

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის  
სახელმწიფო კონსერვატორია

ქეთევან ბოლახვილი

# XX საუკუნის მუსიკის ისტორია

ლექციები

თბილისი

2011

XX საუკუნის მუსიკის ისტორიის ლექციების კურსი მოიცავს გასული ასწლეულის პირველი ნახევრის გამოჩენილი კომპოზიტორების (ა. შონბერგი, ა. ბერგი, ა. ვებერნი, ი. სტრაენსკი, ბ. ბარტოკი, პ. ჰინდემიტი, ე. ვარუზი, ა. ონეგერი, ს. პროკოფიევი, დ. შოსტაკოვიჩი, ო. მესიანი) შემოქმედებას. წიგნი მონოგრაფიული პრინციპითაა აგებული. ყოველი თავი ერთი კონკრეტული კომპოზიტორის სტილის ევოლუციას და ძირითადი ნაწარმოებების ანალიზს ეძღვნება; თან ახლავს ნაწარმოებების და რეკომენდებული ლიტერატურის სია.

ლექციების კურსი განკუთვნილია კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტის ბაკალავრიატის სტუდენტებისთვის. დამხმარე სახელმძღვანელოს სახით იგი შეიძლება გამოიყენონ კომპოზიციის და მუსიკის თეორიის ფაკულტეტის სტუდენტებმა.

### *რეცენზენტები:*

ნანა ლორია

მუსიკოლოგიის დოქტორი, ასოც. პროფესორი

ნანა შარიქაძე

მუსიკოლოგიის დოქტორი, ასოც. პროფესორი

### *რედაქტორები:*

ქეთევან ბაქრაძე

მანანა ტაბიძე (ლიტ. რედაქტორი)

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,  
პროფესორი

© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო  
კონსერვატორია, 2011

© ქეთევან ბოლაშვილი, 2011

ISBN 978-9941-9197-0-1

## შესავალი

XX საუკუნე მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ერთ-ერთი ურთულესი ეპოქაა. მის ძირითად მახასიათებლებს კონტრასტები, ესთეტიკური იდეალების ხშირი ცვლა, მრავალი, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავი მოვლენის სინქრონული არსებობა წარმოადგენს, რაც ამ ასწლეულის გამორჩეულად მდიდარ მხატვრულ პანორამას ქმნის. ამასთანავე, XX საუკუნის ხელოვნება შესაძლებელია რამდენიმე დიდ ეტაპად დაიყოს:

– პირველი ეტაპი საუკუნის პირველ ნახევარს მოიცავს და მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში მოდერნის<sup>1</sup> სახელითაა შესული. მისი დროითი საზღვრებია XX საუკუნის პირველი ათწლეულიდან<sup>2</sup> 1945 წლამდე, მეორე მსოფლიო ომის დასრულებამდე. მოდერნს ძირითადად ახასიათებს ახლის ძიება, რადიკალური გარდაქმნები მხატვრული აზროვნების ყველა დონეზე (ენა, სტრუქტურა, მხატვრული შინაარსი), მაგრამ, ამასთანავე, მოდერნი აღიარებს გარკვეულ გენეტიკურ კავშირს წარსულთან;

– მეორე ეტაპი, 1945-1968 წლები, ავანგარდის<sup>3</sup> სახელითაა ცნობილი. მისი შემოქმედებითი პათოსი ახლის შექმნაში, სტილის სტერილურ სიწმინდესა და ნებისმიერი იდეის თუ საკუთრივ მხატვრული ნაწარმოების უნიკალურობაშია;

– მესამე ეტაპი, 1968 წლიდან, პოსტმოდერნის ხანაა. მისი დაწყება უკავშირდება ე. წ. სტუდენტურ რევოლუციებს ევროპასა და აშშ-ში და ომისშემდგომ პერიოდში

---

<sup>1</sup> modern (ლათ.) – ახალი.

<sup>2</sup> მუსიკალურ ხელოვნებაში XX საუკუნის დასაწყისად მიიჩნევენ გ. მალერის და კ. დებიუსის გარდაცვალების (1911 და 1918 წწ.), ა. შონბერგის მთავარის პიროს და ი. სტრავენსკის საღვთო ბაზანსულის პრემიერების (1912 და 1913 წწ.) თარიღებს.

<sup>3</sup> avantgarde (ფრ.) – წინა ხაზზე, მოწინავე რაზმი.

ავანგარდის მიერ დადგენილი ფასეულობების მთელი სისტემის რევიზიას გულისხმობს.

✓ XX საუკუნე იმთავითვე ხასიათდებოდა რადიკალური ძვრებით სოციალურ, კულტურულ და ინტელექტუალურ სფეროებში. უდიდესი მნიშვნელობის ისტორიულმა მოვლენებმა – ომებმა, რევოლუციებმა, – ცხადია, დიდი გავლენა მოახდინა მხატვრულ აზროვნებაზეც. არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა სამეცნიერო აღმოჩენებს, რამაც გარემომცველი მატერიალური სამყაროს შეცვლა და, რაც მთავარია, მის შესახებ ადამიანთა წარმოდგენების გადააზრება გამოიწვია.

XIX საუკუნეში გაბატონებული ცხოვრების გაწონასწორებული და აუჩქარებელი ტემპის საპირისპიროდ, როდესაც ყველაფერი უცვლელად და ურყევად ეჩვენებოდათ, XX საუკუნე იდეალების ნგრევის, შიშის, სასოწარკვეთილების, უიმედობის გრძნობათა მძლავრი ნაკადით შეიჭრა ადამიანის ფსიქიკაში, რამაც სრულიად ახლებური, არსებულ სტერეოტიპებისგან პრინციპულად განსხვავებული ფასეულობათა სისტემა შექმნა. ამ ცვლილებებმა ისეთი ახალი ფილოსოფიური მიმდინარეობების შექმნას უბიძგა, როგორცაა ინტუიტივიზმი (ანრი ბერგსონი), ეგზისტენციალიზმი (მარტინ ჰაიდეგერი), სიღრმისეული ფილოსოფია და ფსიქოლოგია (ზიგმუნდ ფროიდი), ასევე განაპირობა ახალი მიმართულებების ჩამოყალიბება ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში – ექსპრესიონიზმი, კუბიზმი, აბსტრაქციონიზმი და სხვ. ამ მიმართულებების წარმომადგენელთა შორის იყვნენ ისეთი მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ფიგურები, როგორებიცაა: ფრანც კაფკა, შტეფან გეორგე, არნოლდ შონბერგი, თომას მანი, ბერტოლდ ბრეხტი, რიხარდ შტრაუსი, პოლ ვალერი, იგორ სტრავინსკი, ჟან კოქტო, პაბლო პიკასო, ედგარ ვარეზი, ვასილი კანდინსკი, გაბრიელე დ'ანუნციო, თომას ელიოტი და მრავალი სხვ.

მოკლედ მიმოვიხილოთ XX საუკუნის პირველი ნახევრის ძირითადი მხატვრული მიმართულებები, რომელთაც მუსიკალურ ხელოვნებას ახალი სახელები, ახალი იდეები და მნიშვნელოვანი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულების მქონე ქმნილებები შესძინეს.

ექსპრესიონიზმი. გვიანი რომანტიზმის წიაღში წარმოშობილმა ახალმა, ექსპრესიონისტულმა მიმართულებამ გააღრმავა მისი სუბიექტივიზმი, ადამიანის ფსიქიკის სიღრმისეული წვდომისკენ სწრაფვა. ექსპრესიონიზმში რომანტიკულ იდეალს, ზიგფრიდის ტიპის გმირს, დაუპირისპირდა „პატარა ადამიანი“, რომელსაც დაკარგული აქვს პიროვნული „მე“-ს თვითშეგნება და უფერული, დეინდივიდუალიზებული მასის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. ექსპრესიონიზმი ჩამოყალიბდა XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში და განვითარდა, უმთავრესად, ავსტრიაში და გერმანიაში. ექსპრესიონიზმის წინამორბედები იყვნენ გუსტავ მალერი და რიხარდ შტრაუსი, ედვარდ მუნკი და ვინსენტ ვან გოგი. 1900-1910-იან წლებში გერმანიაში ჩამოყალიბდა ექსპრესიონისტ ხელოვანთა ორი გაერთიანება: ხოლი [Die Brücke] დრეზდენში (1905 წ.) და ლურჯი მხედარი [Der Blaue Reiter] მიუნხენში (1911 წ.). ამ მიმართულების უდიდესი წარმომადგენლები იყვნენ: მწერლები, პოეტები და დრამატურგები – გეორგ ტრაკლი, შტეფან გეორგე, ფრანც კაფკა, ფრანც ვედდეკინდი; არქიტექტორები – ერის მენდელზონი, ბრუნო ტაუტი; მხატვრები – ვასილი კანდინსკი, ოსკარ კოკოშკა, ფრანც მარკი; მუსიკაში – არნოლდ შონბერგი, ალბან ბერგი, ნაწილობრივ ანტონ ვებერნი და სხვ. 1

ექსპრესიონიზმში მხატვრული სახის ახლებურმა გააზრებამ, მისთვის დამახასიათებელმა უკიდურესმა ფსიქოლოგიზმმა, ისტერიამ, უიმედობამ, ფანტასმაგორიულმა ბოდვამ, მუსიკალური ენის რადიკალური ცვლილება – თემის, თემატური განვითარების, ცენტრის უარყოფა გამო-

იწვია და მის საპირისპიროდ ათემატური და ატონალური მუსიკის შექმნა განაპირობა.

**ნეოკლასიციზმი.** ექსპრესიონიზმის ანტიპოდია ნეოკლასიციზმი, რომელიც თითქმის მასთან ერთად წარმოიშვა, მაგრამ სრულიად სხვა ესთეტიკურ იდეალებზეა ორიენტირებული. ნეოკლასიციზმისთვის დამახასიათებელია ნონპერსონიფიცირებული გმირები, გაუცხოვება, ორიენტაცია წარსულზე, როგორც სიმყარის, სტაბილურობის, წესრიგის და წონასწორობის იდეალებზე (განსაკუთრებით, ბაროკოს და ადრეული კლასიციზმის ეპოქებზე). განსხვავებით ექსპრესიონიზმიგან, რომლის წარმოშობაც პირველ მსოფლიო ომს უკავშირდება და რომელმაც ომის დამთავრების შემდეგ ამოწურა კიდევ თავისი რესურსები, ნეოკლასიციზმმა აყვავების მწვერვალს 20-30-იან წლებში მიაღწია. ნეოკლასიციზმის ესთეტიკას შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდებში მიმართეს: რიხარდ შტრაუსმა, მორის რაველმა, იგორ სტრავენსკიმ, პაბლო პიკასომ, პოლ კლოდელმა და სხვ.

**რაციონალიზმი.** ექსპრესიონიზმის მიერ წარმოშობილი ახალი გამომსახველი ხერხების საფუძველზე 20-იან წლებში ჩამოყალიბდა სერიული მეთოდი, რომელიც რაციონალიზმის ეპოქის ესთეტიკის ყველაზე მკაფიო გამოხატულებაა. ომისშემდგომი ეპოქის ევროპა რაციონალიზმის, უნიფიცირების საყოველთაო ტალღამ მოიცვა და ხელოვნებაშიც მკაცრად ორგანიზებული, რაციონალური საწყისისადმი დამორჩილება მოითხოვა.

**კონსტრუქტივიზმი.** პირველი მსოფლიო ომისშემდგომ ევროპაში შექმნილმა ახალმა ვითარებამ საფრანგეთში და გერმანიაში მსგავსი მხატვრული მიმართულებები წარმოშვა, რომლებიც შეიძლება გაერთიანდნენ ტერმინით კონსტრუქტივიზმი. იგი უპირატესობას ანიჭებდა სიცხადეს, მუსიკალური აზრის ყოველგვარი ფსიგოლოგიზმის-

გან დაწმენდილობას, რელიეფურ და, ამასთანავე, მკაფიო თემებს, ორიენტაციას საყოფაცხოვრებო ჟანრებზე. მანიფესტში მამალი და არლემკინი ჟან კოქტო წერდა: „საკმარისია ღრუბლები, ტალღები, აკვარიუმები, უნდინები და ღამის არომატები. ჩვენ გვჭირდება მიწიერი მუსიკა, ყოველდღიური მუსიკა“<sup>1</sup>.

20-იან წლებში წარმოშობილი კიდევ ერთი მხატვრული მიმართულება, ტექნიციზმი, უკავშირდება ტექნიკურ სამყაროს, მექანიზმებს, მანქანებს, ზუსტ მეცნიერებებს და მათ ესთეტიკურ კატეგორიაში გადაყვანას.

ახალი ფოლკლორიზმი. აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში XX საუკუნის დასაწყისში გამოიკვეთა აქტიური ინტერესი ფოლკლორის, ეროვნული ძირებისადმი, მაგრამ XIX საუკუნის ტრადიციისგან აბსოლუტურად განსხვავებული სახით. როგორც ცნობილია, XIX საუკუნეში ფოლკლორისადმი ყურადღება, ძირითადად ეროვნული სკოლების ჩამოყალიბების პროცესთან და ზოგად-ევროპულ მუსიკალურ კულტურასთან ადაპტაციის და ეროვნული თვითმყოფადობის გაცხადების ერთ-ერთ საშუალებად გვევლინება. ამიტომაცაა, რომ XIX საუკუნის კომპოზიტორები, უფრო ხშირად, ძალიან ცნობილ, კონკრეტულად ამა თუ იმ ერთან ასოცირებულ ხალხურ ინტონაციებს თუ ჟანრებს მიმართავენ (გავიხსენოთ, მაგალითად, ლისტისთვის ტიპური ვერბუნკოშის ინტონაციები, ჩეხი კომპოზიტორების მიერ პოლკას რიტმის და ინტონაციების გამოყენება და სხვ.). ფოლკლორისადმი განსხვავებულ მიდგომას ვხვდებით XX საუკუნის კომპოზიტორების შემოქმედებაში. მათ, უპირველეს ყოვლისა, ფოლკლორის არქაული შრეები აინტერესებთ, მაგრამ არა როგორც კონკრეტული მასალა, არამედ როგორც

---

<sup>1</sup> Кокто Ж. Пстух и Арлекин. М., 2000 – с. 20.

მუსიკალური ენის, მხატვრული აზროვნების მთელი სისტემის განახლების დიდი პოტენციალის მქონე რესურსი, ბაზისი კილო-ჰარმონიული, რიტმული თუ სხვა ელემენტებისთვის. ჩნდება, აგრეთვე, ინტერესი არქაული, წარმართული დროის რიტუალისადმი (თეატრალურ ჟანრებში).

\* \* \*

XX საუკუნის პირველ ნახევარში, როგორც ცნობილია, გააქტიურდა ძიებები და მნიშვნელოვანი, რადიკალურად ახალი მიგნებები მუსიკალური ენის სფეროში. კომპოზიტორთა ერთი ჯგუფისთვის ამგვარი ექსპერიმენტების არე იყო ბგერათსიმაღლივობა. არნოლდ შონბერგი, იოზეფ მატიას ჰაუერი, ნიკოლაი როსლავეცი, ნიკოლაი ობუხოვი და სხვები ქმნიან თორმეტტონიან სისტემებს, კომპოზიციის მეთოდებს, რომლებიც ტრადიციის უარყოფაზეა ორიენტირებული. უფრო ზუსტად, ახლო წარსულის ტრადიციის უარყოფაზე და შორეულ წარსულთან გარკვეულ ანალოგიებზე. ტრადიციის რღვევის სხვა ვარიანტს ვხვდებით იმ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, რომლებიც ახორციელებენ ტემპერირებული სისტემის რეორგანიზაციას და იყენებენ მიკროქრომატიკას<sup>1</sup>, ოქტავის დაყოფას არა ნახევარტონებად, არამედ მესამედ-, მეოთხედ-, მეექვსედტონებად (მაგალითად, ჩეხი კომპოზიტორის ალოიზ ჰაბას, ამერიკელი ჩარლზ აივზის, რუსი ივან ვიშნეგრადსკის შემოქმედებაში).

სპეციფიკურად მუსიკალურ, ბგერით სფეროში მიმდინარე ექსპერიმენტებთან ერთად XX საუკუნის პირველი ნახევრის ზოგიერთი კომპოზიტორი აკუსტიკურ სივრცეს

---

<sup>1</sup> აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მიკროქრომატიკა უფრო აქტუალური XX საუკუნის მეორე ნახევრისთვის აღმოჩნდა, როდესაც მას მიმართავენ არა ცალკეული კომპოზიტორები, არამედ მთელი მხატვრული მიმართულებები.



არამუსიკალური ბგერების გამოყენებით აფართოებს. კერძოდ, აღსანიშნავია იტალიელი ლუიჯი რუსოლოს ე. წ. ხმაურის მუსიკა, ერიკ სატის მიერ გამოყენებული სხვადასხვაგვარი ხმაურები და სხვ.

XX საუკუნის ტექნიკურმა პროგრესმა შესაძლებელი გახადა პრინციპულად ახალი ელექტრონული ინსტრუმენტების შექმნა, რომლებიც სინთეტიკური, ე. წ. სინუსოიდური ბგერის გენერირების საშუალებას იძლევა. ამ სფეროში პიონერები იყვნენ ლეო ტერმენი, რომელმაც შექმნა ტერმენოქსი და მორის მარტენო, მარტენოს ტალღების კონსტრუქტორი. აღნიშნულ ინსტრუმენტებს ფართოდ მიმართავენ თავის შემოქმედებაში ედგარ ვარეზი, ოლივიე მესიანი და სხვ.

XX საუკუნის მუსიკა, როგორც აღვნიშნეთ, მრავალგვაროვანია, რაც არა მხოლოდ ახლის ძიებათა განსხვავებულ გზებს უკავშირდება, არამედ ტრადიციის მიმართ ახლებურ დამოკიდებულებასაც. XX საუკუნის კომპოზიტორთა ერთი შტო ახლის შექმნის იდეით თუ საზრდოობდა, მეორე – ტრადიციაში ჰპოვებდა შთაგონებას. უპირველეს ყოვლისა, აქ უნდა აღინიშნოს ტრადიციული ტონალობის განახლება, რადგან ტონალური მუსიკალური ენა ტრადიციასთან კავშირის ერთ-ერთი ყველაზე სტაბილური მაჩვენებელია. მაგრამ ტონალობა, ცხადია, ასევე განიცდის განახლებას, კერძოდ, გეხდება ე. წ. გაფართოებული ტონალობა, ცენტრალიზებული სისტემა, რომელშიც არაა გამოკვეთილი მიხრილობა (მაჟორი და მინორი), პოლიტონალობა (პოლიკილოობა), სადაც სინქრონულად რამდენიმე ტონალობაა (ან კილო) გამოყენებული. ამგვარ მაგალითებს ვხვდებით პაულ ჰინდემიტის (თორმეტტონიანი ტონალობა), იგორ სტრავინსკის, ბელა ბარტოკის, სერგეი პროკოფიევის, დარიუს მიოს (პოლიტონალობა, პოლიკილოობა) და სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. გარდა ამისა, ცალკული ავტორები ქმნიან

საკუთარ კილოურ სისტემებს და ე. წ. ახალ მოდალობას აყალიბებენ. ამ მიმართულების ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია ოლივიე მესიანი, რომელმაც სიმეტრიული, შეზღუდული ტრანსპოზიციის კილოები დაუდო საფუძვლად საკუთარ საკომპოზიტორო მეთოდს.

\* \* \*

მუსიკალური ენის სფეროში მნიშვნელოვან ძვრებთან ერთად XX საუკუნეში გარდაქმნები ახასიათებს მუსიკალური აზროვნების ისეთ შედარებით სტაბილურ ერთეულებს, როგორიცაა ჟანრი და ფორმა. უპირველეს ყოვლისა, იცვლება ჟანრთა იერარქია – წამყვან პოზიციებზე გადმოდის კამერული ჟანრები და, ასევე, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, ზოგადად, კამერიზაციის პრობლემებს, რომლის სათავეები შესაძლებელია ვეძიოთ გვიან რომანტიზმში – ბრამსის, მაღერის, გარკვეული თვალსაზრისით, ვაგნერის შემოქმედებაში. ახალი სიცოცხლე შეიძინეს სიმფონიის, ოპერის, ბალეტის ტრადიციულმა ჟანრებმა. ოპერა, XIX საუკუნის მეორე ნახევართან შედარებით, უკანა პლანზე გადადის, თუმცა, მიუხედავად ამისა, XX საუკუნის დასაწყისში იქმნება ისეთი საოპერო შედევრები, როგორიცაა ბერგის ოპერები *ვოცემპი* და *ლულუ*, შონბერგის *მოსე და არონი* და ა. შ. კრიზისს განიცდის დიდი რომანტიკული სიმფონიზმი, საკუთრივ ჟანრული მოდელი და მისთვის დამახასიათებელი გამომსახველი ხერხები. მის ალტერნატივად წარმოგვიდგება სიმფონიური მუსიკის ის განშტოება, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარა ფერენც ლისტმა. სიმფონიის ავსტრიულ-გერმანულ მოდელზე უფრო აქტუალური აღმოჩნდა ფრანგული მოდელი, სეზარ ფრანკის და კლოდ დებიუსის შემოქმედებითი პრინციპები. ამავდროულად, გამოიკვეთა ინტერესი ინსტრუმენტული მუსიკის მივიწყებული ჟანრების მი-

მართ – საორკესტრო სიუიტა, Concerto grosso, ადრეკლასიკური სიმფონია. ახალი მნიშვნელობა შეიძინა XX საუკუნეში კამერულ-საანსამბლო მუსიკამ, რომელიც, ერთი მხრივ, ინარჩუნებს ტრადიციულ ჟანრებს (ტრიო, კვარტეტი და სხვ.), ხოლო მეორე მხრივ, ტრადიციით არარეგლამენტირებულ შემადგენლობებს მიმართავს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კამერული მუსიკის თვისებების შეღწევა სიმფონიურ მუსიკაში არ ყოფილა ცალმხრივი პროცესი. სიმფონიზმის პრინციპებმა ღრმად შეაღწიეს კამერულ-საანსამბლო ჟანრებში და XX საუკუნისთვის სპეციფიკურ კამერულ-საკონცერტო სიმფონიზმს მისცეს სიცოცხლე (მაგალითად, ა. შონბერგის **ბამბრული სიმფონიები №1 და №2**, ა. ბერგის **ბამბრული კონცერტი**, ა. ვებერნის **სიმფონია op. 21**, **კონცერტი op. 24**, ი. სტრავენსკის **DUMBARTON OAKS-ი** და სხვ.).

საინტერესო ნოვაციებთანაა დაკავშირებული საბალეტო ჟანრის განვითარება. სტრავენსკის „რუსულმა“ ბალეტებმა, რაველის **ღაშნისმა ღა ძლოამ** დასაბამი მისცა ახალი ტიპის სიმფონიზირებულ ბალეტს, რომელიც, XIX საუკუნის ბალეტებისგან განსხვავებით, მუსიკალური აზრის განვითარების დიდი ინტენსივობით გამოირჩევა და უარს ამბობს სახასიათო ცეკვების სიუიტებზე ან დივერტისმენტებზე. ბუნებრივია, ეს საკუთრივ ცეკვის ხელოვნების განვითარებასთანაცაა დაკავშირებული, ახალი საბალეტო სკოლის ჩამოყალიბებასთან, რასაც დიდად შეუწყო ხელი დიაგილევის ანტრეპრიზამ, რუსულმა საბალეტო სკოლამ, ისეთი ბალეტმანისტერების მოღვაწეობამ, როგორებიც არიან: მიხაილ ფოკინი, სერჟ ლიფარი, ჯორჯ ბალანჩინი და სხვ.

XX საუკუნეში ახალი სიცოცხლე შეიძინა კიდევ ერთმა ტრადიციულმა ჟანრმა, ორატორიამ. აქაც, ისევე როგორც კამერულ და სიმფონიურ ჟანრებში, ორი მსგავსი, თუმცა, ამასთანავე, პრინციპულად განსხვავებული ჟან-

რის – ოპერის და ორატორიის ურთიერთშედწევის პროცესს ეხედებით. განსაკუთრებით მკაფიოდ შეინიშნება თეატრალური ჟანრების გაველენა ორატორიაზე, რაც მისი ახალი ნაირსახეობის, სცენური ან დრამატული ორატორიის შექმნის საწინდარი ხდება. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ არტურ ონეგერის და კარლ ორფის ორატორიული შემოქმედება, სტრავენსკის ოპერა-ორატორია **ოიდიპოს მეფე**.

კამერულ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ მუსიკაში ტრადიციულთან ერთად ყალიბდება ახალი ჟანრები, რომლებიც, მართალია, გენეტიკურად უკავშირდება ვოკალურ ციკლს, მაგრამ რეალურად უსულ სხვა მოველენას წარმოადგენს. აქ იგულისხმება შონბერგის მელოდრამების ციკლი **მთმარის პერეო**.

ამგვარად, XX საუკუნის პირველი ნახევარი გარდამტეხი ეპოქაა მსოფლიო მუსიკალური კულტურის ისტორიაში. პერიოდი, რომელიც ხასიათდება მრავალი მნიშვნელოვანი ნოვაციით მუსიკალური აზროვნების ყველა სფეროში (ენა, ფორმა, ჟანრი). განახლების სული XX საუკუნის ადამიანთა ინტელექტუალური საქმიანობის ერთ-ერთი სტაბილური მახასიათებელია. ახალი მუსიკის პათოსი ახლის ძიებაში, ტრადიციის ახლებურ წაკითხვას და მის, პიერ ბულეზის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „შიგნიდან აფეთქებაშია“, ანუ მისივე რესურსებიდან გამომდინარე, რაღაც სრულიად განსხვავებულის შექმნაში.

- Simms V. R. Music of the Twentieth-Century: Stile and Structure. N.Y., L., 1986.
- Арановский М., Баева А. (ред.) XX век: Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 1-2. М., 1995.
- Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
- Друскин М. На переломе столетий. В кн.: Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. М., 1973 – с. 7-30.
- Друскин М. Австрийский экспрессионизм. В кн.: Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. М., 1973 – с. 128-175.
- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Конен В. О музыкальном экспрессионизме. В кн.: Эпюды о зарубежной музыке. М., 1975 – с. 263-272.
- Нестьев И. (сост.) Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М., 1975.
- Нестьев И. Музыкальная культура 1917-1945 годов. В кн.: Музыка XX века: Очерки. Часть вторая, книга третья. М., 1980 – с. 5-107.
- Ортега-и-Гасет Х. Дегуманизация искусства. М., 1925.
- Смирнова В. (ред.) История зарубежной музыки. Вып. 6. С-Пб., 2001 – с. 4-27.



არნოლდ შონბერგი

# არნოლდ შონბერგი

(1874-1951)

არნოლდ შონბერგს, მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების უდიდეს კომპოზიტორთა შორის, განსაკუთრებული ადგილი უკავია. მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა მრავალი, ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი ერთეულებისგან შედგება. პირველი და უმთავრესი, რაც იპყრობს ყურადღებას, ექსპრესიონისტული ესთეტიკიდან მომდინარე უკიდურესი ემოციურობა და, ამასთანავე, მკაცრი რაციონალიზმია. შონბერგი მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალური ნოვატორი, ახალი საკომპოზიტორო მეთოდის, დოდეკაფონიის შემქმნელი და XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში ახალი ტიპის კონტრაპუნქტული აზროვნების ფუძემდებელია.

შონბერგის საკმაოდ ხანგრძლივი შემოქმედებითი გზა, დინამიკურად განვითარებადი პროცესია, რომელშიც ყოველი მომდევნო საფეხური ხარისხობრივად განსხვავდება წინამორბედისგან და უწყვეტი შემოქმედებითი პროცესის ახალ ეტაპს წარმოადგენს. შონბერგის პირველი თხზულებები ტიპურად რომანტიკული ნაწარმოებებია, რომლებშიც განვითარებულია ვაგნერის და, განსაკუთრებით, ბრამსის და მალერის ტრადიციები. მაგრამ უკვე მათში შეინიშნება ის სწრაფვა ახლის შექმნისკენ, ის ნოვატორული სული, რომელიც მთელს მის შემოქმედებით მოღვაწეობას მსჭვალავს. შონბერგის მიერ მუსიკალური ენის განახლება, უპირველეს ყოვლისა იმ ახალი შინაარსის მუსიკალური ასახვით დაიწყო, რომელიც საუკუნის დამდეგის სოციალურ-ფსიქოლოგიური ატმოსფეროთი იყო განპირობებული. ასე წარმოიშვა XX საუკუნის 10-იანი წლების მიჯნაზე თავისუფალ-ატონალური სტილი, რომელიც ექსპრესიონიზმის ესთეტიკის უშუალო გამოსატყულება იყო, ხოლო 20-იან

წლებში სერიული მეთოდის წარმოშობა იმ პერიოდის, ტექნიკური რაციონალიზმის ხანის ესთეტიკით იყო განპირობებული. სწორედ მუსიკალურ ენაში მიმდინარე ცვლილებების საფუძველზეა შესაძლებელი ა. შონბერგის შემოქმედების პერიოდიზაცია: პირველი – ტონალური, გვიანრომანტიკული პერიოდი (1899-1909 წწ., op. 1-10), მეორე – ექსპრესიონისტული, თავისუფალ-ატონალური (1909-1923 წწ., op. 11-22), მესამე – დოდეკაფონური (1923-სიცოცხლის ბოლომდე, op. 23-50).

\* \* \*

არნოლდ შონბერგი დაიბადა 1874 წლის 13 სექტემბერს. მან ბავშვობიდან დაიწყო ვიოლინოზე და ჩელოზე დაკერის სწავლა. თეორიაში და კომპოზიციაში არ მიუღია პროფესიული განათლება, თუმცა კონსულტაციისთვის სხვადასხვა მუსიკოსებს მიმართავდა. 18 წლის ასაკში შონბერგმა გაიცნო ღირიჟორი და კომპოზიტორი ალექსანდრ ცემლინსკი, რომელიც დაეხმარა მას საკომპოზიტორო ტექნიკის დაუფლებაში.

1895 წლიდან, ბანკში ხანმოკლე მუშაობის შემდეგ, შონბერგი მთელ თავის დროს მხოლოდ მუსიკას უთმობს. 1925 წლამდე იგი ცხოვრობდა ვენაში, სადაც ჩამოყალიბდა როგორც კომპოზიტორი და შექმნა ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, როგორცაა სიმებიანი სექსტეტი ბასხივრს-ნებული ღამე op. 4, სიმფონიური პოემა პელეასი ღამე მელიზანდა op. 5, კანტატა ბურჟს სიმღერები op.-ის გარეშე, პირველი სიმებიანი კვარტეტი op. 7, კამერული სიმფონია op. 9, თხუთმეტი ლეჟი უტეზან ბეორბეს დაკვირვებულ ბაღების ჟიზნიდან op. 15, მონოდრამა მოლოდინი op. 17, ბენედიქტი ხელი op. 18. ამავე წლებში დაიწყო კომპოზიტორის ლიტერატურული, მუსიკალურ-თეორიული და მუსიკალურ-პედაგოგიური მოღვაწეობა;



შეიქმნა ფუნდამენტური ნაშრომი **მოძღვრება ჰარმონიაზე** [Harmonielehre], 1911 წ.

1926 წელს შონბერგი საცხოვრებლად გადავიდა ბერლინში, სადაც ფერუხო ბუზონის გარდაცვალების შემდეგ პრუსიის ხელოვნების აკადემიის კომპოზიციის კლასის ხელმძღვანელის თანამდებობა დაიკავა. აქ მან განაგრძო ინტენსიური პედაგოგიური მოღვაწეობა. ბერლინში საბოლოოდ ჩამოყალიბდა დოდეკაფონური სისტემის ძირითადი პრინციპები, რომელზე მუშაობაც შონბერგმა ჯერ კიდევ ვენაში დაიწყო. 10-იან წლებში მსგავსი ტიპის საკომპოზიტორო ტექნიკაზე მუშაობდნენ, ასევე, ი. მ. ჰაუერი, ე. გოლიშოვი, მაგრამ პრაქტიკული გამოყენება და ფართო გავრცელება საკომპოზიტორო შემოქმედებაში სწორედ შონბერგის „12, მხოლოდ ერთმანეთთან დაკავშირებული ტონით კომპოზიციის მეთოდმა“ (ავტორისეული განმარტება) ჰქოვა.

პირველი ნაწარმოებები, რომლებშიც შონბერგმა თანმიმდევრულად გამოიყენა დოდეკაფონური ტექნიკა, ჯერ კიდევ ვენაში დაიწერა (**საშორტემპიანო პიუსები** op. 23, **სერენადა** op. 24, **საშორტემპიანო სიუიტა** op. 25, **სასულე ძვინტეტო** op. 26). მაგრამ მხოლოდ ბერლინის პერიოდში ხდება ახალი მეთოდი შონბერგის საკომპოზიტორო პრაქტიკის ერთადერთი ამოსავალი პუნქტი, კერძოდ, **სიმებიან ძვარტეტო** op. 30, **საორქესტრო ვარიაციებში** op. 31, ოპერაში **დღეიდან ხვალამდე** [VON HEUTE AUF MORGEN] op. 32. აქვე მუშაობდა კომპოზიტორი ორატორიაზე **იპოზის ბიბე** და ოპერაზე **მოსე და არონი**. ბიბლიურ სიუჟეტზე დაწერილი ორივე ეს ნაწარმოები დაუმთავრებელი დარჩა.

1933 წელს, გერმანიაში სახელმწიფოს სათავეში ნაცისტური რეჟიმის მოსვლის შემდეგ, შონბერგი იძულებული გახდა დაეტოვებინა სამშობლო და აშშ-ში წასულიყო ემიგრაციაში, სადაც სიცოცხლის ბოლომდე დარჩა (გარდაიცვალა 1951 წლის 13 ივლისს). აქ იგი აგრძელებდა მუშაო-



არნოლდ შონბერგი. ავტოპორტრეტი

ბას ჯერ კიდევ ევროპაში დაწყებულ ნაწარმოებებზე: იაკობის ძიხა და მოსა და არონი, აქვე ქმნის საპიოლინო კონცერტს op. 36, გერთხე სიმეზიან გვარტმეტს op. 37, გერთხე კამერულ სიმფონიას op. 38, ოდა ნაპოლემონს op. 41 (ჯ. გ. ბაირონის მიხედვით), საპოტრტიკიანო კონცერტს op. 42, სიმეზიან ტრიოს op. 45, კანტატას ბადატჩენილი გარშაპიდან op. 46 (საკუთარ ტექსტზე) და სხვ.

აშშ-ში, ისევე როგორც ავსტრიაში და გერმანიაში, შონბერგი აგრძელებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას, წერს კომპოზიციის საკითხებისადმი მიძღვნილ სტატიებს, რომლებიც შემდგომ გააერთიანა კრებულში სტილი და აზრი [STIL UND GEDANKE]. შონბერგის საკომპოზიტორო მოღვაწეობა შერწყმულია საკუთარი პრაქტიკის თეორიულ განმარტებასთან.

\* \* \*

XX საუკუნის 10-იან წლებში ავსტრიულ და გერმანულ ხელოვნებაში გაბატონებული ახალი ექსპრესიონისტული ესთეტიკა იდეალების ნგრევის, შიშის, სასოწარკვეთილების, უიმედობის გრძნობათა მძლავრი ნაკადით შეიჭრა ადამიანთა ფსიქიკაში. მან შეარყია ტრადიციული, მკაცრად სუბორდინირებული, ცენტრალიზებული მუსიკალური სისტემის საფუძვლები და მაჟორ-მინორის გრავიტაციული ველის დაშლა გამოიწვია, რასაც შედეგად თავისუფალი ატონალობა მოჰყვა.

თავისუფალი ატონალობის თავისებურ მოსამზადებელ ეტაპს გვიანი რომანტიზმი, კერძოდ, ფ. ლისტის, რ. ვაგნერის, გ. მაღერის, რ. შტრაუსის მუსიკალური მემკვიდრეობა წარმოადგენს. მათ მიერ შემოტანილი ისეთი სიახლეები, როგორიცაა ვაგნერისეული უსასრულო მელოდია, ლისტის მონოთემატიზმი, მაღერისეული ვარიანტულ-ვარიაციული განვითარების მეთოდი, გარკვეული

თვალსაზრისით, საფუძველს უმზადებს თავისუფალ ატონალობას.

არნოლდ შონბერგის და მისი მოწაფეების – ალბან ბერგის და ანტონ ვებერნის შემოქმედების ატონალურ პერიოდში გაბატონებული იყო ე. წ. არიდების ესთეტიკა, რომელიც გულისხმობდა ყველა აქამდე არსებული მუსიკალური კანონის უგულვებელყოფას. ატონალური სტილის წარმოშობის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მიზეზია დისონანსის ემანსიპაცია. ვენის ახალი სკოლის კომპოზიტორთათვის კონსონანსის და დისონანსის ცნებები პირობითია, ვინაიდან, შონბერგის სიტყვებით რომ ვთქვათ, დისონანსური ბგერები შორეულ კონსონანსებად აღიქმებიან. შონბერგი წერდა: „განსხვავება დისონანსს და კონსონანსს შორის არის არა მეტი თუ ნაკლები სილამაზე, არამედ მეტი თუ ნაკლები მისაწვდომობა“<sup>1</sup>.

თავისუფალ ატონალობაში აკორდები აიგება, როგორც განსხვავებული ინტერვალების (უმთავრესად სეკუნდები, სეპტიმები, კვარტები და ტრიტონები) ჯამი; უარყოფილია ტრადიციული პერიოდული მეტრი და რიტმი; გაძლიერებულია პაუზის (ე. წ. მდუმარე ტონის) მნიშვნელობა, რომელიც მუსიკალური ქსოვილის სრულფასოვანი ელემენტი გახდა.

თავისუფალ ატონალურ ნაწარმოებთა უმრავლესობა მხატვრულ სიტყვასთანაა დაკავშირებული, რაც ერთგვარ ფორმაქმნად ფუნქციას ასრულებს. ეს იმით აიხსნება, რომ ატონალურ თხზულებებში მხატვრული სახე, როგორც წესი, რამდენიმე, ვარიანტულად მსგავსი, მაგრამ არაგანმეორებადი სტრუქტურული ერთეულისგან შედგება. იგი არსად არ უბრუნდება თავის პირველსახეს (უარყოფილია რეპრიზულობა) და მუდმივ განვითარებაში

<sup>1</sup> Schoenberg A. Composition with Twelve Tones / cit.: Rogge W. Schönbergs Klavierschaffen. Zürich, 1958 – s. 5.

იმყოფება. ასე წარმოიშვა ახალი, თავისუფალი ვარია-  
ციული განვითარების პრინციპი, ე. წ. განვითარებადი  
ვარიაციების სახით. განვითარებადი ვარიაციების პრინ-  
ციპი ერთდროულად საწყისი მხატვრული სახის დამუ-  
შაებასაც და, ტრადიციული გაგებით, დამუშავების პრინცი-  
პის უარყოფას, დინამიკის და ექსპრესიის გაძლიერებას  
გულისხმობს. ამგვარად, ამ ტიპის მუსიკალურ ნაწარმო-  
ებებში დინამიკა მუსიკის იდენტური ხდება, ხოლო რაც  
შეეხება მუსიკალურ სახეებს, ისინი ერთმანეთს უკავ-  
შირდებიან არა თემატურად, არამედ დინამიკურად.

ტრადიციული გაგებით თემატური განვითარების  
უქონლობას კი, ატონალურ მუსიკაში, ე. წ. ათემატიზმამდე  
მიყვავართ, რაც გულისხმობს არა თემების უქონლობას,  
არამედ პირიქით, მათ ჭარბ რაოდენობას, რადგან მუსიკა-  
ლური ქსოვილის ყოველი ერთეული თემატურადაა გააზ-  
რებული. ე. ი. ყოველ აზრს, იდეას, მისი განვითარების  
ნაცვლად ახალი აზრი მოსდევს, რომელსაც გარკვეული  
სიახლე შემოაქვს. ამის საფუძველზე წარმოიშობა ე. წ.  
ალოგიკური კავშირები (რის გამოც ამ მოვლენას დინამი-  
კური თემატიზმი უწოდეს) და ნაწარმოებში საბოლოოდ  
ირღვევა ყოველგვარი შინაგანი სტრუქტურული კავშირე-  
ბი. ამგვარი საკომპოზიტორო აზროვნება შეიძლება შევა-  
დართოთ აბსტრაქტულ ფერწერას, რომელიც ასევე უარ-  
ყოფს გარეგნულ კავშირებს ახალი ტიპის შინაგანი კავ-  
შირების სასარგებლოდ და, აგრეთვე, ზ. ფროიდის სიღრ-  
მისეულ ფილოსოფიას და სიღრმისეულ ფსიქოლოგიას,  
ჟ. ჯოისის ცნობიერების ნაკადს.

ექსპრესიონისტული, ატონალური, ათემატური მუსი-  
კის გამომსახველობითი სიძლიერე მკაცრ ლოგიკურ ფორ-  
მას კი არ ემყარება, არამედ მუსიკალურ-ფსიქოლოგიური  
ემოციების თავისუფალ ნაკადად წარმოგვიდგება. შესაბა-  
მისად, შონბერგის და მისი მოწაფეების (განსაკუთრებით

ა. ბერგის) ამ პერიოდის ნაწარმოებებს ხშირად „უმოქმედო სეისმოგრაფებს“ უწოდებენ, რომელთა თითოეული ტაქტი დინამიკურად გამოხატული ეესტია – ბგერით შექმნილი გამომსახველობა. თავის მხრივ, ექსპრესიონისტული პერიოდის ნაწარმოებებში ათემატიზმის დომინირებამ მუსიკალური ნაწარმოებების მასშტაბების უკიდურესი შემცირება (ფორმა აფორისტული გახდა), მუსიკალური ინფორმაციის საოცარი კონცენტრაცია გამოიწვია.

შემოქმედების ადრეულ პერიოდში ა. შონბერგს მუსიკის ფერადოვანი, ტემბრული მხარისადმი ახლებური მიდგომის იდეა უჩნდება, რაც მისთვის, თანამედროვეებისგან (რ. შტრაუსი, კ. დებიუსი, მ. რაველი, ი. სტრაენსკი) განსხვავებით, დაკავშირებულია არა პარმონიასთან, არამედ მელოდიასთან. ჯერ კიდევ Harmonielehre-ში კომპოზიტორი წერდა: „არ შემიძლია ისე გამბედავად, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება, გავავლო ზღვარი ბგერის სიმაღლეს და მის შეფერილობას შორის. მიმაჩნია, რომ ბგერა თავს ავლენს ბგერით შეფერილობაში, რომლის ერთ-ერთი განზომილებაა სიმაღლე. ბგერის შეფერილობა დიდი უბანია, სიმაღლე კი – მისი განაყოფი. ბგერის სიმაღლე სხვა არაფერია, თუ არა ერთი მიმართულებით შეცვლილი მისი ფერი. ახლა შესაძლებელია სიმაღლისდამიხედვით განსხვავებული ბგერებისგან გარკვეული წარმონაქმნების წარმოება, რომლებსაც ჩვენ მელოდიებს ვუწოდებთ, <...> ისეთი თანმიმდევრობების შინაგანი ურთიერთობები თავისებურ ლოგიკაზეა დამყარებული, რომელიც ბგერათ-სიმაღლივი მელოდიების ლოგიკის ტოლფასია“<sup>1</sup>.

ეს იდეა სუფთა სახით შონბერგმა მხოლოდ ერთხელ განახორციელა – მესამე პიესაში შერები [FARBEN] ციკლიდან ხუთი საორკესტრო პიესა op. 16. მაგრამ

<sup>1</sup> Schönberg A. Harmonielehre. Leipzig, 1977 – s. 503

მუსიკის ფერადოვანი მხარე მუდმივად იყო კომპოზიტორის ყურადღების ცენტრში და განსაკუთრებული ძალით გამოძვლავნდა მსხვერპლშეწირვის სცენაში ოპერიდან მოსმე ღა ბარონი. Klangfarbenmelodie-ს იდეამ თავისებური განვითარება პპოვა ა. ვებერნის შემოქმედებაში.

შონბერგის მიერ განხორციელებულ რადიკალურ ნოვაციებს შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია მის მიერ შექმნილი კომპოზიციის ახალი მეთოდი – დოდეკაფონია (ბერძნულიდან: დოდეკა – თორმეტი). კომპოზიციის დოდეკაფონური, ანუ სერიული მეთოდი თავისი არსით ატონალურია, თუმცა, თავისუფალი ატონალობისგან განსხვავებით, ორგანიზებულ ატონალობას წარმოადგენს. სერიული მეთოდის სათავე, ერთი მხრივ, თავისუფალი ატონალობაა, მეორე მხრივ კი, ნიდერლანდელი პოლიფონისტების საკომპოზიციო ტექნიკა.

დოდეკაფონური ტექნიკის ძირითადი პრინციპები ემყარება შემდეგ წესებს: ნაწარმოების შექმნის მოსამზადებელ სტადიაზე კომპოზიტორის მიერ შეირჩევა საყრდენი მასალა, ანუ დოდეკაფონური სერია, 12 ბგერის თანმიმდევრობა, რომელიც განუმეორებლობის პრინციპზეა დამყარებული. ყოველი ნაწარმოებისთვის იქმნება ინდივიდუალური სერია (სერია არ უნდა ემთხვეოდეს კილოს ან ტონალობას, სასურველია, არ შეიცავდეს ტერციულ სვლებს). სერიის ძირითადი სახის (Primus, Originalis ან Grundgestalt) შექმნის შემდეგ მისგან იწარმოება სერიის სხვა მოდიფიკაციები – ინვერსია (Inversus), კიბოსებური სვლა (Retroversus) და ინვერსიის კიბოსებური სვლა (Retroversus Inversus). გარდა ამისა, შესაძლებელია სერიის და მისი მოდიფიკაციების ტრანსპონირება 12 ბგერიდან, რის შედეგადაც მიიღება ე. წ. „სრული სერიული კვადრატის“. ბუნებრივია, სრული სერიული კვადრატის გამოყენების აუცილებლობა არ წარმოიშობა მცირე მასშტაბის

თხზულებებში. თავად შონბერგი სტატიაში, რომელშიც განმარტებულია სერიული ტექნიკის ძირითადი პრინციპები, მიუთითებდა, რომ „ძირითადი რიგიდან მელოდიების, თემების, ფრაზების, მოტივების, ფიგურების და აკორდების შექმნა შეუზღუდავია“.

\* \* \*

შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, პირველ, ე. წ. ტონალურ პერიოდში, არნოლდ შონბერგი გვევლინება XIX საუკუნის ავსტრიულ-გერმანული მუსიკის ტრადიციების გამგრძელებლად, კერძოდ რ. ვაგნერის და გ. მაღერის – მუსიკალური ენის სფეროში და ი. ბრამსის – ფორმის კლასიკური გააზრების თვალსაზრისით. მის ისეთ ნაწარმოებებში, როგორცაა სიმებიანი სექსტეტი **ბასხივოსნებულ ღამე**, სიმფონიური პოემა **პელეასი და მელიზანდა**, კანტატა **ბურჟს სიმფონიები** და სხვა, მკაფიოდ ჩანს ამ კომპოზიტორთა სტილის ზეგავლენა.

შონბერგის ძიებები ახალი მუსიკალური ენის შექმნის სფეროში უკვე ამ ადრინდელ ნაწარმოებებში შეინიშნება, კერძოდ, სიმფონიურ პოემაში **პელეასი და მელიზანდა** (ს. მაღარმეს მიხედვით), სადაც კომპოზიტორი პირველად იყენებს წმინდა კვარტებისგან შემდგარ თანხმოვანებებს; სიმებიან სექსტეტში **ბასხივოსნებულ ღამე** (რ. დემელის ლექსით შთაგონებული) ელინდება სწრაფვა ჟანრის კამერიზაციისკენ, რაც განსაკუთრებით ტიპურია ა. ვებერნის შემოქმედებისთვის.

პირველი პერიოდის ნაწარმოებებთან განსაკუთრებით აღსანიშნავია **ბამერული სიმფონია** (op. 9, E-dur, 1906 წ., 15 სოლი საკრავისთვის), ნაწარმოები, რომელიც

---

<sup>1</sup> Schoenberg A. Composition with twelve tones. In: Schoenberg A. Style and Idea. Los Angeles, 1984 – p. 116-117.



ყველაზე მკაფიოდ მიგვანიშნებს გვიანრომანტიკული ქრომატიკიდან თავისუფალ ატონალობაზე გადასვლას. აქ მნიშვნელოვნად იზრდება კვარტული აკორდების როლი, ხშირია მთელტონიანი ბგერათრიგების გამოყენება და სხვ.

შონბერგის **ბამერული სიმფონია №1 XX** საუკუნის დასაწყისის საერთო ესთეტიკური და სააზროვნო კატეგორიებიდან გამომდინარეობს და სიმფონიური მუსიკის განვითარების ისტორიის თვისობრივად ახალი ეტაპის დაწყებაზე მიგვითითებს. ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორი, ერთი მხრივ, სონატურ-სიმფონიური ციკლის აგების ტრადიციულ ლოგიკას ემყარება, ხოლო მეორე მხრივ, იგი მუსიკალური ენის, მხატვრული შინაარსის და ზოგადმუსიკალური კანონზომიერების თვალსაზრისით, აბსოლუტურად ახალ მოვლენას წარმოადგენს. უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება სიმფონიის მასშტაბების უკიდურესი შემჭიდროება, ორკესტრის ნაცვლად სოლისტთა ანსამბლის გამოყენება, მუსიკალური ქსოვილის უკიდურესი პოლიფონიზაცია და ტონალური სისტემის დაშლის ტენდენცია.

ერთნაწილიანი **ბამერული სიმფონიის** სტრუქტურა სონატური ფორმის და სონატურ-სიმფონიური ციკლის პრინციპების შერწყმის საფუძველზე ყალიბდება. ნაწარმოები მკაფიოდ იყოფა ხუთ ეპიზოდად – ექსპოზიცია, სკერცოზული ეპიზოდი დამუშავების წინ, საკუთრივ დამუშავება, ნელი ეპიზოდი (Adagio) რეპრიზის წინ და სარკისებური რეპრიზა კოდით. აღსანიშნავია, რომ ამ ერთნაწილიანი კომპოზიციის ეპიზოდები ერთმანეთისგან კვარტული თემითაა გამიჯნული, რომელიც ყველაზე მკაფიოდ ცხადყოფს ტონალური და ატონალური საწყისების ურთიერთქმედებას. საკუთრივ ტონალურ მიზიდულობას მოკლებული კვარტული თანხმოვანებების გარდა, სიმფონიის სხვა ეპიზოდებშიც ატონალობის თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, ტონალური გაურკვევლობის ეფექტი იქმნება.

ნაწარმოების რთული ქრომატიზებული ლინეარულ-პოლიფონიური ფაქტურა ტრადიციული ფუნქციური ლოგიკის ნიველირებას უწყობს ხელს.

კამერულ სიმფონიას და სიმებიან კვარტეტს №2 (op. 10) უშუალოდ მოსდევს შონბერგის შემოქმედების ახალი, თავისუფალ-ატონალური, ექსპრესიონისტული პერიოდი, რომელიც დაახლოებით 10-12 წელი გრძელდებოდა. იგი, სიახლის თვალსაზრისით, პრაქტიკულად წარმოადგენს ახალი ერის დაწყებას მუსიკაში, რომელიც თავისი შინაარსით და გამომსახველი ხერხებით სხვა ეპოქებს ვერ შეედრება.

თავისუფალ-ატონალურ სტილში დაწერილი შონბერგის პირველი ნაწარმოები იყო სამი საწოტეპიანი პიესა op. 11, სადაც მოხდა ტონალობაზე, ყოველგვარი იერარქიული კავშირებით შეზღუდულ სისტემაზე უარის თქმა. მთელი ციკლის სულიერი სამყარო ტიპურად ექსპრესიონისტულია, განმსჭვალული პირქეში, ნევროზული ატმოსფეროთი, რაც ვლინდება საკუთრივ ბგერათსიმაღლივ სტრუქტურებში და, ასევე, აპერიოდულ რიტმში. პიესებში პრაქტიკულად შეუძლებელია მთავარი და მეორეხარისხოვანი ერთეულების გამიჯვნა, მთელი მუსიკალური ქსოვილი მცირე მოტივური ერთეულების უსასრულო ვარიაციების (ვარიანტული განვითარების), ე. წ. განვითარებადი ვარიაციების პრინციპზე აიგება.

კიდევ უფრო შორს, ახალი მუსიკალური ენის ათვისების სფეროში, მიდის შონბერგი ხუთი საწოტეპიანი პიესაში op. 16. ამ ნაწარმოებში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კომპოზიტორმა პირველად გამოიყენა Klangfarbenmelodie-ს ტექნიკა (მესამე პიესაში). ციკლის ხუთივე პიესას ჰქონდა პროგრამული ქვესათაური (1. წინათბობობა, 2. წარსული, 3. შერევი, 4. პირიპირია, 5. ობლივიატური რეციტატივი), რომლებიც ავტორმა შემდეგ მოხსნა.

აღსანიშნავია, რომ op. 11 სამი საფორტეპიანო პიესის, op. 16 ხუთი საორგანო პიესის და op. 19 მძვნი პატარა საფორტეპიანო პიესის გარდა შონბერგი ამ პერიოდში ძირითადად ვოკალურ ნაწარმოებებს ქმნიდა. მათ შორისაა: თხუთმეტი ლემსი შტეფან ბეორგუს დაბედებული ბაღების წიგნიდან op. 15, მონოდრამა მოლოდინი op. 17, სიმბოლისტური მუსიკალური დრამა ბაღნიერი ხელი op. 18, მელოდრამების ციკლი მთვარის პიერო op. 21 და სხვ.

მონოდრამა მოლოდინი (მარი პაპენჰაიმის მიხედვით) ერთაქტიანი ოპერაა, ე. წ. ყვირილის დრამა (Schreidrama), რომლის ერთადერთი პერსონაჟი – ქალი, ტიპურად ექსპრესიონისტული გმირია. მთელი ნაწარმოების მანძილზე ავტორი გვიჩვენებს მის ქვეცნობიერ სამყაროს, რომელიც შიშის, უიმედობის, ეჭვიანობის, სასოწარკვეთილების გრძნობებითაა გაჯერებული. იდუმალებით მოცული სულიერი სამყაროს ჩვენება, გაუცნობიერებელი შიშის და წინათგრძნობის, ეროტიკის აქცენტირება ამ ნაწარმოებს ზ. ფროიდის სიღრმისეული ფილოსოფიის და ფსიქოლოგიის ძირითად პრინციპებთან აახლოვებს.

მონოდრამა დაწერილია დრამატული სოპრანოს და დიდი სიმფონიური ორკესტრისთვის, სადაც ორკესტრის პარტია, ოთხმაგი შემადგენლობის მიუხედავად, ცალკეულ მომენტებში, ტემბრების ინდივიდუალიზაციის გამო (მაგალითად, მეორე სცენის დაწყებამდე სოლო ვიოლინოს და კლარნეტის დიალოგი და ა. შ.), საოცრად გამჭვირვალედ ჟღერს, ხოლო კულმინაციაში კი გრანდიოზულ მასშტაბებს აღწევს.

ეს ნაწარმოები ვრცელი დამუშავების შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომლის საწყისი თემატური მასალა, თითქოს, ნაწარმოების ფარგლებს მიღმაა დარჩენილი. რიტმული დინამიკა, ტემპების და ტემბრების ხშირი ცვლა, მუსიკალური ქსოვილის დისონანსური თანხმოვანებებით გაჯერება – ყოველივე ეს გრძნობათა უკიდურესი დაძაბუ-

ლობის შთაბეჭდილებას ახდენს მსმენელზე. მოლოდინის დრამატურგია განვითარების ერთიან ხაზს, კრეშენდირების პრინციპს ემყარება და კულმინაციას ნაწარმოების ბოლოს აღწევს. ფინალური ე. წ. „არარაში წასვლა“ (დამაბოლოებელი ქრომატული პასაჟები) დასასრულის შთაბეჭდილებას კი არ ქმნის, არამედ პირიქით, უსასრულო, ჩაუკეტავი ნაგებობის შეგრძნებას ბადებს.

მონოდრამა მოლოდინი, მთელ რიგ სტილურად ახალ მიგნებასთან ერთად, ტრადიციული აზროვნების ცალკეულ თვისებებსაც შეიცავს, კერძოდ, კომპოზიტორი სიტყვის და მუსიკის, ვოკალური ინტონირების პრობლემას არსებული ნორმების ფარგლებში აქცევს. სრულიად განსხვავებულ, ახალი ტიპის მუსიკალურ თეატრს წარმოადგენს ბეჟნოვიჩი ხელო op. 18. ავტორისეული განმარტებით, ესაა დრამა მუსიკით, თავისებური მუსიცირება სცენის მეშვეობით, სადაც მუსიკა, დრამა, განათება, ფერი, სცენოგრაფია, კოსტიუმები, ჟესტები ერთობლივად მოქმედებენ მსმენელზე და ქმნიან განვითარების ძირითად ღერძს. კომპოზიტორი წერს, რომ „ჟესტები, ფერი და სინათლე აქ ბგერების მსგავსადაა გააზრებული: მუსიკა მათი მეშვეობით იქმნება. სინათლის გრძლიობების და ფერების ბგერებისგან იქმნება მუსიკის მოტივების მსგავსი ფიგურები და სტრუქტურები“<sup>1</sup>.

ბეჟნოვიჩი ხელოისთვის დამახასიათებელია ირეალობა, თანმიმდევრული სიუჟეტური განვითარების უქონლობა, ვინაიდან ავტორი კონცენტრირებულია სიღრმისეულ სულიერ შინაარსზე, რომელიც ვერ გამოიხატება სიტყვებით. ამ თვისებებით ბეჟნოვიჩი ხელო უახლოვდება ე. კანდინსკის სცენური კომპოზიციის იდეებს, მის მხრივ ბზმრას, რომელზეც მხატვარი 1909-12 წლებში მუშაობდა.

<sup>1</sup> Шенберг А. Счастливая рука. В кн.: Стиль и мысль. Статьи и материалы. М., 2006 – с. 317

10-იან წლებში შექმნილ თხზულებებს შორის მეტად საინტერესო და ნოვატორული ნაწარმოებია მელოდრამების ციკლი (სამჯერ 7 ლექსი, ავტორისეული განმარტებით) მთვარის პიმრო (op. 21, 1912 წ.) ბელგიელი პოეტის ალბერ ჟიროს ლექსების მიხედვით.

მელოდრამების ციკლი მთვარის პიმრო დაწერილია ქალის ხმის და ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის (ფლეიტა-პიკოლო, ფლეიტა, ბანის-კლარნეტი, ვიოლინო, ვიოლა, ჩელო და ფორტეპიანო). ამ თხზულებასთან დაკავშირებით ორი ნოვატორული პრინციპის გამოყენებაა აღსანიშნავი: ვოკალური ინტონირების ახალი ხერხი და ინსტრუმენტული ანსამბლის შემადგენლობის მობილურობა.

მთვარის პიმროში შონბერგი პირველად მიმართავს ვოკალური ინტონირების ახლებურ ხერხს, ე. წ. Sprechgesang-ს, რომელიც, ავტორის განმარტების თანახმად, არა ტრადიციულ სიმღერას, არამედ მუსიკალური მასალის „წარმოთქმას“ გულისხმობს. ანუ, ადგილი აქვს სპეციფიკური ინტონაციის გამოყენებას, რომელსაც უკავია შუალედური ადგილი რეჩიტაციას და სიმღერას შორის – ბგერათსიმალღივი პარამეტრი, ზუსტი მითითების მიუხედავად, პირობითია. ამგვარი ტიპის ვოკალური ინტონაციის გამოყენება, ერთი მხრივ, უშუალოდაა დაკავშირებული ექსპრესიონისტული ესთეტიკისთვის ტიპურ ემოციურ ჰიპერტროფიასთან, ხოლო მეორე მხრივ, პირველი შემსრულებლის, დრამატული მსახიობის ალბერტინა ცემეს სახელთან, რომელიც ხშირად გამოდიოდა ვენის კაბარეებში.

რაც შეეხება ინსტრუმენტულ თანხლებას, აქ არსად არ გამოიყენება საკრავების ერთდროული ჟღერადობა და ყოველ მელოდრამაში ანსამბლის მხოლოდ ნაწილი მონაწილეობს, რის გამოც ყოველ ნომერს მკაფიოდ ინდივიდუალიზებული თანხლება აქვს (ავტორისეული ჩანაფიქ

რის თანახმად, ანსამბლის ერთდროული ჟღერადობა პრაქტიკულად შეუძლებელია, რადგან საკრავების რაოდენობა აღემატება შემსრულებლების რაოდენობას). აღსანიშნავია, რომ შონბერგის მთავარის პიეროუს ინსტრუმენტულმა შემადგენლობამ და მისი გამოყენების თავისებურებამ დიდი გავლენა მოახდინა, როგორც ზოგადად XX საუკუნის I ნახევარში ახალი ინსტრუმენტული სტილის ჩამოყალიბებაზე, ისე ცალკეული კომპოზიტორების ინდივიდუალურ ხელწერაზე.

მთავარის პიერო ექსპრესიონისტული ესთეტიკის გამოხატვის ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი ნიმუშია შონბერგის შემოქმედებაში. მასში უხვადაა ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელი უსასოობა, უიმედობა, შიში, ჰალუცინაციები, განსაკუთრებით ისეთ ნომრებში, როგორიცაა: ჯვრები, ლამე, ბარცვა, თავის მოკვითა და სხვ.

მთავარის პიეროში, ისევე როგორც შონბერგის პრაქტიკულად მთელ შემოქმედებაში, განვითარების პოლიფონიური ხერხები დომინირებს. ნაწარმოების რთული, დისონანსებით გაჯერებული ატონალური ენა, ჰორიზონტალის განვითარების ლოგიკას ექვემდებარება. ამასთანავე, ციკლის ცალკეულ ნომრებში გამოყენებულია ისეთი ტრადიციული პოლიფონიური ფორმები, როგორიცაა პასაკალია (ლამე), ორმაგი კანონი (ბაროლია), ორმაგი კანონი და კიბოსებური კონტრაპუნქტი (მთავარის ლაქა). საინტერესოა, რომ თავისუფალი ატონალობის პერიოდში და, ნაწილობრივ, გვიანი პერიოდის შემოქმედებაშიც, კომპოზიციის ტექნიკის რაციონალიზმი შონბერგთან, ხშირად, აბსოლუტურად ორგანულად ერწყმის ირაციონალურ მხატვრულ სამყაროს.

თავისუფალ-ატონალური პერიოდისთვის დამახასიათებელი არარეგლამენტირებული მუსიკალური ენა თავის განვითარების მწვევრვალს შონბერგის ისეთ ნაწარმოებებში აღწევს, როგორიცაა ერთაქტიანი ოპერა ბედნიერი

ხელნი (op. 18), მელოდრამების ციკლი მთვარის პიერო (op. 21). მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ეს თხზულებები შონბერგის შემოქმედების მნიშვნელოვან მიღწევებს წარმოადგენენ, მათში გამოვლინდა საკუთრივ თავისუფალი ატონალობის ნეგატიური თვისებები, კერძოდ, დიდი ინსტრუმენტული ფორმის ორგანიზების შეუძლებლობა. სწორედ თავისუფალი ატონალობისთვის დამახასიათებელი ეს პრობლემა გახდა ახალი მუსიკალური ენის ძიების კატალიზატორი, რასაც შონბერგმა დაახლოებით 7 წელი დაუთმო (1916-1923 წწ.). ამ ამოცანის საბოლოო გადაწყვეტა იჩენს თავს ხუთ პიესაში მალსი) და სერენადში ბარიტონის და შვიდი ინსტრუმენტისთვის op. 24 (IV ნაწილი, პატარაძას სონეტი № 217) (ორივე – 1920-23 წწ.), სადაც კომპოზიტორი პირველად იყენებს დოდეკაფონურ ტექნიკას.

მთლიანად დოდეკაფონიის პრინციპებზე დამყარებული პირველი ნაწარმოებია საშორტემპიანო სიუიტი op. 25 (1921-23 წ.). სიუიტის ყველა ნაწილი (პრელუდია, ბავოტი და მიუზიტი, ინტერმეცო, მენუეტი ტრიოტი და შიბა) ერთ სერიას და მის ტრიტონულ ტრანსპოზიციას აგებული. ამ ნაწარმოებში შონბერგმა პირველად განახორციელა ახალი მუსიკალური ენის და ტრადიციული ფორმების და ჟანრის შერწყმის პრინციპი. სიუიტა ბაროკოს ეპოქის ჟანრულ მოდელზეა დაფუძნებული და, უფრო კონკრეტულად, ი. ს. ბახის გ-მოი ინტლისურ სიუიტას მოგვაგონებს (იწყება პრელუდიით), ბოლოვდება შიბით და, რაც განსაკუთრებითაა აღსანიშნავი, მისი მიუზიტი ბავოტის ტრიოს წარმოადგენს). ბაროკოს ეპოქის ტრადიციების გარდა, აქ ელინდება სიახლოვე კლასიციზმთანაც. მთელი ციკლი, მუსიკალური მასალის ჩვენების და განვითარების თავისებურებიდან გამომდინარე, შეიძლება შევადაროთ სონატურ ფორმას, სადაც ჩქარი

პრელუდია იქნება მთავარი პარტია, ნელი ბავშვები (და მიუხედავად, როგორც მისი ტრიო) – დამხმარე, ინტერმედი, რომელიც წინა და მომდევნო ნაწილების ინტონაციებს შეიცავს – დამუშავება, ხოლო მინუსები და შიბა – სარკისებური რეპრიზა. ამგვარად, საფორტეპიანო სიუიტაში და, ასევე, შემდგომი პერიოდის სხვა ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში (მაგალითად: სიმებიან კვარტეტებში №№ 3 და 4) შონბერგი ტრადიციული ფორმების და ტონალური ურთიერთობების იმიტაციას ახდენს, ანუ ახალი, ატონალური, დოდეკაფონური სისტემის მეშვეობით, ახორციელებს ტრადიციული ფორმების რესტავრირებას.

არნოლდ შონბერგის შემოქმედებითი მრწამსი, მისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მიგნებები ყველაზე მკაფიოდ აისახა მის დაუმთავრებელ ოპერაში **მოსე და არონი** (ბიბლიურ სიუჟეტზე).

თავდაპირველად **მოსე და არონი** ორატორიად იყო ჩაფიქრებული. 1928 წელს შონბერგმა ლიბრეტოს დააწერა: **მოსე და არონი. ორატორია**, მაგრამ მოგვიანებით, 1930 წელს, პარტიტურაზე მუშაობის დაწყებისას კომპოზიტორმა შეცვალა ჟანრი და განსაზღვრა იგი როგორც ოპერა. მიუხედავად ამისა, ორატორიის ჟანრის ცალკეული თვისებები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ნაწარმოებში, განსაკუთრებით, მის პირველ მოქმედებაში.

ოპერა **მოსე და არონი** უადრესად ნოვატორული ნაწარმოებია, რომელიც, ამასთანავე აელენს მნიშვნელოვან კავშირებს წარსულთან, დიდ გერმანულ საოპერო ტრადიციასთან. იგი, ერთი მხრივ, ვაგნერ-შტრაუსის, ხოლო მეორე მხრივ, მოცარტის საოპერო ტრადიციების სინთეზს წარმოადგენს. თუ ვაგნერის მუსიკალურ დრამაში ეოკალი სიმფონიურ განვითარებაში „ჩამონტაჟებული“ კომპონენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს, შონბერგი, მოცარტის მსგავსად, არიოზულ მელოდიებს ანიჭებს უპირატესობას, მაგრამ მისი



ე. წ. მელოდიები ნაკლებად მოგვაგონებს მელოდიებს ტრადიციული გაგებით და მხოლოდ ღრმად გააზრებული საკომპოზიტორო აუცილებლობითაა განპირობებული.

ოპერის დრამატულ კოლიზიას პროტაგონისტები – მოსე და არონი განსაზღვრავენ, რომლებიც შონბერგს დუალისტურად ჰყავს გააზრებული. მოსე და არონი ერთი პიროვნების ორი სხვადასხვა ასპექტია – წინასწარმეტყველი-რევოლუციონერი და პიროვნება-პრაქტიკოსი. აღსანიშნავია, რომ არონი და ხალხი ერთ ენაზე მეტყველებენ (მღერიან), მოსეს კი შონბერგმა სალაპარაკო (Sprechstimme), მელოდეკლამაციური როლი დააკისრა. მაგრამ ცალკეულ შემთხვევაში გუნდი მოსესავეთ მეტყველებს, კერძოდ, პირველი მოქმედების ბოლოს, სადაც ისინი აღთქმულ მიწაზე დაბრუნების იდეით არიან გაერთიანებულნი.

ოპერაში **მოსე და არონი**, უპირველეს ყოვლისა, ზნეობრივი პრობლემატიკაა აქცენტირებული; მისი ის რაკურსები, რომლებიც თავად შონბერგს აღელვებდა – სიტყვის და აზრის, მოაზროვნის და ხელოვანის, გრძნობადი და გონითი სამყაროს, პიროვნების და საზოგადოების ურთიერთობა. სწორედ ამ ოპოზიციურმა წყვილებმა განაპირობეს ამ ოპერის და, ასევე, მისი დაუმთავრებელი ორატორიის – **იამობის ძიბმე** (ასევე ბიბლიურ სიუჟეტზე) – მუსიკალური ენის და დრამატურგიის თავისებურება. კერძოდ, მოსეს დეკლამაციურ პარტიას უპირისპირდება არონის კანტილენა; სივრცეში გაფანტული, სტატიკური აკორდული ჟღერადობები, რომლებიც ანთებული ბუჩქის და ღრუბლის სვეტის, ღმერთის სახეს უკავშირდება, დაპირისპირებულია ებრაელი ხალხის ექსპრესიულ გუნდებთან და განსაკუთრებული ფერადოვნებით გამორჩეულ კერპთაყვანისმცემლობის ეგზალტირებულ ეპიზოდთან II მოქმედებიდან.

ოპერა **მოსე და არონი** სერიული ნაწარმოებია, რომლის ურთულესი მუსიკალური ქსოვილი და ურთი-

ერთდაპირისპირებული მხატვრული სახეები ერთი სერიიდან და მისი მოდიფიკაციებიდანაა აღმოცენებული.

მოსემ ღა არონის მეორე აქტის პარტიტურაზე მუშაობა შონბერგმა 1932 წლის 10 მარტს დაასრულა. ორივე დასრულებულ აქტში კომპოზიტორი ბიბლიას, თორას (მოსეს ხუთთავის) მეორე წიგნის ტექსტს მისდევდა, ხოლო მესამე მოქმედების ლიბრეტოში მან საგრძნობლად გადაუხვია ბიბლიას. ოპერას, დუალისტური კონცეფციის დამაჯერებლობის შესანარჩუნებლად, ტრაგიკული ფინალი ესაჭიროებოდა. შონბერგის ვერსიაში ოპერის ბოლოს არონი სასტიკად ისჯება, მაგრამ ეს დუალისტური პრინციპი არ ემთხვევა ბიბლიის ტექსტს. სავარაუდოა, რომ ოპერის დაუსრულებლობის ერთ-ერთი მიზეზი, სხვა მიზეზებთან ერთად, ესეც იყო.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში ა. შონბერგი წერდა: „ჩვენ, ვინც მუსიკით ვცოცხლობთ, არ გვაქვს ადგილი პოლიტიკაში და მას უნდა ვუყურებდეთ, როგორც ჩვენთვის რაღაც აბსოლუტურად უცხოს“<sup>1</sup>.

პოლიტიკის მიმართ ასეთი დამოკიდებულების მიუხედავად, შონბერგი წერს ნაწარმოებებს, რომლებიც ომის ტრაგიკული მოვლენებითაა შთაგონებული და კომპოზიტორის მოქალაქეობრივ პოზიციაზე მეტყველებს. სწორედ პოლიტიკური მოსაზრებით, 1933 წლის მაისში, შონბერგმა დემონსტრაციულად დატოვა გერმანია და ამერიკაში ემიგრირების გადაწყვეტილება მიიღო. გზად, პარიზის სინაგოგაში იგი წინაპართა სარწმუნოებას, იუდაიზმს დაუბრუნდა.

ემიგრაციის წლებში, ამერიკაში, სადაც შონბერგი სიცოცხლის ბოლომდე დარჩა, სხვადასხვა ჟანრში შექმნილ მის ნაწარმოებებს შორის გამოირჩევა ოღა ნაპოლემონს (ჯ. გ. ბაირონის ტექსტზე) op. 41 და კანტატა ბაღარჩენილი

<sup>1</sup> Шенберг А. Письма. С.-Пб., 2001 – с. 351.

მარშაპოლან op. 46. როგორც თავად ავტორი აღნიშნავს, კანტატა რეალურ მოვლენებს ეფუძნება, რომლებიც მან უშუალო მოწმეების, თუ მათი ახლობლებისგან შეიტყო. მასში აღწერილია საკონცენტრაციო ბანაკის, ვარშაის გეტოს, პატიმართა სიცოცხლის ბოლო წუთები; ის, თუ როგორ უბრძანებენ ჯარისკაცები გაზის კამერებში შესვლას მწკრივში ჩაყენებულ შეშინებულ და ატირებულ ბავშვებს და მოხუცებს, ჯანმრთელებს და ავადმყოფებს. მოხრობელი გვიამბობს: „ისინი იწყებდნენ თავიდან. ჯერ ნელა, შემდეგ სულ უფრო სწრაფად, ისე რომ ბოლოს თითქოს ველური თქარათქური ისმოდა“<sup>1</sup>. ნაწარმოების ტრაგიკული არსი კიდევ უფრო მეტადაა გამძაფრებული კანტატის ფინალში, მამაკაცთა საგუნდო ლოცვაში „ისმინე, ისრაელ“, რომელიც კათარზისად, სრულ სულიერ განწმენდად აღიქმება.

კანტატის სერია ნაწარმოების საწყის ტაქტებშია ექსპონირებული და მთელი მუსიკალური მასალის (მათ შორის, დამაგვირგვინებელი საგუნდო ლოცვის) ინტეგრირებას ახდენს.

მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი უდიდესი კომპოზიტორის, არნოლდ შონბერგის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა მრავალმი, ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი ერთეულისგან შედგება. შონბერგი, მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალური ნოვატორი, ახალი საკომპოზიციო მეთოდის, დოდეკაფონიის შემქმნელი, XX საუკუნის კომპოზიტორთა შორის ყველაზე უკომპრომისო ხელოვანადაა მიჩნეული, რომელიც სიცოცხლის ბოლოს ამბობდა: „ერთადერთი რაც შემეძლო, იყო ცურვა დინების საპირისპიროდ...“<sup>2</sup>. ამასთანავე, შემოქმედებაში და ხანგრძლივ პედაგოგიურ მოღვაწეობაში არნოლდ შონბერგი გერმანული აკადემიზ-

<sup>1</sup> იხ. პარტიტურა.

<sup>2</sup> Шенберг А. Письма. С.-Пб., 2001 – с. 338.

მის ტრადიციებს – ბახის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, ბრამსის, ვაგნერის მიღწევებს ეფუძნება, მაგრამ, შონბერგის შემოქმედებითი პორტრეტის ეს, ერთი შეხედვით, ურთიერთსაპირისპირო თვისებები მისი ერთიანი მსოფლმხედველობის განსხვავებული მხარეებია, რომლებიც მის შემოქმედებაში ორგანულადაა გამთლიანებული, სინთეზირებული.

## პირითადი ნაწარმოებების სია

- op. 1, ორი სიმღერა [2 Gesänge] ბარიტონის და ფორტეპიანოსთვის, 1898
- op. 2, ოთხი სიმღერა [4 Lieder] ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1899
- op. 3, ექვსი სიმღერა [6 Lieder] ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1899/1903
- op. 4, ბასხივოსნებულ ღამე [Verklärte Nacht], სიმებიანი სექსტეტი, 1899
- ბურუს სიმღერები [Gurrelieder], კანტატა, 1900-11
- op. 5, პელეასი და მელიზანდა [Pelleas und Melisande], სიმფონიური პოემა, 1902/03
- op. 6, რვა სიმღერა [8 Lieder] სოპრანოს და ფორტეპიანოსთვის, 1903/05
- op. 7, სიმებიანი კვარტეტი № 1 d-moll, 1904/05
- op. 8, ექვსი სიმღერა [6 Lieder] ხმის და ორკესტრისთვის, 1903/05
- op. 9, კამერული სიმფონია № 1 E-dur [Kammersymphonie no. 1], თხუთმეტი სოლო ინსტრუმენტისთვის, 1906
- op. 10, სიმებიანი კვარტეტი № 2 fis-moll, 1907/08
- op. 11, სამი საფორტეპიანო პიესა [Drei Klavierstücke], 1909
- op. 12, ორი ბალადა [2 Balladen] ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1906
- op. 13, მშვიდობა დედამიწას [Friede auf Erden], შერეული გუნდისთვის a cappella, 1907
- op. 14, ორი სიმღერა [2 Lieder] ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1907/08

- op. 15, თხუთმეტი ლექსი შტეფან ბეორგუს დაკიდებული ბაღების წიგნიდან [15 Gedichte aus das Buch der Hängenden Gärten], სოპრანოს და ფორტეპიანოსთვის, 1908/09
- op. 16, ხუთი საორკესტრო პიესა [Fünf Orchesterstücke], 1909
- op. 17, მოლოდინი [Erwartung], ერთაქტიანი მონოდრამა, 1909
- op. 18, ბედნიერი ხელი [Die Glückliche Hand], დრამა მუსიკით, 1910/13
- სამი პატარა პიესა კამერული ორკესტრისთვის, 1910
- op. 19, ექვსი პატარა საფორტეპიანო პიესა [Sechs Kleine Klavierstücke], 1911
- op. 20, გულის ყლორტები [Herzgewächse], სოპრანოს და ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის, 1911
- op. 21, მთვარის პიერო [Pierrot Lunaire], 21 მელოდრამა ხმის და ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის 1912
- op. 22, ოთხი სიმღერა [4 Lieder] ხმის და ორკესტრისთვის, 1913/16
- იაკობის კიბე [Die Jakobsleiter], ორატორია, 1917-22  
(დაუმთავრებელი)
- op. 23, ხუთი საფორტეპიანო პიესა [5 Stücke], 1920/23
- op. 24, სერენადა [Serenade], ბარიტონის (ბანის) და ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის 1920/23
- op. 25, საფორტეპიანო სიუიტა [Suite], 1921/23
- op. 26, სასულე კვინტეტი, 1924
- op. 27, ოთხი პიესა [4 Stücke] შერეული გუნდისთვის, 1925
- op. 28, სამი სატირა [3 Satiren] შერეული გუნდისთვის, 1925/26
- op. 29, სიუიტა ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის, 1925
- op. 30, სიმეზიანე კვარტეტი № 3, 1927
- op. 31, ვარიაციები ორკესტრისთვის, 1926/28
- op. 32, დღეიდან ხვალამდე [Von Heute auf Morgen], ერთაქტიანი ოპერა, 1928
- op. 33a, 33b, ორი საფორტეპიანო პიესა, 1928, 1931

- op. 34, მუსიკა კინოსცენისთვის [Begleitmusik zu einer Lichtspielszene], 1930
- op. 35, ექვსი პიესა [6 Stücke] მამაკაცთა გუნდისთვის, 1930  
სიუიტი სიმებიანი ორკესტრისთვის G-dur, 1934
- op. 36, სავიოლინო კონცერტი, 1934/36
- op. 37, სიმებიანი კვარტეტი № 4, 1936
- op. 38, კამერული სიმფონია № 2 Fis-dur [Kammersymphonie no. 2], 1906/39
- op. 39, Kol Nidre, მკითხველის, გუნდის და ორკესტრისთვის, 1938
- op. 40, ვარიაციები ორგანისთვის, 1941
- op. 41, ოღა ნაკოლეონს, მკითხველის, ფორტეპიანოს და სიმებიანი კვარტეტისთვის, 1942
- op. 42, საფორტეპიანო კონცერტი, 1942
- op. 43a, თემა და ვარიაციები სასულე ანსამბლისთვის, 1943
- op. 43b, თემა და ვარიაციები ორკესტრისთვის, 1943
- op. 44, პრელუდია გუნდის და ორკესტრისთვის, 1945
- op. 45, სიმებიანი ტრიო, 1946
- op. 46, ბადარჩენილი ვარშავიდან [Ein Überlebender aus Warschau], კანტატა, 1947
- op. 47, შანტაზია ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის, 1949
- op. 48, სამი სიმღერა [3 Lieder] ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1933
- op. 49, სამი ბუნდი, 1948
- op. 50a, სამჯერ ათასი წელი [Dreimal Tausend Jahre], შერეული გუნდისთვის, 1949
- op. 50b, 130 უსაღმუნე "De Profundis", შერეული გუნდისთვის, 1950
- op. 50c, თანამედროვე უსაღმუნე (დაუმთავრებელი), 1950  
მოსე და არონი [Moses und Aron], სამაქტიანი ოპერა (დაუმთავრებელი), 1930-32, 1949-50

- Leibowitz R. Schönberg et son école. Paris, 1969.
- Rogge W. Schönbergs Klavierschaffen. Zürich, 1958.
- Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben. Umwelt. Werk. Zürich, 1974.
- Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. В сб.: Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969 – с. 478-525.
- Друскин М. Австрийский экспрессионизм. В кн.: Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. М., 1973 – с. 128-175.
- Смирнова В. (ред.). История зарубежной музыки. Вып. 6. С-Пб., 2001 – с. 304-335.
- Кон Ю. Шенберг. В кн.: Музыка XX века: Очерки. Часть вторая, книга четвертая. М., 1984 – с. 401-424.
- Лаул Р. О творческом методе Шенберга. В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. Л., 1969 – с. 41-70.
- Павлишин С. Творчество Шенберга. В сб.: Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969 – с. 372-402.
- Соллертинский И. Арнольд Шенберг. В сб.: Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М., 1975 – с. 148-154.
- Шахназарова Н. Об эстетических взглядах Шенберга. В сб.: Кризис музыкальной культуры и музыка. Вып. 2. М., 1973 – с. 169-214.
- Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга и Хиндемита. М., 1975 – с. 83-158.
- Шенберг А. Письма. С.-Пб., 2001.
- Шенберг А. Стил и мисль: Статьи и материалы. М., 2006.
- Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьерро» А.Шенберга. В сб.: Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971 – с. 164-210.



ალბან ბერგი



## ალბან ბერბი

(1885-1935)

ალბან ბერბი XX საუკუნის უდიდესი ხელოვანია, რომლის მსოფლმხედველობა ექსპრესიონისტული ესთეტიკის ზეგავლენით ჩამოყალიბდა და რომელმაც შემდგომში, შონბერგის და ვებერნისგან განსხვავებით, ექსპრესიონისტული არსი შემოქმედების ბოლომდე შეინარჩუნა. ბერგის თხზულებათა მუსიკალური სახეები ადამიანის ღირიკული, გრძნობადი შინაგანი სამყაროს ყველანიუნანსს საოცარი სინატიფით გადმოგვეცემენ. ღირიკულ-გრძნობადი სტიქია ბერგის შემოქმედების ყველა ჟანრშია გაბატონებული. ისევე, როგორც უდიდესი ღირიკოსი კომპოზიტორები – ფ. შუბერტი, რ. შუმანი, ფ. შოპენი, ე. გრიგი, ჰ. ვოლფი, გარკვეული თვალსაზრისით ი. ს. ბახი, რ. ვაგნერი და სხვ. – ბერბი თავის შემოქმედებას საფუძვლად უდებს ღრმა შინაგანი განცდის ექსპრესიას, სულის უნატიფეს მოძრაობებს, სამყაროს აღქმის პირადულ პრიზმაში გარდატეხილს. ღირიკა, ბერგისთვის, თვითშემეცნების ლტოლვიდან იბადება და სამყაროს წვედომის ყველაზე სუბიექტურ სახეობად გვევლინება. იგი მუდამ ისწრაფვის სულიერი აქტივობის შედეგად მოპოვებული ჭეშმარიტებანი სხვას გაუხსნას, აადელვოს და თანაგრძნობის კოსმიურ გრძნობას აზიაროს. მის მუსიკაში ცხოვრება მთელი თავისი ემოციური სირთულით და კონტრასტებით პოულობს სრულყოფილ გამოხატულებას. ამგვარი, ემოციურად მრავალფეროვანი სამყარო ალბან ბერბს გადმოცემული აქვს ე. წ. „შერეული“ სტილით, რომელშიც ირაციონალური თავისუფალი ატონალობა და მკაცრად რაციონალური სერიული მეთოდია შერწყმული.

ალბან ბერგი დაიბადა 1885 წლის 9 თებერვალს. მისი ბიოგრაფიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტი არნოლდ შონბერგთან შეხვედრაა, რომელთანაც იგი სწავლობდა 1904-10 წწ. (მუსიკის თეორია, კონტრაპუნქტი, კომპოზიცია). 1915 წელს ბერგი გაიწვიეს ჯარში, მაგრამ მოკლე დროში, სუსტი ჯანმრთელობის გამო დაითხოვეს სამხედრო სამსახურიდან.

1920 წლიდან საკომპოზიტორო მოღვაწეობასთან ერთად ბერგი ეწევა პედაგოგიურ და მუსიკოლოგიურ საქმიანობასაც – აქვეყნებს სტატიებს ვენის მუსიკალურ ჟურნალში Musikblätter des Anbruch. 1930 წელს ალბან ბერგი ბერლინის ხელოვნების აკადემიის წევრი გახდა.

ალბან ბერგი გარდაიცვალა 1935 წლის 24 დეკემბერს.

ბერგის მუსიკალურმა სტილმა განვითარების სამი სტადია გაიარა: ტონალობიდან ატონალობის გავლით დოდუკაფონიისკენ, მაგრამ შონბერგისგან განსხვავებით, მუსიკალური ენის ცვლილებები მასთან ნაკლებ რადიკალური იყო: ბერგი შემოქმედების ბოლომდე ინარჩუნებდა კავშირს ტონალობასთან. ამასთანავე, მას საკუთრივ ტონალური ნაწარმოები მხოლოდ ორი აქვს დაწერილი. შესაბამისად, მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია ცალკე ტონალური პერიოდის გამოყოფა. ამდენად, ბერგის შემოქმედება ორ დიდ პერიოდს შეიცავს: **პრეიმბალე** და მის შემდეგ.

ბერგის პირველი სერიოზული ნაწარმოებები ტრადიციული ტონალობის და ატონალობის ზღვარზეა დაწერილი. ესაა საფორტეპიანო **სონატა** op. 1 (1908 წ.) და **ოთხი სიმფონია** ხმის და ფორტეპიანოსთვის op. 2 (1910 წ.). ამ ნაწარმოებების მუსიკალური ენისთვის დამახასიათებელია მაჟორულ-მინორული სისტემის გაფართოება, დომინანტური ჯგუფის ალტერირებული აკორდების აქცენტირება და მათთვის საყრდენი თანხმოვანების ფუნქციის მინიჭება, რაც

ასევე ფართოდ გვხვდება შონბერგის, დებიუსის და სკრია-ბინის ამავე პერიოდში დაწერილ თხზულებებში.

ბერგის პირველი ატონალური ნაწარმოებია სიმფონია № 3 (1910 წ.). წინა თხზულებებთან შედარებით აქ საგრძნობლად იზრდება დისონანსის როლი, რაც, მნიშვნელოვანწილად, მუსიკალური აზრის გადმოცემის ექსპრესიულობითაა განპირობებული. კვარტეტის თითოეული ხმის განვითარების თავისებურება ლინეარული ლოგიკიდან გამომდინარეობს: მუსიკალური ქსოვილის ყოველი ერთეული თემატურია და წამყვანი ხმის როლი ანსამბლის ხან ერთ, ხან კი მეორე საკრავს გადაეცემა.

სიმებიან კვარტეტში გამოკვეთილი ტენდენციები შემდგომ განვითარებას ჰპოვებენ ხშირ სიმფონიაში № 4 პ. ალტენბერგის ტექსტზე (1912 წ.). ეს ციკლი, რომელიც საფოსტო ბარათების ტექსტებზეა დაწერილი, ბერგისთვის იშვიათი აფორისტულობით გამოირჩევა. თითოეული სიმღერა დროში უკიდურესად შემჭიდროვებული თავისებური ბგერითი სურათია, მუსიკალური უესტი, რომელიც ადამიანის განცდებს და ბუნების სურათებს მხოლოდ მინიშნებით წარმოაჩენს.

ალტენბერგის სიმფონიების აფორისტულობის შემდგომ განვითარებას ვხვდებით ოთხ პიესაში კლარნეტის და ფორტეპიანოსთვის № 5 (1913), რომლებიც ექსპრესიულის და იმპრესიულის მძაფრ დაპირისპირებაზეა აგებული. აქაც შეინიშნება ავტორის სწაფვა მაქსიმალურად დატვირთოს დროის თითოეული ერთეული, მხოლოდ ერთი შტრიხით გადმოსცეს მუსიკალური აზრი. აღსანიშნავია, რომ მუსიკალური დროის ამგვარი გააზრება ბერგთან და შონბერგთან მხოლოდ ერთეულ ნაწარმოებებში გვხვდება, ხოლო ვებერნისთვის კი მხატვრული აზროვნების ძირითად პრინციპს წარმოადგენს.

ბერგის შემოქმედების ადრეული პერიოდის ერთადერთი საორკესტრო თხზულებაა სამი პიესა ორკესტრის-

თვის op. 6 (1914 წ.). ეს ნაწარმოები, ი. სტრავინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, წარმოგვიდგება ერთიან „დრამატულ კომპლექსად, რომლის სამივე ნაწილი ერთმანეთთან თემატურადაა დაკავშირებული“<sup>1</sup>. მასში ბერგის სტილის ყველა ძირითადი თავისებურება აისახება: საორკესტრო ქსოვილის რთული პოლიფონიური აგებულება (I ნაწილი, პრემლუ-დია), საყოფაცხოვრებო ჟანრების გროტესკული, მალერი-სებური გააზრება (II ნაწილი, შერხული; III ნაწილი, მარში), მუსიკალური მასალის უკიდურესი კონცენტრაცია და ექსპრესიული დაძაბულობა, კომპოზიციის შინაგანი ერთიანობა და მთლიანობა, ტემბრული ინდივიდუალიზაცია. აღსანიშნავია, რომ მითითებული თავისებები (სხვებთან ერთად) ხდება განმსაზღვრელი ბერგის სტილისთვის და განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება მისი შემოქმედების პირველ კულმინაციაში, ოპერა ვოცეკში.

ბერგის ოპერა ვოცეკი op. 7<sup>2</sup> გეორგ ბიუხნერის დრამა ვოცეკის<sup>3</sup> მიხედვით დაიწერა და გარკვეულწილად, პირველი მსოფლიო ომის ტრაგედიით იყო შთაგონებული. ეს, ერთი მხრივ, ტიპური ექსპრესიონისტული დრამაა, რომელიც სხვა ექსპრესიონისტულ სცენურ ნაწარმოებებს შეიძლება შევადაროთ (მაგალითად, არნოლდ შონბერგის მონოდრამას ვოლვოინი), მაგრამ მეორე მხრივ, ეს ხარისხობრივად ახალი მოვლენაა არა მხოლოდ ავსტრიულ-გერმანული, არამედ მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში. ოპერის მნიშვნელოვანი თავისებურება მის სოციალურ სიმბაფრეშია, რამაც ბერგის შემოქმედების მკვლევარს, პ. რედლიხს საფუძველი მისცა მისთვის „სოციალური თანაგრძნობის დრამა“ ეწოდებინა.

<sup>1</sup> Стравинский И. Диалоги. Л., 1971 – с. 105

<sup>2</sup> ვოცეკი opus-ით აღნიშნული ბერგის ბოლო ნაწარმოებია.

<sup>3</sup> ბიუხნერის დრამის სათაური თავდაპირველად წაკითხული იყო როგორც ვოცეკი (Wozzeck), მოგვიანებით კი იგი დაზუსტდა და აღმოჩნდა, რომ პიესის სათაურია ვოჯეკი (Wojzeck), მაგრამ ოპერის სათაური არ შეცვლილა.

ბერგის გადაწყვეტილება, დაეწერა ოპერა ბიუხნერის სიუჟეტზე, ძალზე გაბედული ნაბიჯი იყო, რადგან მსოფლიო საოპერო ლიტერატურაში **ვოცემაძე** არ გვხვდება ნაწარმოები, რომლის გმირი „პატარა ადამიანი“ ყოფილიყო. ადამიანი – საზოგადოების მიერ დათრგუნული, დანაგრული და გათელილი, ადამიანი – ნაჩვენები ყოველდღიურ, ყოფით გარემოში და თანაც ესოდენ რელიეფურად.

ოპერის სცენარზე მუშაობა ბერგმა 1917 წლის ზაფხულისთვის დაასრულა და ამავე წელს დაიწყო მუსიკის შექმნა. ოპერის პრემიერა 137 (!) რეპეტიციის შემდეგ შედგა ბერლინში, 1925 წლის 14 დეკემბერს და დიდი წარმატება მოუტანა ავტორს.

გეორგ ბიუხნერის დრამა ბერგმა თითქმის უცვლელად გამოიყენა, მაგრამ, ამავე დროს, კომპოზიტორმა მნიშვნელოვანი დამატებითი შტრიხებით გაამდიდრა მთავარი გმირების, ვოცეკის და მარის სახეები. ასე, მაგალითად, ვოცეკის სახეში ხაზგასმულია არა მხოლოდ სასოწარკვეთილი, ღარიბი დენშჩიკის ღრმა სულიერი განცდები, არამედ მისი შერყეული გონება, პერსონაჟის ქვეცნობიერი სამყარო. ბიუხნერთან შედარებით უფრო მრავალპლანიანია მარის სახეც. ერთი მხრივ, იგი წარმოდგენილია როგორც მოსიყვარულე დედა და ღვთისმოსიში ადამიანი, ხოლო მეორე მხრივ, მისი სახე დეფორმირებულია ვნებისა და შიშის ზეგავლენით.

ოპერა **ვოცემაძე**<sup>1</sup> სამაქტიანი კომპოზიციაა, რომლის თითოეული მოქმედება ხუთი სურათისგან შედგება. სურათები ერთმანეთში *attacca*, საორკესტრო ინტერლუდიების მეშვეობით გადადიან და, ამასთანავე, კონტრასტულად უპირისპირდებიან ერთმანეთს. კონტრასტი თანდათანობით სულ უფრო მატულობს და მწვერვალს მესამე მოქმედებაში აღწევს. სურათებს შორის კონტრასტის ზრდის

<sup>1</sup> ოპერების – **ვოცემაძე** და **ლულუ** დაწერილებითი ანალიზი იხ.: Тараканов М. Музыкальный театр Альбаиа Берга. М., 1976

დინამიკა საშუალებას გვაძლევს ამ ნაწარმოების დრამატურგია პირობითად განვსაზღვროთ როგორც „მარაოსებური“ (თ. აღორნო), რაც არა მხოლოდ „ვოცეკისტის“, არამედ ბერგის სხვა ნაწარმოებებისთვისაცაა დამახასიათებელი (მაგალითად, იხ. ლირიკული სიუჟეტი).

ოპერის გასაოცარ დრამატურგიულ მთლიანობას ხელს უწყობს, ასევე, გამჭოლი განვითარების პრინციპი და ლაიტმოტივური სისტემა. აღსანიშნავია, აგრეთვე, მუსიკალურ ენაში მიკროელემენტების, ცალკეული ინტონაციების მნიშვნელობა, რომლებიც, როგორც წესი, თან სდევნენ ტოტალური მნიშვნელობის ლაიტთემებს. ამასთანავე, ეს ლაიტთემები ერთი საწყისი ელემენტიდან ამოიზრდებიან, კერძოდ, მოტივიდან „Wir arme Leut“ („ჩვენ, ღარიბი ხალხი“) ოპერის პირველი მოქმედების პირველი სურათიდან (ვოცეკისტის პარტია. იხ. კლავირი, ც. 135+1 ტ.).

მოტივის გამომსახველობა და ექსპრესია მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ოპერის მუსიკალური ენის ტიპს. იგივე მოტივი, მისი შებრუნებული ვარიანტი, საფუძვლად უდევს მარის თემატიზმს (იხ. მარის ნანა I მოქმედების II სურათიდან); მის დეფორმირებულ ინტონაციებზეა აგებული ორივე სცენა დუქანში, სადაც ეს მოტივი ვალსის და ლენდლერის წყარო ხდება. ამგვარად, ოპერის თემატური კავშირები ძალზე მჭიდროა, რთული და მრავალფეროვანი, და ყოველი ახალი თემა, რომელიც საწყისის ტრანსფორმირების გზით წარმოიშობა, დამოუკიდებლად არსებობს და ზოგიერთ შემთხვევაში უპირისპირდება კიდევ მას. ამ უკანასკნელ თავისებურებაში ელინდება ოპერის ერთგვარი „თემატური სიმბოლიზმი“. ვაგნერის მსგავსად, ბერგი ტექსტის საკვანძო ფრაზებს ლაიტმოტივებს უკავშირებს. მათი ძირითადი დანიშნულებაა გარკვეულ სცენურ სიტუაციაში ხაზი გაუსვას ნაგულისხმევ არსობრივ კავშირებს.

ამგვარად, ბერგი, შონბერგის მსგავსად, უპირატესობას ანიჭებს ვოკალური პარტიის ინტერვალური სტრუქტურის ერთიანობას, მელოდიური ნახაზის მოქნილობას, რომელშიც აირეკლება უნატიფესი ნიუანსებიც კი. შესაბამისად, ოპერაში მრავალი განსხვავებული ხასიათის მქონე პერსონაჟის მოქმედების გამო, კონფლიქტური დრამატურგია უკვე ინტონაციურ დონეზე იკვეთება. ამასთან, ძალზე მნიშვნელოვანია საკუთრივ ვოკალური ინტონირების ხერხთა მრავალფეროვნება, რომელთა დიაპაზონი უზარმაზარია – არაინტონირებული მეტყველებიდან, მუსიკალური (ინტონირებული) მეტყველების სხვადასხვა ნაირსახეობათა გაფლით, სრულყოფილ სიმღერამდე. ამ თვალსაზრისით ბერგი, ცხადია, ვაგნერის და შონბერგის უშუალო მემკვიდრეა.

მოცემოში ბერგის მიერ გამოყენებულმა მჭიდრო თემატურმა კავშირებმა, რომლებიც მუდმივად ურთიერთქმედებენ და ერთმანეთზე ძლიერ გავლენას ახდენენ, რთული ამოცანის წინაშე დააყენა კომპოზიტორი. იგულისხმება მუსიკალური მასალის განვითარების ასეთ პირობებში მკაფიო, გაწონასწორებული მუსიკალური კომპოზიციის შექმნა. ამ ურთულესი დრამატურგიული ამოცანის გადაწყვეტისთვის კომპოზიტორი, ერთი მხრივ, ცალკეულ, მნიშვნელოვან მომენტებში მიმართავს ტონალობას (უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ტონალობა f-moll, მაგალითად, III მოქმედების I სურათში და d-moll, მაგალითად, ე. წ. საორკესტრო რეკვიემში, ინტერლუდიაში III მოქმედების IV და V სცენებს შორის), ხოლო მეორე მხრივ, გამჭოლი განვითარების პრინციპს, საოპერო ჟანრის ისტორიაში პირველად, ინსტრუმენტული ფორმების ლოგიკას უკავშირებს. ბერგი აქ მიმართავს როგორც კლასიციზმის, ისე ბაროკოს ეპოქისთვის ტიპურ ჟანრებს და ფორმებს.

I მოქმედება	
ექსპოზიციის	
სცენა I: ვოცეკი, კაპიტანი	სიუიტა (პრელუდია, პავანა, ჟოგა, გალოტი, პრელუდიის რეპრიზა)
სცენა II: ვოცეკი, ანდრესი	რაფსოდია სამ აკორდზე
სცენა III: მარი, მარგრეტი, ბავშვი, ვოცეკი	სამხედრო მარში. ნანა
სცენა IV: ვოცეკი, ექიმი	პასაკალა (თემა და 21 ვარიაცია)
სცენა V: მარი, ტამბურმაჟორი	quasi რონდო
II მოქმედება	
დრამის ბანვითარება	ხუთ ნაწილიანი სიმფონია
სცენა I: მარი და ბავშვი, ვოცეკი	სონატური ფორმა
სცენა II: კაპიტანი, ექიმი, ვოცეკი	ინვენცია და ფუგა სამ თემაზე
სცენა III: მარი, ვოცეკი	Large კამერული ორკესტრისთვის
სცენა IV: მარი, ტამბურმაჟორი, ვოცეკი, ანდრესი, გოგონები და ვაჟები	სკერცო სამი ტრიოთი და რეპრიზით; გამოყენებულია ორი ორკესტრი – ძირითადი და ბანდა სცენაზე
სცენა V: ჯარისკაცები, ანდრესი, ვოცეკი, ტამბურმაჟორი	ინტროდუქცია და Rondo martiale
III მოქმედება	
კატასტროფა და ეპილოგი	ექვსი ინვენცია
სცენა I: მარი, ბავშვი	ინვენცია თემაზე და ორმაგი ფუგა
სცენა II: მარი, ვოცეკი	ინვენცია ბგერაზე
სცენა III: ვოცეკი, მარგრეტი, გოგონები, ვაჟები	ინვენცია რიტმზე
სცენა IV: ვოცეკი, ექიმი, კაპიტანი	ინვენცია ექვსბგერიან აკორდზე
საორკესტრო ინტერლუდია	ინვენცია ტონალობაზე (d-moll)
სცენა V: ბავშვები	ინვენცია მერვედების უწყვეტ მოძრაობაზე



ოპერა ვოცეში მუსიკალური სტრუქტურის ასეთი მკაცრი ორგანიზების მიუხედავად, თავად ავტორი აღნიშნავდა, რომ მისთვის უმთავრესია ძირითადი იდეის გადმოცემის სიცხადე და უბრალოება, რეალიზების გზების და საშუალებებისგან დამოუკიდებლად. იგი ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ მსმენელი არ მიაქცევს ყურადღებას ფუგებს, ინვენციებს, სონატებს, ვარიაციებს და პასაკალიებს, მაგრამ ყველა შეიგრძნობს ოპერის მთავარ იდეას, რომელიც სცილდება ვოცეის ბედს. ნაწარმოების კომენტარს ავტორი ამ სიტყვებით ამთავრებს: „და მე მჯერა, რომ ამას მივალწიე!“

\* \* \*

ოპერა ვოცეში ბერგის თავისუფალ ატონალობაში დაწერილი უკანასკნელი თხზულებაა. ამ ნაწარმოების შემდეგ იწყება მისი შემოქმედების სერიული პერიოდი, მაგრამ თავისი მასწავლებლის, შონბერგისგან განსხვავებით, ბერგი დოდეკაფონიას საკმაოდ თავისუფლად, არაორთოდოქსულად იყენებს. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ თორმეტტონიანი სერია მასთან გააზრებულია როგორც თემა, ნაწარმოების თემატური ერთეული; გარდა ამისა, მისი სერიები, უმეტესწილად, „ტონალურადაა შეფერილი“, თავისი არსით დიატონურია; ბერგის სერიები ხშირად მაქსიმალური ინტერვალური მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან (სრულიად საპირისპირო მოვლენას აქვს ადგილი ანტონ ვებერნის შემოქმედებაში) და გაშლილი, დროში დინამიკურად განვითარებადი ფორმების შექმნის საშუალებას იძლევიან. თავის ნაწარმოებებში, ბერგი, უმთავრესად, ბაროკოს და კლასიციზმის ეპოქების ფორმებს მიმართავს. ბაროკოს ეპოქასთანაა დაკავშირებული, ასევე, მის

---

<sup>1</sup> Berg A. Das "Opemproblem". In: Neue Musikzeitung, H. 9. Stuttgart, 1928

მიერ ფართოდ გამოყენებული კონცერტირების პრინციპი, რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება **ბამერულ კონცერტში** ფორტეპიანოს, ვიოლინოს და ცამეტი ჩასაბერი ინსტრუმენტისთვის<sup>1</sup> (1925 წ., ეძღვნება არნოლდ შონბერგს).

ბერგის **ბამერული კონცერტი** კამერულ-საკონცერტო სიმფონიზმის ტიპური ნიმუშია. ამაზე მეტყველებს, როგორც ორი ჟანრის, სიმფონიის და კონცერტის დრამატურგიული და ფორმაქმნადი პრინციპების თანაარსებობა, ასევე საკრავთა მიმართ განსაკუთრებული დამოკიდებულება, თითოეული მათგანის (სოლისტებისაც და ანსამბლის წევრებისაც) ინდივიდუალურობის ხაზგასმა.

**ბამერული კონცერტის** სამნაწილიან კომპოზიციაში, რომელიც ცეზურის გარეშე სრულდება, ბერგი უპირატესობას ინსტრუმენტთა სხვადასხვა ტემბრებს ანიჭებს. ასე, მაგალითად, პირველი ნაწილი დაწერილია ფორტეპიანოს და ჩასაბერი საკრავებისთვის, მეორე – ვიოლინოს და ანსამბლისთვის, ხოლო მესამეში ორივე სოლისტი მონაწილეობს. რეალური სოლისტების გარდა (ფორტეპიანო, ვიოლინო) ჩასაბერი საკრავები არა მხოლოდ თანხლებს, არამედ სოლისტთა ანსამბლის თანახმორუფლებიანი წევრების როლს ასრულებენ და პერიოდულად მცირემასშტაბიან სოლოებს ასრულებენ.

**ბამერული კონცერტის** მუსიკალური მასალა ვარიაციულ-ვარიანტული ტექნიკის ფართო გამოყენებით უწყვეტი განვითარების იდეას ექვემდებარება, რაც ვაგნერისეული უსასრულო მელოდიიდან იღებს სათავეს. აღსანიშნავია, რომ კონცერტის პარტიტურაში თითქმის არსადაა სინქრონული პაუზა, რაც მის უწყვეტ დენადობას უწყობს ხელს და, ამასთანავე, განსაკუთრებული სიმძაფრით გადმოსცემს ღრმა შინაგანი განცდის ექსპრესიას.

<sup>1</sup> ფლეიტა piccolo, ფლეიტა, პობოი, ინგლისური ქარახსა, კლარნეტი in Es, კლარნეტი in A, ბანის კლარნეტი, ფაგოტი, კონტრაფაგოტი, საყვირი, ორი ვალტორნა, ტრომბონი

კომპოზიციის უწყვეტ მთლიანობას და ერთიანობას განაპირობებს, ასევე, მისი ხუთტაქტიანი ეპიგრაფი, რომლის ინტონაციური მასალა მთელი ნაწარმოების თემატური საფუძველია და ვენის ახალი სკოლის სამივე წარმომადგენლის – არნოლდ შონბერგის, ალბან ბერგის და ანტონ ვებერნის მონოგრამებს წარმოადგენს: Arnold SCHÖNBERG, ALBAN BERG, Anton WEBER – მათი ერთიანობის, თანამოაზრეობის თავისებური სიმბოლო.

კამერული კონცერტის ყველაზე შთამბეჭდავი ნაწილია Adagio (II ნაწ.), რომელშიც ბერგის მუსიკის ლირიკული გამომსახველობაა კონცენტრირებული და უშუალოდ მიგვანიშნებს მის მემკვიდრეობით კავშირებზე ავსტრიულ-გერმანული მუსიკის ტრადიციებთან და, განსაკუთრებით, გ. მაღერის შთაგონებულ Adagio-ებთან.

ალბან ბერგის, როგორც XX საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი ლირიკოსი კომპოზიტორის ტალანტი, განსაკუთრებული სისაესითაა წარმოჩენილი მის ლირიკულ სიუიტი-ში სიმებიანი კვარტეტისთვის (1925 წ.).

ლირიკული სიუიტი ექვსნაწილიანი ციკლია, რომელშიც კომპოზიტორმა ძალზე ორიგინალურ დრამატურგიულ პრინციპს მიმართა: კონტრასტულობის პრინციპზე აგებულ ციკლში ორი, დრამატურგიულად ურთიერთსაპირისპირო, პირობითად აღმავალი და დაღმავალი განვითარების ხაზი იკვეთება. პირველს, რომელიც სიუიტის I, III და V ნაწილებს მოიცავს და ტემპის თანდათანობით აჩქარებაზეა აგებული (Allegretto, Allegro, Presto) – ტრაგიკული კულმინაციისკენ მიყვავართ, ხოლო მეორეს – ტემპის შენელებაზე აგებულს (Andante, Adagio, Largo) – კათარზისისკენ. როგორც აღინიშნა, ამგვარ დრამატურგიულ პრინციპს ბერგმა მიმართა ვოცემპში, ხოლო მის მოდიფიცირებულ ვარიანტს მიმართავს ასევე ოპერაში ლულუ და სავიოლინო კონცერტში.

ბერგის მუსიკალური აზროვნების თავისებურება მკაფიოდ ჩანს სერიული მასალის თავისუფალ განვითარებაში. სერია მისთვის (განსაკუთრებით ამ ციკლში) უცვლელი ერთეული არაა. ნაწარმოების განვითარების პროცესში იგი ცვლილებებს განიცდის (სერიაში ბგერების გადაადგილებით), განსაკუთრებით სიუიტის მეექვსე ნაწილში, სადაც საწყისი თორმეტტონიანი რიგიდან კომპოზიტორი გამოყოფს ე. წ. Halbreihe-ს (ნახევარ რიგებს) და ბგერათა ახალ თანმიმდევრობას იღებს (რეალურად ახალ სერიას)!. ნაწარმოებში კომპოზიტორი, ასევე, ხშირად მიმართავს თავისუფალ ატონალობას და ტონალობას, მათ შორის, იმ ნაწილებში, რომლებიც უმთავრესად მუსიკალური მასალის სერიული ინტეგრირების პრინციპს ემყარება. ამ მხრივ აღსანიშნავია მეექვსე ნაწილი, რომლის ერთ-ერთი ყველაზე გამოკვეთილი ტონალური ფრაგმენტიცაა ციტატა რიხარდ ვაგნერის ტრისტან და იზოლდადან, კერძოდ „ტრისტან-აკორდი“, რომელიც გრძნობადი ლირიკის უმაღლეს გამოხატულებას სიმბოლიზირებს.

აღბან ბერგის შემოქმედების სერიული პერიოდის ცენტრალური ნაწარმოებია ოპერა ლულუ, რომელიც მას დაუმთავრებელი დარჩა. ოპერის მესამე აქტი, ავტორისეული ესკიზების საფუძველზე, დაასრულა ავსტრიელმა კომპოზიტორმა ფრიდრიხ ცერჰამ. სამაქტიანი ლულუს პრემიერა შედგა 1979 წელს პარიზის ოპერაში (დირიჟორი პიერ ბულეზი).

ოპერას საფუძვლად დაედო ფრანკ ვედეკინდის დრამატული დილოგია.

მომცემისგან განსხვავებით, სადაც ბერგმა უპირატესობა ინსტრუმენტულ ფორმებს მიანიჭა, ლულუ ტრადიციულ საოპერო ფორმებს – არია, დუეტი, ანსამბლი – ეფუძნე-

<sup>1</sup> დაწერილებით იხ.: Berg A. Neue Blätter zur "Lyrischen Suite" für Streichquartett. In: Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik. Leipzig, 1981

ბა. ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორი მოცარტისეული, ე. წ. ნომრული საოპერო დრამატურგიის ტიპს ირჩევს. ამავე დროულად, ოპერაში არსად გვხვდება სტილიზაცია, მაგრამ აქ არც ნეოკლასიციზტური ტიპის მოდელირების მეთოდია გამოყენებული<sup>1</sup>. ოპერის მუსიკალური ენა აბსოლუტურად ბერგისეულია და ისევე, როგორც გვიანი პერიოდის მის სხვა ნაწარმოებებში, აქაც ტონალობის, თავისუფალი ატონალობის და დოდეკაფონიის თავისებური სინთეზია მოცემული.

ლულუსში კომპოზიტორი დიდ ყურადღებას უთმობს ვოკალურ ინტონაციას, რომელიც განსაკუთრებითაა ხაზგასმული ე. წ. სცენა-პაექრობებში: ყოველ პერსონაჟს საკუთარი თემატური ელემენტით ახასიათებს, რომელიც საწყისი სერიიდანაა გამოკვეთილი. ასე, მაგალითად, დოქტორ შონისთვის ტიპურია მკვეთრი კვარტული სვლა, მისი შვილი ალვა დახასიათებულია პატარა სექსტით და, უმთავრესად, ელეგიური ტიპის მელოდიკით, მომხიბვლელ ლულუს კი კომპოზიტორი მოქნილი აღმაველი მოძრაობის მელოდიით ახასიათებს.

მუსიკალური თეატრის ისტორიაში ცოტა ნაწარმოები თუ მოიძებნება, რომელთა არქიტექტონიკა, თავისი სიმწყობრით და ლოგიკურობით, ლულუსას შეედრება. როგორც თავად ბერგი აღნიშნავდა, მთელი ნაწარმოების ცენტრს წარმოადგენს საორკესტრო ინტერლუდია მეორე აქტის პირველ და მეორე სცენებს შორის, რომლის დროსაც, ავტორის ჩანაფიქრის თანახმად, ნაჩვენები უნდა იყოს მუნჯი ფილმი. ამ ანტრაქტში ოპერის მთავარი გმირი, მეძავი ლულუ აღწევს სოციალური კიბის მწვერვალს

---

<sup>1</sup> მოცარტისეული დრამატურგიული პრინციპების განსხვავებულ გამოყენებას ვხვდებით ნეოკლასიციზტურ ოპერაში, კერძოდ, იგორ სტრავინსკის ოპერაში *ძარაფშუტას თავშაპადასაშალი*, რიხარდ შტრაუსის ოპერებში, ჰინდემიტთან და ა. შ.

და ამის შემდეგ იწყება დაღმასვლა კატასტროფისკენ, ლულუს მკვლელობისკენ ოპერის ფინალში. შონბერგისადმი მიწერილ წერილში ბერგი აღნიშნავდა, რომ კლიენტები, რომლებიც სხვენზე მცხოვრებ ლულუს ეწვევიან (III მოქმედება) იმავე მომღერლებმა უნდა განასახიერონ, ვინც მისი მომხიბვლელობის მსხვერპლნი იყვნენ ოპერის პირველ ნახევარში, ცხადია, საპირისპირო თანმიმდევრობით<sup>1</sup>.

ლულუს ბერგი 1928 წლიდან მუშაობდა, მაგრამ 1935 წლის გაზაფხულზე მან შეწყვიტა მუშაობა ოპერის პარტიტურაზე და მთლიანად გადაერთო საპიოლინო კონცერტის შექმნაზე – XX საუკუნის მუსიკის ერთ-ერთ ყველაზე შთაგონებულ ქმნილებაზე. კონცერტი მიეძღვნა „ანგელოს“ (როგორც თავად კომპოზიტორმა განსაზღვრა მიძღვნაში – „ანგელოსის ხსონას“), ალმა მალერის ადრე გარდაცვლილ ქალიშვილს მანონ გროპიუსს.

ორნაწილიანი საპიოლინო კონცერტი, რომლის თითოეული ნაწილი ორად იყოფა, განსაკუთრებული ღირებვით, ექსპრესიით, ამაღლებული განწყობით და, ამასთანავე, მოძრავი, ქმედითი სახეებითაა განმსჭვალული. მასში საოცარი ოსტატურობითაა შერწყმული ძველი და ახალი: ციტატა ი. ს. ბახის ქორალიდან *Es ist genug* და დოდეკაფონური ტექნიკა. თუმცა, საკუთრივ კონცერტის სერია მჭიდროდაა დაკავშირებული ტონალურ აზროვნებასთან: g – b – d – fis – a – c – e – gis – h – cis – es – f

სერიის ამგვარი სტრუქტურის გამო სავიოლინო კონცერტში ფართოდ გეხვდება ტრადიციული ტონალური აზროვნებისთვის დამახასიათებელი თანხმოვანებები. გარდა ამისა, სერია ნაწარმოების არა მხოლოდ კონსტრუქციული, არამედ მნიშვნელოვანი თემატური საფუძველია. სერიის ამგვარმა სტრუქტურამ საშუალება მისცა კომპოზიტორს აბსოლუტურად ორგანულად შემოეყვანა ბახის ციტატა.

<sup>1</sup> იხ.: Redlich H. F. Alban Berg. The man and his music. New York, 1957 – p. 176

რომელიც აღიქმება არა უცხო „სხეულად“, სხვა ეპოქის ნიშნად, არამედ მთელი ნაწარმოების ლოგიკურ შედეგად, კათარზისულ განწმენდად გვევლინება. აქვე აღვნიშნავთ, რომ თემის ჩვენებისას სასულე საკრავებით იმიტირებულია ორგანის ტემბრი, რაც, მართალია, უპირისპირდება, ნაწარმოების საერთო ტემბრულ ლოგიკას, მაგრამ საკუთრივ ქორალის თემას გამოარჩევს საერთო კონტექსტიდან.

აღბან ბერგი გარდაიცვალა ოპერა ლულუს შესამე აქტის პარტიტურაზე მუშაობისას.

ბერგმა საკმაოდ მცირერიცხოვანი მემკვიდრეობა დატოვა. სულ თხუთმეტი opus-ი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მისი მნიშვნელობა XX საუკუნის მუსიკისთვის ძალზე დიდია. ბერგის მიერ შექმნილ თხზულებებში, თითოეულში მისი თხუთმეტი ნაწარმოებიდან, დემონსტრირებულია ადამიანის პირადული, ინტიმური სამყაროს ფაქიზი წვდომის უნარი. ყოველი მათგანი მხატვრული სრულყოფილებით, დახვეწილი ოსტატობით და ტრადიციას და თანამედროვეობას შორის მჭიდრო კავშირით გამოირჩევა.

## ძირითადი ნაწარმოებების სია

1901–4, აღრეული სიმღერები [Jugendlieder] ხმის და ფორტეპიანოსთვის

op. 1, სონატა ფორტეპიანოსთვის, 1907–8

op. 2, ოთხი სიმღერა ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1909–10

op. 3, სიმებიანი კვარტეტი, 1910

op. 4, ხუთი სიმღერა პეტერ ალტენბერგის ღია ბარათების ტექსტებზე [Fünf Orchesterlieder nach Ansichtkartentexten von Peter Altenberg], სოპრანოს და ორკესტრისთვის, 1912

op. 5, ოთხი პიესა [Vier Stücke] კლარნეტის და ფორტეპიანოსთვის, 1913

op. 6, სამი პიესა [Drei Stücke] ორკესტრისთვის, 1914–15

op. 7, ვოცეკი [Wozzeck], სამაქტიანი ოპერა, 1914–22

კამერული კონცერტი [Kammerkonzert] ფორტეპიანოს, ვიოლინოს და ჩასაბერი ინსტრუმენტებისთვის, 1923–5

ღამიხუპე ორთავ თვალი [Schließe mir die Augen beide], ხმის და  
ფორტეპიანოსთვის, 1925  
ღირიკული სიუიტა სიმეზიანი კვარტეტისთვის, 1925–6  
ღვინე [Der Wein], საკონცერტო არია სოპრანოს და ორკესტრისთვის,  
1929  
ლულუ [Lulu], სამაქტიანი ოპერა, 1929–35  
ლულუ-სიუიტა სოპრანოს და ორკესტრისთვის, 1935  
სავიოლინო კონცერტი, 1935

### რეკომენდებული ლიტერატურა

Adorno Th. W. Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien, 1978.  
Berg A. Das "Opernproblem" – Neue Musikzeitung, H. 9. Stuttgart, 1928.  
Berg A. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik. Leipzig, 1981.  
Berg A. Neue Blätter zur "Lyrischen Suite" für Streichquartett. In: Glaube,  
Hoffnung und Liebe. Schriften zur Music. Leipzig, 1981.  
Redlich H. F. Alban Berg. The man and his music. New York, 1957.  
Reich W. Alban Berg: Leben und Werk. Zürich, 1963.  
Асафьев Б. «Воцшею» Альбана Берга. В кн.: Асафьев Б. Критические  
статьи и рецензии. М.-Л., 1967 – с. 72-81.  
Воробьев Д. О некоторых противоречиях идейно-эстетической концеп-  
ции оперы А. Берга «Лулу». В сб.: Кризис буржуазной культуры и  
музыка. Вып. 3. М., 1976 – с. 163-207.  
Голоднова Н. и др. (сост.) Новые документы к биографии Берга. В журн.:  
СМ, 1982, № 5.  
Жисупова Ж., Цснова В. Драма сердца и 12 звуков: О Лирической сюите  
Берга. М., 1998.  
Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX  
века. Л., 1986.  
Смирнова В. (ред.). История зарубежной музыки. Вып. 6. С-Пб., 2001  
– с. 336-357.  
Тараканов М. Берг. В кн.: Музыка XX века: Очерки. Часть вторая, книга  
четвертая. М., 1984 – с. 425-444.  
Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.  
Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А.  
Берга. В сб.: Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969 – с. 343-371.  
Черкашина М. «Воцшею» Берга. В сб.: Музыкальный современник. Вып.  
2. М., 1977 – с. 206-243.  
Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Книга вторая.  
М., 1971 – с. 98-114, 205-211.



# ანტონ ვებერნი

(1883-1945)

ანტონ ვებერნი XX საუკუნის მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე თვითმყოფადი და საინტერესო ფიგურაა, რომლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა უჩვეულო მრავალფეროვნებით და, ამასთანავე, ერთიანობით გამოირჩევა. კომპოზიტორის მუსიკალური სტილი, მისი შემოქმედებითი მეთოდი საუკუნის დასაწყისში საკუთარი რთული მხატვრულ-ესთეტიკური შეხედულებების საფუძველზე ჩამოყალიბდა.

ვებერნის მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრინციპი შუა საუკუნეების ფილოსოფიას და მუსიკას ეფუძნება, რომლებიც მან ვენის უნივერსიტეტში გვიდო ადღერთან სწავლის პერიოდში შეისწავლა. ამ პერიოდში მუსიკოლოგი-ვებერნი მუშაობდა სადისერტაციო თემაზე **ჰენრიკ იზააკის CORALIS CONSTANTINUS**. ნიდერლანდელი პოლიფონისტების შემოქმედებამ და იაკობ ბიომეს თეოსოფიურ-მისტიკურმა მოძღვრებამ უდიდესი გავლენა მოახდინეს ვებერნის რელიგიური მსოფლადქმის უმთავრესი პრინციპის – სულიერი სიწმინდის და წონასწორობის უზენაესობის – ჩამოყალიბებაზე, რომელიც ყველა მის ნაწარმოებს უდევს საფუძვლად. მისი ნაწარმოებების ყოველმხრივ იდეალური ფორმები, მასალის განვითარების მკაცრი ლოგიკა, ყველა ელემენტის ტოტალური ერთი-ერთკავშირი უშუალოდ XV-XVI საუკუნეების ნიდერლანდელი პოლიფონისტების შემოქმედებიდან მომდინარეობს.

ანტონ ვებერნის მსოფლმხედველობა ძირითადად ქრისტიანული ჰუმანიზმის, შუა საუკუნეების მისტიციზმის და კათოლიციზმის ოფიციალური დოქტრინის, ნეოთომიზმის პრინციპებს ემყარება და უზენაეს ეთიკურ იდეალებს ეფუძნება, რაც მის შემოქმედებაში განსაკუთრებული სისავსით 20-40-იან წლებში აისახა. ადრინდელ ნაწარ-



ანტონ ვებერნი

მოებებში კი თავს იჩენს ექსპრესიონიზმის გავლენა, თუმცა ძალზე თავისებური სახით. მოახლოებული კატასტროფის წინათგომობა, უიმედობის და მარტოსულობის განცდა მასთან არასოდეს გადაზრდილა ისტერიაში და ერთიკაში, ყოვლისმომცველ შიშში, ფანტასმაგორიულ ბოდვაში და დემონურ გროტესკში. პირიქით, იგი მუდამ ისწრაფოდა პარმონიის და წონასწორობისკენ. ახალმა ექსპრესიონისტულმა ესთეტიკამ მხოლოდ იმ მხრივ მოახდინა გავლენა ვებერნზე, რომ იგი, ისევე როგორც შონბერგი და ბერგი, თავისუფალ ატონალობამდე მიიყვანა.

ვებერნის მსოფლმხედველობის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია ი. ვ. გოეთეს ნატურფილოსოფია. ბუნება ვებერნის და გოეთესთვის უმაღლესი ზნეობრივი და ესთეტიკური იდეალია. გარდა ამისა, ვებერნის შემოქმედებითი მეთოდის ამოსავალი სწორედ გოეთეს მცენარეთა მეტამორფოზის იდეა გახდა, რომელიც ზუსტად მიესადაგა სერიულ აზროვნებას, მუსიკალური ქსოვილის ერთი მარცვლიდან, სერიიდან ამოზრდის პრინციპს.

გოეთესეულ მეტამორფოზის იდეას ვებერნი უნივერსალურ პრინციპად აღიქვამდა, რომლის საფუძველზეც ბუნების და „მხატვრული ორგანიზმის“ ნებისმიერი კანონზომიერების ახსნა ხდება შესაძლებელი. მისი აზრით, იცვლება მხოლოდ მთავარი იდეის გამოვლინების ფორმა და გამომსახველი საშუალებები, შინაარსი კი მარადიულია. მაშასადამე, ნებისმიერ შემთხვევაში ესაა ერთი საწყისი აზრის, იდეის ვარიანტი. ამგვარი განვითარების უმაღლეს იდეალად ვებერნი მიიჩნევდა ი. ს. ბახის **ფუგის ხელოვნებას** [KUNST DER FUGE] და ლ. ვან ბეთჰოვენის **მეცხრე სიმფონიის** ფინალს.

ბუნების მეტამორფოზის იდეამ, რომელიც უკვე ადრეულ პერიოდში იტაცებდა ვებერნს, თავის ასახვას მის შემოქმედებაში მხოლოდ მას შემდეგ პოვა, რაც ვებერნი დაუახ-

ლოვდა ავსტრიელ პოეტ ქალს ჰილდეგარდ იონეს, რომლის ლექსებზეც მას არაერთი ნაწარმოები აქვს შექმნილი.

\* \* \*

ანტონ ვებერნი დაიბადა ვენაში 1883 წლის 3 დეკემბერს. ბავშვობაში სწავლობდა ჩელოზე დაკერას. 90-იანი წლების დასასრულით და 900-იანების დასაწყისითაა დათარიღებული ვებერნის პირველი ნაწარმოებები. 1902 წელს მან ჩააბარა ვენის უნივერსიტეტთან არსებულ ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში, სადაც ცნობილი მუსიკოლოგის გეიდო ადლერის ხელმძღვანელობით შეისწავლიდა XIV-XVI საუკუნეების მუსიკის თეორიას და პრაქტიკას. 1906 წელს ვებერნმა დაიცვა დისერტაცია ნიდერლანდელი კომპოზიტორის ჰენრიკ იზააკის საგალობელთა წიგნზე **CORALIS CONSTANTINUS** და მას ფილოსოფიის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი მიენიჭა.

1904 წელს ვებერნმა დაიწყო მეცადინეობა არნოლდ შონბერგთან. მასწავლებელს და მოსწავლეს შორის ჩამოყალიბებული მეგობრული და მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა ვებერნის ტრაგიკულ სიკვდილამდე გაგრძელდა. შონბერგთან მეცადინეობის შემდეგ შექმნა ვებერნმა თავისი ყველაზე ცნობილი, რეპერტუარული ნაწარმოებები – ხუთი პიესა სიმფონიანი კვარტეტისთვის op. 5 (1909 წ.), მძვნი პიესა ორკესტრისთვის op. 6 (1910 წ.) და მძვნი ბაზატიელი სიმებიანი კვარტეტისთვის op. 9 (1913 წ.). ამავე პერიოდში იწყება ვებერნის სადირიჟორო მოღვაწეობა. ვებერნი-დირიჟორი კონცერტებს მართავდა ვენაში, მიუნხენში, ბერლინში და ლონდონში. მის მგზნებარე საშემსრულებლო მანერას ხშირად მალერისას ადარებდნენ.

1920-34 წწ. ვებერნი ეწეოდა, ასევე, პედაგოგიურ მოღვაწეობას. იგი ატარებდა კერძო გაკვეთილებს დირიჟორობაში, პრაქტიკულ პოლიფონიაში და ჰარმონიაში. 1932 და 1933 წლებში კომპოზიტორმა წაიკითხა ლექციების ორი ციკლი,

რომლებიც 1960 წელს გამოიცა საერთო სათაურით **ზუბახალი მუსიკისკენ [DER WEG ZUR NEUEN MUSIK]**.

ვებერნი ტრაგიკულად დაიღუპა 1945 წლის 15 სექტემბერს. იგი ამერიკელი ჯარისკაცის შემთხვევითმა გასროლამ იმსხვერპლა.

\* \* \*

ვებერნის შემოქმედება, მისი 31 opus-ი სამ პერიოდად შეიძლება დაიყოს. პირველი პერიოდი – 1907-14 წწ. – მოიცავს სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებს op. 1-დან op. 11-ის ჩათვლით; მეორე პერიოდი – 1914-26 წწ. – op. 12-19, მთლიანად ვოკალურ ჟანრებს წარმოადგენს; მესამე პერიოდი – 1927-45 წწ. – op. 20-31, კვლავ ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა.

არნოლდ შონბერგის და, განსაკუთრებით, ალბან ბერგის მუსიკალური აზროვნებისგან განსხვავებით, რომელთა შემოქმედება, ენის, კომპოზიციის ტექნიკის თვალსაზრისით, დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, ვებერნის თითქმის ყველა ნაწარმოებში (როგორც თავისუფალ ატონალურში, ისე დოდეკაფონურში) ერთიანი ქრომატული სისტემა მოქმედებს. ერთი მელოდიური საქცევის აღმოჩენაც კი შეიძლება, რომელიც მის ყველა თხზულებაშია ვარირებული. ესაა ე. წ. „ვებერნ-მოტივი“, „ვებერნ-აკორდი“ (მაგ.: d–b–cis<sup>1</sup>). ვებერნის ჰარმონიული ენის ძირითადი ესთეტიკური თავისებურებაა უკიდურესი სიმძაფრის და უკიდურესი სინატიფის, სინაზის პარადოქსული შერწყმა. მის ნაწარმოებებში ორგანულ მთლიანობაშია მოცემული მუსიკალური ქსოვილის ყველა განზომილება – ჰორიზონტალი, ვერტიკალი და წმინდა ვებერნისეული „სიღრმისეული“ განზომილება<sup>1</sup>. ეს უკანასკნე-

<sup>1</sup> „სიღრმისეული“ განზომილება მუსიკალური ქსოვილის ისეთ მრავალპლანიან ორგანიზებას გულისხმობს, რომლის დროსაც ცალკეული ინტონაციები, აკორდები, ბგერებიც კი თითქოს ერთი მეორეს უკანაა განთავსებული.

ლი ლოგიკურადაა დაკავშირებული ვებერნის ნაწარმოებების დროში შემჭიდროებასთან, მათში მიმდინარე პროცესების მაქსიმალურ ინტენსიფიკაციასთან, რაც, თავის მხრივ, ვებერნისათვის სპეციფიკურ ტემბრულ „პოლიქრომულობას“<sup>1</sup> წარმოშობს.

ვებერნის შემოქმედება უჩვეულო ერთიანობით ხასიათდება და მის პირველსავე ნაწარმოებებში, პასაბალოში op. 1 და ბუნდში *a cappella* ENTFLEHT AUF LEICHTEN KÄHNEN op. 2 (შტეფან გეორგეს ტექსტზე) გვიანი სტილის ყველა ძირითადი თვისება იჩენს თავს. ამასთანავე, ეს ორი ნაწარმოები განცალკევებით დგას ვებერნის შემოქმედებაში, რადგან ორივე ტონალურია.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს პასაკალიის მნიშვნელობა კომპოზიტორის შემოქმედებით მემკვიდრეობაში. მასში ვებერნის სტილის ისეთი სტაბილური თვისებები იჩენს თავს, როგორცაა თავისებური მელოდიური საქცვევები, სახასიათო ტემბრული კომბინაციები, მუსიკალური ქსოვილის ინტენსივობა, მოტივის d-cis-b კონსტრუქციული მნიშვნელობა, ინტერვალური ჯგუფების სიმეტრიულობა, ინტერესი პოლიფონიური ჟანრის, პასაკალიის მიმართ და, რაც მთავარია, საკუთრივ თემის პუანტილისტურობა<sup>2</sup>.

ტონალობის ფარგლები, რომლებიც op. 1 და op. 2-ში უკიდურესადაა გაფართოებული, op. 3 ხუთ სიმღერაში ხმის და ფორტეპიანოსთვის შ. გეორგეს ტექსტებზე, საბოლოოდაა უარყოფილი.

ვებერნის ატონალური ნაწარმოებებიდან უნდა აღინიშნოს ხუთი პიმსა სიმღერებიანი ძვარტმტისთვის op. 5, რომელშიც, წინამორბედ თხზულებებთან შედარებით, ყველაზე მკაფიოდაა გამოვლენილი მუსიკალური ქსოვილის

<sup>1</sup> ბერძნული სიტყვებიდან „პოლი“ – ბევრი, „ქრომა“ – ფერი.

<sup>2</sup> პუანტილიზმი (point – ფრ. წერტილი) – მუსიკის „წერტილებით“. წერის მანერა. არაფერი აქვს საერთო პუანტილიზმთან ფერწერაში.

ტოტალური თემატიზაციის პრინციპი. ამასთანავე, ხუთი საკმარტეტო პიესაში და მძვს პიესაში ორკესტრის-თვის op. 6 აშკარად შეინიშნება ვებერნის კავშირები ექსპრესიონიზმის ესთეტიკასთან და მისთვის დამახასიათებელ მუსიკალურ გამომსახველობასთან. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ შონბერგის და ბერგისგან განსხვავებით, ვებერნი არ ანიჭებს ამ მიმართულებას უპირატესობას.

ექვსი პიესა ორკესტრისთვის უკიდურესი ლაკონიზმით და ემოციური გამომსახველობის საოცარი კონცენტრირებულობით გამოირჩევა. თავად კომპოზიტორი ასეთ განმარტებას გვთავაზობს: „მოკლედ პიესების ხასიათის შესახებ – ისინი წმინდა ლირიკული ბუნების არიან: პირველი უბედურების მოახლოებას ასახავს, მეორე – მის გარდაუვალობას, მესამე – ძალზე ნატიფია; ესაა თავისებური შესავალი მეოთხე ნაწილის, სამგლოვიარო მარშისთვის; მეხუთე და მეექვსე – ეპილოგია: მოგონება და მორჩილება“<sup>1</sup>.

ვებერნის შემოქმედების პირველი პერიოდის ერთ-ერთი მწვერვალია მძვსი ბაბატელი სიმებიანი კვარტეტისთვის op. 9. ამ ციკლისთვის დამახასიათებელია უდიდესი ლაკონიზმი, კონცენტრაცია და განზოგადებულობა. პიესებში კომპოზიტორი ტემბრის, დინამიკის და არტიკულაციის სპეციფიკური ორგანიზების მეშვეობით მუსიკალურ სივრცეს მრავალპლანიანობას, სიღმისეულ განზომილებას ანიჭებს, რაც სტერეოფონულ ეფექტს ქმნის. სწორედ ამასთანაა დაკავშირებული მუსიკალური ქსოვილის საოცარი სიმკვრივე და ინტენსივობა.

ათიანი წლების დასაწყისში ვებერნმა შექმნა თორმეტამდე მცირე საორკესტრო პიესა, რომელთაგან ხუთი გააერთიანა ციკლში ხუთი საორკესტრო პიესა op. 10 (1911-13 წწ.). ეს პიესები ვებერნის ტემბრული აზროვნე-

<sup>1</sup> იხ.: Stephan R. Weberns Werke auf deutschen Tonkünstlerfesten. In: Österreichische Musikzeitschrift, 1972, H. 3 – s. 126

ბის განვითარების ახალ ეტაპს წარმოგვიდგენენ: ორკესტრი გააზრებულია როგორც სოლისტთა ანსამბლი, ჟღერადობის საერთო კოლორიტს განსაზღვრავს ტემბრული პოლიქრომულობა. ეს თვისებები განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება მეოთხე, ყველაზე ლაკონიურ პიესაში, რომელშიც სიმალლის და სიღრმის სხვადასხვა დონეზე განაწილებულია ტემბრული „ლაქები“, რომლებიც დინამიკის და არტიკულაციის შესაბამისი ხერხების გამოყენების გამო არსად არ აირევა ერთმანეთში.

ვებერნის შემოქმედების მეორე პერიოდი (op. 12–19) მთლიანად კამერულ-ვოკალურ ჟანრებს მოიცავს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ვებერნის 31 opus-იდან 17 ნაწარმოები ვოკალურია, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ კომპოზიტორი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მუსიკის და ტექსტის ურთიერთობის პრობლემას. უმთავრესად იგი მიმართავდა სამი თანამედროვე პოეტის – გეორგ ტრაკლის, შტეფან გეორგეს და ჰილდეგარდ იონეს ტექსტებს. გარდა ამისა, გვხვდება რ. რილკეს, ი. ვ. გოეთეს პოეზია და ხალხური ლექსები. შინაარსობრივი თავლსაზრისით, აღნიშნული პოეტების შემოქმედებაში მას უმთავრესად იზიდავდა ნატიფი პეიზაჟები და ბუნების სურათებით შთაგონებული პოეტური ფიქრები. სწორედ ამგვარი შინაარსი განაპირობებს ვებერნის ვოკალური ნაწარმოებების ნატიფი სახეობრივი ნიუანსების მდიდარ გამას, რომელიც მუსიკის მიერ ტექსტის დეტალების გადმოცემიდან იბადება. სიტყვა ვებერნისთვის მუსიკალური ფრაზის ამოსავალი წერტილია. ვოკალურ ჟანრებში ვებერნი მელოდიას ტრადიციულ კანტილენურ (ცხადია, საკუთარი სტილის ფარგლებში) სახეს ანიჭებს, თუმცა, ამავედროულად, გვხვდება დიდი ნახტომებიც (სეპტიმა, ნონა), რაც მისი მუსიკალური ენის თავისებურებითაა განპირობებული. ვოკალური თხზულებების განმასხვავებელი თვისებაა, ასევე, კვაზიპროფონიური ფაქტურის უპირატესობა (მელოდია თან-



ხლებით), ინსტრუმენტული ნაწარმოებების პოლიფონიურობისგან განსხვავებით.

ვებერნის ვოკალური ლირიკა სხვადასხვაგვარ ნაწარმოებებს აერთიანებს. აქ ვხვდებით გერმანული Lied-ის ტრადიციასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ სიმღერებს ხმის და ფორტეპიანოსთვის, მალერისეულ ე. წ. საორკესტრო სიმღერებს და, ასევე, სწორედ XX საუკუნის მუსიკისთვის დამახასიათებელ სიმღერებს ხმის და სხვადასხვა შემადგენლობის ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის, მაგალითად, op. 14 მძვნი სიმღერა ხმის, კლარნეტის, ბანის კლარნეტის, ვიოლინოს და ჩელოსთვის, op. 15, ხუთი სასულიერო სიმღერა ხმის, ფლეიტის, კლარნეტის (ბანის კლარნეტის), საყვირის, არფას და ვიოლინოსთვის (ვიოლასთვის), op. 16, ხუთი ბანონი ლათინურ ტექსტზე მაღალი სოპრანოს, კლარნეტის და ბანის კლარნეტისთვის და სხვ. ამგვარი შემადგენლობის ციკლები უშუალოდ მომდინარეობს შონბერგის მთვარის პიეროლან, თუმცა, ამ ნაწარმოების სხვა სპეციფიკურ თავისებურებას, Sprechgesang-ს ვებერნი არ მიმართავს. ამგვარად, ზოგადად შემოქმედებითი აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ნოვატორობის მიუხედავად, ვებერნი ვოკალის ტრადიციულ, სასიმღერო გააზრებას ანიჭებს უპირატესობას.

ვოკალურ ნაწარმოებებს შორის ფსიქოლოგიური სიღრმით და სირთულით გამოირჩევა ვებერნის ორი ციკლი – op. 13 (ქალის ხმის და ორკესტრისთვის) და op. 14 (ქალის ხმის და კამერული ანსამბლისთვის); ქრისტიანული სიმბოლიკითაა გაჯერებული ხუთი სასულიერო სიმღერა op. 15 და ხუთი ბანონი ლათინურ ტექსტებზე op. 16. ამავე პერიოდს განეკუთვნება სამი სიმღერა ხალხურ ტექსტებზე op. 17 – ვებერნის პირველი სერიული ნაწარმოები. მაგრამ კომპოზიციის ახალ ტექნიკაზე, ახალ მუსიკალურ ენაზე გადასვლას გავლენა არ მოუხდენია

კომპოზიტორის სტილზე. ამიტომაც, რომ შონბერგის და ბერგისგან განსხვავებით, ვებერნის შემოქმედების პერიოდისა ცნობილი არ უკავშირდება კომპოზიციის ტექნიკის შეცვლას, მუსიკალური ენის რეფორმირებას.

ვებერნის შემოქმედების მესამე, გვიანი პერიოდი იწყება სიმფონიური ტრიო op. 20 (1927 წ.). როგორც ცნობილია, თავისუფალი ატონალობის პირობებში რთული იყო მსხვილი ინსტრუმენტული კომპოზიციის სტრუქტურული ორგანიზება. სწორედ ეს იყო შონბერგის მიერ სერიული მეთოდის შექმნის ერთ-ერთი მიზეზი. შესაბამისად, პირველ სერიულ ნაწარმოებებში (მაგალითად, სიმფონიური სერიალ op. 25, სასულე კვინტეტი op. 26 და სხვ.) სერიას და მის მოდიფიკაციებს შონბერგი ხშირად განიხილავს, როგორც ატონალობის ფუნქციურ ეკვივალენტს და ამგვარი ურთიერთობების საფუძველზე აგებს ფორმას. ანალოგიურ პრინციპს მიმართა ვებერნმაც სიმფონიური ტრიოში, სადაც კომპოზიტორმა ტრადიციული, კლასიკური ფორმები გამოიყენა. ორნაწილიანი ციკლის პირველი ნაწილი Adagio – შესავლის ფუნქციას ასრულებს, ხოლო ციკლის მთავარი, მეორე ნაწილი სონატური ფორმითაა დაწერილი, რაც ნაწარმოებს ვებერნისთვის უჩვეულო მასშტაბებს ანიჭებს.

სიმფონიური ტრიო op. 20 და მომდევნო ინსტრუმენტული ნაწარმოებები ვებერნის გვიანი სტილისთვის დამახასიათებელი „იდეალური სულიერების“ ბრწყინვალე ნიმუშებია, რაც, უპირველეს ყოვლისა, რაფინირებულ-დახვეწილ, რაციონალურ სტრუქტურებში იჩენს თავს. აღნიშნული თვისებები მკაფიოდ ვლინდება სიმფონიაში op. 21 (1928 წ.), რომლის განსაკუთრებულობა მუსიკალური მოვლენების დროში უკიდურესი შემჭიდროებითაა გამოწვეული: სიმფონიაში არაა არც მხატვრული სახეების ჩამოყალიბების და არც მათი განვითარების სტადიები. ნაწარმოები შეიძლება შევადაროთ კრისტალს, რომელიც არ იცვლის თავის

არსს და შეიძლება მხოლოდ სხვადასხვა მხრიდან დავა-  
თვალაიეროთ. ამგვარად, უპირატესობა ენიჭება სტატიკას,  
საწყისი მხატვრული სახის ვარიანტულ ჩვენებას. გან-  
ვითარების (ტრადიციული გაგებით) უქონლობა აქ ტემბ-  
რული პოლიქრომიულობით, სტრუქტურული სიმეტრიით და  
ფრაზების აგების აპერიოდულობითაა კომპენსირებული.  
სიმჟონიაში იკვეთება, აგრეთვე, პ. აიმერტის სიტყვებით  
რომ ვთქვათ, ვებერნის გვიანი სტილისთვის ტიპური ე. წ.  
„ლირიკული გეომეტრია“, რაც დახვეწილი ექსპრესიული  
ინტონაციების და მკაცრად რაციონალური სტრუქტურე-  
ბის ორგანულ სინთეზს გულისხმობს.

სიმეტრიის პრინციპის ტოტალური გამოყენების მაგა-  
ლითია ძონცმარტი ცხრა ინსტრუმენტისთვის op. 24 (1934 წ.),  
რომლის სერიის სტრუქტურის სიმეტრიულობას (და შესა-  
ბამისად, მთელი ნაწარმოების სტრუქტურას) კომპოზიტორი  
აღარებს ძველ ლათინურ პალინდრომს:

```

      ↗
    S A T O R
    ↘
  A R E P O
    T E N E T
    O P E R A
    R O T A S ↗
  
```

სწორედ ასეთი ტიპის სიმეტრია უდევს საფუძე-  
ლად კონცერტის სერიას, რომელიც ოთხი სამბგერიანი  
სეგმენტისგან შედგება. აღსანიშნავია, რომ სერიის სეგ-  
მენტები ისეთივე ურთიერთობაშია ერთმანეთთან, როგორც  
სერია და მისი მოდიფიკაციები:

სერია: h-b-d es-g-fis gis-e-f c-cis-a

  P     RI     R     I  

კონცერტში აშკარადაა გამოხატული ვებერნის გვი-  
ანი პერიოდისთვის ტიპური სტრუქტურული ჩანაფიქრის  
უნივერსალიზაცია, მისი სირთულე, რაც ომისშემდგომი მუ-  
სიკალური ავანგარდის წარმომადგენლების (კ. შტოკაუ-

ზენი, პ. ბულეზი, ლ. ნონო და სხვ.) მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთ წამყვან პრინციპად იქცევა. კერძოდ, ვებერნის გვიანდელ ნაწარმოებებში ხდება ტოტალური სერიალიზმის პრინციპების კრისტალიზაცია. მაგალითად, **საზოგადოებრივი ვარიაციონები** op. 27 (მეორე ნაწილი) მზადდება ე. წ. ჯგუფების ტექნიკა<sup>1</sup>, **ქონცერტში** op. 24 და **ვარიაციონში** ორკესტრისთვის op. 30 განსხვავებული პარამეტრების სერიებს ეხვდებათ (ტოტალური სერიალიზმი).

ვებერნის სერიული აზროვნების ერთ-ერთი განმასხვავებელი თავისებურებაა (თავისებურება, რომელიც მკვლევარებს აძლევს საბაბს, ისაუბრონ ვებერნის მიერ კავშირების საბოლოო გაწყვეტაზე ტრადიციასთან) ის, რომ მის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში, op. 21 სიმფონიის შემდეგ, სურია არაა გააზრებული თემატურად (როგორც ეს ხდება ბერგის პრაქტიკულად ყველა და შონბერგის ზოგიერთ სერიულ კომპოზიციაში).

ანტონ ვებერნის შემოქმედების მესამე პერიოდის ნაწარმოებებს შორის აღსანიშნავია მისი სამი კანტატა – **თვალის სინათლე** [DAS AUGENLICHT] op. 26, პირველი **ბანტატა** op. 29 და მეორე **ბანტატა** op. 31 (სამივე ნაწარმოები პილდეგარდ იონეს ტექსტზე), რომლებიც, ძირითადად, ლირიკულ-ფილოსოფიურ მხატვრულ სახეთა ირგვლივაა კონცენტრირებული.

კანტატა **DAS AUGENLICHT** შერეული გუნდის და ორკესტრისთვის ვებერნისეული ლირიზმის ერთ-ერთი მწვერვალია. იონეს ლექსის ნაზი, ნატიფი, დახვეწილი პოეტური სამყარო ხარისხობრივად მსგავსი მუსიკალური ენითაა გადმოცემული. კომპოზიციურად კი კანტატა მკაც-

---

<sup>1</sup> ჯგუფების ტექნიკა გულისხმობს გარკვეული სიმაღლის ბერგის და მისი შესაბამისი დინამიკური, არტიკულაციური და/ან სხვა პარამეტრის ერთდროულ მოქმედებას. ჯგუფების ტექნიკა ფართოდ გამოიყენება კარლჰინც შტოკაუზენის KLAVIERSTÜCK-ებში.

რი სტილის მოტეტს მოგვაგონებს. **DAS AUGENLICHT** ვებერნის ნაწარმოებებს შორის გამონაკლისს წარმოადგენს; მის პრემიერას 1938 წელს ინგლისში დიდი წარმატება ხვდა წილად (BBC-ს გუნდი და ორკესტრი, ღირიჟორი ჰერმან შერხენი).

**პირველი პანტატა** op. 29 თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო როგორც სიმფონია ვოკალური პარტიით, მაგრამ მუშაობის პროცესში იგი გარდაიქმნა სამნაწილიან კანტატად სოპრანოს, გუნდის და ორკესტრისთვის. კანტატის საორკესტრო პარტიას, რომელიც ვებერნისთვისაც კი იშვიათი გამჭვირვალობით ხასიათდება, კომპოზიტორი basso continuo-ს ადარებდა. აღსანიშნავია, რომ **პირველი პანტატა** რენესანსის და ბაროკოს ეპოქების პოლიფონიურ აზროვნებას ენათესავება, ასევე, ნაწილების ფორმით. კერძოდ, მისი ფინალი ოთხხმიანი ორმაგი ფუგაა. გარდა ამისა, კომპოზიტორი ფართოდ იყენებს ამ ეპოქებში გავრცელებულ ე. წ. რიტორიკულ ფიგურებს, ახდენს იმ სახეთა კონკრეტიზაციას მუსიკალური ინტონაციის მეშვეობით, რომლებსაც შეიცავს ტექსტი, კონკრეტული სიტყვები მთლიანისგან დამოუკიდებლად.

**მეორე პანტატა** op. 31 ვებერნის უკანასკნელი დასრულებული ნაწარმოებია. ესაა ექვსნაწილიანი ციკლი სოლისტების (სოპრანო და ბანი), გუნდის და ორკესტრისთვის, კომპოზიტორის აზრით, თავისებური Missa Brevis-ი. ამით იგი მასში გაბატონებულ რელიგიურ სახეობრიობას უსვამდა ხაზს და, ასევე, ჰილდეგარდ იონესთვის მიწერილ წერილში პირდაპირ მიუთითებდა, რომ კანტატის თითოეული ნაწილი მესის ნაწილს შეესატყვისება.

ამგვარად, ანტონ ვებერნის მუსიკალური აზროვნების თავისებურება მდგომარეობს სწრაფვაში მასალის ტოტალური კონცენტრაციის და ინტეგრაციისკენ, მთლიანის ერთი ძირიდან ამოზრდაში. ეს თვისება თავს იჩენს მისი

ნაწარმოებების ფორმის იშვიათ ლაკონიზმში, გამომსახველ საშუალებათა ეკონომიურობაში, ფაქტურის პუანტილისტურობაში, მუსიკალური მასალის არა ტრადიციულად დროში, არამედ სივრცეში განვითარებაში.

## ძირითადი ნაწარმოებების სია

- op. 1, პასაპალაია ორკესტრისთვის, 1908
- op. 2, მსუბუძი ნაწებით ბაჟინარება [Entflieht auf Leichten Kähnen], გუნდი a cappella, 1908
- op. 3, ხუთი სიმღერა ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1907-08
- op. 4, ხუთი სიმღერა ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1908-09
- op. 5, ხუთი პიესა სიმებიანი კვარტეტისთვის, 1909; ვერსია სიმებიანი ორკესტრისთვის 1929
- op. 6, ექვსი პიესა ორკესტრისთვის, 1909-10, რედ. 1928
- op. 7, ოთხი პიესა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის, 1910
- op. 8, ორი სიმღერა ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1910
- op. 9, ექვსი ბაბატელი სიმებიანი კვარტეტისთვის, 1913
- op. 10, ხუთი პიესა ორკესტრისთვის, 1911-13
- op. 11, სამი პიესა ჩელოს და ფორტეპიანოსთვის, 1914
- op. 12, ოთხი სიმღერა ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1915-17
- op. 13, ოთხი სიმღერა ხმის და ორკესტრისთვის, 1914-18
- op. 14, ექვსი სიმღერა ხმის, კლარნეტის, ბანის კლარნეტის, ვიოლინოს და ჩელოსთვის, 1917-21
- op. 15, ხუთი სასულეიმო სიმღერა ხმის, ფლეიტის, კლარნეტის (ბანის კლარნეტის), საყვირის, არფას და ვიოლინოსთვის (ვიოლას), 1917-22
- op. 16, ხუთი კანონი ლათინურ ტექსტზე მაღალი სოპრანოს, კლარნეტის და ბანის კლარნეტისთვის, 1923-24
- op. 17, სამი სიმღერა ხალხურ ტემატებზე ხმის, ვიოლინოს (ვიოლას), კლარნეტის და ბანის კლარნეტისთვის, 1924
- op. 18, სამი სიმღერა ხმის, კლარნეტის in B და გიტარისთვის, 1925
- op. 19, ორი სიმღერა შერეული გუნდის, ვიოლინოს, კლარნეტის, ბანის კლარნეტის, გიტარის და ჩელესტასთვის, 1926
- op. 20, სიმებიანი ტრიო, 1927
- op. 21, სიმფონია, 1928
- op. 22, კვარტეტი ვიოლინოს, კლარნეტის, ტენორ-საქსოფონის და ფორტეპიანოსთვის, 1930
- op. 23, სამი სიმღერა ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1934

- op. 24, კონცერტი ცხრა ინსტრუმენტისთვის, 1934  
 op. 25, საში სიმღერა ხმის და ფორტეპიანოსთვის, 1934-35  
 op. 26, თვალის სინათლე [Das Augenlicht], შერეული გუნდის და ორკესტრისთვის, 1935  
 op. 27, ვარიაციები ფორტეპიანოსთვის, 1936  
 op. 28, სიმეზიანი კვარტეტი, 1937-38  
 op. 29, კანტატა № 1 სოპრანოს, შერეული გუნდის და ორკესტრისთვის, 1938-39  
 op. 30, ვარიაციები ორკესტრისთვის, 1940  
 op. 31, კანტატა № 2 სოპრანოს, ბანის, გუნდის და ორკესტრისთვის, 1941-43

### რეკომენდებული ლიტერატურა

- Kolneder W. Anton Webern: Einführung in Werk und Stil. Rodenkirchen/Rhein, 1961.  
 Батюк И. Три кантаты А. Веберна. В кн.: Современная хоровая музыка: Теория и исполнение. М., 1999 – с. 7-18.  
 Васина-Гроссман В. Вокальные миниатюры Антона Веберна: К изучению вокальных стилей XX века. В сб.: Музыкальный современник. Вып. 5. М., 1984 – с. 273-287.  
 Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.  
 Друскин М. О Веберне. В кн.: Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. М. 1973 – с. 210-222.  
 Кудряшов Ю. Некоторые черты художественного мировоззрения А.Веберна. В сб.: Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. М., 1973 – с. 215-244.  
 Кудряшов Ю. Характерная особенность техники и формы ранних произведений Веберна. В сб.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973 – с. 345-370.  
 Рубин М. Веберн и его последователи. В журн.: СМ, 1959, № 4.  
 Смирнова В. (ред.). История зарубежной музыки. Вып. 6. С.-Пб., 2001 – с. 358-368.  
 Холопова В., Холопов Ю. Веберн. В кн.: Музыка XX века: Очерки. Часть вторая, книга четвертая. М., 1984 – с. 445-466.  
 Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. М., 1984.  
 Холопова В., Холопов Ю. Музыка Антона Веберна. М., 1999.



იგორ სტრავინსკი



# იგორ სტრაჰინსკი

(1882-1971)

იგორ სტრაჰინსკის შემოქმედების ფენომენი ძალზე რთული და მრავალმნიშვნელოვანი მოვლენაა. იგი ინტელექტუალი ხელოვანია, რომლის მრავალფეროვანი შემოქმედება წარმოგვიდგება, როგორც განსხვავებული, ხშირად ურთიერთსაპირისპირო იდეების რეალიზების რთული კომპლექსი. ამასთანავე, სტრაჰინსკის მანერის სიღრმისეული თვისებები, მისი არქექტივი, სამოცწლიანი შემოქმედებითი გზის მანძილზე თითქმის უცვლელი დარჩა. უკვე საწყის სტადიაზე ჩამოყალიბდა იგი, როგორც სტიქიური ძალით დაჯილდოებული „ბარბაროსი“, როგორც „ესთეტი“, რომელიც სხვადასხვა ეპოქის სტილთა მოდელირებას ახდენდა (მათ შორის, ფოლკლორისა) და მკაცრი „ასკეტი“, რომელიც უარს ამბობდა ყოველგვარ ორნამენტულობაზე. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს თვისებები სტრაჰინსკის შემოქმედების ევოლუციურ გზაზე განსხვავებული ინტენსივობით იჩენს თავს.

XX საუკუნის ათიან წლებში ახალგაზრდა სტრაჰინსკის გამოჩენამ განაცვიფრა საზოგადოება სიახლით და უჩვეულობით. მისი ადრინდელი ნაწარმოებები გაჯერებულია სიცოცხლის სიყვარულით, სადღესასწაულო განწყობით. პირველყოფილი შემტევი ენერგეტიკით. 20-იანი წლებიდან მოყოლებული კი მისი მუსიკალური ენა უფრო მკაცრი და გრაფიკული ხდება, თუმცა ძირითადად შენარჩუნებულია სადღესასწაულო ტონუსი. ამასთანავე, სტრაჰინსკის მუსიკა თითქმის არასოდეს ატარებდა გახსნილ, ემოციურ ხასიათს. მასში მუდამ შეიგრძნობა შინაგანი სიმშვიდე, ე. წ. „დინამიკური სიმშვიდე“, როგორც თავად კომპოზიტორმა განსაზღვრა საკუთარი მხატვრული იდეალი. სტრაჰინსკის ესთეტიკის სწორი გაგებისთვის აუცილებ-

ბელია იმის გათვალისწინება, რომ ემოციური საწყისი მასთან ყოველთვის ინტელექტით, რაციოთი იმართება.

სამოცვლიანი შემოქმედებითი აქტივობის მანძილზე სტრავენსკი განსხვავებულ მხატვრულ სისტემებს მიმართავდა. დასაწყისში მან რუსული კლასიკური მუსიკის (პ. ჩაიკოვსკი, მ. მუსორგსკი, ნ. რიმსკი-კორსაკოვი) და არქაული ფოლკლორის ტრადიციები აითვისა და იმპრესიონიზმის მიღწევებით გაამდიდრა; შემოქმედების მეორე პერიოდში მან უპირატესობა ზოგადვერობულ ტრადიციებს და მაჟორულ-მინორულ სისტემას მიანიჭა; ბოლოს კი – სერიული ტექნიკა აითვისა, თუმცა სტრავენსკისთან სერიული აზროვნება მნიშვნელოვნადაა მოდიფიცირებული, მას დიატონური აზროვნების კვალი ამჩნევია. ამავე დროს, წერის რომელი მანერისთვისაც არ უნდა მიენიჭებინა მას უპირატესობა, ან რომელი ეპოქის მოდელიც არ უნდა შეერჩია, ის მუდამ ინარჩუნებდა ინდივიდუალური სტილის ისეთ სტაბილურ მახასიათებლებს, როგორებიცაა: თემატიზმის ტიპი, ფაქტურის წყობა, რიტმული ორგანიზების თავისებურება, დომინანტურობის არიდების ტენდენცია, საორკესტრო პალიტრის უმცირესი დეტალიც კი.

იგორ სტრავენსკი დაიბადა 1882 წელს ორანიენბაუმში (პეტერბურგთან ახლოს), სამეფო საოპერო თეატრის სოლისტის, ცნობილი მომღერლის (ბანი) თ. სტრავენსკის ოჯახში. უმაღლესი განათლება სტრავენსკიმ სანქტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტში მიიღო (იურიდიული ფაკულტეტი). ცხრა წლიდან მომავალ კომპოზიტორს ასწავლიდნენ მუსიკას, ხოლო მოგვიანებით, უკვე უნივერსიტეტის სტუდენტი სტრავენსკი კერძოდ მეცადინეობდა ნ. რიმსკი-კორსაკოვთან, თუმცა მათი ურთიერთობა საკმაოდ ხანმოკლე აღმოჩნდა.

სტრავენსკის ბიოგრაფიაში მეტად მნიშვნელოვანი თარიღია 1908 წელი. ამ წელს პეტერბურგში ა. ზილოტის

დირიჟორობით შესრულდა მისი ორი ნაწარმოები – **ზონიერ-  
შეჩვი** და **ზანტასტიკური სპირტო**. კონკერტს ესწრებო-  
და ს. დიაგილევი<sup>1</sup>, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა  
სტრავენსკიზე, მის შემოქმედებაზეც და ბიოგრაფიაზეც.  
სტრავენსკის მუსიკის გაცნობისთანავე დიაგილევმა მას  
დაუკვეთა ბალეტი **ზასპუნჯი**, რომლის პარიზულმა პრემიერამ  
ახალგაზრდა უცნობ კომპოზიტორს მსოფლიო აღიარე-  
ბა მოუტანა.

1909-10 წლიდან სტრავენსკი ძირითადად პარიზში  
ცხოვრობდა. 1914 წლიდან კი – შვეიცარიაში. 1934 წელს  
სტრავენსკიმ საფრანგეთის მოქალაქეობა მიიღო, ხოლო  
1939-დან გადასახლდა აშშ-ში.

იგორ სტრავენსკი გარდაიცვალა 1971 წელს.

\* \* \*

სტრავენსკის შემოქმედებითი ბიოგრაფია სამი დიდი  
პერიოდისგან შედგება. თითოეულში სხვადასხვა ელემენ-  
ტებია შერწყმული, მოქმედებენ განსხვავებული შემოქმედე-  
ბითი იმპულსები, მაგრამ ყოველი პერიოდისთვის ერთი  
გენერალური პრინციპია დამახასიათებელი – პრინციპი,  
რომელიც სტილის ევოლუციის მხოლოდ მოცემული ეტა-  
პისთვისაა ტიპური. თანამედროვენი სტრავენსკის სტი-  
ლური ევოლუციის ყოველ მომდევნო „ზიგზაგს“, მომდევ-  
ნო ეტაპს, უმთავრესად, წინამორბედის უარყოფად აღიქვამდ-  
ნენ, მაგრამ ისტორიულ პერსპექტივაში იკვეთება, რომ ახა-  
ლი იდეების კრისტალიზება ყოველთვის ჯერ კიდევ წინა  
პერიოდში ხდება. ასე, მაგალითად, პირველი, ე. წ. „რუსუ-

---

<sup>1</sup> სერბი დიაბილევო (1872-1929) – ცნობილი რუსი საზოგადო მო-  
ღვაწე, ანტრეპრენიორი. XX საუკუნის დასაწყისში მან ორგანიზება  
გაუკეთა ე. წ. „რუსულ სეზონებს“ პარიზში და ლონდონში, რათა  
ევროპელი მაყურებლის და მსმენელისთვის გაეცნო რუსული ხელო-  
ვნების საუკეთესო ნიმუშები (იმართებოდა გამოფენები, საბალეტო და  
საოპერო სპექტაკლები).

ლი“ პერიოდის წიაღში, მამრამდე და ქორწილამდე შეიქმნა პულჩინელა და ჯარისკაცის ამბავი, ნაწარმოებები, რომლებშიც მკაფიოდაა დაფიქსირებული ნეოკლასიციზმის ესთეტიკური პროგრამა; ანალოგიურად, 1944 წელს სტრავინსკი იწყებს მუშაობას მმსაზმ, რომელშიც მზადდება გვიანი სტილის ტიპური თვისებები – ასკეტიზმი, კომპოზიციის ტექნიკის რაციონალიზმი, გრაფიკულობა.

სტრავინსკის შემოქმედების პირველი, „რუსული“ პერიოდი (1909-23 წწ.) სამი ერთაქტიანი ბალეტით იხსნება, რომლებიც აბსოლუტურად მოწიფული ავტორის სტილს წარმოგვიდგენენ, მიუხედავად იმისა, რომ პირველი ბალეტი შასტუნჯი (1909-10 წწ.), კომპოზიტორის პირველი სერიოზული ნაწარმოებია. მან მომთხოვნი პარიზელი მსმენელის ყურადღება მიიპყრო და მისი აღფრთოვანება, უპირველეს ყოვლისა, გამოიწვია ფეერიული კოლორიტით, ეგზოტიკური სანახაობითობით. ბალეტის მუსიკალური დრამატურგია ურთიერთდაპირისპირებული ინტონაციური სფეროს საფუძველზე ყალიბდება. ესენია: კაშჩეის სამეფოს პირქუში ინტონაციები, ფასკუნჯის ფეერიულ-ორიენტალური და ივანცარევიჩის და ნაწილობრივ მეფის ასულების ტიპურად რუსული სასიმღერო ინტონაციები. სწორედ ამ სამი ინტონაციური სფეროს ურთიერთობიდან ამოიზრდება ბალეტის მუსიკალური განვითარება: თავდაპირველად ექსპონირებულია კაშჩეის სამეფო, შემდეგ წარმოგვიდგება ფასკუნჯი და ბოლოს იკვეთება რუსული ინტონაციები. ბალეტის პარტიტურაში, რომელიც საოცარი ფერადოვნებით გამოირჩევა, იშვიათად გვხვდება თემა-მელოდიები. უკვე ამ პირველ მსხვილ ნაწარმოებში გამოვლინდა სტრავინსკის სტილისთვის დამახასიათებელი მოკლე მელოდიური საქცევების (попевки) აქცენტირება, რომლებიც ინდივიდუალური კილო-ტონალური და ტემბრული შეფერილობით ხასიათდებიან.

სტრაინსკის მეორე ერთაქტიანი ბალეტი **პეტრუშკა** (1910-11 წწ.) კომპოზიტორის სტილის ევოლუციის შემდგომი საფეხურია. **პეტრუშკაში**, რომელსაც ალექსანდრ ბენუამ „ბალეტი-ქუნა“ უწოდა, კომპოზიტორის საოცარი ტემბრული ფანტაზია მთელი სრულყოფილებით გამოვლინდა. აქ ფართოდ გვხვდება სიახლის ისეთი გამოვლინებები, როგორიცაა უჩვეულო ტემბრული შეხამებები, სხვადასხვაგვარი საანსამბლო, სოლო და tutti ჟღერადობები, რომლებიც სტრაინსკის მიერ ორკესტრის ვირტუოზულ ფლობას ცხადყოფენ.

ბალეტის დრამატურგია ორი პოლუსის დაპირისპირებაზეა აგებული. ერთი მხრივ, კომპოზიტორი წარმოგიდგენს ხალხს, სადღესასწაულოდ განწყობილ ჭრელ მასას (პირველ და მეოთხე სურათებში), მეორე მხრივ კი, სამ პერსონაჟს – პეტრუშკას, ბალერინას და არაპს, რომელთაგან განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა პეტრუშკა (მეორე და მესამე სურათები). პეტრუშკასგან განსხვავებით, მასთან დაპირისპირებული პერსონაჟები – ბალერინა და არაპი, – ზედაპირული, შინაგანი სამყაროს თვალსაზრისით, შეზღუდული ტიპაჟებია.

პეტრუშკას მუსიკალური პორტრეტი (მეორე სურათი) მისი ემოციური სამყაროს ორ ძირითად თვისებაზეა კონცენტრირებული – ტანჯვა, სულიერი ტკივილი და პროტესტი, – და განსხვავებული ტემბრებით და ინტონაციებითაა დახასიათებული. პირველი – სეკუნდური ინტონაციებით და ხის ჩასაბერთა ტემბრით, მეორე – აღმავალი კვარტული სელით და საყვირის ჟღერადობით.

სტრაინსკის მესამე „რუსული“ ბალეტი-რიტუალი **სადვთო ბაზაფხული** (1912-13 წწ.) მისი შემოქმედების პირველი მნიშვნელოვანი კულმინაციაა და, ამასთანავე, ის ნაწარმოებია, რომლის პრემიერა კრახით დასრულდა.

**სადვთო ბაზაფხულის** პარტიტურამ, უპრეცედენტო ნოვატორობით, უდიდესი გავლენა მოახდინა XX საუ-

კუნის მუსიკალურ ხელოვნებაზე. **საღვთო ბაზაფხული** ა. შონბერგის მითზარის პიეროს მსგავსად, მსოფლიოში მიმდინარე ისტორიული პროცესებით, კერძოდ, პირველი მსოფლიო ომის წინა პერიოდით გამოწვეულ ემოციურ ატმოსფეროს ასახავს, მაგრამ გრანდიოზული ცვლილებების მოლოდინი სტრავენსკის მიერ (ისევე როგორც პრიმიტივისტების, ფუტურისტების და სხვათა მიერ) აღიქმება არა როგორც კატასტროფა, არამედ როგორც განახლების გრანდიოზული იმპულსი. ამ ნაწარმოებში აქცენტირებული პირველქმნილი თვითმყოფადობა, **წარმართული რუსეთის სურათების** მუსიკალური ენის, აზროვნების სრულ განახლებას იწვევს. მკაფიო კონტურები, გაშიშვლებული კოლორიტი, კონტრასტული დაპირისპირება, უჩვეულო, აქტიური რიტმები – ასეთია ამ ანტირომანტიკული და ანტიიმპრესიონისტული ნაწარმოების ზოგიერთი თავისებურება.

**საღვთო ბაზაფხულის** მოქმედი პირები წარმართული რუსეთის ადამიანებია, რომლებიც მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი ბუნების სტიქიურ და ადამიანის არსის პრიმიტიულ ძალებთან. კომპოზიტორმა საოცარი სიმძლავრით ასახა სტიქიურ ძალთა აფეთქება, საგაზაფხულო განახლების პროცესი.

ბალეტის მუსიკალური დრამატურგია ორი საწყისის დაპირისპირებაზეა აგებული: ერთი მათგანი განახლებას, ახალგაზრდებს უკავშირდება და მათ აქტიურ, მოძრავ სამყაროს განასახიერებს; მეორე კი – უხუცესთა მძლავრ, დინჯ, სტატიკურ სახეს უკავშირდება.

**საღვთო ბაზაფხული** ფაგოტის ცნობილი სოლოთი იწყება, რომელსაც ინგლისური ქარახსას თემა პასუხობს, ასევე ლაკონური, ანჰემიტონური, არქაული. სწორედ ეს ორი თემატური წარმონაქმნი განსაზღვრავს მთელი ბალეტის და, ამასთანავე, სტრავენსკის მოწიფული სტილის

თავისებურებას. ეს თემები შემდგომ ცალკეულ მოტივებად, თემატურ საქცევებადაა დანაწევრებული, რომლებიც მიგრირებენ სცენიდან სცენაში და აქტიურ გარდაქმნას განიცდიან. ამ თემატური ბირთვების ინტონაციური საფუძველი, უმეტესწილად, ჩრდილოეთ რუსეთის ფოლკლორია, თუმცა მათი იდენტიფიცირება, კონკრეტული წყაროს მოძიება პრაქტიკულად შეუძლებელია, ვინაიდან სტრავენსკი მხოლოდ ფოლკლორის ზოგად კანონზომიერებებზე ამახვილებს ყურადღებას და არა კონკრეტულ ფოლკლორულ წყაროზე.

**სადვითო ბაზაზხშლის** ნოვატორობა ყველაზე მკაფიოდ რიტმის სფეროში გამოვლინდა. კომპოზიტორმა ამ თხზულებაში პირველად გამოიყენა მოტივების რიტმული ვარირების ახალი პრინციპი: ყოველი ინტონაციური საქცევი მუდმივ ჰორიზონტალურ მოძრაობაშია და მისი ცალკეული ბგერები, მიკროინტონაციები მუდმივ განახლებას განიცდიან (აქცენტების გადანაცვლება, მეტრის ცვლა და ა. შ.). ამგვარი ინტენსიური „შინაგანი სიცოცხლე“ ხელს უწყობს მრავალგვარი ოსტინატოების წარმოქმნას, რომლებიც ხშირად პარტიტურის სხვადასხვა „სართულზეა“ განლაგებული.

1918 წელს სტრავენსკიმ, შვეიცარიაში ყოფნისას, შექმნა **ჯარისბატის ამბაში**, ნაწარმოები, რომელსაც განსაკუთრებული ადგილი უკავია (ბალეტ **პულჩინელასთან** ერთად) „რუსული“ პერიოდის შემოქმედებაში, ვინაიდან სწორედ მასში გამოიკვეთა პირველად ახალი ნეოკლასიკური სტილის ნიშნები. **ჯარისბატის ამბაში** ახალი მიმართულებით ვითარდება სტრავენსკის ინსტრუმენტული სტილი, ის ხერხები, რომლებიც წინა ნაწარმოებებში იყო შემუშავებული. ამასთანავე, ამ თხზულებაში პირველად გვხვდება მკითხველის პარტია, რაც შუა საუკუნეების მისტერიებს მოგვაგონებს. საკუთრივ ნაწარმოების აგების, მუსიკალური დრამატურგიის პრინციპი საბალეტო დივერ-

ტისმენტის, XVIII საუკუნის სიუიტის მოდელზეა ორიენტირებული, მაგრამ აქ გამოყენებულია არა კლასიციზმის ეპოქის ცეკვები, არამედ თანამედროვე – ტანგო, ვალსი, რეგთაიმი. სიუიტურობასთან ერთად მნიშვნელოვანია გამჭოლი ინტონაციების მნიშვნელობა, რომლებიც მიგრირებენ ეპიზოდებიდან ეპიზოდში, ხოლო ეშმაკის სახესთან დაკავშირებულ ეპიზოდებში კი დეფორმირებას განიცდიან.

ჯარისკაცის ამბავი ძალზე უჩვეულო ნაწარმოებია როგორც ინტონაციური. წყობით, ისე დრამატურგის და ინსტრუმენტობის თვალსაზრისით. სტრავინსკიმ ისეთი შემადგენლობა შეარჩია, რომელიც ყოვლისმომცველიც იქნებოდა და, ამავე დროს, ეკონომიურიც (ნაწარმოების დამკვეთის, მოხეტიალე თეატრალური დასის, სურვილების და შესაძლებლობის გათვალისწინებით). კომპოზიტორმა თითოეული საორკესტრო ჯგუფიდან ყველაზე სახასიათო ტემბრის მქონე საკრავები შეარჩია<sup>1</sup> და ამის საფუძველზე ტემბრთა შერჩევის ახალ ეფექტებს მიაგნო.

ჯარისკაცის ამბავში, ისევე, როგორც ამ პერიოდის სხვა ნაწარმოებებში (მაგალითად, პეტრუშკას მესამე სურათი, არაპი მელაზე, კატაზე და ცხვარზე), მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა გროტესკს. კერძოდ, ეშმაკის მუსიკალური დახასიათება მთლიანად რეალური პერსონაჟების მუსიკალური დახასიათების გროტესკული გარდატეხაა.

იგორ სტრავინსკის შემოქმედების რუსულ პერიოდს აგვირგვინებს ქორეოგრაფიული სცენები სიმღერითა და მუსიკით ძორწილი [СВАДЕБКА], კანტატის ტიპის ნაწარმოები, რომელიც ცეკვით, სცენური „რიტუალური ქმედებითა“ გამდიდრებული. ძორწილს შეიძლება საღვთო ბაზაზხულის თავისებური ორეული, მისი ეოკალური ანალოგი ეუწოდოს.

<sup>1</sup> კლარნეტი, ფაგოტი, კორნეტი, ტრომბონი, დასარტყამები, ვიოლინო, კონტრაბასი.



10-20-იანი წლების მიჯნაზე სტრავინსკის შემოქმედებაში იკვეთება ახალი ნეოკლასიციზტური სტილის ნიშნები, რომლებიც 1924 წელს შექმნილი **ოძთატი**ს შემდეგ საბოლოოდ იმპეიდრებენ ადგილს და განსაზღვრავენ მის შემოქმედებას მომდევნო 30 წლის მანძილზე.

სტრავინსკის შემოქმედების ნეოკლასიციზტური პერიოდის ნაწარმოებების ყველაზე ტიპური თვისებებია: ეროვნული ინტონაციის უარყოფა და ინტერესი მსოფლიო მუსიკალური კლასიკის მიმართ (ძირითადად, ბაროკო და ადრეული კლასიციზმი); სცენური ნაწარმოებებისთვის, უმთავრესად, მარადიული სიუჟეტების შერჩევა (მაგალითად, **ოიდიპოს მემფე**, **აკოლონ მუსაბეტი**, **ორფეუსი**); მუსიკალური ენის გრაფიკულობა, ტონალური აზროვნების დომინანტური მნიშვნელობა (განსხვავებით „რუსულ“ პერიოდში გაბატონებული არქაული მოდალობისგან); მუშაობა ჟანრულ და სტრუქტურულ მოდელებზე, გაუცხოება (ნონპერსონიფიკაცია).

სტრავინსკისეული ნეოკლასიციზმის ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო მაგალითია მისი შემოქმედების მეორე პერიოდის ცენტრალური ნაწარმოები, **ოპერა-ორატორია ოიდიპოს მემფე** (1926-27 წწ.) – დიდებული, მონუმენტური ფრესკა. სოფოკლეს ტრაგედიის მიხედვით დაწერილი ამ ნაწარმოების ავტორების (ლიბრეტისტი – ჟან კოქტო) მთავარი მიზანი იყო დაეხასიათებინათ არა კონკრეტული პიროვნებები და გადმოეცათ არა მათი პიროვნული ტრაგედია, არამედ აესახათ სახე-სიმბოლოების დრამა.

**ოპერა-ორატორია ოიდიპოს მემფე** სტრავინსკის ანტირომანტიკული შემოქმედებითი მრწამსის ერთ-ერთი მკაფიო ნიმუშია. ამ ნაწარმოებში ასკეტური, გაუცხოებული, ობიექტივიზებული ატმოსფეროს შესაქმნელად კომპოზიტორმა შესაბამის მუსიკალურ ინტონაციებთან ერ-

თად მიმართა ლათინურ ენას, რაც ავტორის აზრით, ნაწარმოების მკაცრ, არქაულ კოლორიტს ქმნის<sup>1</sup>.

ანტიკურ ტრაგედიასთან მიახლოებული დიდი მუსიკალურ-დრამატული კომპოზიციის რეალიზებისას სტრავენსკიმ მიმართა ჰენდელისეული ორატორიის და პასიონის ჟანრებს. სწორედ ამის გამო მონუმენტურ გუნდებთან ერთად სტრავენსკის ფართოდ აქვს გამოყენებული XVIII საუკუნის ოპერაში და ორატორიაში გავრცელებული არიების, არიოზოების, დუეტების ტიპები, რომლებსაც წინ უძღვის რეჩიტატივები. ასეთებია, მაგალითად, კრეონტის, იოკასტეს, ტირესიასის არიები, ოიდიპოსის არიები და არიოზოები, ოიდიპოსის და იოკასტეს დუეტები.

ორატორიის ჟანრის და ანტიკური თეატრის ტრადიციის გათვალისწინებით, ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება გუნდს (*choros*), რომლის ფუნქციაც მეტად მრავალფეროვანია. კერძოდ, იგი მიესაღმება თითოეულ პერსონაჟს, კომენტარს უკეთებს მოქმედებას. ოპერა-ორატორიის საგუნდო სცენებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფინალი, სადაც მაცნეს ოთხჯერად საბედისწერო რეპლიკას პასუხობს გუნდი, რომლის ჟღერადობაც თანდათანობით დინამიზაციას განიცდის. გუნდის მიერ კომენტირებულია, ასევე, დუეტებიც, მაგრამ იგი თავად არსად ხდება მოქმედების უშუალო მონაწილე.

სახე-სიმბოლოების დაპირისპირებისას სტრავენსკი თითოეული მათგანისთვის რელიეფურ მუსიკალურ დახასიათებას იყენებს. ასე, მაგალითად, კრეონტის დახასიათებაში ხაზგასმულია ნათელი კოლორიტი. მისდამი ირო-

---

<sup>1</sup> ამასთანავე, ციცერონის დროინდელი კლასიკური ლათინურის ფონეტიკა, ზოგიერთ შემთხვევაში, ირღვევა წმინდა მუსიკალური მოსაზრებებით – სტრავენსკის სურდა „არაიტალიური“ ჟღერადობის მიღება და ამიტომ ლათინური ბგერა «C» მასთან იკითხება, როგორც «კ» და არა «ც».

ნიულ დამოკიდებულებას ავტორი აფიქსირებს საყვირის ბრწყინვალე ტემბრით და piccolo კლარნეტის გამყივანი ჟღერადობით. ოდიპოსის მონოლოგები პირველ მოქმედებაში მშვიდია და „ცივი“ იუბილაციებითაა შელამაზებული, რითაც კომპოზიტორი ხაზს უსვამს გმირის თავდაჯერებულობას და, ზოგჯერ, თვითკმაყოფილებასაც. ამის საპირისპიროდ მისი უკანასკნელო არიოზოს ინტონაციური წყობა ძალზე მერყევია: პათეტიკური შეძახილები ბოლოსკენ დაღმავალი მწუხარე ინტონაციებით იცვლება.

ოპერა-ორატორიაში **ŒDIPUS REX**, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ნეოკლასიციზმის ერთ-ერთი ტიპური ნიმუშია, სტრავენსკის სტილისთვის ისეთ არატიპურ თვისებებს ვხვდებით, როგორცაა გაშლილი მელოდიები, სტრუქტურების კვადრატულობა. თუმცა, რასაკვირველია, ყურადღებას, უპირველეს ყოვლისა, იპყრობს მისი ინდივიდუალური სტილის ისეთი თავისებურება, როგორცაა დომინანტის არიდება, ოსტინატური კვარტული სფლები ბანში, ცვალებადი მეტრი, კულმინაციურ მომენტებში პოლიტონალური დაშრევებები და სხვ. აღსანიშნავია, ასევე, ზოგადად, სტრავენსკის ნეოკლასიციზმისთვის ისეთი სახასიათო თვისებები, როგორცაა მაღალი ხმების (გუნდში და, ნაწილობრივ, ორკესტრში) უარყოფა, გაუცხოებული ხასიათი, ეპიკური სიმკაცრე, რაც, მნიშვნელოვანწილად როგორც მუსიკის არაემოციურობით, ასევე ლათინური ენის გამოყენებით იქნა მიღწეული.

ნეოკლასიციზტური პერიოდის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია **შსალმუნების სიმფონია** (1930 წ.), რომლისთვისაც სტრავენსკიმ შეარჩია დავითის სამი ფსალმუნი (№№ 38, 39 და 150), რომელთა ტექსტი, ასევე, ლათინურად სრულდება. აღსანიშნავია სიმფონიის ტემბრული თავისებურება: ორკესტრში გამორიცხულია მაღალი სიმებიანები (რაც უკვე ტრადიციად იქცა), ვიოლინო-

ბი და ვიოლები და, ასევე, კლარნეტები. ამავდროულად, შეყვანილია ორი ფორტეპიანო. ხოლო საგუნდო პარტიაში მაღალ ხმებს, ავტორის მოთხოვნით, ბიჭუნათა გუნდი უნდა ასრულებდეს, რათა გამოირიცხოს ყოველგვარი ემოციურობა, ექსპრესია, ვნება.

სიმფონიის პირველი ნაწილი (EXAUDI) ორი თემის საფუძველზეა აგებული: დრამატული პირველი თემა საორკესტრო აკორდების (*sforzando*) და მერვედების თანაზომიერი მოძრაობისგან შედგება; მეორე კი (ც. 4) – ოსტინატური თანხლების ფონზე მუდერი გუნდის მკაცრი სეკუნდური ინტონაციებისგან.

მეორე ნაწილი (EXPECTANS) იწყება ელეგიურ-პასტორალური საორკესტრო (ჩასაბერი საკრავები) შესაფლთ, რომელსაც გუნდის თემა მოსდევს (ც. 5). ამ ნაწილის ფორმა სტრავენსკიმ განსაზღვრა, როგორც „ფუგებისგან შემდგარი გადატრიალებული პირამიდა“.

გუნდის შეძახილით ALLELUIA იწყება მესამე ნაწილი, რომელიც საზეიმოდ, ჰიმნურად უღერს და მთელი ციკლის გრანდიოზულ დასასრულად წარმოგვიდგება.

სტრავენსკის შემოქმედების ნეოკლასიციზტურ პერიოდს აგვირგვინებს ოპერა **ძარაშშუტას თაზბაღასაზაზაღი**, რომელიც XVIII საუკუნის ოპერა-*buffa*-ს სტრუქტურულ-დრამატურგიულ მოდელზეა დაწერილი. **ძარაშშუტას თაზბაღასაზაზაღს** საფუძველად დაედო ინგლისელი გრაფიკოსის უილიამ ჰოგარტის გრაფიურების ციკლი, რომლებიც მოგვითხრობენ მოულოდნელად გამდიდრებული ახალგაზრდა პროვინციელის მწუხარე ამბავს. ოპერის სამი მთავარი პერსონაჟი – ტომი, ნიკ შედოუ და ენი სამ ურთიერთდაპირისპირებულ საწყისს განასახიერებენ. ნიკ შედოუ<sup>1</sup> ბოროტი ძალაა, ეშმაკი, რომელიც (ჰარისკაციის ამბავის პერსონაჟის მსგავსად) აცდუნებს

<sup>1</sup> Shadow (*ინგლ.*) – ჩრდილი

გამოუცდელ ახალგაზრდას და მის სულს დაეპატრონება; მას უპირისპირდება ენი (Ann) – სიყვარულის და კეთილშობილების განსახიერება; ხოლო რაც შეეხება მთავარ პერსონაჟს – ტომს, იგი მერყეობს კეთილსა და ბოროტს შორის და ამ თვისებით მრავალ საოპერო პერსონაჟს მოგვაგონებს. აქვე უნდა ითქვას, რომ მთავრი გმირების ამგვარი „სამკუთხედი“, მათი ტიპაჟები და ურთიერთობები პირდაპირ ასოციაციებს ბადებენ. გაეისხენოთ კასპარი – მაქსი – აგატა (თავისუფალი მსროლელი), მეფისტოფელი – ფაუსტი – მარგარიტა (ზაუსტი), ეშმაკი – ჯარისკაცი – პრინცესა (ჯარისკაცის ამბავი).

ოპერაში, როგორც აღვნიშნეთ, სტრავინსკიმ ააღორძინა XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნის კომიკური ოპერის ტიპი, ძირითადი დრამატურგიული თავისებურებები, აგებულება. ოპერაში ფართოდაა გამოყენებული ტრადიციული რეპრიზული ფორმები, კერძოდ, არიები da capo, დიდი ფინალები, კლასიკური ოპერისთვის დამახასიათებელი ჟანრების მონაცვლეობა: მწუხარე არია lamento-ს მოსდევს აქტიური კაბალეტა (პირველი აქტის მესამე სცენის დასაწყისი) და სხვ. მრავლად გვხვდება ტრადიციული საანსამბლო სცენებიც და რეჩიტატივები secco ჩემბალოს თანხლებით.

ამგვარად, ოპერაში ძარაწმუტას თავბაღსაგალი სტრავინსკიმ აბსოლუტური სრულყოფილებით წარმოაჩინა ნეოკლასიციზმის შესაძლებლობები, ორი განსხვავებული ეპოქის ტიპური ნიშნების შეერთების, სინთეზირების საშუალებები. ამასთანავე, ნაწარმოების პრემიერის შემდეგ ავტორი წერდა: „ეს გზის დასასრულია“. და მართლაც, ძარაწმუტას თავბაღსაგალში კომპოზიტორმა ამოწურა ნეოკლასიციზმის შესაძლებლობები და ამის შემდეგ სტრავინსკის სტილურ ევოლუციაში კიდევ ერთი რადიკალური ცვლილება მოხდა. თუმცა, ახალი სტილის ნიშნები (ნეოკლასიციზ-

მის მსგავსად) ჯერ კიდევ 40-იანი წლების ორ ნაწარმოებში, მმსაში და კანტატა ბაბილონში გამოიკვეთა.

შემოქმედების ბოლო პერიოდში სტრავენსკი დაინტერესდა სერიული მეთოდით, მაგრამ სერიული ტექნიკით მისი დაინტერესება მომდინარეობს არა იმდენად თანამედროვე კომპოზიტორების (შონბერგი, ვებერნი) შემოქმედებიდან, არამედ ძველებური მუსიკიდან. მთავარი იმპულსი სტრავენსკისთვის იყო ევროპული „არქაიკა“ – კონტრაპუნქტული ტექნიკა, ინტერვალური სტრუქტურების გარდაქმნის საშუალებები (რაც სერიული ტექნიკის კონსტრუქციულ საფუძველსაც წარმოადგენს).

სტრავენსკის შემოქმედების გვიანი პერიოდის ნაწარმოებების უმეტესობა სერიის და მისი მოდიფიკაციების ტრადიციული ურთიერთობების საფუძველზეა შექმნილი, მაგრამ, ამასთანავე, იგი შორსაა შონბერგისეული დოდეკაფონიის ძირითადი პრინციპის – ატონალობისგან. სტრავენსკის სერიები უფრო თავისუფლადაა გააზრებული და გარკვეულად ცენტრალიზებულიც. მისთვის არც თორმეტონიანობა წარმოადგენს აუცილებელ პირობას. ასე მაგალითად, სამ სიმღერაში შემსპირის ტემსტიზმი სერია 4-ბგერიანია, პანტატაში დილან თომასის ხსოვნას – 5-ბგერიანი, ხოლო პასაპალიაში სპეტიტიდან კი – 16-იანი. სტრავენსკი აღნიშნავდა, რომ მის გვიან ნაწარმოებებში პირველადი ბიძგი, იმპულსი უმთავრესად მელოდიური და ინტერვალური კონსტრუქციებია.

შემოქმედების ბოლო თხუთმეტწლიანი პერიოდის მანძილზე სტრავენსკი უპირატესობას ანიჭებდა ვოკალურ ჟანრებს, კამერულ შემადგენლობებს და მარადიულ, ძირითადად, ბიბლიურ სიუჟეტებს და მათთან დაკავშირებულ სასულიერო ჟანრებს.

სასულიერო ჟანრის ნაწარმოებებს შორის აღსანიშნავია THRENI (წონასწარმეტყველი იერემიას ბოღმ-

ბა), რომლის არქაულობა მონოდიური ტიპის ვოკალური ინტონაციით, ჰეტეროფონიით, ფსალმოდირებით და ძველ-ბურთული პოლიფონიური ჟანრების (რინერკარი, კანცონა, იზორიტმული მოტეტი) გამოყენებითაა ხაზგასმული.

THRENI-სთან შედარებით სტილურად უფრო მრავალფეროვანია CANTICUM SACRUM-ის მუსიკა. ეს წმინდა მარკოზისადმი მიძღვნილი ნაწარმოები მის სახელზე აგებული ვენეციის ტაძრის თავისებური მუსიკალური ანალოგია. CANTICUM SACRUM-ის კომპოზიცია კონუსისებურია, რომლის შიგნითაც კიდევ ერთი, უფრო მცირე კონუსია (მესამე ნაწილი) მოთავსებული (ამ ნაწარმოების კომპოზიციურ-დრამატურგიული გეგმა შსალმუნების სიმფონიის მეორე ნაწილის და მესის მსგავსია).

სტრავენსკის გვიანი სტილის ერთ-ერთი კულმინაციაა მისი უკანასკნელი ნაწარმოები REQUIM CANTICLES (1965-66 წწ.). ეს თხზულება ხასიათდება საოცარი ლაკონიზმით და განუმეორებელი კოლორიტით, ცხადი მუსიკალური ენით. რეკვიემის ცხრანაწილიანი კომპოზიცია ჟანრის ისეთ აუცილებელ ნაწილებს შეიცავს, როგორცაა: DIESIRAE, TUBA MIRUM, REX TREMENDAE, LACRYMOSA, LIBERA ME. მათ გარდა ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა სამ საორკესტრო ნომერს (პრელუდია, ინტერლუდია და პოსტლუდია), სამ საყრდენს, რომლებზეც განთავსებულია ეს გასაოცრად მყარი, გაწონასწორებული კომპოზიცია.

როგორც აღენიშნეთ, შემოქმედების ბოლო პერიოდში სტრავენსკი დიდ ყურადღებას უთმობდა სასულიერო ჟანრებს და თემებს, მაგრამ არ შეიძლება არ აღინიშნოს კიდევ ორი ჯგუფის ქმნილებები. ესენია სცენური და საკონცერტო ჟანრის ნაწარმოებები. პირველი ჯგუფიდან აღსანიშნავია აბსტრაქტული ბალეტი აბონი (1957 წ.), რომელშიც თამაშის, შეჯიბრის იდეა დომინირებს. ნაწარმოების საერთო კოლორიტი საზეიმოა, რაც საყვირების ფანფარე-

ბით და სხვადასხვაგვარი ინსტრუმენტული შეთანხმებით მიიღწევა. განსაკუთრებით საინტერესოა ბალეტის მეორე სურათი, რომლისთვისაც მოდელად სტრავენსკიმ XV-XVI საუკუნეების ცეკვები (სარაბანდა, გალიარდა, ბრანლი) გამოიყენა. ეპოქის კოლორიტის შესაქმნელად კი ორკესტრში ფორტეპიანოს და არფასთან ერთად შეყვანილია მანდოლინა, ქსილოფონი, კასტანეტები და სამი ტამბკამი.

ბალეტის სახელწოდება (აგიი – ბერძნულად თამაშს ნიშნავს) და ძირითადი იდეა განსაზღვრავს მასში თამაშის ესთეტიკის უპირატესობას. იგივე პრინციპია განმსაზღვრელი **წარღვნისთვის** (1961-62 წწ.), რომლის მოდელია შუა საუკუნეებში გავრცელებული მირაკლის ჟანრი. **წარღვნაში** ეპიზოდები კალეიდოსკოპურად ენაცვლება ერთმანეთს – სერიოზულს მოსდევს გროტესკული, საკულტოს – ყოფითი, ქმედითს – სტატიკური, ვოკალურს – ინსტრუმენტული. ამგვარი მრავალეპიზოდურობა, გარკვეულწილად, მოგვაგონებს ი. ბოსხის ფერწერულ ტილოებს, სადაც განსხვავებული ჟანრის სცენები ერთი ტილოს სივრცეში მის სხვადასხვა იარუსზეა განლაგებული.

სტრავენსკის გვიანი პერიოდის ინსტრუმენტულ კომპოზიციებს შორის აღსანიშნავია **მოძრაობები** ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის (1959 წ.), **მარიაციები** ორკესტრისთვის (1963-64 წწ.), რომლებიც კონცერტების პრინციპითაა განმსჭვალული.

„ინტენსივობა–ექსტენსივობა–კონცენტრაცია“ – ასე განსაზღვრავენ მკვლევარები სტრავენსკის სტილური ევოლუციის ძირითად პრინციპებს.

იგორ სტრავენსკის, როგორც XX საუკუნის მუსიკის და ზოგადად მსოფლიო კულტურის გამორჩეულ ფიგურას, უდიდესი ადგილი უკავია, ვინაიდან მის შემოქმედებაში აისახა არა მხოლოდ მისი ინდივიდუალური შემოქმედებითი მანერა, არამედ თანამედროვეობის ყველა ძირითადი მოვლენა.



## პირითადი ნაწარმოებების სია

- 1903-04, საფორტეპიანო სონატა *fis-moll*  
1907, სიმფონია *Es-dur*, op. 1  
1907, შავნი და მწყემსი ძაღი [Фавн и пастушка], სიუიტა მეცო-  
სოპრანოს და ორკესტრისთვის, op. 2  
1907, პასტორალი, სოპრანოს და ფორტეპიანოსთვის  
1908, შანტასტიკური სკერცო [Scherzo fantastique], op. 3  
1908, ფიდიოქოლი [Feu d'artifice], ფანტაზია ორკესტრისთვის, op. 4  
1908, ოთხი ეტიუდი ფორტეპიანოსთვის, op. 7  
1909-10, (რედ. 1919) შასკუნჯი [L'Oiseau de feu], ერთაქტიანი ბალეტი  
1911, (რედ. 1947) პეტრუშკა [Петрушка], ერთაქტიანი ბალეტი  
1912, ვარსკვლავთმეფე [Le Roi des étoiles], მამაკაცთა გუნდის და  
ორკესტრისთვის  
1913, სამი ლექსი იაპონური ლირიკიდან [Trois poésies de la  
lyrique japonaise], ხმის და ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის  
1913, (რედ. 1947/1967) საღვთო ბაზაფხული [Le Sacre du printemps,  
Весна священная], ერთაქტიანი ბალეტი  
1914, არაქი მელაზე, ქატასა და ცხვარზე [Баfка про лису, kota и  
барана],  
1914, ბულბული [Le Rossignol], სამაქტიანი ოპერა  
1917-18, რებთანიში, თერთმეტი ინსტრუმენტისთვის  
1918, ჯარისკაცის ამბავი [Histoire du Soldat], მკითხველის და  
ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის  
1919, PIANO-RAG-MUSIC  
1920, კულჩინელა, ბალეტი  
1920, (რედ. 1947) სიმფონიები ჩასაბერი ინსტრუმენტებისთვის  
1921, ხუთი თითი [Les Cinq Doigts], ფორტეპიანოსთვის  
1921, პეტრუშკა, სამი ფრაგმენტი ფორტეპიანოსთვის  
1922, მამრა, ერთაქტიანი ოპერა  
1923, ძოწილი [Les Noces, Свадебка], ქორეოგრაფიული სცენები  
1923, ოქტეტი ჩასაბერი ინსტრუმენტებისთვის  
1923-24/1951, კონცერტი ფორტეპიანოს და ჩასაბერი ინსტრუმენტ-  
ბისთვის  
1924, სონატა ფორტეპიანოსთვის  
1926, (რედ. 1949) მამარო ჩვენო [Pater Noster], გუნდი *a cappella*  
1927, ოიდიპოს მეფე [Oedipus rex], ორაქტიანი ოპერა-ორატორია  
1928, (რედ. 1947) აპოლონ მუსაგეტი [Apollon musagète], ბალეტი  
1928, (რედ. 1950) შპირის ამბორი [Le Baiser de la fée], ბალეტი  
1929/1949, კაპრიჩიო ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის  
1930 (რედ. 1948), შსალმუნების სიმფონია, გუნდის და ორკესტრისთვის

- 1931, კონცერტი in D, ვიოლინოს და ორკესტრისთვის  
 1932, (რედ. 1964) მრწამსი [Credo], გუნდი a cappella  
 1933, პერსეფონა [Perséphone], მელოდრამა  
 1934, (რედ. 1949) ღვთისმშობელი [Ave Maria], გუნდი a cappella  
 1935, კონცერტი ორი ფორტეპიანოსთვის  
 1936, ბანძოს თამაში [Jeu de cartes], ბალეტი  
 1938, კონცერტი in Es Dumbarton Oaks, კამერული ორკესტრისთვის  
 1940, სიმფონია in C  
 1942, ცირკის პოლკა, ორკესტრისთვის  
 1942, საკონცერტო ციკლები კამერული ორკესტრისთვის  
 1942, ოთხი ნორვეგიული ბანძობა, ორკესტრისთვის  
 1943, ოლა, ორკესტრისთვის  
 1943, სონატა ორი ფორტეპიანოსთვის  
 1944, ბაბილონი [Babel], კანტატა მამაკაცთა გუნდის, მკითხველის და ორკესტრისთვის  
 1944-48, მისა, შერეული გუნდის და ორმაგი სასულე კვინტეტისთვის  
 1945, შავი კონცერტი [Ebony Concerto], კლარნეტის და ჯაზ-ბენდისთვის  
 1945, სიმფონია სამ ნაწილად  
 1946, კონცერტი in D, სიმებიანი ორკესტრისთვის  
 1947, ორფეუსი [Orpheus], ბალეტი  
 1951, ძარაფშუტას თავბადასაპალი [The Rake's Progress], სამაქტიანი ოპერა  
 1951-52, კანტატა XV-XVI საუკუნეების უცნობი ინგლისელი ავტორების ტექსტებზე  
 1953, სეპტიტი კლარნეტის, ვალტორნის, ფაგოტის, ფორტეპიანოს, ვიოლინოს, ვიოლას და ჩელოსთვის  
 1953, სამი სიმღერა უ. შექსპირის ტექსტზე, მეცო-სოპრანოს, ფლეიტის, კლარნეტის და ვიოლასთვის  
 1954, დილან თომასის ხსოვნას [In Memoriam Dylan Thomas], ტენორის, სიმებიანი კვარტეტის და ოთხი ტრომბონისთვის  
 1955, საკრალური საბალოლები [Canticum Sacrum], სოლისტების, გუნდის და ორკესტრისთვის  
 1957, აგონი [Agon], ბალეტი  
 1958, ბრძება [Threni], სოლისტების, გუნდის და ორკესტრისთვის  
 1958/1959, მოძრაობები [Movements], ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის  
 1960, მონუმენტი ჯეზუალდო დი ვენოზას [Monumentum pro Gesualdo di Venosa]  
 1961, ქადაგება, იბაში და ლოცვა [A Sermon, a Narrative and a Prayer], სოლისტების, მკითხველის, გუნდის და ორკესტრისთვის

1962, ანთემი [Anthem], გუნდი a cappella  
 1962, წარღვევა [The Flood], სატელევიზიო ოპერა  
 1963, აბრაამი და ისააკი [Abraham and Isaac], მაღალი  
 ბარიტონის და კამერული ორკესტრისთვის  
 1963/1964, ვარიაციები ოლდოს ჰაქსლის ხსოვნას [Variations  
 Aldous Huxley in Memoriam], ორკესტრისთვის  
 1964, ელეგია [Elegy for J.F.K.], ბარიტონის, ორი კლარნეტის და  
 ალტის კლარნეტისთვის  
 1965, INTROITUS, მამაკაცთა გუნდის და კამერული ანსამბლისთვის  
 1966, რეკვიემები [Requiem Canticles], სოლისტების, გუნდის და  
 კამერული ორკესტრისთვის

### რეკომენდებული ლიტერატურა

- Алфеевская Г. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского. В сб.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975 – с. 280-302
- Алфеевская Г. «Царь Эдип» Стравинского: К проблеме неоклассицизма. В сб.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978 – с. 126-168
- Алфеевская Г., Вершинина И. (ред.-сост.). И.Ф. Стравинский: Статьи. Воспоминания. М., 1985
- Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977
- Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М., 1967
- Друскин М. О музыке Стравинского и его взглядах. В кн.: Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. М. 1973 – с. 223-259
- Друскин М. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Л., 1974
- Друскин М. Стравинский. В кн.: Музыка XX века: Очерки. Часть вторая, книга четвертая. М., 1984 – с. 203-229
- Дьячкова Л. (сост.). И.Ф. Стравинский: Статьи и материалы. М., 1973.
- Савенко С. Миры Стравинского. В кн.: Русская музыка и XX век. М., 1997 – с. 151-185
- Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001
- Смирнова В. (ред.). История зарубежной музыки. Вып. 6. С.-Пб., 2001 – с. 28-102
- Стравинский И. Хроника моей музыкальной жизни. Л., 1963
- Стравинский И. Диалоги. Л., 1971
- Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга и Хяндемита. М., 1975
- Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1969
- Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Книга вторая. М., 1971 – с. 114-121



ბელა ბარტოკი

## ბელა ბარტოკი

(1881-1945)

XX საუკუნის პირველი ნახევრის უდიდეს კომპოზიტორ-რეფორმატორთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავია უნგრელ კომპოზიტორ ბელა ბარტოკს, რომელმაც საუკუნის თვითმყოფადი და მრავალფეროვანი სული გადმოსცა. ბარტოკის შემოქმედებითი ფიგურა განცალკევებით დგას მისი თანამედროვეებისგან. ერთი მხრივ, იგი მოდერნიზმის ეპოქის ხელოვნების ყველა ძირითად თვისებას იზიარებდა, თუმცა არც ერთი მხატვრული მიმართულებით არ იზღუდებოდა; მეორე მხრივ კი, – ტრადიციული ფასეულობების და, უპირველეს ყოვლისა, არქაული ფოლკლორის მონაპოვრების ერთგული იყო.

ბელა ბარტოკი – კომპოზიტორი, პიანისტი და ფოლკლორისტი, – თითქმის არაფერს წერდა საკუთარი შემოქმედებითი პრინციპების შესახებ და სამართლიანად მიიჩნევდა, რომ ხელოვნების ჭეშმარიტი დეკლარაცია – საკუთრივ შემოქმედებაა. ბარტოკის შემოქმედებიდან შეგვიძლია ამოვიკითხოთ, რომ იგი იყო თამამი ექსპერიმენტატორი, საოცრად ღრმა მოაზროვნე, პირველქმნილი ბუნების და ხალხური შემოქმედების მოტრფიალე.

ბარტოკის საკომპოზიტორო მემკვიდრეობა უშუალოდაა დაკავშირებული მისი მოღვაწეობის სხვა სფეროებთან.

ფოლკლორის ღრმა ცოდნამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ბარტოკის მუსიკალურ აზროვნებაზე. იგი იშვიათად მიმართავდა ხალხური სიმღერის ციტირების ხერხს და შთაგონების წყაროს ხალხური შემოქმედების უძველესი შრეებისთვის დამახასიათებელ კანონზომიერებებში პოუვებდა. გარდა ამისა, ბარტოკისთვის, სტრავენსკის მსგავსად, მეტად მიმზიდველი იყო არქაული, პირველქმნილი სტიქიური ძალები, რაც განსაკუთრებული სიმძლავრით მის

ერთ-ერთ საუკეთესო საფორტეპიანო პიესაში, **ALLEGRO BARBARO**, გამოვლინდა.

ფოლკლორული არქაიკის კილოური და რიტმული კანონზომიერებებისადმი ინტერესის გარდა, ბარტოკი კლასიკური ეპოქის შემოქმედებით მიღწევებსაც მიმართავდა. შემოქმედებით სტიმულს იგი ბახის, ბეთჰოვენის, იტალიელი პოლიფონისტების შემოქმედებიდან იღებდა. უფრო ახლო ეპოქიდან, მისთვის განსაკუთრებით ახლობლები იყვნენ ლისტის და დებიუსის. თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში ბარტოკი პირდაპირ მიუთითებდა სამი კომპოზიტორის – ბახის, ბეთჰოვენის და დებიუსის მნიშვნელობაზე საკუთარი და, ზოგადად, ახალი მუსიკის ფორმირებისთვის: „დებიუსიმ ხელმეორედ გაუხსნა ყველა მუსიკოსს აკორდის არსი; იგი იმდენადვე მნიშვნელოვანია, როგორც ბეთჰოენი, რომელმაც გვიჩვენა ფორმის განვითარების გზები და ბახი, რომელმაც კონტრაპუნქტის უზენაესი სიბრძნე გახსნა“<sup>1</sup>.

მართლაც, ბახის პოლიფონიურმა ოსტატობამ უდიდესი გავლენა მოახდინა ბარტოკის შემოქმედებაზე, მის მოწიფული პერიოდის ინსტრუმენტულ სტილზე. კერძოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ბარტოკი, შონბერგის, ჰინდემიტის, შოსტაკოვიჩის და, ნაწილობრივ, სტრავენსკის მსგავსად ფართოდ მიმართავდა პოლიფონიურ ტექნიკას, პოლიფონიურ ფორმებს და ჟანრებს. ამ თვალსაზრისით, შესაძლებელია გარკვეული პარალელების გავლენა ნეოკლასიციზმთან, მაგრამ ტიპური ნეოკლასიციზტებისგან (მაგალითად, სტრავენსკისგან) განსხვავებით, ბარტოკს არასოდეს მიუმართავს მოდელირების მეთოდისთვის.

ბარტოკს ბეთჰოენში, ადრეული ასაკიდან უსაყვარლეს კომპოზიტორში, აღაფრთოვანებდა ლოგიკა აზროვნებაში, ლაკონიზმი აზრის გადმოცემაში და სითამამე და სიბრძნე ფორმის აგებაში.

<sup>1</sup> იხ.: Нестьев И. Бела Барток: Жизнь и творчество. М., 1969 – с. 682

საკმაოდ მნიშვნელოვანია შემოქმედებითი კავშირები ბარტოკს და ლისტს შორის. უნდა აღინიშნოს, რომ თავისი დიდი წინამორბედისგან ბარტოკმა, უპირველეს ყოვლისა, აითვისა მონოთემატიზმის პრინციპი, რომელმაც ფართო გამოყენება და შემდგომი განვითარება პოვა ბარტოკის შემოქმედებაში.

ძალზე მჭიდროდაა დაკავშირებული ბარტოკი დებიუსისთან. ერთი შეხედვით, მათი სტილური მანერა რადიკალურად განსხვავებულია, მაგრამ ბარტოკს, ისევე როგორც სხვა წინამორბედებთან მიმართებაში, იზიდავდა არა დებიუსის ესთეტიკა, მისი სტილი და ინდივიდუალური მანერა, არამედ ამ ოსტატის ნოვაციები ჰარმონიის, კილოს, ბგერის ხარისხის და ტემბრის სფეროში.

\* \* \*

ბელა ბარტოკი დაიბადა 1881 წელს უნგრეთის სამხრეთით მდებარე პატარა ტრანსილვანიურ ქალაქ ნადსენტმიკლოშში. ბიჭს ბავშვობიდანვე ასწავლიდნენ ფორტეპიანოზე დაკვრას და 1892 წელს შედგა მისი პირველი საჯარო კონცერტი, სადაც მან საკუთარი პიესაც შეასრულა. 1899 წელს შედგა ბარტოკის დებიუტი ბუდაპეშტში, რომლის შემდეგაც იგი ჩაირიცხა ბუდაპეშტის ფერენც ლისტის სახელობის მუსიკის აკადემიის ფორტეპიანოს და კომპოზიციის კლასებში. სტუდენტობის პერიოდითაა დათარიღებული, აგრეთვე, ბარტოკის პირველი სერიოზული ნაწარმოებები. 1905-06 წლებში ზოლტან კოდაის გავლენით ბარტოკი ინტერესდება ფოლკლორით.

20-იანი წლები და 30-იანი წლების დასაწყისი განსაკუთრებული შემოქმედებითი ინტენსივობით გამოირჩევა. ამ პერიოდში დაიწერა ბარტოკის საუკეთესო ნაწარმოებთა უმეტესობა. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ესაა მისი საკონცერტო მოღვაწეობის მწვერვალიც. მნიშვნე-

ლოვნად გართულდა ბარტოკის ცხოვრება 30-იანი წლების მეორე ნახევარში, როდესაც გერმანიაში სახელმწიფოს სათავეში ნაცისტების მოსვლის შემდეგ, უნგრეთის მთავრობამ მათი ერთგულების შესახებ გააკეთა განცხადება. გერმანიის მსგავსად უნგრეთშიც დაიწყო ებრაელების, ორიგინალურად და პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანების დევნა და 1940 წელს ბარტოკი იძულებული გახდა წასულიყო ემიგრაციაში ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ნიუ-იორკში, სადაც იგი გარდაიცვალა 1945 წელს.

\* \* \*

ბელა ბარტოკის 46-წლიანი შემოქმედებითი გზის პერიოდშიზაცია სხვადასხვა მკვლევარის ნაშრომებში სხვადასხვაგვარია, მაგრამ უმრავლესობა მის შემოქმედებას ოთხ პერიოდად ყოფს: პირველი პერიოდი (1899-1907) – გვიან რომანტიზმთან მჭიდრო კავშირით ხასიათდება, მეორე პერიოდი (1907-1919) – უკავშირდება კომპოზიტორის ეროვნული სტილის ჩამოყალიბებას; მესამე (1919-დან 30-იანი წლების პირველ ნახევრამდე) – თამამი ექსპერიმენტების ხანაა, ისეთი ნაწარმოებების შექმნის პერიოდია, როგორებიცაა, მაგალითად: სიმფონიანი ძვარტაშები № 3 და № 4, საფორტეპიანო ძვარტაშები № 2, და უკანასკნელი, მეოთხე (1938-45 წწ.), შემოქმედების გვიანი პერიოდი, რომელშიც სინთეზის და სტილის შერბილების ტენდენცია შეინიშნება.

ხანგრძლივი შემოქმედებითი ევოლუციის პროცესში ჩამოყალიბდა ბარტოკის მეტად ორიგინალური, შინაგანად მთლიანი და, ამასთანავე, მრავალფეროვანი საკომპოზიტორო სტილი. კომპოზიტორმა თითქმის ყველა მუსიკალურ ჟანრს მიმართა, მაგრამ ცალკეული ჟანრებისადმი ინტერესი (მაგალითად, საფორტეპიანო მუსიკა, სიმებიანი კვარტეტი) მან მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე შეინარჩუნა, სხვების მიმართ კი – ცალკეულ პერიოდებში.



დებითაა შეზღუდული. კერძოდ, მუსიკალურ თეატრს ბარტოკმა მხოლოდ 10-იან წლებში მიმართა, ხოლო სიმფონიურ ჟანრს – შემოქმედების ბოლო პერიოდში (გამონაკლისია ადრეული სიმფონია Es-dur).

ბელა ბარტოკი თავისი დროის ერთ-ერთი ბრწყინვალე პიანისტი იყო, რამაც დიდი გავლენა იქონია მის შემოქმედებაზე, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი სწორედ საფორტეპიანო თხზულებებს უკავია. აქვე შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ ბარტოკი სპეციფიკურად ინსტრუმენტულად აზროვნებდა, ხოლო საფორტეპიანო ჟანრები კი მისი შემოქმედების თავისებური ლაბორატორია იყო, სადაც ხდებოდა ნოვატორული იდეების, ახალი გამომსახველი ხერხების აპრობირება. მათ შორის აღსანიშნავია: რეგისტრების სპეციფიკურად ბარტოკისეული დაპირისპირება, მოულოდნელი ნახტომები, მშრალი martellato და სხვ. ფორტეპიანოს ბარტოკი (ისევე როგორც სტრავენსკი და პროკოფიევი), უმეტესად, დასარტყამ ინსტრუმენტად გაიაზრებდა და ხაზს უსვამდა მის კოლორისტულ, „საორკესტრო“ შესაძლებლობებს.

ბარტოკის მრავალრიცხოვან საფორტეპიანო ნაწარმოებებს შორის აღსანიშნავია მისი ALLEGRO BARBARO, სიუიტი, უნგრული და რუმინული ცეკვები, ციკლი მიტროპოლსონი, სონატა ორი ფორტეპიანოს და დასარტყამებისთვის, სამი საფორტეპიანო კონცერტი.

ციკლი მიტროპოლსონი, რომელიც 153 პიესისგან შედგება, მსოფლიო საფორტეპიანო ლიტერატურის უნიკალურ მოვლენას წარმოადგენს. თავდაპირველად ციკლი ჩაფიქრებული იყო, როგორც ინსტრუქციული ხასიათის პიესები დამწყები მუსიკოსებისთვის, მაგრამ მასზე მუშაობის პროცესში თავდაპირველი ჩანაფიქრი შეიცვალა და ციკლი საკომპოზიტორო-სტილურ ხერხთა თავისებურ ენციკლოპედიაში გადაიზარდა. ამ მინიატიურული პიესების ციკლში კომპოზიტორი ფართოდ მიმართავდა ბიტონალობას,

სხვადასხვა რთულ პოლიფონიურ ხერხებს, თავისუფალი მოდულირების პრინციპს, ოსტინატურ რიტმებს, კლასტერებს და ა. შ., რათა ახალგაზრდა მუსიკოსები თანამედროვე ჟღერადობის სფეროში შეეყვანა. ამასთანავე, პიესათა დიდი ნაწილი (ციკლის თითქმის ნახევარი) გარკვეული პიანისტური ჩვევების გამომუშავებას ემსახურება (მაგალითად, პიესები CRESCENDO-DIMINUENDO, სინკოპაჰი, ტარცინები და სხვ.). თუმცა, კომპოზიტორი სცილდება ვიწრო პედაგოგიური ამოცანების ჩარჩოებს და იშვიათი გამომსახველობის ლაკონიურ შედეგებს ქმნის.

განსაკუთრებული ადგილი ბარტოკის საფორტეპიანო შემოქმედებაში უკავია სონატას ორი ფორტეპიანოს და დასარტყამი ინსტრუმენტებისთვის – ნაწარმოებს, რომელიც, ერთი მხრივ, უჩვეულო შემადგენლობისთვისაა დაწერილი, მაგრამ მეორე მხრივ, ძალზე ტიპურია XX საუკუნის მუსიკისთვის. ამ ნაწარმოებში ბარტოკმა შეაერთა ორი ფორტეპიანო და თორმეტი დასარტყამი საკრავი და ამ ტემბრული რესურსებით ორკესტრის შემჭიდროებული ვარიანტი შექმნა.

სონატის შემადგენლობის ასეთი არჩევანი შემთხვევითი არაა. ჩანაფიქრის გაქანებით, ჟღერადობის მასშტაბით იგი სცილდება კამერული მუსიკის ფარგლებს და ბარტოკის სიმფონიური მუსიკის ისეთ ნაწარმოებს უახლოვდება, როგორცაა მუსიკა სიმფონიანების და დასარტყამების და ჩემესტასთვის. სონატის ჟღერადობის მონუმენტურობა განაცვიფრებს მსმენელს, განსაკუთრებით, მრისხანე, აგრესიულ ეპიზოდებში. რაც შეეხება ლირიკულ სფეროს (მაგალითად, პირველი ნაწილის დამხმარე პარტია, Lento-ს დასაწყისი, ფინალის კოდა), გამჭვირვალე, ნატიფი ჟღერადობა აქ მიიღწევა როგორც მღერადი მელოდიკით, ისე საოცრად რაფინირებული ტემბრული და არტიკულაციური ხერხებით.

ბარტოკის შემოქმედებით შემკვიდრობაში, საფორტე-პიანო ჟანრებთან ერთად, ცენტრალური ადგილი უკავია მის **მშშს სიმფონიან კვარტეტს**. ბარტოკის შემოქმედების მკვლევართა უმეტესობა სამართლიანად მიიჩნევს, რომ მისი კვარტეტების შესწავლა, რომლებიც 30 წლის მანძილზე იქმნებოდა, საშუალებას იძლევა თვალი გავადევნოთ კომპოზიტორის შემოქმედებითი ევოლუციის რთულ პროცესს.

**კვარტეტებში** ბარტოკი წარმოგვიდგება, როგორც თამამი ექსპერიმენტატორი (განსაკუთრებით, 20-იანი წლების კვარტეტებში) და პოეტი-ლირიკოსი, რომელიც უფაქიზეს სულიერ განცდებს გადმოგვცემს. ბარტოკის კვარტეტებისთვის ტიპურია გამომსახველ საშუალებათა ეკონომიურობა, განვითარებული პოლიფონიური ფაქტურა, მელოდიური აზროვნების თავისუფლება, თემა-ფორმულების აფორისტულობა, ციკლის აგების თავისებურება.

ექვს სიმებიან კვარტეტში განსაკუთრებით მკაფიოდ აისახა ბარტოკის მიერ წარმოებული ექსპერიმენტები და მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მიგნებები, მათ შორის, კოლო-ტონალური აზროვნების სფეროში. ადრინდელ კვარტეტებში შენარჩუნებულია ტრადიციული მაჟორულ-მინორული სისტემა, თუმცა უკვე **პირველ და მეორე კვარტეტებში** იგი გართულებულია კონტრაპუნქტული დაშრეევებით; 20-30-იანი წლების კვარტეტებში (განსაკუთრებით, **მესამე, მეოთხე კვარტეტებში**) კი ბარტოკი ხშირად გადის ტონალობის ფარგლებს მიღმა და მისი აზროვნება თითქმის მთლიანად ექცევა ატონალურ, ქრომატულ სივრცეში.

20-იანი წლების ბარტოკის ორი კვარტეტი (№ 3 და № 4) კომპოზიტორის ყველაზე რთულ, ექსპერიმენტულ ნაწარმოებებს განეკუთვნება. თეოდორ ადარნო<sup>1</sup> მესამე

<sup>1</sup> იხ.: Adorno Th. Bela Bartoks Drittes Streichquartett . In: Musikblätter des Anbruch. 1929.

კვარტეტს ბარტოკის შემოქმედების კულმინაციურ პუნქტს უწოდებს, ხოლო ჰანს მერსმანი კი აღნიშნავს, რომ მესამე და მეოთხე კვარტეტები „თანამედროვე მუსიკის ცენტრშია მოქცეული“<sup>1</sup>.

ორივე კვარტეტში, განსაკუთრებით კი მესამეში, შეინიშნება გარკვეული სტილური მსგავსება არნოლდ შონბერგის ატონალურ თხზულებებთან. კერძოდ, იგულისხმება მუსიკალური ქსოვილის ტოტალური პოლიფონიზაცია, პორიზონტალური და ვერტიკალური სტრუქტურების უნიფიცირება, მათი ერთი ბგერათსიმაღლივი ბირთვიდან ამოზრდა, ყველა ელემენტის სრული ერთიანობა. ამ ნაწარმოებებში ბარტოკი უარს ამბობს გაშლილ თემებზე და უპირატესობას მოკლე თემა-ფორმულებს, აბსტრაქტულ ინტერვალურ კომბინაციებს ანიჭებს, რომლებიც რთული პოლიფონიური ქსოვილის საშენ მასალად იქცევა. მართალია, ბარტოკი არ მიმართავს კომპოზიციის სერიულ მეთოდს, მაგრამ მისი ამ პერიოდის კომპოზიციის ტექნიკა თავისი არსით უახლოვდება შონბერგისას. ამასთანავე, არაა ნიუელირებული არც ბარტოკის ინდივიდუალური სტილის ძირითადი თვისებები, მათ შორის, ინტერესი უნგრული ფოლკლორის არქაული შრეებისთვის დამახასიათებელი ინტონაციების, მუსიკალური პეიზაჟის, ბუნების მიმართ.

ორივე კვარტეტის მკაცრი კომპოზიციური გეგმა მიუთითებს ბარტოკის სწრაფვაზე შექმნას არქიტექტონულად დასრულებული, მყარი, სიმეტრიული კონსტრუქციები. მესამე კვარტეტის ერთნაწილიანი სტრუქტურა შინაგანად ორ კონტრასტულ ეპიზოდად იყოფა, რომლებსაც მოსდევს საწყისი მასალის დაბრუნება და ბოლოს, მეორე ეპიზოდის მასალაზე აგებული კოდა. მართლაც კვარტეტ-

<sup>1</sup> Merzmann H. In: Melos, 1920 № 11. ციტატა იხ.: Нестъев И. Бела Барток: Жизнь и творчество. М., 1969 – с. 398.

ში კი გამოყენებულია სიმეტრიული ხუთნაწილიანი სქე-  
მა ნელი ნაწილით (Andante) ცენტრში, რომელიც ორი სკერ-  
ცოთი (მეორე და მეოთხე ნაწილები) და ორი სწრაფი ნაწი-  
ლითაა (პირველი და მეხუთე) შემოფარგლული. ორივე  
კვარტეტში ბარტოკი უარს ამბობს ტრადიციულ სონატუ-  
რობაზე და უპირატესობას ანიჭებს კონტრასტული მონაკვე-  
თების თავისუფალ მონაცვლეობას.

ბარტოკის მუხუთე კვარტეტი მისი ერთ-ერთი ყვე-  
ლაზე მონუმენტური ნაწარმოებია, არა მხოლოდ ჟღერა-  
დობის ხარისხის თვალსაზრისით, არამედ მხატვრული  
ჩანაფიქრის მასშტაბით. მასში ურთიერთკონტრასტული  
მხატვრული სახეების მთელი გალერეაა წარმოდგენილი  
– ტრაგიზმიდან მელანქოლიურ ლირიკამდე. კვარტეტის  
სიმეტრიული სტრუქტურა იმეორებს მშობნი კვარტეტი-  
სას, მაგრამ ნაწილების სხვაგვარი თანმიმდევრობით (Al-  
legro – Adagio molto – Scherzo – Andante – Finale). მთელი ნა-  
წარმოების ცენტრი ორი ნელი ნაწილია, რომელთა სა-  
ოცრად მდიდარი ლირიკული სამყარო ჟანრულ-საცეკ-  
ვარ სკერცოთია (alla bulgarese – ბულგარულ სტილში)  
„გახლეჩილი“. ამ რთული, მრავალმნიშვნელოვანი ცენტ-  
რის გარშემო კი ორი სწრაფი ნაწილია მოთავსებული,  
რომლებიც მსგავს ინტონაციურ მასალაზეა დამყარებული.  
ეს მკაფიოდ შეინიშნება ფინალის ფუგატოში, რომელიც  
პირველი ნაწილის მთავარი თემის მასალიდანაა ამოზ-  
რდილი. ამგვარი რთული მონოთემატური კავშირებისკენ  
სწრაფვა ფართოდ გვხვდება ბარტოკის შემოქმედების  
ცენტრალურ და გვიან პერიოდებში.

მეექვსე სიმებიან კვარტეტს (1939 წ.) მკვლევარე-  
ბი ხშირად ბარტოკის ანდერძს უწოდებენ, ვინაიდან ეს  
იყო უნგრეთში დაწერილი ბოლო ნაწარმოები. მასში, წინა-  
მორბედი კვარტეტების მსგავსად, დომინირებს რთულად  
ორგანიზებული პოლიფონიური ქსოვილი, კილო-ტონა-

ლური საყრდენების ხანგრძლივი არიდება, თემების ძალზე თავისებური აღნაგობა. განსაკუთრებით საყურადღებოა კვარტეტის ნელი ნაწილების ემოციური ტონუსი; პირქუში მელანქოლია აქ ხშირ შემთხვევაში დაუნდობელი სატირითაა გამძაფრებული. ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია გროტესკული მარში (მეორე ნაწილი), რომელიც სამყაროში არსებული ნეგატიური საწყისის სიმბოლოდაა გააზრებული. საყურადღებოა, რომ კვარტეტი მეორე მსოფლიო ომის დაწყების წელსაა დაწერილი და, ამდენად, მარში – სამხედრო მარში ომის საშინელებებსაც წინასწარმეტყველებს. კვარტეტის მეორე სატირული ცენტრია ბურლეტა (მესამე ნაწილი) – უგემოვნობის, იაფფასიანობის სიმბოლო. ამასთანავე, კვარტეტი გაჯერებულია ხალხურ სტილში დაწერილი თემებით, სპეტაკი, გასხივოსნებული სახეებით, რომლებიც კომპოზიტორის სამშობლოს ბუნებას, ხალხურ ყოფას, ბარტოკისეული „იდეალური სოფლის“ სახეს გვიხატავენ.

**მეექვსე კვარტეტი** ბარტოკის შემოქმედების ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშია, რომლის რთული, მრავალფეროვანი მხატვრული სამყაროს სრულყოფილი რეალიზებისთვის გამომსახველი ხერხების „არსენალის“ სრული მობილიზება იყო აუცილებელი. კომპოზიტორი აქ სიმებიან საკრავთა დინამიკურ და არტიკულაციურ რესურსებს მაქსიმალური დატვირთვით იყენებს და ისეთ უჩვეულო ელერადობებს აღწევს, რომ ხშირად იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ნაწარმოებში არა მხოლოდ სიმებიანთა ტემბრებია გამოყენებული, არამედ სხვა ჯგუფის საკრავებისაც.

საზოგადოდ, ბელა ბარტოკის კვარტეტებთან მიმართებაში განსაკუთრებით ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს კომპოზიტორის ნოვატორობა ტემბრულ-არტიკულაციურ სფეროში. იგი თამამად ამდიდრებს სიმებიანი კვარტეტის გამომსახველ რესურსებს და ახალი შტრიხების გა-

მოყენებით მის ჟღერადობას ხან საორკესტრო მონუმენტურობას, ხან დასარტყამ, ხან კი ჩასაბერ საკრავთა ტემბრს ამსგავსებს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ტემბრულ-არტიკულაციური სითამამე და საკრავთა ახლებური გააზრება ბარტოკის სხვა ჟანრის ნაწარმოებებშიც გვხვდება.

\* \* \*

ბელა ბარტოკის შემოქმედების საინტერესო, თუმცა საკმაოდ მცირერიცხოვან ნაწილს წარმოადგენენ მისი სიმფონიური პარტიტურები. ამ ჟანრს მან შემოქმედების ადრეულ პერიოდში მიმართა და მხოლოდ ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ, შემოქმედების გვიან პერიოდში მიუბრუნდა. ამ პერიოდში ბარტოკმა სიმფონიური მუსიკის ისეთი შედეგები შექმნა, როგორებიცაა: მუსიკა სიმეზიანების, დასარტყამების და ჩელესტასტის და კონცერტი ორკესტრისთვის.

მუსიკა სიმეზიანების, დასარტყამების და ჩელესტასტის ოთხნაწილიანი ციკლია, რომელშიც ვხვდებით ქრომატული, თორმეტტონიანი ტონალობის და ფოლკლორული ელემენტების (კილო-ინტონაციური სფერო და რიტმი), რთული პოლიფონიური ფაქტურის და დიატონური ჰარმონიული ენის უჩვეულო სინთეზს. ძალზე საინტერესოა ნაწარმოების საორკესტრო პალიტრა, რომლის მრავალფეროვნება სხვადასხვა ხერხის გამოყენებით მიიღწევა: სიმებიანი საკრავები ჟღერადობით ხშირად დასარტყამებს და ჩასაბერებს უახლოვდებიან; ფართოდაა წარმოდგენილი უჩვეულო შეხამებები – მაგალითად, ფორტეპიანოს „დარტყმები“ სიმებიანთა pizzicato-სთან ერთად, სიმებიანების და ტიმპანების გადაძახილები; სიმებიანების და დასარტყამების არატრადიციული არტიკულაციით ჩასაბერების კომპენსირება და სხვ.

მუსიკის სიმეზიანების, დასარტყამების და ჩელესტასტის პირველი ნაწილი, რომელსაც მხოლოდ სიმე-

ბიანები ასრულებენ, პირქუშ ქრომატულ თემაზე დაწერილი ფუგაა. ნაწილი ხასიათდება მკაცრი პოლიფონიური ლოგიკით, ფორმის მთლიანობით და მუსიკალური ქსოვილის ტოტალური თემატიზაციით (ფუგის ინტერმედიებიც თემის ინტონაციებზეა აგებული). აქვე უნდა აღინიშნოს ფუგის თემის მნიშვნელობა მთელი ციკლისთვის. რიტმულად და კილოურად მოდიფიცირებული სახით იგი ციკლის სხვა ნაწილებშიც გვხვდება. ამგვარად, აქაც, მეხუთე კვარტეტის მსგავსად, ნაწილებს შორის ფართო მონოთემატური კავშირები გამოიყენება.

პირველი ნაწილის ღრმად სუბიექტურ და ერთგვაროვან ხასიათს უპირისპირდება სონატური ფორმით დაწერილი მეორე ნაწილი (Allegro). მასში ერთმანეთს აქტიურად უპირისპირდება სიხარული და შფოთვა, აქტიური მოქმედება და უდარდელი თამაში. მეორე ნაწილის თემატიზმი აელენს მჭიდრო კავშირს ფოლკლორულ წყაროებთან. ცხადია, აქ, ისევე როგორც ბარტოკის სხვა ნაწარმოებებში, არ გამოიყენება კონკრეტული ფოლკლორული ციტატები, არამედ უნგრული ფოლკლორისთვის დამახასიათებელი კილოები და ცალკეული ინტონაციები დომინირებს. ამასთანავე, მეორე ნაწილის ორივე თემა (მთავარი და დამხმარე) პირველი ნაწილის, ფუგის თემიდანაა ამოზრდილი.

ციკლის მესამე ნაწილი (Adagio) ბარტოკის ესთეტიკის ერთ-ერთ ცენტრალურ მხატვრულ სახეს, ე.წ. ღამის მშსიბას წარმოადგენს. იგი კონცენტრული ფორმითაა დაწერილი, სადაც უპირატესობა არა თემატური დამუშავების პრინციპს, არამედ ტემბრულ-არტიკულაციურ გამომგონებლობას ენიჭება. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ბარტოკის მრავალ ნაწარმოებში გამოყენებული კონცენტრული ფორმა (ABCBA) აქ მოდიფიცირებული სახითაა მოცემული, გაფართოებული შუა ეპიზოდით (ABCDBA).

მშსიბას სიმშვიანების, დასარტყამების და ჩელესტასტვის აგვირგვინებს ჟანრული ფინალი, რომელშიც



საცეკვაო რიტმები დომინირებს. გვხვდება, ხალხური ფერ-  
ხულების ჟღერადობის იმიტირებაც.

ბარტოკის მუსიკა სიმებიანების, დასარტყამების  
და ჩელესტასტის ნოვატორული ნაწარმოებია, რაზეც გან-  
საკუთრებით მკაფიოდ მეტყველებს მისი უჩვეულო შემად-  
გენლობა და არანაკლებ თავისებური განლაგება სცენაზე  
(სიმებიანები ორ ჯგუფადაა გაყოფილი და სცენის ორ  
მხარეს განაწილებული, დასარტყამები და კლავიშნიანები  
კი – ცენტრშია განთავსებული), რაც ამ საორკესტრო პარ-  
ტიტურის სტერეოფონულ ჟღერადობას უზრუნველყოფს.

ბარტოკი-სიმფონისტის შემოქმედებითი მიღწევები  
შეჯამებულია ძონცმარტში ორპესტრისტის, რომელიც  
ჟანრული თვალსაზრისით, ისევე როგორც მუსიკა სიმებიან-  
ების, დასარტყამების და ჩელესტასტის, არატრადი-  
ციულადაა განმარტებული. თავად კომპოზიტორი ამ ნაწარ-  
მოების შესახებ წერდა: „ამ სიმფონიის მსგავსი საორ-  
კესტრო ნაწარმოების სახელწოდება დაკავშირებულია მის-  
წრაფებასთან ორკესტრის ცალკეული ინსტრუმენტი სა-  
კონცერტო, სოლო მანერაში იყოს გააზრებული. ასეთი  
«ვირტუოზული» გააზრება შესამჩნევია, მაგალითად, პირვე-  
ლი ნაწილის დამუშავების ფუგატოში (სპილენძის ჩასაბე-  
რებთან) ან ფინალის მთავარი თემის *perpetuum mobile* პა-  
საჟებში, მაგრამ, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მეორე  
ნაწილი, სადაც საკრავთა წყვილები თანმიმდევრულად  
ასრულებენ ბრწყინვალე პასაჟებს<sup>1</sup>. ამგვარად, ავტორი-  
სეული კომენტარიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას,  
რომ აქ ორი ჟანრის, სიმფონიის და კონცერტის, სინთეზია  
მოცემული, რაც ერთი მხრივ, საზოგადოდ XX საუკუნის  
პირველი ნახევრის დასავლეთევროპული მუსიკის განვი-  
თარების ერთ-ერთ ძირითად ტენდენციას უკავშირდება

---

<sup>1</sup> საავტორო განმარტება, დაბეჭდილი ბოსტონის ორკესტრის პრო-  
გრამაში 1944 წლის 10 დეკემბერს.

(იგულისხმება სიმფონიის ჟანრის კამერიზაციის ტენდენცია), ხოლო მეორე მხრივ, საკუთრივ ბარტოკის სტილის სტაბილური მახასიათებელია.

**კონცერტი ორკესტრისთვის** ხუთნაწილიანი ციკლია: Allegro – Scherzo – Andante – Scherzo – Finale (მეოთხე კვარტეტის მსგავსი), სადაც ძირითადი დრამატურგიული ღერძი, ციკლის არსი კენტ ნაწილებშია გახსნილი: აღელვებული შესავლიდან ტრაგიკული Andante-ს გავლით საზეიმო ფინალისკენ. ორი სკერცო კი თავისებური ინტერმედიებია. ამგვარად, ციკლი მხატვრულ სახეთა დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. აქ ვხვდებით როგორც ჟანრულ-საცეკვაო თემებს, ისე მძაფრად კონფლიქტურ, დრამატულ სახეებს.

\* \* \*

ბარტოკის შემოქმედებაში შედარებით მოკრძალებული ადგილი უკავია მუსიკალურ თეატრს. იგი ამ ჟანრის სულ სამი opus-ის, ორი ბალეტის და ერთი ოპერის ავტორია, რომლებიც ერთ პერიოდში, 10-იან წლებშია დაწერილი. მხატვრული ამოცანის გარკვეული მსგავსების მიუხედავად, ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისგან ჟანრული თვალსაზრისით: ოპერა **ლურჯწვერა ჰერცოგის ციხე-ღარბაზი** – სიმბოლისტური დრამა ექსპრესიონისტული თეატრის ნიშნებით, ხის **უფლისწული** – ირონიული ზღაპარი, ხოლო **სარტარი მანღარინი** კი, გროტესკული ექსპრესიონისტული დრამა.

ოპერას – **ლურჯწვერა ჰერცოგის ციხე-ღარბაზი** – საფუძვლად უდევს შარლ პეროს ზღაპრის მოტივებზე შექმნილი უნგრელი პოეტის ბელა ბალაჟის დრამა. აღსანიშნავია, რომ საუკუნეების მიჯნაზე პეროს ზღაპრის სიუჟეტი მეტად პოპულარული აღმოჩნდა. იგი საფუძვლად დაედო მორის მეტერლინკის დრამას. სწორედ მის მოტივებზეა შექმნილი ბალაჟის ლიბრეტო. ამავდროუ-

ლად, პოეტს სურდა ლექსთაწყობით უნგრული ბალადების სულის აღორძინება, ანუ ბარტოკის მსგავსი მიზნები ჰქონდა – ხელოვნების განახლება ძირძველ ტრადიციაზე დაყრდნობით.

ოპერა **ლუჩჯაწვერა ჰმრცობის ციხე-ღარბაზი** ერთ-აქტიანი დრამაა, რომელსაც წინ უძღვის პროლოგი – მკითხველის მიმართვა პუბლიკას. ამის შემდეგ იწყება საკუთრივ ოპერა, რომელიც ორი პერსონაჟის – ჰერცოგის (ბანი) და მისი ახალგაზრდა ცოლი იუდიტის (მეცო-სოპრანო) ვრცელ რეჩიტატიულ დიალოგს წარმოადგენს. ბარტოკის მუსიკაში თავისუფლადაა გაერთიანებული რამდენიმე სტილური შრე: რთული, ფერადოვანი, უწყვეტ განვითარებაზე აგებული საორკესტრო პარტია ავლენს მსგავსებას დებიუსის სტილთან; ოპერის ინტონაციური წყობა უნგრული ფოლკლორიდანაა აღმოცენებული, კერძოდ, ეპიკური ბალადების *parlando rubato*-ს გამომსახველი ინტონაციებიდან. ორივე გმირის მუსიკალური პორტრეტები გამოირჩევა მკვეთრი ფსიქოლოგიური კონტრასტებით პასიური უნებისყოფობიდან მგზნებარე ნეუროზულობამდე, რაც, ნაწარმოების საერთო იდუმალ პირქუშ ატმოსფეროსთან ერთად მას ექსპრესიონისტულ ელფერს ანიჭებს.

ოპერის მრავალფეროვან მუსიკალურ მასალას აერთიანებს ლაიტმოტივები, თუმცა ბარტოკი მხოლოდ ერთ გამჭოლ თემას იყენებს, ესაა „სისხლის თემა“, დანარჩენები კი ლოკალური მნიშვნელობისაა და მხოლოდ ერთი სცენის ფარგლებში მოქმედებენ. თითოეული ლაიტმოტივი დახურული კარის მიღმა არსებულ საიდუმლოებას განასახიერებს, მაგალითად, ძალაუფლებას, განძს, ცრემლების ტბას და ა. შ.

ოპერა **ლუჩჯაწვერა ჰმრცობის ციხე-ღარბაზი** XX საუკუნის მუსიკის ზოგადად და, ასევე, უნგრული მუსიკალური კულტურის განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპია.

დაბოლოს უნდა ითქვას, რომ უდიდესი უნგრელი კომპოზიტორის ბელა ბარტოკის შემოქმედება XX საუკუნის პირველი ნახევრის ევროპული კულტურის შესანიშნავი მოვლენაა. აქ მრავალი, განსხვავებული (ხშირად ურთიერთ-გამომრიცხავიც კი) შემოქმედებითი პრინციპი სინთეზურ მთლიანობადაა გაერთიანებული, რაც ქმნის ბარტოკის მკაფიოდ ინდივიდუალურ, განუმეორებელ სტილს.

## პირითადი ნაწარმოებების სია

- 1903, კოშუტი [Kossuth], სიმფონიური პოემა  
1904, op.1, რაშსოღია ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის  
1904, op.2, სკერცო (ბურლესკა) [Scherzo (Burlesque)]  
ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის  
1905 (რედ. 1920), op.3, სიუიტა № 1 ორკესტრისთვის  
1905-7 (რედ. 1920, 1943), op.4, სიუიტა № 2 კამერული ორკესტრისთვის  
1907-8, კონცერტი ვიოლინოს და ორკესტრისთვის № 1  
1907-11, op.5, ორი პორტრეტი [Két portré], ორკესტრისთვის  
1908, op.6, თოთხმეტი ბაბატელი ფორტეპიანოსთვის  
1908, op.7, სიმებიანი კვარტეტი № 1  
1910, op.10, ორი სურათი [Két kép] ორკესტრისთვის  
1911, ALLEGRO BARBARO ფორტეპიანოსთვის  
1911 (რედ. 1912, 1918), op.11, ლურჯფვარა კირცოვის ცინემ-ღარბაზი [A Kékszakkállú herceg vára], ერთაქტიანი ოპერა  
1912, op.12, ოთხი პიესა ორკესტრისთვის  
1914-6, op.13, ხის უფლისწული [A fából faragott királyfi], ერთაქტიანი ბალეტი  
1916, op.14, სიუიტა ფორტეპიანოსთვის  
1915-7, op.17, სიმებიანი კვარტეტი № 2  
1917, რუმინული ხალხური ცეკვები [Román népi táncok], ორკესტრისთვის  
1918, op.18, ეტიუდები ფორტეპიანოსთვის  
1918-9 (რედ. 1924, 1926-31), op.19, სამცარი მანდარინი [A csodálatos mandarin], პანტომიმა  
1921, სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის № 1  
1922, სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის № 2

- 1923, საცეკვაო სიუიტა [Táncszvit] ორკესტრისთვის
- 1926, კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის № 1
- 1926, სონატა ფორტეპიანოსთვის
- 1926, ღია ცის ძვეშ [Szabadban], ფორტეპიანოსთვის
- 1926, სამი სოფლური სცენა [Tri dedinské scény], ქალთა 4 (ან 8) ხმის და კამერული ორკესტრისთვის
- 1926, 1932-9, მიკრო(კოსმოსი) [Mikrokosmos], ფორტეპიანოსთვის
- 1927, სიმებიანი კვარტეტი № 3
- 1928, რაფსოდია ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის № 1
- 1928 (რედ.1944), რაფსოდია ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის № 2
- 1928, სიმებიანი კვარტეტი № 4
- 1930, CANTATA PROFANA ცხრა ჯაღონსური ირემი [A kilenc csodaszarvas], ტენორის, ბარიტონის, ორმაგი გუნდის და ორკესტრისთვის
- 1930-1, კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის № 2
- 1931, 44 დუეტი ორი ვიოლინოსთვის
- 1931, ტრანსილვანური ცეკვები [Erdélyi táncok], ორკესტრისთვის
- 1931, უნგრული ესკიზები [Magyar képek], ორკესტრისთვის
- 1933, უნგრული ბლეხური სიმღერები [Magyar parasztdalok], ორკესტრისთვის
- 1933, 5 უნგრული ხალხური სიმღერა [Magyar népdalok] ხმის და ორკესტრისთვის
- 1934, სიმებიანი კვარტეტი № 5
- 1936, მუსიკა სიმებიანების, დასარტყამების და ჩელესტასთვის
- 1937, სონატა ორი ფორტეპიანოს და დასარტყამებისთვის
- 1937-8, კონცერტი ვიოლინოს და ორკესტრისთვის № 2
- 1938, კონტრასტები, ვიოლინოს, კლარნეტის და ფორტეპიანოსთვის
- 1939, დივერტისმენტი სიმებიანი ორკესტრისთვის
- 1939, სიმებიანი კვარტეტი № 6
- 1940, კონცერტი ორი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის (სონატის ორი ფორტეპიანოს და დასარტყამებისთვის რედაქცია)
- 1943 (რედ.1945), კონცერტი ორკესტრისთვის
- 1944, სონატა სოლო ვიოლინოსთვის
- 1945, კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის № 3
- 1945, კონცერტი ვიოლას და ორკესტრისთვის

- Adorno Th. Bela Bartoks Drittes Streichquartett. In: Musikblätter des Anbruch. 1929, № 9/10
- Балапчивадзе Е. “Чудесный мандарин” Бартока. В сборнике научных трудов Тбилисской гос. консерватории, вып. V. Тб., 1977 – с. 82-112.
- Барток Б. Автобиография. В кн.: Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М., 1975
- Барток Б. Избранные письма. М., 1988
- Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966
- Денисов Э. Струнные квартеты Белы Бартока. В сб.: Музыка и современность. Вып. 3. М., 1965 – с. 186-214
- Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. М., 1969
- Нестьев И., Христиансен Л. Барток. В кн.: Музыка XX века: Очерки. Часть вторая, книга пятая А. М., 1987 – с. 5-58
- Сабольчи Б., Бонниш Ф. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. Будапешт, 1963
- Сигитов С. Духовный строй музыки Белы Бартока. С.-Пб., 2003
- Сигитов С. Принцип формообразования в музыке Бартока позднего периода творчества. В сб.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972 – с. 256-297
- Цыгович В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях. В сб.: Проблемы теории и эстетики музыки. Вып. 11. Л., 1972 – с. 147-166
- Чигарева Е. (сост.). Бела Барток: сборник статей. М., 1977

# პაულ ჰინდემიტი

(1895-1963)

პაულ ჰინდემიტი XX საუკუნის მუსიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურაა. შემოქმედებითი გზა მან დაიწყო, არა კლასიკური მუსიკის საფუძვლების „გრევით“, არამედ ბრამსის და რეგერის ტრადიციების გაგრძელებით და ამით ლოგიკურ დასასრულამდე მიიყვანა გერმანული მუსიკის განვითარების მათ მიერ დასახული მიმართულება. ჰინდემიტისთვის, ბრამსის და რეგერის მსგავსად, უცხო იყო გვიანი რომანტიზმის ის ტენდენციები, რომლებიც ვაგნერის და მალერის შემოქმედებიდან ამოიზარდა და შემდგომ ვენის ახალი სკოლის კომპოზიტორებთან პოვა განვითარება.

ჰინდემიტის შემოქმედებაში მკაფიოდ შეინიშნება სხვადასხვა, ხშირად ერთმანეთის საპირისპირო გავლენები, რომელთა ურთიერთობაც კომპოზიტორის სტილის ფენომენს ქმნის. არ შეიძლება ჰინდემიტის და ბრუენერის სიმფონიებს და სასულიერო მუსიკას შორის არსებული კავშირების უყურადღებოდ დატოვება და, ასევე, ვაგნერისეული საორკესტრო სტილის ზეგავლენის უარყოფა, მიუხედავად იმისა, რომ თავად ჰინდემიტი პოლემიკურად უარყოფს ყოველივე ვაგნერისეულს. მასთან ვხვდებით, ასევე, 900-იანი წლების მოდერნის სტილის მუსიკალური ენისთვის დამახასიათებელ თვისებებსაც. დებიუსის მუსიკით ახალგაზრდულმა გატაცებამ ჰინდემიტის სიმწიფის პერიოდის ნაწარმოებების ტემბრულ და ჰარმონიულ ნოვაციებზე მოახდინა გავლენა. ამგვარად, ჰინდემიტის ინდივიდუალური სტილი, რომელიც პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ჩამოყალიბდა, მრავალ და ზოგჯერ ურთიერთსაპირისპირო ტენდენციებს აერთიანებს და მათი გადააზრებიდან იბადება.

პაულ ჰინდემიტის შემოქმედების ადრეული პერიოდისთვის დამახასიათებელი მემბოხე სული, ირონია, სკეფ-



პაულ ჰინდემიცი



სისი, გროტესკი, XX საუკუნის 20-იანი წლების ხელოვნების ერთ-ერთი მახასიათებელი, მნიშვნელოვნად იყო განპირობებული ეპოქის საერთო სულისკვეთებით და ახალი ესთეტიკური მიმართულებით, რომელიც ცნობილია სახელწოდებით „ახალი საგნობრიობა“ (Neue Sachlichkeit). პირველ მსოფლიო ომში დამარცხებულ გერმანიაში ახალმა სულიერმა კლიმატმა დაისადგურა, რომელმაც რომანტიკული იდეალების უარყოფა და ახალი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება განაპირობა. იგი არა უახლოეს, არამედ შორეულ წარსულზე იყო ორიენტირებული. ასე ჩამოყალიბდა ნეოკლასიციზმი, მიმართულება, რომელიც პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში დაკარგული სულიერი წონასწორობის აღდგენას ტრადიციულ ფასეულობათა სისტემაზე, ბაროკოს და ადრეული კლასიციზმის ხელოვნებაზე დაყრდნობით ცდილობდა. მუსიკალური ნეოკლასიციზმიც იმავე პერიოდის უანრულ და სტილურ მოდელებს მიმართავს, მაგრამ ყოველი კომპოზიტორის შემოქმედებაში მისი ესთეტიკა ინდივიდუალურადაა გარდატეხილი. ჰინდემიტი, სხვა კომპოზიტორ-ნეოკლასიციზტებისგან განსხვავებით, რომელთათვის ნაყოფიერი იყო შემოქმედებითი ურთიერთობა განსხვავებულ სტილებთან და ეპოქებთან (მაგალითად, ი. სტრავენსკი), უპირატესობას შუა საუკუნეების და ბაროკოს ეპოქის გერმანულ პოლიფონიურ სკოლას ანიჭებდა. ამასთანავე, ბახის და ჰენდელის შემოქმედება მისთვის სულიერი, ეთიკური საყრდენი იყო. მაგრამ ჰინდემიტის შემოქმედების უმთავრესი პრინციპი, ისევე როგორც საზოგადოდ ნეოკლასიციზმისთვის, წარსულის დაბრუნების მცდელობა კი არა, არამედ – მისი ახალ ნიადაგზე გადმონერგვა და განსხვავებულ პირობებში წარმოჩენა იყო. ჰინდემიტისეული ნეოკლასიციზმისთვის 20-იან წლებში დამახასიათებელი იყო ქრისტიანული ჰუმანიზმის რელიგიურ-ეთიკური თემა, ინტელექტუალური პრობლემები, რაც საკო-

მპოზიტორო და სამეცნიერო თხზულებებში „სამყაროს ჰარმონიის“, უზენაესი წესრიგის კატეგორიებზე დაყრდნობაში გამოიხატა.

ამგვარად, ჰინდემიტის შემოქმედების ერთ-ერთ უმთავრეს ამოსავალ პუნქტს წარმოადგენს „ანტირომანტიზმი“, რაც ადრეული პერიოდის შემოქმედებაში თანამედროვე ქალაქის ხმაურის, მანქანების სამყაროს, ჯაზის, საყოფაცხოვრებო მუსიკისადმი ინტერესში გაცხადდა. მოგვიანებით კი, როგორც აღვნიშნეთ, კლასიკური ტადიციის აღორძინებაში გამოიხატა.

\* \* \*

პაულ ჰინდემიტი დაიბადა 1895 წელს გერმანიის ქალაქ ჰანაუში. მან 11 წლის ასაკში დაიწყო ვიოლინოზე დაკრა. შემდეგ ჩააბარა მაინის ფრანკფურტის კონსერვატორიაში, რომელიც 1915 წელს ვიოლინოს და კომპოზიციის სპეციალობებით დაამთავრა. ჰინდემიტი-კომპოზიტორის ფორმირებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მისმა მონაწილეობამ 1921 წელს დაარსებულ თანამედროვე კამერული მუსიკის ფესტივალებში დონაუეშენგენში, სადაც იგი, როგორც „ამარ-კვარტეტის“ წევრი (ვიოლა), ახალ ნაწარმოებებს ასრულებდა. აქვე შედგა მისი ორი სიმფონიის (op. 16 და op. 22) პრემიერა. საყურადღებოა, რომ ამ პერიოდში ჰინდემიტი ძირითადად კამერულ ანსამბლებს ქმნიდა, რომელთა საერთო მახასიათებელია მძაფრი პოლემიკა გვიანრომანტიკული სტილის გადაჭარბებულ ემოციურობას და პათეტიკასთან. ამას ახალგაზრდა კომპოზიტორმა დაუპირისპირა ჯაზისთვის დამახასიათებელი რიტმის სტიქიურობა, გამჭვირვალე ფაქტურა, მკაფიო ფორმები. ყველა ეს თვისება დამახასიათებელია ჰინდემიტის ბაზმურული მუსიკისთვის, ნაწარმოებებისთვის, რომელთა ჟანრი კომპოზიტორმა განსაზღვრა როგორც კამერული მუსიკა

(Kammermusik). ამ ტიპის ნაწარმოებთა ციკლში გაერთიანებულია რვა პარტიტურა, რომლებშიც კამერული მუსიციონების კლასიციზმამდელი ფორმებია გამოყენებული. თითოეული Kammermusik-ი თავისებური Concerto grosso-ა, სადაც ამ ჟანრისთვის ტიპური ხერხებია გამოყენებული: solo-ს და tutti-ს, ტემპრების, ტემპების და ჟანრების დაპირისპირება. ამასთანავე, პინდემიტი ფართოდ მიმართავს სტილური დაპირისპირების ხერხსაც, კერძოდ, შემოჰყავს საყოფაცხოვრებო ჟანრები, იმ დროს პოპულარული სიმღერების და ცეკვების მელოდიები. ამ მხრივ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს **ბამერული მუსიკა № 1**, რომელმაც განცვიფრებაში მოიყვანა მსმენელი ხის ჩასაბერების და საყვირის უჩვეულო მელოდიური აქტიურობით და სიმებიანების დაქვემდებარებული ფუნქციით, ფინალში 1921 პოპულარული ფოქსტროტის თემის Wilm, wilm გამოყენებით. **ბამერულ მუსიკას** მოჰყვა **პატარა ბამერული მუსიკა ხუთი ჩასაბერი ინსტრუმენტისთვის op. 24 (1922 წ.)** და საფორტეპიანო სიუიტა 1922, რომლებისთვისაც დამახასიათებელია მსუბუქი ირონია, მჭიდრო კავშირი საყოფაცხოვრებო ჟანრებთან და, რაც მნიშვნელოვანია, აქ გამოვლინდა კომპოზიტორის მიერ საკრავების ტექნიკური შესაძლებლობების ვირტუოზული ფლობა, სწრაფვა მელოდიის გათავისუფლებისკენ პარმონიული ვერტიკალის დოგმატიგან, თავისუფალი იმპროვიზაციის და განვითარების პოლიფონიური ხერხების პრიორიტეტი.

20-იან წლებში პინდემიტი მუსიკალური თეატრის ჟანრს მიმართავს. ამ პერიოდშია დაწერილი მისი ოპერა **ბარდილიაბი**, მუსიკალური სკეტჩები, ფარსები, პაროდები **ნუშ-ნუში**, **მგვლელი – ძაღვის იმედი**, **წინ და უბან**, **ღღის ახალი ამბები**.

ოპერაში **ბარდილიაბი (1926 წ.)** კომპოზიტორი უარყოფს ვაგნერისეულ თეატრალურ კონცეფციას და XIX საუკუნის მუსიკალური დრამისთვის დამახასიათებელ დრამა-

ტურგიულ პრინციპებს. მუსიკას და სიტყვას შორის ისტორიულად არსებულ დაპირისპირებაში ჰინდემიტი უპირატესობას მუსიკას ანიჭებს და ცდილობს დრამატურგიის და ცალკეული სცენების აგებულებაში პარადოქსულად პოლემიკურად გაუსვას ხაზი კავშირს ძველ იტალიურ ოპერასთან, ჰენდელთან და მოცარტთან. იგი ქმნის „ოპერას მუსიციზმისთვის“, რომელშიც გარღვევა მუსიკას და ტექსტს შორის ხაზგასმულია კონტრასტით მუსიკის არადრამატულობას და სიუჟეტის მძაფრ დრამატიზმს შორის.

ოპერაში ბარდილიაპი მნიშვნელოვანია ლიტერატურული პირველწყაროს შერჩევის საკითხი. ისევე, როგორც ჰინდემიტის ერთაქტიანი ოპერები (ნუმ-ნუმში, მკვლელი ძაღვის იმედი, ჟმინდა სუსანა), ბარდილიაპიც საშინელებათა დრამაა. ოპერის ცენტრში დგას მოძალადე, მკვლელი, მაგრამ არა ჩვეულებრივი დამნაშავე, არამედ რომანტიკული გმირი-სიმბოლო, დემონური ვნების განსახიერება. ეს ანტირომანტიკული ოპერა ე. ტ. ა. პოფმანის სიუჟეტზე<sup>1</sup> დაწერილი, ხოლო თავად კარდილიაპი პოფმანისეული რომანტიზმის ტიპური გმირია, რომანტიკული ხელოვნების, რომანტიკული აზროვნების, რომანტიკული ეთიკის სიმბოლო. ამასთანავე, ოპერის მუსიკალური შრე მთლიანად გაუცხოების ეფექტზეა დამყარებული. ნაწარმოების მუსიკალური მასალა აგებულია ბაროკოს ეპოქის ოპერის მოდელზე, რომელიც წარმოადგენს ჰიმნური ტიპის გუნდების, ლირიკული არიების და სხვადასხვაგვარი ანსამბლების თანმიმდევრობას.

ჰინდემიტის მუსიკალური აზროვნების განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპია 30-იანი წლები. აქვე აღვნიშნავთ, რომ გერმანიაში 1930-იან წლებში ნაცისტურმა რეჟიმმა უაღრესად ნეგატიური გავლენა მოახდინა ქვეყ-

<sup>1</sup> ოპერის ლიბრეტოს საფუძველად დაედო ე. ტ. ა. პოფმანის ნოველა „მადმუაზელ დე სკიუდერი“.

ნის კულტურულ ცხოვრებაზე. ხელოვანთა უმეტესობა, რომლებიც ან „არაარიული“ წარმოშობისანი იყვნენ, ან რეჟიმიდან არალოიალობაში იყვნენ ეჭვიმტანილნი, იძულებულნი გახდნენ წასულიყვნენ ემიგრაციაში. ემიგრანტთა შორის აღმოჩნდა პ. ჰინდემიტიც, რომელიც ნაცისტურმა რეჟიმმა კულტურბოლშევიკობაში დაადა-ნაშაულა. ამ „განაჩენის“ შემდეგ აიკრძალა ჰინდემიტის მუსიკის გერმანიაში შესრულება და ერთადერთი გამოსავალი მისთვის ემიგრაცია იყო. ჰინდემიტმა თავი ჯერ შვეიცარიას შეაფარა, შემდეგ კი აშშ-ში გაემგზავრა.

30-იანი წლების დასაწყისში ჰინდემიტი მიმართავს ფილოსოფიურ თემატიკას და იწყებს მუშაობას ოპერაზე **მხატვარი მათისი** (1934 წ.). **მხატვარი მათისი** მისი შემოქმედების ერთ-ერთი მწვერვალია, რომელშიც, წინა წლების ნაწარმოებებისგან განსხვავებით, უპირატესობა ენიჭება დიატონიკას, მოდალურ აზროვნებას, არქაულ ინტონაციებს, დამახასიათებელს შუა საუკუნეების გერმანული ფოლკლორის და საეკლესიო მუსიკისთვის, მუსიკალური აზრის განვითარების ვარიაციულ და პოლიფონიურ ხერხებს, რომლებიც შემდგომში განმსაზღვრელი გახდება ჰინდემიტის სტილისთვის.

ოპერა **მხატვარი მათისის** მთავარი გმირი იუნჯაიმის სახელგანთქმული ტაძრის მხატვარი მათიას გრუნგვალდია – XV საუკუნის გერმანული რეფორმაციის და გლეხთა ომების გმირი. ოპერის ლიბრეტო თავად კომპოზიტორის მიერაა შედგენილი ისტორიული ქრონიკების საფუძველზე, თუმცა ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მის მიერ შეტანილია ცალკეული ცვლილებები. **მხატვარ მათისში** ბარდოლიბის მსგავსად დასმულია ხელოვანის და საზოგადოების პრობლემა, მაგრამ ამჯერად გადატანილი ისტორიულ პირობებში. სწორედ ისტორიულმა მასალამ განაპირობა კომპოზიტორის მიერ საოპერო დრამატურგი-

ის, მუსიკალური თეატრის და საოპერო ფორმების მიმართ საკუთარი დამოკიდებულების გადახედვა. 20-იანი წლების ერთაქტიანი ოპერებისგან განსხვავებით **მხატვარი მათი-სი** მასშტაბური ეპიკური მუსიკალური დრამაა, რომელიც გამჭოლი განვითარების პრინციპს ეფუძნება, რასაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს ლაიტმოტივი – XVI საუკუნის ხალხური სიმღერის თემა **ES SUNGEN DREI ENGEL** (სამი ანბელოზი ბალობდა).

ოპერისთვის ჰინდემიტმა შეარჩია დრამატურგიული გადაწყვეტის, სცენური მოქმედების ძალზე ორიგინალური ფორმა – ყოველი სცენა, მოქმედი გმირების სახეები შთაგონებულია მათიას გრუნვეალდის ფერწერით. ნაწარმოების მუსიკალური მასალა კი XV-XVI საუკუნეების გერმანული ხალხური მუსიკის და ლუთერანული ქორალისთვის დამახასიათებელ არქაულ ინტონაციებზეა აგებული. სწორედ ამიტომაც, რომ ოპერაში დომინირებს ლინეარული განვითარების ლოგიკა, მოდალობა, ხოლო ვერტიკალურ სტრუქტურებში ჭარბობს კვარტა-კვინტური და სექუნდური თანხმოვანებები.

ოპერის პრემიერა შედგა შვეიცარიაში 1938 წელს. ნაწარმოებისთვის შერჩეულმა ისტორიულმა სიუჟეტმა იმხანად ძალზე აქტუალურად გაიჟღერა, რაც ჰინდემიტის ოპერის წარმატების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო.

**მხატვარი მათისი** თემას ჰინდემიტმა კიდევ ერთხელ მიმართა ამავე პერიოდში და ოპერის ცალკეული ეპიზოდების და თემების გამოყენებით შექმნა სიმფონია **მხატვარი მათისი**, მაგრამ, ზოგიერთი ანალოგიური ტიპის ნაწარმოებისგან განსხვავებით, ჰინდემიტის სიმფონია ამ ჟანრის სრულფასოვანი ნიმუშია.

სამნაწილიანი სიმფონიის თითოეული ნაწილი გრუნვეალდის მიერ შექმნილი იუნჰაიმის კარედის ერთ-ერთი ნაწილის მუსიკალურ-ფილოსოფიური ვერსიაა: ანბელო-

ზევის კონცერტი, საფლავად დაღება და ჯიონდა ანტონიუსის ცღუნება. სიმფონიის პირველ ნაწილს წინ უსწრებს შესავალი, რომელსაც საფუძვლად უდევს ოპერის ლაიტმოტივი, ხალხური თემა სამი ანგელოზი ბალოზდა. საკუთრივ სონატური ფორმის თემები საკმაო თავშეკაფებულობით და სიღინჯით, მუსიკალური ქსოვილის გრაფიკულობით და განვითარების პოლიფონიურობით ხასიათდება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სონატური ფორმა და მისთვის დამახასიათებელი ბინარული ოპოზიციურობა არაა დამახასიათებელი ჰინტემიტის აზროვნებისთვის, რის გამოც სიმფონიის პირველ ნაწილშიც ჭარბობს გადმოცემის ექსპოზიციური ტიპი და კონცერტირების პრინციპი.

მეორე ნაწილი – საფლავად დაღება – მთელი ციკლის ღირიკულ-ფილოსოფიური ცენტრია. სიმებიანების საწყისი ელემენტური თემა განვითარების პროცესში განიცდის დრამატიზაციას, თანდათანობით ხდება უფრო ექსპრესიული, რაც მიიღწევა შემცირებული კილოს, ღინეარული განვითარების შედეგად წარმოებული დისონირებული თანხმოვანებების ფართო გამოყენებით. თუმცა, ნაწილის ბოლოს დაძაბულობა მკვეთად კლებულობს და იგი მთავრდება Cis-dur სამხმოვანებით.

სიმფონიური ციკლის ყველაზე აქტიური, ქმედითი და გამომსახველი ნაწილია მისი ფინალი – ჯიონდა ანტონიუსის ცღუნება. აქ კომპოზიტორის მიერ საორკესტრო ხერხებით ოსტატურადაა გადმოცემული გრუნევალების ფერწერის ხატოვანება და ღინამიკა. სიმფონიის ამ ნაწილის თეატრალიზებული დემონური შინაარსი, გარკვეული თვალსაზრისით, მოგვაგონებს ანალოგიურ სახეებს რომანტიკოსების შემოქმედებაში. აქვე ამასთან დაკავშირებით, უნდა ითქვას, რომ 30-იანი წლების შემდგომ ჰინდემიტის მრავალ ნაწარმოებში შეინიშნება გარკვეული კავშირები ახლო წარსულთან, რომანტიზმთან, რაც წინა პერიოდში მის მიერ პრინციპულად იყო

უარყოფილი. სტილური ორიენტაციის ასეთმა შეცვლამ, მისმა შერბილებამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ნაწილის არქიტექტონიკაზეც: ჰინდემიტისთვის ტიპური მკაცრი სტრუქტურული ლოგიკა შეიცვალა თავისუფალი, გამჭოლი ფორმით, რომელიც (ნაწილის საერთო შინაარსიდან გამომდინარე) ძირითადი თემების მრავალფეროვან გარდაქმნას ეფუძნება. ფინალის ბოლოს, ბოროტი ძალების დამარცხების სიმბოლოდ ჟღერს ფსალმოდია, აგებული თომა აქვინელის საგალობლის მოტივზე LAUDA SION SALVATOREM, რომელიც განვითარების პროცესში ჰიმნური ხასიათის ხდება.

სიმფონია მხატვარი მატიისის ტრიუმფალური პრემიერის შემდეგ კომპოზიტორი, წინამორბედი პერიოდისგან განსხვავებით, უპირატესობას ე. წ. დიდ სიმფონიას ანიჭებს და ქმნის სიმფონიას in Es, რომელიც ბრამსის და ბრუენერის სიმფონიზმის ტრადიციებს აგრძელებს.

1937-39 წლებში ჰინდემიტი მუშაობს კომპოზიციის სახელმძღვანელოზე, რომელშიც თეორიულად ასაბუთებს საკუთარ შემოქმედებით მეთოდს და ცდილობს დაასაბუთოს ტონალური, ცენტრალიზებული სისტემის უნივერსალურობა. სამი წლის შემდეგ საკუთარ თეორიას ჰინდემიტი პრაქტიკულად ასაბუთებს და ქმნის საფორტეპიანო პოლიფონიურ ციკლს LUDUS TONALIS (ტონალობათა თამაში), რომელიც გაფართოებული ტონალობის და ტონალობათა ურთიერთობის ჰინტემიტისეულ ვარიანტს ეფუძნება<sup>1</sup>.

შვეიცარიიდან 1940 წელს ჰინდემიტი საცხოვრებლად გადავიდა აშშ-ში, სადაც ინტენსიურ პედაგოგიურ

---

<sup>1</sup> ციკლში LUDUS TONALIS ფუგები, ტონალობების თვალსაზრისით, შემდეგნაირადაა განლაგებული: პირველი ფუგა ძირითად ტონალობაშია დაწერილი (in C), შემდეგი ფუგები მისგან სრულყოფილი კონსონანსებითაა დაშორებული (in G და in F), მეოთხე-მეექვსე – არასრულყოფილი კონსონანსებით და ბოლოს – დისონირებული ინტერვალებით (მეთორმეტე ფუგა – in Fis).



მოღვაწეობას ეწეოდა იელის უნივერსიტეტში, ხოლო 1946 წელს იგი აშშ-ს მოქალაქე გახდა.

ჰინდემიტის მიერ ამერიკაში შექმნილი მსხვილი ნაწარმოებებიდან აღსანიშნავია 20-იან წლებში დაწერილი ოპერების **ბარდილიაძის** და **დღის სიხალენის** ახალი რედაქციები, ოპერა და სიმფონია **სამშაროს ჰარმონია**.

ოპერა **სამშაროს ჰარმონია** ჰინდემიტის მსოფლმხედველობრივი ძიებების თავისებური შედეგია. ნაწარმოების იდეა ეფუძნება XVI ს-ის ბოლოსა და XVII ს-ის დასაწყისის გერმანელი ფილოსოფოსის და ასტრონომის იოჰანეს კეპლერის შეხედულებებს სამყაროზე და მის მიერ ანტიკურ თეორიებზე დაყრდნობით შექმნილ სამყაროს ჰარმონიის კონცეფციას. კეპლერმა თავის ერთ-ერთ ტრაქტატში წამოაყენა პლანეტების მოძრაობის თეორია და შექმნა სამყაროს ჰელიოცენტრისტული სურათი. ამავე ტრაქტატში კეპლერმა განაწილარა პითაგორას იდეა ციური სხეულების მოძრაობის მუსიკალურ ჰარმონიულობაზე.

ოპერა **სამშაროს ჰარმონია** მონუმენტური ხუთ-აქტიანი კომპოზიციანია, რომელშიც ყველაზე თანმიმდევრულადაა რეალიზებული კომპოზიტორის შეხედულებები გაფართოებულ ტონალობაზე. მთელი ოპერის ტონალური ცენტრია E, ხოლო ყოველი ახალი ცენტრი ასახავს კონკრეტულ სცენურ სიტუაციას და კონკრეტული პერსონაჟის მიმართებას კეპლერთან, სამყაროს ჰარმონიის მისეულ კონცეფციასთან, რომელიც ბგერა E-სთანაა დაკავშირებული. ჰინდემიტის თეორიის შესაბამისად E-სგან ყველაზე დაშორებული ტონალური ცენტრი B-ა, რომელიც უკავშირდება ისეთ დრამატულ სცენებს, როგორცაა: კეპლერის და კაიზერ რუდოლფის დიალოგი, კეპლერის ეკლესიისგან განკვეთა. ტონალურ ცენტრებთან ერთად ოპერაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მოტივების სემანტიკა. განსაკუთრებითაა ხაზგასმული პატარა ტერცი-

ის ინტერვალი, რომლითაც კომპოზიტორი ახასიათებს კეპლერთან დაპირისპირებულ პერსონაჟებს (მაგალითად, კაიზერ რუდოლფი, მღვდელი ჰიცლერი) და, ასევე აღმაგალი ნახტომი წმინდა კვინტაზე, რომელიც ადამიანის გონების ყოვლისშემძლეობის სიმბოლოა, კეპლერის რწმენით.

გრანდიოზული ხუთმოქმედებიანი **სამშაროს ჰარმონია** ტიპურად ნეოკლასიციისტური ნაწარმოებია, რომელიც მრავალრიცხოვან და, ამასთანავე, განსხვავებულ ისტორიულ ანალოგიებს ბადებს: არიის, არიოზოს და ანსამბლის ტრადიციული ფორმები აქ თანაარსებობენ სცენური პოლიფონიის ახლებურ ფორმებთან, ბაროკოს ეპოქას ნაწარმოები უკავშირდება ტონალური და მოტივური სიმბოლიკის ფართო გამოყენებით და მასალის განვითარების ვარიაციულ-სტროფული ტიპით, ოპერის გრანდიოზული ხუთაქტიანი კომპოზიცია ლიულის დროინდელ ფრანგულ ოპერას მოგვაგონებს, ხოლო ორმაგი ფინალი კი მონტევერდის **ორჟესსს**.

ოპერაზე – **სამშაროს ჰარმონია** – ჰინდემიტი თითქმის ათი წელი მუშაობდა, მაგრამ მის საბოლოო დასრულებამდე შექმნა ოპერის სიმფონიური ვარიანტი, ანუ სიმფონია **სამშაროს ჰარმონია**, რომელიც (ოპერისგან განსხვავებით) ერთ-ერთი რეპერტუარული ნაწარმოები გახდა.

სიმფონია, **მხატვარი მატისის** მსგავსად, სამნაწილიანი ციკლია, რომლის თითოეული ნაწილი სამყაროს ჰარმონიის კეპლერისეული კონცეფციის ერთ კომპონენტს განასახიერებს. კეპლერის (და ასევე პითაგორას) თანახმად, სამყარო, ჰარმონიის ერთიან უნივერსალურ კანონს ექვემდებარება და, შესაბამისად, მისი ყველა შემადგენელი ნაწილიც ჰარმონიულ ურთიერთობას უნდა ექვემდებარებოდეს. აქედან გამომდინარე, კეპლერის თანახმად, სამყაროს ჰარმონია სამი ძირითადი ელემენტისგან შედგება. პირველი – ესაა ყველაზე

რეალურად მუდერი მუსიკა, *Musica instrumentalis*, ყველაზე დაბალი შრე; მეორე – ის ჰარმონია, რომელიც ადამიანის შინაგან სამყაროს განასახიერებს და რომლის ხმოვანება რეალურად არ ისმის – *Musica humana*; და მესამე – თვით სამყაროს ჰარმონია, რომელიც ციური სხეულების მოძრაობას განაგებს; ანუ *Musica mundana*. ამრიგად, სამყაროში არსებული სამი ტიპის ჰარმონიული ურთიერთობების შესაბამისად, ნაწარმოები იყოფა სამ ნაწილად.

პირველი ნაწილი იწყება ნელი, პირქუში შესავლით, რომელიც ოპერის შესავალს შეესაბამება და კომპოზიტორისთვის ტიპურ თემა-თეზისს წარმოადგენს. შესავალში საწყისი თემა-თეზისი ცამეტჯერ მეორდება ბგერათსიმალღვი თვალსაზრისით უცვლელად, მაგრამ მუდმივად განახლებდა მისი ტემბრული სახე. შესავალს მოსდევს ენერგიული, საზეიმო მთავარი პარტია, რომელიც ექსპოზიციაშივე ვითარდება. მას უპირისპირდება კონტრასტული დამხმარე თემა. თემების ამგვარი დაპირისპირება უჩვეულოა ჰინდემიტის სიმფონიებისთვის, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც არა აქვს ადგილი თემების კონფლიქტურ ურთიერთობას – ამ ნაწილში არსად გეხვდება თემების ურთიერთქმედება, რადგან, ჰინდემიტის აზროვნების თავისებურებიდან გამომდინარე, სონატურობა მასთან ოპოზიციურობის პრინციპზე დაფუძნებული ფორმა კი არაა, არამედ რომელიღაც სხვა ფორმასთან ერთად არსებული სტრუქტურა: უფრო მეტად სქემა, ვიდრე „ცოცხალი ორგანიზმი“. სწორედ ამგვარი დამოკიდებულება განაპირობებს სამხარუს ჰარმონიის პირველ ნაწილში დამუშავების ნაცვლად ორმაგი ფუგის გამოყენებას.

მეორე ნაწილი (*Musica humana*) პირველის დამხმარე პარტიის სახეობრივ სფეროს აფართოებს. აქაც გამოყენებულია განვითარების პოლიფონიური ხერხები, განსაკუთრებით სამნაწილიანი ფორმის შუა ეპიზოდში.

სიმფონიას აგვირგვინებს ფინალი – ერთ თემაზე დაწერილი გრანდიოზული პასაკალია და ფუგა. პასაკალია, რომელიც მასშტაბით ფუგას ბევრად აღემატება პრელუდიის ფუნქციას ასრულებს. ფინალის საერთო ჟღერადობა არქაულობის ნიშნებს ატარებს და კიდევ ერთხელ ააშკარავებს კომპოზიტორის გენეტიკურ კავშირს გრიგორისეულ ქორალთან. ამავდროულად, საკმაოდ მკაფიოა შედარებით ახლო კავშირებიც – გვიანი ბეთჰოვენი და ბრამსი.

50-იან წლებში ჰინდემიტი, თავისი ემიგრანტი კოლეგებისგან განსხვავებით, ბრუნდება ევროპაში და აქ აგრძელებს ინტენსიურ შემოქმედებით საქმიანობას: ქმნის ბოლო პერიოდის ისეთ ნაწარმოებებს, როგორიცაა ოპერა და სიმფონია **სამხაროს ჰარმონია**, **პიტსბურგის სიმფონია**, **მარტი-ბალები**, **მისა** და **სხვ.** აღსანიშნავია, აგრეთვე, მისი პედაგოგიური მოღვაწეობა ციურიხში და სადირიჟორო გამოსვლები ევროპის და ამერიკის სხვადასხვა ქალაქში, სადაც ჰინდემიტი ასრულებდა არა მხოლოდ საკუთარ ნაწარმოებებს, არამედ მისი რეპერტუარი მოიცავდა ავტორთა ფართო ჩამონათვალს ჯოვანი გაბრიელის და კლაუდიო მონტევერდიდან იგორ სტრავინსკიმდე და ლუიჯი დალაპიკოლამდე.

პაულ ჰინდემიტი გარდაიცვალა 1963 წელს მაინის ფრანკფურტში.

### პირითადი ნაწარმოებების სია

- 1912/13 სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის d-moll
- 1915 სიმებიანი კვარტეტი № 1 C-Dur, op. 2
- 1915-1916 კონცერტი ჩელოს და ორკესტრისთვის Es-Dur, op. 3
- 1916 მხიარული სიმფონიეტა [Lustige Sinfonietta], op. 4
- 1917 საფორტეპიანო კვინტეტი e-moll, op. 7
- 1918 სიმებიანი კვარტეტი № 2 f-moll, op. 10
- 1918 სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის in D op. 11 Nr. 2
- 1918 სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის in Es, op. 11 Nr. 1
- 1919 მკვლელი, ძალების იმედი [Mörder, Hoffnung der Frauen], ერთაქტიანი სპექტაკლი, op. 12

- 1919 სონატა ჩელოს და ფორტეპიანოსთვის, op. 11 Nr. 3  
 1919 სონატა სოლო ვიოლასთვის, op. 11 Nr. 5  
 1919 სონატა ვიოლას და ფორტეპიანოსთვის, op. 11 Nr. 4  
 1920 ნუშ-ნუში [Das Nusch-Nuschi], ერთაქტიანი ოპერა, op. 20  
 1920 სიმებიანი კვარტეტი № 3, op. 16  
 1921 სიმებიანი კვარტეტი № 4, op. 22  
 1921 წმინდა სუსანა [Sancta Susanna], ერთაქტიანი ოპერა, op. 21  
 1922 დემონი [Der Dämon], საცეკვაო პანტომიმა ორ სცენად, op. 28  
 1922 კამერული მუსიკა № 1 [Kammermusik Nr. 1], op. 24a  
 1922 პატარა კამერული მუსიკა ხუთი ჩასაბერი ინსტრუმენტისთვის [Kleine Kammermusik für fünf Bläser], op. 24 Nr. 2  
 1922 პატარა სონატა ვიოლა დ'ამურის და ფორტეპიანოსთვის, op. 25 Nr. 2  
 1922 სიუიტა 1922 [Suite 1922], ფორტეპიანოსთვის, op. 26  
 1922 სონატა სოლო ვიოლასთვის, op. 25 Nr. 1  
 1922 სონატა ვიოლას და ფორტეპიანოსთვის, op. 25 Nr. 4  
 1923 კვინტეტი კლარნეტის და სიმებიანი კვარტეტისთვის, op. 30  
 1923 სიმებიანი კვარტეტი № 5 op. 32  
 1923 სონატა სოლო ჩელოსთვის, op. 25 Nr. 3  
 1923 სონატა სოლო ვიოლასთვის, op. 31 Nr. 4  
 1924 კამერული მუსიკა № 2 [Kammermusik Nr. 2] ფორტეპიანოს და 12 სოლო ინსტრუმენტისთვის, op. 36 Nr. 1  
 1924 სონატა სოლო ვიოლინოსთვის, op. 31 Nr. 1  
 1924 სონატა სოლო ვიოლინოსთვის, op. 31 Nr. 2  
 1925 კამერული მუსიკა № 3 [Kammermusik Nr. 3] ჩელოს და 12 სოლო ინსტრუმენტისთვის, op. 36 Nr. 2  
 1925 კამერული მუსიკა № 4 [Kammermusik Nr. 4] სოლო ვიოლინოს და კამერული ორკესტრისთვის, op. 36 Nr. 3  
 1925 კონცერტი ორკესტრისთვის [Konzert für Orchester], op. 38  
 1925-1926 კარდილიაკი [Cardillac], სამაქტიანი ოპერა, op. 39  
 1926 საკონცერტო მუსიკა [Konzertmusik] ჩასაბერებისთვის, op. 41  
 1927 კამერული მუსიკა № 5 [Kammermusik Nr. 5] სოლო ვიოლას და კამერული ორკესტრისთვის, op. 36 Nr. 4  
 1927 კამერული მუსიკა № 6 [Kammermusik Nr. 6] ვიოლა დ'ამურის და კამერული ორკესტრისთვის, op. 46 Nr. 1  
 1927 კამერული მუსიკა № 7 [Kammermusik Nr. 7] ორგანის და კამერული ორკესტრისთვის, op. 46  
 1927 წინ და უკან [Hin und zurück], სკეტჩი მუსიკით, op. 45a  
 1928-1929 დღის სიახლეები [Neues vom Tage], სამაქტიანი ოპერა

- 1930 საკონცერტო მუსიკა [Konzertmusik] ფორტეპიანოს, სპილენძის ჩასაბერების და არფებისთვის, op. 49
- 1930 საკონცერტო მუსიკა [Konzertmusik] სიმებიანების და სპილენძის ჩასაბერებისთვის, op. 50
- 1930 საკონცერტო მუსიკა [Konzertmusik] სოლო ვიოლას და კამერული ორკესტრისთვის, op. 48
- 1931 უსასრულოდ [Das Unauflörlliche], ორატორია
- 1932 ფილარმონიული კონცერტი [Philharmonisches Konzert]
- 1933-1934 მხატვარი მათისი [Mathis der Maler], სიმფონია
- 1934-1935 მხატვარი მათისი [Mathis der Maler], ოპერა 7 სცენად
- 1935 კონცერტი ვიოლას და ორკესტრისთვის Der Schwanendreher
- 1935 სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის in E
- 1936 საფორტეპიანო სონატა № 1
- 1936 საფორტეპიანო სონატა № 2
- 1936 საფორტეპიანო სონატა № 3
- 1936 სამგლოვიარო მუსიკა [Trauermusik], ვიოლას და სიმებიანი ორკესტრისთვის
- 1936 სონატა ფლეიტის და ფორტეპიანოსთვის
- 1937 სიმფონიური ტანკები [Symphonische Tänze]
- 1937 სონატა ორბანისტვის № 1
- 1937 სონატა ორბანისტვის № 2
- 1937 სონატა სოლო ვიოლასთვის
- 1938 კვარტეტი კლარნეტის, ვიოლინოს, ჩელოს და ფორტეპიანოსთვის
- 1938 სონატა ფაგოტის და ფორტეპიანოსთვის
- 1938 სონატა ფორტეპიანოსთვის ოთხ ხელში
- 1938 სონატა ჰობოის და ფორტეპიანოსთვის
- 1938 უკეთილშობილესი ხილვა [Nobilissima Visione], საცეკვაო ლეგენდა ექვს სურათად
- 1939 კონცერტი ვიოლინოს და ორკესტრისთვის
- 1939 სონატა კლარნეტის და ფორტეპიანოსთვის in B
- 1939 სონატა საყვირის და ფორტეპიანოსთვის
- 1939 სონატა სოლო არფისთვის
- 1939 სონატა ვალტორნას და ფორტეპიანოსთვის
- 1939 სონატა ვიოლას და ფორტეპიანოსთვის
- 1939 სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის in C
- 1940 კონცერტი ჩელოს და ორკესტრისთვის
- 1940 სიმფონია in Es
- 1940 სონატა ორბანისტვის ძველებური ხალხური სიმღერების მიხედვით
- 1940 თემა ვარიაციებით. ოთხი ტემპერამენტი [Thema mit vier Variationen. Die vier Temperamente], ბალეტი

- 1941 სონატა ინგლისური ქარახსის და ფორტეპიანოსთვის  
 1941 სონატა ტრომბონის და ფორტეპიანოსთვის  
 1942 LUDUS TONALIS, ფორტეპიანოსთვის  
 1942 სონატა ორი ფორტეპიანოსთვის  
 1943 ამური და შსიქმა [Amor und Psyche], უვერტიურა  
 1943 კ. მ. ვებერის თემების სიმფონიური მეტამორფოზები  
 [Symphonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber]  
 1943 სიმებიანი კვარტეტი № 6 in Es  
 1943 სონატა ალტორნის და ფორტეპიანოსთვის  
 1944 ჰეროდიადა [Hérodiade], საორკესტრო რეჩიტატივა  
 1945 კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის  
 1945 სიმებიანი კვარტეტი № 7 in Es  
 1946 როდესაც ეზოში, სახლის წინ ყვავოდა იასამანი [When lilacs last in the door-yard bloom'd], რეკვიემი  
 1946 სერენა [Serena], სიმფონია  
 1947 კონცერტი კლარნეტის და ორკესტრისთვის  
 1947 გოულოდნელად დღე გათენდება [Apparebit repentina dies], კანტატა  
 1948 სეპტიტი ჩასაბერებისთვის  
 1948 სონატა ჩელოს და ფორტეპიანოსთვის  
 1949 კონცერტი ვალტორნის და ორკესტრისთვის  
 1949 კონცერტი ხის ჩასაბერების, არფის და ორკესტრისთვის  
 1949 სონატა კონტრაბასის და ფორტეპიანოსთვის  
 1949/1952 კონცერტი საყვირის, ფაგოტის და სიმებიანი ორკესტრისთვის  
 1949-1950 სიმფონია in E  
 1951 სამყაროს ჰარმონია [Die Harmonie der Welt], სიმფონია  
 1951 სიმფონია in B  
 1952 კარდილიაკი (მეორე რედაქცია) [Cardillac], ოთხაქტიანი ოპერა  
 1952 სონატა ოთხი ვალტორნისთვის  
 1953/55 გაფრინდით, ანგელოზები [Ite, angeli veloces], კანტატა  
 1953-1954 დღის სიახლენი (მეორე რედაქცია) [Neues vom Tage], ორაქტიანი ოპერა  
 1955 სონატა ტუბას და ფორტეპიანოსთვის  
 1956-1957 სამყაროს ჰარმონია [Die Harmonie der Welt], ხუთაქტიანი ოპერა  
 1958 ოქტეტი  
 1958 პიტსბურგის სიმფონია [Pittsburgh Symphony]  
 1960-1961 ხანგრძლივი საშობაო ტრაპეზი [Das lange Weihnacht-smahl], ერთაქტიანი ოპერა  
 1962-1963 კონცერტი ორგანის და ორკესტრისთვის

გარდა ამისა:

მრავალრიცხოვანი სიმღერები, გუნდები სხვადასხვა ავტორის ტექსტებზე  
მუსიკა თეატრის და კინოსთვის  
სხვადასხვა ჟანრის მცირე ფორმის ნაწარმოებები სოლო ინსტრუმენტების და ანსამბლებისთვის

## რეკომენდებული ლიტერატურა

Барсова И. Камерный оркестр Пауля Хиндемита. В сб.: Музыка и современность. Вып. 9. М., 1975 – с. 226-261

Коннов В. Симфония Хиндемита «Гармония мира» и ее философские и эстетические предпосылки. В сб.: Критика и музыкознание. Л., 1975 – с. 153-170

Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. М., 1974

Леонтьева О. Хиндемит. В кн.: Музыка XX века: Очерки. Часть вторая, книга четвертая. М., 1984 – с. 307-329

Прудникова И. (сост.). Пауль Хиндемит: Статьи и материалы. М., 1979

Смирнова В. (ред.). История зарубежной музыки. Вып. 6. С-Пб., 2001 – с. 403-466

Хиндемит П. Бах – обязывающее наследие. В журн.: СМ, 1973, № 11

Хиндемит П. Мир композитора. В журн.: СМ, 1963, №№ 4, 5

Хиндемит П. Умирающие воды. В журн.: СМ, 1967, № 5

Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга и Хиндемита. М., 1975 – с. 159-228



## ედგარ ვარეზი

(1883-1965)

ედგარ ვარეზი XX საუკუნის გამოჩენილი კომპოზიტორია, რომელმაც შექმნა მასშტაბური, უჩვეულო მუსიკალური სამყარო. ამავდროულად, ვარეზის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა თორმეტიოდე თხზულებას მოიცავს და ამდენად მასშტაბურობაში არა რაოდენობა, არამედ მუსიკალური იდეების სიღრმე და რეალიზების მასშტაბი იგულისხმება. მისი მიზანი, ავტორის სიტყვებით რომ ეთქვას, იყო „ბგერის განთავისუფლება, მუსიკაში ახალი უნივერსუმის აღმოჩენა“<sup>1</sup>. იგი პარადოქსულად აერთებს ბგერითი მასების გრძნობად ფიზიკურ ზემოქმედებას და მუსიკალური სტრუქტურების რაფინირებულ ინტელექტუალიზმს. საკუთარი შემოქმედებითი მიზნების მისაღწევად მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე ვარეზი მიმართავდა ექსპერიმენტებს მუსიკალური სივრცის, ახალი მუსიკალური საკრავების (მათ შორის, არატრადიციულის) შექმნის, ბგერათსიმაღლივი სისტემის ტემპერაციის მარწუხებისგან განთავისუფლების სფეროში. მისი შემოქმედებითი პოზიცია ც უნიკალურია საუკუნის დასაწყისისთვის – ვარეზი არ აღიარებდა იმ პერიოდში არსებულ მიმართულებებს, გაბატონებულ ესთეტიკურ პრინციპებს, საკომპოზიტორო სკოლებს; არ ცნობდა საკუთარი შემოქმედებითი მიგნებების და საიდუმლოს მოწაფეებისთვის გაზიარების პრინციპს.

\* \* \*

ედგარ ვარეზი დაიბადა 1883 წლის 22 დეკემბერს პარიზში. მოგვიანებით ოჯახი დასახლდა იტალიაში, ტურინში. სწორედ ამ ქალაქთანაა დაკავშირებული მომავალი კომპოზიტორის პირველი მუსიკალური შთაბეჭდილებები

<sup>1</sup> Ouellette F. Edgard Varèse. Paris: Seghars, 1966 – p. 83



ქობულაძე ვარკეთილი

(აქ მან მოისმინა ს. ფრანკის, პ. დიუკას, რ. შტრაუსის, ი. სიბელიუსის და კ. დებიუსის ნაწარმოებები). ტურინშივე მიიღო ვარეზმა პროფესიული მუსიკალური განათლება (ადგილობრივი კონსერვატორიის დირექტორის, ჯოვანი ბოლზონის ჰარმონიის და კონტრაპუნქტის კლასში). ბოლზონის რეკომენდაციით ვარეზმა დაიწყო მუშაობა საოპერო თეატრში დასარტყამ საკრავებზე შემსრულებლად. 1904 წელს ბიძაშვილის, ალფრედ კორტოს რეკომენდაციით ვარეზმა ჩააბარა პარიზის Scola Cantorum-ში (ე. დენდის, ა. რუსელიის და შ. ბორდის კლასში), ხოლო ერთი წლის შემდეგ გადავიდა პარიზის კონსერვატორიაში ჟ. მასნეს და შ. ვიდორის კლასში. 1908 წელს საკუთარი მუსიკალური მისწრაფებების შესატყვისი გარემოს ძიებაში ვარეზი გაემგზავრა ბერლინში, სადაც დაიწყო მუშაობა ოპერაზე ოიდეპოსი და სვინჰსი<sup>1</sup>. პირველი მსოფლიო ომის წლებში ვარეზმა დატოვა ევროპა და ემიგრაციაში გაემგზავრა აშშ-ში, სადაც იგი ბოსტონის ფილარმონიული ორკესტრის იმდროინდელმა დირიჟორმა კ. მუქმა მიიწვია. 1919 წელს ვარეზმა დააარსა ახალი სიმფონიური ორკესტრი, რომლის მთავარი მიზანი იყო თანამედროვე მუსიკის შესრულება. მოგვიანებით მან დატოვა ამ ორკესტრის დირიჟორის თანამდებობა (იგი ს. რახმანინოვმა შეცვალა). მიზნების რეალიზების მეორე მცდელობა იყო 1921 წელს დაარსებული კომპოზიტორთა საერთაშორისო გილდია და მასთან არსებული ორკესტრი, რომლებმაც 1927 წლამდე იარსებეს. ორგანიზაციის დაშლის მიზეზი იყო ის, რომ მან შეასრულა თავისი ამოცანა: მსმენელში გააღვიძა ინტერესი თანამედროვე მუსიკის მიმართ.

ედგარ ვარეზი გარდაიცვალა 1965 წელს. შემოქმედების ბოლო პერიოდში, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრე-

<sup>1</sup> აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოების ესკიზებს მაღალი შეფასება მისცა რ. შტრაუსმა.

სის მიღწევებმა მას საკუთარი ნოვატორული იდეების რეალიზების საშუალება მისცა ორ უკანასკნელ ნაწარმოებში – **შაბანოები** და **ელემენტარული პომეა**, ერთ-ერთ პირველ თხზულებებში, სადაც მუსიკალურ კომპოზიციაში გამოყენებულია ელექტრონული რესურსები.

\* \* \*

ედგარ ვარეზის უპრეცედენტოდ მცირერიცხოვანი შემოქმედება ერთი – ჟღერადობის ახალი ხარისხის მიღწევის იდეითაა განმსჭვალული. ამ მიზანს კომპოზიტორმა მხოლოდ 50-იანი წლების ნაწარმოებებში – **შაბანოებში** და 1958 წლის ბრიუსელის მსოფლიო გამოფენისთვის დაწერილ **ელემენტარულ პომეაში** მიაღწია. ვარეზს საკუთარი ნოვატორული იდეების რეალიზებისთვის, XX საუკუნის სხვა კომპოზიტორებისგან (მაგალითად, ა. შონბერგი, პ. პინდემიტი, ო. მესიანი და სხვ.) განსხვავებით, არ შეუქმნია ბგერათსიმაღლივი მასალის ორგანიზების სისტემა, რადგან მიზნების მისაღწევად იგი იყენებდა ყველაფერს, რაც მის ინტერესებს შეესაბამებოდა – ტონალობასაც და ატონალობასაც. როგორც მწერალი და ვარეზის მუსიკის მკვლევარი ალექსო კარპენტიერი აღნიშნავს, „ვარეზი არ ფიქრობს სამხმოვანებაზე და იყენებს მას. უპირველეს ყოვლისა, მას აინტერესებს ბგერითი მასების მოძრაობა, განსხვავებული შრეების მნიშვნელობა, მოცულობათა მათემატიკურად ზუსტი დოზირება“<sup>1</sup>. ვარეზი მუდმივად ეძებდა ახალ ხმოვანებებს, მაგრამ მას არ აკმაყოფილებდა საყოველთაოდ მიღებული ხერხები, რომლებსაც მისი თანამედროვეები მიმართავდნენ, რადგან ისინი ვერ აღწევდნენ იმ აკუსტიკურ შედეგს, რომელსაც კომპოზიტორი გულისხმობ

<sup>1</sup> Карпентьер А. Этот музыкант, который живет во мнс... В журн.: СМ, 1990, № 3 – с. 127

და. ვარეზის შემოქმედებითი მისწრაფებები ნაწილობრივ დააკმაყოფილა შემოქმედებითმა ურთიერთობამ ლეო ტერმენტან, თუმცა საბოლოოდ ვერც ის დაეხმარა სასურველი შედეგების მიღებაში. ამიტომაც, კომპოზიტორი იძულებული გახდა გაეფართოებინა ბგერითი სივრცე სხვა ხერხებით, კერძოდ, ერთი მხრივ, არსებული საკრავების რესურსებით, ხოლო მეორე მხრივ, ეგზოტიკური საკრავების, ძირითადად დასარტყამების გამოყენებით. ვარეზი ორ საორკესტრო ჯგუფს ანიჭებდა უპირატესობას – ჩასაბერებს და დასარტყამებს. პირველი მათგანი მის ყურადღებას სუფთა ტემბრებით და ისეთი ფაქტორებისგან შედარებითი თავისუფლებით იპყრობდა, როგორიცაა ვიბრატო და სიმებიანებისთვის დამახასიათებელი ჟღერადობის ფართო ზონა. ჩასაბერი საკრავები ბგერის არტიკულაციის შეცვლით მისი გაძლიერების ან მოხსნის საშუალებას იძლევა, ხოლო ანსამბლის დროს მათ ტემბრებს აქვთ როგორც ურთიერთგამიჯვნის, ისე შერწყმის უნარი. დასარტყამები კი მას ისეთი სპეციფიკური თვისებების გამო ხიბლავდა, როგორიცაა ხშირ შემთხვევაში ზუსტი სიმაღლის უქონლობა და, ამავდროულად, განუსაზღვრელი რიტმული მრავალფეროვნება.

ვარეზის მუსიკის უმნიშვნელოვანესი ესთეტიკური წინაპირობა ნაწარმოებისთვის ინსტრუმენტული შემადგენლობის შერჩევაა. იგი გამომდინარეობს მუსიკის ჭეშმარიტი არსიდან, რომელიც უკავშირდება არა ტემპერირებული სისტემის ბგერათსიმაღლივ ურთიერთობებს, არამედ ბუნებაში არსებულ ბგერებს, მუსიკის ბუნებრივ მასალას. ამგვარმა შემოქმედებითმა პოზიციამ განაპირობა ვარეზის მიერ უშუალო თანაგანცდის, ლირიკის გადალახვა და გაუცხოებული ემოციური მდგომარეობის პრიორიტეტულობა, რისთვისაც, მისი აზრით, აბსოლუტურად შეუსაბამო იყო სიმებიან საკრავთა ჟღერადობა. „ჩვენი დრო – აქტიური მოქმედების, სისწრაფის დროა და არა სიმებიანთა ვი-

ბრატოსი“ – წერდა კომპოზიტორი<sup>1</sup>. ამიტომაც ორკესტრის ტრადიციული შემადგენლობა მასთან ძალზე იშვიათად გეხედება. მისი თხზულებებიდან მხოლოდ სამი – AMERIQUES, ARCANA და ECUATORIAL-ია დაწერილი დიდი სიმფონიური ორკესტრისთვის, დანარჩენები კი სხვადასხვა შემადგენლობის ინსტრუმენტული ანსამბლებისთვის, სადაც სიმებიანი საკრავები თითქმის არ გეხედება. გამონაკლისებია OFFRANDRES (სიმებიანთა კვინტეტი) და OCTANDRE (კონტრაბასი). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ვარეზს ბოლომდე არც ჩასაბერ საკრავთა რესურსები აკმაყოფილებდა. მისი აზრით, ჩასაბერ საკრავთა შეზღუდული ტექნიკური და რეგისტრული რესურსები გარკვეულ უხერხულობას უქმნის კომპოზიტორს. ვარეზი აშკარა უპირატესობას ანიჭებდა დასარტყამ საკრავებს, რომლებსაც იყენებდა არა ტრადიციულად, ხმოვანების გაძლიერებისთვის, არამედ როგორც თვითკმარ საკრავებს. კომპოზიტორს მიაჩნდა, რომ დასარტყამ საკრავებს აქვთ ის გამომსახველობა, რომელსაც სხვები მოკლებულნი არიან და გამოირჩევიან ტემბრული სიმდიდრით, მოცულობით, ბგერის გამოკვეთილი *attacca*-თი, ტრადიციული მელოდიური თვისებების უქონლობით. „დასარტყამებს სიცოცხლის იმგვარი ძალა აქვთ, როგორსაც სხვა საკრავები მოკლებულნი არიან. უპირველეს ყოვლისა, მათ ისეთი მოცულობა აქვთ, რომელიც არ ახასიათებს სხვა საკრავებს, მათი ბგერითი ასპექტი უფრო ცოცხალია. ბგერის *attacca* უფრო მკაფიო და უფრო სწრაფია“<sup>2</sup>.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დასარტყამ საკრავთა როლის და ფუნქციის გაზრდა ზოგადად XX საუკუნის მუსიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია, დაკავ-

<sup>1</sup> Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse. Suivi d'une étude de l'œuvre dar Harry Halbreich. Paris, 1970 – p. 85

<sup>2</sup> Charbonnier G – Op. cit. – p. 43

შირებული, უმთავრესად, რიტმის, როგორც მუსიკალური ქსოვილის ერთ-ერთი ძირითადი პარამეტრის გააზრებასთან.

ბგერას და მის ხარისხობრივ თვისებებს ვარეზი განიხილავდა, როგორც მუსიკალური ქსოვილის არსობრივ მახასიათებლებს და მათ ანიჭებდა უპირატესობას ტრადიციული ჰარმონიის და მელოდიის ნაცვლად. ამგვარად, განვითარება მისთვის იყო ამ საწყისი ბგერის (ან ბგერათა კომპლექსის) მახასიათებლების თანმიმდევრული და დიფერენცირებული შემეცნების პროცესი. ნაწარმოებების დრამატურგიული მთლიანობა კი, ვარეზის მიერ, მიიღწეოდა საყრდენი ბგერების ვარიანტული გამეორების ხარჯზე, როდესაც იცვლება უცვლელი სიმაღლის მქონე ბგერის სხვადასხვა პარამეტრი – ხანგრძლივობა, ტემბრი, დინამიკა, ფაქტურული ორგანიზების კონკრეტული ტიპი. ფორმა, ვარეზის აზრით, სივრცეში ბგერითი სუბსტანციის განვითარების გზით უნდა იქმნებოდეს. კომპოზიტორი წერდა: „ფორმას საწყის წერტილად განიხილავენ, მოდელად, რომელსაც უნდა მიყვებოდეთ, სამუშეოში ყალიბად, რომელიც უნდა შეიქმნოს. ყოველი ჩემი ნაწარმოები თავისი საკუთარი ფორმითაა დაწერილი... როდესაც მუსიკალურ ფორმას პროცესის შედეგად განვიხილავ, შთაგონებას მანიჭებს ანალოგია ჩემი კომპოზიციების ფორმის შექმნას და კრისტალიზაციის ფენომენს შორის“<sup>1</sup>.

ამრიგად, ბგერის, როგორც ფერის გააზრებით, ვარეზი აღწევს მის განთავისუფლებას მკაცრად განსაზღვრული სიმაღლის და რიტმის ტრადიციული როლისგან და მთლიანის დამოუკიდებელ ელემენტად გადააქცევს. ტემბრის მიმართ ამგვარ დამოკიდებულებას ადასტურებს კომპოზიტორის სიტყვები, რომლებიც მან 1936 წელს სანტა

---

<sup>1</sup> Charbonnier G – Op. cit. – p. 85

ფეში წაკითხულ ერთ-ერთ ლექციაზე წარმოთქვა: „ფერის ანუ ტემბრის როლი აღარაა შემთხვევითი, ეპიზოდური, გრძნობადი ან სურათოვანი; ის სხვადასხვა სიბრტყეებად და სიერცეებად დაყოფილ რუკაზე განსხვავებული ფერების გამოსახვის ქმედით ძალად და ფორმის გამაერთიანებელ ფაქტორად გადაიქცევა“<sup>1</sup>.

\* \* \*

ვარეზის მცირერიცხოვანი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ძირითადად ინსტრუმენტული ანსამბლის ჟანრს განეკუთვნება. მართალია, ჩვენ მოკლებულნი ვართ შესაძლებლობას ვიმსჯელოთ ვარეზის შემოქმედების ადრეულ, პირველ მსოფლიო ომამდელ პერიოდზე, მაგრამ 20-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი OFFRANDRES (1921 წ.) გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის კომპოზიტორის შემოქმედებით მიგნებებზე. ვარეზის ეს თხზულება, პირველია მისი სამი დასრულებული ვოკალური ნაწარმოებიდან. OFFRANDRES-ს პირველი ნაწილი (ჩილელი პოეტის ვ. უიღობროს ლექსის მიხედვით) ავლენს კავშირს ბგერწერის დებიუსისეულ მანერასთან ფერადოვანი გაორკესტრებით, „მცოცავი“ ჰარმონიებით, რომლებიც წყლის სტიქიის იმიტირებას ახდენენ. ამავდროულად, ნაწარმოების მეორე ნაწილის ეგზოტიკურმა თემატიკამ (მას საფუძვლად დაედო მექსიკელი პოეტის ხ. ხ. ტაბლადას ლექსი) განაპირობა უჩვეულო რიტმული სტრუქტურების და უფრო ხისტი ჰარმონიული ენის გამოყენება. ვოკალური ინტონაცია აგებულია ტრადიციული ვოკალიზაციის, მღერის არქაული მანერის და Sprechgesang-ის სინთეზის საფუძველზე. ტექსტი თითქოს ნელ-ნელა განზავდება

---

<sup>1</sup> იხ.: Simms B. R. Music of the Twentieth-Century: Stile and Structure. N.Y., L., 1986 – p. 128



მუსიკალურ ქსოვილში და მის დამატებით კომპონენტად იქცევა.

აღსანიშნავია, რომ ზემოხსენებული სტილისტიკა შემდგომ თითქმის აღარაა დამახასიათებელი ვარეზისთვის და, შესაბამისად, ეს ორნაწილიანი ციკლი გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის კომპოზიტორის სტილური ევოლუციის ადრეული ეტაპის შესახებ. იგი იმაზე მიგვითითებს, რომ ამ ეტაპზე, სავარაუდოდ, ვარეზის სტილზე გავლენა მოახდინა დებიუსიმ. ამ ვარაუდს ამყარებს ვარეზის შემოქმედების მთავარი ამოსავალი წერტილი – ბგერა, როგორც აკუსტიკური ფენომენი, რაც ბუნებრივია, უპირველეს ყოვლისა, დებიუსის მუსიკასთანაა გენეტიკურად დაკავშირებული.

ვარეზის შემდეგი ნაწარმოები – *ამერიკები* (1921-22 წწ.) დაწერილია სიმფონიური ორკესტრის დიდი შემადგენლობისთვის, რომელიც დასარტყამთა გიგანტური ჯგუფითაა გაფართოებული (21 დასარტყამი საკრავი). მკვლევართა უმეტესობა აღნიშნავს, რომ ამერიკებს ვარეზის შემოქმედებაში იგივე ადგილი უკავია, რაც სალვადორ ბაზაზუნს სტრაენისკის შემოქმედებაში. ამ თხზულებაში უკვე საბოლოოდაა გადალახული რომანტიკული ტიპის გამომსახველობა და ჩამოყალიბებულია ახალი, წმინდა ვარეზისეული პოეტიკა. ნაწარმოების შესახებ კომპოზიტორი წერდა: „მის მთავარ თემას წარმოადგენს ფიქრი, ესაა უცხოელის შთაბეჭდილება, რომელიც თქვენი ახალი ცივილიზაციის შესახებ სვამს კითხვებს“<sup>1</sup>.

ვარეზის სტილი პირველად სრული სახით წარმოდგენილია *ჰიპერპრიზმაში*, ნაწარმოებში, რომელშიც დასარტყამი საკრავები დომინირებენ. ესაა კომპოზიტორის ერთ-ერთი ყველაზე ლაკონიური პიესა, მისი პირველი გამოქვეყნებული ნაწარმოები. ეს ნაწარმოები გვაძლევს

<sup>1</sup> Ouellette F. Edgard Varèse. Paris, 1966 – p. 66

მკაფიო წარმოდგენას ვარეზის მუსიკაში ინტონაციური და რიტმული თავისებურების შესახებ, სპეციფიკურად ვარეზისეული სტაბილურობის და ვარიანტულობის სინთეზის შესახებ. აღსანიშნავია, რომ დასარტყამი საკრავების მრავალფეროვანი გამოყენება ქმნის სხვადასხვაგვარ სივრცულ ეფექტს. ვარეზისთვის, ჰიპერპროზიმაში დასარტყამების გამოყენება არაა დაკავშირებული მხოლოდ უღერადობის ფერადონების მიღწევასთან. ამ საკრავთა ჯგუფი ქმნის ცოცხალი, ნატიფი, ფლუქტუაციებით აღსავსე მუსიკალური ორგანიზმის შთაბეჭდილებას, თავისებურ მუსიკალურ კოსმოსს. მათი განსაზღვრული თუ განუსაზღვრელი სიმაღლეები მკაფიო სივრცულ ეფექტებს ქმნიან.

ჰიპერპროზიმაში ვარეზმა მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში პირველად გამოიყენა დასარტყამ საკრავთა ასეთი დიდი ჯგუფი და, რაც მთავარია, ახლებურად გაიაზრა ისინი.

ოქტანდრი (1923 წ.) ნოვატორი კომპოზიტორის ტრადიციასთან ურთიერთობის ნიმუშია. ამ სამნაწილიან ციკლში, რომლის ნაწილებში ვლინდება გარკვეული კავშირები ტრადიციულ ჟანრულ მოდელებთან – პირველი პრელუდის, მეორე სკერცოს ჟანრებს, ხოლო მესამე ფუგას მოგვაგონებს – ამავედროულად, მკაფიოდ ვლინდება ვარეზის შემოქმედებითი აზროვნების მთავარი პრინციპი – კრისტალიზაცია. სწორედ იგი განაპირობებს დინამიკური ტემბრულ-ინტონაციური კონსტრუქციების, თავისებური სიმეტრიული „კრისტალების“ წარმოქმნას და მათ საფუძველზე მთელი ნაწარმოების სტრუქტურული მთლიანობის შექმნას. ეს კონსტრუქციები ბუნებაში არსებული კრისტალების პრინციპს ექვემდებარებიან, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ნაწარმოების სათაურშია აღბეჭდილი – ოქტანდრი, ოქტაედრი რვაკუთხედი კრისტალების სტრუქტურის ერთ-ერთი ნაირსახეობაა. შიდა მიკროსტრუქტურების გარდა სახელწოდებასთან კიდევ ერთი ფაქტორია დაკავში-

რებული, რაოდენობრივი – ნაწარმოები რვა საკრავის-  
თვისაა დაწერილი.

მომდევნო ნაწარმოების, *ინტეგრალების* (1924 წ.) შესახებ ვარეზი წერდა: „ინტეგრალები ჩაფიქრებული იყო სივრცული პროექციისთვის. ეს ნაწარმოები შეექმენი გარკვეული აკუსტიკური საშუალებების გათვალისწინებით, რომლებიც ჯერ არ არსებობდა, მაგრამ მწამდა, რომ ადრე თუ გვიან მათ აღმოაჩენდნენ და გამოიყენებდნენ... გასაგები რომ გახდეს – ვინაიდან თვალი უფრო სწრაფია და დისციპლინირებული, ვიდრე ყური – გადავიტანოთ ჩემი კონცეფცია ვიზუალურ სფეროში და გეომეტრიული ფიგურის ცვალებადი პროექციის გეგმა განვიხილოთ, როდესაც ის მოძრაობს, მაგრამ ყოველი გადაადგილების და ბრუნვის საკუთარი ცვალებადი, ვარირებული სიჩქარით. ფორმა პროექციის ამა თუ იმ წამს განისაზღვრება თანაფარდობით გეომეტრიულ ფიგურას და გეგმას შორის. გეომეტრიული ფიგურის და გეგმის თავისუფალი გადაადგილებისას პროექციაში წარმოიქმნება უკიდურესად რთული და წინასწარ განუსაზღვრელი გამოსახულება“<sup>1</sup>. როგორც ზემოთ მოყვანილი ციტატიდან ჩანს, *ინტეგრალები* მკაფიოდ წარმოაჩენენ კომპოზიციის ვარეზისეულ „სამეცნიერო ხელოვნების“ მეთოდს, რომლის სიზუსტე და ინტელექტუალური კონცენტრაციის დონე მათემატიკური გათვლების ლოგიკის მსგავსია. მუსიკალური სტრუქტურის ამგვარი აგება, ბგერის თითოეული პარამეტრის სიზუსტე ასახულია იმგვარ ბგერით კონსტრუქციებში, სადაც ყოველი მულერი ობიექტი სივრცულ კანონზომიერებებს ექვემდებარება და ერთის, კლარნეტის საწყისი მოტივის, ანარეკლს, გადაადგილებას, გადანაცვლებას წარმოადგენს. სიმადლის, ინტენსივობის, ტემბრის, ხანგძლიობის შეცვლა კომპოზიტორის მიერ

<sup>1</sup> Ouelette F. Edgard Varèse. Paris: Seghars, 1966 – p. 93-94

გააზრებულია, როგორც მუსიკალური სხეულების ოთხ-განზომილებიან კონტინუუმში გადაადგილებები.

ვარეზის შემოქმედების ძირითადი იდეა – ბგერითი სამყაროს გაფართოება, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სხვადასხვა საშუალებით მიიღწევა. ერთი მხრივ, იგი უკავშირდება საკრავთა არატრადიციული შემადგენლობების გამოყენებას და დასარტყამების როლის მნიშვნელოვან გაზრდას, მეორე მხრივ კი, ბგერის წარმოების არატრადიციული წყაროს ძიებას.

ვარეზის შემოქმედებითი მიზნებები, ამ თვალსაზრისით, ყველაზე მკაფიოდ აისახა *იონიზაციაში* (1931 წ.), ნაწარმოებში, რომელიც დაწერილია 35 დასარტყამი საკრავის და ორი სირენისთვის. ამასთანავე, დასარტყამების შერჩევისას კომპოზიტორი უპირატესობას ანიჭებდა განუსაზღვრელი სიმაღლის მქონე საკრავებს. შესაბამისად, ერთი ჯგუფის სხვადასხვა ზომის საკრავების მეშვეობით, ვარეზი არა ტრადიციული სტრუქტურული ფუნქციების – თემის, თანხლების და ა. შ. – იმიტირებას ახდენს, არამედ ქმნის რთულ კომპლექსურ ხმოვანებებს, ტემბრულად ერთგვაროვან აკუსტიკურ ზონებს, რომლებიც ხასიათდება სხვადასხვა სიმკვრივით, ინტენსივობით, მოძრაობის მიმართულებით და ფერით. ამგვარად, ფაქტურაში წარმოიქმნება რთული, პოლიფონიურად ორგანიზებული ბგერითი შრეები, რომლებშიც თითოეულ საკრავს აქვს საკუთარი რიტმული ნახაზი, მაგრამ იგი ემსახურება არა მისი ტემბრის, თუ მოტივის ინდივიდუალიზებას, არამედ ინდივიდუალური საწყისის მაქსიმალურ ნიველირებას, რათა წინა პლანზე წამოიწიოს ჟღერადობის ახალი, სონორული ხარისხი. „ჩემს ნაწარმოებებში, – წერს ვარეზი, – ძველებური მკაცრი კონტრაპუნქტის ნაცვლად შესაძლებელია

---

<sup>1</sup> Charbonnier G – Op. cit. – p. 73

ბგერითი მასების და პლანების მონახვა, რომლებიც ვარირებულია სიმკვრივის და დინამიკის მიხედვით<sup>1</sup>.

თავისთავად ცხადია, ამგვარი არატრადიციული შემოქმედებითი ამოცანების გადასაწყვეტად ვარეზს არატრადიციული რესურსები ესაჭიროებოდა და სწორედ ამ მიზნით, ჟღერადობის ახალი ხარისხის მისაღწევად მან მიზნად დაისახა ახალი ელექტროაკუსტიკური საკრავის კონსტრუირება. ნიუ-იორკის აკუსტიკურ ლაბორატორიაში რენე ბერტრანთან ერთად მან შექმნა ახალი საკრავი, რომელსაც დინაფონი უწოდა. ვარეზი ასე აღწერს საკუთარ ექსპერიმენტებს: „ელექტრომუსიკალური ინსტრუმენტი დინაფონი, შექმნილი 1927-28 წლებში, გარკვეული თვალსაზრისით ტერმენის და მარტენოს ინსტრუმენტების მსგავსია. მაგრამ პრინციპი და ფუნქციონირება სრულიად განსხვავდება და მსგავსება მხოლოდ გარეგნულია. მე შემდეგი შედეგების იმედი მაქვს:

- ა) მივიღო სუფთა უობერტონო ბგერები;
- ბ) მივიღო ახალი ტემბრები მათზე ობერტონების სერიის დაშრევებით;
- გ) ჩავატარო ექსპერიმენტები ახლად მიღებულ ბგერებთან, ორი ან მეტი დინაფონის გამოყენებით, რომლებიც ერთ კომბინირებულ საკრავს შექმნიან;
- დ) გავაფართოო საკრავთა რეგისტრი, რათა მივიღო მაღალი სიხშირეები, რომლებსაც დამაკმაყოფილებელი ინტენსივობით ვერც ერთი სხვა ინსტრუმენტი ვერ ქმნის“<sup>1</sup>.

აღსანიშნავია, რომ ჩატარებულმა ექსპერიმენტებმა არ დააკმაყოფილა ვარეზი და ეს გახდა მიზეზი, რომ 30-იან წლებში მას თითქმის არაფერი დაუწერია. გამონაკლისია მისი ერთადერთი ნაწარმოები სოლო საკრავისთვის სიმპფონიკა 215 (1936 წ.). ნაწარმოები დაწერილია ფლეიტისტის ჟ. ბარირის შეკვეთით მისი პლატინის ფლეი-

<sup>1</sup> Ouellette F. Op.cit. – p. 141-142

ტისთვის, იმ დროისთვის უჩვეულო მასალიდან დამზადებული ახალი საკრავისთვის. ნაწარმოების სახელწოდება პლატინის სიმკვრივის ფიზიკურ მახასიათებელს აღნიშნავს და ბგერის ახალი ხარისხის და საკრავის შესაძლებლობების თავისებურ გამოცდას წარმოადგენს.

ექსპერიმენტები ახალი ბგერითი სამყაროს აღმოჩენის სფეროში ვარეზმა განაახლა 50-იან წლებში, როდესაც ტექნიკურმა პროგრესმა კომპოზიტორს საშუალება მისცა მიეღწია იმ ხმოვანებებისთვის, რომლებზეც ოცნებობდა. 1950-54 წლებში ვარეზმა შექმნა მასშტაბური სიმფონიური ნაწარმოები, რომელშიც გამოყენებულია კონკრეტული მუსიკა აუდიოჩანაწერის სახით. ამ ნაწარმოებს კომპოზიტორმა უწოდა უღაბნოები, რაც არა ბუნების სურათს, არამედ მარტოობაში მყოფი ადამიანის სულიერ მდგომარეობას უკავშირდება. ეს თავისებური „შინაგანი პეიზაჟია“.

უღაბნოებში სიმფონიური ორკესტრის ჟღერადობა გამრავალფეროვნებულია ფირზე ჩაწერილი და შემდეგ სპეციალურად დამუშავებული სხვადასხვაგვარი ხმაურით. მასალას ამ ჩანარებისთვის ვარეზი აგროვებდა 1952-54 წლებში და შემდეგ პარიზის ელექტრონული სტუდიის ერთ-ერთი ხელმძღვანელის პიერ შეფერის მიწვევით იგი გაემგზავრა ევროპაში მისი სპეციალური დამუშავებისთვის. უღაბნოების კომპოზიცია მეტად უჩვეულოა: სიმფონიური ორკესტრის ჟღერადობას სამჯერ ენაცვლება ჩანაწერი, კონკრეტული მუსიკა, რომელიც ინსტრუმენტულ პარტიას ოთხ მონაკვეთად ყოფს. ამასთანავე, ჩანაწერი ბგერათსიმაღლივი, ტემბრული, რიტმული და დინამიკური თვალსაზრისით „ცოცხალ“ ჟღერადობას კი არ უპირისპირდება, არამედ ავსებს, აგრძელებს და აფართოებს მას.

უღაბნოების შემდეგ ვარეზმა მიიღო შეკვეთა, რომელზეც მთელი ცხოვრება ოცნებობდა – ხმისჩამწერი აპარატურის ფირმა „ფილიპსის“ ხელმძღვანელობამ მას დაუკვეთა ნაწარმოები, რომელიც უახლეს ელექტროაკუსტიკურ

აპარატურაზე უნდა გაჟღერებულიყო 1958 წლის ბრიუსელის მსოფლიო გამოფენაზე. სპეციალურად ამ აპარატურის სადემონსტრაციოდ აშენდა პავილიონი, რომლის პროექტიც თანამედროვეობის უდიდესი არქიტექტორის, ლე კორბუზიეს ატელიეს დაუკვეთეს. პავილიონი დღის სინათლისგან იზოლირებული უნდა ყოფილიყო და დღის მანძილზე იქ მრავალჯერ უნდა მომხდარიყო აუდიოვიზუალური წარმოდგენის ჩვენება, რომელიც განათების, ფერის, რიტმის და ბგერის სინთეზზე იქნებოდა დაფუძნებული. სწორედ ამ იდეების მუსიკალური რეალიზება შესთავაზეს ედგარ ვარეზს, რომელმაც შექმნა **ელემენტრონული პოემა**. ამ ნაწარმოების შექმნაზე ვარეზი რვა თვე მუშაობდა სტუდიაში. პოემის აკუსტიკური მასალა სხვადასხვაგვარია – აქაა სტუდიაში სინთეზირებული ბგერები, ჩაწერილი მუსიკალური ბგერები, მაგალითად, ზარის, სხვა დასარტყამი საკრავების, ორგანოს, გუნდის ხმოვანება, მანქანების ხმაური და სხვ. აქვე აღვნიშნავთ, რომ „ფილიპისს“ პავილიონი, სადაც შედგა **ელემენტრონული პოემის** პრემიერა, დააპროექტა ბერძენული წარმოშობის ფრანგმა კომპოზიტორმა და არქიტექტორმა იანის ქსენაკისმა, რომლისთვისაც ამოსავალი მისივე სიმფონიური ნაწარმოები **მეტასტაზისი** იყო.

ამგვარად, ედგარ ვარეზი, რომელსაც ხშირად „მუსიკალურ წინასწარმეტყველს“ უწოდებდნენ, იყო XX საუკუნის პირველი ნახევრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო კომპოზიტორი, რომელმაც პირველი ნაბიჯები გადადგა სივრცული მუსიკისკენ, ახალი საშემსრულებლო ხერხების აღმოჩენისკენ, მან ჯერ კიდევ 20-იანი წლების შემოქმედებაში იწინასწარმეტყველა კონკრეტული და ელექტრონული მუსიკისთვის დამახასიათებელი ჟღერადობები. იგი სამყაროს იმ ახალი ბგერითი მოდელის ერთ-ერთი ავტორია, რომლის აქტუალიზება XX საუკუნის მეორე ნახევარში, ომისშემდგომი მუსიკალური ავანგარდის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში მოხდა.

## პირითადი ნაწარმოებების სია

- 1918-1921 (რედ. 1927) ამერიკები [Amériques], დიდი სიმფონიური ორკესტრისთვის  
1921 შმსაწირი [Offrandes], სოპრანოს და კამერული ორკესტრისთვის  
1922-1923 ჰიპერპრიზმა [Hyperprism], სპილენძის ჩასაბერების და დასარტყამებისთვის  
1923 ოქტანდრი [Octandre], სპილენძის ჩასაბერების და კონტრაბასისთვის  
1924-1925 ინტეგრალები [Intégrales], სპილენძის ჩასაბერების და დასარტყამებისთვის  
1925-1927 არკანა [Arcana], დიდი სიმფონიური ორკესტრისთვის  
1929-1931 იონიზაცია [Ionisation], დასარტყამებისთვის  
1932-1934 ეკვატორიული [Equatorial], ბანის, ჩასაბერების, ორგანის, დასარტყამების და ტერმენოკსისთვის (რედ. მარტენოს ტალღებისთვის)  
1936 სიმკვრივე 21.5 [Density 21.5], სოლო ფლეიტისთვის  
1950-1954 უდაბნოები [Deserts], სპილენძის ჩასაბერების, დასარტყამების და ჩანაწერისთვის  
1957-1958 ელექტრონული პოემა [Poème électronique], ელექტრონული ჩანაწერისთვის  
1961 NOCTURNAL სოპრანოს, მამაკაცთა გუნდის და ორკესტრისთვის

## რეკომენდებული ლიტერატურა

- Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse. Suivi d'une étude de l'œuvre dar Harry Halbreich. Paris, 1970  
Ouellette F. Edgard Varèse. Paris, 1966  
Карпентьер А. Этот музыкант, который живет во мне... В журн.: СМ, 1990, № 3  
Куницкая Р. Эдгар Варез. В кн.: Французские композиторы XX века. М., 1990 – с. 16-51



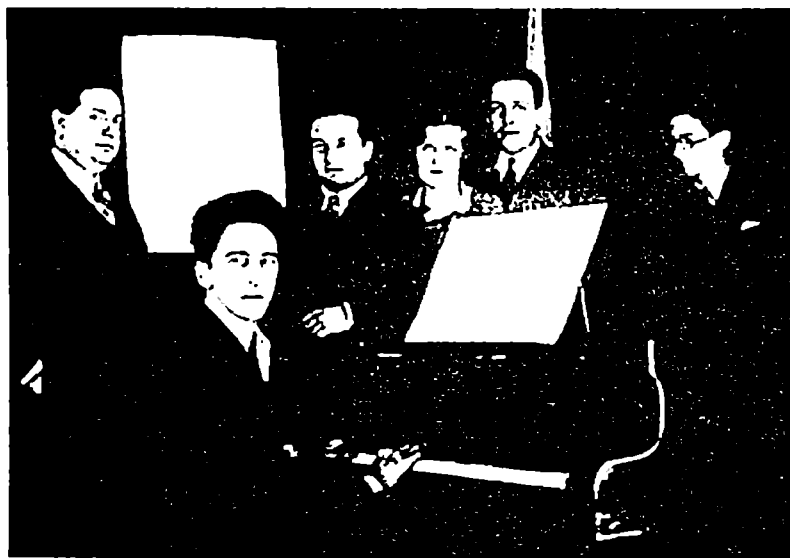
# შრანბული „ექსეული“ და არტურ ონეგერი (1908-1955)

XX საუკუნის პირველი ნახევრის საფრანგეთის მუსიკალური კულტურა მხატვრულ მიმართულებათა მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდა. იმპრესიონიზმი შეცვალა ნეოკლასიციზმმა, ფოვიზმა, კუბიზმმა და სხვა მხატვრულ-ესთეტიკურმა მიმართულებებმა; ჩამოყალიბდა სხვადასხვაგვარი დაჯგუფებები და შეიქმნა მანიფესტები. ხელოვნების განახლების მთავარი „მედროშე“ ომისშემდგომ პარიზში ახალგაზრდა მუსიკოსთა დაჯგუფება იყო, რომელიც მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში „ექსეულის“ სახელით შევიდა. ამ ჯგუფის წევრები იყვნენ: დარიუს მიო, არტურ ონეგერი, ჟორჟ ორიკი, ფრანსის პულენკი, ლუი დიურეი და ჟერმენა ტაიფერი, ხოლო სულისჩამდგმელი და იდეოლოგი იყო პოეტი, პუბლიცისტი, დრამატურგი, სცენარისტი, მხატვარი და მოყვარული მუსიკოსი ჟან კოქტო, რომელმაც 1918 წელს შექმნა მანიფესტი მამა-ლი და არლემბინი. სწორედ ეს მანიფესტი აღმოჩნდა იმ ახალი თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედებითი პრინციპების დეკლარაცია, რომელთა იდეალები ომისშემდგომ, რაციონალიზმის ხანაში, საყოველთაო შენების და პრაგმატიზმის ეპოქაში ყალიბდებოდა.

მოკლედ შევეხოთ „ექსეულის“ მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპებს.

„ექსეულის“ წევრებს თავდაპირველად მხოლოდ მეგობრობა აკავშირებდა და, როგორც ფ. პულენკი წერდა: „ჩვენ თანდათანობით ჩამოგვიყალიბდა საერთო იდეები, რომლებმაც მჭიდროდ დაგვაკავშირა ერთმანეთთან, მაგალითად, ისეთები, როგორიცაა – ყოველივე ბუნდოვანის უარყოფა, მელოდიის და კონტრაპუნქტის დაბრუნება, სწრაფ-

ვა უბრალოების და მკაფიოობისკენ. შემდგომ, სატის და კოქტოს გავლენით, ბრაზილიიდან დაბრუნებულ მიიოსთან ერთად, გავერთიანდით <...> სვენ მაშინ ექვსნი ვიყავით, მაგრამ არასოდეს დაგვიტოვლია რაოდენობა. ეს ანრი კოლემ გააკეთა და «ექვსეული» გვიწოდა“<sup>1</sup>.



*მარცხნიდან მარჯვნივ დგანან: დ. მიიო, ჟ. ორიკი, ჟ. ტაიფერი, ფ. პულენკი, ლ. დიურვი. როიალთან – ა. ონგერო.*

„ექვსეულის“ წვერთათვის პრინციპულად მიუღებელი იყო იმპრესიონიზმი, მისი ესთეტიკა და ტექნიკა. 1918 წელს კოქტოს მიერ გამოქვეყნებულ მანიფესტში, ახალი ხელოვნების ესთეტიკურ ტრაქტატში **მამალი და არლემპიონი** იგი მოუწოდებდა ახალგაზრდა კომპოზიტორებს ჯანსაღი, აგრესიული, ცხადი და უხეში ხელოვნების შექმნისკენ და მუსიკაში ამგვარი ხელოვნების ბელადად ერიკ სატის მიიხსენებდა.

<sup>1</sup> Poulenc Fr. Entretiens avec Claud Rostand. Paris. 1954, p. 31. ციტ. იხ.: Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Л., 1983

არანაკლებ მძაფრი დამოკიდებულება ჰქონდათ მათ, ასევე, საფრანგეთში მომრავლებული ვაგნერიანელებისადმი. „ექვსეულის“ წევრებს მიაჩნდათ, რომ ვაგნერის მუსიკის ესთეტიკა უცხო და მიუღებელია ფრანგული კულტურისთვის.

საწყის ეტაპზე, ახალგაზრდა ფრანგი კომპოზიტორები მისაღებად მხოლოდ ორი კომპოზიტორის შემოქმედებით გამოცდილებას მიიჩნევდნენ – იგორ სტრავენსკის და ერიკ სატის, რადგან მათთან ხედავდნენ სიახლის იმ ხარისხს და ტიპს, რომელსაც თავადაც აღიარებდნენ. განსაკუთრებულ აღტაცებას გამოთქვამდნენ სტრავენსკის ბალეტის **სალვთო ბაზაფხულის**, მისი პირველქმილი ბარბაროსული სულის სიდიადის, საოცარი ენერჯის და უჩვეულო მუსიკალური ენის და გამომსახველი ხერხების მთელი სისტემის მისამართით. რაც შეეხება სატის, ცხადია, სტრავენსკის გვერდით ამ კომპოზიტორის დაყენება საკმაოდ ძნელია, ვინაიდან მისი ფიგურა, რბილად რომ ვთქვათ, უფრო მოკრძალებულია, მაგრამ მისი იდეების გავლენა „ექვსეულზე“ ძალზე დიდი იყო. სატი იზიდავდა ახალგაზრდებს უკომპრომისობით, ჩანაფიქრების ნოვატორულობით, ენის ხაზგასმული უბრალოებით. კოქტოს მიერ დეკლარირებული „მიწიერი, ყოველდღიური მუსიკის“ იდეა სწორედ მასთან იყო სრულად რეალიზებული. აქედანვე განიდა ინტერესი ჯაზის და მიუზიკპოლის, ცირკის და აღლუმების მიმართ. „ექვსეულის“ ინტერესის საგანი იყო, აგრეთვე, დიდი ქალაქის ტემპი, მისი ხმაური და მანქანების სამყარო. ამ გატაცების შედეგია მუსიკაში სპორტის და მანქანების კულტის დანერგვა. ამ და სხვა მსგავსი ღოზუნგების საპასუხოდ იწერება: მიიოს **სასოფლო-სამეურნეო მანქანების გატალოები**, პულენკის **მოძრაობები** და **ბასეირნები** ონგერის **რაბბი** და **პასიფიკ 231**. არანაკლები იყო „ექვსეულის“ ინტერესი მუსიკალური თეატრისადმი, მაგრამ არა

მისი ტრადიციული ჟანრების, არამედ ფარსის და ბუფონა-  
დასადმი. ამ მხრივ აღსანიშნავია, ე. სატის ბალეტი **აღლუ-  
ში**, „ექესეულის“ ერთობლივი ნაწარმოები **ახალდაძორ-  
წინებულება** ვიშვლის **კოშკზე**, მიიოს ბალეტები: **ხარი  
სახურაზე**, **სალათი**, **სამქაროს შემნა** და სხვ.

ამგვარად, „ექესეულის“ წევრები შემოქმედებაში უპი-  
რატესობას ანიჭებდნენ უბრალოებას და სიცხადეს. მათ-  
თვის მუსიკაში უმთავრეს ღირებულებას წარმოადგენდა  
მელოდია, მაგრამ არა რომანტიზმისთვის ტიპური ვრცელი  
მელოდია, რომელიც ინტენსიურ განვითარებას შეიცავს  
თავის თავში, არამედ მოკლე, მკაფიო მელოდიური ფორ-  
მულები, ზოგჯერ ტრივიალურიც კი, რომელიც ზუსტად  
მიუთითებს კონკრეტულ პირველწყაროს – საყოფაცხოვ-  
რებო ცეკვას ან სიმღერას, მეტყველების ინტონაციას. მელო-  
დიური აზროვნების პრიმატმა და მრავალი მხატვრული  
სახის ერთდროული ჩვენებისკენ სწრაფვამ გამოიწვია ფაქ-  
ტურის ღინეარულობა, რამდენიმე მელოდიური ხაზის  
ერთდროული და დამოუკიდებელი განვითარება, რაც ვერტი-  
კალის ხაზგასმულ სიმკვეთრეს და დისონირებულობას  
ქმნის. მუსიკალური განვითარების ამ ხერხის გამოყენებამ  
„ექესეულის“ წევრთა შემოქმედებაში სხვადასხვაგვარი პო-  
ლი-მოვლენები გამოიწვია, კერძოდ პოლიტონალობა, პოლი-  
კილობა, პოლიფუნქციონალობა. საწყის ეტაპზე ჯგუფის  
წევრთა უმრავლესობა (ონეგერის გარდა) უარყოფს მუსი-  
კალურ განვითარებას ტრადიციული გაგებით და უპი-  
რატესობას მუსიკალური აზრის გადმოცემის ექსპოზიცი-  
ურ ტიპს ანიჭებს, რის გამოც მათი ნაწარმოებების უმეტე-  
სობაში ან მხოლოდ ერთი მხატვრული სახეა წარმოდგე-  
ნილი, ან, თუ რამდენიმე, მოცემულია განსხვავებულ სახეთა  
თანმიმდევრობა ყოველგვარი ურთიერთობის გარეშე. ამგ-  
ვარი აზროვნების ტიპის ბუნებრივი შედეგია ინტერესი  
მინიატიურის, ციკლის, სიუიტის ჟანრების მიმართ. ტრადი-

ციული ჟანრებიდან გეხედება უკიდურესად სქემატიზებული სონატინები, Concerto grosso და სხვ. აღსანიშნავია, აგრეთვე რომ „ექვსეულის“ წევრებს აერთიანებს მსგავსი დამოკიდებულება ორკესტრის მიმართ. კერძოდ, პრიორიტეტული მნიშვნელობა ენიჭება სოლისტთა მცირერიცხოვან ანსამბლებს, აქცენტი კეთდება ჩასაბერებზე (ჯაზიდან მომდინარე თავისებურება), ან მონოტემბრულ ორკესტრებზე (მაგალითად, მხოლოდ სიმებიანები ან მხოლოდ ჩასაბერები).

ამგვარად, 1917-22 წლებში ფრანგული „ექვსეული“ ჩამოყალიბდა როგორც გარკვეული შემოქმედებითი გაერთიანება, რომლის წევრთა შემოქმედებაც, მეტ-ნაკლებად გამოკვეთილი ინდივიდუალობასთან ერთად, საერთო თვისებებითაც ხასიათდება. უმთავრესად ეს ეხება საერთო ესთეტიკურ პოზიციას, გარკვეულ გამომსახველობით საშუალებებს.

20-იანი წლების მიწურულიდან „ექვსეულის“ წევრების შემოქმედებითი გზები გაიყო. 30-იანი წლების დასაწყისისთვის თითოეული მათგანის სტილი საგრძნობ ევოლუციას განიცდის და, შესაბამისად, „ექვსეული“ წყვეტს არსებობას, როგორც ერთიანი შეხედულებების მქონე კომპოზიტორთა გაერთიანება.

„ექვსეულის“ წევრთა შორის გამოკვეთილი შემოქმედებითი ინდივიდუალობით, მაშინაც კი როდესაც ეს გაერთიანება მაქსიმალურად ერთიანი იყო, გამოირჩეოდა არტურ ონეგერი.

\* \* \*

XX საუკუნის გამოჩენილი ფრანგი (წარმოშობით შვეიცარიელი) კომპოზიტორი არტურ ონეგერი, დაიბადა 1892 წელს ჰავრში და აქვე მიიღო დაწყებითი მუსიკალური განათლება. 1909-11 წლებში სწავლობდა ჯერ ციურიხის, ხოლო შემდეგ პარიზის კონსერვატორიებში (ვიოლინოს, კონტრაპუნქტის, კომპოზიციის და დირიჟორობის



არტურ ონეგერი

კლასებში). ახალგაზრდა კომპოზიტორის მხატვრულ-ეს-თეტიკური შეხედულებების ფორმირებაზე დიდი გავლენა მოახდინა როგორც ფრანგულმა, ისე ავსტრიულ-გერმანულმა მუსიკამ, რაც გარკვეულწილად მისი შევიცარიული წარმოშობითაც აიხსნება. სწავლის წლებში ონეგერის ინტერესების სფერო ძირითადად გერმანული რომანტიკული მუსიკით, რ. ვაგნერის, რ. შტრაუსის და მ. რეგერის შემოქმედებით შემოიფარგლებოდა, თუმცა ამავე პერიოდში გაიცნო მან კ. დებიუსის და გ. ფორეს ნაწარმოებები, რომლებმაც, თავად კომპოზიტორის აღიარებით, დიდი გავლენა მოახდინეს მასზე. პარიზის კონსერვატორიაში ონეგერი შეხვდა ჟ. ტაიფერს, ჟ. ორიკს და დ. მიოსს, მოგვიანებით გაიცნო ჟ. კოქტო და ე. სატი, რომლებთან ურთიერთობაც ძალზე ნაყოფიერი აღმოჩნდა მისთვის 10-იანი წლების მიწურულს და 20-იანების დასაწყისში. სწორედ მათთან ურთიერთობამ განსაზღვრა ონეგერის შემოქმედების აღნიშნული პერიოდის თავისებურება, როდესაც იგი „ექსესიული“ წევრად მოიაზრებოდა, თუმცა მისი შემოქმედებითი ნატურის მასშტაბებმა განაპირობა ის, რომ ონეგერის შემოქმედებაში ყველაზე ნაკლებად აისახა „ექსესიული“ ესთეტიკა.

ონეგერის მუსიკალური აზროვნება, მიუხედავად იმისა, რომ ახალგაზრდობაში კომპოზიტორი რადიკალური შემოქმედებით დაჯგუფების წევრი იყო, მჭიდროდაა დაკავშირებული ტრადიციასთან. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ეხება მის დამოკიდებულებას ამ პერიოდში მიმდინარე მუსიკალური ენის განახლების პროცესებისადმი. ონეგერისთვის უცხოა თავისუფალი ატონალობა და დოდეკაფონია. იგი ტრადიციული, თუმცა გართულებული, ტონალური სისტემის ერთგული რჩება. ამავდროულად, მისთვის არც სატის და მისი თანამოაზრეებისთვის ტიპური უკიდურესად გამარტივებული ტონალური სტრუქტურე-

ბია მისაღები. „მე არა ვარ არც პოლიტონალისტი, არც ატონალისტი და არც დოდეკაფონისტი, – წერდა კომპოზიტორი, – ჩვენი მუსიკალური მასალა ქრომატული ბგერათრივის 12 ნახევარ ტონს ეფუძნება, რომლებითაც ჩვენ ისევე თავისუფლად ვსარგებლობთ, როგორც პოეტი ანბანის ასო-ბგერებით, ან მხატვარი – სინათლის სპექტრის ყველა ფერით“<sup>1</sup>.

ანალოგიური დამოკიდებულება აქვს ონეგერს ჟანრის და ფორმის მიმართ. კომპოზიტორი ისწრაფვის კლასიკურ-რომანტიკული ტრადიციის შენარჩუნებისკენ და, ამასთანავე, განაახლებს მას ახალი შინაარსით. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ორატორიის და სიმფონიის ჟანრები. როგორც ზემოთ აღინიშნა, „ექვსეული“ წევრები უპირატესობას მინიატიურებს ანიჭებდნენ. მათგან განსხვავებით, ონეგერისთვის პრიორიტეტული სწორედ დიდი ფორმა და კონცეფტუალური ჟანრები იყო. სიმფონიის ჟანრში ონეგერი ევროპული, უფრო ზუსტად კი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ფრანგული ტრადიციის გამგრძელებლად გვევლინება. მისი ორატორიები კი, ამ ჟანრში შექმნილ საუკეთესო ნიმუშებზეა ორიენტირებული. ამასთანავე, ონეგერი აღნიშნულ ჟანრებში XX საუკუნის ნოვაციების იგნორირებასაც არ ახდენდა. კერძოდ, იგულისხმება ორატორიაში თეატრალიზაციის გარკვეული ელემენტების შემოტანა, რაც გვხვდება სტრავენსკის, მოგვიანებით, კარლ ორფის შემოქმედებაში. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრულ სახეთა ხატოვანება, თეატრალურობა საზოგადოდ ახასიათებს ონეგერის შემოქმედებას. ონეგერის როგორც სცენური, ისე ინსტრუმენტული ნაწარმოებების თემათა უმეტესობა გამოკვეთილი სახიერებით ხასიათდება.

<sup>1</sup> Honegger A. Je suis compositeur. Paris, 1951. ციტ. იხ.: Паннопрт Л. Апртв Онегрт. Л., 1967 – с. 278



მოკლედ შევეხოთ ონეგერის ორკესტრს. კომპოზიტორის საორკესტრო სტილს საფუძვლად უდევს მუსიკალური ქსოვილის პოლიფონიური სტრუქტურა. მასთან ტემბრი მუდამ თემის, თემატური განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, მაგრამ დაქვემდებარებული პარამეტრია. ონეგერის ნაწარმოებებში თემა, როგორც წესი, ერთი საორკესტრო ჯგუფის ტემბრული რესურსებითაა ექსპონირებული და ეს ტემბრია შენარჩუნებული მთელი სტრუქტურული ერთეულის მანძილზე. ტემბრი მხოლოდ მონაკვეთების საზღვარზე იცვლება, ერთი საორკესტრო ჯგუფიდან მეორეში გადადის. ტემბრული განვითარების ასეთი ლოგიკა ონეგერის სიმფონიზმის თავისებურებიდან გამომდინარეობს და მის პროგრამულ, თეატრალიზებული ტიპის სიმფონიზმთანაა დაკავშირებული: ახალი საკრავების გამოჩენა ხაზს უსვამს განვითარების ახალ სტადიაზე გადასვლას.

\* \* \*

ონეგერის შემოქმედებაში ცენტრალური ადგილი უკავია მუსიკალურ-დრამატული ჟანრის ნაწარმოებებს. ოპერის და ორატორიის ჟანრებს კომპოზიტორი მათი მასშტაბურობის, სინთეზურობის და დრამატიზმის გამო ანიჭებს უპირატესობას.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ონეგერის შემოქმედებითი ნოვატორობა სწორედ მუსიკალურ-სცენურ ჟანრებში გამოვლინდა. მკაცრად თუ მიუუღებით ჟანრის თავისებურებებს, მის არქექტიპულ თვისებებს, აღმოვაჩინოთ, რომ ონეგერის სცენური ნაწარმოებები არც ოპერის და არც ორატორიის ჟანრს არ განეკუთვნება და, ამავდროს, ორივე ჟანრის თვისებებს შეიცავს. ამგვარად, ონეგერის სცენური ნაწარმოებების უმეტესობა – ესაა ოპერა-ორატორიები, თუმცა ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ჟანრ-თაშორისი ურთიერთობების ბალანსი ხან ერთისკენ იხრება, ხან კი – მეორისკენ. თავად კომპოზიტორი ყოველი

ნაწარმოების თავისებურებას განსაკუთრებულად აღნიშნავს: **მეშე ღაშითი** – სიმფონიური ფსალმუნი, **ივლითი** – ბიბლიური დრამა, **ანტიბონე** – ლირიკული ტრაგედია და ა. შ. ოპერის და ორატორიის ჟანრების სინთეზი ონეგერთან დაფუძნებულია ეპიკური თეატრის ტრადიციებზე და, უმთავრესად, გმირულ-პატრიოტულ თემატიკაზე. სიუჟეტებისთვის იგი უფრო ხშირად მიმართავს ძველ აღთქმას (**მეშე ღაშითი**, **ივლითი**), ანტიკურ ტრაგედიას (**ანტიბონე**), საფრანგეთის ისტორიას (**შანა ღ'არპი კოცონზე**) და სხვ.

**მეშე ღაშითი** (შეეცარიელი პოეტის რენე მორაქსის დრამის მიხედვით) ონეგერის ამ ჟანრის პირველი ნაწარმოებია. მას საფუძვლად უდევს ბიბლიური ამბავი ისრაელის მეფე დავითის შესახებ. თავდაპირველად ნაწარმოები დაიწერა როგორც მუსიკა დრამატული სპექტაკლისთვის<sup>1</sup> გუნდის და ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის (17 შემსრულებელი), შემდეგ გადამუშავდა საკონცერტო ორატორიად ორკესტრის ტრადიციული შემადგენლობის და მკითხველისთვის, რომელიც განმარტავს მოვლენებს და, ბოლოს, შეიქმნა მესამე რედაქცია – სცენური ვარიანტი.

ოპერა-ორატორია შედგება სამი ნაწილისგან, რომლებიც 27 ნომრად იყოფა. ნაწარმოები აიგება რამდენიმე დრამატურგიული პლანის – ეპიკურ-თხრობითის, აქტიურ-ქმედითის და ლირიკულ-დრამატულის ურთიერთქმედების შედეგად, მაგრამ დომინირებს ეპიკური თხრობის სტილი, რასაც, უპირველეს ყოვლისა, მთხრობელის მდორე, აუწყარებელი ტემპი განაპირობებს. მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, აგრეთვე, ფართოდ გაგებულ სურათოვნება, თავისებური „განწყობილების სურათები“, რომლებიც შეიძლება

<sup>1</sup> პრემიერა შედგა 1921 წლის 11 ივნისს ლოზანის მახლობლად მდებარე სახალხო თეატრში „ჟორა“.

იყოს როგორც ინსტრუმენტული, ისე ეოკალური – ღირიკული სიმღერები და არიები.

ოპერა-ორატორიის, ამ გრანდიოზული თხზულების გამთლიანებისთვის კომპოზიტორი მიმართავს ლაიტმოტივებს, უფრო ზუსტად თემატურ გადაძახილებს. ასე, მაგალითად, დავითისადმი მიმართვაში, სიმღერა-ფსალმუნში (№ 6) თემატურად მზადდება გუნდი **ალელუია**, რომელიც შემდგომ კვლავ მეორდება ფინალში და ა. შ.

**მეხუთე აქტის** პირველი ნაწილი (**აქტი – მუხამხსი**) აგებულია როგორც მცირე ჩაკეტილი ნომრების თანმიმდევრობა და აშკარად შეიცავს ორატორიის ჟანრული ინვარიანტის ნიშან-თვისებებს. პირველი ნაწილის საპირისპიროდ მეორე (**აქტი – მტრის დამმარცხებელი**) და მესამე (**აქტი – მბრძანებელი**) ნაწილები საოპერო დრამატურგიის თვისებებსაც ატარებენ. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს გრანდიოზული მასობრივი სცენები, რომლებშიც ხალხი იღებს მონაწილეობას. ეს სცენები ყოველი ნაწილის ბოლოსაა განთავსებული და საოპერო ფინალების ფუნქციას ასრულებენ. მაგრამ ოპერის ჟანრთან გარკვეული სიახლოვის მიუხედავად, ნაწარმოებში ცენტრალური ადგილი გუნდებს უკავია, რომელთაც სხვადასხვაგვარი გამომსახველობითი ფუნქცია აკისრიათ. აქაა თხრობითი და ქმედითი გუნდები, ჟანრული და სურათოვანი, მოკლე, ერთი ფრაზისგან შემდგარი და ვრცელი, დიდი სცენები. გუნდების უმეტესობა გმირული ხასიათისაა, მაგალითად, პირველი ნაწილის ორი გუნდი (№ 3 და № 4), სადაც ჯერ მომავალი გამარჯვების მოლოდინია, ხოლო შემდეგ ახალგაზრდა გმირის განდიდება. ნაწარმოების დრამატურგიაში ძალზე მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ქორალები (ი. ს. ბახის **პასიონების** მსგავსად), რომლებიც მის ფილოსოფიურ პლანს უკავშირდებიან. ქორალებში იხსნება გმირთა სულიერი მდგომარეობა: ესაა

ლოცვები, მათი მეშვეობით იგებს ხალხი ღმერთის ნებას. ამგვარად, გუნდები-კომენტარები ონეგერთან ტრადიციულ ფუნქციას ასრულებენ, ისეთივეს, როგორიც გამოიყენებოდა კლასიკურ ორატორიებში ბიბლიურ სიუჟეტებზე (მაგალითად, გ. ფ. ჰენდელთან) და პასიონებში.

მეშვენიერებაში ვოკალური ინტონირების ტიპების დიდი მრავალფეროვნებით ხასიათდება. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია დეკლამირების სხვადასხვაგვარი ხერხები – ჩურჩულიდან ცრემლნარევი ვედრებამდე და სასოწარკვეთილ ყვირილამდე. მკითხველის სამეტყველო პარტია ხშირად ორკესტრის პარტიაზეა დაშრევებული და თანდათან, რეჩიტატიული სტადიის გავლით, ტრადიციულ კანტილენად გადაიქცევა.

მთლიანობაში ოპერა-ორატორია მეშვენიერებაში, ონეგერის ამ ჟანრის პირველი ნაწარმოები, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მისი შემოქმედების ძირითადი პრინციპების ჩამოყალიბებაში – ფორმაქმნადობის დინამიკაში, დრამატურგიის ტიპის, სიმფონიური განვითარების თავისებურების და სხვა თვალსაზრისით.

20-იანი წლების ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებად თავად კომპოზიტორი მიიჩნევდა ანტიბონუს (1924-27 წწ.). აღსანიშნავია, რომ ონეგერის ეს თხზულება ი. სტრავენსკის ოდიპოს მეშვის პარალელურად იწერებოდა და მათ შორის გარკვეული მსგავსების აღმოჩენაა შესაძლებელი. უპირველეს ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ ორივე ნაწარმოები სოფოკლეს ტრაგედიას ეფუძნება, რომელიც ჟან კოქტოს მიერაა გადამუშავებული; ორივე კომპოზიტორი ირჩევს ოპერა-ორატორიის ჟანრს. მაგრამ ორივე კომპოზიტორის ნეოკლასიციზტური ორიენტაციის მიუხედავად, მათ განსხვავებული შემოქმედებითი პრიორიტეტები ჰქონდათ და, შესაბამისად, განსხვავებულ შედეგს მიაღწიეს: სტრავენსკისთვის მოდელს წარმოადგენდა ჰენდელის

ორატორიების და ოპერა-სერეების სტილისტიკა, ონეგერს კი ანტიბონემ გააზრებული ჰქონდა, როგორც მუსიკალური ტრაგედია, დაფუძნებული ეთიკურ კონფლიქტზე დესპოტი მმართველის მიერ დანერგილ და ზოგადსაკაცობრიო მორალის კანონებს შორის.

ანტიბონეში ონეგერი მიზნად ისახავდა ვოკალური ინტონირების რეფორმირებას. პარტიტურის წინათქმავში მან ასე ჩამოაყალიბა თავისი შემოქმედებითი პრინციპები:

„1. დრამა სიმფონიური მუსიკის ისეთი ტიპით უნდა იყოს „შემოსილი“, რომ არ დაამძიმოს მოქმედების განვითარება;

2. რეჩიტატივი იმგვარი ვოკალური მელოდიკით შეიცვალოს, რომელშიც არ იქნება დიდი გრძლიობის ბგერები მაღალ რეგისტრში (ეს ხელს შეუშლის ტექსტის მკაფიო წარმოთქმას) და ინსტრუმენტული ტიპის საქცევები; პირიქით, სასურველია ისეთი მელოდიური ხაზის შექმნისკენ სწავლა, რომელიც უშუალოდ სიტყვიდან, მისთვის დამახასიათებელი პლასტიკიდან დაიბადება და გავლენას მოახდენს მის კონტურზე და რელიეფზე;

3. საჭიროა სიტყვის ზუსტი არტიკულაციის ძიება, უპირველეს ყოვლისა, საწყისი თანხმოვანების მეტრული გამოკვეთით, ჩვეული პროსოდის საპირისპიროდ, რომელშიც სიტყვა გარეტაქტით ან სუსტი დროით იწყებოდა“.

ანტიბონეში მუსიკა მუდმივ განვითარება-განახლებას განიცდის და გამოირჩევა დინამიზმით და გამომსახველ საშუალებათა საოცარი კონცენტრაციით. მუსიკალური ქსოვილი შედგება წმინდა ვოკალური წარმოშობის მრავალრიცხოვანი თემატური ბირთვებისგან, რომელთაც გამთლიანების მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრიათ. ორკესტრი ზედმიწევნით მიჰყვება ტექსტს და ზუსტად რეაგირებს ყველა სცენურ დეტალზე. ამასთანავე, საორკესტრო პარტია მოკლებულია აღწერითობას, მისი ყველა დეტალი დრამის არსის გადმოცემას ემსახურება.

ონეგერის შემოქმედებითი ევოლუციის მნიშვნელოვანი ეტაპია 30-იანი წლები და ამ პერიოდში დაწერილი ცენტრალური ნაწარმოები **შანა ღ'არკი კოცონზე**.

ვიდრე კონკრეტულად **შანაზე** შევიჩრდებოდეთ, ორიოდე სიტყვით 30-იანი წლების ზოგად ტენდენციებს შევეხთ. ამ პერიოდში საფრანგეთის საზოგადოებაში გაჩნდა ინტერესი შუა საუკუნეების ხელოვნების მიმართ<sup>1</sup>. განსაკუთრებული აქტივობით ამ სფეროში გამოირჩეოდნენ სორბონას უნივერსიტეტის სტუდენტები, რომელთაც რამდენიმე დადგმა განახორციელეს, მათ შორის იყო **აღაჰის ღა ევას ამბავი**. ამ სპექტაკლს 1934 წელს დაესწრო ცნობილი მოცეკვავე ქალი იდა რუბინშტეინი, რომელსაც დაებადა იდეა მსგავსი მისტერიული დრამა დადგმულიყო საფრანგეთის გმირზე **ჟანა ღ'არკზე**, სადაც ის შეასრულებდა მთავარ როლს. ამ ჩანაფიქრის განსახორციელებლად მსახიობმა მიმართა დრამატურგ პოლ კლოდელს და არტურ ონეგერს. ნაწარმოების პრემიერა შედგა 1938 წელს ბაზელში.

**შანა ღ'არკი მიწვე ღაჰითის და ანტიბონეს** მსგავსად სინთეტური ჟანრის ნაწარმოებია. თავად კომპოზიტორი აღნიშნავდა, რომ ეს სცენური ნაწარმოებია, მაგრამ არა ოპერა, არამედ ყველა თეატრალური ჟანრის სინთეზი სამეტყველო ტექსტით. ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟები – ჟანა და ბერი, ძმა დომინიკი მხოლოდ საუბრობენ, მაგრამ დრამატული დიალოგის როლის დიდი მნიშვნელობის მიუხედავად, მთავარი ნაწარმოებში მუსიკა, გრანდიოზული საგუნდო სცენებია.

**შანა ღ'არკის** დრამატურგია ორიგინალურობით გამოირჩევა: ჟანას ცხოვრების შესახებ თხრობა სარკისებური თანმიმდევრობით ხდება – ეშაფოტზე მყოფი ჟანა ძმა დომინიკთან საუბარში წარსულს იხსენებს, ჯერ ახლო წარ-

<sup>1</sup> აღსანიშნავია, რომ ამგვარი ინტერესის „მეორე ტალღა“ XX საუკუნის 60-70-იან წლებს უკავშირდება.

სულს, შემდეგ კი შორეულს. ეშაფოტზე მიბმული ჟანა მთელი ნაწარმოების თავისებური რეფრენია, რადგან ყოველი ახალი ეპიზოდის, მოგონების შემდეგ კვლავ მას ეუბრუნდებით. აღსანიშნავია ისიც, რომ თავად ჟანა ღარკი მოქმედებაში არ მონაწილეობს, ის თითქოს შორიდან აკვირდება საკუთარ ცხოვრებას, რომელიც საფრანგეთის ისტორიის მნიშვნელოვან პერიოდთანაა დაკავშირებული. ამგვარ რეტროსპექტულ დრამატურგიულ პრინციპთან ერთად გამოიყენება კინოდრამატურგიისთვის დამახასიათებელი „კადრების“ ერთმანეთზე ზედღების, წაფენის ხერხიც.

ოპერა-ორატორიაში, მთავარი გმირების გარდა, სხვა პერსონაჟებიც იღებენ მონაწილეობას: მეფეები, მოსამართლეები, ალეგორიული პერსონაჟები (სისულელე, პატივმოყვარეობა, გარყვნილობა, სიხარბე), წმინდანები, ჟანას მფარველები – ღეთისმშობელი, წმინდა მარგარიტა და წმინდა კატერინა. გარდა ამისა, არის კრებითი პერსონაჟიც, ხალხი („ჩემი ხალხი“, როგორც მას ჟანა მოიხსენიებს), რომელიც არაერთგვაროვნადაა დახასიათებული – ერთი მხრივ, როგორც მისი ერთგული თანამებრძოლი, რომელიც თავს გაწირავს სამშობლოს, მეფის და ჟანასთვის, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც ბრბო, რომელმაც დაიჯერა ჟანას ღალატი და მზადაა კოცონზე დასაწვავად გაწიროს იგი. სწორედ ეს დრამატურგიული ხაზი – ჟანა და ხალხი ღებულობს ნაწარმოებში ყველაზე რელიეფურ, მდიდარ და მრავალფეროვან განვითარებას.

ჟანა ღარკის კიდევ ერთი, მეტად კოლორიტული, პაროდული დრამატურგიული პლანი უკავშირდება მოსამართლეებს, რომლებიც დახასიათებულია, როგორც ალეგორიული სამხეცე – მთავარი მოსამართლე, ეპისკოპოსი კოშონი<sup>1</sup>, სასამართლოს მდივანი – ვირი, ნაფიცი მსაჯულები – ცხერის ფარა. პაროდული ტექსტის გარდა, აქ ხაზ-

<sup>1</sup> Cochon (ფრ.) – ღორი

გასმით უნდა აღინიშნოს ონეგერის მიერ შექმნილი ოსტატური კარიკატურული მუსიკალური დახასიათება.

შანა ღ'არპის მუსიკალური მასალა დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. კომპოზიტორი იყენებს სტილური თვალსაზრისით სხვადასხვაგვარ ელემენტებს და მათ ერთიან, მთლიან მუსიკალურ ენად გარდაქმნის. კერძოდ, გრიგორისეული ქორალისთვის ტიპურ ფსალმოდებს და იუბილაციებს, საგუნდო პოლიფონიის სხვადასხვა ფორმებს, რეალურ ხალხურ თემებს (მათ შორის, ყველაზე აქტიურად გამოყენებულია საბავშვო სიმღერა ტრიმაზო), რომელიც ჟანას ბავშვობასთან ასოცირდება) და კომპოზიტორის მიერ შექმნილ სტილიზაციებს, პაროდებს საოპერო არიოზულ სტილზე და ჯაზურ რიტმებს. აქედან გამომდინარე, გამჭვირვალე დიატონიკა ერწყმის რთულ ბგერით კომპლექსებს, ხშირად პოლიტონალურს.

პოლ კლოდელის პოემის მსგავსად ოპერა-ორატორიის მუსიკის საერთო ტონი თხრობის – ეპიკურის, დრამატულის, ლირიკულის – ხასიათს ატარებს. განსაკუთრებით მკაფიოდ ეპიკური საწყისი ვლინდება პროლოგში და ფინალურ, მეთერთმეტე სცენაში, ხოლო მათ შორის განთავსებულ ეპიზოდებში წამყვანი ლირიკული და ჟანრული საწყისებია. ნაწარმოების ყოველ სცენას აქვს ქვესათაური, რომელიც მის არსს განსაზღვრავს: პირველი – ზეციური ხმები, მეორე – ჟიზნი, მესამე – მიწის ხმები, მეოთხე – მხეცების ხელში ჩაგვარდნილი შანა, მეხუთე – შანა სამარცხვინო სვეტთან, მეექვსე – მუშენი, ანუ ბანძოს თამაში, მეშვიდე – კატმონა ღა მარბარიტა, მერვე – მუშე მიმართება რეიშში, მეცხრე – შანას ხმალი, მეათე – ტრიმაზო, მეთერთმეტე – აღმოდებული შანა. ნაწარმოების თერთმეტი სცენა შემდეგნაირადაა დაჯგუფებული: პროლოგი და ფინალი ნაწარმოების თავისებურ ეპიკურ ჩარჩოს ქმნიან, პირველი ორი სცენა ექსპოზი-



ციაა, მომდევნო ოთხ სცენაში წარმოდგენილია ჟანასთან დაპირისპირებული ძალები, მეშვიდე და მერვე სცენები – ჟანას გამირობის ეტაპებია, ხოლო მეცხრე და მეათე მისი გამირობის მორალურ-ფსიქოლოგიურ მოტივაციას წარმოაჩენენ. თითოეულ ამ ჯგუფს საკუთარი კულმინაცია აქვს – ბოროტების ძალთა კულმინაციაა სასამართლოს სცენა, ნათელი ძალების – მერვე ნაწილი (მეშვიდე მნიშვნელოვანი რეჟისორი), საფრანგეთის სამხრეთის და ჩრდილოეთის გაერთიანების საზღვრით სურათი. ნაწარმოებში არის, აგრეთვე, „ჩემი“, ლირიკული კულმინაცია მეათე ნაწილში ტრიმასო, სადაც თავად ჟანა მღერის ამ ხალხურ სიმღერას და ბოლოს, ნაწარმოებს აგვირგვინებს გენერალური კულმინაცია ფინალში.

ოპერა-ორატორიაში მთავარი გმირის, ჟანა დ'არკის სახე, სხვადასხვა ტიპის მუსიკალური თემებითაა დახასიათებული, რომელთაგან რამდენიმე თავისებურ თემა-სიმბოლოდ იქცევა, მათ შორისაა ძაღლის ყმუილის თემა, რომელიც ტანჯვის და ფიზიკური ტკივილის სიმბოლოცაა, სიკვდილის თემა, ბუნების თემა, რომელსაც ფლეიტის სოლო ასრულებს და ბუღბუღლის გალობას მოგვაგონებს, ამ თემასთან ინტონაციურად ახლოს მყოფი ტრიმასოს თემა და სხვ. აღნიშნული თემები მუსიკალური მასალის განვითარების პროცესში თანდათან ყალიბდება და ამთლიანებს ამ გრანდიოზულ ვოკალურ-სიმფონიურ ტილოს.

ონეგერის ოპერა-ორატორიას შანა დ'არკი კოცონზე თემის გახსნის და მხატვრული ჩანაფიქრის სიღრმით მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია არა მხოლოდ კომპოზიტორის შემოქმედებაში, არამედ XX საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთის მუსიკალურ კულტურაში.

განსხვავებულ ტიპს მიეკუთვნება ონეგერის შემდგომ წლებში დაწერილი ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჟანრის ნაწარმოებები – ორატორია-კანტატა სიკვდილის ოქტავა

(1938 წ.) და დრამატული ლეგენდა ნიკოლა ფლუდან (1939 წ.). პირველ მათგანს საფუძვლად დაედო პ. კლოდელის ტექსტი, რომელიც პ. პოლბაინის სახელგანთქმული ფრესკის მიხედვით შექმნილი გრაფიურებით იყო შთაგონებული. ნაწარმოების კონცეფცია ტრაგიკულია და ბგერებით აპოკალიფსურ სურათებს გვიხატავს. სრულიად განსხვავებული ხასიათის ნაწარმოებია ნიკოლა ფლუდან, რომელიც შეიქმნა შვეიცარიის კონფედერაციის დაარსების 650 წლისთავის აღსანიშნავად. დრამატულ ლეგენდას საფუძვლად დაედო დენი დე რუჟმონის ლიბრეტო, რომელშიც ცხადად და ლაკონიურადაა ასახული შვეიცარიის ისტორიის ეპიზოდი, ბრძოლა დამოუკიდებლობის და ერთიანობისთვის.

\* \* \*

არტურ ონეგერის შემოქმედებაში მსხვილ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ჟანრებთან ერთად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სიმფონიური მუსიკა. ონეგერის სიმფონიური შემოქმედება ორ ნაწილად შეიძლება გაიყოს – საკუთრივ სიმფონიები და მცირე ფორმის საორკესტრო ნაწარმოებები.

სიმფონიური მუსიკის ჟანრს ონეგერი შემოქმედებითი გზის სხვადასხვა პერიოდში მიმართავდა. პირველად ამ ჟანრით იგი 20-იან წლებში დაინტერესდა, როდესაც ონეგერი „ექვსეულის“ წევრად მოიაზრებოდა და ამ შემოქმედებითი ჯგუფის ესთეტიკურ იდეალებს იზიარებდა, მაგრამ „ექვსეულის“ სხვა წევრებთან და სატიტთან სიახლოვის მიუხედავად, ონეგერის მუსიკა ჩანაფიქრის მეტი სიღრმით, მხატვრულ სახეთა რელიეფურობით გამოირჩევა. ასეთ ნაწარმოებთა რიცხვს განეკუთვნება მისი ზაფხულის პასტორალი, სიხარულის სიმღერა და სხვ. ამასთანავე, „ექვსეულის“ ურბანისტული მისწრაფებები ვლინდება ონეგერის ე. წ. სიმფონიურ მოძრაობებში, მცირე

საორკესტრო პიესებში: რაბბი, პასიზიკ 231, სიმფონიური მოძრაობა № 3. ამ მცირე, 5-6 წუთიან პიესებში, როგორც წესი, დომინირებს ერთი მხატვრული სახე და მოძრაობის გარკვეული ტიპი, მუსიკა მოკლებულია რომანტიკულ ემოციურობას. წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება მოტორულობას, ენერგიულობას და აქტიურ მოქმედებას. ამავდროულად, თითოეული ამ პიესათაგანი ამზადებს ონეგერის სიმფონიური ჟანრის ნაწარმოებებს და ხასიათდება, განვითარების ხერხების მრავალფეროვნებით, საორკესტრო პალიტრის და ფორმის ორიგინალობით.

ახალი იდეები და მხატვრული სახეები ჩნდება ონეგერის 30-იანი წლების სიმფონიურ შემოქმედებაში. ამ პერიოდიდან მოყოლებული იგი პრიორიტეტს ანიჭებს სიმფონიის ჟანრს, თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მის პირველ სიმფონიას ჯერ კიდევ შუალედური მნიშვნელობა აქვს. შემდგომში, კომპოზიტორის სიმფონიური სტილი კიდევ უფრო იხვეწება და, რაც მთავარია, ღრმავდება კონცეპტუალური მხარე. მის მოწიფულ სიმფონიებში უპირატესობა ენიჭება ტრაგიკულ სახეებს, ბოროტება და ძალადობა სინათლის, სიკეთის და მომავლის რწმენის წინააღმდეგ იბრძვის და ხშირად იმარჯვებს კიდევ (იხ. მესამე და მეხუთე სიმფონიები). ამ მხრივ გამონაკლისია მეოთხე სიმფონიის პასტორალური სახეები, თავისებური „ამოსუნთქვა“ მესამე და მეხუთე სიმფონიების დაძაბულ დრამატიზმს შორის.

ონეგერის შემოქმედებაში გამოყენებული სიმფონიის ჟანრის ტიპი აგრძელებს სეზარ ფრანკის სიმფონიზმის ტრადიციებს. ფრანკის მსგავსად, იგი უარს ამბობს ტრადიციულ ოთხნაწილიან ციკლზე და უპირატესობას ლაკონიურ სამნაწილიანობას ანიჭებს, სადაც ნაწარმოების ცენტრალური იდეა ციკლში გამჭოლ განვითარებას განიცდის. პირველი სამი სიმფონია შემდეგ პრინციპებს ემყარება: პირველი ნაწილი – დრამატული Allegro, რომელიც

მწვავედ წარმოაჩენს ძირითად კონფლიქტს, მეორე – Adagio, პირველი ნაწილის ფილოსოფიური გააზრება და ფინალი – ციკლის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი, რომელშიც ხდება პირველი ორი ნაწილის პრობლემატიკის შეჯამება და მათი ახალ რაკურსში, განზოგადების უფრო მაღალ დონეზე ჩვენება. ბოლო ორ სიმფონიაში კომპოზიტორი მიმართავს სკერცოს ჟანრსაც, მაგრამ არა ტრადიციულ კონტექსტში – მეოთხეში სკერცო ფინალის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია, ხოლო მეხუთეში სკერცო ციკლის მეორე ნაწილია, Adagio კი – პირველი.

ონეგერის სიმფონიური შემოქმედების ცენტრალური ქმნილებაა მუსამე სიმფონია, ლიტურგიული (1946 წ.). მისი ნაწილების ქვესათაურები: I – *Dies irae*<sup>1</sup>, II – *De Profundis clamavi*<sup>2</sup>, III – *Dona nobis pacem*<sup>3</sup>, სამგლოვიარო მესიდან, რეკვიემიდანაა ნასესხები და ნაწარმოების საერთო ტრაგიკულ კონცეფციას, მეორე მსოფლიო ომის თემას უკავშირდება. ეს თხზულება გამოირჩევა მასშტაბურობით, ჩანაფიქრის მონუმენტალიზმით, ღრმა პესიმიზმით და, ამასთანავე, ნათელი მომავლის იმედით.

მხატვრულ სახეთა კონტრასტულობის მიუხედავად, მესამე სიმფონია საოცარი მთლიანობით გამოირჩევა, რაც განვითარების ორგანულობით, მისი ერთიანი ხაზით, გამჭოლი მნიშვნელობის მქონე თემა-სიმბოლოებით განისაზღვრება. ასეთები: „ფრინველის თემა“ – რწმენის და იმედის სიმბოლო, რომელიც პირველი ნაწილიდან ფინალამდე სხვადასხვაგვარ სახეს იღებს; Adagio-ს მწუხარე თემა, რომელიც განვითარების პროცესში უფრო ნათელ უღერადობას იძენს. გარდა ამისა, სიმფონიის სხვა თემებიც ინტონაციურად მჭიდ-

<sup>1</sup> *Dies irae* – რისხვის დღე (კათოლიკური ლოცვის ტექსტი).

<sup>2</sup> *De Profundis clamavi* – უფსკრულიდან შემოგლაღადებ, უფალო (კათოლიკური ლოცვის ტექსტი).

<sup>3</sup> *Dona nobis pacem* – მშვიდობა მარადიული გვიწყალობე ჩვენ (კათოლიკური ლოცვის ტექსტი).

როდაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, რაც მას მონოლი-  
თურობას და ერთიანობას ანიჭებს.

**ლიტურბიული** სიმფონიის პირველი ნაწილი (*Allegro marcato*) ლაკონიური და ძალზე დინამიკური სონატური ფორმითაა დაწერილი, რაც ესოდენ ტიპურია ონეგერის სიმფონიური შემოქმედებისთვის. მისი ძირითადი თემები სწრაფად ენაცვლებიან ერთმანეთს და ერთიან, დინამიკურ, მოტორულ ჟღერადობას ქმნიან. ექსპოზიციის თემები ერთ თემატურ კომპლექსად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომლის ცალკეული ელემენტები ერთი მეორიდან გამომდინარეობენ. სიმფონია იწყება სიმებიანების და ხის ჩასაბერების მკვეთრი პასაჟებით, რომელთა ფონზეც გაჟღერდება მთავარი თემა (ქრომატული *es-moll*). ყურადღების ღირსია მთავარი თემის რიტმული თანხლება, კერძოდ რთულად ორგანიზებული პოლიფონია, რაც სტრავენსკის მუსიკალური აზროვნების გარკვეულ გავლენაზე მეტყველებს. დამხმარე თემა მკვეთრად არ უპირისპირდება მთავარს, იგი მისი თავისებური გაგრძელებაა, თუმცა სხვა ასპექტში. ჩელლოების ექსპრესიული, მეტყველი მელოდია სინკოპირებული რიტმის უწყვეტი პულსაციის ფონზე ჟღერს. დამხმარე პარტიას მოსდევს აკორდული ფაქტურის დასკვნითი, რომლის ბოლო 3 ტაქტი ამზადებს დამუშავებას. აღსანიშნავია, რომ ვინაიდან დამუშავებითობით უკვე ექსპოზიცია ხასიათდება, საკუთრივ დამუშავების მონაკვეთი ძალზე ლაკონიურია. მასში მხოლოდ ერთი დინამიკური ტალღაა, რომელშიც უმთავრესად მთავარი პარტიის მუსიკალური მასალაა გამოყენებული. ნაწილის კულმინაცია მიიღწევა რეპრიზის დასაწყისში. საკუთრივ რეპრიზაში, როგორც ეს ონეგერისთვისაა ტიპური, თემები საკმაოდაა გარდაქმნილი: მთავარი თემა შედარებით ნათელი კოლორიტით ხასიათდება, ტრანსფორმაციას განიცდის მელოდიაც – წყვეტილ რეიტატიულ ფრაზებს ცვლის სტრუქტურულად ჩამოყალიბებუ-

ლი მელოდია. ასეთი ცვლილებების მიუხედავად, რეპრიზის საერთო ჟღერადობა საკმაოდ დაძაბულია. მხოლოდ ნაწილის ბოლოს გამოჩენილი „ფრინველის თემა“ განმუხტავს დრამატიზმს. ეს დიატონური, კილო-ტონალურად მყარი თემა კონტრასტულად უპირისპირდება ნეგატიური სახეების ამსახველ ექსპოზიციის თემატიზმს.

სიმფონიის მეორე ნაწილი, ვრცელი Adagio, ორგანულადაა ჩართული სიმფონიის დრამატურგიის განვითარების ერთიან ხაზში. პირველი ნაწილის დაძაბულობას, ტეხილ მელოდიურ ხაზს, ქრომატულ კილო-ჰარმონიულ ენას აქ უპირისპირდება მყარი ტონალური საფუძველი, დიატონიკა და კანტილენური მელოდიკა. ნაწილის მოკლე შესავალში „თეზისურად“ გაისმის Adagio-ს ყველა ძირითადი თემა: პირველი მონაკვეთის, De Profundis-ის და „ფრინველის“ თემები. Adagio-ს ორი ახალი თემის ძირითადი ბირთვი პირველი ნაწილის თემების მსგავს ინტონაციებზეა აგებული, მაგრამ განსხვავებული კილო-ტონალური კონტექსტი განასხვავებს მათ შინაარსობრივად. საწყისი თემა, მდორე კანტილენური მელოდია ერთგვაროვანი ტემბრებითაა ინტონირებული, რაც მის მშვიდ, თავშეკავებულად ლირიკულ ხასიათს უსვამს ხაზს. მეორე ნაწილის შუა მონაკვეთი კონტრასტულია პირველის მიმართ. აქ ახალი პირქუში თემა ჩნდება, რომელიც ნაწილის ძირითად აზრს გადმოგვცემს. თემა De Profundis მოახლოებული სამგლოვიარო მსვლელობის სახეს გვიხატავს და თანდათან მაღალ რეგისტრში გადადის. მატულობს დინამიკა, ფაქტურა რთულდება პოლიფონიური ხერხების გამოყენებით და ჟღერადობა სულ უფრო დაძაბული ხდება. რეპრიზაში კვლავ ბრუნდება საწყისი თემა, მაგრამ შეცვლილი ტემბრული იერსახით: იგი გატარებულია ორკესტრის ყველა ჯგუფის საკრავების მაღალ, კაშკაშა რეგისტრში, თუმცა მისი პირველ მონაკვეთთან შედარებით ნათელი განწ-

ყობა დრამატიზაციას განიცდის ვიოლინოების და ფლეიტების პარტიაში შუა ეპიზოდის თემის გამოჩენით. ნაწილის ბოლოს ფლეიტის პარტიაში კვლავ გაისმის „ფრინველის“ თემა, როგორც იმედის თავისებური სიმბოლო.

**ლიტერატურული** სიმფონიის ფინალი ციკლის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილია, რომელიც, ერთი მხრივ, დრამატული კონფლიქტის კულმინაციას, ხოლო მეორე მხრივ, წინამორბედი ნაწილების იდეურ და თემატურ შეჯამებას წარმოადგენს. ფინალის სტრუქტურა საკმაოდ რთულადაა ორგანიზებული და ერთდროულად ატარებს სონატური ფორმის და რონდოს ნიშნებს, თუმცა ძალზე არატრადიციულად გააზრებულს.

ფინალი იწყება ყრუ თანაბარი ოსტინატური „დარტყმებით“ ფორტეპიანოს და ტიმპანების პარტიაში, რომელთა ფონზე უღერს ე. წ. **რეზოლუციის მარშის** თემა. მის შესახებ თავად კომპოზიტორი წერს: „მე შეექმენი ტლანქი მარშის ხაზგასმით იდიოტური თემა, რომლის ექსპონირებას ბანის კლარნეტი ახდენს. ესაა რობოტების მარში ცივილიზებული კაცობრიობის წინააღმდეგ“<sup>1</sup>. რობოტების მარშს უპირისპირდება სხვა მარშის თემა, რომელიც უსულო, მექანიკურ სამყაროსთან დაპირისპირების სიმბოლოა. მეორე მარშის თემა, რომელიც სოლო ვალტორნის პარტიაშია ექსპონირებული, სასიმღერო ხასიათისაა და ტონალურად მყარია (a-moll). ფინალის მესამე თემა შეიძლება დავახასიათოთ როგორც ჩივილის, ტკივილის თემა.

თემათა ინტენსიური განვითარება დამუშავებაში მომხდარი კატასტროფის შთაბეჭდილებას ქმნის, მაგრამ სიმფონიის შედეგი კატასტროფა როდია. ნაწარმოების მხატვრული კონცეფციის შეჯამება მის კოდაში ხდება, რომლის ძირითად სახეს „ფრინველის“ თემა წარმოადგენს – იმედის, მშვიდობის სიმბოლო.

<sup>1</sup> იხ: Павчинский С. Симфоническое творчество А. Онегера. М., 1972 – с. 140

ამგვარად, ონეგერის **ლიტურგიული** სიმფონია თემატიზმის რელიეფურობით და მრავალფეროვნებით, მთლიანი დრამატურგიით, ორიგინალური ტემბრული მიღნებებით ხასიათდება და მსოფლიო სიმფონიური მუსიკის მნიშვნელოვან მონაპოვარს წარმოადგენს.

მესამე **ლიტურგიული** სიმფონიის ტრაგიკულ ხაზს ონეგერი **მეხუთეში** აგრძელებს. **DITRE RE** (სამი რმ-ს) სიმფონია (1950 წ.) კომპოზიტორის ერთ-ერთი ყველაზე პირქუში თხზულებაა, რომელიც მისი სხვა ნაწარმოებებისგან უჩვეულოდ გამოირჩევა პოზიტიურ იდეალთა სიმცირით, საერთო ტრაგიკული კონცეფციით.

მთლიანობაში, ონეგერის სიმფონიზმი მისი მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიციის შესანიშნავი გამოხატულებაა. კომპოზიტორი წერდა: „თუ მუსიკას არ სურს თავისი მნიშვნელობა ფონამდე დაიყვანოს, მან კვლავ უნდა მოიპოვოს დიდი სოციალური მნიშვნელობა, მიმართოს პროცესებს, სახალხო წარმოდგენებს <...> ის უნდა ეხმარებოდეს ხალხს“<sup>1</sup>.

## ქირითაღი ნაწარმოებების სია

1914 საფორტეპიანო ტრიო f-moll

1916 ტოკატა და ვარიაციები ფორტეპიანოსთვის

1917 ნიგამონის სიმღერა [Le Chant de Nigamon], ორკესტრისთვის

1917 სიმეზიანი კვარტეტი № 1 c-moll

1918 სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის № 1 cis-moll

1919 სამი პიესა: პრელუდია. ექვნიება რაველს. ცეკვა

[Prélude, Hommage à Maurice Ravel, Danse], ფორტეპიანოსთვის

1919 სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის № 2 in B

1920 ჰიმნი [Hymn], b-moll 10 სიმეზიანისთვის

1920 სარაბანდა ფორტეპიანოსთვის

1920 სიმართლე? სიცრუე? [Vérité? Mensonge?], ბალეტი

<sup>1</sup> იხ.: Раппопорт Л. Артур Онеггер. Л., 1967



- 1920 სონატა ჩელოს და ფორტეპიანოსთვის d-moll
- 1920 სონატა ვიოლას და ფორტეპიანოსთვის
- 1920 სონატინა ორი ვიოლინოსთვის in G
- 1920 შვიდი მოკლე კიესა ფორტეპიანოსთვის
- 1920 ზაფხულის პასტორალი [Pastorale d'été], ორკესტრისთვის
- 1921 ბამარჯვებული კორაციუსი [Horace victorieux], სიმფონიური პანტომიმა
- 1921 მეფე დავითი [Le Roi David], სიმფონიური ფსალმუნი
- 1921 თხის ცეკვა [La Danse de la Chèvre], სოლო ფლეიტისთვის
- 1922 ზანტაზია [Fantasio], ბალეტი
- 1922 სონატინა კლარნეტის და ფორტეპიანოსთვის
- 1923 პასიფიკ 231 [Pacific 231], სიმფონიური მოძრაობა № 1
- 1923 პრელუდია უ. შექსპირის ძარიშხლისთვის, ორკესტრისთვის
- 1923 სიხარულის სიმღერა [Chant de joie], ორკესტრისთვის
- 1923 შვეიცარიული რკეული [Le Cahier romand], ფორტეპიანოსთვის
- 1924 კონცერტინო ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის
- 1926 ანტიგონე [Antigone], ლირიკული ტრაგედია
- 1927 ივდიტი [Judith], ბიბლიური დრამა
- 1928 ამურის და ფსიქეას ძორწინება [Les Noces d'Amour et de Psyché], ბალეტი
- 1928 ეძღვნება ალბერ რუსელს [Hommage à Albert Roussel], ფორტეპიანოსთვის
- 1928 რაბბი [Rugby], სიმფონიური მოძრაობა № 2
- 1929 ამფიონი [Amphion], მელოდრამა
- 1929 კონცერტი ჩელოს და ორკესტრისთვის C-dur
- 1930 მეფე კოზოლის თავგადასასვალი [Les aventures du roi Pausole], ოპერეტა
- 1930 სიმფონია № 1 in C
- 1931 ლამაზმანი მუდონიდან [La Belle de Moudon], ოპერეტა
- 1931 სამყაროს ყვირილი [Cris du monde], ორატორია
- 1932 პრელუდია, არიოზო და ვუბეტა BACH-ის თემაზე, ფორტეპიანოსთვის
- 1932 სონატინა ვიოლინოს და ჩელოსთვის e-moll
- 1933 სიმფონიური მოძრაობა № 3

- 1934 პატარა სიუიტა [Petite Suite] ორი საკრავის და  
ფორტეპიანოსთვის
- 1934 სემირამიდა [Sémiramis], ბალეტი
- 1935 იკაროსი [Icare], ბალეტი
- 1935 ჟანა დ'არკი კოცონზე [Jeanne d'Arc au bûcher], ორატორია
- 1935 სიმებიანი კვარტეტი № 2 in D
- 1936 ნოქტურნი [Nocturne], ორკესტრისთვის
- 1937 პატარა კარდინალები [Les Petites Cardinales], ოპერეტა
- 1937 ქებათა ქება [Le Cantique des cantiques], ბალეტი
- 1937 სიმებიანი კვარტეტი № 3 in E
- 1937 თეთრი ფრინველი გაფრინდა [Un Oiseau blanc s'est envolé], ბალეტი
- 1938 სიკვდილის როკვა [La Danse des morts], ორატორია
- 1939 ნიკოლა ფლუან [Nicolas de Flue], ორატორია
- 1940 შერის დაბადება [La Naissance des couleurs], ბალეტი
- 1940 სონატა სოლო ვიოლინოსთვის d-moll
- 1941 სიმფონია № 2 in D, სიმებიანების და საყვირისთვის
- 1943 მთების ახილი [L'Appel de la montagne], ბალეტი
- 1945 სერენადა ანჟელიკას [Sérénade à Angélique], ორკესტრისთვის
- 1945 შოთა რუსთაველი [Chota Roustaveli], ბალეტი
- 1946 ჯადოქრობა [Sortilèges], ბალეტი
- 1946 სიმფონია № 3, ლიტურგიული [Liturgique]
- 1946 სიმფონია № 4 in A
- 1948 კამერული კონცერტი ფლეიტის, ინგლისური ქარახსის  
და სიმებიანებისთვის
- 1950 სიმფონია № 5, სამი რე [Di tre re] in D
- 1951 არქაული სიუიტა [Suite archaïque], ორკესტრისთვის
- 1951 მონოპარტიტა [Monopartita], ორკესტრისთვის
- 1953 რომანსი [Romance] ფლეიტის და ფორტეპიანოსთვის
- 1953 საშობაო კანტატა [Une Cantate de Noël]

მუსიკა დრამატული სპექტაკლების, რადიოდადგმების და  
კინოფილმებისთვის

## რეკომენდებული ლიტერატურა

- Feschotte J. A. Honegger. L'homme et son oeuvre. Paris, 1966
- Guibert J. Arthur Honegger. Paris, 1959
- Honegger A. Je suis compositeur. Paris, 1951
- Благодатов Г. «Царь Давид» Онеггера. В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л., 1967 – с. 3-15
- Друмева К. Драматическая оратория А.Онеггера «Жанна Д'Арк на костре» . В сб.: Из истории зарубежной музыки. М., 1971 – с. 93-125
- Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты. М., 1966
- Кокто Ж. Петух и Арлекин. М., 2000
- Онеггер А. Я – композитор. Л., 1963
- Онеггер А. О музыкальном искусстве. М., 1979.
- Павчинский С. Симфоническое творчество Онеггера. М., 1972
- Раппопорт Л. Артур Онеггер. М., 1969
- Смирнова В. (ред.). История зарубежной музыки. Вып. 6. С.-Пб., 2001 – с. 103-117, 127-170
- Сысоева Е. Симфонии Онеггера. М., 1975
- Филенко Г. Композиторы Франции. В кн.: Музыка XX века: Очерки. Часть вторая, книга четвертая. М., 1984 – с. 230-306
- Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Л., 1983
- Шнеерсон М. Французская музыка XX века. М., 1987
- Ярустовский Б. «Военные» симфонии А.Онеггера. В кн.: Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. М., 1966 – с. 207-259



სერგეი პროკოფიევი

## სერგეი პროკოფიევი

(1891-1953)

სერგეი პროკოფიევი XX საუკუნის პირველი ნახევრის საბჭოთა პერიოდის რუსული საკომპოზიტორო სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ამ ქვეყნის მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაში. მისი შემოქმედება ხასიათდება ინდივიდუალობით და მთლიანობით, მიუხედავად იმისა, რომ მისი სტილისთვის, მისი ნაწარმოებების მუსიკალური ენის და შინაარსისთვის შინაგანი ცვლილებები და მკვეთრი კონტრასტებია დამახასიათებელი: გამაოგნებლად მკვეთრი „ბარბარიზმები“ და ეპიკური თავშეკავებულობა, ნატიფი, ნაზი ლირიზმი და ისტერია, მუსიკალური ქსოვილის უკიდურესი დატვირთულობა და გამჭვირვალება, გრაფიკულობა. ამგვარი კონტრასტებით, ხშირად, ხასიათდება მისი ერთ პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებები და, ასევე, მათ ვხვდებით ერთი ნაწარმოების ფარგლებშიც კი, განსაკუთრებით, ადრეულ პერიოდში.

სერგეი პროკოფიევის შემოქმედებითი პრინციპები, რომლებიც XX საუკუნის პირველ ათწლეულში ჩამოყალიბდა, ავლენენ გარკვეულ პარალელიზმს ამ პერიოდში ევროპაში მიმდინარე პროცესებთან მუსიკალური აზროვნების გარდაქმნის სფეროში, განსაკუთრებით სტრავინსკის და ბარტოკის შემოქმედებასთან, ასევე, ნაწილობრივ ექსპრესიონისტულ ესთეტიკასთან.

სერგეი პროკოფიევი, უწინარეს ყოვლისა, XIX საუკუნის რუსული მუსიკის ტრადიციის მემკვიდრეა. მის უშუალო წინაპრებად შეიძლება ჩაითვალოს „მძლავრი ჯგუფი“, განსაკუთრებით: რიმსკი-კორსაკოვი, ბოროდინი და მუსორგსკი; შეინიშნება, აგრეთვე, გაუშუალოებული კავშირი გლინკას და ჩაიკოვსკის შემოქმედებასთან. რიმსკი-

კორსაკოვისგან პროკოფიევმა მემკვიდრეობით მიიღო ინტერესი ზღაპრული სიუჟეტების და პეიზაჟური ბგერწერითობისადმი; ბოროდინისგან – საზეიმო, სადღესასწაულო ეპიკურობა, რაც განსაკუთრებით აქტიურად ვლინდება პროკოფიევის 30-40-იანი წლების შემოქმედებაში; მუსორგსკისგან, ისევე როგორც შოსტაკოვიჩმა, პროკოფიევმაც, უპირველეს ყოვლისა, ვოკალური ჟანრების გააზრების თავისებურება და მისი სტილის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი – ვოკალური ინტონირების რეჩიტატიულ-დეკლამაციური მანერა აითვისა. გლინკასთან კავშირი იმდენადაა აღსანიშნავი, რამდენადაც თითქმის ყველა რუსი კომპოზიტორი, რომლის მუსიკალური აზროვნება ეროვნულ ნიადაგზეა დაფუძნებული, გენეტიკურად სწორედ ამ კომპოზიტორთანაა დაკავშირებული. კერძოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ შემოქმედების გვიან პერიოდში პროკოფიევი მიმართავდა სწორედ გლინკადან მომდინარე დიდმასშტაბიან სახალხო სცენებს და ისტორიულ სიუჟეტებს. ხოლო რაც შეეხება ჩაიკოვსკის, ამ ორი კომპოზიტორის შემოქმედების გადაკვეთის წერტილი, უმთავრესად მოცარტი, ზოგადად ვენის კლასიკოსთა და როკოკოს სტილის აღორძინებაა.

ვეროპული მუსიკალური ტრადიციიდან პროკოფიევი განსაკუთრებულ სიახლოვეს ავლენს ვენის კლასიციზმთან, რაც მისი შემოქმედების ნეოკლასიციისტურ ორიენტაციაზე მიუთითებს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ნეოკლასიციისტი კომპოზიტორების უმეტესობა შემოქმედებითი მოდელების შერჩევისას უპირატესობას ბაროკოს ან კლასიციზმის ფრანგულ და იტალიურ მოდელებს ანიჭებდა (მაგალითად: სტრავენსკი, ჰინდემიტი, ნაწილობრივ რაველი და სხვ.). ამ მხრივ პროკოფიევი გამონაკლისია; მისი და ვენის კლასიკოსების სტილის სიახლოვე ვლინდება არა მხოლოდ იმ ნაწარმოებებში, სადაც ხაზი აქვს გასმული

ეპოქის ჟანრულ თუ სტრუქტურულ მოდელებს, არამედ მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე. კერძოდ, იგულისხმება კომპოზიტორის ერთგულება კლასიკურად ცხადი ფორმებისადმი, ჰარმონიულ ენაში დისონირებული თანხმოვანებების გვერდით მკაფიოდ გამოხატული ცენტრალიზებული სისტემის არსებობა, რომელიც მაჟორულ და მინორულ სამხმოვანებებს ეფუძნება.

XX საუკუნის პირველი ათწლეულების რუსულ კულტურაში, ე. წ. ვერცხლის ხანის ხელოვანთა შორის, ახალგაზრდა პროკოფიევის შემოქმედება გამოირჩეოდა იშვიათი სულიერი სიჯანსაღით, ოპტიმისტური მსოფლალქმით, აქტიური შემოქმედებითი პოზიციით.

\* \* \*

სერგეი პროკოფიევი დაიბადა 1891 წლის 11 (23) აპრილს სონცოვკაში. დაწყებითი მუსიკალური განათლება მიიღო ოჯახში. 1904 წელს ჩაირიცხა პეტერბურგის კონსერვატორიაში, სადაც მისი პედაგოგები იყვნენ: ა. ლიადოვი (კომპოზიცია), ნ. რიმსკი-კორსაკოვი (საკრავთმცოდნეობა), ა. ესიპოვა (ფორტეპიანო). 1914 წლიდან თანამშრომლობდა ს. დიაგილევის დასთან. 1918-38 წლებში კომპოზიტორი ცხოვრობს და მოღვაწეობს საზღვარგარეთ, ჯერ აშშ-ში, შემდეგ საფრანგეთში, მართაეს საგასტროლო ტურნეებს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, მათ შორის, სამშობლოშიც. 1938 წელს ბრუნდება რუსეთში, სადაც აგრძელებს ინტენსიურ საშემსრულებლო (პიანისტი და ღირიჟორი) და საკომპოზიტორო მოღვაწეობას. პროკოფიევი გარდაიცვალა 1953 წლის 5 მარტს.

\* \* \*

პროკოფიევის შემოქმედება იშვიათი ჟანრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. იგი თანაბარ მნიშვნელო-

ბას ანიჭებს ვოკალურ, ინსტრუმენტულ თუ სცენურ ჟანრებს, დიდი თუ მცირე ფორმის ნაწარმოებებს, მაგრამ განსაკუთრებულ როლს პროკოფიევის შემოქმედებაში ასრულებს მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოებები. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თეატრალურობა პროკოფიევის სტილის ერთ-ერთი ზოგადი მახასიათებელია – მისი ინსტრუმენტული ნაწარმოებების თემები ხშირად წმინდა თეატრალური სახეობრიობით გამოირჩევა და კონკრეტული სახე-ხასიათების ასოციაციებს ბადებს.

მუსიკალური თეატრი, რომელიც პროკოფიევის შემოქმედებაში ოპერის და ბალეტის ჟანრებითაა წარმოდგენილი, ადრეული ასაკიდან იზიდავდა კომპოზიტორს. მისი შემოქმედებითი პოზიცია, ისევე როგორც XX საუკუნის პირველი ნახევრის კომპოზიტორთა უმეტესობის, შეიძლება დავახასიათოთ „ანტივაგნერისეულად“, თუმცა, მაგალითად, სტრავინსკისგან განსხვავებით, პროკოფიევი არა იმდენად უარყოფდა ვაგნერის მუსიკალური დრამის პრინციპებს, რამდენადაც მათი გადალახვისკენ ისწრაფოდა. ვაგნერის მუსიკის გარკვეული გავლენა შეინიშნება პროკოფიევის ადრინდელ ოპერაზე **მაღალენა** (1911 წ.), რაც დეკლამაციური ტიპის ახალი კანტილენის და ორკესტრის პარტიის გამაერთიანებელ, ფორმაქმნად როლში ვლინდება. პროკოფიევის ამ ნაწარმოების საყრდენ ღერძს წარმოადგენს კონფრონტაცია სიკეთის და ბოროტების ძალებს შორის, რომლებიც ერთ მთავარ პერსონაჟშია თავმოყრილი. მთავარი გმირის ხასიათის ამგვარი ინტერპრეტაცია, ერთი მხრივ, რუსული ხელოვნების ე. წ. ვერცხლის ხანის და, მეორე მხრივ, იმდროინდელი მასკულტურით, კინემატოგრაფის ესთეტიკით იყო განპირობებული.

**მაღალენამ** მოამზადა პროკოფიევის შემოქმედების ერთ-ერთი მწვერვალი – ოპერა **მოთამაშე** (1915 წ.). **მოთამაშეს** ლიბრეტოს საფუძვლად დაედო თ. დოსტოევსკის



რომანი-ნოველა<sup>1</sup> და სწორედ ამან განაპირობა ოპერის ეოკალური პარტიის რენიტატიულ-დეკლამაციური სტილი, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული მუსორგსკის ოპერების და ჩაიკოვსკის *პიპის ძაღლის* სტილისტიკასთან. ჩაიკოვსკის ამ ქმნილებასთან პროკოფიევის ოპერას სიუჟეტური ხაზიც აკავშირებს – ორივე ნაწარმოების მთავარი გმირი ბანქოს თამაშის ვნებითაა შეპყრობილი, თუმცა გერმანიისგან განსხვავებით, *მოთამაშის* გმირი ალექსეისთვის თამაში გამდიდრების საშუალება კი არა, ცხოვრების არსია, რაც მას სრულებით აკარგვინებს რეალობის შეგრძნებას. გმირის სულიერი სამყარო და მის პრიზმაში გარდატეხილი რეალობა გროტესკულ სახეს იძენს და მთელ სამყაროს არაბუნებრივს ხდის – ოპერის პერსონაჟები და რულეტენბურგში გაბატონებული ატმოსფერო მისტიკურ იერსახეს იძენენ. ერთადერთი რეალობა სიყვარულის და, ამავდროულად, სიძულვილის გრძნობაა, რომელიც მთავარ გმირებს, ალექსეის და პოლინას აკავშირებს. სწორედ გმირთა ამგვარი ურთიერთობები წარმოშობს მათ მძაფრ დიალოგებს, სადაც თითოეული ინტონაცია უკიდურესადაა დაძაბული. აქ შეიძლება გავიხსენოთ ანალოგიური დინამიკის და სიმძაფრის სცენები რ. შტრაუსის *სალომე*-დან (სალომეს და იოქანანანის დიალოგი), ბერგის *ვოცეპი*-დან და *ლულუ*-დან და სხვ.

ოპერის მელოდიურ-დეკლამაციური სტილის თავისებურება სწორედ დიალოგების აგების პრინციპიდან მომდინარეობს – ისინი შინაგანი ემოციურობის უკიდურესი დაძაბვის მომენტში განტვირთვის ნაცვლად ახალ სიტუაციად გარდაიქმნებიან, რომელიც ახალ კონფლიქტს ქმნის და ახალი დაძაბულობისკენ მიყვავართ. განსაკუთრებუ-

---

<sup>1</sup> აქ უნდა აღინიშოს, რომ მართალია დოსტოევსკის ნაწარმოებების საფუძველზე სხვა ავტორებიც ქმნიდნენ ოპერებს, მაგრამ პროკოფიევის ოპერა *მოთამაშე* ორიგინალის პროზაული ტექსტის საფუძველზე შექმნილი პირველი ნაწარმოები იყო.

ლი ადგილი ოპერაში უკავია ფინალურ სცენას, გიგანტურ ანსამბლს, რომელიც პერსონაჟების მცირე რეპლიკებისგან აიგება. აღსანიშნავია, რომ ყოველ პერსონაჟს კომპოზიტორი მეტყველების ინდივიდუალური მანერით, თავისებური „ინტონაციური ნიღბით“ (მ. ტარაკანოვი) ახასიათებს. ამ გრანდიოზული საანსამბლო სცენის გამაერთიანებელ ფაქტორს წარმოადგენს ტემპი და რიტმი: ჩქარი ტემპი და თანაბარი რიტმული სურათი სირბილის ასოციაციას წარმოქმნის. აქ ასახულია არა რეალურ სივრცეში გადაადგილება, არამედ რულეტკის ბურთის შეუჩერებელი ბრუნვა და გმირის გამარჯვების, მოგებისკენ სწრაფვის, მიზნის მიღწევის სურვილი. უკვე საორკესტრო ანტრაქტში, რომელიც ამზადებს ამ სცენას, მკვიდრდება აჩქარებული პულსი, რომელიც ჯერ მხოლოდ მთავარი გმირის, შემდეგ კი სამორინეში მყოფთა საერთო მდგომარეობას ასახავს.

სიკეთის და ბოროტების დაპირისპირების ზნეობრივი პრობლემა საფუძვლად უდევს პროკოფიევის შემდეგ ოპერას **ცეცხლოვანი ანგელოზი** (1928 წ.), დაწერილია რუსი სიმბოლისტი პოეტის ვალერი ბრიუსოვის მიხედვით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ **ცეცხლოვანი ანგელოზი**, ისევე როგორც **მრთამაშე ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე** თითქმის არ იღვმებოდა საოპერო თეატრების სცენაზე, განსაკუთრებით კომპოზიტორის სამშობლოში, ვინაიდან არ შეესაბამებოდა ქვეყნის სულიერ კლიმატს, და მან მხოლოდ XX საუკუნის დამლევს მოიპოვა სათანადო აღიარება.

**ცეცხლოვანი ანგელოზის** კონცეფცია ძალზე რთულია – ნაწარმოების ბოლომდე გაუგებარი რჩება ოპერის მთავარი გმირის რენატას სიყვარულის ობიექტის, ცეცხლოვანი ანგელოზი მადიელის არსი. ასევე გაუგებარია სიკეთის ძალებს ემსახურებიან ინკვიზიტორი და სახელგან-

თქმული მაგი აგრიპა ნეტესაჲმელი, თუ ბოროტებისას. არც ოპერის ფინალი გვაძლევს საბოლოო პასუხს კითხვაზე: როგორი თანაფარდობაა ადამიანის ბედში ინდივიდუალურ თავისუფლებას და ფატალურ წინასწარგანპირობებულობას შორის? აღნიშნული პრობლემები ოპერაში გარდატეხილია მთავარი გმირის სახეში, მის იდუმალებით აღსავსე ამბავში, რომელსაც დინამიკურ ფინალურ სცენამდე მივყავართ. ამ ოპერის ფინალიც, *მოთამაშშს* ფინალის მსგავსად ემოციური დაძაბულობის თანდათანობითი ზრდის პრინციპს ემყარება, რასაც ხანგრძლივი *ostinato* განაპირობებს. ეგზორციზმის<sup>1</sup> რიტუალში ჩართული საგუნდო ჯგუფები და ინკვიზიტორის მონოტონური ინტონაციები მძლავრ ემოციურ-აკუსტიკურ ეფექტს ქმნის.

რაც შეეხება ოპერის გმირთა ვოკალურ დახასიათებას, აღსანიშნავია, რომ *მოთამაშშსთან* შედარებით ცმცხლოვან ანბელოზში დეკლამაციასთან ერთად ფართოდაა გამოყენებული არიოზულ-სასიმდერო ტიპის ინტონაციები. ეს ორი საწყისი ერთმანეთს არა მხოლოდ ვოკალური ინტონირების ტიპით, არამედ კილო-ჰარმონიული ორგანიზების პრინციპითაც უპირისპირდება, როგორც დიატონიკა და ქრომატიკა.

ცალკეული სცენების ორგანიზებისას, განსაკუთრებით კულმინაციურ ზონებში, პროკოფიევი ფართოდ მიმართავს *ostinato*-ს, რაც ექსპრესიის უკიდურეს გამძაფრებას იწვევს. ამგვარ ემოციურად დაძაბულ ეპიზოდებს უპირისპირდება საყოფაცხოვრებო სცენა – ფაუსტის და მეფისტოფელის შეხვედრა რუპრეხტთან დუქანში, რომელიც ფინალის წინ დროებით განტვირთავს მუსიკის დრამატიზმს.

მიუხედავად იმისა, რომ ოპერაში მრავლადაა მასშტაბური სცენები, უპირატესობა ენიჭება ორი მთავარი გმი-

<sup>1</sup> ეგზორციზმი – შუა საუკუნეების ევროპაში გავრცელებული ეშმაკის განდევნის რიტუალი.

რის – რენატას და რუპრეხტის მონოლოგებს და დიალოგებს. სწორედ ეს თავისებურება, საბოლოო ჯამში, განაპირობებს ოპერის სტატიკურობას და სცენური რეალიზების გარკვეულ სირთულეებს.

პროკოფიევის შემოქმედების ადრეული პერიოდის ოპერებიდან ყველაზე წარმატებული სცენური ბედი ერგო საბი ფორტოხლის სიჰვარულს (1919 წ.), ნაწარმოებს, რომელიც კომპოზიტორის თავისებურ სავიზიტო ბარათად იქცა.

საბი ფორტოხლის სიჰვარული წარმოდგენის თეატრის სახეობას განეკუთვნება და არსობრივად უახლოვდება იმ პერიოდის რუსეთში დამკვიდრებულ თეატრალურ ესთეტიკას, რომლის რეალიზების ღირშესანიშნავი ნიმუშებია ვ. მეერხოლდის ბუღრშბანა, ე. ვახტანგოვის ტურანდოტი. პროკოფიევის ოპერაში, ამ თეატრალური სპექტაკლების მსგავსად, უპირატესობა ენიჭება სცენური მოქმედების პირობითობას, შემსრულებელთა ნაწილობრივ იმპროვიზაციას, გარკვეულ პაროდულობას, „წარმოდგენის“ უპირატესობას „განცდაზე“. ამგვარ კანონიკას ითვალისწინებს პროკოფიევის ოპერა-ფერია, რომელსაც საფუძვლად დაედო კარლო გოცის ზღაპარი, ჟანრულ მოდელად კი ავტორმა არა *opera buffa*, არამედ იტალიური ნიღბების კომედია (*Commedia dell' arte*) და მისი ტრადიციული პერსონაჟები, მაგალითად, ტრუფალდინო, შეარჩია, რაც ამ ნაწარმოებს მხიარული მუსიკალური წარმოდგენის სახეს ანიჭებს.

ჟანრული მოდელის შერჩევამ, ნიღბების თეატრის პირობითობამ გამოიწვია ვოკალური ინტონირების ტიპის შერჩევა, კერძოდ, პერსონაჟები ხასიათდებიან სტაბილური რიტმულ-ინტონაციური კომპლექსებით, რომლებიც ხშირად შეგნებულად იმეორებენ საუკუნეების მანძილზე შემუშავებულ საოპერო კლიშეებს. მაგალითად, ჯადოქარ ჩეჩილიას დახასიათება მოგვაგონებს სამიელს ვებერის თავისუფალი მსრულელიდან, პრინცის ვოკალური პარ-

ტია – ტრადიციულ lamento-ს, კომიკური ეფექტის შესაქმნელად კომპოზიტორი ისეთ ხერხს მიმართავს, როგორცაა სწრაფსალაპარაკო ბანის პარტიაში, რომელიც კიდევ უფრო იმითაა გამძაფრებული, რომ ამ პარტიას ასრულებს მზარეული ქალი და სხვ. ყოველივე ამასთან ერთად სიტუაციური გაუგებრობები, მოქმედების სწრაფი ტემპი საერთო სკერცოზულობას ქმნის.

ემიგრაციიდან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ 30-40-იან წლებში საოპერო ჟანრის განვითარებამ, პროკოფიევის შემოქმედებაში საკმაოდ რთული და წინააღმდეგობრივი სახე მიიღო, რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა ოპერაში *სემიონ ბოტკო* (ვ. კატაევის მოთხრობის მიხედვით). ეს აშკარად კონიუნქტურული სიუჟეტი კომპოზიტორმა ლიტერატურული პირველწყაროსგან განსხვავებულად წარმოაჩინა: მასში დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟები რადიკალურად განცალკევებულად არაა დახასიათებული. კერძოდ, ახალი ხელისუფლების მოწინააღმდეგე ტკაჩენკოს ძალზე რელიეფური ვოკალური პარტია აქვს, რაც მის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს მრავალფეროვნებას და, შედეგად, არაერთმნიშვნელოვნებას ანიჭებს. სხვა პერსონაჟების დახასიათებისას პროკოფიევი ფართოდ მიმართავს უკრაინული ფოლკლორისთვის დამახასიათებელ სასიმღერო ინტონაციებს და მკაფიო ვოკალურ დეკლამაციას, რომელიც ოპერის თითოეული გმირის ხასიათის ანაბეჭდს ატარებს. ოპერის სცენებს შორის განსაკუთრებული ექსპრესიულობით გამოირჩევა III მოქმედების ფინალი, *ostinato*-ს პრინციპზე აგებული გრანდიოზული სცენა, სადაც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ლუბკა ტრაგიკული გმირის მასშტაბს აღწევს.

სოციალურად ანგაჟირებული ნაწარმოების შემდეგ პროკოფიევი მიმართავს კლასიკურ სიუჟეტს, რ. შერიდანის კომედიას, და წერს ოპერას *ნიშნობა მონასტერში*

(ლუნინა), რომელშიც მოცარტისეული opera-buffa-ს ტრადიციები ოსტატურადაა შერწყმული პერსონაჟთა ლირიკულ გრძნობებთან. თავად კომპოზიტორი ასე აღწერს შერიდანის კომედიისადმი საკუთარ ინტერესს: იგი მიიზიდა „ნატიფმა იუმორმა, მომხიბვლელმა ლირიკამ, პერსონაჟთა მკაფიო დახასიათებამ, მოქმედების დინამიკამ, სიუჟეტის წარმტაცმა განვითარებამ“<sup>1</sup>. ამავე დროს, სიუჟეტით გატაცების მიუხედავად, კომპოზიტორმა უპირატესობა მიანიჭა არა სამი ფორტოზლის სიყვარულის მსგავს ბუფონადას, არამედ ყურადღება გაამახვილა მთავარ გმირთა ორი წყვილის – ლუიზას და ანტონიოს, ერთი მხრივ, და კლარას და ფერდინანდის, მეორე მხრივ – სატრფიალო, ლირიკულ ურთიერთობებზე; ხოლო კომიკური სიტუაციები, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ ფონური ფუნქციისაა.

ოპერის ოთხივე მთავარ პარსონაჟს ინდივიდუალური ვოკალური დახასიათება აქვს. ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორი არ დალატობს საკუთარ შემოქმედებით პრინციპებს და ორგანულად აერთებს კანტილენურ მელოდიკას და სამეტყველო ინტონაციებს.

მთავარი გმირების ლირიკულ ურთიერთობებს ფონს უქმნიან სახასიათო პერსონაჟები, რომელთა თვისებებიც, ძირითადად, სხვადასხვაგვარ კომიკურ სიტუაციებში იხსნება. განსაკუთრებული რელიეფურობით გამოირჩევა დუნენიას სახე, რომლის ინტრიგებს ბედნიერ ფინალამდე მიყვავართ. ამგვარად, ყალიბდება როსინის და ჩიმაროზას opera-buffa-სთვის ტიპური დრამატურგია, სადაც გმირთა პორტრეტული დახასიათებები იცვლება ვრცელი საანსამბლო სცენებით, რომლებიც მოქმედების სწრაფ განვითარებაზეა აგებული და ხშირად სცენური სიტუაციის რადიკალურ შეცვლას ემსახურება.

<sup>1</sup> Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961 – с. 242

პროკოფიევის მომდევნო, 40-იან წლებში დაწერილი ოპერა ჟანრის, თემატიკის, მასშტაბის, საოპერო დრამატურგიის პრონციპების თვალსაზრისით სრულიად განსხვავებულია წინამორბედისგან. ესაა გიგანტური ოპერა-ეპოპეა ომში და მშვიდობა, დაწერილი რუსული ლიტერატურის ერთ-ერთი შედევრის, ლ. ტოლსტოის რომანის მიხედვით. ლიტერატურული პირველწყაროს მასშტაბებმა, დრამატურგიულმა სირთულემ, მისმა მრავალპლანიანობამ, პერსონაჟთა რაოდენობამ რთული ამოცანის წინაშე დააყენეს კომპოზიტორი. ცხადია, გარდაუვალი იყო სიუჟეტის მნიშვნელოვანი შეკვეცა, რამაც ოპერის ლიბრეტოს სქემატიზმი გამოიწვია. კერძოდ, სიუჟეტიდან „გაქრა“ რამდენიმე პერსონაჟი, საკმაოდ შეზღუდულია ანდრეი ბოლკონსკის და პიერ ბეზუხოვის დახასიათება, ვინაიდან ჩრდილში აღმოჩნდა მათი სულიერი სამყარო, ხოლო იმ მოვლენების შესახებ, რომლებიც უშუალოდაა დაკავშირებული მათთან, ხშირად მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებისგან ვიგებთ. დარღვეულია ბალანსი ომის და მშვიდობის ამსახველ სცენებს შორისაც. ორ სპექტაკლზე განაწილებულ საოპერო მოქმედებაში (პროკოფიევის ომში და მშვიდობა დილოგიაა) პირველ ნაწილში ჭარბობს მშვიდობის ამსახველი სცენები და ინდივიდუალური დახასიათებები, ხოლო მეორეში – ომი და მასობრივი საგუნდო სცენები.

ყველაზე მკაფიოდ და მრავალმხრივად ოპერაში დახასიათებულია ნატაშა როსტოვა. მის დახასიათებლად კომპოზიტორი იყენებს რამდენიმე ლაიტთემას, რომლებიც მას სხვადასხვა სიტუაციაში წარმოგვიჩვენენ. ლაიტთემებს შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ვალსის თემას, რომელიც უშუალოდაა დაკავშირებული მის გრძნობებთან ანდრეი ბოლკონსკის მიმართ – პირველად ვალსის თემა ჩნდება ნატაშას პირველ მეჯლისზე, სადაც ის გაიცნობს ბოლკონსკის და, შესაბამისად, ვალსი მათი

სიყვარულის სიმბოლოდ იქცევა. ვალსის თემა მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდის ოპერის მანძილზე და გმირის სულიერ მდგომარეობას ყველაზე ზუსტად სწორედ ვალსის თემა ასახავს. ამ რაკურსში მნიშვნელოვანია ანატოლ კურაგინით გატაცების სცენა, სადაც ვალსი გმირის შინაგან შფოთვას, ყოყმანს, ვნებას და საბოლოო იმედგაცრუებას ასახავს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ოპერა ცეკვის, მოძრაობის სტიქიითაა გაჯერებული. აქ იგულისხმება არა მხოლოდ საკუთრივ საცეკვაო ქანრების სიუხვე, არამედ ტემპის და რიტმის ერთიანობა, რაც ამ გიგანტური საოპერო ტილოს გაერთიანების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პირობაა.

ოპერის მეორე დრამატურგიული ხაზი, რომელიც ომის თემასთანაა დაკავშირებული, ძირითადად მონუმენტური, სტატიკური საგუნდო ეპიზოდებითაა დახასიათებული. აქ კომპოზიტორი ყველაზე ახლოსაა რუსული ოპერის ტრადიციებთან, კერძოდ, გლინკას და ბოროდინის შემოქმედებასთან და მათ მსგავსად დაპირისპირებულ ბანაკებს და მათ მეთაურებს კონტრასტული ინტონაციებით ახასიათებს. რუსი ხალხი ოპერაში, კანტატა ალმისანდრე ნეველის მსგავსად, ძირითადად ჰიმნური, პათეტიკური ხასიათის თემებითაა დახასიათებული. მსგავსია კუტუზოვის დახასიათებაც მის არიაში სამხედრო საბჭოს სცენიდან, სადაც იგი მოსკოვის ფრანგებისთვის ჩაბარების გადაწყვეტილებას მიიღებს. საპირისპიროდაა დახასიათებული ფრანგი ჯარისკაცები – მათი პორტრეტის შესაქმნელად კომპოზიტორი მხოლოდ უარყოფით თვისებებზე ამახვილებს ყურადღებას.

ოპერა ომი და შშვიღობა შეიძლება ჩაითვალოს პროკოფიევის საოპერო შემოქმედების შემაჯამებელ ნაწარმოებად, რომელშიც შერწყმულია სხვადასხვა დონეზე – კომპოზიციურ, დრამატურგიულ, ინტონაციურზე – კომპო-



ზიტორის მრავალწლიანი გამოცდილების მანძილზე შემუშავებული ხერხები და პრინციპები.

ამგვარად, პროკოფიევის საოპერო შემოქმედება მკაფიოდ მეტყველებს კოპოზიტორის მხატვრული აზროვნების პლურალიზმზე. აღნიშნული, თითქოს, სრულყოფილ შთაბეჭდილებას უნდა ქმნიდეს მისი შემოქმედების პრიორიტეტებზე, მაგრამ მხოლოდ ამ ერთი ჟანრით საუბარი პროკოფიევის მუსიკალურ თეატრზე არ იქნებოდა სრულყოფილი, რადგან კოპოზიტორის მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მიღწევები უკავშირდება ბალეტს. ბალეტისადმი ყურადღებას პროკოფიევი ოპერასთან შედარებით გვიან, ევროპაში ემიგრაციის წლებში იჩენს, რაც უშუალოდაა დაკავშირებული 10-20-იანი წლების რუსული მუსიკალურ-თეატრალური სფეროს უდიდესი მოღვაწის სერგეი დიაგილევის სახელთან.

პროკოფიევის საზღვარგარეთის პერიოდის ბალეტებში ვლინდება შეხების წერტილები, ერთი მხრივ, სტრავენსკის რუსული პერიოდის ბალეტებთან რუსული ზღაპრების სიუჟეტების გამოყენების თვალსაზრისით (ზღაპარი მასხარაზე, რომელმაც შვილი მასხარა ბაამასხარაზე), მეორე მხრივ, 20-იანი წლების დასაწყისში ფრანგულ ხელოვნებაში გაჩენილ ინტერესში მექანიზმების, ინდუსტრიის, „მანქანების მუსიკის“ სამყაროს მიმართ (შოლადოს ნახტომი). ამ ორი ბალეტის მუსიკალური ენა, პრინციპული განსხვავებების მიუხედავად (ერთში ჭარბობს ფოლკლორული ინტონაციები, მეორეში – მკვეთრი დისონანსები), მრავალ მსგავსებასაც შეიცავს: მსუბუქ სკერცოზულობას, ცალკეულ შემთხვევაში გროტესკსაც, სპეციფიკურ პროკოფიევისეულ მელოდიურობას, რომელიც თანაარსებობს მკვეთრად დისონანსურ ჰარმონიულ ენასთან. მსგავსი თვისებები ახასიათებს მესამე ბალეტსაც უძეგბი შვილი (ბიბლიურ სიუჟეტზე), თუმცა მასში უკვე შეინიშნება შემოქმედუ-

ბის შემდგომ პერიოდში მომხდარი სტილური ცვლილებები – პოზიტიური იდეალის გაჩენა, ჰარმონიულ ენაში დიატონიკის პრიორიტეტი, გაშლილი, ფართო სუნთქვის მელოდიების უპირატესობა და სხვ.

სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ პროკოფიევა შექმნა ბალეტი, რომელიც აღიარებულია მისი შემოქმედების ერთ-ერთ მწვერვალად – **რუმელ და ჯულიტა** (1936 წ.) უ. შექსპირის ტრაგედიის მიხედვით. აღსანიშნავია, რომ პროკოფიევამდე საბალეტო ჟანრში პრაქტიკულად არ გამოიყენებოდა მსოფლიო კლასიკური ლიტერატურის ნიმუშები, მით უმეტეს ბალეტისთვის უცხო იყო შექსპირის ტრაგედიები. **რუმელ და ჯულიტას** შემდეგ, განსაკუთრებით საბჭოთა კომპოზიტორების საბალეტო შემოქმედებაში, ამგვარი სიუჟეტები საკმაოდ ხშირად გვხვდება.

პროკოფიევის **რუმელ და ჯულიტა** მისივე ადრეული ბალეტებისგან განსხვავებით, მრავალაქტიანი კომპოზიციაა, რომლის დრამატურგიაში მძაფრად კონფლიქტური სცენები აღვილს უთმობენ ლირიკულ-ფსიქოლოგიურ ეპიზოდებს, დინამიკური, დრამატული ეპიზოდები – დივერტისმენტებს.

**რუმელ და ჯულიტაში** ორი კონტრასტული სამყაროს – მთავარი პერსონაჟების სიყვარულის და მტრობის, ძალადობის – დაპირისპირება ლაიტთემებშია კონცენტრირებული. ესენია: მტრობის მრისხანე თემა, რომელიც უღერს პირველსავე მოქმედებაში მოედანზე მონტეკების და კაპულეტების პირველი შეჯახებისას, შემდეგ მეჯლისზე რაინდული ცეკვის თემად გადაიქცევა. ამ წრის თემების შესაქმნელად პროკოფიევი მიმართავს უხეშ ტემბრულ შეფერილობას, დაბალ რეგისტრს, პოლიტონალურ თანხმოვანებებს. მსგავსი მახასიათებლები აქვს ჰერცოგის ბრძანების თემასაც. სრულიად სხვა ხერხებს მიმართავს კომპოზიტორი რომეოს და ჯულიეტას და მათი სიყვარულის დასახასიათებლად: ამ პერსონაჟების თემატური

მასალა გამოირჩევა სიცხადით, გამჭვირვალეობით, მელოდიურობით, მაღალი რეგისტრის უპირატესობით. რომეოს და ჯულიეტას თემების მსგავსია იმ პერსონაჟთა დახასიათება, რომლებიც თანაუგრძნობენ მათ, კერძოდ, პადრე ლორენცოს, მერკუციოს და ჯულიეტას გადიასი.

ბალეტში რელიეფურადაა დახატული ჟანრული, ფონური ხასიათის სცენები. აქ გვხვდება როგორც ქუჩის ატმოსფეროს ამსახველი ცეკვები, ისე დახვეწილი, არისტოკრატიული მენუეტი და გავოტი, რომლებიც ჯულიეტას მეგობარ გოგონებს, მეჯლისის ატმოსფეროს და სხვა სიტუაციებს აღწერს.

ამგვარად, თეატრალური, განსაკუთრებით კი საცეკვაო საწყისის დომინირება პროკოფიევის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ერთ-ერთი სტაბილური მახასიათებელია. ცხადია, ყველაზე სრულად და ბუნებრივად იგი საბალეტო ჟანრში გამოვლინდა. მხატვრული სახის, კონკრეტული მუსიკალური თემატიზმის პლასტიკური ხედვა, რაც პროკოფიევის ინსტრუმენტული ნაწარმოებებისთვისაცაა დამახასიათებელი, მის საბალეტო პარტიტურებს განსაკუთრებულ მიმზიდველობას და დახვეწილობას ანიჭებს. აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს ტრადიციულ საცეკვაო ჟანრებს და მათ ტიპურ ფორმულებს, მაგრამ მისი ბალეტების მუსიკის პლასტიკა ახალი ტიპისაა – საკუთრივ მუსიკის სინტაქსითაა განპირობებული მოძრაობის ახლებური დინამიკა, ის თვითონ კარნახობს მუსიკის ქორეოგრაფიულ წაკითხვას, ჟესტიკულაციის თავისებურებას. ამგვარად, პროკოფიევი პლასტიკური სახის მუსიკალურ ეკვივალენტს ქმნის, რომელშიც მუსიკალური ენის ყველა კომპონენტის მოქმედებაა მნიშვნელოვანი – რიტმის და მელოდიკის, რიტმის და ჰარმონიის, რიტმული ენერჯიის და ტემბრული ფაქტორის ლოგიკური თანაარსებობა.

პროკოფიევის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მის შვიდ სიმფონიას. მისი ამ ჟანრის ნაწარმოებები ძალზე მრავალფეროვანია: პირველში კომპოზიტორი წარმოგვიდგება „წმინდა წყლის“ კლასიკოსად, მეორე – ყველაზე უფრო რადიკალურად ნოვატორულია, მესამეს და მეოთხეს წარმოშობა უშუალოდაა დაკავშირებული თეატრალურ მუსიკასთან (მესამე – ოპერასთან **ცმცხლოვანი ანბელოზი**, მეოთხე – ბალეტთან **შპღეზი შვილი**), მეხუთე სიმფონია, პროკოფიევის შემოქმედების ერთ-ერთი მწვერვალი, XX საუკუნის რუსულ მუსიკაში ეპიკური სიმფონიზმის მნიშვნელოვან ნიმუშს წარმოადგენს, მეექვსე – ხასიათდება კომპოზიტორისთვის უჩვეულო დრამატიზმით, კონფლიქტურობით, ხოლო უკანასკნელი მეშვიდე, თავისებური სიმფონიეტა, ლირიზმით, სიხალისით და სისადავით.

პროკოფიევის სიმფონიური მუსიკა დატვირთულია მკაფიოდ გამომსახველი, თეატრალურად გამოკვეთილი მხატვრული სახეებით. თემატიზმის ექსპონირება, უმთავრესად დომინირებს განვითარებაზე, რომელიც მეთოდით არა დამუშავებას, არამედ საწყისი მასალის სურათოვან-თხრობით გაშლას წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი კი განაპირობებს ფორმის მეტ-ნაკლებად ჩაკეტილი ეპიზოდების, „კადრების“ მონაცვლეობის პრინციპზე აგებას და სონატური ფორმის გააზრების ახლებურ პრინციპს – მრავალთემიანი, განსხვავებული ხასიათის და შინაარსის თემასახეების თანმიმდევრობისგან აგებულ სტრუქტურას, რომელშიც დომინირებს ექსპოზიციურობა და, შესაბამისად, შემცირებულია დამუშავებითი მონაკვეთების დრამატურული ფუნქცია. სწორედ ამიტომ, ზოგიერთ შემთხვევაში, მაგალითად, მესამე სიმფონიის I ნაწილში, მეექვსეს II ნაწილში ცენტრალური ადგილი დამუშავებაში თეატრალად ახალ ეპიზოდს უკავია. ამგვარად, იკვეთება პრინციპული განსხვავება პროკოფიევის და შოსტაკოვიჩის სო-

ნატურ-სიმფონიურ ციკლებს შორის, დამუშავების როლის თვალსაზრისით: თუ პროკოფიევთან უპირატესობა ექსპოზიციურობას ენიჭება, შოსტაკოვიჩი პირიქით, დამუშავებას ანიჭებს პრიორიტეტს, რომელიც თემის ჩვენების სტადიაზე, ექსპოზიციაში იჩენს თავს.

გამჭოლი განვითარების ხარჯზე ექსპოზიციურობის წინა პლანზე წამოწევა ხელს უწყობს პროკოფიევის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში რონდოსებურობის პრინციპის ფართო გამოყენებას, რომელიც თავს იჩენს როგორც ერთი ნაწილის, ისე ციკლის დონეზე.

პროკოფიევის სიმფონიურ შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია მის მეხუთე სიმფონიას (B-dur). მეორე მსოფლიო ომის წლებში დაწერილი ეს ოთხნაწილიანი ციკლი რუსული ეპიკური სიმფონიზმის ტრადიციებს განაგრძობს. ეს პრინციპი განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება სიმფონიის I ნაწილში (Andante, B-dur), სადაც თემების ინტონაციური მასალა მდორედ და აუჩქარებლად იშლება და საბოლოოდ ჩამოყალიბებული თემები მრავალჯერ მეორდება. ეპიკურ მთავარ პარტიას ავსებს ლირიკული, სასიმღერო დამხმარე. ექსპოზიციაში ამ თემების გარდა სიმფონიის დრამატურგიაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს დასკვნითი პარტია, განსაკუთრებით კი მისი სკერცოზული მოტივი. ამ თემის თავისებურ განვითარებას, მხატვრულ სახეთა თვალსაზრისით, წარმოადგენს სიმფონიის II ნაწილი, სკერცო (Allegro marcato, d-moll). II ნაწილის თემა მნიშვნელოვან მეტამორფოზებს განიცდის ნაწილის მანძილზე: დასაწყისში მსუბუქი, დახვეწილი, მხიარული თემა თანდათან, მრავალჯერადი ვარიანტული გამეორების შედეგად (რთული სამნაწილიანი ფორმის განაპირა ნაწილებში თემა ტარდება 36-ჯერ), მრისხანე ხასიათის ხდება და ავისმომასწავებლად ჟღერს. ამასთან, ის ინარჩუნებს საწყის ტოკატურ-საცეკვაო მოძრაობას

და წარმოადგენს, თემის პირველსახის შეუცლელად, ხასიათის ცვლილების საინტერესო მაგალითს.

გასხვავებულ ემოციურ სამყაროს წარმოაჩენს ციკლის III ნაწილი (Adagio, F-dur). სამნაწილიანი ფორმის განაპირა მონაკვეთების ლირიკულ პეიზაჟს შუა ეპიზოდის მწუხარე ხასიათი უპირისპირდება. სამგლოვიარო მსვლელობის თემასთან ოსტატურადაა შერწყმული პირველი ნაწილის თემის მოტივი, რომელსაც მკვლევარები სამშობლოს თემას უწოდებენ. სწორედ ეს დრამატურგიული ხერხი უსვამს ხაზს ნაწარმოების გარკვეულ პროგრამულ ქვეტექსტს – ომის თემისადმის მიძღვნას. აქვე აღვნიშნავთ, რომ მეორე მსოფლიო ომით შთაგონებული შოსტაკოვიჩის მეშვიდე სიმფონიისგან განსხვავებით, პროკოფიევის მეხუთეში არაა უშუალო და პირდაპირი ასოციაციები ამ კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდთან, არ გვხვდება ძალადობის ამსახველი თემები. იგი ზოგადად ბოროტებით და მასთან დაპირისპირებული სიმშვიდის, ბუნებით ტკბობის, იმედით გამოწვეული ემოციის ამსახველია.

კონფლიქტი აღნიშნულ სახეობრივ სფეროებს შორის პრაქტიკულად ნიველირებულია სიმფონიის ფინალში (Allegro giocoso, B-dur), რომელიც თითქმის მთლიანად (გამონაკლისი შესავლის ლირიკულ-ეპიკური თემაა, რომლის ინტონაციები კვლავ გაისმის კოდაში) მხიარული, დახვეწილი, გრაციოზული საცეკვაო თემების მონაცვლეობაზეა აგებული.

ამგვარად, პროკოფიევის მეხუთე სიმფონიის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელია მსხვილი, შედარებით ჩაკეტილი ნაგებობების დაპირისპირება, ციკლის შუა ნაწილებში წინა პლანზეა სიმეტრიულ სამნაწილიანობაში რეალიზებული სახეობრივი ორპლანიანობა. სწორედ ამგვარი, დრამატულ კონფლიქტურობას მოკლებული თემატური განვითარება ანიჭებს ამ სიმფონიას ობიექტურ ეპიკურობას.

ტერმინ „ეპიკური სიმფონიზმის“ გაჩენა პროკოფიევის შემოქმედებასთან მიმართებით სწორედ მეხუთე და, ასევე, მეექვსე სიმფონიებმა განაპირობა. სამეცნიერო ლიტერატურაში კომპოზიტორის სტილის ამგვარ ცვლილებას სხვადასხვაგვარად ხსნიან, თუმცა საერთო აზრიც იკვეთება – პროკოფიევის შემოქმედებაში დომინირებს „ახალი უბრალოების“ ესთეტიკა. ხანგრძლივი ძიებების შედეგად მან მიაღწია შინაგან წონასწორობას და სტილის სიცხადეს.

გაწონასწორებული, ობიექტური, ამასთანავე ლირიკული და ახალგაზრდული შემართებითაა აღსავეს შემოქმედების ბოლო პერიოდში შექმნილი მეშვიდე სიმფონია (1951-52 წწ.). ამ ოთხნაწილიანი ციკლის სტრუქტურა პერიოდულია: კენტი ნაწილები ნელი, ლირიკულია, ამაყდროულად, პირველში სუსტად შეინიშნება დრამატიზმი, მესამეში – ეპიკურობა, ხოლო წყვილი ნაწილები მოძრავი, ჟანრული ხასიათისაა.

სიმფონიის პირველი ნაწილი ტრადიციულად სონატური ფორმითაა დაწერილი, მაგრამ მასში პრიორიტეტი ენიჭება განვითარების ვარიაციულ და არა დამუშავებით პრინციპს – ექსპოზიცია და რეპრიზა ჩაფიქრებული, თხრობითი, ფართო სუნთქვის დიატონური მთავარი და ზღაპრულ-ფანტასტიკური დასკვნითი პარტიების თავისუფალი ვარიაციებია. თემების ამგვარმა განვითარებამ ბუნებრივად შეამცირა დამუშავების მასშტაბები და მისი ფუნქცია.

II ნაწილი (Allegretto) პროკოფიევისთვის ტრადიციულ ქცეულ ცეკვის სტიქიას ეთმობა. ესაა საზეიმო, ბრწყინვალე ვალსი, რომელიც პირველი ნაწილის თემებთანაა ინტონაციურად დაკავშირებული და ნაწილის ლირიკულ სახეთა ჟანრულ ასპექტს წარმოაჩენს.

სიმფონიის III ნაწილს (Andante espressivo) პოეტური ოცნებების სფეროში შევყავართ. ამ ნაწილის ძირითადი თემა ავტორის მიერ ერთხელ უკვე იყო გამოყენებუ-

ლი მუსიკაში სპექტაკლისთვის ა. პუშკინის **მზებანი ონებინის** მიხედვით, სადაც მისი საშუალებით დახასიათებულია ტატიანა. ამ კონკრეტული ლირიკული გმირის დახასიათება სიმფონიაში განზოგადებულ, ამბლლებული ჩაფიქრების სახეს იძენს.

ტრადიციის თანახმად, რომელიც დამკვიდრდა როგორც ზოგადად სიმფონიურ ჟანრში, ისე პროკოფიევის სიმფონიურ ციკლებში, ფინალი მხიარული რონდო-სონატაა საწყისი თემის მრავალჯერადი დაბრუნებით. ექსპოზიციის თემები (მთავარი, დამხმარე და დასკვნითი) გალოპის სხვადასხვა ნაირსახეობაა და, ამდენად, მათ შორის მხოლოდ დინამიკური კონტრასტი არსებობს. რეალურ კონტრასტს მხოლოდ შუა ეპიზოდი წარმოადგენს, რომელიც ორი თემისგან შედგება – კანტილენური და ახალგაზრდული შემართებით აღსავსე მარშისგან. ფინალის კოდაში, რომელიც აჯამებს არა მხოლოდ ნაწილს, არამედ მთელ სიმფონიას, იქმნება თემატური თალი – ჟღერს პირველი ნაწილის დამხმარე პარტიის ლირიკულ-ჰიმნური თემა და დასკვნითი პარტიის მოტივი.

ამგვარად, მეშვიდე სიმფონიის დრამატურგიაში კომპოზიტორი უპირატესობას ანიჭებს სხვადასხვაგვარი მდგომარეობების მონაცვლეობას და არა გარკვეული მუსიკალური მოვლენების ურთიერთდაპირისპირებას, მათ კონფლიქტურ ურთიერთობას.

პროკოფიევის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საფორტეპიანო მუსიკას. მას შექმნილი აქვს როგორც ტრადიციული ჟანრის ნაწარმოებები ფორტეპიანოსთვის – სონატები (9 სონატა), კონცერტები (5 საფორტეპიანო კონცერტი), ისე მინიატიურები და მინიატიურათა ციკლები. ფორტეპიანო კომპოზიტორისთვის თვითგამოხატვის ერთ-ერთი უსაყვარლესი საშუალებაა, რომელსაც იგი მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე მიმართავდა. ამიტომ,



სწორედ საფორტეპიანო მუსიკა წარმოაჩენს ყველაზე სრულად მისი სტილის ევოლუციის ყველა ძირითად ეტაპს. XX საუკუნის სხვა კომპოზიტორების, მაგალითად, ბარტოკის მსგავსად, პროკოფიევი საფორტეპიანო მუსიკაში ფერადოვნების, კანტილენის, დახვეწილი კოლორიტის ნაცვლად წინ წამოწევს შემტვე რიტმს, ტოკატურ მოძრაობებს, მკაფიო ფაქტურას, პირველქმნილ სტიქიურობას, martellato-ს ფართო გამოყენებას. ამასთანავე, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ტიპურად პროკოფიევისეული ფართო სუნთქვის და დიდი დიაპაზონის მქონე მელოდიები, რომლებსაც კომპოზიტორი ფაქიზი, ლირიკული სახეების წარმოსაჩენად მიმართავს.

ამგვარად, სერგეი პროკოფიევის შემოქმედება ტრადიციის და ნოვატორობის სინთეზირების ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშია. იგი, ერთი მხრივ, რუსული კლასიკური მუსიკის, გლინკას, მუსორგსკის, რიმსკი-კორსაკოვის, ბოროდინის შემკვიდრება, ხოლო მეორე მხრივ, XX საუკუნის მუსიკის საკმაოდ ორგანული მოვლენა, რომლის შემოქმედებითი მიზნებები შეიძლება განვიხილოთ საერთო კონტექსტში სტრავინსკის, ფრანგული „ექვსეულის“, ბარტოკის შემოქმედებასთან.

## ძირითადი ნაწარმოებების სია

- 1909 სონატა ფორტეპიანოსთვის № 1 f-moll, op. 1
- 1909 ოთხი ეტიუდი ფორტეპიანოსთვის, op. 2
- 1909-10 ორი ლექსი ქალთა გუნდისთვის კ. ბალმონტის ტექსტზე, op. 7
- 1909-1914 სიმფონიუმა A-dur, op. 5
- 1911-12 კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის № 1 Des-dur, op. 10
- 1911-1913 მადალენა [Магдалена], ერთაქტიანი ოპერა, op. 13
- 1912 სონატა ფორტეპიანოსთვის № 2 d-moll, op. 14
- 1912 ტოკატა ფორტეპიანოსთვის, C-dur, op. 11
- 1912-14 სარკაზმები [Сарказмы], ფორტეპიანოსთვის, op. 17
- 1913-23 კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის № 2 g-moll, op. 16

- 1914 ალა და ლოლი, სკეითური სიუიტა [Ала и Лоллий, Скифская сюита], op. 20
- 1914 საპაბელი იხვის ჰუკი [Гадкий утенок], ხმის და ფორტეპიანოსთვის, op. 18
- 1915-16 (რედ. 1927) მოთამაშე [Игрок], ოთხაქტიანი ოპერა, op. 24
- 1915-17 წამიერებანი [Мимолетности], ფორტეპიანოსთვის, op. 22
- 1915-1920 ზღაპარი მასხარაზე, ორმეღმაც შვიდი მასხარა ბანამასხარაზე [Сказка про шута (семерых шутов перешутившего)], ოთხაქტიანი ბალეტი, op. 21
- 1916 ა. ახმატოვას ხუთი ლექსი [Пять стихотворений А. Ахматовой], ხმის და ფორტეპიანოსთვის, op. 27
- 1916-17 სიმფონია № 1 D-dur, კლასიკური [Классическая], op. 25
- 1916-17 კონცერტი ვიოლინოს და ორკესტრისთვის № 1 D-dur, op. 19
- 1917 სონატა ფორტეპიანოსთვის № 3 a-moll, op. 28
- 1917 სონატა ფორტეპიანოსთვის № 4 c-moll, op. 29
- 1917-21 კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის № 3 C-dur, op. 26
- 1918 მოხუცი ბებიას ზღაპრები [Сказки старой бабушки], ფორტეპიანოსთვის, op. 31
- 1919 სამი ფორთოხლის სიყვარული [Любовь к трем апельсинам], ოთხაქტიანი ოპერა, op. 33
- 1919-27 ცეცხლოვანი ანგელოზი [Огненный ангел], ხუთაქტიანი ოპერა, op. 37
- 1921 კ. ბალმონტის ხუთი ლექსი [Пять стихотворений К. Бальмонта], ხმის და ფორტეპიანოსთვის, op. 36
- 1923 სონატა ფორტეპიანოსთვის № 5 C-dur, op. 38
- 1924 სიმფონია № 2 d-moll, op. 40
- 1925 ფოლადის ნახტომი [Стальной скок], ერთაქტიანი ბალეტი, op. 41
- 1928 უძლევი შვილი [Блудный сын], სამაქტიანი ბალეტი, op. 46
- 1928 სიმფონია № 3 c-moll, op. 44
- 1930 დნეპრზე [На Днестре], ერთაქტიანი ბალეტი, op. 51
- 1930 სიმეზიანი კვარტეტი h-moll, op. 50
- 1930 სიმფონია № 4 C-dur (პირველი რედ.), op. 47
- 1931 კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის № 4 B-dur (მარცხენა ხელისთვის), op. 53
- 1932 კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის № 5 G-dur, op. 55
- 1932 სონატა ორი ვიოლინოსთვის C-dur, op. 56
- 1933-38 კონცერტი ჩელოს და ორკესტრისთვის e-moll, op. 58

- 1935 კონცერტი ვიოლინოს და ორკესტრისთვის № 2 g-moll, op. 63
- 1935-36 რომეო და ჯულიეტა [Ромео и Джульетта], ოთხაქტიანი ბალეტი, op. 64
- 1936 პეტია და მბელი [Петя и волк], სიმფონიური ზღაპარი ბავშვებისთვის, op. 67
- 1938-39 ალექსანდრე ნეველი [Александр Невский], კანტატა, op. 78
- 1938-46 სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის № 1 f-moll, op. 80
- 1939 სემიონ კოტკო [Семен Котко], ხუთაქტიანი ოპერა, op. 81
- 1939-40 სონატა ფორტეპიანოსთვის № 6 A-dur, op. 82
- 1939-42 სონატა ფორტეპიანოსთვის № 7 B-dur, op. 83
- 1939-44 სონატა ფორტეპიანოსთვის № 8 B-dur, op. 84
- 1940 ნიშნობა მონასტერში [Обручение в монастыре], ოთხაქტიანი ოპერა, op. 86
- 1940-44 კონკია [Золушка], სამაქტიანი ბალეტი, op. 87
- 1941 სიმბიანი კვარტეტი № 2 F-dur, op. 92
- 1941-52 ომი და მშვიდობა [Война и мир], ხუთაქტიანი ოპერა, op. 91
- 1943 სონატა ფლეიტის და ფორტეპიანოსთვის D-dur, op. 94
- 1944 სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის № 2 D-dur, op. 94 bis
- 1946 სიმფონია № 5 B-dur, op. 100
- 1947 სონატა ფორტეპიანოსთვის № 9 C-dur, op. 103
- 1945-47 სიმფონია № 6 es-moll, op. 111
- 1947 სონატა ვიოლინოსთვის solo D-dur, op. 115
- 1947 სიმფონია № 4 C-dur (ახალი რედ.), op. 112
- 1947-48 ამბავი ნამდვილ ადამიანზე [Повесть о настоящем человеке], ოთხაქტიანი ოპერა, op. 117
- 1948-50 ზღაპარი ქვის ყვავილზე [Сказ о каменном цветке], ოთხაქტიანი ბალეტი, op. 118
- 1949 სონატა ჩელოს და ფორტეპიანოსთვის C-dur, op. 119
- 1950-52 სიმფონია-კონცერტი ჩელოს და ორკესტრისთვის e-moll, op. 125
- 1951-52 სიმფონია № 7 cis-moll, op. 131
- 1952 კონცერტინო ჩელოს და ორკესტრისთვის g-moll, op. 132

მუსიკა დრამატული სპექტაკლების და კინოფილმებისთვის

- Бергер Л. (сост.). Черты стиля Прокофьева. Сборник статей. М., 1962
- Блок В. (сост.). Сергей Прокофьев: Статьи и исследования. М., 1972
- Волков А. «Война и мир» Прокофьева: Опыт анализа вариантов оперы. М., 1976
- Волков А. Об оперной форме у Прокофьева. В сб.: Музыка и современность. Вып. 5. М., 1967 – с. 74-117
- Гаккель Л. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. М., 1960
- Дельсон В. Фортепианные концерты С. Прокофьева. М., 1961
- Кремлев Ю. Эстетические взгляды С. С. Прокофьева. М., 1966.
- Мнацаканова Е. Опера С. С. Прокофьева «Война и мир». М., 1959
- Мнацаканова Е. Опера С. С. Прокофьева «Обручение в монастыре». М., 1962
- Нестьев И., Эдельман Г. (сост.). Прокофьев С.: Статьи и материалы. М., 1965
- Нестьев И. С. Прокофьев. М., 1967
- Орджоникидзе Г. Опера-скерцо. В журн.: СМ., 1964, № 11
- Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты С. Прокофьева. М., 1962
- Ржавинская Н. «Огненный ангел» и третья симфония: Монтаж и концепция. В журн.: СМ, 1976, № 4
- Рогожина Н. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. М., 1964
- Рогожина Н. Романсы и песни С. С. Прокофьева. М., 1971
- Сабинина М. Прокофьев. В кн.: Музыка XX века: Очерки. Часть первая, книга вторая. М., 1984 – с. 7-43
- Степанов О. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». М., 1972
- Тараканов М. Прокофьев: многообразие художественного сознания. В кн.: Русская музыка и XX век. М., 1997 – с. 185-213
- Тараканов М. Русская опера в поисках новых форм. В кн.: Русская музыка и XX век. М., 1997 – с. 265-303
- Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева: Исследование. М., 1968
- Утешев Л. Опера С. С. Прокофьева «Война и мир». М., 1960
- Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967
- Холопова В., Холопов Ю. Фортепианные сонаты Прокофьева. М., 1961
- Шлифштейн С. (сост.). Прокофьев С.: Материалы. Документы. Воспоминания. М, 1961
- Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Книга вторая. М., 1971 – с. 51-61

# დიმიტრი შოსტაკოვიჩი

(1906-1975)

მუსიკალურ ხელოვნებაში ლენინგრადის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული დიმიტრი შოსტაკოვიჩი მოულოდნელად და ტრიუმფალურად გამოჩნდა. მისი საკომპოზიტორო დებიუტი, პირველი სიმფონია, რომელიც 20 წლის ავტორის პირველი სერიოზული თხზულება იყო, იმთავითვე დამკვიდრდა საკონცერტო ესტრადაზე და ავტორს წარმატება მოუტანა არა მხოლოდ სამშობლოში, არამედ სხვა ქვეყნებშიც. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ ამ პირველი დიდი წარმატების შემდგომ შოსტაკოვიჩი არ შეჩერებულა უკვე მიღწეულზე. მისი შემოქმედების ევოლუცია ძალზე დინამიკური და ინტენსიური იყო<sup>1</sup>.

შოსტაკოვიჩის სტილი მრავალფეროვნებით და, ამავე დროულად, სტაბილური ტენდენციებით ხასიათდება. უპირველესი, რასაც ხაზი უნდა გაესვას, მისი ტრადიციონალიზმია, მაგრამ საკუთრივ ტერმინი „ტრადიცია“, არ უნდა გავიგოთ, როგორც კონკრეტული ეპოქის სტილური ნიშნების გამოყენება, ან როგორც ნეოკლასიციზტური ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი რეტროსპექცია (ჟანრების და ფორმების მოდელირება). შოსტაკოვიჩისთვის ტრადიციის ცნება წარსულთან შემოქმედებითი ურთიერთობების ფართო სპექტრს, მემკვიდრეობითობას უკავშირდება<sup>2</sup>, რაც მუსიკალური ხელოვნების ისეთი ფუნდამენტური კატეგორიების ერთგულებას გულისხმობს, როგორიცაა: ინტონაცია, მელოდია, ჰარმონია, ჟანრი, ტიპური ფორმა. ამავე

<sup>1</sup> ზოგიერთ შემთხვევაში, განსაკუთრებით შოსტაკოვიჩის შემოქმედების ადრეულ პერიოდში, აღინიშნებოდა მკვეთრი, ნახტომისებური ცვლილებები, როდესაც მაღალმხატვრული ღირებულების მქონე ნაწარმოებების გვერდით იქმნებოდა აშკარად ანგაჟირებული თხზულებები, რომელთა მნიშვნელობა „ერთი დღით“ შემოიფარგლებოდა.

<sup>2</sup> ამის აღნიშვნა მნიშვნელოვანია შოსტაკოვიჩის თანამედროვე ევროპელი კომპოზიტორების შემოქმედებითი ძიებების და მიგნებების ასპექტში.



*დომიტრი შოსტაკოვიჩი*

დროულად, ყველა ეს პარამეტრი მასთან მკაფიოდ ინდივიდუალურადაა გააზრებული: შოსტაკოვიჩის მუსიკის მელოდიურ-ინტონაციური და პარამონიული ენა, მისი სტრუქტურული აზროვნება ტრადიციული ფასეულობების განახლება, მათ ახლებურ ინდივიდუალურ გააზრებას გულისხმობს. უფრო ფართო გაგებით, შოსტაკოვიჩი იმ დიდი ტრადიციის უშუალო მემკვიდრეა, რომელიც XVIII-XIX საუკუნეების ევროპულ კულტურაში ჩამოყალიბდა და ისეთ უანრთანაა დაკავშირებული, როგორიცაა სიმფონია. შოსტაკოვიჩის მუსიკის მხატვრული სამყარო ააღორძინებს იმ იდეალებს, რომლებიც ჩამოყალიბდა ბეთჰოვენის სიმფონიზმში და განვითარდა მალერთან. უფრო მეტიც, მისი სიმფონიური შემოქმედების ევოლუციას ყურადღებით თუ დაგაკვირდებით, ცხადი გახდება, რომ განსხვავებულ ეპოქაში, განსხვავებული იდეალების და სოციალურ-კულტურული კონტექსტის პირობებში, მან მალერის შემოქმედებითი მიღწევების რეკონსტრუირება მოახდინა: გაიარა გზა დიდ სიმფონიიდან კამერულისკენ. შოსტაკოვიჩის მუსიკაში, ისევე, როგორც მის წინამორბედებთან, უპირატესობა ენიჭება ერთი მხრივ, მთლიანის შემადგენელ ერთეულთა დიდ რაოდენობას და, მეორე მხრივ, სწრაფვას მათი სინთეზისკენ, რაც სწორედ სიმფონიზმის მხატვრული მეთოდის ერთ-ერთი მდგრადი, სტაბილური მახასიათებელია<sup>1</sup>.

ტრადიციის გაგრძელების თვალსაზრისით, არ შეიძლება არ ვახსენოთ ჩაიკოვსკი, რომელთანაც შოსტაკოვიჩს აკავშირებს მაქსიმალურად დაძაბული ემოციური ტონუსი, პიროვნების შინაგან სამყაროზე ფოკუსირება, ინტონაციის წარმოქმნის და მისი გარდაქმნის სპეციფიკა.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია შოსტაკოვიჩის მემკვიდრეობითი კავშირები მუსორგსკისთან, მისი მუსიკის ღრმა

---

<sup>1</sup> აღსანიშნავია, რომ ეს პრინციპი ზოგადად შოსტაკოვიჩის სტილს და არა მხოლოდ მის სიმფონიებს ახასიათებს.

ექსპრესიასთან, სახასიათო სახეებთან, სპეციფიკურ სამეტყველო ინტონაციასთან.

\*\*\*

დიმიტრი შოსტაკოვიჩი დაიბადა პეტერბურგში 1906 წელს. 1923 წელს დაამთავრა ლენინგრადის კონსერვატორია ფორტეპიანოს (ლ. ნიკოლაევის კლასი), ხოლო 1925 წელს კომპოზიციის (მ. შტეინბერგის კლასი) სპეციალობებით. 1937 და 1943-48 წლებში იყო ლენინგრადის და მოსკოვის კონსერვატორიების პროფესორი. სხვადასხვა წლებში შოსტაკოვიჩი დაჯილდოვდა სხვადასხვა სახელმწიფო და საერთაშორისო პრემიებით, იყო მრავალი უნივერსიტეტის საპატიო დოქტორი. გარდაიცვალა 1975 წელს მოსკოვში.

\*\*\*

შოსტაკოვიჩის შემოქმედების ცენტრალური ჟანრი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სიმფონიაა. კომპოზიტორი ამ ჟანრს მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე მიმართავდა და სწორედ სიმფონია გახდა მისთვის აზრის გამოთქმის ძირითადი ფორმა. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, შოსტაკოვიჩის ინტერესი სიმფონიის მიმართ იძულებითი იყო, ვინაიდან მისი ოპერის, მცენსძის მაზრის ლედი მატპეატის სამთავრობო კრიტიკის შემდეგ, საოპერო ჟანრისადმი მიმართვა სახიფათო იყო. რეალურად, დიდი დრამატურგიული ტალანტის მიუხედავად, შოსტაკოვიჩმა საკუთარი შემოქმედებითი მრწამსი სრულად სწორედ სიმფონიურ და კამერულ-ინსტრუმენტულ შემოქმედებაში გამოავლინა. იგი ჭეშმარიტად კომპოზიტორი-სიმფონისტია, რომლისთვისაც ძალზე მნიშვნელოვანია ამ ჟანრის ისეთი თავისებურება, როგორიცაა ინტელექტუალური, ღრმა, განზოგადებული კონცეფციის მუსიკით რეალიზება.



შემოქმედებითი გზის მანძილზე სიმფონიის ჟანრს შოსტაკოვიჩი ყველა ეტაპზე მიმართაჲდა და სწორედ მასზე, კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლის ჟანრებთან ერთად, მკაფიოდ აისახა კომპოზიტორის სტილის ევოლუცია. პირველი სიმფონიის შემდგომ შექმნილი პარტიტურები (მეორე, მესამე სიმფონიები) ხასიათდება თემატიზმის ფორმირებაზე მასობრივი ჟანრების, რევოლუციური მარშების და პიონერთა სიმღერების გავლენით, მუსიკალური აზრის განვითარების დანაწევრებულობით, სოციალური ანგაჲრებით. მოწიფული სტილის ზღვარი მეოთხე სიმფონიაა, რომელიც წინამორბედთაგან გამოირჩევა რთული ფილოსოფიურ-ტრაგიკული კონცეფციით, გიგანტური პროპორციებით, მძაფრი კონტრასტებით, რაც გ. მაღერის ტრადიციების ათვისებაზე მიუთითებს. შემოქმედების ერთ-ერთი პირველი მნიშვნელოვანი მწვერვალი კი მეხუთე სიმფონიაა, ნაწარმოები, რომელიც აღსაყვება მძაფრი დრამატული კონტრასტებით, ხასიათდება სტრუქტურული სიმწყობრით, დრამატურული მთლიანობით, სიმფონიური კონცეფციის რეალიზების სრულყოფილებით. მომდევნო სიმფონიები (VI, VII, VIII) მეორე მსოფლიო ომის წინა წლებში და საკუთრივ ომის პერიოდშია დაწერილი. მათგან გამოირჩევა მეშვიდე და მერვე, რომლებიც კონკრეტულად ომის და, ზოგადად, ძალადობის წინააღმდეგაა მიმართული. ომის შემდგომ პერიოდში შექმნილი მეცხრე და მეთექვსმეტი სიმფონიები მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან შინაარსით: სიმფონია-სკერცოდ წოდებულ მეცხრეს მოსდევს ლირიკულ-ეპიკური მეთექვსმეტი. მომდევნო ოთხი სიმფონია პროგრამული სიმფონიზმის ტიპს განეკუთვნება. მათგან XI და XII რევოლუციურ თემატიკას უკავშირდება და, შესაბამისად, გაჯერებულია რევოლუციური სიმღერების ინტონაციებით, XIII და XIV კი ვოკალური სიმფონიებია. ცალკეული გარეგნული მახასიათებლების მსგავსების მიუ-

ხედავად, ეს ორი ნაწარმოები პრინციპულად განსხვავდება ერთმანეთისგან: XIII სიმფონია (ე. ევტუშენკოს ლექსებზე) თავისებური სიმფონია-ორატორიაა, რომლის სტილისტიკა მზადდება გრანდიოზული ვოკალურ-სიმფონიური პოემით **სტეპან რაზინის სიკვდილით დასჯა [КАЗНЬ СТЕПАНА РАЗИНА]** და, ამავდროულად, თავისებურ სიმფონია-იგავს წარმოადგენს, რომელშიც ორი აზრობრივი შრე თანაარსებობს – რეალურად გაცხადებული და დაფარული, ალეგორიული. სრულიად განსხვავებულია XIV სიმფონია (გ. ლორკას, გ. აპოლინერის, ვ. კიუხელბეკერის და ე. მ. რილკეს ლექსებზე). ესაა კამერული ტიპის სიმფონია, რომლის ციკლის აღნაგობა პრინციპულად განსხვავდება შოსტაკოვიჩის სხვა სიმფონიების სტრუქტურისგან. იგი მრავალნაწილიანი (თერთმეტნაწილიანი) ციკლია, რომელშიც კამერულ-ინსტრუმენტული და კამერულ-ვოკალური ჟანრების თვისებებია სინთეზირებული. ავტორის აღნიშვნით, XIV სიმფონია მუსორგსკის **სიკვდილის სიმღერებით და ცემვებით** იყო შთაგონებული. ორივე ამ თხზულების მთავარი თემა სიკვდილი, ძალადობა და მასთან დაპირისპირებაა.

შოსტაკოვიჩის სიმფონიურ შემოქმედებას აგვირგვინებს XV სიმფონია, რომელშიც სინთეზირებულია ყველა ძირითადი შემოქმედებითი პრინციპი. ერთი მხრივ, უკანასკნელი სიმფონია ტრადიციული სიმფონიური ციკლია ნაწილთა რაოდენობის, მათი ფორმის გააზრების და ფუნქციის თვალსაზრისით და, ამ მხრივ, ემსგავსება შოსტაკოვიჩის შემოქმედების ცენტრალურ პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, შინაარსის სიღრმით, კამერულობით, გამჭვირვალე ჟღერადობით, მუსიკალური ენის სირთულით – გვიანი პერიოდის ერთ-ერთი ტიპური ნიმუშია.

ამგვარად, ერთი შეხედვით, შოსტაკოვიჩი სიმფონიის ტრადიციულ პარადიგმას ანიჭებს უპირატესობას. მართ-

ლაც, მისი სიმფონიების სტრუქტურა მეტწილად ტრადიციულია (აქ იგულისხმება არა კლასიკური ტრადიცია, არამედ სიმფონიის სტრუქტურის ის მრავალფეროვანი ტიპები, რომლებიც XIX-XX საუკუნეების მიჯნისთვის ჩამოყალიბდა), მაგრამ ამასთანავე განიცდის სიღრმისეულ განახლებას და ჟანრის არსებით შრევებს მოიცავს. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია შოსტაკოვიჩის სიმფონიების დრამატულ-ტრაგიკული კონცეფცია, რამაც გამოიწვია ცვლილებები ჩქარ და ნელ ნაწილთა პროპორციებში და ექსპოზიციური და დამუშავებითი მონაკვეთების თანაფარდობაში.

მნიშვნელოვანია შოსტაკოვიჩის სიმფონიების პირველი ნაწილების აგების თავისებურება. მათში ციკლის ძირითადი, კონცეპტუალურად ცენტრალური პრობლემებია დასმული, მაგრამ მათი ჩვენება ტრადიციისგან განსხვავებულად, უმთავრესად ნელ ტემპშია მოცემული, ვინაიდან ინდივიდუალური, პიროვნული საწყისი სწორედ პირველი ნაწილების მთავარი პარტიის ექსპონირების ზონაშია კონცენტრირებული. შესაბამისად, შოსტაკოვიჩის სიმფონიების უმეტესობის მთავარი პარტიები (ან მთელი პირველი ნაწილების, როგორც, მაგალითად, მეექვსე სიმფონიაში) ნელ ან ზომიერ ტემპშია მოცემული. ესაა მელოდიური თემები, სადაც დომინირებს *piano* და *sol.* აბსოლუტურად განსხვავებულადაა წარმოდგენილი მის მიმართ დაპირისპირებული – კოლექტიური, მასობრივი საწყისი, რომელიც, როგორც წესი, ჩქარი ტემპით, საყოფაცხოვრებო ჟანრებით, *fortissimo* და *tutti*-თაა წარმოდგენილი. ამგვარად, მ. არანოესკის აზრით<sup>1</sup>, ეს ოპოზიციური წყვილი შეიძლება გავაიგივოთ ანტითეზასთან – „მე – ანტი-მე“, რომელიც გადაიქცევა დამუშავებითი მო-

---

<sup>1</sup> იხ.: Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича. В кн.: Русская музыка и XX вк. М., 1997

ნაკვეთების და, საბოლოოდ, მთელი სიმფონიური ციკლის მთავარ დრამატურგიულ ღერძად.

შოსტაკოვიჩის სიმფონიური დრამატურგიის ზემოთ მოყვანილი ზოგადი პრინციპები შემოქმედებითი ევოლუციის მანძილზე სრულყოფას და თანდათანობით დახვეწას განიცდიდნენ. მისი შემოქმედების პირველ პერიოდში, XX საუკუნის 30-იან წლებში შექმნილ სამ სიმფონიაში კომპოზიტორი, უმთავრესად, გამომსახველი ხერხების და მხატვრული სახეების ინდივიდუალური სისტემის შექმნაზე მუშაობს. მხოლოდ მეოთხე სიმფონიის შემდეგ გადაინაცვლა კომპოზიტორის ძიებების ცენტრმა არქიტექტონიკის, დრამატურგიის, მუსიკალური აზრის განვითარების პრინციპების დახვეწის სფეროში. ამ თვალსაზრისით, საეტაპო მნიშვნელობა აქვს მეხუთე სიმფონიას, რომელშიც ათვისებულია ის პრინციპები, რომლებიც დამახასიათებელი გახდება მომდევნო ათწლეულებში დაწერილი სიმფონიებისთვის (VII-X). შემოქმედების მესამე პერიოდში დაწერილი სამი სიმფონია XI-XIII პროგრამული სიმფონიების ტიპს განეკუთვნება, თუმცა პროგრამა მათში სხვადასხვაგვარადაა გააზრებული – თუ XI და XII სიმფონიები აშკარად ანგაჟირებული ნაწარმოებებია (XI – 1905 წელი, XII – 1917 წელი), XIII კი თავისებური სიმფონია-იგავი, სიმფონია-ქადაგებაა, რომელშიც მხილებულია ყოველგვარი ბოროტება. შემოქმედების გვიან პერიოდში დაწერილი ორი სიმფონია, ერთმანეთისგან რადიკალურ განსხვავებასთან ერთად მსგავსებასაც შეიცავენ: ორივე მათგანი კამერული სიმფონიზმის ნიმუშებია. ეს ორი თხზულება, ამავე პერიოდში დაწერილ კამერულ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებთან ერთად (გვიანი კვარტეტები, სონატა ვიოლას და ფორტეპიანოსთვის), აჯამებს კომპოზიტორის შემოქმედებას და სტილის ყველაზე სახასიათო თვისებებს შეიცავს.

ამგვარად, შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმი მრავალფეროვანი და რთული მოვლენაა, რომელშიც მუსიკალური აზროვნების სხვადასხვა პარამეტრის ერთობლიობა მთლიანი კონცეფციის შექმნაზეა ორიენტირებული.

გამომსახველი ხერხების სისტემაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს რიტმის და მელოდიკის, ჰარმონიის და ტემბრის, ფაქტურის და განეითარების პრინციპების ერთობლიობა, რომელიც შოსტაკოვიჩის სტილს განსაზღვრავს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნეგატიური, ინდივიდუალური საწყისთან დაპირისპირებული სახე, ბოროტება, უმთაფრესად, მოტორული რიტმითაა დახასიათებული. უკვე პირველ სიმფონიაში შეინიშნება მოტორული და საცეკვაო რიტმების, გალოპის და მარშის ტიპის თემების პრიორიტეტი. მაგრამ თუ პირველ სიმფონიაში მოძრავი თემები ჯერ არაა გამოკვეთილად დაკავშირებული ნეგატიურ სახეებთან, შემდგომი პერიოდების ნაწარმოებებში აღნიშნული სემანტიკა სულ უფრო მკაფიო ხდება. ეს შეეხება მეოთხე სიმფონიის ფინალს, მეხუთეს სკერცოს, მეექვსეს და მეცხრეს ფინალებს და სხვ. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მექანიკური, ავტომატიზებული რიტმის დრამატურგიული როლი ძალადობის ამსახველ ეპიზოდებში. ტრადიციულად, ამგვარ ეპიზოდებს ომის თემას უკავშირებდნენ, მაგრამ რეალურად ეს არა მხოლოდ გარე მტრის, არამედ ყოველგვარი ბოროტების სახეა, რომელიც პიროვნებას, მის ინდივიდუალურ „მე“-ს უპირისპირდება და ამდენად, ეს არა მხოლოდ გარე მტრის, არამედ საზოგადოდ სახელმწიფო მანქანის, იმდროინდელი სახელმწიფო სისტემის სახედ შეიძლება წარმოვიდგინოთ. ასეთი ეპიზოდებია – „შემოსევის თემა“ მეშვიდე სიმფონიის I ნაწილიდან, ტოკატა მერვედან, მეთექვსმეტე სიმფონიის სკერცო, ფუგატო მეთერთმეტეს „დახვრეტის ეპიზოდიდან“, ამავე სიმფონიის ფინალი.

რიტმის პარალელურად მნიშვნელოვან დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს ტემბრი. ამ თვალსაზრისით, შოსტაკოვიჩი ტრადიციულად აზროვნებს და ევროპელი კომპოზიტორების მიგნებები ტემბრის ემანსიპაციის სფეროში შოსტაკოვიჩისთვის უცხოა. გამონაკლისი მხოლოდ ადრეული პერიოდია – კომპოზიტორის გატაცება დასარტყამი საკრავების შესაძლებლობებით (მაგალითად მოვიყვანთ ანტრაქტს ოპერა *ცხვირი-ღან*). 30-იანი წლებიდან მოყოლებული კი შოსტაკოვიჩი საორკესტრო ჯგუფების ფუნქციების ტრადიციულ განაწილებას ანიჭებს უპირატესობას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ძირითადად მონოტემბრულად ექსპონირებული თემები შერჩეულ ფერს ხშირად ნაწარმოების ბოლომდე ინარჩუნებენ, რაც ტემბრის პერსონიფიკაციის კომპოზიტორისეულ მეთოდთანაა დაკავშირებული.

ძალზე სპეციფიკურია შოსტაკოვიჩის მელოსი. მის მელოდიებს საფუძვლად ხშირად სამეტყველო, დეკლამაციური, თხრობითი ინტონაციები უდევს, რითაც ვლინდება კომპოზიტორის მემკვიდრეობითი კავშირი მუსორგსკისთან. მათ გვერდით გეხედება კანტილენური, სასიმღერო მელოდიებიც, რომლებიც, როგორც წესი, ნელ ნაწილებში, ინდივიდუალური საწყისის ბატონობის ზონებში იჩენს თავს. ასეთია: მეხუთე სიმფონიის ნელი ნაწილის თემა, მეშვიდე და მერვე სიმფონიების I ნაწილების დამხმარე პარტიები, მეცხრეს II ნაწილი, მეთეს I ნაწილის მთავარი პარტია და სხვ.

განვითარების ხერხებს შორის განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია შოსტაკოვიჩის მიერ პოლიფონიის ფართო გამოყენება. იგი ბახის სტილისთვის დამახასიათებელ პოლიფონიის პრინციპებს ანიჭებს უპირატესობას და მისი ინტერესი პოლიფონიის მიმართ ადრეული პერიოდიდანვე შეინიშნება. პოლიფონიურ ფორმებს კომპოზიტორი უმთავრესად ნელ ნაწილებში მიმართავს. ამასთანავე, განვითარების პოლიფონიური ხერხებითაა გაჯე-

რებული მოსტაკოვიჩის სიმფონიების დამუშავებები. ცალკე ჯგუფად შეიძლება გამოიყოს პასაკალიის ტიპის ფორმები, რაც ღრმა ჩაფიქრების, ექსპრესიის და, ამავდროულად, აზრის განვითარების მკაცრი დისციპლინის ნიშანია. საკუთრივ პასაკალია მოსტაკოვიჩს გამოყენებული აქვს VIII სიმფონიაში, თუმცა მსგავსი ხერხები და განვითარების პრინციპები გვხვდება XIII და XV სიმფონიების ნელ ნაწილებში, ასევე, XIV-ს I ნაწილში და ა. შ. აქვე აღვნიშნავთ, რომ პოლიფონიის, როგორც განვითარების პოლიფონიური ხერხების, ისე ზოგადად აზროვნების პოლიფონიურობის აღორძინება სწორედ XX საუკუნეში მოხდა და, ამ მხრივ, მოსტაკოვიჩი ეპოქის ძირითად, მაგისტრალურ ხაზს მისდევს.

მოსტაკოვიჩის სიმფონიების პირველი ნაწილების გააზრება, რომლებიც უმთავრესად სონატური ფორმითაა დაწერილი, მნიშვნელოვანი თავისებურებით ხასიათდება, რაც კონფლიქტის გამოვლენასთანაა დაკავშირებული. მის სიმფონიურ თხზულებებში ორი ტიპის კონფლიქტს ვხვდებით – შინაგანს და გარეგანს. შინაგანი კონფლიქტი ვლინდება თემების შიგნით, შინაგანი დიალოგის სახით, რომლის დროსაც ხდება ინდივიდუალური „მე“-ს თანდათანობითი ჩამოყალიბება. გარეგანი – თემებს შორის, მაგრამ ტრადიციისგან განსხვავებით კონფლიქტი ექსპოზიციის სტადიაზე, როგორც წესი, მხოლოდ მინიშნებით ვლინდება და განსაკუთრებულ სიმძაფრეს ექსპოზიციას და დამუშავებას შორის იძენს. ამავდროულად, კონფლიქტურ საწყისებს შორის მკაფიო თემატური კავშირები იჩენს თავს, რაც ამთლიანებს ციკლს.

\*\*\*

მოსტაკოვიჩის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საოპერო ჟანრს. მიუხედავად იმისა, რომ

იგი მხოლოდ ორი ოპერის ავტორია, მან მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა XX საუკუნის პირველი ნახევრის რუსულ საოპერო მუსიკაში.

ამ ჟანრში შოსტაკოვიჩის პირველმა ნაწარმოებმა მწვავე პოლემიკა გამოიწვია. ოფიციალური კრიტიკა შოსტაკოვიჩს თანამედროვე ევროპული ოპერების აპოლოგეტიკაში ადანაშაულებდა, თანამოაზრეები კი მასში თანამედროვე რუსული მუსიკის მნიშვნელოვან მონაპოვარს ხედავდნენ.

შოსტაკოვიჩის ოპერა **ცხვირი** (op. 15, 1927-28 წწ., ნ. გოგოლის მიხედვით) ოპერა-სატირაა, რომელშიც ადამიანთა ხასიათის თვისებები უკიდურესობამდე დეფორმირებული და აბსურდამდე გამძაფრებულია. აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორის ჩანაფიქრი არ ეწინააღმდეგება მწერლის ჩანაფიქრს, რომლის მიზანი მისი თანამედროვე საზოგადოების მწვავე მხილება იყო. ამასთანავე, ოპერის დრამატურგია – ეპიზოდების სწრაფი მონაცვლეობა, კონტრასტული სცენების დაპირისპირება, სცენური სიტუაციის უკიდურესი პირობითობა – ვ. მეერხოლდის თეატრალური პრინციპების დიდ გავლენაზე მეტყველებს. ამგვარად, გროტესკი ოპერაში, ლიტერატურული პირველწყაროს მსგავსად, თანამედროვე ყოფის უაზრობის, მისი მანკიერების გადმოცემისკენაა მიმართული. ამგვარმა შემოქმედებითმა ამოცანამ კი განაპირობა, რომ ოპერის არც ერთ გმირს არ შესწევს რეალური გრძნობების განცდის უნარი, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ნაწარმოების სატირულობას.

გოგოლის მოთხრობის და მეერხოლდის თეატრის გარდა შოსტაკოვიჩმა თანამედროვე ევროპულ ოპერაზეც აიღო ორიენტაცია. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ 20-იან წლებში პეტროგრადის (ლენინგრადის) საოპერო თეატრში დაიდგა ბერგის **მოცემი**, კრჟენეკის, რ. შტრაუსის და სხვათა ნაწარმოებები, რომელთაგან სწორედ ბერგის ოპერის მიმბაძველობაში დაადანაშაულეს კომპოზიტორი, მაგ-



რამ, რეალურად, მსგავსება მეტია ერნსტ კრჟენეკის ოპერასთან ჩრდილზე ბაღახტობა და არა შოცემთან. ცხვირში, კრჟენეკის ამ თხზულების მსგავსად, უპირატესობა ენიჭება გროტესკს, ხოლო სოციალური კონტექსტი<sup>1</sup>, რომელიც ბერგის ოპერების და კერძოდ შოცემის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი არსობრივი თვისებაა, აქ სრულიადაა იგნორირებული. ორივე ნაწარმოებში და განსაკუთრებით ცხვირში, შესაძლოა პირველად ოპერის ისტორიაში, მთლიანადაა იგნორირებული პოზიტიური იდეალი, არც ერთი პერსონაჟი არ იწვევს სიმპათიას და თანაგრძნობას. ოპერის სცენური სიტუაციები, მისი გმირებიც დეფორმირებულნი, მახინჯვნი, არაბუნებრივნი არიან, რაც ერთი მხრივ განუმეორებელ, ძალზე შთამბეჭდავ ეფექტს ქმნის, მეორე მხრივ კი, – აუდიტორიაში დაცინვის გარდა არავითარ სხვა ემოციას არ ბადებს. ძირითადი ხერხი, რომლითაც მიიღწევა დასმული შემოქმედებითი ამოცანა – რუსული მეტყველების ბუნებრივი ინტონაციების ჰიპერბოლიზებული გამძაფრებაა და მათთვის ზუსტად შესატყვისი მუსიკალური ინტონაციების მისადაგება. ამ მხრივ, აღსანიშნავია ოპერის მთავარი გმირის, მაიორ კოვალიოვის სასოწარკვეთილი გოდება დაკარგული ცხვირის გამო, ან დალაქის ცოლის თავზარდამცემი კივილი ცხვირის პოვნისას, კოვალიოვის მსახურის მოულოდნელი და მოჩვენებითი გალანტურობა, ან „კვარტალნის“<sup>2</sup> ვოკალური პარტია, რომელიც თითქოს მოსალოდნელი დაბალი ხმის ნაცვლად ტენორ-ალტონოს დაეკისრა, რამაც გაამძაფრა სატირული ეფექტი.

არანაკლებ ეფექტურია ოპერის მასობრივი სცენები. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რუსულ ოპერაში ხალხის

<sup>1</sup> აქ შეგახსენებთ, რომ ბერგის შემოქმედების მკვლევარმა, კ. რედლიხმა „ვოცეკს“ „სოციალური თანაგრძნობის დრამა“ უწოდა.

<sup>2</sup> „კვარტალნი“ – პოლიციელის თანამდებობა მეფის რუსეთში, ქალაქის ნაწილის ზედამხედველი.

სახე, ტრადიციულად, კეთილშობილი, პოზიტიური იდეალის მატარებელი იყო. გამონაკლისია რიმსკი-კორსაკოვის ოძროს მამალი, სადაც ხალხი უსახო ბრბოდაა წარმოდგენილი. სწორედ ეს ხაზია განვითარებული შოსტაკოვიჩის ცხვირში და წარმოიჩენილია მასის მიდრეკილება სპონტანური ფსიქოზებისადმი, რომლის დამორჩილებაც მხოლოდ პოლიციელის სასტვენს ან განრისხებული მაღალჩინოსნის შეძახილს შეუძლია. ამგვარ ეპიზოდებს შორის განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ე. წ. „აბსურდის ანსამბლი“, მეზოვეების ოქტეტი, რომლებიც ერთდროულად კითხულობენ სხვადასხვა საგაზეთო განცხადებას.

შოსტაკოვიჩის ცხვირში 20-იანი წლების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მონაპოვარია, რომელიც წარმოადგენს რუსული ოპერის განვითარების თვისობრივად ახალ საფეხურს. მართალია, კომპოზიტორს არ გაუგრძელებია შემოქმედებითი ძიებები ამ მიმართულებით, მაგრამ ამ ნაწარმოებში შემუშავებული ცალკეული პრინციპები – გროტესკული სახეების შექმნა – მის შემდგომ შემოქმედებაზე, კერძოდ სიმფონიის ჟანრზე, ახდენს გავლენას.

შოსტაკოვიჩის საოპერო შემოქმედების მეორე, ბოლო ქმნილებაა მასშტაბური დრამა მცენსძის მაზრის ლედი მაკბეტი (მეორე რედაქციით კატერინა იზმაილოვა), მისი ამ ჟანრის კულმინაცია და ეპოქის ერთ-ერთი ყველაზე ღირებული ნაწარმოები. ოპერის პრემიერა შედგა 1934 წლის 22 იანვარს ლენინგრადში.

შოსტაკოვიჩის ეს ოპერა პრინციპულად გამოირჩეოდა 30-იანი წლების სხვა საბჭოთა ოპერებისგან მუსიკალური პორტრეტების მრავალფეროვნებით, მხატვრული დამაჯერებლობით და სიღრმით, დრამატურგიის მთლიანობით, ნოვატორობით და, ამასთანავე, ტრადიციასთან მჭიდრო კავშირით. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, ერთი მხრივ, სიახლოვე ჩაიკოვსკის პიპის ძალთან, რაც ტრაგედიულ

კონცეფციაში ვლინდება, ხოლო მეორე მხრივ, მუსორგსკის მუსიკალურ დრამებთან საგუნდო სცენების სიმრავლით, ვოკალური პარტიის რეჩიტატიულ-დეკლამაციური სტილით და სატირული პერსონაჟების დახასიათების სპეციფიკით. თანამედროვე საოპერო ლიტერატურიდან **ბატმრინა იზმაილოვა** ყველაზე ახლოსაა ბერგის **ვოცეცთან**. ამ ორ ქმნილებას ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელი პირქუში ატმოსფერო, გმირთა ფსიქოლოგიური პორტრეტები და ცალკეული პერსონაჟების გროტესკულ-პაროდიული დახასიათება აახლოებს.

შოსტაკოვიჩის **ბატმრინა იზმაილოვა** ეპოქის ერთერთი საუკეთესო ნიმუშია, თუმცა, ამავე დროს, ოპერამ საბჭოთა რეჟიმის მძაფრი კრიტიკა დაიმსახურა და ამ პერიოდში შექმნილი სხვა, ნაკლები ღირებულების მქონე ნაწარმოებებთან ერთად, სამთავრობო დადგენილებით დადანაშაულებული იყო ფორმალისმში.

**ბატმრინა იზმაილოვა**ს კომპოზიტორმა ტრაგედიასატირა უწოდა და ამით ხაზი გაუსვა ნაწარმოების ჟანრული არსის ორ მხარეს. მასში თანაარსებობს ტრაგიზმი და მძაფრი გროტესკი, ნატიფი ფსიქოლოგიზმი და მოუხეშავი ბუფონადა. დრამატული კონფლიქტი თანმიმდევრულადაა გახსნილი ოპერის სახეობრივ-ინტონაციურ სფეროში. მიუხედავად იმისა, რომ ოპერაში, **ცხვირის მსგავსად**, არაა რეალურად დადებითი პერსონაჟები, კომპოზიტორი იმგვარად ახასიათებს კატერინას, რომ იგი მსმენელის თანაგრძნობას იმსახურებს და პოზიტიურ პერსონაჟად მოიაზრება, ყველა დანარჩენისგან განსხვავებით, რომლებიც სწორედ მუსიკალური საშუალებებითაა მხილებული.

ჭეშმარიტად ადამიანური ემოციების მატარებელი ოპერაში მხოლოდ მთავარი პერსონაჟი, კატერინაა, რომელიც გარშემორტყმულია ბოროტი, უგულო, დაუნდობელი სამყაროთი და ბოლოს ამ სამყაროს მსხვერპლი ხდება. მისი

დახასიათება სასიმღერო ინტონაციებზეა დაფუძნებული, როგორც ხალხური სიმღერის, ისე რომანსის ტიპის საქცევებზე და ღრმა, გულწრფელი ლირიზმითაა განმსჭვალული. კატერინას პირველი მონოლოგი, რომლითაც იწყება ოპერა („О, Боже мой, какая скука“), აღსავესა უსასოობით და სევდით და განმსჭვალულია რუსული სასიმღერო ინტონაციებით, რომლებიც გამდიდრებულია კომპოზიტორის ინდივიდუალური სტილისთვის დამახასიათებელი მოდალური საქცევებით. მეორე მონოლოგი („Много вы, мужики, о себе возмечтали“, მეორე სურათი) განსაკუთრებული უბრალოებით და, ამასთანავე, ღიღი შინაგანი ვნებით ხასიათდება. მასში დეკლამაციური ინტონაციები დომინირებს, რაც მუსორგსკის საოპერო ტრადიციასთან სიახლოვეზე მიუთითებს. კატერინას პარტიაში განსაკუთრებული ლირიზმით და კანტილენური მელოდიკით გამოირჩევა არიოზო „Я однажды в окошко увидела“ (პირველი მოქმედება). ტრაგიკულ კულმინაციას კატერინას სახის განვითარება აღწევს ოპერის ფინალში, სადაც გმირს ორი მონოლოგი აქვს: „Не легко после почета да поклонов перед судом стоять“ და „В лесу, в самой чаще, есть озеро“. პირველი მათგანი მწუხარე თხრობის ხასიათს ატარებს, მეორე კი – სრულ გარინდებას, რეალობის ადეკვატურ აღქმას მოკლებული, თითქმის შეშლილი ადამიანის სახეს წარმოგვიდგენს.

ოპერის სხვა პერსონაჟები ძირითადად რეჩიტატიულ-დეკლამაციური ტიპის ვოკალით არიან დახასიათებული. გამონაკლისია სერგეის პარტია, განსაკუთრებით ოპერის დასაწყისში, მაგრამ მისი კანტილენა ჰიპერტროფირებულია და ხაზგასმით ყალბი, თეატრალიზებული გრძნობების გადმოცემას ემსახურება.

მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების დახასიათებისას ფართოდაა გამოყენებული საყოფაცხოვრებო ქანრების ინტონაციები. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ მათი გამო-

ყენების კონტექსტი განსხვავდება კატერინას პარტიისგან – ხაზგასმით ბანალური, გროტესკულად დამახინჯებული, – რის გამოც მათი მუსიკალური პორტრეტები ნეგატიურ თვისებებს იძენენ.

ოპერის მთავარი უარყოფითი პერსონაჟები – ბორის ტიმოფევიჩი, ზინოვი ბორისოვიჩი, სერგეი – ცხვირის გმირებისგან განსხვავებით არა სახე-ნიღბებს, არამედ რეალისტურ ფსიქოლოგიურ პორტრეტებს წარმოადგენენ, რომლებიც მრავალმხრივადაა წარმონიშნული. ამგვარად, სახეთა სატირული დახასიათება მხოლოდ ამძაფრებს მათ ხასიათებს. ამავე საზარელ, დაუნდობელ და პირქუშ სამყაროს განეკუთვნებიან მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებიც – მღვდელი, „კვარტალნი“, პოლიციელი, ლოთი-მაწანწალა („Задрипаный мушкетер“). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მათი და, განსაკუთრებით, პოლიციელების დახასიათებისას კომპოზიტორი უპირატესად გროტესკულ ხერხებს მიმართავს და სცენის – „В полицейском участке“ („პოლიციის განყოფილებაში“) ბუფონური ხასიათით კიდევ უფრო ამძაფრებს გარემომცველი ეპიზოდების ტრაგიზმს.

ოპერის დრამატურგია დამყარებულია დაძაბულობის თანდათანობით ზრდაზე, რომელიც კულმინაციას შერვე სურათში აღწევს. ფინალურ მოქმედებას სიმძაფრეს ანიჭებს არა მხოლოდ გმირთა დახასიათება, არამედ კატორღაზე მიმავალთა გუნდი. ამ სცენებზე საუბრისას კომპოზიტორი აღნიშნავდა, რომ აქ აღწერილია დათრგუნული, დაბეჩავებული, გაწყვეტილი რუსეთი და პარალელს ავლებდა თ. დოსტოევსკის ბარათებთან მკვლარი სახლიდან.

ოპერაში მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება საორკესტრო პარტიას, ვრცელ საორკესტრო ანტრაქტებს, რომლებიც მოვლენათა განზოგადება-გააზრებას წარმოადგენენ. საორკესტრო ეპიზოდებს შორის უნდა აღინიშნოს სცენა, სადაც სერგეი სარდაფში მიათრევს მოკლული ზინოვი ბორისო-

ვინის ცხედარს, კატერინა კი მას გზას სანთლით უნათებს. ეს ჩუმი მარში მთავარი გმირის განწირულობას განასახიერებს. ერთი მხრივ, მან თითქოს მიაღწია სანატრელს, მეორე მხრივ კი – იგი უფსკრულის პირასაა, რომლის იქეთ დამცირება, ძაღადობა და უიმედობაა. მეორე მნიშვნელოვანი საორკესტრო ეპიზოდია ანტრაქტი მეხუთე სურათის წინ, რომელიც პასაკალიის ფორმითაა დაწერილი და შოსტაკოვიჩის სიმფონიებისთვის დამახასიათებელი თვისებებით – აზრის კონცენტრაციით, მუსიკალური მასალის ინტენსიური განვითარებით, დინამიზმით და მთლიანობით ხასიათდება. საორკესტრო პარტიის როლის თვალსაზრისით, **ბატმრინა იზმანილოვა** უახლოვდება ბერგის შედევრს.

ამგვარად, დრამატურგიული მთლიანობით, გმირთა დახასიათების რელიეფურობით და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით, შოსტაკოვიჩის **ბატმრინა იზმანილოვა XX** საუკუნის პირველი ნახევრის ერთ-ერთი საუკეთესო რუსული ოპერაა.

დიმიტრი შოსტაკოვიჩი XX საუკუნის გამოჩენილი რუსი კომპოზიტორია, რომელმაც მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში, განსაკუთრებით კი ისეთი ჟანრის განვითარებაში, როგორცაა სიმფონია. შოსტაკოვიჩის შემოქმედება უზარმაზარია ჟანრული და თემატური თვალსაზრისით და მოიცავს პრაქტიკულად ყველა ტრადიციულ ჟანრს. ამავდროულად, მისთვის ტიპურია არსებული ტრადიციის გარდასახვა და ახალ თვისობრიობაში გადაყვანა.

## პირითადი ნაწარმოებების სია

- 1923 საზოგადოებრივი ტრიო № 1, თხზ. 8  
1924-1925 სიმფონია № 1 f-moll, თხზ. 10  
1926 საზოგადოებრივი სონატა № 1 D-dur, თხზ. 12  
1927 სიმფონია № 2 H-dur „ოქტობერს“ [«Октябрь»], თხზ. 14  
1927-1928 ცხვირი [«Нос»], სამაქტიანი ოპერა, თხზ. 15  
1929 სიმფონია № 3 Es-dur „საპირველმისო“ [«Первомайская»], თხზ. 20  
1929-1930 ოპერა ხანა [«Волгоной вей»], სამაქტიანი ბალეტი, თხზ. 22  
1930-1931 ზანზიკი [«Болта»], სამაქტიანი ქორეოგრაფიული სპექტაკლი, თხზ. 27  
1930-1932 მცენესის მახრის ლედი მამბეტი [«Леди Макбет Мценского уезда»], ოთხაქტიანი ოპერა, თხზ. 29  
1932-1933 24 პრელუდია ფორტეპიანოსთვის, თხზ. 34  
1933 კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის № 1 c-moll, თხზ. 35  
1934 სონატა ჩელოს და ფორტეპიანოსთვის d-moll, თხზ. 40  
1934-1935 ნათელი ნაპაღული [«Светлый ручей»], სამაქტიანი კომიკური ბალეტი პროლოგით, თხზ. 39  
1935-1936 სიმფონია № 4 c-moll, თხზ. 43  
1937 სიმფონია № 5 d-moll, თხზ. 47  
1938 სიმფონია კვარტეტი № 1 C-dur, თხზ. 49  
1939 სიმფონია № 6 h-moll, თხზ. 54  
1940 საზოგადოებრივი კვინტეტი g-moll, თხზ. 57  
1941 სიმფონია № 7 C-dur ლენინგრადის [«Ленинградская»], თხზ. 60  
1941-1942 მოთამაშებები [«Игры»], ოპერა (დაუმთავრებელი)  
1943 საზოგადოებრივი სონატა № 2 h-moll, თხზ. 61  
1943 სიმფონია № 8 c-moll, თხზ. 65  
1944 სიმფონია კვარტეტი № 2 A-dur, თხზ. 68  
1944 საზოგადოებრივი ტრიო № 2 e-moll, თხზ. 67  
1945 სიმფონია № 9 Es-dur, თხზ. 70  
1946 სიმფონია კვარტეტი № 3 F-dur, თხზ. 73 -  
1947-1948 კონცერტი ვიოლინოს და ორკესტრისთვის № 1 a-moll, თხზ. 77  
1948 ებრაული ხალხური კომედიანს [«Из еврейской народной поэзии»], სოპრანოს, ალტის, ტენორის და ფორტეპიანოსთვის, თხზ. 79  
1949 სიმფონია კვარტეტი № 4 D-dur, თხზ. 83  
1950-1951 24 პრელუდია და შუბა ფორტეპიანოსთვის, თხზ. 87  
1952 სიმფონია კვარტეტი № 5 B-dur, თხზ. 92  
1953 სიმფონია № 10 e-moll, თხზ. 93

- 1953-1962 კატერინა იზმაილოვა [«Катерина Измайлова»] (ოპერა მცენსკის მახრის ლედი მაკბეტის მეორე რედაქცია), თხზ. 114
- 1956 სიმეზიანი კვარტეტი № 6 G-dur, თხზ. 101
- 1956-1957 სიმფონია № 11 g-moll, 1905 წელი [«1905 год»], თხზ. 103
- 1957 კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის № 2 F-dur, თხზ. 102
- 1957-1958 მოსკოვი, ჩერიომუშკები [«Москва, Черёмушки»], სამაქტიანი ოპერეტა
- 1959 კონცერტი ჩელოს და ორკესტრისთვის № 1 Es-dur, თხზ. 107
- 1959-1961 სიმფონია № 12 d-moll 1917 წელი [«1917 год»], თხზ. 112
- 1960 სატირები, ხუთი რომანსი საშა ჩორნის ტექსტებზე [«Сатиры», пять романсов на слова Саши Черного], სოპრანოს და ფორტეპიანოსთვის, თხზ. 109
- 1960 სიმეზიანი კვარტეტი № 7 fis-moll, თხზ. 108
- 1960 სიმეზიანი კვარტეტი № 8 c-moll, თხზ. 110
- 1962 სიმფონია № 13 b-moll [«Бабий Яр»], თხზ. 113
- 1964 სტეპან რაზინის სიკვდილითი ღსჯა [«Казнь Степана Разина»], ვოკალურ-სიმფონიური პოემა ბანის, გუნდის და ორკესტრისთვის, თხზ. 119
- 1964 სიმეზიანი კვარტეტი № 9 Es-dur, თხზ. 117
- 1964 სიმეზიანი კვარტეტი № 10 As-dur, თხზ. 118
- 1966 კონცერტი ჩელოს და ორკესტრისთვის № 2 G-dur, თხზ. 126
- 1966 სიმეზიანი კვარტეტი № 11 f-moll, თხზ. 122
- 1967 კონცერტი ვიოლინოს და ორკესტრისთვის № 2 cis-moll, თხზ. 129
- 1968 სონატა ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის, თხზ. 134
- 1968 სიმეზიანი კვარტეტი № 12 Des-dur, თხზ. 133
- 1969 სიმფონია № 14, თხზ. 135
- 1970 სიმეზიანი კვარტეტი № 13 b-moll, თხზ. 138
- 1971 სიმფონია № 15 A-dur, თხზ. 141
- 1973 სიმეზიანი კვარტეტი № 14 Fis-dur, თხზ. 142
- 1973 მარინა ცვეტაევის ექვსი ლექსი [«Шесть стихотворений М. И. Цветаевой»], კონტრალტოს და ფორტეპიანოსთვის, თხზ. 143
- 1974 სიმეზიანი კვარტეტი № 15 es-moll, თხზ. 144
- 1974 სიუიტი მიქელანჯელო ბუნაროტის ტექსტზე [Сюита на слова Микеланджело Буонаротти], ბანის და ფორტეპიანოსთვის, თხზ. 145
- 1975 სონატა ვიოლას და ფორტეპიანოსთვის, თხზ. 147

მუსიკა 20-მდე დრამატული სპექტაკლის და 40-მდე კინოფილმისთვის.



- Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича. В кн.: Русская музыка и XX век. М., 1997 – с. 213-251
- Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики. В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л., 1977 – с. 55-94
- Арановский М. Симфония и Время. В кн.: Русская музыка и XX век. М., 1997 – с. 303-371
- Григорьева Г. Первая опера Шостаковича «Нос». В сб.: Музыка и современность. Вып. 3. М., 1965 – с. 246-271
- Данилевич Л. Дмитрий Шостакович: Жизнь и творчество. М., 1980
- Орджоникидзе Г. «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича. В сб.: Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966 – с. 186-215
- Сабинина М. Шостакович. В кн.: Музыка XX века: Очерки. Часть первая, книга вторая. М., 1984 – с. 75-114
- Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стыль. М., 1976
- Тараканов М. Русская опера в поисках новых форм. В кн.: Русская музыка и XX век. М., 1997 – с. 265-303
- Шостакович Д. О времени и о себе: 1926-1975. М., 1980
- Шумская Н. Традиция и новаторства в опере Шостаковича «Катерина Измайлова». В сб.: Музыка и современность. Вып. 3. М., 1965 – с. 104-121
- Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Книга вторая. М., 1971 – с. 61-81, 150-158



*ოლივიე მესიანი*

# ოლივიე მესიანი

(1908-1992)

ოლივიე მესიანის შემოქმედებას რაღაც იდუმალი ხიბლი აქვს, რაც, ალბათ, სტილის საოცარი ერთიანობით და, ამასთანავე, უჩვეულო მრავალფეროვნებით აიხსნება.

მესიანი XX საუკუნის მეორე ნახევრის მსოფლიო მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი უდიდესი ფიგურაა. მისი მსოფლმხედველობა კონცენტრირებულია მარადიულ ფილოსოფიურ-ეთიკურ პრობლემებზე, კაცობრიობის უდიდეს კულტურულ მონაპოვრებზე (ევროპულზე და არაევროპულზე), სულიერ მედიტაციაზე, რომელიც თვითშემეცნების და თვითჩაღრმავების საუკეთესო საშუალებაა, ბუნების ჰარმონიულ და ხალას სამყაროზე. კომპოზიტორი-ნოვატორი ოლივიე მესიანი მრავალი შემოქმედებითი ძიების და აღმოჩენის სათავეებთან იდგა და მნიშვნელოვნად გააფართოვა მუსიკალური აზროვნების საზღვრები.

კომპოზიტორის სახელი 30-იანი წლების ბოლოს გახდა ცნობილი საფრანგეთის მუსიკალურ წრეებში და მოგვიანებით, უკვე 40-იანი წლებიდან მსოფლიო აღიარება მოიპოვა.

მესიანის მუსიკა, მისი შემოქმედების ესთეტიკა უშუალოდაა დაკავშირებული ფრანგულ ტრადიციასთან, რაც კონკრეტულად საორკესტრო წერის მანერის ფერადოვნებას, გარკვეულ თეატრალურობას, საოცარ დახვეწილობას, ზომიერებას და გემოვნებას უკავშირდება. ამასთანავე, მესიანის მუსიკაში საინტერესოაა გარდატეხილი სხვა კულტურულ ტრადიციათა თავისებურება. კერძოდ, ის ფართოდ მიმართავდა ინდურ მუსიკალურ ტრადიციებს, პერუს ფოლკლორს და სხვ. მესიანის შემოქმედებაში ორგანულადაა სინთეზირებული ანტიკური მეტრი, გრიგორისეული ქორალი, ინდური რიტმი, იზორიტმული მოტეტი, დებიუსისეული

ფერადოვნება, ფრინველების გალობა, რიტმული ვარირების სტრავინსკისეული ტექნიკა, მოტივური დამუშავების კლასიკური მეთოდი. ამასთან, თავად კომპოზიტორი აღნიშნავს, რომ მისი მოღვაწეობის მთავარი მიზანია, „დაამკვიდროს კათოლიკური სარწმუნოების ჭეშმარიტებანი“.

კომპოზიტორის, პიანისტის, ორგანისტის, პედაგოგის და თეორეტიკოსის ოლივიე მესიანის შემოქმედება უანრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მისი ნაწარმოებების კატალოგში გვხვდება საორგანო, საფორტეპიანო, საანსამბლო, საორკესტრო, კამერულ-ვოკალური, საგუნდო თხზულებები და ერთი ოპერა **წმინდა შრანციონი ასიზელი**. მესიანის ნაწარმოებების მთავარი განმასხვავებელი თვისებაა ღრმა შინაარსი, განუმეორებელი ინდივიდუალობა და გულწრფელი ემოციურობა.

ოლივიე მესიანი დაიბადა 1908 წელს ავინიონში. 1919 წელს მან ჩააბარა პარიზის ეროვნულ კონსერვატორიაში, სადაც 11 წელი სწავლობდა. მისი ამ პერიოდის ნაწარმოებები უკვე წარმოაჩენენ მის ძირითად შემოქმედებით მისწრაფებებს – რელიგიური თემატიკა, ინდური რიტმი, გრიგორისეული ქორალი, ფრინველთა გალობა და, ამასთანავე, ექსპერიმენტალიზმი.

30-იან წლებში შექმნილ ნაწარმოებთა შორის აღსანიშნავია **ამაღლება, უფლის დაბადება** და სხვა თხზულებები, რომლებიც, ასევე, რელიგიურ თემაზეა დაწერილი. მესიანის რელიგიური ნაწარმოებების წყარო მუდამ წმინდა წერილის ტექსტებია, რის გამოც მის შემოქმედებაში ხშირად გვხვდება ერთი და იგივე თემები, სიუჟეტები და პერსონაჟები. მესიანის 30-იანი წლების ნაწარმოებები აღსანიშნავია იმ თვალსაზრისითაც, რომ მათში თითქმის სრულყოფილადაა ჩამოყალიბებული კომპოზიტორის სპეციფიკური მანერა, კომპოზიციის ტექნიკა, რომელიც მხოლოდ მცირეოდენ ცვლილებებს, უფრო ზუსტად, მცირეოდენ გაფართოებას განიც

დის შემოქმედების მომდევნო ეტაპებზე. შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში ერთ-ერთი მათგანი იკავებს წამყვან ადგილს და სწორედ ეს პრინციპია ამოსავალი მესიანის შემოქმედების პერიოდიზაციისას. აქედან გამომდინარე: პირველი, ადრეული პერიოდი, 30-იან და 40-იანი წლების პირველ ნახევარს მოიცავს და რელიგიურ თემატიკასთანაა დაკავშირებული; მეორე (1945-1952 წწ.) – ე. წ. ეგზოტიკური პერიოდის თემატიკას, უმთავრესად, არაევროპული კულტურების მიმართ მძაფრი ინტერესი განსაზღვრავს; მესამე პერიოდი (50-იანი წლების დასაწყისი) – ხასიათდება სხვადასხვაგვარი ექსპერიმენტით ბგერის პარამეტრების – გრძლიობის, არტიკულაციის, ტემბრის, დინამიკის სფეროში; 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მესიანის შემოქმედებითი ინტერესების ცენტრში ბუნება, კერძოდ, ფრინველთა გალობა ექცევა, რის გამოც შემოქმედების ამ პერიოდს პანთეისტური ეწოდა; და ბოლოს, 60-იანი წლების მიწურულიდან 90-იან წლებამდე გრძელდება მესიანის შემოქმედების ბოლო, სინთეზური პერიოდი, რომელშიც გაერთიანებულია წინა პერიოდების შემოქმედებითი მიგნებები.

მესიანის შემოქმედების პირველი პერიოდი იმითაცაა აღსანიშნავი, რომ იგი გახდა კომპოზიტორთა გაერთიანების „ახალგაზრდა საფრანგეთი“ წევრი (სხვა წევრები იყვნენ: ი. ბოდრიო, ა. ჟოლიე, დ. ლესიური), მაგრამ ამ გაერთიანებამ სულ ცოტა ხანი იარსება და ისტორიაში, უმთავრესად, სწორედ მესიანის გამო შევიდა.

1940 წელი მნიშვნელოვანი თარიღია მესიანის ბიოგრაფიაში. ამ წელს იგი გაიწვიეს ჯარში, ხოლო რამდენიმე თვეში მესიანი ტყვედ ჩავარდა და ჯერ სამხედრო ტყვეთა ბანაკში აღმოჩნდა, შემდეგ კი, ბანაკიდან გაქცევის მცდელობის გამო, იგი გიორლიცის საკონცენტრაციო ბანაკში გადაიყვანეს. ბანაკის არაადამიანურ პირობებში მესიანმა სულის იშვიათი სიმტკიცე გამოიჩინა: აქ მან დაწერა

კვარტეტი შამთა ღასასრულზე ვიოლინოს, კლარნეტის, ჩელოს და ფორტეპიანოსთვის.

ცნობილია, რომ მეორე მსოფლიო ომის ტრაგედიამ მრავალი უდიდესი ხელოვანის შემოქმედებაში ჰპოვა ასახვა. საკმარისია გავიხსენოთ: პ. პიკასოს ფერწერული ტილო ბერნიტა, თ. მანის სტატია ბერმანული ენა, მიმარტოვა ბონებას, დ. შოსტაკოვიჩის მეშვიდე ლენინბრადის სიმფონია. მათ გვერდით დგას ოლივიე მესიანის აბსოლუტურად უნიკალური ნაწარმოები – კვარტეტი შამთა ღასასრულზე. ნაწარმოების უნიკალურობა იმაშია, რომ იგი არა უბრალოდ მიეძღვნა ომის თემას, არამედ დაიწერა საკონცენტრაციო ბანაკში.

კვარტეტის უჩვეულო შემადგენლობა იმითაა განპირობებული, რომ გიორლიცის საკონცენტრაციო ბანაკში კომპოზიტორის და პიანისტის ოლივიე მესიანის გარდა სამი მუსიკოსი იყო – მევიოლინე, კლარნეტისტი და ჩელისტი. ბანაკის უმძიმეს პირობებში კომპოზიტორმა სულის იშვიათი სიმტკიცე გამოიჩინა და კოშმარულ სინამდვილეს თავისი პროფესიით დაუპირისპირდა. როგორც თავად მესიანი აღნიშნავდა, კვარტეტი დაწერილია იმისთვის, რომ „გაქცეოდი თოვლს, ომს, ტყვეობას და საკუთარ თავს“<sup>1</sup>. კვარტეტის პირველი შესრულება იქვე, გიორლიცის ბანაკში, 30 გრადუსიან ყინვაში, 1941 წლის 15 იანვარს, პატიმრების ძალებით განხორციელდა.

ზემოთ ჩამოთვლილი ნაწარმოებებისგან განსხვავებით, მესიანის კვარტეტში არაა უშუალოდ ასახული ომის საშინელება, ან გაანალიზებული ამ გლობალური კატასტროფის მიზეზები და შედეგები. იგი აპოკალიფსის წიგნის მეთე თავის ერთი მონაკვეთითაა შთაგონებული და არა მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის საშინელებათა წინააღმდეგ

<sup>1</sup> იხ.: Goléa A. Rencontres avec Olivier Messiaen. Paris, 1960 – p. 72

გალაშქრებად გვევლინება, არამედ ზოგადსაკაცობრიო იდეალების სიმბოლოდ, მარადიულობის და უკვდავების დიდებად წარმოგვიდგება.

კვარტეტის პირველ ნაწილში, ბრისტალის ლიტურგია, რომელშიც ფრინველების გალობაა გამოყენებული, „ჟამთა მისტერიის“ თავისებური ინტროდუქციაა. იგი თითქოს დროის, ჟამის აბსოლუტს განასახიერებს. ასეთ შთაბეჭდილებას ქმნის ე. წ. ვიტრაჟის ეფექტი (მესიანის ტერმინი), მელოდიური, ჰარმონიული და რიტმული პედალების არასინქრონული გამეორება. მეორე ნაწილი, ვოკალიზი ჟამთა ღასასრულის მაუწყებელ ანგელოზისა, ტრანსცედენტური ხასიათისაა და დროის უსასრულობის სიმბოლო. მესამე ნაწილი, შრინველების ძმოსქნელი, სოლო კლარნეტისთვისაა დაწერილი. „ქვესკნელი ესაა ჟამი, მისი უბედურებით და მწუხარებით“, – წერდა ავტორი.

ციკლის კულმინაცია მეშვიდე ნაწილში უკვე მეექვსეში მზადდება. შვიდი საჩვირის მრისხანების ცეკვა – ასე ეწოდება ნაწილს, რომელშიც კვარტეტის ესქატოლოგიური კონცეფცია განსაკუთრებით მკაფიოდაა რეალიზებული. მასში ოთხივე საკრავი უნისონში უკრავს, რითაც კომპოზიტორი გადმოგვცემს აპოკალიფსური საყვირების ხმოვანებას. მძლავრად და აქტიურად მუდერ კულმინაციურ ნაწილებს მოსდევს ფინალი – შესხმა იმოს უკვდავებისა. თავისი ხასიათით იგი შორს დგას ტრადიციული ფინალებისგან. ეს თავისებური „არია“ ეიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის, რომელიც ამალღებულ, განწმენდილ მხატვრულ სამყაროს წარმოადგენს.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდი, მსოფლიო და, კერძოდ, ფრანგული კულტურის განვითარების ეს მნიშვნელოვანი ეტაპი, მესიანის შემოქმედებაში აპოკალიფსური სახეების და რელიგიური თემატიკის ნიშნით წარიმართა. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ომის თემას არ

გამოუწვევია მისი სტილის და მხატვრული სამყაროს გარდაქმნა. კვარტეტის შემდეგ მესიანმა შექმნა ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, როგორცაა: ოცე ხილ-  
მა ჰრმა იმსონი ფორტეპიანოსთვის (1944 წ.), სამი პატა-  
რა ლიტურგია ქალთა გუნდის და ორკესტრისთვის  
(1944 წ.). ამ ნაწარმოებებში დომინირებს სამი ძირითადი  
მხატვრული სახე – ლირიკული, რომელიც ნელი, ზოგჯერ  
ექსტატური, ზოგჯერ კი საზეიმო-ჰიმნური თემებითაა წარ-  
მოდგენილი; პირქუში, გროტესკული უხეში, წახანაგოვანი  
თემებით გადმოცემული; ბგერწერითი – ფრინველების  
გალობა, ზარის რეკვა, მზის სინათლის კაშკაშა და მოციმცი-  
მე თემები.

მეორე მსოფლიო ომის (ტყვეობიდან გათავისუფლე-  
ბის შემდეგ) და ომისშემდგომ წლებში მესიანი ინტენ-  
სიურ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა. ამავე წლებშია  
შექმნილი მისი თეორიული ნაშრომი – ჩემი მუსიკალური  
ენის ტექნიკა, რომელშიც განზოგადებულია კომპოზიტო-  
რის ნოვატორობა მუსიკალური ენის სფეროში. კერძოდ, ამ  
ტრაქტატში დაწვრილებითაა გაანალიზებული მესიანის  
ჰარმონიული ენა (დომინანტის აკორდი, რომელიც მა-  
ჟორული კილოს ყველა ბგერას შეიცავს; რეზონანსის აკორ-  
დი, რომელიც შეიცავს ობერტონული რიგის ბგერებს და  
კვარტული აკორდი), მესიანის მიერ შექმნილი ე. წ. შეზღუ-  
დული ტრანსპოზიციის კილოები და, რაც მთავარია, რიტ-  
მი. მესიანის რიტმული აზროვნების ბაზისს ინდური რიტ-  
მები და რიტმის და მეტრისადმი არაუეროპული მიდგომა  
განაპირობებს (იგულისხმება რიტმული პროგრესიები). აქვე  
კომპოზიტორი საუბრობს დამატებითი გრძლიობის და  
შეუქცევადი (სიმეტრიული) რიტმების ფენომენზე.

1945 წელს ღირიჟორმა სერგეი კუსევიციკიმ მესიანს  
შესთავაზა დაეწერა ნაწარმოები ბოსტონის სიმფონიური  
ორკესტრისთვის. ასე შეიქმნა ტურანბალილა-სიმფონია,



რომელსაც მესიანი თავის ერთ-ერთ ცენტრალურ ნაწარმოებად მიიჩნევდა.

ეს გრანდიოზული ათნაწილიანი სიმფონიური ციკლი ოთხი თემის ციკლური გამეორების საფუძველზეა აგებული. ესენია: ქანდაკების თემა, ყვავილის თემა, სიყვარულის თემა და აკორდის თემა, რომლებიც ციკლის მანძილზე ძირითადად ვარიაციულ-ვარიანტულად ვითარდება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მესიანის აზროვნებას ახასიათებს არა დიალექტიკურ-პროცესუალური, არამედ ვარიაციულ-ვარიანტული განვითარების ხერხების უპირატესობა, საწყისი მხატვრული სახის გრადაციულად გარდაქმნების პრინციპი. სწორედ ამის გამო მისი ნაწარმოებები, კერძოდ კი სიმფონია, აგებულია არა ტრადიციულად, ძირითადი იდეის ხარისხობრივი გარდაქმნის პრინციპზე, არამედ გარკვეულ მდგომარეობაში ყოფნის დემონსტრირებაა. უფრო ზუსტად, მთლიანობა წარმოიქმნება, როგორც განსხვავებულ მდგომარეობათა თანმიმდევრობა, რომელთაც ერთგვაროვანი, სტაბილური მუსიკალური მახასიათებლები აქვთ – რიტმი, ბგერათსიმალეობა და სხვ.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია **ტურანბალი-ლა-სიმფონიის** ტემბრული თავისებურება. ნაწარმოები დაწერილია დიდი სიმფონიური ორკესტრისთვის, რომლის შემადგენლობა გაფართოებულია სოლო ფორტეპიანოთი, დასარტყამი ინსტრუმენტებით და მარტენოს ტალღებით. ორკესტრის მსგავსი შემადგენლობა სტაბილურად გვხვდება მესიანის შემდგომი პერიოდის საორკესტრო პარტიტურებში.

**ტურანბალი**ს ტემბრული დრამატურგია ორი პრინციპის დაპირისპირებიდან ამოიზრდება. ერთი მხრივ, ფართოდ გვხვდება საკრავთა სოლოები, სუფთა ტემბრები, ხოლო მეორე მხრივ, – რთული ზემრავალხმიანი ფაქტურული

შრეები, რომლებიც, ხშირად, რამდენიმე თემას აერთიანებენ და ჟღერადობის განსაკუთრებულ ხარისხს ქმნიან.

1949-52 წლები მესიანის შემოქმედებაში ინტენსიური ექსპერიმენტებით ხასიათდება. ამ პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებში (ბანტიმოჯანია და ოთხი რიტმული მტიული ფორტეპიანოსთვის, საორგანო სამეზბის დღის მესა და ჟიბნი ორბანისთვის, შავი შავში ფლეიტისთვის და კონკრეტული მუსიკის ნიმუში ტემბრეზი-ბრძლიობები) აისახა კომპოზიტორის სერიოზული ძიებები როგორც ტექნიკის, ისე ესთეტიკის სფეროში.

ოთხი რიტმული მტიული<sup>1</sup> მესიანის ერთ-ერთი ყველაზე რაციონალისტური ნაწარმოებია. ეს ოთხნაწილიანი ციკლი უახლესი ტექნოლოგიური და სტრუქტურული პრინციპების (არა მხოლოდ მესიანის შემოქმედებისთვის, არამედ ომის შემდგომი ავანგარდისთვის) თავისებური ენციკლოპედიაა. აქ, კერძოდ მეორე ეტიუდში (ბრძლიობების და ინტენსივობების მოღუსი), მესიანის მიერ პირველად გამოყენებული მუსიკალური ქსოვილის ინტეგრაციის პრინციპი, რომელიც საფუძვლად დაედო ტოტალურ სერიალიზმს.

მესიანის 50-60-იანი წლების შემოქმედებაში პანთეისტური თემა დომინირებს, რაც ისეთ ნაწარმოებებში აღიბეჭდა, როგორებიცაა შრინგველების ბამოღვიძება ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის (1953 წ.), ეზოტიკური შრინგველები სოლო ფორტეპიანოს, ჩასაბერ და დასარტყამ ინსტრუმენტთა ანსამბლისთვის (1955 წ.), შრინგველების ბატალობი ფორტეპიანოსთვის (1956-58 წწ.), ძრონოძროშია სიმფონიური ორკესტრისთვის (1960 წ.), საორკესტრო სიუიტა შვიდი პაიკუ (1962 წ.). ამ ნაწარმოებთა წინასიტყვაობებში კომპოზიტორი ზუსტად მიუთითებს, სად და

<sup>1</sup> ტერმინი მტიული აქ არა ტექნიკურ-ინსტრუქციული ტიპის საეარჯიშოს, არამედ ჩანახატის აღმნიშვნელია.

როდის ჩაწერა ამა თუ იმ ფრინველის გალობა, მაგრამ, ამავედროულად, მესიანისთვის მთავარია არა კონკრეტულ ფრინველთა გალობის ამოცნობა (რაც პრაქტიკულად შეუძლებელია), არამედ წმინდა მუსიკალური შედეგი, მხატვრულად განზოგადებული კონკრეტისა, რომელიც რეალობაზე გაცილებით მაღლა დგას.

ფრინველთა შესახებ მესიანი წერდა: „შესაძლოა, ფრინველები არიან ამ პლანეტის უდიდესი მუსიკოსები“<sup>1</sup>. და კიდევ: „მძიმე და კაეშნიან ფიქრთა მოძალების ჟამს, როდესაც განსაკუთრებული სიმძაფრით ეგრძნობ ჩემს უსარგებლობას, როდესაც ენა ნებისმიერი მუსიკისა – კლასიკური რქნება ის, ანტიკური, ეგზოტიკური, თანამედროვე თუ ულტრამოდერნისტული – მხოლოდ დაჟინებული, თუმცა არსებობდა ამო დიებათა ნაყოფად მესახება, სხვა რა გზა, და გამოსავალი არსებობს, თუ არა მიახლოება ფრინველთა გალობასთან ტყეში, მინდვრებში, მთებსა თუ ზღვის სანაპიროზე“<sup>2</sup>.

მესიანის შემოქმედების შემდეგი პერიოდი (60-80-იანი წლები) წინა წლების მიღწევების სინთეზს წარმოადგენს. უკვე ძრონოძროშიაში შეინიშნება სინთეზისკენ სწრაფვა, მაგრამ განსაკუთრებით მკაფიოდ ეს ტენდენცია გამოვლინდა სიმფონიურ პარტიტურაში ზეციური ძალადის შემკობი და მესიანის შემოქმედების კულმინაციურ ნაწარმოებში, ოპერაში ჯმინდა ზრანცისმ ასიზელი. ბოლო პერიოდის ნაწარმოებებში ერთ მთლიანობადაა შერწყმული მესიანის შემოქმედების სამი ძირითადი თემა – რელიგია, ეგზოტიკა, ბუნება.

<sup>1</sup> Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris, 1967 – p. 95. ციტ. იხ.: Екимовский В. Оливье Мессиаен. М., 1987 – с. 187.

<sup>2</sup> Hodier A. La Musique depuis Debussy. Paris, 1961 – p. 100. ციტ. იხ.: „თბილისი 2008 – თანამედროვე მუსიკის საღამოები“, ფესტივალის ბუკლეტი, გვ. 25 (კ. ჯანდიერის თარგმანი).

როგორც აღენიშნეთ, მესიანის შემოქმედებას აგვირგვინებს გრანდიოზული ქმნილება – ოპერა **წმინდა ზრანცისკ ასიზელი**, მისი ერთადერთი სცენური თხზულება. ოპერის ლიბრეტო, რომელშიც გამოყენებულია ფრანცისკ ასიზელის ტექსტები, ასევე, შეიცავს ციტატებს ბიბლიიდან, კერძოდ, ფსალმუნებიდან, აპოკალიფსისის წიგნიდან და სხვა კანონიკური ტექსტებიდან, თავად კომპოზიტორს ეკუთვნის. გარდა ამისა, ოპერის თითოეულ სურათს (ოპერაში სულ 8 სურათია) წინ უძღვის ავტორის დეტალური ანოტაციები, რომლებშიც აღწერილია პერსონაჟების კოსტიუმები, დეკორაციები და მოქმედ პირთა მოძრაობები სცენაზე. მესიანის ჩანაფიქრით სპექტაკლში გამოიყენება, ასევე, კინოპროექცია და ლაზერული სხივები.

ოპერა უწვევლო სტატიკურობით, „შმოქმედობით“ გამოირჩევა. მისი მთავარი პერსონაჟები<sup>1</sup>, ძირითადად, საუბრობენ, ლოცულობენ და ქადაგებენ. ეს თავისებური ოპერა-მისტერიაა, რომლის ჟანრულ წინამორბედად არა მარტო შუა საუკუნეების მისტერიები შეიძლება მივიჩნიოთ, არამედ, ასევე, კ. დებიუსის მისტერია **წმინდა სებასტიანის მარტვილობა**. იგი ასკეტურობით, თავშეკავებულობით და სიმკაცრით გამოირჩევა, მაგრამ ცალკეულ ეპიზოდებში მუსიკალური ქსოვილი საოცრად მდიდარი და მრავალფეროვანი ხდება. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ეხება მეექვსე სურათს „ქადაგება ფრინველებს“ და, განსაკუთრებით მეშვიდეს, „სტიგმატები“, სადაც ორკესტრის და უხილავი გუნდის მეშვეობით წარმოჩენილია ფრანცისკის სტიგმატები, მაცხოვრის იარები, რომლებიც წმინდანის სხეულზე ჩნდება.

ოპერა **წმინდა ზრანცისკ ასიზელი** მესიანს 1975 წელს დაუკვეთა პარიზის საოპერო თეატრის იმდროინდელმა დირექტორმა რ. ლიბერმანმა. კომპოზიტორმა თავად

<sup>1</sup> ოპერის პერსონაჟები არიან: ფრანცისკ ასიზელი, შვიდი ბერი, კეთროვანი და ანგელოზი (ერთადერთი ქალის ხმა).

შეარჩია სიუჟეტი. ხანგრძლივი და ინტენსიური მუშაობის შემდეგ, 1983 წელს შედგა ოპერის პრემიერა, რაც საფრანგეთის მუსიკალური ცხოვრების ერთ-ერთ ცენტრალურ, უმნიშვნელოვანეს მოვლენად აღიარეს.

ოპერაზე მუშაობის შესახებ კომპოზიტორი წერდა: „წმინდა შრანცისკ ასიზელში დაახლოებით რვა წლის განმავლობაში ვმუშაობდი. ლიბრეტოს წერა 1975 წლის ზაფხულში დავიწყე, მუსიკა 1975/79 წლებში იქმნებოდა, 1979/83 წლებში გავაორკესტრე და შემდეგ გავამზადე პარტიტურის რვა ტომი.

ყოველთვის ვეთაყვანებოდი წმინდა ფრანცისკს – წმინდანს, რომელიც ყველაზე მეტად ჰგავს ქრისტეს. გარდა ამისა, პიროვნული მიზეზიც არსებობს: იგი ხომ ფრინველებს ესაუბრებოდა, მე კი ორნითოლოგი ვარ და ამ სიუჟეტის შერჩევა ჩემთვის სავსებით ბუნებრივი იყო.

ჩემს ლიბრეტოს არავითარი ლიტერატურული პრეტენზია არ შეიძლება ჰქონდეს. იგი მხოლოდ მუსიკის ლიტერატურული საფუძველია. ვარჩევდი უმეტესად წმინდა ფრანცისკის მიერ მოხდენილ საოცრებათა ამბებს და ფრინველების გალობასთან დაკავშირებულ სიუჟეტებს <...> ფრანცისკთან კონტრასტისთვის დავამატე ძმა ელია, ბრწყინვალე ორგანიზატორი, რომლის იდეები, შესაძლოა, ანტიფრანცისკანულიც კი იყო (ეს FIORETTI-ს თვალსაზრისიცაა). ლიბრეტოში გამოვიყენე წმინდა ფრანცისკის შესახებ დაწერილი ნაშრომები. პირველყოფლისა, თომას დესელანოს VITA PRIMA და VITA SECUNDA, შემდეგ წმინდა ბონავენტურას ორი წიგნი – LEGENDA MAJOR, LEGENDA MINOR. არის მრავალი თანამედროვე ნაშრომიც. ვახსენებ მხოლოდ ერთს, რომელიც გამოვიყენე და რომელიც განსაკუთრებით მიყვარს – LIRE FRANÇOIS D'ASSISE (შრანცისკ ასიზელის ძნარო) – კაპუცინელი მამის ლუი ანტუანის მიერ დაწერილი. შთაგონების მთავარი წყაროები

კი იყო FIORETTI (ყვანაძე) და წმინდა ფრანცისკის CANTIQUE DES CRÉATURES (ძმნილუბათა სიმღერა)“.

შემდეგ კომპოზიტორი აგრძელებს: „ოპერაში ყოველ პერსონაჟს აქვს თავისი თემა და თან ახლავს ამა თუ იმ ფრინველის გალობა. ასობით სხვადასხვა აკორდიდან თითოეული წარმოადგენს ბგერათა კომპლექსს, რომელსაც, იმავე დროს, ფერთა გარკვეული კომპლექსიც შეესაბამება. წარმოსახვაში იქმნება ლურჯის, წითლის, იისფერის, ნარინჯისფერის, მწვანის, მეწამულის და ოქროსფერის უწყვეტი მოძრაობა, რათა ჩემი მუსიკა, პირველყოფლისა, ქმნიდეს მოსმენა-ხილვის შთაბეჭდილებას. და ეს შთაბეჭდილება ფერთა შეგრძნებებს უნდა ემსახურებოდეს.

მე შეტყვევლად შემახსენებენ, რომ ფრანცისკ ასიზელი ღარიბი იყო; რომ იგი თავის პატარა სენაკს სიცოცხლის ბოლომდე ქალბატონ სიღარიბეს და დას – წმინდა სიმწირეს უყოფდა; რომ სიღარიბე იყო მისი არსების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანი, ხოლო ჭარბად ფერადოვანი გაორკესტრება, ბგერათა კომპლექსების რთული სისტემები, რომლებიც ამავდროულად ფერთა კომპლექსებიცაა – ყოველივე ეს უადგილოდ და ზედმეტად მდიდრულად გამოიყურება.

მართალია, ფრანცისკი ღარიბი იყო და ალბათ, უღარიბესიც, მაგრამ მან შეინარჩუნა ბავშვური აღტაცება ყოველივე მშვენიერისადმი, რაც კი მის გარშემო იყო; იგი მდიდარი იყო მზით, მთვარით და ვარსკვლავებით, ცის და ღრუბლების ფერებით, ხეებით, ბალახით, ყვავილებით და ქარის ხმაურით, ცეცხლის ძალით და წყლის გამჭვირვალე სიწმინდით. ის ამ ყველაფრით იყო მდიდარი, თუმცა აღარაფერი გააჩნდა. მისი ბიოგრაფებიც ამას ამბობენ და ამასვე გვიმოწმებს CANTIQUE DES CRÉATURES (ძმნილუბათა სიმღერა). ტემბრული მრავალფეროვნება, ფერადოვნება, ბგერათა გრძლიობების და ბგერითი კომპლექსების

რთული მუსიკა, ჩემი აზრით, მას სულაც არ შეუраცხ-  
ყოფს; და შეესატყვისება კიდევ მის ჭეშმარიტ შინაგან  
ბუნებას“<sup>1</sup>.

ოლივიე მესიანი XX საუკუნის მსოფლიო მუსიკა-  
ლური კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურაა,  
რომლის თვითმყოფადი შემოქმედება განაცვიფრებს მსმე-  
ნელს საოცარი ფანტაზიით, ინდივიდუალური მანერით.  
მის ნაწარმოებებში წამოჭრილი ეთიკური და ესთეტიკური  
პრობლემები წარმოაჩენს მას როგორც ღრმა მოაზროვნეს,  
რომლისთვისაც „მუსიკა – ესაა თეოლოგიის კომენტარი“.

### ქირითადი ნაწარმოებების სია

- 1917 ძალბატონი შალოტიდან [La Dame de Shalott], ფორტეპიანოსთვის  
1921 ვიონის ორი ბალადა [Deux ballades de Villon], ხმის და  
ფორტეპიანოსთვის  
1925 მაღალი და წმინდა ზეცის მწუხარება [La Tristesse d'un  
Grand Ciel Blanc], ფორტეპიანოსთვის  
1927 მოღალაური ესკიზები [Esquisse modale], ორგანისთვის  
1928 შუბა d-moll ორკესტრისთვის  
1928 სულთა ბულგოვჩალე მბრძანებელი [L'Hôte aimable des Âmes],  
ორგანისთვის  
1928 ზიარების საბალოკელი [La Banquet Eucharistique], ორკესტრისთვის  
1928 პრელუდია [Prélude] ორგანისთვის  
1928 შოტლანდიური ვარიაციები [Variations écossaises], ორგანისთვის  
1928-29 პრელუდიები [Préludes] ფორტეპიანოსთვის  
1930 დიპტიქი [Diptyque], ორგანისთვის  
1930 რიცხვის სიკმდილი [La Mort du Nombre], სოპრანოს, ტენორის,  
ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის  
1930 დაპიწყებული შესაწირი [Les Offrandes oubliées], ორკესტრისთვის  
(ვერსია ფორტეპიანოსთვის)  
1930 უბრალო სიმღერა სულისთვის [Simple Chant d'une Âme],  
ორკესტრისთვის

---

<sup>1</sup> ავტორის კომენტარები CD-ს წინასიტყვაობიდან: Cybelia ASIN:  
B00008EYFR იხ. „თბილისი 2008 – თანამედროვე მუსიკის საღამოები“,  
ფესტივალის ბუკლეტი, გვ. 26-27 (თ. ჯოლოგუას თარგმანი).

- 1930 უბრალო სიმღერა სულისთვის [Simple Chant d'une Âme],  
ორკესტრისთვის
- 1930 სამი მელოდია [Trois mélodies] ხმის და ფორტეპიანოსთვის
- 1930/35 წმინდა ზიარების შესაწირი [Offrande au Saint Sacrement],  
ორგანისთვის
- 1931 ბრწყინვალე აკლდამა [Le Tombeau resplendissant], ორკესტრისთვის
- 1932 მარადიული ეკლესიის გამოცხადება [Apparition de l'Église  
éternelle], ორგანისთვის
- 1932 ზანტაზია ბურლესკი [Fantaisie burlesque] ფორტეპიანოსთვის
- 1932 წმინდა ზიარების ჰიმნი [Hymne au Saint Sacrement], ორკესტრისთვის
- 1932 თემა და ვარიაციები [Thème et variations] ვიოლინოს და  
ფორტეპიანოსთვის
- 1932-33 ამაღლება [L'ascension], ორკესტრისთვის
- 1933 ზანტაზია [Fantasie] ვიოლინოს და ფორტეპიანოსთვის
- 1933 მისა გუნდის და ორკესტრისთვის
- 1933-34 ამაღლება [L'ascension], ორგანისთვის
- 1934 პიესები [Morceau] ფორტეპიანოსთვის
- 1935 უფლის დაბადება [La Nativité du Seigneur], ორგანისთვის
- 1935 პიესა პოლ დიუჰას ხსოვნას [Pièce pour le Tombeau de Paul  
Dukas], ფორტეპიანოსთვის
- 1935 ვოკალიზი [Vocalise] ხმის და ფორტეპიანოსთვის
- 1936 პოემები მი-ს [Poèmes pour mi], სოპრანოს და ფორტეპიანოსთვის
- 1937 ზეიმი წყალთა მშვენიერთა [Fêtes des belles eaux], მარტენოს  
ტალღებისთვის
- 1938 ზეცის და მიწის სიმღერა [Chants de Terre et de Ciel], სოპრა-  
ნოს და ფორტეპიანოსთვის
- 1938 ორი მერთხედტონიანი მონოდია [Deux Monodies en quarts  
de ton], მარტენოს ტალღებისთვის
- 1939 უხრწელი სხეულები [Les Corps glorieux], ორგანისთვის
- 1940-41 კვარტეტი შამთა დასასრულზე [Quatuor pour la Fin du  
Temps], ვიოლინოს, კლარნეტის, ჩელოს და ფორტეპიანოსთვის
- 1941 ბუნდები ჟანა დ'არკს [Choeurs pour une Jeanne d'Arc], გუნდის  
და ორკესტრისთვის
- 1942 მუსიკა ოიდიპოსის სცენისთვის [Musique de scène pour un  
Œdipe], მარტენოს ტალღებისთვის
- 1943 რონდო [Rondeau] ფორტეპიანოსთვის
- 1943 სიტყვა ამინის სახეები [Visions de l'Amen], ორი ფორტეპია-  
ნოსთვის
- 1943-44 სამი პატარა ლიტურგია უფალი ჩვენთან არს [Trois  
petites Liturgies de la Présence Divine], გუნდის და ორკესტრისთვის



- 1944 ოცო ხილვა ჟრმა იესოზი [Vingt Regards sur l'Enfant Jésus], ფორტეპიანოსთვის
- 1945 ჰარავი [Harawi], სოპრანოს და ფორტეპიანოსთვის
- 1945 პიეზა [Pièce] ჰობოის და ფორტეპიანოსთვის
- 1945 ტრისტან და იზოლდა [Tristan et Yseult], ორგანისთვის
- 1946-48 ტურანგალილა-სიმფონია [Turangalila-Symphonic], ორკესტრისთვის
- 1948 ხუთი სიმღერა [Cinq Réchants] გუნდისთვის
- 1949 კანტეიოდჯია [Cantéyodjyâ], ფორტეპიანოსთვის
- 1949-50 სამების ღლის მესა [Messe de la Pentecôte], ორგანისთვის
- 1949-50 ოთხი რიტმული ეტიუდი [Quatre Études de rythme], ფორტეპიანოსთვის
- 1951 წიგნი ორგანისთვის [Livre d'Orgue]
- 1952 შავი შაჟვი [Le Merle noir], ფლეიტის და ფორტეპიანოსთვის
- 1952 ტემბრები-ბრძლირები [Timbres-Durées], ელექტრონული მუსიკა
- 1953 ზრინველების ბამოღვიძება [Réveil des Oiseaux], ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის
- 1955-56 ეზოტიკური ზრინველები [Oiseaux Exotiques], ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის
- 1956-58 ზრინველების კატალოგი [Catalogue d'Oiseaux], ფორტეპიანოსთვის
- 1959-60 ქრონოქრომია [Chronochromie], ორკესტრისთვის
- 1962 შვიდი ჰაიკაი [Sept Haïkai], ორკესტრისთვის
- 1963 ზეციური ძალაქის ზერები [Couleurs de la Cité Céleste], ორკესტრისთვის
- 1963 მონოდია [Monodie], ორგანისთვის
- 1964 მოველი აღდგომასა მკვდრეთით [Et Expecto Resurrectionem Mortuorum], ორკესტრისთვის
- 1965-69 ზერისცვალება უზლისა ჩვენისა იესო ქრისტეზი [La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus], გუნდის, სოლისტების და ორკესტრისთვის
- 1969 მღილტაცვიები წმინდა სამების მისტირიაზე [Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité], ორგანისთვის
- 1971-74 კანონებიდან პარაკლავებისკენ [Des Canyons aux Étoiles], ფორტეპიანოს და ორკესტრისთვის
- 1975-83 წმინდა ზრანცისკ ასიზელი [Saint-François d'Assise], ოქერა სამ მოქმედებად. 8 სურათად
- 1986 სიმღერა მოცარტის სტილში [Chant dans le Style Mozart], კლარნეტის და ფორტეპიანოსთვის

1988-92 იმჰპეზნიური ნათება [Eclairs sur l'au-delà], ორკესტრისთვის  
1989 ღიმილი [Un Sourire], ორკესტრისთვის  
1990-91 კონცერტი ოთხისთვის [Concert à Quatre], ფორტეპიანოს,  
ფლეიტი, ჰობოსი, ჩელოს და ორკესტრისთვის  
1991 პიესა ფორტეპიანოს და სიმებიანი კვარტეტისთვის [Pièce  
pour piano et quatuor à cordes]

### რეკომენდებული ლიტერატურა

Goléa A. Rencontres avec Olivier Messiaen. Paris, 1960  
Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris, 1967  
Екимовский В. Оливье Мессиаен. М., 1987  
Куницкая Р. Оливье Мессиаен. В кн.: Французские композиторы XX  
века. М., 1990 – с. 77-114  
Мелнк-Пашаева К. «Турангалилла-симфония» Мессиаена. В сб.: Му-  
зыкальный современник. Вып. 4 М., 1983 – с. 230-253  
Мелик-Пашасва К. Симфоническое творчество О. Мессиаена. М., 1979  
Мессиаен О. Техника моего музыкального языка. М., 1996

# სარჩევი

შესავალი .....	3
არნოლდ შონბერგი .....	15
ალბან ბერგი .....	41
ანტონ ვებერნი .....	57
იგორ სტრავინსკი .....	73
ბელა ბარტოკი .....	93
პაულ ჰინდემიტი .....	111
ედგარ ვარეზი .....	129
ფრანგული „ექვსეული“ და არტურ ონეგერი .....	145
სერჯეი პროკოფიევი .....	173
დიმიტრი შოსტაკოვიჩი .....	197
ოლივიე მესიანი .....	219

**კომპიუტერული დიზაინი: თინათინ ბარკალაია**

**გარეკანის დიზაინი: თეონა კვაჭაძე**

**(გარეკანზე გამოყენებულია ჟორჟ ბრაკის  
„ვიოლინო და შანდალი“)**

**ტექნიკური უზრუნველყოფა: თეიმურაზ ჩოხელი**

**პირობითი ნაბეჭდი თაბახი: 14,7**

**ტირაჟი: 200**

**დაიბეჭდა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის  
სახელმწიფო კონსერვატორიაში**