

უაკ

ქართული წირვის საგალობლების მელოდიური მოდელები

თამაზ გაბისონია,

მეცნიერ-თანამშრომელი, მასწავლებელი,

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური

მუსიკალური შემოქმედების კათედრა,

თბილისი, გრიბოედოვის №8

ანოტაცია:

სტატიაში განხილულია მართლმადიდებლური ლიტურგიის ქართულ სანოტო კრებულებში ანალოგიურ საგალობელთა გრაფიკული იერსახის ურთიერთშესაბამისობის ხარისხი. კიდევ ერთხელ დასტურდება, რომ როგორც აღმოსავლური და დასავლური შტოს, აგრეთვე სადა და გამშვენებული ქართული საგალობლები ერთმანეთთან გენეტიკურ მსგავსებას ამჟღავნებენ. თუმცა ძნელია გამოიყოს მუსიკალური გამომსახველობის რომელიმე კომპონენტი, რომლის მიხედვითაც აღნიშნულ საგალობლებს მკაფიოდ დააჯგუფებს. შეიძლება საუბარი მხოლოდ “გლობალურ მელოდიურ მოდელებზე”, რომელიც საერთოა წირვის თითქმის უკლებლივ ყველა ქართული საგალობლისათვის.

საკვანძო სიტყვები: საგალობელი, ლიტურგია, მელოდიური მოდელი, მრავალხმიანობა,

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში [4, 6, 7] საყოველთაოდ მიღებულია, რომ ჩვენამდე მოღწეულ რამდენიმე კრებულში დაფიქსირებული მართლმადიდებლური ლიტურგიის ქართული საგალობლები საერთო ინტონაციურ ძირს ეფუძნებიან. ხოლო ის სხვაობა, რომელიც ამ ძირითად კილოზე დაყრდნობილ სხვადასხვა ვერსიებს შორისაა, შედარებით მოგვიანოა. მაგრამ აღნიშნული მოსაზრება, ისევე როგორც ამ თემასთან დაკავშირებული დანარჩენი სხვა, საჭიროებს უფრო მეტ ფაქტობრივ დასაბუთებას. მოტივური, რიტმული თუ სხვა გამომსახველობითი კომპონენტების პარალელები, რომლებიც თვალსაჩინოა აღნიშნული ღვთისმსახურების ქართულ საგალობლებში, მათი დეტალურად განხილვის შემთხვევაში მრავალი მეცნიერულად ღირებული დასკვნის გამოტანას გვპირდება.

დასავლური, ანუ “იმერულ-გურული” და აღმოსავლური, ანუ “კარბელაანთ” “სადა” თუ “გამშვენებული” კილოს საგალობლების ურთიერთშედარება მრავალი მიმართულებითაა შესაძლებელი. მაგალითად, მეტად მნიშვნელოვნად, თუ ძირეულად არა, მიგვაჩნია მსგავსი საგალობლების კილოებრივი ასპექტით განხილვა. მაგრამ, რამდენადაც საგალობელთა მუსიკალური ქსოვილის ყველაზე “კუნთოვან” და წამყვან დეტალს მელოდია, ხოლო უფრო კონკრეტულად, მისი გრაფიკული იერი წარმოადგენს, პირველ რიგში მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ საგალობელთა მელოდიურ მოდელთა გრაფიკულ პროექციაზე დაკვირვება, რაც, პირველ ყოვლისა, საგალობელთა მელოდიურ-სტრუქტურულ თავისებურებებზე შეგვიქმნის თუნდაც ზოგად წარმოდგენას. ასევე აუცილებელია ქართული და სხვა მართლმადიდებელი ქვეყნების საგალობელთა ამ კუთხით შესწავლა, რაც ჩვენი კვლევის მომდევნო ეტაპს წარმოადგენს და ასევე მეტად საინტერესო დასკვნებს გვპირდება.

ამჯერად განვიხილეთ იოანე ოქროპირის წირვის წესის დასავლური შტოს ქართული საგალობლების სამი კრებული: ე.წ. “საბავშვო კილოსი”, რომელიც ფ. ქორიძის მიერ იქნა დაფიქსირებული და ე. კერესელიძის მიერ რედაქტირებული [3]; რ. ხუნდაძის მიერ ჩაწერილი წირვის წესი “გურულ-იმერულ სადა კილოზე” ქართული გალობა, ლიტურგია იოანე ოქროპირისა, პარტიტურა. ტფილისი; [8]; ფ. ქორიძის მიერ “გადაღებული” “გამშვენებული”, სხვაგვარად - “ჭრელი” ლიტურგიკული საგალობლები [5]; “კარბელაანთ კილოს” წირვის სადა [1] და გამშვენებული [2] საგალობლები.

“კარბელაანთში” და “საბავშვოში” საგალობლები თითო ვარიანტითაა წარმოდგენილი (გამონაკლისია “კარბელაანთის” “წმიდაო ღმერთო”, რომლის “სადას” მეორე ვარიანტი ემსგავსება ქორიძის კრებულში მოცემულ მღვდელთა მიერ შესასრულებელ ვარიანტს).

ხუნდაძის კრებულში ორი ვარიანტითაა საგალობლები “მხოლოდშობილი”, “მოვედით თაყვანი ვსცეთ”, “წმიდაო ღმერთო”, “ღირს არს ჭემმარიტად” (პირველი ორის ერთერთი ვერსია “წართქმითია”).

ქორიძის კრებულში, რომელიც წინა ორისგან განსხვავებით, წირვის (მათ შორის სამღვდელმთავროს) საგალობლებს სრული სახით გვაცნობს, საგალობელთაგან უმეტესი ორი, ან რამდენიმე ვარიანტითაა წარმოდგენილი (მაგალითად, “რომელი ქერაბინთა”-ს ხუთი ვარიანტია მოცემული). ამასთან აღსანიშნავია, რომ წირვის ევქარისტიაშემდეგი ნაწილის საგალობლებში ვერ შევნიშნავთ ვარიანტების სირთულისა და სისადავის მიხედვით დაყოფის გამორჩეულ ტენდენციას (გამონაკლისად უნდა ჩათვალოს “მამაო ჩვენო”, აგრეთვე -იერარქთა სამღერი “წმიდაო ღმერთო”). არამედ შეიმჩნევა მრავალფეროვანი ვარიანტთა დაფიქსირების სურვილი, რამდენადაც გამშვენების ხარისხისა და ზოგადი სირთულის მხრივ ერთი საგალობლის სხვადასხვა ვერსიები თანაბარ დონეს ამჟღავნებენ (“მოვედით, თაყვანი ვსცეთ”, მრავალჟამიერ”, “წმიდაო ღმერთო”, “მამასა და ძესა”, “ღირს არს და მართალ”, “შენ გიგალობთ”, “აქედით უფალსა ცათაგან”), რაც შეეხება წირვის ზიარების შემდგომ ნაწილს, აქ “მამაო ჩვენოს” მსგავსად მოცემულია საგალობელთა ორი, ძირითადად მოცულობის მხრივ განსხვავებული დანიშნულების ვერსია: წართქმითი და გამღერებული: “ნათელი ჭემმარიტი ვიხილეთ”, “აღავსე პირი ჩემი”, “უკეთილმსახურესი” (გამონაკლისია “იყავნ სახელი უფლისა”). წირვის ბოლო, სამადლობელი ნაწილის საგალობელთა ორ-ორი ვარიანტი საფიქრებელია, რომ უტილიტარული მოსაზრებით - დროის ფაქტორითაა განპირობებული.

ქორიძის კრებულში ფაქტიურად უგულებელყოფილია სადა კილოს ნიმუშები, გარდა მცირე საგალობლებისა (ზოგიერთი კვერექსი, “ისპოლა”, “და სულისაგა” და სხვა) და ე.წ. “სამღვდელმთავრო, მარტო სამი ხმისათვის” “წმიდაო ღმერთოსი” - შესაძლოა, კვლავ ზემოაღნიშნული მიზეზის გამო.

ურთიერთშედარების პირველ ეტაპზე, ცხადია, სამი სადა კილოს კრებულებს: “სადა კახურს”, “საბავშვოსა” და “ხუნდაძისას” უნდა მივაპყროთ ყურადღება. სწორედ მათი საერთო ნიშნები მიგვაახლოებს სამივე მათგანის საფუძველში მყოფ ერთგვარ “საერთო კილოებრივ კარკასს”; ხოლო განსხვავებანი - გარკვეულწილად ამოხსნის ამ უკანასკნელის განვითარების მექანიზმის ზოგიერთ დეტალს.

ექვგარეშეა, აღნიშნული სამი კრებული ფაქტიურად საგალობელთა ციკლის ერთი მყარი საერთო მოდელის მქონე სამი ვარიანტია, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ “ქართლ-კახური სადა” მელოდიური მოდელების მხრივ მკაფიოდ ემიჯნება დასავლურებს. თვით ამ უკანასკნელთა შორის განსხვავებაც არც ისე უმნიშვნელოა, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება გვეჩვენოს. საკმაოდ ადვილი შესამჩნევია, რომ ხუნდაძის კრებულისა და

“საბავშვოს” “სადად” მოხსენიება არ გულისხმობს მელოდიური მოდელების მხრივ ამ კრებულების “ქორიდის კრებულისაგან” გამიჯნულ ერთ ჯგუფში ყოფნას. ამის დასტურია “ხუნდაძის” საგალობლების “მხოლოდშობილი”, “ნეტარ იყვენენი”, “წმიდაო ღმერთო”, “რომელნი ქარაბინთა” - “საბავშვოსაგან” განსხვავებული და “ქორიდესთან” საერთო მოდელები. მართალია, “ხუნდაძის” საგალობლები: “მოვედით, თაყვანი ვსცეთ”, “და ვითარცა”, “ღირს არს და მართალ”, “წმიდა არს, წმიდა არს...”, “შენ გიგალობთ” “საბავშვო” კილოსთან უფრო მეტ მსგავსებას ამჟღავნებს, მაგრამ იგივე საგალობლების მსგავსი მოდელები ქორიდის შესაბამის საგალობლებსაც გააჩნია - რა თქმა უნდა, გამშვენებული სახით. აქედან გამომდინარე, ხუნდაძის კრებული, მელოდიური ნახაზის მხრივ, თამამად შეიძლება ორი დანარჩენი კრებულის შუა მდგომად მივიჩნიოთ. რაც შეეხება სირთულის მხრივ - გამშვენებულ და სადა კილოებად დაჯგუფებას, ქორიდის კრებული აქ უკვე, რა თქმა უნდა, მკვეთრად გამოირჩევა დანარჩენი ორი დასავლურისაგან.

რაც შეეხება “კარბელაანთ კილოს” საგალობლებს, აქ აშკარაა, რომ სადასა და გამშვენებული სტილის ანალოგიური საგალობლები ურთიერთშესაბამისობაში მოდის ერთმანეთთან. მიუხედავად იმისა, რომ სადას გადმომცემი სხვა პირია (მოლოდინაშვილი), ორივე კრებული ერთ სკოლას - კარბელაანთს ეკუთვნის.

ცალკე უნდა აღინიშნოს თითოეული კრებულის ის საგალობლები, რომლებიც თავიანთი მელოდიური მოდელების მხრივ ახლო ანალოგიას არ ჰპოვებენ სხვა განსახილველ კრებულებში. “საბავშვო” კილოში ერთი შეხედვით ამგვარად ცალკე მდგომად შესაძლოა მხოლოდ “ნეტარ იყვენენი” მივიჩნიოთ, მაგრამ ამ საგალობლის სავარაუდო საერთო მოდელთან მას მეტად მნიშვნელოვანი დეტალი - საწყისი სეკუნდური აღმასვლა ახასიათებს (ის, თუ რომელ საფეხურზე ჩერდება ეს აღმასვლა - მეორეზე, მესამეზე თუ მეოთხეზე - ნაკლებმნიშვნელოვანია, ამაზე განსახილველი კრებულების “ნეტარ იყვენენის” საწყისი მოტივების ამ კუთხით შედარება მეტყველებს).

“ხუნდაძის” კრებულში “უანალოგო” საგალობლებს მიეკუთვნება: “მოვედით თაყვანი ვსცეთ” (წართქმითი ვარიანტი), “ღირს არს ჭემმარიტად” №40 (მეორე ვარიანტი).

ქორიდის კრებულში სხვათაგან განსხვავებული ვერსიებია: “ყოველთა და ყოვლისათვის” (მეორე ვარიანტი), “მამაო ჩვენო” (წართქმითი ვარიანტი),. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ “რომელნი ქერაბინთა”-ს პირველი, მეორე, მესამე ვერსიები ძლიერ დაშორებულია ძირითად გლობალურ მოდელს. ასევე - “შენ გიგალობთ”-ის ორივე ვარიანტი.

ქართლ-კახურ კრებულებში წართქმითი საგალობლები ერთმანეთისგან ნაკლებად განსხვავდება. მაგალითად, სადას “მხოლოდშობილში” ნაკლები მუხლი გვხვდება, ვიდრე გამშვენებულში; ხოლო გამშვენებულის “მრწამსი” გამღერების გარდა უფრო სრული კადანსით (სხვა ადგილას სადასთვისაც დამახასიათებლით) მთავრდება, ვიდრე სადაში; ასეთივე შეფარდებით განსხვავდება ამ ორი კრებულის “აცხოვნე უფალო ერი შენი”, “მამაო ჩვენო” და “ერთ არს წმიდა”. შედარებით ორიგინალურია გამშვენებული “უფალო აცხოვნე კეთილმსახური”, რომლის სადა ვარიანტი მხოლოდ სამხმოვანებაზე გამღერების სახითაა მოცემული და მომდევნო ამინზეა “მიბმული”. ცალკე აღნიშვნის ღირსია გამშვენებული “წმიდაო ღმერთოს” მეორე ვარიანტი, რომელიც ვერც დასავლურ კილოებში ჰპოვებს მსგავსებას და ავტორისავე მინიშნებით “მეორე ხმისაა”, ე.ი. რვა ხმა-სისტემიდანაა ნასესხები.

გვხვდება ისეთი საგალობლები, რომლებიც მხოლოდ ერთ კრებულში მოიპოვებიან (უმეტესად ქორიდის კრებულში - სამღვდელმთავრო საგალობლები (მაგალითად, სხვადასხვაგვარი “ისპოლა”), “ნათელი ჭემმარიტი”, “აღავსე პირი ჩემი”).

წინასწარი მიმოხილვა საფუძველს გვამლევს ვივარაუდოთ, რომ საზოგადოდ რვა-ხმა სისტემის ერთი ჟანრის, მაგრამ სხვადასხვა საგალობლები უფრო იდენტურ გლობალურ მოდელს ეყრდნობიან, ვიდრე განსახილველი კრებულების მსგავსი მოდელების ლიტურგიკული საგალობლები. ამ მოსაზრების ერთერთი განმპირობებელია “ქორიდის” გამშვენებული კილოს მკვეთრი სტილური სხვაობა “კარბელაანთ კილოს” ანალოგიურ საგალობლებთან და ასევე მკაფიო ვარიანტული სხვაობა წირვის “სადა კილოსთან”.

უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა კრებულის ისეთი მცირე ზომის საგალობლები, როგორებიცაა “აკურთხევს სული ჩემი უფალსა”, “უფალო აცხოვნე კეთილმსახური”, ჩასართავები, “და სულისაგა”, “დიდება შენდა უფალო”, “მამასა და ძესა”, “წყალობა მშვიდობა”, “ყოველთა და ყოვლისათვის”, “ერთ არს წმიდა” და სხვა, უფრო ხშირად შემდეგ ფორმაშემქმნელ პრინციპს ემყარებიან: ფსალმოდის მსგავსად ხდება წართქმითი გამღერება უცვლელ თანხმოვანებაზე, რომელსაც ცეზურის შემდეგ, ან მის გარეშე მოჰყვება ძირითადად ერთ ვერბალურ მარცვალზე გამღერებული და უნისონით დასრულებული საკადანსო მონაკვეთი. (მაგ: 1) ამგვარ საგალობლების დაწვრილებით განხილვას ამჟამად მოვერიდებით. მაგრამ შევნიშნავთ ერთ საყურადღებო დეტალს: სამხმოვანებაზე გამღერებას აქ თითქმის ყოველთვის საერთო ტონის ამაღლება მოჰყვება ხოლმე, რაც, ბგერათა გრძლიობის “გამსხვილებასთან” ერთად, ხაზს უსვამს საკადანსო მონაკვეთის მნიშვნელოვნებას. აღსანიშნავია, რომ ზემოაღნიშნული მცირე საგალობლის ნიმუში “ყოველთა და ყოვლისათვის” ხუნდაძის კრებულში ორი ვერსიითაა მოცემული. მეორე ვერსია იმეორებს “საბავშვო“-სა და “ქორიდის” მოდელს (ისევე, როგორც “მამასა და ძესა”). ხოლო პირველი დაფუძნებულია ამ კრებულისათვის სახასიათო მცირე საგალობლის კადანსის მოდელზე (მაგ: 2) (გვ. 12).

აღნიშნულ მოდელს ეყრდნობა “ქორიდის” შემდეგი მცირე საგალობლები: “აკურთხევს სული ჩემი”, “და სულისაგა” №79, “იყავნ სახელი უფლისა” №109. ხოლო საგალობლები: “და სულისაგა” №42, “დიდება შენდა უფალო” №44, “და სულისაგა” №83, “აღავსე პირი ჩემი” №105 სადა ხმათასვლაზე, მაგრამ სხვა კრებულებისგან განსხვავებულ მოტივზეა აგებული. რაც შეეხება საგალობლებს: “უფალო აცხოვნე კეთილმსახური”, “აცხოვნე უფალო ერი შენი”, “ალილუია”, “და სულისაგა” №41, “გვაქვს უფლისა მიმართ”, “დიდება შენდა უფალო” №45, “ყოველთა და ყოვლისათვის” №92, “ერთ არს წმიდა”, “ალილუია” №101, “კურთხეულ არს მომავალი”, ისინი ხსენებული მოდელის გამშვენებულ ვარიანტებს წარმოადგენენ.

ქართლ-კახური კრებულების წართქმით საგალობლებში ძირითადად ორი საკადანსო მოდელი გამოიყოფა: მდორედ აღმავალი (სადას “მამასა და ძესა”, მრწამსი”, “წყალობა მშვიდობა”, “ერთ არს წმიდა”, “განიცადე”, “კურთხეულ არს მომავალი”); (მაგ: 3) და ტერციული ნახტომით აღმავალი (“აკურთხევს სული ჩემი უფალსა”, “მხოლოდ შობილი”, “მამაო ჩვენო”)(მაგ: 4) . საინტერესოა, რომ გამშვენებულ “მამაო ჩვენოს” მდორედ აღმავალი კადანსი აქვს, ხოლო გამშვენებულ “მრწამსს” - ტერციული ნახტომიანი კადანსი. ეს ფაქტი მიუთითებს წართქმითი საგალობლების საკადანსო მოდელის, როგორც გარკვეულწილად დასრულების ზოგადი ფორმულის (და არა - კონკრეტულ საგალობელთან დაკავშირებულ) ფუნქციაზე.

ერთი დასახელების საგალობელში ინტონაციური მოდელების შესაძლო ფუნქციონალური მიზეზით სხვაობის მაგალითს გვიჩვენებს “ნეტარ იყვნენის”

ქორიძისეული და ხუნდაძისეული ვერსიები. როგორც თვით ხუნდაძე მიგვანიშნებს, ქორიძის კრებულში მოცემულია “ნეტარ იყვნენ”-ის ის ვარიანტი, რომელიც დიდ მარხვაში იგალობება. შესაძლოა ამის გამოც, ეს უკანასკნელი ვერსია წარმოდგენილია ორი ინტონაციური მოდელით: საწყისი ფრაზით “ნეტარ იყვნენ” და საწყისი ფრაზით “მომიხსენენ ჩვენ უფალო”. საინტერესოა, რომ აღნიშნული ორი მოდელი მონაცვლეობით გადანაწილებულია ხუნდაძისეული “ნეტარ იყვნენ”ში ჩასართავის - “მომიხსენენ ჩვენ უფალო”-ს გარეშე. მოდელის შერჩევის აღნიშნული პრინციპი გვაფიქრებინებს, რომ ამ შემთხვევაში გადამწყვეტ როლს თამაშობს არა კონკრეტული სიტყვიერი ტექსტის კონკრეტული მოდელისადმი კუთვნილება, არამედ - ორ მოდელის მონაცვლეობის პრინციპი - რაც, შესაძლოა, ანტიფონის აუცილებლობით გამოწვეული.

ქორიძის “ნეტარ იყვნენ”-ის დასასრულს ინტონაციური მოდელების შეთავსების საინტერესო შემთხვევასთან გვაქვს საქმე - ბოლო “მომიხსენენ”, რომელიც აღმავალი სეკვენციური ჯაჭვის მესამე რგოლს წარმოადგენს და მისი დამასრულებელი ფუნქცია დინამიური ნიუანსებით და მეტრის მედიდურობითაც (მეოთხედები მერვედების ნაცვლად) არის ხაზგასმული, მეოთხე ტაქტიდან ითავსებს ცნობილი ჩასართავის “ყოვლადწმიდაო ღმრთისმშობელო გვაცხოვნენ ჩვენ” მოდელს (მაგ: 5) (გვ.34 № 22 იე).

მოდელის მოდულაციის მაგალითად მოვიყვანთ აგრეთვე ქორიძის №67 (გვ.15-16) “რომელი ქერაბინთა”-ს, რომელშიც “(ყოველი)ვე” მარცვლიდან “(მსოფლიო)”-მდე მონაკვეთში მოცემული მოდელი საგალობლის დარჩენილ ნაწილში ტონით ზემოთ მეორდება, რაც მთლიანად საგალობლის ერთი ტონით ზევით მოდულაციას იწვევს.

შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნულ საგალობლებში განსაკუთრებული კატეგორიულობით არც ფრაზის განსაზღვრულ საფეხურზე დასრულების მოთხოვნა გამოირჩევა. მაგალითად, “ღირს არს ჭემმარიტად”-ის საზოგადოდ სამივე კრებულისათვის მსგავს მოდელს ხუნდაძის კრებულში თვალშისაცემი თავისებურება ახასიათებს: მეორე “მოჰასუხე ფრაზები” ყოველთვის ტონით ზევით მთავრდება, ვიდრე შესაბამისი მონაკვეთი “საბავშვო” და “ქორიძის” კრებულებში.

ასევეა ქართლ-კახურ გამშვენებულში. აქ “წმიდაო ღმერთო” მუხლის შუაში (“წმიდაო უკვდაოს” წინ) ტონით ზევით იწევს, რაც მთლიანად მუხლის ერთი ტონით ზევით დამთავრებას იწვევს (მაგ: 6) (სადაში ასეთი წანაცვლება არ ხდება - აქ ეს ნაწილი იგივე ტონიდან იწყება). შესაბამისად, კახურის გამშვენებული “წმიდაო ღმერთოს” სამი საწყისი მუხლი მოდულაციით - ტონით ზევით იწყება (განსხვავებით სადასაგან, სადაც ამ საგალობლის მუხლები თავდაპირველი ტონიდან გრძელდება).

თუმცა აქვე უნდა ავღნიშნოთ, რომ საგალობლის საბოლოო ტონის სიმალღეს ხშირად განსაკუთრებული ყურადღებაც ექცევა. ამ მხრივ ყურადღებას იპყრობს ხუნდაძის კრებულის “ნეტარ იყვნენ”-ის ფრაზის დასასრული. ქორიძის ანალოგიური საგალობლისაგან განსხვავებით, ამ ფრაზის საწყისი აღმასვლა სრულდება ტონით ზევით, ვიდრე ქორიძისაში. შესაბამისად, ამ უკანასკნელის მსგავსი მოდელის შემდეგ ფრაზა ტონით ზევით სრულდება, მაგრამ როგორც ჩანს, ძირითად, საწყის ტონში დაბრუნების აუცილებლობა განაპირობებს ერთი ტონით ქვემოთ ჩამოსვლას, რა მოძრაობაც საკმაოდ თვალშისაცემია (მაგ: 7) (გვ. 4). ეს მოძრაობა არ ჭირდება ქორიძის ანალოგიურ საქცევს. საწყისი და საბოლოო ტონების სიმყარის მაჩვენებელია აგრეთვე “გვაქვს უფლისა მიმართ”-ის ქორიძისეული და ხუნდაძისეული ვერსია. ისინი, შეიძლება ითქვას, მხოლოდ საწყისი თანხმოვანებისა და საბოლოო უნისონით ემსგავსებიან ერთმანეთს.

არა საბოლოო ტონის, არამედ ცეზურათაშორისი ინტერვალის სიმყარითაა გამორჩეული “მამასა და ძესას” ქორიძისეული (№78) და ხუნდაძისეული ვერსიები.

წართქმამდე “სამებისა ერთარსებისა...” ეს ორი ვარიანტი საკმაოდ შორს დგას ერთმანეთისაგან. საწყის და საბოლოო (ცეზურამდე) ტონს შორის ინტერვალი ქორიძისაში ტერციაა, ხოლო ხუნდაძისაში - კვარტა. მაგრამ ამის შემდეგ ორივე საგალობლის წამყვანი ხმა კვარტით ინაცვლებს ზევით, იმეორებს მსგავს მოდელს და განსხვავებულ სიმაღლეზე სრულდება.

ამ მხრივ აღსანიშნავია აგრეთვე ქართლ-კახური სადა და გამშვენებულის “რომელი ქერუბიმთა”. ფრაზაში “ვემსგავსენით” გამშვენებულ ვარიანტს სადასგან განსხვავებით დამატებული აქვს სეკვენციური სვლები, მაგრამ შემდეგი ფრაზა - “და ცხოველსმყოფელისა” კვლავ იგივე ტონში იწყება, როგორშიც - სადა ვარიანტი. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად სხვა საგალობლებზე ბევრად რთული აგებულებისა, ქართლ-კახური “რომელი ქერუბინთას” აღნიშნული ორი ვარიანტი შესამჩნევი გამშვენების პირობებში (განსაკუთრებით თვალშისაცემი გამშვენება ძირითადად ტიპიური საკადანსო მონკვეთის ხარჯზე ხდება), გამოკვეთილ ერთგულებას ამჟღავნებს როგორც გლობალური მელოდიური მოდელისადმი, ასევე ბგერებთა სიტყვიერი მარცვლების შესაბამისობაში. მსგავსი სურათია “და ვითარცაში”, “შენ გიგალობთში” და “ღირს არსში”.

საინტერესოა, რომ ქორიძის “მამასა და ძესა”-ს ორივე ვარიანტი საწყისი და საბოლოო ტონების მხრივ იდენტურია, თუმცა განსხვავდებიან კილოს მიხრილობით (მართალია, ტემპერირებულ წყობაში საგალობლის კილოს მიხრილობაზე მსჯელობას პირობითობის ელფერი დაჰკრავს, მაგრამ გვერდს ვერ ავუვლით თვით ჩამწერის მიერ დაფიქსირებულ განსხვავებულ საგასაღებო ნიშნებს). საერთოდ, ქორიძის მიერ დაფიქსირებული საგალობლების სხვადასხვა ვერსია ხშირადაა განსხვავებული მიხრილობის კილოური სისტემით აღნიშნული (მაგ: “მოვედით თაყვანი ვსცეთ”). დანარჩენი კრებულები ამ მხრივ არ გამოირჩევიან. კილოს მიხრილობის ამგვარი არც თუ ისე იშვიათი უგულებელყოფა მიგვანიშნებს საგალობელში მელოდიური მოდელის გრაფიკული იერის პირველად მნიშვნელობაზე კილოებრივი მიხრილობის გრადაციასთან შედარებით.

სხვათა შორის, საწყისი ფრაზის მნიშვნელობის გადაფასების მაგალითად ივარგებს ქორიძის “ნეტარ იყვენენ”-ის ჩასართავის დასაწყისი “აწ და მარადის”. სიტყვიერი ტექსტის სიმცირე აქ, მარცვალზე მოსალოდნელი გამღერების ნაცვლად, საწყისი მელოდიური მოტივის შეკვეცას იწვევს.

ინტონაციური მოდელის ბგერათსიმაღლებრივი მხარე რომ რიტმულზე მეტ სიმყარეს ამჟღავნებს, ამის დასტურად გამოდგება “ხუნდაძის” და “საბავშვო” კრებულების “ღირს არს და მართალ”. პირველი ვარიანტის მე-8-11 ტაქტებში მოქცეული მონაკვეთი მსგავსია “საბავშვოს” მე-6-10 ტაქტების მოდელისა, მაგრამ - რიტმული სახესხვაობით.

ყურადღებას იპყრობს საგალობლებში სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის ერთობლივ მოდელთა სიმყარის საკითხი. უნდა ითქვას, რომ შეჭიდულობის ცნობილ და აუცილებელ ნორმებთან ერთად ზოგჯერ ეს ორი კომპონენტი საკმაოდ ურეგლამენტო ურთიერთობას ამჟღავნებს. (მაგ: ქორიძისა და ხუნდაძის “რომელი ქერაბინთაში”, “ხუნდაძისა” და “საბავშვოს” ექვარსტიულ საგალობლებში და სხვა). საინტერესოა ერთი და იგივე სიტყვებზე სხვადასხვა მოცულობის მუსიკალური ტექსტის დადების ფაქტები (“რომელნი ქერაბინთას” ვერსიებში. კახური საგალობლები ამ მხრივ მეტ სტაბილურობას ამჟღავნებენ.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ქორიძის მიერ დაფიქსირებული გამშვენებული გალობის ერთგულება დედანთან - “ფუძე კილოსთან”, მიუხედავად ნიმუშთა

ვარიანტული განვითარების სირთულისა. მხოლოდ ამ “ფუძე კილოს” “მვალ-რბილში გაჯდომის” შემდეგაა შესაძლებელი სამი მგალობლის მხრივ დედანთან ამგვარი დაშორება ძირითადი ქარგის შენარჩუნებით. ამკარაა, რომ ქორიდის ჩაწერილი “ჭრელი” საგალობლები არ იყო მხოლოდ ექსპრომტად შეთხზული ნიმუშები, როგორც დღეს მავანს მიაჩნია.

ცხადია, შესაძლებელია კვლევის შედეგად ამგვარი გამშვენების მეთოდის ზოგიერთი კანონზომიერების შემჩნევა, თუმცა ამ ეტაპზე ამ ხერხთა მხოლოდ მცირე ნაწილის ზოგადად მოხსენიებას დავჯერდებით.

უნდა გამოვყოთ დედანთან თანაბარი მოცულობისა და გაზრდილი მოცულობის - გამღერებული გამშვენებები. ეს უკანასკნელნი მიიღება ლოკალურ მოდელთა სახეშეცვლილი განმეორებებით (დასავლურ “რომელნი ქერაბინთაში”); სხვადასხვა მოდელის ხშირი კადანსირებით (ქართლ-კახურ “და ვითარცაში” - მარცვალზე “ყოველთა”), რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია პირველი ხმის ჩასვლა მეორე ხმის პოზიციაზე და პირიქით(მაგ: 8) (ქორ. გვ. 88). ამგვარივე შენაცვლება მსგავსი მოცულობის მოდელთა შედარების დროსაც ხშირია (მაგ: 9) (ქორ. №35 “წმიდაო ღმერთო”).

გამშვენების საწყისი დონის კარგი მაგალითია ხუნდაძის კრებულში (გვ.3-4) და ქორიდის კრებულში (გვ.21-23) მოთავსებული “მხოლოდშობილი“-ს ვერსიები. აქ ვხედავთ, რომ პირველ ხმაში გამშვენება ძირითადად კადანსირების ხარჯზე ხდება. ამ ორი ვერსიის დანარჩენი ორი ხმა უფრო მეტადაა ერთმანეთისგან განსხვავებული (განსაკუთრებით მეორე ხმა). ასევე ძირითადად კადანსირების ხარჯზე მოცულობის გაზრდით გამოირჩევა ქართლ-კახური გამშვენებული “რომელნი ქერუბიმთა”, “წმიდაო, წმიდაო”. ამ საგალობლებში გამოყენებულია ტიპიური საკადანსო ფორმულა, რომელიც ხალხური სტილის ასოციაციას იწვევს (თუ პირიქით: - ხალხურში არაა საგალობლიდან შეტანილი)(მაგ: 10).

საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტი, რომ ქართული გალობის პირველი ხმა კანონიკური მელოდიის მპყრობელს წარმოადგენს, დასტურდება აღნიშნული საგალობელთა კრებულებითაც. თუმცა, გამონაკლისის სახით, ქორიდის კრებულის გამშვენებულ საგალობლებში გვხვდება პირველი ხმის მიერ პრიორიტეტის მეორე ხმისადმი დილეგირების შემთხვევებიც (“მამასა და ძესა”, “შენ გიგალობთ”, “ღირს არს ჭემმარტად”). უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირად ასეთ შემთხვევაში მეორე ხმა სავარაუდო პირველის სეკუნდით ქვევით მდებარე ტონს იჭერს (მაგ: 11).

როგორც ვხედავთ, ქართული წირვის საგალობლებში მდგრადობის მხრივ პირველადი ორიენტაცია გლობალური - მთელი საგალობლის მასშტაბით - მელოდიური მოდელების გრაფიკულ პროექციებზეა მიმართული. რაც შეეხება გამშვენებისა თუ ვარიაციის მეთოდს, იგი, შეიძლება ითქვას, არ გამოარჩევს მეტ-ნაკლებად სტაბილურ კომპონენტებს (კილოს მიხრილობას, საწყის, საბოლოო, ცეზურათაშორის ძირითად ტონს, სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთობას და სხვა). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კახური სადა და გამშვენებული საგალობლები დასავლურ ანალოგიურ საგალობლებთან შედარებით საერთო მოდელისადმი უფრო მეტ ერთგულებას ამჟღავნებენ.

წირვის ქართული მელოდიური მოდელების ურთიერთშედარების საინტერესო მეთოდად გვესახება საგალობლებში მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპების დანერგვის ნორმებზე დაკვირვება. “მრავალხმიანი მელოდია”, იგივე “უნისონური მრავალხმიანობა” [7] რომელიც ქართული სიმღერისა და ქართული საგალობლის

ორგანულად ერთიან სტრუქტურას ახასიათებს, სწორედ მრავალხმიანობის ტიპების სხვაობით ღებულობს ორიგინალურ იღებს.

ჩვენს მიერ ადრე დახასიათებული ქართული მრავალხმიანობის ხმათასვლის ხუთი კომპოზიციური პრინციპიდან ქართულ გალობაში ოთხი მონაწილეობს (ოსტინატურის გარდა): პარალელური, სინქრონულ-კომპლექსური, პარალინეალური (თავისუფალ-კონტრასტულ) და ბურდონული.

ცხადია, იმგვარი განვითარებული სტრუქტურის ნიმუშებში, როგორც ქართული სიმღერა ან საგალობელია, კომპოზიციური ტიპების შემუშავებაში ერთდროულად რამდენიმე პრინციპი მონაწილეობს, მაგრამ მაინც შესაძლებელია ცალკეულ შემთხვევაში რომელიმე კომპოზიციური პრინციპის გამოკვეთილი ფუნქციის შესახებ საუბარი.

თავიდანვე ვიტყვით, რომ ბურდონული ხმათასვლის კომპოზიციური პრინციპი, რომელიც აგრევიგ დამახასიათებელია ბიზანტიური (ბერძნული) გალობისათვის (იზოკრატემის პრინციპი), დასავლურ ქართულ საგალობელში მხოლოდ ეპიზოდურ და თვისობრივად განსხვავებულ გამოყენებას ჰპოვებს [მაგ: ხუნდაძე გვ. 9; გვ. 29; ქორიძე გვ. 86] (ქართული გალობისათვის უცხოა ვერბალური ტექსტის ხმებში არათანხვდენა, ან საერთოდ უგულვებლყოფა, რაც ცალკეულ ხმას მხოლოდ ესთეტიკურ ფუნქციას უტოვებს). ეს ფაქტი მით უფრო ნიშანდობლივია, რომ საზოგადოდ ქართულ სიმღერაში ბურდონული მრავალხმიანობის წილი საკმაოდ წონადია. თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ “კარბელაანთ კილოს” საგალობლებში ბანის ერთ ბგერაზე გამღერება ოდნავ აღემატება ასევე მდორე მოძრაობის პირველ ხმას, რაც გვაფიქრებინებს ბურდონისადმი კახეთის რეგიონისათვის ტრადიციული მიდრეკილების მცირემასშტაბიან გამოვლინებაზე - ცნობილია, რომ მეორე ხმა ქართლ-კახურ საგალობლებში მოძრაობისადმი გამოკვეთილ მისწრაფებას ამჟღავნებს, რაც აქ საგალობელთა გამშვენების ძირითადი მეთოდია.

უნდა შევნიშნოთ, რომ ზოგადად ბანი ქართულ საგალობელში გამშვენებისადმი ნაკლებ მიდრეკილებას ამჟღავნებს. შესაბამისად, ზედა ხმების მოცულობის გაზრდით აღნიშნული გამღერებელი პლასტების თანმდევი შედარებით “დინჯი” ბანი ბურდონული პრინციპის გამოვლინებად არ უნდა აღვიქვათ. (მაგ: 12) [ქორიძე 83] ხმათა შორის “ბურდონული სხვაობის” დასადგენად საკმარისად მიგვაჩნია პირველი ხმისა და ბანის ძირითადი ტონების (და არა - გამღერებების) შედარება. თუ პირველი ხმის ძირითადი ტონები რიცხვით ბევრად სჭარბობს ბანისას (რომელიც, თავის მხრივ, გაჭიმულია - კონტინუალურია), მაშინ შეიძლება ვიმსჯელოთ ბურდონული მრავალხმიანობის ფაქტზე, რაც ქართულ საგალობელში მეტად იშვიათია.

ის, რომ ქართული გალობის ხმათასვლაში დიდი როლი ენიჭება პარალელიზმის პრინციპს, ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში არაერთხელ აღნიშნულა. ამის შესახებ ვრცლად მსჯელობს დ. შულღიაშვილი თავის ნაშრომში “ქართული გალობის უნისონური მრავალხმიანობა”, სადაც ადასტურებს ქართული გალობის “სასწავლო კილოს” პარალელიზმის ფუძეზე აღმოცენებას. ამ ნაშრომში საუბარია ე.წ. “წმიდა ინტერვალზე” (ოქტავა, კვარტა, კვინტა) დაფუძნებული პარალელიზმის შესახებ. მართლაც, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ I და II ხმის ტერციული პარალელიზმი, გავითვალისწინებთ რა მსოფლიო მუსიკის ისტორიის გამოცდილებას, უთუოდ გვიანდელ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. ყოველ შემთხვევაში, განსახილველ კრებულებში დაფიქსირებული ამგვარი ტერციული პარალელიზმი აშკარად მოგვიანო იერს ადასტურებს, ვიდრე პირველხმასა და ბანში შენიშნული, შესაძლოა, არც ისე გამოკვეთილი პარალელიზმი. ამ მოსაზრებას განაპირობებს I ხმისადმი II ხმის

ტერციული განურჩეველი მიდევნება (ყველაზე მეტად ხუნდაძის კრებულში), კერძოდ, მეორე ხმის ნახაზი პირველისას ემსგავსება როგორც ძირითადი ბგერების მიხედვით, ასევე გამღერებებში, მაშინ, როდესაც ბანი მთლიანად პირველი ხმის შესაბამის ძირითად ბგერებს მონიშნავს.[მაგ: ხუნდაძე გვ. 24]

უნდა აღინიშნოს, რომ I და II ხმის პარალელიზმი ნაკლებ დომინირებს “საბავშვო” კილოში, რაც აუცილებელი არაა მეორე ხმის “გამშვენებაზე” მეტყველებდეს. პირიქით, შესაძლოა ეს თვისება, უფრო გულდასმითი კვლევის შედეგად, “საბავშვო კილოს” “ხუნდაძისაზე” უფრო ადრეულობის საბუთად გამოდგეს.

საინტერესოა, რომ ქორიდის კრებულის საგალობელთა გამშვენებული სტილის წინაპირობად ერთპიროვნულად ტერციული პარალელიზმის მიჩნევა გარკვეულ წინააღმდეგობებს ხვდება. ტექსტის მიხედვით ძნელი სათქმელია, რამდენად აღმატებულია ტერციული პარალელიზმის წილი კვინტური პარალელიზმისაზე ყველაზე განვითარებულ საგალობლებში (“რომელნი ქერუბიმთა”, “შენ გიგალობთ”, “აქებდით უფალსა ცათაგან”). თვით იმდენად მიღებული მყარი კომპონენტი, როგორცაა I - II ხმაში სიტყვიერი მარცვლებით ხაზგასმული ბგერათშეთანხმება, ან - ცეზურათა საწყისი და საბოლოო თანხმოვანება ტერციული ინტერვალის გამოკვეთილ უპირატესობას არ ამჟღავნებს. მაგრამ, უფრო ყურადღებით დაკვირვებისას დავინახავთ, რომ ხშირად საკვანძო ვერტიკალში მოცემული არატერციული ინტერვალი გამშვენების შედეგი უფროა, ვიდრე - დამოუკიდებელი, მყარი თანხმოვანებისა და უფრო ხშირად საბოლოოდ ზედა ორ ხმას შორის მაინც ტერციული კოორდინაცია გამოიკვეთება (მაგ: 13).

მიუხედავად იმისა, რომ ქორიდის აღნიშნულ რთულ საგალობლებში ზედა ორი ხმის გამშვენებისას საყრდენად უფრო მეტად ტერციული პოზიციაა შერჩეული, ყურადღებას იპყრობს კვინტური პარალელიზმის (მაგ: 14) [ქორ. გვ.100] ეპიზოდებიც, რომელიც ხშირად კადანსურ მონაკვეთში გამოდის წინა პლანზე (მაგ: 15) [ქორიძე, გვ. 86].საეჭვოა, რომ ასეთი სვლაც ტერციული პარალელიზმის გამშვენების შედეგად აღვიქვათ. უფრო სავარაუდოა, რომ სრული მგალობლების მიერ დაფიქსირებულ ამ საგალობლების ხილულ ზედაპირზე არქაული კვინტური პარალელიზმის ნაშთებია ამოსული.

საერთოდ, როგორც ტერციული, ასევე კვინტური პარალელიზმი უფრო მკაფიოა კახურში, განსაკუთრებით - სადა საგალობლებში.

კრებულებზე დაკვირვებისას ერთი შეხედვით შესაძლოა მივიჩნიოთ, რომ პირველი ხმისა და ბანის პარალელიზმი დასავლურ საგალობლებში უფრო ღრმა ფენაზე და ბუნდოვნადაა შემონახული, რადგან ამ მოვლენის დამადასტურებელი მაგალითები მხოლოდ ეპიზოდურად თუ გვხვდება [მაგ: “ხუნდაძის” და “ქორიდის” “ნეტარ იყვნენის” საწყისი]. მაგრამ ამ თითქოსდა საპირისპირო ხმათასვლაში პარალელიზმის შემჩნევა არ გაგვიჭირდება, თუ დავაკვირდებით ქართული გალობისათვის საკმაოდ სახასიათო ნიშანს, რაც ამ კიდურა ხმების კვინტურ და ოქტავურ პოზიციას უკავშირდება. საქმე ისაა, რომ ამ ორ ხმას შორის ორგვარი - კვინტური და ოქტავური პარალელიზმის ეპიზოდები საკმაოდ ხშირად ენაცვლებიან ერთმანეთს - ძირითადად ბანის მოძრაობის ხარჯზე, რაც გამშვენების ერთერთ მეთოდად იქცა და საპირისპირო ხმათასვლის ნიმუშებად ჩამოყალიბდა (მაგ: 16). ამიტომ მიგვაჩნია, რომ კიდურა ხმების ამგვარი ცვალებადი პოზიციის პარალელიზმი პარალელური ხმათასვლის კომპოზიციურ პრინციპს უფრო დავუკავშიროთ, ვიდრე - ხმათა დამოუკიდებელ მოძრაობას, ანუ პარალინეალურ კომპოზიციურ პრინციპს.

ჩნდება კითხვა: ბანში რომელი ინტერვალის პარალელიზმი უფრო ადრეულია ქართულ გალობაში: კვინტური თუ ოქტავური? ძნელი წარმოსადგენია, რომ ამ კითხვას ოდესმე სრულყოფილი პასუხი გაეცეს. თუმცა სასწავლო კილოს არსებული ნიმუშების მიხედვით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ I და III ხმის ოქტავურ პარალელიზმს ენიჭება ქრონოლოგიური უპირატესობა. აქ, რა თქმა უნდა, მეორე ხმის კვინტური პოზიციაც თამაშობს მნიშვნელოვან როლს. არ არის გამორიცხული, რომ მეორე ხმის მიერ პოზიციის შეცვლამ და პირველი ხმის ტერციულ ანარეკლად ქცევამ (რაც შესაძლოა მომხდარიყო როგორც ევროპული გავლენით, ასევე - მის გარეშე) გამოიწვია ბანის მიერ კვინტური “სიცარიელის” შევსების ტენდენცია, რის შედეგადაც ზემოაღნიშნული ცვალებადი პოზიციის პარალელიზმი მივიღეთ. თუმცა არც საპირისპირო პროცესია გამოსარიცხი: კიდურა ხმების პარალელიზმი თავიდან კვინტის (შესაძლოა, კვარტისაც) დიაპაზონისა იყო (ევროპული ორგანუმის მსგავსად) და შემდეგ, მელოდიის დიაპაზონის ზრდამ გამოიწვია ოქტავური დიაპაზონის დამკვიდრება.

პარალინეალურობის კომპოზიციური პრინციპი ქართულ გალობაში პარალელიზმის მიერ შემუშავებულ სტრუქტურას ეყრდნობა და ზემოთაღნიშნული გამშვენების ერთი შეხედვით ურთულეს, მაგრამ განვითარების მყარ ლოგიკას დაფუძნებულ ნიმუშებს ქმნის.

ამგვარად, ნათელი ხდება, რომ ქართული ლიტურგიკული საგალობლების აღნიშნული კრებულების შესაბამისი ნიმუშები ერთმანეთთან გენეტიკურ მსგავსებას ამჟღავნებენ. გლობალურ და ლოკალურ ინტონაციურ მოდელთა სტრუქტურული კვლევა ერთიანი ქართული სამგალობლო სტილის ნიშან-თვისებათა შემდგომ შესწავლას მოემსახურება. ჯერჯერობით კი ნათელია, რომ უმნიშვნელო გამონაკლისის გარეშე (ქორიდის “მომიხსენენის” ბოლო მუხლში) წირვის ცალკე დასავლური და ცალკე აღმოსავლური აღნიშნული საგალობლები საერთო ინტონაციური მოდელების შესამჩნევ მსგავსებას ამჟღავნებენ, თუმცა ამ მსგავსების ხარისხი მეტნაკლებია. მეტი მსგავსებაა კახური სადა და გამშვენებული წირვის საგალობლებს შორის, რაც, ერთი სკოლისადმი კუთვნილების გარდა, კანონიკური მელოდიის შენარჩუნებისადმი მეტი სწრაფვის შედეგია. ნაკლები მსგავსებაა ქართლ-კახური და იმერულ-გურული წირვის საგალობლების მოდელთა შორის, რაც ამ ტრადიციათა ცალკე განვითარების ხანგრძლივი პერიოდით უნდა აიხსნას. რაც შეეხება გამშვენებულ საგალობლებს, დახვეწილი, არასპონტანური, არა ერთი თაობის მიერ გააზრებული მეთოდის მიხედვით ნათელია, რომ მათი დღევანდელი იერი გაცილებით დიდი პერიოდის განმავლობაში შემუშავდებოდა და არა - მე-18 საუკუნის შუა წლებში, როგორც ამას ზოგიერთნი მიიჩნევენ. ცხადია, ამ მიმართებით კვლევა უნდა გაგრძელდეს ქართული ლიტურგიკული საგალობლების სხვა კრებულების განხილვით, ასევე - მართლმადიდებლური სამგალობლო კულტურის სხვა კერათა ნიმუშებთან ურთიერთობის კვლევით.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. ბენაშვილი ანდრია, ქართული ხმები, საეკლესიო გალობა, წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესისა ქართლ-კახურ კილოზედ, ტფილისი, 1886 წ.
2. კარბელაშვილი ვასილ, ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი) ლიტურდია, წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესი. M.მ.იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ ნოტებზე გადაღებული, თბილისი, 1899 წ.
3. კერესელიძე, ექვთიმე. (1931). ქართული გალობა სამი წირვის წესი. ილუმენ ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერი. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ხელნაწერი Q-674;
4. ოსიტაშვილი მარიამ, “ქართული რვა ხმის სისტემა და მისი კილო-ინტონაციური საფუძვლები”)ქართლ-კახური კილოს საგალობელთა მაგალითზე, დისრეტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო არისხის მოსაპოვებლად, თბილისი. 1989 წ.
5. ქორიძე, ფილიმონ. ქართული გალობა, ლიტურგია იოანე ოქროპირისა, მღვდლისა და მღვდელმთავრისათვის. პარტიტურა №1. სტამბა მაქსიმე შარაძისა, ტფილისი 1895;
6. შულღიაშვილი დავით, ქართული გალობის შტოთა ერთიანობის შესახებ, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომათა კრებული, თბილისი, 1991;
7. შულღიაშვილი დავით, ქართული გალობის “უნისონური მრავალხმიანობა”, სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი, 1991;
8. ხუნდაძე რაჟდენ, “ქართული გალობა, ლიტურდია იოანე ოქროპირისა, ვასილ დიდისა და გრიგოლი ღვთისმეტყველისა, “პარტიტურა”, ნოტებზე გადაღებული მღვდლის რ. ხუნდაძის მიერ - გურულ-იმერული სადა კილოები. ელექტრომბეჭდავი სტამბა ა. კერესელიძისა ტფილისი, 1911;

სტატია მიღებულია: 2005-06-09

სანოტო მაგალითები:

მაგ. 1

წყნ. p წართქმით Recit

№ 14. აკურობებს სუფიზებს უფლებას

ა - კო - თბევს სუ - ლი ხე - მი უ - ფაღ - სა და ყო - ვე - ლი გო - ნი

წყნ. p

წყნ. p

ზომით Atempo

ბა ხეში სახელსა წმიდასა მის - სა კურ - თბე-

მაგ. 2

ყოველთა და ყოვლისათვის (ბ.)

♩ = 80

ყოველთა და ყოვლისათვის (ბ.)

And all the people

♩ = 80

ყოველთა და ყოვლისათვის

ყოველთა და ყოვლისათვის

qo vel ta da qov li sa - tvis

მაგ. 3

17

ერთ არს წმიდა, ერთ არს უფალი იესო ქრისტე საღი ღებულად ღვთისა მა მი-
 სა ა პინ ა ქებლით უფალსა ცათაგან, აქებლით მას მაღალ-

მაგ. 4

№ 8. აკურთხევს სული ჩემი.

აკურთხევს სული ჩემი უფალსა და ყოველი გონება ჩემი სახელსა წმიდასა
 მის - სა კურ - თხე - ულ - ხარ შენ უ - ფა - ლო.
 მის - სა კურ - თხე - ულ - ხარ შენ უ - ფა - ლო.
 მის - სა კურ - თხე - ულ - ხარ შენ უ - ფა - ლო.

მაგ. 5

ნელად Adagio p მავრ. შეჩ. Rit.

მა - ში - სე - ნენ ჩვენ წმი - და - ო - ო - დეს მო - ხვი - დე
 Ri - tar dan do
 სე - ფი - ვი - თა შე - ნი - თა.

მაგ. 6

თო წმი - და - ო - ო ძლი - ე -
 თო წმი - და - ო - ო ძლი - ე -
 თო წმი - და - ო - ო ძლი - ე -
 რო (8) წმი - და - ო - უ - კუ
 რო წმი - და - ო - უ - კუ
 რო წმი - და - ო - უ - კუ

მაგ. 7

ნე ტარ იყ ნენ მო წვა ლე - ნი რა - მე - თუ
ne tar iqv nen mo cqa le - ni ra - me - tu

ი გი - ნი შე - ი - ცა - ლენ
i gi - ni še - i - cqa - lnen

მაგ. 8

First system of a musical score. It consists of three staves: a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has the Georgian lyrics "ან - გვ - ლობ - თა - ვბ" written below it. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score, continuing the vocal and piano parts from the first system. The vocal line continues with the lyrics "მ". The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Third system of the musical score. The vocal line has the lyrics "ვა" written below it. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note bass line and treble accompaniment.

Fourth system of the musical score, concluding the vocal and piano parts shown. The vocal line and piano accompaniment continue their respective parts.

მან. 9

Maestoso
ლანჯარა მარცხ.

№ 35.
წმინდა ღმერთო

წმინ - და - ღმერთო - ღმერთო

წმინ - და - ღმერთო - ღმერთო

წმინ - და - ღმერთო - ღმერთო

te - nu - to
წმინდა ღმერთო

Atempo
წმინდა ღმერთო

მაგ. 10

აწ ცა-ნი და ქუე-ყა - ნა დი - დე - ბი - თა შე - ნი -

აწ ცა-ნი და ქუე-ყა - ნა დი - დე - ბი - თა შე - ნი -

აწ ცა-ნი და ქუე-ყა - ნა დი - დე - ბი - თა შე - ნი -

(26)

თა ო - სან - ნა მა - ლალ-თა ში - ნა

თა ო - სან - ნა მა - ლალ-თა ში - ნა

თა ო - სან - ნა მა - ლალ-თა ში - ნა

მაგ. 11

შუათ. მძაბრ. And.

№ 90.

შენ გი - გა - ლობთ შენ გა -

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'შენ გი - გა - ლობთ შენ გა -'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The tempo is marked 'შუათ. მძაბრ. And.' and the number '№ 90.' is written to the left of the staves.

- კურ - თხებთ, შენ გმად - ლობთ უ -

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics '- კურ - თხებთ, შენ გმად - ლობთ უ -'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment.

- ფა - ლა და გე - ვე - დრე - ბით შენ ღმერ - თო ჩვე -

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics '- ფა - ლა და გე - ვე - დრე - ბით შენ ღმერ - თო ჩვე -'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment.

მსგ. 12

The image displays a musical score for 'მსგ. 12', consisting of two systems of three staves each. The first system includes a treble clef and a key signature of one flat. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking 'p' is present above the first staff. The second system also begins with a treble clef and a 'p' dynamic marking. The score includes various musical notations such as beams, stems, and rests, with some notes marked with accents.

მავ. 13

მავრ. f

სა - - - - - ლე - - - - - ლე

მავრ. p მავრ. f

შე - - - - - კა - - - - - ვე - - - - - ბით.
Ri - - - - - tar - - - - - dan - - - - - da.

შე - - - - -

მავრ. Dimin.

ბგავ - - - - - სე - - - - - ნით

მავ. 14

ლა ცხრა - - - - - ველს - - - - - მყო - - - - - ვე - - - - - ლი - - - - -

მსგ. 15

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics in Georgian script: "გა - რა - ზა -". Above the first measure of the vocal line, there is a tempo marking "Rit." with a small symbol above it. The piano accompaniment is written on two staves below the vocal line, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef.

The second system of the musical score also consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics in Georgian script: "სა შუა სწი - რავთ უა - ლა". The piano accompaniment continues on two staves below the vocal line, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef.

მაგ. 16

(4)

ნ ჩვე ნ ძე - ო მ - ღვთი - სა -

ნ ჩვე ნ ძე - ო მ - ღვთი - სა -

ნ ჩვე ნ ძე - ო მ - ღვთი - სა -

ო წმი - და - თა შო - რის სა - კვი - რ - ვე

ო წმი - და - თა შო - რის სა - კვი - რ - ვე

ო წმი - და - თა შო - რის სა - კვი - რ - ვე

6

ლო მგა - ლო - ბე - ლ - ნი შე - ნ -

ლო მგა - ლო - ბე - ლ - ნი შე - ნ -

ლო მგა - ლო - ბე - ლ - ნი შე - ნ -

ნი ალ - ლი - ლუ - ი - ა.

ნი ალ - ლი - ლუ - ი - ა.

ნი ალ - ლი - ლუ - ი - ა.