

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია

ლეილა მარუაშვილი

პოლიფონიის თეორია

ლექციები

კონსერვატორიის საშემსრულებლო
ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის

თბილისი
2017

**უკ (UDC) 781.41
მ-341**

**რეცენზენტები: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
მარიკა ნადარეიშვილი**

**ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ქეთევან გოლაშვილი**

**რედაქტორი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
თამარ ჩხეიძე**

კომპიუტერული დიზაინი: მარიამ პოლტახინატი

© ლეილა მარუაშვილი, 2017

**© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია, 2017**

ISBN 978-9941-9464-3-1

წინასიტყვაობა

პოლიფონიის სასწავლო კურსი, რომელიც წლების მანძილზე იკითხება თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში საშემსრულებლო ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის, მიზნად ისახავს მომავალი მუსიკოს-შემსრულებლის მომზადებას სხვადასხვა ეპოქის პოლიფონიური მუსიკის სტილისტურად სწორად გააზრებული შესრულებისათვის.

პოლიფონიის სასწავლო კურსის შესწავლით ახალგაზრდა მუსიკოს - შემსრულებელი ეზიარება პოლიფონიური კულტურის მდიდარ მემკვიდრეობას აღორძინების ეპოქით მოყოლებული და თანამედროვე კომპოზიტორების ნაწარმოებების ჩათვლით; მიიღებს პოლიფონიის ძირითადი მიმართულებების მკაცრი და თავისუფალი სტილის საკითხების საბაზისო ცოდნას; აიმაღლებს პროფესიულ დონეს, რაც დაეხმარება მომავალ სოლისტ - შემსრულებელს, უფრო ეფექტურად დაეუფლოს საშემსრულებლო რეპერტუარს სპეციალურ კლასში და ხელს შეუწყობს მისი პროფესიული კულტურის განვითარებას.

სასწავლო კურსი იყოფა ორ ნაწილად: პოლიფონიის თეორია და პოლიფონიის ისტორია. წინამდებარე ლექციებში წარმოდგენილია სასწავლო კურსის პირველი ნაწილი - პოლიფონიის თეორია. პოლიფონიის თეორიის თემატიკაზე მუშაობა გამიზნული თანმიმდევრობით უნდა წარიმართოს. სტუდენტები ეცნობიან პოლიფონიის ძირითად თეორიულ ცნებებს, იმ ცალკეულ პოლიფონიურ ფორმებსა და ხერხებს, რომლებიც ჩამოყალიბდა პროფესიულ მუსიკალურ ხელოვნებაში. საკონტაქტო საათების ფორმატში ხორციელ-

დება ანალიტიკური მუშაობა მუსიკალურ მასალაზე, რომლის შედეგადაც ხდება თეორიული ცოდნის განმტკიცება. სასწავლო კურსის ღრმად ათვისებისათვის აუცილებელია სტუდენტის დამოუკიდებელი, აუდიტორიის გარეშე მუშაობაც, რაც გულისხმობს პედაგოგის მიერ შემოთავაზებული დავალებების მომზადებას.

ჩამოთვლილი სწავლების სამი მეთოდური ფორმა (თეორიული მხარე, საანალიზო მასალა, დავალებები) ასახულია წინამდებარე წიგნში, რაც მის თავისებურებას წარმოადგენს. თითოეული თემისადმი მიძღვნილი განაკვეთი აერთიანებს თეორიულ და პრაქტიკულ საკითხებს. პირველია სალექციო მასალა, სადაც სასწავლო დისციპლინის — პოლიფონიის თეორიის ნაწილის პროგრამით გათვალისწინებული ყველა ძირითადი თემაა გაშუქებული; პრაქტიკული ნაწილი შეიცავს ქრესტომათიისათვის დამახასიათებელ მასალას. ყველა თემას ახლავს სხვადასხვა ხასიათის მუსიკალური მაგალითები, როგორც მხატვრული ლიტერატურიდან, ისე — შედგენილი, ინსტრუქციული; თითოეული სალექციო თემის ბოლოს მოცემულია პრაქტიკული დავალება, სადაც განთავსებულია მხატვრული მაგალითები პოლიფონიური ანალიზისთვის და შემოქმედებითი ამოცანები, რომელთა გამოყვანის შედეგად სტუდენტს გამოუმუშავდება პოლიფონიის კურსის დაძლევისათვის აუცილებელი პრაქტიკული და ანალიტიკური უნარები.

სასწავლო კურსის გავლის დროს სტუდენტის ცოდნის შეფასების მიზნით მიზანშეწონილია შემოწმების სხვადასხვა ფორმების გამოყენება. პირველი სასწავლო სემესტრის განმავლობაში სასურველია ჩატარდეს ერთი, ან ორი წერითი ტესტირება, სადაც თეორიული და პრაქტიკული დავალებების შეფასებით შემოწმდება შესწავლილი საკითხების

ცოდნა. მეორე სემესტრში კი, ტესტირების გარდა, შეიძლება მოეწყოს სტუდენტების მიერ დამოუკიდებლად შესრულებული საკურსო ნაშრომების პრეზენტაციები და გაიმართოს დისკუსია/განხილვა. სტუდენტების აქტივიზაციისა და თანმიმდევრული, უწყვეტი მუშაობისათვის სასურველია, მათი ინდივიდუალური მუშაობის შეფასება სემესტრის მანძილზე (დავალებების შესრულება ფასდება ყოველ პრაქტიკულ მეცადინეობაზე). სასწავლო კურსის ბოლოს ტარდება გამოცდა, რომელიც მოიცავს საკითხებს პოლიფონიის ისტორიის და თეორიიდან და პოლიფონიური ნაწარმოებების ანალიზს.

წინამდებარე შრომა შესრულებულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის მიმართულებაზე. ავტორი მადლობას უხდის მუსიკის თეორიის მიმართულების წევრებსა და რეცენზენტებს, რომელთა მოსაზრებები და რჩევები დიდად დაეხმარა წიგნის სრულყოფაში.

პოლიფონიის ცნება. მუსიკალური ფაქტურის ტიპები

სიტყვა „პოლიფონია“ (ლათ. polyphonia) ბერძნული წარმოშობისაა და ნიშნავს მრავალხმიანობას (პოლი — ბევრი, ფონი — ხმა, ბგერა). მაგრამ მრავალხმიანობის ზოგიერთი სახეობა პოლიფონიას არ შეიძლება მივაკუთვნოთ. საქმე ისაა, რომ ტერმინი „პოლიფონია“ იხმარება ისეთი მრავალხმიანობის განსაზღვრისას, რომელშიც შერწყმულია რამდენიმე (არა ნაკლებ ორისა) მელოდირად თანაბარუფლებიანი და დამოუკიდებელი ხმა. ხმების პოლიფონიური შერწყმის არსი კარგად განსაზღვრა რუსმა თეორიტიკოსმა ს. სკრებკოვმა. მისი აზრით, პოლიფონია — მელოდიების ანსამბლია.

პოლიფონია სპეციფიკურად მუსიკალურ ფენომენს წარმოადგენს და უკავშირდება ადამიანის უნარს ერთდროულად, პარალელურად აღიქვას რამდენიმე ხმა. მაგრამ, ხელოვნების სხვა დარგებშიც ფართოდ გამოიყენება სხვადასხვა ერთდროულად განშლადი მოვლენის, ქმედების, გადმოცემის შესაძლებლობა. მაგალითად, რუს ენათმეცნიერს მ. ბახტინს ეკუთვნის თეორია პოლიფონიური რომანის შესახებ¹. კინოს თეორიასა და პრაქტიკაში კი ფართოდ გამოიყენება ტერმინი „პარალელური მონტაჟი“, რომელიც პოლიფონიური მუსიკისთვის დამახასიათებელი კონტრასტული ორხმიანობის პროტოტიპს წარმოადგენს.

¹ თ. დოსტოევსკის განუმეორებელი მხატვრული აზროვნების განსაზღვრისას, მ. ბახტინმა „პოლიფონიური რომანის“ ცნება შემოიღო. იხ. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. «Эксмо», 2015.

მუსიკალური ნაწარმოების ქსოვილის გაფორმებას ფაქტურა ეწოდება (ლათ. **Factura** — კეთება, განხორციელება, გაფორმება). მუსიკალური ნაწარმოების ფაქტურა შეიძლება იყოს ერთხმიანი და მრავალხმიანი.

ერთი მელოდიის ფაქტურას, რომელიც სრულდება ერთი ან რამდენიმე ვოკალური, ან ინსტრუმენტული ხმით (უნი-სონში, ან ოქტავური გაორმაგებით) — მონოდიურს უწოდებენ². ყველაზე ხშირად წმინდა სახით მონოდიური ფაქტურა ხალხურ სიმღერებში გვხვდება.

მაგ.1 ქართული ხალხური სიმღერა „გუთნური“

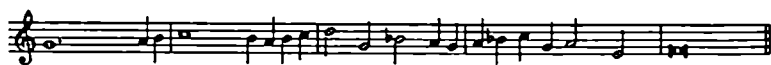


მონოდიური ფაქტურის მაგალითები პროფესიულ მუსიკაში:

მაგ. 2 ჯ.პ. და პალესტრინა



² მონოდია - ბერძნული სიტყვაა, monos - ერთი, ode - სიმღერა.



მაგ.4 ი.ს. ბახი, „კარგად ტემპერირებული კლავირი“
(I), ფუგა c-moll



მაგ. 5 ი.ს. ბახი, „კარგად ტემპერირებული კლავირი“
(I), ფუგა d-moll



მაგ. 6 პ. ჰინდემიტი, „Ludus tonalis“, ფუგა in D



ვინაიდან მრავალხმიანი ფაქტურა შეიძლება ექვემდებარებოდეს ხმების გაერთიანების სხვადასხვა პრინციპს, მუსიკალურ პრაქტიკაში მრავალხმიანი ფაქტურის ბევრი სახეობა ჩამოყალიბდა. არსებობს მრავალხმიანი ფაქტურის რამდენიმე ტიპი.

როდესაც ერთი მელოდიური ხმა წამყვანია, დანარჩენების როლი კი თანხლებით შემოიფარგლება, ასეთ შემთხვევაში ვსაუბრობთ ჰომოფონიურ ფაქტურაზე (ბერძ. *homos* - ერთნაირი, თანაბარი; *phone* - ბგერა, ხმა).

როგორც წესი, წამყვანი ხმა მოთავსებულია მრავალხმიანი ფაქტურის ზედა ხმაში, თუმცა შესაძლებელია იყოს ბანში ან შუა ხმებში.

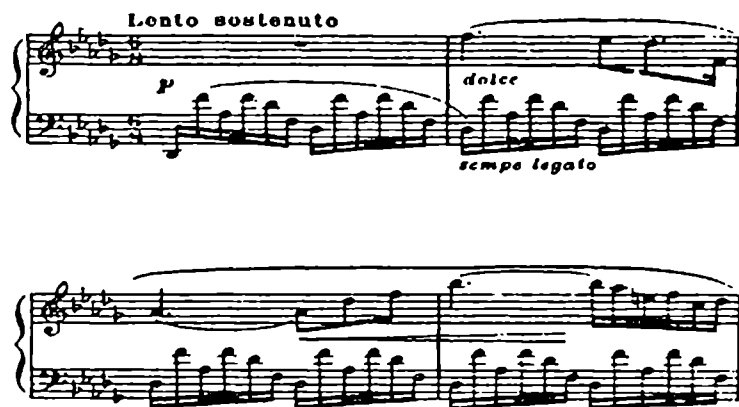
ჰომოფონიური ფაქტურისათვის ხმებს შორის რიტმული კონტრასტია დამახასიათებელი.

მაგ.9



მაგ. 10 პ. ჩაიკოვსკი, ოპ. „ევგენი ონეგინი“





თუ ხმების გაერთიანება რიტმული იგივეობის საფუძველზე ხდება, საქმე გვაქვს ქორალური ტიპის, აკორდულ ფაქტურასთან.

მაგ. 12 პ. ჩაიკოვსკი, უვერტიურა
„რომეო და ჯულიეტა“



განასხვავებენ ჰეტეროფონულ ფაქტურას (ბერძ. *heteros* - სხვა, *phone* - ბგერა), რომელიც მრავალხმიანობის უძველესი ტიპია და მონოდიურსა და მრავალხმიანს შორის გარდამავალ სახეს წარმოადგენს. ჰეტეროფონიისთვის დამახასიათებელია ერთი მელოდიის ვარიანტების ერთდროული ჟღერადობა ხმების ფუნქციური განსხვავებების გარეშე. ხმების ურთიერთობა არამდგრად ხასიათს ატარებს, ჭარბობს პირდაპირი და პარალელური მოძრაობა ვიწრო დიაპაზონში. ეს არის არქაული ხალხური მრავალხმიანობის ძირითადი სახეობა, რომელიც სხვადასხვა ქვეყნის ტრადიციულ მუსიკაში გვხვდება. პროფესიულ მუსიკაში ფაქტურის ამ სახეობას მიეკუთვნება ევროპული პოლიფონიის ადრეული ფორმები (ორგანუმი, ჰიმელი).

მაგ. 13 პარალელური ორგანუმი (IX ს.)

“Rex caeli, Domine”

Organo
antiphonal

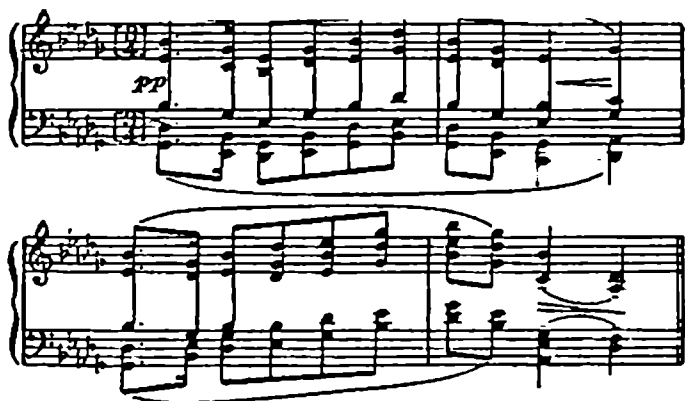
1. Rex cae-li De-us de-us pa-tris do-mi-ni.
2. Ti-beris ni-bi-di-sus a-li-di-gus so-lis.

3. Te ho-mi-ni fa-mu-li ma-gis re-ge-ram-do-mi-ni.
4. Se-pu-l-cr-i na-ga-tor va-ri-ri li-be-ra-re ma-gis.

1 2 3 4

ჰეტეროფონიის ერთ-ერთ სახეობად თვლიან XIX-XX საუკუნის ისეთ ფაქტურულ მოვლენებს, რომლებიც ხასიათდებიან მრავალხმიანი შრეების მოძრაობით მელოდიის მსგავსად. მაგალითისთვის მოვიყვანთ დებიუსის პრელუდიას „სელისფერთმიანი გოგონა“:

მაგ. 14



შეინიშნება საერთო მაჩვენებლები ჰეტეროფონიასა და ქვეხმიერ პოლიფონიას შორის, თუმცა, ჰეტეროფონიაში დანაწევრება წამყვან და დაქვემდებარებულ ხმებზე არ ხდება და ამიტომ ასეთი ფაქტურით მოცემულ მაგალითებში მასში შემავალი ხმები თანაბარი ფუნქციით ხასიათდებიან.

ქვეხმიერი პოლიფონიის მაგალითებიც მრავალხმიან ფაქტურას მიეკუთვნებიან, სადაც ძირითადი მელოდია მდიდრდება მისი ვარიანტებით. მაგრამ, ჰეტეროფონური ფაქტურისაგან განსხვავებით, ქვეხმიერი პოლიფონია ხასიათდება ხმების განსხვავებული ფუნქციით. ერთი ხმა ყოველთვის წამყვანია, სხვა ხმები კი — დაქვემდებარებული.

ქვეხმიერი ფაქტურა ჩამოყალიბდა ხალხურ სასიმღერო მუსიკაში, თუმცა დიდი გავრცელება ჰპოვა პროფესიული მუსიკის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებშიც.

მაგ.15 უკრაინული ხალხური სიმღერა

За - см - ста - ли ка - за - чень - ки

Хор

в по - ход с по - лу - но - с по - лу - но - чи,

за - пла - ка - да Ма - ру - сень - ка

сво - и ис - ны о - чи.

მსოფლიო პრაქტიკაში პოლიფონიური ფაქტურის ორი ძირითადი სახე ჩამოყალიბდა — იმიტაციური და არაიმიტაციური (კონტრასტული ან განსხვავებულ - მელოდიური).

ერთი და იმავე მელოდიის გატარებას არაერთდროულად, თანმიმდევრულად სხვადასხვა ხმაში, იმიტაცია ჰქვია.

მაგ.16. ი.ს.ბახი, "გოლდბერგ ვარიაციები",
27-ე ვარიაცია

ან, როდესაც ფაქტურის სხვადასხვა ჯგუფებში შემავალი სახეებია გაერთიანებული, მაგალითად — პოლიფონიური (იმიტაციური) და ჰარმონიული (მაგ. აკორდული):

მაგ. 19. ვ. გერჩიკი „ზაფხული მთავრდება“

Лес - то кон - ча - ет - ся.

Лес - то кон - ча - ет - ся, сна - ми про - ша - ют - ся

сна - ми про - ша - ют - ся лес - та день ки.

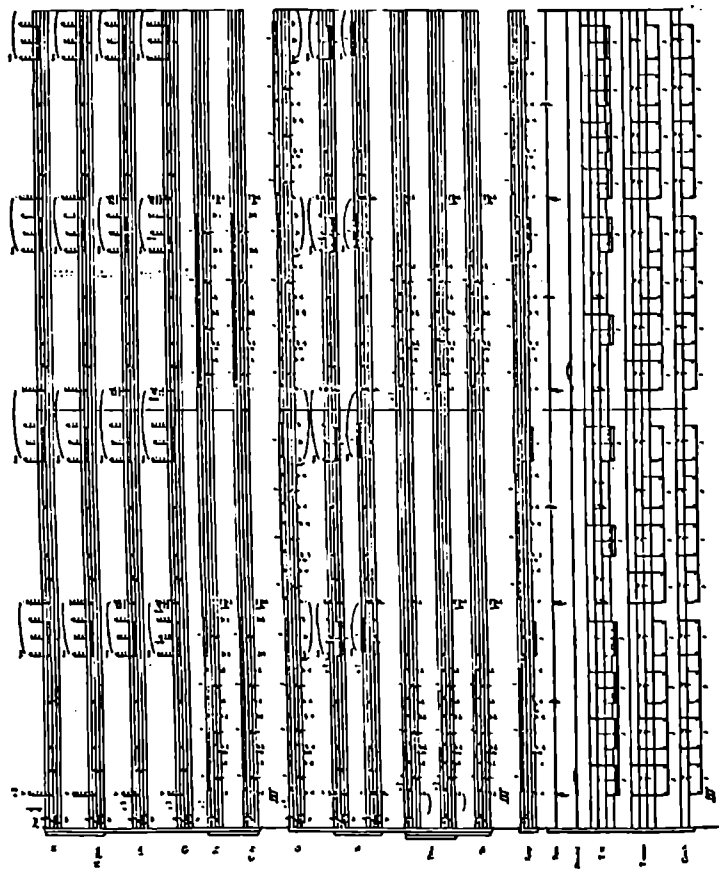
лес - та день - ки, лес - та день - ки.

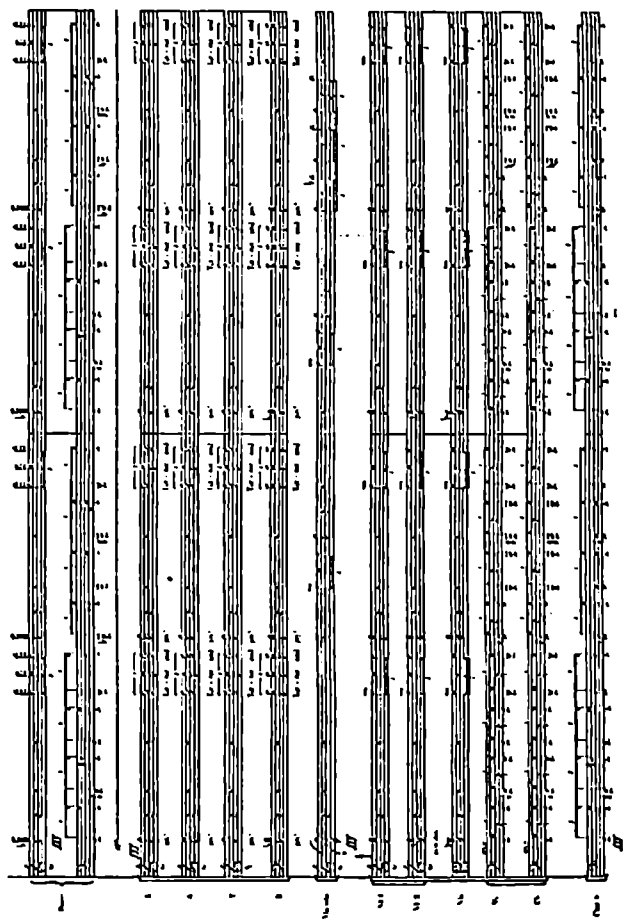
XX საუკუნის მუსიკაში პოლიფონიური ფაქტურის ახალი სახეები ყალიბდება. მათ შორის აღსანიშნავია ზემრავალხმიანობა, მიკროპოლიფონია, შრეთა პოლიფონიური ფაქტურა, კვაზიპოლიფონია.

ზემრავალხმიანობა შეიცავს ხმების ისეთ რაოდენობას, რომლის აღქმა დამოუკიდებელი ხმების დანიშნულებით შეუძლებელია. ხმების რაოდენობა შეიძლება მერყეობდეს 8-დან 80-მდე. ამ დროს ხმები კარგავენ ინდივიდუალობას, მრავალხმიანობა კი — პოლიფონიურობის ეფექტს. საბოლოოდ, ზემრავალხმიანი ფაქტურის მაგალითები აღიქმება როგორც მონოლითური სონორული ტებრული „ლაქები“. ზემრავალხმიანობის მაგალითები გვხდება დ. ლიგეტის („ატმოსფეროები“), კ. პენდერეცკის („ჰიროსიმას მსხვერპლთა დატირება...“) შემოქმედებაში.

XX ს. ზემრავალხმიანობას აქვს წანამძღვრები ადრეული აღორძინების მოტეტებში, რომელთა *a capella* გუნდების ხმების რაოდენობა აღწევდა 24-ს, 36-ს.³ (იხ. მაგ. 20. გვ. 18).

³ ცნობილია ი. ოკეგემის ლეგენდარული საზეიმო მოტეტის „Deo Gratias“ 36-ხმიანი და ჟოსკენ დეპრეს მოტეტის „Qui habitat in adiutorio“ 24 – ხმიანი კანონები.





მიკროპოლიფონია (დ. ლიგეტის ტერმინი, რომელიც „უხილავი“ პოლიფონიის სინონიმია) წარმოიშვება ექსტრემალური დროის პირობებში, როდესაც მუსიკალური მოძრაობა უკიდურესად სწრაფია. რაც აიხსნება არა იმდენად ტემპით, რამდენადაც წვრილი გრძლიობებით. გარდა ამისა, ამგვარი მაგალითები სულ რამდენიმე ტაქტი გრძელდება. მიკროპოლიფონია XXს. მუსიკაში შეიძლება იყოს როგორც იმიტაციური, ისე სხვადასხვათემიანი.

მიკროპოლიფონიის საინტერესო მაგალითს ვხვდებით ყანჩელის II სიმფონიაში (იხ. მაგ. პ. ც. 5). ეს არის იმიტაციური მიკროპოლიფონიის მაგალითი, რომელიც მიიღება გამუდმებით გადაადგილებადი და ცვალებადი ელემენტებით. ცხადია, რომ ამ ელემენტების აღქმა სმენით შეუძლებელია, ჩვენ მხოლოდ ანალიზის შედეგად, თვალთ, შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ეს მაგალითი პოლიფონიურ ფაქტურას.

მაგ. 21 გ. ყანჩელი. II სიმფონია (პ. ც. 5)



შრეთა პოლიფონიური ფაქტურა მრავალხმიანობის კერძო შემთხვევაა, მაგრამ იგი ხშირად გვხვდება თანამედროვე მუსიკაში. ამ დროს, დამოუკიდებელი და თავისუფალი ხმების ნაცვლად კონტრაპუნქტირებენ მრავალხმიანი შრეები, რომლებიც მრავალხმიანი უღერადი კომლექსის სახით წარმოგვიდგება ზემრავალხმიან ფაქტურაში. აღსანიშნავია, რომ ხმების გაერთიანება ერთ შრეში მათ შორის რაიმე საერთო მაჩვენებლის არსებობის გამო ხდება (ეს შეიძლება იყოს რიტმი, საერთო ინტონაციური მოდელი, ტემბრი და სხვ.).

მაგ. 22 ვ. სილვესტროვი, სიმფონია №2

The image displays a musical score for the 22nd example, identified as a symphony by Silvestrov. The score is written for a large ensemble, including strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, and Bassoons), and a Piano. The notation is complex, featuring multiple staves and measures, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ff*, *pp*). The score is organized into measures, with some measures containing multiple staves. The overall texture is highly polyphonic, with many independent voices interacting. The score is presented in a standard musical notation format, with staves and measures clearly delineated.

კვაზიპოლიფონიური ფაქტურა — წარმოადგენს შერეული ფაქტურის სახეობას. ამ დროს ხდება ჰომოფონიური ან მონოდიური ფაქტურის პოლიფონიზება. პირველ შემთხვევაში იქმნება ჰარმონიული კვაზიპოლიფონია. აქ ხაზების მიმდევრობითი ჩართვა საბოლოოდ გვაძლევს ჰარმონიულად ჩამოყალიბებულ ჟღერადობას. იგი შეიძლება დაეყრდნოს ტრადიციული ტერციული სტრუქტურის მქონე აკორდს, ან XX საუკუნის მუსიკისთვის უფრო დამახასიათებელ კლასტერს.

ჰარმონიული კვაზიპოლიფონიის ხერხით იწყება ყანჩელის მეორე სიმფონია; აქ კვაზიპოლიფონიური ჰარმონია ყალიბდება ფრაზა – წერტილების საფეხურეობრივი მოძრაობის შედეგად. მეორე ვიოლინოთა კიბოსებური კვარტული სვლა თანდათანობით დაბლა ეშვება და ბოლოს „გაშეშებულ“ ინტონაციად იქცევა. ამ დისონირებული თანხმოვნების ჰარმონიულ შინაარსს ქრომატული კილოს შემადგენელი ბგერების ერთდროული ჟღერადობა შეადგენს.

მზგ. 23 გ.ყანჩელი, სიმფონია №2

Adagio 1:40

Violin I

Violin II

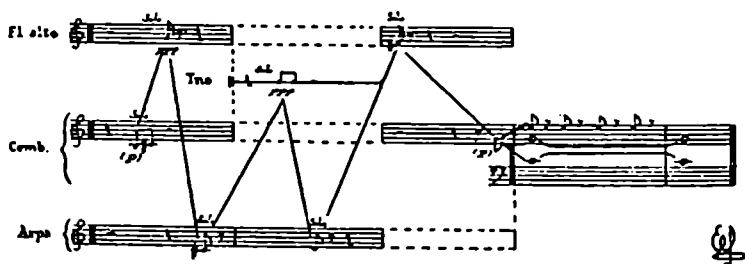
Violoncelle

Double Bass

The musical score is for the first movement, Adagio, of the Second Symphony by Giorgi Yaneishvili. It is marked 1:40. The score is written for four parts: Violin I, Violin II, Violoncelle, and Double Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The score is presented on five staves, with the first four staves corresponding to the instrumental parts and the fifth staff likely representing a figured bass or a simplified version of the bass line.

კვაზიპოლიფონიის მეორე შემთხვევაში მონოდიური ფაქტურის პოლიფონიზება ხდება. "პირობითი" მელოდიის ყველა ბგერა სხვადასხვა რეგისტრსა და ტემბრში იფინება. ამ დროს მაორგანიზებელი საწყისია რიტმი, რომელიც ხელს უშლის ბგერების იზოლირებულ აღქმას. ამ ხერხით ამთავრებს ყანჩელი მეხუთე სიმფონიას. ერთმანეთს ენაცვლებიან ჩემბალოს, ალტის, ფლეიტის, არფისა და პატარა დოლის განსხვავებული ტემბრის მქონე ცალკეული მელოდიური ბგერები. იქმნება ერთიანი მეტად ფაქიზი, გამჭირვალე ხაზი, ე. წ. „წერტილების თემა“, რომელიც მიიღება ბგერათა სწრაფი მონაცვლეობით.

მაგ. 24. 25 გ. ყანჩელი სიმფონია №5



მაგ. 24. 25 გ. ყანჩელი სიმეონია №5

დავალეზა

1. მოყვანილ მაგალითებში დაადგინეთ ფაქტურის სახე და ხმებს შორის ურთიერთობის ხარისხი:

მაგ. 26. ი.ს. ბახი, მეორე პარტიტა
სოლო ვიოლინოსათვის



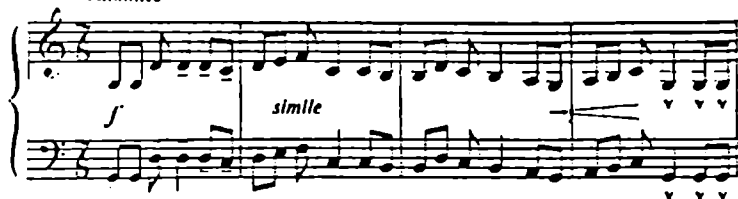
მაგ. 27. ა. ბოროდინი, „გოლიათური სიმფონია“

Allegro moderato



მაგ. 28. ბ. ბარტოკი, „ბალადა“ ფორტეპიანოსთვის

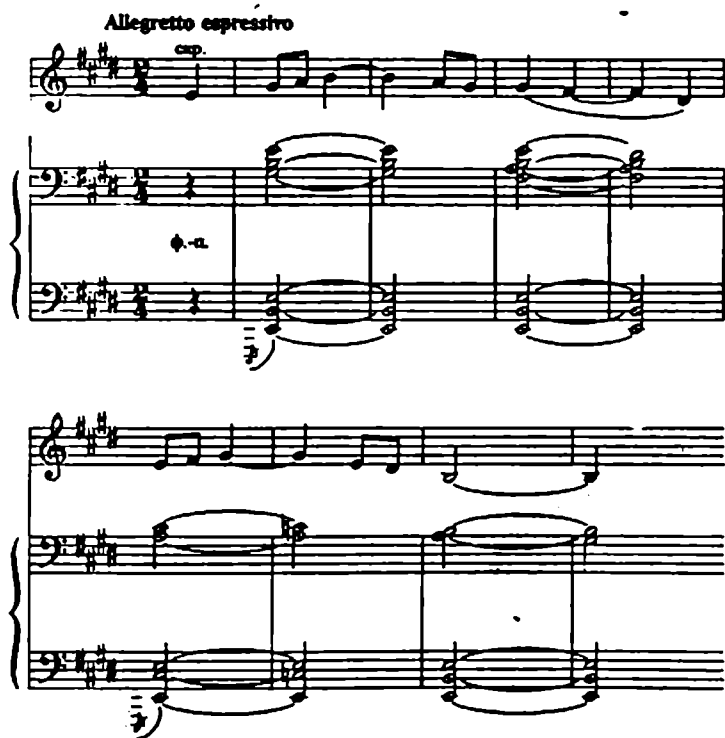
Andante



მაგ. 29. ი.ს. ბახი, ქორალი „Valet will ich dir geben“



მაგ. 30. ე. გრიგი, სონატა №3
ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის



Moderato

cap. I

p cresc.

cap. II

p

cresc.

მაგ. 32 რუსული ხალხური სიმღერა

cresc.

p

მაგ. 33 პ. ჩაიკოვსკი,
 „წელიწადის დრონი“, „თეთრყვავილა“

Allegretto con moto un poco rubato

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The second system features a *poco cresc.* marking, indicating a gradual increase in volume. The melody continues with similar rhythmic patterns, and the accompaniment remains consistent. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks to guide the performer.

Ура - ги! Да - но ли друт от

Онeгин

Ура - ги! Да -

p

дру - га нас жек - да кро - ви от - ве - ла?

-но ли друт от дру - га нас жек - да кро - ви от - ве - ла?

p

მაგ. 35 ა. ბოროდინი, კვარტეტი № I, II ნაწ.

Andante con moto

V-no I

V-la *p*

V-c. *p*

p dolce

მაგ. 36 გ. დიუფაი, მესა "Averginecaelorum"

Do. mi. de de. us, a. *gras*
 Do. mi. de de. us, a. *gras*
 -tras de. *contrectas phyllophora*
 de. *1, 11. 11. us*
1, 11. 11. us
pa. 11. 11. us *tris.*
pa. 11. 11. us *tris.*

მაგ. 37 დ. შოსტაკოვიჩი,
 "24 პრელუდია და ფუგა", პრელუდია №12

[Andante]
pp *cresc.* *p*
dina. *pp dina.*

2. მოძებნეთ მუსიკალურ ლიტერატურაში სხვადასხვა სახის ფაქტურის მაგალითები:

- ერთხმიანი
- მონოდიური ოქტავური გაორმაგებით
- აკორდული
- ჰომოფონური
- პეტეროფონური
- იმიტაციური
- განსხვავებულთემიანი
- შერეული

მკაცრი და თავისუფალი სტილი

პოლიფონიის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიული განვითარება ორ ეტაპს მოიცავს. პირველი — მკაცრი სტილი — ალორძინების ეპოქის პოლიფონიაა. ის უმთავრესად საგუნდო *a capella* - ს ტიპის მხატვრულ სტილს წარმოადგენდა და კეთილხმოვანი, სასიმღერო ხასიათით, ეპიკური აუჩქარებლობით, ასკეტური კოლორიტით გამოირჩეოდა. მკაცრი ხელწერის ნორმები იმდროინდელი მუსიკის ვოკალურ ბუნებასთან იყო დაკავშირებული. ადამიანის ხმის შესაძლებლობები კი ზღუდავდა კომპოზიტორებს მუსიკალური გამომსახველობის ხერხების — მელოდიის, რიტმის, მეტრის გამოყენებისას. მკაცრი სტილის ნორმები პირველად ჩამოაყალიბა იტალიელმა კომპოზიტორმა და თეორეტიკოსმა ჯ. ცარლინომ თავის ტრაქტატში — „*ჰარმონიკის საფუძვლები*“ („*Le institutioni harmoniche*“), რომელიც 1558 წელს გამოიცა.

მკაცრი სტილის ეპოქა საგუნდო პოლიფონიური მუსიკის ჟანრების აყვავების პირველ ეტაპად იქცა, ხოლო იმ პერიოდის მწვერვალს — დიდი პოლიფონისტი ოსტატების ო. ლასოსა და ჯ. პალესტრინას შემოქმედება წარმოადგენს.

პოლიფონიური ხელოვნების ისტორიული განვითარების შემდეგი ეტაპი — თავისუფალი სტილი — ბაროკოს ეპოქის პოლიფონიაა (ლათ. *barocco* — უჩვეულო, ღვლარჭნილი). ეს იყო პოლიფონიის აყვავების მეორე ეტაპი. თავისუფალმა სტილმა, მკაცრ სტილთან შედარებით, კომპოზიტორებს პოლიფონიური ხელწერის სრულიად ახალი შესაძლებლობები

შეუქმნა. მოიძებნა გზები პოლიფონიური ხერხების მეშვეობით ადამიანის სულიერი სამყაროს უფრო ფართოდ გადმოსაცემად. მუსიკამ დამოუკიდებელი ხელოვნების სტატუსი შეიძინა, ვინაიდან აღარ იყო მხოლოდ ღვთისმსახურების ატრიბუტი. იწერებოდა სპეციალურად მოსმენისათვის განკუთვნილი ნაწარმოებები. იქმნებოდა და ვითარდებოდა ახალი ინსტრუმენტული ჟანრები — კონჩერტო გროსო, ფუგა, სიუიტა, სონატა, პარტიტა, კანცონა, სიმფონია, ფანტაზია, ტოკატა, პასაკალია, ჩაკონა. ვოკალური ჟანრებიდან — ოპერა, ორატორია, მესა, პასიონები, კანტატა, ქორალი. მაგრამ, ეს სულაც არ ნიშნავდა, რომ პოლიფონიას აღარ ჰქონდა ადგილი XVII საუკუნის მუსიკაში, პირიქით, წინა ეპოქაში ჩასახული ტრადიციების თანახმად, იგი ძველებურად ვითარდებოდა ვოკალურ ჟანრებში, მაგრამ აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ იგი ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც აისახებოდა.

მუსიკალური გამომსახველობის ხერხების გამოყენების თვალსაზრისით, თავისუფალი სტილი მკვეთრად გამოირჩევა წინა ეპოქის მიმართულებისაგან. თავისუფალი სტილის პოლიფონიაზე ზეგავლენა იქონია პირველ რიგში ინსტრუმენტული ჟანრების განვითარებამ, რაც გამოვლინდა შემდეგში:

- ჩამოყალიბდა ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი მელოდიკა (მკაცრ სტილთან შედარებით უფრო დიდი დიაპაზონის, ფართე ინტერვალებისა და ქრომატიზმების გამოყენებით)
- ჰარმონიის, როგორც ფორმაქმნადობის უმთავრესი ხერხის განვითარებამ თავისუფალი სტილის პოლიფონიის კილო-ჰარმონიული აზროვნების თავისებურება განაპირობა (გაიზარდა დისონირებული ინტერვალების, ქრომატიზმების, არარეგლამენტირებული აკორდიკის

გამოყენება, ტონალობების შეცვლის ტექნიკა, ჰარმონიული ვერტიკალის როლი)

- მოიხსნა მეტრო - რიტმული შეზღუდვები (რაც მკაცრი სტილისათვის იყო დამახასიათებელი)

ამ დროის უდიდესი პოლიფონისტები არიან გერმანელი კომპოზიტორები გ. ჰენდელი და ი.ს. ბახი. ბახის შემოქმედება კი უდავოდ პოლიფონიური ხელოვნების მწვერვალს წარმოადგენს. თავისუფალი სტილის პოლიფონიურმა ხელოვნებამ თავისი განვითარება გააგრძელა მომდევნო ეპოქის ისეთი კომპოზიტორების შემოქმედებაში, როგორებიც იყვნენ — მოცარტი, ბეთჰოვენი, ჩაიკოვსკი, შოსტაკოვიჩი, ჰინდემიტი და სხვ.

დავალება:

1. გააანალიზეთ მკაცრი და თავისუფალი სტილის მაგალითები (Мюллер Т.Ф. Полифонический анализ. Хрестоматия. I თავი).

ქრესტომათიაში მოყვანილ მაგალითებში დაახასიათეთ მუსიკალური გამომსახველობის შემდეგი ხერხები:

- მელოდიური ხაზი (ინტერვალური შემადგენლობა, მოძრაობის ტიპები, მელოდიური ტალღა, კულმინაცია);
- რიტმი (გრძლიობები, რიტმული ნახატი);
- მეტრი (სახე, მეტრულად მძიმე წილების როლი);
- ჰარმონია (ბგერათრიგი, კილოური სისტემის თავისებურებები).

პოლიფონიური მუსიკის განვითარების ისტორიული ეტაპები

პოლიფონიამ ისტორიული განვითარების ხანგრძლივი გზა განვლო. აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა პერიოდში მისი დანიშნულება მხატვრული ამოცანების, მუსიკალური აზროვნების, ახალი ჟანრებისა და ფორმების აღმოცენებასთან მიმართებაში ხან ძლიერდებოდა, ხან კი მცირდებოდა. ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში პოლიფონიის განვითარების შემდეგი ეტაპები გამოიყოფა:

- შუა საუკუნეების პოლიფონია — IX - XIV ს.ს.
- აღორძინების პოლიფონია — XV - XVI ს.ს.
- ბაროკოს პოლიფონია — XVII - XVIII ს.-ის პირველი ნახევარი
- ვენის კლასიკოსების პოლიფონია — XVIII ს. მეორე ნახევარი - XIX ს.-ის დასაწყისი
- რომანტიზმის ეპოქის პოლიფონია — XIX - XX ს.-ის დასაწყისი
- XX საუკუნის პოლიფონია

შუა საუკუნეების პოლიფონია იყოფა სამ ეტაპად:

IX - XII ს.ს. — ე.წ. ადრეპოლიფონიური პერიოდი, მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების ეტაპი.

XII ს. მეორე ნახევარი - XIII ს. — *Ars Antiqua* - ს პერიოდი (ძველებური ხელოვნება). ტერმინი *Ars Antiqua* გამოიყენებოდა მრავალხმიანი მუსიკის, უმთავრესად ნოტრ-დამის სკოლის, აღსანიშნავად. ამ დროს მრავალხმიანობის პირვანდელი ფორმების ჩასახვა ხდება

XIV ს. — *Ars Nova*-ს ხელოვნების პერიოდი (ახალი ხელოვნება).

ადრე პოლიფონიური და Ars Antiqua-ს პერიოდში მრავალხმიანობის პირვანდელი ფორმების ჩასახვა ხდება, ყალიბდება ორხმიანობა, რომელიც დაფუძნებულია ულერადი ხმების პარალელურ და ირიბ მოძრაობებზე. ხშირად ასეთი ტიპის მოძრაობები ქმნიან უნისონს. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელია ჰეტეროფონიის უმარტივესი ნიმუშების ჩასახვა.

ამ პერიოდში მოღვაწეობდნენ კომპოზიტორები — ლეონინი (XII საუკუნის მეორე ნახევარი), პეროტინი (XII საუკუნის ბოლო — XIII საუკუნის დასაწყისი); თეორიის დარგში — ჰუკბალდი (IX – X ს.ს., Musice Enchiriadis), გვიდო არეცოელი (X – XI ს.ს., Micrologus de musica), იოანე კოტონი (X – XI ს.ს., De Musica).

მაგ. 37 XI - XII საუკუნე



მაგ. 38 XII საუკუნის ბოლო



Ars Antiqua-ს სიმბოლოდ მუსიკის ისტორიაში მოტეტის ჟანრი ითვლება (ფრ. motet, mot - დან - სიტყვა). ეს სასულიერო და საერო ვოკალური ჟანრი გავრცელებული იყო ყველა ეკლესიაში და გრიგორისეული ქორალების⁴ შემდეგ სრულდებოდა ადგილობრივ ეკლესიებში მშობლიური ენაზე წირვის ბოლოს. როგორც პოლიფონიური წყობის მუსიკალური ნაწარმოები XII ს. საფრანგეთში წარმოიშვა. ადრეული მოტეტის საფუძველს გრიგორისეული ქორალის ჰანგი წარმოადგენდა. მას პოლიფონიურად სხვა მელოდიური ხმები უერთდებოდა. მოტეტი, როგორც წესი, მრავალტექსტიანი ნაწარმოები იყო, რადგან მოტეტის სხვადასხვა პარტიაში უღერდა სხვადასხვა ტექსტი (იხ. მაგ.39, გვ.40).

მოტეტის ისტორია თითქმის შვიდ საუკუნეს ითვლის. მოტეტების ბრწყინვალე მაგალითები მოიძებნება პეროტინის, გ. დე მაშოს, ჯ. დანსტებლის, გ. დიუფაის, ჟ. ოკეგემის, ი. ობრეხტის, ჟ. დე პრეს, ო. ლასოს, ჯ. პ. პალესტრინას, უ. ბიორდის, ჰ. შუტცის, ი. ს. ბახის, ვ. ა. მოცარტის, ფ. მენდელსონის, ი. ბრამსის შემოქმედებაში.

⁴ გრიგორისეული ქორალი - კათოლიკური საეკლესიო მუსიკის ერთხმიანი საგალობელი

მაგ. 39 XIII საუკუნის ანონიმური
ავტორის მოტეტი "Mariac assumptio - Huius chori".

Mc.
El mois de mai, che chan_ te la mal_

Mc.
De se de_ bent bi_ ga_

T.
Kvrie

vis, Que flou rist la flour de glai.

mi Non de pa pa

La rose et li_ lis, Lors doit bien joi_ e

que_ ri, Qui se pri_ vi_

me_ ner qui d'a_ mours est e_ spris;

le gl_ spo_ li_ [arunt]

XIV საუკუნე — *Ars Nova*-ს ხელოვნების პერიოდი. ახალი ხელოვნება დაკავშირებულია ფილიპ დე ვიტრის სახელთან (1291-1361), რომლის ტრაქტატში „*Ars Nova notandi*“ ახალი ხელოვნების თეორიული დამუშავებაა მოცემული.

Ars Nova-ს პერიოდში ხორციელდება ხმების უფრო დიდ რაოდენობაზე გადასვლა. გაბატონებულია სამხმიანობა, მაგრამ ნელ-ნელა თავს იჩენს ოთხ, ზოგ შემთხვევებში ხუთ და ექვსხმიანობაც. თანდათანობით ძლიერდება კონტრასტი ხმებს შორის, ჩნდება იმიტაციები და ორმაგი კონტრაპუნქტის მაგალითები. ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში მოღვაწეობენ კომპოზიტორები ფილიპ დე ვიტრი (1291-1361), გიომ დე მაშო (1300-1377), ფრანჩესკო ლანდინო (1325-1397), ჯონ დანსტეიბლი (1380-1453). ჩნდება თეორიული ნაშრომები: ფრანკო კელნერის „*Ars cantus mensurabilis*“, ფილიპ დე ვიტრის „*Ars nova notandi*“.

ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის მაგალითები:

მაგ. 40



მაგ. 41



Triplum A. ————— gaus —————

Molelus

Tenor: A. ————— gaus —————

Contratenor

De ————— i. qui —————

De ————— qui —————

De ————— i. qui ————— CT

T

rol ————— li —————

rol ————— li —————

rol ————— li ————— pec —————

T

CT

pec ————— a —————

pec ————— a —————

ts —————

აღორძინება — XV – XVI საუკუნე. მკაცრი სტილის ეპოქა. ეს არის ვოკალური პოლიფონიის აყვავების და სრული სიმნიფის ხანა. პოლიფონია — საგუნდო მრავალხმიანობის უმთავრესი ტიპი და მუსიკალური გამომსახველობის ძირითადი პრინციპია. ამ დროს თეორიულად გააზრებული და პრაქტიკულად ფართოდ გამოყენებული იყო პოლიფონიის უმთავრესი სახეები და ფორმები: იმიტაცია, კონტრაპუნქტი, კანონი. ნამყვან ჟანრებად — მესა, მოტეტი, მადრიგალი გვესახება.

ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში საკომპოზიტორო სკოლები ყალიბდება, მათ შორის ერთ-ერთი ნამყვანი ფრანკო-ფლანდრიული სკოლა იყო. ამ სკოლის ყველაზე ცნობილი წარმომადგენლებია — ჟოსკენ დეპრე (დაახლ. 1450-1521) და ორლანდო ლასო (1532-1594). მეორე სკოლაა — იტალიური; ნამყვანი კომპოზიტორებია — ჯოზეფო ცარლინო (1517-1590), ჯოვანი პიერლუიჯი და პალესტრინა (1525-1594).

მაგ. 43 ჯ.პ. და პალესტრინა “Sicut Cervus”

♩ = 76

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524 - 1594)

XVII - XVIII ს.-ის პირველი ნახევარი — ბაროკოს პოლიფონია, თავისუფალი სტილის ეპოქა. ეს პერიოდი პროფესიული მუსიკის განვითარების გზაზე ხასიათდება ახალი — ინსტრუმენტული და ვოკალურ - ინსტრუმენტული — ჟანრების ჩამოყალიბებით, რაც ჰომოფონიური სტილის განვითარებით შეიძლება აიხსნას. ვითარდება ჰარმონია, როგორც ფორმაქმნადობის უმთავრესი საშუალება. ცხადია, რომ პოლიფონია ამ დროს მეორე პლანზე გადადის. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ კომპოზიტორები პოლიფონიურ ტექნიკას საერთოდ არ იყენებდნენ. პოლიფონიური ხელნერის ნიშნები, მისთვის დამახასიათებელი ფაქტურის მაგალითები დიდი რაოდენობით გვხვდება იმ დროის კომპოზიტორების ნაწარმოებების ქსოვილში. XVII საუკუნეში მოღვაწეობდნენ: კლაუდიო მონტევერდი (1567-1643), ჯიროლამო ფრესკობალდი (1583 -1643), ჰენრიჰ შუტცი (1585-1672), დიტრიხ ბუქსტეხუდე (1637 - 1707) და სხვ.

მუსიკის ისტორიაში ეს პერიოდი პოლიფონიის აყვავების, გაფურჩქვნის მეორე ეტაპია, რომელიც ყალიბდება XVII საუკუნის ჰომოფონიის მიღწევების საფუძველზე. ვითარდება ე.წ. ინსტრუმენტული პოლიფონია, რომელიც ეყრდნობა ჰარმონიის კანონზომიერებებს და კონტროლირდება მის მიერ. ამ ეპოქაში მოღვაწეობენ უდიდესი პოლიფონისტი კომპოზიტორები — გეორგ ფრიდრიხ ჰენდელი (1685-1759) და იოჰან სებასტიან ბახი (1685-1750). მათ შემოქმედებაში პოლიფონიის სხვადასხვა ფორმების ბრწყინვალე მაგალითები გვხვდება, როგორც ინსტრუმენტულ, ისე ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ჟანრებში.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული დღემდე პოლიფონია რთული მრავალხმიანობის შემადგენელ ნაწილად განიხილება.

კლასიციზმის ეპოქის პოლიფონია (XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი - XIX ს. დასაწყისი).

ვენის კლასიციზმის წარმომადგენლების — ჰაიდნის, მოცარტის, ბეთჰოვენის შემოქმედებაში ბაროკოს ეპოქისათვის დამახასიათებელი და გავრცელებული ჟანრები ქრება და ადგილს უთმობს ახალ ჟანრებს - სიმფონიას, კონცერტს, სონატას. ვენის კლასიკოსების პოლიფონიის სიახლე თვით პოლიფონიის გამოყენებისადმი ახლებური მიდგომებით იყო განპირობებული და ვლინდებოდა შემდეგში:

- ჰომოფონიურ ფორმებში თემატური მასალის განვითარებისას ფართოდ გამოიყენებოდა პოლიფონიის ხერხები (მაგ. ფუგატო დამუშავებაში);
- არ იყო იშვიათი მუსიკალური ფორმის საექსპოზიციო და დასკვნითი ნაწილების პოლიფონიზაცია (იმიტაციური ტექნიკის გამოყენება);
- პოლიფონიური ფორმები გამოიყენებოდა როგორც მსხვილი ციკლიური ფორმის შემადგენელი ნაწილი (ბეთჰოვენის 31 სონატის ფინალი - ფუგა);
- ვენის კლასიკოსების მთავარ მიღწევად შეიძლება ჩაითვალოს ფუგის სიმფონიზაცია (ფუგის განვითარებადი ნაწილი უახლოვდება სონატურ დამუშავებას).

რომანტიზმის ეპოქის პოლიფონიური ხელოვნება (XIX – XX საუკუნის დასაწყისი).

რომანტიკოს კომპოზიტორთა შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე პოლიფონიას არ ენიჭებოდა დიდი როლი (მაგ., კ. მ. ვებერის, ფ. მენდელსონის შემოქმედებაში). თანდათანობით მისი მნიშვნელობა გაიზარდა. რ. შუმანის, ფ. შოპენის, ფ. ლისტის, ი. ბრამსის შემოქმედებაში პოლიფონია გამომსახველობის მნიშვნელოვან ფაქტორად იქცა, რადგან პროგ-

რამულ - გამომსახველობითი ამოცანების გადანაცვების გზაზე კომპოზიტორ - რომანტიკოსები ხშირად იყენებდნენ პოლიფონიური განვითარების ხერხებს. ფაქტურის „პოლიფონიზაცია“ დიდ როლს თამაშობდა რ. ვაგნერის შემოქმედებაშიც. რომანტიკოსების პოლიფონიის თავისებურებაა მუსიკალური მასალის იმიტაციური თუ კანონური გაფორმება მყარი ჰარმონიული საყრდენების საფუძველზე. ფუგის ჟანრი, ისევე როგორც ვენის კლასიკოსების შემოქმედებაში, დამოუკიდებელი ნაწარმოების სახით იშვიათად გვხვდება. რომანტიკოსები უპირატესად იყენებდნენ ფუგის ფორმას სონატურ - სიმფონიური (ბერლიოზის „ფანტასტიკური სიმფონიის“ ფინალი, ლისტის h-moll სონატიდან ფუგატო), კონტრასტულ - შედგენილი ფორმების (ფ. შუბერტის „მოხეტიალე“) ან ვარიაციული ციკლის შემადგენელ ნაწილად, ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჟანრის ნაწარმოების ერთ-ერთ ნომრად (მენდელსონი, ორატორიები „პავლე“ და „ილია“, ვერდის „რეკვიემი“ - „Libera me“).

მნიშვნელოვანი და მრავალფეროვანია პოლიფონიის როლი XIX საუკუნის რუსი კომპოზიტორების შემოქმედებაში. მ. გლინკას, ა. დარგომიჟსკის, მ. მუსორგსკის და ა. ბოროდინის პოლიფონია ძირითადად უკავშირდება ხალხური მრავალხმიანობის, კერძოდ - ქვეხმიერი მრავალხმიანობის და სხვადასხვა თემიანი პოლიფონიის სპეციფიკას. რუსული მუსიკის განუმეორებელი ელფერის მეორე წყაროს ძველებური რუსული მრავალხმიანობის ტრადიციების (მ. გლინკას შემოქმედებაში) და მელოდიკო - რიტმული საქცევების გამოყენებასთანაა დაკავშირებული. აღსანიშნავია პოლიფონიური ხელწერის ნორმებისა და ფორმების მნიშვნელოვანი როლი პ. ჩაიკოვსკის შემოქმედებაში (მაგ., ფუგატო პირველი სიმფონიის ფინალსა და მე-6 სიმფონიის პირველ ნაწილში, ფუგა მესამე სიმფონიის ფინალში).

XX საუკუნის პოლიფონია

ამ ეპოქის, განსაკუთრებით კი XX საუკუნის მეორე ნახევრის მუსიკა ხასიათდება რთული მრავალხმიანობით, „ჰომოფონია“ - „პოლიფონიის“ თვისობრივად ახალი ურთიერთკავშირით, რომელშიც პოლიფონია ისევ წამყვან ადგილს იკავებს. პოლიფონიის დანიშნულება, პირველ რიგში, განისაზღვრება მისი ფართო და მრავალმხრივი ურთიერთკავშირით მასალის ჰომოფონიურ-ჰარმონიულ გადმოცემასთან. ეს აისახება პოლიფონიური განვითარებისთვის დამახასიათებელი ხერხებით ჰომოფონიური ფორმების გამდიდრებაში. ე.ი. ხდება ჰომოფონიური ფორმების პოლიფონიური გამდიდრება. ხშირად, ჰომოფონიური ფორმის საერთო კომპოზიციურ გეგმაში ჩართულია ცალკეული ნაწილები, რომელთა განვითარება პოლიფონიისთვის დამახასიათებელ მეთოდებსა და განვითარების კანონზომიერებებს ექვემდებარება.

ამ ეპოქის მუსიკაში განვითარებას ჰპოვებს კონტრაპუნქტის ახალი ინდივიდუალური სისტემები. აღორძინებას განიცდიან ტრადიციული და ძველებური პოლიფონიური ჟანრები და ფორმები: რიჩერკარი, მესა, მოტეტი, მადრიგალი, ფუგა, ინვენცია, კანონი, მცირე პოლიფონიური ციკლი (პრელუდია და ფუგა), დიდი პოლიფონიური ციკლი (პ. ჰინდემიტის, დ. შოსტაკოვიჩის, რ. შჩედრინის და ნ. გუდიაშვილის შემოქმედებაში). ხორციელდება პოლიფონიური ფორმებისა და პოლიფონიური გამომსახველობის ხერხებისა და ფაქტურის განახლება, ყალიბდება ფაქტურის ახალი ტიპები — ჰიპერმრავალხმიანობა, მოჩვენებითი პოლიფონია, შრეთა პოლიფონია, სონორული პოლიფონია და სხვ.

კითხვები გამეორებისათვის:

1. რა განსხვავებაა მკაცრ და თავისუფალ სტილს შორის?
2. ჩამოთვალეთ მკაცრი სტილის ხელწერის ნესები;
3. ჩამოთვალეთ ის ჟანრები, რომლებიც გავრცელებული იყო მკაცრი სტილის ეპოქაში;
4. რომელ საუკუნეში აღმოცენდა მრავალხმიანობა?
5. ჩამოთვალეთ პოლიფონიური მუსიკის განვითარების ძირითადი ეტაპები;
6. განმარტეთ, რას ნიშნავს და რომელ პერიოდს მიეკუთვნება მიმართულებები: «Ars antiqua» და «Ars nova»
7. ჩამოთვალეთ ადრეული შუასაუკუნეების პროფესიული მუსიკის ძირითადი ჟანრები;
8. დაასახელეთ XIII – XIV საუკუნეების კომპოზიტორები;
9. ჩამოთვალეთ აღორძინების ეპოქის ძირითადი პოლიფონიური ჟანრები;
10. რა პერიოდს ესადაგება ბაროკოს სტილი?
11. მუსიკის ისტორიის განვითარებაში რომელი კომპოზიტორის შემოქმედება ითვლება ბაროკოს ეპოქის მწვერვალად?
12. ბაროკოს ეპოქის რომელი ჟანრი მიიჩნევა პოლიფონური ხელოვნების მწვერვალად?
13. როგორ ვითარდებოდა პოლიფონია ვენის კლასიკური სკოლის კომპოზიტორების შემოქმედებაში და რასთან იყო დაკავშირებული ამ ეპოქის კომპოზიტორთა ახლებური მიდგომა პოლიფონიისადმი?
14. დაახასიათეთ რომანტიკოს-კომპოზიტორების პოლიფონია, როგორ იყენებდნენ პოლიფონიას რომანტიკოსები?
15. როგორ ვითარდება პოლიფონია XX საუკუნეში და რა ადგილი უკავია პოლიფონიას ამ ეპოქის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში?

პოლიფონიური მუსიკის თემატიზმი

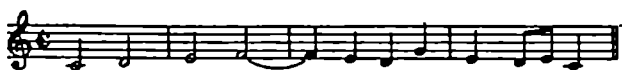
ერთხმიანი მუსიკალური აღნაგობა — მელოდია — ნებისმიერი მრავალხმიანობის უმთავრეს შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. იგივე შეიძლება ითქვას პოლიფონიური მელოდიის შესახებ. ცნობილია, რომ მელოდია ჟღერადი მუსიკალური აზრია, რომელიც ერთ ხმაშია გადმოცემული.

მელოდიის უშუალო პროტოტიპს სამეტყველო ინტონაცია წარმოადგენს. სწორედ ამით აიხსნება, რომ მელოდიასა და სამეტყველო ინტონაციას გააჩნია ბევრი საერთო თვისება. აღსანიშნავია უმთავრესი: მელოდიით, ისევე როგორც სამეტყველო ინტონაციის მეშვეობით, შეიძლება ადამიანის ხასიათის, განწყობის, ემოციის, ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გადმოცემა და გაგება. ისევე როგორც სამეტყველო ინტონაცია, მელოდიაც, მიუხედავად იმისა, ვოკალურია იგი, თუ ინსტრუმენტული — „სუნთქავს“, რადგან მელოდიის პირველწყაროს სწორედ სიმღერა წარმოადგენს. მელოდიის ეს თვისება, პირველ რიგში, მისი დანაწევრებით, მასში ცეზურების არსებობით მიიღწევა და მუსიკალურ ტექსტში ისეთი ნიშნების გამოყენებით გამოისახება, როგორიცაა: პაუზები, ფერმატა, რიტმულად გრძელი ნოტები, ლიგები (ფრაზებად დაყოფის საშუალება) და ა.შ. მელოდიას, სამეტყველო ინტონაციის მსგავსად, ახასიათებს გარკვეული ტემპი, ტემბრი, აღმავლობისა და დაღმავლობის მონაცვლეობა, დაბალი და მაღალი ბგერების ურთიერთშეხამება.

ისევე როგორც სამეტყველო ინტონაცია, მელოდიაც ტალღისებურად ვითარდება და, რაც მთავარია, ამ ტალღისებურობას მკაცრი ლოგიკა აქვს: აღმავალ მოძრაობას ცვლის

დალმავალი და პირიქით. აღმავლობას, როგორც წესი, ახასიათებს დინამიკის ზრდა, დალმავლობას კი პირიქით — დინამიკის კლება.

მაგ. 44 ბახი. ფუგა ორგანისათვის C-dur



მაგ. 45 ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა fis-moll



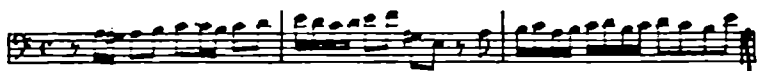
მელოდიური ხაზის ერთ-ერთ კანონზომიერებას თანმიმდევრული და ნახტომისებური მოძრაობების მონაცვლეობა წარმოადგენს. დალმავალ ნახტომს საწინააღმდეგო მიმართულების აღმავალი მოძრაობა ცვლის, ან პირიქით:

მაგ. 46 ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა es-moll



თანმიმდევრული აღმავალი მოძრაობა კი, როგორც წესი, იცვლება საწინააღმდეგო მიმართულების ნახტომით:

მაგ. 47 ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა a-moll



მელოდიური ტალღის განვითარება, უმეტეს შემთხვევაში, სამ ეტაპს მოიცავს: პირველი — ისეთი ხერხების გამოყენებას გულისხმობს, რომელიც ბიძგს აძლევს განვითარებას (მაგ., მელოდიის დაწყება ტაქტის სუსტი დროიდან, ან კილოს მერყევი ფუნქციის ბგერიდან და ა.შ.). მეორე ეტაპი — თვით მელოდიის განვითარებაა, რომელიც მიიღწევა სპეციფიკური ინტონაციური, ჰარმონიული, რიტმული განვითარების ხერხების გამოყენებით. ასეთი განვითარების შედეგად მელოდია აღწევს კულმინაციას. კულმინაცია ყოველთვის ხაზგასმულია მუსიკალური ლექსიკის სხვადასხვა საშუალებით. მაგალითად, ეს შეიძლება იყოს მელოდიის ყველაზე მაღალი ბგერა ხაზგასმული რიტმულად, ჰარმონიულად. აღსანიშნავია, რომ მელოდიების უმრავლესობის კულმინაციური ზონა ოქროს კვეთის წერტილს ემთხვევა⁵.

მელოდიური ტალღის ლოგიკური განვითარების მესამე ეტაპი — მის დაქვეითებას, ვარდნას უკავშირდება. ეს ეტაპი ხასიათდება მელოდიური ხაზის მიმართულების შეცვლით, მყარი მელოდიური კადანსის გამოჩენით (ტონიკური სამხმოვანების ბგერით დასრულება), მეტრო-რიტმული (ტაქტის ძლიერ, ან შედარებით ძლიერ დროზე, ხშირად რიტმულად შედარებით მსხვილი გრძლიობის გამოყენება) და სხვა დამა-

⁵ ოქროს კვეთის პროპორციები უძველესი დროიდან ესთეტიკურად ყველაზე სრულყოფილ პროპორციად ითვლებოდა და გამოიყენებოდა ხუროთმოძღვრებაში, არქიტექტურაში, ქანდაკებაში, ფერწერაში. ოქროს კვეთა შემდეგნაირად გამოითვლება: მელოდიის ერთიანი უფრო დიდი ნაწილი (კულმინაციამდე) ისეთ მიმართებაშია უმცირესთან (კულმინაციის შემდგომ ნაწილთან), როგორც მთელი ტალღა — უდიდესთან. იმისათვის, რომ მოვძებნოთ ოქროს დაყოფის წერტილი მუსიკალურ ნაწარმოებში ან მის შემადგენელ ნაწილში, საკმარისია საანალიზოდ არჩეულ ნაგებობაში (ან მთელ ნაწარმოებში) შემაჯალი ტაქტების (ან რიტმული ერთეულების) რაოდენობა გავამრავლოთ 0,62 -ზე და მიღებული ტაქტების რაოდენობა გადავთვალოთ დასაწყისიდან.

ბოლოვებული ფუნქციის მქონე საშუალებების არსებობით.

მაგ. 48 ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა C-dur



შევეხოთ მელოდია იმ ნიშან - თვისებებს, რომელიც პოლიფონიის თავისუფალ და მკაცრ ხელწერას ახასიათებს.

რამდენადაც მკაცრი სტილის მუსიკა ვოკალური ბუნების იყო, მასში გათვალისწინებული იყო ადამიანის ხმის შესაძლებლობები. მაგალითად, მელოდია დიაპაზონი ექვემდებარებოდა მომღერლის რეგისტრულ შესაძლებლობებს. გამორიცხული იყო ადამიანის ხმისთვის მოუხერხებელ ინტერვალებზე მოძრაობა, მაგალითად, სეპტიმებსა და ნონებზე. არ იყენებდნენ ტრიტონებს და ყველა გადიდებულსა და შემცირებულ ინტერვალს. მდორე საფეხურეობრივი მოძრაობა იშვიათად თუ იცვლებოდა ნახტომებით, და თუ გამოიყენებოდა ნახტომი, იგი აუცილებლად ივსებოდა სანინალმდეგო მოძრაობით. ბგერათსიმალეობრივ ურთიერთობებში ყოველთვის ხაზგასმული იყო წმინდა მელოდირი, ლინეარული სანწყისი.

მკაცრი სტილის მელოდიათა რიტმს ახასიათებს სირბილე, სიმშვიდე, რაც განპირობებულია გამოყენებული გრძლიობების სიმარტივით და მდორე გადასვლებით მსხვილი გრძლიობებიდან მოკლეებზე. ჭარბობდა მსხვილი გრძლიობების გამოყენება და ზომიერი მეტრული მოძრაობები ზომებში CC, 3/2, 4/2 და ა.შ.

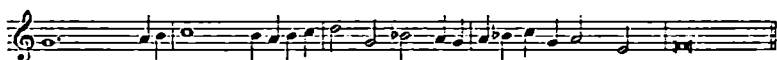
მკაცრი სტილის მელოდიათა ბგერათრივი წმინდა დიატონიკას, შვიდსაფეხურიან საეკლესიო კილოებს ეყრდნო-

ბოდა, რომლის საფუძველს კილოს მოდალური ორგანიზაცია წარმოადგენდა.

მაგ.49 ჯ.პ. და პალესტრინა



მაგ. 50 ჟოსკენ დე პრე

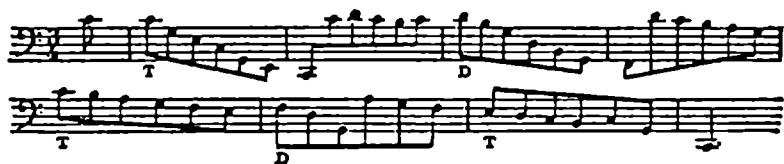


თავისუფალი სტილის წარმომადგენლები ითვისებენ წინა ეპოქის ხელოვნების გამოცდილებას, მაგრამ თავისუფალი სტილის ისტორიული თვითმყოფადობა პირველ რიგში ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებითა და მუსიკალურ შემოქმედებაზე მისი ზეგავლენით განისაზღვრებოდა. აღსანიშნავია კიდევ ერთი გარემოება — თავისუფალი სტილის ხელწერა ეფუძნებოდა არა საეკლესიო დიატონურ კილოებს, როგორც ეს იყო მკაცრი სტილის დროს, არამედ მაჟორულ-მინორულ ტონალურ სისტემას, მისთვის დამახასიათებელი ცენტრალიზაციით ტონიკის გარშემო და მასში შემავალი ყველა ელემენტის მკაფიო ფუნქციური ურთიერთობებით.

თავისუფალი ხელწერის თავისებურებები უმთავრესად მელოდიკას უკავშირდება. თავისუფალი სტილის პოლიფონიური ქსოვილში შემავალი თითოეული ხმის დიაპაზონი ბევრად აღემატება საგუნდო ხმების დიაპაზონს, გამოიყენება ნებისმიერი ინტერვალური მიმდევრობები, მათ შორის ფართო, რთულად ინტონირებადი და დისონირებული ინტერვალები, რაც თავისუფალი სტილის ინსტრუმენტული სპეციფიკით აიხსნება.

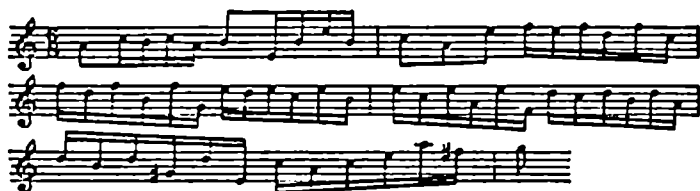
თავისუფალი სტილის მელოდებისათვის დამახასიათებელია ჰარმონიულ ვერტიკალზე დამოკიდებულება, რაც ხშირად ჰარმონიული თანმიმდევრობებით რეგულირდება.

მაგ. 51 ი.ს. ბახი. სიუიტა №3 ჩელოსთვის, კურანტა



ასეთი მოძრაობების შედეგად მელოდიაში წარმოიშვება ფარული ხმათა მოძრაობები, აკორდულ ბგერებზე ნახტომები კი იოლად აღსაქმელ ჰარმონიულ მიმდევრობებს ქმნის:

მაგ. 52 ი.ს. ბახი. საორგანო ფუგა a-moll, თემა



ფარული ხმათა მოძრაობის ჰარმონიული სქემა:

მაგ. 53

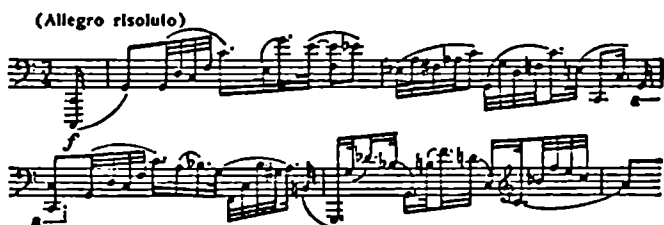


მელოდიაში ჩაქსოვილი ფარული ხმები ზოგჯერ პოლიფონიური კონტრაპუნქტისათვის დამახასიათებელ თვისებებს იძენენ:



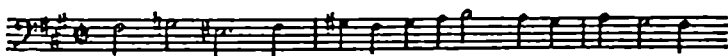
თავისუფალი სტილის მელოდიების რიტმი მკაცრ სტილ-თან შედარებით, ბევრად უფრო მრავალფეროვანია. შეიცავს მსხვილი და წვრილი გრძლიობების რთულ ფიგურაციებს, სხვადასხვა სახის სინკოპებს, მელიზმებს.

მაგ. 55 ა. სტანჩინსკი. კანონი ფორტეპიანოსათვის



თავისუფალი სტილის მელოდიების ბგერათრიგში შერწყმულია დიატონიკა და ქრომატიკა. აქ უფრო ხაზგასმულად იგრძნობა მიდრეკილება ტონიკური ცენტრისკენ, თვით ცენტრი კი უფრო მყარია, ვიდრე მკაცრი სტილის მელოდიებში.

მაგ. 56 ი.ს. ბახი. მესა h-moll, Kyrie, №3 (ფუგის თემა)



თავისუფალი სტილის მელოდიების მაგალითები მოწმობენ, რომ თემების ყველა ძირითადი მახასიათებელი, უპირველეს ყოვლისა, ჰარმონიას უკავშირდება: ცენტრალიზებული კილო-ტონალური სისტემის კანონზომიერებების მოქმედება,

მისთვის დამახასიათებელი ჰარმონიული ფუნქციების მკაფიო გარკვეულობა, დიატონიკისა და ქრომატიკის შეხამება, იმ დროისათვის ჩამოყალიბებული მოდულაციური სისტემის გამოყენება.

დავალება:

1. მკაცრი და თავისუფალი სტილის მელოდიების ანალიზი, მათთვის დამახასიათებელი თავისებურებების დადგენით (Мюллер Т.Ф. Полифонический анализ. Хрестоматия. №№ 1 - 35);

2. ბახის, ჰენდელის, შოსტაკოვიჩის, ჰინდემიტის ფუგების თემების ანალიზი.

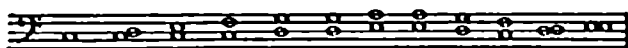
გაანალიზეთ პედაგოგის მიერ შემოთავაზებული თემა, აღწერეთ თემის მხატვრული სახე; დაადგინეთ, როგორ ხდება მხატვრული სახის განსახიერება მუსიკალური გამომსახველობის ხერხების (ინტონაცია, რიტმი, მეტრი, ჰარმონია და ა.შ.) მეშვეობით. აღწერეთ თემის აღნაგობის თავისებურებები ("ტალღა", განვითარების ეტაპები, კულმინაცია და ა.შ.). მიიღეთ მოცემული თემის კიბოსვლიანი, შებრუნებული და რიტმულად გადიდებული/შემცირებული ვარიანტები.

ორხმიანობა

მარტივი და რთული კონტრაპუნქტი სხვადასხვათემიან პოლიფონიაში

ორხმიანობის პირველი ნოტირებული მაგალითები X საუკუნეს მიეკუთვნება, მაგრამ, მათი ფაქტურა ჯერ არ არის პოლიფონიური, იგი უფრო ჰეტეროფონიის უახლოვდება, ვინაიდან მთავარ მელოდირ ხმას სხვა მელოდირი ხმები დუბლირებას უწევენ:

მაგ. 57 X საუკუნე



Rex coe. li, Do. mi. ne ma. ris un. di. so. ni

ზემოთ მოყვანილი ორგანუმების მუსიკალურ ქსოვილში ხმების პირდაპირი და ირიბი მოძრაობები ჭარბობდა. მოგვიანებით შეინიშნება ხმების სანინააღმდეგო მოძრაობებისაკენ სწრაფვა, რაც საგრძნობლად აძლიერებს ხმებს შორის კონტრასტს:

მაგ. 58 XI-XII საუკუნე



ხშირად, ცარიელად ჟღერადი კვარტები და კვინტები იცვლებიან ტერციებად, ზოგ შემთხვევაში ადგილი აქვს მხოლოდ ტერციებით მოძრაობას:

მაგ. 59 XII საუკუნის ბოლო



მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, რომ უკვე ადრეული შუასაუკუნეების მუსიკაში ჩამოყალიბდა ორხმიანი ფაქტურის ისეთი კომპლექსი, რომელშიც გაერთიანებულია მელოდიური ხმები (ჰორიზონტალი) და თანხმოვანებები (ვერტიკალი). მუსიკალური ფაქტურის შემდგომი განვითარება ხორციელდებოდა ორი გზით: მელოდიური ხმების განვითარებით და თანხმოვანებების აღნაგობის გართულებით.

პოლიფონიური ფაქტურის ყველა სახეობისათვის დამახასიათებელია მელოდიურად განვითარებული ხმების ისეთი თანაარსებობა, რომელიც ორ პირობას ექვემდებარება:

1. მელოდიურად განვითარებულ ერთდროულად ჟღერად ხმებს შორის აუცილებელია კონტრასტი;
2. მელოდიურ ხმებს ერთდროულ ჟღერადობაში გაერთიანების შესაძლებლობა უნდა ჰქონდეთ.

როგორც ვხედავთ, პოლიფონიური ფაქტურის ჰორიზონტალური თვისებები ხელს უწყობს ხმებს შორის კონტრასტის შექმნას, ვერტიკალური კი — მათ ერთიანობასა და შერწყმას უზრუნველყოფს.

განსხვავება პოლიფონიურ ქსოვილში შემავალ მელოდიებს შორის მათ რიტმულ ნახატსა და მელოდიურ ხაზში გამოიხატება. მკაცრი სტილის მაგალითებში რიტმული კონტრასტი სხვადასხვა ხმაში განლაგებული მსხვილი და მოკლე გრძლიობების, ან ერთი ხმის სინკოპირებული და მეორე ხმის მდორე მოძრაობის დაპირისპირებაში ვლინდება. ასეთი რიტმული კონტრასტი თავისუფალი სტილისთვისაც არის დამახასიათებელი, მაგრამ ამ ეპოქის ნაწარმოებების ქსოვილში ხმები რიტმულ აქტივიზაციას განიცდიან და, შესაბამისად, კონტრასტის ეს სახეობა თავისუფალ სტილში უფრო რთული და მრავალფეროვანია.

ხმების მელოდიური ხაზები როგორც მკაცრ, ისე თავისუფალი ხელწერის პოლიფონიურ ნაწარმოებებში პირველ რიგში მოძრაობის მიმართულებით განსხვავდებიან, შეინიშნება ნახტომებისა და მდორე მოძრაობების კონტრასტი. ამ დროს ერთი ხმა ნახტომისებურად მოძრაობს, მეორე კი — მდორედ. ძალიან ხშირად ჟღერადი ხმების მელოდიური მწვერვალები ნაგებობის სხვადასხვა მონაკვეთებში თავსდება, რის შედეგად, მელოდიური ხაზების მწვერვალები, კულმინაციური ადგილები ერთმანეთს არ ემთხვევა. აღსანიშნავია ცეზურების ადგილმდებარეობის კონტრასტიც, როდესაც ორი მელოდიის დანაწევრება კადენციების, პაუზების, რიტმული შეჩერების მეშვეობით ერთდროულად ჟღერად ხმებში ერთმანეთს არ ემთხვევა. ამ ტიპის კონტრასტი ორივე სტილისათვის არის დამახასიათებელი.

მელოდიურ - რიტმული კონტრასტი მდიდრდება ტემბრული, რეგისტრული კონტრასტით. შესაძლებელია ხმებს შორის სხვაობა გამოიხატოს შტრიხებისა და დინამიკური ნიუანსების გამოყენებაში.

მაგ. 60 პ. ჩაიკოვსკი. „პიკის ქალი“



ხმების მხატვრული ერთიანობა, მათი შერწყმის ლოგიკა კონტრაპუნქტირების პრინციპის მეორე მხარეს შეადგენს. ბგერათსიმალღებრივ სფეროში პოლიფონიური ფაქტურის გამაერთიანებელ ფაქტორებს, გარდა ტემპისა და მეტრისა, უპირველესად კილო, ტონალობა და ნაწარმოების ჰარმონიული გეგმა გვევლინება. ერთდროულად ჟღერადი ხმები თანხმოვანებების რიგს ქმნიან, სადაც ცალკეული თანხმოვანებების ჟღერადობა, მათი მიმდევრობა პოლიფონიური ქსოვილის ხარისხზე ახდენს ზეგავლენას. ე.ი. ჰარმონია აკონტროლებს და არეგულირებს პოლიფონიური ქსოვილის ჟღერადობას. რაოდენ კონტრასტული, ინდივიდუალური, თავისუფლად განვითარებადი არ უნდა იყვნენ პოლიფონიური ქსოვილის მელოდიური ხმები, მათ გაერთიანებას ერთდროულ ჟღერადობაში საერთო კილო-ტონალობა, ჰარმონიზაციის ერთიანი გეგმა, საერთო ტემპი და ზომა უზრუნველყოფს.

დავალება:

1. დაადგინეთ პოლიფონიურ ქსოვილში გაერთიანებული ხმების ხასიათი, მათ შორის არსებული კონტრასტის სახეები, გაერთიანების ხერხები (Мюллер Т., Полифонический анализ. Хрестоматия, №№ 36, 42, 46, 49, 52, 53);

2. მოძებნეთ ოთხი მაგალითი მუსიკალური ლიტერატურიდან, სადაც ორხმიანობაში მელოდიებს შორის ერთდროულად მოქმედებს კონტრასტი და ერთობა. დაადგინეთ ის თვისებები, რაც მათ აერთიანებს და აპირისპირებს;

3. გააკეთეთ ბახის, ჰინდემიტის, შოსტაკოვიჩის ფუგებში თემისა და დაპირისპირების შეერთების ანალოგიური ანალიზი მე-2 დავალების მოცემულობის ანალოგიურად.

კონტრაპუნქტის სახეები

ტერმინი „კონტრაპუნქტი“ (ლათინურად *punctus contra punctum* — წერტილი წერტილის საწინააღმდეგოდ) სხვადასხვა მნიშვნელობით გამოიყენება. ეს ლათინური გამოთქმა სიტყვასიტყვით ნიშნავს — „ნოტი ნოტის საპირისპიროდ“, ხოლო გადატანითი მნიშვნელობით — მელოდია მელოდიის საპირისპიროდ“. სიტყვა კონტრაპუნქტი „პოლიფონიის“ სინონიმი და ხშირად სასწავლო დისციპლინას — პოლიფონიას ესადაგება. მაგალითად, XIX–XX ს.ს. დასაწყისში მუსიკალურ სასწავლებლებში პოლიფონიის სასწავლო კურსს კონტრაპუნქტს უწოდებდნენ. უფრო ვიწრო გაგებით, კონტრაპუნქტი შეიძლება დაერქვას ხმას, რომელიც თან ახლავს ძირითად მელოდიურ ხაზს. ბაროკოს ეპოქის მუსიკაში კი, ასე ფუგის ტიპის პოლიფონიურ ფორმას უწოდებდნენ, მაგალითად,

ი.ს.ბახის „ფუგის ხელოვნების“ ზოგიერთი ნაწარმოები დასათაურებულია სიტყვით კონტრაპუნქტი. დღეს „კონტრაპუნქტი“ ორი ძირითადი მნიშვნელობით იხმარება: როგორც ორი, ან ორზე მეტი ხმის შეთავსება, შეერთება, და როგორც – თანმდევი ხმა.

პოლიფონიური შეერთება, რომელიც გამეორებისას არ უშვებს მასში შემავალი მელოდიური ხაზების არც ვერტიკალურ (ხმებს შორის სიმალღებრივი მანძილი) და არც ჰორიზონტალურ (ხმების შესვლის დროთი მაჩვენებელი) ცვლილებებს — მარტივ კონტრაპუნქტს განეკუთვნება. მარტივი კონტრაპუნქტის დროს ხმების შეერთება არ იძლევა ამავე ხმების რომელიმე სხვა ვარიანტით გაჟღერების საშუალებას. როგორც წესი, მარტივი კონტრაპუნქტი პოლიფონიურ ნაწარმოებში ერთჯერადად გამოიყენება. იმ შემთხვევაში, თუ პირვანდელი კონტრაპუნქტის ვარიანტი უცვლელად მეორდება სხვა ტონალობაში, ან სხვა რეგისტრში, იგი მაინც მარტივ კონტრაპუნქტად რჩება.

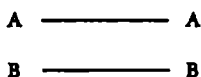
თუკი ორი მელოდიის შეერთება გულისხმობს და უშვებს ამ ხმების ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ გადაადგილებას, ან შეერთების სხვადასხვა ვარიანტებს მელოდიების გარდაქმნის შედეგად, ასეთ შეერთებას **რთული კონტრაპუნქტი** ეწოდება. ე.ი. რთული კონტრაპუნქტი პოლიფონიური შეერთების არაერთჯერად გატარებას უშვებს: ჯერ პირველად შეერთებას, მერე კი — წარმოებულს. პოლიფონიურ ნაწარმოებში შეიძლება იყოს წარმოებული შეერთების ორი, სამი და მეტი ვარიანტი.

რთული კონტრაპუნქტი ინარჩუნებს რა თემატური მასალის ერთიანობის პრინციპს, ამავედროულად განაახლებს ხმათა ამ ურთიერთობებს წარმოებულ გამეორებებში, ე.ი. პოლიფონიური ვარიანტების საშუალებას წარმოადგენს.

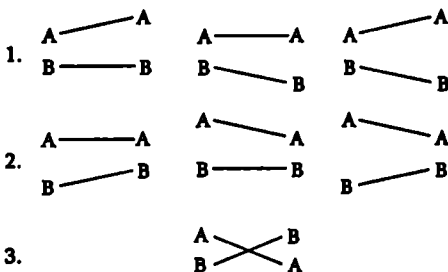
წარმოებული ვარიანტების შექმნის პრინციპიდან გამომდინარე, არსებობს კონტრაპუნქტის შემდეგი სახეები: მოძრავი, გარდაქმნის დამშვეები, გაორმაგების დამშვეები და კომბინირებული.

მოძრავი კონტრაპუნქტი. იმ შემთხვევაში, როდესაც პირვანდელ შეერთებაში მოცემული ხმები იცვლიან ადგილმდებარეობას სიმაღლეში, ანუ მოძრაობენ ერთმანეთის მიმართ ვერტიკალში — იქმნება ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტი. ასეთი კონტრაპუნქტის დროს ხმებს შორის მანძილი შეიძლება გადიდდეს, შემცირდეს, ან ხმებმა გაუცვალონ ერთმანეთს ადგილი. ხმებს შორის ინტერვალური შეფარდების ცვლილებები წარმოდგენილია სქემაზე:

პირველადი თანაფარდობა



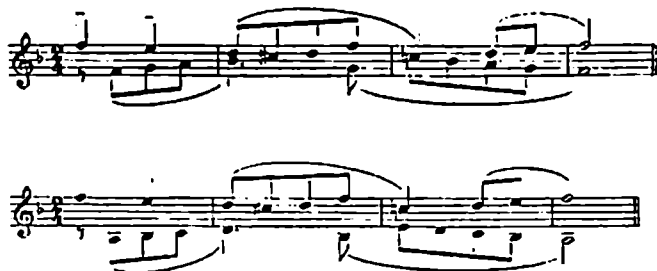
წარმოებული თანაფარდობა



სქემიდან ჩანს, რომ პირველ სამ შემთხვევაში ხმებს შორის ინტერვალი დიდდება, მეორე სამ შემთხვევაში — მცირდება, მესამე ვარიანტში ხმები ცვლიან ადგილებს.

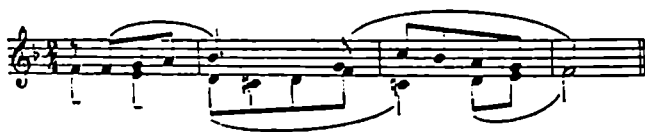
შემდეგ მაგალითებში მოყვანილია ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტის სახეები.

მაგ. 61 პირველადი შეერთება და ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტი, რომელშიც ინტერვალი ხმებს შორის დიდდება:

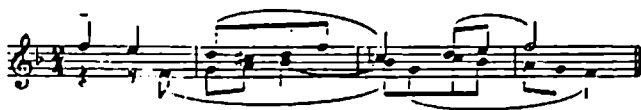


თუ ადგილმდებარეობას იცვლის ორივე ხმა — იქმნება ორმაგი ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტი:

მაგ. 62



როდესაც პირველად შეერთებასთან შედარებით კონტრაპუნქტში იცვლება ერთ-ერთი ხმის შესვლის მომენტი, ე.ი. წარმოებულ ვარიანტში იცვლება ხმებს შორის ურთიერთობა დროში, საქმე გვაქვს პორიზონტალურად მოძრავ კონტრაპუნქტთან:



პოლიფონიურ ნაწარმოებში ასევე გვხვდება ხმებს შორის ურთიერთობის შეცვლა ერთდროულად როგორც ვერტიკალში, ისე ჰორიზონტალში. ხმების გადაადგილების ასეთ ვარიანტს ორჯერ მოძრავ კონტრაპუნქტს უწოდებენ.

მაგ. 64



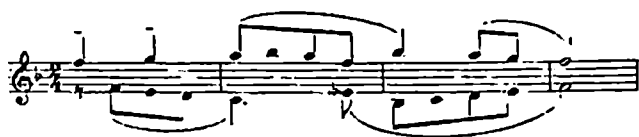
გარდაქმნის დამშვეები კონტრაპუნქტი. ამ სახეობის კონტრაპუნქტში კონტრაპუნქტირებული მელოდიების გარდაქმნა ორი ხერხით ხდება:

- მელოდიების პოზიციის შეცვლით — როდესაც მელოდია თითქოს და სივრცეში ტრიალებს და ამ დროს იცვლება მელოდიების დინების მიმართულება.
- მელოდიების ჟღერადობის ხანგრძლივობის, მათი სიდიდის შეცვლით — როდესაც მელოდიის რიტმული გაფართოება ან შემცირება ხდება

პირველ შემთხვევაში, როდესაც მელოდია თითქოსდა ტრიალებს მოჩვენებითი ჰორიზონტალური ღერძის გარშემო, სახეზეა მელოდიის შებრუნებას. აღსანიშნავია, რომ ამ

დროს მელოდის რიტმული სურათი არ იცვლება, არ იცვლება არც ბგერებს შორის ინტერვალური დამოკიდებულება. იცვლება მხოლოდ მელოდის მიმართულება: აღმავალი სვლები — დაღმავალით, ხოლო დაღმავალი — აღმავალით. ასეთ კონტრაპუნქტს — შებრუნებული კონტრაპუნქტი ჰქვია. ორხმიანობის პირობებში შებრუნებას განიცდის ორივე მელოდია.

მაგ. 65.



პოზიციური გარდაქმნის სხვა სახე იქმნება მაშინ, როდესაც მელოდის ბგერები უკუმოდრაობით, ბოლო ბგერიდან პირველისკენ მიიმართებიან. ეს ვარიანტი, მელოდის რეტროვერსია, კიბოსვლიანი მოძრაობა — უფრო იშვიათად გამოიყენება პოლიფონიაში, ვინაიდან ადამიანს სმენით უჭირს მელოდის რეტროვერსიასა და მის პირვანდელ სახეს შორის კავშირის დაჭერა.

მაგ. 66



ამ მაგალითში ქვედა ხმა ცვლილებების გარეშე მეორდება, ზედა კი მოცემულია კიბოსვლიან მოძრაობაში.

გარდაქმნის დამშვეები კონტრაპუნქტის მეორე სახეობა უკავშირდება მელოდის რიტმულ გაფართოებას ან შემცირებას. აღსანიშნავია, რომ მელოდია უმეტესად ფართოვ-

დება ან მცირდება ორჯერ, უფრო იშვიათად — ოთხჯერ. კონტრაპუნქტში შემავალი ყველა მელოდიის რიტმული შემცირება, ან გაფართოება პოლიფონიურ პრაქტიკაში არ გვხვდება, რადგან იგი ტემპის შეცვლის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამიტომ, ორხმიანობაში იყენებენ რიტმულად შეცვლილ მხოლოდ ერთ ხმას, მეორე კი ჟღერს პირვანდელი სახით.

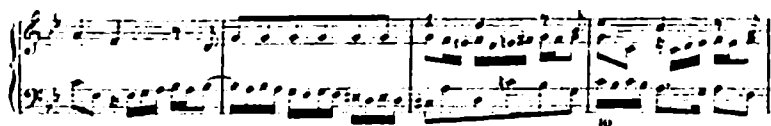
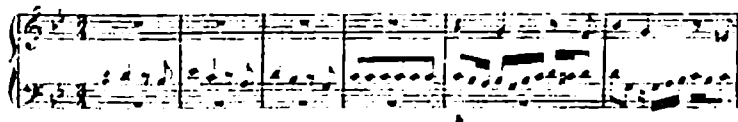
მაგ. 67



გაორმაგების დამშვები კონტრაპუნქტი. კონტრაპუნქტის ამ სახეობის გამოყენებისას ხდება პირვანდელ შეერთებაში მოცემული ხმების ტერციებში ან სექსტებში გაორმაგება. წარმოებულ შეერთებაში ხმების რაოდენობა დიდდება, რაც ხელს უწყობს ფაქტურის გამსხვილებას, სიმჭიდროვეს. ხშირია ამ სახეობის კონტრაპუნქტის გამოყენება პოლიფონიური ნაწარმოებების კულმინაციურ და დასკვნით მონაკვეთებში.

მაგ. 68 ი.ს.ბახი "კარგად ტემპერირებული კლავირი",
(II ტ.) ფუგა სოლ მინორი

ა) პირვანდელი შეერთება:



ბ) წარმოებული შეერთება:



პოლიფონიაში კონტრაპუნქტის ანალიზის დროს იყენებენ შემდეგ აღნიშვნებს:

ინტერვალები. მიღებულია ინტერვალების აღნიშვნის ციფრული სისტემა, რომელიც რუსმა კომპოზიტორმა და მკვლევარმა ს. ტანეევმა შემოიტანა. ამ სისტემის მიხედვით ინტერვალის აღნიშვნაში განსაზღვრულია სეკუნდური სვლების რაოდენობა ინტერვალის ფუძიდან მის მწვერვალამდე. ამიტომ,

პრიმა - 0; სეკუნდა - 1; ტერცია - 2; კვარტა - 3; კვინტა - 4; სექსტა - 5; სეპტიმა - 6; ოქტავა - 7 და ა.შ.

ხმები. ხმები აღინიშნება ლათინური ასო „V“ - თი და რომაული ციფრებით, ზედა ხმა — პირველ ხმად ითვლება — V^I, V^{II}.

გადაადგილება. ხმის გადაადგილების დროს აღინიშნება არა მხოლოდ გადაადგილების ინტერვალი, არამედ გადაადგილების მიმართულებაც. ზედა ხმის მოძრაობა ზევით და ქვედა ხმის მოძრაობა ქვევით ადიდებს მანძილს ხმებს შორის, ამიტომ აღინიშნება „+“ - ით. გადაადგილება, რომლის შედეგად მანძილი ხმებს შორის მცირდება (ქვედა ადის ზევით, ზედა კი ჩადის ქვევით) აღინიშნება „-“ - ით.

ხმების ვერტიკალური გადაადგილების დროს გამოიყენება ამ გადაადგილების ინდექსი — J_v — Index vertikalis.

ამ ინდექსის სიდიდე ხმების გადაადგილების ინტერვალების არითმეტიკულ ჯამს უდრის.

ხმების ჰორიზონტალური გადაადგილების დროს გამოიყენება ამ გადაადგილების ინდექსი - J_h - **Index horizontalis**, რომელიც განისაზღვრება ხმებს შორის მანძილით ტაქტების ან რიტმული წილების რაოდენობით, რომელზეც ხმებს შორის შესვლის დრო შეიცვალა.

მაგალითები:

$V^I = 7$ — ნიშნავს, რომ პირველი ხმა განიცდის ვერტიკალურ გადაადგილებას ოქტავით ზემოთ;

$V^{II} = -4$ — ნიშნავს, რომ მეორე ხმა განიცდის ვერტიკალურ გადაადგილებას კვარტით ზემოთ;

$V^I = -4$ — ნიშნავს, რომ პირველი ხმა განიცდის ვერტიკალურ გადაადგილებას კვინტით ქვემოთ;

$J_v = (-7) + (-7) = -14$ — ასე აღნიშნება ხმების გადაადგილება ვერტიკალურად მოძრავ კონტრაპუნქტში. მოცემული მაგალითი ასე განისაზღვრება: ეს არის ოქტავის ვერტიკალურად მოძრავი ორმაგი კონტრაპუნქტი, გადაადგილების შედეგად პირველი ხმა ჩაამოვიდა ოქტავით ქვემოთ, ქვედა ხმა კი ავიდა ოქტავით ზემოთ.

$J_v = 0 + 7 = 7$ — ოქტავის ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტი, რომლის დროს პირველი ხმა დარჩა ადგილზე, მეორე ჩავიდა ოქტავით ქვემოთ.

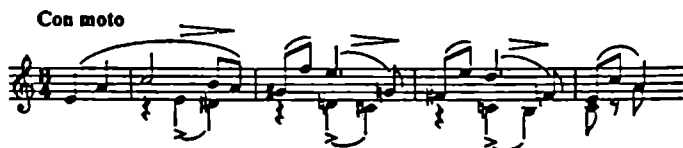
$J_h = + 1/4$ — აღნიშნავს ჰორიზონტალურად მოძრავ კონტრაპუნქტს, რომელშიც ხმებს შორის დროის მონაკვეთი გაიზარდა ტაქტის ერთი მეოთხედით.

$J_h = - 2/4$ — აღნიშნავს ჰორიზონტალურად მოძრავ კონტრაპუნქტს, რომელშიც ხმებს შორის დროის მონაკვეთი შემცირდა ტაქტის ორი მეოთხედით.

რთული კონტრაპუნქტის არსებული სახეობებიდან ყვე-

ლაზე გავრცელებულია ისეთი ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტი, რომლის დროსაც მელოდიები ადგილებს იცვლიან. მსგავს შემთხვევებში ის ხმა, რომელიც პირველად შეერთებაში მოთავსებული იყო ზედა ხმაში, წარმოებულ კონტრაპუნქტში ქვემოთ აღმოჩნდება, და პირიქით. გამოდის, რომ თითოეული ხმა ორი „როლის“ შემსრულებელია, აღნიშნულმა განაპირობა ამ სახეობისთვის ორმაგი კონტრაპუნქტის სახელის დარქმევა. ორმაგი კონტრაპუნქტის შექმნის სამი საშუალება არსებობს: ზედა ხმა ჩადის ქვედაზე დაბლა, ქვედა ხმა ადის ზედაზე მაღლა, ორი ხმა ურთიერთშემხვედრი მოძრაობის შედეგად ახალ პოზიციაზე აღმოჩნდება. ყველა აღნიშნულ შემთხვევაში ვერტიკალური გადაადგილების მაჩვენებელი — J_v — უარყოფითი იქნება.

მაგ.69 მ. გლინკა, „ფუგა“, პირველადი ნაგებობა



მაგ.70 წარმოებული - ორმაგად ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტი



გლინკას ფუგის პირველ მაგალითში ორივე ხმა იწყებოდა მი-დან და კანტილენური მელოდია მოთავსებული იყო ზედა ხმაში, ხოლო წარმოებულ კონტრაპუნქტში ხმებმა შეცვალეს ადგილები და კანტილენური მელოდია აღმოჩნდა ბანში.

პოლიფონიურ პრაქტიკაში ყველაზე გავრცელებულია ოქტავის ორმაგი კონტრაპუნქტი. ეს ისეთი სახეობაა, რომლის დროს მელოდიები ერთმანეთს უახლოვდებიან, სცილდებიან და ენაცვლებიან ოქტავით, ორი ოქტავით, სამი ოქტავით ($J_v = -7; -14; -21$).

ამ კონტრაპუნქტის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მიღებულ შეერთებაში ყველა კონსონანსი და დისონანსი ხმებს შორის იმავე ადგილას რჩება, მხოლოდ შებრუნების სახით: მაგალითად, ტერცია გადაიქცევა სექსტად, სეკუნდა — სეპტიმად, პრიმა — ოქტავად და ა.შ.

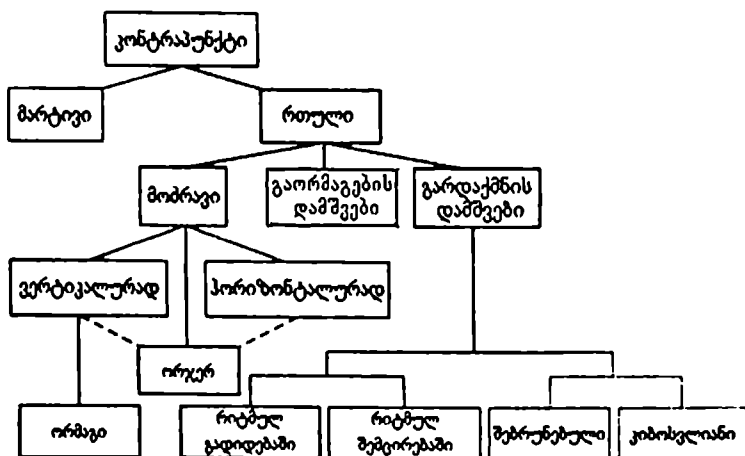
მაგ. 71



გავრცელებულია დუოდეციმის ორმაგი კონტრაპუნქტი ($J_v = -11; -18; -25$). ამ კონტრაპუნქტის თავისებურება უკავშირდება ხმებს შორის არა მხოლოდ ვერტიკალური, არამედ კილოფუნქციონალური ურთიერთობის შეცვლას.



თვალსაჩინოებისთვის მოგვყავს კონტრაპუნქტის სახე-
ების სქემა:



დავალება:

1. გააანალიზეთ მოცემული მუსიკალური ნაწარმოებების ფრაგმენტები.

დაადგინეთ ინდექსი ვერტიკალის საწყის კონტრაპუნქტში, რა ცვლილებებს განიცდიან ხმები წარმოებულ კონტრაპუნქტში, დაადგინეთ ამ კონტრაპუნქტის სახე და ვერტიკალის ინდექსი:

- ბახი, „კტკ“ - პირველი ტომი, პრელუდია № 3, cis-moll
- ბახი, „კტკ“ - პირველი ტომი, ფუგა № 10, e-moll
- ბახი, „კტკ“ - პირველი ტომი, ფუგა № 21, B-dur
- ბახი, „კტკ“ - მეორე ტომი, ფუგა № 16, g-moll
- ბახი, „კტკ“ - მეორე ტომი, პრელუდია № 20, a-moll

2. მიიღეთ მოცემული პირველადი კონტრაპუნქტისგან ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტის 4 ვარიანტი, თუ:

1. $V1=0$; $V2=-2$;
2. $V1=-4$; $V2=-10$;
3. $V1=-4$; $V2=-5$;
4. $V1=-6$; $V2=-10$.

იმავე მაგალითიდან მიიღეთ ჰორიზონტალურად მოძრავი კონტრაპუნქტი, თუ

J_v = ნახევრიან გრძლიობას.

მაგ. 73



3. მიიღეთ მოცემული პირველადი კონტრაპუნქტისგან ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტის 3 ვარიანტი, თუ:

1. $V1 = -7$; $V2 = -7$;

2. $V1 = -4$; $V2 = -7$;

3. $V1 = -2$; $V2 = -7$;

მაგ. 74



4. მიიღეთ მოცემული პირველადი კონტრაპუნქტისგან შებრუნებული კონტრაპუნქტის 2 ვარიანტი (შეაბრუნეთ ორივე ხმა), თუ:

1. $V1 = -4$; $V2 = -7$;

2. $V1 = -2$; $V2 = -6$;

მაგ. 75



სამხმიანობა და ოთხხმიანობა

მუსიკალურ პრაქტიკაში (როგორც ვოკალურში, ისე ინსტრუმენტულში) სამი და მეტი ხმის კონტრასტული შეწყობის არაერთი მაგალითი გვხვდება. მელოდიათა ასეთი მრავალხმიანი „ანსამბლები“, რომლებშიც მელოდიები ხშირად მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან თავისი გამომსახველობით, მუსიკას სახეობრივ მრავალფეროვნებას ანიჭებენ.

ტიპურია სამ და ოთხხმიანი კონტრასტული პოლიფონიური ფაქტურის გამოყენება საოპერო ანსამბლებში, სადაც ერთდროულად რამდენიმე პერსონაჟი მღერის და თითოეულის პარტია საკმაოდ ინდივიდუალიზირებულია. ასეთია კვარტეტი ჯ. ვერდის ოპერიდან „რიგოლეტო“, სადაც ოთხი პერსონაჟის (ჯილდა, მადალენა, ჰერცოგი და რიგოლეტო) მკვეთრად კონტრასტული ვოკალური პარტია ერთიან ჰარმონიულ მთლიანობას ქმნის (იხ. მაგ. 76, გვ. 76).

კონტრასტულ - პოლიფონიური მრავალხმიანობა ინსტრუმენტულ მუსიკაში ხშირად ადრე გაჟღერებული თემების გაერთიანებას წარმოადგენს. მაგალითისათვის მოვიყვანთ ნაწყვეტს ს. პროკოფიევის მეორე საფორტეპიანო სონატის პირველი ნაწილის დამუშავებიდან, სადაც ერთიან ქსოვილში კანტილენური ხასიათის დამხმარე პარტიის, შემაკავშირებელი პარტიის ფიგურაციები და მთავარი პარტიის აქცენტირებული მეოთხედებია გაერთიანებული (იხ. მაგ. 77, გვ. 77).

Джильяно

Маддалена

Герцо

О, кра - сот - на мо - ло - да

Риголетто

М. Силь юм грё - зам

Г. Прощай, кто ж не поётся, слышишь, слышишь у нас ре - на -

Р. а твой раб, на все го - то -

Дж. Ты в мо - ме -

М. сень жист серд - це

Г. Это шутка без обмена, живо живу мы два - мо.

Р. змил, ты од - ним, одним своим лишь

Дж. ты в мо - ме -

М. Ах! навек прощай!

Г. Вы любитель развлечения, а нас живо хорошо, да!

Р. сво - вом молится боль души моей у - ра - че - вать.

у . бе - да . жась.



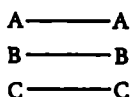
ხშირად, კონტრასტულ - პოლიფონიური შეერთება სა-
ფუძვლად ედება პოლიფონიურ ვარირებას რთული კონ-
ტრაპუნქტის გამოყენების საშუალებით. მხატვრულ ლიტე-
რატურაში წამყვანი როლი სამხმიანობას ენიჭება, თუმცა
ხმების რაოდენობამ შეიძლება ექვსსა და რეას მიაღწიოს.
მაგრამ, ასეთი რაოდენობის მელოდირი ხაზების ერთ-
დროული ჟღერადობა რთული აღსაქმელია მსმენელისთვის,
რადგან სამზე მეტი დამოუკიდებლად ჟღერადი მელოდირი
ერთდროული აღქმა პრაქტიკულად შეუძლებელია. ხმების
უფრო მეტი რაოდენობის ერთდროული ჟღერადობა ხსნის
ამ მელოდირების დამოუკიდებლობის შეგრძნებას და, ამას-
თან ერთად, საგრძნობლად ზრდის მათ ერთიანობას. ამიტო-
მად, რომ პოლიფონიურ პრაქტიკაში სამხმიანობას (უფრო
მეტ ხმებთან შედარებით) განსაკუთრებული დანიშნულება
აქვს.

სამხმიანობაში იქმნება ხმების სამი წყვილი: I - II, II -
III და I - III. ამ თითოეული წყვილის სწორი ორხმიანობის

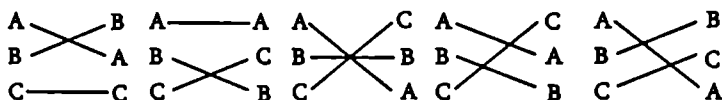
შემთხვევაში, სწორი იქნება სამი ხმის შეწყობაც. რთული კონტრაპუნქტის შემთხვევაში შესაძლებელია რამდენიმე წარმოებული ვარიანტის მიღება. ყველაფერი იმაზე დამოკიდებული, თუ ორი ხმის რამდენი წყვილი მონაწილეობს კონტრაპუნქტირების პროცესში. თუ ვერტიკალურად - მოძრავ კონტრაპუნქტში მონაწილეობს ხმების სამივე წყვილი, საქმე გვაქვს ყველაზე სრულ და რთულ სახეობასთან, რომელსაც სამმაგ კონტრაპუნქტს უწოდებენ.

თვალსაჩინოებისთვის მოვიყვანთ სამმაგი კონტრაპუნქტის პირველადი და წარმოებული შეერთებების ყველა შესაძლო ვარიანტს:

პირველადი თანაფარდობა



წარმოებული თანაფარდობა



ყველაზე ხშირად პოლიფონიურ სამხმეობაში იყენებენ ოქტავის სამმაგ კონტრაპუნქტს, რომლის დროს ხმების ზედა და ქვედა წყვილებისთვის ზღვრული მანძილი ოქტავაა, ხოლო განაპირა წყვილისთვის — ორი ოქტავა. ასე გამოიყურება ოქტავის სამმაგი კონტრაპუნქტის პირველადი და ხუთი წარმოებული შეერთება:



იმიტაციის გამოყენების საშუალებები სამხმანობაში საგრძნობლად ფარდოვდება. ორხმანობაში ხმების შესვლის ორი შესაძლო ვარიანტისგან (აღმავალი და დაღმავალი) განსხვავებით, სამხმანობაში შესაძლებელია ექვსი ვარიანტის არსებობა:

1.	2.	3.	4.	5.	6.
თ —	თ —	თ —	თ —	თ —	თ —
თ —	თ —	თ —	თ —	თ —	თ —
თ —	თ —	თ —	თ —	თ —	თ —

პოლიფონიური სამხმანობა შეიძლება ეყრდნობოდეს იმიტაციურ ტექნიკას⁵. იმიტაციის მხატვრული შესაძლებლობები სამხმანობაში თითქმის განუსაზღვრელია, ვინაიდან იმიტაციები შეიძლება იყოს მარტივი და კანონური, პირდაპირი და შებრუნებაში, რიტმულ გადიდებასა და შემცირებაში. იმიტაცია შეიძლება დაინეროს მარტივ და რთულ კონტრაპუნქტში, გარდა ამისა, გასათვალისწინებელია პროპოსტასა და ორ რისპოსტას შორის შესაძლო შესვლის ინტერვალების უამრავი ვარიანტის არსებობა.

კანონური იმიტაცია ხშირად გამოიყენებოდა მკაცრი სტილის პოლიფონისტების მიერ სხვადასხვა პოლიფონიურ ჟანრებში, მაგალითად პალესტრინას მესები “Ad fugam” და “Missa canonica” წარმოადგენენ კანონებისაგან შემდგარ ციკლებს. ასეთ კანონებში მკვეთრად შეინიშნება საექსპოზიციო, განვითარებადი და რეპრიზული ფუნქციის მქონე ნაგებობები. ქვემოთ მოყვანილ ფ. ტურინის მესაში 1-4 ტაქტი - საექსპოზიციო ნაგებობაა, 5-10 — განვითარებადი, ხოლო 11 – 14 — რეპრიზული.

⁵ უფრო ვრცლად იმიტაციური ტექნიკა სახელმძღვანელოს შემდეგ თავშია განხილული.



თავისუფალი სტილის იმიტაციური ტექნიკა განხილულია თავში „ფუგა“.

დავალეზა:

1. გაანალიზეთ 3-4 ხმიანი მაგალითები მხატვრული ლიტერატურიდან

(Мюллер Т., Полифонический анализ. Хрестоматия. № 146-160).

იმიტაციური პოლიფონია

იმიტაცია — პოლიფონიური ფაქტურის ისეთი სახეობაა, სადაც ერთდროულად ჟღერადი ხმები ერთსა და იმავე თემას სხვადასხვა დროს ხმებში მონაცვლეობით ატარებენ. ამ სახეობის პოლიფონიამ თავისი დასახელება ლათინური ტერმინიდან მიიღო (ლათ. *imitatio* — მიბადვა). იმიტაციურ პოლიფონიაში ხმების დამოუკიდებლობას შედარებითი ხასიათი აქვს. მაგრამ, ვინაიდან ხმები დროში არაერთდროულად ჟღერენ, ხმებს შორის კონტრასტი, როგორც პოლიფონიური ქსოვილის აუცილებელი ატრიბუტი, მაინც სახეზეა.

იმიტაციის ადრეული მაგალითები უკვე XIII საუკუნის კონდუქტებში შეიძლება მოვიძიოთ.

მაგ. 80 კონდუქტი „Relegentur ab area”



XIV საუკუნის იტალიური საერო სიმღერა „კაჩა“ (იტალიურად — ნადირობა) იმიტაციური ხერხების გამოყენებით ასახავდა „დადევნებას“. თავდაპირველად იმიტაცია სწორედ ვოკალურ მუსიკაში ჩამოყალიბდა, მაგრამ იმიტაციური გადმოცემის პრინციპი თანდათანობით კომპოზიტორებმა სასიმღერო ჟანრებიდან გადაიტანეს ინსტრუმენტულ ჟანრებში. დროთა განმავლობაში იმიტაციის როლი

მაგ. 81 ი. ობრეხტი, "Agnus Dei" (1430-1505)



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves. The top staff is the melody in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a steady eighth-note bass line and chords. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also featuring a steady eighth-note bass line and chords. The music is written in a simple, folk-like style with many eighth and sixteenth notes.



ხმას, რომელიც იწყებს იმიტაციას საწყისი ხმა, ან პროპოსტა (ლათ. **proposta** — წინადადება) ეწოდება; ხოლო ხმას, რომელიც იმეორებს საწყის მელოდიას პასუხი, ან რისპოსტა (ლათ. **risposta** — პასუხი) ეწოდება. თუ მელოდიას იმეორებს მესამე ხმა, ის მეორე რისპოსტა იქნება, ოთხხმიანობის დროს — მესამე რისპოსტა და ა.შ. იმიტაციის აგებულებას პროპოსტისა და რისპოსტის ურთიერთდამოკიდებულება განსაზღვრავს. ამ ურთიერთობას სამი პარამეტრი აქვს:

- მიმართულება — განისაზღვრება იმით, თუ სად იწვევლებს რისპოსტა - პროპოსტაზე ზემოთ, თუ ქვემოთ;
- ინტერვალი (ვერტიკალური კოორდინატა) — განისაზღვრება იმით, თუ რა ინტერვალით არის დამორებული რისპოსტა პროპოსტისაგან;
- დრო (ჰორიზონტალური კოორდინატა) — განისაზღვრება იმით, თუ რამდენად გვიან შედის რისპოსტა.

თუ რისპოსტა შედის იმავე სიმაღლეზე, რაზეც რისპოსტა, მაშინ იმიტაციის ინტერვალი უდრის უნისონს, ხოლო თვით იმიტაციას — იმიტაცია უნისონში ჰქვია. თუ რისპოსტა შედის სეკუნდით ზევით, ვიდრე პროპოსტა, მაშინ მივიღებთ იმი-

ტაციას ზედა სეკუნდით. თუ რისპოსტა შედის პროპოსტაზე ტერციით ქვემოთ, ასეთ იმიტაციას უწოდებენ იმიტაციას ქვედა ტერციით.

იმიტაციის პორიზონტალური კოორდინატა განსაზღვრავს ხმებში შესვლის დროს. მანძილი დროში კი შეიძლება უდრიდეს მთელ ტაქტს, რამოდენიმე ტაქტს, ან ტაქტის რამდენიმე თვლას.

პროპოსტას დარისპოსტას სხვადასხვა მელოდიური კავშირები ახასიათებს. იმ შემთხვევაში, თუ რისპოსტაში მეორდება პროპოსტის საწყისი მონაკვეთი — იმიტაცია მარტივია.

მაგ. 84



თუკი რისპოსტა სისტემატურად იმეორებს ყველაფერს, რაც უღერდა საწყის ხმაში, იქმნება უწყვეტი, ანუ კანონური იმიტაცია.

მაგ. 85



განსხვავება მარტივ და კანონურ იმიტაციებს შორის
ნათლად ჩანს ქვემოთ მოყვანილ სქემაში:

ചർച്ചയും തീർപ്പാക്കലും

A B

A

ნაგებობა B არ შეორდება

კანონური იმიგრაცია

A B

A B

ნაგებობა B მეორდება

იმიტაციის სახის დადგენისას ყურადღებას ვაქცევთ გამეორების ხარისხსაც. თუ პროპოზიციის მელოდია პირდაპირი მოძრაობით მეორდება, ასეთ იმიტაციას **პირდაპირი მოძრაობის იმიტაცია**ს უწოდებენ:

მაგ. 86



თუ იმიტირებული ხმის მელოდია პროპოსტის შებრუნებას წარმოადგენს, ამ სახეს უწოდებენ იმიტაციას შებრუნებაში.

მაგ. 87



თუ იმიტირებული ხმა ატარებს მელოდიას უფრო მსხვილი გრძლიობებით, იქმნება იმიტაცია რიტმულ გაფართოებაში:

მაგ. 88



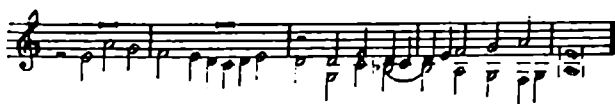
და პირიქით, თუ იმიტირებული ხმა იმეორებს საწყის მელოდიას უფრო მოკლე გრძლიობებით, ვიდრე პროპოსტაში იყო წარმოდგენილი, საქმე გვაქვს იმიტაციასთან რიტმულ შემცირებაში:

მაგ. 89



თუ იმიტირებული ხმა იმეორებს მელოდიას ბოლოდან დასაწყისისაკენ, იქმნება კიბოსვლიანი იმიტაცია:

მაგ. 90



იმიტაციის სახის დადგენის დროს გასათვალისწინებელია, თუ რამდენად ზუსტად იმეორებს რისპოსტა პროპოსტის რიტმო - ინტონაციურ ნახატს. თუ რისპოსტა ზუსტად ინარჩუნებს პროპოსტის მელოდიათა ინტერვალთა (მიუხედავად მიმართულებისა), საქმე გვაქვს მკაცრ

იმიტაციასთან. მაგრამ რეალურად, იმიტირებული ხმა ხშირად ცვლის საწყისი ხმის მელოდიის ინტერვალიკას. ასეთ შემთხვევაში იქმნება თავისუფალი იმიტაცია.

მაგ. 91.



იმიტაცია პოლიფონიის ერთ-ერთი საფუძველია მარტივ და რთულ კონტრაპუნქტთან ერთად. ამ ტექნიკით დაწერილია უამრავი ნაწარმოები. მაგრამ, იმიტაცია არ არის მუსიკალური ნაწარმოების ფორმა, იგი მასალის გადმოცემის მეთოდს წარმოადგენს და შეიძლება გამოყენებული იყოს სხვადასხვა ფორმაში, როგორც პოლიფონიურში (ამ ფორმებს განვიხილავთ შემდეგ თავში), ისე არაპოლიფონიურში. არაპოლიფონიურ ფორმებში იმიტაცია ხშირად გამოიყენება პოლიფონიური კომპოზიციების ეპიზოდების, დამუშავებების, რეპრიზების განვითარებად მონაკვეთებში.

დავალება:

1. გააანალიზეთ მოცემული მუსიკალური მაგალითები, დაახასიათეთ იმიტირებული ხმის შესვლის ინტერვალი, მიმართულება, მანძილი ხმებს შორის. დაადგინეთ იმიტაციის სახე, განსაზღვრეთ ცვლილებები რისპოსტაში იმიტაციის დროს.



მაგ. 93 ი. ს. ბახი, „მაგნიფიკატი“



მაგ 94 ვ.ა. მოცარტი, სიმეზიანი კვარტეტი, ნაწ IV



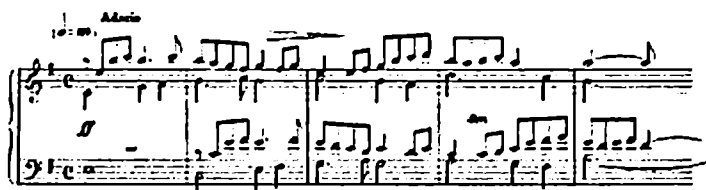
მაგ. 95 რ. შჩედრინი, „პოლიფონიური რვეული“



მაგ. 96 ჯ. პ. და პალესტრინა, კანონი



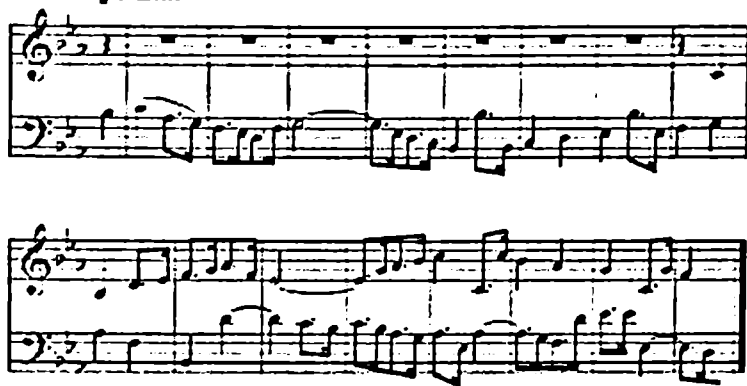
მაგ. 97 დ. შოსტაკოვიჩი, 24 პრელუდია და ფუგა, ფუგა e-moll



მაგ. 98 ი.ს.ბახი, ფუგის ხელოვნება



Allegro molto



მაგ. 100 ს. პროკოფიევი, წამიერება

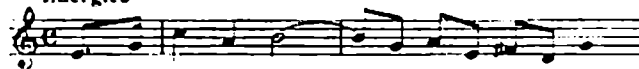


2. მოცემულ თემებს მიუწერეთ მისი ვარიანტი დომინანტურ ტონალობაში. დაწერეთ იგივე თემები რიტმულ გადიდებაში, რიტმულ შემცირებაში; მიიღეთ შებრუნებული და კიბოსვლიანი ვარიანტები:

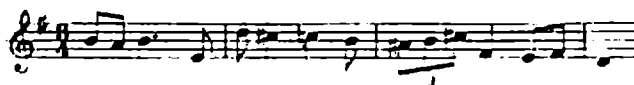
Semplice



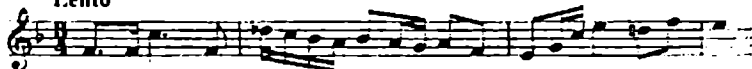
Energico



Andante



Lento



იმიტაციური ნაწარმოების სახეები

კანონი (ლათ. canon — წესი) – მრავალმნიშვნელოვანი სიტყვაა. პირველ რიგში უნდა განვასხვაოთ ორი მონათესავე ტერმინი — „კანონური იმიტაცია“ და „კანონი“:

პირველი პოლიფონიური მასალის გადმოცემის საშუალებაა, მეორე კი — ფორმა.

განასხვავებენ კანონის შემდეგ სახეებს:

1. დასრულების მაჩვენებლის მიხედვით — სასრულ-სა და უსასრულოს.

უსასრულო კანონის დროს საწყისი და იმიტირებული ხმა გარკვეული დროის შემდეგ უბრუნდება თავის დასაწყისს. ამიტომ, კანონი შეიძლება განმეორდეს უსასრულოდ. სქემა ასეთია :

A B A B A B

A B A B A B

მაგ. 101 ვ. ა. მოცარტი, კანონი “Indulas a praterbe”

Allegretto

Cuc-cu-las! In-dulas! I-rang a Pra-ter! A

Pra-ter? A Pra-ter? Minc mondas te mundent ket ver?

In-dulas! Cuc-cu-las! Ne mo-roj et-tunk!

Mi-lán-tász? Mát-bá-mász? No de most már aztan fogd a szád!

ეს არის უსასრულო ოთხხმიანი კანონის მაგალითი, სადაც ყოველი მომდევნო რისპოსტა შედის ოთხი ტაქტის დაგვიანებით, სანოტო ტექსტის იმ ადგილებში, სადაც მოცემულია ციფრები 2, 3, 4.

2. პროპოსტების რაოდენობიდან გამომდინარე — მარტივი, ერთ პროპოსტაზე აგებული და ორმაგი, ან სამმაგი (შესაბამისად, - ორ ან სამ პროპოსტაზე აგებული).

ნაწყვეტი მოცარტის სონატიდან მარტივი იმიტაციის მაგალითია:

მაგ. 102 ვ.ა. მოცარტი, სონატა, K.576



3. პროპოსტისა და რისპოსტის მსგავსების ხარისხიდან გამომდინარე — მკაცრი და თავისუფალი.

ნაწყვეტი შუმანის ნაწარმოებიდან მკაცრი იმიტაციის მაგალითია:

მაგ. 103 რ. შუმანი, „პეპლები“, №3



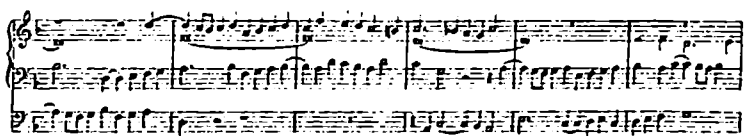
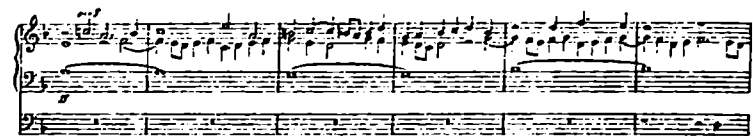
იმ შემთხვევაში, როდესაც კანონის სანყისი მოტივი მეორდება სხვა სიმაღლეზე, იქმნება კანონური სეკვენცია.

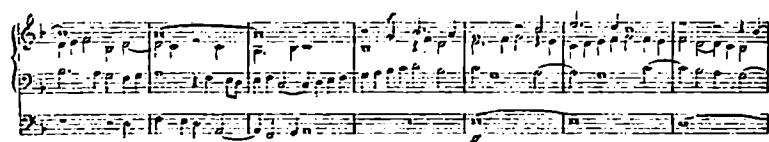
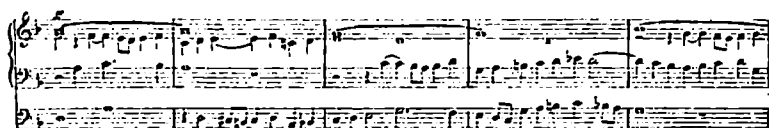
მაგ. 104 ლ. ვან ბეთჰოვენი, რონდო-კაპრიჩიოზო
„მრისხანება დაკარგული გროშის გამო“



რიჩერკარი (იტალ. *ricercare* - ძებნა) მე-16-17 საუკუნეების დასავლეთ ევროპის მუსიკაში იმიტაციური აღნაგობის ფუგის წინამორბედი პოლიფონიური პიესაა. თავდაპირველად რიჩერკარები იწერებოდა ბარბითისთვის, მოგვიანებით — ორგანის, კლავირის, ინსტრუმენტული ანსამბლებისთვის. ნაწარმოები შედგებოდა რამდენიმე ნაწილისაგან, რომლებიც უწყვეტად გადადიოდნენ ერთმანეთში. რიჩერკარში ჩამოყალიბდა ისეთი მნიშვნელოვანი პარამეტრები, როგორიცაა: ხმების T-D თანაფარდობა, რთული კონტრაპუნქტის ტექნიკა, თემის გარდაქმნის ხერხები — შებრუნება, რიტმული გადადება და შემცირება, თუმცა იმ დროის რიჩერკარის თემა XVI ს.-ის ბოლო — XVII ს.-ის დასაწყისში ჯერ კიდევ არ ხასიათდებოდა ინდივიდუალურობით, სახეობრივი რელიეფურობით. იგი უფრო სანყის ინტონაციურ - რიტმულ ბირთვს წარმოადგენდა, რომელიც სტრუქტურულად ტარდებოდა ხმებში. საერთოდ, რიჩერკარში სტრუქტურულ იმიტაციას დიდი როლი ენიჭებოდა. აღსანიშნავია, რომ რიჩერკარში თითქმის უგულებელყოფილია ინტერმედიების როლი.

The musical score is presented in six systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The key signature changes from one sharp (F#) in the first system to two sharps (F# and C#) in the second system, indicating a modulation to A major. The piece is characterized by its complex counterpoint and rhythmic variety.





ინსტრუმენტული კანცონა (იტალ. *canzone* — სიმღერა) ფაქტობრივად, სხვადასხვა საკრავზე გადატანილ სიმღერას წარმოადგენს; მოგვაგონებს რიჩერკარს, მაგრამ მასში ხშირად ვლინდება ჰომოფონიური მუსიკისათვის დამახასიათებელი ფაქტურა. კანცონებში კომპოზიტორები, როგორც წესი, იყენებდნენ სტრუქტურას, თემის გარდაქმნის სხვადასხვა ხერხს. კანცონაში შეინიშნება ინტერმედიების გამოყენების ზრდა (იხ. მაგ. 106. გვ. 99).

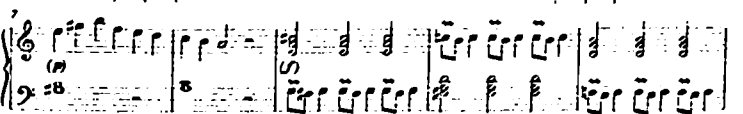
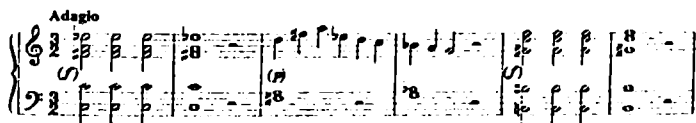
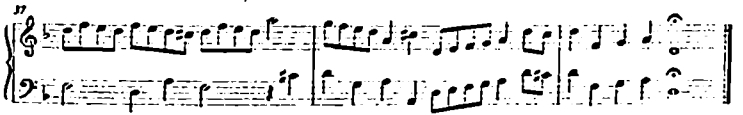
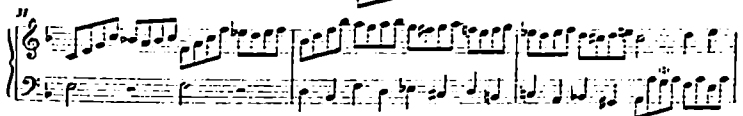
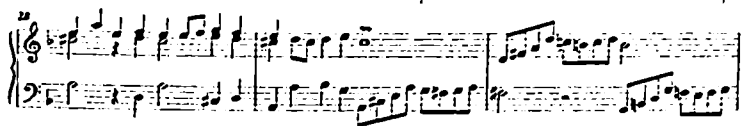
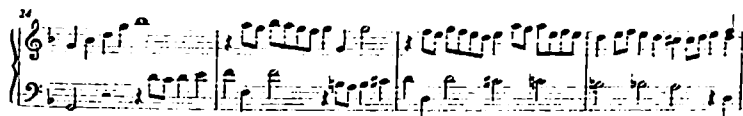
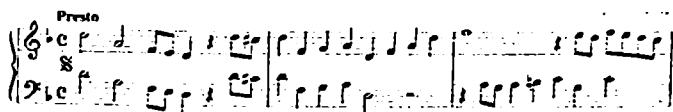
ფანტაზია წარმოადგენდა ინსტრუმენტული მუსიკის ჟანრს, რომელშიც მასალის იმიტაციური გადმოცემა და განვითარება ვირტუოზული, იმპროვიზაციული ხასიათის პასაჟებს ერწყმობოდა (იხ. მაგ. 107. გვ. 100 - 101).

მაგ. 106 ანონიმური Canzona per l'epistola
კლავირისათვის (XVII ს.-ის დასაწყისი)



Presto

The musical score is written for a single instrument, likely a harpsichord or keyboard, in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked *Presto*. The score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is characterized by fast, flowing sixteenth-note patterns, particularly in the right hand. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) are used to indicate periods of increased volume. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.



ტოკატა (იტალ. *tokare* - შეხება). ტოკატის პირველი მაგალითები შესავლის ფუნქციის პიესებს წარმოადგენდა, შემდგომში კი — დამოუკიდებელ ინსტრუმენტულ ჟანრად გადაიქცა. ტოკატის ფორმისათვის დამახასიათებელი იყო აკორდული და ფუგირებული ნაგებობების მონაცვლეობა.

მაგ. 108 ი. პახელბელი (1653-1706),
ტოკატა ორგანისათვის e-moll







პოლიფონიური ვარიაციები — ბანში უცვლელი თემის მრავალგზის გატარებაზეა დაფუძნებული. თემის უცვლელი გატარებების ფონზე ზედა ხმებში კონტრაპუნქტული განვითარებაა მოცემული, სწორედ ამან განაპირობა ამ ტიპის ვარიაციების გაგება პოლიფონიურად.

განასხვავებენ პოლიფონიური ვარიაციების ორ ტიპს - ოსტინატურსა და ქორალურს.

ოსტინატური ვარიაციების ერთ - ერთი ძირითადი სახეა - ბასო-ოსტინატური ვარიაციები, რომელიც ხშირად გვხვდება ისეთ ჟანრებში, როგორიცაა — პასაკალია და ჩაკონა. ორივე საცეკვაო ჟანრს წარმოადგენს, ძირითადი სხვაობა დაკავშირე-

ბულია იმასთან, რომ ჩაკონაში ჰარმონიული კარკასია ოსტინატური, ხოლო პასაკალიაში — თემა.

მაგ. 109 ჯ. ფრესკობალდი, პასაკალია d-moll



ინვენცია (ლათ. *inventio* — გამოგონება) პოლიფონიური ნაწარმოებია, რომელიც შეიძლება იყოს დანერგილი როგორც იმიტაციური, ისე სხვადასხვათემიან ფაქტურაში. მაგალითად, ი.ს. ბახის „ორ და სამხმიანი ინვენციების“ პოლიფონიური ციკლები წარმოადგენენ ერთ ან ორთემიან ფუგას, ფუგატოს ან კანონს.

ინვენციის ჟანრისადმი ინტერესი შეინიშნება XX საუკუნის კომპოზიტორების შემოქმედებაში. ინვენციები დაწერილი აქვთ: ბ. ბარტოკს, ა. ბერგს, რ. შჩედრინს, ა. ხაჩატურიანს და სხვ. ქართველი კომპოზიტორებიდან — ს. ნასიძეს, რ. გაბრიჭაძეს. ბაროკოს ეპოქის მსგავსად, XX საუკუნეშიც კომპოზიტორები ისწრაფოდნენ ინვენციებში გამოეკვეთათ გამომგონებლობის განსაკუთრებული როლი და ამასთან, ხაზი გაესვათ გამომსახველობის პოლიფონიურ საშუალებათა უპირატესობისათვის.

მაგ. 110 რ. გაბრიჭაძე, „15 ინვენცია“, ინვენცია №1



The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The second staff contains a bass line with a half note, a quarter note, and a half note. The first staff has a dynamic marking of *mf* and a crescendo line. The second staff has a dynamic marking of *f* and a decrescendo line. The third staff has a dynamic marking of *sub pp* and a crescendo line. The fourth staff has a dynamic marking of *cresc.* and a crescendo line.

The second system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The second staff contains a bass line with a half note, a quarter note, and a half note. The first staff has a dynamic marking of *mf* and a crescendo line. The second staff has a dynamic marking of *f* and a decrescendo line. The third staff has a dynamic marking of *sub pp* and a crescendo line. The fourth staff has a dynamic marking of *cresc.* and a crescendo line.

The third system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The second staff contains a bass line with a half note, a quarter note, and a half note. The first staff has a dynamic marking of *mf* and a crescendo line. The second staff has a dynamic marking of *f* and a decrescendo line. The third staff has a dynamic marking of *sub pp* and a crescendo line. The fourth staff has a dynamic marking of *cresc.* and a crescendo line.

The fourth system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The second staff contains a bass line with a half note, a quarter note, and a half note. The first staff has a dynamic marking of *mf* and a crescendo line. The second staff has a dynamic marking of *f* and a decrescendo line. The third staff has a dynamic marking of *sub pp* and a crescendo line. The fourth staff has a dynamic marking of *cresc.* and a crescendo line.

The fifth system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The second staff contains a bass line with a half note, a quarter note, and a half note. The first staff has a dynamic marking of *mf* and a crescendo line. The second staff has a dynamic marking of *f* and a decrescendo line. The third staff has a dynamic marking of *sub pp* and a crescendo line. The fourth staff has a dynamic marking of *cresc.* and a crescendo line.

ფუგეტა (იტალ., *fughetta* პატარა ფუგა) შედარებით მარტივი მხატვრულ - სახეობრივი შინაარსის ნაწარმოებია, რომელიც აგებულია ემსგავსება ფუგას, მაგრამ უფრო პატარა მასშტაბისაა. მაგ., აღსანიშნავია ი. ს. ბახის პატარა პრელუდიები და ფუგები ორგანისათვის (BWV 553-560). XX საუკუნეში ამ ჟანრმა ფართო გავრცელება ჰპოვა სასწავლო რეპერტუარში (ს. მაიკაპარის და ა. გედიკის ფუგეტოები).

მაგ.111 ი. ფიშერი (1650-1746), პატარა ფუგა



ფუგატო (იტალ. *fugatto* - ფუგისებურად) - ნაწარმოები, რომელიც დაწერილია ფუგის ექსპოზიციის მსგავსად და, როგორც წესი, არ წარმოადგენს დამოუკიდებელ ფორმას. იგი ხშირად მოთავსებულია მსხვილი ფორმის დამუშავებით ნაწილში (მაგ. ფუგატო ლისტის h-moll სონატიდან, ფუგატო ჩაიკოვსკის VI სიმფონიის I ნაწილის დამუშავების დასაწყისში).

ფუგა - (იტალ. *fuga* - სირბილი) - პოლიფონიური მუსიკის უმაღლესი ფორმა, რომელიც მუსიკალური თემის (თემების) ყველა ხმაში მრავალგზის იმიტაციურ გატარებებზეა აგებული.

თემა „ფუგა“ დაწვრილებით განიხილება შემდეგ თავში.

ფუგა

ფუგა (ლათინურად *fuga* - სირბილი, დევნა) ეწოდება პოლიფონიურ მუსიკალურ ნაწარმოებს, რომელიც ეყრდნობა ერთი ან რამდენიმე თემის მრავალგზის იმიტაციურ გატარებას ყველა ხმაში.

ფუგამ განვითარების ექვსი ეტაპი გაიარა:

1. XV საუკუნე — ტერმინ „ფუგის“ გამოჩენა, რომლის მეშვეობით აღინიშნებოდა კანონის მსგავსი ფორმა;

2. XV საუკუნის ბოლო — XVI საუკუნე — ფუგის პრინციპების დახვეწა („თემის“ იმიტაციური გადმოცემა სხვა ჟანრების პირობებში: მოტეტებში, მესებში, რიჩერკარებში, კანცონებში, ფანტაზიებში);

3. XVII საუკუნე — პირველი და მეორე ეტაპისთვის დამახასიათებელი პრინციპების გაერთიანება და ისეთი კომპოზიციის აღმოჩენა, რომელიც ესადაგება ფუგას მისი თანამედროვე მნიშვნელობით;

4. XVIII საუკუნის პირველი ნახევარი — ფუგა ი.ს. ბახისა და გ.ფ. ჰენდელის შემოქმედებაში. ამ დროს ფუგა შედის მცირე (პრელუდია და ფუგა), ან მრავალნაწილიანი ციკლების შემადგენლობაში;

5. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი — XIX საუკუნის ბოლო — ფუგა დასავლეთ ევროპის და რუსი კომპოზიტორების შემოქმედებაში. ფუგა იძენს ახალ თვისებებს, შედის სონატური ფორმის, ვარიაციების შემადგენლობაში, განიცდის სიმფონიზაციას, იძენს პროგრამულობის ნიშნებს;

6. XX საუკუნე — ფუგა განიცდის ნამდვილ აღორძინებას. ინტენსიურად გამოიყენება სხვადასხვა ფორმებში და

ჟანრებში. მაგ., მცირე ციკლში (ა. შავერზაშვილი, პრელუდია და ფუგა, პასაკალია და ფუგა; ნ. მამისაშვილი, პრელუდია, ქორალი და ფუგა); მრავალნაწილიან ციკლში (პ. ჰინდემიტი, „Ludus tonalis“; დ. შოსტაკოვიჩი, „24 პრელუდია და ფუგა“; ნ. გუდიაშვილი, „24 პრელუდია და ფუგა“); სხვადასხვა ჟანრის შემადგენლობაში, მაგალითად, სიმფონიურში (პ. ჰინდემიტი, სიმფონია B-dur, სიმფონია „სამყაროს ჰარმონია“; ო. გორდელი, პასაკალია და ფუგა ორკესტრისათვის); საოპეროში (ზ. ფალიაშვილის ოპერები „დაისი“ და „აბესალომ და ეთერი“, ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „მინდია“, ა. ბერგის „ვოცეკი“), კანტატა-ორატორიულში (ს. ტანეევი, კანტატა „ფსალმუნის წაკითხვის შემდეგ“; შ. მშველიძე, ორატორია „კავკასიონი“; ა. მაჭავარიანი, ორატორია „ჩემი სამშობლოს დღე“). აღსანიშნავია ფუგის გამოყენება ისეთ ჟანრებში, რომლებიც განვითარდა სწორედ XX საუკუნეში, პირველ რიგში, საგულისხმოა მიუზიკლები (ლ. ბერნსტაინის „ვესტსაიდის ისტორია“, ფ. ლესერის „ვაჟები და თოჯინები“) და ჯაზი (ა. ტემპლტონი, პრელუდია და ფუგა სვინგის სტილში „ბახი მიდის ქალაქში“).

ფუგა — ყველაზე მწყობრ, დახვეწილ, ლოგიკურად აგებულ უმაღლეს იმიტაციურ — პოლიფონიურ ფორმად არის მიჩნეული. ფუგა იქმნება ხმების განსაზღვრული რაოდენობის, უმეტესწილად, — სამი ან ოთხი ხმისთვის. ფუგა ორი ან ოთხზე მეტი ხმისათვის იშვიათად გვხვდება. მაგალითად, ბახის „კარგად ტემპერირებულ კლავირში“ მხოლოდ ერთი ფუგაა ორხმიანი, ორი — ხუთხმიანი, დანარჩენი — სამ და ოთხხმიანია.

როგორც უკვე აღინიშნა, ფუგა აიგება მელოდიური თემის მრავალგზის იმიტაციურ გატარებაზე ყველა ხმაში. თემის ხმებში გატარებები მონაცვლეობენ ერთი მეორის

შემდეგ, თუმცა შეიძლება მათ შორის ჩართული იყოს შემაკავშირებელი ხასიათის მოკლე ან გაშლილი მონაკვეთი — ინტერმედია. ფუგას გააჩნია ფართო მუსიკალურ - ტექნიკური შესაძლებლობები, რომელიც წარმოაჩენს თემას სხვადასხვა მხრიდან: იგი შეიძლება მოთავსებული იყოს სხვადასხვა რეგისტრში, სხვადასხვა ტონალობაში, კილოში, შეიძლება გარდაქმნილი იყოს რიტმულად (გაფართოება, შემცირება), მელოდიურად (შებრუნება, უკუსვლა).

ფუგის დრამატურგიული განვითარება სამ ეტაპს შეიცავს: ექსპოზიცია, განვითარება და დასკვნა. თუმცა, ფუგის კომპოზიციური აღნაგობა ყოველთვის არ ემთხვევა ფუგის დრამატურგიული განვითარების ეტაპებს. იგი შეიძლება იყოს დაწერილი ორი ან სამ ნაწილიანი ფორმით, მას შეიძლება ჰქონდეს კონცენტრული, ძეგლებური სონატური ან რონდოს ფორმის ნიშნები. ფუგის ფორმა ყოველთვის დაკავშირებულია კომპოზიტორის ჩანაფიქრთან, მის მხატვრულ - შინაარსობრივ მხარესთან.

ფუგის ექსპოზიცია ყველაზე მწყობრია და კილოურად მყარი. ამ მონაკვეთში თემის მიმდევრული გატარება ხორციელდება ყველა ხმაში ძირითად და დომინანტურ ტონალობაში. პირველად თემა ტარდება ძირითად ტონალობაში, მეორე ჯერზე — დომინანტურში. ექსპოზიციაში თემა იმდენჯერ ტარდება, რამდენხმიანიცაა თვითონ ფუგა. თემის პირველი გატარება ყველა ხმაში ქმნის ფუგის ექსპოზიციას, მაგრამ გარკვეული მიზეზების გამო (თემის მასშტაბები, ფუგის საერთო მხატვრული შინაარსი და სხვ.) საექსპოზიციო ნაწილი შეიძლება გაფართოვდეს თემის დამატებითი გატარების ხარჯზე, ან კომპოზიტორმა შეიძლება გამოიყენოს კონტრექსპოზიცია — თუკი თემის დამატებითი გატარების რაოდენობა ფუგის ხმების რაოდენობის ტოლფასია.

ყველა შემთხვევაში ფუგის საექსპოზიციო მონაკვეთში კომპოზიციური იყენებს ორ (T-D - ური თანაფარდობის) ტონალობას.

ფუგის განვითარებადი ნაწილი უფრო თავისუფლად აიგება, ვიდრე საექსპოზიციო. პირველ რიგში, ექსპოზიციისაგან მას განასხვავებს ახალი კილოური ელფერი, რაც, როგორც წესი, ახალ, ძირითადი ექსპოზიციური ტონალობისთვის პარალელურ ტონალობაში გადასვლას უკავშირდება. არ არის გამორიცხული გადასვლა უფრო შორეული ნათესაობის ტონალობებშიც.

განვითარებადი ნაწილის მეორე თავისებურება უკავშირდება აქტიურ პოლიფონიურ ვარირებას, რაც რთული კონტრაპუნქტის (მოძრავი და შებრუნებული) გამოყენების გზით ხორციელდება.

ფუგის დასკვნით მონაკვეთსაც არ ახასიათებს მკაცრად განსაზღვრული მოხაზულობა. მისი მთავარი განმასხვავებელი თვისებაა — ძირითადი ტონალობის დაბრუნება, რაც სიმყარის, დასრულებულობის შეგრძნებას ქმნის. ხშირად, დასკვნით ნაწილში კომპოზიციური ექსპოზიციის მასალას ამდიდრებს განვითარების სხვადასხვა ხერხით. ამიტომ, მასში შეიძლება გაერთიანებული იყოს წინა ორი მონაკვეთის — ექსპოზიციისა და განვითარების თვისებები. ასეთ შემთხვევაში იგი აღიქმება, როგორც სინთეზური, ან დინამიკური.

ექსპოზიცია თავისი კომპოზიციური და ტონალური სიმკაცრით ყოველთვის ემიჯნება ფუგის სხვა დრამატურგიულ ერთეულებს. განვითარებადი და დასკვნითი მონაკვეთები კომპოზიციური აღნაგობის, მასშტაბური თანაფარდობის, მუსიკალური მოძრაობის ხერხების გამოყენების თვალსაზრისით გამოირჩევიან მეტი თავისუფლებით და მრავალფეროვნებით.

ფუგის ანალიტიკური სქემის შედგენა

ფუგის ანალიზის დროს აუცილებელია სქემის შედგენა. სქემაზე ფუგის ყველა ხმა წარმოდგენილია ჰორიზონტალური ხაზით („ძაფით“). ხაზების რაოდენობა შეესაბამება ფუგის ხმების რაოდენობას. მაგ. სამხმიანი ფუგის შემთხვევაში იხაზება სამი ხაზი:

მიღებულ პირობით პარტიტურაზე აისახება თემის გატარებები შესაბამის ხმაში, პასუხი, დაპირისპირება (იმ შემთხვევაში, თუ ის შეკავებულია, შეუკავებელ დაპირისპირებას სქემაში არ ასახავენ), ინტერმედიები, კადანსები. სქემის ზემოთ მიუთითებენ ტაქტებს, ქვემოთ — თემის გატარებების ტონალობებს, კიდევ უფრო ქვემოთ — ასოებით აღნიშნავენ ფორმის მონაკვეთებს : (მაგ. ექსპოზიცია, განვითარებადი ნაწილი, რეპრიზა, კოდა).

ფუგის ექსპოზიცია-----A

კონტრექსპოზიცია ან დამატებითი გატარებები -----A'

მეორე თემის ექსპოზიცია-----B

მესამე თემის ექსპოზიცია-----C

ნაწილის ვარიანტი-----A''

ფუგის განვითარებადი ნაწილი-----X

ფუგის დასკვნითი ნაწილი-----R

სქემის შესადგენად ვიყენებთ შემდეგ პირობით ნიშნებს:

თემა----- 

თემა რიტმულ გადიდებაში----- 

თემა ინვერსიაში----- 

თემა უკუსვლაში----- 

ინტერმედია----- $J_1 J_2 J_3$ ეს ლათინური ასო აერთიანებს „პარტიტურის“ იმდენ ხაზს, რამდენ ხმაშიც ტარდება ინტერმედია, მარჯვენა ქვედა კუთხეში იწერება ინტერმედიის რიგითი ნომერი.

სტრუქტა----- 

კადანსი----- 

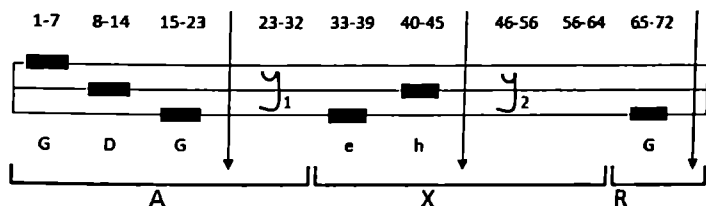
თუ ფუგა აგებულია ორ ან სამ თემაზე, ამ თემების სქემაში აღსანიშნავად შეიძლება ვიხმაროთ ფერადი ფანქრები, ან გამოვიყენოთ შემდეგი ნიშნები;

მეორე თემა ----- 

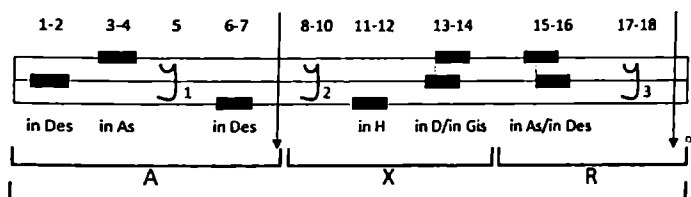
მესამე თემა----- 

მაგალითისათვის მოგვყავს ბახის d – moll ფუგის („ტ.კ.“ - ის პირველი ტომი) და ჰინდემიტის in Des ფუგის („Ludus tonalis“) სქემები:

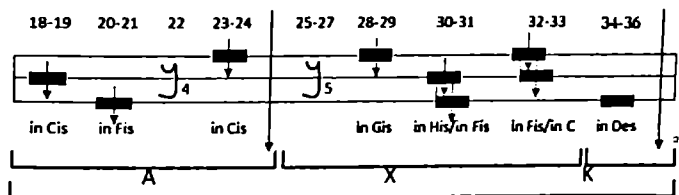
მაგ. 112 ი. ს. ბახი, d-moll



მაგ. 113 პ. ჰინდემიტი, ფუგა in Des



A



A^{var}

ფუგის აღნაგობა

ექსპოზიცია და მისი შემადგენელი კომპონენტები

თემა

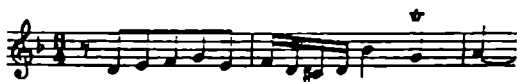
როგორც წინა თავში აღინიშნა, ფუგის ფორმას მიმართავდნენ ბაროკოს, კლასიკური და რომანტიკული ეპოქის კომპოზიტორები, არანაკლები ყურადღება ექცეოდა მას XX საუკუნეში და ეს ინტერესი დღესაც არ განელეზულა. ბუნებრივია, ყოველი ეპოქა ფუგის თემაში, მის სახეობრივ თუ ენობრივ მხარეებში (ინტონაციურ, ჰარმონიულ, რიტმულ) თავისი დროისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს ასახავდა. საკმარისია ერთმანეთს შევადაროთ ბახის, ბეთჰოვენის, ჰინდემიტის, შოსტაკოვიჩისა და გუდიაშვილის ფუგების თემები, რომ თემის განუსაზღვრელ შესაძლებლობებში დავრწმუნდეთ. მაგრამ, მიუხედავად თემის შესაძლებლობათა მრავალფეროვნებისა, მის საუკეთესო ნიმუშებში ზოგიერთი საერთო ნიშან - თვისება შეიმჩნევა.

ფუგა ყოველთვის თემის ერთ ხმაში გატარებით იწყება. თემა ფუგის ძირითად მუსიკალურ აზრს, მის მოკლე კონსპექტს წარმოადგენს და, შესაბამისად, შეიცავს გარკვეულ შინაარსს. თემაში შეიძლება გადმოცემული იყოს ნათელი, ჭერეტითი განწყობა, თავშეკავებული სევდა, მხიარული მიზანმიმართული მოძრაობა. ხშირად, თემის სახეობრივი მხარე, მისი შინაარსი ჟანრული ნიშნებით განისაზღვრება. თემა შეიძლება იყოს ტრაგიკული, დრამატული, ლირიკული ხასიათის.

ბახის შემოქმედებაში, კერძოდ „კარგად ტემპერირებულ კლავირში“, ჩვენ გვხდება:

სასიმლერო ხასიათის თემები:

მაგ. 114 ი.ს. ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა d-moll



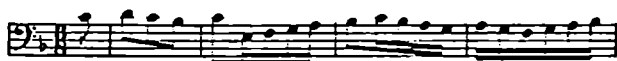
საცეკვაო :

მაგ. 115 ი.ს. ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა c-moll



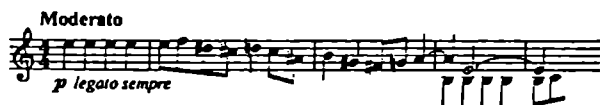
სკერცოზული:

მაგ. 116 ი.ს. ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა F-dur



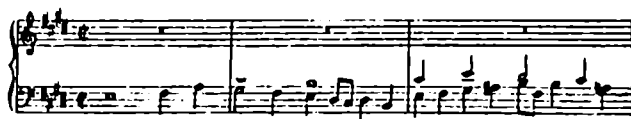
რეჩიტატიული:

მაგ. 117 ი.ს. ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა a-moll



ქორალური:

მაგ. 118 ი.ს. ბახი, „კტკ“ (II), ფუგა E-dur



მნიშვნელოვანია თემის ინტონაციური რელიეფურობა, რომელიც მსმენელს შესაძლებლობას აძლევს, ამოიცნოს იგი ფუგის პოლიფონიური განვითარების პროცესში, სხვადასხვა ხმაში, სხვადასხვა ტონალობაში, სხვადასხვა რეგისტრში გატარებისას.

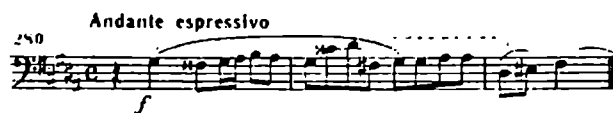
თემის ყველაზე დამახასიათებელი, გამომსახველი ინტონაციები და რიტმული ფიგურები ხშირად თემის დასაწყისშია მოთავსებული და ინდივიდუალურობას ანიჭებენ მას. თემის მეორე მონაკვეთი (არსებობის შემთხვევაში), ნაკლებად სახასიათოა, მაგრამ უფრო განზოგადებული, ხშირად უფრო ქმედითია. ასეთ თემებს კონტრასტულს, ან შედგენილს უწოდებენ.

მაგ. 119 ი.ს ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა E-dur



დამახასიათებელი ინტონაციები შესაძლოა განფენილი იყოს მთელი თემის მის ხანგრძლივობაზე. ასეთ თემებს ერთგვაროვანს უწოდებენ.

მაგ. 120 ი.ს ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა gis-moll



კლასიკური ფუგის თემის დიაპაზონი, როგორც წესი, ოქტავის ფარგლებს არ აღემატება. თანამედროვე ფუგებში კი ხშირად გვხვდება ფართო დიაპაზონის თემები. იგივე შეიძლება ითქვას თემის ხანგრძლივობაზე. იგი სხვადასხვა გვარია — ერთიდან 6-7 და მეტ ტაქტამდე. ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია როდონ შჩედრინის მე-16 ფუგის თემა

ციკლიდან „24 პრელუდია და ფუგა“, რომელიც 18 ტაქტი გრძელდება:

მაგ.121



თემის ხანგრძლივობა დაკავშირებულია აგრეთვე მუსიკალური ნაწარმოების ჟანრთან. კამერულ - ინსტრუმენტულ მუსიკაში ჭარბობს 2-4 ტაქტიანი თემები, ხოლო საორგანო, საგუნდო და საორკესტრო ფუგებში უფრო ხშირად გავრცობილი თემები გვხვდება.

მაგ. 122 ი.ს ბახი, ფუგა ორგანისათვის E-dur



მნიშვნელოვანია თემის ტონალური და ჰარმონიული განსაზღვრულობა. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა თემის დასაწყისი და დაბოლოება. კლასიკური თემების უმრავლესობა იწყება კილოს პირველი ან მეხუთე საფეხურიდან და მთავრდება მყარი სრული (კილოს პირველი საფეხურით), ან მყარი არასრული (კილოს მესამე საფეხურით) მელოდიური კადანსით. თემა შეიძლება იყოს როგორც ერთტონალური, ისე მოდულირებული. მაგრამ, მოდულაციის მიმართულება ყოველთვის დომინანტურია. თემის დაწყება და დასრულება უფრო მეტად დიატონიკას ეყრდნობა, ხოლო შუა ნაგებობაში შეიძლება შეგვხვდეს სხვადასხვა ტიპის გადახრა.

ერთტონალური თემა:

მაგ. 123 ი.ს ბახი. საორგანო ფუგა d-moll



მოდულირებული თემა:

მაგ. 124 ი.ს ბახი, „ქტკ“ (I), ფუგა e-moll



თემაში ფარული ხმათამოძრაობების გამოყენებისას ხშირად იქმნება კილოური სიმყარე, განზოგადება. ეს ეფექტური ხერხი ძალიან ხშირად გამოიყენება და მოქმედებს მაშინ, როდესაც მელოდიაში მოცემულია დიდი ნახტომები, რის შედეგადაც მელოდია ნაწევრდება, იყოფა. ტასეთი დანაწევრების მეშვეობით ერთხმიანობის ფარგლებში იკვეთება ფარული ერთი, ზოგ შემთხვევაში კი ორი, ან სამი ხმა.

ფარული ორხმიანობის ნიმუში:

მაგ. 125 ი.ს ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა Cis-dur



ფარული სამხმიანობის ნიმუში:

მაგ. 126 ი.ს. ბახი, პირველი

სონატა ვიოლინოსათვის სოლო, *resto*



ცხადია, ახალი დროის ფუგებში ჰარმონიული და ტონალური ნორმები აქტიურად ფართოვდება, მაგრამ ბოლომდე არ უქმდება, რადგან, მროგორც ფუგის მთელი ფორმა, ისე მისი შემადგენელი ნაწილები თემის გატარებების ტონალურ - ჰარმონიულ ურთიერთობებს ემყარება.

დავალება

1. გაანალიზეთ ბახის, შოსტაკოვიჩის, ჰინდემიტის საფორტეპიანო ფუგების თემები: დაადგინეთ მათი სახეობრივი შინაარსი, ჟანრული მახასიათებლები, ინტონაციური, ჰარმონიული, რიტმული თავისებურებები, განვითარების მეთოდი (ეტაპები, კულმინაციის ადგილმდებარეობა და მისი კავშირი ოქროს კვეთის წერტილთან), დაადგინეთ თემის სახე (ერთგვაროვანია თუ კონტრასტული, აქვს თუ არა ფარული მრავალხმიანობის ნიშნები და სხვ.)

პასუხი

პასუხი ეწოდება თემის გატარებას სხვა ხმაში დომინანტურ ტონალობაში. ბუნებრივია, რომ თანამედროვე ფუგაში ხშირია „გამონაკლისები“, მაგალითად, პ. ჰინდემიტის, რ. შჩედრინის ფუგებში თემების პასუხები ეყრდნობა არა მარტო დომინანტურ ტონალობებს, არამედ სუბდომინანტურს, მედიანტურს, მეორე საფეხურის ტონალობებს, გვხვდება პასუხი, რომელიც თემასთან ტრიტონულ დამოკიდებულებაშია.

მაგრამ პასუხის ძირითად სახედ მაინც რჩება თემის დომინანტურ ტონალობაში (თემისგან კვარტით ქვემოთ ან კვინტით ზემოთ) გატარება. ასეთი კანონზომიერება იმით აიხსნება, რომ დიატონურ სისტემაში ძირითად ტონალობასთან მხოლოდ კვარტა - კვინტური ტონალური ურთიერთობები უნარჩუნებენ თემას კილოურ შეფერილობას, მიხრილობას. ეს ფაქტორი კი მთელ ექსპოზიციას კილოურ ერთიანობას ანიჭებს (მაჟორში დანერგილი ფუგის ექსპოზიცია მთლიანად მაჟორში ჟღერს, მინორული ფუგის შემთხვევაში, პირიქით — მინორში).

თუ იმიტაცია დომინანტურ ტონალობაში ზუსტად იმეორებს თემას დომინანტურ ტონალობაში — პასუხი რეალურია. რეალური პასუხი თემისგან არაფრით არ განსხვავდება, გარდა სიმალღებრივი ადგილმდებარეობისა. რეალური პასუხი დამახასიათებელია ტონალურად ჩაკეტილი თემებისათვის. ხშირად ასეთი თემები დიატონიკას ეყრდნობა და მათ საწყის ბრუნვაში თავს არ იჩენს დომინანტის ძირითადი ტონი.

მაგ. 127 ი.ს ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა C-dur



პასუხის დროს თემის გატარება ხშირად მოითხოვს ცვლილებებს, რაც არბილებს ძირითად და დომინანტურ ტონალობაში მყოფი თემების ურთიერთობას. ასეთი პასუხი — ტონალურია. ტონალური პასუხი გამოიყენება მაშინ, როდესაც ფუგის თემის საწყის მელოდირ ბრუნვაში ხაზგასმულია დომინანტური ბგერა — კილოს მეხუთე საფეხური, ან თემა მოდულირებს დომინანტურ ტონალობაში. ტონალური პასუხის შემთხვევაში თემის დასაწყისში შეინიშნება ინტონაციური ცვლილებები, რაც მდგომარეობს შემდეგში: დომინანტის ძირითადი ტონი საწყის მელოდირ ბრუნვაში იცვლება საწყისი ტონალობის ძირითადი ტონით.

მაგ. 128 ი.ს ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა es-moll



პასუხის შესვლას გარკვეული მეტრული პირობები ახასიათებს:

1. პასუხი ჩნდება თემის დასრულების მომენტში, რაც ხშირად განაპირობებს პასუხის გადანევას ტაქტის სხვა დროზე:

მაგ. 129 ი.ს ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა g-moll



2. პასუხის დასაწყისში შეიძლება მოხდეს უმნიშვნელო რიტმული ცვლილება:

მაგ.130 დ. შოსტაკოვიჩი,
„24 პრელუდია და ფუგა“, fuga F-dur



3. ზოგჯერ პასუხი შემოდის თემის დასრულებამდე, რასაც „სტრეტული“ პასუხი ჰქვია:

მაგ.131 ი.ს ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა E-dur



4. შესაძლებელია თემასა და პასუხს შორის შემაკავშირებელი მასალის გამოყენება, რასაც კოდეტას უწოდებენ. კოდეტის დანიშნულებაა თემისა და პასუხის ტონალობების დაკავშირება:



დავალება:

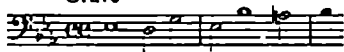
1. გაანალიზეთ ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ ფუგების პასუხების ანალიზი: დაადგინეთ რომელ სახეობას მიეკუთვნება პასუხი — რეალურს თუ ტონალურს. ახსენით ის მიზეზები, რომელთა გამოც კომპოზიტორი იყენებს ამა თუ იმ პასუხს;

2. მოცემულ თემებს მიუწერეთ პასუხები დომინანტურ ტონალობაში (იხ. მაგ. 133. გვ. 126).

Cantabile



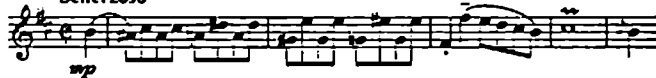
Grave



Marcia



Scherzoso



Andante



Moderato



Allegro



დაპირისპირება

ხმა, რომელშიც პირველად გაჟღერდა თემა, აგრძელებს განვითარებას და უპირისპირდება პასუხს. ამ მონაკვეთს თემის დაპირისპირება, სხვაგვარად პასუხის კონტრაპუნქტი ჰქვია. ერთი მხრივ, დაპირისპირება თემის ბუნებრივ გაგრძელებას წარმოადგენს, მეორე მხრივ კი — იგი თემასთან კონტრასტში იმყოფება. ასეთი კონტრასტის არსებობა სასურველია თემასა და დაპირისპირებას შორის, მაგრამ მან არ უნდა დაჩრდილოს თემის უპირატესობა. დაპირისპირება თემატურად შეიძლება ემყარებოდეს თემის ინტონაციებს, მის შემადგენელ ელემენტებს, ხშირად კი შესაძლებელია ახალ მასალაზე იყოს აგებული. მისი ჰარმონიული შინაარსი კი პასუხის ტონალობას ექვემდებარება.

მაგ. 134 დ. შოსტაკოვიჩი,
„24 პრელუდია და ფუგა“, ფუგა D-dur

Allegretto



როგორც წესი, კომპოზიტორი ცდილობს შეინარჩუნოს დაპირისპირების ინტონაციური და რიტმული მახასიათებლები თემის მომდევნო გატარებების დროს. ასეთ დაპირისპირებას

— შეკავებულს უნოდებენ. შეკავებული დაპირისპირება ყოველთვის იმ ხმაში გამოჩნდება, რომელშიც მანამდე თემა უღერდა. ნათელია, რომ ასეთ შემთხვევაში ფუგაში ყოველთვის შეიცვლება თემასა და დაპირისპირების შორის ადგილმდებარეობა, ურთიერთობა. ამიტომ, კომპოზიტორები იყენებენ ოქტავის ორმაგ კონტრაპუნქტს ($J_4 = -7, -14, -21$).

დაპირისპირება, რომელიც გამოიყენება მხოლოდ ერთხელ, პასუხის პირველ გატარებასთან ერთად — შეუკავებელია.

მაგ. 135 ი.ს ბახი „კტკ“ (II), ფუგა C-dur



ინტერმედია

ფუგები, რომლებშიც თემის გატარებები სხვადასხვა ხმებში ერთმანეთის მიყოლებითაა მოცემული, იშვიათად გვხვდება. ასეთებია, მაგალითად, „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ პირველი ტომის ფუგები: დო-მაჟორი, სოლ-დიეზ მინორი, სი-ბემოლ მაჟორი.

უფრო ხშირია თემის გატარებებს შორის შუალედური ნაგებობის ჩართვა, რომელსაც ინტერმედია ჰქვია (ლათ. *intermedius* - შუაში მდებარე). თუ პასუხი ჩნდება უშუალოდ თემის პირველი გატარების შემდეგ, უკვე რიგით მესამე ხმა-

ში თემის გატარებამდე იყენებენ ინტერმედიას. ინტერმედიის ძირითადი დანიშნულებაა იმ ტონალობის მომზადება, რომელშიც უნდა გატარდეს თემა. ამიტომ, მას უნდა ჰქონდეს ლოგიკური და კარგად აღქმადი ჰარმონიული საყრდენი.

მაგ. 136 ი.ს ბახი, „ქტკ“ (I), fuga g-moll

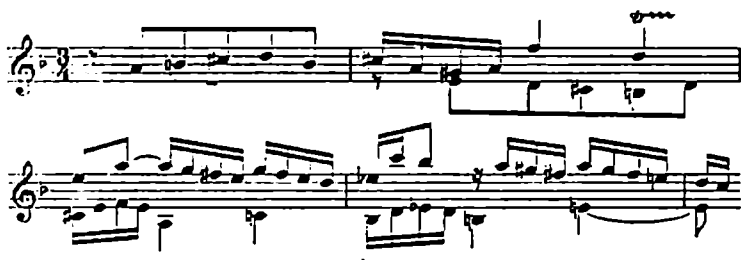


ინტერმედიები გამოიყენება ფუგის ძირითად ნაწილებს შორისაც — მაგალითად, ექსპოზიციასა და განვითარებად ნაწილს, ან განვითარებად ნაწილსა და რეპრიზას შორის. ინტერმედიის მასშტაბები მერყეობს ნახევარი ტაქტიდან საკმაოდ გაშლილ ნაგებობამდე. მაგრამ, ყველა შემთხვევაში მათ ახასიათებს მკაფიო ტონალური და ჰარმონიული მიმართულება. ინტერმედიის ჰარმონიული გეგმა დაკავშირებულია თვით ინტერმედიის ხანგრძლივობასთან. მოკლე ინტერმედიებში გვხვდება მოდულაციები, დიდი ინტერმედიები კი გადახრებით, მოდულირებული სეკვენციებითაა გამდიდრებული.

ინტერმედიას სხვა დანიშნულებაც აქვს — თემატური განვითარება. მასში მიმდინარეობს თემის ან დაპირისპირების ცალკეული ელემენტების ჰომოფონიური მუსიკისათვის და-

მახასიათებელი განვითარება (სეკვენცირება, ვარირება, მოტივური განვითარება). აღსანიშნავია, რომ ეს განვითარება არ წარმოადგენს პოლიფონიურ ვარირებას, რომელსაც განიცდის თემა, გატარებული სხვადასხვა ტონალობაში, სხვადასხვა რეგისტრში. იგივე ითქმის თემისა და დაპირისპირების ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ურთიერთკავშირების შეცვლის შესახებ.

მაგ. 137 ი.ს ბახი, „კტკ“ (I), fuga c-moll



ფუგის ექსპოზიციური ნაწილის აღნაგობა

ფუგის ექსპოზიცია შედგება თემის გატარებებისაგან ყველა ხმაში, ძირითად და დომინანტურ ტონალობაში. ექსპოზიციის ფარგლებში არც ერთ ხმაში არ ხდება თემის განმეორებითი გატარება მანამ, სანამ ის გაჟღერდება ყველა ხმაში. ამიტომ ორხმიან ფუგაში ექსპოზიცია შედგება თემის ორი, სამხმიანში — სამი, ოთხხმიანში — ოთხი გატარებისაგან. სამხმიან ფუგაში თემის გატარებების შემდეგი ვარიანტები გვხვდება:

1.

თ — — — —

თ — — — —

თ — — — —

2.

თ — — — —

თ — — — —

თ — — — —

3.

თ — — — —

თ — — — —

თ — — — —

4.

თ — — — —

თ — — — —

თ — — — —

ხშირად თემის აუცილებელი რაოდენობის გატარებების შემდეგ ჩნდება დამატებითი გატარება ძირითად ან დომინანტურ ტონალობაში. თუ დამატებითი გატარებების რაოდენობა უდრის ფუგის ხმების რაოდენობას, იქმნება კონტრექსპოზიცია. დამატებითი გატარებები და კონტრექსპოზიცია გამოიყენება პოლიფონიურ პრაქტიკაში მაშინ, როდესაც თემა ხასიათდება ლაკონიურობით, მცირე მასშტაბებით, ან თვით ექსპოზიცია — კომპაქტურობით. გასათვალისწინებელია, რომ თემის ყოველი ახალი გატარება ექსპოზიციური ნაწილის ფარგლებში მოცემულია ახალ სიმაღლეზე.

ექსპოზიცია დამატებითი გატარებებით, ან კონტრექსპოზიციით ფუგის ექსპოზიციურ ნაწილს შეადგენს. ამ ნაწილის ყველაზე დამახასიათებელ, ტიპურ თვისებას კილოური ერთიანობა წარმოადგენს, რომელიც კლასიკურ ფუგაში მთავარი და დომინანტური ტონალობების შემოფარგვლით მიიღწევა.

დავალება

1. გაანალიზეთ ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ ფუგები. დაადგინეთ საექსპოზიციო ნაწილის ფარგლები და მისი სახე. შეადგინეთ ექსპოზიციის სქემა. აღწერეთ ექსპოზიციის შემადგენელი კომპონენტები: თემა, პასუხი, დაპირისპირება, ინტერმედიები;

2. შეკავებული დაპირისპირების შემთხვევაში გაანალიზეთ ექსპოზიციაში გამოყენებული ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტი. დაადგინეთ კონტრაპუნქტის სახე, ხმებს შორის ურთიერთობა, ვერტიკალის ინდექსი.

ფუგის განვითარებადი ნაწილი

ფუგის განვითარებადი ნაწილის დანიშნულებაა საექსპოზიციო თემატური მასალის — თემის, დაპირისპირებისა და ინტერმედიების — განვითარება. ეს განვითარება ხორციელდება კილო - ჰარმონიული და პოლიფონიური ვარიანტების გზით.

ფუგების უმრავლესობის განვითარებადი ნაწილი იწყება თემის გატარებით არა ტონიკა - დომინანტურ, არამედ დამხმარე ტონალობაში, თანაც - ახალი კილოური შეფერილობით. თუ ექსპოზიციაში გამოყენებულია მაჟორული ტონალობები, განვითარებადი ნაწილი დაიწყება მინორული ელფერის ტონალობით, უფრო ხშირად, მე-6 ან მე-3 საფეხურის ტონალობაში. და პირიქით, თუ ფუგა მინორულია - განვითარებად ნაწილში გამოჩნდება პარალელური მაჟორის, მე-6 ან მე-7 საფეხურის ტონალობა. სუბდომინანტურ ტონალობებს კომპოზიტორები იყენებენ განვითარებადი ნაწილის ბოლოს, ან რეპრიზაში. ეს ხერხი ქმნის მკაფიო კილოურ კონტრასტს ნაწილებს შორის.

აღსანიშნავია, რომ ბაროკოს მომდევნო ეპოქების კომპოზიტორები აფართოებენ ტონალობების წრეს. მაგალითად, შოსტაკოვიჩის „თეთრკლავიშიან“ ფუგაში ("24 პრელუდია და ფუგის" ციკლიდან №1) კომპოზიტორი ეყრდნობა შუა საუკუნეების დიატონური კილოების ბგერათრიგებს. ექსპოზიციაში — დო-იონიურსა და სოლ - მიქსოლიდიურს, შუა ნაწილში კი — მინორული მიხრილობის დიატონურ კილოებს: მი - ფრიგიულს, სი - ჰიპოფრიგიულს, ლა - ეოლიურს და რე - დორიულს. როგორც ვხედავთ, შუა ნაწილში შოსტაკოვიჩი

იყენებს ყველა იმ კილოს, რომელიც შეიძლება აგებული იყოს ფორტეპიანოს თეთრი კლავიშებიდან. სუბდომინანტური მიხრილობის კილოს კი (ფა - ლიდიურს) — იტოვებს რეპრიზული ნაწილისათვის.

პოლიფონიური ვარირების ხერხებიდან განვითარებად ნაწილში წამყვანია მოძრავი კონტრაპუნქტი, რომელიც განახლებს ხმებს შორის ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ ურთიერთობებს. ვერტიკალური ძვრები ვლინდება იმაში, რომ ექსპოზიციაში კვარტასა და კვინტაში გაბატონებულ იმიტაციებს, განვითარებად ნაწილში ემატება ოქტაუური, ე.ი. იმიტაციის ინტერვალი იზრდება.

კომპოზიტორი გვერდს ვერ აუვლის ორმაგად მოძრავი კონტრაპუნქტის გამოყენებას მაშინ, როდესაც საექსპოზიციო ნაწილში უკვე გამოიყენა შეკავებული დაპირისპირება; განვითარებად ნაწილში მას დასჭირდება დაპირისპირებისა და თემის ხმებში გადაადგილება, ე.ი. ორმაგი კონტრაპუნქტის გამოყენება.

ურთიერთობა ხმებს შორის დროშიც ხშირად იცვლება. იმიტაციის დრო მცირდება, ვინაიდან იმიტირებული ხმა შეიძლება შევიდეს თემის დასრულებამდე ადრე, რაც ჰორიზონტალურად მოძრავი კონტრაპუნქტის მოქმედებაზე, არსებობაზე მიგვითითებს. თემის ასეთ გატარებას სხვადასხვა ხმაში სტრეტა ეწოდება (ლათ. *Stretto* — შეკუმშულად, დროში დაჩქარებულად). სტრეტა არის პოლიფონიური განვითარების აქტივიზაციის ხერხი, ვინაიდან მუსიკალური მოქმედების აჩქარების ეფექტს ქმნის. თუ სტრეტა ტარდება ყველა ხმაში, მას მაგისტრალურს უწოდებენ.

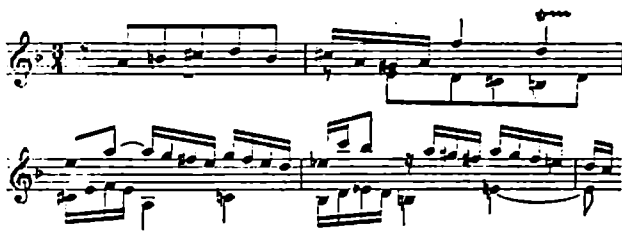


სტრეტა შეიძლება იყოს გამოყენებული რეპრიზულ ნაწილშიც. თუ კომპოზიტორი ექსპოზიციაში იყენებს სტრეტას — ასეთ ფუგას სტრეტულს უწოდებენ (იხ. ბახის ფუგები „კტკ“ (II) E-dur და „კტკ“ (I) F-dur).

აღსანიშნავია, რომ მოძრავი კონტრაპუნქტი პოლიფონიური ვარიაციების შემთხვევაში თავს იჩენს ორნაირად: როგორც თემის იმიტაციურად გატარების დროს, ისე თემისა და დაპირისპირების შეერთების დროს.

ფუგის განვითარებად ნაწილში კომპოზიტორები არც თუ იშვიათად იყენებენ თემის სახეშეცვლილ გატარებებს. მაგალითად, შებრუნებულ ვარიანტს:

მაგ. 139 ი.ს. ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა d-moll



ხშირად თემის გატარება მოცემულია რიტმულ გაფართოებაში:

მაგ. 140. ი.ს. ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა es-moll



თემის რიტმული შემცირება პრაქტიკაში უფრო იშვიათად გვხვდება, რადგან რიტმულად შეკუმშული თემა ნაწილობრივ კარგავს თავის მელოდიურ მახასიათებლებს და ძნელი გამოსაცნობი ხდება მსმენელისათვის.

განვითარებადი ნაწილების აგებულება და მასშტაბები მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, გვხვდება ძალიან მოკლე და პირიქით, საკმაოდ გაშლილი ნაგებობები. არ არის დაკანონებული თემის გატარებების რაოდენობა. მაგ. ბახის „კტკ“ პირველი ტომის მე-2 ფუგის განვითარებად ნაწილში მხოლოდ ერთი გატარებაა, ამავე ტომის მე-4, მე-7 და მე-9 ფუგებში - ორი გატარება, ხოლო შოსტაკოვიჩის "24 პრელუდიისა და ფუგის" ციკლის მე-12 ფუგაში - 10 გატარება.

ბუნებრივია, რომ იმ ფუგებში, სადაც თემების გატარების რაოდენობა შეზღუდულია - იზრდება ინტერმედიების როლი. ისევე როგორც საექსპოზიციო ნაწილში, აქაც ინტერმედიის ძირითადი ფუნქციაა — ახალი ტონალობის მომზადება თემის გასატარებლად; მაგრამ ეს არ არის მისი ერთადერთი ფუნქცია. ინტერმედიებს განვითარებად ნაწილებში ხშირად ეკისრება საკვანძო თემატური ელემენტების (თემის, დაპირისპირების) დამუშავება - მოტივური ვარირება, რიტმული, სეკვენციური განვითარება და ა.შ. ასეთ შემთხვევებში ინტერმედიების ტონალური გეგმა საგრძნობლად რთულდება

და იზრდება როგორც დინამიკური განვითარება, ისე მისი მასშტაბებიც.

დავალება

1. ბახის, შოსტაკოვიჩის ფუგებში დაადგინეთ განვითარებადი ნაწილის ფარგლები (სად იწყება და სად მთავრდება);
2. დაადგინეთ ტონალური გეგმა;
3. გააანალიზეთ ინტერმედიები — ტონალური გეგმა, მასშტაბები, თემატური მასალა, განვითარების ხერხები;
4. დაადგინეთ პოლიფონიური განვითარების რა ხერხებს მიმართავენ კომპოზიტორები ფუგის განვითარებად ნაწილებში (თემის გარდაქმნის საშუალებები, კონტრაპუნქტის სახეები, სტრუქტუბი)

ფუგის დასკვნითი ნაწილი

ფუგის დასკვნითი, რეპრიზული ნაწილის მთავარი თვისება — ფუგის მთავარი კილოტონალობის დაბრუნებაა. თემის დომინანტურ ტონალობაში გატარება ამ ნაწილში უფრო იშვიათად გამოიყენება, ვიდრე ექსპოზიციაში; არის შემთხვევები, როდესაც თემა მხოლოდ ძირითად ტონალობაში ჟღერს. ექსპოზიციისთვის დამახასიათებელი ტონიკა - დომინანტური ურთიერთობის ნაცვლად რეპრიზაში შეიძლება შეგვხვდეს ტონიკა-სუბდომინანტური ტონალური დამოკიდებულება (ფა დიეზ მაჟორული ფუგა ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ I ტომიდან).

ფუგის რეპრიზაში არასოდეს ხდება ექსპოზიციის უბრალო გამეორება (რაც, უმთავრესად დამახასიათებელია ჰომოფონიური ფორმების რეპრიზებისთვის). მაგალითად, ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ პირველ ფუგაში I ტომიდან რეპრიზაში მხოლოდ ერთი გატარებაა მოცემული ძირითად ტონალობაში. იმავე ტომის რე-მაჟორული ფუგის რეპრიზაში სრული სახით თემა საერთოდ არ ტარდება. ამ ნაწილში გაზრდილია ინტერმედიების როლი. ინტერმედიები თავის განვითარებაში თემის ინტონაციურ მასალას ეყრდნობიან და მთელ ნაწილს ორმაგ ფუნქციას ანიჭებენ: ერთი მხრივ, რეპრიზულს (ძირითადი ტონალობის დაბრუნება), მეორე მხრივ კი, — განვითარებისას (თემის ინტონაციების ინტენსიური განვითარების ხარჯზე). საინტერესოა მი-ბემოლ მინორული სამხმიანი ფუგის რეპრიზა „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ I ტომიდან. აქ თემა თერთმეტჯერ ტარდება. აქედან, სამი გატარება რიტმულ გაფართოებაშია მოცემული.

მეტიც, ხშირად ფორმის ამ მონაკვეთში გრძელდება განვითარებადი ნაწილისთვის დამახასიათებელი ხერხების გამოყენება, რაც ხელს უწყობს ფუგის დინამიზაციას. მაგალითად, რეპრიზისთვის, არანაკლებ ვიდრე განვითარებადი ნაწილისათვის, დამახასიათებელია სტრუქტუბი.

რეპრიზის სიდიდე არ არის განსაზღვრული. იმ შემთხვევაში, როდესაც ფუგა მოცემულია სამნაწილიან ფორმაში, რეპრიზის ნაწილი მასშტაბურად შეესაბამება ექსპოზიციას („კარგად ტემპერირებული კლავირის“ I ტომიდან მი-მაჟორული ფუგის მასშტაბებია: 11 : 7 : 11). ხშირია, ექსპოზიციასთან შედარებით, რეპრიზული ნაწილის მასშტაბური შემცირება („კარგად ტემპერირებული კლავირის“ I ტომის ფუგა ფა-მაჟორი: 36 : 20 : 16) ან პირიქით - გაფართოება („კარგად ტემპერირებული კლავირის“ I ტომის ფუგა დო-მინორი: 8 : 8 : 14).

ხშირად, ფუგის ბოლოს გამოკვეთილია დასკვნითი ნაწილი — კოდა. ასეთი ტიპის კოდებში შეიძლება გამოყენებულ იქნას ტონიკური საორგანო პუნქტი, ან ქორალური ტიპის ნაგებობა:

მაგ. 141 ი.ს. ბახი, „კტკ“ (I). ფუგა cis-moll
კოდა — ტონიკური საორგანო პუნქტით:



მაგ. 142 ი.ს. ბახი, „კტკ“ (I), ფუგა D-dur
კოდა — ქორალური ტიპის ნაგებობით:



ფუგის კოდაში ხშირია ხმების გამსხვილება, დაყოფა, თანამედროვე ფუგაში კი - შრეთა პოლიფონიის ტექნიკის გამოყენება, რაც ზრდის ხმების რაოდენობას. მაგალითისთვის დავასახელებთ ნ. გუდიაშვილის პოლიფონიური ციკლიდან „24 პრელუდია და ფუგა“ პირველი ფუგის კოდას(იხ. მაგ. 143. გვ. 141).

ზოგჯერ კომპოზიტორი დასკვნით ნაწილში, პირიქით ამცირებს ხმების რაოდენობას. მაგალითად, მეათე და მეთოთხმეტე სამხმიან ფუგებს ციკლიდან „24 პრელუდია და ფუგა“ რ. შჩედრინი ამთავრებს ორი ხმის ჟღერადობით.

მაგ. 143 ნ. გუდიაშვილი
„24 პრელუდია და ფუგა“, პირველი ფუგის კოდა.



პოლიფონიური ფუგის ფორმა

ფუგა, სტრუქტურის თვალსაზრისით, შეიძლება დაწერილი იყოს სხვადასხვა ფორმით:

1. ურეპრიზო ორნაწილიანი ფორმა (ექსპოზიცია და განვითარება) — „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ (Iტ.), ფუგა D-dur;

2. ძველებული ორნაწილიანი რეპრიზული ფორმა — „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ (Iტ.), ფუგა F-dur, „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ (IIტ.), ფუგა d-moll;

3. ძველებური ორნაწილიანი ფორმა სონატურობის ნიშნებით — „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ (Iტ.), ფუგები d-moll, Fis-dur;

4. სამწილიანი რეპრიზული ფორმა — „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ (Iტ.), ფუგები E-dur, B-dur; „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ (IIტ.), ფუგა h-moll;

5. სამ - ხუთწილიანი, კონცენტრული ფორმა — „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ (Iტ.), ფუგა Es-dur;

6. ფუგა რონდოსებურობის ნიშნებით, რაც ვლინდება ფუგის ტონალურ გეგმაში (ძირითადი ტონალობის სისტემატური დაბრუნების გამო) და ფორმის თემატურ გადანაცვებაში (თემის ჯგუფურ გატარებებს შორის მოცემულია ვრცელი ინტერმედიები) — „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ (Iტ.), ფუგა Cis-dur.

დავალება

1. გააანალიზეთ პედაგოგის მიერ მითითებული ფუგები, შეადგინეთ ანალიტიკური სქემები, დაადგინეთ მათი ფორმა და აღნაგობის თავისებურებები.

რეკომენდებული ნაწარმოებები:

- ბახი, „კარგად ტემპერირებული კლავირი“- ს ფუგები: C-dur, c-moll, cis-moll, e-moll, D-dur, d-moll, Fis-dur (1 ტ.);
- მოცარტი, სიმფონია „იუპიტერის“ ფინალი;
- ბეთჰოვენი, საფორტეპიანო სონატა №29, ფინალი;
- ლისტ, ფანტაზია და ფუგა თემაზე BACH;
- ფრანკი, პრელუდია, ქორალი და ფუგა;
- რაველი, „კუპერენის საფლავი“;
- შუმანი, საფორტეპიანო კონცერტის ფინალი;
- ბრამსი, ვარიაციები და ფუგა ჰენდელის თემაზე;
- ჰინდემიტი, „Ludus tonalis“, ფუგები in C, in Des, in F;
- შოსტაკოვიჩი, „24 პრელუდია და ფუგა“, ფუგები C-dur, e-moll, A-dur;
- შჩედრინი, „24 პრელუდია და ფუგა“, ფუგები C-dur, B-moll;
- გუდიაშვილი, „24 პრელუდია და ფუგა“, ფუგები C-dur, d-moll;
- შავერზაშვილი, პრელუდია და ფუგა, პასაკალია და ფუგა;
- მამისაშვილი, პრელუდია, ქორალი და ფუგა;

მრავალთემიანი ფუგა

პოლიფონიურ პრაქტიკაში გვხვდება მრავალთემიანი, ე.წ. ორმაგი ან სამმაგი ფუგები, რომლებიც 2 ან 3 თემაზეა აგებული. მთავარი კითხვა, რომელიც იბადება ასეთი ფუგების აგებულებასთან დაკავშირებით, ეხება მეორე და არსებობის შემთხვევაში, მესამე თემის შესვლის მომენტს. ამასთან დაკავშირებით, განასხვავებენ ფუგებს თემების განცალკევებული და ერთდროული ექსპოზიციით.

მრავალთემიანი ფუგები თემების განცალკევებული ექსპოზიციით. ასეთ ფუგაში მოცემულია ჯერ ტრადიციული სრული ექსპოზიცია პირველ თემაზე, შესაძლებელია გართულება დამატებითი გატარებების ხარჯზე, ან არ არის გამო-რიცხული პირველი თემის კონტრაპუნქტული და კილოტონალური განვითარებაც. რაღაც მომენტში ჩნდება მეორე თემა, რომელსაც აუცილებლად მოსდევს სრული ექსპოზიცია, ზოგ შემთხვევებში — განვითარებაც (რაც აუცილებელი არ არის). ხშირად, მეორე თემის ექსპოზიცია მოცემულია ძირითად და დომინანტურ ტონალობებში, რასაც მოსდევს გადახრები დამხმარე ტონალობაში (ასეა ბახის „კტკ“ -ის (II), *gis-moll* ფუგაში). ასევე შესაძლებელია მეორე თემის ექსპონირება მოხდეს მონათესავე ტონალობაში. რეპრიზა მრავალთემიან ფუგებში ხშირად სინთეზურია და აიგება ორი თემის პოლიფონიური შეერთების საფუძველზე. მრავალთემიანი ფუგები განცალკევებული ექსპოზიციით ხშირად გვხვდება პოლიფონიურ პრაქტიკაში. მაგალითად, შემდეგი ავტორების ნაწარმოებებში:

ორთემიანი:

1. ბახი, „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ (II), ფუგა *gis-moll*;

2. შოსტაკოვიჩი, „24 პრელუდია და ფუგა“, ფუგები e-moll და d-moll;

3. ჰინდემიტი, „Ludus Tonalis“, ფუგა in A.

სამთემიანი:

1. ბახი, „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ (II), ფუგა fis-moll;

2. ჰინდემიტი, „Ludus Tonalis“, ფუგა in C.

მრავალთემიანი ფუგა შეიძლება აგებული იყოს სხვაგვარად — თემების ერთდროული ექსპონირებით. ასეთი ფუგები იმთავითვე გამოირჩევიან ფაქტურის ორ (ორთემიანი ფუგები), ან სამხმიანი (სამთემიანი ფუგები) განლაგებით.

კარგად არის ცნობილი ფუგა „Kyrie eleison“ მოცარტის „რეკვიემიდან“, რომელშიც პირველი თემის დაწყებიდან (ბანები - „Kyrie eleison“) ერთი ტაქტის შემდეგ ჩნდება მეორე თემა (ალტები - „Christe eleison“):

მაგ. 144 ვ.ა. მოცარტი, „რეკვიემი“, „Kyrie eleison“

Allegro

Christe e - le -

Ky - ri - e - le - i - son, e -

Allegro

C. di B.
Viol. II

Fag.
Tasto solo

Bassi

პასუხები მოცემულია დომინანტურ ტონალობაში, შესაბამისად სოპრანოებისა და ტენორების პარტიებში. შემდგომ ორივე თემა ისევ ბანებსა და ალტებში ჟღერს, მაგრამ ორმაგ კონტრაპუნქტში. განვითარებადი ნაწილი პარალელურ ტონალობაში იწყება, გვხვდება თემებისა და მათი შემოკლებული ვარიანტების სტრუქტურული გატარებები. ბახის ფუგებთან შედარებით, მოცარტის ფუგაში ბევრად უფრო თავისუფალი ტონალური გეგმა შეიმჩნევა, რადგან კომპოზიტორი იყენებს რე - მინორის (ძირითადი ტონალობა) შორეული ნათესაობის ტონალობებს — დო-მინორსა და ფა-მინორს. ფუგას აგვირგვინებს შეკუმშული რეპრიზა. საერთო ჯამში, ფუგა სამნაწილიანია.

სამმაგი ფუგის ერთდროული ექსპოზიციით დაწერილია ბახის პრელუდია A-dur ფუგისათვის „კტკ“-ის პირველი ტომიდან.

მაგ. 145 ი.ს. ბახი, „კტკ“ (I), პრელუდია A-dur

სამი თემის ერთდროული პირველადი გატარება ძირითად ტონალობაში:



პასუხი (ვერტიკალურად მოძრავი კონტრაპუნქტი სამ ხმაში) დომინანტურ ტონალობაში:



სამი თემის მესამე გატარება ძირითად ტონალობაში:



მაგალითებიდან ჩანს, რომ სამთემიანი ფუგის ექსპოზიციაში სამივე თემა ერთდროულად ტარდება როგორც ძირითად, ისე დომინანტურ ტონალობაში. ფუგის განვითარებად ნაწილში მოცემულია თემების პოლიფონიური შეერთება პარალელურ ტონალობაში, ორ რეპრიზულ გატარებაში კი აღდგენილია ძირითადი ტონალობა.

დავალება

1. გაანალიზეთ შემდეგი რთული ფუგები:

ი. ს. ბახი, "კარგად ტემპერირებული კლავირი", II ტომი, ფუგა gis-moll;

გ. ფ. ჰენდელი, ფუგა g-moll (იხ. Мюллер Т., Полифонический анализ, хрестоматия, № 248);

ვ. ა. მოცარტი, „რეკვიემი“, „Kyrie eleison“;

ვ. ა. მოცარტი, მესა, C-dur, III ნაწ., „Credo“.

2. შეადგინეთ გაანალიზებული ფუგების სქემები, დაადგინეთ მრავალთემიანი ფუგის სახე, ფორმის საზღვრები.

დამატებითი ლიტერატურა

1. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ. *პოლიფონიის თეორია და ისტორია. ლექციები კონსერვატორიის თეორიულ-საკომპოზიტორო ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის*. თბ., 2010
2. გუდიაშვილი ნ. *პოლიფონია (მკაცრი სტილი)*. თბ., 1986
3. მარუაშვილი ლ. *ლექციები პოლიფონიაში. დიდი პოლიფონიური ციკლი XX საუკუნის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში*. თბ., 2008
4. მარუაშვილი ლ. *პოლიფონია თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში. ნარკვევები*. თბ., 2013
5. ნადარეიშვილი მ. *პოლიფონიის ისტორიიდან. ლექციები*. თბ., 2007
6. ჩიმაკაძე ა. *პოლიფონია*. თბ., 1983
7. Асланишвили Ш. *Принципы формообразования в фугах И.С. Баха*. Тб., 1975
8. Григорьев С. Мюллер Т. *Учебник полифонии*. М., 1985
9. Должанский А. *24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича*. Л., 1963
10. Золотарев В. *Фуга*. М., 1965
11. Лихачева И. *24 прелюдии и фуги Р. Щедрина*. М., 1975
12. Мазель Л. *Строение музыкальных произведений*. 2-е изд., М., 1979
13. Мюллер Т. *Полифонический анализ. Хрестоматия*. М., 1964
14. Осипова В. *Полифония. Учебное пособие. Часть I. Полифонические приемы*. Омск., 2006

15. Ройтерштейн М. *Полифония. Учебное пособие*. Москва., 2002
16. Скребков С. *Учебник полифонии*. 4-е изд., М., 1982
17. Способин И. *Музыкальная форма*. М-Л., 1984
18. Фраецов В. *Учебник полифонии*. М., 2006
19. Чугаев А. *Особенности строения клавирных фуг И.С. Баха*. М., 1975

სარჩევი

წინასიტყვაობა.....	3
პოლიფონიის ცნება. მუსიკალური ფაქტურის ტიპები	6
მკაცრი და თავისუფალი სტილი.....	34
პოლიფონიური მუსიკის განვითარების ისტორიული ეტაპები	37
პოლიფონიური მუსიკის თემატიზმი.....	49
ორხმიანობა. მარტივი და რთული კონტრაპუნქტი სხვადასხვათემიან პოლიფონიაში.....	57
• კონტრაპუნქტის სახეები	61
სამხმიანობა და ოთხხმიანობა	75
იმიტაციური პოლიფონია	82
იმიტაციური ნაწარმოების სახეები.....	93
ფუგა	109
ფუგის ანალიტიკური სქემის შედგენა.....	113
ფუგის აღნაგობა.....	116
• ექსპოზიცია და მისი შემადგენელი კომპონენტები.....	116
• ფუგის ექსპოზიციური ნაწილის აღნაგობა.....	131
• ფუგის განვითარებადი ნაწილი	133
• ფუგის დასკვნითი ნაწილი.....	138
• პოლიფონიური ფუგის ფორმა.....	142
მრავალთემიანი ფუგა	144
დამატებითი ლიტერატურა.....	147

პირობითი ნაბეჭდი თაბახი: 9, 25
ტირაჟი: 150

დაიბეჭდა სს „ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატში“
თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. 5