

თამაზ გაბისონია

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მოხსენება თბილისის მე-11
საერთაშორისო სიმპოზიუმზე, 2022.
(ხელნაწერი)

ქართული ტრადიციული მუსიკალური პროცესის ფაზები

ცნობილ რუს მუსიკისმცოდნე ბორის ასაფიევის ეკუთვნის ეპოქალური ნაშრომი „მუსიკალური ფორმა, როგორც პროცესი“. მხოლოდ ამ სათაურის ბოლო სიტყვაც საკმარისია მთელი ამ ნაშრომის სულისკვეთების გასაგებად - გადაილახოს მუსიკაზე დაკვირვების დისკრეტულობა. და მაინც მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზისთვის მისი ნოტებში ან ყურში სიმულტანურად „გაშეშება“ საჭირო. მერე და იქნება კი რაიმე პრობლემა, როდესაც მუსიკას არქიტექტონიკურ ერთეულებად - ფრაზებად, წინადადებებად და პერიოდებად ვაქუცმაცებთ? მერე რა, რომ დროის ხელოვნებას უდროო, ვიზუალური ხელოვნების მეთოდებით ვზომავთ? მსგავსი მიმართება აქვს ენათმეცნიერებასაც - მუსიკისმცოდნეობის ძიძას, თუმცა იგი ნაკლებად სცოდავს, რადგან მაინც უფრო მეტად თვალზეა ორიენტირებული, ვიდრე - ყურზე, მუსიკისაგან განსხვავებით.

ძნელია აიხსნას ამგვარი გაზომვითი მიდგომის ნაკლულევეანება, რომელიც უფრო იგრძნობა, ვიდრე შეიმეცნება. არსებული ანალიტიკური პარადიგმის მიხედვით ჩვენ თითქოსდა ჩამოვრჩებით მუსიკას, თითქოს მხოლოდ მის ნაკვალევს ვიკვლევთ. და ამგვარ განცდას ძირითადად ოპერირებადი ცნებების, ტერმინების სტატიკური ხასიათი განაპირობებს.

მაგრამ მოდით, მუსიკის დინამიური პროცესის აღწერისათვის მოვსინჯოთ ცნება „ფაზა“. ეს სიტყვა აღნიშნავს რაიმე პროცესის ეტაპს, განვითარების საფეხურს. და ვფიქრობ, ეს სიტყვა „ფრაზაზე“, „წინადადებაზე“, „პერიოდზე“ უკეთ მიესადაგება მუსიკის არსს, მის ლოგოსს, რასაც გამოვთქვამთ ხოლმე ცნებაში „მუსიკალური აზრი“. ტერმინ ფაზაში ასევე უკეთ შეინიშნება პიროვნული შემოქმედებითი ინტენცია.

ვეცდები, ერთი მცირე მაგალითით გავამყარო ეს მოსაზრება: მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზისას, როდესაც გვესმის ორი მსგავსი წინადადება, მათ ობიექტივაციას ვუკეთებთ ორი ასევე მსგავსი სიმბოლოთი, მაგალითად - A1 და A2. ანუ აქ ვადასტურებთ ორ წინადადებას. მაგრამ ორივეში ხომ ერთი მუსიკალური აზრია? თუნდაც სხვაგვარად გამოთქმული? და ამ ერთი მუსიკალური აზრის კვალდაკვალ ფაზაც ერთია.

ასეთივე სურათია მუსიკალურ-თემატური განვითარების ვარიაციული მეთოდის დროსაც. ფრაზა, რომელიც წინა ფრაზის ვარიაციული ვერსიაა, ვფიქრობთ, ცალკე ფაზად არ უნდა აღიქმებოდეს. ისევე, როგორც მსჯელობისას ერთი მოსაზრება, მეტი დამაჯერებლობისათვის სხვადასხვა სიტყვებით ორჯერ გამოთქმული, ორ სხვადასხვა აზრად არ ჩაითვლება. თუმცა ხალხური მუსიკის სივრცეში ვარიაციის უფრო განვითარებული სახეებიც გვხვდება, რაც

შემსრულებელთა რაოდენობის, კომპეტენციის და სპეციფიკური ხმების ფაქტორითაა გამოწვეული. და ასეთი ვარიანტი ფაზები უფრო დამოუკიდებელი ხდებიან.

ამგვარად ფაზად მივიჩნევთ მუსიკალური აზრის ისეთ ერთეულს, რომელსაც მკაფიო საზღვრები და თავისი ლოკალური ლოგიკა აქვს და შესაბამისად, ცალკე არსებობაც შეუძლია.

ცხადია, ამ წინასწარ განმარტებაში ყურადღებას იპყრობს სიტყვა „ერთეული“. დიახ, მუსიკალური აზრი სხვადასხვა მასშტაბისა შეიძლება იყოს. და ამგვარი გრადაცია რელევანტურია ფაზებისთვისაც. მართალია, ფაზას პარალელური ცნება უფრო წინადადებაა, ვიდრე - მოტივი, ან პერიოდი, მაგრამ ხომ ასევე ფაზად შეიძლება აღვიქვათ სიმფონიის მოქმედებები? (ყურადღება მივაქციოთ, რუსულ სამუსიკისმცოდნეო სკოლაში აქ ვხმარობდით ცნება „ნაწილს“, ხოლო დასავლური ტრადიცია უფრო დინამიურ ცნებას - „მოქმედებას“ იცნობს).

დიახ, პროფესიული მუსიკის სფეროში ცნება ფაზა შესაძლოა უფრო მეტი კირკიტის საგანი იყოს (და ვფიქრობ, უკვე დიდი ხანია, არის კიდევ). იქ შეიძლება, გამოიყენებოდეს სხვა ტერმინებიც, ასევე დინამიური, მაგალითად - სტადია. მაგრამ შემოვბრუნდები ხალხური მუსიკისკენ და, ჩემი აზრით, სწორედ ხალხური მუსიკისათვის „ფაზა“, ეს ერთგანზომილებიანი ცნება საკმაოდ ილბიანი მეჩვენება. მართლაც, ხალხურ მუსიკაში დიდ იმპიათობას წარმოადგენს ორი ან მეტი მუსიკალური აზრის გამაერთიანებელი, უფრო მასშტაბური მუსიკალური აზრის იდენტიფიკაცია. სიმღერა, დასაკრავი, თუნდაც საეკლესიო გალობა (აქ ქართული ნახევრად-პროფესიული, ნახევრად-ხალხური რელიგიურ-მუსიკალური ტრადიცია გვაქვს მხედველობაში) ერთსიბრტყობრივი ლინეალური მუსიკალური აზროვნების ნიმუშებს წარმოადგენს. ხოლო თუ რა როლი აქვს ამ პროცესში მრავალხმიანობას, ამის შესახებ ქვემოთ ვისაუბრებთ.

მართალია გითხრათ, ტერმინ „ფაზაზე“ ჩემი ამგვარი, შეიძლება ცოტათი გადაჭარბებული შეჩერება უკავშირდება თანამედროვე პოპულარული მუსიკის მოსმენისას შენიშნულ ძირითად დრამატურგიულ პრინციპს - ფაზებით აზროვნებისას. აქ ძირითადად გვხვდება ხოლმე სამფაზოვანი კომპოზიცია, იმპიათად - ოთხი ან ორი (ეს უკანასკნელი ძველებური ტრადიციული, კუპლეტურია - მინამდერი-მისამდერი). ხოლო ამ სტილისტურ ნაკადს ბევრი რამ აქვს საერთო ფოლკლორთან და მთავარი მათგან - სიმღერაა.

თანამედროვე საკომპოზიტორო მუსიკაში ფაზა ხშირად გაიგება, როგორც მუსიკალური სიგნალის სემპლური პროექცია, ხოლო ფაზურ მუსიკაში ზოგჯერ გულისხმობენ ფრაზების ისეთ თანაჟღერადობას, სადაც მუსიკალური აზრის სხვადასხვა ფაზით - განსხვავებული მასშტაბით თანაქმედება ხდება - თავდაპირველად ექოს ეფექტით, შემდეგ კულმინაციური განშორებით და ბოლოს კვლავ უნისონში შეკრებით.

ფაზების სხვადასხვა მასშტაბის პრინციპი ასევე შეიძლება მივუყენოთ გამელანის იმ ვერსიებს, სადაც ერთი მუსიკალური თემის სხვადასხვა ხმაში ორჯერადი ან სამჯერადი განსხვავებული მასშტაბით ხდება გახმოვანება.

ტერმინ „ფაზას“ წინწამოწევისას სხვა ალუზიამაც ითამაშა როლი. ესაა ქართველი კომპოზიტორისა და მოაზროვნის, ნოდარ მამისაშვილის ნაშრომი „სამფაზოვანი კომპოზიციის შესახებ“. მაგრამ აქ ბატონი ნოდარი ფაზას ხშირად სხვადასხვა გამომსახველობითი ხერხების სტატიკურ, სქემატურ პროექციად უფრო წარმოადგენს. ჩვენ შემთხვევაში კი ამ გამომსახველ ხერხებიდან მხოლოდ მელოდია უნდა მივიღოთ ფაზის ორიენტირად.

ცხადია, მუსიკალური აზრი შეიძლება გადმოიცეს ჰარმონიით, რიტმით, ტემბრით, მაგრამ არ უნდა ბევრი მტკიცება იმას, რომ მელოდიაა სწორედ მუსიკალური აზრის ყველაზე ადეკვატური მეთოდი. სწორედ მელოდიაა მუსიკის, როგორც დროის ხელოვნების განმსაზღვრელი. ამიტომაც იგი შეესაბამება ყველაზე უკეთ ცნება „ფაზას“. ამასთან მელოდიაში აქ მხოლოდ გრაფიკას არ ვგულისხმობთ, არამედ მის თანამდევ რიტმსა და კილოს - ამ უკანასკნელის როგორც ბგერათწყობის, ასევე ფუნქციონალური გაგებით. შესაბამისად, მოდულაცია ფაზის ცვლილების ერთ-ერთ რადიკალურ სვლად შეიძლება შეფასდეს.

მაგრამ ამასთან, შესაძლოა, ფაზას არ გააჩნდეს აზრის განვითარების მელოდიისათვის ჩვეული დინამიური სტრუქტურა (საწყისი, შუა, დასასრული), და იგი იდენტიფიცირდეს მხოლოდ მისი ცვლილებისას, კერძოდ - სტატიკური ფაქტურული ან ტემბრული იერის შეცვლისას. ამ შემთხვევაში ფაზის თავისთავადობას განსაზღვრავს ან ვერტიკალი, ან რიტმი, ან ფონური პალიტრა.

ფაზის ეს ორი მახასიათებელი - **დინამიური** და **სტატიკური**, ცხადია, წმინდა სახით არასდროსაა გამოყენებული. ეს მხოლოდ ორი რაკურსია, რომლებიც ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში შესაძლებელია გამომქვანდეს სტატიკური მხარის ნაკლები, ან - კიდევ უფრო ნაკლები დოზით. მაგალითად, სიმღერა „ჩელაში“ სტატიკური მხარე ნაკლებადაა გამოხატული, ვიდრე - გურულ ნაღურებში, მაგრამ დინამიური მხარე მაინც დომინირებს ორივე მათგანში.

(სტატიკური მხარის პრიორიტეტი შესაძლებელია დადასტურდეს გვიანდელ პროფესიულ მუსიკაში, ან ზოგიერთ ხალხურ ტრადიციაში, ისიც მეტ-ნაკლები დოზით (პიგმეები, ხოსა, ვარგანი, გამელანი, დიჯერიდუ და ა.შ.).

ცხადია, ქართული სიმღერა-გალობის ტრადიციაში მუსიკალური ფაზისადმი მიმართებით მრავალხმიანობის ფაქტორი იწვევს განსაკუთრებულ ინტერესს. აქ ზემონახსენები დინამიური და სტატიკური რაკურსების ერთგვარი პარალელური ურთიერთმიმართება აქვთ მრავალხმიანობის ჰომოფონიურ და პოლიფონიურ ტიპებს. ორგანუმის და ჰომოფონიური წყობები მელოდიას უფრო მკაფიოდ უკავშირდებიან, ხოლო კონტრასტულ-პოლიფონიური წყობა - „მელოდიათა ანსამბლი“ - მუსიკალური აზრის წარმართვის პრიორიტეტს ხმათა პარტიებში გადააწილებს - ან ერთდროულად, ან მონაცვლეობით.

ყურადღება გავამახვილოთ ასეთ პრიორიტეტზე. ამ მოცემულობას ჩვენ ადრე მივუსადაგეთ „ფუნქციონალური ინიციატივის“ ცნება. ესაა ერთგვარი კომლემენტარული მელოდიკა. ამის მაგალითებად შეგვიძლია მოვიყვანოთ „მოწოდება-პასუხის“ წყობა ან ორი სოლისტის

მონაცვლეობითი ლიდერობა კონტინუალური ბურდონის ფონზე ქართლ-კახურ სუფრულ სიმღერებში, ან შუა ხმის ზედაპირზე „ამოყვინთვა“ და ზედა ხმის „ჩაყვინთვა“ დასავლურ გამშვენებულ საგალობლებში ან ტრიოს ტიპის გურულ სიმღერებში (- მაგალითი 1).

რა თქმა უნდა, ფუნქციონალური ინიციატივა ყველაზე მკაფიოდ ჰომოფონიაში გამოვლენილი, ხოლო ყველაზე ნაკლებად - გურულ პოლიფონიაში, მაგრამ ამ უკანასკნელშიც შეიძლება თვალი მიედევნოს ლიდერობის ერთგვარ „ესტაფეტას“ ხმებს შორის.

როდესაც საუბარია მრავალხმიან ფაქტურაში ფაზების მოცულობაზე, ცხადია, ყურადღებას ვაქცევთ მუსიკალური აზრის დასრულებას, რომელიც უმეტესად მკაფიო ცეზურით ხასიათდება. მაგრამ ქართული მრავალხმიანობისათვის ჩვეულ სამხმიან სტრუქტურაში ზოგჯერ ყველა ხმა ერთად არ ყოვნდება (მინცდამინც პაუზას არ ვგულისხმობთ). ასეთ დროს რელევანტურია ფაზის დასასრული ვიგულისხმობთ იმ შემთხვევაში, როდესაც ორი ხმა ჩერდება, ან ჩერდება ერთი წამყვანი, დომინირებული ხმა, რომელიც ტვირთულობს ფუნქციონალურ ინიციატივას. მაგრამ აქ ასევე გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი ფაქტორი: ქართულ (და არა მარტო) სიმღერაში თუ საგალობელში ახალი ფაზა იწყება ყოველთვის ძლიერ დროზე, ამიტომ ზოგჯერ ახალი ფაზა შეიძლება დაიწყოს სამივე ხმის უწყვეტი მოძრაობის პირობებში, მხოლოდ იმ პირობით, რომ მომდევნო ფაზა კილოს იგივე საყრდენზე გაგრძელდეს, რომელზეც წინა ფაზა იყო დამყარებული („ჩვენ მშვიდობას“ მეორე და მესამე ფაზა - მაგალითი 2). აქვე გვახსენდება ეგრეთწოდებული „ელიზის“ ეფექტი, რა დროსაც მუსიკალური აზრი, მელოდია მოლოდინისამებრ არ სრულდება და ახალ მელოდიად გარდაისახება („ჩემ ტორონჯი“- მაგალითი 3).

ფაზას მოცულობაზე ასევე საკმაო დაკვირვებაა საჭირო, როდესაც ვუსმენთ „მოწოდება-პასუხის“ სტრუქტურის სიმღერებს. როდესაც მომწოდებელის - მთქმელისა და მისი მოპასუხე ჯგუფის პარტია მკაფიოდ გამოხატული ფრაზაა, თითოეული ეს მონაკვეთი, ცხადია, ცალკე ფაზად უნდა აღვიქვათ („დალა“- მაგალითი 4). მაგრამ როდესაც რესპონსორიუმში მოწოდების გამოპასუხება მელოდიურად ნეიტრალურია, მაშინ იგი მომწოდებელის პარტიასთან ერთად უნდა მოვიაზროთ ერთი მუსიკალური აზრის ფაზად (ნადურის საწყისი ინტონაციები - მაგალითი 5).

ცხადია, ცალკეულ შემთხვევებში მინც შეიძლება საკამათო საქცევთან გვექონდეს საქმე. სხვა ამგვარ პრობლემატურ სიტუაციებს არ ჩვევიებით, მაგრამ გვინდა ერთი ასეთი მაგალითი მოვიყვანოთ იმის საჩვენებლად, რომ გამონაკლისი ზოგჯერ „თეორიას“ ზოგჯერ უფრო ამტკიცებს, ვიდრე არყევს. დავუკვირდეთ მომწოდებელის გამოპასუხებას ორ სხვადასხვა სიმღერაში: „გოგოვ, შევთვალაში“ და „ჯანსულოში“. ჯგუფის პასუხი ორივეგან მელოდიური კვარტაა. (მაგალითები). ოღონდ ვფიქრობთ, ქართლ-კახურ ვარიანტში ფაზაში მომწოდებელიც და მოპასუხეც უნდა ვიგულისხმობთ. რადგან ჯგუფის პასუხის პირველი ბგერა მუსიკალური აზრის დასასრულია, მისი აუცილებელი ნაწილია, ხოლო მეორე, კვარტული ბგერა შემდეგი ფრაზის (და არა - ფაზის) წინასწარი, მომამზადებელი ბგერაა (- მაგალითი 6). რაც შეეხება მეგრულ მაგალითს, აქ ჯგუფის მელოდიური კვარტა მკაფიოდ ინდივიდუალური, ინტონაციურად მომწოდებლისაგან განსხვავებული მუსიკალური აზრის მატარებელია. ამასთან - ხშირ შემთხვევაში სწორედ იგია მომწოდებელი და სოლისტი კი - მოპასუხე (- მაგალითი 7).

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც ფაზების გამოყოფაში, ჩვენი აზრით, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, ვერბალური ტექსტის პრინციპული ცვლილებაა, კერძოდ, გლოსოლალიების, ვოქაბელების შენაცვლება აზრიანი ტექსტით (კეისრული, მხედრული - **მაგალითი 8**). რა თქმა უნდა, ამგვარი მიმდევრობა მექანიკურად არ ანაწევრებს პლასტს, რადგან მისი მიზანი სწორედ მუსიკალური ტრანსფორმაციაა.

ასევე საინტერესოა შემთხვევები, რომლის დროსაც ფაზების სივრცობრივი თანაკვეთა ხდება - ორგუნდოვანი ანტიფონის დროს, როდესაც მოპასუხე ფრაზები კანონის პრინციპით შეეჭრებიან ერთმანეთს. ამ შემთხვევაში შეიძლება საუბარი სხვადასხვა ფრაზებზე, მაგრამ ფაზა აქ, ჩვენი აზრით, კვლავ ერთია.

ცხადია, ფაზების იდენტიფიცირებაზე, და თუნდაც ამ ცნების საჭიროებაზე მსჯელობა ამ მოხსენებით არ დასრულდება. და ჩვენი ზოგიერთი ასეთი მოსაზრება უფრო „მაპროვოცირებელი“ ხასიათისაა, ვიდრე - მტკიცებითი.

მოდით, თვალი მივადევნოთ ფაზების ნაირსახეობებს ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში და დავრწმუნდებით, რომ სწორედ ეს სტრუქტურული ერთეულია სიმღერა-გალობის დრამატურგიული პროფილის მთავარი ფორმაქმნადი შემოქმედებითი პრინციპი. ზოგადად, უნდა ვაღიაროთ, რომ ქართული მუსიკალური ტრადიციის, განსაკუთრებით - ზეპირის, დრამატურგიულ ფორმებს ბოლო ათწლეულებში არასათანადო სამეცნიერო ყურადღება ეთმობოდა.

ვფიქრობთ, საინტერესოა ეს ფენომენი განვიხილოთ ორი კუთხით: ა) თუ თემატური განვითარების რა პრინციპით ენაცვლებიან ფაზები ერთმანეთს, და ბ) რამდენად მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს ფაზობრივ განვითარებაში განმეორების პრინციპი.

დავიწყებთ ამ მეორე მიმართებით. საქმე ისაა, რომ გამეორების მხრივ ფაზობრივი დრამატურგიის დიფერენციაცია შედარებით მარტივია. შეიძლება ითქვას, ერთადერთი პლასტი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში, რომელიც პერიოდული განვითარების მუხტს არ შეიცავს, ეს ფაზების მონაცვლეობის საგალობლისმიერი პრინციპია, სხვაგვარად - **ცენტონიზაცია**. ფაზათა კომპლექსის განმეორება თვით იმ სიმღერებშიც კია გამოვლენილი, რომლებიც ცენტონიზაციის პრაქტიკიდან არიან ამოზრდილები, მხედველობაში გვაქვს გურული ტრიოს სიმღერები და/იგივე სალხინო საგალობლები, რომლებშიც რამდენიმეფაზიანი მუსიკალური პლასტი თავიდან მეორდება. სწორედ ეს ფაქტორი განასხვავებთ მათ ყველაზე პრინციპულად საგალობლებისაგან.

მეორდება ერთ-, ორ-, და მეტ-ფაზიანი **კომპლექსები**. შესაძლოა, მავანმა გვიჩიოს, რომ აქ ერთგვარად „პერიოდის“ ცნების პარალელურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე. მაგრამ პროფესიული, და თუნდაც, ევროპული ხალხური მუსიკისაგან განსხვავებით, ქართულ ხალხურში დრამატურგიის ეტაპობრივი ჩამოყალიბება უფრო რელევანტურად მიგვაჩნია, ვიდრე ერთიანი მუსიკალური აზრის სიმულტანურად გააზრება.

ცხადია, განმეორების ფაქტორი მით უფრო მკაფიოდ იკვეთება, რაც უფრო მოკლეა განმეორებადი პლასტი. მაგალითად, - ერთფაზიანი პლასტები, იგივე „**მონოფაზები**“, თუნდაც იყოს მთქმელისა და რეფრენული მოპასუხის მიერ განმეორებადი (ბუბა ქაქუჩელა, წერეთელმა დაგვიბარა - **მაგალითი 9**).

და მაინც გამეორების პრინციპის პრიორიტეტით გამოირჩევა „**არათვითკმარი განვითარების**“ პლასტები, რომლებიც ოსტინატოს პრინციპითაა გამოვლენილი. აქ მუსიკალური აზრის ერთ-ერთი არსობრივი კომპონენტი მისივე დაუსრულებლობაა. მოქმედება ვითარდება წრიულად ან სპირალურად. (- **მაგალითი 10**)

ამგვარი „დაუკმაყოფილებელი გამეორების“ პლასტებისგან განსხვავებით დასრულებული მუსიკალური ფაზები მეორდება მხოლოდ სიტყვიერი ტექსტის განვითარების კვალდაკვალ, ან - ვარიაციის პრინციპის მიხედვით. მაგრამ ოსტინატოსათვის ვარიაცია ძირითად, არსობრივ მოთხოვნილებას არ წარმოადგენს.

უფრო დაწვრილებით ვარიაციის შესახებ: სხვადასხვა ადგილას ზევითაც ვახსენეთ, რომ უპრიანია, ცალკე ფაზებად ჩაითვალოს ვარიაციის ის შემთხვევები, რაც შემსრულებელთა სპეციფიკურ პარტიათა ან ტექსტობრივი სხვადასხვაობითაა განპირობებული. მაგალითად მოვიყვანთ გურული სიმღერის - „საყვარელო შენი ჯავრით“ მეგრელიძისეულ ვარიანტს, სადაც სამი მსგავსი ფაზა მეორდება. ოღონდ პირველში ტექსტია, დანარჩენ ორში - სამღერისები (გლოსოლალიები), ამასთან მესამე ფაზა მეორისაგან იმით განსხვავდება, რომ მას სოლისტთა ტრიო მღერის, წინა ფაზის გუნდური შესრულების წილ (აქ ძირითადად ბანის გუნდურად შესრულება იგულისხმება) - **მაგალითი 11**).

ზოგადად, ვარიაციული განვითარების ყველაზე მკაფიო ნიმუშებს საცეკვაო ან სალალობო დასაკრავების განმეორებადი ფრაზები წარმოადგენს.

მივუახლოვდით ფაზათა მონაცვლეობის პრინციპების განხილვას.

სწორედ ზემოთნახსენები ვარიაციული პრინციპი მიგვანიშნებს, რომ შემდგომი ფაზა წინა ფაზისაგან შესაძლოა გამომდინარეობდეს, ანუ ერთგვარად ემანიერებული იყოს წინამდებარისაგან. აქ იგულისხმება თემატური საქცევის იმგვარი განვითარება, რომელიც მიზნად ისახავს არა წინა თეზას ანტითეზათი პასუხს, არამედ მის განვითარებას, განვრცობას მსგავსი ან ახალი მასალით. შესაბამისად, ამგვარი „**განპირობებული**“ განვითარების ორი ვარიანტია შესაძლებელი: 1) **ვარიაციული**, იმანენტური მეთოდი და 2) იმპროვიზაციის, ექსპრომტის, კონტრასტის პრინციპით ნაკარნახევი **დეველოპური**, პროგრესული მეთოდი.

ამ მეორე პრინციპის გამოვლენად მივიჩნევდით ზემოთნახსენებ **ცენტონიზაციის** მეთოდს, რაც ძირითადად საგალობლისათვის (არა მარტო ქართულისათვის) არის დამახასიათებელი, და რომელსაც, მომდინარე პოლიევქტოს კარბელაშვილიდან, ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში „ფრაზათა აკინძვის“ პრინციპს ვუწოდებთ. მსგავსი წყობისაა ასევე გურული ტრიოს სიმღერები და

სვანური ჰიმნური სიმღერები, განსაკუთრებით - „ზარი“, რაც მკაფიო არგუმენტია იმისა, რომ ეს ნიმუშები საგალობლიდან მომდინარედ შევრაცხით.

მაგალითად, სიმღერა „ჩვენ მშვიდობა“ შვიდი ამგვარი აკინძვადი ფაზისაგან შედგება (- **მაგალითი 12**), ხოლო სვანურ „ცხავ ქრისდეშში“ - ხუთი ფაზაა, ხოლო მისი მეორედ ვარიაციული მობრუნებისას უკვე - შვიდი. ხოლო სიმღერა „სადამში“ - რვა ფაზაა (- **მაგალითი 13**).

აქვე უნდა ვახსენოთ მეტად იშვიათი ნიმუშები იმგვარი იმპროვიზაციისა, რომლებმაც შესაძლოა, მელოდიური თემის მოცულობა შეცვალეს (ასეთში ცნობილ გურულ იმპროვიზაციას ვერ ვიგულისხმებთ). საუბარი გვაქვს მარტივ დასაძინებელ „ნანას“ იშვიათ ნიმუშებზე, როგორც „განმავითარებელი“ პრინციპის გამოყენებულზე (მოხეური ნანა).

ერთმანეთიდან გამომდინარე ფაზებისაგან განსხვავებით ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში ცალკე მიმართულებას აყალიბებს ერთგვარი „ალტერნატიული“ ფაზები. აქ გვაქვს თეზა-ანტითეზას, „მოწოდება-პასუხის“ ან შესაძლოა უფრო უკეთ რომ ვთქვათ - „გამოწვევა-პასუხის“ მექანიზმი. იგი დიდი უმეტესობით მხოლოდ ორი ფაზის (მესამის გარეშე) ალტერნატივითაა გამომჟღავნებული.

ალტერნატიული ფაზების კარგი მაგალითია რესპონსორიუმი - მოწოდება-პასუხის ინტონაციით (მოხეური ტირილი, თამარ დედფალ - **მაგალითი 14**). ასევე თავისებური რეფრენი დასავლეთქართულ სიმღერებში, რომელსაც გურიაში „გადამახილს“ ეძახიან (მე რუსთველი - **მაგალითი 15**) ხოლო რაჭასა და სვანეთში ამგვარი შემაკავშირებელი, „გადამრთავი“ ფრაზა მომდევნო ფაზაშია ატროფირებული და მხოლოდ გლოსოლალიები ამხელს მის ავტონომიურობას (ჯამათა, მურზაი ბექსილ - **მაგალითი 16**).

ხშირ შემთხვევაში ფაზების ალტერნატივად ყალიბდება ორი კილოური საფეხურის მონაცვლეობა - საყრდენისა და მასთან სეკუნდური დამხმარე საფეხურისა. ორი საფეხურის ეს მონაცვლეობა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში იმდენად ფუნდამენტურ ხასიათს ავლენს, რომ შესაძლოა ორი ფეხით სიარულსაც შევადაროთ. ☺ ამიტომ სადაც ამ ორი საფეხურის პერიოდულ მონაცვლეობას ვხედავთ, ვფიქრობთ, ურპიანი იქნება, თუ თითო ამ საფეხურზე აგებულ ფრაზას ცალკე ფაზად მივიჩნევთ და არა ყოველთვის - ერთი მუსიკალური აზრის შემადგენელ ფრაზებად. (გაფრინდი შავო მერცხალო).

მონაცვლე ალტერნატიულ ფაზებად შეიძლება ჩამოყალიბდეს კუპლეტური ფორმა სახით „მინამლერი-მისამლერი“ („ასე ჩონგური“ - **მაგალითი 17**). თუმცა აქ შესაძლოა გვქონდეს „განპიორბებული“, „გამომდინარე“ მონაცვლეობაც, რომელიც მინამლერის სიუჟეტურ ვერბალურ ტექსტისა და მისამლერის ვოქაბელური ტექსტით იყოს ძირითადად განსხვავებული („ჩელა“ - **მაგალითი 18**).

ალტერნატიულ ფაზებად ასევე მოვიაზრებთ ისეთ თემატურ ცვლილებას, რომელიც, განსხვავებით ცენტონიზაციისაგან და სხვა განვითარებადი მონაცვლეობისაგან, მკაფიო ფაქტურულ ცვლილებასაც გულისხმობს. ასეთია, მაგალითად, ქართლ-კახურ სუფრულ

სიმღერებში სამხმიანი ფაქტურის შემდეგ ორხმიან ეპიზოდებს, რომლებშიც სოლისტთა თავისუფალი მელოდიური განვითარებაა პრიორიტეტული. თუმცა ამავე სტილისტურ ფენომენისათვის დამახასიათებელია „განპირობებული“ მონაცვლეობაც, კერძოდ, - როგორც სიმღერის დაწყებისას მთქმელის დასრულებული მუსიკალური აზრის სამხმიან ფაქტურაში ბუნებრივად გადაზრდა, ასევე ამ სამხმიან ფაქტურაში ტექსტობრივი რეჩიტაციისა და ვოქაბელებით უფრო გამღერებული ფაზების მონაცვლეობა. ამგვარი ნაირფერი დრამატურგიული პროცესის გამო, წინადადება გვაქვს კახური სუფრულების მსგავსი ნიმუშები „ფაზათა კონტამინაციის“ სახელით მოვიხსენიოთ. ამგვარი კონტამინაცია, ჩვენი აზრით, პრინციპულად სხვაობს ცენტონიზაციის მოვლენისაგან, რომელიც ფაქტურულად ერთგვაროვანია. სხვათა შორის, ცნობილი „ჩაკრულო“ სწორედ ასეთი კონტამინაციით გამოირჩევა, რაც ადასტურებს მისი სახელის ხმათა შეერთების მოტივით განპირობებულობას (ი. ჟორდანიას). (ჩაკრულო- მაგალითი 19).)

ფაზების მონაცვლეობის სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვან სურათს გვთავაზობს დასავლეთ-ქართული საფერხულო სიმღერები და, განსაკუთრებით, კოლექტიური, არტელური შრომის სიმღერები ქართლ-კახეთში, და დასავლეთ საქართველოში (იმერეთი, სამეგრელო, ლეჩხუმი, აჭარა, გურია), განსაკუთრებით კი - გურულ-აჭარული ნადურები. კახური სუფრულებისაგან განსხვავებით ამ საფერხულო-შრომის სიმღერების ფაზათა კონტამინაცია ძირითადად იმით გამოირჩევა, რომ მათში ფაზები არა ერთჯერადად, არამედ ანტიფონურად განმეორებად ფრაზათა კომპლექსებადაა წარმოდგენილი. ესაა რამდენიმე ფაზისაგან შემდგარი ერთგვარი ციკლური ნაწარმოებები. ციკლური იმიტომ, რომ ამ ფაზათაგან დიდი ნაწილი ცალკე სიმღერის წყობას ამჟღავნებს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ, განსხვავებით საფერხულო სიმღერებისაგან, გურულ ნადურ სიმღერებში ფაზათა მონაცვლეობა კარგად გააზრებულ დრამატურგიულ გეგმას ექვემდებარება, რომელიც ზოგად მასშტაბში ფაზათა სამი დიდი კომპლექსისაგან შედგება: 1) შესავალი ფრაგმენტული გადამახილები, 2) სიტყვიერ ტექსტზე („საჩივარზე“) დაფუძნებული გამართული მეტრის ძირითადი ნაწილი და 3) შრომის რიტმს აყოლილი ანტიფონური რედუცირებული ფრაზები. საინტერესოა, რომ ეს მესამე ნაწილი ზოგიერთ ქართლ-კახურ შრომის სიმღერებში შუა ნაწილში გვხვდება, რაც შესაძლოა, ფაზების უფრო გვიანდელი შეკოწიწების ბრალი იყოს. (ნადური, მუშური)

რაც შეეხება კითხვას, თუ რა მიმართებას ამჟღავნებს ქართული მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპები ფაზების დრამატურგიულ პრინციპებთან, მასზე აქვე, წინამდებარე მოხსენებაში წარმოდგენილი მონაცემებით ვუპასუხებთ: ოსტინატური მრავალხმიანობა უმეტესად ერთფაზობრივი, ვარიანტულად განვითარებულ სტრუქტურებს შეიმუშავებს, ასევე მონაწილეობს ფრაზათა კონტამინაციის ბოლო სტადიაზე - საფერხულო და შრომის სიმღერებში. ბურდონული და სინქრონული მრავალხმიანობა ფაზათა დრამატურგიის მხრივ გამორჩეულ მიკერძობას არ ამჟღავნებენ, გარდა საგალობლის პლასტისა, რომელიც, გამომდინარე ლექსთწყობის თავისებურებიდან და ზოგადი ორთოდოქსული ტრადიციიდან, მთლიანად ცენტონიზაციის პრინციპზეა დაფუძნებული (გარდა აღმოსავლეთქართული ორი ცნობილი იამბიკოსი, რომლებიც კუპლეთურ ფორმას წარმოადგენენ). თავისუფალ-კონტრასტული ტიპის მრავალხმიანობის ნიმუშებში ძირითადად ასევე ცენტონიზაციის მეთოდია განმსაზღვრელი, ხოლო კრიმანჭულიან

და ნადურ ჰეტეროგენულ მრავალხმიანობაში ფაზათა კონტამინაციაა წამყვანი დრამატურგიული პრინციპი.

საბოლოოდ, მოდით, შევაჯამოთ ის სარგებელი, რასაც გვაძლევს ცნება „ფაზას“ ჩართვა ქართული ტრადიციული მუსიკის დრამატურგიული კონცეფციისა და სტრუქტურის წვდომაში.

- ტერმინი „ფაზა“ უკეთ ასახავს მუსიკობის პროცესუალურ ხასიათს, დინამიკას, ვიდრე „ფრაზა“, „წინადადება“ და თუნდაც „თემა“. ამავე დროს, მას არ მოვიაზრებთ ხსენებული ტერმინების შემცვლელად. ფაზა შეიძლება იყოს ფრაზაზე დიდი და წინადადებაზე პატარა, და იგი ასევე არ ემთხვევა „თემას“, როგორც მთელი პლასტის ამსახველი.

- ფაზა მუსიკალური ნიმუშის ფორმირების ერთეულებისა (ფრაზა-წინადადება) და თემატური ერთეულების ერთგვარ შემაკავშირებელ რგოლად უნდა მოვიაზროთ. რადგან, ერთი მხრივ იგი ორიენტირდება მუსიკალური აზრის განვითარების მკაფიო ცვლილებაზე, ხოლო მეორე მხრივ ცალკეული პარტიების თემატიზმს განსახილველი პლასტის ერთიან დრამატურგიულ პროფილად წარმოაჩენს.

- ფაზები თვალსაჩინოდ გადმოსცემს მუსიკალური პლასტის განვითარებულობის ხარისხს, მის დიაქრონულ ანარეკლს. ფაზების მოცულობა, რაოდენობა და ურთიერთშეთავსების მრავალფეროვნება პირდაპირ კორელაციაშია მუსიკალური აზრის განვითარების დონესთან.

- გარდა თემატური მახასიათებლისა, ფაზების თვითმყოფობაში ასევე მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ჟანრული დეტერმინანტები და სხვა ფორმადქმნადი პრინციპები, რაც ამას ასევე საჭირო ცნებად აყალიბებს.

- ფაზების დადგენა ხშირ შემთხვევაში პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს ამა თუ იმ სიმღერის შემსრულებლობის თვალსაზრისით. კერძოდ სწორედ ფაზების ლოგიკას ექვემდებარება ორგუნდოვან შესრულებაში მოტივთა მხარეებისადმი გადანაწილების ლოგიკა. ცხადია, საუბარია იმ შემთხვევაზე, როდესაც ამგვარი ორგუნდოვანი შესრულების პრაქტიკა დაკარგულია. (რაჭული ალილო)

იმედი გვაქვს, ტერმინ „ფაზას“ გამოყენებით ქართული ტრადიციული მუსიკის ფორმის ანალიზს მცირე, მაგრამ საჭირო კვლევითი ინსტრუმენტი შეემატება.