

მაგალითური საზოგადოებრივი საგანგილოებები

„დასაცავის მაცნერების“ გამოვლენის ზოგიერთი ასახელის შესახებ

საეკლესიო საგალობლების პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთმიმართების კანონზომიერებათა ზედმიწევნით ცოდნას შუა საუკუნეების ქართველი პიმნიონაფები „დასაცავის მეცნიერებას“ უწოდებდნენ. „დასაცავის მეცნიერება“ „დადების“ ცოდნას ანუ საგალობლის ტექსტზე ჰანგის გაწყობის ხელოვნების ფლობას გულისხმობს.

ქართული საეკლესიო საგალობლების სამუსიკო კანონზომიერებათა კვლევისას განსაკუთრებული სიცხადით გამოიკვეთა შუა საუკუნეების პიმნიონაფთა ზოგიერთი შემოქმედებითი მეთოდი, რომელიც ითვალისწინებს პიმნში კანონიზებული ჰანგების უცვლელად შენარჩუნებას. ღვთისმსახურებისას მხოლოდ კანონიზებული ჰანგების გამოყენების და მათი წმინდად დაცვის შესახებ ეკლესის მამათა არაერთი გამონათქვამი მიუთითებს. „საზოგადო“ გალობის აკრძალვის თაობაზე ლაოდიკიის კრების მე-15 კანონის პატრიარქ თეოდორე ბალსამონის (მე-12 ს.) განმარტების თანახმად, ეკლესიის მამების მიერ სალვოთისმსახურო პრაქტიკაში დაშვებულ იქნა მხოლოდ იმ საგალობლების გალობა, რომლებიც საეკლესიო წიგნებში იყო შესული. არაკანონიკური საგალობლების გალობა ლაოდიკიის კრების 59-ე კანონითაც იკრძალება (არქიეპისკოპოსი ფილარეტი, 1864:173).

X საუკუნის უდიდესი მოლვანე მიქაელ მოდრეკილი იადგარის ანდერძში განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, რომ საგალობლები მან ჩაწერა „სიწმიდით და სიმართლით“ და კილოს სისწორით (გვახარია, 1978: 209). ტრადიციულ კანონიზებულ ჰანგს ანიჭებდა უპირატესობას წმ. გიორგი მთაწმიდელი (XI ს.). პიმნიონაფმა ბერძნულიდან თარგმნილი „შუალამის დასდებლები“ გააწყო, მისივე სიტყვებით, „ძუელთაგან ცნობილ“, ოთხასი წლის ხნოვნების ჰანგზე (უორდანია, 1897:380).

ტრადიციული საგალობლების კილოს უცვლელობისა და წმინდად დაცვისკენ მოგვიწოდებს წმიდა ექვთიმე აღმსარებელი: „კილო არის საფუძველი გალობისა, რომლის ხმის ძარღვზეც ყველა ხმის მიმოხვრანი დამოკიდებული არიან... კილოს საგალობელი უმაღლესად კანონიკურად ცნობილი, მიღებული და დამტკაცებული არის... კილოს დაკარგვა იგივე გალობის დაკარგვა არის“ (კერქესელიძე, 1931:189).

ძველ მგალობელთა გამონათქვამებიდან ჩანს, რომ მათთვის სანიმუშო კანონიკური ჰანგის უცვლელად დაცვა პიმნიონაფთა ღირსებად მიიჩნეოდა. მღვდელი რ. ხუნდაძე წერდა: „საუკეთესო მგალობლებთან ვერავინ გაბედავდა ერთხელვე დაფუძნებული კილოს სხვაგვარად შებრუნებას“ (ხუნდაძე, 1911:IV).

ძველი ქართული საეკლესიო საგალობლების სანოტო წიმუშების განხილვამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ პიმნიონაფები ცდილობდნენ რვა ხმის სისტემაში გაერთიანებული კანონიკური ჰანგების თუ მათი შემადგენელი მელოდიური ფორმულების „წმინდად“ დაცვას. ამაზე მეტყველებს პიმნების კომპოზიციური გაზრდა, სხვადასხვა მუსიკალური სტილის, კერძოდ – სადა, სილაბურ-გამშვენებული და გამშვენებული კილოს ადეკვატურ საგალობლებში არსებული საერთო კანონიკური დერძი.

ცნობილია, რომ ქართული საეკლესიო პიმნები, ისევე როგორც ბიზანტიური, სლავური და სხვა, კლასიფიცირებულია არა მხოლოდ ხმების, არამედ ჰანგების მიხედვითაც (ტროპარს თავისი ჰანგი აქვს, ძლისპირებს – თავისი, სტიქარონებს – თავისი და ა.შ.), რომლებიც შესაბამის მელოდიურ ფორმულებს შეიცავს. მოდუსებს ურთიერთშენაცვლების უნარი აქვს, რაც პიმნოგრაფს გარკვეულ თავისუფლებას, იმპროვიზირების შესაძლებლობას ანიჭებს (მხოლოდ ნორმის ფარგლებში). სასულიერო პოეტური ტექსტის შესაბამისად, ვარიანტულ ცვლილებებს განიცდის მოდუსების რიტმული ნახაზი, ბერძნობრივი პარამეტრი კი ძირითადად უცვლელადაა შენარჩუნებული.

საგალობლების ჰანგის დაყოფა მის შემადგენელ მელოდიურ ფორმულებად ძირითადად შეესაბამება პოეტური ტექსტის სინტაქსურ დაყოფას. სიტყვიერი სახყისის კვალდაკვალ, ვარიანტულ ცვლილებებს განიცდის მოდუსების რიტმული ნახაზი, ბერძნობრივი პარამეტრი კი ძირითადად უცვლელადაა შენარჩუნებული.

განვიხილოთ „ღმერთი უფალის“ ორი განსხვავებული ნიმუში. აღნიშნული საგალობელი, ჩვეულებისამებრ, ტროპარის ჰანგის მელოდიურ ფორმულებს ემყარება (იბ. მაგ. 1 და 2)¹. პიმნის პირველი ვარიანტი დეკანოზ რ. ხუნდაძის მიერაა ჩანაწერი (ხუნდაძე, 2124, გვ.38), ხოლო მეორე – იღუმენ ექვთიმე კერესელიძის მიერ (კერესელიძე, 1920:126). მიუხედავად იმისა, რომ ორივე საგალობლის კომპოზიციის სტრუქტურა მეექვსე ხმის ტროპარის მელოდიური ფორმულებითაა შედგენილი, მათი ჰანგები ერთმანეთისაგან საკმაოდ სხვაობს. VI ხმის ტროპარის ნიმუშად სანოგო მაგალითში 3 წარმოდგენილია სააღდგომო ტროპარი „ანგელოსთა ძალნი“ (კერესელიძე, 1920:167). პიმნების ურთიერთშედარების შედეგად გაირკვა, რომ „ღმერთი უფალის“ ავაჯის შესადგენად სხვადასხვა შემთხვევაში VI ხმის ტროპარის სხვადასხვა მელოდიური ფორმულებია შერჩეული (სანოგო მაგალითებში მელოდიური ფორმულები წყვეტილი ხაზითა გამოყოფილი და აღნიშნულია ლათინური ასოებით: ა, ბ, ც და ა.შ.).

„ანგელოსთა ძალნი“: a b c d e a¹ b¹ c¹ f b² c² g h

„ღმერთი უფალი“ (ხუნდაძის ხელნაწერი): d c g h¹

„ღმერთი უფალი“ (კერესელიძის ხელნაწერი): a b c d c¹

მეექვსე ხმის ტროპარების მოდუსების ვარიანტებითა და განსხვავებული კომბინაციებითაა შედგენილი საგალობლები: ღმერთისმშობლისა „შენ ხარ ვენაზი“ (ქართლ-კახური), „მეუფეო ზეცათაო“ (როგორც იმერულ-გურული, ასევე ქართლ-კახური), „ჯვარსა შენსა“ (იმერულ-გურული) და სხვა.

ერთი და იმავე ჰანგის მქონე საგალობლებში მელოდიურ ფორმულათა კომბინაციების ნაირგვარობას ხშირ შემთხვევაში პოეტური ტექსტის სიტყვათა შინაარსობრივი დატვირთვა განაპირობებს. შინაარსობრივი თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანეს სიტყვებს ჰანგის ყველაზე გამომსახველი რიტმო-ინტონაციის მქონე მოდუსები შეესაბამება. მაგალითად, საწყისი ფრაზის ყველაზე რელიეფური მელოდიური ფორმულები, რომლებსაც ჯვართამაღლებისა და ღვთისმშობლის შობის ტროპარებში პირველი, მეორე და მესამე ადგილი უკავია, ნ.მ. ლაზარეს და ბზობის ტროპარში მეორე, მესამე და მეოთხე ადგილზე გადაინაცვლებს (კერესელიძე, 1931:391;638;515). ეს გამოწვეულია პიმნოგრაფის სურვილით, შეუსაბამოს ამ ფორმულებს ტროპარის პოეტური ტექსტის ძირითადი შინაარსობრივი დატვირთვის მქონე სიტყვები.

ტროპარების შედარებითმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ სიტყვიერი ტექსტის

მარცვლების რაოდენობრივი ზრდის შემთხვევაში მელოდიური ფორმულა შესაძლოა გაფართოვდეს მისივე შემადგენელი ბერის ან სეგმენტის განმეორებით, ხოლო საპირისპირო ტენდენციისას პირიქით – მცირდება მათი უგულებელყოფით. ჰიმნოგრაფი ჭარბ მარცვლებს ზოგჯერ იმ ბერებზე განათავსებს, რომლებიც აღმავალი თუ დაღმავალი საფეხურებრივი მოძრაობით ამზადებს მელოდიური ფორმულის საწყის ბერის, ან კიდევ მელოდიურ ნახაზზე, რომელიც წარმოადგენს საყრდენი ბერის შემომლერებას.

ამდენად, ელოვანთმთავრისთვის პანგი-მოდელი არ წარმოადგენს უძრავ სქემას. იგი საკუთარი გამოცდილებისა და „დასდებლის მეცნიერების“ შესაბამისად, ირჩევს საგალობლის გარკვეული ხმისა და სახეობის მელოდიურ ფორმულებს და მათი ვარიანტული ცვლილებებისა და კომბინაციების მეშვეობით ქმნის ახალ პანგს (ან მის ვარიანტს) ამა თუ იმ სასულიერო პოეტური ტექსტისათვის.

განსაზღვრული რაოდენობის მელოდიური ფორმულებით საგალობელთა პანგის „აკინძვის“ (პ. კარბელაშვილი) კომპოზიციური მეთოდი ჩამოყალიბდა მრავალი საუკუნის წინ და ნიშანდობლივია, ასევე, ბიზანტიური, სირიული, სერბული თუ სლავური საეკლესიო გალობისთვის. ჰიმნოგრაფთა მიერ ამ მეთოდის გამოყენება რვა ხმის სისტემაში გაერთიანებული პანგებისა და მელოდიური ფორმულების ხმინდად დაცვის მნიშვნელოვანი პირობა იყო.

ეკლესიის მიერ კანონიზებული პანგით ძირითადად უცვლელია მუსიკალური სტილების ისტორიული ცვალებადობის ფონზეც. უფრო გვაინდელი ეპოქის სილაბურ-გამშვენებული (ზომიერად გამშვენებული) და გამშვენებული მუსიკალური სტილის ნიმუშებში კანონიკური პანგი ისეთივე სიზუსტით არის დაცული, როგორც ადრეულ ე.წ. სილაბურში, რომელთანაც ყველაზე მეტ სიახლოეს სადა კილოს ჰიმნები ამჟღავნებს. სადა და გამშვენებული მუსიკალური სტილის საგალობელთა შედარებითი ანალიზი ამის ნათელი დადასტურებაა.

სანოტო მაგალითებში №4, 5, 6 წარმოდგენილი წირვის საგალობლის „მოვედით, თაყვანის-ვსცეთ“ სადა, სილაბურ-გამშვენებული და გამშვენებული ჰილოს ნიმუშების საწყისი მუხლები (იხ. ერქვანიძე, 2003:197; ერქვანიძე, 2004: 226; ქორიძე, 1895:35). შედარებისას ალმოჩნდა, რომ მათ აქვთ საერთო, უცვლელი კანონიკური ღერძი. მისი დადგენისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვიერ ტექსტს, რომლის მარცვლები სწორედ პანგის კანონიკური ღერძის ბერებზე ნაწილდება (სანოტო მაგალითებში ეს ბერები წრებითაა შემოხაზული, გამშვენება კი კავებშია ჩასმული). როგორც მაგალითობა ჩანს, გამშვენებისას პოტური სიტყვის მარცვალი ადგილს არ იცვლის, არ გადადის გამშვენების ფუნქციის მქონე მუსიკალურ ბერაზე. ამდენად, სიტყვიერი ტექსტი ხაზს უსვამს პანგის ბერების სტაბილური კანონიკური ღერძის საყრდენ ფუნქციურ დატვირთვას და მიჯნავს მათ მუსიკალური ქსოვილის მობილურ-იმპროვიზაციული ელემენტებისაგან.

გამშვენებული მუსიკალური სტილის საგალობლებში ხმის ტრიალი და მიმოხვრა ძირითადად „ნამდვილი კილოს“ ბერათა ირგვლივ ხდება (იხ. მაგ. 6). მეტისმეტად არ სცილდება კანონიკურ ღერძს, რათა არ დაიკარგოს ძირითადი, სტაბილური პანგის შეგრძნება (კანონიკური პანგის ბერებია: $c^2 d^2 e^2 f^2 g^2 h^1 c^2 d^2 e^2 f^1 a^1$). ყოველივე გალობის კანონიკითაა განსაზღვრული და ჰიმნოგრაფთა განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. წმიდა ექვთიმე (კერესელიძე) წერდა: „საგალობელი ან მარტო კილოზე უნდა იგალობონ, ან შიგადა-

შიგ გამშვენებით, ხოლო მარტო გამშვენება და გავარჯიშება საგალობლისა არ შეიძლება. ის იქნება უსაფუძვლო და უვარგისი, რადგან გადავარდება თავის წესიერის გზისგან და დაიკარგება კილო” (კერესელიძე, 1931:189). ეს პრინციპი მკაცრად არის დაცული გამშვენების თვალსაზრისით რთულ ნიმუშებშიც კი. ამის თვალსაჩინო მაგალითია წირვის საგალობელი „რომელნი ქერუბიმთა” (ერქვენიძე, 2004:249), რომლის პოეტურ-მუსიკალური სტრუქტური ამოზრდილია სამი მელოდიური ფორმულის შემცველი საწყისი მუხლისაგან. იგი წარმოადგენს სადღესასწაულო მსახურებისთვის განკუთვნილ ერთ-ერთ ყველაზე ვრცელ საგალობელს, რომელიც განსაკუთრებულ სტრუქტურულ სახეობას ქმნის (იხ. მაგ. 7). აქ გამშვენება-გავრცობას თუ სხვადასხვა სახის ვარიანტულ განვითარებას განიცდიან საგალობლის უმცირესი სტრუქტურული ელემენტები – მელოდიური ფორმულების შემადგენელი სეგმენტები, რომლებიც განსხვავებულ კომპინაციებს წარმოშობენ. ზოგჯერ ისანი ტრანსპონირებულია კილოს ახალ საფეხურზე, ანდა გვევლინება მოდულირებული სახით² (სანოტო მაგალითში 7 მელოდიური ფორმულები აღნიშნულია ციფრებით, სეგმენტები – ლათინური ასოებით, კანონიკური ლერძის ბერები კი შემოხაზულია წრეებით). ყოველივე ამის გამო საგალობლის კანონიკური ლერძი ყურისთვის ძნელად შესაცნობია; მის დადგენას ჰიმნის პოეტური ტექსტი გვიადვილებს – სიტყვიერი ტექსტის მარცვლები კვლავ მხოლოდ კანონიკური ლერძის ბერებზე ნაწილდება³. ამაში ადვილად დავრწმუნდებით, თუკი განხილულ საგალობელს მის სადა ნიმუშს შევადარებთ (იხ. მაგ. 8)⁴.

ამდენად, წირვის საგალობლის, „რომელნი ქერუბიმთას“ ანალიზი კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ გამშვენებული მუსიკალური სტილის რთულ საგალობლებშიც კი, საბაზისო ჰანგი უცვლელია, ხოლო პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების პრინციპი ისევე მკაცრად არის დაცული, როგორც მათ სადა ნიმუშებში.

არსებობს, აგრეთვე, საგალობელთა ჯგუფი, რომლებშიც ერთი და იმავე კანონიკური ჰანგის ზოგიერთი მონაკვეთი განსხვავებული ვარიანტით არის წამოდგენილი, რაც „ნამდვილი“ კილოს უგულებელყოფად არ უნდა მივიჩნიოთ. მსგავსი სახეცვლა რომ დასაშვები იყო, ამაზე მიქაელ მოდრეკილის სიტყვებიც მიუთითებს: „საყუარელნო, უკეთუ ერთსა ძლისპირსა ზედა რომელიმე კილო ერთი ორგუარად იყოს აღნიშნულ, ნუ უცხო გიჩნ, ნუცა ურთიერთას წინააღმდეგომ, რამეთუ რამე მრავლისა ძლისპირისა ერთი კილო თორგუარად არს მებურად...“ (გვახარია, 1978:5).

„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 სადაც 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 საბაზის ნიმუშის მხოლოდიდნ ვარიანტად.

ქართული საეკლესიო საგალობლების ანალიზის საფუძველზე ირკევა, რომ „დასდებლის მეცნიერების“ გამოვლენის სხვადასხვა ასპექტები – ერთი მხრივ, ჰანგის აგება განსაზღვრული რაოდენობის მელოდიური ფორმულების და მათი შემადგენელი სეგმენტების მეშვეობით; მეორე მხრივ, განსხვავებული მუსიკალური სტილის (სადა, სილაბურ-გამშვენებული და გამშვენებული) საგალობლებში საბაზისო კანონიკური ლერძის უცვლელად შენარჩუნება (სიტყვიერი ტექსტის ჰანგთან შეფარდების პრინციპის დაცვით), ეკლესიის მიერ კანონიზებული მელოდია-მოდელებისა და მათი შემადგენელი ინტონაციური ფორმულების წმინდად დაცვის აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა.

შენიშვნები

¹ სანოტო მაგალითებში წარმოდგენილია მხოლოდ საგალობლის ზედა ხმა, ე.წ. „თქმა“, რომელიც პიმის კანონიკურ ლერძს შეიცავს.

² იგივე შეიძლება ითქვას გამშვენებული კილოს „რომელი ქერუბიმთას“ კიდევ უფრო რთული ნიმუშის შესახებ, რომელიც ანალოგიურ კომპოზიციურ პრინციპს ემყარება (იხ.: ქორიძე, 1895:90).

³ ზოგიერთი გამონაკლისი შემთხვევის გარდა, როდესაც ლოცვითი ტექსტის მარცვალი მოდის საბაზისო ბერების ახლომდებარე, მისივე გამამშვენებელ ბერაზე.

⁴ სანოტო მაგალითში წარმოდგენილია საგალობლის საწყისი მუხლი (ერქვანიძე, 2003:200).

დამოწმებული ლიტერატურა

გვახარია, ვაჟა. (1978). მიქაელ მოდრეკილის პიმნები, X საუკუნე. წიგნი I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

კერესელიძე, ექვთიმე. (1920). სრულიად წელინადსა შინა სახმარებელი რვა ხმა პარალეტონი (იღუმენ ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერი). კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ხელნაწერი Q-673.

კერესელიძე, ექვთიმე. (1931). ქართული გალობა სამი წირვის ნეხი. ლიტურგია მღვდელთავართათვის (იღუმენ ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერი). კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ხელნაწერი Q-674.

ჟორდანია, თედო. (1897). ქრონიკები. წიგნი II. ტფილის: კ. ი. მუხრან-ბატონის გამოცემა. სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.

ერქვანიძე, მალხაზი. ვეშაპიძე, ლევანი. (შემდგ.) (2003). ქართული გალობა, გელათის სკოლა. მწუხრის, ცისკრის, ფამისნირვის, თორმეტ საუფლო და უძრავ დღესასწაულთა, პახეჭის, პანაშვიდის და ქორწინების საგალობლები. თბილისი: ხელოვნება.

ერქვანიძე, მალხაზი. (შემდგ.). (2004). ქართული გალობა, გელათის სკოლა. მწუხრი, ცისკარი, ნირვა იღუმენ ექვთიმე კერესელიძის და დეკანოზ რაზდების ხელნაწერის მიხედვით. ტ. I, გამ. III. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოსთან არსებული საეკლესიო გალობის ცენტრი.

ქორიძე, ფილიმონ. (1895). ქართული გალობა, ლიტურგია ოთხ თქმობირისა, მღვდლისა და მღვდელმთავრისათვის. პარტიტურა 1. ტფილის: სტამბა მაქსიმე შარაძისა.

ქორიძე, ფილიმონ. მცირე შენიშვნა გალობა-სიმღერის ისტორიულ მიმოხილვაზე მამა პოლიევქტოს კარბელაშვილის მიერ. საქართველოს ცენტრალური ისტორიული არქივი, პ. კარბელაშვილის პირადი ფონდი, ხელნაწერი 1461-126.

ხუნდაძე, რაფენი. (1911). ქართული გალობა, ლიტურგია იოანე ოქროპირისა. ვართიტურა. ტფილისი: ელექტრომბეჭდავი სტამბა ა. კერესელიძისა.

ხუნდაძე, რაფენი. რვა ხმა სამწუხრო და საცისკრო სავალობლები. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი, ხელნაწერი 2124.

Архиепископ Филарет (Гумилевский). (1864). Исторический обзор песнопевцев и песнопения грузинской церкви. Изд. второе, дополненное, Чернигов: типография Ильинского монастыря.

MAGDA SUKHIASHVILI

**ON SOME ASPECTS OF THE MANIFESTATION OF DASDEBELIS
METSNIEREBA (SCIENCE OF HYMNS) IN GEORGIAN CHANTS**

The thorough knowledge of the regularity of the interrelation between the poetic word and the melody of the Georgian chants was called *dasdebelis metsniereba* (Science of Hymns) by the Medieval Georgian hymnographers. *Dasdebelis metsniereba* means the knowledge of the art of adjusting the melody to the text of the hymn.

When studying the characteristic musical features of Georgian chants it was found out that the most conspicuous were some creative methods of the Medieval hymnographers which demand that the canonical hymns be left unchanged. Fathers of the Church more than once referred to the use only of the canonical hymns strictly adhering to their original form. According to the Patriarch Theodore Balsamon's (12th c.) definition of the 15th canon of the Laodokia Council of the prohibition of "general" chanting, the Fathers of the Church allowed the singing only of those hymns which were given in the ecclesiastic books. The singing of the non-canonical hymns was also prohibited by the 59th canon of Laodokia Council (Archbishop Philaret, 1864:173).

The greatest 10th-century ecclesiastic figure Mikael Modrekili in his tropologion colophon lays special emphasis on the fact that he transcribed the hymns "purely and truly" in the correct mode (Gvakharia, 1978:209). Giorgi Mtatsmindeli (Giorgi of Holy Mountain, 11th c.) gave preference to the canonized tunes. He put the "Midnight Troparion" translated from Greek, on the 400-year-old melody, which, as he says "has been known since olden times" (Zhordania, 1897:380).

Ekvtimie Kereselidze (St. Euthymius the Confessor) also thinks it necessary to preserve the melody of the traditional hymns pure and unchanged: "The mode is the foundation of chanting, on the essence of its tune depend the movements of all the voices... the melody of the hymn acknowledged as canonical is accepted and confirmed. ... Losing the mode is equal to losing the chant" (Kereselidze, Q-674:189).

The opinions voiced by the old chanters clearly show that they thought it the merit of the hymnographers to keep the canonical tune unchanged. The priest R. Khundadze wrote: "Of the best chanters nobody would dare to change the tune once approved" (Khundadze, 1911:IV).

The study of the musical transcriptions of the ecclesiastic hymns once more proved that the hymnographers tried to keep "pure" the canonical melodies united in the system of eight voices and the melodic formulas they consisted of. This is proved by the compositional solution of the hymns, the common canonical axis present in the hymns of different musical modes, namely, of simple, syllabic-decorated and decorated chanting.

It is known that Georgian hymns, like the Byzantine, Slav and others are classified not only according to the voices but also according to the melodies (troparions have their tunes, vespers theirs and so on), which include corresponding melodic formulas. The modes can substitute for each other, which enables the hymnographers to show more freedom and improvisation (but within the limits of the norm). In accordance with the poetic text the rhythmic pattern of the modes also undergoes changes while the parameters of the melody pitch are mainly unchanged.

The division of the hymn's melody into its component melodic formulas on the whole corresponds to the syntactic division of the poetic text. Following the verbal part

the rhythmic pattern of the modes also varies, although the parameter of the sound pitches remains the same.

Let us look at two different versions of the hymn *Ghmerti Upali* (God, Our Lord). This hymn, as a rule, is based on the melodic formula of the melody of the troparion (see ex. 1 and 2).¹ The first version of the hymn was transcribed by the Dean Razhdan Khundadze (Khundadze, 2124, p.38), the second by the Father Superior Ekvtime Kereselidze (Kereselidze, 1920:126). In spite of the fact that the structure of the composition of both hymns consisted of the melodic formulas of the troparion of the 6th voice, their melodies differ from each other (as a sample of the 6th voice troparion in notation example 3 the Easter troparion *Angeloosta Dzalni* (Kereselidze, 1920:167) is presented). On comparing the hymns it was found out that in order to make up the psalmody of the hymn *Ghmerti Upali* different versions of the melodic formulas of the troparion of the 6th voice are chosen (in the notation examples the formulas are indicated by an interrupted line and are denoted by the Latin letters a, b, c and so on)

Angeloosta Dzalni: a b a c d e a¹ b¹ c¹ f b² c² g h

Ghmerti Upali (Khundadze's Manuscript): d c g h¹

Ghmerti Upali (Kereselidze's Manuscript): a b c d c¹

The hymns: of the Holy Virgin *Shen Khar Venakhi* (Thou Art a Vineyard) – Kartli-Kakhetian, *Meupeo Zetsatao* (O, Lord in Heaven) – both Imeretian-Gurian and Kartli-Kakhetian), *Jvarsa Shensa* (Thy Cross) – Imeretian-Gurian are composed of the versions and different combinations of the modes of the 6th-voice troparion.

In the hymns of the same melody the diversity of the combination of the melodic formulas is conditioned by the meaning of the words of the poetic text.

The most expressive rhythmic-intonational modes of the melody correspond to the semantically most important words. For instance the most expressive melodic formulas of the initial phrase which occupy the first, second and third places in the troparia of the Elevation of the Cross and the Nativity of the Holy Virgin, are shifted to the second, third and fourth places, and in the troparia of St. Lazarus and the Palm Sunday they are shifted to the second, third and fourth places (Kereselidze: 1931:391; 638; 515). This is caused by the wish of the hymnographer to adjust to them the most semantically significant words of the poetic text of the troparion.

A comparative analysis of the troparia shows that when the syllables of the verbal text grow, the melodic formulas are expanded by the repetition of their component sounds or segments; if the tendency is the opposite it decreases due to ignoring the latter. Sometimes the hymnographer puts the redundant syllables either on those sounds, which prepare the initial sound of the melodic formula by ascending or descending movement, or uses the melodic pattern (so called *shemomghereba*, literally “singing around”) which goes around the key note of the melody.

Thus for the hymnographer the melody-model is not a static scheme. According to his own experience and in keeping with the *dasdebelis metsnireba* (knowledge of the art of adjusting the melody to the text of the hymn), the melodic formulas of the certain voice and variety are selected, and a new tune (or its variant) for certain religious poetic texts are made by means of creating different variants and combinations.

The compositional method of “threading” (joining) the chanting tune with a definite number of melodic formulas (P. Karbelashvili) was founded many centuries ago and it was also characteristic of the Byzantine, Syrian, Serbian and Slav hymn singing. It was very important for the hymnographers to use this method for strictly observing and preserving the purity of the tunes and melodic formulas united in the system of eight voices (oktoechos).

Basically, the melodies canonized by the church remain unchanged against a background of the historical changing of musical styles. In the samples of the syllabic and decorated (moderately decorated) and the decorated musical styles of a later period the canonical tune is as strictly preserved as in the earlier so-called syllabic ones, to which a greater affinity is observed in the hymns of the plain mode. This idea is corroborated by a comparative analysis of the plain and decorated hymns.

In the musical notation examples 4, 5 and 6 samples of the plain, syllabic-decorated and decorated mode are presented (see Erkvanidze, 2003:187; Erkvanidze, 2004:226; Koridze, 1895:35).

When comparing them it was found that they had a common, invariable canonical axis. In defining the latter great significance is attached to the verbal text. It is its syllables, which are distributed on the canonical axis of the melody (in the musical notation examples these sounds are encircled, the decorated places being placed in brackets). As the example shows, in decorating the syllable of the poetic word does not change its place and never shifts to the musical sound, performing a decorating function. Thus the verbal text emphasizes the functional importance of the canonical main melodic axes and separates it from the melodic improvisational elements

In the hymns of the decorated style the winding and bending of the voice to and fro mainly occurs around the sounds of "the real mode" (see ex. 6). It does not greatly distance itself from the canonical axis so that the feeling of the main, stable melody should not be lost (sounds of the canonical melody are: c² d² e² d² c² h¹ c² d² h¹ a¹). Everything is determined by the canon which deserves the hymnographer's special attention. St. Euthemyus wrote: "A hymn should be sung either in a plain mode or with decorating here and there, but it must not be furnished only for decoration or to flourish. It would be unfounded and bad, because it will deviate from the right course and the mode will be lost (Kereselidze, 1931:189).

This principle is strictly observed even in the cases of the most furnished hymns. A good example for this would be *Romeini Kerubimta* (Erkvanidze, 2004:249). Poetic and musical structure of this hymn is derived from the initial stanza containing three melodic formulas. This is one of the most widely distributed Georgian hymns, which has a peculiar structure (see ex. 7). Here each of the small segments of the melodic formula undergo melodic extensions, and they create different combinations. Sometimes they are transported on another step of the scale, and sometimes they appear as a modulation² (in the ex.7 modulating formulas are marked with numbers, segments-by Latin letters, and the core canonical elements of the melodic line are circled). Due to all this melodic activity the core melody is difficult to recognise, but the verbal text, which is spread only on the core elements of the melody,³ help us to recognise it. It is easy to see this if we compare the furnished version of this hymn with the simple version of the same hymn (see ex. 8).⁴

Therefore, the analysis of the hymn *Romeini Kerubimta* suggests that even in the most furnished versions of hymns the core melody is still unchanged, and the principles of the correlation of the verbal text and the melody is as strict, as in "simple mode" versions.

There is also a group of hymns where a different version of some passages of one and the same canonical tune is presented, it should not be considered to be ignoring "the true" mode. That such a change is allowed is very well expressed by Mikael Modrekili's words; "My beloved, if in any of the heirmoses some mode is indicated in two ways, do not think it unacceptable, neither consider them opposing each other because in many heirmoses one mode is indicated in two ways" (Gvakharia, 1978:5).

"The losing of the Mode" was successfully prevented by the teaching practice adopted in the Georgian schools of chanting about which P. Koridze wrote: "the mode-chanting is constructed on the plain chanting (here "the true mode" or the syllabic-decorated samples of the hymns are meant – M.S.), on the simple mode-chanting more melodically complex chanting with decorations was built (Koridze, 1461-126): The teaching of the canonical melodies was envisaged as early as the initial stage of the professional training. The Liturgy practice itself guarantees the orientation to the basic mode. The plain and their corresponding decorated versions of the hymns included in the everyday and holiday church services cannot be discussed absolutely separately from each other – the decorated hymn (with the deviations from the mode as a result of improvisation) is perceived by the worshippers only as a version of its basic model.

So, according to the analyses of the different aspects of *dasdebelis metsniereba*, constructing the melody by certain number of melodic formulas and its segments on one hand, and maintaining the core of canonical basis of the musical style (plain, syllabic-decorated and decorated) on the other hand (maintaining the principle of correlation of the verbal text and melody), were the indispensable conditions canonized by the church for strictly preserving the purity of the melody-models and the intonational formulas comprising them.

Notes

¹ Only *tkma* (upper voice part) is presented in notation examples, representing the canonical axis of the hymn.

² The same can be said about the more difficult example of *Romejni Kerubimta*, which is based on the analogous compositional principle (Koridze, 1895:90)

³ There are some exceptions.

⁴ The notation example includes the initial structure of the hymn.

Translated by LIANA GABECHAVA

References

- Archbishop Philaret (Gumilevsky). (1864). *Istoricheskii Obzor Pesnopevtsev I Pesnopeniya Grucheskoi Tserkvi* (Historical Review of Greek Chants and Chanters). Second extended edition. Chemigov: *Ilin Abbey* Typography (in Russian)
- Gvakharia, Vazha. (1978). *Mikael Modrekilis Himnebi, X Saukune* (Hymns of Mikael Modrekili, 10th Century). Book 1. Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo* (in Georgian)
- Erkvanidze, Malkhaz; Veshapidze, Levan (compilers and editors). (2003). *Kartuli Galoba, Gelatis Skola. Mtsukhris, Tsiskris, Zhamistsirvis, Tomet Sauplo da Udzrav Dghesastsaulta, Pasekis, Panashvidis da Kortsinebis Sagaloblebi* (Georgian Church Singing: Gelati School). Tbilisi: *Khelovneba* (in Georgian)
- Erkvanidze, Malkhaz (compiler and editor). (2004). *Kartuli Galoba, Gelatis Skola. Mtsukhris, Tsiskari, Tsirva Igumeni Ekvtieme Kereselidzis da Dekanoz Razhdzen Khundadzis Khelnatserebis Mikhedvit*. (Georgian Church Singing, Gelati School). Vol. 1, 3rd edition. Tbilisi: Church Singing Centre at the Georgian Patriarchate. (in Georgian)
- Kereselidze, Ekvtieme. (1920). *Sruliad Tselitsadsa Shina Sakhmarebeli Rva Khma Paraklitoni* (Eight

Voice Parakliton for the Whole Year). Komeli Kekelidze Institute of Manuscripts, Manuscript Q-673 (in Georgian)

Kereslidze, Ekvtime. (1931). *Kartuli Galoba Sami Tsirvis Tsesi. Liturgia Mghvdelmtavartavis* (Georgian Chant, Liturgy). Komeli Kekelidze Institute of Manuscripts, Manuscript Q-674 (in Georgian)

Khundadze, Razhdan. (1911). *Kartuli Galoba, Liturgia Ioane Okopirisa* (Georgian Church Singing, Liturgy of Ioane Okopiri), Music notation book. Tbilisi: A. Kereslidze typography (in Georgian)

Khundadze, Razhdan. *Rva Khma Samtsukhro da Satsiskro Sagaloblebi* (Eight Voice Hymns for Matins and Vespers). Central Archive of the Research-Methodical Centre of Georgian Traditional Art. Manuscript 2124 (in Georgian)

Koridze, Pilimon. (1895). *Kartuli Galoba, Liturgia Ioane Okopirisa, Mghvdilisa da Mghvdelmtavrisatvis* (Georgian Church-Singing, Liturgy Liturgy of Ioane Okopiri). Music notation book 1. Tbilisi: *Maksime Sharadze* typography (in Georgian)

Koridze, Pilimon. *Mtsire Shenishvna Galoba-Simgheris Istorul Mimokhlivaze Mama Polievklos Karbelashvilis Mier* (Minor Note for the Historical Survey of Church-Singing by Polievklos Karbelashvili) Georgian Central Historical Archive. P. Karbelashvili fund. Manuscript 1461-126 (in Georgian)

Zhordania, Tedo. (1897). *Kronikebi, Tsigni 2* (Chronicles, Book 2). Tbilisi: *Mukhran-Batoni*. Typography M. Sharadze and Friends (in Georgian)

მაგალითი 1. ღმერთიუფალი
EXAMPLE 1. God, Our Lord

d

ღმერ - თო უ - ფა - ლი და ბა - მო - გვი - ჩნდა ჩვენ

ghmer - ti u - pa - li da ga - mo - gvi chnda chven

c

g

კურთხეულ არს მომა - ვა - ლი სა - ხე - ლი - თა უ - ფლი - სა - თა.

kurtkheul ars moma - va - li sa-khe - li - ta u - pli - sa - ta.

h

მაგალითი 2. ღმერთიუფალი
EXAMPLE 2. God, Our Lord

a

ღმერ - თო უ - ფა - ლი და ბა - მო - გვი - ჩნდა ჩვენ

ghmer - ti u - pa - li da ga - mo - gvi chnda chven

b

c

d

კურთხეულ არს მომა - ვა - ლი სა - ხე - ლი - თა უ - ფლი - სა - თა.

kurtkheul ars moma - va - li sa - xe - li - ta u - pli - sa -

c¹

მაგალითი 3. ტროპარიალდგომისა
EXAMPLE 3. Easter Troparion

a

ან - გე - ლო - ზა და - გნი დი - დე - ბუ - სა სა - ფლა - ვ - სა შე - ნ - სა

an - ge - loz - ta dza - lni di - de - bul - sa sa - fla - v - sa she - n - sa

b

c

d

e

a¹ (იმპროვ.)

b¹ (იმპროვ.)

c¹ (იმპროვ.)

ბდება მა - რი - ამ სა - ფლავ - სა მის თა - ნა და ე - დი - ებ - და შე - მუ -

sdga ma - ri - am sa - plav - sa mis ta - na da e - dzi - eb - da she - mu -

რვად უქრ - ცნელ - ბა სა - ბა გვამ - სა შენ - ბა

rvad ukhr - tsnel - sa ba gvam - sa shen - sa

f

ხელი შენ წარმოსტევენე ჯოჯოხე - თი და ა - რა გე - ნი მის მი - ერ.
kholo shen tsarmostqvene jojokhe - ti da a - ra ge - nno mis mi - er.

b²

ა - ბა - რე ქალ - წუ - ლსა ცხოვ - რე - - - ბა სა - უ - კუ - ნო
a - kha - re kal - tsu - lsa tskhov - re - - - ba sa - u - ku - no

c² (იმპროვ.)
(Improv.)

g

რო - მე - ლი ა - ღხდეგ მკვდრე - თით უ - ფა - ლო დი - დე - ბა შენ - და
ro - me - li a - ghsdeg mkvdre - tit u - pa - lo di - de - ba shen - da

h

მაგალითი 4. მოვედით თაყუანის-ვცეთ
EXAMPLE 4. O Come, Let us Worship

მო - ვე - გი - დი - თა - ფა - ლი ნი - ნი - ვსთხ - ეთ
mo - ve - gi - di - tit - u - pa - lo ni - ni - vstset - et

მაგალითი 5. მოვედით თაყუანის-ვცეთ
EXAMPLE 5. O Come, Let us Worship

მო - ვე - გი - დი - თა - ფა - ლი ნი - ნი - ვსთხ - ეთ
mo - ve - gi - di - tit - u - pa - lo ni - ni - vstset - et

მაგალითი 6. მოვედით თაყუანის-ვცეთ
EXAMPLE 6. O Come, Let us Worship

ა ბ ც

მო - ვე - გი - დი - თა - ფა - ლი ნი - ნი - ვსთხ - ეთ
mo - ve - gi - di - tit - u - pa - lo ni - ni - vstset - et

ც

**მაგალითი 7. რომელნი ქერუბიმთა
EXAMPLE 7. Let us, the Cherubim**

II³

III

II⁴

II

(a) - ბა - გო - ბა - ბა - სა - შენ - და - შევ - ვი -

ga - lo - ba - ra - (a) - 6 - qo - (g) - (e) - ats

d⁵ (გამოვება)

III

II⁶

II⁷

d⁷

II⁸

II⁹

III

II¹⁰

39 ვე - გო - ვე - (g) - ვი -

ve - gmo - ve - (g) - vi -

39 ბო - გო - (o) - ბო - (o) - ბო - ბა -

bo - gmo - (i) - bo - (i) - bo - sa -

da - უ - ტე - ი - თ - ზრუ - ნ -

da - u - te - i - t - zru - n -

d⁶

III

39 ვა - - - - (s)

მაგალითი 8. რომელი ქერუბიმთა
EXAMPLE 8. Let us, the Cherubim

I

a b

II

c d

III

a b c d

რო - ბე - გო - ბე - ბე - ბე - ბო - (s)