

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია

ივანე ჟღენტი

კლასიკური ჰარმონია

II ნაწილი
ძრომატიკა

სახელმძღვანელო

უმაღლესი სამუსიკო
აკადემიური და პროფესიული
საგანმანათლებლო დაწესებულებებისათვის

თბილისი
2008

რეცენზენტი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
მანანა ანდრიაძე

რედაქტორი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული
პროფესორი მარიკა ნაღარეიშვილი

© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორია, 2008

© ივანე ულენტი

ISBN 978-99940-943-3-2 (ორივე ნაწილის)

ISBN 978-99940-943-4-9 (მეორე ნაწილის)

წინათქმა

წინამდებარე სახელმძღვანელო „ჰარმონიაში“ წარმოადგენს „კლასიკური ჰარმონიის“ I ნაწილის (გამოცემულია 2007 წელს) გაგრძელებასა და დასრულებას. მასში განხილულია: მოდულაციის თეორიის ზოგიერთი საკითხი, მოდულაცია I ხარისხის მონათესავე ტონალობებში, ალტერაცია, მაჟორ-მინორი, მინორ-მაჟორი, უეცარი და თანდათანობითი მოდულაცია II და III ხარისხის მონათესავე ტონალობებში, მოდულირებული სეკვენცია, შერეული სეკვენცია, არააკორდული ბგერები, ელიფსისი, მელოდირი მოდულაცია, მეტრულ-რიტმული მოდულაცია, ჰარმონიული ვარირება, საორგანო პუნქტი, ტონალური გეგმები, ქრომატიკის არანორმატიული ჰარმონიული მოვლენები და კლასიკურ ჰარმონიაში თანამედროვე მუსიკის წინამძღვრები.

თითოეული ზემოაღნიშნული საკითხის შესწავლა უნდა დაეწყოს ჰარმონიული ანალიზის საშუალებით, რაც შემდეგ უნდა განმტკიცდეს პრაქტიკული სავარჯიშოებით.

წიგნს თან ერთვის: ბოლოთქმა, დამატებითი სავარჯიშოები, სანოტო დანართი, გამოყენებული ლიტერატურის სია და სარჩევი.

II ნაწილი ქრომატიკა

*„მუსიკაში ყური საუკეთესო მოსამართლეა“
მარკეტო პადუანელი*

თემა I. მოდულაციის თეორიის ზოგიერთი საკითხი

§1. მოდულაციის სახეები¹ და მათი კლასიფიკაცია
ტერმინი მოდულაცია (ლათ. - თანაზომიერება, ჰარმონიულობა, სიმწყობრე) გვხვდება არამართო ჰარმონიის თეორიაში, არამედ მუსიკალური ენის სხვადასხვა ელემენტებთან (მეტრი, ტემპი, ტემბრი, ფაქტურა, დინამიკა და სხვ.) მიმართებაშიც. მაგალითად, არსებობს გამოთქმა – „მეტრის მოდულაცია“ (ორწილადი მეტრის სამწილადით შეცვლის დროს), „ფაქტურის მოდულაცია“ (ჰომოფონიურის შეცვლა აკორდულით). ეს ტერმინი შეიძლება გამოიყენოთ იმ შემთხვევებშიც, როდესაც ნაწარმოებში მუსიკალურ სისტემათა მონაცვლეობას (მოდულაციას)² აქვს ადგილი. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ზოგადი ცნება მოდულაცია გულისხმობს ყოველგვარი ჩამოყალიბებული სტრუქტურის შეცვლას (16, გვ. 122); მაგალითად, ტონალობის (C-dur - G-dur), მიზრილობის (C-dur - c-moll), ან ორივეს ერთად შეცვლას (C-dur - a-moll).

კლასიკური ჰარმონიის, როგორც საგნის, სწავლების ხანგრძლივ პერიოდში ფუნდამენტურად იქნა შესწავლილი მოდულაციის თეორიის საკითხები, რის შედეგადაც ჩნდებოდა ნაირგვარი ტერმინები: დიატონური, ქრომატული – არასრული (ანუ პირობითი) გატოლებით, მელოდირი, ჰარმონიული, მელოდირ-ჰარმონიული, ფუნქციონალური, ენჰარმონიული, სრული, არასრული, დიდი, პატარა, გამეღელი, გადასვლა, გადახრა, დაპირისპირება, სინტაქსური, მეტრულ-რიტმული, მღორე, თანდათანობითი,

¹ სახე ხელოვნებაში – მოვლენათა არსებითი მხარეების მხატვრული, განზოგადებული გადმოცემა ინდივიდუალური ფორმით.

² შოპენის მაზურეკში, op. 56, №2 სამნაწილიანი ფორმის განაპირა ნაწილები ნეომოდალურ სისტემაშია, ხოლო შუა ნაწილი კი – მაჟორულ-მინორულ სისტემაში. ასეთ შემთხვევებში შეიძლება ვთქვათ, რომ ნაწარმოების პირველი ნაწილიდან ანუ ნეომოდალური სისტემიდან მოდულაცია ხდება მაჟორულ-მინორულ სისტემაში, ხოლო შემდეგ კი – პირიქით.

აჩქარებითი, უეცარი, ტონალური, კილოური, ელიპტური, სეკვენციური და სხვ. თუმცა მათი კლასიფიკაცია პრობლემური აღმოჩნდა.

მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, მოდულაციის სახეთა კლასიფიკაცია¹ დაუქვემდებაროთ მუსიკალურ ნაწარმოებში მისი გამოვლენის რვა ფაქტორს:²

1. ზიარაკორდი,³ როგორც მოდულაციის ფაქტორი აერთიანებს ფუნქციონალური მოდულაციის ოთხ სახეს: *დიატონურს*, *ქრომატულს*, *ენჰარმონიულს* და *მეტრულ-რიტმულს*. პირველ შემთხვევაში ზიარაკორდი დიატონურია (მაგ. №17), მეორე შემთხვევაში – ქრომატული (მაგ. №104, 107), მესამე შემთხვევაში – ენჰარმონიულად ტოლფასი (მაგ. №115, 119, 122). ეს უკანასკნელი გულისხმობს ზიარაკორდის ერთი ან რამდენიმე ბგერის (მაგრამ არა ყველა) ენჰარმონიულ შეცვლას. ზემოაღნიშნულ პირველ სამ სახესთან დაკავშირებით მოდულაციურ პროცესზე მეტრულ-რიტმული ფაქტორი არ ახდენს გავლენას, მაგრამ გვხვდება ისეთი შემთხვევები, როდესაც ზიარაკორდის ფუნქციური ცვლილება უკავშირდება მეტრულ-რიტმულ ფაქტორს. ამ დროს მერყევი ფუნქციის მქონე ზიარაკორდი ზემოაღნიშნული ფაქტორის მიზეზით გადაიტყუა ტონიკურ პარმონიად (მაგ. №203-205), რაც წარმოქმნის ზიარაკორდით მოდულაციის კიდევ ერთ თავისებურ სახეობას – *მეტრულ-რიტმულ*

¹ კლასიფიკაციაში გამოვიყენეთ მხოლოდ ის ტერმინები, რომლებიც ჩვენთვის მისაღები აღმოჩნდა. ამავე დროს, ზოგიერთი მათგანი განსხვავებულად გვაქვს განმარტებული.

² ფაქტორი (ლათ. – გამკეთებელი, მწარმოებელი) – რაიმე პროცესის, მოვლენის მიზეზი, მამოძრავებელი ძალა, რომელიც განაპირობებს მის ხასიათს ან ცალკეულ თვისებას.

³ ზიარაკორდი ეწოდება იმ თანხმოვანებას, რომელიც ეკუთვნის, როგორც წინამდებარე, ისე მომდევნო ტონალობას. მისი როლი მოდულაციურ პროცესში სამგვარად შეიძლება იყოს წარმოდგენილი: ა) ზიარაკორდი იცვლის პარმონიულ ფუნქციას (აქედან გამომდინარეობს ტერმინი – ფუნქციონალური მოდულაცია); მაგალითად, წინამდებარე ტონალობის ტონიკა მომდევნო ტონალობაში გარდაისახება დომინანტად (მაგ. №17ბ); ბ) ზიარაკორდის პარმონიული ფუნქცია მომდევნო ტონალობაში უცვლელია, მაგრამ სხვა ხარისხში წარმოვეიდგება. მაგალითად, წინამდებარე ტონალობის ძლიერი სუბდომინანტა (IVჟ) მომდევნო ტონალობაში გარდაისახება სუსტ სუბდომინანტად (VI ჟ, იხილეთ მაგ. №17თ.; გ) ზიარაკორდის პარმონიული ფუნქცია უცვლელი რჩება, მაგრამ მისი სტრუქტურა იცვლება (მაგალითად, VII, =VIIჟ–ს, ან რომელიმე სხვა შებრუნებას), იხილეთ მაგ. №115.

არც ერთ მუსიკალურ სისტემაში ზიარაკორდის ზემოაღნიშნული მრავალფეროვნება არ გამოვლენილა ისე, როგორც ეს მოხდა მაჟორულ-მინორულ სისტემაში.

მოდულაციას, რომელიც ზიარაკორდის მეტრულ-რიტმული აქცენტირების შედეგად მიიღწევა.

II. მუსიკალური ნაწარმოების ფორმაში ადგილმდებარეობის მიხედვით განასხვავებენ მოდულაციის სამ სახეს: *გადასვლას* (მაგ. №14), *გადახრას* (მაგ. №19) და *დაპირისპირებას* (მაგ. №5).

III. მოდულაციის დროს ტონიკის სიმაღლებრივი მდებარეობის შეცვლის მიხედვით მოდულაცია *ტონალურია* (მაგ. №17).

IV. მოდულაციის დროს ტონიკის სიმაღლებრივი მდებარეობის შენარჩუნების მიხედვით მოდულაცია *კილოურია* (მაგ. №59).

V. ტონალობათა ნათესაურ ხარისხებთან დაკავშირებით მოდულაცია შეიძლება იყოს: *მდორე* (მოდულაცია I ხარისხის მონათესავე ტონალობაში), *უეცარი* (უშუალოდ გადასვლა ან გადახრა II ან III ხარისხის მონათესავე ტონალობაში) და *თანდათანობითი* (მოდულაცია II ან III ხარისხის მონათესავე ტონალობაში ე.წ. შუალედური ტონალობის ან ტონალობების ჩართვით; ამ დროს ყოველ მომდევნო ტონალობაში მოდულაცია მდორედ მიმდინარეობს).

VI. მოდულაცია ზიარაკორდის გარეშე - *მელოდიურ-ჰარმონიული მოდულაცია* (მაგ. №130-133).

VII. მოდულაცია ერთი ხმის მოძრაობით, ან ერთი ბგერით, რომელიც გვხვდება ერთხმიან ან მრავალხმიან მუსიკალურ ქსოვილში - *მელოდიური მოდულაცია* (მაგ. №196-202).

VIII. მოდულაცია აკორდით (სამხმოვანება, სეპტაკორდი ან მათი შებრუნებების მეშვეობით) ან ინტერვალთ¹ - *ჰარმონიული მოდულაცია* (მაგ. №17, 97, 99).

ჩვეულებრივ, მოდულაცია დაკავშირებულია ქრომატიზმთან.² ამ დროს ახალი ტონალობის შეგრძნება უმეტესად განპირობებულია ქრომატული ბგერით (მელოდიური მოდულაციის დროს) ან ისეთი მამოდულირებელი³ აკორდის ჩვენებით, რომელიც შეიცავს ერთ (ან მეტ) ქრომატულ ბგერას (ჰარმონიული მოდულაციის დროს).

მოდულაცია, როგორც უაღრესად ქედითი ჰარმონიული გამომსახველობითი საშუალება, დიდ როლს თამაშობს ნაწარმოების ფორმაქმნალობასა და ფონიზმის წარმოქმნაში.

¹ როგორც ვიცით, კლასიკურ ჰარმონიაში ინტერვალი არასრული აკორდია.

² მოდულაციური ქრომატიზმის გარდა გვხვდება მიდაკილოური და მელოდიური ქრომატიზმი, რომლებსაც მოგვიანებით შევეცებით.

³ მამოდულირებელი ეწოდება აკორდს, რომელიც მოსდევს ზიარაკორდს და ეკუთვნის მხოლოდ მომდევნო ტონალობას.

§2. მოდულაციის ფორმაქმნადი ფუნქცია და ფონიზმი

როგორც ცნობილია, მოდულურ სისტემაში ნაწარმოების ფორმას ამთლიანებდა კერბალური ტექსტი, მაჟორულ-მინორულ სისტემაში კი მისი როლი დაეკისრა მუსიკალურ გამომსახელობით ზერხებს, რომელთაგან მოდულაცია, ფაქტობრივად, გადაიქცა ფორმაქმნადობის წამყვან საშუალებად¹.

მოდულაცია ხელს უწყობს ტონალური ერთფეროვნების გადალახვას და ამის გამო განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება დიდი მასშტაბისა და რთული ფორმის ნაწარმოებებში.² მან შეიძინა ნაირგვარი ფუნქციური დატვირთვა: მოხდა ტონალობათა დაყოფა ძირითად (მთავარ, ცენტრალურ, მყარ) და დამხმარე (დაქვემდებარებულ, მერყევ) ტონალობებად. გამოვლინდა მათი კანონზომიერი გადანაწილება, როგორც ექსპოზიციურ, ისე არაექსპოზიციურ ნაგებობებში – მყარი ტონალობის მთავარი როლი ექსპოზიციურ ნაწილებში, ხოლო მერყევისა – არაექსპოზიციურში. კანონზომიერი ხდება ნაწარმოების დაწყება და დამთავრება მთავარი ტონალობით, რამაც დამხმარე ტონალობის მთავარი ტონალობისადმი დაქვემდებარება გამოიწვია. შედეგად მივიღეთ ე.წ. „უმაღლესი რიგის ფუნქციები“, რაც გამოიხატება შემდეგში: ძირითადი ტონალობის ტონიკა, ფართო გაგებით, ატარებს მყარი ცენტრის როლს, ხოლო დანარჩენი ტონალობების ტონიკები კი მის მიმართ დომინანტის ან სუბდომინანტის ფუნქციას ასრულებენ, ერთ ტონალობაში აკორდთა შორის ფუნქციონალური ურთიერთობების მსგავსად. ტონალობებს შორის ამგვარი ფუნქციონალური კავშირები პირველად განხორციელდა კლასიკურ

¹ მაჟორულ-მინორული სისტემის საწყისი ეტაპიდან ი.ს. ბახის ეპოქამდე მოდულაციური ტექნიკა არ იყო განვითარებული, რაც გამოწვეული იყო იმ პერიოდში გავრცელებული მუსიკალური წყობების (პითაგორას, სუფთა, არათანაბარზომიერი ტემპერაცია) შეზღუდული შესაძლებლობებით. არც ერთი ზემოაღნიშნული წყობა არ იძლეოდა საშუალებას გამოყენებნათ – მრავალნიშნანი ტონალობები, თავისუფლად მოდულირება. ან ენჰარმონიული მოდულაცია. ზემოაღნიშნული მხოლოდ თანაბარზომიერი ტემპერირებული წყობის პრაქტიკაში დამკვიდრებით გახდა შესაძლებელი. ი.ს. ბახმა პირველმა გამოიყენა 24 ტონალობა (12 მაჟორული და მათი ერთსახელიანი 12 მინორული ტონალობა) გენიალურ პოლიფონიურ ციკლში – „კარგად ტემპერირებულ კლავირში“ და სხვა ნაწარმოებებში. ი.ს. ბახის პერიოდიდან მოყოლებული თანაბარზომიერი ტემპერირებული წყობის გაბატონებამ გადაწყვეტი როლი ითამაშა პარმონიული აზროვნების გართულება-განვითარებაში.

² ერთტონალური კი შეიძლება იყოს მარტივი ფორმის შემადგენელი ნაწილი ან მკირე მასშტაბის თხზულება.

პარმონიაში, რაც მიუთითებს მაჟორულ-მინორულ სისტემაში არა მარტო აკორდთა, არამედ ტონალობათა შორის ძლიერ პარმონიულ კავშირებზე და მის დიდ როლზე ფორმაქმნალობაში. მერყევი ტონალობების პარმონიულმა ფუნქციონალურმა დაძაბულობამ წარმოქმნა მუსიკალური აზრის აქტიური განაზღვრა-განვითარება და ახალ ნაწილებსა და თემებზე გადასვლის, მომზადების შეგრძნება. შექმნილი დაძაბულობისა და მუსიკალური მასალის დინამიზაციის განტვირთვა კი დაეკისრა მთავარ (მყარ) ტონალობას, რომლის ჩამკეტი ფუნქცია გამოვლინდა რეპრიზებში, სადაც ხდება ტონალური ცენტრის აღდგენა-განმტკიცება.

ექსპოზიციური ნაწილების ფორმაქმნალობაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი როლი დაეკისრა მოდულაციას დომინანტურ ტონალობაში. ძველებური სონატური ფორმის ექსპოზიციასაში თავდაპირველად დამხმარე პარტია პირველ თემასთან კონტრასტს ქმნიდა არა თემატურად, არამედ დომინანტურ ტონალობაში გატარების შედეგად, ხოლო მასალის მხრივ კი, ფაქტობრივად, აგებული იყო პირველი თემის ინტონაციებზე. საყურადღებოა ისიც, რომ ტონალური გეგმა, როგორც ძველებურ სონატურ ფორმაში, ისე ძველებურ ორნაწილიან ფორმაში, ძირითადად შემდეგნაირად ვითარდებოდა:

I ნაწილი II ნაწილი

┌ T D ┐	┌ D T ┐
C-dur G-dur	G-dur C-dur

ტონალობათა ყველაზე ძლიერი ტონიკა-დომინანტური კავშირები, რომლებიც ესოდენ ნორმატიულია ვენის კლასიკოსების სონატური ფორმის ექსპოზიციისათვის, თავის წანამძღვრებს ზემოაღნიშნულ ძველებურ ფორმებში პოულობს. ანალოგიური ტონალური დამოკიდებულება ჩამოყალიბდა ფუგაშიც, რომლის ექსპოზიციურ ნაწილში თემის ძირითად ტონალობაში გატარებას პასუხად მოსდევს მისი დომინანტურ ტონალობაში ჩვენება.

რასაკვირველია, ფორმაქმნალობაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა მოდულაციის ფონიზმი. ნებისმიერი სახის მოდულაციას გააჩნია მეტ-ნაკლებად გამოვლენილი ფონიზმი. ეფექტური, მკვეთრი ფონიზმის მქონე მოდულაციები (ენპარმონიული, მელოდირ-პარმონიული, ქრომატული, კილოური), რომლებიც განსაკუთრებით ხშირად (პირველყოფისა, ვენის კლასიკოსებთან) თავს იჩენს რა ნაწარმოების ფორმის უმნიშვნელოვანეს

მომენტებში, შემსრულებლის მიერ კარგად უნდა იქნეს გააზრებული და ხაზგასმული შესრულების დროს, რათა მსმენელსაც გაუადვილდეს ნაწარმოების სტრუქტურული მხარის ათვისება.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ მუსიკალური მასალის დაწყების, განვითარების, დამთავრებისა და ფონური მოვლენების მრავალფეროვნების მიღწევის თუ სხვა თვისებების გამო მოდულაცია გახდა საკომპოზიტორო ტექნიკის უაღრესად *ქმედითი* და *უპირობო* საშუალება.

დავვალდებ:

1. მულოდიები ჰარმონიზაციისათვის:¹

მაგალითი 1.

¹ ამ მაგალითის (№1) მულოდიები ჰარმონიზაციისათვის შედგენილია მოცემული სახელმძღვანელოს I ნაწილის თემების მიხედვით - განვლილი მასალის გამოყენების მიზნით.

II. დაუკარით დიატონური სეკვენციები:¹ მაგალითი 2.

1 სეკუნდური აღმასვლით 2 სეგმენტის დამატებით 2 ტერცული დაღმასვლით 2 სეგმენტის დამატებით

3 სეკუნდური აღმასვლით 3 სეგმენტის დამატებით 4 სეკუნდური დაღმასვლით 4 სეგმენტის დამატებით V

5 სეკუნდური დაღმასვლით 3 სეგმენტის დამატებით 6 სეკუნდური დაღმასვლით 3 სეგმენტის დამატებით

7 სეკუნდური დაღმასვლით 3 სეგმენტის დამატებით

¹ სეკვენციის სეგმენტები ამოკრეფილია სხვადასხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებიდან და გამარტივებულია წინამდებარე სახელმძღვანელოს ავტორის მიერ: გ. პენდელი (1), ვ. მოცარტი (2), ფ. კუპერნი (3), ი. პაიდნი (4), ფ.ფ. რამო (5), ჟ.ბ. ლიული (6) და ფ. დანდრიე (7).

III. პარმონიულ ანალიზში – სონატური ფორმა:¹

1. ი. პაიდნი. საფ-ნო სონატები - №53, e-moll, I ნაწ., III ტ.; №59, Es-dur, I ნაწ., III ტ.
2. ი. პაიდნი. სიმფონია №97, C-dur, I ნაწ.
3. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატები - №7, C-dur, I ნაწ. №9, D-dur, I ნაწ.
4. ვ. მოცარტი. სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, №5, e-moll, I ნაწ.
5. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატები - №3; №5 (I და II ნაწ.); №17 (I და II ნაწ.); №19, I ნაწ.; №14, ფინალი.
6. ლ. ბეთოვენი. სიმფონია №1, C-dur, I ნაწ.
7. ფ. შუბერტი. საფ-ნო სონატა As-dur, I ნაწ.

§3. ტონალობათა ნათესაობის ხარისხები

მუსიკალურ ნაწარმოებში ტონალობათა მონაცვლეობა, ექვემდებარება რა განსაზღვრულ კანონზომიერებებს, პირდაპირ კავშირშია ე.წ. ტონალობათა ნათესაობის ხარისხებთან.

მუსიკის თეორიაში ცნობილია ტონალობათა ნათესაობის ხარისხებად დაყოფის რამდენიმე სისტემა,² რომელთაგან ყველაზე ოპტიმალურია მათი სამ ხარისხად დაყოფა:³ უახლოესი (I ხარისხის ნათესაობა), შუდარებით ახლო (II ხარისხის ნათესაობა) და შორეული (III ხარისხის ნათესაობა).

¹ ამ თეზიდან ვიწყებთ სონატური ფორმის შესწავლას. ზემოაღნიშნული (ან პედაგოგის მიერ შერჩეული) ნიმუშების მიხედვით ჯერ უნდა ავითვისოთ ექსპოზიცია მისი ნაირგვარი ტიპური გამოვლინებებით, ხოლო მომდევნო დავალებებში კი უნდა განვიხილოთ შესწავლილი ექსპოზიციების დამუშავებები და ბოლოს – რეპრიზები.

² ჩვენთვის ცნობილია ტონალობათა – ორ, სამ, ოთხ (34, გვ.70-103), ან ხუთ ხარისხად (47, გვ.303) დაყოფის თეორიები.

³ ტონალობათა ნათესაობის ხარისხებად დაყოფისას ძირითადად ვეყრდნობით ნ. რომსკი-კორსაკოვის სისტემას, იმ განსხვავებით, რომ კითხვალისწინებთ მხოლოდ რეალურად ხმოვან 24 ტონალობას (არ ვუმატებთ ენჰარმონიულად ტოლფას ტონალობებს – F^{is}-dur ტოლფასია G^{es}-dur-ის და სხვ.); გარდა ამისა, ი. ტიულინის თეორიის მიხედვით, ერთსახელიან ტონალობას არ ვთავით არც ერთ მონათესავე ტონალობათა ხარისხში. ჩვენი აზრით, ნ. რომსკი-კორსაკოვის სისტემა სამართლიანადაა მიჩნეული ყველაზე უფრო დამაჯერებელ თეორიად; რასაკვირველია, შეუძლებელია ტონალობათა ნათესაურ ხარისხებად დაყოფის ისეთი სისტემის შექმნა, რომელიც სრულყოფილი და უნაკლო იქნებოდა არა მარტო კლასიკური პარმონიის სამივე ეტაპისათვის, არამედ ერთი პერიოდის კომპოზიტორთა შემოქმედებისათვის.

ძირითადი¹ ტონალობისათვის I ხარისხის ნათესაობაში გაერთიანებულია ორი ტონალობა, მეორეში – II, ხოლო მესამეში კი – V. ტონალობათა სამი ხარისხად დაყოფა ეფუძნება ფუნქციონალურ ნიშან-თვისებებს.

I ხარისხის ნათესაობა (მაგ. №6 და №7) მიჩნეულია ტონალობათა ყველაზე ახლო ნათესაურ ხარისხად, რადგან ტონალობათა შორის ფუნქციონალური კავშირები ყველაზე უფრო ძლიერადაა გამოვლენილი. გარდა იმისა, რომ ექვსივე ტონალობის ტონიკური სამხმოვანება დიატონური აკორდის სახით შედის ძირითად ტონალობაში, თითოეულ მათგანს ძირითად ტონალობასთან აქვს სხვა დიატონური (კონსონირებული და დისონირებული) ზიარაკორდებიც.² მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მხოლოდ I ხარისხის ტონალობათა ნათესაობაში გვხვდება ფუნქციონალურად ყველაზე ძლიერი – კვინტური და კვარტული ინტერვალური შეფარდების ტონალობები.³

II ხარისხის მონათესავე ტონალობებს (მაგ. №82) ძირითად ტონალობასთან გააჩნია არატონიკური დიატონური სამხმოვანება (არა უმეტეს ორისა), რის გამოც მათ შორის ფუნქციური კავშირები გაცილებით უფრო შესუსტებულია, ვიდრე ამას ადგილი აქვს ტონალობათა I ხარისხის ნათესაობაში.

ტონალობათა III ხარისხის ნათესაობა (მაგ. №83) კი ითვლება შორეულად, რადგან ძირითად ტონალობასთან მონათესავე ტონალობებს დიატონური ზიარაკორდი არ გააჩნიათ.

საყურადღებოა ისიც, რომ მუსიკალურ ნაწარმოებებში მოდულაცია I ხარისხის მონათესავე ტონალობებში უფრო ხშირად გვხვდება (განსაკუთრებით ექსპოზიციურ ნაწილებში), ვიდრე II ან მით უმეტეს, III ხარისხის მონათესავე ტონალობებში. ზემოაღნიშნული კანონზომიერებები განამტკიცებს იმ აზრს, რომ რიმსკი-კორსაკოვის ტონალობათა ნათესაობების ხარისხებად დაყოფის სისტემა ყველაზე დამაჯერებელია კლასიკური ჰარმონიის (განსაკუთრებით, ვენის კლასიკოსების შემოქმედების) მიმართ.

¹ ძირითადი ტონალობის ქვეშ ვგულისხმობთ მოცემულ ტონალობას, რომლისთვისაც ვადგენთ ტონალობათა ნათესაობის ხარისხებს; ე.ი. იმ ტონალობას, რომელიც გაბატონებულია ნაწარმოებში და ჩვეულებრივ იწყებს და ამთავრებს ნაწარმოებს.

² ამასთან დაკავშირებით იხილეთ, თემა II, §2.

³ II ხარისხის ტონალობათა ნათესაობაში ასეთი მხოლოდ ერთი ტონალობაა და ისიც დომინანტური მინორული ტონალობა.

§4. გადასვლა. გადახრა. დაპირისპირება¹

გადასვლა შესაძლებელია ნებისმიერი სტრუქტურის მქონე ნაწარმოების, როგორც ექსპოზიციურ, ისე არაექსპოზიციურ ნაგებობებში; გადახრა კი დამახასიათებელია ისეთი სტრუქტურებისათვის, როგორიცაა: პერიოდი, წინადადება, კოდა, განმტკიცება და მცირე მასშტაბის მქონე დამაბოლოებელი ნაგებობები. თუ გადასვლის მასშტაბი შეიძლება იყოს ნებისმიერი მოცულობისა და აკორდთა რაოდენობრივი შემადგენლობის,² გადახრა მცირე მასშტაბისაა, არ განიცდის განმტკიცებას კადანსით და ხშირად ნაჩვენებია ორი (დომინანტა და ტონიკა), ან ზოგჯერ სამივე ფუნქციის (სუბდომინანტა, დომინანტა და ტონიკა) აკორდით. თემებში, განმტკიცებებში, კოდებსა და მცირე მასშტაბის დამაბოლოებელ ნაგებობებში გადახრა შეიძლება იყოს მოცემული ტონიკის საორგანო პუნქტზე:

მაგალითი 3. ი.ქ. ბახი.³ საფ-ნო სონატა op.17, №6, B-dur II ნაწ.



ზემოაღნიშნულ მაგალითში Es-dur-ის ტონიკის საორგანო პუნქტზე მოცემულია გადახრა As-dur-ში, რომელიც იქვე მეორდება.

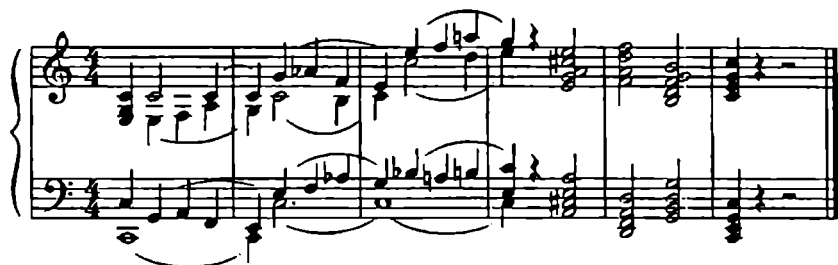
ნაკლებად დამახასიათებელია ისეთი შემთხვევები, როდესაც დამაბოლოებელი ტონიკის საორგანო პუნქტზე გადახრის შემდეგ ისევ იჩენს თავს გადახრა კადანს-დამატებაში.

¹ გამოკითხვის დროს მოდულაციის სახის განსაზღვრა უნდა მოხდეს პედაგოგის მიერ დასმული კონკრეტული მინიშნებებით: ა) განსაზღვრეთ მოდულაციის სახე ფორმაში ადგილმდებარეობის მიხედვით; ბ) განსაზღვრეთ მოდულაციის სახე ზიარაკორდის მიხედვით და სხვ.

² გადასვლა განვითარებად სტრუქტურებში ერთი აკორდითაც შეიძლება იყოს ნაჩვენები.

³ ი.ქ. ბახი (1735-1782) - ი.ს. ბახის უმცროსი შვილი, ცნობილია, როგორც „მილანელი“, ისე „ლონდონელი“ ბახის სახელით. ავტორია სხვადასხვა ჟანრში დაწერილი მრავალი ნაწარმოებისა, მათ შორის, 35 საფორტეპიანო სონატის. როგორც ცნობილია, მან ზეგავლენა იქონია ვ. მოცარტის შემოქმედებაზე. საყურადღებოა ისიც, რომ მოცარტი მას დიდად აფასებდა.

მაგალითი 4. ლ. ბეთჰოვენი. „ორი პრელუდია მოდულირებული ყველა მაჟორულ ტონალობაში“ ფორტეპიანოსათვის, op.39, №2.



ამ შემთხვევაში C-dur-ის ტონიკის საორგანო პუნქტზე F-dur-ში გადახრას მოსდევს კადანს-დამატებაში გადახრა d-moll-ში. ვენის კლასიკოსებთან გადახრა, ჩვეულებრივ, გვხვდება I ხარისხის მონათესავე ტონალობებში, რადგან ამ დროს გადახრის ტონიკა გამოკვეთილად ინარჩუნებს ორმაგ ფუნქციას. ერთი მხრივ, მიღწეული ტონალობის ტონიკაცაა და ამავდროულად, ძირითად ტონალობაში დომინანტის ან სუბდომინანტის როლსაც ასრულებს. ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№4) F-dur-ისა და d-moll-ის ტონიკები ამავე დროს ძირითად ტონალობაში (C-dur) ითავსებენ სუბდომინანტის (IV, II) ფუნქციას. გადახრის ტონიკების ცვალებადი ფუნქცია¹ კიდევ უფრო ამრავალფეროვნებს პარმონიულ ურთიერთობებს როგორც აკორდებს, ისე ტონალობებს შორის.

გადახრის ნიშან-თვისებები თანდათანობით იკვეთება მაჟორულ-მინორული სისტემის განვითარების პირველ პერიოდში და თავის სტილურ ბუნებას (ადგილმდებარეობით, მასშტაბითა და ძირითად ტონალობასთან ფუნქციონალური კავშირებით) ავლენს ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში. I ხარისხის მონათესავე ტონალობებისაგან განსხვავებით, გადახრა II და III ხარისხის მონათესავე ტონალობებში ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში იშვიათად იჩენს თავს. ეს გარემოება შემთხვევითი არაა, რადგან პარმონიის ოქროს ხანის პერიოდისათვის დამახასიათებელია აკორდთა და ტონალობათა ფუნქციონალური ურთიერთობების გამოკვეთილობა.

¹ მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს მიერ მოცემული სახელმძღვანელოს I ნაწილში (თემა I, §11) განხილული ცვალებადი ფუნქციები გარკვეულ მსგავსებას ავლენენ გადახრასთან (მოდულაციური ბუნებით), არ შეიძლება მათი ერთმანეთთან გაიგივება, რადგან გადახრის დროს მამოდულირებული აკორდი ქრომატულ სისტემას ეკუთვნის, ხოლო ცვალებადი ფუნქციები კი დიატონიკის ფარგლებშია მოქცეული.

ღია სტრუქტურებში ჩაუკეტავი ტონალური გეგმებით (დამუშავება, სელები, შუალედები, მოსამზადებელი ნაგებობები, რეჩიტატივები, შესავლები, უწყვეტად განვითარებადი სხვადასხვა სიდიდის ნაგებობები საოპერო სცენებიდან¹ და ზოგიერთი ჟანრის ნაწარმოებები – ფანტაზია, რაფსოდია, (ფანტაზიის ტიპის პრელუდია), სხვაობის დადგენა გადასვლასა და გადახრას შორის რთულდება, რადგან იკარგება ძირითად ტონალობასთან ფუნქციური ურთიერთობა. ასეთ შემთხვევებში ტონალობის ყოველგვარი შეცვლა უნდა შეფასდეს როგორც გადასვლა, ხოლო თუ წარმოიშვება ადგილობრივი მნიშვნელობის ძირითადი ტონალობა (ტონალობები), მაშინ მათ არეალში მოქცეული ტონალობები გადახრის როლში მოგვევლინებინ. ზემოაღნიშნულთან დაკავშირებით შეეხებით ვ. მოცარტის საყოველთაოდ ცნობილ საფორტეპიანო ფანტაზიას (c-moll), რომელიც წინ უსწრებს ამავე ტონალობაში მოცემულ საფორტეპიანო სონატას. როგორც ცნობილია, ზემოაღნიშნული ფანტაზია დაწერილია კონტრასტულ-შედგენილ² ფორმაში და შეიცავს ექვს ნაწილს. ქვემოთ მოყვანილ სქემაში ნაჩვენებია ნაწარმოების ტონალური გეგმა, რომლის ყოველი ნაწილი (ბოლო ნაწილის გარდა) მთავრდება ნახევარკადანსით დომინანტაზე, რამაც ნაწილიდან ნაწილზე უწყვეტი გადასვლა გამოიწვია. საყურადღებოა ისიც, რომ ნაწარმოების ტონალური გეგმა დასაწყისიდანვე ძალზე რთულად ვითარდება.³ თავს იჩენს ეფექტური ფერადოვანი ხმოვანების მქონე მოდულაციები, ტონალობათა ხშირი ცვლა მათი ყოველგვარი განმტკიცების გარეშე, ზოგჯერ ტონალობა ნაჩვენებია ერთი აკორდითაც კი. მოდულაციის ხშირი გამოყენების გამო შეუძლებელი ხდება ძირითადი ტონალობის (c-moll) გამოვლენა. ამ როლში ის თავს იჩენს მხოლოდ მეხუთე ნაწილის ბოლოდან (156-ე ტაქტიდან), რომელიც ტონალურად ამზადებს რეპრიზას (VI ნაწილი). მართალია, I ნაწილი იწყება ძირითად ტონალობაში, მაგრამ მეორე ტაქტიდანვე მას მოსდევს მოდულაციათა ხანგრძლივი „ჯაჭვი“, რაც იწვევს ცენტრალური (ძირითადი) ტონალობის დაკარგვის შეგრძნებას და ღრობითი, ადგილობრივი ცენტრების წარმოჩენას, რომელთა ფარგლებში შესაძლებელი

¹ მაგალითად, რ. ვაგნერის რეფორმატორული ოპერებიდან ღიდი მასშტაბის მქონე ნაგებობები, სადაც მოკლე მანძილებზე ხშირად და მოულოდნელად იცვლება ტონალობები.

² კონტრასტულ-შედგენილი ფორმა (ვ. პროტოპოვის ტერმინი) შეიცავს რამდენიმე ნაწილს (2 ან მეტი) ერთიმეორეზე უწყვეტი გადასვლით.

³ ტონალური გეგმა განსაკუთრებით განვითარებული და არანორმატიულია I, III და V ნაწილებში.

ხდება გადახრების დაფიქსირება. სხვა შემთხვევებში კი ადგილი აქვს გადასვლებს. ამ შრივ, I ნაწილის ბოლოს დროებითი ცენტრის როლს ასრულებს h-moll, II ნაწილში – D-dur, III ნაწილში – F-dur,¹ IV ნაწილში – B-dur, V ნაწილის ბოლო ტაქტებიდან კი, როგორც აღვნიშნეთ, მტკიცდება ძირითადი ტონალობა (c-moll):

ვ. მოცარტი. ფანტაზია c-moll, ტონალური გეგმის სქემა:

I ნაწილი. Adagio. 1-25 ტტ.
^{გადახრა} ^{გადახრა}
 c G b F (As) Des es H d f c es H h G h Fis h Fis h V 25ტ.
^{21-22 ტტ.} ^{22-23 ტტ.}

II ნაწილი. 26-41 ტტ.

^{გადახრა} ^{გადახრა}
 D h D h D G e V₅ 17ტ.
^{33 ტ.} ^{39 ტ.}

III ნაწილი. Allegro. 42-90 ტტ.

^{გადახრა}
 (e) a g F C F f Des es (des)=cis h a g F e d C B V, 50ტ.
^{61 ტ.}

IV ნაწილი. Andantino. 91-129 ტტ.

^{გადახრა} ^{გადახრა} ^{გადახრა} ^{გადახრა} ^{გადახრა}
 B c B c B c B Es B g B c d g V₅ 39ტ.
^{92-93 ტტ.} ^{96 ტტ.} ^{100-101 ტტ.} ^{104 ტტ.} ^{122 ტტ.}

V ნაწილი. Piu Allegro. 130-165 ტტ.

^{გადახრა}
 g F f es Des As b Ges Des es Des As f g c G c V 39ტ.
^{159-160 ტტ.}

VI ნაწილი. Tempo Primo. 166-181 ტტ.

^{გადახრა} ^{გადახრა}
 c G As Es Des c f c f c I. 16ტ.
^{174-175 ტტ.} ^{177-178 ტტ.}

¹ ამ ტონალობაში ტარდება ახალი თემა.

ნაწარმოებში რაც უფრო ხშირად იცვლება ტონალობა, მით უფრო რთულდება არა მარტო გადასვლასა და გადახრას შორის სხვაობის წარმოჩენა, არამედ ძირითადი ტონალობის გაცნობიერება, რამაც შეიძლება მიგვიყვანოს ტონალურ გაურკვევლობასთან (თემა XVI, §9). ეს უკანასკნელი უფრო ხშირად თავს იჩენს კლასიკური პარმონიის განვითარების მესამე ეტაპზე.

ტონალობათა დაპირისპირება (სინტაქსური მოდულაცია) ნიშნავს მოდულაციას ცეზურის საშუალებით. ამ დროს მუსიკალური აზრი მთავრდება საწყის (ან წინამდებარე) ტონალობაში, ხოლო მომდევნო კი იწყება ახალ ტონალობაში. დაპირისპირების დროს შეფერხებულია თანხმოვანებათა მიმდევრობის უწყვეტი პარმონიული პროცესი, რის გამოც, როგორც წინამდებარე ტონალობის დამთავრება, ისე მომდევნო ტონალობის დაწყება ნებისმიერი აკორდითაა შესაძლებელი; თუმცა, ეს უმეტესად ტონიკების დაპირისპირებით ხორციელდება. დაპირისპირება გამოიყენება როგორც ციკლიური ფორმის (სიმფონია, სონატა, კვარტეტი და სხვ.) და სხვა რთული ფორმების (ფანტაზია, რაფსოდია, პოლონეზი-ფანტაზია და სხვ.) ნაწილებს შორის წარმოქმნილი ღრმა ცეზურის შედეგად, ისე მათი შემადგენელი ნებისმიერი – დიდი და პატარა მასშტაბის მქონე ნაგებობებს შორის ზღვრის საშუალებით.

ტონალობათა დაპირისპირება განსაკუთრებით ფერადოვნად მაშინ უღერს, როდესაც მოდულაცია ხდება მეორე ან განსაკუთრებით მესამე ხარისხის მონათესავე ტონალობაში.

მაგალითი 5. ლ. ბეთჰოვენი. „შეიდი ბაგატელი.“ op.33, №3 F-dur.



ზემოაღნიშნულ მაგალითში პერიოდის მეორე წინადადება დაპირისპირების შედეგად იწყება II ხარისხის მონათესავე ტონალობაში (D-dur), რაც კლასიკური მუსიკის ტონალური გეგმისათვის არანორმატიულია.

თემა II. დიატონური მოღულატია I ხარისხის მონათესავე ტონალობაში

§1. ტონალობათა I ხარისხის ნათესაობა

მოცემული ტონალობისათვის I ხარისხის ნათესაობაში გაერთიანებულია ის ექვსი ტონალობა, რომელთა ტონიკური სამხმოვანება, ბუნებრივ ან ჰარმონიულ კილოში, დიატონურ ფუნქციონალურ კავშირშია ძირითადი ტონალობის აკორდებთან.

მათორულ ტონალობას I ხარისხის ნათესაობაში აქვს ორი დომინანტური და ოთხი სუბდომინანტური ტონალობა:

მაგალითი 6.

ძირითადი (მათავარი, მეარი) ტონალობა: C-dur

I ხარისხის მთავრესავე დაშხარე (დაქმსდებარებული, შერეული) ტონალობები:

ტონალობა	d-moll	e-moll	F-Dur	f-moll	G-Dur	a-moll
რომელიც	T	T	T	T	T	T
რომელიც	I (T)	II (S)	III (D)	IV (S)	IV ¹ (S ¹)	V (D)
რომელიც						VI (S)
რომელიც						VII (შემც.)

ტონალობათა დომინანტურ ჯგუფს ქმნიან: III (e-moll) და V (G-dur) საფეხურის ტონალობები, ხოლო ტონალობათა სუბდომინანტურ ჯგუფს კი: II (d-moll), IV (F-dur), IV¹ (f-moll) და VI (a-moll) საფეხურების ტონალობები.

მინორული ტონალობისათვის I ხარისხის მონათესავეა ოთხი დომინანტური და ორი სუბდომინანტური ტონალობა:

მაგალითი 7.

ძირითადი (მათავარი, მეარი) ტონალობა: a-moll

I ხარისხის მთავრესავე დაშხარე (დაქმსდებარებული, შერეული) ტონალობები:

ტონალობა	C-dur	d-moll	e-moll	E-Dur	F-Dur	G-Dur
რომელიც	T	T	T	T	T	T
რომელიც	I (T)	II (შემც.)	III ¹ (D)	IV (S)	V ¹ (D ¹)	V ¹ (D ¹)
რომელიც						VI (S)
რომელიც						VII ¹ (D)

ტონალობათა დომინანტურ ჯგუფს ქმნიან: III¹ (C-dur), V¹ (e-moll), V¹ (E-dur) და VII¹ (G-dur) საფეხურის ტონალობები, ხოლო ტონალობათა სუბდომინანტურ ჯგუფს კი: IV (d-moll) და VI (F-dur) საფეხურების ტონალობები.

§2. I ზარისხის მონათესავე ტონალობების ზიარაკორდები ძირითად ტონალობას, მაგალითად C-dur-ს I ზარისხის მონათესავე ტონალობებთან არათანაბარი რაოდენობის ზიარაკორდი გააჩნია.

პარალელური ტონალობების (C-a) ბუნებრივ კილოში ყოველ საფეხურზე აგებული სამხმოვანება და სეპტაკორდი¹ ზიარაკორდებს წარმოადგენენ:

მაგალითი 8.

C-Dur I II III IV V VI VII I₇ II₇ III₇ IV₇ V₇ VI₇ VII₇
a-moll III^b IV V^b VI VII^b I II III₇ IV₇ V^b₇ VI₇ VII^b₇ I^b II

ძირითად ტონალობას ერთი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობასთან (ასეთი 4 ტონალობაა) ბუნებრივ კილოში აქვს ოთხი ზიარი სამხმოვანება და სამი ზიარი სეპტაკორდი:

მაგალითი 9.

C-Dur I III V VI I₇ III₇ VI₇
G-Dur IV VI I II IV₇ VI₇ II₇
c-moll VI I III^b IV VI₇ I^b₇ IV₇

C-Dur I II IV VI II₇ IV₇ VI₇
F-Dur V VI I III VI₇ I₇ III₇
d-moll VII^b I III^b V^b I^b₇ III^b₇ V^b₇

ძირითად ტონალობას ოთხი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობასთან კი ორი ზიარი სამხმოვანება აქვს პარმონიულ კილოში:

მაგალითი 10.

C-Dur I IV^b
f-moll V^b I

პარმონიული
სუბდონიანტური
ტონალობა

¹ ნონაკორდი, როგორც ზიარაკორდი კლასიკური პარმონიისათვის არანორმატიულია.

ანალოგიური სურათია იმ შემთხვევაში, თუ ძირითადი ტონალობა მინორია. ბუნებრივ კილოში პარალელური ტონალობების (a-C) ყოველ საფეხურზე აგებული სამხმოვანება და სექტაკორდი ზიარაკორდებს წარმოადგენენ:

მაგალითი 11.



a-moll	I	II	III ^b	IV	V ^b	VI	VII ^b	I ^b ₇	II ₇	III ^b ₇	IV ₇	V ^b ₇	VI ₇	VII ^b ₇
C-Dur	VI	VII	I	II	III	IV	V	VI ₇	VII ₇	I ₇	II ₇	III ₇	IV ₇	V ₇

ძირითად ტონალობას ბუნებრივ კილოში ერთი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობასთან (4 ტონალობა) აქვს ოთხი ზიარი სამხმოვანება და სამი ზიარი სექტაკორდი:

მაგალითი 12.



a-moll	I	III ^b	V ^b	VII ^b	I ^b ₇	III ^b ₇	V ^b ₇
G-Dur	II	IV	VI	I	II ₇	IV ₇	VI ₇
e-moll	IV	VI	I	III ^b	IV ₇	VI ₇	I ^b ₇



a-moll	I	III ^b	IV	VI	I ^b ₇	IV ₇	VI ₇
d-moll	V ^b	VII ^b	I	III ^b	V ^b ₇	I ^b ₇	III ^b ₇
F-Dur	III	V	VI	I	III ₇	VI ₇	I ₇

ძირითად ტონალობას ოთხი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობასთან ორი ზიარი სამხმოვანება აქვს პარმონიულ კილოში:

მაგალითი 13.



a-moll	I	V ^b
E-dur	IV ^b	I

პარმონიული
დომინანტური
ტონალობა

§3. გადასვლა პერიოდის ფორმაში

პერიოდში მოდულაცია-გადასვლა ჩვეულებრივ ხდება დამახოლოებელ წინადადებაში.¹ მოდულაციის პროცესი კი შემდეგნაირად მიმდინარეობს: 1. საწყისი ტონალობის ჩვენება და დამთავრება ზიარაკორდით. 2. მამოდულირებელი² აკორდის გაჟღერება, რომელიც მოსდევს ზიარაკორდს და 3. მომდევნო ტონალობის სრული კადანსით განმტკიცება.

მაგალითი 14. ვ. მოცარტი. სონატა ვოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, A-dur, II ნაწ.

ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№14) ზიარაკორდი მოცემულია მეექვსე ტაქტში (I₆), რომელსაც მოსდევს მამოდულირებელი აკორდი (VII₇) და მოდულაციური პროცესი ბოლოვდება II სახის რთული სრული კადანსით. ხშირად გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ზიარაკორდი უშუალოდ გადაიზრდება საკადანსო ბრუნვაში:

¹ მოდულაცია-გადასვლა I წინადადების ბოლოს იშვიათად გვხვდება.

² მამოდულირებელი აკორდი ეკუთვნის მხოლოდ მომდევნო ტონალობას.

მაგალითი 15. დ. სკარლატი. საფ-ნო სონატა №17, d-moll



მოდულაციის პროცესში ზიარაკორდი¹ მომდევნო ტონალობაში იცვლის ჰარმონიულ ფუნქციას, რაც გამოისახება გატოლებით ($I_6=IV_6$, $VI=III$ და სხვა). ამ დროს ციფრები გამოსახვენ კონკრეტულ მუსიკალურ მოვლენას – აკორდის ფუნქციის შეცვლას; ე.ი. წინამდებარე ტონალობის I საფეხურის სამხმოვანება (ან სექსტაკორდი) ანუ ტონიკური ფუნქციის მქონე აკორდი მსმენელის აღქმაში რეტროსპექტულად² გარდაისახება მომდევნო ტონალობის სუბდომინანტად ($I=S$, $I=IV$). რეტროსპექტულად გარდასახვაში წამყვანი როლი მამოდულირებელ აკორდს ენიჭება, რადგან ამ აკორდით იწყება მოდულაციური პროცესის აქტიურად გამოვლენა, რაც შემდეგ კადანსით მტკიცდება. მამოდულირებელ აკორდად უმჯობესია ისეთი აკორდი ავიღოთ, რომელიც აშკარად გვაგარძნობინებს ახალი ტონალობის დაწყებას და გამოირჩევა განტვირთვისაკენ მძაფრი მისწრაფებით: $V(7)$, K_6 , $II(7)$ ან $VII(7)$.

მოდულაციის დროს აკორდთა შორის გამოკვეთილი ფუნქციონალური ურთიერთობები განაპირობებს ტონალობათა შორის მჭიდრო ფუნქციონალურ ურთიერთობას; ფუნქციონალური მოდულაციის³ პროცესში ნორმატიულია

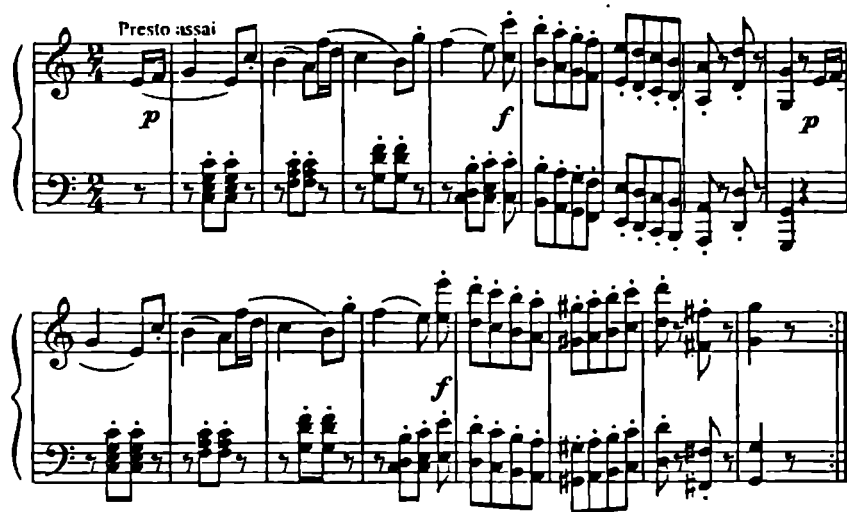
¹ ზიარაკორდი შეიძლება იყოს როგორც კონსონირებული, ისე დისონირებული აკორდი; კლასიკურ ჰარმონიაში ზიარაკორდი უმეტესად კონსონირებული აკორდია, ამიტომ, სასწავლო საეარჯიშოებში შემოვიფარგლებით მხოლოდ კონსონირებული დიატონური ზიარაკორდით – სამხმოვანებით ან სექსტაკორდით.

² რეტროსპექტული (ლათ. – *retrospicere* – „უკან ყურება“) – განვლილისაკენ მიბრუნება.

³ მოდულაციის სახეებიდან ფუნქციონალური მოდულაცია ერთადერთია, რომელშიც მკაფიოდ აისახება კლასიკური ჰარმონიის ძირეული ბუნება – აკორდთა და ტონალობათა შორის ძლიერი, გამოკვეთილი ფუნქციონალური ურთიერთობები, რომელიც ისტორიულად ყველაზე უფრო რეალურად და მრავალგვაროვნად გამოვლინდა მაჟორულ-მინორულ სისტემაში (განსაკუთრებით ვენის კლასიკოსებთან), რის გამოც მის სტილურ, ნორმატიულ ნიშან-თვისებად იქცა.

ქრომატიზმის გამოყენება, თუმცა შესაძლებელია გადასვლა ქრომატიზმის გარეშე მოხდეს, თუ ისეთი პარმონიული ან მელიოდიური ბრუნვაა, რომელიც განაპირობებს მთლიანი მოდულაციური პროცესის ჩატარებას:

მაგალითი 16. ი. ჰაიდნი. სიმფონია №97, C-dur ფინალი



როგორც ზემოაღნიშნული მაგალითიდან ჩანს (№16), პერიოდის ბოლოს მელიოდიური მოდულაცია (ერთხმიანობა ბეერების ოქტავური დუბლირებით) ხდება G-dur-ში. პირველად მოდულაციური პროცესი მიმდინარეობს ქრომატიზმის გარეშე (7-8 ტტ.); გამეორების შემდეგ კი (14-15 ტტ.) თავს იჩენს ქრომატული ბეერები (gis და fis), რომელთაგან მოდულაციური მნიშვნელობა ენიჭება fis-ს, ხოლო gis კი მელიოდიური ქრომატიზმია.¹

კლასიკური პარმონიის პერიოდისათვის დამახასიათებელია შემდეგი ტონალური გეგმები: მაჟორიდან გადასვლა ხდება დომინანტურ მაჟორში (C-G), ხოლო მინორიდან კი – პარალელურ მაჟორში (a-C) ან დომინანტურ მინორში (a-e), რაც შეეხება სასწავლო სავარჯიშოებს,

¹ არააკორდული ქრომატული ბეერით (ან ბეერებით) წარმოქმნილი ქრომატიზმი მოდულაციურ პროცესში არ მონაწილეობს. პართალია, ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№16) ქრომატული ბეერა gis ლა მინორში გადახრის შთაბეჭდილებას ქმნის, მაგრამ ეს მხოლოდ ვიზუალურად, სმენითი შთაბეჭდილებით კი ის ფონიზმის მატარებელია და არა მოდულაციურობისა, რასაც ხელს უწყობს ძალიან ჩქარი ტემპი.

მეთოდური თვალსაზრისით, უნდა გამოვიყენოთ გადასვლები I ხარისხის მონათესავე ყველა ტონალობაში.

ქვემოთ მოგვყავს შედგენილი ნიმუშები დიატონურ მოდულაციაზე I ხარისხის მონათესავე ტონალობებში პერიოდის მეორე წინადადების სახით: **მაგალითი 17.**

ა) C G

$I=IV \quad II_6^1$

ბ) C F(ᄡ)

$I_6=V_6^{11}V_6^5$

გ) C d

$I_6=VII_6^1V_3^4$

დ) C e

$I_6 \quad V_3^4 \quad I \quad V=III^1V_3^4$

а) C

а) ~~C~~ $I_6 = III_6^{\Delta} VII_4^{\Delta} \frac{3}{3}$ e(E)

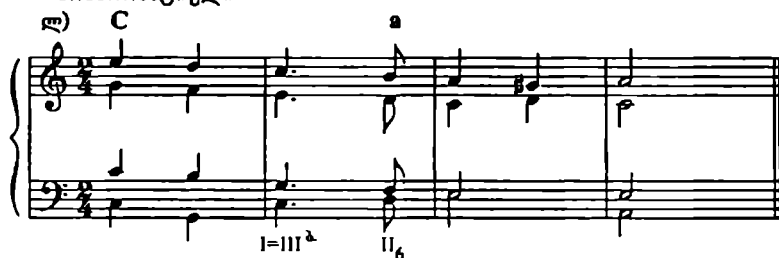
а) a C $I = IV^{(1)} II_5^{(1)}$

а) a F $VI = IV II_5^{\Delta}$

а) a G $I_6 = II_6 VII_4^{\Delta} \frac{3}{3}$

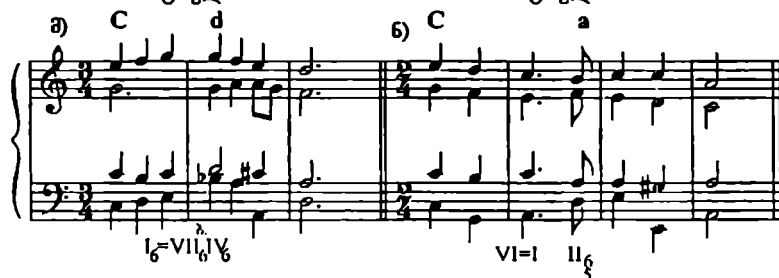


არანორმატიული



არანორმატიული

არანორმატიული



პრაქტიკული რჩევები მოდულირებული პერიოდის ჰარმონიზაციასთან დაკავშირებით:

1. თავდაპირველად განსაზღვრეთ ტონალური გეგმა – საწყისი ტონალობა გამოიცნობა უნიშნო ან ნიშნიანი (ნიშნებიანი) გასაღების მიხედვით;

2. თუ პირველ წინადადებაში შემთხვევითი ნიშანია (ნიშნებია) გამოყენებული, იგი ჰარმონიულ მინორის, მელოდირი მინორის ან ჰარმონიული მაჟორის მანიშნებელია;

3. მომდევნო ტონალობას ადვილად დავადგენთ, თუ მხედველობაში მივიღებთ გამოცნობის რამდენიმე ხერხს: ა) ამაღლებული ბგერა მომდევნო ტონალობის VII ან II ბგერაა; ბ) დადაბლებული ბგერა მომდევნო ტონალობის V_7 -ის სექტიმური ბგერაა (ხშირად), ან ჰარმონიული მაჟორის

VI საფეხურია; გ) მოდულირებული პერიოდის დამაბოლოებელი ბგერა ჩვეულებრივ მომდევნო ტონალობის პრიმული ბგერაა; დ) თუ მომდევნო ტონალობის მაჩვენებელი ქრომატული ბგერა ზიარაკორდამდე ერთი ან რამდენიმე აკორდით გვიან ჩნდება (მაგ. №17 ე, ლ), ან საერთოდ არ არის მელოდიაში (მაგ. №17 მ, ნ), ზიარაკორდის ადგილმდებარეობის მონიშვნა რამდენადმე გართულებულია;¹

4. ზიარაკორდი შეიძლება იყოს ნებისმიერი საფეხურის მაჟორული ან მინორული სამხმოვანება და სექსტაკორდი – ზმირად I ან I₆;

5. თუ ზიარაკორდი მომდევნო ტონალობაში იძენს სუბდომინანტის მნიშვნელობას, მაშინ მამოდულირებელ აკორდად უნდა ავიდოთ დისონირებული სუბდომინანტა, დომინანტა ან კადანსური კვარტსექსტაკორდი.

6. თუ ზიარაკორდი მომდევნო ტონალობაში იძენს დომინანტის მნიშვნელობას, მაშინ მამოდულირებული აკორდი იქნება დისონირებული დომინანტა;²

7. ხმათა წინალობის თავიდან აცილების მიზნით, ქრომატული მოძრაობა უნდა იყოს ერთსა და იმავე ხმაში, ხოლო თუ ქრომატულად მოძრაობა ბგერა დუბლირებულია, მაშინ დუბლირებული ბგერა უნდა ვამოძრაოთ ქრომატიზმის საწინააღმდეგო მიმართულებით – სეკუნდით ან ტერციით (მაგ. №17 გ, ე).

დავალება:

1. მელოდიების პარმონიზაცია:

მაგალითი 18.



¹ ნებისმიერი პარმონიული მოვლენის დადგენის დროს ყველაზე მიზანშეწონილი და გამართლებულია მისი სმენითი შთაბეჭდილების (ინტონირების) შედეგად განსაზღვრა.

² თუ ზიარაკორდი მომდევნო ტონალობაში ტონიკის მნიშვნელობას იძენს, მამოდულირებული აკორდი შეიძლება იყოს როგორც დისონირებული დომინანტა, ისე სუბდომინანტა, თუმცა სასწავლო საეარჯიშოებში მისი გამოყენება მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია, რადგან პერიოდისათვის არანორმატიულია.



II. წინადადების ფორმაში, №17 მაგალითში მოცემული ნიმუშების მსგავსად, დაუკარით მოდულაცია-გადასვლა I ხარისხის მონათესავე ტონალობებში, როგორც მჭიდრო, ისე ფართო განლაგებაში, ან განლაგებათა მონაცვლეობით.¹

¹ შესაძლებელია მოსწავლემ დაუკრას მისთვის უფრო მოსახერხებელ განლაგებაში (განსაკუთრებით ეს ეხება საშემსრულებლო განყოფილების მოსწავლეებს).

§4. გადახრა პერიოდში

(დამხმარე ტონიკები, დომინანტები, სუბდომინანტები)

გადახრას, გადასვლის მსგავსად, პერიოდში გამოვიყენებთ I ხარისხის მონათესავე ტონალობებში. გადასვლისაგან განსხვავებით, გადახრას არ ესაჭიროება ხანგრძლივი ჩვენება ან სრული კადანსით განმტკიცება. პერიოდში ადგილმდებარეობის მიხედვით კი ის შეიძლება შეგვხვდეს ყველგან დამაბოლოებელი კადანის გარდა. შუა კადანში გადახრა შეიძლება გამოვიყენოთ იმ შემთხვევაში, თუ ის დამთავრდება ნახევარკადანსით, ან არასრული კადანსით.¹

ძირითადად გადახრა ზორციელდება დაქვემდებარებული ტონალობის დომინანტითა და ტონიკით, რომლებსაც შესაბამისად დამხმარე დომინანტა და დამხმარე ტონიკა ეწოდებათ. გადახრის დროს დამხმარე დომინანტა მეტწილად დისონირებული აკორდია (V_7 , VII_7 და მათი შებრუნებები).

გადახრა ციფრებით შეიძლება გამოვსახოთ ისევე, როგორც ეს გადასვლის დროს ხდება (მაგ. №17); თუმცა, უმჯობესია მივმართოთ სხვა ვარიანტს, რომლის საშუალებითაც უფრო თვალნათლივ გავიგონებთ და დავინახავთ სხვაობას გადასვლასა და გადახრას შორის. კერძოდ, თუ საწყის ტონალობად ავიღებთ C-dur-ს და გადახრას მოვახდენთ რომელიმე მასზე დაქვემდებარებულ I ხარისხის მონათესავე ტონალობაში² - მაგალითად, d-moll-ში, მაშინ სქემატურად ეს გამოისახება და გამოითქმის შემდეგნაირად: $V_3 \rightarrow II$ (მეხუთე საფეხურის ტერცკვარტაკორდი მეორე საფეხურის სამხმოვანებისათვის). ამ ტერმინებიდან V_3 d-moll-ის აკორდზე მიუთითებს, ხოლო II კი - d-moll-ის ტონიკური სამხმოვანების სიმძლავრეზე მდებარეობას და სუბდომინანტურ ფუნქციას მთავარ ტონალობაში (C-dur).³ ციფრებს შორის მოქცეული ჰორიზონტალური ისარი ($\rightarrow$), მიუთითებს ტერცკვარტაკორდის დამხმარე ტონიკაში განტვირთვას.

¹ სასწავლო სავარჯიშოებში უმჯობესია გადახრას მივმართოთ მხოლოდ პერიოდის წინადადებების შიგნით, სადაც ყველაზე უფრო ნათლად ელინდება დამხმარე ტონიკის ორმაგი ფუნქცია.

² გადასვლისაგან განსხვავებით, პერიოდში ნორმატიულია გადახრები სუბდომინანტურ ტონალობებში. სასწავლო სავარჯიშოებში კი, სწავლების მიზნებიდან გამომდინარე, გადახრა შეგვიძლია გამოვიყენოთ როგორც სუბდომინანტურ, ისე დომინანტურ ტონალობებში.

³ დაქვემდებარებული ტონალობის (d-moll) ტონიკის ციფრობრივი გამოსახულება (I) არ აღინიშნება, მაგრამ იგულისხმება.

თუ გადახრის დროს მონაწილეობს დამხმარე დომინანტის ორივე სახეობა, მაშინ სქემატურად ეს ჩარჩოში იქნება მოცემული შემდეგნაირად:
 VII, V₇ → II.

სასწავლო სავარჯიშოებში გადახრა ნაჩვენები იქნება დამხმარე დომინანტით¹ და მისი შემდგომი განტვირთვით დამხმარე ტონიკაში. რასაკვირველია, აკორდთა თანმიმდევრობა და ხმათასელა ისეთივეა, როგორც გადასვლის დროს.

დამხმარე დომინანტა გაცილებით უფრო ხშირად გვხვდება, ვიდრე დამხმარე სუბდომინანტა (განსაკუთრებით, ვენის კლასიკოსებთან).² ამის გამო, მუსიკალური აზრის გადმოცემასა და განვითარებაში დამხმარე სუბდომინანტის როლი უფრო მნიშვნელოვანია რომანტიკოსთა შემოქმედებაში, ვიდრე კლასიკური ჰარმონიის განვითარების პირველ და მეორე ეტაპებზე. ამ მხრივ საინტერესო ნიმუში გვხვდება ფ. მენდელსონის საქორწილო მარში, სადაც პერიოდის საწყისი აკორდი დაქვემდებარებული ტონალობის (e-moll) მეორე საფეხურის კვინტსექსტაკორდია:

მაბალთი 19. ფ. მენდელსონი. „საქორწილო მარში“, op.61, №4



¹ მუსიკალურ ნაწარმოებში გადახრა შეიძლება დაიწყოს დაქვემდებარებული ტონალობის ნებისმიერი აკორდით და ნებისმიერი აკორდის შემდეგ.

² დამხმარე სუბდომინანტა, როგორც არანორმატიული ჰარმონიული მოვლენა, სასწავლო სავარჯიშოებში შეიძლება გამოვიყენოთ მხოლოდ მუსიკისმცოდნეებთან.



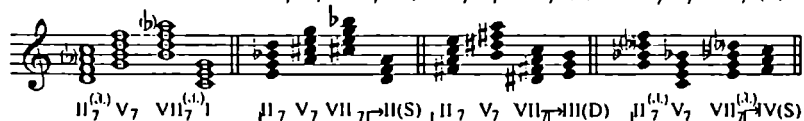
როგორც მოყვანილი მაგალითიდან ჩანს, პერიოდის დაწყებას წინ უსწრებს ხუთტაქტიანი შესავალი, რომელიც აგებულია მთავარი ტონალობის (C-dur) ტონიკური სამხმოვანების ხმათა დიაგონალურ¹ ჩართვაზე, რაც ხელს უწყობს თავიდანვე მთავარი ტონალობის აღქმას.

ქვემოთ მოცემულ მაგალითებში (მაგ. №20, 21) წარმოდგენილია მთავარი და დაქვემდებარებული ტონალობები დისონირებული აკორდებით და ტონიკებით.

მაგალითი 20.

მთავარი ტონალობა
C-dur

დაქვემდებარებული სუბდომინანტური და
d-moll e-moll F-Dur
II₇ V₇ VII₇ I(T) II₇ V₇ VII₇ I(T) II₇⁽¹⁾ V₇ VII₇⁽¹⁾ I(T)



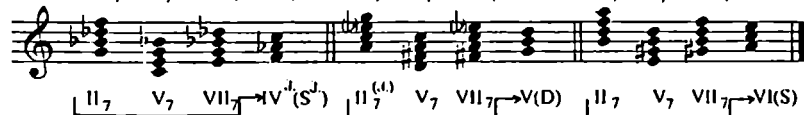
დომინანტური ტონალობები

f-moll

G-Dur

a-moll

II₇ V₇ VII₇ I(T) II₇⁽¹⁾ V₇ VII₇⁽¹⁾ I(T) II₇ V₇ VII₇ I(T)



მაგალითი 21.

მთავარი ტონალობა
a-moll

დაქვემდებარებული სუბდომინანტური და
C-dur d-moll e-moll
II₇⁽¹⁾ V₇ VII₇⁽¹⁾ I(T) II₇ V₇ VII₇ I(T) II₇ V₇ VII₇ I(T)



¹ დიაგონალური პარმონიის შესახებ იხილეთ, თემა XVII. §2.

დომინანტური ტონალობები

E-Dur	F-Dur	G-Dur
$II_7^{(1)} V_7 VI_7^{(1)} I(T)$	$II_7^{(1)} V_7 VII_7^{(1)} I(T)$	$II_7^{(1)} V_7 VII_7^{(1)} I(T)$
$II_7^{(1)} V_7 VI_7^{(1)} \rightarrow V(D)$	$II_7^{(1)} V_7 VII_7^{(1)} \rightarrow VI(S)$	$II_7^{(1)} V_7 VII_7^{(1)} \rightarrow VII(D)$

ქვემოთ მოგვყავს რამდენიმე შედგენილი ნიმუში მათი შესაბამისი ციფრული გამოსახულებებით, სადაც გადახრა პერიოდის დამაბოლოებელი წინადადების შიგნითაა.

მაგალითი 22.

ა) C-Dur d-moll C-Dur

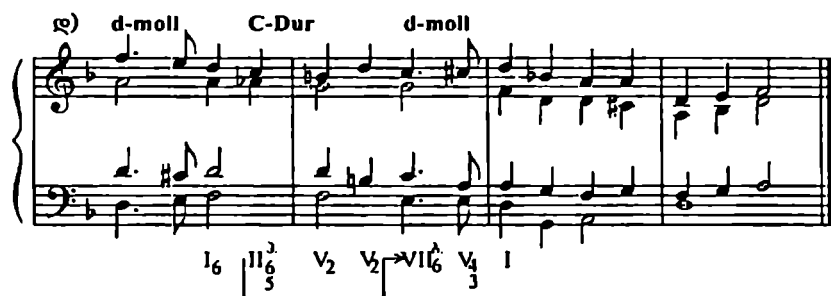
$I_6 V_4 \rightarrow II V_3 I$

ბ) C-Dur F-Dur C-Dur

$I_6 VII_7^{1/7} V_6 \rightarrow IV II_6^{1/3}$

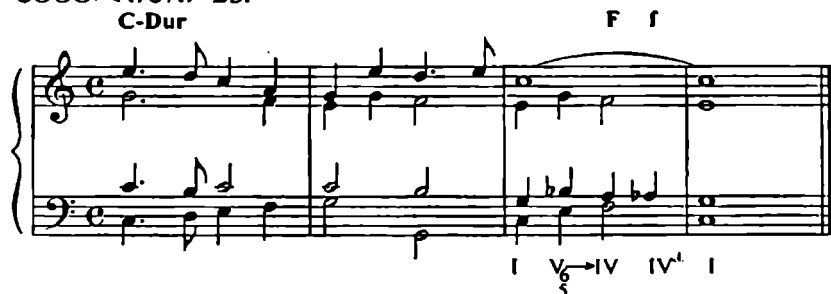
გ) C-Dur e-moll C-Dur

$I II_2 V_6 V_6 \rightarrow III V_4 I$



მელოდიის ან ბანის პარმონიზაციის დროს დამაბოლოებელი კადანსის შემდეგ კადანს-დამატებაში შეიძლება გამოვიყენოთ გადახრა სუბდომინანტურ ტონალობაში:

მაგალითი 23.



გადახრის დროს შეიძლება წარმოიქმნას დამხმარე შეწყვეტილი ბრუნვა ან განსაკუთრებული სახის შეწყვეტილი კადანსი.

თუ დამხმარე დომინანტსექტაკორდს განეკუთვნება არა დამხმარე ტონიკაში, არამედ დამხმარე მედიანტაში, ანუ დაქვემდებარებული ტონალობის VI საფეხურის სამხმოვანებაში, მივიღებთ მთავარი ტონალობის შეწყვეტილი ბრუნვის ანალოგიურ დამხმარე შეწყვეტილ ბრუნვას, ე.ი. დამხმარე შეწყვეტილი ბრუნვა მიიღება ნებისმიერი¹ დამხმარე დომინანტსექტაკორდის სეკუნდური აღმასვლით მაჟორულ ან მინორულ სამხმოვანებაში. ამ დროს, ისეთივე ხმათასვლასა და დამხმარე მედიანტაში ტერციული ბგერის გაორმაგებას ექნება ადგილი, როგორც ეს შევისწავლეთ შეწყვეტილ ბრუნვასთან დაკავშირებით (V, VI):

¹ II საფეხურის ტონალობის დომინანტსექტაკორდის გარდა, რადგან მისგან სეკუნდით ზემოთ მოცემულია შემცირებული სამხმოვანება, რომელიც დამხმარე მედიანტის ფუნქციას ვერ შეასრულებს.

მაგალითი 24.

C-Dur

F-Dur C-Dur

V₇ VI



I V₃ I V₇(IV)II II₄⁽¹⁾₃ K₆₄ V₇ I

ზემოაღნიშნულ მაგალითში C-dur-დან F-dur-ში გადახრის დროს დამხმარე შეწყვეტილ ბრუნვაში ფრჩხილებში მოცემული ციფრი (IV) F-dur-ის დამხმარე ტონიკაზე მიუთითებს, რომელიც რეალურად არ ჟღერს, მაგრამ იგულისხმება (ამის გამოა ის ფრჩხილებში მოქცეული). ფრჩხილების შემდეგ აღნიშნული ციფრი II კი მთავარი ტონალობის (C-dur) სუბდომინანტაა, რომელიც დაქვემდებარებულ ტონალობაში (F-dur) მედიანტის (VI) როლს ასრულებს.

ლ. ბეთჰოვენის 21 საფორტეპიანო სონატის მეორე თემაში პერიოდის პირველი წინადადების პირველი ფრაზა მთავრდება დამხმარე შეწყვეტილი ბრუნვით – მთავარი ტონალობიდან (E-dur) VI საფეხურის ტონალობაში (cis-moll), რომელიც მეორდება მეორე წინადადებაში ოქტავით ქვემოთ:

მაგალითი 25. ლ. ბეთჰოენი. საფ-ნო სონატა №21, I ნაწ.

E

cis VI

V₇ VI



V₇(VI) IV



V₇(VI) IV

დამხმარე შეწყვეტილი ბრუნვისაგან განსხვავებით, განსაკუთრებული სახის შეწყვეტილი კადანსი უფრო ხშირად გვხვდება, რომელიც მხოლოდ ბუნებრივ მაჟორში იჩენს თავს.¹ ამ დროს კადანსური კვარტისეპტაკორდის ან დომინანტსეპტაკორდის ბანის ამაღლების შედეგად წარმოიქმნება გადახრა შემცირებული სეპტაკორდით VI საფეხურის ტონალობაში:

მაგალითი 26. ფ. შუბერტი. „Stabat mater“. №8, არია

(Andantino)

nur ein sanf tes Joch. o Mil - ler. leich - te las - ten

pp *pp*

I 6 V7(VI) IV V VII# VI II6 K6 V VI

sind - dei - nen Treu en die - Lei den dieser Welt.

pp

I V7(VI) IV V VII# VI II6 K6 V7 VII# VI

¹ მელიოდის ჰარმონიზაციის დროს, პერიოდის II წინადადების გაფართოების მიზნით ზემოთ განხილული ქრომატული შეწყვეტილი ბრუნებიდან სასურველია გამოვიყენოთ მხოლოდ განსაკუთრებული სახის შეწყვეტილი კადანსი.

ეს მაგალითი (№26) საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ მასში მოცემულია შეწყვეტილი ბრუნვის სამი სახე: პირველ ტაქტში ხმოვანებს ქრომატული დამხმარე შეწყვეტილი ბრუნვა, რომელიც მეორდება მეორე წინადადებაში. მეორე, მეექვსე და მერვე-მეცხრე ტაქტებში განსაკუთრებული სახის ქრომატული შეწყვეტილი ბრუნვებია, ხოლო მესამე-მეოთხე ტაქტებში კი დიატონური შეწყვეტილი კადანსი.

პრაქტიკული რჩევები:

1. მოდულაცია-გადახრა იმავე წესებით შეიძლება გამოვიცნოთ, რაზედაც მოდულაცია-გადასვლის დროს მივუთითეთ.

2. მეტრის თვალსაზრისით ნორმატიულია, როდესაც დამხმარე დომინანტა მოცემულია ტაქტის სუსტ დროზე, ხოლო დამხმარე ტონიკა – ძლიერ ან შედარებით ძლიერ დროზე;

3. ხმათა წინაღობა და ხმათასვლის სხვა წესებიც იმავე კანონზომიერებების დაცვით უნდა განვახორციელოთ, როგორც ეს მოდულაცია-გადასვლის დროს იქნა გამოყენებული.

დავალება:

I. მელოდიების კარმონიზაცია:

მაგალითი 27.

1

2

3

4

5



II. დაყართ მოდულაცია - გადასრა I ხარისხის მონათესავე ტონალობებში წინადადების ფორმით (მე-19 მგალობელში მოცემული ნიმუშების შესაყად).

თემა III. კილოური ალტერაცია

§1. ზოგადი ცნობები

ალტერაცია (ლათ. -alteratio - შეცვლა) ქრომატიზმის ერთ-ერთი გამოვლენაა, რომელიც ტონალობის ფარგლებში, კილოს მერყევი ბგერების ამაღლების ან დადაბლების საშუალებით, იწვევს მერყევი ბგერების მყარ ბგერებში მიზიდულობის გამძაფრებას. ამ ტიპის ალტერაციას, მოდულაციური ალტერაციისაგან განსხვავებით, შიდაკილოურ ან მოკლედ კილოურ ალტერაციას უწოდებენ. კილოურ ალტერაციას ექვემდებარება ტონალობის ის მერყევი ბგერები (IV, II), რომლებიც დიდი სეკენდიითა დაშორებული მყარი ბგერებიდან:

მაბალითი 28.



აკორდი, რომელიც შეიცავს ალტერირებულ ბგერას (ან ბგერებს) – ალტერირებულია. ალტერირებული შეიძლება იყოს სუბდომინანტური (IV, II) და დომინანტური (V, VII) ჯგუფის აკორდები, რომლებიც, სულ ცოტა, უნდა შეიცავდნენ ტონალობის IV ან II ბგერის ალტერაციას.

აკორდში ბგერის (ბგერების) ალტერაცია მოცემული იქნება შემდეგი ტერმინებითა და პირობითი ნიშნებით: პლუსი (+) – ნიშნავს აკორდის განსაზღვრული ერთი ან ორი ბგერის ნახევარი ტონით ამაღლებას, ხოლო მინუსი (-) კი – ნახევარი ტონით დადაბლებას. ალტერაციის აღმნიშვნელი პირობითი ნიშნები იწერება რომაული ციფრის მარჯვენა მხარეს (იხ. მაგ. №29).

ზოგიერთი ალტერირებული აკორდი ალტერირებული ბგერების გარდა შეიცავს ჰარმონიული მაჟორის ან მელოდირი მინორის VI საფეხურს, რომლებიც ალტერირებულ ბგერებად არ ითვლება, რადგან წარმოადგენენ დიატონური კილოების (ჰარმონიული მაჟორისა და მელოდირი მინორის) ძირითად საფეხურებს. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ბუნებრივ მაჟორში ჰარმონიული მაჟორისა და ჰარმონიულ მინორში მელოდირი მინორის VI ბგერების შემოჭრა სხვაგვარი ტერმინოლოგიითა და პირობითი ნიშნებითაა მოცემული, ვიდრე ალტერირებული ბგერები. დადაბლებულის ნაცვლად მიღებულია „დაბალი“ (b), ხოლო ამაღლებულის ნაცვლად - „მაღალი“ (#) ბგერები. თუ, ალტერირებული აკორდი შეიცავს რომელიმე მათგანს, ის გამოსახული იქნება შემდეგნაირად: IV₆ [♯], IV ₆ [♯] და სხვა (მაგ. №29); ე.ი. IV სექსტაკორდი ამაღლებული პრიმით და მაღალი ტერციით, IV სამხმოვანება ამაღლებული პრიმითა და დაბალი ტერციით და სხვ.

ალტერირებული სუბდომინანტები (მაგ. №29 ლ, ო, ტ, უ), რომლებიც შეიცავენ ტონალობის მყარ ბგერას (es), C-dur-ის ერთსახელიანი მინორიდანაა (იხ. თემა V), და ისიც უნდა განვიხილოთ, როგორც ალტერირებული სუბდომინანტა დაბალი სექტიმით: IV₇ [♯] – მეოთხე საფეხურის სექტაკორდი ამაღლებული პრიმითა და დაბალი სექტიმით; IV₇ _♯ – მეოთხე საფეხურის სექტაკორდი ამაღლებული პრიმით, დაბალი ტერციითა და დაბალი სექტიმით.

§2. ალტერირებული სუბდომინანტები და მათი ისტორიული წანამდევრები

ალტერირებული სუბდომინანტა შეიძლება შეგვხვდეს – სამხმევანების, სექსტაკორდის, კვარტსექსტაკორდის (უაღრესად იშვიათად), სექტაკორდის (შებრუნებებით) და იშვიათად ნონაკორდის (II₉^{alt}) სახით. კლასიკური პარმონიისათვის ნორმატიული აღმონდა IV და VI ბგერებზე მოცემული შემდეგი ალტერირებული სუბდომინანტები:

მაგალითი 29.

გადიდებული სექსტით შემცირებული ტერციით

c-moll

შემცირებული ტერციით

C-Dur

ზემოაღნიშნული აკორდებიდან უნდა გამოვყოთ სამი აკორდი, რომლებიც თეორიულ ლიტერატურაში ცნობილია სახელწოდებებით - იტალიური, გერმანული და ფრანგული.¹

მაგალითი 30.

იტალიური გერმანული ფრანგული

გადიდებული სექსტაკორდი გადიდებული კვინტსექსტაკორდი გადიდებული ტერცკვარტაკორდი

მუსიკალურ ნაწარმოებებში დამოუკიდებელი² ალტერირებული აკორდების ისტორიულ წანამდევრად ზემოაღნიშნული სამი აკორდი

¹ როგორც ჩანს, აკორდთა სახელწოდებები უკავშირდება ამ ქვეყნების საკომპოზიტორო სკოლებს, როგორც მათთვის დამახასიათებელი აკორდები. საყურადღებოა ისიც, რომ ზემოაღნიშნული სახელწოდებები ვრცელდება მხოლოდ ამ აკორდებზე.

² ალტერირებული აკორდების წარმოქმნას ხელს უწყობდა ქრომატული გამძლევი და დამხმარე ბგერები.

უნდა მივიჩნიოთ. თავდაპირველად ისინი თავს იჩენენ მინორში, მოგვიანებით კი – მაჟორში. მათ საეციფიკურ ინტერვალს გადიდებული სექსტა¹ წარმოადგენს, რამაც წარმოქმნა სტრუქტურულად ახალი ტიპის აკორდი - იგი კლასიკური ჰარმონიის დიატონიკაში არ გვხვდება.

სავარაუდოდ, კ. მონტევერდი პირველია, რომელიც მიმართავს ალტერირებულ სუბდომინანტებს გადიდებული სექსტით:

მაგალითი 31. კ. მონტევერდი. ოპ. „ორფეუსი“, II მოქმ.

cin-le nori-inil-cor delRe del'ontre meccanriti ariuedele stelle. Osecionaghe

IV₆⁻¹ IV₆⁺¹

§3. ალტერირებული სუბდომინანტების ფუნქციური

თავისებურებები, ფონიზმი და როლი ფორმაქმნაში

დიატონური სუბდომინანტებისაგან განსხვავებით, ალტერირებული სუბდომინანტების ჰარმონიული ფუნქცია მკვეთრად განსხვავებულია. ისინი უფრო მეტად გამოკვეთილი პერყევი ბუნების აკორდებია და მოითხოვენ, დომინანტის გავლით უპირობო სწრაფვას ტონიკაში, რაც განსაკუთრებით ნათლად ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში გამოვლინდა.

ალტერირებული სუბდომინანტების ფუნქციურ თვისებებზე იმოქმედა მათმა სტრუქტურულმა მხარემ: ალტერირებული სუბდომინანტების I ჯგუფის აკორდების ხმოვანება¹, რომელიც შეიცავს არა დიატონურ

¹ იგივე აკორდები ტონალობის ამალღებული IV ბგერიდან წარმოქმნიან გადიდებული სექსტის შებრუნებას – შემცირებულ ტერციას. ამ ტიპის აკორდები უფრო გვიან იჩენენ თავს კლასიკურ ჰარმონიაში, ვიდრე აკორდები გადიდებული სექსტით. საერთოდ ალტერირებული სუბდომინანტები ფართოდ გამოიყენება მე-17 საუკუნის შემდგომი პერიოდიდან.

ინტერვალს (ინტერვალებს), ენჰარმონიულად გაუტოლდა ნახევარი ტონით ზემოთ მდებარე ტონალობის დიატონურ და ალტერირებულ დომინანტებს,¹ ხოლო ალტერირებული სუბდომინანტების II ჯგუფის აკორდები ხმოვანებენ ისე, როგორც V საფეხურის ტონალობის დომინანტები.

მართალია, ალტერირებული სუბდომინანტების I ჯგუფი ცნობილია ტერმინით „ცრუ დომინანტები“,² მაგრამ თავიანთ სუბდომინანტურ ბუნებას ისინი მაინც ინარჩუნებენ - განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც გადადიან კადანსურ კვარტსექსტაკორდში. საყურადღებოა ისიც, რომ ორჯერ გადიდებული ტერცკვარტაკორდი³ თავის მხრივ ენჰარმონიულად უდრის გადიდებულ კვინტსექსტაკორდს.

მაგალითი 32.

C(e) Des(des) C(c) Des(des) C(c) Des(des) C Des(des)

გადიდებული = V₇ გადიდებული = V₇^h გადიდებული = V₇^s ორჯერ გადიდებული = V₇

კვინტსექსტაკორდი სექსტაკორდი ტერცკვარტაკორდი ტერცკვარტაკორდი

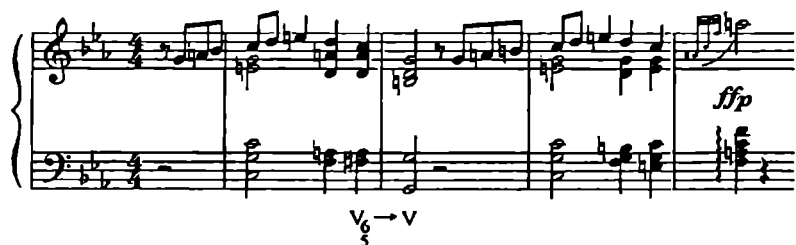
ალტერირებული სუბდომინანტების მეორე ჯგუფი, რომელთა ხმოვანება ემთხვევა V საფეხურის სამხმოვანების ტონალობის დომინანტებს, თავიანთ სუბდომინანტურ ბუნებას კარგავენ იმ შემთხვევაში, თუ მათი განტიერთვა მოხდება დამხმარე ტონიკაში, ხოლო ნებისმიერ სხვა აკორდში გადასვლის შემთხვევაში ისინი ინარჩუნებენ თავიანთ სუბდომინანტურ ფუნქციას. მაგალითად, ლ. ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატის ფინალის რეპრიზაში ერთი და იმავე ხმოვანების აკორდი თავდაპირველად გადახრის მნიშვნელობით გვევლინება (მაგ. №33), ხოლო რამდენიმე ტაქტის შემდეგ კი იმავე ხმოვანების აკორდი ალტერირებული სუბდომინანტების როლს ასრულებს (მაგ. №34).

¹ ალტერირებული დომინანტები განხილულია მომდევნო პარაგრაფში.

² ეს აკორდები ამ თვისების გამო მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ენჰარმონიული მოდულაციის დროს (იხ. თემა VI).

³ ორჯერ გადიდებულ ტერცკვარტაკორდში, რომელიც მხოლოდ მაჟორში გვხვდება, კიდევ ერთი არადიატონური ინტერვალი – ორჯერ გადიდებული კვარტა იჩენს თავს. ამ აკორდის სახელწოდებაც უკავშირდება ზემოაღნიშნულ სპეციფიკურ ინტერვალს.

მაგალითი 33. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №5, ფინალი



ზემოაღნიშნულ მაგალითში C-dur-დან ხდება გადახრა დამხმარე V საფეხურის სამხმოვანების ტონალობაში, სადაც დომინანტური კვინტსექსტაკორდი დამხმარე დომინანტის ფუნქციას ასრულებს; ქვემოთ მოცემულ მაგალითში კი, იმავე ხმოვანების კვინტსექსტაკორდი ალტერირებული სუბდომინანტაა, რაც განპირობებულია მისი კადანსურ კვარტსექსტაკორდში გადასვლით:

მაგალითი 34. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №5, ფინალი



ვ. მოცარტის სონატაში ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის ერთი ნაგებობის (წინადადების) ფარგლებში არასრული კვინტსექსტაკორდი (მეორე ტაქტში) ალტერირებული სუბდომინანტის როლში გვევლინება, რადგან გადადის მეშვიდე საფეხურის კვარტსექსტაკორდში, ხოლო მესამე ტაქტში

კი - მცირე შემაგალი სეპტაკორდი, რომელსაც შეიძლება შეესრულებინა ალტერირებული სუბდომინანტის ფუნქცია, ამჯერად წარმოქმნის გადახრას, რადგან განიტვირთება მეხუთე საფეხურის სამხმოვანებაში:

მაგალითი 35. ვ. მოცარტი. სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის

№5, ფინალი



კლასიკურ ჰარმონიაში, როგორც დიატონური, ისე ალტერირებული და ქრომატული (მოგვიანებით შევეხებით) აკორდების განსხვავებული ფუნქციონალური ბუნება მოუთხოვს მაჟორულ-მინორულ სისტემაში აკორდთა ფუნქციური თვისებების გამოკვეთილ დიფერენცირებასა და მრავალგვარობაზე, რაც სხვა მუსიკალურ სისტემებში არ ვლინდება. საყურადღებოა ისიც, რომ ალტერირებულ სუბდომინანტებში ფუნქციური დაძაბულობის მატებამ, თავის მხრივ, ფონური თვისებების გამძაფრება გამოიწვია. ალტერირებული სუბდომინანტების ფონიზმი განსაკუთრებით მრავალფეროვნად, ხშირად და ეფექტურად თავს რომანტიკოსთა შემოქმედებაში იჩენს.

ალტერირებული სუბდომინანტების როლი ფორმაქმნაში მეტად მნიშვნელოვანია. ისინი ხშირადაა გამოყენებული მუსიკალური ნაწარმოების როგორც ექსპოზიციურ, ისე არაექსპოზიციურ ნაგებობებში, ხელს უწყობენ რთული კადანსების გაფართოებასა და დინამიზებას. აქტიურ როლს თამაშობენ მუსიკალური აზრის განვითარებაში, თავს იჩენენ კულმინაციის¹

¹ კულმინაცია (ლათ. - მწვერვალი) მუსიკაში წარმოადგენს განვითარების უმაღლეს მწვერვალს (წერტილს). ყველაზე დაძაბულ მომენტს მუსიკალურ ნაწარმოებში. ამ ტიპის დაძაბულ მომენტს უწოდებენ მოკვარ (გერმანულად) კულმინაციას - მუსიკალური ნაწარმოების აზრობრივ ცენტრს, რომელიც ჩვეულებრივ წინ უსწრებს კვანძის გახსნას თავისი კულმინაციური წერტილები შეიძლება წარმოიქმნას ფრაზაში, წინადადებაში, პერიოდში და სხვ. კულმინაციის მიღწევაში შეიძლება მონაწილეობდეს ნებისმიერი მუსიკალური გამოშვასხველობითი ზერზი. რასაკვირველია, კულმინაციური წერტილი ყოველთვის არ წარმოადგენს მხოლოდური ტალღის ყველაზე მაღალ ბერკას - ამგვარ შემთხვევებში განსაკუთრებით დიდი როლი ენიჭება ისეთ მუსიკალურ გამოშვასხველობით საშუალებებს, როგორიცაა: დინამიკური ნიუანსები, მეტრულ-რიტმული ფაქტორი და ჰარმონია. ზოგჯერ კულმინაცია წარმოიქმნება არა ერთი ბერკით, ან ცალკეული მხოლოდური ბრუნვით, არამედ საკმაოდ დიდი მასშტაბის მქონე ე.წ. „კულმინაციური ზონით“ (მაგალითად, შოპენის ნოქტურნი c-moll, op.48, №1, რეპრიზა - კულმინაციის ზონას ავირგვინებს V₂ ნეაპოლური სექსტაკორდისათვის).

მომზადებაში, ხოლო ზოგჯერ კი გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც კულმინაცია მთავრდება ალტერირებულ სუბდომინანტაზე:

მაგალითი 36. ი. პაიღნი. საფ-ნო სონატა №48, C-dur I ნაწ.

ზემოაღნიშნულ სონატაში კულმინაცია წინ უსწრებს კოდის დაწყებას. ლ. ბეთჰოვენის IV საფორტეპიანო სონატის III ნაწილის რეპრიზაში შემადგენელი ნაწილი (გენერალური პაუზის წინ) მთავრდება es-moll-ის გადიდებული სექსტაკორდით, ხოლო ი. პაიღნის ორატორიაში მეთვრამეტე ნომრის ბოლო აკორდია c-moll-ის გადიდებული კვინტსექსტაკორდი:

მაგალითი 37. ი. ჰაიდნი. ორატორია „წელიწადის დრონი“
№18, რეჩიტატივი

§4. ალტერირებული სუბდომინანტების აკორდული გარემოცვა სტილური ნორმატივებიდან გამომდინარე მელოდის პარმონიზაციის დროს მიზანშეწონილად მიგვაჩნია გამოვიყენოთ მხოლოდ ნორმატიული ალტერირებული სუბდომინანტები, როგორც შუალედურ, ისე დამაბოლოებელ კადანსებში. ალტერირებული სუბდომინანტების მოშზადება მოხდება დიატონური სუბდომინანტებით (ხშირად) ან ტონიკური პარმონიით - ხმათასვლაში ქრომატიზმის წესების დაცვით. I ჯგუფის ალტერირებულ სუბდომინანტებს შეიძლება მოსდევდეს კადანსური კვარტსექსტაკორდი ან V საფეხურის სამხმოვანება,¹ ხოლო II ჯგუფის ალტერირებული სუბდომინანტებს კი - მხოლოდ კადანსური კვარტსექსტაკორდი:

¹ გადიდებული კვინტსექსტაკორდის V საფეხურის სამხმოვანებაში გადასვლის დროს წარმოიქმნება კვინტების პარალელიზმი - ე.წ. „მოკარტის კვინტები“, რომელიც დასაშვებია ბანსა და ტენორს შორის ან ბანსა და ალტს შორის.

მაგალითი 38.

C-Dur

VI II₄⁺¹₃ IV₆ II₄⁺³₃ II₄⁺¹₃ II₄⁺³₃ IV₆ IV₆⁺¹₃ II₄⁺¹₃ II₄⁺³₃ IV IV₇⁺¹

I II₄⁺¹₃ K₆₄ IV IV₆⁺¹₃ K₆₄

IV₆ IV₆⁺¹₃ V I₆ II₄⁺³₃ I IV₆⁺¹₅ VI II₄⁺³₃ IV IV₇⁺¹₃

მოდერნიზაცია

II₆₅ II₆⁺³₅ II₆⁺¹₅ II₆⁺³₅ IV₆⁺¹₅ V I II₄₃ II₄⁺³₃ K₆₄ V₇⁶ I

IV₆ IV₆⁺¹/₅ K₆/₄ II₄/₃ II₄⁺³/₃ V

მუსიკალურ ნაწარმოებში ალტერირებული სუბდომინანტა, როგორც დამხმარე აკორდი, შეიძლება იყოს მოცემული კადანსური კვარტსექსტაკორდის გარემოცვაში:

მაგალითი 39. ფ. შუბერტი. „სიყვარულის მახარობელი“
 ვოკალური ციკლიდან „გელის სიმღერა“

flu - stre ihr Trau - me der Lie - - -

pp

be zu.

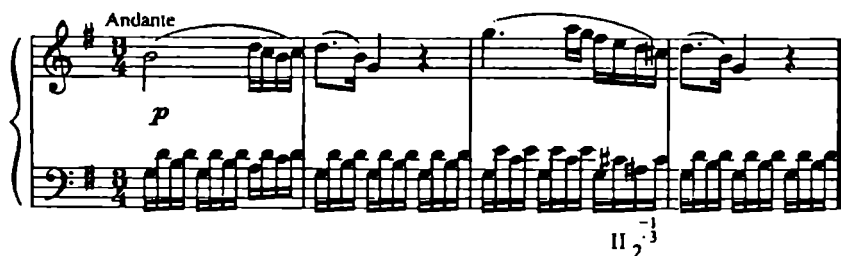
K₆/₄ IV₆⁻¹/₅

K₆/₄

ზემოაღნიშნული ჰარმონიული ბრუნვის ზედიზედ რამდენჯერმე განმეორება იწვევს კადანის მასშტაბურ გაფართოებას, ქმნის დაძაბულობას, დინამიზირებას და მსმენელში ტონიკისაკენ სწრაფის დაუოკებელ შეგრძნებას.¹

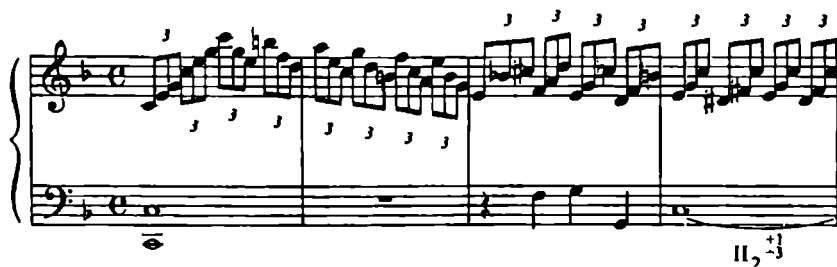
ალტერირებული სუბდომინანტა დამხმარე აკორდის სახით შეიძლება ელერდეს ტონიკის საორგანო პუნქტზეც. ამ შემთხვევაში ის ხელს უწყობს საკადანსო ბრუნვის არა დინამიზირებას, არამედ მოცემული ნაგებობის განმტკიცების, დაბოლოების შეგრძნებას. ამ როლში ის შეიძლება შეგვხვდეს: სონატური ფორმის განმტკიცებაში, კოდაში, კადანს-დამატებაში და ზოგჯერ საწყის სტრუქტურებშიც.

მაგალითი 40. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №15, C-dur II ნაწ.

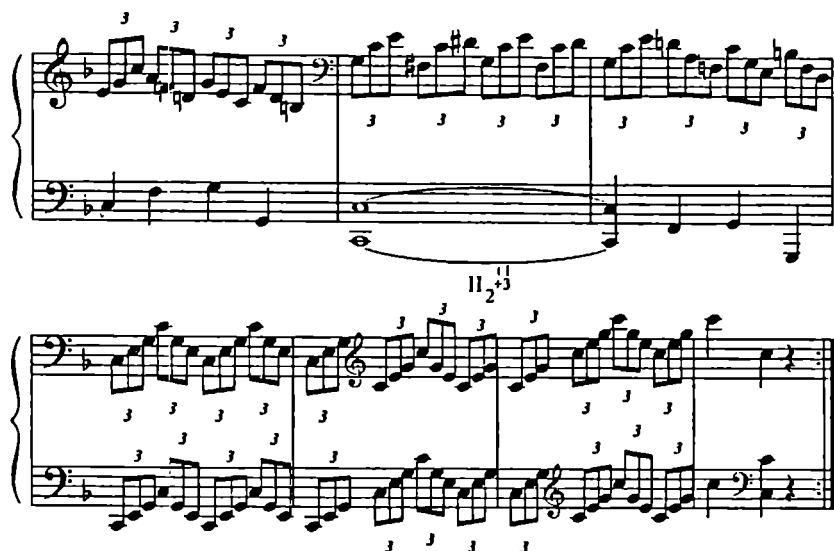


ზემოაღნიშნულ მაგალითში ტონიკის საორგანო პუნქტზე ალტერირებული სუბდომინანტა პერიოდის საწყისი წინადადების მეორე ფრაზის ბოლოსაა მოცემული, ხოლო ქვემოთ მოყვანილ ნიმუშში კი - იგივე აკორდი სონატური ფორმის განმტკიცებაში იჩენს თავს:

მაგალითი 41. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №18, F-dur I ნაწ.



¹ ამის დამადასტურებელი ნიმუშები იხილეთ ქრესტომათიაში №343, 346.



საინტერესოა ასევე კ.მ. ვებერის ოპერა „ლალი მსროლელი“-ს I მოქმედების დამაბოლოებელი ტაქტები, სადაც ალტერირებული სუბდომინანტა რამდენჯერმე ჟღერს ტონკურ სამხმოვანებებს შორის:
 მავალითი 42. კ.მ. ვებერი. ოპ. „ლალი მსროლელი“, I მოქმ.

Musical notation for a vocal and piano piece. The vocal line (soprano) has the lyrics: "lingt! Tri - umph! Tri - umph! die Rac-he ge". The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The treble staff has chords and a fermata. The bass staff has chords and a fermata. The marking $11 \frac{11}{2} \frac{1}{3}$ is repeated below the piano staff.

lingt! Tri - umph! Tri - umph! die Rac-he ge -

II₂ II₂

lingt! Tri³ - umph! die Rac-he ge - lingt! Tri³ - umph! die Ra-che ge -

ff

3 3

lingt!

ff

II₂ 13

ალტერირებულ სუბლომინანტებს შორის მოცემული გამვლელი აკორდი წარმოქმნის სახასიათო პარმონიულ ბრუნვას:¹

¹ ამ ნიმუშში ზემოაღნიშნული პარმონიული ბრუნვა მოცემულია ერთსახელიან ფა მაჟორ-მინორში (იხ. თემა V).

მაგალითი 43. ი. ჰაიდნი. ორატორია „წელიწადის დრონი“ №34

fol - low, fol - low long - and dis - - -

mal nights.

f *pp*

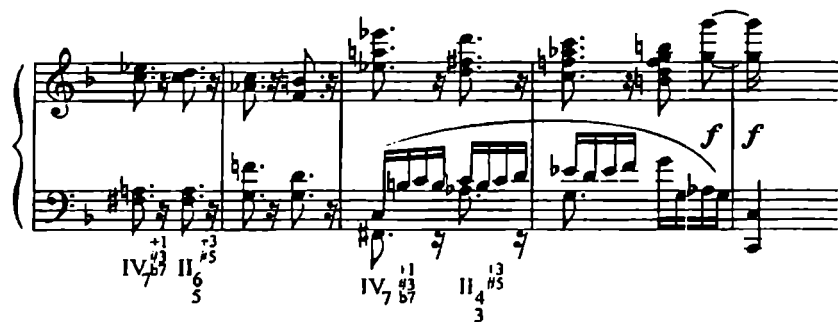
IV₇ ¹b₇ 1 6 4 IV₆ ¹b₇ 5

§5. ალტერირებული სუბდომინანტების შიდაფუნქციური განზავება და დეზალტერაცია

IV საფეხურის ალტერირებული აკორდი, დიატონური შიდაფუნქციური განზავების მსგავსად, შეიძლება განზავდეს II საფეხურის ალტერირებულ აკორდში:

მაგალითი 44. ლ. ბეთჰოვენი. სიმფონია №9, B-moll I ნაწ.

p



დეზალტერაცია მიიღება ალტერირებული ბგერის (ბგერების)
დიატონურ ბგერაში გადასვლის შედეგად:

მაგალითი 45. ჯ. ვერდი. ოპ. „ტრავეიატა“, II მოქმ.

ალფრედის სცენა და არია

ro, ah. Lon - ta lo - ta in - ve -

IV₆⁺¹ IV₆⁺¹

ro, si, Lu ve - ro. ah. Lon ta

IV₆⁺¹ IV₆⁺¹



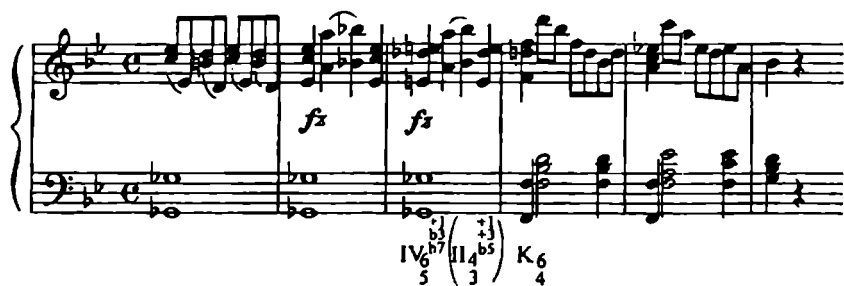
ზემოაღნიშნული მაგალითის II ტაქტში (იგივე მეორდება VI ტაქტშიც) ალტერირებული IV საფეხურის სექსტაკორდის ალტერირებული ბგერა (fis) გადადის დიატონურ ბგერაში (f).

ჭნ. მუსიკალურ ნაწარმოებებში ალტერირებული სუბლომინანტების ნოტირების (მართლწერის) თავისებურების შესახებ¹

მუსიკალურ ნაწარმოებებში ხშირად გვხვდება აკორდთა ნოტირების ისეთი შემთხვევები (უფრო ხშირად და რთულად რომანტიკოსებთან), როდესაც მისი მართლწერა არ შეესაბამება იმას, რაც რეალურად გვესმის. რასაკვირველია, კომპოზიტორი ნაწარმოების ნოტებზე გადატანის დროს არ ფიქრობს გამოყენებული ალტერირებულ აკორდის სახეზე, მისი ალტერაციის ნიშნით (ან ნიშნებით) გამოსახვაზე, ან საერთოდ - არის თუ არა ეს აკორდი ალტერირებული. კომპოზიტორი მხოლოდ აფიქსირებს აკორდის სიმალღებრივ მდგომარეობას, რაც შესაძლებელია დაემთხვეს ან არა მის ზუსტ ნოტირებას (მუსიკის თეორიის განსაზღვრული წესების მიხედვით). აღნიშნული გარემოება ჰარმონიული ანალიზის დროს გარკვეულ სირთულეებს წარმოშობს - თუ მოსწავლე არ არის გათვითცნობიერებული ამ თავისებურებებში, მას გაუძნელდება კონკრეტული ჰარმონიული მოვლენის სწორად განსაზღვრა. მაგალითად, ორჯერ გადიღებული ტერცკვარტაკორდის ნაცვლად შეიძლება გადიღებული კვინტსექსტაკორდი იყოს მოცემული:

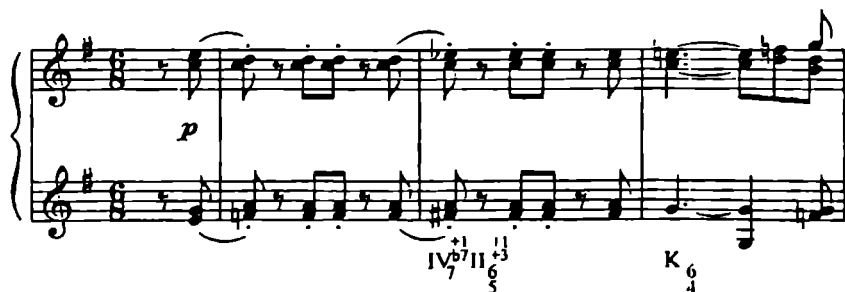
¹ ამ საკითხს მომდევნო ზოგიერთ თემაშიც შევხებით.

მაგალითი 46. ი. ჰაიდნი. ორატორია „წელიწადის დრონი“, უვერტურა



მოყვანილი ნიმუშის III ტაქტში ალტერირებული მეოთხე საფეხურის კვინტსექსტაკორდის სეპტიმური ბგერა (რე ბემოლი) აღმასვლით მოძრაობს კადანსური კვარტსექსტაკორდის ტერციულ ბგერაში (რე ბეკარში). ამგვარი მართლწერით ალტერირებული სუბდომინანტის სეპტიმური ბგერა მიზიდულობის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობს - არა ქვემოთ, არამედ გადიდებული პრიმით ზემოთ. სმენითი შთაბეჭდილების მიხედვით კი გვესმის ამაღლებული ბგერის აღმასვლა. მართლაც, რადგანაც რე ბემოლი ენჰარმონიულად იგივე დო დიეზია, შესაბამისად გვესმის ორჯერ გადიდებული ტერცკვარტაკორდის ამაღლებული ბგერის (დო დიეზის) აღმასვლა K_4 -ის ტერციულ ბგერაში. ანალოგიურ მოვლენას აქვს ადგილი ამავე ორატორიის მეორე ნომერში (გუნდი) იმ განსხვავებით, რომ ამჯერად მეორე ჯგუფის ალტერირებული აკორდის სეპტიმური ბგერა მოძრაობს მისი მიზიდულობის საწინააღმდეგო მიმართულებით:

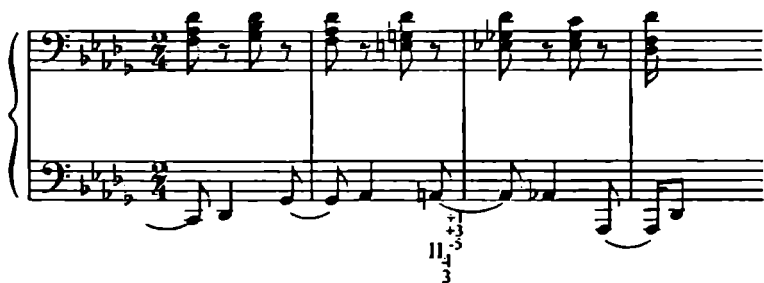
მაგალითი 47. ი. ჰაიდნი. ორატორია „წელიწადის დრონი“ №2, (საორკესტრო პარტია)





ზემოაღნიშნული მაგალითის პირველ ტაქტში მოცემული დიატონური II^ე მეორე ტაქტში განიცდის ალტერაციას – პრიმისა და ტერციის ამალლებით, რის ნაცვლადაც ნოტირებულია ამ აკორდის ენჰარმონიულად ტოლი IV^ე, – ამალლებული პრიმითა და დაბალი სეპტიმით. ე.ი. ფაქტობრივად, ზედა ხმაში ისმის მოძრაობა რე, რე დიეზ, მი და არა რე, მი ბემოლ, მი ბეკარ.¹

ალტერირებული ბეგრის მართლწერის უფრო რთული შემთხვევა გვხვდება ბეთოვენის 23-ე საფორტეპიანო სონატის II ნაწილში. მაგალითი 48. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატა №23, II ნაწ.

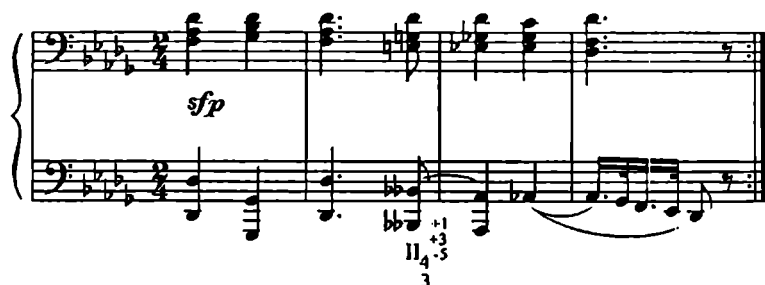


ზემოაღნიშნული ნიმუშის მეორე ტაქტის მეორე მეოთხედზე ხმოვანებს აკორდი, რომლის სწორად განსაზღვრა შეუძლებელია, თუ არ შევცვლით ბანში მოცემულ ბეგრას (ლა ბეკარი) ენჰარმონიულად (სი დუბლბემოლი); შედეგად კი მივიღებთ ორჯერ გადიდებულ ტერცკვარტაკორდს. საინტერესოა ისიც, რომ ვარიაციის თემის თავდაპირველი ჩვენების დროს ეს აკორდი სწორედ ამგვარი მართლწერითაა მოცემული; ე.ი.

¹ ანალოგიურ მოვლენას აქვს ადგილი ბეთოვენის მეთექვსმეტე საფორტეპიანო სონატის II ნაწილის, ვარიაციის თემის II წინადადებაში (მეშვიდე ტაქტი) – მხოლოდ G-dur-ში.

ბეთპოვენი ერთსა და იმავე აკორდს სხვადასხვაგვარი მართლწერით აფიქსირებს:

მაგალითი 49. ლ. ბეთპოვენი. საფ-ნო სონატა №23, II ნაწ.



დავალება:

I. მულოდების პარმონიზაცია ალტერირებული სუბდომინანტების გამოყენებით:
მაგალითი 50.

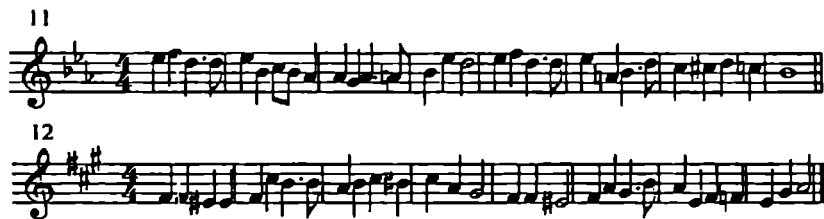
1 2

3 4

5 6

7 8

9 10



II. დაუკარით ქვემოთ მოცემული შედგენილი აკორდული თანმიმდევრობები:

- 1) $\frac{2}{4}$ I³ I₆ | II₆ II₅^{♯3} | K₆ V₇ | I ||
- 2) $\frac{3}{4}$ I³ V₄ I₆ | IV II₅[♯] II₅^{♯3} | K₆ K₄[♯] V₇[♯] | I ||
- 3) $\frac{3}{4}$ I₆³ V₄ I | IV II₆ II₅^{♯3} | K₆ V₇ V₇[♯] | I ||
- 4) $\frac{4}{4}$ I III IV I₆ | II, VI₄ II₅ II₅^{♯3} | K₆ K₄ K₄ V₇ | I II₅[♯] I ||
- 5) $\frac{4}{4}$ I III[♯] IV $\overset{\text{♯}}{\text{V}}$ V₇ | VI IV II₅^{♯3} | K₆ K₄ V V₇ | I ||
- 6) $\frac{4}{4}$ I³ II₂ VII₇ V₅ | I³ IV[♯] VII₆ I | II₃[♯] II₃^{♯3} K₆ V₇ | I ||
- 7) $\frac{3}{4}$ I³ I V₇ | VI³ IV₆[♯] IV₆^{♯3} | K₆ V₇ V₇[♯] | I ||
- 8) $\frac{2}{4}$ I³ V₅ | I³ I₆³ | IV₆ IV₆[♯] | V[♯] | I₆³ I₆[♯] | II₅[♯] II₅^{♯3} | K₆ III₆ | I ||
- 9) $\frac{3}{4}$ I³ I P | I₆³ V₄ I | IV₆ I₄ II₅^{♯3} | K₆ V | I₆³ V₄ I | IV₆ IV₆[♯] | K₆ K₄ V₇ | I ||

პრაქტიკული რჩევები მელოდიის ჰარმონიზაციის დროს ალტერირებული სუბდომინანტების ადგილმდებარეობის დადგენასთან დაკავშირებით: ალტერირებული სუბდომინანტა შეიძლება ავიღოთ არა მარტო იმ შემთხვევაში, როდესაც მელოდიაში თავს იჩენს ტონალობის ალტერირებული ბგერები, არამედ იმ შემთხვევებშიც, როდესაც ჰარმონიული მაჟორის დაბალი მეექვსე და მელოდიური მინორის მაღალი მეექვსე ბგერებია მოცემული. მუსიკისმცოდნეებმა შესაძლებელია ალტერირებული სუბდომინანტა გამოიყენონ იმ შემთხვევებშიც, როდესაც სოპრანოში ალტერირებული ბგერა არ ისმის.

§7. ალტერირებული დომინანტები

ალტერირებული დომინანტები ალტერირებული სუბდომინანტებისაგან განსხვავებით, დაკავშირებულია ტონალობის მეორე ბეგრის ალტერაციასთან. ალტერირებული შეიძლება იყოს ტონალობის V და VII საფეხურის აკორდები: სამშმოვანება, სეპტაკორდი, ნონაკორდი (V_9) და მათი შებრუნებები. მაჟორში მეხუთე საფეხურის აკორდებში მაღლდება ან დაბლდება აკორდის კვინტური ბეგრა, ხოლო მინორში კი იგივე ბეგრა მხოლოდ დაბლდება. ასეთივე სურათია მეშვიდე საფეხურის აკორდებში, იმ განსხვავებით, რომ ალტერაციას განიცდის აკორდის ტერციული ბეგრა:

მაგალითი 51.



ალტერირებულ დომინანტებშიც გვხვდება სპეციფიკური ინტერვალები – გადიდებული სექსტა და შემცირებული ტერცია.¹ სასწავლო სავარჯიშოებში ყველაზე ბუნებრივად ეს აკორდები მაშინ ხმოვანდებიან, როდესაც შემცირებული ტერციის ნაცვლად მოცემულია გადიდებული სექსტა:

მაგალითი 52.



§8. ალტერირებული დომინანტების როლი ფორმაქმნაში და ფონიზმი

ალტერირებული დომინანტები კლასიკური ჰარმონიის არანორმატიული აკორდებია² - მისი განვითარების I და II ეტაპებზე ისინი ძალზე იშვიათად გვხვდება, როგორც ექსპოზიციურ, ისე არაექსპოზიციურ ნაწილებში. ამ გარემოებამ თავისთავად გამოიწვია მათი როლის მეტად შეზღუდვა

¹ ამ მხრივ გამონაკლისია V საფეხურის სამშმოვანება ამაღლებული კვინტური ბეგრით და მისი შებრუნებები, სადაც ზემოაღნიშნული სპეციფიკური ინტერვალები არ წარმოიქმნება.

² განსაკუთრებით მისი რთული ფორმები, რომლებსაც შევსებით არანორმატიული ჰარმონიული მოვლენების განხილვის დროს.

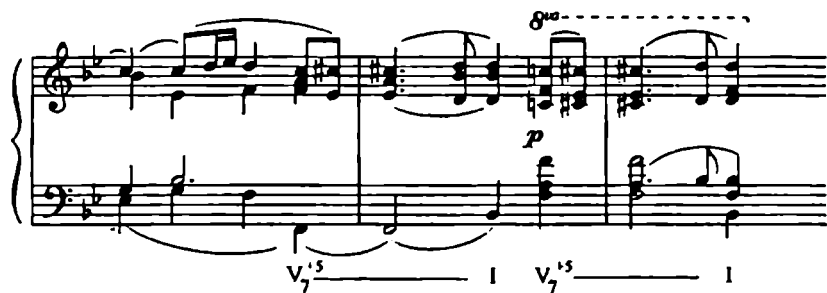
ფორმაქმნაში. ზემოაღნიშნული ალტერირებული დომინანტების სტრუქტურულ ბუნებასთან უნდა იყოს დაკავშირებული. ალტერირებული სუბდომინანტებისაგან განსხვავებით ალტერირებულ დომინანტებში ალტერაციამ გამოიწვია ფონური თვისებების გამძაფრება და ფუნქციური გამოკვეთილობის შესუსტება. ალტერირებული დომინანტების ეს თვისებები განსაკუთრებით არ ეთანხმება ვენის კლასიკური სკოლის პარმონიულ კანონზომიერებებს, სადაც აკორდის პარმონიული ფუნქცია წინა პლანზეა, ხოლო ფონიზმი კი – უკანა პლანზე. ალტერირებული დომინანტების აქტიური როლი ფორმაქმნაში რომანტიკოსების შემოქმედებაში გამოვლინდა. აქ ჩნდება არა მარტო ახალი ტიპის ალტერირებული სუბდომინანტები, და დომინანტები, არამედ ხდება მათი ფართოდ გამოყენება როგორც ექსპოზიციურ, ისე არაექსპოზიციურ ნაწილებში ნაირგვარი აკორდული გარემოცვითა და ხმათასვლით.

ალტერირებულ დომინანტებში ალტერირებული ბგერები იწვევს ნაირგვარ ფერთა თამაშს და განწყობას. მაგალითად, დომინანტებში კვინტური ბგერის ამალღება ქმნის ღია ფერის შთაბეჭდილებას, ხოლო დადაბლება კი – გამუქებას. ლ. ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიაში პერიოდის დამაბოძლოებელ კადანსში ალტერირებული V, ამალღებული კვინტური ბგერით იწვევს კადანსის ხმოვანების გაციკროვნებას (მაგ. №53), ხოლო მე-18 საფორტეპიანო სონატის დამუშავებაში ალტერირებული ტერცკვარტაკორდი დადაბლებული კვინტური ბგერით ხმოვანებს გამუქებულად, პირქუშად (მაგ. №54).

მაგალითი 53. ლ. ბეთჰოენი. სიმფონია №9, III ნაწ.

Adagio molto e cantabile





კადანსი ბეთჰოვენის ზემოაღნიშნული სიმფონიიდან აშკარად „რომატიკულად“ ხმოვანებს. მისი რომანტიკული ბუნება ელინდება არა მარტო იმ მხრივ, რომ რომანტიკოსების წინარე პერიოდისათვის უცხო იყო ალტერირებული დომინანტის გამოყენება, არამედ იმ უჩვეულო (რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელი) ხმათასვლით, რამაც გამოიწვია ამაღლებული კვინტური ბგერის განტვირთვა ტონიკური სამხმოვანების ტერციულ ტონში ამ უკანასკნელის გაორმაგებით. შედეგად მივიღეთ პერიოდის არასრული კადანსი-დამატება, რაც რომანტიკოსების ჰარმონიის ბუნებას შეესაბამება.

მაგალითი 54. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №18, I ნაწ.





§9. ალტერირებული დომინანტების მომზადება და განტვირთვა

რომანტიკოსებამდე უფრო მეტად იყო გავრცელებული ალტერირებული მეხუთე საფეხურის სამხმოვანება, სექსტაკორდი და სეპტაკორდი (შებრუნებებით), ნაკლებად - მეშვიდე საფეხურის ალტერირებული აკორდები.¹

ალტერირებული დომინანტები შეიძლება მოვამზადოთ ტონიკური ჰარმონიით, კადანსური კვარტსექსტაკორდით (მხოლოდ V_7^{alt}), სუბდომინანტებით ან დიატონური დომინანტებით ხმათასელაში ქრომატიზმის წესების დაცვით:

¹ სასწავლო საკვარჯიშოებში შემოვიფარგლებით მხოლოდ ალტერირებული მეხუთე საფეხურის სექტაკორდითა და მისი შებრუნებებით.

მაგალითი 55.

C-Dur

1 $V_4^{-5}/_3$ I V_7^{-5} II $_6/5$ V_2^{-5} II $_7$ $V_4^{-5}/_3$ $K_6/4$ V_7^{-5} V V_7^{-5} $V_4/3$ $V_4^{-5}/_3$ $V_6/5$ $V_6^{-5}/_5$

ალტერირებული დომინანტები დადაბლებული კვინტით განიტვირთებიან ტონიკურ ჰარმონიაში ისეთივე ხმათასვლით, როგორც ეს ხდება დიატონური დომინანტების განტვირთვის დროს; თუ ალტერირებულ დომინანტებში ამალღებულია კვინტური ბგერა, მაშინ მისი განტვირთვის დროს ტონიკურ ჰარმონიაში ორმაგდება ტერციული ბგერა:

მაგალითი 56.

V_7^{-5} I V_7^{-5} I $V_4^{-5}/_3$ I V_2^{-5} I $_6$ V_2^{-5} I $_6$ V_7^{-5} I

დავალება:

I. მელოდიების ჰარმონიზაცია ალტერირებული დომინანტების დამატებით:

მაგალითი 57.

1 3 4



II. მელოდების ჰარმონიზაცია დაკრით:
მაგალითი 58.



პრაქტიკული რჩევები მელოდის ჰარმონიზაციის დროს: ალტერირებული ღომინანტა შეიძლება გამოვიყენოთ მხოლოდ დამაბოლოებელ კადანსში ღომინანტსუბტაკორდის სახით; კადანსამდე მათი გამოყენება მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მხოლოდ მუსიკისმცოდნეებთან და ისიც მათივე ინიციატივით ქვედა ხმებში ალტერირებული ბგერის განთავსებით.

თემა IV. კილოური მოდულაცია

§1. ზოგადი ცნობები

კილოური მოდულაცია ნიშნავს კილოს მიხრილობის შეცვლას; ამ დროს აკორდთა ფუნქცია და ტონალური ცენტრი (ტონიკის სიმალღებრივი მდებარეობა) უცვლელია. კილოური მოდულაციის დროს მაჟორული ტონალობა იცვლება ერთსახელიანი მინორული ტონალობით (მაგალითად, დო მაჟორი დო მინორით), ან პირიქით – მინორული ტონალობა იცვლება ერთსახელიანი მაჟორული ტონალობით (მაგალითად, c-moll C-dur-ით).¹

კილოური მოდულაცია მოდულაციის ერთ-ერთი მარტივი და პირველთაგანი სახეობაა, რომელიც გვხვდება არა მარტო პროფესიულ, არამედ ხალხურ მუსიკაშიც.

§2. კილოური მოდულაციის როლი ფორმაქმნაში და ფონიზმი

მაჟორულ-მინორული სისტემის ბატონობის პერიოდში კილოური მოდულაცია უადრესად ფართო და მრავალფეროვან როლს თამაშობს ფორმაქმნაში. ის თავს იჩენს ნებისმიერი სტრუქტურის როგორც ექსპოზიციურ, ისე არაექსპოზიციურ ნაწილებში, მათ შორის ციკლიური

¹ ზემოაღნიშნული ნიშან-თვისებების გამო ერთსახელიანი ტონალობა მართლაც არ ექვემდებარება არც ერთ ნათესაურ ზარისში გაერთიანებას. გარდა ამისა, თანამედროვე თეორია კილოური მოდულაციის შესაძლებლობებს უფრო ფართოდ განიხილავს: კილოური მოდულაცია გულისხმობს არა მარტო მაჟორული კილოს ერთსახელიანი მინორული კილოთი შეცვლას (ან პირიქით), არამედ მაჟორული კილოს ერთსახელიანი მაჟორული კილოთი (მაგალითად, რე მიქსოლიდიურის რე ლიდიურით) შეცვლას, მინორული კილოს ერთსახელიანი სხვა მინორული კილოთი (მაგალითად, რე დორიულის რე ფრიგიულით) შეცვლას. ეს მოვლენა ჯერ კიდევ პ. რიშანმა შენიშნა (16, გვ.89). ასეთ შემთხვევებში მიხრილობის შეცვლის (ანუ კილოური მოდულაციის) მაჩვენებელი ხდება არა ტერციული ტონის შეცვლა, არამედ მოცემული კილოსათვის დამახასიათებელი ინტერვალის შეცვლა. მაგალითად, ქართული ხალხური (რაჭული) სიმღერა „ამირანი“-ს I ნაწილი მოცემულია სი დორიულში, ზოლო II ნაწილი (ჩქარი) კი სი ეოლიურში; ე.ი. მოხდა კილოს შეექცევა საფეხურის (დორიული სექსტის) შეცვლა ეოლიური კილოს პატარა სექსტით.

ფორმების ნაწილების მონაცვლეობის დროს. მაგალითად, კენის კლასიკოსთა სონატურ-სიმფონიური ციკლებისათვის დამახასიათებელია ერთსახელიანი ტონალობების დაპირისპირება: თუ მთავარი ტონალობა მაჟორია, მაშინ ერთი რომელიმე შუა ნაწილი (ხშირად მეორე) შეიძლება მოცემული იყოს ერთსახელიან მინორში, ხოლო თუ მთავარი ტონალობა მინორია, მაშინ – პირიქით. ლ. ბეთჰოვენის პირველ საფორტეპიანო სონატაში ოთხნაწილიანი ციკლის I, III და IV ნაწილები მოცემულია ფა მინორში, ხოლო II ნაწილი კი ერთსახელიან მაჟორში (F-dur). ასევე დამახასიათებელია რთულ სამნაწილიან ფორმაში ერთსახელიანი ტონალობების დაპირისპირება. ბეთჰოვენის იმავე საფორტეპიანო სონატის მენუეტი, რომელიც რთულ სამნაწილიან ფორმაშია მოცემული, განაპირა ნაწილები f-moll-შია, ხოლო შუა (ტრიო) კი – ერთსახელიან მაჟორში (F-dur). კლასიკური (მკაცრი, ორნამენტული) ვარიაციებისათვის ნორმატიულია ერთი რომელიმე ვარიაციის ან ვარიაციათა ჯგუფის ერთსახელიან ტონალობაში გატარება. კერძოდ, ბეთჰოვენის 32 ვარიაციაში ფორტეპიანოსათვის (c-moll) ხუთი ვარიაცია (XII-XVI) მოცემულია ერთსახელიან ტონალობაში (C-dur), ხოლო სხვა დანარჩენი ერთსახელიან მინორში. რონდოს ფორმაშიც გვხვდება რეფრენისა და ეპიზოდის ერთსახელიანი ტონალობების დაპირისპირება. ვ. მოცარტის „Alla Turca“-ში ეფექტურად უპირისპირდება რონდოს პირველი ეპიზოდი (a-moll) რეფრენს (A-dur). თუმცა, კილოური მოდულაცია პერიოდის ფორმაში ნორმატიულ მოვლენას არ წარმოადგენს (განსაკუთრებით, კენის კლასიკოსებთან).

კილოური მოდულაციის ფონიზმი გამოირჩევა მკვეთრად დაპირისპირებული ფერადოვანი ხმოვანებით. მაჟორის გაცისკროვნებულ, ნათელ, სადღესასწაულო მხნე ხმოვანებას უპირისპირდება ერთსახელიანი მინორის მუქი, პირქუში, დრამატული, სევდიანი ხმოვანება – და პირიქით.

კილოური მოდულაციით მიღწეული მუქი და ნათელი ფერების „თამაში“ მრავალგზის გვხვდება ბეთჰოვენის სიმღერაში „ურიანის მოგზაურობა მსოფლიოს გარშემო“, სადაც კუპლეტის მინორულ ტონალობას (a-moll) ცამეტჯერ უპირისპირდება მინამღერის ერთსახელიანი მაჟორული ტონალობა (A-dur).

კილოური მოდულაციის ზემოაღნიშნული თვისებები მრავალფეროვნად და ეფექტურად არის გამოყენებული არა მარტო ნაწარმოების ნაწილებს

¹ ეს ნიმუში იხილეთ ქრესტომათიაში მაგ. №414.

შორის, არამედ მუსიკალური აზრის განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე და მომენტებში. მაგალითად, შემადგენელი ნაგებობის გამოყენის, მომზადების ან დამთავრების დროს. კილოური მოდულაცია ეფექტურად ჟღერს, როდესაც ახალი თემის ან რეპრიზის წინ მინორი იცვლება ერთსახელიანი მაჟორით, რაც ხელს უწყობს ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილების დაყოფისა და დაწყების ადვილად აღქმას. ბეთოვენის მე-16 საფორტეპიანო სონატის I ნაწილის ფორმაქმნაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს სწორედ კილოური მოდულაცია თამაშობს. როგორც მეორე თემა, ისე განსაკუთრებით რეპრიზა ხანგრძლივად (41 ტ.) მზადდება ერთსახელიანი მინორით. მეორე თემის მაჟორში გატარებას ექსპოზიციისა და რეპრიზაში წინ უსწრებს ინტონაცია, რომელიც „წინასწარმეტყველებს“ თემის ერთსახელიან მაჟორში გატარებას, რაც ეფექტურად ჟღერს:

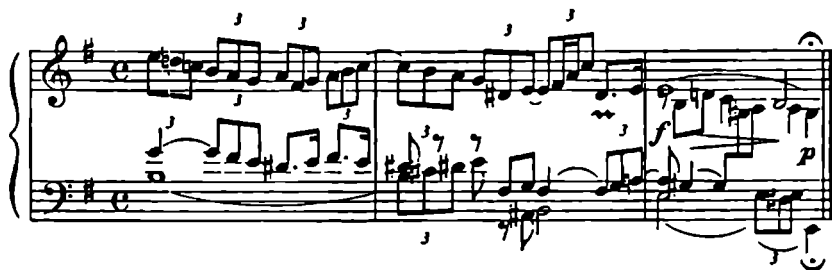
მაგალითი 59. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატა №16, I ნაწ.



ზემოაღნიშნული ნიმუშის (№59) მეორე ტაქტის მეშვიდე მეთექვსმეტელზე ჩნდება ბგერა (gis'), საიდანაც შეიგრძნობა კილოური მოდულაციის დაწყების პროცესი, ხოლო თემის მაჟორში (H-dur) გატარების შემდეგ კი ბანში მჟღერი ერთხმიანი შემაერთებელი ინტონაცია ისევ იწვევს კილოურ მოდულაციას - მეორე თემის პირველი წინადადების მელოდია, გადაინაცვლებს რა ბანის პარტიაში, ტარდება ერთსახელიან მინორში, საიდანაც იწყება განვითარების აქტიური პროცესი.

ჯერ კიდევ კლასიკური პარმონიის განვითარების პირველ ეტაპზე დამახასიათებელი ზდება მინორში დაწერილი ნაწარმოების ეფექტური დამთავრება ერთსახელიანი ტონალობის მაჟორული ტონიკით. მაგალითად, ი. ბახის კარგად ტემპერირებული კლავირიდან (II ტ.) g-moll პრელუდიაც და ფუგაც მთავრდება ერთსახელიანი მაჟორული ტონალობის ტონიკური სამხმოვანებით. ზოგჯერ ასეთ დაბოლოებას შეიძლება მცირე მასშტაბის კადანსი-დამატება მოჰყვეს:

მაგალითი 60. ი.ს. ბახი. ფუგა №10, II ტ.



ზოგადად კლასიკური პარმონიისათვის ნორმატიულია მინორული ნაწარმოების დამთავრება ერთსახელიან მაჟორში. უკუპროცესი კი იშვიათია და უმეტესად თავს იჩენს რომანტიკოსებთან - მაგალითად, ფ. შუბერტის Es-dur ექსპრომტი ფორტეპიანოსათვის (op.90, №2) მთავრდება ერთსახელიან მინორულ ტონალობაში.

კილოური მოდულაცია შესაძლებელია ნოტირებული იყოს ენპარმონიულად ტოლი ტონალობით:

მაგალითი 61. ფ. შუბერტი. საფ-ნო სონატა e-moll (1817), III ნაწ.

ges-moll=fis-moll-s

ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№61) კილოური მოდულაცია ხდება Ges-dur-დან ges-moll-ში. ეს უკანასკნელი კი ენჰარმონიულად შეცვლილია ფა დიეზ მინორით.

კილოური მოდულაცია შეიძლება განხორციელდეს სამი ხერხით: ტონიკის, დომინანტის ან სუბდომინანტის (იშვიათად) საშუალებით. ამ დროს ზემოაღნიშნული ფუნქციების შემდეგ მოსალოდნელი მიხრილობის ტონიკა იცვლება საპირისპირო მიხრილობის ტონიკით. გარდა ამისა, კილოური მოდულაცია ხშირად სინტაქსურ (დაპირისპირება) მოდულაციასთან¹ არის დაკავშირებული.

თემა V. ერთსახელიანი მაჟორ-მინორი და მინორ-მაჟორი

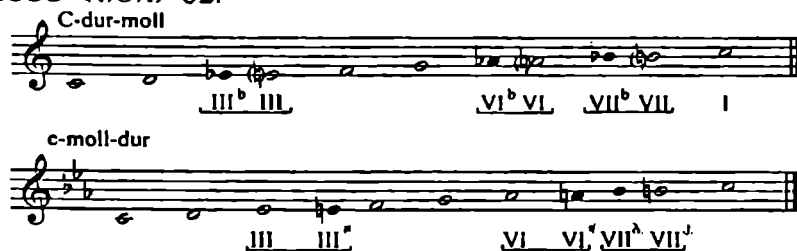
როგორც კილოური წარმონაქმნი

§1. ზოგადი ცნობები

კლასიკური პარმონიის განვითარების სამივე პერიოდში შეინიშნებოდა მაჟორისა და მისი ერთსახელიანი მინორის ურთიერთზეგავლენა – დიფუზია (შერევა, შერწყმა). მაჟორში იჭრებოდა ერთსახელიანი მინორის აკორდები და მელოდიური ბრუნვები, ხოლო მინორში კი - ერთსახელიანი მაჟორის აკორდები და მელოდიური ბრუნვები. შედეგად ჩამოყალიბდა ქრომატული ბგერებით გაფართოებული ორი ათბგერიანი კილო: ერთსახელიანი მაჟორ-მინორი (C-dur-moll) და ერთსახელიანი მინორ-მაჟორი (c-moll-dur), სადაც III, VI და VII საფეხურები ორ-ორ ვარიანტადაა მოცემული:

¹ ნიმუშები იხილეთ ქრესტომათიის მე-18 თავში.

მაგალითი 62.



ეს კილოები წარმოადგენენ შერეული (ქრომატიზირებული) კილოების ერთ-ერთ ტიპს, რაც წინ უსწრებდა და ამზადებდა გადასვლას XX ს. ქრომატულ სისტემაზე. თეორიულად, როგორც ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის, ისე ერთსახელიანი მინორ-მაჟორის ყველა საფეხურზე შეიძლება აუგოთ სამხმოვანება, სეპტაკორდი და ნონაკორდი. ქვემოთ კი მოგვყავს მხოლოდ სამხმოვანებები, როგორც ნორმატიული აკორდები:

მაგალითი 63.



ზემოაღნიშნული მაგალითში (№63) რომაული ციფრების მარჯვნივ მოცემული ნიშნები – ხ და # შესაბამისად აღნიშნავს კილოს დაბალი და მაღალი საფეხურების სამხმოვანებებს.¹ ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის და მინორ-მაჟორის სპეციფიკურ აკორდებად ითვლება მხოლოდ ის აკორდები, რომლებიც შეიცავენ ერთსახელიანი ტონალობის ტერციულ ტონს, რადგან ეს ბგერა კილოს მიზრილობის (მაჟორულია თუ მინორული) განმსაზღვრელია. სამხმოვანებებიდან ეს იქნება შავი ნოტებით მოცემული I, III და VI საფეხურის აკორდები (მაგალითი №63). პარმონიული ანალიზის დროს ზემოაღნიშნული სპეციფიკური აკორდებიდან ერთი

¹ მათი დასახელება და აღნიშვნა შემდგენიერად მოხდება: დაბალი მესამე საფეხურის სამხმოვანება (III^b) და მაღალი მესამე საფეხურის სამხმოვანება (III[#]) და ა.შ.

მათგანაც თუ არის ნაწვენები, შეიძლება ითქვას, რომ აქაა ერთსახელიანი მაჟორ-მინორი ან მინორ-მაჟორი. ერთსახელიანი მაჟორ-მინორი და მინორ-მაჟორი რომანტიკოსთა შემოქმედებაში ფართოდ და მრავალფეროვანი აკორდებით იჩენს თავს. ჩვეულებრივ, ეს კილოები გვხვდება თემებში, განმტკიცებებში, შესაგლებში, დამუშავებებსა და კოდებში. რომანტიკოსების გაძლიერებული ინტერესი ზემოაღნიშნული კილოებისადმი განპირობებული უნდა იყოს ამ კილოების აკორდიკით მიღწეული მძაფრი ეფექტური ფონური თვისებებით. ამ მხრივ საინტერესოა ბრამსის მესამე სიმფონია, სადაც ეს კილო ხშირად არის გამოყენებული I ნაწილში. საყურადღებოა ისიც, რომ თვით თემა მოცემულია ფა მაჟორ-მინორში.

მაბალაიტი 64. ი. ბრამსი. სიმფონია №3, I ნაწ.

Allegro con brio

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a piano introduction in F major, marked 'Allegro con brio'. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The third system shows the piano introduction ending with a final chord. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *sf*, and articulation marks like accents and slurs.



იმისათვის, რომ ჰარმონიული ანალიზის დროს სწორად განესაზღვროთ ერთსახელიანი მაჟორ-მინორია თუ მინორ-მაჟორი, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება იმ მიხრილობის ტონიკას, რომელიც უფრო ხშირად ჟღერს მოცემულ ნიმუშში. ყურადღება უნდა მივაქციოთ ასევე ტონიკის ადგილმდებარეობას – თუ ის ხმოვანებს მოცემული მაგალითის ისეთ მნიშვნელოვან მომენტებში, როგორიცაა მისი დასაწყისი და დასასრული ან მხოლოდ დასასრული, მაშინ ეს უკანასკნელი გახდება კილოს განმსაზღვრელი. ზემოაღნიშნულ პირობებს აკმაყოფილებს სწორედ ჩვენს მიერ აღნიშნული თემა ბრამსის სიმფონიიდან, რომლის მიხედვითაც განისაზღვრა თემის კილო (F-dur-moll). თემაში ერთსახელიანი მაჟორისა და მინორის აკორდების პერიოდული მონაცვლეობა ნათელი და პირქუში ფერების ეფექტურ მონაცვლეობას იწვევს, რაც თემას დაძაბულ, ენერგიულ და მომენტებში გაციხკროვნებულ სახეს ანიჭებს.

კლასიკური ჰარმონიის განვითარების სამივე ეტაპზე ერთსახელიანი მაჟორ-მინორისა და მინორ-მაჟორის სპეციფიკური აკორდებიდან ყველაზე უფრო გავრცელებულია I^{ჰა}, I^{ჰა}, და VI^ბ საფეხურის სამხმოვანებები.

§2. ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის დაბალი მეექვსე საფეხურის სამხმოვანება (VI^ბ)

დაბალი VI საფეხურის სამხმოვანება როგორც ერთ-ერთი ეფექტური, ენერგიული ხმოვანების აკორდი, პერიოდის არადაძახასიათებელი აკორდია, მაგრამ იგი ხშირად გვხვდება სხვა ექსპოზიციურ და არაექსპოზიციურ ნაგებობებში – შეწყვეტილ კადანსებში, კოდებში, დამატებებსა და განვითარებადი ნაწილების მოდულაციურ პროცესებში.

ბუნებრივი მაჟორის VI საფეხურის სამხმოვანების მინორული უღერადობის გამო შეწყვეტილ კადანსში დომინანტის შემდეგ მოცემული დაბალი VI საფეხურის სამხმოვანება თავისი მაჟორული ხმოვანებით მოულოდნელად და ფერადოვნად უღერს.

მაგალითი 65. ი. ჰაიდნი. სიმფონია №88, D-dur ფინალი

The musical score consists of four systems of piano accompaniment in D major. The first system includes a treble and bass staff with a grand staff bracket. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a change in the bass line. The fourth system ends with a final chord. Roman numerals and figured bass are provided below the staves.

Chord progressions and figured bass:

- System 1: I_6 IV II_6 K_6 V_7 VI^b
- System 2: IV_6^{b7}
- System 3: K_6^{dim}

მოყვანილ მაგალითში (№65) დაბალი VI საფეხურის სამხმოვანება უჩვეულოდ ხანგრძლივად ჟღერს (4 ტ.), რის შედეგადაც ის ცვალებადი ფუნქციის მქონე აკორდად გადაიქცევა.¹

საინტერესო შემთხვევა გვხვდება ბეთჰოვენის ტრიოში, სადაც დაბალი VI საფეხურის სამხმოვანება დამხმარე აკორდის როლშია.²

მაგალითი 66. ლ. ბეთჰოენი. ტრიო №7, ფორტეპიანოს, ვიოლინოსა და ვიოლონჩელოსათვის I ნაწ.

II₆ V₇ VI^bK₆V₄

ყურადსაღებია ბეთჰოვენის სავიოლინო კონცერტი, სადაც K₆ მზადდება დაბალი VI საფეხურის სამხმოვანებით, რაც არანორმატიულია კლასიკური პარმონიისათვის:

¹ რადგანაც დაბალი მეექვსე საფეხურის აკორდი სი ბემოლ მაჟორული სამხმოვანებაა, შესაბამისად, მისი მეორადი ფუნქცია იმ ტონალობის ტონიკაა, რაც კიდევ უფრო ნათლად გამოვლინდა მელიოდურ ფიგურაციაში (სი ბემოლ მაჟორის ბგერებზე მოძრაობით).

² ეს პარმონიული ბრუნვა რამდენჯერმე მეორდება როგორც ექსპოზიციაში, ისე რეპრიზაში.

მაგალითი 67. ლ. ბეთოვენი. სავიოლინო კონცერტი D-dur III ნაწ.

The musical score is divided into three systems. The first system features a violin part with a melodic line marked 'Tutti' and 'Solo', and a piano accompaniment marked 'Tutti' and 'ff'. The second system continues the melodic development with 'Tutti' and 'ff' markings. The third system shows a 'Solo' section for the violin with 'ff' and 'p' dynamics, and the piano with 'sf' and 'ff' dynamics. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

რომანტიკოსებთან VI^b საკმაოდ ხშირად გვხვდება პლაგალურ კდანს-
ლამატებაში (I VI^b I):

§3. ფრიგიული (ნეაპოლური) სექსტაკორდი (II₆^b)

მოდალური სისტემიდან მაჟორულ-მინორულ სისტემაში შემორჩენილი ფრიგიული სექსტაკორდი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ფორმაქმნაში. ეს აკორდი ხშირად გვხვდება – თემებში, განვითარებად ნაგებობებში, კოდებში, კადანსებში, კადანს-დამატებაში, კულმინაციის დროს, ლეიტაკორდის როლში და მოდულაციურ პროცესებში. ძალზე მრავალფეროვანია მისი გამოშსახელობითი მნიშვნელობა – პირქუში, ტრაგიკული, მწუხარე, სადღესასწაულო, ენერგიული და სხვა სახეებისა და განწყობილებათა გადმოცემასთან დაკავშირებით.

ნეაპოლური სექსტაკორდი ისეთივე ტიპის ქრომატული¹ აკორდია, როგორც ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის VI^b; თუმცა, VI^b მაჟორულ-მინორული სისტემის „წიაღში“ აღმოცენდა, II₆^b კი – თავისი ისტორიული წინამძღვრებით მოდალურ სისტემას უკავშირდება, სადაც ის ფრიგიული კილოს დიატონური აკორდია:

მაგალითი 70. კ. მონტევერდი. „ტანკრედისა და კლორინდის ორთაბრძოლა“.

Tancredi

Mus sa ven tu-ra ben - che qui s'im - pie-gli ran-to va - ler do-vu - ni - len - no i-co - pra

I II₆ I

ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№70) რე ფრიგიულის II₆ მოცემულია ტონიკური სამხმოვანების გარემოცვაში.

ტერმინი „ნეაპოლური სექსტაკორდი“ უკავშირდება ნეაპოლურ საოპერო სკოლას (XVII-XVIII სს. მიჯნაზე), რადგან სწორედ ამ სკოლის კომპოზიტორთა (ა. სკარლატი, ფ. პროვენცალე და სხვ.) შემოქმედებაში გვევლინება სახასიათო ჰარმონიად; მანამდე იგი იშვიათად იჩენდა თავს.

¹ ჰარმონიის სახელმძღვანელოთა უმეტეს ნაწილში (მათ შორის ჩვენს სახელმძღვანელოში, ნ. გვ. 113) ნეაპოლური სექსტაკორდი განხილულია, როგორც ალტერირებული აკორდი. წინამდებარე სახელმძღვანელოში კი მას, დაბალი მეექვსე საფეხურის სამხმოვანების მსგავსად, განვიხილავთ, როგორც ქრომატულს.

ამ მხრივ, მეტად საყურადღებოა ი. ხოლოპოვის მიერ მოყვანილი (შესაძლოა ყველაზე ადრინდელი) ნიმუში ნიდერლანდული სკოლის გამოჩენილი კომპოზიტორის იაკობ ობრეხტის (1450-1505) ნაწარმოებიდან, სადაც II^ბ პარმონიულ ლა მინორშია (26, ტ.3, გვ. 919). საყურადღებოა ისიც, რომ დაბალი მეორე საფეხური ნეაპოლურ ზალზურ სიმღერასაც ახასიათებს (14, გვ. 13):

მაგალითი 71. ი. ობრეხტი. მესა „Salva diva parens“, Gredo, Confiteor

men.

A men, a - - - men, a - men.

cu - li, A - men

u II^b men, a - - - men.

როგორც ცნობილია, ნეაპოლური სექსტაკორდი პარმონიულ მინორში ფრიგიული კილოდან გადმოვიდა,¹ ხოლო მოგვიანებით კი გამოჩნდა მაჟორშიც:

მაგალითი 72. ლ. ბეთჰოვენი. „მწყერის ყივილი“, III ტ. გვ. 30

Adagio

Schreidich im Wei-ter der Herr der Na - tur; Bit-te Gott!

sf f p

II^b I₆

¹ ჩეხი თეორეტიკოსები ნეაპოლურ სექსტაკორდს ფრიგიულს უწოდებენ (46, გვ. 301). ჩვენთვის მისაღებია ორივე ტერმინი, რადგან ერთი მიუთითებს ამ პარმონიის ისტორიულად ფრიგიულიდან წარმომადელობასა და მის მოდალურ სისტემასთან კავშირზე, ხოლო მეორე კი - ნეაპოლური სექსტაკორდის მაჟორულ-მინორულ სისტემაში დამკვიდრებაზე.

მონტევერდისთან ფრიგიული სექსტაკორდი ერთსახელიან ლა მინორ-
მაჟორშიც გვხვდება:

მაბალითი 73. კ. მონტევერდი. ოპ. „პოპეას კორონაცია“. I მოქმ.,
სცენა X, (გვ. 115)

ces si - ta al de li quio il cor a - man te

V₆ V₆/₅ I II^b₆ I₆ IV K₄ V I

საინტერესოა, რომ ამ ჰარმონიის ისტორია სექსტაკორდით დაიწყო, რომელსაც მოჰყვა სამხმოვანება, სექსტაკორდი და მისი შებრუნებები. მათგან განსაკუთრებით ხშირად (კლასიკური ჰარმონიის განვითარების სამივე ეტაპზე) სწორედ სექსტაკორდი გვხვდება, რაც შემთხვევითი არაა, რადგან მოცემულია მთავარი სუბდომინანტის (IV₃) ფუძებგერაზე, რამაც განაპირობა მისი ძლიერი სუბდომინანტური ფუნქცია. მართალია, ფრიგიული კვინტსექსტაკორდიც ამავე ბანზეა, მაგრამ მისი მკვეთრი დისონირებული ხმოვანების გამო (დიდი მაჟორული კვინტსექსტაკორდი) კლასიკური ჰარმონიისათვის არანორმატიული აკორდია.

ნეპოლური სექსტაკორდის ჰარმონიული ფუნქცია იმდენად გამოკვეთილია, რომ ზოგჯერ შეიძლება ერთი ბგერით (პრიმული ტონით) იყოს წარმოდგენილი:

მაგალითი 74. ი. ჰაიდნი. ორატორია „წელიწადის დრონი“.
№40 Lied mit Chor

ha, ha, ha, ha, das war recht fein, recht fein, recht fein!

ha, ha, ha, ha, das war recht fein, recht fein, recht fein!

ff

II^b

ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№74) ტონიკურ სამხმოვანებას (კადანს-დამატებაში), მოსდევს ნეაპოლური პარმონიის პრიმული ტონი (ოქტავაში დუბლირებული) დაბალ რეგისტრში *ff*-ზე, რაც მეტად მოულოდნელად და ფერადოვნად ჟღერს.

ანალოგიური მაგალითი გვხვდება ბეთჰოვენის სავიოლინო კონცერტის თემაში, იმ განსხვავებით, რომ ამჯერად ნეაპოლური პარმონიის პრიმული ტონი ენპარმონიულად სახეცვლილია (dis=es):

მაგალითი 75. ლ. ბეთპოვენი. სავიოლინო კონცერტი I ნაწ.

Allegro ma non troppo

Violino

Piano

Tutti

dolce

p

s f > p

f

p

V₇

II^b

V₉



ამჯერად, ნეაპოლური ბგერის დისონირებულ დომინანტებთან მონაცვლეობა მოცემულია დინამიური ნიუანსების დაპირისპირებით (*P* და *f*), რაც ფონიზმის მხრივ მეტად ეფექტურად ჟღერს. ამ მაგალითში ყურადსაღებია ნეაპოლური ბგერის მოძრაობაც: პირველად გვაქვს დაღმასვლა შემცირებულ ტერციაზე,¹ რაც კლასიკური ჰარმონიის ხმათასვლისათვის სტილურ მოვლენას წარმოადგენს; მეორედ კი ვიღებთ ნეაპოლური ბგერის უჩვეულო აღმასვლას გადიდებულ კვანტაზე ($dis^1-h^1=es^1-h_1$).

ხმათასვლასთან დაკავშირებით საყურადღებოა ისიც, რომ ალტერირებული აკორდებისაგან განსხვავებით ნეაპოლური ჰარმონია, ჩვეულებრივ, პირდაპირი ქრომატიზმით ($d-des$) არ მიიღწევა.²

ნეაპოლური სექსტაკორდის გამოყენების საინტერესო ნიმუში გვხვდება ვ. მოცარტის სონატაში, სადაც ის სექსტაკორდების პარალელიზმის დროს გამვლელი აკორდის როლში გვევლინება:

მაგალითი 76. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №6, III ნაწ.



¹ სანოტო მაგალითში მოცემული მოძრაობა დაღმასვლა დიდი სექუნდით (dis^1-cis^1) სმენითი შიდაბეჭდილებით აღიქმება, როგორც შემცირებული ტერციით (es^1-cis^1) დაღმასვლა.

² ნეაპოლური ჰარმონია პირდაპირი ქრომატიზმის გზით გამონაკლისი სახით გვხვდება. აქედან გამომდინარე, ზოგიერთი მკვლევარი მართებულად ასკვნის, რომ ფრიგიული ჰარმონია ალტერირებულ აკორდს არ წარმოადგენს (46, გვ. 301).

ა. ვივალდის სონატაში კულმინაციის მომენტში ჟღერს ფრიგიული სექსტაკორდი, რომელიც რიტმულად გახანგრძლივებული და დინამიურად გაძლიერებულია:

მაგალითი 77. ა. ვივალდი. სონატა №3 ვიოლინოსა და ბასო კონტინუოსთვის. II ნაწ.¹



ბეთჰოვენის მეხუთე სიმფონიის ერთ-ერთ კულმინაციურ ზონაში ფეჟეტურად არის გამოყენებული დო მინორ-მაჟორის ფრიგიული სექსტაკორდი, რომლის ხმოვანება გამოირჩევა ბეთჰოვენისეული

¹ ზემოაღნიშნული ნიმუში საყურადღებოა საგასაღებო ნიშნების მართლწერის თვალსაზრისითაც; მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოები დაწერილია დო მინორში, ვივალდი გასაღებში სამი ბემოლის ნაცვლად ორ ბემოლს აფიქსირებს, რაც მოდალურ სისტემას უკავშირდება (ამ საკითხთან მიმართებაში იხილეთ მოცემული სახელმძღვანელოს I ნაწილი. თემა XX, §1).

დრამატიზმით - „დამანგრეველი ძალით“, რაც მისი *ff*-ზე ზედიზედ მრავალგზის გამეორების შედეგად მიიღწევა; კულმინაციას კი აგვირგვინებს ალტერირებული სუბდომინანტა:

მაგალითი 78. ლ. ბეთჰოვენი. სიმფონია №5, I ნაწ.

The musical score consists of four systems, each with a piano (treble) and bass (bass) staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4.

- System 1:** The piano staff features a series of chords, some with a *sf* (sforzando) marking. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** The piano staff has a series of eighth-note chords, each marked with *sf*. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.
- System 3:** The piano staff has a series of chords, each marked with *ff* (fortissimo). The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.
- System 4:** The piano staff starts with a *p* (piano) marking, followed by a *ff* marking. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

At the bottom of the fourth system, there is a chord labeled *IV₇* in the bass staff.



ნაპოლეონის სეკსტაკორდის ხანგრძლივი ხმოვანება ამ შემთხვევაშიც იწვევს მის ფუნქციურ ცვალებადობას.¹ მაგალითად, შუბერტის სონატის ფინალის f-ით II თემაში ნაპოლეონის სეკსტაკორდი ექვსი ტაქტის განმავლობაში ხმოვანებს; აქედან, თითქმის ოთხი ტაქტის მანძილზე ის მელოდირ ფუგურაციაშია განფენილი, რამაც f-ით II-ის ფარგლებში წარმოშვა ნაპოლეონის სეკსტაკორდის ტონალობის (Ges-dur) ბგერათრივი, შედეგად კი - მას აქვს ცვალებადი პარმონული ფუნქცია:

მაგალითი 79. ფ. შუბერტი. საფ-ნო სონატა B-dur, IV ნაწ.



II^b₆

¹ ამ სახის პარმონიული მოვლენები დაკავშირებულია არა მარტო ქრომატიულ აკორდებთან (VI^b, II^b), არამედ ნებისმიერი საფეხურის არატონიკურ მაჟორულ ან მინორულ დიატონურ სამხმოვანებასთან (ან სეკსტაკორდთან). მაგალითად, მაჟორული სამხმოვანება გამოიწვევს ამ სამხმოვანების შესაბამისი მაჟორული ტონალობის ინტონაციებს. კერძოდ, ღო მაჟორის V საფეხურის სამხმოვანება წარმოქმნის სოლ მაჟორის მელოდირ ბრუნვებს. ზოგჯერ ზემოაღნიშნულმა პარმონიულმა მოვლენამ შეიძლება გამოიწვიოს მოდულაცია (41. გვ. 160-162).



ანალოგიურა ნიმუში გვხვდება ბეთჰოვენის მე-14 საფორტეპიანო სონატის ფინალის მეორე თემაში.

როგორც ცნობილია, ამ სონატაში ნეაპოლური სექსტაკორდი ლეიტაკორდის როლშიც გვევლინება (I და III ნაწილების მიხედვით). საყურადღებო შემთხვევაა შოპენის ეტიუდში (op.25, 34),¹ სადაც ნეაპოლური ჰარმონია ბოლო 13 ტაქტის განმავლობაში რეაგერ გაიჟღერებს მაშინ, როდესაც მანამდე საერთოდ არ იჩენს თავს.

პერიოდის ჰარმონიზაციის დროს ნეაპოლური სექსტაკორდი² შეიძლება გამოვიყენოთ როგორც კადანსებში, ისე კადანსამდე ჰარმონიულ ბრუნვებში. ნეაპოლურ სექსტაკორდს მიემართათ მხოლოდ ნორმატიული საფეხურებრივი გარემოცვით:

I, I_6, IV, IV^1, VI ან $VI^b \rightarrow II_6^b \rightarrow V_2, V_7^+, VII_3^+, K$ ან IV_7^{alt} .

ნეაპოლურ სექსტაკორდში ნორმატიულია ტერციული ბგერის გაორმაგება (ზოგჯერ პრიმის) და პრიმის მელოდური მდებარეობა. წინაღობა, რომელიც წარმოიშეება ნეაპოლური სექსტაკორდის დომინანტებში გადასვლის დროს, კლასიკური ჰარმონიის ნორმატიულ ხმათასვლას წარმოადგენს და ამიტომ დასაშვებია:

¹ ამ ნიმუშის ანალიზი იხილეთ მოგვიანებით (თემა XVI, §12).

² ჰარმონიზაციის დროს მიზანშეწონილად მხოლოდ ნეაპოლური სექსტაკორდის გამოყენება მიგვაჩნია.

მაგალითი 80.

c-moll

I II^b₆ I II^b₆ I II^b₆ IV II^b₆ VI II^b₆ VI II^b₆

წინაღობა დასაშვებია წინაღობა დასაშვებია

II^b₆ V₇ II^b₆ V₂ II^b₆ V₂ II^b₆ VII₄ II^b₆ IV₇⁺ II^b₆ IV₇⁻

C-dur
არ შეიძლება უნდა იყოს წინაღობა დასაშვებია

II^b₆ K₄ I II^b₆ I II^b₆ VI^b II^b₆ II^b₆ V IV⁺ II^b₆

დავალება:

1. მელოდიების კარმონიზაცია:

მაგალითი 81.

I II^b₆ VI^b



II. ციფრებით გამოსახული მოდულირებელი პერიოდები ფორტეპიანოზე დაკრით (იხილეთ დამატება).

III. პარმონიულ ანალიზში, ჯგუფის სათანადო მოშვადების შემთხვევაში, შეიძლება გადავიდეთ რონდოსა და რონდო-სონატური ფორმის შესწავლაზე:

1. ი. პაიდნი. სონატები ფორტეპიანოსათვის - №48, C-dur, III ნაწ., ტ. II; №50, D-dur, III ნაწ., ტ. II; №53, e-moll, III ნაწ., ტ. III; №58, C-dur, II ნაწ., ტ. III (უნგრული გამოცემა).

2. ვ. მოცარტი. სონატები ფორტეპიანოსათვის - №11, A-dur, III ნაწ.; №13, B-dur, III ნაწ.; №18, F-dur, III ნაწ.; №20, B-dur, IV ნაწ. (ა. გოლდენვეიზერის რედაქციით).

3. მოცარტი. სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის №10, B-dur, III ნაწ. (Rondeau).

ვ. მოცარტი. ოპერა „ფიგაროს ქაჩინება“. ლეპორელოს არია I მოქმ., C-dur.

3. ლ. ბეთოვენი. სონატები ფორტეპიანოსათვის - №3, II ნაწ.; №4, IV ნაწ.; №8, II და III ნაწილები; №19, II ნაწ.; №25, III ნაწილი.

თემა VI. მოდულაცია II და III ხარისხის მონათესავე ტონალობებში

§1. ტონალობათა II ხარისხის ნათესაობა

ძირითადი ტონალობა II ხარისხის ნათესაობაში აერთიანებს მისგან ორი, სამი, ოთხი და ხუთი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ 11 ტონალობას, რომელთაგან ძირითადი მაჟორული ტონალობისათვის (C-dur) რვა მაჟორული (Des, D, Es, E, H, B, A, As) და სამი მინორული ტონალობა (h, b, g), ხოლო ძირითადი მინორული ტონალობისათვის (a-moll) – რვა მინორული (b, h, c, cis, gis, g, fis, f) და სამი მაჟორული ტონალობა (B, H, D).

II ხარისხის მონათესავე ტონალობების ადვილად დამახსოვრების მიზნით მივმართავთ სქემას,¹ სადაც ძირითადი ტონალობიდან რვა მაჟორული ტონალობა (მაჟორისათვის) და რვა მინორული ტონალობა (მინორისათვის) განლაგებულია განშლადი ქრომატული მოძრაობით; ძირითადი მაჟორული ტონალობის სამი მინორული ტონალობა განლაგებულია დაღმასვლით (ქრომატულ დაღმასვლას მოსდევს ტერციით დაღმასვლა), ხოლო ძირითადი მინორული ტონალობის სამი მაჟორული ტონალობა კი მოცემულია აღმასვლით (ქრომატულ აღმასვლას მოსდევს ტერციით აღმასვლა):

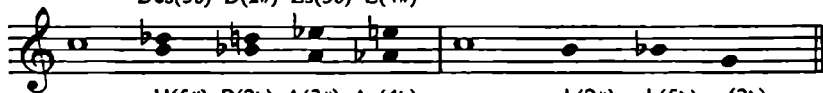
მაგალითი 82.

დო მაჟორისთვის:

8 მაჟორული ტონალობა

სამი მინორული ტონალობა

Des(5b) D(2#) Es(3b) E(4#)



H(5#) B(2b) A(3#) As(4b)

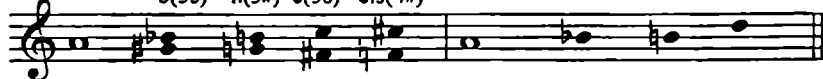
h(2#) b(5b) g(2b)

ლა მინორისთვის:

8 მინორული ტონალობა

სამი მაჟორული ტონალობა

b(5b) h(3#) c(3b) cis(4#)



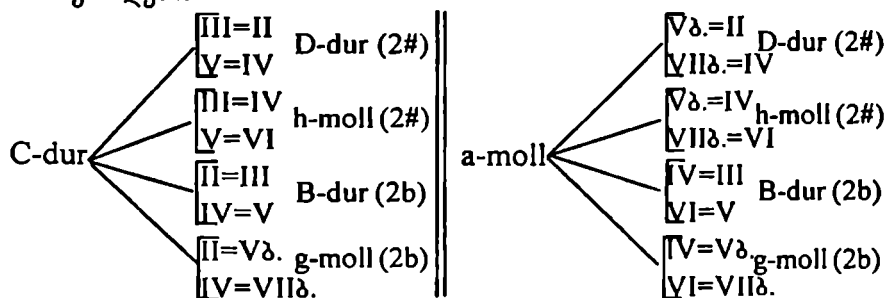
gis(5#) g(2b) fis(3#) f(4b)

B(2b) H(5#) D(2#)

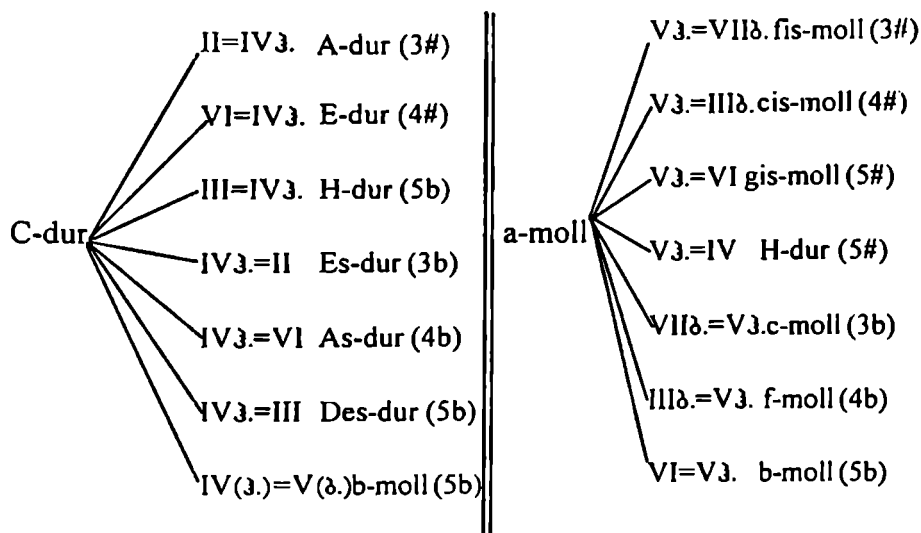
¹ ტონალობათა განლაგების სქემა აღებული გვაქვს ი. ტოულინისა და ნ. პრევანოს კარმონიის სახელმძღვანელოდან (41, გვ. 359).

ორი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობებს ძირითად ტონალობასთან აქვთ ორი დიატონური ზიარაკორდი (სამხმოვანების სახით) ბუნებრივ კილოში, ხოლო 3, 4 და 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობებს – ერთი დიატონური ზიარაკორდი (სამხმოვანების სახით) ჰარმონიულ კილოში.

ორი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებული ტონალობების დიატონური ზიარაკორდები:



3, 4 და 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებული ტონალობების დიატონური ზიარაკორდები:



§2. ტონალობათა III ხარისხის ნათესაობა

ძირითადი ტონალობა III ხარისხის ნათესაობაში აერთიანებს 3, 4, 5 და 6 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ იმ 5 ტონალობას, რომლებსაც ძირითად ტონალობასთან დიატონური ზიარაკორდი არ გააჩნიათ: მაგალითი 83.

დო მაჟორისთვის:		ლა მინორისთვის:	
1 მაჟ. ტონალობა	4 მინ. ტონალობა	1 მინ. ტონალობა	4 მაჟ. ტონალობა

Fis(6#)fis(3#)cis(4#)gis(5#)dis(6#)
es(6b)Es(3b)As(4b)Des(5b)Ges(6b)

როგორც მაგალითიდან ჩანს (№83), დო მაჟორისათვის III ხარისხის ნათესაობაში გაერთიანდა ერთი მაჟორული (Fis-dur) და ოთხი მინორული ტონალობა (fis-moll, cis-moll, gis-moll, dis-moll), ხოლო ლა მინორისათვის კი – ერთი მინორული (es-moll) და ოთხი მაჟორული (Es-dur, As-dur, Des-dur, Ges-dur) ტონალობა.

III ხარისხის მონათესავე 5 ტონალობა სქემაში (მაგ. №83) განლაგებულია შემდეგნაირად: ძირითადი ტონალობიდან, როგორც მაჟორისათვის, ისე მინორისათვის, პირველი ტონალობა ტრიტონითაა დაშორებული, ხოლო დანარჩენი ოთხი კი – კვინტური (მაჟორისათვის) და კვარტული (მინორისათვის) სვლებითაა განლაგებული.

ჩვენ მიერ განხილული ტონალობათა ნათესაობის სისტემა ემყარება 24 რეალურად ზმოვან ტონალობას. კვინტური წრის სხვა ტონალობები, რომლებიც არც ერთ სქემაში არაა მოცემული, არ ზრდიან არც მონათესავე ტონალობათა რაოდენობას და არც ახალ ნათესაურ ხარისხებს ქმნიან, რადგან წარმოადგენენ სქემაში მოცემულ ტონალობათა ენპარმონიულად ტოლ ტონალობებს (gis-moll=as-moll-ს; H-dur=Ces-dur-ს; ais-moll=b-moll-ს; Dis-dur=Es-dur-ს; His-dur=C-dur-ს და სხვ.).

ტონალობათა დაშორების უკიდურესი ზღვარი გამოისახება ექვსი საგასაღებო ნიშნით სხვაობაში, ხოლო თუ სხვაობა აღემატება ექვსს, მაშინ საჭიროა ტონალობის ენპარმონიული შეცვლა - რაც უფრო ვშორდებით ექვსნიშნიან სხვაობას, მით უფრო ეუახლოვდებით საწყის ტონალობას და ბოლოს მოხდება მათი ენპარმონიული გატოლება (C-dur=His-dur-ს; a-moll=gisis-moll-ს). ეს მოვლენა ტემპერირებული წყობის

ბუნებითაა განპირობებული. ტემპერირებულ წყობაში *gis-moll* იგივეა რაც *as-moll* და სხვ. ე.ი. ტონალობათა ნათესაობის განსაზღვრის დროს არა მარტო ტონალობის სახელწოდებას არ ექნება ყოველთვის მნიშვნელობა, არამედ საგასაღებო ნიშნების რაოდენობით სხვაობასაც. მაგალითად, *C-dur fis-moll*-გან განსხვავდება სამი საგასაღებო ნიშნით, *f-moll* კი - ოთხი საგასაღებო ნიშნით, მაშინ, როდესაც *C-dur*-თვის *fis-moll* ყველაზე შორეული ტონალობაა (ტონიკებს შორის ტრიტონული ურთიერთობის გამო), ხოლო *f-moll* კი - ერთ-ერთი უახლოესთაგანი. ზემოაღნიშნული ნათლად ჩანს ე.წ. კვინტურ (ანუ კვარტა-კვინტურ) წრეში, სადაც უნიშნო საგასაღებო ტონალობიდან (*C-dur* და *a-moll*) კვინტური აღმასვლით მოძრაობის შემთხვევაში, მივიღებთ მოძრაობას დიეზიანი ტონალობების მიმართულებით, ხოლო კვარტული აღმასვლით¹ (ან კვინტური დაღმასვლით) მოძრაობის შემთხვევაში - მოძრაობას ბემოლების მხარეს; ბოლო მე-12 კვინტური (ან კვარტული) სვლით მიღწეული ტონალობები ენჰარმონიულად გაუტოლდებიან საწყის - საგასაღებო ნიშნების არმქონე ტონალობებს:

¹ კვინტური დაღმასვლა შეეცვალეთ კვარტული აღმასვლით, რადგან მეთოდურად უფრო მარტივი გასაგებია მოსწავლეებისათვის.

3306834hn 2023000

Handwritten musical notation for a circle of fifths, showing major and minor scales and their relative keys. The circle is centered around C major / A minor.

- 0 (Center):** C-dur = C-dur, a-is-moll = A-moll
- 1# (Right):** G-dur, e-moll, 1#
- 2# (Top Right):** D-dur, h-moll, 2#
- 3# (Top):** A-dur, fis-moll, 3#
- 4# (Top Left):** E-dur, cis-moll, 4#
- 5# (Left):** H-dur, fis-moll, 5#
- 6# (Bottom):** F-dur, dis-moll, 6#
- 7# (Bottom Left):** C-dur, ais-moll, 7#
- 8# (Left):** G-dur, eis-moll, 8#
- 9# (Top Left):** D-dur, fis-moll, 9#
- 10# (Top):** A-dur, fis-moll, 10#
- 11# (Top Right):** E-dur, cis-moll, 11#
- 12# (Right):** H-dur, fis-moll, 12#

3306834hn 2023000

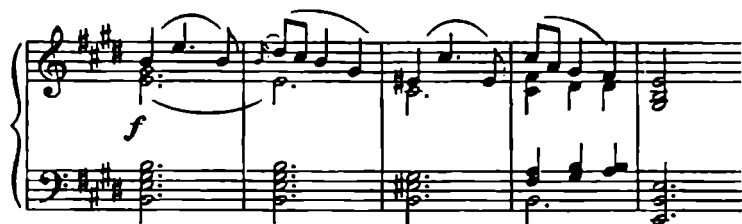
Handwritten musical notation for a circle of fifths, showing major and minor scales and their relative keys. The circle is centered around C major / A minor.

- 0 (Center):** C-dur = C-dur, a-is-moll = A-moll
- 1b (Right):** F-dur, d-moll, 1b
- 2b (Top Right):** B-dur, g-moll, 2b
- 3b (Top):** Es-dur, c-moll, 3b
- 4b (Top Left):** As-dur, f-moll, 4b
- 5b (Left):** Des-dur, b-moll, 5b
- 6b (Bottom):** Ges-dur, es-moll, 6b
- 7b (Bottom Left):** Ces-dur, as-moll, 7b
- 8b (Left):** Fes-dur, des-moll, 8b
- 9b (Top Left):** Bes-dur, ges-moll, 9b
- 10b (Top):** Eses-dur, ces-moll, 10b
- 11b (Top Right):** Ases-dur, fes-moll, 11b
- 12b (Right):** Deses-dur, ces-moll, 12b

ჩვეულებრივ, ტონალობები, რომელთა საგასაღებო ნიშნები შეიცავს ერთ ან მეტ დუბლდიეზს (ან დუბლბემოლს), საგასაღებო ნიშნების სახით მუსიკალურ ნაწარმოებებში არ გამოიყენება; თუმცა, მცირე რაოდენობის მქონე დუბლდიეზიანი და დუბლბემოლიანი ტონალობები იშვიათად, მაგრამ შეიძლება შეგვხვდეს მუსიკალურ ნაწარმოებში – ცალკეული ძელოდიური ან ჰარმონიული ბრუნვის (ან ბრუნვების) სახით. მაგალითად, ი.ს. ბახი პირველი კომპოზიტორია, რომელიც ამ ტონალობებს მიმართავს კარგად ტემპერირებულ კლავირში. კერძოდ, Cis-dur ფუგაში (I ტომიდან) გვხვდება არა მარტო Gis-dur, ასევე eis-moll; ხოლო II ტომიდან Cis-dur ფუგაში თავს იჩენს, როგორც Gis-dur, ისე dis-moll. ფ. შოპენი dis-moll ნოქტიურნის (ოპუსის გარეშე) რეპრიზას ამზადებს მაჟორული დომინანტური ტონალობით (Gis-dur). საინტერესო შემთხვევა გვხვდება შუბერტის მუსიკალურ მომენტში, სადაც as-moll-დან Fes-dur-ში მოდულაციისას, Fes-dur ნაჩვენებია მხოლოდ ერთი აკორდით – კვარტსექსტაკორდით, რომელიც იქვე იცვლება ენჰარმონიულად ტოლი მი მაჟორის კვარტსექსტაკორდით (დომინანტის საორგანო პუნქტზე):

მაგალითი 84. ფ. შუბერტი. მუსიკალური მომენტი. op. 94, №6

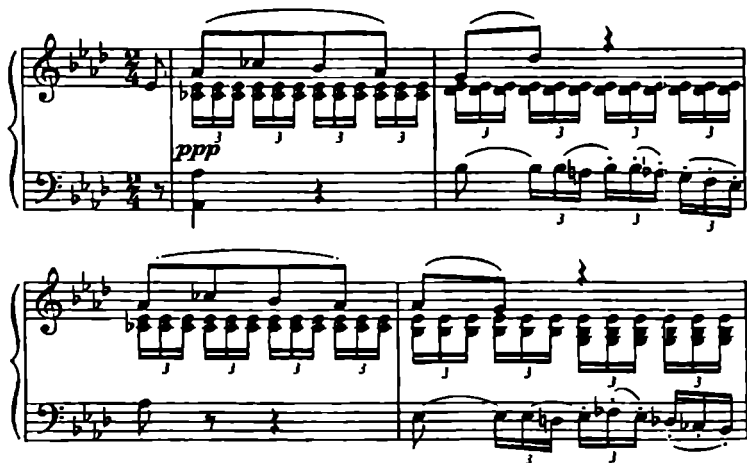




ჯ. ვერდის ოპერა „ტრავიატა“-ს დაბოლოება (ბოლო 15 ტაქტი) des-moll-შია მოცემული.

ტონალობათა ენჰარმონიული შეცვლა, ძირითადად სანოტო ტექსტის უფრო გაადვილებულად გაგებასა და წაკითხვას უწყობს ხელს; განსაკუთრებით ისეთ შემთხვევებში, როდესაც ენჰარმონიულად იცვლება ნაკლებად გამოყენებული (მაგ., Dis-dur), ან გამოუყენებელი (Ases-dur და სხვ.) ტონალობები. ტონალობის ენჰარმონიულად შეცვლა ასევე ამარტივებს ტონალობის ნათესაური ხარისხის დადგენას. მაგალითად, ბეთოვენის მე-8 საფორტეპიანო სონატაში II ნაწილის მესამე თემაში მოდულაცია ხდება as-moll-დან E-dur-ში. ვიზუალურად იქმნება ისეთი სურათი, თითქოს მოდულაცია მოხდა შორეულ ტონალობაში; რეალურად კი მოდულაცია განხორციელდა უახლოეს (I ხარისხის ნათესაობა) ტონალობაში, რადგან E-dur ენჰარმონიულად Fes-dur-ია. ე.ი. Fes-dur-ის E-dur-ით შეცვლა დაკავშირებულია სანოტო ტექსტის გამარტივებულ წაკითხვასთან:

მაგალითი 85. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატა №8, II ნაწ.





§3. უეცარი მოდულაცია II ხარისხის მონათესავე ტონალობებში დიატონური ზიარაკორდებით (დიატონური მოდულაცია)

უეცარი მოდულაცია ნიშნავს უშუალოდ (შუამავალი ტონალობის ან ტონალობების ჩართვის გარეშე) გადასვლას ან გადახრას II (ან III) ხარისხის მონათესავე ტონალობაში.

უეცარი მოდულაცია II ხარისხის მონათესავე ტონალობებში შესაძლებელია ჩვენს მიერ განხილული დიატონური ზიარაკორდებით (იხ. ამ თემის §1). ამ აკორდებით მოდულაცია კლასიკური ჰარმონიის არანორმატიულ ჰარმონიულ მოვლენას წარმოადგენს, რადგან, როგორც აღენიშნეთ, მეტად შესუსტებულია ფუნქციონალური კავშირები.

მაგალითად, ბეთჰოვენის სკერცოში *gis-moll*-ში გადასვლისას ზიარაკორდი ბუნებრივი მინორის აკორდია ($V_6^b = IV_6$), რომელიც ფუნქციონალურად გამოკვეთილი ზიარაკორდის როლს ვერ ასრულებს:

First system: Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *p*, *cresc.*. Chord symbol: $V_6^{\text{♯}}$.

Second system: Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *ff*, *p*. Chord symbol: IV_6 .

სწორედ ზემოაღნიშნული მიზეზით, დიატონური ზიარაკორდებით მოდულაცია II ხარისხის მონათესავე ტონალობებში იშვიათად გვხვდება; განსაკუთრებით კი იშვიათია მოდულაცია პარმონული დომინანტით. ამ მხრივ უნიკალური ნიმუშია შუბერტის სიმღერა, რომლის მოდულირებული პერიოდის მეორე წინადადებაში მოდულაცია ზდება e-moll-დან dis-moll-ში ($V^{\text{♯}}=VI$), ხოლო პერიოდის შემდეგ მოცემულ დამაკავშირებელ ნაგებობაში კი - მოდულაციური პროცესი ამ აკორდის მონაწილეობით პირუკუ მიმდინარეობს ($VI=V^{\text{♯}}$):

მაგალითი 87. ფ. შუბერტი. „წყაროსთან“, ვოკალური ციკლიდან „ზამთრის გზა“

Vocal line: Der du so lu- stig rauschest, du hel- ler, wil- der Flub. wie

Piano line: *pp*

Chord symbol: $V=VI$

still bist du ge - worden, gibst rei - nen schei - de - grub!

ppp

Mit har - ter, star - rer Rin - de

pp

VI=V

II ხარისხის მონათესავე ტონალობების დიატონური ზიარაკორდებიდან თავისი მნიშვნელობით ფორმაქმნაში და ფონიზმით შედარებით უფრო გამოიყოფა მოდულაცია ჰარმონიული სუბდომინანტით.

ლისტის სიმღერაში მოდულაცია ჰარმონიული სუბდომინანტით თავს იჩენს ექსპოზიციურ ნაგებობაში:

მაგალითი 88 ფ. ლისტის „ოქროსფერკულულებიანო, ჩემო ანგელოზო“

fior.

Quan- do dor - mi il tuo re - spi

ppp

IV=VI V₇ 1

§4. უეცარი მოდულაცია ორი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობაში

უეცარი მოდულაცია¹ ორი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობაში მოხდება იმ ორი დიატონური ზიარაკორდით, რომელიც ორი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობას გააჩნია ძირითად ტონალობასთან:

მაგალითი 89.

C-dur B-dur

IV=V V₂

¹ მელოდის პარმონიზაციის დროს უეცარი მოდულაცია, როგორც II, ისე III ხარისხის მონათესავე ტონალობებში, უნდა გამოვიყენოთ არა პერიოდის, არამედ მარტივ ორნაწილიან ფორმაში. კერძოდ, მის მესამე წინადადებაში, რომელიც თავისი განვითარებადი ბუნების გამო უფრო შეესაბამება უეცარი მოდულაციის ადგილმდებარეობას ამ ფორმაში. მარტივი ორნაწილიანი ფორმის მესამე წინადადება ჩვეულებრივ მთავრდება არასრული ან ნახევარკადანსით, ამის გამო, ამ ფორმაში მელოდის პარმონიზაციის დაწყებამდე უეცარი მოდულაციის პრაქტიკულად ათვისებისათვის, გამოვიყენებთ ოთხტაქტიან წინადადებას ჩაუეცტავი კადანსით.

C-dur B-dur

$II_6 = III_6 V_2$

C-dur D-dur

$V = IV \quad II_4^{b3} \quad 3$

a-moll h-moll

$VII^{\Delta} = VI \quad II_4^{b3} \quad 3$

a-moll D-dur

$VII^{\Delta} = IV \quad II_6^{\Delta} \quad 3$

a-moll g-moll

$VI = VII \uparrow VII_7$

დავალება:

I. მელოდების პარმონიზაცია:

მაგალითი 90.



II. დაუკარით უეცარი მოდულაცია ორი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ყველა ტონალობაში, ჩვენს მიერ მოცემული ნიმუშების მსგავსად (მაგ. №89).¹

§5. უეცარი მოდულაცია საწყისი ტონალობის პარმონიული სუბდომინანტით ($IV_{(6)}^{1.}$)

საწყისი ტონალობის პარმონიული სუბდომინანტით შესაძლებელია მოდულაცია ბემოლანტი ტონალობების მიმართულებით 3, 4, ან 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ სამ მაჟორულ და ერთ მინორულ ტონალობაში. მათგან, სამ მაჟორულ ტონალობაში მოდულაციის დროს მოცემული ტონალობის (მაგალითად, დო მაჟორის) პარმონიული სუბდომინანტა ($IV_{(6)}^{1.}$) ზიარაკორდის როლს შეასრულებს 3, 4, ან 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებული ტონალობების აკორდების - სამხმოვანების ან სექსტაკორდის მიმართ

$$\begin{array}{l} \text{C-dur Es-dur C-dur As-dur C-dur Des-dur.} \\ \boxed{IV_{(6)}^{1.} = II_{(6)}, \quad IV_{(6)}^{1.} = VI_{(6)}, \quad IV_{(6)}^{1.} = III_{(6)}.} \end{array}$$

¹ ამ დავალებიდან მოყოლებული მელოდების პარმონიზაცია და ფორტეპიანოზე დასაკრავი სავარჯიშოები ეხება მხოლოდ მუსიკისმცოდნეებს.

5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ მინორულ ტონალობაში
 მოდულაცია შესაძლებელია როგორც ჰარმონიული

C-dur b-moll
 $IV_{(6)}^{\flat} = V_{(6)}^{\flat}$

ისე ბუნებრივი სუბლომინანტით

C-dur b-moll:
 $IV_{(6)}^{\flat} = V_{(6)}^{\flat}$

მაგალითი 91.

C-dur Es-dur

$IV^{\flat} = II$

C-dur As-dur

$IV^{\flat} = VI$

C-dur Des-dur

$IV^{\flat} = III$

C-dur b-moll

$IV^{\flat} = V^{\flat}$

C-dur b-moll

$IV = V^1 V_2$

§6. უეცარი მოდულაცია მომდევნო ტონალობის პარმონიული სუბდომინანტით ($IV_{(6)}^1$)

დიეზიანი ტონალობების მიმართულებით 3, 4 ან 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობაში მოდულაცია შესაძლებელია მომდევნო ტონალობის პარმონიული სუბდომინანტით სამ მაჟორულ ტონალობაში. ამ დროს მოდულაციური პროცესი შებრუნებულია: თუ, საწყისი ტონალობის პარმონიული სუბდომინანტა უტოლდებოდა 3, 4 და 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებული ტონალობების განსაზღვრული საფეხურების აკორდებს ($II_{(6)}$, $VI_{(6)}$ და $III_{(6)}$), დიეზიანი ტონალობების მიმართულებით მოდულაციის დროს პირიქით ზდება – II, VI ან III საფეხურის სამხმოვანება (ან სექსტაკორდი) მომდევნო ტონალობაში გაუტოლდება მეოთხე საფეხურის პარმონიულ აკორდებს

$$\begin{array}{l} \text{C-dur A-dur C-dur E-dur C-dur H-dur:} \\ II_{(6)} = IV_{(6)}^1, VI_{(6)} = IV_{(6)}^1, III_{(6)} = IV_{(6)}^1. \end{array}$$

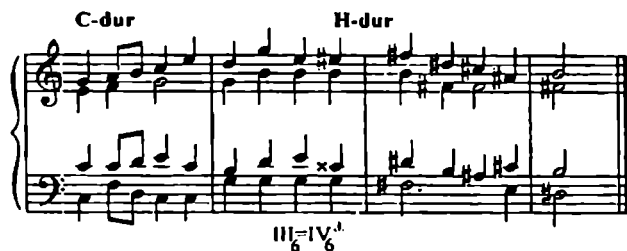
მაგალითი 92.

C-dur A-dur

$II = IV^1$

C-dur E-dur

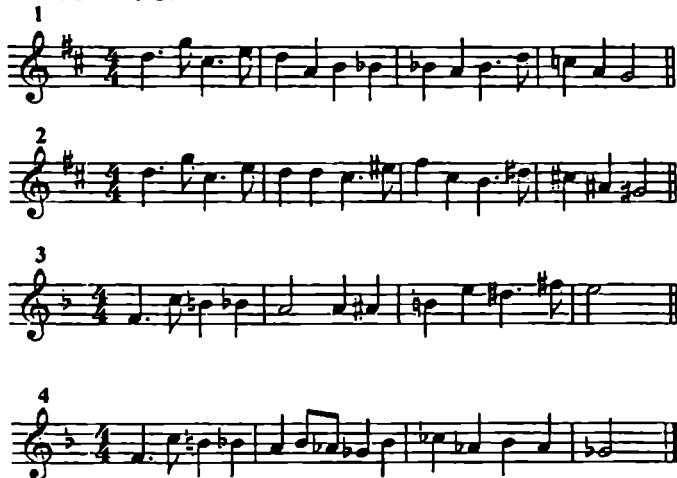
$VI = IV^1$



დავალება:

I. მელოდიების პარმონიზაცია:

მაგალითი 93.



II. დაუკარით მოდულაცია პარმონიული სუბდომინანტის გამოყენებით, ჩვენს მიერ მოცემული ნიმუშების მსგავსად (№91-92).

§7. უეცარი მოდულაცია საწყისი ტონალობის პარმონიული დომინანტით ($V_{(6)}^{+}$)

საწყისი ტონალობის პარმონიული დომინანტით შესაძლებელია მოდულაცია დიუზიანი ტონალობების მიმართულებით 3, 4, ან 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ სამ მინორულ და ერთ მაჟორულ ტონალობაში. მათგან, სამ მინორულ ტონალობაში მოდულაციის დროს მოცემული ტონალობის (მაგალითად, ლა მინორის) პარმონიული დომინანტა ($V_{(6)}^{+}$)

ზიარაკორდის როლს შეასრულებს 3, 4, ან 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებული ტონალობების აკორდების - სამხმოვანების ან სექსტაკორდის მიმართ

$$\boxed{\begin{array}{c} \text{a-moll fis-moll a-moll cis-moll a-moll gis-moll.} \\ V_{(6)}^{\flat}=VII_{(6)}^{\flat} \quad V_{(6)}^{\flat}=III_{(6)}^{\flat} \quad V_{(6)}^{\flat}=VI_{(6)}^{\flat} \end{array}}$$

5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ მაჟორულ ტონალობაში მოდულაციის დროს კი პარმონიული დომინანტა გაუტოლდება მთავარ სუბდომინანტას

$$\boxed{\begin{array}{c} \text{a-moll H-dur} \\ V_{(6)}^{\flat}=IV_{(6)}^{\flat} \end{array}}$$

მაგალითი 94.

a-moll fis-moll

$V=VII$

a-moll cis-moll

$V=III$

a-moll gis-moll

$V=VI$

a-moll H-dur

$V=IV$

§8. უეცარი მოდულაცია მომდევნო ტონალობის

ჰარმონიული დომინანტით ($V_{(6)}^{\flat}$)

ბემოლების მხარეს 3, 4, ან 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობებში მოდულაცია მომდევნო ტონალობის ჰარმონიული დომინანტით არის შესაძლებელი ($V_{(6)}^{\flat}$). ამ დროს მოდულაციური პროცესი შებრუნებულია: თუ საწყისი ტონალობის ჰარმონიული დომინანტა უტოლდებოდა 3, 4, ან 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებული ტონალობის განსაზღვრულ საფეხურის აკორდებს ($VII_{(6)}^{\flat}$, $III_{(6)}^{\flat}$, VI_6), ბემოლიანი ტონალობების მიმართულებით მოდულაციის დროს კი პირიქით – $VII^{\flat}$, $III^{\flat}$ ან VI საფეხურის სამხმოვანება (ან სექსტაკორდი) მომდევნო ტონალობაში გაუტოლდება მეხუთე საფეხურის ჰარმონიულ აკორდებს

$$\left[\begin{array}{l} \text{a-moll c-moll a-moll f-moll a-moll b-moll:} \\ VII_{(6)}^{\flat} = V_{(6)}^{\flat}, \quad III_{(6)}^{\flat} = V_{(6)}^{\flat}, \quad VI_{(6)} = V_{(6)}^{\flat} \end{array} \right]$$

მაგალითი 95.

a-moll **c-moll**

a-moll **f-moll**

a-moll **b-moll**

$VII^{\flat} = V^{\flat}$

$III^{\flat} = V^{\flat}$

$VI = V^{\flat}$

დავალება: I. მელოდიების ჰარმონიზაცია:
მაგალითი 96.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different harmonic setting of a melody. The staves are numbered 1 through 5. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The key signatures vary: Staff 1 and 2 are in B-flat major (two flats), Staff 3 is in D major (two sharps), Staff 4 is in B-flat major (two flats), and Staff 5 is in D major (two sharps). The melodies are written on a single line of music, and the harmonic accompaniment is indicated by the key signature and the specific notes chosen for the accompaniment.

II. დაუკარით მოდულაცია ჰარმონიული დომინანტის გამოყენებით,
ჩვენ მიერ მოცემული ნიმუშების მსგავსად (№94-95).

§9. მოდულაცია ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის ქრომატული აკორდებით (VI^b, II^b)

ქრომატული მოდულაცია ყველაზე ხშირად ხდება VI^b-ითა და II^b-ით. ამის გამო, მათი როლი ფორმაქმნაში მეტად მნიშვნელოვანია და ძირითადად თავს იჩენს – განვითარებად ნაწილებში, ახალ თემაზე, ახალ ნაწილზე (მაგალითად, რეპრიზაზე) გადასვლის ან კულმინაციის დროს.

ბეთოვენის მე-9 სიმფონიის ფინალში, ახალ ნაწილზე გადასვლის აღქმას ხელს უწყობს ეფექტური ხმოვანების მოდულაცია VI^b-ის საშუალებით:

მაგალითი 97. ლ. ბეთოვენი. სიმფონია d-moll №9, IV ნაწ.

The musical score illustrates a chromatic modulation in the fourth movement of Beethoven's Symphony No. 9. The top system shows the transition from D minor (Gott, ff) to D major (vor Gott, ff) using the VI^b and II^b chords. The bottom system shows the continuation of the D major section (Allegro assai vivace, Alla marcia) with the VI^b = V chord (pp) and the first measure of the new section (1).

მოდულაცია VI^b-ის საშუალებით განსაკუთრებით ეფექტურად ხმოვანებს მოდულირებული შეწყვეტილი კადანსის დროს. მოცარტის რონდოში მოდულირებული შეწყვეტილი კადანსი თავს იჩენს განვითარებად ნაწილში და ამზადებს გადასვლას რეფრენის საწყისი ინტონაციების II ხარისხის მონათესავე ტონალობაში გატარების მიზნით:

მაგალითი 98. ვ. მოცარტი. რონდო D-dur, ფორტეპიანოსათვის



მოდულირებული შეწყვეტილი კადანის ფონიზმი კიდევ უფრო ეფექტურადაა გამოვლენილი ვაგნერის ოპერა „ტანჰაიზერი“. მესამე სცენის ბოლოს ტემპისა (Allegro) და დინამიკის (f) მოულოდნელი შეცვლა ემთხვევა მოდულირებულ შეწყვეტილ კადანს VI^b-ის საშუალებით. სწორედ ამ მომენტიდან მზადდება გადასვლა ცნობილ მარშზე, რომელსაც იწყებს ფანფარების ხმოვანება – სადღესასწაულო პროცესის დაწყების მაუწყებელი:

მაგალითი 99. რ. ვაგნერი. ოპ. „ტანჰაიზერი“. II მოქ., III სცენა

празд-ник мы на- чи- на-ем к'то по- бс-

lbn nj-uj vs c- dby-xf-iv

mf *f*

Allegro

V_7 $VI^b = V$

f

ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№99) მართლწერის თვალსაზრისით ყურადღებას იმსახურებს ზიარაკორდი: რადგანაც საწყისი ტონალობის (B-dur) VI^b (სოლ ბემოლ - სი ბემოლ - რე ბემოლ) ენჰარმონიულად მომდევნო ტონალობის (H-dur) დომინანტური სამზმოვანების (ფა დიეზ - ლა დიეზ - დო დიეზ) ეკვივალენტურია¹, კომპოზიტორი მას აფიქსირებს არა საწყისი ტონალობის შესაბამისად (რაც ხშირად გვხვდება მუსიკალურ ნაწარმოებებში), არამედ მომდევნო ტონალობის (H-dur) მიხედვით. რასაკვირველია, ზემოაღნიშნული არ გვაძლევს საბაბს ასეთი შემთხვევა განვიხილოთ, როგორც ენჰარმონიული მოდულაცია, რადგან აქაა პასიური და არა აქტიური ენჰარმონიზმი.²

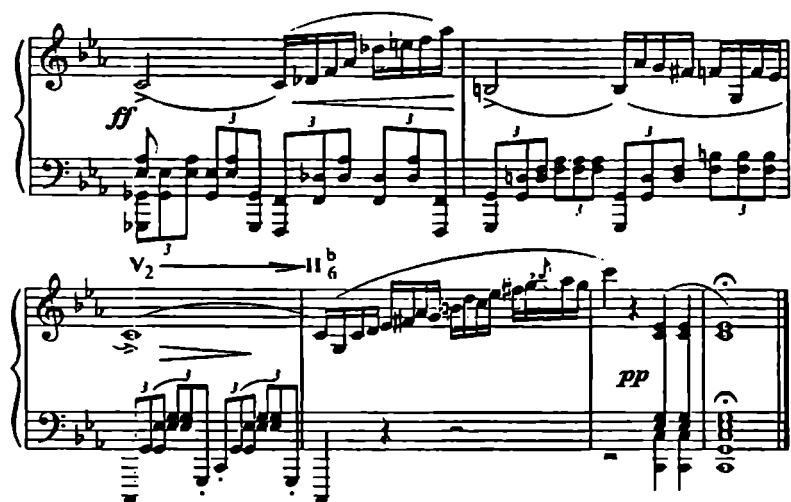
¹ ეკვივალენტური (ლათინური სიტყვიდან - ეკვივალენტი - თანაბარი) - რაიმეს შეცვლელი, ისეთივე, თანატოლი, შესაბამისი, იმავე ღირებულების, ტოლფასი.

² ამ საკითხს შევისწავლეთ ენჰარმონიული მოდულაციის თეორიის საკითხებთან დაკავშირებით.

შოპენის ნოქტიურნში დრამატულ კულმინაციურ ზონას „აგვირგვინებს“
 დამხმარე დომინანტური სეკუნდაკორდი ნეაპოლური სექსტაკორდისათვის!¹
 მანტალითი 100. ფ. შოპენი. ნოქტიურნი c-moll, op. 48, №1



¹ გადახრა ნეაპოლური სექსტაკორდის ტონალობაში (Des-dur) ხდება მოღუღირებული ქრომატული შეწყვეტილი ბრუნვის საშუალებით (თემა X, §3).



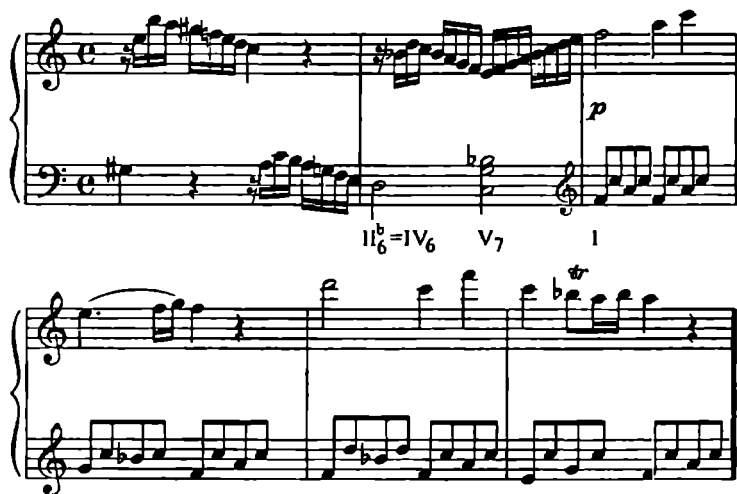
მოცარტის ოპერა „დონ ჯოვანის“ უპერტიურის ტრაგიკულ ნელ შესავალში, რომელიც დაკავშირებულია კომანდორის შემზარავ სახესთან, ყველაზე დაძაბულ მომენტში გაისმის გადახრა ნეაპოლური პარმონიის ტონალობაში, რომლის ფონიზმი კიდევ უფრო ამძაფრებს შესავლის დრამატულ ბუნებას. გადახრა ნეაპოლური პარმონიის ტონალობაში (Es-dur) ამჯერად მულოდიურ-პარმონიული მოდულაციის საშუალებით ხდება (თემა VI, §17):

მაგალითი 101. ვ. მოცარტი. ოპ. „დონ ჯოვანი“. უპერტიურა



ამ ნიშნისაგან (№101) განსხვავებით, სრულიად სხვაგვარად ხმოვანებს მოდულაცია ნეაპოლური სექსტაკორდით მოცარტის საფორტეპიანო სონატის რეპრიზის¹ წინ, სადაც ის ნათელ ფერებშია წარმოჩენილი:

მაგალითი 102. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა C-dur, I ნაწ.



საინტერესო კილოური მოდულაცია გვხვდება ბელინის ოპერაში, სადაც ნეაპოლური სექსტაკორდის ფონზე მელოდირი ფიგურაცია მაჟორის (C-dur) შეცვლას იწვევს ერთსახელიანი მინორით:

მაგალითი 103. ვ. ბელინი. ოპ. „ნორმა“. უვერტიურა



¹ ამ სონატის რეპრიზა იწყება არა მთავარ (C-dur), არამედ სუბდომინანტურ ტონალობაში (F-dur).

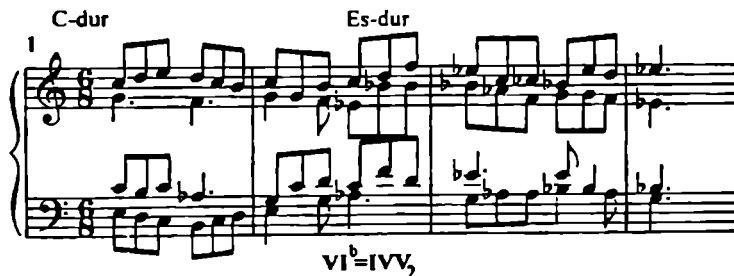


§10. უეცარი მოდულაცია საწყისი ტონალობის დაბალი მეექვსე საფეხურის სამხმოვანებით (VI^b)

მოდულაცია საწყისი ტონალობის დაბალი მეექვსე საფეხურის სამხმოვანებით ნორმატიული იქნება, თუ ბემოლების მიმართულებით გადავალთ 3, 4 ან 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ მაჟორულ ტონალობაში. ამ დროს, მოცემული ტონალობის (მაგალითად, დო მაჟორის) დაბალი მეექვსე საფეხურის სამხმოვანება ზიარაკორდის როლს შეასრულებს 3, 4, ან 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებული ტონალობების განსაზღვრული საფეხურის სამხმოვანების მიმართ

C-dur	Es-dur	C-dur	As-dur	C-dur	Des-dur:
VI ^b =IV,	VI ^b =I,	VI ^b =V			

მაგალითი 104.



2 C-dur As-dur

VI^b=I II₂

3 C-dur Des-dur

VI^h = VV₂

§11. უეცარი მოღუპაცია მომდევნო ტონალობის
დაბალი მეექვსე საფეხურის სამხმოვანებით (VI^b)

დეზიანი ტონალობების მიმართულებით 3, 4, ან 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობებში მოდულაციური პროცესი საპირისპიროდ მიმდინარეობს: თუ საწყისი ტონალობის დაბალი მეექვსე საფეხურის სამხმოვანება უტოლდებოდა 3, 4, ან 5 საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობების განსაზღვრული საფეხურის სამხმოვანებებს (IV, I, V), დეზიანი ტონალობების მიმართულებით მოდულაციის დროს პირიქითაა – IV, I და V საფეხურის სამხმოვანება მომდევნო ტონალობაში გაუტოლდება VI^b-ს.

C-dur A-dur C-dur E-dur C-dur H-dur:
IV=VI^b, I=VI^b, V=VI^b

მაგალითი 105.

1 C-dur A-dur

IV=V I II ⁺³ 6 5

2 C-dur E-dur

3 C-dur H-dur

I = VI^b11₃

V = VI^b11₃

დავალემა:

I. მელოდიების ჰარმონიზაცია:

მაგალითი 106.

1

2

3

4

II. დაუკარით მოდულაცია VI^b-ის საშუალებით, ჩვენ მიერ მოცემული ნიმუშების მსგავსად (№104-105).

§12. მოდულაცია ნეაპოლური სექსტაკორდით

ნეაპოლური სექსტაკორდით მოდულაცია შესაძლებელია სამივე ხარისხის მონათესავე ტონალობებში, მაგრამ ამათგან ნორმატიულია მოდულაცია მხოლოდ I და II ხარისხის მონათესავე განსაზღვრულ ტონალობაში.¹

თუ მოდულაცია ხდება ნახევარი ტონით ზემოთ მდებარე ტონალობაში (მაჟორიდან მაჟორში ან მინორიდან მაჟორში), მაშინ საწყისი ტონალობის ნეაპოლური სექსტაკორდი² უდრის მომდევნო ტონალობის ტონიკურ სექსტაკორდს; ხოლო თუ, მოდულაცია ხდება ნახევარი ტონით ქვემოთ მდებარე ტონალობაში (მაჟორიდან მაჟორში ან მაჟორიდან მინორში), პირიქით, – საწყისი ტონალობის ტონიკური სექსტაკორდი მომდევნო ტონალობის ნეაპოლურ სექსტაკორდს უდრის:

მაგალითი 107.

1 c-moll Des-dur

2 C-dur H-dur

$II_6^b = I_6^b V_4^b$

$I_6 = I_6^b V_2$

¹ მოდულაციას ნეაპოლური სექსტაკორდით III ხარისხის მონათესავე ტონალობაში არანორმატიული ჰარმონიული მოვლენების განხილვისას შევეხებით.

² სასწავლო სავარჯიშოებში შეიძლება გამოვიყენოთ მოდულაცია ნეაპოლური სამხმოვანებითაც.

ორი ტონით ქვემოთ მდებარე ტონალობაში (მაჟორიდან მაჟორში ან მინორიდან მაჟორში) მოდულაციის დროს საწყისი ტონალობის ნეაპოლური სექსტაკორდი უდრის მომდევნო ტონალობის მეოთხე სექსტაკორდს; ხოლო თუ, მოდულაცია ხდება ორი ტონით ზემოთ მდებარე ტონალობაში (მაჟორიდან მაჟორში ან მაჟორიდან მინორში), პირიქით, – საწყისი ტონალობის მეოთხე სექსტაკორდი მომდევნო ტონალობის ნეაპოლურ სექსტაკორდს უდრის:

მაგალითი 108.

1 c-moll As-dur

2 C-dur E-dur

$II^b=IV_6 \quad II^{\sharp}_4$

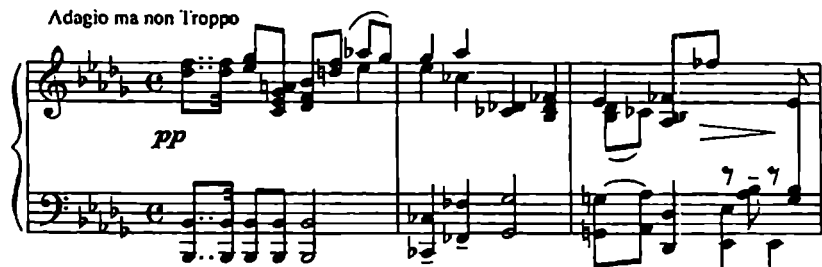
$IV=II^bV_4$

ტონალობათა ინტერვალურ დაშორებას ვახდენთ არა საფეხურებრივი, არამედ ტონობრივი სიდიდის მიხედვით. მაგალითად, ტონალობათა დაშორება ორი ტონით გულისხმობს როგორც დიდი ტერციით (a-moll Cis-dur), ისე შემცირებული კვარტით (a-moll Des-dur) შეფარდებას, რაც ტემპერირებული წყობის ბუნებიდან გამომდინარეობს.

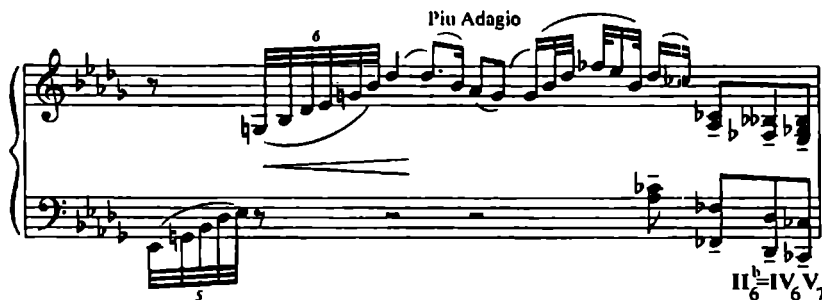
ბეთოვენის №31-ე საფორტეპიანო სონატის ნელი ნაწილის საწყის ტაქტებში მოდულაცია ნეაპოლური სექსტაკორდის საშუალებით ხდება ორი ტონით დაშორებულ ტონალობაში, რაც ამ შემთხვევაში დაფიქსირებულია, როგორც მოდულაცია შემცირებული კვარტით ქვემოთ მყოფ ტონალობაში (as-moll E-dur):

მაგალითი 109. ლ. ბეთჰოენი. საფ-ნო სონატა №31, III ნაწ.

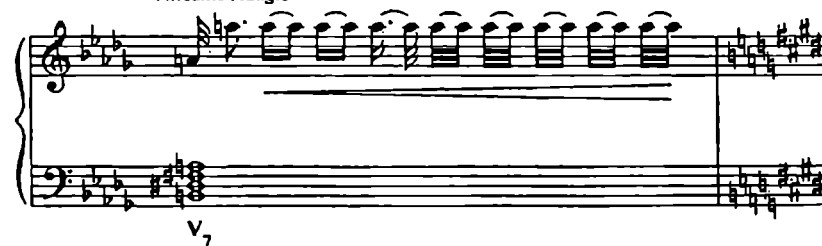
Adagio ma non troppo



Piu Adagio



Andante Adagio



ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№109) ყურადღებას იმსახურებს ნეაპოლური სექსტაკორდის შემდეგ მოცემული მამოდუღიერებელი აკორდის ნოტირება, რომელიც თავდაპირველად ნოტირებულია, როგორც Fes-dur-ის V₇, ხოლო შემდეგ კი - როგორც მისი ენჰარმონიულად ტოლი ტონალობის (E-dur)

V7. ანალოგიური სურათი შეგვხვდა ბეთჰოვენის მე-8 საფორტეპიანო სონატის II ნაწილში, იმ განსხვავებით, რომ მე-8 სონატაში მოდულაცია I ხარისხის მონათესავე ტონალობაშია დიატონური აკორდით, ხოლო 31-ე სონატაში კი -- ქრომატული აკორდით (იხ. მაგ. №109).

დავამტკიცო:

I. მელოდიების პარმონიზაცია:

მაგალითი 110.



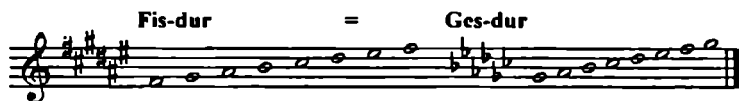
II. დაუკარით მოდულაცია ნეაპოლური სექსტაკორდის საშუალებით. ჩვენ მიერ მოცემული ნიმუშების მსგავსად (№107-108).

§13. ენჰარმონიზმი და ენჰარმონიული მოდულაცია

ბერძნული წარმომავლობის ტერმინი - ენჰარმონიზმი სიტყვასიტყვით ნიშნავს ხმაშეწყობილს, თანხმოვანს, მწყობრს. თანამედროვე პარმონია ენჰარმონიზმს განმარტავს, როგორც სიმაღლებრივად ტოლფასს (ეკვივალენტურს), ხოლო ნოტირებით კი განსხვავებულ ბგერებს, ინტერვალებს, აკორდებსა და ტონალობებს:

მაგალითი 111.





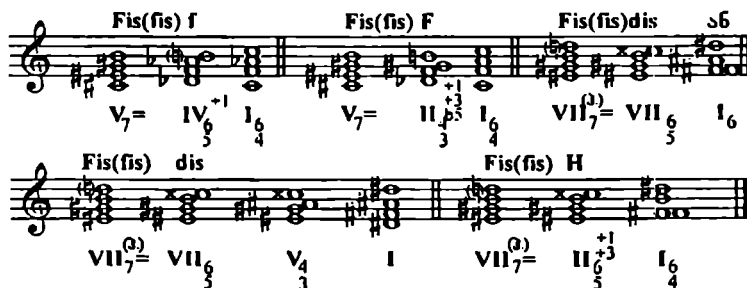
ტემპერირებულ წყობაში განასხვავებენ ორი ტიპის ენჰარმონიზმს: პასიურსა და აქტიურს. პასიური ენჰარმონიზმის დროს ტონალობა, ფუნქცია, ხმათასვლა და სტრუქტურა არ იცვლება; იცვლება მხოლოდ ნოტირება ენჰარმონიულად ტოლფასი ბგერებით, აქედან მომდინარეობს ტერმინიც – პასიური ენჰარმონიზმი:

მაგალითი 112.



აქტიური ენჰარმონიზმის დროს იცვლება ტონალობა, რადგან ენჰარმონიულად იცვლება ზიარაკორდის ერთი ან რამდენიმე ბგერა, მაგრამ არა ყველა. ტონალობის შეცვლა იწვევს ზიარაკორდის სტრუქტურის, ხმათასვლის (მომდევნო ტონალობის შესაბამისად) და ხშირად ფუნქციის შეცვლასაც; აქედან ტერმინი – აქტიური ენჰარმონიზმი ანუ ენჰარმონიული მოდულაცია:

მაგალითი 113.



მოდულაციის სახეებიდან ენჰარმონიული მოდულაცია ისტორიულად ყველაზე გვიან იჩენს თავს, რადგან მისი გამოყენება ტემპერირებული წყობით იყო განპირობებული და დაუკავშირდა ი.ს. ბახის პერიოდს.

¹ ჩვეულებრივ, ენჰარმონიზმი ხელს უნდა უწყობდეს სანოტო ტექსტის გამარტივებულად და გასაგებად წაკითხვას. თუმცა, პარმონიული ანალიზის დროს, როგორც პასიური, ისე აქტიური ენჰარმონიზმის ნოტირება (მართლწერა), ზოგჯერ ართულებს და ბუნდოვანს ხდის პარმონიული მოვლენების თეორიულად სწორ შეფასებას.

პირველი აკორდი, რომელმაც განიცადა ენპარმონიული გარდასახვა, აღმოჩნდა შემცირებული სეპტაკორდი. შემცირებული სეპტაკორდის გარდა, ენპარმონიული მოდულაცია შეიძლება განვახორციელოთ დომინანტსეპტაკორდით, გადიდებული სამშვიდებო ან ალტერირებული აკორდით. მაგან, კლასიკური პარმონიისათვის ნორმატიულია ენპარმონიული მოდულაცია შემცირებული სეპტაკორდით და დომინანტსეპტაკორდით.¹

ენპარმონიული მოდულაციის როლი ფორმაქმნაში უაღრესად მნიშვნელოვანია. ის ხშირად იჩენს თავს არაექსპოზიციურ ნაწილებში და თავისი ფერადოვანი, ეფექტური ხმოვანებით მსმენელს უადვილებს ახალ თემაზე ან ნაწილზე გადასვლის შეგრძნებას.

ენპარმონიული მოდულაცია ჩვეულებრივ წარმოქმნის უცვარ მოდულაციას, თუმცა იგი გვხვდება I ხარისხის მანათესავე ტონალობაში მოდულირების დროსაც.

§14. ენპარმონიული მოდულაცია შემცირებული სეპტაკორდით

შემცირებული სეპტაკორდით ენპარმონიული მოდულაცია შეიძლება გამოვლინდეს ორი ხერხით: 1. როდესაც შემცირებული სეპტაკორდი ენპარმონიულად მომდევნო ტონალობის შემცირებული სეპტაკორდის რომელიმე შებრუნების ტოლფასია და 2. როდესაც შემცირებული სეპტაკორდი ენპარმონიულად მომდევნო ტონალობის ალტერირებული სუბდომინანტის ტოლფასია.

პირველი ხერხის დროს, მოცემული ტონალობიდან (C, c) შეიძლება მოდულირება ტონნახევრით ზემოთ (Es, es), ტონნახევრით ქვემოთ (A, a) და ტრიტონით (Fis, fis) დაშორებულ ტონალობებში. ენპარმონიული მოდულაცია შეიძლება მოხდეს როგორც სეპტაკორდის, ისე მისი რომელიმე შებრუნების გამოყენებით. თუ, მოდულაცია ხდება შემცირებული კვინტსეპტაკორდით, მაშინ ის მომდევნო ტონალობის სეპტაკორდის, ტერცკვარტაკორდის ან სეკუნდაკორდის (მაგრამ არა კვინტსეპტაკორდის) ენპარმონიულად ტოლფასი იქნება. შესაბამისად, ტერცკვარტაკორდი არ შეიძლება ტერცკვარტაკორდის ტოლფასი იყოს, ხოლო სეკუნდაკორდი – სეკუნდაკორდის:

¹ ენპარმონიული მოდულაციის არანორმატიულ შემთხვევებს სხვა თემაში (თემა XVI, §8) შევხებით.

მაგალითი 114.

C(c) A(a) Fis(fis) Es(es) C(c) A(a) Fis(fis) Es(es)

$VII_7^{(1)} = VII_6^{(2)} = VII_3^{(3)} = VII_2^{(4)}$
 $VII_6^{(1)} = VII_4^{(2)} = VII_2^{(3)} = VII_7^{(4)}$

C(c) A(a) Fis(fis) Es(es) C(c) A(a) Fis(fis) Es(es)

$VII_4^{(1)} = VII_2^{(2)} = VII_7^{(3)} = VII_6^{(4)}$
 $VII_2^{(1)} = VII_7^{(2)} = VII_6^{(3)} = VII_4^{(4)}$

სასწავლო ამოცანებში ენჰარმონიული მოდულაციის დროს ზიარაკორდი ნოტირებული უნდა იყოს მხოლოდ საწყისი ტონალობის აკორდის სახით, რომელსაც მამოდულირებელ აკორდად მოსდევს მომდევნო ტონალობის ტონიკური პარმონია (I ან I₆) ან შიდაფუნქციური განზავება დომინანტსუბტაკორდში (ან რომელიმე მის შებრუნებაში):

მაგალითი 115.

C-dur A-dur

$VII_6^{(1)} = VII_3^{(2)} = I_6^{(3)}$

C-dur fis-moll

$VII_6^{(1)} = VII_2^{(2)} = VI^{(3)}$

C-dur Es-dur

$VII_4^{(1)} = VII_3^{(2)} = I^{(3)}$

დავალება:

I. მელოდიების პარმონიზაცია:

მაგალითი 116.



II. დაუკარით ენპარმონიული მოდულაცია შემცირებული სექტაკორდით, ჩვენ მიერ მოცემული მინუშის მსგავსად (№115).

მეორე ხერხის დროს, მოცემული ტონალობიდან (C, c) შეიძლება მოდულირება ნახევარი ტონით ქვემოთ (H, h), ერთი ტონით ზემოთ (D, d), ორნახევარი ტონით ზემოთ (F) და ორი ტონით ქვემოთ (as) დამორებულ ტონალობებში. ამ დროს შემცირებული სექტაკორდი ენპარმონიულად მაჟორის ალტერირებული მეორე საფეხურის აკორდის ტოლფასია, ხოლო მინორში – ალტერირებული მეოთხე საფეხურისა, რაც გარდასახული ზიარაკორდის ხმათასვლასთანაა დაკავშირებული; მამოდულირებული აკორდის როლში კი გვევლინება მომდევნო ტონალობის K₄ (ან I₄- თუ ენპარმონიული მოდულაცია კადანსამდეა მოცემული).

როგორც ვიცით, პირველი ხერხის დროს ზიარაკორდად შეიძლება ავიდოთ სექტაკორდიც და მისი რომელიმე შებრუნებაც. მეორე ხერხის დროს კი წინასწარ უნდა დაეაზუსტოთ ზიარაკორდი სექტაკორდი უნდა იყოს, თუ მისი რომელიმე შებრუნება. ეს დამოკიდებული იქნება მომდევნო ტონალობის კადანსური კვარტსექსტაკორდის ბანზე, რომელზედაც ზიარაკორდის ბანი უნდა მოძრაობდეს სეკუნდური აღმასვლით, ან სეკუნდური დაღმასვლით:

მაგალითი 117.

$C(c)$ H $C(c)$ h $C(c)$ D
 $VII_3^{(3)} = II_5^{+1}$ K_6 $VII_2^{(3)} = IV_5^{+1}$ K_6 $VII_2^{(3)} = II_5^{+1}$ K_6
 $C(c)$ d $C(c)$ F $C(c)$ as
 $VII_2^{(3)} = IV_7^{+1}$ K_6 $VII_7^{(3)} = II_5^{+1}$ K_6 $VII_4^{(3)} = IV_5^{+1}$ K_6

მოყვანილ მაგალითში (№117) არ არის მოცემული F-dur-ისა და as-moll-ის ერთსახელიანი ტონალობები, რადგან ზიარაკორდი ენჰარმონიულ გარდასახვას არ ექვემდებარება და შესაბამისად, ენჰარმონიულ მოდულაციად არ შეიძლება ჩაითვალოს; ფაქტობრივად, ამ შემთხვევებში ადგილი აქვს ზიარაკორდით ქრომატულ მოდულაციას:

მაგალითი 118.

$C(c)$ f $C(c)$ As
 $VII_7^{(3)} = IV_7^{+1}$ K_6 $VII_6^{(3)} = II_5^{+1}$ K_6

ენჰარმონიული მოდულაციის მეორე ხერხის გამოყენების დროს K_6 -ის შემდეგ უმჯობესია გამოვიყენოთ V ან V_2 :

მაგალითი 119.

$C-dur$ $h-moll$
 $VII_3^{(3)} = IV_7^{+1}$ K_6 K_6 V

C-dur **D-dur**

VII[♯] $\frac{6}{5}$ $\frac{3}{4}$ K₆ $\frac{4}{4}$ K₆ V₂

C-dur **F-dur**

VII[♯] $\frac{6}{5}$ $\frac{3}{4}$ K₆ $\frac{4}{4}$ K₆ V

C-dur **as-moll**

VII[♯] $\frac{6}{5}$ $\frac{3}{4}$ K₆ $\frac{4}{4}$ K₆ V

ფონიზმის თვალსაზრისით ენჰარმონიული მოდულაცია I ხერხით უფრო რბილად ხმოვანებს, ვიდრე II ხერხის დროს, რადგან პირველ შემთხვევაში ზიარაკორდი ტონიკის შემავალი შემცირებული სეპტაკორდია (როგორც საწყის, ისე მომდევნო ტონალობაში), მეორე ხერხის დროს კი - ზიარაკორდი ალტერირებულ სუბდომინანტად გარდაიქმნება. გარდა ამისა, მამოდულირებელი აკორდი (K₆- განსაკუთრებით მაჟორული) გაცილებით უფრო მოულოდნელად და ფერადოვნად ხმოვანებს, ვიდრე მამოდულირებელი აკორდი პირველი ხერხის დროს.

დავალმბა:

I. მელოდირების ჰარმონიზაცია:

მბგბალიტი 120.



II. დაუკარით ენჰარმონიული მოდულაცია შემცირებული სეპტაკორდით ჩვენ მიერ მოცემული ნიმუშის მსგავსად (№119).

§15. ენჰარმონიული მოდულაცია დომინანტსეპტაკორდით

ფაქტობრივად, ენჰარმონიული მოდულაცია V_7 -ით პირველად გამოვლინდა და გავრცელდა ენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში. ეს მოვლენა შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რადგან V_7 , როგორც ფუნქციონალურად ყველაზე გამოკვეთილი დისონირებული აკორდი, ზიარაკორდის როლში ძალზე ბუნებრივად გარდაისახება ნახევარი ტონით ქვემოთ მდებარე ტონალობის ალტერირებულ სუბდომინანტად, რაშიც გადამწყვეტ როლს თამაშობს კადანსური კვარტსექსტაკორდის ხმოვანება.

მოცემული ტონალობიდან (C, c) ნახევარი ტონით ქვემოთ მდებარე მაჟორულ ტონალობაში (H-dur) მოდულაციის დროს, საწყისი ტონალობის (C, c) V_7

ენჰარმონიულად ორჯერ გადიდებული ტერცკვარტაჰორდის ტოლფასია, ხოლო მინორში (h-moll) მოდულაციის დროს კი – გადიდებული კვინტსექსტაჰორდის: **მაგალითი 121.**

$V_7 = II_{4/3}^{+1} K_6$ $V_7 = IV_5^{-1} K_6$

ზემოაღნიშნული განპირობებულია გარდასახული ზიარაჰორდის ხმათასვლით (შემცირებული სექტაჰორდის მეორე ხერხით ენჰარმონიული მოდულაციის მსგავსად): **მაგალითი 122.**

$V_7 = II_{4/3}^{+1} K_6$ V

$V_7 = IV_5^{-1} K_6$ V_2

ენჰარმონიული მოდულაციის დროს V_7 -ის გარდა მისი შებრუნებიდან შეიძლება გამოვიყენოთ მხოლოდ V_2 , რომელიც ენჰარმონიულად ნახევარი ტონით ქვემოთ მდებარე მაჟორული ტონალობის მეორე საფეხურის ალტერირებული კვინტსექსტაჰორდის ($V_2 = II_5^{+1}$), ხოლო მინორში კი – ალტერირებული მეოთხე საფეხურის სექტაჰორდის ($V_2 = IV_7^{+1}$) კვივალენტური იქნება.

მაგალითი 123. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატა №30, E-dur II ნაწ.

p pp $cresc.$ $V_2=IV_7^{-1}$
 f K_6^4

დავალეზა:

I. მელოდირების პარმონიზაცია:

მაგალითი 124.

1
 2
 3
 4

II. დაუკარით ენპარმონიული მოდულაცია დომინანტსეპტაკორდით, ჩვენ მიერ მოცემული ნიმუშის მსგავსად (№122).

**§16. მუსიკალურ ნაწარმოებში ენჰარმონიული
მოდულაციის დროს ზიარაკორდის ნოტირების
თავისებურებების შესახებ**

ენჰარმონიული მოდულაციის დროს ზიარაკორდის ნოტირება მუსიკალურ ნაწარმოებში ოთხგვარად შეიძლება იყოს დაფიქსირებული: 1. ზიარაკორდი ნოტირებულია საწყისი ტონალობის მიხედვით (მაგ. №125); 2. ზიარაკორდი ნოტირებულია მომდევნო ტონალობის მიხედვით (მაგ. №126); 3. ზიარაკორდი თავდაპირველად საწყისი ტონალობის შესაბამისად არის ნოტირებული, შემდგომ იქვე მას მოსდევს მისი ენჰარმონიულად ტოლფასი ნოტირება მომდევნო ტონალობის შესაბამისად (მაგ. №127); 4. ზიარაკორდის ნოტირება არც საწყისი და არც მომდევნო ტონალობის შესაბამისად არ არის მოცემული და დაფიქსირებულია სხვა ტონალობის ნოტირების მიხედვით (მაგ. №129).

ვაგნერის ოპერაში „ტანჰოიზერი“ ზიარაკორდი ნოტირებულია საწყისი ტონალობის მიხედვით:

მაბაღლითი 125. რ. ვაგნერი. ოპ. „ტანჰოიზერი“. II მოქმ., სცენა II

The musical score is for a scene from Wagner's 'Tannhäuser'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, 4/4 time, with lyrics in Russian: 'Ген - рих Ген - рих, ска - жи-те, что со - мной'. The piano accompaniment has a right hand with chords and a left hand with a bass line. Dynamics include *fp* and *p*. The second system continues the piano accompaniment, with a right hand featuring a melodic line and a left hand with chords. Dynamics include *cresc.* and *f*. The key signature changes from G major to E-flat major (three flats). The bottom of the page shows the figured bass notation: $V_7 = II_{4b5}^{+1}_3$ and K_6 .



ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№125) ზიარაკორდი E-dur-ის V-ის სახით არის ნოტირებული.

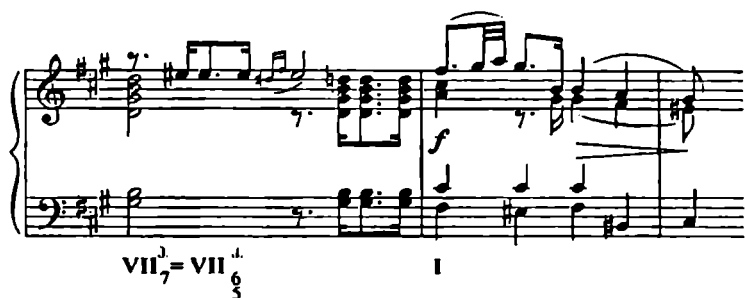
ანალოგიური მაგალითი გვხვდება პ. ჩაიკოვსკის უვერტიურა-ფანტაზიაში „რომეო და ჯულიეტა“, სადაც ის თავს იჩენს სიყვარულის თემაზე (დამხმარე პარტია) გადასვლის მომენტში; მონტეკებისა და კაპულეტების შუღლის თემის (მთავარი პარტია) „დამანგრეველი“ ძალით ხმოვანების შემდეგ დაბახულობა თანდათანობით სუსტდება და D-dur-ის V-ის ხანგრძლივ ხმოვანებას მოსდევს Des-dur-ის I₄-ის გაციისკროვებული ჟღერადობა, საიდანაც იწყება მეტად მღერადი ბუნების თემა.¹ ეს მაგალითი ენჰარმონიული მოდულაციის ფორმაქმნადობისა და ფონიზმის თვალსაზრისით ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშია.

ფ.ე. ბახის ადაჯიოში (საფორტეპიანო სონატიდან) ზიარაკორდი ნოტირებულია მომდევნო ტონალობის შესაბამისად:

მაგალითი 126. ფ.ე. ბახი. Adagio



¹ სიყვარულის თემით აღფრთოვანებული იყვნენ ჯერ კიდევ ჩაიკოვსკის თანამედროვეები. ნ. რიმსკი-კორსაკოვს კი ეს თემა რუსულ მუსიკაში ერთ-ერთ საუკეთესოდ მიაჩნდა (32. გვ. 52).



ამ მაგალითში (№126) ენჰარმონიული მოდულაცია A-dur-დან პარალელურ მინორში შემცირებული სეპტაკორდის I ხერხით ხდება, სადაც ზიარაკორდი მოცემულია არა საწყისი ტონალობის (A-dur) შესაბამისად (gis-h-d-f), არამედ დაფიქსირებულია, როგორც პარალელური მინორის (fis-moll) შემცირებული კვინტსექსტაკორდი (gis-h-d-eis).

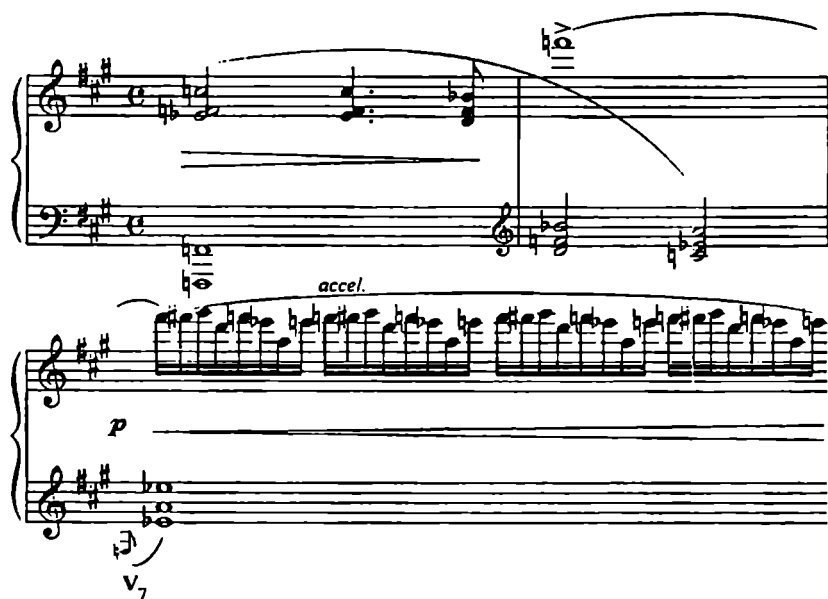
ზიარაკორდის ნოტირების მესამე შესაძლებლობის ნიმუში გვხვდება ბეთჰოვენის მე-4 სიმფონიის I ნაწილის რეპრიზის წინ H-dur-დან მთავარ ტონალობაში (B-dur) დომინანტსეპტაკორდით:

მაგალითი 127. ლ. ბეთჰოვენი. სიმფონია №4, B-dur I ნაწ.



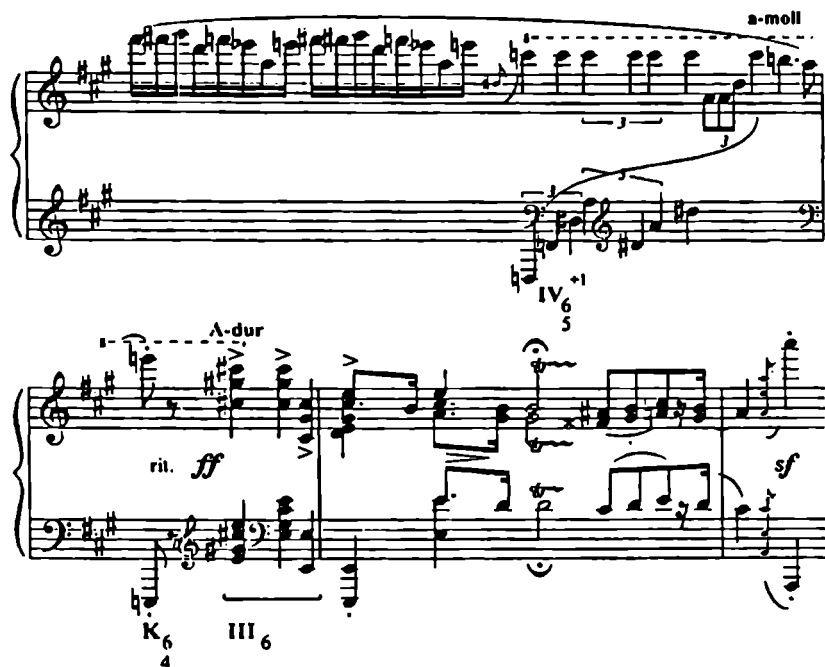
ამ ნიმუშში (№127) ზიარაკორდი ჯერ ნოტირებულია როგორც H-dur-ის V₇, ხოლო შემდეგ კი, ზმათა დიაგონალური ჩართვის დროს V₇-ის სამი ბგერა ენჰარმონიულად იცვლება და ფიქსირება B-dur-ის IV₆[♯], II₆[♯]-ის ნაცვლად. თეორიული მართლწერის თვალსაზრისით რე ბემოლის მოძრაობა რე ბეკარში (des[♯] → d[♯]) აღიქმება როგორც დო დიეზის მოძრაობა რე-ში (cis[♯] → d[♯]); რადგან ქრომატული ბგერის მიზიდულობის კანონზომიერებიდან გამომდინარე აღმასვლით მოძრაობს ალტერირებული აკორდის ამაღლებული და არა დადაბლებული ბგერა.¹

ანალოგიური ნიმუში გვხვდება შოპენის საკონცერტო ალეგროში:²
მაგალითი 128. ფ. შოპენი. საკონცერტო ალეგრო. A-dur, op. 46



¹ მუსიკალურ ნაწარმოებში ორჯერ გადიდებული ტერცკვარტაკორდის ნაცვლად ხშირად მოცემულია გადიდებული კვინტსექსტაკორდი, რაც გათვალისწინებული უნდა იყოს პარმონიული ანალიზის დროს.

² როგორც ცნობილია, საკონცერტო ალეგრო თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო, როგორც საფორტეპიანო კონცერტის პირველი ნაწილი, რომელიც შოპენმა გადაამუშავა დამოუკიდებელ საფორტეპიანო პიესად.

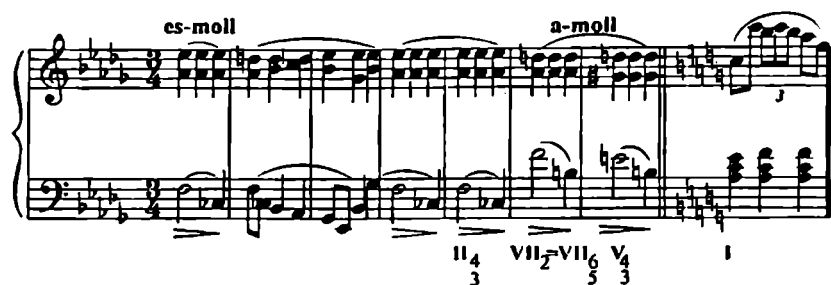


ამ მაგალითში (№128) B-dur-ის V, ენჰარმონიულად a-moll-ის გადიდებულ კვინტსექსტაკორდად გარდაისახება. ამ შემთხვევაში ენჰარმონიულად იცვლება მხოლოდ ერთი ბგერა (es=dis). a-moll-ის ტონიკა რეალურად არ ჰმოვანებს, მაგრამ გადიდებული კვინტსექსტაკორდი მინორის აკორდია, თანაც მის ფონზე, სოპრანოში წარმოქმნილი a-moll-ის ინტონაციის (c'h'a') შედეგად მომდევნო ტაქტში მოცემული არასრული კადანსური კვარტსექსტაკორდი „ნარჩენი შთაბეჭდილების“¹ შედეგად მინორულ აკორდად აღიქმება.

წინა მაგალითისაგან (№127) განსხვავებით, შოპენის საკონცერტო ალეგროში გადიდებული კვინტსექსტაკორდის ნოტირება, თეორიული მართლწერის თვალსაზრისით, სწორად არის დაფიქსირებული. არასრული კვარტსექსტაკორდის შემდეგ კი A-dur-ის დომინანტით (III₆) ზდება კილოური მოდულაცია, რაც მოულოდნელად ფერადონად ჰმოვანებს.

ზიარაკორდის მეოთხე შესაძლებლობის ნიმუშად მოვიყვან ენჰარმონიულ მოდულაციას შოპენის მაზურეკიდან:

¹ „ნარჩენი შთაბეჭდილება“ (ი. ტიულინის ტერმინი) გულისხმობს წინამდებარე ჰმოვანებიდან დარჩენილ ეფექტს (43, გვ. 31).



ამჯერად ენჰარმონიული მოდულაცია ხდება ტრიტონით დაშორებულ ტონალობაში (es-moll-a-moll). მეექვსე ტაქტში მოცემული ზიარაკორდის ნოტირება არც es-moll-ს ეკუთვნის (ces-d-f-as) და არც a-moll-ს (h-d-f-gis). ფაქტობრივად ზიარაკორდი c-moll-ის VII-ის სახით არის დაფიქსირებული (h-d-f-as).

§17. მელოდირ-ჰარმონიული მოდულაცია (მოდულაცია ზიარაკორდის გარეშე)

მელოდირ-ჰარმონიული მოდულაცია (ი. ტიულინის ტერმინი) გულისხმობს მოდულაციურ პროცესს ზიარაკორდის გარეშე. ამ დროს, წინამდებარე ტონალობის ბოლო აკორდი ეკუთვნის მხოლოდ წინამდებარე ტონალობას, ხოლო მამოდულირებელი აკორდი კი – მომდევნო ტონალობას.

მაგალითად, მოცარტის საფორტეპიანო სონატის ფინალში რეფერენის ბოლო გატარება მზადდება მელოდირ-ჰარმონიული მოდულაციით:

a-moll

B-dur *fp* *f*

1 VII 2

p

როგორც მაგალითიდან (№130) ჩანს, მოდულაცია ხდება *a-moll*-დან II ხარისხის მონათესავე ტონალობაში (*B-dur*), ისე, რომ მეხუთე ტაქტში მოცემული *a-moll*-ის სამხმოვანება ეკუთვნის მხოლოდ წინამდებარე ტონალობას, ხოლო მეექვსე ტაქტში მოცემული VII: კი – მომდევნო ტონალობას. შედეგად, მოდულაციური პროცესი არ ექვემდებარება აკორდთა შორის რეტროსპექტულ ფუნქციონალურ გარდასახვას და მის ნაცვლად მივიღეთ აკორდთა შორის მღორე-მელოდიური სელებით მიღწეული ურთიერთკავშირი ანუ მელოდიურ-ჰარმონიული მოდულაცია. მართალია, ხმათა მღორე მოძრაობა ზიარაკორდით მოდულაციასაც ახასიათებს, მაგრამ მისგან განსხვავებით მელოდიურ-ჰარმონიული მოდულაციის დროს ეს აკორდთა შორის ფუნქციონალური კავშირის გარეშე ხდება.

მოდულაციის ზემოაღნიშნული სახეობა, ჩვეულებრივ, თავს იჩენს II ან III ხარისხის მონათესავე ტონალობაში მოდულაციის დროს, ზოგჯერ კი I ხარისხის მონათესავე ტონალობაში მოდულაციის დროსაც:

მაგალითი 131. პ. ბერლიოზი. „სტუდენტების სიმღერა“

დრამატული ლეგენდიდან „ფაუსტის განკიცხვა“

The musical score is presented in three systems. The first system shows a piano introduction in 2/4 time, key of D minor. The piano part features a strong bass line with chords labeled I, VII₄₃, VII₂, and V₇. The vocal part enters in the second measure with a melody marked 'f' and includes a 'd' (decrescendo) marking. The second system continues the vocal melody with the lyrics 'лу - нв нв нс - нс си - и ст' written below the notes. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The third system shows the vocal part concluding the phrase, with the piano accompaniment providing harmonic support.

ბეთჰოვენის სავიოლინო კონცერტში კი მელოდირ-ჰარმონიული მოდულაციით III ხარისხის მონათესავე ტონალობებიდან ყველაზე უფრო რთულ ინტერვალურ (ტრიტონულ) კავშირში მყოფ ტონალობაში (A-dur-დან es-moll-ში) გადასვლის დროს ხდება:

მაგალითი 132. ლ. ბეთჰოვენი. კონცერტი ვიოლინოსა
და ორკესტრისათვის. ფინალი

A-dur

es-moll ~

f

f

1 v_2

მელოდიურ-ჰარმონიული მოდულაციის კიდევ ერთი თვისება შემდგომში მდგომარეობს - წინამდებარე ტონალობის ნებისმიერი საფეხურის ან ფუნქციის მატარებელი აკორდის შემდეგ მამოღულირებელ აკორდად შეიძლება ავიღოთ მომდევნო ტონალობის ნებისმიერი საფეხურის და ფუნქციის მატარებელი აკორდი. მელოდიურ-ჰარმონიული მოდულაციის დროს, ზოგჯერ ეიზულურად იქმნება ზიარაკორდის არსებობა, რაც სმენითი შთაბეჭდილებით არ დასტურდება. ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებს ნიმუში მოცარტის იმავე მე-20 საფორტეპიანო სონატის ფინალიდან:

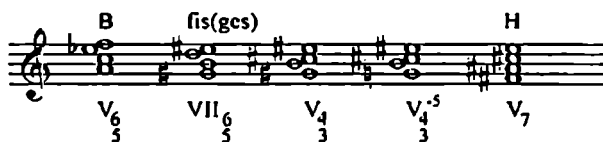
The musical score is for a piano piece by V. Mozart, Op. 133, 'Rondo'. It is in B-flat major (B-dur) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows a sequence of chords: B-dur, I, V₄/₃, V₄⁻⁵/₃, I, V₆/₅, and VII₆/₅. The second system shows a sequence of chords: V₄/₃, V₄⁻⁵/₃, V₇, V₇, and I. The score includes treble and bass staves with notes and rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

ზემოაღნიშნულ ტონალურ გეგმაში განაპირა ტონალობები (B-dur და H-dur), როგორც მართლწერის, ისე პარმონიული შინაარსის თვალსაზრისით, ნათლად და გარკვევით არის ნაჩვენები, ხოლო შუა ტონალობა – ges-moll (ენპარმონიულად იგივე fis-moll) სამი აკორდითაა წარმოდგენილი და ისიც ტონიკის გარეშე (VII₆/₅, V₄/₃ და V₄⁻⁵/₃), რომელთაგან პირველი აკორდი ენპარმონიულად უნდა შეეცვალოს, რადგან დო მინორის VII₂-ის სახითაა დაფიქსირებული.

როგორც ცნობილია, თუ შემცირებული სექტაკორდი და მისი შებრუნებები ტონალურად არ არის მომზადებული, ისინი შეიძლება მივაკუთვნოთ ნებისმიერ ტონალობას; ამ მხრივ ისინი ტონალურად ყველაზე „გაურკვეველი“ აკორდებია კლასიკურ პარმონიაში. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, შეუძლებელია შემცირებული სექტაკორდისა და მისი შებრუნებების ნოტირებით ყოველთვის სწორად განესაზღვროთ ტონალობა და არ მიემართოთ აკორდის ენპარმონიულად შეცვლას. კერძოდ, მოცემულ მაგალითში c-moll-ის VII₂ ენპარმონიულად ტოლფასია ges-moll-ის (იგივე fis-moll-ის) VII₂-ის, რომელიც შიდაფუნქციონალურად განზავდება ges-moll-ის V₄/₃-ში.

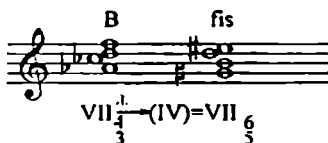
რაც შეეხება ამ ნიმუშში მოდულაციის სახის განსაზღვრას, უმჯობესი იქნება თუ ტონალური გეგმის მართლწერას გავამარტივებთ და *ges-moll*-ის აკორდებს ენჰარმონიულად ტოლფასი *fis-moll*-ის მართლწერის მიხედვით შევცვლით და წარმოვიდგენთ ჰარმონიული სქემის სახით მესამე ტაქტის V₅-დან:

მაგალითი 134.



თეორიული თვალსაზრისით, ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№134) შესაძლებელია ვიმსჯელოთ სამი სხვადასხვა სახის მოდულაციის არსებობაზე: ენჰარმონიული, ქრომატული და მელოდირ-ჰარმონიული; ენჰარმონიული მოდულაცია შეიძლება წარმოვიდგინოთ B-dur-დან *fis-moll*-ში მოდულაციის დროს. კერძოდ, B-dur-ის VII₄¹-დი IV₃-თვის ენჰარმონიულად *fis-moll*-ის VII₆-ის ტოლფასია:

მაგალითი 135.

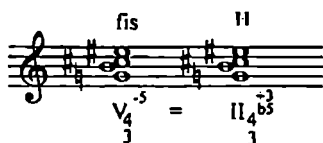


ჩვენი აზრით, მოდულაციური პროცესის ამგვარად წარმოდგენა მხოლოდ თეორიულადაა შესაძლებელი და არ შეესაბამება სმენით შთაბეჭდილებებს. საერთოდ, ნებისმიერი ჰარმონიული მოვლენის განსაზღვრის დროს მთავარი კრიტერიუმი უნდა იყოს ჩვენი სმენითი შთაბეჭდილებები, დასაბუთებული თეორიული მსჯელობით.¹

¹ როგორც აღვნიშნეთ, ჯერ კიდევ მარკეტო პადუანელი (XIII-XIV სს. იტალიელი თეორეტიკოსი და კომპოზიტორი) ამბობდა: „მუსიკაში ყური საუკეთესო მოსამართლეა“ (24, ტომი 3, გვ. 448). ეს აფორიზმი სრული ჭეშმარიტებაა. მუსიკა ზომ „ყურის“ ხელოვნებაა და არა „თვალის“. ყოველგვარი თეორიული მტკიცებულება არაფრის მოქმედია, თუ ის ჩვენი სმენითი შთაბეჭდილებით არ იქნება დასაბუთებული.

სწორედ სმენითი შთაბეჭდილებით მელოდირ-ჰარმონიულ მოდულაციას აქვს ადგილი როგორც *fis-moll*-ში, ისე *H-dur*-ში გადასვლის დროს, თუმცა ვიზუალურად ამ უკანასკნელ შემთხვევაშიც შეინიშნება ქრომატული მოდულაცია, თანაც უფრო მეტი ალბათობით, ვიდრე 135-ე მაგალითში:

მაგალითი 136.



სხვადასხვა (სამი) ტონალობის დომინანტების მიმდევრობა ხმათა მღორე მოძრაობით, რომელთაგან ერთი შემცირებულია და ერთიც აღტერიებული, არ ტოვებს შესაძლებლობას ვამტკიცოთ ზიარაკორდებით მოდულაციის გამოყენება. მელოდირ-ჰარმონიული მოდულაცია ფუნქციონალური მოდულაციის საპირისპირო სახეა, ამიტომ ზიარაკორდით მოდულაცია უნდა დაეაფიქსიროთ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც ის რეალურია და არა ფიქციური. ზიარაკორდის ციფრობრივ გამოსახვას არ შეიძლება ფორმალური მნიშვნელობა მივანიჭოთ; ის რეალურად – ჩვენი სმენითი შთაბეჭდილებების საფუძველზე უნდა წარმოაჩენდეს აკორდის განსხვავებულ დანიშნულებას მომდევნო ტონალობაში.¹

ის გარემოება, რომ მელოდირ-ჰარმონიული მოდულაციის დროს ზიარაკორდი არ გვაქვს, აკორდთა მონაცვლეობის თვალსაზრისით, წარმოშობს მეტად მრავალფეროვან შესაძლებლობებს. მაგალითად, ვაგნერის ოპერა „ტანჰაიზერში“ *D-dur*-დან *B-dur*-ში მოდულაციის მომენტში *D-dur*-ის I_3 -ას *B-dur*-ის II_3 მოსდევს, რაც მეტად ეფექტურად და მოულოდნელად ჟღერს:

¹ ზემოაღნიშნულ მაგალითთან (№133) დაკავშირებით უნდა შევეხოთ რედაქტორის შენიშვნასაც: „ზოგიერთ გამოცემაში აქ პირველ მერვედზეა *as*, ხოლო მეოთხე მერვედზე კი - *a*.“ რასაკვირველია, პირველ მერვედზე (იხილეთ ჩვენ მიერ მოყვანილი მაგალითის მეორე ტაქტის პირველი მერვედი სოპრანოში) უნდა იყოს *a* და არა *as* ბემოლი, რადგან *B-dur*-ის ტონიკას (იხილეთ, პირველი ტაქტის მეორე აკორდი) მოსდევს V_4 -დი და არა აკორდი მიქსოლიდიური კილოდან. სხვაგვარად ამ აკორდის განსაზღვრა შეუძლებელია, რადგან დაბალი შემავალი ტონი დომინანტაში რომანტიკოსებამდე არ გვხვდება.

მაგალითი 137. რ. ვაგნერი. ოპ. „ტანჰოიზერი“. II მოქმ.,
სცენა IV, ფინალი

Moderato

pp

Walth.

ду - шо - ю все го по-ни-ма - ю что

p

p

ვერდის ოპერა „ოტელო“-ში უაღრესად ორიგინალურად მიმდინარეობს
მელოდიურ-ჰარმონიული მოდულაცია E-dur-დან f-moll-ში:
მაგალითი 138. ჯ. ვერდი. ოპ. „ოტელო“. IV მოქმ., სცენა III

Piu animato

dolce

pp

pp

D.

Кто здесь?

pp

O.

О-тел-ло? Да. Lo stesso movimento

pp

ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№138) E-dur-ის K_4 -ს მოსდევს C-dur-ის კვარტსექსტაკორდი, რომლის ჰარმონიული ფუნქცია გაურკვეველია, რადგან მოცემულია კლასიკური ჰარმონიისათვის მეტად უჩვეულო აკორდული გარემოცვითა და ზმათასვლით. ორი კვარტსექსტაკორდის ზედიზედ მიმდევრობამ მეორე მათგანის ტონალური კუთვნილების შენიღბვა გამოიწვია, რაც კიდევ უფრო გართულდა f-moll-ის ტონიკური სამზმოვანების მოულოდნელი გაჟღერებით. ფაქტობრივად, ამ მაგალითშიც მოდულაციური პროცესი ზიარაკორდის გარეშე წარიმართა.

ქრომატული და ენჰარმონიული მოდულაციების მსგავსად, მელოდიურ-ჰარმონიული მოდულაციის ფორმაქმნადი ფუნქცია და ფონიზმი უმეტესწილად განვითარებად ნაწილებში ჩნდება - განსაკუთრებით კი ახალ თემაზე ან ახალ ნაწილზე გადასვლის დროს. მოდულაციის

ზემნოაღნიშნული სახე განსაკუთრებით ფართოდ და მრავალფეროვნად არის გამოყენებული რომანტიკოსთა შემოქმედებაში.

კლასიკური ჰარმონიის განვითარების მესამე ეტაპზე მელოდიურ-ჰარმონიული მოდულაცია გახდა ერთ-ერთი ქმედითი ჰარმონიული გამომსახველობითი საშუალება, რომელმაც სხვა რთულ ჰარმონიულ გამომსახველობით ხერხებთან ერთად, ხელი შეუწყო ისეთი რთული ჰარმონიული მოვლენის ჩამოყალიბებას, როგორიცაა ტონალური გაურკვეველობა.

დავამტკიცებ:

I. ჰარმონიულ ანალიზში ვარიაციული (მკაცრი ვარიაციები) ფორმა:

1. გ. ჰენდელი. არია ვარიაციებით. E-dur, ფორტეპიანოსათვის
2. ი.ს. ბახი. სარაბანდა ვარიაციებით. C-dur, ფორტეპიანოსათვის
3. ი. ჰაიდნი. თემა ვარიაციებით. C-dur, ფორტეპიანოსათვის
4. ი. ჰაიდნი. VI სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის. თემა და ხუთი ვარიაცია. C-dur. III ნაწ.

5. ვ. მოცარტი. სონატა ფორტეპიანოსათვის №11, A-dur (K.331), I ნაწ.

6. ვ. მოცარტი. სონატა ფორტეპიანოსათვის №20, B-dur (K.136), II ნაწ.

7. ვ. მოცარტი. სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის №11, (K.379), II ნაწ.

8. ლ. ბეთჰოვენი. 8 ვარიაცია გრეტრის თემაზე ოპერიდან „რიჩარდ ლომგული“, C-dur

9. ლ. ბეთჰოვენი. 12 ვარიაცია რუსულ თემაზე, A-dur

10. ლ. ბეთჰოვენი. სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის №1, D-dur, II ნაწ.

11. ლ. ბეთჰოვენი. სონატა ფორტეპიანოსათვის №10, II ნაწ.

12. ლ. ბეთჰოვენი. სონატა ფორტეპიანოსათვის №12, I ნაწ.

13. კ.მ. ვებერი. ანდანტე ვარიაციებით. ფორტეპიანოსათვის G-dur, op. 3.

14. ფ. შოპენი. ვარიაციები გერმანულ თემაზე. ფორტეპიანოსათვის E-dur.

II. დაუკარით მელოდიურ-ჰარმონიული მოდულაცია მსგავსად ქვემოთ მოცემული ნიმუშისა (№139):

მაგალითი 139.

1 a-moll Es-dur

2 a-moll fis-moll

I V₂ I₆

II₆ II₄ K₆ V V₇ VI

თემა VII. მოდულირებული სეკვენცია¹

მოდულირებული სეკვენციის ყოველი სეგმენტი, დიატონური სეკვენციისაგან განსხვავებით ტარდება სხვა ტონალობაში იმგვარად, რომ სეგმენტებში შემაღალი აკორდების ფუნქცია უცვლელია:

მაგალითი 140. ლ. ბეთოვენი. კონცერტი ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის №5, I ნაწ.

Es c As f

ff

V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I V II₄¹ V₇

¹ ამ თემის შესწავლის პარალელურად გაიმეორეთ XIX თემა – დიატონური სეკვენცია მოცემული სახელმძღვანელოს I ნაწილიდან.

ამ მაგალითში (№140) ოთხივე სეგმენტში ტერციული დადმასვლით გადაადგილებული V_7 განიტვირთება I_3 -ში¹; სეგმენტებს შორის წარმოქმნილი ცეზურა კი გვაძლევს მოდულაციის ფართოდ გავრცელებულ სახეობას – დაპირისპირებას.

სეგმენტის ინტერვალური გადაადგილების თვალსაზრისით, მოდულირებული სეკენცია დიატონური სეკენციისაგან განსხვავებით, გადაადგილდება როგორც საფეხურებრივად (სეკუნდური, ტერციული...), ისე ტონებად (ნახევარტონით, ტონით, ტონნახევრით, ორი ტონით, ორტონნახევრით და ტრიტონით); მოდულირებული სეკენციის სეგმენტის I ხარისხის მონათესავე ტონალობებით მონაცვლეობისას, იცვლება მიხრილობა და ზოგჯერ საფეხურებრივი სიდიდე (C-dur, d-moll, e-moll, G-dur).

სეგმენტების რაოდენობა ოქტავის ფარგლებში ყველაზე მრავალრიცხოვანია ნახევარტონებით გადაადგილების დროს (12 სეგმენტი), ხოლო ყველაზე მცირე – ტრიტონით გადაადგილების შემთხვევაში (ორი სეგმენტი).

როგორც ვიცით, მუსიკალურ ნაწარმოებში, ჩვეულებრივ, სეგმენტების რაოდენობა ორ-სამს არ აღემატება, თუმცა ოთხი და მეტი სეგმენტის გამოყენების შემთხვევებიც გვხვდება. ამ მხრივ საინტერესოა მოდულირებული სეკენცია ბეთოვენის მეხუთე კონცერტიდან ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის.

მაგალითი 141. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო კონცერტი №5, II ნაწ.

¹ ამ ნიმუშში ყურადღებას იმსახურებს დომინანტსექსტაკორდების არანორმატიული განტვირთვა ტონიკურ სამხმოვანებაში გაორმაგებული ტერციული ტონით და სეკენციის შემდეგ დომინანტსექსტაკორდებს შორის დამხმარე მეორე ტერცკვარტაკორდი.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a piano (p) and violin (v) part. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The second system also consists of a piano and violin part. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

მოყვანილ მაგალითში (№141) დომინანტსეპტაკორდის გამუდმებული განტვირთვა ტონიკაში ბოლო სეგმენტში იცვლება დიატონური შეწყვეტილი კადანსის ნაკლებად გამოყენებული ვარიანტით (V, IV₆), რადგან ამჯერად მხოლოდ fis-moll-ის IV₆-ს შეეძლო შესრულებინა მთავარი ტონალობის (H-dur) ტონიკის ფუნქცია (მეტრულ-რიტმული მოდულაცია) და არა ფართოდ გავრცელებულ დიატონურ შეწყვეტილ კადანსს (V, VI). სეკუნდური აღმასვლით გადაადგილებული მოდულირებული სეკვენცია, აღწევს რა თავის კულმინაციას ბოლო სეგმენტში, წინ უსწრებს რეპრიზას¹ და ტონალურადაც ამზადებს მას.

მუსიკალურ ნაწარმოებებში სეგმენტის ტრიტონით გადაადგილება უაღრესად იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს. რადგანაც ტრიტონი ოქტავას ორ თანაბარ ნაწილად ჰყოფს, სეგმენტების რაოდენობაც მხოლოდ ორი შეიძლება იყოს (მესამე სეგმენტი გაიმეორებს პირველს):

¹ კონცერტის II ნაწილის ფორმა უაღრესად ორიგინალური და რთულია. ვ. პროტოპოპოვის მიხედვით ამ ნაწილის სქემა შემდგენიარად გამოიყურება (31. გვ. 262):

მთავარი	↓	მისი	ვარიანტის	რეპრიზა - მთავარი თემის	↓
თემა		ვარიანტი	ვარიანტი	ორი ვარიაცია	
	H	H-fis	D		H

შუაგული

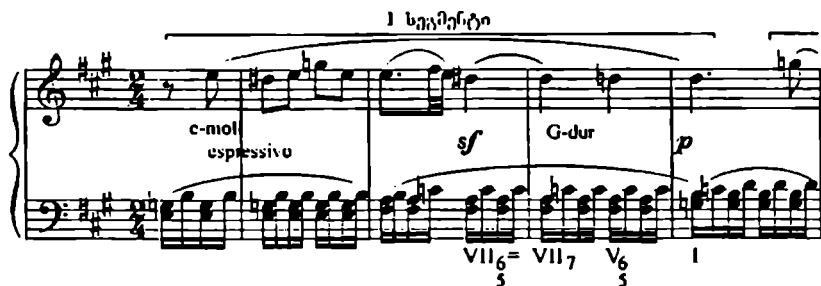
მაგალითი 142. ფ. ლისტის „ობერმანის ველი“, მოგზაურობის წლებიდან



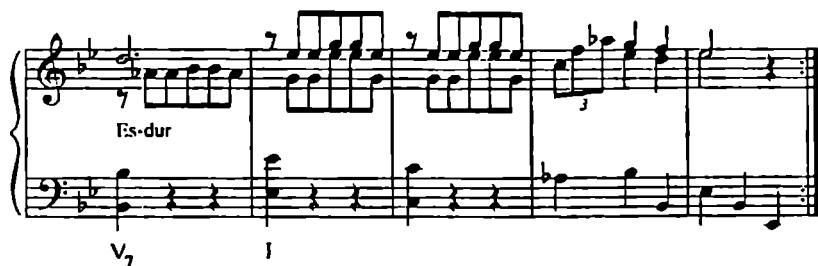
საყურადღებოა ისიც, რომ ამ სეკვენციის რამდენიმე ტაქტის შემდეგ განმეორებისას, გადანაცვლების ინტერვალის იცვლება და გადაადგილბა ხდება კვინტიით ზემოთ¹.

მოღუღირებული სეკვენციის სეგმენტი შეიძლება დაიწყოს ერთ ტონალობაში და დამთავრდეს სხვა ტონალობაში. ამ დროს, სშირად მოდულაცია იმ ტონალობაშია, რომელშიც მომდევნო სეგმენტი ტარდება:

მაგალითი 143. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №2, A-dur I ნაწ.

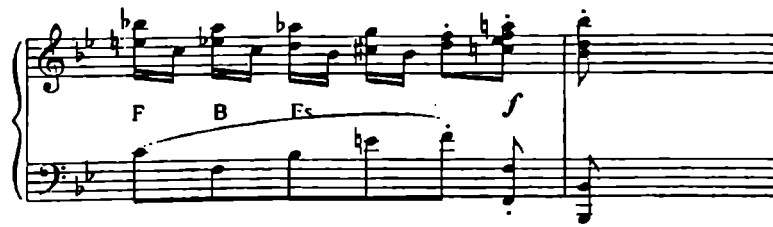
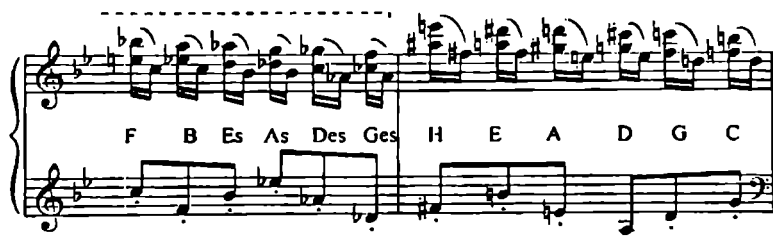


¹ სამწუხაროდ, მოცემული სახელმძღვანელოს კრესტომათიაში შეცდომით სწორედ ეს უკანასკნელი იქნა აღებული (იხ. მაგ. №553) და არა ზემოაღნიშნული მაგალითი (№142).



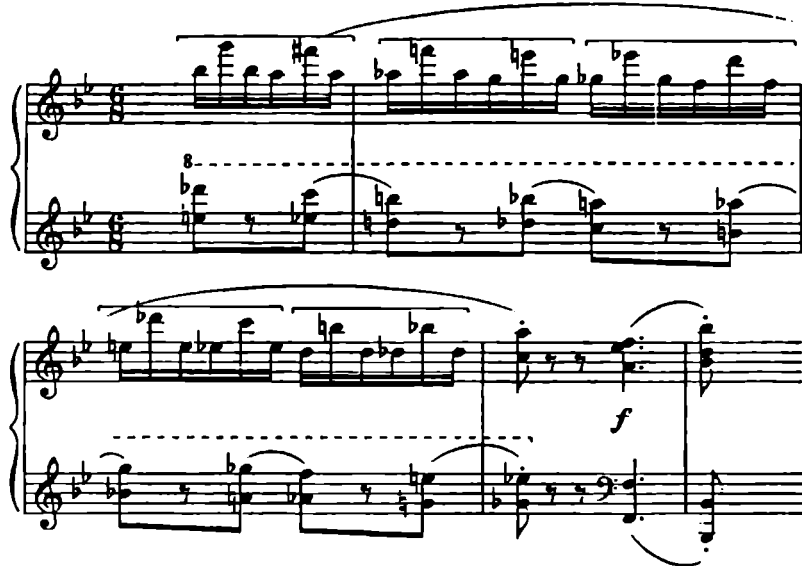
ანალოგიური მაგალითი გვხვდება შოპენის ვარიაციაში, სადაც დომინანტსეპტაკორდების „ჯაჭვი“ უფრო გახანგრძლივებულია:

მაგალითი 145. ფ. შოპენი. „ბრწყინვალე ვარიაციები“. B-dur, op. 12



ამავე ნაწარმოებში გვხვდება სეკვენცია შემცირებული სეპტაკორდების ჯაჭვით - ქრომატული დაღმასვლით. დომინანტსეპტაკორდების „ჯაჭვისაგან“ განსხვავებით, შემცირებული სეპტაკორდების მიმდევრობა მოკლე მანძილზე ქმნის ტონალურ გაურკვევლობას:

მაგალითი 146. ფ. შოპენი. „ბრწყინვალე ვარიაციები“. B-dur, op. 12



მოყვანილ მაგალითში (№146) ტონალური სიცხადე მხოლოდ B-dur-ში (V, I) სრული ავთენტური კადანსის გაუღერების შემდეგ იჩენს თავს.

დიატონური სეკვენციის მსგავსად, მოდულირებული სეკვენციაც შეიძლება შეგვხედეს ცვალებადი ინტერვალთა გადაადგილებული ან სახეცვლილი სეგმენტებით. ამ მხრივ, საინტერესოა მოდულირებული სეკვენცია ბეთოვენის მე-9 სონატის I ნაწილის დამუშავებიდან:

მაგალითი 147. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატა №9, I ნაწ.



First system of musical notation. The treble staff contains a series of eighth-note chords. The bass staff contains a bass line with chords. Roman numerals below the bass staff indicate the harmonic progression: V_6^5 , I, VII_6^4 , I_6 , and VII. A section marker II is located between the first and second systems.

Second system of musical notation. The treble staff begins with a forte piano (*fp*) dynamic marking. The bass staff contains chords. Roman numerals below the bass staff indicate the harmonic progression: I, V_4^3 , and I_6 .

Third system of musical notation. The treble staff contains eighth-note chords. The bass staff contains a bass line with chords. Roman numerals below the bass staff indicate the harmonic progression: V_6^5 , I, VII_6^4 , I_6 , and VII.

Fourth system of musical notation. The treble staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking and ends with a forte piano (*fp*) dynamic marking. The bass staff contains chords. Roman numerals below the bass staff indicate the harmonic progression: I, VII_6^4 , I_6 , V_7 , and I. A section marker III is located between the third and fourth systems.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains eighth-note chords. The bass staff contains chords. Roman numerals below the bass staff indicate the harmonic progression: V_4^3 , I_6 , V_6^5 , and I. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

ამ მაგალითის (№147) პირველი სეგმენტის კვარტით გადაადგილებას მოსდევს – ტერციული; ამავე დროს, პირველ სეგმენტთან შედარებით, მეორე სეგმენტი მასშტაბურად გაფართოებულია, ხოლო მესამე კი – შეკვეცილი. საყურადღებოა ისიც, რომ კომპოზიტორს ყოველი სეგმენტის დასაწყისი დინამიური ნიუანსით აქვს გამოყოფილი (*f* *P*). სეგმენტებს საერთო აქვთ საწყისი ტაქტებში მოცემული აკორდული თანმიმდევრობა (I V₆ I₆ V₇ I). საინტერესოდ ვითარდება ტონალური გეგმაც: პირველი სეგმენტი იწყება d-moll-ში და მთავრდება g-moll-ში; ამავე ტონალობაში იწყება მეორე სეგმენტი, რომლის მასშტაბურმა გაფართოებამ გამოიწვია ტონალობათა ხანგრძლივი კვარტული მიმდევრობა (g-moll, c-moll, F-dur, B-dur), ხოლო ბოლო, მესამე შეკვეცილი სეგმენტი მთლიანად ერთ ტონალობაში ჟღერს (B-dur); ე.ი., სეგმენტების ინტერვალური გადაადგილება ცვალებადია, მაგრამ საერთო ტონალური გეგმა ტონალობათა კვარტულ მიმდევრობას წარმოქმნის: d-moll, g-moll, c-moll, F-dur, B-dur, ხოლო სეგმენტების საერთო კულმინაცია (მე-13-14 ტაქტებზე) ამ ნაგებობებს აერთიანებს და ექსპოზიციურ ფუნქციას ანიჭებს.

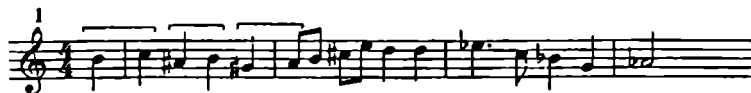
სეკვენციის სეგმენტის მასშტაბი, ჩვეულებრივ მოტივის, ფრაზის ან წინადადების სახით გვხვდება, თუმცა მოდულირებული სეკვენციის სეგმენტის მასშტაბი ზოგჯერ დიდია. მაგალითად, „სამსჯაეროს სცენაში“ ჯ. ვერდის ოპერიდან „აიდა“ მოდულირებული სეკვენციის სეგმენტი თექვსმეტტაქტიანია, რომელიც განიცდის აღმასვლით ნახევარტონურ გადაადგილებას და ამით უაღრესად ტრაგიკულ სცენას კიდევ უფრო თავზარდამცემს ხდის.¹

კლასიკური ჰარმონიის განვითარების პირველ პერიოდში ფორმაქმნაში, უფრო დიატონურ სეკვენციას ენიჭებოდა დიდი როლი. II და განსაკუთრებით III პერიოდში კი წამყვანი ხდება მოდულირებული სეკვენცია.

დავბალება:

I. მელოდიების ჰარმონიზაცია:

მაგალითი 148.



¹ იხილეთ ქრესტომათია – მაგალითი №555.



II. დაუკარიტ მოდულირებული სეკვენციები:

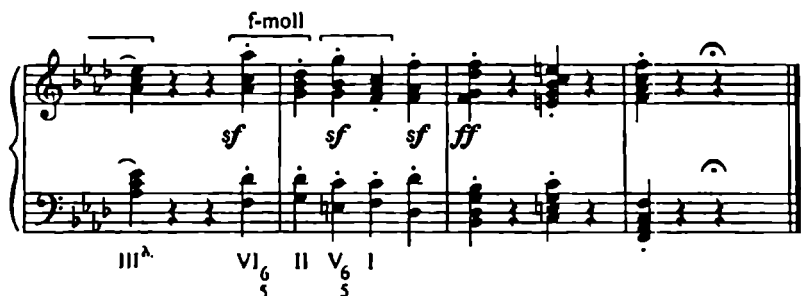
$V_7, I, V_6^{\sharp} I, V_3^{\sharp} I, V_2, I_6$ (გამეღული სეპტიმის გამოყენებითა და მის გარეშე),
 $I, V_3^{\flat} I_6, II, V_3^{\flat} I, II, V_2, I_6, II, V_7, I$ და $II, V_5^{\flat} I$.

თემა VIII. შერეული სეკვენცია

შერეულია სეკვენცია, თუ დიატონური და მოდულირებული სეკვენციები შერეულია ჰორიზონტალში. ამ დროს, შესაძლებელია ერთი ან ორი სეგმენტი წარმოქმნიდეს მოდულირებულ სეკვენციას, ხოლო სხვა დანარჩენი – დიატონურს. გვხვდება მათი მონაცვლეობის სხვადასხვა ვარიანტი. შერეულ სეკვენციაში მოდულაცია შეიძლება ნაჩვენები იყოს გადახრის ან გადასვლის სახით.

ბეთოვენის პირველი საფორტეპიანო სონატის I ნაწილის დამბოლოებელ ტაქტებში შერეული სეკვენციის ოთხი სეგმენტიდან I და II გადახრებს გვაძლევს, ხოლო III და IV სეგმენტები, რომლებიც რიტმულად შეკვეცილია – დიატონურს.

მაგალითი 149. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატა №1, op. 2, I ნაწ.



ჰაიდნის სიმფონიაში კი გადახრა ბოლო სეგმენტშია მოცემული:
მაგალითი 150. ი. ჰაიდნ. სიმფონია №104, D-dur, I ნაწ.

Allegro

II₇ V₇ I₇ IV₇

VII₇ III₇ II₇ V₇ → V

ბეთოვენის ვარიაციებში გადახრა მხოლოდ პირველი სეგმენტითაა ნაჩვენები:
მაგალითი 151. ლ. ბეთოვენი. 33 ვარიაცია ა. დიაბელის
ვალსის თემაზე. ვარიაცია V

C-dur d-moll C-dur

V₂-II₆ V₂ I₆ IV₂ VII₆

უფრო რთული შემთხვევა გვხვდება მოცარტის საფორტეპიანო სონატაში, სადაც გადახრა პირველი და მეოთხე სეგმენტებითაა წარმოდგენილი:

მაგალითი 152. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №13, B-dur, III ნაწ., K.333

Figured bass notation: $V_6-II_5 \quad II_2 \quad V_6 \quad I \quad I_2 \quad IV_6 \quad VII \quad VII_2 \quad V_6 \rightarrow VI \quad VI_2 \quad II_6$

შერეულ სეკვენციაში გადასვლის გამოყენების საინტერესო ნიმუში გვხვდება მოცარტის სავიოლინო სონატაში:

მაგალითი 153. ვ. მოცარტი. სონატა ვიონილოსა და ფორტეპიანოსათვის №12, Es-dur, II ნაწ., K.380

Figured bass notation: $I \quad IV_9 \quad VII_7 \quad III_9 \quad VI_7 \quad II_9 \quad V_7 \quad 9=IV_9 \quad VII_7 \quad I \quad IV_9 \quad V$

მოყვანილი ნიმუში (№153) შეიცავს ხუთ სეგმენტს (მეხუთე სახეცელილია), აქედან პირველი ოთხი სეგმენტი C-dur-ში ვითარდება, ხოლო ბოლო სეგმენტში ზდება გადასვლა g-moll-ში, რომელიც ტონალურადაც ამზადებს რეპრიზას.

თემა IX. არააკორდული (ფიგურაციული, ორნამენტული) ბგერები

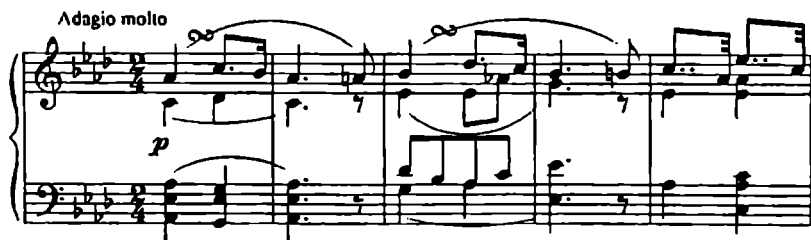
§1. ზოგადი ცნობები

აღბათ, არ არსებობს დიდი მასშტაბის მქონე ნაწარმოები, რომელიც მხოლოდ აკორდული ბგერების მოძრაობაზეა აგებული.¹ არააკორდულია ნებისმიერი ბგერა, რომელიც არ შედის აკორდის სტრუქტურაში² და დამოკიდებულია აკორდულ - საყრდენ ბგერებზე (ან ბგერაზე) ჰორიზონტალში. თუ, აკორდული ბგერა არსებობს არააკორდული ბგერებისაგან დამოუკიდებლად, არააკორდული ბგერები მათ გარეშე არ არსებობენ და, როგორც წესი, მელოდიური ბუნების მატარებელნი არიან.

განასხვავებენ არააკორდული ბგერების შემდეგ სახეებს: შეკავება, გამეღული, დამხმარე, წინასწარი, კამბიატა და ჰარმონიული ბგერა.

არააკორდულ ბგერებს დიდი როლი ეკისრება მელოდიური ხაზის ორნამენტირებაში, მის მღერადობასა და გამომსახველობაში.³ მაგალითად, თუ შევადარებთ ბეთჰოვენის მეხუთე საფორტეპიანო სონატის II ნაწილის I თემის პირველ წინადადებას მის ჰარმონიულ სქემას (მაგ. №154ბ), რომელშიც გამოტოვებულია არააკორდული ბგერები, მივიღებთ სრულიად კონტრასტულ, ერთმანეთისაგან შინაარსობრივად განსხვავებულ წინადადებებს:

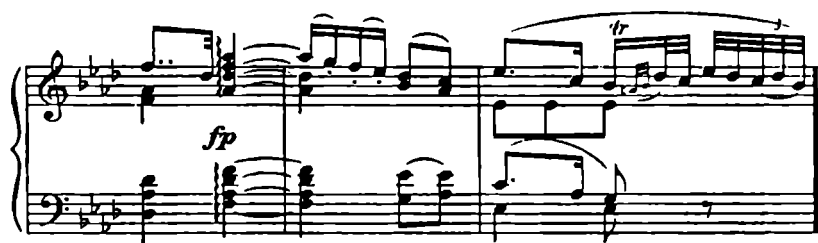
მაგალითი 154ა. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №5, II ნაწ.



¹ ასეთი შეიძლება იყოს დიდი მასშტაბის ნაწარმოების რომელიმე შემადგენელი ნაწილი, ან მცირე მასშტაბის დამოუკიდებელი ნაწარმოები.

² გამონაკლისს წარმოადგენს ჰარმონიული ბგერა. იხილეთ თემა IX, §7.

³ არააკორდული ბგერები გვხვდება ჯერ კიდევ ძველი ხალხური და პროფესიული მუსიკის, როგორც ერთხმიან, ისე მრავალხმიან ნიმუშებში.



მაგალითი 154ბ. ლ. ბეთოვენის. საფ-ნო სონატა №5, II ნაწ.
(პარმონიული სქემა)



მაგალითი 154ა მაღალმხატვრულად ჟღერს, ხოლო აკორდულ ფაქტურაში მოცემული მაგალითი 154ბ კარგად შესრულებული სასწავლო პარმონიული სავარჯიშოა.

საერთოდ, არაკორდული ბგერები არა მარტო თემის მელოდიურ ხაზს, არამედ ნებისმიერ თანმხლებ ხმას (ან ხმებს) ამშვენებს, რაც ხელს უწყობს საერთო ხმოვანების გამომსახველობითი მხარის მაღალმხატვრული ღირებულების წარმოჩენას.

ფიგურაციულმა ბგერებმა ისტორიულად დიდი როლი ითამაშა ასევე ახალი აკორდების წარმოქმნაში; მაგალითად, შეკაება ხელს უწყობდა სეპტაკორდის წარმოქმნას, კამბიატა – დომინანტსეპტაკორდს სექსტიტ, გამჟღავნებული ქრომატული ბგერები – ალტერირებულ აკორდებს და სხვ.

§2. შეკავება

შეკავებულია ბგერა (ან ბგერები) თუ ჩნდება ტაქტის ძლიერ (მაგ. №155 – ა, ბ, გ, დ, ე, ვ, ზ, თ, ი, კ) ან შედარებით ძლიერ დროზე (მაგ. №155 – თ) და განიტვირთება აკორდულ ბგერაში სუსტ დროზე. ის, როგორც წესი, აკორდთან ერთდროულად იჩენს თავს, რის შედეგადაც ზშირად იქმნება მკვეთრად დისონირებული თანხმოვანება, რომელიც დამოუკიდებელი აკორდის სახით არ გვხვდება კლასიკური პარმონიის აკორდიკაში (მაგ. №155 – ა, ბ, დ, ე, ვ, ზ, თ, ი, კ).

შეკავება შეიძლება იყოს მოზადებული (მაგ. №155 – ა, ბ, გ, დ, ე, ვ, თ, ი) ან მოუზადებული (მაგ. №155 – ზ, თ, კ). მოზადებული შეკავება შეიცავს სამ მომენტს: მოზადებას, შეკავებასა და განტვირთვას (მაგ. №155 – ა, ბ, გ, დ, ე, ვ, თ, ი); მოზადების მომენტში ის აკორდის შემადგენლობაში შედის, როგორც აკორდული ბგერა (ბგერები); შეკავების მომენტში ის არაკორდული ბგერაა (ბგერებია), ხოლო განტვირთვის დროს კი - გადადის აკორდულ ბგერაში (ბგერებში). მოუზადებული შეკავება¹ შეიცავს ორ მომენტს: შეკავებასა და განტვირთვას (მაგ. №155 – ზ, თ, კ). შეკავებული ბგერა შეიძლება მოძრაობდეს აღმასვლით (მაგ. №155 – გ, ე, თ, კ) ან დაღმასვლით (მაგ. №155 – ა, ბ, დ, ე, ვ, ზ, თ, ი).

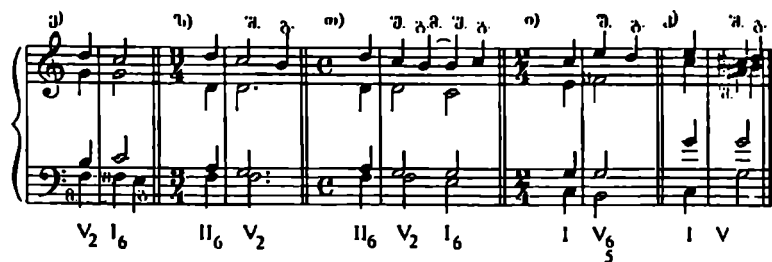
შესაძლებელია ერთი (მაგ. №155 – ა, ბ, გ, ვ, ზ, თ, ი) ან რამდენიმე ბგერის (მაგ. №155 – დ, ე, კ) შეკავება.

მოზადებული შეკავება გვხვდება ლიგით (მაგ. №155 – ა, გ, ე, ვ, თ) ან ლიგის გარეშე (მაგ. №155 – ბ, დ, ზ, თ, ი, კ).

ზშირად შეკავების მოზადება მოცემულია ერთ რომელიმე ხმაში, ხოლო შეკავება კი - სხვა ხმაში (მაგ. №155 – ი). შეკავებული ბგერა შეიძლება იყოს დიატონური (მაგ. №155 – ა, ბ, გ, დ, ე, ვ, ზ, თ, ი), ან ქრომატული (155 – კ).

მაგალითი 155.

¹ მოუზადებულ შეკავებას სხვაგვარად აზოჯიატურასაც უწოდებენ. აზოჯიატურა (იტალ.) სიტყვისიტყვით ნიშნავს საყრდენს, დაჭერას. მას აქვს სხვაგვარი გაგება - ფორმლაგი.



იშეიათად, მომზადებული შეკავება მუსიკალურ ნაწარმოებში შეიძლება მოცემული იყოს ყველა ხმის შეკავებით.¹

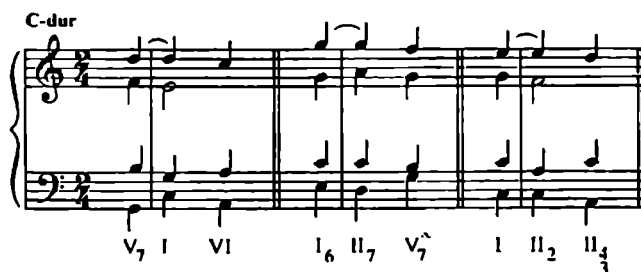
მაგალითი 156. უ. ბიზე. სიუიტა №2, ა. ღოდეს მუსიკალური დრამიდან „არღელი ქალი“



ზემოაღნიშნული მაგალითის (№156) მეოთხე ტაქტის ბოლოს, სუსტ დროზე მოცემული დომინანტსეპტაკორდის ყველა ბგერა მომდევნო ტაქტში შეკავებულია და არა გამეორებული.

შეკავების განტვირთვის მომენტში აკორდი შეიძლება შეიცვალოს სხვა საფეხურის აკორდით ან იმავე საფეხურის სხვა შებრუნებით:

მაგალითი 157.



¹ სასწავლო სავარჯიშოებში ეს შესაძლებლობა არ უნდა გამოვიყენოთ.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ ხმათასვლის თავისებურებებს:

1. შეკავება არ შეიძლება განიტვირთოს დუბლირებულ ბგერაში, რომელიც იმავე ოქტავაში უღერს (მაგ. №158 - ა).

2. შეკავება, ისე როგორც სხვა არაკორდული ბგერები, ზოგჯერ წარმოქმნის რეალურ (მაგ. №158 - გ) ან ეწ. „შენიღბულ პარალელიზმს“ (მაგ. №158 - ბ, დ).

3. ქრომატიზმის დროს შეკავებამ შეიძლება გამოიწვიოს დასაშვები ხმათა ერთდროული წინაღობა (მაგ. №158 - ე, ვ):

მაგალითი 158.

C-dur ა) არ შეიძლება ბ) შენიღბული გ) რეალური დ) შენიღბული

V₂ I₆ VI K₄ II₆ K₄ II₆ K₄

II₆ K₄ VII₇ → VI I II₆ II₆⁺¹_{5 b5} K₄

დავამუშავებ: მოცემული მელოდიისა და ბანის პარმონიზაცია შეკავების გამოყენებით:

მაგალითი 159.

1.

2.

¹ ი. ტიულინის ტერმინი.

§3. გამვლელი ბგერა

გამვლელია ბგერა (ბგერები), რომლისთვისაც დამახასიათებელია ტაქტის სუსტ დროზე საფეხურებრივი აღმასვლა (მაგ. №160 - ა) ან დაღმასვლა (მაგ. №160 - ბ) ორ სხვადასხვა სიმაღლის აკორდულ ბგერას შორის. გამვლელი ბგერა შეიძლება იყოს ერთი და იმავე (მაგ. №160 - ა) ან სხვადასხვა საფეხურის აკორდებს შორის (მაგ. №160 - ზ). გამვლელი ბგერა არის როგორც დიატონური (მაგ. №160 - ა), ისე ქრომატული (მაგ. №160 - ვ). ტერციის ფარგლებში შეიძლება მოვთავსოთ ერთი დიატონური ბგერა (მაგ. №160 - ა). დიდი სექუნდის ფარგლებში შეიძლება მოვთავსოთ ერთი ქრომატული ბგერა (მაგ. №160 - უ). დიდი ტერციის ფარგლებში - ერთი დიატონური და ორი ქრომატული ბგერა (მაგ. №160 - ი), ხოლო კვარტის ფარგლებში კი ორი დიატონური და ორი ქრომატული ბგერა (მაგ. №160 - კ). გამვლელი ბგერები შეიძლება შეგვხვდეს ერთ ან რამდენიმე ხმაში¹ (მაგ. №160 - ა, მ). გამვლელი ბგერები ორ ხმაში შეიძლება ორგვარად გავატაროთ: 1. ტერციების (მაგ. №160 - მ), სექსტების (მაგ. №160 - პ, ჟ) ან დეციმების (მაგ. №160 - რ, ს) პარალელური მოძრაობით; 2. საპირისპირო სვლით - ამ დროს ერთ ხმაში მოცემული იქნება აღმასვლა, ხოლო სხვა ხმაში - დაღმასვლა (მაგ. №160 - ლ, ნ).

გამვლელი ბგერების უყურადღებოდ გამოყენებამაც შეიძლება წარმოქმნას კვინტების პარალელიზმი (მაგ. №160 - ო, ტ):

მაგალითი 160.

¹ სასწავლო სავარჯიშოებში მიზანშეწონილად მიგვაჩნია გამვლელი ბგერების ერთ ან ორ ხმაში გატარება ტაქტის სუსტ დროზე.

პ) ბ. ბ. ზ) ბ. ბ. თ) ბ. ბ. ი) ბ. ბ. ბ. კ) ბ. ბ. ბ. ბ.

I₆ I I IV₆ I₆ I I₆ I I IV₆

I I V V₂ I₆ I I V I I

II V₂ V V₇ II II₇ K₆/₄ III₆ IV II₆

დავალება: მოცემული მელოდიისა და ბანის ჰარმონიზაცია
შეკვებისა და გამეღელი ბგერების გამოყენებით:
მაგალითი 161.

1.

2.

§4. დამხმარე ბგერა

დამხმარე ბგერა (ბგერები), რომლისთვისაც დამახასიათებელია ტაქტის სუსტ ღროზე ერთი და იმავე სიმაღლის აკორდულ ბგერებს შორის სეკუნდით ქვემოთ (ქვედა დამხმარე) ან სეკუნდით ზემოთ (ზედა დამხმარე) ხმოვანება. დამხმარე ბგერაც შეიძლება იყოს დიატონური (მაგ. №162 – ა, ბ და სხვა) ან ქრომატული (მაგ. №162 – ე, ი, მ). გვხვდება ერთ (მაგ. №162 – ა, ბ, გ და სხვა) ან რამდენიმე ხმაში¹ (მაგ. №162 – ლ, ო, პ).

დამხმარე ბგერის ნაირსახეობებია: 1. ის შეიძლება მივიღოთ ნახტომით, რასაც მოსდევს სეკუნდური სვლა ნახტომის საწინააღმდეგო მიმართულებით (მაგ. №162 – თ, ი); 2. ხშირად გვხვდება ისეთი ნაირსახეობა, როდესაც ქვედა დამხმარე მოძრაობას ზედა დამხმარეში და შემდეგ აკორდულ ბგერაში (მაგ. №162 – ვ), ან პირიქით (მაგ. №162 – ზ), რაც ცნობილია ტერმინით „ტერციული შემომღერება“.

დამხმარე ბგერაც ან ბგერებიც წარმოშობენ აკრძალულ პარალელიზმს (მაგ. №162 – კ, ლ).

ქრომატულმა დამხმარე ბგერამ შეიძლება გამოიწვიოს როგორც დასაშვები, ისე აკრძალული ხმათა წინაღობა (მაგ. №162 – მ, ნ).

მაგალითი 162.

ა) ბ) გ) დ) ე)

ი) ი) მ)

I K₆ V₇ V I V I₆

II₆ V₂ I₆ I I K₆ V V₇ I

¹ სასწავლო საეარჯიშოებში მიზანშეწონილად მიგვაჩნია დამხმარე ბგერების ერთ ან ორ ხმაში გატარება ტაქტის სუსტ ღროზე.

ა) ლ. ლ) ლ. მ) ლ. ხმათა დასაწყები წინაღობა ლ. შ

1 IV V V₂ V₂ I₆ II₇ K₆ V₇ I

ნ) ლ. ხმათა დასაწყები წინაღობა ო) ლ. ა) ლ.

II₆⁺₅ K₆ K₆ V₇ V₇ I I I

დავამუშავებ: მოცემული მელოდიისა და ბანის ჰარმონიზაცია განხილული არააკორდული ბგერების გამოყენებით.
მაგალითი 163.

1.

2.

§5. წინასწარი ბგერა

წინასწარია ბგერა (ბგერები), რომელიც გარემოცულ ბგერებთან შედარებით მოკლე გრძილობისაა (უმეტესად). იგი ჩნდება ტაქტის სუსტ ღროზე და ეკუთვნის მომღეწო აკორდს, რომელსაც წინ უსწრებს (164 - ა). შეკალებისაგან განსხვავებით, წინასწარი ბგერა დისონირებულ თანხმოვანებას ტაქტის სუსტ ღროზე წარმოშობს.

ჩვეულებრივ, წინასწარი ბგერის განტვირთვა ხდება ტონიკური სამხმოვანების პრიმულ ბგერაში სეკუნდური აღმასვლით ან დაღმასვლით, რაც წინასწარი ბგერით მიღებულ ინტონაციას ანიჭებს მუსიკალური აზრის განმტკიცების, დასრულების ფუნქციას. სწორედ ამ მიზეზით, წინასწარი ბგერა უმეტესად დამაბოლოებელ კადანსებში (164 - გ) იჩენს თავს. ზოგჯერ გვხვდება ნახტომით მიღებული წინასწარი ბგერა (164 - დ). ის შეიძლება იყოს მოცემული ერთ ან რამდენიმე ხმაში¹ (164 - ა, ბ):

მაგალითი 164.

განსაკუთრებით უნდა გამოვეყნოთ მუსიკალურ ნაწარმოებებში „წინასწარი აკორდების“ გამოყენების შემთხვევები. წინასწარი აკორდი არა თუ არ ქმნის პარმონიულ სინკოპას, არამედ მისი ხშირად გამოყენება ეფექტურ გამომსახველობით საშუალებად იქცევა. ამ მხრივ საინტერესოა ბეთჰოვენის 32-ე საფორტეპიანო სონატის შესავალი, სადაც წინასწარი აკორდების გამუდმებული გამოყენება სხვა გამომსახველობით ხერხებთან ერთად აკორდულ ფაქტურას უაღრესად დაძაბულ, ტრაგიკულ სახეს ანიჭებს.

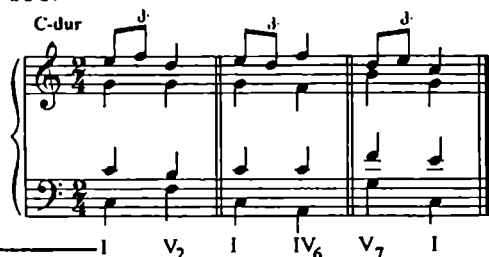
¹ პარმონიის სასწავლო ამოცანების პარმონიზაციის დროს მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მისი მხოლოდ ერთ ხმაში გამოყენება.



წნ. კამბიატა

კამბიატა¹ წარმოადგენს ტაქტის სუსტ დროზე აღებულ ისეთ არააკორდულ ბეგრას, რომელიც აკორდული ბეგრიდან სეკუნდური აღმასვლით ან დაღმასვლით მიიღება, შემდეგ კი ტერციით მოძრაობს საწინააღმდეგო მიმართულებით. ჩვეულებრივ, კამბიატა მოცემულია სოპრანოში და ერთ ზმაში, თუმცა შეიძლება შეგვხვდეს ორ ზმაში, ან რომელიმე ქვედა ზმაში.²

მაგალითი 166.



¹ ტერმინი კამბიატა მომდინარეობს იტალიური სიტყვიდან *cambiare* - სიტყვასიტყვით ნიშნავს „გაცვლას“, „შეცვლას“.

² ჰარმონიის სასწავლო ამოცანების დროს მიზანშეწონილად მიგვაჩნია კამბიატის გამოყენება მხოლოდ სოპრანოში და ერთ ზმაში.

უფრო იშვიათად კამბიატის სეკუნდურ მოძრაობას მოსდევს ნახტომისებრი მოძრაობა:

მაგალითი 167. ი.ს. ბახი. ქორალი №229 „liebster Immanuel, nezsog der Fzommen“



ცალკე უნდა გამოვყოთ ე.წ. „ძველებური კამბიატა“, რომელიც გავრცელებული იყო კლასიკური ჰარმონიის პირველ ეტაპზე, თუმცა მისი განვითარების მომდევნო ეტაპებზეც გვხვდება. „ძველებური კამბიატის“ ინტონაციური ბუნება ზემოთ განხილული კამბიატისაგან იმით განსხვავდება, რომ სეკუნდურ მოძრაობას მოსდევს იმავე მიმართულებით ტერციული სვლა:

მაგალითი 168. ფ. შოპენი. მაზურეკი op.. 63, №3



§7. ჰარმონიული ბგერა (პედემა)¹

არააკორდული ბგერებიდან მხოლოდ *პედემა*² (ი. ტიულინის ტერმინი) ითვლება ჰარმონიულ ბგერად, მაგრამ არ შეიძლება მისი მხოლოდ ჰარმონიული ფიგურაციისათვის მიკუთვნება. ზოგჯერ, აკორდის ბგერის

¹ ზემოაღნიშნულ პარაგრაფში ავტორი ეყრდნობა ი. ტიულინის თეორიას, რომელმაც პირველმა მუსიკის თეორიაში საფუძვლიანად შეისწავლა არააკორდული ბგერის ეს მეტად თავისებური სახეობა და დამაჯერებლად დაასაბუთა მისი მელოდიური ბუნება (45. გვ. 238-262; 41. გვ. 327-328).

² პედემა – ბერძნულიდან – „ნაბიჯი“, „ნახტომი“.

გადანაცვლება იძენს მელოდირ ფუნქციას (მაგ. №169) და არ შეიძლება მისი ისეთ პარმონიულ მოვლენად განზილვა, როგორცაა აკორდის გადანაცვლება. პედემის მელოდირ ფუნქცია განსაკუთრებით ნათლად მაშინ იჩენს თავს, როდესაც აკორდში ირღვევა ბგერის არანორმატიული გარმაგება ან გამოტოვება. ი. ტიულინის მართებული შენიშვნით, პარმონიული ბგერის მელოდირ ფუნქცია კარგად ვლინდება ზედა ხმაში და ხელს უწყობს ხმის მელოდირზირებას. ამ მხრივ, საინტერესო მაგალითია №154ა, 5-6 ტაქტები. პედემის მელოდირ ფუნქცია ნათლად იჩენს თავს ბანშიც აკორდის ბგერებზე მოძრაობის დროს.¹

მაგალითი 169.

დავალება:

მოცემული მელოდისა და ბანის პარმონიზაცია შესწავლილი ფიგურაციული ბგერების გამოყენებით.²

II. ამ თემის ათვისების შემდეგ მიზანშეწონილია არააკორდული ბგერების თანმიმდევრული ჩართვა პარმონიის დასაკრავ სავარჯიშოებში. მაგალითი 170.

¹ ამ საკითხთან დაკავშირებით იხილეთ მოცემული სახელმძღვანელოს პირველი ნაწილი, თემა XI, §4, მაგ. №125.

² პარმონიის ამოცანებში პედმა შეიძლება გამოვიყენოთ ერთ რომელიმე ხმაში.

წ8. არააკორდული ბგერების გართულებული სახეები

არააკორდული ბგერებით გართულებულ მუსიკალურ ნაგებობაში ჰარმონიული მოვლენების სწორი განსაზღვრა საკმაოდ რთულ პრობლემებთან არის დაკავშირებული, რაც მოითხოვს არა მარტო ჩვენ მიერ განხილული არააკორდული ბგერების კარგ ცოდნას, არამედ მათ ინტონაციურად უფრო რთულ სახეებში გარკვევასაც. არააკორდული ბგერების გართულებული სახეები ძირითადად ორი გზით მიიღება: 1. როდესაც ვერტიკალში ერთდროულად მოცემულია არააკორდული ბგერების სხვადასხვა სახეები (მაგ. №171 - გ, დ) და 2. როდესაც ჰორიზონტალში არააკორდულ ბგერას მოსდევს არააკორდული ბგერის სხვა სახე (მაგ. №171 - ა, ბ).

მაგალითი 171.

ა) ბ) გ) დ)

C-dur

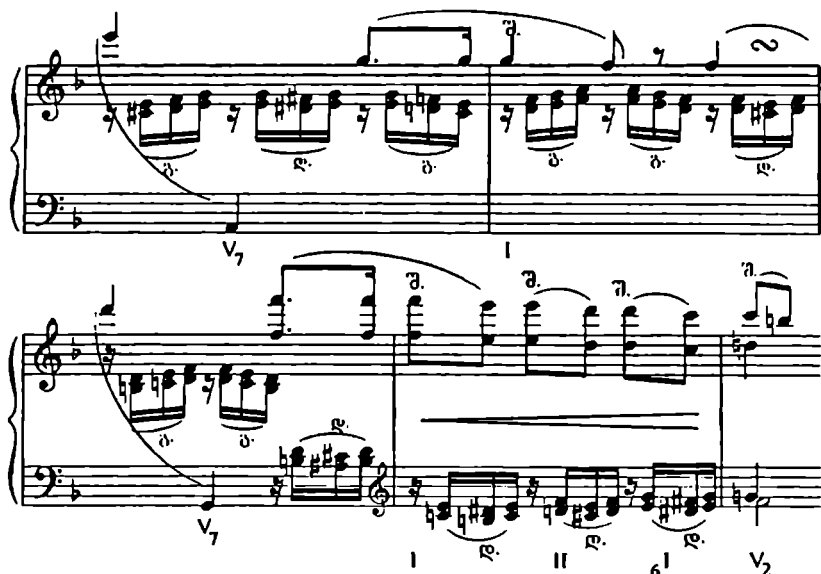
K_6 V_2 I_6 I V_7 I_6 V_7 I V_2 I_6

მუსიკალურ ნაწარმოებებში ასეთი შემთხვევები ხშირად გვხვდება. ამ მხრივ საინტერესოა ბეთჰოვენის პირველი საფორტეპიანო სონატის ნელი ნაწილი:

მაგალითი 172. ლ. ბეთჰოენი. საფ-ნო სონატა №1, II ნაწ.

ა) ბ)

I VII_6 5



მოყვანილი ნიმუშის (№172) მეორე ტაქტში ზედა ხმაში მოცემული შეკავეების ფონზე ორ შუა ხმაში გამღეული ბგერებია მოცემული, ხოლო მეექვსე ტაქტში კი სამჯერ ზედიზედ იჩენს თავს შეკაება და დამხმარე ბგერები ორ ხმაში.

ბეთჰოვენის მეოთხე სონატაში სოპრანოს ხმაში მოცემული ინტონაცია-მეორე ოქტავის ლა ბეკარი, მესამე ოქტავის დო და მეორე ოქტავის სი ბემოლი შეიძლება განვიხილოთ ორ ვარიანტად: 1. მეორე ოქტავის სი ბემოლი არის დამხმარე ბგერებით შემომღერებული აკორდული ბგერა, ან 2. მეორე ოქტავის ლა ბეკარი არის ქრომატული გამღეული ბგერა, რომელიც გადადის შეკაებაში (c³) და შემდეგ განიტვირთება აკორდულ ბგერაში (b²):

მაგალითი 173. ლ. ბეთჰოენი. საფ-ნო სონატა №4, IV ნაწ.



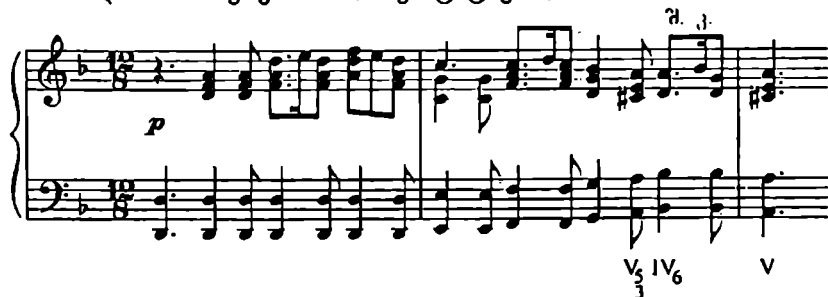
ჩვენი აზრით, უფრო სწორი მეორე ვარიანტია, რადგან ამ ფრაზის (საწყისი ორი ტაქტი) უშუალოდ გამეორების დროს მეორე ოქტავის ლა ბეკარი მართლაც გამვლელი ბგერის ფუნქციას ასრულებს.

საყურადღებოა ისიც, რომ რეფერენის ყოველი გამეორებისას ეს ფრაზები უცვლელია. გარდა ამისა, მესამე ოქტავის დო ბეკარი ძლიერ დროზეა მოცემული და ნიუანსითაც (ა/ნ) გამოყოფილია.

მართალია, დამხმარე და გამვლელი ბგერები ზოგჯერ ძლიერ და შედარებით ძლიერ დროზეც გვხვდება, რითაც ისინი ემსგავსებიან შეკავენას, მაგრამ ასეთ შემთხვევებში მათი ერთმანეთისაგან გამოჯენისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ტემპს, ბგერის გრძლიობას. ჩქარ ტემპში წერილი გრძლიობის ბგერები ტაქტის შედარებით ძლიერ ან ძლიერ დროზე ათვისება არა როგორც აპოჯიატურა, არამედ როგორც გამვლელი (ან დამხმარე) ბგერა.

ჰენდელის ორატორიაში V_3 -ის პრიმული ბგერა სოპრანოში განიცდის შეკავენას, რომელსაც მოსდევს კამბიატა:

მაგალითი 174. გ. ჰენდელი. ორატორია „სიხარულზე, მწუხარებასა და სიბრძნეზე“ №13, რეჩიტატივი (Secco).¹ არია



§9. მელოდირი ფუნქციის ქრომატული თანხმოვანებები და აკორდები

მუსიკალურ ნაწარმოებებში ძალზე ხშირად გვხვდება ისეთი აკორდები, რომელთაც მელოდირი წარმოშობა აქვთ და მთლიანად არიან დამოკიდებული ხმათასვლაზე. ამ ტიპის თანხმოვანებებსა და აკორდებს პარმონიული ფუნქცია არ გააჩნიათ, რადგან აქვთ არა პარმონიული, არამედ მელოდირი მიზიდულობა. არააკორდული ბგერების მსგავსად, მათ ახასიათებს ხმათა მღორე, დენადი-მელოდირი მოძრაობა.

¹ Secco (იტალ.) – ნაწყვეტ-ნაწყვეტად, მკვეთრად, მძლავრად, მშრალად.

არაკორდული ბგერებისაგან წარმოქმნილი მელოდიური ფუნქციის თანხმოვანებები და აკორდები შეიძლება იყოს როგორც დიატონური, ისე ქრომატული.

განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება გამეღვლი და დამხმარე დიატონური და ქრომატული ჰარმონიები (თანხმოვანებები და აკორდები). მელოდიური დიატონური ჰარმონიებისაგან განსხვავებით, ქრომატული მელოდიური ჰარმონიები გამოირჩევიან უფრო მეტად გამოვლენილი ფონიზმით. ამ ჰარმონიების როლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება მუსიკალური ნაწარმოებების განვითარებად ნაწილებში, სადაც ისინი ძალზე ხშირად იჩენენ თავს. მელოდიური ფუნქციის მქონე ჰარმონიები ხელს უწყობენ ტონალური გაურკვევლობის წარმოქმნას, რაც განსაკუთრებით მათი ხანგრძლივი გამოყენებისას ვლინდება. მსგავსი შემთხვევებისათვის დამახასიათებელია ხმის (ბანის) ან ხმების მდორე, უმეტესად ხანგრძლივი ქრომატული მოძრაობა - ე.წ. „მცოცავი აკორდები“.

ამგვარი კვაზი¹ აკორდების (არანამდვილი, მოჩვენებითი, დამოკიდებული, მელოდიური ფუნქციის) რეალური აკორდებისაგან (დამოუკიდებელი, ნამდვილი - ჰარმონიული ფუნქციის) განსხვავების დროს მხედველობაში უნდა მივიღოთ მოცემული სტილის ჰარმონიული ნორმები: ზოგიერთი ქრომატული და დიატონური აკორდი (IV₉, II₉, V₉⁶, ქრომატული, ალტერირებული) დამოუკიდებელი აკორდის სახით რომანტიკოსების წინა პერიოდის მუსიკაში, ფაქტობრივად, არ გვხვდება. კვაზი ჰარმონიებს ჰარმონიული ფუნქცია არ გააჩნიათ, ამიტომ მათი ციფრობრივი გამოსახვაც აზრს კარგავს - იმ აზრს, რომელიც ამ ციფრებში იკითხება.² მელოდიური ჰარმონიები შეიძლება იყოს, როგორც ტერციული (უმეტესად), ისე არატერციული წყობას.³

მოვიყვანთ მელოდიური ფუნქციის მქონე ქრომატულ აკორდების რამდენიმე მაგალითს:

¹ კვაზი (ლათ. quasi - თითქოს, ვითომ) - წინსართი, რომელიც ნიშნავს: „ყალბს“, „ერუს“, „თითქოს“.

² გამონაკლისია სასწავლო სავარჯიშოებში ფართოდ გავრცელებული გამეღვლი და დამხმარე აკორდების ციფრებით აღნიშვნა, რაც მეთოდური თვალსაზრისით გამართლებულია.

³ არატერციული წყობის თანხმოვანებები უცხოა კლასიკური ჰარმონიისათვის, ამიტომ ბუნებრივია, მათი ციფრებით გამოსახვაც მიზანშეუწონელია.

მაგალითი 175. ფ. შოპენი. ეტიუდი op. 10, №4

ამ მაგალითის (№175) ყოველი მეორე აკორდი გამჟღავნებული ქრომატული აკორდია და ტონალობათა ცვლა მელოდირ-ჰარმონიული მოდულაციის საშუალება ხდება.

გლინკას სიმღერაში კი ქრომატული გამჟღავნებული აკორდი გადახრის შემდეგ არის მოცემული:

მაგალითი 176. მ. გლინკა. გამოსათხოვარი სიმღერა

ქრომატული დამხმარე აკორდის ნიმუშად მოვიყვანთ მაგალითს მოცარტის სიმფონიიდან:

მაგალითი 177. ვ. მოცარტი. სიმფონია №38, „ლინცის“, IV ნაწ.

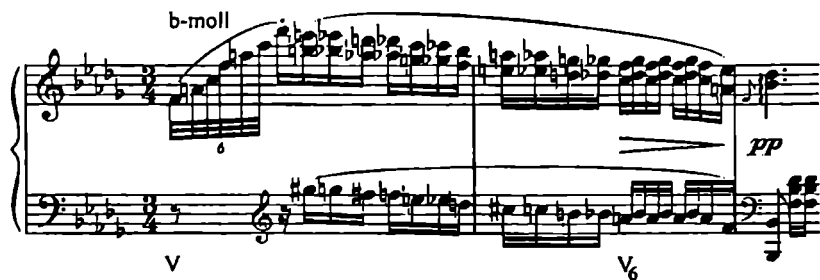
ვერდის ოპერა „ტრავიატას“ პრელუდიაში ქრომატული აკორდი
 სამმაგ შეკავებას წარმოადგენს V7-სთვის, რომელიც იქვე მეორდება:
 მაგალითი 178. ჯ. ვერდი. ოპ. „ტრავიატა“. I მოქმ., პრელუდია



ცალკე უნდა გამოვყოთ სამ და ოთხხმიანი ქრომატული გამეღეული
 აკორდები.

სამხმიანი აკორდებიდან (სამხმოვანება, სექსტაკორდი, კვარტსექსტაკორდი)
 კლასიკური პარმონიისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია
 სექსტაკორდების პარალელური მოძრაობა ქრომატული გამის საფეხურებზე:

მაგალითი 179. ფ. შოპენი. პოლონეზი №15, B-dur, ტრიო



ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№179) გამვლელი ქრომატული სექსტაკორდების მოძრაობა იწყება ხ-moll-ის V-ის შემდეგ და მთავრდება ამავე ტონალობის V₆-ით. მათ შორის მოქცეული სექსტაკორდები მელოდირი ფუნქციისაა და ციფრებით აღნიშნას არ ექვემდებარება. ციფრებით შეიძლება აღინიშნოს მხოლოდ განაპირა (საწყისი და დამბოლოებელი) აკორდები, როცა მათი ჰარმონიული ფუნქცია ციფრობრივ გამოსახვას ექვემდებარება. საერთოდ, აკორდის (ან ინტერვალის) ქრომატული პარალელიზმის ინტონირების დროს შენარჩუნებული უნდა იყოს აკორდის (ინტერვალის) სტრუქტურა მოყვანილი ნიმუშის მსგავსად (№179); თუმცა, ზოგჯერ ამგვარი მართლწერა ბოლომდე დაცული არ არის:

მაგალითი 180. ფ. ლისტი. მესამე მეფისტო-ვალსი



ამ მაგალითის (№180) მესამე ტაქტის პირველი აკორდის ქვედა ხმაში უნდა იყოს რე ბემოლი დო დიეზის ნაცვლად (იგივეა, მეშვიდე ტაქტშიც), რადგან დო დიეზის შემთხვევაში ვიზუალურად კვარტული წყობის აკორდს ვიღებთ და არა სექსტაკორდს.

ფაქტურის მიხედვით საინტერესოაა გადმოცემული ქრომატული გამვლელი სექსტაკორდები შოპენის მაზურეკში:

მაგალითი 181. ფ. შოპენი. მაზურეკი №54, D-dur, ტრიო



მოყვანილ მაგალითში (№181) რეალური ქრომატული სექსტაკორდების პარალელიზმის გაუღერებამდე ქრომატულ მოძრაობას იწყებს სექსტაკორდების მხოლოდ პრიმული ბეგრები, შემდეგ – ორხმიანობის დროს ჩაერთვება სექსტაკორდების ქვედა ხმა და იქმნება სექსტებით მოძრაობა, რომელსაც სამხმიანობის დროს ემატება სექსტაკორდის შუა ხმა - აქედან იწყება სექსტაკორდებით მოძრაობა.

სექსტაჟორების პარალელიზმის დროს დამახასიათებელია აკორდის მჭიდრო განლაგებითა და პრიმის მელოდიური მდებარეობით გადმოცემა, მოყვანილი მაგალითის მსგავსად (№181). ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებს ნაწიკუტი ვაგნერის ოპერიდან „ლმურების დაისი“:

მაგალითი 182. რ. ვაგნერი. ოპ. „ღმერთების დაისი“.

Гунтер

III მოქმ. სცენა II

Что слы-шу!

Vivo

ff

Ханген

Яс-наль те-бе з - тих во ро-нов ре-нь!

ამ მაგალითში (№182) C-dur-ის საორგანო პუნქტზე სექსტაკორდები¹ მოცემულია ფართო განლაგებითა და კვინტის მელოდირი მდებარეობით, რამაც ზედა ორ ხმაში წარმოშვა კვინტების პარალელიზმი. ანალოგიური მაგალითი გვხვდება ვაგნერის ოპერაში „ვალკირია“ (III მოქმედება, სცენა III, ბოლოდან 67-68 ტაქტები).

კლასიკური პარმონიისათვის არანორმატიულად ითვლება სამხმოვნების პარალელიზმი (როგორც დიატონური, ისე ქრომატული), რადგან იგი წარმოშობს კვინტების, ან კვინტებისა და ოქტავების პარალელიზმს:

¹ ამ ნიმუშშიც სექსტაკორდების მართლწერა ყოველთვის არ არის დაცული. საწყისი დისონირებული აკორდის შესახებ კი კომენტარი იხილეთ თემაში XVII, §2.

მაგალითი 183. ჯ. ვერდი. ოპ. „ოტელო“. III მოქმ.
დამაბოლოებელი ტაქტები (იაგოსა და ოტელოს სცენა)

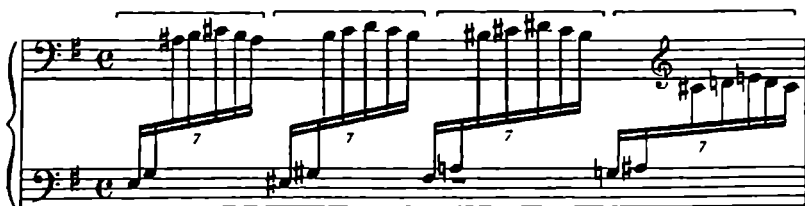


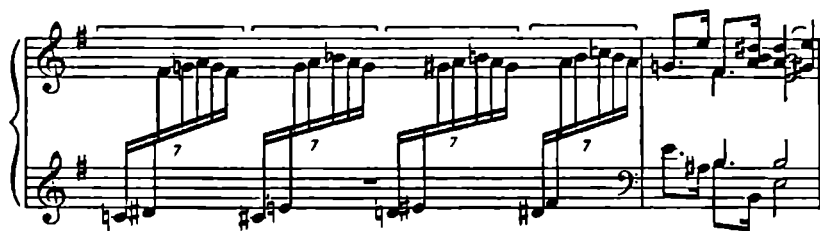
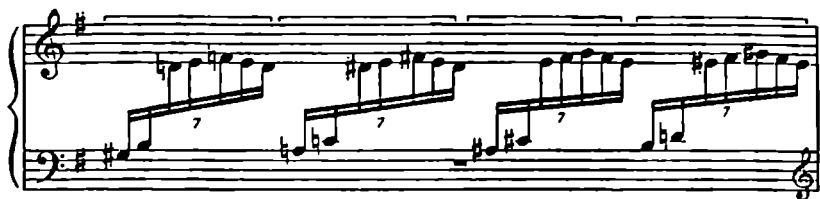
სამხმოვანებათა პარალელიზმით გამოწვეული პირქუში, შემზარავი ხმოვანება ხაზს უსვამს ეჭვებით სავსე ოტელოს სულიერ მდგომარეობას.

ასევე იშვიათად არის გამოყენებული კვარტსექსტაკორდების ქრომატული პარალელიზმი. ლისტის ეტიუდში „მაზეპა“ ყურადღებას იქცევს კვარტსექსტაკორდების ხანგრძლივი პარალელიზმი, რომელიც უნიკალური ნიმუშია კლასიკური პარმონიისათვის (97-ე ტაქტიდან)

სექტაკორდებისა და მისი შებრუნებების ქრომატული პარალელიზმის ნაირსახეობებიდან კლასიკური პარმონიისათვის ნორმატიული აღმოჩნდა მხოლოდ შემცირებული სექტაკორდების პარალელიზმი:

მაგალითი 184. ი.ს. ბახი. VI საფ-ნო პარტიტა e-moll, toccata





შემცირებული სექტაკორდისაგან განსხვავებით, განმონაკლისის სახით ქრომატულ პარალელურ მოძრაობაში შეგვხვდა ნახევრადშემცირებული სექტაკორდი:

მაგალითი 185. რ. ვაგნერი. ოპ. „ლმერთების დაისი“.

III მოქმ. სცენა I

S.

Kei-fen dran!

შოპენმა პირველმა გამოიყენა V_7 და V_2 ქრომატულ პარალელურ მოძრაობაში. მათგან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს V_7 -ში შემავალი კვინტებისა და პატარა სექტიმების პარალელიზმი, რაც არანორმატიულია კლასიკური ჰარმონიის განვითარების მესამე ეტაპისათვისაც. შოპენის მაზურეკში პარალელიზმი იწყება H-dur-ის V_7 -ით და სეკვენციურად დაღმასვლით ვითარდება კვინტის დიაპაზონში:

მაგალითი 186. ფ. შოპენი. მავურეკი №4, op. 30



V₂-ის ხანგრძლივი პარალელიზმი კი მოცემულია შოპენის საფორტეპიანო კონცერტში:

მაგალითი 187. ფ. შოპენი. საფ-ნო კონცერტი ორკესტრთან ერთად №2, f-moll, III ნაწ.

8-----

Leggiermente

NB

განმეორება ოქტავით ქვევით

NB

რეპრიზა

NB NB NB NB I

ამ მაგალითში (№187) პარმონიული ფიგურაციის სახით მოცემული V_2 -ის პარალელიზმი ამზადებს რეპრიზას. პარალელურ მოძრაობას იწყებს მთავარი ტონალობის (f-moll) V_2 . ამ აკორდის ქრომატული გამის თორმეტივე ბგერიდან გატარების შემდეგ იგივე მეორდება ოქტავით ქვემოთ (მეექვსე ტაქტიდან), იმ განსხვავებით, რომ ზოგიერთი მათგანის ნოტირება შეცვლილია. პირველი თორმეტი გატარებიდან სეკუნდაკორდი მხოლოდ ერთხელ იცვლება ენპარმონიულად ტოლფასი ალტერირებული აკორდით (მეოთხე ტაქტის პირველი აკორდი). ამ მხრივ, თუ პირველ თორმეტ გატარებას შევადარებთ მომდევნო თორმეტ გატარებას, მაშინ V_2 -ის ნოტირება უფრო ხშირად იცვლება მეორე გატარების დროს: 1. მეორე გატარების მეშვიდე აკორდი შეცვლილია ისე, როგორც ეს პირველი თორმეტი გატარების დროს იყო. 2. მეცხრე აკორდი გამეორებისას ენპარმონიულად ტოლფასი ტონალობის მიხედვითაა ნოტირებული (A-dur-ის V_2 Bes-dur-ის V_2 -ით). 3. პირველ გატარებასთან შედარებით ვიზუალურად შეცვლილია ასევე მეორე გატარების ბოლო ორი სეკუნდაკორდი ალტერირებული აკორდებით. აკორდის ნოტირების თვალსაზრისით, ზემოაღნიშნული მაგალითები კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ აკორდის ნოტირება კომპოზიტორის პრობლემა არაა. რასაკვირველია, ენპარმონიულად ტოლფასი ცვლილებები მსმენელზე რეაგირებას ვერ ახდენს – მას ესმის ის, რაც რეალურად ჟღერს. ამ შემთხვევაში - სეკუნდაკორდების მოძრაობა და არა მათი ენპარმონიულად ტოლფასი აკორდები. ნოტირების ზემოაღნიშნულ თავისებურებებში უნდა ერკვეოდეს ნებისმიერი სპეციალობის მოსწავლე. მაგალითად, შემსრულებლისათვის უფრო ადვილი იქნება ამ ეპიზოდის როგორც დამახსოვრება, ისე დაკვრა, თუ იფიქრებს იმაზე, რომ მეორე ოქტავის სი ბემოლიდან მცირე ოქტავის სი-ს ჩათვლით, ქრომატული გამის ყოველი ბგერიდან დასაკრავი აქვს პარმონიული ფიგურაციით გადმოცემული V_2 .

თემა X. ქრომატული და მოდულირებული შეფუთვითი

ბრუნვები და კადანები (მლიფსისი)¹

§1. ზოგადი ცნობები

ფუნქციონალური ტრიადიდან (TSD) დომინანტური ფუნქციის აკორდი (V , V_6 , V_7 და მისი შებრუნებები) ერთადერთია, რომლის შემდეგ მსმენელი, ჩვეულებრივ, მოელის მის განტვირთვას ტონიკურ პარმონიაში. ზშირად, განტვირთვის ნაცვლად გვესმის სხვა ფუნქციის მქონე დიატონური (VI , IV_6 , II_6 და სხვ.), ქრომატული (VI^b , II_6^b და სხვ.), ალტერირებული (IV_6^{sh} , IV_7^{sh} , II_4^{sh} და სხვ.) ან სხვა ტონალობის აკორდი (მოდულირებული ელიფსისი)³.

¹ ელიფსისი (ბერძ. – გამოტოვება, ნაკლი, წუნი) ლინგვისტიკაში წარმოადგენს ისეთ პოეტურ ფიგურას, სტილისტიკურ ხერხს, როდესაც წინადადებაში გამოტოვებულია ერთი ან რამდენიმე სიტყვა (რომელიც ჩვეულებრივ ნაგულისხმევია კონტექსტით, ან სამეტყველო სიტუაციით); იგი ფართოდაა გავრცელებული როგორც ზეპირ საუბარში, ისე მხატვრულ მეტყველებაში, მაგ.:

მფარავდეს შენი მარჯვენა,

კალთა სამოსლის შენისა,

სანამ არ მოვა დრო-ჟამი

სულ ბოლოს ამოქშენისა.

სული - შენ, ლეში - მიწასა -

აღარა ვგლოვობ ამასა;

თევზი - წყალს, ცასა - ვარსკვლავი,

შვილი - დედას და მამასა.

ვაჟა-ფშაველა. „ჩემი ვედრება“ (დაბოლოება).

ლინგვისტიკიდან ნასასხები ეს ტერმინი პარმონიის თეორიაში არასწორად იქნა გადმოტანილი. ანალოგიური მინიშნელობით მუსიკაში იგი გულისხმობს ისეთ შემთხვევებს, როდესაც დომინანტის შემდეგ ამოვარდნილია ტონიკა, რაც ვერ უძლებს ვერანაირ კრიტიკას. კომპოზიტორი ამ უადრესად მნიშვნელოვანი პარმონიულ-გამომსახველობითი ხერხით აღწევს მუსიკალური აზრის დროებით ჩაუქეტაობას და არ გულისხმობს ტონიკის ამოვარდნას. პირიქით, მას არ სურს ამ დროს დომინანტის ტონიკაში განტვირთვა, და რაც არ სურს, ის როგორ ან რატომ უნდა ვიგულისხმოთ. ამავე დროს, ეს ტერმინი ლაკონიურობის გამო ბალზე გავრცელდა მუსიკის თეორიაში და ამ მხრივ მოხერხებულიც აღმოჩნდა; ამდენად, მისი გამოყენება ამ სიტყვის გადატანითი მნიშვნელობით, მართლაც მისაღებია.

შეწყვეტილი ბრუნვები და კადანსები კლასიკური ჰარმონიის სტილურ ნიშან-თვისებად ჩამოყალიბდა. მისი განსაკუთრებით მრავალფეროვანი და გართულებული ფორმები კი უაღრესად ხშირად კლასიკური ჰარმონიის განვითარების მესამე ეტაპზე გვხვდება. შეწყვეტილ ჰარმონიულ ბრუნვებსა და კადანსებს ძალზე მნიშვნელოვანი ფორმაქმნადი ფუნქცია აქვს. ის გვხვდება მუსიკალური აზრის ჩამოყალიბებისა და განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე (კადანსებში გაფართოების მიზნით).

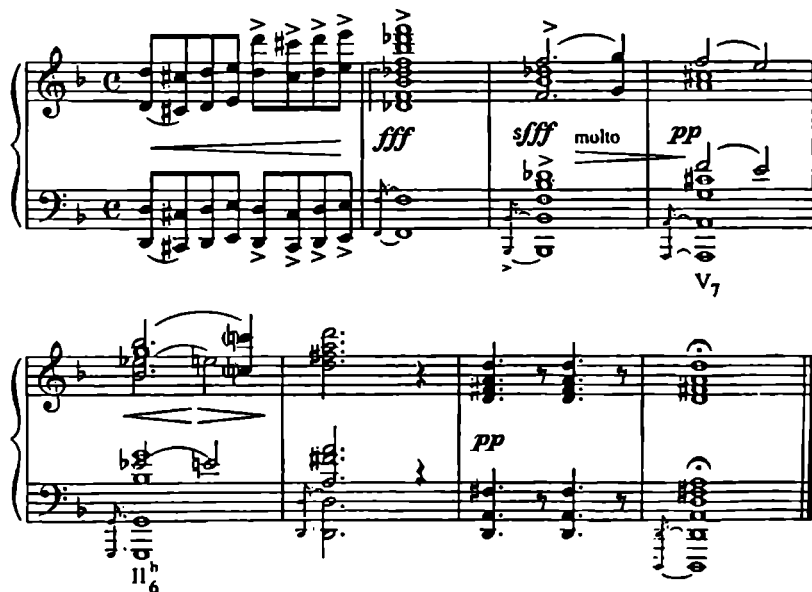
ფორმაქმნად ფუნქციასთან ერთად შეწყვეტილი ჰარმონიული ბრუნვა გამოირჩევა მძაფრი ეფექტური ხმოვანების მქონე ფონიზმით.

არსებობს ორი სახეობის ელიპტური ბრუნვები: *შიდაკილოური* და *მოდულირებული*.

§2. შიდაკილოური ქრომატული შეწყვეტილი ბრუნვები (ქრომატული ელიფსისი)

გრიგის საფორტეპიანო პიესაში კადანსის გაფართოების მიზნით დამაბოლოებელ კადანსში V_7 -ს მოსდევს II_6^b :

მაგალითი 188. ე. გრიგი. საფორტეპიანო პიესა „ხალხურ ყაიდაზე“



ამ მაგალითში (№188) ყურადღებას იმსახურებს II-ის უჩვეულო მოძრაობა დიატონურ II-ში პრიმული ბგერის ქრომატული აღმასვლით და მელოდიაში დო ბეკარის განტვირთვით D-dur-ის ტონიკაში. დო ბეკარს, აკორდული ბგერის ფუნქცია არ გააჩნია, ის გამჟღელ ბგერას წარმოადგენს, მაგრამ შემოაქვს D მიქსოლიდიურის ინტონაცია. ფაქტობრივად, ამ ნიმუშში მაჟორულ-მინორული და მოდალური სისტემის დიფუზიაა.¹

ბეთჰოვენის ტრიოშიც, ნახევარკადანსის გაფართოების მიზნით V-ის შემდეგ მოცემულია VI[♯]:

მაგალითი 189. ლ. ბეთჰოენი. ტრიო №7 ფორტეპიანოს, ვიოლინოსა და ვიოლონჩელოსათვის, op. 97, I ნაწ. (ფორტეპიანოს პარტია)

II₆ V₇ VI^b K₆ V

ი.ს. ბახის იტალიური კონცერტის I ნაწილის ბოლოს დამაბოლოებელი კადანსის გაფართოების მიზნით V₇-ს მოსდევს ალტერირებული სუბდომინანტა:

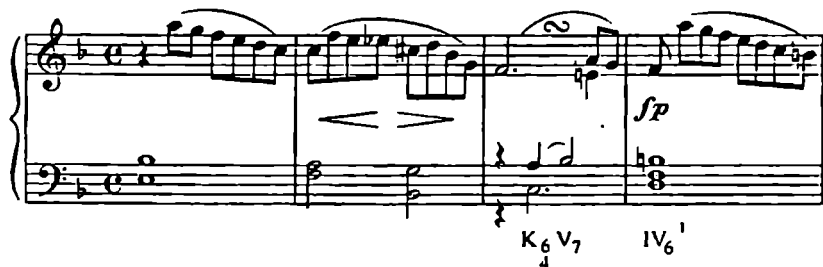
¹ ამ საკითხს მოგვიანებით შევეხებით (თემა XVI, §12).

მაგალითი 190. ი.ს. ბახი. იტალიური კონცერტი ფ-პ., I ნაწ.



მოცარტის საფორტეპიანო პიესის ექსპოზიციაში პირველი თემის პარტიის პირველი ეტაპი ეფექტურად მთავრდება ქრომატული შეწყვეტილი კადანსით ალტერირებულ სუბდომინანტაზე:

მაგალითი 191. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №18, F-dur, I ნაწ.



§3. მოდულირებული ქრომატული შეწყვეტილი ბრუნვები (მოდულირებული ელიფსისი)

მოდულირებული ელიფსისი, ზოგჯერ აკორდთა შორის მელოდირ კავშირებს ეფუძნება¹ (მაგ.: №№192-194), ზოგჯერ კი მოდულაცია ზიარაკორდით ხდება (მაგ. №195). თუ, მელოდირ-პარმონიული მოდულაციის დროს წინამდებარე ტონალობის ნებისმიერი ფუნქციის მქონე აკორდს შეიძლება მოსდევდეს მომდევნო ტონალობის ნებისმიერი ფუნქციის მქონე აკორდი (ფუნქციონალური კავშირების გარეშე), მოდულირებული ელიფსისის დროს ეს შესაძლებელია მხოლოდ წინამდებარე ტონალობის დომინანტის შემდეგ; წინააღმდეგ შემთხვევაში ტერმინი მოდულირებული შეწყვეტილი ბრუნვა (მოდულირებული

¹ ამ შემთხვევაში მოდულირებული ელიფსისი და მელოდირ-პარმონიული მოდულაცია ერთი და იგივეა.

ელიფსისი) კარგავს თავის მნიშვნელობას, რადგან ტონიკის ან სუბდომინანტის შემდეგ მომდევნო ტონალობის ნებისმიერ აკორდთან კავშირი გამოირიცხავს შეწყვეტილი ბრუნვის შესაძლებლობას.

მოდულირებული ელიფსისი უმეტესად განვითარებად ნაგებობებში იჩენს თავს და ძირითადად მუსიკალური აზრის უწყვეტ, დენად განვითარებას ემსახურება. სწორედ ამიტომაც მოდულაციის ეს სახე ესოდენ დამახასიათებელი ვაგნერის რეფორმატორული ოპერებისათვის.

ჩვეულებრივ, მოდულირებული ელიფსისი (გადასვლის ან გადაზრის დროს) საშუალებას გვაძლევს გადავიდეთ II ან III ხარისხის მონათესავე ტონალობებში. თუმცა, I ხარისხის მონათესავე ტონალობებში მოდულირების დროსაც იჩენს თავს.

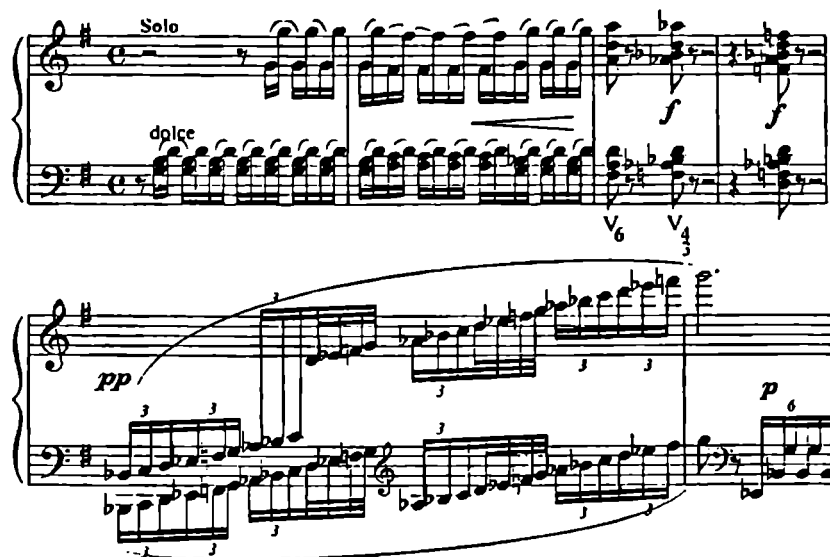
ბეთოვენის მეცხრე სიმფონიის ნელ ნაწილში მეორე თემა ტონალურად მზადდება მოდულირებული ელიფსისით, სადაც B-dur-ის V₇-ს მოსდევს D-dur-ის I₆:

მაგალითი 192. ლ. ბეთოვენი. სიმფონია №9, d-moll III ნაწ.

საინტერესოაა მოცემული მოდულირებული ელიფსისი ბეთოვენის IV საფირტეპიანო კონცერტში, სადაც გადასვლა ხდება ერთსახელიანი სოლ მაჟორ-მინორის V₆-ის შემდეგ, რომელსაც მოსდევს Es-dur-ის V₄

მოყვანილი მაგალითის მე-ნ ტაქტიდან იწყება ახალი თემა ამავე ტონალობაში:

მაგალითი 193. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო კონცერტი №4, I ნაწ.



შოპენის ნოქტიურნში კი მოდულირებული ელიფსისი განვითარებად ნაგებობაში იჩენს თავს, სადაც a-moll-ის V_6 -ს მოსდევს B-dur-ის ალტერირებული სუბდომინანტა:

მაგალითი 194. ფ. შოპენი. ნოქტიურნი №17, cis-moll op. 62, №1



დასასრულს, შოპენის პოლონეზ-ფანტაზიიდან, განვითარებადი ნაგებობის მოკლე მონაკვეთში ორჯერ გვხვდება მოდულირებული ელიფსისი ზიარაკორდით, ხოლო ნიმუშის დასასრულს კი - ზიარაკორდის გარეშე:

The musical score is for a piano accompaniment of Chopin's Polonaise-Fantasy, Op. 61, Example 195. It is written in B-flat major (b-moll) and 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows a treble and bass staff with complex chordal textures and triplets. The second system includes a treble staff with a wavy line indicating a melodic line and a bass staff with sustained chords. The third system continues the complex harmonic and rhythmic patterns. Roman numerals (V7, VI, V7⁶, VI=V, G-dur, E-dur) are placed below the staves to indicate the underlying harmonic structure. Dynamics like 'piu f' and 'ff' are also present.

თემა XI. მელოდირი მოდულაცია

ერთი ხმის (ან ოქტავერი უნისონის) მოძრაობის შედეგად მიღწეულ მოდულაციას მელოდირი მოდულაცია ეწოდება. ის გვხვდება ერთხმიან ან მრავალხმიან ზალხურ და პროფესიულ მუსიკაში.

მელოდირი მოდულაცია კლასიკურ პარმონიაშიც ფართოდ არის გავრცელებული და მნიშვნელოვანი ფორმაკმნადი ფუნქცია აკისრია. ის თავს იჩენს ნაწარმოების ნებისმიერ მონაკვეთში და უმეტესად

შემაკავშირებელ ან მომზადების ფუნქციას ასრულებს – ნაწილიდან ნაწილზე, თემიდან თემაზე (და სხვა) გადასვლის დროს. ზოგჯერ მისი ხმოვანება მეტად ეფექტური და ფერადოვანია.

ჩვეულებრივ, მრავალხმიან ფაქტურაში მელოდირი მოდულაცია ხმების გამოთიშვის შედეგად გვხვდება. მელოდირი მოდულაციის სპეციფიკა მოდულაციის მომენტის შენიღბვა და შუალედური ტონალობის (ტონალობების) განუმტკიცებლობა. რასაკვირველია, კომპოზიტორს ინტუიცია უკარნახებს, თუ როგორ მივიდეს ამ პროცესის დამამთავრებელ ტონალობასთან.

მსმენელისათვის კი ეს პროცესი ასე ადვილად ასათვისებელი არ არის; ის მხოლოდ აფიქსირებს საწყის და დამაბოლოებელ ეტაპებს.

ბეთჰოვენის პირველი საფორტეპიანო სონატის Allegretto-ს რეპრიზის წინ მელოდირი მოდულაცია იწყება b-moll-ში და მთავრდება მთავარი ტონალობის (f-moll) დომინანტაზე:

მაგალითი 196. ლ. ბეთჰოენი. საფ-ნო სონატა №1, f-moll, III ნაწ.

მელოდირი

მოდულაცია

Allegretto-ში ერთხმიანი ფაქტურა (ოქტაური უნისონით) სრულიად მოულოდნელად იჩენს თავს მას შემდეგ, რაც დამუშავება, ფაქტობრივად, დამთავრებული იყო b-moll-ის სრული კადანსით. ამრიგად, ამ ახალი ფაქტურის როლი b-moll-დან მთავარ ტონალობაში გადასვლაში გამოიხატება. ერთხმიანი ფაქტურის მანძილზე კი ისახება შუალედური

ტონალობები (As, f, c), რომელთაგან საბოლოოდ მტკიცდება მთავარი ტონალობა (f-moll). უფრო რთული შემთხვევა გვხვდება ბეთოვენის მესამე სიმფონიის ფინალის შესავალ ტაქტებში, რადგან IV ნაწილი იწყება დაქვემდებარებულ ტონალობაში (d-moll);

მაგალითი 197. ლ. ბეთოვენი. სიმფონია №3, E-dur, IV ნაწ.

მელოდირი მოდულაცია

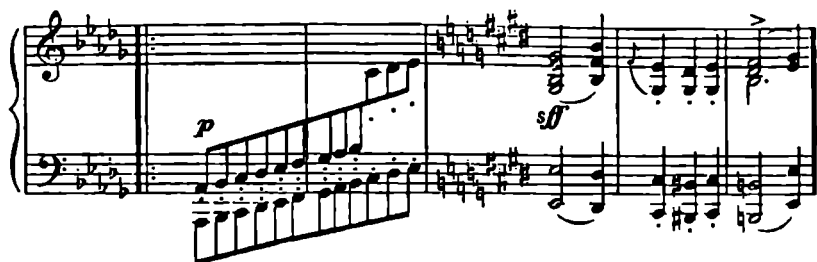
Allegro molto

V₇

ამ მაგალითში (№197) მთავარი ტონალობა (Es-dur) ფაქტობრივად, ნათლად მხოლოდ მეექვსე ტაქტიდან (V₇-ის ხანგრძლივი გადანაცვლებები ამზადებს პირველ თემას) ისმის, მანამდე კი მოცემულია სხვა ტონალობების ინტონაციები (d, g, As).

ფონიზმის თვალსაზრისით, უფრო ეფექტურად ხმოვანებს მელოდირი მოდულაცია შუბერტის სკერცოში, რადგან მოდულაცია ხდება დიდი ტერციით დაშორებულ ტონალობათა შორის (As=Gis E):

მაგალითი 198. ფ. შუბერტი. სკერცო Des-dur



მოცვანილი მაგალითის (№198) მესამე ტაქტში სკერცოს I ნაწილი მთავრდება სრული კადანსით As-dur-ში, რომლის შემდეგ მეორე ნაწილი იწყება იმავე ტონალობაში, საიდანაც მოცემულია მელოდიური მოდულაცია E-dur-ში. ამ შემთხვევაში, As-dur-სა და E-dur-ს შორის შუალედური ტონალობა არ არის, მხოლოდ მეხუთე ტაქტში მოცემული ბგერა ges (ენჰარმონიულად იგივე fis) იწვევს მსმენელში ტონალობის შეცვლის პირველ შთაბეჭდილებას, რაც მოგვიანებით განხორციელდა კიდევ.

მელოდიური მოდულაცია მოიცავს მეტ-ნაკლები რაოდენობის ბგერების მიმდევრობას. თუ, ბგერათა მაქსიმალური რაოდენობა არაა დადგენილი, არც არის ამის საჭიროება, სამაგიეროდ მინიმალური რაოდენობა (ერთი ბგერით) წარმოქმნის მეტად ეფექტური ხმოვანების მოდულაციას.

მაგალითად, ბეთჰოვენის, საფორტეპიანო მეხუთე კონცერტის მეორე ნაწილიდან მესამე ნაწილზე გადასვლამდე, მეორე ნაწილის მთავარი ტონალობის (H-dur) პრიმული ბგერის ხანგრძლივ ხმოვანებას *pp*-ზე, მოულოდნელად მომდევნო ტაქტში მოსდევს მესამე ნაწილის მთავარი ტონალობის (Es-dur) კვინტურ ბგერაზე ნახევარტონული დაღმასვლა (h-b), რაც მთავარ ტონალობაში გადასვლისათვის საკმარისი აღმოჩნდა. სწორედ ამის შემდეგ იწყება მომზადება (Poco piu adagio) ფინალზე გადასასვლელად:

მაგალითი 199. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო კონცერტი №5, II ნაწ.

(Poco piu adagio)



ერთი ბგერით მელოდირი მოდულაციის დროს მამოდულირებელი ბგერა უფრო ხშირად მომდევნო ტონალობის დომინანტას წარმოადგენს, რაც შემთხვევითი არაა - სწორედ ეს ბგერები (V და VII), სხვა პერყევი ბგერისაგან განსხვავებით, წარმოადგენენ ტონალურად ყველაზე გამოკვეთილ საფეხურებს და ხელს უწყობენ ტონალური სიცხადის შენარჩუნებას.

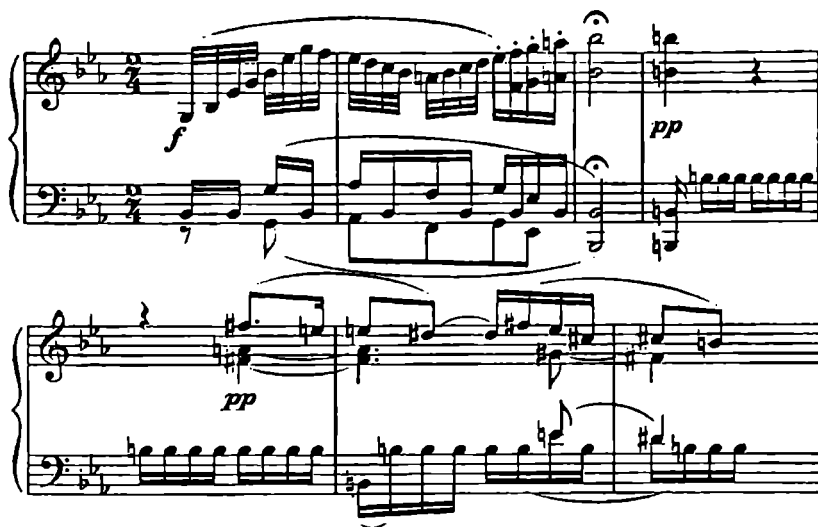
ბეთოვენის მეოთხე საფორტეპიანო სონატის რონდოში მელოდირი მოდულაცია ერთი ბგერით ხდება სწორედ ამ საფეხურების გამოყენებით (მაგ.: №№200ა და 200ბ):

მაგალითი 200ა. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატა №4, Es-dur, IV ნაწ.



პირველ მაგალითში (№200ა) რეფრენის გატარების შემდეგ მოდულაცია Es-dur-დან c-moll-ში ერთი ბგერით (b-h) ხდება. აქ h აღმოჩნდა ქვედა შემავალი ტონი, ხოლო რეპრიზაში იგივე მელოდიური ბრუნვის შედეგად h წარმოადგენს E-dur-ის V-ს:

მაგალითი 200ბ. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №4, Es-dur, IV ნაწ.



ამ შემთხვევაში მოდულაცია ერთი ბგერით უფრო მოულოდნელად და ფერადოვნად ჟღერს, ვინაიდან, გადასვლა ხდება მეორე ხარისხის მონათესავე ტონალობაში (Es-E), გარდა ამისა, რეფრენის გამეორების შედეგად მოსალოდნელი მამოდულირებელი ბგერა შემავალი ტონის ნაცვლად დომინანტურ ბგერად გადაიქცა, რამაც მოდულაციური პროცესი სულ სხვა მიმართულებით წაიყვანა.

მამოდულირებელი ბგერის ფუნქციური სიცხადე უფრო ნაკლებად ვლინდება გრიგის სიმღერაში, სადაც ის ქვედა მელიანტური ბგერაა:

მაგალითი 201. ე. გრიგი. სიმღერა „ობოლი“. op. 4, №1

pp *იიი.* *Кто* *p*

pp

სი - ნე - გ - და - მნო ი. ჩეი გო - ლო სს - ლ - შუ ი

კიდევ ერთი ნიმუში, სადაც ერთი ბგერით მოძრაობა იწვევს კილოურ მოდულაციას:

მაგალითი 202. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №4, Es-dur, III ნაწ.

es-moll *Es-Dur*

ppp

ზემოაღნიშნული კილოური მოდულაცია (es-Es) ზდება რთული სამნაწილიანი ფორმის შუა ნაწილის ბოლო ბგერაზე, რომელიც აღმოჩნდება მთავარი ტონალობის (Es) ტერციული ტონი, რამაც შეცვალა მიხრილობა და მოამზადა რეპრიზაზე გადასვლა.

თემა XII. მეტრულ-რიტმული მოდულაცია

როგორც აღვნიშნეთ, მეტრულ-რიტმული მოდულაცია (თემა I, §1), ზიარაკორდით მოდულაციის სახეობაა. ამ დროს მერყევი ფუნქციის ზიარაკორდი მეტრულ-რიტმული აქცენტირების შედეგად იცვლის ფუნქციას და ტონიკურ პარმონიად გადაიქცევა.

კლასიკურ პარმონიაში მეტრულ-რიტმულ მოდულაციას უმეტესად წინამდებარე ტონალობის დომინანტური სამხმოვანება (V_1), ქვედა მედიანტა (VI_1) და დაბალი ქვედა მედიანტა (VI_1^b) ექვემდებარება.

ქვემოთ მოყვანილ მაგალითში (№203) D-dur-ის V გადაიქცევა მომდევნო ტონალობის ტონიკურ სამხმოვანებად:

მაგალითი 203. ფ. შოპენი. ფანტაზია-ექსპრომტი №3, cis-moll

დომინანტური სამხმოვანების მეტრულ-რიტმული გატონიკება ზშირად გვხვდება სონატური ფორმის ექსპოზიციის მეორე თემის წინ (ბუჰოვენი, სიმფონია №1, C-dur, I ნაწ., 51-53 ტტ.).

ვერდის ოპერაში „აიდა“ e-moll-ის V⁷-ს მოსდევს VI, რომელიც შემდეგ მეტრულ-რიტმულად მტკიცდება, როგორც C-dur-ის I:
მავალითი 204. ჯ. ვერდი. ოპ. „აიდა“, I მოქმ., №3

for se - su - ria co - stei?

VI=I

Vic - ni, odi-ici - ta, appres - sa ti... Schia

ბეთოვენის საფორტეპიანო სონატაში კი D-dur-ის VI^b მეტრულ-რიტმულად მტკიცდება, როგორც B-dur-ის I, რომელშიც ტარდება კიდევ რონდო-სონატის მესამე თემა (მეორე ეპიზოდი):

მავალითი 205. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატა №7, რონდო (IV ნაწ.)

pp

f



თემა XIII. პარმონიული ვარირება¹

მელოდიის უცვლელად გამეორების ან გამეორებების დროს პარმონიის შეცვლას – პარმონიული ვარირება ეწოდება. ჩვეულებრივ, პარმონიულ ვარირებას შეიძლება დაექვემდებაროს მოტივი, ფრაზა ან წინადადება; ამ დროს, გამეორება შესაძლებელია „უშუალოდ“ ან „მანძილზე“. ეს უკანასკნელი დამახასიათებელია ყოველგვარი რეპრიზული ფორმებისა და საოპერო ლაიტმოტივებისათვის.

პარმონიული ვარირება მართებულად არის მიჩნეული პარმონიული განვითარების სპეციფიკურ ხერხად. მელოდიის განმეორების დროს მოსალოდნელი პარმონიების ნაცვლად, სხვაგვარი პარმონიზება იწვევს ეფექტურ, ფონურ მოვლენებსაც. ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა ქრესტომათიულ ნიმუშად მიჩნეული პერიოდი გრიგის ლირიკული პიესების კრებულიდან:

¹ ზემოაღნიშნული პარმონიული მოვლენა ფართოდ არის შესწავლილი მუსიკისმცოდნეობაში. მოცემულ თემაში ვეყრდნობით და მოკლედ ვეხებით ე. ბერკოვის დებულებებს, რომელმაც პირველმა შეისწავლა პარმონიული ვარირება სადისერტაციო ნაშრომში (1942). მისი შრომებიდან გამოვიყენეთ სახელმძღვანელო პარმონიაში (1970), რომლის XX თავი ეხება პარმონიულ ვარირებას (581-625 გვ.).

Andante

IV₇ I₆ II₇ V₇(VII₇)

VI II₇ V₇ I

როგორც მოცემული მაგალითიდან (№206) ჩანს, პერიოდის პირველი წინადადების მელოდია (4 ტაქტი) ზუსტად მეორდება მეორე წინადადებაში განსხვავებული პარმონიზაციით. პარმონიული ვარირება გვხვდება როგორც ხალხურ,¹ ისე პროფესიულ მუსიკაში. კლასიკურ პარმონიაში ვარირება განსაკუთრებით მრავალფეროვნად და ზშირად მისი განვითარების მესამე ეტაპზე იჩენს თავს.

კლასიკური პარმონიის განვითარების პირველ ეტაპზე პარმონიული ვარირება დაუკავშირდა basso ostinato-ს.² უნდა აღინიშნოს ასევე არია-ლამენტო³ ბასო ოსტინატოთი. ამ უკანასკნელის ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშია პერსელის ოპერიდან „დიდო და ენეოსი“ დიდოს არია – ლამენტო ბასო ოსტინატოთი (სოლ მინორში):

¹ პარმონიული ვარირების მეტად საინტერესო ნიმუშებია ქართულ ხალხურ მრავალხმიან სიმღერებში.

² basso ostinato (იტალ. – ჯიუტი ბანი) – ვარიაციული ფორმის ერთ-ერთი ნაირსახეობა, რომელიც მრავალჯერ უკველად ტარდება ცვალებადი ზღანაშნის ფონზე.

³ lamento (იტალ. ტირილი, მწუხარება) – არია ლამენტო წარმოადგენს უმეტესად ტრაგიკული ხასიათის ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებს. როგორც ცნობილია, არია ლამენტო ბასო ოსტინატოთი პირველად მონტევერდის მადრიგალში იჩენს თავს (იხ. მადრიგალების მე-8 წიგნიდან – „მორ“). ტერმინი ლამენტო გამოყენებულია ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებშიც; გვხვდება ასევე საოპერო შესავლის ან ანტრაქტის სახელწოდების სახით.

მაგალითი 207. პ. პერსელი. ოპ. „დიდო და ენოსი“. III მოქმ.,
დიდოს არია

guest. When I am laid, am

1 2

pp *pp*

laid _____ in earth, may my wrongs _____ cre - ate no

3

trou - ble, no trou - ble in thy breast. When

IVⁱⁱ₆ II^a₄₃ IV₆ V₇ I₆ II₆₃ K₆₄ V I VI₆

VII₇ V₆₅ V^a₆ VI^a₇ VI^a₄₃ IV₆ V₇ I₆ II₆₅ V V I

ამ მაგალითში (№207) მოცემულია ოსტინატური მელოდის მხოლოდ სამი გატარება:¹ აქედან პირველი გატარება ზედნაშენის გარეშეა – დასაწყისში ოქტავური უნისონების ქრომატული დაღმასვლით. საერთოდ, ოსტინატური მელოდის საწყის ტაქტებში დამახასიათებელია ქრომატული დაღმასვლა კვარტის ფარგლებში, ისე, როგორც ამას ადგილი აქვს ზემოაღნიშნულ ნიმუშში² (g, fis, f, e, es, d). თუ შევადარებთ ოსტინატური მელოდის პარმონიზებულ გატარებას მესამე გატარებასთან, აღმოჩნდება, რომ თორმეტი აკორდიდან პირველი ექვსი აკორდი შეცვლილია სხვა აკორდებით. შეცვლილია ასევე კადანსური კვარტსექსტაკორდიც.

ბასო ოსტინატო და არია ლამენტო ბასო ოსტინატოთი ფართოდ იყო გავრცელებული პერსელის, ბახის, ჰენდელის და სხვათა შემოქმედებაში. მათდამი ინტერესი განელდა XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან და აღორძინება განიცადა XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე.

როგორც აღვნიშნეთ, პარმონიული ვარირება უკავშირდება სოპრანოში გამეორებულ მელოდისა. მაგალითად, ჰენდელის ორატორიის მეხუთე ნომერში, სოპრანოში ექვსბგერიანი ფრაზა რეაჯერ მეორდება უცვლელად სხვადასხვა ტაქტებში, რომელთაგან ხუთი გატარება არის სხვადასხვაგვარად პარმონიზებული. ოსტინატური მელოდია, ფაქტობრივად, წარმოადგენს მაჟორის (F-dur) ზედა ტეტრაქორდს აღმასვლით – დამატებული ორი ბგერით:

მაგალითი 208. გ. ჰენდელი. ორატორია „სიხარულზე, მწუხარებასა და სიბრძნეზე“. არია და გუნდი, №5 (ორკესტრის პარტია)

1) მე-2 ტაქტი 2) მე-12 ტაქტი 3) მე-14 ტაქტი

I I₆ IV VI₆ V₆ I I₆ II₆ V₇ IV₆ V₆ I I₂ IV₆ V₇ II₆ V

¹ სულ არიაში ოსტინატური მელოდია ტარდება თერთმეტჯერ – პარმონიის მეტ-ნაკლები ცვლილებებით.

² იხილეთ, ასევე, ი.ს. ბახის გენიალური Crucifixus – h-moll მესიდან, სადაც ბანი ანალოგიური სვლებით მოძრაობს. ამ ნაწარმოებში ბახის ფანტაზია პარმონიულ ვარირებასთან დაკავშირებით უსაზღვროა.

4) 44-ე ტაქტი 5) 58-ე ტაქტი

I I₂ IV₆ V IV V I III₄₃ IV₆ V IV V

არიაში კიდევ არის ამ მელოდიის ვარიანტი,¹ სადაც განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მეექვსე აკორდი, რომელსაც კვარტული წყობა აქვს; საყურადღებოა ისიც, რომ იგივე მეორდება მომდევნო ტაქტშიც:

მაგალითი 209. გ. ჰენდელი. ორატორია „სიხარულზე, მწუხარებასა და სიბრძნეზე“. არია და გუნდი, №5 (ორკესტრის პარტია)

сме-ся от ду-ши

NB NB

I₆ V₄[^]₃ I IV V V₆ V I₆ V₄[^]₃ I IV V V₆ V

ჰარმონიული ვარიანტებისათვის საჭიროა მინიმუმ ორბგერიანი ინტონაცია, მაგრამ მისი გამოვლენა შესაძლებელია ერთი ბგერითაც:

¹ ჰარმონიული ვარიანტების დროს ოსტინატური მელოდია შესაძლებელია უმნიშვნელო ცვლილებებით გამეორდეს.

მაგალითი 210. ფ. ლისტი. ეტიუდი უმაღლესი საშემსრულებლო
ოსტატობის, №10

ამ მაგალითში (№210), ზედა სხეშში ოქტავეური გადაძახილებით გამუდმებით ისმის ბგერა f, ხოლო მისი პარმონიზაცია უარესად საინტერესოდ იცვლება.

პრაქტიკული რჩევები და დავალება: I. მელიოდის შეცვლის გარეშე გააკეთოთ პარმონიის ამოცანების (პერიოდის ან წინადადების ფორმით) რამდენიმე ვარიანტი; II. ფორტეპიანოზე დაკრის დროს შეიძლება ავიდოთ თუნდაც ორი ან მეტი ბგერისაგან შემდგარი ინტონაცია (მაგალითად $h^1 c^2$) და მოვახდინოთ პარმონიული ვარირება სხვადასხვა ხერხის გამოყენებით: ა) ერთი და იმავე ტონალობის - დიატონური, ქრომატული ან ალტერირებული აკორდის გამოყენებით; ბ) გადახრით; გ) სხვა ტონალობის (ტონალობების) აკორდების საშუალებით.

III. ანალიზი პარმონიულ ვარირებაზე:

1. პ. პერსელი: ა) ოპ. „დილო და ენოსი“. არია-ლამენტო ბასო ოსტინატოთი d-moll II მოქმედებიდან; ბ) არია-ლამენტო ბასო ოსტინატოთი g-moll III მოქმედებიდან;

2. ი.ს. ბახი: ა) მესა h-moll, Crucifixus №15; ბ) ქორალი №25 a-moll (ausmeinen Liben Gott) და მისი ოთხი ვარიანტი ამავე სახელწოდებით, მხოლოდ სხვა ტონალობებში: №26, g-moll; №27, h-moll; №28, g-moll; და №29, fis-moll.

3. ფ. შუბერტი. ოთხი ექსპრომტი. op. 90 (1827), №1.

4. მ. გლინკა. ოპერა „რუსლან და ლიუდმილა“, „სპარსული გუნდი“ (სოპრანო ოსტინატო), III მოქმედება, №12.

თემა XIV. საორგანო პუნქტი

§1. ზოგადი ცნობები

თავდაპირველად ტერმინი საორგანო პუნქტი დაკავშირებული იყო ორგანუმთან.¹ მოგვიანებით კი ინსტრუმენტ ორგანზე² აღებულ ხანგრძლივ, გაბმულ ან გამეორებულ ბეგრასთან, რომელიც ფართოდ იყო გამოყენებული საორგანო მუსიკაში. საორგანო პუნქტის ისტორია უკავშირდება ბურდონს,³ რომელიც წარმოადგენს ხალხური მრავალხმიანობის ერთ-ერთი უძველესი სახეობის ქვედა ხმას.

საორგანო პუნქტი შეიძლება იყოს ერთმაგი (ერთ ბეგრასზე), ასევე ორმაგი (კვინტასზე და სხვა) ან სამმაგი (იშვიათად). ზოგჯერ საორგანო პუნქტი მოცემულია მოკლე მელოდირი ფიგურაციის სახით, რასაც სხვაგვარად ფიგურირებულ, ან ოსტინატური ბუნების საორგანო პუნქტს უწოდებენ.⁴ ჩვეულებრივ, საორგანო პუნქტზე მოცემულია სხვადასხვა თანხმოვანებებისა და აკორდების მიმდევრობა. მათი რაოდენობა არ უნდა იყოს ორზე ნაკლები. კლასიკური ჰარმონიისათვის ნორმატიულია ტონიკის ან დომინანტის ფუნქციის მქონე საორგანო პუნქტები. მასშტაბის მხრივ კი იგი ნაირგვარია; ზოგჯერ შეიძლება მთელი ნაწარმოები ან

¹ ორგანუმი (ბერძ. ორგანუმ - იარაღი, ინსტრუმენტი) - ევროპული მრავალხმიანობის ადრეული სახეობა.

² ორგანი - წარმოდგება ლათინური სიტყვისაგან ორგანუმი; ასე უწოდებდნენ ძველ დროში მუსიკალურ ინსტრუმენტებს.

³ ბურდონი (ფრანგ. - სიტყვასიტყვით ნიშნავს სქელ ბანს) - უწყვეტი და უცვლელი ბეგრა (ან ორხმოვანება) ხალხურ ინსტრუმენტზე. მაგალითად, გულასტიკირზე ორხმოვანება კვინტა საყრდენი თანხმოვანების სახით.

⁴ იხილეთ, ქრესტომათია - მაგალითი №568.

მისი შემადგენელი ნაწილი მოცემული იყოს ტონიკის საორგანო პუნქტზე. მაგალითად, ი.ს. ბახის მეორე გავოტი ინგლისური სიუიტიდან (№3), „ხაბანერა“, ჟ. ბიზეს ოპერიდან; ორმაგ (კვინტის) საორგანო პუნქტზეა აგებული ფ. შუბერტის მთელი სიმღერა „მეარღნე“ (ვოკალური ციკლიდან „ზამთრის გზა“). საყურადღებოა ასევე ფ. კუპერენის რამდენიმე საკლავესინო პიესა, სადაც ის იყენებს ტერმინს ბურდონი; ბურდონი წარმოადგენს პარმონიული ფუნქციის სახით გადმოცემულ ტონიკურ კვინტოქტაკორდს, რომელიც მთელი ნაწარმოების მანძილზეა გაშლილი.¹

ზოგჯერ გაბმული ან გამეორებული ბგერა შეიძლება მოცემული იყოს ზედა ან შუა ხმაშიც, რომელსაც, ჩვეულებრივ, პედალურ ან დაკავებულ ტონს უწოდებენ.

კლასიკური პარმონიის განვითარების სამივე ეტაპზე საორგანო პუნქტი უაღრესად ფართოდ იყო გავრცელებული. ალბათ, იშვიათია ნაწარმოები, რომელშიც თუნდაც უმოკლესი საორგანო პუნქტი არ იყოს გამოყენებული. ამის გამოა, რომ მას უაღრესად ქმედითი პარმონიული და ფორმაქმნადი ფუნქცია აკისრია. ის შეიძლება შეგვხვდეს როგორც ექსპოზიციური, ისე არაექსპოზიციური ნაწილების ნებისმიერ მონაკვეთში, თემებში, სვლებში, განმტკიცებაში, დამუშავებით ნაწილებში, რეპრიზის წინ, კულმინაციებში, კოდებში, კოდის წინ და სხვ.

სეკვენციებისა და არააკორდული ბგერების მსგავსად, საორგანო პუნქტი, ანუ პედალი ისტორიულად ხელს უწყობდა აკორდიკისა და, შესაბამისად, პარმონიული აზროვნების გართულებას. საორგანო პუნქტზე მოცემული ორხმიანი თანხმოვანება გადაიქცევა სამხმიან თანხმოვანებად, სამხმიანი – ოთხხმიანად და ა.შ. მაგალითად, ტონიკის საორგანო პუნქტზე II საფეხურის სამხმოვანება იძენს II₂-ის ხმოვანებას; დომინანტის საორგანო პუნქტზე VII საფეხურის სამხმოვანება წარმოშობს დომინანტსექტაკორდს, ხოლო VII₂ კი – დომინანტნონაკორდს და სხვ. ამავე დროს, საორგანო პუნქტის ბგერა ყოველთვის არ შედის ზედნაშენი აკორდის ბგერათა შემადგენლობაში² და ასეთი შემთხვევების დროს წარმოიქმნება მძაფრი, დისონირებული თანხმოვანებები; ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, საორგანო პუნქტის დროს აკორდთა ციფრობრივი გამოსახვა თავისებური და რამდენადმე პირობითია. ძირითადი აკორდი და შებრუნებები

¹ იხილეთ, ქრესტომათია – მაგალითი №567.

² ამ დროს საორგანო პუნქტის ბგერა, ფაქტობრივად, არააკორდული ბგერის როლში გამოდის.

მოკლებულნი არიან რეალურ ბანს, რადგან საორგანო პუნქტი მუსიკალურ ქსოვილს ორ შრედ, ფენად ყოფს – საორგანო პუნქტი პლუს ზედნაშენი. ამ მხრივ, საორგანო პუნქტი თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელი პარმონიული მოვლენების¹ – პოლიფუნქციურობის, პოლიაკორდიკის, პოლიკილოობისა და პოლიტონალობის ისტორიული წანამძღვარია. მაგალითად, თუ ტონიკის საორგანო პუნქტზე მოცემულია დომინანტური ფუნქცია, ვერტიკალში ვიღებთ ტონიკისა და დომინანტის დამრეკებას ანუ პოლიფუნქციურობას.

საორგანო პუნქტზე შეიძლება გამოვიყენოთ არა მარტო დიატონიკის აკორდები, არამედ ქრომატული აკორდები და სხვა რთული პარმონიული მოვლენები.

საორგანო პუნქტი არა მარტო ქმედითი პარმონიული და ფორმაქმნადი ფუნქციის მატარებელია, არამედ ნაირგვარი კოლორიტული და ფონური მოვლენების მიღწევის „დაუშრეტელი წყარო“.

§2. საორგანო პუნქტი ტონიკურ ბგერაზე

ტონიკის საორგანო პუნქტის ფუნქციაა განამტკიცოს მოცემული ნაგებობის ფუნქციური და ტონალური სიმყარე; ამის გამო, ის ძირითადად თემაში, ყოველგვარ დამატებებში, განმტკიცებაში, რეპარიზასა და კოდაში გვხვდება.

ჩვეულებრივ, ტონიკის საორგანო პუნქტი იწყება და მთავრდება ტონიკური პარმონიით; გვხვდება შემთხვევები, როდესაც ის არატონიკური პარმონიით იწყება ან მთავრდება. მაგალითად, შეიძლება დაიწყოს ან დამთავრდეს სუბდომინანტური პარმონიით. ქვემოთ მოცემულ მაგალითში ტონიკის საორგანო პუნქტი სუბდომინანტური პარმონიით იწყება:

¹ ამ საკითხების შესახებ იხილეთ, XVII თემა, §2 და §3.

The image shows a musical score for Example 211, from Bizet's opera 'Carmen'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The vocal line is in Georgian, and the piano accompaniment is in Russian. The lyrics are: 'очень нас! Пра-восмешно! Пра-восмешно!' and 'но! Пра-восмешно! Пра-восмешно-но!'. The piano part features a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte).

აკორდები ციფრობრივად შეიძლება ორგვარად ჩაიწეროს: I. მაგალითად, ტონიკის საორგანო პუნქტის ბგერა თუ შედის მასზე დაშრეეებული აკორდის შემადგენლობაში (პრიმული, ტერციული და ა.შ. ტონის სახით), მაშინ მასზე დაშრეეებული აკორდის ციფრობრივი აღნიშვნა შესაძლებელია ორ ვარიანტად: ა) იმის მიხედვით, თუ რას წარმოქმნის საორგანო პუნქტის ბგერა ზედნაშენ აკორდთან ერთად ან ბ) მხოლოდ ზედნაშენის მიხედვით.¹ II. თუ ტონიკის საორგანო პუნქტის ბგერა არ შედის მასზე დაშრეეებული აკორდის შემადგენლობაში (პრიმული, ტერციული და ა.შ. ტონის სახით), მაშინ აკორდის ციფრული გამოსახვა ხდება საორგანო პუნქტის ზემოთ მდებარე პირველი ბგერის მიხედვით, ან აკორდები უნდა

¹ ზემოაღნიშნული არ ეხება საორგანო პუნქტის საწყის და დამაბოლოებელ აკორდს, რომელსაც მსმენელი უფრო ადვილად აღიქვამს, ვიდრე მათ შორის მოცემულ აკორდებს.

იყოს გამოსახული ძირითადი სახით, მიუხედავად იმისა, შებრუნებული აკორდის ფორმით იქნება მოცემული თუ არა.¹

მაგალითი 212. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატა №9, I ნაწ.

Allegro

p

I IV₆ II₂ VII₆ V₄ I

ამ მაგალითში (№212) სუბდომინანტებიდან საორგანო პუნქტის ბგერა თავდაპირველად კვინტურ ბგერად გვევლინება, ხოლო შემდეგ კი – სექტიმურ ბგერად. რაც შეეხება დომინანტებს, საორგანო პუნქტის ბგერა მათთვის სრულიად უცხოა, რის შედეგადაც წარმოშობს მკვეთრად დისონირებულ თანხმოვანებებს.

კოდაში საორგანო პუნქტისათვის დამახასიათებელია გადახრა (გადახრები) სუბდომინანტურ ტონალობაში:

მაგალითი 213. ი. ჰაიდნი. ორატორია „წელიწადის დრონი“. №9

pp

I IV₆ II₂ VII₆ V₄ I

¹ ჩვენი შეხედულებით, უფრო სწორი იქნება, თუ საორგანო პუნქტზე მოცემულ აკორდებს გამოვსახავთ ძირითადი აკორდის და არა მისი შებრუნების სახით, რადგან საორგანო პუნქტის ბგერა ართულებს შებრუნებული აკორდების სმენით სწორად განსაზღვრას. ამ პოზიციის სისწორეზე ისიც მეტყველებს, რომ საორგანო პუნქტის ბგერა ცალკე შრედ აღიქმება და არა ზღნაშენის შემადგენელ ერთეულად.

გუნოს ოპერაში „ფაუსტი“ ტონიკის საორგანო პუნქტზე ეფექტურად ჟღერს ნეაბოლურ სექსტაკორდებს შორის ალტერირებული სუბდომინანტა (II_6^{+3}), რომელიც ერთი ტაქტის შემდეგ ისევ მეორდება. შედეგად ვიღებთ მძაფრ ფერადოვან ხმოვანებას ხმათა ქრომატული სვლებით, რაც კლასიკური პარმონიისათვის არანორმატიულია:

მაგალითი 214. შ. გუნო. ოპ. „ფაუსტი“. I მოქმ., №7

Qu est-ce donc? Mar-que -

pp

ri - te qui de ce beau sei-gneur re - fu - se la con duite

p

II_6^b II_6^b II_6^b II_6^b II_6^b II_6^b

§3. საორგანო პუნქტი დომინანტის ბგერაზე

ტონიკის საორგანო პუნქტისაგან განსხვავებით, დომინანტის საორგანო პუნქტი გამოირჩევა დინამიურობით, დაძაბულობითა და მერყეობით. ის მუსიკალური აზრის განახლების, ჩაუკეტაობისა და დენადობის მიღწევისათვის ქმედითი საშუალებაა. ამის გამო, დომინანტის საორგანო

პუნქტი ძირითადად გვხვდება შესავლებში, სვლებში, მოსამზადებელ ნაგებობებში და კოდაში ტონიკის საორგანო პუნქტამდე. რეპარიზის მომზადება ხშირად ხდება დომინანტის საორგანო პუნქტით (ლ. ბეთჰოვენი, მე-14 საფ-ნო სონატა, III ნაწილი).

დომინანტის საორგანო პუნქტი იშვიათად თემაშიც იჩენს თავს. ამ მხრივ საინტერესოა ბეთჰოვენის პირველი საფორტეპიანო სონატის I ნაწილის II თემის საწყისი ტაქტები, სადაც დომინანტის საორგანო პუნქტი თემას მეტად დაძაბულ და ენერგიულ ხასიათს ანიჭებს.

ჩვეულებრივ, დომინანტის საორგანო პუნქტი უფრო მეტი პარმონიული მრავალფეროვნებითა და სირთულეებით გამოირჩევა, ვიდრე ტონიკის საორგანო პუნქტი. დომინანტური აკორდებისა და პარმონიული ბრუნების გარდა, დომინანტის საორგანო პუნქტის დროს ხშირად გვხვდება გადახრები როგორც პირველი ხარისხის მონათესავე ტონალობებში, ისე მეორე და მესამე ხარისხის მონათესავე ტონალობებში; დამახასიათებელია დიატონური და მოდულირებული სეკვენციებიც, ალტერირებული და მაჟორ-მინორის აკორდები.

მაგალითად, ლისტის ეტიუდი (მწუხრის პარმონიები)¹ იწყება დომინანტის საორგანო პუნქტით, რომლის ფონზეც მოცემულია ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის რამდენჯერმე გამეორებული აკორდები (III^b, VI^b, II^b) და პარმონიული მაჟორის აკორდებიც (IV¹, VII¹ და V⁹).

ბიზეს ოპერაში „კარმენ“ E-dur-ის T-ის საორგანო პუნქტზე ვითარდება სეკვენცია რთული ტონალური გეგმით (E D C B A) და მთავრდება A-dur-ის V₇-ით.²

მოკლე საორგანო პუნქტის საინტერესო ნიმუში გვხვდება შუმანის სიმღერის დამაბოლოებელ ტაქტებში. A-dur-ის V-ის საორგანო პუნქტს წინ უსწრებს საორგანო პუნქტი სუბდომინანტაზე:

¹ იხილეთ ქრესტომათია – მაგალითი №427.

² ზემოაღნიშნული ოპერის კლავირში იხილეთ №26, მარში და გუნდი (1-19 ტტ.).

მაგალითი 215. რ. შუმანი. SuBer Freund, du blickest...

dein Bild-nist!

pp

VII₇ - II VII_{6d} K₆ IV₇ V₇ I

S b.3. D b.3.

ამ მაგალითის (№215) მეორე ტაქტში სუბდომინანტის საორგანო პუნქტზე ორჯერ ხდება გადახრა მეორე საფეხურის ტონალობაში, ხოლო მესამე ტაქტში კი - დომინანტის საორგანო პუნქტზე მოცემულია ალტერირებული სუბდომინანტაც.

კლასიკური პარმონიისათვის ნორმატიულია ტონიკისა და დომინანტის საორგანო პუნქტი, რადგან ფუქციონალური სიცხადით სწორედ ეს ორი ფუნქციაა გამოყოფილი. ეს, თავის მხრივ, ხელს უწყობს ტონალურ სიცხადეს, მიუხედავად იმისა, იქნება თუ არა გამოყენებული საორგანო პუნქტზე რთული პარმონიული მოვლენები.

საორგანო პუნქტი ქვედა ხმაში, თუ ზედა რომელიმე ხმაში, ზოგჯერ წარმოქმნის კომპოზიტორისათვის სტილურად არანორმატიულ აკორდს, რომელიც დამოუკიდებელ აკორდად არ ჩაითვლება, რადგან გამოწვეულია საორგანო პუნქტის ანუ პედალის მიზეზით. მაგალითად, ქვემოთ მოყვანილი ნიმუშის (№216) მესამე ტაქტში წარმოქმნილი VI₇⁺ მოცარტის სტილურ აკორდს არ წარმოადგენს და ამ შემთხვევაში ის შუა ხმაში დომინანტური პედალური ტონის (c¹) შედეგად წარმოიშვა:

მაგალითი 216. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №11, I ნაწ.

Andante grazioso

p

თემა XV. ტონალური გეგმები

§1. ზოგადი ცნობები

ტონალური გეგმა ესაა მოდულაციური პროცესით განპირობებული ტონალობათა მონაცვლეობა, რომელიც განსაზღვრული ფუნქციონალური ურთიერთობებითაა რეგლამენტირებული. კლასიკურ მუსიკაში გაბატონებულ ფორმებში – პერიოდი, მარტივი ორ და სამანწილიანი ფორმა, რთული სამანწილიანი ფორმა, რონდო, ვარიაციები და სონატური ფორმა, – შემუშავდა ნორმატიული ტონალური გეგმები. დამოუკიდებელი ნაწარმოების ან მისი შემადგენელი ნაწილებისათვის ნორმატიული გახდა ჩაკეტილი ტონალური გეგმები. ჩაკეტილია ტონალური გეგმა,¹ თუ ის იწყება და მთავრდება ერთსა და იმავე ტონალობაში, რომელიც ამ თვისებით იძენს მთავარი, ცენტრალური ტონალობის ფუნქციას. როგორც ვიცით (თემა 1, §2), ნაწარმოების მთავარი ტონალობა აწესრიგებს და საზღვრავს ტონალობათა შორის ფუნქციონალურ კავშირებს (ე.წ. უმაღლესი რიგის ფუნქციები). ტონალური გეგმა მუსიკალური აზროვნების ურთულესი გამოვლინებაა, რომელიც ისტორიულად განიცდიდა ევოლუციას, რაც ნათლად შეინიშნება კლასიკური პარმონიის განვითარების სამივე ეტაპის მიხედვით.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ტონალური გეგმების ფორმაქმნადი ფუნქცია დაკავშირებული ნაწილებსა და თემებს შორის ტონალურ დამოკიდებულებასთან, რამაც თავისი გამოხატულების ყველაზე მაღალ დონეს მიაღწია კლასიკური პარმონიის ოქროს ხანის პერიოდში. ზემოაღნიშნული განსაკუთრებით გამოვლინდა სონატურ-სიმფონიურ ციკლსა და სონატურ ფორმაში, რომლებიც წარმოადგენენ კლასიკური მუსიკალური აზროვნების უმაღლეს მწვერვალს.

¹ მაჟორულ-მინორულ სისტემაში ღია ტონალური გეგმები (იწყება და მთავრდება სხვადასხვა ტონალობაში) უადრესად იშვიათად გვხვდება. აღვნიშნავთ რამდენიმეს: ბეთჰოვენი საფ-ნო ფანტაზია op. 77, იწყება g-moll-ში და მთავრდება H-dur-ში. შოპენი, ბალადა №2 – იწყება F-dur-ში და მთავრდება a-moll-ში. შუბერტი, ბალადა „რინდი ტოგენბურგი“ – იწყება F-dur-ში და მთავრდება B-dur-ში.

§2. ვენის კლასიკოსთა სონატურ-სიმფონიური ციკლის ტონალური გეგმა

ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში ჩამოყალიბდა კლასიკური ჰარმონიის
ტონალური გეგმების ნორმატივები, რაც სქემატურად შემდეგნაირად
გამოიყურება:

ოთხნაწილიანი ციკლი, როდესაც მთავარი ტონალობა მაჟორია:

I ნაწილი (ჩქარი)	II ნაწილი (ნელი)	III ნაწილი (საშუალო)
C-dur	c, F ან a	C-dur
IV ნაწილი (ჩქარი)		
C-dur		

ოთხნაწილიანი ციკლი, როდესაც მთავარი ტონალობა მინორია:

I ნაწილი (ჩქარი)	II ნაწილი (ნელი)	III ნაწილი (საშუალო)
a-moll	A, C ან F	a-moll
IV ნაწილი (ჩქარი)		
a-moll		

სამნაწილიანი ციკლი, როდესაც მთავარი ტონალობა მაჟორია:

I ნაწილი (ჩქარი)	II ნაწილი (ნელი)	III ნაწილი (ჩქარი)
C-dur	c, F ან a	C-dur

სამნაწილიანი ციკლი, როდესაც მთავარი ტონალობა მინორია:

I ნაწილი (ჩქარი)	II ნაწილი (ნელი)	III ნაწილი (ჩქარი)
a-moll	A, F ან C	a-moll

როგორც მოყვანილი სქემიდან ჩანს, ოთხნაწილიანი და სამნაწილიანი
ციკლების ტონალური გეგმა ჩაკეტილია: ოთხნაწილიანი ციკლის I, III
და IV ნაწილები მთავარ ტონალობაშია, ხოლო სამნაწილიან ციკლში კი
– განაპირა ნაწილებია მთავარ ტონალობაში. ე.ი. ყოველი ციკლი
იწყება და მთავრდება მთავარ ტონალობაში.

რაც შეეხება ციკლის მეორე (ნელ) ნაწილს, აქ მთავარ ტონალობასთან
ორი ტონალობა ქმნის უახლოეს ნათესაურ (I ხ.) კავშირს, ხოლო
ერთი კი – მხოლოდ მიხრილობითაა განსხვავებული. რომანტიკოსები
აგრძელებენ რა ამ ტრადიციას, ამავე დროს II და III ხარისხის
მონათესავე ტონალობების ჩართვის მეშვეობით ართულებენ ციკლის
ტონალურ გეგმას. მაგალითად, შუბერტის C-dur საფ-ნო სონატაში II
ნაწილი მთავარ ტონალობასთან III ხარისხის მონათესავე ტონალობაშია
(cis-moll). იგივეა შოპენის მესამე საფორტეპიანო სონატაში (h-moll),

სადაც II ნაწილი მოცემულია Es-dur-ში. გარდა ამისა, ოთხნაწილიანი ციკლის შუა ნაწილებში იცვლება ტონალური გეგმა; მაგალითად, შუბერტის H-dur სონატური ციკლის ტონალური გეგმა ამგვარად გამოიყურება – H E G H. ტონალური გეგმის გართულებას ჯერ კიდევ ბეთჰოვენი მიმართავს. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საყურადღებოა საფორტეპიანო სონატა №29 (B-dur), სადაც III ნაწილი მოცემულია III ხარისხის მონათესავე ტონალობაში (fis-moll). ეს გასაგებიცაა, რადგან ბეთჰოვენის 29-ე საფორტეპიანო სონატა წმინდა რომანტიკულ სტილშია დაწერილი; ამ სონატის II ნაწილი (სკერცო) შუმანს გვაგონებს, III ნაწილი კი – შოპენს (27-ე ტაქტიდან რამდენიმე ტაქტი ფაქტობრივად შოპენის ნოქტიურნის წინამორბედია). მსგავსება ვლინდება ფაქტურაში, ხმათასვლაში, ჰარმონიულ ენაში და ყოველივე ამის შედეგად წარმოქმნილ მსგავს ინტონაციებში.

ორნაწილიანი სონატურ-სიმფონიური ციკლები, მცირე ოდენობით გვხვდება და ვენის კლასიკოსებისათვის ტიპურ მოვლენას არ წარმოადგენს. ნორმატიულია, როდესაც პირველი ნაწილი მაჟორშია მოცემული, მაშინ მეორე ნაწილიც მაჟორულ ტონალობაშია. თუ, პირველი ნაწილი მინორშია, მაშინ მეორე ნაწილი ერთსახელიან მაჟორშია მოცემული.

§3. სონატური ფორმის ტონალური გეგმა და თემებს შორის ტონალური დამოკიდებულება ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში

ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში სონატური ფორმის ყოველი ძირითადი ნაწილისათვის (ექსპოზიცია, დამუშავება, რეპრიზა) ჩამოყალიბდა ტონალური გეგმის განსაზღვრული ნორმატივები.

ექსპოზიციაში გამოიკვეთა ორი ტონალური ცენტრი; ტონიკური (I თემის პარტია) და დომინანტური (II თემის პარტია); დამუშავებაში – სუბდომინანტური ტონალობები, ხოლო რეპრიზაში კი – ტონიკური ტონალობის პრიმატი. თუ, ამ ნაწილების ტონალურ გეგმას წარმოვიდგენთ უმაღლესი რიგის ფუნქციების სახით, მაშინ შემდეგ სურათს მივიღებთ:

ექსპოზიცია დამუშავება რეპრიზა

ტონალური გეგმა: C G F, d, a C

უმაღლესი რიგის ფუნქციები: T D S T

ამ ფორმულის თავისებურება ისაა, რომ ტონალობათა ტონიკების ფუნქციონალური თანმიმდევრობა (T D S T) აკორდთა ფუნქციონალური თანმიმდევრობების (T S D T) საწინააღმდეგოა; კერძოდ, უმაღლესი რიგის ფუნქციების თანმიმდევრობაში ტონიკიური ტონალობის შემდეგ ჯერ დომინანტური ტონალობაა, ხოლო შემდეგ კი – სუბდომინანტური.

მაგალითისათვის მიემართავთ ბეთჰოვენის მე-9 საფორტეპიანო სონატის I ნაწილის სონატური ფორმის ტონალურ გეგმას:¹

ექსპოზიცია დამუშავება რეპრიზა
E H a, C, e E

დს.პ.

დამუშავებაში e-moll-ის გამოჩენა რეპრიზის მოსამზადებელი ნაგებობისათვისაა დამახასიათებელი დომინანტის საორგანო პუნქტზე.

სონატური ფორმის დამატებითი ნაგებობებიდან (შესავალი და კოდა) შესავლისათვის სახასიათოა ტონალობათა ხშირი ცვლა და დაბოლოება ნახევარკადანსზე, ხოლო კოდაში კი ხშირად იჩენს თავს გადახრა სუბდომინანტურ ტონალობაში.

ექსპოზიციური ნაწილებისათვის (ექსპოზიცია და რეპრიზა) ნორმატიულია მოდულაცია I ხარისხის მონათესავე ტონალობებში, ხოლო შესავლებსა და დამუშავებით ნაწილებში თავს იჩენს II და III (იშვიათად) ხარისხის მონათესავე ტონალობებიც.

სონატური ფორმის ტონალური გეგმის მსგავსად, თემათა შორის ტონალური დამოკიდებულების დროსაც „დაკანონდა“ (გამონაკლისებს არ ვიღებთ მხედველობაში) ექსპოზიციასა და რეპრიზაში ტონალობათა შემდეგი ურთიერთობა:

ექსპოზიცია		რეპრიზა	
I თემა	II თემა	I თემა	II თემა
C	G	C	C
a	C(e)	a	a(A)

სონატური ფორმის ტონალური გეგმები და თემათა შორის ტონალური დამოკიდებულება გართულდა და გამრავალფეროვანდა რომანტიკოსთა

¹ სქემებში თვალსაჩინოებისათვის ამაჯერად აღნიშნულია მხოლოდ გადასვლები (გადახრების გარეშე), ანუ ის ტონალობები, რომლებიც ამ ნაწილებშია გაბატონებული.

შემოქმედებაში. თუმცა, ბეთჰოვენის სონატურ ფორმებში (განსაკუთრებით ბოლო პერიოდის) ეს პროცესი, ფაქტობრივად, დაიწყო. მაგალითად, ბეთჰოვენის 29-ე საფორტეპიანო სონატის I ნაწილში, როგორც ტონალური გეგმა, ისე თემათა შორის ტონალური დამოკიდებულება სცილდება კენის კლასიკოსთა პარმონიის ნორმატივებს.

§4. ტონალური გეგმები ტონალობათა ხშირი შენაცვლებით

ტონალობათა ხშირი ცვლა შეიძლება შეგვხედეს არა მარტო რთულ ფორმებსა და ჟანრებში დაწერილ ნაწარმოებებში, არამედ მარტივ სტრუქტურებშიც. კლასიკურ პარმონიაში ტონალობათა ხშირი ცვლა გვხვდება მისი განვითარების (კ. მონტევერდიდან მოყოლებული) ყველა ეტაპზე. ამ მხრივაც განსაკუთრებით გამოირჩევა რომანტიკოსთა შემოქმედება. მაგალითად, ვაგნერის ოპერებში („ტრისტან და იზოლდადან“ მოყოლებული), ანსამბლებში, დიალოგებსა და მონოლოგებში უწყვეტად მიმდინარეობს ტონალობათა ხშირი მონაცვლეობა მათი განმტკიცების გარეშე. ვაგნერის ეგ.წ. „უსასრულო მელოდის“ მიღებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება განვითარებადი ბუნების მქონე პარმონიულ გამომსახველობით საშუალებებს, რომელთაგან ტონალობათა ხშირი ცვლა უმნიშვნელოვანესი ზერხი აღმოჩნდა.

მცირე ფორმებიდან კი გამოვყოფთ შოპენის საფორტეპიანო პრელუდიას (№9, E-dur) პერიოდის ფორმაში, სადაც 12 ტაქტის განმავლობაში ტონალობა თითქმის ყოველ ტაქტში იცვლება გადახრების რთული გეგმის (E C F d As E F g G E) გამოყენებით.

§5. თანდათანობითი მოდულაცია და იმპროვიზაციული ტიპის ტონალური გეგმები

უეცარი მოდულაციის გარდა, მეორე ან მესამე ხარისხის მონათესავე ტონალობებში შეიძლება თანდათანობით გადავიდეთ. თანდათანობითია მოდულაცია, თუ II ან III ხარისხის მონათესავე ტონალობაში გადასვლის დროს ყოველი მომდევნო ტონალობა წინამდებარესთან იმყოფება I ხარისხის ნათესაურ კავშირში.

მაგალითად, თუ გვინდა F-dur-დან გადავიდეთ H-dur-ში, მაშინ შესაძლებელია გამოვიყენოთ თანდათანობითი მოდულაციის ნაირგვარი ვარიანტები შუალედური ტონალობების მეტ-ნაკლებობით:¹

შუალედური

ტონალობები

1. F | C G D A E | H

2. F | g D A E | H

3. F | d A E | H

4. F | a E | H

თანდათანობითი მოდულაცია შეიძლება მოხდეს დიეზების ან ბემოლების მიმართულებით. მაგალითად, დიეზების მიმართულებით C-dur-დან Fis-dur-ში შეიძლება გადავიდეთ შემდეგი გეგმით: C | G D A E | H | Fis, ხოლო ბემოლების მიმართულებით C-dur-დან Des-dur-ში შეიძლება გადავიდეთ – C | F B Es As | Des.

თანდათანობითი მოდულაციის დროს შუალედური ტონალობების მაქსიმალური რაოდენობა ერთით ნაკლებია იმასთან შედარებით, თუ რამდენი საგასაღებო ნიშნით განსხვავდება საწყისი ტონალობა ბოლო ტონალობისაგან. მაგალითად, თუ გადავალთ C-dur-დან Fis-dur-ში, შუალედური ტონალობების რაოდენობა ხუთია, რადგან C-dur-სა Fis-dur-ს შორის საგასაღებო ნიშნებში სხვაობა ექვსია. თუ, გადავალთ C-dur-დან Des-dur-ში, მაშინ შუალედური ტონალობების მაქსიმალური რაოდენობა ოთხია, რადგან C-dur-სა Des-dur-ს შორის საგასაღებო ნიშნებს შორის სხვაობა ხუთია.

შუალედური ტონალობის მინიმალური რაოდენობა დამოკიდებულია იმაზე, თუ რომელი ხარისხის მონათესავე ტონალობაში¹ გადავდივართ; მეორე ხარისხის მონათესავე ტონალობაში მოდულაციის დროს, შუალედური ტონალობის მინიმალური რაოდენობა ერთია, ხოლო მესამე ხარისხის მონათესავე ტონალობაში გადასვლისას შუალედური ტონალობების რაოდენობა ორია. შუალედური ტონალობების მინიმალური რაოდენობა მიიღწევა ე.წ. „დამაჩქარებელი“ ტონალობით.² ყოველ

¹ ნებისმიერი შუალედური ტონალობა შეიძლება შევცვალოთ პარალელური ტონალობით.

² ერთი შემთხვევის გარდა, – როდესაც საგასაღებო ნიშნებს შორის სხვაობა ორია. ამ დროს დამაჩქარებელ ტონალობას არ ვიყენებთ, რადგან შუალედური ტონალობა ისედაც მინიმალურია (ერთი).

მაჟორულ და მინორულ ტონალობას აქვს ერთი „დამაჩქარებელი“ ტონალობა: მაჟორული ტონალობისათვის (C-dur) ესაა სუბდომინანტური მინორული ტონალობა (f-moll), რომელიც გვაძლევს საშუალებას „დავაჩქაროთ“ თანდათანობითი მოდულაცია მხოლოდ ბემოლების მხარეს. მაგალითად, თუ მოდულაცია ზდება C-dur-დან Des-dur-ში „დამაჩქარებელი“ ტონალობის გამოყენებით შუალედური ტონალობა ერთია – C $\flat$ Des;

ამ ტიპის ტონალურ გეგმებშიც დაცული უნდა იყოს თანდათანობითი მოდულაციის მთავარი პრინციპი, რომლის მიხედვითაც, ყოველი მომდევნო ტონალობა წინამდებარე ტონალობასთან I ხარისხის ნათესაურ კავშირში უნდა იყოს.

მინორული ტონალობის (a-moll) დამაჩქარებელი ტონალობა კი დომინანტური მაჟორული ტონალობაა (E-dur), რომელიც საშუალებას გვაძლევს „დავაჩქაროთ“ თანდათანობითი მოდულაცია (ანუ შეეკვეცოთ შუალედური ტონალობების რაოდენობა, რაც შეიძლება მეტი ტონალობით), მხოლოდ დიეზების მიმართულებით. მაგალითად, თუ მოდულაცია ზდება a-moll-დან H-dur-ში, მაშინ a-moll-ის დამაჩქარებელი ტონალობის „წყალობით“ შუალედური ტონალობა მხოლოდ ერთია: a $\flat$ H.

თუ, მაჟორული ტონალობიდან გადავდივართ არა ბემოლების, არამედ დიეზების მიმართულებით, მაშინ მაჟორულ ტონალობას დიეზების მიმართულებით არა აქვს დამაჩქარებელი ტონალობა; ამ დროს საწყისი ტონალობისათვის ვიღებთ I ხარისხის მონათესავე რომელიმე მინორულ ტონალობას და შემდეგ კი მის დამაჩქარებელ ტონალობას: C $\flat$ E $\flat$ H; C $\flat$ E $\flat$ H $\flat$ Fis და სხვა.

ანალოგიურად, თუ, მინორული ტონალობიდან გვინდა გადავიდეთ არა დიეზების მიმართულებით, არამედ ბემოლების მიმართულებით, - საწყისი მინორული ტონალობისათვის ვიღებთ რომელიმე I ხარისხის მონათესავე მაჟორულ ტონალობას და შემდეგ კი ამ მაჟორული ტონალობის დამაჩქარებელ ტონალობას: a $\flat$ C $\flat$ fDes, a $\flat$ C $\flat$ f, e $\flat$ D g $\flat$ Es და სხვ.

მუსიკალურ ნაწარმოებში თანდათანობითი მოდულაციის ნაირგვარი ვარიანტი გვხვდება (განსაკუთრებით დამუშავებით ნაწილებში), რაც კომპოზიტორის მიერ ინტუიციურადაა მიღწეული; თუმცა, გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც კომპოზიტორი წინასწარ საზღვრავს ტონალურ გეგმას. ამის დამადასტურებელი ნიმუშია ბეთჰოვენის ორი პრელუდია op. 39, C-dur ფორტეპიანოსათვის, რომელსაც კომპოზიტორმა

წაუმძღვარა სათაური: „ორი მოდულირებული პრელუდია ყველა მაჟორულ ტონალობაში“.¹ ამ სათაურის ქვეშ იგულისხმება მაჟორული ტონალობები შვიდი საგასაღებო ნიშნის ჩათვლით. ბეთჰოვენი ტონალურ გეგმას შემდეგნაირად ავითარებს: იწყებს C-dur-ში და მოძრაობს დიეზების მიმართულებით. როდესაც ის აღწევს Cis-dur-ს, მას ცვლის ენჰარმონულად ტოლფასი ბემოლიანი ტონალობით (Des) და განაგრძობს მოძრაობას C-dur-კენ: C G D A E H Fis Cis Des As Es B F C.²

ამის შემდეგ კი მეორდება ზემოაღნიშნული გეგმა. საყურადღებოა ისიც, რომ ყოველ მომდევნო მაჟორულ ტონალობაში გადასვლას მოსდევს საგასაღებო ნიშნების შეცვლა შესაბამისი ტონალობის საგასაღებო ნიშნებით.³

საერთოდ, იმპროვიზაციული ტიპის მუსიკალურ ნაწარმოებებში (ფანტაზია, პრელუდია და სხვა) ტონალური გეგმა ინტუიციურად ვითარდება.⁴ მაგალითად, ამ ტიპის ტონალურ გეგმას ვხვდებით ბახის „პატარა ჰარმონიულ ლაბირინთში“.⁵ ამ ტერმინის - „ჰარმონიული ლაბირინთის“ ქვეშ, ბახი, რასაკვირველია, არ გულისხმობდა ტონალური გეგმის ქაოსურ განვითარებას, ტონალური ცენტრის დაკარგვის შეგრძნებას, რაზედაც ისიც მტკიცეა, რომ ყოველი ნაწილი იწყება და მთავრდება მთავარ ტონალობაში. მას უნდოდა ისეთი ჰარმონიული ლაბირინთის შექმნა, საიდანაც ძელია გამოსავლის პოვნა. საყურადღებოა ისიც, რომ ბახმა ყოველი ნაწილი დაასათურა: I ნაწილი – Introitus (შესვლა), II ნაწილი – Centrum (ცენტრი) და III ნაწილი – Exitus (გამოსვლა). მნიშვნელოვანია ისიც, რომ კომპოზიტორი ყოველ ნაწილში ტონალურ გეგმას განსხვავებულად, იმპროვიზაციულად ავითარებს; მიუხედავად ამისა, ის საოცრად კარგად გრძნობს ცენტრს და საბოლოოდ მაინც

¹ იხილეთ სანოტო დანართი, სადაც მოცემულია მასშტაბურად უფრო მცირე – მეორე პრელუდია. ჩვენ მიერ განხილული ტონალური გეგმის ანალიზი მეორე პრელუდიის მიხედვითაა ჩატარებული.

² პრელუდიაში ვხვდებით გადახრებს მინორულ ტონალობებშიც, რომლებიც არ არღვევენ თანდათანობითი მოდულაციის მთავარ პრინციპს.

³ ამ მხრივ მხოლოდ Cis-dur-ია საგასაღებო ნიშნების გარეშე.

⁴ ასეთ გეგმებში თავს იჩენს როგორც თანდათანობითი, ისე უეცარი მოდულაციები.

⁵ ლაბირინთი (ბერძ.) – ნაგებობა რთული, დახლართული გასასვლელებით, სადაც გამოსასვლელის პოვნა ძელია.

უბრუნდება მას.¹ ნაწილების მიხედვით მთლიანი ტონალური გეგმა ამგვარად გამოიყურება (იხილეთ სანოტო დანართი):

I ნაწილი: $\underline{C} F \text{ cis } gis \text{ dis } g d \text{ Fis } f (14-16 \text{ ტტ. ტონალური გაურკვევლობა})$ გც;

II ნაწილი: $\underline{c} g \text{ b } f \text{ as } Es \text{ c } C F \text{ c } g G g \text{ f c } G d \text{ c } g G F \text{ c } F G \text{ c } g \underline{c}$;

III ნაწილი: $\underline{C} E Es \text{ d e } h D h e G a \text{ C } G \underline{C}$.

ნაწილების ტონალური გეგმების შედარების მიხედვით, ერთი შეხედვით მეორე ნაწილი უფრო რთულია, პირველ და განსაკუთრებით შესამესთან შედარებით, რადგან ტონალობათა მეტი რაოდენობაა მოცემული. მაგრამ, რეალურად I ნაწილის ტონალური გეგმა უფრო რთულია, რადგან მასში თავს იჩენს ყველაზე შორეული ტონალობები, მათ შორის ურთულეს ინტერვალურ დამოკიდებულებაში მყოფი ტრიტონული ტონალობა – Fis-dur-რი და მისი ერთსახელიანი მინორი; გარდა ამისა, მოკლე მონაკვეთში (14-16 ტტ.) თავს იჩენს აკორდთა აფუნქციური მიმდევრობით მიღწეული ტონალური გაურკვევლობა, რაც პარმონიული ლაბირინთის ბუნებას უფრო მიესადაგება.

ორიგინალურად იწყება და ვითარდება შუა ნაწილი, სადაც ხმები თანდათანობით ჩაერთვის ერთხმიანობიდან – ოთხხმიანობის ჩათვლით. თითქოს, ორხმიანობისა და, განსაკუთრებით, ერთხმიანობის დროს ტონალური გარკვეულობა იკარგება, მაგრამ რეალურად ეს ასე არ არის. ერთხმიანობის დროს ორბგერიანი ინტონაციები: $h^1 c^2$, $fis^1 g^1$ და ა.შ. წარმოადგენენ ტონალობათა შემავალი ტონების განტვირთვას ტონიკურ ბგერებში. მაგალითად, საწყის ინტონაციას – $h^1 c^2$ აღვიქვამთ,

¹ ზემოაღნიშნულთან დაკავშირებით გვახსენდება გამოჩენილი ქართველი მაგალობლისა და მომღერლის, საეკლესიო და ხალხური სიმღერების უბადლო მცოდნის არტემ ერქომაიშვილის სიტყვები, რომელიც მან უთხრა თავის შვილიშვილს, მისი საქმის ღირსეულ გამგრძელებელს, ხალხური სიმღერების მკვლევარსა და საზოგადო მოღვაწეს ანზორ ერქომაიშვილს. აი, რას წერს ამასთან დაკავშირებით ანზორ ერქომაიშვილი: „სიმღერის დროს იმდენი უცხო ვარიანტი მოვისმინე, დამთავრებისთანავე ბაბუას ეუსაყვედურე, მთლად ასე არ გისწავლებია ჩემთვის – მეთქი. მთლად ასე არც ჩვენთვის უსწავლებიათო, მიპასუხა. მაგრამ ჩვენ თვითონ ვავითარებთ ხმებს, კარგი გურული მომღერალი ორჯერ ერთნაირად არ გაიმეორებს სიმღერას. მას წინდაწინ ესმის სიმღერის დაბოლოება და თუ მიზანს ხედავ, იქ მისვლას რა უნდა, რომელი გზითაც გინდა იარო, რამდენიც არ უნდა აუხვიო და ჩაუხვიო, მაინც იქ მიხვალ... (ხაზი ჩეენია ი. ჟ.). ან. ერქომაიშვილი. ბაბუა. თბილისი, 1980. გვ. 23.

როგორც c-moll-ის¹ ქვედა შემავალი ტონის განტვირთვას ტონიკურ ბგერაში, რომელიც შემდეგ სეკვენციურად გრძელდება სხვა ტონალობებშიც (g, b, f, as, Es).

ორხმიანობის დროს კიდევ უფრო ნათლად ელინდება ტონალობები და მათი მიხრილობაც, რადგან ტონალობის ტერციული ტონიც იჩენს თავს. რაც შეეხება მესამე ნაწილის ტონალურ გეგმას - ის უფრო მდგრადი და გამოკვეთილია.

რასაკვირველია, პარმონიული ლაბირინთი მხოლოდ ტონალობათა ხშირი ცვლითა და ტონალური გაურკვევლობის მიხედვით არ მიიღწევა. ამავე დროს, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სხვა პარმონიულ გამომსახველობით ხერხებსაც: ნაირგვარი ჩაუკეტაეი კადანსები,² მოდულირებული ელიფსისი და ეფექტურად ხმოვანი მოდულაციის რთული სახეები. აი, რატომ ეწოდება ამ პატარა, მაგრამ გენიალურ ქმნილებას პარმონიული ლაბირინთი.

თემა XVI. ქრომატიკის არანორმატიული პარმონიული მოვლენები³

§1. არანორმატიული ალტერირებული სუბდომინანტები

კლასიკური პარმონიის განვითარების მესამე ეტაპზე იზრდება ალტერირებული სუბდომინანტებისა და დომინანტების რაოდენობა. ახალი ტიპის ალტერირებული აკორდები გამოირჩევა ეფექტური ბუნების ფონიზმით, ვიდრე ჩვენ მიერ შესწავლილი ალტერირებული აკორდები. მათი გამორჩეული ფერადოვანი ხმოვანება განპირობებულია არა მარტო

¹ პირველი ნაწილი მთავრდება c-moll-ში, ამის გამო „ნარჩენი შთაბეჭდილებით“ II ნაწილის ზემოაღნიშნული ორბგერიანი ინტონაცია უნდა გაკიაზროთ c-moll-ში და არა C-dur-ში.

² სრული კადანსი მხოლოდ ორჯერ აქვს აღებული: მე-13 ტაქტში და ნაწარმოების ბოლოს.

³ ზემოაღნიშნული საკითხი ძალზე რთული და მრავლისმომცველია და ცალკე გამოკვლევას მოითხოვს, რაც მოცემული სახელმძღვანელოს მიზანს არ წარმოადგენს. ჩვენი მიზანია, მოსწავლეს გარკვეული წამოდგენა შეეუქმნათ ქრომატიკის ზოგიერთ არანორმატიულ მოვლენაზე. ამ თემის ცოდნა მოსწავლეებ უნდა გამოამჟღავნოს მხოლოდ პარმონიულ ანალიზთან დაკავშირებით.

სტრუქტურული თავისებურებებით, არამედ ორიგინალური ზმათასვლითა და ნაირგვარი აკორდული გარემოცვით. ჩნდება შეწყვეტილი ბრუნებისა და კადანსების განსხვავებული ვარიანტები. დამახასიათებელი ხდება ალტერირებული სუბდომინანტების უშუალოდ ტონიკაში განტვირთვა.

მაგალითად, გუნოს ოპერაში „ფაუსტი“ მოღუღირებული სეკვენციის ორივე სეგმენტში მოცემულია ალტერირებული მეორე საფეხურის კვინტსექსტაკორდის ორი ნაირსახეობა (II_6^{+1} და II_6^{+3}), რომელიც უშუალოდ განიტივრთება ტონიკურ სამხმოვანებაში:

მაგალითი 217. შ. გუნო. ოპ. „ფაუსტი“. ინტროდუქცია

Adagio

The musical score is for the introduction of 'Faust' by Charles Gounod. It is in 3/4 time and E-flat major. The score consists of three systems of piano and bass staves. The first system starts with a forte (ff) piano in the right hand and piano (pp) in the left hand. The second system has piano (pp) in the right hand and forte (ff) in the left hand. The third system has piano (pp) in the right hand and forte (ff) in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Roman numerals for chords are indicated below the staves: II_6^{+1} and II_6^{+3} .

ორიგინალურ პლაგალურ ბრუნვას წარმოქმნის ალტერირებული კვარტსექსტაკორდი (II_6^{+3}) ტონიკური სამხმოვანების გარემოცვით:

მაგალითი 218. ე. ბიზე. ოპ. „კარმენი“. I მოქმ. №7

Allegro moderato

ОНА СКА-ЗА-ЛА МНЕ: О-чень ста-рой я ста-ла

p

I II-3 II-4 I

ლისტის სიმღერაში კი ასევე ნაკლებად გამოყენებული ალტერირებული სუბდომინანტა (IV₆^{b3}) მონაწილეობს პლაგალურ დამატებაში:
მაგალითი 219. ფ. ლისტის „გამომშვიდობება“

lebt wohl! ich schei- del!

pp *perdendo* *ppp*

I IV-1 IV-3 I

ახალი ტიპის აკორდებიდან განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ „ტრისტანის აკორდი“ ვაგნერის ოპერიდან „ტრისტან და იზოლდა“, რომელიც შესავლის პირველი აკორდია. ე. კურტის¹ მართებული დაკვირვებით, „უკვე პირველ თანხმოვანებაში აირეკლება „ტრისტანის“ მთელი სტილი“ (23. გვ. 54). ამ აკორდის სიახლე გამოისახება მის სტრუქტურულ და რიტმულ-ინტონაციურ თავისებურებებში:

¹ ე. კურტი. (1886-1946) – ცნობილი შვეიცარიელი მუსიკის თეორეტიკოსი. მისი შრომებიდან განსაკუთრებით ცნობილია „რომანტიკული პარმონია და მისი კრიზისი ტრისტანში“ და „ლინეარული კონტრაპუნქტის საფუძვლები“.

Langsam und schmachkend (ხელა და ზიზღილად)

ტრისტანის აკორდი

ტრისტანის აკორდი

როგორც ცნობილია, ოპერის დრამატურგიაში უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს ე.წ. „ტანჯვის ლაიტმოტივი“, რომლითაც იწყება ოპერა. ტანჯვის ლაიტმოტივი (შეიცავს ორ აკორდს) გამოირჩევა არაჩვეულებრივი შინაგანი დინამიკით, მძაფრი ტონალური მიზიდულობით, რომელიც, მიუხედავად ამისა, არ განიცდის საბოლოო განტვირთვას, რაც მთლიან ჰარმონიულ ბრუნვას საოცრად დაძაბულ, ტკივილამდე მძაფრ, ექსპრესიულ¹ ბუნებას ანიჭებს. თვით „ტრისტანის აკორდი“ წარმოადგენს ალტერირებულ სუბდომინანტურ ტერცკვარტაკორდს (11_3^{+3}) შეკავებული სეპტიმური ბგერით, რომელსაც მოსდევს განტვირთვის გარეშე დარჩენილი V₇-დი. ეს აკორდი ენჰარმონიულად ხმოვანებს, როგორც ნახევრადშემცირებული სეპტაკორდი, მაგრამ ვიზუალურად იგი წარმოადგენს არატერციული წყობის თანხმოვანებას.²

§2. არანორმატიული ალტერირებული დომინანტები

ახალი ტიპის ალტერირებული დომინანტების დიდი ნაწილი დაკავშირებულია ტონალობის მეოთხე საფეხურის ამოღებასა და დადაბლებასთან.

გრიგის სიმღერის დამაბოლოებელ კადანსში თავს იჩენს ალტერირებული დომინანტსეპტაკორდი დადაბლებული კვინტითა და დადაბლებული სეპტიმით:

¹ ექსპრესიული (ლათ. expressio – გამოსახვა) – გამომეტყველი.

² „ტრისტანის აკორდის“ სტრუქტურულმა და ინტონაციურმა სიახლემ მისაღმი განსხვავებული შეხედულებები გამოიწვია (23, გვ. 54-62).

მაგალითი 221. ე. გრიგი. „ქალიშვილი მთებიდან“. op. 67, №2

ven og ung, ho er ven og ung.

V_7 V_7 $V_{4/3}$ $V_{4/3}$

ამ მაგალითში (№221) ალტერირებული დომინანტსეპტაკორდისა და ტერცკვარტაკორდის მართლწერა მოითხოვს gis -ის შეცვლას ენჰარმონიულად ტოლფასი ბერით (as -ით), რადგან დადმასელით მოძრაობს არა ამაღლებული (gis), არამედ დადაბლებული (as) ბგერა.

ასევე იშვიათად გვხვდება ალტერირებული დომინანტა დაბალი ტერციითა და დადაბლებული კვინტურით ბგერით. ლისტის ეტიუდის დამახოლოებელ ტაქტებში ეს აკორდი მრავალგზის შეორდება და ყოველ გამეორებას მოსდევს განტვირთვა ტონიკურ სამხმოვანებაში:

მაგალითი 222. ფ. ლისტი. ეტიუდი „ველური ნადირობა“

ff

V_7 V_7 V_7 V_7 V_7 V_7

ალტერირებულ დომინანტებში დადაბლებული კვინტა და სექტიმა დადაბლებული ბერის მსგავსად ტრადიციული მიზიდულობით განიტვირთება ტონიკაში (სეკუნდური დაღმასვლით), მაგრამ ალტერირებულ დომინანტებში კვინტისა და სექტიმის ამაღლების შედეგად სრულიად საპირისპირო ზმათასვლა გვხვდება. ორივე მათგანი მიისწრაფვის სეკუნდური აღმასვლით, რაც განსაკუთრებით არანორმატიულია სექტიმურ ბერასთან დაკავშირებით.

სექტიმის აღმასვლის შედეგად დომინანტა კარგავს მისთვის დამახასიათებელ ფუნქციურ სიცხადეს და წამყვანი ხდება აკორდის ფონიზმი. ამის გამოა, რომ კლასიკურ პარმონიაში მსგავსი შემთხვევები იშვიათად გვხვდება და ისიც მისი განვითარების მესამე ეტაპზე.

უაღრესად საინტერესო შემთხვევა გვხვდება ბიზეს ოპერაში „კარმენ“, სადაც ალტერირებული დომინანტსექტაკორდი ამაღლებული სექტიმური ბერით უშუალოდ არ განიტვირთება ტონიკურ სამხმოვანებაში და განიცდის შიდაფუნქციურ განზავებას:¹

მაგალითი 223. ფ. ბიზე. ოპ. „კარმენ“. I მოქმ. №9

Цыганя

3- то

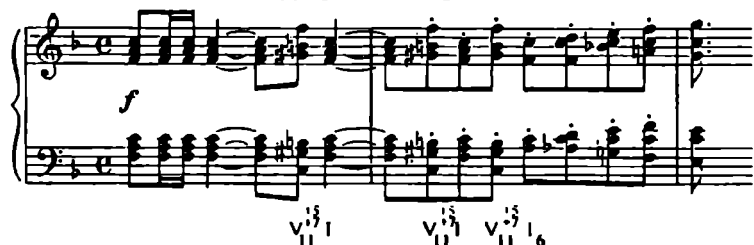
Жал ку о-чист, ди - сад - но!

¹ ამ შემთხვევაში დომინანტსექტაკორდი ამაღლებული სექტიმური ბერით დამოუკიდებელ აკორდს არ წარმოადგენს, მაგრამ ინტონაციურად იმდენად გამოკეთილია და ორიგინალურად ელერს, რომ იმ პერიოდის მუსიკისათვის სიახლეს წარმოადგენდა.



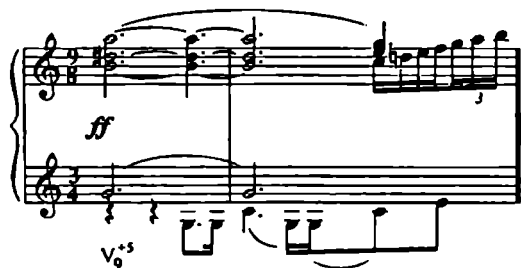
განსხვავებული და უფრო რთული შემთხვევა გვხვდება ვაგნერთან, რომელიც F-dur-ის მეხუთე საფეხურის უნდციმაკორდს ამაღლებული კვინტითა და სეპტიმით უშუალოდ განტვირთავს ტონიკურ ჰარმონიაში (იგივე მეორდება 47 ტაქტის შემდეგ):

მაგალითი 224. რ. ვაგნერი. ოპ. „ზიგფრიდი“. I მოქმ., სცენა III (ორკესტრის პარტია)



ნაკლებად გამოყენებულ აკორდთა რიცხვს მიეკუთვნება ალტერირებული დომინანტური ნონაკორდიც.¹

მაგალითი 225. რ. ვაგნერი. ოპ. „ღმერთების დაისი“. III მოქმ., სცენა I



¹ ალტერირებული დომინანტური ნონაკორდი (მათ შორის ორმაგი ალტერაციით – როდესაც აკორდში ერთდროულად მაღლდება და დაბლდება კვინტური ტონი), დამახასიათებელია ა. სკრიაბინის შემოქმედებისათვის.

§3. ალტერირებული აკორდების მრავალმნიშვნელობა

ალტერირებული აკორდების რაოდენობრივმა ზრდამ, ინტონაციური ბუნების გართულებამ, წარმოშვა ისეთი რთული პარმონიული მოვლენა, როგორიცაა აკორდთა მრავალმნიშვნელობა. ამ შემთხვევაში ალტერირებული აკორდი ენპარმონიული ან ენპარმონიზმის გარეშე უტოლდება სხვა ტონალობის ალტერირებულ ან დიატონურ აკორდს:

მაგალითი 226.

ა) C H c ბ) C(c) Des(cis) გ) C c E H

დ) C(c) Ges(fis) As F(f) ე) c H(h) D

ვ) a Ges(fis) C(c) As F(f)

ზ) a C c es Ges b

ტრ.აკ. = VII₄^{b3} = VII₄⁴ = II₇ = VII₇ = V₇^{b3}

ზემოაღნიშნულის მიუხედავად, ისინი, რასაკვირველია, ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ტონალობაში საფეხურებრივი მდებარეობითა და დანიშნულებით, რაც პირდაპირ დაკავშირებულია ხმათასვლასთან. მოცემულ ტონალობაში ყოველ მათგანს გააჩნია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ხმათასვლა, რის შედეგადაც შეგვიძლია მათ შორის სხვაობის დადგენა - იმ შემთხვევაშიც, თუ ისინი არაა ნოტირებული თეორიის წესების დაცვით.

საყურადღებოა ისიც, რომ აკორდთა მრავალმნიშვნელობამ ენპარმონიული მოდულაციის ნაირგვარი ხერხები წარმოშვა.

§3. ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის არანორმატიული აკორდები

კლასიკურ ჰარმონიაში ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის აკორდები უფრო მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანია, ვიდრე ერთსახელიანი მინორ-მაჟორის აკორდები. ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის ნაკლებად გამოყენებული აკორდებიდან გვხვდება: $II^{\flat}_3$, $II^{\flat}_5$, $II^{\flat}_7$, $VI^{\flat}_5$, $VI^{\flat}_4$, $VI^{\flat}_7$, $III^{\flat}_3$, $III^{\flat}_5$, $III^{\flat}_6$, $VII^{\flat}_3$, $VII^{\flat}_5$, $VII^{\flat}_6$, $VII^{\flat}_7$ და $V^{\flat\#}$. მოცემული აკორდების სიმრავლის გამო, შერჩევით განვიხილავთ განსაკუთრებით საინტერესო და ძალზე იშვიათად გამოყენებულ შემთხვევებს ხმათასვლასთან ერთად.

მაგალითად, ვერდი ოპერაში „აიდა“ მიმართავს $III^{\flat}_4$ -ს ორიგინალური აკორდული გარემოცვითა და ბანის ხმის მოძრაობით;

მაგალითი 227. ჯ. ვერდი. ოპ. „აიდა“. III მოქმ., №12

si in e - sta - si la ter ra scor - de - rem.

$III^{\flat}_4$ I_4 $III^{\flat}_4$ I_4

გრიგის სიმღერაში „გელი“ $III^{\flat}_4$ -დი ცვალებადი ფუნქციის მქონე აკორდის სახით გვევლინება – ერთის მხრივ, ის ფა მაჟორ-მინორის აკორდია, ზოლო მეორე მხრივ კი, Des-dur-ის K_4 -ის ფუნქციასაც ასრულებს, რადგან ბლიერ დროზეა მოცემული და მთელი ტაქტის მანძილზე ხმოვანებს. თუმცა ამ ფუნქციას იქვე კარგავს, რადგან მას მოსდევს F-dur-ის ალტერირებული დომინანტა ($V^{\flat}_4$):

მაგალითი 228. ე. გრიგი. „გელი“. op. 25, №2

tranquillo

Но вот за-пел ты за - пел у - ми-ра-я и песенъ та зву-

pp

p

$V_1^b (K_6^{Des})$

Lento

ча - ла блажен - ством ра - я Мой ле - беди!

pp

pp

$V_4^5 V_1^b K_6$

ანალოგიური ცვალებადი ფუნქციის სახით გვხვდება ნეაპოლური კვარტსექსტაკორდი მოცარტის კონცერტში:

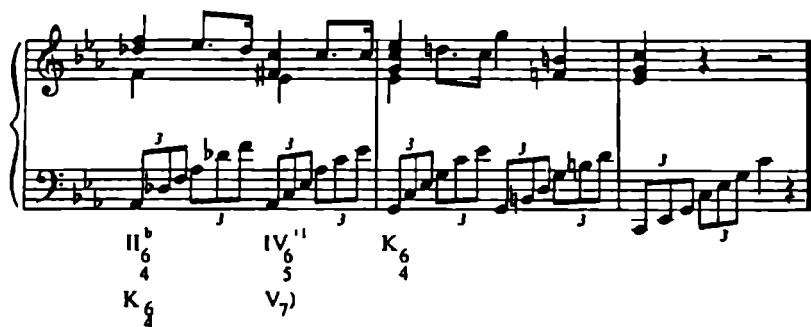
მაგალითი 229. ე. მოცარტი. საფ-ნო კონცერტი №24, c-moll, III ნაწ.

pp

pp

$II_6^b V_5^b \rightarrow (VI)$

(II_6^b)



გლინკას ოპერაში „რუსლან და ლიუდმილა“ VI^b გადახრის დროს იჩენს თავს:

მაგალითი 230. მ. გლინკა. ოპ. „რუსლან და ლიუდმილა“.
II მოქმ., №7

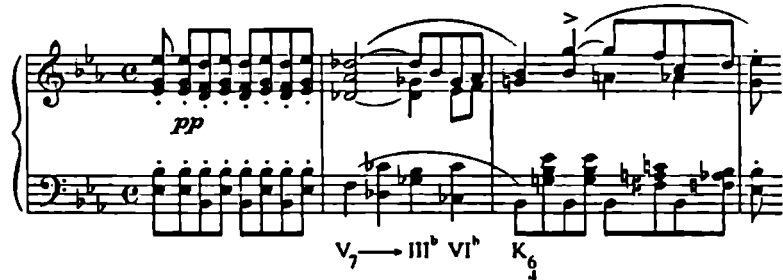
зам-ке де-дов о-жи-да-я по-ве-ле-ни-я На - и

мы! по-ве-ле-ни-я На - и - мы!

(VI) VI₇ IV $\frac{6}{5}$ K $\frac{6}{4}$ V₇

ვერდის ოპერაში „რიგოლეტო“ კი გადახრაა დაბალი მესამე საფეხურის სამხმოვანებაში:

მაგალითი 231. ჯ. ვერდი. ოპ. „რიგოლეტო“. I მოქმ., №7



ლისტის ეტიუდში (მაგ. №210) f-moll-ის დიატონურ II7-ს ქრომატული დაღმასვლით მოსდევს II7^b, რაც არანორმატიულ ხმათასვლას წარმოადგენს და უაღრესად იშვიათად გვხვდება.

ჩაიკოვსკის ოპერაში „ევგენი ონეგინი“ ნეაპოლურ სამხმოვანებას ორჯერ ზედიზედ მოსდევს დომინანტური სამხმოვანება განაპირა ხმების რთული ტრიტონული სვლით, რაც ამ პარამონიულ ბრუნვას უჩვეულო ელფერს ანიჭებს:

მაგალითი 232. პ. ჩაიკოვსკი. ოპ. „ევგენი ონეგინი“. II მოქმ., №13

ვот раз-вс-чс-ныс для бед-ных вссх дам!

для бед-ных вссх дам!

ბიზეს ოპერაში „კარმენ“ ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის დაბალი მეშიდე საფეხურის სამხმოვანებასთან ერთად მოცემულია უაღრესად იშვიათად გამოყენებული მინორული დომინანტა (V[♯]) დამოუკიდებელი აკორდის სახით, რაც მეტად მოულოდნელად და ეფექტურად ხმოვანებს:

მაგალითი 233. ჟ. ბიზე. ოპ. „კარმენ“ II მოქმ., №17

(საორკესტრო პარტია)



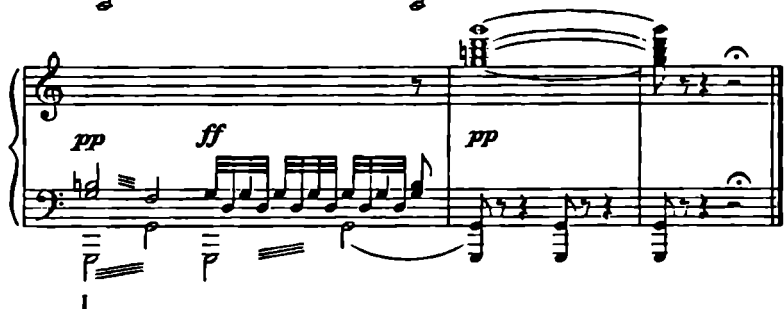
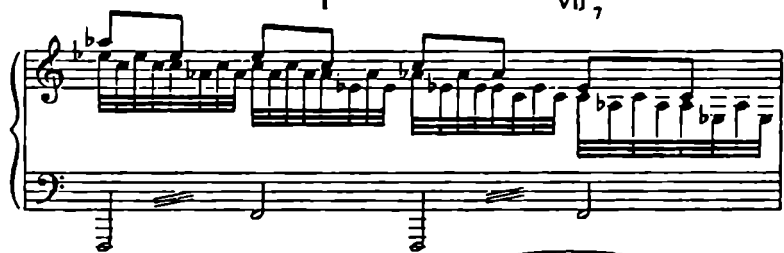
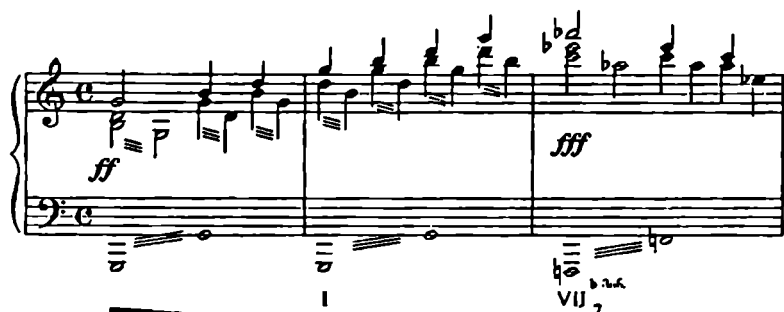
II-ის მსგავსად, მაჟორში ფრიგიული კილოდან თავს იჩენს დაბალი მეშიდე საფეხურის მინორული სამხმოვანება და სეპტაკორდი. ამ მხრივ საინტერესოა ორი ნიმუშის შედარება ბიზეს სიუიტიდან („არლელი ქალი“): პირველ მათგანში (მაგ. №234ა) მოცემულია გ ფრიგიულის ჰარმონიული ბრუნვა I VII, I, ხოლო მეორეში (მაგ. №234ბ) - გ ფრიგიულის VII, გარემოცულია მისი ერთსახელიანი მაჟორის (G-dur) ტონიკური სამხმოვანებით:

მაგალითი 234ა. ჟ. ბიზე. სიუიტა №1, მენუეტი





მაბალთი 234ბ. უ. ბიზე. სიუიტა №1, პრელუდია



ზემოაღნიშნულ მოვლენასთან დაკავშირებით მოვიყვანთ კიდევ ორ მაგალითს:

ვერდი ოპერაში „ფალსტაფი“ II-ის შემდეგ მოცემულია დაბალი VII საფეხურის მინორული სამხმოვანება C-dur-ის ერთსახელიანი ფრიგიული კილოდან:

მაგალითი 235. ჯ. ვერდი. ოპ. „ფალსტაფი“. II მოქმ., II სურათი

dal - ic du - cal - ic - tre. Dal ic du - cal - ic -

trc, dal - ic - du - cal - ic - tre. dal - ic - du - cal - ic - tre!

p *f* *p*

II^b VII^b ბინ. V

შოპენის ბოლეროში კი G-dur-ის ტონიკური სამხმოვანებების გარემოცვაში უღერს დაბალი მეშიდე საფეხურის მინორული სეპტაკორდი ერთსახელიანი ფრიგიული კილოდან:

მაგალითი 236. ფ. შოპენი. „ბოლერო“. op. 19

f *p*

I VII^b ბინ. VII^b ბინ.

§5. ერთსახელიანი მინორ-მაჟორის
(III[#] და VI[#]) არანორმატიული აკორდები

როგორც ჩანს, მინორის აკორდები უფრო აქტუალად და მრავალფეროვნად იჩენს თავს ერთსახელიან მაჟორში, ვიდრე - პირიქით. საყურადღებოა ისიც, რომ ერთსახელიანი მინორ-მაჟორის სპეციფიკური აკორდები - მაღალი მესამე და მაღალი მეექვსე საფეხურების აკორდები (III[#] VI[#] და VI₁[#]) ერთსახელიანი მაჟორიდან უაღრესად იშვიათად გვხვდება.¹

ვაგნერის ოპერაში „ლმერთების დაისი“ I მოქმედების ბოლო ტაქტებში ტონიკის საორგანო პუნქტზე მაღალი მეექვსე საფეხურის პარმონია მთელი ტაქტის მანძილზე ჟღერს *ff*-ზე, როგორც დამოუკიდებელი აკორდი:

მაგალითი 237. რ. ვაგნერი. ოპ. „ლმერთების დაისი“. I მოქმ., სცენა III

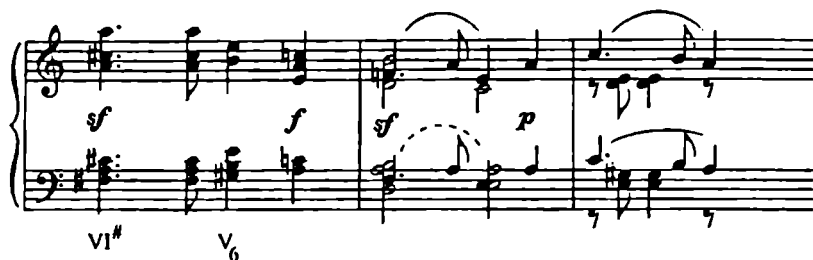


ასევე დამოუკიდებელი აკორდის სახით გვხვდება VI[#]-ის სამხმოვანება შუმანის „პატარა რომანსში“ ალბომიდან ახალგაზრდებისათვის (op. 68), სადაც ის გარემოცულია დომინანტური აკორდებით, რის გამოც თავისებურად და მოულოდნელად ჟღერს:

მაგალითი 238. რ. შუმანი. „პატარა რომანსი“



¹ მაღალ მესამე საფეხურზე (III₆[#]) ნიმუში იხილეთ კრესტომათიაში (მაგ. №433).



ორიგინალური აკორდული გარემოცვითაა მოცემული მაღალი მეექვსე საფეხურის სექტაკორდი შოპენის საფორტეპიანო კონცერტში:

მაგალითი 239. ფ. შოპენი. საფ-ნო კონცერტი №1, e-moll,
I ნაწ., I თემა



§6. პარალელური მაჟორ-მინორი

პარალელური მაჟორ-მინორის დროს მაჟორის აკორდიკა მდიდრდება პარალელური მინორის პარმონიული დომინანტით (V^1), რაც მაჟორში მესამე საფეხურის მაჟორულ სამხმოვანებას წარმოადგენს ($III^{ჰჰ}$).

ლისტის საფორტეპიანო კონცერტის ბოლო ტაქტებში (E-dur-ში) სამჯერ უღერს მესამე საფეხურის მაჟორული სამხმოვანება, ერთხელ კი იგი კვარტსექსტაკორდის სახითაა მოცემული. ამ ნაწარმოების კოდის ელვარე, უაღრესად ფერადოვან ფერთა თამაშისა და ენერგიული ბუნების მისაღწევად VI ხს აკორდებთან და სხვა გამომსახველობით საშუალებებთან ერთად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს $III^{ჰჰ}$ პარმონიაკ.¹ ხსენებული მაგალითებისაგან განსხვავებით შოპენის ნოქტიურნში მესამე საფეხურის მაჟორული სამხმოვანების შემდეგ მოცემულია არა ტონიკა, არამედ დისონირებული სუბდომინანტა:

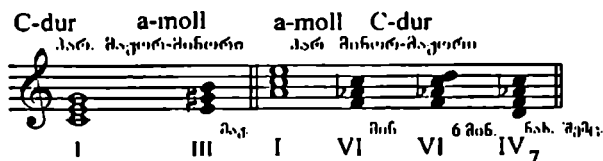
¹ ამ აკორდთან დაკავშირებით ქრესტომათიაში იხილეთ შემდეგი მაგალითები: 456, 458, 459 და 602.



§7. პარალელური მინორ-მაჟორი „შუბერტის პარმონია“ (VI^{მინ.})

თუ პარალელური მაჟორ-მინორის დროს მაჟორი „მდიდრდება“ პარალელური მინორის პარმონიული დომინანტით, პარალელური მინორ-მაჟორის დროს კი მინორი „მდიდრდება“ პარალელური მაჟორის პარმონიული სუბდომინანტებით:

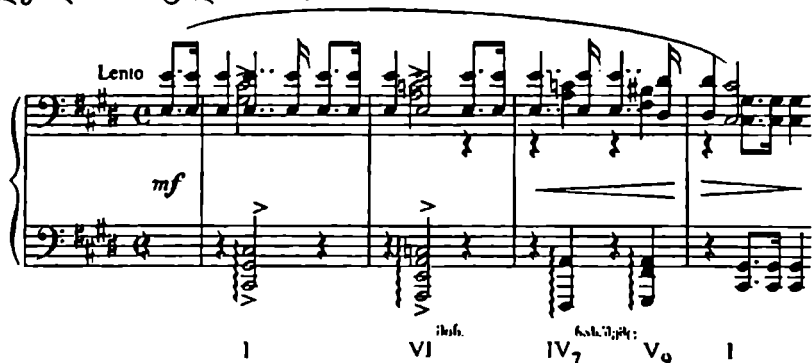
მაგალითი 241.



პარალელური მინორ-მაჟორის VI-ს უწოდებენ „შუბერტის VI“ საფეხურის პარმონიას („შუბერტის პარმონია“).¹ შუბერტის შემდეგ გაჩნდა ამ აკორდის გართულებული სახეობა: მეექვსე საფეხურის მინორული სამხმოვანება დამატებული სექსტიტ (VI^{მინ.}) და IV საფეხურზე აგებული ნახევრადშემცირებული სეპტაკორდი (IV₇^{ნახ.შემც.}).

¹ ეს აკორდი პირველად თავს იჩენს შუბერტის შემოქმედებაში.

მაგალითი 242. ფ. ლისტი. „მოაზროვნე“ („მოგზაურობის წლებიდან“ - იტალია, №2)

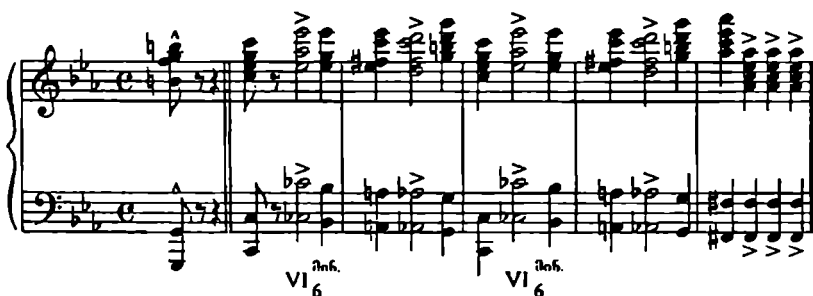


ამ მაგალითის (№242) მეორე ტაქტში მოცემულია „შუბერტის VI“ (VI^{მონ.}), ხოლო მომდევნო ტაქტის საწყისი პარმონია კი ნახევრადშემცირებული IV₇ -ია.

„შუბერტის VI“ და მისგან წარმოქმნილი აკორდები გამოირჩევიან მუქი ფერადოვანი ხმოვნებით და უმეტესად თავს იჩენენ ისეთ ნაწარმოებებში, სადაც ღრმად ფილოსოფიური განწყობაა გადმოცემული ან დრამატული სახეებია ნაჩვენები.

ვერდი ოპერაში „აიდა“ VI^{მონ.}-ის ნაცვლად მოცემულია მისი პირველი შებრუნება (VI₆^{მონ.}):

მაგალითი 243. ჯ. ვერდი. ოპ. „აიდა“. IV მოქმ., სცენა 13 (ორკესტრის პარტია)



„შუბერტის პარმონიით“ შესაძლებელია მოდულაციური პროცესის მიღწევა. მაგალითად, ვაგნერის ოპერაში „ღმერთების დღის“, gis-moll-დან ხდება მოდულაცია „შუბერტის პარმონიის“ ტონალობაში (e-moll):

მაგალითი 244. რ. ვაგნერი. ოპ. „ღმერთების ღაისი“. I მოქმ., სცენა II

erlaucht, belecker dein Jauch, dir zu tauschen jede Ge-stalt.

gis

pp

I VI^{მარ.} I I VI^{მარ.} V

verlangt dichs an fernsten Ort, er ent-führt flugs dich da - hin.

gis

I

VI^{მარ.} გვხვდება ვაგნერის ტეტრალოგიის ბედისწერის ლაიტმოტივშიც.¹ საყურადღებოა ისიც, რომ ამ ლაიტმოტივის ზედა ხმაში მოცემული სამბგერიანი ინტონაცია იგივეა, რაც ბეთჰოვენის 26-ე საფორტეპიანო სონატის II ნაწილის საწყისი სამბგერიანი ინტონაცია, რომელიც შეკითხვის, წუხილის მოტივის სახელწოდებით არის ცნობილი.² მათ შორის სხვაობა დაკავშირებულია მეტრულ-რიტმულ მხარესთან:

მაგალითი 245ა.

ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა
№26, II ნაწ.

მაგალითი 245ბ.

რ. ვაგნერი. ოპ. „ვალკირია“.
II მოქმ., სცენა IV

¹ ბედისწერის ლაიტმოტივის კარმონიულ შინაარსთან დაკავშირებით არსებობს სხვადასხვა შეხედულება (23. გვ. 203-204 და 12. გვ. 606).

² ეს მსგავსება პირველად შეუნიშნავს ცნობილ გერმანელ პიანისტსა და ღირიფორს ჰანს გვიდო ფონ ბიულოვს (1830-1894).

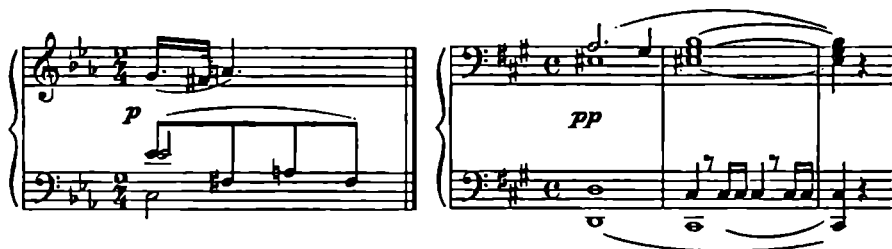
მათ შორის ინტონაციური და ნაწილობრივ შინაარსობრივი მსგავსების მიუხედავად, მათი პარმონიზაცია მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან პარმონიული, რეგისტრული და ტემბრული ფაქტორების მიხედვით. ვაგნერის ბედისწერის ლაიტმოტივი გაცილებით უფრო ტრაგიკული და პირქუშია (რამიც დიდი „წელილი“ VI[♯]-ს მიუძღვის) ვიდრე ბეთჰოვენის „წუხილის მოტივი“:

მაგალითი 246ა.

ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა
№26, II ნაწ.

მაგალითი 246ბ.

რ. ვაგნერი. ოპ. „ვალკირია“.
II მოქმ., სცენა IV



ვაგნერის ტეტრალოგიაში ბედისწერის ლაიტმოტივი უაღრესად მნიშვნელოვანია. იგი პირველად თავს იჩენს ოპერაში „ვალკირია“, შემდეგ კი ოპერებში - „ზიგფრიდი“ და „ღმერთების დაისი“. ბედისწერის ლაიტმოტივი მეტად საინტერესოა პარმონიულ ვარიაციასთან დაკავშირებით.¹

როგორც ბეთჰოვენთან, ისე ვაგნერთან ზედა ხმების მეორე ბგერა არააკორდულია (კაშხაიტა). შედეგად ბეთჰოვენთან პირველი აკორდი c-moll-ის ტონიკური სამხმოვანებაა, რომელსაც მოსდევს შემაჯავალი სექტაკორდი დომინანტისათვის, ვაგნერთან კი არის c-moll-ის VI[♯], რომელსაც მოსდევს V₇. ამავე დროს, როგორც ეს ხშირად ხდება, VI[♯] ნოტირებულია, როგორც არასრული შემცირებული სეკუნდაკორდი მელოდიაში შეკავებული ბგერით (ა). ფაქტობრივად კი, თუ მი დიეზს შევცვლით ენპარმონიულად ტოლფასი ბგერით (f), მაშინ მივიღებთ VI[♯]-ს (რაც რეალურად ჟღერს კიდეც), ხოლო არააკორდული ბგერა კი იქნება სოლ დიეზი. ფრიად საყურადღებოა ისიც, რომ ტეტრალოგიაში ეს აკორდი ხშირად არის ნოტირებული მონორული სამხმოვანებით და არა ისე, როგორც ბედისწერის ლაიტმოტივის პირველი ჩვენების დროს იყო მოცემული:

¹ იხილეთ ვ. ბერკოვის ზემოაღნიშნული სახელმძღვანელოს 606-619 გვერდები.



როგორც ზემოაღნიშნულ მაგალითშია (№247) მოცემული, პირველ ტაქტში ბელისწერის ლაიტმოტივის პირველი აკორდი ნოტირებულია, როგორც d-moll-ის VI^{მინ.}, რომელიც გადადის V₇-ში; იგივე მეორდება მოდულირებული სეკვენციით e-moll-შიც (4-5 ტტ).

§8. არანორმატიული ენჰარმონიული მოდულაციები¹

არანორმატიულ ენჰარმონიულ მოდულაციას წარმოქმნის – გადიდებული სამხმოვანება, ალტერირებული აკორდები და დამხმარე დომინანტები. ამ აკორდებით ენჰარმონიული მოდულაციის არანორმატიულობას ის განაპირობებს, რომ ზოგიერთი მათგანი, ჩვენ მიერ შესწავლილი მთავარი ტონალობის დომინანტსექტაკორდისა და შემცირებული სექტაკორდისაგან განსხვავებით, არა მარტო ნაკლებად დამახასიათებელია ან ძალზე იშვიათად გვხვდება, არამედ მოდულაციურ პროცესებში ხშირად არ ავლენს ფუნქციონალურ გარკვეულობას.

ენჰარმონიული მოდულაცია მაჟორიდან გადიდებული სამხმოვანებით შეიძლება მოხდეს ჰარმონიული მეექვსე საფეხურის სამხმოვანებით (VI₅⁺), ან ალტერირებული დომინანტით (V₅⁺), ხოლო მინორიდან კი – ჰარმონიული მესამე საფეხურის სამხმოვანებით (III₅⁺).² ენჰარმონიული მოდულაცია

¹ ჰარმონიის სასწავლო ამოცანებში არანორმატიული ენჰარმონიული მოდულაციების გამოყენება მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია.

² ენჰარმონიული მოდულაცია მინორიდან ალტერირებული IV საფეხურის სამხმოვანებით (IV⁺), ფაქტობრივად, არ გვხვდება.

შესაძლებელია როგორც სამხმოვანებით, ისე მისი შებრუნებებით; ამ შემთხვევაში მოცემული ტონალობის გადიდებული სამხმოვანება მომდევნო ტონალობაში ენჰარმონიულად ტოლფასია მომდევნო ტონალობის გადიდებული სექსტაკორდის ან კვარტსექსტაკორდის და ა.შ.

არანორმატიული ენჰარმონიული მოდულაციის დროს მამოდულირებული აკორდი საჭიროებს როგორც საწყის, ისე მომდევნო ტონალობაში ფუნქციონალურად გამოკეთილ ჩვენებას.

ამ მხრივ, ენჰარმონიული მოდულაციის საინტერესო ნიმუშია ვაგნერის ოპერიდან „ზიგფრიდი“:

მაგალითი 248. რ. ვაგნერი. ოპ. „ზიგფრიდი“. III მოქმ., სცენა I

meine Sinne Wal - ten des Wis sens.

p *f* *pp* *pp*

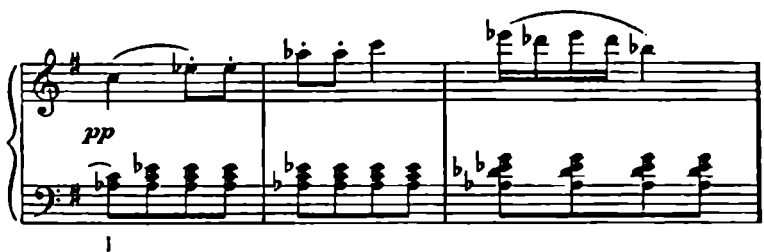
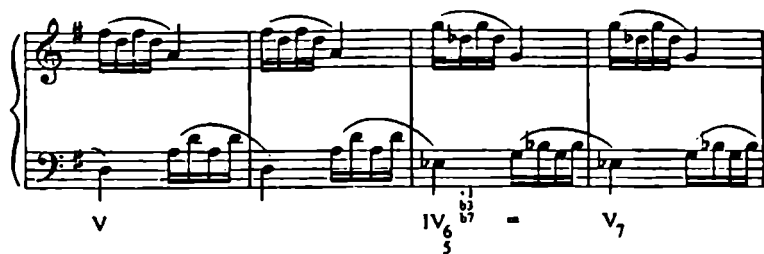
I V_6^5 I V_6^5 I

ამ მაგალითში (№248) ენჰარმონიული მოდულაცია ხდება As-dur-დან E-dur-ში. As-dur-ის ალტერირებული მეხუთე საფეხურის კვარტსექსტაკორდი (V_6^5) ენჰარმონიულად ტოლფასია E-dur-ის V_3^{+4} -ისა; მანამდე კი ეს აკორდი წინასწარ არის ნაჩვენები, როგორც As-dur-ის აკორდი, რომელიც გარშემორტყმულია ტონიკური სამხმოვანებით, რის შედეგადაც ენჰარმონიული მოდულაცია ინტონაციურად მომზადებული აღმოჩნდა.

ანალოგიურ მოვლენას აქვს ადგილი ბეთჰოვენის რონდო-კაპრიჩიოში: მაგალითი 249. ლ. ბეთჰოვენი. რონდო-კაპრიჩიო G-dur, op. 129

p *f* *pp*

V_6^5 I IV_6^5



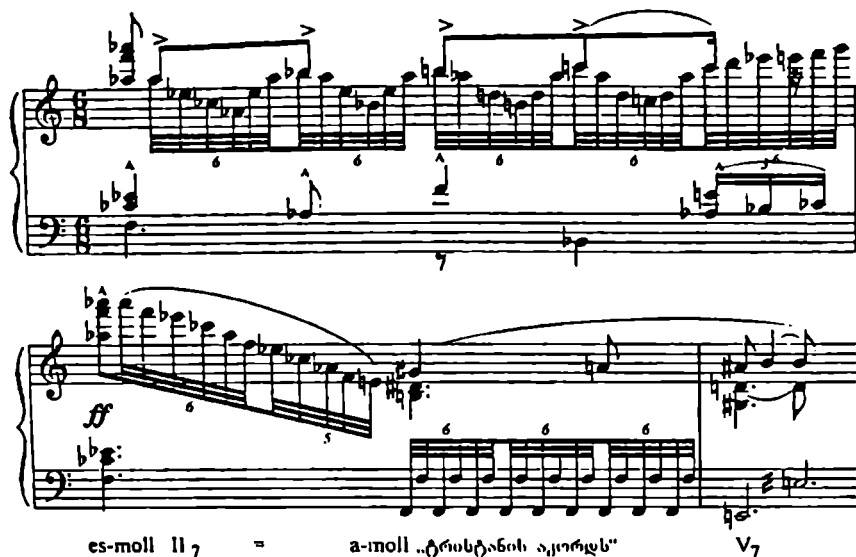
ამ შემთხვევაში ენჰარმონიული მოდულაცია ხდება ალტერირებული სუბდომინანტით *g-moll*-დან *As-dur*-ში. აქაც, ალტერირებული სუბდომინანტა ჯერ ნაჩვენებია, როგორც *g-moll*-ის აკორდი, ხოლო შემდეგ კი რეტროსპექტულად *As-dur*-ის *V₇*-ის ენჰარმონიულად ტოლფასი ხდება.

დამხმარე დომინანტებიდან ფუნქციონალური გარკვეულობით გამოირჩევა *V₇* მეოთხე საფეხურის სამხმოვანებისათვის. ამ აკორდით ენჰარმონიული მოდულაციის დროს დამხმარე დომინანტსეპტაკორდი ენჰარმონიულად ტოლფასია მომდევნო ტონალობის ალტერირებული სუბდომინანტის, ისე, როგორც ეს ხდებოდა მთავარი ტონალობის დომინანტსეპტაკორდით ენჰარმონიული მოდულაციის დროს.¹

განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ენჰარმონიული მოდულაცია „ტრისტანის აკორდით“, რომელიც ვაგნერამდე არ გვხვდება. როგორც ვიცით, „ტრისტან და იზოლდაში“ „ტრისტანის აკორდი“ ტანჯვის ლაიტმოტივში იჩენს თავს და მისი ხშირი ჩვენების შედეგად ადვილად ექვემდებარება ენჰარმონიული მოდულაციის ნიშან-თვისებებს, რაც ნათლად ჩანს შესავლის ბოლო ტაქტებში:

¹ გადიდებული სამხმოვანებით და დამხმარე დომინანტსეპტაკორდით ენჰარმონიული მოდულაციის ნიმუშები იხილეთ ქრესტომათიაში (№№503-515).

მაგალითი 250. რ. ვაგნერი. ოპ. „ტრისტან და იზოლდა“. შესავალი



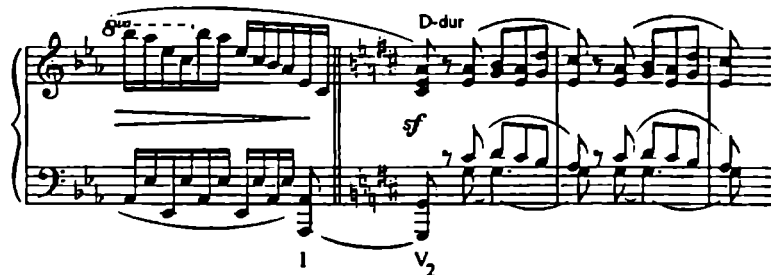
ამ მაგალითის (№250) მეორე ტაქტში es-moll-ის II₇ ენჰარმონიულად იცვლება „ტრისტანის აკორდით“ a-moll-ში, რომელსაც მოსდევს ამავე ტონალობის V₇.

მოდულაციის დროს ზიარაკორდის ენჰარმონიულად შეცვლა ყოველთვის არ განაპირობებს ენჰარმონიულ მოდულაციას. ზოგჯერ ამგვარი გატოლებები ფორმალურია,¹ რადგან ჩვენს სმენით შთაბეჭდილებებს არ ექვემდებარება; ეს ხდება მაშინ, როდესაც მამოდულირებელი აკორდი რეალურ ენჰარმონიულ ზიარაკორდს არ წარმოადგენს.

მაგალითად, შოპენის მესამე საფორტეპიანო სონატის ფინალში მოდულაცია As-dur-დან D-dur-ში მიმდინარეობს არა ენჰარმონიულად, სადაც As-dur-ის VII_♯ ვიზუალურად ენჰარმონიულად ტოლფასია D-dur-ის V₂-ის, არამედ მელოდიურ-ჰარმონიული მოდულაციის სახით:

¹ ამის დამადასტურებელი მაგალითები გვხვდება ჰარმონიის ცალკეულ სახელმძღვანელოებსა და კრესტომათიებში.

მაგალითი 251. ფ. შოპენი. საფ-ნო სონატა №3, h-moll, ფინალი



ამ მაგალითში (№251), As-dur-ის ტონიკის შემდეგ ისმის D-dur-ის V₂ და არა ალტერირებული მეშვიდე საფეხურის სეპტაკორდი, რომელიც ენჰარმონიულად D-dur-ის V₂-ის ტოლფასია.

ჰარმონიული ანალიზის დროს, ყურადღებით უნდა ვიყოთ იმ შემთხვევებში, როდესაც მოდულაცია ხდება ნაკლებად გამოყენებული ალტერირებული აკორდებით ან დამხმარე დომინანტებით – განსაკუთრებით დამხმარე შემცირებული სეპტაკორდებით; ამ დროს შესაძლებელია ფუნქციონალურ (ენჰარმონიზმით ან ენჰარმონიზმის გარეშე) ან მელოდირ-ჰარმონიულ მოდულაციას ჰქონდეს ადგილი. მათი ერთმანეთისაგან გამიჯვნა უნდა მოხდეს იმის მიხედვით, თუ აკორდთა შორის რომელი კავშირია (ფუნქციონალური თუ მელოდირი) წინა პლანზე. მელოდირი კავშირის წინა პლანზე წამოწევის შემთხვევაში (შოპენის სონატიდან მოყვანილი ნიმუში (№251) წარმოიქმნება მელოდირ-ჰარმონიული მოდულაცია.

დამხმარე შემცირებული სეპტაკორდით მოდულაციის შემთხვევაში ეს აკორდი გარკვეულად უნდა იყოს ნაჩვენები როგორც საწყისი, ისე მომდევნო ტონალობაში.

ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოა ნიმუში შემანის მხარე სიმფონიიდან:¹

¹ ეს მაგალითი აღებული გვაქვს ნ. პრივანოს შედგენილი წიგნიდან „ქრესტომათია ჰარმონიაში“. III ნაწილი, მაგალითი №225.

მაგალითი 252. რ. შუმანი. სიმფონია №2, II ნაწ.

mf

VII₆₅ → V₆₅ I VII₆₅ → V₆₅ I

VII₆₅ → V₆ = II₆₅[♯] K₆₄

ამ მაგალითში (№252) მოდულაცია C-dur-დან Es-dur-ში ხდება დამხმარე შემცირებული სექტაკორდით მეხუთე საფეხურის სექსტაკორდისათვის (VII₆₅ → V₆₅). ამ როლში ეს აკორდი მოდულაციამდე გარკვევითაა ნაჩვენები, რადგან ეს ჰარმონიული ბრუნვა ორჯერ მეორდება ზედიზედ; ხოლო ამ აკორდის მესამე გამეორებას მოსდევს არა განტვირთვა V₆-ში, როგორც ამას მსმენელი მოეჩვენება, არამედ გადაღის Es-dur-ის K₆-ში, რის შედეგადაც დამხმარე შემცირებული სექტაკორდი რეტროსპექტულად გადაიქცევა Es-dur-ის ალტერირებულ სუბდომინანტად (II₆₅[♯]). ამ შემთხვევაში, მოდულაცია მოხდა აკორდის ენჰარმონიული შეცვლის გარეშე; ამის გამო ვიღებთ ქრომატულ მოდულაციას (ფუნქციონალური მოდულაციის ნაირსახეობას).

§9. ტონალური გაურკვეველობა¹

ტონალური გაურკვეველობა არ გულისხმობს ტონალობის რაიმე სახით გამოვლენის უარყოფას. ტონალური გაურკვეველობა, რასაკვირველია, განსხვავდება ტონალური გარკვეულობისაგან. ტონალური გაურკვეველობის ქვეშ იგულისხმება ტონალობის (ტონალობების) რაიმე სახით – გართულებულად, შენიღბულად, ძნელად გასარკვევად ან ორაზროვნად ჩვენება.

ტონალური გაურკვეველობა მიიღწევა შემდეგი კარმონიული გამომსახველობითი ხერხებით:

ა) ტონალობის ხშირი ცვლით – განმტკიცების გარეშე (ზოგჯერ ერთი აკორდით), ბ) ნაირგვარი ჩაუქეტავი კადანსებით – ნახევარკადანსები, არასრული და შეწყვეტილი (დიატონური, ქრომატული, მოდულირებული), გ) ფუნქციონალურ გარკვეულობას მოკლებული აკორდებით და ინტერვალებით – შემცირებული და გადიდებული სამხმოვანება შებრუნებებით, 5 სახის სექტაკორდი შებრუნებებით (გადიდებული, დიდი მინორული, დიდი მაჟორული, შემცირებული, ნახევრადშემცირებული), დისონირებული ინტერვალები – განტვირთვის გარეშე და არატერციული წყობის აკორდები, დ) ალტერირებული, ერთსახელიანი და პარალელური მაჟორ-მინორის აკორდების ხშირი გამოყენებით, ე) თანხმოვანებათა ხანგრძლივი სეკუნდური (ხშირად ნახევარტონური მოძრაობით – ე.წ. „მცოცავი ჰარმონიებით“) ან ტერციული სვლებით, ვ) არანორმატიული ხმათასვლებით (პარალელიზმი – კვინტების, კვარტების, ოქტავების, დისონირებული ინტერვალების და აკორდების, მოძრაობა ტრიტონზე და სხვა დისონირებულ ინტერვალებზე), ზ) ფუნქციონალურ კავშირებს მოკლებული მოდულაციის სახეებით (მელოდიურ-ჰარმონიული, დაპირისპირება, მელოდიური), თ) რთული ჰარმონიული მანარსის მქონე სეკვენციებით (ძირითადად მოდულირებულით), ი) გადიდებული (ძალია ტონებით მოძრავი – ე.წ. მთელტონიანი) და შემცირებული (ტონი და ნახევარი ტონების მონაცვლეობით ან პირიქით) ბგერათრიგებს. ეს ბგერათრიგები ცნობილია ასევე სიმეტრიული კალოგმას სახელწოდებით.

ტონალური გაურკვეველობა გვხვდება კლასიკური ჰარმონიის განვითარების ყველა ეტაპზე. ყველაზე ნაკლებად ის ვერის კლასიკოსთა

¹ საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში ეს საკითხი პირველად განიხილა ი. ტაულინმა, რომელიც იყენებს ტერმინს „Внетональность“. მის სანაცვლოდ სხვა ტერმინს გვთავაზობს ვ. ბერკოვი „Относительная ладотональная неопределенность“ (14. გვ. 97-98).

შემოქმედებაში იჩენს თავს, რადგან „ოქროს ხანაში“ ტონალური გარკვეულობაა გაბატონებული. ტონალური გაურკვეველობა შეიძლება შეგვხვდეს ნაწარმოების ნებისმიერ ნაწილში; უფრო ზშირად ის თავს იჩენს განვითარებად ნაწილებში – ტონალურად გარკვეულ ნაწილებს შორის. არის უნიკალური ნიმუშები, როდესაც მსხვილი ფორმის დამოუკიდებელი ნაწილი ან მცირე მოცულობის დამოუკიდებელი ნაწარმოები მთლიანად ამ სისტემაშია დაწერილი.

კლასიკური ჰარმონიის საწყის ეტაპზე (კ. მონტევერდი და მისი ეპოქა) დამახასიათებელია ტონალური გაურკვეველობა ტონალობათა ზშირი ცვლით მათი განმტკიცების გარეშე. გარდა ამისა გვხვდება ფუნქციურ გარკვეულობას მოკლებული აკორდები, რომლებიც ზშირად ცვალებადი ფუნქციის როლშიც გვევლინებიან. ზემოაღნიშნული ბუნებრივია, რადგან ეს პერიოდი კლასიკური ჰარმონიის ძირეული ნიშან-თვისებების გამოვლენის წინა, ძიების პერიოდი იყო, როდესაც თანდათან მზადდებოდა გადასვლა ცენტრალიზებულ სისტემაზე.

კ. მონტევერდი ჯერ კიდევ თავის პირველ ოპერაში - „ორფეუსი“ - მიმართავს ტონალურ გაურკვეველობას. აქ უნდა გამოვყოთ ტრაგიკული სცენა, როდესაც ორფეუსი შეიტყობს მისი საყვარელი მეუღლის გარდაცვალებას. სწორედ ამ დროს, განსაკუთრებით რთულდება ტონალური სიცხადე და იწყება ტონალობათა ეფექტური, მოულოდნელი და ზშირი მონაცვლეობა:

მაგალითი 253. კ. მონტევერდი. ოპ. „ორფეუსი“. II მოქმ.

Messaggiera

A te ne vengo Orfeo — Mesa-gi-ra in felice di ca-so piu infelice li - ce li u fu - ne

Orfeo

sto la tua bel-la Fu-ri - dice Ohi-me che o - do?

Messaggiera Orfeo Messaggiera

la-tua di - let - ta spo-sa e mor-ta Ohi-me. In un fio

ამ ნიმუშში (№253) ხშირია ტონალობათა მონაცვლეობა მათი განმტკიცების გარეშე, გარდა ამისა, შორეულ ტონალობებში გადასვლა ყოველგვარი ფუნქციონალური მომზადების გარეშე მიმდინარეობს, რაც ხაზგასმულია ბანში სეკუნდური სვლებით (gis, g, f, es, e). ამ მონაკვეთის ტონალური გეგმა კი ასეთია: A, e, a, A, g, E, G, d. ორფეოს ტრაგიკულ მდგომარეობას დამაჯერებლად გადმოგვცემს ტონალობათა ამგვარი ეფექტური, მოულოდნელი ცვლებადობა.

საინტერესოდ ვითარდება ტონალური გაურკვეველობა ბეთჰოვენის მიერ დიაბელის ვალსის თემაზე დაწერილი 33 ვარიაციიდან მე-20 ვარიაციაში. ვარიაცია იყოფა ორ ნაწილად (17 ტ. +16 ტ.), რომლებიც მთავრდება სრული კადანსით, მანამდე კი ყოველ ნაწილში ტონალური გეგმა ძალზე შენიღბული და ორაზროვანია; ამ გარემოებას ხელს უწყობს ფუნქციონალურად გაურკვეველი აკორდების სიხშირე და ბანის ხმაში მღორე ხმათასვლის სიჭარბე.

ბეთჰოვენი ამ ვარიაციაში ჰარმონიული ენის გართულების შედეგად ძირეულად სცილდება დიაბელის თემის ჰარმონიულ ენას და კარგავს

მასთან მსგავსებას. ფაქტურა ქორალური ხდება, იცვლება ჟანრი, ტემპი (Vivace-ს ნაცვლად Andante, ზომა (3/4-ის ნაცვლად 6/4-დი) – ფაქტობრივად, ყველა მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალება, რის შედეგადაც მივიღეთ ღრმად ჩაფიქრებული, ფილოსოფიური განწყობა.

კლასიკურ ჰარმონიაში სიმეტრიული კილოები ფაქტობრივად, რომანტიკოსთა შემოქმედებაში იჩენს თავს და ისიც იშვიათად. ეს ბგერათრიგები გამოირჩევიან ფერადოვანი ხმოვანებით და ძირითადად დაკავშირებულია ზღაპრულ-ფანტასტიკურ სახეებთან, თუმცა გვხვდება სხვა მხატვრული სახეების გადმოცემის დროსაც. მაგალითად, ლისტი თავის გმირულ მარშს უნგრულ სტილში ამთავრებს გრანდიოზული ხმოვანებით (სამიდან ოთხი ფორტეს ჩათვლით) სხვადასხვა ტონალობის მაჟორული და მინორული სამხმოვანებების მთელი ტონებით დაღმასვლით (იხილეთ, ბანის მოძრაობა):

მაგალითი 254. ფ. ლისტი. გმირული მარში უნგრულ სტილში

The musical score is written for piano in E major and 6/4 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a forte (ff) dynamic and features a descending chromatic line in the right hand, accompanied by a rhythmic pattern in the left hand. The second system continues the descending line and includes a fortissimo (ffff) section. The third system concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

ამ მაგალითში (№254) ტონალური სიცხადე მხოლოდ დამაბოლოებელ კადანსში იჩენს თავს.

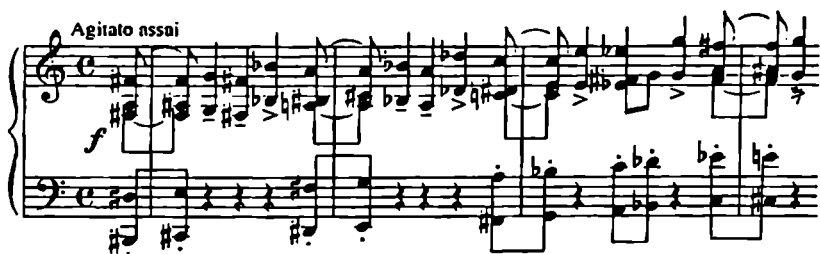
ლისტი მეორე ეტიუდის ბანის ხმაში კი მიმართავს შემცირებულ ბგერათრიგს - ნახევარტონისა და ტონების აღმასვლით:

მაგალითი 255. ფ. ლისტი. სამი საკონცერტო ეტიუდი, №2 (Laleggierezza-„სიმსუბუქე“)



უფრო რთული შემთხვევაა ლისტის პეტრარკას სონეტის 104-ეს საწყის ტაქტებში, სადაც შემცირებული ბგერათრიგი ყველა ხმაშია მოცემული:

მაგალითი 256. ფ. ლისტი. პეტრარკას სონეტი 104



როგორც აღვნიშნეთ, ტონალური გაურკვევლობის წარმოქმნას ხელს უწყობს რთული ჰარმონიული შინაარსის მქონე მოდულირებული სექვენციებიც. ერთ-ერთი ასეთი ნიმუში გვხვდება ვერდის ოპერაში ოტელოს თვითმკვლელობის სცენაში:

მაგალითი 257. ჯ. ვერდი. ოპ. „ოტელო“. IV მოქმ., ფინალი

Отелло

Ах, горе! Горе! Го-ре! Вот мой су-

p

Allegro

пля!

ff

p

d As G Ges F E Es D

p

16_4 16_4 I 16_4 I 16_4 I 16_4

Andante come prima

Des C *ppp* morendo

I I

ამ მაგალითში (№257) ტონალური გაურკვეველობა ჯერ კიდევ მოდულირებულ სეკვენციამდე იწყება. პარმონიული ენა განსაკუთრებით ოტელოს თვითმკვლელობის მომენტიდან რთულდება. ხანჯლის დარტყმის მომენტში შემზარავად ჟღერს შემცირებული სექტაკორდი *ff*-ზე; მანამდე კი, სამი ტაქტით ადრე, დაბალ რეგისტრში, *p*-ზე მოცემულია ფუნქციონალურად სუსტად გამოკვეთილი დისონანსები და იწყება ტონალობათა სისტემატიური ცვლა: 14 ტაქტის მანძილზე 14-ჯერ იცვლება ტონალობა. მართალია, ტონალობების განსაზღვრა საწყისი ტაქტებიდანვე რთულდება, მაგრამ მოდულირებული სეკვენციების ხმოვანების შედეგად ტონალობა ბანში ტრიტონული სელების გამო კიდევ უფრო გაურკვეველი ხდება. საყურადღებოა ისიც, რომ მოდულირებულ სეკვენციაში ყოველი აკორდი ცალკე ტონალობის სახითაა წარმოდგენილი.

ოპერის გმირის მძიმე სულიერი მდგომარეობის გადმოსაცემად კომპოზიტორი მიმართავს ტონალურ გაურკვეველობას, რაც ამ ტრაგიკულ სცენას, სხვა გამომსახველობით ზერხებთან ერთად ზედმიწევნით მიესადაგება.

ტონალურ გაურკვეველობას წარმოქმნის კიდევ ერთი რთული და განსაკუთრებული ნაირსახეობა მოდულირებული სეკვენციისა, რომელიც იშვიათად გვხვდება რომანტიკოსებთან: აქ ეგულისხმობთ სეკვენციის იმ ნაირსახეობას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ხმათა განშლადი მოძრაობა:

მაგალითი 258.

C h C A as A Fis f Fis Es d Es

V₇ I₆₄ V₂ V₇ I₆₄ V₂ V₇ I₆₄ V₂ V₇ I₆₄ V₂

ამ ტიპის სეკვენციაში ხმათა განშლადი მოძრაობა სამაკორდიან სევმენტში ხმათა ორიგინალური სელებით მიიღწევა: ბანი განუწყვეტლივ მოძრაობს ქრომატული დაღმასვლით, ზედა სამი ხმიდან, პერიოდულად ორი ხმა მეორდება, ხოლო ერთი კი ქრომატულად მოძრაობს. სევმენტში მოცემული აკორდებიდან განაპირა აკორდები ერთსა და იმავე ტონალობას ეკუთვნის, ხოლო მათ შორის გაივლის მინორული კვარტსექსტაკორდი, რომელიც მოცემული ტონალობიდან ნახევარი ტონით ქვემოთ მდებარე ტონალობას ეკუთვნის პირველი კვარტსექსტაკორდის სახით. სევმენტის გადაადგილება კი ხდება ტონნახევრის ინტერვალზე. სევმენტი შეიძლება

დავიწყოთ ან დავამთავროთ ზემოაღნიშნული აკორდებიდან ნებისმიერით; თუ, შეჩერება მოხდება კვარტსექსტაკორდზე, მაშინ ის კადანსურ კვარტსექსტაკორდად გადაიქცევა.

ლისტის სიმღერაში გაბატონებული ტონალური გაურკვევლობის გახანგრძლივებაში მონაწილეობს ზემოაღნიშნული სეკვენცია, რომელიც მთავრდება g-moll-ის კადანსური კვარტსექსტაკორდით:

მაგალითი 259. ფ. ლისტ. „Gastibelza“. ბოლერო

The musical score is for Liszt's "Gastibelza" (Buleria). It is written in G minor, 3/4 time. The score consists of three systems. The first system shows the piano introduction with a soprano line (marked "sou.") and a piano accompaniment. The second system shows the vocal entry with the lyrics "Le vent qui vient n tra -". The third system shows the vocal line continuing with "vers la mon ta gne morendra fou!". The piano accompaniment includes dynamic markings like "ff" and "f", and fingering numbers like "6" and "18".

me - ren dra fou!

ff

K_6

ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№259) ტონალურ გაურკვევლობას იწყებს შემცირებული სექტაკორდებით სვლა, რომლის შემდეგ ოქტავეებით მოძრაობას მოსდევს განშლადი მოდულირებული სეკვენცია.

აკორდთა ხანგრძლივი „ჯაჭვით“ მიღწეული ტონალური გაურკვევლობის საინტერესო ნიმუშია მონაკვეთი ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიიდან. ტონალური გაურკვევლობის ზონა წინ უსწრებს და ამზადებს გადასვლას ტონალურად გარკვეულ ახალ ნაწილზე:

მაბაღლითი 260. ლ. ბეთჰოენი. სიმფონია №9 d-moll, II ნაწ.

pp



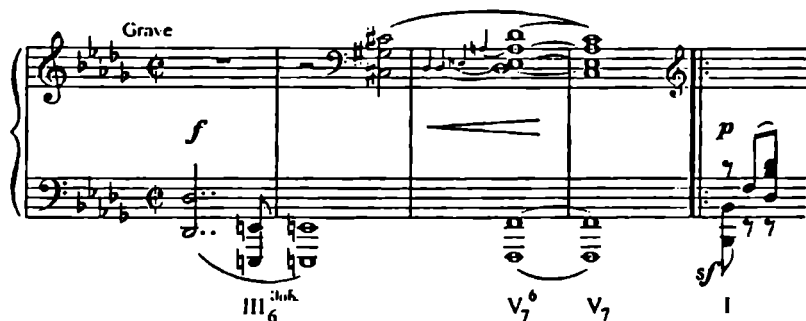
აქ ფაქტობრივად, ყოველი მომღეწო სამხმოვანება სხვა ტონალობას ეკუთვნის.

განსაკუთრებით საინტერესოა ისეთი შემთხვევები, როდესაც ტონალური გაურკვევლობა მთელ ნაწარმოებს მოიცავს (ლისტის საფორტეპიანო პიესა „ბედისწერა“) ან მის შემადგენელ ნაწილს. ამ მხრივ უნიკალურია შოპენის b-moll საფორტეპიანო სონატის (№2) ფინალი, რომელიც მთლიანად ოქტავერ სელებზეა აგებული.¹ ფინალის უაღრესად სწრაფი ტემპი და ერთხმიანობა (დუბლირებული ოქტავაში) კიდევ უფრო ართულებს მთავარი ტონალობისა (b-moll) და ტონალობათა მონაცვლეობის აღქმას. ფაქტობრივად, მთავარი ტონალობა მხოლოდ ბოლო ტაქტებში ისმის გარკვევით.

¹ იყოფა ორ ნაწილად (38 ტ. +37 ტ.), მეორე ნაწილში პირველი ნაწილიდან მეორდება მხოლოდ საწყისი რვა ტაქტი.

§10. ქრომატიკის არანორმატიული საწყისი და ბოლო აკორდი ნაწარმოების საწყისი და დამაბლოებელი აკორდების გართულება თავს იჩენს რომანტიკოსებთან. ამ მხრივ, ყურადღებას იპყრობს შოპენის მეორე საფორტეპიანო სონატის საწყისი აკორდი:

მაგალითი 261. ფ. შოპენი. საფ-ნო სონატა №2, b-moll, I ნაწ.



სონატა მართლაც რთული პარმონიული ფუნქციის მატარებელი აკორდით იწყება. ამ აკორდის ფუნქციის განსაზღვრა საჭიროებს ნოტირების შეცვლას (მი ბეკარი – ფა ბემოლით, დო დიეზი – რე ბემოლით და სოლ დიეზი – ლა ბემოლით), რაც წარმოქმნის ქრომატულ აკორდს – b-moll-ის III⁶-ს (fes-as-des). ნაწარმოების ასეთი რთული ქრომატული აკორდით დაწყება არ გვხვდება შოპენამდე და თვით შოპენტანაც აღარ მეორდება. საწყისი აკორდის ფუნქციური ბუნება იმდენად გართულებულია, რომ მისი დადგენა შესაძლებელი ხდება რეტროსპექტულად – მას შემდეგ, რაც გაიყვრება ფუნქციონალურად მკვეთრად გამოხატული V⁷.

ლისტი თავის ერთ-ერთ სიმღერას მაფორული მესამე საფეხურის სამხმოვანებით იწყებს:

მაგალითი 262. ფ. ლისტი. „ჩემო ოქროსფერკულებიანო ანგელოზო“

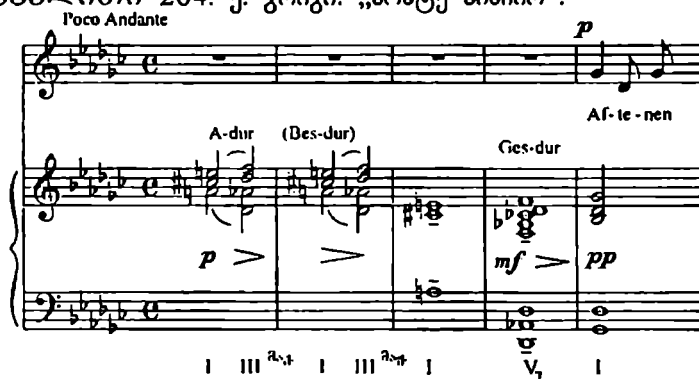


გრიგის საფორტეპიანო პიესაში კი საწყის აკორდად გვევლინება „შუბერტის VI“:

მაგალითი 263. ე. გრიგი. „ხალხურ ყაიდაში“. op. 63



უფრო რთული შემთხვევა გვხვდება გრიგის რომანსში: მაგალითი 264. ე. გრიგი. „მონტე პინჩიო“.



ამ რომანსის მთავარი ტონალობაა Ges-dur, რომელიც თავს იჩენს მეოთხე ტაქტიდან. მანამდე კი სამი ტაქტის განმავლობაში მოცემულია გადახრა A-dur-ში, რომლის მესამე მაჟორული სამხმოვანება (III^{ჰა}) შეცვლილია ენჰარმონიულად Des-dur სამხმოვანებით. ამ შემთხვევაში აკორდთა ნოტირების, ჩვენთვის კიდევ ერთ - „ახალ ვარიანტთან“ გვაქვს საქმე. იმისათვის, რომ მოსწავლეს გაუადვილდეს ზემოაღნიშნული სამი ტაქტის პარმონიული ანალიზი, საჭიროა ამ აკორდის ენჰარმონიული შეცვლა A-dur-ის მესამე საფეხურის მაჟორული სამხმოვანების სახით (რე ბემოლი - დო დიეზით, ფა - მი დიეზით და ლა ბემოლი - სოლ დიეზით).¹

¹ რომანსის საწყისი სამი ტაქტის ნოტირება შესაძლებელია A-dur-ის ენჰარმონიულად ტოლი ტონალობით (Bes-dur-ით).

ნაწარმოები შეიძლება ალტერირებული აკორდითაც დაიწყოს:
მაბალითი 265. ე. გრიგი. „ტყეში ზეტიალი“. op. 18, №1

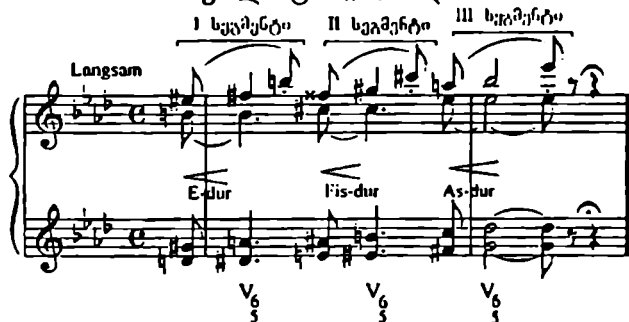


ზემოაღნიშნულ მაბალითში (№265) სიმღერის საფორტეპიანო თანხლების შესავალი იწყება ალტერირებული სუბლომინანტით (IV, 7+1).

ნაწარმოების საწყისი და დამბოლოებული ქრომატული აკორდების ნაირგვარი მარტივი და რთული შემთხვევები ხშირად თავს იჩენს ლისტის შემოქმედებაში, რაც დაკავშირებული უნდა იყოს პროგრამულ ჩანაფიქრთან.

ლისტის სიმღერის საფორტეპიანო თანხლების შესავალი იწყება მელოდური ფუნქციის მქონე ქრომატული დამხმარე თანხმოვანებით (შემცირებული სეპტაკორდის ხმოვანებით), რომელიც ციფრობრივ გამოსახულებას არ ექვემდებარება და მიიზიდება E-dur-ის V₅-ში. სიმღერის სამტაქტიანი შესავალი კი წარმოადგენს მოდულირებული სეკვენციის სამ სეგმენტს:

მაბალითი 266. ფ. ლისტის. „ო, სად არის ის“.



ხოლო სიმღერა „დაეკარგე მე ყველაფერი - ცხოვრება და ძალები...“, მთავრდება გაურკვეველი ფუნქციის მქონე შემცირებული სეპტაკორდით, რაც ზედმიწევნით შეესაბამება სიმღერის შინაარსს:

მაგალითი 267. ფ. ლისტის „დაეკარგე მე ყველაფერი – ცხოვრება და პალები..“

quel- que fois pieu - re.

p

pp

§11. ქრომატიკის არანორმატიული დამაბოლოებელი კადანსები და დამატებები

კლასიკური პარმონიის განვითარების III პერიოდში საკადანსო ბრუნვები არა მარტო გართულდა, არამედ უფრო მეტად კოლორიტული და ფერადოვანი გახდა.

ლისტის სამგლოვიარო მარშის კოდაში, ტონიკის ფიგურირებული საორგანო პუნქტის ფონზე განუწყვეტლივ (ცხრაჯერ) ისმის ელვარე, ფერადოვანი ხმოვანების პლაგალური საკადანსო ბრუნვა პარმონიულ F-dur-ში გადიდებული სამხმოვანებით (I VI¹ I):

მაგალითი 268. ფ. ლისტის. სამელოვიარო მარში f-moll

ფიგურირებული T ს. კ. I VI¹ I

VI¹ I VI¹ I VI¹

I VI¹ I VI¹ I VI¹ VI¹ V I

ლისტის მეორე ბალადის დამაბოლოებელ გაფართოებულ რთულ არასრულ კადანსში კი მონაწილეობს ალტერირებული დომინანტტონაკორდი ამალღებული კვინტით:

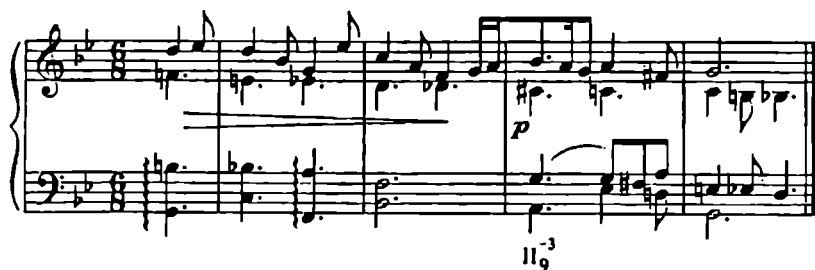
მაგალითი 269. ფ. ლისტის. საფ-ნო ბალადა №2, h-moll

pp

5

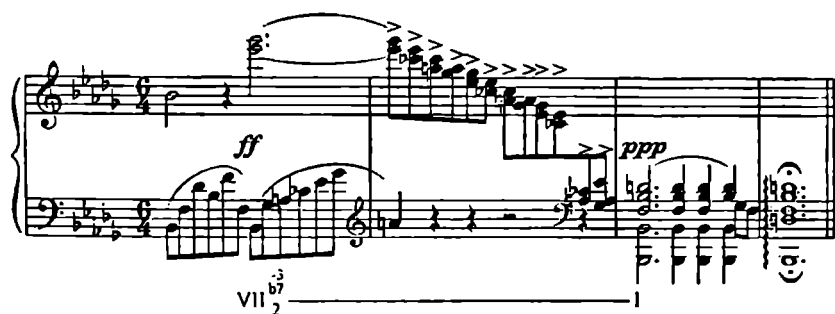
გრიგის პატარა საფორტეპიანო პიესის დამაბოლოებელ კადანსში თავს იჩენს იშვიათად გამოყენებული ალტერირებული სუბდომინანტური ნონაკორდი (II_9^{+3}):

მაგალითი 270. ე. გრიგი. „რასაკვირველია, მე დიდი ჩერჩეტი ვარ“



შოპენის პირველი ნოქტიურნის დამაბოლოებელ ავთენტურ კადანსში ალტერირებული მეშვიდე საფეხურის ჰარმონიის ამგვარი ფაქტურული გადმოცემა მხოლოდ რომანტიკოსებთანაა შესაძლებელი:

მაგალითი 271. ფ. შოპენი. ნოქტიურნი №1, b-moll



ვერდის ოპერაში „ოტელო“, როგორც დამაბოლოებელი კადანსი, ისე კადანსი-დამატება ორიგინალური აკორდული თანმიმდევრობითაა მოცემული:

მაგალითი 272. ჯ. ვერდი. ოპ. „ოტელო“. ფინალი

Ах! Тебя не-лу-ю... Ах...

ppp

pp

I VI⁶ K⁴ V⁷ V⁷ I T. S. VI⁶ IV⁶ II² I

ოპერის დამბოლოებელ კადანში E-dur-ის K₄-ს ფექტურად ცვლის ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის VI₆^b, რომელიც ცვალებადი ფუნქციისა და კადანის ფონიზმს აძლიერებს; ფონიზმი კიდევ უფრო ძლიერდება, როდესაც დაბალ რეგისტრში, კადანს-დამატებაში ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის პირქუშად ხმოვანი სუბდომინანტური ჯგუფის აკორდები გაისმის (VI₆^b IV₆¹, II₂^b) ტონიკის საორგანო პუნქტზე.

§12. მოდალობისა და მაჟორულ-მინორული სისტემის დიფუზია

კლასიკურ ჰარმონიაში მოდალობისა და მაჟორულ-მინორულ სისტემათა დიფუზია (შერევა, შერწყმა) შეიძლება ძირითადად სამგვარად გამოვლინდეს:

1. ძველი საეკლესიო მოდალური მუსიკის დიფუზია მაჟორულ-მინორულ

სისტემასთან, რაც ფართოდ არის გამოყენებული ლისტის შემოქმედებაში (ეგ. წ. სტილური მოდალობა); 2. ფოლკლორული მოდალობის დიფუზია მაჟორულ-მინორულ სისტემასთან (ხშირად გვხვდება რომანტიკოსებთან) და 3. ორიენტალური მოდალობის¹ დიფუზია (ერთი ან ორი გადიდებული სეკუნდის მქონე კილოებით) მაჟორულ-მინორულ სისტემასთან (თავს იჩენს ლისტის, ბიზეს, როსინის, სარასატეს და სხვათა შემოქმედებაში).

მუსიკალურ ნაწარმოებებში ზემოაღნიშნულ სისტემათა დიფუზია შესაძლებელია მაშინ, როდესაც ნაწარმოების ერთ დამოუკიდებელ ნაწილს სხვა ნაწილში შეენაცვლება მაჟორულ-მინორული სისტემა (ფ. შოპენი, მაზურეკი op. 56, №2); იგივე შეიძლება მოხდეს დამოუკიდებელი ნაწილის შიგნით. დიფუზია თავს იჩენს ისეთ შემთხვევებშიც, როდესაც ორივე სისტემის ჰარმონიული ნიშან-თვისებები ევრტიკალშია განთავსებული; ეს უკანასკნელი უფრო იშვიათობას წარმოადგენს.

საეკლესიო კილოებისა და მაჟორულ-მინორული სისტემის კილოების დიფუზიის საინტერესო ნიმუშია ლისტის *Pater noster*.² ნაწარმოები იწყება მოდალურ კილოში და მთავრდება C-dur-ში, ზოლო მათ შორის კი ხშირია მოდალური კილოების მონაცვლეობა მაჟორულ ან მინორულ კილოსთან. პირველ ნაწილში³ მაჟორულ-მინორული სისტემის კილოებიდან გამოვყოფთ ლა მინორ-მაჟორს (14-16 ტტ.) ფუნქციურად გამოკვეთილი ჰარმონიული ბრუნვით V, I. a-moll კიდე ერთხელ იჩენს თავს (მეორე ნაწილში), როდესაც V₁ განიტვირთება I-ში (27 ტ.). მეორე ნაწილიდან უფრო ფართოდაა ნაჩვენები რე მინორ-მაჟორული ეპიზოდი (34-38 ტტ.), სადაც ხშირად ისმის ამ სისტემის ძირეული ჰარმონიული ბრუნვა V I, ზოლო მესამე ნაწილიდან კი – C-dur (ბოლო სამი ტაქტი). ლოცვა (I ნაწ.) კი იწყება მოდალურ კილოში (C -იონიური), რომელიც ერთხმანობის შემდეგ ნაჩვენებია მისთვის დამახასიათებელი აკორდთა ფუნქციონალური ბუნების შენიღბით (1-4 ტტ.); მართალია, აქვე ისმის დომინანტის ტონიკაში განტვირთვა (მე-3 ტ.), მაგრამ ეს ბრუნვა ტაქტის სუსტ დროზეა, რის შედეგადაც ძლიერ დროზე აღმოჩნდება მერყევი ფუნქციის მქონე აკორდი. მეხუთე ტაქტიდან კი იწყება ტონალური გაურკვევლობის „ზონა“, რაშიც წამყვანი როლი მოდალური ჰარმონიის მოვლენებს ენიჭება. პირველი ნაწილის ბოლოს d-moll-ის ტონიკას

¹ ფოლკლორული მოდალობის ერთ-ერთი განშტოება.

² ეს ნაწარმოები მოცემულია დამატებაში.

³ ნაწარმოები იყოფა სამ ნაწილად (21 ტ. + 17 ტ. + 15 ტ.).

მოსდევს ნახევარკადანსი (I V) C-dur-ში. მეორე ნაწილი, ფაქტობრივად, პირველი ნაწილის სახეცვლილი გამეორებაა, ხოლო მესამე ნაწილში კი ტონალური გარკვეულობა მხოლოდ ბოლო ტაქტებშია მოცემული.

ორიენტალური მოდალობისა და მაჟორულ-მინორული სისტემის დიფუზიის საინტერესო ნიმუშია ბიზეს ოპერის „კარმენის“ შესავლის II ნაწილი,¹ სადაც ბედისწერის თემა მოცემულია კილოში ორი გადიდებული სეკუნდით, რომელსაც მოსდევს მაჟორულ ტონალობაში რთული არასრული კადანსი ალტერირებული სუბდომინანტის გამოყენებით; იგივე მეორდება მოდულირებული სეკვენციის მეორე სეგმენტშიც.

დიფუზიის მეტად თავისებური შემთხვევა გვხვდება ლისტის საფორტეპიანო სონატის საწყის ტაქტებში:

მაგალითი 273. ფ. ლისტი. საფ-ნო სონატა h-moll



¹ იხილეთ, ქრესტომათია – მაგალითი №610.

სონატა იწყება ბედისწერის თემით, სადაც ჯერ ჟღერს გ ფრიგიული დალმასელით, შემდეგ იმავე ბგერიდან - ორმაგად ჰარმონიული მინორი, ხოლო ფაუსტის თემა მოცემულია h-moll-ში (მე-8 ტ.).

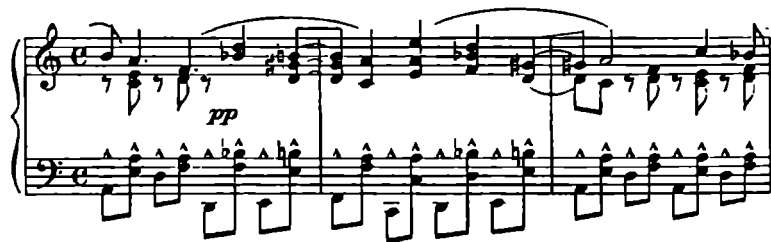
თავისებურად კლინდება დიფუზია შოპენის მაზურეკში, სადაც თემა იწყება a-moll-ში და მთავრდება ორტაქტიანი მინამღერით e ფრიგიულში. იგივე მეორდება რეპრიზაშიც, რის შედეგადაც ნაწარმოები იწყება a-moll-ში და მთავრდება e ფრიგიულში. ქვემოთ მოყვანილ ნაწყვეტში თემა ტარდება რეპრიზაში, სადაც მინამღერს ემატება ამავე ინტონაციებზე აგებული პატარა კოლა:

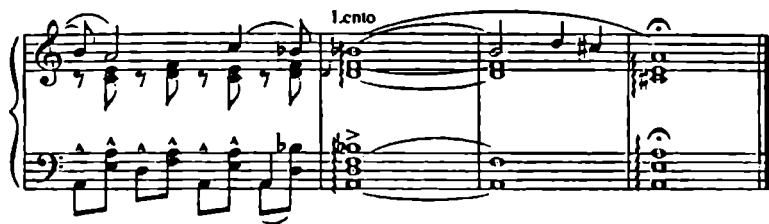
მაგალითი 274. ფ. შოპენი. მაზურეკი №27, op. 41, №2



როგორც აღვნიშნეთ (თემა V, §3), შოპენის მე-16 ეტიუდში ნეაპოლური სექსტაკორდი მოცემულია მხოლოდ ბოლო 13 ტაქტში, სადაც ის ტარდება რეაჯერ, რომელთაგან გამოეყოფთ მის ბოლო ოთხ ჩვენებას:

მაგალითი 275. ფ. შოპენი. საფ-ნო ეტიუდი №16, a-moll





ამ მაგალითის (№275) I და II ტაქტებში II^ა გადადის V-ში, ხოლო ბოლო ორი გატარების დროს კი უშუალოდ I-ში განიტვირთება. ნეპოლური სექსტაკორდის დომინანტაში გადასვლა აითვისება, როგორც მაჟორულ-მინორული სისტემის პარმონიული ბრუნვა, ხოლო ტონიკაში განტვირთვა ამ პარმონიულ ბრუნვას ფრიგიულობის თვისებას ანიჭებს. განსაკუთრებით საყურადღებოა ბოლო განტვირთვა მაჟორულ ტონიკაში, რომლის მელოდირ ხაზში გაისმის ესპანური ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი დამაბოლოებელი ინტონაცია: $d^2 cis^2 a^1$. საყურადღებოა ისიც, რომ ანალოგიური დამაბოლოებელი ინტონაცია გამოყენებული აქვს ბიზეს „კარმენში“:

მაგალითი 276. ჟ. ბიზე. ოპ. „კარმენ“. IV მოქმ., ანტრაქტი



ამ მაგალითის (№276) ბოლო სამი ტაქტის მელოდია შეადარეთ შოპენის მე-16 ეტიუდის დამაბოლოებელი სამი ტაქტის მელოდიას, რომელთა შორის ძირითადი სხვაობა მხოლოდ მეტრულ-რიტმულ მხარესთანაა დაკავშირებული.

მეტად ორიგინალურია ისეთი პარმონიული ბრუნვები, როდესაც მოდალურ კილოში გაიჟღერებს მაჟორულ-მინორული სისტემის დომინანტური პარმონიები. მაგალითად, გრიგის პირესაში „სალამო მთაში“, e ეოლიურის ფარგლებში ნაჩვენებია გადახრა D-dur-ში V₂-თა და V₁-ით მათი განტვირთვის გარეშე. მაჟორულ-მინორულ სისტემაზე აღზრდილი სმენის მქონე მუსიკოსი ამ აკორდების შემდეგ ელის D-dur-ის ტონიკურ

ჰარმონიას, რომლის ნაცვლად ისმის e ეოლიურის ტონიკა, რაც განსაკუთრებული მოულოდნელობითა და ფერადოვნებით ხმოვანებს:

მაგალითი 277. ე. გრიგი. ლირიკული პიესები. IX რვეული.

№4 „საღამო მთებში“

$V_9 \rightarrow (VII^b) \quad V_2 \rightarrow (VII^b) \quad I$

დიუზუის კიდევ ერთი მაგალითი, სადაც მიქსოლიდიური კილოს V_3 მონაწილეობს დამაბოლოებელ კადანსში:

მაგალითი 278. ე. გრიგი. „მდინარესთან“. 33, op.33, №5

$V \quad I$

დავპაღებ პარმონიულ ანალიზში:

1. ფ. შოპენი. მაზურეკი №34, op. 56, №2
2. ფ. შოპენი. მაზურეკი №50, op. 68, №3

თემა XVII. თანამედროვე მუსიკის წანამძღვრები¹ კლასიკურ პარმონიაში

§1. ზოგადი ცნობები

თანამედროვე მუსიკა განვითარების პირველ ეტაპზე მიუღებელი იყო არა მარტო მუსიკის მოყვარული მსმენელისათვის, არამედ ზოგიერთი ცნობილი კომპოზიტორისთვისაც. ახალი მუსიკა მათ მიერ შეფასდა, როგორც კაკაფონია და ესთეტიკურად მიუღებელი. იმ პერიოდში ვინ წარმოიდგენდა, რომ რამდენიმე ხნის შემდეგ მკვეთრად შეიცვლებოდა ეს თვალსაზრისი - მუსიკისმცოდნეობა მივიდოდა იმ დასკვნამდე, რომ თანამედროვე მუსიკა არის მუსიკალური აზროვნების განვითარების კანონზომიერი შედეგი, რომ მისი წანამძღვრები არა მარტო წარსულის პროფესიულ მუსიკაშია, არამედ ხალხურშიც. ახალი მელოდიური და პარმონიული ინტონაცია მოითხოვდა დროს და ამ დროის განმავლობაში მოხდა კიდევ არა მარტო მისი გაგება, შეთვისება, არამედ გაჩნდა მისადმი ჩვეულებრივი, ბუნებრივი დამოკიდებულება. სიახლემ განსაკუთრებით ნათლად სწორედ პარმონიაში იჩინა თავი, კერძოდ, აკორდიკისა და ტონალობის სფეროში. თანამედროვე მუსიკის შესწავლამ გამოიწვია ძველი მუსიკის ზოგიერთი პარმონიული კანონზომიერებისადმი ახლებური მიდგომა. აღმოჩნდა, რომ მაჟორულ-მინორულ სისტემაში გვხვდება თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელი ისეთი პარმონიული გამომსახველობითი საშუალებები, როგორიცაა - არატერციული წყობის აკორდები, პოლიპარმონია, ქრომატული ტონალობა. მათ ტრადიციული თეორია ვერ ამჩნევდა, ან განმარტებას ვერ აძლევდა და, უკეთეს შემთხვევაში, ტოვებდა რეაგირების გარეშე. რასაკვირველია, თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელი ზემოაღნიშნული პარმონიული მოვლენები წარსულის მუსიკაში მხოლოდ „შერბილებული“ სახითაა მოცემული და არაა ისე მკვეთრად გამოვლენილი, როგორც ესაა ახალ მუსიკაში. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მოვლენები იმდენად იშვიათია კლასიკურ პარმონიაში, რომ ალბათ, ამის გამოც ვერ იქნა შემჩნეული ტრადიციული თეორიის მიერ. ისტორიულად ცნობილია

¹ თანამედროვე მუსიკის ქვეშ მხედველობაშია XX საუკუნის აკადემიური მუსიკის გამოჩენილი კომპოზიტორების (ჩ. აივზი, ბ. ბარტოკი, რ. მესიანი, ს. პროკოფიევი, ა. შონბერგი, დ. შოსტაკოვიჩი, პ. პინდებიტი, ა. მაჟვარანი, ს. ნასიძე, გ. ყანჩელი, ს. ცინცაძე და სხვ.) შემოქმედება, სადაც თანამედროვე მუსიკის პარმონიულმა კანონზომიერებებმა ტიპური გამოვლენა პოვა.

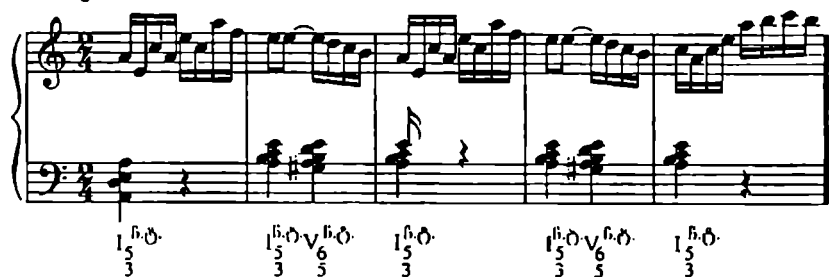
ისეთი შემთხვევები, როდესაც ნაწარმოების რედაქტირების დროს რედაქტორი აძლევდა თავს უფლებას „ჩაესწორებინა“ მისთვის აუხსნელი და მიუღებელი ჰარმონიული მოვლენები.

§2. კლასიკურ ჰარმონიაში თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი აკორდის გამოყენების შესახებ თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელი აკორდებიდან კლასიკურ მუსიკაში გვხვდება: აკორდები ჩამატებული ტონით (ტონებით), მონო-ინტერვალური აკორდები და პოლიაკორდები.

აკორდები ჩამატებული ტონით (ან ტონებით) გულისხმობს ტერციული წყობის აკორდში (სამხმოვანება, სეპტაკორდი, ნონაკორდი) აკორდის ნებისმიერი ტონის (პრიმის, ტერციის, კვინტის, სეპტიმის, ნონის) სეკუნდით ზემოთ ან ქვემოთ, დიატონური ან ქრომატული ბგერის (ან ბგერების) ჩამატებას:

მაგალითი 279. დ. სკარლატი. საფ-ნო სონატა №51, a-moll

Allegro



ამ მაგალითში (№279) ტერციული წყობის ყოველ აკორდს ემატება ერთი ბგერა; პირველ ტაქტში ტონიკური სამხმოვანების კვინტურ ბგერას სეკუნდით ქვემოთ დაემატა ერთი ბგერა (d), ხოლო დანარჩენ ტაქტებში კი ტონიკურ სამხმოვანებას ემატება სხვა ბგერა (h), V₆-შიც ერთი ბგერაა ჩამატებული (a). საყურადღებოა ისიც, რომ დ. სკარლატის შემოქმედებაში ხშირად გვხვდება აკორდი ერთი ან ორი ჩამატებული ბგერით:¹

¹ არსებობს შეხედულება, რომლის მიხედვითაც დ. სკარლატი ამ ტიპის აკორდებს მიმართავს გიტარის ზმოვანების შთაბეჭდილების შექმნის მიზნით. როგორც ცნობილია, დ. სკარლატის ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილი ესპანეთთანაა დაკავშირებული, სადაც გიტარა პოპულარული ხალხური საკრავია.

აკორდში ორზე მეტი ჩამატებული ტონების რაოდენობის ზრდა იწვევს თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელ ე.წ. სეკუნდურ თანხმოვანებას.

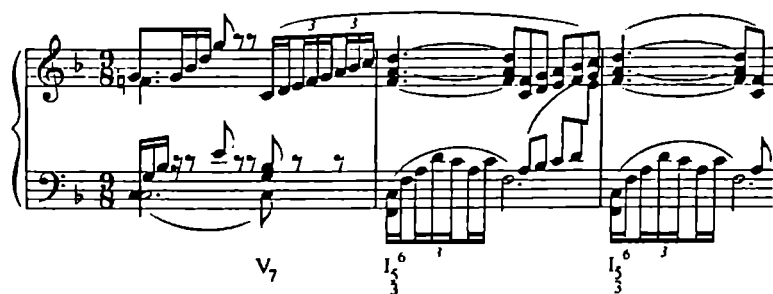
მაგალითი 280. დ. სკარლატი. საფ-ნო სონატა №51, a-moll



აკორდებს ჩამატებული ტონით მიეკუთვნება ე.წ. ტონიკა სექსტით (ტონიკურ სამხმოვანებას დამატებული სექსტა. – ბანიდან), რომელიც ხშირად გვხვდება ჯაზურ და საესტრადო მუსიკაში.

მაგალითი 281. რ. ვაგნერი. ოპ. „ღმერთების დაისი“.

III მოქმ., სცენა I



მოყვანილ მაგალითში (№281) V_7 განიტვირთება ტონიკურ სამხმოვანებაში სექსტით. საყურადღებოა ისიც, რომ არანორმატული ჰარმონიული მოვლენები და თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ჰარმონიული მოვლენა ზოგჯერ თავს იჩენს მაშინ, როდესაც ის შინაარსობრივად დატვირთული სიტყვის ან პროგრამული ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის ეფექტურ გამომსახველობით საშუალებად იქცევა.

ამ მხრივ, პროგრამულობა ისტორიულად, გარკვეულწილად, ხელს უწყობდა პარმონიული აზროვნების გართულებას.

მაგალითად, ვაგნერის ოპერაში „ღმერთების დაისი“ შემცირებული სექტაკორდი ჩამატებული ტონით (des') გაიქცევიან მაშინ, როდესაც ზიგფრიდს ორი ყვავი გადაუფრენს თავზე ჩხავილით და უწინასწარმეტყველებს სიკვდილს, რაც იქვე აღსრულდება.¹

მსგავსი დისონირებული აკორდი ვაგნერს გამოყენებული აქვს ოპერაში „ზიგფრიდი“, სადაც მისი გამუდმებული ხმოვანება რეალურად ხმლის გამოსატყედად ჩაქუჩის დარტყმის ხმას ასახავს:

მაგალითი 282. რ. ვაგნერი. ოპ. „ზიგფრიდი“. I მოქმ.,
შესავალი და სცენა I



მონოინტერვალურია აკორდი, თუ ის ერთგვაროვანი ინტერვალების დაშრეევებით მიიღება. ამ ტიპის თანხმოვანებებიდან კლასიკურ პარმონიაში გვხვდება კვარტული და კვინტური წყობის აკორდები.

¹ იხილეთ, მაგალითი №182, საწყისი აკორდი

კვარტული წყობის (ორი კვარტისაგან – კვარტსეპტაკორდი) აკორდი გვხვდება ლისტის მესამე მეფისტო-ვალსში:

მაგალითი 283. ფ. ლისტი. „მეფისტო-ვალსი“ №3.



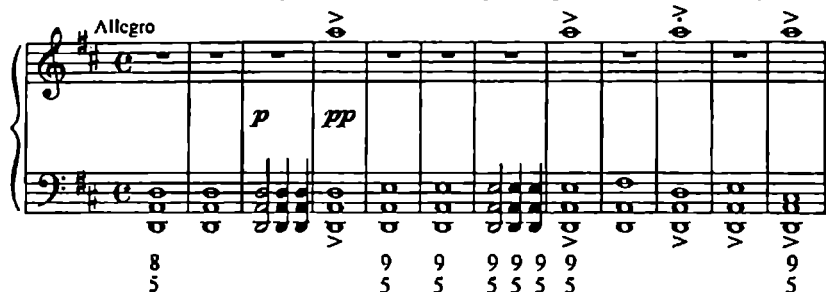
ამ მაგალითში (№283) კვარტული აკორდი შეიძვერ არის მოცემული. აქედან პირველი სამი ჩვენების დროს არაუეჯიერებელი სახითაა, ხოლო მომდევნო ოთხი – ყველა ხმის ერთდროული ხმოვანებით. საყურადღებოა, რომ კვარტსეპტაკორდი მუსიკალური ნაგებობის დამაბოლოებელი თანხმოვანებაა, რაც მის სრულ დამოუკიდებლობაზე მიგვანიშნებს.

კვინტური წყობის აკორდებიდან შეიძლება შეგვხვდეს ორკვინტიანი (კვინტონაკორდი) ან სამკვინტიანი აკორდები.

კვინტონაკორდის¹ ხმოვანება ხშირად უკავშირდება ზემაღლებულ ხმოვანებას ან ტრაგიკულ განწყობილებას გადმოგვცემს. სწორედ ამ უკანასკნელი სახითაა ის მოცემული ვერდის ოპერა „რიგოლეტოში“ ბოლოსწინა ორ სცენაში (მე-17 და მე-18 სცენები):

¹ კვინტონაკორდი და კვარტსეპტაკორდი გვხვდება არა მარტო ქართულ ხალხურ სიმღერებში, არამედ ძველ (საეკლესიო) და ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაშიც.

მაგალითი 284. ჯ. კერდი. ოპერა „რიგოლეტო“. III მოქმ., სცენა XVII

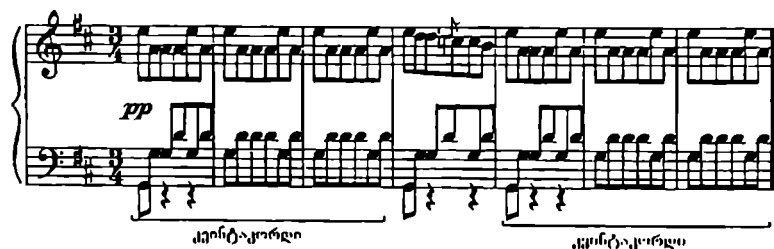


ზემოაღნიშნული მაგალითის (№284) აკორდულ ფაქტურაში, მხოლოდ ერთი აკორდია, რომელიც შეიცავს ტერციულ ტონს, დანარჩენი აკორდები კი ამ ტონის გარეშეა, რაც მათ სპეციფიკურ ხმოვანებას ანიჭებს. მათი იდუმალებით მოცული უღერადობა, რაც კიდევ სამჯერ მეორდება, წინასწარმეტყველებს ოპერის ტრაგიკულ დასასრულზე.

გლინკას ოპერაში „რუსლან და ლიუდმილა“ ხმათა „ტეხილი“ მოძრაობით გამოყენებულია სამი კვინტის შემცველი კვინტაკორდი:

მაგალითი 285. მ. გლინკა. ოპ. „რუსლან და ლიუდმილა“.

IV მოქმ., №20

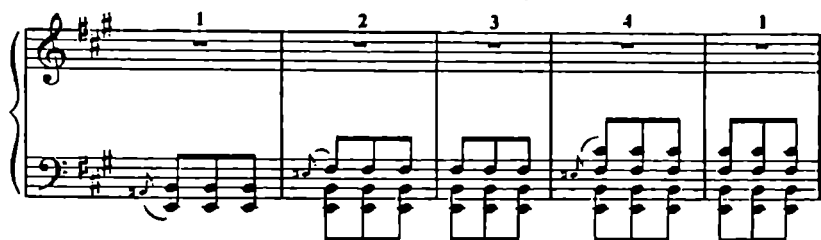


ლისტის „მეფისტო-ვალსში“ კი სამკვინტიანი კვინტაკორდი ბანიდან ხმათა თანმიმდევრული ჩართვით მიიღწევა:

Allegro vivace



მაგალითი 286. ლისტის „მეფისტო-ვალსი“ №1

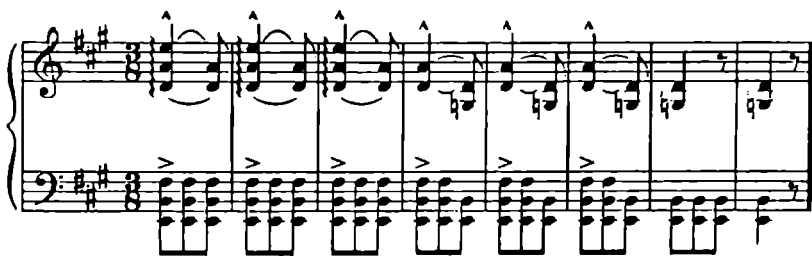


კვინტური წყობის აკორდის ამგვარად გადმოცემა ამ შემთხვევაში პროგრამული ჩანაფიქრითაა განპირობებული – სოფლის მუსიკოსები თავიანთ ინსტრუმენტებს აწყობენ კვინტებით.

კლასიკურ მუსიკაში შეიძლება შეგვხვდეს ისეთი რთული ჰარმონიული მოვლენა, როგორიცაა „პოლიაკორდი“, რაც ორი ან მეტი¹ აკორდის ერთდროულ ხმოვანებას ნიშნავს.

ლისტი პირველ „მეფისტო-ვალსში“ პოლიაკორდის ისეთ რთულ ფორმას მიმართავს (კვინტური აკორდებით), რომელიც მანამდე არც ერთ კომპოზიტორს არ გამოუყენებია:²

მაგალითი 287. ლისტის „მეფისტო-ვალსი“ №1

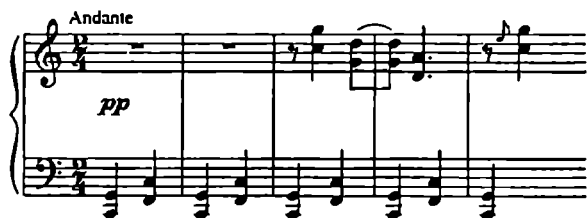


შემოაღნიშნულ მაგალითში (№287) ბანში მოცემულ კვინტურ აკორდს (ბგერიდან E), ზედა ხმებში დაერთვის ასევე კვინტური წყობის თანხმოვანება – თავდაპირველად ბგერიდან d', ხოლო შემდეგ კი

¹ კლასიკურ ჰარმონიაში შეიძლება შეგვხვდეს მხოლოდ ორ აკორდიანი პოლიაკორდი.

² როგორც ცნობილია, ლისტის ინტერესი ჰარმონიული სიახლეებისადმი დაიწყო ჯერ კიდევ ახალგაზრდობის ასაკიდან. ის ამბობდა: „მე ჩემს ჰარმონიებს ვანიჭებ უდიდეს მნიშვნელობას და მათ განსაკუთრებული სერიოზულობით ვეპყრობი (24. გვ. 427).“

მაგალითი 288. ე. გრიგი. „ზარების რეკვა“. ლირიკული პისები,
III რვეული, op. 54, №6



დიაგონალური პარამონია მიიღწევა პორიზონტალისა და ვერტიკალის შეერთებით. ამ დროს ყოველი ახლად ჩართული ბგერა აგრძელებს ხმოვანებას:

276

მაგალითი 289. ი.ს. ბახი. ტოკატა ორგანისათვის d-moll



ამ მაგალითში (№289) ფერმატას შემდეგ ბანიდან იწყება ხმების დიაგონალური თანმიმდევრული ჩართვა მანამ, სანამ ვერტიკალში ყოველი მათგანი არ გაერთიანდება რთული თანხმოვანების სახით.

უფრო რთული თანხმოვანება წარმოიქმნება გრიგის სიმღერაში: მაგალითი 290. ე. გრიგი. ბარკალოლა. Vug, o Vove... op.49, №2

pp

Kun- de jeg selo

pp *p*

klap - pe den Glul, som sid-der paa Tof-ten og nun-ner.

დიაგონალური პარმონიის საინტერესო ნიმუშია შუმანის საფორტეპიანო ციკლში „პეკლები“, №12, ფინალი (იხ., ქრესტომათია, მაგალითი №108).

ამ მაგალითში, *PPP*-ზე, თავდაპირველად ზდება ბანიდან ხმების თანდათანობითი „ჩართვა“, ხოლო შემდეგ კი იმავე ბანიდან – ხმების თანდათანობით „გამორთვა“, რის შედეგადაც ისმის V_1 და მისი შებრუნებები (სრული და არასრული სახით). ყოველივე ეს მოსწავლეს გარკვეულ სირთულეებს უქმნის შესრულებისას – წარმოქმნილი V_1 -სა და მისი შებრუნებების თანმიმდევრული აღქმა *PPP*-ზე მსმენელისათვის მისაწვდომი უნდა გახდეს.

§3. კლასიკურ მუსიკაში თანამედროვე ტონალობის ჩანასახების შესახებ

ქრომატული ტონალობა წარმოადგენს 12-ტონიან ბგერათრიგს განსაზღვრული ტონიკით (კონსონირებული ან დისონირებული), რომლის ნებისმიერ საფეხურზე შეიძლება ავაგოთ ნებისმიერი თანხმოვანება ნებისმიერი მიმდევრობითა და ხმათასვლით. ქრომატული ტონალობის სპეციფიკურ აკორდებს წარმოადგენს ის აკორდები, რომლებიც არც მაჟორ-მინორში (ერთსახელიანსა და პარალელურში) აიგება და არც ალტერაციის შედეგად მიიღება.

კლასიკურ მუსიკაში ქრომატული ტონალობის წარმოქმნის უნიკალური ნიმუშები გვხვდება:

მაგალითი 291. ფ. ლისტის სიმფონიური პოემა „ორფეოსი“ (დაბოლოება)

The musical score shows a series of six chords in a chromatic sequence, labeled I, VI i.h., V i.h., III b, IV₆⁴, and IV₆^b. The chords are played in a descending chromatic sequence: C major, B minor, A major, G major, F major, and E major.



ეს მაგალითი (№291) ქრომატულ C-dur-შია მოცემული, სადაც ლისტი, დიატონური და ქრომატული აკორდების გარდა, მიმართავს ქრომატული ტონალობის სპეციფიკურ აკორდსაც – ე.წ. „ტრიტონატას“, ანუ ტონალობის ტრიტონულ საფეხურზე აგებულ აკორდს ($IV_6^{\sharp}$ და $IV_6^{\flat}$). ქრომატულ ტონალობაში ტრიტონატა შეიძლება ნოტირებული იყოს ან მაღალი მეოთხე საფეხურის აკორდის სახით ($IV_3^{\sharp}$) ან დაბალი მეხუთე საფეხურის აკორდის სახით ($V_3^{\flat}$).

თანამედროვე მუსიკაში ქრომატულ ტონალობაში ხშირად დაწერილი მთელი ნაწარმოები, მაგრამ კლასიკურ მუსიკაში ის შეიძლება მხოლოდ ეპიზოდის სახით შეგვხვდეს, მოყვანილი მაგალითის (№291) მსგავსად.

ქრომატული ტონალობა შეიძლება არასრული ბეგერათრიგით იყოს მოცემული (12-ზე ნაკლები ბგერისაგან), მთავარია მასში მონაწილეობდეს თუნდაც ერთი სპეციფიკური აკორდი.

მაგალითი 292. ე. გრიგი. „ქონდრისკაცების სვლა“. ლირიკული პისები. III რეეული, op. 54, №3



გრიგის საფორტეპიანო პიესაში (№292) გვხვდება ქრომატული a-moll, რომლის სპეციფიკური აკორდებიდან მოცემულია „ტრიტონატული“ სეპტაკორდი - დაბალი მეხუთე საფეხურის (V,^ბ) აკორდის სახით.

თანამედროვე მუსიკაში ფართოდაა გამოყენებული პოლიკოლობა და პოლიტონალობაც, რომლის მარტივი ფორმები კლასიკურ მუსიკაშიც აღმოჩნდა.

პოლიკოლობა გულსიხმობს ვერტიკალში ორ სხვადასხვა კილოს საერთო ტონიკაზე:

მაგალითი 293. პ. ჩაიკოვსკი. ოპ. „ვევენი ონეგინი“. III მოქმ., №22



შემოაღნიშნულ მაგალითში (№293) საერთო ტონიკის (gis) ფონზე მელოდიაში უღერს gis ფრიგიული, ხოლო თანხლება კი ჰემოლიურ¹ კილოშია ტონიკით Gis.²

პოლიტონალობა კი ნიშნავს სხვადასხვა ტონიკის მქონე ორი ან მეტი ტონალობის ერთდროულ ხმოვანებას:

¹ ჰემოლიური კილო, ანუ კილოები ერთი ან ორი გადიდებული სეკუნდით, რომელიც განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება აღმოსავლეთის ხალხთა მუსიკაში, სადაც ინტონაციური აქცენტი გადიდებულ სეკუნდაზე მოდის.

² პოლიკოლობა გვხვდება 268-ე მაგალითშიც, სადაც ბანში მოცემული ბუნებრივი მინორის (f-moll) ტეტრაქორდის ფონზე, ზედა ხმებში პარმონიული f-dur-ი ისმის.

მაგალითი 294. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №18, F-dur, I ნაწ.



ამ მაგალითში (№294) ზედა ხმა მოცემულია F-dur-ში, ხოლო ქვედა კი – d-moll-ში (მეორე ტაქტიდან).

თანამედროვე მუსიკაში პოლიტონალობის დროს ზოგჯერ ყოველი ტონალობა მისთვის განკუთვნილი საგასაღებო ნიშნებითაა მოცემული. მაგალითად, თუ ზედა შრე მოცემულია B-dur-ში, ის წარმოდგენილი იქნება B-dur-ის საგასაღებო ნიშნებით, ხოლო თუ ქვედა შრე მოცემულია D-dur-ში, მაშინ ის D-dur-ის საგასაღებო ნიშნებით იქნება მოცემული.

კლასიკური მუსიკაში ასეთი შემთხვევები არ გვხვდება. თუმცა, ზემოაღნიშნულთან დაკავშირებით ყურადღებას იმსახურებს მცირე მუსიკალური ნაგებობა ვაგნერის ოპერიდან „ვალკირია“:

მაგალითი 295. რ. ვაგნერი. ოპ. „ვალკირია“. II მოქმ., სცენა IV

cs-moll *pp*

dis-moll *pp*

I VI V VI II

K V I

ამ უნიკალურ მაგალითში ბრუნპილდას პარტია es-moll-შია ნოტირებული, ხოლო ორკესტრის პარტია კი – dis-moll-ში. რასაკვირველია, აქ პოლიტონალობას არა აქვს ადგილი, რადგან ეს ტონალობები ენჰარმონიულად ტოლფასია. კლასიკურ მუსიკაში ნოტირების ტრადიციული ნორმებიდან გამომდინარე, ამ შემთხვევაში კომპოზიტორს ეს მონაკვეთი უნდა დაეფიქსირებინა ან es-moll-ში ან dis-moll-ში (როგორც სოლისტის, ისე ორკესტრის პარტია).¹

როგორც ცნობილია, თანამედროვე მუსიკაში ფართოდ არის გავრცელებული ე.წ. „ატონალობა“, რომელიც გულისხმობს ტონალობის ყოველგვარი გამოვლენის უარყოფას. ამგვარი ნიმუშები კლასიკურ მუსიკაში არ გვხვდება, თუმცა, „ატონალობის“ ისტორიულ წანამძღვრად მიჩნეულია ტონალური გაურკვევლობა. ზემოაღნიშნულთან დაკავშირებით გვინდა გავიხსენოთ ლისტის შეხედულება ტონალურ აზროვნებაზე – კომპოზიტორი უარყოფითად უყურებდა ტონალურ მერყეობას, რადგან ის იწვევდა მუსიკალური ფორმის რღვევას, რაც დაუშვებლად მიაჩნდა. ამავე დროს, ლისტი ზოგჯერ ცდილობს ტონიკის თავიდან აცილებას და ტონალური სიმყარის საზღვრებს გარეთ გასვლას (24. გვ. 433). როგორც ცნობილია, ლისტი მართლაც ქმნის ასეთ ნაწარმოებს, რომელსაც ასათაურებს - „მეოთხე მეფისტო-ვალსი“ („ბაგატელი ტონალობის გარეშე“); ფაქტობრივად კი, ბაგატელი წარმოადგენს ტონალური გაურკვევლობის ნათელ ნიმუშს და არა ნაწარმოებს ტონალობის გარეშე.

¹ ნოტირების კომპოზიტორისეული ვარიანტი კი მოსწავლეს პარმონიული ანალიზის დროს გარკვეულ პრობლემებს შეუქმნის, თუ მან არ იცის, როგორ უნდა მოიქცეს ამ დროს.

დამატება

დამატებაში მოცემულია სხვადასხვა სავარჯიშოები პარმონიის სწავლების ამა თუ იმ საკითხთან დაკავშირებით:

1. იპოვეთ შეცდომები, როგორც ვერტიკალში (აკორდის აგებასთან დაკავშირებით), ისე ჰორიზონტალში (ხმათასვლისა და შერჩეულ აკორდულ თანმიმდევრობასთან დაკავშირებით). მოსწავლეები თავიდანვე უნდა მიეჩვიონ მათ მიერ დაშვებული შეცდომების პოვნას, მოგვიანებით კი უნდა გადაიყვანონ ზემოაღნიშნულ სავარჯიშოებზე და პარალელურად დავაწყებინოთ მათ მიერ პარმონიზებული ამოცანების შემოწმება:

მაგალითი 296.

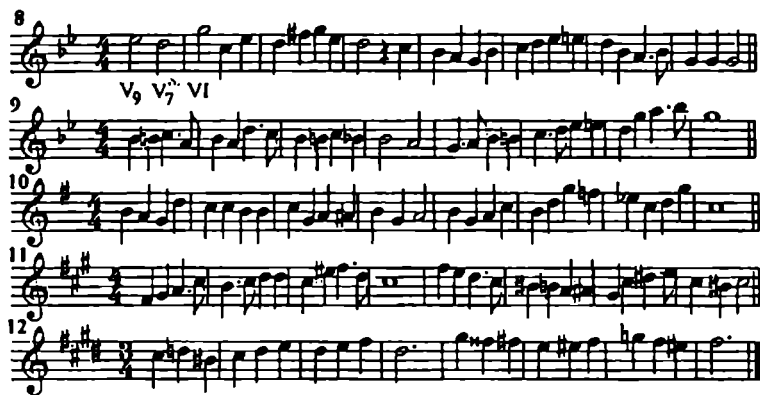
The musical score for Example 296 consists of four systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature and time signature vary by system: System 1 is in G major (one sharp) and 3/4 time; System 2 is in A major (two sharps) and 3/4 time; System 3 is in A major (two sharps) and 3/4 time; System 4 is in D major (two sharps) and 3/4 time. The notation includes various chords and melodic lines for both hands, with some notes marked with accents or slurs.





2. მოცემული მელოდების პარმონიზაცია ფორტეპიანოზე დაკრით:
მაგალითი 297.





3. მოდულირებული პერიოდები (ციფრებით გამოსახული) ფორტეპიანოზე დასაკრავად:

მაგალითი 298.

1) $I^4 VII_7 \rightarrow II V_7^+ | VP IV_6^1 V V_2^6 | I_6 I_6^5 IV II_5^{\sharp} | K_6 V | I^1 VII_7 \rightarrow$

$II V_7^+ | I=III^b V_4^1 I II_6^1 II_5^{\sharp} | K_6 K_6 V_7 V_7^6 | I II_2 I^{3\sharp} ||$

2) $I^5 V_3 \rightarrow VI II_3^{\sharp} | V^3 V_2^5 I_6 V_3 V_3^5 | I VI IV II_5^{\sharp} | K_6 V |$

$I^3 V_6^1 I_6 I_6^5 | II_7 V_3^5 I=VII^b | I II_6^b K_6 V_7 | I VI I ||$

3) $I_6^5 II_7^{\sharp} VII_6^1 V_3^5 | I V_2^5 \rightarrow IV_6 IV_6^5 | V V_2^5 I_6^5 II_7 II_7^1 | K_6 V |$

$I_6^5 II_7^{\sharp} VII_6^1 V_3^5 | I=V V_2^5 I_6^5 II_7 | K_6 K_6 V_7 V_7^5 | I_3 II_2 II_2^1 ||$

4) $I_6^5 I^3 II_6 V_2 \rightarrow III_6 V_2^6 I_6^5 II_7 | V_4^5 I II_4^1 II_5^{\sharp} | K_6^3 V | I_6^1 I_3 VII_4$
 $V_2 \rightarrow III_6 V_2 I_6=V_6^1 V_6^5 | I II_6^b IV_7^{\sharp} | K_6 V_7 | I II_2 I^{3\sharp} ||$

5) $I^3 I^1 V V_5 \rightarrow IV II_5 V_2^1 V_2^5 | I_6^5 II_7 VII_5^1 V_3^5 | I | V | I^3 I^1 II_2^1 V_5^7 |$

$I=IV V_2^3 I_6 I_6^5 | IV_3 IV_3^{\sharp} K_6 V_7^7 | VI | IV_6^1 II_4^{\sharp} | K_6 V_7 | I ||$

6) $I^3 V_6 V_5 | I VI IV II_5^{\sharp} | V_2^5 I_6^5 II_7 II_7^1 | K_6 V V_2 | I_6^5 V_4 I=VI II_5^7 |$

$$\begin{aligned}
& V_2 V_2^5 I_6^5 \Pi_7 | K_4 K_4 V_7 V_7^5 | I IV_6 I || \\
& 7) I^1 I_2^a \overset{d}{\Pi_4^1} | V V_2^6 I_6 \Pi_7^3 | V_4^5 I IV_6^1 \Pi_4^+ | K_4 V V_2 | I_6^5 V_4 I = V^a V_2 | \\
& I_6 I_6^5 IV_3 IV_7^+ | K_4 K_4^1 V_7^5 V_7^6 | I \Pi_5^5 I^{a+} || \\
& 8) I III^a IV V_2 | I_6^5 V_6^7 \rightarrow IV IV^5 | V V_2^5 I_6^1 \Pi_4^+ | K_4 K_4^1 V_3 | \\
& I III^a IV I_6^5 | \Pi_7^+ V_4^5 I = IV IV_7^+ | K_4 K_4 V_7^5 V_7^6 | I IV_5^+ I || \\
& 9) I^3 I^1 VII^a IV_6 | V V_2 I_6 V_4 | I V_2 \rightarrow IV_6 IV_5^+ | K_4 V | \\
& I^3 I^1 VII^a IV_6 | V^3 V_2^5 I_6 = IV_6^1 \Pi_4^+ | K_4 K_4^3 V_7^6 V_7 | I \Pi_5^+ I || \\
& 10) I I^5 IV^a VII_6 | I \Pi_5^5 V_3 V_5 \rightarrow | IV I_4 IV_6 IV_5^+ | K_4 K_4 V V_2^5 | \\
& I_6^5 V_4^1 I = II V_5 | I V_2 \rightarrow IV_6 IV_5^+ | K_4 K_4 V_9^6 | I \Pi_5^+ I || \\
& 11) I^1 I_2^{3a} IV_6 \Pi_4^1 | III_6 V_2 I_6 V_6^5 \rightarrow | IV VII_3 \rightarrow IV_6 IV_5^+ | K_4 K_4 V | \\
& I^3 I_6^5 V_4^1 V_4^5 | I = III V_7^7 VI \overset{\text{---}}{IV_6^1 IV_6^1} | K_4 K_4^5 K_4^1 V_7^3 | I VI^b I || \\
& 12) I^1 \Pi_6^b V_2 V_6^7 \rightarrow | IV V_2 \rightarrow VII_6^a V_6^7 \rightarrow | III^a V_2 \rightarrow VI_6 IV_5^+ | \\
& K_4 K_4 V | I^3 \Pi_2 V_6 V_5 | I = VI \Pi_5^5 V_2 V_2^5 | I_6^5 \overset{\text{---}}{IV IV_7^+} K_4 V_7 | I \overset{\text{---}}{IV_7 IV_7^+} ||^d
\end{aligned}$$

4. ამოცანების კარმონიზაცია (წერით) პერიოდის ფორმაში:
მავალითი 299.

The image displays a musical score for exercise 4, consisting of 12 staves of music. The score is written in 4/4 time and features a variety of key signatures and melodic lines. The staves are numbered 1 through 12. The key signatures for the staves are: 1 (B-flat), 2 (D major), 3 (D major), 4 (D major), 5 (D major), 6 (D major), 7 (B-flat), 8 (D major), 9 (B-flat), 10 (B-flat), 11 (D major), and 12 (D major). The music is written in a single melodic line on a treble clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some staves ending in double bar lines and repeat signs.

5. მარტივ ორნაწილიან ფორმაში მოცემული ამოცანების პარმონიზაცია
(წერით) მუსიკისმკოდნებისათვის:
მაბალითი 300.

The musical score consists of 12 staves, each containing a single melodic line. The staves are numbered 1 through 12. The music is written in various keys and time signatures, including 2/4, 3/4, and 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a music theory exercise.



This page contains ten staves of musical notation. The notation is written in treble clef and includes various key signatures and time signatures. The music is characterized by complex, multi-measure phrases and frequent use of beamed notes.

- Staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The melody begins with a half note F#4, followed by a quarter note A4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The melody continues with a half note B4, followed by a quarter note D5, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 3: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The melody continues with a half note E5, followed by a quarter note F#5, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 4: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The melody continues with a half note G5, followed by a quarter note A5, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 5: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The melody continues with a half note B5, followed by a quarter note C6, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 6: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The melody continues with a half note D6, followed by a quarter note E6, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 7: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The melody continues with a half note F#6, followed by a quarter note G6, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 8: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The melody continues with a half note A6, followed by a quarter note B6, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 9: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The melody continues with a half note C7, followed by a quarter note D7, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 10: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The melody continues with a half note E7, followed by a quarter note F#7, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.

შენიშვნა: რასაკვირველია, ზემოაღნიშნული საეარჯიშოების ეს მცირე რაოდენობა არაა საკმარისი მოსწავლეთა მომზადებისათვის. მოცემული სახელმძღვანელოს ავტორს დიდი იმედი აქვს, რომ ჰარმონიის საგნის პედაგოგი ამ და სხვა საკითხებთან დაკავშირებით საჭირო რაოდენობის ნიმუშებს თავად შეადგენს.

ბოლოთქმა

ნორმატიული ჰარმონიული მოვლენების ცოდნა მოცემული სახელმძღვანელოს ძირითადი მიზანია, მაგრამ აუცილებელია არანორმატიულ ჰარმონიულ მოვლენებში გარკვევაც - ისინი არა მარტო ჰარმონიული აზროვნების მუდმივი განახლება-განვითარების მაჩვენებელია, არამედ ერთი ეტაპიდან სხვა ეტაპზე გადასვლის ფაქტორია, რამაც საბოლოო ჯამში მიგვიყვანა თანამედროვე ჰარმონიასთან. ჰარმონიული აზროვნების გარდაქმნა კი ხდებოდა ევოლუციური და არა რევოლუციური გზით.

რასაკვირველია, სწავლების მოცემულ ეტაპზე შეუძლებელია, მოსწავლეს სრული წარმოდგენა შეეუქმნათ არანორმატიულ ჰარმონიულ მოვლენებთან დაკავშირებით, რადგან კლასიკური ჰარმონიის განვითარების ყოველი ეტაპი (განსაკუთრებით, მესამე - რომანტიკოსებისა) დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ამის გამო, პედაგოგის მთავარი მიზანი უნდა იყოს, პირველ ყოვლისა, ძირეული ჰარმონიული მოვლენების შესწავლა და შემდეგ კი არანორმატიულ ჰარმონიულ მოვლენებზე აქცენტის გადატანა. თუ მოსწავლე კარგად არის გაცნობიერებული ძირეულ ჰარმონიულ მოვლენებში, მაშინ მას არ გაუძნელდება ნებისმიერ არანორმატიულ ჰარმონიულ მოვლენაში გარკვევა. ჰარმონიული ანალიზის დროს მოსწავლეს უნდა გამოვეუშუაოთ ამა თუ იმ არანორმატიული ჰარმონიული მოვლენის შემჩნევისა და მასზე კომენტარის გაკეთების უნარი. კერძოდ, ეს შეიძლება იყოს დაკავშირებული - ორიგინალურ აკორდულ თანმიმდევრობასთან, ატიპურ საკადანსო ბრუნვებთან, ხმათასვლასა და სხვა ჰარმონიულ გამომსახველობით საშუალებებთან.

რასაკვირველია, არანორმატიული ჰარმონიული მოვლენები და კლასიკურ მუსიკაში თანამედროვე მუსიკის ჰარმონიული წანამძღვრები ყველა განყოფილებაზე შესასწავლად არ არის გამიზნული (ამ საკითხებს ისინი გაეცნობიან უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებელში); თუმცა, თუ ჯგუფი

კარგად არის მომზადებული ან რომელიმე მოსწავლე დაინტერესდება ამ საკითხებით (და ამისთვის დროც არის შემორჩენილი) კარგი იქნება, თუ პედაგოგი შეეცდება, ზოგადი წარმოდგენა მაინც მისცეს ამ მოვლენებზე.

სახელმძღვანელოში არანორმატიული პარმონიული მოვლენებისა და კლასიკურ მუსიკაში თანამედროვე მუსიკის ისტორიული წანამძღვრებისადმი მიძღვნილი საკითხების ჩართვა ორ მიზანს ემსახურება: I. მოსწავლეს შეექმნას წარმოდგენა ნებისმიერ პარმონიულ მოვლენაზე, რომელიც შეიძლება შეგვხვდეს კლასიკოსთა შემოქმედებაში და II. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, პარმონიული ანალიზის დროს მისთვის პრობლემად არ გადაიქცეს რაიმე პარმონიული მოვლენის გაცნობიერება.

დასასრულს, ავტორს იმედი აქვს, რომ სახელმძღვანელოში მოცემული საკითხების ღრმად გაცნობიერება მოსწავლეს ხელს შეუწყობს კლასიკური მუსიკის უკეთ ათვისებასა და ცოდნაში.

სანოტო დანართი

ლ. ბეთოვენი. „ორი მოდულირებული პრელუდია ყველა მაჟორულ ტონალობაში“ №2, op. 39.

2

1 (p)

6

11

16

20

24



53

Handwritten musical notation for system 53. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. There are several slurs and ties across measures. Measure numbers 53, 54, 55, and 56 are indicated at the beginning of their respective measures.

56

Handwritten musical notation for system 56. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. Measure numbers 56, 57, 58, and 59 are indicated at the beginning of their respective measures.

59

Handwritten musical notation for system 59. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. Measure numbers 59, 60, 61, and 62 are indicated at the beginning of their respective measures.

62

Handwritten musical notation for system 62. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. Measure numbers 62, 63, 64, and 65 are indicated at the beginning of their respective measures.

66

Handwritten musical notation for system 66. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. Measure numbers 66, 67, 68, and 69 are indicated at the beginning of their respective measures.

71

Handwritten musical notation for system 71. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. Measure numbers 71, 72, 73, and 74 are indicated at the beginning of their respective measures. At the end of the system, there are markings: 222 , $\neq 222 \neq 222$, and $\neq$.

ფ. ლისტის საფორტეპიანო პიესების ციკლი
„ბოეტური და რელიგიური პარმონიები“

5. PATER NOSTER

Andante (1846)

Pa . ter nos . ter qui es in coe . lis saue . ti . fi .

ce . tur no . men tu . um: ad . ve . ni . at regnum

tu . um: fiat vo . lun . tas tu . a , si . cut in coe . lo

et in ter ra. Pa . nem nostrum que . ti . di

a num ad no bis ho die, et di mit te

no bis de bi ta nos tra,

si cul et nos di mit ti mus de bi to ri bus diu. rit.

nostris. Et ne nos in du cas in tentati onem cresc.

Set ti bu ra nos à ma lo. rit. A men.

ო.ს. ბახი. პიესა ორგანოსათვის

№9. KLEINES HARMONISCHES LABYRINTH

Intellus

Contra

Exlto

Andante

გამოყენებული ლიტერატურის სია

1. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ., ნადარეშილი მ. მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი. ლექციები. თბ., 2004.
2. ასლანიშვილი შ. გამყოფი ნაგებობები. მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. თსკ შრ. კრ. თბ., 1999.
3. ასლანიშვილი შ. მრავალრებიზული ფორმები. მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. თსკ შრ. კრ. თბ., 1999.
4. ბენარდი ბ., უაიტი გ. მუსიკა თეორიასა და სინამდვილეში. ორ წიგნად და ოთხ ნაწილად: მთარგმნელი ნ. გაბუნია. თბ., 1997-1998.
5. თეზელიშვილი ს. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. თბ., 2005.
6. ჟღენტი ი. ლექციები ჰარმონიაში. თბ., 2005.
7. ფალიაშვილი ლ. ჰარმონია. თბ., 1963.
8. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. თერთმეტტომეული. თბ., 1975-1987.
9. Алексеев Б. Мясоедов А. Элементарная теория музыки. М., 1986.
10. Арутюнов Д. О роли эллипсиса в музыке Ф. Шопена. В сб.: „Венок Шопену“. М., 1989.
11. Асланишвили Ш. Гармонически нейтральные элементы. В сб.: Вопросы теории музыки. Вып. 2, М., 1970.
12. Берков В. Гармония. М., 1970.
13. Берков В. Гармония Бетховена. М., 1982.
14. Берков В. Избранные статьи и исследования. М., 1977.
15. Берков В. Формообразующие средства гармонии. М., 1971.
16. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1985, изд. 2-е, дополненное.
17. Волконский А. Основы темперации. М., 1998.
18. Дубовский И., Евсеев С., Способин В. Соколов В. Учебник гармонии. М., 1965.
19. Евдокимова Ю. История полифонии. Многоголосие Средневековья X-XIV века. Вып. I, М., 1983.
20. Конен В. Монтеверди Клаудио. М., 1971.
21. Кремлев Ю. Ф. Шопен. М., 1960.
22. Курс теории музыки. Общая редакция А. Л. Островского. Л., 1978.
23. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
24. Мильштейн Я. Ф. Лист. Издание второе, расширенное и дополненное. Т. I. М., 1971.
25. Музыкальная форма. Общая редакция проф. Ю. Н. Тюлина. М., 1974.
26. Музыкальная энциклопедия. 1-6 тт. М., (1973-1982).

27. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991.
28. Мюллер Т. Гармония. М., 1976.
29. Мясоедов А. Учебник гармонии. М., 1980.
30. Привано Н. Хрестоматия по гармонии. М., 1967-1973, 1-4 тт.
31. Прототопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
32. Розанова Ю. История русской музыки. т.2, книга III.
П.И. Чайковский. изд. 2-е, М., 1988.
33. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. Л., 1976.
34. Рукавишников В. Некоторые дополнения и уточнения системы тонального родства Н.А. Римского-Корсакова и возможные пути его развития. В кн.: Вопросы теории музыки. Сб. статей. Вып.3, М., 1975.
35. Словарь иностранных слов. Под редакцией И. В. Лёхина и проф. Ф. Н. Петрова. М., 1955.
36. Соловцов А. Ф. Шопен. М., 1956.
37. Способин И. Лекции по курсу гармонии. В литературной обработке Холопова Ю. Н. М., 1969.
38. Степанов А. Гармония. М., 1971.
39. Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
40. Тюлин Ю. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л., 1938.
41. Тюлин Ю. Привано Н. Учебник гармонии. М., 1964.
42. Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. Сб. статей. Вып. 1, М., 1967.
43. Тюлин Ю. Учение о гармонии. М.-Л., 1966.
44. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура. М., 1976.
45. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Мелодическая фигурация. М., 1977.
46. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
47. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. В кн.: Музыка и современность. Сб. статей. Вып. 4, М., 1966.
48. Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. В кн.: Музыка и современность. Сб. статей. Вып. 1, М., 1962.
49. Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1931.
50. Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя. М., 1964.
51. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1975-1979 (в двух томах).
52. Этингер М. Раннеклассическая гармония. М., 1979.

სარჩევი

II ნაწილის წინათმება -----	3
II ნაწილი. ქრომატიკა -----	4
თემა I. მოდულაციის თეორიის ზოგიერთი საკითხი -----	4
§1. მოდულაციის სახეები და მათი კლასიფიკაცია -----	4
§2. მოდულაციის ფორმაქმნადი ფუნქცია და ფონიზმი -----	7
§3. ტონალობათა ნათესაობის ხარისხები -----	11
§4. გადასვლა. გადახრა. დაპირისპირება -----	13
თემა II. დიატონური მოდულაცია I ხარისხის მონათესავე ტონალობებში -----	18
§1. ტონალობათა I ხარისხის ნათესაობა -----	18
§2. I ხარისხის მონათესავე ტონელობების ზიარაკორდები -----	19
§3. გადასვლა პერიოდის ფორმაში -----	21
§4. გადახრა პერიოდში (დამხმარე ტონიკები, დომინანტები და სუბდომინანტები) -----	29
თემა III. კილოური ალტერაცია -----	37
§1. ზოგადი ცნობები -----	37
§2. ალტერირებული სუბდომინანტები და მათი წანამძღვრები -----	39
§3. ალტერირებული სუბდომინანტების ფუნქციური თავისებურებები, ფონიზმი და როლი ფორმაქმნაში -----	40
§4. ალტერირებული სუბდომინანტების აკორდული გარემოცვა -----	45
§5. ალტერირებული სუბდომინანტების შიდაფუნქციური განზავება და ღეზალტერაცია -----	51
§6. მუსიკალურ ნაწარმოებებში ალტერირებული სუბდომინანტების ნოტირების (მართლწერის) თავისებურებების შესახებ -----	53
§7. ალტერირებული დომინანტები -----	58
§8. ალტერირებული დომინანტების როლი ფორმაქმნაში და ფონიზმი -----	58
§9. ალტერირებული დომინანტების მომზადება და განტვირთვა -----	61
თემა IV. კილოური მოდულაცია -----	64
§1. ზოგადი ცნობები -----	64
§2. კილოური მოდულაციის როლი ფორმაქმნაში და ფონიზმი -----	64
თემა V. ერთსახელიანი მაჟორ-მინორი და მინორ-მაჟორი, როგორც კილოური წარმონაქმნი -----	68
§1. ზოგადი ცნობები -----	68

§2. ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის დაბალი მეექვსე საფეხურის სამხმოვანება (VI^b)-----	71
§3. ფრიგიული (ნეაპოლური) სექსტაკორდი (II_6^b)-----	76
თემა VI. მოდულაცია II და III ხარისხის მონათესავე ტონალობებში-----	88
§1. ტონალობათა II ხარისხის ნათესაობა -----	88
§2. ტონალობათა III ხარისხის ნათესაობა -----	90
§3. უეცარი მოდულაცია II ხარისხის მონათესავე ტონალობებში დიატონური ზიარაკოდებით (დიატონური მოდულაცია)-----	95
§4. უეცარი მოდულაცია ორი საგასაღებო ნიშნით განსხვავებულ ტონალობებში -----	98
§5. უეცარი მოდულაცია <u>საწყისი ტონალობის</u> პარმონიული სუბდომინანტით ($IV_{(6)}^j$) -----	100
§6. უეცარი მოდულაცია <u>მომღევნო ტონალობის</u> პარმონიული სუბდომინანტით ($IV_{(6)}^j$) -----	102
§7. უეცარი მოდულაცია <u>საწყისი ტონალობის</u> პარმონიული დომინანტით ($V_{(6)}^j$) -----	103
§8. უეცარი მოდულაცია <u>მომღევნო ტონალობის</u> პარმონიული დომინანტით ($V_{(6)}^j$) -----	105
§9. მოდულაცია ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის ქრომატული აკორდებით (VI^b და II_6^b)-----	107
§10. უეცარი მოდულაცია <u>საწყისი ტონალობის</u> დაბალი მეექვსე საფეხურის სამხმოვანებით (VI^b)-----	113
§11. უეცარი მოდულაცია <u>მომღევნო ტონალობის</u> დაბალი მეექვსე საფეხურის სამხმოვანებით (VI^b) -----	114
§12. მოდულაცია ნეაპოლური სექსტაკორდით (II_6^b) -----	116
§13. ენპარმონიზმი და ენპარმონიული მოდულაცია -----	119
§14. ენპარმონიული მოდულაცია შემცირებული სექსტაკორდით ----	121
§15. ენპარმონიული მოდულაცია დომინანტსექსტაკორდით -----	126
§16. მუსიკალურ ნაწარმოებებში ენპარმონიული მოდულაციის დროს ზიარაკორდის ნოტირების თავისებურებების შესახებ -----	129
§17. მელიოდიურ-პარმონიული მოდულაცია (მოდულაცია ზიარაკორდის გარეშე) -----	134
თემა VII. მოდულირებული სეკვენცია -----	144
თემა VIII. შერეული სეკვენცია -----	153
თემა IX. არაკორდული ბეგრები -----	156

§1. ზოგადი ცნობები -----	156
§2. შეკავება -----	158
§3. გამჟღავნებელი ბგერა -----	161
§4. დამხმარე ბგერა -----	163
§5. წინასწარი ბგერა -----	165
§6. კამბიატა -----	166
§7. პარმონიული ბგერა (პედმა) -----	167
§8. არაკორდული ბგერების გართულებული სახეები -----	169
§9. მელოდიური ფუნქციის ქრომატული თანხმომავანებები და აკორდები -----	171
თემა X. ქრომატული და მოდულირებული შეწყვეტილი ბრუნვები და კადანსები (ელიფსისი) -----	182
§1. ზოგადი ცნობები -----	182
§2. შიდაკილოური ქრომატული შეწყვეტილი ბრუნვები (ქრომატული ელიფსისი) -----	183
§3. მოდულირებული ქრომატული შეწყვეტილი ბრუნვები (მოდულირებული ელიფსისი) -----	185
თემა XI. მელოდიური მოდულაცია -----	188
თემა XII. მეტრულ-რიტმული მოდულაცია -----	195
თემა XIII. პარმონიული ვარიაცია -----	197
თემა XIV. საორგანო პუნქტი -----	203
§1. ზოგადი ცნობები -----	203
§2. საორგანო პუნქტი ტონიკურ ბგერაზე -----	205
§3. საორგანო პუნქტი დომინანტურ ბგერაზე -----	208
თემა XV. ტონალური გეგმები -----	211
§1. ზოგადი ცნობები -----	211
§2. ენის კლასიკოსთა სონატურ-სიმფონიური ციკლის ტონალური გეგმა -----	212
§3. სონატური ფორმის ტონალური გეგმა და თემებს შორის ტონალური დამოკიდებულება ენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში -----	213
§4. ტონალური გეგმები ტონალობათა ხშირი შენაცვლებით -----	215
§5. თანდათანობითი მოდულაცია და იმპროვიზაციული ტიპის ტონალური გეგმები -----	215
თემა XVI. ქრომატიკის არანორმატიული პარმონიული მოვლენები -----	220

§1. არანორმატიული ალტერირებული სუბდომინანტები -----	220
§2. არანორმატიული ალტერირებული დომინანტები -----	223
§3. ალტერირებული აკორდების მრავალმნიშვნელობა -----	227
§4. ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის არანორმატიული აკორდები ----	228
§5. ერთსახელიანი მინორ-მაჟორის არანორმატიული აკორდები ----	235
§6. პარალელური მაჟორ-მინორი -----	236
§7. პარალელური მინორ-მაჟორი - „შუბერტის ჰარმონია“ (VI ^მ)---	237
§8. არანორმატიული ენჰარმონიული მოდულაციები -----	241
§9. ტონალური გაურკვეველობა -----	247
§10. ქრომატიკის არანორმატიული საწყისი და ბოლო აკორდი ---	257
§11. ქრომატიკის არანორმატიული დამაბოლოებელი კადანსები და დამატებები -----	260
§12. მოდალობისა და მაჟორ-მინორულ სისტემათა დიფერენცია -----	263
თემა XVII. თანამედროვე მუსიკის წინამძღვრები კლასიკურ ჰარმონიაში -----	269
§1. ზოგადი ცნობები -----	269
§2. კლასიკურ ჰარმონიაში თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი აკორდის გამოყენების შესახებ -----	270
§3. კლასიკურ მუსიკაში თანამედროვე ტონალობის ჩანასახების შესახებ -----	278
დამატება -----	283
ბოლოთემა -----	292
სანოტო დანართი -----	294
გამოყენებული ლიტერატურის სია -----	300
სარჩევი -----	302

გამოცემის რედაქტორი: ქეთევან ბაქრაძე
ლიტერატურული რედაქტორი: მანანა ტაბიძე
კომპიუტერული უზრუნველყოფა და დიზაინი:

მანანა ჟღენტი

ტექნიკური უზრუნველყოფა: თეიმურაზ ჩოხელი

გამოცემა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში

პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 19,1

ტირაჟი 400