

უაკ

მუსიკალური რიტორიკის საკითხისათვის ი. ს. ბახის სამხმიანი სინფონიების ანალიზის მაგალითზე

თამარ კაპანაძე

თბილისის მე-19 სამუსიკო სკოლის პედაგოგი

ანოტაცია

ჩვენს მიერ ნაშრომში ჩამოყალიბებულია მუსიკალური რიტორიკის ოთხი ძირითადი ასპექტი. ერთ-ერთი მათგანია საკომპოზიციო ასპექტი – მუსიკალური რიტორიკა, როგორც სწავლება მუსიკალურ ფორმაზე, მასალის განლაგებაზე. რიტორიკული დისპოზიციის მათეზონისა და ფორკელისეული მოდელების ეტაპების მიხედვით ჩავატარეთ ი. ს. ბახის *f moll*, *D dur* და *d moll* სინფონიების ანალიზი. აღმოჩნდა, რომ სინფონიების სტრუქტურა ემთხვევა ამ მოდელების ეტაპებს, ხოლო *f moll* და *D dur* სინფონიების ფორმა შეესაბამება რიტორიკის სამხმიანი სქემასაც. ფორმის ანალიზისას ჩვენ დავვეყრდენით მასშტაბურ თანაფარდობებს, მნიშვნელოვანი როლი მივანიჭეთ აგრეთვე ერთგვაროვანი ფუნქციების მქონე შემადგენელი ნაწილების რაღაც დონემდე სიმეტრიასაც.

საკვანძო სიტყვები: რიტორიკა. მუსიკალური რიტორიკა. ი. ს. ბახის სინფონიები. მათეზონი. ფორკელი. დისპოზიციის ეტაპები. სიმეტრია. მასშტაბური თანაფარდობები.

ი. ს. ბახის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილი უამრავი სტატიისა და გამოკვლევის მიუხედავად, არის სფერო, რომელიც ნაკლებადაა გაშუქებული და დღესაც მეტ-ნაკლებად დისკუსიის საგანს წარმოადგენს. ეს არის მუსიკალური რიტორიკის სფერო. მუსიკალური ხელოვნების საკითხების შესწავლის ერთ-ერთი ასპექტია მათი განხილვა რიტორიკის, უფრო ზუსტად, მუსიკალური რიტორიკის პოზიციებიდან. ვფიქრობთ, ი. ს. ბახის ნაწარმოებების შესწავლისა და შესრულების საკითხები ამ ფართო პრობლემის ერთ-ერთი ნაწილია.

80-იან წლებში ვ. მედუშევსკი ბახის შემოქმედების შესახებ წერდა: “ჩვენ წინაშე უამრავი გაურკვეველობაა. ეს არის მისი მუსიკის შინაგანი აზრობრივი სამყარო” [4, 83]. ი. ს. ბახის მუსიკის შესწავლა შეუძლებელია ეპოქის რელიგიური, ინტელექტუალური და კულტურული გარემოსგან მოწყვეტით. მხედველობაში გვაქვს ბაროკოს მუსიკალური კულტურა, ე. წ. “აფექტების მუსიკა”, რომელიც თავის მთავარ ამოცანად სახასიათო და რეალისტურ გამოხატვას მიიჩნევდა [9, 318]. მეტად მნიშვნელოვანი იყო ამ მუსიკაში პროგრამული საწყისის, სიტყვის, პოეზიის ადგილი და როლი. “მუსიკა არის ორატორი, რომელიც გონების ყველა აფექტის მფლობელი ხდება” – ამბობდა იოჰან კუნაუ, ბახის უფროსი თანამედროვე. ამ ფაქტის აღიარებამ განაპირობა ჩვენი ინტერესი ორატორული ხელოვნების, რიტორიკის საკითხებისადმი.

სიტყვისა და მუსიკის სიმბიოზი ანტიკური ხანიდან მოდის. ძველი ბერძენი ფილოსოფოსები და ტრაგედიის ავტორები მუსიკას სიტყვის მნიშვნელობის გამძაფრების საშუალებად მოიაზრებდნენ. ასე რომ, ორატორული ხელოვნების განვითარების პარალელურად ხდებოდა მუსიკის თეორიის პრინციპების შემუშავება,

რომლებიც უშუალოდ რიტორიკის პრინციპებზე იყო დაფუძნებული. მუსიკის თეორიის საკითხებს სწავლობდნენ დიდი ბერძენი მოაზროვნეები – ჰერაკლიტე, პითაგორა, პლატონი, არისტოტელე. ბერძენი ტრაგიკოსები – ესქილე, ევრიპიდე, სოფოკლე თავიანთ ტრაგედიებში მუსიკის ავტორებადაც გვევლინებოდნენ. საგულისხმოა ისიც, რომ ძველ საბერძნეთში ორატორულ ხელოვნებას და მუსიკას ერთი და იგივე პედაგოგი ასწავლიდა.

რიტორიკის გავლენას მუსიკაზე ბუნებრივი ნათესაობა განაპირობებდა. მათ ჰქონდათ ზეგავლენის და დარწმუნების საერთო საშუალებები: ბგერა და რიტმი. “სიტყვა მეტყველების მხოლოდ სხეულია, ხოლო ბგერა, ხმა – სულია. მეტყველებაში არის რიტმები. ხმაში, რიტმში არის ორატორის მთელი მდელვარება, მისი შინაგანი მოძრაობა და მსმენელზე ზეგავლენა” [3, 7]. მხოლოდ ორატორისა და მუსიკოსისთვისაა დამახასიათებელი საჯარო შესრულება, უშუალო კონტაქტი შემსრულებელს, ორატორსა და მსმენელს შორის.

ძველი საბერძნეთის შემდგომ რიტორიკა როგორც მეცნიერება ვითარდება რომაელი მოაზროვნეების ციცირონის¹ და კვინტილიანეს ნაშრომებში. ძირითადი რიტორიკული მოდელი, რომელსაც ვხვდებით კვინტილიანეს ნაშრომში “Institutio oratoria” (“ორატორის განათლება”) და რომლის მიხედვითაც უნდა აგებულიყო ორატორის გამოსვლა, შემდეგია:

Inventio – Dispositio – Elocutio.

- Inventio – რიტორიკული ნაგებობის საწყისი საფეხური, საწყისი იდეის პოვნა.
- Dispositio – მოქმედების ფართო სპექტრი, მასალის განლაგება, გაფორმება და ა. შ.
- Elocutio – მოცემული ნაწარმოების კონკრეტული შესრულება.²

რიტორიკის ამ მოდელის და მისი ვარიანტების ასახვას მუსიკაშიც ხედავენ, კერძოდ, ჯერ კიდევ გრიგორიანულ ქორალში: initium-medium-finis. გ. დრესლერი, ორლანდო ლასოს მოსწავლე, მოტეტის აგებულებას რიტორიკიდან გამომდინარე ხსნიდა და მიუთითებდა სამ ფუნქციონალურ ნაწილზე: exordium-medium-finis.

განსაკუთრებული ინტერესი თეორეტიკოსების და მუსიკოსების მხრიდან რიტორიკამ XVI – XVIII საუკუნეებში გამოიწვია. გერმანული მუსიკის თეორიაში გაჩნდა ტერმინი “მუსიკალური რიტორიკა”, შეიქმნა ახალი წარმოდგენები კომპოზიტორის შემოქმედებაზე და კომპოზიციის მეთოდებზე. მაგალითად: ჩამოყალიბდა კომპოზიტორის ახალი ტიპი, ე. წ. “musicus poeticus” (გამომდინარე “musica poetica”-დან – სწავლება კომპოზიციასზე, რომელიც რიტორიკას ეყრდნობა) – ეს იყო კომპოზიტორი, რომელიც თავის თავში აერთიანებდა რიტორიკის თეორიის ცოდნას და მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის ხელოვნებას. ძველი ბერძნული რიტორიკის ძირითადი ამოცანა – docere-delectare-movere (ასწავლოს-დააჯეროს-ააღელვოს) – ბაროკოს ხელოვნების მთავარ ამოცანადაც იქცა. ამას ხელს უწყობდა ისიც, რომ რიტორიკისა და ორატორული ხელოვნების პრაქტიკული დაუფლება საუკუნეების მანძილზე მუსიკალური სასწავლო პროგრამის განუყოფელ ნაწილს შეადგენდა.

¹ ციცირონმა რიტორიკული თეორია ჩამოაყალიბა თავის შრომაში “Dei oratore”.

² ვფიქრობთ, თვით ჩვენი ნაშრომის აგებულებაც, წინასწარი განზრახვის გარეშე, მეტნაკლებად მიესადაგება კვინტილიანეს მოდელს.

ამის მიუხედავად, რიტორიკა მხოლოდ XVII-XVIII საუკუნეებში გახდა მეცნიერული კვლევის საგანი.

ამავე პერიოდიდან იწყება რიტორიკული თვალსაზრისით შემოქმედებითი პროცესის ხუთ ეტაპად დაყოფა:

1. Inventio – გამოგონება – ძირითადი იდეის პოვნა.
2. Dispositio – განლაგება და Elaboratio – დამუშავება – მასალის დამუშავება და განლაგება.
3. Elocutio – სიტყვიერი გამოხატულება. შედგება სამი ნაწილისაგან. სწავლება ფიგურებსა და ტროპებზე; III ნაწილს ჰქვია decoratio – დამშვენება, შემკობა, მორთვა.
4. Memoria – დამახსოვრება – ნაკლებად დამუშავებული ნაწილია.
5. Pronuntiatio – წარმოთქმა – actio, ანუ executio – შესრულება, ხმისა და სხეულის ფლობა.

აშკარაა, რომ მეცნიერები ცდილობდნენ, ნაწარმოების საფუძველში ჩადებული ლოგიკური კატეგორიები და კანონები წმინდა სახით გამოეცალკეებინათ. განსაკუთრებით ნათლად ეს ყოველივე ჩანს XVIII საუკუნის გერმანულ ტრაქტატებში. პირველ რიგში ეს ეხება პოეზიის თეორიის შესახებ ტრაქტატებს.

1707 წელს პოეტმა და ლიბრეტისტმა ქრისტიან ფრიდრიხ ჰუნოლდმა გამოაქვეყნა ტრაქტატი: “წმინდა და გალანტური პოეზიის მიღწევის უახლესი ხელოვნება”. ამ ტრაქტატში ჰუნოლდი ხშირად ხმარობს სიტყვა “ინვენციას” როგორც სპეციალურ ტერმინს. იგი დაკავშირებულია პოეტური ტექსტის განვითარების განსაკუთრებულ ხერხთან – ერთი საწყისი იდეის სხვადასხვა ხერხით სახეცვლილებასთან. ინვენციის შესახებ იგი წერს, რომ ის არის: “პოეზიის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ელემენტი. ინვენცია – ეს სულია, ლექსის თვითმყოფადობაა, ხოლო სტროფები, რითმები – მხოლოდ მისი ელემენტური სამოსია” [5, 62].

ჰუნოლდი ქმნის მთელ სისტემას მეთოდებისას – Loci topici – რომელიც 15 დონისგან შედგება.

პოეზიის თეორიის ტრაქტატებში შემუშავებული იდეები loci topici და inventio-ს შესახებ მეტად პოპულარული იყო განათლებულ საზოგადოებაში. ცნობილია ორი გერმანელი კომპოზიტორის და მუსიკის თეორეტიკოსის იოჰან დევიდ ჰაინიჰენისა და იოჰან მათეზონის ტრაქტატები, რომლებშიც loci topici და inventio უკვე მოსადაგებულია მუსიკასთან, როგორც მუსიკალური მასალის განვითარების ხერხების თეორიული მითითებანი. ცნობილია, რომ ბაზი კარგად იცნობდა ამ მოღვაწეებს და მათ ნაშრომებს. (ისინი ასაკითაც უახლოვდებიან ერთმანეთს. ჰაინიჰენის ტრაქტატს გენერალ-ბანის შესახებ ბაზი თვითონ უწევდა აქტიურ პროპაგანდას).

1739 წელს ქვეყნდება მათეზონის ტრაქტატი “სრულყოფილი კაპელმასტერი”, სადაც ჰუნოლდის იდეების გავლენა ნათლად იკითხება. მათეზონი შეეცადა loci topici-ს იდეები მუსიკისათვის მიესადაგებინა. მისი სისტემაც 15 დონისაგან შედგება. მუსიკალური სისტემა, ისევე, როგორც პოეტური, წარმოადგენს მექანიზმს, რომელშიც ერთი საწყისიდან წარმოიქმნება მრავალი ელემენტი. მუსიკისათვის ეს არის: სხვადასხვა სახის იმიტაცია, შებრუნების ხერხები, გაფართოება და შემცირება, სხვადასხვა სახის რთული კონტრაპუნქტის გამოყენება და ა. შ. ანუ თემატური მასალის განვითარება, კომპოზიციის ტექნიკა [5, 63]. ამავე ტრაქტატში მათეზონმა თითქმის უცვლელად გადმოიტანა გავრცობილი რიტორიკული დისპოზიციის მოდელი მუსიკალურ ნაწარმოებში ლოგიკური საწყისის არსებობის დასამტკიცებლად.

მათეზონის მუსიკალურ-რიტორიკული მოდელი განავითარა ი. ნ. ფორკელმა ტრაქტატში “მუსიკის საყოველთაო ისტორია” (1788წ.), სადაც ორატორული მჭევრმეტყველების თეორიამ მუსიკის თეორიაში მთლიანად განიცადა ტრანსფორმირება. მოგვყავს მათეზონის და ფორკელის მიერ შემუშავებული რიტორიკის დისპოზიციის მოდელები:

მათეზონის მოდელი	ფორკელის მოდელი
I. exordium – შესავალი	I. შესავალი
მელოდიის დასაწყისი	
II. narratio – ნაწარმოების მთავარი აზრი. ვოკალურ ნაწარმოებში ეს ნაწილი ინსტრუმენტული შესავლის შემდეგ იწყება.	II. მთავარი პარტია
III. propositio – თხრობა, გადმოცემა	III. დამხმარე პარტიები – ფორკელს ესმოდა არა როგორც დამხმარე პარტიები, არამედ როგორც მთავარი პარტიის განვითარება.
IV. confutatio – დაპირისპირება, წინააღმდეგობა, მელოდიაში უცხო ელემენტის გაჩენა.	IV. კონტრასტების ნაწილი – მთავართან წინააღმდეგობა. მისი შემწეობით შემდგომში თემის განმტკიცება უფრო მეტად ამკვიდრებს მთავარ თემას.
V. confirmatio – მთავარი იდეის განმტკიცება.	V. მთავარი თემის გამყარება – თემის გამეორება წინა უარყოფის შემდეგ.
VI. peroratio – დამთავრება (3, 48)	VI. დასკვნა (3, 64)

ბახი ძალიან კარგად ერკვეოდა რიტორიკის, კერძოდ მუსიკალური რიტორიკის საკითხებში. მის უდიდეს განსწავლულობას იმდროინდელი მოაზროვნეებიც აღნიშნავდნენ.

“ბახი გარწმუნებს, გინერგავს აზრს, ემოციურ მდგომარეობაში გაგდებს, როგორც ორატორი, რომლის ხელოვნება არ არის სპონტანური, არამედ მკაცრად გააზრებულია, რაც ეფუძნება მჭევრმეტყველების აპრობირებულ ხერხებს, მაგრამ შთაბეჭდილება რჩება თავისუფალი იმპროვიზაციისა” (2, 15) – აღნიშნავს მ. დრუსკინი.

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, ახლებურად მოიაზრება ბახის ინვენციებისა და სინფონიების შინაარსი, აგებულება და მნიშვნელობა. ნათელი ხდება, რომ inventio ბახისთვის არის არა მხოლოდ “გამოგონება”, როგორც ეს ხშირადაა განმარტებული ლიტერატურაში, არამედ საწყისი საფეხური პედაგოგიური თვალსაზრისით, რიტორიკიდან გამომდინარე. ა. მილკა და ტ. შაბალინა თვლიან, რომ კრებულის სატიტულო ფურცელზე ბახი თვითონ აწვითარებს რიტორიკულ ტრადიციას.

Inventio – Elaboratio – Executio

“... ვისწავლოთ სუფთად დაკვრა ორ ხმაში (Inventio), და შემდგომი progreßen... სწორად და კარგად დავეუფლოთ სამ obligaten Partien (Elaboratio),... და ამასთან შევიძინოთ დაკვრის cantabile მანერა (Executio)” (5, 67).

რაც შეეხება Loci topici-ს სისტემას, ანუ თემატური მასალისა და კომპოზიციის განვითარების ტექნიკას, ესეც ჩადებულია სატიტულო ფურცლის შინაარსში:

“... მივალწიოთ არა მარტო კარგ inventiones (Inventio), არამედ კარგად გავატაროთ (Elaboratio),... და ამასთან ერთად შევიძინოთ სურვილი Composition (Executio)” (5, 67).³

ჩვენ შევეცადეთ ჩამოგვეყალიბებინა მუსიკალური რიტორიკის ასპექტები:

1. ისტორიულ-თეორიული ასპექტი – დიდი როლი სემანტიკის განმტკიცებაში – ფიგურები, ინტონაციური ფორმულები, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე ინარჩუნებენ ასოციაციურ ძალას.
2. საკომპოზიციო ასპექტი – მუსიკალური რიტორიკა როგორც სწავლება მუსიკალურ ფორმაზე, მასალის განლაგებაზე. აქ იგულისხმება კონკრეტული პრინციპებისა და ხერხების მსგავსება. რიტორიკიდან მოდის კლასიკურად ქცეული ტერმინები: თემა, მოტივი, ფრაზა, პერიოდი, წინადადება, ექსპოზიცია, დამუშავება, ეპიზოდი, დასკვნა, ინვენცია.
3. საშემსრულებლო ასპექტი – მსმენელზე ზემოქმედების, დარწმუნების ასპექტი. საერთო საჯარო შესრულების მომენტი.
4. პედაგოგიური ასპექტი – კვინტილიანეს მოდელი ვრცელდება მუსიკალური პედაგოგიკის სფეროზეც. Inventio, პედაგოგიური თვალსაზრისით, აღნიშნავს სწავლების საწყის საფეხურს.

ვფიქრობთ, რომ მუსიკალური რიტორიკის თითოეული ასპექტი ცალკე მსჯელობის საგანს შეადგენს.

წინამდებარე სტატიაში ჩვენი მიზანია მათეზონის და ფორკელის რიტორიკული დისპოზიციის მოდელების ეტაპების მიხედვით გავაანალიზოთ ბახის სამხმიანი სინფონიები: D dur, d moll და f moll.⁴

უნდა აღინიშნოს, რომ მათეზონსაც და ფორკელსაც დასაშვებად მიაჩნდათ რიტორიკული დისპოზიციის მოდელის ეტაპების გადაადგილება და გამოტოვება. ფორკელი XVIII საუკუნის მუსიკალური ჟანრების განხილვისას აღნიშნავდა, რომ პატარა პიესები შეიძლება დაიწყოს შესავლის გარეშე, პირდაპირ მთავარი პარტიით [3, 65].

სამხმიანი სინფონია f moll

f moll სინფონია იწყება მთავარი აზრის ჩვენებით (1-4ტტ.), რაც მათეზონისა და ფორკელის მოდელების მიხედვით, II ეტაპს – narratio – შეესაბამება. შემდეგი ორი ტაქტი (5-6ტტ.) ერთგვარად მთავარი პარტიის განვითარებაა, ანუ, ფორკელის მიხედვით, III ეტაპი – propositio. 7-8 ტტ. შეიძლება განვიხილოთ როგორც, მათეზონის და ფორკელის მიხედვით, IV ეტაპი – confutatio, წინააღმდეგობა, სადაც მოცემულია მთავარი პარტიის, ანუ მესამე თემის ბოლოში უცხო ელემენტის გაჩენა. 9-10 ტტ-ში კვლავ მთავარი აზრის განვითარებაა – propositio, ანუ ფორკელთან III ეტაპი. ამის შემდგომ (11-12ტტ.) ისევ

³ საინტერესოა, რომ Lოცი ტოპიცი-ს სისტემა 15 დონისაგან შედგება. ასევე 15-15-ია კრებულში ინვენციების და სინფონიების რაოდენობა.

⁴ ცნობილია გასული საუკუნეების მუსიკოსების: გ. დრესლერის, ი. ბურმესტერის, ი. ჰ. კიტელის, გ. უნგერის მცდელობები მუსიკალურ-რიტორიკული დისპოზიციის კუთხით მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზისა.

მესამე თემაში ჩნდება უცხო ელემენტი, მათეზონის და ფორკელის მოდელების მიხედვით, IV ეტაპი – confutatio. 13-14 ტტ. ორივე მოდელის მიხედვით, V ეტაპია – confirmatio, სადაც ხდება მთავარი თემის გამყარება, თემის გამეორება წინა უარყოფის შემდეგ. 15-17ტტ. კვლავ მთავარი თემის განვითარებაა – propositio, III ეტაპი ფორკელის მიხედვით; ხოლო 18-19ტტ-ში მთავარი პარტიის ჩვენება ხდება – narratio – II ეტაპი, ორივე მოდელის მიხედვით. ამის შემდგომ კვლავ მთავარი თემის განვითარებაა მოცემული (20-23ტტ.), ანუ ფორკელის მოდელის მიხედვით, III ეტაპი – propositio. 24-25 ტტ. – IV ეტაპი – confutatio, სადაც მესამე თემაში კვლავ ვხვდებით უცხო ელემენტს, ხოლო 26-27 ტტ-ში მის უარყოფას, ანუ, ორივე მოდელის მიხედვით, V ეტაპი – confirmatio. 28-30 ტტ-ში მთავარი თემის განვითარებაა – III ეტაპი ფორკელის მიხედვით. ამის შემდგომ ხდება მთავარი აზრის საბოლოო გამყარება (31-32 ტტ.) – V ეტაპი – confirmatio. სინფონია მთავრდება დასკვნით, ეს ორივე მოდელის მიხედვით, VI ეტაპია – peroratio (33-35 ტტ.).

ამ პატარა, მაგრამ შინაარსით არაჩვეულებრივად ღრმა (ვნებების მუსიკა) პიესის ანალიზისას იკვეთება კავშირი არა მხოლოდ მათეზონისა და ფორკელის ექვსნაწილიან მოდელებთან, არამედ თუ სინფონიას მათეზონის და ფორკელის მოდელების ეტაპების მიხედვით დავალაგებთ, რიტორიკაში არსებული მასალის განლაგების სამნაწილიან სქემასთანაც. ჩვენი ეს მოსაზრება საფუძველს ჰპოვებს ა. ჩუგაევთან, რომელიც ი. ს. ბახის მრავალი ფუგის ერთ-ერთ მყარ და ზოგად სტრუქტურულ ნიშნად მიიჩნევს: “ახალი ფორმაწარმომქმნელი პრინციპის – რეპრიზული სამნაწილიანობის ფართოდ გამოყენებას” (8, 240). (ამ კატეგორიას განეკუთვნება ჩვენს მიერ განხილული D Dur სინფონიაც).

I ნაწილი	II ნაწილი	III ნაწილი
narratio (M,F), ⁵ – 1-4ტტ.		
propositio (F,) – 5-6 ტტ.	propositio (F,)– 15-17 ტტ.	
confutatio (M,F,) – 7-8 ტტ.	narratio (M,F,)– 18-19 ტტ.	
propositio (F,) – 9-10 ტტ.	propositio (F,)– 20-23 ტტ.	propositio (F,)– 28-30 ტტ.
confutatio (M,F,) – 11-12 ტტ.	confutatio (M,F,)– 24-25 ტტ.	confirmatio(M,F,)–31-32 ტტ.
confirmatio (M,F,) – 13-14 ტტ.	confirmatio (M,F,)– 26-27 ტტ.	peroratio (M,F,)–33-35 ტტ.
14 ტაქტი	13 ტაქტი	8 ტაქტი

უნდა აღინიშნოს, რომ სხვადასხვა კომენტატორი სხვადასხვანაირად ჰყოფს f moll სინფონიას. არსებობს მოსაზრება, რომ სინფონია დაწერილია ძველებური სონატის ფორმაში ან ძველებურ ორნაწილიან ფორმაში: A (19 ტაქტი) // B (16 ტაქტი). ფ. ბუზონი ჰყოფს სამ ნაწილად + კოდა: I ნაწ. – 1-8 ტტ. II ნაწ. – 9-19 ტტ. III ნაწ. – 20-32 ტტ. კოდა – 33-35 ტტ.

დაწყებული ჰუგო რიმანიდან, ფუგის ფორმის განსაზღვრისას თეორეტიკოსთა უმეტესი ნაწილი ტონალურ გეგმას ეყრდნობოდა, მაგრამ ამ შემთხვევაშიაც ერთი და იგივე ფუგის ფორმა სხვადასხვანაირად აღიქმებოდა.

ფორმის ანალიზისას ჩვენ დავეყრდენით ფორმის ნაწილების მასშტაბურ თანაფარდობებს – ნაწილები ტოლია ან თითქმის ტოლია; ფორმის განსაზღვრაში

⁵ Mattheson., Forkel.,

მნიშვნელოვანი როლი მივანიჭეთ აგრეთვე ერთგვაროვანი ფუნქციების მქონე შემადგენელი ნაწილების რაღაც დონემდე სიმეტრიასაც.

ამ დასკვნის გაკეთებისას დავყვარდებით ა. ჩუგაევის მტკიცებას იმის შესახებ, რომ ი. ს. ბახის პოლიფონიური ნაწარმოებების ანალიზისას სასრებლოა: “ მასშტაბური თანაფარდობების განხილვა და მასშტაბურ-სინტაქსური სტრუქტურების პრინციპებზე დაფუძნებული კანონზომიერებების გათვალისწინება” [8, 247].⁶

სინფონია D dur

ნაწარმოები იწყება მთავარი აზრის, ანუ, მათეზონის და ფორკელის მოდელების მიხედვით, II ეტაპის – narratio (1-7½ ტტ.) ჩვენებით. შემდეგი 8-9 ტტ. შეესაბამება ფორკელის მოდელის III ეტაპს – მთავარი პარტიის განვითარება. 10-11½ ტტ. მთავარი პარტიის ჩვენებაა, ანუ, ორივე მოდელის მიხედვით, II ეტაპი – narratio, ხოლო 12-18 ტტ. – მთავარი თემის განვითარება, ანუ, ფორკელის მოდელის მიხედვით, III ეტაპი. 19-22½ ტტ.-ში მოცემულია მთავარი იდეის განმტკიცება, ანუ, მათეზონის და ფორკელის მოდელების მიხედვით, V ეტაპი – confirmatio და ბოლოს 23-25 ტტ. – დასკვნა, ანუ VI ეტაპი – peroratio.

ეს პიესაც შეიძლება რიტორიკის სამნაწილიან სქემას მივუსადაგოთ (აღსანიშნავია, რომ ბუზონიც ასევე ჰყოფს ამ სინფონიას)

I ნაწილი	II ნაწილი	III ნაწილი
narratio (M,F.) – 1-7½ ტტ. propositio (F.) – 8-9 ტტ. 9 ტაქტი	narratio (M,F.) – 10-11½ ტტ. propositio (F.) – 12-18 ტტ. 9 ტაქტი	confirmatio (M,F.) – 19-22½ ტტ. peroratio (M,F.)–23-25 ტტ. 7 ტაქტი

სინფონია d moll

სინფონია d moll იწყება მთავარი აზრის ჩვენებით, ანუ, მათეზონის და ფორკელის მოდელების მიხედვით, II ეტაპით – narratio 1-4 ტტ. 5-7½ ტტ. მთავარი აზრის განვითარებაა, ანუ, ფორკელის მიხედვით, III ეტაპი. 8-9½ ტტ.-ში კვლავ მთავარი აზრია დაფიქსირებული, ანუ II ეტაპი – narratio, ხოლო 10-12½ ტტ.-ში ამ აზრის განვითარებაა – ფორკელის მიხედვით, III ეტაპი. მთავარი აზრის ჩვენება ხდება ისევ 13-16½ ტტ.-ში – II ეტაპი narratio, ხოლო 17-19 ტტ.-ში მისი განვითარებაა, ანუ III ეტაპი. 20 ტტ.-ში საბოლოოდ ხდება მთავარი აზრის ჩვენება და გამყარება, რაც, ორივე მოდელის მიხედვით, V ეტაპს – confirmatio-ს შეესატყვისება. 21-23 ტტ. არის დასკვნა, ანუ VI ეტაპი – peroratio.

ეს პიესა, თემატური მასალის ფუნქციონალური განვითარების მიხედვით, შეიძლება ოთხ ნაწილად დავყოთ:

I ნაწილი	II ნაწილი	III ნაწილი	IV ნაწილი
narratio (M,F.) – 1-4 ტტ. propositio (F.) – 5-7½ ტტ. 7½ ტაქტი	narratio (M,F.) – 8-9½ ტტ. propositio (F.) – 10-12½ ტტ. 5 ტაქტი	narratio (M,F.) – 13-16½ ტტ. propositio (F.)–17-19 ტტ. 6½ ტაქტი	confirmatio (M,F.)–20 ტტ. peroratio (M,F.)–21-23 ტტ. 4 ტაქტი

⁶ რადგანაც ჩვენს მიერ განხილული სინფონიები წარმოადგენენ ფუგისმაგვარ პიესებს, ვფიქრობთ, ეს მოსაზრებები სინფონიებსაც სრულად მიესადაგება.

ჩვენს მიერ განხილული სამი სინფონიიდან, ორი სამნაწილიანი ფორმის სახით გვაქვს წარმოდგენილი.

უნდა აღინიშნოს, რომ რიტორიკული სამნაწილიანი განლაგება XVI-XVII საუკუნეების მუსიკოსებისათვის ორიენტირს წარმოადგენდა. ი. ბურმესტერი შემდეგნაირად აღწერს მოტეტის აგებულებას:

I – exordium – შესავალი

II – ipsum corpus carminis – თვითონ ბირთვი

III – finis – დასასრული

ასევე სამნაწილიანი სქემით გამოხატა “ბგერათჩამოყალიბების ფორმულა” აკად. ბ. ასაფიევმა. მან მიუთითა მუსიკალური ფორმის განვითარების სამ ლოგიკურ ეტაპზე, რომელთაც ლათინური სახელწოდებები მიანიჭა [6, 4].

initium	–	motus	–	terminus
დასაწყისი		მოდრაობის რაღაც		მოდრაობის
იმპულსი		სტადია		ზღვარი

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, იკვეთება, რომ მუსიკალურ ნაწარმოებებს საუკუნეების მანძილზე ერთი და იგივე ფუნქციონალური ორგანიზაცია ახასიათებთ, რისი მიზეზიც ჩვენი აზროვნების, ლოგიკის უნივერსალური ხასიათია. ვფიქრობთ, ეს უნივერსალური ხასიათი ჰქონდა მხედველობაში ნეტარ ავგუსტინეს, როდესაც იგი წერდა: “ვინ დაიწყებს მტკიცებას, რომ ციფრების საფუძველი ცვალებადია; ან რომელიმე ხელოვნება არ არის დამოკიდებული გონებაზე... ან ერთია ხელოვნება, ხოლო მეორე გონება? რადგან, მართალია, ამბობენ, რომ ხელოვნება ეს არის ერთგვარად კრებული მრავალი გონიერი დებულების, და მაინც ჩვენ სრული უფლება გვაქვს ხელოვნებას ვუწოდოთ ერთიანი გონება” (De immort. anim. 4,5) [1, 163].

ავგუსტინეს აზრით, რაციონალობა ვლინდება ყველა იმ კანონზომიერებაში, რომელიც საფუძვლად უდევს ხელოვნების ნაწარმოებს. ეს კანონზომიერებებია – ტოლობა, პროპორციულობა, რიტმულობა, თანაზომიერება, სიმწყობრე, ყოველივე ის, რაც შევეცადეთ ანალიზის საშუალებით დაგვეჩვენა ბაზის სამხმიან სინფონიებში.

სავარაუდოა, რომ ეს მოდელები მოქმედებს აგრეთვე ი. ს. ბაზის სხვა ჟანრის ნაწარმოებებში, ისევე როგორც ბაროკოს ეპოქის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. საინტერესოა აგრეთვე რამდენად მოქმედებს ეს მოდელები შემდგომი ეპოქის მუსიკაში, თუმცა ყოველივე ეს ჩვენი სტატიის კვლევის ჩარჩოებს სცილდება და საგანგებო კვლევის საგანს შეადგენს.

ი. ს. ბაზი რიტორიკის, მუსიკალური რიტორიკის თეორიების საუკეთესო მცოდნე იყო, მაგრამ, რასაკვირველია, ამ უდიდესი კომპოზიტორის შემოქმედება ალბათ მთლიანად არ შეიძლება მოვითავსოთ რიტორიკის თეორიის ჩარჩოებში და სქემებში, ამიტომაც მოვიშველიებთ მარკუს ტულიუს ციცერონის მტკიცებას რიტორიკის რაობაზე: “მჭევრმეტყველება კი არ იბადება თეორიიდან, არამედ თეორია მჭევრმეტყველებიდან” [7, 57].

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Бычков В.В. – Эстетика Аврелия Августина. М., Искусство 1984.
2. Друскин М. – Пассионы и мессы И.С. Баха. Л., Музыка, 1976.
3. Захарова О. – Риторика и западноевропейская музыка XVII–первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., Музыка, 1983.
4. Медушевский В. – К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха Сб. трудов. Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных. вып 75. Полифоническая музыка. Вопросы Анализа. М., 1984.
5. Милка А., Шабалина Т. – Занимательная Бахиана. Выпуск I. С-П., Северный Олень, 1997.
6. Холопова В. – О прототипах функции музыкальной формы. Проблемы музыкальной науки; сб. ст. вып 4. Советский композитор, М., 1979.
7. Цицерон. – Сборник статей. Издательство Московского университета, 1959.
8. Чугаев А. – Особенности строения клавирных фуг Баха. М., Музыка, 1975.
9. Швейцер А. – И.С. Бах; М., Музыка, 1965.
10. რუსუდან ხოჯავა – იოჰან სებასტიან ბახის მუსიკის ღვთივსულიერების გაგებისათვის. ჟურნალი “რელიგია”, თბილისი, 1993, №8-9, გვ. 78-91.

სტატია მიღებულია: 2005-05-25