

უაკ -78

არადეტერმინირების პრინციპი პოლიფონიურ ფორმებში

ნადარეიშვილი მარია

თბილისის ვანოს სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, გრობიედოვის 8/10,
თბილისი, 0108**ანოტაცია:**

არადეტერმინირების პრინციპი მუსიკალურ ხელოვნებაში მრავალგვარად ვლინდება. ზოგადად განუსაზღვრელობის ნიშნები იკვეთება როგორც მუსიკალური განვითარების, მუსიკის შესრულების სპეციფიკურ ტიპში (იმპროვიზაცია), ისე ამა თუ იმ საკომპოზიციო ტექნიკასა (ალეატორიკა) თუ სანოტო დამწერლობაში (არადეტერმინირებული ნოტაცია). იგი შეიძლება გამოვლინდეს მუსიკალური კომპოზიციის სხვადასხვა იერარქიულ შრეში - მთელი ნაწარმოების სტრუქტურის, ცალკეული გამომსახველობითი ხერხებისა თუ ფაქტურის, ასევე, შინაარსობრივ დონეებზე. შესაბამისად, კონკრეტულ კომპოზიციაში მისი მოქმედების არეალი და გამომწვევი ფაქტორები განსხვავებულია.

მოხსენებაში განხილულია არადეტერმინირებისა და იმპროვიზაციის კატეგორიების ურთიერთმიმართება, არადეტერმინირების გამოვლენის სხვადასხვა ფორმები წარმოდგენილია პოლიფონიური ფორმა-ჟანრების - ფუგის და პოლიფონიური ვარიაციების - მაგალითზე. ბაროკოს ციფრირებული ფუგისა და იმპროვიზებული ოსტინატური ვარიაციების ტრადიციებთან ყველაზე ახლოსაა ჯაზური ნიმუშები - აქაც მთავარია ვირტუოზი შემსრულებელი-იმპროვიზატორი. იმ შემთხვევებში, როდესაც არადეტერმინირება საკომპოზიციო ტექნიკითაა განპირობებული თუ სპეციფიკური ნოტაციის შედეგია - სახეზეა განუსაზღვრელობა, რომელსაც მოდელეობით აპელირებასთან (იმპროვიზაციასთან) არაფერი აქვს საერთო. თუ ბაროკოს ამ ორ ჟანრში არადეტერმინირება განაპირობებდა პოლიფონიურობის შესუსტებას და ჰომოფონიის როლის გაზრდას, თანამედროვე ნიმუშებში ეს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი არ იკვეთება.

საკვანძო სიტყვები: ინდეტერმინიზმი, იმპროვიზაცია, ციფრირებული ფუგა, პოლიფონიური ვარიაციები, ჯაზი.

არადეტერმინიზმის, ინდეტერმინიზმის, განუსაზღვრელობის ფენომენი ჩვენი უნივერსუმის, ჩვენი ყოფის განუყოფელი ნაწილია, რომლის გაცნობიერებას ადამიანი უძველესი დროიდან ცდილობს. ამ ფენომენზე მსჯელობდნენ ფილოსოფოსები და მათემატიკოსები, ფიზიკოსები და ბიოლოგები, მას შეისწავლიან კოსმოლოგიასა და ნეიროლოგიაში და სხვა დარგებში. განსაკუთრებული მნიშვნელობა განუსაზღვრელისა და განსაზღვრულის, ინდეტერმინიზმისა და დეტერმინიზმის კატეგორიებს შემოქმედებითი პროცესის დროს ენიჭება. მუსიკალური ხელოვნებაც ამ ორი მამოძრავებელი, საპირისპირო და ამავდროულად ურთიერთშემავსებელი კატეგორიით საზრდობს.

განუსაზღვრელობა და მასთან დაკავშირებული შემთხვევითობა, სპონტანურობა, თავს იჩენს მუსიკალური შემოქმედების სხვადასხვა ფორმებში – შემსრულებლობაში, საკომპოზიტორო პროცესში, მუსიკალური ნაწარმოების სხვადასხვა დონეებსა თუ სანოტო დამწერლობაში. აღნიშნული პრობლემის სრულყოფილად საკვლევად, ცხადია, ერთი მოხსენების ფორმატი არასაკმარისია, ამიტომ წინამდებარე სტატიაში განვიხილავ არადეტერმინირების გამოვლენის ზოგიერთ ფორმას ფუგისა და ოსტინატური ვარიაციების ჟანრებში.

ინდეტერმინიზმზე საუბრისას თავისთავად ამოტივტივდება ერთი ცნება, რომელიც ხშირად მის სინონიმად მოიაზრება ხოლმე – მხედველობაში მაქვს იმპროვიზაცია. იმპროვიზაციის ცნების უამრავი, ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი დეფინიცია არსებობს, სადაც იგი ფართო თუ შედარებით ვიწრო ასპექტითაა დანახული. მოხსენებაში ამ ფენომენის მხოლოდ ზოგიერთ მხარეზე შევაჩერებ ყურადღებას. იმპროვიზაციაში (ტერმინის ფართო გაგებით) მეტ-ნაკლებად სახეზეა სპონტანურობა, შემთხვევითობა, განუსაზღვრელობა, იგი ინდეტერმინიზმის გარკვეულ წილს შეიცავს-ხოლმე, თუმცა, მეორეს მხრივ, ინდეტერმინიზმის ყველა გამოვლენა არაა აუცილებლად დაკავშირებული იმპროვიზაციასთან. მეტიც, სპონტანურობა (ინდეტერმინიზმის განუყოფელი ნაწილი) ყოველთვის როდი სდევს თან იმპროვიზაციულობას. ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგი ბ. ნეტლი [1:11] იმპროვიზაციის საყრდენს, ერთგვარ კონსტანტას, რაზედაც იმპროვიზაცია აიგება, **მოდელს** უწოდებს. ცნობილია, რომ სწორედ ამ ტიპის მოდელებია ინდური რაგა თუ ტალა, არაბული მაკამი და სხვ. მოდელისა და იმპროვიზაციის დამოკიდებულების სამი ფორმა მოჰყავს ჰ. რიმანს: 1) *შეკავშირებული* (მკაცრი) იმპროვიზაცია - იმპროვიზაცია მჭიდროდაა დაკავშირებული მოდელთან (ორგანუმი, მოცემული მელოდიისთვის იმპროვიზაცია წინასწარ მოცემულ ფაქტურაში), 2) *ნაწილობრივ შეკავშირებული* იმპროვიზაცია - იმპროვიზაცია ნაკლებადაა დამოკიდებული მოდელზე და მეტია სპონტანურობა, 3) *თავისუფალი იმპროვიზაცია* - კავშირი მოდელსა და სპონტანურად იმპროვიზირებულს შორის ნაკლებად შეინიშნება [2].

ამგვარი მოდელებია სახეზე ბაროკოს იმპროვიზებულ ფუგებსა და ოსტინატურ ვარიაციებში განმეორებადი თემის, ფაქტურული ტიპების, წინასწარ დასწავლილი მუსიკალური მონაკვეთების (ხშირად ისინი ფუგის ინტერმედიებში გამოიყენებოდა) სახით. ამ ჟანრებში განუსაზღვრელობის, ინდეტერმინიზმის არსებობა, პირველყოფლისა, იმდროინდელ სპეციფიკურ პრაქტიკას – ციფრირებულ ბანს უკავშირდებოდა, რომელიც მე-18 ს. I ნახევრისთვის წარმოადგენდა ჩაწერის მეთოდს, აკომპანემენტის ტექნიკას, კომპოზიციის ჩონჩხის საფუძველს, ინტრუქციას აკორდების სტრუქტურისა და ხმათასვლის შესახებ .

ბაროკოს ეპოქაში ორი ძირითადი ტიპის ფუგა გვხვდება: 1) კონტრაპუნქტული, კლასიკური ფუგა და 2) ნაკლებკონტრაპუნქტული, იმპროვიზებული, ციფრირებული, ფუგა-პარტიმენტო. მათ სპეციფიკასა და ურთიერთგანსხვავებას ძირითადად სწორედ ინდეტერმინიზმის, იმპროვიზაციულობის ხარისხი განაპირობებდა. ყურადღება მინდა გავამახვილო ტერმინოლოგიაზე. ბასო კონტინუოს პრინციპით ჩაწერილ ფუგას ინგლისურ და რუსულ წყაროებში ხშირად ერთნაირად არ მოიხსენიებენ. ინგლისურ ლიტერატურაში დომინირებს ტერმინი ფუგა-პარტიმენტო (პარტიმენტო ფუგა), რუსულში კი ნ. სიმაკოვას [3] ორივე ვერსია აქვს გამოყენებული - ფუგა ციფრირებულ ბანზე (thoroughbass fugue) და ფუგა-პარტიმენტო (ეს უკანასკნელი ფუგის შიფრირებულ ვარიანტს აღნიშნავს, სადაც მხოლოდ ერთი, მაქსიმუმ ორი ხმაა მოცემული), მ.

სერებრენნიკოვი [4] კი უპირატესობას ანიჭებს ტერმინს „გენერალ-ბანი-ფუგა“ (Генерал-бач-фуга). ვინაიდან, ამგვარ ფუგებში მოცემული ხმა ყოველთვის ბანშ არ ტარდება (სხვა ხმებშიც ჟღერს), მიმაჩნია, რომ მეტად შესატყვისი იქნება ტერმინი **ციფრირებული ფუგა**, რასაც მომდევნო მსჯელობისას გამოვიყენებ.

იტალიაში აღმოცენებული (და მხოლოდ შემდეგ გავრცელებული გერმანიაში) იმპროვიზაციული, ციფრირებული ფუგა პირდაპირ კავშირში იყო ეპოქის თავისებურებებთან - იგი გამოხატავდა ბაროკოს იმპროვიზატორი-ვირტუოზი შემსრულებლის სულს. ეს იყო ერთდროულად მუსიკალური ფორმა, საკომპოზიციო ტექნიკა, ნოტირების სისტემა, გარკვეულწილად შესრულების მანერაც, რომელიც ზოგადად ასახავდა საუკუნენახევრიანი ციფრირებული ბანის ეპოქას. მე-20 საუკუნეში ერთსაუკუნიანი მივიწყების შემდეგ, 2001 წელს, რენვიკის [5] წიგნის გამოსვლასთან ერთად, იფეთქა მისდამი ინტერესმა თავდაპირველად უცხოურ, შემდეგ კი, ნაკლები ინტენსიობით, რუსულ მუსიკოლოგიაში.

აღსანიშნავია, რომ არადეტერმინირება ციფრირებული ფუგის ყველა ტიპში არ ვლინდება. მკვლევარები [4] ციფრირებული ფუგის ოთხ ძირითად ნაირსახეობას გამოყოფენ. კერძოდ, I ტიპია ციფრირებული, გაშიფრული ფუგა, სადაც ამოწერილი ყველა ხმის ქვეშ ამავდროულად მიწერილია ციფრირებაც. II ტიპია ციფრირებული, ნაწილობრივ დაშიფრული - აქ ბანთან ერთად ცალკე სანოტო სისტემაზე სრულადაა ამოწერილი ზედა ხმაც, რაც იმპროვიზების ნაკლებ გასაქანს იძლევა. ამგვარია ფუგები გოტფრიდ კირხჰოფის მანუსკრიპტიდან “L’A.B.C. Musical”:

გოტფრიდ კირხჰოფი, “L’A.B.C. Musical”, ფუგა Es dur :

III ტიპია სრულად ციფრირებული, დაშიფრული ციფრირებული ფუგა, სადაც მხოლოდ ერთი ხმაა მოცემული. IV ტიპი კი წარმოადგენს იმპროვიზებულ ფუგას, რომელიც არ იყო ჩაწერილი ნოტებში, მას შემსრულებელი დაკვრის პროცესში ქმნიდა (ესაა ტიპური ფუგა-პარტიმენტო). აღნიშნულიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ამ ოთხი ტიპის შემდეგნაირად დაჯგუფებაც: I ტიპს ვუწოდებ **დეტერმინირებულ ციფრირებულ ფუგას**, II და III ტიპებს - **ნაწილობრივ არადეტერმინირებულ ციფრირებულ ფუგას**, ხოლო ბოლო ტიპს - **სრულად არადეტერმინირებულ ციფრირებულ ფუგას**. ციფრირებული

ფუგის აღნიშნული 4 ტიპიდან, როგორც ჩანს, ბოლო სამშია სახეზე არადეტერმინირება, რომელიც ვრცელდება არა ფორმის, არამედ ფაქტურის დონეზე.

გარდა ამისა, არადეტერმინირების არსებობაზე შეიძლება ვისაუბროთ ბაროკოს ტრადიციულ, კონტრაპუნქტულ ფუგაში და ოსტინატურ ვარიაციებში, რაც პირდაპირ კავშირშია იმდროინდელი ნოტაციის მცირეინფორმატიულობასთან. მხედველობაში მაქვს, მაგალითად, ბახის მანუსკრიპტები, სადაც სანოტო ტექსტის სრულად ფიქსირების მიუხედავად, თითქმის არაა მითითებული და არადეტერმინირებულია ტემპი, დინამიკა, შტრიხები და ა.შ.

ფუგაშიც და პოლიფონიურ ვარიაციებშიც (პასაკალია, ჩაკონა, გრაუნდი) სახეზეა იგივეობრიობის პრინციპი, რომელიც მელოდიური თუ ჰარმონიული მოდელის მრავალჯერადი განმეორებით ვლინდება. ამ ჟანრებში შესაბამისი ფონი იყო განუსაზღვრელობის, იმპროვიზაციულობის რეალიზებისთვის, ვინაიდან ორივეში სხვადასხვა დონეებზე დომინირებს განმეორება - საშუალება, რომლის მეშვეობითაც ხდება ინფორმაციის შენახვა ხანმოკლე მეხსიერებაში. როგორც ფსიქოლოგები მიუთითებენ, ობიექტები, განმეორებული უშუალოდ, არაფერს არ გამოდევნიან ხანგრძლივი მეხსიერებიდან და საშუალებას აძლევენ მუსიკოსს ერთგვარად „ამოისუნთქოს“, დაკვრის პროცესში მოიგოს დრო ახლის შექმნამდე. აღნიშნული გარკვეულწილად ხსნის ამ პერიოდის იმპროვიზაციული ფუგებისა და პოლიფონიური ვარიაციების ერთ-ერთ თავისებურებასაც - მათი კომპოზიცია კომბინატორიკის მეშვეობით იკინებოდა [2]. კერძოდ, ციფრირებულ ფუგაში დომინირებდა კომპოზიციის ფორმულებით აგების პრინციპი, რაც არამხოლოდ ფუგის მოკლე თემაში (ასეთივე მოკლე თემები, ტეტრაქორდები ხშირი იყო ოსტინატურ ვარიაციებშიც) ვლინდებოდა (ხშირად აიგებოდა ამა თუ იმ რიტორიკულ ფორმულაზე), არამედ წინასწარ მომზადებული მუსიკალური მონაკვეთების ინტერმედიებში ჩასმის ტექნიკაშიც, შესრულებისას ერთგვარ ავტომატიზმშიც კი იჩენდა თავს. შემსრულებლის მიერ ფუგის ტექნიკის ათვისების პროცესში ტიპური, სტანდარტული თემების დასწავლა ხდებოდა, თანაც ხშირად ეს თემები ქორალის საფუძველზე იყო დაწერილი. ამიტომ ხშირად სახეზეა მსგავსებები სხვადასხვა კომპოზიციებს შორის. ყოველივე ამაში ვლინდება ანტიციპაციის პრონციპიც, ვინაიდან შემსრულებლები ბავშვობიდან ეუფლებოდნენ იმპროვიზების ხელოვნებას და ესა თუ ის ფორმულა ერთგვარად „ხელშიც კი ჰქონდათ გამჯდარი“.

ერთი შეხედვით, ამ ურთულესი ამოცანის – ფუგის ფურცლიდან იმპროვიზების – რეალიზება საკმაოდ დაგეგმილი პროცესის ნაწილი იყო, რაც, ჩემი აზრით, განაპირობებდა, ამ ჟანრში ზოგიერთი შეზღუდვის არსებობას. კერძოდ, ინტერმედიებში შემსრულებლები მეტწილად უკრავდნენ წინასწარ მომზადებულ სეკვენციებს (მოდელებს), დომინირებდა სტროფული ფორმა (თითოეული ახალი სტროფი წინისგან ბევრად არ განსხვავებოდა, თვალშისაცემი, პირველყოვლისა, ტონალური ცვლილება იყო), ერთხელ მოძებნილი ჰარმონიზება ერთგვაროვანი, ხმათა ჩართვის არქიტექტონიკა კი მეტწილად დადმავალი იყო – ვინაიდან, ციფრირებული ბანი, რელიეფი ფაქტურულად გამოიკვეთებოდა სხვა ხმებისგან, რომლებიც ძირითადად ჰარმონიულ კონტრაპუნქტს წარმოადგენენდნენ.

ბაროკოს შემდეგ ნაკლებად აქტუალური ამ ორი ჟანრის აღორძინება მე-20 საუკუნის აკადემიურ მუსიკასა და ჯაზში ხდება. აღნიშნულ რაკურსში მიზანშეწონილია ორი საკითხის გამოკვეთა: განსხვავებულადაა თუ არა წარმოდგენილი

არადეტერმინირება ამ ჟანრების თანამედროვე ფორმებში და ზოგადად, რა ურთიერთკვაშირია არადეტერმინირებასა და პოლიფონიურობას შორის.

მე-20 ს. შუა პერიოდიდან წინ წამოიწია მუსიკალური კომპოზიციის სხვადასხვა დონეებზე ინდეტერმინიზმის იდეა. შემსრულებელს დაუბრუნდა თანაშემქმნელის ის ფუნქცია, რაც მას ბაროკოსა და წინარე ეპოქებში გააჩნდა; თუმცა განსხვავებული თვისობრივობით - შემსრულებლის თავისუფლება მეტწილად აღარაა შემოფარგლული მეხსიერებაში დალექილი რაიმე ფორმულა-ჩარჩოებით (ციფრირებული ბანის პრაქტიკის მსგავსად), შედეგად, არადეტერმინირება ყოველთვის არ წარმოადგენს იმპროვიზაციულობის სინონიმს. ინდეტერმინიზმი ვლინდება მოდელებით აზროვნების (ჯაზური იმპროვიზაცია), სპეციფიკური საკომპოზიტორო ტექნიკის (ალეატორიკა) თუ სანოტო დამწერლობის განსაკუთრებული სახეებით.

არადეტერმინირებული ფუგებისა და ოსტინატური ვარიაციების ჯაზურ ვერსიებში, როგორც წესი, ბაროკოს პროტოტიპების მსგავსი ნიშნები იკვეთება: სახეზეა არა თემის კონტრაპუნქტული დამუშავება, არამედ ძირითადი თემატური მოდელის ინტონაციურ-ფაქტურული ვარირება; იმპროვიზირება ვრცელდება არა მთელი კომპოზიციის მასშტაბზე, არამედ მოცემულ ჰარმონიულ კარკასზე, რაშიც ბაროკოს ოსტინატური ვარიაციების (ჰარმონიული ოსტინატო ჩაკონაში) ტრადიციებიც იკვეთება; იმპროვიზაციულ მონაკვეთებში (განსაკუთრებით, თუ ფუგა მოცემულ თემაზეა) მეტად იგრძნობა ჰომოფონიურ-ჰარმონიული განვითარების ნიშნები; ციფრირებული პარტიტურების მსგავსად, აქაც ამოწერილია თემა და გარკვეული ჰარმონიის აღმნიშვნელი სიგნატურები. ამგვარია, მაგალითად, ბახის „კ.ტ.კ“-ს John Lewis-ისეული ვერსიები (აუდიო მაგალითი #2: <https://www.youtube.com/watch?v=22yLbGU3oba>), ბახის დო-მინორული პასაკალის იმპროვიზაცია Hubert laws-ის შესრულებით (აუდიო მაგალითი #3: <https://www.youtube.com/watch?v=AjERpG9kjJo>). ამავდროულად, ციფრირებული ფუგისგან განსხვავებით, ჯაზში მეტი არადეტერმინირება და თავისუფლება იგრძნობა.

ალეატორიკული ფუგის იშვიათი ნიმუშებია 6-თემიანი ფუგა ლუტოსლავსკის „პრელუდიებიდან და ფუგიდან“ 13 სიმებიანისთვის, სადაც 7 პრელუდიას მოსდევს ნაწარმოების ძირითადი ნაწილი - ფუგა. გამოვყოფ ფუგის ნოვატორულ მხარეებს: ესაა თემათა უჩვეულო დიდი რაოდენობა (6), თითოეული თემა პრიმული კანონითაა ექსპონირებული, ნაწარმოების ბოლო ნაწილში ახალი თემა გამოჩნდება არსებულ თემებთან კონტრაპუნქტში, კომპოზიცია დაწერილია მიკროტონურ ალეატორიკულ-სონორულ ტექნიკაში, სადაც თემათა ინტონაციური არსენალი სეკუნდურ-ტრიტონული ინტერვალებითაა შემოფარგლული [3]. ტრადიციული ფუგისგან განსხვავებით, ლუტოსლავსკის ფუგაში დარღვეულია მისი მთავარი თვისება - ურყევი კომპოზიციური სიმწყობრე (მისი შესრულებისას, ავტორის თქმით, დასაშვებია კუპიურები), სახეზეა კონტროლირებადი ალეატორიკით განპირობებული მეტრულ-რიტმული თავისუფლება. ბაროკოს ციფრირებული ფუგისგან განსხვავებით, აქაა არა მოდელზე იმპროვიზირება, არამედ ფორმის ალეატორიკული გააზრება, ამიტომ მუსიკა სხვადასხვა შესრულებისას შეიძლება განსხვავებულად ჟღერდეს.

სანოტო ტექსტის ფიქსირება XX ს. კვლავ რჩება არადეტერმინირების ერთ-ერთ წინაპირობად. როგორც სტოუნი ამბობდა: „ძვრები ნოტაციაში მოსალოდნელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც ხდება ფუნდამენტური განხეთქილება დადგენილ მუსიკალურ ესთეტიკასა და ფილოსოფიას შორის, რაც ძალიან იშვიათია“ [6:xi]. XX საუკუნის პირველი ნახევრიდან ხდება ნოტაციის ახალი ფორმების ინტენსიური

მიეზები, რაც ცხადია, პირდაპირ კავშირში იყო მუსიკალურ ენასა თუ საკომპოზიციო ტექნიკაში, ზოგადად მუსიკალურ აზროვნებაში მომხდარ ნოვაციებთან, მეორეს მხრივ კი მუსიკის ხელოვნების თუ მეცნიერების სხვა დარგებთან სინთეზით იყო განპირობებული (მაგალითად, გრაფიკული ნოტაცია). საკვლევ პრობლემასთან მიმართებით შევჩერდები ვერბალურ ნოტაციაზე, რომელსაც **ასოციაციურ-ჩანაცვლებითი ნოტაციის** ქვესახედ მოვიაზრებ.

ასოციაციურ ვერბალურ პარტიტურებში ტექსტი არ შეიცავს კონკრეტიკას, მისი მიზანია სახეობრივ-ემოციურად განაწყოს შემსრულებელი იმპროვიზაციისთვის [7]. ასოციაციური ტექსტია ე.ჭაბაშვილის ნაწარმოებში „პოლიფონიური ლექსები“ ოთხი მკითხველისთვის. ციკლის 4 ნაწილში პოეტური ტექსტი ორგანიზებულია კონკრეტული მუსიკალური ჟანრების - პრელუდიის, ქორალის, პასაკალიის, ფუგის - კომპოზიციური სტრუქტურით. ნაწარმოებში ავტორს სურდა „თვით მეტყველებაში დაენახა მუსიკა“ [8], რის შედეგადაც შეიქმნა სინთეზური კომპოზიცია არასტანდარტული ნოტაციით. აღსანიშნავია, რომ ციკლი არ განეკუთვნება წმინდა მუსიკალურ ან პოეტურ ჟანრს. მისი მთავარი არსიდან (ჟღერადი ბგერა) გამომდინარე, ჩემი აზრით, იგი „ტექსტურ-ბგერითი კომპოზიციის“ ნიმუშს წარმოადგენს. ციკლის ფუგაშიც და პასაკალიაშიც მუსიკალური ფორმა დეტერმინირებულია, მეტიც, ფუგის ექსპოზიცია ბახის „კ.ტ.კ“-ის I ტ. Ddur ფუგის ექსპოზიციის სქემითაა შექმნილი. თუმცა, ნაწარმოების სინთეზური ბუნებიდან გამომდინარე, ვერბალურ ტექსტს თავისი კორექტივები შეაქვს წმინდა მუსიკალურ ფორმებში. ფუგა (აუდიო მაგალითი #3. https://www.youtube.com/watch?v=UZ_I6F0uZqQ) არაერთხელ გამხდარა მკვლევარების ინტერესის საგანი, ხაზი ესმება მის სონორულ-ალეატორიკულ თვისებებს, ინსტრუმენტული თეატრით განპირობებულ თვისებებებს. ჩატარებულმა ანალიზმა აჩვენა, რომ ნაწარმოები, რომლის ზედაპირზე ფუგის ჟანრის თვისებებია, ამავდროულად არაერთი მიკრო-მოდელის კომბინატორიკაზეა აგებული (შეიძლება პარალელის გავლება ბაროკოს არადეტერმინირებული ფუგების აგების კომბინატორულ პრინციპთან), და რაც მთავარია, ეს მოდელები განმეორებადია. ამიტომ, ჩემი აზრით, ესაა **ფუგა-პოლიოსტინატო**, სადაც ინვარიანტის (თემა) განმეორებასთან ერთად ფორმის სხვადასხვა მონაკვეთში მეორდება ანდა შემოდის ახალი ოსტინატური ვერბალური საქცევები, რაც კარგად ჩანს ქვემოთმოყვანილ სქემაში:

ეკა ჭაბაშვილი, „პოლიფონიური ლექსები“, მე-4 ნწილი, „ფუგა“, სქემა¹

¹ სქემაში თითოეულ ოსტინატურ მიკრო-მოდელს (მათ შორი ფუგის თემას და დაპირისპირებებს) თავისი ფერი აქვს.

Moderato

ექსპოზიციის 2 დამატებითი გატარებით (1-8)

| | | | | |
|-----|---------------------------------|---|---|---|
| I | | | | |
| II | | | | თრითა ხელბუხე ნაწი თითებმ mf |
| III | | თრითა ხელბუხე ნაწი თითებმ mf | თრითინებუთი ანც თაღლებს ხეკდა ფიქრებად ათიკდა, ზახნი ზაგენი, აღუხილნი შოგარის აღერსში | თვლემდნენ ღტოლევილი ბეღურებუთი დარაღის კი თერგი შოშევა ანკარა |
| IV | თრითა ხელბუხე ნაწი თითებმ mf | თრითინებუთი ანც თაღლებს ხეკდა ფიქრებად ათიკდა, | ზახნი ზაგენი, აღუხილნი შოგარის აღერსში თვლემდნენ ღტოლევილი ბეღურებუთი | დარაღის კი თერგი შოშევა ანკარა როგორც გულში ცხელი ხისხლი ნაკადად |

| | | | | |
|-----|--|--------------------------------------|---|--|
| I | თრითა ხელბუხე ნაწი თითებმ mf | ნაწი თითებ... ნაწი თითებ... | ნაწი თითებს ხეკდა თრითა... | თრითა... თრითა ხელბუხე ნაწი თითებმ mf |
| II | თრითინებუთი ანც თაღლებს ხეკდა ფიქრებად ათიკდა | ა... თოგ... და... | ზახნი ზაგენი, აღუხილნი შოგარის აღერსში | თვლემდნენ ღტოლევილი ბეღურებუთი |
| III | როგორც გულში ცხელი ხისხლი ნაკადად... | ნაკადად... თვლემდნენ... თვლემდნენ... | დარაღის კი თერგი შოშევა ანკარა, | როგორც გულში ცხელი ხისხლი ნაკადად |
| IV | ზახნი ზაგენი, აღუხილნი შოგარის აღერსში... | აღერსში... | თრითა ხელბუხე ნაწი თითებმ mf | ნაწი თითებს ხეკდა თრითა... |

განვითარებადი ნაწილი (9+9)

| | | | | |
|-----|--|-------------------------------------|----------------|---------------------------------|
| I | თრითა თი _____ მ-თ-ე-ა - რ-ი-ს ა - ღ-ე-რ-ს- | --ში ჰ ა-ღ-ე-ს - ი-ღ-ი ბ - ა-გ-ე-ნ- | -ნი ჰ | თრითა ხელბუხე ნაწი თითებმ mf |
| II | თრითა -თე _____ შოგარის აღერსში... | -ღე ჰ | აღუხილი ზაგენი | ხე ჰ |
| III | თრითა -ბი _____ შოგარის აღერსში... | ბე ჰ | აღუხილი ზაგენი | --ვით ჰ |
| IV | თვლემდნენ | თვლემდნენ | | თვლემდნენ ღტოლევილი ბეღურებუთი |

| | | | | |
|-----|-----------------------------------|------------------------------------|-----------------------------------|---------------------------------|
| I | ცხელი ხისხლი თერგს გამოშევა | ECO ჰ თრითა ხელბუხე ნაწი თითებმ | ნაწი თითებ . . . | ნაწი თცნება . . . |
| II | ჰ თრითა ხელბუხე ნაწი თითებმ mf | ECO ცხელი ხისხლი თერგს გამოშევა | ა - თოგ - და . . . | ა - თოგ - და . . . |
| III | ღტოლევილი ბეღურები | ECO ჰ თერგს გამოშევა ჰ | ჰ თრითა ხელბუხე ნაწი თითებმ mf | თი - თე - ბი . . . |
| IV | | თვლემდნენ ღტოლევილი ბეღურები | მტკნარი თცნება... მტკნა - რა | თრითა ხელბუხე ნაწი თითებმ mf |

| | | | | | |
|-----|------------------------------|-----------------------------|--------------------------------------|-----------------------|---|
| I | თრ- -თი- -ნე- --ბი- | თეა- -ღა -ღებმ ანც | ფიქ- -და -თოგ- -რე- -ბად | (ყოფილ) sff ჰ -ნენ | (ყოფილ) sff თვლემდნენ -ნენ |
| II | | | | თვლემდნენ | დარაღის ხეობას ბურეხი შოშევა დარდანი დამილი |
| III | | | | -და | გულში ნა -ბი ცხელი აზრები დამთვლევი |
| IV | | | | თოგ- | მ-თ-ე-ა - რ-ი-ს ა - ღ-ე-რ-ს- --ში ა-ღ-ე-ს - ი-ღ-ი ბ - ა-გ-ე-ნ- |

| | | | | | |
|-----|-------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------|--------------|------------------------------------|
| I | (ყოფილ) sff თვლემდნენ . . . -ნენ | თვლემდნენ . . . ღტოლევილი ბეღურებუთი | გა-ღ-ა-მ-ი - ს ბ-თ-ღ ვ-ა | ქვათი sff | თრითინებუთი ანც თაღლებს |
| II | --ვით მტკნარ თცნებებს რინდაე | -და თვლემდნენ . . . ხე dim | -თენ- დამის ბოდეგა | ქვათი sff | ზახნი ზაგენი აღუხილი |
| III | ხე-ვით ხეხენი, ხეხე შოგარის დამილი | --ვით ჰ ჰ თვლემდნენ . . . | --და დამის ბოდეგა | ქვათი sff | დარდანი კი თერგი შოშევა |
| IV | -ნა- მ-ტ-ე-ნ - ა-რ-ი თ - ც-ნ-ე-ბ- | ბა ჰ თვლემდნენ . . . ჰ dim | თვლემდნენ . . . | ქვათი sff | თვლემდნენ . . . თვლემდნენ . . . |

attaca

| | | | | | | |
|-----|-----------------|----------------|---------------------------|----------------|----------------|-------|
| I | ფელემდენ . . . | --ნი | ფელემდენ . . . | --ნი | ფელემდენ . . . | cresc |
| II | მოიარის აღერსნი | -ბუ- | ინოიდა ხელეზუ ნაზი თითუბი | -ბუ- | ფელემდენ . . . | cresc |
| III | ანკარა, რთგორც | ხად- | | ხად- | ფელემდენ . . . | cresc |
| IV | ნაზი თითუბი | ფელემდენ . . . | | ფელემდენ . . . | | cresc |

დასკუნათი ნაწილი (7) eco

| | | | |
|-----|---------------------------|---|----------------------------|
| I | | | გაიფროხადა . . . |
| II | | გაიფროხადა დანდილეღმა, მტკანარმა ცხოვრებამ და | მტკანარმა ცხოვრებამ . . . |
| III | | აღესღა ბაგათა | გაიფროხადა . . . |
| IV | ინოიდა ხელეზუ ნაზი თითუბი | ამის ზოდგად აქცა | გაიფროხადა . . . მტკანარმა |

| | | | | | | |
|-----|----------------------------------|-----------------------|-------------|------|---------------------------|------|
| | | poco e poco rit e dim | | mf | | ppp |
| I | მტკანარმა . . . დანდილეღმა . . . | აქცა | ამის ზოდგად | აქცა | ამის ზოდგად | აქცა |
| II | აღესღა ბაგათა | აქცა | ამის ზოდგად | აქცა | ამის ზოდგად | აქცა |
| III | მტკანარმა . . . გაიფროხადა . . . | აქცა | ამის ზოდგად | აქცა | ამის ზოდგად | აქცა |
| IV | | ამის ზოდგად | აქცა | აქცა | ინოიდა ხელეზუ ნაზი თითუბი | აქცა |

პასაკალიაც, ასევე, რეალურად პოლიოსტინატურ ფორმას წარმოადგენს, სადაც სამნაწილიანი კომპოზიციის კიდურა ნაწილები სხვადასხვა ვერბალური მოდელის განმეორებაზე აიგება, შუა ნაწილი კი იმიტაციური ოსტინატოა სონორული კანონის სახით. პასაკალია და ფუგა რამდენიმე ნიშნით ერთიანდება: ორივეგან თანხმოვან „თ“-ს ჟღერადობა აქცენტირებული, გარდა ამისა, პასაკალიის პირველი ოსტინატური „თემა“ ერთი სიტყვა (სიტყვა „თავისთვის“), მსგავსად ბაროკოს მოკლე თემა-ფორმულებისა, რითაც კომპოზიტორი, ერთ მხრივ, აერთანებს „პოლიფონიური ლექსების“ პასაკალიასა და თემას და ამავდროულად ბაროკოს ტრადიციებზე მიანიშნებს. მიუხედავად იმისა, რომ ბაროკოს პროტოტიპების მსგავსად, აქაც მუსიკალური ფორმა სტაბილურია, ციკლში გვხვდება არა მოდელებზე დამყარებული არადეტერმინირება, არამედ ალგორითმულად გააზრებული მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებები (ტემბრი, რიტმი და მეტრი).

მაშასადამე, ბაროკოს ციფრირებული ფუგისა და იმპროვიზირებული ოსტინატური ვარიაციების ტრადიციებთან ყველაზე ახლოსაა ჯაზური ნიმუშები, რასაც, ზემოაღნიშნულის გარდა, განაპირობებს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი - აქაც მთავარია ვირტუოზი შემსრულებელი-იმპროვიზატორი. იმ შემთხვევებში, როდესაც არადეტერმინირება საკომპოზიციო ტექნიკითაა განპირობებული თუ სპეციფიკური ნოტაციის შედეგია - სახეზეა განუსაზღვრელობა, რომელსაც მოდელებით აპელირებასთან არაფერი აქვს საერთო.

ბაროკოს ციფრირებული ფუგა თავისებური გარდამავალი რგოლია პოლიფონიურ და ჰომოფონიურ, კონტრაპუნქტულ და არაკონტრაპუნქტულ, იმპროვიზებულ და ფიქსირებულ პრაქტიკას შორის, სადაც უპირატესი იყო ვერტიკალი და არა ჰორიზონტალი [4]. სრულიად განსხვავებული მიზეზებით იქმნება ალგორითმული ფუგა, სადაც პირველადი და გადამწყვეტია არა ვერტიკალი-ჰორიზონტალის კოორდინირება, არამედ არადეტერმინირებულობის რეალიზების სხვადასხვა დონეები. ამიტომაც, თუ ბაროკოს ამ ორ ჟანრში არადეტერმინირება განაპირობებდა პოლიფონიურობის შესუსტებას და ჰომოფონიის როლის გაზრდას, თანამედროვე ნიმუშებში ეს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი არ იკვეთება.

ფიზიკოსის დევიდ ბომი თავის ცნობილ წიგნში წერს: „ვინაიდან დეტერმინიზმი შეიძლება წარმოიქმნას მასში არსებული ინდეტერმინიზმისგან (დიდი რიცხვების კანონის მეშვეობით), და ინტერემინიზმი შეიძლება წარმოიქმნას დეტერმინიზმისგან (მაგალითად, კლასიკური ქაოსისგან), სამყარო შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც მიზეზობრივი და ქაოსური შრეების მონაცვლეობა” [9:47]. კვლევამ აჩვენა, რომ ერთ შემთხვევაში, დევიდ ბომის იდეის დასტურად, დეტერმინირებული პოლიფონიური ფორმის მკაცრ ორგანიზებასთან ერთად ბუნებრივად თანაარსებობს არადეტერმინირებაც (მუსიკალურ-გამომსახველობითი ხერხების, ფაქტურის დონეზე) და პირიქით - არადეტერმინირებული ფორმის ფუგის კომპოზიცია აიკინძება დეტერმინირებული ელემენტებისგან, რაც *მუსიკალურ* სამყაროში მიზეზობრივი და ქაოსური შრეების მონაცვლეობას და ურთიერთკავშირს ასახავს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Nettle B. Thoughts On Improvisation: A Comparative Approach // The Musical Quarterly. 1974. Vol. LX, № 1.
2. Мальцев, С. О психологии музыкальной импровизации. „Музыка”, Москва, 1991
3. Симакова, Н. Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга вторая. Fuga - её логика и поэтика. Москва: „Композитор“, 2007
4. Serebrennikov M. From Partimento Fugue to Thoroughbass Fugue: New Perspectives1. // https://www.jstor.org/stable/41640589?seq=1#page_scan_tab_contents
5. Renwick, W. The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass / Edition and Facsimile, with Introductory Essay and Performance Notes by William Renwick. New York: Oxford Univ. Press, 2001.
6. Stone K. Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook. New York, London: W.W. Norton & Company, 1980
7. ნადარეიშვილი, მ. არადეტერმინირებული ნოტაცია ახალ ქართულ მუსიკაში. წიგნში: „საეკლესიო და თეორიული მუსიკოლოგიის აქტუალური პრობლემები“. რედ. თ. ჩხეიძე, მ.ნადარეიშვილი. თბილისი: თბილისის სახ. კონსერვატორია, 2016, გვ. 177-194
8. ნადარეიშვილი, მ. „ქართველი კომპოზიტორები სივრცისა და დროის გზაჯვარედინზე ვცხოვრობთ... (ეკა ჭაბაშვილის შემოქმედების შესახებ)“. ივ. ჯავახიშვილის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეორე რესპუბლიკური კონფერენცია „ქართული კულტურა ცივილიზაციათა გზაჯვარედინზე“. თბილისი: თსუ, 2003, გვ. 25-30.
9. Bohm, D. Causality and Chance in Modern Physics. Originally published 1957 by Toutledge & Kegan Paul and D. Van Nostrand Company, Reprinted 1961 by Herper&Row publishers.
10. Sanguinetti 2007: Sanguinetti G. The Realization of Partimenti: An Introduction // Journal of Music Theory. 2007. Vol. 51, № 1. P. 51–83.