერცმანი, 1986, 159) კლეონიდე გვაწვდის ცნობას ოქტავის შვიდი „ეიდოსის» – მიქსოლიდიურის, ლიდიურის, ფრიგიულის, დორიულის და ა.შ. არსებობის შესახებ („dia. pasw/n eivdh») (გერცმანი, 1986, 69). იოანე პეტრიწის სიტყვათშემოქმედებაში „მორთულთა გუარნი» სწორედ კილოთა ზემოთ ჩამოთვლილ „ეიდოსებს» უნდა აღნიშნავდეს<sup>55</sup>. ცნობილია, რომ მუსიკის შესახებ ბერძნული თეორიის თანახმად, კილოს თითოეული

<sup>55</sup>თუკი «გუარი» კილოს სახეობაა, «გუარნი ჳრელთანი» შესაძლოა განიმარტოს, როგორც კილოთა «გუარები» ანუ სახეები (ცხადია, აქ საუბარია კილოზე, როგორც, პირველყოვლისა, ინტონაციურ კატეგორიაზე).



„გუარტაგანი» ამა თუ იმ განწყობას (ეთოსს) უკავშირდება. ნიშანდობლივია, რომ ამ ნიშნით განასხვავებს მათ ქართველი ფილოსოფოსიც.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, „მორთულთა გუარების» შესახებ იოანე პეტრიწის შემდგომი მსჯელობა – „ხოლო შენ რთვანი და შეწყობანი იპატო<sup>ა</sup>თ ვიდრე ნიტამდის ნაწილად იპყრენ, ვითარცა და არიანცა, ხოლო ზედამომართებულნი და ბუნებითნი ურთიერთას ზიარებანი გუარად» (იოანე პეტრიწი, 1937, 22), ასე უნდა გავიგოთ: შენ ბერათა შეთანხმებები (აქ შესაძლოა ინტერვალები, ანდა ტეტრაქორდების სტრუქტურები იგულისხმებოდეს – მ. ს.) ნაწილებად მიიღეო, ხოლო მათი გაერთიანებები („ზედამომართებულნი და ურთიერთას ზიარებანი») კი – „გუარად», ანუ სახედ.

ანალოგიის აღნიშნულ მაგალითში რომ კილოზეა საუბარი, ამ დასკვნამდე კ. როსებაშვილიც მივიდა. მისი ერთ-ერთი განმარტების თანახმადაც, „რთვა<sup>ა</sup>» (პეტრიწის გამონათქვამში „შენ რთვანი და შეწყობანი იპატოთ ვიდრე ნიტამდის ნაწილად იპყრენ») კილოს, ბერათრიგს აღნიშნავს (როსებაშვილი, 48), მაგრამ სხვა შემთხვევაში ამავე ლექსემას მკვლევარი აიგივებს „აწყობასთან», რასაც ვერ გავიზიარებთ. მაგალითად, სიტყვებს – „ვინაჲ კუალად სამუსიკელოთაცა რთვათა ზედ მიესხი და მათ შორისცა იხილო ცხადად ქმნული ერთი», იგი შემდეგნაირად ხსნის: „ვინც სამუსიკელოს აწყობად მიჰყოფს ხელს, .... მან ბერათრიგებს შორის ერთი ძირითადი უნდა იხილოს» („სამუსიკელოში» მეცნიერი ბერათრიგის სისტემებს გულისხმობს<sup>56</sup>) (როსებაშვილი, 49). „რთ»-ძირიანი ლექსემის, „მორთვის», ერთ-ერთი მნიშვნელობა მართლაც არის «აწყობა»<sup>57</sup> (საკრავისა – შდრ. „a`rmo,zw»). როგორც ჩანს, ძველი მუსიკალური ცნება-ტერმინი „რთვა» ამის გამო მიიჩნია კ. როსებაშვილმა „აწყობის» ადეკვატურად. სინამდვილეში კი თუ ღვთისმეტყველის მსჯელობის ზოგად კონტექსტს გავითვალისწინებთ, სავსებით მკაფიოდ წარმოჩნდება ამგვარი განმარტების უზუსტობა.

<sup>56</sup>„სამუსიკელომს» ბერათრიგთან გაიგივება არ არის მართებული. გასათვალისწინებელია, რომ პეტრიწის სიტყვათხმარებაში ტრანსლიტერაციისას უცხო სიტყვები შინაარსობრივ დატვირთვას არ იცვლიან, ბერძნულ „მუსიკოს»-ს (mousiko,j) კი არასდროს ჰქონია ბერათრიგის მნიშვნელობა.

<sup>57</sup>ამავე მნიშვნელობით ხმარობს მას არსენ იყალთოელიც ანდრეა კრიტელის დიდი კანონის შესახებ თავის ანდერძში, სადაც ქართლის კათოლიკოს იოანეს „კეთილად მორთულ ორღანოს» („კეთილად» აწყობილ საკრავს) ადარებს (ჯავახიშვილი, 226-227).

მუსიკის სფეროდან მოტანილი ანალოგიის ხსენებული მაგალითი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ერთი მნიშვნელოვანი ფილოსოფიური საკითხის – ნაწილებისაგან შემდგარი ერთის შესახებ მსჯელობას ახლავს. ამ თემაზე საუბრისას იოანე პეტრიწი ანალოგიის სხვა ნიმუშებსაც იშველიებს (საბუნებისმეტყველო, ლოგიკის, მათემატიკის სფეროდან და ა.შ). მაგალითად, ფილოსოფოსის სიტყვებით, «კაცი ნაწილია და ნაწილებისაგან შემდგარი. კაცის განსაზღვრებაში შემავალი ნაწილებია: «ცხოველი» (ე.ი. ცოცხალი – მ.ს.), «სიტყვიერი», «მოკვდავი», «აზროვნებისა და სწავლის უნარის მქონე»... ეს ნაწილები სხვადასხვაა, მაგრამ გაერთიანდებიან რა ერთი საზღვრის შიგნით, ერთი გვარის დამტევად და ერთქმნილ მრავლად გადაიქცევიან». მსგავს მოსაზრებას ფილოსოფოსი რიცხვების მაგალითზეც გამოთქვამს: «ორი და სამი სხვადასხვაა და არ არის ერთი, რადგანაც მრავალი ნაწილისაგან შედგებიან, მაგრამ როგორც ორობა და როგორც სამობა – ერთია, რადგან ამათი გვარია და საზღვარი» (იოანე პეტრიწი, 1999, 18-19). ანალოგიის ზემორე მაგალითებით პეტრიწს სურს ნათელყოფს, რომ ყოველი სიმრავლე ერთს ეზიარება, ერთ «გუარს» (სიმრავლის თვისებათა გამაერთიანებელს) შეადგენს, ხოლო ერთი – მრავლისმომცველია. თუკი მუსიკის სფეროდან მოხმობილი მაგალითის კ. როსებაშვილისეულ ინტერპრეტაციას გავიზიარებთ, ნაწილებისაგან შემდგარი ერთის «გუარად» ძირითადი ბგერათრივი უნდა მივიჩნიოთ, ხოლო მის შემადგენელ ნაწილებად კი – «აწყობები» (საკრავისა), რაც ყოვლადშეუძლებელია. «გუარს», ანუ სახეობას ვერ შეადგენს «აწყობების» (ქმედებათა) სიმრავლე.

ვერ გავიზიარებთ, ნ. ფირცხალავას თვალსაზრისს, რომელიც გამოთქმულია სტატიაში «მუსიკალური ანალოგიების შესახებ იოანე პეტრიწის «განმარტებაში». მკვლევარი ფილოსოფოსის ზემოთ მოყვანილ სამუსიკო ანალოგიაში მრავალხმიანობაზე მითითებას ხედავს. ფირცხალავას მოსაზრების თანახმად, პეტრიწი ყურადღებას ამახვილებს «ურთიერთზიარებისა და ზედამომართების» საშუალებით მიღებულ «ერთის» ხატს განსაკუთრებით მიმსგავსებულ «გუარზე», რომელშიც ნაციონალური მრავალხმიანობის პრინციპებს უნდა გულისხმობდეს.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> დასახელებულ სტატიაში ნ. ფირცხალავა «ნართისა» და მისი სახესხვაობების შესახებ წერს, რომ ისინი «წარმოადგენენ ზოგადფილოსოფიური კატეგორიების – წყობის, წესრიგის, ჰარმონიის შესადაო

(ფირცხალავა, 1989, 113). ფილოსოფოსის კომენტარებში კი არ ჩანს მინიშნება «ერთთან» მსგავსებით გამორჩეულ რომელიმე «გუარზე». თითოეული მათგანი (შემადგენელ ნაწილთა «ურთიერთზიარებითა და ზედამომართებით») თანაბრად წარმოადგენს ერთის სახეს. ამდენად, მივიჩნევთ, რომ განხილული სამუსიკო ანალოგია მრავალხმიანობაზე მინიშნებას არ შეიცავს. პეტრიწის მსჯელობა, როგორც ზემორე ანალიზმა ცხადყო, მთლიანად ბერძნული მუსიკის თეორიის გათვალისწინებით წარიმართება.

«მორთულება» და «მორთულთა გუარი» რომ ქართული მწერლობის რიგ ნიმუშებში ბერძნული მუსიკალური «ჰარმონიის» (კილოს მნიშვნელობით) შესატყვის კორელატურ ცნებებად გამოიყენება, ეს ნათლად ჩანს ბიზანტიელი ფილოსოფოსის, ალექსანდრიული ნეოპლატონური სკოლის მამამთავრის, ამონიოს ერმიასის (V ს.) თხზულების ქართული თარგმანიდანაც, კერძოდ, კომენტარებიდან პორფირის ცნობილ ნაშრომზე «შესავალი არისტოტელეს კატეგორიებისა», რომელიც შესრულებულია გელათის სამონასტრო-ლიტერატურული სკოლის წარმომადგენლის მიერ<sup>59</sup> (ამონიოს ერმიისი, 098).

თხზულებაში ვკითხულობთ: «არითმეტიკი არს მეცნიერება რაოდენისა თავით თვისით განსაზღვრებულისა»<sup>60</sup> (იგულისხმება დანაწევრებული რაოდენობრიობა – მ.ს.), ხოლო რაოდენისა განსაზღვრებულისა სხვსა მიმართ, არს სქესი ურთიერთასმიმართთა ტონთაჲ, რომელთჳს მორთულებაჲ შთამოვალს...» (ამონიოს ერმიისი, 15). ე. ი. არითმეტიკა არის მეცნიერება თავისთავად, დამოუკიდებლად არსებული რიცხვების შესახებ, ხოლო მუსიკის ობიექტია რიცხვების ურთიერთმიმართება, რაც ურთიერთდამოუკიდებულებაში მყოფი ბგერების კავშირში, მათ ერთობლიობაში აისახება («სქესი ურთიერთასმიმართთა ტონთაჲ»). ერთმანეთთან მიმართებაში მყოფი ბგერების

---

ქართულ ცნებებს» (ფირცხალავა, 1989, 112). მკვლევარის ზეპირგანმარტებით, ტერმინის ამ დეფინიციის იგი მრავალხმიანობას გულისხმობს.

<sup>59</sup> თხზულების მთარგმნელის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს: კ. კეკელიძის აზრით, იგი იოანე ტარიჭისძის თარგმნილია; ს. გორგაძე და ი. ლოლაშვილი ვარაუდობენ, რომ თარგმანი შესრულებული უნდა იყოს იოანე პეტრიწის მიერ; ხოლო ნ. კეჭაყმაძე და მ. რაფაეა ამ საკითხთან დაკავშირებით რაიმე ვარაუდის გამოთქმისაგან თავს იკავებენ (ამონიოსი, 046).

<sup>60</sup> ამონიოს ერმიასის განმარტების თანახმად, რაოდენობრიობა ორგვარია: ა. «შერწყმითი», ანუ მთლიანი და ბ. «განსაზღვრებითი», ანუ დანაწევრებული (ამონიოს ერმიისი, 077).

კავშირი კი წარმოშობს «მორთულებას», ანუ კილოს. ნეოპლატონიკოსების მიერ კილოს მათემატიკურ გააზრებაში პითაგორეიზმის ზეგავლენა იგრძნობა, რაც თვით იოანე პეტრიწის კომენტარებშიც იჩენს თავს: «...ყოველი ანამკვი სამუსიკოთა და ბუნებითა მორთულებათა რიცხუთა მიერ...» (იოანე პეტრიწი, 1937, 19).

ძველ ქართულ თარგმანებში ტერმინი «კეთილმორთულებაც» გვხვდება. წმინდა იოანე ოქროპირის ჰომილიის «ქებად ეკლესიად მიმავალთა და კეთილწესიერებისათვის დიდებისმეტყუელებათა შინა.» ევრემ მცირისეულ თარგმანში საეკლესიო საგალობლების კილოთა ღვთის მიერ «კეთილმორთულებაზეა» საუბარი: «ზენადო აქუს კილოთა კეთილმორთულებად» (იხ. A-162, იოანე ოქროპირი, 180 r). როგორც ჰომილიის ბერძნული ტექსტის გაცნობამ ცხადყო, «კეთილმორთულება» «euuqmi,a»-ს შესატყვისია (იხ. იოანე ოქროპირი, PG 56, 97-98). ეს უკანასკნელი კი «a`rmoni,a»-ს სინონიმია და «კეთილხმოვანებას», «სიმშვენიერეს», «ჰარმონიულობას» ნიშნავს. იოანე ოქროპირის თხზულებაში მას წმინდა ესთეტიკური, შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს და საეკლესიო კილოთა კეთილხმოვანებაზე, ჰარმონიულობაზე მიუთითებს.

«მორთულის» სახესხვაობა, «შერთული», დამოწმებულია ქური პუმეთელის (იმავე ქრიზიპო იერუსალიმელის) «სიტყუაში» მოწამე თეოდორეს საკვირველებათა შესახებ («საკვირველებათა» ქართველი მთარგმნელის ვინაობა უცნობია). თხზულების შესავალ ნაწილში ავტორი მართლმორწმუნე ქრისტიანებს სულიერი სიტყვის გულისხმისყოფისათვის ამზადებს: «...მე მივიხუნე სიტყუანი, ხოლო თქუენ — სუემდით მადლობით... მე შევძრნე პირნი და თქუენ — შემწევდით ტყუელვითა სულიერითა. მე ვსცემდე — ვითარცა ფანდურთა, ძალსა, თქუენ — შერთულითა სახიობითა (გალობით — მ. ს.) შეასხემდით...» (H\_341, ქური პუმეთელი, 198).

ღირსი ქური საკრავის სიმების ახმიანებას ადარებს თავისივე სიტყვას, წარმოთქმულს წმინდა თეოდორეს საკვირველებათა შესახებ, ხოლო «შერთულითა სახიობითა» (გალობით — მ. ს.) მოწამის შესხმას — მსმენელის მიერ ამ სიტყვათა გულისხმისყოფას.

«საკვირველებათა» ბერძნული დედნის გაცნობის შედეგად გაირკვა, რომ «შერთული» წარმოადგენს «sumfwni,a»-ს ქართულ თარგმანს (ქრიზიპო იერუსალიმელი, Act. SS. IV, 55). ტერმინი «sumfwni,a», ისევე როგორც «euuqmi,a»,

«a`rmoni,a»-ს სინონიმია. მისი მნიშვნელობებია: «შეწყობა», «თანაჟღერა», «ჰარმონია», «თანხმობა». ამდენად, თხზულების ქართულ თარგმანში (დაახლ. VIII-IXს.ს.) «შერთული სახიობით» წმინდანის შესხმა უნდა გავიგოთ, როგორც «ჰარმონიული» გალობით მისი ქება-დიდება.

შუა საუკუნეების ქართულ მწერლობაში «მორთულების» პარალელურ მუსიკალურ ტერმინად («ჰარმონიის» მნიშვნელობით) დამოწმებულია, აგრეთვე, «შეწყობა».

იოანე დამასკელის «დიალექტიკის» ეფრემ მცირისეულ თარგმანში ვკითხულობთ: «მუსიკობა სახელ-ედების სწავლულებასა ჯმათა ქცევისა და შეწყობისასა»<sup>61</sup> (იოანე დამასკელი, 1976, 112). «ამათა ქცევისა და შეწყობის სწავლულებაში» (ანუ «ჰარმონიის» შესახებ მოძღვრებაში) უნდა იგულისხმებოდეს სწავლება ბგერათსიმაღლებრივი დამოკიდებულებების სისტემურობის შესახებ (შდრ. გერცმანი, 1988, 64).

ტერმინ «შეწყობას» «ჰარმონიის» მნიშვნელობით ვხვდებით, ასევე, იოანე ოქროპირის ზემოხსენებული ჰომილიის «ქებად ეკლესიად მიმავალთა..») ეფრემ მცირისეულ თარგმანში, სადაც საეკლესიო საგალობლების შესახებ ნათქვამია: «ამათთა ჯმათა შეწყობად მამულისა სათნოყოფისაგან შეწყობილ არს» (A-162, იოანე ოქროპირი, 180 r). ქადაგებისას იოანე ოქროპირი საუბრობს საგალობლების ბგერათა ჰარმონიის («ჯმათა შეწყობის» // `H a`rmoni,a tw/n fco,ggwn) შესახებ, რომელიც მამის კეთილნებებით არის შეწყობილი (th/ patrikh/ eudoki,a sunhrmo,sqh) (შდრ. იოანე ოქროპირი, PG 56, 97).

ტერმინი «შეწყობა» («a`rmoni,a») ამ შემთხვევაშიც ბგერების სიმაღლებრივი კავშირის სისტემურობას უნდა გულისხმობდეს.

«შეწყობას» «მორთულებასთან» ერთად ბერძნული მუსიკალური «ჰარმონიის» შესატყვისად იყენებს ამონიოსის ქართველი მთარგმნელი (ეს ის შემთხვევაა, როდესაც

---

<sup>61</sup> „მუსიკობის», როგორც მათემატიკური დისციპლინის შესახებ ამონიოსის თხზულების ქართულ თარგმანშიც არის დამოწმებული: «არს მუსიკობად მეცნიერებად რაოდენისა განსაზღვრებულისა, სქესისა მქონებელისა სხვასა სხვა მიმართ» (ამონიოს ერმისი, 15). ფილოსოფოსის განმარტების თანახმად, «მუსიკობად» არის მეცნიერება რიცხვების (რაოდენობების) სხვა რიცხვებთან კავშირის შესახებ.

ავტორი ერთი და იმავე ბერძნულ ცნებას სხვადასხვა ეკვივალენტით გადმოსცემს): «განთხმულობითა და ფოთობითა შეწყობასა დაჯსნაჲ შეემთხუევის» (ამონიოს ერმისი, 85), ე. ი. სიმების დაჭიმვით ან მოშვებით ჰარმონია (ბგერათსიმაღლებრივი კავშირების სისტემა) დაირღვევა.

საგულისხმოა, რომ «შეწყობაჲ» «მორთულებასთან» და მის სახესხვაობებთან ერთად იოანე პეტრიწის «განმარტებაში» ლექსიკურ სინონიმურ წყვილებს, ჰენდიადისებს ქმნის. მაგალითად: «ითქუა, ვითარმედ ყოველი შუენიერებაჲ შეწყობასა და მორთულებასა შორის»; «შენ ნუ ჰგონო გუარი უსხეულოთაჲ... ვითარ ნართი და შეწყობაჲ სამუსიკელოთა შორის ორდანოთა», ანდა ზემოთ განხილული ნიმუში: «ხოლო შენ რთვანი და შეწყობანი იპატომთ ვიდრე ნიტამდის ნაწილად იპყრენ...» (იოანე პეტრიწი, 1937, 28; 100; 22).

ცნობილია, რომ სინონიმური წყვილები, ჰენდიადისები შუა საუკუნეების თარგმანებში ცნება-ტერმინის შინაარსის დაზუსტების მიზნით გამოიყენებოდა. «მთარგმნელი ბერძნულ სიტყვას თარგმნიდა ორი ერთმანეთის სინონიმური ლექსემით, რომელთაგან ერთი მეორეს აზუსტებდა» (მელიქიშვილი, 1999, 56).

როგორც განხილული მაგალითებიდან ირკვევა, საკვლევი ტერმინები («მორთულებაჲ», «შეწყობაჲ») ბერძნული მუსიკალური «ჰარმონიის» (რიგ შემთხვევებში კი მისი სინონიმური ლექსემების – სიმფონიისა და ევრითმიის) შინაარსობრივ ეკვივალენტებს წარმოადგენენ და ჰორიზონტალური ბგერათსიმაღლებრივი კავშირების სისტემურობაზე მიუთითებენ<sup>62</sup>. ამდენად, მოსაზრება, თითქოს ქართული მუსიკალური კანონზომიერებებიდან გამომდინარე, იოანე პეტრიწი «განმარტებაში» უარყოფს ბერძნულ მუსიკალურ ცნება «ჰარმონიას», ჩვენი აზრით, უმართებულოა. ფილოსოფოსი უარყოფს არა «ჰარმონიას», როგორც ჰორიზონტალური მუსიკალური დიალექტიკის გამომხატველს, არამედ უარს ამბობს ბერძნული ლექსემის ტრანსლიტერაციაზე (უთარგმნელად გადმოტანაზე) და მის

---

<sup>62</sup> ვ. გვახარია ტერმინ «შეწყობას» უმართებულოდ მიიჩნევს «ხმათა ჰარმონიული შეზავებისა და შეთანხმების» მხოლოდენ ვერტიკალური ასპექტის აღმნიშვნელად (გვახარია, 1962, 418). მსგავსი ცდომილება დაშვებულია ჩვენს მიერაც სტატიაში «ქართული საეკლესიო გალობის ტრადიციის უარყოფის ცდები» (სუხიაშვილი, 2001, 51), თუმცა საკითხის უფრო ღრმად შესწავლამ განსხვავებულ დასკვნამდე მიგვიყვანა.

შესატყვის ქართულ ცნება-ტერმინებად სინონიმებს – «მორთულებას» (თავისი სახესხვაობებით) და «შეწყობას» გვაწვდის.

ტერმინები «მორთულება» და «შეწყობილება» შუა საუკუნეების ქართულ მწერლობაში სხვა შინაარსობრივი დატვირთვით, «ჰარმონიის» თანადროული გაგების შესაბამისადაც გამოიყენება.

ცნობილია, რომ დაახლოებით VII საუკუნიდან რომის ეკლესიის სამგალობლო სკოლებში ცნება «ჰარმონია» თანდათანობით კარგავს ძველ, ანტიკური ეპოქიდან მომდინარე მნიშვნელობას და სრულიად სხვა მოვლენას – ბგერათა ვერტიკალურ ურთიერთშეთანხმებებს უკავშირდება. VII საუკუნეში აქ ჯერ კიდევ თანაარსებობს «ჰარმონიის» ორგვარი გააზრება. ერთი მხრივ, იგი, მუსიკის შესახებ ანტიკური სწავლების შესაბამისად, კილოში ბგერათა ჰორიზონტალური სიმაღლებრივი დამოკიდებულებების სისტემურობას გულისხმობს, ხოლო მეორე მხრივ – ხმათა ერთდროულ ვერტიკალურ შეთანხმებებს.

სევილიელი ეპისკოპოსი ისიდორე (VII ს.) ამბობს: «ჰარმონიული მუსიკა – ეს არის ხმის მოდულაცია;<sup>63</sup> ეს რამდენიმე ბგერის შეთანხმება და მათი ერთდროული შეერთებაც არის» (შევალიე, 9). დასავლეთ ევროპაში, IX საუკუნიდან მოყოლებული, ცნება «ჰარმონიის» გააზრება მთლიანად მის ახალ შინაარსს უკავშირდება.<sup>64</sup>

გასათვალისწინებელია, რომ ყველა მიღწევა და სიახლე, რომლითაც რომის ეკლესიის სამგალობლო პრაქტიკისა და თეორიის განვითარება აღინიშნებოდა (ვგულისხმობთ სქიზმამდელ ეპოქას), ცნობილი იყო ბიზანტიის საგანმანათლებლო კერებშიც, სადაც არაერთი ქართველი მოღვაწე აღიზარდა. ამდენად, ქართველი ავტორების მიერ ცნებების – «მორთულების» და «შეწყობის» განსხვავებული, «ჰარმონიის» თანადროული მნიშვნელობით გამოყენება სავსებით კანონზომიერია. ამის მაგალითები დასტურდება იოანე პეტრიწის «განმარტების» ე. წ. «ბოლოსიტყვაობაში» და გიორგი მცირის «გიორგი მთაწმინდლის ცხოვრებაში».<sup>65</sup>

<sup>63</sup> ლათინური ტერმინი «modulatio» ბერძნული «a`rmoni,a»-ს შესატყვისია. იგი ანტიკურ ხანაშიც და შუა საუკუნეებშიც კილოს აღნიშნავდა.

<sup>64</sup> ამას IX საუკუნისა და შემდგომი პერიოდის სხვა თეორეტიკოსების გამონათქვამებიც მოწმობს (შევალიე, 9).

<sup>65</sup> «მორთულებას» და «შეწყობას», როგორც მრავალხმიანობაზე მიმანიშნებელ ძველ ქართულ მუსიკალურ ტერმინებს, ჩვენ შევეხეთ სტატიაში «ქართული საეკლესიო გალობის ტრადიციის უარყოფის ცდები» (სუხიაშვილი, 2001, 50-51).

«ბოლოსიტყვაობაში» იოანე პეტრიწი სულიწმიდის მიერ «მორთული» მუსიკის შესახებ საუბრობს: «სამუსიკელოდ რაღ, რამეთუ ყოვლითურთ სამოსოდ არს (ე.ი. მუსიკა არის \_ მ.ს.) ჩუენი ესე სამოყუსოდ **მორთული წმიდისა მიერ სულისა; და ესეცა სამთა მიერ ფთონგთა, ვიტყჲ სამთა დაბამვათა** (ხაზგასმა ჩვენია \_ მ. ს.), რომელთა მიერ შეინაწევრების ყოველი შეყოვლებული: «მზახრ», «ჟირ», «ბამ» რქმულნი და რანივე მრთველობანი ძალთა და კმათანი» (იოანე პეტრიწი, 1937, 217).

სულიწმიდისმიერ «მორთულებას» იოანე პეტრიწი განმარტავს, როგორც სამი განსხვავებული ხმის, სამი «ფთონგის» («მზახრის», «ჟირისა» და «ბამის») ერთდროულ ჟღერადობას, ვერტიკალში შენაწევრებასა და გამთლიანებას<sup>66</sup> («შეყოვლებას»). ზემორე სიტყვების თანახმად, სწორედ ამ სამი ხმის მეშვეობით ხორციელდება ხმებისა და სიმების ნებისმიერი «მრთველობა» («რანივე მრთველობანი»). ნებისმიერი «მრთველობანი» კი გულისხმობს როგორც საერო, ასევე სასულიერო მრავალხმიანობის ნიმუშებში არსებულ «მრთველობას».

ფილოსოფოსი ყურადღებას ხმათა ჟღერადობის კეთილხმოვანებაზეც ამახვილებს: «ამათ სამთა მიერ შემოქმედებენ კეთილფთოგოვნებათა» (ე.ი. ამ სამი ხმით ქმნიან კეთილხმოვანებას, რაც «მორთულების» (ჰარმონიის) აუცილებელი პირობაა). განსხვავებულ ხმათა ერთობლივი ხმოვანება ღვთისმეტყველისათვის მთლიანობის ერთობის («ერთობად შეყოვლებისად») თვალსაჩინო ნიმუშია: «აწ აქა სამუსოდ გასხუაებულთა ზედა იხილო მზახრსა, ჟირსა და ბამსა ერთობად შეყოვლებისად»,\_ ამბობს იგი. იოანე პეტრიწის სიტყვები გარკვეულწილად გვაგონებს ბერი ავრელიანუსის (IX ს.) გამონათქვამს მისივე ტრაქტატიდან «ჰარმონიული მუსიკის» შესახებ: «დაბალი ბგერების მაღალთან შეხამება-შეწყობა მათ ერთდროულ შეერთებას ქმნის» (შევალიე, 9).

როგორც ზემოთ განხილული მაგალითებიდან ჩანს, იოანე პეტრიწის მიერ ცნება «მორთულებად» ორგვარად არის გააზრებული: «განმარტების» II თავში, პროკლეს

---

ე. მეტრეველი იოანე პეტრიწის სიტყვებში მრავალხმიანობაზე მითითებას უარყოფს. იგი, ეხება რა ტერმინ «მორთულების» გამოყენების მაგალითებს (როგორც «ბოლოსიტყვაობაში», ისე ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში), ასკვნის, რომ «ტერმინი «მორთული» ძველ ქართულში ნიშნავს შეწყობილს, მიმსგავსებულს, აწყობილს რაიმეს მიხედვით» (მეტრეველი, 1971, 073; 075-076). მკვლევარის სხვა განმარტებით, ეს ტერმინი «ლიტურგიკაში იხმარება საუფლო და დიდი დღესასწაულებისთვის განკუთვნილ დამატებით შესხმათა თუ გალობათა აღსანისნავად» (მეტრეველი, 1973, 152).



თხზულების კომენტარებისას, ხელმძღვანელობს რა ანტიკური მუსიკის თეორიით, ფილოსოფოსი აღნიშნულ ტერმინს ბგერათსიმაღლებრივი კავშირების ჰორიზონტალურ ასპექტს უკავშირებს, ხოლო «ბოლოსიტყუად» წოდებულ დამოუკიდებელ ნაშრომში,<sup>67</sup> სადაც იგი ითვალისწინებს ცნება «ჰარმონიის» თანადროულ (სახეცვლილ) მნიშვნელობას და ეროვნული მუსიკალური აზროვნების თავისებურებებს, ამავე ტერმინს სხვა მნიშვნელობითაც ხმარობს – მასში ბგერათსიმაღლებრივი დამოკიდებულებების ვერტიკალურ ასპექტს გულისხმობს. ერთი და იმავე ტერმინის ორგვარ განსაზღვრებას შესაძლოა სხვა წანამდვრებიც ჰქონდეს.

შუა საუკუნეების ლათინური ტრაქტატებიდან ირკვევა, რომ არა მხოლოდ ერთხმიანი, არამედ მრავალხმიანი მუსიკის «ჰარმონიულობის» გააზრებისას უდიდესი მნიშვნელობა ბგერათა ინტერვალურ დამოკიდებულებებს ენიჭებოდა (ცნობილია, რომ დაახლ. XIV საუკუნემდე აკორდს ჰარმონიულად, ფუნქციონალურად არ იაზრებდნენ). სამი ბგერისაგან შემდგარი თანხმოვანება განიხილებოდა სამი ინტერვალის სახით, ხოლო ბგერათა კომპლექსში საერთო კეთილხმოვანების მისაღწევად საკმარისად ითვლებოდა თითოეული, ცალკე აღებული ქვედა (მეორე ან მესამე) ხმის ზედასთან (ე.ი. პირველთან) ინტერვალური თვალსაზრისით მართებული შეწყობა (შევალიე, 6-8). ამდენად, ადრეული შუა საუკუნეების მუსიკის თეორიის მიხედვით, ბგერათა ჰორიზონტალური და ვერტიკალური სიმაღლებრივი დამოკიდებულებების ერთი და იმავე ტერმინით აღნიშვნა, შესაძლოა, სავსებით კანონზომიერ მოვლენად ჩაითვალოს. «ფართო გაგებით ცნებები «ვილო» და «ჰარმონია» ერთმანეთთან დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს», – წერს ი. ხოლოპოვი (ხოლოპოვი, 1976, 130). ვფიქრობთ, შუა საუკუნეების მუსიკის თეორეტიკოსების თვალთახედვით, ეს სიახლოვე კიდევ უფრო დიდია. აღნიშნული ეპოქის თეორეტიკოსები ხომ ძირითადად კვლავ ანტიკური მუსიკის თეორიის მიღწევებით

---

<sup>67</sup> დ. მელიქიშვილი მიიჩნევს, რომ «განმარტების» ე.წ. «ბოლოსიტყვაობა» «რადაც სხვა დამოუკიდებელი ნაშრომების ნაწყვეტებისაგან უნდა იყოს შემდგარი.» მკვლევარის აზრით, მისი პირველი ნაწილი დავით წინასწარმეტყველის ფსალმუნთა განმარტებას ეთმობა (იოანე პეტრიწი, 1999, LXIV, XLIII). ე. ჭელიძის მოსაზრებით, «ბოლოსიტყვაობის» I და II ნაწილები «ფსალმუნთა» წიგნის წინასიტყვაობას წარმოადგენს (ჭელიძე, 1995, 85-86).

ხელმძღვანელობენ. მუზიციერების განსხვავებული თუ ახლადდამკვიდრებული ფორმები მათ მიერ მეცნიერულად გაცნობიერებული და სათანადოდ ათვისებული ჯერ კიდევ არ არის. ამდენად, არ არის გამორიცხული, რომ იოანე პეტრიწი «მორთულებას», ისევე როგორც ისიდორე სევილიელი ტერმინ «ჰარმონიას», ორგვარად იაზრებდეს: ერთხმიან მუსიკასთან მიმართებაში, როგორც ბგერათა სისტემურ ჰორიზონტალურ ურთიერთშეთანხმებებს, ხოლო მრავალხმიან, ეროვნულ მუსიკალურ ნიმუშებთან კი – როგორც მათ ვერტიკალურ ურთიერთდამოკიდებულებებს, ერთდროულ ჟღერადობას.

«მორთულის» პოლისემიურობა გარკვეულწილად განსხვავებულად არის გააზრებული ნ. ფირცხალავას მიერ. იგი წერს: «გამონათქვამი «ნართი», რთვა», «მორთულება» – ზოგადფილოსოფიური კატეგორიის ჰარმონიის, ჰარმონიულობის სადარი ქართული ცნებებია, რომელთაც პეტრიწის ლექსიკაში ორგვარი დატვირთვა აქვთ:

1. ზოგადი ჰარმონიულობის აღმნიშვნელი;
2. და მუსიკასთან მიმართებაში ბერძნული «ჰარმონიისაგან» არსობრივად განსხვავებული...

მუსიკალური «ჰარმონია» კეთილხმოვანებაა, «მორთულებაც კეთილხმოვანებაა, ოღონდ შედგმული, ზეაღმართული კათილხმოვანება. მუსიკალური ჰარმონიის გაგების პეტრიწისეულ მოდელს, რომელსაც იგი «მორთულებას» ეძახის, ბერძნულში ანალოგი და შესაბამისად, შესატყვისი ცნებაც არ გააჩნია... «ჰარმონია» – ჰორიზონტალში განხორციელებული მუსიკალური დიალექტიკის, კილოს ბგერათა თანმიმდევრული ურთიერთმიმართების, ჯერ და შემდეგის ზიარების პრინციპზე დაფუძნებულ კეთილხმოვანებას გულისხმობს. პეტრიწის «მორთულება» კი «მზახრი, ჟირი, ზამის» ვერტიკალურად აღმართული შედგმულებაა, რომლის კეთილხმოვანებაც ერთდროული ხმოვანებით მიიღწევა» (ფირცხალავა, 2003 [2002], 113).

ტერმინი «მორთულება რომ სამუსიკო-თეორიული თვალსაზრისით ბერძნული «ჰარმონიის» (ბგერათა ჰორიზონტალური სიმადლებრივი ურთიერთმიმართების სისტემურობა) გამომხატველ ცნება-ტერმინად გამოიყენება, ამის თაობაზე ჩვენი განსხვავებული მოსაზრება ზემოთ («განმარტების» მეორე თავზე საუბრისას)

გამოვთქვით, რის გამოც ამ საკითხს აქ აღარ მივუბრუნდებით. ყურადღებას მხოლოდ ნ. ფირცხალავას მიერ მოხმობილი ერთი არგუმენტის თაობაზე გავამახვილებთ:

«მორთულება» მრავალხმიანობის დამადასტურებელ ტერმინად მეცნიერმა ნემესიოს ემესელის (Vს.) შემდეგი გამონათქვამის საფუძველზე მიიჩნია: «მორთულება შედგმულება...» (ფირცხალავა, 2003, 112). ეს გამონათქვამი დამოწმებულია ნემესიოსის თხზულებაში «ბუნებისათჳს კაცისა», რომლის თარგმანი იოანე პეტრიწს ეკუთვნის. ნ. ფირცხალავას განმარტებით «სიტყვა შედგმა, შედგმული, პირველ რიგში, სიმადლეზე რაღაცის მდებარეობას, ვერტიკალში მდგომარეობას აღნიშნავს. პეტრიწის შედგმულება, რომელიც მისივე თქმით მორთულებაა, ანუ რთვია, ერთის – მეორეზე შედგმით, ერთის მეორეზე დართვით მიღებულ მუსიკალურ მთლიანობას გულისხმობს». აქედან გამომდინარე, მეცნიერი მიიჩნევს, რომ ნართი, რთვა, მორთულება, როგორც «ზოგად ფილოსოფიური კატეგორიის ჰარმონიის სადარი ქართული ცნებები» მუსიკასთან მიმართებაში «შედგმულ, ზეაღმართულ კეთილხმოვანებას» გულისხმობს (ფირცხალავა, 2003 [2002], 112). ნემესიოს ნემესელის თხზულების ტექსტოლოგიური ანალიზის საფუძველზე ს. გორგაძისა და დ. მელიქიშვილის მიერ დადგენილია, რომ ტერმინი «შედგმულება» პეტრიწის თხზულებებსა თუ თარგმანებში ბერძნული ეკვივალენტის *sunqeto, mikto, 's* შესატყვისად გამოიყენება და სხვა შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს. მისი მნიშვნელობებია: შეერთება, შეზავება, სინთეზი, შედგენილობა. «შედგმული» კი განმარტებულია, როგორც «შედგენილი», «შეერთებული» (იოანე პეტრიწი, 1999, 315; ნემესიოს ემესელი, 1914, 214). გასათვალისწინებელია, აგრეთვე, კონტექსტი, რომელშიც ხსენებული ტერმინია გამოყენებული. აქ საუბარია ადამიანის სულსა და სხეულზე, ხოლო რაიმე მინიშნება საგნების ვერტიკალურ მდებარეობაზე დამოწმებული არ არის (ნემესიოს ემესელი, 31-32). ამდენად, «მორთულების» მრავალხმიანობაზე მიმანიშნებელ ტერმინად აღიარებისათვის, ვფიქრობთ ნემესიოსის ზემოხსენებული განმარტება ვერ გამოდგება.

ყურადღებას იმსახურებს, აგრეთვე, «მორთულების» სინონიმური ტერმინის «შეწყობის» გამოყენება ათონის სალიტერატურო სკოლის წარმომადგენლის გიორგი მცირის თხზულებაში «გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრება». ჰაგიოგრაფის სიტყვებით,

გიორგი ყმაწვილობაშივე «უმეტეს ყოველთა ჰასაკის სწორთა მისთასა წარემატა და საგალობელნი იგი საწელიწდონი და შეწყობილებანი იგი გალობათანი ყოველნივე მეყსა შინა ზეპირით დაისწავლნა» (გიორგი მცირე, 72). გალობათა «შეწყობილებანი» საეკლესიო საგალობლებში ხმათა შეთანხმება-შეწყობას უნდა ნიშნავდეს. ამავე აზრს ი. ჯავახიშვილი ერთი ხალხური ლექსის საფუძველზე გამოთქვამს, სადაც სიმღერის დროს ბანის შეწყობაზეა საუბარი: «მღერენ და მეც ბანს შევაწყობ, დამძრახენ ამაზე რასაო». «ბანის შეწყობა», მკვლევარის აზრით, იგივეა, რაც «შებანება», «შეწყობა». «შებანება» კი არსენ იყალთოელის «მეფეთა» წიგნების თარგმანებში ხმის აყოლებას, ხმათა შებანებას ნიშნავს (ჯავახიშვილი, 298-300). არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც. მ. ანდრიაძე მიიჩნევს, რომ «გალობათა შეწყობილებანში» იგულისხმება «საგალობლის ტექსტისთვის ცნობილი (ნასწავლი) კმის (ჰანგის) შეწყობის პროცესი» (ანდრიაძე, 1998, 12-13). მიუხედავად იმისა, რომ ლექსემა «შეწყობა» პოლისემიურია და ზოგადად «შეთანხმების», «შეწყობის» მნიშვნელობითაც იხმარება, აღნიშნული მოსაზრება ნაკლებსავარაუდოდ მიგვაჩნია. ძველი ქართული წერილობითი წყაროების განხილვამ დაგვარწმუნა, რომ «შეწყობა», როგორც სპეციალური სამუსიკო ტერმინი, «ჰარმონიის» ცნებას უკავშირდება და მუსიკალურ ქსოვილში ბგერათა ჰარმონიულ შეთანხმებებს გამოხატავს. საყურადღებოა ისიც, რომ ტერმინ «შეწყობილებას» «შეწყობასთან» ერთად «ჰარმონიის» შესატყვისად ხმარობს გიორგი მცირის თანამედროვე, შავი მთის სალიტერატურო სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი ეფრემ მცირე (ბერძნულ-ქართული დოკუმენტირებული ლექსიკონი, 722). ცნობილია, რომ ათონისა და შავი მთის სამონასტრო-სალიტერატურო სკოლებს შორის ინტენსიური შემოქმედებითი ურთიერთობა არსებობდა (კეკელიძე, 1980, 102). უეჭველია, რომ ისინი ტერმინოლოგიური სიტყვაწარმოების გამოცდილებას ერთმანეთს აცნობდნენ და უზიარებდნენ. ამდენად, სავარაუდოა, რომ «შეწყობილებანს» გიორგი მცირე ისევე, როგორც «მორთულებას» იოანე პეტრიწი, «ჰარმონიის» მნიშვნელობით ხმარობს და მასში ხმათა შეწყობას, ურთიერთშეხამებას გულისხმობს.

ამდენად, «შეწყობილება», ისევე როგორც «მორთულება<sup>68</sup>», მრავალხმიანობაზე მიმანიშნებელ ძველ ქართულ ტერმინებს უნდა განეკუთვნებოდეს.

რაც შეეხება «ერთობა შეყოვლებისა»-ს, მას მრავალხმიან მუსიკაში «დაპირისპირებულთა ერთიანობის» აღმნიშვნელ ძველ ქართულ მუსიკალურ ტერმინად ვერ მივიჩნევთ. ამ მხრივ, საეჭვოდ გვესახება მ. იაშვილის ზემოთ მოტანილი მოსაზრება.

ცნობილია, რომ «დაპირისპირებულთა ერთიანობას» ჯერ კიდევ ანტიკური ხანის ფილოსოფოსები უკავშირებდნენ «ჰარმონიის» ცნებას. ამ უკანასკნელის ძველ ქართულ ეკვივალენტად კი «ერთობა შეყოვლებისა» არსად დასტურდება (ამას შუა საუკუნეების ქართული ლიტერატურის ძეგლების ტექსტოლოგიური ანალიზის შედეგებიც მოწმობს) (იხ.: მელიქიშვილი, 1976; ბერძნულ-ქართული დოკუმენტირებული ლექსიკონი, 722). «ყოველობა» «კერძოს» საპირისპირო ცნებაა (ს.-ს. ორბელიანი, 368). «კერძოთა» გაერთიანება კი უცილობლად განსხვავებულ საწყისთა შეერთება-შეკავშირებას არ გულისხმობს. ამდენად, «ერთობა შეყოვლებისა» ვერ იქნება «ჰარმონიის» შესატყვისი ცნება. მას არ გააჩნია ამ უკანასკნელის (ისევე როგორც «შეწყობას», «შეწყობილებას» და «მორთულებას») ადეკვატური მნიშვნელობა და ფართო სემანტიკური ველი. ყურადღებას იმსახურებს ტერმინ «მორთულისა» და მისი სახესხვაობების გამოყენება («მორთვა», «მოსართავი», «წართული») შუა საუკუნეების ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში (იადგარები \_ Sin. 1, Sin. 34, Sin 425, «ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი» A\_603, «ზატკი» Sin. 72, საგალობლების კრებული A-85 და ა.შ.). ფორმოზრივად იდენტური ტერმინები, რომლებიც ერთი და იმავე ეპოქის სხვადასხვა წერილობით წყაროშია დამოწმებული, შინაარსობრივადაც არ უნდა ემიჯნებოდეს ერთმანეთს. იოანე პეტრიწის მიერ

---

<sup>68</sup> ჩვენ არ შევჩერდით «ჰარმონიის» შესატყვის სხვა ძველ ქართულ ტერმინებზე, როგორებიცაა «შენაწევრებულება», «შეერთება» და სხვა, რადგან მუსიკალურ ხელოვნებასთან მიმართებაში მათი გამოყენების მაგალითები გამოვლენილი არ არის. გამონაკლისს წარმოადგენს «შეზავებულება», რომელიც დასტურდება უძველეს ქართულ თარგმანში (VIII-IX ს.ს.) გრიგოლ ნოსელის განმარტებისა «კაცისა აგებულებისათჳს»: «ვერ გამოსცის ჳმად იგი მათგან შეზავებულად (საუბარია აუწყობელ სიმებიან საკრავზე \_ მ.ს.) ...დაღაცათუ აღმოსციან ჳმად; არამედ არა არნ იგი შეზავებულ და შუენიერ, არამედ უშუერ» (უძველესი რედაქციები, 172).

«განმარტების» ე. წ. «ბოლოსიტყუაში» წარმოდგენილი «მორთულის» დეფინიცია, როგორც მრავალხმიანობაზე მიმანიშნებელი ტერმინისა, გვაფიქრებინებს, რომ ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში იგი საეკლესიო საგალობლების მრავალ ხმაში აჟღერებაზე უნდა მიუთითებდეს.

## დასკვნა

ქართულ საეკლესიო მუსიკაში გალობის კანონიკის ძირითადი ასპექტების შესწავლისას პირველ რიგში შევეცადეთ განგვესაზღვრა, თუ რას წარმოადგენს კანონის ცნება სასულიერო მუსიკასთან მიმართებაში, ხოლო შემდგომ – საგალობლის რა ძირითად მახასიათებლებს განაპირობებს იგი. წამოჭრილი პრობლემის ნათელყოფა მრავალმხრივ მნიშვნელოვანია. იგი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, თუ რა მიუცილებელი თავისებურებანი განსაზღვრავს სამუსიკო ქმნილების ლიტურგიკულობას და რა «მოთხოვნებს» უნდა აკმაყოფილებდეს იგი იმისათვის, რომ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში დანერგოს. გარდა ამისა, გალობის კანონიკასთან დაკავშირებული საკითხების შესწავლა აუცილებელი პირობაა ძველ ქართულ სამუსიკო კულტურაში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების მეცნიერული გაცნობიერებისთვის, იმ შინაარსობრივი თუ ფორმობრივი მახასიათებლების განსაზღვრისათვის, რომლებითაც მართლმადიდებლური სამგალობლო ხელოვნება საერო თუ სხვა კონფესიების სამუსიკო კულტურისაგან სხვაობს.

წინამდებარე ნაშრომი საეკლესიო გალობის კანონიკისა და მისი ძირითადი ასპექტების განსაზღვრის ერთ-ერთ პირველ ცდას წარმოადგენს. წამოჭრილ საკითხთა კვლევამ, რაც ეკლესიის მამათა თვალთახედვაზე დაყრდნობით განხორციელდა, შემდეგ დასკვნებამდე მიგვიყვანა:

საეკლესიო გალობის, ისევე, როგორც ზოგადად ქრისტიანული ხელოვნების კანონი „დაფარულის გამოცხადებას“ (იოანე დამასკელი) გულისხმობს. ეს არის მისტიკური რეალობის გამოხატვა ადეკვატური მხატვრული ენითა და ფორმებით, რითაც საგალობელთა ხმოვანება ზეციური არქეტიპისადმი, „ანგელოზთადმია შემსგავსებული“ (იოანე ბატონიშვილი). კანონითაა განპირობებული გალობის შესაბამისობა ღვთისმსახურებასთან, ეკლესიის სწავლებასთან, დოგმატიკასთან.

ღვთისმეტყველებასთან საღვთისმსახურო საგალობლების შესატყვისობა ორმაგი რეალობის – ქვეყნიური ყოფიერების ზეციურთან თანაზიარობის ცხადყოფაში მჟღავნდება. გალობა, ისევე, როგორც მართლმადიდებლური საეკლესიო ხელოვნება, ფერიცვალების დოგმატის გამოხატულებაა. აქ „ფერიცვალება . . . გადმოცემულია, როგორც გარკვეული ობიექტური რეალობა მართლმადიდებლური სწავლების შესაბამისად” (უსპენსკი). საეროსგან განსხვავებით, საეკლესიო მუსიკაში მშვინვიერი საწყისის უარყოფა, ამაღლებული, სულიერი გრძნობების ცხადჩენა კანონის გამოვლინების შედეგია, რითაც საეკლესიო გალობა სულიერი ფერიცვალების გრძნობად ხატად ისახება.

ღვთისმსახურებასთან გალობის კანონით განპირობებულ შესაბამისობაზე ქართული ლიტურგიკული საგალობლების რვა ხმის სისტემისადმი დაქვემდებარება მიუთითებს. ხმები მისტიკური რეალობის იკონოგრაფიულ «დედნებად» (ოლსუფიევი) წარმოჩნდებიან. ხმა ხომ მელოდიურ-ინტონაციურთან ერთად კალენდარული ცნებაცაა და ლიტურგიკული კონტექსტის გათვალისწინებით დროის გარკვეულ კონცეფციას (ისტორიულ რეალობაში მარადიულობის გაცხადებას) გამოხატავს.

ეკლესიის მამათა მიერ ინტონაციური გამომსახველობის, ეთოსების მიხედვით ხმათა განმარტებების უძველესი სომხური, ბიზანტიური ვერსიებისა და ამ საკითხთან დაკავშირებით თვალსაჩინო ლიტურგისტის, სკაბალანოვიჩის მიერ გამოთქმული დასკვნების შედარება-შესწავლამ არაერთი სავარაუდო თვალსაზრისი წარმოშვა:

1. განმარტებათა შეჯერებისას ხმათა დახასიათებების ურთიერთშესატყვისობა წარმოჩნდა, რაც აღმოსავლეთის ადგილობრივი ეკლესიების ლიტურგიკულ-სამგალობლო ტრადიციების სიახლოვით აიხსნება და ქართულ ხმებთან მათი შესაბამისობის მოსაზრებას ბადებს.

2. ეთოსების მიხედვით იხოსთა განმარტებანი ხმების შემადგენელი მელოდია-მოდელებისა და ინტონაციური ფორმულების სემანტიკურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენენ (ბიზანტიური ვერსიის თანახმად, პირველი ხმა «ზვიადი და დიდებულია. . . ამაღლებული სულიერი განწყობისა», მეორე – აღძრავს ფაქიზ გრძნობებს: სიყვარულს, სიბრალულს, თანაგრძნობას» და ა. შ.).

3. თითოეულ ხმას ჰქონია ფართო, მაგრამ განსაზღვრული სემანტიკური ველი, რომელიც ღვთისმსახურების წლიური, საკვირაო თუ სადღეღამისო ციკლის ამა თუ იმ მონაკვეთის სიმბოლური შინაარსის შესატყვისად ყალიბდებოდა. ამაზე «დასდებლის მეცნიერების» მქონე სასულიერო მოღვაწეთა გამონათქვამებიც მიუთითებს და ძველი ლიტურგიკული წყაროებიც, საიდანაც ირკვევა, რომ ტიპიკონით დადგენილი ხმის დაცვა სავალდებულო იყო და მისი უგულებელყოფა კანონის უხეშ დარღვევად მიიჩნეოდა.

სხვადასხვა ეპოქისა (XI-XIV და XIX-XX ს.ს.) და წარმომავლობის (ბერძნულ, ქართულ, სლავურ) საღვთისმსახურო წიგნებში არსებული მონაცემების განხილვა ცხადყოფს, რომ გარკვეული ჯგუფის საგალობლებში<sup>69</sup> ტიპიკონით განსაზღვრული ხმა არ იცვლება საღვთისმსახურო რიტუალის ისტორიული ევოლუციის მიუხედავად. ეს კი პირდაპირ მიანიშნებს ღვთისმსახურებასთან გალობის შესაბამისობის კანონით განსაზღვრულობაზე. გალობა ხომ სახეა ღვთისმსახურებისა (უფლისადმი შეწირული ქება-დიდება, მადლობისა და სინანულის სულიერი მსხვერპლი).

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ რვა ხმის სისტემის შემადგენელი კანონიზებული მელოდია-მოდელებისა და ინტონაციური ფორმულების კლასიფიკაცია პირველყოვლისა ხორციელდებოდა სემანტიკური ნიშნით, საღვთისმსახურო კონტექსტით ნაკარნახევი ხმის სემანტიკური შინაარსის შესაბამისად. აქ საეკლესიო გალობის ლიტურგიკულობის დედაარსია გამოვლენილი.

ქართული რვა ხმის სისტემის შემადგენელი ემფატიკური თვალსაზრისით გამომსახველი სემანტიკური ერთეულების ანალიზი ბადებს მოსაზრებას ეთოსების მიხედვით ხმათა განმარტებების მათ სემანტიკურ შინაარსთან შესაბამისობის თაობაზე, რაც საკითხის შემდგომი შესწავლის პერსპექტივებს სახავს.

ეთოსების მიხედვით ხმათა ზემოხსენებულ განმარტებებში გამოვლენილია, აგრეთვე, საღვთისმსახურო გალობის შესაბამისობა საეკლესიო სწავლების ზნეობრივ მხარესთან. იხოსთა დახასიათებანი სულიერ ღირებულებათა მთელ სისტემას წარმოგვიდგენენ. განმარტებათა თანახმად, თითოეული ხმა ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ზნეობაზე (მაგალითად, მესამე ხმის შესახებ ნათვამია, რომ იგი «აოკებს

<sup>69</sup> იგულისხმება საგალობლები, რომელთა ჰანგები რვა ხმის მიხედვით არ იცვლება და მათთვის «განწესებულ» ერთი და იმავე ხმაში აღევლინება.



ვნებებს, ამყარებს შინაგან სიმშვიდეს», ხოლო მეექვსე ხმა «იწვევს გულის შემუსრვილებას ცოდვათა გამო» და ა. შ.); ეკლესიის მამათა თვალსაზრისით, საეკლესიო გალობა უბრო ზნეობრივი სწავლებაა, რომელიც ადამიანს ამაღლებს ამქვეყნიურსა და ამაოზე და მას სულიერ სათნოებათა სიმაღლისკენ წარუძღვება. საეკლესიო მოძღვრებასთან, მის ზნეობრივ მხარესთან გალობის შესაბამისობა ასევე ლიტურგიკული ხელოვნების კანონითაა განსაზღვრული.

ქართულ საეკლესიო საგალობლებში დაცულია მათი კანონიკურობის ერთ-ერთი მთავარი პირობა – გალობის შესახებ საეკლესიო კრებების დადგენილებებისადმი ერთგულება. საეკლესიო კრებების განჩინებათა (ლაოდისკის კრების კანონები №№15, 59) თანახმად, კანონიკურად მხოლოდ ის საგალობლებია მიჩნეული, რომლებიც ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიულ წიგნებშია შესული (ისინი თაობიდან თაობას გადაეცემოდა, როგორც ძველი სამუსიკო დამწერლობის გამოყენებით, ისე ზეპირმეტყველებით); საღვთისმსახურო წიგნებში კი მხოლოდ საეკლესიო კრებებზე მაღალი სასულიერო იერარქიის მიერ კანონიზებული საგალობლები შეჰქონდათ. შესაბამისად, ადგილობრივი

ეკლესიების სამგალობლო რეპერტუარი მკაცრ რეგლამენტაციას დაექვემდებარა.

ქართული საეკლესიო საგალობლების, კერძოდ, იმერულ-გურული კილოს ტროპარებისა და აღდგომის საცისკრო ძლისპირობის განხილვამ დაგვარწმუნა, რომ მსგავსი რეგლამენტაცია ქართულ ლიტურგიულ ჰიმნოგრაფიაშიც მოქმედებს. აქ ჩამოყალიბებულია საგალობელთა კლასიფიკაციის მყარი და ორგანიზებული სისტემა:

საგალობელთა ხმების მიხედვით ჰანგების (იგულისხმება ტროპარის, სტიქარონისა და ა.შ. ჰანგები) კლასიფიკაციის თაობაზე არსებული მოსაზრება რვა ხმა «ოხითანისა» და აღდგომის საცისკრო ძლისპირების მაგალითზე დადასტურდა.

ტროპარების შესწავლისას გამოვლინდა რიგი კომპოზიციური პრინციპებისა, რომლებიც უშუალოდ საეკლესიო გალობის კანონიკითაა განპირობებული. დასაბუთდა, რომ პოეტური ტექსტის სხვადასხვა ნიმუშის ერთი და იმავე ჰანგთან შეფარდებისას ხელოვანთმთავარი არ შემოიფარგლებოდა სასულიერო ტექსტის შეწყობით ამა თუ იმ სტერეოტიპულ ჰანგთან. ლოცვითი ტექსტისა და მუსიკის

ორგანული, მჭიდრო ურთიერთკავშირის მისაღწევად, იგი მიმართავდა კომპოზიციურ მეთოდს, რომელიც პირველყოვლისა გულისხმობდა საგალობლის «აკინძვას» (დეკანოზი პოლიევქტოს კარბელაშვილი) ამა თუ იმ ხმის ტროპარის ჰანგისათვის დამახასიათებელი კანონიზებული მუხლი-მოდელებითა და ინტონაციური ფორმულებით.

ამდენად, წინამდებარე ნაშრომში რვა ხმა «ოხითანის» მაგალითზე მეცნიერულად პირველად დასაბუთდა გარკვეული ხმისა და სახეობის საგალობლის ჰანგის შედგენის ძირითადი პრინციპი, რაც გულისხმობს ჰანგის «აკინძვას» მისთვის ნიშანდობლივი, განსაზღვრული რაოდენობის კილო-მოდელებითა და მელოდიური ფორმულებით.

იმერულ-გურული კილოს «ოხითანში» სტრუქტურულ ერთეულებს არა აქვთ ერთი სახის მკაცრად განსაზღვრული ფუნქციები და ადგილმდებარეობა (გარდა დამაბოლოებელი, რიგ შემთხვევებში დამაბოლოებელის წინარე (მისი მოსამზადებელი) მუხლისა და რიგ შემთხვევებში დაწყების ან მისი მოსამზადებელი ფუნქციის მქონე ინტონაციური ფორმულისა); ტროპარების შესწავლისას მათი შემადგენელი კილო-მოდელების თავისუფალი გადაადგილებისა და კომბინაციების გაცილებით დიდი შესაძლებლობები დაადასტურა, ვიდრე აქამდე იყო მიჩნეული. საგალობლების ფორმაქმნადობის პროცესი გარკვეული ხმისა და ჰანგის კუთვნილი მუხლების თავისუფალ შერჩევასა და განლაგებას გულისხმობს, რასაც ვერ ვიტყვით ქართულ-კახური კილოს ტროპარებზე. «კარბელაანთ კილოს» მეოთხე ხმის «ოხითანის» განხილვამ ცხადყო, რომ საგალობლებში კილო-მოდელების თანამიმდევრობის გარკვეული რიგობითობაა დაცული. თუმცა ხელოვანთმთავარს შეეძლო ამა თუ იმ მუხლის გამოტოვება ან ზედიზედ გამეორება საგალობლის სასულიერო პოეტური ტექსტის მარცვლედოვნების, სინტაქსური სტრუქტურის გათვალისწინებითა და საკუთარი გადაწყვეტილების მიხედვით, რაც მისი შემოქმედებითი არჩევანის გარკვეულ თავისუფლებაზე მიუთითებს და რიგ შემთხვევებში სტრუქტურული ერთეულების თანამიმდევრობის არაერთგვაროვნებას განაპირობებს.

«დასდებლის მეცნიერებით» გათვალისწინებული კანონზომიერებანი იმერულ-გურული კილოს «ოხითანის» ფორმულერივმა ანალიზმაც გამოავლინა. გაირკვა, რომ საგალობლებში საქცევი-ფორმულების ახალ კომბინაციებს არა მხოლოდ მუხლი-მოდელის განსხვავებული განლაგება განაპირობებს, არამედ მათი მოცულობისა და შედგენილობის ცვლილებები, რომლებიც სხვადასხვა სახით იჩენს თავს:

- სტრუქტურული ერთეულები იკვეცება მათი შემადგენელი ინტონაციური ფორმულის ან ბრუნვის უგულებელყოფით;
- სტრუქტურული ერთეულები იზრდება ინტონაციური ფორმულისა თუ მცირე სეგმენტის, ბრუნვის გამეორებით ან სხვა დამატებითი (ახალი) სტრუქტურული ერთეულის დართვით;
- კილო-მოდელის მოცულობა უცვლელია, მაგრამ მის შემადგენელ ძირითად სტრუქტურულ ერთეულს შესაძლოა ახალი ინტონაციური ფორმულა ჩაენაცვლოს.
- ტროპარების კომპოზიციურ აღნაგობაში იშვიათად, მაგრამ დასტურდება მუხლი-მოდელები, რომლებიც «აკინძულია» სხვა კილო-მოდელების ძირითადი შედგენილობიდან «გამოკრებილი» მცირე სტრუქტურული ერთეულებით (ინტონაციური ფორმულებითა და ბრუნვებით). ასეთ ნიმუშებს შედგენილი კილო-მოდელები ვუწოდეთ.

მუხლი-მოდელებისა და ინტონაციური ფორმულების ნაირგვარობას არა მხოლოდ სასულიერო პოეტური ტექსტების სინტაქსური კანონზომიერებები და ცვალებადი მარცვლედოვნება განაპირობებს, არამედ პოეტური ტექსტის სიტყვათა აზრობრივი დატვირთვა. აზრობრივი თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანეს სიტყვებს ჰანგის ყველაზე გამომსახველი რიყმულ-ინტონაციური ფორმულები შეესაბამება.

ამდენად, სტრუქტურული ერთეულების შეკვეცა-გაფართოება, თავისუფალი გადაადგილება და ურთიერთშენაცვლება საგალობელში ინტონაციური ფორმულების ახალ კომბინაციებს წარმოქმნის.

ზოგჯერ საგალობლების ფორმაქმნად პროცესებში დამოუკიდებელი მონაწილეობის უნარს არა მხოლოდ ინტონაციური ფორმულები, არამედ მათი შემადგენელი სეგმენტებიც (ბრუნვები) ავლენენ.

ყოველივე ზემოთქმული «დასდებლის მეცნიერებით» გათვალისწინებულ იმ მდიდარ შემოქმედებით შესაძლებლობებზე მიუთითებს, რომელთა მეშვეობითაც ესოდენ განსხვავებული სასულიერო პოეტური ტექსტების განსაზღვრულ კანონიზებულ ჰანგზე განწყობა ხორციელდება. აქ მკაფიოდაა გამოვლენილი სასულიერო პოეტური ტექსტის მნიშვნელოვანი ფორმაქმნადი ფუნქცია.

ტროპარის კომპოზიციური პრინციპების შესწავლისას კიდევ ერთი კანონზომიერება იქცევს ყურადღებას – სხვადასხვა კილო-მოდელების შემადგენლობაში ერთი და იმავე (იდენტური) ინტონაციური ფორმულებისა და ბრუნვების გამოყენება. აღნიშნული კანონზომიერება ცხადჰყოფს, რომ პერიოდული განმეორებადობის პრინციპი აქ სხვადასხვა სტრუქტურულ დონეზეა გამოვლენილი. იგი დროისა და სივრცის სულიერი განზომილებების გამოხატვასა და პროცესუალური განვითარების უარყოფის შთაბეჭდილების შექმნას ემსახურება. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს მუსიკალურ-გამომსახველობით საშუალებათა განსხვავებული გააზრება – ტემპის ზომიერება, მდორე მელოდიური ნახაზი, დინამიკური კონტრასტების უგულებელყოფა, დროის ორგანიზაციის უარყოფა, არარეგულარული, «თავისუფალი რიტმი». ეს ყოველივე საგალობლის სულიერი შინაარსის ადეკვატური ფორმით გამოსახვის ნათელი მაგალითია და კანონის გამოვლინებად გვესახება.

რაც შეეხება აღდგომის საცისკრო ძლისპირებს, მათი კომპოზიციური პრინციპების განხილვისას აღმოჩნდა, რომ განსაზღვრული რაოდენობის კანონიზებული ინტონაციური ფორმულები და მათი სხვადასხვა კომბინაციები აქ ერთი და იმავე ხმის ცხრავე ძლისპირშია დამოწმებული. ტროპარებისაგან განსხვავებით, გალობანში ჰანგი-მოდელი არ იცვლება. იგი დასდებლების პოეტურ საზომს განსაზღვრავს.

საღვთისმსახურო პრაქტიკაში დასტურდება, აგრეთვე, სანიმუშო ძლისპირების ფონდის არსებობა, რაც კვლავ და კვლავ კანონით განპირობებულ რეგლამენტაციაზე მიუთითებს.

ამგვარად, იმერულ-გურული კილოს ტროპარებისა და აღდგომის საცისკრო ძლისპირების სტრუქტურული კანონზომიერებების შესწავლისას გამოვლინდა ძირითადი კომპოზიციური პრინციპი, რომელიც გულისხმობს საღვთისმსახურო საგალობლების შედგენას განსაზღვრული რაოდენობის კანონიზებული კილო-მოდელებისა და ინტონაციური ფორმულებით, რომლებსაც აქვთ ურთიერთშენაცვლების უნარი და ქმნიან განსხვავებულ კომბინაციებს. საგულისხმოა, რომ ძირითადი კომპოზიციური პრინციპი, რომელიც ქართული საგალობლების კვლევისას წარმოჩნდა, ნიშანდობლივია ბიზანტიური, სერბული, სლავური და ა. შ. საეკლესიო ჰიმნებისთვისაც. იგი ეკლესიის მამათა სულიერი გამოცდილების საფუძველზე ჩამოყალიბდა, როგორც რვა ხმის სისტემაში გაერთიანებული კანონიზებული მელოდია-მოდელებისა და ინტონაციური ფორმულების წმინდად დაცვის აუცილებელი პირობა.

კანონიზებულ კილოთა უცვლელობა საეკლესიო საგალობლების პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულებაშიც იჩენს თავს. აქ საეკლესიო მუსიკის კანონიკის ერთ-ერთი უძირითადესი ასპექტი – ღვთაებრივი სიტყვის მკაფიოების უზრუნველყოფა ვლინდება. უსიტყვო ჰანგი ეკლესიის მიერ შეწყნარებული არ არის. გალობა ხომ «სიტყვისა ჳმად» ანუ «სიტყვის ჳმატკბილობაა» (მღვდელი ვასილ კარბელაშვილი, ს.-ს. ორბელიანი). ამ განსაზღვრებებში ნათლად ვლინდება საგალობლის სინთეზური ბუნება, მასში ღვთაებრივი სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთშეხამება, რაც ლოცვითი სიტყვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მიუთითებს..

სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულებების კანონით გათვალისწინებული თავისებურებანი ქართულ საგალობლებში თვალნათლივაც წარმოჩენილი. იმერულ-გურული წირვის წესის სადა, სილაბურ-გამშვენებული (ე. წ. «ნამდვილი კილოს») და გამშვენებული მელოდიური სტილის ადეკვატური ნიმუშების შედარებისას გაირკვა, რომ სხვადასხვა სტილის საღმრთო ლიტურგიის საგალობლებს

(ისევე, როგორც რვა ხმის სისტემას დაქვემდებარებულ ჰიმნებს) აქვთ უცვლელი კანონიერი ღერძი, ე. წ. «მთავარი კილო» (მღვდელი ვასილ კარბელაშვილი). დადგინდა სიტყვიერი ტექსტის ჰანგთან შესაბამისობის კანონით ნაკარნახევი კანონზომიერება, რაც ღერძის განსაზღვრის უმნიშვნელოვანესი პირობაა – სასულიერო პოეტური ტექსტის თითოეულ მარცვალს შეესაბამება ჰანგის კანონიერი ღერძის ერთი ან ორი (იშვიათად სამი) ბგერა. ამდენად, სიტყვიერი ტექსტი ხაზს უსვამს საბაზისო კილოს (ღერძის) საყრდენ ფუნქციურ დატვირთვას და მიჯნავს მას საგლობლის მობილურ-იმპროვიზაციული ელემენტებისაგან. ეს პრინციპი გამშვენებული საგლობლების გარკვეულ ნიმუშებში ირღვევა – კანონიერი ღერძიდან ეპიზოდური გადახრის მონაკვეთებში სიტყვიერი ტექსტის მარცვლები გამშვენების ფუნქციის ბგერებს შეეფარდება (კანონიერი ღერძიდან მსგავსი გადახრები მუხლის ფარგლებშია დაშვებული). სადა და სილაბურ-გამშვენებული კილოს ნიმუშებში კი სასულიერო პოეტური ტექსტის ჰანგთან შეფარდების ხსენებული კანონზომიერება ძირითადად დაცულია. იგი კანონიერი ღერძის წარმოჩენასა და ლოცვითი ტექსტის მკაფიოებას ემსახურება, რაც ასევე გალობის კანონითაა განსაზღვრული.

საკლესიო საგლობლების სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულებების კვლევამ გამშვენებასთან მიმართებაში კანონით განპირობებული რეგლამენტაცია წარმოაჩინა – სამუსიკო ქსოვილში ერთმანეთისაგან თვალნათლივან გამიჯნული კანონიერი ღერძი და გამშვენება, რამაც გამშვენების სახეობათა დაზუსტების შესაძლებლობა მოგვცა. ესენია:

1. მცირე გამშვენება, რომელიც თავის მხრივ ორ სახეობად იყოფა:

ა) კანონიერი ღერძის ბგერებთან დაკავშირებული ერთი ან ორი გამამშვენებელი ბგერა;

ბ) მოკლე გრძლიობებით წარმოდგენილი ორნამენტი (მაგალითად, ტრიოლი, კვარტოლი და ა. შ.).

2. ფართო მელოდიური ნახაზის მქონე გამშვენება, რომელიც საბაზისო ჰანგის ბგერებს შორის გავრცობილ სტრუქტურულ ჩანართებს წარმოქმნის;

3. გამშვენება, რომლებშიც კილოდან მხოლოდ ეპიზოდური გადახრები აღინიშნება.

გამშვენებისას ხმის მიმოხვრა ძირითადად საბაზისო ჰანგის, ღერძის ბგერათა ირგვლივ ხდება, ხოლო ღერძიდან გადახრა მხოლოდ ეპიზოდურად, «შიგა და შიგ» (წმიდა ექვთიმე აღმსარებელი) მუხლის ფარგლებშია შესაძლებელი. აქ თავს იჩენს ორიენტაცია «მთავარ კილოზე», რაც «დასდებლის მეცნიერებითაა» განსაზღვრული და კანონოზებული ჰანგის დაცვასა და ლოცვითი ტექსტის მკაფიობას უზრუნველყოფს.

საეკლესიო საგალობლებში სასულიერო პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთმიმართების კანონით გათვალისწინებული თავისებურება მრავალმხრივად გამოვლენილი – საგალობლის სამუსიკო საწყისი, მისი მელოდიურ-ინტონაციური წყობა ლოცვითი ტექსტის პროსოდიას, რიტმულობას, აქცენტუაციასა და სტრუქტურას შეეფარდება, რაც სიტყვიერი ტექსტის სიცხადის აუცილებელი პირობაა. ქართული სასულიერო მუსიკის მაგალითზე აღნიშნული საკითხი შემდგომ კვლევას საჭიროებს.

კანონით განპირობებულ რეგლამენტაციას ექვემდებარება საეკლესიო მუზიციურების ფორმები – გალობის აღვლენა კრებითად, საკრავების თანხლების გარეშე. მათგან პირველი ქრისტიანული მსახურების ერთსულოვნების გამოხატულებაა, მეორე კი ეკლესიის მამათა განმარტებით, ლოცვის სიღრმესა და უშუალოებაზე მიუთითებს და მეტად შეეფერება ახალი აღთქმის ეკლესიის ღვთისმსახურებას. მუზიციურების ეს ფორმები, იმავდროულად, აღმატებული სისრულით გამოხატავს სწრაფვას ზეციური პირველსახის, ანგელოზებრივი ქებისმეტყველების „საიდუმლო მსგავსებისადმი“.

წინამდებარე ნაშრომში სასულიერო მუსიკის კანონიკის ძირითად ასპექტებთან ერთად განხილულია მრავალხმიანი გალობის კანონიკურობასთან დაკავშირებული

საკითხი; საქართველოს ეკლესიის გარკვეულ წრეებში ამ საკითხის ირგვლივ მიმდინარე ცხარე პოლემიკის ფონზე მრავალხმიანობის დამადასტურებელი სამუსიკო ტერმინოლოგიის შესწავლა განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს და უმნიშვნელოვანესია მისი კანონიკურობის დამატებითი არგუმენტაციის გამოსავლენად.

სამუსიკო ტერმინების – «მორთულება» და «შეწყობა» კვლევამ ცხადყო, რომ ძველ ქართულ წერილობით წყაროებში ისინი ორგვარი სამუსიკო-თეორიული მნიშვნელობით გამოიყენება. ხსენებული ტერმინები, წარმოადგენენ რა ძველი ბერძნული «ჰარმონიის» ეკვივალენტებს, ერთი მხრივ, ბგერათსიმალეობრივი დამოკიდებულებების ჰორიზონტალურ ასპექტზე მიუთითებენ (ამგვარი შინაარსობრივი დატვირთვით იხმარებიან ისინი ანტიკური ხანისა და ადრეული შუა საუკუნეების ფილოსოფიური თხზულებების ქართულ თარგმანებსა და კომენტარებში, სადაც სამუსიკო კანონზომიერებანი ძველი ბერძნული სამუსიკო-თეორიული აზრის გათვალისწინებითაა განხილული; იგულისხმება იოანე პეტრიწის თხზულების – «განმარტებაჲ პროკლესათჳს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათჳს» – მეორე თავი, ამონიოს ერმისის ნაშრომის – კომენტარები პორფირის თხზულებისა «შესავალი არისტოტელეს კატეგორიებისა» – ქართული თარგმანი, იოანე დამასკელის «დიალექტიკის» ეფრემ მცირისეული თარგმანი); მეორე მხრივ, შუა საუკუნეების ქართულ ორიგინალურ მწერლობაში საკვლევი ტერმინები (კერძოდ «მორთულება» იოანე პეტრიწის «განმარტების» ე. წ. «ბოლოსიტყვაობაში», ხოლო «შეწყობილება» გიორგი მცირის «წმიდა გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრებაში») სხვა, «ჰარმონიის» თანადროული მნიშვნელობითაც გამოიყენება და ბგერათსიმალეობრივი დამოკიდებულებების ვერტიკალურ ასპექტზე მიუთითებს (ისევე, როგორც შუა საუკუნეების ლათინურ ტრაქტატებში).

ტერმინ «მორთულისა» და მისი სახესხვაობების («მორთვა», «მოსართავი», «წართული») გამოყენება X-XIII საუკუნეების ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში (იადგარები – Sin. 1, Sin. 34, Sin. 425, «ძლისპირნი და ღმრისმშობლისანი» A-603, «ზატკი» Sin. 72, საგალობლების კრებული A-85 და სხვ. ბადებს მოსაზრებას, რომ ერთი და იმავე ეპოქის სხვადასხვა წერილობით წყაროში დამოწმებული



ფორმობრივად მსგავსი ტერმინები ერთმანეთისაგან შინაარსობრივადაც არ უნდა განსხვავდებოდნენ. «განმარტების» ე. წ. «ბოლოსიტყვაობაში» «მორთულის», როგორც მრავალხმიანობაზე მიმანიშნებელი ტერმინის პეტრიწისეული დეფინიცია ქმნის საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ ლიტურგიკულ ხელნაწერებში იგი საგალობლების მრავალ ხმაში აღვლენაზე მიუთითებს.

საეკლესიო მუსიკის კანონით განსაზღვრულ ძირითად ასპექტებს შორის შემსრულებლობაც მოიაზრება. საგალობლის ღრმა სულიერი შინაარსის ადეკვატური წარმოჩენისთვის იგი უაღრესად მნიშვნელოვანია. მივმართავთ ზემცოვსკის სამუსიკო ფოლკლორთან დაკავშირებული სიტყვების პერიფრაზირებას და აღვნიშნავთ, რომ საეკლესიო მუსიკაში შემსრულებლობა უნდა განიხილებოდეს «არა როგორც კონტექსტი, არამედ როგორც ტექსტი» (ზემცოვსკი, 184). წინამდებარე ნაშრომის მოცულობის რეგლამენტაციიდან გამომდინარე, შემსრულებლობასთან დაკავშირებული საკითხის განხილვის შესაძლებლობა არ მოგვეცა. ვფიქრობთ, რომ იგი იმდენად ფართო და მრავლისმომცველია, რომ ცალკე კვლევის საგანი უნდა გახდეს.

წარმოდგენილ ნაშრომში დასმულ საკითხთა კვლევამ კიდევ უფრო ღრმად დაგვარწმუნა, რომ საეკლესიო გალობის კანონიკა, მისი ძირითადი ასპექტები ქმნის თავისებურ ზღუდეს, რომლითაც საღვთისმსახურო მუსიკალური ხელოვნება დაცულია მისთვის უცხო, ამასოფლის სულის, მშვიინვიერი საწყისის შეჭრისგან, ლოცვითი განწყობის დამარღვეველი ხმოვანებისა და ყოველგვარი ცდომილებისაგან, რათა არ შეირყვნას «სამკაული კათოლიკე ეკლესიისად», ღვთისადმი შესაწირი სულიერი მსხვერპლი.