

ღუდვობა ვან
ბეთქოვანი

ავტორი

რუსუდან ქუთათელაძე

რედაქტორი

ლადო იოსებაძე

კორექტორები:

სვეტა კვარაცხელია
მარეხ ლარიბაშვილი

დიზაინერი

ლიკა გოგავა

ტექნიკური

რედაქტორი

ზურაბ აბაშიძე

პროექტის მენეჯერი

ნია ნამგალაძე

კომპიუტერული

უზრუნველყოფა

რეზო თხილიშვილი

© გამომცემლობა პალიტრა L, 2019

მისამართი: თბილისი, იოსებოძის ქ. №49

E-mail: book@palitra.ge; ტელ.: 238-38-71

www.palitra.ge

ISBN 978-9941-24-189-5 (ყველა ტომისთვის)

ISBN 978-9941-29-992-6 (ტომი XLVI)

ჟურნალ „ისტორიანის“ ბიბლიოთეკა

ვუძღვნი ჩემს ძვირფას, ნიჭიერ ქართველ ახალგაზ-
რდობას



თავი I

XVIII საუკუნის ვენა

ვენის კლასიკური სკოლა

ვენის კლასიკური სკოლა მუსიკალური მიმართულება, გარკვეული მიმდინარეობა, სტილია, რომელსაც XVIII საუკუნის II ნახევარში ავსტრიის დედაქალაქ ვენაში ჩაეყარა საძირკველი. ქალაქ ვენიდანვე წარმოდგა მიმართულების სახელწოდება. ვენის კლასიკური სკოლის ფუძემდებელია დიდი ავსტრიელი კომპოზიტორი ფრანც იოზეფ ჰაიდნი. ამ ტრადიციის ბრწყინვალე განვითარება უდიდესი კომპოზიტორის, ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტის სახელს უკავშირდება, ხოლო ამ მიმართულების განვითარების გზას ღირსეულად აგვირგვინებს უდიდესი გერმანელი კომპოზიტორი ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი. ვენის კლასიკურ სკოლას ნაწილობრივ უკავშირდება, აგ-

რეთვე, დიდი კომპოზიტორი ქრისტოფ ვილიბალდ გლუკი, რომლის შემოქმედებაში საოპერო ჟანრი რეფორმას განიცდის.

ამრიგად, ჰაიდნი, მოცარტი, ბეთჰოვენი და, აგრეთვე, გლუკი ვენის კლასიკოსები არიან, ხოლო ამ სკოლის განვითარების გზა შემოისაზღვრა XVIII საუკუნის II ნახევრითა და XIX საუკუნის დამდეგით.

უდიდესი მხატვრულ-ესთეტიკური მნიშვნელობის მუსიკალური მიმდინარეობის, ვენის კლასიკური სკოლის დაბადება ქალაქ ვენას შემთხვევით როდი დაუკავშირდა. XVIII საუკუნისთვის ვენა, ცენტრალური ევროპის დიდ ნაწილზე გადაჭიმული ავსტრიულ-უნგრული უზარმაზარი იმპერიის დედაქალაქი, მთელი ევროპის ერთ-ერთი უძველესი კულტურული ტრადიციის მქონე ცენტრი იყო.

თავად ქალაქ ვენის შესახებ ყველაზე ადრეული ცნობები ჯერ კიდევ 881 წლით თარიღდება. მდინარე დუნაის ნაპირებზე, 200-ზე მეტ ჰექტარზე გაშენებულ ქალაქს XVIII საუკუნეში ამშვენებდა უდიდესი არქიტექტურული ღირებულების ტაძრები, საიმპერატორო და დიდ ფეოდალთა, არისტოკრატთა, თავადების უმშვენიერესი სასახლეები, თეატრები, მუზეუმები, რატუში-სა და პარლამენტის შენობები, სხვა არქიტექტურული ძეგლები, ჭეშმარიტი ხუროთმოძღვრული შედეგები. ეს ნაგებობანი, გამორჩეულად კი არისტოკრატთა სასახლეები, ავსტრიელი დიდგვაროვანი ოჯახების, დინასტი-



ების, გრაფებისა და თავადების, ამა ქვეყნის ძლიერთა ძალაუფლებისა და სიმდიდრის ხილული საბუთი იყო.

თვალწარმტაცი იყო ქალაქის ლანდშაფტიც, უამრავი პარკითა და სკვერებით, ჩრდილით მოფენილი ხეივნებითა და გრანდიოზული შადრევნებით რომ ატკბობდა მზერას. ქალაქის გრძელი და განიერი მთავარი ქუჩების დიდი ნაწილი გრანიტის ქვით იყო მოკირწყლული. ქუჩების მოკირწყვლა კი 1724 წელს წამოიწყეს. მოქალაქეთა თავშეყრის საყვარელი ადგილი იყო ქალაქის შუაგულში გაშენებული საუცხოო ტყე-პარკი, პრატერი, დღესაც ამ სახელით რომაა ცნობილი.

სწავლას დანაფებული ახალგაზრდობა ვენაში განათლებას ეუფლებოდა უნივერსიტეტში, რომლის ისტორია შორეულ წარსულში იღებდა სათავეს. 1365 წელს დაარსებული საგანმანათლებლო კერა მომავალი უნივერსიტეტის ფუძე აღმოჩნდა. ეს იყო მთელ ევროპაში ერთ-ერთი პირველი უმაღლესი სასწავლებელი, რომელიც სტუდენტების აღზრდა-განათლებას ემსახურებოდა. უნივერსიტეტის სტუდენტური ძალებით სულ მალე, იმავე XIV საუკუნეში, ამოქმედდა მომღერალთა გუნდი. იგი საეკლესიო და საერო მუსიკას ასრულებდა.

1308 წლიდან, ანუ ჯერ კიდევ XIV საუკუნეში, ვენაში, სამეფო სასახლის კარზე დაარსდა კაპელა, რომელმაც თავის წიაღში უამრავი მუსიკოსი, მომღერალი და მესაკრავე აღზარდა, მუსიკოსები სხვადასხვა ქვეყნიდა-

ნაც მიიზიდა. ვენის სასახლის კარის კაპელა, შეიძლება ითქვას, იყო ერთ-ერთი პირველი ინტერნაციონალური საშემსრულებლო კოლექტივი. მალე ეს კოლექტივი ორად — გერმანულ და ფრანგულ ჯგუფებად დაიყო და ამ სახით განაგრძო აქტიური მოღვაწეობა. მან ქალაქის კულტურულ ცხოვრებაში დიდმნიშვნელოვანი როლის შესრულება იტვირთა.

ქალაქ ვენას ეკუთვნის, აგრეთვე, ე. წ. სამხედრო ორკესტრის ჩამოყალიბების პირველობაც. ეს ორკესტრი მესაყვირეებისა და მედოლეებისაგან შედგებოდა და როგორც სასახლეში, ისე ქალაქში გამართულ დღესასწაულებს ემსახურებოდა. ორკესტრი ზემოთ ნახსენები კაპელის მუსიკოსებისაგან შედგებოდა.

1494 წელს ვენაში დაწესდა სამეფო სასახლის კარის კომპოზიტორის თანამდებობა. ეს უაღრსად პატივსაცემი, დღევანდელი გაგებით პრესტიჟული და ძალზე მაღალხელფასიანი თანამდებობა იყო. სასახლის კარის კომპოზიტორი, ფაქტობრივად, მთელი სახელმწიფოს მუსიკალური სფეროს სრულუფლებიანი, ლამის ერთპიროვნული გამგებელი იყო. ამ საპატიო თანამდებობას პირველი ფლობდა ჰანს (იგივე ჰენრიკ) იზაკი (1450-1517), გამოჩენილი ფლამანდიელი, ფრიად ნაყოფიერი კომპოზიტორი, ნიდერლანდული პოლიფონიური სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი. მის



შემდეგ ვენის მუსიკალურ საკითხებს უამრავი მუსიკოსი მართავდა.

XVII საუკუნეში ეს ძალაუფლება თითქმის მთლიანად იტალიელებმა ჩაიგდეს ხელში. მანამდე კი, XVI საუკუნეში, ვენის მუსიკალურ საკითხებში ჰეგემონია ნიდერლანდელებს ეკუთვნოდათ. ისინი ინსტრუმენტულ მუსიკას ანიჭებდნენ უპირატესობას.

XVII საუკუნის ვენის სამუსიკო ხელოვნებაში მართვის სადავეებს იტალიელები დაეუფლნენ. მათ კი უპირატესობა მთლიანად საოპერო ჟანრს მიანიჭეს. ვენაში დიდი ხნით გამეფდა იტალიური ოპერა. საყოველთაო წარმატება ჰქონდა Opera-seria-ს (სერიოზული, ისტორიული, ლეგენდური, რელიგიური შინაარსის დრამატული ოპერა), რომელსაც რამდენიმე ხანში „Opera-buffa“ (სახუმარო, საყოფაცხოვრებო შინაარსის ოპერა) შეემატა.

დიდი ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა 1498 წელს, მაქსიმილიან I-ის იმპერატორობის ხანაში, ახალი კაპელის ჩამოყალიბებას, ვინაიდან ამ ორგანიზაციამ მთელ ევროპაში დაიკავა მოწინავე ადგილი. ამაში დიდი დამსახურება მიუძღოდა წარმოშობით სლოვენიელ მუსიკოს ი. გეორგ ფონ სლატკონიას (1456-1522), მან ვენაში მრავალი კომპოზიტორი მოიზიდა.

ქალაქის მუსიკალური კულტურის მაღალი დონე თანდათან იმის საწინდარი გახდა, რომ ვენელებმა ნელ-

ნელა შინ, საკუთარ სახლებშიც დაიწყეს მუზიცირება. ეს პროცესი XV-XVI საუკუნეებში იღებს სათავეს.

ქალაქ ვენაში თანდათან მომრავლდა როგორც უმაღლესი, ისე საშუალო და დაწყებითი სასწავლებლები, ხოლო სასწავლო პროგრამებში მუსიკას ძალზე მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა.

ვენას ამშვენებდა წმინდა სტიფანეს დიდებული საკათედრო ტაძარი, რომლის მშენებლობის დასაწყისი XII საუკუნეს, უფრო ზუსტად კი 1137 წელს უკავშირდება. გოტიკური არქიტექტურული სტილით ნაგები ეს საუცხოო, ცად ატყორცნილი წმინდა სავანე ვენელთა მხატვრული გემოვნების საუკეთესო გამოხატულება და ავსტრიული ხუროთმოძღვრული ხელოვნების ერთ-ერთი დიადი ნიმუშია დღემდე. წმინდა სტიფანეს ტაძრის აგება, მართალია, XII საუკუნეში დაიწყო, მაგრამ მშენებლობამ დიდხანს, რამდენიმე საუკუნეს გასტანა. ტაძრის ხუროთმოძღვრულ გააზრებაში მრავალი ოსტატის ღვაწლია შეტანილი. ამ ოსტატებს შორის განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსახურებს XIV საუკუნის ხუროთმოძღვართა — ზიგფრიდ და მიქაელ კნაბების, ვაცლავ პარლერჟისა და მამა-შვილ პრახტიცების წვლილი. აღსანიშნია ისიც, რომ არქიტექტორების მიერ შედგენილ პროექტში გათვალისწინებული იყო ისეთი საკითხიც, როგორიცაა ტაძრის შიდა სივრცე, რათა იგი იმგვარი ყოფილიყო, რომ ქალაქ ვენის მთელი მოზრდილი მო-



სახლეობა დაეცია. ვენაში კი იმხანად დაახლოებით 10 000 სული ბინადრობდა. ტაძარი უხვად იყო შემკული ქანდაკებებით, ვიტრაჟებით (ფერადი მინით), მოოქრული ორნამენტებით, რაც უდიდეს ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენდა (და ახდენს) მხილველზე.

წმინდა სტეფანეს ტაძრის თალებს ქვეშ 1334 წლიდან ორგანის ღვთაებრივი მუსიკა დაირხა. საერთოდ კი ორგანი ვენის (ისევე, როგორც სხვა ევროპული დიდი თუ მცირე ქალაქის) ცხოვრებაში მეტად მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა.

დიდებული იყო (და ახლაც არის) 1340 წელს აგებული წმინდა მიხეილის ტაძარი, რომლის ფასადიცა და ინტერიერიც რომანული არქიტექტურული სტილის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს.

გოტიკური და რომანული სტილით ნაგებ შენობებთან ერთად ვენას ამშვენებდა ბაროკოს სტილის მრავალი ჩინებული შენობა. ეს ყოველივე ქალაქის არქიტექტურული სტილისა და ზოგადი ესთეტიკური გემოვნების უმაღლესი დონის თვალსაჩინო გამოხატულება იყო და დღესაც არის.

მუსიკის ისტორიის თვალსაზრისით კი საგულისხმო ისაა, რომ უამრავი შენობა, გამორჩეულად კი ტაძრები და ეკლესიები, ამასთან ერთად დიდგვაროვანთა სასახლეებიც, მძლავრ სამუსიკო კერებს წარმოადგენდა, იქ სისხლსავსე მუსიკალური ცხოვრება ჩქეფდა.

ქალაქი ვენა მუსიკოსთა თავშეყრის ადგილი იყო ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში. აქ მსმენელ-მაყურებლებს ართობდნენ მოხეტიალე მუსიკოსები, მათ შორის მინეზინგერები. მინეზინგერების ხელოვნებამ ფართოდ გაითქვა სახელი. მაგალითად, ცნობილია, როგორი საყოველთაო პატივისცემით სარგებლობდა რეინმარ ფონ ჰაგენაუ (დაბადების თარიღი უცნობია, გარდაიცვალა დაახლოებით 1210 წელს) და მისი კიდევ უფრო სახელმოსხვეჭილი მოწაფე, ვალტერ ფოგელვაიდე (1170-1230).

ევროპის შუაგულში, მთავარ ისტორიულ გზაჯვარედინზე განთავსებულ ქალაქში ჩამოჰქონდათ თავიანთი ხალხური შემოქმედების პროდუქტი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნისა და ერის ათასი ჯურის წარმომადგენლებს — არისტოკრატებსა და მდაბიოებს, ვაჭრებსა და ხელოვნების წარმომადგენლებს, სხვათა და სხვათ. და თუ XVI-XVII საუკუნეების ვენის მკვიდრთა უმრავლესობას გერმანელები შეადგენდნენ, მერე და მერე ქალაქის მოსახლეობას შეემატნენ უნგრელები და სლავები, ანუ ჩეხები, სლოვაკები, პოლონელები, აგრეთვე იტალიელები, სხვები და სხვები. თითოეულ მათგანს, თავის ზნე-ჩვეულებასა და ადათ-წესთან ერთად, საკუთარი სიმღერა და ცეკვა, თავისი ხალხური ხელოვნებაც ჩამოჰქონდა. ამ გზით ყალიბდებოდა მრავალეროვნული ვენური ხელოვნება. თუმცა, მოდის კანონმდებელი ყოველთვის არისტოკრატია იყო. ვენური არისტოკრატია



კი გამორჩეული მომთხოვნელობით, შეიძლება ითქვას, ჭირვეული, კაპრიზული გემოვნებით ხასიათდებოდა და ძნელად ეგუებოდა იმას, რასაც თავად არ დააკანონებდა. გადამწყვეტი სიტყვა არისტოკრატიას უნდა ეთქვა. ამის დასტურია ერთი ვენური ანდაზა: „ადამიანი მხოლოდ და მხოლოდ ბარონით იწყება“.

და მაინც, ვენის დანარჩენ მოქალაქეებს, უბრალო ხალხს, თავისი კორექტივები შეჰქონდა ხელოვნების ნებისმიერ სფეროში. ეს კორექტივები იყო, რომ ნელ-ნელა ხვეწდა, სრულყოფდა და ავითარებდა ხელოვნების ნიმუშებს.

და თუკი ხალხური ჰანგები მძლავრად გაისმოდა ვენის ქუჩებსა და მოედნებზე, ტაძრები ფართოდ უღებდნენ კარს სასულიერო მუსიკას, რომელიც აქ განვითარების მაღალ საფეხურს აღწევს.

ვენის კულტურის მაჯისცემა ძალუმად იგრძნობოდა საოპერო თეატრში, რომელიც უდიდეს საზოგადოებრივ როლს თამაშობდა.

XVII საუკუნის ვენაში, როგორც ითქვა, იჭრება იტალიური ოპერა, რომლის ძალა ლამის წამლეკავია, მთლიანად იპყრობს ვენელთა ინტერესებს, ანდამატივით იზიდავს სხვადასხვა ქვეყნის კომპოზიტორებს, რომელთა შორის, ძალიან მალე, პირველობას სრულად იპყრობენ იტალიელები. კომპოზიტორებს კი მოსდევენ მუსიკოს-შემსრულებლები, დიდი ჯარი ინსტრუმენტალისტები-

სა და მომღერლებისა, რომელნიც თითქმის განდევნიან თავიანთი სამშობლოდან გერმანელ მუსიკოსებს (გავიხსენოთ ჰენდელის, გლუკის, მოცარტის ბიოგრაფიები, კომპოზიტორებისა, რომლებიც აღიარება-დაფასების ძიებაში იძულებულნი იყვნენ, მთელ ევროპაში, ქალაქიდან ქალაქში ემოგზაურათ, ერთი სასახლის კარიდან მეორეში გადაენაცვლათ, რათა სადმე მაინც მოეკიდებინათ ფეხი, ხელფასიანი სამსახური ეშოვათ). ვენაში იტალიური ხელოვნების ბატონობის თაობაზე მოგვიანებით კარგად აქვს ნათქვამი დიდ გერმანელ კომპოზიტორს, რიხარდ ვაგნერს: „ვენა! ნუთუ ამით ყველაფერი არაა ნათქვამი?! ნაშლილია გერმანული პროტესტანტიზმის ყოველგვარი ნიშანწყალი; საკუთრივ ეროვნული აქცენტიც კი დაკარგულია, გაიტალიურებულია“.

1620 წლიდან საოპერო სპექტაკლების დადგმა თავდაპირველად სამეფო სასახლის კარმა ითავა. ხოლო 1639 წლიდან ავსტრიის დედაქალაქში პირველი საოპერო თეატრი ამოქმედდა. სახელმძღვანელო იტალიელი ხუროთმოძღვრის, ჯოვანი (?-1656) ბურნაჩინის ქმნილებამ, თეატრის შესანიშნავმა შენობამ, დღესაც რომ ამკობს ვენას, ფართოდ გაუღო კარი იტალიურ ოპერას. ამას გარდა, ვენაში დღემდე განთქმული სხვა თეატრებიც იყო, მაგალითად, 1665 წელს ჯ. ბურნაჩინის ვაჟმა, ლუდოვიკო ბურნაჩინიმ (1636-1707), მამის ღირსეულმა მემკვიდრემ, ვენას კიდევ ერთი საუცხოო თეატრი



აუგო. ეს იყო „Teatr an kortina“, მაგრამ ამ შენობას დიდი ხნის სიცოცხლე არ ეწერა, იგი ხანძარმა შეინირა. შემდეგ და შემდეგ თეატრების რიცხვმა იმატა. მუსიკალური ცხოვრება ძალუმად ჩქეფდა 1709 წელს დაარსებულ „Kertner tor teatr“-ში, სადაც სპექტაკლებზე დასწრება არა მხოლოდ არისტოკრატიას, არამედ მუსიკის ნებისმიერ სხვა მოტრფიალესაც შეეძლო, ანუ მოსახლეობის უფრო დაბალი ფენის წარმომადგენლებსაც მიუწვდებოდათ ხელი. უთუოდ მსმენელთა დემოკრატიულმა ფენამ განსაზღვრა ის გარემოება, რომ სწორედ ამ თეატრში დაიბადა კომიკური ოპერის, გერმანული ზინგშპილის ჟანრი. მაგრამ ეს მოგვიანებით, XVIII საუკუნეში მოხდა. ამ დიდ ეროვნულ საქმეს, ეროვნული ოპერის დაბადებას, ნიადაგი შეუმზადა პროცესმა, რომელიც 1778 წელს დაიწყო, როცა საოპერო დასი ეროვნული რეპერტუარის შექმნაზე ზრუნვას შეუდგა.

ვენის ერთ-ერთი უძველესი საოპერო თეატრია ქალაქის გარეუბანში მდებარე „Widener Teatre“, რომლის სცენაზე ფარდა პირველად 1787 წელს აიხადა. იმავე თეატრმა, ოლონდ „Teatr an der Wien“ (თეატრი ვენაში) სახელწოდებით, კარი გაუხსნა მოცარტისა და გლუკის, ბეთჰოვენის, — ვენის ამ დიდი კლასიკოსების საოპერო სპექტაკლებს.

აქედან დაიწყო იტალიელ კომპოზიტორთა დიდების დაისი ვენურ სცენებზე, თუმცა ამას დიდი დრო დასჭირ-

და, ერთბაშად არ მომხდარა. მანამდე კი „Teater an der Wi-en“-ის და სხვა თეატრების სცენებზე, ძირითადად, იტალიური წარმოშობის კომპოზიტორების ნაწარმოებები იდგმებოდა. მათი ავტორები იყვნენ საყოველთაო პოპულარობის მქონე კომპოზიტორები: სანჩესი, ბონონჩინი, ბადია, ფუქსი, დრაგი, კალდარა და კიდევ ურიცხვი სხვანი, რომელთა სახელებიც ახლა ისტორიის კუთვნილებაა მხოლოდ. იმხანად, XVIII საუკუნეში კი მათ შემოქმედებას ავსტრიაში საოცარი გასავალი ჰქონდა, ავსტრიელი და გერმანელი კომპოზიტორები ვისლა ახსოვდა.

იტალიელთა ჰეგემონიას ვენაში, როგორც ითქვა, დასაბამი ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში მიეცა. ვენაში დადგმული პირველი იტალიური სპექტაკლი იყო „ეგისტოე, კვიპროსის მეფე“, დრამა მუსიკითურთ, რომლის ავტორია იტალიელი კომპოზიტორი ფრანჩესკო კავალი (1602-1676). ამ სპექტაკლით დაიწყო როგორც თავად კავალის, ისე საერთოდ იტალიური ოპერის მრავალწლიანი ბატონობა მთელ ავსტრიაში (და არა მხოლოდ ავსტრიაში — მთელ ევროპაში).

ქალაქ ვენასა და მთელ ავსტრიაში, უდიდესი ავტორიტეტი ჰქონდა მოხვეჭილი იტალიელ კომპოზიტორს, ანტონიო სალიერის (1750-1825), იმპერატორის სასახლის კარის პრივილეგირებულ მუსიკოსს. მისი მრავალრიცხოვანი ოპერები („არმიდა“, „ვენეციური ბაზრობა“, „სასტუმროს დიასახლისი“, „სემირამიდა“ და უამრავი



სხვა, სულ 41 ოპერა) თავბრუდამხვევი წარმატებით იდგმებოდა ვენაშიც და სხვა ევროპულ მუსიკალურ ცენტრებშიც, დიდსა თუ პატარა ქალაქებში. სალიერის სიტყვა გადამწყვეტი იყო სხვა კომპოზიტორთა ბედის განსაზღვრისას, რამეთუ იმპერატორისთვის სალიერი, სასახლის კარის კაპელმაისტერი, შეუვალი ავტორიტეტი იყო. წლებისა და ათწლეულების მანძილზე ვენის მუსიკალური სამყაროს მართვის სადავეები მას, შეიძლება ითქვას, განუყოფლად ეპყრა ხელთ (ამ სახელს ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტის ბიოგრაფიაშიც ვხვდებით, რამეთუ ლეგენდად შემორჩენილი როლი ითამაშა. ხოლო ეს ლეგენდა საფუძვლად დაედო ლიტერატურულ, მუსიკალურ, კინემატოგრაფიულ მრავალ ღირსშესანიშნავ ნიმუშს, მათ შორის უნგრელი რეჟისორის, მილოშ ფორმანის სახელგანთქმულ კინოფილმს „ამადეუსი“).

ამრიგად, ვენაში თეატრალური (როგორც მუსიკალური, ისე დრამატული) ცხოვრება დუღდა.

ვენაში საოპერო ჟანრის განსაკუთრებული აღმავლობა, გაფურჩქვნის ხანა XVII საუკუნის II ნახევრით იწყება და XVIII საუკუნემდე გასტანს, ინტენსიურ განვითარებას განიცდის. ამას ამტკიცებს, ვთქვათ ის, რომ ქალაქში ყოველწლიურად 10-12 საოპერო პრემიერა იმართებოდა. საოპერო სპექტაკლები ვენაში გასაოცარი ხელგაშლილობით, ფუფუნებით იდგმებოდა. სცენურ დადგმათა გაფორმებას, დეკორაციებსა და კოსტიუმებს

პომპეზურობა და გრანდიოზულობა ახასიათებდა. ხელისუფლება ფულად სახსრებს არ ზოგავდა, რათა ეს მუსიკალური სანახაობა ბრწყინვალე, ზეანეული, დიდებული ყოფილიყო. ზოგიერთ კომპოზიტორს, რალა თქმა უნდა, ფავორიტს, უზარმაზარ გასამრჯელოს უხდიდნენ. იტალიელებს მეტს, ვიდრე გერმანელებს. ცნობილია, მაგალითად, რომ ტომით იტალიელი კომპოზიტორი ანტონიო მარია გასპარო საკინი (1730-1786) თითოეული საოპერო ნაწარმოებისთვის 10 000 ლივრს იღებდა. სასახლის კარის კაპელაში, რომელსაც, რასაკვირველია, სახელმწიფო ინახავდა, 100-ზე მეტი მუსიკოსი ირიცხებოდა. მუსიკოსთა ამ ჯარის მოვალეობა იყო საოპერო სპექტაკლების მომსახურება, გუნდისა და საორკესტრო თანხლების გაძღოლა, სოლისტებად კი ევროპის საუკეთესო შემსრულებლებს იწვევდნენ, მაგრამ აქაც დიდი უმრავლესობა იტალიელებზე მოდიოდა.

საოპერო სპექტაკლებთან ერთად ვენური საზოგადოება ცხოველ ყურადღებას იჩენდა საორკესტრო და სხვა სახის ინსტრუმენტული მუსიკისადმი, რომლის სასმენად, კერძო სალონების გარდა, თავს იყრიდა „Burgteatr“-ში, სადაც ეს ტრადიცია თეატრის გახსნისთანავე, 1741 წელს დამკვიდრდა. ასეთმა საღამოებმა, აკადემიებისა და ასამბლეების სახელწოდებით, რეგულარული სახე მიიღო. ხოლო 1752 წელს იმპერატორის



სასახლის კარზე გაიმართა პირველი საჯარო კონცერტი, რომელსაც „Musikalischen Akademien“ ეწოდა.

ვენაშივე არსებობდა „ვენელ ვირტუოზთა კავშირი“, რომლის წევრთა ძალებით მოწყობილი ათასგვარი კონცერტი ურიცხვ მსმენელს იზიდავდა.

1776 წელს „Burgteatr“-მა სასახლის კარის თეატრის უფლებები მოიპოვა და თავისი დარბაზი, კვლავინდებურად საოპერო სპექტაკლებთან ერთად, საკონცერტო საღამოებსაც დაუთმო.

საოპერო სპექტაკლების გარდა, ვენელები დიდი გატაცებით ისმენდნენ ორატორიული ჟანრის ნაწარმოებებს. XVII საუკუნიდან, სახელდობრ, 1660 წლიდან, ორატორიული მუსიკა და მისი ერთ-ერთი ნაირსახეობა, „საღვთო წარმოდგენები“, მკვიდრ ადგილს იჭერენ ვენელების ყოფა-ცხოვრებაში. მართალია, ამ მუსიკალური ნაწარმოებების შესრულებას სანახაობითი მხარე, კოსტიუმები, დეკორაციები, სცენური მოქმედება არ ახლდა, მაგრამ ეს ხელს როდი უშლიდა ვენელებს, რომ ორატორიული¹ მუსიკით დამტკბარიყვნენ, მისთვისაც ეცათ თაყვანი.

¹ დიდი ფორმის ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოები, განკუთვნილი გუნდის, სოლისტებისა და ორკესტრისათვის, ოპერის მსგავსი, ოღონდ სრულდება კოსტიუმებისა და დეკორაციების გარეშე. XIX საუკუნემდე დიდი ადგილი ეკავა მრავალი კომპოზიტორის შემოქმედებაში.

ვენის ფართო საზოგადოება ხალისით ენაფებოდა კომიკური შინაარსის სპექტაკლებსაც, „Opera-buffa“-საც, 1709 წელს საგანგებოდ ამ ჟანრისთვის გამიზნული თეატრი „Kertner tor teater“ რომ სთავაზობდა.

„Burgteatr“-ს 1775 წელს მეტოქეობას უწევდა „Augarten“, თვალწარმტაცი პარკი, სადაც მოცარტმა დაიწყო თავისი თავბრუდამხვევი წარმატების მქონე გამოსვლები, ხოლო შემდეგ ეს ესტაფეტა ბეთჰოვენმა აიტაცა.

XVII საუკუნის მიწურულს ვენელები პირველად გაეცნენ საბალეტო ხელოვნებას და მისი მოტრფიალენი შეიქნენ. საბალეტო სპექტაკლები, რომლებიც დიდძალ მაყურებელს იკრებდა, იმავე თეატრებში იმართებოდა, სადაც ვენელები თავს იქცევდნენ საოპერო სპექტაკლების მოსმენით.

ვენას ეკუთვნის ჩინებული წამოწყება — მუსიკოსების საზოგადოებრივი გაერთიანება. ამგვარ ცდას შორეულ წარსულში ჰქონდა გადგმული ფესვი. პირველი შემთხვევა გახლდათ 1288 წელს ჩამოყალიბებული „ნიკოლოზის საძმო“, რომლის გზა, რამდენიმე საუკუნის შემდეგ, განაგრძო ფლორიან ლეოპოლდ გასმანის (1729-1774) მიერ 1771 წელს დაარსებულმა „მუსიკოსთა საზოგადოებამ“, ხოლო 1812 წელს „მუსიკის მეგობართა საზოგადოებამ“. ამ საზოგადოებების მიერ გაჩაღებუ-



ლი ცხოველმყოფელი მუშაობა ღრმა კვალს ტოვებდა ვენელთა სულიერ ცხოვრებაში.

XVIII საუკუნეში საერო შინაარსისა და ხასიათის მუსიკის პარალელურად ვენის მოსახლეობის დიდ ინტერესს იწვევდა „სასულიერო კონცერტები“, რომელთაც სათავეში ედგა გერმანელი კომპოზიტორი დირიჟორი, სასულიერო მუსიკოსი და რეგენტი (საეკლესიო მგალობელთა გუნდის ლოტბარი) ფრანც ქსავერ გუბაუერი (1784-1822), ვისი თაოსნობითა და ხელმძღვანელობითაც ვენელ კომპოზიტორთა (მათ შორის მომავალ კლასიკოსთა) მრავალ ნაწარმოებს პირველად ეზიარა ვენური საზოგადოება.

ავსტრიის დედაქალაქის კულტურის მაღალი დონის მაჩვენებელია ისიც, რომ ვენელები, მუსიკის შექმნასა და შესრულებაზე ზრუნვასთან ერთად, მუსიკალური ნაწარმოებების ბეჭდვა-გამოცემაზეც იწყებენ ფიქრს. 1778 წელს ვენაში ფუძნდება გამომცემლობა „ARTARIA“. იგი, ძირითადად, სანოტო ლიტერატურის გამოცემას აწარმოებდა, მთელ მსოფლიოში და დღემდე შეინარჩუნა ერთ-ერთი უდიდესი სანოტო გამომცემლობის ავტორიტეტი. სწორედ „ARTARIA“ იყო პირველი გამომცემლობა, რომელმაც ჰაიდნთან, მომავალ კლასიკოსთან, ხელშეკრულება დადო.

ჩვენი დროის გადასახედიდან ფრიად უცნაურად ჩანს ერთი გასართობი სანახაობა, რომლითაც სიამოვნე-

ბით იქცევდა თავს XVIII საუკუნის ვენის როგორც არისტოკრატია, ისე ქალაქის მდაბიო ფენა. „Opera-seria“-სა და ორატორიების მაღალფარდოვანი და ზეანეული, ისტორიული და რელიგიური, მაღალეთიკური და დიდაქტიკური შინაარსის ამსახველი, „Opera-buffa“-ს ლალი და მხიარული, დახვეწილი და ფაქიზი საორკესტრო მუსიკით რომ ტკბებოდნენ, იმავდროულად, დიდი ხალისით ესწრებოდნენ საცირკო წარმოდგენებს. აი, რამდენიმე ამონარიდი ვენის ცირკში გამართული გასართობი სანახაობის პროგრამებიდან: I. დოგების (ძაღლების ჯიში — რ. ქ.) ბრძოლა უნგრულ ველურ ხართან, რომელსაც კუდქვეშ ცეცხლი უკიდია, ხოლო ყურებსა და რქებზე შუშხუნები აქვს გარჭობილი; II. ტახის ბრძოლა ძაღლთან (დოგთან); III. დიდი დათვის ბრძოლა დოგთან; IV. მგლის ბრძოლა მწევართან; V. ველური უნგრული ხარისა და ველური დამშეული ძაღლების ბრძოლა; VI. მეძებარი ძაღლების დაგეშვა დათვზე; VII. ტახისა და რკინისჯავშნიანი მწევრების ბრძოლა; VIII. ვეფხვისა და დოგების ბრძოლა; IX. რვა დღის ნაშიმშილარი (მხოლოდ ლუდს ასმევდნენ) ცოფიანი დათვის ბრძოლა გარეულ ხართან, რომელსაც, ბოლოს და ბოლოს, დათვი ან თვითონ შეჭამდა ცოცხლად, ან მგელთან გაიყოფდა. ესეც ვენური საზოგადოების ესთეტიკური სულისკვეთების მაჩვენებელია, რამეთუ ხან ამ სანახაობით მზერას, ხან კი მუსიკის დახვეწილი ჰანგით სმენას იტკბობდა.



ამ დროისათვის, XVIII საუკუნისთვის, კაცობრიობას ევოლუციის ხანგრძლივი გზა ჰქონდა გამოვლილი, მაგრამ ვენური ხსენებული სანახაობანი, ჩანს, დიდად არ განსხვავდებოდა რომაული სანახაობებისგან, სადაც საცირკო არენაზე გლადიატორები ულმობლად ხოცავდნენ ერთიმეორეს, ხოლო მრავალათასიანი აღტყინებული, სისხლს მონყურებული მაყურებელი ერთხმად გაიძახოდა — „მოჰკალ! მოჰკალ!“ ვენის ცირკში გლადიატორები, მართალია, ცხოველებმა შეცვალეს, მაგრამ სანახაობა, დღევანდელი თვალსაზრისით, უეჭველია, შემადრწუნებელი უნდა ყოფილიყო.

და მაინც, ვენური საზოგადოება ძალზე განსხვავდებოდა რომაულისგან, რამეთუ ჰქონდა დახვეწილი, ფაქიზი, გამახვილებული ესთეტიკური გემოვნება, ხელოვნებაში ზოგადად, კერძოდ კი მუსიკის უმდიდრეს სამყაროში ნვდომის უნარი. კაცობრიობას ცივილიზაციამ ბევრი შესძინა და ეს მონაპოვარი ქალაქ ვენაში იყო თავმოყრილი.

სანახაობითი დანიშნულების მქონე უამრავი დაწესებულების არსებობა მაჩვენებელია ვენის მოქალაქეთა მაღალი ესთეტიკური მოთხოვნებისა, მათი გემოვნებისა, იმისა, თუ რა ადგილი ჰქონდა დამკვიდრებული მათ ყოფა-ცხოვრებაში ხელოვნებას. აი, თურმე, ვენელთა როგორი თავისებურებები და ჩვევები მოხვედრია თვალში XVIII საუკუნის ერთ იტალიელ მოგზაურს: „სიამოვნე-

ბის ეს რა სიხარბე სჩვევია ამ ხალხს?! თუკი არ უბერავს ქარი, წაღებით რომ იმუქრება, ან კიდეც, თუკი არ მოდის კოკისპირული წვიმა, წარღვნას რომ იქადის, ვერავითარი ძალა ვენელს შინ ვერ დააბამს. და, ამასთანავე, ისინი ისე მსუბუქად და წარწარად მიდი-მოდიან თავიანთ ჭუჭყიან ქუჩებში, გეგონებათ ჩვენი, კოხტად, ლაზათით მოკირწყლული წმინდა მარკოზის მოედანიაო. დღის ნებისმიერ დროს, განსაკუთრებით კი დილით და დაისამდე ორი-სამიოდე საათით ადრე, ქუჩაში შეხვდებით ურიცხვ ბანოვანს, უძვირფასესი ტანისამოსით მორთულ-მოკაზმულს, ეტლით ან ფეხით რომ დასეირნობს. ზოგნი ვიზიტებით დაიარებიან, ზოგნი ქალაქგარეთ მიეშურებიან, თითქოსდა ყოველი დღე დღესასწაულიაო. ჩანს, საკუთარი თავის მეტისმეტად დატვირთვა არაფერში ეპიტნავენათ. ასე სჩვევიათ ხელოსნებსაც. ესენი ერთობ ნაკლებად ზრუნავენ იმაზე, რომ მუშტარი იშოვონ. ვითომც თავიანთი კაპიტალის პროცენტებით არსებობდნენ".

XVIII საუკუნის ვენაში თავს იყრის დიდი ნაწილი მსხვილი ფეოდალებისა — თავადები, გრაფები, ბარონები, რომელნიც ესწრაფვიან, თავიანთი დიდებული სასახლეების ინტერიერები ფუფუნებით მორთონ, ხელოვნების ნიმუშებით შეამკონ. ფულადი სახსრები არ იზოგება, ხელგაშლით იხარჯება მთელ ევროპაში გამოჩენილი მხატვრებისა თუ მოქანდაკეების ნახელავის



შესაძენად. ვენელთა კერძო კოლექციების ესთეტიკურ ღირებულებას მალე მთელ მხატვრულ სამყაროში გაუვარდა სახელი, რამეთუ აქ ფართოდ იყო წარმოდგენილი წარსულისა და იმ დროის უდიდესი მოღვაწეების ნამუშევრები. ეს იყო ტინტორეტოს, კარავაჯოს, პერუჯინოს — იტალიური ბაროკოს სტილის კორიფეთა — მასშტაბური ტილოები; გენიალური ესპანელი ოსტატის, ველასკესის ფერწერული შედეგები; ნიდერლანდელ დიად ხელოვანთა — რემბრანდტის, ვან დეიკის, ბრეიგელის — უბადლო ქმნილებები; XVI-XVII საუკუნეების გერმანული სამხატვრო სკოლის გოლიათების — დიურერის, ჰოლბაინის, კრანახის — ფუნჯითა და კალმით, საჭრეთლით შექმნილი უკვდავი ნიმუშები. არც ფრანგული სამხატვრო სკოლის მიმდევართა შემოქმედება იყო უგულვებელყოფილი — ვატოს, ბუშეს, ფრაგონარის ნამოღვაწარის სახით.

ათეულობით ათასი გრავიურა შეგროვდა სასახლეში, რომელშიც XVIII საუკუნეში ცხოვრობდა ჰერცოგი ალბერტი, ხელოვნების დიდი მოტრფიალე და დამფასებელი, უმეტესწილად გრავიურებით რომ იყო გატაცებული. ამ დიდებულ ტრადიციას, ხელოვნების ნიმუშთა შეგროვებას, სათავე დაუდო ჰაბსბურგების საგვარეულომ, ძლიერმა საიმპერატორო დინასტიამ, რომლის ძალაუფლებამ XVIII საუკუნიდან დაწყებული, რამდენიმე საუკუნის მანძილზე, XX საუკუნის დამდეგამდე გასტა-

ნა, ავსტრიის უზარმაზარ იმპერიას განუყოფლად მართავდა.

„ბაროკოს იმპერატორად“ წოდებულმა ლეოპოლდ I-მა, XVIII საუკუნეში რომ ავიდა საიმპერატორო ტახტზე, ერთ-ერთმა პირველმა გამოავლინა ცხოველმყოფელი ინტერესი ხელოვნების ნიმუშებისადმი.

ჰაბსბურგთა სახელოვნებო კოლექციებს არაფრით არ ჩამოუვარდებოდა სხვა უდიდეს ფეოდალთა, ერცჰერცოგების, თავადების, გრაფებისა თუ სხვა დიდგვაროვანთა — ლიხტენშტაინის, გარახის, შენბორნის, ჩერნინისა და სხვების უძვიფასესი კოლექციები. ეს ყოველივე ჩვენს დროში ვენის მუზეუმებში, სამხატვრო მრავალრიცხოვან გალერეებსა და საგამოფენო დარბაზებშია გამოფენილი და აუარებელ ტურისტს იზიდავს.

XVIII საუკუნეში განსაკუთრებული ძალით იფურჩქნება ფერწერული ხელოვნების ახალი დარგი — პორტრეტული მინიატიურის ჟანრი, რომელიც სათავეს XVI საუკუნის წიაღში იღებს. პორტრეტული მინიატიურის ყველაზე ადრეული შედეგები უკავშირდება დიდი ოსტატების შემოქმედებას, ჰანს ჰოლბაინს (უმცროსი), მის ინგლისელ მოწაფეს, ნ. ჰილიარტს, ფრანგ სასახლის კარის მხატვარ ფ. კლოტს. მხატვრებს უკვეთენ სასურველ პიროვნებათა მინიატიურულ პორტრეტებს და მხატვრებიც მონდომებით ხატავენ ხისა და ლითონ-



ნის ფირფიტებზე, პერგამენტსა და მუყაოზე, ქაღალდსა და სპილოს ძვალზე, ანუ მასალაზე, რომლებსაც კარგად ეფინება ზეთისა და მინანქრის, აკვარელისა თუ სხვა საღებავები. XVIII საუკუნეში ამ ჟანრს, პორტრეტულ მინიატიურას, დიდი მონონება აქვს, შეიძლება ითქვას, თავისი განვითარების მწვერვალს აღწევს. ამიტომაც, რომ მრავალი სახელმოხვეჭილი მოღვაწის პორტრეტული გამოსახულება, მათ შორის ბევრი კომპოზიტორისა, კაცობრიობას შემორჩა, ფოტოგრაფია ხომ გაცილებით გვიან შემოვიდა.

ვენის მუსიკალურ ღირსშესანიშნაობათა რიცხვს XIX საუკუნეში შეემატა, აგრეთვე, ჰაიდნის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, შუბერტის, ბრამსისა და სხვა გენიალურ მოღვაწეთა სახლ-მუზეუმები, სხვადასხვა სახის სამუსიკო მუზეუმები.

აქვე უნდა ვახსენოთ ამ დიად ადამიანთა საბოლოო განსასვენებელი — ვერინგის სასაფლაო, სადაც ბეთჰოვენის, შუბერტის, ბრამსისა და სხვა დიდ მოღვაწეთა საფლავები გვერდიგვერდაა განთავსებული. ესაა ვენაში ჩასულ მოგზაურ-მუსიკოსთა ჭეშმარიტად სამომლოცველო ადგილი.

XVIII საუკუნე ევროპული კულტურის ისტორიაში დამკვიდრდა „განათლების აბსოლუტიზმის პერიოდის“ სახელწოდებით, როგორც განმანათლებლობის საუკუნე. ამ ხანაში ახალგაზრდა ბურჟუაზია ფეოდალური არის-

ტოკრატიისა და რელიგიური დოგმატიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში თავის, საკუთარ იდეოლოგიას აყალიბებდა.

საზოგადოების მოწინავე წარმომადგენელთა აზრით, დრომოჭმული საზოგადოებრივი წყობილება, დახვსებული ზნე-ჩვეულებები, ადათ-წესები, მოძველებული პოლიტიკური შეხედულებები თუ ასევე ძველთაძველი საყოფაცხოვრებო ჩვევები უნდა შეცვლილიყო და ეს უნდა მომხდარიყო სიკეთისა და სამართლიანობის იდეების, მეცნიერული ცოდნის ფართო გავრცელების მეშვეობით. მოაზროვნეთა მთელი თაობა თავდადებით იღვწოდა, რათა ამოეცნო ისეთი მტკიცენეული საკითხები, როგორებიცაა საზოგადოება და მისი მოწყობა, თავად ადამიანის ბუნება, მისი შესაძლებლობები, უფლებები და ა.შ.

განმანათლებელთა ესთეტიკურ შეხედულებებში დიდი ადგილი ეთმობოდა მოძღვრებას მშვენიერებაზე, მისი წარმოშობის ობიექტური მიზეზების ძიებას. განმანათლებლები ახალ იდეებს თავიანთ ფილოსოფიურ ტრაქტატებსა და პოლიტიკურ პამფლეტებში, ხელოვნების ნიმუშებსა და ესთეტიკურ ნაშრომებში აყალიბებდნენ. განმანათლებლური იდეები ფართოდ გავრცელდა მრავალი ევროპული ქვეყნის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში და საფუძვლად დაედო ე. წ. განმანათლებლურ ეტაპს ამ ქვეყანათა კულტურის ისტორიაში. განმანათლებლებმა შექმნეს ის იდეოლოგიურ-ესთეტი-



კური საფუძვლები, უდიდესი ზეგავლენა რომ იქონიეს ევროპული კულტურის, ხელოვნების, მათ შორის, მუსიკის წინსვლის საქმეში. განმანათლებელთა მოღვაწეობაში მუსიკას ფრიად და ფრიად დიდი როლი ეკისრებოდა.

განმანათლებლურ მოძრაობას საფუძველი ჩაეყარა ჯერ კიდევ XVII საუკუნის ინგლისში, მაგრამ განმანათლებლურ იდეებს არსად ისეთი თანამიმდევრული, მიზანდასახული, ინტენსიური განვითარება და საზოგადოებრივი მხარდაჭერა არ მოუპოვებია, როგორც ეს საფრანგეთში მოხდა. ფრანგულმა განმანათლებლობამ მსოფლიოს მისცა უდიდეს პიროვნებათა მთელი წყება. ესენი უწინარესად არიან: ფრანსუა-მარი-არჟე ვოლტერი (1694-1778), შარლ ლუი დე მონტესკიე (1689-1755), დენი დიდრო (1713-1784), ჟან-ჟაკ რუსო (1712-1778), ჟან-ლეონ დალამბერი (1717-1783) და მათთან ერთად სხვა მრავალი. თითოეული მათგანი უნივერსალურად ფართო ინტერესებისა და ამასთანავე ღრმა, მრავლისმომცველი ცოდნის ადამიანი იყო. შემთხვევითი არაა, რომ დენი დიდრომ საძირკველი ჩაუყარა ენციკლოპედიის გამოცემას. „ენციკლოპედია, ანუ მეცნიერების, ხელოვნებისა და ხელოსნობის განმარტებითი ლექსიკონი“ იქმნებოდა 1751-1772 წლებში. ამ უძვირფასესი ძეგლის შექმნის ინიციატორი, მართალია, დიდრო იყო, მაგრამ უზარმაზარი შინაარსობრივი მოცულობის ლექსიკონის შექმნა, რა თქმა უნდა, ერთი, თუნდაც გენიალური

ადამიანის შესაძლებლობებს აღემატებოდა. ფრანგული „ენციკლოპედია“ ზემოხსენებულ მოღვაწეთა უდიდესი მონაპოვარია. ენციკლოპედიის რედაქტორები იყვნენ დიდრო და დალამბერი, ხოლო ამ საქმის გახორციელებაში ჩართული იყო მრავალი მეცნიერი, ფილოსოფოსი, სახელმწიფო და საზოგადო მოღვაწე, რომელთაგან განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსახურებენ: ვოლტერი, რუსო, ჰელვეციუსი, ჰოლბახი, კონდილიაკი, ლამეტრი, მონტესკიე.

ენციკლოპედისტები იბრძოდნენ ფეოდალური წყობის, შუასაუკუნეობრივი სქოლასტიკისა და ეკლესიური მოძველებული დოგმების, არისტოკრატიული უზომო პრივილეგიების წინააღმდეგ. იბრძოდნენ ვაჭრობის, სოფლის მეურნეობის თავისუფალი განვითარებისათვის, ხელს უწყობდნენ მეცნიერების, ტექნიკის, ხელოსნობის წინსვლას. თავიანთ საქმიანობაში დიდ ყურადღებას უთმობდნენ აღზრდა-განათლების საკითხებს. ამრიგად, ენციკლოპედისტების მოღვაწეობას უაღრესად პროგრესული მნიშვნელობა ჰქონდა. „ენციკლოპედიაში“ თავი მოიყარა ცივილიზაციის მიერ საუკუნეთა განმავლობაში იმ დროისათვის დაგროვებულმა უზარმაზარმა ცოდნამ, აისახა განმანათლებლური იდეები. დიდრო და მისი თანამოაზრენი კაცობრიობის ისტორიაში „ფრანგი ენციკლოპედისტების“ სახელით დამკვიდრდნენ.



განმანათლებლობის ისტორიაში გამორჩეულად მნიშვნელოვანი და თვითმყოფი როლი ითამაშა გერმანიამაც. ეკონომიკურად ჩამორჩენილი და პოლიტიკურად დათრგუნვილი, პატარ-პატარა სახელმწიფო-სამთავროებად დაქუცმაცებული გერმანია XVIII საუკუნეში შორს იყო იმ გარდაქმნებისაგან, საფრანგეთში რომ იყო ნამოწეებული. ფეოდალური ურთიერთობები აქ ურყევი ჩანდა. სიბეჩავე, ქვეშევრდომულ-ქედმოხრილი სულისკვეთება, ყოველგვარი სიახლის შიში, ყველაფერი უცხოურის ბრმა თაყვანისცემა, საკუთარ ღირსებათა სრული უგულებელყოფა — ეს თვისებები არა მხოლოდ განსაზღვრავდა გერმანელი ბიურგერის (მოქალაქე, მცხოვრები) ფსიქოლოგიას, არამედ პატიოსნების, ზნეობრიობის რანგშიც კი იყო აყვანილი. ამ ვითარებაში მით უფრო მნიშვნელოვანი შეიქნა საქმიანობა, რომელიც გერმანელმა განმანათლებლებმა გააჩაღეს. ქვეყნის სულიერ განვითარებას მათ ძალზე ღრმა, წარუშლელი კვალი დააჩნიეს, ხელი შეუწყვეს ინტელექტუალური დონის ამაღლებას და ყოველივე ამით დასაბამი მისცეს XVIII საუკუნის II ნახევარში ავსტრიულ-გერმანული კულტურის მძლავრ აყვავებას.

გერმანული განმანათლებლობის ისტორიაში სრულიად განსაკუთრებულია გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის (1729-1781), ოდნავ მოგვიანებით კი იოჰან ვოლფგანგ გოეთესა (1749-1832) და იოჰან ქრისტოფ ფრიდრიხ ში-

ლერის (1759-1805) — ამ უდიდეს მოღვაწეთა ფასდაუდებელი წვლილი.

განმანათლებლობის ეპოქაში ჩამოყალიბდა უდიდესი მუსიკალური მიმდინარეობა — ვენის კლასიკური სკოლა. იგი უშუალოდ იყო დაკავშირებული ამ მოწინავე იდეებთან. გონების პრიმატი, მისი პირველადობა, ჰუმანიზმი, ნათელი მომავლის რწმენა, მტკიცე წონასწორობა რაციონალურსა და ემოციურ სანყისებს შორის, ეს ის მახასიათებლებია, რომლებიც ნიშანდობლივია ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებისათვის და რაც მათ შემოქმედებას განმანათლებელთა ესთეტიკასთან მჭიდროდ ანათესავებს.

ამრიგად, ქალაქ ვენაში, დიდებული კულტურული ტრადიციის ქალაქში, ახალი მუსიკალური მიმართულების დაბადება სავსებით კანონზომიერი მოვლენა იყო. ვენის კულტურის მაღალი დონე, ქალაქის ყოფა-ცხოვრებაში მუსიკალური ხელოვნების უდიდესი როლი, ვენელთა ცხოველმყოფელი ინტერესი ხელოვნების და, განსაკუთრებით, მუსიკის მიმართ, გახდა საწინდარი იმისა, რომ სწორედ ამ კულტურულ ცენტრში დაბადებულიყო მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი მიმდინარეობა, მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი პროგრესული, უაღრესად ნაყოფიერი მიმართულება — ვენის კლასიკური სკოლა.



ვენის კლასიკური სკოლა, ცხადია, ერთბაშად, მომზადების გარეშე არ აღმოცენებულა. მას ნიადაგი მოუმზადა და მის ჩამოყალიბებაში ნაყოფიერი წვლილი შეიტანა მუსიკალური ხელოვნების მთელმა ხანგრძლივმა, მრავალსაუკუნოვანი განვითარების გზამ, გამორჩეულად კი მანჰაიმის სკოლამ. მანჰაიმის სკოლა იყო მუსიკალური მიმართულება, გარკვეული შემოქმედებითი მიმდინარეობა, რომელიც გერმანიის ქალაქ მანჰაიმში, XVIII საუკუნეში წარმოიშვა.

მანჰაიმის ორკესტრმა ევროპის საუკეთესო საშემსრულებლო კოლექტივის ავტორიტეტი მოიხვეჭა. ორკესტრისა და დირიჟორ კანაბიხის ღირსებებს დიდად აფასებდნენ ჰაიდნი და მოცარტი. მოცარტი ერთ-ერთ წერილში ასე იხსენიებს კანაბიხსა და მისეულ ორკესტრს: „როგორი ავტორიტეტი აქვს კანაბიხს! აქ ყველაფერი სერიოზულად კეთდება! კანაბიხი — საუკეთესოა იმ დირექტორთა შორის, ვისაც კი მე ოდესმე შევხვედრივარ. იგი სარგებლობს სიყვარულითა და პატივისცემით თავის ხელქვეითთა და მთელ თანამოქალაქეთა შორის. და მისი ჯარისკაცებიც! ოჰ, ნეტავ, ჩვენში იყოს (მოცარტი ქ. ზალცბურგს გულისხმობს, — რ. ქ.) დამოკიდებულება მუსიკისადმი იმგვარი, მანჰაიმში რომაა!“ (1778). სიმფონიური ორკესტრისა და სიმფონიის ჟანრის ჩამოყალიბებაში მანჰაიმის სკოლამ ძალზე მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა.

მანჭაიმის სკოლის მდიდარ გამოცდილებაზე აღმოცენდა დიდი ავსტრიელი კომპოზიტორის, ფრანც იოზეფ ჰაიდნის სიმფონიური შემოქმედება. მის ნაწარმოებებში თანამიმდევრულ ჩამოყალიბება-განვითარებას განიცდის ვენის კლასიკური სკოლის და ამ მიმდინარეობასთან დაკავშირებული ჟანრების ძირითადი ნიშნების, სტილის უმთავრესი მახასიათებლები. ამ ჟანრების შემდგომი ევოლუცია და ახალი შემოქმედებითი მიღწევები კი მოცარტისა და ბეთჰოვენის შემოქმედებაშია მოცემული.

ვენის კლასიკური სკოლის უდიდესი დამსახურებაა ის, რომ სრულყოფილი სახე შეიძინა მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთმა ძირითადმა ჟანრმა — სიმფონიამ; განმტკიცდა და კლასიკური სახე მიენიჭა, აგრეთვე, ინსტრუმენტული კონცერტის, სონატის, კვარტეტისა და ტრიოს ჟანრებსაც. ამ სკოლის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში იქმნება დასახელებული ჟანრების პირველი კლასიკური, მაღალმხატვრული ნიმუშები. XVIII საუკუნის II ნახევარი, დრო, როცა ვენის კლასიკოსები მოღვაწეობდნენ, ინსტრუმენტული მუსიკისადმი გაცხოველებული ინტერესით ხასიათდება, მძლავრად ვითარდება ინსტრუმენტული ჟანრები.

ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში სონატა-სიმფონიური ჟანრი შემდეგი სახისაა: სონატებისა და კონცერტების ციკლი სამნაწილიანია (იშვიათად ოთხნაწილიანი);



სიმფონიური ციკლი კი ოთხნაწილიანია (იშვიათობაა 5 ნაწილი).

ვენის კლასიკოსებმა დაამკვიდრეს ახალი სააზროვნო პრინციპი, სიმფონიზმი. რას გულისხმობს სიმფონიზმის ცნება? სიმფონიზმი არის მუსიკის, მუსიკალური კომპოზიციის შექმნის მეთოდი, რომელიც დაფუძნებულია მთლიანი და ღრმა მხატვრული ჩანაფიქრის გაშლანვითარებაზე, მუსიკალური აზრის თანამიმდევრულ მოძრაობაზე, მის ცვალებადობა-გარდასახვაზე, სხვადასხვა მუსიკალური სახის შეჯახება-შეპირისპირების პროცესში, ინტენსიურ დინამიკასა და მუსიკალური განვითარების მიზანსწრაფულობაზე. სიმფონიზმი, როგორც სააზროვნო პრინციპი და მეთოდი, დამკვიდრებას იწყებს ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში.

XVIII საუკუნის II ნახევარი, ვენის კლასიკოსების მოღვაწეობის ხანა, ინსტრუმენტული მუსიკისადმი გაცხოველებული ინტერესით ხასიათდება, ინსტრუმენტული ჟანრები მძლავრ განვითარებას განიცდიან.

ვენის კლასიკური სკოლის წარმომადგენელთა, ძირითადად კი ჰაიდნის შემოქმედებაში ყალიბდება და მკვიდრ სახეს იძენს სიმფონიური ორკესტრის შემადგენლობა. მართალია, ჰაიდნი მანჰაიმის სკოლის მდიდარ გამოცდილებას დაეყრდნო, მაგრამ მხოლოდ მის შემოქმედებაში იძენს ორკესტრის შემადგენლობა მწყობრ და მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ, სისტემურ იერსახეს.

ჰაიდნმა განუზომლად დიდი ამაგი დასდო სიმფონიის არა მარტო ჟანრული რაობის ევოლუციას, არამედ სიმფონიის შემსრულებელი ინსტრუმენტული ჯგუფის, ორკესტრის ჩამოყალიბებას. ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ინსტრუმენტთა ინდივიდუალიზაციის, მათი გამომსახველი როლის გაზრდა-განვითარების საქმეში უპირატესობა ჯერ მოცარტს, შემდეგ კი ბეთჰოვენს ეკუთვნის.

მოცარტმა, იმემკვიდრა რა ჯერ მანჰაიმის სკოლის მდიდარი გამოცდილებაც და ჰაიდნისეული მონაპოვრებიც, თავადაც ღრმა კვალი დააჩნია როგორც სიმფონიური ჟანრის, ისე სიმფონიური ორკესტრის შემადგენლობის ევოლუციის საქმეს. ამ დიდი კომპოზიტორის დამსახურებაა ის, რომ ხის ჩასაბერი ჯგუფი თანდათან თავს აღწევს სიმებიანი ჯგუფის დაქვემდებარებულ როლს; მოცარტი გენიოსის ჩვეული თავისუფლებით იყენებს თითოეული საკრავის ტექნიკურ და გამომსახველობით უნარს. მისთვის მნიშვნელოვანია ჯგუფების როგორც ურთიერთშეხამება, დამოუკიდებელი გამომსახველობა, ისე მათ შორის შეჯიბრებაცა და მათი ანსამბლური შეხმატკბილებაც. საორკესტრო ჯგუფების ანსამბლურობისა და, აგრეთვე, გაორკესტრების ხერხთა მრავალფეროვნების, ჟღერადობის სიმსუბუქისა და გამჭვირვა-



ლობის თვალსაზრისით, იგი ისეთ გასაოცარ ოსტატობას ავლენს, რომ უკან იტოვებს „სიმფონიის მამას“, ჰაიდნს, თავის სათაყვანო კერპს.

საორკესტრო საკრავების ინდივიდუალიზაციის გზაზე ბეთჰოვენისეული შემოქმედება კიდევ ერთი ახალი, გაბედული ნაბიჯია. იგი ჰაიდნისეულ სიმფონიურ შემადგენლობას ცალკეულ საკრავს ამატებს, ან ზრდის მათ რაოდენობას; ბეთჰოვენი არ სჯერდება საკრავთა გამომსახველობით უნარს და თავის უკანასკნელ სიმფონიაში (№9, 1822-1823) სოლისტი-ვოკალისტები და გუნდიც შეჰყავს, ინსტრუმენტულ ჟანრებს სიტყვის გამომსახველი ძალითაც ამდიდრებს.

ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში რეფორმას განიცდის საოპერო ჟანრიც. ოპერა ჭეშმარიტი მუსიკალური დრამის სახეს იძენს. ეს გლუკის შემოქმედების მონაპოვარია. ნოვატორულია მოცარტისა და ბეთჰოვენის საოპერო შემოქმედებაც.

გლუკის, ჰაიდნის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, ვენის კლასიკური სკოლის უდიდეს ნარმომადგენელთა შემოქმედება განსხვავებულია, მაგრამ საერთო ნიშანიც მრავლად აქვთ, მაგალითად: ნაწარმოებთა მწყობრი ფორმა, ნათელი და მდიდარი ჰარმონიული ენა, ხალხური წყაროების სიუხვე, ცხოვრებისეულ მოვლენათა ოპტიმისტური

აღქმა, მაღალჭუმანურობა, ადამიანურ გრძნობა-განც-
დათა სიღრმე და მრავალფეროვნება, კეთილშობილი უბ-
რალოება, აზრის სისადავე და იმავდროულად სიღრმე,
გმირული თემატიკა და სხვ.

ვენის კლასიკოსთა გაცხოველებული ინტერესი ნა-
წარმოებთა ფორმის, მისი აღნაგობის, ახალი ფორმების
ძიების საკითხებისადმი, სრულიადაც არ ჩრდილავს ში-
ნაარსობრივ მხარეს, პირიქით, ვენის კლასიკოსთა ნა-
წარმოებების შინაარსი, როგორც ითქვა, უძიროდ ღრმაა,
ამოუწურავი, ფილოსოფიური წიაღსვლებით მდიდარი;
ნაწარმოებთა ფორმა და შინაარსი განუყოფელ ესთე-
ტიკურ მთლიანობას წარმოშობს; ვენის კლასიკოსთა
ერთ-ერთი მონაპოვარი ესეცაა, ფორმისა და შინაარსის
განუყოფლობა, რაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს
ნაწარმოებთა წარუვალ მხატვრულ ღირებულებასა და
ემოციური ზემოქმედების გაუნელებელ ძალას, აგერ უკ-
ვე მესამე საუკუნე დაიწყო, რაც არ კარგავს თავის უდი-
დეს ცხოველმყოფლობას.

ვენის კლასიკური სკოლა ევროპული მუსიკალური
კულტურის უაღრესად პროგრესული მოვლენაა. იგი მო-
მავლის ხელოვნებას უშუქებს გზას. მომდევნო ეპოქის
კლასიკური მუსიკა მის ნიადაგს ეფუძნება. ვენის კლა-
სიკური სკოლის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მხატ-
ვრული ღირებულება ფასდაუდებელია, ემოციური ზე-
მოქმედების ძალა კი გაუნელებელი.



თავი II

კულტურული და იდეური ნანამძვრები

კაცობრიობის ღირსშესანიშნავ მოღვაწეთა უმდიდრეს გალერეაში ერთ-ერთი სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია გენიალურ გერმანელ კომპოზიტორს, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენს. უნიკალურია მისი როლი დასავლეთ ევროპის მუსიკის ისტორიაში. თუ ჰაიდნისა და მოცარტის სახელებთან ვენის კლასიკური სკოლის ჩამოყალიბება-განვითარების ხანაა დაკავშირებული, ბეთჰოვენის შემოქმედება ამ პროგრესულ მიმართულებას ღირსეულად აგვირგვინებს. ბეთჰოვენის შემოქმედებაში XVIII საუკუნის და XIX საუკუნის დამდეგის ინსტრუმენტული მუსიკის მიღწევები უმაღლეს მხატვრულ დონეზეა განზოგადებული. თვალსაჩინოა მისი წვლილი სხვა ჟანრების განვითარების საქმეშიც. ამასთანავე, ამ დიდი კომპოზიტორის შემოქმედება მუსიკალური ხელოვნების წინსვლას ახალ გზებს უკვალავს. ბეთჰოვენის მიერ დანერგილი ტრადიციები შემდგომი ხანის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში განიცდის ფართო განვითარებას.

ვენის უდიდესი კლასიკოსის, ბეთჰოვენის შემოქმედება განმანათლებელთა მოწინავე იდეებითა და საფრანგეთის რევოლუციის პროგრესული საწყისებით იყონასაზრდოები, შთაგონებული თანასწორობის, ძმობის,

საყოველთაო თავისუფლების ნათელი, ჰუმანისტური იდეალებით. მისი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე ძლიერი გავლენა მოახდინა, აგრეთვე, ე. წ. ქარიშხლისა და შეტევის ლიტერატურულ-საზოგადოებრივმა მოძრაობამ¹, რომლის ერთ-ერთი გენიალური წარმომადგენელია უდიდესი გერმანელი მწერალი და მოაზროვნე იოჰან ვოლფგანგ გოეთე.

ბეთჰოვენის შემოქმედებასთან მიმართებით უსათუოდ უნდა აღინიშნოს 1789 წლის საფრანგეთის რევოლუციის როლი. ამ ისტორიულმა მოვლენამ მძლავრი გამოძახილი პოვა მთელ ევროპულ საზოგადოებაში, ვი-

¹ „ქარიშხალი და შეტევა“ („Sturm und Drang“) XVIII ს. 70-იანი წწ. ძლიერი ზეგავლენის მქონე ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი მოძრაობა გერმანიაში. დასახელება წარმოიშვა გერმანელი მწერლის ფრიდრიხ კლინგერის ამავე სახელწოდების დრამიდან. მოძრაობის თეორეტიკოსი თავად კლინგერი იყო. „ქარიშხლისა და შეტევის“ უმთავრესი წარმომადგენლები არიან — ვ. გოეთე, რ. ლენცი, კ. შუბარტი და სხვ. ამ პროგრესული მოძრაობის მიმდევრები ებრძოდნენ მიმბაძველურ კულტურას, გერმანული კულტურის განვითარების წყაროდ კი მიაჩნდათ ეროვნული ხალხური პოეზია. მათი შემოქმედების წამყვანი ჟანრი იყო დრამატურგია, ხოლო მიზანი — ადამიანის სულიერი, შინაგანი სამყაროს წარმოჩენა. ამ მიმდინარეობამ მძლავრი ბიძგი მისცა გერმანული ეროვნული თვითშეგნების აღმავლობას, ეროვნული ლიტერატურის წინსვლას, ხალხური შემოქმედების ცოცხალ სტიქიას, დემოკრატიული შინაარსისა და ახალი მხატვრული ფორმების შექმნასა და განმტკიცებას. მართალია, მოძრაობამ არსებობა შეწყვიტა 90-იან წლებში, მაგრამ მისი გამოძახილი მკაფიოდ იჩენს თავს არამცთუ ბეთჰოვენის, არამედ მისი მომდევნო თაობის, რომანტიკოსი კომპოზიტორების შემოქმედებაშიც.



ნაიდან ძირეული ცვლილებები მოახდინა ევროპის არა მხოლოდ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში, არამედ სულიერი კულტურის სფეროებშიც. რევოლუცია კაცობრიობის ბედნიერი ცხოვრების განთიადად იყო მიჩნეული. სწორედ ამ ისტორიულმა მოვლენამ განახავა ბეთჰოვენის შემოქმედება და მისი მუსიკის შინაარსობრივი მხარე თავისი სახელოვანი წინამავლების, ვენის დიდი კლასიკოსების, ჰაიდნისა და მოცარტის შემოქმედებისგან, კომპოზიტორებისა, რომლებიც მისთვის მისაბაძი მაგალითი იყვნენ და რომელთა გზის გაგრძელება საამაყოდ მიაჩნდა.

რევოლუციის დამდეგს, რევოლუციის სამშობლოში, საფრანგეთში, დგება კლასიკურ ტრადიციათა მძლავრი გაფურჩქვნის ხანა. თვალსაჩინოა მიღწევები კულტურის ისეთ სფეროებში, როგორებიცაა, ფერწერა, ქანდაკება, არქიტექტურა. ამ ეპოქის ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენლები ესწრაფვიან წინამავალ, კლასიკურ ტრადიციათა აღდგენას, ახალი ხელოვნების ამ ტრადიციების საფუძველზე დამკვიდრებას და იმგვარ სულიერ ფასეულობათა შექმნას, ზნეობრიობის მაღალი იდეალების განმტკიცებას რომ ემსახურება.

ფრანგული რევოლუციის ეპოქამ კაცობრიობას უდიდესი ფერმწერების მთელი პლეადა მისცა. მათ სათავეში უდგას ჟაკ ლუი დავიდი, ფრანგული კლასიკური სამხატვრო სკოლის მამამთავარი, შემდგომში ნაპოლე-

ონის სასახლის კარის ფერმწერი. ამ დიდი ხელოვანის ფერწერული ტილოების თემატიკა გმირული წარსულია, რომის იმპერიის სახელოვანი პიროვნებების შთაგონებული სახეებია („ჰორაციელთა ფიცი“, „ბრუტუსი“, და სხვ.). ამასთანავე, მხატვარში თანამედროვეობაც მძლავრ გამოძახილს პოვებს და იგი ქმნის დიდი ექსპრესიით დატვირთულ ტილოებს („მარატის სიკვდილი“, „ტახტზე კურთხევა“, „მადამ რეკამიეს პორტრეტი“, ნაპოლეონის პორტრეტების მთელი წყება), რომელთაც უკვდავყვეს მისი, როგორც ერთ-ერთი უდიდესი ფერმწერის სახელი.

ამ ეპოქის კიდევ ერთი სახელგანთქმული ფერმწერია დავიდის მოწაფე, ანტუან-ჟან გრო, რომელმაც ასევე მდიდარი მხატვრული მემკვიდრეობა დატოვა. მისი შემოქმედებიდან, რომელიც უპირატესად ისტორიულ თემატიკას ეძღვნება, აღსანიშნავია თეთრ ცხენზე ამხედრებული ნაპოლეონის მასშტაბური პორტრეტი — „ბუონაპარტე არკოლის ხიდზე“.

გროს მხარდამხარ დავიდის მოწაფეთა შორის გამოიყოფა ფრანსუა ჟერარი. ამ მხატვრის დანატოვარიდან განსაკუთრებითაა ცნობილი „მადამ რეკამიეს პორტრეტი“. დავიდის ტრადიციათა ღირსეული გამგრძელებელია მისი მოწაფე ჟან-ოგიუსტ-დომინიკ ენგრიც, რომლის ფერწერული ტილოები „ლუდოვიკო XIII-ის აღთქ-



მა", „ჰომეროსის ტრიუმფი“, „ზევსი და ფეტიდა“, „იესო მწიგნობართა შორის“, „ოიდიპოსი სფინქსის წინაშე“ და სხვა, ხელოვნების უდიდესი მუზეუმების, მათ შორის ლუვრის, დარბაზებს ამშვენებს.

1789 წლის რევოლუციის ეპოქაში, როგორც ითქვამს, მძლავრ განვითარებას განიცდის არქიტექტურა. ამ დროის არქიტექტურას, რომელიც დახვეწილი ხელოვნების მაღალ რანგშია აყვანილი, ახასიათებს მისწრაფება, ნაგებობას მიენიჭოს სიდიადე, გრანდიოზულობა და, იმავდროულად, შეინარჩუნოს ანტიკური ეპოქის მსგავსი მკაცრი სისადავე.

ფრანგულ არქიტექტურაში ახალი ხანის მაუწყებელია დიდი ფრანგი ხუროთმოძღვრის, კლოდ ნიკოლ ლედუს შემოქმედება. ლედუ, განმსჭვალული რევოლუციის მოწინავე იდეებით, ამალლებულ, მკაცრ არქიტექტურულ სტილს აყალიბებს.

ლედუს მომდევნო თაობის გამოჩენილი არქიტექტორებისა და მხატვრების, მათ შორის შარლ პერსიესა და პიერ ფრანსუა ფონტენის, ნაღვანი ფრიად განსხვავდება უწინდელი თავდაჭერილი სტილისგან, ინტერიერები ფუფუნებითაა მორთულ-მოკაზმული, ნაგებობათა კარნიზებს, სვეტებსა და კედლებს ორნამენტები, ჩუქურთმები უხვად ამკობს, ხოლო მათ მიერ შექმნილი „გამარჯვების თალი“ პარიზის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ღირსშესანიშნაობაა დღესაც.

საფრანგეთის რევოლუციის ისტორიულ მოვლენებს, ბასტილიის ციხის აღებას, მიესალმებოდა და „კაცობრიობის უმშვენიერეს დღეს“ უწოდებდა გერმანული ინტელიგენციის მოწინავე ნაწილი. ამ ისტორიული თარიღის პატივისცემის ნიშნად ბეთჰოვენის სახელგანთქმულმა თანამედროვეებმა, დიდმა ფილოსოფოსებმა, გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელმა და ფრიდრიხ ვილჰელმ იოჰან შელინგმა, დარგეს „თავისუფლების ხე“. ჰეგელი საფრანგეთის რევოლუციას „გონების გამარჯვებად“ აღიქვამდა. ფრანგულ რევოლუციას ხოტბას ასხამდა გერმანელ პოეტთა პლეადაც, ფრიდრიხ გოტლიბ კლოპშტოკის თაოსნობით. თუმცა, ისიცაა სათქმელი, რომ საფრანგეთის რევოლუციას, ისევე, როგორც სხვა რევოლუციებს, მათ შორის დიდი ოქტომბრის რევოლუციად წოდებულს, 1917 წელს რუსეთში რომ მოხდა, ერთნიშნა შეფასება არ ჰქონია, მეხოტბეებს მოწინააღმდეგეებიც ჰყავდა. ისინი რევოლუციით მოტანილ მსხვერპლს, ადამიანურ დიდ დანაკარგს, სისხლის ღვრასა და სისასტიკეს განიცდიდნენ და გამოვლენენ.

საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქის სახელგანთქმული არქიტექტორი და მხატვარია კარლ-ფრიდრიხ შინკელი. რევოლუციის სულისკვეთებით განმსჭვალული ეს გერმანელი ხელოვანი, თავისი ფრანგი კოლეგების მსგავსად, ესწრაფოდა ნაგებობისთვის მიენიჭებინა



ანტიკური სისადავე, სპარტანული სიმკაცრე, დორიული ფორმები. სახელოვანი ხუროთმოძღვრის მიერ ბერლინში ნაგები მუზეუმის, თეატრის, არქიტექტურის აკადემიისა და სხვა შენობები გერმანული ხუროთმოძღვრული სტილის საუკეთესო ნიმუშებადაა მიჩნეული.

„მაგრამ, თუკი ამ პერიოდის მხატვრულ მემკვიდრეობას მთლიანობაში განვიხილავთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ აღორძინების ეპოქისგან განსხვავებით, სახვითი ხელოვნების უეჭველი უპირატესობა რომ ახასიათებს, XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნის სახვითი ხელოვნება ჩამორჩება პოეზიასა და მუსიკას. იმგვარი ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის სახელები, როგორებიცაა გოეთე და ბეთჰოვენი, ამ ეპოქის სახვით ხელოვნებას არ გააჩნდა“, — წერს მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის ღვანლმოსილი რუსი მკვლევარი მ. ვ. ალპატოვი.

ბეთჰოვენის ცნობიერებაში, თავისი ეპოქის სულისკვეთების შესაბამისად, თანდათან მკვიდრდებოდა შეხედულებები მაღალი ზნეობის, ადამიანი-მოქალაქის, საყოველთაო თავისუფლების, თანასწორობის, უზენაესი უფლებების თაობაზე. ყოველივე ამის შედეგია ის, რომ ბეთჰოვენის შემოქმედება მეგრძოლი, მეამბოხე სულისკვეთებითაა განმსჭვალული; ამასთანავე, მის მუსიკაში დიდი ადგილი უჭირავს ადამიანის გრძნობა-განცდებს, ბუნების სურათებსა და სხვა ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის მარადიულ საკითხებს.

მართალია, ბეთჰოვენმა, ვენის უკანასკნელმა კლასიკოსმა, მუსიკის ისტორიაში სახელი დაიმკვიდრა, როგორც გენიალურმა კომპოზიტორმა, მაგრამ აღსანიშნია ისიც, რომ იგი იყო თავისი დროის სახელმოხვეჭილი პიანისტი და დირიჟორი, უკრავდა ორგანსა და ვიოლინოს, აგრეთვე ალტსაც, ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

როგორც დირიჟორი, ბეთჰოვენი თანამედროვე სადირიჟორო ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელთაგანია. შემდგომ ეს ხელოვნება სრულყვეს და საშემსრულებლო ხელოვნების დამოუკიდებელ სფეროდ, ცალკე პროფესიად ჩამოაყალიბეს მომდევნო თაობის დიდმა კომპოზიტორმა-დირიჟორებმა — ფრანგმა ჰექტორ ბერლიოზმა, უნგრელმა ფერენც ლისტმა, გერმანელებმა: ფელიქს მენდელსონ-ბარტოლდიმ და რიჰარდ ვაგნერმა.



ადრეული წლები. შეხვედრა მოცარტთან

ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი დაიბადა სასახლის კარის მუსიკოსის, იოჰან ვან ბეთჰოვენისა და მარია-მაგდალენა კევერიხის ოჯახში, 1770 წლის 16 დეკემბერს. მისი სამშობლოა გერმანიის განაპირა მხარეს მდებარე ქალაქი ბონი. პაპა, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი, ვისი სახელიც მომავალ კომპოზიტორს დაარქვეს, ფლამანდიური წარმოშობის კაცი, ბონის სასახლის კარის კაპელმანისტერი, ეკლესიის მგალობელიც იყო და თეატრის გუნდშიც მღეროდა. მამა, იოჰან ვან ბეთჰოვენიც ბონის კაპელის გუნდშიც გალობდა და მუსიკის მასწავლებელიც იყო, სიმღერისა და კლავესინის გაკვეთილებით არჩენდა მრავალშვილიან ოჯახს. ამრიგად, ლუდვიგს მუსიკოსობა მემკვიდრეობით ერგო. დედა, მარია მაგდალენა კევერიხი კურფიურსტის, ანუ ერთ-ერთი დიდი თავადის, სასახლის კარის მზარეულის ქალიშვილი გახლდათ.

მუსიკალური ნიჭი მომავალმა კომპოზიტორმა ადრიდან გამოამჟღავნა. ბავშვობიდანვე უკრავდა კლავესინს, ორგანს, ვიოლინოს, შემდეგ ალტსაც დაეუფლა. ბრწყინვალედ კითხულობდა ფურცლიდან, ანუ უცნობ, დაუსწავლელ და არანავარჯიშევ ნაწარმოებს მყისიერად უკრავდა. ბავშვობაში მის მუსიკალურსა და ზოგად

განათლებას თანამიმდევრული, სისტემური ხასიათი არ ჰქონია. მოცარტის მამისგან, ლეოპოლდ მოცარტისგან განსხვავებით, რომელიც დღენიადაგ ზრუნავდა თავისი ვაჟიშვილის აღზრდა-განათლებაზე, იოჰან ვან ბეთჰოვენს, თუმცა ძალიან ენადა პატარა ლუდვიგი სახელგანთქმულ ვუნდერკინდს, მოცარტს დამსგავსებოდა, მაგრამ ლეოპოლდ მოცარტისმაგვარი არც უნარი, არც ცოდნა, არც პედაგოგიური გამოცდილება არ მოსდგამდა. შვილისადმი მიდგომაც უხეში ჰქონდა, ცემა-ტყეპითა და მუჟღუგუნებით მიმდინარეობდა ხოლმე მეცადინეობა. ხასიათიც არ უვარგოდა, სპირტიან სასმელსაც სულ უფრო ხშირად ეძალებოდა.

და მაინც, ბეთჰოვენი დიდად განათლებული, გონებრივად და ზნეობრივად განვითარებული პიროვნება დადგა. იგი იცნობდა XVIII საუკუნის ფრანგი განმანათლებელი-ენციკლოპედიისტების, ჟან-ჟაკ რუსოს, ვოლტერის, დენი დიდროსა და სხვათა შემოქმედებას, იზიარებდა მათ მსოფლმხედველობას. ფრანგული, იტალიური და ბერძნული ენების ცოდნა იმგვარი ჰქონდა, რომ ცალკეული ცნობით ნაწარმოებებს ორიგინალის ენაზე კითხულობდა, ხოლო სხვა მონაცემებით — თარგმანით ეცნობოდა. დიდად სცემდა პატივს პლუტარქესა (ახ. წ. I ს.) და პომეროსს (ძვ. წ. IX ს.), რომლის „ოდისეისი“ გამორჩეულად მოსწონდა. მართალია, გერმანული თარგმანით, მაგრამ გამუდმებით კითხულობდა სწორუპოვარ ინგლი-



სელ დრამატურგს, უილიამ შექსპირს. კარგად იცნობდა, აგრეთვე, მშობლიურ გერმანულ ლიტერატურას, კერძოდ: ეფრაიმ ლესინგის, ქრისტიან გელერტისა და სხვა თანამედროვეთა პოეზიას. დიდ პატივს სცემდა თავის თანამედროვე პოეტს, ფრიდრიხ-გოტლიბ კლოპშტოკს, რომლის ლექსების ტომეულს მუდამ თან დაატარებდა და ბრძანებდა თურმე: „კლოპშტოკის შემოქმედება მუდამ „Maestoso“¹, მუდამ „Es dur“²-შიაო“. დიდი გოეთე და შილერი, მისი უსაყვარლესი მწერლები, შემოქმედების მძლავრ შთაგონების წყაროდ ექცნენ. გოეთეს „ერის ძვირფას განძს“ უწოდებდა და ასე ბრძანებდა: „უზარმაზარია, დიაღია და მარად dur³-შიაო“.

ამასთანავე, არც ისაა მხედველობიდან გამოსატოვებელი, რომ ბეთჰოვენმა, მართალია, ფართო ერუდიცია ჰქონდა, დიდად წიგნიერი, ნაკითხი, განათლებული ადამიანი იყო, მაგრამ საუბრის პროვინციული, კუთხური კილო სიცოცხლის ბოლომდე შეინარჩუნა; მწყრალად იყო პუნქტუაციასთან; მის ნაწერებში ხშირია გრამატიკული და უხეში ორთოგრაფიული შეცდომები, რასაც თვითონ იუმორით ხაზს უსვამდა კიდევაც: „ჰო-ჰო! ჰო-ჰო! ეს აკვირვებთ, ამაზე ქირქილებენ, რადგან მსგავსს არაფერს

1 საზეიმოდ, დიდებულად, ამაღლებულად, დინჯი ზეიმურობით, ზეანეულად.

2 მი ბემოლ მაჟორი.

3 რე მაჟორი.

წასწყდომიან გენერალ-ბანის არც ერთ სახელმძღვანელოში!". თურმე ნუ იტყვი, არითმეტიკაც უჭირდა, ხოლო გამრავლების ტაბულა მისთვის აუღებელ ციხესიმაგრედ დარჩა ბოლომდე. იმისათვის, რომ 12 ხუთზე გაემრავლებინა, 12-ს ხუთჯერ ერთიმეორის ქვეშ წერდა, შემდეგ კი აჯამებდა, რათა შედეგი მიეღო. ასეთი გახლდათ ამ გენიოსის პარადოქსული ბუნება.

ბეთჰოვენის ერთ-ერთი პირველი მასწავლებელი, აღმზრდელი და მეგობარი იყო ქრისტიან გოტლობ ნეეფე, გერმანიაში სახელგანთქმული, მრავალმხრივი ინტერესების მქონე, ფრიად განათლებული პიროვნება, კომპოზიტორი, ორგანისა და კლავირის ჩინებული დამკვრელი, კაპელმაისტერი, მუსიკისმცოდნე, ლიტერატორი, მაღალი ზნეობის ადამიანი, რომელიც მუსიკაში სულიერი განცდების მართალი ასახვისათვის და, ამასთანავე, მუსიკალური ფორმისა და ემოციური შინაარსის ერთიანობისთვის მგზნებარე მეგრძოლიც გახლდათ. გასაგებია, თუ რაოდენ ნაყოფიერი როლი ითამაშა დამწყები მუსიკოსის ცხოვრებაში, მის სულიერ ზრდაში, მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებაში ასეთ პიროვნებასთან ურთიერთობამ. ნეეფემ, დიდ ამაგთან ერთად, მოგვიანებით, თავისი მონაფის ადრეული ნაწარმოებების გამოცემაზეც იზრუნა და მის შესახებ პირველი ბეჭდური გამოცემის ავტორიც შეიქნა. ნეეფეს რჩევითა და დახმარებით ჭაბუკმა ბეთ-



ჰოვენმა შეისწავლა იმ დროისათვის მივიწყებული იოჰან სებასტიან ბახის ნაწარმოებები, დიდი ინტერესით გაეცნო ბახის ვაჟის, იმხანად სახელგანთქმული კომპოზიტორის, კარლ ფილიპ ემანუელის შემოქმედებას. ასევე კარგად იცნობდა გეორგ ფრიდრიხ ჰენდელის ორატორიულ შემოქმედებას (განსაკუთრებით ჰყვარებია „მესია“ და „იუდა მაკაბელი“). სიკვდილამდე ქედს იხრიდა ჰაიდნისა და მოცარტის მუსიკის წინაშე, მოგვიანებით დიდი გულისყურით შეისწავლა ამ უკანასკნელის რეკვიემი.

დიდი სიხარული მიუნიჭებია ბეთჰოვენისთვის სიცოცხლის მიწურულს მიღებულ საჩუქარს, ჰენდელის თხზულებათა სრული კრებულის ლონდონურ ძვირფას გამოცემას, 40 ტომს რომ მოიცავდა. ბეთჰოვენი იმხანად უკვე ლოგინად იყო ჩავარდნილი და საჩუქარი მისი უკანასკნელი სასიხარულო განცდა აღმოჩნდა. ეს მოხდა 1826 წლის დეკემბერში, როცა კომპოზიტორს ჯერ კიდევ შესწევდა ნოტების წაკითხვის უნარი. იგი კიდევ ერთხელ აღფრთოვანებულა „მაესტროთა შორის მაესტროს“ (ასე უწოდებდა ჰენდელს) ოსტატობით. უფრო ადრე კი წარმოუთქვამს: „ძველ ოსტატებს შორის გენიოსები იყვნენ მხოლოდ გერმანელები — ჰენდელი და სებასტიან ბახი“.

სახელოვან წინაპართა თაყვანისცემის უტყუარი საბუთია ბეთჰოვენის დღიურის ასეთი ჩანაწერი: „ჰენდელის, ბახის, გლუკის, მოცარტის, ჰაიდნის პორტრეტები — ჩემს ოთახში. მათ შეუძლიათ ჩემი სიმტკიცის გაძ-

ლიერებას შეუწყონ ხელი". ეს პორტრეტები მართლაც ეკიდა მისი ოთახის კედლებზე. იოჰან სებასტიან ბახს, რომლის „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ და მაღალი მესა დასწავლილი ჰქონდა, მოიხსენიებდა, როგორც „ჰარმონიის წინაპართა წინაპარს“.

მოცარტის შესახებ კი ასეთი სიტყვები უბრძანებია: „მე მუდამ მივაკუთვნებდი ჩემს თავს იმათ რიცხვს, ვინც უდიდესი პატივით იყო განმსჭვალული მოცარტის მიმართ და ასეთად დავრჩები უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე“.

ბეთჰოვენმა მშობლიურ ქალაქშივე მოიხვეჭა კარგი მუსიკოსის სახელი. 11 წლის ასაკიდან ბონის კაპელის ორგანისტის თანაშემწე იყო და ამ საქმეში ისე დახელოვდა, რომ ორიოდვე წელიწადში სასახლის კარის ორგანისტის ადგილი დაიკავა. მოკლე ხანში სასახლის კარის თეატრის კლავესინისტი-კონცერტმაისტერიც გახდა.

ბონშივე შეუდგა კომპოზიტორობას. ბონის დროინდელი ნაწარმოებებიდან უმაღლვე დიდი პოპულარობა მოიპოვა ახალგაზრდა კომპოზიტორის სიმღერამ „ზა-ზუნა“, რომელიც 1793 წელს დაწერა, და ეს პოპულარობა საუკუნეებს გასწვდა.

1778 წელს მცირეწლოვანი მუსიკოსი ქალაქ კიოლნში საკლავესინო კონცერტს მართავს და წარმატებაც აქვს.



ბეთჰოვენის ნაწარმოებთა პუბლიკაციაც ბონის პერიოდში, ანუ კომპოზიტორის ძალზე ადრეულ ასაკში, კერძოდ, 1782 წელს დაიწყო. ნორჩი კომპოზიტორი იმხანად სულ რაღაც თორმეტიოდე წლისა თუ იყო. ამ წლითაა დათარიღებული „9 საკლავირო ვარიაცია ე. კ. დრესლერის მარშის თემაზე“. დაკვირვებული ადამიანი უკვე ამ ნაწარმოებში ამოიკითხავს მომავალი გენიოსის მიდრეკილებას პათეტიკისა და დრამატიზმისაკენ. დო მინორული ტონალობაც მრავლის მუწყებელია, კომპოზიტორისთვის მალე საყვარელი რომ შეიქნა.

ბეთჰოვენის ბიოგრაფიაში ერთი ასეთი საგულისხმო ფაქტიცაა. 1787 წელს იგი პირველად წარდგა სახელგანთქმული ხელოვანის, მოცარტის წინაშე და კლავესინის დაკვრით იმ ზომამდე მოხიბლა დიდი მაესტრო, რომ მან, თურმე, ასეთი სიტყვები წარმოთქვა: „მოვა დრო და იგი მსოფლიოს აალაპარაკებს“. მალე, მართლაც, ყველა დარწმუნდა, რომ ეს წინასწარმეტყველური სიტყვები იყო.

1789 წელს 19 წლის ბეთჰოვენი შევიდა ბონის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ფაკულტეტზე. მართალია, მეცადინეობამ დიდხანს არ გასტანა, მაგრამ ამ ფაქტმა მაინც დადებითად იმოქმედა ბეთჰოვენის ფილოსოფიური და პოლიტიკური შეხედულებების, ინტელექტუალური თვალსაწიერის ჩამოყალიბებაზე. თავად კომპოზიტორი აღნიშნავდა: „ბავშვობიდანვე ვესწრაფოდი,

რათა გამეაზრებინა ის საუკეთესო და გონივრული, რაც თითოეულ ეპოქას შეუქმნია“. წიგნიერებამ, ფართო განათლებამ ასაზრდოა დიდი კომპოზიტორის ნაწარმოებთა უმდიდრესი მხატვრული შინაარსი.

ბონის პერიოდის ცხოვრებიდან უნდა გამოიყოს ბეთჰოვენის ურთიერთობა ბრაინინგების ინტელიგენტურ და ინტელექტუალურ ოჯახთან, 1782 წელს რომ დაინყო და კომპოზიტორის სიცოცხლის ბოლომდე გასტანა. ამ ოჯახის წევრებს თავის „მფარველ ანგელოზებს“ უწოდებდა, იშვიათი სითბოთი იხსენებდა მათთან გატარებულ დროს. ამ მეგობრობამ კვალი ღრმად დააჩნია კომპოზიტორის შეხედულებების ჩამოყალიბებასა და ზოგად განვითარებას. ბრაინინგების ოჯახში გამეფებული მაღალი კულტურისა და მათი მდიდარი ბიბლიოთეკის მეოხებით ბეთჰოვენი გაეცნო უზარმაზარ ლიტერატურას, უძველესი ხანით დაწყებული, მისი დღეების მოღვაწეთა ჩათვლით. შორეულ წარსულში დაინყო სიბრძნის ძიება, წაიკითხა ანტიკური ეპოქის კლასიკოსთა — პლუტარქეს, ჰომეროსის, პლატონისა და მისი მოწაფის, არისტოტელეს ნაწერები. ასევე გაეცნო ევრიპიდეს ტრაგედიებს და მასთან ერთად რომაელი პოეტების, ჰორაციუსის, ლუკრეციუსის, ბერძენი ბუნებისმეტყველის პლინიუსის (უფროსი) და მისი ძმისწულის, მწერალ პლინიუსის (უმცროსის), ისტორიკოს ტაციტუსისა და



სხვათა შემოქმედებას. ისევ და ისევ ამ ბიბლიოთეკამ შეუწყო ხელი, რათა მშობლიურ ლიტერატურასაც ხარბად დასწავებოდა. კვლავაც გატაცებით კითხულობდა შექსპირისა და შილერის ნაწარმოებებს. შესაძლოა, სწორედ მაშინ დაებადა სურვილი, შილერის „ვილჰელმ ტელის“ სიუჟეტზე ოპერა დაენერა, მაგრამ ეს სურვილი სურვილადვე დარჩა.

ელეონორა ფონ ბრაინინგს და მის ძმას, სტეფანს, ბეთჰოვენი ფორტეპიანოს დაკვრას ასწავლიდა. ახალგაზრდა კომპოზიტორში მალე სატრფიალო გრძნობებმა იფეთქა. ეს ჭაბუკური მგზნებარე სიყვარულის ერთ-ერთი პირველი გამოსხივება იყო. ელეონორა ბრაინინგი რამდენიმე ხანში გათხოვდა, დაქორწინდა განათლებულ პიროვნებაზე, პროფესიით ექიმზე, ფრანც ვეგელერზე. ამ ქორწინებას ხელი სრულიადაც არ შეუშლია, რათა კომპოზიტორს ელეონორასადმი წრფელი გრძნობები სამუდამოდ შეენარჩუნებინა. სიმპათიით ოყო განმსჭვალული მისი მეუღლის მიმართაც. სწორედ ვეგელერს და მის „ბიოგრაფიულ ჩანაწერებს ბეთჰოვენზე“ უნდა უმაღლოდეს კაცობრიობა, დიდი კომპოზიტორის შესახებ მნიშვნელოვანი ცნობები რომ შემორჩა.

1787 წელს ბეთჰოვენს მძიმე განსაცდელი დაატყდა თავს. ეს იყო დედის სიკვდილი. მარია მაგდალენა კევერიხი 40 წლის ასაკში აღესრულა. მისი სახით ჭა-

ბუკმა ბეთჰოვენმა დაკარგა არა მარტო მზრუნველი და მოსიყვარულე მშობელი, არამედ ძვირფასი სულიერი მეგობარი. „ჰოი, იყო კი ვინმე ჩემზე უფრო ბედნიერი მანამ, ვიდრე ჯერ კიდევ შემეძლო წარმომეთქვა სანუკვარი სიტყვა — „დედა“ — და ეს სიტყვა მას გაეგონა“ — მწარედ ჩივის 17 წლის დაობლებული ყმანვილი. მალე, 1792 წელს, გარდაიცვალა ბეთჰოვენის მამაც. იგი ალკოჰოლის მოჭარბებულმა სიყვარულმა შეიწირა. ოჯახზე ზრუნვა ახალგაზრდა ლუდვიგს დაეკისრა.



თავი IV

ვენაში დამკვიდრება. შეხვედრა სალიერისტან და ჰაიდნის წინასწარმეტყველება

ახალგაზრდა ბეთჰოვენისათვის სხვა მხრივაც მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა 1792 წელი, რომელიც ლირსშესანიშნავია იმით, რომ მოხდა ორი უდიდესი კომპოზიტორის, დიდად ავტორიტეტული და ასაკოვანი ფრანც იოზეფ ჰაიდნისა და ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე ცალკეული გახმაურებული ნაწარმოების ავტორის, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის შეხვედრა. ლონდონისკენ გზად მიმავალი სახელმოხვეჭილი მაესტრო ჰაიდნი ბონში შეჩერდა. ჭაბუკმა, 22 წლის ბეთჰოვენმა ისარგებლა ბედნიერი შემთხვევით, რათა წარმდგარიყო დიდი ხელოვანის წინაშე და თავისი ნაწარმოებები ეჩვენებინა მისთვის. ამ შეხვედრისას ჰაიდნმა დამწყები კომპოზიტორის ნიჭს მაღალი შეფასება მისცა. შექებამ იმდენად შეაგულიანა ჭაბუკი, რომ გადაწყვიტა ვენას გამგზავრებულიყო და მუსიკალური განათლება იმდროინდელი სახელგანთქმული მუსიკოსების ხელმძღვანელობით განეგრძო. ამას ნეეფეც ურჩევდა. მართლაც, 1792 წელს ბეთჰოვენმა სწავლის გასაგრძელებლად ვენას მიაშურა. მოგზაურობას ისტორიული მნიშვნელობა მიეცა, რამეთუ ეს იყო ახალგაზრდა, დამწყები ბონელი კომპოზიტორის მიერ

გადადგმული პირველი ნაბიჯი გენიოსი ვენელი დიდოსტატისკენ მიმავალ გზაზე.

ვენაში ბეთჰოვენი მიეზარა კომპოზიტორს, რომლის წინაშეც მუხლს იყრიდა და რომელსაც სიცოცხლის მიწურულამდე ეთაყვანებოდა. ეს იყო ლონდონიდან ახალდაბრუნებული ჰაიდნი. მალე ძვირფას მასწავლებელს ხარკი იმით გადაუხადა, რომ თავის სამ საფორტეპიანო სონატას (№1, 2, 3) ჰაიდნისადმი მიძღვნის სიტყვები წაანერა.

ვენა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჯერ კიდევ XVII საუკუნიდან, შესაძლოა უფრო ადრინადაც, ევროპული კულტურის გული იყო. ქალაქის მაღალი კულტურული დონე, მჩქეფარე მუსიკალურ-თეატრალური ცხოვრება, იქ დამკვიდრებული დიდი კომპოზიტორები, ანდამატის ძალით იზიდავდა სხვადასხვა ქვეყნისა თუ ქალაქის ხელოვნების მოღვაწეებს. მუსიკის ისტორია გვაუწყებს, რომ სწორედ ვენას უკავშირდება უდიდესი კომპოზიტორების, ჰაიდნის, მოცარტის, გლუკის ცხოვრებაც და შემოქმედებაც და სწორედ ამიტომვე ვენაში ჩაეყარა საძირკველი ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მუსიკალურ მიმდინარეობას, ვენის კლასიკურ სკოლას, რომლის შემდგომი განვითარება ამ ქალაქშივე მოხდა. ისევ და ისევ ვენაში განიცადეს აღმავლობა სხვადასხვა ნაციონალურმა ინსტრუმენტულმა და ვოკალურმა ჟანრებმა.



ეს ყველაფერი გასაგებს ხდის, თუ რატომ მიიღტვოდა ვენისაქენ ჭაბუკი ბეთჰოვენი. 1792 წელს იგი საბოლოოდ დასახლდა ვენაში. ამიერიდან მისი ცხოვრება და მოღვაწეობა სამუდამოდ დაუკავშირდა ევროპის ამ კულტურულ კერას. ბონში იგი აღარასოდეს დაბრუნებულა, რაზეც გულისტკივილს გამოთქვამდა ხოლმე.

ვენაში დამკვიდრების თარიღით ბეთჰოვენის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში ახალი ხანა იწყება. აქ უეჭველად უნდა აღინიშნოს დაახლოება ნიკოლაუს ცმესკალფონ დომანოვეცთან, გამოცდილ მუსიკოს-ვიოლონჩელისტსა და კომპოზიტორთან, რომელმაც ერთგული მეგობრობა გაუწია დამწყებ მუსიკოსს, დააკავშირა იგი ვენის მუსიკალურ წრესთან, მეცენატებთან და, რაც მთავარია, ფრანც იოზეფ ჰაიდნთან. ცმესკალმა, ბეთჰოვენის გულმხურვალე თაყვანისმცემელმა, მუსიკის ისტორიას შემოუნახა ფასდაუდებელი განძი — საკუთარი მოგონებები ბეთჰოვენზე და მის პირად წერილთა ხელნაწერები.

ვენაში ბეთჰოვენი, თავდაპირველად, გაკვეთილებს იღებს ფრიად ავტორიტეტულ მუსიკოსებთან, კომპოზიტორ იოჰან შენკთან, ალოიზ ფიოსტერთან, თეორეტიკოს იოჰან გეორგ ალბრეხტსბერგერთან, ვენაში მოღვაწე, მთელ ევროპაში სახელმწიფოვეჭილ იტალიელ კომპოზიტორთან, ანტონიო სალიერისთან, რომელიც, სხვათა

შორის, მას უსასყიდლოდ ამეცადინებდა. დაბოლოს, როგორც უკვე ითქვა, ყველაზე მნიშვნელოვანია ის, რომ დაემონაფა ღვანლმოსილ ჰაიდნს. ჰაიდნმა უმაღლ შენიშნა ჭაბუკი ბეთჰოვენის ნიჭი. 1793 წლით დათარიღებულ ერთ-ერთ წერილში ჰაიდნმა გამოთქვა აზრი, რომელიც, მოცარტისა არ იყოს, ჭეშმარიტად წინასწარმეტყველური გამოდგა: „მოვა დრო და ბეთჰოვენი ევროპის უდიდესი კომპოზიტორის ადგილს დაიმკვიდრებს, ხოლო მე ვიამაყებ უფლებით, მის მასწავლებლად ვინოდებოდე“.

სწავლა-განათლებას ბეთჰოვენი უთავსებდა საკონცერტო მოგზაურობას. 1795 წელს შედგა ბეთჰოვენის, როგორც პიანისტის პირველი საჯარო გამოსვლა ვენაში. შემდგომ იგი გამოდიოდა ავსტრიისა და გერმანიის ქალაქებში, აღფრთოვანებაში მოჰყავდა მსმენელები. კონცერტებმა ფართო აღიარება მოუტანა კომპოზიტორს. პრესაში ბეთჰოვენს „პიანისტთა შორის გოლიათს“ უწოდებდნენ. მრავალრიცხოვან საკონცერტო გამოსვლებს შორის გამოსაყოფია საქველმოქმედო კონცერტები, რომელთა შემოსავალს ბეთჰოვენი გარდაცვლილ მუსიკოსთა ოჯახებს ურიგებდა. ერთი ასეთი კონცერტის (1795) შემოსავლით იგი დაეხმარა მოცარტის ქვრივს, კონსტანცას. ისიცაა, აგრეთვე, ხაზგასასმელი, რომ ამ კონცერტის პროგრამას შეადგენდა მოცარტისა და თავად ბეთჰოვენის საკლავირო კონცერტები.



თავი V

შემოქმედებითი ბაფურჩქვნის ხანა. ავადმყოფობა. სულიერი კაჲმანი

1796 წელს ბეთჰოვენი კონცერტებით ბერლინსა და პრალაში მიემგზავრება. ფრიად საგულისხმოა, რომ ეს მისი ყველაზე შორეული მოგზაურობა აღმოჩნდა, მას მერე კომპოზიტორი ვენას აღარასოდეს გასცილებია.

1790-იანი წლები უკვე ძალზე ნაყოფიერია კომპოზიტორის შემოქმედებაში. 1795-1803 წლებით თარიღდება ბეთჰოვენის 20 საფორტეპიანო სონატა, 2 სიმფონია, კამერული ანსამბლები, საფორტეპიანო (პირველი სამი) და სავიოლინო კონცერტები, ბალეტი „პრომეთეოსის ქმნილებანი“, ორატორია „ქრისტე ზეთისხილის მთაზე“ და სხვ. დასახელებულ ნაწარმოებებში ბეთჰოვენი ვენის კლასიკური სკოლის ღირსეული მემკვიდრეა, იქაურ ტრადიციას უდგას კვალში, მაგრამ, ამასთანავე, გატკეპნილი გზით სიარულს როდი სჯერდება. ამ წლების თითოეულ ქმნილებას უკვე აძევს ბეთჰოვენის იშვიათი ნიჭისა და მკაფიო ინდივიდუალობის ბეჭედი.

შემოქმედების აყვავების პერიოდს კი მოსდევს მძიმე სულიერი კრიზისის ხანა, რომელიც, სახელდობრ, 1803 წლიდან იწყება. კრიზისის მიზეზი პირადი ტრაგედია იყო. საქმე ისაა, რომ ბეთჰოვენს თანდათან აკლდე-

ბა სმენა. ამ საშინელი სენის შემოტევის ნიშნები დიდ-
მა მუსიკოსმა ჯერ კიდევ 1797 წელს შეიგრძნო, ხოლო
1818 წელს სმენა სავსებით დაეხშო. საშინელ სულიერ
ტრაგედიას, რომელსაც ბეთჰოვენი-ადამიანი და ბეთ-
ჰოვენი-მუსიკოსი განიცდიდა, მოწმობს 1802 წლით
დათარიღებული წერილი, მიწერილი ძმებისადმი, „ჰაი-
ლიგენშტატის ანდერძის“ სახელით რომ გახდა ცნობი-
ლი და რომელსაც ბეთჰოვენის გარდაცვალების შემდეგ
მიაკვლიეს. ეს წერილი გვაუწყებს, თუ რარიგ განიცდიდა
დიდი ხელოვანი სმენის დახშობას და რომ თვითმკვლე-
ლობაზე ხელი ააღებინა მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკის
თავდავინწყებულმა სიყვარულმა. აი, ანდერძიდან ამოკ-
რეფილი გულის სიღრმემდე ამაღელვებელი რამდენი-
მე ფრაზა: „ო, ხალხნო, ვისაც გულჩათხრობილ, ჯიუტ,
კაცთმოძულე ადამიანად მიგაჩნივართ, რაოდენ უსა-
მართლონი ხართ ჩემ მიმართ! თქვენთვის უცნობია საი-
დუმლო მიზეზი იმისა, რაც თქვენ გეჩვენებათ (...). ჩემი
გული და გონება ბავშვობიდანვე მიდრეკილი იყო სიკე-
თის ნაზი გრძნობისადმი (...). მე გამირობისთვისაც ვიყავ
მზად (...). სულ ცოტა კმაროდა და თავს მოვიკლავდი (...).
მხოლოდ იგი, ხელოვნება, მხოლოდ ის მაკავებდა. ჰოი,
რარიგ შეუძლებლად მიმაჩნდა ამა სოფლის მიტოვება
მანამ, სანამ არ აღვასრულებდი იმ ყოველივეს, რის მო-
წოდებასაც ვგრძნობდი საკუთარ თავში (...). ჩაუნერგეთ
თქვენს შვილებს სათნოება. მხოლოდ მას და არა ფულს,



შესწევს ძალა. ადამიანი ბედნიერებას ეწიოს. გამოცდილებით გეუბნებით ამას (...). სათნოებასა და ჩემს ხელოვნებას ვუმაღლი, სიცოცხლე თვითმკვლელობით რომ არ დავასრულე (...)".

მძიმე სულიერი კრიზისის წლებშიც ბეთჰოვენს ნუთითაც არ გაუგდია ხელიდან კალამი, არ შეუწელებია კომპოზიციაში თავდადებული მუშაობა. საკონცერტო პიანისტურ გამოსვლებზე კი იძულებული შეიქნა ხელი აეღო. ბეთჰოვენი-პიანისტის უკანასკნელი საჯარო გამოსვლა 1814 წელს შედგა. შემდგომში საჯაროდ მხოლოდ იმპროვიზაციებს ასრულებდა, ამით აჯადოებდა საზოგადოებას. თანამედროვეთა მოგონებები გვაუწყებს: „ბეთჰოვენის იმპროვიზაციები საუცხოო იყო, უკეთესი ყველაფერ იმაზე, რისი მოსმენაც კი საერთოდ შეიძლება“.

1803 წლის შემდეგ, ანუ კრიზისული დროით დაწყებული, თხზულებებში უფრო და უფრო აშკარა ხდება ბეთჰოვენის თვითმყოფადი სტილი, ოსტატობის მოწიფულობა, ხელწერის მკვეთრი ინდივიდუალობა. სწორედ კრიზისულ მომენტში იბადება ბეთჰოვენის სიმფონიური შემოქმედების ერთ-ერთი სწორუპოვარი ნიმუშის, „გმირული“ სიმფონიის იდეა, იხაზება პარტიტურის ესკიზები.

1803-1812 წლებში, უდიდესი სულიერი ტრაგედიის ხანაში, როცა სიყრუის მტანჯველ განცდას უიღბლო სიყვარულის ქარტეხილებიც ემატება, იწერება თხზუ-

ლებები, რომელთაც მსოფლიოს მუსიკალურ საგანძურში გამორჩეულად თვალსაჩინო ადგილი დაისაკუთრეს. ამ ნლების ყოველი ნაწარმოები ღირსშესანიშნავია, თუმცა ზოგიერთის სიკაშკაშეს სხვათა სხივმოსილება ეპაექრება. ასეთი მოელვარე ვარსკვლავებია №3-8 სიმფონიები, ოპერა „ფიდელიო“, ამ ჟანრის ბეთჰოვენისეული ერთადერთი ნიმუში, ერთადერთი სავიოლინო და №3-5 საფორტეპიანო კონცერტები, საფორტეპიანო სონატები „რეჩიტატივითურთ“, „ავრორა“ და „აპასიონატა“, სავიოლინო „კრეიცერის“ სონატა, მუსიკა გოეთეს დრამისათვის „ეგმონტი“ და ცალკეული სხვა უვერტიურა. ეს ნაწარმოებები ქმნიან ტიტანური შემოქმედების მთაგრეხილს, რომლის მწვერვალი ღრუბლებსაა მიბჯენილი. ამ ქმნილებებისათვის, უწინარესად ყოვლისა, ნიშანდობლივია თვითმყოფი, მუსიკალური ნაწარმოებებისათვის უჩვეულო, სრულიად ახლებური მხატვრული შინაარსი, გმირული სახეები, ვაჟკაცური სულისკვეთება, ბედისწერასთან უშიშარი, შეუპოვარი ბრძოლა. ამასთანავე, ბეთჰოვენი ინარჩუნებს ვენის კლასიკოსთათვის ნიშნულ კეთილშობილურ პათოსსა და ჰუმანურობას, ღირიკულ გრძნობათა სიანკარესა და სითბოს, ბუნების თვალწარმტაცი სურათებით ტკბობის გამომხატველ გრძნობებსა და ა. შ. თემათა წრე მეტად ფართოა...

სიყრუის მტანჯველ განცდას ემატება ისიც, რომ შემოქმედის ნოვატორული სულისკვეთება საზოგადო-



ებაში ჯეროვან დაფასებას ვერ პოვებს. დიდი ხელოვანი სულ უფრო ემიჯნება, უფრო და უფრო განერიდება გარემომცველ სამყაროს. მის ირგვლივ მყოფ საზოგადოებასა და მას შორის თანდათან ყრუ კედელი აღიმართება. დიდი კომპოზიტორი ერთ-ერთ წერილში მწარედ ჩივის: „Allein, allein, allein“ („მარტო ვარ! მარტო!“). ეს ფსიქოემოციური მდგომარეობა, რაღა თქმა უნდა, შემოქმედებაში, ნაწარმოებთა ფურცლებზე აირეკლა. და, რაკი გარე სამყაროს ხმები გენიოსი მუსიკოსისათვის დახშულია, იგი დანაკლისს სულიერი სამყაროს სიმდიდრით ინაზღაურებს, ბევრს კითხულობს, თანამედროვე სათაყვანო დიდ მწერლებთან, გოეთესა და შილერთან ერთად კვლავინდებურად გატაცებით ეწაფება შექსპირს და მისი გენიის წინაშე ქედს იხრის. მისი საყვარელი საკითხავია, აგრეთვე, პლუტარქეს თხზულებები. უკვდავ ლიტერატურულ ძეგლებთან ერთად, იგი ეცნობა ემანუილ კანტის ფილოსოფიურ შრომებს. ამ დიდ მოღვაწეთა გამონათქვამები ციტირებულია კომპოზიტორის დღიურებში, პირად წერილებსა და ე. წ. სასაუბრო რვეულებში, რომლებიც, სიყრუის მომძლავრებასთან ერთად, სულ უფრო ვრცელი, შინაარსით დატვირთული ხდება.

ხანგრძლივი გამოკვლევების შემდეგ დიდი კომპოზიტორის ბიოგრაფებმა სიყრუის დაწყების ხანას მიაკუთვნეს იდუმალებით მოცული ბეთჰოვენისეული ერთი წერილი, რომელიც „ბეთჰოვენიანაში“ „უკვდავი სატრ-

ფოსადმი“ ბარათის სახელით დამკვიდრდა. წერილის ნამდვილი ადრესატი დღემდე არაა დადგენილი, მაგრამ მის სტრიქონებში ჩანწერილი სიტყვები ნათელყოფს დიადი მიჯნურის მგზნებარე სიყვარულის სულის გამთანგველ განცდებს, სასოწარკვეთით გაქარწყლებულ საოცნებო იმედებს, მტანჯველ ლოდინს, მღელვარებას და, ბოლოს, ულმობელ ბედისწერასთან შეგუებულ სიმშვიდეს.

წერილს მიაკვლიეს ბეთჰოვენის გარდაცვალების შემდეგ, მაგიდის საიდუმლო უჯრაში, სადაც იგი ინახებოდა ორ პორტრეტთან ერთად. ამ პორტრეტებზე აღბეჭდილია ჯულიეტა გვიჩარდისა და ტერეზა ბრუნსვიკის სახეები. ამ რელიკვიების გვერდიგვერდ თანაარსებობამ უამრავი ვარაუდი და ვერსია წარმოშვა. ამდენად, საკითხი იმის თაობაზე, თუ ვინ მიაჩნდა ბუმბერაზ მუსიკოსს თავის „უკვდავ სატრფოდ“, ჯერაც არ არის საბოლოოდ გადაჭრილი. წერილი იწყება მიმართვით: „Mein Engel, mein alles, mein ich“ („ჩემო ანგელოზო, ჩემო ყველაფერ, ჩემო მე“), ხოლო მთავრდება ასეთი სიტყვებით: „წურასოდეს განსჯი მკაცრად შენს ყველაზე მეტად უერთგულეს სატრფოს ლ-ს. საუკუნოდ შენი, საუკუნოდ ჩემო, საუკუნოდ ერთმანეთისა“.

ბეთჰოვენი გატაცების, სატრფიალო განცდის უნარით უხვად დაჯილდოებული ადამიანი იყო და ბევრჯერაც ყოფილა თავდავინწყებით შეყვარებული. დიდი



ხელოვანის მგზნებარე განცდა უმეტესად გაუზიარებელი რჩებოდა. სასიყვარულო მტანჯველ გრძნობათა შორის, რაც ბეთჰოვენის გულს ღრმა ჭრილობად აჩნდებოდა ხოლმე, აღსანიშნავია მისი მხურვალე გატაცება მიმზიდველი 18 წლის იტალიელი ქალიშვილით, ტერეზა მალფატით. იმ დროისათვის ბეთჰოვენი 40 წელს იყო მიტანებული. მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულ, კარგ პიანისტს, ტერეზას, ბეთჰოვენი ფორტეპიანოს გაკვეთილებს აძლევდა. ცოლობის შეთავაზებაზე მომხიბლავი ქალიშვილის ცივი უარი კომპოზიტორმა მტკივნეულად განიცადა. მდაბიო წარმოშობის ბეთჰოვენს ტერეზა მალფატიმ არისტოკრატი ამჯობინა, ნივთიერი ფუფუნება აირჩია და გრაფს გაჰყვა ცოლად. ბეთჰოვენისა და მალფატის ურთიერთობა სამუდამოდ განწყდა.

სულ სხვა იყო ბეტინა ბრენტანო, ბეთჰოვენმა 1810 წელს რომ გაიცნო და იმ დროიდან მოყოლებული, მასთან ღრმა სულიერი კავშირი სამუდამოდ შეინარჩუნა. ბეტინა (ელიზაბეტ) ბრენტანო გამჭრიახი გონების, ერუდირებული, დიდი მხატვრული ნიჭისა და, საერთოდ, ფართო თვალსაზრისის პიროვნება იყო. მწერლობაც ეხერხებოდა. ძალზე შინაარსიანი მიმოწერა ჯერ დიდ გოეთესთან, შემდგომში ლისტთან, თვალსაჩინოს ხდის ბეტინას ინტერესთა სივრცესა და აზროვნების თვითმყოფობას, რასაც აგრერიგ აფასებდა დიდი კომპოზიტორი. ბეტინას დამსახურებაა ბეთჰოვენის დიდი ხნის

ოცნების ასრულება — გოეთესთან დაკავშირება. მარტო ეს ფაქტიც იკმარებდა ბეტინას პიროვნების ბეთჰოვენის ბიოგრაფიაში მოსახსენიებლად. მართალია, კომპოზიტორს სიყვარულში ბედმა აქაც უმტყუნა, მაგრამ ბეტინა ბრენტანომ და მოგვიანებით, მასთან დაქორწინებულმა, გერმანელმა პოეტმა ლუდვიგ არნიმმა ბეთჰოვენთან მტკიცე მეგობრობა შეინარჩუნეს, მისი გენიალური ნიჭის ღირსეული დამფასებლები იყვნენ.

ბეთჰოვენი ოჯახურ მყუდროებაზე, ცოლქმრულ სიყვარულსა და ერთგულებაზე ოცნებობდა, ყოფილა შემთხვევები, როცა ოჯახის შექმნა განუზრახავს, მაგრამ, როგორც ითქვა, ყოველთვის ცივ უარს იღებდა და სწორფერს ვერასდროს მიაკვლია. ზოგს იგი შეშლილად მიაჩნდა (მაგ. ოპერის მომღერალს, მაგდალენა ვილმანს), ზოგისათვის მისი მდაბიო წარმოშობა და უკმეხი ხასიათი იყო მიუღებელი (მაგ. ჯულიეტა გვიჩარდი, ჟოზეფინა ბრუნსვიკი, ტერეზა მალფატი), ზოგიერთი არშემდგარი ქორწინების მიზეზი კი გაურკვეველია (ამალია ზეზალდი). ცალკეულ შემთხვევაში სატრფიალო გრძნობის ადრესატი გენიალური მუსიკალური თხზულებების მიძღვნაშია დაზუსტებული (სონატა №14, „მთვარის“), უფრო ხშირად კი, სავარაუდოა. კომპოზიტორის სულის გვემა, მტანჯველი განცდა და მრუმე კაეშანი, ისევე, როგორც მოციაგე, მოუხელთებელი იმედი, გენიალური მუსიკითაა უკვდავყოფილი.



თავი VI

ადამიანი, პიროვნება

კაცობრიობის სულიერი კულტურის უთვალსაჩინოესი პიროვნებების ცხოვრებისეული წვრილმანებიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, ინტერესს აღძრავს. ღმერთებთან წილნაყარი ხელოვანი ბეთჰოვენი-ადამიანი როგორი იყო ყოველდღიურობაში, ჩვეულებრივ ყოფაში?

სულიერი ფასეულობები ყველაზე ძვირფასად რომ მიაჩნდა, ამას ადასტურებს ამონარიდი მეგობრისადმი ერთი წერილიდან: „სულის საუფლო ჩემთვის ყველა სასულიერო და საერო მონარქიაზე უზენაესი და უძვირფასესია“, ან კიდევ ასეთი სიტყვები: „მხოლოდ ხელოვნება და მეცნიერება აღამაღლებს ადამიანს განღმრთობამდე“.

უთუოდ, მატერიალურ კეთილდღეობაზე გარჯას არაფრად რომ აგდებდა, იმიტომ მოხდა, ხელმოკლეობა მისი ცხოვრების მუდმივი თანამდევი რომ იყო. თავისუფალი ხელოვანის მდგომარეობა არამც და არამც არ დათმო, არც სახელმწიფო სამსახურში ჩამდგარა და არც არისტოკრატიული სასახლის კარის მუსიკოსის ხელფასი მოუსურვებია. თავისუფლება ყველაფერს ერჩივნა, საკუთარი თავის უფალი იყო ოდენ (გავიხსენოთ, მოცარტის დამოკიდებულება თავისუფალი ხელოვანის

მდგომარეობისადმი, არასდროს რომ არ დათანხმებულა სახელმწიფო, საჯარო, ანუ მუდმივი ხელფასით უზრუნველყოფილ სამსახურზე; ან კიდევ ჰაიდნის მდგომარეობა დიდი თავადის, ესტერჰაზის სასახლეში. ერთ პირად წერილში რომ ჩიოდა, ვერ გამიგია, ვინ ვარ, კაპელმაისტერი თუ კაპელდინერი?“ (ანუ ლამის მსახურიო) და სხვ.

ჩაცმა-დახურვისადმი სრულიად გულგრილი გახლდათ. ტანისამოსი, უპირატესად ღარიბული, პატრონის დაუდევრობასაც მიაწიებოდა. ხასიათში საოცრად უთავსდებოდა ურთიერთგამომრიცხავი თვისებები: გულითადი სითბო, სიკეთე და მწვავე სარკაზმი, დაცივნა; სისადავე, უბრალოება და გოროზი სიამაყე, მედიდურობა; ბავშვური მიაშიტობა, უშუალოება და აზრის თვალუნვდენელი სიღრმე; საათობით გაყუჩება, მელანქოლია და სიფიცხე, ბოხოქარი აფეთქებები. სიმართლეს დაუნდობლად, უკმეხად მიახლიდა პირში განურჩევლად ყველას, განსაკუთრებით კი იმათ, ვისაც წოდებრივად მასზე აღმატებულად მიაჩნდა თავი.

სძაგდა არისტოკრატიული ფარისევლობა, გრძნობათა სიყალბე. წოდებრივი, სოციალური უთანასწორობის მიმართ მწვავე პროტესტს, მუდმივად მისი თანამდევი განცდა რომ იყო, ნათელყოფს განრისხებული ბეთჰოვენის წერილი, თავისი მფარველის, დიდი მეცენატის, თავადი კარლ ლიხნოვსკისადმი: „თავადო! ის, რასაც თქვენ წარმოადგენთ, შემთხვევას მიეწერება. იმას, რასაც წარ-



მოვადგენ მე, მხოლოდ ჩემს თავს უნდა ვუმაღლოდე. თავადები ათასობით არსებობენ და კვლავაც იარსებებენ, ბეთჰოვენი კი ერთადერთია“.

კიდევ ერთი მსგავსი შემთხვევაა ყურადსაღები. ორი ბუმბერაზი გენიოსი, გოეთე და ბეთჰოვენი საკურორტო ქალაქ ტეპლიცეს პარკში ბაასით დასეირნობდნენ. ხეივანში გამოჩნდა იმპერატორი, ოჯახისა და ამაღლის თანხლებით. გოეთე მოკრძალებით განზე გადგა, ქუდი მოიხადა და ხელმწიფეს მდაბლად დაუკრა თავი. ბეთჰოვენმა მისალმების ნიშნად შლაპას ოდნავ შეახო თითები, ზურგს უკან შემოიწყო ხელები და ამაყად თავაღერებულმა გააგრძელა გზა. იმპერატორი თავად ჩამოეცალა გზიდან და კომპოზიტორს გულითადად, მეგობრულად მიესალმა. როცა გოეთე კვლავ მიუახლოვდა ბეთჰოვენს, მან უსაყვედურა: „მე თქვენ პატივს გცემთ, რადგან იმსახურებთ ამას. თქვენ კი მას ზედმეტი პატივი მიაგეთ“. გოეთე, მართალია, პატივს სცემდა ბეთჰოვენის ღვთივმიმადლებულ ნიჭს, მაგრამ, იმავდროულად, თავშეუკავებელ, უფიქრო პიროვნებად მიაჩნდა იგი; არც ეს საქციელი მოუწონა.

არასოდეს უცდია არათუ ქედმოხრილი და პირმოთნე, არამედ თუნდაც ზრდილი, თავაზიანი, მოკრძალებული ყოფილიყო არისტოკრატიულ გარემოცვაში, სადაც მას გამუდმებით უხდებოდა ტრიალი. ყველგან, სადაც კი იქნებოდა, თეატრსა თუ ლუდხანაში, სამეფო სასახ-

ლეში თუ სოფლის სამიკიტნოში, გლეხურსა თუ არისტოკრატიულ გარემოცვაში, გაბედულად, მოურიდებლად გამოთქვამდა ხელისუფლების სანინაალმდეგო აზრს. და, საერთოდ, საკუთარ შეხედულებებს არასდროს მალავდა.

აფასებდა უანგარო, ერთგულ მეგობრობას და თავადაც ასეთი იყო.

გარეგნულად ბეთჰოვენი ულამაზო, შეუხედავიც კი ყოფილა. ტანმორჩილი, ჩასკვნილი, გრუზათმიანი, შავგვრემანი, უფრო ხშირად თმააბურძგნილი; კანი მუქი, ლამის ყავისფერ-ყანგისფერი, თანაც, ნაყვავილარი, ხოლო ხმა ლომისებური, რიხიანი ჰქონია. მაღალი შუბლი და ხშირი წარბებით დაბურული ლაყვარდოვანი, კამკამა ცისფერი თვალები, მისი სულის სიმაღლეს რომ ასაჩინებდნენ, ამ უშნო პირისახეს იმგვარ ღვთიურ სხივს ჰფენდა და ისე ამშვენებდა თურმე, რომ ირგვლივ ყველას აჯადოებდა, განსაკუთრებით კი მაშინ, როცა როიალს უჯდა და თავდავინწყებით მიეცემოდა ხოლმე იმპროვიზაციას.

ასეთსავე პორტრეტს ხატავს მასთან შეხვედრის შემდეგ იმხანად თავადაც უკვე სახელმოხვეჭილი იტალიელი კომპოზიტორი ჯოაკინო როსინი: „არც ერთ საჭრეთელს არ შესწევს უნარი, გამოხატოს ის იდუმალი კაეშანი, მისი სახის თითოეულ ნაკეთს რომ მსჭვალავდა. ამასთანავე, დაბურულ წარბებქვეშ, გეგონებათ მღვიმიდანაო, ელვარებდა მომცრო, მაგრამ განმსჭვალავი თვალები. ხმა ჰქონდა ბუბუნა, ცოტა არ იყოს, დაგუბებული“.



არც ყაირათიანი ყოფილა, ამიტომ საკომპოზიტორო დიდების ხანაშიც კი, როცა გამომცემელნი მისი ნაკალმევის პუბლიკაციას ერთიმეორეს ეცილებოდნენ, ფული ბლომად არ ჰქონია. შეეძლო სამი-ოთხი ბინა ერთდროულად დაექირავებინა, რათა მყუდრო ნავსაყუდელისთვის სადმე მაინც მიეგნო, მაგრამ ამაოდ, ფული ეხარჯებოდა მხოლოდ. საკომპოზიტორო დიდება, პროფესიული განსწავლულობისა და იშვიათი ნიჭის აღიარება, თანამედროვეთა დაფასება, არასოდეს ნიშნავდა ბეთჰოვენის ფულადი სახსრების გაუმჯობესებას. უამრავი დაავადება და ფიზიკური ტკივილიც გადაუტანია ამ ღმერთკაცს. ჭირთათმენა, ნივთიერი სიღარიბე, ისევე, როგორც სულითობლობა, მისი მარადიული თანამდევნი იყო.

ყოფით საკითხებში დაუდევარი, გულმავიწყი, უდისციპლინო ბეთჰოვენი მუსიკასთან, შემოქმედებასთან მიმართებით უშელავათოდ მკაცრი და მომთხოვნი იყო, მომთხოვნი როგორც საკუთარი თავის, ისე სხვების მიმართ. წუთითაც არასდროს დაუგვიანია რეპეტიციაზე და მით უფრო, კონცერტზე. დღის განრიგიც ზუსტი და მკაცრად მოწესრიგებული ჰქონდა. განთიადისას ამდგარი შუადღემდე სანერ მაგიდას ან როიალს უჯდა, შემდეგ კი, ჩქარი ნაბიჯით სიარულისას, ფიქრს მიეცემოდა ხოლმე. საღამოებს ხალისით ატარებდა მეგობართა ვიწრო წრეში, მუსიკალურ საღამოებზე. სმენის კლებამ ამ სიამოვნებასაც თანდათან ჩაუხერგა გზა, თანდათან

სულ უფრო კარჩაკეტილი, საზოგადოებას გარიდებული, ეული, მარტოსული გახდა.

ვენის კლასიკოსებისგან — ჰაიდნისა და მოცარტისგან — აგრეთვე სხვა მრავალი დიდი თანამოკალმისაგან განსხვავებით, ეკლესიას არ სწყალობდა და, ერთხანს, რელიგიისადმი (და არა ღმერთისადმი) მტრულადაც კი იყო განწყობილი: „ღმერთი მხოლოდ და მხოლოდ ტიკინაა, რომელიც დედამიწაზე არასოდეს ჩამოვრდნებულაო“ — ამბობდა იგი და ამ შემთხვევაში მოკვდავთა მიერ შექმნილ არსებას, საკულტო ქმედება-რიტუალს გულისხმობდა და არა უზენაეს ღვთაებას.

ბეთჰოვენის რელიგიურ შეხედულებებს მეტ-ნაკლებად ნათელს ჰფენს 1816 წლის ერთი ჩანაწერი: „ღმერთი არამატერიალურია, ამიტომ იგი სცილდება ყოველგვარი ცნების ფარგლებს. იმდენად, რამდენადაც ღმერთი უხილავია, მას არც შეიძლება რაიმე სახე გააჩნდეს. თუმცაღა, მისი ქმედებები საშუალებას გვაძლევს ვირწმუნოთ, რომ იგი მარადიულია, ყოვლისშემძლე, ყოვლისმცოდნეა და ყოველგან სუფევს“. ამ შეხედულებიდან გამომდინარე, არცაა გასაკვირი, რომ ეკლესიის წინააღმდეგ ამბოხთან ერთად, კომპოზიტორი მთელი ცხოვრების მანძილზე, ყოველდღიურ ყოფასა და შემოქმედებაში, მუდამ ღმერთისკენაა მიდრეკილი, მარად მას შესთხოვს, მას მიმართავს, მას შეჰღაღადებს: „უფალო, ერთს გთხოვ მხოლოდ — შემეწიე, რათა შევიქნე უკეთესი, ვიდრე ვარ...“;



ან კიდევ: „შენ მოგმართავ, უფალო, შემენიე, რათა კეთილი საქმე ვაკეთო“.

სიცოცხლის დამღევს იგი უფრო და უფრო ხშირად იხსენიებს ღმერთს, ქრისტეს წარმოიდგენს, როგორც ტანჯვა-ვნების საყოველთაო სიმბოლოს და აცხადებს კიდევ: „სოკრატე და იესო მუდამ სანიმუშონი ბრძანდებოდნენ ჩემთვის“. იგი ქრისტიანულ სათნოებას ესწრაფვის თავად და სხვებსაც გამუდმებით აქეთკენ მოუწოდებს.

ბეთჰოვენის რელიგიურ შეხედულებებს ცხადს ხდის ასეთი ჩანაწერებიც: „მაშ, შენი ხელოვნების დიდებას ერთხელ კიდევ შესწირე მსხვერპლად ყველა ყოფითი წვრილმანი“; „ჰოი, უფალი ღმერთი უწინარეს ყოვლისა!“ („O, Gott über alles!“). ეს ჩანაწერი ემთხვევა ბეთჰოვენის ერთ-ერთ დიდებულ ქმნილებაზე, „საზეიმო მესაზე“ მუშაობის ხანას.

როგორც მერაბ კოსტავა წერს (საქართველოს ეროვნული გმირი პროფესიით მუსიკისმცოდნე იყო): „ცხოვრების მეორე ნახევარში ბეთჰოვენი ჩაულრმავდა ბერძნულ და ინდურ ფილოსოფიას. იგი ეწაფებოდა ბერძნულ ენას, რათა პლატონი ორიგინალში წაეკითხა. ასე ცდილობდა ჭეშმარიტებას მოწყურებული ხელოვანი გასაღების მორგებას ეგვიპტური გამოცანა-წარწერისათვის, მთელი სიცოცხლე სანერ მაგიდასთან რომ ჰქონდა გაკრული: „მე ვარ არსებული. მე ვარ აწმყო, წარსული

და მყოფადი. არც ერთი მოკვდავის ხელს არ გადაუხდია ჩემთვის საბურველი. იგი მარადია და მას უნდა უმადლოდეს ყოველი თავის არსებობას".

რელიგიური რიტუალებისადმი გულგრილი ბეთჰოვენი ზნეობრივ საკითხებში მთის ბროლივით კამკამა, ნმინდა, შეუმღვრეველი ყოფილა. კომპოზიტორის მდივნის, შინდლერის, ცნობით, „ცხოვრება ქალწულებრივ უმანკოებაში განვლო. არც ერთ, თუნდაც უმცირეს წვრილმან სისუსტეში არ ჰქონდა საბაბი, საკუთარი თავი გაემტყუნებინა“.

ბეთჰოვენის თანამედროვე დირიჟორმა ზეიფრიდმა ასეთი ცნობა დაუტოვა შთამომავლობას: „მის ბინაში განსაცვიფრებელი უნესრიგობა სუფევს, წიგნები და ნოტები აქეთ-იქითაა მიყრილ-მოყრილი ისევე, როგორც ნასუფრალი, გაცივებული კერძის ნარჩენები, დალუქული ან სანახევროდ გამოცლილი ბოთლები; საწერ მაგიდაზე დევს ახალი კვარტეტის ნაჩქარევი მონახაზი და იქვე საუზმის ნამუსრევი; როიალზე ყრია მიჯღაბნილ-მოჯღაბნილი ფურცლები, მასალა ჯერაც ჩანასახში მთვლემარე საუცხოო სიმფონიისა და შველაზე მოღალადე კორექტურა. რაიმე ნივთი რომ დაგჭირვებოდათ, მთელ კვირას უნდა გეძებნათ. და თუმცა, ბინაში ასეთი არეულ-დარეულობა სუფევდა, ჩვენს მაესტროს ჩვევად ჰქონდა, სინამდვილის საპირისპიროდ, ციცერონული



მჭევრმეტყველებით ექო და ედიდებინა საკუთარი აკურატულობა და წესრიგისმოყვარეობა".

დაახლოებით ასეთსავე სურათს ხატავს როსინი, ახალგაზრდობისას ძლივს რომ აისრულა დიდი ხნის წადილი და საქვეყნოდ სახელგანთქმულ კომპოზიტორს ეწვია. ბეთჰოვენის ბინის ხილვას, სახელმოხვეჭილი ხელოვანის სიდუხჭირეს, სულით ხორცამდე შეუძრავს იგი: „როცა ავიარე კიბე, დიადი ადამიანის ღარიბ-ღატაკი ბინისკენ რომ მიუყვებოდა, სუნთქვა მეკვროდა, ძლივსძლივობით ვიოკებდი მლელვარებას. კარი რომ გამიღეს, აღმოვჩნდი საკმაოდ ჭუჭყიან, პატარა ოთახში, სადაც საშინელი უწესრიგობა სუფევდა. განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ჭერი, რომელიც, როგორც ჩანს, მთლად სახურავის ქვეშ მოქცეულიყო და მთლიანად დაესერა ფართო ბზარებს, საიდანაც წვიმა უთუოდ ღვარად ჩამოედინებოდა“.

ძალზე საგულისხმოა თავად ბეთჰოვენის ერთი ასეთი ჩანაწერი: „მუსიკა გაცილებით უფრო მეტი ჭეშმარიტებაა, ვიდრე ყოველგვარი სიბრძნე და ფილოსოფია (...). მუსიკა არის სულიერი ცხოვრების გრძნობებად გარდასახვის საშუალება“. გრძნობები მას ჭარბად ჰქონდა, ხოლო გონება მათ გარდასახვაზე დღენიადაგ იღვწოდა. ფიქრი სიარულისას უყვარდა, ბრგე ნაბიჯით საათობით მიდი-მოდოდა ბუნების წიაღში ჩაკარგულ ბილიკებზე. სიარულისას აყალიბებდა ჩანაფიქრს, მომავალ თხზუ-

ლებათა გეგმას, მათ მონახაზებს. სანოტო ფურცელზე გონებაში თითქმის მთლიანად გააზრებული ნაწარმოებები გადაჰქონდა. ამიტომაც, რომ მის ხელნაწერებში უმნიშვნელოა შემოქმედებითი ძიების კვალი, წაშლილ-გადახაზული ან შეცვლილ-გადაკეთებული ადგილები.

იუმორის გრძნობითაც ყოფილა დაჯილდოებული. თუმცა, მისი ოხუნჯობა ერთობ მოუხეშავი, ტლანქი ყოფილა და მავანნიც ხშირად ძალზე გაუხანყენებია.

იმ მძიმე განცდებს შორის, ბედკრულ მუსიკოსს ილბალმა უხვად რომ დააბერტყა, გამოსაყოფია სულიერი განცდები კარლ ბეთჰოვენის გამო, ღრმა იარად რომ დააჩნდა ბეთჰოვენის გულს. კარლ ვან ბეთჰოვენი ძმისწული იყო კომპოზიტორისა. მამის ანდერძის თანახმად, მცირეწლოვან კარლზე მეურვეობა ლუდვიგ ბეთჰოვენს დაეკისრა. ისიც მართლაც რომ მამობრივი სიყვარულითა და მზრუნველობით ევლებოდა თავს ნაშვილებ ძმისწულს. დიადი ხელოვანის წრფელი და გულმხურვალე სიყვარულის ობიექტი ამ შემთხვევაშიც უღირსი არარაობა გამოდგა — კარლმა თავისი ქარაფშუტობით, დარდიმანდობითა და უქნარობით (თუმცა უნიჭო არ ყოფილა), ორპირობითა და თვალთმაქცობით, ყალთაბანდობითა და ლოთობით, თავისი დედის ნაქეზებით, სიცოცხლე გაუმწარა და მოუსწრაფა კიდევაც დიდ კომპოზიტორს. ბეთჰოვენმა კი მთელი თავისი ავლადიდება კარლს უანდერძა.



ვერც ბეთჰოვენის ღვიძლმა ძმებმა, კარლ კასპარმა და იოჰან ნიკოლაუსმა შეძლეს კომპოზიტორის გენიის ჯეროვანი დაფასება. აქ შეიძლება ღირდეს ერთი კუროზის გახსენება. ძმებს შორის უმცროსი, იოჰანი, აფთიაქარი გახლდათ. ომიანობის წლებში გამდიდრება მოახერხა, საუცხოო სახლი და მამულიც იყიდა. შეძენილი ქონებით თავი დიდად მოჰქონდა. ერთხელ საახალწლო მისალოცი ბარათი გაუგზავნა თავის ძმას, ლუდვიგს და მილოცვას ხელი ასე მოაწერა: „იოჰან ბეთჰოვენი, ადგილ-მამულის პატრონი“. ლუდვიგსაც არ დაუყოვნებია საპასუხო მილოცვა, რომელიც ასე დაუბოლოებია: „ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი, ტვინის პატრონი“.

ჰაიდნისა და მოცარტისგან, ისევე, როგორც გლუკისგან, ვენის დიდი კლასიკოსებისაგან განსხვავებით, ბეთჰოვენმა ვერც საგასტროლო მოგზაურობის ოცნებას შეასხა ფრთები, ავსტრია-გერმანიას არასოდეს გასცდენია მაშინაც კი, როცა მისმა მუსიკამ ევროპა დაიპყრო.

და მაინც, მიუხედავად ცხოვრებისეული გამანადგურებელი ქარტეხილებისა, სულის სიმტკიცე, ზნეობის ბროლისებრი სინმინდე, მუდამოხე სულისკვეთება, მტრულ ძალებთან ბრძოლაში უდრეკი ვაჟკაცობა, ქედუხრელობა ბოლომდე შეინარჩუნა. „ის, რომ ბეთჰოვენის სული მუდამოხედა შორის ყველაზე მუდამოხე იყო — ეჭვს არ იწვევს“. — აღნიშნავს ბერნარდ შოუ.

ორიუმფი და გარდაცვალება

შემოქმედებითი გზის მიწურულში უბადლო ხელოვანის მზერა დაჟინებით ეტანება სივრცეს და ჰორიზონტს სცილდება კიდეც, მისი ფიქრი კოსმოსურ მასშტაბებს იპყრობს. მის მუსიკაში სულ უფრო მეტ ადგილს იკავებს ფსიქოლოგიური განცდა, მხატვრული სახეები მეტსა და მეტ განზოგადებას განიცდიან. შინაარსის ფილოსოფიური სიღრმე ბადებს ჩანაფიქრის მონუმენტურობას, მასშტაბთა გაზრდას. ამავედროულად, საკომპოზიტორო წერის მანერა კიდეც უფრო დახვეწილი, ფაქიზი ხდება. დასკვნითი პერიოდის ნაწარმოებებით ვენის უდიდესი კლასიკოსი ახალი დროის ხელოვნებას, რომანტიკულ მიმართულებას უშუქებს გზებს.

სიახლისაკენ მარადიული სწრაფვის თვალსაზრისით, ფრიად საყურადღებოა ერთი ეპიზოდი, რომელიც ბეთჰოვენის ცხოვრების შედარებით ადრეულ ხანაში, 1818 წელს მომხდარა. კომპოზიტორსა და მის ერთ-ერთ თაყვანისმცემელს, ქალბატონ ფანი დელ რიოს შორის ასეთი დიალოგი გამართულა.

ბეთჰოვენი: „უეარგისია კაცი, რომელსაც არ შესწევს ძალა, მოკვდეს. მე სიკვდილისათვის თხოუმეტი



ნლის ასაკიდან ვარ მზად. თუმცაღა, მე ჯერ კიდევ ცოტა რამ მაქვს გაკეთებული ხელოვნებაში".

ქალბატონი ფანი დელ რიო: „ოჰ, ამ თვალსაზრისით თქვენ გაბედულად შეგიძლიათ მოკვდეთ!"

ბეთჰოვენი: „ჩემს წარმოსახვაში სრულიად სხვაგვარი ნაწარმოებები იბადებიან!"

მართლაცდა, ამ ტიტანი შემოქმედის გონებაში უმრეტად იბადებოდა ახალ-ახალი იდეები. სიცოცხლის უკანასკნელი წლებით დათარიღებულ ნაწარმოებთა შორის გამოიყოფა დიდებული თხზულებები: დიდმასშტაბური საზეიმო მესა, ბეთჰოვენისეული ერთ-ერთი უძვირფასესი მონაპოვარი, მონუმენტური პარტიტურა IX სიმფონიისა, ერთსა და იმავე დროს ბეთჰოვენის სიმფონიურ შემოქმედებასაც რომ დაასკვნის და ვენის კლასიკური სკოლის სახელოვან გზასაც ბრწყინვალე გვირგვინად რომ ადგება თავს. სრულიად ახლებურია, აგრეთვე, უკანასკნელი საფორტეპიანო სონატები (№27-32), ასევე უკანასკნელი სიმებიანი კვარტეტები (№12-17).

უდიდესი ხელოვანის ერთ-ერთი უკანასკნელი სასიხარულო განცდა უკავშირდება 1824 წლის 7 მაისს, როცა ვენის საზოგადოებამ პირველად მოისმინა მისი ორი უბადლო ქმნილება — „Missa Solemnis" და IX სიმფონია. პრემიერა სრული ტრიუმფით დასრულდა, მქუხარე ტაშს დასასრული არ უჩანდა. სმენადახშულ კომპოზიტორს კი არაფერი ესმოდა. ხოლო როცა უზარმაზარი, ხალხით გა-

დაჭედილი დარბაზი, ფეხზე წამომდგარი საზოგადოება და დატრიალებული მცხუნვარე ენთუზიაზმი დაინახა, მღელვარებისგან გრძნობა დაკარგა. ვენურ პრემიერას უმაღლ მოჰყვა ამ დიდებულ თხზულებათა შესრულება გერმანიის ქალაქებში, შემდეგ კი ლონდონში, პარიზში... დაიწყო ტრიუმფული მსვლელობა ყველა დროის უდიდესი კომპოზიტორის ნაწარმოებებისა მსოფლიოს საკონცერტო ესტრადებზე. დაიწყო და გრძელდება დღემდე. სავალალოა მხოლოდ ის, რომ არც ამ ტრიუმფს — ბეთჰოვენი-კომპოზიტორის დიდებას — გაუუმჯობესებია ბეთჰოვენი-ადამიანის ნივთიერი კეთილდღეობა. ამ სვებედდახშულ ზეკაცს სრულ სილატაკეში აღმოხდა სული.

ღირს აღნიშვნა, რომ ვენელ მოჰიკანს, მართალია, თაყვანისმცემლებიცა და დამფასებლებიც ჰყავდა, მაგრამ, ამასთანავე, კრიტიკა ხშირად დაუნდობელი და მწვავე იყო. როგორი იყო გენიოსის დამოკიდებულება საგაზეთო შეფასებების, კრიტიკოსთა თავდასხმების მიმართ? ამას მისი ორიოდე გამონათქვამი ცხადყოფს: „რაც შეეხება ლაიპციგელ ბრიყვებს, დაე, ილაპარაკონ, რამდენსაც ინებებენ. თავიანთი ყბედობით ისინი ნამდვილად ვერავის უკვდავყოფენ, ისევე, როგორც ვერ ჩამოართმევენ უკვდავებას იმას, ვისთვისაც ეს აპოლონს უბოძებია“. და კიდევ ერთი: „მე, ვოლტერისა არ იყოს, მიმაჩნია, რომ კოლოს რამდენიმე ნაკბენი ქედფიცხელ მერანს ჯირითში ვერ შეაბრკოლებს“.



დიდი გერმანელი კომპოზიტორის შემოქმედებითი გენია უშრეტი იყო, მუშაობის წყურვილი და უნარი კი დაუცხრომელი. გრანდიოზულ მემკვიდრეობასთან ერთად, მას უამრავი ჩანაფიქრი, ესკიზი, რამდენიმე ათასი გვერდი (7 000-ზე მეტი) სანოტო ჩანაწერებისა განუხორციელებელი დარჩა. ასეთთა შორისაა ოპერა „მელუზინა“ და X სიმფონია, უვერტიურა „Bach-ის თემაზე“ და ორატორია „საული“, რეკვიემი და მრავალი სხვა. ასევე განუხორციელებელ ოცნებად დარჩა ოპერა „ფაუსტის“ შექმნაც, სათაყვანებელ პოეტ-მოაზროვნესთან, გოეთესთან ლიბრეტოს მონახაზებიც რომ დაგეგმა.

ბუმბერაზ შემოქმედს სიცოცხლის მიწურულამდე არ შეუწყვეტია ნოტებთან ჭიდილი, შემოქმედების ცხოველმყოფელ მოთხოვნილებას ბოლომდე არ განელებია ძალა.

ბეთჰოვენმა მძიმე ავადმყოფობის შედეგად (ციროზი, წყალმანკი და სხვა გართულებული დაავადებები), 57 წლის ასაკში დალია სული. ეს მოხდა 1827 წლის 26 მარტს, მაშინ, როცა მისი გენია შემოქმედებითი სიმწიფის ხანას განიცდიდა, როცა ხელოვნებაში, კიდევ ერთხელ, ახალ გზას უნდა დასდგომოდა. უამრავი ჩანაფიქრის ხორცშესხმა არ დასცალდა და ტკივილად გაჰყვა იმ ქვეყნად. მოკლედ რომ მოვჭრათ, წუთისოფელმა სამსალა ძირისძირამდე შეასვა.

თანამედროვეთა მოგონებები გვამცნობს, რომ სულთმოზრდავი ხელოვანის სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში ელვამ გაკვეთა მოქუშული ცის ტატნობი, საშინლად იჭექა, დაიგრგვინა (რაც გაზაფხულის დამდეგს, მარტის თვეში, დიდი იშვიათობაა). ბეთჰოვენმა წარმოთქვა ლათინური ფრაზა: „Plaudite, amici, comedia finita est“ („ტაში, მეგობრებო, კომედია დამთავრებულია!“), მაღლა მოიღერა მუშტი, თითქოს ვიღაცას, სხვათათვის უხილავს, ემუქრებოდა და სამარადისოდ დახუჭა თვალი.

დაკრძალვაზე თურმე მთელმა ვენამ მოიყარა თავი. თავიანთი თანამედროვე ზეკაცის ცხედარს უკანასკნელი სავანისაკენ თვალუნვდენელი პროცესია, 20 000 კაცი მიაცილებდა.

„ბედკრული, ლატაკი, ავადმყოფი, ეული, უბედურებით გათანგული, მიუსაფარი ადამიანი, რომელსაც წუთისოფელმა სიხარული აღუკვეთა, თავად ქმნიდა სიხარულს, რათა იგი კაცობრიობისათვის მიეძღვნა. საკუთარი ტანჯვიდან მან სიხარული გამოაწრთო, ისევე, როგორც გამოჭედა იგი ამაყ სიტყვებში, რომელნიც შეიძლება მთელი მისი ცხოვრების დასკვნად და ყოველი გმირული სულის დევიზად იყოს მიჩნეული: „ტანჯვის გამოვლით სიხარულისაკენ“ („Durch Leiden zur Freude“) (რომენ როლანი).



თავი VIII

უკვდავების დასაწყისი...

ვენის დიდი კლასიკოსის — ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის პიროვნება, მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა უმდიდრეს კვლევით ლიტერატურას დაედო საფუძვლად. ამ საკითხებს უკავშირდება ურიცხვი სამეცნიერო გამოკვლევა, მონოგრაფია. კომპოზიტორის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ბიოგრაფი არის გერმანელი მკვლევარი ოტო იანი, შემდგომი დროის ვრცელი „ბეთჰოვენიანადან“ გამოსაყოფია ამერიკელი ალექსანდრ თაიერისეული ბიოგრაფია. XX საუკუნის გამოჩენილმა ფრანგმა მწერალმა, მუსიკისმცოდნემ და საზოგადო მოღვაწემ, ნობელის პრემიის ლაურეატმა რომენ როლანმა ბეთჰოვენს ნაშრომთა ციკლი უძღვნა: „ბეთჰოვენის ცხოვრება“ (1903), „გმირულიდან აპასიონატამდე“ (1928), „გოეთე და ბეთჰოვენი“ (1930), „საალდგომო სიმღერა“ (1937), „დაუმთავრებელი ტაძარი“ (1944), „ბეთჰოვენის სატრფონი“ (გამოიცა 1949). ბეთჰოვენთან დაკავშირებული საკითხების 20-ტომიან გამოკვლევაზე მუშაობას ამ მეცნიერმა 20 წელი მოანდომა. დიდი კომპოზიტორის ცხოვრებისა და შემოქმედების გამოძახილს ეხვდებით, აგრეთვე, მწერლის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თხზულებაში, რომან-ეპოპეაში „ჟან კრისტოფი“ (1912).

აღსანიშნავია საბჭოთა დროის მუსიკისმცოდნის, არ-
ნოლდ ალშევანგის მონოგრაფია, რომელიც ქართულა-
დაც ითარგმნა და გამოიცა (1963).

ბეთჰოვენის ბიოგრაფია მხატვრულ-ლიტერატუ-
რულ ნაწარმოებებსაც დაედო საფუძვლად და კინო-
ფილმებიცაა გადაღებული, თუმცა მათ შორის გენიოსის
ღირსი ჯერ არც ერთი არაა. გამონაკლისად მიჩნეულია
ზემოხსენებული რომენ როლანის „ბეთჰოვენის ცხოვ-
რება“, ციკლიდან „გმირული ცხოვრებანი“.

იმათ შორის, ვინც სახელმოხვეჭილი კომპოზიტო-
რი მის სიცოცხლეშივე ჯეროვნად დააფასა, მოხსენი-
ებას იმსახურებს პოეტი ფრანც გრილპარცერი, ვისი
გამოსათხოვარი სიტყვაც ბეთჰოვენის ღია სამარესთან
გაისმა: „დაიწყეთ ტკივილი... კი არ დაგიკარგავთ იგი,
არამედ მხოლოდ ახლა მოიპოვეთ! ის ხელოვანი იყო!..
ცხოვრებისეული ეკლები ღრმად სჭვალავდა მას, მაგრამ
იგი, წყალნაღებულისდაგვარად, ნაპირს რომ ებლაუჭე-
ბა, ხელოვნების მკლავებს ეხვეოდა. ჰეი, ხელოვნება,
მსგავსად ჭეშმარიტებისა, მსგავსად სიკეთისა, შენ ცით
ხარ მოვლენილი მწუხარების განსაქარვებლად! ღონივ-
რად გეჭიდებოდა შენ იგი, მაშინაც კი, როცა მიიხურა კა-
რი, რომლიდანაც შენ მას ეახლებოდი და ესაუბრებოდი
ხოლმე. მაშინაც კი, როცა სმენადახშულს აღარ ძალუძდა
შენი სიტყვების მოსმენა. ის თავის გულში ინახავდა შენს
სახეს და მომაკვდავიც გულში გიკრავდა შენ! ის ხელო-



ვანი იყო! და ვის ძალუძს მას შეედაროს? შთამომავალი ვერ შეძლებს მისი საქმის გაგრძელებას, ახლიდან იქნება საჭირო დაწყება, რამეთუ მეუფება მისი დასრულდა იქ, სადაც ხელოვნებას საზღვარი აქვს დადებული. ის ხელოვანი იყო! და იმავდროულად ადამიანიც! ადამიანი, ამ სიტყვის საუკეთესო და უზენაესი მნიშვნელობით.... ის მარტოსული იყო იმიტომ, რომ თავის ტოლს ვერსად პოვებდა!" — ნათქვამია ამ სიტყვაში.

ბეთჰოვენის შემოქმედებასა და ცხოვრებასთან დაკავშირებულ ზღვა ლიტერატურაში თვალსაჩინო ადგილი უკავია მისი მომდევნო თაობის კომპოზიტორებისა და მუსიკოს-შემსრულებლების ეპისტოლარულ მემკვიდრეობაში გაბნეულ გამონათქვამებს, მათ მუსიკალურ-კრიტიკულ ნაწერებსა თუ მონოგრაფიებში გამოთქმულ შეხედულებებს. ამ თვალსაზრისით გამორჩეულადაა აღსანიშნავი დიდი გერმანელი რომანტიკოსი კომპოზიტორის, დირიჟორისა და მუსიკალური კრიტიკოსის, რიჰარდ ვაგნერის სიცოცხლის მიწურულში დაწერილი წიგნი „ბეთჰოვენი“ (1870), რომელშიც გამოხატა თავისი სათაყვანებელი თანამოკალმისა და თანამემამულისადმი დამოკიდებულება. მანამდე კი, 30 წლით ადრე გამოქვეყნებული წერილის ჯერ მარტო სათაურით — „მომლოცველობა ბეთჰოვენთან“ („Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“, 1840) — ვაგნერმა მუხლი მოიყარა დიდი კომპოზიტორის წინაშე.

მოკლე ფრაზაა, მაგრამ მრავლისმეტყველი, ნათქვამი დიდი იტალიელი საოპერო კომპოზიტორის, ჯოაკინო როსინის მიერ, რომლის საოპერო ქმნილებებს, განსაკუთრებით კი გენიალურ „სევილიელ დალაქს“, აგერ უკვე რამდენიმე საუკუნეა, ფერი არათუ არ გახუნებია, პირვანდელი სიხასხასით იპყრობს მსმენელთა გულებს. უკვე ფართოდ აღიარებულ კომპოზიტორს ასეთი სიტყვები უბრძანებია: „მე ბეთჰოვენის შესასწავლად კვირაში ორჯერ ვმეცადინებ“.

ასევე უდიდესი იტალიელი საოპერო კომპოზიტორი ჯუზეპე ვერდი კი ასე გამოთქვამს თავის აღტაცებას ბეთჰოვენისადმი: „მე ტაშს ვუკრავ სამ ბუმბერაზს: პალესტრინას, ბახს, ბეთჰოვენს“.

XX საუკუნის დიდი კომპოზიტორი იგორ სტრავინსკი, ახალი სიტყვა რომ თქვა მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში, ბრძანებდა: „ჰაიდნი და ბეთჰოვენი, ესაა ორი ზეციური ძალა“.

ბეთჰოვენზე შემონახულ პირად მოგონებათა შორის ყურადღებას იმსახურებს კომპოზიტორის საყვარელი მოწაფეების, პიანისტ კარლ ჩერნისა და მევიოლინე ფერდინანდ რისის და მათთან ერთად, აგრეთვე, პიანისტ იგნაც მოშელესის მოგონებები.

კომპოზიტორის სახე, 18 წლის ასაკით დაწყებული, სასიკვდილო სარეცელზე მიცვალებულის ნილბით დამთავრებული, თანამედროვეებმა მრავალრიცხოვან



ფერწერულ ტილოებზე, მინიატიურებზე, გრაფიკულ ნახატებსა და ქანდაკებებში აღბეჭდეს. მათგან ყველაზე ზედმიწევნითი მსგავსება, როგორც ამბობენ, მხატვარლუი ლეტრონის მიერ 1814 წელს შესრულებულ პორტრეტზეა. შემდგომ ამ პორტრეტიდან გრავირება „არტარიას“ ფირმამ ბლაზიუს გეფელს დაუკვეთა და ეს, ლეტრონ-გეფელის ავტორობით შექმნილი, 43 წლის ასაკში მყოფი კომპოზიტორის პორტრეტი ფართოდ გავრცელებულა კიდევ. დიდ მსგავსებას ხედავენ, აგრეთვე, 1812 წელს ფრანც კლაინის მიერ გამოძერწილ ქანდაკებაში.

სწორუპოვარ თანამოქალაქეს, რომელმაც მთელ დედამიწაზე გაუთქვა სახელი გერმანიის ქალაქ ბონს, ბონელებმა გვიან აუგეს ძეგლი. 1839 წელს ფერენც ლისტმა საგანგებოდ ამ მიზნით გამართული კონცერტების შემოსავალი გადარიცხა ბეთჰოვენის მშობლიურ ქალაქში ძეგლის ასაგებად. ხოლო როცა ძეგლი დაიდგა, 1845 წელს ლისტმა თავად მიიღო მონაწილეობა საზეიმო კონცერტებში, როგორც პიანისტმა, დირიჟორმა და კომპოზიტორმა (შეასრულა თავისი „საზეიმო კანტატა“).

ბეთჰოვენის ბიოგრაფიაში უეჭველადაა მოსახსენიებული ანტონ შინდლერი, 1819 წლიდან დაწყებული, წლების განმავლობაში კომპოზიტორის მდივანი. შინდლერმა ფასდაუდებელი სამსახური გაუწია მომავალ „ბეთჰოვენიანას“, ვინაიდან დიდი კომპოზიტორის უამრავი ხელნაწერი, პირადი წერილი, საბუთი გადაარჩინა

და შემდეგ გამოაქვეყნა. თვითონაც მიუძღვნა მას ნაშრომები. თუმცა, ამასთანავე, არც ისაა დასავინწყებელი, რომ შინდლერის ქედმაღალი და ამპარტავანი ხასიათი აღიზიანებდა კომპოზიტორს. უთანხმოებაც მოსვლიათ ხოლმე. ყოველივე ამან კვალი დატოვა შინდლერისეულ მასალებზე და ცალკეულ შემთხვევაში საექვოც გახადა ზოგიერთი იქ მოყვანილი ფაქტი. ამ პიროვნებამ, თავისი ხასიათისა თუ წინდაუხედაობის, ამპარტავნებისა თუ გონების სიბეცის, თვითგანდიდებისა თუ საკუთარი პიროვნების წარმოჩენის წყურვილის, თუ სხვა, ჩვენთვის გაუგებარი მიზეზების გამო, უამრავი წერილი და, რაც მთავარია, „სალაპარაკო რვეულების“ დიდი ნაწილი, ის, რაც შინდლერის აზრით, შთამომავლობისათვის საინტერესო არ იქნებოდა, გაანადგურა, ზოგან კი საკუთარი ჩამატებებიც შეიტანა.

უდიდესი გერმანელი კომპოზიტორი, ვენის კლასიკური სკოლის უკანასკნელი წარმომადგენელი, ამ პროგრესული მიმართულების სახელოვანი გზის დამაგვირგვინებელი, ყველა დროის მუსიკალური გენიოსი, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი დაკრძალულია ვენაში, ვერინგის სასაფლაოზე, ავსტრიისა და გერმანიის სახელოვან მოღვაწეთა შორის. მისი მუსიკა კი ძალუმად ცოცხლობს, ჟღერს და კაცობრიობის სულიერ ცხოვრებას განუზომლად ამდიდრებს. იგი მარადიულია.



თავი IX

შემოქმედებითი მემკვიდრეობა

ბეთჰოვენის, „მუსიკის ჭეშმარიტი გოლიათის“ (სტასოვი) შემოქმედებითი სახე უაღრესად მრავალფეროვანია. გენიალური კომპოზიტორი, ამავდროულად ბრწყინვალე იმპროვიზატორი-პიანისტი, დირიჟორი და პედაგოგიც იყო. შესანიშნავად უკრავდა ვიოლინოსა და ორგანს, აგრეთვე ალტს. მისი საკომპოზიტორო მემკვიდრეობაც გასაოცარი სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, იმ დროის თითქმის ყველა ჟანრს მოიცავს, თუმცა უმთავრესი ადგილი მაინც ინსტრუმენტულ ჟანრებს, გამორჩეულად კი სონატასა და სიმფონიას ეთმობა.

ბეთჰოვენმა მთელი ისტორიული ხანა, უდიდესი ეპოქა შექმნა ევროპულ მუსიკალურ კულტურაში. ამ გენიალური ხელოვანის შემოქმედებითი ევოლუცია, რომელიც თითქმის ნახევარ საუკუნეს მოიცავს, ეპოქალური მნიშვნელობისაა, ხოლო საკომპოზიტორო აზროვნებაში სრულიად ახალ საფეხურს მოასწავებს. თითოეული ნაწარმოები მხოლოდ ამ კომპოზიტორისთვის დამახასიათებელი, მკვეთრად ინდივიდუალური, განუმეორებელი თავისებურებითაა აღბეჭდილი. მისი ნიჭი აშკარად თვითმყოფი, ორიგინალურია. ამიტომაც იყო, რომ დიდმა

რუსმა კომპოზიტორმა, თავადაც მკაფიოდ ინდივიდუალური ხელწერის მქონე სიმფონისტმა პეტრე ილიას ძე ჩაიკოვსკიმ ეს აღნიშნა კიდევაც: „საკამათო არაა, რომ თავის ცალკეულ სიმფონიურ თხზულებაში ბეთჰოვენმა დაიპყრო იმგვარი სიმაღლე, სადაც მას მეტოქე ან სრულიად, ან თითქმის არ მოეპოვება“ (1871).

საგულისხმოა ასეთი ფაქტიც, თუკი, როგორც უკვე ითქვა, ბეთჰოვენს „სიმტკიცის გაძლიერების ხელშემწყობად“ მიაჩნდა ჰენდელის, ბახის, გლუკის, მოცარტისა და ჰაიდნის სურათები გამოეფინა თავისი საცხოვრებელის კედლებზე, დიდ ქართველ კომპოზიტორს, ზაქარია ფალიაშვილს სამუშაო ოთახში, როიალის თავზე ბეთჰოვენისთვის ჰქონდა მიჩენილი საპატიო ადგილი, მოცარტის, ლისტისა და გუნოს პორტრეტებთან ერთად.

ბეთჰოვენის შემოქმედების მკვლევარნი სხვადასხვა პრინციპით ახდენენ კომპოზიტორის შემოქმედებითი გზის პერიოდიზაციას. ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული პრინციპის თანახმად, რომელსაც იზიარებენ რომენ როლანი, ვალენტინ ფერმანი, რომან გრუბერი, ბეთჰოვენის შემოქმედებითი გზა პირობითად შეიძლება 5 ძირითად ეტაპად დაიყოს. ეს ეტაპებია:

I — ადრინდელი, ბონის პერიოდი (1782-1791), შემოქმედებაში პირველი ნაბიჯების ხანა;

II — ადრინდელი ვენის (1792-1802), შემოქმედებითი ძიების, ინდივიდუალური სტილის წრთობა-ჩამოყალიბების პერიოდი;



III — ცენტრალური, „გმირული“ (1802-1812), უდიდეს მხატვრულ მონაპოვართა შექმნის პერიოდი, შემოქმედების გაფურჩქვნის ხანა, როცა სრულად გადმოიშალა საკომპოზიტორო გენიის განსაცვიფრებელი და თვალუწდენი ძალა;

IV — ე. წ. კრიზისის წლები (1812-1816);

V — კრიზისის დასრულებიდან ვიდრე გარდაცვალებამდე (1816-1827), პერიოდი, რომლის მიწურულში რომანტიკული ხელოვნების ტენდენციებით გატაცება შეინიშნება.

ყველა პერიოდს წითელ ზოლად გასდევს გაცხოველებული ინტერესი ზოგადად ინსტრუმენტული და, გამორჩევით, სიმფონიური, სონატისა და კვარტეტის ჟანრებისადმი.

ძნელია ბეთჰოვენის ყველა ნაწარმოების ჩამოთვლა. ეს არის უზარმაზარი მთაგრეხილი, რომლის უამრავი მწვერვალიც ტატნობს ებჯინება. და მაინც, სიმფონიები განსაკუთრებით გამოსაყოფია.

სიმფონიების შექმნას ბეთჰოვენი შედარებით გვიან, უკვე შემოქმედებითი მოწიფულობის ხანაში შეუდგა (თუმცა, პირველ სიმფონიაზე ფიქრი ჯერ კიდევ ბონში დაიწყო) და შექმნა პარტიტურები, რომელთაც აღბეჭდეს ადამიანის ცხოვრება მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, წინააღმდეგობრივ სანწყისთა ჭიდილით, მწვავე კონფლიქტებით, სულისმიერი განცდებითა და ათასგვარი გრძნობებით. ამიტომაცაა ამ დიდი ხელოვანის დანატოვარი მშვენიერი და წარუვალი ფასეულობის მქონე. მის სიმფონიებში ხორცშესხმული უმდიდრესი მხატვრული სახეები, მათი განვითარების მასშტაბები და სიძლიერე, იმავდროულად, ნაწარმოებთა მთლიანობასა და გადმოცემის თანამიმდევრულობას, ფორმის ჩამოქნილ სიმწყობრესა და მუსიკალურ-გამომსახველობითი ხერხების მრავალსახეობას გულისხმობს. თითოეული ნაწარმოები ამჟღავნებს ხელოვანის ესთეტიკურ მრწამსსა და მსოფლგაგებას, რომელიც საკვირველი მთლიანობითა და ურყევი სიმტკიცით ხასიათდება. მხატვრული ოსტა-



ტობა კომპოზიტორისა ნაწარმოებიდან ნაწარმოებისკენ სულ უფრო სრულქმნილი და უნაკლო ხდება.

ბეთჰოვენის სიმფონიებს, ისევე, როგორც მის მთელ შემოქმედებას, თავისი ღირსებითა და მნიშვნელობით, გერმანულ ლიტერატურაში დიდი გოეთეს შემოქმედების როლს უტოლებენ. ეს ორივე მსოფლიო კულტურის ფასდაუდებელი განძია.

ბეთჰოვენის სიმფონიზმზე საუბრისას მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ სიმფონიზმი ამ კომპოზიტორის ძირითადი შემოქმედებითი მეთოდია. ეს გარემოება საშუალებას იძლევა, ვისაუბროთ ვენის დიდი კლასიკოსის არა მხოლოდ სიმფონიების, არამედ ოპერის, მესის, სონატების, კვარტეტებისა და სხვა ჟანრის ნაწარმოებთა სიმფონიზმზეც.

სიმფონიზმი, როგორც გარკვეული მხატვრული მეთოდი, გულისხმობს მუსიკალურ ნაწარმოებებში ისეთი ფაქტორების, ისეთი თვისებების არსებობას, როგორებიცაა: მნიშვნელოვანი ფილოსოფიური იდეა, შინაარსის გადმოცემისა და მუსიკალური სახეების მხატვრული მრავალფეროვნება და სიღრმე, განვითარების გონივრული თანამიმდევრულობა, ციკლის ნაწილთა გამთლიანება გამჭოლი პრინციპის მეშვეობით, განზოგადების მაღალი ხარისხი და სხვა.

სიმფონიზმის ყველა ზემოხსენებული თვისება მკაფიოდ და სრულად გამოვლინდა ბეთჰოვენის სიმფონიებ-

ში, განსაკუთრებით კი №3 სიმფონიით დაწყებული. რაც შეეხება პირველ ორ სიმფონიას, აქ ბეთჰოვენი ჯერ კიდევ ჰაიდნისა და მოცარტის, თავის დიდ წინამორბედთა და სათაყვანო კერპთა ტრადიციების ერთგული მიმდევარია, ამ ინერციას განაგრძობს. თუმცა, უკვე ადრეულ სიმფონიურ პარტიტურებშიც იჩენს თავს ბეთჰოვენის შემოქმედების ნოვატორული მისწრაფებები, მისი ხელწერის თავისთავადი ნიშნები. გატკეპნილი ბილიკებით სიარული, როგორც ითქვა, ამ ხელოვანს არ სჩვეოდა.

ბეთჰოვენის სიმფონიური შემოქმედების ძირითადი ნიშანდობლივი თვისება ისაა, რომ მან განუზომლად გააფართოვა და გაამდიდრა კლასიკური სიმფონიის შინაარსობრივი წრე, მისი თემატიკა. სიმფონიურ ჟანრს მან გმირული პათოსი, მეამბოხე სულისკვეთება, დრამატიზმი, მკაცრი, ვაჟკაცური და ამაღლებული პათეტიკა შესძინა. ბეთჰოვენის რწმენით, ხელოვნების დანიშნულება ის კი არაა, რომ გაართოს ადამიანი ან დაატკბოს მისი სმენა, არამედ, მისივე სიტყვებით თუ ვიტყვით: „ვაჟკაცური სულიდან ცეცხლს უნდა კვეთდეს“, მუსიკა მოწოდებული უნდა იყოს, რათა „აღელვებდეს, მოუწოდებდეს, აკეთილშობილებდეს კაცობრიობას“. მუსიკა კომპოზიტორს მაღალი იდეალების, კაცობრიობის ყველაზე სანუკვარი ოცნების — თავისუფლებისათვის ბრძოლის ქმედით იარაღად მიაჩნდა. ამ რწმენის შესაბამისია ამ



სწორუპოვარი სიმფონისტის გენიალური სიმფონიური მუსიკა.

ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა გავიხსენოთ გოეთეს შეხედულება. მას მიაჩნდა, რომ ხელოვნებას არ შეიძლება ჰქონდეს აღმზრდელობითი ან რაიმე სხვა მსგავსი დანიშნულება.

ყოველივე ზემოთქმული ცხადყოფს, თუ რაოდენ შორს იყო ბეთჰოვენის მუსიკა სასახლის კარის, არისტოკრატიული სალონების გასართობი, სმენის დამატკბობელი მუსიკისგან, ანუ იმ დანიშნულებისგან, რომელსაც ბეთჰოვენამდელი მუსიკა და თუნდაც მისი დროის უთვალავი ნაწარმოები ემსახურებოდა. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების გმირი სულ სხვაა, ვიდრე ჰაიდნისა და მოცარტის მუსიკისა, ვინაიდან ეს ვენელი კლასიკოსები სხვა ეპოქის შვილები იყვნენ, სხვა იყო მათი ესთეტიკური მრწამსი, სხვა ფიქრები იპყრობდათ, სხვა განცდებს ასხამდნენ ხორცს. ბეთჰოვენი კი საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდგომი დროის შვილია და მისი ხელოვნებაც სხვა დროის მოთხოვნებს პასუხობს. რევოლუციამ დემოკრატიზმის, თანასწორობის პრინციპებით განმსჭვალულ კომპოზიტორში ცხოველი გამოძახილი პოვა, მას ნათელი მომავლის რწმენა და კაცობრიობის უღრუბლო ბედნიერების იმედი ჩაუნერგა. ამიტომაცაა ბეთჰოვენის გმირი ვაჟკაცი, ხალხის თავისუფლე-

ბისათვის თავგანწირული მეგრძოლი, სიმართლისა და სამართლიანობისათვის თავდადებული რაინდი, დიადი პიროვნება, რომელიც მზადაა ხალხს გაუძღვეს ნათელი იდეალების მოსაპოვებლად ბრძოლაში, მზადაა ამ იდეალების სამსხვერპლოზე საკუთარი სიცოცხლე მიიტანოს. ეს ყოველივე მის მუსიკაში მკაფიოდ აღიბეჭდა.

ბეთჰოვენის შემოქმედებითი ინტერესები, რაღა თქმა უნდა, რევოლუციური იდეებით, ბრძოლის თემატიკით არ შემოფარგლულა. მისი მუსიკა იტევს შინაარსს, რომლის სიღრმე ამოუწურავია. კომპოზიტორს არა მხოლოდ მტრულ ძალებთან ბრძოლა აინტერესებს, არამედ ისიც, რაც მისი გმირის სულში ტრიალებს. „გმირული“ თემა ფილოსოფიური ჭვრეტიტობით იცვლება, ვაჟკაცურ შემართებას მოსდევს სულის სიმშვიდე და აღუშფოთველობა, ბრძოლის ველს თვალწარმოადგენს ბუნების სურათები ენაცვლება, ამბოხსა და პროტესტს — სიმშვიდე და ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან შეგუება და სხვა. ახალი მხატვრული შინაარსი კი, ბუნებრივია, გამომსახველ ხერხთა ძირეულ განახლებას მოითხოვდა. და ბეთჰოვენიც დაუღალავად ეძიებდა, ეძიებდა და მოიპოვებდა კიდევ.

ბეთჰოვენის სიმფონიებში აღბეჭდილი შინაარსი ასე შეიძლება განზოგადდეს: ადამიანის გმირობა, ბედისწერასთან სამკვდრო-სასიცოცხლო შერკინება (№3, 5, 9), კაცობრიობის ძმობისა და თანასწორობის იდეა (№9),



ბუნების მშვენიერების წინაშე მუხლმოდრეკა და მისით აღფრთოვანება (№6), სულიერი სიმშვიდე, ტრაგიკული თუ ფილოსოფიური ფიქრები და სხვა.

მაგალითისათვის ავიღოთ №4, თავად ავტორის ყველაზე საყვარელი სიმფონია. მასში რომანტიკული, ნათელი, ლირიკული გრძნობებია გამეფებული. ამ პარტიტურის მოსმენისას ჩაიკოვსკი, ბეთჰოვენს უდიდესი პატივით რომ მოიხსენიებს ყოველთვის, თურმე წარმოთქვამდა: „გავიწყდება, რომ ვარდები მუდამ არ ყვავიან, რომ მარად არ გვათბობს მცხუნვარე მზე“.

ორ გიგანტურ პარტიტურას, III და V სიმფონიებს შორის შექმნილი №4 სიმფონია აღიქმება, როგორც ნუთიერი შესვენება, ლირიკული ინტერმეცო ორ უდიდეს ბრძოლას შორის. სიმფონიის გულმხურვალე თაყვანისმცემელი შუმანი ამ სიმფონიას ადარებს „ჩრდილოეთის ორ პირქუშ რაინდს შორის მდგომ ტანკენარ ბერძენ ქალ-ნულს“.

№6, „პასტორალური“ სიმფონია, როგორც ითქვა, ბუნების სურათებსა და მის მშვენიერებას ხატავს, და, ამასთანავე, ადამიანის ბუნებასთან ურთიერთობის ღრმად ფილოსოფიურ პრობლემას ეძღვნება.

№7 სიმფონიაში, ავტორს თავის საუკეთესო ქმნილებად რომ მიაჩნდა, საცეკვაო ჟანრი განიცდის სიმფონიზაციას. ამ პარტიტურის შესახებ, ბეთჰოვენის ერთგულ თაყვანისმცემელთან, ვაგნერთან, ვკითხულობთ:

„ცეკვის აპოთეოზია, რიტმის ორგიაა“. სიმფონია №7, მარტლაც, ჰიმნია მზის სხივისა და მშვენიერებისადმი.

სიმფონია №8 ერთგვარად განაგრძობს თავისი წინამავალი პარტიტურის ხაზს, მაგრამ უფრო მოკრძალებული მასშტაბით. ავტორი თავის ამ თხზულებას „მცირეს“, „უმცროსს“ (kleinere) უწოდებდა კიდეც. ამ მუსიკას სიკეთის, სიხარულის, ღიმილისა და ხუმრობის განწყობა განმსჭვალავს. ჩაიკოვსკის სიტყვებით თუ ვიტყვით: „მერვე სიმფონია კმაყოფილების სასიხარულო განცდითა და თავდავიწყებული ბედნიერების გრძნობითაა განმსჭვალული“ (1875), უფრო ადრე (1871) კი წერს: „მიუწვდომლად დიად ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება“.

მუსიკის ისტორიამ შემოგვინახა ცნობა იმის შესახებ, თუ რაოდენ ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა ახალგაზრდა რიჰარდ ვაგნერზე IX სიმფონიამ, 1839 წელს პარიზში ყოფნისას, სახელმძღვანელო ფრანგი დირიჟორის, ფრანსუა ანტუან ჰაბენეკის დირიჟორობით რომ მოუსმენია პირველად. მანამდე კი (1830) ეს სწორუპოვარი პარტიტურა ვაგნერს ფორტეპიანოსთვის ჰქონდა გადამუშავებული. და, საერთოდ, კარგადაა ცნობილი, რარიგი იყო ვაგნერის ადრეულ შემოქმედებაზე ბეთჰოვენის გავლენა. ეს ნათლად ჩანს თუნდაც მის ერთ-ერთ საფორტეპიანო სონატაში, რომლის თემატიზ-



მის ხასიათი, მხატვრულ-ემოციური ტონი მჭიდროდაა დაკავშირებული დიდ თანამემამულესთან.

ვენელი დიდოსტატი ალფრედო ვანეზი ფერენც ლისტმაც გამოხატა. მან ბეთჰოვენის სიმფონიების (№5, 6, 7, 9) საფორტეპიანო ტრანსკრიპციები (გადამუშავება) შექმნა, თავის საკონცერტო პროგრამებში ჩართო, მთელ ევროპაში ასრულებდა და ამით ფასდაუდებელ სამსახურს უწევდა ამ პარტიტურათა პროპაგანდის საქმეს.

აქ უსათუოდაა გასათვალისწინებელი შემდეგი გარემოება. იმხანად გრამჩანანერების, ფირფიტების ტექნიკა ჯერაც არ არსებობდა, მუსიკის მოსმენა მხოლოდ და მხოლოდ ცოცხალი შესრულებით თუ იყო შესაძლებელი. ამდენად, ლისტის მოქმედება, ფორტეპიანოზე ბეთჰოვენის სიმფონიური ნაწარმოებების შესრულებას რომ გულისხმობს, მართლაც დიდსა და კეთილშობილ საქმეს წარმოადგენდა, ევროპულ აუდიტორიას აცნობდა გენიალური გერმანელი ხელოვანის თხზულებებს.

ბეთჰოვენის, მოცარტისა და ჰაიდნის სიმფონიური მემკვიდრეობის ურთიერთშედარებისას ნათელი ხდება, რომ ვენის უკანასკნელი კლასიკოსის სიმფონიური დანატოვარი რაოდენობრივად, მართალია, დიდი არაა, მაგრამ თითოეული სიმფონია ღირსშესანიშნავი მოვლენაა, ხარისხობრივად ახალი ეპოქაა, ახალი საფეხურია, როგორც საკუთრივ ავტორის, ისე მთლიანად, სიმფონიური ჟანრის ევოლუციაში, მაშინ როცა ჰაიდნის 109 სიმ-

ფონიიდან განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევა შემოქმედებითი გზის მიწურულს შექმნილი 12 „ლონდონის სიმფონია“, ხოლო მოცარტის 41 სიმფონიიდან — უკანასკნელი სამი.

ბეთჰოვენი ვენის უკანასკნელი კლასიკოსია, და ბუნებრივია, განუყოფლადაა დაკავშირებული თავის წინამავლებთან. ბეთჰოვენის სიმფონიზმის საწყისები ჰაიდნისა და მოცარტის სიმფონიურ მუსიკაში იღებს სათავეს. ასე, მაგალითად, ბეთჰოვენის ერთ-ერთი უსაყვარლესი ფორმა — სონატური, ჰაიდნის მიერაა ჩამოყალიბებული, ხოლო ბეთჰოვენი მას უფრო პლასტიკურს, მოქნილს, შინაარსისადმი დაქვემდებარებულს ხდის.

რა აკავშირებს მოცარტთან? მოცარტი თავისი ბოლო პერიოდის სიმფონიებით, განსაკუთრებით კი „იუპიტერი“ (C Dur¹), ნიადაგს უმზადებს ბეთჰოვენის გმირულ თემატიკას, სტილის ისეთ თავისებურებებს, როგორებიცაა შინაგანი კონტრასტები, ციკლის ნაწილთა ინტონაციური შეკავშირება და მათი დრამატურგიული გამთლიანება. პოლიფონიურ ხერხთა მრავალფეროვნებაც მოცარტთან ანათესავებს მას.

და მიუხედავად ყოველივე ამისა, მიუხედავად ასეთი ღრმა კავშირებისა, ბეთჰოვენი, როგორც სიმფონისტი, სრულიად ახალი მოვლენაა ვენის კლასიკურ სკოლაშიც,

¹ დო მაჟორი.



და, საერთოდ, სიმფონიური ჟანრის ევოლუციაში. იმის დასტურად, რომ ბეთჰოვენი უდიდესი ნოვატორი სიმფონისტია, გამოდგება მისი თუნდაც, აი, ასეთი გამონათქვამი: „არ არსებობს წესი, რომელიც არ შეიძლება დაირღვეს უფრო დიდი სილამაზის მოსაპოვებლად“. ამიტომაც, რომ ეს დიდოსტატი აგრერიგ გაბედულად არღვევს წესებს და ყოველ ჯერზე მოიპოვებს „უფრო დიდ სილამაზეს“. მან, თავის წინამორბედებთან შედარებით, განუზომლად გაზარდა და გააფართოვა სიმფონიური ჟანრის საზღვრები და სიმფონია გაიზარა, როგორც ინსტრუმენტული დრამა. სიმფონიურ ციკლში თანამიმდევრულად წარმოაჩინა იდეისა და მხატვრული სახეების განვითარების პროცესი. ამიტომაც, რომ ბეთჰოვენის სიმფონიური ციკლის თითოეული ნაწილი აღიქმება, როგორც დრამის ცალკეული ეტაპი, დრამის ცალკეული მოქმედება.

სრულიად ახლებურად განიხილავს ბეთჰოვენი სიმფონიური ციკლის აღნაგობას. სიმფონიას მანამდე არნახულ მასშტაბს სძენს. შესაბამისად, გაიზარდა ორკესტრის შემადგენლობაც.

ვენელი კლასიკოსის ნააზრევიდან, მისმა ჩანაწერმა რომ შემოინახა, საგულისხმოა ასეთიც: „სიახლე და თვითმყოფოება იზადება თავისთავად, მათზე ფიქრის გარეშე“. ასეთი სიახლე მის გონებაში ხშირზე უხშირესად, შემოქმედებითი გზის ლამის ყოველ ნაბიჯზე იზადებო-

და. შეიძლება ითქვას, ბეთჰოვენმა თითოეული ნაწარმოებისათვის საკუთარი ფორმა ააგო, თავისი აზრის შესაფერისი ყალიბი ჩამოასხა და მასში ახალი შინაარსი დააუნჯა. სწორედ ახალი შინაარსის ხორცშესხმამ უკარნახა კომპოზიტორს სიმფონიის ციკლისა და მისი შემადგენელი ნაწილების ფორმათა განახლების აუცილებლობა.

ხაზგასასმელია, აგრეთვე, სხვაც. ბეთჰოვენმა ის საძირკველი ჩაყარა, რომელსაც დაეფუძნა რომანტიკული მუსიკის დიდებული ტაძარი. ამრიგად, მან კლასიკური მუსიკის განვითარების უწყვეტობა უზრუნველყო.

მართალია, ბეთჰოვენს კომპოზიციაში უშუალო მონაწილე არ ჰყოლია, მაგრამ მის შემოქმედებით გზას უამრავი მიმდევარი აღმოაჩნდა, მისი იდეები მრავალმა აიტაცა და განაგრძო, მისი პრინციპები მომდევნო თაობებმა გაიზიარეს და სახელმძღვანელოდ მიიჩნიეს. დიდმა ვენელმა კლასიკოსმა ხომ საკუთარი ტექნოლოგიური ხერხები და საკუთარი კონსტრუქციული სქემები გამოიმუშავა, მათ კი სიცოცხლე გააგრძელეს მომდევნო ეპოქათა ხელოვნებაში. ამდენად, სრული საფუძველი არსებობს ითქვას, რომ ბეთჰოვენმა სიმფონიზმის უდიდესი სკოლა შექმნა. ამ გარემოებამ მისცა, ალბათ, საბაბი დიდ გერმანელ კომპოზიტორს, იოჰანეს ბრამსს, წარმოეთქვა: „ესაა გიგანტი, ვისი ფეხის ხმა ზურგს უკან გამუდმებით მოგვესმის“.



ვენის კლასიკური სკოლის უკანასკნელმა მოჰიკანმა, ბეთჰოვენმა, გზა გაუნათა არა მარტო მომდევნო თაობას, რომანტიკოს კომპოზიტორებს, არამედ შემდგომ და შემდგომ, XX საუკუნის თაობებსაც — მალერსა და ონეგერს, ბარტოკსა და ჰინდემიტს, რახმანინოვს, სკრიაბინსა და სტრავინსკის, პროკოფიევსა და შოსტაკოვიჩს, სხვებსა და სხვებს. დაბეჭდვით შეიძლება ითქვას, ბეთჰოვენის შემოქმედების კეთილისმყოფელი კვალი ქართულ პროფესიულ ინსტრუმენტულ მუსიკასაც, კერძოდ კი სიმფონიებსაც, ატყვია.

საქართველოში სიმფონიური ჟანრი ხომ XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოყოლებული იწყებს არსებობას. ქართველ კომპოზიტორთა თაობა მალე აითვისებს ამ ევროპული ხელოვნების ყველა სპეციფიკურ თავისებურებას, დაამყნობს ქართულ, ეროვნულ, ხალხურ მუსიკის ნოყიერ ნიადაგზე და მრავალ იმგვარ შესანიშნავ ნიმუშს შექმნის, რომ მსოფლიოში აღიარებას მოიხვეჭს.

ბეთჰოვენის სიმფონიები, ესაა კაცობრიობის ფასდაუდებელი მონაპოვართაგანი, რამეთუ ფასდება არა ხრწნადი და წარმავალი ოქრო-ვერცხლის ფასად, არამედ შეუფასებელი ღირებულებისაა.

მოკლედ გადავავლოთ თვალი ბეთჰოვენის სიმფონიური მემკვიდრეობის რამდენიმე ნიმუშს, რათა მცირე წარმოდგენა მაინც შეგვექმნას ხელოვნების ამ ფასდაუდებელ განძეულზე, აგერ უკვე ორ საუკუნეზე მეტი რო-

მაა ამშვენებს, აკეთილშობილებს კაცობრიობის სულიერ ცხოვრებას.

სიმფონია №1 დაწერილია 1800 წელს, ანუ მაშინ, როდესაც კომპოზიტორი უკვე სხვა ჟანრის მრავალი ნაწარმოების ავტორი იყო, თუმცა, როგორც ითქვა, ამ პარტიტურაზე ფიქრი ადრევე, ბონის პერიოდში ჰქონდა დაწყებული. სიმფონიისადმი გვიანი მიმართვა, უეჭველია, აიხსნება იმ ამოცანების სერიოზულობითა და სირთულით, ავტორი ამ ჟანრის წინაშე რომ აყენებდა.

როგორია კომპოზიტორის პირველი ნაბიჯი მუსიკალური ხელოვნების ამ ურთულეს სფეროში? სიმფონიაში №1 ბეთჰოვენი მჭიდროდაა დაკავშირებული ვენის კლასიკური სიმფონიის, უწინარესად ჰაიდნის ტრადიციასთან.

ამ ადრეული სიმფონიის მუსიკა ჭაბუკურად ხალასი, უშფოთველია, მეოცნებე, ნათელი განწყობა სუფევს, თუმცა კომპოზიტორს უკვე ბევრი სულიერი ტკივილიც აქვს გადატანილი და სიყრუის შემოტევის ნიშნებსაც უკვე მწვავედ განიცდის.

სიმფონია №2, პირველი სიმფონიის შემდეგ გაბედულად წინ გადადგმული ნაბიჯია. სულ მოკლე ხანში, 1802 წელს მოჰყვა წინამავალ სიმფონიას. ეს პარტიტურა ვაჟკაცური, შეიძლება ითქვას, გმირული ხასიათით გზას უშუქებს ბეთჰოვენის „გმირულ“ სიმფონიზმს. აი, აქ შეცვალა ვენის ახალგაზრდა სიმფონისტმა სიმფონი-



ურ ციკლში დამკვიდრებული მენუეტი სკერცოთი (Scherzo¹). ეს პარტიტურა იმიტომაცაა ყურადსაღები, რომ მის შესავალში მომავალი IX სიმფონიის მთავარი თემის ინტონაციათა გამოძახილი გაისმის, უკვე მასშია ჩათესილი ნაყოფიერი მარცვალი მომავალში სწორუპოვარ ქმნილებაში საოცარ ნაყოფს რომ გამოიღებს. თუმცა, ყოველივე ამასთან ერთად, ბეთჰოვენის იდეურ-მხატვრული სამყარო სრულად და ვრცლად რიგით მესამე სიმფონიაში გადაიშალა.

სიმფონია №3, „Eroica“ — „გმირული“ (1802-1804), არსებითად ნოვატორული თხზულებაა. ამ პარტიტურაში აშკარად და მთელი ძალით იჩინა თავი ბეთჰოვენის სიმფონიზმის ახალმა იდეებმა. ფრიად საგულისხმოა თავად ბეთჰოვენის სიტყვები, ნათქვამი 1802 წელს, ანუ „გმირულის“ დამთავრებამდე ერთი წლით ადრე: „მე არც იმდენად ვარ კმაყოფილი იმით, რაც აქამდე დამინერია, ამიერიდან ახალ გზას ვადგები!“ მართლაც, ამ ნაწარმოებით მან სავსებით დააღწია თავი ტრადიციას და „გმირული“ სიმფონიით ახალი, ცენტრალური ეტაპი დაიწყო, როგორც მის საკუთარ შემოქმედებაში, ისე, ზოგადად, სიმფონიზმის ისტორიაში. ამ პარტიტურაში ბეთჰოვენი არა მარტო სრულიად მონიფუელი, არამედ უკვე მკვეთრად ინდივიდუალური ხელწერის მქონე

¹ ხუმრობა, სახუმარო, მხიარული.

ოსტატია. ამიტომაც სრულიად სამართლიანი თავადაც დიდი სიმფონისტი პეტრე ჩაიკოვსკი, როცა აღნიშნავს: „ამ სიმფონიაში პირველად გადმოიშალა ბეთჰოვენის შემოქმედებითი გენიის მთელი განსაცვიფრებელი და თვალუწდენი ძალა“.

სიმფონია ჩაფიქრებული იყო ჯერ კიდევ 1802 წელს, პარტიტურაზე მუშაობა კი ორი წლის შემდეგ, 1804 წელს დასრულდა.

სიმფონია №3 მუსიკის ისტორიაში „გმირული სიმფონიის“ სახელწოდებით დამკვიდრდა. ავტორმა თავდაპირველად თხზულება საფრანგეთის რევოლუციის გმირს, ნაპოლეონს მიუძღვნა, მაგრამ მას მერე, რაც ნაპოლეონმა თავი იმპერატორად გამოაცხადა, იმედის გაცრუებით განრისხებულმა კომპოზიტორმა მოსპო მიძღვნა. „ესეც ერთი რიგითი, ჩვეულებრივი ადამიანი ბრძანებულა! ახლა ესეც ყველა ადამიანურ უფლებას ფეხქვეშ გაქელავს! ესეც სხვებსავით საკუთარ თავს ყველაზე მაღლა დააყენებს, მხოლოდ საკუთარი პატივმოყვარეობის ხმას აჰყვება და ესეც ტირანად გადაიქცევა!“ — შეჰყვირა თურმე ბეთჰოვენმა, გაგულისებულმა ხელი დასტაცა თხზულების თავფურცელს, მიძღვნა რომ ჰქონდა წარწერილი, გადახია, ნაფლეთები იატაკზე დაყარა და პარტიტურას ახალი სათაური წაუმძღვარა — „Eroica, დიადი ადამიანის ხსოვნას“.



ბოლო ხანებში ჩვენში გავრცელდა ხმა, თითქოს ბეთჰოვენმა „გმირული“ სიმფონია ჩვენს სახელგანთქმულ მეფე ერეკლე II-ს მიუძღვნა. სამწუხაროდ, ამის დამადასტურებელი უტყუარი მასალა ჯერჯერობით არსად ჩანს. დაველოდოთ, შესაძლოა ევროპის საარქივო მასალებში რაიმე საგულისხმო აღმოჩნდეს კიდეც. ეს მასალები უნინ, საბჭოთა პერიოდში, ჩვენთვის მიუწვდომელი იყო. დაველოდოთ!

მესამე სიმფონიით ბეთჰოვენმა ყამირი გატეხა, სათავე დაუდო სრულიად ახალ, გმირულ-დრამატულ სიმფონიზმს. ნაწარმოების გმირი ხალხისთვის ბედნიერების მომტან ბრძოლას ეწირება, კვდება, მაგრამ იდეა იმარჯვებს და ხალხი გამარჯვებას ზეიმობს. ამრიგად, „გმირულ“ სიმფონიაში ბრძოლისა და გამარჯვების იდეაა განზოგადებული. ხოლო „დიადი ადამიანი“, ესაა კაცობრიობის თავისუფლებისათვის მებრძოლი, ვაჟკაცი, შეუპოვარი გმირის კრებითი, ზოგადი სახე. ამ მუსიკალური ქმნილებით კომპოზიტორი ადიდებს თავდადებულ გმირს, თავისუფლებისათვის მებრძოლს, ხოტბას ასხამს ადამიანის ნებისყოფასა და თავგანწირვას.

ბეთჰოვენი ხანგრძლივად ეძიებდა გმირის იდეალს. მისი თანამედროვე ხელოვანნი ამ იდეალს პრომეთეოსში ხედავდნენ. პრომეთეოსს ხოტბით ამკობდნენ უდიდესი გერმანელი პოეტები გოეთე, შილერი, ჰერდერი. ბეთჰოვენმაც გამოხატა თაყვანისცემა ამ მითოლოგიური გმი-

რისადმი, დაწერა ბალეტი „პრომეთეოსის ქმნილებანი“. ეს ბალეტი უშუალო წინამორბედი „გმირული“ სიმფონიისა.

სიმფონიური ჟანრისათვის ახალი, ჰეროიკული თემატიკის შემოტანამ გამოიწვია სიმფონიური ციკლის სრულიად ახლებური გააზრების აუცილებლობა. ბეთ-ჰოვენი, ფაქტობრივად, სიმფონიური ჟანრის ისტორიაში პირველ ინსტრუმენტულ დრამას ქმნის, ხოლო სიმფონიის ყოველ ნაწილს განიხილავს, როგორც დრამის განვითარების ეტაპებს.

შინაარსის სიახლემ, სხვა სიახლეებთან ერთად, სიმფონიური ორკესტრის შემადგელობაშიც შეიტანა ცვლილებები. 1804 წელს, ერთ-ერთ წერილში კომპოზიტორი ხაზგასმით წერს: „ყველა სხვა ინსტრუმენტთან ერთად, რომელნიც ჩვეულებრივ იხმარება, აქ კიდევ განსაკუთრებითაა გამოყენებული სამი ობლიგატური (სავალდებულო, აუცილებელი — რ. ქ.) ვალდჰორნი“.

სიმფონიაში განზოგადებული იდეა თანამიმდევრულ განვითარებას განიცდის ციკლის ოთხ ნაწილში, რომელთაც გმირული შინაარსი ამთლიანებს. სიმფონია ნოვატორულია მასშტაბითაც აღემატება ყველა ადრინდელ ჟანრულ ანალოგს. ნოვატორულია ნაწარმოების სხვა მრავალი თავისებურებაც.

„გმირული“ სიმფონიის მარში (II ნაწ.) შთაგონებულია ფრანგული რევოლუციის სამგლოვიარო მარშებით,



ხალხის უსაზღვრო მნუხარებას და, ამასთანავე, გმირის დიდებას რომ გამოხატავენ. საზოგანო რომენ როლანის სიტყვები ამ შთამბეჭდავი სიმფონიური ტილოს შესახებ: „ამ ნაწილში გმირი უკვე მკვდარია. არასოდეს ყოფილა იგი ესოდენ ცოცხალი! მისი სულმნათი სული დაჰნათის კუბოს, რომელიც მთელ კაცობრიობას მოაქვს...“

ბეთჰოვენის ჩანაფიქრით, გმირის დაღუპვა გმირული იდეის დამარცხებას როდი მოასწავებდა. ამ იდეის საბოლოო გამარჯვების რწმენა დიდი დამაჯერებლობით განმტკიცდება სიმფონიის ფინალში.

სიმფონია №3 საჯაროდ პირველად ავტორის დირიჟორობით შესრულდა. ეს იყო 1805 წლის 7 აპრილს, ვენაში. ნაწარმოები მსმენელმა გულგრილად მიიღო, თანამედროვეთათვის უცხო და გაუგებარი აღმოჩნდა მუსიკის სიახლე, ბეთჰოვენისეული ნოვატორული სტილი. ამას ნათლად მოწმობს ბეთჰოვენის დროინდელი ერთ-ერთი საგაზეთო სტატია, პრემიერას რომ მოჰყვოლია. სტატიაში ასე წერია: „საზოგადოება და ბატონი ვან ბეთჰოვენი, თვითონ რომ დირიჟორობდა, ამ საღამოს ერთიმეორის უკმაყოფილონი დარჩნენ. საზოგადოებისათვის სიმფონია მეტისმეტად რთული და გრძელი, ხოლო თავად ბ-ნი ბეთჰოვენი კი მეტისმეტად ხეპრე აღმოჩნდა. მან საზოგადოების იმ ნაწილს, ტაშს რომ უკრავდა, თავი არც კი დაუკრა. მისი გულმხურვალე თაყვანისმცემლები გვარწმუნებენ, რომ სწორედ ეს სიმფონიაა ოსტატური

ნაწარმოები, რომ სწორედ ეს არის ჭეშმარიტი სტილი მუსიკის უზენაესი კატეგორიისა და თუკი იგი არ მოსწონთ ახლა, ეს იმიტომ ხდება, რომ საზოგადოება არაა საკმარისად განათლებული ხელოვნების დარგში, რათა გაიგოს, თუ რა მშვენიერებაა ეს“ (გაზ. „Fraimutige“, 1805 წლის 8 აპრილი). მართლაც, მალე ნათელი გახდა, რომ ამ გენიალური ქმნილებით სიმფონიური მუსიკის მატთანეში ახალი თავფურცელი გადაიშალა, ახალი ტიპის, გმირულ-დრამატულ სიმფონიზმს მიეცა დასაბამი.

„გმირული“ სიმფონია ბეთჰოვენის გენიის მარად უჭკნობი ნიმუშია, მტკიცედ მკვიდრობს საკონცერტო პროგრამებში. საქართველოშიც ხშირად სრულდება, ჯერ კიდევ XIX საუკუნით დაწყებული.

სიმფონია №5 (1805-1808). ბეთჰოვენისეულ III, V, IX სიმფონიებს თემატიკა ანათესავებს, თუმცა გმირული იდეა ყოველ მათგანში განსხვავებულ განზოგადებას განიცდის. უდიდესი ხელოვანის მაძიებლური სული დაუცხრომელად ახალსა და ახალ გამომსახველ საშუალებებს, ახალ ხერხებსა და ფორმებს აკვლევს. ყოველი ახალი ნაწარმოები, და მათ შორის V სიმფონიაც, ჯერ მარტო სიახლითაა განსაცვიფრებელი.

თეოდორ ერნსტ ამადეი ჰოფმანი, გამოჩენილი გერმანელი მწერალი და ხელოვნების მოღვაწე, რომანტიკული მიმდინარეობის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი, ბეთჰოვენს „გიგანტ გენიოსს“ უწოდებდა, ხოლო



საკუთრივ V სიმფონიის თაობაზე წერდა: „ასეთი მუსიკა ჩვენ წინაშე კოლოსალურსა და თვალუნვდენელ სამყაროს გადაშლის“.

V სიმფონიაში განზოგადებული იდეა კომპოზიტორს ჯერ კიდევ III სიმფონიაზე მუშაობის დამთავრებისას დაებადა, მაგრამ ჩანაფიქრის ხორცშესხმას ხუთი წელი დასჭირდა. დროის ამ შუალედში სხვა ნაწარმოებებთან ერთად შეიქმნა IV სიმფონია. ამიტომაც, რომ V სიმფონიის მსგავს მხატვრულ სახეებს ვხვდებით ისევ და ისევ ამ შუალედში დაწერილ ნაწარმოებებში, კერძოდ: საფორტეპიანო სონატაში „აპასიონატა“, საორკესტრო უვერტიურაში „კორიოლანოსი“, ოპერაში „ფიდელიო“. IV სიმფონია კი ერთგვარი „ლირიკული ინტერმეცოა“, სულის მოთქმაც ამ გრანდიოზულ გმირულ ეპოპეათა შორის. VI სიმფონიაც კი უფრო ადრე იქნა დასრულებული, ვიდრე V. ამდენად, გასაგებია, რომ ბეთჰოვენი III სიმფონიაში გადმოცემულ შინაარსს, V-ში ახალი კუთხით წარმოაჩენს, თუმცა ამ ორ ქმნილებას, მსგავსებასთან ერთად, ბევრი რამ განასხვავებს კიდევც.

1808 წლით დათარიღებულ ერთ წერილში (ე. ი. V სიმფონიაზე მუშაობის ხანაში), ბეთჰოვენი წერს: „მე ვადგავარ გზას, რათა დიადი ადამიანი შევიქნე“. ასეთი აზრი შემთხვევით არ იქნებოდა გამოთქმული.

V სიმფონიას სათაური არ გააჩნია, მაგრამ თვით ავტორის სიტყვები: „ასე ბედი გვიკაკუნებს კარს“, სიმ-

ფონიის პირველ ბგერებს რომ შეეხება, აადვილებს სიმ-
ფონიის ქვეტექსტში წვდომას. ამავე მიზანს ემსახურება,
აგრეთვე, ბეთჰოვენისეული ერთი კერძო წერილის ასე-
თი სიტყვებიც: „ბედისწერას ყელში ვწვდები. ჩემს სა-
სებოთ მოდრეკას იგი ვერ შეძლებს. ჰოი, რარიგ მშვენი-
ერია, ცხოვრება ათასჯერ განვლო!" (1801)

ამ სიმფონიური პარტიტურის შინაარსი, ერთი შე-
ხედვით, მარტივია; ესაა შეუპოვარი ბრძოლის სურათი,
ამხედრებული გმირის მძვინვარე ნებისყოფა ბედისწე-
რის ულმოებელ ძალას ებრძვის, არაფერს თმობს, უკან
არ იხევს და იმარჯვებს კიდეც.

სიმფონიის ნაწილებს აერთიანებს, ამთლიანებს გა-
მოკვეთილი მოტივი, დასაწყისშივე რომ ჟღერს და ლა-
იტმოტივის დანიშნულებას იძენს.

უნდა ითქვას, რომ „ბედისწერის თემას“ ბეთჰოვე-
ნი თავდაპირველად თავის „აპასიონატაში“ მიმართავს,
იქ ავითარებს, შემდეგ კი იმავე თემას სიმფონიაშიც
წერგავს. ეს კიდეც ერთი დადასტურებაა იმისა, რომ სა-
ფორტეპიანო სონატის ჟანრი, დამოუკიდებელი მნიშ-
ვნელობის გარდა, ბეთჰოვენისთვის შემოქმედებითი ლა-
ბორატორიის დანიშნულებასაც სწევდა, კიდეც ერთი და-
დასტურებაა იმისა, თუ რარიგად თანამიმდევრული და
უნწყვეტი იყო კომპოზიტორის შემოქმედებითი პროცესი.

| ნაწილი მძაფრ გრძნობათა, მტრულ ძალთა ჭიდი-
ლის მასშტაბური სურათია. სიმფონიის ერთ-ერთი უბად-



ლო ინტერპრეტატორი, კომპოზიტორი და დირიჟორი გუსტავ მალერი ამ ნაწილის შესრულებისას მოითხოვდა: „ეს ნაწილი უნდა იყოს ღონიერებითა და სიმძლავრით და, ამასთანავე, ჩქარი და მგზნებარე მოძრაობით განმსჭვალული. თავიდანვე ბობოქარი შეტევაა საჭირო...“ (1898).

II ნაწილს, ისევე, როგორც „გმირული“ სიმფონიის ფინალს, ორმაგი ვარიაციის ფორმა უდევს საფუძვლად. აქ ამალღებული, გმირული, ჩაფიქრებული ლირიკის, პათეტიკური გრძნობების განწყობილება ბატონობს. ვარიაციის ორივე თემის სათავეები ფრანგული რევოლუციის ეპოქის სიმღერისა და მარშის ჟანრებში მიიკვლევა.

III ნაწილი ტიპური სკერცოა, თუმცა ავტორი პარტიტურაში ასეთ განსაზღვრებას არ იძლევა. მუსიკა ძალზე დრამატულია. სკერცოში შემოჭრილია ბედისწერის მოტივი, რომელიც ამ ახალ ვარიანტში მედიდურად, მრისხანედ და შეუპოვრად ჟღერს. ბერლიოზი ამ მონაკვეთის შესახებ ასე წერს: „ამ პასაჟთა სიმძიმე ორკესტრის ყველა პიუპიტრს აზანზარებს“. აქვე ჩნდება ხალხური მუსიკალური კოლორიტი, ოპტიმიზმის გრძნობას რომ ბადებს, ამით გაიდება ხიდი საზეიმო ფინალისაკენ.

უჩვეულოა ფინალში (IV ნაწილში) გადასვლა. იგი შესვენების გარეშე მოსდევს სკერცოს, რაც სიმფონიურ ლიტერატურაში პირველი შემთხვევაა. ფინალზე გადასვლის ამ უნიკალური შემთხვევის შესახებ ვაგნე-

რის სიტყვები: „ასე იყრიან თავს ღრუბლები (...), მანამ, სანამ, ბოლოს და ბოლოს, მათ მზის ძლევამოსილი სხივი არ გაკვეთს და გაფანტავს“. ფინალი ზეიმურია, აპოთეოზური, მასში მარშისებური და სასიმღერო თემებია შერწყმული. ბედისწერის მოტივის ხანმოკლე შემოჭრით კომპოზიტორი თითქოს შეგვახსენებს, რომ ბედისწერასთან ბრძოლა ჯერ კიდევ არ დამთავრებულა. ფინალი სასიცოცხლო საწყისის გამარჯვების რწმენას ნერგავს.

ბეთჰოვენის იდეა „ბრძოლის გზით — გამარჯვებისაკენ“, ანდა „წყვდიადიდან — სინათლისაკენ“ ყველაზე მკაფიოდ სიმფონიის ტონალურ გეგმაშია გამჟღავნებული. სიმფონია იწყება პირქუში დო მინორით, ფინალში კი განმტკიცებას განიცდის კაშკაშა დო მაჟორი.

აი, როგორ შეფასებას აძლევს გენიალური წინამორბედის ამ შედევრს დიდი გერმანელი რომანტიკოსი კომპოზიტორი და მუსიკალური კრიტიკოსი რობერტ შუმანი: „...რაგინდ ხშირადაც უნდა მოისმინო იგი, სრულიად უცვლელია ზემოქმედების ძალა, ისევე, როგორც ბუნების მოვლენებისა, რაგინდ ხშირადაც უნდა განმეორდნენ ისინი, ყოველთვის შიშის ზარსა გვცემენ და განცვიფრებით ალავსებენ ჩვენს სულს“.

ნიშანდობლივია როლანის წიგნში მოტანილი ჭაბუკი მენდელსონ-ბარტოლდის მხცოვან გოეთესთან საუბრის ერთი ეპიზოდი: „დილით, ასე დაახლოებით ერთ საათს, ვუკრავდი დიდ კომპოზიტორებს ისტორიული



თანამიმდევრობით... მას ბეთჰოვენის გაგონებაც კი არ სურდა, მაგრამ მე განვუცხადე, რომ ეს აუცილებელია და დავუკარი პირველი ნაწილი სიმფონიისა დო მინორში. მუსიკამ იგი უჩვეულოდ ააღელვა. თავდაპირველად ბრძანა: „ეს სრულიადაც არაა ამაღელვებელი და მხოლოდ განსაცვიფრებელია... ეს გრანდიოზულია! ორიოდ ნუთს იგი რაღაცას ბუტბუტებდა თავისთვის, დიდი ხნის დუმილის შემდეგ კი დასძინა: „ეს დიდებულია, ნამდვილად დიდებულია! და სრულიად გამაოგნებელია! შიშის ზარი გცემს, ვაითუ, სახლი თავზე ჩამოგექცეს. რა მოხდება, თუკი ყველანი ერთად შეუდგებიან ამის დაკვრას!“ როლანი ამ სიტყვებს ასე განმარტავს: „გოეთე, რა თქმა უნდა, გულისხმობდა მენდელსონის მიერ დაკრული ამ ნაწყვეტის შესრულებას მთელი ორკესტრის მიერ“.

სიმფონია №6. სიმფონიაზე მუშაობას, რომელსაც „პასტორალური“ უწოდა, ბეთჰოვენი 1802 წელს შეუდგა. ასე რომ, №6 სიმფონია მეხუთესთან თითქმის ერთდროულად იწერებოდა, მაგრამ ამ ორი ნაწარმოების ხასიათი, შინაარსი, ემოციური წყობა და მხატვრული სახეები სრულიად განსხვავებულია. ორივე სიმფონიის პრემიერა ერთდროულად, 1808 წლის 22 დეკემბერს, ვენაში გაიმართა. თანამედროვეთა მოგონებები გვაუწყებენ: „პრემიერაზე დარბაზში ციოდა, საზოგადოება ქურქებში იყო ჩაფუთნილი. შესრულება არ იყო მაღალხარისხოვანი, მაგრამ წარმატება ბრწყინვალე იყო“.

როგორც ითქვა, ბეთჰოვენის თითოეული ნაწარმოები სრულად ავლენს ავტორის უბადლო მხატვრულ ოსტატობას. ასეთივეა „პასტორალური“ სიმფონიაც, ეს პარტიტურაც დიდი კომპოზიტორის გენიალური ნიჭისა და, ამასთანავე, პოეტური ხედვის უტყუარი საბუთია.

სიმფონია №6 — „პასტორალური“ — ბეთჰოვენის დანარჩენი სიმფონიებისგან მკვეთრად განსხვავდება. ეს, პირველ ყოვლისა, იმითაა გამოწვეული, რომ „პასტორალური“ ერთადერთი სიმფონიაა, სათაურშივე რომ აქვს გამოკვეთილი პროგრამა. ამასთანავე, ციკლის თითოეული ნაწილიც დასათაურებულია.

სიმფონიის პროგრამა ფილოსოფიურია, ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიული კავშირის მაღალეთიკური პრობლემაა დასმული, პრობლემა, ესოდენ ახლობელი რომ იყო დიდი ხელოვანისათვის: „ქვეყნად არავის შესწევს უნარი, სოფელი უყვარდეს ისე, როგორც მე მიყვარს იგი, — სწერს ბეთჰოვენი თავის მეგობარს, ტერეზა მალფატის და განაგრძობს, — ხეები, ტყე, მუხნარი, კლდოვანი მთები ხომ ადამიანის აზრებსა და განცდებში ძვირფას გამოძახილს პოვენს“. ამიტომაც უთუოდ, რომ ამ სიმფონიურ პარტიტურაში ბუნების სურათებს ეთმობა ესოდენ დიდი ადგილი.

ბეთჰოვენის „პასტორალურს“ ხშირად „ბუნების მუსიკალურ სურათებს“ უწოდებენ, თუმცა ეს სავსებით გამართლებული არ არის, ვინაიდან ბუნების ასახვის გარდა



დიდმა კომპოზიტორმა თხზულებაში სხვა, კიდევ უფრო ღრმა შინაარსიც ჩააქსოვა. ავტორი ბრძანებდა: „ამ სიმფონიაში გრძნობათა გამომსახველობაა მეტი, ვიდრე ფერწერა. „პასტორალური“ არ არის ფერწერა, იგი გადმოსცემს გრძნობებს, რომელთაც ადამიანში ბუნებით ტკბობა აღძრავს ხოლმე“.

და მაინც, შინაარსიდან გამომდინარე, „პასტორალურის“ ტემბრული პალიტრა მეტად ფერადოვანია, ბუნება მდიდარი და უხვი ინსტრუმენტული „საღებავე-ბითაა დახატული“. კომპოზიტორი დიდ უპირატესობას ანიჭებს სოლო საკრავებს — კლარნეტს, ფლეიტას, ვალდჰორნს, რაც სიმფონიური ჟანრის მანამდელი ნიმუშებისთვის უცხოა. ხშირია, აგრეთვე, წყაროს რაკრაკის, ფრინველთა გუნდის ჟივილ-ხივილის, ფოთოლთა შრიალისა და ბუნების სხვა ხმათა აღბეჭდვის შემთხვევები. ეტყობა, ამ გარემოებამაც ათქმევინა მის მათაყვანებელ ბერლიოზს ასეთი სიტყვები: „შექსპირი და ბეთჰოვენი, ეჭვი არ არის, ბრძანდებიან ყველაზე უდიდესი პეიზაჟისტები, რომელთაც ოდესმე უარსებიათ ამქვეყნად“ (1854).

I ნაწილი, „კეთილ გრძნობათა გამოღვიძება სოფლად ჩასვლის გამო“, ჭეშმარიტად პასტორალური ხასიათისაა. ეს ნაწილი, მომდევნოს მსგავსად, ადამიანსა და ბუნებას შორის გამართული დიალოგის დიდებული და, ამასთან, სიმფონიურ ლიტერატურაში პირველი ნიმუშია. ამ მუსიკაში დიდი ოსტატობითაა ურთიერთგა-

დაჭდობილი ადამიანის სულიერი განცდები და ბუნების ხმები. იხატება სახე ადამიანისა, რომელიც იმის გამო, რომ სოფლის მყუდრო, მშვიდ გარემოცვაში მოხვდა, ბედნიერი და მხნე გრძნობებით, სულიერი სიმშვიდით განიმსჭვალება.

II ნაწილი, „სცენა ნაკადულთან“, ლირიკულ-ჭვრეტითი განწყობილებითაა გაჟღერებული. ავტორი ხშირად მოიხმობს ბგერწერით ხერხებს, რათა აღბეჭდოს წყაროს ჩუხჩუხი, ფრინველთა სტვენა-გალობა. პარტიტურაში ცალკეული ინსტრუმენტის პარტიას კომპოზიტორის ხელით მიწერილი აქვს იმ ფრინველის სახელი, რომლის გალობასაც უნდა ჰბაძავდეს იგი. მაგ. ფლეიტა — ბულ-ბულს, კლარნეტი — გუგულს, ხოლო ჰობოი — მწყემსის სალამურს მიემსგავსება. მაგრამ, როგორც ითქვა, მცდარი იქნებოდა ფიქრი, რომ ბეთჰოვენი აქ მხოლოდ ბუნების პასიურ აღწერას ისახავს მიზნად. „სცენა ნაკადულთან“ გადმოგცემს ადამიანის გრძნობებს, იმ მდიდარ ემოციებს, ბუნების სურათების ხილვა რომ ბადებს მასში. ბეთჰოვენს განსაკუთრებული ძალით იზიდავდა სოფლის მყუდროება, მას ხშირად დაუჩივლია: სოფლად სიყრუე აღარ მტანჯავსო. ამდენად, გასაგები უნდა იყოს, რარიგ ღრმა განცდებისა და გრძნობების გამოხატვა ეწადა კომპოზიტორს ამ მუსიკის მეშვეობით.

III ნაწილი, „გლეხთა მხიარული თავშეყრა“, სოფლის მხიარული ღზინის სურათს ხატავს, მართლაც რომ



კაშკაშა ფერებით აღბეჭდილი ჟანრული ფერწერული ტილოა. გლეხური ცეკვის (lendleri) სტიქიითა და მახვილგონივრული იუმორით გაუღენთილი ეს ნაწილი ვენელი დიდოსტატის საუკეთესო სკერცოთა რიცხვს მიეკუთვნება. სკერცოს შუა ნაწილში, ტრიოში, ბეთჰოვენი გულთბილი იუმორით ჰბაძავს სოფლური ორკესტრის ხმებშეუნყობელ, ოდნავ ყალბ ხმოვანებას, მელოდირის სიმარტივეს.

IV ნაწილი, „ჭექა-ქუხილი, ქარიშხალი“, აბობოქრებული ბუნების შთამბეჭდავი ტილოა. ინსტრუმენტული ხერხებით ჭექა-ქუხილის, მეხთატიხისა და გრგვინვის, ქარის ზუზუნისა და წვიმის შხაპუნის ხმებია აღბეჭდილი.

V ნაწილში — „მწყემსის სიმღერა. სიხარულის, მაღლიერების გრძნობა ქარიშხლის შემდეგ“ — II ნაწილის მსგავსად, განვითარების ვარიაციული ხერხია მოხმობილი. ინტონაციურად კი ციკლის პირველ ნაწილს უახლოვდება.

„პასტორალურ“ სიმფონიას გამორჩეული ადგილი უკავია არა მხოლოდ საკუთრივ ბეთჰოვენის შემოქმედებაში, არამედ უნიკალურია მისი ადგილი მთლიანად ვენის კლასიკური სიმფონიის ევოლუციაში.

სიმფონია №9, რე მინორი, (1824) — ბეთჰოვენის უკანასკნელი სიმფონია — ზოგადსაკაცობრიო კულტურის უნიკალური ძეგლთაგანია. ღრმად ფილოსოფიური, ეთიკური ჩანაფიქრით, მხატვრული აზრის სიღრმითა თუ

მასშტაბით, მუსიკალურ სახეთა სკულპტურული რელიეფურობითა თუ ნოვატორულ ძალთა გაქანებით ძნელია მისი ტოლი მუსიკალური ნაწარმოების დასახელება. დიადი ხელოვანის შემოქმედებითი მზერა ამ მუსიკაში ლამის კოსმოსურ სივრცეებს იპყრობს, ხოლო მხატვრული ფანტაზია თავის ყოვლისშემძლეობასა და სრულქმნილებას ზეიმობს, შემოქმედის მაძიებლური სული ზენიტს აღწევს. ამ პარტიტურაში კომპოზიტორის ოსტატობა უმაღლეს ხარისხშია აყვანილი და იშვიათი ძალით გამოხატავს უდიდესი ხელოვანის სულის ცოცხალ ფეთქვას. განგებამ იქნებ სწორედაც განსაზღვრა, მეათე სიმფონიის შექმნა რომ აღარ დააცადა. სიმფონიური მუსიკის ამ გვირგვინის შემდეგ განა რისი თქმაღა შეიძლებოდა?!

IX სიმფონიის შექმნის იდეას ბეთჰოვენი დიდხანს ელოლიავებოდა. ამ გენიალური ქმნილების ესკიზები, მონახაზები, ფრაზები თუ ცალკეული ინტონაციები კომპოზიტორის უბის წიგნაკში სიმფონიის შექმნამდე დიდი ხნით ადრეა ჩანერილი. ამდენად, გასაკვირი სრულიადაც არ არის, რომ სიმფონიის ცალკეული ინტონაციები უფრო ადრეულ ნაწარმოებებშიც ძალუმად გაისმის. უთუოდ გასახსენებელია ის გარემოებაც, რომ IX-სა და მის წინამავალ, VIII სიმფონიას 12 წელი აშორებს! ეს ხომ ბეთჰოვენისთვის, ვისაც მეტად ინტენსიური შემოქმედებითი მუშაობა ახასიათებდა, უჩვეულოდ დიდი დროითი ინტერვალია.



იმის გამო, რომ ბეთჰოვენი ახალ იდეაზე, როგორც ზემოთაც ითქვა, დიდხანს ფიქრობდა, ამიტომ ნაწარმოების სანოტო ქაღალდზე გადატანისას შესწორებების, ცვლილებების შეტანა არ სჩვეოდა. ამას მისი ერთი გამონათქვამიც ადასტურებს: „ჩვეულებრივ, როცა ვწერ, ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც კი, მთლიანობა მუდამ ჩემ თვალწინაა გადაშლილი“. ამიტომაც იყო, უეჭველია, რომ IX სიმფონიის გრანდიოზული პარტიტურის წერას მანამდე არ შეუდგა, ვიდრე „მთლიანობა მის თვალწინ სრულად არ გადაიშალა“. და ამიტომაც იყო, უეჭველია, რომ შექმნა მუსიკა, რომელსაც არც წინარე ისტორიაში მოეპოვება ანალოგი, მომდევნო ხანაში კი ცოტა თუ დაუდგება გვერდით. ხოლო თუკი ასეთი მოიძიება, ისიც, ბეთჰოვენის გრძნეული ძალითაა შთაგონებული.

თამამად შეიძლება ითქვას, ბეთჰოვენის მთელი სიმფონიური შემოქმედება ესაა IX სიმფონიისკენ მიმავალი გზა. ძალზე ზუსტია ვენის კლასიკოსის შემოქმედების ერთ-ერთი ღრმა მცოდნისა და შესანიშნავი მკვლევრის, სახელგანთქმული ფრანგი მწერლის, რომენ როლანის თვალსაზრისი ამ პარტიტურის თაობაზე: „ეს არის სარკე ყველაზე მართალი და ყველაზე ღრმა“. მართლაც, ამ სწორუპოვარ ქმნილებაში იშვიათი მხატვრული ძალით აირეკლა უბადლო კომპოზიტორის გენია. აქ იქნა განზოგადებული და შეჯამებული ყველა ის მონაპოვარი, მრავალწლიანი შემოქმედებითი ძიების შედეგად მიგნე-

ბული ყველა ის მხატვრული მიღწევა, რომელიც სხვა-დასხვა ჟანრის ამა თუ იმ ნაწარმოებშია მიმოხვეული. ამ პარტიტურაშია თავმოყრილი ბეთჰოვენის მართლაც რომ დევგმირული ნიჭის ყველა თვისება, ყველა ინდივიდუალური ნიშანი. ეს არის გენიალური ნიჭის უზენაესი მონაპოვარი, რომელიც ტიტანური ძალის მქონე შემოქმედს სრული ძალმოსილებით წარმოაჩენს.

იმ ნოვატორობისა და სრულიად უჩვეულო ჩანაფიქრის შესახებ, რომელიც IX სიმფონიაშიც აშკარად იკვეთება, კარგად აქვს ნათქვამი ბერლიოზს: „როდესაც ლესიუერს ბეთჰოვენის თაობაზე მორიგი აღიარება დავტყუე, მან თავი გაიქნია და წარმოთქვა: არა, ასეთი მუსიკის წერა არ შეიძლება! ამაზე მე მივუგე, ნუ იღელვებთ, ძვირფასო მაესტრო, ასეთი რამ ბევრი აღარც დაინერება!“.

უკანასკნელ სიმფონიურ თხზულებაში წამოჭრილია კომპოზიტორის პიროვნული მრწამსის ძირითადი პრობლემა, უძირო სიღრმის რომაა — ადამიანი და ყოფიერება, ადამიანი და გარემომცველი სამყარო, ბრძოლა კაცობრიობის თავისუფლების მოსაპოვებლად, ბრძოლა ადამიანთა შორის თანასწორობისათვის, ბრძოლა ძალადობისა და თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ, მონოდება, რათა მილიონობით ადამიანი საყოველთაო სიკეთის გამარჯვებისათვის საბრძოლველად გაერთიანდეს და დაირაზმოს. მართალია, მსგავსი შინაარსი ბეთჰოვენის



სხვა ნაწარმოებებშიცაა განზოგადებული (III, V სიმფონიები, უვერტიურა „ეგმონტი“ და სხვ.), მაგრამ არც ერთ მათგანში ეს შინაარსი ესოდენ ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას, ასეთ გაქანებას, ასეთ მასშტაბსა და ემოციური ზემოქმედების ძალას არ იძენს, როგორც ამ პარტიტურაშია. როდი შემცდარა ბერლიოზი, როცა უბრძანებია: „ეს მრისხანე და გასაოცარი ნაწარმოებიაო“ (1852).

სიმფონიაში დაუნჯებულმა მაღალეთიკურმა იდეებმა, უდავოა, განსაზღვრა კიდეც ნაწარმოების ნოვატორობის მასშტაბიცა და მისი ფორმის გრანდიოზულობაც. ჩანაფიქრმა, მისმა სიდიადემ, ასევე განაპირობა სიმფონიური ციკლის, მისი სტრუქტურის, განვითარების ხერხებისა თუ ფორმათა პრინციპული გადახალისების, სრულიად ახლებური გააზრების აუცილებლობა. სიმფონიური ჟანრის ისტორიაში საშემსრულებლო ანსამბლში პირველად იქნა შეყვანილი ადამიანის ხმა — გუნდი და სოლისტები. აქვეა მისათითებელი, რომ ბეთჰოვენის ეს გენიალური მიგნება მომდევნო თაობის კომპოზიტორებმაც აიტაცეს — საკმარისია დავასახელოთ ბერლიოზი, მალერი, სკრიაბინი, მიასკოვსკი, შოსტაკოვიჩი და სხვანი. ქართველ კომპოზიტორთა შორის სიმფონიურ ჟანრში ვოკალური ხმა ჩართეს გია ყანჩელმა (სიმფონია №3, 1973), სულხან ნასიძემ (სიმფონია №6 „Passione“ ვაჟაფშაველას სიტყვებზე, 1978), ფილიპე ლლონტმა (სიმფონია №6 „Vita nova“ დანტე ალიგიერის სიტყვებზე, 1979).

ბეთჰოვენის IX სიმფონიაში ინსტრუმენტული ხერხებით განზოგადებული შინაარსი სიტყვებით სრულად ვერ გადმოიცემა, რამეთუ ამოუწურავია. მოკლედ კი, V სიმფონიის დარად, დედააზრი თავად ბეთჰოვენმა ასე გამოთქვა: „ბრძოლის გზით გამარჯვებისაკენ“, ან „წყვიადიდან — სინათლისაკენ“, ან კიდევ, „საყოველთაო ძმობის, ერთობის, თავისუფლებისაკენ!“ ეს ის იდეალებია, კაცობრიობა მთელი თავისი არსებობის მანძილზე რომ ესწრაფვის. ამ იდეალს მიეღწეოდა და მთელი სიცოცხლე შეჰფოფინებდა უდიდესი ხელოვანი — ბეთჰოვენი.

I ნაწილი, ვრცელი შესავლით, თამამად შეიძლება ითქვას, ესაა კაცობრიობის ისტორიის შავბნელი ფურცლების ღრმად ფილოსოფიური ბგერითი პანორამა, ესაა ინსტრუმენტული განსხეულება მარადიული იმედგაცრუებისა, მარადიული მწუხარებისა, რომელთა შორის სიხარული და ბედნიერება წამიერად თუ გაკრთება, გაიელვებს ხოლმე.

თემატური მასალის ექსპონირება აქ სხვა სიმფონებისგან განსხვავდება, ერთბაშად კი არაა ნაჩვენები, არამედ ნელ-ნელა, თითქოს სამყაროსეული ქაოსიდან, კოსმოსური სივრციდან იბადება.

განვითარების მანძილზე ხმოვანებაში სულ ახალ-ახალი საკრავები (ჰობოი, ფლეიტები) ჩაერთვებიან. თანდათან იტვირთება, სულ უფრო კომპაქტური ხდება ფაქტურა დაბოლოს, მთავარი თემის დასრულებული სა-



ხით გაჟღერებისას, ორკესტრის მთელი მასა ზეავივით ჩამოიქცევა.

II ნაწილში ცხოვრებისეული უღმობელი სინამდვილე ბეთჰოვენისათვის უჩვეულო, პირქუშ-დემონურ ასპექტში წარმოგვიდგება. შეუჩერებელი, თავბრუდამხვევი მოძრაობა თითქოს ცხოვრების სრბოლას, მისი დრამატიზმს აღბეჭდავს.

გრანდიოზული სკერცოს აღნაგობა ძალზე თვითმყოფია. სრულიად ახლებურადაა წარმოდგენილი რთული სამნაწილიანი ფორმა, რომლის განაპირა ნაწილები დრამატულია, ხოლო შუა ნაწილი — ტრიო, თავისი პასტორალური სიმშვიდით, აღუშფოთველობით უპირისპირდება მას და ამით კიდევ უფრო ამძაფრებს დაძაბულობას.

შუაში ჩართული ტრიოს მშვიდი, ჟანრული ხასიათის მუსიკა სოფლის პეიზაჟის სურნელითა და გლეხური სიმღერის სისადავით სუნთქავს. ეს უბრალოება, გრძნობათა სიანკარავე თითქოს ფანტავს ბინდს და შუქს ჰფენს გზას, რომელიც შორეული, თუმცა უკვე თვალით მისწნვდომი მიზნისაკენ მიემართება. ამიტომაცაა, ალბათ, რომ ტრიოს მუსიკა და ფინალის სიხარულის ჰიმნი აგრერეგ უახლოვდებიან ერთმანეთს.

III ნაწილს პირველ თემას სულის სიმშვიდე და უმანკოება, ფილოსოფიური ჭკრეტა ახასიათებს. მისი ამაღლებული, სპეტაკი, ნათელმოსილი ლირიზმი წყნარია. შეიძლება ითქვას, ეს არის ზნეობრივი სრულყოფილე-

ბის, კეთილშობილი იდეალის მიუწვდომელი ნიმუში. „Adagio“-ს უკანასკნელ ბგერასთან ერთად ქრება ოცნებაც და პოეტურ ზმანებათა ატმოსფეროც.

IV ნაწილი, ფინალი, ურთულესია ფორმის თვალსაზრისით. ბეთჰოვენი თავს უყრის რონდოს, ორმაგი ვარიაციის, სონატურსა და ფუგის ფორმებს. ფინალში, მთელი სიმფონიის შემაჯამებელსა და დასკვნით ნაწილში, ნაწარმოების ძირითადი იდეა მთელი თავისი სიდიადით წამოიმართება, ჭეშმარიტად დღესასწაულებრივი იერით იმოსება.

კომპოზიტორმა აქ მიმართა თავის თანამემამულეს, ვისაც მუდამ უდიდეს პატივს მიაგებდა, ფრიდრიხ შილერს, მის ოდას „სიხარულისადმი“.

შილერისეული „ოდა“ ბეთჰოვენს მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე აღელვებდა. ჯერ კიდევ 1792 წელს ბონში, სიჭაბუკეში სურდა „ოდის“ მთლიან ტექსტთან საკუთარი მუსიკა შეენწყვილებინა, მაგრამ ეს იდეა, ჩანს, სამომავლოდ გადაიდო. და, აი, როცა თავის ყველაზე მოწიფულ ქმნილებაზე მუშაობას შეუდგა, პირვანდელი ჩანაფიქრი შეცვალა, „ოდიდან“ მხოლოდ საკუთარი იდეის შეკუმშული სახით წარმოსახვისათვის საჭირო ცალკეული სტროფები ამოკრიფა და ამით მუსიკისა და პოეზიის სინთეზის მანამდე არნახული ნიმუში შექმნა.



შილერის „სიხარულის ჰიმნი“ ბეთჰოვენმა „თავისუფლების ჰიმნად“ აქცია. აი, რას წერს ამის შესახებ გამოჩენილი რუსი მუსიკოსი, პიანისტი და დირიჟორი, პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე ანტონ გრიგოლის ძე რუბინშტეინი: „მეც, აგრეთვე, არ მჯერა, რომ ეს უკანასკნელი ნაწილი არის „ოდა სიხარულისადმი“, მე იგი თავისუფლებისადმი ოდად მიმაჩნია. ამბობენ, რომ შილერს, ცენზურის მოთხოვნის გამო, სიტყვა „თავისუფლება“ უნდა შეეცვალა სიტყვით „სიხარული“ და ბეთჰოვენმა ეს რომ იცოდა, მე სავსებით დარწმუნებული ვარ. სიხარულის მოპოვება არ შეიძლება, იგი თავისთავად მოდის. თავისუფლება კი მოპოვებულ უნდა იქნას. გარდა ამისა, თავისუფლება ძალიან სერიოზული რამაა, და ამიტომაც არის, რომ „ოდის“ თემა ესოდენ სერიოზული ხასიათისაა“. ფრიად საგულისხმოა, რომ შილერის „ოდა“ 1785 წელს, ანუ ფრანგული რევოლუციის მზადების ხანაში დაინერა.

ფინალის საგუნდო ნაწილს წინ უძღვის ინსტრუმენტული პროლოგი. ამ ეპიზოდის შესახებ როლანი ასეთ შეხედულებას გვთავაზობს: „ბეთჰოვენი იძულებული შეიქნა გამოეყენებინა ყველაზე მრავალფეროვანი მუსიკალური ჟანრები: რეჩიტატივი, სიმღერა, ქორალი, ვარიაციები, ინსტრუმენტული ფუგატო და ორმაგი საგუნდო ფუგა. ერთმანეთში აღრეულია პალესტრინას, ჰენდელი-

სა და სხვათა სტილები. და ამ ნაირგვარი ელემენტები-სგან მან ძლიერი ერთობლიობა გამოჰქედა".

ფინალს გვირგვინად ადგება თემა-ჰიმნი, რომელშიც განზოგადებულია შილერის „ოდის“ დედააზრი — თავისუფლების, საყოველთაო ძმობისა და სიხარულის ქება-დიდება. სიმფონიაში ეს თეზისის სახით გაისმის სიტყვებში — „მილიონებო, შეერთდით!“

სიხარულის თემას აიტაცებს გუნდი და ახლა გუნდის ვარიაციების ციკლი ორკესტრის უღერადობას ერწყმის, რაც გრანდიოზულ ხმოვანებას წარმოშობს.

ორკესტრიდან თითქმის მთლიანად გამოითიშება სიმებიანი საკრავები, რომელთა ნაცვლად უღერს „სამხედრო მუსიკის მთელი არსენალი“ (როლანი), გუნდში კი მხოლოდ მამაკაცთა ხმები რჩება. „მუსიკა უღერს, როგორც ჭაბუკური, საბრძოლო ყიჟინა, ჰიმნი, როგორც საიერიშო მარში, მარსელიეზა“ (როლანი). ოდნავ განსხვავებულია ფინალის მუსიკის შესახებ პეტრე ჩაიკოვსკის თვალსაზრისი: „მეცხრე სიმფონიას, თავის კოლოსალურ ქმნილებას, ბეთჰოვენი დაასკვნის სიხარულისადმი ჰიმნით, რომელშიც იხატება დაუსაბამო, საყოველთაო ყიჟინა თითოეული სულდგმულისა, ძმურ კავშირში რომ გამთლიანებულია, რათა ერთხმად უგალობოს საზეიმო დითირამბი ბუნებასა და მის შემოქმედს. მაგრამ ამ სიხარულში არის რაღაც არამიწიერი, რაღაც იდეალური და შეუძლებელი, ცხოვრებასთან შეუთავსებელ რამ.



თუმცა, იმავდროულად, რაღაც ნამიერად, აღიტაცება იმ ნათელ სფეროებში, მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვნებისა და მშვენიერების სამყოფელს რომ განეკუთვნება და საიდანაც კიდევ უფრო პირქუშად, უიმედოდ მოჩანს მიწიერი ყოფა, ცის ქვეშეთის მწარე ხვედრი, ადამიანი, თავისი მარადიული უბედურებით, ტანჯვა-ვაებით, ჭირ-ვარამით, იჭვითა და აუხდენელი იმედებით ნაგვემი. მეცხრე სიმფონიაში გაისმის დიადი შემოქმედი გენიოსის უიმედობით სასოწარკვეთილი სულის ყივილი, გენოისისა, რომელსაც სამარადუამოდ დაპრეტია რწმენა ბედნიერებისა, ვინც სიცოცხლეს ეთხოვება და მიეშურება აუხდენელ ოცნებათა სამყაროში, მიუწვდომელ იდეალთა საუფლოში“ (1875).

ხმოვანების თანდათანობით გაძლიერებას მუსიკის მდინარება მძლავრ გუნდურ კულმინაციამდე მიჰყავს. გუნდი მკაცრი რიტმით „ჭედავს“ სიტყვებს — „სიხარულო!“ აქ გენიოსი კომპოზიტორი მართლაც რომ კოსმოსურ მასშტაბებს აღწევს.

აპოთეოზური ფინალი აგვირგვინებს არა მარტო IX სიმფონიას, არამედ მთლიანად ბეთჰოვენისა და დანარჩენი ვენის კლასიკოსების სიმფონიურ შემოქმედებასაც. ამ პარტიტურამ ფართო გასაქანი მისცა კომპოზიტორის აზრის ლაღსა და ძალუმ მდინარებას, მთელი სისრულით გამოააშკარავა ხელოვანის მიერ განვლილი შემოქმედებითი ევოლუციის იშვიათი გზა. კვლავ რომენ როლანს

თუ მივმართავთ: „ბეთჰოვენმა ამ ქმნილებით აიგო ძეგლი, რომელიც სრულიად სამართლიანად შეიძლება ერთადერთად მივიჩნიოთ“.

ბეთჰოვენის ამ სწორუპოვარ მუსიკასთან დაკავშირებულია ქართული პოეზიის ერთ-ერთი მარგალიტი, დიდი გალაკტიონის ლექსი „მეცხრე სიმფონია“:

„სად ზღვის ჭავლებია,
ყვავილთა მთოველი,
კვლავ ვხვდებით ერთმანეთს
მე და ბეთჰოვენი.
ოცნება მგონია,
სიზმარი მგონია...
ქართული მოტივი —
მეცხრე სიმფონია!“

ბეთჰოვენის უბადლო ქმნილებას ქართველი მსმენელი პირველმა აზიარა და ამით ამ დიდებული მუსიკის შესრულების ტრადიციას საქართველოში დასაბამი მისცა ქართული პროფესიული სადირიჟორო სკოლის პირველმა წარმომადგენელმა ივანე ფალიაშვილმა, ვინც საქართველოსა და რუსეთის ქალაქებში დიდი წარმატებით ახმიანებდა ბეთჰოვენისეულ ამ პარტიტურას. IX სიმფონია მან თბილისში პირველად 1927 წლის 4 აპრილს, ბეთ-



ჰოვენის გარდაცვალების 100 წლისთავის საიუბილეო თარიღისადმი მიძღვნილ კონცერტზე შეასრულა, „ახალგაზრდა ქართველი მუსიკოსების საზოგადოების“ ორკესტრთან ერთად. სიმფონიის ტექსტი თბილისური პრემიერისთვის ქართულად ითარგმნა. იმ დროით დაწყებული, სიმფონია №9 არ ჩამოსულა ქართული საკონცერტო ესტრადიდან, თუმცა შესრულება ხშირი როდია.

ივანე ფალიაშვილისეული ძვირფასი ტრადიცია ხანგრძლივი დროის მანძილზე შეწყდა. 1950 წელს ქართულმა საზოგადოებრიობამ თბილისში საზეიმოდ აღნიშნა დიდი კომპოზიტორის დაბადების 150 წლისთავი, რომელსაც მიეძღვნა სიმფონიური კონცერტების ვრცელი ციკლი. ბეთჰოვენის ცხრავე სიმფონიის შესრულებას უძღვებოდა გამოჩენილი დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი. ამის შემდეგ IX სიმფონია საქართველოში მრავალი წლის განმავლობაში არ შესრულებულა. ტრადიცია აღადგინა და IX სიმფონია თბილისში 1974 წლის 11 ოქტომბერს შეასრულა ჯანსუღ კახიძემ. ჯანსუღ კახიძის მიერ პირველი შესრულებისადმი მიძღვნილ წერილში მერაბ კოსტავა წერს: „ადვილი როდია ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიასთან, სიმფონიური მუსიკის ამ მართლაც გვირგვინთან ხელდახელ შებმა. მსოფლიოს უდიდესი დირიჟორები ერთ-ერთ უკანასკნელ ეტაპად მიიჩნევდნენ ამ ზღუდემგარი გოდოლის აღებას, თვითგამობრძმედისა და გამოცდილების მაქსიმუმს რომ მოითხოვს“.

„სიმფონიური მუსიკის ამ მართლაც გვირგვინთან შებმას“ ქართველი მუსიკოსები არ უშინდებიან, ხელახლა და ხელახლა ესწრაფვიან „ამ ზღუდემადგარი გოდოლის აღებას“.

მრავლისმეტყველია ის ფაქტიც, რომ ვენის დიდი კლასიკოსის ამ დიადი მუსიკის საქართველოში გახშირება თბილისით არ შემოფარგლულა. ქუთაისში IX სიმფონიის პირველი შესრულება 1988 წელს განახორციელა ტარიელ დუგლაძემ. ამავე დირიჟორის ინიციატივით, სიმფონია პირველად შესრულდა წყალტუბოში (1988). 2001 წელს ბათუმში გაიმართა IX სიმფონიის პრემიერა, დავით მუქერიას დირიჟორობით.

ბეთჰოვენის IX სიმფონია ესაა მუსიკა, რომელიც დროისა და სივრცის ცვალებადობას არ ექვემდებარება. იგი მარადიულია.



უვერტიურები

ბეთჰოვენის მემკვიდრეობაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს უვერტიურის ჟანრს. დიდი სიმფონისტის კალამს ეკუთვნის 10 უვერტიურა, რომლებიც ასე შეიძლება დაჯგუფდეს: რამდენიმე უვერტიურა გმირულ-დრამატული სიმფონიზმის ხაზს აგრძელებს, დანარჩენები კი მისსავე ჟანრულ სიმფონიებს ენათესავებიან.

ბეთჰოვენის დამსახურება ისაა, რომ უვერტიურის ჟანრს, საოპერო, ორატორიული და საბალეტო თუ სხვა ნაწარმოებთა, ვთქვათ დრამატული სპექტაკლის, შესავლის დანიშნულების მქონე რომ იყო, დამოუკიდებელი სიმფონიური ნაწარმოების სახე მიანიჭა და ამით საძირკველი ჩაუყარა მრავალრიცხოვან სხვა ერთნაწილიანი პროგრამული ჟანრების განვითარებას.

დიდი ვენელი კლასიკოსის უვერტიურებს შორის გამორჩეულია „ეგმონტი“, უვერტიურა დაწერილი გოეთეს ასევე დასათაურებული ტრაგედიისათვის.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ გენიალური თანამემამულის, იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს შემოქმედება ნაყოფიერი მასაზრდოებელი წყარო იყო ბეთჰოვენისათვის. ამ ტრაგედიის შინაარსიც ძალზე იზიდავდა მემამოხე სულისკვეთებით განმსჭვალულ კომპოზიტორს.

გოეთეს ტრაგედიაში ასახულია XVI საუკუნის ისტორიული მოვლენები: ნიდერლანდელების განმათავისუფ-

ლებელი ბრძოლა ესპანელ დამპყრობთა წინააღმდეგ, რომელიც ესპანელი მმართველის, ჰერცოგი ალბას მიერ სასტიკად იქნა ჩახშობილი. აჯანყებულთა ბელადი, ეგმონტი, გრაფი ლემორალი კი სიკვდილით დაისაჯა. ბეთჰოვენისეულმა მუსიკამ კიდევ უფრო გაამძაფრა გოეთეს ტრაგედიის რევოლუციური შემართება და მემბოხე სულისკვეთება.

ბეთჰოვენის მუსიკა გოეთეს ტრაგედიისათვის „ეგმონტი“ დაინერა და პირველად შესრულდა 1810 წელს ვენაში.

დრამისათვის განკუთვნილი მუსიკა 10 ეპიზოდს შეიცავს. მათ შორის ყველაზე პოპულარულია უვერტიურა. პარტიტურაში განზოგადებულია დრამატული ნაწარმოების ძირითადი იდეა, გმირული, საბრძოლო სულისკვეთება და გამარჯვების მტკიცე რწმენა.

ბეთჰოვენის ამ თხზულების მსმენელზე ემოციური ზემოქმედების ძალას საუკეთესოდ გადმოსცემს შუმანის ერთ-ერთი პირადი წერილის ეს სიტყვები: „ამ ცოტა ხნის წინ მოვისმინე მუსიკა „ეგმონტისათვის“ და მერე კიდევ ერთხელ გადავიკითხე გოეთეს ნაწარმოები. მთელი ჩემი ცხოვრების განმავლობაში ჯერ არასოდეს ვყოფილვარ ესოდენ გატაცებული მუსიკით ისე, როგორც იმ საღამოს ვიყავი. მე ლამის იყო შემრცხვა კიდევაც, როცა შევნიშნე, უწყვეტ ნაკადად თუ როგორ ვღვრიდი სიამოვნების ცრემლს. ო, ეს რა მუსიკაა!“



უვერტიურაში „ეგმონტი“ ვენის დიდი კლასიკოსის მიერ დაფუძნებული უვერტიურის ჟანრის თავისებურებები ყველაზე მკაფიოდ და სრულყოფილადაა გამოვლენილი. იგი ბეთჰოვენის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული სიმფონიური ნაწარმოებია, ხშირად სრულდება საკონცერტო პროგრამებში, მათ შორის საქართველოში. ხშირად ჟღერდა XX ს. 30-70-იანი წწ. საქართველოს რადიოეთერის პროგრამებში.

გამოსარჩევია 1989 წელს „ეგმონტის“ შესრულება ბათუმსა და თბილისში. ეს იყო საკონცერტო სადამოს პროგრამის ცენტრალური ნაწარმოები. ბეთჰოვენის გმირული სულითა და ტრაგიკული განცდით განმსჭვალული მუსიკა და მას მისადაგებული გოეთეს სიტყვები, ქართულად ნათარგმნი, ძალზე ეხმიანებოდა 9 აპრილის და ეროვნული გმირის, მერაბ კოსტავას სიკვდილის ტრაგიკულ, საბედისწერო ისტორიულ მოვლენებს, ამდენად, მსმენელთა გულს უშუალოდ ხვდებოდა. კონცერტს დირიჟორობდა დავით მუქერია, ტექსტს კითხულობდა დრამატული თეატრის ცნობილი მსახიობი ზინაიდა კვერნჩხილაძე.

საკვარტეო შემოქმედება

ბეთჰოვენის მუსიკალური მემკვიდრეობის საპატიო ნაწილია სიმებიანი კვარტეტები და ამ ჟანრის დიდოსტატის სახელიც აქვს დამკვიდრებული. ამ გარემოებას მტკიცე საფუძველი აქვს. XVIII-XIX საუკუნეების ევროპულ ყოფაში, განსაკუთრებით კი ვენის საზოგადოებაში, საკონცერტო რეპერტუარშიც და შინაურ გარემოშიც ფართოდ იყო გავრცელებული საკვარტეტო მუსიცილების ფორმა. ამდენად, გასაგებია, თუ რატომ უკავია ამ ჟანრს ესოდენ თვალსაჩინო ადგილი ვენელი დიდოსტატების, ჰაიდნისა და მოცარტის შემოქმედებაში, კომპოზიტორები, რომლებიც ბეთჰოვენისთვის სამაგალითონი იყვნენ, რამეთუ მათ ამ ჟანრში უამრავი შედეგრი ჰქონდათ შექმნილი. ესეც გასაგებს ხდის, თუ რატომ ემსახურა ასეთი თავდადებით სიმებიანი კვარტეტის ჟანრს ბეთჰოვენი და რატომ მიაკუთვნა თავის მემკვიდრეობაში მას სონატისა და სიმფონიის ტოლფარდი მნიშვნელობა.

სიმებიანი კვარტეტის ჟანრისადმი გაცხოველებული ყურადღება ბეთჰოვენს შემოქმედების მთელ გზაზე გასდევს, საუკუნის მეოთხედს, 25 წელს მოითვლის, თუმცა საკვარტეტო პარტიტურებს შორის ხშირია დიდი დროითი შუალედები. თუკი პირველი ოპუსები (თხზ. 18) 1890-იანი წლებით თარიღდება, უკანასკნელი პარტი-



ტურები სიცოცხლის მიწურულში, 1824-1826 წლებშია შექმნილი. მეტად მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ სიცოცხლის ბოლოს ბეთჰოვენი სწორედ საკვარტეტო ჟანრს ენაფება და თან ენაფება სულ უფრო ხარბად. ამდენად, საკვარტეტო ნაწარმოებები, სიმფონიებისა და სონატების მსგავსად, ნათლად ავლენს დიდი ხელოვანის შემოქმედებით ინტერესებსაც და საკომპოზიტორო ინდივიდუალობის ევოლუციურ გზასაც.

ვენის უკანასკნელი კლასიკოსი იცნობს, თაყვანს სცემს და პატივსაც მიაგებს დიდი პროფესიული წინაპრების, ჰაიდნისა და მოცარტის საკვარტეტო თხზულებებს, მათ დანატოვარზე ამკვიდრებს საკუთარ ცოდნას. ხოლო, თავის მხრივ, გენიალური ნიჭის, აზროვნების განუმეორებელი თვითმყოფადობისა და უდიდესი გამოცდილების მეოხებით, იმგვარ მწვერვალებზე აზიდავს ამ კამერულ მუსიკას, მანამდე რომ არავის მიეღწია.

ძალზე მჭიდროა კავშირი ბეთჰოვენის საკვარტეტო ნაწარმოებებისა მისსავე სხვა ინსტრუმენტულ ჟანრებთან, განსაკუთრებით კი სიმფონიურ ქმნილებებთან. ფაქტობრივად, ბეთჰოვენის კვარტეტები ოთხი საკრავისათვის განკუთვნილი სიმფონიებია. მათში გადმოცემული შინაარსი, აზრი, ფიქრი, განცდა არა მარტო სიმფონიისდაგვარად ღრმაა, არამედ სიმფონიურ განვითარებასაც განიცდის და ზოგ შემთხვევაში სიმფონიის ტოლფარდ მასშტაბსაც იძენს. მათთვის არც გამიჩნდი,

არც ღრმად ფილოსოფიური შინაარსია უცხო და არც ლირიკულ-ჭვრეტითი, ფსიქოლოგიური წიაღსვლები. ადამიანური მრწამსი, მსოფლგაგება, გამჟღავნებული ამ ქმნილებებში, სიმფონიათა მსგავსი მთლიანობით ხასიათდება. მაგრამ თუკი სიმფონიებში უპირატესობა გმირულ თემატიკას, ადამიანური ყოფის აქტიურად ქმედით საკითხებს ეთმობა, საკვარტეტო მუსიკაში წინ წამოიწევს ფსიქოლოგიური პრობლემატიკა, ადამიანის სულიერი განცდების სფერო. ბოლოდროინდელ კვარტეტებში კი ღრმად ინტელექტუალური საწყისი ჭარბობს კიდევაც.

საკვარტეტო მუსიკა სიმფონიურისგან განსხვავებული პრობლემების წინაშე აყენებდა ბეთჰოვენს. სიმფონიური მუსიკა ტემბრული პალიტრის სიუხვის პირობებს უქმნიდა და მისი სიმფონიებიც ხშირად ფერწერული ტილოების ასოციაციებს წარმოშობს. სიმებიანი კვარტეტების შესაძლებლობები კი უფრო მოკრძალებულია, მომჭირნე. ესაა გრაფიკული ფურცელი, ქსილოგრაფია, სადაც არა ფერით, არამედ ხაზით უნდა გამოიხატოს შინაარსი, ფერი კი ორად ორია — შავი და თეთრი. და ბეთჰოვენის გენიაც ამ ძუნწი შესაძლებლობებით ძალდაუტანებლად ასხამს ხორცს იმგვარ შინაარსს, სიმფონიური ქმნილებები რომ გადმოსცემს. გასაკვირის კი არაა, დიდი სიმფონისტი ლალად რომ ფლობს თითოეული საკრავის ტექნიკურსა და გამომსახველ შესაძ-



ლებლობებს, გასაკვირია ის, რომ მხოლოდ და მხოლოდ ოთხი სიმებიანი საკრავის მეშვეობით მიღწეული მხატვრული შედეგი სიმფონიურის ტოლფარდია, ხმოვანებაც ხშირად ორკესტრულად ბგერასავსე, მძლავრია. აი, რას ფიქრობს შინდლერი დიდი მანესტროს კვარტეტების შესახებ: „ბეთჰოვენს შეეძლო თავისი კვარტეტების შემსრულებლებისათვის ასე ეანდერძებინა: „ჩემი ნაწარმოებები მინიატიურები და ფილიგრანული ნაკეთობა კი არაა, არამედ მიქელანჯელოს ფრესკებია და თუკი თქვენ გსურთ ისინი გადმოსცეთ ჩემებურად, ჩაანეთ თქვენი ფუნჯები მსუყე საღებავებში, ისწავლეთ, თუ როგორ უნდა გაახშიანოთ თქვენი საკრავები ჯანსაღი, ძლიერი ჟღერადობით“.

საკვარტეტო პარტიტურები განირჩევა თემატური მასალის იშვიათი სიმდიდრით. ხაზგასასმელია ისიც, რომ ვოკალურ ჟანრებში მუშაობით შეძენილი გამოცდილება წმინდა ინსტრუმენტული ჟანრის ნაწარმოებთა თემატურ მასალაზე ღრმა კვალს ტოვებს. მელოდია მოედინება უწყვეტ ნაკადად, საოცრად მღერადი, მეტყველი, იმდენად სასიმღერო წყობისაა, რომ ლამის ვოკალურ ხასიათს იძენს. ეს, რა თქმა უნდა, უფრო ნელი ნაწილებისათვისაა დამახასიათებელი, თუმცა არც სხვა ნაწილებისათვისაა უცხო. კვარტეტების ნელი ნაწილები ლირიკული აღსარების, ფილოსოფიური ჭკრეტის, ბრძენკაცის დაუშრეტელი ფიქრის სფეროა. და რაკი ფიქრი თავისუფ-

ლად მოედინება, ამ ნაწილთა ფორმაც თავისუფლადაა გააზრებული, ფიქრის მსვლელობას ემორჩილება და არა ფორმის ამგებ მოთხოვნებს.

ოსტატობის უმაღლეს ზღვარს მიღწეული ხელოვანი არას დაგიდევთ ტრადიციასა და კანონებს. მისთვის საკუთარი მოთხოვნებია მთავარი, საკუთარ გულისთქმასა და გამოცდილებას ემორჩილება, ამით ხელმძღვანელობს. და როცა კანონ-წესებისადმი დაუდევრობას უკიჟინებენ, რას ჰქვია, დამკვიდრებულ დოგმებს არღვევო, როცა დაუნდობარი კრიტიკის სიტყვებს მიახლიან, ბეც კრიტიკოსს მტკიცე სიამაყით მიუგებს: „მე მაქვს ამის უფლება!“ არც მაშინ იხევს უკან, როცა საყვედურობენ, მუსიკის შინაარსი არ მოგვწონს, გაუგებარიო და დაბეჯითებით პასუხობს: არა უშავს რა, ეს მომავლის მუსიკააო. და მართალიც ბრძანდება, სრულ ჭეშმარიტებას ბრძანებს. ბეთჰოვენის საკვარტეტო მუსიკა დღესაც ნოვატორულია, ახლებურია, დღევანდელობასაც წინ უსწრებს! აკი წერს კიდევ ბეთჰოვენზე ერთ-ერთი მონოგრაფიის ავტორი ედუარდ ერიო, პირველი მსმენელი შეაშინა თავისი გამომწვევი ორიგინალობითო.

ბეთჰოვენის საკვარტეტო მუსიკის, ისევე, როგორც სხვა ჟანრების მასაზრდოებელი ნყაროები უხვია და მრავალფეროვანი. აქ ვხვდებით არა მარტო ავსტრიულ-გერმანულ ფოლკლორულ ინტონაციებს, არამედ უნგრულსა და ჩეხურ, იტალიურსა და ფრანგულ, სლავ-



ვურსა და ბრიტანულ და სხვა ხალხურ სასიმღერო და საცეკვაო მუსიკის თავისებურებებს და ხშირად თემამელოდიებს, კილოკავებს. კომპოზიტორი საზრდოობდა ვენის უმდიდრესი, მრავალეროვნული ფოლკლორითაც და ამასთანავე, მისთვის ძვირფასი იყო გამოცდილება, სხვადასხვა ეროვნული ფოლკლორული ნიმუშების გადამუშავებით რომ ჰქონდა მიღებული.

ბეთჰოვენი 17 საკვარტეტო პარტიტურის ავტორია. ამავე ჟანრს განეკუთვნება დიდი ფუგა თხზ. 133. თითოეული მათგანი ღრმა, ამასთანავე ურთიერთგანსხვავებული შინაარსითაა დატვირთული. ადრეული ნაწარმოებები ახალგაზრდული სიცოცხლის უნარით, ჭაბუკური ხალისითა და ნათელი გრძნობებითაა განმსჭვალული, ხოლო ბოლოდროინდელები, როგორც უკვე ითქვა, სიბრძნით, მხატვრულ-ესთეტიკური უშრეტი შინაარსით კოსმოსურ მასშტაბებს რომ იძენს, თვალუწვდენი სივრცის პანორამაა.

სიმებიანი კვარტეტის ჟანრში ბეთჰოვენი პირველად 1798 წელს სცდის კალამს. თუმცა პირველი კვარტეტი, თხზ. 18, ექვსი პარტიტურის სერიას რომ წარმოადგენს, დასრულებულია 1800 წელს, ანუ მაშინ, როცა ბეთჰოვენი, დახელოვნებული კომპოზიტორი, აღიარებული ავტორიტიეტითაა და საკმაო შემოქმედებითი მარაგის პატრონიც. უკვე დაწერილია საფორტეპიანო ცალკეული კონცერტიცა და სონატების რიგიც, მათ შო-

რის სახელგანთქმული „პათეტიკური“ და სხვ. ადრეულ კვარტეტებში, სონატებისდაგვარად, ახალგაზრდა კომპოზიტორის სანუკვარი მიზანია თავის კერპს, ჰაიდნს მიემსგავსოს, დაწეროს ისე, რომ ამ ოსტატის მიერ დამკვიდრებული კანონ-წესების დაცვა შეძლოს, დაძლიოს ამ ჟანრით ნაგულისხმევი ამოცანები, არქიტექტონიკას კლასიკური სიმწყობრე შესძინოს. მაგრამ, ისევ საფორტეპიანო სონატების მსგავსად, ახალგაზრდა ბეთჰოვენი ნათლად ამჟღავნებს ინდივიდუალობას, ხელწერის საკუთარ მანერას. კვარტეტებში გამოხატული ემოციები, გრძნობა-განცდები ჰაიდნისებურად ოპტიმისტურია, ნათელი, მაგრამ იუმორი სხვაგვარია, დრამატიზმიც ისეთია, ჰაიდნისეული კვარტეტებისთვის (იშვიათი გამონაკლისით) უცხო რომაა.

კვარტეტი №1, თხზ. 18 (ქრონოლოგიით მესამეა, მაგრამ კვარტეტების საბოლოო ნუმერაციაში პირველი ადგილი დაიმკვიდრა). ბეთჰოვენის ცალკეულ მკვლევრებს (თ. ჰელმი, ლ. შპორი) მიაჩნიათ, რომ ჟანრის სპეციფიკის, საკრავებს შორის თემატური მასალის განაწილების, დამუშავების ხერხების, დეტალების გარანდვის თვალსაზრისით იმდენად სრულყოფილი ნაწარმოებია, რომ საკვარტეტო ჟანრის მწვერვალადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. კომპოზიტორი კი მხოლოდ კალამს მოსინჯავს ამ ჟანრში. ბეთჰოვენი, მართალია, ჰაიდნს უდგას კვალში, მაგრამ, ამასთანავე, საკუთარი პრინციპებითაც ხელ-



მძღვანელობს. უჩვეულოა ემოციური შინაარსიც, ტრაგიზმის ელფერით შემოსილი. ცალკეული მკვლევარი ფიქრობს, რომ ამ II ნაწილის მუსიკა შთაგონებული იყო შექსპირის ტრაგედიით „რომეო და ჯულიეტა“, ტრაგედიის უკანასკნელი სცენით, აკლდამაში რომ ვითარდება. III ნაწილი იუმორის, მხიარულების ნათელ ფერებს ასხივებს. IV ნაწილი მიზანსწრაფული, მხიარული, სადღესასწაულოა.

ექვსი წლის შემდეგ დაწერილი თხზ. 59, სამ კვარტეტს (№7-9) აერთიანებს. კვარტეტების ეს სერია „რუსული ციკლის“ სახელითაა ცნობილი. სახელწოდებას ორი მიზეზი აქვს. ვენელ გამოჩენილ კომპოზიტორს ნაწარმოებს უკვეთს რუსი არისტოკრატი, გრაფი ალექსანდრ კირილის ძე რაზუმოვსკი, რუსეთის ელჩი ავსტრიაში, დიდი მელომანი, მუსიკაში ფრიად გარკვეული პიროვნება და თავადაც კარგი მევიოლინე. მეორე მიზეზი კი ისაა, რომ ბეთჰოვენი თემატურ მასალას სესხულობს ივან პრაჩის „რუსული ხალხური სიმღერების კრებულიდან“.

ზედმეტი არაა გავიხსენოთ, რომ ბეთჰოვენს ამ შემთხვევაში წინამორბედი ჰყავდა. ეს ჰაიდნა, თავისი 1781 წელს დაწერილი 6 „რუსული კვარტეტით“. მაგრამ ახალგაზრდა ბეთჰოვენი თავის ამ კვარტეტებში საკუთარი შთაგონების მიმდევარი უფროა, ვიდრე ვენის პირველი კლასიკოსის, ჰაიდნისეული ფორმისა თუ სხვა კანონ-წე-

სეპის მოთხოვნებისა. ამ კვარტეტებზე მუშაობის ხანა ხომ იმ დროს ემთხვევა, ბეთჰოვენმა რომ განაცხადა: ამიერიდან ახალ გზას ვადგებიო.

კვარტეტი №10, თხზ. 74, ბეთჰოვენის ერთ-ერთ დამფასებელსა და მეცენატს, თავად ფრანც იოზეფ ფონ ლობკოვიცს ეძღვნება. 1809 წელი უზის თარიღად. კვარტეტს „საარფოსაც“ უწოდებენ ხოლმე.

ამ თხზულებით ბეთჰოვენი საკვარტეტო ჟანრში კიდევ ერთ ახალ საფეხურს დაეუფლა, კიდევ ერთი შედეგ-რით გაამდიდრა. წერის მანერა აშკარად ნოვატორულია. I ნაწილში ჭარბობს უღრუბლო, ნათელი, თუმც სევდანარევი, ფიქრიანი განწყობილება. დიდია დინამიკური კონტრასტების როლი. II ნაწილი ბეთჰოვენის კამერული, ჭვრეტითი, მეოცნებე, გულის სიღრმემდე ამაღელვებელი ლირიკის შედეგრთაგანია. III ნაწილი მგზნებარე, დრამატიზმით გაჟღენთილი სკერცოა, რითაც V სიმფონიის ანალოგიური ნაწილის ასოციაციას ბადებს. IV ნაწილი შესვენების გარეშე მოსდევს „Presto“-ს. ამდენად, მისი გაციხკროვნებული, სხივმოსილი სიმშვიდე მეტ შთაბეჭდილებას ახდენს.

კვარტეტი №11, თხზ. 95, 1810 წელს დაიწერა. შინაარსის სიღრმის, ფორმის მონუმენტურობის, განვითარების უწყვეტობის თვალსაზრისით იგი შეიძლება გაუტოლდეს სიმფონიას. ალბათ ამიტომაც იყო, რომ მრავალი წლის შემდეგ ამ კვარტეტს სიმებიანი ორკეს-



ტრის მთელი შემადგენლობით ასრულებდა XX საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი კომპოზიტორი და დირიჟორი გუსტავ მალერი.

კვარტეტი ბეთჰოვენის გენიის ერთ-ერთი გამონათებაა და ბუნებრივია, ესეც შედეგრთა რიცხვშია შესული. მას ზოგჯერ „სერიოზული კვარტეტის“, ზოგჯერ კი „აპასიონატას“ სახელითაც მოიხსენიებენ. ამ პარტიტურით ვენის უკანასკნელი კლასიკოსი წინამორბედის, მოცარტის იმ დიდებულ ტრადიციას ჩაუდგა კვალში, ფსიქოლოგიურ სანყისს რომ მისცა დასაბამი. ამ გზას ჰაიდნიც დაადგა თავისი უკანასკნელი, უკვე მოცარტის გარდაცვალების შემდეგ, 1795 წელს შექმნილი კვარტეტებით.

I ნაწილი მგზნებარე და დრამატულია. II ნაწილის ემოციური განწყობა ნათელია, მაგრამ ფარული სევდით შემოსილი. III ნაწილი, თავისი სკერცოზულობით, კონტრასტს ქმნის როგორც წინამავალი, ისე ფინალის მიმართ. აქ მკაცრი პათოსი, ფიქრი და სიმშვიდე ისადგურებს. IV ნაწილის ბალადური, თხრობითი ხასიათის თემატიზმი განამტკიცებს დრამატული სანყისის უპირატესობას. კოდაში სადღესასწაულო განწყობა იმარჯვებს.

ნაწარმოები ავტორმა მიუძღვნა ერთგულ მეგობარს, ვიოლონჩელისტსა და კომპოზიტორს, ნიკოლაუს ცმესკალ ფონ დომანოვეცს. კვარტეტი 1810 წლის ზაფხულში მოდგომაზე იწერებოდა. ესე იგი, მუშაობა დაემთხვა

კომპოზიტორის ბიოგრაფიის დრამატულ პერიოდს — სიყრუემ სწრაფად დაიწყო შეტევა. სულის გამთანგავი განცდები, რომლითაც ბეთჰოვენი იყო შეპყრობილი, დიდი დრამატიზმით, ფსიქოლოგიური სიღრმით გადმოიცა კვარტეტის მუსიკაში.

ავტორმა პარტიტურას წააწერა: „კვარტეტი დაიწერა მცოდნეთა ვინრო წრისათვის“. ედუარდ ერიოს კი მიაჩნია და, ალბათ, სამართლიანადაც, რომ „ბეთჰოვენი ქმნიდა არა მარტო თავისი ეპოქისა და მცირერიცხოვანი რჩეულებისათვის, არამედ ყველა ადამიანისა და ყველა დროისათვის“.

ეს არის ბეთჰოვენის შემოქმედების ცენტრალური პერიოდის დასკვნითი თხზულება. ამასთანავე, №10 კვარტეტის მსგავსად, №11 კვარტეტიც ამ ჟანრის ერთ-ერთ მწვერვალადაა მიჩნეული.

საკვარტეტო — 95 და 127 — ოპუსებს თოთხმეტწლიანი შუალედი აშორებს. გეგონებათ, კომპოზიტორმა ხელი აიღოო საყვარელ საკვარტეტო ჟანრზე. მაგრამ №12 კვარტეტის პირველივე ტაქტები ცხადყოფს, თუ რაოდენ ბევრი სათქმელი დაუგროვდა გენიოსს, სათქმელი ახალი, წინამავალი კვარტეტებისგან განსხვავებული. ესაა ცხოვრებისეულ ბრძოლაში გამობრძმედილი ბრძენკაცის ფილოსოფიური ფიქრი, ესაა მშვიდი ჭკრეტა ბუნებისა, ესაა დაუშრეტელი სულიერი განცდა და ათასი სხვა რამ, რაც აღელვებს და მოსვენებას უკარგავს დიად



ხელოვანს, ხელოვანს, რომელსაც სმენა უკვე სრულიად წართმევია, ხელოვანს, რომელიც ემიჯნება გარემომცველ სამყაროს, ტლანქ სინამდვილეს და მთლიანად საკუთარ თავში, საკუთარ ფიქრსა და ოცნებაშია ჩაძირული.

კვარტეტი № 12 და, საერთოდ, თხზ. 127-ში გაერთიანებულ პარტიტურებში ბეთჰოვენი იმგვარი ნოვატორია, თავის ეპოქას რომ უსწრებს წინ და შორეულ მერმისს წინასწარმეტყველებს. ეს პარტიტურები იმ ხელნერიტაა შექმნილი, გენიოსის მემკვიდრეობაში „გვიანდელი სტილის“ სახელით რომ მოიხსენიება. კვარტეტების ამ სერიაში შემავალ 5 პარტიტურაში არა მარტო ბეთჰოვენის, არამედ ზოგადად კამერული მუსიკის ახალი, უმაღლესი მწვერვალია დალაშქრული. ამ თხზულებებში კომპოზიტორი ანზოგადებს უმდიდრეს შემოქმედებით გამოცდილებას, ოსტატობის ხარისხს იმგვარს ავლენს, მხოლოდ გენიოსებს რომ მიუწვდებათ ხელი. შინაარსი, როგორც ითქვა, კოსმოსურ მასშტაბს სწვდება. „ბრძოლის იდეა გადატანილია ფილოსოფიურ, ზნეობრივ-სულიერ სფეროებში, სულიერად ძლიერი ადამიანის ამა სოფლის განცდებსა და ჭირ-ვარამს, ზეიმს ასახავს (...) მარტოობის განცდა ვერ სპობს მასში კაცობრიობის ნათელი მომავლის რწმენას. აქედან კი მომდინარეობს სიმამაცე, სულიერი სიმტკიცე (...) ამ კვარტეტებში კომპოზიტორი უფრო ახლოს დგას ბახთან და გერმანელი განმანათლებლებების ისეთ დიდ წარმომადგენლებთან,

როგორებიც არიან ლესინგი, შილერი, გოეთე, ვიდრე რევოლუციურ კლასიციზმთან, რაც ესოდენ მკვეთრად გამოიხატა მისი შემოქმედების ცენტრალური პერიოდის პეროიკულ სტილში" (ნ. ნიკოლაევა, ბეთჰოვენის კვარტეტების მკვლევარი).

კვარტეტი №12 თხზ. 127, დამთავრებულია ქალაქ ბადენში, 1824 წელს, ესე იგი იმ დროს, როცა კომპოზიტორი უკვე მძიმედ იყო დაავადებული. ერთ-ერთ წერილში იგი სანწყალობლად შესჩივის კიდევ თავის ძმას: „გუშინდელსაქეთია, აღარაფერი მიჭამია, წვნიანის, ორიოდ კვერცხისა და სუფთა წყლის გარდა. ენა სრულიად გამიყვითლდა, გამაჯანსაღებლის ან კიდევ სასაქმებლის გარეშე ჩემი კუჭი ველარასოდეს მომჯობინდება, მიუხედავად ამ კომედიანტი-ექიმის მცდელობისა“. მით უფრო გასაკვირია, რომ ჟანრის წინამავალი ნიმუშისგან განსხვავებით, ბეთჰოვენი ამ კვარტეტში თავის ფიქრებსა და განცდებს ნათელი ფერებით ხატავს, „ფუნჯს მსუყე საღებავებში აწობს“, მხატვრული იდეების მოზღვავენას განიცდის. მზის სხივით გაჩახჩახებულ ცაზე ღრუბლის ფთილაც არ ჩანს და მართალია, წამყვანია ლირიკული სანყისი, მაინც ძალუმად იფრქვევა ბეთჰოვენისეული ენერგია.

პოეტური სიტყვებით მოგვითხრობს ამ კვარტეტის შინაარსს ზემოხსენებული ედუარდ ერიო: „ბეთჰოვენი



გულის სიღრმიდან ამოიგლეჯს ამ რეჩიტატივებს, ხან სხივმოსილს, ხან სასონარკვეთილს, ხან კი ეს ღამის ზღურბლზე მდგომი ყარიბის განთიადთან განშორებაა".

საკვარტეტო ჟანრის ამ შედეგის პირველი შესრულება 1825 წლის 6 მარტს, ბეთჰოვენის მეგობრის, შუპაცინგის კვარტეტმა განახორციელა და წარუმატებელი გამოდგა. შუპაცინგს უჩივლია, ჩემი ვიოლინოსგან შეუძლებელს მოითხოვო. კომპოზიტორი გაგულისებულა: „ნუთუ გგონია, რომ შენს უბადრუკ ვიოლინოზე ფიქრს მივეცემი მაშინ, როცა მე ზენაარსი მესაუბრება?!“ არც სავიოლონჩელო პარტიის შემსრულებელი ჩამორჩენია შუპაცინგს. სახელგანთქმული ვიოლონჩელისტი ბერნჰარდ რომბერგი თურმე „მუსიკის უთავბოლო აბდაუბდით“ აღშფოთებულა, ფეხით შესდგომია თავისი პარტიის ნოტებს, ხოლო მევიოლინე ფელიქს რადიკატის უბრძანებია: ნუთუ მას სერიოზულად მიაჩნია, რომ ეს ნაწარმოები მუსიკააო?! არა, გენიოსის თანადროული საზოგადოება ნამდვილად მზად არ იყო ამ მუსიკის სიახლის არც შესასრულებლად, არც მოსასმენად და არც შესამეცნებლად! რაა გასაკვირი, არათუ თანამედროვენი, რომანტიკული თაობის კომპოზიტორებიც (მათ შორის შუმანიც კი!), ვენელი მოპიკანი თავიანთ კერპად რომ ჰყავდათ შერაცხილი, მისი ცალკეული კვარტეტებისადმი (უმეტესად კი გვიანდელეებისადმი) სრულ გულგრილობას იჩენდნენ.

უნდა ითქვას, რომ ბეთჰოვენი ამა თუ იმ ნაწარმოებზე, მათ შორის კვარტეტებზე მუშაობისას სავსებით კონკრეტულ შემსრულებლებს ვარაუდობდა. მაგრამ, იმავდროულად, ანგარიშს სრულიად არ უწევდა არც მუსიკოსთა საშემსრულებლო მონაცემებს და არც ინსტრუმენტის ტექნიკურ შესაძლებლობებს. მისთვის, როგორც ითქვა, ჩანაფიქრის სრულყოფილი ხორცშესხმა იყო მთავარი და ამ მიზნის მისაღწევად გაბედულად არა მარტო ახალ ხერხებს, არამედ ახალ ტექნიკურ საშუალებებსაც ნერგავდა. ეს, სხვათა შორის, ბევრი საკრავის ტექნიკური სრულყოფის საწინდარი გახდა.

130, 131, 132 თხზულებების ადგილი გამორჩეულია. თავად ავტორი ამ, გვიანდელი კვარტეტების სტილს ასე აფასებს: „თქვენ გაიგონებთ ახალ ხმათა მოძრაობას, ხოლო ფანტაზია მე საკმაოდ უფრო მეტიც მაქვს, ვიდრე საჭიროა. ღმერთის წყალობით“. ბეთჰოვენის ფიქრები უფრო და უფრო მჭიმუნვარე, ფილოსოფიური, ყოფიერების მარადიული საკითხებისადმი მიპყრობილი. მართალია, მუსიკა უწინდებურად დრამატიზმით სუნთქავს, მაგრამ სულ სხვაგვარ ასპექტშია გადაწყვეტილი. ეს ცხოვრებისეული დიდი გამოცდილების, მრავალგზის ნაიარევი გულის პატრონის, ღრმად მოაზროვნე პიროვნების ფიქრებია და ეს ფიქრები თვალუწვდენელი სიღრმისაა. უკანასკნელი კვარტეტები გენიალური ხელოვანის საანდერძო სიტყვებია. მისთვის მთავარია საკუთარი



გულისნადების, საკუთარი ფიქრისა და გრძნობის გამო-
ხატვა, ხოლო რა ფორმას შეიძენს ეს „თხრობა“, იგი ამას
აღარ დაგიდევთ. ფიქრი მოედინება შეუბრკოლებლად,
ფორმის ამგები კანონებისა და მათი ლოგიკის უგულე-
ბელყოფით, მხოლოდ და მხოლოდ შთაგონების კარნა-
ხით, აკი უბრძანებია კიდევაც: „მე არაფერს ვითხოვ, მე
მხოლოდ ჩემთვის ვწერ“.

კვარტეტში №13, თხზ. 130, ბეთჰოვენი სრულიად
უვლის გვერდს საკვარტეტო ჟანრის კანონებს, ციკლს
უჩვეულოდ, ექვს, განსხვავებული მოცულობისა და ემო-
ციური წყობის ნაწილად გაიაზრებს და ამით თითქოს
ძველებური სიუიტის ჟანრს გაიხსენებს. კონტრასტების
ახლებურ მიმდევრობას აყალიბებს. ხან საკომპოზიტო-
რო ტექნიკის რთულ ხერხებს მიმართავს, ხან ხალხური
მუსიკის მიამიტობას ჰბაძავს, ხან ხუმრობს, იუმორით
ირთობს თავს, ხან ახალშემოსულ ვალსს მოიზიდავს, ხან
კი ძველებურ ლენდლერს, თითქოს სადა მუსიკით შო-
რეულ, ნათელ წარსულს შეავლებს თვალს, ხან კი თანა-
მედროვეობას უწყობს ფეხს, ხან ვოკალურად მღერად
მელოდიას გვთავაზობს, გრაციოზულსა და მოხდენილს,
ხან კი ფუგის რთულ გამომსახველ შესაძლებლობებს
ენაფება.

კვარტეტ №13-ის შესრულებას, მისი წინამავლის,
№12 კვარტეტისა არ იყოს, უღიმღამოდ ჩაუვლია, მაგ-
რამ კომპოზიტორს გული მაინც არ გასტეხია: „არა

უშავს, ოდესმე მოეწონებათ. მე ვიცი, რომ ხელოვანი ვარ!" — განუცხადებია მტკიცედ.

კვარტეტი № 14, თხზ. 131, სასიკვდილოდ განწირული კომპოზიტორის ხელით 1826 წლის მაისშია დასრულებული. მუსიკაში ყველაფერი, ურთიერთგანსხვავებული მრავალფეროვანი განცდებით აღსავსე მხატვრულ-ემოციური შინაარსით დაწყებული, ციკლის აღნაგობით დამთავრებული, უჩვეულო, თვითმყოფია. ეს არის ღრმა ფსიქოლოგიზმით დატვირთული ფილოსოფიური განსჯის უბადლო ნიმუში. ამ პარტიტურის შესახებ ავტორს უბრძანებია: „შექმნილია ნაწყვეტებისგან, აქა-იქ რომ მოვიპარე“. ავტორისეულ ამ ციტატას ედუარდ ერიო დასძენს: „ბლუჯა-ბლუჯა კრეფდა იგი უკანასკნელ პოეტურ ყვავილებს თავისი შთაგონების ბაღნარში. დღის ნებისმიერ დროს, ნებისმიერი განათების პირობებში, ღამის წყვდიადის საფარქვეშაც კი“.

I ნაწილი წრფელი ლირიკული აღსარებაა. II ნაწილი ცეცხლოვან იტალიურ ხალხურ ცეკვას, „ტარანტელას“ უახლოვდება. ძალუმად ამჟღავნებს ავტორის ნოვატორულ აზრს. III ნაწილი თავისუფალი ფორმის რეჩიტატიულ-დეკლამაციური მოკლე ნაწილია. IV ნაწილი განსაცვიფრებელია ლირიკულ გრძნობათა სიღრმით, გრძნობის ათასგვარი ჰარმონიულ-ტემბრული ფერით შემკობის უნარით. V ნაწილი კვლავ ხალხური წყობის ცეკვაა. VI ნაწილი, თავისუფალი ფორმით, ძველებური ესპანური



ცეკვა-მსვლელობის, სარაბანდას ჟანრის ორიგინალური გააზრებაა. ერიოს მიაჩნია, რომ „ესაა უსიტყვო ლოცვა“. VII ნაწილი გაშლილი ფინალია, სონატური ფორმით. მუსიკის შინაარსს ვაგნერი ასე აღწერს: „ელვამ გაანათა მის წინაშე მთლიანი სამყაროს სურათი. იგი იღვიძებს და იწყებს ვიოლინოს დაკვრას — ქვეყნიერებას მსგავსი ჯერ არაფერი სმენია. ესაა სამყაროს ფერხული, ველური ტკბობა, მწუხარე ჩივილი, უზენაესი სასიყვარულო აღსარება, სიხარული, სიშმაგე, ვნება და ტანჯვა; ელვა სერავს ცის ტატნობს, ქუხილი გრგვინავს და ყველაფერ ამას გიგანტი მუსიკოსი, რომელიც სძლევს და ათვინიერებს ყოველივეს, თავისი ამაყი და მტკიცე რწმენით მიგვიძღვის უფსკრულისაკენ. იგი დასცინის საკუთარ თავს, რამეთუ მისთვის მთელი ეს ჯადოსნობა თამაშია ოდენ. და აი, ამ დროს, ღამის წყვდიადი მას ნიშანს აძლევს: დღე დასრულებულია!“

კვარტეტი № 14, ესაა სიჭარმაგეს მიტანებული ვენელი მოჰიკანის ფილოსოფიური ფიქრი ყოფნა-არყოფნის, ცხოვრების ავ-კარგის, ჭირ-ვარამის, ამოთა ამოების მარადიულ საკითხებზე, სულის გამთანგავ ტკივილსა და შორეთში მოციაგე ნათელ იმედზე. მთავარი კი ისაა, რომ სარეცელს მიჯაჭვული კომპოზიტორი კვლავ სიცოცხლეს შესტრფის, კვლავ სიყვარულის ნათელ გრძნობას განადიდებს, ნიჭიერებაც კვლავინდებურად, ახალგაზრდულად გიზგიზებს...

კვარტეტის შთამაგონებელი მუსიკის ღირსებები მერე და მერე იმდენად დაფასდა, რომ გერმანელებს „ბეთ-ჰოვენის მეთოთხმეტე კვარტეტის სახელობის კვარტეტი“ ჩამოუყალიბებიათ და ყოველწლიურად, მაისის თვეში, საზეიმო კონცერტებს მართავენ. ერთ-ერთ ასეთ საკონცერტო საღამოში მონაწილეობის პატივი, როგორც კვარტეტის წევრმა, ვიოლონჩელისტმა ბატონმა ოთარ ჩუბინიშვილმა გაიხსენა, ქართულ ანსამბლს, ს. ცინცაძის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო სიმებიან კვარტეტსაც ერგო წილად. ქართველი მუსიკოსების მიერ შესრულებულ ბეთჰოვენის მუსიკას გერმანელი მსმენლის დიდი მოწონება დაუმსახურებია.

კვარტეტი №15 1825 წელს შეიქმნა. ამ ქმნილების თაობაზე ავტორი თავისი გამომცემლისადმი გაგზავნილ წერილში ასე მსჯელობს: „კვარტეტი, რომელსაც გიგზავნით, დაგიმტკიცებთ (...), რომ გთავაზობთ საუკეთესოს მათ შორის, რაც კი ძალმიძს გულითად მეგობარს შევთავაზო. ერწმუნეთ ხელოვანის პატიოსან სიტყვას, ეს ერთ-ერთი იმ ნაწარმოებთაგანია, ჩემი სახელის ღირსი რომაა. და თუკი რაც მოგახსენეთ, სრული ჭეშმარიტება არაა, დაე, ყველაზე უღირს ადამიანად მიმიჩნიეთ“. ხელოვანი გულწრფელიც იყო და ჭეშმარიტებასაც ბრძანებდა. ეს კვარტეტი გენიალობის ნიშნით ცხებული ხელოვანის მართლაც რომ გულის სიღრმიდან გადმომ-



სკდარი ლირიკული აღსარებაა, თუმცა აქ ჩაბუდებული შინაარსი, ფიქრები და განცდები მხოლოდ ლირიკის სფეროთი როდი იფარგლება. კვარტეტის შინაარსი უძირო, ბოლომდე ამოუცნობი და ამოუნურავია. ამიტომაც იყო უთუოდ, თანამედროვენი ძნელად რომ უგებდნენ ზეჟაციის მუსიკას, ვერა და ვერ უღებდნენ ალლოს სიახლეს, რომელიც დროს ბევრად უსწრებდა წინ. კომპოზიტორის ურყევი რწმენა საკუთარი სიმართლისა, რწმენა იმისა, რომ მისი შემოქმედება დიდად აღემატებოდა გარშემო მყოფთა გემოვნებასა და შინაარსში წვდომის უნარს, შურსა და ღვარძლს ბადებდა და ამით კიდევ უფრო ყრუ კედელს აღმართავდა ხელოვანსა და გარემომცველ სამყაროს შორის. ის კი მთელი არსებით ადამიანისადმი იყო მიდრეკილი, სიყვარულით ცოცხლობდა, მუსიკით სულდგმულობდა.

ამ პარტიტურის შესახებ დიადი ხელოვანის თითოეული გამონათქვამი განუზომელი მნიშვნელობისაა. აი, თუნდაც საყვარელი მონაფის, რისისადმი მიწერილი ეს სიტყვები: „აპოლონი და მუზები არ დაუშვებენ ჩემს სიკვდილს იმ დროს, როცა მე ჯერ კიდევ ბევრის თქმა მმართებს... ასე მგონია, რომ ამ დრომდე სულ რამდენიმე ნოტი თუ მაქვს დანერგილი... მინდა ვწერო ის, რაც პირადად მე გამახარებს“.

ულრმესია კვარტეტში ჩაქსოვილი მძაფრი ექსპრესიით გადმოცემული შინაარსი. ეს უფაქიზესი განც-

დებით აღსავსე, სიცოცხლის მიწურულს მიტანებული ბრძენკაცის გულისნადებია.

მთლიანად ციკლის ტონალური გეგმა ბეთჰოვენის საყვარელი იდეის — „სიბნელიდან სინათლისაკენ სვლის“ — კიდევ ერთ ჩინებულ მაგალითს წარმოადგენს. ამ კვარტეტს აღუფრთოვანებია შუმანი: „a-moll კვარტეტი და მისი „Adagio“-ც, რალა თქმა უნდა, უბრალოდ, ღვთაებრივია“ (1839).

კვარტეტი №17, ოპ. 135, დათარიღებულია ბეთჰოვენის გარდაცვალების, 1826 წლით. სიცოცხლის უკანასკნელი ზაფხულ-შემოდგომის პერიოდში ლამის სულმოუთქმელადაა დაწერილი. ბონელი გენიოსის ბოლომდე ამოუცნობი თხზულებაა, ძველგვიპტური სფინქსივით იდუმალებით შებურული. უამრავ ეჭვსა და მოსაზრებას ბადებდა და ახლაც ბადებს საფინალო ნაწილის ფურცელზე წარწერილი სიტყვები: „ძნელად, გაჭირვებით, მძიმედ მიგნებული გადანყვეტილება“, რომელთაც მოსდევს ორი მოტივი და კითხვა: I — „Grave. Muss es sein?“ („უნდა იყოს კი ეს?“) და II — „Allegro. Es muss sein! Es muss sein!“ („ეს უნდა იყოს! ეს უნდა იყოს!“) პირველი მოტივი მჭმუნვარე ფიქრს აღბეჭდავს, „Allegro“² კი ოპტიმიზმით

1 მშვიდად, ნელა, წყნარად, დინჯად.

2 სწრაფი ტემპი, სწრაფად, სიცოცხლისუნარიანად, ცოცხლად.



გაჯერებული, ომახიანი შეძახილია. ამ ორ თემას შორის ჭიდილი მეორე მოტივის გამარჯვებით მთავრდება.

კვარტეტზე წარწერილი ამ იდუმალი ფრაზების მეტად საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს ჩვენი თანამედროვე დიდი ჩეხი მწერალი მილან კუნდერა თავის რომანში „ყოფიერების აუტანელი სიმსუბუქე“: „...ბეთჰოვენისათვის სიმძიმე ჭეშმარიტად დადებითი რამ იყო. „Der schwer gefasste Entschluss“ (მძიმედ, ძნელად, გაჭირვებით მიღებული გადაწყვეტილება) დაკავშირებულია ბედისწერის ძალასთან („Es muss sein!“). სიმძიმე, აუცილებლობა და ფასეულობა სამი ცნების არსია, ისინი ურთიერთდამოკიდებულნი არიან; მხოლოდ ის, რაც აუცილებელია — მძიმეა, მხოლოდ იმას, რაც მძიმეა — აქვს ღირებულება, ფასეულია. ეს რწმენა ბეთჰოვენის მუსიკამ დაბადა და შესაძლოა კიდევაც ამ საკითხზე პასუხისმგებლობა უფრორე ბეთჰოვენის განმმარტებლებს დაეკისროთ, ვიდრე თავად კომპოზიტორს, მაგრამ ამჟამად ჩვენ ყველანი, მეტ-ნაკლები ხარისხით, ვიზიარებთ ამ მოსაზრებას; ადამიანის სიდიადეს ჩვენ ვხედავთ იმაში, რომ იგი თავის ბედისწერას იმგვარად ზიდავს, როგორც ატლანტი თავისი მხრებით ზიდავდა ცის ტატნობს. ბეთჰოვენის გმირი ათლეტია, რომელიც მეტაფიზიკურ სიმძიმეს ზიდავს... ჩვენ გვეჩვენება, რომ თავად ბეთჰოვენი, პირქუში და თმააბურძენილი, ჩვენს დიად სიყვარულს თავის „Es muss sein!“-ს უძღვნის“.

ამ ქმნილებაზე ვაგნერის აზრიც, რა თქმა უნდა, საინტერესოა: „მოულოდნელად შეწყვეტილი, მაღიმავლ გადაჯვარედინებული, ხშირად თითქმის ერთდროულად გახშიანებული, ერთიმეორეს გადახლართული შედახილები ტკივილისა და სიხარულისა, აღტაცებისა და შეძრწუნებისა; ეს მუსიკა კომპოზიტორის ენით უთქმელ საიდუმლოდ რჩება“. ბეთჰოვენის ამ თხზულებას შუმანიც და შოპენიც ალუფრთოვანებია.

ცხოვრების მიმწუხრისას დაწერილი კვარტეტი №17 საბოლოოდ უსვამს წერტილს უდიდესი ხელოვანის საკვარტეტო მემკვიდრეობას, მის უშრეტ შთაგონებას. თუმცა იდეები, სანოტო ქალაღზე გადასატანი ფიქრები, როგორც ითქვა, კიდევ უამრავი დარჩა, აკი გაუნდვია კიდევ თავისი მეგობრის, ვეგელერისთვის, „ქვეყნიერებას კიდევ ვუბოძებ რამდენიმე დიდ ნაწარმოებსო“, ვაი, რომ აღარ დასცალდა!

საქართველოში საკვარტეტო საშემსრულებლო ანსამბლები პირველად XIX საუკუნის დაახლოებით 20-40-იან წლებში გამოჩნდა. თავდაპირველად ეს უცხოელი მუსიკოსებისგან, თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსული და შემდეგში აქ დამკვიდრებული იტალიური საოპერო დასის ორკესტრისა და სხვა მუსიკოსებისაგან შედგენილი ანსამბლები იყო. სავარაუდოა, რომ მათ რეპერტუარში ბეთჰოვენის საკვარტეტო მუსიკასაც ეთმობოდა ხოლმე ადგილი. უფრო დაზუსტებით კი ცნობილია,



რომ 1870-იან წლებში თბილისურ საზოგადოებას, სხვა ნაწარმოებებთან ერთად, ბეთჰოვენის კვარტეტებსაც აცნობდნენ გასტროლებზე მყოფი რუსი და ევროპელი ინსტრუმენტული ანსამბლები. თბილისში მოღვაწე სხვადასხვა ეროვნების მუსიკოსებიც აპყრობენ ყურადღებას საანსამბლო მუსიციერების ამ ფორმას. ასე მაგალითად, გაზეთ „Кавказ“-ის 1877 წლის 3 მაისის ნომერში გამოქვეყნებული რეცენზია იუწყება: „2 მაისს თბილისის სამუსიკო სკოლაში გაიმართა მეორე, სამწუხაროდ, მიმდინარე სეზონში უკანასკნელი, საკვარტეტო საღამო. ეს საღამო ბეთჰოვენის *dur*¹ კვარტეტით გაიხსნა“.

1887-1888 წლების საკონცერტო სეზონში მონაწილე სიმებიანი კვარტეტის მუსიკოსთა შორის პირველად მოიხსენიება ქართული გვარი. ეს არის პირველი ქართველი პროფესიული ვიოლონჩელისტი და ამავე დროს პირველი ქართველი ანსამბლისტი, ჩინებული მუსიკოსი ივანე სარაჯიშვილი. მისი თაოსნობით საკონცერტო რეპერტუარში თვალსაჩინო ადგილი ეთმობოდა ვენის დიდი კლასიკოსის საკვარტეტო თხზულებებს.

1923-1924 წლების მიჯნაზე პირველად ჩამოყალიბდა მთლიანად ქართველი მუსიკოსებისგან შედგენილი საკვარტეტო ანსამბლი, რომელმაც ნაყოფიერი მოღვაწეობაც განავითარა და ესტაფეტა მომდევნო თაობის

¹ მთავარი.

მუსიკოსებსაც გადაულოცა. მას მერე ქართული საკვარტეტო ანსამბლების საკონცერტო სადამოებში ბეთჰოვენის მუსიკამ სამუდამოდ დაიმკვიდრა საპატიო ადგილი. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, საქართველოში ვენის კლასიკური სკოლის გენიალური წარმომადგენლის, ბეთჰოვენის ყველა კვარტეტია გახშიანებული. ცალკეული საკვარტეტო თხზულებები (№9, ოპ. 59, №3; №10, ოპ. 74; №11, ოპ. 95) ჩანერილია გრამფირფიტებზე სულხან ცინცაძის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის ცნობილი მუსიკოსების, კონსტანტინე ვარდელის (პირველი ვიოლინო), თამაზ ბათიაშვილის (მეორე ვიოლინო), ნოდარ ჟვანიას (ალტი), ოთარ ჩუბინიშვილის (ვიოლონჩელო) მიერ.

მისათითებელია ისიც, რომ საშემსრულებლო ანსამბლების არსებობამ საქართველოში ქართველ კომპოზიტორებს საკვარტეტო მუსიკის ჟანრში მუშაობის მძლავრი ბიძგი მისცა. ქართველი კომპოზიტორებისათვის საკვარტეტო ჟანრის სწორუპოვარი დიდოსტატის, ბეთჰოვენის მუსიკა ჭეშმარიტად უძვირფასესი სახელმძღვანელო, მისაბაძი მაგალითი შეიქნა. პირველი ქართული საკვარტეტო ნაწარმოების ავტორია ამაგდარი მუსიკოსი, კომპოზიტორი, პირველი ქართველი პროფესიული მევიოლინე და ანსამბლისტი ანდრია ყარაშვილი. მისი ერთადერთი სიმებიანი კვარტეტი XX საუკუნის 20-იან



წლებში ხშირად სრულდებოდა (საფორტეპიანო კვინტეტის ვარიანტის სახითაც), შთაგონებული იყო რომანტიკოსი პოეტის, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსით „ლოთებო, ნეტავი ჩვენა“.

სიმეზიანი კვარტეტის ჟანრმა საქართველოში ნაყოფიერი განვითარება განიცადა სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში (შ. თაქთაქიშვილი, ი. ტუსკია, რ. გაბიჩვაძე, ნ. გუდიაშვილი, ა. მაჭავარიანი, ა. შავერზაშვილი, ო. თაქთაქიშვილი, ს. ცინცაძე, ს. ნასიძე, ნ. გაბუნია, ვ. აზარაშვილი და სხვ.), მწვერვალს კი მიაღწია სულხან ცინცაძის პარტიტურებში.

საფორტეპიანო შემოქმედება

ბეთჰოვენი სიჭაბუკეშივე აღიარეს შეუდარებელ იმპროვიზატორად. ხშირად უკრავდა საზოგადოების წინაშე და საკუთარი საფორტეპიანო ნაწარმოებების უბადლო ინტერპრეტატორადაც იყო მიჩნეული. დიდი ხელოვანი საათობით უჯდა ხოლმე ფორტეპიანოს, საკრავის ტექნიკური და გამომსახველი შესაძლებლობების სიღრმეში სრულად იყო ჩახედული. ალბათ, ამ გარემოებამაც, გარკვეულწილად, განაპირობა კომპოზიტორის უდიდესი დაინტერესება და გატაცება საკლავირო მუსიკით.

ბეთჰოვენი ბრწყინვალე, უფრო ზუსტად კი გმირულ-პათეტიკური პიანიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელია. ამ გმირულ-პათეტიკური სტილის გაფურჩქვნის ხანა კი XIX საუკუნეში, რომანტიკულ ხელოვნებაში, კერძოდ, დიდი უნგრელი კომპოზიტორის, დირიჟორისა და პიანისტის ფერენც ლისტის მოღვაწეობაში იქნა მიღწეული, ოღონდ ლისტმა პიანიზმს კიდევ მეტი ბრწყინვალეობა, ეფექტურობა და ვირტუოზობა შემატა.

ვენის კლასიკური სკოლის უდიდესი წარმომადგენლის მუსიკალურ მემკვიდრეობაში საფორტეპიანო ნაწარმოებების მნიშვნელობა ძალზე დიდია. ამას ნაწარმოებთა ჯერ მარტო რაოდენობა ცხადყოფს. კომპოზიტორის საფორტეპიანო შემოქმედებას ძირითადად



შეადგენს დიდი და მცირე ფორმის ნაწარმოებები: 5 კონცერტი, 32 სონატა, უამრავი ვარიაცია, რომელთაგან გამოირჩევა „33 ვარიაცია დიაბელის ვალსის თემაზე“, 32 ვარიაცია დო მინორი. ბეთჰოვენს უყურადღებოდ არც მინიატიურული ფორმები დაუტოვებია. მის კალამს ეკუთვნის ბაგატელები და ეკოსეზები, კონტრადანსები და ლენდლერები, მარშები და სხვ.

ბუმბერაზ კომპოზიტორს ერთხელ უბრძანებია: „მუსიკა ერთადერთი გზაა სამყაროს შესამეცნებლად“. ამ „ერთადერთი გზის“ ჩინებული ნაწილია ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატები. საკლავირო სონატების დიდებულ მუსიკაში, რომელთაგან ცალკეულს ღვთაებრივი სხივი აცისკროვნებს, გრძნეული ხელოვანი სამყაროს სხვადასხვაგვარად შეიმეცნებს და მისი უსასრულობის 32 ნიმუშს ქმნის. დიდ საოპერო კომპოზიტორს, როსინის ასეთი სიტყვები წარმოუთქვამს ბეთჰოვენის ამ ჟანრის ნაწარმოებების შესახებ: „რა ძალა, რა ცეცხლი გიზგიზებდა ამ ადამიანში! და რა განძეული დევს მის საფორტეპიანო სონატებში“.

ბეთჰოვენის შემოქმედების მკვლევრები აღნიშნავენ, რომ იგი სონატურად მოაზროვნე მუსიკოსი იყო. მისი თანამედროვენი მოწმობენ, ის იმპროვიზაციებსაც კი სონატურ ფორმას ანიჭებდაო. ეს ფორმა მას უთუოდ ცხოვრების მძაფრი და დრამატული მოვლენების გამოხატვის საშუალებას, ფართო გასაქანს აძლევდა. ამიტო-

მაცაა, ალბათ, რომ მის მემკვიდრეობაში ძნელად თუ მოიძიება ნაწარმოები (რალა თქმა უნდა, მცირე ფორმების გარდა), სადაც ციკლის ერთი ნაწილი მაინც არ იყოს სონატური ფორმით დაწერილი. ამასთანავე, ბეთჰოვენის არც საკუთრივ სონატები და არც სონატური ფორმის მქონე ნაწილები არ ჰგვანან ერთმანეთს. ყოველ თხზულებაში ახალი მხატვრული იდეა, ახალი სახეები, გადმოცემის ახალ-ახალ მხატვრულ საშუალებებს ბადებენ. უფრო მეტიც, ერთი და იგივე თემატიკა ყოველ ჯერზე ახალ-ახალ ინტერპრეტაციას განიცდის და ახალ-ახალი კუთხით წარმოჩნდება.

პირველი ნაბიჯები სონატის ჟანრში ბეთჰოვენმა 12 წლის ასაკში გადადგა, უკანასკნელი თხზულებები კი სიცოცხლის ბოლო წლებით თარიღდება. რაკი სონატებს ადრეული ასაკიდან სიცოცხლის ბოლომდე წერდა, ამ ჟანრში თანამიმდევრულად, სრულად და გამოკვეთილად გამოვლინდა მისი საკომპოზიტორო ხელწერის ევოლუცია.

32 სონატის რიცხვში ნაგულისხმევი არაა სულ ადრინდელი საფორტეპიანო სონატა — „Kurfurstensonata“ (Wo 47), რომელიც 1782 წლით თარიღდება. 12 წლის ყმაწვილმა პირველივე ცდა ამ რთულ ჟანრში ციკლად ჩამოაყალიბა, სამ ნაწილად გაიაზრა. მართალია, ნორჩი კომპოზიტორის ნააზრევი მიაბიჭია, მაგრამ ვერც უმნიშვნელობას უსაყვედურებს ადამიანი. ნათლად ჩანს ჟანრის



ძირითად მოთხოვნათა ცოდნა, ჩანაფიქრის გადმოცემის თანამიმდევრულობა, აღიარებულ ოსტატთა ნაღვანზე ორიენტაციის უნარი.

ბეთჰოვენის ყველაზე ადრეული საფორტეპიანო სონატის საქართველოში საჯაროდ შესრულებას დიდი დრო დასჭირდა. ალექსანდრე კორსანტია იყო „Kurfurstensonata“-ს თბილისში პირველი შესრულების ინიციატორი, მანვე გაახშიანა. ეს მოხდა 2007 წლის პირველ ოქტომბერს, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსების 90 წლისთავისადმი მიძღვნილ საზეიმო კვირეულის პროგრამაში.

მონიფული სონატები (№ 1-3) ბეთჰოვენმა თავისი მასწავლებლის, ვენის კლასიკური სკოლის ფუძემდებლის, ჰაიდნის გენიისადმი თაყვანისცემის ნიშნად მას მიუძღვნა. ახალგაზრდა ბეთჰოვენი ამ ნაწარმოებებში ჯერ კიდევ მასწავლებლის მემკვიდრე და ტრადიციათა ერთგულია. მაგრამ, იმავდროულად, ეს სონატები უკვე საგრძნობლად განსხვავდება როგორც ჰაიდნის, ისე მოცარტის საფორტეპიანო სტილისგან. სხვაობა თავს იჩენს ნაწარმოებთა ემოციურ წყობაში, მხატვრულ სახეთა და მასალის განვითარების ხერხებში და სხვ. საკუთარი, მკაფიოდ ინდივიდუალური სტილი ბეთჰოვენმა ოდნავ მოგვიანებით გამოიმუშავა (დაახლოებით № 5 სონატით დაწყებული, თუმცა არც წინამორბედ 4 სონატას აკლია ბეთჰოვენის ხელწერის ინდივიდუალობა).

სონატას ბეთჰოვენი არ განიხილავდა როგორც მხოლოდ კამერულ ჟანრს. შინაარსისა და მოცულობის, იდეური სიღრმისა და განხორციელების ხერხთა თვალსაზრისით მისი ცალკეული სონატა (№№23, 30, 31, 32) სიმფონიურ ნაწარმოებს უტოლდება. ვენის დანარჩენ კლასიკოსთა საკლავირო სონატებთან შედარებით, მან განუზომლად გააფართოვა მხატვრული შინაარსის საზღვრები. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ ბეთჰოვენმა სონატა მხატვრული შინაარსის ახალ საფეხურზე აზიდა, ღრმად პირადული, სუბიექტური განცდებიც და ზოგადსაკაცობრიო თემებიც განაზოგადა და ამით სრულიად ახალი სიტყვა თქვა ამ უძველესი ტრადიციის ჟანრში.

მხატვრული შინაარსისა და სხვა თავისებურებათა შესაბამისად შეიცვალა ფორტიპიანოს ხმოვანების ხასიათიც. საფორტიპიანო სონატებით ბეთჰოვენი თვალში საცემად აფართოებს საკრავის რეგისტრულ დიაპაზონს. იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფრო ორკესტრული, ტემბრულად უფრო მდიდარი, ხმოვანებით უფრო მძლავრი გახდა. ბეთჰოვენის მოწაფის, კარლ ჩერნის მოგონებებში ვკითხულობთ: „იმის გამო, რომ მისი დაკვრა, ისევე, როგორც მისი ნაწარმოებები, შორს უსწრებდა მის ეპოქას, მისი დროის კლავირები კი (იგულისხმება დრო 1810 წლამდე), რომელთაც ჯერ კიდევ მეტად სუსტი ხმოვანება ჰქონდათ და ტექნიკურადაც არ იყვნენ



სრულყოფილი, ვერ უძლებდნენ მისი შესრულების გიგანტურ სტილს".

ბეთჰოვენის დამსახურება სონატის ჟანრის განვითარებაში ისიცაა, რომ საფორტეპიანო მუსიკა გმირული შინაარსით, და შესაბამისად, თანამედროვე საფორტეპიანო ტექნიკის რთული ხერხებით გამდიდრდა. მაგრამ კომპოზიტორი მხოლოდ საგმირო თემატიკით არ შემოფარგლულა. თვალსაჩინოა, მაგალითად, ლირიკული სანყისის როლი. ლირიკული სანყისი ზოგჯერ შეჭრილია ციკლთა ყველაზე დრამატულსა და ქმედით ნაწილებში.

სონატებში ადამიანის მდიდარი სულიერი სამყარო ვენელმა დიდოსტატმა ათასგვარი ნახნავით წარმოაჩინა. სწორედ ამ გარემოებამ მიიყვანა გამოჩენილი რუსი მუსიკისმცოდნე და კომპოზიტორი ასაფიევი ასეთ დასკვნამდე: „ბეთჰოვენის სონატები ადამიანის მთელი ცხოვრებაა. ვგონებ, არც არსებობს ემოციური მდგომარეობა, რომელსაც, ასე თუ ისე, ასახვა არ ეპოვოს მათში. არ არსებობს სულიერი კონფლიქტები, რომელნიც მუსიკალურ-დინამიკურ პლანში არ იყოს გარდატეხილი“. მართლაც, ადამიანურ განცდათა ვრცელ სკალაზე არ იპოვება განცდა, გენიალური კომპოზიტორის კალამს რომ არ აღებეჭდოს.

ბეთჰოვენის თითოეული სონატა ჟანრის კლასიკური ნიმუშია. ამასთანავე, 32 საკლავირო სონატას შორის გამოსარჩევია და საკონცერტო რეპერტუარშიც უფრო

ხშირადაა შეტანილი შემდეგი თხზულებები: №8 დო მინორი „პათეტიკური“, №12 ლა ბემოლ მაჟორი „სამგლოვიარო მარშით“, №14 დო დიეზ მინორი „მთვარის“, №15 რე მაჟორი „პასტორალური“, №17 რე მინორი „რეჩიტატივითურთ“, რომელიც შექსპირის უკანასკნელი ტრაგედიით, „ქარიშხლითაა“ შთაგონებული; №18 მი ბემოლ მაჟორი, ფრანგული რევოლუციური სიმღერების მოტივებზე აგებული; №21 დო მაჟორი „ავრორა“, №23 ფა მინორი „აპასიონატა“, რომელიც, №17 სონატის მსგავსად, შექსპირის „ქარიშხალს“ უკავშირდება, №26 მი ბემოლ მაჟორი, ერთადერთი სონატა გამოცხადებული პროგრამით, რომლის ყოველ ნაწილს აქვს ქვესათაური: „გამომშვიდობება, განშორება და შეხვედრა“; დაბოლოს, აღსანიშნავია სონატები, რომელთა ციკლში, როგორც უკვე ითქვა, ფუგაა შეყვანილი: №29, №30, №31.

ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის დაბადების 200 წლის საიუბილეო თარიღს მიუძღვნა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გამართული კონცერტების მასშტაბური ციკლი ცნობილმა კომპოზიტორმა, პიანისტმა და პედაგოგმა ნოდარ გაბუნიაშვილმა. კონცერტების ამ უნიკალურ სერიაში მან საჯაროდ 32 სონატა შეასრულა. ეს იშვიათი შემთხვევაა საშემსრულებლო პრაქტიკაში, საქართველოში კი დღემდე ერთადერთი.



საფორტეპიანო სონატებში სრულად გადმოიშალა ბეთჰოვენის სწორუპოვარი გენია. მისი ნიჭის უამრავი წახნაგი მთელი ბრწყინვალეობით წარმოჩნდა. და მაინც, საფორტეპიანო სონატის უდიდესი მხატვრული ღირებულების პარალელურად მხედველობიდან არამც და არამც არაა გამოსატოვებელი კიდევ ერთი ჟანრი, რომელსაც კომპოზიტორი დიდი სიყვარულით ეკიდებოდა. ეს ვარიაციის ჟანრია. უთუოდ ნიშანდობლივია, რომ ბეთჰოვენის საფორტეპიანო შემოქმედების პირველსა და უკანასკნელ ნიმუშს სწორედ ვარიაციის უძველესი ფორმით დანერგილი ნაწარმოებები განეკუთვნება: „9 ვარიაცია ე. კ. დრესლერის მარშის თემაზე“, 1782 წლით რომ თარიღდება და 1823 წელს დანერგილი „33 ვარიაცია ა. დიაბელის ვალსის თემაზე“ (C Dur. თხზ. 120).

ბეთჰოვენის საფორტეპიანო მემკვიდრეობის ასევე განუყოფელი ნაწილია მცირე ფორმის ნაწარმოებები. და თუმცა ვენელი დიდოსტატისთვის გამოთქმის ბუნებრივი ფორმა დიდმასშტაბური, გრანდიოზული ნაწარმოებები იყო, მცირე ფორმებშიც არ გასჭირვებია ახალი სიტყვის თქმა, საკუთარი გულისთქმის გამოხატვა. ასეთ თხზულებათა შორის, პირველ ყოვლისა, უნდა დასახელდეს „ბაგატელები“. მიჩნეულია, რომ ამ მინიატიურებით ვენის კლასიკოსმა ნიადაგი შეუმზადა რომანტიკოსი კომპოზიტორების ერთ-ერთ წამყვან ჟანრს

— საფორტეპიანო მინიატიურას (ექსპრომტი, მუსიკალური მომენტი, ეტიუდი და სხვ.). საგულისხმო ისიცაა, რომ „ბაგატელების“ უკანასკნელი სერია იქმნებოდა IX სიმფონიასთან, საზეიმო მესასთან, უკანასკნელ კვარტეტებთან და უკანასკნელ საფორტეპიანო სონატებთან ერთდროულად. ეს ქრონოლოგიური დამთხვევა ცხადყოფს, რომ კომპოზიტორისთვის მცირე ფორმაც მიმზიდველი იყო და ამით თითქოს აჩვენებდა კიდევ, რომ მის გენიას ყველაფერი ხელენიფება, ყველაფერს, რასაც კი მისი კალამი მოხაზავს, გენიოსის ბეჭედი დაესმება.

სონატა №8 „პათეტიკური“, თხზ. 13, 1799 წელს დაიწერა და ბეთჰოვენის დრამატული საფორტეპიანო სტილის ერთ-ერთი პირველი და, ამასთანავე, ერთ-ერთი სრულყოფილი ნიმუშია, რომელშიც ახალგაზრდა, 29 წლის კომპოზიტორმა მანამდე არნახულ წარმატებას მიაღწია. ნაწარმოები შექმნისთანავე გამოქვეყნდა. ავტორმა თხზულება მიუძღვნა თავისი ნიჭის მხურვალე თაყვანისმცემელს, მეგობარსა და მეცენატს, თავად კარლ ლიხნოვსკის. ლიხნოვსკი, ვენაში ახალჩასული ჭაბუკი, ბეთჰოვენის ერთ-ერთი პირველი დამფასებელი, ხოლო შემდგომ მფარველი-ქველმოქმედი, რომელმაც მოგვიანებით მოზრდილი პენსიაც დაუნიშნა. მუსიკაში კარგად გაწაფული, მოცარტთან ნასწავლი, განათლებული პიროვნება, თავის დიდებულსა და უმშვენიერეს მამულში ხშირად აძლევდა თავშესაფარს დამწყებ, მაგ-



რამ უკვე სახელმოხვეჭილ ხელოვანს — ბეთჰოვენს. ყოველივე ამისათვის მადლიერების ნიშანია „პათეტიკურ“ სონატაზე წარწერილი მიძღვნა. „ყველაზე გულწრფელი და ნაცადი მეგობარი“, ასეთი გულითადი სიტყვებით იხსენიებს მას კომპოზიტორი ერთ პირად წერილშიც.

ავტორმა ნაწარმოებს „დიდი პათეტიკური სონატა“ უწოდა. თხზულებაში აშკარად გამოჩნდა ბეთჰოვენის შემოქმედების გაბედულება, ნოვატორული სულისკვეთება, მისი სტილის ინდივიდუალობა რომ განაპირობეს. ამას, უწინარეს ყოვლისა, მხატვრულ-ემოციური შინაარსი და ამ შინაარსის განხორციელების ახლებური ხერხები გვაფიქრებინებს. სიახლეა ის, რომ I ნაწილის დამხმარე პარტია და სონატის საფინალო ნაწილის თემათა ინტონაციები მონათესავეა. ახლებური საკომპოზიტორო ხელწერა ასევე ახლებური საშემსრულებლო სტილის მაუწყებელია.

„პათეტიკური“ სონატა გამბედავი ნაბიჯია პიანიზმის ევოლუციაში და ეს გზა ცხოველმყოფელ განვითარებას განიცდის ჯერ თავად ბეთჰოვენის, ხოლო შემდეგ რომანტიკული თაობის კომპოზიტორების, გამორჩეულად კი ლისტისა და ბრამსის შემოქმედებაში.

სონატა №14, „მთვარის“, თხზ. 27, ბეთჰოვენის შემოქმედების ერთ-ერთი გენიალური მონაპოვართაგანი, იქმნებოდა 1801-1802 წლებში. ნაწარმოები, ვენის დიდი კლასიკოსის შემოქმედების მკვლევართა აზრით, მომ-

ხიბლავი იტალიელი ქალიშვილის, ჯულიეტა გვიჩარდი-სადმი სიყვარულის მგზნებარე გრძნობითაა შთაგონებული და, როგორც ავტორისეული წარწერა გვაუწყებს, მასვე ეძღვნება. ფაქტია, რომ კომპოზიტორის გატაცება კეკლუცი იტალიელი ქალიშვილით გახდა საბაბი ღრმად რომანტიკული ნაწარმოების შექმნისა, რომელშიც იშვიათი შთამბეჭდავი ძალით აისახა ავტორის სულიერი და მხატვრული უკიდვრანო სამყარო, უიღბლო სიყვარულით შობილი ვნებათა ღელვა. არც ისაა დასავინწყებელი, რომ „მთვარის“ სონატას, სულ რაღაც ნახევარ წელიწადში, „ჰაილიგენშტატის“ სულისშემძვრელი ანდერძი მოჰყვა. მაგრამ, მაინც, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ დიდი კომპოზიტორის გენიალური ქმნილების შინაარსი სცილდება მხოლოდ პირადი უბედობით, გაცრუებული იმედითა და გაუზიარებელი სიყვარულით აღძრულ სუბიექტური განცდების ფარგლებს. იგი ზოგადსაკაცობრიო შინაარსს იძენს.

სონატის I ნაწილის მუსიკა ბეთჰოვენის თანამედროვე გერმანელმა პოეტმა ლუდვიგ რელშტაბმა შეადარა მთვარის მკრთალი შუქით მოფენილ მოლივლივე ფირვალდშტეტის ტბის პეიზაჟს. ეს სახელწოდება, „მთვარის“, მტკიცედ შერჩა ნაწარმოებს, თუმცა მსმენელებში ექსპრესიით გამსჭვალული, დრამატული მუსიკა განსხვავებულ გრძნობებსა და ასოციაციებს ბადებს.



„მთვარის“ სონატის ნიშანდობლივ თვისებათა შორის უნდა აღინიშნოს გრძნობათა უშუალოება, ემოციურ განცდათა სიღრმე, იშვიათი დრამატიზმი, განვითარების უწყვეტობა და ფორმის უნაკლო სიმწყობრე.

კომპოზიტორმა ამ ლირიკულ-დრამატულ ნაწარმოებს, ისევე, როგორც წინამორბედ, №13 სონატას, „Sonata quasi una fantasia“ („ფანტაზიის მსგავსი სონატა“, ან „ფანტაზიისებური სონატა“) უწოდა, და ამით მისი მეტად თავისუფლად გააზრებული ფორმა განმარტა. სონატის აღნაგობა მართლაც არაა ტრადიციული, თავისუფალია, იმპროვიზაციული სანყისი დიდ როლს თამაშობს. ამის შესახებ კარგად წერს როლანი: „ესაა სონატური ფორმა, მაგრამ ვნებათა ღელვის აფეთქებები მის ჩარჩოებს ყოველ წამს არღვევს“.

საინტერესოა გამოჩენილი პიროვნებების გამონათქვამები სონატისა და მისი ცალკეული ნაწილის შესახებ. აი, მაგალითად, რას ამბობს დიდი პიანისტი და კომპოზიტორი ანტონ რუბინშტიინი: „მთვარის შუქი მუსიკალურ განსახიერებას ითხოვს რაღაც მეოცნებეს, მელანქოლიურს, ფიქრიანს, მშვიდსა და, ზოგადად, მკრთალად მოკიაფეს. სონატის პირველი ნაწილი კი ტრაგიკულია, პირველი ნოტიო დაწყებული, უკანასკნელამდე“. ფერენც ლისტის ალეგორიული გამონათქვამის თანახმად, II ნაწილი „ორ უფსკრულს შორის ამოსული ყვავილია“.

ზოგს კი მიაჩნია, რომ კომპოზიტორს ენადა მომხიბლავი, ეკლესიური, თავქარიანი ჯულიეტა გვიჩარდის პორტრეტი შეექმნა. რომენ როლანი სონატის ფინალში ხედავს „ღამის ველურ ქარიშხალს, სამშვინველის გიგანტურ სურათს“.

„მთვარის“ სონატა წრფელი ადამიანური განცდების მღელვარე თხრობაა. ტყუილად როდი წერს როლანი: „თუკი „მთვარის“ სონატაში ცრემლი კრთის, მაშ, ეს ცრემლი მძვინვარებისაა, ის გვნავს და გვდაგავს“. ამ მუსიკის შთამბეჭდაობამ საუკუნეთა გამოცდას გაუძლო, ფერი იოტისოდენადაც არ გახუნებია, ემოციურ ზემოქმედებასაც არ დაჰკლებია ძალა.

„მთვარის“ სონატა ყველა დროის შედეგია. არსებობის 200 წლის მანძილზე ამ უჭკნობმა მუსიკამ ურიცხვი თაყვანისმცემელი შეიძინა. ბეთჰოვენის ქმნილებას აღტაცებაში მოჰყავდა ლისტის, შოპენის, ბერლიოზის, რუბინშტეინის, თითოეული მათგანი (ბერლიოზის გარდა) თხზულების უბადლო შემსრულებელიც იყო.

სონატა №17, „რეჩიტატივით“¹, თხზ. 31, კაცობრიობის სულიერ ფასეულობათა ნაწილია, ბეთჰოვენის შთაგონებული, პოეტური ფურცელთაგანი. ნაწარმოების მხატვრულ სახეთა და ემოციურ განცდათა წრე,

¹ დეკლამირება, დეკლამაციური, თხრობითი ხასიათის, ლაპარაკთან მიახლოებული სიმღერა ან ინსტრუმენტული მელოდია.



კომპოზიტორის სხვა ნაწარმოებთა მსგავსად, ძალზე ღრმა, განზოგადებულია და სიტყვიერ თხრობას არ ექვემდებარება. მას არც პროგრამა ახლავს. შინაარსში მეტ-ნაკლები სიზუსტით წვდომისათვის გასაღებს გვანდის სიტყვები, თავად ავტორმა შინდლერს რომ მიმართა: „ნაიკითხეთ „ქარიშხალი“ შექსპირისა“. როლანი კი ფიქრობს, რომ ეს არის „ველური ძალისა და ადამიანური აზრის მეუფება, ზეციურ სივრცეში რომ დაქრის“. მართლაც, ბგერები ულმოებელ სტიქიასთან და მასთან გაიგივებულ ბედისწერასთან დაუნდობარ ბრძოლას აღბეჭდავენ. ამ თვალსაზრისით სონატას ბეთჰოვენის სხვა მრავალ თხზულებასთან ეძებნება ანალოგები, „პათეტიკურთან“, V სიმფონიასთან, „აპასიონატასთან“ და სხვ. თუმცა მსგავსება, რალა თქმა უნდა, გამეორებას როდინიშნავს. ამ მარად ამაღელვებელი შინაარსის გადმოსაცემად კომპოზიტორი ამჯერადაც ახალ გამომსახველობით ხერხებს პოულობს. ამ ახალ ხერხთა შორის უწინარესად რეჩიტატივია აღსანიშნავი.

სონატა №17 იწერებოდა 1801 წლის ზამთარსა და 1802 წლის ზაფხულში (ერთი წლის შემდეგ გამოქვეყნდა). ეს ხომ ბეთჰოვენის ბიოგრაფიის ტრაგიკული თარიღებია — ჯულიეტა გვიჩარდისადმი სიყვარულის განბილება, ბედნიერებაში იმედგაცრუება, სიყრუის ღონიერი შემოტევა, ამ სენის თავიდან მოცილების იმედის დაშრეტა — აი, განცდები, კომპოზიტორს ამ წლებში რომ

თრგუნავდა. ამდენად, „სონატა რეჩიტატივითურთ“ ბეთჰოვენის დრამატული ბიოგრაფიის კიდევ ერთი ხილული საბუთია. პირადი გრძნობა-განცდები, ცხადია, ღრმა კვალად აღიბეჭდა სონატის მუსიკაში. როლანს, მაგალითად, მიაჩნია: „მთლიანად სონატა ერთ-ერთი ყველაზე გასაოცარი ნიმუშია მუსიკაში უშუალო მეტყველები-სა. ეს ისაა, ეს თავად ბეთჰოვენია“. და მაინც, როგორც ჭეშმარიტ ხელოვნებაში ხდება ხოლმე — ნაწარმოები შორდება პირადი უიღბლობით შობილ ჭირ-ვარამს, ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას იძენს, მარადისობას უერთდება. ესაა ღმერთკაცის, ბრძენი ხელოვანის სულის დიალოგი, განმარტოებული საუბარი საკუთარ თავთან.

№17 სონატის მსგავსი შინაარსი ერთხელ და ორჯერ როდი აღუბეჭდავს ამ დიდოსტატის გენიას. მისი მადი-ებლური გონება კი, ყოველ ჯერზე, ახალ-ახალ ხერხებს პოულობს. ასეა ამ ნაწარმოებშიც. სონატის ციკლი ახ-ლებურადაა აგებული, ყოველი ნაწილი სონატურ ფორ-მას ეფუძნება, თუმცა, „მთვარის სონატაში“ დაბადებუ-ლი თავისუფალი იმპროვიზაციულობაც არაა დავიწყე-ბული. გამომსახველი ხერხებიც ახლებურია. სონატაში პირველადაა მოცემული ინსტრუმენტული რეჩიტატივი,



ხოლო ამ ხაზის განვითარება მწვერვალს აღწევს ამავე ტონალობის IX სიმფონიაში.

სონატა №21 „ავრორა“, თხზ. 53, ვენის დიდი კლასიკოსის ერთ-ერთი საუკეთესო სონატათაგანია. 1802-1805 წლებში სოფელ დებლინგის თვალწარმტაც მიდამოებში დაწერილი ეს თხზულება ბეთჰოვენმა თავის ახალგაზრდობის დროინდელ მეგობარს, გრაფ ფერდინანდ ერნსტ ვალდშტაინს მიუძღვნა და ამით გამოხატა მადლიერება კეთილი კვალისადმი, რომელიც მის ბიოგრაფიაში ამ არისტოკრატიამ, მეცენატმა, მუსიკის მოტრფიალემ დატოვა.

დანარჩენი სონატებისგან ეს სონატა გამოირჩევა ფორმით, იგი ორნაწილიანია. I ნაწილი ხალისიანი და ლაღი, ჟრიაშულით სავსე დღეა. II ნაწილი კი მომდევნო დღის განთიადია. მუსიკის ამგვარი მხატვრულ-ემოციური შინაარსიდან გამომდინარეობს სონატის მოგვიანებით შერქმეული სახელწოდება — „ავრორა“ — ბერძნულ მითოლოგიაში ავრორა განთიადის ქალღმერთის სახელია. დასათაურება კომპოზიტორს არ ეკუთვნის, მოგვიანებითაა შექმნილი.

სონატა №23, „აპასიონატა“, თხზ. 57, ბეთჰოვენის შემოქმედებაში დრამატული ხაზის განვითარების მოკაშკაშე მწვერვალია და თვალსაჩინო ადგილიც უკავია არა მარტო ბეთჰოვენის შემოქმედებაში, არამედ მსოფლიო მუსიკალური ლიტერატურის შედევრთა შორისაც.

მხატვრულ-ემოციური შინაარსით, იდეის სიღრმით, სახეობრივი სამყაროს სიმდიდრით, მასშტაბით, შთაგონების იშვიათი ძალით, ფორმის საოცარი სიმწყობრითა და ხმოვანების სიმძლავრით, მას სამართლიანად უტოლებენ ბეთჰოვენის სიმფონიურ ქმნილებებს. უთუოდ შემთხვევითი არაა, რომ ბეთჰოვენის მოწაფის, კარლ ჩერნის გადმოცემით, ავტორს „აპასიონატა“ თავის საუკეთესო სონატად მიაჩნდა.

ნაწარმოები ავტორმა უახლოეს მეგობარსა და მფარველს, გრაფ ფრანც ბრუნსვიკს უძღვნა, თუმცა ზოგიერთ მკვლევარს მიაჩნია, რომ მიძღვნაში გრაფის და, ტერეზა ბრუნსვიკი იგულისხმება და, შეჭველია, ეს ასეც არის.

ალბათ, საინტერესოა ცოდნა იმისა, თუ ვინ შეიქნა ამ უბადლო მუსიკის შთაგონების წყარო, როგორი იყო პიროვნება, ვინც დიადმა ადამიანმა არა მარტო საკუთარი ნაღვანის მიძღვნის, არამედ მეტიც, მგზნებარე სიყვარულის ღირსად ცნო.

გრაფინია ტერეზა ბრუნსვიკი ევროპული არისტოკრატიის საუკეთესო წარმომადგენელი იყო. ურიცხვი არისტოკრატი ქარაფშუტა ქალიშვილისგან განსხვავებით მაღალნიჭიერი, განათლებული და ნაყოფიერად მოღვაწე პიროვნება ბრძანდებოდა, თუმცა სუსტი ჯანმრთელობა მის აქტიურ საქმიანობას სრულიადაც არ უწყობდა ხელს. საუცხოოდ უკრავდა ფორტეპიანოს,



ზოგჯერ ორკესტრსაც დირიჟორობდა, ჰქონდა დეკლამაციის ნიჭიც. ჯერ თავის დას, ჟოზეფინას (ადრე ბეთჰოვენი გატაცებული რომ იყო), აღუზარდა ოთხი შვილი. მერე კი, სიცოცხლის მიწურულამდე, უპოვარი, ობოლი, ღარიბ-ღატაკი ბავშვების აღმზრდელის საქველმოქმედო საქმიანობას შესწირა თავი. არასდროს გათხოვილა. დიდი კომპოზიტორისა და ტერეზას ბიოგრაფიაში ღრმად ჩახედული ცალკეული მკვლევარი ვარაუდობს, რომ მათი ქორწინება არ შედგა მრავალ, დღესაც ამოუცნობ მიზეზთა გამო, რომელთა შორის ერთ-ერთი, ძალზე გასათვალისწინებელი, უთუოდ ნოდებრივი დიდი სხვაობა იყო. თუმცაღა, როგორც ითქვა, ბრუნსვიკების ოჯახი სიყვარულითა და პატივით ეპყრობოდა ბეთჰოვენს, ჯეროვნად აფასებდა მის ნიჭს, იცოდა მისი ღვთაებრივი მადლის ფასი. შემთხვევით როდი წაუწერია ტერეზას ბეთჰოვენისათვის ნაჩუქარ თავის პორტრეტზე ასეთი სიტყვები: „იშვიათ გენიოსს, დიად ხელოვანს, შესანიშნავ ადამიანს“. ეს ის პორტრეტია, „იშვიათი გენიოსი“ მთელი სიცოცხლე სათუთად რომ ინახავდა. საყურადღებოა ტერეზას კიდევ ერთი ჩანაწერი: „ქალბატონების მიმართ იგი ნაზ ყურადღებას იჩენს, მაგრამ მისი გრძნობები ქალწულებრივად უმანკო, წმინდაა“.

„Appassionato“, ბეთჰოვენის რიგით ოცდამესამე სონატა, №3 „გმირული სიმფონიისა“ და №5 სიმფონიის თანატოლია, მათთან თითქმის ერთდროულად, 1804-1806

წლებში იქმნებოდა (თუმცა V სიმფონიაზე ადრე იქნა დასრულებული). ქრონოლოგიურმა დამთხვევამ, უდავოდ, ზეგავლენა მოახდინა საკლავირო სონატის შინაარსსა და გადმოცემის მანერაზე. სონატამაც, თავის მხრივ, V სიმფონიის ბევრი თავისებურება შეამზადა. №23 სონატას, ამავე ჟანრის ქმნილებებისაგან განასხვავებს მონუმენტურობა, ჭეშმარიტად ორკესტრული, მძლავრი ხმოვანება, გამომსახველ ხერხთა ბრწყინვალე ვირტუოზობა, იშვიათი გაქანება, მართლაც რომ მანამდე არგაგონილი სიმფონიური მასშტაბი. თავისუფლად შეიძლება ითქვას — ეს საკლავირო სიმფონიაა, ან კიდევ სონატაკონცერტია. ამ თავისებურებათა გამოც იყო, უთუოდ, რომ რომენ როლანს „აპასიონატასთან“ მიმართებით ასეთი ხატოვანი შედარება დაებადა: „ის ისე მეფობს, ვითარცა მონბლანი ალპებზე“.

სონატის სახელწოდება, „აპასიონატა“, ანუ მგზნებარე, ისევე, როგორც სხვა ზოგიერთ სონატათა დასათავურებანი, ავტორისეული არ არის, უაღრესი სიზუსტით კი გამოხატავს ნაწარმოებში ნაგულისხმევ განწყობას. სონატას პროგრამა არ გააჩნია, მაგრამ, როგორც კომპოზიტორის სიტყვები გვაუწყებს, შთაგონების წყაროს მან შექსპირის უკანასკნელ დრამაში, „ქარიშხალში“ მიაგნო. „აპასიონატა“ მეტრძოლი, შემართული, მგზნებარე განწყობილებით სუნთქავს და ეს დრამატიზმი თანდათან



ნობით მძაფრდება, ტრაგიკული კოლიზიები სიმფონიურ გაქანებას იძენს.

თავისი სწორუპოვარი „აპასიონატი“ დიდი შემოქმედი გვინერგავს რწმენას, რომ ადამიანის ამქვეყნიური დანიშნულებაა იბრძოლოს, უშიშრად, თუნდაც სიცოცხლის ფასად ეკვეთოს ბედისწერას და გაიმარჯვოს მასზე.

ბეთჰოვენის ხელნაწერებში ასეთი სიტყვები ამოიკითხება: „მე არ მჩვევია ჩემი თხზულებების შესწორება. ეს არასოდეს გამიკეთებია, რადგან დარწმუნებული ვარ, რომ ნებისმიერი ნაწილობრივი ცვლილება ამახინჯებს ნაწარმოების მთლიან ხასიათს“. დიდი კლასიკოსის ეს მრწამსი ნათლადაა აღბეჭდილი მისი მონუმენტური საფორტეპიანო ქმნილების, „აპასიონატას“ ხელნაწერ ფურცლებზე, თითქოს ერთი ამოსუნთქვით რომაა ჩანერილი, თითქმის არაფერია შეცვლილი (სულ რამდენიმე ტაქტია გადახაზული. ეს არის და ეს!). კომპოზიტორს ხომ ხანგრძლივად ნაფიქრი გადაჰქონდა სანოტო ხაზზე. ამ ინსტრუმენტულ დრამაზეც, როგორც ითქვა, დიდხანს ფიქრობდა. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ ნაწარმოებს დიდი ხნის, მარადიული სიცოცხლე შთაბერა, კაცობრიობის სულიერ ფასეულობათა ძვირფას განძად აქცია.

ამ ღირსებათა გამოა რომ „აპასიონატას“ ეთაყვანებოდა მრავალი გამოჩენილი არა მხოლოდ მუსიკოსი, არამედ მწერალი და სხვა მოღვაწე. ხოლო პიანისტთა

შორის ერთ-ერთი საუცხოოა ელისო ვირსალაძიეული შესრულება.

სონატა №31, თხზ. 110, ბეთჰოვენის გვიანდელი შემოქმედების ერთ-ერთი ჩინებული ნიმუში, 1821 წლის მიწურულს, დეკემბერში დაიწერა. ამ მუსიკით კომპოზიტორი ახალ, კერძოდ, რომანტიკულ ტენდენციათა გზას ადგება. სონატა გამოსარჩევია იმ თვალსაზრისითაც, რომ ამ ჟანრის მთელი ევოლუციის განმავლობაში პოლიფონიური სტილის უმაღლესი ფორმა — ფუგა ციკლში პირველად იკავებს დამოუკიდებელი ნაწილის ადგილს. ამის თაობაზე საგულისხმოა მაღალავტორიტეტული პიროვნებების აზრი: ჰენრიხ ნეიგაუზი აღფრთოვანებით წერს: „ეს გონების ნამდვილი ზეიშია, ინტელექტის ორგანო. მასში გამოიხატება გონიერი ადამიანის უსაზღვრო სულიერი ენერგია, შეუბოჭავი ფანტაზია და, რაც მთავარია, ამ გრძნობათა გადმოცემის გასაოცარი ოსტატობა“.

ამ სონატაში ვენელი კლასიკოსი კვლავ ოპტიმისტად გვევლინება. სონატის დასასრული ბნელეთზე სიკეთის გამარჯვების რწმენას განამტკიცებს.

ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატების ცნობილ კომენტატორს, ალექსანდრ გოლდენვეიზერს მიაჩნია, რომ: „ბეთჰოვენი ერთადერთია ბახის შემდეგ, რომელმაც ფუგის საკუთარი სტილი შექმნა, ღრმად თვითმყოფი და უაღრესად საინტერესო“. №31 სონატის ფუგა კი ბეთჰოვენის საუკეთესო ფუგების რიცხვს მიეკუთვნება.



არა მხოლოდ მხატვრულ-ემოციური შინაარსის ამოუწურავი სიღრმით, არამედ მასშტაბის გრანდიოზულობითაც სწორუპოვარია სონატა №32, თხზულება 111, რომელიც 1822 წელს, ანუ IX სიმფონიასთან ერთდროულად იწერებოდა და ისევე, როგორც IX სიმფონია, მთელ მის საფორტეპიანო შემოქმედებას საბოლოო წერტილს უსვამს. ეს სონატა ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატების ციკლთა უზარმაზარი ციკლის ღირსეული გვირგვინია. უზადოა მისი მონუმენტური ფორმის სიმწყობრე, ხოლო მუსიკა, ჟღერადობის სიმძლავრითა და გაქანებით, სიმფონიას შეედრება. ერთ-ერთი ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი ამ უნიკალური ქმნილებისა ისაა, რომ ვენელი კლასიკოსი უდიდეს როლს აკისრებს პოლიფონიას.

ბეთჰოვენის საფორტეპიანო მემკვიდრეობაში განსაკუთრებით გამოიყოფა საკონცერტო ჟანრის დიდებული მონაპოვარი — ხუთი კონცერტი: №1 დო მაჟორი, №2 სი ბემოლ მაჟორი (ორივე 1798 წელს შეიქმნა); №3 დო მინორი (1800), №4 სოლ მაჟორი (1806, ინსტრუმენტულ კონცერტებს შორის პირველი, რომელიც უშუალოდ სოლისტის და არა საორკესტრო პარტიით იწყება) და №5, მი ბემოლ მაჟორი, გმირული სულისკვეთებითა და სხვა მრავალი ნიშან-თვისებით, №3 და №5 სიმფონიებთან რომაა დანათესავებული.

საკონცერტო ჟანრის უბადლო ქმნილებები დიდმა კომპოზიტორმა მოკლე ხანში, 1795-1809 წლებში დაწერა. მრავალ მსგავს თავისებურებასთან ერთად ხუთივე კონცერტი ერთიმეორისაგან განსხვავებულია. თითოეულმა მათგანმა, გამორჩეულად კი №3-5 კონცერტებმა, განუზომლად გაამდიდრეს ევროპული საკონცერტო ჟანრის ლიტერატურა, ახალი სიტყვა წარმოთქვეს ინსტრუმენტული კონცერტის ჟანრში და მის განვითარებას ჯერ არნახული გზები დაუსახეს.

კონცერტი №5, 1808-1809 წლებში დაიწერა. ესაა საფორტეპიანო ლიტერატურის მონუმენტური ძეგლი. ავტორმა მას „დიდი კონცერტი“ უწოდა. კონცერტი №5, მართლაც, მანამდე არსებულ ყველა საკონცერტო ჟანრის ნაწარმოებს აღემატება, ფორმის მასშტაბურობით, ხმოვანების სიმძლავრით, გაქანებითა და ვირტუოზობის ბრწყინვალეობით. ამ პარტიტურამ შეაჯამა და ახალ საფეხურზე განაზოგადა ბეთჰოვენის საუცხოო მიგნებები, ჩინებული მონაპოვრები საფორტეპიანო კონცერტის ჟანრში.

ნაწარმოები ვენის საზოგადოებას ბეთჰოვენის საყვარელმა მოწაფემ კარლ ჩერნიმ წარუდგინა. ეს მოხდა 1811 წელს.

ბეთჰოვენის საფორტეპიანო კონცერტი №5 ქართული საფორტეპიანო პედაგოგიური და საშემსრულებ-



ლო სკოლის დიდი წარმომადგენლის, პროფ. ანასტასია ვირსალაძის მიერ შესრულებული იყო ბეთჰოვენის გარდაცვალების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო კონცერტში, რომელიც 1927 წლის აპრილში გაიმართა თბილისის ოპერის თეატრში. ღირიფორობდა ქართული საღირიფორო სკოლის პირველი და ღირსშესანიშნავი წარმომადგენელი, გამოჩენილი მუსიკოსი ივანე ფალიაშვილი (ზაქარია ფალიაშვილის ძმა). ეს იყო ქართველ მუსიკოსთა ძალებით განხორციელებული პირველი შესრულება ბეთჰოვენის ამ შედევრისა.

ანასტასია ვირსალაძის ღირსეულმა მემკვიდრემ, შვილიშვილმა, გამოჩენილმა პიანისტმა და პედაგოგმა, ელისო ვირსალაძემ, 1970 წელს თბილისის კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში ბეთჰოვენის დაბადების 200 წლის საიუბილეო თარიღს მიუძღვნა ორი საღამოსგან შედგენილი საკონცერტო ციკლი, სადაც ხუთივე კონცერტი შეასრულა. საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრს ღირიფორობდა სახელოვანი მუსიკოსი ოდისეი დიმიტრიადი. ეს იყო ბეთჰოვენის ხუთივე საფორტეპიანო კონცერტის მიჯრით შესრულების პირველი შემთხვევა საქართველოში.

საფორტეპიანო კონცერტის ჟანრში ბეთჰოვენი ღირსეულად განაგრძობს ბახისა და ვენის კლასიკოსთა დიდებულ ტრადიციებს და, ამასთანავე, პიანიზმის ახალ

მწვერვალსაც იპყრობს. მის კონცერტებში ჩანაფიქრის უძირო სიღრმით გაპირობებული რთული ტექნიკური ხერხები პიანისტური ოსტატობის სრულყოფილებას, მაღალ ინტელექტსა და დახვეწილ მხატვრულ გემოვნებას მოითხოვს.

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსების 90 წლისთავისადმი მიძღვნილ საზეიმო კონცერტთა პროგრამაში 2007 წლის პირველ ოქტომბერს საქართველოში პირველად შესრულდა ბეთჰოვენის ჩვენთვის მანამდე უცნობი კონცერტი Es Dur, ფორტეპიანოსთვის მცირე ორკესტრთან ერთად. თხზულება, რომელიც 1784 წლით თარიღდება, ხუთი კონცერტის რიცხვში ნაგულისხმები არაა. ახალგაზრდა კომპოზიტორის პირველი ცდა საკონცერტო ჟანრში სამნაწილიანი ციკლია. პარტიტურაში ნათლად ჩანს, თუ რარიგ ესწრაფვის ვენელი კომპოზიტორი, აღიარებულ ავტორიტეტებს ჩაუდგეს კვალში, აითვისოს ჟანრის ძირითადი მახასიათებლები, თუმცა საკუთარი ხელწერის ცალკეულ ნიშნებსაც ამჟღავნებს. ამ კონცერტის თბილისური პრემიერა განხორციელდა ალექსანდრე კორსანტიას ინიციატივით. საორკესტრო პარტიას ასრულებდა ე. მიქელაძის სახელობის სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი, რომელსაც ა. კორსანტია თავადვე დირიჟორობდა.



სავიოლინო შემოქმედება

იმ საკრავებს შორის, რომელთაც ბეთჰოვენი დიდ ყურადღებას აპყრობდა, თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ვიოლინოს. ამ საკრავს ბეთჰოვენი თვითონაც უკრავდა და ძალზე უყვარდა კიდევ. ვიოლინოსადმი სერიოზულ დამოკიდებულებაზე მიგვითითებს ის გარემოებაც, რომ უკვე აღიარებული მუსიკოსი, 24 წლის ასაკში, ხელახლა იწყებს ამ საკრავის დაუფლებას, მეგობრის, მევიოლინისა და კომპოზიტორის იგნაც შუპაცინგისაგან გაკვეთილებს იღებს. ეს ყველაფერი გასაგებს ხდის, თუ რატომ იცნობდა კომპოზიტორი ესოდენ ჩინებულად ვიოლინოს შესაძლებლობებს და რატომ დაუმკვიდრა ესოდენ მნიშვნელოვანი ადგილი თავის შემოქმედებაში.

ბეთჰოვენი შეეხო სავიოლინო მუსიკის ყველა ჟანრს, მინიატიურებსაც და მსხვილ ფორმებსაც, რომლებიც როგორც კამერული, ისე საკონცერტო ჟანრებით წარმოადგინა. თითოეულ ნაწარმოებს გენიალური ავტორის ნიჭის ტვიფარი ღრმად აჩნევია. და მაინც, გამორჩეულია სონატისა და კონცერტის ჟანრების მნიშვნელობა.

ბეთჰოვენის კალმით ვიოლინოსათვის 10 სონატა და ერთი კონცერტი დაინერა. აქვეა მისათითებელი სამმაგი კონცერტი ვიოლინოს, ვიოლონჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის ორკესტრთან ერთად (C Dur, თხზ. 56. 1804) და 2 რომანსი ვიოლინოსთვის ორკესტრის თანხლებით

(თხზ. 40 და 50). საყურადღებოა, აგრეთვე, ადრეული შემოქმედების ნიმუშები: 12 ვარიაცია მოცარტის ოპერის „ფიგაროს ქორწინების“ თემაზე (F Dur¹, თხზ. 66, 1793) და 12 ვარიაცია ჰენდელის ორატორიის „იუდა მაკაბელის“ თემაზე (G Dur², 1796). ეს ორი უკანასკნელი ნაწარმოები იყო კომპოზიციაში დიდი წინაპრების, მოცარტისა და ჰენდელის თაყვანისცემის გამომხატველი ძვირფასი ხარკი.

ბეთჰოვენის მცირე ფორმის სავიოლინო ნაწარმოებებს შეადგენს მრავალრიცხოვანი რონდოები, ცეკვები, ვარიაციები და სხვ. აქედან გამოსაყოფია პატარა პიესა „ზაზუნა“, რომელმაც ადრიდანვე საყოველთაო სიყვარული დაიმსახურა და დამკვიდრდა ნორჩი შემსრულებლების, განსაკუთრებით მევიოლინეთა რეპერტუარში. ესაა დიდი კლასიკოსის სადა, უშუალო ვოკალური ლირიკის ინსტრუმენტული გადამუშავების ბრწყინვალე ნიმუში.

კონცერტი ვიოლინოსთვის ორკესტრთან ერთად, დურ, თხზ. 61. 1806 წელს დაინერა და ჟანრის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მწვერვალი, ჟანრის უთვისაჩინოესი ნიმუშია, გვირგვინია არა მარტო თავად ბეთჰოვენის სავიოლინო მემკვიდრეობისა, არამედ საერთოდ, ამ ჟანრის

1 მი ბემოლ მაჟორი.

2 სოლ მაჟორი.



ერთ-ერთი უზენაესი მონაპოვარიცაა. ამ პარტიტურაში თავი მოიყარა და უმაღლეს მხატვრულ დონეზე განიცადა განზოგადება სავიოლინო მუსიკის მონაპოვრებმა. XVII-XVIII საუკუნეების დიდი მევიოლინე-კომპოზიტორების, ანტონიო ვივალდის, ჯუზეპე ტარტინისა და სხვების, და მათთან ერთად, აგრეთვე, ბახის, მოცარტის, ჰაიდნის ინსტრუმენტული კონცერტებით რომაა დანერგილი.

ბეთჰოვენის კონცერტი სოლო ვიოლინოსათვის ორკესტრთან ერთად ახალი, მაღალი საფეხურია ჟანრის ისტორიაში, ეს ჭეშმარიტად სიმფონიზებული კონცერტია.

ბეთჰოვენმა ეს გენიალური თხზულება თავდაპირველად თავისი თანამედროვისთვის, ვენის სახელგანთქმული თეატრის An der Wien-ის ორკესტრის პირველი მევიოლინის, ფრანც კლემენტისთვის ჩაიფიქრა, მაგრამ შემდეგ გულითად მეგობარს, სტეფან ბრაინინგს მიუძღვნა. სავიოლინო კონცერტი პირველად შესრულდა 1806 წელს ვენაში, სოლისტი ფრანც კლემენტი იყო.

ორი საუკუნე გასრულდა, რაც ბეთჰოვენის ნიჭისა და ოსტატობის ეს სწორუპოვარი ნიმუში ატკბობს და აღელვებს მსმენელს. მართალია, საყოველთაო აღიარებისკენ მიმავალ გზას ძნელად იკვალავდა, მაგრამ თაყვანისმცემლები არც ადრე ჰკლებია. ბეთჰოვენისეული გენიალური ქმნილება შესწავლილი ჰქონია (სხვათა შორის, შუპაცინგის შუამდგომლობით) ჯადოქრად შერაცხილ

მევიოლინეს, ნიკოლო პაგანინის, ვისთვისაც ეს მუსიკა მთელ ცხოვრებაში ერთ-ერთ ამაღელვებელ მუსიკალურ შთაბეჭდილებად დარჩენილა.

ბეთჰოვენის სავიოლინო კონცერტს ბრწყინვალედ ასრულებენ სახელოვანი ქართველი მევიოლინეები მარინე იაშვილი და ლიანა ისაკაძე. ამ უკანასკნელს ფირფიტაზეც აქვს ჩანერილი. სხვა ქართველი მევიოლინეების რეპერტუარშიცაა შესული.

ბეთჰოვენის სონატები ვიოლინოსათვის ფორტეპიანოსთან ერთად, კომპოზიტორის შემოქმედებისა და, მთლიანად, სავიოლინო ლიტერატურის ფასდაუდებელი ნაწილია. ორი საკრავის, ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის განკუთვნილი ეს გრანდიოზული, 10 ნაწარმოებისგან შედგენილი ციკლთა ციკლი იწერებოდა 1797-1812 წლებში. ამდენად, მსგავსად საფორტეპიანო სონატებისა, ნათლად ამჟღავნებს დიდი ხელოვანის არა მარტო უბადლო ნიჭსა და ოსტატობას, არამედ თანამიმდევრულად გადმოშლის კომპოზიტორის სავიოლინო სტილის ევოლუციას, ახალგაზრდული ასაკით დაწყებული, ვენის დიდ კლასიკოსად ჩამოყალიბებამდე.

შეიძლება აქვე ითქვას, რომ საფორტეპიანო სონატების მსგავსად, რომელთა პირველი სამი ნიმუში ბეთჰოვენმა დიდ მასწავლებელს, ჰაიდნს მიუძღვნა, არც სავიოლინო თხზულებების შექმნისას დავინწყებია შეძენილი ცოდნისათვის მადლიერების გამოხატვა — პირვე-



ლი სამი სონატის (თხზ. 12) თავფურცლებს თავისი სხვა მასწავლებლისადმი, ანტონიო სალიერისადმი მიძღვნა ნაუწერია.

სავიოლინო სონატებში ბეთჰოვენი აყალიბებს ახალ სავიოლინო სტილს, რომელიც ნოვატორულია მხატვრულ-ემოციური შინაარსის თვალსაზრისითაც, ვირტუოზობის თავისებურებებითაც, ფორმისა და გამომსახველი ხერხებითაც და საკრავთა ტექნიკურ-გამომსახველი საშუალებებითაც. ბეთჰოვენის სონატებს არაფერი ჰქონდა საერთო სალონურ სტილთან, გასართობ, გულის გადასაყოლებელ მუსიკასთან, კომპოზიტორის მოღვაწეობის ხანაში რომ იყო გაბატონებული. ბეთჰოვენისეული ეს მუსიკა მოითხოვდა ღრმა ფიქრსა და განცდას, როგორც შემსრულებლების, ისე მსმენელებისგან.

თითოეულ სონატას ბეთჰოვენი განსხვავებულ მასშტაბს სძენს. ვთქვათ, სონატა №7 დიდმასშტაბური, გრანდიოზულია, ხოლო №10 ამ ციკლში ყველაზე მოკლეა. ძალზე მდიდარია სონატების ტექნიკური აღჭურვილობა, შტრიხობრივი ხერხები, რაც შემსრულებლებს კოლოსალური სირთულეების დაძლევას ავალებს. ეს სირთულეები მხატვრული არსის გამოხატვის აუცილებლობითაა ნაკარნახევი, მხატვრულ სახეთა აღბეჭდვა მოითხოვს და არაა გარეგნულ-ვირტუოზული ეფექტების მიზნით მოზიდული. ის, რომ კომპოზიტორი არამც და არამც არ ესწრაფოდა ტექნიკური ხერხებით გარეგნული ეფექტის

მოხდენასა და მსმენლის მოხიბლვას, არამედ ემოციური შინაარსის გამოხატვის აუცილებლობას ემორჩილებოდა, ადასტურებს ბეთჰოვენის მოწაფის, პიანისტის, კომპოზიტორისა და დირიჟორის ფერდინანდ რისის ნაამბობი: „თუკი მე ცუდად დავუკრავდი პასაჟს ან ნოტს ყალბად გავაჟღერებდი, იგი შენიშვნას არ მაძლევდა, მაგრამ, თუკი „Crescendo“-ს, ან კიდევ სხვა რომელიმე ელფერს არ დავიცავდი, თუკი სათანადო გამომსახველობის გარეშე ვუკრავდი, იგი ჯავრობდა და მიმეორებდა: „ის პირველი შეცდომები შემთხვევის ამბავია, აი, მეორე კი — წვდომის, გრძნობისა და ყურადღების უკმარისობას ამჟღავნებს“. იმავდროულად, კომპოზიტორი მკაცრად მოითხოვდა შესრულების სიზუსტეს, ავტორის მითითებათა, ნიუანსებისა და დინამიკური ნიშნების განუხრელ დაცვას. ასეთი მითითებები კი სავიოლინო სონატების ტექსტში უხვადაა გაბნეული.

ბეთჰოვენის სავიოლინო სტილის სიახლეა ისიც, რომ კომპოზიტორი, როგორც ითქვა, უკან იტოვებს იმხანად გავრცელებულსა და ფრიად პოპულარულ შესრულების სალონურ მანერას. სონატის ჟანრს იგი სიმფონიურ მასშტაბსა და გაქანებას სძენს. მისი ამ თხზულებებისათვის, სიმფონიების მსგავსად, დამახასიათებელია ვაჟკაცური სულისკვეთება, მებრძოლი განწყობა, ცეცხლოვანი ტემ-

1 ბგერის, ხმოვანების თანდათანობით გაძლიერება.



პერამენტი, რაც გამორიცხავს სენტიმენტობას, გული-სამაჩუყებელ სინაზეს, თუმცა ადამიანური ფიქრისა და განცდების წრე, სონატების ფურცლებზე რომაა დაწეხილი, უზარმაზარია, სასიყვარულო ოცნებასაც, ნათელ იმედებსაც და იმედგაცრუებასაც, ოცნებათა მსხვრევით შობილ მწარე ფიქრებსაც და უამრავ სხვა ემოციას აღბეჭდავს. ცხოვრებისეულ დაუნდობარ შეტევებს ბეთჰოვენი თავად მედგრად, ვაჟკაცურად უმკლავდებოდა და ამ სულიერი განცდების გამომხატველი მუსიკის შემსრულებლებისგანაც იმავს მოითხოვდა: „მამაკაცი მტკიცე და ვაჟკაცური უნდა იყოს ყველაფერში“ — ბრძანებდა დიდი ხელოვანი.

ბეთჰოვენისებურად უსაზღვროდ მდიდარია სავიოლინო სონატებში გადმოცემული მხატვრული შინაარსი, ვრცელია ემოციურ განცდათა წრე. ადრეულ, ახალგაზრდობის დროინდელ პირველ სამ სონატაში ნათელი, ჭაბუკურად ხალისიანი განწყობა ჭარბობს. მათთან ახლოსაა №5 სონატის ემოციური ატმოსფეროც, თუმცა ამ თხზულების შინაარსი საგაზაფხულო შთაბეჭდილებებსა და ბუნების სურათების ხილვით აღძრულ ფიქრებსა და გრძნობებსაც იტევს. ზემოთ უკვე ითქვა, №7 სონატა, ინსტრუმენტული დრამის ნიმუში, დრამატულ სონატათა რიგს რომ განეკუთვნება, მას მემამბოხე სულისკვეთებით სჭვალავს. სონატური ციკლის უკანასკნელი ქმნილება, სონატა №10, თხზ. 96 კი კვლავ ადამიანის სულიერი სამ-

ყაროს იდუმალეებაზე, ლირიკულ გრძნობებზე, ფიქრსა და ჭკრეტაზე საუბრობს. აქ პასტორალური, პოეტის თვალთ დანახული ბუნების ამსახველი ელემენტები-ცაა ჩართული.

ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატების გრანდიოზულ ციკლში ერთ-ერთი გამორჩეულია №5, თხზ. 24, „Frühlings-Sonate“, „საგაზაფხულო“, (1801). თავად კომპოზიტორის ძალზე საყვარელი ნაწარმოების სათაური ავტორს არ ეკუთვნის, მაგრამ ასე დამკვიდრდა, შესაძლოა იმიტომ, რომ მეტად ესადაგება მუსიკის მხატვრულ-ემოციურ შინაარსს.

სავიოლინო სონატების გრანდიოზული ციკლის მეცხრე სონატის შესახებ ბეთჰოვენზე ზემოხსენებული მონოგრაფიის ავტორი, ა. ა. ალშვანგი სამართლიანად წერს: „1803-1805 წლების ქმნილებები ნამდვილი მთაგრეხილია, ხოლო ოპ. 47 სონატა ამ მთაგრეხილის ერთ-ერთი მწვერვალია. და სწორედ ამ ნაწარმოებებით გადაიშლება XIX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების ბრწყინვალე პანორამა“.

მართლაც, სავიოლინო სონატა №9 ცას მიწვდენილი მწვერვალია არა მარტო ბეთჰოვენის სავიოლინო მემკვიდრეობაში, არამედ ზოგადად მთელ სოლო კამერულინსტრუმენტულ ლიტერატურაში. იგი ვენელი კლასიკოსის ისეთ „გმირულ“ თხზულებებს უმზადებს ნიადაგს და



უტოლდება, როგორებიცაა სიმფონია №3 „გმირული“, საფორტეპიანო სონატა „აპასიონატა“ და ა.შ.

1802-1803 წლებში შექმნილი ეს სავიოლინო სონატა ავტორმა სახელოვან თანამედროვეს, გერმანული წარმოშობის ვირტუოზს, პარიზელ მევიოლინეს რუდოლფ კრეიცერს მიუძღვნა. აქედან წარმოიშვა ნაწარმოების დასახელება — „კრეიცერის სონატა“.

რიგით მეცხრე, თხზ. 47, „კრეიცერის სონატას“ ბეთჰოვენმა წაუმძღვარა ქვესათაური — „In uno stilo molto concertante“, რაც ნიშნავს მოთხოვნას, მუსიკა შესრულდეს „რაც შეიძლება საკონცერტო სტილით“. თავდაპირველად ქვესათაურში სიტყვა „Brillante“-ც (ბრწყინვალედ) ეწერა, ესე იგი, ავტორს ჩაფიქრებული ჰქონდა საკონცერტო, ანუ ზეანეული, ბრწყინვალე, საზეიმო ნაწარმოები. ესეც გასაგებს ხდის, თუ რატომ ნუსხავს მსმენელს სონატის მუსიკა, მგზნებარე და ღრმად მგრძნობიარე, საზეიმო და დრამატული, მღელვარე და გულითადი გრძნობით აღვსილი, ამასთანავე, სიმფონიური გაქანებისა და ასეთივე მასშტაბის ქმნილება. ორი სოლისტიკოსის განკუთვნილი მუსიკა ჭეშმარიტად ორკესტრის მსგავსი ხმოვანებით, ფორმის მონუმენტურობით, ტემბრთა სიუხვით ხასიათდება. ალბათ, ამიტომაც იყო, რომ პ. ი. ჩაიკოვსკიმ გააორკესტრა კიდეც. სიმფონიასთან სიახლოვე, უეჭველია, იმ გარემოებითაცაა განპირობებული.

ლი, რომ ეს სავიოლინო სონატა „გმირული“ სიმფონიის თანატოლია და სხვა „გმირულ“ ნაწარმოებებთან ერთდროულად იწერებოდა. ამდენად, ბეთჰოვენის სიტყვები: „დღეიდან ახალ გზას მინდა დავადგე“, ნათქვამი მაშინ, „გმირული“ სიმფონიის წერას რომ შეუდგა, სამართლიანია სავიოლინო №9 სონატის ნოვატორული მუსიკის მიმართაც. „კრეიცერის“ სონატა დღესაც კი, როცა სავიოლინო მუსიკამ ხანგრძლივი განვითარება განიცადა, აზრის სითამამითა და მუსიკის სიახლით გვანცვიფრებს.

„კრეიცერის“ სონატაზე ბეთჰოვენს დიდხანს უფიქრია. კომპოზიტორის ჩანაწერებში ჯერ კიდევ 1802 წლამდე ვხვდებით თხზულების ცალკეულ ესკიზს. საბოლოოდ ნაწარმოებმა ბრწყინვალე საკონცერტო ხასიათი, სიმფონიური მასშტაბი შეიძინა და ეს ავტორმა, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ხაზგასმით ასე აღნიშნა კიდევ — „სონატა ფორტეპიანოსა და ობლიგატური ვიოლინოსათვის, დაწერილი საკონცერტო სტილით“. მართლაც, „კრეიცერის“ სონატა სცილდება კამერული ჟანრის საზღვრებს, ეს უნიკალური სონატა-კონცერტია, სონატა-სიმფონიაა, სონატა-დრამაა.

„კრეიცერის“ სონატით ლიტერატურული შედეგრიც იქნა შთაგონებული. დიდი რუსი მწერლის ლევ ტოლსტოისთვის ამ მუსიკით, მისი ერთ-ერთი საყვარელი ბეთჰოვენისეული ნაწარმოებით მიღებული შთაბეჭდილება



გახდა სანიდარი რუსული ლიტერატურის ჩინებული ნიმუშის შექმნისა, ესაა 1889 წლით დათარიღებული მოთხრობა „კრეიცერის სონატა“. დიდ რუს მწერალს „კრეიცერის“ სონატა სახელმოხვეჭილი მუსიკოსების, ფ. ლაუბისა (ვიოლინო) და ნ. რუბინშტეინის (ფორტეპიანო) შესრულებით მოუსმენია 1872 თუ 1873 წელს, მოსკოვში.

ბეთჰოვენის ათივე სავიოლინო სონატის მიჯრით, ზედიზედ საჯაროდ შესრულება, ცხადია, ტიტანურ შემოქმედებით ძალისხმევას, უდიდეს პროფესიონალიზმსა და არტისტულ უნარს მოითხოვს. ამიტომ გასაგებია, სონატების შექმნის დროით დაწყებული, რატომაა, რომ თითებზე ჩამოითვლება მუსიკოსები, ვინც ამ სირთულეებს შეჰბედა. კომპოზიტორის თანამედროვენი „აღმაშფოთებელ სირთულეებს“ საყვედურობდნენ ავტორს და უარობდნენ დაკვრას. ლმერთკაცი კომპოზიტორი კი თურმე მიუგებდა: არა უშავს რა, ეს მომავლის მუსიკააო. და მართლაც, მომავალმა შვა მუსიკოსები, რომლებმაც არათუ ცალკეული სონატები, არამედ, ციკლად გააზრებულ კონცერტებში ათივე ნაწარმოები ზედიზედ დაუკრეს.

ქართველ მევიოლინეთა შორის როდამ ჯანდიერია პირველი და დღესდღეობით ერთადერთი, ვინც ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატების გრანდიოზული ციკლი, ათივე სონატა მიჯრით, ზედიზედ სრულად გაახმიანა. ეს იყო 2003 წლის დეკემბერს, თბილისის ფ. სარაჯიშვი-

ლის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გამართულ ორ კონცერტში. სოლისტ-მევიოლინესთან ღირსეული ანსამბლი შექმნა პიანისტმა მამუკა სიხარულიძემ. ამ ორმა მუსიკოსმა ბეთჰოვენის გარდაცვალების 200 წლის საიუბილეო თარიღიც აღნიშნა კამერული კონცერტით (2007 წლის 26 მარტი), სადაც შეასრულა ვენის დიდი კლასიკოსის ორი უკანასკნელი სონატა (№9 „კრეიცერის“ და №10) და ორი სავიოლინო რომანსი.



ოპერა „ფიდელიო“ 1805

თავისი ერთადერთი ოპერის, „ფიდელიოს“ შესახებ ბეთჰოვენს სიცოცხლის მიწურულში უბრძანებია: „ესაა ჩემი სულის სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი. ეს ჩემი პირმო დაბადებისას ყველაზე დიდ ტკივილად მილირდა. სიმწარეც, გულისტკენაც უზომო მანვნევენა. ამიტომაცაა, რომ გამორჩეულად მიყვარს და ვუფრთხილდები კიდეც...“

დიდი გერმანელი კომპოზიტორის უმდიდრეს შემოქმედებით შემკვიდრეობაში ცოტაა ნაწარმოები, რომელზეც ამდენი უფიქრია, ასეთი გულმოდგინებით უმუშავია, ამდენჯერ ხელახლა მიჰბრუნებია და ამდენჯერ გადაუმუშავებია. მან უამრავი ვარიანტი ხელმოსმით უარყო, დავინწყებისათვის გასწირა მანამ, სანამ საუკეთესოს არ მიაკვლია. ამასთანავე, ცოტაა ნაწარმოები, რომლის საშემსრულებლო ბედი აგრერიგ ეკალვარდიანი იყოს, ასე ძნელად გაეკვლიოს გზა ჯეროვანი დაფასებისაკენ. უთუოდ იმიტომ, რომ „ფიდელიოს“ მუსიკა უკან იტოვებდა თავის ეპოქას. ეს მუსიკა დღესაც ნოვატორულია.

ისტორიულ ვითარებაში, „ფიდელიოს“ დაბადებას წინ რომ უსწრებდა, უსათუოდ უნდა იქნას გათვალისწინებული ჟანრები და ცალკეული ნაწარმოებები, რო-

მელთაც უშუალოდ მოუმზადეს ნიადაგი ბეთჰოვენის ამ თხზულებას. პირველ ყოვლისა, ეს არის საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის დროინდელი, რევოლუციის ზეიმებთან უწყვეტად დაკავშირებული მუსიკა, სახელდობრ, მასობრივი სიმღერა-მარშები, ჰიმნები, პლენერული მუსიკა¹ და ის ოპერები, რომლებიც მუსიკის ისტორიაში „ხსნის ოპერის“ (ზოგჯერ „გადარჩენის ოპერადაც“ იხსენიებენ) სახელწოდებით შევიდა.

„ხსნის ოპერის“ ჟანრის ძირითადი დამახასიათებელი თვისებებია სიყვარულის თემისა და მასთან შერწყმული გმირული საწყისის აქტიური მნიშვნელობა, კეთილშობილი გრძნობებისათვის თავგანწირვა. ამ ოპერათა გმირები ძალადობასა და უსამართლობას ებრძვიან, ამარცხებენ დესპოტიზმსა და ტირანიას. დრამატული, დაძაბული სიუჟეტური ქარგა ოპერებში დინამიკურად ვითარდება და მოულოდნელად ბედნიერი ფინალით, გმირის გადარჩენით, განსაცდელისგან ხსნით ბოლოვდება. სწორედ აქედან წარმოიშვა ჟანრის სახელწოდება — „ხსნის ოპერა“.

„ფიდელიოს“ პარტიტურა მზად იყო 1805 წელს. თავდაპირველად 35 წლის ავტორი უკმაყოფილო დარჩა და მუშაობას ხელახლა შეუდგა. არც მეორე რედაქციას

¹ ლია ცის ქვეშ, ქუჩებში, მოედნებსა და პარკებში შესასრულებელი მუსიკა, რომელიც შემსრულებელთა დიდ რაოდენობას მოითხოვს.



(1806) მოჰყოლია წარმატება და ბეთჰოვენმა მესამედაც გადაამუშავა პარტიტურა.

ყოველ ახალ რედაქციას კომპოზიტორმა ახლადვე შექმნილი უვერტიურა წაუმძღვარა. ამ უვერტიურებმა მოგვიანებით ოპერისაგან დამოუკიდებლად, „ლეონორა“ №1, „ლეონორა“ №2, „ლეონორა №3“-ის სახელწოდებით საკონცერტო პროგრამებში მოიკიდეს ფეხი.

ოპერა „ფიდელიო“ სცენაზე პირველად დაიდგა 1805 წლის 20 ნოემბერს, ვენის სახელოვან თეატრში An der Wien. დირიჟორობდა ბეთჰოვენის მეგობარი იგნაც კსავერ ფონ ზეიფრიდი. ლეონორას პარტიას ასრულებდა 20 წლის ანა მილდერ-ჰაუპტმანი, მომღერალი, ვისაც ვარაუდობდა კომპოზიტორი, როცა ამ პარტიისთვის მუსიკას წერდა. ამ შესანიშნავ დრამატულ სოპრანოს ჰაიდნი ისე განუცვიფრებია, რომ უთქვამს: „შვილო, საყვარელო, თქვენ მთელი სახლისოდენა ხმა გქონიათ!“ მსახიობური უნარი კი მილდერს ჰკლებია. მოგვიანებით, თანამედროვეთა გადმოცემით: „ლეონორას პარტიას გენიალურად ასრულებდა“ 18 წლის ვილჰელმინა შრედერ-დევერიენტი.

ისტორიული ვითარება „ფიდელიოს“ პრემიერისათვის ხელსაყრელი არ იყო. ვენა ის-ის იყო დაიპყრო ნაპოლეონის არმიამ. ვენის მდიდარი მოსახლეობა, არისტოკრატია გარბოდა, ქალაქი ლამის დაცარიელდა.

საზოგადოება არც მუსიკალური თვალსაზრისით იყო მომნიშვნელოვანი დიდი თანამოქალაქის ნოვატორული მუსიკის აღსაქმელად. ამდენად, „ფიდელიოზე“ პრემიერის დროინდელი გამოხმაურება წინააღმდეგობრივია. ა. ა. ალშვანგს მონოგრაფიაში, ოპერის დადგმასთან დაკავშირებული ასეთი ეპიზოდი მოჰყავს: „ფიდელიოს“ რეპეტიციებს უსიამოვნებები ახლდა. ამაში, ნაწილობრივ, კომპოზიტორს თვითონაც ედებოდა ბრალი, ვინაიდან ჯიუტად უწევდა წინააღმდეგობას, რათა გუნდისა და სოლისტებისათვის დაწერილი მეტისმეტად ძნელი პარტიები შეესწორებინა. მეორე მხრივ, მუსიკოსებისა და მომღერალთა კონსერვატულობა კიდევ უფრო აღრმავებდა უფსკრულს კომპოზიტორსა და შემსრულებლებს შორის. სწორედ ამაში უნდა ვეძიოთ რეპეტიციებზე ბეთჰოვენის გაფიცვების მიზეზები. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე კომპოზიტორი იმას გაუღიზიანებია, რომ მესამე ფაგოტისტი ადგილზე არ აღმოჩენილა. ლობკოვიცი, რომელიც რეპეტიციას ესწრებოდა, შეეცადა ავტორი დაემშვიდებინა, უთხრა, ორი ფაგოტიც იკმარება. ამ „მოსაზრებას“ იმდენად გაუბრაზებია ბეთჰოვენი, რომ მისი უბრწყინვალესობის, მისი ამ მფარველის სასახლესთან როცა ჩაიარა, ალაყაფის კართან შედგა და რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, დაიყვირა: „ლობკოვიც, შე ვირო, შენა!!!“



თუმცაღა, ასაღელვებლად ლობკოვიცის გარეშეც მიზეზები საკმარისი იყო. ეჭვგარეშეა, კომპოზიტორი რეპეტიციებზევე დარწმუნდა, რომ მსმენელი ოპერას „ვერა-ფერს გაუგებდა“.

ბეთჰოვენის დროინდელი პრესა რეცენზენტი ავგუსტ კოცებუს ხელით ანადგურებს, დაუნდობლად უსწორდება საპრემიერო სპექტაკლს: „არასოდეს დაწერილა ესოდენ უთავბოლო, უხამსი, ქაოსური, სმენის აღმაშფოთებელი მუსიკა. უმჭახესი მოდულაციები ერთიმეორეს მისდევს მართლაც რომ საზიზლარი მიმდევრობით. ცალკეული წვრილ-წვრილი, პანია იდეები, ამაღლებულის მინიმუმებასაც კი ფრიად შორდებიან (აი, მაგალითად, საფოსტო საყვირის სოლო, უთუოდ გუბერნატორის მობრძანებას რომ იუნყება), აბოლოებს უსიამო, გამაყრუებელ შთაბეჭდილებას“ (გაზ. „Freimuthige“). ოპერა არც იმ კომპოზიტორებმა მოიწონეს (ქერუბინი, სალიერი), რომლებსაც ბეთჰოვენი პატივს სცემდა. მართალია, ავტორიტეტი მეტად დიდი ჰქონდათ, მაგრამ კომპოზიტორმა მათი რჩევები ყურად მაინც არ იღო. როგორც გააფთრებული ძუ ლომი საკუთარ ბოკვრებს, ისე იცავდა თურმე პარტიტურის თითოეულ ნოტს. ეს ყველაფერი, ცხადია, ბეთჰოვენს გულს ტკენდა.

ოპერის ბედუკულმართობის მაჩვენებელია ისიც, რომ პარტიტურა ოპერის დადგმიდან მხოლოდ 100 წლის

შემდეგ დაიბეჭდა, ხოლო ბეთჰოვენის თხზულებათა ყველაზე ადრეულ სრულ კრებულში საერთოდ ვერც შევიდა.

მესამე, უკანასკნელი, რედაქციით „ფიდელიოს“ დადგმა კვლავინდებურად ვენაში, ამჯერად „Kertnertorteatr“-ის სცენაზე განხორციელდა, დირიჟორობდა უკვე სმენდაკლებული ავტორი. ამიტომ მას მეგობარი, დირიჟორი უმლაუფი ზურგს უკან ედგა და ეხმარებოდა. ეს იყო 1814 წლის 23 მაისს. ამჯერად ბეთჰოვენმა, როგორც იყო, წარმატება იზეიმა. გაზეთებშიც ხოტბა შეასხეს: „...თეატრი სრულიად სავსე იყო, წარმატება — არაჩვეულებრივი. ენთუზიაზმი კომპოზიტორისადმი, საზოგადოების საყვარელი ადამიანი რომ შეიქნა, იმითაც გამოიხატა, რომ მას ყოველი მოქმედების ბოლოს სცენაზე იძახებდნენ...“

ბეთჰოვენის მოთხოვნები საოპერო ლიბრეტოების მიმართ მკაცრი იყო. დიდი კომპოზიტორი ვერ ეგუებოდა ზერელე, ფუჭსა და ცხოვრებისეულად ყალბ შინაარსს, მისი დროის ოპერებში რომ მოჭარბებულიყო. ამიტომ „ფიდელიოს“ ლიბრეტოს შექმნაში თავად უშუალოდ მონაწილეობდა. ლიბრეტისტი იოზეფ ზონლაიტნერის მიერ შეთავაზებული სიუჟეტი იმხანად პოპულარული იყო, მას ნამდვილი ამბავი ედო სარჩულად. ლიბრეტოზე მუშაობისას ბეთჰოვენმა მეგობარი, სტიფან ბრაინინგიც დაიხმარა. ლიბრეტოს საბოლოო, მესამე



ვარიანტი კი ეკუთვნის ვენის პოპულარულ ლიბრეტისტს, ფრიდრიხ გეორგ ტრეიჩკეს, რომლისთვისაც კომპოზიტორს ასე მიუწერია: „გარნმუნებთ, ძვირფასო ტრეიჩკე, ეს ოპერა მე ტანჯულის გვირგვინით შემამკობს. თქვენი თანამშრომლობით თქვენ გადაარჩინეთ ყველაფერი საუკეთესო, რაც კი „ხომალდის მსხვერვა-განადგურებას“ გადაურჩა. ამისთვის თქვენი მარად მადლიერი ვიქნები“. და მაინც, მონდომება საკმარისი არ აღმოჩნდა, რათა დიდ კომპოზიტორს ოპერისათვის სათანადო თარგი ჰქონოდა.

ოპერაში მოქმედება XVII საუკუნის ესპანეთში ვითარდება. მთავარი გმირი ფიდელიო მამაკაცად გადაცმული ლეონორაა. იგი დაეძებს უგზო-უკელოდ დაკარგულ ძვირფას მეუღლეს, რომელიც ტირან დონ პიზაროს საპყრობილის საზარელ ჯურღმულში ჰყავს გამომწყვდეული. საბოლოოდ სიყვარული იმარჯვებს, ტირანია კი ემხოზა.

საამდროოდ, დღეისათვის, სიუჟეტი ერთობ მიაბი-ტია. მაგრამ მოკლედ გადმოცემული შინაარსიდანაც ნათელი ხდება, თუ რამ მოხიბლა დიდი კომპოზიტორი. მას მიეცა შესაძლებლობა, არა მარტო მუსიკით, სიტყვითაც გამოეთქვა საკუთარი იდეალები, მეამბოხე სულისკვეთება, ძალადობასა და ჩაგვრასთან შეურიგებელობა და, ამასთანავე, ჰქონოდა პირობა, ხოტბა შეესხა სიყვარუ-

ლის უძლეველი ძალისათვის. ოპერის ფინალი ესაა დიდებული ჰიმნი კაცობრიობის სანუკვარი ოცნებისადმი, თავისუფლებისადმი.

უნდა ითქვას, რომ ტირანიის წინააღმდეგ მიმართული არსი ნანარმოებისა ყოველ დროში სახიფათო ანალოგიებს ბადებდა. ამიტომ იყო, რომ ცენზურა ოპერის სცენაზე დადგმას ათასგვარ დაბრკოლებას უქმნიდა ხოლმე. ავტორის სიცოცხლეშიც, ცენზურის თვალის ასახვევად, მოქმედება გადატანილ იქნა XVII საუკუნის ესპანეთში.

„ფიდელიოში“ გაშლილ საოპერო არიებს, ანსამბლებსა და საგუნდო ნომრებს სალაპარაკო დიალოგები ენაცვლება. ვოკალურ პარტიებში კი მღერადი, კანტილენური წყობის, პლასტიკური, იშვიათი გამომსახველობის მქონე მელოდიკა შეზავებულია რეჩიტატიულ-დეკლამაციურსა და, ამასთანავე, ინსტრუმენტული წყობის მელოდიკასთან. შეიძლება ითქვას, რომ ვოკალურ პარტიებში თავს ავლენს იტალიური საოპერო სტილის ნიშნებიც, რომელთაც ბეთჰოვენი ჯერ კიდევ ადრეულ ასაკში დაეუფლა, როცა სალიერისთან მეცადინეობდა.

„ფიდელიოში“ ბეთჰოვენმა ახალი სიტყვა თქვა ოპერის ჟანრში და ამით მომავალი საოპერო მუსიკის ნაყოფიერი მარცვალიც დათესა.

1814 წელს „ფიდელიოს“ პრემიერა ქალაქ პრაღაში გაიმართა. ეს ახალგაზრდა გერმანელი რომანტიკოსი



კომპოზიტორისა და დირიჟორის კარლ მარია ვებერის თაოსნობით მოხდა. დადგმას იგი თავადვე უძღვებოდა. იმავე 1814 წელს ბეთჰოვენის მონაფემ, იგნაც მოშელეს-მა „ფიდელიო“ ფორტეპიანოსთვის გადაამუშავა, ხოლო როცა ეს გიგანტური სამუშაო დაასრულა, პარტიტურის ბოლო ფურცელს წააწერა: „რა თქმა უნდა, ღვთის წყალობით“. ბეთჰოვენს კი ასეთი სიტყვები დაუმატებია, „ჰეი, ადამიანო, თავად შეენიე შენს თავს!“.

მუსიკის ისტორია გვამცნობს, რომ ფერენც ლისტმა, როცა ვაიმარის ოპერის თეატრს ედგა სათავეში, განახორციელა „ფიდელიოს“ დადგმა და თავადვე უდირიჟორა.

„ფიდელიოს“ თაყვანისმცემელთა შორის იყვნენ ბეთჰოვენის თანამედროვე პოეტი გრილპარცერი, დიდი კომპოზიტორები: ბერლიოზი, ვაგნერი, გლინკა და სხვანი.

თომას მანი, XX საუკუნის დიდი გერმანელი მწერალი, ბეთჰოვენის გენიის თაყვანისმცემელი, რომელსაც „ფიდელიო“ მუსიკალური სრულქმნილების ნიმუშად მიაჩნდა, ხაზს უსვამს ამ მუსიკის „თავისუფლებისმოყვარე მაღალ ჰუმანიზმს“.

„ფიდელიოს“ შთამაგონებელ მუსიკასთან ზიარების ხანა საქართველოს გვიან, მხოლოდ XX საუკუნის ბოლოს დაუდგა. ეს მოხდა 1994 წლის აგვისტოში, ქუთაისში, მ.

ბალანჩივაძის სახელობის ოპერის თეატრის სცენაზე. დადგმის ინიციატივა ეკუთვნოდა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს, სახელმოხვეჭილ საოპერო მომღერალს, მედეა ამირანაშვილს. დადგმა განხორციელდა ქუთაისის საოპერო დასის ძალებით. სპექტაკლს დირიჟორობდა ირაკლი ჭიაურელი.

გერმანული საოპერო შედევის სცენაზე დასადგმელად რეჟისორი ბეთჰოვენის სამშობლოდან მოიწვიეს. ეს იყო ქართული კულტურის ქომაგი და დამფასებელი ჰერმან ვედეკინდი, რომელსაც მანამდე გერმანიის სცენებზე ქართული, ხოლო თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე გერმანული ოპერები ჰქონდა დადგმული. მხცოვანმა, 80 წლის ასაკს გადაცილებულმა რეჟისორმა „ფიდელიოს“ დადგმა ქართულ სინამდვილეს დაუახლოვა, საქართველოს უახლესი ისტორიის, 1990-იანი წლების საბედისწერო, ტრაგიკულ მოვლენებს, რთულ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ვითარებას მიუსადაგა, დადგმა უამრავი ქარაგმითა და სიმბოლოებით გაამდიდრა, სერიოზული, ფილოსოფიური აზრით გაჯერებული სპექტაკლი შექმნა. ბეთჰოვენის იდეალები — ტირანიის, უსამართლობის წინააღმდეგ ჯანყი, თავისუფლებისმოყვარე სულისკვეთება, ნათელი მომავლის რწმენა და იმედი, იმ დროს არსებულ სინამდვილესთან უშუალო ანალოგიებს ბადებდა და გაბედულად გაისმო-



და იმ წლების საქართველოს პოლიტიკური რეჟიმის სულისშემხუთველ ვითარებაში.

სპექტაკლის მხატვრული ხარისხი შეიქნა პირობა იმისა, რომ ქუთაისური „ფიდელიო“ გენიალური კომპოზიტორის სამშობლოში, გერმანიის ქალაქებში საგასტროლოდ გამგზავრებულიყო. ეს იყო ქ. ქუთაისის მთლიანი საოპერო დასის პირველი საზღვარგარეთული გასტროლი.

„ფიდელიოს“ პირველი დადგმისას ვენის თეატრის ქანდარიდან ჩამოცვენილა ფურცლები, სადაც ბეთჰოვენის მეგობრის, სტეფან ბრაინინგის ხელით ასეთი სიტყვები ეწერა: „გაბედულად განაგრძე! შენს შორეულ შთამომავალს, შენი საოცარი ბგერებით მოხიბლულს, ლეგენდად აღარ მოეჩვენება თებეს ნაგებობანი“. დიდი კომპოზიტორის ერთგული თაყვანისმცემლის ეს სიტყვები გამართლდა, ბეთჰოვენის შორეულმა შთამომავლობამ „ფიდელიო“ ღირსეულად დააფასა, შეიცნო ამ მუსიკის გაბედული სიახლეც და მისი მშვენიერებაც. თუმცა, ისიც სათქმელია, რომ საოპერო თეატრებს იგი სარეპერტუარო სპექტაკლად ჯერაც არ მიუჩნევიათ, დადგმები ხშირი არაა.

წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა თავად კომპოზიტორის სიტყვებიც: „მე იგი (იგულისხმება „ფიდელიო“ — რ. ქ.) ყველა სხვაზე მეტად მიმაჩნია ღირსად, რათა

შენარჩუნებულ და მოხმარებულ იქნას ხელოვნების შესახებ არსებულ მეცნიერებაში“.

„ბეთჰოვენის სიდიადე და განსაკუთრებული კულტურულ-ისტორიული როლი ისიცაა, რომ მუსიკის გამომსახველ შესაძლებლობათა საზღვრები იმგვარად გააფართოვა, რომ ფილოსოფიის საზღვრებს დაუახლოვა. მუსიკა გაამდიდრა უნარით, გამოხატოს პრობლემები, რომლებიც ჯერ კიდევ სრულიად ფარული იყო მისი წინამორბედებისათვის. ამის ნიმუშია ოპერა „ფიდელიო“ (aberti).



საზეიმო მესა, „Missa Solemnis“

უძველესი მუსიკალური სასულიერო ჟანრი, მესა, სათავეს იღებს ადრეულ ქრისტიანულ ეპოქაში და ვიდრე XIX საუკუნემდე საკომპოზიტორო შემოქმედებაზე მძლავრ შთამაგონებელ ძალას ინარჩუნებს. არც ბეთჰოვენის გენიამ უგულვებლყო ეს რელიგიური საკულტო ჟანრი.

მესის ჟანრის ნაირსახეობათა შორის (ჩვეულებრივი მესა, მცირე ანუ მოკლე მესა, განსაკუთრებული მესა, სამგლოვიარო მესა, ანუ რეკვიემი), ბეთჰოვენმა უპირატესობა მიანიჭა საზეიმო მესას. მრავალხმიანი ვოკალურ-ინსტრუმენტული საგალობლების ეს ტრადიციული ციკლი, *Missa solemn*, ბეთჰოვენს გამიზნული ჰქონდა თავისი თაყვანისმცემლის, ერცჰერცოგი რუდოლფის არქიებისკოპოსად კურთხევის საზეიმო ცერემონიაზე შესრულებისათვის. მაგრამ ჩანაფიქრმა თანდათან მეტი და მეტი მასშტაბი შეიძინა და მუშაობასაც ამ ავტორისათვის უჩვეულოდ დიდი დრო, წლები დასჭირდა. დიდი კომპოზიტორის შთაგონებამ და მისმა ტოლფარდმა ოსტატობამ ტრადიციულ დოგმათა ძველი მიჯნები უშიშრად გაარღვია, რის შედეგადაც შეიქმნა ვენის უკანასკნელი კლასიკოსის გენიალობის დამადასტურებელი, ქემმარიტად ღირსსახსოვარი ქმნილება.

თუ რარიგ მნიშვნელობას ანიჭებდა ბეთჰოვენი საკუთარ ამ ნაშრომს მისი ასეთი ჩანაწერიდანაც ჩანს: „მაშ, კიდეც ერთხელ შესწირე მსხვერპლად ცხოვრებისეული ყველა წვრილმანი შენი ხელოვნების დიდებას. უფალი უწინარეს ყოვლისა!“ ისიც საგულისხმოა, რომ კომპოზიტორს საზეიმო მესა საკუთარი შემოქმედების მწვერვალად ესახებოდა. მართლაც, თხზულება სრულად, მთელი სისავსით აღბეჭდავს უდიდესი ხელოვნის როგორც საკომპოზიტოროს ოსტატობას, ისე მის ეთიკურსა და ზნეობრივ მრწამსს. ეს მუსიკა ადამიანთა შორის სიყვარულზე, თანაღმობასა და სულიერ სიღბოზე, სიცოცხლესა და სანუთროს სწრაფნარმავლობაზე, მარადისობასა და წუთიერობაზე, ვედრებასა და სასოებაზე საუბრობს და კიდეც ურიცხვ ფიქრს, აზრსა და განცდას ითავსებს. დედააზრს, რის გამოხატვასაც კომპოზიტორი ესწრაფოდა, გასაგებს ხდის პარტიტურისთვის ნამძღვარებული ფრაზა: Von Herzen — Möge es zu Herzen gehen, „გულიდან გულისაკენ რომ ისწრაფოდეს“. ხოლო შემსრულებლებს კომპოზიტორი ასე მოუწოდებს: Mit andacht, ანუ ითხოვს, სასოებით, კრძალვითა და რიდით შეასრულებთო. აქვეა მისათითებელი, რომ ლოცვის სულისკვეთებით, მოწინებით, კრძალვითა და რიდით შესრულებას კომპოზიტორი სხვა ნაწილებშიც ითხოვს, პარტიტურის დასაწყისში მითითებას არ სჯერდება და



„Sanctus“-ში იმეორებს, ხოლო „Agnus dei“-ში შემავალ „Dona nobis pacem“-ში შემსრულებლებს ასეთი სიტყვებიტაც მიმართავს: „Bitte um innern und ausserm Frieden“, ე. ი. შენს სულსა და შენს გარემომცველ სამყაროში მშვიდობა ითხოვეო.

ბეთჰოვენის ამ თხზულებაში თანამეზობლობს ტრადიციული და ნოვატორული ნიშნები. ამ მხრივ მრავლის მაუწყებელია კომპოზიტორის ასეთი გამონათქვამი: „არ არსებობს კანონი, რომელიც არ შეიძლება დაირღვეს მეტი მშვენიერების მოპოვების მიზნით“. და იგი უშიშრად არღვევს კიდეც დაკანონებულ წესებსა და კანონებს და მოიპოვებს მეტსა და მეტ მშვენიერებას.

კათოლიკური მღვდელმსახურების ერთ-ერთი უმთავრესი მუსიკალური ფორმის, მესის ბეთჰოვენისეული თხზულება, „Missa Solemnis“, ანუ „Feierliche Messe“, ტრადიციისამებრ, განკუთვნილია სოლისტთა კვარტეტის (სოპრანო, ალტი, ტენორი, ბანი), გუნდის, დიდი სიმფონიური ორკესტრისა და ორგანისათვის. თითოეული პარტია მუსიკოსებს ურთულესი საშემსრულებლო, ტექნიკური და მხატვრულ-ემოციური ამოცანების გადაჭრას ავალებს.

ბეთჰოვენი, მართალია, ჟანრის დაკანონებულ სტრუქტურასა და ტექსტს ეყრდნობა, მაგრამ ნაწილთა როგორც ფორმას, ისე მთლიანი ციკლის აღნაგობას საკუთარი შეხედულებისამებრ იხილავს.

ოსტატობის სრული სიმნიფე გზას უხსნის ბეთჰოვენს, რათა ერთმანეთს ბუნებრივად შეუთავსოს პოლიფონიური და ჰომოფონიური წყობა, მაგრამ წინამორბედი მრავალი კომპოზიტორისგან (ამ შემთხვევაში, განსაკუთრებით ბახისა და მოცარტისაგან) განსხვავებით უპირატესობას ჰომოფონიას ანიჭებს. ამასთანავე, ჰომოფონიური წყობის ნაწილებში პოლიფონიის გამომსახველი ელემენტები, განვითარების ხერხები აქტიურად მოქმედებენ. ჰომოფონიის ამგვარი პრივილეგია მით უფრო მძლავრს ხდის, ხაზს უსვამს, პოლიფონიური მონაკვეთების ზემოქმედების ძალას.

ბეთჰოვენს, მართალია, რიტუალური მუსიკის შექმნა არ განუზრახავს, მაგრამ არც ჟანრის კანონიკური წესების სრული უგულებელყოფა ჰქონია მხედველობაში. ამდენად, მესის მისეული ციკლი, როგორც ითქვა, ტრადიციის შესატყვისად, ხუთ ნაწილს შეიცავს: I. „Kyrie“, II. „Gloria“, III. „Credo“, IV. „Sanctus“, V. „Agnus Dei“. ციკლის ძირითადი ნაწილები, თავის მხრივ, იყოფა 22 შემადგენელ ნაწილად, რომელთა რაოდენობა ნაწილებში განსხვავებულია.

ადამიანისადმი უსაზღვრო სიყვარული, მისი ტანჯვისადმი მხურვალე თანაგრძნობა, სულიერი სიმშვიდე და განცდათა სიმწინდე, აი, ის მაღალჰუმანური გრძნობები, რომელთაც ბეთჰოვენის კალამი ზენაარსის კარნახით პარტიტურის ფურცლებზე აღბეჭდავს.



მოცარტისა და ჰაიდნისეული მესების გზა ბეთჰოვენმა არა მხოლოდ ღირსეულად განაგრძო, არამედ ამ გზაზე კიდევ ერთი ნიშანსვეტი აღმართა, შესაძლოა უკანასკნელიც, რამეთუ XX საუკუნეში მესის ჟანრისადმი ინტერესი ნელ-ნელა უკან იხევს, იქნებ იმიტომ, რომ ბეთჰოვენის გენიამ, ფაქტობრივად, ამოწურა ჟანრის შესაძლებლობანი.

საქართველოში შექმნილია ერთადერთი მესა (1898), იგი ზაქარია ფალიაშვილის კალამს ეკუთვნის.

თავისი სანუკვარი თხზულების სრულად შესრულებას ბეთჰოვენი ვერ ეღირსა. 1824 წლის 7 მაისს, ვენის სახელმთხოვეჭილ „Kertnertortear“-ის დარბაზში, IX სიმფონიასთან ერთად მესის მხოლოდ 3 ნაწილი გახმოიანდა. ოვაციამ მოლოდინს გადააჭარბა, მაგრამ სმენადახშულ კომპოზიტორს ველარც საკუთარი მუსიკა და ველარც საზოგადოების მქუხარე ტაში ესმოდა. თავისი შემოქმედებითი ნაღვანის ტრიუმფისა და დაფასების მხოლოდ და მხოლოდ ხილვალა შეეძლო.

ორი სწორუპოვარი ქმნილების, IX სიმფონიისა და საზეიმო მესის შესრულებამ ვენაში მანიფესტაციის ხასიათი მიიღო. ხუთგზის აპლოდისმენტები იმდროინდელ ეტიკეტს, საზოგადოებრივ წესს არღვევდა. სამგზის აპლოდისმენტები მხოლოდ იმპერატორისთვის იყო დაწესებული. ახლა კი ხუთგზის მქუხარე ტაში ზეზე წა-

მომდგარი საზოგადოებისა! ეს უკვე მეტიმეტი იყო! და პოლიცია იძულებული შეიქნა, საქმეში ჩარეულიყო.

ვენელებმა გენიოსი თანამოქალაქის შედეგრი მთლიანად პირველად მხოლოდ 1830 წლის 29 ივნისს მოისმინეს.

საქართველოში Missa Solemnis, მართალია, ძალზე გვიან გახშიანდა, მაგრამ ცნობილია, რომ XX საუკუნის 20-იან წლებში ქალაქ ლენინგრადის (ახლანდელი სანქტ-პეტერბურგი) კონსერვატორიაში სწავლისას მესას ასრულებდა ქართველ სტუდენტთა წრე, სადაც ევგენი მიქელაძე ლიდერობდა. ახალგაზრდა, მომავალი დიდი დირიჟორი, ევგენი მიქელაძე მესას დირიჟორობდა კიდეც და იმავდროულად ვოკალურ პარტიებსაც ასრულებდა.

ბეთჰოვენის ეს დიდებული ქმნილება საქართველოში პირველად შესრულდა 2015 წლის 18 ოქტომბერს, თბილისში, ჯ. კახიძის სახელობის დიდ საკონცერტო დარბაზში. შესრულების მოთავე და დირიჟორი გახლდათ ვახტანგ კახიძე, ქორმაისტერი არჩილ უშვერიძე. სოლო პარტიებს ასრულებდნენ სალომე ჯიქია (სოპრანო), ნანა ძიძიგური (მეცო-სოპრანო), ანზორ ხიდაშელი (ტენორი), გოჩა დათუსანი (ბანი). მუსიკოსებისადმი მადლიერება მსმენელმა, დარბაზი მთლად რომ აევსო, მკუხარე ტაშით გამოხატა.



რომ არა მრავალმხრივი ძიებები და უმდიდრესი შემოქმედებითი გამოცდილება, რომ არა გამუდმებითი მუშაობა, ბეთჰოვენის ცხოვრებას რომ ავსებდა, რომ არა პროფესიული სიმტკიცე და ხასიათის უჯიათი შეუპოვრობა, ეს ბუმბერაზი პარტიტურა ვერ დაიბადებოდა. ნახევარსაუკუნოვან ასაკს გადაბიჯებულმა ხელოვანმა, ოსტატობის სრული სიმწიფისა და შემოქმედის გიგანტური ძალის წყალობით, შექმნა ეს მონუმენტური თხზულება.

ვოკალური შემოქმედება

დამკვიდრებულია აზრი — ბეთჰოვენი უდიდესი ინსტრუმენტალისტი კომპოზიტორია, და თითქოს ვოკალური მუსიკა მისი სტიქია არ ყოფილა. აი, რას წერს, მაგალითად, მუსორგსკი, დიდი რუსი კომპოზიტორი, ვინც ვოკალური მუსიკის სფეროში ღრმად იყო გარკვეული და თვითონაც კამერულ-ვოკალურ ჟანრებს უდიდესი ამაგი დასდო: „უგენიალურესი გერმანელები, ბეთჰოვენი, ვებერი და შუმანი (თითოეული თავისებურად) ცუდი ვოკალური შემთხზევლები გახლდნენ... გერმანელები მღერიან ისე, როგორც ლაპარაკობენ, ხოლო ლაპარაკობენ *a faire le gosier* (ხახაში გრგვინით. — რ. ქ.), ხოლო როცა სასიმღეროს რასმე თხზავენ, მაშინ *gosier*-ზე აღარ ფიქრობენ, ძალად ტენიან ადამიანურ აზრებს წინასწარ აკვიატებული მუსიკალური ფრაზების ჩარჩოებში...“ (1870). ამგვარ შეხედულებას, თავად ბეთჰოვენი, ცხადია, არამც და არამც არ გაიზიარებდა.

ინსტრუმენტულ ნაწარმოებთა ფასდაუდებელმა ღირსებებმა, მართლაც, გარკვეულწილად დაჩრდილა ბეთჰოვენის ვოკალური შემოქმედების მნიშვნელობა, მიჩნეულ იქნა, რომ ვოკალური მუსიკა მისი მემკვიდრეობის საუკეთესო ნაწილს არ განეკუთვნება. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რარიგ პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა ეს ხელოვანი პროფესიულ მოვალეობას, საქმის



რარიგ გულში ჩამწვდომი ცოდნით მუშაობდა თითოეულ, თუნდაც პანია თხზულებაზე, მყისვე ნათელი გახდება, რომ დიდი კლასიკოსის დანატოვარის ეს სფეროც მრავალ აუწონავ თვალ-მარგალიტს ითავებს და გენიოსის ნიჭითაა ცხებული. იმ მცირეოდენ სიმღერებშიც კი, ბეთჰოვენის საუკეთესო ქმნილებათა რიცხვს მართლაც რომ არ მიაკუთვნებენ ხოლმე, მაინც აღიარებენ, რომ იქაც შთაგონება და დიდი ოსტატობა გამოსჭვივის.

ბეთჰოვენის ვოკალური შემოქმედება არც რაოდენობრივადაა მცირე: 80 სიმღერა, ერთი ვოკალური ციკლი, მრავალრიცხოვანი კანონები, არიები, ანსამბლები, ხალხურ სიმღერათა გადამუშავებანი. ეს ყოველივე აშკარას ხდის, რომ კომპოზიტორს მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე ჰქონდა მიპყრობილი ყურადღება ხელოვნების ამ სფეროსადმი.

ბეთჰოვენის ვოკალური ციკლი „შორეული სატრფოსადმი“ უმნიშვნელოვანესი მხატვრული მოვლენაა არა მხოლოდ საკუთრივ მუსიკალურ-ესთეტიკური ღირებულების, არამედ ისტორიული თვალსაზრისითაც. ესაა ქრონოლოგიით პირველი ვოკალური ნაწარმოები, სადაც სიმღერათა მიმდევრობა ერთი შინაარსით, ერთი იდეითაა გამთლიანებული. „შორეული სატრფოსადმი“ იძენს სულიერი აღსარების სახეს, რითაც მარად სახსოვარ ღვანლს ფენს თავად კომპოზიტორის მემკვიდრეობას. ამასთან ერთად, ხელოვნების ეს ფორმა რომან-

ტიკულ მუსიკაში თვალსაჩინო ადგილს იმკვიდრებს. იგი წინ უსწრებს და მკვიდრ საძირკველს უყრის რომანტიკული პერიოდის მუსიკის ისეთ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ჟანრს, როგორიცაა ვოკალური ციკლი, უახლოეს მომავალში ესოდენ დიდი მხატვრული ღირსებებით რომ შეამკეს შუბერტმა („მშვენიერი მენისქვილე ქალი“, 1823, „ზამთრის გზა“, 1827) და შუმანმა („პოეტის სიყვარული“, „ქალის ცხოვრება და სიყვარული“, „სიმღერათა წრე“, „ტვიები“, ყველა 1840 და სხვ.).

უნდა შეინიშნოს ისიც, რომ ვენელი გენიოსი გზას კვალავს, რათა მუსიკის ისეთი მინიატიურული ჟანრი, როგორიც სოლო სიმღერაა, თავისი მხატვრული ღირსებითა და შინაარსის სიღრმით გაუტოლდეს მსხვილ ჟანრებს — სიმფონიას, ოპერას, სონატას, კვარტეტს, ანუ გეზს აძლევს ჟანრს, რომელმაც რომანტიკული თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, უწინარესად კი ისევ და ისევ შუბერტისა და შუმანის მემკვიდრეობაში წამყვანი, დიდი ფორმის თხზულებათა ტოლფარდი ადგილი დაიმკვიდრა.

უეჭველად ხაზგასასმელია ის გარემოება, რომ ბეთჰოვენის ვოკალური შემოქმედება დიდი გერმანელი კომპოზიტორის მემკვიდრეობის ღირსეული ნაწილია. მის მნიშვნელობას კიდევ უფრო ისიც ზრდის, რომ ესაა მტკიცედ ნაგები ხიდი სხვადასხვა თაობის უდიდესი გერ-



მანელი კომპოზიტორების, ვენის დიდი კლასიკოსების, ჰაიდნისა და მოცარტის ვოკალურ ლირიკასა და დიდი რომანტიკოსების, შუბერტისა და შუმანის, უფრო მოგვიანებით კი ბრამსის, ვოლფისა და მალერის ვოკალურ შემოქმედებას შორის.

ბეთჰოვენის მიერ დაფუძნებული ვოკალური ციკლის ჟანრის პირველი ნიმუში საქართველოში იქმნება XX საუკუნის II ნახევარში და ეკუთვნის ოთარ თაქთაქიშვილს — „რომანსები ვაჟა-ფშაველას ლექსებზე ტენორისა და ფორტეპიანოსათვის“ (1957), რომელსაც მოგვიანებით ეწოდა „დაჭრილი არწივი“. ამ ციკლს კომპოზიტორმა მოკლე ხანში (1957-1960) კიდევ ორი ციკლი მიუერთა. ქართული კამერულ-ვოკალური მუსიკის ჟანრის მკვლევარი, ელისაბედ ბალანჩივაძე ამის შესახებ წერს: „ოთარ თაქთაქიშვილმა დასაბამი მისცა ქართველი კომპოზიტორების მუშაობას კამერულ-ვოკალურ მუსიკაში“.

ვოკალური ციკლის ჟანრში ნაყოფიერი ნოვატორული ძიებები საქართველოში გაგრძელდა, როგორც თავად ოთარ თაქთაქიშვილის (1924-1989), ასევე სულხან ნასიძის (1927-1996), ნოდარ გაბუნias (1933-2000), ალექსი მაჭავარიანის (1913-1995), ვაჟა აზარაშვილის (დაბ. 1936), გიორგი ჩლაიძის (დაბ. 1943) და სხვა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში.

საორგანო შემოქმედება

საორგანო მუსიკას ბეთჰოვენმა რაოდენობრივად, შეიძლება ითქვას, მოკრძალებული ადგილი მიუჩინა. და მაინც, უდიდესი კომპოზიტორის საორგანო ნაწარმოებების უგულებელყოფა შეცდომა იქნებოდა, რამეთუ ეს მცირეოდენი თხზულებებიც ყველა დროის უდიდესი ხელოვანის ნიჭითაა ცხებული. ამდენად, ორიოდე სიტყვა უნდა ითქვას ბეთჰოვენის შემოქმედების ამ ნაწილის, საორგანო მუსიკის შესახებ.

ბეთჰოვენის საორგანო შემოქმედება შემზადებული იყო მოცარტის, ჰაიდნის, იოჰან გეორგ ალბრეხტსბერგერისა და ანტონიო სალიერის ამ ჟანრებში ნაყოფიერი მოღვაწეობით, რომ აღარაფერი ითქვას სხვა, დიდ საორგანო კომპოზიტორთა დანატოვარის შესახებ. მათ შემოქმედებას ბეთჰოვენი, ეჭვი არაა, კარგად იცნობდა. ბეთჰოვენის საორგანო ფუგების ერთ-ერთი კომენტატორი წერს: „ბეთჰოვენის საორგანო შემოქმედებამ ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა საორგანო მუსიკის ისტორიაზე. ვენის კლასიკოსთა სკოლა მნიშვნელოვანი შემაკავშირებელი რგოლია საორგანო მუსიკის გვიანდელ ბაროკოსა და ადრეულ რომანტიზმს შორის“.

ცნობილია, რომ ბეთჰოვენი ორგანისტიც იყო და დიდ დროსაც უთმობდა ამ ინსტრუმენტს. დასაწინაა, რომ მისი ბრწყინვალე საორგანო იმპროვიზაციები



არასოდეს ყოფილა ჩანერილი. იმხანად ამის ტექნიკური საშუალებები ხომ არც არსებობდა. ხოლო სანოტო ფურცელზე გადატანილი ბეთჰოვენის საორგანო თხზულებები ფრიად და ფრიად მცირერიცხოვანია. ჩანს, როგორც კომპოზიტორი, ბეთჰოვენი საორგანო მუსიკას იშვიათად სტუმრობდა. მაგრამ ის მცირედი დანატოვარიც კომპოზიტორის სტილის ინდივიდუალობას ნათელყოფს და, ამდენად, დიდად ფასეულია.

ბეთჰოვენის მიერ ორგანისთვის განკუთვნილი ჩანერილი ნაწარმოებებია: რე მაჟორული ფუგა, ორი პრელუდია, რომლებსაც საფუძვლად მაჟორული ტონალობები უდევს. მას ეკუთვნის აგრეთვე „*5 Stuke für Flötenuhr*“.

ბერლინში, გერმანულ საქალაქო ბიბლიოთეკაში XX საუკუნეში აღმოჩენილ იქნა ბეთჰოვენის მანამდე უცნობი კომპოზიციის ორი ხელნაწერი, სადაც მითითებული არაა ინსტრუმენტები. გამოჩენილმა გერმანელმა მკვლევარმა, მუსიკისმცოდნემ, მუსიკალური იკონოგრაფიის, ხელნაწერების, ნოტოგრაფიისა და ტექსტოლოგიის მცოდნემ, გეორგ კინსკიმ ეს თხზულება მექანიკური საკრავისთვის, „*Flötenuhr*“-ისთვის განკუთვნილ მუსიკად მიიჩნია. ორგანი კი, როგორც ცნობილია, ყველაზე მეტად ესადაგება ამგვარი მუსიკის გახმიანებას. გავიხსენოთ, რომ „*Flötenuhr*“ ევროპაში დამკვიდრდა XVIII საუკუნის II ნახევარში. ესაა მექანიკური საკრავი, რომლის ბგერის წყაროს წარმოადგენს ფლეიტისებური მილები საბერ-

ველებით. მოძრავი, მბრუნავი ლილვაკი, რომლის ზედა-პირს სხვადასხვა სიგრძის ლითონის წკირები ფარავს, ალებს, ხსნის მილების სარქველებს, ჩაბერავს მილებში ჰაერს და ამ გზით წარმოშობს ხმას, ბგერას ახმიანებს. ლილვაკს ხელის ან კიდევ ფეხის სახელურით ატრიალებენ. ლილვაკი ბრუნავს საათის ისრის მიმართულებით. სწორედ აქედან წარმოიშვა საკრავის სახელწოდება — „Flötenuhr“. იმის გამო, რომ წკირები განთავსებულია ერთი, სავსებით გარკვეული თანამიმდევრობით, რომლის შეცვლა არ შეიძლება, ნაწარმოები მექანიკურ „მუსიკალურ ჩანაწერს“ (უფრო ზუსტად, მუსიკის ჩანაწერს) წარმოადგენს. ამავე პრინციპით შეიქმნა სხვა მექანიკური საკრავიც — მუსიკალური სათუთუნე, რომლისთვისაც, აგრეთვე, გარკვეული მუსიკალური ნაწარმოებები დაიწერა. ბეთჰოვენამდე „Flötenuhr“-ისთვის რამდენიმე (სამი) ნაწარმოები მოცარტსაც აქვს დანერგილი.

ბეთჰოვენის საორგანო ფუგა D dur, ორი პრელუდია და ორი პიესა „5 Stuke fur Flötenuhr“-იდან 1998 წლის ოქტომბრის თვეში, შეასრულა პირველმა პროფესიულმა ორგანისტმა ეთერ მგალობლიშვილმა. ეს იყო ამ თხზულებათა პრემიერა საქართველოში.

ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენმა მთელი ისტორიული ხანა, უდიდესი ეპოქა შექმნა ევროპულსა და არა მხოლოდ ევროპულ მუსიკაში. მისი შემოქმედება, რომელიც თითქმის ნახევარი საუკუნის მანძილზე ვითარდებოდა,



ეპოქალური ნიშნების შემცველია, საკომპოზიტორო აზროვნების ევოლუციაში ახალ ეტაპს მოასწავებს. ვენის ამ კლასიკოსის მუსიკა ადამიანის სულის მარადიული გამოსხივებაა, მას არ უნელდება ზემოქმედების ძალა. ეს არის მუსიკის უკვდავების ეჭვმიუტანელი საბუთი, ეს კაცობრიობის კულტურის ცად ატყორცნილი ნიშანსვეტია. გენიალური კომპოზიტორის, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის დიადი სახე საუკუნეებს გასწვდება.

სარჩევი

თავი I	
XVIII საუკუნის ვენა	
ვენის კლასიკური სკოლა.....	7
თავი II	
კულტურული და იდეური წანამძღვრები	41
თავი III	
ადრეული წლები. შეხვედრა მოცარტთან.....	49
თავი IV	
ვენაში დამკვიდრება. შეხვედრა სალიერისთან	
და ჰაიდნის წინასწარმეტყველება.....	59
თავი V	
შემოქმედებითი გაფურჩევნის ხანა.	
ავადმყოფობა. სულიერი კაეშანი.....	63
თავი VI	
ადამიანი, პიროვნება	71
თავი VII	
ტრიუმფი და გარდაცვალება.....	82
თავი VIII	
უკვდავების დასაწყისი.....	87
თავი IX	
შემოქმედებითი მემკვიდრეობა	93
სიმღერა	96



უპერტიურები.....	137
საკვარძეთო შემოქმედება.....	140
საფორტეპიანო შემოქმედება.....	166
სავიოლინო შემოქმედება.....	191
ოპერა „ფიდელიო“, 1805.....	203
საგეიმო მესა, „Missa Solemnis“.....	215
ვოკალური შემოქმედება.....	222
საორგანო შემოქმედება.....	226

ბამოყენებული ლიტერატურა

1. Р. Роллан. Жизнь Бетховена. Музгиз. 1937
2. З. А. Альшванг. Людвиг Ван Бетховен. М., "Советский композитор". 1971
4. Э. Эррио. Жизнь Бетховена. М., Госмузизд. 1960
5. Музыка Французской Революции XVIII века. Бетховен. Р. И. Грубер и др. М., "Музыка". 1967
6. В. Конен. История зарубежной музыки. М., Госмузизд. 1958
7. А. Хохловкина. Западноевропейская опера. М., Госмузизд. 1962
8. Я. Сорокер. Скрипичные сонаты Бетховена. М., Госмузизд. 1963
9. Н. Д. Попова. Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века. М., "Просвещение". 1976
10. Письма Бетховена. М., "Музыка". 1970

სერიის წიგნები

1. ქრისტეფორე კოლუმბი
2. უინსტონ ჩერჩილი
3. ალექსანდრე მაკედონელი
4. მიგელ დე სერვანტესი
5. სტალინი
6. ელვის პრესლი
7. ჩარლი ჩაპლინი
8. ჩე გევარა
9. ნაპოლეონი
10. რონალდ რეიგანი
11. ლეონარდო და ვინჩი
12. იულიუს კეისარი
13. ალბერტ აინშტაინი
14. რიჩარდ ლომგული
15. უოლტ დისნეი
16. ლენინი
17. ჟანა დ'არკი
18. ფიდელ კასტრო
19. რიშელიე
20. ჰანიბალი
21. ჯორჯ ვაშინგტონი
22. კლეოპატრა
23. სპარტაკი
24. ჰიტლერი
25. დედა ტერეზა
26. ჩინგიზ-ყაენი
27. თომას ედისონი
28. უილიამ შექსპირი
29. ნელსონ მანდელა
30. მარკო პოლო
31. ზიგმუნდ ფროიდი
32. მუსოლინი
33. ნიკოლა ტესლა
34. დავით ბენ გურიონი
35. მარგარეტ თეტჩერი
36. მაო ძედუნი
37. ჯონ კენედი
38. კოკო შანელი
39. პლატონი
40. ოიჰან გუტენბერგი
41. პაბლო პიკასო
42. ჯონ ლენონი
43. ფრანკლინ რუზველტი
44. იური გაგარინი
45. ჩარლზ დარვინი
46. ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი
47. კონსტანტინე დიდი