

“დიდი პოლიფონიური ფორმისა” და მისი შესრულების საკითხისათვის

ნიკოლოზ ტოროშელიძე

ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, გრიბოედოვის ქ. 8. 0108 თბილისი, დოქტორანტი. ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, სრული პროფესორი დევილ არუთინოვი-ჯინჭარაძე

რეზიუმე

წინამდებარე სტატიაში მოკლედ განხილულია პოლიფონიის ტენდენციების რეალიზება ჰომოფონიურ მუსიკაში, კერძოდ, ამგვარი ტენდენციების ყველაზე მასშტაბური გამოვლენა - “დიდი პოლიფონიური ფორმა”. მიმოხილულია ამ მოვლენის დრამატურგიული როლი, საშემსრულებლო პრობლემატიკა და ფსიქოლოგიური წინამძღვრები. ყურადღება ექცევა ‘დიდი პოლიფონიური ფორმის’ კავშირს ჰომოფონიურ სონატურ-სიმფონიურ ციკლთან, მათ ურთიერთობის ტიპებს, ციკლური ერთიანობის მიღწევის კუთხით. მაგალითისთვის არჩეულია ბრამსის სონატა თხზ. 38, ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის, მი-მინორი.

საკვანძო სიტყვები: ჰომოფონია, პოლიფონია, ‘დიდი პოლიფონიური ფორმა’, ფუგა, კონტრაპუნქტი, იმიტაცია, კანონი, კანონური სეკვენცია, გემტალტის ფაქტორები, საშემსრულებლო ინტერპრეტაცია, დრამატურგია.

“დიდი პოლიფონიური ფორმა” მეორე პლანის ანუ მეორეული ფორმის კერძო შემთხვევას წარმოადგენს. ცნობილია, რომ მეორეული ფორმა განსაკუთრებით მკაფიოდ წარმოიქმნება სონატურ-სიმფონიურ და ვარიაციულ ციკლებში, როდესაც მსმენელის ცნობიერება მსგავსების პრინციპზე დაყრდნობით მეზობელ კომპოზიციურ ერთეულებს ინტეგრირებს ჯგუფებად, ხოლო თვით ჯგუფები ურთიერთმსგავსებისა და კონტრასტის თანაფარდობით აყალიბებენ მეორეულ ფორმას. “დიდი პოლიფონიური ფორმის” შემთხვევაში მეორეული ერთიანობა პოლიფონიური ეპიზოდების საშუალებით იქმნება. აი რას წერს ბ. პროტოპოპოვი: “პოლიფონიური ელემენტები ჰომოფონიური ფორმის ამა თუ იმ გარკვეულ მონაკვეთებში არიან მოთავსებულნი... პოლიფონიური ეპიზოდები წარმოქმნიან თავის ერთიან ფორმას, რომელიც “ჩასმულია”, “ინკრუსტირებულია” ნაწარმოების მთლიან ფორმაში. პოლიფონიური ეპიზოდების ამგვარ გაერთიანებას ჩვენ დიდ პოლიფონიურ ფორმას ვუწოდებთ. ამგვარი ფორმა განაწილებულია მთელი კომპოზიციის “ფართობზე” და აერთიანებს კომპოზიციის პოლიფონიურ მონაკვეთებს, რომლებიც ჰომოფონიურ მონაკვეთებთან მონაცვლეობენ. დიდი პოლიფონიური ფორმა შეიცავს არანაკლებ ორ მონაკვეთს, რომლებიც განვითარების ერთიანი პრინციპით, ინტენსიურობის გარკვეული ზრდით არიან გაერთიანებულნი.” [1, 362].

რა ფსიქოლოგიურ კანონზომიერებებს ეფუძნება “დიდი პოლიფონიური ფორმა”? მკვლევართა მიერ შესწავლილ ალქმის კანონზომიერებებს შორის, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი აზრით, ამ კონტექსტში უპრიანია გავიხსენოთ გემტალტის ფაქტორები, კერძოდ კი, ე.წ. “საერთო ბედის ფაქტორი”. ამ კანონის მიხედვით, არსებობს იმ ელემენტთა მთლიანობად წარმოდგენის ტენდენცია, რომლებიც დანარჩენებისაგან ერთი ასპექტით განსხვავდებიან [2, 244; 3, 281]. ასევე რელევანტურად მიგვაჩნია ე.წ. “ერთნაირი

კავშირების ფაქტორი”, რომლის მიხედვით, ერთი და იგივე ტიპის კავშირით ურთიერთდაკავშირებული ელემენტები, ასევე განიცდებიან ერთ მთლიანობად [3, 279-280]. ამ ორ ფაქტორზე შედარებით ნაკლები მნიშვნელობა აქვს “გამოცდილების ფაქტორს” [2, 245] – თუ მუსიკოს-შემსრულებელი პოლიფონიური მუსიკის შესრულებაში გაწაფულია და დიდი გამოცდილება აქვს, მაშინ არაა გამორიცხული, შედარებით ნაკლებ-პოლიფონიური მონაკვეთებიც მან უფრო “პოლიფონიურად” გაიგონოს. ამასთან დაკავშირებით, გასათვალისწინებელია, რომ ფაქტურის ესა თუ ის ნაირსახეობა (ჩვენს შემთხვევაში - პოლიფონია) ერთნაირი ინტენსიურობით შეიძლება არ იყოს გამოვლენილი. წარმოვიდგინოთ პოლიფონიის წარმოჩენის გრადაციები (ერთგვარი სკალა). მაგალითად, ჰომოფონიური ფაქტურის მონაკვეთები, სადაც საშემსრულებლო საშუალებებით იქმნება პოლიფონიურობის შთაბეჭდილება (ჰარმონიულ თანხლებაში ცალკეული ხმების მელოდიური გამლით, ინდივიდუალიზებით); სხვა შემთხვევებში საქმე გვაქვს ე.წ. “Quasi-” და “Semi-” კონტრაპუნქტებთან. ა. შონბერგის მიხედვით, “Quasi-kontrapunkt-ში” იგულისხმება თანხლებაში უმნიშვნელო დამხმარე ხმების ორნამენტირება, მელოდიზება და გაცოცხლება; “Semi-kontrapunkt-ში” კი - მოტივური და ზოგჯერ თემატური წარმონაქმნების გამოიკვეთაც [4, 39].”

შემდეგი საფეხური საკუთრივ პოლიფონიური საწყისის გამოვლენაა. ეს საწყისი ერთ შემთხვევაში შეიძლება იყოს წარმოდგენილი მხოლოდ ფაქტურის სახით (იმიტაციური, განსხვავებულ-მელოდიური შერეული იმიტაციურ-კონტრაპუნქტული ელემენტების მქონე ქსოვილი), მეორე შემთხვევაში პოლიფონიური ხერხებით (მარტივი და კანონური იმიტაციები, მათ შორის I და II წყების უსასრულო კანონი, კანონური სეკვენცია, რთული კონტრაპუნქტის ტექნიკის გამოყენება - ვერტიკალური, ჰორიზონტალური, ორმაგად მოძრავი, გარდაქმნებისა და გაორმაგების დამშვები კონტრაპუნქტები, მათი კომბინაციები).

სხვა შემთხვევებში იგულისხმება ამა თუ იმ პოლიფონიური ფორმის გამოყენება - კანონის ფორმა (ფრანკი, სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, ფინალი), ფუგატო (ბრამსი, სონატა თხზ. 38 ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის, მი-მინორი, ფინალი), ფუგა (მაგალითად, ბეთჰოვენი, N28 და N29 საფორტეპიანო სონატების ფინალები), პოლიფონიური ვარიაციების - basso და soprano ostinato-ს სახით (შოსტაკოვიჩი, პასაკალიები N1სავიოლინო კონცერტიდან, III ნაწ., ანდა N8 სიმფონიიდან IV ნაწილი).

თუ გრადაციათა ამ სკალას განვიხილავთ შემსრულებლობის თვალსაზრისით, დავინახავთ, რომ პოლიფონიის წარმოჩენაში შემსრულებლის როლი იზრდება იმ მონაკვეთებში, თუ ნაწილებში, სადაც პოლიფონიური საწყისი ნაკლებადაა გამოვლენილი, ანუ ისეთ მონაკვეთებში, რომლებიც როგორც უფრო პოლიფონიური, ასევე უფრო ჰომოფონიური “წაკითხვის” შესაძლებლობას იძლევიან.

პოლიფონიური და ჰომოფონიური საწყისების ურთიერთდამოკიდებულება შეიძლება იყოს მრავალფეროვანი. ზოგ შემთხვევაში ეს ბალანსი იმგვარია, რომ “დიდი პოლიფონიური ფორმის” გამოვლენილი ელემენტები აღრმავებენ დრამატულ საწყისს.

სხვა შემთხვევებში, როდესაც “დიდი პოლიფონიური ფორმა” მკაფიოდაა წარმოდგენილი, პოლიფონიური განვითარების ლოგიკა მთლიანად შერწყმულია ჰომოფონიურ განვითარების ტენდენციებთან და ორივე ეს საწყისი ერთობლივად ავლენენ დრამატურგიულ ჩანაფიქრს.

“დიდი პოლიფონიური ფორმის” კლასიფიკაციის საფუძველი შეიძლება იყოს მთლიან ნაწარმოებში პოლიფონიური ეპიზოდების განლაგების კანონზომიერებები.

ისინი შეიძლება თანაბრად გადანაწილდნენ მთელი კომპოზიციის მანძილზე, ან შეიძლება კონცენტრირებულნი იყონ კომპოზიციის ამა თუ იმ მონაკვეთსა (მონაკვეთებსა) თუ ნაწილში (ნაწილებში). განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება ასეთი განაწილება, როდესაც რომელიმე მონაკვეთში საქმე გვაქვს განვითარებულ პოლიფონიურ ფორმებთან - ფუგატოსა ან ფუგასთან, ანდა ოსტინატურ ვარიაციებთან (პასაკალია). აღსანიშნავია, რომ ამგვარი პოლიფონიური ფორმის ადგილმდებარეობა არცთუ იშვიათად ჰომოფონიური ციკლის აზრობრივ-დრამატურგიულ ცენტრს ემთხვევა.

ყველაზე ხშირად, ფუგირებული ნაწილი სონატურ-სიმფონიური ციკლის ფინალშია მოთავსებული. ამგვარი კომპოზიციური გეგმა პოლიფონიური საწყისის აღმავალ, მატებაზე ორიენტირებულ დრამატურგიას ქმნის. იკვეთება ანალოგია მელოდიური გაშლის პრინციპთან “მწვერვალი-ჰორიზონტი”. მაგალითებად შეიძლება განვიხილოთ მოცარტის სიმფონია “იუპიტერი”, ბეთჰოვენის სონატა N5 ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის, სონატა N29 ფორტეპიანოსათვის, ბრამსის სონატა თხზ.38 ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის.

ნაკლებად გავრცელებულია პოლიფონიის კონცენტრაცია ციკლის დასაწყისში. ამ შემთხვევაში ანალოგია გვაქვს “მწვერვალი-სათავეს” ტიპის მელოდიურ განვითარებასთან; სონატურ-სიმფონიური ციკლის შემდგომ ნაწილებში მოქმედებას იწყებს ე.წ. “რეპრეზენტატიულობის პრინციპი” [5, 280], რომლის მიხედვითაც სონატურ-სიმფონიურ ციკლში, თემატური მასალის ცალკეული ფრაგმენტები მთელი მასალის “წარმომადგენლებად” გვევლინებიან (ექსპონირების გარკვეული “რაოდენობის” შემდეგ). ისინი საწყის, მთლიან მასალაზე “მიანიშნებენ”. ჩვენს შემთხვევაში ესეთი ვითარება იქმნება ფუგირებული ფორმის შემდგომ პოლიფონიურ მონაკვეთებსა და უკვე გაჟღერებულ ფუგასა თუ ფუგატოს შორის. მომდევნო პოლიფონიური მონაკვეთები წინა ფუგირებული მასალის კონტექსტში აღიქმებიან. მაგალითად შეიძლება განვიხილოთ ბეთჰოვენის სიმებიანი კვარტეტი N14, დო-დიუზ მინორი.

გაცილებით უფრო იშვიათია ის შემთხვევები, როდესაც “პოლიფონიური კულმინაცია” ციკლის შუაგულშია. ამ შემთხვევაში პოლიფონიის “ტალღასთან” გვაქვს საქმე (ისევ მელოდიური გაშლის პრინციპებთან ანალოგიით). მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მოცარტის სიმებიანი კვინტეტი KV406 დო-მინორი, სადაც მენუეტის ტრიოში ძალზე დახვეწილ კონტრაპუნქტულ ტექნიკასთან გვაქვს საქმე (ორმაგი კანონი ინვერსიაში).

ვენის კლასიკოსების ეპოქიდან მოყოლებული, შესამჩნევია ასეთი ტენდენცია: იქ, სადაც რეალიზებულია “დიდი პოლიფონიური ფორმის” კომპოზიციური მახვილი - გამოყენებულია პოლიფონიური ფორმა (ფუგა), პოლიფონიური ვარიაციები, ის ნაწილი გვევლინება მთელი ციკლის დრამატურგიულ ცენტრად. ვენის კლასიკოსების შემოქმედებაში დრამატურგიულ ცენტრს წარმოადგენდა ციკლის I ნაწილი. დაწყებული მოცარტის სიმფონიიდან “იუპიტერი” და ბეთჰოვენის გვიანი ციკლებიდან, უკვე იქმნება ან ორი ცენტრი- I ნაწილი და ფინალი, ან ცენტრად ზოგ შემთხვევაში აღიქმება ფინალი (ბეთჰოვენი N9 სიმფონია, N29 საფორტეპიანო სონატა).

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით აღსანიშნავია, რომ რამდენადაც იმიტაციურ-პოლიფონიური ეპიზოდი ერთი მუსიკალური აზრის კონცენტრირებულ ჩვენებას წარმოადგენს, ამგვარ მონაკვეთებს მსმენელის ყურადღების დაპყრობის ძლიერი პოტენციალი გააჩნიათ. გავიხსენოთ, რომ ე. ნაზაიკინსკის მიხედვით, [6, 98-100].

მუსიკალური ქსოვილის აღქმა ხორციელდება რამდენიმე დონეზე - ბგერების, ფრაზების და მთლიანი კომპოზიციის. ამ დროს, ადამიანის მეხსიერების სხვადასხვა ფორმები მოქმედებენ. მთლიანი კომპოზიციის დონეზე აღქმისას, ირთვება ხანგრძლივი მეხსიერება, მსმენელი ნაწარმოებს რეტროსპექტულად აღიქვავს. მთლიანობაში “დიდი პოლიფონიური ფორმა” სონატურ-სიმფონიური ციკლის ერთიანობის გამყარების საშუალებად გვევლინება. ის მოქმედებს, როგორც ამ ერთიანობის გამამლიერებელი, გამამყარებელი ფაქტორი.

იმიტაციურ-პოლიფონიურ ეპიზოდებს ხსენებული გამოკვეთილობის გამო, “ფიგურად”, “რელიეფად” გახდომის ტენდენცია უჩნდებათ, ხოლო დანარჩენ, არაპოლიფონიურ მასალას - “ფონად” აღქმის ტენდენცია. “ფონის” ფუნქცია განსაკუთრებით იმ მონაკვეთებში იგრძნობა, რომლებიც ნაწარმოების დასაწყისსა და ბოლოს არ არიან განლაგებულნი და ამდენად მეხსიერების სპეციფიკიდან გამომდინარე, დამახსოვრების, ყურადღების ცენტრში მოხვედრის ნაკლები ალბათობით გამოირჩევიან (რალა თქმა უნდა, საუბარია მხოლოდ ტენდენციაზე, რომლის გამოხატულების ხარისხი ძალზე დიდ ფარგლებში შეიძლება ვარიირებდეს).

განსაკუთრებით საინტერესო ხდება პოლიფონიური და ჰომოფონიური საწყისების ურთიერთქმედება მაშინ, როდესაც საქმე გვაქვს ფუგისა და სონატური ფორმის ჰიბრიდთან, როგორცაა მაგალითად, ბრამსის სონატა თხზ.38 ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის. ეს ტენდენცია რეალიზებულია ასევე ბრუკნერის N5 სიმფონიისა და ჰინდემიტის სიმფონია “სამყაროს ჰარმონიის” ფინალებშია წარმოდგენილი. ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში შეიძლება დავასახელოთ ასევე მშველიძის საორკესტრო ციკლის “პოლიფონიური სიუიტა” და ცინცაძის N3 კვარტეტის ფინალები [7, 98].

ცალკე აღნიშვნის ღირსია პოლიფონია კამერული ანსამბლის პირობებში, როდესაც საქმე გვაქვს სიმებიან ან ჩასაბერ საკრავსა და ფორტეპიანოსთან (შესანიშნავი მაგალითებია ბეთჰოვენის N5 სონატა ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის და ბრამსის სონატა თხზ. 38 ფუგირებული ფინალებით). ამ შემთხვევაში, პოლიფონიური ფაქტურა ხშირად არათანაბრადაა განაწილებული საკრავებს შორის. იქმნება სიტუაცია, როცა ფუგის რომელიმე ხმა გამოყოფილია ტემბრალურად. ერთი მხრივ, ეს ქმნის საფრთხეს, პოლიფონიის ნიველირებისა, სიმებიანი საკრავის “სოლოდ” გახდომის ტენდენციას, ხოლო მეორე მხრივ – ბალანსთან დაკავშირებულ პრობლემებს (ამ პრობლემებს ისიც ამძაფრებს, რომ ფორტეპიანომ ევოლუცია განიცადა თანამედროვე საკონცერტო საკრავამდე, ხოლო სიმებიანი საკრავების დინამიური შესაძლებლობები მნიშვნელოვანწილად იგივე დარჩა, რაც უწინ). პრობლემებს ჰქმნის ასევე ტემბრალურად განსხვავებული, “დაპირისპირებული” საწყისების საერთო მთლიანობამდე მიყვანის აუცილებლობა. შემსრულებლებისათვის ეს ვითარება როგორც სიმნელეებს, ასევე საინტერესო საინტერპრეტაციო შესაძლებლობებს წარმოქმნის.

საგულისხმოა, რომ ზოგი დიდი კომპოზიტორი არაერთხელ აღნიშნავდა ფორტეპიანოსა და სიმებიანი საკრავების ტემბრების შეერთების არაბუნებრივ ხასიათს, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ თავიანთი შემოქმედებით ეწინააღმდეგებოდნენ საკუთარ მხატვრულ პოზიციებს. ამ მხრივ საინტერესოა პ. ჩაიკოვსკის თვალსაზრისის ევოლუცია, რომელიც ვლინდება ნ. ფონ მეკისადმი წერილებში (ეს საკითხი სპეციალური განხილვის საგანი გახდა დ.არუთინოვის სტატიაში “ჩაიკოვსკის ტრიო “დიდი მხატვრის ხსოვნას”. ჟანრისადმი საავტორო დამოკიდებულების ევოლუციის

შესახებ”). დასაწყისში პ. ჩაიკოვსკი თავის მკვეთრ ანტიპათიაზე საუბრობს ამგვარი შეერთებებისადმი: “მეკითხებოდით, რატომ არ ვწერ ტრიოს? საქმე ისაა, რომ ჩემი აკუსტიკური აპარატის აგებულებიდან გამომდინარე, სრულიად ვერ ვიტან ფორტეპიანოს კომბინაციას ვიოლინოსა ან ჩელოსთან. მიმაჩნია, რომ ეს ჟღერადობები ურთიერთგანიზიდებიან. გარწმუნებთ, ჩემთვის წვალეზაა რომელიმე ტრიოს ან სონატის მოსმენა, ვიოლინოს ან ჩელოს მონაწილეობით...” [8, 98]. შემდგომ შეიქმნა ისეთი ვითარება, რომ პ. ჩაიკოვსკიმ გადაწყვიტა დაეწერა ტრიო, ამ შემთხვევაში მიძღვნილი ნ. რუბინშტეინის ხსოვნისადმი. ჩაიკოვსკი აუცილებლად თვლიდა ფორტეპიანოს გამოყენებას, ხოლო ორკესტრის თანხლებით კონცერტის და ფანტაზიის ჟანრები მეტის-მეტად პომპეზურად მიაჩნდა, კონტექსტიდან გამომდინარე. მარტო ფორტეპიანოს ჟღერადობა კი მეტის-მეტად ღარიბულად. ამ დროს ის ფონ მეკს წერს: “...ტრიო წინ მიიწევს, და ჩემთვის დიდი სიხარული მოაქვს...” შემდეგ კი, კომპოზიტორი აღიარებს, რომ სამუშაო მას სიამოვნებას ჰკვრის: “დასაწყისში გარკვეული ძალისხმევით გაწევა მჭირდებოდა, რათა შევრიგებოდი საკრავთა ჩემი სმენისათვის მიუღებელ კომბინაციას, მაგრამ ახლა ეს სამუშაო მაინტერესებს და მახალისებს...” [8, 100]. საბოლოოდ პ. ჩაიკოვსკი ძალზე კმაყოფილი დარჩა თავისი ქმნილებით.

უნდა ითქვას, რომ ასეთ ანსამბლებში რომც არ იყოს მოცემული განვითარებული პოლიფონიური ფორმები, პოლიფონიზების ტენდენცია ყოველთვის სახეზეა, გამომდინარე ანსამბლური ფაქტურიდან და თემების ორმაგი ექსპონირების საჭიროებიდან.

კიდევ ერთი საყურადღებო საკითხია კავშირი “დიდ პოლიფონიურ” ფორმასა და სხვა ფორმებს შორის. პოლიფონიური და არაპოლიფონიური ქსოვილის მონაცვლეობის გამო, “დიდი პოლიფონიური ფორმა” ჰომოფონიურ სონატურ-სიმფონიურ ციკლთან კონტრაპუნქტულ მიმართებაში იმყოფება. ეს გარემოება ინიცირებს ნაწარმოებში რონდალური პრინციპის გამოვლენას ფაქტურის საშუალებით (“ფაქტურული რონდო”). შემსრულებელს ამ დროს მნიშვნელოვანი აქცენტების დასმის საშუალება ეძლევა. ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ საკუთარი საინტერპრეტაციო გეგმიდან გამომდინარე, რის წარმოაჩენას და რის ნიველირებას გადაწყვეტს იგი.

პოლიფონიური და ჰომოფონიური ფაქტურების ურთიერთქმედების განხილვისას, აღსანიშნავია ასევე ფუნქციონალურობის საკითხები. ა. მილკა აღნიშნავს, რომ მუსიკალურ ნაწარმოებში, სხვადასხვა მასშტაბებში, სხვადასხვა გამომსახველი საშუალებების გამოყენებით, ჰარმონიული მიზიდულობების ანალოგიური პროცესები მიმდინარეობს. ა. მილკა მიზიდულობის გაჩენას მსმენელის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას - მოლოდინს უკავშირებს. რაც უფრო მეტია მუსიკალური სტრუქტურის ამა თუ იმ ელემენტის გამოჩენის ალბათობის ხარისხი, მით უფრო ინტენსიურად განიცდება მიზიდულობა ამ სტრუქტურისკენ. ხოლო “ეს ალბათობა კი, თავის მხრივ, განისაზღვრება ამ ელემენტის გამოვლენის პერიოდულობით (გამეორებათა სიხშირით) ანდა ელემენტთა გარკვეული კავშირის პერიოდული გამეორებით” [9, 20]. მუსიკალური განვითარება ამ მოლოდინების რეალიზებისა და მათი გადალახვის, აღქმის ინერციის შექმნისა და დარღვევის მუდმივ ურთიერთქმედებას წარმოადგენს. მოლოდინის გადალახვა, ჩვენს შემთხვევაში, თავს იჩენს:

ა) პოლიფონიური მონაკვეთის გამოჩენისას - წინა ჰომოფონიის “გადალახვა”; განსაკუთრებით ძლიერად ეს პოლიფონიის პირველი გამოჩენისას ვლინდება.

ბ) როდესაც ნაწარმოებში მოცემულია იმიტაციური, უფრო კი კანონური ტექნიკა; პოლიფონიურის შემდგომი ჰომოფონიური მონაკვეთი ძალზე მძაფრად გვევლინება პოლიფონიის “გადალახვად”. სიმძაფრეს განაპირობებს იმიტაციებისას თემატური მასალის მრავალგზის გამეორება, რითაც ინერცია იქმნება, რომლის დარღვევა მკვეთრად განიცდება.

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით უპრიანია გავიხსენოთ განწყობის ეფექტები: ერთი და იგივე გამღიზიანებლის მრავალგზის ექსპონირების შემდგომ იმავე ტიპის კონტრასტული ინტენსიობის გამღიზიანებლის ექსპონირებისას, თუ კონტრასტი დიდია, სუბიექტს უჩნდება ტენდენცია ეს კონტრასტი კიდევ უფრო მეტად განიცადოს (ე.წ. “კონტრასტული ილუზია”), ხოლო როდესაც კონტრასტი მცირეა, სუბიექტი ამ მცირე კონტრასტის ნიველირების ტენდენციას ავლენს (“ასიმილაციის ილუზია”).

ამასთან ერთად, კანონური ფაქტურისათვის დამახასიათებელია მასალის ეკონომია (ერთი და იგივე მასალა ავსებს მთელ დიაპაზონს), დენადობა და პროცესუალობა. ხოლო ჰომოფონიურ ფორმებში კი უფრო ხშირია მასშტაბურად გამოკვეთილი ურთიერთისგან კადანსებით გამოყოფილი სტრუქტურები. ეს ვითარება შემსრულებელს საშუალებას აძლევს (შესაბამისი მხარის ხაზგასმა-ნიველირებით) ზემოქმედება მოახდინოს მსმენელის აღქმაზე - ეს უკანასკნელი წარმართოს ნაწარმოების ფორმის უფრო როგორც პროცესის თუ უფრო როგორც კრისტალის (ასაფივეისეული ტერმინები) აღქმისაკენ.

გასათვალისწინებელია ასევე პოლიფონიის სემანტიკა. აქ შეიძლება გავიხსენოთ ბოლო ათასი წელიწადის პერიოდის დასავლეთ ევროპის საეკლესიო მუსიკა (რომლის დანიშნულებაც მორწმუნის მარადიულთან კავშირის გაადვილებაა); ეს მუსიკა წარმოუდგენელია პოლიფონიის გარეშე. “რეპრეზენტატიულობის პრინციპი”, რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი, აქაც მოქმედებს - პოლიფონიური ეპიზოდები გვევლინებიან ამ მუსიკალური ტრადიციის “წარმომადგენლად”, ხოლო ნაწარმოები კი ამ ტრადიციაში გარკვეულ ადგილს ღებულობს. განსაკუთრებით ძლიერ მოქმედებს ფუგის გამოყენება: “მიუხედავად იმისა, თუ როგორია ფუგის ხასიათი, გრძნობების გამოხატვა მეტწილად გარკვეული დისციპლინირებულობითა და განზოგადებით გამოირჩევა... ..ფუგის თემა კონცენტრირებულობით გამოირჩევა... ხოლო თავად ფუგა თემიდან ამოიზრდება და ექვემდებარება გარკვეულ წესებს. მართალია, ეს წესები საკმაოდ მოქნილია, მაგრამ ისინი მაინც უზრუნველყოფენ განვითარების მოწესრიგებულობასა და თანმიმდევრულობას... ..პოლიფონია გულისხმობს რამდენიმე მელოდიური ხაზის ერთდროულ აღქმას, რაც მსმენელისაგან და შემსრულებლისაგან მეტ ძალისხმევას მოითხოვს. ამის გამო ფუგას (მოუმზადებელი მსმენელისათვის) “სერიოზული, განსწავლული, მშრალი” ნაწარმოების რეპუტაცია შეექმნა [10, 305]. “სერიოზული, განსწავლული” კი, ჩვენი აზრით, უპირისპირდება “მასობრივსა და ჩვეულებრივს”.

კომპოზიტორმა ასეთი “სერიოზული რეპუტაცია” შეიძლება გამოიყენოს “მარადიული ფასეულობების” მნიშვნელობის მქონე შინაარსის გადმოსაცემად (თუნდაც არც ისე სერიოზულად - ბეთჰოვენის N5 სავიოლონჩელო სონატის ფინალურ ფუგაში აღინიშნება ლენდლერის რიტმი).

შემსრულებლებმა ეს სახეობრივი მიმართება კარგად უნდა გაიაზრონ, და ზუსტი სახეობრივი ბალანსი დაიცვან. აქ ისიცაა აღსანიშნავი, რომ სონატურ-სიმფონიურ ციკლში ფუგის ჩართვის შემთხვევაში, სახეზეა დაპირისპირება ერთაფექტიან მონაკვეთსა (ფუგის “ტერიტორია”) და რამდენიმე კონტრასტულ თემაზე აგებულ

ჰომოფონიურ სტრუქტურებს შორის. ეს მიმართება შეიძლება სხვადასხვაგვარი იყოს. შემსრულებელის ამოცანა აქაც სწორი სახეობრივი და დრამატურგიული “ტონის” შერჩევაა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, “დიდი პოლიფონიური ფორმის” შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს ბრამსის სონატა ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის, მი-მინორ. სონატაში, განსაკუთრებით მის კიდურა ნაწილებში, პოლიფონია უხვად გვხვდება - როგორც ფაქტურის ტიპების, ასევე განვითარების ხერხების და თვით პოლიფონიური ფორმის სახით.

სონატის I ნაწილი.

ექსპოზიციის (და ასევე რეპრიზის) მთავარ პარტიაში გამოყენებულია კანონური სეკვენცია (ტ. 25-დან). პიანისტის წინაშე ამ მონაკვეთში ისმის ამოცანა, სიმძაფრის დაკარგვის გარეშე დაიცვას ბალანსი პარტიებს შორის. თუ პიანისტი ფაქტურას “აჰყვავ”, ის ჩელოს გადაფარავს, ხოლო თუ ბალანსი სიფრთხილის ხარჯზე დაიცვა, მუხტი დაიკარგება.

შემკავშირებელ პარტიაში მოცემულია კანონური სეკვენცია, მთავარი და ახალი თემის კონტრაპუნქტი - კონტრასტული პოლიფონია, გამოყენებულია სამმაგი კონტრაპუნქტი. ამ მონაკვეთში შემსრულებლებმა უნდა დაიცვან ბალანსი სიახლესა და გამეორებას შორის. ეს მასალა არ უნდა განიცდებოდეს არც წინასთან დაუკავშირებელ სიახლედ და არც დაბრუნებად. ამისათვის კი საჭიროა შემკავშირებელი პარტიის დასაწყისიდან (ტ. 34) ფორტეპიანოს პარტიის მარცხენა ხელში არსებული კონტრაპუნქტის ჩელოს პარტიასთან კარგი შეხამება, ხოლო მარჯვენა ხელის ტრიოლებმა ერთგვარი ჰარმონიული “ატმოსფერო” უნდა შექმნან - თითქოსდა უსასრულო მელიოდური მოძრაობის სახით, რასაც ხელს უწყობს ტ. 38 – დან ჩელოსთან, შემდეგ კი ფორტეპიანოსთან ოქტავების ოსტინატური ფიგურა.

კანონურ სეკვენციაში (ტტ. 54-დან) გარდამავალი უსასრულო კანონი აგრძელებს პოლიფონიური მონაკვეთების თანმიმდევრობას.

დამხმარე პარტიაში ბრამსი კანონურ იმიტაციას იყენებს; ერთი შეხედვით, აქ უნდა ვიგულისხმოდ დიალოგი საკრავებს შორის. თუმცა, დიალოგის დანახვას ხელს უშლის ძალიან მცირე მანძილი პროპოსტასა და რისპოსტას შორის (ჩელოსა და ფორტეპიანოს პარტიები) და რეგისტრული სიახლოვე. ამის გამო, პროპოსტასა და რისპოსტას ემოციური განწყობა ერთია, თითქოსდა “ემოციური უნისონია”. კანონური იმიტაცია კი ამ ინტონაციების მიმართ ყურადღების გამახვილების საშუალებად გვევლინება. ეს ითქმის, განსაკუთრებით, პირველ ორ ტაქტზე (ტტ. 58 -59).

დასკვნით პარტიაში (ტ. 78-დან) უსასრულო კანონი ასრულებს პოლიფონიური ხერხების მონაცვლეობას.

ამრიგად, ექსპოზიციასა და რეპრიზაში, ოთხივე პარტიაშია გამოყენებული იმიტაციური ტექნიკა, ორმაგი და სამმაგი კონტრაპუნქტი და კონტრასტული თემების პოლიფონია.

დამუშავებაში ბრამსი მიმართავს სტრეტულ, ხოლო კოდაში მარტივ იმიტაციებს.

სონატის II ნაწილი

რთული სამნაწილიანი ფორმის კიდურა ნაწილების შუაგულში გამოყენებულია იმიტაციები. აქ სახეზეა მენუეტისა და კანტილენური ნელი ნაწილის თვისებების

გაერთიანება. შემსრულებლებმა ფხიზლად უნდა ადევნონ თვალი ამ პოლიფონულობას და არ დაუშვან რომელიმე ერთი საწყისის მიერ მეორის “შთანთქმა”.

სონატის III ნაწილი

ფინალში სინთეზირებულია სონატური და ფუგირებული ფორმები.

ექსპოზიციასა და რეპრიზაში მთავარი პარტია წარმოადგენს ფუგატოს, ორი შეკავებული დაპირისპირებით და სამმაგი კონტრაპუნქტით. აღსანიშნავია, რომ თემა ძალიან ახლოსაა ბახის “ფუგის ხელოვნებიდან” XIII კონტრაპუნქტის *inverso*- სთან. შემსრულებლებმა თავისი პარტიების ურთიერთშერწყმას უნდა მიაღწიონ -თითქოს, პიანისტი ჩელოს პარტიასაც უკრავს, ხოლო ვიოლონჩელისტმა თავისი ფაქტურა ისე უნდა “ჩასვას” მთლიანობაში, რომ მას თითქოს სიმებიან საკრავთა ანსამბლთან და არა ტემბრულად უცხო ფორტეპიანოსთან ჰქონდეს საქმე.

შემაკავშირებელ პარტიაში გამოყენებულია უსასრულო კანონი (ტ. 31-დან) და I და II წყების კანონური სეკვენციები (ტ. 44-დან). შემსრულებლებმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციონ მთელი რიგი მოკლე და გამომსახველი მოტივების გაჟღერებას.

დამხმარე პარტიაში კი ბრამსი მიმართავს უსასრულო კანონს (ტ. 53-დან).

დამუშავება იწყება I წყების უსასრულო კანონით (ტ. 76-დან) ამ მონაკვეთის შესრულება წარმოგვიდგენია მკაფიო შტრიხით, მსუბუქად, “ობიექტურად”, quasi-ბახისებურად, პიანოზე, შემდგომი *animato*- ს მომზადებით. შემდეგ, აქედან მოყოლებული, თითქმის მთელი დამუშავების მანძილზე მონაცვლეობენ I და II წყების უსასრულო კანონები და კანონური სეკვენციები, როგორც ჩელოსა და ფორტეპიანოს პარტიებს, ასევე თვით ფორტეპიანოს მარჯვენა და მარცხენა ხელის პარტიებს შორის.

პოლიფონიის ხვედრითი წილი, როგორც ვხედავთ, სონატის ბოლო ნაწილში მატულობს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ამ “დიდი პოლიფონიური ფორმის” ცენტრი სწორედ ფინალშია მოთავსებული.

ამრიგად, მოცემულ სტატიაში ჩვენ შევეცადეთ მოკლედ განგვეხილა პოლიფონიური ტენდენციების გამოვლენა ჰომოფონიურ მუსიკაში; “დიდი პოლიფონიური ფორმის” დრამატურგიული როლი საშემსრულებლო მხარესა და ფსიქოლოგიურ წანამძღვრებთან ერთიანობაში. ყურადღება მიექცა “დიდი პოლიფონიური ფორმის” კავშირს ჰომოფონიურ სონატურ-სიმფონიურ ციკლთან, მათ ურთიერთობის ტიპებს, ციკლური ერთიანობის მიღწევის კუთხით. მაგალითისთვის არჩეული იყო ბრამსის სონატა თხზ. 38, ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის, მი-მინორი - “დიდი პოლიფონიური ფორმისა” და მასთან დაკავშირებული საშემსრულებლო პრობლემატიკის თვალსაზრისით.

მუსიკალურ ნაწარმოებში პოლიფონიური და ჰომოფონიური საწყისების დეტალური გააზრება საშუალებას აძლევს შემსრულებელს უკეთესად ჩაწვდეს ავტორის ჩანაფიქრს და მოახდინოს ნაწარმოების ადექვატური და მხატვრულად დამაჯერებელი, შემოქმედებითი ინტერპრეტაცია.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Протопопов Вл. История полифонии. Выпуск 3. Западноевропейская музыка XVII - первой четверти XIX века. Москва «Музыка» 1985.
2. უზნაძე დ. ზოგადი ფსიქოლოგია. თბილისი. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1940.
3. Шиффман Х. Ощущение и восприятие. 5-ое изд. Санкт-Петербург, «Питер» 2003.
4. Schoenberg A. Die Grundlagen der Musikalischer Komposition. Wien, Universal Edition, 1979.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва, «Музыка», 1982.
6. Назайкинский Е. О психологии Музыкального восприятия. Москва, «Музыка», 1972.
7. ტაბლიაშვილი მ. ფუგა-სონატის შესახებ ევროპელ და თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. ჟურნალი “კავკასიის მაცნე”, N10 2004.
8. Арутюнов Д. Трио Чайковского «памяти великого художника» (об эволюции авторского отношения к жанру) კრებულში Музыкально-исполнительское искусство: проблемы стиля и интерпретации. Сборник научных трудов. Москва. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. 1989.
9. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Ленинград, «Музыка» 1982.
10. Мазель Л. „Строение музыкальных произведений“ Москва. 1960.

Article received: 2010-11-17