

## ქართული საგალობლის მრავალხმიანობის ფორმები

ქართული საეკლესიო საგალობლის მრავალხმიანობა ქართულ ხალხურ სიმღერასთან ერთად მთლიან ფენომენად მოიაზრება. თუმცა მაინც მკაფიოდ შემოსაზღვრულ სტილისტურ მოვლენას წარმოადგენს. რადგან შეიცავს როგორც პროფესიული მუსიკის ტრადიციის ნიშნებს, აგრეთვე – ზეპირი ტრადიციისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს.

ქართული საგალობლის მრავალხმიანობის ფორმების შესახებ სპეციალური ნაშრომი არ არსებობს, თუმცა მეტად მნიშვნელოვანია ამ მხრივ დავით შულღიაშვილის ნაშრომი „ქართული „უნისონური მრავალხმიანობის“ შესახებ“ (შულღიაშვილი 2001:105), ასევე მ. ერქვანიძის ნაშრომი „ქართული მრავალხმიანობის ბუნების შესახებ“ (ერქვანიძე 2000:105). ამავე საკითხს მცირედ შევეხეთ ჩვენც სტატიაში „ქართული წირვის მელოდიური მოდელები“ (გაბისონია 2005:81-83გვ.) და უფრო ვრცლად – დისერტაციაში (გაბისონია 2009:161-165).

დღეს თითქოსდა საფუძველსმოკლებულია, ვიმსჯელოთ ქართული ტრადიციული სიმღერა-გალობის „ხმა-იდეალის“ – სამი ხმის სიმბოლურ დატვირთვაზე, მით უმეტეს, რომ ამგვარი სემანტიკის შესახებ ჩვენამდე, იოანე პეტრიწის მინიშნების გარდა, (ფირცხალავა 2000:158) რომელიმე საეკლესიო ავტორიტეტის აზრი არ მოღწეულა. მაგრამ საღი ლოგიკა გეკარნახობს, რომ შეუძლებელია, ქართულ საგალობელში სამხმიანობის კანონად ქცეული ტრადიცია ყოველდღე მინდა სამების სიმბოლიკით არ შემოსილიყო (ერქვანიძე 2000:104). უფრო მეტიც: შესაძლებელია, ქართული სამგალობლო სამხმიანობა თავიდანვე სწორედ წმინდა სამების ამგვარი ეკზეგეტიკური შინაარსით დაფუძნებულიყო.

არც ისე ცოტაა მრავალხმიანობის სხვადასხვა სახეთა განმაპირობებელი თავისებურებები, რომლებიც სიმღერისაგან საგალობელს განასხვავებს:

- საგალობელში ყოველთვის სამი ხმაა. ცხადია, ეს პირობა ზღუდავს მრავალხმიანობის ფორმათა მრავალსახეობას.
- საგალობელში ძირითადად გამჭოლი განვითარების ფორმაა. აქ ძირითადად საქცევების „აკინძვის“ მეთოდი ბატონობს (შულღიაშვილი 2007:9). ეს მოცემულობა საგალობელს ხალხის მიერ მასობრივი ათვისებისათვის გარკვეულ დაბრკოლებას ქმნის, რის გამოც საგალობელი „გახალხურების“ ტენდენციას უკეთ ემიჯნება.
- საგალობელში ხმები ფუნქციონალური და არტიკულაციური ორიგინალობით არ გამოირჩევიან. ეს ფაქტი ზოგადი ქრისტიანული ესთეტიკის ასახვაა საეკლესიო ჟანრში (გაბისონია 2001:211). ხმების ამგვარი

ფუნქციონალური ნიველირება, ცხადია, მრავალხმიანობის ფორმათა ნაკლებ მრავალფეროვნებას იწვევს, ვიდრე ეს სიმღერაშია.

- საგალობელში არ არის მკაფიო მეტრული პულსაცია. ეს პირობა ხელს უწყობს ხმათა ლინეალურ განვითარებას. მეორე მხრივ კი არ ბადებს ხმათა განსხვავებულ რიტმულ აქცენტებს, რაც ასევე მოქმედებს ფუნქციონალური დამოუკიდებლობის ხარისხზე.
- საგალობელს არ ახასიათებს ჟანრული მრავალფეროვნება. უფრო ზუსტად, საგალობლის სხვადასხვა ჟანრის ნიმუშებს ერთმანეთის მსგავსი მუსიკალური სტრუქტურა ახასიათებს.
- ქართული სიმღერის მრავალი დიალექტის საპირისპიროდ ქართულ საგალობელს სტილური თვალსაზრისით მხოლოდ სამი მეტნაკლებად მკაფიო საზღვრების მქონე ჯგუფი: სვეტიცხოვლის, შემოქმედისა და გელათის სამგალობლო სკოლები განსაზღვრავენ.
- სიმღერისგან განსხვავებით აქ მოძახილი მეორე ხმას ჰქვია, რაც ზედა, მთავარ ხმასთან მის დამოკიდებულებაზე მიუთითებს. აქ „ლიდერი“, ანუ კანონიკური ხმა ზედაა. განსხვავებით სიმღერისაგან, სადაც შუა ხმასთან ერთად დამწყების და ძირითადი ხმის ფუნქციას ხშირად ისაკუთრებს ზედა ხმა, ხოლო ზოგჯერ – ბანიც.

როგორც ვხედავთ, სიმღერისაგან საგალობლის განმასხვავებელი თავისებურებები განაპირობებენ საგალობლის მრავალხმიანობის შედარებით ერთგვაროვან ფორმებს სიმღერისაგან განსხვავებით.

უფრო დაწვრილებით განვიხილოთ მრავალხმიანობის სახეები ქართულ საგალობელში:

უცხოა საგალობელისთვის **ოსტინატური** განვითარების პრინციპი, რაც გულისხმობს დაუსრულებელი, განგრძობის მუხტის მქონე მცირე ფრაგმენტის დაჟინებულ გამეორებას. თვით ანტიფონის თითოეული მხარის მიერ იგალობება უკვე დასრულებული მუსიკალური აზრის მქონე ფრაგმენტი. ე.ი. აქ ადგილი არ აქვს ორი მხარის მიერ ერთი მუსიკალური აზრის ერთობლივად ჩამოყალიბებას.

ქართული სიმღერის ასე „ბუნებრივი“ **ბურდონული** ბანით აღნიშნული მრავალხმიანობა ქართულ საგალობელში მხოლოდ ფრაგმენტულად მუდგანდება.

მართალია, ცალკეულ შემთხვევაში ვხედავთ ბურდონული ბანის როგორც რეჰიტაციული **სანოტო მაგალითი №1 (მეუფეო ზეცათაო, გელათის სკოლა)**, ასევე

კონტინუალური (გაბმული) სახით გამოვლენას **სანოტო მაგალითი №2** (*ნეტარ არს კაცი, კაბელაანთ კილო*), მაგრამ ეს გამონაკლისი შემთხვევებია.

თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ბანი შედარებით სწორხაზოვანი სწორედ იქ არის, რომელი რეგიონის სიმღერაშიც ბურდონული მრავალხმიანობა დომინირებს – აღმოსავლეთ საქართველოში.

ქართულ საგალობელს მთლიანად მსჭვალავს **პარალელური** ხმათასვლის პრინციპი. შეიძლება ითქვას, პარალელური მრავალხმიანობა ქართული საგალობლის მთავარი შემოქმედებითი მეთოდია. ამ ფაქტიდან გამომდინარე, ერთხმიანობის გამრავალხმიანების ძირითადი მექანიზმიც მასთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

საგალობელში ძირითადად პარალელიზმის სამი სახეობა – ოქტავურ-კვინტური, ტერციული და ორმაგი კვინტური შეინიშნება. პირველი კიდურა ხმებში ვლინდება **სანოტო მაგალითი №3** (*აღდგომის ტროპარი, ხმა გ, კარბელაანთ კილო*), მეორე – ზედა ხმებში **სანოტო მაგალითი №4** (*აღდგომა ქრისტესი, გელათის სკოლა*), ხოლო მესამე – სამივე ხმაში **სანოტო მაგალითი №5** (*წერილთა მიერ, შემოქმედის სკოლა*). ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ ადასტურებს ბანისა და შუა ხმის ზედა კანონიკური ხმისადმი დაქვემდებარებას.

მართალია, პარალელიზმი თითქმის ყველა ქართულ საგალობელში შეიმჩნევა, მაგრამ იგი სრული სახით – საგალობლის დასაწყისიდან დასასრულამდე, ფაქტობრივად არ გვხვდება. ამიტომ ვერ დავასახელებთ საგალობელს, სადაც პარალელური ხმათასვლა ერთადერთ შემოქმედებით პრინციპად მუდავნდება. თუმცა პარალელური მრავალხმიანობის ტიპის დადასტურება შეგვიძლია საგალობლების ცალკეულ ფრაზებში **სანოტო მაგალითი №6** (*რომელმან შევ მთიები, შემოქმედის სკოლა*).

მიგვაჩნია, რომ პარალელიზმი, რომელიც საგალობლის სტრუქტურის მთავარ მამოძრავებელ მეთოდად შეინიშნება, მაგრამ რომელზეც სხვა შემოქმედებითი პრინციპებიც დაეშრევა, ცალკე ცნებად უნდა აღინიშნოს. მას ვუწოდებდით კანონიკურ მელოდიაზე დაფუძნებულ **უმაღლესი რიგის პარალელიზმს**, რომელიც პირველადი მელოდიის მოცულობის ზრდის შედეგად ითავსებს კონტრასტული ხმათასვლის, ბურდონული ბანისა და ყველა ხმაში ერთ პოზიციაზე წართქმის ფრაგმენტებს **სანოტო მაგალითი №7** (*აღდგომა ქრისტესი, კარბელაანთ კილო*).

ხმათასვლის შემოქმედებით მეთოდებს შორის განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს კვინტურ-ოქტავურ შენაცვლებას ბანში. ეს მეთოდი მკაფიოდ მიგვითითებს კიდურა ხმებს შორის კვინტური და ოქტავური პარალელიზმის თანაბარუფლებიანობაზე. ძნელი დასადგენია, შემოქმედის სკოლაში ორმაგი კვინტის პარალელიზმის

**სანოტო მაგალითი №8** (*რაჟამს დიდებულნი მოწაფენი*, შემოქმედის სკოლა) ერთეული გამოვლენები ადრეულ შრეს უნდა მიეკუთვნოს თუ ოქტავური პარალელიზმის რღვევის შემთხვევად უნდა აღიქვას. გავრცელებული შეხედულებით, იგი ოქტავურს წინ უსწრებს, რადგან უფრო ადრეულ – კვინტური პარალელიზმის კანონს ემორჩილება. მაგრამ, ჩემი აზრით, არ უნდა გამოვიციხოთ ორმაგი კვინტური პარალელიზმის უფრო გვიანდელი შემოქმედებითი მიზნება.

კონტრასტული ხმათასვლა, ისევე როგორც ქართულ სიმღერაში, ქართულ საგალობელშიც პარალელიზმის განვითარების შემდგომ ეტაპად მოიაზრება. ზედა ხმის მელოდიურ მოდელზე დამყარებული პარალელიზმის ორიენტაციის შესუსტების გამო ვიღებთ ხმების **პარალინეალური**, ანუ დამოუკიდებელი განვითარების მეტ შესაძლებლობას, რომელსაც განსაკუთრებით გელათის სკოლის გამშვენებული საგალობლები იყენებენ. ეს ტენდენცია ძირითადად უტექსტო, ერთ მარცვალზე ვცლად გამღერების ფრაგმენტებში მჟღავნდება **სანოტო მაგალითი №9** (*რომელნი ქერაბინთა*, გელათის სკოლა). ცალკე უნდა აღინიშნოს ამ მხრივ ექვარისტულ საგალობლებში ვრცელი გამღერება (როგორც გელათურ და შემოქმედურ გალობაში, ასევე – კარბელაანთ კილოში) **სანოტო მაგალითი №10** (*შენ გიგალობთ*, კარბელაანთ კილო).

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს პარალინეალური ხმათასვლის ზემოთდასახელებულ ფრაგმენტებში მელოდიურ მოდელთა გამოყენების პრაქტიკა, რომელიც თავისი მეთოდურობით მსგავსია რვახმა სისტემის მოდელთა მიმდევრობის „აკინძვის“ მყარი პრინციპისა.

რაც შეეხება აკორდულ-კომპლექსურ, იგივე ქორდალურ მრავალხმიანობას, რომელსაც ჩვენ **სინქრონულს** ვუწოდებთ, იგი ქართულ საგალობელში, შეიძლება ითქვას, საყოველთაო მოვლენაა. გასაგები მიზეზის – ლოცვის ერთობლიობის – გამო ქართულ გალობაში სიტყვიერ ტექსტს ყველა ხმა წარმოთქვამს და ამასთან – სრულ სინქრონში. სწორედ ამიტომ სინქრონულ მრავალხმიანობას, როგორც მაიდენტიფიცირებელ ცნებას აქ წონა ეკარგება.

მაგრამ აქვე ცალკე ტიპობრივ მოვლენად უნდა გამოიყოს ბგერისა და სიტყვიერ მარცვლის სრული შესაბამისობის ნიმუშს – ე.წ. **ავაჯის** მეთოდს. ცნება, რომელიც ადრე თავად კილოს სინონიმი იყო, დღეს ძველი კილოს, ანუ გაუმღერებელი გალობის აღმნიშვნელი გახდა. ავაჯის ფორმით დღეს მრავალსიტყვიანი საგალობლები სრულდება, ისეთი, როგორიცაა „დიდება მაღალთა შინა“, აღდგომა ქრისტესი ვიხილეთ“, აკურთხევს სული ჩემი უფალსა“ და სხვა **სანოტო მაგალითი №11** (*დიდება მაღალთა შინა*, კარბელაანთ კილო).

ქართული საგალობლის დიდ ნაწილში ვხვდებით ეგრეთწოდებული „წართქმის“ ფრაგმენტების – სამივე ხმის ერთ აკორდზე რეჩიტაციულ გამღერებას **სანოტო**

**მაგალითი №12** (აღდგომა ქრისტესი, გელათის სკოლა). როგორც ვერტიკალური, ასევე ჰორიზონტალური ფუნქციონალური ინდიფერენტულობის გამო, ამ მონაკვეთებს არ აღვიქვამთ მრავალხმიანობის რომელიმე ტიპის გამოვლენის ორიგინალურ სახედ.

ქართული სიმღერისათვის დამახასიათებელ სინთეზურ ფორმებს – **ჰეტეროგენულსა და კონტამინაციურს**, გარკვეულწილად საგალობელიც მიმართავს, თუმცა – განსხვავებული ხვედრითი წილით.

ჰეტეროგენულობა, ანუ სხვადასხვა ხმაში ერთდროულად ერთზე მეტი კომპოზიციური პრინციპის გამოყენება საგალობლის ესთეტიკისთვის ზოგადად უცხოა, თუმცა მისი ნიშნები შეიძლება შევამჩნიოთ ზედა ხმის ტერციული პარალელიზმის შერწყმაში სხვაგვარად მოძრავ ბანთან. ამგვარი ფრაგმენტები უფრო მეტად რაჟდენ ხუნდადის მიერ ჩაწერილ საგალობლებში გვხვდება **სანოტო მაგალითი №13** (*ნეტარ იყვნენ*, გელათის სკოლა).

მაგრამ ჰეტეროგენულ ფაქტურასთან მსგავსების მხრივ განსაკუთრებით თვალშისაცემია ქართლ-კახური გამშვენებული გალობა. აქ კარბელაანთ კილოს მოძრავი შუა ხმა ზედა ხმისა და ბანის მნიშვნელობას და მათი პარალელიზმის პირველადობას მიანიშნებს **სანოტო მაგალითი №14** (*წარხდა სახე*, კარბელაანთ კილო). აღნიშნული ფაქტურა იმდენად სახასიათო და ორიგინალურია, რომ იგი ტიპობრივ მოვლენად უნდა აღვიქვათ. ჩვენ ამ სტრუქტურას „**კარბელაანთ მოძახილს**“ ვუწოდებდით.

ქართულ საგალობელში, ქართული სიმღერის მსგავსად, კომპოზიციურ პრინციპთა მონაცვლეობაც შეიმჩნევა, რაც **კონტამინაციურ** ფაქტურას აყალიბებს. ამგვარი სინთეზის ძირითადი „მოთამაშებები“ ბურდონული ბანის, კონტრასტული ხმათასვლის, პარალელური ხმათასვლის და წართქმის ფრაგმენტებია **სანოტო მაგალითი №15** (*აწ ძალნი ცათანი*, შემოქმედის სკოლა).

ყურადღებას მივაპყრობთ საგალობელში საკადანსო მონაკვეთის სტრუქტურას. ჩვენი აზრით, კადანსი ქართულ სიმღერასა და ქართულ გალობაში განსხვავებული მნიშვნელობით ხასიათდება. საგალობელში საკადანსო ფრაზა იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ გამშვენების ხშირად მთავარ „პოლიგონად“ იქცევა, განსაკუთრებით დასავლურ კილოში. აქ თითქმის ყოველთვის მოცემულია ბანის დიდი დიაპაზონის აღმასვლა ფინალისის საერთო უნისონისაკენ, რაც კონტრასტული ხმათასვლის სტრუქტურას ქმნის. ამ მონაკვეთისთვის ზედა ხმების გადაჯვარედინებაც არაა უცხო **სანოტო მაგალითი №16** (*შენ გივალობთ*, გელათის სკოლა), შესაძლოა, საგალობლის ამგვარი სახეიშო დასასრული ფუნქციურად სიტყვიერი ლოცვის ბოლოს ასამაღლებლის თანაფარდი იყოს. ამავე აზრით აღსანიშნია კარბელაანთ კილოში გავრცელებული საკადანსო მონაკვეთი, რომელსაც ბურდონულ ბანზე დამყარებული

შუა ხმის მელოდიური ფრაზა ახასიათებს **სანოტო მაგალითი №17** (*რომელნი ქერაბინთა, კარბელაანთ კილო*).

საინტერესოა ხმათა შორის **მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივის** განაწილება ქართულ საგალობელში. აღმოსავლეთში, ერთი შეხედვით, ერთპიროვნული ლიდერობა ამ მხრივ „კარბელაანთ მოძახილს“ ახასიათებს. იგი აქ ყველაზე მოძრავი ხმაა და ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ იგი აყალიბებს მუსიკალურ აზრს. მაგრამ კარბელაანთ კილოში, ისევე, როგორც ზოგადად ქართულ საგალობელში, ძირითადი მელოდიის მქონე ზედა ხმაა, ამიტომ შუა ხმა აქ მხოლოდ ძირითადი მელოდიის გამშვენების როლით კმაყოფილდება. უფრო მეტიც, მისი ამგვარი მოძრაობის შემოქმედებით სითამამეს სწორედ ზედა ხმაში არსებული მკაფიო ორიენტირი განაპირობებს. ასეთივე ორიენტირი შუა ხმას ბანშიც გააჩნია, რომელიც ძირითადად ზედა ხმის პარალელურად „ლიანდაგდება“.

რაც შეეხება მეორე გამშვენებულ სტილს ქართული გალობისას – დასავლურს – აქ ბანისა და ზედა ხმის პარალელიზმი არ არის ისეთი მნიშვნელობის, როგორც ქართლ-კახურ საგალობელში. შესაბამისად, აქ გვხვდება ინიციატივის ტალღისებური – კომპლემენტარული განაწილება ძირითადად ზედა ორ ხმას შორის **სანოტო მაგალითი №18** (*შენ გიგალობთ, შემოქმედის სკოლა*). ზოგჯერ კი ამ მხრივ ბანიც პრიორიტეტულ აქტივობას იჩენს **სანოტო მაგალითი №19** (*პირისა შენისა მადლი, ზატიკი, გელათის სკოლა*).

როგორც დავინახეთ, ქართული სიმღერისაგან განსხვავებით, ქართულ საგალობელში მრავალხმიანობის კომპოზიციურ ტიპებს არა იმდენად კომპოზიციური პრინციპები განსაზღვრავენ, რამდენადაც – ორგინალური ფაქტურული სახესხვაობანი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ ფენომენში კომპოზიციური პრინციპები ნაკლებად გამოიკვეთება, როგორც ცალკე მდგომი და ფაქტურული იერ-სახის მთავარი შემოქმედი მექანიზმები. ამგვარად, ტიპობრიობის მთავარი გამომწვევი ფაქტორი აქ პრინციპთა თანაქმედების ორიგინალური სტრუქტურული შედეგია.

ასეთ ტიპობრივ ნიმუშებად გამოვეყოფთ:

- „აგაჯის“ ფორმის სინქრონულ მრავალხმიანობას;
- კარბელაანთ კილოს გამშვენებული გალობის ტიპს მოძრავი შუა ხმით;
- გელათისა და შემოქმედის სკოლების გამშვენებული კილოს ზოგიერთი ნიმუშის პარალინეალობას;

გარდამავალ ფორმებად მივიჩნევთ:

- იმერულ-გურული და ქართლ-კახური სადა კილოს სინქრონულ სტრუქტურას;

- გელათისა და შემოქმედის სკოლის გამშვენებული კილოს გარდამავალ ფორმას.

ჩვენი აზრით, ქართულ საგალობლის მრავალხმიანობა (გასხვავებით ქართული სიმღერისაგან), შემდეგი საფეხურების გავლით უნდა განვითარებულიყო: **უნისონი – პარალელიზმი – სინქრონი – თავისუფალი ხმათასვლა**. თავდაპირველად აღინიშნება უნისონიდან პარალელურ ხმათასვლაში, როგორც კოლექტიური ერთხმიანობიდან კოლექტიურ მრავალხმიანობაში გადასვლა. შემდგომში ხდება ყველა ხმის ზიარი მელოდიური მოდელიდან წინა პლანზე რიტმული ზიარი მოდელის გამოსვლა, ხოლო შემდეგ – ახლა უკვე ფრაგმენტულ დონეზე – ამ რიტმული მოდელის რღვევაც.

ე. ჭოხონელიძის მოსაზრებით, „ქრისტიანული გალობის საქართველოში შემოსვლის „პერიოდში იზრდება კილოს პოტენციურ შესაძლებლობათა ათვისება, მელოდიის დიაპაზონი და პლასტიკურობა“. (ჭოხონელიძე 2003:102). მკვლევარი აქ არ ადასტურებს, თუ მელოდიის რომელ დიაპაზონზეა საუბარი – ვერტიკალურზე თუ ჰორიზონტალურზე. ჩვენ ვეთანხმებით იმ მოსაზრებას, რომ მელოდიის დიაპაზონის სწორედ ჰორიზონტულმა ზრდამ, მელოდიის გაფართოებამ ახალი გზები დაუსახა არამარტო ქართული საგალობლის, არამედ ზოგადად ქართული მელოდიკის განვითარებას.

ყურადღებას იპყრობს ის ფაქტიც, რომ განსხვავებით ბიზანტიური გალობისაგან, ქართულ მრავალხმიანობას საფუძვლად უდევს არა ბურდონზე დამყარებული მელოდიის თავისუფალი განვითარების სტილი, არამედ, ევროპული პოლიფონიის მსგავსად, პარალელიზმის პრინციპი. არადა, ბურდონული მრავალხმიანობა ქართველის მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთი იმანენტური თავისებურებაა, განსაკუთრებით – აღმოსავლეთ საქართველოში. რითი აიხსნება მრავალხმიანობის განვითარების ასეთი, თითქოსდა უცხო გზის არჩევა საგალობელში?

ჩვენი აზრით, ქართული მელოსისათვის იმდენად უცხო უნდა ყოფილიყო სირიულ-ბიზანტიური მელოსი, რომ ქართველმა კაცმა მას თავისი მუსიკალური აზროვნების ორგანული ელემენტი – ბურდონი ვერ (ან – არ) მიუსადაგა (ქრისტიანულ საეკლესიო ერთხმიან მოტივს, რომელსაც გრძელი მელოდიური ფრაზეოლოგია ახასიათებდა, საქართველოში ბურდონთან ერთად დახვდებოდა ძირითადად მოკლე ფრაზებზე აგებული ოსტინატური მრავალხმიანობაც).

ამასთან ეს უცხოური მელოდია მოდალურ კილოს ეყრდნობოდა, რაც არა ტონალური საყრდენის მიმართ, არამედ – ბგერათრივზე ორიენტაციას გულისხმობს. შესაბამისად, ხმათა შეხამება არა ერთი ტონის ხაზგასმის გზით – ბურდონის

შესამებით წარიმართა, არამედ მოდალური მელოდიის პარალელურად ხმის „დალიანდაგებით“.

ამასთან, ქართველისათვის ქრისტიანული მუსიკა თავიდან ეროვნულისაგან გასხვავებული, ზოგადსაკაცობრიო კატეგორიით ხასიათდებოდა. არ არის გამორიცხული, რომ ასეთ განსხვავებას ქართული ეკლესიაც ადასტურებდა, რაც საერო სულისკვეთების სიმღერების საგალობლებისაგან გამოყოფას ითვალისწინებდა. ამასთან, მ. ანდრიაძის შენიშვნით, ქართული სასულიერო მუსიკა ჩამოინაკეთა არა მხოლოდ სამამულო, არამედ საქართველოს ფარგლებს გარეთ მყოფ სავანეებში (ანდრიაძე 1991:18). მაგრამ, საგალობელი მაინც ითარგმნა ქართულად – ქართულ მუსიკალურ ენაზე. ეს უნდა მომხდარიყო უფრო „უმტკივნეულო“ გზით – წამყვანი ხმისათვის პარალელური „შებანებით“ – ადგილობრივი მუსიკალური ლექსიკური ერთეულების საგალობლის ქსოვილში ჩართვასთან ერთად.

როგორც ჩვენთვისაა ცნობილი, ბიზანტიანისტიები დღემდე ვერ თანხმდებიან იზოკრატემას (ბიზანტიური საგალობლის ბურღონული ბანის) წარმოშობის სიძველეზე და პირობებზე. ჩვენ ვერ ვიტყვით, თუ რატომ შეირჩა ბურღონული ბანის სამოსი ბიზანტიური საგალობლის გამშვენებისათვის, შესაძლოა ორგანუმის პრინციპის უარყოფა ლათინური გარემოსგან გამიჯვნის სიმბოლოა, ან იქნებ, ბალკანურმა თუ აღმოსავლურმა ზეგავლენამ ითამაშა გარკვეული როლი. ერთი რამ კი ცხადია: ბურღონული სამოსი ბერძნულ საგალობელში ფონის ფუნქციას ატარებს და ამის გამო იგი, მრავალხმიანობის სხვა პრინციპებისაგან განსხვავებით, ყველაზე ორგანულად უთავსდება მონოდური ტიპის მელიზმურ მელოდიას.

ყოველ შემთხვევაში, საქართველოში შემოსვლისას და შეთვისების პირველი საუკუნეების განმავლობაში ბიზანტიური გალობა ერთხმიანი იყო (სუხიაშვილი 2001:128-129). წინააღმდეგ შემთხვევაში, ქართული გალობა ადვილად შეითვისებდა მისთვის ბუნებრივ ბურღონულ „შებანებას“. შესაძლოა, ეს ვარაუდი ბიზანტიური ორხმიანი გალობის გვიანდრობის ერთ-ერთ არაპირდაპირ მტკიცებულებადაც გამოდგეს.

ამგვარად, ჩვენი აზრით, ქართულ საგალობელში ძირითადი ხმის შებანება, შეწყობა განაპირობა:

- ქართული მუსიკალური აზროვნების მრავალხმიანობამ;
- ძველი ქრისტიანული გალობის მოდალურმა სტრუქტურამ;

რაც შეეხება ქართული სიმღერისა და გალობის ურთიერთობას: მოკლედ აღვნიშნავთ, ჩვენი აზრით, ქართულ სიმღერაში არსებული სინქრონული



მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების მთავარი მიზეზი სწორედ ქართული საგალობლის ზეგავლენაა. ქართულ გალობაში საზოგადოდ სინქრონული ხმათასვლაა გაბატონებული და ხმები ფუნქციონალური ერთგვაროვნებით ხასიათდება. სიმღერაში კი მრავალხმიანობის უფრო გამოკვეთილი მრავალფეროვნებაა და ხმებიც მეტი სპეციფიკურობით გამოირჩევა. რადგანაც საგალობლის ტრადიციული სტრუქტურა უფრო მიზანმიმართულად ნარჩუნდებოდა, ვიდრე – სიმღერისა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ სინქრონული ხმათასვლა ქართულ სიმღერაში დიდი წილით სწორედ საგალობლის ზეგავლენის შედეგი უნდა იყოს. სხვა სტილური ზეგავლენა ქართული მუსიკის ისტორიაში არ შეინიშნება. ევროპულ-ქალაქური მუსიკალური კულტურის გავლენა გაცილებით გვიანდელ შრეებს ეხება.

დასკვნის სახით აღვნიშნავთ, რომ ქართული საგალობლის მრავალხმიანობის სხვადასხვა სახეს ძირითადად სამგალობლო სკოლების სტილური მახასიათებლები განაპირობებს. შემოქმედის, სვეტიცხოვლისა და გელათ-მარტვილის კილოები, განსაკუთრებით კი – მათი გამშვენებული სახეები, ხმათასვლის განსხვავებულ ფორმებს აყალიბებენ. ზოგადად კი შეიძლება ითქვას, რომ ქართული საგალობელი დღეს სინქრონული წყობით ხასიათდება, რომელშიც მკაფიოდ გამოიკვეთება პარალელური ხმათასვლის კონტურები. ამასთან ქართულ გალობის მუსიკალურ ფრაზეოლოგიას ახასიათებს ბურღონის, პარალელური და კონტრასტული ხმათასვლის, ასევე – წართქმის ფრაგმენტული გამოვლენები.

**თამაზ გაბისონია**

**თბილისი. 1. XII. 2009.**

### **გამოყენებული ლიტერატურა**

**ანდრიაძე მანანა.** (1991). *ქართული საღვთისმსახურო გალობა. საგალობლების ჟანრები.* ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა. ისტორიისა და თეორიის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1991.

**გაბისონია თამაზ.** (2001). *ქართული საეკლესიო საგალობლისა და ქართული ხალხური სიმღერის ურთიერთმიმართების რამოდენიმე ასპექტი.* კრებულში: წურწუშია რესუდან (პ/მ რედ.) სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. () თბილისი:

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია: ფონდი „ღია საზოგადოება – საქართველო“ (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმით).

**გაბისონია თამაზ.** (2005). *ქართული წირვის საგალობლების მელოდიური მოდელები*, ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია, ელექტრონული ჟურნალი, 2005 №1, [http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz&issue=2005-06](http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2005-06)

**გაბისონია თამაზ.** (2009). *ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები*. დისერტაცია მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. (გვ. 161-165). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, [http://www.polyphony.ge/uploads/tamaz\\_gabisonia\\_\\_disertation.pdf](http://www.polyphony.ge/uploads/tamaz_gabisonia__disertation.pdf)

**ერქვანიძე მალხაზი.** (2000). *ქართული მრავალხმიანობის ბუნების შესახებ*. კრებულში: ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. სარედაქციო კოლეგია. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

**სუხიაშვილი მაგდა.** (2001) *ქართული ორიგინალური პიმნოგრაფიის ისტორიული განვითარების ზოგიერთი საკითხის შესახებ*. კრებულში: წურწუშია რესუდან (პ/მ რედ.) სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. () თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია: ფონდი „ღია საზოგადოება – საქართველო“ (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმით).

**ფირცხალავა ნინო.** (2000). *ცნება „ბამთან“ დაკავშირებით იოანე პეტრიწის განმარტებაში*. კრებულში: ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. სარედაქციო კოლეგია. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

**შუღლიაშვილი დავით.** (2001). *ქართული გალობის უნისონური „მრავალხმიანობა“*. კრებულში: წურწუშია რესუდან (პ/მ რედ.) სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია: ფონდი „ღია საზოგადოება – საქართველო“ (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმით).

**შულღიაშვილი დავით.** (2007). რვა ხმის სისტემის სტრუქტურული თავისებურებანი ქართულ გალობაში. კრებულში: სასულიერო მუსიკა, სერია: მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სარედაქციო ჯგუფი. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე ინგლისური რეზიუმეებით).

**ჭონელიძე ვესევი.** (2003). *ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკურ აზროვნებაში თვისობრივი გარდატეხის ერთი მნიშვნელოვანი პერიოდის შესახებ.* კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურჭუშია, იოსებ ჟორდანიას; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.