

საეკლესიო საგალობლის წვლილის შესახებ ქართული ხალხური მრავალხმიანობის განვითარებაში

თამაზ გაბისონია

მოხსენება თბილისის მე-10 საერთაშორისო სიმპოზიუმზე, 20.10.2020.

(ხელნაწერი)

შესავალი

ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა ყოველთვის ასოცირდებოდა საეკლესიო საგალობელთან, თუმცა ევროპულ სტილისტურ რელსებზე შედგომისას ქართველი კომპოზიტორები უმეტესად ქართული ტრადიციული მუსიკის მეორე პლასტს - ქართულ ხალხურ სიმღერას დაეწაფნენ. და მაინც, მიუხედავად ქრისტიანული „ზეეროვნული“ რეგლამენტისა, ქართული საეკლესიო გალობა, როგორც ერთმორწმუნეთა წიაღში, ასევე მის გარეთ, ადრეც და, განსაკუთრებით, ბოლო სამი საუკუნის ცნობებით, ქართული იდენტობის მნიშვნელოვანი ფაქტორად მოიაზრებოდა.

სამხმიანობითა და მეზობელ ტრადიციათაგან განსხვავებულობის გამო ქართული საგალობელი და სიმღერა დღეს ერთი მუსიკალური ენის ფარგლებში აღიქმება და გარკვეულწილად ეს ასეცაა. თუმცა სტილური განსხვავებანი მათ შორის იმაზე მეტია, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ქართულ სიმღერასა და საგალობელს ისტორიული განვითარების თავ-თავიანთი გზა გააჩნიათ (გაბისონია 2001).

ცხადია, ეს ორი პლასტი ერთმანეთს ხშირად დაესესხებოდა. ისიც ბუნებრივია ვიგულისხმოთ, რომ როგორც ქართულ სასიმღერო, ასევე, სამგალობლო ტრადიციას ექნებოდა დეგრადაციისა და განვითარების პერიოდები, ზოგჯერ - ისეც, რომ ეს მონაკვეთები ერთმანეთს არ დამთხვეოდნენ. ბუნებრივია ის დღევანდელი საერთო მუსიკოლოგიური პოზიციაც, რომლის მიხედვითაც ებრაულ-ბერძნული-მცირეაზიური საეკლესიო საგალობელი, საქართველოში ადაპტირებისას, მსგავსად წმინდა წერილისა, ითარგმნა ქართულ მუსიკალურ ენაზე - წარმართული საკულტო ჰიმნებისა და ხალხური სიმღერის გავლენით (ასევე, ჯერ კიდევ ცოცხლობს მოსაზრება საქართველოში საგალობლის თავიდანვე ქართულობის შესახებ). და მაინც, ქართული ტრადიციული მუსიკის ორიგინალური და განვითარებული („პოლიფონიური“) სახის წყაროდ უმეტესწილად სიმღერა აღიქმება ხოლმე.

წინამდებარე მოხსენებაში ვაპირებთ, ერთგვარად გადავიაზროთ ქართული ტრადიციული მუსიკის განვითარების ვექტორი და ზოგადად ქართული მუსიკალური

ენისა და კონკრეტულად - სიმღერის განვითარებაში საეკლესიო საგალობლის წვლილი უფრო ნათლად წარმოვაჩინოთ.

ცხადია, საქართველოში შემოტანილი ქრისტიანული გალობა აუცილებლად შეიძენდა ქართული მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელ არტიკულაციას - საქცევებისა თუ ბგერათწარმოქმნის მხრივ. მაგრამ პირუკუ პროცესსაც მეტი ყურადღება გვინდა მივაპყროთ.

ზოგჯერ ნაკლებ ყურადღებას ვაქცევთ იმ ფაქტს, რომ არსებობდა კიდევ ერთი პლასტი პროფესიული მუსიკისა, რომელიც უმეტესად საკარო ფორმატში იყო წარმოდგენილი. ძნელია, ვიმსჯელოთ იმის შესახებ, იყო თუ არა ეს მუსიკა უმეტესად საკრავიერი, ან - ხშირ შემთხვევაში, უფრო უცხოური სტილისა, ვიდრე ხალხური მუსიკა. თუმცა იმის ვარაუდში ხელს ვერავინ შეგვიშლის, რომ კარის მომღერლებსა და საეკლესიო მგალობლებს ექნებოდათ შეხების წერტილები, როგორც პროფესიონალ მუსიკოსებს. და რადგანაც საგალობელს თავიდანვე მკაცრი სტილური კარკასი ექნებოდა, მასზე ქართული პროფესიული (და ხალხურიც) მუსიკის გავლენა უფრო მეტად წვრილი არტიკულაციის სფეროში უნდა ვიგულისხმოთ.

კიდევ ერთი ფაქტორი უნდა გავითვალისწინოთ: ქართული სიმღერის, როგორც ხალხური, თავისუფალი ტრადიციის სტილური პალიტრა უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე - ზოგადად უფრო რეგლამენტირებული საგალობლისა. ამიტომ მოსალოდნელიცაა, რომ ქართულ სიმღერაში უფრო მეტად შეინიშნებოდეს საგალობლის ასოციაციები, ვიდრე - პირიქით.

უნდა გამოვტყდე და წინამდებარე მოხსენებაში, ძირითადად, მხოლოდ ვარაუდების გამოთქმას დავჯერდები. თუმცა, ვფიქრობ, ასეთი მოსაზრებების დაფიქსირებაც სასარგებლოა - მინიმუმ, როგორც სხვა ვარაუდთა შესამოწმებლად.

ქართულ სიმღერაში საგალობლის კვალის შესახებ მსჯელობისას ნაკლებად შევჩერდებით წერილობით არგუმენტებზე (რასაც ფუნდამენტური კვლევა ჭირდება) და ყურადღებას გავამახვილებთ სტრუქტურულ კომპონენტებზე.

მელოდიის მოცულობის ზრდა და ცენტონიზაცია სიმღერებში

ცნობილია, რომ მუსიკალური აზრის განვითარების ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანია მელოდიის მოცულობის ზრდა (ჭოხონელიძე, 2003: 102) როგორც ვერტიკალური, ასევე (და - განსაკუთრებით) - ჰორიზონტალური მიმართებით.

ქართული საგალობლის გამჭოლი განვითარების მელოდიკა უფრო ვრცელია, ვიდრე სიმღერისა. და ეს ბუნებრივია: ისედაც პროფესიულ ხელოვნებად ცნობილი საგალობელი

სიტყვის მსახურია, ხოლო ლოცვა, რომელიც ჰიმნოდის მიერ სპეციალურად მხატვრული მეთოდით იქმნებოდა, უმეტესწილად, სწორედ სიტყვამრავლობით გამოირჩეოდა, რაც თანდათან ვრცელი მუსიკალური ფრაზეოლოგიის საბაზი ხდებოდა.

რაც შეეხება მელოდიის განვრცობის კონკრეტულ ხერხს, ყურადღებას მივაპყრობთ მველი ქრისტიანული გალობის დრამატურგისათვის ჩვეულ მეთოდს - ცენტონიზაციას, რომელსაც ქართველი მუსიკოლოგები „ფრაზების აკინძვის პრინციპს“ ვეძახით. იგი, ფაქტობრივად, ქართული გალობის მთელ მასივს მოიცავს. ხოლო ქართულ სიმღერას, უმეტესად, კულტურული მეთოდი ახასიათებს. თუმცა სასიმღერო რეპერტუარში იკვეთება გარკვეული პლასტები, რომელთაც სწორედ განსხვავებულ ფრაზათა საგალობლისნაირი კონტამინაცია ახასიათებთ (გაბისონია, 2020:95). ასეთებია გურული „ტრიოს“ სიმღერები და სვანური ჰიმნური სიმღერები.

ტრიოს სიმღერების საგალობლისეულ წარმოშობაზე არგუმენტირებულად მიანიშნებს ისეთი შუალედური პლასტის არსებობა, როგორცაა „სალხინო საგალობლები“ - პარალიტურგის ნიმუშები და, ასევე - ჟანრი „დილინი“, რომელიც ასოცირდება შესრულების წყნარ, იმპროვიზაციულ მანერასთან და სწორედ „სალხინო საგალობლების“ (იგივე „საჭექენის“) სოციალურ ფუნქციასთან.

ამ მხრივ. გვსურს ყურადღება გავამახვილოთ ისევ გურულებისათვის დამახასიათებელ სახუმარო სიმღერების ჟანრზე, რომლის სატყვიერი ტექსტებიც „ცოცხალი ტყუილის“, „ყბასაქცევი“ ანუ საზღაპრო, პარადოქსული ამბების შემცველია („მისდევს მელა ლომსა“, „იასამანი“). საინტერესოა, რომ მათი მუსიკალური ფაქტურა, ასევე, საგალობლის ტიპისაა. რატომ ჩანაცვლდა საგალობლის ტექსტი მაინც და მაინც სახუმარო შინაარსით? იმიტომ ხომ არა, რომ გარკვეული სარიტუალო დატვირთვის ჟანრის ნეიტრალური ტექსტით შეცვლა უფრო ბუნებრივია, ვიდრე ახალ რიტუალში გადართვა?

საყოველთაოდ მიღებულია ის მოსაზრება, რომ სვანურ სიმღერებს „არქაული“ ჟღერადობა აქვთ. ამ მხრივ კი აქ ჰიმნური, საკულტო სიმღერები გამოირჩევა, განსაკუთრებით, ის ნიმუშები, რომლებიც ფერხულის გარეშე სრულდება. ამ სიმრავლეში უნდა ჩავრთოთ აგრეთვე სვანური სამგლოვიარო „ზარი“.

სწორედ ამ სვანურ საკულტო სიმღერებს ახასიათებთ ერთგვარი მსგავსება სხვა საკულტო - ქრისტიანული საეკლესიო საგალობლების ფრაზების აკინძვის პრინციპთან. ამ მხრივ გამორჩეულია სწორედ „ზარი“, რომელიც ამგვარ ფრაზათა - საბრუნავთა, ოლონდ - მელოდიისაგან უკიდურესად „დაწრეტილთა“ - ჯამია. აქ უმეტეს შემთხვევაში - ორი-სამი თანხმოვანებებისაგან შემდგარი ფრაზები მონაცვლეობს.

ცნობილია, რომ ადრე „ზარს“ სიტყვებითაც მღეროდნენ, რაც, სავარაუდოდ, მას პანაშვიდის ან წესის აგების დროს სათქმელი საგალობლის ჟანრთან აახლოვებს. რაც შეეხება ზარის ამჟამინდელ „ლაკონურ“ სახეს და მხოლოდ მწუხარების გამომხატველ ვოქაბელებზე დაყრდნობას, ეს პაგანიზაციის პროცესს უნდა დაბრალდეს. აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ ამგვარ სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში ადრე ნაგულისხმევი თითქოსდა წარმართული ადრესები მკაფიოდ არასდროს ემიჯნებიან ქრისტიანულ თემატიკას (მჟავანაძე)

საინტერესოა, რომ ფრაზების ხსენებული მონაცვლეობის პრინციპი გამოსჭვივის აღმოსავლეთქართულ მთის - მოხეურ და მთიულურ ზოგიერთ საკულტო სიმღერებშიც, მაგალითად (შესაბამისად): - „დიდებაში“ და „ლომისურში“.

ისიც უნდა ითქვას, რომ გურული „ზარი“ ქართულ მუსიკოლოგიაში უკვე დადასტურებულად მიიჩნევა საგალობლიდან წარმომდგარად, რა შეხედულებასაც ფრაზეოლოგიური მონაცემებიც ადასტურებს (შულღიაშვილი). ისიც საგულისხმოა, რომ „ზარს“ საკულტო საგალობლად ჯერ კიდევ პ. კარბელაშვილი ასახელებდა (კარბელაშვილი :11)

მოდალური კილო და პარალელიზმი საგალობელსა და სიმღერაში

ქართული საგალობლის ძირითადი კომპონენტი - ზედა ხმის მელოდიური ნახაზი ზოგადქრისტიანული მოდალური მელოდიკის პრინციპებს იზიარებს - მეტრულად და ბგერათსიმალეებრივად მდორედ მოძრავი ხმა მკაფიოდ გამოხატული ფუნქციონალური მიზიდულობების გარეშე - საყრდენი, ტონიკალური საფეხურის (რეპერკუსას) მხოლოდ ფრაგმენტული სიმყარით და მისდამი (ფინალისისადმი), ასევე, ფრაგმენტული მიზიდულობით. ხოლო თუ მსგავსი პრინციპი თვალსაჩინოდ ფიქსირდება ქართული სიმღერის ნიმუშებში, მაშინ უმეტესწილად იმათში, რომლებიც საგალობელთან სიახლოვეს ამჟღავნებენ.

უბრალო დამთხვევას ვერ მივაწერთ იმ ფაქტს, რომ ქართული საგალობლის მოდალური კილო თავისი საყოველთაოობით ედრება, ასევე, მთელი ქართული სამგალობლო კორპუსისათვის საერთო პარალელური ხმათასვლის მრავალხმიანობის პრინციპს. მართალია, აქ გვხვდება პოლიფონიური ნიმუშები და ბურდონული ფრაგმენტები, მაგრამ აქაც იგრძნობა პარალელური ხმათასვლის კარკასი. ზოგადად, ქართული გალობის „პოლიფონიურობის“, როგორც კონტრაპუნქტულობის შესახებ შექმნილი თვალსაზრისი, შეიძლება ითქვას, გადაჭარბებულია (გაბისონია, 2019: 4 მქმ).

ძალიან ბუნებრივია, რომ ქართული მრავალხმიანობის სხვა ფორმათაგან სწორედ პარალელიზმი იყოს შეთავსებული მოდალურ აზროვნებასთან. სხვა შემოქმედებითი

პრინციპები - ბურდონი და ოსტინატო მკაფიო ჰარმონიული საყრდენის გამოკვეთას ემსახურებიან, რაც ფუნქციონალიზმის მხარეს გადაწევს კილოურ აქცენტს.

პარალელურ ხმათასვლასთან დაკავშირებით ერთი საინტერესო დეტალიც: მნიშვნელოვანია მე-12 საუკუნის ქართველი ფილოსოფოსის, იოანე პეტრიწის მიერ მუსიკალური თანახმიერების აღნიშვნა სხვადასხვა ცნებით, როგორცაა „მორთული“, „დადასვა“, „შენაწევრება შეყოვლებულთა“ „ერთობაი შეყოვლებისაი“, რომლებიც ირიბად მიანიშნებენ, რომ ამ დროს მრავალხმიანობა ჩვეული პრაქტიკა იყო, ამასთან, სავარაუდოდ (ნაშრომის თემატიკის მიხედვით) - სწორედ საეკლესიო მუსიკაში. ვფიქრობთ, ხსენებულ ტერმინებში, როგორც ჩანს, უფრო მეტად ხმათა სტატიკური შეხამება, ჰარმონია იგულისხმება. ასეთი ინტენცია სხვადასხვა ხმაში მოტივთა გრაფიკულ (და არა - მხოლოდ პოზიციურ) ანალოგიაზე მიგვითითებს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს იქნებოდა ერთი მელოდიური ნახაზის სხვადასხვა პოზიციით, პარალელურად „განფენა“.

ამ ვარაუდს ეხმიანება პეტრიწის მიერ მოხმობილი ხმათა სახელები, რომელთაგან პირველი აშკარად წარმმართველია, დედანი - „მზახრი“, რომელიც ჩვენეული განმარტებით „მზრახველს“, მთქმელს ნიშნავს (გაბისონია, 2019) - მსგავსად საგალობლის ხმათა დღემდე მოღწეული ტერმინოლოგიით - „მთქმელისა“ (ზედა ხმისა, რომელიც ქართულ რეალობაში ყოველთვის მიიჩნეოდა ლიდერ ხმად).

ასევე, ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ქრისტიანული კულტურისათვის სახასიათო ერთ ხმაში სიმღერა, როგორც ერთსულოვნების სიმბოლო, გააზრებული იყო საქართველოშიც. და თუ ასეა, საეკლესიო მრავალხმიანობის პირველი ნიშნები, თუ ისინი ხმათა პარალელურად დაშრევაში გამომჟღავნდებოდა, ამ ერთსულოვნების დარღვევად არც უნდა აღქმულიყო (განსხვავებით, ირიბი-ბურდონული თუ კონტრასტული ხმათასვლისაგან) - ეს ხომ იგივე მელოდიის მღერაა, ოღონდ იმ პოზიციიდან, რომელიც კონკრეტული მომღერლისათვის უფრო ბუნებრივია.

ის ვარაუდიც, რომ ზოგადად პარალელური ხმათასვლა საქართველოში პირველად სწორედ ეკლესიაში ჩამოყალიბდა, სავსებით ბუნებრივად ეწერება ქართულ სიმღერაში მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპების არსებულ პალიტრაში - ბურდონის, ოსტინატოს და სპეციფიკური ხმების ხალხურ მეთოდებთან ერთად.

ერთი უფრო ხელშესახები ნიშანიც მიგვითითებს სიმღერის პარალელური ხმათასვლის საგალობლიდან მომდინარეობაზე: დღევანდელი ვითარებით პარალელიზმი საგალობელში ბევრად უფრო მეტი წილითაა გამოვლენილი, ვიდრე - სიმღერაში, სადაც თითქმის არსად არ ხორციელდება თავიდან ბოლომდე და ძირითადად მხოლოდ საყრდენი ტონის ცვალებადობის დროს იჩენს ხოლმე თავს.

ბიზანტიური ისონი და აღმოსავლეთქართული ბურდონი

საინტერესოა, რა მზაობას ამჟღავნებს ქართული საგალობელი იმავე ჟანრის სხვა ტრადიციებისადმი ღიაობის თვალსაზრისით? როდესაც ვცდილობთ მრავალხმიანობის კუთხით ქართული საგალობლის ფაქტურული პროფილი შევადაროთ ბიზანტიური და ლათინური, ასევე რუსული საეკლესიო მუსიკის ფაქტურულ სახეებს. საკმაოდ წინააღმდეგობრივი სურათი წარმოგვიდგება;

მაგალითად, ბიზანტიურ ტრადიციაში დღეს ხშირად წამყვან ჰანგს თან სდევს ბურდონული ბანი, „ისონი“ (იზოკრატიმა), რომლის საწყისი ნიმუშები, რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ჯერ კიდევ არაა ზუსტად დათარიღებული. გავიხსენოთ, რომ აღმოსავლური (ნაწილობრივ დასავლურიც) ქართული ხალხური მუსიკალური ენისათვის დაბალი ბურდონული ბანი, როგორც „აკომპანემენტი“, ერთ-ერთი ყველაზე სახასიათო სტილური ელემენტია. მაგრამ, ზოგადად, ქართულ გალობაში და, კონკრეტულად - მის აღმოსავლურ სტილში, ისონის მსგავსი ბურდონული ბანი მკაფიოდ არ იკვეთება. რატომ?

აქ შეიძლება შემდეგი ვარაუდები წარმოვადგინოთ:

- 1) შესაძლოა, ქართულმა გალობამ, შეისისხლხორცა რა ბიზანტიური გალობა, თავისი ორიგინალური განვითარების გზა მაშინ დასახა, როდესაც ბიზანტიაში იზოკრატიმა ჯერ კიდევ არ იყო დამკვიდრებული. შესაბამისად - ქართული გალობაში ისონმა ვეღარ იმძლავრა, რადგან აქ უკვე მრავალხმიანობის სხვა მექანიზმი იყო ამოქმედებული.
- 2) შესაძლოა, ძველი ქართული გალობისათვის ცნობილი იყო ისონით „შებანება“ (ძველქართული ტერმინოლოგიით, რაც „ბანსაც“ [„შე-ბან-ება“] გულისხმობს და „ხმის შეწყობასაც“), შესაძლოა, ეს წმინდა ქართული მოვლენაც ყოფილიყო, მაგრამ გარკვეულ პერიოდში, ძნელბედობისას დაკარგა ეს ტრადიცია, ხოლო შემდეგ გადაეწყო გამრავალხმიანების „პარალელისტურ“ მეთოდზე (ამ ვერსიაზე ქვემოთ);
- 3) შესაძლოა, ქართულმა გალობამ უსიტყვო ისონი არ მიიღო სწორედ მსგავსი ქართული საერო ტრადიციისაგან მიზანმიმართულად გასამიჯნად.

ისტორიული ლოგიკის გამო ამ სამთაგან პირველ ვერსიას უფრო ვემხრობით, ნაწილობრივ, - იმიტომაც, რომ მელოდიის ცალკე ერთხმიანი შებანების შესახებ არავითარი ცნობები არ გაგვაჩნია.

ბნელითაა მოცული ქართული საგალობლის შემხებლობა ლათინურ საეკლესიო-სამუსიკო ტრადიციასთან. მხოლოდ ალბათობის დიდი დაძაბვით თუ დავუშვებთ, რომ ქართულ მრავალხმიანობას, შესაძლოა, რაიმე ურთიერთობა ჰქონოდა დასავლეთ რომის

ადრეულ საეკლესიო მრავალხმიანობასთან (თუმცა, ამ მხრივ, გვახსენდება ზ. ნადელის მსჯელობა მსგავს თემაზე). ასე, რომ იყო თუ არა პეტრიწისდროინდელი სამგალობლო მრავალხმიანობის პარალელიზმი გავლენის ან თვითკმარი განვითარების შედეგი, ამაზე სამსჯელოდ არგუმენტები არა გვაქვს.

სამაგიეროდ, რაც შეეხება მე-16-17 საუკუნეებში საქართველოში თეატინელთა ორდენის მუსიკალურ მოღვაწეობას, ქართული საეკლესიო მუსიკის რეალიაზე მისი ზეგავლენის პოტენციაზე არაა გამორიცხული, მეტი ინფორმაცია მოვიპოვოთ. ამიტომ არც ამ გავლენის შესაძლებლობა არ უნდა გამოვრიცხოთ, რა მიმართებასაც ქართულ მუსიკოლოგიაში აქამდე არ ექცეოდა დიდი ყურადღება.

საინტერესოა, რომ რუსული სამგალობლო ტრადიციის განვითარების გზა, რომელიც ქართულისაზე შედარებით უკეთაა დოკუმენტირებული, გვიჩვენებს, რომ განვითარება ხდებოდა ხმების დამატების ხარჯზე და მე-17 საუკუნეში საეკლესიო (ხოლო მუსიკის მხრივ - „ვეროპიზაციის“) რეფორმისას ოთხხმიან „დემესტომდეც“ მიაღწია, რა სტილსაც ადარებდა რუსი ბოლხოვიტინოვი მის მიერ მოსმენილ ქართულ გალობას მე-18 საუკუნეში (სუხიაშვილი).

ამავე დროს, სერბი კრიჟანიჩის ცნობით, დაცემისწინა კონსტანტინეპოლში მრავალხმიანი საეკლესიო მუსიკა ჟღერდა (კარცოვნიკი). და ასევე მე-18 საუკუნის ქართულ საგალობელში „ნართაული“ (დამხმარე) ხმებით გამდიდრებულ (5-6-ხმიანს) გალობაზე მიანიშნებენ მე-19 საუკუნის ქართველი მოღვაწეები (ბახტაძე). და ისიც ფაქტია, რომ ბუნებრივი გადარჩევის თუ ორდინარული მითითების გამო სამივე ამ მართლმადიდებლურ ტრადიციაში, უხეშად რომ ვთქვათ, „ხმების რაოდენობა“ შემცირდა, რაც სიმპტომატურად გამოიყურება.

როგორც ვხედავთ, სტილური ევოლუცია თუ რევილუცია საკმაოდ გავრცელებული პრაქტიკაა ისეთ კონსერვატორულ სისტემაშიც კი, როგორც ორთოდოქსული ეკლესია. და რა გასაკვირია, რომ ახალი სტილისადმი ღიაობა ისეთმა ნაკლებრეგალმენტირებულმა პლასტმა გამოამჟღავნოს, როგორც ხალხური სიმღერა.

ხმათა სპეციფიკურობა და გამშვენების ნორმები საგალობელსა და სიმღერაში

კიდევ ერთ საინტერესო ტენდენციაზე მინდა გავამახვილო ყურადღება: რაც უფრო ორიგინალური არტიკულაციისაა ქართულ სიმღერაში თითოეული ხმა, მით უფრო ძველი პლასტისაა თავად სიმღერა. თუ ერთ ტექსტს სამივე ხმა ამბობს და თუ მრავალხმიანობაც სინქრონული, სილაბური ტიპისაა, ამგვარი ფაქტურა ხშირად ჰიბრიდულია, ანუ - ქალაქურ-ვეროპულ სტილთანაა შეხამებული. ხოლო თუ სამივე ხმას განსხვავებული

ვერბალური ტექსტი აქვს და თითოეული უფრო სპეციფიკური არტიკულაციისაა, მაშინ საქმე უფრო ძველ პლასტთან გვაქვს.

ამის საპირისპიროდ, სინქრონული და ჰომოგენური არტიკულაცია დამახასიათებელია ქართული საეკლესიო გალობის სადა კილოსათვის, რომელიც მიიჩნევა უფრო ძველ პლასტად, ვიდრე განვითარებული, „გამშვენებული“ გალობის ნიმუშები (რომელთაც ზოგიერთი ადრინდელი მოღვაწე მოურიდებლად „ახალ პრაქტიკად“ მიიჩვედა).

ამიტომ, როგორც ჩანს, ქართული სამგალობლო სადა კილო არცთუ არქაული ასაკისაა. მისი დღევანდელიობამდე მოღწეული სინქრონული სტრუქტურა შესაძლებელია, იმ პერიოდისაა, როდესაც დასავლეთში უკვე ჩამოყალიბდა ტერციულ-ოქტავური პარალელიზმი. და, შესაძლოა, აქ პირდაპირ ევროპულ გავლენასაც ჰქონოდა ადგილი. ამგვარი საგალობელი გარკვეული ხანი სიმღერისაგან განცალკევებით განვითარდებოდა და ასე მე-18-19 საუკუნეში იქონიებდა ხალხურ სიმღერაზე ზეგავლენას - ევროპული საერო მუსიკის ნიმუშების მხარდამხარ, რა პროცესის შედეგადაც ევროპულ-ხალხური და საგალობლურ-ხალხური „ჰიბრიდული“ სიმღერები მივიღეთ.

საინტერესოა ამ კონტექსტში ტერმინ „ჭრელის“ სემანტიკა. იგი გამშვენებულ, „კალოფონიურის“ მსგავს გალობასაც აღნიშნავს (შესაძლოა, სიტყვა „ქრომატიულისაგან“ წარმომდგარი) და ფრაზათა მნემონური ნიშანიცაა (ანდრიაძე, ჩხეიძე, 442), რა მხრივაც იგი უფრო მეტად ბოლო საუკუნეებში გამოიყენება. ხომ მიუთითებს ეს ტენდენცია, ასევე, შედარებით თავისუფალი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობაზე?

გარდა გამშვენების ტენდენციის გვიანდელიობისა, ყურადღება მივაპყროთ, ზოგადად, ამ ესთეტიკურ ფაქტორს - მორთვა-მოკაზმვის, სიახლის შემოტანის ფუნქციას, რომელიც ზეპირ ტრადიციაში იმპროვიზაციაში იჩენს ხოლმე თავს. ხალხურ სივრცეში ასეთი პრაქტიკა სპონტანურია და, უმეტეს შემთხვევაში, პრიორიტეტულ მხატვრულ ხერხად არ მიიჩნევა. ხოლო ახალი ინტონაციის დამკვიდრებას საკმაოდ ხანგრძლივი პროცედურა ჭირდება. რაც შეეხება პროფესიულ სფეროს, თუ აქ გამშვენება ლეგიტიმურ და მიზანმიმართულ შემოქმედებით პრაქტიკად იქცა, ამგვარი მცდელობების ფიქსაციის, დაშრეების და ვარიაციის მეთოდით ბევრად უფრო მწყობრი მეთოდოლოგიის შემუშავებაა მოსალოდნელი.

ცხადია, გამშვენების ზოგიერთი მეთოდი სიმღერიდანაც შეიძლება საგალობელში დაშრეებულიყო. თუნდაც - კახური „ჩახვევა“ - მელიზმატიკა, რომლის ნიმუშები ბოლო დროს გამოვლენილ „კარბელაანთ კილოს“ სამგალობლო ნიმუშებშია დადასტურებული (ბიძინაშვილი). თუმცა აქაც ნუ ვიქნებით კატეგორიულები: მსგავსი „ბაროკოული“ მელიზმატიკა სასულიერო მუსიკის სხვა ისეთი ნიმუშებისთვისაცაა დამახასიათებელი,

რომლებმაც, ასევე დიდი ზეგავლენა იქონიეს ხალხურ ტრადიციაზე (ბითელი კორსიკულ ტრადიციაზე)

აქვე გავიხსენებთ ზოგიერთი ბიზანტიური გალობისმიერი გამშვენების ხერხების - კრატიმატების ასოციაციებს როგორც ქართულ გალობაში ასევე - ქართულ სიმღერაშიც - „აქაია“, „ტირირიმ“ (ჩხეიძე) „ოიო“ - (შულღიაშვილი, 2015:283) და ა.შ.

აჭარული და გურული სიმღერები საგალობლის პრიზმაში

საინტერესოა აჭარული და გურული სიმღერების სტილური ურთიერთმიმართება. ეს ორი კუთხე, რომლებიც ადრე ერთ კუთხედ მოიაზრებოდნენ, აჭარაში თურქეთის ორნახევარი საუკუნის ბატონობის შედეგად ერთმანეთისაგან საკმაოდ მკაფიოდ განსხვავებულ მუსიკალურ დიალექტებად ჩამოყალიბდნენ. რამ გამოიწვია ასეთი სხვაობა?

პასუხში ერთ-ერთ ფაქტორად თურქული და ლაზური მუსიკის ზეგავლენა შეიძლება ვიგულისხმოთ. მაგრამ მთავარ ფაქტორად აქ მაინც აჭარაში მუსლიმთა მიერ ქრისტიანული ტრადიციის მოშლა მოჩანს. გურული „ტრიოს“ პოლიფონიური სიმღერები (რაც აჭარულისაგან ძირითადი განმასხვავებელი პლასტია) ხომ ღიღინიდან და სალხინო საგალობლიდან წარმოქმნილი მოვლენაა, რომლის ძირი აშკარად საეკლესიო საგალობელია? და „ტრიოს“ პოლიფონიური სტრუქტურაც, რომელსაც იმპროვიზაციის მეთოდის აქტიური გამოყენება იწვევს, სწორედ პარალელიზმს ეყრდნობა, რაც კარგად ჩანს საგალობლის მუსიკალურ ტექსტებში.

აჭარული სიმღერების უმეტესობის მოსმენისას იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს გურული სიმღერის წინა ეტაპია; უფრო მარტივი სტრუქტურაა. მხატვრული მეთოდი იგივეა - თითოეულ ხმაში ინდივიდუალური განვითარებისა, ოღონდ პარალელიზმის კარკასზე.

ამ პარალელიზმის მხრივ საგულისხმოა სიმღერის „მისდევს მელა ლომსა“ აჭარული და გურული ვარიანტების შედარება. გურული ვერსია ტიპური პოლიფონიური სტრუქტურისაა, ხოლო ამ სიმღერის აჭარული ვერსია საქართველოში ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო და იშვიათი ნიმუშია პარალელური ხმათასვლის მთელ სიმღერაში გამოყენებისა. ხომ არ არის ეს პარალელიზმი სწორედ საეკლესიო ტრადიციიდან მომდინარე, ხოლო შემდეგ ქრისტიანობისაგან აჭარულ იზოლაციაში ადრინდელი სახით შემონახული?

არ მინდა გამოვტოვო კიდევ ერთი ირიბი არგუმენტი საგალობლის მნიშვნელობისა ეთნიკური მუსიკის სივრცეში: მიიჩნევა, რომ ქართულ ხალხურ მუსიკაში ვოკალთან შედარებით ინსტრუმენტარუმი მცირე წილი სწორედ ვოკალური მრავალხმიანობის არსებობა-განვითარებას უკავშირდება. ხოლო თუ ასეა, იქნებ თავად ვოკალის, და განსაკუთრებით - აკაპელას დიდი ხვედრითი წილი ძირითადად საეკლესიო

რეგლამენტითაა განპირობებული? ხოლო ეკლესიური გავლენა ხალხურ კულტურაზე, თუნდაც ხელისუფალთა დირექტივების გათვალისწინებით, ყურადსადები ფაქტორია.

საბოლოოდ, რელევანტურად მიგვაჩნია ვიგულისხმოთ შემდეგი ისტორიული სურათი:

ქართულმა საეკლესიო საგალობელმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული ხალხური მუსიკალური ტრადიციის გამომსახველი ხერხების განვითარებაში. კერძოდ:

- გამჭოლი განვითარების მელოდიკის შემუშავებაში და ზოგადად მელოდიის მოცულობის ზრდაში;
- პარალელური ხმათასვლის მუსიკალურ-სააზროვნო პრინციპის დანერგვაში;
- მიზანმიმართული იმპროვიზაციის მეთოდის განვითარებაში, რამაც ხშირ შემთხვევაში პარალელურ ხმათასვლაში კონტრასტული პოლიფონიის ნიშნები შეიტანა;
- ქართული ხალხური მრავალხმიანი პლასტის იმ მაღალორგანიზაციული დონის მიღწევაში, რაც მის მსმენელს დღესაც ამ ფენომენის ავტორთა პროფესიონალიზმში ატანინებს ხოლმე ეჭვს.

ზოგადად, ვფიქრობთ, საგალობელი სიმღერაზე უფრო მეტად სტრუქტურული იერის მხრივ ზემოქმედებდა, ხოლო სიმღერა საგალობელზე - უფრო მეტად ლოკალური არტიკულაციური კუთხით.