

**თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია**

ივანე ჟღენტი

კლასიკური ჰარმონია

**I ნაწილი
დიატონიკა**

სახელმძღვანელო

**უმაღლესი სამუსიკო
აკადემიური და პროფესიული
საგანმანათლებლო დაწესებულებებისათვის**

**თბილისი
2007**

უკ (UDC) 781.41
ჟ-992

რეცენზენტი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
მანანა ანდრიაძე

რედაქტორი ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, პროფესორი
მარიკა ნადარეიშვილი

© თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორია, 2007

© ივანე ჯღენტა

ISBN 978-99940-776-8-7

*ეუძღვნი ჩემს მშობლიურ ქუთაისს,
მის სამუსიკო სასწავლებელს, სადაც
მივიღე პირველი გაკვეთილები და
აღმზრდელ ბაბუას - ივანე ზურცილავას,
რომელმაც გარკვეული წვლილი შეიტანა
ქუთაისის სამუსიკო სასწავლებლის
ცხოვრებაში*

წინათქმა

XVII-XIX სს. ევროპის პროფესიულ მუსიკაში გაბატონებული იყო კლასიკური მაჟორულ-მინორული სისტემა,¹ რომელმაც შეცვალა მანამდე გავრცელებული ძველი მოდალური პარმონიული სისტემა.² გარდატეხა მოხდა მაშინ, როდესაც აღმოცენდა პროფესიული მუსიკის ახალი ჟანრი ოპერა, რის შედეგადაც ძველ ვოკალურ პოლიფონიურ მუსიკას დაუპირისპირდა პომოფონიური მუსიკა; საეკლესიო მუსიკის ამაღლებულ ზმოვანებას კი ადამიანის პირადი გრძნობებისა და განცდების გამომხატველი მუსიკა. ამას მოჰყვა ინსტრუმენტული მუსიკის არნახული განვითარება. თუ ძველ მოდალურ სისტემაში მუსიკა დამოკიდებული იყო სიტყვაზე (ნაწარმოების აგებულებასა და ზანგრძლივობას საზღვრავდა ევრბალური ტექსტი), წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებამ

¹ სისტემა ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს ცალკეული ნაწილებისაგან შემდგარ ერთ მთლიანობას, წესრიგს. მუსიკალური სისტემა გულისხმობს კილოურ, პარმონიულ, მეტრულ-რიტმულ, ტემპურ და სხვა სისტემების კანონზომიერ, ლოგიკურ ერთობლიობას. კლასიკური მაჟორულ-მინორული პარმონიული სისტემა კი წარმოადგენს მკვეთრად დიფერენცირებულ ტერციული წყობის აკორდთა და ტონალობათა სამფუნქციურ (TSD) ურთიერთობაზე დაფუძნებულ ცენტრალიზებულ ორკილოურ სისტემას.

² შუა საუკუნეების თეორიაში კილო აღინიშნებოდა ტერმინით „მოღუსი“ (modus - ლათ. ზომა, ზერხი, წესი). აქედან წარმოიქმნა ტერმინები - მოდალური სისტემა, მოდალობა, მოდალური პარმონია. მოდალური პარმონიული სისტემა არის არაკენტრალიზებული, მრავალკილოური (დორიული, ფრიგიული, ლიდური და სხვა), თანზმოვანებათა მქოლდიურ კავშირებზე (მერყევი თანზმოვანებების დიფერენცირების გარეშე სუბდომინანტებად და დომინანტებად) დაფუძნებული სისტემა, რომელშიც სიმყარე (ფინალისი) ტონიკის იდენტური არ არის და მოითხოვს მეტრულ-რიტმულად განმტკიცებას.

მას მიანიჭა დამოუკიდებლობა; ნაწარმოების აგებულება და ხანგრძლივობა დამოკიდებული ზდება მუსიკალურ გამომსახველობით საშუალებებზე (ჰარმონია, მელოდია, რიტმი და სხვა). ჰარმონია მოგვევლინა უმნიშვნელოვანეს ფორმაქმნის საშუალებად, რაც მუსიკალური აზროვნების განვითარების მანძილზე პირველად მაჟორულ-მინორული სისტემის ბატონობის პერიოდში განხორციელდა.

ძველ ეოკალურ პოლიფონიურ მუსიკაში ბანი სხვა ზმებთან ერთად თანაბარუფლებიანია, ჰომოფონიურ მუსიკაში კი ის წარმოადგენს ჰარმონიული ქსოვილის ფუძეს, საყრდენს. ბანის ზმის როლის გარდაქმნის შედეგად მუსიკალურ ნაწარმოებში წამყვანი ზდება ვერტიკალი და არა ჰორიზონტალი, როგორც ეს იყო მოდალურ ჰარმონიაში.

მოდალურ ჰარმონიას დაუპირისპირდა კლასიკური ჰარმონია. რასაკვირველია, დაპირისპირება უეცრად არ მომხდარა, ის ჩაისახა და თანდათანობით ვლინდებოდა ძველი მოდალური სისტემის წიაღში. ახალ ჰარმონიულ ენაზე გადასვლასთან დაკავშირებით, განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ მოდალური სისტემიდან მაჟორულ-მინორულ სისტემაზე გადასვლის გარდამავალი პერიოდის (XVI-XVII სს. მიჯნა) როლი. ამ მხრივ, ეს პერიოდი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც შერეული ჰარმონიული სისტემა, სადაც მეტნაკლები ზომიერებით თავს იჩენს, როგორც მოდალური, ისე კლასიკური ჰარმონიის ნიშან-თვისებები.

კლასიკური ჰარმონიის ბატონობის სამსაუკუნოვანი პერიოდი შეიძლება გავყოთ სამ ეტაპად: პირველი მათგანი ვრცელდება XVII საუკუნიდან ვენის კლასიკოსებამდე, მეორე ეტაპი მოიცავს ვენის კლასიკურ სკოლას, ხოლო მესამე კი გრძელდება XIX საუკუნის ბოლომდე.

მაჟორულ-მინორული სისტემის განვითარების პირველი ეტაპის დასაწყისში, მუსიკალურ ნაწარმოებებში კლასიკური ჰარმონიისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებები ჭარბობდა ძველი მოდლობისათვის დამახასიათებელ ჰარმონიულ კანონზომიერებებს, ხოლო ამავე ეტაპის ბოლოს - ეს კანონზომიერებები ყოვლისმომცველი ზდება.

კლასიკური ჰარმონიის განვითარების მეორე ეტაპი ტიპური ჰარმონიული კანონზომიერებების დახვეწისა და გამოვლენის უმაღლეს მწვერვალს წარმოადგენს ჰარმონიის როლი ფორმაქმნაში აღწევს კულმინაციას. ეს პერიოდი ჭეშმარიტად კლასიკური ჰარმონიის „ოქროს ხანა“ იყო. ამ დროს ყველაზე უფრო გამოკვეთილად იჩენს თავს აკორდთა და ტონალობათა ცენტრალიზაცია, ჰარმონიული მოვლენების მანძილზე ათვისების უნარი და დინამიკურობა, რამაც განაპირობა ჰარმონიის წამყვანი

როლი ისეთი მსხვილი მუსიკალური ფორმის წარმოქმნაში, როგორიცაა სონატურ-სიმფონიური ციკლი.

მესამე ეტაპი კი წარმოადგენს კლასიკური პარმონიის დეცენტრალიზაციის პერიოდს. თუ, კლასიკური პარმონიის განვითარების I ეტაპი ამზადებდა „ოქროს ხანის“ პარმონიული კანონზომიერებების დამკვიდრებას, III ეტაპი წარმოგვიდგება, როგორც „ოქროს ხანის“ დამახასიათებელი პარმონიული კანონზომიერებების რღვევისა და „ახალი მუსიკის“ (XX ს.) მომზადების პერიოდი. შედეგად ჩამოყალიბდა ნორმატიული და არანორმატიული პარმონიული მოვლენები. ნორმატიული პარმონიული მოვლენების ქვეშ ეგულისხმობთ კლასიკური პარმონიის „ოქროს ხანისათვის“ დამახასიათებელ ხმათასვლას, აკორდთა თანმიმდევრობას, საკადანსო ბრუნვებს, ალტერაციას, აკორდთა ფუნქციური ბუნების აქტიურ გამოვლენას, მოდულაციურ გეგმებს და სხვა; არანორმატიული პარმონიული მოვლენების ქვეშ კი ვენის კლასიკოსებისათვის ატიპურ ხმათასვლას, აკორდთა თანმიმდევრობას და სხვა. სახელმძღვანელოში გაკვრით აღნიშნულია კლასიკურ მაჟორულ-მინორულ სისტემაში გამოყენებული ისეთი პარმონიული მოვლენებიც, რომლებიც ახალი მუსიკის (XX ს.) ისტორიულ წანამძღვრებს წარმოადგენს.

კლასიკური პარმონიის განვითარების ზემოაღნიშნულ ეტაპებს ემთხვევა კ. მონტევერდის, ა. ვივალდის, ი.ს. ბახის, ი. ჰაიდნის, ვ. მოცარტის, ლ. ბეთჰოვენის, ფ. შუბერტის, ფ. მენდელსონის, რ. შუმანის, ფ. შოპენის, ფ. ლისტის, ჯ. ვერდის, რ. ვაგნერის, ი. ბრამსის, ჟ. ბიზეს, ე. გრიგის და სხვათა მოღვაწეობას, რომელთა შემოქმედება მსოფლიო მუსიკალური კულტურის საგანძურია.

მოცემული სახელმძღვანელოს მთავარ მიზნად მათ შემოქმედებაში ასახული ნაირგვარი პარმონიული მოვლენების შესწავლა გვესახება. ამისათვის, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, სწავლების პროცესში მთავარი ყურადღება გადავიტანოთ პარმონიის თეორიის საკითხების ღრმა ცოდნასა და პარმონიულ ანალიზზე.¹

მოცემული სახელმძღვანელოს პირველ ნაწილში - დიატონიკა (ბერძნ. - გაჭიმული, ტონიდან ტონზე გარდამავალი; მუსიკალური სისტემა, რომელშიც ჭარბობს დიდსეკუნდური სვლები) განხილული იქნება

¹ იხილეთ დამატება: პარმონიის სწავლების მეთოდის ზოგიერთი საკითხი პედაგოგებისათვის.

დიატონური პარმონიის საკითხები: დიატონური კილოები¹ - ნატურალური, ანუ „ბუნებრივად“ წარმოშობილი კილოები, დიატონური აკორდები და სხვა საკითხები, დაკავშირებული დიატონიკასთან.

სახელმძღვანელოს II ნაწილში – ქრომატიკა (ბერძ. – ფერი, საღებაე), რომელიც წარმოადგენს ნახევარტონულ სისტემას, განხილული იქნება: ალტერაცია, მოდულაცია და სხვა საკითხები დაკავშირებული ქრომატიკაში.

სახელმძღვანელოზე მუშაობის პერიოდში მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ პრაქტიკაში დამკვიდრებული რამდენიმე ქართული ტერმინის შეცვლა. წიგნში გამოყენებული აზრობრივად უფრო შესატყვისი და ლაკონური ტერმინები ავიღეთ ნ. გაბუნიას მიერ ნათარგმნი სახელმძღვანელოდან (1). ესენია: *ფუტებგერა* (ძირითადი ტონის ნაცვლად), *ზიარაკორდი* (საერთო აკორდის ნაცვლად), *განტვირთვა* (გადაწყვეტის ნაცვლად), *შიდაფუნქციური განზავება* (შიდაფუნქციონალური გადაწყვეტის ნაცვლად), *აღმასვლა*, *დაღმასვლა* და სხვა.

დასასრულს, მოცემული სახელმძღვანელოს განხილვის დროს გამოთქმული შენიშვნებისა და სურვილებისათვის ავტორი მადლობას უხდის თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის კათედრის წევრებს.

უღრმესი მადლობა გაწეული დიდი შრომისათვის წიგნის რეცენზენტს ქ-ნ მ. ანდრიაძეს და წიგნის რედაქტორს ქ-ნ მ. ნადარეიშვილს.

¹ დიატონურ კილოებში შედის არამარტო ე.წ. „თეთრკლავიშანი დიატონიკა“ (იონიური, დორიული, ფრიგიული, ლიდიური, მიქსოლიდიური, ეოლიური და ლოკრიული), არამედ სხვა კილოებიც, რომლებსაც საფუძვლად უდევს დიატონური ბგერათრივი, თუმცა შეიცავენ ქრომატულ ინტერვალსაც (პარმონიული მაჟორი, პარმონიული მინორი და სხვა).

I ნაწილი ლიტონიკა

*რაც შეიძლება აღრე შეისწავლე
პარმონიის ძირითადი კანონები.
რ. შუმანო*

*ვინც ვერ ფლობს „კლასიკურ“ პარმონიას-
ნოვატორობის უფლება არა აქვს.
ს. პროკოპივიჩი*

შესავალი

პარმონია როგორც ტერმინი და დისციპლინა

პარმონია¹ ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს რაიმეს რაიმესთან კავშირს, თანხმობას. ძველ საბერძნეთში მუსიკალური ტერმინი პარმონია გულისხმობდა ერთხმიანობაში (ჰორიზონტალში) ბგერათა ორგანიზაციას. შუა საუკუნეების ევროპის პროფესიულ მუსიკაში მრავალხმიანობის ჩასახვამ და განვითარებამ ეს ტერმინი დაუკავშირა როგორც ჰორიზონტალს, ისე ვერტიკალს. ტრადიციული გაგებით პარმონია გააზრებულია, როგორც ბგერათა გაერთიანება ვერტიკალში (აკორდში) და წარმოქმნილი აკორდების კანონზომიერი მიმდევრობა ჰორიზონტალში.

ზოგჯერ პარმონიას უწოდებენ აკორდთა ჯგუფს ან ცალკეულ აკორდს. ამ ტერმინს იყენებენ იმ შემთხვევებშიც, როდესაც ლაპარაკია რომელიმე სტილზე ან კომპოზიტორის პარმონიაზე. მაგალითად, „ვენის კლასიკოსთა პარმონია“, „რომანტიკოსთა პარმონია“, „ბეთჰოვენის პარმონია“.

პარმონია ეწოდება ასევე უმნიშვნელოვანეს მუსიკალურ-თეორიულ დისციპლინას. მისი ერთ-ერთი ძირითადი მიზანია შეისწავლოს პარმონიის გამოქმნის საშუალებები (აკორდი, კადანსი, მოდულაცია, ალტერაცია, საორგანო პუნქტი და სხვა) და მათი როლი მუსიკალური ნაწარმოების ფორმაქმნაში. მაგალითად, ისეთი მუსიკალური ფორმა, როგორიცაა სონატური ალეგრო, წარმოუდგენელია მოდულაციის გარეშე. გარდა ამისა,

¹ ეს არქაული ტერმინი გამოიყენება არა მარტო მუსიკის მეცნიერებაში, არამედ ესთეტიკაში, მათემატიკაში, ასტრონომიაში, არქიტექტურაში და სხვა. მაგალითად, გამოთქმაში „პარმონიული ადამიანი“, იგულისხმება მისი ზნეობრივი და ფიზიკური სილამაზე.

მათი საშუალებით, შესაძლებელია ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ და გაემიჯნოთ ნაწარმოების, როგორც ექსპოზიციური - მყარი (თემა, განმტკიცება, კოდა), ისე არაექსპოზიციური - მერყევი (დამუშავება, დამაკავშირებელი ნაგებობები) ნაწილები. ამ მხრივ, ჰარმონია, როგორც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მუსიკალური გამომსახველობითი საშუალება, განუყოფელ ურთიერთკავშირშია სხვა მუსიკალურ გამომსახველობით საშუალებებთან (მელოდია, მეტრი, რიტმი, ტემპი, დინამიკური ნიუანსები, რეგისტრი და სხვა) ერთად.

ჰარმონიის საგნის მეშვეობით მოსწავლე უნდა ერკვეოდეს კლასიკური ჰარმონიის ამა თუ იმ პერიოდის სტილურ ნიშან-თვისებებში, კონკრეტული ნაწარმოების ანალიზის დროს, მას უნდა შეეძლოს როგორც ნორმატიული, ისე არანორმატიული ჰარმონიული მოვლენების განსხვავება.

ჰარმონიას, როგორც დისციპლინას, ფაქტობრივად, საფუძველი ჩაეყარა მე-16 საუკუნის ბოლოს ე.წ. გენერალ-ბანის¹ წარმოშობიდან. გენერალ-ბანის ყოველი ბგერის ქვეშ მიწერილი იყო ციფრი (ციფრები), რომლებიც მიუთითებდნენ ბანიდან ასაგები თანხმოვანებების ინტერვალურ შედგენილობას:

¹ გენერალ-ბანი (ლათ. - მთავარი ბანი) - სხვაგვარად მას უწოდებენ ციფრებიან ბანს ან ბასო კონტინუოს (basso continuo - იტალიურიდან ნიშნავს უწყვეტ, მუდმივ ბანს). გენერალ-ბანის საშუალებით ზღებოდა ჰომოფონიური მუსიკის მრავალხმიანი თანხლების შემოკლებული ჩაწერა, რომლის გაშიფვრის ცოდნა საუკუნოებო იყო, როგორც კომპოზიტორისათვის, ისე შემსრულებლისათვის. ციფრებიანი ბანი ორი საუკუნის მანძილზე ფართოდ გამოიყენებოდა მუსიკალურ პრაქტიკაში; შემდეგ იგი გართულებული სახით აღორძინდა ჯაზურ მუსიკაში. ჩაწერა რამდენადმე პირობითი აღმოჩნდა და შეიცავდა მკაცრად შეზღუდული იმპროვიზაციის ელემენტებს. ქვემოთ მოგვყავს გენერალ-ბანის ჩაწერის ზოგიერთი ნიმუში: 6 სექსტაკორდი, $\frac{6}{4}$ - კვარტსექსტაკორდი, 7 - სექტაკორდი, $\frac{7}{5}$ კვინტსექსტაკორდი, $\frac{4}{2}$ ან $\frac{4}{4}$ — სეკუნდაკორდი. # ან b ციფრთან გულისხმობს შესაბამისად ბგერის ამაღლებას ან დადაბლებას. ნოტებში იწერებოდა მხოლოდ ორი ხმა: მელოდია და ციფრული ბანი, ხოლო შუა ხმების შეესება კი შემსრულებლის ნებაზე იყო დამოკიდებული. აღნიშნულ მაგალითში (მაგ. 1) ბასო კონტინუო გაშიფრული სახითაა მოცემული.

მაგალითი 1. გ. ტელეჰანი. სონატა ალტბლოკჟელიტისა და ბასო კონტინუოსათვის, №1, I ნაწ.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody starts on a whole note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4, then a quarter note G4, and continues with eighth notes F4, E4, D4, and C4. The piano accompaniment features a left hand with a bass clef and a right hand with a treble clef. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, while the right hand provides harmonic support with chords. The second system continues the piece, maintaining the same musical structure and notation.

გენერალ-ბანის პრაქტიკიდან მოყოლებული დღემდე პარმონის ტრადიციულ სახელმძღვანელოებში იხვეწებოდა, ზუსტდებოდა და ფართოვდებოდა პარმონის, როგორც პრაქტიკული და თეორიული დისციპლინის შესასწავლი საკითხების სფერო, რომლებიც ძირითადად ეხებოდა XVIII-XIX საუკუნეების ევროპის პროფესიული მუსიკის პარმონიული ენის ძირითადი კანონზომიერებების ცოდნას.

თემა I. პირითადი ცნებები

§1. კილო. ბგერათრივი. ტონალობა. მიხრილობა

უძველესი პერიოდიდან მოყოლებული ყალიბდებოდა ნაირგვარი კილოები¹ (პენტატონიკა, მიქსოლიდიური, ფრიგიული, მაჟორი, მინორი...). მათგან კლასიკურ ჰარმონიაში გაბატონებული იყო ორი კილო - ბუნებრივი მაჟორი და ჰარმონიული მინორი.² კლასიკური ჰარმონიის მიხედვით, კილო წარმოადგენს ისეთ სისტემას, სადაც აკორდები განსაზღვრულ ურთიერთდამოკიდებულებაში იმყოფებიან ცენტრთან (ტონიკასთან), რომელიც აწესრიგებს მათ ურთიერთობას.

ბგერათრივი, კილოს თანმიმდევრული (საფეხურებრივი) რიგით განლაგებული ტონური შემადგენლობაა.

ტერმინი ტონალობა გულისხმობს კილოს სიმაღლებრივ მდგომარეობას, რომელიც განისაზღვრება კილოს ფუძებგერის (პირველი ბგერის) მიხედვით. მაგალითად, აღნიშვნაში - C-dur, ასო C მიუთითებს მაჟორული (dur) კილოს ზუსტ სიმაღლებრივ მდგომარეობას. ე.ი. მაჟორული კილო აგებული ბგერიდან C.

ყოველ კილოს აქვს მხოლოდ მისთვის მახასიათებელი ინტერვალი (ან ინტერვალები), რომელიც განსაზღვრავს კილოს მიხრილობას. კლასიკურ ჰარმონიაში გაბატონებულია მიხრილობის ორი ტიპი - მაჟორული და მინორული. თუ, კილოს პირველი და მესამე საფეხურები ქმნიან დიდ ტერციას - კილო მაჟორული მიხრილობისაა (C-dur), ხოლო თუ პატარა ტერციაა - კილო მინორული მიხრილობისაა (c-moll).

კლასიკური ჰარმონიის პერიოდში, ნაწარმოები ჩვეულებრივ იწყებოდა და მთავრდებოდა ერთი და იმავე ტონალობაში, რომელსაც მთავარი (ძირითადი, ცენტრალური, ტონიკური) ტონალობა³ ეწოდება, ხოლო სხვა დანარჩენ ტონალობებს დაქვემდებარებული (სუბდომინანტური და დომინანტური).

¹ ქართული მუსიკალური ტერმინის „კილოს“ ზუსტი მნიშვნელობა ჯერ კიდევ არ არის დადგენილი. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში „კილო“ განმარტებულია, როგორც „გალობათა და კმთანებათა მიმოქცევათა მუკლი“. კილოს სინონიმებია: ჰანგი, საქცევი, წყობა და სხვა.

² აქედან მომდინარეობს ტერმინი - მაჟორულ-მინორული (ორკილოური) სისტემა.

³ საგასაღებო ნიშნები მანიშნებელია მთავარი ტონალობის, რომელიც შეიძლება იყოს მაჟორული ტონალობა ან მისი პარალელური მინორული ტონალობა.

დავალება:

I. განსაზღვრეთ მთავარი ტონალობა შემდეგ ნაწარმოებებში:

1. ი. ჰაიდნი, საფ-ნო სონატა №53, I ნაწ. (III ტ.).
 2. ვ. მოცარტი, საფ-ნო სონატა №2, II ნაწ.
 3. ვ. მოცარტი, სონატა ეიოლინოსათვის ფორტეპიანოს თანხლებით №1, (I ტ.), დაადგინეთ მთავარი ტონალობები სამივე ნაწილში.
 4. ლ. ბეთჰოვენი, საფ-ნო სონატა №4, I ნაწ.
- II. დაადგინეთ ტონალობათა მონაცვლეობა შემდეგ ნაწარმოებებში:
1. ი. ჰაიდნი, საფ-ნო სონატა №53, III ნაწ. (III ტ.).
 2. ვ. მოცარტი, საფ-ნო სონატა №11, რონდო.
 3. ლ. ბეთჰოვენი, საფ-ნო სონატა №2, III ნაწ. ტრიო.

§2. თანხმოვანება. აკორდი¹

თანხმოვანება ეწოდება ორი ან მეტი ბგერის ერთდროულ ხმოვანებას: მავალითი 2.



აკორდი კი არის ისეთი თანხმოვანება, რომელსაც განსაზღვრული სტრუქტურა გააჩნია.

ტრადიციული თეორია გამოიყენებდა ცნებებს - აკორდი და არაკორდი. მათგან ჰარმონიას მიაკუთვნებდა მხოლოდ სამი ან მეტი ბგერისაგან შემდგარ ტერციული წყობის აკორდებს; სხვა დანარჩენს კი განიხილავდა, როგორც ბგერების „შემთხვევით“ შერწყმას. თუ, აკორდში შემავალი ბგერები დალაგებული იყო ტერციებად, ან ბგერათა გადაადგილებით შესაძლებელი ზდებოდა მისი ტერციებად დალაგება, ასეთი აკორდი განიხილებოდა ტერციული წყობის აკორდად.²

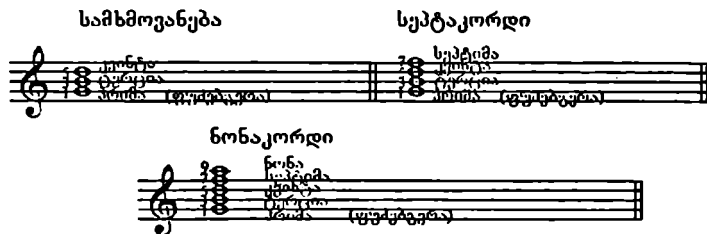
¹ აკორდი - იტალიურიდან სიტყვასიტყვით ნიშნავს შეთანხმებას, თანხმობას.

² ტრადიციული თეორიის ზემოაღნიშნული შეხედულება აკორდის წყობაზე გამართლებულია მხოლოდ კლასიკური ჰარმონიის აკორდიკის მიმართ, რადგან იმ პერიოდის მუსიკაში გაბატონებული იყო ტერციული წყობის აკორდები.

§3. ტერციული წყობის აკორდები და მასში შემავალი ბგერების სახელწოდება

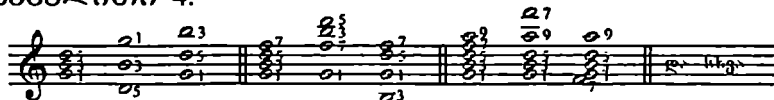
ტერციული წყობის აკორდებია: სამხმოვანება, სექტაკორდი, ნონაკორდი¹ და მათი შებრუნებები.² ტერციული წყობის აკორდების ქვედა ბგერას ფუძებგერა ან პრიმა ეწოდება; აკორდში შემავალი დანარჩენი ბგერები კი სახელწოდებას იღებენ იმ ინტერვალის მიხედვით, რომელსაც წარმოქმნიან ფუძებგერიდან:

მაგალითი 3.



აკორდის ბგერები სახელწოდებას ინარჩუნებენ მათი ნებისმიერი განლაგების, გადაადგილების მიუხედავად:

მაგალითი 4.



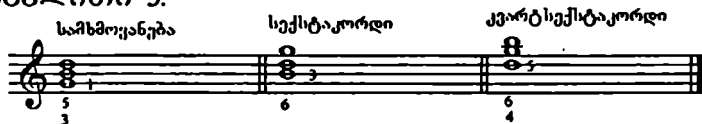
§4. ძირითადი აკორდი, მისი შებრუნებები და სახელწოდებები

ტერციული წყობის აკორდები ძირითად მდგომარეობაში იმ შემთხვევაში იქნება, თუ ბანში (ქვედა ხმა) მოცემულია ფუძებგერა (პრიმა); ხოლო თუ ბანში უღერს ტერცია, ან სხვა რომელიმე ბგერა (პრიმის გარდა), მაშინ აკორდი შებრუნებულია. სამხმოვანებას აქვს ორი შებრუნება: *სექსტაკორდი* (პირველი შებრუნება) და *კვარტსექსტაკორდი* (მეორე შებრუნება):

¹ ტერციული წყობის უფრო რთული აკორდების (უნდციმაკორდი და ტერცდუციმაკორდი) შესახებ იხილეთ თემა XX, §2.

² აკორდის შებრუნებადობის შესახებ იხილეთ მომდევნო პარაგრაფი (§4).

მაგალითი 5.



სამხმოვანება ციფრებით¹ აღინიშნება იმ ინტერვალების მიხედვით, რომლებიც მიიღება ამ აკორდის ქვედა ბგერიდან და იკითხება, როგორც ტერცკვინტაკორდი (3)

სამხმოვანების პირველი შებრუნების ქვედა ბგერიდან წარმოიქმნება ინტერვალები ტერცია და სექსტა, აქედან მომდინარეობს სახელწოდებაც - ტერცსექსტაკორდი (3), ან მოკლედ სექსტაკორდი (6); სამხმოვანების მეორე შებრუნების ქვედა ბგერიდან უღერს ინტერვალები კვარტა და სექსტა, აქედან სახელწოდებაც - კვარტსექსტაკორდი (4).

სექტაკორდს აქვს სამი შებრუნება: *კვინტსექსტაკორდი*, *ტერცკვარტაკორდი* და *სეკუნდაკორდი*.

მაგალითი 6.



დამახასიათებელი ბგერებია² პრიმა და სექტიმა. შესაბამისად, სექტაკორდი და მისი შებრუნებები სახელწოდებას იღებენ იმის მიხედვით, თუ რა ინტერვალია ქვედა სმიდან დამახასიათებელ ბგერამდე (ბგერებამდე). სექტაკორდის ბანში მოცემული დამახასიათებელი ბგერიდან მეორე დამახასიათებელ ბგერამდე იქმნება ინტერვალი სექტიმა, აქედან სახელწოდებაც - სექტაკორდი (7). კვინტსექსტაკორდის ბანში მოცემული ბგერიდან დამახასიათებელ ბგერებამდე არის კვინტა და სექსტა, ამიტომ მას ეწოდება კვინტსექსტაკორდი (5). ტერცკვარტაკორდის ბანში მოცემული ბგერიდან დამახასიათებელ ბგერებამდე კი არის ტერცია და კვარტა, აქედან სახელწოდებაც - ტერცკვარტაკორდი (4). კვინტსექსტაკორდისა და ტერცკვარტაკორდისაგან განსხვავებით, სეკუნდაკორდში (სექტაკორდის მსგავსად), ბანში მოცემული დამახასიათებელი ბგერიდან მეორე

¹ უმჯობესია აკორდთა ციფრობრივი აღნიშვნა გამოვსახოთ ვერტიკალურად (3), ისე, როგორც ეს მიღებულია გენერალ-ბანის პრაქტიკაში და არა ირიბად (5).

² დამახასიათებელი ბგერების შესახებ იხილეთ მომდევნო პარაგრაფი (§5).

დამახასიათებელ ბგერამდე გვაქვს ინტერვალის სეკუნდა, აქედან სახელწოდებაც - სეკუნდაკორდი (2).

კლასიკური ჰარმონიის აკორდიკა ძირითადად სწორედ ზემოაღნიშნული აკორდების გამოყენებით იფარგლება. რაც შეეხება ნონაკორდს და განსაკუთრებით მის შებრუნებებს, ისინი იშვიათად გვხვდება.¹

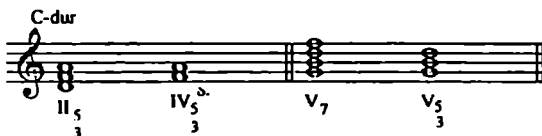
§5. სრული და არასრული (ბგერანაკლული) აკორდები.

აკორდთა დამახასიათებელი ბგერები

ტერციული წყობის აკორდი შეიძლება იყოს სრული ან არასრული. *სრულად* აკორდი, თუ ის შეიცავს მასში შემავალ ყველა ბგერას, ხოლო *არასრულად* ჩაითვლება ის აკორდი, რომელშიც გამოტოვებულია ერთი ან რამდენიმე ბგერა. ტერციული წყობის აკორდებს აქვთ, როგორც დამახასიათებელი, ისე არადამახასიათებელი ბგერა (ბგერები). დამახასიათებელ ბგერად (ბგერებად) ჩაითვლება ის ბგერა (ბგერები), რომელთა გარეშე აკორდი ტონალობაში იცვლის საფეხურებრივ მდებარეობას ან გადაიტყვევს სხვა აკორდად. ამის გამო, არასრულ აკორდებში არ შეიძლება დამახასიათებელი ბგერის (ბგერების) გამოტოვება. სამხმოვანების დამახასიათებელი ბგერაა პრიმული ტონი, სეპტაკორდის - პრიმული და სეპტიმური ტონები, ხოლო ნონაკორდისათვის კი - პრიმა და ნონა.

მაგალითად, დო მაჟორში, II საფეხურის სამხმოვანებაში თუ გამოვტოვებთ პრიმულ ბგერას, მაშინ ის გადაიტყვევს IV საფეხურის არასრულ სამხმოვანებად, ხოლო თუ მეხუთე საფეხურის სეპტაკორდში გამოვტოვებთ სეპტიმურ ბგერას, მაშინ ის გადაიტყვევს მეხუთე საფეხურის სამხმოვანებად:

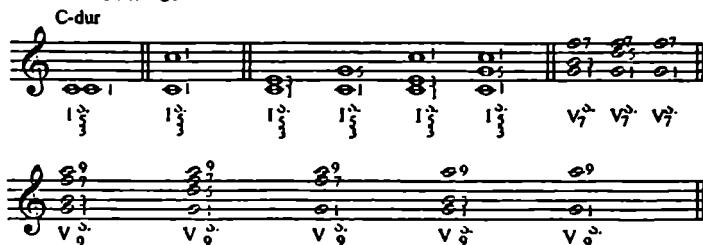
მაგალითი 7.



ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, არასრულ აკორდებში შეიძლება გამოვტოვოთ მხოლოდ არადამახასიათებელი ბგერა (ბგერები):

¹ ამ საკითხის შესახებ იხილეთ თემა XVII და XX თემის §2.

მაგალითი 8.



რასაკვირველია, არასრული სახით შეიძლება შეგვხვდეს, როგორც სამხმოანების, ისე სეპტაკორდისა და ნონაკორდის შებრუნებები. ამ დროს დამახასიათებელ ბერასთან (ბეგრებთან) ერთად არ უნდა იყოს გამოტოვებული ამ აკორდების ბანში მოცემული ბგერა:

მაგალითი 9.



თუმცა, კლასიკური პარმონიის სტილური ბუნებიდან გამომდინარე, არასრულ აკორდში შესაძლებელია გამოტოვებული იყოს დამახასიათებელი ბგერა (მაგ. 119).

წნ. მუსიკალურ ნაწარმოებში აკორდის გადმოცემის ფორმები.

პარმონიული და მელიოდიური ფიგურაციები

მუსიკალურ ნაწარმოებში სრული და არასრული აკორდები ხშირად მოცემულია დუბლირებული ბგერით (ბეგრებით):

მაგალითი 10.



აკორდი მრავალგზის დუბლირებული ბგერებით განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება სიმფონიური ორკესტრის პარტიტურებში:

მავალითი 11^ა. ფ. მენდელსონი. უვერტიურა სიმფონიური
 ორკესტრისათვის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ op. 21.
 Allegro di molto

Flute

Oboe

Clarinet in [A Bb]

Bassoon

Horn in [E Bb]

Trumpet in [E Bb]

Tuba

Timpani [F H Bb S]

Allegro di molto

Violin I

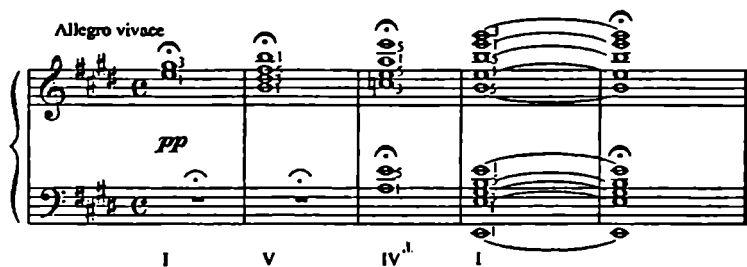
Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

იგივე ნიშნულში, გადატანილი ფორტეპიანოსათვის:
მაგალითი 11^ბ.



ინსტრუმენტისათვის (მაგ., ფორტეპიანოსათვის) დაწერილ ნაწარმოებში აკორდები ხშირად ნაჩვენებია პარმონიული ფიგურაციის (მოძრაობა აკორდის ბგერებზე) სახით:

მაგალითი 12.





ჰარმონიული ანალიზის დროს აკორდის დადგენა რთულდება ისეთ შემთხვევებში, როდესაც მოცემულია მელოდიური ფიგურაცია (მოძრაობა აკორდული და არაკორდული ბგერებით). ამ დროს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება მეტრულ-რიტმულ ფაქტორს. უმეტესწილად, ტაქტის ძლიერ და შედარებით ძლიერ დროზე მოცემული ბგერები წარმოქმნიან განსაზღვრულ ჰარმონიას (აკორდს), ქვემოთ მოყვანილ მაგალითში - დო მაჟორულ სამხმოვანებას:

მაგალითი 15.



დავალება:

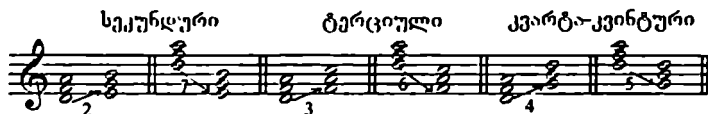
1. ი. ს. ბაზი. IV სუიტა ვიოლონჯლოსათვის. პრეგლუდა (1-49 ტტ.).
2. ი. პაიდნი. საფ-ნო სონატა №36, II ნაწ. (II ტ.).
3. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №1, II ნაწ.
4. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №2, I ნაწ.
5. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №10, II ნაწ.
6. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №17, II ნაწ, 1-17 ტტ.

ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებებში იპოვეთ ნიმუშები პირველი თემის 2-ნ პარაგრაფებში მოცემულ საკითხებზე.

§7. აკორდთა ინტერვალური შეფარდება

იმის მიხედვით, თუ რა ინტერვალთა არის დაშორებული ერთი აკორდის ფუძეებგერა მეორე აკორდის ფუძეებგერას, ანსხეავენ აკორდთა სეკუნდურ, ტერციულ და კვარტა-კვინტურ შეფარდებას. თუ აკორდები დაშორებულია ერთმანეთისაგან სეკუნდით ან სეპტიმით, ასეთ ინტერვალურ შეფარდებას *სეკუნდური* ეწოდება; ტერციით ან სექსტით დაშორების შემთხვევაში – *ტერციული*, ხოლო კვარტით ან კვინტით დაშორების დროს – *კვარტა-კვინტური* (ან კვინტური):

მაგალითი 16.



სეკუნდური შეფარდების სამხმოვანებებს საერთო ბგერა არ გააჩნიათ; ტერციული შეფარდების სამხმოვანებებს აქვთ ორი საერთო ბგერა, ხოლო კვინტური შეფარდების სამხმოვანებებს კი - ერთი საერთო ბგერა.

§8. აკორდთა ტონალური ფუნქცია

ჰარმონიული მოძრაობის დროს ტონალობის ყველა (შეიდივე) საფეხურზე აგებული აკორდი ასრულებს განსაზღვრულ როლს, რასაც აკორდთა ტონალური ფუნქცია ეწოდება. ამ მხრივ, აკორდი შეიძლება იყოს მყარი ან მერყევი. მყარია აკორდი, რომელიც მიიზიდავს მერყევი ფუნქციის მქონე აკორდს. მყარი შეიძლება იყოს ტონიკური სამხმოვანება.¹ ნებისმიერი სხვა აკორდი მერყევი - ისინი მიიზიდებიან (განიტვირთებიან) ტონიკურ სამხმოვანებაში.

მოდალური ჰარმონიისაგან განსხვავებით, კლასიკურ ჰარმონიაში გამოიკვეთა სამი მკვეთრად განსხვავებული ფუნქციის მქონე აკორდი: ტონიკური (T), დომინანტური (D) და სუბდომინანტური (S); III, V და VII საფეხურის აკორდები წარმოქმნიან დომინანტური ჯგუფის აკორდებს, ხოლო II, IV და VI საფეხურის აკორდები – სუბდომინანტური ჯგუფის აკორდებს.

¹ ტონიკური სექსტაკორდი (I₆) ტონიკურ სამხმოვანებასთან შედარებით ნაკლებად მყარი აკორდია.

§9. მთავარი და დამხმარე სამხმოვანებები.

მათი სახელწოდება და ციფრული აღნიშვნა

კლასიკურ ჰარმონიაში აკორდები თავისი მნიშვნელობით დაყოფილია ორ ჯგუფად: I. *მთავარი* (I, IV და V) და II. *დამხმარე* (II, III, VI და VII) სამხმოვანებები. მართალია, რომანტიკოსებიდან დაწყებული ძალზე გაიზარდა დამხმარე სამხმოვანებათა მნიშვნელობა, მაგრამ კლასიკური ჰარმონიის განვითარების სამივე პერიოდში მთავარი სამხმოვანებები გაცილებით უფრო ხშირად გვხვდება (განსაკუთრებით ვენის კლასიკოსებთან) და უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობენ ნაწარმოების ფორმაქმნაში, ვიდრე დამხმარე სამხმოვანებები.

ტონალობის ყოველი საფეხურის სამხმოვანებას აქვს თავისი სახელწოდება და ციფრული აღნიშვნა: ტონალობის პირველ საფეხურზე აგებულ სამხმოვანებას ტონიკურ¹ (მთავარ, ცენტრალურ) სამხმოვანებას უწოდებენ და აღინიშნება ციფრით I. მეორე და მეშვიდე საფეხურებზე მოცემულ სამხმოვანებებს შემავალტონურ აკორდებს უწოდებენ, რომელთაგან VII საფეხურის სამხმოვანება ქვედა შემავალტონურია, რადგან ტონიკიდან ქვემოთაა განლაგებული, ხოლო II საფეხურის სამხმოვანებას კი — ზედა შემავალტონური, რადგან ტონიკიდან სეკუნდით ზემოთ მდებარეობს. III და VI საფეხურებზე მოცემული სამხმოვანებები მედიანტური² აკორდებია, რომელთაგან VI საფეხურის სამხმოვანებას სუბმედიანტა³ ეწოდება (SM), რადგან ტონიკიდან ქვემოთ მდებარეობს ტონიკურ და სუბდომინანტურ სამხმოვანებათა შორის, ხოლო III საფეხურის სამხმოვანება კი — ზედამედიანტური აკორდია, რადგან მოცემულია ტონიკურ და დომინანტურ აკორდებს შორის:

მაგალითი 17.



¹ ტონიკა (ბერძნული სიტყვიდან ტონი — დაძაბვა, დაჭიმვა) მთავარი ბეგრა, ცენტრალური ტონი.

² მედიანტა ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს შუაში მდებარეს, შუაზე გამყოფს.

³ სუბ (ლათ. ქვეშ) — წინსართი, რომელიც მიუთითებს რაიმეს ქვეშ მდებარეობაზე. ამ შემთხვევაში ტონიკის ქვეშ, ტონიკიდან ქვემოთ.

ტონალობის V საფეხურზე აგებულ სამხმოვანებას დომინანტური¹ სამხმოვანება ეწოდება, ხოლო IV საფეხურზე აგებულ სამხმოვანებას კი – სუბდომინანტური² სამხმოვანება.

მაგალითი 18.

§10. მთავარი და დაშხმარე სამხმოვანებების

ძირითადი ფუნქცია

მერყევე სამხმოვანებათა ტონიკურ სამხმოვანებასთან (ცენტრთან) განსაზღვრულ ფუნქციურ ურთიერთობას, სამხმოვანებათა ძირითადი ფუნქცია ეწოდება, რაც გამოიხატება შემდეგში:

1. ტონიკური სამხმოვანება ერთადერთი აკორდია, რომელიც აწესრიგებს აკორდთა ფუნქციურ ურთიერთობას. მას, როგორც ცენტრს ემორჩილება და მისკენ მიისწრაფის ყველა სხვა ფუნქციის მქონე აკორდი. ტონიკურ სამხმოვანებას აქვს თვისება შეაჩეროს ჰარმონიული მოძრაობა (კადანსებში) და სრულყოფილად გამოხატოს მუსიკალური აზრის დამთავრება. ის იწყებს (უმეტესად) და ამთავრებს ნაწარმოებს, გადამწყვეტია მთავარი ტონალობის დადგენასა და მიხრილობის განსაზღვრაში. ამის გამოა, რომ ტონიკური სამხმოვანება განსაკუთრებით უფრო ხშირად გვხვდება, ვიდრე სხვა ფუნქციის მქონე აკორდი. ერთი მხრივ, დამახასიათებელია მისი ხშირი გამოყენება, განსაკუთრებით დასკვნით ნაგებობებში ზედიზედ

¹ დომინანტა (ლათ. – გაბატონებული, მბრძანებელი) – ცენტრიდან კვინტით ზემოთ მდებარე.

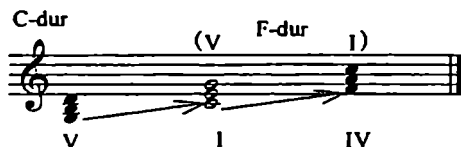
² სუბდომინანტა (ლათ. sub – ქვეშ და დომინანტა) – ცენტრიდან კვინტით ქვემოთ მდებარე.

მრავალგზის გამოვრებით, მეორე მხრივ, კი ტონიკა შეიძლება რეალურად არ ჟღერდეს, მაგრამ აშკარად იგულისხმებოდეს. ასეთ შემთხვევებში, ი. ტიულინის მახვილგონივრული შედარებით „ტონიკა თეატრის რეჟისორის მსგავსად მოვლენებს ხელმძღვანელობს კულისებიდან“. ტონიკის ტონალური ფუნქცია იმდენად გამოკვეთილია, რომ არ არსებობს კადანსი ან არასაკადანსო ბრუნვა, რომელშიც ის რეალურად ან „ფარულად“ არ იღებდეს მონაწილეობას. ტონიკური სამხმოვანების ზემოაღნიშნულმა თვისებებმა განაპირობა ცენტრალიზებული სისტემის წარმოშობა.

2. *დომინანტური სამხმოვანების* ძირითადი ფუნქციაა უშუალოდ განტვირთვა ტონიკაში. ტონალობის გამოვლენის თვალსაზრისით, დომინანტისა და ტონიკის ურთიერთობა უფრო გამოკვეთილია, ვიდრე სუბდომინანტისა და ტონიკის. ამის გამო, კლასიკურ პარმონიაში დომინანტისა და ტონიკის ურთიერთობა გაცილებით სჭარბობს სუბდომინანტისა და ტონიკის ურთიერთობას (განსაკუთრებით ვენის კლასიკოსებთან). დომინანტა, რომელიც შეიცავს ტონალობის ყველაზე მერყეუ ბგერას (ქვედა შემაველ ტონს – VII საფეხურს), უფრო მერყევიან, ვიდრე სუბდომინანტური სამხმოვანება.

3. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს *მეოთხე საფეხურის* სამხმოვანების ურთიერთობა ტონიკურ სამხმოვანებასთან. ტონიკური სამხმოვანების შემდეგ IV საფეხურის სამხმოვანება ისეთივე შედეგს იძლევა, როგორც V საფეხურის სამხმოვანების განტვირთვა ტონიკურ სამხმოვანებაში, რის გამოც IV საფეხურის სამხმოვანებას „კონფლიქტის“¹ აკორდს უწოდებენ - იგი ტონიკას ეცილება ტონიკურობაში; ე.ი. დროებით წარმოიქმნება აკორდთა შორის ფუნქციური ცვალებადობა, ანუ „კონფლიქტი“:

მაგალითი 19.



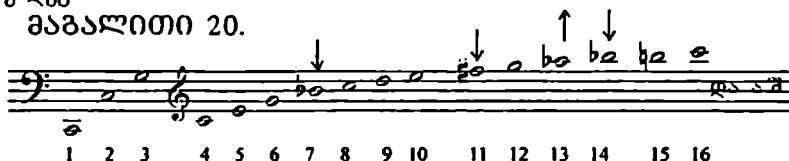
ეს რომ არ მოხდეს (რაც გამოიწვევს ტონალობის შეცვლას), IV საფეხურის სამხმოვანება უნდა განეჭვირთოს ტონიკურ სამხმოვანებაში (I IV I) ან დომინანტის საშუალებით „დავუმორჩილოთ“ ტონიკას (I IV

¹ ცნობილი გერმანელი თეორეტიკოსის ჰუგო რიშანის (1849-1919) ტერმინი.

V I), რაც საბოლოო ჯამში, ახალი ძალით, კიდევ უფრო განამტკიცებს ტონიკას.

კლასიკურ პარმონიაში აკორდთა ფუნქციური განვითარების საფუძველს წარმოადგენს შემდეგი მიმდევრობები: I IV V I და I V I, რადგან ტონიკასთან ქმნიან კვარტა-კვინტურ – უახლოეს აკუსტიკურ და ძლიერ პარმონიულ კავშირს. მუსიკალური აკუსტიკა¹ კვინტურ ტონს ყველაზე ძლიერ ობერტონად² (გერმ. – ზედა ტონები) მიიჩნევს, რომელიც წარმოიშვა ძირითადი ფუძებგერისაგან. კვინტა ობერტონთა რიგში მეორეა ოქტავის შემდეგ:

მაგალითი 20.



ფუძებგერა

დამხმარე სამხმოვანებებიდან II და VI საფეხურების სამხმოვანებები სუსტი სუბდომინანტური ფუნქციის მატარებელი აკორდებია, რადგან ბანში არა აქვთ ფუნქციური საყრდენი (ტონალობის IV ბგერა); ხოლო III და VII საფეხურების სამხმოვანებები კი ასრულებენ შესუსტებული დომინანტის როლს მათ ბანში არ გააჩნიათ ფუნქციური საყრდენი

¹ აკუსტიკა (ბერძ. – სმენისა) არის ფიზიკის დარგი, რომელიც იკვლევს დრეკად რხევებსა და ტალღებს ყველაზე დაბალი სიხშირიდან (პირობითად 0 პერციდან) ძალიან მაღალ სიხშირემდე (10^{12} - 10^{13} ჰც). პერცი მიჩნეულია სიხშირის ერთეულად. მუსიკალური აკუსტიკა კი იკვლევს მუსიკის ობიექტურ ფიზიკურ კანონზომიერებებს მის აღქმასა და შესრულებასთან დაკავშირებით. მუსიკალური აკუსტიკის მონაცემებს იყენებს პარმონიაც რიგი მოვლენების ახსნისათვის. მაგალითად, მაჟორული სამხმოვანება ბუნებაში არსებული მოვლენაა, რადგან ნატურალური (ბუნებაში არსებული) ბგერათრივის პირველ ექვს ტონშია განფენილი. თუმცა, მუსიკალური აკუსტიკა ვერ გვაძლევს სწორ პასუხს მინორული სამხმოვანების წარმოშობასთან დაკავშირებით. ცნობილია ისიც, რომ თუ მუსიკალური აკუსტიკის მონაცემები არ შეესაბამება ადამიანის სმენითი შთაბეჭდილებებით მიღებულ დებულებებს, მაშინ უპირატესობა ენიჭება სმენითი შთაბეჭდილებებით მიღებულ შეხედულებებს.

² ყოველი მუსიკალური ბგერა (ფუძებგერის მნიშვნელობით) იმდენად გამოკვეთილად ხმოვანებს, რომ ძნელი ხდება მასთან ერთად სუსტად ხმოვანი ობერტონების (პარმონიული ტონების ანუ პარმონიკების) სმენით შეცნობა. თუმცა, სმენის დაძაბვით შეიძლება პირველი ექვსი ტონის აღქმა.

(ტონალობის V ბგერა). დამხმარე საფეხურებიდან ყველაზე მერყევია VII და II საფეხურის სამხმოვანებები, რადგან შეიცავენ ტონალობის მხოლოდ მერყევ ბგერებს. მათგან განსაკუთრებით მერყევია VII საფეხურის სამხმოვანება - იგი ტონიკასთან წარმოქმნის მძლავრ ნახევარტონულ მიზიდულობას; VI და III საფეხურების სამხმოვანებებს კი - ორი საერთო (მყარი) ბგერა გააჩნიათ ტონიკასთან, რის გამოც VII და II საფეხურების სამხმოვანებებთან შედარებით ნაკლებად მერყევი აკორდებია.

იმისათვის, რომ პარმონიული მოძრაობის დროს ნათლად გამოიკვეთოს აკორდთა ტონალური ფუნქცია, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მათ ინტერვალურ დამოკიდებულებას. მთავარი სამხმოვანებისაგან განსხვავებით, დამხმარე სამხმოვანებები ტონიკურ სამხმოვანებასთან იმყოფებიან სეკუნდურ და ტერციულ ინტერვალურ კავშირში, რამაც განაპირობა მათი პარმონიული მიზიდულობის ძალის შესუსტება. კვარტა-კვინტური (პარმონიული) მიზიდულობა განაპირობებს აკორდთა ფუნქციურ გამოკვეთილობას, ტერციული და განსაკუთრებით სეკუნდური მიზიდულობის დროს პარმონიული ძალა კლებულობს და წინა პლანზე გამოდის ე.წ. აკორდთა შორის მელოდირი კავშირები (მელოდირი მიზიდულობები). სამხმოვანებათა სეკუნდური და ტერციული მიმდევრობები (I II, I III IV, I VI IV II და სხვა ვარიანტები)¹ კი ასუსტებენ რა აკორდთა ფუნქციურ ბუნებას, ხელს უწყობენ „ტონალური გაურკვევლობის“² წარმოშობის შესაძლებლობას. ამ მოვლენის თავიდან აცილების მიზნით საჭიროა ჩავრთოთ მძლავრი პარმონიული მიზიდულობის მქონე სამხმოვანებები, რომლებიც გამოავლენენ დამხმარე სამხმოვანებების ძირითად ფუნქციურ თვისებას (I II V I, I III IV V I, I VI IV II V I და სხვა).

¹ ტონიკურ სამხმოვანებასთან არც ერთი საფეხურის სამხმოვანება არ ქმნის ტრიტონულ ინტერვალურ დამოკიდებულებას, მაგრამ ის გვხვდება მაჟორში და მინორში IV და VII საფეხურების და მინორში VI და II საფეხურების სამხმოვანებათა შეერთების დროს. როგორც ცნობილია, ტრიტონულ-ინტერვალურ დამოკიდებულებას ნულამდე დაჰყავს აკორდთა პარმონიული მიზიდულობის ძალა და პ. ჰინდემიტის გამოთქმით, წარმოშობს მოძრაობას გაურკვევლობაში.

² არ შეიძლება ავურიოთ ტერმინები „ტონალური გაურკვევლობა“ და „ატონალობა“. ტონალური გაურკვევლობა ნიშნავს ტონალობის (ან ტონალობების) გართულებული, შენიღბული სახით ჩვენებას, ხოლო ატონალობა ტონალობის ყოველნაირ გამოვლენას პრინციპულად უარყოფს.

ბგერების ან თანხმოვანებების განსაზღვრული ურთიერთობები ნებისმიერ ორგანიზებულ მუსიკალურ სისტემას უდევს საფუძვლად, მაგრამ მათი გამოვლენის ფორმები განსხვავებულია. კლასიკურ ჰარმონიაში, სხვა მუსიკალური სისტემებისაგან განსხვავებით, ჩამოყალიბდა აკორდთა უძლიერესი ჰარმონიული კავშირები, რამაც განაპირობა ნაწარმოების ტონალური სიმტკიცე და ჰარმონიის უმნიშვნელოვანესი როლი ფორმაქმნაში.

§11. სამხმოვანებათა ცვალებადი ფუნქცია

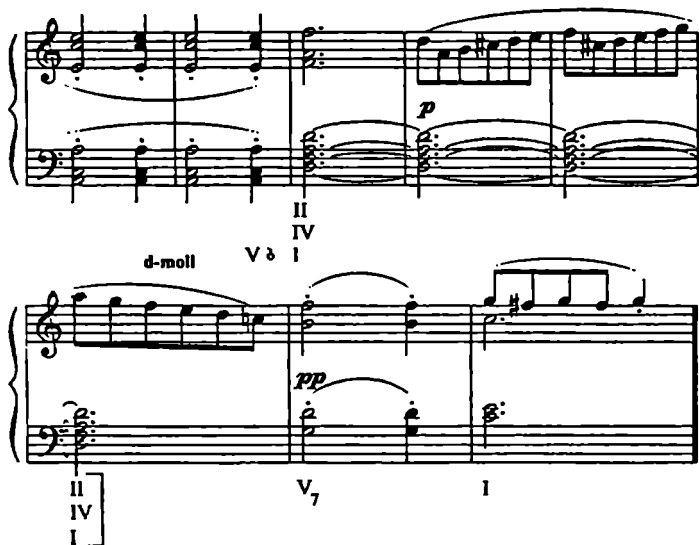
ტაქტის ძლიერ დროზე, რამდენჯერმე გამეორებული ან გახანგრძლივებული კილოს მერყევ საფეხურებზე აგებული მაჟორული ან მინორული სამხმოვანება კარგავს თავის მერყევ ბუნებას და ხდება დროებით მყარი (ტონიკური); შესაბამისად, სხვა საფეხურების სამხმოვანებები მის მიმართ ასრულებენ დომინანტის ან სუბდომინანტის ფუნქციას, რასაც *სამხმოვანებათა ცვალებადი ფუნქცია* ეწოდება:

მაგალითი 21. ლ. ბეთჰოვენი. სიმფონია №1, III ნაწ. ტრიო.

Trio.

C-dur ძირითადი ფუნქციები
ცვალებადი ფუნქციები

a-moll VI



ზემოაღნიშნულ მაგალითში, თანმიმდევრულად, ჯერ VI და შემდეგ II საფეხურის სამხმოვანება იძენს დროებითი ტონიკის ფუნქციას მანამდე, სანამ არ გაიჟღერებს V₇, რომელიც აღაღგენს დროებით დაკარგულ ცენტრს (დო მაჟორის ტონიკას).

სამხმოვანებათა ცვალებადი ფუნქცია ჰარმონიას ანიჭებს მოდულაციურ ბუნებას, რაც ჰარმონიული კავშირების გამდიდრებას იწვევს. საყურადღებოა ისიც, რომ კლასიკურ ჰარმონიაში სამხმოვანებათა ცვალებადი ფუნქციები არსებობენ მხოლოდ ძირითად ფუნქციებთან ერთად და საბოლოოდ მასვე ექვემდებარებიან. ცვალებადი ფუნქციები იწვევენ ძირითადი ფუნქციების არა „დასუსტებას“, არამედ განმტკიცებას (განსაკუთრებით ვენის კლასიკოსებთან).

დავამატა:

1. ი. ს. ბატი. ქორალი Eins ist noth, ach Herr, dies Eine 1-4 ტტ. (№77)
2. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა II ტ. №48, III ნაწ. 1-8 ტტ.
3. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №9, D-dur, III ნაწილის ბოლო 6 ტაქტი.
4. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №16, I ნაწ. 30-ე ტაქტიდან 16 ტაქტი.
5. ლ. ბეთჰოვენი. სიმფონია №3, I ნაწ. რეპრიზამდე 40 ტაქტი.

ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებებში განსაზღვრეთ ტონალობა, აკორდთა ძირითადი ფუნქციები და იპოვეთ ორი ნიმუში, სადაც მოცემულია ცვალებადი ფუნქციის მქონე აკორდი.

§12. პარმონიის ფონიზმი

ტონალობას, აკორდს, აკორდულ თანმიმდევრობას, მოდულაციას გააჩნია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, ინდივიდუალური ხმოვანება, რასაც *ჟღერადობის ფერადოვნებას* ანუ *ფონიზმს* უწოდებენ.

ზოგადად, მაჟორული ტონალობა დაკავშირებულია დღესასწაულთან, სიზარულთან, სინათლესთან, სიმხნევესთან, ზოლო მინორი კი — მწუხარებასთან, სევდასთან, დრამატულ სახეებთან, სიბნელესთან. ამავე დროს, ცალკეული ტონალობა ცნობილი იყო განსაზღვრული ემოციური, ფერადოვანი ბუნებით. მაგალითად, h-moll ითვლებოდა „შავ ტონალობად“;¹ C-dur და A-dur კი უკავშირდებოდა ნათელ, ენერგიულ, სადღესასწაულო განწყობას. ცნობილია ისიც, რომ ზოგიერთ კომპოზიტორს ჰქონდა „ფერადი სმენა“. მათ შორის იყვნენ რუსი კომპოზიტორები — ნ. ა. რიმსკი-კორსაკოვი და ა. ნ. სკრიაბინი. საყურადღებოა ისიც, რომ თუ რე მაჟორულ ტონალობას, როგორც სკრიაბინი, ისე რიმსკი-კორსაკოვი აღიქვამდნენ როგორც ოქროსფერს, სხვა ტონალობებთან დაკავშირებით მათი წარმოდგენები განსხვავდებოდა.

აკორდის ფონიზმი, პირველ ყოვლისა, დამოკიდებულია მის სტრუქტურაზე, ე.ი. ინტერვალურ შემადგენლობაზე. კლასიკურ პარმონიას საფუძვლად უდევს კონსონირებული აკორდები და რბილი სიმძაფრის მქონე სეპტაკორდები, ამის გამო ფონიზმიც რბილი სიმძაფრითაა გამოვლენილი.² კლასიკურ პარმონიაში ფონიზმის გამოვლენა ხშირად დაკავშირებული შემცირებულ სეპტაკორდთან და ალტერირებული აკორდების ხმოვანებასთან. შემცირებული სეპტაკორდის ხმოვანება უმეტესად ისმის ბუნების მკაცრი სურათების წარმოსახვის, მძაფრი, ფანტასტიკური, ტრაგიკული სახეებისა და განწყობილებების გადმოცემის დროს. მაგალითად, ჯ. ვერდის ოპერა „ტრაგიატას“ ბოლო მოქმედებაში შემცირებული სეპტაკორდის შემზარავი ხმოვანება უკავშირდება ვიოლეტას ტრაგიკულ სულიერ და ფიზიკურ მდგომარეობას. ამ სცენაში ვიოლეტა კითხულობს ჟერმონის გამოგზავნილ წერილს, სადაც ის პატიებას ითხოვს და ჰპირდება დაშვებული შეცდომის გამოსწორებას. ამის პასუხად ვიოლეტა წარმოთქვამს იმედის მომკვლელ სიტყვას — „გვიანაა“, რომელიც დაბალ რეგისტრში შემადრწუნებელი სიჩუმით ხმოვან შემცირებული სეპტაკორდის ფონზე გაისმის, როგორც „საფლავიდან ამოძახილი“:

¹ ამ ტონალობაშია დაწერილი ისეთი გენიალური ნაწარმოებები, როგორებიცაა ი.ს. ბახის მესა, ფ. ლისტის საფ-ნო სონატა და სხვა.

² კლასიკურ პარმონიაში ფონიზმი უფრო მკვეთრად რომანტიკოსებთან გამოვლინდა.

მაგალითი 22. ჯ. ვერდი. ოპერა „ტრავიატა“. III მოქმ.

приду... Лечиться... вы достойны лучшей участи... Жорж Жермон...

(мрачно) *con voce sepolerale* (встает)

Полно! Жла-ла их я

(возвращаясь в зеркало)

дол - го. по жла-ла на - прас-но!

აკორდისა და აკორდული თანმიმდევრობის დროს მიღწეული ფონიზმის ხარისხი ბევრად არის დამოკიდებული არა მარტო აკორდის სტრუქტურაზე ან თანხმოვანებათა ორიგინალურ მიმდევრობაზე, არამედ ნაირგვარ მუსიკალურ გამამოსახველობით ხერხებზე.

ამ მხრივ, ფონური თვისებებით ნაკლებად გამოკვეთილი ისეთი აკორდებიც კი, როგორებიცაა მაჟორული და მინორული სამხმოვანებები, სხვა მუსიკალური გამამოსახველობითი ხერხების საშუალებით ავლენენ ეფექტურ ფონურ თვისებებს. მაგალითად, ვერდის ზემოაღნიშნული ოპერის შესავლის საწყის ტაქტებში მოცემული პირქუში სამგლოვიარო

ინტონაციები მიღწეულია მაღალი რეგისტრის, დინამიკის (*PPP*) ნელი ტემპის, ტემბრის¹ და „შავი ტონალობის“ (h-moll) საშუალებით. ამ დროს სხვა დისონირებულ აკორდებთან ერთად გამოკვეთილ ფონურ თვისებას იძენს მაჟორული და მინორული სამხმოვანებებიც:

მაგალითი 23. ჯ. ვერდი. ოპერა „ტრავეიატა“. შესავალი.



როგორც აღვნიშნეთ, ფონიზმით გამოირჩევა ერთი ტონალობიდან სხვა ტონალობაში გადასვლის (მოდულაციის) მომენტიც. ამ მხრივ განსაკუთრებით ეფექტურია მოდულაციის ზოგიერთი სახე და ხერხი, რომელთაც მოგვიანებით შევეხებით.

დამატება:

1. ვ. მოცარტი. ოპ. „დონ ჯოვანი“, II მოქმ. ფინალი (კომანდორთან დაკავშირებული სცენები).
2. ლ. ბეთჰოვენი. სიმფონია №6, IV ნაწ. („ქარიშხლის სცენა“).
3. კ. ვებრი ოპ „თაყისუფალი მშროლელი“, II მოქმ. ფინალი (მგლების ხეობა“).
4. ე. გრიგი. „ოზეს სიკვდილი“ პირველი სუიტიდან (პერ გიუნტის მუსიკის მიხედვით).
5. პ. ჩაიკოვსკი. სიმფონიური ჯეკრტორა-ფანტაზია „რომეო და ჯულიეტა“ – მოდულაცია „სიყვარულის თემაზე“ გადასვლის დროს (საგასაღებო ნიშნების (6 ბემოლი) შეცვლისას).
6. ფ. ლისტ. საფორტეპიანო კონცერტი №1.
7. ზემოაღნიშნული ნიმუშების გარდა იპოვეთ თქვენს მიერ შესრულებულ ან სხვა ცნობილ ნაწარმოებებში ფონიზმით გამორჩეული ადგილები.

¹ განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც მას ასრულებს ორკესტრი.

თემა II. მუსიკალური ფაქტურა

§1. ზოგადი ცნებები

მუსიკალური ფაქტურა¹ წარმოადგენს მუსიკალური ნააზრევის გადმოცემის ფორმას. კლასიკურ პარმონიაში გავრცელებულია შემდეგი სახის ფაქტურები: *ჰომოფონიური*,² *აკორდული*, *მონოდიური*,³ *შერეული* (აკორდულ-ჰომოფონიური, ჰომოფონიურ-პოლიფონიური) და *ცვალებადი* – როდესაც ერთი ფაქტურა იცვლება სხვა ფაქტურით.

ჰომოფონიური ფაქტურა, მის ნაირგვარ გამოვლენაში, საფუძვლად დაედო კლასიკურ პარმონიას. ფართე გაგებით, ჰომოფონიას ებოქალური სტილის მნიშვნელობაც აქვს, რომელმაც შეცვალა მოდალურ სისტემაში გაბატონებული პოლიფონიური სტილი; მან გარდაქმნა მეტრულ-რიტმული ორგანიზაცია; წარმოშვა მკაცრად აქცენტირებული მეტრიკა; ტაქტის ძლიერი დრო ზაზგასმული იქნა ბანებით და პარმონიების რეგულარული ცვლით. ჰომოფონიასთანაა დაკავშირებული ოპერის ჩასახვა და ინსტრუმენტული ფორმების არნახული განვითარება. ის საფუძვლად დაედო სონატური ფორმისა და სონატურ-სიმფონიური ციკლის წარმოშობას.

§2. ჰომოფონიური ფაქტურა

ჰომოფონია მრავალხმიანობის ერთ-ერთი სახეა, რომლის შემადგენელი ხმები იყოფა ორ (სოლირებული ხმა და თანმხლები ხმები აკორდის სახით) ან სამ შრედ (სოლირებული ხმა, შუა ხმები და ბანი). ჩვეულებრივ, ამ ფაქტურაში სოლო და თანმხლები ხმები პოლირიტმულად ვითარდებიან:

¹ ფაქტურა ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს კეთებას, შექმნას. ფაქტურის სინონიმებია: მუსიკალური წყობა, მუსიკალური ქსოვილი.

² ჰომოფონია ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს ერთხმოვანებას, უნისონს (ჰომო – ერთი, ერთი და იგივე, ერთნაირი და ფონია – ბგერა, ხმა). ძველ საბერძნეთში ჰომოფონია ნიშნავდა მელიოდის შესრულებას ინსტრუმენტის თანხლებით ან რამდენიმე ხმის მიერ უნისონში (ან ოქტავაში) სიმღერას.

³ მონოდია ბერძნულიდანაა და სიტყვასიტყვით ნიშნავს ერთის (მონო – ერთი) სიმღერას – სოლო სიმღერას.

მამალითი 24. გ. ვერდი. ოპ. „რიგოლეტო“. I აქტ. №2, ჰერცოგის ბალადა

Г. *con eleganza*

Та иль э та я не ра-би-ра-ю: все о-
ни кра-со-то ю как звез-доч-ки бле-жут!
Мо-е серд-це лю-бо-вью тре-пе-шет,
но не зна-ет до-куч-ных ще-пей.

ჰომოფონიურ ფაქტურაში მთავარი ხმა (მელოდია) შეიძლება იყოს განლაგებული არა მარტო ზედა ხმაში, არამედ ბანში (ფ. შოპენი. პრელუდია №6, h-moll) ან უფრო იშვიათად შუა ხმაში (ფ. შოპენი. სკერცო №1, საგასაღებო ნიშნების პირველი შეცვლიდან).

§3. აკორდული ფაქტურა

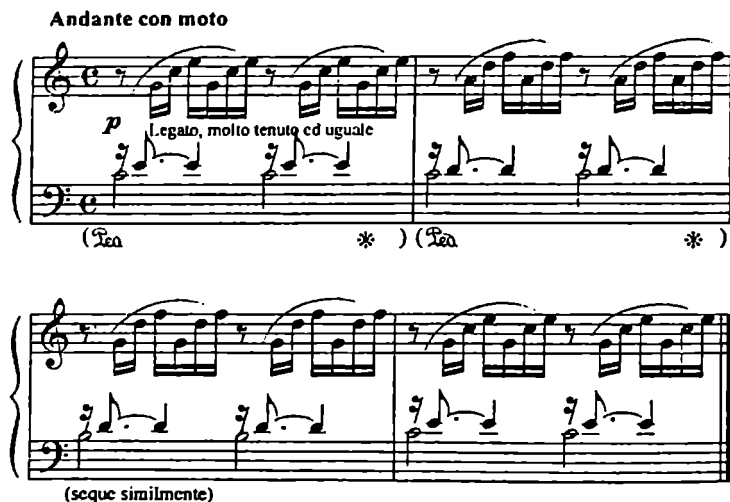
აკორდულია ფაქტურა, თუ თანხმომავანებები კომპლექსურად ჟღერს: მაგალითი 25. ი.ს. ბახი. ქორალი №315.



მართალია, აკორდული ფაქტურის ზედა ხმა არ არის სხვა ხმებისაგან რიტმულად გამოყოფილი, მაგრამ ის მეტნაკლებად წამყვან ხმად გვევლინება, რის გამოც ატარებს ჰომოფონიური ფაქტურის ნიშან-თვისებებს; თუმცა, აკორდული ფაქტურა, ჰომოფონიური ფაქტურისაგან განსხვავებით, მონორიტმულია.

აკორდული ფაქტურის ნაირსახეობას წარმოადგენს აკორდულ-ფიგურაციული ფაქტურა:

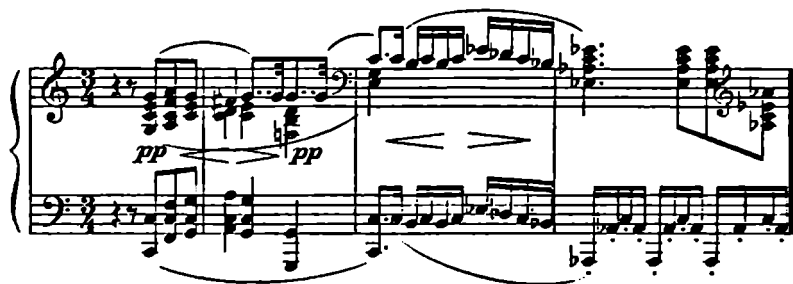
მაგალითი 26. ი.ს. ბახი. „კარგად ტემპერირებული კლავირი“, I ტ., პრელუდია.



§4. მონოდიური ფაქტურა

მონოდიურია ფაქტურა, თუ ჟღერს უნისონში ან ოქტავაში. მრავალხმიან ფაქტურაში ის ფრაგმენტულად არის წარმოდგენილი და ასრულებს დაწყების, შემაერთებლის, გადასვლის ან მომზადების როლს:

მაგალითი 27. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №4, II ნაწ.



ზემოაღნიშნულ მაგალითში მონოდიური ფაქტურა (ოქტავაში) არამარტო ამზადებს გადასვლას ახალ ნაწილზე, ამავე დროს იწვევს მოდულაციას ღო მაჟორიდან ლა ბეჟოლ მაჟორში.

ნებისმიერ (ხალხური და პროფესიული მუსიკის) მონოდიამი მეტ-ნაკლები სიცხადით ნაგულისხმებია ან გამოვლენილია ფარული მრავალხმიანობა. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით შეიგრძნობა მაჟორულ-მინორული სისტემის მონოდიამი:

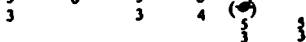
მაგალითი 28^ა. გ. ტელემანი. ფანტაზია სოლო ფლეიტისათვის №3.

(Vivace)



ქვემოთ მოგვყავს მაგალითი, სადაც ზემოაღნიშნული ნიმუში (მაგ. 28^ბ) მოცემულია სქემის სახით - აკორდულ წყობაში (არაკორდული ბგერების გარეშე), ხოლო ფრჩხილებში მოცემული (ჩამატებული) ბგერები კი „ავსებენ“ არასრულ აკორდებში გამოტოვებულ ნაგულისხმებ ბგერებს:

b-moll



მონოლიური ფაქტურის გამოქვეყნებული ძალა გენიალურად გადმოცემულია შოპენის მეორე საფორტეპიანო სონატის უნიკალურ ფინალში, რომელიც მთლიანად აგებულია ოქტავეებით მოძრაობაზე. შუპმანის შეხედულებით, ფინალში იგრძნობა „ქროლვა ისეთი უცნაური, ისეთი საშინელი სულისა, რომელიც მზადაა ძალით ჩაკლას ყველაფერი, რაც გაბედავს აღიმართოს მის წინააღმდეგ“ (19, გვ. 211).

§5. შერეული ფაქტურა

მაგალითი 29. რ. ვაგნერი. ოპერა „ტანჰოიზერი“, უვერტიურა

Andante maestoso





ზემოაღნიშნულ მაგალითში აკორდული ფაქტურის ზედა ხმაში გამოკვეთილი მელოდიური ხაზის არსებობამ ფაქტურა გახადა აკორდულ-პომოფონური.

აკორდული ფაქტურის ხმათა აქტივიზაციის შედეგად კი ხდება აკორდული ფაქტურის პოლიფონიზაცია, რაც ხშირია ი.ს. ბახის ქორალებში: მაგალითი 30. ი.ს. ბახი. ქორალი №140.

Herr Je - su Christ, du hast be - reit fur

uns - re mal te Sei - ken

ფაქტურათა შერევის საინტერესო მაგალითი გვხვდება ბეთჰოვენის II საფორტეპიანო სონატაში:

მაგალითი 31. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №2, II ნაწ..

Largo Appassionato
tenuto sempre

ამ მაგალითის ზედა ხმაში მოცემულ სევდიან მელოდიას ბანში უპირისპირდება იდუმალებით აღსავსე ინტონაციები,¹ ხოლო შუა ხმების თანხლები როლის შედეგად ყალიბდება აკორდულ-პოლიფონიურ-ჰომოფონიური ფაქტურა.

ორიგინალური ფაქტურა გვაქვს ლ. ბეთჰოვენის მე-4 საფორტეპიანო სონატის III ნაწილში, სადაც შვიდი ტაქტის მანძილზე ჟღერს კანონური იმიტაცია (ზედა ხმის ერთი ტაქტით გვიან ჩართვით), რომლის მელოდია აგებულია

¹ ზემოაღნიშნული მიღწეულია: ბანში „მცოცავი“ წყვეტილი ინტონაციებით, სტაკატოთი და დაბალი რეგისტრით.

შემცირებული სეპტაკორდის ბგერებზე, რის შედეგადაც ხდება პოლიფონიურ და აკორდულ-ფიგურაციულ ფაქტურათა შერევა:

მაგალითი 32. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №4, III ნაწ.



§6. ცვალებადი ფაქტურა

ჩვეულებრივ, რომელიმე ერთ ფაქტურაში შეიძლება მოცემული იყოს მცირე მასშტაბის დამოუკიდებელი ნაწარმოები (მაგალითად, ფ. შოპენის პრელუდიების უმეტესი ნაწილი), ან დიდი მასშტაბის მჭიდრო ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილი. რთული ფორმის ნაწარმოებისათვის კი დამახასიათებელია ფაქტურათა მონაცვლეობის ნაირგვარი შესაძლებლობები. მაგალითად, პოლიფონიურ ფაქტურას თუ შეცვლის აკორდული ან პოლიფონიური ფაქტურა, და სხვა ვარიანტები.

დავამოკავებ:

1. ი.ს. ბახი. სონატა ვიოლინოსათვის სოლო №2, a-moll, IV ნაწ. (Allegro).
2. ი.ს. ბახი. I პრელუდია კარგად ტემპერირებული კლავირის I ტომიდან.
3. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №4, III ნაწ.
4. ფ. შოპენი. პრელუდია A-dur (№7).
5. ფ. შოპენი. სკერცო cis-moll (№3).
6. ფ. მენდელსონი. „უსიტყვეო სიმღერები“ №27, e-moll.
7. რ. შუმანი. ქორალი საფორტეპიანო პიესების კრებულიდან „ალბომი ახალგაზრდებისათვის“, op. 68.
8. რ. ვაგნერი. ოპერა „ზიგფრიდი“, II მოქმედების II სცენა. სალაპურზე და შემდეგ – სამონადირეო ბუკზე შესრულებული მელიოდიები.
ზემოაღნიშნულ ნიმუშებში განსაზღვრეთ ფაქტურის სახეები.

თემა III. კადანსი (კადანსცია). პერიოდი

§1. კადანსი (კადანსცია)

ორი ან მეტი აკორდის თანმიმდევრობა წარმოშობს ჰარმონიულ ბრუნვას. ისეთ ჰარმონიულ ან მელოდირ ბრუნვას, რომელიც ამთავრებს მუსიკალურ ნაგებობას - *კადანსი* ეწოდება.

კლასიკური ჰარმონიის თეორიის ტერმინოლოგიით კადანსი შეიძლება იყოს: მარტივი, რთული, მთლიანი, ნახევარკადანსი, შეწყვეტილი, სრული ან არასრული.¹

მარტივია კადანსი, თუ შეიცავს ორ სხვადასხვა ფუნქციის მქონე აკორდს (ST – პლაგალური ან DT – ათენტიკური).

რთულია კადანსი, თუ შეიცავს სამ სხვადასხვა ფუნქციის მქონე აკორდს (SDT).

თუ, მარტივი ან რთული კადანსები მთავრდება ტონიკით, მათ *მთლიანი* კადანსი ეწოდება; ხოლო თუ მთავრდება დომინანტით ან სუბდომინანტით – *ნახევარკადანსები*: TS – პლაგალური ნახევარკადანსი, TD – ათენტიკური ნახევარკადანსი და TSD – რთული ნახევარკადანსი.

მარტივი კადანსებიდან გაცილებით უფრო ხშირად გვხვდება ათენტიკური კადანსი, ვიდრე პლაგალური (განსაკუთრებით ვენის კლასიკოსებთან).

თუ, კადანსში დომინანტას მოსდევს სუბდომინანტა, მას *შეწყვეტილი* კადანსი ეწოდება (DS), რომელიც მიეკუთვნება ნახევარკადანსებს² და გამოირჩევა მოულოდნელი, ეფექტური ხმოვანებით.

მთლიანი კადანსი შეიძლება იყოს სრული ან არასრული. სრულია კადანსი, თუ მთავრდება ტონიკური სამხმოვანებით, პრიმის მელოდირი მდებარეობით, ძლიერ დროზე და ბანში კვარტული ან კვინტური სვლით. თუ ზემოაღნიშნულიდან დარღვეულია რომელიმე პირობა, მაშინ კადანსი არასრულია.

არასრული კადანსი შეიძლება იყოს *მყარი* (თუ ბოლოვდება ტონიკური სამხმოვანებით ტერციის ან კვინტის მელოდირ მდებარეობაში და ბანის მოძრაობა მთავრდება კვარტული ან კვინტური სვლით ძლიერ დროზე), ან *ნაწილობრივ მყარი* (თუ მთავრდება ტონიკური სექსტაკორდით ან ბანის მოძრაობა ბოლოვდება მღორე სვლით; მაგალითად: V₆ I, IV₆ I₆ და სხვა).

მყარი კადანსებიდან ყველაზე მყარი კადანსია მთავარი ტონალობის სრული კადანსი.

¹ მარტივი და რთული კადანსების სხვა ვარიანტებს მომღვწეო თემებში შეეცხებით.

² ნახევარკადანსი მერყევია და მოითხოვს განტვირთვას მყარ კადანსში.

§2. პერიოდი. წინადადება. ფრაზა. ცეზურა

მუსიკალური ნაწარმოები, წარმოადგენს რა განსაზღვრული სტრუქტურის (ფორმის) ერთ მთლიანობას, ამავე დროს იყოფა შემადგენელ ნაწილებად.

მცირე მასშტაბის სტრუქტურებიდან კლასიკური ფორმის ტიპურ სტრუქტურას წარმოადგენს *პერიოდი*¹ ამ ფორმაში შეიძლება იყოს მოცემული როგორც პატარა მასშტაბის მქონე დამოუკიდებელი ნაწარმოები (მაგ., ფ. შოპენის A-dur პრელუდია), ისე მუსიკალური ნაწარმოების თემა.

პერიოდი ისეთი დასრულებული სტრუქტურაა, რომელიც იყოფა ორ (ხშირად) ან სამ² წინადადებად. პერიოდი³ შეიძლება იყოს კვადრატული (ამ დროს ტაქტების რაოდენობა უდრის 2 რიცხვის ხარისხს: 4+4, 8+8 და ა.შ.) ან არაკვადრატული (5+5, 6+6, 4+6, 3+4, 2+2 და სხვა). თუ პერიოდის მეორე წინადადება მეტნაკლები სიზუსტით იმეორებს პირველ წინადადებას, მას *მსგავსი* აგებულების პერიოდი ეწოდება; წინააღმდეგ შემთხვევაში საქმე გვაქვს *არამსგავსი* აგებულების პერიოდთან. ტონალური თვალსაზრისით ანსხვავებენ ორი ტიპის პერიოდს: *ერთტონალურს* (როდესაც მოცემულია ერთ ტონალობაში) და *მოდულირებულს* – თუ მთავრდება სხვა ტონალობაში, ან მის შიგნით ხდება ტონალობის (ან ტონალობების) შეცვლა.

მაგალითი 33. კ.ფ. ბახი №43. რიგოდონი („გაზაფხული“)

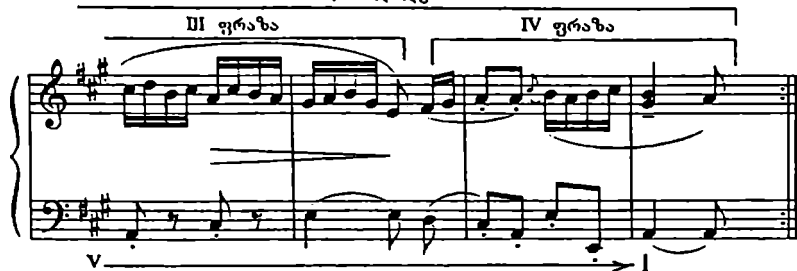
I წინადადება

¹ პერიოდი (ბერძნულიდან) – შემოვლა, წრებრუნვა.

² იშვიათად პერიოდი შეიძლება შეიცავდეს ოთხ წინადადებას (მაგ., ლ. ბეთჰოვენის საფ-ნო კონცერტი №1, I ნაწ., 1-16 ტტ.).

³ სასწავლო პრაქტიკაში ჰარმონიის ამოცანები და სავარჯიშოები ფორტპიანოზე დასაკრავად ხშირად არის გადმოცემული პერიოდის ფორმაში.

II წინადადება



ზემოაღნიშნული ნიმუში წარმოადგენს მსგავსი აგებულების ერთტონალურ (A-dur), კვადრატულ (4+4) პერიოდს, რომელიც იყოფა ორ წინადადებად.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ პერიოდის შემადგენელი წინადადებების კადანსების ფუნქციურ ურთიერთობას. კერძოდ, ორწინადადებიანი პერიოდის პირველი წინადადების კადანსი უნდა ექვემდებარებოდეს მეორე წინადადების კადანსს. დაქვემდებარების პროცესი იქმნება იმ შემთხვევაში, თუ პირველი წინადადების ბოლო აკორდი განიტვირთება მეორე წინადადების დამაბოლოებელი კადანსის ბოლო აკორდში. მაგალითად, ზემოაღნიშნულ ნიმუშში (მაგ. 33) პირველი წინადადების დამამთავრებელი დომინანტა (V_5^3) განიტვირთება არა მომდევნო ტაქტში, არამედ მეორე წინადადების³ დამაბოლოებელ ტონიკურ სამხმოვანებაში (I_3^5). ასეთ განტვირთვას მანძილზე განტვირთვა ეწოდება. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, პერიოდის შიგნით მოცემული წინადადება (წინადადებები) შეიძლება დამთავრდეს ნებისმიერი კადანსით (მათ შორის სხვა ტონალობის სრული კადანსით), გარდა მთავრი ტონალობის სრული კადანსისა. ე.ი. დამაბოლოებელი კადანსი უფრო მყარი უნდა იყოს, ვიდრე შემადგენელი წინადადების (წინადადებების) კადანსი (კადანსები). სწორედ, კადანსთა ასეთი ურთიერთობა ანიჭებს პერიოდის ფორმას მთლიანობას; წინააღმდეგ შემთხვევაში ორი ან სამი წინადადების მიმდევრობა წარმოქმნის პატარა (მცირე) ორ ან სამწაწილიან ფორმას (შ. ასლანიშვილის ტერმინი):

¹ ვილჰელმ ფრიდემან ბახი. ი.ს. ბახის უფროსი შვილი - „გალიელი ბახი“.



ზემოაღნიშნულ მაგალითში პირველი წინადადების კადანსი ფუნქციურად არ ექვემდებარება მეორე წინადადების კადანსს, რადგან ორივე მთავრდება არასრული კადანსით, რის შედეგადაც პერიოდის ნაცვლად ვიღებთ პატარა (მცირე) ორნაწილიან ფორმას.

პერიოდს ყოფენ არა მარტო წინადადებებად, არამედ „ოქროს კვეთის“¹ საშუალებითაც (თუ ასეთ დაყოფას აქვს ადგილი). ოქროს კვეთა ხშირად გვხვდება მცირე ფორმის კულმინაციურ წერტილში. რვატაქტიან პერიოდში ის, ჩვეულებრივ, თავს იჩენს მეექვსე ტაქტში (ლ. ბეთჰოვენი, საფ-ნო სონატა №1, II ნაწილი, 1-8 ტტ.).

წინადადება წარმოადგენს ისეთ სტრუქტურას, რომელიც იყოფა ფრაზებად.² ზოგჯერ თემა შეიძლება იყოს მოცემული წინადადების ფორმაში. მაგალითად, ლ. ბეთჰოვენის 32 ვარიაციის თემა ფორტეპიანოსათვის წარმოადგენს წინადადებას, რომელიც შეიცავს ოთხ ფრაზას:

¹ „ოქროს კვეთა“ (ჰარმონიული გაყოფა) ცნობილი იყო ჯერ კიდევ პითაგორელებისათვის. ის გვხვდება ბუნებასა და ხელოვნებაში. „ოქროს კვეთა“ გულისხმობს ორ არაბოლ ნაწილად ისეთ გაყოფას, როდესაც მცირე ნაწილი ისე შეეფარდება დიდს, როგორც დიდი - მთელს. ტერმინი შემოიღო ლეონარდო და ვინჩი.

² ფრაზა (ბერძ. - გამოთქმა, გამოსახვა) - წარმოადგენს წინადადების შემადგენელ ნაგებობას.

მაგალითი 35. ლ. ბეთჰოვენი. 32 ვარიაცია, თემა.

Allegretto

I ფრაზა II ფრაზა

1^{ცნ.} 1^{ცნ.}

f *s*

III ფრაზა IV ფრაზა

sf *p*

ფრაზა თავის მხრივ შეიძლება იყოფოდეს მოტივებად¹

მაგალითი 36. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №20, II ნაწ.

კ მ რ ი

I წინადადება

I ფრაზა II ფრაზა

I მოტივი II მოტივი III მოტივი IV მოტივი V

p

¹ მოტივი (ლათ. გამოძრავებ) წარმოადგენს მუსიკალური ფორმის უმცირეს დამოუკიდებელ ერთეულს. ამ ტერმინის ქვეშ ხშირად გულისხმობენ - მელოდიას, ჰანგს, თემას: კლასიკური მუსიკა, რომელიც გამოირჩევა შუაგულად აქცენტირებული მეტრიკითა და გამოკვეთილი რიტმული ბრუნვებით, ყოველთვის არ იძლევა საშუალებას გავიგებოთ ფრაზა და მოტივი ერთმანეთისაგან.



ზემოაღნიშნული მაგალითის მერვე ტაქტში არასრულმა კადანსმა (ტონიკა ტაქტის სუსტ ნაწილზე) ორი ტაქტით გააფართოვა წინადადება.

ქვემოთ მოცემულ ნიმუშში კი პერიოდის გაფართოებას იწვევს შეწყვეტილი კადანსი (მე-16 ტაქტი):

მაგალითი 38. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №8, a-moll, III ნაწ.



¹ მოცემულ სახელმძღვანელოში გამოყენებულია ვ. მოცარტის საფორტეპიანო სონატები ა. გოლდენვეიზერის რედაქციით.

როგორც ზემოთ იქნა აღნიშნული, პერიოდის მეორე წინადადების მასშტაბის გაზრდა, პირველ წინადადებასთან შედარებით, შეიძლება მიღწეული იქნას კადანსი-დამატებით. ამგვარი კადანსი-დამატება ხშირად აგებულია პლაგალურ ან ავთენტიკურ ბრუნვებზე:

მაგალითი 39. ვ. მოცარტი. საფ-ნო ფანტაზია d-moll.



ზემოაღნიშნულ ნიმუშში რვატაქტიანი პერიოდის შემდეგ მოცემულია ავთენტიკურ ბრუნვებზე აგებული კადანსი-დამატება.

საინტერესო შემთხვევა გვხვდება ჰაიდნის სიმფონიაში, სადაც გაფართოებულ პერიოდს მოსდევს რვატაქტიანი კადანსი-დამატება:

მაგალითი 40. ი. ჰაიდნი. სიმფონია №101, D-dur, III ნაწ.





§3. კადანსის ფორმაქმნადი ფუნქცია

ნებისმიერ მუსიკალურ სისტემაში კადანსი ნაწარმოების განუყოფელი ელემენტია – მისი ნაწილებად დაყოფის უპირობო საშუალებაა. ყოველ მუსიკალურ სისტემას ახასიათებს სტილურად (აკორდიკით, ხმათასვლით და ფუნქციური დატვირთვით) განსხვავებული საკადანსო ბრუნვები, რომლებიც მეტნაკლები მნიშვნელობით ავლენენ თავიანთ როლს ფორმაქმნაში. ამ მხრივ, მოდალური სისტემისაგან განსხვავებით, მაჟორულ-მინორული სისტემის საკადანსო ბრუნვების ფორმაქმნადი ფუნქცია გაცილებით უფრო მეტად „დატვირთულია“, კიდრე მოდალურში მოდალური საკადანსო ბრუნვების როლი.

კლასიკური ჰარმონიის საკადანსო ბრუნვების სახეთა მრავალგვაროვნებამ და ფუნქციურმა დატვირთვამ განაპირობა კადანსის უმნიშვნელოვანესი როლი ფორმაქმნადობაში. კადანსი ამთავრებს არა მარტო ნაწარმოებს, ან მის მასშტაბურად დიდ ნაწილს (ან ნაწილებს), არამედ მათში შემავალ

ნებისმიერ საშუალო და მცირე მუსიკალურ სტრუქტურებს. ფორმაქმნის ფუნქცია კადანსებს აკისრია არამარტო ფორმაში ადგილმდებარეობის (დამაბოლოებელი, შუალედური, დამატება, შეჭრილი¹) მიხედვით, ასევე იმ კადანსებს, რომლებიც იწვევენ მუსიკალური აზრის გაგრძელება-განახლებას (ნაირგვარი შეწყვეტილი, ნახევარი და არასრული კადანები).

ტერმინი დამაბოლოებელი კადანსი დაკავშირებულია, როგორც საბოლოო კადანსთან, ასევე შემადგენელი სტრუქტურების დამაბოლოებელ კადანსებთან. მაგალითად, პერიოდის დამაბოლოებელი კადანსი. კლასიკური ჰარმონიის განვითარების პირველ და მეორე ეტაპზე, როგორც წესი, ნაწარმოები მთავრდება მხოლოდ მყარი კადანსით, ხოლო მესამე ეტაპზე კი თავს იჩენს დამთავრება არა მარტო ნაწილობრივ მყარი კადანსით, არამედ ნახევარკადანსითაც (იხ. თემა XX, §3), რაც იშვიათად გვხვდება და კლასიკური ჰარმონიის არანორმატიულ საკადანსო ბრუნვებს წარმოადგენს.

შუალედური (შუა) კადანსი ეწოდება ორწინადადებიანი პერიოდის პირველი წინადადების კადანსს.

კადანსი-დამატება გვხვდება, როგორც პერიოდის ბოლო კადანსის შემდეგ, ისე სხვა ფორმების, და განსაკუთრებით ნაწარმოების დამაბოლოებელი კადანსის შემდეგ, რომელიც ხშირად ზედიზედ რამდენჯერმე მეორდება (იხ. მაგ. №41) და ნაწარმოების დამთავრების ხაზგასმით შეგრძნების საშუალებაა.

მყარი და მერყევი კადანსები გვხვდება, როგორც ექსპოზიციურ, ისე არაექსპოზიციურ ნაგებობებში. მყარი კადანსი დამახასიათებელია ექსპოზიციური ნაგებობებისათვის (თემა, განმტკიცება, კოდა), რაც ხელს უწყობს ამ ნაგებობების გამოყოფას არაექსპოზიციური ნაგებობებისაგან (მოსაშხადლებელი, დამაკავშირებელი, დამუშავება-განვითარება). ექსპოზიციურ ნაგებობებში მერყევი კადანსები ექვემდებარებიან და აძლიერებენ მყარი კადანსების მნიშვნელობას. არაექსპოზიციურ ნაგებობებში კი ძირითადად გაბატონებულია მერყევი კადანსები, რაც იწვევს მუსიკალური აზრის უწყვეტად განვითარებას, ხოლო დამუშავების ბოლოს კი მსმენელს საშუალებას აძლევს შეიგრძნოს ახალი ნაწილის (რეპრიზის) დაწყება.

¹ შეჭრილია კადანსი, თუ წინამდებარე ნაგებობის დაბოლოება დაემთხვევა მომდევნო ნაგებობის დაწყებას. შეჭრილი კადანსი ხელს უწყობს ნაგებობათა უწყვეტ კავშირს და მუსიკალური აზრის „უსასრულოდ“ გაგრძელებას. მართალია, შეჭრილი კადანსი დამახასიათებელია პოლიფონიური ფაქტურისათვის, თუმცა გვხვდება სხვა ფაქტურებშიც. მაგალითად, ლ. ბეთოვენის მეორე საფორტეპიანო სონატის ტრიოში შუა ნაწილის დამთავრება და რეპრიზის დაწყება ერთდროულად ხდება.

არაექსპოზიციურ ნაგებობებში მყარი კადანსი იშვიათად ჩნდება და ჩვეულებრივ დამუშავების დიდ ეტაპებად დაყოფის საშუალებაა.

ექსპოზიციურ ნაგებობებში მერყევი კადანსები შეიძლება მოგვევლინოს მასშტაბურად გაფართოების საშუალებად. მაგალითად, ვ. მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტის ფინალში, რეფრენის ბოლო გატარებას მოსდევს საკმაოდ დიდი მასშტაბის კოდა (52 ტაქტი),¹ რომლის გაფართოებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, როგორც მყარ, ისე მერყევ კადანსებს:

მაგალითი 41. ვ. მოცარტი. საფ-ნო კონცერტი №25 C-dur, III ნაწ.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system shows a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic development with various ornaments. The third system features a more rhythmic and melodic passage. The fourth system concludes with a final melodic flourish. Roman numerals (V7, VI, K6, V2, I6, K6, V7, VI, K6) are placed below the staves to indicate the harmonic structure and key changes throughout the piece.

¹ კოდის დიდი მასშტაბის გამო მოგვყავს მხოლოდ ფ-ნოზე გადტანილი ბოლო 32 ტ.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A "Legato" marking is present in the treble staff.
- System 2:** Continues the melodic and rhythmic patterns. A "V" marking is visible in the bass staff.
- System 3:** Shows a change in the bass staff accompaniment. A "V₇" marking is present in the bass staff.
- System 4:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A "V₇" marking is present in the bass staff.
- System 5:** Continues the melodic and rhythmic patterns. A "V₇" marking is present in the bass staff.
- System 6:** Shows a change in the bass staff accompaniment. A "V₇" marking is present in the bass staff.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "Legato", "V", "V₇", "I", "f", and "z".

კადანსის ფორმაქმნადი ფუნქცია ვლინდება არამართო იმით, რომ ის ნაწილობრივ ან მთლიანად ამთავრებს მუსიკალურ ნაგებობას, არამედ კადანსებს შორის მანძილზე ურთიერთობის დროსაც. ეს შეინიშნება როგორც მცირე სტრუქტურებში (პერიოდში), ასევე დიდ მანძილებზეც. ამ მხრივ, ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№41), არასრული კადანსები საბოლოო ჯამში ექვემდებარებიან დამაბოლოებელ კადანსს, რომელსაც მოსდევს მრავალგზის გამეორებული ავთენტური კადანსი-დამატება.

დაბოლოს, ყოველივე ზემოაღნიშნულთან დაკავშირებით გვინდა გავიხსენოთ მ. გნესინის უაღრესად საყურადღებო შეხედულება კადანსის მნიშვნელობაზე: „პროცესები, რომლებიც მიმდინარეობს კადანსებში... წარმოადგენენ შემაჯამებელ, შეკუმშულ გამეორებას იმ პროცესებისა, რაც ხდება ნაწარმოების მთელი მონაკვეთის მანძილზე“ (34, გვ. 151).

დავკლავთ:

1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა №34, II ნაწ., 1-8 ტტ., ტომი I.
2. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა №47, I ნაწ., 1-8 ტტ., ტომი II.
3. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა №38, I ნაწ., 1-12 ტტ., ტომი II.
4. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №5 G-dur, II ნაწ., 1-4 ტტ.
5. ვ. მოცარტი. სონატა ვიოლინოსათვის ფორტეპიანოს თანხლებით №1, II ნაწ. 1-8 ტტ., ტომი I.
6. ვ. მოცარტი. სიმფონია №41 „იუპიტერი“, ფინალი, 1-18 ტტ.
7. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №1, I ნაწ., 1-8 ტტ.
8. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №7, ფინალი, 1-9 ტტ.
10. ფ. შუბერტი. ორი გერმანული ცეკვა (№2), 1-8 ტტ., ტომი V.
11. ფ. შუბერტი. მენუეტი D-dur, 1-16 ტტ., ტომი V.
12. ფ. შოპენი. პრელუდია ფ-პ. №1 C-dur,.

ზემოაღნიშნულ ნიმუშებში განსაზღვრეთ ფორმა და დაყავით იგი შემადგენელ ნაგებობებად, აღნიშნეთ ცეზურის ადგილები და დაადგინეთ კადანსის სახეები.

13. ი. ჰაიდნის საფორტეპიანო სონატის (№16 D-dur, ტომი I) ფინალში იპოვეთ შეწყვეტილი კადანსი (V, VI), რომელიც ლაიტკადანსის (გერმ. ლაიტ - წამყვანი) როლში გვევლინება (მეორდება ათჯერ).

თემა IV. ოთხხმიანი წყობა

§1. სამხმოვანება ოთხხმიან წყობაში

იმეიათია ისეთი მუსიკალური ნაწარმოები, რომელშიც ხმათა განსაზღვრული რაოდენობა თავიდან ბოლომდე იყოს შენარჩუნებული. ჩვეულებრივ, ხშირად ხდება ხმათა რაოდენობის ცვლა: ოთხხმიანი წყობა იცვლება სამხმიანით ან ორხმიანით; სამხმიანი – ორხმიანით ან ერთხმიანით და სხვა. მუსიკალური ნაწარმოებისაგან განსხვავებით, ჰარმონიის სასწავლო სავარჯიშოები მოითხოვს ხმათა განსაზღვრულ რაოდენობას და მის შენარჩუნებას. კლასიკური ჰარმონია ეყრდნობა სამ და ოთხხმიან აკორდებს, ამიტომ ჰარმონიის სასწავლო სავარჯიშოებისათვის ყველაზე უფრო ოპტიმალური და ბუნებრივი აღმოჩნდა ოთხხმიანი წყობა.

ოთხხმიანი წყობის ხმათა სახელწოდება შეესაბამება ოთხხმიანი შერეული გუნდის ხმათა სახელწოდებას: *სოპრანო* (I ხმა), *ალტი* (II ხმა), *ტენორი* (III ხმა), *ბანი* (IV ხმა) და პირობითად გადმოტანილია ინსტრუმენტულ მუსიკაში. გარდა ამისა, გამოიყენება სხვა ტერმინებიც: *გარეხმები* (სოპრანო და ბანი), *შუა ხმები* (ალტი და ტენორი), *ქვედა ხმა* (ბანი), *ზედა ხმა* (სოპრანო ან მელოდია), *ქვედა ხმები* (ალტი, ტენორი, ბანი), *ზედა ხმები* (სოპრანო ალტი, ტენორი).

ზედა სამი ხმის მიმართ ბანი ასრულებს ჰარმონიული საყრდენის როლს, შუა ხმები - ავსებს საერთო ხმოვანებას, ზედა ხმა კი გვევლინება მთავარ, წამყვან ხმად (მელოდია).

იმისათვის, რომ ოთხხმიან წყობაში გამოვიყენოთ სამხმიანი აკორდი, საჭიროა რომელიმე ბგერის (ხმის) გამეორება. ამ მხრივ ტიპურია აკორდის პრიმული ბგერის (ბანის) გამეორება; არასრული სამხმოვანების გახმოვანების შემთხვევაში – კვინტური ბგერის გამოტოვება და პრიმული ბგერის გასამმაგება:

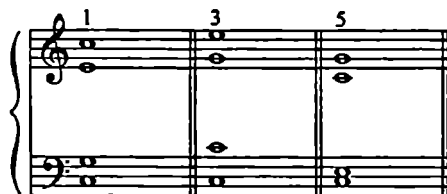
მაგალითი 42.

სოპრანო
ალტი
ტენორი
ბანი

სრული არასრული

§2. სამხმოვანების მელოდირი მდებარეობა

სამხმოვანების მელოდირი მდებარეობა განისაზღვრება იმ ბგერით, რომელიც უღერს სოპრანოში (მელოდიაში). ამ მხრივ სამხმოვანება შეიძლება იყოს მოცემული – პრიმის, ტერციის ან კვინტის მელოდირი მდებარეობით: მატალითი 43.



§3. სამხმოვანების განლაგება

აკორდის განლაგება დამოკიდებულია იმ ინტერვალებზე, რომლებიც მოცემულია ზედა მეზობელ ბგერებს შორის. სამხმოვანება შეიძლება უღერდეს მჭიდრო, ფართო ან შერეული განლაგებით. სასწავლო სავარჯიშოებში, მჭიდრო განლაგების დროს მანძილი არ უნდა აღემატებოდეს კვარტას, ფართო განლაგების დროს – უნდა იყოს კვარტაზე მეტი (არა უმეტეს ოქტავისა), შერეული განლაგების დროს კი ზედა ხმებიდან ერთი წყვილი წარმოქმნის მჭიდრო განლაგებისათვის დამახასიათებელ ინტერვალს, ხოლო მეორე წყვილი – ფართო განლაგებისათვის დამახასიათებელ ინტერვალს. შერეული განლაგება ხშირად გვხვდება არასრული სამხმოვანების გამოყენების დროს.¹

მატალითი 44.



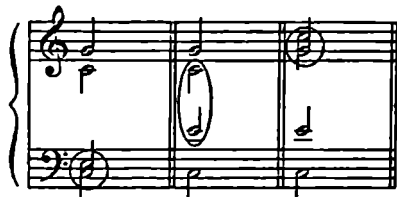
¹ სრული სამხმოვანება შერეული განლაგებით შეიძლება იყოს მოცემული იმ შემთხვევაში, თუ მივმართავთ ტერციის ან კვინტის გაორმაგებას (განვიზილავთ მოგვიანებით).

აკორდის ზემოაღნიშნული განლაგებების დროს მანძილი ბანსა და ტენორს შორის შეიძლება იყოს ოქტავაზე ნაკლები ან მეტი (სასურველია არა უმეტეს ორი იქტავისა).

§4. ხმათა გადაჯვარედინება

ხმათა გადაჯვარედინება მიიღება მაშინ, როდესაც სოპრანო ხმოვანებს ალტის ქვემოთ ან ბანი მოცემულია ტენორის ზემოთ და სხვ:

მაგალითი 45.



ხმათა გადაჯვარედინება დამახასიათებელია პოლიფონიური მუსიკისათვის, აბიტომ მისი გამოყენება ჰარმონიის სასწავლო სავარჯიშოებში არ შეიძლება.

დავალება:

დაწერეთ და დაუკარით სამხმოვანება ოთხხმიან წყობაში – პრიმის, ტერციის და კვინტის მელოდირი მდებარეობით, როგორც მჭიდრო, ისე ფართო და შერეული განლაგებით.

თემა V. ხმათასვლა

§1. ხმათასვლის სახეები

აკორდთა კანონზომიერი თანმიმდევრობა (შერთება) ხდება ხმათასვლის საშუალებით. ამ დროს საწყისი აკორდის ყოველი ხმა მოძრაობს (გადადის) მომდევნო აკორდის შესაბამის ხმაში, რასაც *ხმათასვლა* ეწოდება.

რომელიმე ხმის (ან ხმების) მოძრაობა შეიძლება იყოს მღორე (არ უნდა აღებატებოდეს ტერციას) ან არამღორე (ნახტომისებრი – ტერციაზე მეტი ინტერვალით მოძრაობა). მღორე მოძრაობა ახასიათებს ზედა ხმებს, ხოლო არამღორე – ბანს:

მაგალითი 46.



მოძრაობის მიმართულების მიხედვით წყვილი ხმის მოძრაობა შეიძლება იყოს სამი სახის: პირდაპირი, ირიბი და საწინააღმდეგო.

პირდაპირი ეწოდება ხმების ერთი მიმართულებით (აღმასვლით ან დაღმასვლით) მოძრაობას. პირდაპირი მოძრაობის კერძო სახეობას წარმოადგენს პარალელური მოძრაობა, რომლის დროსაც მოცემულია სულა ერთგვაროვანი ინტერვალებით (ტერციებით, კვინტებით და სხვა):

მაგალითი 47.



კლასიკური ჰარმონიის ხმათასვლისათვის ნორმატიულია მხოლოდ ზოგიერთი კონსონირებული ინტერვალის (ტერციების, სექსტების ან დეციმების) პარალელიზმი.

ირიბი მოძრაობის დროს ერთი ხმა მოძრაობს, ხოლო მეორე კი მეორდება ან გახანგრძლივებულია:

მაგალითი 48.



საწინააღმდეგო მოძრაობა ნიშნავს ხმათა განშლად ან შემხვედრ მოძრაობას:

მაგალითი 49.



სამი ან მეტი ხმის მოძრაობის დროს შეიძლება მივიღოთ ხმათასვლის რომელიმე სახე, გარდა საწინააღმდეგო მოძრაობისა.

სამი ან მეტი ხმის მოძრაობა ხშირად წარმოქმნის შერეულ ხმათასვლას. ამ დროს, ერთდროულად, წყვილ ხმებში მოცემულია ხმათასვლის სხვადასხვა სახე:

მაგალითი 50. შერეული ხმათასვლა

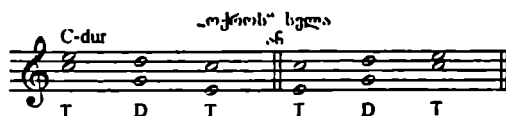


კლასიკურ ჰარმონიაში აკორდთა პარალელიზმიდან ნორმატიულია მხოლოდ სექსტაკორდებით მოძრაობა.

განცალკევებით უდა განვიხილოთ პირდაპირი მოძრაობის კონკრეტული ვარიანტი, რომელიც თეორიულ ლიტერატურაში „ოქროს“ სვლის¹ სახელწოდებით არის ცნობილი.

ალბათ, არ არსებობს კომპოზიტორი (მაჟორულ-მინორული სისტემის ბატონობის პერიოდში), რომელსაც შეგნებულად ან ინტუიციურად არ ჰქონდეს რომელიმე ნაწარმოებში (ან ნაწარმოებებში) გამოყენებული ორი ხმის პირდაპირი მოძრაობა – ტერცია, კვინტა და სექსტა (ან პირიქით):

მაგალითი 51.



ი. ჰაიდნის სიმფონიის ფინალი იწყება ვალტორნების პარტიაში „ოქროს“ სვლით (როგორც აღმასვლით, ისე დაღმასვლით):

¹ „ოქროს“ სვლა ბაძავს სასიგნალო ბუკის (საყვირის) ხმას, რომელსაც მკვეთრი და ძლიერი ხმოვანება ჰქონდა. სასიგნალო ბუკებს იყენებდნენ – მონადირეები, მწყემსები, მეომრები და დარაჯები. „ოქროს“ სვლა ცნობილია სხვა ტერმინებითაც: „ბუკის“ სვლა, „ვალტორნის“ სვლა (ბუკი მიჩნეულია ვალტორნის უშუალო წინამორბედად).

მაგალითი 52. ი. ჰაიდნი. სიმფონია №103, „ლიტავრების ტრემოლოთი“ (ფინალი)



როდესაც კომპოზიტორი შეგნებულად მიმართავს „ოქროს“ სვლას, მას კონკრეტულ თემატურ და სახეობრივ დატვირთვას ანიჭებს. ასეთ შემთხვევაში ნაწარმოები ატარებს სახელწოდებას „ნადირობა“. მაგალითად: ი. ჰაიდნის სიმფონია №73, ფ. მენდელსონის „უსიტყვო სიმღერებიდან“ სამონადირეო სიმღერა №3, ფ. ლისტის ეტიუდი №5 E-dur¹ (პაგანინის მე-9 კაპრისის გადამუშავება).

რასაკვირველია, „ოქროს“ სვლა ყოველთვის ამ მნიშვნელობით არ არის გამოყენებული. მაგალითად, ლ. ბეთჰოვენის 26-ე საფორტეპიანო სონატას, რომელიც იწყება „ოქროს“ სვლით, უკავშირებენ გზის სიმბოლოს – Lebe wohl! (გამომშვიდობება):

მაგალითი 53. ლ. ბეთჰოვენის საფ-ნო სონატა №26.



იმავე ლ. ბეთჰოვენთან „ოქროს“ სვლა უვერტიურა „ეგმონტის“ კოლიდან და მეხუთე სიმფონიის II და IV ნაწილებიდან ატარებს გმირულ-სადღესასწაულო ხასიათს. „ოქროს“ სვლით იწყება ასევე ჰაიდნის ვარიაციების თემა ცნობილ ჰიმნზე „ღმერთო, იხსენ ფრანც კაიზერი“:

¹ სახელწოდება „ნადირობა“ ამ ნაწარმოების ზოგიერთ გვიანდელ გამოცემას აწერია. ეტიუდში, რომელიც რონდოს ფორმითაა მოცემული, რეფრენის სამივე გატარება ძირითადად აგებულია „ოქროს“ სვლაზე.

მაგალითი 54. ი. პაიღნის ვარიაციების თემა.

Poco Adagio
Cantabile



რ. შუმანის უაღრესად პოპულარულ საფორტეპიანო კონცერტში (a-moll, op. 54) კი სასიგნალო ინტონაციები უდიდეს როლს თამაშობს მის მონოთემატურ¹ დრამატურგიაში. ნაწარმოებში „ოქროს“ სვლა, რომელიც თემის საწყის ინტონაციად გვევლინება, ფაქტურულად მოცემულია როგორც ორ ხმაში, ისე ხმების ოქტავური დუბლირებით, ან მრავალხმად ფაქტურაშია „ჩაქსოვილი“; ზოგჯერ კი გამოყოფილია მისი მხოლოდ ზედა ხმა – დაღმავალი სეკუნდური მოძრაობა ტონიკის ტერციული ბგერიდან პრიმულ ბგერამდე, ან პირიქით. მართალია, „ოქროს“ სვლა მაჟორულ კილოს უკავშირდება, მაგრამ შუმანი მას ზემოაღნიშნულ კონცერტში ხშირად ატარებს როგორც მაჟორში, ისე მინორში. ქვემოთ მოგვყავს მაგალითი კონცერტის II ნაწილის ბოლო ტაქტებიდან, სადაც ის ხმოვანებს ხმათა ოქტავური დუბლირებით მაჟორში და მის ერთსახელიან მინორში (A-dur, a-moll, A-dur):

¹ მონოთემატიზმი – მუსიკალური ნაწარმოების აგების ისეთი პრინციპი, რომელიც დაკავშირებულია ერთ თემასთან, ჩნდება ნაწარმოების დასაწყისში და შემდეგ გადადის სხვა ნაწილებშიც, ხშირად სახეშეცვლილად.

The musical score is for the first system of Schumann's Piano Concerto in A minor, Op. 54. It consists of two systems, I and II. System I (Piano) has a treble and bass staff. System II (Piano) also has a treble and bass staff. The tempo markings are 'poco a poco ritard.' and 'a tempo'. Dynamics include 'p', 'pp', and 'mf espi.'. The key signature is one flat (A minor).

„ოქროს“ სელა ჩენს განსაკუთრებულ ყურადღებას სხვა მხრივაც იწვევს – როგორც ჩანს, ის ხალხური წარმოშობის ბრუნვაა, რომელიც მაჟორულ-მინორული სისტემის ძირეული პარამონიული ბრუნვის (TDT) ერთ-ერთ ისტორიულ წანამძღვარს უნდა წარმოადგენდეს.

დავალება:

განსაზღვრეთ ხმათასვლის სახეები თქვენს მიერ შესასრულებელ ნაწარმოებებში.

§2. არანორმატიული ხმათასვლა დიატონიკაში

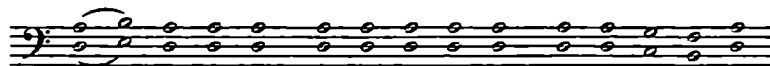
არანორმატიული ხმათასვლიდან შევხებით, არამარტო პარალელური ოქტავეებით, კვინტებითა და პრიმებით მოძრაობას, არამედ ფარულ პარალელიზმს და გადიდებულ ინტერვალზე მოძრაობას.

ცნობილი რუსი მუსიკის თეორეტიკოსი ი. ტიულინი წერდა: „მე მგონი, მუსიკის თეორეტიკოსებს არცერთი საკითხი ისე არ აღელვებდათ, არ იწვევდა იმდენ საყვედურს, გამძვინვარებას და გაუგებრობას, როგორც საკითხი პარალელურ კვინტებსა და ოქტავეებზე“.

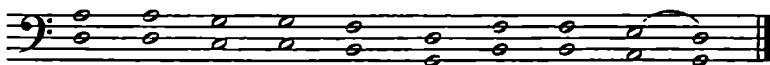
ბევრი თეორიის მიხედვით, ინტერვალების პარალელიზმი „შეურაცხყოფილია სპინისათვის“. თეორეტიკოსების ბრძოლა პარალელიზმის წინააღმდეგ თავდაპირველად დაუკავშირდა ევროპის პროფესიული მუსიკის

მრავალხმიანობის პირვანდელ სახეობას (IX-XI სს.), რომელიც ცნობილია „პარალელური ორგანუმის“ სახელწოდებით. ადრინდელი პარალელური ორგანუმები მართლაც იყო აგებული ოქტავეების, კვინტების ან კვარტების პარალელურ მოძრაობაზე, მაგრამ იმ პერიოდის მსმენელისათვის სასიამოვნო ხმოვანებად ითვლებოდა:

მაგალითი 56. „Nos qui vivimus“



Nos qui Vi - Vi mus be - ne - di - cu mus Do - mi - num ex



hoc nunc st us que in sae cu - lim.

მრავალხმიანობის თანდათანობით განვითარება-გართულებამ მუსიკალური პრაქტიკა მიიყვანა რეალურ მრავალხმიანობასთან (სამ და ოთხხმიანობასთან), სადაც ყოველი ხმა დამოუკიდებლად ვითარდებოდა. ამ ტიპის მრავალხმიანობისათვის კი მიუღებელი აღმოჩნდა ხმათა პარალელური მოძრაობა, რადგან ხელს უშლიდა ყოველი ხმის დამოუკიდებლად განვითარებას. ამის გამო, თეორეტიკოსების ბრძოლას პარალელიზმის წინააღმდეგ (XIV ს.) თავდაპირველად მართლაც ჰქონდა პროგრესული მნიშვნელობა, რადგან ხელს უწყობდა ხმათა დამოუკიდებლად განვითარებას, შემდგომ კი - ის დოგმატიზმად გადაიქცა.

მოუხედავად იმისა, რომ თეორია პარალელური ოქტავეებისა და კვინტების ყოველგვარი გამოვლინების (რეალური და შენიღბული) მიმართ ესოდენ მკაცრად იყო განწყობილი, ეს მოვლენა მაინც გვხვდება მრავალხმიანობის განვითარების (IX-XXI სს.) ნებისმიერ ეტაპზე.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თეორეტიკოსების გარკვეულ ნაწილს განსხვავებული შეხედულება ჰქონდა ზემოაღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით. კერძოდ, ი. ტიულინს, თავის საინტერესო შრომაში „პარალელიზმი მუსიკალურ პრაქტიკასა და თეორიაში“ მოჰყავს გერმანელი თეორეტიკოსის ფ. მარპურგის (1718-1795) აზრი, რომლის მიხედვითაც „რომელიდაც პარალელიზმთან დაკავშირებით არაფერი არა გვაქვს შესადავებული. საესეხშიანობა და ღისონირებული წერის ტექნიკა ზოგიერთ

სმენით ოქტავას ისე ფარავს, რომ თვით ყველაზე მახვილი სმენაც კი ვერ აღიქვამს მას“.

განსაკუთრებით საყურადღებოა გენიალური გერმანელი კომპოზიტორის რ. შუმანის ზოგიერთი შეხედულება. როგორც ცნობილია, რ. შუმანის შეხედულებები აკრძალულ პარალელიზმთან დაკავშირებით არ იყო ყოველთვის ერთგვაროვანი. ამჯერად მოვიყვანთ იმ მოსაზრებებს, სადაც შუმანი კოლეგა-კომპოზიტორებს იცავს თეორეტიკოსებისაგან: „სხვადასხვა ეპოქებია და ესმით სხვადასხვაგვარად. კვინტების მიმდევრობა გვხვდება ძველი იტალიელი კომპოზიტორების საეკლესიო ნაწარმოებებში, ე.ი. მათთვის ის ხმოვანებდა არცთუ ცუდად (33, II ტ. გვ. 107)... მაშ ასე, მოგესალმებით, ლამაზო კვინტებო! მოსწავლეს ჩაუსწორებთ იმას, რაც გაკეთებული ექნება მოწაფურად; ყმაწვილს, რომელიც დაჯილდოებულია წარმოსახვით, სიამოვნებით დაუგდებთ ყურს; ოსტატმა კი თვითონ უნდა გადაწყვიტოს ყველაფერი, გააკეთოს რაც უნდა, ოღონდ ჟღერდეს ლამაზად და იმღერებოდეს“ (33, II ტ. გვ. 303).

რასაკვირველია, დღეს მიუღებელია პარალელური ოქტავეების და კვინტების ხმოვანების, როგორც „სმენისათვის შეურაცხმყოფელ“ მოვლენად შეფასება, რადგან ის ბუნებრივად ჟღერდა და დღესაც ასე ვითვისებთ მას. ეს ეხება, როგორც პროფესიულ, ისე ხალხური მუსიკას (მაგალითად, ქართულ ხალხურ და ძველ პროფესიულ მუსიკას – საგალობლებს).

პარალელური კვინტები და ოქტავეები ნორმატიული ხმათასვლაა ადრინდელი მრავალხმიანობისათვის, იმპრესიონიზმისა და თანამედროვე მუსიკისათვის, სამაგიეროდ კლასიკურ პარმონიასა და სასწავლო პრაქტიკაში იგი არანორმატიულ ხმათასვლად გვევლინება. ის შეიძლება იყოს ორი ტიპის: რეალური (აშკარა, დაუფარავი) და შენიღბული. რეალური პარალელიზმი (მაგ. 57) მართლაც ეწინააღმდეგება ყოველი ხმის დამოუკიდებლად განვითარებას, რადგან დუბლირებული ხმა გადაიქცევა დამოკიდებულ ხმად. ფონიზმის თვალსაზრისით კი ოქტავეებისა და კვინტების პარალელიზმი ძალზე განსხვავდება სხვა ინტერვალების პარალელიზმის ფონიზმისაგან.¹

ამ მხრივ, მეტად დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ოქტავეების ხანგრძლივი პარალელიზმი ბეთჰოვენის სიმღერაში:

¹ პარალელური ოქტავეები და კვინტები წარმოქმნიან სივრცობრივ სიცარიელეს, ერთმთლიანობის-შთაბეჭდილებას, რომელიც მსმენელზე მძლავრ ზემოქმედებას ახდენს.

მაგალითი 57. ლ. ბეთოვენი. სიმღერა „სიკვდილი“, op.48, №3

По - мни, смерт-ный, веч-ность

ждет. смерть ближ-ка, о на-мнѣ - ждет.

cresc.

ამ ნაწარმოებში ბეთოვენი ალბათ შეგნებულად მიმართავს ოქტავეების პარალელიზმს სიმღერაში ტრაგიკული განწყობის გადმოსაცემად. საყურადღებოა ისიც, რომ ბანის ზმის ოქტავეური გაორმაგებები არარეალურ ოთხზმდიანობას რეალურ ორზმდიანობად გადააქცევს.

აშკარა პარალელიზმისაგან განსხვავებით, შენიღბული პარალელიზმი მოკლებულია სპეციფიკურ ხმოვანებას და მართლაც ძნელი აღსაქმნელია სმენით და ვიზუალურად:

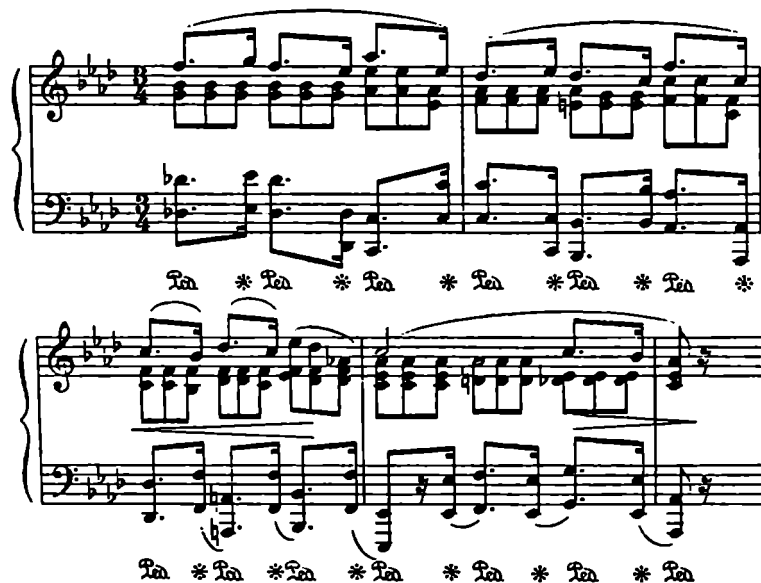
მაგალითი 58. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატა №1, II ნაწ.

5 5

ზემოაღნიშნულ მაგალითში კვინტების პარალელიზმის შენიღბვა განაპირობა მათი შუა ხმებში ხმოვანებამ და დისონირებული აკორდის (V_2) მონაწილეობამ.

ცალკე უნდა გამოვეყოთ პარალელური ოქტავეების გამოყენების ის შემთხვევები, როდესაც ოქტავაში დუბლირებული ხმა არ იწვევს რეალური მრავალხმიანობის, კერძოდ, ოთხხმიანობის სამხმიანობად გადაქცევას; ამგვარ ნიმუშებში, რომლებიც ძალზე ხშირად გვხვდება მუსიკალურ პრაქტიკაში, პარალელური ოქტავეები მოკლებულია არა მარტო სპეციფიკურ ხმოვანებას, არამედ ხელს უწყობს საერთო ჟღერადობის გაძლიერებას:

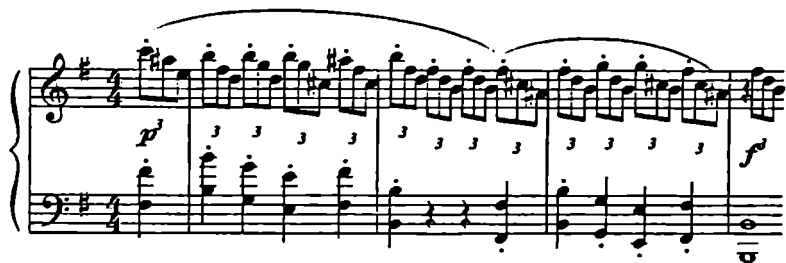
მაგალითი 59. ფ. შოპენი. პოლონეზი, op.61, №7, As-dur



ზემოაღნიშნულ მაგალითში საკმარისია მოვხსნათ ბანის ოქტავური დუბლირება, რომ პათეტიკურმა ეპიზოდმა დაკარგოს საორკესტრო ხმოვანება, რომლის წარმოქმნაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ოქტავაში დუბლირებული ბგერა.

ანალოგიური მაგალითი გვხვდება ბეთჰოვენის მე-9 სონატაში:

მაგალითი 60. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №9, III ნაწ.



ზმის ოქტავეური დუბლირება შესაძლებელია მოხდეს ზედა ხმებშიც:
მაგალითი 61. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №7, IV ნაწ.



პარმონიის სასწავლო ამოცანებში და სავარჯიშოებში დღესაც იკრძალება როგორც პარალელური ოქტავეები, კვინტები და პრიმები, ასევე საწინააღმდეგო ოქტავეები, კვინტები და პრიმის მოძრაობა ოქტავეში და პირიქით.¹

¹ სასწავლო პრაქტიკაში პარალელური და საწინააღმდეგო ოქტავეებისა და კვინტების დასაშვები შემთხვევები განხილული იქნება ამა თუ იმ თემის გაშუქების დროს.

მაგალითი 62.

პარალელი პარალელი პარალელი საწინააღმ. საწინააღმ.
ოქტავეები კვინტები პრიმები ოქტავეები კვინტები



სასწავლო სავარჯიშოებში მუსიკის თეორია ასევე კრძალავს ფარულ პარალელიზმს. ფარული პარალელიზმი ნიშნავს ორი ხმის პირდაპირ (და არა პარალელურ) მოძრაობას ოქტავეში ან კვინტაში. მართალია, ამ დროს რეალურ პარალელურ მოძრაობას არ აქვს ადგილი, მაგრამ იქნება პარალელური მოძრაობის ილუზია (მცდარი აღქმა). აქედან მომდინარეობს ტერმინი – ფარული (და არა აშკარა) პარალელიზმი. სასწავლო სავარჯიშოებში არ უნდა გამოვიყენოთ ფარული პარალელიზმის ის შემთხვევები, როდესაც სოპრანოში აღმასვლით ნახტომის დროს განაპირა ხმები მოძრაობს ან ოქტავეში (ფარული ოქტავეები), ან კვინტაში (ფარული კვინტები):

მაგალითი 63.

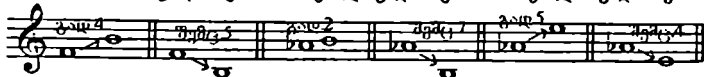


კლასიკური პარმონიის ხმათასვლის თეორია არანორმატიულ ინტონირებად¹ თვლის ასევე ნებისმიერ ხმაში გადიდებული ინტერვალით მოძრაობას, რომელიც უნდა შეიცვალოს შემცირებული ინტერვალით:

¹ ინტონაცია (ლათ. – ხმამალა წარმოეთქვამ; სიმღერის დაწყება) მრავალმნიშვნელობიანი ცნება, რომელთაგან განმარტაუთ რამდენიმეს: 1. უმცირესი მელოდოური ბრუნვა; 2. სუფთა და ყალბი ინტონაცია; 3. ინტონაცია მუსიკაში, ისევე როგორც სიტყვაში, შეიძლება ატარებდეს ემოციურ, შინაარსობრივ, ჟანრულ და სხვა მნიშვნელობას; 4. მუსიკალური გამოხატვის მანერა; 5. ბ. ასაფივეის მიხედვით, ინტონაცია არის ის, რაც მუსიკალური შინაარსის მატარებელია.

მაგალითი 64.

არ შეიძლ. უნდა იყოს არ შეიძლ. უნდა იყოს არ შეიძლ. უნდა იყოს



ზემოაღნიშნული ინტერვალებიდან გამოვყოფთ გადიდებული სეკუნდის გამოყენების ისეთ შემთხვევას, როდესაც ის ულერს ორიენტალურად¹ და ამის გამო კლასიკური ჰარმონიის ხმათასვლისათვის განსაკუთრებით არანორმატიულია. ამ სახით გადიდებული სეკუნდა იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება კლასიკურ მუსიკაში (ძირითადად რომანტიკოსებთან). გადიდებული სეკუნდით ინტონირება ორიენტალიზმის ნიშნებს ატარებს იმ შემთხვევაში, როდესაც რიტმო-ინტონაციურად აქცენტირებულია:

მაგალითი 65. პ. სარასატე. ანდალუზიური რომანსი

¹ ორიენტალიზმი (ლათ. - აღმოსავლური) გულისხმობს აღმოსავლური მუსიკის სტილური ხერხის გამოყენებას.



ანალოგიური ნიმუში გვხვდება გრიგის სიმღერაში „მიზანი“:
მაგალითი 66. ე. გრიგი. სიმღერა „მიზანი“, op.33, №12

კლასიკურ მუსიკაში გადიდებული სეკუნდით ინტონირება უფრო ხშირად
გვხვდება იმ სახით, როდესაც ის მოკლებულია ორიენტალიზმის ნიშნებს:
მაგალითი 67. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №8, I ნაწ.

ანალოგიური ნიმუში ჟღერს ვერდის ოპერა „აიდაში“:

მაგალითი 68. ჯ. ვერდი. ოპ. „აიდა“, I მოქმ., რეჩიტ. და დუეტი, №3

Ты не дру-гой ли ви-дел сон?

че-сти!

Andante mosso

p

არანორმატიულია მკვეთრი დისონირებული ინტერვალებით (დ.7, დ.9 და პ.9) მოძრაობა და ორი ინტერვალის ერთი მიმართულებით სვლა, თუ ჯამში ქმნის იმავე ინტერვალებს:

მაგალითი 69.

არ შეიძლება უნდა იყოს არ შეიძლება უნდა იყოს არ შეიძლ. უნდა იყოს

არ შეიძლება უნდა იყოს არ შეიძლება უნდა იყოს არ შეიძლება

უნდა იყოს არ შეიძლება უნდა იყოს არ შეიძლება უნდა იყოს

თემა VI. სამხმოვანებათა შეერთება

ბუნებრივი მაჟორის ყველა საფეხურზე, გარდა VII საფეხურისა, მოცემულია მაჟორული ან მინორული სამხმოვანება, ხოლო VII საფეხურზე კი – შემცირებული. პარმონიულ მინორში შემცირებული სამხმოვანება გვხვდება II და VII საფეხურებზე, III საფეხურზე – გადიდებული, ხოლო სხვა დანარჩენ საფეხურებზე კი – მაჟორული ან მინორული სამხმოვანებები. მათგან, კლასიკურ პარმონიაში ჭარბად გამოიყენება მაჟორული და მინორული სამხმოვანებები (განსაკუთრებით ხშირად მთავარი სამხმოვანებები), რაც ხელს უწყობს ტონალობის ხაზგასმით გამოვლენას; ტონალურ გაურკვევლობას იწვევს შემცირებული და გადიდებული სამხმოვანებები, სეკუნდური, ტერციული და ტრიტონული (IV-VII მაჟორში და მინორში, VI-II მინორში) შეფარდების სამხმოვანებათა მიმდევრობა (მათი ხშირად გამოყენების შემთხვევაში). როგორც შემცირებულ, ისე განსაკუთრებით გადიდებულ სამხმოვანებაში წინა პლანზეა ფონიზმი და არა მათი ტონალური ფუნქცია. გადიდებული სამხმოვანებისაგან განსხვავებით, შემცირებული სამხმოვანება საკმაოდ ხშირად გვხვდება კლასიკურ პარმონიაში, მაგრამ უმეტესად იგი დამახასიათებელია 3 ან 2-ხმიანი (ტრიტონის სახით) წყობისთვის.¹

მაჟორის III საფეხურის სამხმოვანებას, მისი სუსტი დომინანტური ფუნქციის გამო, გამოვიყენებთ მხოლოდ განსაზღვრულ შემთხვევებში.²

ქვემოთ მოგვყავს ბუნებრივ მაჟორსა და პარმონიულ მინორში სამხმოვანებათა შეერთების სქემა:

C-dur

I → V, IV, VI ან II (იშვიათად)

II → V ან I (იშვიათად)

IV → V, I ან II

V → I ან VI

VI → IV, II ან I

c-moll

I → V, IV ან VI

IV → V ან I

V → I ან VI

VI → IV V ან I

¹ როგორც გადიდებული, ისე შემცირებული სამხმოვანება ოთხხმიან წყობაში წარმოშობს პრობლემებს ხმათასვლასა და აკორდში ბგერის გაორმაგების თვალსაზრისით. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, სასწავლო სავარჯიშოებში გადიდებულ და შემცირებულ სამხმოვანებებს არ გამოვიყენებთ.

² III საფეხურის სამხმოვანება ჩვეულებრივ თავს იჩენს ტეტრაქორდისა და დიატონური სეკვენციის პარმონიზაციის დროს. დიატონურ სეკვენციაში შესაძლებელია შემცირებული სამხმოვანების გამოყენებაც.

სამხმოვანებები შეიძლება შევავართოდ პარმონიულად ან მელოდირად. *პარმონიულია* შეერთება, თუ აკორდთა საერთო ბგერა რჩება ერთ და იმავე ხმაში. *მელოდირია* შეერთება, თუ არც ერთი ხმა არ რჩება ადგილზე, მიუხედავად იმისა, აქვთ თუ არა მათ საერთო ბგერა. როგორც პარმონიული, ისე მელოდირი შეერთების დროს ზედა სამ ხმაში არ უნდა მივიღოთ ტერციაზე მეტი ინტერვალით მოძრაობა. პარმონიულად ან მელოდირად შეიძლება შევავართოთ როგორც ტერცოლი, ისე კვინტური ინტერვალური შეფარდების სამხმოვანებები; სეკუნდური ინტერვალური შეფარდების სამხმოვანებებს საერთო ბგერა არ გააჩნიათ, მათი შეერთება შეიძლება მხოლოდ მელოდირად:

მაგალითი 70.

პარმონიული პარმონიული მელოდირი მელოდირი მელოდირი

I VI II V I VI II V IV V

მელოდირი პარმონიული მელოდირი მელოდირი

I II VI II VI II VI V

თუ V საფეხურის სამხმოვანება მოცემულია ტერციის მელოდირ მდებარეობაში, მისი ტონიკაში განტვირთვის დროს შეიძლება გამოვიყენოთ მხოლოდ პარმონიული შეერთება, რადგან მელოდირი შეერთება წარმოქმნის ქვედა შემავალი ტონის (დომინანტის ტერციის) დაღმასვლას.¹ მათი მელოდირი შეერთება შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, თუ V საფეხურის სამხმოვანებას განეტვირთავთ არასრულ ტონიკურ სამხმოვანებაში:

¹ სოპრანოში მოცემული ქვედა შემავალი ტონი განტვირთება მხოლოდ აღმასვლით, ხოლო შუა ხმებში – როგორც აღმასვლით, ისე დაღმასვლით.

მაგალითი 71.

C-dur
პარმონიული

მელოდიური
არ შეიძლება

მელოდიური
უნდა იყოს

V I V I V I

სეკუნდური ინტერვალური შეფარდების სამხმოვანებების შეერთების დროს ბანი მოძრაობს აღმასვლით სეკუნდაზე, ხოლო დანარჩენი ზედა სამი ხმა მდორე დაღმასვლით; თუმცა, V და VI საფეხურების სამხმოვანებათა შეერთების დროს, თუ V საფეხურის სამხმოვანება მოცემულია ტერციის მელოდიურ მდებარეობაში, ამ დროს VI საფეხურის სამხმოვანებაში უნდა გაგაორმაგოთ ტერციული ბგერა, ხოლო მინორში ამავე აკორდების შეერთების დროს (ნებისმიერი მელოდიური მდებარეობის მიუხედავად) VI საფეხურის სამხმოვანებაში უნდა გაგაორმაგოთ მხოლოდ ტერციული ბგერა, წინააღმდეგ შემთხვევაში მივიღებთ გადიდებული სეკუნდით მოძრაობას. იგივე ითქმის მინორში VI საფეხურის სამხმოვანების V საფეხურის სამხმოვანებასთან შეერთების დროს:

მაგალითი 72.

C-dur

არ შეიძლება უნდა იყოს ან

V VI V VI V VI V VI

c-moll

არ შეიძლება არ შეიძლება უნდა იყოს არ შეიძლება უნდა იყოს

V VI V VI V VI VI V VI V

როგორც აღინიშნა, ბუნებრივი მაჟორისა და ჰარმონიული მინორის სამხმოვანებები (გარდა V საფეხურის სამხმოვანებისა), განსხვავებულად ზმოვანებენ. მართალია, ამით მათი ჰარმონიული ფუნქცია არ იცვლება, მაგრამ ფონიზმი კი ცვალებადია. ეს მოვლენა განსაკუთრებით შეინიშნება ჰარმონიული მინორის შეწყვეტილ ბრუნვასთან (V-VI) დაკავშირებით; რადგან ჰარმონიული მინორის VI საფეხურის სამხმოვანება მაჟორულია და არა მინორული, ამის გამო, შეწყვეტილი კადანსი უფრო ფერადოვნად ჟღერს, ვიდრე ბუნებრივ მაჟორში, სადაც ის მინორული სამხმოვანებაა.

დავალება:

1. სოლ მაჟორში დაწერეთ შემდეგი საფეხურების სამხმოვანებათა შერთება: I IV, IV I, I V, V I, I VI, VI I, IV V, V VI, VI V, I II, II I, VI IV, IV II და VI II; გამოიყენეთ როგორც ჰარმონიული, ისე მელიოდიური შერთება.

2. დაუკარით ამავე ტონალობაში: I IV I, I V I, I VI I, I IV V I, I VI IV II V I, I VI V I და I II V I სამივე მელიოდიურ მღებარეობაში.

თემა VII. სამხმოვანების გადანაცვლება

სამხმოვანების გადანაცვლება ნიშნავს მის სახეცვლილ გამეორებას. ამ დროს სასურველია შეიცვალოს აკორდის მელიოდიური მღებარეობა, განლაგება, ან ორივე ერთად. გადანაცვლების დროს დასაშვებია ერთ ან ორ ხმაში მოძრაობა ტერციაზე მეტი ინტერვალით:

მაგალითი 73.

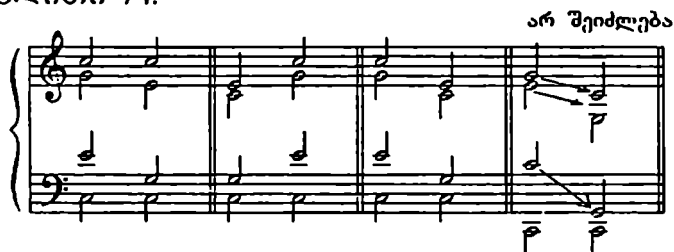


¹ შემაჯალი ტონის დაღმასვლა დასაშვებია, რადგან ამ დროს ხდება მისი გადანაცვლება და არა განტვირთვა.



ტექნიკური აუცილებლობიდან გამომდინარე (როცა ხმათასვლაში წარმოიშვება პრობლემები) შესაძლებელია გადანაცვლების დროს არ შეეცვალოთ მელოდირი მდებარეობა; დასაშვებია ასევე ზედა სამ ხმაში ნახტომისებრი მოძრაობა, თუ იგი არ აღემატება სექსტას.¹

მაგალითი 74.



მიუხედავად იმისა, რომ აკორდის გადანაცვლება (ან უცვლელად გამეორება) მარტივი ჰარმონიული მოვლენაა. იგი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ჰარმონიულ პროცესებში, რაზედაც მეტყველებს მისი ხშირი გამოყენება კლასიკურ ჰარმონიაში და მის სტილურ მოვლენად გვევლინება. გადანაცვლება ხელს უწყობს არა მარტო მელოდირი ხაზის განვითარებას

¹ ხმათასვლის „თავისუფალ“ ფორმებს კლასიკური ჰარმონიის სასწავლო სავარჯიშოებში არ მიმართავენ, რადგან ის ორიენტირებულია ადამიანის ხმით ინტონირების ბუნებრივ შესაძლებლობებზე და არა ინსტრუმენტული მუსიკის ხმათასვლის ნაირგვარ საშუალებებზე. ეს ეხება არა მარტო აკორდის „თავისუფლად“ გადანაცვლებას, არამედ ისეთ საკითხებს, როგორიცაა: ვერტიკალში ხმათა შორის არანორმატიულ მანძილი, ყოველი ხმის დიაპაზონი, რეგისტრთა მოულოდნელი და მკვეთრი დაპირისპირება, რთული ინტერვალებით (გადიდებული ინტერვალები, დიდი სექტიმა, დიდი და პატარა ნონა) ინტონირება და სხვა. თუ, ზემოაღნიშნული ხშირად გვხვდება ინსტრუმენტულ მუსიკაში (მაგალითად, ორგანის ან რითალისათვის დაწერილ ნაწარმოებებში), იგი არაბუნებრივია ან ცალკეულ შემთხვევებში შეუძლებელია ვოკალური მუსიკისათვის.

(მისი დიაპაზონის გაშლა-გაფართოებას), არამედ აკორდის როლის გამოკვეთას ნაგებობაში. კერძოდ, დომინანტური და სუბდომინანტური ფუნქციის მქონე აკორდების პრაქტიკული გადაწვევა ან გამოყენება იწვევს არა მარტო მუსიკალური აზრის დინამიზაციას (მისწრაფებას განიტვირთოს ტონიკაში), არამედ აკორდის ფუნქციურ ცვალებადობას, ზოლო რთულ კადანსებში – კადანთა მასშტაბის გაფართოებას; რაც შეეხება ტონიკური სამხმოვანების გადაწვევას, ის ხშირად გვხვდება დამაბოლოებელი კადანების შემდეგ და ხელს უწყობს ტონალობის განმტკიცებასა და ნაწარმოების დამთავრების ხაზგასმით შეგრძნებას. მაგალითად, ლ. ბეთჰოვენი ამგვარად ამთავრებს მე-2 სიმფონიას:

მაგალითი 75. ლ. ბეთჰოვენი. სიმფონია №2 D-dur, IV ნაწ.



გვხვდება ტონიკური სამხმოვანების გამოყენების საოცარი შემთხვევებიც. ამ მხრივ ჩვენთვის ცნობილია ორი ნიმუში:¹ უ. ბიორდის² საკლავირო პიესა „ფანფარები“ (24 ტაქტი) და რ. ვაგნერის ოპერა „რეინის ოქროს“ შესავალი (136 ტაქტი), რომლებიც მხოლოდ ერთ აკორდზეა აგებული და ეს ერთი აკორდი ტონიკური სამხმოვანებაა. ორივე შემთხვევაში კომპოზიტორებმა ამგვარ, უაღრესად სადა და ამავე დროს ორიგინალურ პარმონიულ აზროვნებას წინასწარგამიზნულად მიმართეს. უ. ბიორდი

¹ იხილეთ „ქრესტომათია კლასიკურ პარმონიაში“ (მაგალითები 1-11). შემდგენლები: ი. ჟღენტ, მ. ჟღენტ, ნ. ჟღენტ. შემდგომ ზემოაღნიშნულ შრომას მოვიხსენიებთ მოკლედ – ქრესტომათია.

² ცნობილი ინგლისელი კომპოზიტორის უ. ბიორდის (1543-1623) შემოქმედება ემთხვევა მოდალურ პარმონიიდან კლასიკურ პარმონიაზე გარდამავალ პერიოდს. ზემოაღნიშნული ნაწარმოები კი მთლიანად კლასიკური პარმონიის ნიშან-თვისებებზეა აგებული, რაზეც მეტყველებს მელიოდის აგება აკორდის ბგერებზე (სამი ტაქტის გარდა).

ლო მაჟორული სამხმოვანების ბეერებზე აგებს მელოდის¹ და აღწევს ფანფარების ხმოვანების იმიტაციას (მიბაძვას).

რაც შეეხება მჟორე ნიჟუშს, ვაგნერის მებუარებიდან ცნობილა შემდეგი: დაბრუნდა რა სახლში, დაღლილს ჩაეძინა და დაესიზმრა მი-ბემოლ მაჟორული სამხმოვანება; გამოღვიძების შემდეგ კი გადაწყვიტა, რომ ეს აკორდი გახდებოდა ოპერის მოტივი. მიუხედავად იმისა, რომ მთელი შესავლის აგებას ერთ აკორდზე შეეძლო გამოეწვია ხმოვანების გაუბრალოება, ერთფეროვნება, კომპოზიტორი მაინც აღწევს განსაკვიფრებელ მხატვრულ შედეგს, რაშიც ორკესტრობასთან ერთად გადამწყვეტი როლი ითამაშა სხვა მუსიკალურმა გამოშსაველობითმა ხერხებმა: რიტმულმა ვარიირება-დანაწევრებამ (გამოიწვია ტემპის შეცვლის – თანდათანობითი აჩქარების შთაბეჭდილება), ღინამიკის თანდათანობითმა მატებამ და ბოლოს პირიქით – თანდათანობითმა დაკლებამ (*pp-p-poco piu f-mf-p*), რეგისტრმა (დაბალი რეგისტრიდან დაწყებამ და ბოლოს მთელი საორკესტრო დიაპაზონის გამოყენებამ), ღინამიკურმა და აგოგიკურმა ნიუანსებმა, ფონიზმმა (ნაირგვარმა ეფექტურმა, ფერადოვანმა ხმოვანებებმა) და ხმების თანდათანობითმა ჩართვამ.

უ. ბიორდის პიესისაგან განსხვავებით, რ. ვაგნერის ოპერის შესავალში ისახება ღომინანტური ჰარმონიაც. პირველად ის თავს იჩენს 54-ე ტაქტის ბოლო მერვედზე, რომელიც შემდეგ რამდენჯერმე მჟორდება. მიუხედავად ამისა, შესავალში ღომინანტური ჰარმონია დამოუკიდებელი აკორდის² როლს ფაქტობრივად ვერ ასრულებს, რადგან უმეტესად მელოდირი ფიგურაციის შედეგად არის მიღწეული. გარდა ამისა, როგორც წესი, ყოველთვის ტაქტის სუსტ ნაწილზეა მოცემული მცირე გრძლიობის სახით და „ათქვეფილია“ ტონიკური სამხმოვანების ჰარმონიულ ფიგურაციებში.

დავალება:

ნებისმერ ტონალობაში დაუკარით და დაწერეთ სამხმოვანებათა გაღანაცვლება სამივე მელოდირ მღებარებაში, როგორც აღმასვლით, ისე დაღმასვლით.

¹ მთელი პიესის მანძილზე მხოლოდ მელოდირ ხაზში იჩენს თავს ხუთი არაკორდული ბეერა.

² აკორდი დამოუკიდებელია, თუ მისი ყოველი ბეერა აკორდულია. თუ აკორდის რომელიმე დამახასიათებელი ბეერა (ან ბეერები) არაკორდულია და მიიღება მელოდირი ფიგურაციის ან საორგანო პუნქტის შედეგად, ის დამოკიდებული აკორდი ხდება.

თემა VIII. ბანისა და მელოდის პარმონიზაცია

§1. ბანის პარმონიზაცია სამხმოვანებით

ბანის პარმონიზაცია ნიშნავს მოცემული ბგერადან სამხმოვანების (I, II, IV, V ან VI) აგებას და მათ თანმიმდევრულ შეერთებას (პირველი აკორდი უერთდება მეორეს, მეორე მესამეს და ა.შ.).¹

ბანის პარმონიზაციის დროს საჭიროა კონკრეტული გეგმით მოქმედება:

1. დაეადგინოთ ტონალობა,
2. განესაზღვროთ ფორმა (პერიოდი, წინადადება),
3. ბანში მოცემულ ყოველ ბგერას მიუწეროთ საფეხური,

4. მიზანშეწონილია გადანაცვლების გამოყენება არამარტო იმ დროს, როდესაც ბანში მეორდება ბგერა, არამედ იმ შემთხვევებშიც, როდესაც ის გახანგრძლივებულია; ამ უკანასკნელი შემთხვევის დროს, ზედა ხმებში, შეგვიძლია მივიღოთ დანაწევრებული² რიტმული სურათით მოცემული გადანაცვლება (ან გადანაცვლებები):

მაგალითი 76.



ბოლოს, ან გაფართოებული პერიოდის მერვე ტაქტში. არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც შეწყვეტილი კადანსი თავს იჩენს პერიოდის საწყის ფრაზაში (იშვიათად):

მაგალითი 77. ვ. მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტა“. II მოქმედება, ქურუმების მარში.

The musical score is for a piano accompaniment. It is in 3/4 time and B-flat major. The first system shows a V7 chord followed by a VI chord. The second and third systems are marked 'sfz' (sforzando). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

თუ რთული კადანსი შეიცავს ორ ან სამ სუბდომინანტას, მაშინ მივიღებთ I სახის რთულ გაფართოებულ მთლიან კადანსს (I VI IV II V I) ან I სახის რთულ გაფართოებულ ნახევარკადანსს (I VI IV II V).¹ ლ. ბეთჰოვენის მესამე სიმფონიის ბოლო ტაქტებში ჟღერს ზემოაღნიშნული გაფართოებული კადანსის ორივე სახეობა:



6. ჰარმონიზაციის დაწყება შეიძლება სამხმოვანების ნებისმიერი განლაგებით და მელოდირი მღებარეობით, თუმცა ეს მოჩვენებითი „თაყისუფლება“, რადგან ხშირად საწყისი აკორდის მელოდირი მღებარეობაზე ან განლაგებაზეა დამოკიდებული მივიღებთ თუ არა სასურველ მელოდირ ხაზს სოპრანოში. არჩევანის მიღება კი მოითხოვს მელოდირი ხაზის განვითარების წინასწარ წარმოდგენას (ყოველი წინადადებისთვის ცალ-ცალკე).

7. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ ზედა ხმის მოძრაობას. სასურველი მელოდირი ხაზის მიღწევისათვის საჭიროა სოპრანოში ხშირად არ მუორდებოდეს ერთი და იგივე ბეგრა ან მოტივი. მელოდია უნდა ვითარდებოდეს ზიგზაგისებურად, სადაც მდორე მოძრაობა ეპიზოდურად შეცვლილი იქნება ნახტომისებრი მოძრაობით (გაღანაცვლების შედეგად).

8. თუ, გვინდა გამოვიდეს მსგავსი აგებულების პერიოდი, მაშინ მეორე წინადადება უნდა დავიწყოთ იმ განლაგებით, მელოდირი მღებარეობით და ხმათასვლით, რომელიც მოცემული გვექნება პირველი წინადადების დასაწყისში.

9. ცეზურა გვაძლევს საშუალებას, მომდევნო წინადადება დავიწყოთ ჩვენთვის სასურველი მელოდირი მღებარეობით და განლაგებით.

10. სასურველია მეექვსე ტაქტში კულმინაციის მიღწევა (ოქროს კვება), ხოლო კულმინაციის შემდეგ კი - დამაბოლოებელი ბერისაკენ დაღმასვლა (სოპრანოში).

11. სრული კადანსის მიღების მიზნით, მიზანშეწონილია დამაბოლოებელი ტონიკური სამხმოვანება ავიღოთ პრიმის მელოდირ მღებარეობაში.

დავალმბა:

ამოცანები ბანის ჰარმონიზაციაზე¹

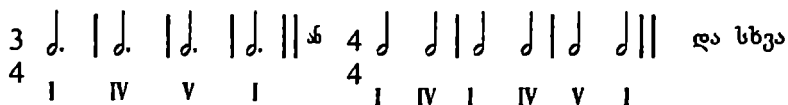
მაგალითი 79.

The musical score consists of eight staves, each numbered 1 through 8. Each staff is in bass clef and has a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, representing a harmonic exercise.

¹ დაწერეთ ზემოაღნიშნული ამოცანების ჰარმონიზაციის რამდენიმე ვარიანტი.

§2. ჰარმონიული პულსაცია

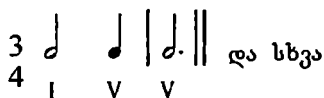
ჰარმონიული პულსაცია გულისხმობს აკორდთა მონაცვლეობას მეტრთან მიმართებაში. მუსიკალურ ნაწარმოებში აკორდთა თანმიმდევრობისათვის დამახასიათებელია ჰარმონიების ისეთი თანაზომიერი მონაცვლეობა, როდესაც აკორდები იცვლება ტაქტის ყოველ ძლიერ დროზე, ან ძლიერ და შედარებით ძლიერ დროზე:



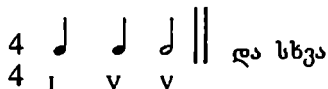
გავრცელებულია ისეთი ვარიანტიც, როდესაც ჰარმონიები იცვლება არამართ ტაქტის ძლიერ ან შედარებით ძლიერ დროზე, არამედ ასევე სუსტ დროზეც:



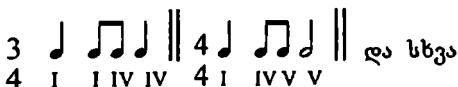
თანაზომიერი ჰარმონიული პულსაციის დარღვევა ხდება მაშინ, როდესაც ტაქტის სუსტ დროზე შემოსული აკორდი მეორდება ძლიერ დროზე, რასაც „ჰარმონიულ სინკოპას“ უწოდებენ და სასწავლო სავარჯიშოებში არ უნდა გამოვიყენოთ:



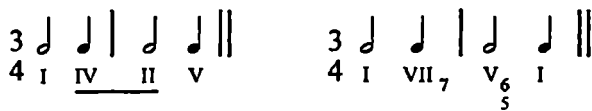
რთულ ზომებში ეს ეხება ტაქტის შედარებით ძლიერ დროსაც:



მარტივ და რთულ ზომებში ჰარმონიული სინკოპა შეიძლება წარმოიშვას ტაქტის ნაწილების დაყოფის შემთხვევაშიც:

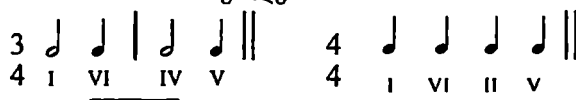


ჰარმონიულ სინკოპას ასევე იწვევს ერთი ფუნქციის მქონე სხვადასხვა აკორდების მიმდევრობა:



გამონაკლისია ის შემთხვევა, როდესაც ტაქტის სუსტ დროზე მოცემულ VI საფეხურის სამხმოვანებას ძლიერ ან შედარებით ძლიერ დროზე მოსდევს IV ან II საფეხურის სამხმოვანება:

შეიძლება



რაც შეეხება ტაქტის ძლიერ დროზე აღებულ ჰარმონიას, ის შეიძლება გავყვარძელოთ შემდეგ ტაქტში (ან ტაქტებში):



§3. მელოდის ჰარმონიზაცია სამხმოვანებებით

მელოდის ჰარმონიზაციასაც ვიწყებთ – ტონალობის დადგენით, ფორმის განსაზღვრით, საფეხურების მიწერით და კადანსების აღნიშვნით. ბანის ჰარმონიზაციისაგან განსხვავებით, მელოდის ჰარმონიზაციის დროს საფეხურების მიწერა უფრო რთულდება, რადგან მელოდიაში მოცემული ბგერა შეიძლება წარმოადგენდეს არა მარტო სამხმოვანების პრიმას, როგორც ეს ბანის ჰარმონიზაციის დროს იყო, არამედ ტერციას ან კვინტას.

მელოდის ჰარმონიზაციის დროს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ ბანს, რადგან მელოდის შემდეგ ის არის ყველაზე მნიშვნელოვანი ხმა, რომელიც უნდა ვითარდებოდეს ძირითადად ზიგზაგისებურად.

თუ, ჰარმონიზაცია იწყება გარეთაქტით, მაშინ დამახასიათებელია დომინანტით დაწყება, ხოლო თუ იწყება გარეთაქტის გარეშე, მაშინ უმეტესად ვიწყებთ ტონიკური ჰარმონიით.

თუ, მელოდიაში მეორდება (იქვე) ბგერა, სასურველია მისი ჰარმონიზაცია სხვადასხვა საფეხურის სამხმოვანებით.

როგორც ბანის, ისე მელოდის ჰარმონიზაციის დროს დამაბოლოებელი მარტივი ან რთული კადანსის შემდეგ შეიძლება იყოს მოცემული პლაგალური (I IV I ან I VI I), ან ავთენტიკური (I V I) ტიპის

კადანსო-დამატება, რომელიც განამტკიცებს პერიოდის დამთავრების შერგებებს.

ბეთოვენის მე-3 სიმფონიის პერიოდის დამამოლოებელ რთულ კადანსს მოსდევს პლაგალური კადანსო-დამატება:

მაგალითი 80. ლ. ბეთოვენი. სიმფონია №3, II ნაწ.

Marcia funebre.

Adagio assai.



კ. მ. ვებერის სიმღერაში II სახის რთულ გაფართოებულ კადანსს (I IV II K₇ V, I) მოსდევს ავთენტური კადანსო-დამატება:

მაგალითი 81. კ. ვებერი. „ჩემი გულისთქმა“.



დღი ს-ს ობ-ი თი!

II K₆ V₇ I V (V₇) I

გვზღუბა ისეთი შემთხვევაც, როდესაც ნაწარმოების ბოლოს პლაგალურ კადანს-დამატებას მოსდევს ავთენტური კადანსი-დამატება:

მაგალითი 82. ე. გრიგი. მუსიკა ბ. ბერსონის დრამისათვის „სიგურდ იურსალფარი“. „ჩრდილოეთის ხალხი“, op. 22, №1 (ორკესტრის პარტია).

Piano

sf

cresc. molto

sf

ff

I IV I I IV I IV I V I

დავალეზა:

I. მოცემულ მელოდიებს გაუკეთეთ ჰარმონიზაცია:
მაგალითი 83.



II. ბანის ჰარმონიზაცია ფორტეპიანოზე დაკრით:
მაგალითი 84.



III. ჰარმონიულ ანალიზში:

1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა III ტ, №53 e-moll, II ნაწ, 1-8 ტტ.
2. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №3 B-dur, I ნაწ, 1-8 ტტ.
3. ლ. ბეთჰოვენი. სავიოლინო კონცერტი D-dur, I ნაწ. II თემა (43-ე ტაქტიდან 8 ტაქტი).
4. ფ. შუბერტი. საფ-ნო სონატა A-dur (1828), II ნაწ, 1-18 ტტ.

ზემოაღნიშნულ ნიმუშებში განსაზღვრეთ: ტონალობა, ფაქტურა, ფორმა (მთლიანი და შემადგენელი ნაგებობები), აკორდთა თანმიმდევრობა, არააკორდული ბგერები, კადანსები და დაადგინეთ კულმინაციის ადგილმდებარეობა.

§4. ტერციული ბგერების ნახტომი

ტერციული ბგერების ნახტომი ნიშნავს ერთი აკორდის ტერციული ბგერიდან მეორე აკორდის ტერციულ ბგერაზე ნახტომით მოძრაობას. ამგვარი ნახტომი შეიძლება გამოვიყენოთ კვინტური ან ტერციული შეფარდების სამხმოვანებების შეერთების დროს სოპრანოში ან ტენორში!¹

მაგალითი 85.

C-dur

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system contains four measures, and the second system contains six measures. Triads are indicated by a '3' above or below the notes. Below each measure, Roman numerals indicate the chords: I, V, I, V, I, V, IV, I, IV, I in the first system, and I, VI, VI, IV, IV, II, II, V, II, V, IV, II in the second system.

კვინტური შეფარდების სამხმოვანებებს შორის ტერციული ბგერების ნახტომი შეიძლება წარმოიქმნას, როგორც აღმასვლის, ისე დაღმასვლის დროს, ხოლო ტერციული შეფარდების სამხმოვანებებს შორის კი — აღმასვლის დროს. გარდა ამისა, იცვლება სამხმოვანებათა განლაგება — სოპრანოში დაღმასვლით და ტენორში აღმასვლით ნახტომის დროს ფართე განლაგება იცვლება მჭიდროთი, ხოლო სოპრანოში აღმასვლით და ტენორში დაღმასვლით ნახტომი იწვევს მჭიდრო განლაგების შეცვლას ფართე განლაგებით.

მაჟორში, II საფეხურის სამხმოვანების V საფეხურის სამხმოვანებასთან შეერთების დროს, ტერციული ბგერების ნახტომი აღმასვლით არ შეიძლება, რადგან წარმოქმნის გადიდებული კვარტით მოძრაობას, ხოლო მინორში

¹ ალტში ტერციული ბგერების ნახტომს არ გამოვიყენებთ, რადგან იწვევს ხმათა გადაჯვარედინებას ან ოქტავაზე მეტ მანძილს (ტენორსა და ალტს, ან ალტსა და სოპრანოს შორის).

I და V საფეხურების სამხმოვანებათა შეერთების დროს ტერციული ბგერების აღმასვლით ნახტომი იწვევს გადიდებული კვინტით მოძრაობას; V და I საფეხურების სამხმოვანებათა ტერციული ბგერების დაღმასვლით ნახტომი კი - ქვედა შემაჯავლი ტონის დაღმასვლას:
მაგალითი 86.

§5. პარალელური და საწინააღმდეგო ოქტავეები დამაბოლოებელ კადანსში

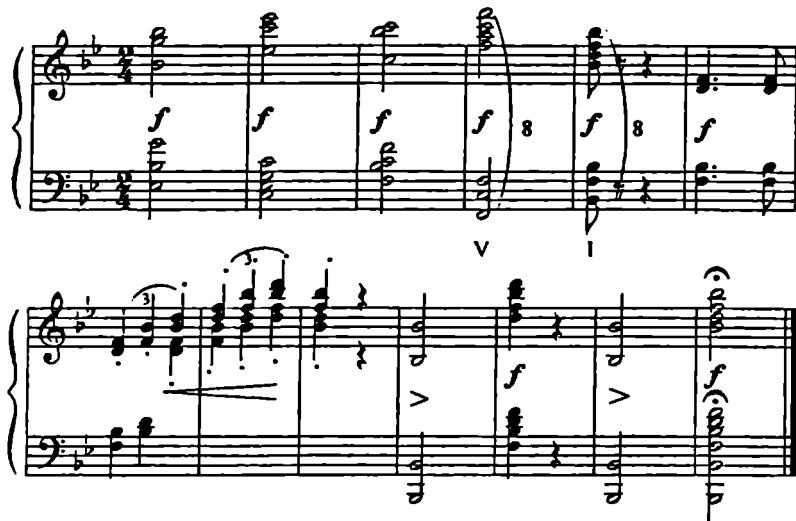
დამაბოლოებელ კადანსში დომინანტის ტონიკაში განტვირთვა პრიმების ნახტომით, განაპირა ხმებში იწვევს პარალელურ ან საწინააღმდეგო ოქტავეებს:

მაგალითი 87.

კლასიკურ პარმონიაში ასეთი ნიმუშები ხშირად გვხვდება და განპირობებულია სრული კადანსის მიღების მიზნით; ამის გამო, მათი სასწავლო სავარჯიშოებში გამოყენება დასაშვებია.

ქვემოთ მოყვანილ მაგალითში (88) დამაბოლოებელ კადანსს (საწინააღმდეგო ოქტავეებით) მოსდევს დამატება - პირველი საფეხურის სამხმოვანებისა და მისი შებრუნების გადანაცვლებით, რაც ნაწარმოების დამთავრებას გვაუწყებს:.

მაგალითი 88. რ. შუმანი. „ვენის კარნავალი“, op. 26, ფინალი.



დავალება:

I. პელოდიის პარმონიზაცია ტერციული ბგერების ნახტომებით.
მაგალითი 89.



II. დაუკარით მარტივი და რთული კადანსები პარალელური და საწინააღმდეგო ოქტავეების გამოყენებით.

თემა IX. კადანსური კვარტსექსტაკორდი

§1. კადანსური კვარტსექსტაკორდის (K₄ ან I₄)

ტონალური ფუნქცია

კადანსური კვარტსექსტაკორდი ტონიკური სამხმოვანების მეორე შებრუნებაა. კადანსური ეწოდება იმის გამო, რომ გვხვდება კადანსებში. ტონალობის ჩვენების თვალსაზრისით, კადანსური კვარტსექსტაკორდი, ტონიკური სამხმოვანებისა და დომინანტსექსტაკორდის მსგავსად, ფუნქციურად ნათლად გამოკვეთილი აკორდია; ამის გამო, ის ძალზე ხშირად გვხვდება ნაწარმოებებში (განსაკუთრებით ვენის კლასიკოსებთან) და მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ფორმაქმნაში.

დომინანტური და სუბდომინანტური ჯგუფის სამხმოვანებებისა და მათი შებრუნებებისაგან განსხვავებით, ტონიკური სამხმოვანებისა და მისი შებრუნებების ჰარმონიული ფუნქცია სხვადასხვაგვარია. ტონიკური სამხმოვანება აშკარად გამოხატული მყარი ჰარმონიული ფუნქციის აკორდია (ბანში ხმოვანებს აკორდის ფუძებგერა), ტონიკური სექსტაკორდი ნაკლებად მყარი აკორდია, ხოლო კადანსური კვარტსექსტაკორდი კი - მკვეთრად გამოხატული მერყევი ფუნქციის მქონე აკორდია. მიუხედავად იმისა, რომ კადანსური კვარტსექსტაკორდი მყარი ჰარმონიული ფუნქციის აკორდის მეორე შებრუნებაა და უნდა ასრულებდეს თუნდაც ტონიკურ სექსტაკორდზე უფრო ნაკლებად მყარი აკორდის ფუნქციას, იგი, ფაქტობრივად, დომინანტაზე უფრო მერყევი აკორდია. ამის მიზეზი კი მდგომარეობს კადანსური კვარტსექსტაკორდის ბანში (დომინანტის ფუძებგერა), რომელიც წარმოქმნის ინტერვალ კვარტას. როგორც ცნობილია, კვარტა ქვედა ხმიდან ღისონანსთან იყო გაიგივებული. ი. ტიულინის მართებული შენიშვნით, ამ შემთხვევაში აღრეული იყო ცნებები - ღისონანსი და მერყევი. სინამდვილეში კვარტა ქვედა ხმებში წარმოადგენს არა ღისონანსს, არამედ მერყევ ინტერვალს, რის გამოც მოითხოვს განტვირთვას.

თუ პაულ ჰინდემიტის¹ ხატოვან გამოთქმასაც გამოვიყენებთ, ტონიკური სექსტაკორდი სიმყარიდან „გვერდზეა გადახრილი“, ხოლო კვარტსექსტაკორდი კი - „თავდაყირა დგას“.

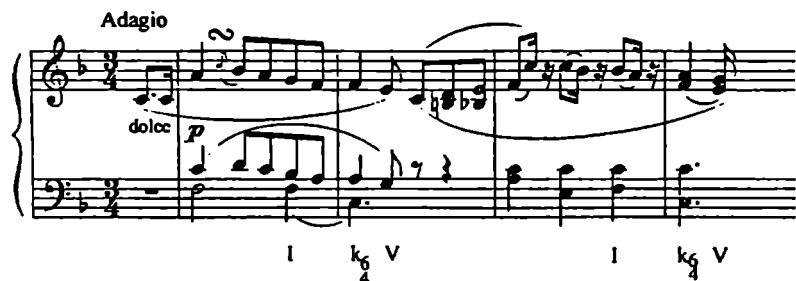
როგორც ჩანს, აკორდის ციფრობრივი გამოსახულება (I₄) ყოველთვის არ არის მისი ფუნქციური ბუნების მაჩვენებელი და ტონალობაში მიუთითებს მხოლოდ მის საფეხურებრივ მდებარეობაზე.

¹ XX საუკუნის გამოჩენილი გერმანელი კომპოზიტორი, ღირიჟორი, თეორეტიკოსი და ალტისტი.

§2. კადანსური კვარტსექსტაკორდის წარმოშობა, აკორდული გარემოცვა და ხმათასვლა

კადანსური კვარტსექსტაკორდის წარმოშობის ერთ-ერთი გზა დაკავშირებული უნდა იყოს ტონიკური ჰარმონიის ბგერების ორმაგ შეკავებასთან. ე.ი. იგი გამოიყენებოდა როგორც აკორდი-შეკავება ღომინანტისათვის, რომელშიც შეკავებული ბგერები განიტვირთებოდნენ სეკუნდური დაღმასვლით. ასეთ შემთხვევებში K_4 დამოუკიდებელ აკორდს არ წარმოადგენს. სწორედ ამ სახით გვხვდება ეს აკორდი ქვემოთ მოცემული წინადადების პირველი და მეორე ფრაზის ბოლოს:

მაგალითი 90. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №1, II ნაწ.



კადანსურმა კვარტსექსტაკორდმა დამოუკიდებელი აკორდის სახე მაშინ შეიძინა, როდესაც განთავისუფლდა შეკავებისაგან, ე.ი. ყოველი მისი ბგერა აკორდული გახდა. ზემოაღნიშნული თანდათანობით გამოვლინდა კლასიკური ჰარმონიის განვითარების პირველივე ეტაპზე.

ჩვენს მიერ განხილული აკორდებიდან კადანსური კვარტსექსტაკორდი ხშირად მზადდება მეოთხე საფეხურის სამხმოვანებით, ზოგჯერ I, II ან უფრო იშვიათად VI საფეხურის სამხმოვანებით. კადანსური კვარტსექსტაკორდის შემდეგ კი ხმოვანებს V საფეხურის სამხმოვანება.

კადანსურ კვარტსექსტაკორდში ორმაგდება ბანში მოცემული ბგერა. მისი მომზადების დროს ზოგჯერ თავს იჩენს პარალელური ოქტავეები ($IV K_6$), ან პარალელური კვინტები ($II K_6$ ან $VI K_6$). სწორი ხმათასვლის მიღწევის მიზნით IV საფეხურის 4 სამხმოვანება 4 კადანსურ კვარტსექსტაკორდთან უნდა შევერთოთ მხოლოდ ჰარმონიულად, ხოლო პარალელურ კვინტებს ავიცილებთ იმ შემთხვევაში, თუ დაკვირვებით შევამოწმებთ ხმათასვლას. პარალელური კვინტების აღმოჩენის შემთხვევაში

უნდა შეეცვალოთ: ან აკორდული თანმიმდევრობა, ან განლაგება, ან მელიოდიური მდებარეობა, ან აკორდში ბგერის გამეორება (VI):

მაგალითი 91.

C-dur

არ შეიძლება უნდა იყოს

არ შეიძლება უნდა იყოს

IV K₄ IV K₄ II K₄ II K₄ II K₄

არ შეიძლება უნდა იყოს

VI K₄ VI K₄ VI K₄ I K₄ I K₄

კადანსური კვარტსექსტაკორდის მეზუთე საფეხურის სამზმოვანებაში გადასვლის დროს ბანი რჩება ადგილზე (გაბმული ან გამეორებული) ან მოძრაობს ოქტავით ქვემოთ (ზოგჯერ ზემოთ). ბანის ოქტავეური სვლა დამახასიათებელია დამაბოლოებელი კადანსისათვის, გაბმული ბანი კი – შუალედური კადანსისათვის. კადანსური კვარტსექსტაკორდის დომინანტაში გადასვლამდე ძალზე ტიპურია მისი გადანაცვლება (ან გადანაცვლებები):

მაგალითი 92.

C-dur

K₄ V K₄ V K₄ V K₄ V K₄ K₄ V K₄ K₄ K₄ V

კადანსური კვარტსექსტაკორდის მონაწილეობით შეიძლება გამოვიყენოთ ერთგვაროვანი (პრიმების, ტერციების, კვინტების) ან არაერთგვაროვანი ანუ შერეული (პრიმიდან ტერციაზე, კვინტიდან ტერციაზე) ბგერების ნახტომი სოპრანოში ან ტენორში:

მაგალითი 93.

C-dur

შეიძლება არ შეიძლება უნდა იყოს

ფარ. 8 ფარ. 8

II K₆/4 IV K₆/4 IV K₆/4 IV K₆/4 IV K₆/4

კადანსური კვარტსექსტაკორდის ჩართვა ავთენტური და რთულ კადანსებში წარმოქმნის ამ კადანსების სხვა ვარიანტებს და სახეებს:

- I K₆/4 V I - განსაკუთრებული სახის ავთენტური კადანსი
- I K₆/4 V - განსაკუთრებული სახის ავთენტური ნახევარკადანსი
- I IV K₆/4 V I - II სახის რთული კადანსი
- I IV K₆/4 V - II სახის რთული ნახევარკადანსი
- I VI IV II K₆/4 V I - II სახის რთული გაფართოებული კადანსი
- I VI IV K₆/4 V - II სახის რთული გაფართოებული ნახევარკადანსი.

კადანსური კვარტსექსტაკორდი, აფართოებს რა კადანსს მასშტაბურად, აყოვნებს ღომინანტის გავლით ტონიკაში განტვირთვის პროცესს, რაც საკადანსო ბრუნვას ანიჭებს დაძაბულობას, მეტ დინამიკას. მაგალითად, ლ. ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატაში კადანსური კვარტსექსტაკორდი ხანგრძლივი ხმოვანების (შეიღნახევარი ტაქტის) შემდეგ აღწევს

განტვირთვას ტონიკაში დომინანტის გავლით, რაც კადანსს ანიჭებს მღელვარე ხასიათს:

მაგალითი 94. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო სონატა №17, I ნაწ.

The musical score is for the first movement of Beethoven's Piano Sonata No. 17, Op. 31, No. 2. It is written for piano and consists of three systems. The first system is marked 'Largo' and the second 'Allegro'. The score includes dynamic markings (pp, p, cresc., f, sf), articulation (accents, slurs), and performance instructions (pedal, breath mark). The key signature changes to C major in the third system, marked 'K6' and '4'.

საყურადღებოა ასევე კადანსური კვარტსექსტაკორდის მანძილზე განტვირთვის (დომინანტის გავლით) შესაძლებლობა. ასეთი შემთხვევები საკმაოდ ხშირად გვხვდება ინსტრუმენტისათვის დაწერილ კონცერტებში. მაგალითად, ვ. მოცარტის მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტის III ნაწილის ბოლოს, კადენციის¹ დაწყებას წინ უსწრებს მთავარი ტონალობის (G-dur) კადანსურ კვარტსექსტაკორდზე შეჩერება, რომელიც კადენციის ბოლოს აღწევს ტონიკას.

¹ ამ შემთხვევაში ტერმინი კადენცია („კადენციური ფერმატა“) ნიშნავს ვირტუოზულ სოლოს ინსტრუმენტულ კონცერტში ან ვოკალში (მაგალითად, საოპერო არიაში).

ქვემოთ მოგვყავს მაგალითი ბეთჰოვენის საფორტეპიანო კონცერტიდან
კადენციის გარეშე:

მაგალითი 95. ლ. ბეთჰოვენის საფ-ნო კონცერტი №2, I ნაწ.

The musical score is divided into three systems. The first system (I) shows the beginning of the Cadenza, with a 'Solo' section for the right hand and a 'Tutti' section for the left hand. The second system (II) continues the Cadenza, with 'sf' (sforzando) markings and a 'Cadenza' section. The third system (II) shows the end of the Cadenza, with 'Tutti cresc.' (tutti crescendo) and 'p' (piano) markings. The score ends with a double bar line and a 'K6 4' marking.

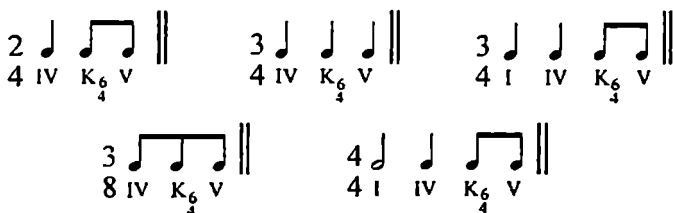
§3. კადანსური კვარტსექსტაკორდის მეტრული მდებარეობა როგორც მარტივი, ისე რთულ ზომებში K_4^6 უმეტესად მოცემულია ტაქტის ძლიერ დროზე:



რთულ ზომებში ის ხშირად ელერს ტაქტის შედარებით ძლიერ დროზე:

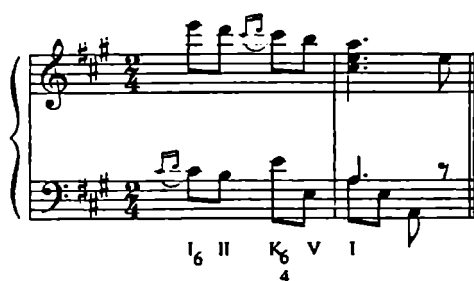


კადანსური კვარტსექსტაკორდი შეიძლება ავიღოთ ტაქტის სუსტ დროზე, იმ შემთხვევაში, თუ მის შემდეგ მოცემული დომინანტა აღმოჩნდება უფრო სუსტ დროზე:



ნიმუშის სახით მოგვყავს საკადანსო ბრუნვა ფრანგი კლავესინისტის ჟ. დანდრიეს საფორტეპიანო პიესიდან, სადაც ორხმიან ფაქტურაში V საფეხურის სამხმოვანება ტაქტის უფრო სუსტ დროზეა მოცემული, ვიდრე კადანსური კვარტსექსტაკორდი:

მაგალითი 96. ჟ. დანდრიე. „სალამურები“.



იშვიათად გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც კადანსური კვარტსექსტაკორდი ტაქტის უფრო სუსტ დროზეა, ვიდრე დომინანტა:¹
მაგალითი 97. ჟ. ლული. გავოტი.

Moderato

mf

II₆ K₆ V
4

IV K₆ V₇ I
4

აქ პირველი წინადადებისაგან განსხვავებით, მეორე წინადადებაში K₄ მოცემულია ტაქტის ძლიერ დროზე.

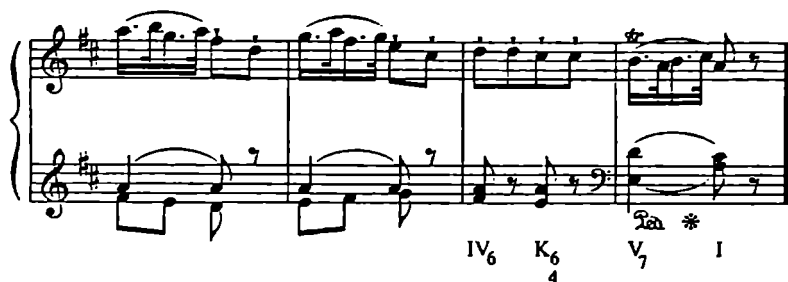
ანალოგიური მაგალითი გვხვდება ვ. მოცარტის საფორტეპიანო სონატის მოდულირებული პერიოდის მეორე წინადადებაში:

მაგალითი 98. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №17 D-dur, III ნაწ.

Allegretto

p

¹ ასეთი ნიმუშები იმდენად იშვიათია, რომ სასწავლო პრაქტიკაში არ უნდა გამოვიყენოთ.



საყურადღებო პარმონიული მოვლენაა ლ. ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატაში. ვიზუალურად აქ, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სხვა მუსიკალურ გამომსახველობით საშუალებებს, დომინანტსექტაკორდი უფრო ძლიერ დროზეა, ვიდრე კადანსური კვარტსექსტაკორდი:

მაგალითი 99. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №10, G-dur II ნაწ.

Andante
La prima parte senza replica

p

cresc. sf cresc. sf p

K₆ V₇

უაქტობრივად, მეშვიდე ტაქტში მოცემული K₆ ტაქტის უფრო ძლიერ დროზეა, ვიდრე მერვე ტაქტის ძლიერ დროზე აღებული V₇; გარდა იმისა, რომ K₆ კულმინაციის ბოლო აკორდია, ის რიტმულად გახანგრძლივებულია და დინამიკურადაც გამოყოფილია, V₇ კი ხმოვანებს ჩუმად (p) და რიტმულად დანაწევრებულია (მერვედები სტაკატოთი).

დავალგბა:

I. გაუკეთეთ ჰარმონიზაცია მოცემულ მელოდიაბს:
მბაბალითი 100.



II. დაუკარით სზვადასზვა ტონალობაში (მაჟორში და მინორში):

1. I³ V³ I || II³ V³ I || 2. I I | IV IV₆ | K V³ | I' ||

3. I' I | IV IV | K₆ V' | I' || 4. I³ VI | IV IV | K₆ V | I ||

III. ჰარმონიული ანალიზი:

1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა II ტ. D-dur (№39), ფინალი 1-8 ტტ.
2. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №5 G-dur, II ნაწ, 1-4 ტტ.
3. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №5 G-dur, III ნაწ, 1-24 ტტ.
4. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო პიესა „ელიზასადმი“, 1-8 ტტ.
5. კ. ვებერი. „მიპატიება ცეკვაზე“. აღნიშნიდან Allegro vivace 1-8 ტტ.
6. რ. შუმანი. აღბობი ახალგაზრდებისათვის №9, „ხალხური სიმღერა“ 1-8 ტტ.

თემა X. სემსტაპორდები

§1. სექსტაკორდის ტონალური ფუნქცია

IV₆, V₆, VI₆, და VII₆ ინარჩუნებენ იმ პარმონიულ ფუნქციას, რაც აქვს მათ შესაბამის სამხმოვანებას, რასაც ვერ ვიტყვით დარჩენილი საფეხურების სექსტაკორდებზე (I₆, II₆ და III₆).

კერძოდ, პირველი საფეხურის სექსტაკორდში სიმყარის შეგრძნება იმდენად შესუსტებულია, რომ მყარ კადანსებში, როგორც დამაბოლოებელი აკორდი, ვერ უტოლდება ტონიკური სამხმოვანების სიმყარეს. მაგალითად, კლასიკური პარმონიის განვითარების პირველ და მეორე ეტაპებზე არ გვხვდება ნაწარმოები, რომელიც მთავრდება ტონიკური სექსტაკორდით; ასეთი შემთხვევები ჩნდება მხოლოდ კლასიკური პარმონიის მესამე ეტაპზე (იხ. თემა XX §3).

ტონიკური სექსტაკორდით შეიძლება დამთავრდეს დამოუკიდებელი ნაწარმოების რომელიმე შემდგენელი ნაწილი, მაგალითად პერიოდის შუალედური კადანსი.

ტონიკური სექსტაკორდით დამთავრება იწვევს მუსიკალური აზრის გაგრძელებას, განახლებას, ხოლო ნაწარმოების ბოლოს კი – ნაწილობრივ დამთავრების შეგრძნებას.

პირველი საფეხურის სექსტაკორდთან შედარებით განსხვავებულ პარმონიულ მოვლენას აქვს ადგილი მეორე და მესამე საფეხურების სექსტაკორდებთან დაკავშირებით.

მეორე საფეხურის სექსტაკორდი მკვეთრად გამოხატული სუბდომინანტური ფუნქციის მატარებელია, ვიდრე მეორე საფეხურის სამხმოვანება. ეს ხდება იმის გამო, რომ მეორე სექსტაკორდის ბანში მოცემული ბგერა იგივეა, რაც მთავარი სუბდომინანტის (IV₃) ფუძეებგერა. ცნობილი ფრანგი კომპოზიტორი და დიდი თეორეტიკოსი ჟან ფილიპ რამო მეორე საფეხურის სექსტაკორდს განიხილავდა, როგორც მეოთხე საფეხურის სამხმოვანებას, რომელშიც კვინტის ნაცვლად გვაქვს სექსტა; აქედან სახელწოდებაც – სუბდომინანტა სექსტით კვინტის ნაცვლად:

მაგალითი 101.

სუბდომინანტა სექსტით
კვინტის ნაცვლად

IV₃ S⁶ (II₆)

მეორე საფეხურის სექსტაკორდი მუსიკალურ ნაწარმოებში გაცილებით უფრო ხშირად და პრაგმატულად ნაჩვენები, ვიდრე მეორე საფეხურის სამხმოვანება, რაც მის ძლიერ სუბდომინანტურ ფუნქციაზე მიუთითებს. ამასთანავე, სუბდომინანტებიდან II₆ იმდენად ხშირად გვხვდება კადანსებში, რომ ამ მხრივ „პირველობაში“ ეცილება მთავარ სუბდომინანტურ სამხმოვანებას:

მაგალითი 102. ჯ. როსინი. ოპ. „სევილიელი დალაქი“. უვერტიურა.

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various chords, some with slurs, and moving lines in both hands. Roman numerals II₆ are placed below the bass staff in the first three systems, indicating the subdominant function of the chords. The score ends with a double bar line and a final chord in the fourth system.

საყურადღებოა ისიც, რომ ჰარმონიული მინორის მეორე საფეხურის შემცირებული სამხმოვანებისაგან განსხვავებით, შემცირებული II₆-ის გამოყენება შეიძლება, რადგან II₆-ის ბანი არ ქმნის ტრიტონს, რის შედეგადაც II₆ უფრო ნაკლებად მერყევი აკორდია, ვიდრე II₅.

მესამე საფეხურის სამხმოვანება სუსტი ღომინანტური ფუნქციის აკორდია, მაგრამ მისი *სექსტაკორდი* მკვეთრად გამოხატული ღომინანტაა, რადგან მოცემულია მთავარი ღომინანტის (V₅) ბანზე. მეორე საფეხურის სექსტაკორდის მსგავსად, მესამე საფეხურის სექსტაკორდიც გაიგება, როგორც მთავარი ღომინანტური სამხმოვანება, რომელშიც კვინტის ნაცვლად გვაქვს სექსტა:

მაგალითი 103.

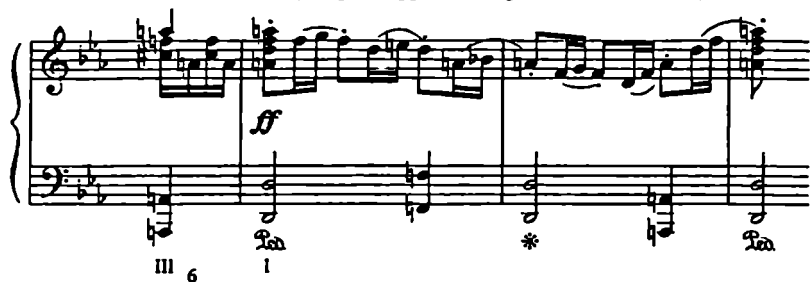


საყურადღებოა ისიც, რომ მესამე საფეხურის სექსტაკორდი უფრო იშვიათად ცვლის კადანსში მეხუთე საფეხურის სამხმოვანებას, ვიდრე II₆ მეოთხე საფეხურის სამხმოვანებას. მთავარი ღომინანტისაგან განსხვავებით, III₆ მაჟორში მინორული აკორდია, ხოლო მინორში კი – გადიდებული.

მაჟორულ ტონალობაში მას შემოაქვს მინორული აკორდისთვის დამახასიათებელი რბილი, ფერადოვანი ხმოვანება, ხოლო ჰარმონიულ მინორში, წარმოადგენს რა გადიდებულ სექსტაკორდს, გამოირჩევა მკვეთრი ფერადოვანი ჟღერადობით; ამის გამო, III₆ ბუნებრივ მაჟორში უფრო ხშირად გვხვდება, ვიდრე ჰარმონიულ მინორში¹ (განსაკუთრებით იშვიათად ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში):

¹ ვენის კლასიკოსებთან უპირატესობა ენიჭებათ იმ აკორდებს, რომელთაც გამოკვეთილი ჰარმონიული (ტონალური) ფუნქცია გააჩნია და არა იმ აკორდებს, რომლებიც გამოირჩევიან მკვეთრი ფონიზმით.

მაგალითი 104. ლ. ბეთჰოვენი. სიმფონია №3, I ნაწ.



ნორმატიული საკადანსო ბრუნვა მთავარი (I_6 , IV_6 , V_6) და ზოგიერთი დამხმარე (II_6 , III_6) სექსტაკორდებისაგან განსხვავებით, მეშვიდე ან მეექვსე საფეხურის სექსტაკორდს არ შეიცავს. სექსტაკორდებიდან VI_6 ყველაზე უფრო იშვიათად იჩენს თავს. ის ძირითადად მზადდება ტონიკური სამხმოვანებით და გადადის სუბდომინანტაში ან დომინანტაში.

მაგალითი 105. ლ. ბეთჰოვენი. სიმფონია №5, I ნაწ.



საერთოდ სექსტაკორდი, უფრო მნიშვნელოვან როლს თამაშობს არასაკადანსო ბრუნვებში, ვიდრე კადანსებში და ხელს უწყობს მუსიკალური აზრის უწყვეტად განვითარებას. მაგალითად, გ. ჰენდელის არიის თემაში

თითქმის ყველა საფეხურის სექსტაკორდი მონაწილეობს, რომელთა როლი მუსიკალური აზრის დენადობაში წამყვანია:

მაგალითი 106. გ. ჰენდელი არია ვარიაციებით ფორტეპიანოსათვის, თემა

Allegretto

V_6 V V_6 I V_6 VI_6 VI II_6 V I
 I_6 I_6 I_6 I_6 I_6

სექსტაკორდების ტიპური აკორდული გარემოცვის სქემა

I, IV, IV_6, VI ან V_6	← I_6 →	$I, IV, IV_6, V, V_6, II_6$ ან II
I, I_6, II, IV, IV_6 ან VI	← II_6 →	II, K_6^4, V ან V_6
I, IV, IV_6, V ან K_6^4	← III_6 →	I, V^4 ან VI
I_6, I ან IV	← IV_6 →	IV, II_6, K_6^4, V, I ან I_6
I, I_6 ან II	← V_6 →	I ან I_6
I, I_6 ან IV	← VII_6 →	I ან I_6

§2. ბგერის გაორმაგება სექსტაკორდში

სტილური ნიშან-თვისებიდან გამომდინარე, მთავარი საფეხურების სექსტაკორდებში ორმაგდება პრიმა ან კვინტა; V საფეხურის სექსტაკორდის გარდა, I და IV საფეხურის სექსტაკორდებში შეიძლება გაავარმაგოთ ტერციული ბგერა, თუ არ გამოიწვევს არასწორ ხმათასვლას.¹ II და VI საფეხურების სექსტაკორდებში დამახასიათებელია ტერციული ბგერის გაორმაგება, თუმცა შეიძლება პრიმის ან კვინტის გაორმაგებაც. III და VII საფეხურების სექსტაკორდებშიც დამახასიათებელია ტერციული ბგერის გაორმაგება, თუმცა III₆-ში შეიძლება პრიმის გაორმაგება, ხოლო VII₆-ში კი – კვინტის (ძალზე იშვიათად).

§3. სექსტაკორდების გამოყენება ხმათა მღორე სვლით

მელოდიის პარმონიზაციის დროს ძალზე მნიშვნელოვანია სექსტაკორდის გამოყენება, რადგან ხელს უწყობს ბანის მელოდიურობას. მაგალითად, ქვემოთ მოყვანილ ნიმუშში მელოდიის პარმონიზაცია მოცემულია ორ ვარიანტად, რომელთაგან მეორე ვარიანტი უკეთესია, რადგან სამხმოვანებთან ერთად სექსტაკორდების გამოყენებამ ბანის ხმა მოქნილი და მღერადი გახდა:

მაგალითი 107.

I ვარიანტი C-dur II ვარიანტი

I I IV IV K₆ V I^h I I₆ IV IV₆ K₆ V I^h

¹ დომინანტებში ქვედა შემავალი ტონის გაორმაგება არ შეიძლება, რადგან მძაფრდება აკორდის ხმოვანება და რთულდება ხმათასვლა.

უნდა გვახსოვდეს, რომ სექსტაკორდი, სამზომოვანებისაგან განსხვავებით, უფრო ხშირად იწვევს არანორმატიულ ხმათასვლას (გადიდებული ინტერვალით მოძრაობას, პარალელურ ოქტავეებს და კვინტებს), რომლის აღმოჩენის შემთხვევაში შევცვლით ხმათასვლას ან აკორდს:

მაგალითი 108.

C-dur (c-moll)

I_6 III_6 II_6 K_6 III_6 V I_6 V_6 IV_6 V IV II_6

მხოლოდ მაეორში არ შეიძლება უნდა იყოს

c-moll

IV_6 K_6 IV_6 III_6 V_6 VI II_6 III_6 I_6 V_6 I_6 V_6

არ შეიძლება უნდა იყოს ან ასე არ შეიძლება უნდა იყოს

IV_6 V_6 IV_6 V_6 $IV_6^{\sharp}$ V_6 IV V_6 IV V_6

C-dur (c-moll)

IV_6 -ის V_6 -თან შეერთების დროს ბანი შეიძლება გამოძრაოთ სეკუნდური აღმასვლით, თუ პარმონიული მინორის ნაცვლად გამოვიყენებთ მელოდირ მინორს ($IV_6^{\sharp}$ V_6).

ცალკე უნდა განვიხილოთ III_6 -ის განტვირთვა ტონიკაში ან შეწყვეტილ ბრუნვაში (გაორმაგებული ტერციით). ამ დროს III_6 -ის პრიმული ბგერა მოცემულია სოპრანოში და მოძრაობს ტერციული დაღმასვლით, რაც

კლასიკური პარმონიისათვის ტიპურ მოვლენას წარმოადგენს. თუმცა შესაძლებელია სხვაგვარი ხმათასვლაც:

მაგალითი 109.



§4. სექსტაკორდის გადანაცვლება

ნებისმიერი საფეხურის სექსტაკორდი შეიძლება გადავანაცვლოთ. ამ შემთხვევაში გადანაცვლება გულისხმობს როგორც სექსტაკორდისა სექსტაკორდში, ისე სექსტაკორდისა სამხმოვანებაში ან პირიქით. სექსტაკორდის სექსტაკორდში გადანაცვლების დროს საკმაოდ ხშირად მიიღება არანორმატიული ხმათასვლა (პრიმების, ოქტავეების, პრიმისა ოქტავაში ან პირიქით), რომელთა თავიდან აცილების მიზნით საჭიროა შუა ხმის ან შუა ხმების გაჩერება:

მაგალითი 110.





დავალება:

I. ჩვენს მიერ შედგენილი ნიმუშების (99-101) მიხედვით დაწერეთ ანალოგიური მაგალითები სხვადასხვა ტონალობაში.

II. დაუკარით მაჟორში და მინორში (სამი საგასაღებო ნიშნის მქონე ტონალობების ჩათვლით):

$$1. I \ I_6 \mid IV \ IV_6 \mid K_6 \ V \mid I \parallel$$

$$2. I \ I \ V_6 \mid I \ IV \ IV_6 \mid K_6 \ K_4 \ V \mid I \parallel$$

$$3. I \ VI \mid IV_6 \ IV_6 \mid K_6 \ III_6 \mid I \parallel$$

III. ჰარმონიულ ანალიზში:

1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა III ტ. e-moll (№53), III ნაწ, 1-8 ტტ.
2. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა D-dur (№17), III ნაწ, 1-8 ტტ.
3. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა F-dur (№6), II ნაწ, 1-8 ტტ.
4. ფ. შუბერტი. საფ-ნო სონატა D-dur (op. 53), III ნაწ, 1-8 ტტ.

§5. სექსტაკორდი ერთ ან ორ ზმაში ნახტომის დროს

კვარტა-კვინტური და ტერციული შეფარდების აკორდების შეერთების დროს შეიძლება გამოვიყენოთ ნახტომი ერთი აკორდის პრიმული ბგერიდან მეორე აკორდის პრიმულ ბგერაზე, ან კვინტური ბგერიდან – კვინტურ ბგერაზე. ამ დროს ერთ-ერთი აკორდი, ან ორივე უნდა იყოს სექსტაკორდი, რათა არ მივიღოთ ფარული ოქტავეები ან კვინტები:

მაგალითი 111.

C-dur
არ შეიძლება უნდა იყოს, ან ასე არ შეიძლება უნდა იყოს, ან ასე

ფარ. 8 ფარ. 5

I_6 IV I_6 IV_6 I IV_6 I_6 IV I_6 IV_6 I IV_6

II_6 V I IV_6 VI IV_6 IV II_6 IV_6 K_6 ₄

შერეული ბგერების ნახტომი კი შეიძლება გამოვიყენოთ ნებისმიერი ინტერვალური შეფარდების აკორდებს შორის:

მაგალითი 112.

C-dur

IV V_6 II_6 V_6 IV II_6 IV_6 V IV_6 K_6 ₄ K_6 ₄ III_6

VII:

და basso continuo-სათვის, I ნაწ.



ჰარმონიულ ბრუნვას I_6 VII₆ I.

წინააღმდეგ შემთხვევაში მივიღებთ კვინტების² პარალელიზმს:

მაგალითი 115.



I₆ VII₆ I₆

I VII₆ I₆

I₆ VII₆ I

მიღებული იყო გენერალ ბანის ციფრული მართლწერის დროს.

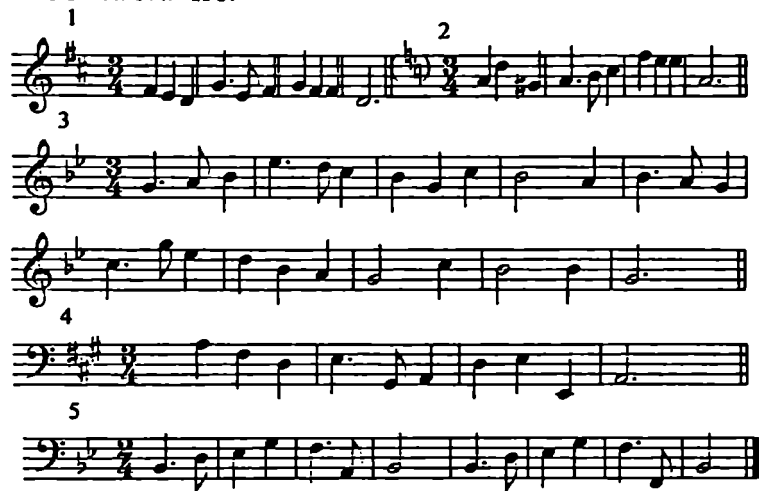
5) მოძრაობა არ შეიძლება (გამონაკლის შემთხვევას მოგვიანებით შევეხებით),
ზოლო პირიქით (5 -5) კი დასაშვებია.

როგორც ბანის, ისე მულოდის კარმონიზაციის დროს ტიპურია განაპირა ხმების საწინააღმდეგო მოძრაობა

დავალეზა:

I. ჩვენს მიერ შედგენილი ნიმუშების (მაგ.115) მიხედვით დაწერეთ ანალოგიური მაგალითები სხვადასხვა ტონალობაში.

II. მოცემულ ნიმუშებს გაუკეთეთ კარმონიზაცია:
მაგალითი 116.



III. დაუკარით სხვადასხვა ტონალობაში:

1. $P \ V_6 \mid I \ VI \mid IV_6 \ V \mid I \parallel$ 2. $I \ VI \mid I_6 \ II_6 \mid K_4 \ III_6 \mid I \parallel$
3. $I \ VII^{\circ} I^{\circ} \mid VI \ II \ II^{\circ} \mid K_4 \ K_4 V \mid I \ VI \parallel$

IV. კარმონიულ ანალიზში:

1. ი. პაიღი. საფ-ნო სონატა III ტ. (№60), II ნაწ, 1-8 ტტ.
2. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა F-dur (№2), III ნაწ, 1-16 ტტ.
3. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა B-dur (№3), III ნაწ, 1-8 ტტ.
4. ფ. მენდელსონი. „უსიტყვო სიმღერები“ №22, 1-9 ტტ.

§1. ნორმატიული კვარტსექსტაკორდების ფუნქცია

ნებისმიერი საფეხურის კვარტსექსტაკორდი მერყევი აკორდია, რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, კვარტსექსტაკორდის ბანიდან კვარტის ზმოვანება მათ აქცევს მერყევ აკორდებად. ისინი შეიძლება ასრულებდნენ ღომინანტის (I_6 , V_6 , VII_6 და III_6), ან სუბღომინანტის (IV_6 , II_6 და VI_6) ფუნქციას. კლასიკურ ჰარმონიაში, კადანსური კვარტსექსტაკორდის გარდა, ფართოდ არის გამოყენებული მთავარი საფეხურების გამვლელი და დამხმარე კვარტსექსტაკორდები. ეს აკორდები დამოუკიდებელი თანზმოვანების როლს ვერ ასრულებენ და თუ ტაქტის სუსტ დროზე წერილი გრძლიობის სახითაა მოცემული (ან ტემპია ჩქარი), ფაქტობრივად, კარგავენ ტონალურ ფუნქციას და მელოდირი დანიშნულების მქონე აკორდების სახით გვევლინებიან; ყოველივე ამას ხელს უწყობს ხმათა უაღრესად მღორე (მელოდირი) მოძრაობა.

§2. მთავარი საფეხურების გამვლელი კვარტსექსტაკორდები¹

გამვლელი კვარტსექსტაკორდის როლში შეიძლება შეგვხვდეს V_6 (I V_6 I_6 ან I_6 V_6 I) ან I_6 (IV I_6 IV_6 , IV_6 I_6 IV ან IV_6 I_6 II_6).² გამვლელი VII_6 -ის მსგავსად, გამვლელი კვარტსექსტაკორდების დროსაც დამახასიათებელია ხმათა მღორე (სეკუნდური) მოძრაობა და განაპირა ხმების საწინააღმდეგო სვლა; ხოლო, თუ სექსტაკორდში გავაორმაგებთ კვინტურ ბგერას ერთ ხმაში (სასურველია სოპრანოში) მივიღებთ ტერციით მოძრაობას. ძალზე იშვიათად კი შესაძლებელია ნახტომის³ გამოყენება:

¹ დამხმარე საფეხურების კვარტსექსტაკორდებიდან სასწავლო სავარჯიშოებში შეიძლება გამოვიყენოთ (მათორში) გამვლელი VI_6 (II VI_6 II_6 ან II_6 VI_6 II), რომელიც გაცილებით უფრო იშვიათად გვხვდება, ვიდრე იგივე კვარტსექსტაკორდი სხვა აკორდულ გარემოცვაში (II , VI_6 II_6 ან II_6 VI_6 II). ამ უკანასკნელს მოგვიანებით განვიხილავთ.

² გამვლელი კვარტსექსტაკორდი შეიძლება იყოს მოცემული ერთგვაროვანი (მაგ., I_6 V_6 I) ან არაერთგვაროვანი (მაგ., IV_6 I_6 II_6) აკორდული გარემოცვით.

³ გამვლელი V_6 -ის დროს ტერციული ბგერების ნახტომი შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, თუ ტონიკურ სამზმოვანებაში გავაორმაგებთ ტერციულ ბგერას.

I V_6 I_6 I_6 V_6 | IV_6 I_6 IV_6 I_6 IV_6 I_6 V_6 | IV_6 I_6 IV_6 I_6 V_6 I_6 | V_6 I_6 | V_6 I_6

კადანსური კვარტსექსტაკორდის მსგავსად, ნებისმიერი ტიპის კვარტსექსტაკორდში ორმაგდება ბანში მოცემული ბერა. მართალია, გამეღეული კვარსექსტაკორდი, ჩვეულებრივ, ტაქტის სუსტ დროზეა მოცემული, მაგრამ მუსიკალურ ნაწარმოებებში შეიძლება შეგვხვდეს ტაქტის ძლიერ (იშვიათად) ან შედარებით ძლიერ დროზე.¹

მაგალითი 118. ლ. ბეთოვენი. საფ-ნო კონცერტი ორკესტრთან ერთად №1, I ნაწ.

I_6 V_6 I_6

მუსიკალურ ნაწარმოებში გამეღეული კვარტსექსტაკორდი ზოგჯერ არასრული სახით გვხვდება, რაც ნათლად მიუთითებს მის მელოდირ წარმომავლობაზე:

¹ სასწავლო სავარჯიშოებში კლასიკური პარმონიის სტილური ბუნებიდან გამომდინარე, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია გამეღეული კვარტსექსტაკორდის გამოყენება ტაქტის მხოლოდ სუსტ დროზე.

ამ ნიმუშის შესაბამის ტაქტში გამჟღავნებული V_6 სრული სახითაა მოცემული, ხოლო მეშვიდე ტაქტიდან დაწყებული არასრული კვარტსექსტაკორდი უღერს ცხრაჯერ. როგორც აღვნიშნეთ, ზოგჯერ გამჟღავნებული კვარტსექსტაკორდი გვხვდება არაერთგვაროვანი საფეხურების გარემოცვაში (IV_6 I_6 II_6):

მაგალითი 120. ჯ. როსინი. ოპ. „სევილიელი დღაღი“. I მოქ. ლეეტი.

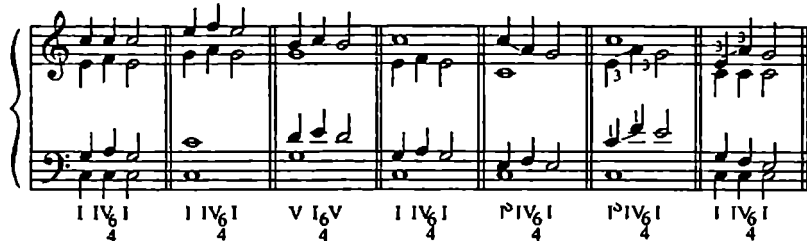


გამღვლედი კვარტსექსტაკორდი, როგორც მუსიკალური აზრის განვითარების ერთ-ერთი საშუალება, შეიძლება გამოვიყენოთ მხოლოდ კადანსამდე და არა კადანსში.

§3. მთავარი საფეხურების დამხმარე კვარტსექსტაკორდები დამხმარე ბეგრებისაგან მიღებულ კვარტსექსტაკორდს დამხმარე კვარტსექსტაკორდი ეწოდება. გამღვლედი აკორდის მსგავსად, დამხმარე კვარტსექსტაკორდიც წარმოქმნის სამი აკორდისაგან შემდგარ ჰარმონიულ ბრუნვას. მთავარი საფეხურების დამხმარე კვარტსექსტაკორდებიდან შეიძლება შეგვხვდეს დამხმარე IV_6^4 ტონიკური სამხმოვანების გარემოცვაში ($I\ IV_6^4\ I$) და დამხმარე I_6^4 დომინანტური სამხმოვანების გარემოცვაში ($V\ I_6^4\ V$).⁴

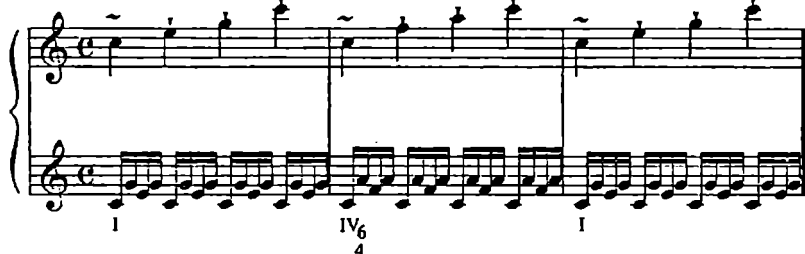
⁴ მთავარი საფეხურების კვარტსექსტაკორდები მოცემულია გაბმულ ან გამეორებულ ბანზე, რაც მოკლე საორგანო პუნქტს წარმოადგენს. მათთვის დამახასიათებელია ტეხილი სეკუნდური მოძრაობა, თუმცა შეიძლება გამოვიყენოთ სეკუნდაზე მეტი ინტერვალით (ან ინტერვალებით) მოძრაობაც:

მაგალითი 121.



დამხმარე კვარტსექსტაკორდი შეიძლება იყოს მოცემული როგორც ტაქტის სუსტ, ისე ძლიერ ან შედარებით ძლიერ დროზე:

მაგალითი 122. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა I ტ. №10, I ნაწ.



მოცემული ხმის ჰარმონიზაციის დროს, გამღვლი კვარტსექსტაკორდებისაგან განსხვავებით, დამხმარე კვარტსექსტაკორდები უნდა გამოვიყენოთ მხოლოდ კადანსებში: დამხმარე I_4 შეაღებურ კადანსში დომინანტას ანიჭებს თავისებური საყრდენის როლს და ხელს უწყობს მუსიკალური აზრის დროებით შეჩერებას; დამხმარე IV_4 კი – პერიოდის დამაბოლოებელი კადანის შემდეგ, როგორც კადანსი-დამატება.

შემოქმედებით პრაქტიკაში კომპოზიტორები ამ ჰარმონიულ ბრუნვებს მიმართავენ ფორმის სხვა მონაკვეთებშიც: დამხმარე I_4 დომინანტის საორგანო პუნქტზე, ხოლო დამხმარე IV_4 კი – ხშირად საწყის ტაქტებში ან ნაწარმოების ბოლოს, როგორც კადანსი-დამატება:

მაგალითი 123. ფ. მენდელსონი „უსიტყვო სიმღერები“ №45



პერიოდის ბოლოს პლაგალური კადანსი-დამატება მუსიკალურ
ნაწარმოებში ძალზე იშვიათად გვხვდება:

მაგალითი 124. რ. შუმანი. „ოთხი მარში“ op. 76, №4.

Mit Kraft und Feuer

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The second system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The third system concludes with a key signature change to C major, indicated by the Roman numeral IV_6^4 and the number 4 below the staff.

§4. კვარტსექსტაკორდი, როგორც ბანის მელოდიზირების
ან გადანაცვლების შედეგი

კლასიკურ მუსიკაში ხშირად გვხვდება ბანის მოძრაობა აკორდულ ბგერებზე, რის შედეგადაც ვიღებთ სამხმოვანების შებრუნებებს – სექსტაკორდსა და კვარტსექსტაკორდს:

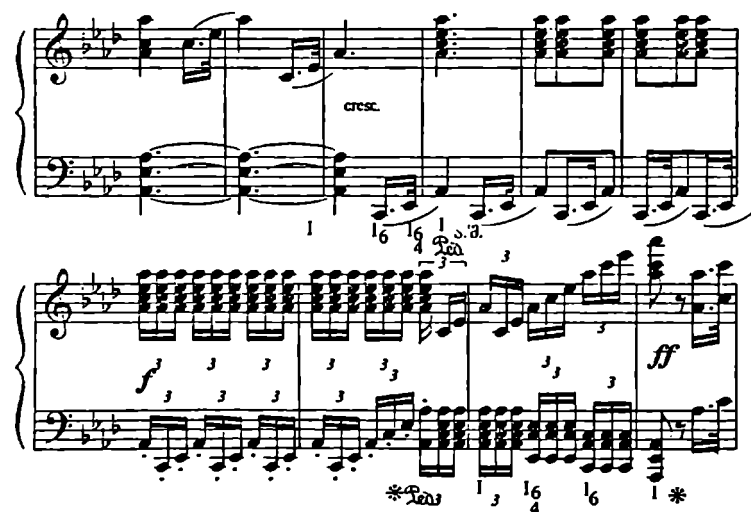
მაგალითი 125. ვ. მოცარტი. ოპ. „ფიგაროს ქორწინება“, II მოქმ.

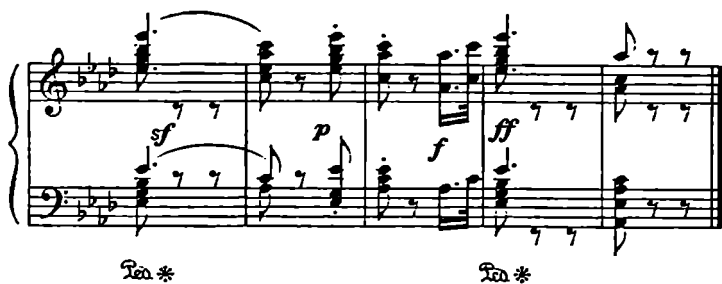


ზემოაღნიშნული მაგალითის საწყის ტაქტებში სექსტაკორდიც და კვარტსექსტაკორდიც დამოუკიდებელ აკორდებს არ წარმოადგენენ, რადგან ბანის ხმის მელოდიზირების შედეგია.

ანალოგიური პროცესი ერთდროულად რამდენიმე ხმაში მოგვცემს სამხმოვანებისა და მისი შებრუნებების გადანაცვლებას:

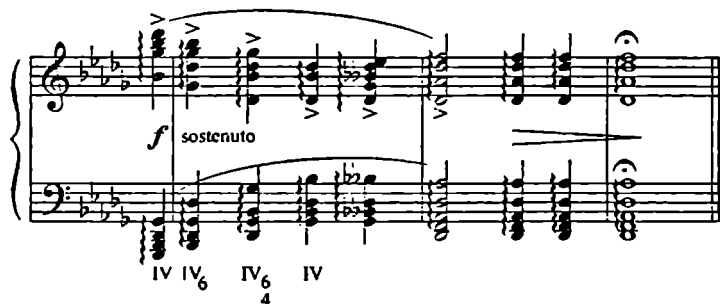
მაგალითი 126. ლ. ბეთჰოვენი. სიმფონია №5, II ნაწ.





ამგვარი სახით წარმოქმნილი კვარტსექსტაკორდი და სექსტაკორდი შეიძლება შეგვხვდეს როგორც პირველი, ისე სხვა საფეხურის აკორდების გადანაცვლების დროსაც:

მაგალითი 127. ი. ბრამსი. საფ-ნო სონატა №3, II ნაწ.



ზემოაღნიშნულ მაგალითებში და ამ ტიპის სხვა ნიმუშებში კვარტსექსტაკორდი არ გვევლინება საწყის ან დამაბოლოებელი აკორდის როლში, რაც მიუთითებს მის დამოკიდებულ ბუნებაზე. ამ სახით მიღებული კვარტსექსტაკორდი, ისევე როგორც სექსტაკორდი, გადანაცვლებით გამოწვეული ინერციის შედეგია, რის გამოც ერთ მთლიან პარმონიას წარმოქმნის და არა განცალკევებულ აკორდებს.

დავალება:

I. ჩვენს მიერ შედგენილი ნიმუშების (117 და 121) მიხედვით დაწერეთ ანალოგიური მაგალითები სხვადასხვა ტონალობაში.

II. მოცემულ ნიმუშებს გაუკეთეთ პარმონიზაცია:



III. დაუკარიოთ სხვადასხვა ტონალობაში:

1. I V₄ I₆ | IV IV₆ | K₄ K₄ V | I IV₄ I ||
2. I I I | IV I₄ IV₆ | K₄ K₄ V | I IV₄ I ||
3. I I II₆ V | I₆ I₆⁵ IV I₄ IV₆ | K₄ K₄ V V | I IV₄ I ||
4. I³ VI IV II | V V I I³ | IV I₄ IV₆ IV | V¹ I₄ V | I³ VI IV₆ V³ | I₆ V₄ I II₆ | K₄ K₄ V V | I IV₄ I ||

IV. ჰარმონიულ ანალიზში:

1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა II ტ. №49 cis-moll, I ნაწ., 1-6 ტტ.
2. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა I ტ. №33 c-moll, I ნაწ., 1-8 ტტ.
3. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №15 C-dur, II ნაწ., 1-16 ტტ.
4. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №4, II ნაწ., 1-8 ტტ.
5. ჯ. როსინი. ოპ. „სევილიელი დალაქი“, I მოქმ. №1, შესავალი, 1-8 ტტ.
6. ფ. შუბერტი. სონატა c-moll, IV ნაწ., 1-16 ტტ.
7. ფ. მენდელსონი. „უსიტყვო სიმღერები“ №45, 1-8 ტტ.

თემა XII. სექტაკორდები

§1. სექტაკორდის სახეები და ფონიზმი

არსებობს შვიდი სახის დიატონური სექტაკორდი – დიდი მაჟორული, პატარა მაჟორული, დიდი მინორული, პატარა მინორული, შემცირებული (ნახევრადშემცირებული), შემცირებული და დიდი გადიდებული (გადიდებული):

მაგალითი 129.

დიდი მაჟორული პატარა მაჟორული დიდი მინორული პატარა მინორული

შემცირებული შემცირებული დიდი გადიდებული

მათი სახელწოდებები დაკავშირებულია ინტერვალ სექტიმის სახეობასთან და სამხმოვანების იმ ტიპთან, რომელიც საფუძვლად უდევს სექტაკორდს.

სექტაკორდის შვიდივე სახე შეიძლება შეგვხვდეს ჰარმონიულ მაჟორსა და ჰარმონიულ მინორში:

C-dur პარმონიული

დიდი მაჟორული პატარა შემცირებული პატარა მინორული დიდი მინორული

I₇ II₇ III₇ IV₇

პატარა მაჟორული დიდი გადიდებული შემცირებული

V₇ VI₇ VII₇

c-moll პარმონიული

დიდი მინორული პატარა შემცირებული დიდი გადიდებული პატარა მინორული

I₇ II₇ III₇ IV₇

პატარა მაჟორული დიდი მაჟორული შემცირებული

V₇ VI₇ VII₇

პარმონიული მაჟორისა და პარმონიული მინორის შვიდივე საფეხური განსხვავებული სტრუქტურის სექტაკორდს იძლევა, სხვა სახის მაჟორსა და მინორში კი სექტაკორდის ესა თუ ის სახე მეორდება, რის გამოც ბუნებრივ მაჟორსა და ბუნებრივ მინორში შვიდი განსხვავებული სექტაკორდის ნაცვლად გვხვდება ოთხი, ზოლო მელიოდიურ მაჟორსა და მელიოდიურ მინორში — ხუთი.¹

სამხმოვანებისაგან განსხვავებით, სექტაკორდებში ფონიზმი უფრო მკვეთრად არის გამოვლენილი, რაც პირველ ყოვლისა დაკავშირებულია ისეთ დისონირებულ ინტერვალთან, როგორიცაა სექტიმა. სამხმოვანების მსგავსად, ყოველი სექტაკორდი გამოირჩევა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ხმოვანების ფერადოვნებით — ფონიზმით. ამ

¹ ბუნებრივ მაჟორსა და ბუნებრივ მინორში არ გვხვდება — დიდი მინორული, შემცირებული და დიდი გადიდებული, ზოლო მელიოდიურ მაჟორსა და მელიოდიურ მინორში — შემცირებული და დიდი მაჟორული სექტაკორდები.

თვალსაზრისით უნდა გამოვეყნოთ სამი სექტაკორდი, რომელთა სტრუქტურაში შედის დიდი სექტიმა – დიდი გადიდებული, დიდი მინორული და დიდი მაჟორული. მათგან განსაკუთრებული ელვარე, ფერადოვანი ხმოვანებით გამოირჩევა დიდი გადიდებული და დიდი მინორული სექტაკორდი, რადგან დიდ სექტიმასთან ერთად შეიცავენ გადიდებულ სამხმოვანებას. ზემოაღნიშნულის გამო მძაფრი ფონიზმის მატარებელი სამი სექტაკორდიდან რომანტიკოსებამდე დამოუკიდებელი აკორდის სახით ფაქტობრივად გვხვდება მხოლოდ დიდი მაჟორული სექტაკორდი. საყურადღებოა ისიც, რომ რომანტიკოსებთან დიდი მაჟორული სექტაკორდი უფრო ხშირად გამოიყენება, ვიდრე დიდი მინორული და განსაკუთრებით დიდი გადიდებული სექტაკორდი.¹

ჟ. ბიზეს ოპერაში „კარმენ“ დიდი გადიდებული სექტაკორდი მოცემულია გადახრის მომენტში:

მაგალითი 131. ჟ. ბიზე. ოპ. „კარმენ“. I მოქმ. №4.

leggeramente

Ко - ло - ко - ла зови! нам по - ёг о встре - че;

p

შე *

შე *

ამ მაგალითში დო მაჟორიდან ლა მინორში გადახრის დროს მეორე ტაქტში თავს იჩენს დიდი გადიდებული სექტაკორდი საორგანო პუნქტზე.

იგივე აკორდი ე. გრივის საფორტეპიანო ლირიკულ პიესაში მოცემულია მელოდიურად (მი მინორის მესამე საფეხურზე):

¹ ალბათ, იმის გამო, რომ დიდ გადიდებულ სექტაკორდში ბანიდან უღერს გადიდებული სამხმოვანება.

მაგალითი 132. ე. გრიგი. ლირიკული პიესები. IX რვეული,
№4 „საღამო მთებში“. op. 68.



ე. გრიგის რომანსში „გედი“ დიდი მაჟორული და დიდი მინორული სექტაკორდები პლაგალურ ბრუნვაშია:

მაგალითი 133. ე. გრიგი. „გედი“. op. 25 №2.

Andante ben tenuto

Мой ле - бедь бе - лый, всег - да мол - ча ти - вный,

სექტაკორდები დიდი სექტიმით და მათი შებრუნებები შეიძლება შეგვხვდეს, როგორც დამოუკიდებელი (იშვიათად), ისე დამოკიდებული აკორდების სახით (უმეტესად).

§2. სექტაკორდის ფორმაქმნადი და ტონალური ფუნქცია

სექტაკორდი, როგორც დამოუკიდებელი აკორდი, ფორმაქმნადი და ტონალური ფუნქციის მატარებელი ჰარმონია, ჩამოყალიბდა მაჟორულ-მინორული სისტემის ბატონობის პერიოდში. მისმა დისონირებულმა, დამბულმა ხმოვანებამ განაპირობა წარმოქმნილი დამბულობის, მერყეობის განტვირთვის აუცილებლობა. სექტაკორდების ფართოდ გამოყენებამ, ერთი მხრივ, გაამდიდრა აკორდთა დიფერენცირება, ხოლო მეორე მხრივ კი, რაც ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანია, გამოიწვია ჰარმონიული განვითარების

მანამდე არნახული დინამიზირება. ამ მხრივ შეუფასებელია კ. მონტვერდის¹ როლი, რომელიც ხშირად მიმართავდა რთულ ჰარმონიულ მოვლენებს (მათ შორის სეპტაკორდებსა და ნონაკორდებს), რათა გაეძლიერებინა სიტყვაში ან ტექსტში ადამიანის პირადი განცდების ძალა მსმენელზე:
მავალითი 134. კ. მონტვერდი. ოპ. „პოპეს კურთხევა“ I მოქმ. სცენა III

NB²

За-чи-на-ю, мол-чи! Тво-е сло-во "про-шай" мне ду-шу ра-нит ги -

бель не-ся. Да, ги бель мис сво-им лишь зву-ком.

b

¹ სეპტაკორდი მუსიკალურ პრაქტიკაში დაამკვიდრა კლავდიო მონტვერდიმ. მან პირველმა გამოიყენა სეპტაკორდი ტონალობის ყველა საფეხურზე და დაიწყო მათი ტონალური და ფორმაქმნადი ფუნქციის გამოვლენა. ამ მხრივ დომინანტსეპტაკორდი მართლაც რომ „მონტვერდის აკორდია“. ფაქტობრივად, „მონტვერდის აკორდით“ იწყება სახელობითი ჰარმონიების (ფ. შუბერტის „VI საფეხურის ჰარმონია“, ფ. შოპენის „დომინანტსეპტაკორდი სექსტით“, რ. ვაგნერის „ტრისტანის აკორდი“ და სხვა) ისტორია.

² ნოტაბენე (ლათ. nota bene – კარგად შენიშნე) – ხშირად აღინიშნება ასოებით NB. ამ ნიშნით აღნიშნავენ იმ ადგილს, რომელზედაც ცდილობენ ყურადღების გამახვილებას.

ეს მართლაც ახალი მუსიკა იყო, ახალი პარმონიული ენა, რომლის დისონირებული ბუნება მიუღებელი აღმოჩნდა მათთვის, ვინც XV-XVI საუკუნეების ეოკალური მუსიკის პარმონიული ენის ტრადიციებზე იყო აღზრდილი. კომპოზიტორი და კრიტიკოსი ჯოვანი მარია არტუზი წერდა: „ჩვენ, ძველი ავტორიტეტები არასოდეს არ ვასწავლიდით, რომ სექტაკორდის გამოყენება შეიძლება სისტემატურად და მომზადების გარეშე... პარმონიული ხმაური აუტანელია სმენისათვის... ეს კომპოზიტორი¹ უპირისპირდება ყველაფერს, რაც მშვენიერი და კეთილზმევანია მუსიკალურ ხელოვნებაში“. მეტად საყურადღებოა ისიც, რომ ძველი მუსიკის მიმდევრების აზრით „ახალი მუსიკა“² ატკბობს გრძნობებს და არა გონებას“ (10, გვ. 61).

სექტაკორდის ფართოდ გამოყენებამ მართლაც გამოიწვია გარდატეხა მუსიკალურ აზროვნებაში, რომელიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ნაწარმოების ფორმაქმნის პროცესებში. კერძოდ, ექსპოზიციურ და არა-ექსპოზიციურ ნაგებობებში, საკადანსო და არასაკადანსო ბრუნვებში; განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მისი როლი მოდულაციის დროს. მათი საშუალებით შესაძლებელი ხდება, როგორც ტონალური გარკვეულობის (სიმტკიცის), ისე გაურკვეველობის (შენიღბვის) მიღწევა.

სექტაკორდი თავის ტონალურ და ფორმაქმნად ფუნქციას განსაკუთრებით გამოკვეთილად ავლენს ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში. როგორც ცნობილია, ვენის კლასიკოსთა პერიოდს უწოდებენ კლასიკური პარმონიის „ოქროს ხანას“, იმ ხანას, როდესაც პარმონიის გამომსახველობით საშუალებებს, მათ შორის სექტაკორდს, ერთ-ერთი უმთავრესი როლი განეკუთვნებოდა ფორმაქმნაში.

რაც უფრო მკვეთრად ვლინდება ფონიზმი სექტაკორდში, მით უფრო უკანა პლანზე გადადის მისი ტონალური ფუნქცია და პირიქით – რაც უფრო მკვეთრად არის გამოვლენილი ტონალური ფუნქცია, მით უფრო მკრთალდება მისი ფონიზმი. მაჟორულ-მინორული სისტემის ძირეული პარმონიული ნიშან-თვისებაა აკორდთა გამოკვეთილი ტონალური ფუნქცია

¹ ჯ. არტუზის მხედველობაში ჰყავდა კ. მონტევერდი.

² „ახალი მუსიკა“ - ასე უწოდა ოპერის ერთ-ერთმა შემქმნელმა ჯულიო კაჩინიმ (1550-1618) თავის არიებისა და მადრიგალების კრებულს, რომელიც მოცემული იყო ჰომოფონიურ წყობაში. „ახალი მუსიკის“ მამამთავრად კი აღიარეს გენიალური იტალიელი კომპოზიტორი კლაუდიო მონტევერდი (1567-1643).

და არა ფონიზმი, რითაც ის აშკარად განსხვავდება სხვა მუსიკალური სისტემებისაგან. ამის გამო, შეიღი დიატონური სექტაკორდიდან „შერჩეული“ იქნა ოთხი: პატარა მაჟორული, პატარა მინორული, შემცირებული და პატარა შემცირებული. სექტაკორდების შერჩევა დაუკავშირდა არა მარტო მათში გამოკვეთილ ტონალურ ფუნქციას და სტრუქტურულ მხარეს, არამედ საფეხურებრივ მდებარეობას ტონალობაში (V_7 , VII_7 და II_7). შერჩევის შედეგად მივიღეთ სექტაკორდების ორი ჯგუფი: მთავარი (V_7 , II_7 , VII_7) და დამხმარე (I_7 , III_7 , IV_7 , VI_7). აღმოჩნდა, რომ დამხმარე სექტაკორდები ფორმაქმნაში ისეთ წამყვან როლს ვერ თამაშობდნენ, როგორც მთავარი სექტაკორდები, რადგან მათი ტონალური ფუნქცია ან ნეიტრალურია (I_7), ან ნაკლებად გამოკვეთილი.

სექტაკორდების შერჩევის პროცესი ფაქტობრივად დაიწყო კ. მონტვერდიმ,¹ რომელთანაც მთავარი სექტაკორდი ორია – V_7 და IV_7 , მათ შორის უფრო ხშირად მონტვერდი იყენებს დომინანტსექტაკორდს. სექტაკორდების შერჩევის პროცესი დომინანტსექტაკორდით შემთხვევით არ დაწყებულა – V_7 ტონალურად ყველაზე უფრო გამოკვეთილი დომინანტური ფუნქციის აკორდია. ის ერთადერთი აკორდია, რომელიც ყოველგვარი პირობების შექმნის გარეშე ეკუთვნის ერთ ტონალობას. ადამიანის სმენით შთაბეჭდილებებზე დაყრდნობით მხოლოდ V_7 -ით (ტონიკაში განტვირთვის გარეშე) შეიძლება განვსაზღვროთ ტონალობის ტონიკის სიმაღლებრივი მდებარეობა.²

¹ მონტვერდიმღე დომინანტსექტაკორდის ტონიკაში განტვირთვა გამონაკლისის სახით გვხვდება.

² მართალია, ასეთ შემთხვევაში თითქოს შეუძლებელია ტონიკის მიხრილობის განსაზღვრა, რადგან ის რეალურად არ ელერს, მაგრამ თუ მხედველობაში მივიღებთ ზოგადად ადამიანის მაჟორულ, ოპტიმისტურ ბუნებას, ის მაჟორული მიხრილობის აღმოჩნდება. ამის დასაბუთება შესაძლებელია, თუ ექსპერიმენტში მონაწილეს მოვთხოვთ, ყოველგვარი ახსნა-განმარტების გარეშე, დომინანტსექტაკორდი განტვირთვის ტონიკაში, ამ დროს, მისდაუნებურად განტვირთვა აღმოჩნდება მაჟორული (რასაკვირველია შესაძლებელია გამონაკლისი შემთხვევებიც). ეს მოვლენა უნდა გაითვალისწინოთ ჰარმონიული ანალიზის დროს და თუ ტონალობა ნაჩვენები იქნება მხოლოდ დომინანტსექტაკორდით, მაშინ ნაგულისხმევი ტონიკის მიხრილობა უნდა აღვნიშნოთ როგორც მაჟორული.

ლომინანტსეპტაკორდისაგან განსხვავებით, IV₇ მხოლოდ მონტევერდის შემოქმედებაში წარმოადგენს მთავარ დისონირებულ სუბლომინანტას.¹ საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ თვით კომპოზიტორი უმზადებს მას შემცვლელ აკორდს. მონტევერდის ბოლო ოპერაში „პოპეას კურთხევა“, რომელიც მიჩნეულია მისი შემოქმედების მწვერვალად, კომპოზიტორი საკმაოდ ხშირად IV₇-ის ნაცვლად იღებს II₅-ს, ან შიდაფუნქციურად განაზავებს² მასშივე (II₅-ში):

მაგალითი 135. კ. მონტევერდი ოპ. „პოპეას კურთხევა“ III მოქმ, სცენა I

ИЩЕ, СТА-НЕТ МО-ИМ, МО-ИМ, МО - ИМ НА-ВЕ-КИ, ИС ПОП - пе - и!

IV₇ II₅

ასეთ შემთხვევაში IV₇ ფაქტობრივად კარგავს დამოუკიდებელი აკორდის როლს, რამაც გარკვეულწილად ხელი შეუწყო IV₇-ის შეცვლას II₅-ით.³

¹ მონტევერდი IV₇-ის შერუნებებს ფაქტობრივად არ მიმართავს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გამოწვევის შემთხვევებს.

² შიდაფუნქციური განაზავება ნიშნავს ერთი და იმავე ფუნქციის მქონე აკორდების განაზავებას ტაქტის ძლიერ (ან შედარებით ძლიერ) დროდან სუსტ დროზე. ამ დროს დამახასიათებელია სეპტიმური ბგერის სეკუნდური დაღმასვლა, ხოლო დანარჩენი სამი ხმის გაზანგძლივება, ისე, როგორც ეს მოცემულია ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№135). ჩვენი აზრით, ტერმინი შიდაფუნქციური განაზავება უფრო მისაღებია, ვიდრე აქამდე გაერცელებული ტერმინი შიდაფუნქციონალური გადაწყვეტა, რადგან ამ მოვლენის ჰარმონიულ შინაარსს მეტად შეესაბამება.

³ მონტევერდი მეორე საფეხურის დისონირებული სუბლომინანტებიდან მიმართავს II₅-ს (უმეტესად) და II₇ (ზოგჯერ).

მომდევნო საუკუნეებში მთავარ დისონირებულ სუბდომინანტად გვევლინება არა IV₇, არამედ II₆. მთავარი დისონირებული სუბდომინანტის როლში II₆ ბევრად უფრო ბუნებრივი აღმოჩნდა, ვიდრე IV₇. ამ აკორდში წინა პლანზეა მისი ტონალური ფუნქცია და არა ფონიზმი, მაშინ, როდესაც IV₇ ბუნებრივ მაჟორში და განსაკუთრებით პარმონიულ მაჟორში სწორედ თავისი ფონური თვისებებით იპყრობს ყურადღებას. ალბათ, ამის გამო მონტევერდი IV₇-ს უფრო ხშირად მიმართავს მინორში, ვიდრე მაჟორში.

მესამე მთავარი დისონირებული სეპტაკორდი - (VII₇) მონტევერდის შემოქმედებაში უაღრესად იშვიათად გვხვდება. ეს აკორდი მეტად მნიშვნელოვან ტონალურ და ფორმაქმნად ფუნქციას იძენს XVIII-XIX საუკუნეებში.

მეორე ჯგუფის სეპტაკორდებიდან განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ I₇, რომლის ფუნქცია ფაქტობრივად ნეიტრალურია, თუმცა მისი განტვირთვა კვარტით ზემოთ, ან კვინტით ქვემოთ მდებარე სამხმოვანებაში მას ანიჭებს სუსტი დომინანტური ფუნქციის ბუნებას.

სუსტი დომინანტური ფუნქციის მატარებელია ასევე III₇, ხოლო VI₇ კი - სუსტი სუბდომინანტური ფუნქციის მქონე აკორდია. მეორე ჯგუფის აკორდებიდან, მხოლოდ IV₇ შეიძლება მივიჩნიოთ შედარებით გამოკვეთილი სუბდომინანტური ფუნქციის მატარებელ აკორდად. ამ როლს IV₇ ასრულებდა კლასიკური პარმონიის განვითარების I და III ეტაპებზე.

მეორე ჯგუფის დისონირებული აკორდები უმეტესად გვხვდება დიატონურ სეკვენციებში ან მელიოდიური ფიგურაციით წარმოქმნილი.

მონტევერდის შემოქმედებაში თავს იყრის, როგორც ძველი მოდალობის პარმონიული კანონზომიერებები, ისე ახალი მუსიკალური სისტემის პარმონიული ნიშან-თვისებები მათ ნაირგვარ სინთეზში. მაგრამ მის შემოქმედებაში კლასიკური პარმონიის ნიშან-თვისებები დომინირებს, რაშიც უდიდესი როლი ენიჭება სეპტაკორდების (განსაკუთრებით დომინანტსეპტაკორდის) ფართოდ და მრავალმხრივად გამოყენებას, რაც უფლებას გვაძლევს კ. მონტევერდი მივიჩნიოთ კლასიკური პარმონიის ფუძემდებლად.

თემა XIII. დომინანტსეპტაკორდი (V₇) და მისი შებენიანობა

§1. დომინანტსეპტაკორდის როლი ფორმაქმნაში და მისი ადგილმდებარეობა პერიოდში

კლასიკურ ჰარმონიაში სეპტაკორდებიდან დომინანტსეპტაკორდი არა მარტო ყველაზე ფართოდ გამოყენებული აკორდია, არამედ დიდ როლს თამაშობს ფორმაქმნაში (განსაკუთრებით ვენის კლასიკოსებთან). ნაწარმოების ექსპოზიციურ ნაწილებში იგი ხელს უწყობს მუსიკალური ფორმის ტონალურ სიმტკიცეს და აკორდთა ფუნქციურ გარკვეულობას, ხოლო არაექსპოზიციურ ნაწილებში კი, თამაშობს რა მნიშვნელოვან როლს მოდულაციურ პროცესებში, იწვევს მუსიკალური აზრის განახლებას-განვითარებას. სეპტაკორდებიდან დომინანტსეპტაკორდი ერთადერთი აკორდია, რომელიც ტონიკასთან ერთად ხშირად გვევლინება ფორმის განსაზღვრული ნაწილის ჰარმონიულ საფუძვლად. მაგალითად, ჰერცოგის ბალადის პირველი ნაწილი ჯ. ვერდის ოპერიდან „რიგოლეტო“, რომელიც პერიოდის ფორმაშია მოცემული (16 ტაქტი), მთლიანადაა აგებული ტონიკური სამხმოვანებისა და დომინანტსეპტაკორდის მონაცვლეობაზე (მაგ. 24).

დომინანტსეპტაკორდი ხშირად ცვლის V საფეხურის სამხმოვანებას პერიოდის დამაბოლოებელ და შეწყვეტილ კადანსებში, ხოლო შუალედურ კადანსში კი უპირატესობას მას უთმობს.¹ სასწავლო სავარჯიშოებში V₇ შეიძლება ავიღოთ არამარტო კადანსებში (შუალედური კადანისი გარდა), არამედ კადანსაშტეტ. ამ უკანასკნელი შემთხვევის დროს არასასურველია დომინანტსეპტაკორდის განტვირთვის დროს ტონიკური სამხმოვანება აღმოჩნდეს ტაქტის ძლიერ დროზე პრიმის მელოდიური მდებარეობით, რადგან შესაძლებელია წარმოიქმნას სრული კადანსი.

¹ პერიოდის შუალედურ კადანსში დომინანტსეპტაკორდი, როგორც დისონირებული ჰარმონია, უფრო მოითხოვს უშუალოდ განტვირთვას ტონიკაში, ვიდრე დომინანტური სამხმოვანება (V); თავის მხრივ, V საფეხურის სამხმოვანება მანძილზე განტვირთვას უფრო ექვემდებარება, ვიდრე დომინანტსეპტაკორდი. ამის გამოა, რომ შუალედური კადანისი დომინანტსეპტაკორდით დამთავრება უფრო იშვიათია, ვიდრე — დომინანტური სამხმოვანებით.

§2. დომინანტსექტაკორდის მომზადება

დომინანტსექტაკორდი მზადდება ჩვენს მიერ განხილული ნებისმიერი აკორდით, გარდა გამჟღელი და დამხმარე კვარტსექტაკორდებისა:

I, I₆, K₄, IV, IV₆, II, II₆, III₆, V, V₆ ან VI (იშვიათად) → V₇

ხმათასვლის დროს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ სექტიმური ბგერის მიღებას. სექტიმურ ბგერაზე აღმასვლა შეიძლება იყოს მდორე ან ნახტომით, დაღმასვლა კი მდორე – არაუმეტეს სეკუნდისა (ტერციით დაღმასვლა შეიძლება მხოლოდ შუა ხმებში). სუბდომინანტები (IV₆) და II₆) დომინანტსექტაკორდს ხშირად უერთდება პარმონიულად (ე.წ. მომზადებული სექტიმით); მათი მელიოდიური შეერთება შეიძლება იმ შემთხვევაში, თუ სოპრანოში სექტიმურ ბგერაზე არ მივიღებთ ტერციით დაღმასვლას. ოთხხმიან წყობაში შეიძლება გამოვიყენოთ სრული ან არასრული დომინანტსექტაკორდი. არასრულ სექტაკორდში, სტილური ბუნებიდან გამომდინარე, სჯობს გამოვტოვოთ კვინტური ბგერა და გავაორმაგოთ პრიმა:

მაგალითი 136.

C-dur არ შეიძლება უნდა იყოს

შეიძლება

შეიძლება არ შეიძლება

c-moll

VI V₇ VI V₇ VI V₇ II₆ V₇ II₆ V₇ VI V₇

მაგალითი 138.

C-dur

არ შეიძ. არ შეიძ. არ შეიძ. არ შეიძ. მხოლოდ მაგ-ში

c-moll

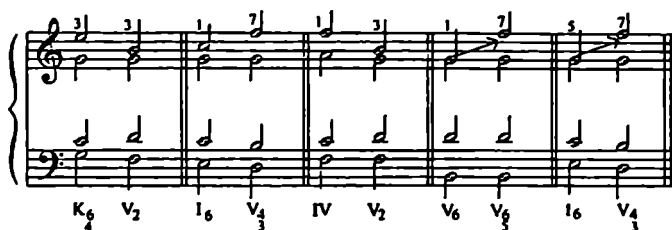
არ შეიძ. მხოლოდ მაგ-ში არ შეიძ. არ შეიძ. უნდა იყოს არ შეიძ. უნდა იყოს

დიატონური შეწყვეტილი კადანსი (V VI, III₆ VI, V, VI) გამოიყენება არა მარტო პერიოდის მეორე წინადადების გაფართოების მიზნით, არამედ სამწინადადებიანი პერიოდის II წინადადების ბოლოს.

დავკალმება:

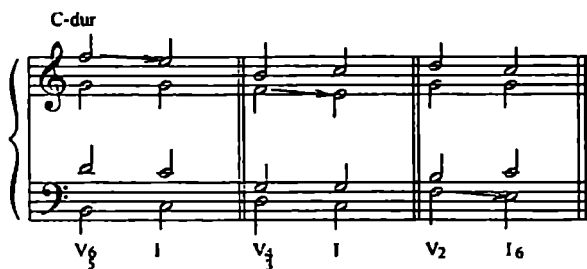
I. მელოდიები ჰარმონიზაციისათვის:

მაგალითი 139.



§6. დომინანტსექტაკორდის შებრუნებების განტვირთვა ტონიკურ ჰარმონიაში ხმათა მღორე სვლით

მეხუთე კვინტსექსტაკორდი და მეხუთე ტერცკვარტაკორდი განიტვირთება ტონიკურ სამხმოვანებაში, ხოლო მეხუთე სექუნდაკორდი კი – ტონიკურ სექსტაკორდში. განტვირთვის დროს მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეოდეს სექტიმურ ბერას, რომელიც მოითხოვს სკუნდურ დაღმასვლას: მაგალითი 141.



§7. გამვლელი სექტიმა და გამვლელი ტერცკვარტაკორდი

გამვლელი შეიძლება იყოს არა მარტო აკორდი, არამედ სექტაკორდის სექტიმური ბერაც, რომელიც მიიღება სამხმოვანების ან სექსტაკორდის პრიმული ბგერიდან სკუნდური დაღმასვლით. ამ დროს დომინანტური სამხმოვანება წარმოქმნის სექტაკორდს ან სექუნდაკორდს (ბანის მოძრაობის დროს), ხოლო სექსტაკორდი კი – კვინტსექსტაკორდს.¹ გამვლელი სექტიმა შეიძლება გავატაროთ ნებისმიერ ხმაში, თუ ის მოცემული იქნება ტაქტის სუსტ დროზე:

¹ სასწავლო სავარჯიშოებში ტერცკვარტაკორდი გამვლელი სექტიმით არ უნდა გამოიყენოთ, რადგან, გარდა იმისა, რომ მას კვარტსექსტაკორდი წარმოშობს, რომელშიც ორმაგდება კვინტა (და არა პრიმა), ამავე დროს თვით კვარტსექსტაკორდი არანორმატული სახით იქნება მოცემული.

მაგალითი 142.

C-dur
გამწვლევი სეპტიმა

არ შუიძლება

V V₇ I V V₇ I^b V V₂ I₆ V₆ V₅ I V₆ V₅ I

კლასიკურ მუსიკაში ხშირად გვხვდება გამწვლევი ტერცკვარტაკორდი შემდეგი აკორდული გარემოცვით: I V₄ I₆ ან I₆ V₄ I. ამ პარმონიულ ბრუნვაში, როდესაც ფართე განლაგებაში მოცემული V₄ განიტვირთება ტონიკურ სექსტაკორდში, ვიღებთ სეპტიმური ბგერის სეკუნდურ აღმასვლას და კვინტების პარალელიზმს (შემც. 5 და წმ. 5), რაც კლასიკური პარმონიის ნორმატიულ ხმათასვლას წარმოადგენს. თუ, V₄ მოცემულია შერეული ან მჭიდრო განლაგებით, მაშინ კვინტების პარალელიზმი შეიცვლება კვარტების პარალელიზმით, ხოლო სეპტიმური ბგერა კი, ამჯერადაც სეკუნდური აღმასვლით იმოდრავებს. უნდა გვახსოვდეს ისიც, რომ ტონიკურ სექსტაკორდში ორმაგდება მხოლოდ კვინტური ბგერა. გამწვლევი ტერცკვარტაკორდისთვის დამახასიათებელია განაპირა ხმების პარალელური მოძრაობა:

მაგალითი 143.

C-dur შუიძლება შუიძლება შუიძლება შუიძლება

I V₄ I₆ I V₄ I₆ I V₄ I₆ I₆ V₄ I

§8. დომინანტსექტაკორდისა და მისი შებრუნებების

გადანაცვლება

დომინანტსექტაკორდისა და მისი შებრუნებების გადანაცვლების დროს სექტიმური ბგერა რჩება იმავე ხმაში ან მოძრაობს დადმასვლით – ტერციით (ხშირად) ან შემცირებული კვინტით (ზოგჯერ)!¹

მაგალითი 144.

C-dur

დავალება:

I. მელოდიები კარმონიზაციისათვის:

მაგალითი 145.

¹ ინსტრუმენტულ მუსიკაში სექტაკორდების გადანაცვლების დროს სექტიმური ბგერა ხშირად „თავისუფლად“ მოძრაობს, თუმცა ამ მოვლენის გადმოტანა სასწავლო სავარჯიშოებში მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია.



II. დაუკარით მაჟორში და მინორში:

1. გამვლელი ტერცკვარტაკორდი;
2. დომინანტსეპტაკორდი, კვინტსექსტაკორდი, სეკუნდაკორდი გამვლელი სექტიმით და შემდგომი განტვირთვით ტონიკურ ჰარმონიაში;
3. დომინანტსეპტაკორდი და მისი შებრუნებები გადანაცვლებით.

§9. ნახტომები დომინანტსეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების განტვირთვის დროს

დამაბოლოებელ კადანსში დომინანტური სამხმოვანების ტონიკაში ნახტომით განტვირთვის მსგავსად, დომინანტსეპტაკორდიც განიტვირთება ტონიკურ სამხმოვანებაში პრიმული ბგერების ნახტომით. ამ ბგერების ნახტომი შეიძლება გამოვიყენოთ ასევე კვინტსექსტაკორდისა და ტერცკვარტაკორდის განტვირთვის დროსაც.

სეკუნდაკორდს, ღომინანტსეპტაკორდისა და მისი შებრუნებებისაგან განსხვავებით, უფრო მეტი შესაძლებლობები აქვს ნახტომით განტვირთვის დროს. კერძოდ, ამ დროს შეიძლება არა მარტო პრიმების ან კვინტების ნახტომები, არამედ ორმაგი ნახტომიც, იმ პირობით, თუ პრიმების ნახტომი უფრო ზედა ხმაში იქნება მოცემული, ვიდრე კვინტების. წინააღმდეგ შემთხვევაში მივიღებთ კვინტების არანორმატიულ პარალელიზმს:

მაგალითი 146.

მხოლოდ დამატოლოებელ კადანსში არ შეიძლ. უნდა იყოს ან ასე

8 პარ. 8 8 ხაწ. 8 ფარ. 8

V_7^1 V_7^1 V_3^1 V_7^1 V_7^1 V_3^1

V_3^1 V_2^1 V_2^1 V_2^1 V_2^1 V_2^1

დავალება:

I. მელოდების ჰარმონიზაცია:

მაგალითი 147.

1 2 3 4

II. დაუკარიტ ღომინანტსეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების განტვირთვა ტონიკაში ნახტომების გამოყენებით.

III. პარმონიულ ანალიზში:

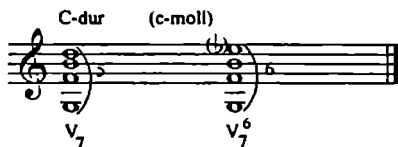
1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა III ტ. №58, I ნაწ., 1-10 ტტ.
2. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა F-dur №12, II ნაწ., 1-8 ტტ.
3. ფ. შუბერტი. საფ-ნო სონატა I ტ. C-dur №2, II ნაწ., 1-8 ტტ. (1815).
4. რ. შუმანი. ალბომი ახალგაზრდებისათვის. op.68 №11, 1-8 ტტ.

თემა XIV. ღომინანტსეპტაკორდი სექსტით (V⁶)

§1. სტრუქტურა და წარმოშობა

ღომინანტსეპტაკორდი სექსტით არატერციული წყობის აკორდია. არატერციული წყობის აკორდებიდან ის ერთადერთია, რომელიც ფართოდ არის გამოყენებული კლასიკურ პარმონიაში და მისსავე წიაღში ჩაისახა. როგორც ცნობილია, არააკორდულ ბეგრებს დიდი როლი მიუძღვის პარმონიული აზროვნების განვითარებაში, და, კერძოდ, დისონირებული აკორდების წარმოშობაში. მაგალითად, ზემოაღნიშნული აკორდის წარმოშობას უკავშირებენ ძირითადად კამბიატას,¹ ხოლო სახელწოდებას კი – ღომინანტსეპტაკორდში კვინტური ბეგრის შეცვლას სექსტით:

მაგალითი 148.



ამ აკორდის სექსტა ტონალობის ტერციული ბეგრაა, რის გამოც იგი მაჟორში და მინორში სხვადასხვაგვარად ხმოვანებს.

ღომინანტსეპტაკორდს სექსტით „შოპენის აკორდს“ უწოდებენ, რადგან მან პირველმა გამოიყენა ის ფართოდ, მიანიჭა სრული დამოუკიდებლობა

¹ არააკორდულ ბეგრებს შევეხებით სახელმძღვანელოს მეორე ნაწილში.

და მნიშვნელოვანი როლი ფორმაქმნაში, ისე, როგორც ეს განახორციელა მონტევერდიმ დომინანტსექტაკორდთან დაკავშირებით. შოპენამდე დომინანტსექტაკორდი სექსტიით, როგორც დამოუკიდებელი აკორდი, პირველად ი.ს. ბახმა გამოიყენა:

მაგალითი 149. ი.ს. ბახი. ორატორია „იოანეს პასიონი“ №67.



ზემოაღნიშნული მაგალითის (№149) მეორე და მესამე ტაქტების ბოლო მეოთხედზე, შესაბამისად მოცემულია დომინანტტერცკვარტაკორდი სექსტიით და დომინანტსექტაკორდი სექსტიით. რომანტიკოსებამდე დომინანტსექტაკორდი სექსტიით ძირითადად დამოკიდებული აკორდის როლში გვევლინება. მაგალითად, ლ. ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატაში

დომინანტსექტაკორდი სექსტიტ თავს იჩენს ჯერ შეკავების შედეგად, ხოლო შემდეგ კი დამხმარე ბგერისა და კამბიატას საშუალებით:

მაგალითი 150. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №18, C-dur, I ნაწ.



§2. დომინანტსექტაკორდი სექსტიტ – მომზადება, განტვირთვა, შიდაფუნქციური განზავება და გამოყენება შეწყვეტილ ბრუნვებში

დომინანტსექტაკორდის მსგავსად, დომინანტსექტაკორდი სექსტიტ შეიძლება გამოიყენოთ, როგორც კადანსებში (მათ შორის შეწყვეტილში), ისე არასაკადანსო ბრუნვებში. ოთხხმიან წყობაში ის უნდა იყოს მოცემული სექსტის მელოდიური მდებარეობით.

დომინანტსექტაკორდი სექსტიტ ძირითადად მზადდება შემდეგი აკორდებით: I, IV, IV₆, II₆, V V₇, III₆ ან K₆; როგორც დისონირებული აკორდი კი განიტივრთება ტონიკურ სამხმოვანებაში სექსტის ტერციული დაღმასვლით:

მაგალითი 151.

C-dur (c-moll) მხოლოდ მაჟორში

III₆ V₇⁶ K₆ V₇⁶ IV₆ V₇⁶ V₇ V₇⁶ II₆ V₇⁶ II₆ V₇⁶ IV V₇⁶ V₇⁶ I

დომინანტსეპტაკორდი სექსტით შიდაფუნქციურად განზავდება დომინანტსეპტაკორდში სექსტის სეკუნდური დაღმასვლით, ხოლო შეწყვეტილი ბრუნვის დროს კი სექსტა მოძრაობს ტერციული დაღმასვლით:

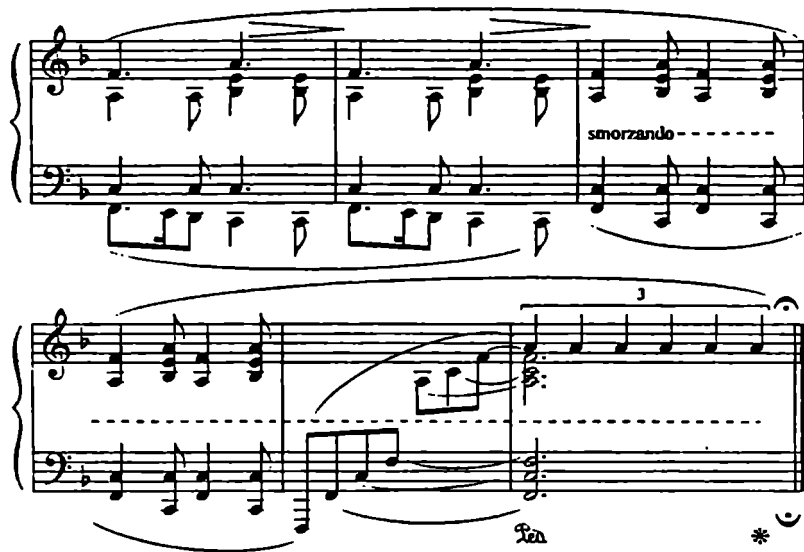
მაგალითი 152.

C-dur

V₇⁶ V₇ V₇⁶ VI

ფ. შოპენი პირველია, რომელმაც მიმართა ამ აკორდის სექსტის ორიგინალურ მოძრაობას:

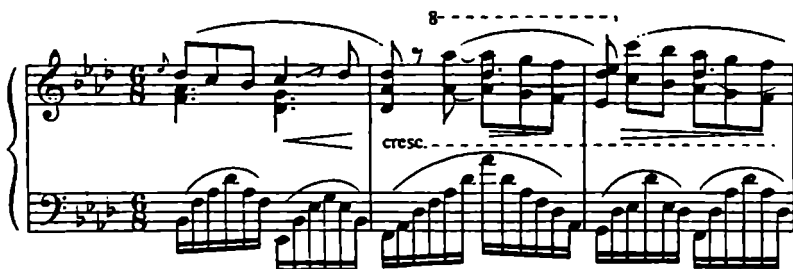
მაგალითი 153. ფ. შოპენი. ბალადა №2.

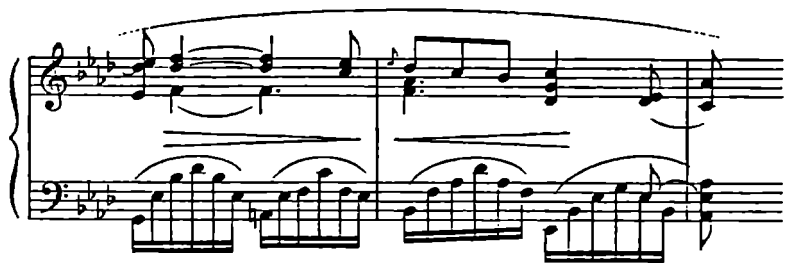


ზემოაღნიშნულ მაგალითში, დომინანტსექტაკორდი სექსტით შეიღჯერ განიტვირთება ტონიკაში ტრადიციული ხმათასვლით – სექსტა მოძრაობს ტერციული დაღმასვლით, ხოლო მერვედ განტვირთვის დროს კი - სექსტა რჩება ადგილზე.

საყურადღებოა ქვემოთ მოყვანილი მაგალითიც, სადაც ასევე ორიგინალურად მოძრაობს სექსტა:

მაგალითი 154. ფ. შოპენი. ბალადა №3.





ამჯერად დომინანტსექტაკორდი სექსტიტ ჯერ შეწყვეტილ ბრუნვაში (V_7^6 IV_6) მოცემული და სექსტა მოძრაობს სეკუნდური აღმასვლით, ხოლო დამაბოლოებელ კადანსში კი – ნახტომით ქვემოთ.

დავალება: I. მელოდიები ჰარმონიზაციისათვის:

მაგალითი 155.



II. დაუკარით შეწყვეტილი ბრუნვები (III_6 VI , $V_7V_7^6$ VI , V_7^6 VI)

სხვადასხვა ტონალობაში.

III. ჰარმონიულ ანალიზში:

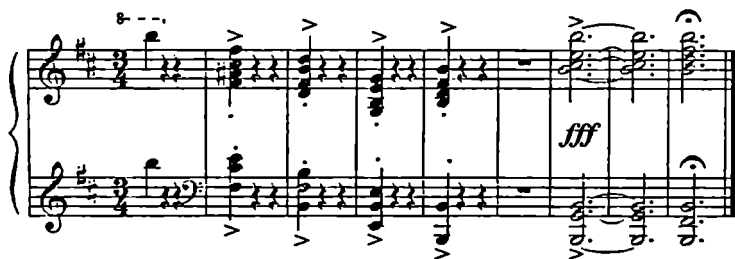
1. ი. პაიდნი. საფ-ნო სონატა III ტ. №62, II ნაწ. 1-8 ტტ.
2. ფ. მენდელსონი. „უსიტყვო სიმღერები“ №25 1-10 ტტ.
3. რ. შუმანი. „ალბომი ახალგაზრდებისათვის.“ op. 68 №32, 1-8 ტტ.
4. რ. შუმანი. „ტყის სცენები“ (ცხრა საფორტეპიანო პიესა) op. 82 №8 „სამონადირეო სიმღერა“ 1-8 ტტ.

თემა XV. სუბდომინანტური სექტაკორდი (II,) და მისი შებრუნებები

§1. სუბდომინანტური სექტაკორდისა და მისი შებრუნებების როლი ფორმაქმნაში

სუბდომინანტური ჯგუფის სექტაკორდებიდან მეორე სექტაკორდი და მისი შებრუნებები ყველაზე ფართოდ არის გამოყენებული კლასიკურ ჰარმონიაში, როგორც კადანსებში (განსაკუთრებით რთულში), ისე არასაკადანსო ბრუნებში. საყურადღებოა ისიც, რომ ლ. ბეთჰოვენი პირველი მიმართავს ამ დისონირებულ ჰარმონიას ნაწარმოების საწყისი აკორდის როლში (მაგ. №150). შემთხვევითი არაა, რომ ეს აღმოჩნდა II^ტ, რადგან მეორე სექტაკორდის აკორდებიდან, როგორც აღნიშნული გვქონდა, II^ტ ყველაზე ნათლად გამოკვეთილი დისონირებული სუბდომინანტური ფუნქციის აკორდია. ამის გამო, ეს აკორდი გააზრებული იყო, როგორც სუბდომინანტა დამატებული სექსტით. რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელი ხდება ამ აკორდების ხშირი გამოყენება პლაგალურ ბრუნებში. მაგალითად, პლაგალური კადანსი-დამატებით მთავრდება ფ. შოპენის პირველი სკერცო:

მაგალითი 156. ფ. შოპენი. სკერცო №1



§2. სუბდომინანტური სექტაკორდისა და მისი შებრუნებების მომზადება

მეორე სექტაკორდი ბუნებრივ მაჟორში უღერს, როგორც პატარა მინორული სექტაკორდი, ხოლო ჰარმონიულ მინორში კი – როგორც ნახევრად შემცირებული სექტაკორდი.

მეორე სექტაკორდი და მისი შებრუნებები მზადდება სუბდომინანტური ჯგუფის აკორდებით ან ტონიკური ჰარმონიით.

ტიპური ვარიანტები:

I_6, IV, II_6 ან II	$\rightarrow II,$
I, I_6, IV, II_6, II ან VI	$\rightarrow II_6$
I, I_6, IV_6 ან VI	$\rightarrow II_4^3$
I ან II	$\rightarrow II_2^1$

მეორე სექტაკორდისა და მისი შებრუნებების მომზადების დროს ხმათასვლა შეიძლება იყოს მღორე (ხშირად) ან ნახტომისებრი. სექტიმის მომზადება ხდება იმავე წესით, როგორც ეს აღნიშნული გეჟონდა ღომინანტსექტაკორდის სექტიმის მომზადების დროს:

მაგალითი 157.

C-dur (c-moll)

1 11₂ 1₆ 11₇ 1 11₆ VI 11₄ IV 11₆

მეორე

1₆ 11₇ 1₆ 11₇ IV 11₆ II 11₂ 11₆ 11₇

§3. მეორე სექტაკორდისა და მისი შებრუნებების განტვირთვა ტონიკურ ჰარმონიაში

მეორე სექტაკორდი და მისი შებრუნებების ტონიკურ ჰარმონიაში განტვირთვის დროს სექტიმური ბგერა რჩება იმავე ხმაში. ხმათასვლა შეიძლება იყოს მღორე (ხშირად) ან ნახტომისებრი (ზოგჯერ). მეორე სექტაკორდი და სექუნდაკორდი განტვირთება ტონიკურ სამხმოვანებაში, ზოლო მეორე კვინტსექსტაკორდი და ტერცკვარტაკორდი კი – ტონიკურ სამხმოვანებაში ან სექსტაკორდში:

C-dur (c-moll)

II₇ 1₆ II₆ 1 II₆ 1₆ II₄ 1₆ II₄ 1

II₂ 1 II₆ 1₆ II₄ 1₆ II₂ 1 II₄ 1₆

§4. მეორე სექტაკორდისა და მისი შებრუნებების გადასვლა დომინანტაში

მეორე სექტაკორდისა და მისი შებრუნებების მეხუთე საფეხურის აკორდებში გადასვლისას სექტიმური ბგერა უნდა გამოძრაოთ სეკუნდით ქვემოთ, ხოლო კადანსურ კვარტსექსტაკორდში გადასვლის დროს კი - სექტიმური ბგერა რჩება იმავე ხმაში. ხმათასვლა შეიძლება იყოს მღორე (ხშირად) ან ნახტომისებრი.

გადასვლის ტიპური ვარიანტები:

II₇ → V, V₇[♯], V₄[♯] (ხშირად), V₂, III₆, V₇[♭] ან K₄[♭]

II₆ → V, V₇, V₄[♯], V₂ (ხშირად), V₇[♭], III₆ ან K₄[♭] (ხშირად)

II₄ → V, V₇ (ხშირად), V₂, V₄[♯], III₆, V₇[♭] ან K₄[♭] (ხშირად)

II₂ → V₆ ან V₆

მაგალითი 159.

C-dur (c-moll)

II₇ V₄/₃ II₇ III₆ II₅ V₂ II₅ V₇ II₃ V₇

მეორე

II₂ V₆/₅ II₆ K₆/₄ II₄/₃ K₆/₄ II₆ K₆/₄ II₂ V₆ II₃ V

§5. მეორე სექტაკორდისა და მისი შებრუნებების გადანაცვლება. გამწვანებული სექტიმა

ამ აკორდების გადანაცვლების დროს სექტიმური ბგერა რჩება ადგილზე (ხშირად) ან მოძრაობს ტერციით ქვემოთ. გამწვანებული სექტიმა შეიძლება გამოვიყენოთ მეორეში, ხოლო მინორში კი მხოლოდ მეორე კვინტსექსტაკორდის მისაღებად, რადგან მინორში მეორე საფეხურის სამხმოვანება შემცირებულია:

მაგალითი 160.

C-dur

II₇ II₆/₅ II₆/₅ II₇ II₆/₅ II₄/₃ II₇ II₇ II₇ II₂

გ ა მ ე ლ ე ლ ი ს ე ა ტ ი მ ა c-moll

II II₇ V₄₃ II₂ V₆₅ II₆ II₅ V₂ II₆ II₅ V₂

წ6. გამელელი და დამხმარე ჰარმონიული ბრუნვები
სასწავლო სავარჯიშოებში გავრცელებულია შემდეგი გამელელი და
დამხმარე ჰარმონიული ბრუნვები („მუსიკალური ფორმულები“):
მაგალითი 161.

C-dur (c-moll) გ ა მ ე ლ ე ლ ე ბ ი

II₆ VI₆ II₇ II₇ VI₆ II₆ II₄ I₆ II₆ II₆ I₆ II₄
5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3

გ ა მ ე ლ ე ლ ე ბ ი დ ა მ ხ მ ა რ ე
არ შეიძლება უნდა იქოს

IV I₆ II₄ IV I₆ II₄ II₆ I₆ V₄₃ I II₂ I I II₂ I
4 3 4 3 5 3

§7. პლაგალური კადანსი-დამატება

კონსონირებული აკორდებისაგან შემდგარი პლაგალური კადანსი-დამატების გარდა (I IV I, I IV₆ I, I IV₄ I, I VI I, I II₆ I), დამატებაში შეიძლება გამოვიყენოთ დისონირებული სუბდომინანტური აკორდებისაგან შემდგარი პარმონიული ბრუნვებიც: I II₂ I, I II₆ I და I II₄ I.

დავალება: I. მელოდიები პარმონიზაციისათვის:

მაგალითი 162.



II. მაჟორში და მინორში დაუკარიტ გამვლელი და დამხმარე პარმონიული ბრუნვები.

III. პარმონიულ ანალიზში:¹

1. ი. პაიღნი. საფ-ნო სონატა I ტ. №2, მენუეტი ტრიომდე.
2. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №11 A-dur, I ნაწ., ვარიაციების თემა (1-18 ტტ.).
3. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №1, II ნაწ. 1-16 ტტ.
4. რ. შუმანი. „ჯარისკაცების მარში“ (№2) კრებულიდან „ალბომი ახალგაზრდებისათვის“ op.68.

¹ ამ თეზიდან, პარმონიულ ანალიზში, შემოდის ნიმუშები მოცემული მარტივ ორნაწილიან ფორმაში.

§1. სტრუქტურული თავისებურებები და ფორმაქმნადი ფუნქცია

როგორც ცნობილია, ტონალობის ქვედა შემავალ ტონზე აგებულ სეპტაკორდს შემავალი სეპტაკორდი ეწოდება, რომელიც ბუნებრივ მაჟორში ხმოვანებს, როგორც ნახევრადშემცირებული, ხოლო ჰარმონიულ მინორში კი – შემცირებული. თუ ნახევრადშემცირებული სეპტაკორდი შეიცავს შემცირებულ სამხმოვანებას და პატარა სეპტიმას, შემცირებულ სეპტაკორდში შემცირებულია როგორც სამხმოვანება, ისე სეპტიმა, რის გამოც შემცირებული სეპტაკორდი და მისი შებრუნებები ერთნაირად ხმოვანებენ. მათი ერთმანეთისაგან განსხვავება შესაძლებელია, თუ ტონალურად მოვამზადებთ – განტვირთავთ ტონიკურ ჰარმონიაში ან შიდაფუნქციურად განვაზავებთ დომინანტაში (დომინანტსეპტაკორდსა და მის შებრუნებში). კლასიკურ ჰარმონიაში შემცირებული სეპტაკორდი ერთადერთი აკორდია, რომელიც შეიძლება მივაკუთვნოთ ნებისმიერ ტონალობას. მისი ეს თვისება მნიშვნელოვან როლს თამაშობს არა მარტო ენჰარმონიული მოდულაციის პროცესში, არამედ ისეთი რთული ჰარმონიული მოვლენის დროს, როგორიცაა ტონალური გაურკვევლობა.¹

შემოქმედებით პრაქტიკაში შემცირებული სეპტაკორდი უფრო ხშირად გვხვდება, ვიდრე ნახევრადშემცირებული სეპტაკორდი; ამ უკანასკნელის მნიშვნელობა კი განსაკუთრებით იზრდება რომანტიკოსებთან. შემავალი სეპტაკორდი დამახასიათებელი ჰარმონიული მოვლენაა მუსიკალური ნაწარმოების განვითარებადი ნაწილებისათვის (შესავალი, სვლა, დამუშავება) და ხშირად იჩენს თავს კულმინაციის დროს. ჩვეულებრივ, შემავალი სეპტაკორდი მოცემულია არასაკადანსო ბრუნებში; იშვიათად, მაგრამ შეიძლება შეგვხვდეს საკადანსო ბრუნებშიც; მაგალითად, კადანსური კვარტსეპტაკორდი შეიძლება მოვამზადოთ მეშვიდე საფეხურის ტერცკვარტაკორდით ან სეკუნდაკორდით. მართალია, ისინი დომინანტური ფუნქციის აკორდებია, მაგრამ ამ აკორდების ბანში მოცემული მთავარი სუბდომინანტის პრიმული (VII₃) და ტერციული (VII₂) ბგერების გამო, ისინი გარკვეულწილად სუბდომინანტური ჰარმონიების შემცველად გვევლინებიან. კლასიკური ჰარმონიის საკადანსო ბრუნვა ტონალურად გამოკვეთილ სტრუქტურას წარმოადგენს (რადგან, მასში მოცემული

¹ ენჰარმონიულ მოდულაციას და ტონალურ გაურკვევლობას შევხებით სახელმძღვანელოს II ნაწილში.

ტონალურად ნათლად გამოვლენილი ჰარმონიები მონაწილეობენ), ხოლო შემავალი სეპტაკორდი (განსაკუთრებით შემცირებული) და მათი შებრუნებები კი რთული ტონალური ფუნქციის მატარებელნი არიან. შესაბამისად ისინი ძალზე იშვიათად იჩენენ თავს საკადანსო ბრუნვებში.

§2. შემავალი სეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების მომზადება

შემავალი სეპტაკორდი და მისი შებრუნებები შეიძლება მოვამზადოთ ნებისმიერი ტონალური ფუნქციის მქონე აკორდით. შემავალი სეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების მომზადების დროს ორიენტაცია გვექნება ალბულის ხმათა მდორე მოძრაობაზე. რასაკვირველია, შეიძლება გამოვიყენოთ ნახტომისებრი სვლებიც, იმ წესების დაცვით, რომელიც განხილული გვაქვს წინამდებარე თემებში.¹

მაგალითი 163.

მხოლოდ
მინორში

C-dur (c-moll)

I VII₇ I VII₆ I₆ VII₆ IV VII₄ II₂ VII₇ II₇ VII₆ II₆ VII₆

II₄ VII₂ IV₆ VII₂ VI VII₄ II₆ VII₆ V VII₄ V₆ VII₇

¹ ხმათასვლის ზემოაღნიშნული მითითებები წამყვანი უნდა იყოს ნებისმიერი აკორდების შერეობის დროს.



§3. შემაჯავლი სეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების განტვირთვა ტონიკურ ჰარმონიაში განტვირთვას ექვემდებარება – სეპტაკორდი, კვინტსეპტაკორდი და ტერცკვარტაკორდი. შემაჯავლი სეპტაკორდი განტვირთება ტონიკურ სამხმოვანებაში, ხოლო კვინტსეპტაკორდი და ტერცკვარტაკორდი კი – ტონიკურ სექსტაკორდში. რაც შეეხება მეშიდე საფეხურის სეკუნდაკორდს, ის ტონიკურ ჰარმონიაში განტვირთვას არ ექვემდებარება. ის შეიძლება გადავიდეს პირველი საფეხურის გამვლელ კვარტსეპტაკორდში (იხილეთ §5).

შემაჯავლი სეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების განტვირთვის დროს ხშირად წარმოიშეება კვინტების პარალელიზმი, რომლის თავიდან აცილების მიზნით საჭიროა კვინტების პარალელიზმის შეცვლა კვარტების პარალელიზმით ან ტონიკურ ჰარმონიაში პრიმული ბგერის ნაცვლად ტერციული ბგერის გაორმაგებით. ტერციული ბგერის გაორმაგება დასაშვებია იმ შემთხვევებშიც, როდესაც კვინტების პარალელიზმის წარმოშობის „საშიშროება“ გამოირიცხულია.¹ განტვირთვის დროს, მთავარი ყურადღება უნდა გადავიტანოთ სეპტიმურ ბგერაზე, რომელიც მოითხოვს სეკუნდურ დაღმასვლას:

მაგალითი 164.



¹ ტონიკურ სექსტაკორდში განტვირთვის დროს შეიძლება ტერციული ბგერის ნაცვლად გაეორმაგოთ კვინტური ბგერა.



§4. შიდაფუნქციური განზავება

ტაქტის ძლიერ ან შედარებით ძლიერ დროზე შემავალი სექტაკორდი და მისი შებრუნებები შეიძლება მოგვევლინოს როგორც შეკავება დომინანტსექტაკორდისა და მისი შებრუნებების მიმართ. ამ დროს, შეკავების როლს თამაშობს სექტიური ბგერა, რომელიც უნდა ვამოძრაოთ სეკუნდური დაღმასვლით, ხოლო დანარჩენი სამი ხმა მეორდება ან გაბმულია. ასეთ ჰარმონიულ მოვლენას, როგორც აღნიშნული გვექნდა, შიდაფუნქციური განზავება ეწოდება. თუმცა, შესაძლებელია შემავალი სექტაკორდი და მისი პირველი ორი შებრუნება განზავდეს ხმათა სხვაგვარი (მღორე) მოძრაობითაც:

მაგალითი 165.

C-dur (c-moll)

ა6

VII₇ V₆₅ VII₇ V₆₅ VII₆ V₄₃ VII₄ V₂ VII₂ V₇

VII₆ V₂ VII₆ V₆₅ VII₄ V₂ VII₄ V₄₃ VII₇ V₄₃

§5. გამვლელი აკორდები

შემავალი სეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების მონაწილეობით შეიძლება გამოვიყენოთ ნაირგვარი გამვლელი ჰარმონიები, რომლებიც უმეტესად მინორშია მოცემული:

მაგალითი 166.

c-moll

Figured bass notation for the first system:

VII_2^V VII_4^V VII_4^V VII_2^V VII_6^V IV_6^V VII_7^V VII_6^V IV_6^V V_6^V

Figured bass notation for the second system:

VII_6^V VI_6^V VII_4^V IV_6^V I_6^V VII_4^V VII_2^V I_6^V VII_4^V VII_2^V I_6^V VII_4^V

§6. გადანაცვლება და ნახტომი ტონიკურ ჰარმონიაში განტვირთვის დროს

საერთო წესების დაცვის საფუძველზე შეიძლება შემავალი სეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების გადანაცვლება, ხოლო ტონიკურ ჰარმონიაში განტვირთვის დროს — შერეული ნახტომების გამოყენება:

მაგალითი 167.

C-dur (c-moll)

Figured bass notation for the first system:

VII_7^V VII_6^V VII_4^V VII_6^V VII_2^V VII_4^V VII_4^V VII_7^V VII_7^V VII_6^V VII_4^V VII_6^V

Figured bass notation for the second system:

VII_7^V VII_6^V VII_4^V VII_6^V VII_2^V VII_4^V VII_4^V VII_7^V VII_7^V VII_6^V VII_4^V VII_6^V

დავალეზა:

I. მელოდიები პარმონიზაციისათვის:

მაგალითი 168.



II. მაჟორში და მინორში დაუკართი გამვლელი პარმონიული ბრუნვები.

III. პარმონიულ ანალიზში:

1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა II ტ. №43, II ნაწ., ტრიო.
2. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №6, III ნაწ. ვარიაციების თემა.
3. ლ. ბეთჰოვენი. რვა გერმანული ცეკვა. №4, B-dur, ტრიო.
4. ფ. შუბერტი. საფ-ნო სონატა E-dur (1815), II ნაწ, 1-16 ტტ.

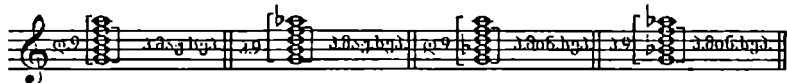
§1. სტრუქტურა, ფონიზმი, ტონალური ფუნქცია

და როლი ფორმაქმნაში

ჩვენს მიერ განხილულ შვიდ ტონალურ სექტაკორდს, თუ დავუმატებთ ტერციას, მივიღებთ თორმეტ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ დიატონურ ნონაკორდს. მათ სტრუქტურას ემატება სამი ისეთი ინტერვალის (დიდი, პატარა და გადიდებული ნონები), რომლებიც სექტაკორდებში არ გვხვდება. ნონაკორდები შეიძლება ავაგოთ სამი სახის მაჟორისა და მინორის სხვადასხვა საფეხურზე; ორი მათგანი პარმონიული მაჟორისა და პარმონიული მინორის განსაზღვრულ საფეხურზე აიგება:

1. ნონაკორდი გადიდებული ნონით – მხოლოდ მეექვსე საფეხურზე და 2. პატარა ნონაკორდი შემცირებული სექტაკორდით – მეშვიდე საფეხურზე.¹

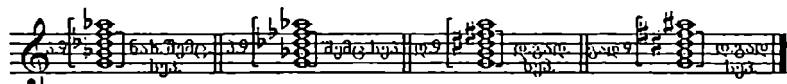
მაგალითი 169.



დიდი ნონაკორდი პატარა ნონაკორდი დიდი ნონაკორდი პატარა ნონაკორდი
პატარა მაჟ. სექტ. პატარა მაჟ. სექტ. პატარა მინ. სექტ. პატარა მინ. სექტ.



დიდი ნონაკორდი გად. ნონაკორდი დიდი ნონაკორდი დიდი ნონაკორდი
დიდი მაჟ. სექტ. დიდი მაჟ. სექტ. დიდი მინ. სექტ. ნახევრად შემც. სექტ.



პატარა ნონაკორდი პატარა ნონაკორდი დიდი ნონაკორდი გად. ნონაკორდი
ნახევრად შემც. სექტ. შემც. სექტ. დიდი გად. სექტ. დიდი გად. სექტ.

კლასიკურ პარმონიაში, ამ აკორდებიდან დამოუკიდებელი აკორდების სახით, ფაქტობრივად, გავრცელებულია მხოლოდ სამი სახე: დიდი და პატარა ნონაკორდები პატარა მაჟორული სექტაკორდებით და დიდი ნონაკორდი პატარა მინორული სექტაკორდით.

სექტაკორდზე ტერციული ბგერის დაშრეგებამ მნიშვნელოვნად გაართულა აკორდის აგებულება, რის შედეგადაც კიდევ უფრო გამძაფრდა

¹ ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№169), ადგილის ეკონომიის გამო, ნონაკორდის თორმეტივე სახე ერთი ბგერიდან არის წარმოდგენილი.

მათი ფონიზმი და შესუსტდა ტონალური ფუნქცია (სეპტაკორდთან შედარებით). ამ მიზეზით კლასიკურ ჰარმონიაში ნონაკორდი გაცილებით უფრო იშვიათად გვხვდება, ვიდრე სეპტაკორდი. შემცირდა მისი როლი ფორმაქმნალობაში (განსაკუთრებით მოდულაციურ პროცესებში). საყურადღებოა ისიც, რომ კლასიკური ჰარმონიის კანონზომიერებებს უფრო ბუნებრივად მიესადაგა დომინანტური ნონაკორდი (V_9), ვიდრე ნებისმიერი სხვა სტრუქტურისა და ტონალური ფუნქციის მატარებელი ნონაკორდი.

რაც შეეხება ნონაკორდების შებრუნებადობას, ამ მხრივ დომინანტური ნონაკორდის შებრუნებებიც კი აღმოჩნდა აღქმის თვალსაზრისით რთული, რადგან შებრუნების დროს ბევრათა ნებისმიერი განლაგება (საშხოვანებისა და სეპტაკორდის შებრუნებისაგან განსხვავებით) ყოველთვის არ იძლევა სასურველ შედეგს – ისინი სშენით ავითვისოთ, როგორც ნონაკორდის შებრუნებები.¹

ისტორიულად ნონაკორდი პირველად იმავე კ. მონტევერდის შემოქმედებაში იჩენს თავს. კომპოზიტორის ბოლო ოპერაში ეს აკორდი იშვიათად, მაგრამ ტონალობის ყველა საფეხურზე გვხვდება, გარდა პირველი და მეშვიდე საფეხურებისა. საყურადღებოა ისიც, რომ მათგან უპირატესობას დომინანტნონაკორდს ანიჭებს. ნონაკორდები ოპერაში არასრული სახითაა გამოყენებული. კ. მონტევერდი არასრულ დომინანტნონაკორდს, როგორც დამოუკიდებელ აკორდს მიმართავს მუსიკალური აზრის დამაბოლოებელ კადანსშიც:

მაგალითი 170. კ. მონტევერდი. ოპ. „პოპეას კურთხევა“. II მოქმ. სცენა XI.

Чтоб не рас-кры-тымъ а-то пре-сту-пленъ е о-ста-лось.

I I VII I

¹ ამ საკითხის შესახებ იხილეთ თემა 20, §2.

твое плетъ е мѣс нѹж - но

IV₇ V₉ I

დომინანტონაკორდის ფორმაქმნადი ფუნქცია მნიშვნელოვნად იზრდება კლასიკური ჰარმონიის განვითარების მეორე და განსაკუთრებით მესამე ეტაპზე, სადაც ის თავს იჩენს არამარტო კადანსში, ასევე სექვენციებში (მოდულირებული), საორგანო პუნქტზე, კულმინაციის დროს და ისეთ მნიშვნელოვან მომენტებში, როდესაც ის იწყებს ახალ ნაგებობას ან ამზადებს მასზე გადასვლას.

ფ. შუბერტის ლა მინორულ სონატაში პირველი თემის პირველივე წინადადების ბოლოს დომინანტონაკორდი გვხვდება კულმინაციის მომენტში: მბაბალითი 171. ფ. შუბერტი. საფ-ნო სონატა a-moll, I ნაწ.

Allegro, ma non troppo

f *p* *f*

V V V₇ V₉

V₉-----I

საყურადღებოა ამ მაგალითის მესამე და მეოთხე ტაქტები, სადაც დომინანტის საორგანო პუნქტზე ტერციების დაშრეკვებით (გამვლელი ბგერების ჩართვით) ჯერ ვიღებთ სრულ დომინანტურ სამხმოვანებას (არასრულის შემდეგ), რომელსაც მოსდევს არასრული დომინანტსექტაკორდი და ბოლოს - არასრულ და სრულ დომინანტნონაკორდს ღუბლირებული ბგერებით.

ი. ჰაიდნის სიმფონიაში დომინანტნონაკორდის ხანგრძლივი ხმოვანება (10 ტაქტი) ამზადებს გადასვლას კოდაზე:

მაგალითი 172. ი. ჰაიდნი. სიმფონია B-dur (№98), I ნაწ.



ჯ. ვერდის რეკვიემში (№2, Dies irae – განკითხვის დღე) თავზარდამცემი ძალით ხმოვანებს დომინანტნონაკორდი ახალი ნაწილის დასაწყისში, რომელიც მოგვიანებით ისევ მეორდება და თავისი ფონიზმით ხაზგასმით გადმოგვცემს ტრაგიკულ განწყობას.¹

¹ ეს ნიმუში იხილეთ კრესტომათიაში.

§2. დომინანტნონაკორდის განლაგება ოთხხმიან წყობაში

ჰარმონიის სასწავლო საგარჯიშოებში ნონაკორდი შეიძლება ავიღოთ დამბოლოებელ კადანსში, ან არასაკადანსო ბრუნვებში. ამ დროს ნონაკორდი ჩვეულებრივ არასრული სახით გამოიყენება, რომელშიც გამოტოვებულია ყველაზე ნაკლებად დამახასიათებელი — კვინტური ბგერა. ნონაკორდი, როგორც რთული ტერციული წყობის ჰარმონია, მოითხოვს ბგერების ისეთ განლაგებას, რომ პრიმა და ნონა არ აღმოჩნდეს ერთ ოქტავაში; გარდა ამისა, კლასიკური ჰარმონიის სტილური ნორმებიდან გამომდინარე, სასურველია იგი ნონის მელიოდური მდებარეობით იყოს მოცემული:

მაგალითი 173.

C-dur (c-moll)

არ შეიძლება უნდა იყოს

V₉ V₉ V₉ V₉ V₉

ბუნებრივ მაჟორში და ჰარმონიულ მინორში დომინანტნონაკორდი განსხვავებულად ხმოვანებს: ბუნებრივ მაჟორში ის შეიცავს დიდ ნონას, ხოლო ჰარმონიულ მინორში — პატარა ნონას.

§3. დომინანტნონაკორდის მომზადება

დომინანტნონაკორდი ხშირად მზადდება სუბდომინანტით, ზოგჯერ კადანსური კვარტსექსტაკორდით, ტონიკური ჰარმონიით ან დომინანტით.¹ მოძრაობა ნონაზე უნდა იყოს მდორე ან ნახტომით; ე.ი. ისე, როგორც ეს მითითებული ვექონდა სექტაკორდის სექტიმურ ბგერასთან დაკავშირებით:

¹ დომინანტსექტაკორდის გადასვლა დომინანტნონაკორდში ან დომინანტის გაღანაცვლება ხმათა თავისუფალი მოძრაობით დამახასიათებელია ინსტრუმენტული მუსიკისათვის, თუმცა ჰარმონიის სასწავლო საგარჯიშოებში მათი გამოყენება მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია, რადგან მხოლოდ ხმათასვლის გართულებას იწვევს.

მაგალითი 174.

C-dur (c-moll)

IV $V_9^\flat$ II $_7$ $V_9^\flat$ II $_6$ ₅ $V_9^\flat$ II $_4$ ₃ $V_9^\flat$ I $V_9^\flat$ K $_6$ $V_9^\flat$

არ შეიძლ. მხოლოდ მაქორში 2

K $_6$ ₄ $V_9^\flat$ V $V_9^\flat$ IV $_9$ $V_9^\flat$ VI $V_9^\flat$ II $_6$ $V_9^\flat$ II $_6$ $V_9^\flat$

§4. დომინანტნაკორდის განტვირთვა

არასრული დომინანტნაკორდი განტვირთვა სრულ ტონიკურ სამხმოვანებაში ნონისა და სეპტიმის სეკუნდური დაღმასვლით, ხოლო დანარჩენი ბგერები კი – მიზიდულობის მიხედვით:

მაგალითი 175.

C-dur (c-moll)

მინორში უკვეთ ხმოვანებს

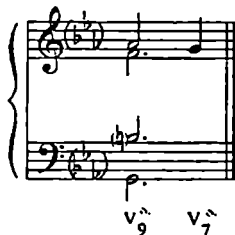
$V_9^\flat$ I $V_9^\flat$ I $V_9^\flat$ I

§5. დომინანტნონაკორდის შიდაფუნქციური განზავება

დომინანტნონაკორდი ხშირად ხმოვანებს როგორც შეკავება დომინანტსექტაკორდისათვის. ამ დროს, ტაქტის ძლიერ ან შედარებით ძლიერ დროზე მოცემული არასრული დომინანტნონაკორდი განზავდება არასრულ დომინანტსექტაკორდში – ნონა მოძრაობს სეკუნდური დაღმასვლით, ხოლო დანარჩენი ბგერები კი რჩება ადგილზე, ისე, როგორც ეს საერთოდ აზნაიათებს შიდაფუნქციურ განზავებას:

მაგალითი 176.

C-dur (c-moll)



დავალება:

I. მულოდიები ჰარმონიზაციისათვის:

მაგალითი 177.



II. დაუკარით სხვადასხვა ტონალობაში:

$$1. V, V_7^1 I^1 \parallel$$

$$2. V, V_7^1 VI^3 \parallel$$

$$3. I I_6 IV II_5 | K_4 K_4 V, V_7^1 | I^1 II_5 | I \parallel$$

$$4. I I V, V_7^1 | VI^3 IV IV_6 | K_4 K_4 V, V_7^6 | I II_2 I^3 \parallel$$

$$5. I_6^5 V_3 I | IV_6^1 I_4 VII_3^3 | I_6^5 II, II_5 | K_4 K_4 V, | I VI | I$$

$$6. I^3 II_2^3 | V_6 V_5 | I VI IV | K_4 V_9^3 V_7 | I IV_6 | I \parallel$$

III. ჰარმონიულ ანალიზში:

1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა II ტომი №37. ფინალი, 1-16 ტტ.

2. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №8 a-moll, ფინალიდან A-dur ეპიზოდი (32 ტ.).

3. ვ. მოცარტი. სონატა ვიოლინოსათვის №16, F-dur, K.547, II ნაწ, ვარიაციების თემა.

4. ლ. ბეთჰოვენი. „შვიდი ბაგატელი“ op.33, №4, 1-16 ტტ.

5. კ. ვებერი. ანდანტე ვარიაციებით, op. 3, თემა.

ტეტრაქტორდის ჰარმონიზაცია

§1. ტერმინის განმარტებისათვის

კლასიკური მაჟორისა და მინორის სხვა სახეებში იგულისხმება შემდეგი კილოები: ჰარმონიული მაჟორი, მელოდირი მაჟორი, მელოდირი მინორი და ბუნებრივი მინორი. კლასიკურ ჰარმონიაში ეს კილოები მეტნაკლები სიხშირით გამოიყენება. განსაკუთრებულ იშვიათობას წარმოადგენს მელოდირი მაჟორი,¹ რომელიც კლასიკური ჰარმონიის ნორმატიულ კილოს არ წარმოადგენს. ეს კილოები ეპიზოდურად იჩენენ თავს ნაწარმოების, როგორც ექსპოზიციურ, ისე არაექსპოზიციურ ნაგებობებში.² ისინი აძლიერებენ საერთო ხმოვანებას, ფონიზმს, ხელს უწყობენ ხმათასვლის გამრავალფეროვნებას და საშუალებას გვაძლევს მივმართოთ ზოგიერთ, ნაკლებად გამოყენებულ აკორდებს.

§2. ჰარმონიული მაჟორი

როგორც ვარაუდობენ, ჰარმონიული მაჟორი წარმოიშვა მისი ერთსახელიანი ჰარმონიული მინორის ზეგავლენის შედეგად. მართლაც, ბუნებრივი მაჟორისაგან განსხვავებით, ჰარმონიულ მინორს ახასიათებს ისეთივე ინტერვალი – პატარა სექსტა, როგორც აქვს ერთსახელიან ჰარმონიულ მინორს. ამ გარემოებამ ხელი შეუწყო მაჟორზე მისი ერთსახელიანი მინორის ზეგავლენის პროცესს. კერძოდ, მაჟორულ კილოში თავს იჩენს ერთსახელიანი ჰარმონიული მინორიდან სუბდომინანტური (II_3 , II_7 , IV_3 -შებრუნებებით) და დომინანტური (VII_7 – შებრუნებებით, V_9) ჯგუფის აკორდები. ამ მხრივ, გამონაკლისს წარმოადგენს ჰარმონიული მაჟორის მეექვსე საფეხურის სამხმოვანება (VI_3), რომელიც ერთსახელიანი ჰარმონიული მინორის VI საფეხურის მაჟორული სამხმოვანებისაგან განსხვავებით – გადიდებულია.³

¹ იხილეთ ქრისტომათიული მაგალითი ი. ბრამსის IV სიმფონიის II ნაწილიდან 5-8 ტაქტები.

² კლასიკური ჰარმონიიდან ჩვენთვის არ არის ცნობილი ისეთი ნაწარმოები, რომელიც მთლიანად იყოს მოცემული რომელიმე ზემოაღნიშნულ კილოში.

³ ჰარმონიის სასწავლო საგარჯიშოებში, ჰარმონიული მაჟორის აკორდებიდან არ გამოიყენებთ გადიდებულ VI_3 და შემცირებულ სამხმოვანებას II_3 .

მაგალითი 178.

c-moll

II II₇ IV VII₇ V₉ VI

C-dur
პარმ.

II.¹ II₇¹ IV.¹ VII₇¹ V₉¹ VI.¹

ჰარმონიული მაჟორის აკორდებს მაჟორულ კილოში შემოაქვს „რბილი“ ფერადოვანი ხმოვანება. კლასიკური ჰარმონიის განვითარების სამივე ეტაპიდან ჰარმონიული მაჟორი უფრო ხშირად და მასშტაბურად გახანგრძლივებული სახით რომანტიკოსებთან გვხვდება.

დამახასიათებელი ხდება ნაწარმოების ბოლოს პლაგალური კადანსი-დამატება ჰარმონიულ მაჟორში:

მაგალითი 179. დ. ბუქსტეჰუდე (1637-1707). ქორალი.

poco rit.

V₇ I IV.¹ I IV.¹ I

ჰარმონიულ მაჟორში ავთენტურიკური კადანსი-დამატება ძალზე იშვიათად იჩენს თავს. რ. შუმანის რომანსი „ორი გრენადერი“ მთავრდება ამ ტიპის კადანსით, სადაც ტონიკის საორგანო პუნქტზე მოცემულია შემცირებული სექტაკორდის (VII₇¹) ტონიკაში სამჯერ განტვირთვა:

Я вста-ну со-ру-жем и ри-цусь впе-ред, чтоб лечь за не-го го-ло-

ritard.

Adagio

no - ю!

ფერადონად ეფექტურია ისეთი შემთხვევები, როდესაც კარმონიული და ბუნებრივი მაჟორის აკორდები ზედიზედ მონაცვლეობს. მაგალითად, ლ. ბეთჰოვენის სონატაში უახლოეს მანძილზე, კარმონიული და ბუნებრივი მაჟორის ნონაკორდები განიტვირთებიან ტონიკურ სამხმოვანებაში, რომელიც იქვე მეორდება. საყურადღებოა ისიც, რომ ეს მოვლენა კომპოზიტორის მიერ ხაზგასმულია დინამიკური ნიუანსის (*sf*) საშუალებით, რაც იწვევს მუქი და ნათელი ფერების თამაშის შთაბეჭდილებას:

მაგალითი 181. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №9, I ნაწ.

Я вста-ну со-ру-жем и ри-цусь впе-ред, чтоб лечь за не-го го-ло-

ritard.

Adagio

no - ю!

შოპენის სონატის კოდის ბოლო ტაქტები (7) მთლიანად პარმონიულ მაჟორშია მოცემული, სადაც პირველი სახის რთულ კადანსს მოსდევს პლაგალური კადანსი-დამატება:

მაგალითი 182. ფ. შოპენი. საფ-ნო სონატა №2, I ნაწ.



სასწავლო სავარჯიშოებში პარმონიული მაჟორი ხმათა წინაღობის¹ მიღების მიზეზი შეიძლება გახდეს, რომლის თავიდან ასაცილებლად საჭიროა ქრომატული მოძრაობა მოვაქციოთ ერთი და იმავე ხმაში. თუ, ამის მიღწევა შეუძლებელია, მაშინ ორივე აკორდი პარმონიულ მაჟორში უნდა გავიაზროთ. საყურადღებოა ისიც, რომ ბუნებრივი მაჟორის აკორდს, რომელიც შეიცავს ტონალობის მეექვსე ბევრას, ჩვეულებრივ, უნდა მოსდევდეს პარმონიული მაჟორის აკორდი და არა პირიქით:

მაგალითი 183.

C-dur არ შეიძლება უნდა იყოს არ შეიძლ. უნდა იყოს

IV¹ IV IV II¹ IV IV¹ IV¹ II¹ II¹ V¹ II¹ V¹ I IV¹ I I II¹ II¹

მელოდიის პარმონიზაციის დროს პარმონიული მაჟორი შეიძლება გამოვიყენოთ კადანსადე, კადანსში და კადანს-დამატებაში. ამ უკანასკნელში უპირატესობა უნდა მიენიჭოთ პარმონიული მაჟორის პლაგალურ კადანსი-

¹ ხმათა წინაღობა გულისხმობს ქრომატული ნახევარიტონით მოძრაობის გადაცემას ერთი ხმიდან სხვა ხმაში (იხ. მაგ. №183).

დამატების შემდეგ ვარიანტებს: I IV¹I (I IV IV¹I) I IV¹₄ I, I II¹₂I, I II¹₃I და I IV II¹₄ I.

დავალეშა:

I. დაუკართ პლაგალური კადანსი-დამატების ვარიანტები ჰარმონიული მაჟორის გამოყენებით.

II. მელოდია ჰარმონიზაციისათვის:

მაგალითი 184.



§3. ბუნებრივი მინორი და მისი

ტეტრაქორდის¹ ჰარმონიზაცია

კლასიკურ ჰარმონიაში ჰარმონიულ მინორს ეპიზოდურად გაცილებით უფრო ხშირად ცვლის ბუნებრივი ან მელოდირი მინორი, ვიდრე ბუნებრივ მაჟორს ჰარმონიული - ან, მით უმეტეს მელოდირი მაჟორი. ჩვეულებრივ,

¹ ჰარმონიის თეორიაში ტერმინი *ტეტრაქორდი* (ბერძ. - ტეტრა ნიშნავს ოთხს, კორდი - სიმს), ამ კონკრეტულ შემთხვევაში უკავშირდება ოთხი ბგერის სეკუნდურ მოძრაობას ტონალობის პრიმული ბგერიდან დაღმასვლას, ან კვინტური ბგერიდან აღმასვლას ჰარმონიზაციით.

ბუნებრივი მინორი ჩნდება მაშინ, როდესაც გვაქვს სეკუნდური დაღმასვლა, თუმცა, იგი აღმასვლის დროსაც გვხვდება; ამის მაგალითია პ. პერსელის საფორტეპიანო პიესა „სტიკირი“.¹

მაგალითი 185. პ. პერსელი. „სტიკირი“.

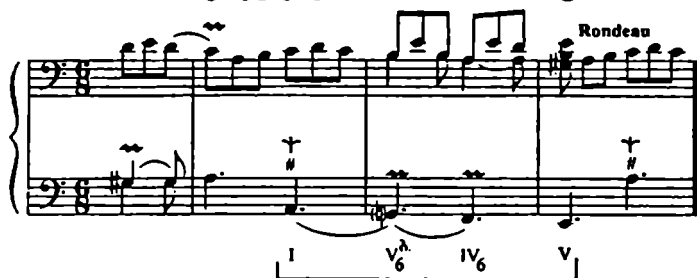


ზემოაღნიშნული ნიმუში სხვა მხრივაცაა საინტერესო: ვიზუალურად, საცქევაო პიესის პირველი ნაწილი (1-4 ტტ.) მთლიანად ბუნებრივი მი მინორშია მოცემული, მაგრამ დამაბოლოებელ კადანსში, სმენითი შთაბეჭდილებიდან გამომდინარე, არასრულ დომინანტსეპტაკორდს აკლავს პარმონიული მინორის შემაჯავლი ტონი (რე დიეზი) და არა ბუნებრივი მინორის მეშვიდე საფეხური (რე); ე.ი. პირველი ნაწილის დამთავრებამდე ხმოვანებს ბუნებრივი მი მინორი, ხოლო კადანსი კი უნდა გავიაზროთ პარმონიულ მი მინორში.²

კლასიკური პარმონიის განვითარების პირველ ეტაპზე სტილურ პარმონიულ ბრუნვად გვევლინება ბანის ტეტრაქორდი, რომელიც იწყება არ ბუნებრივ მინორში, მთავრდება პარმონიული მინორის დომინანტით ($I V_6^b IV_6 V^b$):

¹ Hornpipe – სტიკირი; ძველი ინგლისური ცეკვა (მატროსული).

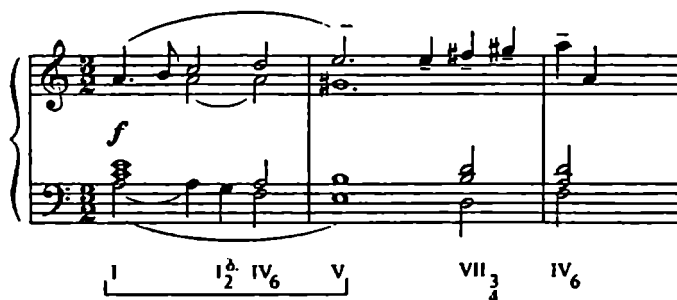
² ანალოგიური საკადანსო ბრუნვა მოცემულია პიესის დამაბოლოებელ კადანსშიც.



ზემოაღნიშნული პარმონიული ბრუნვა შეიძლება შეგვხვდეს, როგორც კადანსში, ისე არასაკადანსო ბრუნვებში. ჩვენს მიერ მოყვანილ ნიმუშში (მაგ. №186) ბანის ტეტრაქორდი¹ რონდოს პირველი კუპლეტის დამაბოლოებელი კადანსია. მუსიკის თეორიაში ეს კადანსი ცნობილია ტერმინით „ფრიგიული კადანსი“ („ფრიგიული ბრუნვა“). ტერმინი პირობითია, რადგან, ფაქტობრივად, საქმე გვაქვს ტონალური სისტემის ნახევარკადანსთან და არა ფრიგიულ კილოში გაუფრებულ კადანსთან.²

ფრიგიული ბრუნვის ერთ-ერთი ადრინდელი ნიმუში გვხვდება ჯერ კიდევ ჯ. ფრესკობალდისთან,³ სადაც ბუნებრივი მინორის მეხუთე საფეხურის სექსტაკორდის ნაცვლად უღერს პირველი საფეხურის სეკუნდაკორდი:

მაგალითი 187. ჯ. ფრესკობალდი. „გალიარდა“.⁴



¹ ბანში მოცემული ოთხი ბგერის სეკუნდური დაღმასვლა ტონალობის პრიმული ბგერიდან.

² ფრიგიულობის მანიშნებლად მიაჩნიათ ტეტრაქორდის ბოლოს პატარა სეკუნდის ინტონაცია, რომელიც ამ კილოსათვის დამახასიათებელ ინტერვალთან – ფრიგიულ სეკუნდასთან არის ასოცირებული.

³ ჯ. ფრესკობალდი (1583-1643) – ცნობილი იტალიელი კომპოზიტორი, ორგანისტი და პედაგოგი, კ. მონტევერდის თანამედროვე.

⁴ გალიარდა – ევროპის ქვეყნებში გავრცელებული ძველებური ცეკვა.

მაგალითი 190.

c-moll

1 I² IV₆ K₆ 1 VII^b II₄ V₇

1 VII^b II₄ V 1 VII^b IV₆ V 1 V^b IV₆ V

კვინტებისა და ოქტავეების პარალელიზმების თავიდან აცილების მიზნით ტონიკური სამხმოვანება ბუნებრივი მინორის მეშვიდე საფეხურის სამხმოვანებას შემდეგნაირად უერთდება: ბანი მოძრაობს სეკუნდური დაღმასვლით, ხოლო დანარჩენი ხმები კი – მღორე აღმასვლით.

ფრიგიული ტეტრაქორდი შეიძლება გავატაროთ არამარტო ბანში, არამედ მელოდიაში ნაირგვარი აკორდული შემაღვენლობით: I III^b IV V, VI III^b IV V, I III^b IV I, I I² IV K₆ I₆ VII^b VI V₆. ტეტრაქორდის სექსტაკორდებით პარაზონიზაციის დროს ყოველ მომღვენო სექსტაკორდში შედარებით წინამდებარესთან სხვა ბევრა უნდა იყოს გაორმაგებული:

მაგალითი 191.

c-moll

1 III^b IV V VI III^b IV V 1 III^b IV I 1 I² IV K₆ I₆ VII^b VI V₆

დაპალეზა:

I. ბანისა და მელოდის ჰარმონიზაციისათვის:
მაგალითი 192.



II. დაუკარით ტეტრაქორდები ჰარმონიზაციით ტექსტში მოცემული ყველა ვარიანტის გამოყენებით.

§4. მელოდური მინორი და მისი ტეტრაქორდის ჰარმონიზაცია

ბუნებრივი მინორისაგან განსხვავებით, მელოდური მინორი უმეტესად აღმასვლის დროს გვხვდება. ფ. კუპერენის როგოლონის I ნაწილი (8 ტ.) იმითაა საყურადღებო, რომ მელოდური მინორი მხოლოდ დაღმასვლით არის მოცემული:

მაგალითი 193. ფ. კუპერენი. პიესები კლავესინისათვის. I ტ., როგოლონი.





ჰარმონიის სასწავლო სავარჯიშოებში მელოდური მინორის გამოყენება ძირითადად უკავშირდება ტეტრაქორდის ჰარმონიზაციას ნაირგვარი აკორდული შემადგენლობით, რომელთაგან შევჩერდებით შემდეგ ვარიანტებზე: $I\ IV^a\ VII_6\ I,$ $I_6\ IV_2^a\ VII_6\ I,$ $I\ IV^a\ V_2\ I_6$ (მჭიდრო განლაგების დროს) და $I_6\ IV^a\ VII_6\ I_6$:

მაგალითი 194.

$I\ IV^a\ VII_6\ I\ \quad I_6\ IV_2^a\ VII_6\ I\ \quad I\ IV^a\ V_2\ I_6\ \quad I\ IV^a\ V_2\ I_6$

მუსიკალურ ნაწარმოებში მელოდური მინორის ტეტრაქორდი შეიძლება გატარდეს შუა ხმაშიც. მაგალითად, ი. ბახის ქორალში ის ალტის ხმაშია მოცემული:¹

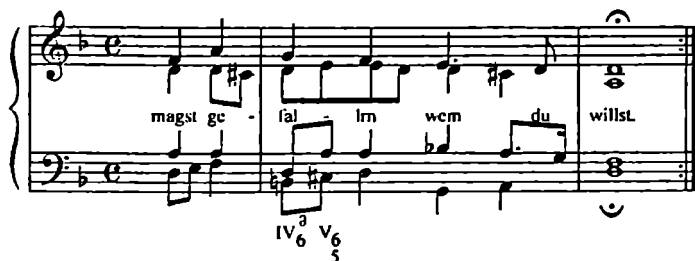
მაგალითი 195. ი.ს. ბახი. ქორალი №53 a-moll.

$I_6\ IV_2^a\ VII_6\ I$

¹ სასწავლო სავარჯიშოებში მელოდის ჰარმონიზაციის დროს, რომელიმე შუა ხმაში ტეტრაქორდის გატარება მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია.

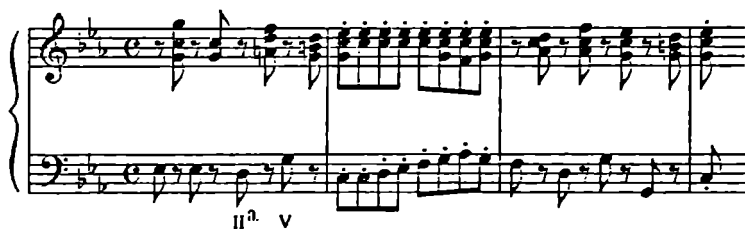
მელოდიური მინორი შეიძლება გამოვიყენოთ არამარტო ტეტრაქორდის ჰარმონიზაციის დროს, არამედ ისეთ შემთხვევებში, როდესაც ტონალობის VI და VII საფეხურების სეკუნდური აღმასვლა აგვაცილებს გადიდებული სეკუნდით სულას ($IV_6^{\sharp} V_6$; $IV_6^{\sharp} V_6$):

მაგალითი 196. ი.ს. ბახი. ქორალი №71, d-moll.



ჰარმონიული მინორისაგან განსხვავებით, მელოდიურ მინორში მეორე საფეხურის სამხმოვანება მინორულია, რაც საშუალებას გვაძლევს გამოვიყენოთ შემდეგი ჰარმონიული ბრუნვა ($II^{\sharp} V$):

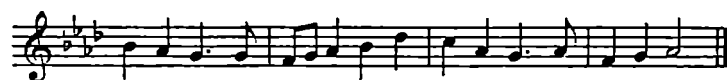
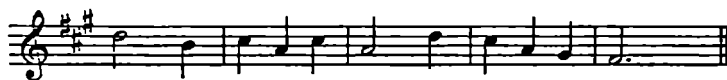
მაგალითი 197. ვ. მოცარტი. ოპ. „ჯადოსნური ფლეიტა“. II მოქ. №21 ფინალი



დავალშა: 1. მელოდიები ჰარმონიზაციისათვის:

მაგალითი 198.





II. დაუკარით ტეტრაქორდების ჰარმონიზაცია მელოდიურ მინორში.

III. ჰარმონიულ ანალიზში:¹

1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა II ტ. №42, ფინალი 1-24 ტტ.
2. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №2, III ნაწილიდან ტრიო.
3. ფ. შუბერტი. 12 მენუეტი (1813) №7, ტრიო.
4. რ. შუმანი. „სოფლური სიმღერა“ საფორტეპიანო კრებულიდან „ალბომი ახალგაზრდებისათვის“.

§5. ზედა ტეტრაქორდის ჰარმონიზაცია ბუნებრივ მაჟორში²

სასწავლო სავარჯიშოებში ზედა ტეტრაქორდის აღმასვლის დროს, ფაქტობრივად იმავე აკორდებს (ვარიანტებით) შეიძლება მივმართოთ, როგორც ეს შევისწავლეთ მელოდიური მინორის ტეტრაქორდის ჰარმონიზაციის დროს; გამონაკლისი იქნება მხოლოდ IV₂, რადგან მელოდიური მინორის მეოთხე საფეხურის სეკუნდაკორდისაგან (პატარა

¹ ამ თეზიდან ჰარმონიულ ანალიზში შემოდის მარტივ სამნაწილიან ფორმაში მოცემული ნიმუშები.

² ბუნებრივ მაჟორში ზედა ტეტრაქორდი (აღმასვლით ან დაღმასვლით) შეიძლება გავატაროთ მხოლოდ სოპრანოში.

მაჟორული სეკუნდაკორდია) განსხვავებით, ბუნებრივი მაჟორის IV₂ (დიდი მაჟორული სეკუნდაკორდია) გამოირჩევა მკვეთრი ფონური თვისებით, რის გამოც მას სასწავლო საგარჯიშოებში არ გამოვიყენებთ:

მაგალითი 199. გ. ჰენდელი. ოპ. „რადამისტო“, უვერტიურა.



ანალოგიური მიზეზით, ბუნებრივი მინორისაგან განსხვავებით, ბუნებრივი მაჟორის ზედა ტეტრაქორდის დაღმასვლით ჰარმონიზაციის დროს არ გამოვიყენებთ პირველი საფეხურის სეპტაკორდს და მის შებრუნებებს (დიდი მაჟორული სეპტაკორდია):

მაგალითი 200. ი.ს. ბახი. ქორალი №130, D-dur.



ჩვენს მიერ განხილული ტეტრაქორდებიდან ფორმაქმნაში განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მხოლოდ ბანის ფრიგიული ტეტრაქორდი, სხვა დანარჩენი კი - ფაქტობრივად, მხოლოდ არასაკადანსო ბრუნვებში იჩენენ თავს.

დავალბა:

I. მელოდიები ჰარმონიზაციისათვის:

მაგალითი 201.

1



2



3



4



II. დაუკარით ტეტრაქორდების ჰარმონიზაცია ბუნებრივ მაჟორში.

III. ჰარმონიულ ანალიზში:

1. ი. ჰიდნი. საფ-ნო სონატა II ტ. №15, მენუეტი ტრიომდე.
2. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №11, III ნაწილიდან 33-56 ტტ.
3. ლ. ბეთჰოვენი. „7 ბაგატელი“ op.33, №2 სკერცო ტრიომდე.
4. ფ. შუბერტი. საფ-ნო სონატა C-dur (1815), მენუეტიდან ტრიო.
5. რ. შუმანი. „საბავშვო სცენები“ op.15, №1.

თემა XIX. დიატონური (ტონალური) სეკვენცია¹

§1. ტერმინოლოგიის შესახებ

მელოდიური (ერთხმიანი) ან ჰარმონიული (მრავალხმიანი)² მოტივის (ფრაზის) სხვა სიმაღლეზე გაშვებას (გაშვებებს) *სეკვენცია* ეწოდება. სეკვენციის მოტივის, რომელიც განიცდის გადაადგილებას (გადაადგილებებს) განსაზღვრულ ინტერვალზე (ხშირად სეკუნდით) *სეგმენტ*³ (სეგმენტები) ეწოდება. სეგმენტის გადაადგილებას *სეკვენციის ნაბიჯ* უწოდებენ, რომელიც შეიძლება იყოს: სეკუნდური (სეპტიმური), ტერციული (სექსტური), კვარტული (კვინტური) ან ტრიტონული (მოდულირებული სეკვენციის დროს).⁴ სეგმენტის ინტერვალური გადაადგილება შეიძლება ცვალებადიც იყოს – სეკუნდურს მოსდევდეს ტერციული, ტერციულს სეკუნდური და სხვა შესაძლებელი ვარიანტები. სეგმენტი შეიძლება შეიცავდეს ორ (ხშირად), სამ ან მეტ ბეგრას (მელოდიური სეკვენციის დროს) ან აკორდს (ჰარმონიული სეკვენციის დროს).

სეგმენტი შეიძლება გადავაადგილოთ აღმასვლით ან დაღმასვლით: მატალიტი 202. დიატონური მელოდიური სეკვენციები



¹ ტერმინ სეკვენციას (ლათ. – მიყოლა, მიდევნება, კვალდაკვალ) სხვა მნიშვნელობითაც იყენებენ, მაგალითად, სეკვენციას უწოდებდნენ შუა საუკუნეების მონოდიის ჟანრს. ფრაზები სეკვენციის ნაცვლად მიმართავენ ტერმინს პროგრესია (ლათ. – მოძრაობა წინ, ზრდა).

² მრავალხმიანობის დროს ხშირად გვხვდება ისეთი შემთხვევები, როდესაც სეკვენცია მოცემულია ერთ ხმაში (ჩვეულებრივ მელოდიაში), ხოლო სხვა ხმებში კი სეკვენცირებას არა აქვს ადგილი. სასწავლო პროცესში ასეთ შემთხვევებს და მელოდიურ სეკვენციას შევისწავლით მხოლოდ ჰარმონიული ანალიზის დროს.

³ სეგმენტი (ლათ. – ნიშნავს მონაკვერს, მონაკვეთს). მისი სინონიმებია – მოდელი, რგოლი.

⁴ მოდულირებული და შერეული ტიპის სეკვენციებს განვიხილავთ მოცემული სახელმძღვანელოს მეორე ნაწილში.

ჰარმონიული სეკვენციის გადაადგილების (გადაადგილებების) დროს სეგმენტში (სეგმენტებში) მოცემული აკორდების რაოდენობა, მათი მelloდიური მდებარეობა, ინტერვალური შეფარდება და განლაგება არ იცვლება; თუმცა შეიძლება შეგვხვდეს მცირეოდენი ცვლილებები:

მაგალითი 203.

ღიატონური ჰარმონიული სეკვენცია სეკუნდური დაღმასვლით



კერძოდ, ზემოთ აღნიშნული მაგალითის პირველ სეგმენტში გვაქვს მაჟორული სამხმოვანებები, ხოლო მესამე სეგმენტში კი მხოლოდ მინორული. რაც შეეხება მეორე სეგმენტს, ის შეიცავს მაჟორულ და შემცირებულ სამხმოვანებებს. მეორე სეგმენტის გარდა, ყოველ სეგმენტში ბანი მოძრაობს წმინდა კვარტით ზემოთ, მეორე სეგმენტში კი გვაქვს მოძრაობა გადიდებულ კვარტაზე; გარდა ამისა, თუ პირველი სეგმენტი მეორე სეგმენტს დაშორებულია დიდი სეკუნდით (სოლ-ფა), მეორე და მესამე სეგმენტებს შორის მანძილი პატარა სეკუნდაა (ფა-მი). ზემოაღნიშნული ცვლილებები სეკვენციის ღიატონური ბუნებიდან გამომდინარეობს და ამისდა მიუხედავად ასეთ სეკვენციას მაინც *ზუსტ* (მეცრ) *სეკვენციას* უწოდებენ;¹ თუმცა არსებობს ე.წ. *თავისუფალი* ანუ მეტნაკლებად *ვარიირებული* სეკვენცია, რომლის დროსაც სეგმენტში (სეგმენტებში) შეიძლება შეიცვალოს: რიტმული სურათი, ინტონაცია, მასშტაბი (გაფართოვდება ან იკვეცება) და სხვა (იხ. მაგ. №211).

მოდულირებული სეკვენციისაგან განსხვავებით, ღიატონური ანუ ტონალური სეკვენციის ყოველი სეგმენტი მოცემულია ერთ და იმავე ტონალობაში – მაჟორში ან მინორში.

¹ ზუსტ სეკვენციაში ასევე ხშირია საწყის და ბოლო სეგმენტებში აკორდების შეცვლა; მაგალითად, თუ საწყისი სეგმენტი შეიცავს სამხმოვანებისა და სექტაკორდის მიმდევრობას, მომდევნო სეგმენტში შეიძლება იყოს მოცემული სექტაკორდების მიმდევრობა (იხ. მაგ. №212).

სეკვენციის მაჟორში გატარება გულისხმობს მხოლოდ ბუნებრივ მაჟორს, ხოლო მინორში მისი გამოყენების დროს მოცემულია მინორის სხვადასხვა სახეები: სეკვენციის დაღმასვლის დროს ჭარბობს პარმონიული და ბუნებრივი მინორის მონაცვლეობა, ხოლო აღმასვლის დროს – პარმონიულისა და მელოდიურის. გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც მინორის სამივე სახე შეიძლება იყოს გაჟღერებული:

მაბალითი 204. ჟ. დანდროე „ჩანჩქერები“

(I საკლავისინო კრებულიდან)

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The harmonic analysis labels below the bass staff are as follows:

- System 1: IV(IV₇), VII₇[♭], III[♭](III₇[♭]), VI₇[♭]
- System 2: II(II₇[♯]), V₇[♯], I(I₇[♯]), IV₇[♯]
- System 3: VII[♭](VII₇[♭]), III₇[♯], VI(VI₇), II₇, V₇[♯](V₇[♯]), I

§2. სეკვენცია როგორც ფორმაქმნადი საშუალება

კლასიკური ჰარმონიის განვითარების სამივე ეტაპზე სეკვენცია წარმოადგენს ფორმაქმნადობის უაღრესად ქმედით საშუალებას, რაშიც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ინსტრუმენტული მუსიკის არნახულმა განვითარებამ.¹ ის თავს იჩენს ნებისმიერი ფორმისა და ჟანრის, როგორც ექსპოზიციურ, ისე არაექსპოზიციურ ნაგებობებში: თემებში (მათ შორის ფუგის თემებსა და ინტერმედიებში), დამუშავებებში, სვლებში, ყოველგვარ დამაკავშირებელ ნაგებობებში, განმტკიცებებსა და კოდებში.²

კლასიკური ჰარმონიის განვითარების პირველ ეტაპზე განსაკუთრებით ფართოდ იქნა გამოყენებული დიატონური სეკვენციები; მომდევნო ეტაპზე კი უაღრესად დიდ მნიშვნელობებს იძენს მოდულირებული სეკვენციები (უმეტესად დამუშავებით ნაწილებში).

XVII-XVIII ს.ს. დიატონური სეკვენცია მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ფორმაქმნადობაში - საკმაოდ ხშირად გვხვდება ისეთი შემთხვევები, როდესაც ის ხდება მთელი ნაწარმოების ფორმაქმნადობის ძირითადი საშუალება. ასეთი ნაწარმოები შეიძლება იყოს, როგორც მცირე (მაგალითად XVII-XVIII ს.ს. ფრანგული საკლავესინო მუსიკა), ისე დიდი მასშტაბის.³

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ჩვენთვის მიუღებელია ზოგიერთი მკვლევარის სეკვენციისადმი როგორც ინერტული, ერთგვაროვანი და მექანიკური მოვლენისადმი დამოკიდებულება. ამასთან დაკავშირებით მართებულად მიგვაჩნია ვ. ბერკოვის შემდეგი შეხედულებები: „სეკვენციის კრიტიკა მექანიკურობასთან დაკავშირებით არადაამაჯერებელია, რადგან მისთვის ჩვეული რეგულარული გამეორებები არის მუსიკალური განვითარების ძირეული პრინციპის გამოვლენის კერძო შემთხვევა... ზომ არ შეიძლება ვილაპარაკოთ პერიოდში გამეორების მექანიკურობაზე, ან

¹ მართალია, სეკვენცია უფრო ადრეც გვხვდება, როგორც უძველეს პროფესიულ, ისე ხალხურ მუსიკაში, მაგრამ მისი როლი ფორმაქმნადობაში გაცილებით უფრო შეზღუდული აღმოჩნდა, ვიდრე ეს იქნა მიღწეული კლასიკური ჰარმონიის განვითარების მთელ მანძილზე.

² ამოცანების ჰარმონიზაციის დროს სეკვენცია შეიძლება გამოვიყენოთ, მხოლოდ კადანსამდე.

³ მაგალითად, ი.ს. ბახის მიერ კლავირისათვის გადამუშავებული ბ. მარჩელოს კონცერტის სამივე ნაწილში ფორმაქმნადობის წამყვან საშუალებად სეკვენცია გვევლინება.

ფრაზებისა და მოტივების გამეორებებზე წინადადებებში, ან დიდ „მანძილებზე“ გამეორებებთან დაკავშირებით, მაგალითად, რეპრიზებში და ა.შ.“

რასაკვირველია, სეკვენცია მექანიკურ მოვლენად შეიძლება გადაიქცეს იმ შემთხვევაში, თუ კომპოზიტორი მისი გამოყენების დროს კარგავს ზომიერების შეგრძნებას. ისეთ გენიოსებთან, როგორებიც იყვნენ: ი.ს. ბახი, ვ. მოცარტი, ლ. ბეთოვენი, ფ. შოპენი და სხვები, ასეთი „საშიშროება“ გამორიცხულია.

§3. დიატონური სეკვენცია მაჟორში

დიატონური სეკვენცია ოქტავის ფარგლებში მოიცავს არაუმეტეს რვა¹ სეგმენტისა. ამ დროს, მერვე სეგმენტი, გაიმეორებს რა პირველ სეგმენტს, წარმოადგენს სეკვენციის ჩამკეტ პარმონიულ ბრუნვას:

მაგალითი 205.

The musical notation shows a diatonic sequence in C major. The first system consists of five measures, each labeled with a segment number (I სეგმ. to V სეგმ.). The second system consists of three measures, labeled VI სეგმ., VII სეგმ., and VIII სეგმ. Below the notes, Roman numerals indicate the scale degrees: V, I, IV, VII, III, VI, II, V, I for the first system, and IV, VII, III, VI, II, V, I for the second system.

¹ მუსიკალურ ნაწარმოებებში სეკვენციის სეგმენტების რაოდენობა უმეტესად არ აღემატება ოთხს. სასწავლო ამოცანებში სეკვენცია შეიძლება გამოვიყენოთ მხოლოდ მუსიკისმცოდნეებთან (2, 3, ან 4 სეგმენტით).

სეკვენციის სეგმენტი შეიძლება შეიცავდეს როგორც სამხმოვანებებს, ისე მის შებრუნებებს ნაირგვარი ვარიანტებით (V_6 I, I_6 IV, I_6 V_6 I და სხვა):

მაგალითი 206. ფ. შოპენი. საფ-ნო კონცერტი №2, II ნაწ.

8-----

dolciss.

dim.

rall.

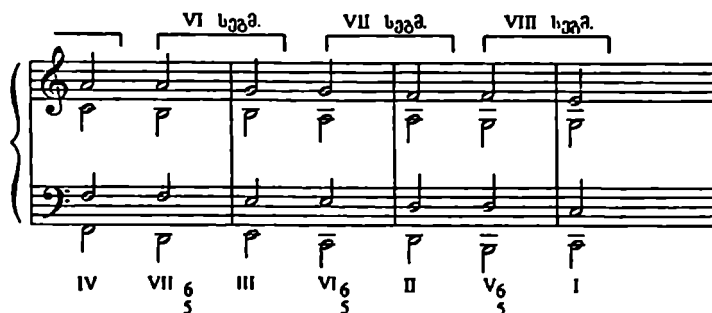
II_6 I_6 V_6 VI_6 I_6 VII_6 IV_6 V_6 VII_6 VI_6 III_6 IV_6 VI_6 V_6 II_6 III_6 I_6

დიატონურ სეკვენციაში სამხმოვანებებისა და მათი შებრუნებების გარდა ხშირად გვხვდება სეპტაკორდები და მათი შებრუნებები, უფრო იშვიათად კი ნონაკორდი:

მაგალითი 207.

C-dur I სეგმ. II სეგმ. III სეგმ. IV სეგმ. V სეგმ.

V_6 I IV_6 VII III_6 VI II_6 V I_6



ქვემოთ მოგვყავს ნიმუში, სადაც სეგმენტები (ბოლო სეგმენტის გარდა)
 შეიცავს მხოლოდ სუბტაკორდებს:
 მანკალითი 208. ი. ჰაიდნი. სიმფონია №93 D-dur, II ნაწ.

I სეგმენტი II სეგმენტი III სეგმენტი

VII₇ III₇ VI₇ II₇ V₇ I

§4. დიატონური სეკვენცია მინორში

თუ დიატონურ სეკვენციას გამოვიყენებთ ჰარმონიულ მინორში, ბუნებრივი მაჟორისაგან განსხვავებით, მივიღებთ არამარტო ისეთ მკვეთრად დისონირებულ აკორდებს, როგორიცაა გადიდებული სამხმოვანება, დიდი გადიდებული და დიდი მინორული სექტაკორდები შებრუნებებით, არამედ გადიდებული სეკუნდით მოძრაობას სოპრანოში.¹

მაგალითი 209^ა.

c-moll

I სეგმ. II სეგმ. III სეგმ. IV სეგმ. V სეგმ.

V I IV VII III გაღ. VI II V I

VI სეგმ. VII სეგმ. VIII სეგმ.

IV VII III გაღ. VI II V I

მაგალითი 209^ბ.

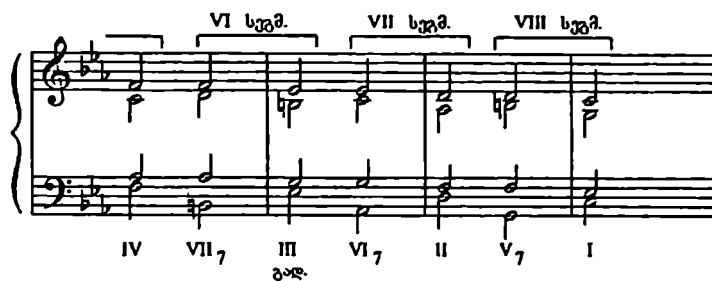
c-moll

I სეგმ. II სეგმ. III სეგმ. IV სეგმ. V სეგმ.

V₇ I IV₇ VII III₇ VI II₇ V I₇

დიდი გაღ. დიდი მან.

¹ შუა ხმებში გადიდებული სეკუნდით მოძრაობა შეიძლება.



როგორც ვიცით, ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი მკვეთრი დისონირებული აკორდები და გადიდებული სეკუნდით მოძრაობა კლასიკური ჰარმონიის არანორმატიულ ჰარმონიულ მოვლენას წარმოადგენს და დიატონურ სეკვენციაში მეტად არაბუნებრივად ხმოვანებს. სწორედ ამის გამოა, რომ შემოქმედებით პრაქტიკაში დიატონური სეკვენციის გატარება მხოლოდ ჰარმონიულ მინორში არ გვხვდება. როგორც წესი, ამ დროს ჰარმონიული მინორის გარდა თავს იჩენს მინორის სხვა სახეებიც (ბუნებრივი, მელოდირი), რომ თავიდან იქნეს აცილებული ზემოაღნიშნული არანორმატიული ჰარმონიული მოვლენები.

იგივე მაგალითები (№209^a და 209^b) ჰარმონიული და ბუნებრივი მინორის გამოყენებით კი უაღრესად ბუნებრივად ხმოვანებს:

მაგალითი 210^a.



c-moll

I სეგმ. II სეგმ. III სეგმ. IV სეგმ. V სეგმ.

VI სეგმ. VII სეგმ. VIII სეგმ.

V_7 I IV_7 VII^b III^b_7 VI II_7 $V^{(b)}$ I^b_7

IV VII^b_7 III^b VI_7 II V_7 I

კლასიკური ჰარმონიის განვითარების პირველ ეტაპზე ფართოდ გავრცეულდა დიატონური სეკვენცია მინორში; მათგან სტილურ გამოვლინებად მოგვევლინა კვარტა-კვინტური შეფარდების (V I, V_7 I, V_6 I, I IV , V_4 I და სხვა) სეკუნდური სეკვენცია დაღმასვლით, რომელიც რუსულ მუსიკისმცოდნეობაში ცნობილია ტერმინით „ოქროს სეკვენცია“ (ვ. ბერკოვის ტერმინი).¹

„ოქროს სეკვენცია“ გვხვდება არა მარტო კლასიკური ჰარმონიის განვითარების სამივე ეტაპზე, არამედ XX საუკუნის ტონალურ მუსიკაში, მათ შორის ჯაზში და საესტრადო მუსიკაში.

ქვემოთ მოგვყავს „ოქროს სეკვენციის“ ნიმუში, სადაც მესამე ტაქტიდან იწყება დიატონური სეკვენცია ვარირებული მელოდიური ზაზით, რომელიც მოიცავს ოთხ სეგმენტს ბუნებრივი და ჰარმონიული მინორის გამოყენებით:

¹ ვ. ბერკოვი ამ ტერმინს იყენებს ისეთი ტერმინის ანალოგიურად, როგორიცაა, მაგალითად, „ოქროს სვლა“. ის ამავე სახელწოდებას მიმართავს მაჟორში დიატონური და მოდულირებული სეკვენციის იმ ვარიანტების მიმართ, რომლებიც ასევე კვარტა-კვინტური შეფარდების აკორდებისაგან შედგებიან და ვითარდებიან სეკუნდური დაღმასვლით.

მაგალითი 211. ბ. მარჩლო – ი. ს. ბახი. კონცერტი
(ტრანსკრიპცია კლავირისათვის) d-moll, II ნაწ.

I სეგმენტი II სეგმენტი

mf

I (I⁷) IV⁷ III (VII⁷)

III სეგმენტი

III⁷ VI (VI⁷) II⁷

IV სეგმენტი

V V⁷ I

როგორც აღნიშნული გვეჩვენა, მკაცრი სეკვენციისათვის დამახასიათებელია საწყისი და დამბოლოებული სეგმენტების ჰარმონიულ ბრუნვებს შორის სხვაობა:

I სეგმენტი II სეგმენტი

III სეგმენტი IV სეგმენტი

f p f p f p f p

I IV₇ VII₇ III₇

VI₇ II₇ V₇ VI

ზემოაღნიშნული მაგალითის პირველ სეგმენტში მოცემულია სამხმოვანება და სეპტაკორდი, რაც შუალედურ სეგმენტებში იცვლება სეპტაკორდებით, ხოლო ბოლო სეგმენტში დომინანტსეპტაკორდის შემდეგ მოსალოდნელი ტონიკური სამხმოვანება კი იცვლება მეექვსე საფეხურის სამხმოვანებით (შეწყვეტილი კადანსით).¹

რაც შეეხება მინორში სეკვენციას აღმასვლით, ის უფრო ნაკლები სიხშირით გვხვდება, ვიდრე სეკვენცია დაღმასვლით.

ფ. კუპერენის პიესაში აღმასვლით განვითარებადი სეკვენციის სამი რგოლი მოიცავს მინორის სამივე სახეს:

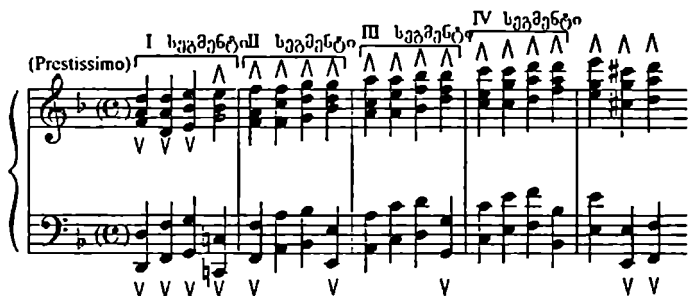
¹ საყურადღებოა ისიც, რომ ბოლო ორი სეგმენტი მასშტაბურად შეკვეცილია და ინტონაციურად სახეცვლილი.

მაგალითი 213. ფ. კუპერნი. პიესა კლავესინისათვის „Les Ombres Errantes“ IV ტ.



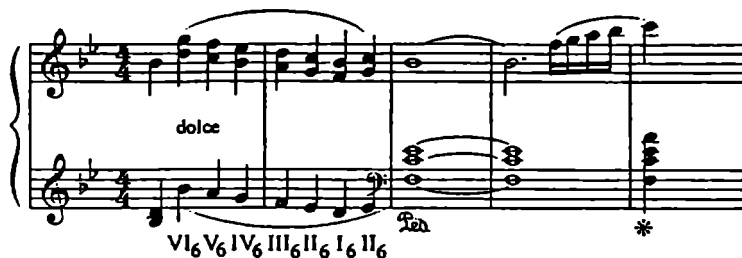
გაცილებით უფრო იშვიათად გვხვდება ისეთი შემთხვევა, როდესაც აღმასვლით განვითარებადი სეკვენცია მთლიანად ბუნებრივ მინორში იყოს წარმოდგენილი:

მაგალითი 214. ჯ. ვერდი. ოპ. „აიდა“ III მოქმ. დასასრული (ორკესტრის პარტია).



§5. სეკვენცია და პარალელიზმი

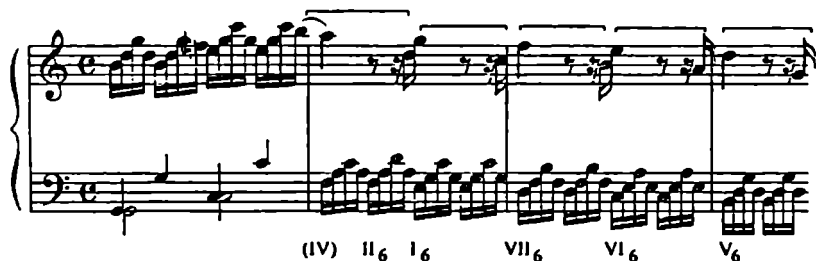
მუსიკალურ ნაწარმოებში ხშირად გვხვდება აკორდის ან ინტერვალის ერთი მიმართულებით აღმა ან დაღმასვლა, ანუ პარალელიზმი. ამ მხრივ, სეკვენციასა და პარალელიზმს შორის მსგავსება ნათელია. თუმცა, სეკვენციის სეგმენტი შეიცავს მინიმუმ ორ აკორდს, ხოლო პარალელიზმის დროს გადაადგილებას განიცდის მხოლოდ ერთი აკორდი:



ამ თვალსაზრისით სეკვენციასა და პარალელიზმს შორის კავშირი თითქოს არ შეინიშნება, მაგრამ გვხვდება ისეთი შემთხვევები, როდესაც სეკვენციის სეგმენტი შეიძლება ერთი აკორდით იქნეს წარმოდგენილი:

მაგალითი 216. ფ. კუპერენი. პიესა კლავესინისათვის

L'Etincelante ou La Bontems. II ტ.



თუ ამ მაგალითს (№216) შევადარებთ ზემოაღნიშნულ ნიმუშს (№215), აღმოჩნდება, რომ მულოდიის საზში სექსტაკორდის ბგერის გადანაცვლებითა და ბანის პარმონიული ფიგურაციებით მიღწეულ იქნა სექსტაკორდების სეგმენტებად დაყოფა. ე.ი. პარალელიზმი შეიძლება გადაიქცეს რეალურ სეკვენციად, თუ მის სეგმენტებად დაყოფას ხელს უწყობს რომელიმე მუსიკალური გამომსახველობითი საშუალება.

პარალელიზმსა და სეკვენციას შორის საერთო ნიშან-თვისებები არის და ამავე დროს პარალელიზმი უფრო მარტივი პარმონიული მოვლენაა, ვიდრე სეკვენცია. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე შესაძლებელია, ის წარმოადგენდეს სეკვენციის ისტორიულ წანამძღვარს.

კლასიკური პარმონიისათვის ნორმატიულ პარმონიულ მოვლენას წარმოადგენს სექსტაკორდების გამისებურად მოძრავი პარალელიზმი პრიმის მულოდიურ მდებარეობაში; ამ დროს შეიძლება შეიცვალოს მოძრაობის

მიმართულება ისე, როგორც ამას ადგილი აქვს ზემოაღნიშნულ მაგალითში (№215).

მუსიკალურ ნაწარმოებში სექსტაკორდების პარალელიზმი ჩვეულებრივ სამხშიან წყობაშია მოცემული. მათი სასწავლო ამოცანებში გამოყენების დროს უნდა ავიღოთ ოთხხმიანი წყობა და ყოველ მოძღვრო სექსტაკორდში გავაორმაგებთ სხვა ბგერას, ვიდრე წინამდებარეში. ე.ი. ისე, როგორც ეს აღნიშნული გეჟონდა ტეტრაქორდის სექსტაკორდებით პარმონიზაციის დროს.

ზოგჯერ შეიძლება შეგვხვდეს სეკვენცია ე.წ. ორმაგი რგოლით (სეგმენტით).¹ ამ დროს უფრო დიდი მასშტაბის სეგმენტში მოცემულია ორი ან მეტი პატარა სეგმენტი.

წნ. დიატონურ სეკვენციაში აკორდთა ფუნქციური ურთიერთობების თავისებურებების შესახებ

როგორც ცნობილია, დიატონური სეკვენციის როლი კლასიკური პარმონიის აკორდიკის განვითარება-გართულებაში ძალზე მნიშვნელოვანია. დიატონური სეკვენციის საშუალებით შეიძლება გამოვიყენოთ ნებისმიერი საფეხურის სამხმოვანება, სექტაკორდი და მათი შებრუნებები ნაირგვარ მიმდევრობაში. განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ე.წ. „სეკვენცაკორდები“ (I, III, IV, VI, და მათი შებრუნებები),² რომელთა სახელწოდება დაუკავშირდა ამ აკორდების ფართოდ და ყველაზე უფრო ხშირად დიატონურ სეკვენციაში გამოყენების გამო.

სეკვენცაკორდებისა და დამხმარე საფეხურების სამხმოვანებების (შებრუნებებით) სეკვენციაში ფართოდ გამოყენებამ გაართულა აკორდთა ფუნქციური ურთიერთობის სიცხადე სეგმენტებში. თუ დიატონური სეკვენციის საწყისი ან დამაბოლოებელი სეგმენტი შეიცავს დომინანტისა და ტონიკის ურთიერთობას (V, I, I V I, V V₂ I₆ და სხვა ამგვარი), მაშინ მხოლოდ ამ სეგმენტებში შეინიშნება აკორდთა შორის გამოკვეთილი

¹ ნიმუში იხილეთ ქრესტომათიაში.

² სეკვენცაკორდების რიგში შედის ასევე ძირითადი სახის ნონაკორდებიც.

ფუნქციური ურთიერთობები, ხოლო მათ შორის მოქცეულ სეგმენტებში აკორდთა ტონალური (ჰარმონიული) ფუნქცია ბუნდოვანია ან საქმე გვაქვს მათ ცვალებად ფუნქციურ ბუნებასთან. ეს გარემოება გამოწვეულია იმ მიზეზებით, რომ ყოველ მომდევნო სეგმენტში არ ხდება აკორდთა შორის იმ ფუნქციური კავშირების შენარჩუნება, რომელიც მოცემულია საწყის სეგმენტში.¹

მკვლევართა გარკვეული ნაწილის აზრით, დიატონური სეკვენციის ცალკეულ სეგმენტში ჩნდება, როგორც პარალელური ტონალობის, ისე მოდალური კილოების (დორიული, ფრიგიული, ლიდიური, მიქსოლიდიური) ჰარმონიული ბრუნვები. კერძოდ, 210-ე მაგალითის VI სეგმენტში მიუთითებენ გადახრის არსებობაზე პარალელურ მაჟორში, ხოლო 205-ე მაგალითის IV სეგმენტში კი - მიქსოლიდიური კილოს ჰარმონიული ბრუნვის გამოვლენაზე.

ჩვენი აზრით, დიატონურ სეკვენციაში გადახრა პარალელურ ტონალობაში სპონტანურად² წარმოქმნილი მოვლენაა, ხოლო მასში მოდალური კილოების ჰარმონიული ბრუნვების არსებობა უფრო ვიზუალურია, ვიდრე სმენითი შთაბეჭდილებით მიღებული რეალობა; ეს ხდება იმის გამო, რომ დიატონურ სეკვენციაში გაბატონებულია არა „ჰარმონიული ძალა“, არამედ „მელოდიური ენერგია“ (ე. კურტის ტერმინი).

სეკვენციის „მელოდიური ენერგია“ განსაკუთრებით ნათლად გამოვლინდა კლასიკური ჰარმონიის განვითარების პირველ და მესამე ეტაპებზე.

ჟაკ დიუფლის საკლავესინო პიესაში La Vanto³ სეკვენციის საწყის სეგმენტში პირველი აკორდის გარდა მომდევნო ორი აკორდის (III⁴ VI¹) ტონალური ფუნქცია ბუნდოვანია:

¹ აკორდთა ფუნქციონალური ურთიერთობა და ხმათასვლა ზორციელდება სეგმენტებში. ხოლო სეგმენტებს შორის ზემოაღნიშნული კავშირები არ მოქმედებენ, რადგან ყოველი სეგმენტი დამოუკიდებელ სეგმენტს წარმოადგენს და გამოჯნულია ერთმანეთისაგან ცეზურით.

² სპონტანური (ლათ.) - თვითნებური, გამოწვეული არა გარემო მოვლენებით, არამედ შინაგანი მიზეზებით, ბიძგებით.

³ როგორც ცნობილია, გვარს - ვანლო, ატარებდნენ ფლანდრიიდან გამოსული XVIII ს. ფრანგი მხატვრების მთელი დინასტია.

I სეგმენტი II სეგმენტი

I III⁶₄ VI₇ II⁶₄ II⁶₄ V₇

III სეგმენტი

I⁶₄ d₄ IV₇ V₂

მეორე და მესამე სეგმენტში საწყის აკორდად გვევლინება არა სამხზოვანება, როგორც ეს იყო მოცემული პირველ სეგმენტში, არამედ კვარტსექსტაკორდები, რომლებიც კიდევ უფრო აართულებენ სეგმენტებში აკორდთა ფუნქციურ კავშირებს. ფაქტობრივად, ტონალური სიცხადე ვლინდება მხოლოდ სეკვენციის შემდეგ, როდესაც ჩნდება პარმონიული ლა მინორის აკორდები.

განსხვავებული ვითარებაა დიატონურ სეკვენციაში ი. ბახის ფუგიდან: მაგალითი 218. ი.ს. ბახი. ტოკატა და ფუგა რე მინორი.

I სეგმენტი II სეგმენტი III სეგ-

I I⁶ IV F-dur V VII⁶₅ VII⁶₅ V⁶₅ III¹ VI VI₆

-მერტი IV სეგმენტი

II უჰა V V₆ I I₆

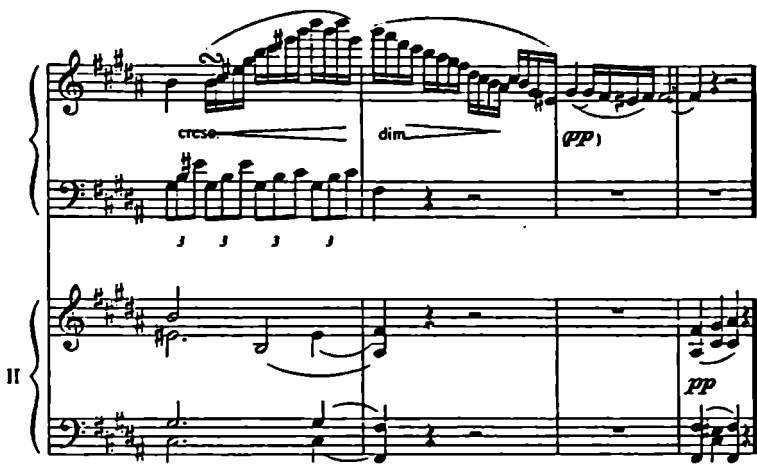
აქ საწყის და დამაბოლოებელ სეგმენტებში მოცემულია მთავარი საფეხურები, სადაც აკორდთა შორის გამოკვეთილია ფუნქციური კავშირები, განსაკუთრებით ბოლო სეგმენტში (V V₆ I); სრულიად განსხვავებული პროცესები მიმდინარეობს მეორე და მესამე სეგმენტში: მეორე სეგმენტში აკორდთა ცვალებადი ფუნქციის შედეგად შეიგრძნობა გადახრა პარალელურ მაჟორში (დიატონიკის ფარგლებში); მესამე სეგმენტში კი მეორე საფეხურის შემცირებული სამხმოვანების გამო, გადახრაზე ან მოდალურ ჰარმონიულ ბრუნვაზე ლაპარაკიც კი შეუძლებელია.

უფრო რთული და საინტერესო მოვლენაა სეკვენციაში ლ. ბეთჰოვენის საფორტეპიანო კონცერტიდან:

მაგალითი 219. ლ. ბეთჰოენი. საფ-ნო კონცერტი №5, II ნაწ.

(cantabile) I სეგმენტი II სეგმენტი III სეგმენტი

H-dur I (I₉) IV II (II₉) V III (III₉) VI
Eლოდ. V (V₉) I Fis ზიქს. V (V₉) I გის უოდ. V (V₉) I



მართალია, სეკვენციის პირველი სეგმენტი ტონალობის მთავარ საფეხურებს (I IV) შეიცავს, სამაგიეროდ სეკვენციის დამაბოლოებელი მესამე სეგმენტი წარმოდგენილია სუსტი ტონალური ფუნქციის მქონე საფეხურებით (III VI),¹ რასაც მოსდევს ტონალობის შეცვლა (H-dur - Fis-dur). ამ გარემოებამ კიდევ უფრო ბუნდოვანი გახადა მესამე სეგმენტის დამაბოლოებელი აკორდის ფუნქციური ბუნება მოდულაციის პროცესთან დაკავშირებით.

ფორმალურად ეს ნიმუში (№219) შეიძლება სხვაგვარადაც გაეანალიზოთ, თუ, ყოველ სეგმენტს წარმოვიდგენთ მოდალურ კილოში (დიატონიკის ფარგლებში). ამ ვარიანტში, ყოველი სეგმენტის მეორე აკორდი შეასრულებს წინამდებარე თანხმოვანებისათვის დროებითი სიმყარის მატარებელი აკორდის როლს, რის შთაბეჭდილებასაც ქმნის სოპრანოში სეპტიმური ბგერის (პირველ სეგმენტში ეს იქნება ais¹) გადაწყვეტა სეკუნდური დაღმასვლით. მაგრამ ზემოაღწერილი პროცესი ეწინააღმდეგება იმ კანონზომიერებებს, რომელიც მოდალურ სისტემას ახასიათებს; კერძოდ, მოდალური კილოებისთვის უცხოა კვარტულ-კვინტური შეფარდების აკორდთა მონაცვლეობა და თვით აკორდები ზემოთ აღნიშნული ხმათასვლით.

¹ მესამე სეგმენტი არ წარმოადგენს სეკვენციის ჩამკეტ სეგმენტს, რის გამოც ის უშუალოდ გადაიზრდება მოდულაციურ პროცესში.

ზემოთ განხილული სეკვენციის სამი ნიმუშიდან, მხოლოდ ი. ბაზის სეკვენციაში საწყის და განსაკუთრებით ბოლო სეგმენტში არის გამოვლენილი აკორდთა ტონალური ფუნქცია. ჟ. დიუფლის სეკვენციაში მხოლოდ საწყისი აკორდის ფუნქციაა გარკვეული, სეკვენციის დამთავრების შემდეგ კი ცხადი ზდება აკორდთა ტონალური ფუნქცია. ლ. ბეთჰოვენის სეკვენციაში იმდენად რთულადაა წარმოდგენილი აკორდთა ცვალებადი ფუნქცია, რომ მოკლე მანძილზე წარმოიშევა ტონალური გაურკვეველობა.

ზემოაღნიშნულთან დაკავშირებით უაღრესად მნიშვნელოვანია ე. კურტის შეზღუდლება - სეკვენციას ის მიიჩნევს ტონალური კავშირების რღვევის საშუალებად. მართლაც, დიატონური სეკვენციის „მელოდიური ენერგია“ იწვევს ფუნქციურად ნაკლებად გამოკვეთილ და ნეიტრალური ფუნქციის მქონე აკორდებს¹ (განსაკუთრებით ეს ვლინდება სეკვენციაკორდებში) და რაც უფრო რთული და ბუნდოვანია სეგმენტში აკორდთა ტონალური ფუნქცია, მით უფრო წინა პლანზე გამოდის მელოდიური ენერგია.

ამ მხრივ, რთული პარმონიული შინაარსის მქონე სეკვენცია (როგორც დიატონური, ისე მოდულირებული) ერთ-ერთი ქმედითი მუსიკალური გამოშასხველობითი საშუალებაა ტონალური გაურკვეველობის წარმოქმნასთან დაკავშირებით.²

დავალება:

1. მელოდიები პარმონიზაციისათვის:

მაგალითი 220.



¹ სეკვენციაკორდების გარდა, ამ ტიპის აკორდთა რიცხვში შედიან: III, III^b, III[♯], VII, VII^b, VI[♯], VI, VI^b, II საფეხური შემცირებული სამხმოვანება, III[♯] და II[♯].

² ამ საკითხს შევხებით სახელმძღვანელოს II ნაწილში.

4.



5.



II. დაუკარით დიატონური სეკვენცია: $V^3 I_6^1$ (როგორც აღმასვლით, ისე დაღმასვლით) და $I_6^1 V_4^1 I$ (მხოლოდ აღმასვლით) მაჟორულ ტონალობებში (2, 3, ან 4 სეგმენტი საკადანსო ბრუნვის დამატებით).

III. პარმონიულ ანალიზში:

1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა I ტ. №1, IV ნაწ.
2. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №16 B-dur, III ნაწ. 1-22 ტტ.
3. ვ. მოცარტი. სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის II ტ. №15 A-dur,, III ნაწ. 1-43 ტტ.
4. ლ. ბეთჰოვენი. შეიდი ვალსი ფ-პ. №7, Es-dur,.
5. ფ. შოპენი. პოლონეზი №13 As-dur, ტრიო.
6. რ. შუმანი. „კარნავალი“. op. 9, აღიარება (Aveu).
7. ი. ბრამსი. ვარიაციები რ. შუმანის თემაზე, op.9, თემა.
8. მ. გლინკა. რომანსი „ეჭვი“.

თემა XX. დიატონიკის არანორმატიული პარმონიული მოვლენები

§1. მოდალური კილოები¹

კლასიკური პარმონიის განვითარების სამივე ეტაპზე მოდალური კილოები (დორიული, ფრიგიული, ეოლიური, მიქსოლიდიური, ლიდიური და იონიური) განსხვავებული ფორმით იჩენს თავს. მართალია, პირველ ეტაპზევე მოხდა მაჟორულ-მინორული სისტემის საყოველთაო გავრცელება, მაგრამ XVII საუკუნის პირველ ნახევრამდე მოდალური პარმონიის

¹ ამ პარაგრაფში შემოვიფარგლებით მხოლოდ მოდალურ კილოთა ნიმუშების ჩვენებით, ხოლო სახელმძღვანელოს მეორე ნაწილში კი მას დაემატება ზოგიერთი სხვა საკითხი.

კანონზომიერებები ჯერ კიდევ მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა; შემდეგ კი მისი გამოვლენა ხდებოდა ეპიზოდურად – მცირე მასშტაბის მქონე მელოდიური ან ჰარმონიული ნაგებობის (ან ჰარმონიული ბრუნვის) სახით.¹

ვენის კლასიკოსებთან კი მოდალური ჰარმონია ფაქტობრივად ქრება. ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ ორი რეალური ნიმუში, სადაც მოდალური ჰარმონიის კანონზომიერებები ნათლადაა გამოვლენილი. ზემოაღნიშნული გარემოება გამოწვეული იყო არა იმის გამო, რომ ამ პერიოდამდე მოდლობა მივიწყებულია, არამედ იმიტომ, რომ მაჟორულ-მინორული სისტემის „ოქროს ხანისა“ და მოდალური ჰარმონიის კანონზომიერებები დიამეტრალურად საპირისპიროა. მათი თანაარსებობა, ისე როგორც ამას ადგილი ჰქონდა კლასიკური ჰარმონიის განვითარების პირველ ან მესამე ეტაპზე, ფაქტობრივად გამორიცხული აღმოჩნდა. მართალია, ბეთჰოვენმა შემოქმედების ბოლო პერიოდში, ორ ნაწარმოებში, მიმართა მოდალურ კილოებს, მაგრამ მან ეს განახორციელა ძველი კილოების თეორიულად, მიზანმიმართულად შესწავლის საფუძველზე და არა ინტუიციის დონეზე.

რომანტიკოსები იწყებენ ე.წ. „ძველი მოდლობის“ აღორძინებას, რომელიც თეორიულ ლიტერატურაში ცნობილია ტერმინით „ახალი მოდლობა“ (ნეომოდლობა). საყურადღებოა ისიც, რომ ახალი მოდლობა გამოვლინდა ორგვარად: 1. „ფოლკლორული“ ანუ ხალხური მუსიკის უშუალო ზეგავლენით წარმოშობილი მოდლობა და 2. „სტილური მოდლობა“, რომელიც XVII სუკუნის წინარე მუსიკის ჰარმონიული პრინციპების სტილიზების შედეგია.

როგორც აღვნიშნეთ, XVII სუკუნის I ნახევარში მოდალური ჰარმონიის კანონზომიერებები მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა მუსიკალური აზრის გადმოცემისა და მისი განვითარების პროცესში, რაც ნათლად არის წარმოჩენილი კ. მონტევერდის შემოქმედებაში. მონტევერდისათვის დამახასიათებელი ხდება მოდალური და კლასიკური ჰარმონიული კანონზომიერებების დიფუზია (შერევა), რაც გამოვლინდა, ერთის მხრივ, მათი ურთიერთშენაცვლებით (ჰორიზონტალში), ხოლო მეორეს მხრივ - ერთდროულობაში (ვერტიკალში) შერწყმის სახით:

¹ XVII ს. მეორე ნახევრიდან ასეთი ნაწარმოებების რაოდენობა ძალზე მცირდება.

Полтея

თავდაპირველად ფა ლიდური იცვლება ფა მაჟორით, შემდეგ კი პარმონიული რე მინორი – რე დორიულით; განსაკუთრებით საყურადღებოა

ამ ნიმუშის დამაბოლოებელი კადანსი, სადაც მოცემულია კლასიკური და მოდალური ჰარმონიული კანონზომიერებები ერთდროულობაში. კერძოდ, კადანსის საფეხურების მიმდევრობა (I IV V I), რომელიც კვარტა-კვინტური შეფარდების სამხმოვანებების სახითაა მოცემული, მიუთითებს მის კლასიკური ჰარმონიის მთავარ ფორმულასთან (T S D T) კავშირზე; ამავედროულად კადანსი უღერს მოდალურ კილოში (რე დორიული) და არა ჰარმონიულ რე მინორში - ამ მხრივ საქმე გვაქვს მოდალობასთან. ე.ი. საკადანსო ბრუნვაში ერთდროულად მოცემულია ორივე სისტემის ჰარმონიული ნიშან-თვისებები.

მუსიკალურ სისტემათა ანალოგიური დიფუზია ი.ს. ბახის შემოქმედებაშიც. მაგალითად, ბახის ქორალის საწყისი წინადადება იწყება მოდალურ კილოში (სოლ ეოლიური) მისთვის დამახასიათებელი სეკუნდურ და ტერციულ დამოკიდებულებაში მყოფი აკორდების მიმდევრობით, ხოლო წინადადების დასასრულისთვის კი თავს იჩენს ჰარმონიული სოლ მინორი მისთვის ტიპური კვარტა-კვინტური შეფარდების აკორდებითა და შემავალი ტონის (fis) აქტიური, ნახევარტონული მიზიდულობით, რაც უცხოა მოდალური ჰარმონიისათვის:

მაგალითი 222. ი.ს. ბახი. ქორალი №180 „Ich danke dir, o Gott in deinem Throne“.

g ეოლიური g-moll

I I₆ VI₆ VII₆ III III I II₂ VII₇ I II₆ V V₇ I

მაჟორულ-მინორულ სისტემაზე მოდალური აზროვნების ზეგავლენა გამოვლინდა საგასაღებო ნიშნების მართლწერაში.¹ როგორც ცნობილია, მოდალურ სისტემაში მთავარ კილოდ მიჩნეული იყო დორიული; ამ მიზეზით, ვენის კლასიკოსებამდელ ნაწარმოებებში (XVII-XVIII სს.)

¹ საგასაღებო ნიშნების მართლწერა ყოველთვის იცვლებოდა ახალ მუსიკალურ სისტემაზე გადასვლასთან დაკავშირებით.

საკმაოდ ზშირად გვხვდება ისეთი ნიმუშები, როდესაც ბემოლიან მინორულ ტონალობაში დაწერილ ნაწარმოებს ერთი საგასაღებო ნიშნით ნაკლები აქვს,¹ ვიდრე ამას მოითხოვს ჩვენთვის კარგად ცნობილი – მაჟორულ-მინორულ სისტემაში ჩამოყალიბებული საგასაღებო ნიშნების მართლწერა. მაგალითად, ი. ს. ბახი სოლ მინორულ სავიოლინო სონატაში გასაღებთან ორი ბემოლის ნაცვლად აფიქსირებს ერთს (სი ბემოლს), ხოლო მეორე ბემოლი (მი ბემოლი) კი სანოტო ტექსტშია მოცემული:

მაგალითი 223. ი.ს. ბახი. სონატა ვიოლ-თვის სოლო, g-moll



ამ შემთხვევაში, გასაღებში ერთი ბემოლის არსებობა მიუთითებს სოლ დორიულს და არა ჰარმონიული სოლ მინორის საგასაღებო ნიშნებს, რომელშიც მოცემულია ზემოაღნიშნული ნიმუში.

ი. კუნაუს (1660-1722) „ბურე“ ჩაწერილია საგასაღებო ნიშნების გარეშე – რე დორიულის მიხედვით:²

მაგალითი 224. ი. კუნაუ. „ბურე“.

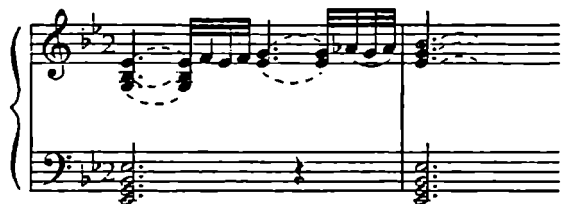


¹ კერძოდ, ფ. კუპერენის საკლავესინო პიესებში (ოთხ ტომეული) ბემოლიან მაჟორულ ტონალობაში დაწერილი ყველა პიესა მოცემულია ერთი ბემოლით ნაკლები საგასაღებო ნიშნით: ფა მინორი – სამი ბემოლით, დო მინორი – ორი ბემოლით, სოლ მინორი – ერთი ბემოლით, ხოლო რე მინორი კი საგასაღებო ნიშნების გარეშე.

² კუნის კლასიკოსების შემოქმედებიდან ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ ორი ნიმუში - ი. პაიდნის საფორტეპიანო სონატების ტრიოები - I ტ., №16 და I ტ., №48.

რაც შეეხება მაჟორულ ტონალობებს, ფ. კუპერენი მი ბემოლ მაჟორულ საკლავესინო პიესაში სამი ბემოლის ნაცვლად აფიქსირებს ორ ბემოლს (მი ბემოლ ლიდიურის საგასაღებო ნიშნებით), შესაძებ ბემოლი კი სანოტო ტექსტშია განთავსებული:

მაგალითი 225. ფ. კუპერენი. პიესები კლავესინისათვის, IV ტ „La Visionare“



ჰენრიხ შიუტცი (1585-1672) სოლ მაჟორში დაწერილ საგუნდო ნაწარმოებს საგასაღებო ნიშნების გარეშე (სოლ მიქსოლიდიურის მიხედვით) წარმოადგენს:

მაგალითი 226. ჰ. შიუტცი. კონცერტი-დილოგი. „Ave Maria“

SYMPHONIA

instr.

Basso continuo

სტილური მოდალობის შესანიშნავი ნიმუშია ეპიზოდი ლ. ბეთჰოვენის „სადღესასწაულო მესიდან“:

მაგალითი 227. ლ. ბეთჰოვენი. „სადღესასწაულო მესა“ III ნაწ. – Gredo

Adagio Solo T.

et in - car na tus est de spi - ri - tu

san cto ex Ma - ri a vir - gi - ne.

ზემოაღნიშნული ნიმუში, უფერს რა რე დორიულში, სეკუნდური და ტერციული წყობის აკორდთა სიჭარბით, „დორიული სექსტის“ გამოკვეთილი ინტონირებით, კადანსში მეშვიდე საფეხურის ტონიკაში დიდსეკუნდური მიზიდულობით – წარმოაჩენს ბეთჰოვენის მიერ აღორძინებულ მე-17 საუკუნის წინარე საეკლესიო კილოების პარმონიულ კანონზომიერებებსა და მის სულიერად ამაღლებულ ხმოვანებას.

მეორე ნაწარმოები, რომელშიც ბეთჰოვენი მიმართავს მოდერს კილოებს, არის ქორალი მე-15 კვარტეტის (op.132, a-moll) III ნაწილიდან¹ (*Molto adagio*) პროგრამული დასათაურებით: „ღვთის მადლით განკურნებულის სამადლობელი საგალობელი ლიდიურ ტონში.“² როგორც ცნობილია, კომპოზიტორმა ეს ნაწარმოები დაამთავრა მძიმე ავადმყოფობის გადატანის შემდეგ და ამით უფალს სამადლობელი საგალობელი უგალობა.³

მკვლევართა აზრით, ქორალი წარმოადგენს ჯოვანი პიერლუიჯი პალესტრინას (1525-1594) *Gloria Patri*-ს (მაგნიფიკატიდან) მოდელს. მიუხედავად იმისა, რომ ბეთჰოვენი პალესტრინას შემოქმედებას დიდი პატივისცემით მოიხსენიებდა, ამავე დროს აღნიშნავდა: „უაზრობაა მივბაძო მას მაშინ, როდესაც არ ატარებ არც მის სულისკვეთებას და არც რელიგიურ მსოფლმხედველობას.“ ბეთჰოვენის ზემოაღნიშნული ქორალი, ფაქტობრივად, წარმოადგენს ძველი საეკლესიო მუსიკისა და *Gloria Patris* სტილიზებას. ქორალში იმდენად ბუნებრივადაა შეთავსებული ძველი და ახალი (ბეთჰოვენის პერიოდის) ჰარმონიული ენის კანონზომიერებები, რომ მათი ერთმანეთისაგან გამიჯვნა და წარმოჩენა შესაძლებელი ხდება, თუ დეტალურად შევისწავლით ისეთ საკითხებს, როგორიცაა: ხმათასვლა,⁴ საკადანსო ბრუნვები, აკორდთა საფეხურებრივი მიმდევრობა და მოდულაციური პროცესები. ქორალი იწყება F იონიურში და არა F ლიდიურში, რადგან F ლიდიურის სახასიათო მეოთხე საფეხური (სი) საწყის ტაქტებში საერთოდ არ ჟღერს:

¹ როგორც ცნობილია, კვარტეტის III ნაწილი წარმოადგენს ორმაგ ვარიაციებს, სადაც ქორალი ორჯერ მეორდება ვარირებულად; გამეორებებს შორის კი მოცემულია მკვეთრად კონტრასტული *Andante* (D-dur), რომელსაც ასევე პროგრამული დასათაურება აქვს: „ახალი ძალების მოზღვაება“.

² კილოს სინონიმებია: „tonus“ (ტონი), „Tropus“ (ტროპი), „Modus“ და „modus“ (მოდუსი).

³ ალბათ, ბეთჰოვენის მიერ ლიდიური (F) კილოც არ არის შემთხვევით არჩეული. ცნობილი იტალიელი თეორეტიკოსისა და კომპოზიტორის ჯ. ცარლინოს (1517-1590) მიხედვით, ლიდიური კილო მიჩნეულია სულიერი და ფიზიკური უძლეულების სამკურნალო საშუალებად. სწორედ ამის გამო მიმართა ბეთჰოვენმა F ლიდურს.

⁴ ბეთჰოვენის ბოლო პერიოდის კვარტეტებში სიასხლე აშკარად იჩენს თავს ხმათასვლაშიც, რაზედაც თვით ბეთჰოვენი მიუთითებდა.

მაგალითი 228. ლ. ბეთჰოვენი. კვარტეტი op.132, ქორალი



ზემოაღნიშნული მაგალითიდან ყურადღებას იმსახურებს ასევე შემდეგი პარმონიული მოვლენები: 1. კლასიკური პარმონიისათვის არააღმასასიათებელი ხმათასვლა და აკორდთა საფეხურებრივი მიმდევრობა; 2. პირველი ტაქტის ძლიერ დროზე დომინანტური პარმონია ტერციის გარეშე (დო-სოლ); 3. პარმონიული სინკოპა მე-2 და მე-3 ტაქტებში; 4. შეწყვეტილი ბრუნვა (V VI), სადაც შემაჯავლი ტონი (ე) მოძრაობს დიდსეკუნდური დაღმასვლით (მე-3 და მე-4 ტაქტების მიჯნაზე) და 5. ახლებური ხმათასვლით VI საფეხურის ფუნქციური ცვალებადობის (VI=I) წარმოჩენა და წინადადების დამთავრება რე დორიულში.

რაც შეეხება ლიდიურ კილოს, ის შედარებით გამოკვეთილად ისმის ქორალის მესამედ ჩვენების დროს:

მაგალითი 229. ლ. ბეთჰოვენი. კვარტეტი op.132, ქორალი

ფაქტობრივად, ბეთჰოვენთან ლიდური კილო კლასიკური ჰარმონიის „ჩარჩოებში ზის“, რადგან მოკლებულია ლიდური კილოსათვის დამახასიათებელ მკვეთრ, ფერადოვან ხმოვანებას – ისე, როგორც ეს გვხვდება რომანტიკოსებთან.

კლასიკური ჰარმონიის კილოებიდან კი, ქორალში ჟღერს: ფა მაჟორი (სი ბემოლის გარეშე), დო მაჟორი (ხშირად) და ერთხელ – რე მინორი (მაჟორული დომინანტი). აღსანიშნავია ისიც, რომ ქორალში მხოლოდ ერთხელ გაიჟღერებს ერთი ქრომატული ნიშანი (cis.), რაც არღვევს ბეთჰოვენის მიერ წინასწარ გააზრებულ თეთრკლავიშიანი დიატონიკის ბეგრათრივს.

რომანტიკოსების მიერ ახალი მოდლობის ორი სახიდან ფოლკლორული მოდლობა უფრო ფართოდ და მრავალფეროვნად იქნა ათვისებული, ვიდრე სტილური მოდლობა. ამ მხრივ, განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ფ. შოპენის, ე. გრიგის, ფ. ლისტის, ჟ. ბიზესა და ჯ. ვერდის შემოქმედება. საყურადღებოა ისიც, რომ რომანტიკოსებმა კიდევ უფრო გაზარდეს კილოთა რაოდენობა. ჩვენს მიერ აღნიშნულ საეკლესიო კილოთა გარდა, მათ შემოქმედებაში თავს იჩენს ე.წ. უნგრულ-ბოშური გაბები (ორმაგად ჰარმონიული მაჟორი და მინორი), პენტატონიკა და სხვა, რაც რომანტიკული ჰარმონიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიშან-თვისება გახდა.

კლასიკური ჰარმონიის განვითარების I და III პერიოდში (განსაკუთრებით რომანტიკოსებთან) გვხვდება ისეთი შემთხვევები, როდესაც მოდალურ კილოში მოცემულია ნაწარმოების რომელიმე დასრულებული ნაწილი ან მთელი ნაწარმოები. მაგალითად, ე. გრიგის მეორე სუიტიდან „ცეკვა“ (op.55, №9) მთლიანად მოდალურ სისტემაშია მოცემული. საკმაოდ ხშირად გვხვდება ისეთი შემთხვევები, როდესაც ნაწარმოების დასაწყისში, განვითარების პროცესში ან დაბოლოებაში გაიჟღერებს რომელიმე მოდალური კილო. მაგალითად, ბ. სმეტანას ოპერა „გაყიდული პატარძალი“ იწყება პენტატონიკით:

მაგალითი 230. ბ. სმეტანა. ოპ. „გაყიდული პატარძალი“, შესავალი





ფ. შოპენის მავრეკის ბოლო ორი ტაქტის მელოდური ხაზი
მთავრდება რე ლიდიურით:

მაგალითი 231. ფ. შოპენი. მავრეკი №2, op.33



ფ. ლისტის სი მინორული სონატის საწყის ტაქტებში ბელისწერის თემას
ჯერ ატარებს ფრიგიული კილოს ბეგრატივით, ხოლო შემდეგ კი - ორჯერ
პარმონიული მინორის ბეგრატივით:

მაგალითი 232. ფ. ლისტის. სონატა h-moll, შესავალი



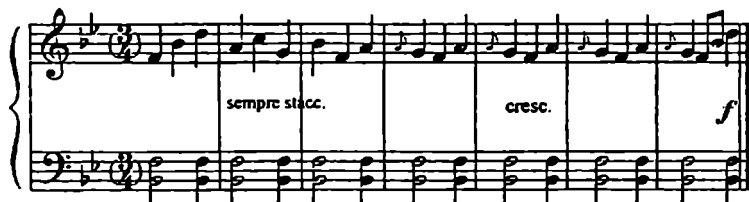
ზემოაღნიშნული კილოები ბედისწერის თემას ანიჭებს უაღრესად პირქუმ, ტრაგიკულ იერს, რასაც ამძაფრებს დაბალ რევისტრში ოქტავეებით სვლა პიანოზე.

მოდალური და კლასიკური ჰარმონიის ელემენტარულ კანონზომიერებებში გაუცნობიერება მოსწავლეს ჰარმონიული ანალიზის დროს უქმნის პრობლემებს. კერძოდ, ის ერთმანეთისაგან ვერ განასხვავებს - მოცემული მუსიკალური ნაგებობა დაწერილია ბუნებრივ მაჟორში, თუ იონიურ კილოში. ამ შეცდომას იწვევს ამ კილოების ერთნაირი ბგერათრივი. ამ დროს მთავარი ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ ნიშან-თვისებებს, რომლითაც ისინი ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავდებიან. მაგალითად, რომელ კილოშია მოცემული ქვემოთ მოყვანილი ნიმუში (№233), სი ბემოლ მაჟორში, თუ სი ბემოლ იონიურში?:

მაბალთი 233. რ. ვაგნერი. ოპ. „ნიურბერგელი მაისტერზინგერები“,

III მოქმ., სცენა V. ცეკვა

(Tempo di Valse (Moderato))



რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში ხმოვანებს სი ბემოლ იონიური, რადგან მიუხედავად იმისა, რომ კილოს მეშვიდე საფეხური (ა¹) აქცენტირებულია (ხშირად ჟღერს), ის მიისწრაფვის არა აღმასვლით ტონიკისაკენ, როგორც ეს ხდება კლასიკურ ჰარმონიაში, არამედ მოძრაობს დაღმასვლით;¹ გარდა ამისა, ბანში გამუდმებით ხმოვანი საყრდენი კვინტური თანხმოვანება

¹ მოდალური კილოების უმრავლესობაში კილოს VII საფეხური საყრდენი თანხმოვანებიდან (I) იმყოფება დიდსეკუნდურ ურთიერთობაში, რის შედეგადაც VII საფეხურის მიზიდულობის ძალა ასეთ კილოებში მეტად პასიურია. იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც ეს საფეხურები (VII – I) ზოგიერთ კილოში (მაგალითად, ლიდიურში და იონიურში) ნახევარტონურ ურთიერთობაში არიან, ქველა შემაჯალ ტონს შეუძლია იმოძრაოს, როგორც დაღმა – ისე აღმასვლით და არ მოითხოვს უპირობო გადაწყვეტას სეკუნდური აღმასვლით. საყურადღებოა ისიც, რომ კლასიკური ჰარმონიისაგან განსხვავებით, მოდალურ ჰარმონიაში ქველა შემაჯალი ტონი ჩვეულებრივ აქცენტირებული არ არის და შეიძლება საერთოდ არც იყოს გამოყენებული.

მოგვაგონებს ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკის თანხლებას. ამ ნიმუშს ვიხილავთ, როგორც იონიურ კილოში გააზრებულ „ფოლკლორულ მოდალობას“.

საინტერესოა ასევე ე. გრიგის საფორტეპიანო პიესა, რომელიც ლა იონიურშია მოცემული, თუმცა სოპრანოში პენტატონიკური ბუნების მქონეა ჟღერს:

მაგალითი 234. ე. გრიგი. „ნორვეგიული ხალხური სიმღერები“ №10, op. 66

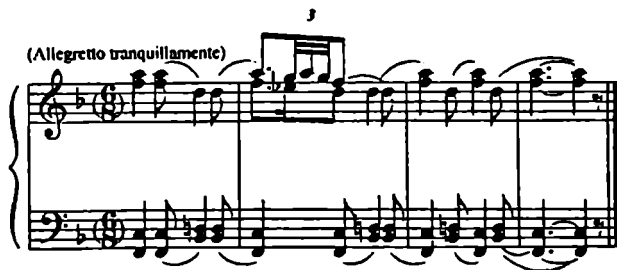


ამ ნიმუშში იონიური კილოს ქვედა შემავალი ტონი არ არის აქცენტირებული და ისმის არა წამყვან ხმაში, როგორც ეს გვხვდება კლასიკური ჰარმონიის მქონე მუშაობაში, არამედ ქვედა ხმებში (ორჯერ – ბანში და ალტში) და ისიც სეკუნდური დაღმასვლით.

ამ პიესაში ფოლკლორული მოდალობა მოცემულია ორიგინალური და რთული აკორდული თანმიმდევრობით, რომლის ბანის ხმა ვითარდება სეკუნდური დაღმასვლით ლა იონიურის ბგერათრიგზე.

ე. გრიგის შემოქმედებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ერთი რომანსი, რომლის საფორტეპიანო შესავალში კილოს ბგერათრიგი ემთხვევა ქართულ ხალხურ სიმღერებში გამოყენებულ ე.წ. „ფშაური კილოს“ ბგერათრიგს – ესაა ფრიგიული კილო დიდი სექსტით ანუ ფრიგიულ-დორიული კილო:

მაგალითი 235. ე. გრიგი. ელგეიური ციკლი op. 59, №2, „ფიჭვი“



ამ კილოს სახასიათო ინტერვალებია: ფრიგიული სეკუნდა (რე-მი ბემოლ) და დორიული სექსტა (რე-სი). ნაწარმოების ოთხტაქტიანი შესავალი, რომელიც ზუსტად მეორდება რომანსის ბოლოს, აგებულია ორიგინალური პლაგალური ბრუნვის რამდენჯერმე გამეორებაზე; ზემოაღნიშნული კილოური წარმონაქმნი ან გრიგის შემოქმედებითი ნიჭის ნაყოფია, ან რომელიღაც ნორვეგიული ხალხური სიმღერიდან არის აღებული.

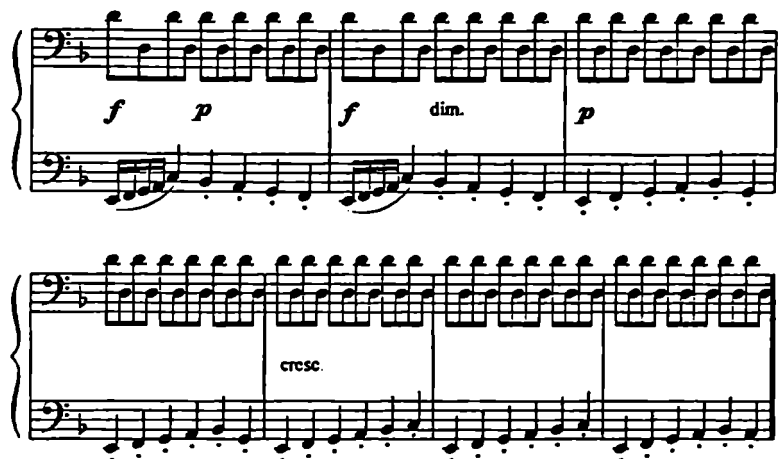
ღიატონურ კილოებიდან შეცვებით ლოკრიულ¹ კილოსთან დაკავშირებულ პრობლემას.

მუსიკის თეორიას დიდი ხნის მანძილზე ლოკრიული კილო მიაჩნდა თეორიულ (ხელოვნურ) კილოდ, რადგან მუსიკალურ ნაწარმოებში მისი გამოყენების არც ერთი მაგალითი არ იყო ცნობილი. ბოლო პერიოდის თეორიულ ლიტერატურაში ლოკრიული კილო დაფიქსირდა, როგორც ხალხურ, ისე მეოცე საუკუნის პროფესიულ მუსიკაში. კლასიკური ჰარმონიის განვითარების სამივე ეტაპიდან კი ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ ერთი ნიმუში, სადაც ლოკრიული კილო მისთვის სახასიათო შემცირებული კვინტიტა (ლოკრიული კვინტა) წარმოდგენილი ორზმიანობაში:

მაგალითი 236. რ ვაგნერი. ოპ. „ვალკირია“, შესავალი



¹ ზოგიერთ მკვლევარს, პედაგოგს, ლოკრიული კილო შეცდომით გაიგივებული ჰქონდა ჰიპოფრიგიულ კილოსთან.



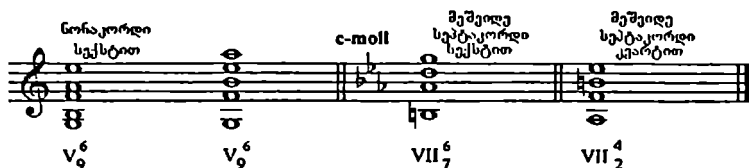
§2. არანორმატიული დიატონური ტერციული და არატერციული წყობის აკორდები

ამ აკორდთა რიცხვში შედის: სეპტაკორდები (დამხმარე) და ნონაკორდები შებრუნებებით,¹ მრავალტერციული აკორდები (უნდევინიამკორდი – V_{II} და ტერცდევინიამკორდი V_{13}) და აკორდები შეცვლილი ტონით – კვინტსეპტაკორდი სექსტით (V_6^6), ნონაკორდი სექსტით (V_6^9), მეშვიდე სეპტაკორდი სექსტით (VII_7^6), მეშვიდე სეკუნდაკორდი კვარტით (VII_2^4).

მაგალითი 237.

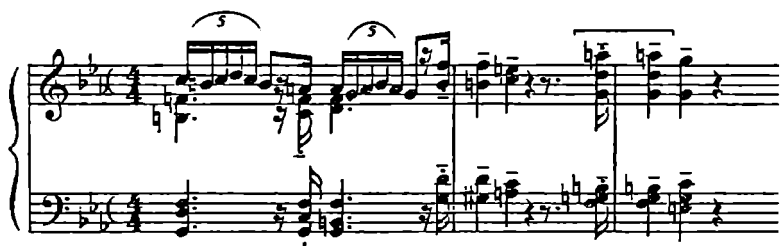


¹ როგორც ჩანს, ნონაკორდის შემოქმედებით პრაქტიკაში იშვიათად გამოყენების გამო, მუსიკის თეორიის მიერ მოგვიანებით მოხდა მათი სახელწოდებისა და აღნიშვნის ციფრობრივი გამოსახულების დადგენა. ნონაკორდის პირველი შებრუნება, რომელიც მოცემულია ტერციულ ბეგრავზე, ცნობილია სახელწოდებით ნონაკორდი ტერციულ ტონზე (V_3^9), მეორე შებრუნება – ნონაკორდი კვინტურ ტონზე (V_5^9), მესამე შებრუნება – ნონაკორდი სეპტიმურ ტონზე (V_7^9) და მეოთხე შებრუნება – ნონაკორდი ნონის ტონზე (V_9^9).



ნონაკორდის შებრუნებებიდან ყველაზე ხშირად გვხვდება ნონაკორდი სექტიმანზე.¹

მაგალითი 238. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №32, I ნაწ.



სექტაკორდების შებრუნებებისაგან განსხვავებით (განსაკუთრებით დომინანტსექტაკორდის), ნონაკორდის შებრუნებების სმენით აღქმა ძალზე რთულია, რადგან მოითხოვს ბევრათა ისეთ განლაგებას, რომელიც საშუალებას მოგვცემს გამოვიცნოთ და განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან ნონაკორდის შებრუნებები; წინააღმდეგ შემთხვევაში შეიძლება მივიღოთ ისეთი თანხმოვანება, რომელსაც მხოლოდ ვიზუალურად აქვს კავშირი ნონაკორდის შებრუნებებთან, ხოლო რეალურად კი აყალიბებს თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელ ე.წ. სეკუნდურ თანხმოვანებას:

მაგალითი 239.



იშვიათად, მაგრამ გვხვდება მრავალტერციული წყობის დიატონური აკორდებიც – უნდეციმაკორდი და ტერცდეციმაკორდი.² კლასიკურ

¹ ნონაკორდის მეოთხე შებრუნების ნიმუში ჩვენთვის ცნობილი არაა.

² მრავალტერციული წყობის აკორდები ძირითადად არასრული სახით გვხვდება.

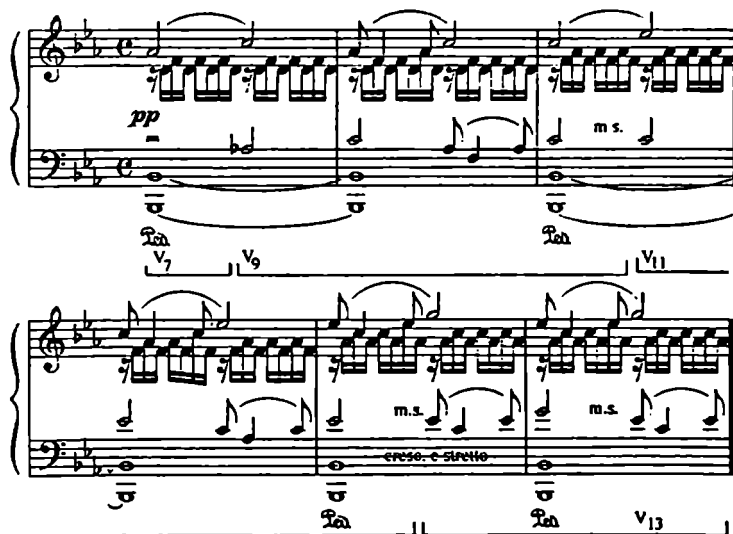
ჰარმონიაში (რომანტიკოსებთან) ორივე მათგანი შეიძლება შეგვხვდეს მხოლოდ ტონალობის V საფეხურზე:

მაგალითი 240. ფ. შოპენი. ფანტაზია op.49



უნდეციმაკორდთან შედარებით უფრო დიდ იშვიათობას წარმოადგენს ტერცდეციმაკორდი. ეს თანხმოვანება მოიცავს დიატონიკის შეიღივე ბერას. როგორც უნდეციმაკორდი, ისე ტერცდეციმაკორდი ძირითადად გვხვდება დომინანტის საორგანო პუნქტზე. ამ მხრივ საყურადღებოა ე. გრიგის „სადღესასწაულო მარში“, სადაც ტერციების თანდათანობითი დაშრეებით (დომინანტსეპტაკორდი – ნონაკორდი – უნდეციმაკორდი – ტერცდეციმაკორდი) ყალიბდება ეს თანხმოვანება:

მაგალითი 241. ე. გრიგი. „სადღესასწაულო მარში“, op.56, №3



ნონაკორდის შებრუნებებისაგან განსხვავებით, უნდციმაკორდისა და ტერცდუციმაკორდის შებრუნებების სმენით აღქმა შეუძლებელია, მათი ვერტიკალში ნებისმიერად განლაგების მიუხედავად.

როგორც ჩანს, რაც უფრო მეტ ბგერას შეიცავს აკორდი, მით უფრო პრობლემური და მიუღწეველიც კი ხდება მათი შებრუნებების სმენით აღქმა. ზემოაღნიშნულის გარდა, მრავალტერციულ აკორდებში სუსტდება მათი ტონალური ფუნქცია და ძლიერდება ფონური ფუნქცია.

ფონიზმით გამოირჩევა ასევე არატერციული წყობის აკორდებიც, თუმცა, მათი ტონალური ფუნქცია გაცილებით უფრო გამოკვეთილია მრავალტერციული წყობის აკორდებთან შედარებით.

რომანტიკოსებმა კლასიკური ჰარმონია გაამდიდრეს სხვადასხვა სახის არატერციული წყობის ნაკლებად გამოყენებული აკორდებით. მათ შორის ყველაზე უფრო ხშირად გვხვდება დომინანტნონაკორდი სექსტით. შესაძლებელია ეს აკორდი პირველად რ. შუმანის შემოქმედებაში იჩინოს თავს:

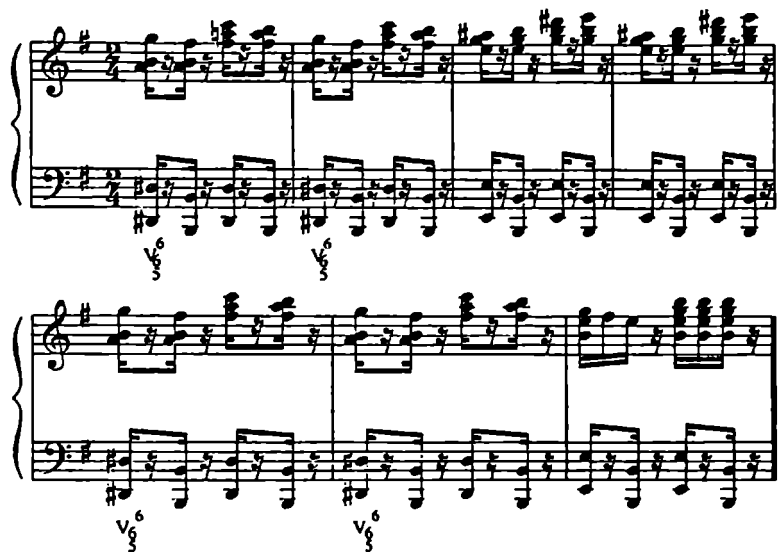
მაგალითი 242. რ. შუმანი. ფანტაზია op.17



კვინტსექსტაკორდი სექსტით კი თვით ფ. შოპენთანაც იშვიათად გვხვდება. ჩვენთვის ცნობილი ნიმუშებიდან, შარლ გუნოს ოპერა „ფაუსტი“

ერთადერთია, სადაც „ვალპურგიის ღამის“ სცენის დამატებაში, მუსიკალური ნაგებობის მოკლე მონაკვეთზე ეს აკორდი ოთხჯერაა მოცემული:

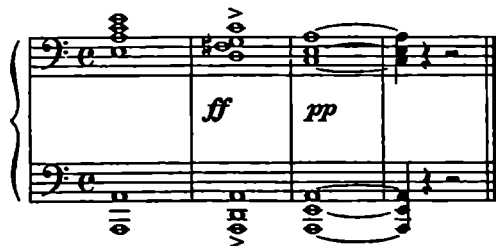
მაგალითი 243. შ. გუნო. op. „ფაუსტი“, IV მოქმ. (დამატება)



ფ. შუბერტის, ფ. ბიზესა და ე. გრიგის შემოქმედებაში თავს იჩენს მეშვიდე სექტაკორდი კვარტით, რომელიც ისტორიულად წინ უსწრებს ე.წ. „რახმანიზმის პარმონიას“ (VII₃⁴).

ამ მხრივ, საინტერესოა გრიგის სიმღერის დამთავრება, სადაც ტონიკის საორგანო პუნქტზე მოცემულია მეშვიდე ტერცკვარტაკორდი კვარტით ტერციის ნაცვლად, რომელიც სახასიათო დაღმავალი ტერციული სვლით წყდება ტონიკის პრიმულ ბეგრაში:

მაგალითი 244. ე. გრიგი. სიმღერა „ჯარისკაცი“



ფ. შუბერტის ცეკვაში კი მეშვიდე სეკუნდაკორდი კვარტით ჯერ მოცემულია ჰარმონიულ დო მაჟორში, ხოლო შემდეგ – ლა მინორში:

მაგალითი 245. ფ. შუბერტი. „17 გერმანული“ ცეკვა, №3



მეშვიდე სეკუნდაკორდი კვარტით უფრო გამოკვეთილად ჟღერს ე. გრიგის საფორტეპიანო პიესაში:

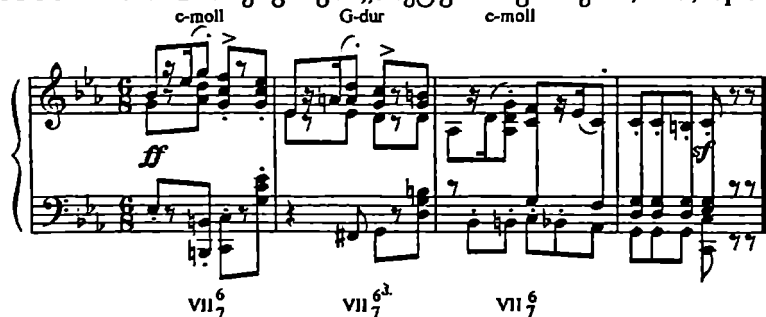
მაგალითი 246. ე. გრიგი. ლირიკული პიესების IV რვეული, №2 „ფურცელი ალბომიდან“



ზემოაღნიშნული ჰარმონიული ბრუნვა ამ პიესაში სამჯერ ისმის – ჯერ ჰარმონიულ დო მაჟორში, ხოლო მოგვიანებით კი ორჯერ მთავარ ტონალობაში (F-dur).

რაც შეეხება მეშვიდე სეპტაკორდს სექსტით, იგი გამონაკლისის სახით შეგვხვდა ე. გრიგის „პოეტური სურათებში“:

მაგალითი 247. ე. გრიგი. „პოეტური სურათები“, №3, op.3

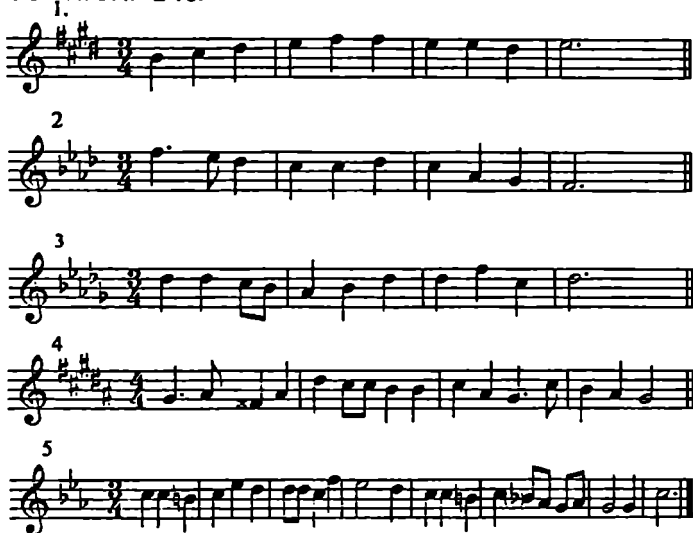


დაბოლოს, არანორმატიული დიატონური სექტაკორდები (I_7 , III_7 , IV_7 , V_7) და ნონაკორდები (გარდა მეხუთე საფეხურის ნონაკორდისა), ყველაზე ხშირად თავს იჩენს რომანტიკოსთა შემოქმედებაში.

დავალება:

I. მელოდიების პარმონიზაცია

მაგალითი 248.



II. დაუკარიტ დიატონური სეკვენცია მაჟორულ ტონალობებში:

$V_7 I$; $V_6 I$; $V_4 I$; $V_2 I$; I_6 ; $II_7 V_4 I$; $II_6 V_2 I_6$; $II_3 V_7 I$; $II_2 V_5 I$.

III. პარმონიულ ანალიზში:¹

1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა I ტ. №2, II ნაწ, მენუეტი.
2. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა I ტ. №5, III ნაწ, მენუეტი.
3. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა I ტ. №6, II ნაწ, მენუეტი.
4. ვ. მოცარტი. საფ-ნო სონატა №20, III ნაწ, მენუეტი.
5. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №1, III ნაწ, მენუეტი.
6. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №11, III ნაწ, მენუეტი.
7. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №9, II ნაწ, Allegretto.
8. ფ. შოპენი. პოლონეზი №12, B-dur.
9. ფ. შოპენი. ვალსი №16, As-dur.
10. პ. ჩაიკოვსკი. „წელიწადის დრონი“, იენისი.

¹ ამ თემაზე პარმონიულ ანალიზში ჩართული რთულ სამაწოდან ფორმები მოცემული ნაშუქში

§3. ნაწარმოების საწყისი და დამაბოლოებელი არანორმატიული დიატონური აკორდები

ლ. ბეთჰოვენამდე საწყისი აკორდი, ჩვეულებრივ წარმოადგენდა ფუნქციონალურად გამოკვეთილ აკორდებს – ტონიკურ ჰარმონიას და ზოგჯერ დომინანტას (უმეტესად გარეტაქტის დროს), რაც ნათლად გამოხატავდა ტონალურ სიცხადეს და აკორდთა ფუნქციას. ფაქტობრივად, გართულების პროცესი დაიწყო ბეთჰოვენიდან, როდესაც მე-18 საფორტეპიანო სონატაში (op.31) საწყის აკორდად მოგვევლინა დისონირებული სუბდომინანტური კვინტესექსტაკორდი (II₆). ამის შემდეგ, რომანტიკოსები მიმართავდნენ არა მარტო ფუნქციონალურად ნათლად გამოკვეთილ კონსონირებულ ან დისონირებულ ჰარმონიებს, არამედ ფუნქციონალურად ნაკლებად გამოკვეთილ აკორდებსაც. მაგალითად, რ. შუმანი პირველ ნოველეტას იწყებს VI საფეხურის სამხმოვანებით, ხოლო ე. გრიგი რომანსს „ყვიროდა ფრინველი“ საწყის აკორდად დიდ მაჟორულ სექსტაკორდს (I₇) იყენებს.

საწყისი აკორდის ტონალური ფუნქცია უკიდურესად შენიღბულია ფ. ლისტის სიმღერაში „იყავი მღუმარე“:

მაგალითი 249. ფ. ლისტი. სიმღერა „იყავი მღუმარე“

Медленно

Как трудно намна све-те жить, не большому-то - го любить.

mp

III 6 VII 7

როგორც ზემოაღნიშნული ნიმუშიდან ჩანს, სიმღერის საწყისი აკორდია მთავარი ტონალობის (D-dur) მესამე საფეხურის კვარტსექსტაკორდი (III₆), რომელსაც სამეზის მონაცვლეობს შემცირებული სექსტაკორდი. ფუნქციონალურად სუსტი დომინანტური აკორდის (III₆) შემდეგ შემცირებული სექსტაკორდის ხმოვანება კიდევ უფრო გაურკვეველს ხდის

მათ ტონალურ ფუნქციას. საყურადღებოა ისიც, რომ მთავარი ტონალობის ტონიკური ჰარმონია პირველად სიმღერის ბოლო ტაქტებში გაიფლერებს და ისიც მხოლოდ სექსტაკორდის სახით, ხოლო მთავარი დომინანტა (V , V_7 , V_7^6 ან V_9) კი მთელი სიმღერის მანძილზე საერთოდ არ გვხვდება. სიმღერის ბოლო ტაქტებში მთავარი დომინანტა შეცვლილია მესამე საფეხურის აკორდებით, რომლებიც განიტვირთებიან ტონიკურ სექსტაკორდში:

მაგალითი 250. ფ. ლისტი. სიმღერა „იყავი მღუმარე“

Молчи - как твой путь!

III I₆ III I₆ III₆ I₆ III₇ I₆

რომანტიკოსებამდე ნაწარმოების დამახოლოებელი აკორდი იყო მხოლოდ ტონიკური სამხმოვანება (სრული ან არასრული სახით). რომანტიკოსებიდან კი ჩნდება ნაწარმოების დამთავრება არა მარტო ტონიკური სექსტაკორდით ან კვარტსექსტაკორდით, არამედ არატონიკური კონსონირებული ან დისონირებული აკორდით. განსაკუთრებით არანორმატიულია ნაწარმოების დაბოლოება არატონიკური ჰარმონიით, რომლის პირველი ნიმუში ალბათ ფ. შოპენის მაზურეკში გვხვდება:

მაგალითი 251. ფ. შოპენი. მაზურეკი №13, op.17, №4

f

* per - den - do - si VI₆

მსგავსი ნახევარკადანსით (ლია კადანსით) ნაწარმოების დაბოლოება ზოგჯერ განპირობებულია პროგრამული¹ ჩანაფიქრით ან ხალხური მუსიკის ზეგავლენით. ზემოაღნიშნული მაზურეკი ტრადიციისამებრ შეიძლება დამთავრებულიყო 128-ე ტაქტში მთავარი ტონალობის (a-moll) პრიმულ ტონზე, მაგრამ კომპოზიტორი მოულოდნელად იმეორებს მაზურეკის შესავალ ტაქტებს (4 ტაქტი) და შესავლის მსგავსად მთავრდება მეექვსე საფეხურის სექსტაკორდით. უფრო სწორი ვიქნებით, თუ დამთავრების ნაცვლად ვიტყვით, რომ ნაწარმოები რჩება დაუმთავრებელი. აქ აშკარად შეინიშნება ხალხური მუსიკის ზოგიერთი ჟანრისათვის (ნანა, საცეკვაო-სასიმღერო მუსიკა და სხვა) დამახასიათებელი „ლია კადანსი“, რომლის დანიშნულებაც მოამზადოს კუპლეტის ხელახალი გამეორება. ანალოგიურ მოვლენას უნდა ჰქონდეს ადგილი ზემოაღნიშნულ მაზურეკში, რომლის ნახევარკადანსი „უსასრულობაში“² გადადის.

ფ. ლისტის სიმღერებში ხშირად გვხვდება ნაწარმოების დამთავრება ნაირგვარი არანორმატიული დიატონური აკორდით. მაგალითად, სიმღერაში „ია“ ბოლო აკორდია კადანსური კვარტსექსტაკორდი:

მაგალითი 252. ფ. ლისტი. სიმღერა „ია“



¹ მუსიკის ისტორიიდან შეიძლება გავიხსენოთ მრავალი ნიმუში, როდესაც კომპოზიტორს პროგრამული ჩანაფიქრი (მაგალითად, დაძაბული სიტუაციის გადმოცემა) უბიძგებდა მიემართა არანორმატიული – რთული ჰარმონიული მოვლენისათვის.

² ფ. შოპენს მართლაც აქვს მაზურეკი (op.7, №5), რომელიც ცნობილია სახელწოდებით „უსასრულო მაზურეკი“.

ხოლო, სიმღერა „მინდოდა შენთვის გვირგვინის დაწვნა“ ბოლოვდება შემცირებული სეპტაკორდით:

მაგალითი 253. ფ. ლისტის „მინდოდა შენთვის გვირგვინის დაწვნა“



საწყისი და დამაბოლოებელი აკორდების გართულება წარმოადგენდა ერთ-ერთ ჰარმონიულ გამომსახველობით საშუალებას, რამაც ხელი შეუწყო ტონალური სიმეტრიის რღვევის პროცესის დაწყებას რომანტიკოსთა შემოქმედებაში.

§4. დიატონიკის არანორმატიული კადანსები და კადანსის წინა ჰარმონიული ბრუნვები

როგორც ცნობილია, კლასიკურ ჰარმონიაში გავრცელებულია მთლიანი და ნახევარკადანსების ის სახეები, რომლებიც ძირითადად მთავარი საფეხურების აკორდებისაგან შედგება და ექვემდებარება მკაცრად განსაზღვრულ საფეხურებრივ თანმიმდევრობას. ეს აკორდები ცნობილია „საკადანსო აკორდების“ სახელწოდებით (I, I₆, K₄, V, V₇, V₂, IV, IV₆, II₆, VI, II₆, II₄).

მართალია, დიატონური არანორმატიული კადანსები და კადანსის წინა ჰარმონიული ბრუნვები მრავალრიცხოვანია, მაგრამ თითქმის ყოველი მათგანი იშვიათად იჩენს თავს. საყურადღებოა ისიც, რომ ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში მათი რაოდენობა ძალზე მცირერიცხოვანია. ეს გარემოება შემთხვევითი არაა, რადგან უპირატესობას ანიჭებდნენ იმ კადანსებს, რომლებშიც აკორდთა ტონალური ფუნქცია გამოკვეთილია და

საფეხურებრივი მოძრაობაც განსაზღვრული. არანორმატიული კადანსები და კადანის წინა პარმონიული ბრუნვები განსაკუთრებით მრავალფეროვანია რომანტიკოსების შემოქმედებაში, რომლებშიც წინა პლანზე გამოდის აკორდთა ცვალებადი ფუნქცია და ფონიზმი:

მაგალითი 254. ე. გრიგი. რომანსი „შემოდგომის ქარიშხალი“. op.18, №4

ზემოაღნიშნული ნიმუშის რთულ კადანსში მონაწილეობს მხოლოდ სუსტი სუბდომინანტური და დომინანტური აკორდები.

არანორმატიული კადანსი მიიღწევა არა მარტო დამხმარე საფეხურების პარმონიების ჩართვით, არამედ ტრადიციულ კადანსში საფეხურებრივი მიმდევრობის შეცვლის შედეგად.

მაგალითად, კლასიკური პარმონიის ძირეული მუსიკალური ფორმულა –კადანსი (I IV V I) შებრუნებული სახით არის წარმოდგენილი შ. გუნოს ოპერაში:

მაგალითი 255. შ. გუნო. ოპ. „ფაუსტი“, I მოქმ. №2, ლუეტი

ამ შემთხვევაში არანორმატიული კადანსის მოულოდნელ და ეგექტურ ხმოვანებას კიდევ უფრო აფერადოვნებს პარმონიული მაჟორის აკორდი (IV^ა).¹

ზემოაღნიშნული საკადანსო ბრუნვა გაიჟღერებს იმ მომენტში, როდესაც მეფისტოფელი ფაუსტს გადააქცევს ჯან-ღონით სავსე ჭაბუკად და მოჩვენებაც ქრება.

დომინანტას სუბდომინანტა ჩვეულებრივ მოსდევს შეწყვეტილ კადანსში და არა მთლიან კადანსში. ნორმატიული შეწყვეტილი კადანსი კი მიიღწევა დომინანტის შემდეგ VI საფეხურის სამხმოვანების გამოყენებით.

ნორმატიული შეწყვეტილი კადანსი გაერცელებულია კლასიკური პარმონიის სამივე ეტაპზე. ვენის კლასიკოსებამდე და განსაკუთრებით რომანტიკოსებთან შეწყვეტილი კადანსისა და შეწყვეტილი პარმონიული ბრუნვების ნაირგვარი ვარიანტებია შესაძლებელი² და მათ შორის უნიკალურებიც; მაგალითად, შეწყვეტილი კადანსები IV₆-ზე და II₇-ზე.

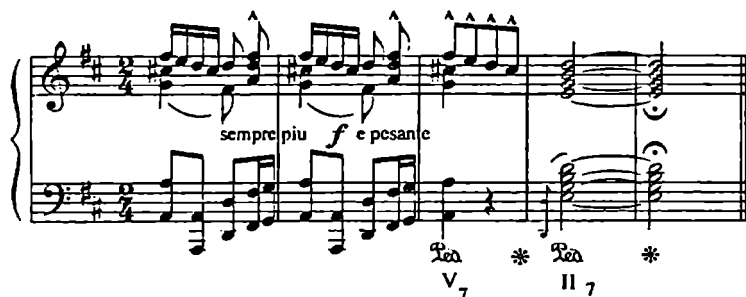
ე. გრიგის რომანსში „ივანეს ღამე“ დომინანტას მოსდევს IV₆:
მაგალითი 256. ე. გრიგი. რომანსი „ივანეს ღამე“, op.60, №5

¹ ანალოგიური კადანსით იწყებს და ამთავრებს ფ. მენდელსონი სიმფონიურ უვერტიურას „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (იხ. მაგ. №11').

² არანორმატიულ შეწყვეტილ კადანსებსა და პარმონიულ ბრუნვებს დომინანტის შემდეგ წარმოქმნის - IV, IV₆, II ან დისონირებული სუბდომინანტები.



ხოლო, საფორტეპიანო პიესაში კი დომინანტის შემდეგ მოცემულია II₇:
მაგალითი 257. ე. გრიგი. „ნორვეგიული ცეკვები“, op.17, №5



არანორმატიულ კადანსს ვიღებთ იმ შემთხვევაშიც, როდესაც ავთენტურ კადანსში მთავარი დომინანტის შემდეგ მოცემულია სუსტი დომინანტური ფუნქციის მქონე აკორდი, რომელიც ასუსტებს ძლიერი მიზიდულობის მქონე დომინანტის (V) განტვირთვას ტონიკაში:

მაგალითი 258. ფ. შოპენი. მახურეკი op.24, №4

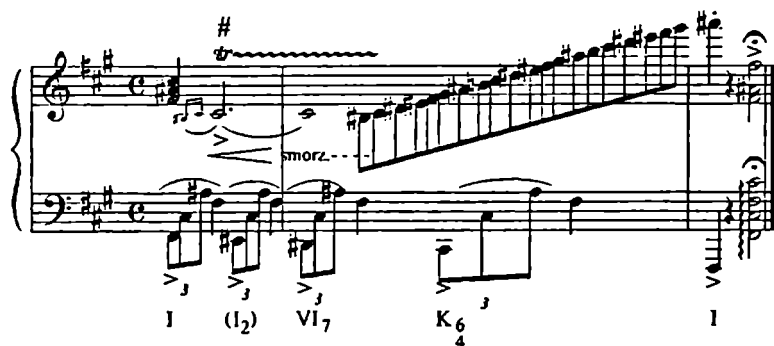


ანალოგიური კადანსი, როგორც უნიკალური ნიმუში, გვხვდება ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში. ი. ჰაიდნის სიმფონიაში ძლიერი მიზიდულობის მქონე K_4 -ს მოსდევს სუსტი დომინანტური ფუნქციის აკორდი (III):
 მანგალითი 259. ი. ჰაიდნი. სიმფონია №94, G-dur, III ნაწ.
 (ლიტაურების დარტყმები)



არანომატიულ კადანსს წარმოქმნის K_4 -ს უშუალოდ განტვირთვა ტონიკაში:

მანგალითი 260. ფ. შოპენი. ნოქტურნი. op.48, №2



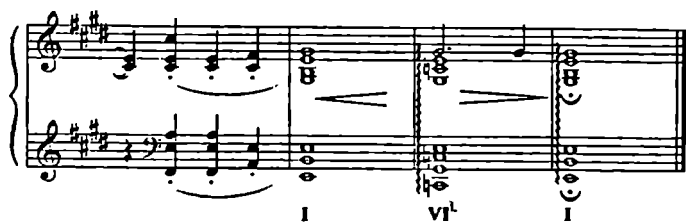
რომანტიკოსებმა სრული დამოუკიდებლობა მიანიჭეს კვარტსექსტაკორდებს, როგორც კადანსში, ისე მის წინარე პარმონიულ ბრუნვებში. ამ მხრივ, საინტერესოა კადანსი-დამატება გრიგის სიუიტიდან, სადაც დამხმარე საფეხურის კვარტსექსტაკორდი (VI_4) უშუალოდ განიტვირთება ტონიკურ სამხმოვანებაში:



რომანტიკოსებთან განსაკუთრებით გართულდა და გამრავალფეროვნდა პლაგალური კადანსი-დამატების პარმონიული შინაარსი, რომელთაგან გამოვყოფთ რამდენიმე ნიმუშს. მაგალითად, ლისტის პეტრარკას სონეტის დამატებაში საზგასმულია გადიდებული სამშოვნების (VI¹) ფერადი ხმოვნება:

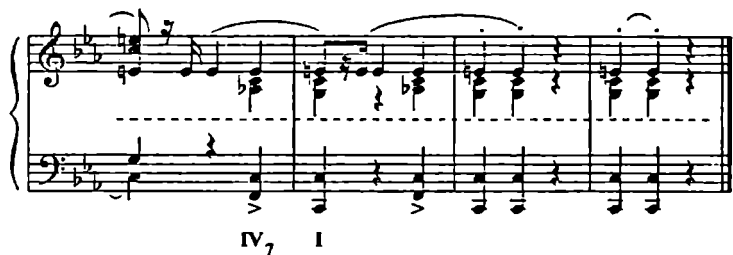
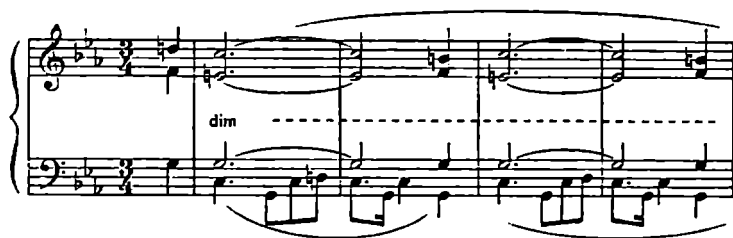
მაგალითი 262. ფ. ლისტი. პეტრარკას სონეტი №104





შოპენი პლაგალურ კადანს-დამატებაში მიმართავს ღიდი მინორული სექტაკორდის მკვეთრ ხმოვნებას:

მაგალითი 263. ფ. შოპენი. მაზურეკი. op.56, №3



უფრო ფერადოვანია პლაგალური კადანსი-დამატება ლისტის სიმღერაში: მაგალითი 264. ფ. ლისტი. სიმღერა „მეთევზის ქალიშვილი“



რაც შეეხება არანორმატიულ ავთენტიკურ კადანს-დამატებას, ის გაცილებით უფრო იშვიათად გვხვდება, ვიდრე პლაგალური კადანსი-დამატება:

მაგალითი 265. ფ. ლისტი. სიმღერა „მოდის, ო, მოდი ჩემთან“

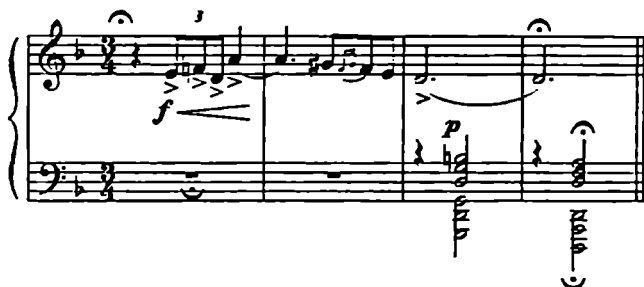
არანორმატიულ კადანსებში უნდა გავაერთიანოთ კადანსები მოდალური სისტემიდან, რომლებიც ასევე გამოირჩევიან ფერადოვანი ხმოვანებითა და ფუნქციური ცვალებადობით.

ი.ს. ბახის ფუგის დამაბოლოებელ კადანსში ჰარმონიული რე მინორის დომინანტას ეფექტურად ცვლის ეოლიური კილოს მინორული მეზუთე საფეხურის სამხმოვანება და კადანსი მთავრდება რე ეოლიურში:

მაგალითი 266. ი.ს. ბახი. ტოკატა და ფუგა d-moll

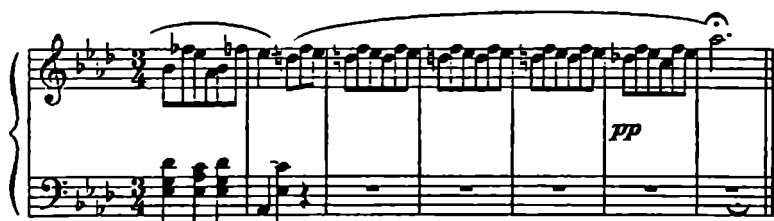
ი.ს. ბახის შემოადინებულ ნაწარმოებში გაბატონებულია მაჟორულ-მინორული სისტემა და მხოლოდ კადანსში იცვლება (ორჯერ) მოდალური კილოთი, ხოლო ე. გრიგის საფორტეპიანო პიესაში მაჟორულ-მინორული სისტემა პერიოდულად, რამდენჯერმე მონაცვლეობს მოდალურ სისტემასთან და ბოლო ოთხ ტაქტში ორჯერაპრობონულ რე მინორს (ერთხმან ფაქტურაში) მოსდევს პარმონიული (მრავალხმანი) კადანსი დორიულ კილოში:

მაგალითი 267. ე. გრიგი. „ჭაბუკობის დღეებიდან“
(ლირიკული პიესები, რეველი VIII)

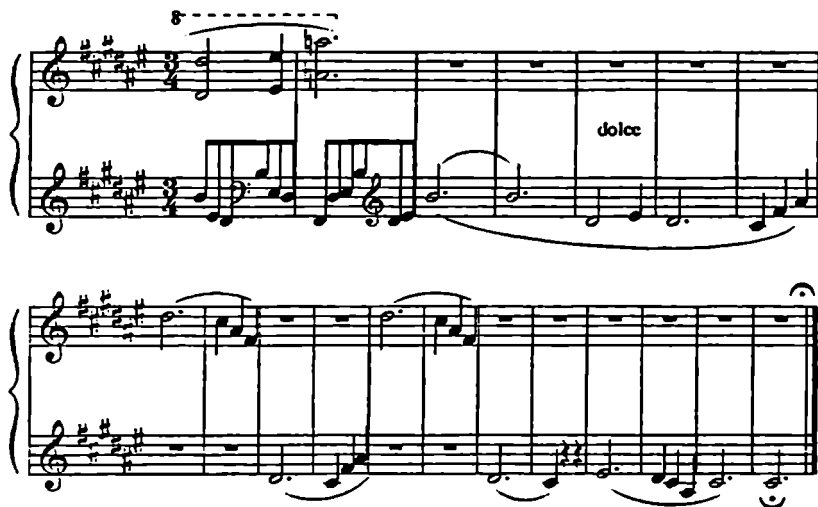


მრავალხმანი ფაქტურისათვის არანორმატიულად ითვლება მელოდოური (ერთხმანი) კადანსი, რომელიც ამთავრებს ნაწარმოებს. მელოდოურია კადანსი, თუ ბგერათა მიმდევრობა აგებულია აკორდული და არაკორდული ბგერების მონაცვლეობაზე:

მაგალითი 268. ფ. შოპენი. მაზურეკი ოპუსის გარეშე, As-dur (№58)



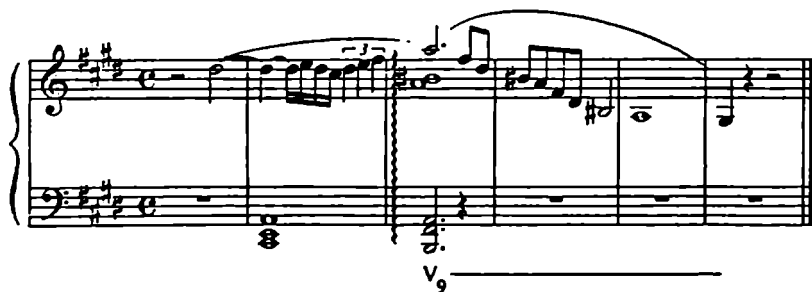
თუ, შოპენის მაზურეკში, როგორც პარმონიული, ისე მელოდოური კადანსები ამტკიცებენ მთავარ ტონალობის (As-dur) ტონიკას, უფრო რთულ მოვლენას აქვს ადგილი ლისტის „მივიწყებულ ვალსში“:



ზემოაღნიშნულ მაგალითში, პენტატონიკური ბუნების ბგერათრიგში, მოსალოდნელი საყრდენი ტონით I (dis) დამთავრება მოულოდნელად იცვლება VII (cis) საფეხურის გამყარებით.

არანომატიული კადანსებიდან გამოვყოფთ იმ ნახევარკადანსს, რომელიც ნაწარმოებს, ან რთული ფორმის შემადგენელ ნაწილს აბოლოებს. ნაწარმოების ბოლოს, ნახევარკადანსი რომანტიკოსებამდე არ გვხვდება. მაგალითად, ლისტი სიმღერას ამთავრებს ფორტეპიანოს პარტიით დო დიეზ მინორის ნონაკორდზე:

მაგალითი 270. ფ. ლისტი. SONETTO XC (№104)



ზემოაღნიშნულ ნიშნებში ყურადღებას იმსახურებს ნონაკორდის ორგვარად (ვერტიკალურად და ჰორიზონტალურად) გადმოცემა: ჯერ აკორდი ჟღერს ვერტიკალში, ხოლო შემდეგ კი, რჩება რა ერთი ხმა, ნონაკორდის ყოველი ბგერა განფენილია ვერტიკალში; ე.ი. მელოდიის მოძრაობა აგებულია მხოლოდ აკორდულ ბგერებზე, რის გამოც მისი მელოდიურ კადანსად განხილვა არ შეიძლება.

რთული ფორმის შემადგენელი ნაწილების ნახევარკადანსით დამთავრებას დიდი ხნის ისტორია აქვს. ის გვხვდება ჯერ კიდევ კლასიკური პარმონიის პირველ ეტაპზე და უკავშირდება ფრიგიულ კადანსს. კერძოდ, გ. პენდელის რვა დიდი სუიტიდან მეორე სუიტის მესამე ნაწილის (Adagio) ბოლოს ფრიგიული კადანსია მოცემული.

ნახევარკადანსი შეიძლება ამზადებდეს მომღვწე ნაწილზე გადასვლასაც. მაგალითად, ბეთჰოვენის 26-ე საფორტეპიანო სონატის მეორე ნაწილის ბოლოს ნახევარკადანსი დომინანტსექტაკორდზე ამზადებს გადასვლას ციკლის ბოლო ნაწილზე. ამ ტიპის ნახევარკადანსებმა ხელი შეუწყო სონატურ-სიმფონიური ციკლის ნაწილების გაერთიანების პროცესს და სათავე დაუდო ნაწარმოების ღია კადანსებით დაბოლოების შესაძლებლობას.

სხვა დანიშნულება აქვს ნახევარკადანსებს შუამნის საფორტეპიანო ციკლიდან „საბავშვო სცენები“, სადაც ორი პიესა (IV და XII) მთავრდება ღია კადანსით. ორივე შემთხვევაში დაბოლოება ნახევარკადანსით განპირობებულია პროგრამული დასათაურებით. პირველი მათგანი „მახვეწარი ბავშვი“, არამარტო იწყება და მთავრდება დომინანტით, არამედ, თითქმის ყოველ ფრაზაში (ორის გარდა) იგივე მეორდება, რაც ამ პიესის სათაურიდან გამომდინარეობს. მძაფრი მიზიდულობის მქონე დომინანტური პარმონია, რომლითაც გაჟღერებულია მუსიკალური ქსოვილი და მოითხოვს განტვირთვას ტონიკაში (რაც არ შედგა), ასოცირდება ბავშვის გაბუდბუდულ, დაუმთავრებელ ზეენასთან.

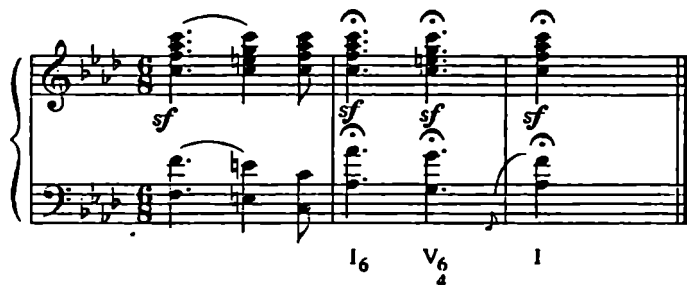
ციკლის მეორე პიესა „მთვლემარე ბავშვი“ მთავრდება ორიგინალური ტიპის შეწყვეტილი კადანსით – დომინანტსექტაკორდს მოსდევს IV⁴, რომელიც ბოლოს გადანაცვლებულია ამავე საფეხურის სამხმოვანებაში (IV).¹

ამ ეფექტური კადანსით, ალბათ, კომპოზიტორს უნდოდა გადმოეცა ის მომენტი, როდესაც ბავშვი ეთიშება რეალურ მდგომარეობას და გადადის სიზმრის სამყაროში.

¹ ეს მაგალითი იხილეთ ქრესტომათიაში (№200)

ზოგჯერ კომპოზიტორი მიმართავს ისეთ კადანსებს, რომლებიც არასაკადანსო ჰარმონიულ ბრუნვას წარმოადგენს. მაგალითად, შუმანი სკერცოს ამთავრებს ისეთი ჰარმონიული ბრუნვით, რომელიც შეიცავს გამჟღელ კვარტსექსტაკორდს ($I_6 V_6 I$), რაც ბუნებრივად უღერს - მისი შემადგენელი ყოველი აკორდი რიტმულად გახანგრძლივებულია:

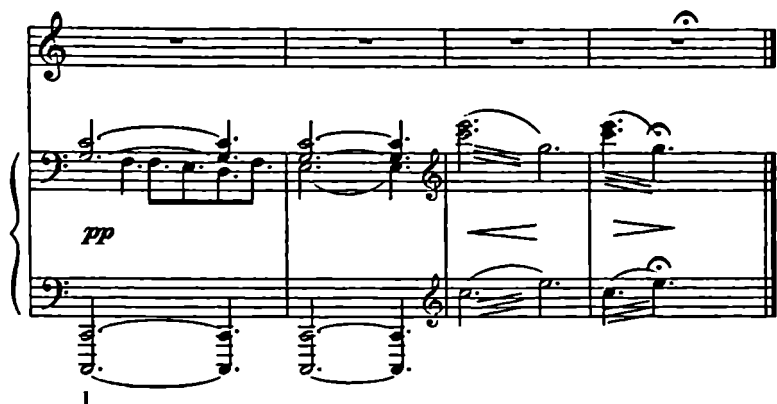
მაგალითი 271. რ. შუმანი. სკერცო მესამე საფ-ნო სუიტიდან f-moll



გრიგის რომანსში პირველი სახის რთულ გაფართოებულ კადანსს, რომელშიც ნაკლებად გამოყენებული დისონირებული სუბდომინანტებია (VI_7, II_9) მოცემული, მოსდევს ორიგინალური კადანსი-დამატება ($I I_6 IV VII_6 I$):

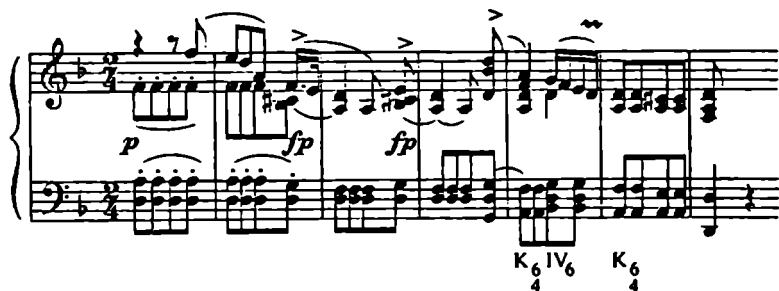
მაგალითი 272. ე. გრიგი. რომანსი „გემის გასვლა“, op.9, №4





გვხვდება ისეთი არანორმატიული კადანსებიც, სადაც კადანსურ კვარტსექსტაკორდებს შორის ჩართულია ერთი (ხშირად) ან ორი (იშვიათად) სუბდომინანტა. მაგალითად, ფ. შუბერტის ვოკალურ ციკლში „ზამთრის გზა“ მეორე სახის რთული კადანში გაფართოებულია კადანსურ კვარტსექსტაკორდსა და მის გამეორებას შორის IV₆-ით, რაც აფერხებს K₄-ის მისწრაფებას განიტვირთოს ტონიკაში:

მაგალითი 273. ფ. შუბერტი. „მშვიდად იძინე“. ვოკალური ციკლიდან „ზამთრის გზა“



უფრო რთული შემთხვევაა ბრამსის რექვიემში, სადაც დამაბოლოებელ კადანსში კადანსურ კვარტსექსტაკორდსა და მის გამეორებას შორის ჩართულია ორი სუბდომინანტური ჰარმონია:

მაგალითი 274. ი. ბრამსი. „გერმანული რეკვიემი“, VII ნაწ.
(ორკესტრის პარტია გადატანილი ფორტეპიანოსათვის)



არანორმატიულ კადანსებში გაერთიანებთ ასევე ისეთ ნიშნებს, როდესაც K_4 მზადდება არა სუბდომინანტით, არამედ დომინანტით (VII_3 ან VII_2). ასეთი საკადანსო ბრუნვები გაერთიანებულია არანორმატიულში იმის გამო, რომ მეშვიდე საფეხურიის ჰარმონიები ფაქტობრივად სუბდომინანტის შემცვლელის როლში გვევლინება. ამას ხელს უწყობს ბანის მოძრაობა, რომელიც ანალოგიურია K_4 -ის სუბდომინანტებით (IV , II_6 , IV_6 , II_3 , II_6) მომზადების დროს. ქვემოთ მოგვყავს ნიშნები, სადაც K_4 მომზადებულია VII_2 -ით:

მაგალითი 275. ი.ს. ბახი. კანტატა. BWV20; Recitativo (№2)



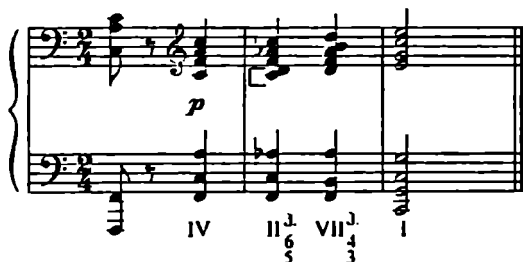


VII₂

K₆
4

კიდეც ერთი კადანსი, სადაც VII₃ ისევ ავლენს თავისებური სუბდომინანტის როლს:

მაგალითი 276. რ. შუმანი. ტოკატა op.7



ამ კადანსის „განსაკუთრებულობა“ გამოწვეულია VII₃-ის არანორმატიული განტვირთვით ტონიკურ სამხმოვანებაში. როგორც ვიცით, ხმათა ბუნებრივი მიზიდულობით VII₃ განიტვირთება ტონიკურ სექსტაკორდში; ზემოაღნიშნულ კადანსში კი VII₃-ის ბანი უჩვეულო მოძრაობით განიტვირთება ტონიკურ სამხმოვანებაში და გვაგონებს (ბანის მოძრაობის მიხედვით) სუბდომინანტის ბანის მოძრაობას ტონიკური სამხმოვანების ბანზე, აქედან სახელწოდებაც - „განსაკუთრებული სახის პლაგალური კადანსი“.

არანორმატიული ჰარმონიული ბრუნებიდან გამოვყოფთ V₂-ის განტვირთვას ტონიკურ სამხმოვანებაში (მაგ. 275). ამ შემთხვევაში სექუნდაკორდის ბანის უჩვეულო მოძრაობა ასოცირდება VII₃-ის ბანის მოძრაობასთან ტონიკურ სამხმოვანებაში გადაწყვეტის დროს, თუმცა, მისგან განსხვავებით არასოდეს არ გვხვდება კადანსში.

ასევე, ძალზე იშვიათია დომინანტსექტაკორდის განტვირთვა სექსტაკორდში. ამ ჰარმონიული ბრუნვის საინტერესო მაგალითი გვხვდება ვერდის ოპერაში „რიგოლეტო“, სადაც მოდულირებული სეკვენციის ორივე რგოლში დომინანტსექტაკორდი განტვირთება ტონიკურ სექსტაკორდში:

მაგალითი 277. ჯ. ვერდი. ოპ. „რიგოლეტო“ I მოქმ., №8

и мне за-ви-до-вать ста-нет весь мир.

V_7 I_6 V_7 I_6

დომინანტის უჩვეულო მოძრაობას ვხვდებით ი. ს. ბახის ქორალში, სადაც ალტში გატარებული ზედა ტეტრაქორდის ჰარმონიზაცია იწყება V_2 -ის VI_4^3 -ში გადასვლით:

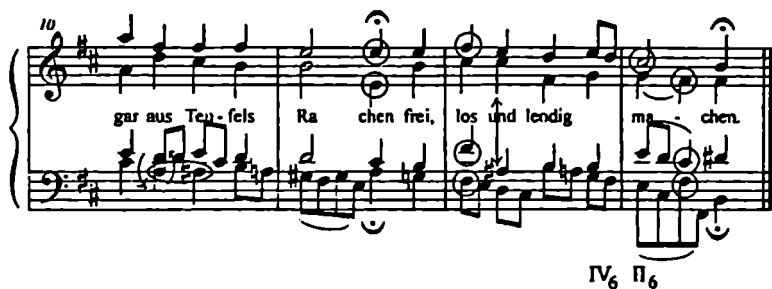
მაგალითი 278. ი.ს. ბახი. ქორალი №27

S. A. T. B.

Dein Blut, der ed - le Safft, hat soi - che Stark' und Krafft, dass

auch ein Tropflein klei - ne die gän - ze Welt kann rei - ne, ja,

V_2 VI_4^3 VII_6 I



უნდა აღინიშნოს, რომ ი.ს. ბახის გენიალური მინიატურები – ქორალები (389), რომლებიც, როგორც წესი ოთხხმიან წყობაშია,¹ მართლაც თავისებურ მუსიკალურ ენციკლოპედიას წარმოადგენს, არა მარტო არანორმატიული პარმონიული ბრუნების ნაირგვარობით, არამედ ორიგინალური ხმათასვლით, რაც ხშირად იწვევს აკორდში ბგერის არანორმატიულ გაორმაგებას, გამოტოვებას, განლაგებას და ხმათა წინალობას. ამ მხრივ, ზემოაღნიშნული ქორალი ერთ-ერთი ნათელი ნიმუშია, სადაც გამოყენებულია ისეთი პარმონიული მოვლენები (იხ. შემოხაზული ადგილები),² რომლებსაც სასწავლო პრაქტიკაში (მაგალითად, მელიოდის პარმონიზაციის დროს) როგორც არანორმატიულ პარმონიულ მოვლენას ან არ მივმართავთ, ან ზოგიერთ მათგანს დასაშვებად მივიჩნევთ.³

¹ 389 ქორალიდან სამოცამდე ქორალს ემატება ხშირად ერთი ან ორი ინსტრუმენტის პარტია.

² როგორც ზემოაღნიშნული ნიმუშიდან (მაგ. 278) ჩანს: 1. საწყისი პარმონიული ბრუნვის დროს იქმნება ხმათა გადაჯვარედინება პორიზონტალში (ტენორი ბანთან), 2. კვინტების პარალელიზმი (მე-7 ტაქტში), 3. ხმათა გადაჯვარედინება ვერტიკალში (მე-9 ტაქტში) – ბანი ტენორთან, 4. ამავე ტაქტში მოცემულ ხმათა წინალობა (a-ais), 5. მელიოდიური ფიგურაციებით წარმოქმნილი მკვეთრი დისონირებული სამხმოვანებები (II-12 ტტ.), 6. პარმონიული სინკოპა (II-12 ტტ. ზღვარზე – IV₆ – II₆), 7. აკორდში ოქტავაზე მეტი მანძილი ზედა მეზობელ ხმებს შორის (მე-2, მე-4, მე-5 და მე-11 ტაქტებში), 8. აკორდში ბგერის არანორმატიული გაორმაგება (I, VII და X ტაქტებში – და 9. არასრულ აკორდში ბგერის გამოტოვების შედეგად გაორმაგების ან გასამმაგების არანორმატიული შემთხვევები (მე-2, მე-3, მე-8, მე-10, მე-11, და მე-12 ტაქტებში).

³ ყოველი ასეთი გამონაკლისი სახელმძღვანელოში მითითებულია.

დომინანტისა და სუბდომინანტის არანორმატიული თანმიმდევრობის ნაირგვარ ვარიანტებს ჯერ კიდევ მონტევერდისთან ვხვდებით. მაგალითად, ოპერაში „პოპეას კურთხევა“ დომინანტის შემდეგ ჯერ ჟღერს IV₇, ხოლო შემდეგ - IV საფეხურის სამხმოვანება:

მაგალითი 279. კ. მონტევერდი. ოპ. „პოპეას კურთხევა“,
I მოქმ., სცენა IV

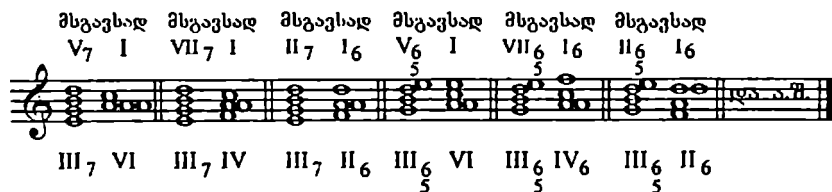


საერთოდ, ნაკლებად გამოყენებული სექტაკორდები და მისი შებრუნებები ჩვეულებრივ მიიღება გამჟღავნებული ან მომზადებული სექტიმით.

ნებისმიერი საფეხურის სექტაკორდი (შებრუნებებით) შეიძლება განვტიერთოთ - V₇-ის VII₇-ის ან II₇-ისა და მისი შებრუნებების განვტიერთვის მსგავსად:

მაგალითი 280.

C-dur



ნებისმიერი სექტაკორდი და მისი შებრუნებები შეიძლება ვამოძრაოთ სხვა საფეხურის სექტაკორდში ან შებრუნებაში VII₇-ის V₆-ში ან II₇-ის V₆-ში გადასვლის მსგავსად:

მაგალითი 281.

C-dur მსგავსად მსგავსად მსგავსად მსგავსად

VII 7 V₆ II 7 V₄ VII 6 V₄ II 6 V₂

III 7 I₆ III 7 VI 4 III 6 I 4 III 6 VI 2

როგორც ვიცით, დამხმარე სექტაკორდებიდან უფრო ხშირად გამოიყენება IV₇, რომლის ტონიკაში განტვირთვის დროს სექტიმა რჩება ადგილზე: მაგალითი 282.

C-dur

IV₇ I

მუსიკალურ ნაწარმოებში ნაკლებად გამოყენებული სექტაკორდებისა და მათი შებრუნებების გამოყენების დროს ხმათასვლა და საფუძვრებრივი მიმდევრობა სხვაგვარიც შეიძლება იყოს – თავისუფალი (უშეტესად ხმათა მღორე სვლით).

ნაირგვარი აკორდული გარემოცვითა და ხმათასვლით შეიძლება იყოს მოცემული ნონაკორდებიც:

მაგალითი 283. კ. მონტევერდი. ოპ. „პოპეას კურთხევა“, III მოქმ., სცენა V

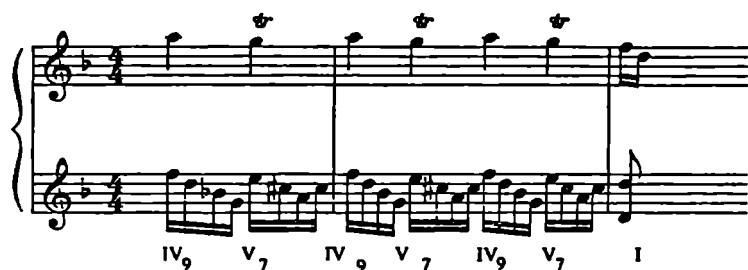
ны - ис я воз - рож да - юсь по доб - но цве - там

p

I V VI III₉ IV₇ V V₇ I

დ. სკარლატის საფორტეპიანო სონატაში ანალოგიური სმათასვლით
IV₉ გადადის V₇-ში:

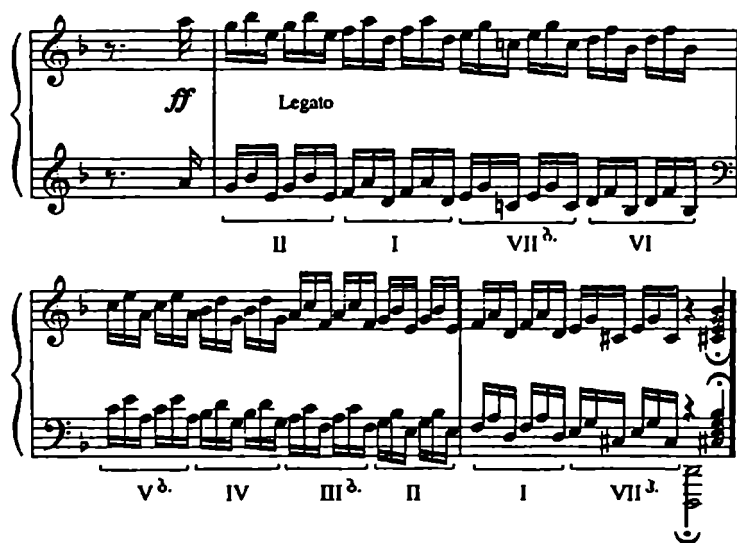
მაგალითი 284. დ. სკარლატი. საფ-ნო სონატა №1, d-moll



მუსიკალურ ნაწარმოებში აკორდთა არანორმატიული პარალელიზმიდან
შეიძლება შეგვხვდეს – სამხმოვანებების, კვარტსექსტაკორდების ან
სექტაკორდების პარალელიზმი.

სამხმოვანების ხანგრძლივი დაღმასვლა გვხვდება ბახის ტოკატაში
გადმოცემული პარმონიული ფიგურაციების საშუალებით:

მაგალითი 285. ი.ს. ბახი. ტოკატა და ფუგა d-moll



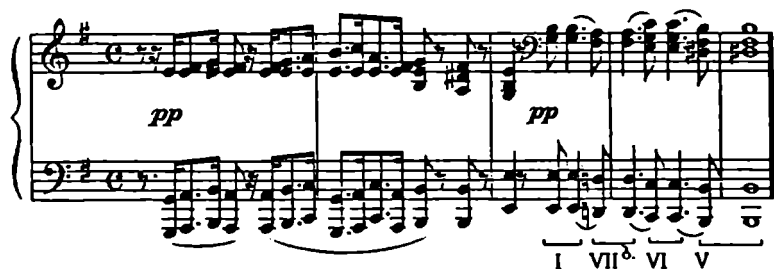
ერთდროულობაში აღებული იმავე ხმოვანებების ბგერები წარმოქმნის სპეციფიკურ ხმოვანებას, რომელიც მიჩქმალული იყო მათი პარმონიული ფიგურაციებით გადმოცემის დროს:

მაგალითი 286. ი.ს. ბაზი. ტოკატა და ფუგა d-moll (სქემა)



ვერდის ოპერაში „აიდა“, აიდასა და რადამესის ბოლო სცენის შესავალ ტაქტებში ორი წყვილი სამხმოვანების პარალელური მოძრაობა აძლიერებს ტრაგიკული განწყობილების შექმნას:

მაგალითი 287. ჯ. ვერდი. ოპ. „აიდა“, I მოქმ., სცენა და ლუეტი



ეს ის მომენტი, როდესაც რადამესი კიბეებით ჩადის ბნელ მიწისქვეშეთში აიდასთან და ორი ქურუმი კვით ამოქოლავს ჩასასვლელს; იღუპალებით აღსავსე საწყის ინტონაციებს, გადმოცემულს მინორულ ტონალობაში (d-moll), დაბალ რეგისტრში ორ პიანოზე, მოსდევს სამხმოვანებათა დაღმასვლა, რომელიც ასორცირდება ბნელ მიწისქვეშეთში ჩასვლასთან, რაც შემზარავ შთაბეჭდილებას ახდენს მსმენელზე.

მართალია, სამხმოვანებისაგან განსხვავებით კვარტსექსტაკორდების პარალელიზმი არ გამოირჩევა სპეციფიკური ხმოვანებით, მაგრამ კლასიკურ

ჰარმონიაში ის იშვიათად გვხვდება, რაც გამოწვეული უნდა იყოს ამ აკორდების (კადანსური კვარტსექსტაკორდის გარდა) ცვალებადი ფუნქციური ბუნებით:

მაგალითი 288. ფ. კუბერნი. პიესები კლავეს-თვის, IV ტ., L'Amphibie

II₆/₄ I₆/₄ VII₆/₄ VI₆/₄ II K₆/₄ V I

განსაკუთრებით იშვიათია დისონირებული აკორდების პარალელიზმი: მაგალითი 289. ე. გრიგი. „ნორვეგიული სოფლური ცეკვები“, op. 72, №6 „განგარი“¹

III₇ I₇ VI₇ III₇ I₇ VI₇

ზემოაღნიშნულ ნიმუშში ყურადღებას იმსახურებს სექტაკორდების ტერციული პარალელიზმი (ქვედა ხმებში კვინტების პარალელიზმით), რაც კიდევ უფრო ანეიტრალებს ამ სექტაკორდების ტონალურ ფუნქციას.

აკორდთა თანმიმდევრობის დროს, ასევე ყურადღება უნდა მივაქციოთ ისეთ არანორმატიულ ჰარმონიულ ბრუნვებს, რომლებიც წარმოქმნიან აკორდთა ფუნქციონალურ გაურკვევლობას. ეს ხდება მაშინ, როდესაც გახანგრძლივებულია დამხმარე საფეხურების კონსონირებული და განსაკუთრებით დისონირებული აკორდების ხმოვანება:

¹ ძეგლებური ცეკვა ზომიერ ტემპში.

მაგალითი 290. ე. გრიგი. სიმღერების ციკლი „ქალიშვილი მთიდან“,
№1 „ცდუნება“

Lento

Ты ра-дость о - чей, ты бу-дешь мо - ея. Я дам-у-до-пры-ку, при - ди ско-рей,

pp

VI₆ III₆ VI₆ III₆ VI₆ I₂ II₂ I₂

dolce ppp

я дам-у-до пры-ку, при - ди ско-рей, при -

IV₆ I₂ IV₆ I₄ II₄ I₄ II₆ I₄

ди ско-рей!

pp

dolce

II₂ II₂ V₇ I

ამ ნიმუშის პირველი 15 ტაქტის განმავლობაში გაურკვეველია მთავარ ტონალობასთან (F-dur) გვაქვს საქმე თუ არა. საწყის ტაქტებში აკორდთა ცვალებადი ფუნქცია იმდენად გამოკვეთილია, რომ VI₆ დროებით იძენს რე მინორის ტონიკური სექსტაკორდის ფუნქციას. აკორდთა ფუნქციური გაურკვეველობა კიდევ უფრო აშკარად ვლინდება პირველი დისონირებული აკორდიდან (I₂) მოყოლებული; თუ მხედველობაში არ მივიღებთ IV₆ -ს (მე-9 ტაქტში), ზედიზედ მოცემულია 12 დისონირებული აკორდი, რომლებიც განტიერთვის გარეშე რჩებიან. გარდა ამისა, აკორდთა ფუნქციურ გაურკვეველობას ხელს უწყობს დისონირებული აკორდების პარალელში (I₂ II₂ I₂ და I₄ II₄ I₄). მართალია, მთავარი დისონირებული სექსტაკორდებიდან აქ ჯდერს მხოლოდ II₇-ის შებრუნებები, მაგრამ ისინი იმყოფებიან ნეიტრალური ფუნქციის მქონე აკორდების გარემოცვაში (გარდა მე-9 და მე-10 ტაქტებში მოცემული II₂-ისა), რაც იწვევს ამ აკორდების ტონალური ფუნქციის შესუსტებას; შედეგად მთავარი ტონალობა რეალურად თავს იჩენს მხოლოდ მე-11 ტაქტიდან.

დავალება:

I. მელიოდიების ჰარმონიზაცია

მაბაღლითი 291.

1.

2.

3.

4.

5.

II. დაუკარიტ დიატონური სეკენცია მინორულ ტონალობებში:
I³ VI; V₆¹ I³; V₅ I³; V₇ I; V₃ I; V₂ I₆.

III. ჰარმონიულ ანალიზში:

1. ი. ჰაიდნი. საფ-ნო სონატა I ტ. №10, III ნაწ., მენუეტი.
2. ვ. მოცარტი. სიმფონია g-moll, №40, III ნაწ., მენუეტი.
3. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №12, II ნაწ.
4. ლ. ბეთჰოვენი. საფ-ნო სონატა №2, III ნაწ., სკერცო.
5. ლ. ბეთჰოვენი. სიმფონია №2, III ნაწ., სკერცო.
6. ფ. შუბერტი. საფ-ნო სონატა Es-dur (op.posth.122), III ნაწ., მენუეტი.
7. ფ. შოპენი. ნოქტიურნი op.48, №1, c-moll.
8. ფ. შოპენი. პოლონეზი №11, g-moll.
9. ფ. შოპენი. პოლონეზი op.40, №1, A-dur.
10. ფ. შოპენი. მაზურეკი №53, G-dur.
11. ფ. შოპენი. მაზურეკი №56, B-dur.
12. პ. ჩაიკოვსკი. „წელიწადის დრონი“, იანვარი.

ჰარმონიის სწავლების მეთოდის ზოგიერთი საკითხი პედაგოგებისათვის

ჰარმონია, როგორც საგანი შეიცავს სწავლების ოთხ ფორმას: 1. ჰარმონიის თეორია, 2. ჰარმონიული ანალიზი, 3. წერითი სავარჯიშოები (მოცემული ხმის - ბანის ან სოპრანოს ჰარმონიზაცია) და 4. სავარჯიშოები ფორტეპიანოზე დასაკრავად.

რასაკვირველია, ზემოაღნიშნული სწავლების ოთხივე ფორმას აქვს კონკრეტული დანიშნულება, მიზანი; მაგრამ განსაკუთრებული ყურადღება უნდა გადავიტანოთ თეორიული საკითხების შესწავლასა და ჰარმონიულ ანალიზზე. ამ ორი ფორმიდან კი, ვერც ერთს მივანიჭებთ უპირატესობას, რადგან ჰარმონიული ანალიზი თეორიული საკითხების ცოდნის გარეშე წარმოდგენილია და პირიქით.

სამწუხაროდ, პედაგოგთა დიდი ნაწილი, როგორც საკლასო, ისე საშინაო დავალებისათვის განკუთვნილი დროის „ლომის წილს“ უთმობს ჰარმონიის ამოცანების „ამოხსნას“; ამას ემატება ფორტეპიანოზე დასაკრავი სავარჯიშოების სირთულე და ფაქტობრივად, ჰარმონიული ანალიზისათვის საკმარისი დრო არ რჩებათ; რაც არ უნდა კარგად ფლობდეს მოსწავლე მოცემული ხმის ჰარმონიზაციას და ფორტეპიანოზე დასაკრავ სავარჯიშოებს, სწავლების ამ ორი ფორმიდან მიღწეული ცოდნის ზეგდრითი წონა გაცილებით უფრო მიზერულია, ვიდრე ჰარმონიული ანალიზიდან. ამასთანავე, არანრომატიული ჰარმონიული მოვლენების ნიმუშების რაოდენობა იმდენად მრავალფეროვანი და „ამოუწურავია“ (განსაკუთრებით რომანტიკოსებთან), რომ მათი შესწავლა შესაძლებელია მხოლოდ ჰარმონიული ანალიზის საშუალებით და თეორიულად მისი გააზრების შედეგად. ამის გამო, მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია გაკვეთილებზე ამოცანების ხშირად გამოყენა, ხოლო საშინაო დავალებად კი, რაც შეიძლება მეტი ნიმუშის ჰარმონიზაცია (განსაკუთრებით სამემსრულებლო განყოფილების მოსწავლეთათვის). ჰარმონიის ამოცანები და ფორტეპიანოზე დასაკრავი სავარჯიშოების მიზანი უნდა იყოს - მოსწავლეებისთვის კლასიკური ჰარმონიის მხოლოდ ტიპურ კანონზომიერებებზე წარმოდგენის შექმნა.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, როგორც საკლასო, ისე საშინაო დავალების „ლომის წილი“ უნდა მოდიოდეს თეორიული საკითხების საფუძვლიანად შესწავლასა და ჰარმონიულ ანალიზზე. სწავლების ამ ორ

ფორმაში გამოკითხვა უნდა ხდებოდეს სისტემატურად პირველივე გაკვეთილიდან მოყოლებული.

ჰარმონია, როგორც საგანი, პირველყოვლისა, მჭიდრო კავშირში უნდა იყოს მოსწავლის სპეციალობასთან. ამ მხრივ, ჰარმონიული ანალიზის ფლობის მაღალი დონე და თეორიული საკითხების ღრმა ცოდნა ხელს შეუწყობს მოსწავლის მიერ შესასრულებელი ნაწარმოების სწრაფად, სწორად და, რაც მთავარია, გააზრებულად შესრულებას.

იმისათვის, რომ მოსწავლემ მეტი დამაჯერებლობით¹ შეასრულოს ნაწარმოები, საჭიროა მას წარმოადგენა ჰქონდეს ნაწარმოების სტრუქტურაზე, შემადგენელი ნაწილების ფუნქციაზე, თემათა შორის ტონალურ და სახეობრივ დამოკიდებულებაზე, რეპრიზულ ნაწილებს შორის წარმოქმნილ სხვაობასა თუ საერთოზე; ამასთანავე შესრულების დროს დიდ მნიშვნელობას იძენს თუნდაც ისეთი ელემენტარული საკითხების ცოდნა, როგორიცაა: ნაწარმოების მთავარი ტონალობა, საწყისი აკორდი, როგორ მზადდება გადასვლა ახალ ნაწილზე, როგორია რთულად შესასრულებელი პასაჟების ჰარმონიული შინაარსი (გააადვილებს მის ზუსტად შესრულებას) და სხვა.

ზშირია ისეთი შემთხვევები, როდესაც რედაქტორები უხეშად ერევიან ავტოგრაფში და შეაქვთ დაუსაბუთებელი ცვლილებები. ზოგჯერ, ეს ეხება არა მარტო აპლიკატურას, პედალს, ტემპს, დინამიკას და სხვა, არამედ ჰარმონიასაც. თუ ამ საკითხებში გარკვეულია პედაგოგი და მისი შეგირდი, მაშინ ისინი „დაზღვეული“ იქნებიან მსგავსი შეცდომებისაგან.

ზოგჯერ, მუსიკალურ ტექსტში დაშვებული შეცდომა (შეცდომები) უკავშირდება ნოტების გრაფიკოსის მიერ უნებლიედ დაშვებულ შეცდომას (შეცდომებს). მაგალითად, რ. შუმანის „ალეგროდან“² ქვემოთ მოყვანილი ნიმუშის მეორე ტაქტის ბანში მოცემული მეხუთე მერვედი უნდა იყოს არა d, არამედ H:

¹ რასაც განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ნაწარმოების გამოცდაზე ან კონკურსზე შესრულების დროს.

² რ. შუმანი. საფორტეპიანო ნაწარმოებები შვიდ ტომად. ტ. I, პ. ჯგორივის რედაქციით. ლენინგრადი, 1986 წ.

მაგალითი 292. რ. შუპანი. Allegro, op.8



ზემოაღნიშნული ეპიზოდი ალგროდან წარმოადგენს ზუსტი სეკვენციის ნიმუშს, სადაც ბანი ყოველ სეგმენტში უნდა მოძრაობდეს კვინტური დაღმასვლით; ბანის ხმის ამ ინტერვალზე მოძრაობა დარღვეულია მხოლოდ მეორე სეგმენტში, სადაც კვინტური დაღმასვლა (fis-H) შეცვლილია ტერციული დაღმასვლით (fis-d), რაც არაბუნებრივ ზმოვანებას წარმოშობს. შედეგად, პირველ სეგმენტში მოცემული ორი სეპტაკორდის მიმდევრობა იცვლება მხოლოდ მეორე სეგმენტში, სადაც სეპტაკორდს მოსდევს სამზმოვანება და არა სეპტაკორდი. ის ფაქტი, რომ ბანი მეორე სეგმენტშიც კვინტური დაღმასვლით უნდა ყოფილიყო მოცემული, დასტურდება ამ სეკვენციის რეპრიზაში ხელახლა გატარებით (შეცვლილია მხოლოდ ტონალური გეგმა), სადაც ბანი ყოველ სეგმენტში კვინტური დაღმასვლითაა მოცემული და სეგმენტებშიც მხოლოდ სეპტაკორდები ჟღერს:

მაგალითი 293. რ. შუპანი. Allegro, op.8



ჰარმონიული ანალიზის შესწავლას ვიწყებთ ნაწარმოების მთავარი ტონალობის დადგენით და მარტივ ნიმუშებში ტონალური გეგმის ამოწერით; ამას მოსდევს ფაქტურის სახეების დადგენა, ხოლო მე-3 თემიდან კი გადავდივართ მარტივი და რთული ფორმების (პერიოდი, მარტივი ორ-

და სამხაწილიანი ფორმა, რთული სამხაწილიანი ფორმა, თემა ვარაუდებით, სონატური ფორმა, რონდო, რონდო-სონატა და სხვა) პარმონიულ ანალიზზე.¹

პარმონიული ანალიზის დროს უნდა ვიხელმძღვანელოთ განსაზღვრული გეგმით:² 1. მთავარი ტონალობა; 2. ფაქტურა; 3. მთლიანი ფორმა და შემადგენელი ნაწილები; 4. ტონალური გეგმა;³ 5. დიატონიკის აკორდია; 6. არააკორდული ბგერები; 7. კადანსები; 8. სეკვენცია; 9. საორგანო პუნქტი; 10. კულმინაცია; 11. ალტერაცია; 12. მოდულაცია; 13. დამხმარე დომინანტები და დამხმარე სუბდომინანტები; 14. მაჟორ-მინორი; 15. ტონალური დამოკიდებულება თემებსა და ციკლის ნაწილებს შორის; 16. არანორმატიული პარმონიული მოვლენები (თუ იქნება გამოყენებული); 19. მუსიკალური გამოშასხველობითი საშუალებების როლი მოცემული საანალიზო ნიმუშის სასეობრივი მხარის ან პროგრამულობის დადგენასთან დაკავშირებით.

რაც შეეხება პრაქტიკულ სავარჯიშოებს: სამხმოვანების აგება ოთხხმიან წყობაში; მოცემული ხმის პარმონიზაცია და ფორტეპიანოზე დასაკრავი მაგალითები უმჯობესია, დავიწყით IV თემიდან.

პარმონიის ამოცანები უნდა იყოს ინტონაციურად გამოკეთილი.⁴ პარმო-

¹ ყოველ ახალ ფორმაზე გადასვლა მითითებულია სქოლიოებში; თუმცა ამა თუ იმ ფორმის შესწავლის დაწყება დამოკიდებულია ჯგუფის მომზადების დონეზე და პედაგოგის შეხედულებაზე.

² ნიმუშები პარმონიული ანალიზისთვის ისეა მოწოდებული, რომ რთული პარმონიული მოვლენების (ალტერაცია, მოდულაცია და სხვა) გაცნობას ვიწყებთ პერიოდის ფორმიდან. რასაკვირველია, სწავლების ამ ეტაპზე მათი გაცნობიერება შესაძლებელია მხოლოდ სიტყვიერი მინიშნებით, განმარტებებით და თანმიმდევრული გართულებით. ზოლო დეტალური შესწავლა კი მოხდება მოგვიანებით (სახელმძღვანელოს მეორე ნაწილში).

³ ამ პუნქტიდან მოყოლებული საკითხების ზემოაღნიშნული თანმიმდევრობის დაცვა არ არის საკლდეულო.

⁴ ინტონაციურად გამოკეთილია ამოცანა, თუ შემდგენელის მიერ ჩაფიქრებული ნებისმიერი პარმონიული მოვლენა (კადანსები, გამვლელი აკორდები, ტეტრაქორდები, მოდულაცია და სხვა) უპრობლემოდ აღიქმება. ხელოვნურად მიღწეული ინტონაციური სირთულეებით შედგენილი პარმონიული ამოცანა კი ხშირად იწვევს მოსწავლის დაბნევას, საკუთარ შესაძლებლობებში დაკვივებას, საგნისადმი ინტერესის დაკარგვას და დროის ზედმეტად ხარჯვას. პარმონიის ამოცანა არ უნდა დაეშაგასოდ მათემატიკურ ამოცანას - ინტონაციური სირთულეების დაძლევა არ უნდა იყოს საგნის კარგად ცოდნის მანიშნებელი. პარმონიის ამოცანებისაგან ჩვენ ვითხოვთ ზოგიერთი პარმონიული მოვლენის ფლობას და არა გამოცნობას.

ნიზაციის პროცესში და პარმონიზაციის შემდეგ კი დიდი ყურადღებით უნდა შემოწმდეს.¹ თუ, მოსწავლემ არ იცის, როგორ უნდა შეამოწმოს ამოცანა, მაშინ ის ვერ იქნება დაზღვეული შეცდომისაგან. ამოცანის შემოწმება კი უნდა მოხდეს ორი პარამეტრით: ვერტიკალში და ჰორიზონტალში.

ვერტიკალის შემოწმება ნიშნავს - აგებულია თუ არა აკორდი სწორად; ამ დროს ჩასასწორებელი იქნება ის ადგილები, სადაც შეიძლება წარმოიქმნას: ხმათა გადაჯვარედინება, ოქტავაზე მეტი ინტერვალი ზედა მეზობელ ხმებს შორის, არასრულ აკორდში ბეგრის არასწორი გაორმაგება, გასაძმაგება ან გამოტოვება და აგებული აკორდის შეუსაბამობა მის ციფრობრივ გამოსახულებასთან.²

ჰორიზონტალის შემოწმების დროს კი არ უნდა „გამოგვეპაროს“ აკრძალული პარალელიზმი (მათ შორის ფარული), არანორმატიული აკორდული მიმდევრობა, კადანსში არასაკადანსო აკორდის ან პარმონიული ბრუნვის გამოყენება, პარმონიული პულსაციის (სინკოპის) დარღვევა, სოპრანოში შემაველი ტონის დაღმასვლა,³ აკორდის სეპტიმური ბეგრის არასწორად მიღება ან მოძრაობა, ხმათა წინაღობა, გადიდებული ინტერვალით სვლა, ტონალური გეგმის არასწორი განსაზღვრა და არასწორად წარმართული მოდულაციური პროცესი.

ზემოაღნიშნული საკითხებიდან კომენტარს მოითხოვს მხოლოდ ზოგიერთი მათგანი. ამოცანის შემოწმების დროს ყველაზე მეტი დრო მიაქვს აკრძალული პარალელიზმის პოვნას, რადგან აკორდთა დიდი უმრავლესობა შეიცავს ოქტავას, კვინტას ან პრიმას.⁴ სწორედ ამ ინტერვალების მოძრაობა უნდა იქნეს შემოწმებული, რომ არ მივიღოთ

¹ პარმონიის სავარჯიშოების შემოწმებას მოსწავლე უნდა მივაჩვიოთ თავიდანვე. მართალია, საწყის ეტაპზე ამოცანის შემოწმებას დიდი დრო მიაქვს, მაგრამ თუ მოსწავლე სისტემატურად შეამოწმებს, გამოცდილების მიღების შედეგად უფრო და უფრო ნაკლები დრო დაეხარჯება მის შემოწმებაზე.

² ამ დროს აკორდი შეიძლება სწორადაა აგებული, ხოლო ციფრობრივი გამოსახულება კი - არა, ან პირიქით - ციფრობრივი გამოსახულება სწორია, ხოლო აკორდი კი არასწორადაა აგებული.

³ სოპრანოში ქვედა შემაველი ტონის დაღმასვლა შესაძლებელია შემდეგი პარმონიული მოვლენების დროს: დიატონურ სეკვენციაში (საწყისი სეგმენტის გარდა), ტეტრაქორდში და დომინანტური პარმონიის გადანაცვლების დროს.

⁴ ზოგჯერ აკორდი შეიძლება შეიცავდეს ორ კვინტას და უნისონს, ან ორ კვინტას და ოქტავას და მათ სხვა ვარიანტებს.

ოქტავის ოქტავაში მოძრაობა, კვინტისა - კვინტაში, პრიმისა - პრიმაში, ოქტავისა - პრიმაში ან პირიქით - პრიმისა ოქტავაში.

აკრძალული ფარული პარალელიზმის პოვნა უკავშირდება მხოლოდ სოპრანოში ნახტომს აღმასვლის დროს (განაპირა ხმები არ უნდა ქმნიდეს პირდაპირ მოძრაობას ოქტავაში ან კვინტაში).

ყველაზე უფრო ადვილია აკორდის სეპტიმურ ბგერასთან დაკავშირებული შეცდომის დადგენა, რადგან შესამოწმებელი იქნება მხოლოდ ის აკორდები, რომლებსაც აქვთ სეპტიმური ბგერა - ამ დროს უნდა ვიპოვოთ, რომელ ხმაშია სეპტიმური ბგერა და ვამოწმებთ, რამდენად სწორად მივიღეთ ან ვამოძრავებთ ის.

გადიდებული ინტერვალით ინტონირება ძირითადად უკავშირდება ნახტომს აღმასვლით; ამის გამო, ყოველი ნახტომისებრი მოძრაობა უნდა შევამოწმოთ - წარმოქმნის თუ არა გადიდებულ ინტერვალზე სვლას. გადიდებული სექუნდით ინტონირება ძირითადად წარმოიშვება ქვედა შემაველ ტონზე აღმასვლით (ჰარმონიულ მაჟორში და მინორში) ან ქრომატიზმის დროს. გადიდებული ინტერვალით მოძრაობის აღმოჩენის შემთხვევაში მოცემული ხმა უნდა გამოძრაოთ საპირისპირო მიმართულებით.

დაბოლოს, თუ ჯგუფის (განსაკუთრებით მუსიკისმცოდნეების) მომზადების დონე მაღალია, მაშინ მოცემული ხმის ჰარმონიზაციის დროს და ფორტეპიანოზე დასაკრავ საეარჯიშოებში შეიძლება დავრთოთ ნება, გამოიყენონ ზოგიერთი არანორმატიული ჰარმონიული მოვლენა: შეწყვეტილი კადანსი IV_6 -ზე, განსაკუთრებული სახის პლაგალური ბრუნვა ($VII_3 I$), მინორში კადანსური კვარტსექსტაკორდის მომზადება (VII_3 -ით ან VII_2 -ით, IV_7 პლაგალურ დამატებაში, დომინანტსექტაკორდი სექსტის შებრუნებები (V_6° და V_2°), II_9 , ალტერირებული სუბდომინანტები და დომინანტები დამატებებში და არასაკადანსო ბრუნვების დროს, ალტერირებული დომინანტსექტაკორდი დამაბოლოებელ კადანსში და დამხმარე სუბდომინანტები.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბენვარდი ბ., უაიტი გ. მუსიკა თეორიასა და სინამდვილეში. ორ წიგნად და ოთხ ნაწილად. ინგლისურიდან თარგმნა ნ. გაბუნიაშვილი. თბილისი, 1997-1998.
2. ფალაშვილი ლ. პარმონია. თბილისი, 1963.
3. Арутюнов Д. О роли эллипсиса в музыке Ф. Шопена. В сб.: “Венок Шопену”. М., 1989.
4. Берков В. О. Гармония. М., 1970.
5. Берков В. О. Гармония Бетховена. М., 1982.
6. Берков В. О. Формообразующие средства гармонии. М., 1971.
7. Дубовский И., Евсеев С., Способин В. Соколов В. Учебник гармонии. М., 1965.
8. Евдокимова Ю. История полифонии. Многоголосие Средневековья X-XIV века. Вып. 1, М., 1983.
9. Кремлев Ю. Ф. Шопен. М., 1960.
10. Конен В. Монтеверди Клаудио. М., 1971.
11. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
12. Музыкальная энциклопедия. 1-6 тт. М., (1973-1982).
13. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991.
14. Мюллер Т. Гармония. М., 1976.
15. Мясоедов А. Учебник гармонии. М., 1980.
16. Привано Н. Хрестоматия по гармонии. М., 1967-1973, 1-4тт.
17. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. Л., 1976.
18. Рукавишников В. Некоторые дополнения и уточнения системы тонального родства Н.А. Римского-Корсакова и возможные пути ее развития. В кн.: Вопросы теории музыки. Сб. статей. Вып.3, М., 1975.
19. Соловцов А. Ф. Шопен. М., 1956.
20. Способин И. Лекции по курсу гармонии. В литературной обработке Холопова Ю. Н. М., 1969.
21. Степанов А. Гармония. М., 1971.
22. Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
23. Тюлин Ю. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л., 1938.
24. Тюлин Ю. Привано Н. Учебник гармонии. М., 1964.

25. Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. Сб. статей. Вып. 1, М., 1967.
26. Тюлин Ю. Учение о гармонии. М.-Л., 1966.
27. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура. М., 1976.
28. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Мелодическая фигурация. М., 1977.
29. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
30. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. В кн.: Музыка и современность. Сб. статей. Вып. 4, М., 1966.
31. Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. В кн.: Музыка и современность. Сб. статей. Вып. 1, М., 1962.
32. Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1931.
33. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1975-1979 (в двух томах).
34. Этингер М. Раннеклассическая гармония. М., 1979.

საკლასიკო ცნობილი სანოტო ლიტერატურა

1. Bach J. S. 389 Choralgesänge. Edition Breitkopf. Leipzig, 1988.
2. Händel G. Radamisto. Leipzig, 1973.
3. Haydn J. Sämtliche klaviersonaten. The complete Piano Sonatas. Wiener Urtext Edition. Editio Musica Budapest. 1973 (სამ ტომად).
4. Couperin F. Pièces de Clavecin. Editio musica Budapest. 1969-1971 (ოთხ ტომად).
5. Scarlatti D. 200 sonate per clavicembalo (pianoforte). Editio musica Budapest. 1977-1979 (ოთხ ტომად).
6. Telemann G. Triosonate. Für Blockflöte, Oboe und Cembalo. Edition Peters. Leipzig, 1938.
7. Telemann G. Vier sonaten. Für altblockflöte und basso continuo. Edition Peters. Leipzig, 1974.
8. Vivaldi A. 12 Sonate per Violino e basso continuo. Editio musica Budapest. 1983 (ორ ტომად).

წინათქმა	3
I ნაწილი. დიატონიკა	7
შესავალი	7
თემა I. ძირითადი ცნებები	10
§1. კილო. ბერათრივი. ტონალობა. მიხრილობა	10
§2. თანხმოვანება. აკორდი	11
§3. ტერციული წყობის აკორდები და მასში შემავალი ბერების სახელწოდება	12
§4. ძირითადი აკორდი. მისი შებრუნებები და სახელწოდებები	12
§5. სრული და არასრული (ბერანაკლული) აკორდები. აკორდთა დამახასიათებელი ბერები	14
§6. მუსიკალურ ნაწარმოებში აკორდის გადმოცემის ფორმები. ჰარმონიული და მელიოდიური ფიგურაციები	15
§7. აკორდთა ინტერვალური შეფარდება	19
§8. აკორდთა ტონალური ფუნქცია	19
§9. მთავარი და დამხმარე სამხმოვანებები. მათი სახელწოდება და ციფრული აღნიშვნა	20
§10. მთავარი და დამხმარე სამხმოვანებების ძირითადი ფუნქცია	21
§11. სამხმოვანებათა ცვალებადი ფუნქცია	25
§12. ჰარმონიის ფონიზმი	27
თემა II. მუსიკალური ფაქტურა	30
§1. ზოგადი ცნობები	30
§2. ჰომოფონიური ფაქტურა	30
§3. აკორდული ფაქტურა	32
§4. მონოდიური ფაქტურა	33
§5. შერეული ფაქტურა	34
§6. ცვალებადი ფაქტურა	37
თემა III. კადანსი (კადენცია). პერიოდი	38
§1. კადანსი (კადენცია)	38
§2. პერიოდი. წინადადება. ფრაზა. ცეზურა	39
§3. კადანსის ფორმაქმნადი ფუნქცია	46
თემა IV. ოთხხმიანი წყობა	51
§1. სამხმოვანება ოთხხმიან წყობაში	51
§2. სამხმოვანების მელიოდიური მდებარეობა	52

§3. სამშმოვანების განლაგება	52
§4. ხმათა გადაჯვარედინება	53
თემა V. ხმათასვლა	53
§1. ხმათასვლის სახეები	53
§2. არანორმატიული ხმათასვლა ღიატონიკაში	58
თემა VI. სამშმოვანებათა შეერთება	68
თემა VII. სამშმოვანების გადანაცვლება	71
თემა VIII. ბანის და მელოდიის პარმონიზაცია	75
§1. ბანის პარმონიზაცია სამშმოვანებებით	75
§2. პარმონიული პულსაცია	79
§3. მელოდიის პარმონიზაცია სამშმოვანებებით	80
§4. ტერციული ბეგრების ნახტომი	84
§5. პარალელური და საწინააღმდეგო ოქტავეები დამახოლოებელ კადანსში	85
თემა IX. კადანსური კვარტსექსტაკორდი	87
§1. კადანსური კვარტსექსტაკორდის (K ₄ ან I ₄) ტონალური ფუნქცია	87
§2. კადანსური კვარტსექსტაკორდის წარმოშობა, აკორდული გარემოცვა და ხმათასვლა	88
§3. კადანსური კვარტსექსტაკორდის მეტრული მდებარეობა	93
თემა X. სექსტაკორდები	97
§1. სექსტაკორდის ტონალური ფუნქცია	97
§2. ბეგრის გაორმაგება სექსტაკორდში	102
§3. სექსტაკორდების გამოყენება ხმათა მღორე სვლით	102
§4. სექსტაკორდის გადანაცვლება	104
§5. სექსტაკორდი ერთ ან ორ ხმაში ნახტომის დროს	106
§6. გამვლელი სექსტაკორდი (VII ₆)	107
თემა XI. ნორმატიული კვარტსექსტაკორდების სხვა ტიპები	110
§1. ნორმატიული კვარტსექსტაკორდის ფუნქცია	110
§2. მთავარი საფეხურების გამვლელი კვარტსექსტაკორდები	110
§3. მთავარი საფეხურების დამხმარე კვარტსექსტაკორდები	113
§4. კვარტსექსტაკორდი, როგორც ბანის მელოდიზირების ან გადანაცვლების შედეგი	116
თემა XII. სექტაკორდები	119
§1. სექტაკორდის სახეები და ფონიზმი	119
§2. სექტაკორდის ფორმექმადი და ტონალური ფუნქცია	122
თემა XIII. ღომინანტსექტაკორდი (V ₇) და მისი შებრუნებები	128

§1. ღომინანტსეპტაკორდის როლი ფორმაქმნაში და პერიოდში მისი ადგილმდებარეობა.....	128
§2. ღომინანტსეპტაკორდის მომზადება.....	129
§3. ღომინანტსეპტაკორდის განტვირთვა ტონიკურ სამხმოვანებაში	130
§4. ღომინანტსეპტაკორდი შეწყვეტილ ბრუნვაში (კადანსში) ...	130
§5. ღომინანტსეპტაკორდის შებრუნებების მომზადება	132
§6. ღომინანტსეპტაკორდის შებრუნებების განტვირთვა ტონიკურ ჰარმონიაში ხმათა მდორე სვლით	133
§7. გამვლელი სეპტიმა და გამვლელი ტერცკვარტაკორდი	133
§8. ღომინანტსეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების გადანაცვლება	135
§9. ნახტომები ღომინანტსეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების ტონიკურ ჰარმონიაში განტვირთვის დროს	136
თემა XIV. ღომინანტსეპტაკორდი სექსტით (V, ⁶)	138
§1. ღომინანტსეპტაკორდი სექსტით - სტრუქტურა და წარმოშობა	138
§2. ღომინანტსეპტაკორდი სექსტით - მომზადება, განტვირთვა, შიდაფუნქციური განზავება და გამოყენება შეწყვეტილ კადანსში	140
თემა XV. სუბღომინანტური სეპტაკორდი (II, ₇) და მისი შებრუნებები	144
§1. სუბღომინანტური სეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების როლი ფორმაქმნაში	144
§2. სუბღომინანტური სეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების მომზადება	144
§3. მეორე სეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების განტვირთვა ტონიკურ ჰარმონიაში	145
§4. მეორე სეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების გადასვლა ღომინანტაში	146
§5. მეორე სეპტაკორდისა და მისი შებრუნებების გადანაცვლება. გამვლელი სეპტიმა	147
§6. გამვლელი და დამხმარე ჰარმონიული ბრუნვები	148
§7. ჰლაგალური კადანსი-დამატება	149
თემა XVI. შემაჯალი სეპტაკორდი (VII, ₇) და მისი შებრუნებები	150
§1. სტრუქტურული თავისებურებები და ფორმაქმნადი ფუნქცია	150

§2. შეშავალი სეპტაკორდისა და მისი შებრუნების მომზადება	151
§3. შეშავალი სეპტაკორდისა და მისი შებრუნების განტვირთვა	152
§4. შიდაფუნქციური განზავება	153
§5. გაშლელი აკორდები	154
§6. გადანაცვლება. ნახტომი ტონიკურ ჰარმონიაში განტვირთვის დროს	154
თემა XVII. ნონაკორდი	156
§1. სტრუქტურა, ფონიზმი, ტონალური ფუნქცია და როლი ფორმაქმნაში	156
§2. დომინანტნონაკორდის განლაგება ოთხხმიან წყობაში	160
§3. დომინანტნონაკორდის მომზადება	160
§4. დომინანტნონაკორდის განტვირთვა	161
§5. დომინანტნონაკორდის შიდაფუნქციური განზავება	162
თემა XVIII. კლასიკური მაჟორისა და მინორის სხვა სახეები. ტეტრაქორდის ჰარმონიზაცია	164
§1. ტერმინის განმარტებისათვის	164
§2. ჰარმონიული მაჟორი	164
§3. ბუნებრივი მინორი და მისი ტეტრაქორდის ჰარმონიზაცია	168
§4. მელოდირი მინორი და მისი ტეტრაქორდის ჰარმონიზაცია	173
§5. ზედა ტეტრაქორდის ჰარმონიზაცია ბუნებრივ მაჟორში	176
თემა XIX. დიატონური (ტონალური) სეკვენცია	179
§1. ტერმინოლოგიის შესახებ	179
§2. სეკვენცია როგორც ფორმაქმნადი საშუალება	182
§3. დიატონური სეკვენცია მაჟორში	183
§4. დიატონური სეკვენცია მინორში	186
§5. სეკვენცია და პარალელიზმი	191
§6. დიატონურ სეკვენციაში აკორდთა ფუნქციური ურთიერთობის თავისებურებების შესახებ	193
თემა XX. დიატონიკის არანორმატიული ჰარმონიული მოვლენები	199
§1. მოდალური კილოები	199
§2. არანორმატიული დიატონური ტერციული და არატერციული წყობის აკორდები	213
§3. ნაწარმოების საწყისი და დამაბოლოებელი არანორმატიული	

დიატონური აკორდები	220
§4. დიატონიკის არანორმატიული კადანსები და კადანსის წინა პარმონიული ბრუნვები	223
დამატება - პარმონიის სწავლების მეთოდის ზოგიერთი საკითხი პედაგოგებისათვის.....	248
გამოყენებული ლიტერატურა	254
სარჩევი	256

გამოცემის რედაქტორი: ქეთევან ბაქრაძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა და დიზაინი:
მანანა ჟღენტი

ტექნიკური უზრუნველყოფა: თეიმურაზ ჩოხელი

გამოიცა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში

პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 16,2

ტირაჟი 400