

ვუძღვნი მშობლების,
მარგარიტა თუმბალიშვილისა
და ლადო ქუთათელაძის
ნათელ ხსოვნას

რუსუდან ქუთათელაძე

დასავლეთ ევროპის მუსიკის ისტორია

ვენის კლასიკური სკოლა

ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი

თბილისი
2013

ნიგნი „დასავლეთ ევროპის მუსიკის ისტორია. ვენის კლასიკური სკოლა. ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი“ განკუთვნილია მოსწავლე-ახალგაზრდობისა და კლასიკური მუსიკით დაინტერესებულ მკითხველთა წრეებისათვის.

ეს ნიგნი არ დაიბეჭდებოდა, რომ არა ქ-ბისა და ბ-ის როზ-ვიტა და მაქსიმილიან ედერის, არტურ გრაუბერგერის, დაგმარ და გიუნტერ ბაუერის, კორნელია და ულრიხ რაიხერმაიერის, მიხაელა და მაქს ვებერის ფინანსური დახმარება. თოთოეულ მათგანს გულითად მადლობას მოვახსენებ თანადგომისათვის.

Dieses Buch wurde mit finanzieller Unterstützung von Roswitha und Maximilian Eder mit Artur Graubeger, Dagmar und Guenther Bauer, Kornelia und Ulrich Reichermeier sowie Michaela und Max Weber herausgegeben, wofuer ich alle Deutsche Spender herzlichst danken moechte.

რეცენზენტები:

მანანა ხვთისიაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის
აკადემიური დოქტორი, ასოცირებული
პროფესორი

მანანა ტაბიძე, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა
დოქტორი, პროფესორი

რედაქტორი: მზია ჯაფარიძე

კომპიუტერული სამუშაო: ლევან ჩხაიძე, მაია გუგუშვილი,
გიორგი სარალიძე

გარეკანზე გამოყენებულია მხატვარ ლადო ქუთათელაძის
(1902-1981) მხატვრული შრიფტი „იბერია“.

© რუსუდან ქუთათელაძე, 2013

გამომცემლობა „ნეკერი“, 2013





XVIII საუკუნის ვენა

ვენის კლასიკური სკოლა

ვენის კლასიკური სკოლა მუსიკალური მიმართულება, გარკვეული მიმდინარეობა, სტილია, რომელსაც XVIII ს. II ნახევარში ავსტრიის დედაქალაქში, 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, აგრეთვე, 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 ს. II ნახევრითა და XIX ს. დამდეგით.

უდიდესი მხატვრულ-ესთეტიკური მნიშვნელობის მუ-

სიკალური მიმდინარეობის, ვენის კლასიკური სკოლის, დაბადება ქ. ვენას შემთხვევით როდი დაუკავშირდა. XVIII საუკუნისთვის ქ. 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 ს. ამშვენებდა უდიდესი არქიტექტურული ღირებულების ტაძრები, საიმპერატორო და დიდ ფეოდალთა, არისტოკრატთა, თავადების უმშვენიერესი სასახლეები, თეატრები, მუზეუმები, რატუშისა* და პარლამენტის შენობები, სხვა არქიტექტურული ძეგლები, ჭეშმარიტი ხუროთმოძღვრული შედევრები. ეს ნაგებობანი, გამორჩეულად კი მრავალი არისტოკრატიული სასახლე, ავსტრიელი დიდგვაროვანი ოჯახების, დინასტიების, გრაფებისა და თავადების, ამა ქვეყნის ძლიერთა ძალაუფლებისა და სიმდიდრის ხილული საბუთი იყო.

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

სწავლას დაწაფებული ახალგაზრდობა ქ. ვენაში განათლებას იღებდა უნივერსიტეტში, რომლის ისტორია შორეულ წარსულში იღებდა სათავეს. 1365 წ. დაარსებული საგანმანათლებლო კერა მომავალი უნივერსიტეტის ფუძე აღმოჩნდა. ეს იყო

* რატუშა – XVII-XIX ს.ს. დასავლეთ ევროპის ფეოდალური ქვეყნების ქალაქებში არსებული თვითმმართველობის ორგანო. ასევე იწოდებოდა ამ ფუნქციისთვის განკუთვნილი შენობა, რომელსაც, ჩვეულებრივ, ჰქონდა ორსართულიანი დარბაზი და კოშკი. რატუშა იგივეა, რაც დღევანდელი მერია.

მთელ ევროპაში ერთ-ერთი პირველი უმაღლესი სასწავლებელი, რომელიც სტუდენტების აღზრდა-განათლებას ემსახურებოდა. უნივერსიტეტის სტუდენტური ძალებით სულ მალე, იმავე XIV ს. ამოქმედდა მომღერალთა გუნდი. იგი საეკლესიო და საერო მუსიკას ასრულებდა.

1308 წლიდან, ანუ, ჯერ კიდევ XIV ს. ვენაში, სამეფო სასახლის კარზე დაარსდა კაპელა, რომელმაც თავის წიაღში უამრავი მუსიკოსი, მომღერლები და მესაკრავეები აღზარდა, მუსიკოსები სხვადასხვა ქვეყნებიდანაც 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, ქალაქის კულტურულ ცხოვრებაში დიდმნიშვნელოვანი როლის შესრულება იტვირთა.

ქ. ვენას ეკუთვნის, აგრეთვე, ეგრეთწოდებული სამხედრო ორკესტრის ჩამოყალიბების პირველობაც. ეს ორკესტრი მესაყვირეებისა და მედოლეებისაგან შედგებოდა და როგორც სასახლეში, ისე ქალაქში გამართულ დღესასწაულებს ემსახურებოდა. ორკესტრი, ზემოთ ნახსენები კაპელის მუსიკოსებისაგან იყო შედგენილი.

1494 წ. ქ. ვენაში დაწესდა სამეფო სასახლის კარის კომპოზიტორის თანამდებობა. ეს უაღესად პატივსაცემი, დღევანდელი გაგებით პრესტიჟული და ძალზე მაღალხელფასიანი თანამდებობა იყო. სასახლის კარის კომპოზიტორი, ფაქტობრივ, მთელი სახელმწიფოს მუსიკალური სფეროს სრულუფლებიანი, ლამის ერთპიროვნული განმგებელი იყო. ჰანს (იგივე ჰენრიკ) იზაკი, გამოჩენილი ფლამანდელი, ფრიად ნაყოფიერი კომპოზიტორის, ნიდერლანდული პოლიფონიური სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ამ საპატიო თანამდებობის პირველი მფლობელის შემდეგ, ვენის მუსიკალურ საკითხებს უამრავი მუსიკოსი მართავდა. XVII ს. ეს ძალაუფლება, თითქმის მთლიანად, იტალიელებმა ჩაიგდეს ხელში. მანამდე კი, XVI ს., ვენის მუსიკალურ საკითხებში ჰეგემონია ნიდერლანდელებს



მაქსიმილიან I
აღბრუბტ დიურერის
გრაფიკურა ხეზე. 1519 წ.

ეკუთვნოდათ. ისინი ინსტრუმენტულ მუსიკას ანიჭებდნენ უპირატესობას.

XVII ს. ვენის სამუსიკო სამფლობელოში მართვის საჭეს დაეუფლნენ იტალიელები. მათ კი პირველობის პალმა მთლიანად საოპერო ჟანრს მიანიჭეს. ვენაში დიდი ხნით გამეფდა იტალიური ოპერა. საყოველთაო წარმატება ჰქონდა Opera-seria-ს, რომელსაც რამდენიმე ხანში Opera-buffa შეემატა.

დიდი ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა 1498 წ., მაქსიმილიან I-ის იმპერატორობის ხანაში, ახალი კაპელის ჩამოყალიბებას, ვინაიდან ამ

ორგანიზაციამ მთელს ევროპაში დაიკავა მოწინავე ადგილი. ამაში დიდი დამსახურება მიუძღვოდა წარმოშობით სლოვენელ მუსიკოსს, ი. სლატკონიას.

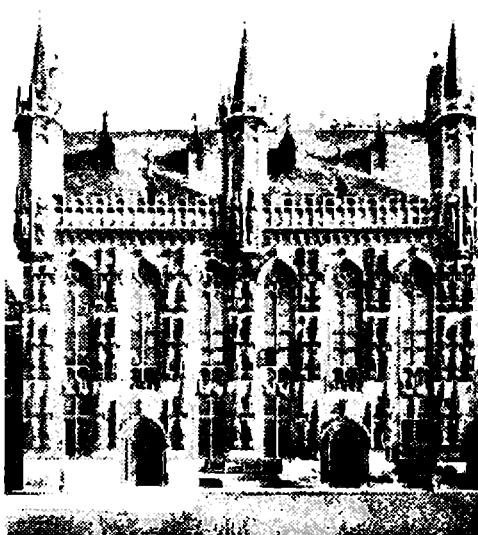
ქალაქის მუსიკალური კულტურის მაღალი დონე თანდათან იმის საწინდარი გახდა, რომ ვენელებმა ნელ-ნელა შინ, საკუთარ სახლებშიც დაიწყეს მუსიკირება. ეს პროცესი XV-XVI ს.ს. იღებს სათავეს.

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

ქ. ვენას ამშვენებდა წმ. სტეფანეს დიდებული საკათედრო ტაძარი, რომლის მშენებლობის დასაწყისი XII ს., 1137 წ. უკავშირდება. გოთური* არქიტექტურული სტილით ნაგები

* გოთური არქიტექტურული სტილი ჩამოყალიბებას იწყებს XII ს. მისი აყვავების ხანა XIV ს. გრძელდება. ამ სტილს ახასიათებს ნაგებობათა ცისკენ მიმართული, ზეაზიდული ფორმები, რომლებიც წვეტიანი გუმბათით ბოლოვდება. ნაგებობას აქვს მრავალი

ეს საუცხოო, ცად ატყორცნილი წმინდა სავანე ვენელთა მხატვრული გემოვნების გრანდიოზული გამოხატულება, ავსტრიული ხუროთმოძღვრული ხელოვნების ერთ-ერთი დიადი ნიმუშია დღემდე. წმ. სტეფანეს ტაძრის აგება, მართალია, XII ს.



1376-1421 წლებში ნაგები რატუშა

იქნა დაწყებული, მაგრამ მშენებლობამ დიდხანს, რამდენიმე საუკუნეს გასტანა. ტაძრის ხუროთმოძღვრულ გააზრებაში მრავალი ოსტატის ღვაწლია შეტანილი. ამ ოსტატებს შორის განსაკუთრებულ გამოყოფას იმსახურებს XIV ს. ხუროთმოძღვართა – ზიგფრიდ და მიქაელ კნაბების, ვაცლავ პარლერჟისა და მამა-შვილი პრაბტიცების წვლილი. აღსანიშნია ისიც, რომ არქიტექტორების მიზნებში გათვალისწინებული იყო ისეთი საკითხიც, როგორიცაა ტაძრის შიდა სივრცე, რათა იგი იმგვარი ყოფილიყო, ქ. ვენის მთელი მოზრდილი მოსახლეობა დაეცია. ვენაში კი იმხანად დაახლოებით 10 000 სული ბინადრობდა. ტაძარი ხელგაშლით იყო შემკული ქანდაკებებით, ვიტრაჟებით (ფერადი მინით), მოოქროვილი ორნამენტებით, რაც უდიდეს ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენდა (და ახდენს) მხილველზე.

წმ. სტეფანეს ტაძრის თაღებს ქვეშ 1334 წლიდან ორგანის ღვთაებრივი მუსიკა დაირხა. საერთოდ კი ორგანი ქ. ვენის

კოშკი და კოშკურა, რომელთაც, ასევე, წვეტიანი გუმბათები აქვთ. შენობას ამშვენებს მაღალი, ფერადმინებანი ფანჯრები-ვიტრაჟები. ფასადი და ინტერიერი მდიდრულად, ფუფუნებითაა მორთული ორნამენტებით, ბარელიეფებით, ქანდაკებებით.

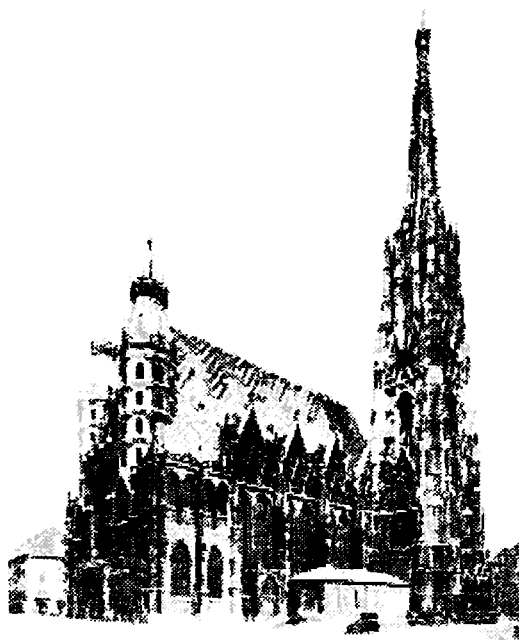
(ისევე, როგორც სხვა ევროპული დიდი თუ მცირე ქალაქების) ცხოვრებაში მეტად მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა.

დიდებული იყო (და ეხლაც არის) 1340 წ. აგებული წმ. მიხეილის ტაძარი, რომლის ფასადიცა და ინტერიერიც, რომანუ-

ლი* არქიტექტურული სტილის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს.

გოთურსა და რომანული სტილით ნაგებ შენობებთან ერთად ქ. 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



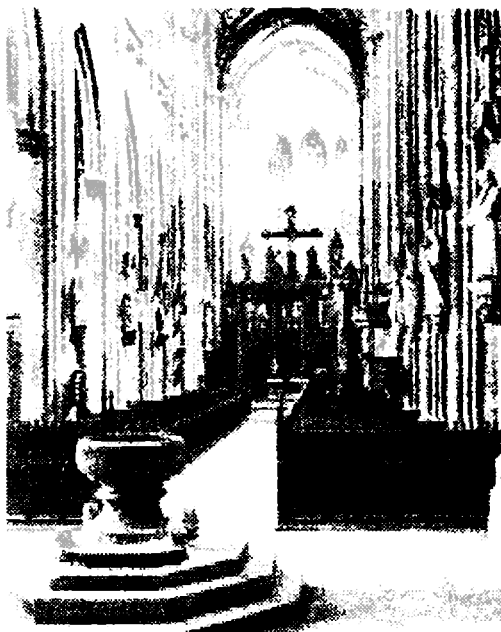
ვენა. წმ. სტეფანეს ტაძარი

* რომანული არქიტექტურული სტილი ევროპაში დამკვიდრდა X ს. ხასიათდება ნაგებობათა გრანდიოზულობით, მძიმე, მომრგვალებული თაღებით, უხვი ორნამენტებით, ბარელიეფებით.

** ბაროკო – არქიტექტურული სტილის დასახელება წარმოდგება იტალიური სიტყვიდან *barocco*, რაც ღვლარჭნილს, უცნაურს, უჩვეულოს ნიშნავს. ევროპულ არქიტექტურაში ვითარდება XVI ს. II ნახევრიდან XVIII ს. შუა წლებამდე. ეს არის, გრანდიოზული, ნაგრძელეული ტიპის ნაგებობები, მკვეთრად მოხაზული, სმირად მრუდხაზოვანი, უცნაური ფორმებით; მორთულია ქანდაკებებით, ბარელიეფებით, განიერი კიბეებით. ამავე პერიოდში ბაროკოს სტილი ვრცელდება სახვითსა და მუსიკალურ ხელოვნებაშიც.

კი საგულისხმო ისაა, რომ უამრავი შენობა, გამორჩეულად კი ტაძრები და ეკლესიები, ამასთან ერთად დიდგვაროვანთა სასახლეებიც, მძლავრ სამუსიკო კერებს წარმოადგენდნენ, იქ სისხლსავსე მუსიკალური ცხოვრება სჩქეფდა.

ქ. ვენა მუსიკოსთა თავშეყრის ადგილი იყო ჯერ კიდევ



ვენა. ნმ. სტეფანეს ტაძრის შიდა ხედი

თავსებულ ქ. ვენაში, ჩამოჰქონდათ თავიანთი ხალხური შემოქმედება მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებისა და ერების ათასი ჯურის წარმომადგენლებს – არისტოკრატსა და მდაბიოს, ვაჭარსა და ხელოვანს, სხვასა და სხვას. და თუ XVI-XVII ს.ს. ქ. ვენის მკვიდრთა უმრავლესობას გერმანელები წარმოადგენდნენ, მერე და მერე მოსახლეობას შეემატნენ უნგრელები

შუა საკუნეებში. აქ მსმენელ-მაყურებლებს ართობდნენ მოხეტიალე მუსიკოსები, მათ შორის, მინეზინგერები*. მინეზინგერების ხელოვნებამ ფართოდ გაითქვა სახელი. XIII ს., მაგალითად, ცნობილია, თუ როგორი საყოველთაო პატივისცემით სარგებლობდა რეინმარ ფონ ჰაგენაუ და მისი კიდევ უფრო სახელმოხვეჭილი მონაფე, ვალტერ ფოგელვაიდე.

ევროპის შუაგულში, მთავარ ისტორიულ გზაჯვარედინზე გან-

* მინეზინგერები – (გერმ. Minnesinger, Minne – სიყვარული, Singer – მომღერალი), „სიყვარულის მომღერლები“ – შუა საუკუნეების გერმანიაში პოეტი-მომღერლები, XII-XIII ს.ს. რაინდული ლირიკის, ე.წ. მინეზანგის ავტორი-შემსრულებლები.

და სლავები, ანუ ჩეხები, სლოვაკები, პოლონელები, აგრეთვე იტალიელები, სხვები და სხვები. თითოეულ მათგანს თავისი 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 მომთხვონელობით, შეიძლება ითქვას, ჭირვეული, კაპრიზული გემოვნებით ხასიათდებოდა, 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 ნელინელ ხვენდა, სრულჰყოფდა და ავითარებდა ხელოვნების ნიმუშებს.

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

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

XVII ს. ვენაში, როგორც ითქვა, იჭრება იტალიური ოპერა, რომლის ძალა ლამის წამლეკავია, მთლიანად იპყრობს ვენელთა ინტერესებს, ანდამატივით იზიდავს სხვადასხვა ქვეყნების კომპოზიტორებს, რომელთა შორის, ძალიან მალე, პირველობას სრულად იპყრობენ იტალიელები. კომპოზიტორებს კი მოსდევნენ მუსიკოს-შემსრულებლები, დიდი ჯარი ინსტრუმენტალისტებისა და მომღერლებისა, რომელნიც თითქმის განდევნიან თავიანთი სამშობლოდან გერმანელ მუსიკოსებს. (გავიხსენოთ ჰენდელის,

* ბარონი – თავადური წოდება. ამ მაღალი ტიტულის მფლობელი მხოლოდ იმპერატორს ემორჩილებოდა, თუმცა დამოუკიდებელ თავადთა უფლებები არ გააჩნდა.

გლუკის, მოცარტის ბიოგრაფია, კომპოზიტორებისა, ვინც აღიარება-დაფასების ძიებაში იძულებულნი იყვნენ მთელს ევროპაში, ქალაქიდან ქალაქს ემოგზაურათ, ერთი სასახლის კარიდან მეორეში გადაენაცვლათ, რათა სადმე მაინც მოეკიდებინათ ფეხი, ხელფასიანი სამსახური ეშოვნათ). ვენაში იტალიური ხელოვნების ბატონობის თაობაზე მოგვიანებით კარგად აქვს ნათქვამი დიდ გერმანელ კომპოზიტორს, რიხარდ ვაგნერს: „ვენა! ნუთუ ამით ყველაფერი არაა ნათქვამი?! წაშლილია 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, ჯ. ბურნაჩინის მონაპოვარმა, თეატრის შესანიშნავმა შენობამ, დღესაც რომ ამკობს ვენას, ფართოდ გაუღო კარი იტალიურ ოპერას. ამას გარდა, ვენაში დღემდე განთქმული სხვა თეატრებიც იყო, მაგ. 1665 წ. ჯ. ბურნაჩინის ვაჟმა, ლ.ო. ბურნაჩინიმ, მამისეული პროფესიის 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 სჩეფდა 1709 წ. დაარსებულ „kartner tor teatr“-ში, სადაც სპექტაკლებზე დასწრება არა მხოლოდ არისტოკრატიას, არამედ მუსიკის ნებისმიერ სხვა მოტრფიალესაც შეეძლო, მოსახლეობის უფრო დაბალი ფენის წარმომადგენლებსაც მიუწვდებოდათ ხელი. უთუოდ, მსმენელთა დემოკრატიულმა ფენამ განსაზღვრა ის გარემოება, რომ სწორედ ამ თეატრში დაიბადა კომიკური ოპე-

* პროტესტანტიზმი – ქრისტიანული რელიგიის ერთ-ერთი განშტოება, მიმართული კათოლიციზმის წინააღმდეგ; ახასიათებს პროტესტი სახარებისეული, ევანგელური მორწმუნეებისა კათოლიკური რელიგიის მიმართ. სათავეს იღებს XVI ს. და ამ დროიდან ვრცელდება ევროპის მთელ რიგ ქვეყნებში (ძირითადად გერმანიაში, აგრეთვე, ინგლისში, ნიდერლანდებში, შვეიცარიაში, სკანდინავიაში, აშშ-ში და სხვ.).

რის, გერმანული ზინგშპილის* ჟანრი. მაგრამ ეს მოგვიანებით, XVIII ს. მოხდა. ამ დიდ ეროვნულ საქმეს, ეროვნული ოპერის დაბადებას, ნიადაგი შეუმზადა პროცესმა, 1778 წ. რომ დაიწყო, როცა საოპერო დასი ეროვნული რეპერტუარის შექმნაზე ზრუნვას შეუდგა.

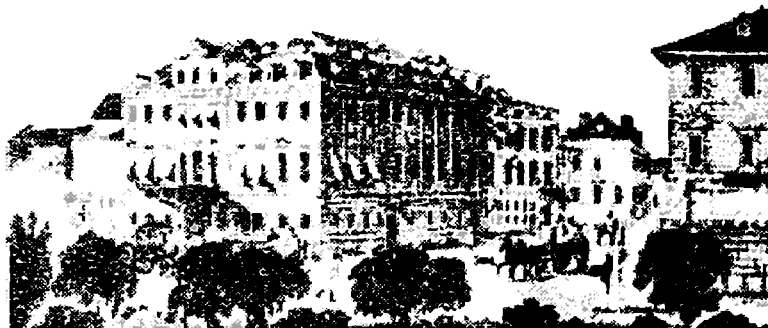
ვენის ერთ-ერთი უძველესი საოპერო თეატრია „Widener Teatre“, ქალაქის გარეუბანში რომ მდებარეობდა და რომლის სცენაზე ფარდა პირველად 1787 წ. აიხადა. იგივე თეატრმა, ოლონდ „Teatr an der Wien“ (თეატრი ვენაში) სახელწოდებით, კარი გაუხსნა მოცარტისა და გლუკის, ბეთჰოვენის, ვენის ამ დიდი კლასიკოსების, საოპერო სპექტაკლებს.



ვენა. კერტნერტოთეატრი. გრაფიურა. 1762

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

* 1752 წ. იწყება ზინგშპილის ჟანრის დამოუკიდებელი განვითარება (ავსტრიაში – ფ. ი. ჰაიდნის „ახალი კოჭლი ეშმაკი“, დიტ-ერსდორფის ზინგშპილები, გერმანიაში – ი. შტანდფუსის „ეშმაკი თავისუფლებაზე“, პილერის ზინგშპილები). ვენის ზინგშპილის კლასიკური ნიმუშები გვხვდება ვ. ა. მოცარტის შემოქმედებაში („სერალიდან გატაცება“ და სხვ.).



ვენა. თეატრი ან დერ ვიენ. ფერადი ლითოგრაფიიდან

შად არ მომხდარა. მანამდე კი „Teater an der Wien“-ის და სხვა თეატრების სცენებზე ძირითადად, იტალიური წარმოშობის კომპოზიტორების ნაწარმოებები, დიდი უპირატესობით Opera-seria, იდგმებოდა. ავტორები კი იყვნენ საყოველთაო პოპულარობის მქონე კომპოზიტორები: ა.ჯ.ფ. სანჩესი, ჯ. ბონონჩინი, კ.ა. ბადია, ი.ი. ფუქსი, დრაგი, ა. ა. კალდარი და კიდევ ურიცხვი სხვანი, ვისი სახელებიც ჩვენს დროს ისტორიის კუთვნილებაა მხოლოდ. იმხანად, XVIII ს. კი მათ შემოქმედებას ავსტრიაში საოცარი გასავალი ჰქონდა, ავსტრიელი და გერმანელი კომპოზიტორები ვილას ახსოვდა.

იტალიელთა ჰეგემონიას ქ. ვენაში, როგორც ითქვა, დასაბამი ჯერ კიდევ XVII ს. მიეცა. ქ. ვენაში დადგმული პირველი იტალიური სპექტაკლი იყო „ეგისტე, კვიპროსის მეფე“, დრამა მუსიკითურთ (გავიხსენოთ, *dramma per musica*), რომლის ავტორია იტალიელი ფრანჩესკო კავალი. ამ სპექტაკლით დაიწყო როგორც თავად კავალის, ისე საერთოდ იტალიური ოპერის მრავალწლიანი ბატონობა მთელს ავსტრიაში (და არა მხოლოდ ავსტრიაში – მთელს ევროპაში).

ქ. ვენაში და მთელს ავსტრიაში, უდიდესი ავტორიტეტი ჰქონდა მოხვეჭილი იტალიელ კომპოზიტორს, ანტონიო სალიერის, 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



ანტონიო სალიერი
ფ. რებერგის ნახატი

თუ პატარა ქალაქებში. სალიერის სიტყვა გადამწყვეტი იყო სხვა კომპოზიტორთა ბედ-იღბალშიც, 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 ვ.ა. მოცარტის ბიოგრაფიაშიც ვხვდებით).

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

ქ. ვენაში საოპერო ჟანრის განსაკუთრებული აღმავლობა, გაფურჩქენის ხანა, XVII ს. II ნახევრით იწყება და XVIII ს. 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 კოსტუმებს პომპეზურობა და გრანდიოზულობა ახასიათებდა. ხელისუფლება ფულად სახსრებს არ ზოგავდა, რათა ეს მუსიკალური სანახაობა ბრწყინვალე, ზეაწეული, დიდებული ყოფილიყო. ზოგიერთ კომპოზიტორს, რალა თქმა უნდა, ფავორიტს, უზარმაზარ გასამრჯელოს უხდიდნენ. იტალიელებს მეტს, ვიდრე გერმანელებს. ცნობილია, მაგალითად, რომ ტომით იტალიელი კომპოზიტორი საკკინი თითოეული საოპერო ნაწარმოებისთვის 10 000 ლივრს იღებდა. სასახლის კარის კაპელაში, რომელსაც, რასაკვირველია, სახელმწიფო ინახავდა, 100-ზე მეტი მუსიკოსი ირიცხებოდა.



ვენა. ბურგთეატრი. ი. ალტის აქვარელი. 1776

მუსიკოსთა ამ ჯარის მოვალეობა იყო საოპერო სპექტაკლებს მომსახურებოდა, გუნდსა და საორკესტრო თანხლებას გაძლოდა, ხოლო სოლისტებად კი ევროპის საუკეთესო ძალებს იწვევდნენ, მაგრამ აქაც, დიდი უმრავლესობა, იტალიელებზე მოდიოდა.

საოპერო სპექტაკლებთან ერთად ვენური საზოგადოება გაცხოველებულ ყურადღებას იჩენდა საორკესტრო და სხვა სახის საკრავიერი მუსიკისადმი, რომლის სასმენად კერძო სალონების გარდა თავს იყრიდა „Burgteatr“-ში, სადაც ტრადიცია თეატრის გახსნისთანავე, 1741 წ. დამკვიდრდა. ასეთმა სადამოებმა, აკადემიებისა და ასამბლეების სახელწოდებით, რეგულარული სახე შეიძინეს. ხოლო 1752 წ. იმპერატორის სასახლის კარზე შედგა პირველი საჯარო კონცერტი, რომელსაც „Musikalischen Akademien“ ეწოდა.

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

1776 წ. „BURGTEATR“-მა სასახლის კარის თეატრის უფულე-

ბები 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“, მკვიდრად გილს იჭერენ ვენელების ყოფა-ცხოვრებაში. მართალია, ამ მუსიკალური ნაწარმოებების შესრულებას სანახაობითი მხარე, კოსტუმები, დეკორაციები, სცენური მოქმედება, არ ახლდა, მაგრამ ეს ხელს როდი უშლიდა ვენელებს, რომ ორატორიული მუსიკით დამტკბარიყვნენ, მისთვისაც ეცათ თავყვანი.

ქ. ვენის ფართო საზოგადოება ხალისით ეწაფებოდა კომიკური შინაარსის სპექტაკლებსაც, Opera-buffa-საც, 1709 წ. საგანგებოდ ამ ჟანრისთვის გამიზნული თეატრი „Kertner theater“ რომ სთავაზობდა.

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

XVII ს. მიწურულში 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 წ. ჩამოყალიბებული „ნიკოლოზის საძმო“, რომლის გზა, რამდენიმე საუკუნის შემდეგ, განაგრძო ფ. ლ. გასმანის მიერ 1771 წ. დაარსებულმა „მუსიკოსთა საზოგადოებამ“, ხოლო 1812 წ. „მუსიკის მეგობართა საზოგადოებამ“. ამ საზოგადოებების მიერ გაჩაღებული ცხოველმყოფელი მუშაობა ღრმა კვალს ტოვებდა ვენელთა სულიერ ცხოვრებაში.

XVIII ს. საერო შინაარსისა და ხასიათის მუსიკის პარალელუ-



XVIII ს. ვენა

რად ვენის მოსახლეობის დიდ ინტერესს იწვევდა „სასულიერო კონცერტები“, რომელთაც სათავეში ედგა ფ. ქ. გუბაუერი, ვისი თაოსნობითა და ხელმძღვანელობითაც ვენელ კომპოზიტორთა (მათ შორის მომავალ კლასიკოსთა) მრავალ ნაწარმოებს პირველად ეზიარა ვენური საზოგადოება.

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

ჩვენი დროის გადასახედიდან ფრიად უცნაურად ჩანს ერთი გასართობი სანახაობა, რომლითაც სიამოვნებით იქცევდა თავს XVIII ს. ვენის როგორც არისტოკრატია, ისე ქალაქის მდამიო ფენა. Opera-seria-ს და ორატორიების მაღალფარდოვანი და ზეაწეული, ისტორიული და რელიგიური, მაღალეთიკური და დიდაქტიკური შინაარსის ამსახველი, Opera-buffa-ს ლაღი და მხიარული, დახვეწილი და ფაქიზი საორკესტრო მუსიკით ჩაბმ

ტკებებოდნენ, 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 კუდექვეშ ცეცხლი უკიდია, ხოლო ყურებსა



XVIII ს. ვენელი მამაკაცი
საზეიმო სამოსში.
ანტუან ვატოს ნახატი

და რქებზე შუშხუნები აქვთ 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 რკინის ჯავშანიანი 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 დახვენილი ჰანგით სმენას იტკობოდა.

ამ დროისათვის, XVIII ს., კაცობრიობას ევოლუციის ხანგრძლივი გზა ჰქონდა გამოვლილი, მაგრამ ვენური ხსენებული სანახაობანი, სჩანს, დიდად არ განსხვავდებოდნენ რომაული სანახაობებისაგან, სადაც საცირკო არენაზე გლადიატორები უღმობლად ხოცავდნენ ერთიმეორეს, ხოლო მრავალათასიანი

აღტკინებული, სისხლს მოწყურებული მაყურებელი ერთხმად გაიძახოდა „მოჰკალ! მოჰკალ!“-ო. ვენის ცირკში, გლადიატორები, მართალია, ცხოველებმა შეცვალა, მაგრამ სანახაობა, დღევანდელი თვალსაზრისით, უეჭველია, შემადრწუნებელი უნდა ყოფილიყო.



XVIII ს. ვენელი ქალბატონი
საზეიმო სამოსში

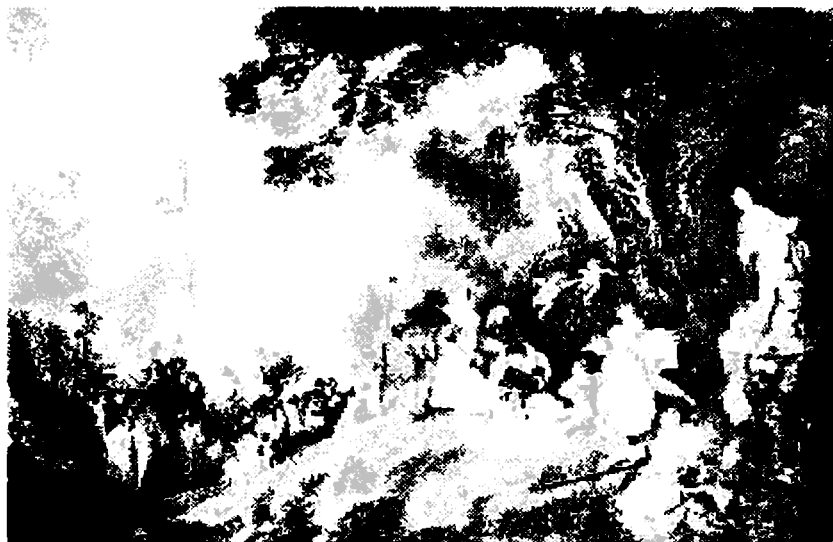
და მაინც, ვენური საზოგადოება ძალზე განსხვავდებოდა რომაელებისგან, რამეთუ ჰქონდა დახვეწილი, ფაქიზი, გამახვილებული ესთეტიკური გემოვნება, ხელოვნებაში ზოგადად, კერძოდ კი მუსიკის უმდიდრეს სამყაროში წვდომის უნარი. კაცობრიობას ცივილიზაციამ ბევრი შესძინა და ეს მონაპოვარი ქ. ვენაში იყო თავმოყრილი.

სანახაობითი დანიშნულების მქონე უამრავი დაწესებულების არსებობა მაჩვენებელია ვენის მოქალაქეთა მაღალი ესთეტიკური მოთხოვნებისა, მათი გემოვნებისა, იმისა, თუ რა ადგილი ჰქონდა დამკვიდრებული მათს ყოფა-ცხოვრებაში ხელოვნებას.

აი, თურმე, ვენელთა როგორი თავისებურებები და ჩვევები მოხვედრია თვალში XVIII ს. უცხოელ,

ერთ იტალიელ მოგზაურს: „სიამოვნების ეს რა სიხარბე სჩვევია ამ ხალხს! თუკი არ უბერავს ქარი, წაღებით რომ იმუქრება, ან კიდევ, თუკი არ მოდის კოკისპირული წვიმა, წარღვნას რომ იქადის, ვერავითარი ძალა ვენელს შინ ვერ დააბამს. და, ამასთანავე, ისინი ისე მსუბუქად და ნარნარად მიდი-მოდიან თავიანთ ჭუჭყიან ქუჩებში, გეგონებათ ჩვენი, კოხტად, ლაზათით მოკირწყლული, წმ. 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 დასეინობს. ზოგნი ვიზიტებით დაიარებიან, ზოგნი ქალაქგარეთ მიეშურებიან, თითქოსდა ყოველი დღე დღესასწაულიაო. ჩანს,



კუნძულ კითარაზე გამგზავრება. ანტუან ვატო

საკუთარი თავის მეტისმეტად დატვირთვა არაფერში ეპიტ-ნავებათ. და ეს ხელოსნებსაც სჩვევიათ. ესენი კიდეც, ერთობ ნაკლებად ზრუნავენ იმაზე, რომ მუშტარი იშოვონ. ვითომც, თავიანთი კაპიტალის პროცენტებით არსებობდნენ“.

XVIII ს. ვენაში თავს იყრის დიდი ნაწილი მსხვილი ფეოდალებისა – თავადები, გრაფები, ბარონები, რომელნიც ეს-წრაფვიან, რათა თავიანთი დიდებული სასახლეების ინტერი-ერები ფუფუნებით მორთონ, ხელოვნების ნიმუშებით შეამკონ. ფულადი სახსრები არ იზოგება, ხელგაშლით იხარჯება, მთელს ევროპაში გამოჩენილი მხატვრებისა თუ მოქანდაკეების ნახე-ლავის შესაძენად. ვენელთა კერძო კოლექციების ესთეტიკურ ღირებულებას მალე მთელს 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 ს.ს. 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 გრაფიურა* შეგროვდა სასახლეში, რომელშიც XVIII ს. ცხოვრობდა ჰერცოგი ალბერტი, ხელოვნების დიდი მოტრფიალე და დამფასებელი, უმეტესწილად გრაფიურებით რომ იყო გატაცებული. ამ დიდებულ ტრადიციას, ხელოვნების ნიმუშთა შეგროვებას, სათავე დაუდო ჰაბსბურგების საგვარეულომ, ძლიერმა საიმპერატორო დინასტიამ, რომლის ძალაუფლებამ XVIII ს. დაწყებული, რამდენიმე საუკუნის მანძილზე, XX ს. დამდეგამდე გასტანა, ავსტრიის უზარმაზარ იმპერიას განუყოფლად მართავდა.

„ბაროკოს იმპერატორად“ ნოდებულმა ლეოპოლდ I-მა, XVIII ს. 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 ქ. ვე-

* გრაფიურა (ასევე ეწოდება ესტამპიც) – გრაფიკული ხელოვნების სახეობა. მხატვრის მიერ ხის დაფასა, მეტალის ფირფიტასა, ან ლინოლეუმზე ამოკვეთილი, ამოჭრილი ნახატი, შემდეგ იბეჭდება მხატვრის მიერვე. VI ს. ჩინეთში დაბადებული ხელოვნების ეს სახეობა ევროპაში გამოჩნდა XIV ს. და ფართო გავრცელება განიცადა, უდიდეს მხატვრულ შედეგებს მიაღწია.

ნის მუზეუმებსა, სამხატვრო მრავალრიცხოვან გალერეებსა, საგამოფენო დარბაზებშია გამოფენილი, აუარებელ ტურისტს იზიდავს. XVIII ს. განსაკუთრებული ძალით იფურჩქნება ფერწერული ხელოვნების ახალი დარგი – პორტრეტული მინიატურის ჟანრი, რომელიც სათავეს XVI ს. ნიალში იღებს. პორტრეტული მინიატურის ყველაზე ადრეული შედეგები უკავშირდება დიდი



ჯეონ სმოლის პორტრეტი. მინიატურა.
ჰანს ჰოლბაინი (უმცროსი)

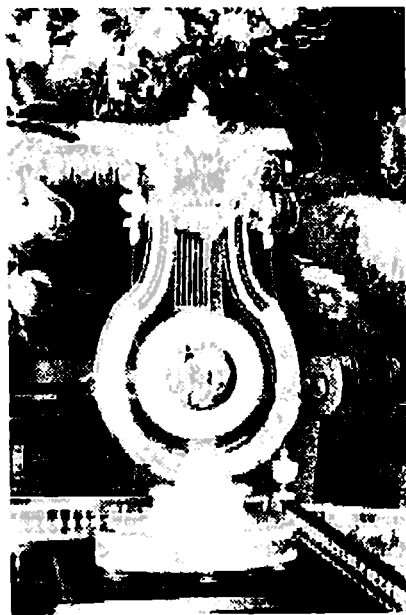
ოსტატების შემოქმედებას, ჰანს ჰოლბაინს (უმცროსი), მის ინგლისელ მოწაფეს, ნ. ჰილიარტს, ფრანგ სასახლის კარის მხატვარს ფ. კლოტს. მხატვრებს უკვეთავენ სასურველ პიროვნებათა მინიატურულ პორტრეტებს და მხატვრებიც მონდომებით ხატავენ ხისა და ლითონის ფირფიტებზე, პერგამენტსა და მუყაოზე, ქალაქდსა და სპილოს ძვალზე, ანუ მასალაზე, რომელთაც

კარგად ეფინება ზეთისა და მინანქრის, აქვარელისა თუ სხვა საღებავები. XVIII ს. ამ ჟანრს, პორტრეტულ მინიატურას, დიდი მოწონება აქვს, შეიძლება ითქვას, თავისი განვითარების მწვერვალს აღწევს. ამიტომ, რომ მრავალი სახელმწიფო მოღვაწის პორტრეტული გამოსახულება, მათ შორის ბევრი კომპოზიტორისა, კაცობრიობას შემორჩა, ფოტოგრაფია ხომ გაცილებით უფრო გვიან შემოვიდა.

ქ. ვენის მუსიკალურ ღირსშესანიშნაობათა რიცხვს XIX ს. შეემატა, აგრეთვე, ჰაიდნის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, შუბერტის, ბრამსის და სხვა გენიალურ მოღვაწეთა სახლ-მუზეუმები, სხვა და სხვა სახის სამუსიკო მუზეუმები. აქვე უნდა ვახსენოთ ამ დიად ადამიანთა საბოლოო განსასვენებელი – ვერინგის სასაფლაო, სადაც ბეთჰოვენის, შუბერტის, ბრამსის, სხვა დიდ მოღვაწეთა საფლავები გვერდიგვერდაა განთავსებული. ესაა ვენაში ჩასულ

მოგზაურ-მუსიკოსთა ჭეშმარიტად სამომლოცაო ადგილი.

XVIII ს. ევროპული კულტურის ისტორიაში დამკვიდრდა „განათლების აბსოლუტიზმის პერიოდის“ სახელწოდებით, როგორც განმანათლებლობის საუკუნე. ამ ხანაში ახალგაზრდა ბურჟუაზია ფეოდალური არისტოკრატიისა და რელიგიური დოგმატიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში თავის საკუთარ იდეოლოგიას აყალიბებდა. საზოგადოების მოწინავე წარმომადგენელთა აზრით, დრომოჭმული საზოგადოებრივი წყობილება, დახავსებული 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.



XVIII ს. საათი „ლირა“

მოაზროვნეთა მთელი თაობა თავდადებით იღვწოდა, რათა ამოეცნო ისეთი მტკივნეული საკითხები, როგორიცაა 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 აყა-

ლიბებდნენ. განმანათლებლური იდეები ფართოდ გავრცელდა მრავალი ევროპული ქვეყნის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში და საფუძვლად დაედო ე.წ. „განმანათლებლურ ეტაპს“ ამ ქვეყა-



გლეხური ქორწილი. 1568
ჰანს პეტერ ბრეიგელი (უფროსი)

ნათა კულტურის ისტორიაში. განმანათლებლებმა შექმნეს ის იდეოლოგიურ-ესთეტიკური 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 ს. ინგლისში, მაგრამ განმანათლებლურ იდეებს არსად ისეთი თანმიმდევრული, მიზანდასახული, ინტენსიური განვითარება და საზოგადოებრივი მხარდაჭერა არ მოუპოვებია, როგორც ეს საფრანგეთში მოხდა. ფრანგულმა განმანათლებლობამ მსოფლიოს მისცა უდიდეს პიროვნებათა მთელი წყება. ესენი უწინარესად არიან: ვოლტერი, მონტესკიე, დიდრო, რუსო, დალამბერი 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



დენი დიდრო
ლ. მ. ვან ლოს ფერწერა

ხელოსნობის განმარტებითი ლექსიკონი" იქმნებოდა 1751-1772 წ.წ. 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 გამოყოფას იმსახურებენ: ვოლტერი, რუსო, ჰელვეციუსი, ჰოლბახი, კონდილიაკი, ლამეტრი, მონტესკიე.

ენციკლოპედიისტები 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, ენციკლოპედიისტების მოღვაწეობას უაღრესად პროგრესული მნიშვნელობა ჰქონდა, ხოლო „ენციკლოპედიაში“ თავი მოიყარა ცივილიზაციის მიერ საუკუნეთა მანძილზე იმ დროისათვის დაგროვილი უზარმაზარი ცოდნა, აისახა განმანათლებლური იდეები.



ჯონ რუსო
ალან რამსეის ფერწერა. 1766

დიდრო და მისი თანამოაზრენი კაცობრიობის ისტორიაში „ფრანგი ენციკლოპედისტების“ სახელით დამკვიდრდნენ.

განმანათლებლობის ისტორიაში გამორჩეულად მნიშვნელოვანი და თვითმყოფი როლი ითამაშა გერმანეთმაც. ეკონომიკურად ჩამორჩენილი და პოლიტიკურად დათრგუნული, პატარ-პატარა სახელმწიფო-სამთავროებად დაქუცმაცებული გერმანეთი XVIII ს. შორს იყო

იმ გარდაქმნებისაგან, საფრანგეთში რომ იყო წამოწყებული. ფეოდალური ურთიერთობები აქ ურყევი ჩანდა. სიბერჩავე, 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. მით უფრო მნიშვნელოვანი შეიქნა საქმიანობა, გერმანელმა განმანათლებლებმა რომ გააჩაღეს.

* ენციკლოპედია – ბერძნული სიტყვაა. სიტყვასიტყვით ნიშნავს ცოდნის წრეს. ეს არის მეცნიერული გამოცემა, რომელიც იძლევა სიტყვათა განმარტებას. ამგვარი ნიშნები ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე ათასწლეულებში იქმნებოდა საბერძნეთში, არაბეთში, ჩინეთსა, იტალიაში და სხვ. საქართველოს ლექსიკონების მდიდარი ტრადიცია აქვს. მაგრამ ეს ლექსიკონები დარგობრივი და ორენოვანი ლექსიკონებია. ქართული ენციკლოპედიის მრავალტომეულის გამოცემა კი დაწყებულ იქნა 1975წ.



ვოლტერი

მოქანდაკე ჟაკ-პუდონი 1778

ქვეყნის სულიერ განვითარებას მათ ძალზე ღრმა, წარუშლელი კვალი დააჩნიეს, ხელი შეუწყეს ინტელექტუალური დონის ამაღლებას და ყოველივე ამით დასაბამი მისცეს XVIII ს. II ნახევარში ავსტრიულ-გერმანული კულტურის მძლავრ აყვავებას.

გერმანული განმანათლებლობის ისტორიაში სრულიად განსაკუთრებულია გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის*, ოდნავ მოგვიანებით კი იოჰან ვოლფგანგ გოეთესა** და იოჰან

* ლესინგი გოტჰოლდ ეფრაიმ (1729-1781) – დიდი გერმანელი მწერალი, დრამატურგი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, განმანათლებელი, გერმანული კლასიკური ლიტერატურის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. გერმანული ხელოვნების განვითარებაში უდიდესი როლი ითამაშა მისმა ესთეტიკურმა თეორიებმა, რომელთა ძირითადი დებულებები ჩამოყალიბებულია შრომებში: „ლაოკოონი“ და თეატრალურ-კრიტიკულ ნაშრომთა კრებული „ჰამბურგული დრამატურგია“.

** გოეთე იოჰან ვოლფგანგ (1749-1832) – გენიალური გერმანელი მწერალი და მოაზროვნე. ლესინგის კვალზე, პერდერთან ერთად იბრძოდა დამოუკიდებელი ეროვნული ხელოვნების შესაქმნელად. გოეთეს კალამს უამრავი შედევრი ეკუთვნის. მათ შორის: უდიდესი ლიტერატურული ქმნილება „ფაუსტი“, რომანი „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“, დრამები „ეგმონტი“, „იფიგენია“, „ტორკვატო ტასო“, ფილოსოფიური ჰიმნები „პრომეთე“, „მეეტლე კრონოსი“, ლექსების ციკლი „აღმოსავლურ-დასავლური დივანი“ და სხვა მრავალი. გოეთე მსოფლიოს ერთ-ერთი ყველაზე ფილოსოფიური პოეტია. გოეთეს ფილოსოფიურ პოეზიას ბოლომდე გასდევს სამყაროს ერთიანობის, ადამიანის გაღმერთების იდეა. გოეთეს აქვს ისტორიული მნიშვნელობის შრომები ბუნებისმეტყველების დარგში. აღსანიშნავია გოეთეს მიერ ყბათაშორისი ძვლის აღმოჩენა; აღსანიშნავია მისი ნაშრომი მცენარეთა მეტამორფოზის შესახებ; მანვე შემოიღო თერმინი „მორფოლოგია“. საქართველოში გოეთეს შემოქმედებისადმი ინტერესი XIX ს. იღვიძებს. მისი ქმნილებების დიდი ნაწილი თარგმნილია ქართულ ენაზე.

ქრისტოფ ფრიდრიხ შილერის*, უდიდეს მოღვაწეთა ფასდაუდე-
ბელი წვლილი.

ვენის კლასიკური სკოლა სწორედ განმანათლებლობის
ეპოქაში ჩამოყალიბდა. იგი უშუალოდ იყო დაკავშირებული ამ
მონინავე იდეებთან. გონების პრიმატი, მისი პირველადობა,
ჰუმანიზმი, ნათელი მომავლის რწმენა, მტკიცე წონასწორობა
რაციონალურსა და ემოციურ სანყისებს შორის, ეს ის მახასი-
ათებლებია, რაც ნიშანდობლივია ვენის კლასიკოსთა შემოქ-
მედებისათვის და რაც მათ შემოქმედებას განმანათლებელთა
ესთეტიკასთან მჭიდროდ ანათესავებს.

ამრიგად, ქ. 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 ცხოველყოფელი ინტერესი ხელოვნების და,
განსაკუთრებით, მუსიკის მიმართ, გახდა საწინდარი იმისა, რომ
სწორედ ამ კულტურულ ცენტრში დაბადებულიყო მუსიკალური
ხელოვნების ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი მიმდინარეობა, მუსი-
კალური ხელოვნების ერთ-ერთი პროგრესული, უაღრესად
ნაყოფიერი მიმართულება, ვენის კლასიკური სკოლა.

ვენის კლასიკური სკოლა, ცხადია, ერთბაშად, მომზა-
დების გარეშე არ აღმოცენებულა. მას ნიადაგი მოუმზადა და
ჩამოყალიბებაში ნაყოფიერი წვლილი შეიტანა მუსიკალური

* შილერი ფრიდრიხ იოჰან (1759-1805) – უდიდესი გერმანელი
დრამატურგი, პოეტი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, ისტორიკოსი,
გერმანული განმანათლებლობის გამოჩენილი წარმომადგენელი.
მისი ესთეტიკური მრწამსის ჩამოყალიბებაზე უდიდესი როლი
ითამაშა გოეთემ. მათ ერთობლივად შეიმუშავეს ესთეტიკური
სისტემა; დაწერეს სტატია „ეპიკურ და დრამატულ პოეზიაზე“,
ეპიგრამების ციკლი „ქსენიები“. შილერის პიესები ორგანულად
შეითვისა ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ. განსაკუთრებით
აღსანიშნავია შილერის რიგით პირველი ტრადედიის, „ყაჩაღების“
დადგმა რუსთაველის სახელობის თეატრში (პირველად 1887 წ.
სათაურით „ავაზაკები“, შემდეგ კი 1933 წ. სათაურით „ყაჩაღები“
– რეჟისორი სანდრო ახმეტელი), დ. აღუქსიძემ კ. მარჯანიშვილის
სახელობის თეატრში დადგა „დონ კარლოსი“ – 1971 წ.



გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი
1729-1781



იოჰან ვოლფგანგ გოეთე
1749-1832



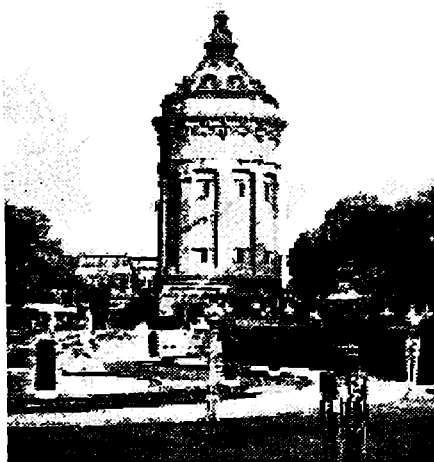
იოჰან ფრიდრიხ შილერი
1759-1805

ხელოვნების მთელმა ხანგრძლივმა, მრავალსაუკუნოვანი განვითარების გზამ, გამორჩეულად კი მანჰაიმის სკოლამ.

მანჰაიმის სკოლა იყო მუსიკალური მიმართულება, შემოქმედებითი მიმდინარეობა, რომელიც გერმანიის ქ. მანჰაიმში, XVIII ს. შეიქმნა. ამ პროგრესული მიმართულების მამამთავარია იან ვაცლავ ანტონინ სტამიცი, წარმოშობით ჩეხი, გერმანიაში მოღვაწე მუსიკოსი, კომპოზიტორი, მევიოლინე, დირიჟორი და პედაგოგი. მანჰაიმის სკოლის ძირითადი პრინციპების შემუშავებას, საშემსრულებლო პრაქტიკაში დანერგვასა და შემოქმედებით განვითარებას სტამიცი მეთაურობით ამაგი დასდეს

დირიჟორმა ქრისტიან კანაბიხმა, მევიოლინეებმა: კარელ სტამიცმა (ი. სტამიციის ვაჟი), ქს. რიხტერმა, კ. ტოესკიმ, ვიოლონჩელისტმა ა. ფილცმა და სხვებმა, ვინც მანჰაიმურ ორკესტრში მოღვაწეობდნენ.

დასახელებულ მუსიკოსთა შორის ყველაზე თვალსაჩინოა იან სტამიციის ფიგურა, რომელსაც ნოვატორული მისწრაფებები გამოარჩევდა, ვისი მოღვაწეობა და საკომპოზიტორო შემოქმედებაც ხასიათდებოდა გრძნობების სიღრმით,



გერმანიის ქალაქი მანჰაიმი

ემოციური გაქანებით, გამომგონებლობით და, რაც მთავარია, სიახლისადმი სწრაფვით, ნოვატორობით. სტამიციის თაოსნობითა და მისი ნაწარმოებების მეოხებით საორკესტრო მუსიკა ნელ-ნელა უახლოვდება სიმფონიის სახეს, ორკესტრის გამომსახველობა დინამიურობით, განვითარების მეტი მიზანსწრაფულობით იმსჭვალება, მდიდრდება და იხვეწება საშემსრულებლო ხერხები. ამ მუსიკოსთა მეოხებით მანჰაიმის ორკესტრმა ევ-

როპის 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 შეხვედრივარ. იგი სარგებლობს სიყვარულითა და პატივისცემით თავის ხელქვეითთა და მთელს თანამოქალაქეთა შორის. და მისი ჯარისკაცებიც! ოჰ, ნეტავ, ჩვენში იყოს (მოცარტი ქ. ზალცბურგს გულისხმობს, რ. ქ.) დამოკიდებულება მუსიკისადმი იმგვარი, მანჰაიმში რომაა!“ (1778).

მანჰაიმის სკოლა XVIII ს. ევროპული ინსტრუმენტული მუსიკის ევოლუციის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ეტაპია. მის წიაღში მკვიდრდება ისეთი საორკესტრო ხერხები, როგორებიცაა Crescendo და diminuendo, კონტრასტებმა მეტი სიმკვეთრე შეიძინეს, დიდი ადგილი დაეთმო ვრცელ კანტილენურ მელოდიებს, რომელთა ინსტრუმენტულ წყობას მელოდიურობა ახასიათებს. ასეთი მელოდიკა, ისევე, როგორც დინამიკური ნიშნები ემოციურ გრძნობა-განცდათა გამოხატვას ემსახურებოდა, რაც სიახლე იყო საორკესტრო მუსიკაში. მათვე გააუქმეს Generalbass*-ზე დამყარებული საორკესტრო სტილი.

* **General-bass** – იგივეა რაც ციფრული ბანი; (ძვ. დასახელება – basso continuo, იტალიურად გაბმულ ბანს ნიშნავს) ბანზე დამყარებული საორკესტრო სტილი. მუსიკალური ნაწარმოების ქვედა ხმა, რომელზეც ხდება ნაწარმოების ჰარმონიზება. General-bass-ის ჩაწერა ხდებოდა ციფრების მეშვეობით. ციფრული ბანი გაჩნდა XVI ს. მიწურულს, როდესაც დამკვიდრება დაიწყო ჰომოფონური-ჰარმონიულმა წყობამ. ციფრების მეშვეობით შემსრულებელი აწყობდა აკომპანემენტს მელოდიისა თუ რეჟიტატივისათვის. ეს იყო არა მარტო ტექნიკური ხერხი, არამედ მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის განსაკუთრებული მეთოდი, რაც უკავშირდებოდა იმჟამად ესოდენ გავრცელებულ იმპროვიზაციის ხელოვნებას. კომპოზიტორების მიერ მუსიკალური ნაწარმოების ზუსტი და სრულყოფილი ფიქსაციის მეთოდმა შემსრულებლებს შეუზღუდა იმპროვიზაციის შესაძლებლობა, შესაბამისად, XVIII ს. I ნახევრიდან ციფრული ბანი ხმარებიდან გამოვიდა, რაშიც თავისი წვლილი მანჰაიმის სკოლამაც შეიტანა.

მანჰაიმელთა მიერ მკვიდრდება საორკესტრო ნაწარმოებების ოთხ დასრულებულ ნაწილად გააზრება, ხოლო თითოეულ ნაწილს საკუთარი მხატვრული დანიშნულება ენიჭება. ნაწილთა მიმდევრობა ტემპურ კონტრასტს ემყარებოდა – *Allegro, Andante, Menuetto* (ნელი ცეკვა), *final* (უპირატესად მოძრავი, ჩქარი ტემპით). ამ ტიპის ნაწარმოებებში განზოგადება განიცადა იმ მიღწევა-მონაპოვრებმა, რაც საორკესტრო მუსიკას ჰქონდა მოპოვებული მრავალრიცხოვან საორკესტრო ნაწარმოებებში, კონცერტო-გროსოებში, დივერტისმენტებში, უმთავრესად კი საოპერო უვერტიურებში (ლიული, ჰენდელი, გლუკი და სხვ.).

მანჰაიმის სკოლამ კეთილნაყოფიერი კვალი დატოვა, აგრეთვე, საორკესტრო ანსამბლის ჩამოყალიბების საქმეში. ეს ორკესტრი მთელს ევროპაში ყველაზე მრავალრიცხოვანი შემადგენლობის იყო და ამით ძალზე განსხვავდებოდა სხვა ქვეყნებისა და ქალაქების სასახლის კარის ორკესტრებისგან. ძალზე გაფართოებული იყო სიმებიანი ჯგუფი, აქტიური იყო ჩასაბერი საკრავების როლიც. მუსიკოსთა მაღალი საშემსრულებლო უნარი იყო საწინდარი იმისა, რომ მომხდარიყო ორკესტრის ჯგუფების დიფერენცირება. პირველ რიგში გაძლიერდა სიმებიანი ჯგუფი, შემდეგ ჩასაბერი. ეს პროცესი ნაწილობრივ სპილენძისა და დასარტყამი ჯგუფის საკრავებსაც შეეხო. ამრიგად, სიმფონიური ორკესტრისა და სიმფონიური ჟანრის ჩამოყალიბების საქმეში მანჰაიმის სკოლამ უდიდესი წვლილი შეიტანა.

მანჰაიმის სკოლის მდიდარ გამოცდილებაზე, ნაყოფიერ ნიადაგზე აღმოცენდა დიდი ავსტრიელი კომპოზიტორის, ფრანც იოზეფ ჰაიდნის სიმფონიური შემოქმედება. მის ნაწარმოებებში თანმიმდევრული 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.



ფრანც იოზეფ ჰაიდნი

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 ს. II ნახევარი, დრო,

როცა ვენის კლასიკოსები მოღვაწეობდნენ, ინსტრუმენტული მუსიკისადმი გაცხოველებული ინტერესით ხასიათდება, ინსტრუმენტული ჟანრები მძლავრ განვითარებას განიცდიან.

ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში სონატა-სიმფონიური ჟანრი შემდეგი სახისაა: სონატებისა და კონცერტების ციკლი სამნაწილიანია (იშვიათად 4 ნაწილიანი); სიმფონიური ციკლი კი ოთხნაწილიანია (იშვიათობაა 5 ნაწილი).

ეს ციკლი ძველებური ფორმებისგან ერთი ძირითადი ნიშნით განსხვავდება: თუკი ძველებურ ციკლში კონტრასტი მოცემულია მის ცალკეულ ნაწილებს შორის და ის, ძირითადად, ერთი თემის განვითარებას ემყარება, XVIII ს. II ნახევრიდან სონატა-სიმფონიურ ციკლში კონტრასტი მოცემულია როგორც ნაწილებს, ისე I ნაწილის თემებს შორისაც. ამ პრინციპს დაეფუძნა ე.წ. სონატური Allegro-ს ფორმა და მისი განვითარების ხერხები.

ვენის კლასიკოსთა სონატის შემადგენელი ნაწილებია: I ნაწილი, რომელიც სონატური ფორმითაა დაწერილი, უმეტესწილ ჩქარი ტემპისაა, ამიტომ მას სონატურ Allegro-ს უწოდებენ. II

ნაწილი ნელია (უმეტესად – Andante) და III ნაწილი ანუ Finale (ჩქარი).

I ნაწილი ანუ სონატური *Allegro*, თავის მხრივ სამ განაყოფს – ექსპოზიციას, დამუშავებასა და რეპრიზას – შეიცავს. იწყება თემით, რომელსაც ეწოდება მთავარი პარტია და რომელიც ნაწილში ყველაზე რთულ, მრავალგვარ განვითარება-დამუშავებას, გარდასახვას განიცდის. მთავარ პარტიას მოსდევს და მას კონტრასტულად უპირისპირდება მეორე თემა – დამხმარე პარტია. მთავარი პარტია ყოველთვის ნაწარმოების ძირითად ტონალობაშია დაწერილი, დამხმარე კი მის დომინანტურში. მთავარსა და დამხმარე პარტიებს შორის მეტწილად ჟღერს ე.წ. დამაკავშირებელი თემა, ხოლო დამხმარე პარტიას მოსდევს დასკვნითი. ეს თემები – მთავარი, დამაკავშირებელი, დამხმარე და დასკვნითი, ქმნიან სონატური ფორმის ექსპოზიციურ ნაწილს.

სონატური ფორმის შუა განაყოფს ეწოდება დამუშავება, მასში ექსპოზიციის თემატური მასალა (განსაკუთრებით მთავარი პარტია, იშვიათად კი დამხმარეც) დამუშავებას, ტრანსფორმაციას, გარდასახვას განიცდის. ცალკეულ შემთხვევაში დამუშავებაში ხდება ორივე თემის დამუშავება, მათი ურთიერთდაპირისპირება. დამუშავება გულისხმობს თემატური მასალის გარდაქმნა-გარდასახვას, ახალ-ახალ ტონალობებში გახშიანებას, ინტონაციურ-ჰარმონიულ სახეცვლასა და გამდიდრებას.

სონატური *Allegro*-ს უკანასკნელ განაყოფს ეწოდება რეპრიზა, რომელშიც ხდება ექსპოზიციის მასალის გამეორება. არეგებობს რეპრიზის შემდეგი სახეები: სარკისებური (ანუ, რომელშიც ჯერ დამხმარე პარტია ჟღერს, ხოლო შემდეგ მთავარი), შეკუმშული (ერთ-ერთი თემა, უფრო ხშირად დამხმარე, გამოტოვებულია) და დინამიური (რომელშიც თემები შეკვეცილია). რეპრიზაში ყველა თემა ძირითად ტონალობაში ჟღერს. რეპრიზას მოსდევს კოდა.

კოდა იტალიური სიტყვაა და კუდს, ბოლოს ნიშნავს. სონატური *Allegro*-ს Coda ნაწილის ბოლოა, იგი აჯამებს, დაასკვნის მთელი ნაწილის განვითარებას, ძირითად მხატვრულ-ემოციურ შინაარსსა და ძირითად ტონალობას განამტკიცებს.

სონატური ციკლის II ნაწილები უპირატესად ნელია, ლირიკული, ჩაფიქრებული, ან მეოცნებე ხასიათისაა. კომპოზიციური აღნაგობით ეს ნაწილები მრავალგვარია, შეიძლება გამოყენებული იყოს: მარტივი, ან რთული სამნაწილიანი, ვარიაციული, ან კვლავ (იშვიათად) სონატური (ჩვეულებრივ, დამუშავების გარეშე) ფორმები.

III ნაწილი – ეყრდნობა საცეკვაო ჟანრს – მენუეტს. (ჰაიდნი, მოცარტი). აქ მეტწილად რთული სამნაწილიანი ფორმა იხმარება. ბეთჰოვენი კი სონატის ფინალებში ხშირად რონდოს ფორმას მიმართავს. არის შემთხვევები, როდესაც ფინალიც სონატურ ფორმას ემყარება (მაგ. ბეთჰოვენის №14, 17, 23 საფორტეპიანო სონატები და სხვ.).

რაც შეეხება სიმფონიურ ციკლს, მასში ზემოხსენებულ სამ ნაწილს ემატება მეოთხე ნაწილი – ფინალი, რომელშიც განზოგადებას განიცდის ნაწარმოების ძირითადი მხატვრულ-ემოციური შინაარსი. ეს არის ნაწარმოების დასკვნა. ფინალებისათვის გამოიყენება რონდოს ფორმა (ვენის კლასიკური სკოლის ადრეული ხანის, ჰაიდნის, მოცარტის ახალგაზრდულ ნაწარმოებებში); შემდეგ და შემდეგ კი გამოიყენება ან ვარიაციის, ან სონატური ფორმები (ზოგჯერ პოლიფონიური ფორმებიც ჩაერთვის). ფინალები მეტწილად სწრაფია, ენერგიული, საზეიმო, საყოველთაოდ ღელესასწაულის განწყობის ამსახველია.

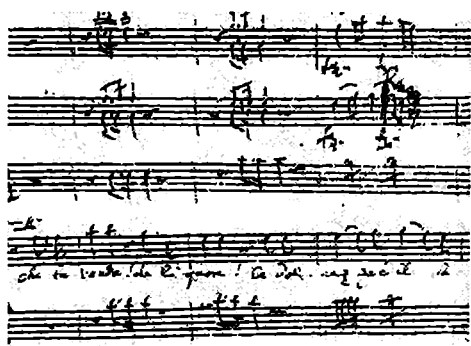
ვენის კლასიკოსებმა დაამკვიდრეს, ახალი სააზროვნო პრინციპი, სიმფონიზმი – განზოგადებული აზროვნების ფორმა.

სიმფონიზმის ტერმინი მუსიკისმცოდნეობაში დაამკვიდრა გამოჩენილმა რუსმა მუსიკისმცოდნემ ბორის ასაფიევმა. იგი წერს: „სიმფონიზმი მე მესმის, როგორც ცხოვრების საპირისპირო ძალთა დიალექტიკური ერთიანობა“.

სიმფონიზმი არის მუსიკის, მუსიკალური კომპოზიციის შექმნის მეთოდი, რომელიც დაფუძნებულია მთლიანი და ღრმა მხატვრული ჩანაფიქრის გაშლა-განვითარებაზე, მუსიკალური აზრის თანმიმდევრულ მოძრაობაზე, მის ცვალებადობა-გარდასახვაზე, სხვადასხვა მუსიკალური სახეების შეჯახება-შეპირისპირების პროცესში, ინტენსიურ დინამიკასა და მუსიკალური განვითა-

რების მიზანსწავულობაზე. სიმფონიზმი, როგორც სააზროვნო პრინციპი და მეთოდი დამკვიდრებას იწყებს ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში.

ვენის კლასიკური სკოლის წარმომადგენელთა შემოქ-



ჰაიდნი
პარტიტურის ხელნაწერი

მედებაში იქმნება ზემოთ დასახელებული ჟანრების პირველი კლასიკური, მაღალმხატვრული ნიმუშები. XVIII ს. II ნახევარი, ვენის კლასიკოსების მოღვაწეობის ხანა, ინსტრუმენტული მუსიკისადმი გაცხოველებული ინტერესით ხასიათდება, ინსტრუმენტული ჟანრები მძლავრ განვითარებას განიცდიან.

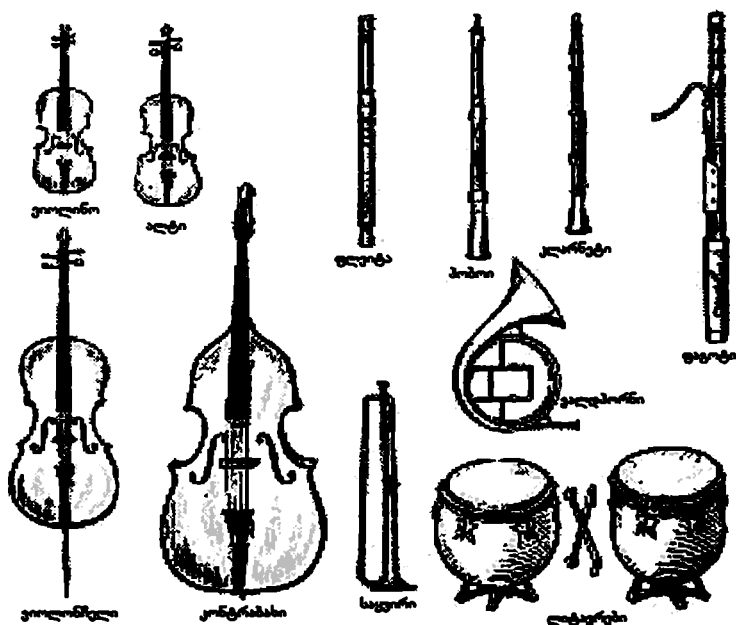
ვენის კლასიკური სკოლის წარმომადგენელთა, ძირითადად კი ჰაიდნის, შემოქმედებაში ყალიბდება და მკვიდრ სახეს იძენს სიმფონიური ორკესტრის შემადგენლობა. მართალია, ჰაიდნი მანჰაიმის სკოლის მდიდარ გამოცდილებას დაეყრდნო, მაგრამ მხოლოდ მის შემოქმედებაში იძენს ორკესტრის შემადგენლობა მწყობრსა და მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ,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

მხატვრულ-ემოციური და სახეობრივი შინაარსის სიმდიდრემ, სიღრმემ, მრავალფეროვნებამ, ჰაიდნს ორკესტრში შემავალი საკრავებისა და მათი ჯგუფების ახლებური გააზრება უკარნახა. თავის ადრეულ სიმფონიებში (№1-5) იგი ჯერ კიდევ ტრადიციის ერთგულია, ანუ მისთვის მყარი საძირკველია სიმებიანი კვინტეტი (I-II ვიოლინოები, ალტები, ვიოლონჩელები, კონტრაბასი), რომელთაც ემატება სასულე ჯგუფი – ვალდჰორნი, იშვიათად ჰობოი და, კიდევ უფრო იშვიათად, ფლეიტა; ფაგოტი კი მხოლოდ უმნიშვნელო როლს ასრულებს. №7 სიმფონიით დაწყებული (1711) სიმებიან ჯგუფთან ერთად თითქმის გამუდმებით ხმიანებს ჩასაბერი ჯგუფი – ფლეიტა, 2 ჰობოი,

ფაგოტი, 2 ვალდჰორნი. ამასთანავე, შეინიშნება სიმებიან და ჩასაბერ საკრავთა ფუნქციის გათანაბრების ტენდენცია.

1765 წლიდან (სიმფ. №31) ჰაიდნისეულ საორკესტრო პრინციპებში კვლავ სიახლე შეინიშნება. სიმებიანსა და ჩასაბერ ჯგუფებს შორის დამოკიდებულებაში აღარ ჩანს დუბლირების პრინციპი, ჩასაბერი საკრავები კი აღარ იმეორებენ სიმებიანთა მასალას, არამედ თითოეული ხმა ინდივიდუალურ დატვირთვას იძენს; უნიფიკაციის, ანუ გაერთგვაროვნების, სანაცვლოდ თითოეული საორკესტრო პარტია „საკუთარ სათქმელს“ გამოხატავს. ეს ხელს უწყობს თითოეული საკრავის გამომსახველი უნარის ფართო გამოყენებას. ამრიგად, ჰაიდნი ორკესტრის საკრავების გამომსახველი ფუნქციის ევოლუციაში თვალსაჩინო როლს ასრულებს.

№73 სიმფონიით დაწყებული (1781) ჰაიდნი ეწევა საორკესტრო ანსამბლის თანმიმდევრულ განმტკიცებას. სიმები-



ანი კვინტეტი, 1 ფლეიტა, 2 ჰობოი, 2 ფაგოტი, 2 ვალდჰორნი, მისი სიმფონიების მყარი შემადგენლობაა და ამასთან, თემატური მასალის განვითარებაში მათი ფუნქცია განზოგადებულია.

1786 წ. შექმნილი №82 სიმფონიით დაწყებული ჰაიდნი-სეული ორკესტრი სავსებით ჩამოყალიბებულიცაა და ამიერიდან მყარიც. ფაგოტის, ვალდჰორნის, საყვირისა და ლიტავრის წყვილი შემადგენლობა სიმებიან ჯგუფთან ერთად თანაბარ ფუნქციას ასრულებენ. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ საყვირები მხოლოდ აორმაგებენ ვალდჰორნებს და დამოუკიდებელი პარტია არ ეკისრებათ. კლარნეტი, რომელიც ჯერ კიდევ მან-ჰაიმელსს შეჰყავდათ ხოლმე საორკესტრო შემადგენლობაში, ჰაიდნმა გამოიყენა №93 („ლონდონის“, 1783) და აგრეთვე №99 („ლონდონის“, 1791) სიმფონიებში. ორკესტრში მეორე ფლეიტის დამატებით ჰაიდნი, არსებითად, ამთავრებს კლასიკური სიმფონიური ორკესტრის ფორმირებას.

ჰაიდნისეული სიმფონიური შემოქმედების გვირგვინი, „ლონდონის სიმფონიები“ ჩამოყალიბებული სიმფონიური ორკესტრის კლასიკური ნიმუშებია. თუმცა, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ამ თარიღისათვის უკვე შექმნილია მოცარტის სამი გენიალური სიმფონია (№39, 40, 41, 1788). ჰაიდნი კი, ლონდონური შთაბეჭდილებებით გამდიდრებული, ორკესტრის მასშტაბურ შემადგენლობას აყალიბებს. აი, ჰაიდნისეული „ლონდონის სიმფონიათა“ შემადგენლობა:

I ვიოლინოები (10), II ვიოლინოები (8), ალტები (6), ვიოლონჩელოები (5-6), კონტრაბასები (3-4); ხის ჩასაბერი ჯგუფი – ფლეიტა, ჰობოი, ფაგოტი, კლარნეტი წყვილ-წყვილი; სპილენძის ჯგუფი: საყვირი, ვალდჰორნი – წყვილ-წყვილი; დასარტყამი ჯგუფი – ლიტავრები წყვილი. ეს ის ორკესტრია, რომელსაც მიმართავს ბეთჰოვენიც და მომდევნო თაობაც; ისინი, მართალია, ახლებურად იაზრებენ თითოეული ჯგუფის (იშვიათად თითოეული საკრავის) ფუნქციას, მაგრამ ვიდრე ბერლიოზამდე ახალი საკრავი ჰაიდნისეულ შემადგენლობაში აღარ შეჰყავთ.

ამრიგად, ჰაიდნმა განუზომლად დიდი ამაგი დასდო სიმფონიის, მისი არა მარტო ჟანრული რაობის ევოლუციას, არამედ სიმფონიის შემსრულებელი ინსტრუმენტული ჯგუფის,

ორკესტრის ჩამოყალიბებას. ამასთან ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ინსტრუმენტთა ინდივიდუალიზაციის საქმეში, მათი გამომსახველი როლის გაზრდა-განვითარების საქმეში უპირატესობა ჯერ მოცარტს, შემდეგ კი ბეთჰოვენს ეკუთვნის.

ჰაიდნის მეოხებით განახლების სიომ დაჰბერა საორკესტრო და შემდგომ კი სიმფონიური მუსიკის სხვა სფეროებშიც. სახელდობრ, ჰაიდნის დამსახურებაა, რომ დამკვიდრდა ტემპი *Prestissimo*, რომელიც მისი დროის მუსიკოსებზე, შემსრულებლებსა და კომპოზიტორებზე და, რალა თქმა უნდა, მსმენელებზე, გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა. *Allegro* ტემპმაც შეიცვალა სახე, იგი გაცილებით უფრო ჩქარი გახდა, ვინაიდან მანამდე *Andantino*-სთან იყო მიახლოებული.



ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტი

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 ტექნიკურსა და გამომსახველ უნარს. მისთვის მნიშვნელოვანია ჯგუფების, როგორც ურთიერთშეხამება, დამოუკიდებელი გამომსახველობა, ისე მათ შორის შეჯიბრიცა და მათი ანსამბლური შეხმატკბილება. საორკესტრო



ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი

ჯგუფების ანსამბლურობისა და, აგრეთვე, გაორკესტრების ხერხთა მრავალფეროვნების, უღერადობის სიმსუბუქისა და გამჭვირვალეობის 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 ჯერდება საკრავთა გამომსახველ უნარს და თავის უკანასკნელ სიმფონიაში (№9, 1822-1823) სოლისტი-ვოკალისტები და გუნდიც შეჰყავს, ინსტრუმენტულ ჟანრებს სიტყვის გამომსახველი ძალითაც ამდიდრებს. ბეთჰოვენი ნოვატორია სიმფონიური ციკლის, ნაწილთა ფორმის, მათი ტემპური მიმდევრობის, ნაწილთა ჟანრული რაობის განხილვის საკითხებშიც (ამ საკითხის შესახებ უფრო ვრცლად იხ. თავი „ბეთჰოვენის სიმფონიური შემოქმედება“).

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

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

ადამიანურ გრძნობა-განცდათა სიღრმე და მრავალფეროვნება, კეთილშობილი უბრალოება, აზრის სისადავე და ამავდროულად სიღრმე, გმირული თემატიკა და სხვა.

ვენის კლასიკურ სკოლას ზოგჯერ კლასიციზმთან აიგივებენ.



ქრისტოფ ვილიჰელმ გლუკი

ამ ორ მხატვრულ მიმდინარეობას, მართლაც, ბევრი რამ აქვს საერთო – ნაწარმოებთა ღრმა, ამოუწურავი შინაარსი, შინაარსისა და ფორმის ჰარმონიული ნონასწორობა, მკაფიოდ ჩამოქნილი, პლასტიკურად სრულქმნილი აღნაგობა, ფორმის უზადო სიმწყობრე, რაციონალურისა და ემოციურის გონივრული თანაფარდობა, გამოთქმის მკაცრი თავდაჭერა და გრძნობათა სისპეტაკე, მხატვრულ სახეთა მრავალფეროვნება და მათი

კეთილშობილი სისადავე, ცხოვრებისეული სიმართლე და უსაზღვრო ფანტაზია, ეს და სხვა მრავალი ნიშანი XVIII-XIX სს. არსებულ ვენის კლასიკურ სკოლას ანათესავენ XVIII ს. I ნახევარში წარმოშობილ კლასიციზმთან.

ვენის კლასიკოსთა გაცხოველებული ინტერესი ნაწარმოებთა ფორმის, მისი აღნაგობის, ახალი ფორმების ძიების საკიხებისადმი, სრულიადაც არ ჩრდილავს შინაარსობრივ მხარეს, პირიქით, ვენის კლასიკოსთა ნაწარმოებების შინაარსი, როგორც ითქვა, უძიროდ ღრმაა, ამოუწურავი, ფილოსოფიური ნიაღვრეებით მდიდარი; ნაწარმოებთა ფორმა და შინაარსი განუყოფელ ესთეტიკურ მთლიანობას წარმოშობს; ვენის კლასიკოსთა ერთ-ერთი მონაპოვარი ესეცაა, ფორმისა და შინაარსის განუყოფლობა, რაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ნაწარმოებთა წარუვალ მხატვრულ ღირებულებასა და ემოციური

ზემოქმედების გაუნელებელ ძალას, აგრე უკვე მესამე საუკუნე დაიწყო, რაც არ კარგავს თავის უდიდეს ცხოველმყოფელობას.

ვენის კლასიკური სკოლა ევროპული მუსიკალური კულტურის უაღრესად პროგრესული მოვლენაა. იგი მომავლის ხელოვნებას უშუქებს გზას. მომდევნო ეპოქის კლასიკური მუსიკის ნიადაგს ეფუძნება. ვენის კლასიკური სკოლის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მხატვრული ღირებულება ფასდაუდებელია, ემოციური ზემოქმედების ძალა კი გაუნელებელი.*

* ვენის კლასიკური სკოლის სტილურ თავისებურებათა თაობაზე უფრო დანვრელებით იხილეთ გლუკის, ჰაიდნის, მოცარტისა და ბეთჰოვენის ინსტრუმენტული და საოპერო ჟანრების მიმოხილვით ნაწილებში.



ლუდვიგ ვან ბეთოვენი
1770-1828

Ludwig van Beethoven

ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი

1770-1827

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 ს. და XIX ს. დამდეგის ინსტრუმენტული მუსიკის მიღწევები უმაღლეს მხატვრულ დონეზეა განზოგადებული. თვალსაჩინოა მისი წვლილი სხვა



ბეთჰოვენი

ჟანრების განვითარების საქმეშიც. ამასთანავე, ამ დიდი კომპოზიტორის შემოქმედება მუსიკალური ხელოვნების წინსვლას ახალ გზებს უკვალავს. ბეთჰოვენის მიერ დანერგილი ტრადიციები შემდგომი ხანის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში განიცდიან ფართო განვითარებას.

ვენის უდიდესი კლასიკოსის, ბეთჰოვენის შემოქმედება, განმანათლებელთა მოწინავე იდეებითა და საფრანგეთის რევოლუციის პროგრესული სანწყისებით იყო ნასაზრდოები,

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

ბეთჰოვენის შემოქმედებასთან მიმართებაში უსათუოდ უნდა აღინიშნოს 1789 წ. საფრანგეთის რევოლუციის როლი. ამ ისტორიულმა მოვლენამ მძლავრი გამოძახილი ჰპოვა მთელ ევროპულ საზოგადოებაში, ვინაიდან ძირეული ცვლილებები მოახ-

* „ქარიშხალი და შეტევა“ („Sturm und Drang“) XVIII ს. 70-იანი წწ. ძლიერი ზეგავლენის მქონე ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი მოძრაობა გერმანეთში. 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 სხვები. 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 არამც თუ ბეთჰოვენის, არამედ მისი მომდევნო თაობის, რომანტიკოსი კომპოზიტორების შემოქმედებაშიც. „ქარიშხლისა და შეტევის“ ეპოქის ლიტერატურულ ნაწარმოებთა შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, მისი უმთავრესი ნიმუშებია გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ და შილერის „ყაჩაღები“. ამ თხზულებების მთავარი გმირები არიან ახალგაზრდა მემამოხე პიროვნებები, ვინც არა მარტო ხედავს საზოგადოების ყველა მანკიერებასა და ნაკლოვანებას, არამედ გაბედულად ამხელს და ებრძვის მათ. ორივე ეს ნაწარმოები ქართულად ადრევე ითარგმნა და დიდი პოპულარობაც მოიპოვა.



ნაპოლეონი
ჟან ლუი დავიდის ფერწერა. 1800

დინა ევროპის არა მხოლოდ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში, არამედ სულიერი კულტურის სფეროებშიც. რევოლუცია კაცობრიობის ბედნიერი ცხოვრების განთიადად იყო მიჩნეული. სწორედ ამ ისტორიულმა მოვლენამ განასხვავა ბეთჰოვენის შემოქმედება და მისი მუსიკის შინაარსობრივი მხარე თავისი სახელოვანი წინამავლების, ვენის დიდი კლასიკოსების, ჰაიდნისა და მოცარტის შემოქმედებისგან, კომპოზიტორებისა,

ვინც მისთვის მისაბადი მაგალითი იყო და ვისი 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 ემსახურებიან.

ფრანგული რევოლუციის ეპოქამ კაცობრიობას უდიდესი ფერმწერების მთელი პლეადა მისცა. მათ სათავეში უდგა ჟაკ ლუი დავიდი, ფრანგული კლასიკური სამხატვრო სკოლის მამამთავარი, შემდგომში ნაპოლეონის სასახლის კარის ფერმწერი. ამ დიდი ხელოვანის ფერწერული ტილოების თემატიკა გმირული წარსულია, რომის იმპერიის სახელოვანი პიროვნებების შთა-

გონებული სახეებია („ჰორაციელთა ფიცი“, „ბრუტუსი“, და სხვ.). ამასთანავე, მხატვარში თანამედროვეობაც მძლავრ გამო-
ძახილს ჰპოვებს და იგი ქმნის დიდი ექსპრესიით დატვირთულ
ტილოებს („მარატის სიკვდილი“, „ტახტზე კურთხევა“, „მადამ
რეკამიეს პორტრეტი“, ნაპოლეონის პორტრეტების მთელი
წყება), რომელთაც უკვდავჰყვეს მისი, როგორც ერთ-ერთი
უდიდესი ფერმწერის სახელი.

ამ ეპოქის კიდევ ერთი სახელგანთქმული ფერმწერია დავი-
დის მონაფე, ანტუან-ჟან გრო ვინც, ასევე მდიდარი მხატვრული
მემკვიდრეობა დატოვა. მისი შემოქმედებიდან, რომელიც უპი-
რატესად ისტორიულ თემატიკას ეძღვნება, აღსანიშნავია თეთრ
ცხენზე ამხედრებული ნაპოლეონის მასშტაბური პორტრეტი –
„ბუონაპარტე არკოლის ხიდზე“.

გროს მხარდამხარ დავიდის მონაფეთა შორის გამო-
იყოფა ფრანსუა ჟერარი. ამ მხატვრის დანატოვარიდან განსა-
კუთრებითაა ცნობილი „მადამ რეკამიეს პორტრეტი“. დავიდის
ტრადიციათა ღირსეული გამგრძელებელია მისი მონაფე ჟან-
ოგიუსტ-დომინიკ ენგრიც, რომლის ფერწერული ტილოები
„ლუდოვიკო XIII-ს აღთქმა“, „ჰომეროსის ტრიუმფი“, „ზევის და
ფეტიდა“, „იესო მნიგნობართა შორის“, „ოიდიპოსი სფინქსის
წინაშე“, და სხვა, ხელოვნების უდიდესი მუზეუმების, მათ შორის
ლუვრის, დარბაზებს ამშვენებს.

ამავე პლეადას მიეკუთვნება დიდი ფერმწერი პიერ პრი-
უდონი, ვინც შთაგონების წყაროს ასევე სასახელო წარსულში
ჰპოვებს („ფსიქეს მოტაცება“, ნახატები „დაფნისისა და ქლოე-
სათვის“ და სხვ.).

1789წ. რევოლუციის ეპოქაში, როგორც ითქვა, მძლავრ
განვითარებას განიცდის არქიტექტურა. ამ დროის არქიტექ-
ტურას, რომელიც დახვეწილი ხელოვნების მაღალ რანგშია აყ-
ვანილი, ახასიათებს მისწრაფება ნაგებობას მიენიჭოს სიდიადე,
გრანდიოზულობა და ამავდროულად ანტიკური ეპოქის მსგავსი
მკაცრი სისადავე შეინარჩუნოს.

ფრანგულ არქიტექტურაში ახალი ხანის მაუწყებელია დიდი
ფრანგი ხუროთმოძღვრის კლოდ ნიკოლ ლედუს შემოქმედება.

ლედუ, განმსჭვალული რევოლუციის მოწინავე იდეებით, ამაღლებულ, 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.

რევოლუციის ეპოქის სახელგანთქმული არქიტექტორი და მხატვარია კარლ-ფრიდრიხ შინკელი. რევოლუციის სულისკვეთებით განმსჭვალული გერმანელი ხელოვანი თავისი ფრანგი კოლეგების მსგავსად, ესწრაფვოდა 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.

გერმანელ პოეტთა ეს პლეადა, ფრიდრიხ გოტლიბ კლოპშტოკის თაოსნობით, ხოტბას ასხამდა ფრანგულ რევოლუციას.

„მაგრამ, თუკი ამ პერიოდის მხატვრულ მემკვიდრეობას მთლიანობაში განვიხილავთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ აღორძინების ეპოქისგან განსხვავებით, სახვითი ხელოვნების უეჭველი უპირატესობა რომ ახასიათებს, XVIII-XIX ს.ს. მიჯნის სახვითი

ხელოვნება ჩამორჩება პოეზიასა და მუსიკას. იმგვარი ზოგად-საკაცობრიო 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 მეტრძოლი, 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 სახელმძოვნილი პიანისტი და დირიჟორი, უკრავდა ორგანსა და ვიოლინოს, აგრეთვე ალტსაც, ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

როგორც დირიჟორი, ბეთჰოვენი თანამედროვე სადირიჟორო ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელთაგანია. შემდგომ ეს ხელოვნება სრულჰყვეს 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.

ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი დაიბადა სასახლის კარის მუსიკოსის, იოჰან ვან ბეთჰოვენისა და მარია-მაგდალენა კევერიხის ოჯახში, 1770 წ., 16 დეკემბერს. მისი სამშობლოა გერმანიის განაპირა მხარის ქ. ბონი. პაპა, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი, ვისი სახელიც მომავალ კომპოზიტორს დაარქვეს, ფლამანდური წარმოშობის კაცი, ბონის სასახლის კარის კაპელმამისტერი,

ეკლესიის მაგალობელიც 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. ბავშვობაში მის მუსიკალურსა და ზოგად განათლებას თანმიმდევრული, სისტემური ხასიათი არ ჰქონია. მოცარტის მამისგან, ლეოპოლდ მოცარტისგან განსხვავებით, ვინც დღენიადაგ ზრუნავდა თავისი ვაჟიშვილის აღზრდა-განათლებაზე, იოჰან ვან ბეთჰოვენს თუმცა ძალიან ენადა პატარა ლუდვიგი სახელგანთქმულ ვუნდერკინდს, მოცარტს დამსგავსებოდა, მაგრამ ლეოპოლდ მოცარტის დაგვარი არც უნარი, არც ცოდნა, არც პედაგოგიური გამოცდილება მოსდგამდა. შვილისადმი მიდგომაც არ უნყობდა ხელს, ცემა-ტყეპითა და მუჟღუგუნებით მიმდინარეობდა ხოლმე მეცადინეობა. ხასიათიც არ უფარგოდა, თანდათან მაგარ სასმელს სულ უფრო და უფრო ეძალებოდა.

და, მაინც, ბეთჰოვენი დიდად განათლებული, გონებრივად და ზნეობრივად განვითარებული პიროვნება დადგა. იგი იცნობდა XVIII ს. ფრანგი განმანათლებელი-ენციკლოპედიისტების, ჟან-ჟაკ რუსოს, ვოლტერის, დენი დიდროს 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 (ჩვ. წ. აღრ. I ს.) და ჰომეროსს (ძვ. წ. აღრ. IX ს.), ვისი „ოდისეისი“ გამორჩეულად მოსწონდა. მართალია, გერმანული თარგმანით, მაგრამ გამუდმებით კითხულობდა სწორუპოვარ ინგლისელ დრამატურგს, უილიამ შექსპირს. კარ-

გად იცნობდა, აგრეთვე, მშობლიურ გერმანულ ლიტერატურას, კერძოდ: ეფრაიმ ლესინგის, ქრისტიან გელერტისა და სხვა თანამედროვეთა პოეზიას. დიდ პატივს სცემდა თავის თანამედროვე პოეტს, ფრიდრიხ-გოტლიბ კლოპშტოკს, ვისი ლექსების ტომეულს მუდამ თან დაატარებდა და თან ბრძანებდა, თურმე: „კლოპშტოკის შემოქმედება, მუდამ Maestoso, მუდამ Es dur-შიაო“. დიდი გოეთე და შილერი, მისი უსაყვარლესი მწერლები,



სახლი, სადაც დაიბადა ბეთჰოვენი

შემოქმედების მძლავრ მთაგონების წყაროდ იქცნენ. გოეთეს „ერის ძვირფას განძს“ უწოდებდა და ასე ბრძანებდა: „უზარმაზარია, დიადია და მარად D Dud-შიაო“.

ამასთანავე არც ისაა მხედველობიდან გამოსატოვებელი, რომ ბეთჰოვენს, 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, რომელთაც თვითონ იუმორით ხაზს უსვამდა კიდევაც: „ჰო-ჰო! ჰო-ჰო! ეს აკვირვებთ, ამაზე ქირქილებენ, რადგან მსგავს არაფერს გენერალ-ბანის* არც ერთ სახელმძღვანელოში არ წასწყდომიანი“. თურმე ნუ იტყვი, არითმეტიკაც უჭირდა, ხოლო გამრავლების ტაბულა მისთვის აულებელ ციხე-სიმაგრედ დარჩა ბოლომდე. იმისათვის, რომ 12 ხუთზე გაემრავლებინა,

* გენერალ-ბანი (Generalbass) უძველესი სწავლება, მოძღვრება ჰარმონიის, აკორდების აგებისა და მათი შეერთების შესახებ.



ჰენდელი.

ბალთაზარ დენერის ფერწერა. 1727

მაღალი ზნეობის ადამიანი, რომელიც მუსიკაში სულიერი განცდების მართალი ასახვისათვის და, ამასთანავე, მუსიკალური ფორმისა და ემოციური შინაარსის ერთიანობისთვის მგზნებარე მებრძოლიც გახლდათ. გასაგებია, თუ რაოდენ ნაყოფიერი როლი ითამაშა დამწყები მუსიკოსის ცხოვრებაში, მის სულიერ ზრდასა, 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 ბეთჰოვენმა შეისწავლა იმ დროისათვის მივიწყებული იოჰან სებასტიან ბახის ნაწარმოებები, დიდი ინტერესით გაიცნო ი. ს. ბახის ვაჟის, იმხანად სახელგანთქმული კომპოზიტორის კარლ ფილიპ ემანუელის შემოქმედება. 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.

12-ს ხუთჯერ ერთიმეორის ქვეშ წერდა, 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,



ჭაბუკი ბეთჰოვენი
ნეზემის ფერწერა. 1786

დიდი სიხარული მიუნიჭებია ბეთჰოვენისთვის სიცოცხლის მიწურულს მიღებულ საჩუქარს, ჰენდელის თხზულებათა სრული კრებული ლონდონურ ძვირფას გამოცემას, 40 ტომს რომ მოიცავდა. ბეთჰოვენი იმხანად უკვე ლოგინად იყო ჩავარდნილი და საჩუქარი მისი უკანასკნელი სასიხარულო განცდა აღმოჩნდა. ეს მოხდა 1826 წ. დეკემბერში, როცა კომპოზიტორს ჯერ კიდევ შესწევდა ნოტების წაკითხვის უნარი.

იგი კიდევ ერთხელ აღფრ-

თოვანებულა „მაესტროთა შორის მაესტროს“ (ასე უწოდებდა ჰენდელს) ოსტატობით. უფრო ადრე კი წარმოუთქვამს: „ძველ ოსტატებს შორის გენიოსები იყვნენ მხოლოდ გერმანელები ჰენდელი და სებასტიან ბახი“.

სახელოვან წინაპართა თავ-ვანისცემის უტყუარი საბუთია ბეთჰოვენის დღიურის ასეთი ჩანაწერი: „ჰენდელის, ბახის, გლუკის, მოცარტის, ჰაიდნის პორტრეტები – ჩემს ოთახში. მათ შეუძლიათ ჩემი სიმტკიცის გაძლიერებას შეუწყონ ხელი.“ ეს პორტრეტები, მართლაც, ეკიდა მისი ოთახის კედლებზე. ი.ს. ბახს, ვისი „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ და მაღალი მესა დასწავლილი ჰქონდა, მოიხ-



ქრისტიან გოტლობ ნეეფე

დასწავლილი ჰქონდა, მოიხ-

სენიებდა, როგორც „ჰარმონიის წინაპართა წინაპარს“.

ბეთჰოვენმა მშობლიურ ქალაქშივე მოიხვეჭა კარგი მუსიკოსის სახელი. 11 წლის ასაკიდან ბონის კაპელის ორგანისტის თანაშემწე იყო და ისე დახელოვნდა, რომ ორიოდ ნელინადში სა-



მოცარტი

სახლის კარის ორგანისტის ადგილი დაიკავა. მოკლე ხანში სასახლის კარის თეატრის კლავესინისტი-კონცერტმაისტერიც გახდა.

ბონშივე შეუდგა კომპოზიტორობას. ბონის-დროინდელი ნაწარმოებებიდან უმაღლეს დიდი პოპულარობა მოიპოვა სიმღერამ „ზაზუნა“ და ეს პოპულარობა საუკუნეებს გასწვდა.

ბეთჰოვენის ნაწარმოებთა პუბლიკაციაც ბონის პერიოდში, ანუ კომპოზიტორის ძალზე

ადრეულ ასაკში, კერძოდ 1782 წ., დაიწყო.

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

1789 წ. 19 წლის ბეთჰოვენი შევიდა ბონის უნივერსიტეტის ფილოსოფიურ 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



ბახი

ელიას გოტლობ ჰაუსმანის ფერწერა. 1746

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

ბონის პერიოდის ცხოვრებიდან უნდა გამოიყოს ბეთჰოვენის ურთიერთობა ბრაინინგების ინტელიგენტურსა და ინტელექტუალურ ოჯახთან, 1787 წ. რომ დაიწყო და კომპოზიტორის სიცოცხლის ბოლომდე გასტანა. ამ ოჯახის წევრებს თავის „მფარველ

ანგელოზებს“ უწოდებდა, იშვიათი სიტბოთი იხსენებდა მათთან გატარებულ დროს. ამ მეგობრობამ კომპოზიტორის შეხედულებების ჩამოყალიბებასა და ზოგად განვითარებას კვალი ღრმად დაამჩნია. ბრაინინგების ოჯახში გამეფებული მაღალი კულტურისა და მათი მდიდარი ბიბლიოთეკის მეოხებით ბეთჰოვენი გაეცნო უზარმაზარ ლიტერატურას, უძველესი ხანით დაწყებული, მისი დღეების მოღვაწეთა ჩათვლით. შორეულ წარსულში დაიწყო 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, მწერალი პლინიუსის (უმცროსის), ისტორიკოსი ტაციტუსისა და სხვათა შემოქმედებას. ისევ

და ისევ ამ ბიბლიოთეკამ გაუმართა ხელი, რათა მშობლიურ ლიტერატურასაც ხარბად დაწაფებოდა. 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 მეუღლეებისადმი წრფელი გრძნობები სამუდამოდ შეენარჩუნებინა. სწორედ ვეგელერს და მის „ბიოგრაფიულ ჩანაწერებს ბეთჰოვენზე“ უნდა უმადლოდეს კაცობრიობა, დიდი კომპოზიტორის შესახებ მნიშვნელოვანი ცნობები რომ შემორჩა.

ახალგაზრდა ბეთჰოვენისათვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ლონდონისკენ გზად მიმავალი სახელმოხვეჭილი მაესტროს, ჰაიდნის ხანმოკლე ჩასვლა ბონში. 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, 1787 წ. 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.

ვენა, 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 ქვეყნებისა თუ ქალაქების ხე-



ელეონორა ფონ ბრაინინგი

ლოვნების 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 მიელტვოდა ვენას ჭაბუკი ბეთჰოვენი. 1792 წ. იგი საბოლოოდ დასახლდა ვენაში. ამიერიდან მისი ცხოვრება და მოღვაწეობა ევროპის ამ კულტურულ კერას სამუდამოდ დაუკავშირდა. ბონში იგი აღარასოდეს დაბრუნებულა, რაზეც გულისტკივილს გამოსთქვამდა ხოლმე.

ვენაში ჩასვლის დროისათვის უკვე გამოქვეყნებულია ბეთჰოვენის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ნაწარმოები, „9 ვარიაცია ე. კ. დრესლერის მარშის თემაზე“ c moll, კლავესინისათვის (1783), რომლის ავტორი ჯერ მხოლოდ 12 წლისაა. დაკვირვებული ადამიანი ამ ნაწარმოებში უკვე ამოიკითხავს მომავალი გენიოსის მიდრეკილებას პათეტიკისა და დრამატიზმისაკენ, დომინორული ტონალობაც მრავლისმანიშნებელია.

ვენაში დამკვიდრების თარიღით ბეთჰოვენის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში ახალი ხანა იწყება. აქ უეჭველად უნდა აღინიშნოს დაახლოვება ნიკოლაუს ცმესკალ ფონ დომანოვეცთან, გამოცდილ მუსიკოს-ვიოლონჩელისტსა და კომპოზი-

ტორთან, რომელმაც ერთგული მეგობრობა გაუწია დამწყებ მუსიკოსს, დააკავშირა იგი ვენის მუსიკალურ წრესთან, მე-



ბეთჰოვენის დედა

ცენატებთან 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, კომპიზიტორ იოჰან შენკთან, ალოიზ ფიოსტერთან, თეორეტიკოს იოჰან გეორგ ალბრეხტსბერგერთან, ვენაში მოღვაწე, მთელს ევროპაში სახელმოხვეჭილ იტ-

ალიელ კომპოზიტორთან, ანტონიო სალიერისთან, რომელიც, სხვათა შორის, მას უსასყიდლოდ ამეცადინებდა. და, ბოლოს, როგორც უკვე ითქვა, ყველაზე მნიშვნელოვანია ის, რომ დაემოწაფა ღვაწლმოსილ ჰაიდნს. ჰაიდნმა უმაღლესი შენიშვნა ჭაბუკი ბეთჰოვენის ნიჭი. 1793 წ. 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 მისი მასწავლებლის სახელი რომ ვინოდო.“

გამოცდილ პედაგოგებთან მეცადინეობამ განამტკიცა ახალბედა კომპოზიტორის თეორიული ცოდნა, დახვეწა საკომპოზიტორო წერის ტექნიკა.

სწავლა-განათლებას ბეთჰოვენი უთავსებდა საკონცერტო მოგზაურობას. 1795 წ. შედგა ბეთჰოვენის პირველი საჯარო გამოსვლა ვენაში. შემდგომ იგი გამოდიოდა ავსტრიისა და



ფრანც იოზეფ ჰაიდნი

გერმანიის ქალაქებში, ალფრთოვანებაში მოჰყავდა მსმენელები. კონცერტებმა ფართო აღიარება მოუტანა კომპოზიტორს. პრესაში ბეთჰოვენს „ჰიანისტა შორის გოლიათს“ უწოდებდნენ. მრავალრიცხოვან საკონცერტო გამოსვლებს შორის გამოსაყოფია საქველმოქმედო კონცერტები, რომელთა შემოსავალს ბეთჰოვენი მუსიკოსთა ქვრივ-ობლებს 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.

1787 წ. ბეთჰოვენს მძიმე განსაცდელი დაატყდა თავს, ეს იყო დედის სიკვდილი. მარია მაგდალენა კევერიხი 40 წლის ასაკში აღესრულა. მისი სახით ჭაბუკმა 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 წ. გარდაიცვალა ბეთჰოვენის მამაც. იგი ალკოჰოლის მოჭარბებულმა სიყვარულმა შეიწირა.

1796 წ. ბეთჰოვენი კონცერტებით ქ. პრაჰასა და ქ. ბერლინს მიემგზავრება. ფრიად საგულისხმოა, რომ ეს მისი ყველაზე შორეული მოგზაურობა აღმოჩნდა, იმიერრიდან კომპოზიტორი

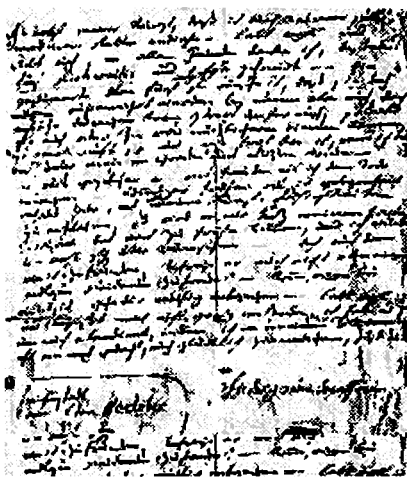
ვენას აღარასოდეს გასცილებია.

1790-იანი წ.წ. უკვე ძალზე ნაყოფიერია კომპოზიტორის შემოქმედებაში. 1795-1803 წ.წ. 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, 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, რაც, სახელდობრ, 1803 წ. იწყება. კრიზისის მიზეზი პირადი ტრაგედია იყო. საქმე ისაა, რომ ბეთჰოვენს თანდათან აკლდება სმენა. ამ საშინელი სენის შემოტევის ნიშნები დიდმა მუსიკოსმა ჯერ კიდევ 1797 წ. შეიგრძნო, ხოლო 1818 წ. სმენა სავსებით დაეხშო. საშინელ სულიერ ტრაგედიას, რომელსაც ბეთჰოვენი-ადამიანი და ბეთჰოვენი-მუსიკოსი განიცდიდა, მოწმობს 1802 წ. დათარიღებული წერილი მიწერილი ძმებისადმი, „ჰაილიგენშტატის ანდერძის“ სახელით რომ გახდა ცნობილი და რომელსაც ბეთჰოვენის გარდაცვალების შემდეგ მიაკვლიეს. ეს წერილი გვაუწყებს, თუ რარიგ განიცდიდა დიდი ხელოვანი სმენის დახშობას და რომ თვითმკვლელობაზე ხელი ააღებინა მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკის თავდავინწყებულმა სიყვარულმა. აი, ანდერძიდან ამოკრეფილი გულის სიღრმემდე ამაღელვებელი რამდენიმე ფრაზა: „ო, ხალხნო, ვისაც გულჩათხრობილ, ჯიუტ, კაცთმოძულე ადამიანად მიგაჩნევიან, რაოდენ უსამართლონი ხართ ჩემს მიმართ! თქვენთვის უცნობია საიდუმლო მიზეზი იმისა, რაც თქვენ გეჩვენებათ (...). ჩემი გული და გონება ბავშვობიდანვე მიდრეკილი იყო სიკეთის ნაზი გრძნობისადმი (...). მე გმირობისთვისაც ვიყავ მზად (...). სულ ცოტა კმაროდა და თავს მოვიკლავდი (...). მხოლოდ იგი, ხელოვნება, მხოლოდ ის მაკავებდა. ჰოი, რარიგ შეუძლებლად

მიმამჩნდა ამასოფლის მიტოვება მანამ, ვიდრე არ აღვასრულებდი იმ ყოველივეს, რის მოწოდებასაც ვგრძნობდი საკუთარ თავში (...). ჩაუნერგეთ თქვენს შვილებს სათნობა. მხოლოდ მას და არა ფულს, შესწევს ძალა ადამიანი ბედნიერებას ეწიოს. გამოცდილებით გეუბნებით ამას (...). სათნობასა და ჩემს ხელოვნებას ვუმაღლი, რომ სიცოცხლე თვითმკვლელობით არ დავასრულე (...).

მძიმე სულიერი კრიზისის წლებშიც ბეთჰოვენს წუთითაც არ გაუგდია ხელიდან კალამი, არ შეუწელებია კომპოზიციასი



ბეთჰოვენის ხელნაწერი

თავდადებული მუშაობა. საკონცერტო პიანისტურ გამოსვლებზე კი იძულებული შეიქნა ხელი აეღო. ბეთჰოვენი-პიანისტის უკანასკნელი საჯარო გამოსვლა 1814 წ. შედგა. შემდგომში საჯაროდ მხოლოდ იმპროვიზაციებს ასრულებდა, ამით აჯადოებდა საზოგადოებას. თანამედროვეთა მოგონებები გვაუწყებს: „ბეთჰოვენის იმპროვიზაციები საუცხოო იყო, უკეთესი იმ ყველაფერზე, რისი მოსმენაც კი საერთოდ შეიძლება“.

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

1803-1812 წ.წ. უდიდესი სულიერი ტრაგედიის ხანაში, როცა სიყრუის მტანჯველ განცდას უიღბლო სიყვარულის ქარტყილებიც ემატება, იწერება თხზულებები, რომელთაც

მსოფლიოს მუსიკალურ საგანძურში გამორჩეულად თვალსაჩინო ადგილი დაისაკუთრეს. ამ წლების ყოველი ნაწარმოები ღირსშესანიშნავია, თუმცა ზოგიერთის სიკაშკაშეს სხვათა სხივმოსილება ებაექრება. 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, გამირული სახეები, ვაჟკაცური სულისკვეთება, ბედისწერასთან უშიშარი, შეუპოვარი ბრძოლა. ამასთანავე, ბეთჰოვენი ინარჩუნებს ვენის კლასიკოსთათვის ნიშნულ კეთილშობილურ პათოსსა და ჰუმანურობას, ღირიკულ გრძნობათა სიანკარავესა და სითბოს, ბუნების თვალწარმტაცი სურათებით ტკბობის გამომხატველ გრძნობებსა და სხვა. თემათა წრე მეტად ფართოა...

სიყრუის მტანჯველ განცდას ემატება ისიც, რომ შემოქმედის ნოვატორული სულისკვეთება საზოგადოებაში ჯეროვან დაფასებას ვერ ჰპოვებს. 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: „მარტო ვარ! მარტო!“ (ჩამატება იხ. გვ. 328-ზე). 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 ენაფება შექსპირს და მისი გენიის წინაშე ქედს იხრის. საყვარელი საკითხავია, აგრეთვე,

პლუტარქეს თხზულებები. ლიტერატურულ უკედავ ძეგლებთან ერთად იგი ეცნობა ემანუელ კანტის ფილოსოფიურ შრომებს. ამ დიდ მოღვაწეთა გამონათქვამები ციტირებულია კომპოზიტორის დღიურებსა, პირად წერილებსა და ე.წ. „სასაუბრო რვეულებში“.

ხანგრძლივი გამოკვლევების შემდეგ დიდი კომპოზიტორის ბიოგრაფებმა სიყრუის დაწყების ხანას მიაკუთვნეს იდუმალებით მოცული ბეთჰოვენისეული ერთი წერილი, რომელიც „ბეთჰოვენიანაში“ „უკედავი სატრფოსადმი“ ბარათის სახელით დამკვიდრდა. წერილის ნამდვილი ადრესატი დღემდე არაა დადგენილი, მაგრამ მის სტრიქონებში ჩანწერილი სიტყვები ნათელჰყოფენ დიადი მიჯნურის მგზნებარე სიყვარულის სულისგამთანგველ განცდებს, სასოწარკვეთით გაქარწყლებულ საოცნებო იმედებს, მტანჯველ ლოდინს, მღელვარებას და, ბოლოს, უღმობელ 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 მიაწინდა ბუმბერაზ მუსიკოსს თავის „უკედავ სატრფოდ“, ჯერაც არ არის საბოლოოდ გადაჭრილი. წერილი იწყება მიმართვით: „Mein Engel, mein alles, mein ich“ („ჩემო ანგელოზო, ჩემო ყველაფე, 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



ტერეზა მალფატი

მიტანებული. მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულ, კარგ პიანისტს, ტერეზას, ბეთჰოვენი ფორტეპიანოს გაკვეთილებს აძლევდა. სამეუღლეოდ განვდილ ხელზე, ცოლობის შეთავაზებაზე, მომხიბლავი ქალიშვილის ცივი უარი კომპოზიტორმა მტკივნეულად განიცადა. მდაბიო წარმოშობის კომპოზიტორს ტერეზა მალფატიმ არისტოკრატი ამჯობინა, ნივთიერი ფუფუნება აირჩია და გრაფს გაჰყვა ცოლად. ბეთჰოვენისა და

მალფატის ურთიერთობა სამუდამოდ განწყდა.

სულ სხვა იყო ბეტინა ბრენტანო, ბეთჰოვენმა 1810 წ. რომ გაიცნო და იმიერრიდან მასთან ღრმა სულიერი კავშირი სამუდამოდ შეინარჩუნა. ბეტინა (ელიზაბეტი) 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, ცოლ-ქმრულ სიყვარულსა და ერთგულებაზე ოცნებობდა, ყოფილა შემთხვევები, როცა ოჯახის შექმნა განუზრახავს, მაგრამ, როგორც ითქვა,



ბეტინა ბრენტანო

ყოველთვის ცივ უარს იღებდა, 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 თხზულების მიძღვნაშია დაზუსტებული (სონატა №14 „მთვარის“), უფრო ხშირად კი სავარაუდოა. კომპოზიტორის სულის გვემა, მტანჯველი განცდა და მრუმე კაეშანი, ისევე, როგორც მოციაგე, მიუხეღვლად იმედი, გენიალური მუსიკითაა უკვდავყოფილი.

კაცობრიობის სულიერი კულტურის უთვალსაჩინოესი პიროვნებების ცხოვრებისეული წერილმანებიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ, ინტერესს აღძრავენ. 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 სამსა-



ბეთოვენი და გოეთე ქ. ტეპლიცეს პარკში.
კარლ როლინგის ფერწერა. 1887

ხურში ჩამდგარა და არც არისტოკრატიული სასახლის კარის მუსიკოსის ხელფასი მოუსურვებია. თავისუფლება ყველაფერს ერჩივნა, საკუთარი თავის უფალი იყო ოდენ. (გავიხსენოთ, მოცარტის დამოკიდებულება თავისუფალი ხელოვანის მდგომარეობისადმი, ჰაიდნის მდგომარეობა ესტერჰაზის სასახლეში და სხვ.).

ჩაცმა-დახურვისადმი სრულიად გულგრილი გახლდათ. ტანისამოსი, უპირატესად ღარიბული, პატრონის დაუდევრობასაც მიაწიშნებდა. ხასიათში საოცრად უთავსდებოდა ერთიმეორეს ურთიერთგამომრიცხავი თვისებები: გულითადი სითბო, სიკეთე და მწვავე სარკაზმი, დაცინვა; სისადავე, უბრალოება და გოროზი სიამაყე, მედიდურობა; ბავშვური მიაშიტობა, უშუალოება და აზრის თვალუწვდენელი სიღრმე; საათობით გაყურება, მელანქოლია და სიფიცხე, ბობოქარი აფეთქებები. სიმართლეს დაუნდობრად, უკმეხად მიახლიდა პირში განურჩევლად ყველას, განსაკუთრებით კი იმათ, ვისაც წოდებრივად მასზე მაღლა მიაჩნდა თავი.

სძაგდა არისტოკრატიული ფარისევლობა, გრძნობათა სი-
ყალბე. ნოდებრივი, სოციალური უთანასწორობის მიმართ მწვავე
პროტესტს, მუდმივად მისი თანამდევნი განცდა რომ იყო, ნათელ-
ჰყოფს განრისხებული ბეთჰოვენის წერილი, თავისი მფარველის,
დიდი მეცენატის, თავადი კარლ ლიხნოვსკისადმი: „თავადო!
ის, რასაც თქვენ წარმოადგენთ, შემთხვევას მიეწერება. იმას,
რასაც წარმოვადგენ მე, მხოლოდ ჩემს თავს უნდა ვუმაღლოდე.
თავადები ათასობით არსებობენ და კვლავაც იარსებებენ, ბე-
თჰოვენი კი ერთადერთია.“

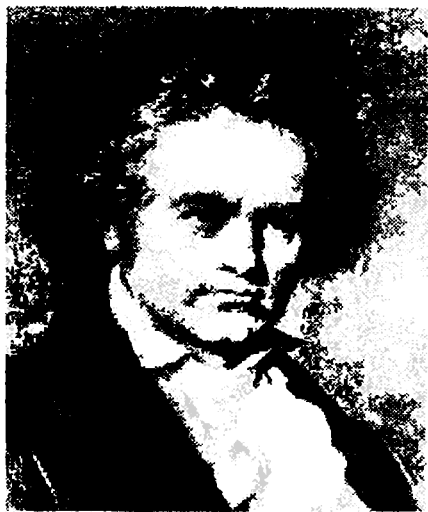
კიდევ ერთი, მსგავსი, შემთხვევაა ყურადსაღები. ორი
ბუმბერაზი გენიოსი, გოეთე და ბეთჰოვენი, საკურორტო ქ.
ტეპლიცეს პარკში ბაასით დასეირნობდნენ. ხეივანში გამოჩნდა
იმპერატორი, ოჯახისა და ამალის თანხლებით. გოეთე მოკრძა-
ლებით განზე გადგა, ქუდი მოიხადა და ხელმწიფეს მდაბლად
დაუკრა თავი. ბეთჰოვენმა ქუდის მინდვრებს ოდნავ შეახო
თითები, ზურგს უკან შემოიწყო ხელები და ამაყად თავაღერებ-
ულმა 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 ღვთითმომადლებულ ნიჭს, მაგრამ, ამავდროულად,
თავშეუკავებელ, უფიქრო პიროვნებად მიაჩნდა. არც ეს საქციელი
მოუწონა.

არასოდეს ცდილა არათუ ქედმოხრილი და პირმოთნე,
არამედ თუნდაც ზრდილი, თავაზიანი, მოკრძალებული ყო-
ფილიყო არისტოკრატიულ გარემოცვაში, სადაც მას გამუდმებით
უხდებოდა ტრიალი. ყველგან, სადაც კი იქნებოდა, თეატრსა
თუ ლუდხანაში, სამეფო სასახლეში თუ სოფლის სამიკიტიტოში,
გლეხურსა თუ არისტოკრატიულ გარემოცვაში, გაბედულად,
მოურიდეblად გამოთქვამდა ხელისუფლების საწინააღმდეგო
აზრს. და, საერთოდ, საკუთარ შეხედულებებს არასდროს მა-
ლაგდა.

აფასებდა უანგარო, ერთგულ მეგობრობას და თავადაც

ასეთი იყო.

გარეგნულად ბეთჰოვენი ულამაზო, შეუხედავიც ყოფილა. ტანმორჩილი, ჩასკენილი, გრუზათმიანი, შავგვრემანი, უფრო ხშირად თმააბურძნული; კანი მუქი, ლამის ყავისფერ-ყანგისფერი, თანაც ნაყვავილარი, ხოლო ხმა – ლომისებური, რიხიანი ჰქონია. მაღალი შუბლი და ხშირი წარბებით დაბუ-



ბეთჰოვენი

რული ლაჟვარდოვანი, კამკამა ცისფერი თვალები, მისი სულის სიმაღლეს რომ ასაჩინობდნენ, ამ უშნო პირისახეს იმგვარ ღვთიურ სხივს ჰფენდა და ისე ამშვენებდა თურმე, რომ ირგვლივ ყველას აჯადოებდა, განსაკუთრებით კი მაშინ, როცა როიალს უჯდა და იმპროვიზაციას თავდავიწყებით მიეცემოდა ხოლმე.

ასეთსავე პორტრეტს ხატავს მასთან შეხვედრის შემდეგ იმხანად თავადაც უკვე სახელმწიფოებრივი იტალიელი კომპოზიტორი ჯო-

აკინო როსინი: „არც ერთ საჭრეთელს არ შესწევს უნარი გამოხატოს ის იდუმალი კაეშანი, მისი სახის თითოეულ ნაკვთს 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, ბეთჰოვენის ფულადი სახსრების გაუმჯობესებას არასოდეს ნიშნავდა. უამრავი დაავადება და ფიზიკური ტკივილიც გადაუტანია ამ ღმერთკაცს. ჭირთათმენა, ნივთიერი სიღარიბე, ისევე, როგორც სულით ობლობა, მისი მარადიული თანამდევნი იყო.

ყოფით საკითხებში დაუდევარი, გულმაგინყი, უდისციპლინო ბეთჰოვენი მუსიკასთან, შემოქმედებასთან მიმართებაში 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 დედამინაზე არასოდეს ჩამობრძანებულაო“ – ამბობდა იგი და ამ შემთხვევაში მოკვდავთა მიერ შექმნილ არსებას, საკულტო ქმედება-რიტუალს გულისხმობდა და არა უზენაეს ღვთაებას.

ბეთჰოვენის რელიგიურ შეხედულებებს, მეტ-ნაკლებად, ნათელს ჰყვენს 1816 წ. 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 შეჰლაღებდეს: „უფალო, ერთს გთხოვ მხოლოდ – შემეწიე, რათა შევიქნე უკეთესი, ვიდრე ვარ...“; ან კიდევ: „შენ მოგმართავ, უფალო, შემეწიე, რათა კეთილი საქმე ვაკეთო“.

სიცოცხლის დამლევს 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 აქეთ მოუწოდებს.

ბეთჰოვენის რელიგიურ შეხედულებებს ცხადს ხდის ასეთი



ბეთჰოვენის სამუშაო ოთახი

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

ბეთჰოვენისთვის არც პანთეიზმი* ყოფილა უცხო. როგორც

* პანთეიზმი – ბერძნული სიტყვაა. პან – ყველა, მრავალი, სრული-

მერაბ კოსტავა წერს: „ცხოვრების მეორე ნახევარში ბეთჰოვენი ჩაუღრმავდა ბერძნულ და ინდურ ფილოსოფიას. იგი ენაფებოდა 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 ანმყო, 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, წმინდა, შეუმღვრეველი ყოფილა. კომპოზიტორის მდივნის, შინდლერის, ცნობით „ცხოვრება ქალწულებრივ უმანკობაში განვლო. არც ერთ, თუნდაც უმცირეს წვრილმან სისუსტეში არ ჰქონდა საბაბი საკუთარი თავი გაემტყუნებინა“.

ბეთჰოვენის თანამედროვე დირიჟორმა ზეიფრიდმა ასეთი ცნობა დაუტოვა შთამომავლობას: „მის ბინაში განსაცვიფრებელი უწესრიგობა სუფევს, წიგნები და ნოტები აქეთ-იქითაა მიყრილ-მოყრილი ისევე, როგორც ნასუფრალი, გაცივებული კერძის ნარჩენები, დალუქული, ან სანახევროდ გამოცლილი ბოთლები; სანერ მაგიდაზე ძევს 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 დაგჭირებოდათ, მთელ კვირას უნდა გეძებნათ. და თუმცა, ბინაში ასეთი არეულ-დარეულობა სუფევდა, ჩვენს მაესტროს ჩვევად ჰქონდა, სინამდვილის საპირისპიროდ, ციკერონული მჭევრმეტყველებით ექო და ედიდებინა საკუთარი აკურატულობა და წესრიგის მოყვარეობა“.

დაახლოებით ასეთსავე სურათს ხატავს როსინი, ახალგაზრდობისას ძლივს რომ აისრულა დიდი ხნის წადილი, საქვეყ-

ად; თეო – ლმერთი. რელიგიური ფილოსოფიური მიმდინარეობა. აღიარებს ლმერთის არსებობას და მას სამყაროსთან აიგივებს. გონებასაც ლმერთთან აიგივებს. პანთეიზმის თანახმად ლმერთი ბუნებაშია, ხოლო ბუნება – ლმერთში.

ნოდ სახელგანთქმულ კომპოზიტორს ეწვია. ბეთჰოვენის ბინის ხილვას, სახელმობხვეჭილი ხელოვანის სიდუხჭირეს, სულით ხორცამდე შეუძრავს იგი: „როცა ავიარე კიბე, დიადი ადამიანის ღარიბ-ღატაკი ბინისკენ რომ მიუყვებოდა, სუნთქვა მეკვროდა, ძლივსძლიობით ვიოკებდი მღელვარებას. კარი რომ გამიღეს, აღმოვჩნდი საკმაოდ ჭუჭყიან პატარა ოთახში, სადაც საშინელი უნესრიგობა 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, ბრგენაბიჯით საათობით მიდი-მოდიოდა ბუნების წიაღში ჩაკარგულ ბილიკებზე. სიარულისას აყალიბებდა ჩანაფიქრს, მომავალ თხზულებათა გეგმას, მათ მონახაზებს. სანოტო ფურცელზე გონებაში თითქმის მთლიანად გააზრებული ნაწარმოებები გადაჰქონდა. ამიტომაც, რომ მის ხელნაწერებში უმნიშვნელოა შემოქმედებითი ძიების კვალი, ნაშლილ-გადახაზული, ან შეცვლილ-გადაკეთებული ადგილები.

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

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 წაქეზებით, სიცოცხლე გაუმწარა და მოუსწრაფა კიდეცა დიდ კომპოზიტორს. ბეთჰოვენმა კი მთელი თავისი ავლა-დიდება კარლს უანდერძა.



ფიქრი სიარულისას უყვარდა

ვერც ბეთჰოვენის ღვიძლმა ძმებმა, კარლ კასპარმა და იოჰან ნიკოლაუსმა შეძლეს კომპოზიტორის გენიის ჯეროვანი დაფასება. აქ, შეიძლება ღირდეს, ერთი კურიოზის 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, როგოც გლუკისგან, ვენის დიდი კლასიკოსებისაგან, განსხვავებით ვენის ამ კლასიკოსმა ვერც საგასტროლო მოგზაურობის ოცნებას შეასხა ფრთები, ავსტრია-გერმანიეთს არასოდეს გასცდენია მაშინაც კი, როცა მისმა მუსიკამ ევროპა დაიპყრო.

და მაინც, მიუხედავად ცხოვრებისეული გამანადგურებელი ქარტახილებისა სულის სიმტკიცე, ზნეობის ბროლისებრი სინმინდე, მემამოხე სულისკვეთება, მტრულ ძალებთან ბრძოლაში

უდრეკი ვაჟუაცობა, ქედუხრელობა ბოლომდე შეინარჩუნა. „ის, რომ ბეთჰოვენის სული მემამბოხეთა შორის ყველაზე მემამბოხე იყო – ეჭვს არ იწვევს“ – აღნიშნავს ბერნარდ შოუ.

შემოქმედებითი გზის მიწურულში უბადლო ხელოვანის მზერა დაჟინებით ეტანება სივრცეს და ჰორიზონტს სცილდება კიდეც, მისი ფიქრი კოსმიურ მასშტაბებს იპყრობს. მის მუსიკაში სულ უფრო მეტ ადგილს იკავებს ფსიქოლოგიური განცდა, მხატვრული სახეები მეტსა და მეტ განზოგადებას განიცდიან. შინაარსის ფილოსოფიური სიღრმე ბადებს შთანაფიქრის მონუმენტურობას, მასშტაბთა გაზრდას. ამავდროულად, 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 წ. მომხდარა. კომპოზიტორსა და მის ერთ-ერთ თაყვანისმცემელს, ქ-ნ ფანი დელ რიოს შორის ასეთი დიალოგი გამართულა.

ბეთჰოვენი: უვარგისია კაცი, რომელსაც არ შესწევს ძალა მოკვდეს. მე სიკვდილისათვის თხუთმეტი წლის ასაკიდან ვარ მზად. თუმცაღა, მე ჯერ კიდეც ცოტა რამ მაქვს გაკეთებული ხელოვნებაში.

ქ-ნი ფ. დელ რიო: ოჰ, ამ თვალსაზრისით თქვენ გაბედულად შეგძლებიათ მოკვდეთ!

ბეთჰოვენი: ჩემს წარმოსახვაში სრულიად სხვაგვარი ნაწარმოებები იბადებიან!

მართლაცდა ამ ტიტანი შემოქმედის გონებაში უშრეტად 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 საფორტიფიკაციო სონატები (№27-32) და ასევე უკანასკნელი სიმებიანი კვარტეტები (№12-17).

უდიდესი ხელოვანის ერთ-ერთი უკანასკნელი სასიხარულო განცდა უკავშირდება 1824 წ. 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 გაჭედილი 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 ბეთჰოვენი-კომპოზიტორის დიდებას ბეთჰოვენი-ადამიანის ნივთიერი კეთილდღეობა არც ამ ტრიუმფს გაუუმჯობესებია. ამ სეპედედახშულ ზეკაცს სრულ სილატაკეში აღმოხდა სული.

ღირს აღნიშვნა, რომ ვენელ მოჰიკანს, მართალია, თაყვანისმცემლებიცა და დამფასებლებიც ჰყავდა, მაგრამ, ამასთანავე, კრიტიკა ხშირად დაუნდობარი და მწვავე იყო. როგორი იყო გენიოსის დამოკიდებულება საგაზეთო შეფასების, კრიტიკოსთა თავდასხმების მიმართ? ამას მისი ორიოდ გამონათქვამი ცხადჰყოფს: „რაც შეეხება ლაიპციგელ ბრიყვებს, დაე, ილაპარაკონ, რამდენსაც ინებებენ. თავიანთი ყბედობით ისინი, ნამდვილად, ვერავის ვერ უკვდავჰყოფენ, 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 (7000-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 იყო 1827 წლის 26 მარტს, მაშინ, როცა მისი გენია შემოქმედებითი სიმწიფის ხანას განიცდიდა, როცა ხელოვნებაში, კიდევ ერთხელ, ახალ გზას უნდა დასდგომოდა. უამრავი ჩანაწერის ხორცშესხმა არ დასცალდა და ტკივილად გაჰყვა იმქვეყნად. მოკლედ რომ მოვჭრად, წუთისოფელმა სამსალა ძირის-ძირამდე შეასვა.

თანამედროვეთა მოგონებები გვამცნობს, რომ სულთ-მობრძავი 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 ვილაცას, სხვათათვის უხილავს, ემუქრებოდა და სამარადისოდ დახუჭა თვალი.

დაკრძალვაზე, თურმე, მთელმა ვენამ მოიყარა თავი. თავიანთი თანამედროვე ზეკაცის ცხედარს უკანასკნელი სავანი-საკენ 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 გამოჰქედა იგი ამაყ სიტყვებში, რომელნიც შეიძლება მთელი მისი ცხოვრების დასკვნად და

ყოველი გმირული სულის დევიზად იყოს მიჩნეული: „ტანჯვის გამოვლით სიხარულისაკენ“ („Durch Leiden zur Freude“) (როლანი).

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



სასიკვდილო სარეცელზე

არის გერმანელი მკვლევარი ოტო იანი, შემდგომი დროის ვრცელი „ბეთჰოვენიანადან“ გამოსაყოფია ამერიკელი ალექსანდრ თაიერისეული ბიოგრაფია. XX ს. გამოჩენილმა ფრანგმა მწერალმა, მუსიკისმცოდნემ და საზოგადო მოღვაწემ, ნობელის პრემიის ლაურეატმა რომენ როლანმა ბეთჰოვენს ნაშრომთა ციკლი უძღვნა: „ბეთჰოვენის ცხოვ-

რება“ (1903), „გმირულიდან აპასიონატამდე“ (1928), „გოეთე და ბეთჰოვენი“ (1930), „სააღდგომო 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 ვხვდებით, აგრეთვე, მწერლის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თხზულებაში, რომან-ეპოპეაში „ჟან კრისტოფი“ (1912). აღსანიშნავია, საბჭოთა მუსიკისმცოდნის, არნოლდ ალშვანგის მონოგრაფია, რომელიც ქართულადაც ითარგმნა და გამოიცა (1963).

ბეთჰოვენის ბიოგრაფია მხატვრულ-ლიტერატურულ ნაწარმოებებსაც დაედო საფუძვლად და კინოფილმებიცაა გადაღებული, თუმცა, მათ შორის, გენიოსის ღირსი ჯერ არც ერთი არაა. გამონაკლისად მიჩნეულია ზემოხსენებული რომენ როლანის „ბეთჰოვენის ცხოვრება“, ციკლიდან „გმირული ცხოვრებანი“.

იმათ შორის, ვინც სახელმწიფო კომპოზიტორი მის სიცოცხლეშივე ჯეროვნად დააფასა, მოხსენიებას იმსახურებს პოეტი ფრანც გრილპარცერი, ვისი გამოსათხოვარი სიტყვაც ბეთჰოვენის ღია სამარესთან გაისმა: „დაიყურეთ ტკივილი... კი არ დაგიკარგავთ იგი, არამედ მხოლოდ ახლა მოიპოვეთ! ის ხელოვანი იყო!.. ცხოვრებისეული ეკლები ღრმად სჭვალავდა მას, მაგრამ იგი, წყალნაღებულისდაგვარად, ნაპირს რომ ებლაუჭება, ხელოვნების მკლავებს ეხვეოდა. ჰეი, ხელოვნება, მსგავსად ჭეშმარიტებისა, მსგავსად სიკეთისა, შენ ცით ხარ მოვლენილი მწუხარების განსაქარვებლად! ღონივრად გეჭიდებოდა შენ იგი, მაშინაც კი, როცა მიიხურა კარი, 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 ხელოვანი იყო! და ვის ძალუძს მას შეედაროს? მისი შთამომავალი ვერ შეძლებს გაგრძელებას საქმისა, 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 ჰპოვებდა!“ – ნათქვამია ამ სიტყვაში.

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



ბეთოვენის ნილაბი

Pilgerfahrt zu Beethoven", 1840)
- ვაგნერმა მუხლი მოიყარა დიდი
კომპოზიტორის წინაშე.

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

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

ფერწერულ ტილოებზე, მინიატურებზე, გრაფიკულ ნახატებსა და ქანდაკებებში აღბეჭდეს. მათგან ყველაზე ზედმიწევნითი მსგავსება, როგორც ამბობენ, მხატვარ ლუი ლეტრონის მიერ 1814 წ. 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 კიდეც. დიდ მსგავსებას ხედავენ, აგრეთვე, 1812 წ. ფრანც კლაინის მიერ გამოქვეყნებულ ქანდაკებაში.

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

ბეთოვენის ბიოგრაფიაში უქცევლადაა მოსახსენიებელი



ვენა. ვერინგის სასაფლაო

ანტონ შინდლერი, 1819 წ. დაწყებული, წლების განმავლობაში კომპოზიტორის მდივანი რომ იყო. შინდლერმა ფასდაუდებელი სამსახური გაუწია მომავალ „ბეთჰოვენის“, ვინაიდან დიდი კომპოზიტორის უამრავი ხელნაწერი, პირადი წერილი, საბუთი, გადაარჩინა და შემდეგ გამოაქვეყნა. თვითონაც მიუძღვნა ნაშრომები. თუმცა, ამასთანავე, არც ისაა დასავიწყებელი, რომ შინდლერის ქედმაღალი და ამპარტავანი ხასიათი აღიზიანებდა კომპოზიტორს. უთანხმოებაც

მოსვლიათ ხოლმე. ყოველივე ამან კვალი დატოვა შინდლერისეულ მასალებზე და ცალკეულ შემთხვევაში საეჭვოც გახდა 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.



ბუთაშვილი
ლუტრონის ფერწერა. 1814

სიმფონიური შემოქმედება

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 თვითმყოფია, 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).

ძნელია ბეთჰოვენის ყველა ნაწარმოების ჩამოთვლა. ეს არის უზარმაზარი მთაგრეხილი, რომლის უამრავი მწვერვალი ცის ტატნობს ებჯინება, ამდენად, აღვნიშნავთ მხოლოდ იმ ნაწილს, უმნიშვნელოვანესი რომაა: 9 სიმფონია, რომელთაგან განსაკუთრებით გამოიყოფა №3 მი ბემოლ მაჟორი „გმირული“; №5 დო მინორი; №6 ფა მაჟორი „პასტორალური“; №9 რე მინორი, გუნდითურთ; 10 საორკესტრო უვერტიურა, მათ შორის: „პრომეთეოსი“, „კორიოლანოსი“, „ეგმონტი“, „სადლეობო“ და სხვ. სიმფონიურ შემოქმედებას თავისუფლად შეიძლება მიეკუთვნოს,

აგრეთვე, საკონცერტო ჟანრის ქმნილებებიც: 5 საფორტეპიანო; ფანტაზია გუნდის, ორკესტრისა და ფორტეპიანოსათვის; 1 სავიოლინო, რე მაჟორი; 1 სამმაგი, ანუ ფორტეპიანოს, ვიოლინოს, ვიოლონჩელოსა და ორკესტრისათვის (დო მაჟორი, 1804); ოპერები: „ვესტას ცეცხლი“ (დაუმთავრებელი), „ფიდელიო“; 3 მესა, მათ შორის „საზიგმო მესა“; 1 ორატორია „ქრისტე ზეთისხილის მთაზე“; 1 ბალეტი „პრომეთეოსის ქმნილებანი“; სონატები: 32 საფორტეპიანო, 10 სავიოლინო, 5 სავიოლონჩელო; მრავალრიცხოვანი ვარიაციები, ბაგატელები, ეკოსეზები; მუსიკის ისტორიაში ქრონოლოგიით პირველი ვოკალური ციკლი „შორეული სატრფოსადმი“; 17 სიმებიანი კვარტეტი; 80-მდე სიმღერა და სხვადასხვა ქვეყნის ხალხური სიმღერის დამუშავებანი და კიდევ უამრავი სხვა. ნაწარმოებთა მთელი წყება, როგორც ითქვა, დაუმთავრებელი, ესკიზის სახით დარჩა.

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 თვალუწვდენი 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, სიმ-

ფონიური, სონატისა და კვარტეტის ჟანრებისადმი.

სიმფონიების შექმნას ბეთჰოვენი შედარებით გვიან, უკვე შემოქმედებითი მონიფულობის ხანაში შეუდგა (თუმცა პირველ სიმფონიაზე ფიქრი ჯერ კიდევ ბონში დაიწყო) და შექმნა პარტიტურები, რომელთაც აღბეჭდეს ადამიანის ცხოვრება, მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, წინააღმდეგობრივ საწყისთა ჭიდილით, მწვავე კონფლიქტებით, სულისმიერი განცდებითა და ათასგვარი გრძნობებით. ამიტომაცაა ამ დიდი ხელოვანის დანატოვარი მშვენიერი და წარუვალელი ფასეულობის მქონე. მის სიმფონიებში ხორცშესხმული უმდიდრესი მხატვრული სახეები, მათი განვითარების მასშტაბები და სიძლიერე, ამავდროულად ნაწარმოებთა მთლიანობასა და გადმოცემის თანმიმდევრულობას, 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 ოსტატობა 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, განვი-

თარების გონივრული თანმიმდევრულობა, ციკლის ნაწილთა გამთლიანება გამჭოლი პრინციპის მეშვეობით, განზოგადების მაღალი ხარისხი და სხვა. ბორის ასაფიევი, დიდი მეცნიერული ავტორიტეტის მქონე რუსი მუსიკისმცოდნე, ვინც მუსიკისმცოდნეობაში დაამკვიდრა თერმინი „სიმფონიზმი“, ამ ცნებას ასე განსაზღვრავს: „სიმფონიზმი მე მესმის, როგორც ცხოვრების საპირისპირო ძალთა დიალექტიკური ურთიერთობა“. სიმფონიზმის სწორედ ამგვარი გააზრება გამოარჩევს ბეთჰოვენის შემოქმედებას მისი წინამორბედებისაგან.

სიმფონიზმის ყველა ზემოხსენებული თვისება მკაფიოდ და სრულად გამოვლინდა ბეთჰოვენის სიმფონიებში, 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, მემბოხე სულისკვეთება, დრამატიზმი, მკაცრი, ვაჟაკური და ამაღლებული პათეტიკა შესძინა. ბეთჰოვენის რწმენით ხელოვნების დანიშნულება ის კი არაა, რომ გაართოს ადამიანი, ან დაატკბოს მისი სმენა, არამედ, მისივე სიტყვებით თუ ვიტყვით: „ვაჟაკური სულიდან ცეცხლს უნდა ჰკვეთდეს“, 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 სწორუბოვარი 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 ცხადჰყოფს, თუ რაოდენ შორს იყო ბეთჰოვენის მუსიკა სასახლის კარის, არისტოკრატიული სალონების გასართობი, სმენის დამატკობელი მუსიკისგან, ანუ იმ დანიშნულებისგან, რასაც 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 ჰპოვა, მას ნათელი მომავლის რწმენა და კაცობრიობის უღრუბლო ბედნიერების იმედი ჩაუნერგა. ამიტომაცაა ბეთჰოვენის გმირი ვაჟკაცი, ხალხის თავისუფლებისათვის თავგანწირული მებრძოლი, სიმართლისა და სამართლიანობისათვის თავდადებული რაინდი, დიადი პიროვნება, ვინც მზადაა ხალხს გაუძღვეს ნათელი იდეალების მოსაპოვებლად ბრძოლაში, მზადაა ამ იდეალების სამსხვერპლოზე საკუთარი სიცოცხლე მიიტანოს. ეს ყოველივე მის მუსიკაში მკაფიოდ აღიბეჭდა.

ბეთჰოვენის შემოქმედებითი ინტერესები, რალა 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 თვალწარმტაცი 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 კიდევც.

ბეთჰოვენის სიმფონიებში აღბეჭდილი შინაარსი ასე შეიძლება განზოგადდეს: ადამიანის გმირობა, ბედისწერასთან სამკედრო-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, სი ბემოლ მაჟორული, თავად



ბეთჰოვენი
მოქანდაკე ჰუგო ჰაგენი

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 ჰყვავიან, რომ მარად არ გვათბობს მცხუნვარე მზე“. ორ გიგანტურ პარტიტურას, III და V სიმფონიებს შორის შემნილი №4 სიმფონია აღიქმება, როგორც წუთიერი შესვენება, ლირიკული ინტერმეცო ორ უდიდეს ბრძოლას შორის. სიმფონიის გულმხურვალე თაყვანისმცემელი შუმანი

სიმფონიას ადარებს „ჩრდილოეთის ორ პირქუშ რაინდს შორის მდგომარე ტანკენარ ბერძენ ქალწულს“. №6 „პასტორალური“ სიმფონია, როგორც ითქვა, ბუნების სურათებსა და მის მშვე-

ნიერებას ხატავს, და, ამასთანავე, ადამიანის ბუნებასთან ურთიერთობის ღრმად ფილოსოფიურ პრობლემას ეძღვნება. ხოლო №7 სიმფონიაში, ავტორს თავის საუკეთესო ქმნილებად რომ მიაჩნდა, საცეკვაო ჟანრი განიცდის სიმფონიზაციას. ამ პარტიტურის შესახებ, ბეთჰოვენის ერთგულ თაყვანისმცემელთან, ვაგნერთან, ვკითხულობთ: „ცეკვის აპოთეოზია, რიტმის ორგაია“. სიმფონია №7, მართლაც 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 თავდავინყებულ ბედნიერების გრძნობითაა განმსჭვალული“ (1875), უფრო ადრე (1871) კი სწერს: „მიუწვდომლად დიად ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება“-ო.

მუსიკის ისტორიამ შემოგვინახა ცნობა იმის შესახებ, თუ რაოდენ ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა ახალგაზრდა რიჰარდ ვაგნერზე IX სიმფონიამ, 1839წ. პარიზში ყოფნისას, სახელმწიფო ფრანგი დირიჟორის, ფრანსუა ანტუან ჰაბენეის 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 თემატიზმის ხასიათი, მხატვრულ-ემოციური ტონი მჭიდროდაა დაკავშირებული დიდ თანამემამულესთან.

ვენელი დიდოსტატიტ ალფრედოვანება ფერენც ლისტმაც გამოხატა. მან ბეთჰოვენის სიმფონიების (№5,6,7,9) საფორტეპიანო ტრანსკრიპციები შექმნა, თავის საკონცერტო პროგრამებში მთელს ევროპაში ასრულებდა და ამით ფასდაუდებელ სამსახურს უწევდა ამ პარტიტურათა პროპაგანდის საქმეს.

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 სიმფონიიდან 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. ჰაიდნისგანვე მომდინარეობს მოტივური დამუშავების პრინციპი, წერის სადა და სხარტი მანერა, ისევე, როგორც ჟანრული საწყისის როლი.

რა აკავშირებს მოცარტთან? მოცარტი თავისი ბოლო პერიოდის სიმფონიებით, განსაკუთრებით კი „იუპიტერი“ (C Dur), ნიადაგს უმზადებს ბეთჰოვენის გმირულ თემატიკას, სტილის ისეთ თავისებურებებს, როგორიცაა შინაგანი კონტრასტები, ციკლის ნაწილთა ინტონაციური შეკავშირება და მათი დრამატურგიული გამთლიანება. პოლიფონიურ ხერხთა მრავალფეროვნებაც მოცარტთან ანათესავებს. და მიუხედავად ყოველივე ამისა, მიუხედავად ასეთი ღრმა კავშირებისა, ბეთჰოვენი, როგორც სიმფონისტი, სრულიად ახალი მოვლენაა ვენის კლასიკურ სკოლაშიც, 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 თანმიმდევრულად 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. გადახალისება განიცადა ნაწარმოების, როგორც მთლიანად ციკლის, ისე მის შემადგენელ ნაწილთა ფორმებმაც. ბეთჰოვენი-სეული სიმფონიების ფორმა მათში ჩაქსოვილ მხატვრულ შინაარსს დაექვემდებარა, განვითარების ლოგიკის მოთხოვნებით იქნა ნაკარნახევი. ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ №3 სიმფონიის ფორმა საგრძნობლად განსხვავდება №5 და №9 სიმფონიათა ფორმისაგან, თუმცა მათ მხატვრულ შთანაფიქრს ბევრი მსგავსება აქვს; №6 სიმფონია „პასტორალური“ კი განსხვავდება ყველა დანარჩენისაგან, იგი 5 ნაწილიანია და, ამასთანავე, პროგრამულიც. სიმფონიის ყოველ ნაწილს ერთვის ქვესათაური, რომელიც ნათელჰყოფს და სიტყვით აზუსტებს მის მხატვრულ-ემოციურ შინაარსს. აქვე დავძენთ, რომ ამ სიმფონიით ვენის კლასიკური სკოლის წარმომადგენელი XIX ს. პროგრამული სიმფონიზმის პირველ ნიმუშს ქმნის და, მართალია, ერთის მხრივ აგრძელებს ამ სკოლის ფუძემდებლის, ჰაიდნის პროგრამულობის პრინციპს (სიმფ. ციკლი „დილა“, „შუადღე“, „სალამო და ქარიშხალი“, 1761), მაგრამ, ამასთანავე, კიდევ უფრო ავითარებს ამ იდეას და პროგრამულობის ახლებურ ინტერპრეტაციას ამკვიდრებს.

ვენელი კლასიკოსის ნააზრევადან, მისმა ჩანაწერმა რომ შემოინახა, საგულისხმოა ასეთიც: „სიახლე და თვითმყოფობა იბადება თავისთავად, მათზე ფიქრის გარეშე“. ასეთი სიახლე მის გონებაში ხშირზე უხშირესად, შემოქმედებითი გზის ლამის

ყოველ ნაბიჯზე იბადებოდა. 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. გაიზარდა ციკლის I ნაწილი მოცულობა, დამუშავებითი ნაწილის გაფართოების ხარჯზე; დამუშავებითი პროცესი შეიჭრა ექსპოზიციებში, შემდეგ კი რეპრიზასა და კოდაშიც გაგრძელდა. თუ ჰაიდნისა და მოცარტის სიმფონიათა I ნაწილებში, ან, საერთოდ, სონატური ფორმით დაწერილ ნაწარმოებებსა და ნაწილებში (უვერტიურები, სონატები, კონცერტები, კვარტეტები) მთავარი ადგილი ექსპოზიციას უჭირავს, ბეთჰოვენთან ცენტრალურ ადგილს იკავებს დამუშავება, წინააღმდეგობრივ სანწყისთა მძაფრი დაპირისპირების, ბრძოლის სარბიელი. იზრდება, აგრეთვე, კოდის მოცულობა, რომელიც ხშირად ხელახალი დამუშავების ფუნქციას ასრულებს.

რაც შეეხება ციკლის შესავალს, იგი სხვადასხვა დრამატურგიული ფუნქციით იტვირთება და მოცულობაც განსხვავებული აქვს. ჰაიდნისა და მოცარტის სიმფონიების შესავალი მოწოდებულია კონტრასტი შექმნას სონატურ Allegro-სთან, ანუ მთლიანი ციკლის სათავე ნაწილთან; ბეთჰოვენის ნაწარმოებებში შესავალს კი ციკლის ძირითადი ტონალობის განმტკიცების დანიშნულება აქვს, ან თემის ჩამოყალიბებას ემსახურება. ზოგჯერ შესავალი მხოლოდ ორი მძლავრი ტონიკური აკორდით იფარგლება (№3), ზოგ შემთხვევაში (№7,9) შესავალი ძალზე ვრცელია, ზოგიერთ შესავალში კი ძირითადი თემა, ლაიტმოტივი, ნაწარმოების ძირითადი მხატვრული სახე ყალიბდება (№5,9).

მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოახდინა ბეთჰოვენმა, აგრეთვე, სიმფონიური ციკლის სხვა ნაწილებშიც. ნაცვლად ჰაიდნისეული მენუეტისა (III ნაწილი), იგი ზოგჯერ მიმართავს სკერცოს* (№2,3,5,7,8,9). მაგრამ სკერცო მსუბუქი, სახუმარო,

* სკერცო – იტალიური სიტყვაა, ხუმრობას ნიშნავს.

მხიარული ხასიათის ნაწილი, მართლაც ხუმრობა როდია, ბეთჰოვენისეულ ციკლში იგი გაცილებით უფრო ღრმა შინაარსითაა დატვირთული. ეს არის „მასობრივი ლხინი“, საყოველთაო სახალხო ზეიმის ფერადოვანი სურათი, იდეის გამარჯვების აპოთეოზი.

ბეთჰოვენის სიმფონიებში ნაწილების ტემპური და ჟანრული შენაცვლებაც ხდება. ნელი, II ნაწილის მაგივრად მაგ., გამოყენებულია სკერცო (№8, სკერცანდო), ან სამგლოვიარო მარში (№3, 7). არის ციკლის ნაწილების რაოდენობრივი გაზრდის შემთხვევაც, მაგ., V ნაწილი დამატება (№6) და სხვ.

ისევ და ისევ ახალი მხატვრული შინაარსის ხორცშესხმის მოთხოვნათა აუცილებლობის გამო ბეთჰოვენი ამდიდრებს სიმფონიური ორკესტრის შემადგენლობას, სიმფონიურ პარტიტურაში ახალი ინსტრუმენტები (№3, №5), გუნდი და სოლისტები (№9) შეჰყავს.

ნოვატორი კომპოზიტორი გაბედულად ნერგავს სიახლეს ორკესტრობისა და ცალკეული ინსტრუმენტების გამომსახველი უნარის თვალსაზრისითაც. იგი აფართოებს ორკესტრის დიაპაზონს, დამოუკიდებელი ფუნქციით ტვირთავს საკრავებს, რომელთაც მანამდე მხოლოდ აკომპანემენტის როლი ეკისრებოდა. საგრძნობლად ზრდის სპილენძის ჯგუფის მნიშვნელობას.

მართალია, ბეთჰოვენის სიმფონიებს პროგრამა არ ახლავს (გამონაკლისია „პასტორალური“), მაგრამ მის სიმფონიათა შთანაფიქრი ნათელია, შინაარსი მსმენელისათვის ადვილადაა შესამეცნებელი. ეს იმიტომ ხდება, რომ კომპოზიტორი მყარად დგას საუკეთესო ტრადიციებსა და ხალხური მუსიკის მონაპოვრებზე, მიმართავს მარშისა და სიმღერის პოპულარულ ჟანრებს. მარშის ჟანრს იგი ფართოდ იყენებს, არა მარტო დამოუკიდებელი ნაწილის სახით, არამედ თემატური მასალის შესაქმნელადაც. ამ პრინციპს დასაბამს აძლევს ფრანგული რევოლუციის ეპოქის მუსიკა.

ვენის კლასიკური სკოლის ამ დიდოსტატმა გეზი მისცა სიმფონიური ჟანრის სხვადასხვა სახეობათა განვითარებას, კერძოდ: გმირულ-დრამატულს, ლირიკულ-პასტორალურს,

რომანტიკულსა და ტრაგიკულს. ხოლო IX სიმფონიით შეაჯამა მრავალწლიანი საკუთარი გამოცდილება და ის მონაპოვრებიც, წინ რომ უძღოდა მის მიერ შექმნილი სიმფონიური ეპოპეის ამ უბადლო ნიმუშს.

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

მართალია, ბეთჰოვენს კომპოზიციაში უშუალო მონაფე 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 ს. თაობებსაც – მალერსა და ონეგერს, ბარტოკსა და შინდერმიტს, რახმანინოვს, სკრიაბინსა და სტრავინსკის, პროკოფიევსა და შოსტაკოვიჩს, სხვებსა და სხვებს. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, ბეთჰოვენის შემოქმედების კეთილისმყოფელი კვალი ქართულ პროფესიულ ინსტრუმენტულ მუსიკასაც, კერძოდ კი სიმფონიებსაც, ატყვია.

ბეთჰოვენის სიმფონიები მუსიკალური ხელოვნების უდიდეს მიღწევათა რიცხვში ერთ-ერთ უპირველეს ადგილს იმკვიდრებენ. ესაა კაცობრიობის ფასდაუდებელი მონაპოვართაგანი, რამეთუ ფასდება არა ხრწნადი და წარმავალი ოქრო-ვერცხლის ფასად, არამედ შეუფასებელი ღირებულებისა.

სიმფონია №1, დო მაჟორი, თხზ. 21, 1800წ. ბეთჰოვენის დიდებულ სიმფონიურ შემოქმედებას დასაბამს აძლევს რიგით პირველი ორი სიმფონია. დაწერილია 1800 წ., 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, უნინარესად ჰაიდნის ტრადიციასთან. ეს ჩანს სიმფონიის ინტონაციურ წყობაშიც, ჟანრულ-საყოფაცხოვრებო ხასიათის თემატიზმსა და საცეკვაო ელემენტების ფართო გამოყენებაშიც. ჩანს, ასევე ორკესტრის კამერულ შემადგენლობაშიც და ციკლის სტრუქტურის გააზრებაშიც, ფორმის ისეთ საკითხებში, როგორიცაა ციკლის ნაწილთა დაცალკეება, მოტივური დამუშავების პრინციპის გამოყენება და სხვა.

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. კლასიკურ ტრადიციასთან სიახლოვე, მართალია, აშკარაა, მაგრამ ამავედროულად, ბეთჰოვენი თავიდანვე გაბედულ განაცხადს აკეთებს, საკუთარ მეობას ამჟღავნებს. ცალკეულ შემთხვევაში იგი გვერდს უვლის დამკვიდრებულ ნორმებს, კერძოდ, აღრმავებს და ამძაფრებს კონტრასტებს, მენუეტის ჟანრს სკერცოზულობის ნიშნებით ამდიდრებს, მოულოდნელ ტონალურ გადახრებსაც მიმართავს და ა.შ.

№1 სიმფონიის პარტიტურა პირველად ზიმროკის ცნობილმა გამომცემლობამ დაბეჭდა 1821 წ. ახალბედა სიმფონისტის ამ თხზულების მრავალ შემსრულებელთა შორის გამოსარჩევია

XX ს. დიდი გერმანელი ღირსიერის ოტო კლემპერერის გრამ-ჩანაწერი.

სიმფონია №2, რე მაჟორი, თხზ. 36, პირველი სიმფონიის შემდეგ გაბედულად წინგადადგმული ნაბიჯია. სულ მოკლე ხანში, 1802 წ. მოჰყვა წინამავალ სიმფონიას. ეს პარტიტურა ვაჟაკური, შეიძლება ითქვას, გმირული ხასიათით გზას უშუქებს ბეთჰოვენის „გმირულ“ სიმფონიზმს. აი აქ შეცვალა ვენის ახალგაზრდა სიმფონისტმა სიმფონიურ ციკლში დამკვიდრებული მენუეტი სკერცოთი. ეს პარტიტურა იმიტომაცაა ყურადსაღები, რომ მის შესავალში მომავალი IX სიმფონიის მთავარი თემის ინტონაციათა გამოძახილი გაისმის, უკვე მასშია ჩათესილი ნაყოფიერი მარცვალის 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“, მი ბემოლ მაჟორი, თხზ. 55, 1802-1804. არსებითად ნოვატორული თხზულებაა. ამ პარტიტურაში აშკარად და მთელი ძალით იჩინა თავი ბეთჰოვენის სიმფონიზმის ახალმა იდეებმა. ფრიად საგულისხმოა თავად ბეთჰოვენის სიტყვები, ნათქვამი 1802 წ., ანუ „გმირული“-ს 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 მონიფული, არამედ უკვე მკვეთრად ინდივიდუალური ხელწერის მქონე ოსტატია. ამიტომაც სრულიად სამართლიანი თავადაც დიდი სიმფონისტი, პეტრე ჩაიკოვსკი, როცა აღნიშნავს: „ამ სიმფონიაში პირველად გადმოიშალა ბეთჰოვენის შემოქმედებითი გენიის მთელი განსაცვიფრებელი და თვალუწვდენი ძალა“.

სიმფონია ჩაფიქრებული იყო ჯერ კიდევ 1802 წ., პარტიტურაზე მუშაობა ორი წლის შემდეგ, 1804 წ. 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“.

ამ სიმფონიით ბეთჰოვენმა ყამირი გატეხა, სათავე დაუდო სრულიად ახალ, გმირულ-დრამატულ სიმფონიზმს. ნაწარმოების გმირი ხალხისთვის ბედნიერებისმომტან 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, თავისუფლები-სათვის მებრძოლს, ხოტბას ასხამს ადამიანის ნებისყოფასა და თავგანწირვას.

უნდა ითქვას, რომ ჰეროიკული იდეა უცხო არ ყოფილა მუსიკის ისტორიისათვის. გავიხსენოთ ჰენდელის ორატორიები („სამსონი“, „იუდა მაკაბელი“, „იფეთა“, „მესია“ და მრავალი სხვ., რომელთაც ეთაყვანებოდა ბეთჰოვენი), მაგრამ გმირული სახეები სიმფონიური ჟანრისათვის იყო ახალი, მით უფრო ახალი იყო ამ იდეის განვითარების მასშტაბი.

ბეთჰოვენი ხანგრძლივად ეძიებდა გმირის იდეალს. მისი



ნაპოლეონი საიმპერატორო ტახტზე
ჟან ოგისტ დომინიკ ენგრი
1806

თანამედროვე ხელოვანნი ამ იდეალს პრომეთეოსში ხედავდნენ. 24 წლის ასაკის ბეთჰოვენთან ერთდოულად პრომეთეოსს ხოტბით ამკობდნენ უდიდესი გერმანელი პოეტები გოეთე, შილერი, ჰერდერი. ბეთჰოვენმაც გამოხატა თაყვანისცემა ამ მითოლოგიური გმირისადმი, დანერა ბალეტი „პრომეთეოსის ქმნილებანი“. ეს ბალეტი უშუალო წინამორბედია „გმირული“ სიმფონიისა. ამასვე გვითითებს ბალეტისა და სიმფონიის თემატური კავშირებიც. პრომეთეოსის თემა ბალეტიდან საფუძვლად ედება სიმფონიის ფინალის თემას, რომელიც ვარიაციულ განვითარებას განიცდის. ხოლო სიმფონიის

სამგლოვიარო მარში (II ნაწილი) ბალეტიდან პრომეთეოსის სამგლოვიარო პროცესიის ასოციაციას ჰბადებს.

სიმფონიური ჟანრისათვის ახალი, ჰეროიკული თემატიკის შემოტანამ გამოიწვია სიმფონიური ციკლის სრულიად ახლებური გააზრების აუცილებლობა. ბეთჰოვენი, ფაქტობრივ, 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 წ. ერთ-ერთ წერილში კომპოზიტორი ხაზგასმით წერს: „ყველა სხვა

ინსტრუმენტთან ერთად, რომელნიც ჩვეულებრივ იხმარებიან, აქ კიდევ განსაკუთრებითაა გამოყენებული სამი ობლიგატური ვალდჰორნი". ავტორს სიმფონიის III ნაწილი, სკერცო, აქვს მხედველობაში.

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

I ნაწილი, *Es dur, Allegro con brio*, სონატ. ფორმა. აქ მგზნებარე ბრძოლის ატმოსფერო სუფევს. ცნობილმა რუსმა კომპოზიტორმა და მუსიკალურმა კრიტიკოსმა ალექსანდრ ნიკოლაის-ძე სეროვმა მას სახოვანი დასათაურება მისცა – „არწივისებური ალევრო". იწყება ლაკონიური, მთელი ორკესტრის ორი მძლავრი ტონიკური აკორდით. სიმფონიის შესავლის მხოლოდ ორ აკორდში დანახვა ბეთჰოვენის მიგნებაა (გავიხსენოთ ჰაიდნისეულ სიმფონიათა ვრცელი შესავლები). მოკლე შესავალს უშუალოდ მოსდევს მთავარი პარტიის ექსპოზიცია, რომელიც ჯერ ვიოლონჩელოთა, ხოლო შემდეგ ვალდჰორნების ტემბრითაა გადმოცემული. პირველი თემა გმირული სულისკვეთებისაა, აგებულია დაშლილი ტონიკური სამხმოვანების ბგერებზე, თუმცა დრამატული განვითარებისათვის აუცილებელ მარცვალს შეიცავს. ეს არის *Es Dur* ტონიკური სამხმოვანების დიატონურ წყობაში მისთვის თითქოს სრულიად „უცხო" ბგერის, (*cis*), დო დიეზის შემოჭრა. სწორედ ამ ბგერას შემოაქვს დრამატული კონფლიქტი, რომელიც შემდგომ ფართო განვითარებას განიცდის. ამ თემის გმირულ პათოსს დამხმარე პარტიის ორი ლირიკული თემა უპირისპირდება, დრამატიზაციის პროცესში იბადება ახალი თემებიც, რომელთა მეშვეობით ხდება ლირიკული საწყისის ჰეროიზაცია. ეს ახალი თემატური ელემენტები აქტიურ როლს ასრულებენ დამუშავებაში და მთავარ პარტიასთან ერთად დაძაბულ დინამიურ ატმოსფეროს ამკვიდრებენ. ამგვარი დრამატული ძვრები სონატურ ფორმის ლირიკულ პარტიებში იშვიათობა არ ყოფილა, მათი

დამოუკიდებელ თემებად ჩამოყალიბება კი ახალი მოვლენა იყო. სწორედ ამ გზით მკვიდრდება კონფლიქტი. ექსპოზიციაში ვრცელი ადგილი ეთმობა მძაფრ ტემბრულსა და ჰარმონიულ კონტრასტებსაც.

ცენტრალური მნიშვნელობისაა დამუშავება, სადაც ბრძოლა დაძაბულობის კულმინაციას აღწევს. ორ დიდ ტალღაზეა აგებული. დამუშავება გრანდიოზული მასშტაბისაა, მოცულობით თითქმის ორჯერ აღემატება ექსპოზიციას, რაც უჩვეულოა, სიახლეა სიმფონიის ჟანრში. დამუშავებაში, დაძაბულობის უმაღლეს ტალღაზე, ასე ვთქვათ მის ზენიტში, მოულოდნელად გაისმის ჰობოის პარტიის სასიმღერო წყობის, გამომსახველი ლირიკული თემა (e moll). ასეთი რამ მანამდე სიმფონიურ ლიტერატურაში არ მომხდარა. დამუშავების გამდიდრება ახალი თემით ვენის უკანასკნელი კლასიკოსის ნოვატორული ტენდენციების მანიშნებელია. (სანოტო მაგ. №2)

რეპრიზაში, ისევე, როგორც კოდაში, კომპოზიტორი ყურადღებას მიაპყრობს დამუშავებით ელემენტებს. ამიტომ რეპრიზა აღიქმება, როგორც მეორე დამუშავება. აქ გაბატონებულია მთავარი თემის გმირული ინტონაციები, რაც მომავალ გამარჯვებას წინასწარმეტყველებს.

I ნაწილის კოდა ერთ-ერთი ყველაზე გრანდიოზულია სიმფონიურ ლიტერატურაში (141 ტაქტი). ასევე განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი დაძაბულობაც. კოდაში, ფაქტობრივ, დამუშავების ეტაპები შეკუმშულად მეორდება, ოღონდ აქ მთავარ თემაში ისპობა ტონალური მერყეობა და გმირული საწყისი კიდევ უფრო მტკიცე იერს იძენს.

წინააღმდეგობრივ საწყისთა მწვავე კონფლიქტი, მძაფრი ბრძოლის ესოდენ შთამბეჭდავი სურათი, სრულიად უცხო იყო მუსიკალური ხელოვნებისათვის, სრულიად ახალი იყო სიმფონიისათვის და სრულიად მოულოდნელი იმდროინდელი სმენითი აღქმისათვის. ეს ბეთჰოვენის მონაპოვარია.

II ნაწილი, Marcia funebre, Adagio assai, c moll, რთული სამ ნაწილი ფორმა, გრანდიოზული სამგლოვიარო მარშია. დიდი სიმფონისტის მაძიებელ სულს ამჯერადაც სიახლე შემოაქვს. ეს

პირველი შემთხვევაა, როდესაც სამგლოვიარო მარშმა სიმფონიური ციკლის დამოუკიდებელი ნაწილის ადგილი დაიკავა. აქვეა მისათითებელი, რომ ამ ნაწილის წინამორბედად უნდა ჩაითვალოს სამგლოვიარო მარში საფორტეპიანო სონატიდან №12, რაც გვიდასტურებს იმას, თუ რარიგად უმზადებენ ნიადაგს საფორტეპიანო სონატები სიმფონიებს და რაოდენ ღრმა და მტკიცეა ბეთჰოვენის შემოქმედებაში ამ ჟანრების ურთიერთკავშირი. ვიფიქროთ იმაზეც, თუ რარიგ თანმიმდევრული და უწყვეტია ამ დიდი ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესი.

„გმირული“ სიმფონიის მარში შთაგონებულია ფრანგული რევოლუციის სამგლოვიარო მარშებით, ხალხის უსაზღვრო მწუხარებას და, ამასთანავე, გმირის დიდებას რომ გამოხატავენ. სახოვანია რომენ როლანის სიტყვები ამ შთამბეჭდავი სიმფონიური ტილოს შესახებ: „ამ ნაწილში გმირი უკვე მკვდარია. არასოდეს ყოფილა იგი ესოდენ ცოცხალი! მისი სულმნათი სული დაჰნათის კუბოს, რომელიც მთელს კაცობრიობას მოაქვს...“

მარშის მთავარი თემა უაღრესად მწუხარე და გამომსახველია. რიტმი მკვეთრი, ზომა ორწილადი. ეს ყოველივე მკაცრ, ამაღლებულ, თავდაჭერილსა და ვაჟკაცურ მწუხარებას, უკიდვანო გლოვას ასახავს. მუსიკალურ გამომსახველ ხერხთა შორის უპირატესობა ენიჭება ტემბრულ დამუშავებასა და ჰარმონიულ სანწყისს. გამოყენებულია ორმაგი კანონისა და ფუგატოს ფორმებიც.

რთული სამნაწილიანი ფორმის შუა ნაწილი, ტრიო, C dur, ახალ თემატურ მასალას ეყრდნობა. მძლავრი დრამატიზმითა და გრძნობათა დაძაბულობით მკვეთრ კონტრასტს ქმნის უსაზღვროდ ტრაგიკული განაპირა ნაწილების მიმართ. აქ ჰობოისა და ფლეიტის ნათელ ლირიკულ თემას საორკესტრო Tutti-ს ტრიუმფული ხმოვანება უპირისპირდება.

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

ვენის დიდი კლასიკოსის გენიის ეს სწორუპოვარი ნაყოფი, „გმირული“ სიმფონიის სამგლოვიარო მარში, იმიეროდან დღემდე საყოველთაო სახალხო გლოვის ეტალონად იქცა და სხვადასხვა ქვეყნებში გაისმის ხოლმე ერის უდიდესი მწუხარების, დიდ პიროვნებათა დაკრძალვის, სამგლოვიარო რიტუალის აღსრულების მომენტებში.

ბეთჰოვენის მომდევნო თაობის დიდი გერმანელი კომპოზიტორების, ვაგნერის, მალერის სამგლოვიარო მარშებიც „გმირული“ სიმფონიის სამგლოვიარო მარშში იღებს სათავეს.

III ნაწილი, Scherzo, Allegro vivace, Es dur, რთული სამნაწ. ფორმა. სწრაფი, მოძრავი, სიცოცხლის ხალისით გაჯერებული სკერცო მკვეთრად უპირისპირდება წინამავალ ნაწილს და ყოფიერების ნათელ მხარეებს ასახავს. თემატიზმიც ღრმად ხალხური წარმომავლობისაა. მისი ნათელი ტონუსი ფინალს ამზადებს.

როგორც უკვე აღინიშნა, სკერცოს ორკესტრში ბეთჰოვენი ვალდჰორნის გამომსახველ ტემბრს იმდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, რომ 3 საკრავი შეჰყავს ორკესტრში. ეს სიმფონიის ისტორიაში პირველი შემთხვევაა.

IV ნაწილი, finale, Allegro molto, ორმაგი ვარიაც. ფორმა, Es dur. აქ ბეთჰოვენი საყოველთაო დღესასწაულის სურათს ხატავს. იდეა, რომელსაც გმირმა სიცოცხლე შესწირა – იმარჯვებს, სიკეთე ზეიმობს. მუსიკა გასხივოსნებული სიხარულის, სამყაროს ზეიმის ხასიათს იძენს. ამ ნაწილში კომპოზიტორმა მიმართა საკუთარ საცეკვაო თემას, კონტრდანსს, რომელიც მანამდე გამოყენებული ჰქონდა საფორტეპიანო ვარიაციებსა და ბალეტში „პრომეთეოსი“. ვარიაციებში თემები, რომელთაც გამოკვეთილად ინდივიდუალური, ურთიერთგანსხვავებული იერი აქვთ, ფართო ტრანსფორმაციას განიცდიან. მათი ხასიათი ხან მხიარულია, ხან დინჯი, ხან ეპიკური, ხან გმირული, ხან გულთბილი, ლირიკული და სხვა. უნდა აღინიშნოს, რომ ბეთჰოვენი ვარიაციული განვითარების სხვადასხვა ხერხს მიმართავს. ასე მაგ. პირველი ოთხი ვარიაცია ბასო-ოსტინატოს ხერხითაა გადმოცემული. შემდეგ კი ხდება მეორე თემის ექსპონირება. შეიძლება ითქვას, რომ №3 სიმფონიის ფინალი ვარიაციული

ფორმის სიმფონიზაციის პირველი კლასიკური ნიმუშია. ფინალი ინტონაციურად დაკავშირებულია ციკლის სათავე ნაწილთან, რაც ხელს უწყობს სიმფონიის მთლიანობას.

სიმფონიის თვალის გადავლებაჲ კი მოწმობს, თუ რაოდენ უმართებულოა ამ სიმფონიის დაკავშირება მხოლოდ ნაპოლეონის პიროვნებასთან. შინაარსი გაცილებით ფართოა, უფრო მეტს გულისხმობს, ვიდრე ერთი კონკრეტული პიროვნების გმირობას. ამ დიდებულ მუსიკაში განზოგადებულია გმირული იდეა, დიადი პიროვნების ბრძოლა კაცობრიობის ბედნიერი მომავლისათვის.

სიმფონია №3 საჯაროდ პირველად ავტორის დირიჟორობით შესრულდა. ეს იყო 1805 წ. 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 მოჰყოლია. 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. 8 აპრილი). მართლაც, მალე ნათელი გახდა, რომ ამ გენიალური ქმნილებით სიმფონიური მუსიკის მატრიანეში ახალი თავფურცელი გადაიშალა, ახალი ტიპის, გმირულ-დრამატულ სიმფონიზმს მიეცა დასაბამი.

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

ამ სიმფონიის ჩინებულმა გრამჩანანერებმა შემოინახა გერმანელი ოტო კლემპერერისა და ბრუნო ვალტერის, ავსტრიელი ჰერბერტ ფონ კარაიანისა და XX ს. სხვა სახელმძღვანელო დირიჟორების ინტერპრეტაცია.

ქართველ დირიჟორთაგან „გმირულის“ ჩანანერის განხორციელება პირველს ჯანსუღ კახიძეს ერგო წილად, ეს მოხდა XX ს. 90-იან წლებში.

სიმფონია №5, c moll, თხზ. 67, 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 ჩვენს წინაშე კოლოსალურსა და თვალუწვდენელ სამყაროს გადაშლის“-ო.

V სიმფონიაში განზოგადებული იდეა კომპოზიტორს ჯერ კიდევ III სიმფონიაზე მუშაობის დამთავრებისას დაებადა, მაგრამ შთანაფიქრის 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 წ. დათარიღებულ ერთ წერილში (ე. ი. V სიმფონიაზე მუშაობის ხანაში), ამოიკითხება ბეთჰოვენის ასეთი სიტყვები: „მე ვადგე ვარ გზას, რათა დიადი ადამიანი შევიქნე“. ასეთი აზრი შემთხვევით არ იქნებოდა გამოთქმული.

V სიმფონიას სათაური არ გააჩნია, მაგრამ თვით ავტორის სიტყვები: „ასე ბედი გვიკაკუნებს კარს“, სიმფონიის პირველ ბგერებს რომ შეეხება, აადვილებს სიმფონიის ქვეტიქსტში წვდომას. ამავე მიზანს ემსახურება, აგრეთვე, ბეთჰოვენისეული ერთი კერძო წერილის ასეთი სიტყვებიც: „ბედისწერას ყელში ვწვდები. ჩემს სავსებით მოდრეკას იგი ვერ შეძლებს. ჰოი, რარიგ მშვენიერია ცხოვრება ათასჯერ განვლო!“ (1801)

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

სიმფონიის ნაწილებს აერთიანებს, ამთლიანებს გამოკვეთილი მოტივი, დასაწყისშივე რომ ჟღერს და ლაიტმოტივის დანიშნულებას იძენს.

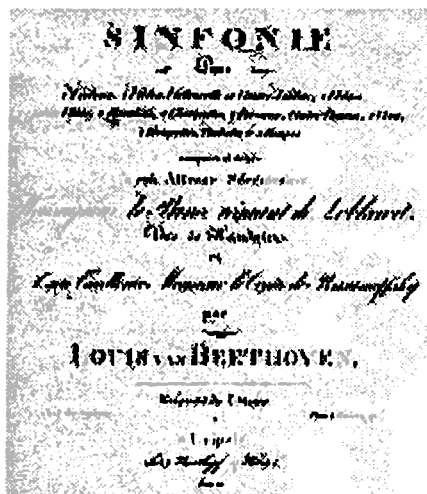
შესავლის ეს მოტივი ბედისწერას განასახიერებს. მას მრისხანე ელფერს ანიჭებს უნისონური ხმოვანება, მკვეთრი რიტმი. ლაიტმოტივი ტარდება არა მარტო ყოველ ნაწილში და ამდენად გამაერთიანებელი ფაქტორის ფუნქციას ასრულებს, არამედ იგი საფუძვლად ედება პირველი სონატური ალეგროს ყველა პარტიას. თვით ლაიტთემა ფართო სახეცვლას განიცდის, სხვადასხვა ვარიანტით ჟღერს.

უნდა ითქვას, რომ „ბედისწერის თემას“ ბეთჰოვენი თავდაპირველად თავის „აპასიონატაში“ მიმართავს, იქ ავითარებს, შემდეგ კი იგივე თემას სიმფონიაშიც ნერგავს. ეს კიდეც ერთი დადასტურებაა იმისა, რომ საფორტეპიანო სონატის ჟანრი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობის გარდა, ბეთჰოვენისთვის შემოქმედებითი ლაბორატორიის დანიშნულებასაც სწევდა, კიდეც ერთი დადასტურებაა იმისა, თუ რარიგად თანმიმდევრული და უწყვეტი იყო კომპოზიტორის შემოქმედებითი პროცესი.

I ნაწ., Allegro con brio, Es Dur, სონატ. ფორმა. მძაფრ გრძნობათა, მტრულ ძალთა ჭიდილის მასშტაბური სურათია. სიმფონიის ერთ-ერთი უბადლო ინტერპრეტატორი, კომპოზიტორი და დირიჟორი გუსტავ მალერი ამ ნაწილის შესრულებასას მოითხოვდა: „ეს ნაწილი უნდა იყოს ღონიერებითა და სიმძლავრით და, ამასთანავე, ჩქარი და მგზნებარე მოძრაობით განმსჭვალული. თავიდანვე ბობოქარი შეტევაა საჭირო...“ (1898).

ციკლის სათავე ნაწილი ლაკონურია (506 ტაქტი, გავისენოთ „გმირულის“ დამუშავების მასშტაბი) და მგზნებარე ენერგიით სუნთქავს. სიმფონიის დრამატურგიის ერთ-ერთი თავისებურება ისაა, რომ განვითარება უშუალოდ კულმინაციური წერტილიდან იწყება. პირველ ტაქტებს, როგორც ითქვა, იწყებს ბედისწერის ოთხი ბგერისაგან შედგენილი მარტივი, უნისონური მოტივი, რომელიც შესავლის მაგივრობასაც ეწევა. შესავლის თემა მოცემულია განვითარებაში, ამ მოტივიდან აღმოცენდება მთავარი პარტია, რომელიც, აგრეთვე, დრამატული ხასიათისაა. ამავე თემას გადავყავართ დამხმარე პარტიაში. დამხმარე თემა ლირიზმითა და შინაგანი დაძაბულობით კონტრასტს ქმნის პირველი თემის მიმართ, თუმცა ინტონაციურად მასთანაა დანათესავებული. დაძაბულობას აძლიერებს დამხმარე თემის თანხლებაში ჩანსული ბედისწერის მოტივი. | ნაწილის ექსპოზიცია უაღრესად ლაკონურია, მაგრამ, ისევე, როგორც მთელი | ნაწილი, ძალზე დრამატული.

დამუშავება ასევე ორიგინალურია. ერთთემიანია, აგებულია მთავარი მოტივის განვითარებაზე. ყველაფერი კონფლიქტის დაძაბვისა და გამძაფრებისაკენაა მიმართული და კულმინაციისკენ მიედინება, კულმინაცია კი რეპრიზის დასაწყისს ემთხვევა. რეპრიზაც დაძაბულია, ზესწრაფი განვითარების. მის დინამიზმს არ ანელებს ახალი ეპიზოდი მთავარ პარტიაში (Adagio, სოლო ჰობოის რეჩიტატივი). ამ მცირე ეპიზოდში კონცენტრირებულია ლირიკული სანყისი. როლანის აზრით ამგვარი რეჩიტატივები ბეთჰოვენის მუსიკაში გამოხატავენ მისი გმირის ერთგვარ მიმართვას ადამიანებისადმი, კაცობრიობისადმი. Adagio-ს არ შემოაქვს გარდატეხა სონატურ Allegro-ში, ზემოქმედებას ვერ



სიმფონია №5, პარტიტურა. გარეკანი

ახდენს მთავარ თემაზე. ბედისწერის ძალა კვლავინდებურად მრისხანე და ბობოქარია. ამრიგად, რეპრიზის მოცულობა იზრდება მთავარი თემის გაფართოების შედეგად. კოდაც I ნაწილის მნიშვნელოვანი ეტაპია, მასაც დიდი არე ეთმობა.

სიმფონიის I ნაწილში, დრამების მსგავსად, კონფლიქტი კი არ გადანწყდება, არამედ მისი არსის ჩვენება ხდება. დრამატული ბრძოლის დასასრული ჯერ კიდევ წინაა, შედეგი ჯერ კიდევ

არაა გარკვეული.

გასათვალისწინებელია, რომ V სიმფონიის სონატურ Allegro-ში საფუძველი ეყრება ბეთჰოვენის დრამატურგიული აზროვნების ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს – მუსიკალური აზრის აღმავალი განვითარების გზით ისპობა ზღვარი სონატური Allegro-ს განაყოფებს შორის, რაც შინაარსის გადმოცემას მეტ მთლიანობასა და მასშტაბს სძენს. ეს პრინციპი ფართო განვითარებას იძენს IX სიმფონიაში. მოგვიანებით ამ მეთოდს სხვა კომპოზიტორებიც იზიარებენ, მათ შორის ჩაიკოვსკი.

II ნაწილი, Andante con moto, As dur, ორმაგი ვარიაცია. ამ ნაწილს, ისევე, როგორც „გმირული“ სიმფონიის ფინალს, ორმაგი ვარიაციის ფორმა უდევს საფუძვლად. აქ ამაღლებული, გმირული, ჩაფიქრებული ლირიკის, პათეტიკური გრძნობების განწყობილება ბატონობს. ვარიაციის ორივე თემის სათავეები ფრანგული რევოლუციის ეპოქის სიმღერისა და მარშის ჟანრებში მიიკვლევა. პირველი – მღერადი და გამომსახველი თემა, გადმოცემული ალტებისა და ვიოლონჩელოების მიერ, მკაცრია, თავდაჭერილობითა და სისადავით გამოირჩევა. (სანოტო მაგ. №8)

ვარიაციის მეორე თემა სასიმღერო-ჰიმნური, ვაჟკაცურია. ბედისწერის თემა ამ ნაწილში უკანა პლანზე გადაინაცვლებს.

II ნაწილის თემატიზმთან მიმართებაში გასახსენებელია, რომ პარტიტურაზე მუშაობისას ბეთჰოვენს ყურში ჩაესმოდა ფრანგული რევოლუციის ეპოქის დიდი კომპოზიტორების მეჰიულისა და ქერუბინის მუსიკა. მეჰიულის უაღრესად პოპულარული „ნაციონალური სიმღერისა“ და „სალაშქრო სიმღერის“ მელოდიებსა და ბეთჰოვენის V სიმფონიის II ნაწილის თემატურ მასალას შორის ინტონაციური და რიტმული სიახლოვე აშკარაა კია.

III ნაწილი, *Allegro, c moll*, რთული სამნაწილი ფორმა. ეს ნაწილი ტიპიური სკერცოა, თუმცა ავტორი პარტიტურაში ასეთ განსაზღვრებას არ იძლევა. მუსიკა ძალზე დრამატულია. ამას წარმოშობს *c moll* ტონალობა, სანყისი ტაქტების დაბალი რეგისტრი, თემატური მასალის ხასიათი. სკერცოში შემოჭრილია ბედისწერის მოტივი, რომელიც ამ ახალ ვარიანტში მედიდურად, მრისხანედ და შეუპოვრად ჟღერს. იგი, მართალია, მარშის სახეს იძენს, მაგრამ ზომა სამწილადია, რაც ჟანრის მოთხოვნებს არ შეესაბამება. ამ დაძაბულ ბრძოლაში გარდატეხა შემოაქვს *trio*-ს, თავისი ვაჟკაცური, მხნე, სასიხარულო განწყობით. *trio*-ში ჩნდება საცეკვაო ელემენტები, რამდენადმე სახეშეცვლილი პოლიფონიური ფაქტურით (ფუგატო). თემას მთელი ძალით ახმიანებენ კონტრაბასები და ვიოლონჩელოები. ბერლიოზი ამ მონაკვეთის შესახებ ასე წერს: „ამ პასაჟთა სიმძიმე ორკესტრის ყველა პიუპიტრს აზანზარებს“. აქვე ჩნდება ხალხური მუსიკალური კოლორიტი, ოპტიმიზმის გრძნობას რომ ჰზადებს, ამით გაიდება ხიდი საზეიმო ფინალისაკენ. რეპრიზაში ბრძოლის ატმოსფერო აღდგება, რაც დაძაბულ ფინალს ამზადებს.

IV ნაწილი, *Allegro, finale, C dur*, კვლავ სონატ. ფორმა. უჩვეულოა ფინალში გადასვლა. იგი შესვენების გარეშე მოსდევს სკერცოს, რაც სიმფონიურ ლიტერატურაში პირველი შემთხვევაა. გადასვლა ხდება ტრემოლოს საშუალებით *crescendo*-ზე, ორკესტრის უეცარი ჟღერადობით ბოლოვდება. პოეტურია

ფინალზე გადასვლის ამ უნიკალური შემთხვევის შესახებ ვაგნერის სიტყვები: „ასე იყრიან თავს ღრუბლები (...), მანამ, ვიდრე ბოლოს და ბოლოს მათ მზის ძლევამოსილი სხივი არ გაჰყვეთ და გაფანტავს“. ფინალი ზეიმურია, აპოთეოზური, მასში მარშისებური და სასიმღერო თემებია შერწყმული. ამ თემათა მასზრდოებელი წყარო კვლავ ფრანგული რევოლუციის ეპოქის ჟანრები – ჰიმნები, გმირული სიმღერები, მარშებია. ბედისწერის მოტივის ხანმოკლე შემოჭრით კომპოზიტორი, თითქოს შეგვახსენებს, რომ ბედისწერასთან ბრძოლა ჯერ კიდევ არ დამთავრებულა. ფინალი სასიცოცხლო საწყისის გამარჯვების რწმენას ნერგავს.

ყურადსაღებია ფინალში ტემბრული პალიტრის განახლების ხერხი. გაძლიერებულია დასარტყამი ჯგუფი – 3 ლიტავრა. მუსიკის ისედაც მძლავრი ჟღერადობა მეტ ბრწყინვალეებასა და მჭექარებას იძენს. შემოდის ახალი ინსტრუმენტები – 3 ტრომბონი*, პატარა ფლეიტა, კონტრაფაგოტი. ახალ ტემბრებს ინტონაციური წყობის განახლება მოსდევს და ფინალი გმირული საწყისის, ჰიმნური ხასიათის განმტკიცებით გვირგვინდება. მთელ ნაწილში ნათელი დო მაჟორული ტონალობა ბატონობს. გრანდიოზული კოდა კი აღიქმება, როგორც ხოტბა დიდებული ადამიანისადმი, ყოველივე ნათელისადმი, ესაა გამარჯვების ჭეშმარიტი ზეიმი.

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

* გავიხსენოთ, რომ მანამდე, ორი საუკუნით ადრე, ეს საკრავი საოპერო ორკესტრში შეიყვანა დიდმა იტალიელმა კომპოზიტორმა კლაუდიო მონტევერდიმ ოპერაში „ორფეუსი“ (1607). ამ ხერხით ძალზე გაამდიდრა ტემბრული კოლორიტი, ხოლო მსმენელებზე შემადრწუნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. გავიხსენოთ, აგრეთვე, ტრომბონის როლი მოცარტის გენიალურ „დონ ჟუანსა“ და რეკვიემში.

თუკი სიმფონია №3 ფორმის მონუმენტურობით, გმირული იდეის განზოგადებული განხორციელებით ხასიათდება, სიმფონია № 5 უაღერსად ლაკონურია, ხოლო გმირული იდეა უფრო კონცენტრირებული სახითაა წარმოდგენილი.

აი, როგორ შეფასებას აძლევს გენიალური წინამორბედის ამ შედევრს დიდი გერმანელი რომანტიკოსი კომპოზიტორი და მუსიკალური კრიტიკოსი რობერტ შუმანი: „...რაგინდ ხშირადაც არ უნდა მოისმინო იგი, სრულიად უცვლელია ზემოქმედების ძალა, ისევე, როგორც ბუნების მოვლენებისა, რაგინდ ხშირადაც არ უნდა განმეორდნენ ისინი, ყოველთვის შიშის ზარსა გვცემენ და განცვიფრებით აღავსებენ 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 გასაცვიფრებელია... ეს გრანდიოზულია! ორიოდე წუთს იგი რაღაცას ბუტბუტებდა თავისთვის, დიდი ხნის დუმისის შემდეგ კი დასძინა: „ეს დიდებულია, ნამდვილად დიდებულია! და სრულიად გამაოგნებელია! შიშის ზარი გცემს, ვაი თუ, 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 №5 პარტიტურა ავტორის სიცოცხლეშივე, მისი ზედამხედველობით, 1808 წ. გამოიცა ვენაში.

ბეთჰოვენის გენიის თაყვანისმცემელმა დიდმა უნგრელმა კომპოზიტორმა და პიანისტმა ფერენც ლისტმა ეს სიმფონიური ქმნილება ფორტეპიანოსთვის გადაიტანა, საფორტეპიანო ტრანსკრიპცია შექმნა, თავის საკონცერტო პროგრამებშიც ხშირად ასრულებდა, ფართო აუდიტორიას აცნობდა ვენის

დიდი კლასიკოსის თხზულებას. ლისტისეული ტრანსკრიპციის შესრულება XXს. სახელმწიფოებრივმა კანადელმა პიანისტმა გლენ გულდმა აღბეჭდა გრამფირფიტაზე.



დირიჟორი არტურო ტოსკანინი

ბეთჰოვენის სიმფონია №5, c moll, სიმფონიური ლიტერატურის უდიდესი ღირსების ძეგლი, მუდმივად ჟღერს საკონცერტო პროგრამებში. გრამფირფიტებზე შემონახულ ჩანაწერებს შორის განსაკუთრებით გამოსარჩევია დიდი დირიჟორების: იტალიელი არტურო ტოსკანინისა და ავსტრიელი ჰერბერტ ფონ კარაიანის, გერმანელების, კლემპერერისა და ფურტვენგლერის, რუსი ევგენი მრავინსკის შესრულება.

ამ სიმფონიამ, ცხადია,

ქართველ დირიჟორთა სიყვარულიც დაიმსახურა, შედიოდა ჯანსუღ კახიძისა და ზაქარია ხუროძის რეპერტუარში. XXს. 90-იან წლებში სიმფონია კომპაქტდისკზე ჩანერა ჯანსუღ კახიძემ.

სიმფონია №6, „პასტორალური“, F-dur, თხზ. 68, 1808. სიმფონიაზე მუშაობას ბეთჰოვენი 1802 წ. შეუდგა. ასე რომ, №6 სიმფონია მეხუთესთან თითქმის ერთდროულად იწერებოდა, მაგრამ ამ ორი ნაწარმოების ხასიათი, შინაარსი, ემოციური ნიშნობა და მხატვრული სახეები სრულიად განსხვავებულია. ორივე სიმფონიის პრემიერა ერთდროულად, 1808 წ. 22 დეკემბერს, ვენაში გაიმართა. თანამედროვეთა მოგონებები გვაუწყებენ: „პრემიერაზე დარბაზში ციოდა, საზოგადოება ქურქებში იყო ჩაფუთნული. 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 № 8 „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 პრობლემა 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 ჰპოვებენ“. 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 ვენელმა 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“

* **პასტორალი** – მუსიკალური, ლიტერატურული, სახვითი ხელოვნების ნიმუში, რომელიც სოფლურ, მწყემსური ყოფის სურათს ასახავს და ამასთანავე აიდილებს მას. ხელოვნების ამ სახეობამ ფართო განვითარება განიცადა XVII-XVIII საუკუნეებში.

ტემბრული პალიტრა მეტად ფერადოვანია, ბუნება მდიდარი და უხვი ინსტრუმენტული „საღებავებითაა დახატული“. კომპოზიტორი დიდ უპირატესობას ანიჭებს სოლო საკრავებს – კლარნეტს, ფლეიტას, ვალდჰორნს, რაც სიმფონიური ჟანრის მანამდელი ნიმუშებისთვის უცხოა. ხშირად მიმართავს divizi-ს ხერხსა და სურდინებს* (განსაკუთრებით ვიოლონჩელოების პარტიაში) და ამით ტემბრთა მჭვირვალებას აღწევს. 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)

მდიდარი და ძალზე მეტყველია ფაქიზად შერჩეული ჰარმონიული გეგმა, სადაც გამომსახველობას იძენს, როგორც საკუთრივ ტონალობათა სემანტიკური** შესაძლებლობანი, ისე მათი მოულოდნელი შეხამებები.

1 ნაწილი, „კეთილ გრძნობათა გამოღვიძება სოფლად ჩასვლის გამო“, Allegro ma non troppo, F dur, სონატ. ფორმა, ჭეშმარიტად პასტორალური ხასიათისაა. ეს ნაწილი, მომდევნოს მსგავსად, ადამიანსა და ბუნებას შორის გამართული დიალოგის დიდებული და, ამასთან, სიმფონიურ ლიტერატურაში პირველი ნიმუშია. ამ მუსიკაში დიდი ოსტატობითაა ურთიერთგადაჭდობილი ადამიანის სულიერი განცდები და ბუნების ხმები. იხატება სახე

* სურდინი – მუსიკალური საგანი, რომელიც ინსტრუმენტის ხმოვანებას ასუსტებს, არბილებს, ხვეწავს, დაყურსულს ხდის. უმეტესად სიმებიანი და ჩასაბერი საკრავებისთვის გამოიყენება. სიმებიანი საკრავების სურდინა უპირატესად ხის მასალისგან მზადდება, მაგრდება ინსტრუმენტის ჯორაკზე. ხოლო ჩასაბერი საკრავების სურდინა ლითონის, ან ხის მასალისგანაა დამზადებული. ჩაიდგმება საკრავის ყელში. პარტიტურებში სურდინის საჭიროება წინასწარაა მითითებული.

** სემანტიკა, ბერძნული სიტყვაა. ენის, ცალკეული სიტყვის, ან სიტყვის ნაწილის შინაარსობრივ მხარეს ნიშნავს.

ადამიანისა, ვინც იმის გამო, რომ სოფლის მყუდრო, მშვიდ გარემოცვაში მოხვდა, ბედნიერი და მხნე გრძნობებით, სულიერი სიმშვიდით განიმსჭვალება. ამ ხალისიანი, ლაღი განწყობილების გადმოსაცემად სონატური ფორმის მთავარ პარტიაში დიდმა გერმანელმა ხელოვანმა მიმართა სერბული ხალხური საბავშვო სიმღერის მელოდიას, საიდანაც, შემდგომ, ნაწილის მთელი მოტივური მასალა აღმოაცენა. ნაწილის ძირითადი უმფოთველი, ნეტარი განწყობილების შინაარსიდან გამომდინარე მუსიკა მოკლებულია მძაფრ კონტრასტებს. დამუშავებაც კი მშვიდ განწყობილებას ავითარებს.

განვითარების ხერხთა სიახლის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა დამუშავება და კერძოდ, მისი პირველი მონაკვეთი. განვითარების ელემენტად აღებულია მთავარი პარტიის სახასიათო მოტივი, რომელიც მრავალჯერ მეორდება უცვლელად, სამაგიეროდ მას მრავალფეროვნებას სძენს რეგისტრების, ტემბრებისა და ტონალობების მონაცვლეობა, დაფუძნებული ტერციული ბგერების მიმდევრობაზე. ტონალობების ამგვარი შეპირისპირების ხერხი დაინერგება რომანტიკოსთა შემოქმედებაში.

II ნაწილი „სცენა ნაკადულთან“, *Andante molto mosso, B dur, სონატ. ფორმა*. ციკლში ტრადიციული ნელი ნაწილის ადგილი უკავია, ლირიკულ-ჭვრეტითი განწყობილებითაა გაჟღენთილი. ავტორი ხშირად მოიხმობს ბგერწერით ხერხებს, რათა აღბეჭდოს წყაროს ჩუხჩუხი, ფრინველთა სტვენა-გალობა. პარტიტურაში ცალკეული ინსტრუმენტის პარტიას კომპოზიტორის ხელით მინერალი აქვს იმ ფრინველის სახელი, რომლის გალობასაც უნდა ბაძავდეს იგი. მაგ. ფლეიტა – ბულბულს, კლარნეტი – გუგულს, ხოლო ჰობოი – მწყემსის სალამურს მიემსგავსება. მაგრამ, როგორც ითქვამს, მცდარი იქნებოდა ფიქრი, რომ ბეთჰოვენი აქ მხოლოდ ბუნების პასიურ აღწერას ისახავს მიზნად. „სცენა ნაკადულთან“ გადმოგცემს ადამიანის გრძნობებს, იმ მდიდარ ემოციებს, ბუნების სურათების ხილვა რომ ჰბადებს მასში. ბეთჰოვენს განსაკუთრებული ძალით იზიდავდა სოფლის მყუდროება, მას ხშირად დაუჩივლია: „სოფლად სიყრუე აღარ

მტანჯავს“-ო. ამდენად, გასაგები უნდა იყოს, რარიგ ღრმა განცდებისა და გრძნობების გამოხატვა ენადა კომპოზიტორს ამ მუსიკის მეშვეობით.

ამ ნაწილში, ისევე, როგორც მთელ სიმფონიაში, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება განვითარების ვარიაციულ პრინციპს. შუა ნაწილში – დამუშავებაში, მაგ., გამოყენებულია ვარიაციის ხერხი. იგივე პრინციპია მოზიდული V ნაწილში, მთავარი პარტიის დამუშავებისას.

დასამატებელია კიდევ ერთი გარემოებაც – შინაარსი, „სცენაში ნაკადულთან“ რომაა აღბეჭდილი, ჩიტების ჭიკჭიკი, წარმტაცი სტვენა-გალობა, მწყემსის სალამურის ხმა და, საერთოდ, ბუნების სახეები, უშუალოდ უკავშირდება XVIII ს. დამკვიდრებულ პასტორალურ სურათებს, სურათებს ფართოდ რომაა აღბეჭდილი როგორც კამერულ მუსიკაში, ისე სახვით ხელოვნებასა, პოეზიასა და ლიტერატურაში, ჟან ჟაკ რუსოს, ჟან ფილიპ რამოს, გლუკისა და ჰაიდნის შემოქმედებაში. ბეთჰოვენი ამ შინაარსს ახლებურად გადმოსცემს, სიმფონია პირველი ბგერიდან უკანასკნელამდე ღრმად ორიგინალური, ბეთჰოვენი-სეულია, ხელწერა მხოლოდ და მხოლოდ მისია. ამავდროულად ხაზგასასმელია ისიც, რომ ვენის უკანასკნელი კლასიკოსის მიერ გააზრებული პასტორალური სახეები სიცოცხლეს განაგრძობენ ხელოვნებაში, რომელიც რომანტიზმის სახელით შევიდა ისტორიაში. ამრიგად, ბეთჰოვენის შემოქმედების ეს მხარეც კიდევ ერთი დამაკავშირებელი რგოლია მუსიკალური ხელოვნების თანმიმდევრული ევოლუციისა.

III ნაწილი, „გლეხთა მხიარული თავშეყრა“, Allegro, F dur. სამნაწ. ფორმა. როგორც სათაური გვაუწყებს, ეს ნაწილი სოფლის მხიარული ღვინის სურათს ხატავს, მართლაც, რომ კაშკაშა ფერებით აღბეჭდილი ჟანრული ფერწერული ტილოა. გლეხური ცეკვის (ლენდლერი) სტიქიითა და მახვილგონივრული იუმორით გაჟღენთილი ეს ნაწილი ვენელი დიდოსტატის საუკეთესო სკერცოთა რიცხვს მიეკუთვნება. სკერცოს შუა ნაწილში, ტრიოში, ბეთჰოვენი გულთბილი იუმორით ბაძავს სოფლური ორკესტრის ხმებშეუწყობელ, ოდნავ ყალბ ხმოვან-

ბას, მელოდიის სიმარტივეს.

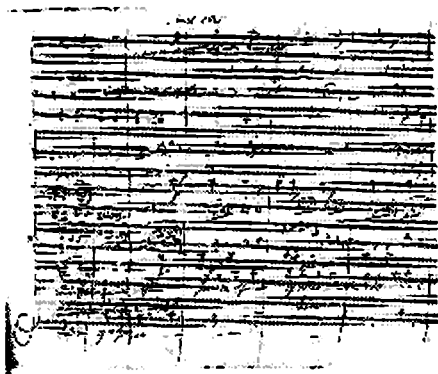
IV ნაწილი, „ჭექა-ქუხილი, ქარიშხალი“, Allegro, f moll, აბობოქრებული ბუნების შთამბეჭდავი ტილოა. ინსტრუმენტული ხერხებით ჭექა-ქუხილის, მეხთაგებისა და გრგვინის, ქარის ზუზუნისა და წვიმის შხაპუნის ხმებია აღბეჭდილი.

V ნაწილი, „მწყემსის სიმღერა. სიხარულის, მადლიერების გრძნობა ქარიშხლის შემდეგ“, Allegretto, F dur, სონატ. ფორმა. აქაც, II ნაწილის მსგავსად, განვითარების ვარიაციული ხერხია მოხმობილი. ინტონაციურად კი ციკლის პირველ ნაწილს უახლოვდება.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს სიმფონიის სტრუქტურა. ხუთი დასრულებული ნაწილისაგან ციკლის შედგენა, დამკვიდრებული ტრადიციიდან გადახვევაზე გვითითებს. ამასთანავე, სამი უკანასკნელი ნაწილი ერთმანეთს შეუსვენებლივ მოსდევს, რაც სიმფონიას სამნაწილიანი ციკლის სახესაც სძენს. ამრიგად, ვენის კლასიკოსი ძალზე თავისებურად განიხილავს სიმფონიური ციკლის ფორმის საკითხს და მას მთლიანად უქვემდებარებს ჩანაფიქრის განხორციელების მოთხოვნებს.

„პასტორალურ“ სიმფონიას გამორჩეული ადგილი უკავია არა მხოლოდ საკუთრივ ბეთჰოვენის შემოქმედებაში, არამედ უნიკალურია მისი ადგილი მთლიანად ვენის კლასიკური სიმფონიის ევოლუციაში. (ჩამატება იხ. გვ. 328-ზე)

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიტორს ხელმეორედ აღარასდროს მიუმართავს პროგრამული სიმფონიის ჟანრისთვის, მაგრამ „პასტორალურის“ პრინციპებმა გზა გაუკაფეს რომანტიკოსი კომპოზიტორების შემოქმედებას, კერძოდ, შუმანის, მენდელსონის, ლისტის და სხვათა პროგრამულ სიმფონიურ ნაწარმოებებს. ბეთჰოვენის ამ თხზულებასთან რამდენადმე შეიძლება იყოს დაკავშირებული ვებერის ოპერების „ფრაიშუტცის“ (1820), „ევროანტას“ (1823), „ობერონისა“ (1826) და აგრეთვე, როსინის ოპერის, „ვილჰელმ ტელის“ (1829) უვერტიურებიც, სადაც ბუნების სურათებია აღბეჭდილი. აღსანიშნია ისიც, რომ ამ საოპერო უვერტიურების მხატვრული ღირსებები იმგვარია, დამოუკიდე-



სიმფონია №9 ხელნაწერი

ბელი ნაწარმოების მნიშვნელობა რომ მოიპოვეს და საკონცერტო რეპერტუარში მოიკიდეს ფეხი.

„პასტორალურთან“ მჭიდრო კავშირშია ბეთჰოვენის გენიის უდიდესი თაყვანისმცემლის, დიდი ფრანგი სიმფონისტის, ბერლიოზის შემოქმედების ბრწყინვალე ნიმუში – „ფანტასტიკური სიმფონია“

(1830), და, განსაკუთრებით, მისი III ნაწილი, „სცენა მინდვრად“.

ბეთჰოვენის „პასტორალური“ სიმფონიის საუკეთესო გრამჩანანერებს შორის გამოსარჩევია ტოსკანინის, ფურტვენგლერის, კლემპერერის, ვალტერის, კარაიანის, მრავინსკის, დღეს მოქმედი იტალიელი დირიჟორის, კლაუდიო აბადოს შესრულება. ქართველ დირიჟორთაგან ეს პარტიტურა ჯანსუღ კახიძისა და ტარიელ დუგლადის რეპერტუარშიც შედიოდა. ჯანსუღ კახიძე დღეს-დღეობით ქართველ დირიჟორთა შორის ერთადერთია, ვინც „პასტორალური“ სიმფონიის კომპაქტდისკზე ჩანაწერი განახორციელა.

„პასტორალური“, მისი წინამავალი V სიმფონიის პარტიტურის ანალოგიურად ფერენც ლისტმა ფორტეპიანოსთვის გადაამუშავა, შემდეგ კი თავის ამ ტრანსკრიპციას ხშირად ასრულებდა ევროპის მუსიკალურ ცენტრებში. ამ ურთულესი „საფორტეპიანო პარტიტურის“ ჩინებული შესრულება გრამფირფიტაზე ჩანერა გლენ გულდმა.

სიმფონია №9, d moll, თხზ. 125, 1824. ბეთჰოვენის უკანასკნელი სიმფონია ზოგადსაკაცობრიო კულტურის უნიკალური ძეგლთაგანია. ღრმად ფილოსოფიური, ეთიკური შთანაფიქრით, მხატვრული აზრის სიღრმითა თუ მასშტაბით, მუსიკალურ სახეთა სკულპტურული რელიეფურობითა თუ ნოვატორულ ძალთა გაქანებით ძნელია მისი ტოლი მუსიკალური ნაწარმოე-

ბის დასახელება. დიადი ხელოვანის შემოქმედებითი მზერა ამ მუსიკაში ლამის კოსმიურ 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 რისლა თქმა შეიძლებოდა?!

IX სიმფონიის შექმნის იდეას ბეთჰოვენი დიდხანს ელოლიავენბოდა. ამ გენიალური ქმნილების ესკიზები, მონახაზები, ფრაზები, თუ ცალკეული ინტონაციები კომპოზიტორის უბის ნიგნაკში 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 და მის წინამავალ, VIII სიმფონიას 12 წელი ამორიშორებს! 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 ქალაღდზე გადატანისას შესწორებების, ცვლილებების შეტანა არ სჩვეოდა. ამას მისი ერთი გამონათქვამიც ადასტურებს: „ჩვეულებრივ, როცა ვწერ, ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც კი, მთლიანობა მუდამ ჩემს თვალწინაა ხოლმე 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 ეპოვება ანალოგი, მომდევნო ხანაში კი ცოტა თუ დაუდგება გვერდით. ხოლო თუკი ასეთი მოიძიება, ისიც, ბეთჰოვენის გრძნეული ძალითაა შთაგონებული.

თამამად შეიძლება ითქვას, ბეთჰოვენის მთელი სიმფონი-

ური შემოქმედება ესაა IX სიმფონიისკენ მიმავალი გზა. ძალზე ზუსტია ვენის კლასიკოსის შემოქმედების ერთ-ერთი ღრმა მცოდნისა და შესანიშნავი მკვლევარის, სახელგანთქმული ფრანგი მწერლის, რომენ როლანის თვალსაზრისი ამ პარტიტურის თაობაზე: „ეს არის სარკე ყველაზე მართალი და ყველაზე ღრმა“. მართლაც, ამ სწორუბოვარ ქმნილებაში იშვიათი მხატვრული ძალით აირეკლა უბადლო კომპოზიტორის გენია. აქ იქნა განზოგადებული და შეჯამებული ყველა ის მონაპოვარი, მრავალწლიანი შემოქმედებითი ძიების შედეგად მიღებული ყველა ის მხატვრული მიღწევა, რაც სხვადასხვა ჟანრის ამა თუ იმ ნაწარმოებშია მიმოხვეული. ამ პარტიტურაშია თავმოყრილი ბეთჰოვენის მართლაც რომ დევ-გმირული 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 შთანაფიქრის შესახებ, რაც IX სიმფონიაშიც აშკარად იკვეთება, კარგად აქვს ნათქვამი მრავალჯერ ციტირებულ 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, მოწოდება, 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, უეჭვოა, განსაზღვრა კიდეც ნაწარმოების ნოვატორობის მასშტაბიცა და მისი ფორმის გრანდიოზულობაც. შთანაფიქრმა, 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 პირველად ჩართეს გია ყანჩელმა (სიმფ. №3, 1973), სულხან ნასიძემ (სიმფ. №6 „*Passione*“, ვაჟა-ფშაველას სიტყვებზე, 1978), ფელიქს ლლონტმა (სიმფ. №6 „*Vita nova*“, დანტე ალიგიერის სიტყვებზე, 1979), შემდეგ მათ სხვებიც ამოუდგნენ მხარში.

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

IX სიმფონიაში ჩაქსოვილმა მხატვრულმა შინაარსმა, როგორც ითქვა, განაპირობა ციკლის სტრუქტურისა და ნაწილთა მიმდევრობის უჩვეულობა. ტემპური კონტრასტის პრინციპს (ჩქარი, ნელი, ჩქარი), რომელიც დაცულია ბეთჰოვენის თითქმის ყველა სიმფონიაში, ინსტრუმენტულ კონცერტსა, თუ სონა-

ტაში, აქ შთანაფიქრის გამჭოლი განვითარების პრინციპითაა შენაცვლებული. ამის შედეგად, I–II ნაწილი ჩქარია, მათში ნაწარმოების დედააზრია გადმოცემული, ყველა დრამატული სიტუაციაა თავმოყრილი; III ნაწილი ნელია, სკერცოს ადგილასაა გადაადგილებული და ფინალს ამზადებს. ამრიგად, ციკლის სტრუქტურა ისეა აგებული, რომ ყველაფერი კულმინაციისაკენ, თხზულების ლოგიკური დასკვნისა და დასასრულისაკენ მიისწრაფვის.

ახლებურადაა გადანწყვეტილი ციკლის თემატური მთლიანობის საკითხიც. ნაწილებს შორის ღრმა ინტონაციური კავშირებია დამყარებული, რაც გრანდიოზულ პარტიტურას იშვიათ არქიტექტონიკურ სიმწყობრეს ანიჭებს. ციკლის საფინალო ნაწილში წინამავალ ნაწილთა თემატური მასალა თავს იყრის, ნაწილის დასაწყისში თანმიმდევრულად გადმოიცემა, თითქოს იმისთვის, რომ მსმენელს გმირული ბრძოლის განვლილი ეტაპები შეახსენოს.

ციკლის გამთლიანებაში დიდია თემატური და ინტონაციური თაღობრივი კავშირების როლიც, ციკლის ნაწილთა შორის რომ აიგება.

მას მერე, რაც დიდმა სიმფონისტმა თავისი V სიმფონიის საორკესტრო შემადგენლობის გაფართოებით ბრწყინვალე მხატვრული შედეგი მოიპოვა, კვლავ შეჰყავს ორკესტრში 3 ტრომბონი, ფლეიტა პიკოლო, კონტრაფაგოტი. ასევე ზრდის დასარტყამი ჯგუფის შემადგენლობას – სამკუთხედი, ლიტავრები, თეფშები, დიდი დოლი. ამ საკრავთა გამომსახველი უნარი განუზომლად ფართოვდება.

I ნაწილი, *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*, სონატ. ფორმა, 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. მუსიკისმცოდნე მერაბ კოსტავას სიტყვებით თუ ვიტყვით: „ტრაგიულობა მეცხრე სიმფონიის

სონატური allegro-სი თითქმის პრომეთეს ტრაგედიის მასშტაბებს უტოლდება" (1975).

თემატური მასალის ექსპონირება აქ სხვა სიმფონებისგან განსხვავდება, ერთბაშად კი არაა ნაჩვენები, არამედ ნელინელ, თითქოს სამყაროსეული ქაოსიდან, კოსმიური სივრციდან იბადება. თემა ჩამოყალიბების პროცესშია ნაჩვენები, მისი ეტაპებია წარმოდგენილი. ვალდჰორნის პედალზე სიმებიანთა იდუმალ ჩქამსა, ბურუსსა და დაღმავალ კვარტა-კვინტურ მოტივთა ციმციმში თანდათან იკვეთება მომავალი თემის მონახაზი.

განვითარების მანძილზე ხმოვანებაში სულ ახალ-ახალი საკრავები (ჰობოი, ფლეიტები) ჩაერთებიან. თანდათან იტვირთება, სულ უფრო კომპაქტური ხდება ფაქტურა და ბოლოს, მთავარი თემის დასრულებული სახით გაუღერებისას, ორკესტრის მთელი მასა ზვავივით ჩამოიქცევა.

თემატური მასალის თანდათანობით „მომწიფების“, მისი ინტონაციური და ფსიქოლოგიური მომზადების ბეთ-ჰოვენისეული ეს ხერხი შემდგომ აიტაცეს და განავითარეს ლისტმა, ბერლიოზმა და სხვა რომანტიკოსმა კომპოზიტორებმა.

სიმფონიის ჩანაფიქრმა, თემატიზმის ინტონაციურმა წყობამ და მისმა ვრცელმა განვითარებამ სონატური ფორმის ახლებური გააზრება დაბადა. IX სიმფონიაში სონატური ფორმის მოცულობა „გმირულ“ №3 სიმფონიასაც აჭარბებს (გავიხსენოთ, №3 სიმფონიის ექსპოზიცია, მასშტაბით ლამის ორჯერ რომ აღემატება ტრადიციულ ექსპოზიციას და ჟანრის ისტორიაში პირველი შემთხვევა).

ექსპოზიცია მრავალთემიანია. მთავარი თემის გამოჩენას უსწრებს ვრცელი შესავალი. დამხმარე პარტია თემების ჯგუფებისაგან შედგება. თითოეული თემა, ყოველი მოტივი, მკვეთრად ინდივიდუალური სახისაა და საკუთარი არა მხოლოდ მელოდიური, არამედ რიტმული იერიც აქვს.

სონატური ფორმა სხვა მხრივაც ახლებურია. ასე მაგ.,

ექსპოზიცია უშუალოდ გადაიზრდება დამუშავებაში, დამუშავება კი, თავის მხრივ, რეპრიზაშია შეჭრილი, რადგანაც დამუშავების დრამატული კულმინაცია და დინამიური რეპრიზის დასაწყისი ერთმანეთს ემთხვევა.

რეპრიზა „აიტაცებს“ რა დამუშავებას, აგრძელებს დრამატული დაძაბულობის ხაზს და მას გადასცემს კოდას.

კოდა, ფაქტობრივ, ხელახალი დამუშავებაა. მთავარი თემა აქ ათასგვარ სახეცვლას განიცდის. ახალი თემებიც გაისმის. მუსიკა სანუთროს ბედუკულმართობით აღძრულ მწუხარებასა და სასოწარკვეთას აღბეჭდავს.

II ნაწილი, Molto vivace, d moll, scherzo, რთული სამნაწილიანი ფორმა. ცხოვრებისეული ულმობელი სინამდვილე აქ 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, ვალდჰორნის სოლოთი, უპირისპირდება მას და ამით კიდევ უფრო ამძაფრებს დაძაბულობას.

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 თვალთ მისაწვდომი მიზნისაკენ მიემართება. ამიტომაცაა, ალბათ, რომ ტრიოს მუსიკა და ფინალის სიხარულის ჰიმნი აგრერივ უახლოვდებიან ერთმანეთს.

III ნაწილი, Adagio molto e cantabile, B dur, ორმაგი სამნაწილიანი ფორმა, ორმაგი ვარიაცია. პირველ თემას სულის სიმშვიდე და უმანკოება, ფილოსოფიური ჭკრეტა ახასიათებს. მისი ამაღლებული, სპეტაკი, ნათელმოსილი ლირიზმი წყნარია. შეიძლება ითქვას, ეს არის ზნეობრივი სრულყოფილების, კეთილშობილი

იდეალის მიუწვდომელი ნიშში. Adagio-ს უკანასკნელ ბგერასთან ერთად ქრება ოცნებაც და პოეტურ ზმანებათა ატმოსფეროც.

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



დირიჟორი ივანე ფალიაშვილი

ციკლის გამთლიანებას ემსახურება ტონალური გეგმა, რომელიც V სიმფონიის მსგავსად მინორიდან ნათელი მაჟორისკენ მიისწრაფვის.

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

შილერისეული „ოდა“ ბეთჰოვენს მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე ალელვებდა. ჯერ კიდევ 1792 წ. ბონში, სიჭაბუკეში სურდა „ოდის“ მთლიან ტექსტთან საკუთარი მუსიკა შეენწყვილებინა, მაგრამ ეს იდეა, სჩანს, სამომავლოდ გადაიდო. და აი, როცა თავის ყველაზე მოწიფულ ქმნილებაზე მუშაობას შეუდგა, პირვანდელი ჩანაფიქრი შეცვალა, „ოდიდან“ მხოლოდ საკუთარი იდეის შეკუმშული სახით წარმოსახვისათვის საჭირო

ცალკეული სტროფი 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 რუბინშტიინი: „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 იქნეს. გარდა ამისა, თავისუფლება ძალიან სერიოზული რამაა, და ამიტომაც არის, რომ „ოდას“ თემა ესოდენ სერიოზული ხასიათისაა“. ფრიად საგულისხმოა, რომ შილერის „ოდა“ 1785 წ., ანუ ფრანგული რევოლუციის მზადების ხანაში დაიწერა.

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 აღერია პალესტრინას, ჰენდელისა და სხვათა სტილები. და ამ ნაირგვარი ელემენტებიდან მან ძლიერი ერთობლიობა გამოჰყდა“.

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!“.

ფინალის დასაწყისში, როგორც ითქვა, კომპოზიტორი მსმენელის მეხსიერებაში აღადგენს სიმფონიის განვლილ ეტაპებს, იმეორებს წინამავალი სამივე ნაწილის ძირითად თემებს: | ნაწილის

შესავალს, სკერცოსა და ადაჟიოს თემებს. თითოეულ თემას, გეგონებათ კითხვაზე პასუხიან, მოსდევს საგუნდო ბანების რეჟიტატიული ფრაზა და ბოლოს, შორიდან, ვიოლონჩელოებისა და კონტრაბასების დახშული ჟღერადობა ჰბადებს ახალ თემას. ეს გახლავთ თემა სიხარულისა, ნაწილის ძირითადი თემა, მთლიანი



ფრიდრიხ შილერი

თხზულების ძირითადი მხატვრული სახე. თემის ამ პირველსავე გატარებას ვარიაციების ჯაჭვი მოჰყვება.

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

პარტიტურის ახალი ეპიზოდი, Alla Marcia, ძირითადი თემის განვითარების ახალი საფეხურია. იცვლება

მთელი მუსიკალური გეგმა: ტონალობა (B dur), ზომა, ტემპი, ორკესტრობა, გუნდის შემადგენლობა. ორკესტრიდან თითქმის მთლიანად გამოითიშება სიმებიანი საკრავები, რომელთა ნაცვლად ჟღერს „სამხედრო მუსიკის მთელი არსენალი“ (როლანი), გუნდში კი მხოლოდ მამაკაცთა ხმები რჩება. „მუსიკა ჟღერს, 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 გამთლიანებულა, რათა ერთხმად უგალობოს საზეიმო დითირამბი ბუნებასა და მის შემოქმედს. მაგრამ ამ სიხარულში არის რაღაც არამინიერი, რაღაც იდეალური და შეუძლებელი, ცხოვრებასთან შეუთავსებელ რამ. თუმცა, ამავდროულად, რაღაც ნამიერად, ალიტაცება იმ ნათელ სფეროებში, მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვნებისა და მშვენიერების სამყოფელს რომ განეკუთვნება და საიდანაც კიდევ უფრო პირქუშად, უიმედოდ მოსჩანს მინიერი 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 სასონარკვეთილი სულის ყივილი, გენოისისა, რომელსაც სამარადჟამოდ დაშრეტია რწმენა ბედნიერებისა, ვინც სიცოცხლეს ეთხოვება და მიეშურება აუხდენელ ოცნებათა სამყაროში, მიუწვდომელ იდეალთა საუფლოში.”(1875)

ხმოვანების თანდათანობით გაძლიერებას მუსიკის მდინარება მძლავრ გუნდურ კულმინაციამდე მიჰყავს (D dur), გუნდი,



დირიჟორი ჯასულ კახიძე

საორკესტრო tutti-ს თანხლებით (თემის გადიდებული ვარი-
ანტი) მკაცრი რიტმით „ჭედავს“ სიტყვებს – „სიხარულო!“ აქ
გენიოსი კომპოზიტორი მართლაც რომ კოსმიურ მასშტაბებს
აღწევს.

აპოთეოზური ფინალი აგვირგვინებს არა მარტო IX სიმ-
ფონიას, არამედ მთლიანად ბეთჰოვენისა და დანარჩენი ვენის
კლასიკოსების სიმფონიურ შემოქმედებასაც. ამ პარტიტურამ
ფართო გასაქანი მისცა კომპოზიტორის აზრის ლალსა და ძალუმ
მდინარეებს, 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!

ცნობილია, თუ რაოდენ ღრმა იყო შთაბეჭდილება,
რომელსაც ეს მუსიკა ახდენდა ბეთჰოვენის მომდევნო თაობის
კომპოზიტორებზე. ეს იმითაც დასტურდება, რომ ვაგნერმა
გრანდიოზული პარტიტურა მთლიანად გადაწერა (1826), მოგვი-
ანებით კი ფორტეპიანოსთვის გადაამუშავა (1830). 17 წლის
მენდელსონმა ფორტეპიანოზე დაუკრა ბერლინელ მსმენელთა
წინაშე. IX სიმფონიის საფორტეპიანო ტრანსკრიპცია შექმნა

(1864) ლისტმა და თავისი საკონცერტო გამოსვლებით ფართო საზოგადოებაში პროპაგანდას უწევდა. 1870 წ. ვაიმარში უდიდესი მისი შესრულებას. სიმფონიის მაღალ შეფასებას ადასტურებს შუმანის ერთ-ერთი პირადი წერილის მოკლე ფრაზაც: „ბეთჰოვენის უკანასკნელი სიმფონია შემოსაბრუნებელი წერტილია კლასიკური პერიოდიდან რომანტიკულისაკენ“ (1834).

ხაზგასმელია სხვა გარემოებაც. IX სიმფონიის ჰეროიკულმა კონცეფციამ, მისით დაფუძნებულმა ტრადიციამ, ახლებური გაგრძელება განიცადა ბეთჰოვენის შემდგომი თაობის დიდ კომპოზიტორთა, სახელდობრ, იოჰანეს ბრამსის (სიმფონია №1, დო მინორი, 1876), გუსტავ მალერის (სიმფონია №8, მი ბემოლ მაჟორი, 1906) შემოქმედებაში.

ბეთჰოვენის უზადლო 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 წ. 4 აპრილს, ბეთჰოვენის გარდაცვალების 100 წლისთავის საიუბილეო თარიღისადმი მიძღვნილ კონცერტში 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, კერძოდ 1948 წ. შემდეგ IX სიმფონია საქართველოში არ შესრულებულა. ტრადიცია აღადგინა, IX სიმფონია თბილისში 1974 წ. 11 ოქტომბერს შეასრულა ჯანსუღ კახიძემ, მანვე, ქართველ დირიჟოროთა შორის პირველმა, აღბეჭდა ბეთჰოვენის ეს გენიალური მუსიკა კომპაქტდისკზე.

ჯანსუღ კახიძის მიერ პირველი შესრულებისადმი მიძღვნილ წერილში მერაბ კოსტავა სწერს: „ადვილი როდია ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიასთან, სიმფონიური მუსიკის ამ მართლაც

გვირგვინთან ხელდახელ შებმა. მსოფლიოს უდიდესი დირიჟორები ერთ-ერთ უკანასკნელ ეტაპად მიიჩნევდნენ ამ ზღუდემადგარი 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 გახშიანება თბილისით არ შემოფარგლულა. ქ. ქუთაისში IX სიმფონიის პირველი შესრულება 1988 წ. განახორციელა ტარიელ დუგლაძემ. ამავე დირიჟორის ინიციატივით მოხდა სიმფონიის პირველი შესრულება ქ. წყალტუბოში (1988). IX სიმფონიის პრემიერა ქ. ბათუმში გაიმართა 2001 წ., დავით მუქერიას დირიჟორობით.

ბეთჰოვენის სწორუპოვარი ქმნილების, IX სიმფონიის გრამფირფიტაზე აღბეჭდვას მრავალი დირიჟორი ესწრაფოდა. საუკეთესოთა შორის საუკეთესოდ მიჩნეულია ლეგენდარული იტალიელი არტურო ტოსკანინის, აგრეთვე სახელმწიფო გერმანელების: გერმან აბენდროტის, ვილჰელმ ფურტვენგლერის და ოტო კლემპერერის, იოგენ იოჰუმისა და კურტ მაზურის, ფრანგი იგორ მარკვეიჩის და სხვა დიდი დირიჟორების ინტერპრეტაცია.

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

უვერტიურა „ეგმონტი“, f moll, თხზ. 84, 1810. ბეთჰოვენმა დააფუძნა სიმფონიური მუსიკის ახალი ჟანრი, პროგრამული სიმფონიური უვერტიურა. მის შემოქმედებაში ეს ჟანრი მჭიდროდაა დაკავშირებული თეატრალურ მუსიკასთან, კერძოდ საოპერო, საბალეტო და დრამატულ სპექტაკლებთან, რომელთა უვერტიურიდანაც იგი წარმოიშვა კიდევც.

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. თავის მხრივ, ვენის კლასიკოსისათვის მისაბადი მაგალითი იყო გლუკის, ქერუბინის საოპერო, ჰენდელის ოპერებისა და ორატორიათა უვერტიურები. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბეთჰოვენისეული უვერტიურები ნიადაგს უმზადებენ ისეთ ერთნაწილიან საორკესტრო ჟანრებს, როგორებიცაა პროგრამული უვერტიურა, სიმფონიური პოემა, რომელთა მაღალმხატვრული ნიმუშები რომანტიკოსი კომპოზიტორების მენდელსონის, ლისტის, ბალაკირევის, ჩაიკოვსკის, სმეტანას, რიჰარდ შტრაუსის შემოქმედებაშია მოცემული. ქართველთაგან ამ ჟანრს პირველად მიმართეს გრიგოლ კილაძემ („განდეგილი“, 1936, ილია ჭავჭავაძის ამავსახელიანი პოემის მიხ.) და შალვა მშველიძემ („ზვიად-აური“, 1940, ვაჟა-ფშაველას პოემის „სტუმარ-მასპინძელი“ მიხ.).

უვერტიურის ჟანრს ბეთჰოვენის მემკვიდრეობაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს. დიდი სიმფონისტის კალამს ეკუთვნის 10 უვერტიურა, ესენია: რიგით პირველი, „პრომეთეოსი“, (ს. ვიგანოს ბალეტის, „პრომეთეოსის ქმნილებებისათვის“, 1801); გმირულ-ტრაგიკული „კორიოლანოსი“, (с moll, ბეთჰოვენის თანამედროვე ავსტრიელი დრამატურგის ფ. კოლინის ამავსახელიანი დრამისთვის, 1807); ოთხი უვერტიურა ერთი და იგივე სახელწოდებით – „ლეონორა“ (C dur, 1805, 1805, 1806, 1814) დაიწერა ბეთჰოვენის ერთადერთი ოპერისათვის „ფიდელიო“, მათ ოპერისგან დამოუკიდებელი სიცოცხლე ერგოთ. მეოთხე უვერტიურა კი თავად ოპერასთან დამკვიდრდა. შემდეგი უვერტიურაა „ეგმონტი“, გოეთეს ამავსახელიანი ტრაგედიისათვის; ორი უვერტიურა: „მეფე სტიფანე“ და „ათენის ნანგრევები“ დაიწერა 1811 წ. და ორივე ა. კოცებუს ამავსახელიანი დრამისათვისაა განკუთვნილი.

ბეთჰოვენის უვერტიურები შეიძლება დაჯგუფდეს. რამდენიმე უვერტიურა გმირულ-დრამატული სიმფონიზმის ხაზს აგრძელებს. დანარჩენები კი მისსავე ჟანრულ სიმფონიებს ენათესავებიან.

დიდი ვენელი კლასიკოსის უვერტიურებს შორის გამო-

ჩეულია „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 მემამბოხე სულისკვეთებით განმსჭვალულ კომპოზიტორს.

გოეთეს ტრაგედიაში ასახულია XVI ს. ისტორიული მოვლენები: ნიდერლანდელების განმათავისუფლებელი 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 მემამბოხე სულისკვეთება.

ბეთჰოვენის მუსიკა გოეთეს ტრაგედიისათვის „ეგმონტი“ დაიწერა და პირველად შესრულდა 1810 წ. ვენაში.

დრამისათვის განკუთვნილი მუსიკა 10 ეპიზოდს შეიცავს, ესენია: უვერტიურა, 4 ანტრაქტი, კლერჰენის 2 სიმღერა, „კლერჰენის სიკვდილი“, ეგმონტის მონოლოგი და „გამარჯვების სიმფონია“. მთელი მუსიკა გმირული შემართებითა და მემამბოხე პათოსით, თავისუფლებისმოყვარე სულისკვეთებით არის გაჟღენთილი.

დასახელებულ მუსიკალურ ეპიზოდებს შორის ყველაზე პოპულარულია უვერტიურა. პარტიტურაში განზოგადებულია დრამატული ნაწარმოების ძირითადი იდეა, გმირული, საბრძოლო სულისკვეთება და გამარჯვების მტკიცე რწმენა.

უვერტიურის ფორმა სონატურია, ნელი, გაშლილი შესავლითა და ვრცელი კოდით. ცენტრალური ნაწილია შესავალი, *Sostenuto ma non troppo*, რომელიც ძირითადი თემატური მასალის ამოსავალი მარცვალა და ნაწარმოების საერთო ხასიათსაც განსაზღვრავს.

პირქუშ, დრამატულ შესავალში (პირველი ხუთი ტაქტი) ექსპონირებულია ორი კონტრასტული თემა: 1. ესპანელთა

ძალადობისა და ბატონობის სახე, რომელსაც მძიმე აკორდული სვლებით, პირქუში ხმოვანებითა და სინკოპირებული რიტმით სიმებიანთა ჯგუფი გადმოსცემს. იგი სარაბანდას ჟანრსაა დაფუძნებული. მეორე თემის (ხის საკრავები, ჯერ ჰობოი, შემდეგ კლარნეტი და ფაგოტი) მწუხარე, ოხვრითი ინტონაციები კი ჭირვარამგადატანილი ხალხის გმინვას გამოხატავს. შესავლის ორივე თემა უვერტიურის დრამატურგიის ღერძს წარმოქმნის.

ამრიგად, ნელ შესავალშივე გამოიკვეთება მძაფრი კონფლიქტი, იკვრის დრამის იდეური კვანძი. ერთიმეორეს კონტრასტულად უპირისპირდება, მწვავედ ეჯახება ორი ძირითადი მხატვრული სახე.

ექსპოზიციის მთავარი პარტიის თემა აღმოცენებულია შესავლის თემატური მასალიდან (შესავლის მეორე თემიდან). მთავარ პარტიაში, Allegro, ტანჯვის თემა განვითარების ახალ საფეხურს ეუფლება. მგმინავი, ოხვრითი ინტონაციები ამჯერად გმირული პათოსით იმსჭვალეებიან და ვაჟკაცურ სულისკვეთებას გამოხატავენ

დამხმ. პარტიაში, As dur, განვითარებას განიცდის შესავლის პირველი თემა, რომელიც ახლაც ინარჩუნებს თავისუფლები-სადმი მტრული ძალის მნიშვნელობას. უვერტიურის სიმფონიურ განვითარებას საფუძვლად უდევს სწორედ ამ ორი კონფლიქტური სანყისის მკვეთრი შეპირისპირება.

დამუშავება ლაკონიურია, თითქოს ერთ სუნთქვაზეა აგებული. დრამატული კულმინაცია რეპრიზაში, გმირის დაღუპვის ეპიზოდშია მიღწეული, მაგრამ გმირის დაღუპვა აქ ხალხის დამარცხებას როდი მოასწავებს. უვერტიურის კოდაში მოცემულია ბრწყინვალე სურათი სახალხო დღესასწაულისა. კოდა – ჭეშმარიტი გამარჯვების სიმფონიაა, გმირული სანყისის აპოთეოზია, თავისუფლებისათვის თავგანწირვისადმი ხოტბაა. ამგვარი შინაარსით „ეგმონტის“ კოდა ბეთჰოვენის მეხუთე სიმფონიის ფინალთან არის დანათესავებული.

დიდი 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 რამუსიკაა!“ (1838 წ. ხაზგასმა შემანისაა.)

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 რადიო-ეთერის პროგრამებში. მაგნიტურ ფირზე 1957 წ. ჩაწერილია ზაქარია ხუროძის დირიჟორობით. ამავე დირიჟორის კონცერტებში სხვა წლებშიც სრულდებოდა. გიორგი ჭიჭინაძის დირიჟორობით თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტური ორკესტრის შესრულება გერმანეთში გასტროლებისას კომპაქტდისკზეა აღბეჭდილი (2003).

გამოსარჩევია 1989 წ. „ეგმონტის“ შესრულება ბათუმსა და თბილისში. ეს იყო საკონცერტო საღამოს 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 დ. მუქერია, ტექსტს კითხულობდა მსახიობი ზ. კვერენჩილაძე.

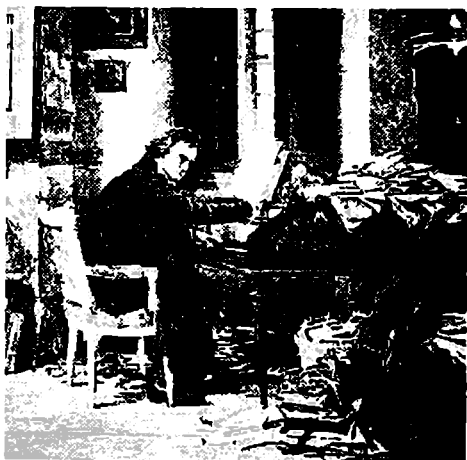


აბულგაზრდა ბეთაშოვენი
კარლ რიდლის ფერწერა. 1801

საკვარტეტო შემოქმედება

ბეთაშოვენის მუსიკალური მემკვიდრეობის საპატიო ნაწილია სიმებიანი კვარტეტები და ამ ჟანრის დიდოსტატის სახელიც აქვს დამკვიდრებული. ამ გარემოებას მტკიცე საფუძველი აქვს. XVIII-XIX ს. ს. ევროპულ ყოფაში, განსაკუთრებით კი ვენის საზოგადოებაში, საკონცერტო რეპერტუარშიც და შინაურ გარემოშიც ფართოდ იყო გავრცელებული საკვარტეტო მუსიციკონების ფორმა. ამდენად, გასაგებია, თუ რატომ უკავია ამ ჟანრს ესოდენ თვალსაჩინო ადგილი ვენელი დიდოსტატების, ჰაიდნისა და მოცარტის შემოქმედებაში, კომპოზიტორებისა, ვისაც ბეთაშოვენი მისაბამ მაგალითად მიიჩნევდა, რამეთუ მათ ამ ჟანრში უამრავი შედეგური ქონდათ შექმნილი. ესეც გასაგებს

ხდის, თუ რატომ ემსახურა ასეთი თავდადებით სიმეზიანე კვარტეტის ჟანრს და თავის მემკვიდრეობაში თუ რატომ მიაკუთვნა



ბეთჰოვენი
სამუშაო ოთახში

მას სონატისა და სიმფონიის ტოლფარდი მნიშვნელობა ბეთჰოვენმა.

სიმეზიანე კვარტეტის ჟანრისადმი გაცხოველებული ყურადღება ბეთჰოვენს შემოქმედების მთელ გზაზე გასდევს, საუკუნის მეოთხედს, 25 წელს მოითვლის, თუმცა კი საკვარტეტო პატიტურებს შორის ხშირია დროითი დიდი შუალედები. თუკი პირველი ოპუსები (თხზ.18) 1890-იანი წ.

თარიღდება, უკანასკნელი

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

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

ძალზე მჭიდროა კავშირი ბეთჰოვენის საკვარტეტო ნაწარმოებებისა მისსავე სხვა ინსტრუმენტული ჟანრების, განსა-

კუთრებით კი სიმფონიურ ქმნილებებთან. ფაქტობრივ, 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 გმირული, არც ღრმად ფილოსოფიური შინაარსია უცხო და არც ლირიკულ-ჭვრეტითი, ფსიქოლოგიური წიაღსვლები. ადამიანური მრწამსი, მსოფლგაგება, გამჟღავნებული ამ ქმნილებებში, სიმფონიათა მსგავსი მთლიანობით ხასიათდებიან. 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. ბეთჰოვენის საკვარტეტო ჟანრის მკვლევარს, მოსკოველ მუსიკისმცოდნეს, ნადეჟდა ნიკოლაევას მიაჩნია: „უკანასკნელ კვარტეტებში, განსაკუთრებულად შეიგრძნობა კომპოზიტორის მხატვრულ აზროვნებაში მომხდარი ცვლილებები. სახეთა ემოციური ქმედება ადგილს უთმობს თვითჩაღრმავებას, შინაგან სამყაროში წვდომას. ბეთჰოვენის ამ „შინაგან მონოლოგებში“ შემოქმედის აზრი მიმართულია ობიექტური პრობლემების გადაჭრისაკენ: ადამიანი და მისი გარემომცველი სამყარო, დანახული კოსმიურ მასშტაბში“. ვალენტინა კონენის, ცნობილი მუსიკისმცოდნის შეხედულება კი ასეთია: „ბეთჰოვენის საკვარტეტო მუსიკისათვის აზრის „შიშველი“ ლოგიკა და წმინდა სულიერება გარეგანი დრამატიზმის და მუსიკის ჟღერადობის უშუალო სილამაზეს ეწირება“. ორივე მკვლევარს გვიანდელი კვარტეტები აქვთ მხედველობაში.

საკვარტეტო ჟანრის სიახლოვეს სიმფონიებთან ციკლთა აღნაგობაც ადასტურებს და ციკლში ჩართული ფორმებიც. ტექნიკურ ხერხთა შორისაც უამრავია მსგავსება.

საკვარტეტო მუსიკა სიმფონიურისგან განსხვავებული პრობლემების წინაშე აყენებდა ბეთჰოვენს. სიმფონიური მუსიკა

ტემბრული პალიტრის სიუზვის 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. გასაკვირი ის კი არაა, დიდი სიმფონისტი ლალად რომ ფლობს თითოეული საკრავის ტექნიკურსა და გამომსახველ შესაძლებლობებს, გასაკვირია ის, რომ მხოლოდ და მხოლოდ ოთხი სიმებიანი საკრავის მეშვეობით მიღწეული მხატვრული შედეგი სიმფონიურის ტოლფარდია, ხმოვანებაც ხშირად ორკესტრულად ბერსავსე, მძლავრია. აი, რას ფიქრობს შინდლერი დიდი მანესტროს კვარტეტების შესახებ: „ბეთჰოვენს შეეძლო თავისი კვარტეტების შემსრულებლებისათვის ასე ეანდერძებინა: „ჩემი ნაწარმოებები მინიატურები და ფილიგრანული ნაკეთობა კი არაა, არამედ მიქელანჯელოს ფრესკებია და თუკი თქვენ გსურთ ისინი გადმოსცეთ ჩემებურად, ჩაანთ თქვენი ფუნჯები მსუყე საღებავებში, ისწავლეთ, თუ როგორ უნდა გაახშიანოთ თქვენი საკრავები ჯანსაღი, ძლიერი ჟღერადობით“.

აღნიშნული თავისებურებები ძირეულად განასხვავებს ვენის ამ კლასიკოსის კამერულ მუსიკას ჟანრის წინამავალი ნიმუშებისგან. ეს ომახიანად ნათქვამი ნოვატორული სიტყვაა, ფაქტობრივად, ახალი კამერულ-ინსტრუმენტული სტილი, ახალი ჟანრია ჩამოყალიბებული.

ინსტრუმენტული კვარტეტის ჟანრი, როგორც ითქვა, ბეთჰოვენის მთელი შემოქმედებითი გზის თანამდევია, ამიტომაცაა, რომ ნათლად ასაჩინოებს კომპოზიტორის ევოლუციას. მხატვრული ოსტატობა პარტიტურიდან პარტიტურისკენ სრულქმნილი, უნაკლო და დახვეწილი ხდება. საკომპოზიტორო ნერის ტექნიკა იმგვარ ხარისხს იძენს, ნებისმიერი სირთულის ჩანაფიქრი ხორცს რომ შეისხამს. დიდოსტატს, გეგონებათ, სურს მსმენელსაც და საკუთარ თავსაც დაუმტკიცოს, ყველაფერი

რომ ძალუძს, ნებისმიერ მიზანს რომ მიაღწევს, ნებისმიერი სიღრმისა თუ სირთულის ჩანაფიქრის განხორციელება რომ ხელეწიფება. შინაარსი კი, სულ უფრო იდუმალი და ამოუწურავი, უძირო ხდება.

ადვილშესანიშნია ადრინდელი და გვიანდელი დროის საკვარტეტო თხზულებებს შორის სხვაობა. ციკლებში იკლებს, ზოგჯერ კი კვარტეტისთვის უჩვეულოდ იზრდება (6-7 ნაწილი) ნაწილთა რაოდენობა; იცვლება მონაკვეთთა, ეპიზოდთა ტემპური მიმდევრობა; ტრადიციული სახით თითქმის აღარ გამოიყენება ბეთჰოვენისთვის ესოდენ ძვირფასი სონატური ფორმაც, რომლის მაგივრობას ახლა ფორმის კანონთა თავისუფალი გააზრება სწევს. სონატურ ფორმაში სულ უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი ხდება პოლიფონიური განვითარების ხერხთა როლი, მოხმობილია როგორც საკუთრივ ფუგა, ისე ფუგირებული და კანონის ტიპის განვითარება. მუსიკალური ქსოვილი მთლიანად განიცდის პოლიფონიზაციას. და, საერთოდ, სონატურის სანაცვლოდ სულ უფრო ხშირია პოლიფონიურ ფორმათა და გამომსახველ ხერხთა მოზიდვის შემთხვევები. სჩანს, პოლიფონიური ფორმები და ხერხები მეტ გასაქანს აძლევდა კომპოზიტორს ფილოსოფიური ფიქრისა და ღრმად ინტელექტუალური განცდების გადმოსაცემად. მძაფრდება კონტრასტი ციკლების ნაწილთა და მათში ჩართულ თემებს, ეპიზოდებს შორის. პოლიფონიასთან ერთად თვალშისაცემია გამოყენება ვარიაციული ფორმისა, რომელიც მართალია, უწინაც უყვარდა, მაგრამ საკვარტეტო ჟანრში მეტსა და მეტ ყურადღებას აპყრობს. ეს ფორმა უმეტესწილად ნელ ნაწილებში გამოიყენება.

საკვარტეტო პარტიტურები განირჩევიან 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 ნყობისაა, რომ ლამის ვოკალურ ხასიათს იძენს. ეს, რა თქმა უნდა, უფრო ნელი ნაწილებისთვისაა დამახასიათებელი, თუმცა არც სხვა ნაწილებისთვისაა

უცხო. კვარტეტების ნელი ნაწილები ლირიკული აღსარების, ფილოსოფიური ჭვრეტის, ბრძენკაცის დაუშრეტელი ფიქრის სფეროა. და რაკი ფიქრი თავისუფლად მოედინება, ამ ნაწილთა ფორმაც თავისუფლადაა გააზრებული, ფიქრის მსვლელობას ემორჩილება და არა ფორმისამგებ მოთხოვნებს. სასიმღერო წყობის თემატური მასალა განვითარების მანძილზე რთულ გარდასახვას განიცდის, დრამატიზმით იმსჭვალება, მაგრამ დრამატიზმი ახლებური ხასიათისაა; კონფლიქტურ საწყისთა შეპირისპირება მუსიკის მრავალპლანიანობას წარმოშობს.

თითოეული ქმნილების იერსახე განუზომლად ინდივიდუალური ხდება. ყოველი ნაწარმოები თვითმყოფია ფორმისა და მასში მოქმედი გამომსახველი ხერხების თვალსაზრისით. ციკლთა ნაწილები ნაწარმოების მხატვრული შინაარსის გახსნაში დამოუკიდებელ როლს ასრულებენ და ამასთანავე, ანსამბლურადაც და შინაარსობრივადაც ერთმანეთთან მჭიდრო ურთიერთკავშირში იმყოფებიან.

სიმფონიურ ჟანრთან სიახლოვის პარალელურად არც იმის შენიშვნაა ძნელი, რომ კვარტეტებში „სიმძიმის ცენტრი“ ნელ ნაწილებზე მოდის და არა I, II, და IV ნაწილებზე, როგორც ეს სიმფონიებშია. ციკლის ამ ნაწილებს ფორმის მრავალფეროვნება ახასიათებს, თუმც, გავიმეორებ, ვარიაციული ფორმა აშკარა უპირატესობით სარგებლობს.

რაც შეეხება ციკლის სასრულ ნაწილებს, ფინალებს, მათ, სიმფონიათა მსგავსად, უმეტესად ჟანრული ხასიათი აქვთ, სადღესასწაულო განწყობას აღბეჭდავენ. თუმცა გვიანდელი კვარტეტებისათვის საზეიმო განწყობა ნაკლებად ნიშნეულია.

უდიდესი გულისყურით ეკიდება კომპოზიტორი დეტალებს, მათ ოქრომჭედლის გულმოდგინებით ამუშავებს. თემატური მასალის და მისი განვითარება-დამუშავების, დეტალიზაციის დიდოსტატად წარმოგვიდგება.

ნოვატორულია მიდგომა ტემპებისა და ჰარმონიული გეგმებისადმი, მათი ურთიერთმიმდევრობისადმი. ჰარმონიული პალიტრა გასაოცარი სიმდიდრისაა, მოდულაციური გეგმა კი გაბედულებით ხასიათდება.

უდიდესია რიტმის გამომსახველი როლი. თითქმის ყველა კვარტეტისთვის ნიშანდობლივია რიტმული მრავალპლანიანობა.

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 ქვია, დამკვიდრებულ დოგმებს რომ არღვევო, როცა დაუნდობარი კრიტიკის სიტყვებს მიახლიან, ბეც კრიტიკოსს ამაყი სიმტკიცით მიუგებს: „მე მაქვს ამის უფლება!“ არც მაშინ იხევს უკან, როცა საყვედურობენ, მუსიკის შინაარსი არ მოგვწონს, გაუგებარიო, დაბეჯითებით პასუხობს: „არა უშავს რა, ეს მომავლის მუსიკაა“-ო.

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, სლავურსა და ბრიტანულ და სხვა ხალხურ სასიმღერო და საცეკვაო მუსიკის თავისებურებებს და ხშირად თემა-მელოდიებს, კილოკავებს. კომპოზიტორი საზრდოობდა ვენის უმდიდრესი, მრავალეროვნული ფოლკლორითაც და ამასთანავე, მისთვის ძვირფასი იყო გამოცდილება, მიღებული სხვადასხვა ეროვნული ფოლკლორული ნიმუშების გადამუშავებით რომ ჰქონდა შეძენილი. ასე, მაგალითად, კვარტეტში №4, თხზ. 18. I ნაწილი, დამხმარე პარტიას საფუძვლად უდევს გერმანული სიმღერა „Es waren zwei Königskinder“, ხოლო №1, თხზ. 59, კვარტეტის (№7) ფინალში გაისმის რუსული ხალხური სიმღერის „Ах талан, мой талан“, №2, თხზ. 59 (№8) სკერცოში კი ასევე რუსული „Слава“-ს ინტონაციური საქცევები. თუკი ადრეულ კვარტეტებში ფრანგული მენუეტი (სამნაწილიანი ფორმის ტრიოებში) ჭარბობს, ბოლოდროინდელ კვარტეტებში ხშირია გერმანულ-ავსტრიული ლენდლერის გამოყენება. ამრიგად, ფოლკლორული მასალისადმი მიმართვა ბეთჰოვენის შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია.

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 ბოლოდროინდლები, როგორც უკვე ითქვა, სიბრძნით, მხატვრულ-ესთეტიკური უშრეტი შინაარსით, კოსმიურ მასშტაბებს რომ იძენს, თვალწინდენი სივრცის პანორამაა.

ზემოთქმული აჩვენებს, თუ რა სახის ურთულეს ამოცანებს უსახავენ სწორუბოვარი კომპოზიტორის საკვარტეტო თხზულებები შემსრულებლებს, ურთულესს, როგორც წმინდა ტექნიკური, ისე მხატვრულ-ემოციური შინაარსის სრულყოფილად გახსნის თვალსაზრისით. სირთულეები უზარმაზარია.

სიმებიანი კვარტეტის ჟანრში ბეთჰოვენი პირველად 1798 წ. სცდის კალამს. თუმცა პირველი თხზულება, თხზ. 18, ექვსი პარტიტურის სერიას რომ წარმოადგენს, დასრულებულია 1800 წ. ანუ მაშინ, როცა ბეთჰოვენი, დახელოვნებული კომპოზიტორი, აღიარებული ავტორიტეტიცაა და საკმაო შემოქმედებითი მარაგის პატრონიც. უკვე დაწერილია საფორტეპიანო ცალკეული კონცერტიცა და სონატების რიგიც, მათ შორის სახელგანთქმული „მათეტიკური“ და სხვ. ადრეულ კვარტეტებში, სონატებისდაგვარად, ახალგაზრდა კომპოზიტორის სანუკვარი მიზანია თავის კერპს, ჰაიდნს მიემსგავსოს, დაწეროს ისე, ამ ოსტატის მიერ დამკვიდრებული კანონ-წესების დაცვა რომ 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.

კვარტეტების პირველი ციკლის ექვსი პარტიტურიდან ერთადერთია მინორული ტონალობის (თხზ. 18, №4, c mol).

მასში გადმოცემული ემოციური შინაარსი იმგვარია, რომ კვარტეტმა „პათეტიკურის“ სახელწოდება დაიმკვიდრა. დო მინორული ტონალობაც ხომ ფრიად ყურადსაღებ მნიშვნელობას იძენს ბეთჰოვენის შემოქმედებაში მთლიანად. ციკლთა აღნაგობაშიც მამილო-ჰაიდნის სტრუქტურაა დაცული: I ნაწილი, Allegro ma non tanto, სონატ. ფორმა. მისი მგზნებარე პათოსი რამდენადმე „პათეტიკურ“ სონატასაა მიახლოებული. II ნაწილი, Scherzo, Andante scherzoso quasi Allegretto, ბეთჰოვენი არღვევს ტრადიციას და მენუეტს ცვლის სკერცოთი, ხოლო მენუეტი III ნაწილში, Menuetto, Allegretto, გადააქვს. IV ნაწილი, Allegro, რონდოს ფორმით, მხიარული, სადღესასწაულო ფინალია. ამრიგად, კვარტეტების პირველსავე ციკლში ბეთჰოვენი თითქოს ტრადიციას მისდევს, მაგრამ მისი მორჩილი როდია, თუკი ჩანაფიქრი მოითხოვს, დაურიდებლად არღვევს კანონ-წესებს.

კვარტეტი №1 F Dur, თხზ. 18 (ქრონოლოგიით მესამეა, მაგრამ კვარტეტების საბოლოო ნუმერაციამში პირველი ადგილი დაიმკვიდრა). ბეთჰოვენის ცალკეულ მკვლევარს (თ. ჰელმი, ლ. შპორი) მიაჩნია, რომ ჟანრის სპეციფიკის, საკრავებს შორის თემატური მასალის განაწილების, დამუშავების ხერხების, დეტალების გარანდვის თვალსაზრისით, იმდენად სრულყოფილი ნაწარმოებია, რომ საკვარტეტო ჟანრის მწვერვალადაც შეიძლება იყოს მიჩნეული. კომპოზიტორი კი მხოლოდ კალამს მოსინჯავს ამ ჟანრში. ბეთჰოვენი, მართალია, ჰაიდნს უდგას კვალში, მაგრამ, ამასთანავე, საკუთარი პრინციპებითაც ხელმძღვანელობს: ახლებურია სკერცოს თემატიზმი, მას მაზურკის რიტმი სჭვალავს. დამხმარე პარტია ორმაგი სამნაწილიანი ფორმისაა (a-b-a-b-a). ახლებურია დამუშავების ტონალური გეგმა (B, Ges, f, Des), სადაც სეკვენციური განვითარება სჭარბობს. უჩვეულოა ემოციური შინაარსი, ტრაგიზმის ელფერით რომაა შემოსილი. I ნაწილი, Allegro con brio, F Dur, აქტიური, ქმედიითა. II ნაწილი, Adagio affettuoso ed appassionato, d moll, სრულიად ახალი სიტყვაა ამ კამერულ ჟანრში, რამეთუ ასეთი კაემანი, ტრაგიკულ გრძნობათა ამგვარი სიმძაფრე მისთვის უცხოა (იშვიათი გამონაკლისებია მოცარტის კვარტეტი d moll, მისივე კვინტეტი g moll

და ჰაიდნის კვარტეტი „ჯვარცმული ქრისტეს შვიდი სიტყვა“). ცალკეული მკვლევარი ფიქრობს, რომ ამ Adagio-ს მუსიკა შთაგონებული იყო შექსპირის ტრაგედიით „რომეო და ჯულიეტა“, ტრაგედიის უკანასკნელი სცენით, აკლდამაში რომ ვითარდება. ამ ნაწილის არც ფორმაა ტრადიციული, გამოყენებულია ნელი ნაწილებისათვის უჩვეულო სონატური ფორმა. დამუშავების ლაკონიზმიც მის დრამატიზმს კიდევ უფრო ამკვეთრებს. ვარი-რებული რეპრიზაც ტრადიციიდან გადახრას მოწმობს. ნელი თემა, მოქნილი, ექსპრესიული და გამომსახველი სამეტყველო ინტონაციებსაც ითავსებს. III ნაწილი, Scherzo, Allegro molto, F Dur, იუმორის, მხიარულების ნათელ ფერებს ასხივებს. IV ნაწილი, Allegro, C dur მიზანსწრაფული, მხიარული, სადღესასწაულოა. თემატური მასალისთვის იტალიური ხალხური ცეკვის, ტარანტელას რიტმებია მოხმობილი, რაც კვარტეტის ჟანრის უფრო ადრეულ ნიმუშებში არ გვხვდება.

თხზ. 18 კვარტეტების მშვენიერ სამყაროს ქართველი ახალგაზრდობა სტუდენტურ ასაკში ეცნობა ხოლმე, ამ ნაწარმოებებს კონსერვატორიის სასწავლო პროგრამებში მკვიდრი ადგილი უკავიათ, ამ მუსიკის მეშვეობით ხდება საანსამბლო მუსიციერების სპეციფიკის დაუფლება.

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 უკვეთავს 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 ჰაიდნია, თავისი 1781 წ. დაწერილი 6 „რუსული კვარტეტით“, თხზ. 33. მაგრამ, ახალგაზრდა ბეთჰოვენი თავის ამ კვარტეტებში საკუთარი შთაგონების მიმდევარი უფროა, ვიდრე ვენის პირველი კლასიკოსის, ჰაიდნისეული

ფორმისა თუ სხვა კანონ-წესების მოთხოვნებისა. ამ კვარტეტებზე მუშაობის ხანა ხომ იმ დროს ემთხვევა, ბეთჰოვენმა რომ განაცხადა: „ამიერიდან ახალ გზას ვადგები“-ო.

„რუსული კვარტეტების“ ოპუსი ახალი საფეხურია ბეთჰოვენის საკვარტეტო ევოლუციისა.

კვარტეტი №8 თხზ. 59 №2, e moll, „რუსული ციკლის“ შემადგენელი ნაწილია. ეს უკვე სიმფონიზებული კვარტეტია. შინაარსიც წინამავალ ოპუსში გაერთიანებულ კვარტეტებთან შედარებით უფრო ღრმაა, უფრო მრავლისმომცველი, აზრის განვითარება უფრო თანმიმდევრულია. თხზ. 59-ის ტრიადაში ეს პარტიტურა განირჩევა იმით, რომ ყველაზე ლირიკულია, ამასთანავე რომანტიკული ტენდენციებია შეჭრილი. ეს განსაკუთრებულად III ნაწილის, სკერცოს (*Allegretto, e moll*, სამ ნაწ. ფორმა ტრიოთი) შესახებ ითქმის. მელოდიკა აქ მოკლემოკლე ფრაზებისგანაა შედგენილი, ალელუებული ადამიანის მეტყველებას უახლოვდება. დინამიკა შეგუბებულია, ჭარბობს *pp* და *p*-ს ნიუანსი. *f*-ს უეცარი აფეთქებებიც მყისიერად განელდება ხოლმე, რაც სიახლეა ბეთჰოვენის მუსიკისათვის. მისი სკერცოების ტიპიური ნიშანი, ოსტინატური სამწილადი რიტმი კი აქაც შენარჩუნებულია. შედარებით უფრო ტრადიციულია ციკლის I ნაწილი, სონატ. *Allegro*, ბეთჰოვენისებურად ქმედითი, აქტიური რომაა. ლირიკული ნაკადი შემოაქვს სასიმღერო წყობის დამხმარე პარტიას, გულითად, ინტიმურ გრძნობებს რომ გამოხატავს. ვარიაციის ფორმითაა დაწერილი II ნაწილი, *Molto Adagio, Si tratta questo pezzo con molto di sentimento*, ლირიკულ გრძნობათა უშუალობას არც ეს ნაწილია მოკლებული. ვარიაციის ქორალური წყობის თემა კანტილენურობითა და ლირიკული სიტბოთია აღბეჭდილი. IV ნაწილი, ფინალი, *Presto, e moll, C dur*, რონდო-სონატის ფორმით (დამუშავებაში – ფუგატო), დღესასწაულებრივი სიმხიარულითაა განმსჭვალული. დამხმარე პარტია ერთსა და იმავე დროს სასიმღერო წყობისაა და სამეტყველო ინტონაციებსაც შეიცავს. მის ლირიზმს ამძაფრებს დადაბლებული II საფეხური.

ამ შესანიშნავი ნაწარმოების დაბადების შესახებ საინ-

ტერესო ცნობას გვანვდის კარლ ჩერნის მოგონება: „ბეთჰოვენმა e moll თხზ. 59 კვარტეტის ძირითად იდეას მაშინ მიაგნო, როცა ერთ ღამით დიდხანს სჭვრეტდა ვარსკვლავებით მოჭედილ ცის კამარას და სამყაროს პარმონიულობაზე ფიქრს იყო მიცემული“.

კვარტეტი №9 თხზ. 59, №3, C Dur. „რუსული“ ციკლის დამაგვირგვინებელი ნაწარმოებია, მასშტაბურია, მონუმენტური, სიმფონიზებული კვარტეტის მწვერვალია. ხმოვანებაც ორკესტრულად ბგერასავსე, მძლავრია. მხატვრულ სახეებში, საკვარტეტო ჟანრში პირველად ხდება წამყვანი გმირული სანყისი. **I ნაწილი, Andante con moto**, ღრმა ნალველით განმსჭვალული, მოქვეითინე ინტონაციებით გაჯერებული შესავლით (Introduzione) იწყება. ბეთჰოვენის ლირიკის ერთ-ერთი გამორჩეული ფურცელია. შემდეგ მოდის **Allegro vivace**, სონატ. ფორმით. ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ სონატურ ფორმაში ბეთჰოვენი პირველად უარყოფს ექსპოზიციის გამეორების ხერხს (რაც სხვა ჟანრის ნაწარმოებებისთვისაც გახდება ტიპიური, მაგ. სონატა „აპასიონატა“, სიმფონიები და სხვ.). პოლიფონიური ხერხების (ფუგა) დამუშავებითს ნაწილში მოზიდვაც საკვარტეტო ჟანრში სიახლეა. **II ნაწილი, Andante con moto quasi Allegretto, a moll.** ციკლის ლირიკული ცენტრია. ბალადური ნყობის მუსიკას მღერადი, ვოკალური მელოდია უდევს საფუძვლად. ჭვრეტითი, მშვიდი განწყობით მონოდებულია კონტრასტი შექმნას განაპირა ნაწილებთან. **III ნაწილი, Menuetto, Gracioso.** ფაქიზი და გალანტურია. **IV ნაწილი, Allegro molto.** შეთავსებულია ფორმები ორმაგი ფუგისა და სონატურის. კომპოზიტორის პოლიფონიური ოსტატობის სრულ მონიფულობას ამჟღავნებს. ფუგის ფორმა საკვარტეტო ციკლის ფინალში პირველადაა მოცემული, მაგრამ ამიერიდან ამ პოლიფონიურ ფორმას ბეთჰოვენი სულ უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. აქაც კომპოზიტორმა ივან პრაჩის „რუსული ხალხური სიმღერების“ კრებულიდან ამოკრებილი რუსული და ბელორუსული ხალხური მელოდიები ჩართო. **II ნაწილში ბელორუსული ხალხური „მკის სიმღერის“**

ინტონაციები გაისმის. ბეთჰოვენი სიმღერას მთლიანი სახით კი არ ჩართავს, არამედ მხოლოდ ცალკეულ ინტონაციას, კილოურ საქცევებს მიმართავს.

ბეთჰოვენზე ერთ-ერთი მონოგრაფიის ავტორი ედუარდ ერიო, ამ კვარტეტის შესახებ ასე სწერს: „პირველი მსმენელი შეაშინა თავისი გამომწვევი ორიგინალობით“-ო.

კვარტეტი №10 თხზ. 74, Es Dur, ბეთჰოვენის ერთ-ერთ დამფასებელსა და მეცენატს, თავად ფრანც იოზეფ ფონ ლობკოვიცს ეძღვნება. 1809 წ. უზის თარიღად. იმის გამო, რომ სონატა. Allegro-ში უხვადაა გამოყენებული pizzicato-ს ხერხი, კვარტეტს „საარფოს“ უწოდებენ ხოლმე.

ამ თხზულებით ბეთჰოვენი საკვარტეტო ჟანრში კიდევ ერთ ახალ საფეხურს დაეუფლა, კიდევ ერთი შედეგრით გაამდიდრა. წერის მანერა აშკარად ნოვატორულია. I ნაწილი, Poco Adagio. ჭარბობს უღრუბლო, ნათელი, თუმც სევდანარევი, ფიქრიანი განწყობილება. დიდია დინამიური კონტრასტების როლი. II ნაწილი, Adagio, ma non troppo, As Dur, რონდოს ფორმით. ბეთჰოვენის კამერული, ჭვრეტითი, მეოცნებე, გულის სიღრმემდე ამაღლელებელი ლირიკის შედეგრთაგანია. ფლორესტანის პარტიიდან ცენტრალურ არიას (ოპ. „ფიდელიო“, II მოქმ.) ენათესავება. III ნაწილი, Presto, c moll, მგზნებარე, დრამატიზმით გაჟღენთილი სკერცოა, რითაც V სიმფონიის ანალოგიური ნაწილის ასოციაციას ჰბადებს. IV ნაწილი, Allegretto con variazioni, შესვენების გარეშე მოსდევს Presto-ს. ამდენად მისი გაცისკროვნებული, სხივმოსილი სიმშვიდე მეტ შთაბეჭდილებას ახდენს. ვარიაციის მოქნილი, ფაქიზი თემა სასიმღერო-საცეკვაო ნწყობისაა და ამავედროულად სამეტყველო ინტონაციებითაცაა გაჯერებული. ვარიაციათა მსვლელობაში, მოდულაციურ გეგმაში უმდიდრესი ფანტაზია გამოსჭვივის. კოდა სკერცოზული ხასიათისაა.

კვარტეტი №10 ორ ღირსშესანიშნავ ნაწარმოებთან, №5 საფორტეპიანო კონცერტთან და უვერტიურა „ეგმონტთან“ თითქმის ერთდროულად იწერებოდა. ეს გარემოება გასაგებს ხდის, თუ რატომბა ეს, კამერული ჟანრის ქმნილება, დატვირთული ესოდენ რთული, დრამატული შინაარსით – ბედისწერასთან

შეუპოვარი ბრძოლა, კაეშანი, ნათელი მერმისის გამარჯვების ურყევი რწმენა. ამგვარი შინაარსი მანამდე არასდროს აღბეჭდილა კამერულ მუსიკაში. შინაარსიდან გამომდინარე კვარტეტი ჭეშმარიტად სიმფონიურ მასშტაბსა და გაქანებას იძენს, გრანდიოზულია. პარტიტურაში ბეთჰოვენი ციკლის გამთლიანებას ესწრაფვის, ნაწილთა (III-IV) შორის *attacca*-ს ხერხს იყენებს. საფინალო, IV ნაწილში, კი, როგორც ითქვა, ვარიაციულ ფორმას (თემა და 6 ვარიაცია) მიმართავს, „გმირული“ სიმფონიის ფინალის მსგავსად. ამასთანავე, კვარტეტის უამრავი თავისებურება რომანტიკული მუსიკის განთიადის მომასწავებელია.

კვარტეტი №11 თხზ. 95, f moll, 1810. შინაარსის სიღრმის, ფორმის მონუმენტურობის, განვითარების უწყვეტობის თვალსაზრისით შეიძლება გაუტოლდეს სიმფონიას. ალბათ ამიტომაც იყო, რომ მრავალი წლის შემდეგ ამ კვარტეტს სიმებიანი ორკესტრის მთელი შემადგენლობით ასრულებდა XX ს. ერთ-ერთი უდიდესი კომპოზიტორი და დირიჟორი გუსტავ მალერი.

ფა მინორული კვარტეტი ბეთჰოვენის გენიის ერთ-ერთი გამონათებაა და ბუნებრივია, ესეც შედევრთა 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 წ. შექმნილი კვარტეტებით.

I ნაწილი, Allegro con brio, მგზნებარე და დრამატულია. მთავარი პარტიის უნისონური წყობა იშვიათია კლასიკური კვარტეტის ჟანრში. ენერგიული, ფანფარული ხმოვანება, რამდენიმე მოტივისგან შედგება. ენერგიასა და დრამატიზმს მწუხარება, ნალველი ენაცვლება და დრამატულ განწყობას აძლიერებს. დამხმარე პარტია, თავისი ლირიზმით, შორეული, მიუხეღოვანი იდეალის სახეს რომ ხატავს, მკვეთრად კონტრასტულია მთავარი პარტიის მიმართ. დამუშავების დრამატიზმს მისი ლა-

კონიურობაც უნყობს ხელს. რეპრიზაში ლირიკული საწყისი უპირატესობას იძენს, მაგრამ კოდა კვლავ ტრაგიკულია. ნაწილის ემოციური ტონი, განვითარების ხერხები და დრამატურგიული პრინციპები V სიმფონიასთან ანალოგიებს წარმოშობს. II ნაწილი, *Allegretto, ma non troppo, D Dur*, სამნაწილიანი ფორმა. ემოციური განწყობა ნათელია, მაგრამ ფარული სევდით შემოსილი, ნაღვლიან სიმღერას, *lied*-ს უნათესავდება. შუა, ჩაფიქრებულსა და ელეგიურ ნაწილში, ფუგატოა გამოყენებული. ფუგატო, სუსხითა და სიმკაცრით სპობს ნათელ ემოციას და განვითარებას კვლავ დრამატიზმის კალაპოტში შემოაბრუნებს. III ნაწილი, *Allegro assai vivace, ma serioso, f moll*, სამნაწილიანი ფორმით, ტრიოთი. შეუსვენებლივ მოსდევს წინამავალ ნაწილს და თავისი სკერცოზულობით, პუნქტირული, მაზურკის მსგავსი რიტმით, კონტრასტს ქმნის როგორც წინამავალი, ისე ფინალის მიმართ. აქ მკაცრი პათოსი, ფიქრი და სიმშვიდე ისადგურებს. IV ნაწილი, *Larghetto espressivo, Allegretto agitato, f moll*, სონატ. ფორმა რონდოს ელემენტებით. ბალადური, თხრობითი ხასიათის თემატიზმი განამტკიცებს დრამატული საწყისის უპირატესობას. კოდაში სადღესასწაულო განწყობა იმარჯვებს.

ნაწარმოები ავტორმა მიუძღვნა ერთგულ მეგობარს, ვიოლონჩელისტსა და კომპოზიტორს, ნიკოლაუს ცმესკალს ფონდომანოვეცს. კვარტეტი 1810 წ. ზაფხულ-შემოდგომით იწერებოდა. ესე იგი, მუშაობა დაემთხვა კომპოზიტორის ბიოგრაფიის დრამატულ პერიოდს – სიყრუემ სწრაფად დაიწყო შეტევა. სულის გამთანგავი განცდები, ბეთჰოვენი შეპყრობილი რომ იყო, დიდი დრამატიზმით, ფსიქოლოგიური სიღრმით გადმოიცა კვარტეტის მუსიკაში, მძაფრ კონტრასტებში, ტრაგიკული ტონების სიჭარბეში, დისონანსურ შეხამებათა სიუხვეში.

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

ფა მინორული კვარტეტის პირველი შესრულება 1814 წ.

მაისში შუპაცინგის კვარტეტის მიერ შედგა. კიდევ ორი წელი დასჭირდა პარტიტურის დაბეჭდვას. ეს არის ბეთჰოვენის შემოქმედების ცენტრალური პერიოდის დასკვნითი თხზულება. ამასთანავე, №10 კვარტეტის მსგავსად, №11 კვარტეტიც ამ ჟანრის ერთ-ერთ მწვერვალადაა მიჩნეული.

საკვარტეტო ოპუსებს 95 და 127 თოთხმეტ წლიანი შუალედი ამორიშორებს. გეგონებათ კომპოზიტორმა ხელი აიღოო საყვარელ საკვარტეტო ჟანრზე. მაგრამ №12 კვარტეტის პირველივე ტაქტები ცხადმყოფს, თუ რაოდენ ბევრი სათქმელი დაუგროვდა გენიოსს, სათქმელი ახალი, წინამავალი კვარტეტებისგან განსხვავებული. ესაა ცხოვრებისეულ ბრძოლაში გამობრძმედილი ბრძენკაცის ფილოსოფიური ფიქრი, ესაა მშვიდი ჭვრეტა 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.

კვარტეტზე №12 ბეთჰოვენი მუშაობას იწყებს მას მერე, რაც დასრულებული აქვს ორი ფუნდამენტური, მონუმენტური ქმნილება, „საზეიმო მესა“ და IX სიმფონია. ამ გრანდიოზულ თხზულებებზე მუშაობით მიღებული გამოცდილება, რასაკვირველია, საკვარტეტო პარტიტურაში ღრმა კვალს ტოვებს.

კვარტეტი №12 და, საერთოდ, თხზ. 127-ში გაერთიანებულ პარტიტურებში ბეთჰოვენი იმგვარი ნოვატორია, თავის ეპოქას რომ უსწრებს წინ და შორეულ მერმისს წინასწარმეტყველებს. ეს პარტიტურები იმ ხელწერითაა შექმნილი, გენიოსის მემკვიდრეობაში „გვიანდელი სტილის“ სახელით რომ მოიხსენიება. კვარტეტების ამ სერიაში შემავალ 5 პარტიტურაში, არა მარტო ბეთჰოვენის, არამედ ზოგადად კამერული მუსიკის ახალი, უმაღლესი მწვერვალია დალამქრული. ამ თხზულებებში კომპოზიტორი ანზოგადებს უმდიდრეს შემოქმედებითს გამოცდილებას, ოსტატობის ხარისხს იმგვარს ავლენს, მხოლოდ

გენიოსებს რომ მიუწვდებოდათ ხელი. შინაარსი, როგორც ითქვა, კოსმიურ 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 განმანათლებლების ისეთ დიდ წარმომადგენლებთან, როგორებიც არიან ლესინგი, შილერი, გოეთე, ვიდრე რევოლუციურ კლასიციზმთან, რაც ესოდენ მკვეთრად გამოიხატა მისი შემოქმედების ცენტრალური პერიოდის ჰეროიკულ სტილში“ (ნ. ნიკოლაევა).

კვარტეტი №12 თბზ. 127, Es Dur, დამთავრებულია ქ. ბადენში, 1824 წ., ესე იგი იმ დროს, როცა კომპოზიტორი უკვე მძიმედ იყო დაავადებული. ერთ-ერთ წერილში იგი საწყალობლად შესჩივის კიდეც თავის ძმას: „გუშინდელსაქეთია აღარაფერი მიჭამია, წვნიანისა, ორიოდ კვერცხისა და სუფთა წყლის გარდა. ენა სრულიად გამიყვითლდა, გამაჯანსაღებლის, ან კიდეც სასაქმებლის გარეშე ჩემი კუჭი ვეღარასოდეს 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 გაჭახტახებულ ცაზე ღრუბლის ფთილაც არ სჩანს და მართალია, წამყვანია ლირიკული საწყისი, მაინც ძალუმად იფრქვევა ბეთჰოვენისეული ენერგია. ეს ციკლი, ერთი შეხედვით, თითქოს, ყველაზე ტრადიციულია ამ დროის კვარტეტებს შორის. თუმცა ამ მაცდურ შთაბეჭდილებას თვალის მხოლოდ ერთი გადავლება წარმოშობს.

I ნაწილი, სონატ. ფორმა. იწყება ზეიმური, ამალღებული ხასიათის მცირე შესავლით (Maestoso). პირველ ვიოლინოს დაკისრებული მთავარი პარტია (Allegro) სიმშვიდეს გამოხატავს, ნაზია და ვალსისებური, და, ამდენად, კონტრასტულია შესავ-

ლის მიმართ. დამხმარე პარტია, სოლ მინორი, აღუშფოთველი და იდილიური განწყობისაა. მთლიანობაში მუსიკა აღიქმება, როგორც ლირიკული აღსარება, ჩამოქნილი თავისუფლად გააზრებულ ფორმაში. მაგრამ ექსპოზიციის მშვიდ მდინარებას ორჯერ არღვევს შესავლის დიადი აკორდები და ამით კონტრასტის უქონლობაც კომპენსირებულია. კონტრასტის უქონლობას ტემბრთა მრავალფეროვნებაც ანაზღაურებს და გამოხატავს ხელოვანის იდუმალ განცდებს, რომელთა ბოლომდე ამოცნობა, ალბათ, შეუძლებელიცაა.

II ნაწილი, *Adagio, ma non troppo e molto cantabile, As Dur*, თემა და ხუთი ვარიაცია კოდით. ვარიაციული განვითარება პოლიფონიური ელემენტების შემცველია. ესაა ბუნების წინაშე ქედმოხრის, შინაგანი მონოლოგის ერთ-ერთი დიდებული ნიმუში. მუსიკის შინაარსში წვდომას აადვილებს ბეთჰოვენისეული გამონათქვამი: „აქ, ბუნების ქმნილებათა გარემოცვაში, საათობით ვზივარ და ჩემი ფიქრები ბუნების ნახელავთა ჭვრეტაში იძირებიან“. ბეთჰოვენის კვარტეტების მკვლევარს, ნ. ნიკოლაევას, მართებულად მიაჩნია, რომ „ეს მუსიკა ბეთჰოვენის წინასწარმეტყველებაა ვაგნერის „უსასრულო მელოდისა“. 18 ტაქტის მანძილზე უწყვეტად მომდინარე თემა, თითქოს, უკიდვანო კოსმიურ სივრცეში ლივლივებს. დიდოსტატის გვიანდელი პერიოდის ჭეშმარიტად „უსასრულო მელოდის“, გულითადი ლირიკის უტყუარი ნიმუშია. თემის ქორალური წყობა კი მუსიკას მართლაც რომ ღვთაებრივი ემოციით აღავსებს. ამ თხზულებით დაწყებული საკვარტეტო ციკლებში ცენტრალურ მნიშვნელობას იმპეიდრებენ ნელი ნაწილები და ტემპიც, უმეტესწილად, *Adagio*-ა.

III ნაწილი, *Scherzando Vivace*, სრული კონტრასტია წინამავალი *Adagio*-ს მიმართ, როგორც სწრაფი ტემპით, ისე ჩუმი ხმოვანებით. სკერცოს ჟანრიც, ამიერიდან, ბეთჰოვენის საკვარტეტო ციკლების აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი ხდება. რაოდენ მდიდარ ფანტაზიას ამჟღავნებს სწორუპოვარი ხელოვანი! თუკი ეს სკერცო იუმორისტულია, მომდევნო სკერცოები ხან უჩვეულო მარშია (თხზ.127), ხან გლეხური მოუხეშავი, გულუ-

ბრყვილო, ალალი ხუმრობაა (თხზ. 132), ხან ნათელს ასხივებს, ხან ლეგა ღრუბელი ფარავს და შავნაღვლიანი ფიქრით იმოსება. სკერცო ვითარდება თვალისმომჭრელი გამომგონებლობით. ფორმა კონტრასტული ეპიზოდების მიმდევრობაზეა აგებული. მუსიკა ჯერ შემტევი, მგზნებარეა, შემდეგ ფანტასტიკური ხასიათის, ბოლოს კი სახუმარო ელფერს იძენს. პოლიფონიური წერის ტექნიკა ვირტუოზულია.

IV ნაწილი, Finale, სონატ. ფორმა. ბრგე, მიზანსწრაფულია, ცოცხალი ეპიზოდების მონაცვლეობაზე აგებული. გვაოცებს თავისუფლებითა და სიმძლავრით. ამ ნაწილის შესახებ რომენ როლანი წერს: „მუსიკა აღწევს ყველაზე წმინდა, ფრთაშესხმული ლირიკის, სიმშვიდისა და აღუშფოთველობის თვალშეუდგამ სიმაღლეებს“. მწყემსური სალამურის, გლეხურ მიამიტ მონამღერს მიმსგავსებული მელოდიკა ჭვრეტით, პასტორალურ განწყობილებას ჰბადებს, ამას კი ემატება ენერგიული უნისონური სვლები. კონტრაპუნქტული ტექნიკა კვლავინდებურად განაფულია.

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 ყარობის განთიადთან განშორებაა“.

საკვარტეტო ჟანრის ეს შედევრი, დაწერიდან ორი წლის შემდეგ, ანუ 1826 წ. დაისტამბა. პირველი შესრულება, 1825 წ. ნ მარტს, ბეთჰოვენის მეგობრის, შუპაცინგის კვარტეტმა განახორციელა, წარუმატებელი გამოდგა. შუპაცინგს უჩივლია, ჩემი ვიოლინოსგან შეუძლებელს მოითხოვო. კომპოზიტორი გაგულისებულა: „ნუთუ გგონია, რომ მე 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 მუსიკაა?!“-ო. არა, გენიოსის

თანადროული საზოგადოება, ნამდვილად, მზად არ იყო ამ მუსიკის სიახლის არც შესასრულებლად, არც მოსასმენად და არც შესამეცნებლად! რაა გასაკვირი, არა თუ თანამედროვენი, რომანტიკული თაობის კომპოზიტორებიც (მათ შორის შუმანიც კი), ვენელი მოჰიკანი თავიანთ კერპად რომ ჰყავდათ შერაცხული, მისი ცალკეული კვარტეტებსადმი (უმეტესად კი გვიანდელებისადმი) სრულ გულგრილობას იჩენდნენ.

უნდა ითქვას, რომ ბეთჰოვენი ამა თუ იმ ნაწარმოებზე, მათ შორის კვარტეტებზე, მუშაობისას სავსებით კონკრეტულ შემსრულებლებს ეარაუდობდა. 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 მიჰყრობილი. 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 გამოხატვა, ხოლო რა ფორმას შეიძენს ეს „თხრობა“ იგი ამას აღარ დაგიდევთ. ფიქრი მოედინება შეუბრკოლებლად, ფორმის ამგები კანონებისა და მათი ლოგიკის უგულებელყოფით, მხოლოდ და მხოლოდ შთაგონების კარნახით, აკი უბრძანებია

კიდევაც: „მე არაფერს ვითხოვ, მე მხოლოდ ჩემთვის ვწერ“-ო.

კვარტეტი №13 თხზ. 130, B Dur, 1825-1826 წ. წ. აქ ბეთჰოვენი სრულიად უელის გვერდს საკვარტეტო ჟანრის კანონებს, ციკლს უჩვეულოდ, ექვს, განსხვავებული მოცულობისა და ემოციური წყობის ნაწილად გაიაზრებს და ამით, თითქოს, ძველებური სიუიტიის ჟანრს გაიხსენებს. კონტრასტების ახლებურ მიმდევრობას აყალიბებს. I ნაწილი, B dur, Adagio ma non troppo-სა და Allegro-ს ეპიზოდების, თან პოლიფონიურისა და ჰომოფონიური წყობის მუსიკის ნაზავს წარმოადგენს. II ნაწილი, Presto, b moll, მცირე მოცულობისაა, ფორმის მთლიანობით განირჩევა. თემა ხალხურ საფერხულოებსაა დანათესავებული. III ნაწილი, Andante con moto, ma non troppo, Des Dur, ვრცელია, იუმორისტული ხასიათის. IV ნაწილი, Alla danza tedesca, Allegro assai, G Dur, თავისებური სწრაფი ტემპის ვალსია, თუმცა ცალკეული მკვლევარი მასში ლენდლერის ნიშნებსაც ხედავს. ამ უშუალო, სადა მუსიკით ბეთჰოვენი, თითქოს, შორეულ ნათელ წარსულს გადაავლებს თვალს. V ნაწილი, Cavatina, Adagio molto espressivo, Es Dur. ძალზე უჩვეულოა. ძირითადი ლირიკული მელოდია ლამის ვოკალური წყობისაა, კომპოზიტორი აკი „კავატინას“ უწოდებს კიდევ. VI ნაწილი, Finale, Allegro, B Dur. ხალხური ხალასი იუმორითაა გაჟღენთილი, გრაციოზულია, ვრცელი. ბეთჰოვენის თავდაპირველი განზრახვა ყოფილა ეს კვარტეტი გრანდიოზული ფუგით დაებოლოებინა, მაგრამ ჩანაფიქრი შეუცვლია და შემდგომში სი ბემოლ მაჟორული დიდი ფუგა სიმებიანი კვარტეტისათვის დამოუკიდებლად გამოიცა (op. 133).

№13, op. 130, B Dur, კვარტეტის პრემიერას, მისი წინამავალის, №12 კვარტეტისა არ იყოს, უღიმღამოდ ჩაუვლია, კომპოზიტორს გული მაინც არ გასტეხია: „არა უშავს რა, ოდესმე მოენონებათ. მე ვიცი, რომ ხელოვანი ვარ!“ განუცხადებია მტკიცედ.

კვარტეტები №12, №13, რუსი თავადის, ნიკოლაი გოლიცინის დაკვეთით დაიწერა, ამიტომ მასვე მიეძღვნა. შესრულებაც განხორციელდა რუსი გრაფის ა. კ. რაზუმოვსკის კვარტეტის მიერ, სადაც პირველი ვიოლინო შუპაცინგი იყო.

კვარტეტი №14, თხზ. 131, cis moll. სასიკვდილოდ განწირული

კომპოზიტორის ხელით, 1826წ. 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“-ო. 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, *Adagio, ma non troppo e molto espressivo, cis moll*, ფუგაა. წრფელი ლირიკული აღსარებაა მოქცეული მკაცრი პოლიფონიური ფორმის ყალიბში. მუსიკის მდინარება ზომიერია, ხმოვანება – იდუმალი. II ნაწილი, *Allegro molto vivace, D Dur*, ცეცხლოვან იტალიურ ხალხურ ცეკვას, ტარანტელას უახლოვდება. ძალუმად ამჟღავნებს ავტორის ნოვატორულ აზრს. III ნაწილი, *Allegro moderato*-სა და *Adagio*-ს მიმდევრობაზე დამყარებული თავისუფალი ფორმის რეჩიტატიულ-დეკლამაციური მოკლე ნაწილია. IV ნაწილი, *Andante, ma non troppo e molto cantabile, A Dur*, თემა და ვარიაცია ვრცელი კოდით. განსაცვიფრებელია ლირიკულ გრძნობათა სიღრმით, გრძნობის ათასგვარი პარმონიულ-ტემბრული ფერით შემკობის უნარით. V ნაწილი, *Presto, E dur*, სკერცო, კვლავ ხალხური ნყობის ცეკვაა, სადაც მგზნებარებას მოულოდნელად უპირისპირდება სიდინჯე, უსწრაფეს ტემპს (*presto*) ნელი (*molto poco adagio*) მოსდევს. VI ნაწილი, *Adagio quasi un poco andante, gis moll*, თავისუფალი ფორმით, ძველებური ესპანური ცეკვა-მსვლელობის, სარაბანდას ჟანრის ორიგინალური გააზრებაა. მცირე მოცულობისაა. ერიოს მიაჩნია რომ „ესაა უსიტყვო ლოცვა“. VII ნაწილი, *Allegro, cis moll*, 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 ტატ-ნობს, 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!"

დო დიეზ მინორული კვარტეტის გრანდიოზულ ციკლს მთლიანობას სძენს ნაწილთა შორის გაბმული თემატური კავშირები. ესაა სიჭარმაგესმიტანებული ვენელი მოპიკანის ფილოსოფიური ფიქრი ყოფნა-არყოფნის, ცხოვრების ავკარგის, ჭირ-ვარამის, ამაოთა ამაოების 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 შთაგონებული მუსიკის ღირსებები მერე და მერე იმდენად დაფასდა, რომ გერმანელებს „ბეთჰოვენის მეთოთხმეტე კვარტეტის სახელობის კვარტეტი“ ჩამოუყალიბებიათ და ყოველწლიურად, მაისის თვეში, საზეიმო კონცერტებს მართავენ. ერთ-ერთ ასეთ საკონცერტო საღამოში მონაწილეობის პატივი, როგორც კვარტეტის წევრმა, ვიოლონჩელისტმა ბ-მა ოთარ ჩუბინიშვილმა გაიხსენა, ქართულ ანსამბლს, ს. ცინცაძის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო სიმებიან კვარტეტსაც ერგო წილად. ქართველი მუსიკოსების მიერ შესრულებულ ბეთჰოვენის მუსიკას გერმანელი მსმენელის დიდი მოწონება დაუმსახურებია.

კვარტეტი №15, ოპ. 132, *a moll*, 1825 წ. ამ ქმნილების თაობაზე ავტორი თავისი გამომცემლისადმი 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

ლირსი რომაა. და თუკი რაც მოგახსენეთ, სრული ჭეშმარიტება არაა, დაე, ყველაზე უღირს ადამიანად მიმიჩნიოთ“. ხელოვანი გულწრფელიც იყო და ჭეშმარიტებასაც ბრძანებდა. ეს კვარტეტი გენიალობის ნიშნით ცხებული ხელოვანის მართლაც რომ გულის სიღრმიდან გადმომსკდარი ლირიკული აღსარებაა, თუმცა აქ ჩაბუდებული შინაარსი, ფიქრები და განცდები, მხოლოდ ლირიკის სფეროთი როდი იფარგლება. კვარტეტის შინაარსი უძირო, ბოლომდე ამოუცნობი და ამოუწურავია. ამიტომაც იყო, უთუოდ, თანამედროვენი ძნელად რომ უგებდნენ ზეკაცის მუსიკას, ვერა და ვერ უღებდნენ ალლოს სიახლეს, დროს ბევრად რომ უსწრებდა ნინ. კომპოზიტორის ურყევი რწმენა საკუთარი სიმართლისა, რწმენა იმისა, რომ მისი შემოქმედება დიდად აღემატებოდა გარშემომყოფთა გემოვნებასა და შინაარსში წვდომის უნარს, შურსა და ღვარძლს ჰბადებდა 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 მოწაფის, 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 დაწერილი... მე მინდა ვწერო ის, რაც პირადად მე გამახარებს“.

I ნაწილი, *Assai sostenuto*, მრავალპლანიან, უღრმეს შინაარსს იტევს. ფორმის თვალსაზრისითაც რთულია. ფორმის თავისებურება მდგომარეობს სონატური, ვარიაციული და ფუგის ნიშანთვისებათა ურთიერთშეზავებაში. მთავარი პარტიის ექსპრესია რომანტიკული მუსიკის განთიადს მოასწავებს. ლირიკული დამხმარე პარტია F Dur, ოცნების მოუხელთებელი სფეროა. ნაზი კანტილენით, სამეტყველო, რეჩიტატიული ინტონაციებითაა გაჯერებული და, ამასთანავე, ვალსის თავისებურებებსაც ითავსებს. თემას ვალსთან აახლოვებს ზემსწრაფი მიმართულება, მღელვარე ემოციური ტონუსი და თანაზომიერად

პულსირებული ტრიოლური თანხლება. დამუშავება კონტრასტე-ბითაა დატვირთული. რეპრიზაში მთელი თემატური მასალა სინთეტურად შეირწყმება.

II ნაწილი, *Allegro ma non tanto, A dur*, სკერცო, სამნაწილიანი ფორმით. აქ კვლავ ლენდლერის ჟანრი, მისი რიტმულ-მეტრული თავისებურებებია მოხმობილი. მუსიკა მომხიბლავია თავისი უშუალობითა და მშვენიერებით. სისადავით ხალხურ წყაროებს ენათესავება, მწყემსის სალამურის ჰანგს ჰგავს, სახოვანი სურათოვნებით განირჩევა.

III ნაწილი, *Molto adagio*, ვარიაც. ფორმა „გამოჯანმრთელე-ბულის უზენაესი სამადლობელო სიმღერა ღმერთისადმი აღვლენილი, ლიდირი კილოთი“. ექიმებით დაიმედებული კომპოზიტორი ვარაუდობდა ლოგინიდან მალე წამოდგომას. ვაგლახ, გამოჯანმრთელება ხანმოკლე, მოჩვენებითი აღმოჩნდა, ბეთჰოვენის დღეები უკვე დათვლილი იყო. ნაწილი იწყება ქორალური წყობის თემით, რომელსაც ექვსი ვარიაცია მოჰყვება. კილოური და ჰარმონიული თავისებურებების თვალსაზრისით უმდიდრესია. ძველებური დიატონური კილოები ახლებურ, კლასიკური ჰარმონიის მოთხოვნების გათვალისწინებით განიცდიან ტრანსფორმაციას. *Adagio*-ს მოსდევს სიცოცხლის ტრფიალით გაცისკროვნებული ეპიზოდი *Andante*, რომელიც კომპოზიტორმა ასე დაასათაურა: „ახალ ძალთა მოზღვავეების შეგრძნება“. ბოლოს წინა ვარიაციის შესრულებისას კი ავტორი მოითხოვს „წრფელი გრძნობით“ დაკვრას. უკანასკნელ ვარიაციაში, *assai vivace*, მარშის ჟანრია გამოყენებული.

IV ნაწილი, *ფინალი, Allegro appassionato, a moll*, სონატ. ფორმა. მხატვრულ-ემოციური შინაარსი უაღრესად ღრმაა. ინტონაციურ მასალას ვალსის რიტმი მართავს. ეს იშვიათობა ბეთჰოვენის შემოქმედებაში, რასაკვირველია, მაუწყებელია იმისა, რომ კომპოზიტორი იზიარებდა ვენურ ყოფაში შემოჭრილ სიახლეს. ვალსის ჟანრი ხომ ის-ის იყო ფეხს იკიდებდა ვენელების ყოფა-ცხოვრებაში. ამავდროულად, ფინალის თემა მგზნებარე, მიზანსწრაფულია და რეჩიტატიულ ინტონაციებსაც შეიცავს. ეს თემა უწყვეტ კავშირშია ციკლის I პირველი ნაწილი

ლირიკულ დამხმარე პარტიასთან, რომელიც ამჯერად სასიმღერო ხასიათსაც იძენს და ვალსის ელემენტებსაც ინარჩუნებს.

მთლიანად ციკლის ტონალური გეგმა a moll-იდან A Dur-ისკენ რომ მიემართება, ბეთჰოვენის საყვარელი იდეის – „სიბნელიდან – სინათლისაკენ“ – კიდევ ერთ ჩინებულ მაგალითს წარმოადგენს. ამ კვარტეტს ალუფროთოვანებია შუმანი: „a-moll კვარტეტი და მისი Adagio-ც, რაღა თქმა უნდა, უბრალოდ ღვთაებრივია“ (1839).

კვარტეტი №17, op. 135, F dur. დათარიღებულია ბეთჰოვენის გარდაცვალების, 1826 წლით. სიცოცხლის უკანასკნელი ზაფხულ-შემოდგომით, ლამის სულმოუთქმელადაა დაწერილი. ბონელი გენიოსის ბოლომდე ამოუცნობი თხზულებაა, ძველგვიპტური სფინქსისავით იდუმალებით შებურული. უამრავ იჭვსა და მოსაზრებას ჰბადებდა და ახლაც ჰბადებს საფინალო ნაწილის ფურცელზე წარწერილი სიტყვები: „ძნელად, გაჭირებით, მიძიმედ მიგნებული გადანყვეტილება“, რომელთაც მოსდევს ორი მოტივი და კითხვა: I – Grave. Muss es sein? „უნდა კი იყოს ეს?“ და II – Allegro. Es muss sein! Es muss sein! „ეს უნდა იყოს! ეს უნდა იყოს!“ პირველი მოტივი, მჭმუნვარე ფიქრს აღბეჭდავს, Allegro კი ოპტიმიზმით გაჯერებული, ომანიანი შეძახილია. ამ ორ თემას შორის ჭიდილი მეორე მოტივის გამარჯვებით მთავრდება.

I ნაწილი, Allegretto-ს მხატვრული შინაარსი ხორცშესხმულია უამრავი (თერთმეტი) მოტივით, რომელთა პოლიფონიური განვითარება მაქმანსავით ფაქიზ, გამჭვირვალე მუსიკალურ ქსოვილს წარმოქმნის. ეს პარტიტურა, საერთოდ, მელოდიური სიუხვითაა გაჯერებული.

II ნაწილი, Vivace, F Dur, კაშკაშა ფერებით შესრულებული სკერცოა, რომლის თავისებურებებს შეადგენს ლენდლერის ჟანრი, სინკოპური რიტმი, პოლირიტმიის ელემენტები.

III ნაწილი, Lento assai, cantabile e tranquillo, Des Dur, ღრმა ფსიქოლოგიზმით დატვირთული, მოქნილი, საოცრად ლირიკული, სასიმღერო ინტონაციებით მდიდარი ნაწილია, რომელიც ჩაღრმავებული ფიქრის თვალჩაუნვდენელ სამყაროს გადაგვიშლის. ამ ნაწილის მუსიკა კი არ მთავრდება, მდუმრებაში დაინ-

თქმება, სივრცეში განზავდება.

IV ნაწილი, Grave, ma non troppo tratto, თავისუფლად გააზრებული სონატ. ფორმა. ყველაზე მძლავრად აღიბეჭდავს რომანტიკულ ტენდენციებს. სწორედ ამ ნაწილს აქვს წარწერილი იდუმალი, ამოუხსნელი ფრაზები: „Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!“ იმისათვის, რათა ამ სიტყვების აზრი სავსებით ნათელი ყოფილიყო, ბეთჰოვენმა ნაწილს ასეთი განმარტებაც დაურთო „Der schwer gefasste Entschluss“, რაც შემდგნაირად ითარგმნება: „მძიმედ, ძნელად მიღებული გადაწყვეტილება“. ორივე, მთავარი პარტიაც (F dur) და დამხმარე პარტიაც (A Dur), მარშისებურია, ბრგე განწყობას ამკვიდრებს, მაგრამ რეპრიზის დასაწყისში უეცრად შემოჭრილი თემა-ეპიგრაფის მოტივი მუსიკის მდინარებას კალაპოტს უცვლის, მუსიკა მწუხრმოფენილი, ტრაგიკული ფერებით იბინდება.

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 განმარტებლებს 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 მხებით ზიდავდა ცის ტატნობს. ბეთჰოვენის გმირი – ათლეტია, რომელიც მეტაფიზიკურ სიმძიმეს ზიდავს... ჩვენ გვეჩვენება, რომ თავად ბეთჰოვენი, პირქუში და თმააბურძღნული, ჩვენს დიად სიყვარულს თავის „Es muss sein!“-ს უძღვნის“.

საკვარტეტო პარტიტურაში დიდ ადგილს იკავებს პოლიფონია, ფუგირებული განვითარება, პოლიმელოდიური ხერხები. ფერადოვანია უმდიდრესი ჰარმონიული პალიტრა. ზემოთ მოხსენიებული მკვლევარი ბეთჰოვენის კვარტეტებისა, ნ. ნიკოლაევა ამ კვარტეტის შესახებ ასე მსჯელობს: „ჩვენს წინაშეა აქვარელის გამჭვირვალე ფერებით შესრულებული ნაწარმოები, ზედმინევნით კამერული, ბუნების სიხასხასით გაუღენთილი, ზოგჯერ ფაქიზი და მხიარული იუმორით აღბეჭდილი. მაგრამ აქ ტრაგიკული კითხვაც იბადება – იდუმალი ეპიგრაფი ფინალისა, როგორც შინაგანი, ფარული ანტითეზა კვარტეტის ნათელი განწყობისა“. ამ ქმნილებაზე ვაგნერის აზრიც, რა თქმა უნდა, საინტერესოა: „მოულოდნელად შეწყვეტილი, მალი-მალ გადაჯვარედინებული, ხშირად თითქმის ერთდროულად გახმიანებული, ერთიმეორეს გადახლართული შეძახილები ტკივილისა და სიხარულისა, აღტაცებისა და შეძრწუნებისა; ეს მუსიკა კომპოზიტორის ენით უთქმელ საიდუმლოდ რჩება.“ ბეთჰოვენის ამ თხზულებას შუმანიც და შოპენიც ალუფროთოვანებია.

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 ნაწარმოებაო“, ვაი, რომ აღარ დასცალდა!

ლირიკულ-ფილოსოფიური მუსიკის განუმეორებელი ნიმუში, კვარტეტი №17 გენიოსი კომპოზიტორის საკვარტეტო შემოქმედების ღირსეული ეპილოგიცაა და, ამასთანავე, მუსიკაში ახალი ეპოქის, რომანტიზმის მომასწავებელი თავფურცელიც. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ბეთჰოვენის გვიანდელი სიმებიანი კვარტეტები არა მარტო რომანტიზმის, არამედ XX ს. მუსიკასაც უკვალავენ გზას.

დიდი ფუგა, ფა მაჟორი, თხზ. 132, როგორც ზემოთ ითქვა, თავდაპირველი ჩანაფიქრით კვარტეტი №13, თხზ. 130-ის უკანასკნელი ნაწილი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ კომპოზიტორმა

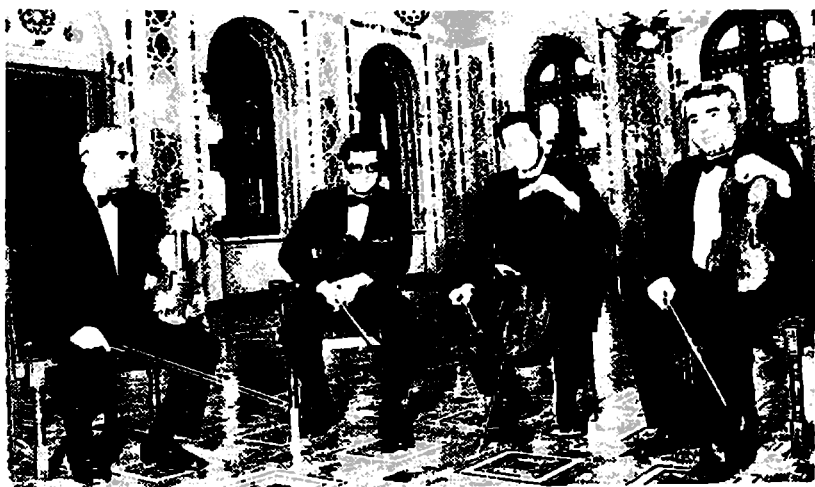
ჩანაფიქრი შეცვალა და ნაწარმოებმა დამოუკიდებელი დიდი ფუგის სახე შეიძინა. პოლიფონიური ფორმით დაწერილი ბეთჰოვენისეული მუსიკის თაობაზე როლანი ასეთ აზრს გამოთქვამს: „ყოველ ხმას საკუთარი „ტექსტი“ აქვს, ისევე, როგორც ეს XVI ს. მოტეტებშია“. ბეთჰოვენის თანამედროვეებმა ფუგის მუსიკა „შეშლილი ადამიანის ბოდვად“ მონათლეს. მუსიკის ისტორიაში მსგავსი კურიოზი იშვიათობა როდია. გენიალური ქმნილებების აღიარება ხშირად დიდი დაგვიანებით ხდება, რადგან ისინი თავიანთ დროს ბევრად უსწრებენ წინ.

საქართველოში საკვარტეტო საშემსრულებლო ანსამბლები პირველად XIX ს. დაახლოებით 20-40-იან წ.წ. გამოჩნდა. თავდაპირველად ეს უცხოელი მუსიკოსებისგან, თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსული და შემდეგში აქ დამკვიდრებული იტალიური საოპერო დასის ორკესტრის და სხვა მუსიკოსებისაგან შედგენილი ანსამბლები იყო. სავარაუდოა, რომ მათ რეპერტუარში ბეთჰოვენის საკვარტეტო მუსიკასაც ეთმობოდა ხოლმე ადგილი. უფრო დაზუსტებით კი ცნობილია, რომ 1870-იან წ.წ. 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, გაზეთი „Кавказ“-ის 1877 წ. 3 მაისის ნომერში გამოქვეყნებული რეცენზია იუწყება: „2 მაისს თბილისის სამუსიკო სკოლაში შედგა მეორე, სამწუხაროდ, მიმდინარე სეზონში უკანასკნელი, საკვარტეტო საღამო. ეს საღამო, ბეთჰოვენის A dur კვარტეტით გაიხსნა“.

1887-1888 წ.წ. 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 წ.წ. მიჯნაზე პირველად ჩამოყალიბდა მთლიანად

ქართველი მუსიკოსებისგან შედგენილი საკვარტეტო ანსამბლი, რომელმაც ნაყოფიერი მოღვაწეობაც განავითარა და ესტაფეტა მომდევნო თაობის მუსიკოსებსაც გადაულოცა. იმიეროიდან ქართული საკვარტეტო ანსამბლების საკონცერტო საღამოებში ბეთჰოვენის მუსიკამ სამუდამოდ დაიმკვიდრა საპატიო ადგილი. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, საქართველოში ვენის კლასიკური სკოლის გენიალური წარმომადგენლის, ბეთჰოვენის ყველა კვარტეტია გახშიანებული. ცალკეული საკვარტეტო თხზულებები (№9 C Dur, op. 59, №3; №10 Es Dur, op. 74; №11 f moll, op. 95) ჩაწერილია 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.



სულხან ცინცაძის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო
სიმებიანი კვარტეტი

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, მისაბადი მაგალითი შეიქნა. პირველი ქართული საკვარტეტო ნაწარმოების ავტორია ამაგდარი მუსიკოსი, კომპოზიტორი, პირველი ქართველი პროფესიული მევიოლინე და ანსამბლისტი ანდრია ყარაშვილი. მისი ერთადერთი სიმებიანი კვარტეტი XX ს. 20-იან წ.წ. ხშირად სრულდებოდა (საფორტეპიანო კვინტეტის ვარიანტის სახითაც), შთაგონებული იყო რომანტიკოსი პოეტის, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსით „ლოთებო, ნეტავი ჩვენა“.

სიმებიანი კვარტეტის ჟანრმა საქართველოში ნაყოფიერი განვითარება განიცადა სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, (შ. თაქთაქიშვილი, ი. ტუსკია, რ. გაბრიჭაძე, 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 ს., რომანტიკულ ხელოვნებაში, კერძოდ, 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 ცხადჰყოფს. კომპოზიტორის საფორტეპიანო შემოქმედებას ძირითადად შეადგენს დიდი და მცირე ფორმის ნაწარმოებები: 5 კონცერტი, 32 სონატა, უამრავი ვარიაციები, რომელთაგან გამოირჩევა „33 ვარიაცია დიაბელის ვალსის თემაზე“, 32 ვარიაცია დო მინორი. ბეთჰოვენს უყურადღებოდ არც მინიატურული 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 ძეგს 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. ამიტომაცაა, 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 გვანან ერთმანეთს. ყოველ თხზულებაში ახალი მხატვრული იდეა, ახალი სახეები, გადმოცემის ახალ-ახალ მხატვრულ საშუალებებს ჰბადებენ. 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 თანმიმდევრულად, სრულად და გამოკვეთილად გამოვლინდა მისი საკომპოზიტორო ხელწერის ევოლუცია.

32 სონატის ციკლთა ციკლში ნაგულისხმევი არაა სულ ადრინდელი საფორტეპიანო სონატა – *Kurfurstensonata (Wo 47)*, რომელიც 1782 წ. თარიღდება. 12 წლის ყმანვილმა პირველივე ცდა ამ რთულ ჟანრში ციკლად ჩამოაყალიბა, სამ ნაწილად გაიზარა: I ნაწილი *Allegro cantabile*, II ნაწილი *Andante*, III ნაწილი *Rondo vivace*. მართალია, ნორჩი კომპოზიტორის ნააზრევი მიამიჯნა, მაგრამ ვერც უმნიფრობას უსაყვედურებს ადამიანი. ჟანრის ძირითად მოთხოვნათა ცოდნა, ჩანაფიქრის გადმოცემის თანმიმდევრულობა, აღიარებულ ოსტატთა ნაღვანზე ორიენტაციის უნარი ნათლად ჩანს.

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 წ. 1 ოქტომბერს, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსების 90 წლისთავისადმი მიძღვნილ საზეიმო კვირეულის პროგრამაში.

მოწიფული 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, ამავდროულად, 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 ინდივიდუ-

ალური სტილი ბეთჰოვენმა ოდნავ მოგვიანებით გამოიმუშავა (დაახლოებით №5 სონატით დაწყებული).

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.

ვენის ამ კლასიკოსის სონატებში ახალია ისიც, რომ არა მხოლოდ ციკლის ნაწილებს შორის, არამედ საკუთრივ თემებშია ჩაბუდებული შინაგანი კონტრასტი. ამის გამო მრავალ სონატაში მძაფრი დრამატიზმის განწყობილება სუფევს. სონატათა თემები უმეტესწილად სადაა, ვაჟკაცური ხასიათისა, განტვირთულია მელიზმებისგან, აგრერივ უხვად რომ ამკობენ ჰაიდნისა და მოცარტის საკლავირო თხზულებებს. დატვირთული, კომპაქტურია ფაქტურა. სიახლეა ისიც, რომ თემატური მასალა არა მხოლოდ დამუშავებაში, არამედ პირველი ჩვენებისთანავე განიცდის განვითარება-დამუშავებას. ამის თაობაზე საგულისხმო დასკვნას აკეთებს აბერტი, რომელიც სწერს: „ამ მეთოდის ისტორიული პირველწყაროა ფილიპ ემანუილ ბახისა და ჩრდილო გერმანელთა შემოქმედება, ვისი გავლენა ჰაიდნამაც განიცადა. მაგრამ თუკი უნინ აღნიშნული პრინციპი მხოლოდ გონებაგამჭრიახ დიალექტიკას ამჟღავნებდა, ახლა იგი დიადი ფილოსოფიური იდეების სამსახურშია ჩაყენებული. სავსებით ბუნებრივია, რომ შესატყვისად უნდა შეცვლილიყო მთელი სონატური *allegro*-ს აღნაგობა.“

მხატვრული შინაარსისა და სხვა თავისებურებათა შესაბამისად შეიცვალა ფორტეპიანოს ხმოვანების ხასიათიც. საფორტეპიანო სონატებით ბეთჰოვენი თვალშისაცემად 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.“ ამრიგად, ნოვატორმა კომპოზიტორმა წინ წასწია არა მარტო საფორტეპიანო მუსიკა, არამედ თავისი შემოქმედებით დიდად შეუწყო ხელი თავად საკრავის, ფორტეპიანოს ტექნიკურ განვითარება-სრულყოფას.

ამავდროულად, ისიც უსათუოდაა ხაზგასასმელი, რომ სიმფონიასთან მიახლოვების, ჟღერადობის სიმძლავრისა და მასშტაბის გაზრდის პარალელურად ბეთჰოვენი სრულიადაც არ გამოირიცხავს კამერული ჟანრის თავისებურებებს, სახელდობრ, ლირიკულ სახეთა სიუხვეს, ფაქიზ, ნაზ ხმოვანებას, ანკარა, გამჭვირვალე ტემბრებს.

სონატის ციკლს ბეთჰოვენი თავისუფლად განიხილავს, ისე, როგორც ამას ნაწარმოების შთანაფიქრის ხორცშესხმის მოთხოვნები კარნახობს. სონატური ციკლები, უმეტესწილ, სამნაწილიანია, მაგრამ არც ოთხნაწილიანია იშვიათობა (№1, 2, 3, 4, 7, 11, 12, 13, 15, 18, 28, 29). შეინიშნება ციკლის შეკუმშვის ტენდენციაც, ანუ ორნაწილად გააზრებული ციკლებიც (№19, 20, 22, 24, 27, 32). ბოლო პერიოდის სონატებში ეს რომანტიკული ტენდენციების შემოჭრით აიხსნება. ზოგიერთ ციკლს ნელი ნაწილი აბოლოებს (№30, 32). ზოგჯერ ციკლის სათავე ნაწილში ტრადიციული სონატური ფორმა ნელი ნაწილითაა ჩანაცვლებული, სონატური ფორმა კი ბოლო ნაწილშია გადაადგილებული (№14). ზოგი ციკლი ისეა აგებული, სონატურ ფორმას საერთოდ გვერდს უვლის (№ 12). ბეთჰოვენისთვის მიმზიდველია, აგრეთვე, ვარიაციული ფორმები და განვითარების ხერხები (ვარიაციის ფორმა გამოიყენება სონატაში №12, I ნაწილი, თემა და 5 ვარიაცია). საკლავირო სონატაში, სიმფონიის მსგავსად,

სამგლოვიარო მარშიც ჩაერთვის (სონატა №12, ფინალი).

ბეთჰოვენის დამსახურება სონატის ჟანრის განვითარებაში ისიცაა, რომ საფორტეპიანო მუსიკა გმირული შინაარსით, და შესაბამისად, თანამედროვე საფორტეპიანო ტექნიკის რთული ხერხებით გაამდიდრდა. მაგრამ, კომპოზიტორი მხოლოდ საგმირო თემატიკით არ შემოზღუდულა. თვალსაჩინოა, მაგალითად, ლირიკული სანყისის როლი. ლირიკული სანყისი ზოგჯერ შეჭრილია ციკლთა ყველაზე დრამატულსა და ქმედით ნაწილებში (№28 A dur, №30 E Dur, №31 As Dur სონატების I ნაწილები).

სონატებში ადამიანის მდიდარი სულიერი სამყარო ვენელმა დიდოსტატმა ათასგვარი წახნაგით წარმოაჩინა. სწორედ ამ გარემოებამ მიიყვანა 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.

უკანასკნელ წლებში შექმნილ სონატებში (№28–32) ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სტილი შესამჩნევად იცვლება. კომპოზიტორი უარს ამბობს მონუმენტურ, მძლავრ ჟღერადობაზე, თვალსაჩინო ადგილს მიუჩენს პოლიფონიურ პრინციპებსა და ფორმებს (№31 As dur-ს ფუგა აგვირგვინებს, ფუგებია შესული, აგრეთვე, №29 და №30 სონატების ციკლებში). რაც შეეხება მხატვრულ შინაარსს, სულ უფრო ძლიერდება ლირიკულ-ჭვრეტითი, სულიერი სიმშვიდის, ამალღებული განწყობილების გამომსახველი როლი.

ბეთჰოვენი გაბედულად აფართოებს სონატური ჟანრის საზღვრებს სხვა ჟანრის ელემენტთა დანერგვით. ამის მაგალითებია „პათეტიკური“ სონატა, სადაც დრამის ელემენტებს ვხვდებით, ხოლო „მთვარის“ სონატაში ფანტაზიის ნიშნები იჩენს თავს; „აპასიონატას“ სიმფონიური მასშტაბი და გაქანება

ახასიათებს, ხოლო სონატაში „რეჩიტატივითურთ“ დრამატული რეჩიტატივია ჩართული, რაც საკლავირო რეჩიტატივის პირველ ნიმუშს წარმოადგენს.

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, „ქარიშხლითა“ 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“; და ბოლოს, აღსანიშნავია სონატები, რომელთა ციკლში, როგორც უკვე ითქვა, ფუგაა შეყვანილი: №29, №30, №31.

არა მხოლოდ მხატვრულ-ემოციური შინაარსის ამოუწურავი სიღრმით, არამედ მასშტაბის გრანდიოზულობითაც სწორუპოვარია სონატა c moll, №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. ეს სჩანს არა მარტო იმაში, რომ I ნაწილი ფუგის ფორმითაა წარმოდგენილი, არამედ იმაშიც, რომ პოლიფონიურ ხერხთა ნიშნები სხვა სახითაც ვლინდება. აი, მაგალითად, I ნაწილის მთავარი პარტიის წყობა

კონტრაპუნქტულია, მრავალხმიან ფაქტურასაც ლინეარული სტრუქტურა აქვს. ვარიაციული ფორმით მოცემული II ნაწილის თემის სასიმღერო ხასიათს კომპოზიტორმა ხაზი იმითაც გაუსვა, რომ ნაწილს „Arietta“ უწოდა. არიეტის მუსიკა განმსჭვალულია უფაქიზესი ლირიზმით. ესაა მშვიდი ჭკრეტა ცხოვრებისეული მოვლენების, წუთისოფლის მდინარების თვალის მიდევნება და ღრმა ფიქრი. ეს მარადიულობის სფეროა, კოსმიური სამყაროს სიდიადეში წვდომის, შთაგონების უზენაესი ბეჭდით დაღდას-მული ხელოვნების იშვიათი ნიმუშია.

ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატები, როგორც XIX, ისე XX საუკუნეების მრავალ სახელმძღვანელო პიანისტს ანდამა-ტივით იზიდავდა. ამ მდიდარ საშემსრულებლო ტრადიციას საფუძველს უყრის კარლ ჩერნი, რომელიც თავის დიდ მასწავ-ლებელთან შეძენილ გამოცდილებას ეყრდნობოდა. სამწუხაროდ ჩერნისეული, ამ უნიკალური შესრულების შენარჩუნების, ხმის ჩანერის ტექნიკური საშუალებები იმხანად არ არსებობდა. XX ს. გრამფირფიტების ტექნიკის შესაძლებლობებმა კი უამრავი შესრულება უკვდავყო. ამის შედეგია, რომ XX ს. დიდ პია-ნისტთა, ავსტრიელი არტურ შნაბელისა და კანადელი გლენ გულდის შთაგონებული ინტერპრეტაცია შთამომავლობას სამუდამოდ შემოენახა. მათ მიერ ბეთჰოვენის ოცდათორმე-ტივე საფორტეპიანო სონატაა ჩანერილი. ეს საშემსრულებლო გმირობისა და ეტალონური ოსტატობის დიდებული ნიმუშია. მრავალ სხვა პიანისტს კი ბეთჰოვენის მხოლოდ ცალკეული სონატა აქვს ჩანერილი.

ვენის კლასიკური სკოლის უდიდესი წარმომადგენლის, 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 პრაქტი-კაში, საქართველოში კი დღემდე ერთადერთი.

ბეთჰოვენის ცალკეული საფორტეპიანო სონატის უამრავ საუცხოო საშესრულებლო ჩანაწერთა შორის გამოსაყოფია იგუმნოვის, მეტნერის, პეტრის, რიხტერის, გილელსის, შნაბელის, გიზეკინგის, ბაკჰაუზის, გულდის, ბარენბოიმის, მაღალმხატვრული ჩანაწერები. ქართველ პიანისტთა შორის ელისო ვირსალაძეს ეკუთვნის „აპასიონატას“ გრამფირფიტაზე ჩანაწერი.

ბეთჰოვენის ოცდათორმეტივე სონატის საშესრულებლო კომენტარები გამოქვეყნებული აქვს ცნობილ მოსკოველ პიანისტსა და პედაგოგს, პროფესორ ალექსანდრ გოლდენვეიზერს.

საფორტეპიანო სონატებში სრულად გადმოიშალა ვენის კლასიკური სკოლის უკანასკნელი მოჰიკანის, ბეთჰოვენის სწორუპოვარი გენია. მისი ნიჭის უამრავი ნახნაგი მთელი ბრწყინვალეობით წარმოჩნდა. და მაინც, საფორტეპიანო სონატის უდიდესი მხატვრული ღირებულების პარალელურად მხედველობიდან არამც და არამც არაა გამოსატოვებელი კიდეც ერთი ფანრი, რომელსაც კომპოზიტორი დიდი სიყვარულით ეკიდებოდა. ეს ვარიაციის ფანრია. უთუოდ ნიშანდობლივია, რომ ბეთჰოვენის საფორტეპიანო შემოქმედების პირველსა და უკანასკნელ

ნიმუშს სწორედ ვარიაციის უძველესი ფორმით დაწერილი ნაწარმოებები განეკუთვნება: „9 ვარიაცია ე. კ. დრესლერის მარშის თემაზე“, 1782 წ. რომ თარიღდება და 1823 წ. დაწერილი „33 ვარიაცია ა. დიაბელის ვალსის თემაზე“ (C Dur. თხზ. 120). რიგით პირველი ვარიაციული ციკლი, ალბათ, იმითაცაა საყურადღებო, რომ ეყრდნობა



კარლ ჩერნი

с most ტონალობას, კომპოზიტორს გამორჩეული ძალით რომ იზიდავს მთელი შემოქმედებითი გზის განმავლობაში. სრულიად

განსაკუთრებულ ადგილს, როგორც საკუთრივ ბეთჰოვენის, ისე ზოგადად საფორტეპიანო ლიტერატურაში, იმკვიდრებს, აგრეთვე, „დო მინორული 32 ვარიაცია“ (1807).

ვარიაციული ფორმით დაწერილ ნაწარმოებებში ბეთჰოვენის ნიჭი მთელი ძალით ასხივებს, წარმოაჩენს მის საკვირველ უნარს ათასგვარი სახით აჩვენოს ერთი და იგივე მუსიკალური თემა, მას ხან სკერცოს და ხან მარშის, ხან ვალსის და ხან სიმღერის, ხან არიის, ხან ქორალის, ხან ფუგის და სხვა სახე შესძინოს, ცისარტყელისებრი ათასგვარი ჰარმონიული ფერებით შეამკოს იგი და ემოციურ განწყობათა გრძელ ჯაჭვში გარდასახოს.

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“, რომლებიც სამ ოპუსშია გაერთიანებული – თხზ. 33, 119, 126. მიჩნეულია, რომ ამ მინიატურებით ვენის კლასიკოსმა ნიადაგი შეუმზადა რომანტიკოსი კომპოზიტორების ერთ-ერთ წამყვან ჟანრს – საფორტეპიანო მინიატურას (ექსპრომპტი, 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 ცხადმყოფს, რომ კომპოზიტორისთვის მცირე ფორმაც მიმზიდველი იყო და ამით, თითქოს, აჩვენებდა კიდევ, რომ მის გენიას ყველაფერი ხელეწიფება, ყველაფერს, რასაც კი მისი კალამი მოხაზავს, გენიოსის ბეჭედი დაესმება.

სონატა №8 „პათეტიკური“, c moll, თხზ. 13, 1799. ბეთჰოვენის დრამატული საფორტეპიანო სტილის ერთ-ერთი პირველი და, ამასთანავე, ერთ-ერთი სრულყოფილი ნიმუშია, რომელშიც ახალგაზრდა, 29 წლის კომპოზიტორმა მანამდე არნახულ წარმატებას მიაღწია. ნაწარმოები შექმნისთანავე, 1799 წ.

გამოქვეყნდა. ავტორმა თხზულება მიუძღვნა თავისი ნიჭის მხურვალე თაყვანისმცემელს, მეგობარსა და მეცენატს, თავად კარლ ლიხნოვსკის. ლიხნოვსკი ვენაში ახლადჩასული ქაბუკი ბეთჰოვენის ერთ-ერთი პირველი დამფასებელი, ხოლო შემდგომ მფარველი-ქველმოქმედია, მოგვიანებით მოზრდილი პენსიაც დაუნიშნა. მუსიკაში კარგად განაფული, მოცარტთან ნასწავლი, განათლებული პიროვნება, თავის დიდებულსა და უმშვენიერეს მამულში ხშირად აძლევდა თავშესაფარს დამწყებ, მაგრამ 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 ნერილშიც.

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 | ნაწილის დამხმარე პარტია და სონატის საფინალო ნაწილის თემათა ინტონაციები მონათესავეა. ახლებური საკომპოზიტორო ხელწერა ასევე ახლებური სამემსრულებლო სტილის მაუწყებელია. ბეთჰოვენი განაგრძობს ვენის დიდი კლასიკოსის, მოცარტის საფორტეპიანო დო მინორულ ფანტაზიით მოტანილ ბრწყინვალე ვირტუოზულ სტილს და, ამასთანავე, იგი უფრო მაღალ საფეხურზე აჰყავს, ვაჟკაცური სულისკვეთებით, დრამატიზმით განმსჭვალავს. „დიდი პათეტიკური სონატა“ ფორმის გამორჩეული სიმწყობრით, მთლიანობით ხასიათდება.

I ნაწილი, c moll, სონატ. ფორმა შესავლით, მთელი ნაწარმოების დრამატული ცენტრია. ნელი შესავლის (Grave) ტაქტებში სონატის მთავარი სახეებიან განზოგადებული. შესავალში, სულ ერთ გვერდს რომ მოიცავს, ღრმად წინააღმდეგობრივი საწყისები – მკაცრი, დრამატული, ნაღვლიან-სევდიანი, ერთმანეთს მწვავედ უპირისპირდებიან. შესავალი, ძირითადად ბგერასავსე

აკორდული წყობითაა გადმოცემული, რაც მღერადობას გასაოცარ, საკლავირო მუსიკისათვის მანამდე არნახულ მასშტაბს სძენს.

შესავლის მუსიკის ხასიათი, კომპაქტური, ბგერასავსე აკორდული წყობა, დატვირთული ფაქტურა, საკრავის ფართო რეგისტრული დიაპაზონი, ეს ყოველივე საკლავირო მუსიკაში სრულიად ახალი სიტყვაა, მოცარტის გენიალური *c moll* ფანტაზიის შემდეგ წინ გადადგმული გოლიათური ნაბიჯია. შესავლის ბგერებმა ერთბაშად აშკარა გახადეს ახალგაზრდა კომპოზიტორის მძლავრი ნოვატორული აზროვნება, გაბედული სიახლის უნარი.

მკვეთრი კონტრასტის პრინციპი უდევს საფუძვლად სონატის I ნაწილს, *Allegro di molto e con brio*, მთავარსა და დასკვნით პარტიებს, რომელთაც, თავისი ლირიკული ხასიათით დამხმარე თემა უპირისპირდება. თუკი მთავარი თემა მოკლებულია მღერადობას, კანტილენურ წყობას და რიტმული სიმკვეთრით, რეგისტრული კონტრასტებით, ფართო დიაპაზონით ხასიათდება, დამხმარე პარტია, პირიქით, უფრო მღერადია, შემკულია ორნამენტებით.

ვრცელი არე ეთმობა მღელვარესა და დრამატულ დამუშავებას, რომელშიც თანაბრად მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ მთავარი და დამხმარე თემები.

I ნაწილის კოდაში, როგორც ერთგვარი მოგონება, აღდგება შესავლის ინტონაციური მასალა, რომელიც დამხმარე თემის მღერად ინტონაციებს ეღობება. ნაწილი ნებისყოფითი მოტივის განმტკიცებით ბოლოვდება.

II ნაწილი, *Adagio cantabile, As dur*, ზეანეული ლირიკის, სრული სიმშვიდის სფეროა, მაგრამ ამ გულჩათხრობილ, უაღრესად მღერად ნაწილშიც კომპოზიტორს დაძაბული დრამატიზმის ელემენტები შეაქვს. ცალკეული მკვლევარი ნაწილის ფორმას განიხილავს როგორც რონდოს (თემა და სამი ეპიზოდი), ცალკეული კი რთულ სამნაწილიან ფორმას მიაკუთვნებს, ვინაიდან სამი თემის განვითარებაზეა აგებული. პირველი თემა მოქნილი და მღერადია, ფართო სუნთქვის; მეორე თემა პასტო-

რალური ხასიათისაა, წყნარი ბუნების პეიზაჟს ხატავს. მესამე თემა უფრო მღელვარეა, ფანფარული. მთელ ნაწილში კი, მაინც, მშვიდი განწყობა მეფობს.

III ნაწილი, Allegro, c moll, რონდოს ფორმა. აგებულია სასიმღერო-საცეკვაო ხასიათის მასალაზე. ფინალში შენარჩუნებულია სონატის მღელვარე, დრამატული, მიზანსწრაფული ხასიათი.

ფინალის პირველი თემა პოეტური სევდითაა შებურული, მოხდენილი და ნაზია. ამდენად სონატის სათავე ნაწილთან შედარებით უფრო კამერული ელფერისაა. თემა, თუმც ნატიფი და პოეტურია, მაგრამ ცალკეულ ინტონაციას მღელვარე, საგანგაშო განწყობა შემოაქვს. რონდოს მეორე თემა ინტონაციურად ხალხურ სიმღერებსა და მწყემსურ მონამღერებს უახლოვდება, პასტორალური განწყობით ამდიდრებს მუსიკას.

განსაკუთრებით ენერგიულია ფინალის კოდა, სადაც სულ რამდენიმე ტაქტში ბეთჰოვენი მებრძოლ, ნებისყოფით სანყისის განამტკიცებს. რონდოს ფორმაში დიდი ადგილი ეთმობა დამუშავებით ელემენტებს, რაც ნაწარმოების ნოვატორულ ტენდენციებზე მიანიშნებს.

„პათეტიკური“ სონატა ახალ, მაღალ დონეზე განაზოგადებს ბეთჰოვენის საფორტეპიანო შემოქმედების ადრეულ მიღწევებს და ინდივიდუალური სტილის ნიშნებს დიდი ძალით გამოჰკვეთს.

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

„პათეტიკური“ სონატა, მაღალი მხატვრული ღირსების თხზულება, ერთ-ერთი სარეპერტუარო ქმნილებაა. საქართველოში იგი უცხოელსა და ქართველ პიანისტებს უთვალავჯერ შეუსრულებიათ.

გრამფირფიტაზე განხორციელებულ ჩანაწერებში საუკეთესოთა შორის საუკეთესოებია შნაბელის, რიხტერის, გილელსის, გულდის, ბარენბოიმის შესრულება.

სონატა №14, „მთვარის“, cis moll, თხზ. 27, 1802. ბეთჰოვენის

შემოქმედების ერთ-ერთი გენიალური მონაპოვართაგანი იქმნებოდა 1801-1802 წ.წ. ნაწარმოები, ვენის დიდი კლასიკოსის შემოქმედების მკვლევართა აზრით, მომხიბლავი იტალიელი ქალიშვილის, ჯულიეტა გვიჩარდისადმი სიყვარულის მგზნებარე გრძნობითაა შთაგონებული და, როგორც ავტორისეული წარწერა გვაუწყებს, მასვე ეძღვნება. მართალია, ფაქტია, რომ კომპოზიტორის გატაცება კეკლუცი იტალიელი ქალიშვილით გახდა საბაბი ღრმად რომანტიკული ნაწარმოების შექმნისა, რომელშიც იშვიათი შთამბეჭდავი ძალით აისახა ავტორის სულიერი და მხატვრული უკიდვრანო სამყარო, უიბლო 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 ნაწილი 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 უბადებს.

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

კომპოზიტორმა ამ ლირიკულ-დრამატულ ნაწარმოებს, ისევე, როგორც წინამავალ, №13 სონატას, *Sonata quasi una fantasia* („ფანტაზიის მსგავსი სონატა“, ან „ფანტაზიისებური სონატა“) უწოდა, და ამით მისი მეტად თავისუფლად გააზრებული ფორმა განმარტა. სონატის აღწაგობა, მართლაც, არაა ტრადიციული,

თავისუფალია, იმპროვიზაციული სანწყისი დიდ როლს თამაშობს. ამის შესახებ კარგად წერს როლანი: „ესაა სონატური ფორმა, მაგრამ ვნებათა ღელვის აფეთქებები მის ჩარჩოებს ყოველ წამს არღვევს“. ფორმის არატრადიციულობა, ნოვატორობა, უწინარეს ყოვლისა, ვლინდება I ნაწილში, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება ყველა მანამდე შექმნილ სონატათა მეთავე ნაწილებისაგან. ნაცვლად დაკანონებული სონატური ფორმისა, აქ განვითარებული, თავისუფალი სამნაწილიანი ფორმაა გამოყენებული. სონატურმა ფორმამ კი III ნაწილში, ციკლის ფინალში გადაინაცვლა. ახლებური და უჩვეულოა მუსიკალური ენაც და მისი გადმოცემის პიანისტური ხერხებიც. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ I ნაწილის მუსიკა სავსებით მოკლებულია კონტრასტებს, წინააღმდეგობრივ სახეთა ჭიდილს, ესოდენ დამახასიათებელი რომაა ვენელი კლასიკოსის მუსიკისათვის საერთოდ და სონატური ფორმით დაწერილი ნაწილებისათვის განსაკუთრებით.

I ნაწილი, Adagio sostenuto, cis moll, ფორმა, როგორც ითქვა, თავისუფალია, იმპროვიზაციულ განვითარებას ემყარება, მოკლებულია კონტრასტებს. მუსიკის მშვიდი მდინარება სათუთ, გულითად გრძნობებს აღბეჭდავს. მთელს ნაწილში მეოცნებე, ფიქრიანი განწყობილება სუფევს. ერთგვაროვანი, ტალღისებური ფაქტურაა გამეფებული. გამომსახველი, მოქნილი, გულშიჩამწვდომი მელოდია, მდიდარი მოდულაციური გეგმა, ფერადოვანი ჰარმონია და, რაც უმნიშვნელოვანესია, მდიდარი ემოციური ქვეტექსტი, I ნაწილს განსაკუთრებულ ელფერს ანიჭებს. „მთვარის სონატის“ ერთ-ერთ უბადლო შემსრულებელს, XIX ს. დიდ პიანისტსა და კომპოზიტორს ანტონ რუბინშტიენს, ასე მიაჩნია: „მთვარის შუქი მუსიკალური განსახიერებისას ითხოვს რაღაც მეოცნებეს, მელანქოლიურს, ფიქრიანს, მშვიდსა და ზოგადად, მკრთალად მოკიაფეს. პირველი ნაწილი ტრაგიკულია, პირველი ნოტიო დაწყებული უკანასკნელამდე“. მუსიკისმცოდნეთა აზრით სონატის ამ ნაწილის ღრმა ლირიკული განცდა, ჭვრეტითი განწყობილება, ერთგვაროვანი ფაქტურა, რომანტიკული ნოქტურნის წინასახეა.

II ნაწილი, Allegretto, Des dur, რთული სამნაწილი ფორმა.

მცირე მოცულობისაა. მკვეთრ კონტრასტს ქმნის წინამავალ ნაწილთან თავისი გრაციოზულობით, სიკეკლუცით. მის ჰაეროვანსა და მსუბუქ ინტონაციებს ზოგნი ადარებენ ელფების ფერხულს, შექსპირის კომედიიდან „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. ლისტის ალეგორიული გამოთქმით კი, ეს არის „ორ უფსკრულს შორის ამოსული ყვავილი“. არიან ისინიც, ვისაც მიაჩნია, რომ ამ ბგერებით კომპოზიტორს მომხიბლავი და კეკლუცი, თავქარიანი, ქარაფშუტა გრაფინიას, ჯულიეტა გვიჩარდის პორტრეტის შექმნა ეწადა. თითოეულ ამ მოსაზრებაში, რა თქმა უნდა, ძვეს ჭეშმარიტების მარცვალი.

ჰაეროვნება და სიმსუბუქე ხმოვანებისა, რიტმის ჭირვეული ცვალებადობა, ემოციურ განწყობათა უეცარი მონაცვლეობა ართულებს ამ მუსიკის საშემსრულებლო, ტექნიკურ პრობლემებს. თუმცა, მხატვრულად სრულყოფილი შესრულება არა მარტო ამ ნაწილის, არამედ მთლიანად სონატისა, ამ ჭეშმარიტი შედეგისა, ურთულესი მხატვრულ-ემოციური ამოცანაა.

III ნაწილი, Presto agitato, cis moll, ციკლში ცენტრალურია. ფორმა, როგორც ითქვა, სონატურია. ბეთჰოვენისთვის უცხოა სენტიმენტობა, ცრემლი და ჩივილი. ამიტომაც, რომ როლანი სონატის ამ ნაწილში ხედავს „ღამის ველურ ქარიშხალს“, „სამშვინველის“ გიგანტურ სურათს“. მართლაც, ფინალი იშვიათი დაძაბულობით სუნთქავს, მშფოთვარეა და შმაგი. მასში, თითქოს, ეული, გულზე კაეშანმოდებული მიჯნურის რისხვა და ვნება, ტანჯვა და აღშფოთება ერთმანეთს ეჯახება და ებრძვის. ესაა ჭეშმარიტი დრამა ინსტრუმენტული ხერხებით აღბეჭდილი.

ნაწილის კონტრასტულ სახეებს მგზნებარე მოძრაობა აერთიანებს. გამორჩევით დრამატული და მღელვარეა მთავარი პარტია, აგებული აღმავალ არპეჯიოებზე, რომლებიც თემის დიაპაზონის უმაღლეს ბგერებზე მტკიცე, მგრგვინავი აკორდებით ბოლოვდება. დამხმარე პარტიაც პათეტიკური ხასიათისაა. დასკვნით პარტიაში კი შერწყმულია მკვეთრი რეგისტრული კონტრასტები, მკაფიო რიტმი და ამაღლებული მელოდიური

* სამშვინველი – სული, ადამიანის შინაგანი სამყარო. სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით – უტყვი სული.

საწყისი.

დრამატული აღმავლობის ტალღა, დამუშავებაში რომ იწყება, კულმინაციას კოდაში აღწევს. მთელი ნაწილი ტრაგიზმის გრძნობითაა გაუღენთილი და უაღრესად დაძაბულია.

ბეთჰოვენის ნოვატორული ხელწერა თავს იჩენს სონატის ციკლის გააზრებაშიც, ნაწილთა ფორმის ამგებ საკითხებშიც, ჰარმონიულ ენაშიც, დინამიკურ ნიუანსებშიც, ციკლის გამთლიანების ხერხებშიც და, რაც ძალზე საგულისხმოა, იმ ახლებურ მხატვრულ შინაარსში, რომლის ხორცშესხმის მოთხოვნებმაც ყველა ეს ნოვატორი დაბადა.

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

„მთვარის“ სონატის ყველაზე ადრინდელ საუცხოო შემსრულებელად მიაჩნდათ ბეთჰოვენის საყვარელი მოწაფე, მაღალნიჭიერი პიანისტი ქალი დოროთეა ერტმანი, რომელმაც მუსიკის ისტორიაში სახელი დაიმკვიდრა, როგორც ბეთჰოვენის ნაწარმოებთა ჩინებულმა ინტერპრეტატორმა.

ვენის დიდი კლასიკოსის უდიდესი ღირსების საკლავირო თხზულება „მთვარის“ სონატა XX ს. გრამფირფიტაზე უამრავმა პიანისტმა აღბეჭდა. მათგან გამორჩეული მხატვრული ღირსებისაა ჰოროვიცის, რიხტერის, გილელსის, გიზეკინგის, ფრიდმანის, გულდის, ბარენბოიმის ჩანაწერები.

სონატა №17, „რეჩიტატივით“, d moll, თხზ. 31, 1802. ეს სონატა კაცობრიობის სულიერ ფასეულობათა ნაწილია, ბეთჰოვენის



ჯუღიუბა გვიჩარდი

შთაგონებული, პოეტური ფურცელთაგანი. ნაწარმოების მხატვრულ სახეთა და ემოციურ განცდათა წრე, კომპოზიტორის სხვა ნაწარმოებთა მსგავსად, ძალზე ღრმა, განზოგადებულია და სიტყვიერ თხრობას არ ექვემდებარება. მას არც პროგრამა ახლავს. შინაარსში მეტ-ნაკლები სიზუსტით ნვდომისათვის გასაღებს გვანვდის სიტყვები თავად ავტორმა შინდლერს რომ მიმართა: „ნაიკითხეთ „ქარიშხალი“ შექსპირისა“. როლანი კი ფიქრობს, რომ

ეს არის „ველური ძალისა და ადამიანური აზრის მეუფება, ზეციურ სივრცეში რომ დაჰქრის“. მართლაც, ბგერები ულმობელ 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 როდი ნიშნავს. ამ, მარად ამაღელვებელი შინაარსის გადმოსაცემად კომპოზიტორი ამჯერადაც ახალ გამომსახველ ხერხებს პოულობს. ამ ახალ ხერხთა შორის უწინარესად რეჩიტატივია აღსანიშნი.

სონატა №17 იწერებოდა 1801 წ. ზამთარსა და 1802 წ. ზაფხულში (ერთი წლის შემდეგ გამოქვეყნდა). ეს ხომ ბეთჰოვენის ბიოგრაფიის ტრაგიკული თარიღებია – ჯუღიუბა გვიჩარდისადმი სიყვარულის განზილება, ბედნიერებაში იმედგაცრუება, სიყრუის ღონიერი შემოტევა, ამ სენის თავიდან მოცილების იმედის დაშრება – 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: „d moll სონატა ერთ-ერთი ყველაზე გასაოცარი ნიმუშია მუსიკაში უშუალო მეტყველებისა. ეს ისაა, ეს თავად ბეთჰოვენი“. 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.



ბეთჰოვენი „მთვარის“ სონატის შესრულებისას
ლ. ფოგელის ნახატი

d moll სონატის მსგავსი შინაარსი ერთხელ და ორჯერ როდი აღუბეჭდავს ამ დიდოსტატის გენიას. მისი მაძიებლური გონება კი, ყოველ ჯერზე, ახალ-ახალ ხერხებს პოულობს. ასეა ამ ნაწარმოებშიც. სონატის ციკლი ახლებურადაა აგებული, ყოველი

ნაწილი სონატურ ფორმას ეფუძნება, თუმცა, „მთვარის სონატაში“ დაბადებული თავისუფალი იმპროვიზაციულობაც არაა დაუნიჭებელი. გამომსახველი ხერხებიც ახლებურია. სონატაში პირველადაა მოცემული ინსტრუმენტული რეჩიტატივი, ხოლო ამ ხაზის განვითარება მწვერვალს აღწევს ამავე ტონალობის IX სიმფონიაში.

I ნაწილი, Largo, Allegro, d moll, სონატ. ფორმა. გამორჩეულია გამომსახველი ძალით, მგზნებარებით, მღელვარე, საუბართან მიახლოებული მეტყველებით. მონოლოგის მსგავსი დრამატული რეჩიტატივები სწორედ ამ ნაწილშია მოცემული. დამხმარე პარტია, აგებული მთავარი პარტიის შესავლის ინტონაციებზე, ასევე მღელვარე, მგზნებარე და აჩქარებული მაჯისცემასავით ფეთქავს. დამუშავებას სონატური ფორმის ამ განაყოფისათვის უჩვეულო სიმშვიდე მოაქვს, წყნარი და მოალერსეა. მდიდარია ჰარმონიული ფერები. კულმინაციაში კი კვლავ გაისმის საბრძოლო განწყობა, მღელვარება. ჩაფიქრებულია და სევდითმოცული რეპრიზა, სადაც კომპოზიტორი ღრმა ფიქრს აძლევს თავს. აქ კვლავ სამეტყველო ინტონაციები გაისმის.

II ნაწილი, Adagio, B dur, სონატ. ფორმა დამუშავების გარეშე. მუსიკა სულის სიმშვიდეს, ფილოსოფიური ფიქრისა და ჭკრეტის განწყობას გამოხატავს. საშემსრულებლო თვალსაზრისით ერთ-ერთი ურთულესია. შეიძლება ითქვას, რომ ბეთჰოვენისეული სონატის ეს ნაწილი მომავალი ნოქტიურნის ჟანრს წინასწარმეტყველებს, მას უმზადებს ნიადაგს, ისეთი ნარნარი, აღუშფოთველი და მოსალბუნეა მისი მუსიკა. მთავარი პარტიის მეორე თემა სისადავითა და უბრალოებით ხალხურ სიმღერას ენათესავება, თუმცა ზოგიერთი მკვლევარი ამ მუსიკაში ბეთჰოვენისეული „ორკესტრული“ აზროვნების ნიშნებსაც ხედავს. სასიმღერო წყობითაა განმსჭვალული დამხმარე პარტიაც, რომელშიც „მთვარის“ სონატასთან სიახლოვე შეინიშნება.

III ნაწილი, Allegretto, d moll, სონატ. ფორმა ვრცელი დამუშავებითა და ასევე ვრცელი კოდით. დრამატიზმი, ვნებები აქ უფრო დამცხრალია, გონებას, ფილოსოფიურ აზრს ემორჩილება.

ციკლის ეს სასრული ნაწილი მოკლებულია სახეთა კონ-

ტრასტულ შეპირისპირებას, სიმძაფრე შერბილებულია. ძალზე მდიდარია ტონალური გეგმა. მართალია, მინორული კილო ჭარბობს, მაგრამ ტონალობათა ისეთი სიუხვეა წარმოდგენილი, რომ პალიტრის ელვარება თვალს ჭრის. რთულია რიტმული თვალსაზრისითაც. ამ ნაწილის თავისებურება ისიცაა, რომ აშკარად მოისმის ინტონაციური კავშირი სონატის სათავე ნაწილთან, რაც ციკლის გამთლიანებას ემსახურება.

ფინალს, ისევე, როგორც ორ წინამავალ ნაწილს, მკვეთრი დაბოლოება არ გააჩნია, მუსიკა თანდათან ნელდება და თითქოს უსასრულობაში დაინთქმება.

ბეთჰოვენის საფორტეპიანო მემკვიდრეობის თვალსაჩინო ნიმუშს, სონატას №17 „რეჩიტატივით“, პიანისტთა რეპერტუარში მტკიცედ აქვს მოკიდებული ფეხი. წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს შნაბელის, გილელსისა და გულდის გრამჩანანერები.

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

C dur სონატა დანაჩენი სონატებისგან განირჩევა 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 – ბერძნულ მითოლოგიაში ავრორა განთიადის ქალღმერთის სახელია. დასათაურება კომპოზიტორს არ ეკუთვნის.

თავდაპირველად სონატა №21 ტრადიციულ სამნაწილიან ციკლად იყო ჩაფიქრებული, მაგრამ მუშაობის პროცესში კომპოზიტორმა შუა, ნელი, მღერადი ნაწილი გააუქმა და იგი ნაწილიდან ნაწილში მოკლე გადასვლით შეცვალა. ინტროდუქცია, წინ რომ უძღვის II ნაწილს, ლაკონურია, იგი თითქოს ღამის

პეიზაჟს ხატავს.

I ნაწილი, Allegro con brio, C dur, სონატ. ფორმა. უაღრესად ტემპერამენტული, მგზნებარე, დინამიურია, მზის მცხუნვარე სხივებით მოფენილი. გვაცვიფრებს რიტმული სიმკვეთრით, მთავარ პარტიას მთლიანად რომ განმსჭვალავს. რაც შეეხება დამხმარე თემას, იგი მშვიდია, სხივმოსილი, გულიდან ამომსკდარი მიაშიტი სიმღერის მაღალმხატვრული ნიმუშია. დამუშავება ბეთჰოვენისეულად მრავალფეროვანია. რეპრიზას მოსდევს მოზრდილი კოდა.

II ნაწილი, C Dur. ფინალს, როგორც აღინიშნა, წინ უძღვის ინტროდუქცია (Introduzione, Adagio molto). ციკლის ეს ნაწილი მასშტაბური, გრანდიოზულია. რონდოს ფორმას ემყარება. მასში განსაკუთრებით ნათლად ჩანს კომპოზიტორის სიახლოვე ხალხურ წყაროებთან, თემატურ მასალას იგი ქვემოთაინის ხალხურ სიმღერას დაესესხა.

„ავრორა“, ბეთჰოვენის შემოქმედებითი გენიის ერთ-ერთი უსაჩინოესი ნიმუშთაგანია. შესანიშნავია გრამფირფიტაზე აღბეჭდილი შნაბელისეული ინტერპრეტაცია.

სონატა №23, „აპასიონატა“, f moll, თხზ. 57, 1804-1806. სონატა „აპასიონატა“ 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, თუმც 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 სცნო.

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), ალუზარდა 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, წოდებრივი დიდი სხვაობა იყო. თუმცაღა, როგორც ითქვა, ბრუნსვიკების ოჯახი სიყვარულითა და პატივით ეპყრობოდა ბეთჰოვენს, ჯეროვნად აფასებდა მის ნიჭს, იცოდა მისი ღვთაებრივი მადლის ფასი. შემთხვევით როდი წაუნერია 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, „გმირული“ და №5 სიმფონიის თანატოლია, მათთან თითქმის ერთდროულად, 1804-1806 წ.წ. იქმნებოდა (თუმცა V სიმფო-

ნიაზე 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 სონატა-კონცერტია. ამ თავისებურებათა გამოც იყო, უთუოდ, რომ რომენ როლანს „აპასიონატასთან“ მიმართებაში ასეთი ხატოვანი შედარება დაებადა: „ის ისე მეფობს, ვითარცა მონბლანი ალპებზეო“.

სონატის სახელწოდება, „აპასიონატა“, ანუ მგზნებარე, ისევე, როგორც სხვა ზოგიერთ სონატათა დასათაურებანი, ავტორისეული არ არის, უალრესი სიზუსტით კი გამოხატავს ნაწარმოებში ნაგულისხმევ განწყობას. სონატას პროგრამა არ გააჩნია, მაგრამ, როგორც კომპოზიტორის სიტყვები გვაუწყებს, შთაგონების წყაროს მან შექსპირის უკანასკნელ დრამაში, „ქარიშხალში“ მიაგნო. „აპასიონატა“ მებრძოლი, შემართული, მგზნებარე განწყობილებით სუნთქავს და ეს დრამატიზმი თანდათანობით მძაფრდება, ტრაგიკული კოლიზიები სიმფონიურ გაქანებას იძენს.

გმირულ-დრამატული იდეა, საფუძვლად რომ უდევს სონატას, მის სამ ნაწილში თანმიმდევრულ გაშლა-განვითარებას განიცდის.

I ნაწილი, Allegro assai, f moll, სონატ. ფორმა. გმირული სულისკვეთებითა და, ამასთანავე, ვაჟკაცური ლირიზმითაა განმსჭვალული. ეს ნაწილი გვაცვიფრებს თემატური მასალის მრავალფეროვნებით და, ამავდროულად, ერთმანეთთან ინტონაციური სიახლოვით. ფაქტობრივ ყველა თემა, დამხმარეც, დამაკავშირებელიცა და დასკვნითიც, მთავარი თემიდანაა ამოზდილი. თემები ერთის მხრივ, მძაფრ კონტრასტს ქმნიან, მეორეს მხრივ კი ავსებენ, ამდიდრებენ ერთიმეორეს. ურთ-

იერთდაპირისპირებულია ტრაგიკული განწყობილება, დრტვინვისა და ჩივილის ინტონაციები, რომელთაც, ოთხი მკვეთრი ბგერისაგან შედგენილი ბედისწერის თემა აღუდგება წინ. ბედისწერის ლაიტმოტივი ექსპოზიციამი მოულოდნელად შეიჭრება



ტერეზა ბრუნსვიკი
იოჰან ბაპტიტ ლამპის ფერწერა

(მეთერთმეტე ტაქტი), დაბალ რეგისტრში, ბანებში (გავიხსენოთ, ბედისწერის მსგავსი ლაიტმოტივი დო მინორულ, №5 სიმფონიაში). ეს ის მტრული ძალაა, ბედისწერაა, გენიოს ხელოვანს ბედნიერებისაკენ სავალ გზას რომ უხერგავდა, იმედს გამუდმებით რომ უშრეტდა.

დამხმარე პარტიაში ასევეა გმირული სულისკვეთების ნიშნები, რამეთუ მთავარი პარტიის მასალიდანაა აღმოცენებული. ეს თემაც ამაღლებული,

მკაცრი და ვაჟკაცურია. | ნაწილის დანარჩენი თემებიც მთავარი პარტიის მასალიდან აღმოცენდებიან. ნაწილის დასასრულს ყველა თემა შეირწყმება.

იშვიათი დრამატიზმი ახასიათებს დამუშავებით ნაწილს, რომელშიც ექსპოზიციის ყველა თემა თანასწორ როლს თამაშობს. ამიტომაც, რომ მოცულობით ორჯერ აღემატება ექსპოზიციას. მდიდარია მოდულაციური გეგმა. რეპრიზა უბრალოდ კი არ იმეორებს ექსპოზიციას, არამედ დრამის ახალი, მნიშვნელოვანი ეტაპია.

ნაწილს აბოლოებს გრანდიოზული კოდა, რომელიც თავის მხრივ ორად იყოფა.

შესანიშნია სხვა გარემოებაც. სახელდობრ ის, რომ ბეთჰოვენის სონატებს შორის, „აპასიონატა“ ერთადერთია, სადაც |

ნაწილში ექსპოზიცია არ მეორდება, უშუალოდ გადაიზრდება დამუშავებაში, ხოლო დამუშავება – რეპრიზაში. ამით ისპობა ზღვარი სონატური ალეგროს შემადგენელ ნაწილებს შორის. ეს ბეთჰოვენის მიერ დამკვიდრებული ახალი დრამატურგიული პრინციპია, რომელსაც მან „აპასიონატაში“ მიაგნო, შემდეგ კი V, VI და IX სიმფონიებში გადანერგა.

დიდი ოსტატის სწრაფვა სიახლისადმი, შთანაფიქრისადმი ფორმის დამორჩილების ნადილი ამ ნაწილშიც აშკარაა. „აპასიონატის“ მეთავე ნაწილი მხოლოდ პირობითად შეიძლება მივაკუთვნოთ სონატურს, ვინაიდან ამ გრანდიოზულ, მართლაც რომ სიმფონიური გაქანებისა და მასშტაბის ნაწილში თავს იყრის სონატური და რონდოს ფორმის კანონიკური მოთხოვნები. ამასთანავე, სონატური ფორმის შემადგენელი ნაწილები – ექსპოზიცია, დამუშავება, რეპრიზა და კოდა – საფორტეპიანო მუსიკის მანამდე უჩვეულო მასშტაბს აღწევენ. ამას ემატება ჭეშმარიტად სიმფონიური ორკესტრის მსგავსი, სისხლსავსე ჟღერადობა და დინამიკური სკალის თვალუწვდენელი დიაპაზონი. ბეთჰოვენმა უზომოდ განავრცო ფორტეპიანოს რეგისტრული მომცველობაც.

II ნაწილი, Andante con moto, Des dur, ვარიაც. ფორმა. ლირიზმითა და ღრმა ფიქრით მკვეთრად უპირისპირდება სონატის დანარჩენ ნაწილებს. ამასთანავე, თემა უშუალოდ მოგვაგონებს I ნაწილის მთავარ პარტიას. აქ ბგერებადაა ქცეული მშვიდი, ნათელმოსილი სევდა და ფილოსოფიური ჭვრეტა. თუმცა, ამავედროულად, არც მგზნებარე მიზანმსწრაფველობასაა მოკლებული. ოთხ ვარიაციას საფუძვლად უდევს სადა, შინაგანი სიდიადით აღსავსე, დინჯი აკორდებით ნარმოდგენილი, ქორალური წყობის თემა.

III ნაწილი, Allegro ma non troppo, f moll, სონატ. ფორმას, ფინალს საფუძვლად რომ უდევს, ბეთჰოვენი კვლავ ახლებურად, თავისებურად განიხილავს. ფინალში გადასვლა ხდება მოულოდნელად, ერთი შემცირებული სეპტაკორდის მეშვეობით. ეს მჭახე აკორდი უეცრად წყვეტს ვარიაციათა მშვიდ დინებას. სონატური ფორმის განაყოფთა შორისაც ნაშლილია მკვეთრი ზღვარი.

სონატის ფინალი ქარიშხალს გვაგონებს. როლანის სიტყვე-

ბით თუ ვიტყვით, „ეს არის ცეცხლის ნიაღვარი, გრანიტის კალაპოტში მოქცეული“. მართლაც, ესაა შემართული, ამხედრებული სულის ბედისწერასთან სამკედრო-სასიცოცხლო ჭიდილი. კულმინაცია მხოლოდ კოდაში, გმირულ მარშშია მიღწეული.

ბეთჰოვენის სხვა ნაწარმოებთა ფინალებისგან განსხვავებით, „აპასიონატას“ ფინალში არ გაისმის სახალხო ზეიმის ჟრიაბული, თუმცა გმირული სანყისის გამარჯვება ეჭვს არ ჰბადებს. მუსიკა გმირული პათოსის დიად ძალას გამოხატავს.

თავისი სწორუბოვარი „აპასიონატით“ 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.

ეს უკვდავი მუსიკა დღესაც, შექმნიდან 200 წლის შემდეგაც, გვაოცებს სიახლით, გამომგონებლური გამჭრიახობით, შინაარსის უშრეტობით. ეს ზოგასაკაცობრიო საუნჯის უჭკნობი მშვენებაა, ჭეშმარიტად გარდაუვალი ღირსების შედეგია.

ამ ღირსებათა გამოა, რომ „აპასიონატამ“ უდიდესი პოპულარობა მოიპოვა. მას ეთაყვანებოდა მრავალი გამოჩენილი მუსიკოსი, მწერალი და სხვა მოღვაწე.

„აპასიონატა“ შემსრულებლის წინაშე ურთულეს ტექნიკურ

ამოცანებს აყენებს. კიდევ უფრო რთულია მასში ჩაქსოვილი მხატვრულ-ემოციური შინაარსის ჯეროვანი გადმოცემა.

მსოფლიო მუსიკალური ლიტერატურის შედეგს, ცხადია, უამრავი პიანისტი ენაფება. მრავალგზისაა აღბეჭდილი გრამფირფიტებზე, როგორც წარსული დროის, ისე ჩვენ თანამედროვეთა, XX ს. გამოჩენილ მუსიკოსთა – მეტნერის, პოროვიცის, შნაბელის, რიხტერის, გილელსის, გულდის, ბარენბოიმის მიერ. ამ ჩამონათვალს უნდა მივუერთოთ ელისო ვირსალაძისეული ჩანაწერიც.

სონატა №31, As Dur, თხზ. 110, 1821. ბეთჰოვენის გვიანდელი შემოქმედების ერთ-ერთი ჩინებული ნიმუში, 1821 წ. მიწურულში, დეკემბერში დაიწერა. ამ მუსიკით კომპოზიტორი ახალ, კერძოდ რომანტიკულ ტენდენციათა გზას ადგება. სონატა გამოსარჩევია იმ თვალსაზრისითაც, რომ ამ უანრის მთელი ევოლუციის მანძილზე პოლიფონიური სტილის უმაღლესი ფორმა – ფუგა ციკლში პირველად იკავებს დამოუკიდებელი ნაწილის ადგილს. ამის თაობაზე საგულისხმოა მაღალავტორიტეტული გერმანელი მუსიკისმცოდნის აბერტის აზრი: „ობლიგატური აკომპანემენტის სრულყოფის საქმეში ბეთჰოვენმა საგრძნობლად წაიწია წინ და აღსანიშნავია, რომ მან, მსგავსად მოცარტისა, ბოლოს და ბოლოს, მკაცრ კონტრაპუნქტს მიმاتا. რა თქმა უნდა, ორივე შემთხვევაში ეს სებასტიან ბახისეული კონტრაპუნქტი, წმინდა ლინეარობის ნაყოფი კი არ იყო არამედ ეს იყო, ახალი, თანამედროვე ტიპის პოლიფონია“. ამრიგად, ბეთჰოვენი პოლიფონიის სფეროშიც ახალ სიტყვას ამბობს.

I ნაწილი, Moderato cantabile molto espressivo, სონატ. ფორმა. ნაწილში მშვიდი ფიქრისა და სათუთი ლირიკის ატმოსფერო მეფობს. მაგრამ ეს გულუბრალე ოცნება კი არაა, სიმძიმით სავსე ცხოვრებაგამოვლილი, ფილოსოფიური აზროვნებისადმი მიდრეკილი დიდი პიროვნების ფიქრებია ყოფიერების ამაოებასა და სწრაფწარმავლობაზე, ცხოვრებისგან განდგომის მომენტიც შეინიშნება. რომენ როლანს მიაჩნია, რომ სონატაში ნათელი ლირიკული მოგონებები პირქუში სინამდვილის საწუხარს

ეჯახება. ამასთანავე, მთელ ნაწილში არ მოიძიება თუნდაც ერთი მკვეთრი ინტონაცია, მღელვარე ბგერათა წყება გამორიცხულია. ასეთ განწყობას პირველივე ოთხხმიანი ქორალური ბგერები ამკვიდრებენ. მერე კი პოეტური, მეოცნებე განწყობა შემოდის, მღერადი, გამომსახველი თემის სახით. მასალის განვითარების შედეგად იცვლება ფაქტურა, ფართოვდება რეგისტრული დიაპაზონი. დამხმარე თემა უფრო მოუსვენარი, მღელვარეა, მაგრამ ვერც ის არღვევს სულიერი სიმშვიდისა და დინჯი ფიქრის ატმოსფეროს.

დამუშავება, *f moll*, არაა ვრცელი. მდიდარია ჰარმონიული ფერებით (*Des Dur, cis moll, E dur*), ემოციური თვალსაზრისითაც მრავალგვარია. მელანქოლიურ განწყობაში დრამატიზმის ელემენტები შეინიშნება, ოცნებას უიმედობა ენაცვლება.

დამუშავება შეუმჩნევლად გადაიზრდება რეპრიზაში, სადაც სხივმოსილი ოცნების განწყობილება იმარჯვებს.

ციკლის ამ ნაწილის ერთ-ერთი თავისებურება ისიცაა, რომ ბეთჰოვენი სშირად მიმართავს მელიზმებს, არპეჯიოს, განსაკუთრებით ტრელს, რაც მისი წინამავალი ხელწერისათვის არ იყო ნიშნული.

II ნაწილი, Allegro molto, F moll, სამნაწილიანი ფორმა. მკვეთრ კონტრასტს ქმნის ციკლის პირველ ნაწილთან. არაა ვრცელი. თუკი წინამავალი ნაწილის მუსიკა გამორიცხავდა კონტრასტებსა და მკვეთრ ინტონაციებს, აქ *f* და *p* ნიუანსები მოულოდნელად შეენაცვლება ხოლმე ერთიმეორეს. შეიმჩნევა სიახლოვე საყოფაცხოვრებო, სასიმღერო ჟანრებთან, არც სკერცოზულობასაა მოკლებული. ნათელი ოცნებიდან მუსიკა თითქოს კვლავ რეალურ ყოფაში გვაბრუნებს. სევდიანია ნაწილის ბოლო ტაქტები, სადაც ერთიმეორისგან გენერალური პაუზებით გამიჯნული კადანსური აკორდების ჯაჭვი – *I-V/56-I-IV-I/47* ფა მინორში, მოულოდნელად რომ გადაიზრდება ფა მაჟორში, აღიქმება როგორც შეკითხვა: რა მელის? როგორია მომავალი, ნათელი თუ დაბინდული, მწუხარე?

III ნაწილი, Adagio, ma non troppo, Allegro, ma non troppo, Fuga, As dur. რთულია ფორმის თვალსაზრისით, რადგან ერთმა-

ნეთს მოსდევს იმპროვიზაციული, არიოზული და პოლიფონიური ეპიზოდები. ანტ. რუბინშტეინი ასეთ აზრს გამოთქვამს: „არ არსებობს არც ერთი არია, არც ერთ ოპერაში, ვის მიერაც გინდა იყოს დაწერილი, რომელიც გამოხატავდეს ისეთ ღრმა განცდას, როგორიც Adagio-ს მელოდიაშია გადმოცემული. სიტყვები აქ მხოლოდ ხელშეშლელი იქნებოდა. ბეთჰოვენმა ამ Adagio-ს არიის ხასიათი მიანიჭა. დასაწყისში, თითქოს, საორკესტრო შესავალი გაისმის, მერე რეჩიტატივი, აკომპანემენტის აკორდები, და ბოლოს, არიის მელოდია. შემდეგ კი მოდის ფუგა, ისევ და ისევ Adagio რომ შეწყვეტს; ღვთაებრივი მელოდიის შემდეგ – გონება. შეიძლება ბეთჰოვენის მხრივ მწარე ირონიად აღვიქვათ მისი სურვილი გვიჩვენოს, რომ მას ფუგაც ხელენიფება, და თან ეშმაკური ფუგა, თემის უკუჩვენებითა და სხვა ამგვარი“.

№17 სონატაში მოცემულ ინსტრუმენტულ რეჩიტატივს ბეთჰოვენი კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე აზიდავს, წერს ინსტრუმენტულ არიას, *Arioso dolente*, რომლის მოქნილი მელოდია, თავისი მეტყველი ინტონაციით, ნებისმიერი საოპერო არიის მელოდიას გაეჯიბრება. იშვიათი მრავალფეროვნებით ხასიათდება ადაჟიოს ჰარმონიული გეგმა, ძალზე ცვალებადი ტონალობით. ეს თავისებურებაც გვიანდელი ბეთჰოვენის სტილის მაჩვენებელია. დასკვნითი ბგერები, უნისონურ კადანსს (II-V-I-I) რომ წარმოადგენენ, კიდევ უფრო განამტკიცებენ უიმედობის, ამაოების გრძნობას.

ციკლს აგვირგვინებს მასშტაბური სამხმიანი ფუგა, *As Dur, Allegro ma non troppo*. ამ ფუგით აღფრთოვანებული ჰენრიხ ნეიჰაუზი წერს: „ეს გონების ნამდვილი ზეიშია, ინტელექტის ორგაია. მასში გამოიხატება გონიერი ადამიანის უსაზღვრო სულიერი ენერგია, შეუბოჭავი ფანტაზია და, რაც მთავარია, ამ გრძნობათა გადმოცემის გასაოცარი ოსტატობა“.

ფუგაში, თემის კვარტულ სვლებში, იოლად შეინიშნება ინტონაციური სიახლოვე ციკლის პირველ ნაწილთან. თემა, თავდაპირველად ფორტეპიანოს დაბალ რეგისტრშია გატარებული. მეორე ხმის შესვლის შემდეგ კი თემის დიაპაზონი თანდათან ფართოვდება, ინსტრუმენტის სულ უფრო ვრცელ დიაპაზონს

ეუფლება. ფუგის ერთ-ერთი გამორჩეული თავისებურება ისიცაა, რომ მასში შეჭრილია უიმედობის გრძნობით განმსჭვალული არიოზული ეპიზოდი, რომლის განვითარებას მოულოდნელად აკორდები წყვეტს. ჰანს ფონ ბიულოვის სახოვან გამონათქვამს თუ მივმართავთ „ეს სნეულის მისუსტებულ მაჯისცემასა ჰგავს“.

ამ სონატაში ვენელი კლასიკოსი კვლავ ოპტიმისტად გვევლინება. სონატის დასასრული ბნელეთზე სიკეთის გამარჯვების რწმენას განამტკიცებს. ამას გვაუწყებს ფუგის თემის უკუჩვენება G dur-ში, საცეკვაო ინტონაციების შემოჭრა, სადღესასწაულო განწყობას რომ ამკვიდრებენ.

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

სრულიად ახალი, დამოუკიდებელი, ნოვატორულია ამ სონატის როგორც ფორმის ამგები პრინციპები, როგორც ჰარმონიული ენა, ფაქტურა და მთლიანად მუსიკალური მეტყველება, ისე პიანისტური ხერხებიც. ეს ყველაფერი რომანტიკულ ეპოქაში შემდგომი ნაყოფიერი განვითარების საწინდარი შეიქნა. ამრიგად, ბეთჰოვენმა შემოქმედებითი გზის ბოლოს დაწერილი ნაწარმოებებით არა მარტო დააგვირგვინა ვენის კლასიკური სკოლის სახელოვანი გზა, არამედ ათეული წლებით წინაც გაუსწრო თავის ეპოქას.

კონცერტი №5, Es dur, თხზ. 73, 1809. ბეთჰოვენის საფორტეპიანო მემკვიდრეობაში განსაკუთრებით გამოიყოფა საკონცერტო ჟანრის დიდებული მონაპოვარი – ხუთი კონცერტი: №1 დო მაჟორი, №2 სი ბემოლ მაჟორი (ორივე 1798 წ. შეიქმნა, თუმცა რიგით პირველზე მუშაობა ადრეც იყო დაწყებული); №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 ნიშანთვისებით №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 წარმოექვეს ინსტრუმენტული კონცერტის ჟანრში და მის განვითარებას ჯერ არნახული გზები დაუსახეს.

კონცერტი №5, 1808-1809 წ.წ. 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 მონაწილემ, კარლ ჩერნიმ წარუდგინა. ეს მოხდა 1811 წ.

1 ნაწილი, *Allegro*, სონატ. ფორმა. მოცულობა ამ ჟანრისათვის უჩვეულოდ დიდია (370 ტაქტი). ნაწილის გაზრდა გამოიწვია ორმაგმა ექსპოზიციამ, ვინაიდან საკონცერტო ჟანრში დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად თემატური მასალის ჩვენება ჯერ საორკესტრო პარტიაშია მოცემული, ხოლო შემდეგ მასალის ექსპონირებას სოლისტი იწყებს. ამავროულად, ტრადიციულ საორკესტრო შესავალს ფორტეპიანოს ვრცელი, მგზნებარე პასაჟები უძღვის. უჩვეულოა როგორც ვირტუოზული გაქანების სოლო საფორტეპიანო პარტია, ისე ორკესტრის ბრწყინვალე პარტია. სანყის ძლიერ საორკესტრო ფანფარებს მოსდევს სოლისტის პასაჟები, რომლებიც კლავირის მანამდე არგაგონილ რეგისტრულ დიაპაზონს ეუფლება. მთავარი თემა ხ მოი ტონალობაშია მოცემული (რაც იშვიათობაა ბეთჰოვენის

შემოქმედებაში). თემატური მასალის ხასიათი რევოლუციური ეპოქის პათოსითა და გმირული სულისკვეთებითაა გამსჭვალული. დამხმარე პარტიის ნაზი, ლირიკული თემაც გმირულ პათოსს იძენს, ხოლო დასკვნითი თემა (B dur) ბრგე, მარშისებურია. I ნაწილი იშვიათი ენერგიით, ელვარე ზეიმურობითაა გაჟღენთილი. ამ ნაწილს, ისევე, როგორც საერთოდ მთელ კონცერტს, როგორც ითქვა, ბევრი ნიშანთვისება, სახელდობრ კი, ვაჟკაცური პათოსი, გმირული შემართება, მხატვრულ სახეთა იშვიათი გამოკვეთილობა, განვითარების მასშტაბი, ძირითადი ტონალობა და სხვა, „გმირულ“ სიმფონიასთან აახლოვებს.

II ნაწილი, Adagio un poco mosso, B dur, ვარიაც. ფორმა. მუსიკა ახალ, I ნაწილისგან სრულიად განსხვავებულ ემოციურ სამყაროს გადაგვიშლის. მთავარი თემა ფაქიზი, სულშიჩამწვდომი სიტბოთია გამსჭვალული, ძალზე პოეტური და ლირიკულია. საორკესტრო პარტიაში ამ თემის ვრცელ ექსპონირებას მოსდევს სოლისტის დრამატული მონოლოგი, რომელიც ვარიაციულ განვითარებას განიცდის. ვარიაციათა ჯაჭვში რომანტიკულ პოეტურ ქვრეტას ღრმა ფსიქოლოგიური ნიუანსები კიდევ უფრო ამდიდრებს.

III ნაწილი, Allegro ma non troppo, Es dur, რონდოს ფორმა. ისევე, როგორც „აპასიონატაში“ II ნაწილს ციკლის უკანასკნელი ნაწილი, ხოლო V სიმფონიაში III ნაწილს ციკლის სასრული ნაწილი, აქაც, II ნაწილს, Adagio-ს, ფინალი შეუსვენებლივ მოსდევს. ფინალში ყველაფერი ენერგიით, საყოველთაო ზეიმის განწყობილებით სუნთქავს. ემოციური ტონი „გმირულ“ ხაზს აგრძელებს, ოპტიმიზმითაა გასხივოსნებული და საყოველთაო ბრწყინვალე დღესასწაულის შთამბეჭდავსა და მძლავრი გაქანების მასშტაბურ სურათს ხატავს.

ბეთჰოვენის კონცერტი №5 ამ ჟანრის შედევრთა შორის ერთ-ერთი მენიწავეა. ეს ზეშთაგონებული ქმნილება მაღალი რანგის პიანისტების რეპერტუარში სამართლიანად მკვიდრობს. ამ პარტიტურის უდიდესი ოსტატობითა და შთაგონების დიდი ძალით აღბეჭდილი შესრულება გრამფირფიტებზე მრავალი დიდი მუსიკოსის მიერაა უკვდავყოფილი, მათ შორისაა შნა-

ბელისა და რიხტერის, გილელისა და ობორინის, გულდისა და ბარენბოიმის ჩანანერები. ცალკეა გამოსაყოფი ორი დიდი გერმანელი მუსიკოსის, პიანისტ ედვინ ფიშერისა და დირიჟორ ვილჰელმ ფურტვენგლერის ერთობლივი ჩანანერი.

ბეთჰოვენის საფორტეპიანო კონცერტი №5 ქართული საფორტეპიანო პედაგოგიური და საშემსრულებლო სკოლის დიდი წარმომადგენლის, პროფ. ანასტასია ვირსალაძის მიერ შესრულებული იყო ბეთჰოვენის გარდაცვალების 100 წლის-თავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო კონცერტში, რომელიც 1927 წ. აპრილში გაიმართა თბილისის ოპერის თეატრში. დირიჟორობდა ივანე ფალიაშვილი. ეს იყო ქართველ მუსიკოსთა ძალებით განხორციელებული პირველი შესრულება ბეთჰოვენის ამ შედევრისა.

ანასტასია ვირსალაძის ღირსეულმა მემკვიდრემ, შვილიშვილმა, გამოჩენილმა პიანისტმა და პედაგოგმა, ელისო ვირსალაძემ, 1970 წ. 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 დირიჟორობდა ოდისეი დიმიტრიადი. ეს იყო ბეთჰოვენის ხუთივე საფორტეპიანო კონცერტის მიჯრით შესრულების პირველი შემთხვევა საქართველოში.

დიდი გერმანელი კომპოზიტორის შემოქმედების დიდებული ძეგლის, ხუთივე საფორტეპიანო კონცერტის მაღალმხატვრული შესრულების ჩინებული ნიმუშია გლენ გულდის მიერ განხორციელებული გრამჩანანერი.

ბეთჰოვენის გენიალური ქმნილების, №5 საფორტეპიანო კონცერტის საუკეთესო შემსრულებელთა რიცხვში უნდა დასახელდნენ, აგრეთვე, სახელგანთქმული ქართველი პიანისტები: თენგიზ ამირეჯიბი და ალექსანდრე ნიჟარაძე, მსოფლიოში აღიარებული ქართველი პიანისტები, ლექსო თორაძე, ალექსანდრე კორსანტია.

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



ელისო ვირსალაძე

მის კონცერტებში
შთანაფიქრის უძირო
სიღრმით გაპირობე-
ბული რთული ტექნი-
კური ხერხები, პია-
ნისტური ოსტატობის
სრულყოფილებას,
მაღალ ინტელექტსა
და დახვეწილ მხატ-
ვრულ გემოვნებას
მოითხოვს.

ვენის კლასიკური
სკოლის დიდი წარმომადგენლის, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის მიერ
№5 საფორტეპიანო კონცერტით დანერგილი სიმფონიზებული
კონცერტის განვითარების შემდგომი საფეხური მოცემულია XIX
ს. დიდი გერმანელი კომპოზიტორის, იოჰანეს ბრამსის შემოქ-
მედებაში (კონცერტი №2, B dur, 1881).

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონ-
სერვატორიის დაარსების 90 წლისთავისადმი მიძღვნილ საზეიმო
კონცერტთა პროგრამაში 2007წ. 1 ოქტომბერს საქართველოში
პირველად შესრულდა ბეთჰოვენის ჩვენთვის მანამდე უცნობი
კონცერტი Es Dur, ფორტეპიანოსთვის მცირე ორკესტრთან ერ-
თად. თხზულება, რომელიც 1784 წ. თარიღდება ხუთი კონცერ-
ტის რიცხვში ნაგულისხმევი არაა. ახალგაზრდა კომპოზიტორის
პირველი ცდა საკონცერტო ჟანრში სამნაწილიანი ციკლია: I
ნაწილი Allegro moderato, II ნაწილი Larghetto, III ნაწილი Rondo.
Allegretto. პარტიტურაში ნათლად ჩანს, თუ რარიგ ესწრაფვის
ვენელი კომპოზიტორი აღიარებულ ავტორიტეტებს ჩაუდგეს
კვალში, აითვისოს ჟანრის ძირითადი მახასიათებლები, თუმცა
საკუთარი ხელწერის ცალკეულ ნიშნებსაც ამჟღავნებს. Es Dur
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 გვითითებს 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, მინიატურებსაც და მსხვილ ფორმებსაც, 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 ათი სონატა და ერთი კონცერტი დაიწერა. 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 Dur, თხზ. 66, 1793) და 12 ვარიაცია ჰენდელის ორატორიის „იუდა მაკაბელის“ თემაზე (G Dur, 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 სხვა. აქედან გამოსაყოფია პატარა პიესა „ზაზუნა“, რომელმაც ადრეიდანვე 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, D dur, თხზ.

61. 1806. ამ ჟანრის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მწვერვალი, ჟანრის უთვალსაჩინოესი ნიმუშია, გვირგვინია არა მარტო თავად ბეთჰოვენის სავიოლინო მემკვიდრეობისა, არამედ საერთოდ, ამ ჟანრის ერთ-ერთი უზენაესი მონაპოვარიცაა. ამ პარტიტურაში თავი მოიყარა და უმაღლეს მხატვრულ დონეზე განიცადა განზოგადება სავიოლინო მუსიკის მონაპოვრებმა. XVII-XVIII ს.ს. 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 ქეშმარიტად სიმფონიზებული კონცერტია. საორკესტრო პარტია აქ შორს სცილდება თანხლების, სოლისტის აკომპანემენტის ფუნქციას და უდიდეს როლს ასრულებს მხატვრული მთლიანობის ჩამოყალიბებაში.

სოლისტის პარტია ურთულესია, დატვირთულია ვირტუოზული ტექნიკური ხერხებით, მაგრამ, ამასთანავე, ბეთჰოვენი შორსაა გარეგნული ეფექტებისაგან. ყოველ დეტალს, ვირტუოზულ ხერხს, თითოეულ პასაჟს, რიტმულ-მელოდიურ საქცევს, ღრმა შინაარსით ტვირთავს და მხატვრული დედააზრის გადმოცემის სამსახურში აყენებს.

I ნაწილი, Allegro ma non troppo, D dur, სონატ. ფორმა. მისი გულშიჩამწვდომი ლირიზმი, ამასთანავე, ბეთჰოვენი-სეულად ქმედითია, ვაჟკაცური. უბადლოა მთავარი პარტიის თემა, რომელიც მელოდიური და ჰარმონიული განვითარების ხერხების მეოხებით თითქოს უსასრულო ნაკადად მოედინება. ამ მდინარეებს ფერადოვნებას ანიჭებს მაჟორ-მინორის კონტრასტული მონაცვლეობა, ხოლო მელოდიის ლამის ვოკალური სუნთქვა და კანტილენურობა იშვიათ

ზემოქმედებას ახდენს.

II ნაწილი, Larghetto, G dur, ვარიაც. ფორმა, ნატიფი პოეტურობითაა განმსჭვალული. ეს არის ფიქრსმიცემული ადამიანის აღუშფოთველი ოცნება, ნათელი იდეალის ჭვრეტა. გამომსახველი ძალა, მნიშვნელოვანწილ, ტემბრსაც ეკისრება, წინაა წამოწეული კლარნეტის, ვალდჰორნისა და ფაგოტის



ღირიფორი ზაქარია ხუროძე და მარინე იაშვილი

ტემბრები. სათუთი ლირიკული განცდის ხორცშესხმაში ფართო სუნთქვის, ფართო ნაკადად მომდინარე მელოდიკის როლიც უდიდესია. ეს არის ინსტრუმენტული ლირიკის ერთ-ერთი უზენაესი ნიმუში.

III ნაწილი, Allegro, რონდოს ფორმა. კაშკაშა, მზის თვალის-მომჭრელი სხივით გაცისკროვნებული ზეიმის სურათია. რონდოს რეფრენს, ნაწილის მთავარ მხატვრულ სახეს, ლენდლერის 6/8 ზომა მართავს. მხურვალე ტემპერამენტით, მიზანსწრაფულობით გაჯერებულ ვაჟკაცურ ენერგიას აქ ერწყმის ლირიკულ-კანტილენური თემები.

ბეთჰოვენმა ეს გენიალური თხზულება თავდაპირველად თავისი თანამედროვესთვის, ვენის სახელგანთქმული თეატრის „An der Wien“-ის ორკესტრის პირველი მევიოლინის, ფრანც კლემენტისთვის ჩაიფიქრა, მაგრამ შემდეგ გულითად მეგო-

ბარს, სტეფან ბრაინინგს მიუძღვნა. სავიოლინო კონცერტი პირველად შესრულდა 1806 წ. 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 შერაცხულ მევიოლინეს, ნიკოლო პაგანინის, ვისთვისაც ეს მუსიკა მთელს ცხოვრებაში ერთ-ერთ ამაღელვებელ მუსიკალურ შთაბეჭდილებად დარჩენილა. თუმცაღა ცნობები ამ თხზულების მისეული საჯარო შესრულების თაობაზე ჯერაც არაა მიკვლეული. ცნობილია, რომ ამ პარტიტურას გატაცებით დირიჟორობდნენ დიდი რომანტიკოსი კომპოზიტორი-დირიჟორები მენდელსონ-ბარტოლდი და შუმანი.

XX ს. საკუთარი ინტერპრეტაციის გრამფირფიტაზე აღბეჭდვის საშუალება მიეცათ გამოჩენილ მევიოლინეებს. მათგან გამოირჩევა, მირონ პოლიაკინი, დავიდ ოისტრახი და ლეონიდ კოგანი. საშემსრულებლო ოსტატობის უზენაეს ნიმუშებადაა მიჩნეული დიდი მევიოლინეებისა და დირიჟორების რიონისა და ფურტვენგლერის, მენუჰინისა და მაზურის, ჰეიფეცისა და ტოსკანინის, სტერნისა და ბერნსტაინის ერთობლივი შესრულება. ყველაზე ადრინდელი ჩანაწერი გრამფირფიტაზე ეკუთვნის ცნობილ ავსტრიელ მევიოლინეს, ფრიც კრაისლერს.

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

ბეთჰოვენის სავიოლინო კონცერტი კონცერტანტი მევიოლინეების ოსტატობის ჭეშმარიტად საჯილდაო ქვაა, რეპერტუარის ურთულესი ნიმუშია. მხოლოდ უმაღლესი რიგის ოსტატებისთვისაა ხელმისაწვდომი მისი ტექნიკური, ემოციური, და, განსაკუთრებით, მხატვრულ-ფილოსოფიური შინაარსით

წამოჭრილი ამოცანების ჯეროვანი გადაწყვეტა, და ამიტომაცაა, რომ ყოველი მევიოლინის სანუკვარი ოცნებაა ამ დიდებული მუსიკის შესრულება.



ბეთჰოვენის ქანდაკება ქ. ბონში

ბეთჰოვენის მიერ სავიოლინო კონცერტით წამოწყებული ჟანრის სიმფონიზაციის გზაზე შემდეგი ნიშანსვეტია ბრამსის სავიოლინო კონცერტი (რე მაჟორი, 1877).

სონატები ვიოლინოსათვის ფორტეპიანოსთან ერთად. ბეთჰოვენის შემოქმედების და, მთლიანად, სავიოლინო ლიტერატურის ფასდაუდებელი ნაწილია. ორი საკრავის, ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის განკუთვნილი ეს გრანდიოზული, 10 ნაწარ-

მოებისგან შედგენილი ციკლთა ციკლი იწერებოდა 1797-1812 წ.წ. ამდენად, მსგავსად საფორტეპიანო სონატებისა, ნათლად ამჟღავნებს დიდი ხელოვანის არა მარტო უბადლო ნიჭსა და ოსტატობას, არამედ თანმიმდევრულად 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 უძღვნა, არც სავიოლინო თხზულებების შექმნისას დავინწყებია შეძენილი ცოდნისათვის მადლიერების გამოხატვა – პირველი სამი სონატის (თხზ.12) თავფურცლებს თავისი სხვა მასწავლებლისადმი, სალიერისადმი მიძღვნა წაუწერია.

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, გულისგადასაყოლებელ მუსიკასთან კომპოზიტორის მოღვაწეობის ხანაში რომ იყო გაბატონებული. ბეთჰოვენისეული ეს მუსიკა მოითხოვდა ღრმა ფიქრსა და განცდას, როგორც შემსრულებლების, ისე მსმენელებისგან.

თითოეულ სავიოლინო სონატაში ბეთჰოვენი, მართალია, ერთსა და იმავე, სონატურ ციკლს მიმართავს, მაგრამ მისი მაძიებლური გონება ყოველ ჯერზე ახლებურ გეზს, პრობლემის გადაწყვეტის ახალ-ახალ გზას ეძებს, ყოველ თხზულებას განსხვავებული თავისებურებით ამდიდრებს, სხვადასხვანაირად მოხაზავს და თითოეულ სონატას სრულიად განუმეორებელ იერსახეს ანიჭებს.

ძალზე საინტერესოა, თუ როგორ განიხილავს კომპოზიტორი თუნდაც ტონალობის საკითხს. ათ სონატაში სამჯერ გვხვდება A dur ტონალობა: თხზ. 12 №2, თხზ. 30 №1; და თხზ. 47 „კრეიცერის“. ბეთჰოვენს, ეტყობა, მიაჩნდა, რომ ეს ტონალობა ვიოლინოს

კარგადაა მორგებული. თავის საყვარელ Es Dur ტონალობას კი, რატომღაც მხოლოდ ერთხელ, იქნებ №3 „გმირული“ სიმფონიის ანალოგიით, მოიხმობს (თხზ. 12, №3 სონატა); ერთადერთხელაა, აგრეთვე, გამოყენებული ტონალობა c moll (№7 სონატა, თხზ. 30, №2), რომელიც არა მხოლოდ ტონალობით, არამედ თავისი სიმფონიური გაქანებით, დრამატიზმითა და მასშტაბურობით ამავე ტონალობის №5 სიმფონიას ენათესავება. №2 (თხზ.12) და №4 სონატების (თხზ.23) ერთ-ერთი თავისებურება ისიცაა, რომ ამ ციკლთა სამივე ნაწილი a moll და A Dur ტონალობათა



მარინე იაშვილი

მონაცვლეობაზეა აგებული. F Dur ტონალობაც ერთადერთხელ გამოიყენება, მხოლოდ სახელგანთქმულ №5 სონატაში (თხზ.24), რომელიც „პასტორალური“ სიმფონიის-დაგვარად პასტორალურადაა მიჩნეული. ერთი და იგივე G Dur ტონალობაა ძირითადი №8 (თხზ.3) და №10 (თხზ.96) სონატებში. ამასთანავე, საყურადღებოა ისიც, რომ მინორულ ტონალობას კომპოზიტორი მხოლოდ ორჯერ მიმართავს, №4 a moll (თხზ. 23) და №7 c moll, (თხზ. 30. №2) სონატებში.

ხოლო მთელ რიგ ტონალო-

ბებს, საერთოდ, გვერდს უვლის. სამაგიეროდ, სონატური ციკლებს შიგნით მოქმედი ტონალური სპექტრი უმდიდრესია, სრულ წრეს მოიცავს. მოდულაციური გეგმა იშვიათი სიმდიდრისაა, ტონალობათა მოულოდნელ შეფარდებებში ავტორის გასაოცარ გამომგონებლობასა და გაბედულებას ამჟღავნებს,

თუმცა ამასთანავე, თვალშისაცემია ვიოლინოსათვის მომგებიანი D Dur ტონალობის სიჭარბე.

ბეთჰოვენი ადრეულ ასაკშივე რომ იყო მიდრეკილი გაბედული სიახლისადმი ამის მანიშნებელია, ვთქვათ, თხზ. 12 №1 სონატის ფინალში იმ დროისათვის სრულიად მოულოდნელი მოდულაცია D Dur-იდან Es Dur-ში, თანაც ნაწილის მიწურულში, უკანასკნელ აკორდამდე სულ რაღაც 39 ტაქტით ადრე, ამიტომაც, რომ ყურს უჩვეულოდ ხვდება.

სავიოლინო სონატების სათავე, I ნაწილებში, ნაწარმოებთა მხატვრულ-იდეური დედააზრი კონცენტრირებულადაა აღბეჭდილი, თუმცა, არის იშვიათი გამონაკლისებიც და ასეთ შემთხვევაში მხატვრული არსი თხზულებისა ციკლის შუა, ნელ ნაწილშია გადატანილი. ამის მაგალითებია სონატა №2, II ნაწილი, *Andante, piu tosto Allegretto* და №8 II ნაწილი, *Tempo di Minuetto*. ეს ნაწილები გვხიბლავს იშვიათი მელოდიზმით, ლამის ვოკალური წყობის ფართო სუნთქვის კანტილენით. ეს იყო, ალბათ, მიზეზი, რომ ბეთჰოვენის ნელი ნაწილების და მათ შორის სავიოლინო სონატათა ანდანტე-ადაჟიოების მელოდიური თემები ხშირად გადამუშავდებოდა ხოლმე ვოკალისა და ფორტეპიანოსათვის და ამ სახით ფართო პოპულარობას იხვეჭდა.

სონატათა ფინალები ჩქარია და უმეტესწილად სადღესასწაულო განწყობილების, სიმღერა-ცეკვის, მხიარულების გამომხატველი.

თითოეულ სონატას ბეთჰოვენი განსხვავებულ მასშტაბს სძენს. ვთქვათ, სონატა №7, *c moll*, დიდმასშტაბური, გრანდიოზულია, ხოლო №10, G Dur, 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 ესწრაფვოდა ტექნიკური ხერხებით გარეგნული ეფექტის მოხდენასა და მსმენელის მოხიბლვას, არამედ ემოცი-

ური 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 კიდეც 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“. ამავდოულად, კომპოზიტორი მკაცრად მოითხოვდა შესრულების სიზუსტეს, ავტორის მითითებათა, ნიუანსებისა და დინამიკური ნიშნების განუხრელ დაცვას. ასეთი მითითებები კი სავიოლინო სონატების ტექსტში უხვადაა გაბნეული.



ლიანა ისაკაძე

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 ტემპერამენტი, რაც გამორიცხავს სენტიმენტობას, გულისამაჩუყებელ სინაზეს, თუმცა, ადამიანური ფიქრისა და განცდების წრე, სონატების ფურცლებზე რომაა დაწნეხილი, უზარმაზარია, სასიყვარულო ოცნებასაც, ნათელ იმედებსაც და იმედგაცრუებასაც, ოცნებათა მსხვერვეთ შობილ მწარე ფიქრებ-

საც და უამრავ სხვა ემოციას აღბეჭდავს. ცხოვრებისეულ დაუნდობარ შეტევებს ბეთჰოვენი თავად მედგრად, ვაჟკაცურად უმკლავდებოდა და ამ სულიერი განცდების გამომხატველი მუსიკის შემსრულებლებისგანაც იგივეს მოითხოვდა: „მამაკაცი მტკიცე და ვაჟკაცური უნდა იყოს ყველაფერში“ – ბრძანებდა დიდი ხელოვანი.

თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია სავიოლინო სონატებში საფორტეპიანო პარტიის გამომსახველი როლი, ამას გვითითებს თუნდაც ის, რომ ეს თხზულებები ხშირად მოიხსენიება, როგორც „სონატები ფორტეპიანოსა და ვიოლინოსათვის“. ქრონოლოგიით პირველი სამი სონატის გამოცემის გარეკანს ასეც აწერია: „Tre sonata per il Clavicembalo o Forte-Piano con un Violino“. სავიოლინო სონატებში ფორტეპიანოს უდიდეს როლზე გვითითებს ისიც, რომ ათი სონატიდან შვიდში მთავარ პარტიათა ექსპონირება ფორტეპიანოს აქვს დაკისრებული. გამონაკლისია №5 „საგაზაფხულო“, სადაც ორივე სოლისტი ერთდროულად ეწევა მთავარი თემის ექსპონირებას. იგივე სურათია №9 და №10 სონატებშიც. №3 Es Dur სონატაში კი საფორტეპიანო პარტიის სირთულე სოლისტის სირთულეთა ტოლფარდია.

ხაზგასმით უნდა ითქვას – ბეთჰოვენის გენიამ ორგანულად შეათავსა ორი სრულიად განსხვავებული სპეციფიკის მქონე საკრავის, ვიოლინოსა და ფორტეპიანოს ტექნიკური, შტრიხობრივი და სხვა გამომსახველი შესაძლებლობები, რითაც, მართალია, ორივე მუსიკოსს ურთულესი ამოცანები დაუსახა, მაგრამ ამით განუზომლად სრულჰყო, წინ წასწია, როგორც ვიოლინოს, ისე ფორტეპიანოს მხატვრული და ტექნიკური შესაძლებლობები.

ბეთჰოვენისებურად უსაზღვროდ მდიდარია სავიოლინო სონატებში გადმოცემული მხატვრული შინაარსი, ვრცელია ემოციურ განცდათა წრე. ადრეულ, ახალგაზრდობისდროინდელ, 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 რომაა, დრამატულ სონატათა რიგს რომ განეკუთვნება, მას მეამბოხე სულისკვეთება სჭვალავს. სონატური ციკლის ციკლთა უკანასკნელი ქმნილება, სონატა №10 G Dur, თხზ. 96 კი კვლავ ადამიანის სულიერი სამყაროს იდუმალებასა, ლირიკულ გრძნობებსა, ფიქრსა და ჭვრეტაზე საუბრობს. აქ პასტორალური, პოეტის თვალთ დანახული ბუნების ამსახველი ელემენტებიცაა ჩართული. საუცხოოდ შეიგრძნობენ ამ უჭკნობი მუსიკის მშვენიერებას მისი დიდი შემსრულებლები, მენუჰინი და გულდი, რომელთა დიდებული მუსიციერება გრამფირფიტამ აღბეჭდა.

ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატების გრანდიოზულ ციკლში ერთ-ერთი გამორჩეულია №5, თხზ. 24, *Fruhling-Sonate*, „საგაზაფხულო“, F Dur (1801). თავად კომპოზიტორის ძალზე საყვარელი ნაწარმოების სათაური ავტორს არ ეკუთვნის, მაგრამ ასე დამკვიდრდა, შესაძლოა იმიტომ, რომ მეტად ესადაგება მუსიკის მხატვრულ-ემოციურ შინაარსს, მის ჭაბუკურად ღალსა და ხალისით სავსე, პოეტურად შთაგონებულ განწყობილებას, გრძნობათა მრავალფეროვნებას.

„საგაზაფხულო“ სონატა ოთხნაწილიანი ციკლია. I ნაწილი, *Allegro*, F Dur, სონატ. ფორმა, ვრცელია. ჭაბუკურად გულლია, ნათელია და მართლაც, რომ საგაზაფხულო განწყობით გაჟღენთილი. ამიტომაც, უეჭველია, რომ რომენ როლანი მთავარ პარტიას „პრიმავერას ლიმის“ ადარებს.

მთავარი პარტია სამი ელემენტისგან, სამი მოტივისგან შედგება. მელოდიაში ორგანულად ჩანსული ხვეულები მხატვრულ სახეს კიდევ უფრო ამდიდრებს, მისი არსის განუყოფელი ნაწილია და არა მხოლოდ ორნამენტი, მოკაზმულობა, რითაც ესოდენ მდიდარი იყო გალანტური სტილის მუსიკა, ბეთჰოვენს წინ რომ უსწრებს.

I ნაწილის, ძირითადი მხატვრული სახეა, აგრეთვე, დამხმარე პარტიაც, ისიც ახლადგამოღვიძებული ბუნებასავით ხალისიანი, ნათელია. მოქნილი მელოდია დამუშავებაში ფართო განვითარე-

* „პრიმავერა“ – (გაზაფხული). გენიალური იტალიელი მხატვრის, სანდრო ბოტიჩელის (1446-1510) სახელმთხვეჭილი ფერწერული ტილო (1478 წ.)

ბას განიცდის. საერთოდ კი დამუშავებაში თემატური მასალის ემოციური შინაარსი დრამატიზმით იმსჭვალება. რეპრიზაში იმიტაციური განვითარების ხერხია გამოყენებული.

II ნაწილი, Adagio molto espressivo, კიდევ უფრო ამართლებს სონატის სათაურს – „საგაზაფხულო“, რადგან აქ ბუნების სურათი მთელი ძალით გადაიშლება. ესაა ბეთჰოვენის ერთ-ერთი საუცხოო პასტორალური მუსიკა, დიდი ძალით რომ გამოხატავს სულის სიმშვიდესა და ბუნებასთან ჰარმონიულ კავშირს, აგრეთვე რომ ესწრაფვოდა გენიალური ხელოვანი. კომპოზიტორი მიმართავს ერთსახელიანი მაჟორ-მინორის მონაცვლეობას. ნაწილის მინურულში სონატის სათავე ნაწილის მთავარი პარტიის ინტონაციების გახმიანება ციკლის მთლიანობას ემსახურება.

III ნაწილი, Scherzo, Allegro molto, სამნაწილი ფორმა, სადაც შუა ნაწილი მსუბუქი, ჰაეროვანი ტრიოა. ეს ჭეშმარიტი სკერცოა, გულლია ხუმრობაა. კომპოზიტორი, ამჯერად, იუმორისტული განწყობის შესაქმნელად პოლიფონიურ ხერხებსაც იშველიებს. ვიოლინო „დაგვიანებით“ იმეორებს ფორტეპიანოს მიერ შესრულებულ თემას, ხან „ჩამორჩება“ და ხან „გაჭირვებით, ძლივძლივობით დაენევა“ ხოლმე მას, რაც ლიმისის მომგვრელია. შემსრულებლებისათვის ასეთი ჭირვეული რიტმის სიზუსტის დაცვა, სინკოპირებული მაჯისცემა, თავსატეხ სირთულეს წარმოშობს.

IV ნაწილი, ფინალი, Rondo, Allegro ma non troppo. განვითარების მანძილზე რონდოს თემა მრავალრიცხოვანი ვარიანტით წარმოდგება. მგზნებარე, აღმაფრენით აღსავსე მუსიკა ამ ნაწილისა ენერგიულიცაა და სიხარულითაც სუნთქავს, სიცოცხლის ხალისითა და ტკბობითა გასხივოსნებული.

„საგაზაფხულო“ სონატის ეტალონურ შესრულებადაა მიჩნეული იაშა ჰეიფეცისა და ემანუილ ბეის, იეჰუდი მენუშინისა და ვილჰელმ კემპფის, აგრეთვე გიდონ კრემერისა და მართა არგერიჰის ანსამბლები, რომლებიც გრამფირფიტებზეცაა ჩანერილი.

სავიოლინო სონატების გრანდიოზული ციკლის მეცხრე სონატის შესახებ ბეთჰოვენზე ზემოხსენებული მონოგრაფიის

ავტორი, ა. ა. ალშვანგი სამართლიანად წერს: „1803-1805 წ.წ. ქმნილებები ნამდვილი მთაგრეხილია, ხოლო op. 47 სონატა ამ მთაგრეხილის ერთ-ერთი მწვერვალია. და სწორედ ამ ნაწარმოებებით გადაიშლება XIX ს. მუსიკალური ხელოვნების ბრწყინვალე პანორამა“.

მართლაც, სავიოლინო სონატა №9 ცასმინვდენილი მწვერვალია, არა მარტო ბეთჰოვენის სავიოლინო მემკვიდრეობაში, არამედ ზოგადად მთელს სოლო კამერულ-ინსტრუმენტულ ლიტერატურაში. იგი ვენელი კლასიკოსის ისეთ „გმირულ“ თხზულებებს უმზადებს ნიადაგს და უტოლდება, როგორებიცაა სიმფონია №3 „გმირული“, საფორტეპიანო სონატა „აპასიონატა“ და ა.შ.

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

რიგით მეცხრე, A Dur, თხზ. 47, „კრეიცერის სონატას“ ბეთჰოვენმა წაუძღვარა ქვესათაური – *in uno stilo molto concertante*, რაც ნიშნავს მოთხოვნას მუსიკა შესრულდეს „რაც კი 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 სოლისტისთვის 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 გაპირობებული, რომ სავიოლინო A Dur სონატა „გმირული“ Es Dur სიმფონიის თანატოლია და სხვა „გმირულ“ ნაწარმოებებთან ერთდროულად ინერებოდა. 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 გვაცვიფრებს.

ამ სავიოლინო ქმნილების სიახლოვეს სიმფონიურ ჟანრთან, რაც მისი მუსიკის სიახლის ერთ-ერთი მაჩვენებელია, მოწმობს ჯერ მარტო მხატვრული შინაარსის სიღრმე და აქედან მომდინარე გადმოცემის მასშტაბურობა, რაც ხდება წინაპირობა საკუთრივ ჟანრის ახლებური განხილვისა. სონატურ ციკლს ნაწილთა შორის გაბმული ინტონაციური კავშირები ამთლიანებს. აზრი უწყვეტად ვითარდება, ეს კი ნაწარმოების მთლიანობასა და აღნაგობის სიმწყობრეს უზრუნველყოფს.

„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.

A Dur „კრეიცერის სონატა“ წარმოდგენილია სამნაწილიანი ციკლის სახით.

I ნაწილი, სონატ. ფორმა. ინყება ნელი, Adagio sostenuto, იმპროვიზაციისებური შესავლით, რაც დანარჩენი ცხრა სონატისგან განასხვავებს და, ამასთანავე, ანათესავებს კლასიკურ (ჰაიდნის, მოცარტის) სიმფონიებთან, სადაც ციკლი, თითქმის ყოველთვის, ნელი შესავლით ინყება. უკვე ითქვა, რომ ამ სონატას (№5 და №10 სონატების მსგავსად და დანარჩენთაგან განსხვავებით) სავიოლინო პარტია ხსნის. სონატის შესავალშივე იკვეთება მთავარი პარტიის ძირითადი ინტონაციური ბირთვი. სულ ორი ბგერისგან შედგენილი ეს ინტონაციური მარცვალი

უმნიშვნელოვანეს როლს შეასრულებს მთელ ციკლში. ეს ის მარცვალაია, საიდანაც ამოიზრდება ექსპოზიციის ყველა თემა – მთავარი, დამხმარი, დასკვნითი.

მთავარი პარტია, *Presto*, ლაკონურია, ვულკანური ძალითაა დამუხტული, ცეცხლოვანია, ფრანგული რევოლუციის მუსიკასთანაა დანათესავებული. ეპიკურ, კეთილშობილ პათეტიკურ თხრობას მოსდევს ფართო გაქანების განვითარება, ანუ ფიქრს მოსდევს მგზნებარე მოქმედება, დაძაბულ დრამატიზმს ტრაგიკული სანწყისიც ემატება. მუსიკალური აზრის მდინარეება მეტი და მეტი ენერგიით აღივსება, დრამატიზმი თანდათან ტრაგიკული ელფერით იმოსება. დაძაბულობა კი მწვერვალს სონატის ფინალში აღწევს. ეს მუსიკა ვენელი გენიოსის ნიჭის ერთ-ერთი გამონათებაა.

დამხმ. პარტია *E Dur*, *Adagio*, კონტრასტს ქმნის მთავარი პარტიის მიმართ, მღერადია, ქორალური წყობის, თუმცა მის ლირიზმსაც ვაჟკაცური პათოსი განმსჭვალავს და თანდათან მარშისებურ იერს სძენს.

დიდი შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს დასკვნით თემას, რომლის მგზნებარება და დრამატული მიზანსწრაფულობა ჭეშმარიტად სიმფონიური გაქანებისაა.

მართალია, ექსპოზიციის ძირითადი თემები ურთიერთკონტრასტულია, მაგრამ მათ ინტონაციას საერთოც ბევრი აქვს, ვინაიდან ყველა თემა, როგორც ითქვა, შესავლის მარცვლიდანაა ამოზრდილი.

დასკვნითი თემის მნიშვნელობა კიდევ უფრო იკვეთება დამუშავებაში, სადაც მისი ცეცხლოვანი გზება და დრამატიზმი გადამწყვეტ როლს თამაშობს. მუსიკა მარშისებური ხდება, დაძაბულობა კამერული ჟანრისთვის მანამდე არნახულ სიმაღლეებს აღწევს.

განაპირა ნაწილთა მიმართ მკვეთრ კონტრასტს ქმნის ციკლის ნელი, II ნაწილი, *Andante con variazioni*, *F Dur*. თემას მოსდევს ოთხი ვარიაცია, რომელთაც მასშტაბური კოდა (*Tempo I*) აბოლოებს. ესაა ვარიაციული ფორმის სიმფონიზაციის ისეთი ბრწყინვალე ნიმუში, თავისუფლად რომ გაუტოლდება

„გმირული“ და ბეთჰოვენის სხვა სიმფონიების ამავე ფორმით დაწერილ ნაწილებს.

სასიმლერო წყობის, მშვიდი და ლირიკული, გრაციოზული თემა ვარიაციათა მსვლელობისას ფართო განვითარება-ტრანსფორმაციას განიცდის, ხან გულლია, მსუბუქი სკერცო-ხუმრობაა (I ვარიაც.), ხან სავიოლინო ბრწყინვალე ვირტუოზობის ასპარეზი (II ვარიაც.), ხან ჭვრეტისა და ნალვლიანი ოცნების სფერო (III ვარიაც.), ხან კი ცოცხალი, ამასთან მასშტაბური ჟანრული სურათი (IV ვარიაც.). ნაწილის დასასრულს კი სარომანსო, მღერადი განწყობა აღდგება.

ვარიაციული ფორმის ამგვარი გააზრებით ბეთჰოვენმა თავის შთამომავალთა, სახელდობრ, შუმანისა და ბრამსის შემოქმედებაში დამკვიდრებულ ვარიაციული ფორმის ნიშანთვისებებს შეუმზადა ნიადაგი.

III ნაწილი, Finale, Presto, სონატ. ფორმა. ერთ-ერთი მასშტაბურია საკუთრივ სონატაშიც და მთლიანად ამ ჟანრის სავიოლინო ლიტერატურაშიც. უნიკალურია იგი თავისი ემოციური წყობის, იმგვარი დღესასწაულებრივი თვალსაზრისითაც, მანამდე არსად რომ შეგვხვედრია. ბეთჰოვენის ცალკეულ მკვლევარს მიაჩნია, რომ მთავარი პარტიის ცეცხლოვან ტემპერამენტს იტალიური ხალხური ცეკვა, ტარანტელა ასაზრდოებს, ზოგისთვის კი მის საცეკვაო რიტმში ფრანგული რევოლუციური ეპოქის ცნობილი სიმღერა-ჰიმნის, „კარმანიოლას“ რიტმი გაისმის და ეს შეხედულება, უთუოდ, უფრო მართებულიცაა. საცეკვაო რიტმები კი ბრძოლაში გამარჯვების გამო საყოველთაო ზეიმის სურათის შესაქმნელადაა მოზიდული. ემოციური განწყობილებისა და თემატური მასალის გმირული სულისკვეთების, გრანდიოზული მასშტაბისა და გაქანების თვალსაზრისით „კრეიცერის“ სონატის ფინალი ბეთჰოვენის „გმირული“ პერიოდის სიმფონიათა ფინალებს წინასწარმეტყველებს.

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

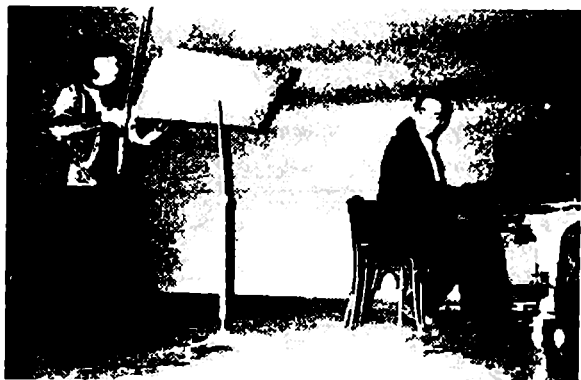
ლიტერატურის ჩინებული ნიმუშის შექმნისა, ესაა 1889 წ. დათარიღებული მოთხრობა „კრეიცერის სონატა“. დიდ რუს მწერალს „კრეიცერის“ სონატა სახელმძღვანელო მუსიკოსების, ფ. ლაუბისა (ვიოლინო) და ნ. რუბინშტეინის შესრულებით მოუსმენია 1872, თუ 1873 წ.წ. მოსკოვში. მართალია, ორი გენიოსის, ბეთჰოვენისა და ტოლსტოის ნაწარმოებთა შინაარსს შორის სხვაობა მეტად დიდია, და ტოლსტოისაც, როცა მოგვიანებით კიდევ ერთხელ მოუსმენია ეს დიდებული მუსიკა, გაჰკვირვებია კიდევ თავისი პირვანდელი შთაბეჭდილება. და მაინც, ფრიად ნიშანდობლივია მოთხრობის აღგზნებული მთავარი პერსონაჟის ასეთი სიტყვები: „იცნობთ თქვენ ამ პირველ პრესტოს? იცნობთ? ოჰ! საშინელი რამაა ეს სონატა (...)...განა შეიძლება მისი დაკვრა სასტუმრო ოთახში, დეკოლტირებული ქალბატონების გარემოცვაში? აი, ამ პრესტოსი? დაუკრა და ტაში დააყოლო, მერე კი შეექცე ნაყინს და უკანასკნელ ჭორზე გააბა მასლაათი. ასეთი მუსიკა შეიძლება დაუკრან მხოლოდ და მხოლოდ მნიშვნელოვან, განსაკუთრებულ ვითარებაში, მაშინ, როცა მოითხოვება ამ მუსიკის შესატყვისი, მისი ღირსი დიადი ქმედებანი“ (...) ბეთჰოვენიც ხომ წინააღმდეგი იყო სალონური დაკვრის სტილისა, რამეთუ იგი „დიად ქმედებათა“ შესატყვის მუსიკას ქმნიდა.

ბეთჰოვენის ათივე სავიოლინო სონატის მიჯრით, ზედიზედ საჯაროდ შესრულება, ცხადია, ტიტანურ შემოქმედებითს ძალისხმევას, უდიდეს პროფესიონალიზმსა და არტისტულ უნარს მოითხოვს. ამიტომ გასაგებია, სონატების შექმნის დროით დაწყებული, თუ რატომაა, რომ თითებზე ჩამოითვლება მუსიკოსები, ვინც ამ სირთულეებს შებედა. კომპოზიტორის თანამედროვენი „აღმაშფოთებელ სირთულეებს“ საყვედურობდნენ ავტორს და უარობდნენ დაკვრას. ღმერთკაცი კომპოზიტორი კი, თურმე, მიუგებდა: „არა უშავს რა, ეს მომავლის მუსიკაა“-ო. და მართლაც, მომავალმა შვა მუსიკოსები, ვინც არა თუ ცალკეული სონატა, არამედ, ციკლად გააზრებულ კონცერტებში ათივე ნაწარმოები ზედიზედ დაუკრა. ამ მუსიკოსთა სახელები, ეჭვგარეშეა, იმსახურებენ მოხსენიებას.

„კრეიცერის“ სონატა ჭეშმარიტი ლოდია შებრკოლებისა შემსრულებელთათვის. რუდოლფ კრეიცერს, მაგალითად, ნაწარმოების გაცნობისას დაუდანაშაულებია კიდევაც ავტორი „აღმაშფოთებელი აბდაუბდაო“ – უთქვამს. დრომ ცხადჰყო, რომ ამ „აბდაუბდას“ უკვდავება ელოდა. ასეთი ხვედრი ბევრ გენიალურ ქმნილებას რგებია წილად. უკვე ორი საუკუნეა, რაც მრავალი სახელოვანი სოლისტი ესწრაფვის ბეთჰოვენისეულ ამ სონატაში აღბეჭდილ მხატვრულ სიღრმეებში წვდომას, სონატის ესტრადაზე, მსმენელთა სამსჯავროზე გამოტანას, ფირფიტაზე ჩანერას. ამ გენიალური მუსიკის უბადლო შესრულებით სახელი მერმისშიც დაიმკვიდრეს სხვადასხვა ქვეყნის გამოჩენილმა მუსიკოსებმა: ენესკუმ და შაიე-რიშემ, ტიბომ და კორტომ, კრაისლერმა და რუჰმა, ჰეიფეცმა და მოისევიჩმა, მენუჰინმა და კემპფმა, შერინგმა და არტურ რუბინშტეინმა, რობერ კაზადეზიუსმა და ფრანჩესკატიმ, პოლიაკინმა და ნეიგაუზმა, ოისტრახმა და ობორინმა, რომელთა მხატვრულ-ემოციურად უზადო შესრულება გრამფირფიტებმა დღემდე მოიტანა.

ქართველ მევიოლინეთა შორის როდამ ჯანდიერია პირველი და დღესდღეობით ერთადერთი, ვინც ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატების გრანდიოზული ციკლი, ათივე სონატა, მიჯრით, ზედიზედ სრულად გაახშიანა. ეს იყო 2003 წ. დეკემბერს, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის 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 წ. 26 მარტი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზი), სადაც შეასრულა ვენის დიდი კლასიკოსის ორი უკანასკნელი სონატა (№9 „კრეიცერის“ და №10) და ორი სავიოლინო რომანსი – G Dur, თხზ. 40 და F Dur, თხზ. 50.

რუს მუსიკოსთა შორის 18 წლის მილი ალექსის-ძე ბალაკირევმა, მომავალში გამოჩენილმა კომპოზიტორმა, ცნობილ მუსიკალურ მოღვაწესთან, ა. დ. ულიბიშევთან ერთად რუსეთში პირველმა შეასრულა ბეთჰოვენის ათივე სონატა. ეს მოხდა 1854 წ. ცალკეულ



როდამ ჯანდიერი და
მამუკა
სიხარულიძე

სონატას კი მანამდე მრავალი რუსი მუსიკოსი ჩართავდა ხოლმე კამერულ პროგრამებში.

კომპოზიტორებიც საქმის გულშიჩამწვდომი ცოდნით ეკიდებოდნენ ვენის დიდი კლასიკოსის შემოქმედების ამ უბადლო ნიმუშებს. აი, მაგალითად, დიდ რუს კომპოზიტორს, ნ.ა. რიმსკი-კორსაკოვს, ჯერ კიდევ 15 წლის ასაკში შეუსრულებია „საგაზაფხულო“ სონატა. ხოლო ა.გ. რუბინშტეინი და ს.ი. ტანეევი სხვადასხვა მევიოლინეებთან დუეტში ხშირად უკრავდნენ ბეთჰოვენის ამ ქმნილებებს.

ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატათა ციკლთა ციკლების შესრულებით საბჭოთა ეპოქაში სახელი გაითქვეს სახელოვანმა მუსიკოსებმა: დავიდ ოისტრახმა (ვიოლინო) და ლევ ობორინმა (ფორტეპიანო), რომლებმაც მოსკოვში დიდი გერმანელი კლასიკოსის გარდაცვალების 125 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამოები გამართეს; ბორის სიბორმა (ვიოლინო) და ალექსანდრ გოლდენვეიზერმა (ფორტეპიანო); თავიანთ საკონცერტო სერიაში ათივე სონატა შეასრულეს: პიანისტმა ა. გოლდენვეიზერმა და მევიოლინე დიმიტრი ციგანოვმა; ათივე სონატისგან შედგენილი საკონცერტო ციკლი ლენინგრადელმა და მოსკოველმა რამდენიმე მუსიკოსმაც გამართა. ასეთი, შემოქმედებითი გმირობის ტოლფასი, ძალისხმევა დიდი იშვიათობაა.

ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატების მხატვრული ღირებულების განსაზღვრაც კი შეუძლებელია.

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

დიდი გერმანელი კომპოზიტორის უმდიდრეს შემოქმედებით შემკვიდრობაში ცოტაა ნაწარმოები, რომელზეც ამდენი უფიქრია, ასეთი გულმოდგინებით უმუშავია, ამდენჯერ ხელახლა მიბრუნებია და ამდენჯერ გადაუმუშავებია. მან უამრავი ვარიანტი ხელმოსმით უარყყო, დავიწყებისათვის გასწორა მანამ, ვიდრე 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 იქნეს გათვალისწინებული ჟანრები და ცალკეული ნაწარმოებები, რომელთაც უშუალოდ მოუმზადეს ნიადაგი ბეთჰოვენის ამ თხზულებას. პირველ ყოვლისა ეს არის საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციისდროინდელი, რევოლუციის ზეიმებთან უწყვეტად დაკავშირებული მუსიკა, სახელდობრ, მასობრივი სიმღერა-მარშები, ჰიმნები, პლენერული მუსიკა* და ის ოპერები, რომლებიც მუსიკის ისტორიაში „ხსნის ოპერის“ (ზოგჯერ „გადარჩენის ოპერადაც“ იხსენიებენ) სახელწოდებით შევიდა.

საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქის ცალკეულმა სიმღერამ, მაგალითად, რუჟე დე ლილის „მარსელიეზამ“ (თავდაპირველად ეწოდებოდა „რაინის ჯარის საბრძოლო

* პლენერული მუსიკა – ღია ცის ქვეშ, ქუჩებსა, მოედნებსა და პარკებში შესასრულებელი მუსიკა, რომელიც შემსრულებელთა დიდ რაოდენობას მოითხოვს.

სიმღერა“), რომლის მუსიკა ესატყვისებოდა რევოლუციურ მონოდებებს, გმირულ სულისკვეთებას. ამ სიმღერამ XX ს. შეინარჩუნა უდიდესი პოპულარობა. საყოველთაოდ სახელგანთქმულ „მარსელიეზასთან“ ერთად უნდა მოხსენიებულ იქნას რევოლუციური სიმღერები „კარმანიოლა“ და „სა ირა“, რომლებიც „მარსელიეზის“ შექმნამდე, რევოლუციის პერიოდში, ეროვნული რევოლუციური ჰიმნის დანიშნულებას სწევდნენ. ამ ეპოქის სულისკვეთების ამსახველი, უაღრესად პოპულარული სიმღერები იყო, აგრეთვე, ეტიენ ნიკოლა მეჰიულის „სალაშქრო სიმღერა“; ხალხის მიერ „რევოლუციის მედოლედ“ მონათლული კომპოზიტორის, ფრანსუა ჟოზეფ გოსეკის „14 ივლისის სიმღერა“, მისივე პლენერული მუსიკის ნიმუში – „სამგლოვიარო მარში“, რევოლუციის დროს დაღუპულ გმირთა ხსოვნას რომ ეძღვნებოდა.

„ხსნის ოპერის“ ჟანრის სახელმძღვანელო ნიმუშებია: მეჰიულის „არიოდანტი“; პარიზში მოღვაწე იტალიელი კომპოზიტორის, ლუიჯი ქერუბინის „თულუხჩი“, „მედეა“, „ელიზა“, განსაკუთრებით კი „ლოდოისკა“; ამ ჩამონათვალში ასევე შედის ჟან ფრასუა ლესიურის „გამოქცაბული“. ყველა ამ ოპერას ევროპაში, და მათ შორის ვენაში, საყოველთაო მონონება ახლდა.

„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 დინამიურად ვითარდება და მოულოდნელად ბედნიერი ფინალით, გმირის გადარჩენით, განსაცდელისგან ხსნით ბოლოვდება. სწორედ აქედან წარმოიშვა ჟანრის სახელწოდება – „ხსნის ოპერა“.

„ხსნის ოპერის“ კომპოზიტორები თავიანთ შემოქმედებაში ეყრდნობოდნენ გლუკის საოპერო რეფორმის პრინციპებს, მისეული მუსიკალური დრამის ახალ საფეხურზე აყვანას ესწრაფვოდნენ და, მართალია, მაღალი იდეალები ამოძრავებდათ,

პროფესული განსწავლულობაც არ ჰკლებიათ, რევოლუციური იდეებისა და გმირული იდეალების მაღალმხატვრულ დონეზე განზოგადების რთული ამოცანის საბოლოო გადაჭრა მაინც ვერ შეძლეს. ეს იყო „ხსნის ოპერის“ ძირითადი ნაკლოვანება. თუმცა XVIII-XIX ს.ს. მიჯნაზე ამ ჟანრმა მაინც პროგრესული როლი ითამაშა და ფრანგი კომპოზიტორების შემოქმედებაში საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი კი ისაა, რომ „ხსნის ოპერის“ ჟანრმა და მისმა შემქმნელმა კომპოზიტორებმა, მათ შორის გამორჩეულად ქერუბინიმ, ვისი ოსტატობისადმი ბეთჰოვენი ღრმა პატივისცემით იყო განმსჭვალული, ნაყოფიერი ნიადაგი მოუმზადეს „ფიდელიოს“.



ბეთჰოვენი „ფიდელიოზე“
მუშაობის წლებში

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

ელწოდებით საკონცერტო პროგრამებში მოიკიდეს ფეხი. მათ შორის ყველაზე ცნობილი გახდა უკანასკნელი, ყველაზე მონუმენტური, „ლეონორა“ №3. ეს უვერტიურები შედიან ბეთჰოვენის მემკვიდრეობის იმ ნაწილში, რომელიც ფართოდ უღებს

კარს ახალ სიმფონიურ ჟანრს - პროგრამულ უვერტიურას. პროგრამული უვერტიურის ჟანრმა, როგორც ადრე ითქვა, რომანტიკულ მუსიკაში (ბერლიოზი, მენდელსონი, შუმანი და სხვ.) მიაღწია თავის მწვერვალს. საკუთრივ ოპერა კი უკანასკნელი რედაქციისათვის საგანგებოდ დაწერილი უვერტიურით იწყება.

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

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 მომწიფებული დიდი თანამოქალაქის ნოვატორული მუსიკის აღსაქმელად. ამდენად, „ფიდელიოზე“ პრემიერისდროინდელი 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 გაფიცების მიზეზები. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე კომპოზიტორი იმას გაუღიზიანებია, რომ მესამე ფაგოტისტი ადგილზე არ აღმოჩენილა. ლობკოვიცი,

ვინც რეპეტიციას ესწრებოდა, შეეცადა ავტორი დაემშვიდებინა, უთხრა, ორი ფაგოტიც იკმარებსო. ამ „მოსაზრებას“ იმდენად გაუბრაზებია ბეთჰოვენი, რომ მისი უბრწყინვალესობის, მისი ამ მფარველის სასახლესთან როცა ჩაიარა, ალაცაფის კართან შედგა და რაც ძალი და ღონე ჰქონდა დაიყვირა: „ლობკოვიც, შე ვირო, შენა!!!“ თუმცაღა, საღელვებლად ლობკოვიცის გარეშეც მიზეზები საკმარისი იყო. ეჭვგარეშეა, კომპოზიტორი რეპეტიციებზევე დარწმუნდა, რომ მსმენელი ოპერას „ვერაფერს გაუგებდა“.

ბეთჰოვენისდროინდელი პრესა, რეცენზენტი ავგუსტ კოცებუს ხელით ანადგურებს, დაუნდობრად უსწორდება საპრემიერო სპექტაკლს: „არასოდეს დანერილა ესოდენ უთავბოლო, უხამსი, ქაოტური, სმენის აღმაშფოთებელი მუსიკა. უმჭახესი მოდულაციები ერთიმეორეს მისდევს მართლაც რომ საზიზღარი მიმდევრობით. ცალკეული წვრილ-წვრილი, პანია იდეები, ამაღლებულის მინიშნებასაც 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), ვისაც 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 გულსა სტკენდა.

ოპერის ბედუკუდმართობის 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 წ. 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. ასე, მაგალითად, „ლეონორა, ანუ ცოლ-ქმრული სიყვარულის“ სიუჟეტზე ააგო დრამატული ნაწარმოები ფრანგმა მწერალმა და ლიბრეტისტმა ჟან ნიკოლა ბუიმ; ოპერები დაწერეს გავომ და პაერმა. ბეთჰოვენი ამ გარემოებას არ შეუშინდა.

ლიბრეტოზე მუშაობისას ბეთჰოვენმა მეგობარი, სტეფან 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 მსხვერველანადგურებას“ გადაურჩა. ამისთვის თქვენი მარად მადლიერი ვიქნები“. და მაინც, მონდომება საკმარისი არ აღმოჩნდა, რათა დიდ კომპოზიტორს ოპერისათვის სათანადო თარგი ჰქონოდა.

ოპერის 2 მოქმედებასა და 3 სურათში გაშლილი შინაარსი ასეთია: XVII ს. ესპანეთი. სევილია. ძველი ციხე-სიმაგრე. ციხის მეთვალყურის, როკოს ქალიშვილის, მარცელინას ხელს ითხოვს ჟაკინო, მარცელინას კი გული ფიდელიოსკენ მიუწევს. ფიდელიო მამაკაცად გადაცმული ლეონორაა, რომელიც უგზო-უკვლოდ დაკარგულ ძვირფას მეუღლეს დაეძებს. ლეონორა შეიტყობს, რომ საპყრობილის საზარელ ჯურღმულში იდუმალი ტუსადია დატყვევებული. ამ მიწისქვეშეთში შეღწევის უფლება მხოლოდ

როკოს აქვს. ციხის უფროსი, დონ პიზარო შეიტყობს, რომ მადრიდიდან მოეშურება მინისტრი, რათა მოულოდნელად დაათვალიეროს საპყრობილე. მის ყურამდე მიაღწია ამბავმა, რომ ციხეში უსამართლოდ შეპყრობილი ტუსაღები არსებობენ. დონ პიზარო გადანყევტს საჩქაროდ გამოასალმოს სიცოცხლეს ერთი ბორკილდადებული ტუსაღი, გააქროს მისი კვალი. დონ პიზარო დაიბარებს როკოს, ტუსაღის მოკვლას შესთავაზებს და რიგიან გასამრჯელოსაც პირდება. როკო, პატიოსანი და გულკეთილი კაცი, ასეთ ბოროტმოქმედებაზე გადაჭრით უარს აცხადებს. დონ პიზარო იძულებულია თავად იკისროს მკვლელობა, როკოს კი საკანში მსხვერპლისათვის საფლავის გათხრას ავალებს. ლეონორა ამ საუბარს მალულად მოისმენს, შემდეგ კი ემუდარება როკოს – საფლავის გათხრაში დაგეხმარები, მძიმე სამუშაოში შეგეშველებიო. ლეონორას გულში იმედის სხივი ჩაენთობა, ფიქრობს, ამ ხერხით მაინც შეაღწიოს მინისტრის საკანში. დიდი ყოყმანის შემდეგ როკო თანხმდება. ამრიგად, ქმრის ერთგულ, მამაც ლეონორას პირობა ექმნება საკუთარი თვალთი იხილოს იდუმალი ტუსაღი. საკანი მინისტრის, კლდეშია გათხრილი. სიპკედელს ბორკილებით მიჯაჭვული ფლორესტანი სულს ლაფავს. იგი სთხოვს როკოს სიყვარულისა და მოკითხვის უკანასკნელი სიტყვები გადასცეს მეუღლეს, ძვირფას ლეონორას. ლეონორა ხმაზე იცნობს საყვარელ მეუღლეს, მაგრამ ჯერჯერობით არ ამხელს თავის ვინაობას. როკო და ლეონორა საფლავის გათხრას შეუდგებიან. ამ დროს საკანში შემოდის დონ პიზარო. იმწუთას, როგორც კი დონ პიზარო ხელს შემართავს ფლორესტანის მოსაკლავად, ლეონორა ძალ-ღონეს მოიკრებს და პიზაროს გულს პისტოლეტის ლულას მიაბჯენს. მოულოდნელად გაისმის საყვირის ხმა, რომელიც იუწყება, რომ მინისტრი ფერნანდო ენვია სატუსაღოს. დაბნეული და შეშინებული დონ პიზარო იძულებულია მინისტრის შესახვედრად იჩქაროს. მართოდ დარჩენილი ფლორესტანი და ლეონორა ერთმანეთს გადაეხვევიან. ხალხი სიხარულით ეგებება მინისტრს, რომელსაც მოაქვს სანატრელი ცნობა: „მეფემ შეინყაღა ტუსაღები“. ლეონორას მზის შუქზე გამოჰყავს ტანჯული ფლორესტანი. მინისტრი მასში შეიცნობს

თავის ერთგულ მეგობარს, რომელიც დიდი ხნის მკედარი ეგონა. ფლორესტანი სიმართლისა და თავისუფლებისათვის თავგანწირული გამირია. მარცელინა შეიტყობს, რომ ფიდელიო მამაკაცი კი არა – ქალია. ამიტომ იგი ჟაკინოს ცოლობას თანხმდება. ხალხის ერთსულოვანი მოთხოვნით პიზაროს თავად ჩააგდებენ ბნელ დილეგში. ტირანი ისჯება. უსამართლოდ ტანჯულ ტუსალებს ბორკილებს აპყრიან. ტირანია დამხობილია. სამართალი და სიყვარული იმარჯვებს. ხალხი ზეიმობს. იწყება მზის ნათლით გასხივოსნებული ბედნიერი ცხოვრება.

საამდროოდ, დღეისათვის, სიუჟეტი ერთობ მიაბიტია. 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 სიყვარულის უძლეველი ძალისათვის, მუხლი მოეყარა თავგანწირული სიყვარულის წინაშე, იმ დიადი გრძნობის წინაშე, რომლითაც თავად აგრერიგ გულუხვად იყო დაჯილდოებული. ოპერის ფინალი, ესაა დიდებული ჰიმნი კაცობრიობის სანუკვარი ოცნებისადმი, თავისუფლებისადმი.

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

ოპერა „ფიდელიო“ ნოვატორული პარტიტურაა. ვენელი დიდოსტატის განახლება-გადახალისების დაუცხრომელი წყურვილი ნაწარმოების თითოეულ დეტალში ჩანს. დრამატურგიული და ჟანრული რაობის თვალსაზრისით „ფიდელიო“ ოპერის ჟანრში ახალი სიტყვაა, რამეთუ მასში ურთიერთშერწყმულია გერმანული საყოფაცხოვრებო ოპერის, ზინგშპილის, ფრანგული „ხსნის ოპერისა“ და გლუკის რეფორმატორული ოპერების ჟანრობრივი თავისებურებები. ბეთჰოვენმა კიდევ უფრო მაღლა

აზიდა საოპერო ჟანრის გლუკისეული მონაპოვრები და ამით ევოლუციის ახალი გზები გაკვალა. ამის დასტურად, უთუოდ, გამოდგება ბერლიოზისეული შემდეგი სიტყვები: „ჩვენს ხელოვნებაში არსებობს ორი ყველაზე დიდი ღმერთი, ბეთჰოვენი და გლუკი. ერთი მეუფეა აზრის უსასრულობისა, ხოლო მეორე კი – გრძნობის უსასრულობისა. და, მართალია, პირველი მათგანი ბევრად აღემატება მეორეს, როგორც მუსიკოსი, მაგრამ, მაინც, თითოეულ მათგანში არის იმდენად ბევრი რამ მეორისა, რომ ეს ორი იუპიტერი ერთ ღვთაებას ჰბადებს“. (1856)

მართალია, როგორც აღინიშნა, ვენის უკანასკნელი კლასიკოსი, მისდევს წინამორბედ დიდოსტატთა გზას, იზიარებს მათ მიგნებებსა და მონაპოვრებს, მაგრამ, ამასთანავე, სრულიად ახლებურადაც იაზრებს საოპერო გმირთა სახეებს. „ფიდელიოს“ გმირები ცოცხალი, რეალური ადამიანები, ინდივიდუალური თვისებებით გამორჩეული პიროვნებები არიან. მათთვის ძვირფასია მოქალაქეობრივი, მაღალი იდეალებიცა და წმინდა ადამიანური გრძნობებიც. ისინი სქემატური პერსონაჟები, განზოგადებულ ცნებათა გამომსახველი პორტრეტები არ არიან, უწინდელ, ბეთჰოვენამდელ მრავალ ოპერაში (თუნდაც მაგალითად, გლუკის) რომ მოქმედებენ. სახელოვანი გერმანელი მუსიკისმცოდნე, გერმან აბერტი ხაზგასმით აღნიშნავს: „აქ თითოეული ფიგურა პიროვნება კი არაა მხოლოდ, არამედ ზნეობრივ იდეას განასახიერებს, კერძოდ კი პიროვნული თავისუფლების დიადი იდეის მატარებელია (...) თითოეული პერსონაჟი – იდეას ასახიერებს“. ოპერის თითოეული სიტუაცია, მიუხედავად სიუჟეტური ინტრიგის დახლართულობისა და მიაშიტობისა, ცხოვრებისეულად მართალია და არა მითოლოგიურ-ზღაპრული. ამიტომაც, რომ ბეთჰოვენისეული ოპერა ყოველი დროის, ყოველი ეპოქის თანადროულია.

„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.

ამ საოპერო პარტიტურას მკაფიოდ ატყვია დიდი სიმფონისტის ხელწერა. შეიძლება ითქვას, ეს სიმფონიურად გააზრებული საოპერო პარტიტურაა, სადაც I მოქმ. კონფლიქტურ ძალთა ექსპონირებას ეთმობა, ხოლო II მოქმ-ში ამ ძალთა მძაფრი შეტაკება და დრამატული კვანძის გახსნაა მოცემული.

ოპერის შინაარსის ხორცშესხმაში არსებითია საორკესტრო პარტიის დრამატურგიული და გამომსახველი ფუნქცია, იგი ამთლიანებს ჩანაფიქრს. ბეთჰოვენი აგრძელებს გზას, რომელიც მოცარტისეული „დონ ჟუანიდან“ იმემკვიდრა და ოპერის ჟანრის სიმფონიზაციას ახდენს. თავად „ფიდელიოს“ პრინციპებმა კი თვალსაჩინო ზეგავლენა იქონიეს XIX ს. მუსიკალური თეატრის განვითარებაზე, უშუალოდ დიდი რომანტიკოსი კომპოზიტორის, ვაგნერის საოპერო დრამატურგიის პრინციპებზე.

ორკესტრის გამომსახველი როლის დიდი მნიშვნელობა თავიდანვე, უვერტიურაში იკვეთება. უვერტიურა (Allegro, Adagio, Allegro) მართალია, ოპერასთან თემატურად არაა დაკავშირებული, მაგრამ ამ ერთნაწილიან საორკესტრო სურათში ბეთჰოვენი კონცენტრირებულად და შეკუმშულად გადმოსცემს ნაწარმოების დედააზრს, ძირითად გმირულ-პათეტიკურსა და, ამასთანავე, ლირიზმით გამსჭვალულ გრძნობა-განცდებს. ფორმა სონატურია.

უვერტიურის შესავლის მუსიკა ფლორესტანის მძიმე ხვედრს უკავშირდება. პირქუში და ბობოქარი მეორე ეპიზოდი შესავლისა პიზაროს შავბნელ, ბოროტ სახეს წინასწარმეტყველებს. მღელვარე და ენერგიული, ამასთან მცხუნვარედ ემოციური მთავარი პარტია ოპერის ნათელ სახეებს – ლეონორას, მის იმედებსა და გამარჯვების რწმენას ესადაგება. დამხმარე თემის ლირიკა, სასიყვარულო გრძნობებს რომ განაზოგადებს, ასევე ვაჟკაცური სულისკვეთებისაა. დამუშავებაში დრამატიზმი მწვერვალს აღწევს, ხოლო კოდისაკენ დრამატიზმი თანდათან განელდება,

მუსიკას ნათელი სხივი ეფინება, გამარჯვებით შობილ მოყიჟინე სიხარულს აღბეჭდავს. უვერტიურის უკანასკნელი ტაქტები ამ მოზეიმე განწყობას განამტკიცებს.

გამოსარჩევია II მოქმ-ის შესანიშნავი საორკესტრო ანტრაქტი (Grave), დიდი სიმფონისტის ნიჭის გამონათება. ეს ლაკონური ინსტრუმენტული ტილო ფლორესტანის სულიერ განცდებს ხატავს.

ოპერაში დიდია საგუნდო პარტიის ფუნქცია. ეს ვოკალური ანსამბლი მრავალფეროვნად გამოიყენება. საგუნდო ეპიზოდებში ბეთჰოვენი ჰენდელისა და გლუკის ტრადიციათა ერთგულებას ამჟღავნებს. ბეთჰოვენისეული ლირიკის ჭეშმარიტი მარგალიტია, მაგ. I მოქმ. უალრესად გამომსახველი დასკვნითი, ტუსაღთა გუნდი (Allegro ma non troppo), თავისი გულშიჩამწვდომი, სევდიანი ჰანგით. ასევე საუცხოოა საფინალო, ტუსაღებისა და ხალხის გუნდი, C dur „გაუმარჯოს ამ დღეს! გაუმარჯოს ამ საათს!“ ესაა მთელი ოპერის ელვარე თვლებით მოოჭვილი გვირგვინი, მართლაც ღირსეულად რომ წარმოაჩენს დიდი ხელოვანის უბადლო გენიას. თუკი უვერტიურა ოპერის შინარსის განზოგადებას ემსახურება, საფინალო გუნდის დანიშნულებაა დრამატული ტალღის მაღალ ზვირთებზე განამტკიცოს გამარჯვების საზეიმო ტონი. ამ გუნდის სიახლოვე „სიხარულის ოდასთან“ პირველივე ტაქტებიდან ცხადი ხდება. ძალზე ახლოსაა იგი ემოციური



ვილჰელმინა შრედერ-დევროენტი
ლეონორას როლში

ტონუსითა და სულისკვეთებით V სიმფონიის ფინალთანაც. ეს გასაგებიცაა, ვინაიდან „ფიდელიოზე“ მუშაობა წინ უსწრებდა V სიმფონიას. „ფიდელიოს“ უკანასკნელი გუნდი ნიადაგს უმზადებს ბეთჰოვენის არა მხოლოდ სწორუპოვარი უკანასკნელი

სიმფონიის „სიხარულის ოდას“, არამედ „საზეიმო მესასაც“. ეს არის კაცობრიობის სანუკვარი ოცნების – თავისუფლების დიდებული ხოტბა, სადიდებელი ჰიმნი. ეს არის კიდევ ერთი დიდებული ქმნილება, რომლითაც ბეთჰოვენი ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვების ჰუმანისტურ მრწამსს ამკვიდრებს. ამ გუნდის მნიშვნელობას ისიც ცხადს ხდის, რომ კომპოზიტორმა, ვიდრე სასურველ შედეგს მიაღწევდა გუნდის ათი ვარიანტი შექმნა.

I მოქმ-ის ათი ნომრიდან გამოსაყოფია მარცელინას (სოპრანო), ლეონორას (სოპრანო), ჟაკინოს (ტენორი) და როკოს (ბანი) კვარტეტი „მე ისე ბედნიერი ვარ“ (*Andante sostenuto*). მშვენიერია პიზაროს (ბარიტონი) არია გუნდითურთ „ჰეი, ცხოვრება წამიერია“ (*Allegro agitato*), ცხოველმყოფელობასა და დინამიზმს რომ ჰმატებს მთელ მოქმედებას. თავისი დრამატიზმითა და მღელვარებით იგი ოპერა-სერია-ს „შურისძიების არიას“ ენათესავება.

ძალზე მიზანსწრაფული და ამავედროულად დრამატულია პიზაროსა და როკოს დუეტი „ეხლა, ბებერო, უნდა იჩქარო“ (*Allegro con brio*). ამ ეპიზოდში ფლორესტანის მოსაკლავად შეთქმულებაში მონაწილეობისათვის პიზარო ფულით სავსე ქისას მიუგდებს როკოს.

დიდი კომპოზიტორის შთაგონება მთელი ძალით მოსჩქევს ლეონორას (სოპრანო) რეჩიტატივსა და არიაში, რომელიც მხოლოდ ამ პარტიტურის ბრწყინვალე ეპიზოდი კი არა, კლასიკური საოპერო ლიტერატურის შედეგებს შორისაც ამაყად დგას. რეჩიტატივი *Allegro agitato* „საძულველო! სად მიიჩქარი?“, არიის დასაწყისი *Adagio* „მოვედ, ჩემი იმედის უკანასკნელო ვარსკვლავო!“ მისი პირველი ნახევარი, მგზნებარეა, ბეთჰოვენისათვის მტრული ცნებების, ტირანიისა და ჩაგვრის მიმართ შეურიგებელ სიძულვილს გამოხატავს, ხოლო მომდევნო ბრწყინვალე არია „სულს ცეცხლი ედება“, *Allegro con brio*, რომელშიც გმირული შემართება და ფაქიზი ლირიკა ერთმანეთშია ჩანწული, მომხიბლავ, ნაზსა და პოეტურ მელოდიზმთან დეკლამაციას აერთიანებს. ამ არიაში ლეონორა გამოთქვამს მზადყოფნას თავი შესწიროს საყვარელი მეუღლის გადარჩენას. მუსიკაში შეზავებულია ქალური კდემამოსილება, სინაზე და ვაჟკაცური

სიმამაცე, რომელთაც იმედი და სიმართლის გამარჯვების მტკიცე რწმენა ასაზრდოებს. ა.ა. ალშვანგს მიაჩნია, რომ „ეს არანაკლებ სიმფონიური არია“.

მშვენიერია ლეონორასა და როკოს ვრცელი დუეტი (ანუ „მესაფლავეთა სცენა“, *Allegro vivace*), ფლორესტანის საკანში რომ ვითარდება (I მოქმ.). „მესაფლავეთა“ ამ დუეტში შეთქმულთა ჩურჩულით წარმოთქმულ ფრაზებს ორკესტრის იდუმალი ჩქამი უწევს თანხლებას, რაც ამძაფრებს დაძაბული მოლოდინის გრძნობას. ბეთჰოვენმა აქ ოპერის ჟანრისათვის უჩვეულო, სონატური ფორმა გამოიყენა. ელფეროვანია დუეტის საორკესტრო თანხლება, სადაც ჰობოისა და ლიტავრის გამომსახველი უნარია გამახვილებული. „ვერაფერი, ტოლს რომ დაუდებდეს მინიჭეშეთის სცენას, მისი დრამატული დაძაბულებით, ჯერ ვერც ერთმა კომპოზიტორმა ვერ შეძლო შეექმნა, თვით რიჰარდ ვაგნერმაც კი (...)....ესაა მოწოდება ადამიანურობისადმი, ესაა ლოცვა „ჩვენს სულსა და ჩვენს მიღმა მშვიდობაზე“, უთქვამს XX ს. ერთ-ერთ უდიდეს დირიჟორს, ოტო კლემპერერს, რომელიც ამ სიტყვებში გულისხმობდა ბეთჰოვენისეულ თხოვნასა და მოწოდებას შემსრულებლებისადმი „*Bitte um innem und aussem Frieden*“ („შენს სულსა და შენს მიღმა მშვიდობა ითხოვე“), „საზეიმო მესის“ უკანასკნელ ნაწილში რომ ჩანერა.

II მოქმ. ორ სურათად იყოფა. პირველი საპყრობილის ჯურ-ღმულში ვითარდება. მოქმედება იწყება ფლორესტანის კაემნითა და ნალველით სავსე რეჩიტატივით (ოჰ, როგორ ბნელა აქ!) და სიყვარულის მთრთოლვარე განცდით აღბეჭდილი არიით (*Adagio cantabile*). ამ სოლო ეპიზოდს, სიმართლისათვის მებრძოლი გმირის ნაზ სასიყვარულო გრძნობებს რომ აღბეჭდავს, კომპოზიტორმა მეტად დიდი დრო მოანდომა, უამრავი ვარიანტი შექმნა, ხოლო პარტიტურაში, რასაკვირველია, მხოლოდ ერთი შევიდა. ეს ნომერი ოპერის საუკეთესო ფურცლებს განეკუთვნება.

დიდი კომპოზიტორის ოსტატობისა და დრამატული განწყობის აღბეჭდვის იშვიათი ძალა გამოსჭვივის II მოქმ. საფინალო დუეტში „ო, ენით უთქმელო სიხარულო!“, *Allegro vivace*,

ლეონორასა და ფლორესტანის ერთმანეთთან შეხვედრით გამოწვეული უსაზღვრო სიხარული ამ პირქუშ მოქმედებას, ბნელეთით მოცულ ჯურღმულში რომ ვითარდება, თითქოს მზის სხივს ჰფენს.

ტუსალთა და ხალხის საფინანსო გუნდში აქტის დრამატიზმი მწვერვალს აღწევს. ოპერის ეს დასკვნითი ნომერიც ბეთჰოვენის უმრეტი გენიის ნიმუშია. გულშიჩამწვდომი ლირიზმი და მზის სხივის ხილვით შობილი სიხარული, თავისუფლებაზე ოცნებას რომ უტოლდება, აქ გასაკვირი უშუალობითა და სიმართლით ხიბლავს მსმენელს.

„ფიდელიოს“ გმირები, როგორც ითქვა, ცოცხალი, რეალური ადამიანები არიან. კომპოზიტორი მკვეთრად ინდივიდუალური ხასიათის, თვითმყოფი პიროვნებების პორტრეტებს აქანდაკებს, მისი შთაგონებული მუსიკა სიტუაციებსა და სცენურ მოქმედებას ცხოვრებისეულად მართალსა და ამალლებულს ხდის. ამრიგად, კომპოზიტორი ამ თავის ქმნილებაში სახეთა და ხასიათთა გამოძერწვის ოსტატად წარმოდგება, პერსონაჟთა პორტრეტებს ფსიქოლოგიური ნიუანსებით ამდიდრებს. ა.გ. რუბინშტეინი ბეთჰოვენისეულ ამ ქმნილებას ასე აფასებდა: „მასში თითოეული ბგერა სულის სიღრმიდან მოედინება და მსმენელის სულის სიღრმეშივე უნდა ჰპოვოს გამოძახილი“.

„ფიდელიოში“ ბეთჰოვენმა განაზოგადა ამ ჟანრის მონაპოვრები, კიდევ უფრო მაღლა აზიდა გლუკისა და მოცარტის რეფორმატორული მიღწევები, ახალი სიტყვა თქვა ოპერის ჟანრში და ამით მომავალი საოპერო მუსიკის ნაყოფიერი მარცვალიც დათესა. მისი „ფიდელიოს“ გმირულ ხაზს განაგრძობენ როსინის „ვილჰელმ ტელი“(1829), ვერდის „ტრუბადური“ (1852), „დონ კარლოსი“ (1866), ვაგნერის მუსიკალური დრამები. ეს ჰქონდა მხედველობაში უკვე ციტირებულ ა. გ. რუბინშტეინს როცა ბრძანებდა: „...ბეთჰოვენის „ფიდელიო“ ჩემთვის ჭეშმარიტად „მუსიკალური დრამაა“, ყოველგვარი თვალსაზრისით...“

1814 წ. „ფიდელიოს“ პრემიერა ქ. პრაჰაში გაიმართა. ეს ახალგაზრდა გერმანელი რომანტიკოსი კომპოზიტორისა და დირიჟორის კარლ მარია ვებერის თაოსნობით მოხდა. დადგმას

იგი თავადვე უძღვებოდა. იმავე 1814 წ. ბეთჰოვენის მონაფემ, იგნაც მოშელესმა „ფიდელიო“ ფორტეპიანოსთვის გადაამუშავა, ხოლო როცა ეს გიგანტური სამუშაო დაასრულა, პარტიტურის ბოლო ფურცელს წაანერა: „რა თქმა უნდა, ღვთის წყალობით“. ბეთჰოვენს კი ასეთი სიტყვები დაუმატებია, „ჰეი, ადამიანო, თავად შეეწიე შენს თავს!“.

მუსიკის ისტორია გვამცნობს, რომ ფერენც ლისტმა, როცა ვაიმარის ოპერის თეატრს უდგა 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 ს. დიდი გერმანელი მწერალი, ბეთჰოვენის გენიის თაყვანისმცემელი, ვისაც „ფიდელიო“ მუსიკალური სრულქმნილების ნიმუშად მიაჩნდა, ზახს უსვამს ამ მუსიკის „თავისუფლებისმოყვარე მაღალ ჰუმანიზმს“.

„ფიდელიოს“ შთაგონებულ მუსიკასთან ზიარების ხანა საქართველოს გვიან, მხოლოდ XX ს. ბოლოს დაუდგა. ეს მოხდა 1994 წ. აგვისტოს თვეში, ქ. ქუთაისში, მ. ბალანჩივაძის სახელობის ოპერის თეატრის სცენაზე. დადგმის ინიციატივა ეკუთვნოდა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს, მედეა ამირანაშვილს. დადგმა განხორციელდა ქ. 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 გერმანეთის სცენებზე ქართული, ხოლო თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე გერმანული ოპერები ჰქონდა დადგმული. მსცოვანმა, 80 წლის ასაკს გადაცილებულმა რეჟისორმა „ფიდელიოს“ დადგმა ქართულ სინამდვილეს დაუახლოვა, საქართველოს უახლესი ისტორიის, 1990-იანი წ.წ. 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 ჰბადებდა, იმ წლების საქართველოს პოლიტიკური რეჟიმის სულისშემბუთველ ვითარებაში გაბედულად გაისმოდა.

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 ჩამოცვევნილა 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 იქნეს 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 გამოხატვის პრობლემები, რომლებიც ჯერ კიდევ სრულიად ფარული იყო მისი წინამორბედებისათვის. ამის ნიმუშია ოპერა „ფიდელიო“ (აბერტი).

საზეიმო მესა*, Missa Solemnis, D dur, თხზ. 123. 1819-1823

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

ვენის კლასიკოსების (რომ აღარაფერი ვთქვათ მათი წინამავალი კომპოზიტორების მრავალრიცხოვანი ნაკალმევის შესახებ) შემოქმედებაში მესას საპატიო ადგილი უკავია. ჰაიდნის მემკვიდრეობაში მესა – 14, ხოლო მოცარტისა – 17 პარტიტურითაა (ამას დამატებული რეკვიემი) წარმოდგენილი. მათგან განსხვავებით ბეთჰოვენი რელიგიური შინაარსის მუსიკას ძუნწად, სულ სამი ნაწარმოებით უხადის ხარკს, ხოლო Missa solemnis-ის სახით კაცობრიობის მუსიკალური საგანძურის ეჭვმიუტანელი ღირსების ქმნილება დატოვა. ეს დიდებული პარტიტურა მხატვრული ელვარებით ჩრდილავს ბეთჰოვენის დანარჩენ მესებს, ანუ ყველაზე ადრეულ მესას C dur (1807. თხზ. 86), რომელიც ღრმა მხატვრულ შინაარსს იტევს და, ასევე, ორატორიას „ქრისტე ზეთისხილის მთაზე“ (1802-1803. თხზ. 85), თუმცა ეს ორი ნაწარმოებიც თვალსაჩინო ადგილს იმკვიდრებს, როგორც თავად ავტორის, ისე ზოგადად ამ ჟანრის შესანიშნავ ნიმუშთა შორის. ხოლო საზეიმო მესა ისეთივე ეტალონური რიგის ქმნილებაა, როგორც ჰაიდნის Harmoniamessa, მოცარტის, ბერლიოზის, ვერდის, ბრამსის რეკვიემები. თავად ბეთჰოვენის შემოქმედებაშიც ერთ-ერთ სწორუპოვარ ქმნილებად მიიჩნევა.

მესის ჟანრის ნაირსახეობათა შორის (Missa ordinarium – ჩვეულებრივი მესა, Missa brevis – მცირე, ან მოკლე მესა, Missa proprium – განსაკუთრებული მესა, Requiem – სამგლოვიარო

* მესის ჟანრის წარმოშობა-განვითარების შესახებ ვრცლად იხ. სახელმძღვანელოს თავი: ი. ს. ბახის ვოკალურ-ინსტრუმენტული შემოქმედება და მესა სი მინორი.

მესა), ბეთჰოვენმა უპირატესობა მიანიჭა საზეიმო მესას, ანუ *Missa solennis*. აქ ღირს გავიხსენოთ, რომ კათოლიკური მღვდელთმსახურების ერთ-ერთი ძირითადი ჟანრის, მესისადმი ბეთჰოვენის მიმართვა არ იყო ნაკარნახევი სამსახურებრივი მოვალეობით. ბეთჰოვენის წინამავალი უამრავი კომპოზიტორის მემკვიდრეობაში მესათა მრავალრიცხოვნება ხომ, გარკვეულწილად, იმითაც იყო გაპირობებული, ეკლესიაში რომ მსახურობდნენ, მესის შექმნას, შემოქმედებითი მოწოდების გარდა, სამსახურებრივი მოვალეობაც ავალდებულებდა.

მრავალხმიანი ვოკალურ-ინსტრუმენტული საგალობლების ეს ტრადიციული ციკლი, *Missa solennis*, ბეთჰოვენს გამიზნული ჰქონდა თავისი თაყვანისმცემლის, ერცჰერცოგი რუდოლფის არქივისკოპოსად კურთხევის საზეიმო ცერემონიაზე შესრულებისათვის. მაგრამ შთანაფიქრმა 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, ჭეშმარიტად ღირსსახსოვარი ქმნილება.

თუ რარიგ მნიშვნელობას ანიჭებდა ბეთჰოვენი საკუთარ ამ ნაშრომს მისი ასეთი ჩანაწერიდანაც სჩანს: „მაშ, კიდევ 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 აღიბეჭდავს უდიდესი ხელოვანის როგორც საკომპოზიტორო ოსტატობას, ისე მის ეთიკურსა და ზნეობრივ მრწამსს. ეს მუსიკა ადამიანთა შორის სიყვარულსა, თანაღმობასა და სულიერ სილბოზე, სიცოცხლესა და სანუთროს სწრაფწარმავლობაზე, მარადისობასა და წუთიერობაზე, ვედრებასა და სასოებაზე საუბრობს და კიდევ ურიცხვ ფიქრს, აზრსა და განცდას ითავსებს. ამ უკიდევანო ნაწარმოების შინაარსის სიტყვებით სრულად ამოწურვა არათუ შესაძლებელია,

არამედ არსში წვდომაც კი უსასრულო პროცესია. აგერ უკვე ორი საუკუნეა უამრავი მუსიკოსი იაზრებს, ინტერპრეტაციის საკუთარ ვარიანტს ქმნის, ახალ-ახალ „ნაკითხვას“ კი იმდენივე შანსი რჩება, არა და არ კლებულობს. თუმცა დედააზრს, რის გამოხატვასაც კომპოზიტორი ესწრაფვოდა, გასაგებს ხდის პარტიტურისთვის წამძღვარებული ფრაზა: „Von Herzen – Möge es zu Herzen gehen“, „გულიდან – გულისაკენ რომ ისწრაფვოდეს“-ო. 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 სიტყვებითაც მიმართავს: „Bitte um innern und aussern Frieden“, ესე იგი „შენს სულსა და შენს გარემომცველ სამყაროში მშვიდობა ითხოვე“-ო.

მართალია, კათოლიკური საეკლესიო რიტუალისათვის განკუთვნილ პარტიტურაზე მუშაობისას ბეთჰოვენს არ გააჩნდა შესაძლებლობა, ვთქვათ, ბახის არც დიდებული h moll მესა და არც მისივე პასიონები ცოცხალი შესრულებით მოესმინა (ეს უბადლო ქმნილებები ბეთჰოვენის სიცოცხლეში საჯაროდ არ შესრულებულა. მათეს პასიონი კი მხოლოდ 1829 წელს, ანუ უკვე ბეთჰოვენის გარდაცვალების შემდეგ, 19 წლის მენდელსონის დირიჟორობით გახშირდა პირველად), მაგრამ მაგალითისათვის სხვა მრავალი სასულიერო ჟანრის თხზულებათა შორის ჰაიდნისა და მოცარტის მესების ძირფესვიანი ცოდნაც კმაროდა. ბეთჰოვენი ხომ ჰაიდნისეულ მესებს „უბადლო შედევრებად“ მოიხსენიებდა ხოლმე. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ბეთჰოვენი ჰენდელის ორატორიებს, სიტყვიერ სარჩულად ბიბლიური სიუჟეტები რომ უდევთ, დიდ პატივს მიაგებდა. ამ ყოველივემ, რასაკვირველია, კეთილნაყოფიერი კვალი დააჩნია საზეიმო მესის პარტიტურას.

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 მღვდელთმსახურების 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 სამემსრულებლო, ტექნიკური და მხატვრულ-ემოციური ამოცანების გადაჭრას ავალებს.

სოლო ეპიზოდების ღრმა გამომსახველობის პარალელურად გადამწყვეტია საგუნდო ნომრების მნიშვნელობა. უდიდესია ინსტრუმენტული, ანუ საორკესტრო პარტიის გამომსახველი როლი. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას – საზეიმო მესა ვოკალურ-ინსტრუმენტული სიმფონიაა.

პირველყოვლისა აღსანიშნია საგუნდო პარტიის როლი. ეს პარტია შემსრულებლებისგან განაფულ ტექნიკას მოითხოვს, ისეთს, შორს რომ სცილდება ეკლესიის მოყვარული გუნდისთვის რომაა ხელმისაწვდომი. ბეთჰოვენის საგუნდო სტილი ხასიათდება მონუმენტურობით, ხმების ფუნქციის თავისუფალი გააზრებით, ვოკალური ხმის სრულ დიაპაზონს მოიცავს, ტესიტურის უმაღლეს და უკიდურეს ბგერებს ფართოდ იყენებს. ხშირია ნახტომები რეგისტრიდან რეგისტრში, ხმათა ჰარმონიული განლაგებისას გამოყენებულია მელოდიზაციის პრინციპი, არც უნისონური გაორმაგების ხერხია გამოტოვებული, ხოლო სასურველი აკუსტიკური ეფექტის მისაღწევად ხმების უჩვეულო გაორმაგებაც ხდება. ჟღერადობა უმეტესწილად მძლავრია, ომახიანი და ემოციურად ზეანეული. ეს ყოველივე, რა თქმა უნდა, შემსრულებლებს მეტად რთული ამოცანების პირისპირ აყენებს.

რაც შეეხება საორკესტრო პარტიას, ნაწარმოების შინაარსის გახსნაში მისი მნიშვნელობა, მისი გამომსახველი როლი, უდიდე-

სია. ამასთანავე, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, თუ რარიგ გასაკვირია სოლო საორკესტრო ჩანარების მცირე რაოდენობა. დიდი სიმფონისტის ხელწერა, მისი სიმფონიური აზროვნება აშკარა-ვდება საორკესტრო პარტიის მთლიან ტემბრულ გააზრებაში, ინსტრუმენტული პალიტრის მრავალფეროვნებაში, tutti-ს ეპიზოდთა მრავალრიცხოვნებასა და ხმოვანების სიმძლავრეში.

სიმფონისტის ხელწერას ააშკარავებს მესის ჟანრისთვის უჩვეულო ჯერ მარტო საორკესტრო ანსამბლი. დიდი სიმფონიური ორკესტრის შემადგენლობა შემდეგი სახისაა: წყვილ-წყვილი დიდი ფლეიტა, ჰობოი, კლარნეტი, ფაგოტი; სპილენძის ჯგუფში შესულია 4 ვალდჰორნი, 2 საყვირი, 3 ტრომბონი; (გავიხსენოთ მოცარტის რეკვიემში ტრომბონის გამომსახველი როლი). ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩასაბერი ჯგუფი თვალშისაცემადაა გაზრდილი, დამატებულია კონტრაფაგოტი, 4 ვალდჰორნი, 3 ტრომბონი. დასარტყამი ჯგუფი წარმოდგენილია: წყვილი ლიტავრით; სიმებიანი ჯგუფი კი სიმებიანი კვარტეტითა და კონტრაბასით. და ყველა ამას ემატება ორგანი.

საორკესტრო ეპიზოდები, ძირითადად, წარმოდგენილია ციკლის მთავარ ნაწილთა შესავლებისა და ნაწილთა შიგნით მცირე ინტერლუდიების სახით. ამასთანავე, არის ნაწილები, უშუალოდ, ცეზურის გარეშე რომ მისდევენ ერთიმეორეს. ასეთებია, Credo-ს ცენტრალური შემადგენელი ნაწილები: et incarnatus, Crucifixus, et resurrexit. ნაწილთა ამგვარი პრინციპით განვითარება, სამნაწილიან ფორმას, ასე ვთქვათ, კარედს ქმნის. ამ სამ ნაწილში მოთხრობილია მაცხოვრის ჯერ განკაცების, შემდეგ ჯვარცმისა და ბოლოს, მისი მკვდრეთით აღდგომის შესახებ. ამიტომ ეს სამი ნაწილი, როგორც ქრისტეს ცხოვრების სამი უმთავრესი საფეხური, შეუსვენებლივ, უშუალო მიმდევრობით ვითარდება.

საგანგებოდაა გამოსაყოფი ორად-ორი სოლო საორკესტრო ეპიზოდი – Praeludium (Sanctus-ის შემადგენელი 32 ტაქტიანი ნაწილი) და Agnus Dei-ში შემავალი 63 ტაქტიანი ინტერლუდია.

და თუმცა ორკესტრის სოლო ეპიზოდები მცირერიცხოვანიცაა და მცირე მოცულობისა, მით უფრო მკაფიოდ შეიგრძნობა

ინსტრუმენტული „არიოზოებისა“ და „რეჩიტატივების“ მეტყვე-
ლი გამომსახველობა.

მესაში ცხადად ვლინდება, აგრეთვე, ყველა საოპერო ფორ-
მათა – არიის, რეჩიტატივის, ანსამბლის – ფლობის ოსტატობა.
თუმცა, როგორც ითქვა, სოლო ეპიზოდების ცალკე ნომრებად
გამოყოფა გამოირიცხება, ისევე, როგორც რეჩიტატივების,
დუეტებისა და ტრიოების. ისინი პარტიტურის ქსოვილში მოკლე-
მოკლე ეპიზოდების სახით მოიაზრებიან. ეს თავისებურება,
დამოუკიდებელი ქორალების გამორიცხვის ანალოგიურად, მესის
კანონიკური მოთხოვნებითაა გაპირობებული.

ბეთჰოვენი, მართალია, ჟანრის დაკანონებულ სტრუქ-
ტურასა და ტექსტს ეყრდნობა, მაგრამ ნაწილთა როგორც
ფორმას, ისე მთლიანი ციკლის აღნაგობას საკუთარ შეხედ-
ულებისამებრ იხილავს. ამრიგად, ეს რთული თხზულება, მარ-
თალია, ხუთნაწილიანია და ტექსტიც, ასევე ტრადიციისამებრ,
ლოცვათა ლათინურ სიტყვებს ემყარება, მაგრამ ნაწილებს
შიგნით მძაფრი კონტრასტის პრინციპი დამოუკიდებელ, ასე
ვთქვათ, ქვენაწილებს გამოაცალკევებს და მათ დასრულებულ
სახეს სძენს; ცალკეული დასრულებული ქვენაწილის ჩართვით
მესის ზოგიერთი ძირითადი კანონიკური ნაწილი გაფართოებუ-
ლია. ამის გამოა, რომ საკუთრივ ციკლის ძირითად ნაწილებს
თანაზომიერი მოცულობა არ გააჩნია, თუმცა მთლიანი ციკლის
აღნაგობა ბეთჰოვენისებურად მწყობრი და უზადოა. აქვეა მი-
სათითებელი, რომ კონტრასტის პრინციპის დაცვასთან ერთად
ბეთჰოვენი ესწრაფვის ციკლის გამთლიანებას, რასაც ნაწილთა
შორის ინტონაციური თაღების აგებით, შინაგანი მთლიანობით
აღწევს.

ოსტატობის სრული სიმნიფე გზას უხსნის ბეთჰოვენს,
რათა ერთმანეთს ბუნებრივად შეუთავსოს პოლიფონიური და
ჰომოფონიური წყობა, მაგრამ წინამორბედი მრავალი კომ-
პოზიტორისგან (ამ შემთხვევაში, განსაკუთრებით ბახისა და
მოცარტისაგან) განსხვავებით უპირატესობას ჰომოფონიას
ანიჭებს, ჰომოფონიური წყობა, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტია.
ამასთანავე, ჰომოფონიური წყობის ნაწილებში პოლიფონიის

გამომსახველი ელემენტები, განვითარების ხერხები, აქტიურად მოქმედებენ. ჰომოფონიის ამგვარი პრივილეგია მით უფრო მძლავრს ხდის, ხაზს უსვამს, პოლიფონური მონაკვეთების ზემოქმედების ძალას.

ბეთჰოვენს, მართალია, რიტუალური მუსიკის შექმნა არ განუზრახავს, მაგრამ, არც ჟანრის კანონიკური წესების სრული უგულვებელყოფა 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. თუმცა, ვთქვათ, ბახის *h m o l l* მესისგან განსხვავებით ბეთჰოვენს თავისი მესა ნომრებად არ დაუყვია. ეს ზემოთაც ითქვა.

ცნობილი მოსკოველი მუსიკისმცოდნე ვალენტინა კონენი აღნიშნავს: „წინამავალი (მოცარტის, მიხაელ და იოზეფ ჰაიდნების) მესებისგან განსხვავებით, სადაც ინსტრუმენტული მუსიკა ადამიანის ხმის ტოლფარდ როლს ასრულებს, ბეთჰოვენი, უპირატესად, საგუნდო ხმოვანების გამომსახველ ხერხებს ავითარებს“. საზეიმო მესის დედაბოძი, მართლაც, საგუნდო ნომრებია. წმინდა საგუნდო ნომერი ექვსია (*Gloria in exelsis Deo, Quoniam tu solis sanctus, Credo in unum Deum, Credo in unum Dominum, Et ressurexit, Credo in spiritum sanctus*), ხოლო 11 გუნდისა და სოლისტთა კვარტეტისთვისაა განკუთვნილი. ციკლის დანარჩენ ნომრებშიც გუნდი აქტიურად მონაწილეობს. სოლისტთა კვარტეტს, გუნდისგან დამოუკიდებლად, მხოლოდ და მხოლოდ 3 ნომერი ეკისრება (IV ნაწილი *Sanctus*-ში *Sanctus*-ს, და მის მომდევნო *Pleni sunt coeli et terra gloria tua, osanna in exelsis*-ში).

ბეთჰოვენისეულ მესაში ვოკალური და ინსტრუმენტული საწყისები ორგანულ მთლიანობაში იმყოფება. ასევე სინთეტურ მთლიანობას ქმნის მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტი. მუსიკა და სიტყვა აზუსტებენ, აკონკრეტებენ შინაარსს და იმასაც, რაც სიტყვის მიღმა იგულისხმება. სიტყვის მიღმა ნაგულისხმევი კი უძირო, ამოუწურავია.



რაფაელი.
სიქსტის მადონა. 1519

მესის არქიტექტონიკა ერთიან ღერძზეა ასხმული, მისი ძირითადი დრამატურგიული პრინციპია – მძაფრი კონტრასტი, რაც გამოსჭვავის, უწინარესად ყოვლისა, ურთიერთსაწინააღმდეგო ემოციურ სფეროთა მიმდევრობაში. ტრაგიკულისა და საზეიმო-ამალლებულის, მწუხარე, კაეშნიანისა და მშვიდი, უდრტვინველის, ფიქრისა და მოქმედების და სხვა. ეს წინააღმდეგობრივი სფეროები ხან გამსხვილებული სახით იკვეთებიან – ნაწილსა და ნაწილს შორის, ხან კი ნაწილთა შიგნით ინერგებიან, ხან თაღო-

ბრივად, შორეულ მანძილებზე, ხან კი უშუალო მიმდევრობაში არიან მოცემული. რაც უფრო იქუფრება, შავბნელი ღრუბელივით იგრაგნება ტრაგიკული განწყობილება, მით უფრო მწვავედება კონტრასტი გლოვისა და ზეიმის სფეროებს შორის. ცალკეულ შემთხვევაში ემოციური მდგომარეობა ნელინელ მზადდება, შეკუმშულად, კონცენტრირებული სახით შეეჯახება ლირიკულ-ჭერეტიტსა, თუ მშვიდი მედიტაციის ემოციურ სფეროს, ხოლო ამ სფეროთა დრამატურგიული დანიშნულებაა კონფლიქტის განმუხტვა, ემოციის სხვა, განსხვავებულ სფეროში გადართვა.

კონტრასტი უდევს საფუძვლად, აგრეთვე, ნაწილთა მუსიკალურ წყობასა და გამომსახველ ხერხებსაც. ამასთანავე, კომპოზიტორი, როგორც ითქვა, ამთლიანებს ციკლს შინაგანად, ინტონაციურ-თაღობრივი, ტონალური და აზრობრივ-ემოციური კავშირებით. ასე მაგალითად, მესის მთავარი თემა და *Agnus Dei*-ს საწყისი თემა მონათესავენი არიან.

მესის ჟანრის კანონიკურ მოთხოვნათა გაბედული დარღვევის მაჩვენებელია ბეთჰოვენის მიერ შერჩეული დინამიკური

და ტემპური მაჩვენებლები. ნელი ტემპების სანაცვლოდ ჩქარი ტემპების უპირატესობა აშკარაა. ამ საკითხში იგი დიდ ჰაიდნს უდგას კვალში, მის ტრადიციასგანა უბრალოდ აგრძელებს, კიდევ უფრო წინაც მიდის. ტემპურ დრამატურგიაში ბეთჰოვენი ფრესკისებურად ფართო მონასმებს მიმართავს, ერთსა და იმავე ტემპს დიდ მანძილებზე ინარჩუნებს და, მართალია, ციკლის ხუთი ნაწილიდან სამის ნამყვანი ტემპი ნელია (Kyrie – Andante, Sanctus – Adagio, Agnus Dei – Adagio), მაგრამ ნაწილთა შიგნით ნელი ტემპი თუკი სულ 8-ჯერაა მოხმობილი, ჩქარი – 17-ჯერაა მოცემული. ჩქარ ტემპებს შორის კომპოზიტორისთვის განსაკუთრებით მიმზიდველია Allegro (12-ჯერ) და Presto (3-ჯერ). ამ ტემპების სპექტრიც მეტად ფართოა (Allegro vivace, Allegro molto, Allegro assai, Allegro pesante და სხვ.).

ა.ა. აღშვანგი, მაგალითად, ყურადღებას მიაპყრობს „უეცარ კონტრასტებს, განსაკუთრებით რეგისტრულსა და დინამიკურს, მჭიდროდ რომ უკავშირდებიან სიტყვის გამომსახველობას (Gloria-ში, ბრწყინვალე ქებადიდება ყველა რეგისტრს fortissimo-ზე ავსებს, სიტყვები „ქვეყანასა ზედა მშვიდობა“ გადმოცემულია უეცრად შემოჭრილი piano-თი, ბანების სოლოთი დაბალ ნოტებზე).

საზეიმო მესის ძირითად ტონალობად ბუნებრივი იყო ბეთჰოვენმა თავისი საყვარელი D dur ტონალობა რომ შეარჩია. ამ ტონალობის ტონიკური აკორდი იწყებს და აგვირგვინებს კიდევც მესის დიდებულ მუსიკას. მთლიანად პარტიტურაში ძირითად ტონალობად, უმეტესწილად, ასევე მაჟორული ტონალობები D, B, F, C, მიიჩნევა. საყრდენ ტონალობებად გვევლინება D dur და B dur (რაც მესას კომპოზიტორის უკანასკნელ, IX სიმფონიასთან ანათესავებს), მაგრამ გარეგნულად მომჭირნე ტონალურ გეგმას ბეთჰოვენისეული მტკიცე ლოგიკა ამდიდრებს და მრავალფეროვანს ხდის ათასგვარი ტონალური გადახრების, ენჰარმონიზმების, იმავსახელიანი და პარალელური მაჟორ-მინორების მეშვეობით. თვალშისაცემია ისიც, რომ შავბნელი h moll, ისევე, როგორც ტრაგიკული c moll ძირითად ტონალობათა რიცხვში არ გამოერევა, მათი მოხმობა იშვიათია, მხოლოდ და მხოლოდ

ტონალური გადახრების შემთხვევებში. ყურადღება იმასაც უნდა მიექცეს, რომ ვენის კლასიკური სკოლის ჰარმონიულ პრინციპებთან ერთად ბეთჰოვენი უძველეს კილოებსაც მოიხმობს, და ამით კიდევ უფრო ამდიდრებს მესის ჰარმონიულ პალიტრას.

ყურადღებას იპყრობს მესის ფაქტურაც. იგი პარტიტურის ფურცელთა მეტ ნაწილში დატვირთული, კომპაქტურია. ძალზე ხშირია აკორდული წყობა. და მართალია, ჰომოფონიური წყობის მნიშვნელობა დიდია, კონტრაპუნქტული წერის უმაღლესი ოსტატობა მაინც ნათლადაა გამჟღავნებული.

მუსიკის გამომსახველობაში თვალსაჩინოა ტემბრის როლი. მძაფრია ტემბრული კონტრასტები, რასაც რეგისტრული კონტრასტებიც ემატება. ციკლის იმ ნაწილებშიც კი, სადაც ყველაზე მეტია ტემბრთა ინდივიდუალიზაციის მომენტები (*Agnus Dei*), იქაც კი ფაქტურა მკვრივი, ნაჯერი და სავსეა. აი, ციკლის დასასრულისკენ კი ფაქტურა სულ უფრო და უფრო განიჭვირთება, გამჭვირვალე და მსუბუქი ხდება. სასრულ აკორდს უწონადი, გამჭვირვალე აკორდი პიანოზე ახმიანებს, სიჩუმეში დაინთქმება, გეგონებათ მარადისობაში განზავდაო.

მესის ბოლო ტაქტები მუდარაა მშვიდობის მონიჭებაზე, გულის სიღრმიდან გადმომსკდარი ანკარა გრძნობათა წყაროა, იმედიტა და სასოებით სხივმოფენილი.

I ნაწილი, Kyrie – უფალო შეგვიწყალებ (ან უფალო ყავნ წყალობა). სოლისტთა კვარტეტის, გუნდისა და ორკესტრისთვისაა განკუთვნილი. ეს მთლიანი თხზულების დიდებული დასაწყისი, ასე ვთქვათ, მთლიანი ციკლის უვერტიურაა. ნაწილს უძღვის ლაკონიური (21 ტ.) ლირიკულ-დრამატული საორკესტრო შესავალი, რომლის ბგერასავსე, კომპაქტური ხმოვანება მყისვე შეგვახსენებს IX სიმფონიის ავტორის ხელწერას.

ციკლის სათავე ნაწილს საფუძვლად უდევს რთული სამნაწილიანი ფორმა: I ნაწილი *Kyrie eleison* (უფალო შეგვიწყალებ), სოლისტისა და გუნდისთვის; II ნაწილი *Christe eleison* (ქრისტე, შეგვიწყალებ), სოლისტთა კვარტეტისა და გუნდისათვის; III ნაწილი *Kyrie eleison* (უფალო შეგვიწყალებ), სოლისტთა კვარტეტისა და გუნდისათვის. სამნაწილიანი ფორმის განაპირა

ნაწილების ზეანუელი, ზეიმური და იმავდროულად დიდებული განწყობილება მკვეთრ კონტრასტს ქმნის შუა ნაწილის მიმართ, მორჩილ ვედრებასა და მუდარას რომ გამოხატავს.

სიმბოლურია ლოცვის სიტყვების Kyrie eleison (უფალო შეგვიწყალებ) 21-ჯერ გამეორება ნაწილის დასაწყისში, რაც ღვთაებრივი რიცხვების (3 და 7) ნამრავლს უდრის. მხოლოდ ამის შემდეგ გამოჩნდება ქრისტეს სახე (Andante assai ben marcato). და თუკი ლოცვის სიტყვათა (Kyrie eleison) წარმოთქმა გუნდს ევალება, ქრისტეს უკვე სოლისტები შეჰღაღადებენ.

მათი პარტია მელოდირ, მღერად მასალას ეფუძნება. ასევე ურთიერთკონტრასტულია სოლისტთა დეკლამაციური ვედრებითი ფრაზები და გუნდის საზეიმო კომპაქტური ჟღერადობა. ძალზე მნიშვნელოვანია საორკესტრო პარტიის როლი, რომელიც განსაკუთრებულ გამომსახველობას იძენს ფორმის განაპირა ნაწილებში, სადაც მუსიკა ვედრებად და მორჩილ ღაღადისად კი არა, შეუვალ, მხურვალე მოთხოვნად უფრო აღიქმება. მთელ ნაწილში, ტრადიციისამებრ, ლოცვის მხოლოდ ოთხი სიტყვა გაისმის – Kyrie eleison, Christe eleison. ნაწილში თუმცა ჰომოფონიური წყობაა წამყვანი, მაინც ადვილად შეიმჩნევა ქსოვილის პოლიფონიზება.

Kyrie ციკლის შედარებით მცირე ნაწილია, ისევე, როგორც, უკანასკნელი ნაწილი, Agnus Dei. მაგრამ ნაწილთა შემჭიდროებული მოცულობა კიდევ უფრო ძალუმაღ გამოჰკვეთს მესის ცენტრალური ნაწილების, Gloria-ს და Credo-ს მასშტაბს, სიდიადეს.

II ნაწილი, Gloria, დიდება (ან დიდებისგმეტყველებთ შენ).



ჯვარცმა.
ძველი ქართული ხატვნრა

დიდებული, უზარმაზარი ფრესკაა. წინამავალი ნაწილის იდუმალი (pp) უკანასკნელი აკორდის შემდეგ Gloria-ს მოყვინე განწყობილება, მგზნებარე ტემპი (Allegro vivace), გრიგალივით შემოიჭრება.

Gloria შინაგანად იყოფა დიდმასშტაბურ ნაწილებად: Gloria in exelsis Deo (დიდება ზეცათ უფალსა, ან დიდება მაღალთა შინა) – საგუნდო; Gratias agimus tibi (გმადლობ შენ), სოლისტთა კვარტეტისა და გუნდისათვის; Qui tollis peccata mundi (აღმღებლო ცოდვათა სოფლისათაო) კვლავ სოლისტთა კვარტეტისა და გუნდისათვის; Quoniam tu solis sanctus (შენ მხოლოო ზეციურო, ან, რამეთუ შენ მხოლოო ხარ წმიდა) საგუნდო; In gloria Dei Patris (დიდება მამა ზეციერს, ან ღმერთო, მამაო ყოვლის მპყრობელო) განკუთვნილია სოლისტთა კვარტეტისა და გუნდისათვის. მთლიანი ნაწილის ცენტრალური ეპიზოდია მასშტაბური ფუგა, რომლისკენაცაა მიმართული მუსიკის მთელი განვითარება. ფუგა ბეთჰოვენის პოლიფონიური ოსტატობის ეჭვმიუტანელი ნიმუშია.

Gloria მთლიანობაში ტონალობით გაერთიანებული რთული მრავალნაწილიანი ნაწილია. მასში სონატური ფორმის პრინციპებიც შეინიშნება. განვითარების ძირითადი პრინციპი მკვეთრი კონტრასტია. აქ შეპირისპირებულია ვოკალური და საორკესტრო, გუნდისა და სოლისტთა კვარტეტის პარტიები, მძლავრი და ნაზი, ხმამაღალი და მიმქრალი ხმოვანება, კომპაქტური და განტვირთული ფაქტურა, მაჟორული და მინორული ჰარმონია, თავისი უმდიდრესი ტონალური სპექტრით, ნოუანსებით და ა.შ. დასაწყისის მიზანსწრაფულ, ზემსწრაფ, მოყვინე მუსიკას ეჯახება მომდევნო ნაწილის et in terra pax (და ქვეყანასა ზედა მშვიდობა) – სულიერი სიმშვიდე, მუხლმოდრეკილი ვედრება მშვიდობის მონიჭებასა და მყუდროებაზე. Gloria-ს პირველი გუნდის მგზნებარებასა და დინამიკას უპირისპირდება Gratias-ის მღერადობა, ლირიზმით გამთბარი სინყნარე. კიდევ უფრო მძლავრია კონტრასტი Domine Deus-სა (tempo I, ც. 170) და, Qui tollis-ს (Larghetto) შორის.

Gloria-ს პოლიფონიურ ქსოვილში ბეთჰოვენის მკვლევარები

პალესტრინასებურ სისადავეს, ლაპიდარობას აღნიშნავენ. ამის მანიშნებელია, ვთქვათ, სვლები სამხმოვანებით *Allegro maestoso*-ს დასაწყისში (ც. 310)

III ნაწილი, Credo, მრწამს, მესის ყველაზე გრანდიოზული, ყველაზე დიდი ნაწილია, ამით ბეთჰოვენი ხარკს უხდის ჟანრის ტრადიციას. აქ ყველაფერი დიდმასშტაბურია, მძლავრი, უზარმაზარი გაქანების მქონე, ისეთი, მიქელანჯელოს დიდებულ ფრესკას „განკითხვის დღე“ რომ ეპაექრება. ეს მთლიანი ციკლის დრამატული მწვერვალია.

Credo შინაგანად 7 ნაწილად იყოფა. მათგან მეტი წილი საგუნდოა (4), დანარჩენები – გუნდისა და სოლისტთა კვარტეტისთვისაა განკუთვნილი, ესე იგი, ამ ნაწილებშიც გუნდის ფუნქცია თვასალსაჩინოა. Credo in unum Deum (მრწამს ერთი ღმერთი) – საგუნდო; Credo in unum dominum (მრწამს ერთი უფალი) – საგუნდო; Et incarnatus est (და ხორცნი შეისხა) – სოლისტთა კვარტეტისა და გუნდისათვის; Crucifixus etiam pro nobis (ჯვარს ეცვა ჩვენთვის) – სოლისტთა კვარტეტისა და გუნდისათვის; მგზნებარე და დრამატული Et resurrexit (და აღსდგა) – საგუნდო; Credo in spiritum sanctum (მრწამს სული წმიდა) – საგუნდო; Et vitam venturi saeculi (და ცხოველსმყოფელი სული) – სოლისტთა კვარტეტისა და გუნდისათვის. ციკლის ამ ნაწილში თავს იყრის ყველა უმთავრესი თემატური მასალა.

უკვე ითქვა, რომ მესა მოკლე დროში, ერთი შეტევით არ დაწერილა. Credo ციკლის ის ნაწილია, რომლისთვისაც დიდმა კომპოზიტორმა გონებრივ და შემოქმედებით ძალთა ყველაზე დიდი ხარჯი გაიღო, ხოლო ყველაზე დიდი დრო ფუგას მოხმარდა. შინდლერი მონმობს, რომ: „Credo-სა და Benedictus-ის წერის პროცესი რელიგიური შემოქმედებითი ექსტაზით იყო აღბეჭდილი. ეს იყო ზეალმტაცი, ცათა უზენაეს სფეროებს ზიარების მომენტი“-ო.

საზეიმო მესაზე კომპოზიტორის მუშაობასთან დაკავშირებით ბეთჰოვენთან სტუმრად მისულმა მუსიკოსმა ხორზალკამ კი ასეთი მოგონება შემოგვინახა: „ბეთჰოვენი მღეროდა, უფრო ზუსტად რომ ვთქვა, თავისი ღონიერი ფილტვების მთელი ძა-

ლით გაჰყვიროდა ფუგის მოტივს და ტაქტს ფეხებით იმგვარი ძალით აბრაზუნებდა, რომ სახლს ზანზარი გაჰქონდა. როცა კომპოზიტორმა, როგორც იქნა, გაგვიღო კარი და შინ შეგვიშვა, იგი სრულიად ქანცგანწყვეტილი ვიხილეთ. სახის ნაკვთები შეშლოდა, ოფლი ხვითქით ასკდებოდა, ღაჰალუპით ჩამოსდიოდა... ცრემლი. გეგონებოდათ ეს წუთია, რაც დატოვაო სიკვდილ-სიცოცხლეს შორის ბრძოლის ველი, სადაც თავის მარადიულ მტრებს, კონტრაპუნქტისტების ლაშქარს ებრძოდაო“.

Credo-ს ფუგა, ბეთჰოვენის პოლიფონიური ოსტატობის ჭეშმარიტი გვირგვინია. კონტრაპუნქტული წერის ტექნიკა ღრუბლებით დაფარულ მწვერვალს ებჯინება. აქ ღირს გავიხსენოთ, რომ პოლიფონიურ ფორმებსა და ხერხებს ბეთჰოვენი იშვიათად მიმართავდა, სიცოცხლის ბოლოსკენ კი მუსიკის ამ სფერომ გაიტაცა, არა მარტო მესასა და IX სიმფონიაში, არამედ საფორტეპიანო სონატებსა და ინსტრუმენტულ კვარტეტებშიც დიდი პოლიფონისტების მიერ გაკვალული გზა უმაღლეს მიჯნებადღე აზიდა.

Credo-ს ფუგის თემა რელიეფურია ჯერ მარტო თავისი ლაკონურობით (2 ტ.), სულ ოთხ ბგერას რომ შეიცავს. მათ უნისონში გვაუწყებენ ბანები – კონტრაბასი, ჩელო, ორგანი, საგუნდო ბანები და მხოლოდ შემდეგ ჩაერთვის მაღალი ხმა – ტენორი. ფუგის მკაცრად ორგანიზებულ ფორმას, მართალია, ლოგიკის შეუვალი კანონები მართავს, მაგრამ გულის სითბო და გრძნობათა უშუალობა აქაც უდიდეს ზემოქმედებას ახდენს.

სშირადაა მოხმობილი ბგერწერის ხერხი. ვთქვათ, სიტყვებს „გარდამოხდა ზეცით“ დაღმავალი საქცევები ესადაგება, ხოლო მათ მკვეთრად უპირისპირდება აღმავალი მელოდია, რომელსაც ეფუძნება სიტყვები „და ამაღლდა ზეცად“. აქ შეიძლება ვიფიქროთ, ბეთჰოვენი დიდი წინაპრების, ბახის, ან ჰაიდნის ღირსეული მემკვიდრეაო, თუმცაღა თავადაც იშვიათად როდი მიუმართავს ბგერწერის გამომსახველი უნარისათვის.

ბგერწერისა და კონტრასტის ხერხია მომარჯვებული სიტყვებზე „განსჯად ცხოველთა და მკედართა“, სადაც ერთმანეთს

ეჯახება კომპაქტური და განტვირთული ფაქტურა, C Dur და h molI ტონალობები, ნიუანსები ff და pp და ა.შ.

ჯვარცმული მაცხოვარის ვნება და ტანჯვა კომპოზიტორში არა მარტო თანაგრძნობას, თანაღმობას, სიბრალულს ჰბადებს, არამედ მისი ტკივილით თავადაც იმსჭვალება და ამით ძალდაუტანებლად აგნებს ორიგინალურ გამომსახველ ხერხებს, თვითმყოფ რიტმს (*Adagio espressivo*), სინკოპათა მღელვარე, მფეთქავ მაჯისცემას, სულიერი და ხორციელი ტკივილით სავსე ინტონაციებს, მოიზიდავს ჰარმონიის გამომსახველ უნარს (შემცირებული სეპტაკორდები, ენჰარმონიზმები). ნაწილის დასასრულს კი ხმოვანება ისევე ნელინელ ქრება, ისევე მიინავლება, როგორც ჯვარზე გაკრული ქრისტეს უკანასკნელი ამოსუნთქვა.

IV ნაწილი, Sanctus, წმიდა არს, ხუთ ქვენაწილს შეიცავს და ციკლის სხვა ნაწილებისგან განსხვავებით გუნდი იშვიათად ჩაერთვის. ამრიგად: Sanctus, sanctus, sanctus, domini Deus Sabaoth (წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს, უფალი საბაოთი, ან წმიდაო, წმიდაო, წმიდაო, უფალო, საბაოთ) – სოლისტთა კვარტეტისთვისაა; Pleni sunt coeli (სავსე არიან ცანი და ქვეყანა დიდებითა შენითა) – სოლისტთა კვარტეტისათვის; Osanna in exelsis (ოსანა ზეცას) – პოლიფონიზებული ორივე ნაწილი სოლისტთა კვარტეტისთვისაა; Praeludium – ფილოსოფიურ-ჭვრეტითი საორკესტრო სოლოა; Benedictus qui venit in nomine Domine (კურთხეულ არს მომავალი სახელითა უფლისათა) – ბანის სოლოთი რომ იწყება, განკუთვნილია სოლისტთა კვარტეტისა და გუნდისათვის. ნაწილები შეუსვენებლივ მისდევენ ერთიმეორეს.

მესის ამ სავალდებულო ნაწილსაც, Sanctus-ს ბეთჰოვენი საკუთარი შეხედულებისამებრ, ტრადიციულისგან განსხვავებულად იაზრებს. ბახის მაღალი, სი მინორული მესის მოყიფინე, ფანფარული ჟღერადობის, ჩქარი ტემპისა და მზიური რე-მაჟორული ტონალობის მსგავსად კი არა, დასაწყისში სიმშვიდითა და სევდით, გულითადი ნალვლიანი ფიქრითა და ჭმუნვით განმსჭვალული სათუთი, ლირიკული მუსიკა შემოაქვს, ხოლო შემსრულებლებს, როგორც ითქვა, დაბეჯითებით მოუწოდებს

– Mit Andacht, ანუ ლოცვის სულისკვეთებით, მოწინებთა და კრძალვით იმუხიცირეთო.

მხოლოდ II ნაწილში (Pleni coeli, სავესე არიან ცანი) შემოიტანს კომპოზიტორი სიხარულისა და ზეიმის განწყობას, მუსიკას მზის ნათელი ფეინება. აქ როგორ არ გაგვახსენდეს ლოცვის სიტყვები „გამოაბრწყინვე გულთა შინა ჩვენთა ჭეშმარიტი ნათელი საუნჯეთაგან მეცნიერებისა შენისათა“.

გამომსახველი მცირე საორკესტრო ეპიზოდი, ნაწილს რომ უძღვის, თავისი ტემპით (Adagio) Sanctus-ის მუსიკისთვის მეტად უჩვეულოა. კომპოზიტორის მიერ საეკლესიო დოგმების უგულვებელყოფას მიათითებს, აგრეთვე, ციკლის ამ ნაწილში თავმოყრილი ტემპებიც: Adagio (Sanctus), Allegro pesante (Pleni sunt coeli), Presto (Osanna), Andante (Benedictus). ლამის თავანწყვეტილი სიხარულის ყიჟინა გაიმის Osanna-ს ეპიზოდში, სადაც აღმაფრენა იმგვარია, ყველა საზღვრებს რომ გადალახავს.

წმინდა საორკესტრო ეპიზოდი, Praeludia, მუქი ფერებითაა გაჯერებული, საკრავთა (ფლეიტა, ფაგოტი, კლარნეტი divisi, ალტები, ჩელოები) დაბალი რეგისტრებითაა წარმოდგენილი, ხოლო ვიოლინოთა ნაზი ტემბრი საერთოდ გამოთიშულია.

მით უფრო დიდია ეფექტი, რასაც მომდევნო Benedictus-ის ამაღლებული განწყობის შექმნაში, მის მცირე საორკესტრო შესავალში (4 ტაქტი), სოლო ვიოლინოს მაღალი რეგისტრის ნაზი, სათუთი ხმოვანების ჩართვა წარმოშობს. ვიოლინოს გულშიჩამწვდომი, მღერადი მელოდია, ფლეიტასთან შეწყვილებული, განტვირთული ორკესტრობის მჭვირვალეობა, ფანტავს ბინდს და ქუფრი, ბნელად დაგრაგნილი ღრუბლებიდან მზის ელვარე სხივი გამოკრთება. საერთოდ, Benedictus-ში ნათელი ფერები იყრის თავს, რამეთუ ბეთჰოვენი აქ კაცობრიობის იმედსა და სასოებას გამოხატავს.

Benedictus-ის საორკესტრო შესავალთან მიმართებაში კომპოზიტორის მკვლევარები შენიშნავენ, რომ ეს მცირე მოცულობის მუსიკა რომანტიზმის ცისკარიაო, მომავლის მუსიკალურ მიმართულებას უშუქებსო გზას თავისი ჰარმონიული ენით. ხოლო დრამატიზმი, აგრერიგ რომ განმსჭვალავს მთელს პარტი-

ტურას მესისა, მართალია, ახლებურია ამ ჟანრისთვის, მაგრამ მოცარტის რექვიემში იღებსო სათავეს. აქ, ხაზი უსათუოდ უნდა გავუსვათ, რომ ბეთჰოვენი კია ვენის კლასიკოსი და მოცარტისა და ჰაიდნის წინაშე მუხლსაც იყრიდა, მაგრამ მათი იდეებისა თუ კანონზომიერებების ატაცებას არ დასჯერებია, წინ და წინ მიდიოდა.

V ნაწილი, Agnus Dei, ღმრთის კრავი (ან ტარიგი ღვთისა, ან კრავო ღვთისაო, აღმღებელო ცოდვათა სოფლისაო, გვინყალენ ჩვენ) ციკლის დასკვნითი ნაწილია. ყველაზე მარტივია ფორმის აღნაგობის თვალსაზრისით, ორი ნაწილისგანაა შედგენილი: Agnus Dei (სოლისტთა კვარტეტისა და გუნდისათვის) და Dona nobis pacem (მშვიდობა ყოველთა) აგრეთვე სოლისტთა კვარტეტისა და გუნდისათვის. გულიდან გულისაკენ მიმართული მუსიკა, დასაწყისში ბანის სოლო პარტიით მოწოდებული, გულ-ითადი ლირიზმით, გრძნობათა სისათუთითა და უმნიკვლოებით შეუდარებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. შემდეგ კი გლოვა სულ უფრო განიმსჭვალება ვაჟკაცური, მედგარი სულისკვეთებით, რასაც ბანის პარტიის აქტიური როლიც ეხმარება. ბეთჰოვენი აქ ამა სოფლის მშვიდობას, ქვეყნის სასიკეთოს ივედრება, სულში რწმენის სხივის ჩანთებას ითხოვს.

ხაზგასასმელია, რომ მთელს ციკლში ძირითად ტონალობად შავზნელი, მწუხარედ-ნაღვლიანი მინორული, *h moll* ტონალობა, მხოლოდ ამ ნაწილში გამოიყენება. მაგრამ ლეგა ღრუბელს *D dur*-ის სხივი მალევე გაფანტავს. ეს იქ ხდება, სადაც იწყება მესის უკანაკნელი განაყოფი *Dona nobis pacem* (*Allegro vivace*, ც. 96) და სადაც კომპოზიტორი კვლავ დაჟინებით ითხოვს: *Bitte um innern und aussern Frieden*. (ითხოვე მშვიდობა შენს სულში და შენს მიღმა). აქ შემსრულებელთა სრული შემადგენლობა, გუნდი, სოლისტები, ერთიანი ძალით ითხოვენ: „ქვეყანასა ზედა მშვიდობა“-ო. ორკესტრი კი მთართოლვარე თანხლებით მუდარავედრების განწყობას კიდევ უფრო ამძაფრებს.

Agnus Dei-ში მზიანი *D dur* მოულოდნელად *B dur*-ით იცვლება. იწყება ალტის სოლო რეჩიტატივი. ვნახოთ რას ბრძანებს ამ ეპიზოდის შესრულების შესახებ თავათ კომპოზიტორი: *and-*

stlish, ანუ შიშით, შიშნარევად, კრთომით იმღერეთო, რამეთუ აქ კვლავ შეგვახსენებს ღმრთის კრავის, ტარიგის, ქრისტეს ტანჯვას. ამ ნაწილში ბეთჰოვენი ტრადიციისგან განსხვავებით გამოჰყოფს სიტყვებს miserere (მინყალე) და Dona nobis pacem (მშვიდობა ყოველთა), მუსიკა კი იმგვარია, რომ აღიქმება არა როგორც ვედრება და თხოვნა-მუდარა, არამედ როგორც დაჟინებული, ჯიუტი მოთხოვნა. მუსიკა გამოხატავს ბეთჰოვენის მტკიცე რწმენას ადამიანის სულის უძლეველობაში. მესამეც, ამ სასულიერო ჟანრის მუსიკაშიც ძალუმად ტრიალებს თავისუფლებისა და დაუმორჩილებლობის სული.

Agnus Dei-ს დასკვნით ნაწილს, Presto (ც. 265) ვრცელი საორკესტრო შესავალი უძღვის. ეს ნამდვილად IX სიმფონიის ავტორის მუსიკაა, მასთან თემატურ-ინტონაციურადაც, საორკესტრო ჯგუფთა აქტიურობითაც (საყვირების ფანფარები, ლიტავრების გრგვინვა), ბობოქარი, მღელვარე დრამატიზმითაც, მასშტაბითა და გაქანებითაც დანათესავებული. ეს ჭეშმარიტად საგუნდო სიმფონიაა და არა საკულტო, რიტუალური მუსიკა.

Tempo I ეპიზოდი (კლავირი, გვ. 121) იწყებს მესის კოდას. ეს, მართალია, თხოვნაა მშვიდობისა, მყუდროებისა, განსვენების მონიჭებისა, მაგრამ მუსიკის მგზნებარება და დრამატული დაბნევა გვარწმუნებს, ადამიანის ცხოვრება ბრძოლაა, საწუთრო დაუნდობარი და მუხანათია, მხოლოდ სიცოცხლის მინურულში, უკანასკნელი სუნთქვა რომ აღმოხდება ადამიანს აი, მაშინ მიენიჭება მის სულს სიმშვიდე, განსვენება საუკუნო. დიდი კომპოზიტორის წრფელი გულიდან მომდინარე ანკარა გრძნობებს პროფესიული განსწავლულობა გასაკვირ მხატვრულ ყალიბში ამწყვედევს.

ამ უკანასკნელ ნაწილში, Dona nobis pacem-ში, კვლავ პოლიფონიური ხერხები მოქმედებს, ბეთჰოვენი კვლავ ფუგის მკაცრ ფორმას მიმართავს. აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ ბეთჰოვენი სათაყვანო წინამორბედის, ჰენდელის მუსიკას იყენებს, მისი ორატორიიდან „მესია“ „ალილუიას“ ფუგის თემას ციტატის სახით სესხულობს. ეს არცაა გასაკვირი, რამეთუ ვიდრე საზეიმო მესის პარტიტურაზე მუშაობას მიჰყოფდა ხელს, ჰენდელის ორა-

ტორიები ზედმინწევნით შეისწავლა, მისი ცალკეული ორატორია გადაამუშავა კიდეც. მერე კი თავისი კერპის გენიას ხარკი მით გადაუხადა, რომ საკუთარ პარტიტურაში მისი მუსიკა უცვლელი სახით ჩართო.

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

საზეიმო მესა, ეს უზარმაზარი თხზულება, ზოგი დირიჟორის შესრულებით საათნახევარს (ტოსკანინი ლოტბარ შოუსთან ერთად), ზოგის კი ოდნავ ნაკლებ დროს (კარლ ბიომი, ჰერბერტ ფონ კარაიანი) იკავებს.

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, ფაქტობრივ, ამოწურა ჟანრის შესაძლებლობანი.

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

თავისი სანუკვარი თხზულების სრულად შესრულებას ბეთჰოვენი ვერ ეღირსა. 1824 წ. 7 მაისს, ვენის სახელმწიფო Kertnertorteatr-ის დარბაზში IX სიმფონიასთან ერთად მესის მხოლოდ 3 ნაწილი გახმაინდა. ეს იყო Kyrie, Credo და Agnus Dei. ოვაციამ ლოდინს 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 იმდოინდელ ეტიკეტს, საზოგადოებრივ წესს, არღვევდა. სამგზის აპლოდისმენტები მხოლოდ იმპერატორისთვის იყო დაწესებული. ახლა კი ხუთგზის მქუხარე ტაში

ზეზე წამომდგარი საზოგადოებისა! ეს უკვე მეტიმეტი იყო და პოლიცია იძულებული შეიქნა საქმეში ჩარეულიყო.

მანამდე კი, 1824წ. 18 აპრილს, ბეთჰოვენის თაყვანისმცემლის, დიდი რუსი თავადის, გოლიცინის მონადინებით Missa Solemnis სანქტ-პეტერბურგის საზოგადოებამ გაიცნო. აქ მესა სრულად (ხუთივე ნაწილი) გახშიანდა და დაფასებაც ჯეროვანი ჰქონდა.

ვენელებმა გენიოსი თანამოქალაქის შედევერი მთლიანად პირველად მხოლოდ 1830 წ. 29 ივნისს მოისმინეს. პრემიერას სახელმძღვანელო დირიჟორი იოჰან რიხტერი უძღვებოდა.

იმ მუსიკოსთა შორის, ვისაც ბეთჰოვენის დიდებული თხზულება საჯაროდ შეუსრულებიათ, პირველ ყოვლისა მისათითებელი არიან ის სახელოვანი დირიჟორები, რომელთა შესრულება გრამფირფიტაზეა უკვდავყოფილი. ესენი ბრძანდებიან უკვე მრავალჯერ მოხსენიებული: არტურო ტოსკანინი რობერტ შოუსთან ერთად, კარლ ბიომი, ჰერბერტ ფონ კარაიანი.

საქართველოში Missa Solemnis, მართალია, არ გახშიანებულა, მაგრამ, ცნობილია, რომ XXს. 20-იან წ.წ. ქ. ლენინგრადის კონსერვატორიაში სწავლისას მესას ასრულებდა ქართველ სტუდენტთა წრე*, სადაც ევგენი მიქელაძე ლიდერობდა. ახალგაზრდა, მომავალი დიდი დირიჟორი, ევგენი მიქელაძე მესას დირიჟორობდა კიდევაც და იმავდროულად ვოკალურ პარტიებსაც ასრულებდა.

რომ არა მრავალმხრივი ძიებები და უმდიდრესი შემოქმედებითი გამოცდილება, რომ არა გამუდმებითი მუშაობა, ბეთჰოვენის ცხოვრებას რომ ავსებდა, რომ არა პროფესიული სიმტკიცე და ხასიათის უფიათი შეუპოვრობა, ეს ბუმბერაზი პარტიტურა ვერ დაიბადებოდა. ნახევარსაუკუნოვან ასაკს გადაბიჯებულმა ხელოვანმა ოსტატობის სრული სიმწიფისა და

* ამ წრეში შედიოდნენ: კომპოზიტორები: ანდრია ბალანჩივაძე, ვანო გოკიელი, გრიგოლ კილაძე, იონა ტუსკია; მუსიკისმცოდნეები: შალვა ასლანიშვილი, ლადო დონაძე, ნიკო ჩიგოგიძე, პავლე ხუჭუა; მევიოლინე ლუარსაბ იაშვილი. მალე თითოეული მათგანი ქართული კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწე დადგა.

შემოქმედის გიგანტური ძალის წყალობით შექმნა ეს მონუმენტური თხზულება. ასეთ შემთხვევას გულისხმობს, უეჭველია, უნმინდესი და უნეტარესი, სრულიად საქართველოს პატრიარქი ილია II, როცა ბრძანებს: „ღვთისამი რწმენითა და ხალხის სიყვარულით შენდებოდა, იწერებოდა და იქმნებოდა ყოველივე ღირებული და დიადი კაცობრიობის ცხოვრებაში“. ადამიანის უსაზღვრო სიყვარულით იყო აღვსილი დიდი ბეთჰოვენის გული, ხოლო ღვთისადმი რწმენა ძალას აძლევდა ესოდენ ღირებული და დიადი ნაწარმოებების შესაქმნელად.

ძნელია სათანადოდ არ შეფასდეს დიადი გერმანელი კომპოზიტორის, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის Missa Solemnis. ეს არის მისი შემოქმედებისა და ზოგადად ევროპული კლასიკური მუსიკის უკიდევანო ოკეანეში შუქურასავით აღმართული უნიკალური სახელოვნებო ძეგლი, რომლის შუქს სხივი არ უნელდება.

ვოკალური შემოქმედება

დამკვიდრებულია აზრი – ბეთჰოვენი უდიდესი ინსტრუმენტალისტი კომპოზიტორია, და თითქოს ვოკალური მუსიკა მისი სტიქია არ ყოფილა (ჩამატება იხ. გვ. 328-ზე). ამ შეხედულებას თავად კომპოზიტორი არამც და არამც არ იზიარებდა. მას ეთანხმებოდა ცალკეული სხვა დიდი კომპოზიტორიც, რომელთა სიტყვები ქვემოთაა ციტირებული. ინსტრუმენტულ ნაწარმოებთა ფასდაუდებელმა ღირსებებმა, მართლაც, გარკვეულწილად დაჩრდილა ბეთჰოვენის ვოკალური შემოქმედების მნიშვნელობა, მიჩნეულ იქნა, რომ ვოკალური მუსიკა მემკვიდრეობის საუკეთესო ნაწილს არ განეკუთვნება. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ რარიგი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა ეს ხელოვანი პროფესიულ მოვალეობას, საქმის რარიგი გულშიჩამწვდომი ცოდნით მუშაობდა თითოეულ, თუნდაც პანია თხზულებაზე, მყისვე ნათელი გახდება, რომ დიდი კლასიკოსის დანატოვარის ეს სფეროც მრავალ აუნონავ თვალმარგალიტს ითავსებს, 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. ჯერ მარტო ბრიტანული ხალხური სიმღერა – შოტლანდიური, უელსური, ირლანდიური – 100-ზე მეტი აქვს დამუშავებული. ამას ემატება უამრავი ავსტრიული, გერმანული, სლავური, უნგრული და სხვა ხალხთა სიმღერები. ეს ყოველივე აშკარას ხდის, რომ კომპოზიტორს მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე ჰქონდა მიპყრობილი ყურადღება ხელოვნების ამ სფეროსადმი.

ბეთჰოვენი პოეზიის დიდი მოტრფიალე და მცოდნე იყო ადრიდანვე. პოეზიის ნიმუშებში იგი ახლობელი და ძვირფასი გრძნობების გამომხატველსა და ეთიკური მრწამსის შესატყვის

შინაარსს ეძებდა. მის ვოკალურ ნაწარმოებებში გადმოცემული შინაარსი და მხატვრულ სახეთა წრე ფართოზე ფართოა და მრავლისმომცველი – ფილოსოფიური ფიქრი და მხიარული იუმორი, ლირიკა და ყოფითი თემატიკა, მოქალაქეობრივი მრწამსი და რევოლუციური შემართება, პატრიოტული გრძნობები და ცხოვრების სწრაფწარმავალი ეპიზოდები და, რაღა თქმა უნდა, ადამიანის გულითადი სატრფიალო განცდები, აი, თემები, ბეთჰოვენის ვოკალურ მინიატურებში რომაა აღბეჭდილი. ასევე ვრცელია წრე პოეტებისა, ვის ლექსებსაც მიუზიდავს კომპოზიტორის ინტერესები. ბუნებრივია, რომ უპირატესობა გერმანელ მგოსნებს, ხოლო პირველობა გოეთეს ენიჭება, მას კი გვერდით უდგანან დღეისთვის თითქმის მივიწყებული გელერტი და ეიტელესი, ბიურგერი და ლესინგი, მატისონი და კლაინშმიტი, პფეფელი და კლოპშტოკი, სხვანი და სხვანი, ვისი სახელები ბეთჰოვენის გენიამ უკვდავებას აზიარა.

ქრონოლოგიით გადავავლოთ თვალი ვენის კლასიკური სკოლის უკანასკნელი წარმომადგენლის მემკვიდრეობის ამ ნაწილს.

„ზაზუნა“, თხზ. 52, 1793 წ., ბონისდროინდელი მინიატურა, მომხიბლავია იშვიათი სისადავითა და უშუალობით. გოეთეს ლექსის გმირია მოხეტიალე მუსიკოსი ბიჭუნა (savoier). ბეთჰოვენის პიესის ვოკალური პარტიის ნაღვლიანი მელოდია აცოცხლებს ამ სახეს. მუსიკა, როგორც ითქვა, მიამიტურია და სწორედ ამითაა მომხიბლავი. საფორტეპიანო თანხლება, სადაც გაბატონებულია საორგანო პუნქტი ტონიკურ ბგერაზე, მონოტონური, ერთფეროვანია. ეს იმიტომ, რომ ფორტეპიანო არღანს განასახიერებს, ხოლო გოეთეს ლექსის მინამღერი (ფრანგულ ენაზე) სულ ერთსა და იგივეს იმეორებს: „და მუდამ ჩემია, და ყველგან ჩემთანაა, და ჩემი ზაზუნა ჩემთანაა“. ჰარმონიაც ზედმინვნით მარტივია – პარალელური მინორ-მაჟორი. ეს მშვენიერი ნაწარმოები სხვადასხვა გადამუშავების სახით დღემდე მტკიცედაა ფეხმოკიდებული სასკოლო, განსაკუთრებით სავიოლინო და საფლეიტო რეპერტუარში.

პირველ მონიფულ ვოკალურ თხზულებათა რიგს განე-

კუთვნება ქრისტიან გელერტის ლექსებზე დაწერილი 6 სიმღერა, თხზ. 48, 1803 წ. ამ სიმღერათა მკაცრი, ამაღლებული, სადა, მაგრამ ამაღელვებელი ლირიკა უძველეს სასულიერო ქორალებთანაა დაახლოვებული.

1807 წ. დათარიღებული იტალიელი პოეტის, ჯუზეპე კარპანის სიტყვებზე დაყრდნობილი სიმღერა „საფლავის ქვის ქვეშ...“ („In questa tomba...“), ბეთჰოვენის ერთ-ერთ შედეგრადაა მიჩნეული. გადმოცემის თავდაჭერილი მანერა აძლიერებს სიმღერის ტრაგიკულობას. ზოგჯერ ამ სიმღერას არიეტასაც უწოდებენ.

გოეთესადმი თაყვანისცემა ბეთჰოვენს თავისი შემოქმედებით ერთხელ და ორჯერ როდი დაუმტკიცებია. ვოკალური მუსიკა ამ გენიოსისადმი მიმართვას ჩინებულ პირობებს უქმნიდა. კომპოზიტორს უბრძანებია კიდევ: „გოეთე – სულდგმულობს და ჩვენ, ყველამ, მასთან ერთად უნდა ვიცოცხლოთ. აი, რატომაა აგრერიგ ადვილი მისი გადატანა მუსიკაზე. მუსიკაზე გადატანა არავისი არაა ისე იოლი, როგორც გოეთესი“. ამიტომაცაა, უთუოდ, რომ საოცარი მხატვრული სიღრმითაა ერთმანეთთან შეზრდილი სიტყვა და მუსიკა სიმღერებში „ზაზუნა“ და „გრეტას გაფრთხილება“, „მაისის სიმღერა“ და „ყვავილთა წრე“, „შეხვედრის წყურვილი“, „სიმღერა რწყილზე“, „ახალი სიყვარული – ახალი სიცოცხლე“, „მინიონის სიმღერა“ (ორი უკანასკნელი მათგანი ბეტინა ბრენტანოს პიროვნებითაა შთაგონებული) და მრავალი სხვა. რაოდენ მრავლისმეტყველია თუნდაც აი ასეთი ფაქტი. გოეთეს ლექსს „განშორების სევდა“ („Sensucht“) ბეთჰოვენი 1808-1810 წ.წ. მანძილზე ოთხჯერ მიუბრუნდა, ოთხჯერ სხვადასხვაგვარად „წაიკითხა“ ერთი და იგივე სიტყვები და ოთხი სრულიად განსხვავებული ემოციური განწყობის ვოკალური ნაწარმოები დაწერა. ეს უნიკალური შემთხვევაა საკომპოზიტორო შემოქმედებაში!

ორი დიდი გერმანელი შემოქმედის, გოეთეს და ბეთჰოვენის ერთობლივი შემოქმედებიდან გამოსარჩევია სიმღერა გოეთეს „ფაუსტიდან“, რომელიც უფრო ცნობილია სათაურით „სიმღერა რწყილზე“, თხზ. 75. ესაა მუსიკალური სატირის ერთ-ერთი

უბრწყინვალესი და, ამასთანავე, ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ნიმუში. სიტყვები გვაუწყებს: „იყო და არა იყო რა, იყო ერთი მეფე“, თუმცა მეფის მაგივრად გმირად წარმოდგება რწყილი, სამეფო კარზე დანიშნულებული, მინისტრად ქცეული, გამინისტრებული ამპარტავანი, თვითმკაცოფილი, თავდაჯერებული, აბეზარი მწერი. რწყილი მთელ სასახლის კარსა და სამეფო ჯალაბობას თავს აზის, იბრიყვებს, სჩაგრავს. ბეთჰოვენმა ამ დამცინავ, სატირულ შინაარსს მიუსადაგა მარშის რიტმი, სწრაფი ტემპი, უმდიდრესი ჰარმონიული პალიტრა (გ, F, c, Es, B, g, G), მრავალფეროვანი ფაქტურა. ისიც აუცილებლად უნდა ითქვას, რომ ბეთჰოვენის მიერ წამოწყებულმა სატირულმა შინაარსმა ფართო განვითარება ვერ განიცადა. მით უფრო დასაფასებელია ცალკეული მონაპოვარი. ასეთია რუსული ვოკალური მუსიკის შედევრი, მოდესტ მუსორგსკის „რწყილი“, დაწერილი გოეთეს „ფაუსტის“ იგივე ნაწყვეტის, „მეფისტოფელის სიმღერა აუერბახის მარანში“ სიტყვებზე. დიდი რუსი კომპოზიტორი ღირსეულად აგრძელებს ბეთჰოვენისეულ ხაზს და კიდევ მეტი სარკაზმით ტვირთავს შინაარსს, დაუნდობარ სოციალურ სატირას ქმნის. მუსორგსკის სიმღერა „რწყილის“ შალიაპინისეული შესრულება ეტალონურად იქცა და ბანების რეპერტუარში დაიმკვიდრა ადგილი.

„ადელაიდა“, Larghetto, თხზ. 46, 1796 წ. დაწერილია ბეთჰოვენის თანამედროვე პოეტის, ფრიდრიჰ ფონ მატისონის ლექსზე, რომელიც ბეთჰოვენს ღვთაებრივად მიაჩნდა, ხოლო თავად ავტორის ნიჭს იმდენად აფასებდა, რომ სხვა ლექსებიც გადაიტანა მუსიკაზე. ვოკალური მინიატურა „ადელაიდა“ პოპულარობით ბეთჰოვენის ბევრ სხვა სიმღერას ეპაექრება და ჩრდილავს კიდევაც. ეს უფრო არიაა, ვიდრე სიმღერა. მელოდიკა, რომელიც განვითარების მანძილზე სულ უფრო მეტი მგზნებარებით იმსჭვალება, მოკლებულია ბეთჰოვენის სიმღერებისთვის დამახასიათებელ უშუალოებას. რეჩიტატიულ ინტონაციებსაც მნიშვნელოვანი როლი ეთმობა. ღირს, ალბათ, ითქვას, რომ მატისონის პოეზიისათვის სხვა კომპოზიტორებსაც ხშირად მოუმართავთ, მაგრამ ვნახოთ რას ბრძანებს ამის შესახებ

თავათ პოეტი: „ჩემი გულწრფელი რწმენით, ვერავინ შეძლო მელოდიით ისეთი სიღრმით შეეფერადებინა ტექსტი, როგორც ეს ვენელმა გენიოსმა ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენმა შეძლო“. საინტერესოა ისიც, თუ რას წერს ვაგნერი თავისი სათაყვანო კომპოზიტორის ამ ვოკალური მინიატურის შესახებ: „ადელაიდას“ მოსმენის შემდეგ ნუთუ გაბედავს კიდევ ვინმე ეჭვი შეეპაროს ბეთჰოვენში, როგორც ვოკალური მუსიკის ბრწყინვალე ნიჭის მქონე კომპოზიტორში...“

ბეთჰოვენის ვოკალურ შემოქმედებაში სხვადასხვა შემადგენლობის ანსამბლებიც შედის. სამი მამაკაცის ხმისთვისაა განკუთვნილი, მაგალითად, „ბერების სიმღერა შილერის „ვილჰელმ ტელიდან“ (1817). ნაწარმოები შთაგონებული იყო კომპოზიტორის მეგობრის, ჩეხი მევიოლინისა და მანდოლინის დამკვრელის ვენცელ კრუმპჰოლცის ნაადრევი სიკვდილით, რასაც გვაუწყებს სიმღერას წამძღვარებული სიტყვები: „ჩვენი კრუმპჰოლცის უდროო სიკვდილის ხსოვნას“.

ხალხურ სიმღერათა გადამუშავებები ნათელს ხდის ბეთჰოვენის პრინციპს – ხალხური მელოდიის ხელშეუხებლობა, ხალხური გენიისადმი ფრთხილი, ფაქიზი დამოკიდებულება. კომპოზიტორი მხოლოდ და მხოლოდ ჰარმონიულ თანხლებას მიუწერს ხალხურ მელოდიას და ამაშიც ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნებას ესწრაფვის, ხალხურ კილოებს ეყრდნობა, შეგნებულად ხაზსაც კი უსვამს სიმღერების ეროვნულ თავისებურებას, მათ ირლანდიურ, უელსურსა, შოტლანდიურს, ავსტრიულსა, უნგრულ თუ სხვა წარმოშობას. უსათუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ბეთჰოვენი ბრიტანულ სიმღერებს ისე ამუშავებდა, რომ სიტყვიერი ტექსტი ხელთ არ გააჩნდა. მიუხედავად დაუინებული თხოვნისა, დამკვეთმა, ედინბურგელმა გამომცემელმა გეორგ (ჯორჯ) ტომსონმა, რატომღაც, სიმღერათა სიტყვები ბეთჰოვენს არა და არ მიაწოდა. ამრიგად, კომპოზიტორმა მხოლოდ მუსიკაში, მხოლოდ ცალფა მელოდიაში ამოიკითხა სიმღერების დედააზრი. ზოგიერთი სიმღერის სიტყვები კი დიდ პოეტებს, რობერტ ბერნსსა და უ. სმითს ეკუთვნის. აი, მაგალითად, ბერნსის ლექსი უდევს საფუძვლად სიმღერას „მშობლიური სოფ-“

ლის მშვენება“. ეს უფრო ტრაგიკული, დრამატიზმით აღსავსე ბალადაა, ვიდრე სიმღერა. უ. სმიტის სიტყვებზეა აგებული სიმღერები „ერთგული ჯონი“, „კიდევ ერთხელ გვალვიძებს ცრემლი“ და სახუმარო ხასიათის „ყველაზე საყვარელი იყო ჯემი“. ბრიტანულ სიმღერებზე დიდი გერმანელი კომპოზიტორი 1810-1815 წ. მუშაობდა.

ცნობილია, რარიგი მახვილი იუმორის გრძნობით იყო დაჯილდოვებული დიდი კომპოზიტორი. მისი ოხუნჯობა, ხან ტლანქი და მოუხეშავი, ხან გულთბილი და უეშმაკო იყო. ლოგინად მიჯაჭვულსაც, სასიკვდილოდ განწირულსაც კი არ ღალატობდა ხუმრობის სურვილი. მძიმე ოპერაციის შედეგად მუცლიდან წყალი რომ ამოუტუმბეს, უხუმრია: „მირჩევნია წყალი მელვრებოდეს მუცლიდან, ვიდრე კალმიდან“-ო. ეს თვისება ხასიათისა მის სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებშიც, ცხადია, აშკარად აჩენს თავს. არც ვოკალური მუსიკაა გამონაკლისი.

ცალკეულ იუმორისტულ პიესებს ბეთჰოვენი ანაზღად თხზავდა, კონკრეტულ შემთხვევას უსადაგებდა და ჩანერა არც კი უფიქრია. შემონახული პანია იუმორისტული ნაწარმოებები კი კანონის სახელწოდებითაა ცნობილი. სასაცილო, სახუმარო პიესები შინაურ წრეში, მეგობართა გარემოცვაში, მეგობრებისა და თავად ავტორის მიერ სახელდახელოდ სრულდებოდა. ასეთი საღალღობო შინაარსის საუცხოო ნიმუშთაგანია კანონი „ექიმო, კარი ჩარაზე, სიკვდილს ნუ შემოუშვებ“. ან კიდევ კანონი „ჩვენ ყველანი ვცდებით, თუმცაღა ყველა ჩვენებურად“, რომელიც, ასე ვთქვათ, „ფილოსოფიური, ჭკუისდამრიგებლური“ შინაარსისაა. აღსანიშნავია, აგრეთვე, 1816 და 1825 წ.წ. შექმნილი ორხმიანი და ოთხხმიანი ორი კანონი ჰოპოკრატეს „აფორიზმებიდან“ ნასესხებ ტექსტზე (სენეკას ტრანსკრიპციით) სათაურით „Ars longa, vita brevis“ („ხელოვნების გზა გრძელია, სიცოცხლისა – მოკლე“). ბეთჰოვენი 20 ვოკალური კანონის ავტორია.

ვოკალური ციკლი „შორეული სატრფოსადმი“, „An Die Ferne Geliebte“ თხზ. 98, 1816 წ. ბეთჰოვენის ვოკალური დიდი ფორმის უკანასკნელი ნაწარმოებია. ლექსების ახალგაზრდა ავტორი, ალ-ოიზ ეიტელესი პროფესიით ექიმი და ჟურნალისტი, მოყვარული

პოეტი იყო. ბეთჰოვენი მას კარგად იცნობდა. საგულისხმოა, რომ ამ დროისათვის უკვე შექმნილია ვოკალური მუსიკის ორი შედეგრი, შუბერტის „ტყის მეფე“ და „მარგარიტა ჯარასთან“. ეს იმას ნიშნავს, რომ ვენაში შემოჭრილია რომანტიკული ტენდენციები და ბეთჰოვენი ფეხს უბამს ამ ახალ მიმდინარეობას. ციკლის სიმღერათა შინაარსი პირმინდად რომანტიკულია. მისი გმირია შეყვარებული ყმანვილი, რომელიც გულუბრალე მიაშიტობით მოგვითხრობს საკუთარ გულისნადებს. ესაა ჭაბუკის ლირიკული გრძნობა-განცდები, ოცნებები, გულგატეხილობა, კაეშანი, იმედი, რაც ბუნების სურათების ფონზეა გადმოცემული. ამასთანავე, მომავალი რომანტიკული გმირისგან განსხვავებით ვენის კლასიკოსის ქმნილებაში იგულისხმება გაზიარებული სიყვარული, ბედნიერებას მანძილი, სივრცე აშორებს მხოლოდ, მაშინ, როცა რომანტიკოსთა გმირები გაუზიარებელ სიყვარულს უჩივიან, სულით ობოლნი, ეულნი არიან.

ეიტელესის უპრეტენზიო პოეტურ სტროფებს გენიალური კომპოზიტორი იშვიათ სიღრმეს სძენს, რამეთუ მას საკუთარი გულითადი განცდები ჰყავს მოკარნახედ. აქ უნდა ითქვას, რომ მართალია, დამასაბუთებელი ცნობები არაა მოპოვებული, მაგრამ ციკლის ავტობიოგრაფიული სარჩული, ქვეტექსტის პირადულობა ეჭვს არ იწვევს. იმ წელს, ციკლი რომ დაინერა ბეთჰოვენს თავის უბის წიგნაკში ჩაუწერია: „ჩემი გული აღვსილია ამ გასაოცარი არსებით, თუმცა იგი აქ, ჩემს სიახლოვეს არ იმყოფება!“. მეგობართა წრეშიც უთქვამს: „მასზე ფიქრისას ჩემი გული ისევე ძალუმად ძგერს, როგორც იმ დღით, პირველად რომ დავინახე“. იგი ტერეზა ბრუნსვიკს გულისხმობს. ტერეზა კი მას სჩუქნის თავის პორტრეტს წარწერით: „იშვიათ გენიოსს, დიად ხელოვანს, შესანიშნავ ადამიანს. ტ. ბ.“ ეს ის პორტრეტი, კომპოზიტორი მთელი სიცოცხლე სათუთად რომ ინახავდა. ამიტომაც ამ სიმღერათა მუსიკა აგრერიგ მგრძნობიარე, წრფელი, და ამაღელვებელი. ამიტომაც ციკლის სათაურიც – „შორეულ სატრფოსადმი“, უმაღლ რომ შეგვახსენებს ბეთჰოვენის წერილებში მოხსენიებულ „უკვდავ სატრფოს“.

ბეთჰოვენისეული ციკლის შემადგენელი ექვსი სიმღერა

შეუსვენებლივ, *attacca*, მისდევს ერთმანეთს, ზოგჯერ კი ერთი ნომრის დასასრული მეორის დასაწყისს ემთხვევა, ამდენად მათი დაცალკევება არ შეიძლება. ციკლს ინტონაციური კავშირიც და პარმონიული თაღებიც აერთიანებს.

„შორეული სატრფოსადმი“ პირველი სიმღერა, *Poco lento con espressione, Es dur*, მთელი ციკლის შესავალია. სიმღერა ერთ თემაზე, ერთადერთ მელოდიაზეა აგებული. ლირიკული, მოქნილი, ნათელი და ფიქრიანი, გამომსახველი და გულითადი მელოდია დაჟინებით, ხუთჯერ, უცვლელი სახით მეორდება, რიტმულად ვარირებული საფორტეპიანო პარტია კი მას ელფეროვნებას სძენს. მელოდია, ვოკალურ პარტიას რომ აქვს დაკისრებული, ისე უპრეტენზიო, ისე სადაა, მხოლოდ გენიოსის კალამს რომ შეუძლია დანეროს. შეყვარებული ქაბუკი მოგვითხრობს იმაზე, განმარტოებით თუ როგორ ზის მთის მწვერვალზე, გასცქერის ნისლიან შორეთს და იხსენებს იმ ადგილებს, სადაც სატრფოს ხვდებოდა, ფიქრობს იმ მთებსა და კლდოვან მწვერვალებზე, სივრცეზე, ახლა აგრერიგ მტანჯველად რომ განაშორებენ მათ ერთიმეორისგან. მაგრამ გულითადი სიმღერისათვის ხომ არ არსებობს გადაულახავი მანძილი, სიმღერას ძალუძს მოუთხროს სატრფოს, თუ რითაა აღსავსე შეყვარებული გული.

მეორე სიმღერა, *Poco Allegretto, G Dur*, კვლავ ბუნებასთან შეზრდილი შეყვარებულის ფიქრებს გადმოსცემს. მზის სხივით მოფენილი მთის მწვერვალები, სადაც სინყნარე დამკვიდრებულია, სადაც ყვავილი ჰყვავის და ფოთოლს სიო არხევს, იქაა მისი საოცნებო ადგილსამყოფელი, იქ მიიწევს შეყვარებულის გული. მუსიკა სულიერ აღმაფრენას გამოხატავს და ვოკალური პარტია მღელვარებით შეპყრობილი ადამიანის მეტყველებას გვაგონებს, თანდათან სულ უფრო მეტი მგზნებარებით იმსჭვალება. ვარირებული კუბლეტური ფორმა გადაიზრდება სამხანაილიან ფორმაში დინამიური რეპრიზით.

მესამე სიმღერაში, *Allegro assai, As Dur-as moll*, საწყისი ტაქტები ციკლის მეორე სიმღერის დასასრულს წარმოადგენს. ქაბუკი შესთხოვს ღრუბლებსა და ქარს, წყაროს მორაკრაკე ტალღებს, მოკითხვა შეუთვალოს სატრფოს, გადასცეს მას მწუხ-

არე გულის ცრემლით დაღტობილი ათასი სალამი და მოკითხვა. წინამავალ სიმღერებისგან განსხვავებით აქ შემოდგომის ბუნება გადაიშლება. მოქმედების ადგილი კვლავ ტიპიურია რომანტიკული მუსიკისათვის. გრძნობები მჭიმუნვარე და ნაღვლიანია, მზის სხივიც ჩამავალია, მიმწუხრის. მელოდია ხალხური სიმღერასავით უბრალოა, უშუალო, მსუბუქად, ძალდაუტანებლად მოედინება.

მეოთხე სიმღერა, Non troppo allegro, comodo e con molto espressione, As Dur, კვლავ უშუალოდ, შეუსვენებლივ რომ მოსდევს წინამორბედ სიმღერას, კვლავ ბუნების სურათებს აღბეჭდავს. ყმანვილი შენატრის ჩიტუნასა და წყაროს, რომელთაც შეუძლიათ მოინახულონ მისი სატრფო, მისი კულულები შეარხიონ. ოჰ, ნეტავ მათ შეძლონ უკანვე დაბრუნდნენ და თან წამოიყოლონ წყაროს ტალღებში არეკლილი სატრფოს სახე. მელოდია ბარკაროლას მსგავსია, ხალხურ მონამღერსავით სადა.

მეხუთე სიმღერა, Vivace, C Dur. შინაარსი გრძნობების გამოცემას უბრუნდება, მაგრამ ხალისიან ოცნებას განმორების სევდა ენაცვლება. გრძნობები თავდაპირველად ნათელია, იმედოვანი, რამეთუ გაზაფხული მოვიდა, მინდორ-ველი ყვავის, მერცხალი ბუდეს იმზადებს, ზამთარი, სატრფოსთან რომ განაშორა, დასრულდა, მაისი კი შეყვარებულებს საქორწინო გვირგვინს ადგამს, ყველაფერი ყვავის, ხარობს და ყვარობს. მხოლოდ ჭაბუკისათვის არ დგება გაზაფხული, მას კვლავ მწარე ცრემლი უწერია ბედად. ამ სიმღერას სხვათაგან ისიც განასხვავებს, რომ ვრცელი (14 ტ.) შესავალი უძღვის და მცირე ინტერლუდიასა და პოსტლუდიასაც შეიცავს, ტემპიც ძალზე სწრაფია.

მეექვსე, ციკლის უკანასკნელი სიმღერა, Andante con moto, cantabile, Es Dur, კონტრასტს ქმნის წინამავალ სიმღერასთან, ყველაზე ვრცელი ნომერია – 85 ტაქტი. ესეც შესავლით (8 ტ.) იწყება და პოსტლუდიაც (9ტ.) ახლავს. შენთვის შევთხზი ეს სიმღერა, რათა ლუტნის ნაზი თანხლებით შენმა ხმამ გაიმეოროს და მთვლემარე ტბის ნაპირას, სალამო ხანს, მზის უკანასკნელი სხივი რომ ჩაესვენება, ნაღვლიანმა ჰანგმა გულის თრთოლვა გამოხატოს. სიმღერას ხომ ვერ აშინებს საზღვრების სიშორე, ის

მოუთხრობს სატრფოს ჭაბუკის გულის ვარამს. თავდაჭერილი გრძნობები, ღრმა სულიერი განცდა, გადმოცემულია მოქნილი ვოკალური მელოდიით, რომელშიც დეკლამაცია არც თუ უკანასკნელ როლს თამაშობს. კოდაში მრავალგზის გაისმის ციკლის პირველი სიმღერის ინტონაცია, რომელიც თანდათან მეტი და მეტი მგზნებარებით იმსჭვალება და ელვარე Allegro-თი ბოლოვდება. ეს მელოდია გაისმის, როგორც მოგონება გამქრალი ნათელი იმედებისა, ამასთანავე, როგორც ითქვა, იგი კრავს და ამთლიანებს მთელ ნაწარმოებს, წრე (ციკლი ლათინურად ხომ წრეს ნიშნავს) იკვრება.

თავის უკანასკნელ დიდი ფორმის ვოკალურ თხზულებაში ბეთჰოვენი სპეტაკი სულიერი განცდების აღსაბეჭდად შესატყვის ხერხებს იმარჯვებს. მუსიკის მშვენიერება მის გენიალურ სისადავეში, გადმოცემის მანერის უბრალოებაში მდგომარეობს, მაგრამ იმგვარ უბრალოებაში მარტო გენიოსებს რომ ხელენიფებათ. ამდენად, ვოკალურ პარტიაზე დაკისრებული ლირიკული თხრობა, ერთი შეხედვით ძალზე მარტივიც ჩანს, თუმცა ეს სიმარტივე მოჩვენებითია, რამეთუ შემსრულებლისგან დიდ ტექნიკურ განაფულობას მართალია არ მოითხოვს, მაგრამ გრძნობა-განცდათა ასახვისას სინრფელეს, უშუალობასა და გამომსახველობას, დახვეწილ ვოკალურ კულტურას ავალებს მომღერალს. მცირეა თითოეული სიმღერის ინტერვალური დიპაზონი, არც რიტმული ნახაზია რთული და არც ჰარმონიული ენაა დატვირთული გადახრებითა და მოდულაციებით. სირთულის ნაკლებობას კი საფორტეპიანო პარტია ანაზღაურებს.

საფორტეპიანო პარტიას ციკლის მხატვრულ-ემოციური შინაარსის გახსნაში ვოკალური ხმის ტოლფარდი მნიშვნელობა ენიჭება. ბეთჰოვენი-პიანისტი, ბეთჰოვენი, საფორტეპიანო მუსიკის დიდოსტატი, აქ ფართოდ ავლენს თავს. განვითარებული საფორტეპიანო თანხლების ფაქტურა გამჭვირვალეა, მარტივი, მაგრამ ეს სიმარტივე ერთობ მოჩვენებითია, ვინაიდან თავისი რიტმული მრავალფეროვნებითა და ფიგურაციათა ცვალებადობით, ჰარმონიული ენის სიმდიდრითა და მოდულაციათა მოულოდნელობით საკმაოდ სირთულეს უქმნის შემსრულებელს.

ამკარად სჩანს კომპოზიტორის საყვარელი ტონალობების – Es, G, As, უპირატესობა. არც ბგერწერის ხერხია უგულუბელყოფილი, ჩიტუნათა ჟღერტულსაც და ცის ტატნობზე ღრუბელთა ნელ ცურვას, ქარის ქროლვასაც და წყაროს რაკრაკსაც განასახიერებს. ამრიგად, საფორტეპიანო პარტია, ცხადია, სცილდება მხოლოდ და მხოლოდ აკომპანემენტის დანიშნულებას, იგი უშუალოდაა ჩართული ნაწარმოების შინაარსის გახსნაში, გმირის სულის მოძრაობათა გადმოცემაში, რაც პიანისტისგან განაფულობასა და დახვეწილ საშემსრულებლო ოსტატობას მოითხოვს.

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 ღვაწლს ფენს თავად კომპოზიტორის მემკვიდრეობას. ამასთან ერთად ხელოვნების ეს ფორმა რომანტიკულ 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 მინიატურული 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 გერმანელი 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 ს. II ნახევარში და ეკუთვნის ოთარ თაქთაქიშვილს – „რომანსები ვაჟა-ფშაველას ლექსებზე ტენორისა და ფორტეპიანოსათვის“ (1957), რომელსაც მოგვიანებით ენოდა „დაჭრილი არწივი“. ამ ციკლს კომპოზიტორმა მოკლე ხანში (1957-1960) კიდევ ორი ციკლი მიუერთა. ქართული კამერულ-ვოკალური მუსიკის ჟანრის მკვლევარი, ელისაბედ ბალანჩივაძე ამის შესახებ სწერს: „ოთარ თაქთაქიშვილმა დასაბამი მისცა ქართველი კომპოზიტორების მუშაობას კამერულ-ვოკალურ მუსიკაში“.

ვოკალური ციკლის ჟანრში ნაყოფიერი ნოვატორული ძიებები საქართველოში გაგრძელდა, როგორც თავად თაქთაქიშვილის, ასევე სულხან ნასიძის, ნოდარ გაბუნias, ალექსი მაჭავარიანის, ვაჟა აზარაშვილის, გიორგი ჩლაიძის და სხვა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში.

საორგანო შემოქმედება

საორგანო მუსიკას ბეთჰოვენმა რაოდენობრივად, შეიძლება ითქვას, მოკრძალებული ადგილი მიუჩინა. და მაინც, უდიდესი კომპოზიტორის საორგანო ნაწარმოებების უგულვებელყოფა შეცდომა იქნებოდა, რამეთუ ეს მცირეოდენი თხზულებებიც ყველა დროის უდიდესი ხელოვანის ნიჭითაა ცხებული. ამდენად ორიოდ 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 აღარაფრი 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. დასაბამი, 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. სჩანს, როგორც კომპოზიტორი, ბეთჰოვენი საორგანო მუსიკას იშვიათად სტუმრობდა. მაგრამ ის მცირედი დანატოვარიც კომპოზიტორის სტილის ინდივიდუალობას ნათელჰყოფს და, ამდენად, დიდად ფასეულია.

ბეთჰოვენის მიერ მიერ ორგანისთვის განკუთვნილი ჩანერი-ილი ნაწარმოებებია: რე მაჟორული ფუგა, ორი პრელუდია, რომლებსაც საფუძვლად მაჟორული ტონალობები უდევს. მას ეკუთვნის, აგრეთვე, „5 Stucke fur Flötenuhr“.

ქ. ბერლინში, გერმანულ საქალაქო ბიბლიოთეკაში XXს. 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 გახშიანებას. გავიხსენოთ, რომ Flötenuhr ევროპაში დამკვიდრდა XVIIIს. II ნახევარში. ესაა მექანიკური საკრავი, რომლის ბგერის წყაროს წარმოადგენს ფლეიტისებური მილები საბერველებით. მოძრავი, მბრუნავი ლილვაკი, რომლის ზედაპირს სხვადასხვა სიგრძის ლითონის წკირები ფარავს, აღებს, ხსნის მილების სარქველებს, ჩაბერავს მილებში ჰაერს და ამ გზით წარმოშობს ხმას, ბგერას ახშიანებს. ლილვაკს ხელის, ან კიდევ ფეხის სახელურით ატრიალებენ. ლილვაკი ბრუნავს საათის ისრის მიმართულებით. სწორედ აქედან წარმოიშვა საკრავის სახელწოდება – Flötenuhr. Uhr გერმანულად ხომ საათია. იმის გამო, რომ წკირები განთავსებულია ერთი, სავსებით გარკვეული თანმიმდევრობით, 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 დაწერილი.

ბეთჰოვენის „5 Stuke fur Flötenuhr“ გვიზიდავს სიმსუბუქით, სახუმარო ხასიათით. გაისმის ხალხური ინტონაციებიც.

ბეთჰოვენის საორგანო ფუგა D dur, ორი პრელუდია და ორი პიესა „5 Stuke fur Flötenuhr“-იდან 1998 წ. ოქტომბრის თვეში, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდი დარბაზისა და ორგანის გარემონტების შემდეგ პირველად გამართულ თავის სოლო კონცერტის პროგრამაში შეასრულა ეთერ მგალობლიშვილმა. ეს იყო ამ თხზულებათა პრემიერა საქართველოში.



ეთერ მგალობლიშვილი

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 გამოსახივებაა, 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.

ბეთჰოვენის ძირითადი ნაწარმოებები

ოპერები:

„ვესტას ცეცხლი“ (დაუმთავრებელი) – 1803

„ფიდელიო“ – ი. ზონლაიტნერის, გ. ფ. ტრეიჩკეს ლიბრეტო, ს. ბრაინინგისა, ლ. ვან ბეთჰოვენის მონაწილეობით, 1805; II რედაქცია 1806; III რედაქცია 1814

ბალეტები:

„მუსიკა რაინდული ბალეტისათვის“ – 1791

„პრომეთეოსის ქმნილებანი“ – ს. ვიგანოს სცენარი, 1801

ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოებები:

ორატორიები:

„ქრისტე ზეთისხილის მთაზე“ – ფ.კ. ჰუბერის სიტყვები, სახარების სიუჟეტი, თხზ. 85. 1800

მესა C dur, თხზ. 86. 1807

საზეიმო მესა, Missa Solemnis, D dur, თხზ. 123. 1823

კანტატები: მათ შორის:

„მეფე იოსებ II-ის გარდაცვალებაზე“ – 1790

„ზღვის სიმშვიდე და ბედნიერი მოგზაურობა“, გოეთეს სიტყვებზე, 1815

მრავალრიცხოვანი არიები და სცენები, დუეტები, ტერ-ცეტები სხვადასხვა შემადგენლობის ვოკალური ხმებისა და ორკესტრისათვის, გუნდები

საორკესტრო ნაწარმოებები:

სიმფონიები:

№1 – C dur, თხზ. 21. 1800

№2 – D dur, თხზ. 36. 1802

№3 – Es dur, თხზ. 55. „გმირული“, 1804

№4 – B dur, თხზ. 60. 1806

№5 – c moll, თხზ. 67. 1806

№6 – „პასტორალური“ – F dur, თხზ. 68. 1808

№7 – A dur, თხზ. 92. 1812

№8 – C dur, თხზ. 93. 1812

№9 – d moll, D Dur, თხზ. 125. 1823-1824. გუნდითურთ ფ. შილერის „ოდა სიხარულისადმი“-ს სიტყვებზე

უვერტიურები:

„პრომეთეოსის ქმნილებანი“, ამავესახელიანი ბალეტისათვის, თხზ. 43. 1801

„კორიოლანოსი“, ფ. კოლინის ამავესახელიანი ტრაგედიისათვის, თხზ. 62 e moll – 1807

„ლეონორა“ №1 – C dur, თხზ. 138. 1805

„ლეონორა“ №2 – C dur, თხზ. 72. 1805

„ლეონორა“ №3 – C dur, თხზ. 72 1806 ეს სამივე უვერტიურა დაიწერა ოპერისათვის „ფიდელიო“

„ფიდელიო“ – E dur, თხზ. 72. 1814

„ეგმონტი“ – გოეთეს ამავესახელიანი დრამისათვის, თხზ. 84. G dur, 1810

„ათენის ნანგრევები“. თხზ. 113. 1811.

„მეფე სტეფანე“ – კოცებუს პიესისათვის, Es dur, თხზ. 117. 1811

„სადღეობო“ – C dur, თხზ. 115. 1814

„სახლის კურთხევისათვის“ – ქ. მაილსის სიტყვებზე, თხზ. 124. C dur, 1822

მრავალრიცხოვანი საცეკვაოები, მარშები, როგორც სიმფონიური, ისე სასულე ორკესტრისთვის.

კონცერტები: სოლო საკრავისათვის ორკესტრთან ერთად:
ფორტეპიანოსთვის:

№1 C dur, თხზ. 15. 1796, II რედაქცია 1798

№2 – B dur, თხზ. 19. 1795, II რედაქცია 1798

№3 – c moll, თხზ. 37. 1800

№4 – G dur, თხზ. 58. 1805

№5 – Es dur, თხზ. 73. 1809

სამმაგი კონცერტი ფორტეპიანოს, ვიოლინოს, ვიოლონჩე-
ლოსათვის – C dur, თხზ. 56. 1804

სავიოლინო კონცერტი – D dur, თხზ. 61. 1806

ფანტაზია ფორტეპიანოს, გუნდისა და ორკესტრისათვის თხზ.
80. 1808.

ინსტრუმენტული ანსამბლები:

სიმებიანი კვარტეტი – 17, მათ შორის №7-9 მიძღვნილი
თავადი ა.კ. რაზუმოვსკისადმი

№16. – თხზ. 135. 1826

№17. დიდი ფუგით, თხზ. 133. – F dur 1825

დუეტები სხვადასხვა შემადგენლობისათვის

ტრიოები სხვადასხვა შემადგენლობისათვის

კვინტეტები სხვადასხვა შემადგენლობისათვის

მრავალრიცხოვანი დუეტები, ტრიოები, კვარტეტები, სე-
ქსტეტები, ოქტეტები, ჩასაბერი საკრავებისათვის

სოლო საკრავებისთვის:

სონატები:

ფორტეპიანოსათვის – 32. მათ შორის: №1 f moll – 1795; №8
„პათეტიკური“ c moll, 1799; №12 As dur, სამგლოვიარო მარში-
თურთ 1801; №13 – Es dur - ფანტაზიისმაგვარი სონატა 1801;
№14 „მთვარის“, ფანტაზიისმაგვარი სონატა – cis moll; №15
„პასტორალური“, D dur, 1801; №21 „ავრორა“ C dur – 1804; №23
„აპასიონატა“ f moll, 1805; №27 „გამომშვიდობება, განშორება,
შეხვედრა“ e moll, 1814; №31 ფუგითურთ As dur, 1821

ვიოლინოსათვის – 10. მათ შორის: №1 – D dur, თხზ. 12.
1798; №5 „საგაზაფხულო“ F dur, თხზ. 24. 1801; №9 „კრეიცერის“
A dur, თხზ. 47. 1803; №10 G dur, თხზ. 96. 1812

ვიოლონჩელოსათვის – 5. თხზ. 5, თხზ. 69. თხზ. 102

მრავალრიცხოვანი ვარიაციები, პიესები, მენუეტები, რონ-
დოები, ბაგატელები – ფორტეპიანოსათვის, ვიოლინოსათვის
და სხვა საკრავებისათვის

ვარიაციული ციკლები ფორტეპიანოსათვის:

9 ვარიაცია ე.კ. დრესლერის მარშის თემაზე, c moll, 1782;

33 ვარიაცია ა. დიაბელის ვალსის თემაზე, C dur, 1823;

32 ვარიაცია, c moll

მრავალრიცხოვანი საფორტეპიანო ნაწარმოებები 4 ხელ-
ისთვის

ორგანისთვის – ფუგები, პრელუდიები

**სოლო ვოკალისთვის – ციკლი „შორეული სატრფოსადმი“ ა.
ვიტელესის ლექსებზე – თხზ. 98. 1816**

მრავალრიცხოვანი (80-მდე) სიმღერები გოეთეს, ბიურგერის,
ლესინგის, მატისონის, გელერტის, კლაინშმიტის, კლოპშტოკის
და სხვ. ლექსებზე

გუნდები – ფ-ნოს თანხლებით

გუნდები – ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე

ხალხური სიმღერების დამუშავებანი (150-ზე მეტი): ავსტრი-
ული, ბრიტანული (ანუ, უელსური, ირლანდიური, შოტლანდი-
ური), გერმანული, დანიური, ესპანური, იტალიური, პოლონური,
პორტუგალიური, რუსული, ტიროლური, უკრაინული, უნგრული,
შვედური, ჩეხური, ხორვატული.

მუსიკა დრამატული სპექტაკლებისათვის

**ჩამონათვალი ეყრდნობა - Музыкальная Энциклопедия
М., Изд. „Советская Энциклопедия“, 1973-1981**

სახელთა საძიებელი

ა

- აბადო კლაუდო (1933)** – იტალიელი დირიჟორი, პიანისტი. 116
- აბენდროთი პერმან (1883-1956)** – გერმანელი დირიჟორი, ბეთჰოვენის სიმფონიების ცნობილი შემსრულებელი. 129
- აბერტი გერმან (1871-1927)** – გერმანელი მუსიკისმცოდნე, მოცარტის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების მკვლევარი, ბეთჰოვენის შესახებ სამეცნიერო შრომების ავტორი. 167, 191, 226, 233
- ავსტრია-უნგრეთი** – XVIIIს. ჯუზარმაზარი იმპერია ევროპაში. 4
- აზარაშვილი ვაჟა (1936)** – ქართველი კომპოზიტორი, პედაგოგი, საქ. კომპოზიტორთა და მუსიკისმცოდნეთა კავშირის თავმჯდომარე (1997-2007). 164, 266
- ალბა (1507-1582)** – პერცოგი, ესპანელი მხედართმთავარი, სახელმწიფო მოღვაწე. ნიდერლანდში ეროვნულ-გამანთავისუფლებელი ამბოხის ჩამხშობი. სიკვდილით დასაჯა ამბოხების ბელადი, გრაფი ეგმონტი. 131
- ალბერტი** – XVIIIს. ვენელი პერცოგი, ხელოვნების დამფასებელი, ხელოვნების ნიმუშთა კოლექციონერი. 21
- ალბრეხტსბერგერი იოჰან გეორგ (1736-1809)** – ავსტრიაში მოღვაწე გერმანელი მუსიკის თეორეტიკოსი, კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის მასწავლებელი. 58, 267
- ალექსიძე დიმიტრი (1910-1984)** – ქართველი დრამატული თეატრის რეჟისორი, პედაგოგი, თეატრალური მოღვაწე. 28
- ალპატოვი მიხაილ ვლადიმირის-ძე (1902-1986)** – რუსი ხელოვნების ისტორიკოსი, მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის მკვლევარი. 49
- ალშვანგი არნოლდ ალექსანდრეს-ძე (1898-1960)** – ებრაული წარმოშობის მოსკოველი მუსიკისმცოდნე, ავტორი მონოგრაფიისა „ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი“ (რუსულ ენაზე). 77, 211, 221, 230, 242
- ამირანაშვილი მედეა (1930)** – ქართველი საოპერო მომღერალი, სოპრანო, პედაგოგი, ქ. ქუთაისის მ. ბალანჩივაძის სახ. საოპერო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი. საქართველოში პირველად (ქ. ქუთაისში) „ფიდელიოს“ დადგმის ინიციატორი. 232
- ამირეჯიბი თენგიზ (გიზი, 1927)** – ქართველი პიანისტი, პედაგოგი, ბეთჰოვენის საფ-ნო ნაწარმოებების (კონცერტები, სონატები) ცნო-

ბილი შემსრულებელი. მოწაფეები: ე. ბოლქვაძე, მ. დოიჯაშვილი, ა. კორსანტია, თ. ლიჩელი, მ. ნადირაძე და სხვ. 197

An der Wien – 1801წ. ქ. ვენაში გახსნილი ცნობილი საოპერო თეატრი. 12, 13, 201, 221

აპოლონი – ძვ. ბერძნულ მითოლოგიაში მზის ღმერთი, ხელოვნების მფარველი, ღმერთების, ზევსისა და ლეტას ვაჟი. 75, 157

არგერიზ მარტა (1941) – არგენტინელი პიანისტი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 210

არისტოტელე (ძვ. წ. აღრ-მდე 384-322) – დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი. 55

არნიმი ლუდვიგ ახიმ ფონ (1781-1831) – გერმანელი პოეტი, ბეტინა ბრენტანოს მეუღლე, ბეთჰოვენის მეგობარი. 64

ARTARIA – ქ. ვენაში 1769წ. დაარსებული გამომცემლობა, 1778 წ-დან სანოტო გამომცემლობა. ჰაიდნის, მოცარტის, ბეთჰოვენის ნაწარმოებთა ერთ-ერთი პირველი გამომცემელი. 17, 79

ასაფიევი ბორის ვლადიმირის-ძე (იგორ გლებოვი, 1884-1949) – რუსი მუსიკისმცოდნე, თეორეტიკოსი, კომპოზიტორი, საზოგადო მოღვაწე. 35, 85, 169

ასლანიშვილი შალვა (1896-1981) – ქართველი მუსიკისმცოდნე-თეორეტიკოსი, პედაგოგი. მოწაფეები: ლ. გოგოლაძე, ჯ. ოიკაშვილი, ლ. პატარაძე, ი. ჟღენტი და სხვ. 253

Augarten-ი – ცნობილი პარკი ქ. ვენაში, სადაც 1775 წ-დან კონცერტები იმართებოდა. 16

ახმეტელი ალექსანდრე (სანდრო, 1886-1937) – ქართველი დრამატული თეატრის რეჟისორი. დადგმული აქვს საოპერო სპექტაკლებიც (მათ შორის ზ. ფალიაშვილის „ლატავრა“, დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ და სხვ.). 28

ბ

ბადია კ. ა. – XIII ს. ვენაში მოღვაწე ოპერა-seria-ს კომპოზიტორი. 13

ბადენი – ქალაქი გერმანიაში, სადაც დაიწერა ბეთჰოვენის კვარტეტი №12. თხზ. 137. 150

ბათიაშვილი თამაზ (1941) – ქართველი მევიოლინე, კვარტეტისტი, პედაგოგი, ს. ცინცაძის სახ. სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის მეორე ვიოლინო. ბეთჰოვენის სიმებიანი კვარტეტების ცნობილი შემსრულებელი. 163

ბათუმი – საქართველოს ერთ-ერთი კულტურული ცენტრი, სადაც

- შესრულდა ბეთჰოვენის IX სიმფონია. 129, 133
- ბაკაუზი ვილჰელმ (1884-1969 – გერმანელი პიანისტი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 172
- ბალაკირევი მილი ალექსის-ძე (1836-1910) – რუსი კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი, საზოგადო მოღვაწე, „მძლავრი ჯგუფის“ დამაარსებელი. რუსეთში ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატების (საფ-ნო პარტია) პირველი შემსრულებელი. 130, 216
- ბალანჩივაძე ანდრია (1906-1992) – ქართველი კომპოზიტორი, პიანისტი, პედაგოგი, დირიჟორი, საზოგადო მოღვაწე, საქ. კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე (1968-1973). მოწაფეები: მ. დავითაშვილი, ბ. კვერნაძე, რ. ლალიძე, ა. შავერზაშვილი, ა. ჩიმაკაძე და სხვ. 232, 253
- ბალანჩივაძე მელიტონ – ქართველი კლასიკოსი კომპოზიტორი, საზოგადო მოღვაწე, ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ფუძემდებელთაგანი. 232
- ბალანჩივაძე ელისაბედ (1934-2003) – ქართველი მუსიკისმცოდნე, პედაგოგი. 266
- ბარენბოიმი დანიელ (1942) – ებრაული წარმოშობის აშშ-ში მოღვაწე პიანისტი, დირიჟორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 172, 176, 180, 191, 197
- ბარტოკი ბელა (1881-1945) – უნგრელი კომპოზიტორი, პიანისტი, მუსიკის ეთნოგრაფი, პედაგოგი. 93
- ბახი იოჰან სებასტიან (1685-1750) – გერმანელი კომპოზიტორი, ორგანისტი, კლავესინისტი, დირიჟორი, ლოტბარი, პედაგოგი. 52, 53, 55, 150, 191, 194, 197, 200, 239, 247, 248
- ბახი კარლ ფილიპ ემანუილ (1714-1788) – გერმანელი კომპოზიტორი, კლავესინისტი. ი. ს. ბახის ვაჟი. 52, 167
- ბეთჰოვენი იოჰან ვან (1740-1792) – ლ. ვან ბეთჰოვენის მამა, ქ. ბონის კაპელის მომღერალი, კლავესინის მასწავლებელი. 49, 50
- ბეთჰოვენი იოჰან ნიკოლაუს ვან (1776-1848) – ლ. ვან ბეთჰოვენის ძმა, ფარმაცეფტი, ქ. ლინცში აფთიაქის მეპატრონე. 73
- ბეთჰოვენი კასპარ კარლ ანტონ ვან (1774-1815) – ბეთჰოვენის ძმა. 72
- ბეთჰოვენი კარლ ვან (1806-1858) – ლ. ვან ბეთჰოვენის საყვარელი ძმისწული, შვილობილი, ძმის, კასპარ კარლის ერთადერთი ვაჟი. 73
- ბეთჰოვენი ლუდვიგ ვან (1770-1827) – 3, 12, 16, 22, 32, 35, 38-40, 44, 49, 54-56, 58-61, 63-67, შემდეგ ყოველ გვერდზე
- ბეთჰოვენი ლუდვიგ ვან (1712-1773) – ლ. ვან ბეთჰოვენის პაპა, ქ. ბონის

კაპელის კაპელმაისტერი. 49

- ბეი ემანუილ (1891-1968)** – პიანისტი, ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატების ცნობილი შემსრულებელი ი. ჰეიფეცთან ანსამბლში. 210
- ბერლიოზი ჰექტორ (1803-1869)** – ფრანგი რომანტიკოსი კომპოზიტორი, დირიჟორი, მუსიკალური კრიტიკოსი, მუსიკალური მწერალი. 38, 49, 107, 112, 116, 118, 119, 121, 128, 221, 226, 232, 234
- ბერნსტაინი ლეონარდ (1918-1999)** – ებრაული წარმოშობის ამერიკელი დირიჟორი, კომპოზიტორი, პიანისტი, მუსიკალური მწერალი, პედაგოგი. 202
- ბიომი კარლ (1894-1981)** – ავსტრიელი დირიჟორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 252, 253
- ბიორნსი რობერტ (იგივე ბერნსი, 1759-1796)** – შოტლანდიელი პოეტი. მის ლექსებს მრავალმა კომპოზიტორმა მიმართა, მათ შორის ერთ-ერთმა პირველმა ბეთჰოვენმა. 259
- ბიულოვი ჰანს გვიდო ფონ (1830-1894)** – გერმანელი პიანისტი, დირიჟორი, კომპოზიტორი, მუსიკალური მწერალი. ლისტის მოწაფე. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 194
- ბიურგერი – მოქალაქე, გერმანიის ქალაქის ერთ-ერთი სოციალური ფენის წარმომადგენელი. 256**
- ბიურგერი ავგუსტ (1747-1794)** – გერმანელი რომანტიკოსი პოეტი. მის ლექსებზე მუსიკალური ნაწარმოებებია დაწერილი, მათ შორის ბეთჰოვენის. 256
- ბონი – გერმანიის ქალაქი, სადაც დაიბადა ბეთჰოვენი. 49, 54, 56, 57, 79, 83, 84, 94, 123, 203**
- ბონონჩინი ჯ. – XVIII. ვენაში მოღვაწე ოპერა-seria-ს ნაყოფიერი იტალიელი კომპოზიტორი. 13**
- ბოტიჩელი სანდრო (ალექსანდრო დი მარიანო ფილიპეპი, 1446-1510)** – ალორძინების ხანის იტალიელი ფერმწერი. მისი მოხატულია სიქსტი IV-ს კაპელის კედლები. ფართოდაა ცნობილი მისი ფერწერული შედეგები: „მოგვთა თაყვანისცემა“, „გაზაფხული“, „ვენერას დაბადება“, „პალადა და კენტავრი“, „ხარება“, რამდენიმე მადონა, მათ შორის „მადონა ბრონეულით“, „ნმ. ბარნაბას მადონა“ და მრ. სხვ. 209
- ბრაინინგი ელეონორა ბრიგიტა (ელეონორა ვეგელერი, 1771-1841)** – ბეთჰოვენის მეგობარი, მონაფე, ს. ბრაინინგის და, ვეგელერის მეუღლე. 56, 57
- ბრაინინგი სტეფან ფონ (1774-1827)** – გერმანელი პოეტი, იურისტი, ბეთჰოვენის უახლოესი მეგობარი, „ფიდელიოს“ ლიბრეტოს თა-

ნაავტორი. 56, 202, 223, 233, 270

ბრამსი იოჰანეს (1833-1897) – გერმანელი კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი, კაპელმაისტერი. 22, 93, 176, 198, 203, 214, 234, 266

ბრეიგელი პიტერ (უფროსი, გლეხად წოდებული 1525/30-1569) – ნიდერლანდელი ფერმწერი, გრაფიკოსი. მისი ნამუშევრებია: „ყველიერისა და მარხვის ბრძოლა“, „გლეხური ქორწილი“, სერია „წელიწადის დრონი“, „მონადირენი თოვლში“, „მკა“ და მრ. სხვ. 21, 24

ბრენტანო ბეტინა (ელისაბედ, ბეტინა არნიმ 1785-1859) – გერმანელი მწერალი, ბეთჰოვენის მეგობარი, პოეტი არნიმის მეუღლე. 64, 257

ბრუნსვიკი ტერეზა (1775-1861) – გრაფინია, ბეთჰოვენის მონაფე და მეგობარი, ავტორი „დღიურებისა“ და „მემუარებისა“, სადაც მოცემულია ბეთჰოვენის შესახებ მრავალი საგულისხმო ცნობა. 63, 65, 185-186, 188, 261,

ბრუნსვიკი ფრანც (ფერენც. 1777-1849) – გრაფი, მოყვარული ვიოლონჩელისტი, ბეთჰოვენის მეგობარი, მისი შემოქმედების დამფასებელი. 185

ბუი ჟან ნიკოლა (1763-1842) – ფრანგი მწერალი, ლიბრეტისტი. 223

Burgteatr – ქ. ვენაში 1741 წ. დაარსებული საოპერო თეატრი. 15

ბურნაჩინი ჯ. – იტალიელი არქიტექტორი, ვენის საოპერო თეატრის სუროთმოდღვარი, ლ. ბურნაჩინის მამა. 11

ბურნაჩინი ლოდოვიკო ოტავიო (1636-1707) – ვენის თეატრ „An Kortina“-ს არქიტექტორი, თეატრალური დეკორატორი, ჯ. ბურნაჩინის ვაჟი. 11

ბუშე ფრანსუა (1703-1770) – ფრანგი ფერმწერი, თეატრალური დეკორაციების, სასახლეთა პლაფონების, გრაფიკების მხატვარი. როკოკოს სტილის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. მის ნამუშევრებში წამყვანია პასტორალური, მითოლოგიური, ჟანრული თემატიკა, პორტრეტი; განსაკუთრებით ცნობილია „დიანას ბანაობა“, „ბოვეს შემოგარენის ხედი“ და მრ. სხვ. 21

ბ

გაბუნია ნოდარ (1933-2000) – ქართველი კომპოზიტორი, პიანისტი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორი (1984-2000), საქ. კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე (1996-1997), საქართველოში ბეთჰოვენის 32 საფ-ნო სონატის საჯაროდ პირველი შემსრულებელი. 164, 171, 266

გაბიჩვაძე რევაზ (1913-1999) – ქართველი კომპოზიტორი, პედაგოგი. 164

გავო პიერ (1761-1825) – ფრანგი კომპოზიტორი, მომღერალი, 30-ზე მეტი ოპერის ავტორი. 223

გასმანი ფლორიან ლეოპოლდ (1729-1774) – ვენაში მოღვაწე საოპერო, კამერული, სიმფონიური ჟანრების, საკულტო მუსიკის, ნაყოფიერი კომპოზიტორი. 1771 წ. ვენაში პირველმა დააარსა „მუსიკოსთა საზოგადოება“. 16

გელერტი ქრისტიან (1715-1769) – გერმანელი მწერალი, სენტიმენტური მიმართულების ფუძემდებელი გერმანეთში. ლექსები საფუძვლად დაედო სიმღერებს, მათ შორის ბეთჰოვენისას. 51, 256, 257

გეფელი ბლაზიუს – მხატვარ ლეტრონის მიერ დახატული ბეთჰოვენის პორტრეტიდან გრავეურის შემსრულებელი. 79

გიჩარდი ჯულიეტა (1784-1856) – იტალიელი გრაფინია, ბეთჰოვენის სატრფო, მისი მონაფე, ბრუნსვიკების ბიძაშვილი, გათხოვდა ვ. რ. გალენბერგზე. მას ეძღვნება საფ-ნო სონატა №14 „მთვარის“. 63, 65, 177, 179, 181

გიზეკინგი ვალტერ (1895-1956) – გერმანელი პიანისტი, პედაგოგი, კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის საფ-ნო ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 172, 180

გილელსი ემილ გრიგორის-ძე (1916-1885) – ებრაული წარმოშობის მოსკოველი პიანისტი, პედაგოგი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 172, 176, 180, 191, 197

გილიარტი (იხ. პილიარდი)

გლინკა მიხაილ ივანეს-ძე (1804-1857) – რუსი კომპოზიტორი, რუსული კლასიკური მუსიკის ფუძემდებელი. 232

გლუკი ქრისტოფ ვილიბალდ (1714-1787) – წარმოშობით ჩეხი, გერმანელი კომპოზიტორი, დირიჟორი, ვენის კლასიკური სკოლის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 3, 11, 12, 32, 40, 41, 42, 53, 73, 114, 130, 219, 226, 228

გოეთე იოჰან ვოლფგანგ (1749-1832) – გერმანელი მწერალი, პოეტი, მოაზროვნე. იბრძოდა (ლესინგთან, ჰერდერთან ერთად) დამოუკიდებელი ეროვნული, გერმანული ხელოვნების შესაქმნელად. მის კალამს ეკუთვნის უამრავი შედევრი, რომელთაგან უმთავრესია: უდიდესი ლიტერატურული ქმნილება „ფაუსტი“, რომანი „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“, დრამები: „ეგმონტი“, „იფიგენია“, „ტორკვატო ტასო“ და სხვ., მრავალრიცხოვანი ლექსები, რომელთა დიდი ნაწ. მუსიკალურ ნაწარმოებებს დაედო საფუძვლად. მსოფლიოს უდიდესი ფილოსოფიური პოეტთაგანია. საქართველოში გოეთეს შემოქმედების გაცნობა დაიწყო XIX ს. მისი ქმნილებების დიდი ნაწ.

თარგმნილია ქართულ ენაზე დედნიდან. 27, 28, 29, 45, 49, 51, 62, 64, 67, 76, 84, 86, 97, 109, 131, 133, 150, 256, 257, 258, 270, 271

გოკიელი ივანე (ვანო, 1899-1972) – ქართველი კომპოზიტორი, პედაგოგი. 253

გოლიცინი ნიკოლაი ბორისის-ძე (1794-1866) – რუსი თავადი, მოყვარული ვიოლონჩელისტი, პოეტი, მუსიკალური მოღვაწე, მუსიკალური კრიტიკოსი. სანკტ-პეტერბურგის ფილარმონიული და მუსიკის მოყვარულთა საზოგადოებების წევრი. ბეთჰოვენის შემოქმედების პროპაგანდისტი. ბეთჰოვენმა მას მოუძღვნა უვერტიურა „სახლის კურთხევისათვის“, სიმებიანი კვარტეტი თხზ. 124, და 3 კვარტეტი თხზ. 127, 130, 132. 253

გოლდენვეიზერი ალექსანდრ ბორისის-ძე (1875-1961) – ებრაული წარმოშობის მოსკოველი პიანისტი, პედაგოგი, კომპოზიტორი, მუსიკალური მწერალი, საზოგადო მოღვაწე, ხელოვნებათმცოდნე, საბჭოთა კავშირში ბეთჰოვენის საფ-ნო სონატების გამოცემის რედაქტორი და კომენტარების ავტორი. 172, 194, 217

გოსეკი ფრანსუა ჟოზეფ (1734-1829) – წარმოშობით ბელგიელი, საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქის კომპოზიტორი, კაპელმაისტერი, რევოლუციური სიმღერების, ჰიმნების, მარშების ავტორი. 219

გრילპარცერი ფრანც (1791-1872) – ავსტრიელი მწერალი, ავსტრიული ეროვნული ლიტერატურის მესაძირკვე, კლასიკოსი. ავტორი ტრაგედიებისა: „წინაპარი ქალი“, „საფო“, ტრილოგიისა „ოქროს საწმისი“. განსაკუთრებით ცნობილია ნოველა „საწყალი მუსიკოსი“, სიტყვა, წარმოთქმული ბეთჰოვენის ღია საფლავთან. 78, 232

გრო ანტუან ჟან (1771-1835) – ფრანგი ფერმწერი, ჟ. ლ. დავიდის მოწაფე. მიმართავდა ისტორიულ თემატიკას: „ნაპოლეონ ბონაპარტე არკოლის ხიდზე“, „ნაპოლეონი იაფის ჰოსპიტალში“, „აილაუს ბრძოლა“, „ნაზარეთის ბრძოლა“ და სხვ. 47

გრუბერი რომან ილიას-ძე (1895-1962) – ებრაული წარმოშობის მოსკოველი მუსიკისმცოდნე-ისტორიკოსი, პედაგოგი. 83

გუბაუერი ფ. ქ. – XVIII ს. ქ. ვენაში „სასულიერო კონცერტების“ ხელმძღვანელი. 17

გუდიაშვილი ნიკოლოზ (კოკა, 1913-1998) – ქართველი კომპოზიტორი, პედაგოგი. 164

გულდი გლენ (1932-1982) – კანადელი პიანისტი, ორგანისტი, კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 110, 116, 171, 176, 180, 184, 191, 197, 209

დავითი ჟაკლე (1748-1825) – ფრანგი ფერმწერი, ფრანგული ეროვნული კლასიკური ფერწერული სკოლის მამამთავარი, საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის დღესასწაულების გაფორმებათა ორგანიზატორი. მისი ტილოებიდან განსაკუთრებით ცნობილია: „ველიზარიუსი“, „მარატის სიკვდილი“, „ჰორაციელთა ფიცი“, „ნაპოლეონი“ და სხვ. 46-47

დალამბერი (ჟან ლე რონ დალანბერი, 1717-1783) – ფრანგი განმანათლებელი, ენციკლოპედისტი, ფილოსოფოსი, მათემატიკოსი, მუსიკის-მცოდნე. 24, 25

დანტე ალიგიერი (1265-1321) – უდიდესი იტალიელი პოეტი. მისი ნაწარმოებები, მათ შორის „ღვთაებრივი კომედია“, „ახალი ცხოვრება“, ლექსები, საფუძვლად დაედო მრავალ მუსიკალურ ნაწარმოებს. 119

დეიკი ვან ანტონის (1599-1641) – ჰოლანდიელი ფერმწერი, პორტრეტისტი. მისი ნამუშევრებიდან განსაკუთრებით ცნობილია: „იოანე ნათლისმცემელი და იოანე მოციქული“, „ოჯახური პორტრეტი“, „დასვენება გზად ეგვიპტისკენ“, კარდინალი გ. ბენტივოლიოსი, კარლოს I, მრავალი სამეფო და ისტორიული პირის პორტრეტი და სხვ. 21

დეიმ ჟოზეფინა (იგივე ჟოზეფინა ბრუნსვიკი, 1779-1821) – გრაფინია, ბეთჰოვენის მოწაფე და მეგობარი. 65, 186

დიაბელი ანტონ (1781-1858) – ავსტრიაში მოღვაწე იტალიური წარმოშობის კომპოზიტორი. მის მუსიკალურ თემაზე ბეთჰოვენმა დაწერა საფ-ნო ვარიაციები. 164, 172, 273

დიდრო დენი (1713-1784) – ფრანგი მოღვაწე, ფილოსოფოსი, მწერალი, ხელოვნების თეორეტიკოსი. 1751-1772 წ.წ. საფუძველი ჩაუყარა ენციკლოპედიის, ანუ: „უნივერსალური სამედიცინო ლექსიკონის“ გამოცემას. ავტორი რომანების („მონაზონი“ და სხვ.), მოთხრობადიאלოგის „რამოს ძმისწული“, ნოველების, თეატრალური პიესების და სხვ. 24, 25, 26, 50

დიმიტრიადი ოდისეი (1908-2005) – წარმოშობით ბერძენი, ქართველი საოპერო და სიმფონიური დირიჟორი, პედაგოგი. მოწაფეები: ჯ. კახიძე, ტ. დუგლადი, ა. მამაცაშვილი, დ. მუქერია, რ. ტაკიძე და სხვ. 197

დიტერსდორფი კარლ (დიტერს ფონ დიტერსდორფი, 1739-1799) – ავსტრიელი კომპოზიტორი, მევიოლინე, დირიჟორი. ზინგშილდების, სიმფონიების, კამერული მუსიკის, საცეკვაოების ავტორი. მის თემაზე ბეთჰოვენმა დაწერა საფ-ნო ვარიაციები. 12

დოურერი ალბრეხტ (1471-1528) – ალორძინების ეპოქის გერმანელი მხატვარი, გრაფიკოსი, გრავიორი, მოქანდაკე, არქიტექტორი, ხელოვნების თეორეტიკოსი. მისი ვრცელი შემოქმედებიდან განსაკუთრებით ცნობილია: „მოგვთა თაყვანისცემა“, „წმ. სამების თაყვანისცემა“, „ოთხი ტემპერამენტი“, „მარიამი ჩვილით“, „ჯვარცმული ქრისტე“, „სამსონი“, „ქრისტეს დიდი თავი“, ავტოპორტრეტები და სხვ. 6, 21

დომანოვეცი (იხ. ცმესკალი)

დონაძე ვლადიმერ (ლადო, 1905-1986) – ქართველი მუსიკისმცოდნე-ისტორიკოსი, პედაგოგი. მონაწილეობს: ვ. გვახარია, დ. გოგუა, მ. იაშვილი, ნ. მოისწრაფიშვილი, გ. ორჯონიკიძე, გ. ტორაძე, ა. წულუკიძე, რ. ქუთათელაძე, მ. ხეთისიაშვილი და სხვ. 253

დრესლერი ერნსტ კრისტოფ – კომპოზიტორი. მისი მარშის თემაზე დაწერილია ბეთოვენის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ნაწარმოები – ვარიაციები. 57, 172, 273

დუგლადე ტარიელ (1941-2002) – ქართველი სიმფონიური და საოპერო დირიჟორი, ქ. ქუთაისში, ქ. წყალტუბოში, ბეთოვენის IX სიმფონიის პირველი შემსრულებელი. 116, 129

ე

ეგმონტი გრაფი ლემორალი (1522-1568) – ნიდერლანდელი გმირი, იმპერატორების, კარლოს V-ს და ფილიპე II-ს მეფობის დროის თვალსაჩინო პოლიტიკური მოღვაწე, მხედართმთავარი. მოაწყო სახალხო აჯანყება ფილიპე II-ს ტირანიის წინააღმდეგ. 1568 წ. პერცოგი ალბას ბრძანებით სიკვდილით დაისაჯა. 131

ევრიბიდე (ძვ. წ. აღრ. დაახლ. 480-406) – დიდი ბერძენი დრამატურგი. მისი ტრაგედიებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია: „მედეა“ (დაიდგა კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში 1962წ.), „ალკესტიდა“, „ელექტრა“, „იფიგენია ავლისში“, „იფიგენია ტავრისში“ (საფუძვლად დაედო საოპ. ლიბრეტოებს, მათ შორის გლუკისას) და სხვ. 55

ეიტელესი ალოზ – გერმანელი მოყვარული პოეტი, ექიმი, ჟურნალისტი, მის ლექსებზე დაწერილია ბეთოვენის ვოკალური ციკლი „შორეული სატრფოსადმი“. 256, 260, 261, 273

ენგრი ჟან ოგოუსტ დომინიკ (1781-1867) – ფრანგი ფერმწერი, გრაფიკოსი. ჟ. ლ. დავიდის მოწაფე. მისი ტილოებიდან განსაკუთრებით ცნობილია: „ნიმფა წყაროსთან“, „ოიდიპოსი სფინქსის წინაშე“, „იესო მწიგნობართა შორის“, „ლუდოვიკო XIII-ს აღთქმა“, „მობანავე ქალი“, „წყარო“ და სხვ. 47, 97

ენესკუ ჯორჯე (1881-1955) – რუმინელი კომპოზიტორი, მევიოლინე, დირიჟორი, პიანისტი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე, ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატების ცნობილი შემსრულებელი. 216

ერიო ედუარდ (1872-1957) – ფრანგი პოლიტიკური მოღვაწე, მწერალი, მუსიკის თაყვანისმცემელი, ავტორი მონოგრაფიისა ბეთჰოვენზე (თარგმნილია რუსულად). 146, 148, 152, 155

ერტმან დოროთეა (1781-1849) – გერმანელი პიანისტი ქალი, ბეთჰოვენის საყვარელი მოწაფე და მისი ნაწარმოებების განთქმული შემსრულებელი. 180

ესტერჰაზი – უნგრელ დიდ თავადთა საგარეულო. სასახლის კარზე ნლების მანძილზე მსახურობდა ფ. ი. ჰაიდნი. 66

3

ვაიმარი – გერმანიის ერთ-ერთი დიდი კულტურული ცენტრი. 232

ვაგნერი რიჰარდ (1813-1883) – გერმანელი რომანტიკოსი კომპოზიტორი, დირიჟორი, მუსიკალური მწერალი, ლიბრეტისტი. 11, 49, 78, 79, 88, 101, 108, 127, 151, 155, 161, 227, 120, 231, 232, 259

ვალდშტაინი ფერდინანდ ერნსტ ფონ (1762-1823) – გერმანელი გრაფი, მოყვარული კომპოზიტორი. მის თემაზე ბეთჰოვენმა დაწერა ვარიაციები. ახალგაზრდა ბეთჰოვენს ფულად დახმარებას უწევდა. 184

ვალტერი ბრუნო (ნამდვ. გვარი შლეზინგერი, 1876-1962) – გერმანელი დირიჟორი, მუსიკალური მწერალი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 103, 116

ვარდელი კონსტანტინე (1939) – ქართველი მევიოლინე, კვარტეტისტი, პედაგოგი, ს. ცინცაძის სახ. სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის პირველი ვიოლინო. ბეთჰოვენის სიმებიანი კვარტეტების ცნობილი შემსრულებელი. 163

ვატო ანტუან (1684-1721) – ფრანგი ფერმწერი. ფერწერაში როკოკოს სტილის ფუძემდებელი. მისი ცნობილი ნამუშევრებია: „სავიოლინო ზაზუნასთან ერთად“, „სიყვარულის ზეიმი“, „გამგზავრება კუნძულ კითარაზე“ (ცალკეული ფერწერ. ტილოებით შთაგონებულია მუსიკ. ნაწარმოებები) და სხვ. 18, 20, 21

ვებერი კარლ მარია ფონ (1786-1826) – გერმანელი რომანტიკოსი კომპოზიტორი, გერმანული რომანტიკული ოპერის ფუძემდებელი, დირიჟორი, პიანისტი, მუსიკალური მწერალი. 115, 232

ვეგელერი ფრანც გერჰარდ (1765-1848) – ექიმი, ბეთჰოვენის მეგობარი, ელეონორა ბრაინინგის ქმარი. 56, 161

ვედეკინდი ჰერმან (1910-1998) – გერმანელი რეჟისორი, ქ. ქუთაისში „ფიდელიოს“ პირველი დადგმის რეჟისორი. 232

ველასკესი დე სილვა დიეგო როდრიგეს (1599-1660) – ესპანელი ფერმწერი. მიმართავდა ისტორიულ პიროვნებათა პორტრეტებს, ხალხური ყოფის სურათებს, მითოლოგიას. მისი ცნობილი ნამუშევრებია: „ბახუსი“, „ფულკანის სამჭედლო“, „პერცოგი ოლივარესი“, „ბანოვანი მარაოთი“, „ელ პრიმო“, „პაპი ინოკენტი I“, „ფრეილინები“, „მრთველი ქალები“ და სხვ. 21

ვენა – ავსტრიის დედაქალაქი, სადაც XVIIIს. დაიბადა ვენის კლასიკური სკოლა. 3-20, 22-28, 56-58, 60, 76, 80, 83, 109, 110, 131, 134, 174, 195, 202, 219, 221, 222, 233, 252, 261

ვერდი ჯუზეპე (1813-1901) – იტალიელი საოპერო კომპოზიტორი. 231, 234

ვერინგის სასაფლაო – ქ. ვენის სასაფლაო, სადაც მრავალი ცნობილი კომპოზიტორი და მუსიკოსია (მათ შორის ბეთჰოვენი) დაკრძალული. 80

ვიგანო სალვატორო (1769-1821) – იტალიელი მოცეკვავე, ბალეტმამბრე, ბეთჰოვენის ბალეტის, „პრომეთეოსის ქმნილებების“ სცენარის ავტორი. 130, 270

Widenerteatr – ქ. ვენაში 1787წ. დაარსებული საოპერო თეატრი. 12

ვივალდი ანტონიო (1678-1741) – იტალიელი კომპოზიტორი, ვირტუოზი მევიოლინე, დირიჟორი, პედაგოგი. 200

ვილმანი მაგდალენა – საოპერო მომღერალი, რომელიც ერთხანს ბეთჰოვენს მოსწონდა. 65

ვილჰელმ ტელი (გარდ. 1354) – შვეიცარიელი გმირი, 1307წ. ავსტრიული ულლის წინააღმდეგ საიდუმლო შეთქმულებისა და სახალხო აჯანყების მეთაური. შილერის ამავსახელიანი ტრაგედიისა და როსინის ოპერის მთავარი მოქმ. პირი. 56, 115, 231, 259

ვირგილიუსი პუბლიუს მარო (ძვ. წ. აღრ. 70-19) – რომაელი პოეტი. 127

ვირსალაძე ანასტასია (აბდუშელიშვილი, 1883-1968) – ქართველი პიანისტი, პედაგოგი, ქართული პიანისტური საშემსრულებლო სკოლის ფუძემდებელთაგანი. მოწაფეები: ელისო ვირსალაძე, ნესტან მესხი, დ. ბაშკიროვი, ლ. ვლასენკო და მრ. სხვ. ბეთჰოვენის საფ-ნო №5 კონცერტის პირველი შემსრულებელი საქართველოში. 197

ვირსალაძე ელისო (ელისაბედ, 1942) – ქართველი პიანისტი, პედაგოგი, მუსიკალურ ფესტივალების ორგანიზატორი. ბეთჰოვენის საფ-ნო ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 172, 191, 197, 199

ვოლტერი (ფრანსუა მარი არუე, 1694-1778) – ფრანგი განმანათლებ-

ბელი, ენციკლოპედისტი, მწერალი, ისტორიკოსი, საფრანგეთში ენციკლოპედიური ლექსიკონის ერთ-ერთი ავტორი. დიდი გავლენა იქონია ევროპის გონებრივ განათლებაზე. მისი ნაწარმოებებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნია: დრამები: „ოდიპოსი“, „ბრუტუსი“, „ალზირი“, „ზაირი“, „ფანატიზმი, ანუ მუჰამად წინასწარმეტყველი“; პოემები: „ორლეანელი ქალწული“, „მაღალი წრის კაცი“; აგრეთვე პაროდები, ეპიგრამები, ოდეები, სატირული ნაწარმოებები („კანდიდი“, „მიკრომეგასი“, „გულუბრყვილო“); ლექსები, ისტორ. ნაწარმოები: „კარლოს XII-ს ისტორია“; რომანები: „ამბედის წერილები“; ფილოსოფიური ნაშრომები: „ფილოსოფიური წერილები“, „ისტორიის ფილოსოფია“, „ნიუტონის ფილოსოფიის დასაწყისი“, „მემონი, ანუ ადამიანური სიბრძნე“ და სხვ. საქართველოში ვოლტერის ნაწერების გაცნობა დაიწყო XVIIIს. ვოლტერის პირველი ქართველი მთარგმნელია ალექსანდრე ჭავჭავაძე. 24, 25, 27, 50, 75

ვოლფი ჰუგო (1860-1903) – ავსტრიელი კომპოზიტორი, სიმღერის, Lied-ის ჟანრის დიდოსტატი, მუსიკის კრიტიკოსი. 266

ზ

ზებალდი ამალია (იგივე კრაუზე, 1787-1846) – გერმანელი მომღერალი, სოპრანო, ბეთჰოვენის სატრფო. 65

ზეიფრიდი იგნაც კსავერ ფონ (1776-1841) – ავსტრიელი კომპოზიტორი, დირიჟორი, კაპელმაისტერი, პიანისტი, ბეთჰოვენის მეგობარი. 71, 221

ზიმროკი ნიკოლაუს (1751-1832) — გერმანელი მუსიკალური მოღვაწე, ერთ-ერთი უდიდესი სანოტო გამომცემლობის დამაარსებელი გერმანეთში. თავდაპირველად სახელი გაითქვა ბეთჰოვენის ნაწარმოებების გამომცემით. ზიმროკის სანოტო გამომცემლობა დღემდე აქტიურად მოღვაწეობს. 94

ზონლაიტნერი იოზეფ ფერდინანდ (1766-1835) – ავსტრიელი მწერალი, იურისტი, ბეთჰოვენის მეგობარი, „ფიდელიოს“ პირველი რედაქციის ლიბრეტისტი. 223, 270

თ

თაიერი ალექსანდრ უილოკი (1817-1897) – ინგლისელი მწერალი, ბეთჰოვენის ვრცელი ბიოგრაფიის ავტორი. 77

თაქთაქიშვილი ოთარ (1924-1989) – ქართველი კომპოზიტორი, კაპელმაისტერი, დირიჟორი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორი (1962-

- 1965), საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი (1965-1984). 164, 266
- თაქთაქიშვილი შალვა (1900-1965) – ქართველი კომპოზიტორი, პედაგოგი. 164
- თბილისი – საქართველოს დედაქალაქი, კულტურული ცენტრი, სადაც ბეთჰოვენის ნაწარმოებები სრულდება XIX ს. 20-იანი წლებით დაწყებული. 128, 129, 133, 162, 166, 171, 197, 198, 232, 216
- თომსონი გეორგ (ტომსონ ჯორჯ, 1757-1851) – ინგლისელი ფოლკ-ლორისტი, მუსიკალური გამომცემელი. გამოსცა ბრიტანული სიმღერების კრებულები, დამუშავებული ჰაიდნის, ბეთჰოვენის და სხვ. კომპოზიტორების მიერ. 259
- თორაძე ალექსანდრე (ლექსო, 1952) – ქართველი პიანისტი, პედაგოგი, აშშ-ში მოღვაწე. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. კომპოზიტორ დ. თორაძის ვაჟი. 197

O

- იანი ოტო (1813-1869) – გერმანელი მუსიკისმცოდნე, მუსიკის ისტორიკოსი, ფილოლოგი, არქეოლოგი, ბეთჰოვენის ეპისტოლარული მემკვიდრეობის შემკრები. 77
- იაშვილი მარინე (1932) – ქართველი მევიოლინე, პედაგოგი. ლუარსაბ იაშვილის ქალიშვილი და მოწაფე. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 133, 202, 205
- იაშვილი ლუარსაბ (1907-1993) – ქართველი მევიოლინე, ალტისტი, კვარტეტისტი, პედაგოგი. მოწაფეები: მარინე, ირინე, ნანა იაშვილები, ალტისტები: ა. მეგრელიძე, ა. ბეგალიშვილი, ი. ლეუსი; კომპოზიტორები: რ. ლალიძე, შ. შილაკაძე, ი. გეჯაძე, მუსიკისმცოდნე: რ. ქუთათელაძე და სხვ. 253
- იგუმნოვი კონსტანტინ ნიკოლაის-ძე (1873-1948) – რუსი პიანისტი, პედაგოგი, მოწაფეები: მ. გრინბერგი, ა. იოხელესი, ლ. ობორინი, ი. ფლიერი და სხვ. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი
- იზაკი პენრიკ (იგივე პანს იზაკ, 1450-1517) – ფლამანდელი კომპოზიტორი, ნიდერლანდური პოლიფონიური სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ორგანისტი. 5
- ილია II – (ირაკლი ლუდუშაური-შიოლაშვილი, 1933) – უნმინდესი და უნეტარესი, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი. 254
- იოჰუმი ეუგენ (1902-1987) – გერმანელი დირიჟორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 129.

ისაკაძე ლიანა (1946) – ქართველი მევიოლინე, დირიჟორი, მუსიკალურ ფესტივალების ორგანიზატორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 202, 207

იუდა მაკაბელი (გარდაიცვ. ძვ. წ. აღრ. 160 წ.) – ებრაელთა ლეგენდარული მხედართმთავარი. მუსიკალურ ნაწარმოებთა გმირი. 52, 96, 199

კ

კავალი ფრანჩესკო (1602-1676) – ვენაში მოღვაწე იტალიელი კომპოზიტორი, ვენაში დადგმული პირველი იტალიური *Dramma per musica*-ს, „ვეგისტე, კეიპროსის მეფე“-ს ავტორი. 13

კაზადეზიუსი რობერ მარსელ (1899–1972) – ფრანგი პიანისტი, პედაგოგი, კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 216

კალდარი ა. – XVIII ს. ვენაში ოპერა-seria-ს ჟანრში მოღვაწე კომპოზიტორი. 13

კანაბიხი ქრისტიან (1731-1798) – გერმანელი კომპოზიტორი, მანჰაიმის სკოლის წარმომადგენელი, ასამდე სიმფონიის და მრავალი კამერული ანსამბლის ავტორი, მანჰაიმის ორკესტრის დირიჟორი. ი. სტამიცის მოწაფე და მიმდევარი. 30, 31

კანტი იმანუილ (1724–1804) – გერმანელი ფილოსოფოსი. უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ფილოსოფიის მეცნიერებასა და მეცნიერებათა სხვა დარგებზე. მისი ნაწერებიდან განსაკუთრებით ცნობილია: „ცის თეორია“, „წმინდა გონების კრიტიკა“, „პრაქტიკული გონების კრიტიკა“, „ანთროპოლოგია“, „პროლეგომენები“, „მსჯელობის უნარის კრიტიკა“ და სხვ. 63

კარავაჯო (ნამდვ. სახელი მიქელანჯელო ამერიზი, 1573-1610) – იტალიელი ფერმწერი. მისი ტილოებიდან განსაკუთრებით ცნობილია: „პავლე მოციქულის მოქცევა“, „პეტრე მოციქულის ვნებანი“, „მკითხავი“, ნატურმორტები და სხვ. 21

კარაიანი ჰერბერტ ფონ (1908-1989) – ავსტრიელი საოპერო და სიმფონიური დირიჟორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 103, 110, 116, 252, 253

კარპანი ჯუზეპე (1752-1825) – ვენაში მოღვაწე იტალიელი პოეტი, მწერალი, ფ. ი. ჰაიდნის (1812), როსინის (1824) პირვ. ბიოგრაფიების ავტორი. 257

კახიძე ჯანსუღ (1935-2002) – ქართველი საოპერო და სიმფონიური დირიჟორი, კომპოზიტორი, მომღერალი, ლოტბარი, მუსიკალურ-

საზოგადო მოღვაწე, მუსიკალურ ფესტივალების ორგანიზატორი. საქართველოში პირველმა განახორციელა ბეთჰოვენის სიმფონიების (№3,5,6,9) ჩანერა კომპაქტდისკებზე. 103, 110, 116, 126, 128.

კევერის მაგდალენა (1746-1787) – ბეთჰოვენის დედა. 49, 50, 58, 59

კეპზფი ვილჰელმ (1895-1991) – გერმანელი პიანისტი, პედაგოგი, კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 210, 216

kertnertorTeatr – ქ. ვენაში 1709 წ. დაარსებული ცნობილი საოპერო თეატრი. 12, 16, 222

კვერენჩილაძე ზინა (ზინაიდა, 1932) – ქართველი თეატრისა და კინოს მსახიობი. 133

კილაძე გრიგოლ (1902-1962) – ქართველი კომპოზიტორი, დირიჟორი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის რექტორი (1938-1941, 1945-1952), საოპერო თეატრის დირექტორი (1941-1945). 130, 253

კინსკი გეორგ (1882-1951) – გერმანელი მუსიკისმცოდნე, იკონოგრაფიის, ნოტოგრაფიის, ტექსტოლოგიის, ბიბლიოგრაფიის სპეციალისტი. ბეთჰოვენის ვრცელი თემატური საძიებელისა და ნაწარმოებების კატალოგის ავტორი. გერმანიის ბიბლიოთეკებში მიაკვლია ბეთჰოვენის უცნობ, მათ შორის საორგანო მუსიკის ხელნაწერებს. 268

კლაინ ფრანც (1779-1837) – გერმანელი მოქანდაკე, ბეთჰოვენის ერთ-ერთი საუკეთესო ქანდაკების ავტორი. ამ ქანდაკების ასლები აღმართულია ქ. ბონში, ქ. ვენაში და სხვ. 79

კლაინშმიტი – ბეთჰოვენის თანამედროვე გერმანელი პოეტი. 256

კლემენტი ფრანც (1780-1842) – ავსტრიაში მოღვაწე იტალიელი მევიოლინე, დირიჟორი, თეატრ „An der Wien“-ის ორკესტრის კონცერტმაისტერი, ბეთჰოვენის სავიოლინო კონცერტის. პირველი შემსრულებელი. 201-202

კლემპერერი ოტო (1885-1973) – გერმანელი დირიჟორი, კომპოზიტორი, ავტორი სტატიისა „ბეთჰოვენიანა“, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 95, 103, 110, 116, 129, 230

კლინგერი ფრიდრიხ მაქსიმილიან (1752-1831) – გერმანელი მწერალი. „ქარიშხლისა და შეტევის“ მიმდინარეობის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. მის დრამებში („ოტო“, „ტანჯული ქალი“, „ტყუპები“ და სხვ.) წამყვანია ბრძოლა ტირანიის წინააღმდეგ. 45

კლოპშტოკი ფრიდრიხ გოტლიბ (1724-1803) – გერმანელი მწერალი, პოეტი, დრამების, ოდების, ურითმო ლექსების ავტორი. ნიადაგი

მოუმზადა „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურულ მიმდინარეობას. მისი ცალკეული ლექსი საფუძელად დაედო სიმღერებს. 48, 51, 256

კლოტი ფ. – ფრანგი მხატვარი-მინიატურისტი, პორტრეტული მინიატურის ოსტატი, სასახლის კარის მხატვარი. 22

კნაბები ზიგფრიდ და მიქაელ – XIV ს. გერმანელი არქიტექტორები, ვენაში წმ. სტეფანეს ტაძრის ხუროთმოძღვრები. 7

კნესტი ოუსტინ ჰაინრიხ (1752-1817) – გერმანელი კომპოზიტორი. სიმფონიის „ბუნების მუსიკალური პორტრეტები“ ავტორი. 115

კოგანი ლეონიდ ბორისის-ძე (1924-1982) – წარმომავლობით ებრაელი, მოსკოველი მევიოლინე, პედაგოგი. ბეთჰოვენის სავიოლინო ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. მონაფეები; ნ. იაშვილი და სხვ. 202

კოლინი ჰენრიხ იოზეფ ფონ (1772-1811) – ავსტრიელი დრამატურგი, პოეტი, ავტორი ტრაგედიისა „კორიოლანოსი“, რომლისთვისაც მუსიკა დაწერა ბეთჰოვენმა. 130, 271

კონდილიაკი ეტიენ ბონო დე მაბლი (1715-1780) – ფრანგი ფილოსოფოსი, განმანათლებელი, სენსუალური ფილოსოფიის მიმდევარი. მისი ნაწერებიდან განსაკუთრებით ცნობილია „ტრაქტატი შეგრძნებების შესახებ“. 25

კონენი ვალენტინა ჯოზეფის ასული (1909-1991) – მოსკოველი ცნობილი მუსიკისმცოდნე-ისტორიკოსი, დას. ევროპის მუსიკის, ჯაზის ისტორიის მკვლევარი. 136, 240

კორსანტია ალექსანდრე (საშა, 1965) – ქართველი პიანისტი, პედაგოგი. მოლვანოვს აშშ-ში. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. თბილისში პირველად შეასრულა ბეთჰოვენის მანამდე უცნობი საფ-ნო კონცერტი. 166, 197, 198

კორტო ალფრედ დენი (1877-1962) – ფრანგი პიანისტი, პედაგოგი. მონაფეები: კომპოზიტორი ა. კაზელა, პიანისტები: დ. ლიპატი, ს. ფრანსუა და სხვ. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 216

კოსტავა მერაბ (1939-1989) – ქართველი მუსიკისმცოდნე-ისტორიკოსი, ეროვნულ-გამანათავისუფლებელი მოძრაობის მეთაური (ზ. გამსახურდიასთან ერთად), საქართველოს ეროვნული გმირი. 71, 120, 128, 133

კოცებუ ავგუსტ ფონ (1761-1819) – გერმანელი მწერალი, დრამატურგი. მისი დრამებისთვის „უნგრეთის პირველი კეთილისმყოფელი“ და „ათენის ნანგრევები“ ბეთჰოვენმა დაწერა მუსიკა. 130, 271

კრაისლერი ფრიც (იგივე კრეისლერი, 1875-1962) – ავსტრიელი მევიოლინე, კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 202, 216

კრანახი ლუკას (უფროსი, 1472-1553) – გერმანელი ფერმწერი, გრაფიკოსი. მისი ნამუშევრებია: „უფლის ვნებანი“, „აპოლონი და დიანა“, „მოგვთა თაყვანისცემა“, „ცოდვად დაცემა“, „ჯვარცმა“, „ლიუთერის პორტრეტი“, გრავიურები, მინიატურები, ვაიმარის ტაძრის მოხატულობა და სხვ. 21

კრეიცერი რუდოლფ (იგივე კროიცერი, 1766-1831) – გერმანული წარმოშობის ფრანგი კომპოზიტორი, მევიოლინე, პედაგოგი. ცნობილია მისი სავიოლინო ეტიუდები. ბეთჰოვენმა მიუძღვნა სავიოლ. სონატა №9, „კრეიცერის“. 211, 216

კრემერი გიდონ (1947) – ებრაული წარმოშობის ლატვიელი, ევროპაში მოღვაწე მევიოლინე, დირიჟორი, მუსიკალურ ღონისძიებათა ორგანიზატორი. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 210

კრემლიოვი იული ანატოლის-ძე (1908-1971) – ებრაული წარმოშობის მოსკოველი მუსიკისმცოდნე, კომპოზიტორი, ავტორი ნიგნისა „ბეთჰოვენის საფოტეპიანო სონატები“ (რუსულ ენაზე) და სხვ.

კრუმპჰოლცი ვენცელ (1750-1817) – ვენაში მოღვაწე ჩეხი მუსიკოსი, მევიოლინე, მანდოლინისტი, ბეთჰოვენის მეგობარი. 258

კუნდერა მილან (1929) – ჩეხი მწერალი. XXს. გამოჩენილი პროზაიკოსი. მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ბეთჰოვენის ნაწარმოებებს. 160

ლ

ლამეტრი ფულიენ (1709-1751) – ფრანგი ფილოსოფოსი, ექიმი. ათეისტი. მისი ნაწარმოებებიდან აღსანიშნავია: „სამშვინველის ბუნებრივი ამბავი“, „ადამიანი-მანქანა“, „ადამიანი-მცენარე“ და სხვ. 25

ლაუბ ფერდინანდ (1832-1875) – ჩეხი მევიოლინე, პედაგოგი, კომპოზიტორი. ბეთჰოვენის „კრეიცერის“ სონატის რუსეთში ერთ-ერთი პირველი შემსრულებელი (ბალაკირევთან ერთად). 215

ლედე კლოდ ნიკოლა (ლე დუ, 1736-1806) – ფრანგი არქიტექტორი. 1773 წლიდან „სამეფო არქიტექტორი“. მისი პროექტებითაა შექმნილი პარიზის კარიბჭე, თეატრის შენობა ქ. ბეზანსონში და სხვ. 47

ლენცი რ. – გერმანელი მწერალი, მოღვაწე, „ქარიშხლისა და შეტევის“ მოძრაობის წარმომადგენელი. 45

ლეოპოლდ I (1640-1705) – ჰაბსბურგების დინასტიის მონარქი, XVIIIს.

ავსტრიის იმპერატორი, 1658 წლიდან რომის იმპერიისა და გერმანელი ერის იმპერატორი, ხელოვნების მოყვარული და დამფასებელი. 21

ლესინგი გოტჰოლდ ეფრაიმ (1729-1781) – გერმანელი მწერალი, დრამატურგი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, განმანათლებელი, კრიტიკოსი, გერმანული კლასიკური ლიტერატურის ფუძემდებელთაგანი. მისი ესთეტიკური დებულებები ჩამოყალიბებულია შრომებში „ლაოკოონი“, „ჰამბურგული დრამატურგია“ და სხვ. 27, 29, 51, 150, 256

ლესიუერი ჟან ფრანსუა (1760-1837) – საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქის ფრანგი კომპოზიტორი, დირიჟორი, პედაგოგი, მუსიკალური მწერალი. მონაწილეობს: ბერლიოზი, გუნო, ტომა და სხვ. 118, 219

ლეტრონი ლუი – ფრანგი მხატვარი, ბეთჰოვენის ერთ-ერთი საუკეთესო პორტრეტის ავტორი. 79, 82

ლისტი ფერენც (1811-1886) – უნგრელი რომანტიკოსი კომპოზიტორი, უნგრული ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის ფუძემდებელი, პიანისტი, დირიჟორი, პედაგოგი, მუსიკალური კრიტიკოსი, მუსიკალური მწერალი, საზოგადო მოღვაწე. 49, 64, 79, 88, 109, 115, 116, 121, 128, 130, 164, 176, 179, 180, 232

ლოული ჟან ბატისტ (1632-1687) – იტალიური წარმოშობის ფრანგი საოპერო კომპოზიტორი. 32

ლიხნოვსკი კარლ (1756-814) – პოლონური წარმოშობის ავსტრიელი თავადი, მოცარტის მეგობარი, ბეთჰოვენის თაყვანისმცემელი, მეცენატი. 67, 174

ლიხტენშტაინები – დიდი გერმანელი თავადები. 21

ლობკოვიც ფრანც იოზეფ (1772-1816) – ავსტრიელი თავადი, ბეთჰოვენის მეცენატი. 146, 221, 222

ლუკრეციუსი ტიტუს კარუს (ძვ. წ. აღრ. დაახლ. 99-55) – რომელი ფილოსოფოსი-მატერიალისტი, პოეტი. ეკუთვნის 6 წიგნისგან შედგენილი ფილოსოფიური პოემა „საგანთა ბუნებისათვის“ (თარგმნილია ქართულად, 1968). 55

მ

მაზურ კურტ (1927-1972) – გერმანელი დირიჟორი, პიანისტი, ვიოლონჩელისტი, კომპოზიტორი. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 129, 202

მაილსი – მწერალი. 271

მალერი გუსტავ (1860-1911) – ებრაული წარმოშობის ავსტრიელი

- კომპოზიტორი, დირიჟორი. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 93, 101, 105, 119, 128, 147, 266
- მალფატი ტერეზა (ტერეზა დროსდიკ, 1792-1851)** – მოყვარული პიანისტი, ბეთჰოვენის მეგობარი. 63, 65, 111,
- მანი თომას (1875-1955)** – ებრაული წარმოშობის გერმანელი მწერალი, ნობელის პრემიის ლაურეატი. მისი ცნობილი რომანებია: „ბუდენბროკები“, „ჯადოსნური მთა“, „იოსები და ძმანი მისნი“, „დოქტორ ფაუსტუსი“ და სხვ. 232
- მანჰაიმი** – გერმანეთის ქალაქი, სადაც ჩამოყალიბდა მანჰაიმის მუსიკალური სკოლა. 30-32
- მარკევიჩი იგორ (1912- 1983)** – უკრაინული წარმოშობის ფრანგი დირიჟორი, პიანისტი, კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 129
- მარჯანიშვილი კონსტანტინე (კოტე, 1872-1933)** – ქართველი რეჟისორი. დადგმული აქვს საოპ. სპექტაკლებიც: ვაგნერის „ლოენგრინი“, როსინის „ვილჰელმ ტელი“, დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ (1923), ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ (1924). 28, 290
- მატისონი ფრიდრიხ ფონ (1761-1831)** – გერმანელი პოეტი. მისი ლექსები მრავალ სიმღერას დაედო საფუძვლად, მათ შორის ბეთჰოვენისა. 256, 258
- მაქსიმილიან I (1459-1519)** – რომის იმპერიის იმპერატორი, რომის იმპერიაში შემავალი ავსტრიის ისტორიასა და კულტურაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა. ხელოვნებისა და მეცნიერების მფარველი. 6
- მაჭავარიანი ალექსი (1913-1995)** – ქართველი კომპოზიტორი, პედაგოგი. საზოგადო მოღვაწე, საქ. კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე (1962-1968). 164, 266
- მგალობლიშვილი ეთერი (1932)** – პირველი ქართველი პროფესიული ორგანისტი, პიანისტი, პედაგოგი, მუსიკალურ ფესტივალების ორგანიზატორი. ბეთჰოვენის საორგანო მუსიკის პირველი შემსრულებელი საქართველოში. 269
- მენდელსონ-ბარტოლდი ფელიქს (1809-1847)** – ებრაული წარმოშობის გერმანელი რომანტიკოსი კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი, ორგანისტი, საზოგადო მოღვაწე. ლაიფციგის კონსერვატორიის დამაარსებელი. 49, 109, 115, 127, 130, 202, 221, 236
- მენუშინი იუჰუდი (1916-1999)** – ებრაული წარმოშობის ამერიკელი მევი-

- ოლინე. ჯ. ენესკუს მონაფე. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 202, 209, 210, 216
- მეტნერი ნიკოლაი კარლის-ძე (1879-1951) – გერმანული წარმოშობის რუსი კომპოზიტორი, პიანისტი. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 172, 191
- მეჰოული ეტიენ ნიკოლა (1763-1817) – საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქის ფრანგი კომპოზიტორი, მრავალრიცხოვანი რევოლუციური სიმღერების, მარშების, ოპერების ავტორი. 107, 219
- მიასკოვსკი ნიკოლაი იაკობის-ძე (1881-1950) – რუსი კომპოზიტორი, პედაგოგი. 119
- მილდერ-ჰაუპტმანი ანა პაულინა (1785-1838) – გერმანელი მომღერალი, სოპრანო, „ფიდელიოში“ ლეონორას პარტიის პირველი შემსრულებელი. 221
- მინეზინგერები – შუა საუკ. გერმანელი ლირიკოსი პოეტები, მუსიკოსები, მომღერლები. 9
- მიქელანჯელო ბუონაროტი (მიქელანჯელო დი ლოდოვიკო დი ლეონარდო დი ბუონაროტო სიმონი, 1475-1564) – იტალიელი მხატვარი, მოქანდაკე, ფერმწერი, არქიტექტორი, პოეტი. მისი ნამუშევრებია: სიქსტის კაპელის ფრესკები („დღე განკითხვისა“), კაპიტოლიუმის გეგმა, წმ. პეტრეს ტაძარი, ქანდაკებები: დავითი, პიეტა, მოსე, ამბოხებული მონა, მომაკვდავი მონა და მრ. სხვ. 137, 246
- მიქელაძე ევგენი (1903-1937) – ქართველი საოპერო და სიმფონიური დირიჟორი. სტუდენტობისას ლენინგრადში ასრულებდა ბეთჰოვენის Missa Solemnis 197, 253
- მოისევევიჩი ბენო (1890-1963) – ებრაული წარმოშობის ინგლისელი პიანისტი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 216
- მონტევერდი კლაუდიო ჯოვანი ანტონიო (1567-1643) – იტალიელი კომპოზიტორი, კაპელმანისტერი, მომღერალი, ვიოლას დამკვრელი. 108
- მონტესკიე შარლ ლუი დე სეკონდა (1689-1755) – ფრანგი განმანათლებელი, მწერალი-პუბლიცისტი, ფილოსოფოსი. უდიდესი გავლენა მოახდინა ევროპული სახელმწიფო მოწყობისა და კანონმდებლობის მეცნიერებათა განვითარების საქმეში. 24, 25
- მოშელესი იგნაც (1794-1870) – გერმანელი პიანისტი, კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის მონაფე. ცნობილია მისი საფ-ნო ეტიუდები. 79, 232
- მოცარტი ვოლფგანგ ამადეუს (1756-1791) – ავსტრიელი, წარმოშობით გერმანელი კომპოზიტორი, კლავესინისტი, მევიოლინე, დირიჟორი, პედაგოგი, ვენის კლასიკური სკოლის უდიდესი წარმომადგენელი. 3, 11-12, 14, 16, 22, 31-32, 35, 38-40, 42, 44, 46, 50, 52-54, 57-58, 66, 69,

73, 85-88, 91, 134-135, 142, 147, 166-267, 174-175, 199-200, 212, 227, 231, 234, 236, 238-240, 250, 252, 266-267

მოცარტი იოჰან გეორგ ლეოპოლდ (1719-1787) – წარმოშობით გერმანელი, ავსტრიელი კომპოზიტორი, მევიოლინე, პედაგოგი. ვ. ა. მოცარტის მამა. 50

მოცარტი კონსტანცა (კონსტანცა ვებერი, 1763-1842) – ვ. ა. მოცარტის ცოლი, მომღერალი. 59

მრავინსკი ევგენი ალექსანდრეს-ძე (1903-1988) – რუსი დირიჟორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 110, 116

მუსორგსკი მოდესტ პეტრეს-ძე (1839-1881) – რუსი კომპოზიტორი, პიანისტი, „მძლავრი ჯგუფის“ წევრი. 258

მუქერია დავით (1954) – ქართველი საოპერო და სიმფონიური დირიჟორი. ქ. ბათუმში ბეთჰოვენის IX სიმფონიის პირველი შემსრულებელი. 129, 133

მშველიძე შალვა (1904-1984) – ქართველი კომპოზიტორი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე. საქ. კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე (1940-1951). 130

6

ნაპოლეონ I ბონაპარტე (ბუონაპარტე, 1769-1821) – წარმოშობით კორსიკელი, 1799წ. საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის გმირი, მხედართმთავარი, 1804-1815 წ.წ. საფრანგეთის იმპერატორი. 46, 96, 97, 102, 221

ნასიძე სულხან (1927-1996) – ქართველი კომპოზიტორი, პიანისტი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე. საქ. კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე (1992-1996). 119, 163, 266

ნეეფე ქრისტიან გოტლობ (1748-1798) – გერმანელი კომპოზიტორი, ორგანისტი, კლავესინისტი, მუსიკის თეორეტიკოსი, მუსიკის ესთეტიკოსი. ბეთჰოვენის მასწავლებელი. 52, 53, 56

ნეიჰაუზი ჰენრიხ გუსტავის-ძე (1888-1964) – გერმანული წარმოშობის რუსი პიანისტი, პედაგოგი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. მონაფეები: ს. რისტერი, ქ. ჯიქია და სხვ. 193, 216

ნიკოლაევა ნადეჟდა სერგეის-ასული (1922) – რუსი მუსიკისმცოდნე. ბეთჰოვენის საკვარტეტო შემოქმედების მკვლევარი. 136, 150, 151, 161.

ნიჟარაძე ალექსანდრე (ალიკა, 1932-1999) – ქართველი პიანისტი, პედაგოგი. ბეთჰოვენის საფ-ნო ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 197

ობორინი ლევ ნიკოლაის-ძე (1907-1974) – ებრაული წარმოშობის მოსკოველი პიანისტი, პედაგოგი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 197, 216, 217

ოისტრახი დავიდ ფიოდორის-ძე (1908-1974) – ებრაული წარმოშობის მოსკოველი მევიოლინე, პედაგოგი. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 202, 216, 217

ონეგერი არტურ (1892-1955) – ფრანგი კომპოზიტორი, მუსიკალური მოღვაწე, კომპოზიტორთა ჯგუფის „ექსექულის“ წევრი. 93

ორჯონიკიძე გივი (1929-1984) – ქართველი მუსიკისმცოდნე-ისტორიკოსი, კრიტიკოსი, პუბლიცისტი, საზოგადო მოღვაწე, პედაგოგი. საქ. კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე (1973-1984). ბეთჰოვენის დაბადების 200 წლისთავს ჟურნ. „Музыкальная жизнь“ (1970, №15-24) მიუძღვნა წერილების ციკლი, სადაც გაშუქებულია კომპოზიტორის ცხრავე სიმფონია. 115, 129

პ

პაგანინი ნიკოლო (1782-1840) – იტალიელი ვირტუოზი მევიოლინე, კომპოზიტორი, ალტისტი, გიტარისტი. 202

პაერი ფერდინანდ (1771-1839) – იტალიელი საოპერო კომპოზიტორი. 223

პალესტრინა ჯოვანი პერლუჯი (1525-1594) – იტალიელი კომპოზიტორი-პოლიფონისტი, კაპელმასტერი, გუნდის მგალობელი. 124, 246

პარლერჟი ვაცლავ – წარმოშობით ჩეხი, ვენაში 11376. ნაგები ნმ. სტეფანეს ტაძრის არქიტექტორი. 7

პერსიე შარლ (1764-1838) – ფრანგი არქიტექტორი, ამპირის სტილის წარმომადგენელი. პარიზში ტრიუმფალური თაღის (არქიტექტ. ფონტენთან ერთად), ლუვრის, ვერსალის და სხვ. სასახლეების ინტერიერის, ავეჯის, დეკორატიული მორთულობის ავტორი. 48

პერუჯინო (ნამდვ. სახ. პიეტრო ვანუჩი, 1446-1524) – აღორძინების ეპოქის იტალიელი ფერმწერი, რაფაელ სანტის მასწავლებელი. მისი ფრესკებია: ვატიკანში სიქსტის კაპელაში „ნმ. პეტრესთვის გასაღებების გადაცემა“, ფლორენციაში „ჯვარცმა“, უფიცოში „ქრისტეს დატირება“, რამდენიმე მადონა და სხვ. ფერწერული ტილოები ბიბლიურ თემატიკას აღბეჭდავს. 21

პეტრი ეგონ (1881-1962) – გერმანელი პიანისტი, პედაგოგი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. XXს. დამდეგს კონცერტები გაუმართავს თბილისშიც. 172

პლატონი (იგივე არისტოკლ ათენელი, ძვ. წ. აღრ. 427-347) – ბერძენი

- ფილოსოფოსი, პოეტი, სოკრატეს მონაფე. მისი ნაწერებია: „დი-
ალექტიკა“, „ფიზიკა“, „ეთიკა“ და სხვ. 55, 71
- პლინიუს უმცროსი (ძვ. წ. აღწ. 62-114) – რომაელი მწერალი, პანე-
გორიკების ავტორი. პლინიუს უფროსის ძმისწული. 55
- პლინიუსი უფროსი (ძვ. წ. აღწ. 23-79) – ბერძენი ბუნებისმეტყველი.
მისი მრავალტომეული ნაშრომი „ბუნების ისტორია“ თარგმნილია
ევროპ. ყველა ენებზე. პლინიუს უმცროსის ბიძა. 55
- პლუტარქე (პლუტარქე ქერონელი, ძვ. წ. აღწ. 45-120 წ.) – ბერძენი
მწერალი. 50, 55, 62
- პოლიაკინი მირონ ბორისის-ძე (1895-1941) – ებრაული წარმოშობის რუსი
მევიოლინე, პედაგოგი, ლ. აუერის მონაფე. ბეთჰოვენის ნაწარმოე-
ბების ცნობილი შემსრულებელი. 202, 216
- პრაჩი ივან (იგივე იან ბოგუმირ პრაჩ, დაბად. წ. უცნობია, გარდ. 1818) –
XVII-XVIII ს. რუსეთში მოღვაწე ჩეხი კომპოზიტორი, კლავესინისტი,
ხალხური სიმღერების შემკრები. მისი კრებულიდან სიმღერების
თემატ. მასალა ბეთჰოვენმა გამოიყენა კვარტეტებში. 143, 145
- პრახტიცი (მამა-შვილი) – წარმოშობით ჩეხი, ქ. ვენაში 1137წ. ნაგები
წმ. სტეფანეს ტაძრის ხუროთმოძღვრები. 7
- პრაჰა (პრაღა) – ჩეხეთის დედაქალაქი, კულტურის ცენტრი. 59, 231
- პრიუდონი პიერ პოლ (1758-1823) – ფრანგი ფერმწერი. ცნობილია მისი
პანოები, პორტრეტები, სურათები: „ფსიქე, მოტაცებული ზეფირთა
მიერ“, „მართლმსაჯულება და შურისგება, რომლებიც სდევნიან
დანაშაულს“, „ცოლ-ქმარი ანტონების პორტრეტი“ და სხვ. 47
- პროკოფიევი სერგეი სერგეის-ძე (1891-1953) – რუსი კომპოზიტორი,
პიანისტი, დირიჟორი. 93
- პუფელი გოტლიბ კონრად – გერმანელი პოეტი. მის ლექსებზე ბეთ-
ჰოვენს აქვს სიმღერები. 256

შ

- ჟერარი ფრანსუა (1770-1837) – ფრანგი ფერმწერი, ლითოგრაფი. ჟ.
ლ. დავიდის მონაფე. მიმართავდა მითოლოგიურსა და ისტორიულ
თემატიკას: „მადამ რეკამიეს პორტრეტი“, „ნაპოლენ I საკორონაციო
სამოსში“, ეკუთვნის აგრ. დეკორატ. მხატვრობა (პარიზის პანთეონი),
ვირგილიუსისა და რასინის ნაწარმოებთა გაფორმება და სხვ. 47
- ჟვანია ნოდარ (1945) – ქართველი ალტისტი, კვარტეტისტი, პედაგოგი,
ს. ცინცაძის სახ. სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის წევრი. ბეთ-
ჰოვენის სიმებიანი კვარტეტების ცნობილი შემსრულებელი. 163

- რადიკატი ფელქს (1775-1820)** – მევიოლინე. ბეთჰოვენის კვარტეტების პირველი შემსრულებელი. 152
- რაზუმოვსკი ანდრეი კირილის-ძე (1752-1836)** – რუსი თავადი, დიპლომატი, რუსეთის ელჩი ავსტრიაში, მუსიკის მოყვარული, მეცენატი, მევიოლინე. ჰყავდა შინაური სიმებიანი კვარტეტი, რომელიც ბეთჰოვენის კვარტეტებსაც ასრულებდა. 154
- რამო ჟან ფილიპ (1683-1764)** – ფრანგი კომპოზიტორი, მუსიკის თეორეტიკოსი, ორგანისტი, პედაგოგი, საოპერო, საკლავესინო და სხვ. მრავ. ნაწარმოების ავტორი. 114
- რაფაელი სანტი (1483-1520)** – რენესანსის ეპოქის იტალიელი ფერმწერი, არქიტექტორი. ცნობილია მისი შედევერები: მადონების მთელი წყება: მადონა იესოსთან, მადონა იოანე ნათლისმცემელთან, მადონა ჩიტბატონათი და მრ. სხვ. განსაკ. სახელგანთქმულია სიქსტეს მადონა. 241
- რახმანინოვი სერგეი ვასილის-ძე (1873-1943)** – რუსი კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი. კონცერტები გაუმართავს თბილისშიც 93
- რელშტაბი ლუდვიგ (1799-1860)** – გერმანელი პოეტი, მუსიკალური კრიტიკოსი. მას ეკუთვნის „მთვარის“ სონატის სახელწოდება. 177
- რემბრანდტი (ნამდვ. სახ. ჰარმენს ვან რეინ, 1606-1669)** – ჰოლანდიელი ფერმწერი, გრაფიკოსი, პორტრეტის დიდოსტატი. მიმართავდა ძველი და ახალი აღთქმის თემატიკას. ცნობილია მისი შედევერები: „გარდამოხსნა“, „უძღები შვილი“, ავტოპორტრეტების მთელი წყება და სხვ. 21
- რიმსკი-კორსაკოვი ნიკოლაი ანდრეის-ძე (1844-1908)** – რუსი კომპოზიტორი, პედაგოგი, დირიჟორი, საზოგადო მოღვაწე, მუსიკალური მწერალი, „მძლავრი ჯგუფის“ წევრი. 217
- რიო ფანი დელ** – ბეთჰოვენის მეგობარი არისტოკრატი ქალი. 74
- რიონ ერიხ** – XX ს. მევიოლინე. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 202
- რის ფერდინანდი (1784-1838)** – გერმანელი პიანისტი, კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის მონაწილე, ავტორი ბეთჰოვენის შესახებ მემუარებისა „ბიოგრაფიული ჩანაწერები“. 79, 157, 207
- რიხტერი იოჰან პაულ (იგივე ჟან-პოლი, 1763-1825)** – გერმანელი რომანტიკოსი მწერალი, იუმორისტი. 253
- რიხტერი იოჰან** – გერმანელი დირიჟორი, ბეთჰოვენის „საზემო“ მესის პირველი შემსრულებელი 253

რიხტერი სვიატოსლავ ტეოფილის-ძე (1915-1997) – გერმანული წარმოშობის მოსკოველი პიანისტი. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 172, 176, 180, 191, 197

რიხტერი ქსავერ (1709-1789) – მანჰაიმის სკოლის წარმომადგენელი, კომპოზიტორი, კაპელმანისტერი, მანჰაიმის ორკესტრის მევიოლინე. 30

როლანი რომენ (1866-1944) – ფრანგი მწერალი, მუსიკისმცოდნე, საზოგადო მოღვაწე, პუბლიცისტი, ნობელის პრემიის ლაურეატი. ბეთჰოვენის შესახებ წიგნების, სტატიების, რომანის („ჟან კრისტოფ“) ავტორი. 77, 83, 100, 105, 109, 118, 124, 125, 127, 152, 162, 178, 179, 180, 181, 182, 187, 189, 191, 209

რომბერგი ბერნარდტ (1767-1841) – გერმანელი ვიოლონჩელისტი, კვარტეტისტი, კომპოზიტორი. ბეთჰოვენის მეგობარი, მისი კვარტეტების პირველი შემსრულებელი. 152

როსინი ჯოაკინო ანტონიო (1792-1868) – იტალიელი კომპოზიტორი, ოპერების, მესების და სხვ. ავტორი. 67, 71, 165, 231

რუბინშტეინი ანტონ გრიგორის-ძე (1829-1894) – ებრაული წარმოშობის რუსი კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე. რუსეთში კონსერვატორიის დამაარსებელი (1862წ. სანკტ-პეტერბურგი). მისი მონაწილე კომპოზიციაში – პ. ჩაიკოვსკი. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. თბილისშიც გაუმართავს კონცერტები. 124, 178, 180, 193, 217, 231

რუბინშტეინი არტურ (1889-1982) – ებრაული წარმოშობის პოლონელი პიანისტი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 216

რუბინშტეინი ნიკოლაი გრიგორის-ძე (1835-1881) – ებრაული წარმოშობის რუსი პიანისტი, დირიჟორი, პედაგოგი, მუსიკალურ-საზოგადო მოღვაწე. ანტ. რუბინშტეინთან ერთად რუსეთში კონსერვატორიის დამაარსებელი (1864წ მოსკოვი.). ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. ანტ. რუბინშტეინის ძმა. 215

რუდოლფი (1858-1889) – ერცჰერცოგი, ავსტრიის ტახტის მემკვიდრე, არქივისკოპოსი, ბეთჰოვენის თაყვანისმცემელი. 235

რუპი – პიანისტი. ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატებში საფორტეპიანო პარტიის ცნობილი შემსრულებელი. 216

რუსო ჟან ჟაკ (1712-1778) – ფრანგი ენციკლოპედისტი, ენციკლოპედიის ერთ-ერთი დამაარსებელი, ფილოსოფოსი, მწერალი (რომანები „ახალი ელოიზა“, „ემილი“), პოეტი, მუსიკის თეორეტიკოსი, კომპოზიტორი. უდიდ. გავლენა მოახდინა ევროპის განათლებაზე. სოციალური ფენების თანასწორობის, დემოკრატიის, ძმობის შესახებ პროგრესული იდეებისა და კანონმდებლობის, „სამუსიკო ლექსიკო-

რუჟე დე ლილი კლოდ ჟოზეფ (1760-1836) – ფრანგი სამხედრო ინჟინერი, საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქის კომპოზიტორი, პოეტი, სახელგანთქმული რევოლუციური სიმღერის – „მარსელიეზას“ ავტორი. ეს სიმღერა შემდეგ მსოფლიოს ინტერნაციონალურ ჰიმნად იქცა. 218

ს

საკინი ანტონიო მარია გასპარე (საკკინი, 1730-1786) – იტალიელი საოპერო კომპოზიტორი. 14

სალიერი ანტონიო (1750-1825) – ვენაში მოღვაწე იტალიელი კომპოზიტორი, დირიჟორი, პედაგოგი, იმპერატორის სასახლის კარის კაპელმასტერი, დიდი ავტორიტეტის მქონე პრივილეგირებული მუსიკოსი, რომელიც განაგებდა ვენის მუსიკალურ-თეატრალურ ცხოვრებას. გლუკის მოწაფე. 41 ოპერის ავტორი. ბეთჰოვენის მასწავლებელთაგანი კომპოზიციაში. 13, 14, 58, 204, 222, 227, 267

სამსონი – ძვ. ებრაელი გმირი, ძვ. აღთქმის პერსონაჟი, ფილისტიმელთა წინააღმდეგ ბრძოლის მეთაური, მრავალი მუსიკალური ნაწარმოების (ჰენდელის, სენ-სანსის) მოქმედი პირი. 96

სანჩესი ჯოვანი ფელიჩე (1600-1679) – იტალიელი კომპოზიტორი, მრავალი ოპერა- seria-ს ავტორი, მომღერალი, პედაგოგი. 13

სარაჯიშვილი ივანე (1862-1898) – პირველი ქართველი პროფესიული ვიოლონჩელისტი, კვარტეტისტი, პედაგოგი. საქართველოში ბეთჰოვენის სიმებიანი კვარტეტების პირველი ქართველი შემსრულებელი. მომღერალ ვანო სარაჯიშვილის ბიძაშვილი. 162

სენეკა ლუციუს ანეუს (ძვ. წ. აღრ. I ს.) – რომელი ფილოსოფოსი, დრამატურგი, პოლიტიკური მოღვაწე. იმპერატორ ნერონის აღმზრდელი. მისი ნაწერებია: „დიალოგები“, „ბედნიერი ცხოვრების შესახებ“, „ბედისწერის შესახებ“ და სხვ. ტრაგედიები: „მედეა“, „ოიდიპოსი“, „ფედრა“ და სხვ. ქადაგებდა ადამიანთა თანასწორობას. 260

სეროვი ალექსანდრ ნიკოლაის-ძე (1820-1971) – რუსი კომპოზიტორი, მუსიკის კრიტიკოსი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებებისადმი მიძღვნილი ნაშრომების ავტორი. 98

სიბორ ბორის ოსიპის-ძე (ნამდვ. გვარი ლიეშიც, 1880-1961) – ებრაული წარმოშობის რუსი მევიოლინე, პედაგოგი. ლ. აუერის მოწაფე. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების, მათ შორის სავიოლინო სონატების, ცნობილი შემსრულებელი. 217

სისარულიძე მამუკა (1966) – ქართველი პიანისტი, პედაგოგი. საქართველო-

- მი ბეთჰოვენის ყველა სავიოლინო სონატის (საფ-ნო პარტია) საჯაროდ პირველი შემსრულებელი (მევიოლინე რ. ჯანდიერთან ერთად). 216
- სკრიაბინი ალექსანდრ ნიკოლაის-ძე (1871-1915) – რუსი კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი. 93, 119
- სლატკონაი ი. – XVIII ს. სლოვენელი მუსიკოსი. 6
- სმეტანა ბედრჟიხ (1824-1884) – ჩეხური ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის ფუძემდებელი, დირიჟორი, პიანისტი, საზოგადო მოღვაწე. 130
- სმიტსი უ. – ინგლისელი პოეტი. მის სიტყვებზე დაინეროილია ბეთჰოვენის სიმღერები. 259, 260
- სოკრატე (ძვ.წ. 470/469-399) – ბერძენი ფილოსოფოსი, პლატონის მასწავლებელი. 70
- სტამიცი იან ვაცლავ ანტონინ (იგივე იოჰან შტამიცი, 1717-1757) – წარმომოებით ჩეხი გერმანიაში მოღვაწე მუსიკოსი, კომპოზიტორი, მევიოლინე, დირიჟორი, პედაგოგი. მანჰაიმის სკოლის მამამთავარი. 30
- სტამიცი კარლ (იგივე კარელ შტამიცი, 1746-1801) – წარმომოებით ჩეხი კომპოზიტორი, მანჰაიმის სკოლის წამომადგენელი, მანჰაიმის ორკესტრის მევიოლინე. იან სტამიციის ვაჟი. 30
- სტასოვი ვლადიმირ ვასილის-ძე (1824-1906) – ხელოვნების, მუსიკის, მხატვრობის კრიტიკოსი. „მძლავრჯგუფელთა“ მეგობარი და მრჩეველი. 81
- სტერნი ისააკ (1920-2001) – ებრაული წარმომოების ამერიკელი მევიოლინე, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. XX ს. 60-იან წლებში კონცერტები გაუმართავს თბილისში. 202
- სტრავენსკი იგორ ფიოდორის-ძე (1882-1971) – რუსი კომპოზიტორი, დირიჟორი. 93

ტ

- ტაბიძე გალაქტიონ (1891-1959) – ქართველი პოეტი. მისი მრავ. ლექსი საფუძვლად დაედო მუსიკალურ. ნაწარმოებებს. ლექსი მიუძღვნა ბეთჰოვენის IX სიმფონიას. 127
- ტანევეი სერგეი ივანეს-ძე (1856-1915) – რუსი კომპოზიტორი, პიანისტი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე. რუსეთში ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ერთ-ერთი პირველი შემსრულებელი. პ. ჩაიკოვსკის, ნ. რუბინ-შტეინის მოწაფე. მისი მოწაფეები კომპოზიციაში: ს. რახმანინოვი, ა. სკრიაბინი, ნ. მეტნერი, ზ. ფალიაშვილი და სხვ. 217
- ტარტინი ჯუზეპე (1692-1770) – იტალიელი ვირტუოზი მევიოლინე, ნაყოფიერი კომპოზიტორი, პედაგოგი, მუსიკის თეორეტიკოსი. 200

ტაციტუსი პუბლიუს კორნელიუსი (დაახლ. 55-120 წ. წ.) – ძვ. რომელი ისტორიკოსი, ორატორი, პოლიტიკური მოღვაწე. 55

Teatr an Kortina – ქ. ვენაში 1665წ. აგებული ცნობილი საოპერო თეატრი. 11

ტიბო ჟაკ (1880-1953) – ფრანგი მევიოლინე, პარიზში მარგერიტ ლონგისა და ჟაკ ტიბოს სახელობის პიანისტთა და მევიოლინეთა საერთაშორისო კონკურსის დამაარსებელი (პიანისტ მარგერიტ ლონგთან ერთად). ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატების ცნობილი შემსრულებელი. 216

ტინტორეტო (ნამდვ. სახელი ჯაკოპო რობუსტი, 1518-1594) – დიდი იტალიელი ფერმწერი, ტიციანის მოწაფე. მისი ფერწერული ტილოებიდან განსაკუთრებით ცნობილია „აბელის სიკვდილი“, „ცოდვად დაცემა“, „ქორწილი კანაში“, „ჯვარცმა“, „წმ. მარკოზის სასწაული“ და სხვ. 21

ტოესკი კარლო ჯუზეპე (1724-1788) – მანჰაიმში მოღვაწე იტალიელი კომპოზიტორი, მანჰაიმის სკოლის წარმომადგენელი, მანჰაიმის ორკესტრის მევიოლინე. 30

ტოლსტოი ლევ ნიკოლაის-ძე (1828-1910) – რუსი მწერალი. მისი ცნობილი რომანებია „ომი და მშვიდობა“, „ანა კარენინა“, „აღდგომა“, მოთხრობები, მათ შორის „კრეიცერის სონატა“ და სხვ. 214

ტომსონი (იხ. თომსონი)

ტოსკანინი არტურო (1867-1957) – იტალიელი საოპერო და სიმფონიური დირიჟორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 110, 116, 129, 202, 252, 253

ტრეიჩე გეორგ ფრიდრიხ (1776-1842) – წარმოშობით ჩეხი, გერმანი-აში მოღვაწე მწერალი, დრამატურგი, პოეტი, მსახიობი, საოპერო რეჟისორი, „ფიდელიოს“ ლიბრეტოს მესამე რედაქციის ავტორი. 223, 270

ტუსკია იონა (1901-1962) – ქართველი კომპოზიტორი, მევიოლინე, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე, ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორი (1952-1962). მოწაფეები: ს. ნასიძე, გ. ყანჩელი, ი. კეჭაყმაძე, ვ. აზარაშვილი და სხვ. 164, 253

უ

ულიბიშევი ალექსანდრ დმიტრის-ძე (1794-1858) – რუსი მუსიკისა და ლიტერატურის კრიტიკოსი, პუბლიცისტი, მწერალი. რუსეთში ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატების ერთ-ერთი პირველი შემსრულებელი.

ბელი (მ. ბალაქირევთან ერთად) 216
უმლაუფი მიხაელ (1781-1842) – ავსტრიელი კომპოზიტორი, მევიოლინე,
დირიჟორი. 222

ფ

ფალიაშვილი ზაქარია (1871-1933) – ქართველი კომპოზიტორი, ქართული კლასიკური მუსიკის ფუძემდებელი, დირიჟორი, პედაგოგი, ორგანისტი, ხალხური სიმღერის შემკრები, საზოგადო მოღვაწე. საქართველოში პირველი მესის ავტორი. 252

ფალიაშვილი ივანე (1868-1934) – პირველი ქართველი პროფესიული საოპერო და სიმფონიური დირიჟორი, პიანისტი, ორგანისტი. საქართველოში ბეთჰოვენის IX სიმფონიის პირველი შემსრულებელი. ზ. ფალიაშვილის ძმა. 123, 128, 197

ფერმანი ვალენტინ ედუარდის-ძე (1896-1948) – ებრაული წარმოშობის მოსკოველი მუსიკისმცოდნე-ისტორიკოსი, პედაგოგი. 83

ფილცი ანტონ (გარდ. 1760) – კომპოზიტორი, მანჰაიმის სკოლის წარმომადგენელი, მანჰაიმის ორკესტრის ვიოლონჩელისტი. ი. სტამიცის მონაფე. 30

ფიოსტერი ემანუილ ალოიზ (1748-1823) – ავსტრიაში მოღვაწე ჩეხი კომპოზიტორი, მუსიკის თეორეტიკოსი. ბეთჰოვენს საკვარტეტო ჟანრში თავის მასწავლებლად მიაჩნდა. 58

ფიშერი ედვინ (1886-1960) – შვეიცარიელი პიანისტი, დირიჟორი. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 197

ფოგელვაიდე ვალტერ ფონ დერ (დაახლ. 1170-1230) – XIII ს. სახელგანთქმული გერმანელი მინეზინგერი. 9

ფონტენი პიერ ფრანსუა ლეონარ (1762-1853) — ფრანგი არქიტექტორი, ამპირის სტილის წარმომადგენელი. ეკუთვნის პარიზში ტრიუმფალური თალი (1806, არქიტექტ. პერსიესთან ერთად), ვერსალისა და სხვ. სასახლეების ინტერიერის, ავეჯის, სადღესასწაულო ზეიმების გაფორმება და სხვ. 48

ფრაგონარი ჟან ონორე (1732-1806) – ფრანგი ფერმწერი, გრაფიკოსი. როკოკოს სტილის წარმომადგენელი. მისი ნამუშევრებია: „საქანელაზე“, „ზეიმი სენ-კლუში“, პეიზაჟები, ლირიკული სცენები და სხვ. 21

ფრანჩესკატი ზინო (რენე, 1902-1991) – იტალიური წარმოშობის ფრანგი მევიოლინე, ვუნდერკინდი, 10 წლის ასაკში ასრულებდა ბეთჰოვენის სავიოლინო კონცერტს, შემდეგში ბეთჰოვენის სავიოლინო

სონატების ცნობილი შემსრულებელი. 216

ფრიდმანი იგნაც (1882-1948) – პოლონელი პიანისტი, კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 180

ფურტვენგლერი ვილჰელმ (1886-1954) – გერმანელი დირიჟორი, კომპოზიტორი, მუსიკალური მწერალი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 110, 116, 129, 197, 202

ფუქსი იოჰან (1660-1741) – ვენაში მოღვაწე გერმანელი კომპოზიტორი, ოპერა-seria-ს, საკულტო მუსიკის, „კონტრაპუნქტის“ სახელმძღვანელოს ავტორი. 13

ძ

ქერუბინი ლუიჯი კარლო ზენობიო სალვატორე მარიო (1760-1842) – რევოლუციის ეპოქის საფრანგეთში მოღვაწე იტალიელი კომპოზიტორი, პედაგოგი, რევოლუციური სიმღერების, მარშების, „ხსნის ოპერის“ ჟანრის ოპერების, საკულტო მუსიკის და სხვ. ავტორი. ბეთჰოვენი მის მუსიკას მაღალ შეფასებას აძლევდა. 107, 130, 219, 220, 222

ქრისტე – 70, 238, 248, 251

ქუთაისი – საქართველოს ერთ-ერთი კულტურული ცენტრი, სადაც საქართველოში პირველად დაიდგა ბეთჰოვენის ოპერა „ფიდელიო“, შესრულდა სიმფონია №9. 129, 232, 233

ღ

ღლონტი ფელიქს (ფილიპე, 1927) – ქართველი კომპოზიტორი, პედაგოგი. 119

ყ

ყანჭელი გიორგი (გია, 1935) – ქართველი კომპოზიტორი. ევროპაში მოღვაწე. 119

ყარაშვილი ანდრია (1857-1925) – ქართველი კომპოზიტორი, პირველი ქართველი პროფესიული მევიოლინე, პედაგოგი, ანსამბლისტი, საზოგადო მოღვაწე, პირველი ქართული სიმებიანი კვარტეტის ავტორი, პირველი ქართული სიმებიანი საშემსრულებლო კვარტეტის დამაარსებელი. 163

შ

შავერზაშვილ ალექსანდრე (შურა, 1919-2003) – ქართველი კომპოზიტორი.

რი, ხელოვნებათმცოდნე, პედაგოგი. მოწაფეები: ი. ბარდანაშვილი, გაბუნია ნუნუ, ნ. ვანაძე და სხვ. 164

შაიე-რიშე – ფრანგი პიანისტი, ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატებში საფორტეპიანო პარტიის შემსრულებელი. 216.

შალიაპინი ფიოდორ ივანეს-ძე (1873-1938) – რუსი მომღერალი ბანი. პროფესიული საოპერო მოღვაწეობა დაიწყო თბილისში. ბეთჰოვენის ცალკეული სიმღერის, აგრეთვე მუსორგსკის „რწყილის“ ცნობილი შემსრულებელი. 258

შელინგი ფრიდრიხ ვილჰელმ იოჰან (1775-1854) – გერმანელი ფილოსოფოსი-იდეალისტი. მისი ნაწერებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია: „ერთიანი ბუნების ფილოსოფიის არსებობის შესაძლებლობის შესახებ“, „სამყაროსეული სულის შესახებ“, „ტრანსცედენტური იდეალიზმის სისტემა“. 48

შენკ იოჰან (1753-1836) – ავსტრიაში მოღვაწე ჩეხი კომპოზიტორი, მუსიკის თეორეტიკოსი, ბეთჰოვენის მასწავლებელი. 58

შერინგი ჰენრიკ (1918-1988) – პოლონური წარმოშობის მექსიკელი მევიოლინე, ბეთჰოვენის სავიოლინო სონატების ცნობილი შემსრულებელი. 216

შექსპირი უილიამ (1564-1616) – ინგლისელი დრამატურგი, რომლის მრავალი ტრაგედია და კომედია საფუძვლად დაედო მუსიკალურ ნაწარმოებებს, მათ შორის ბეთჰოვენისას. 50, 56, 62, 112, 143, 179

შილერი ფრიდრიხ (1759-1805) – გერმანელი დრამატურგი, პოეტი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, ისტორიკოსი, განმანათლებელი. მისი ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა გოეთემ. შილერის ნაწარმოებების მიხედვით დაწერილია მუსიკალური ნაწარმოებები. შილერის შემოქმედება საქართველოში გაიცნეს XIX ს. ქართულ სცენებზე უდიდესი წარმატებით იდგმებოდა მისი რიგით პირველი ტრაგედია „ყაჩაღები“ (თავდაპ. სათაურით „ავაზაკები“, 1887). უდიდესი წარმატება ჰქონდა ს. ახმეტელის მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელებულ დადგმას, სათაურით „ყაჩაღები“ (1933); დ. ალექსიძის მიერ კ. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დიდი წარმატებით დაიდგა „დონ კარლოსი“ (1971). 28-29, 45, 51, 56, 62, 97, 123, 124, 125, 150, 271

შინდლერი ანტონ (1795-1864) – გერმანელი დირიჟორი, მუსიკის კრიტიკოსი, ბეთჰოვენის მეგობარი და მდივანი, ბეთჰოვენის პირველი ბიოგრაფიის ავტორი. 71, 80, 137, 181, 246

შინკელი კარლ ფრიდის (1781-1841) – გერმანელი არქიტექტორი,

ფერმწერი, გრაფიკოსი. გვიანი კლასიციზმის წარმომადგენელი. მას ეკუთვნის: ბერლინის დრამატული თეატრის, ძვ. მუზეუმის, სამშენებლო აკადემიის და სხვ. ნაგებობათა არქიტექტურა. 48

შნაბელი არტურ (1882-1951) – ებრაული წარმოშობის გერმანელი პიანისტი, კომპოზიტორი, პედაგოგი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 171, 172, 176, 184, 185, 191, 196

შოპენი ფრიდერიკ ფრანტიშეკ (1810-1849) – პოლონელი რომანტიკოსი კომპოზიტორი, პოლონური ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის ფუძემდებელი, პიანისტი, პედაგოგი. 161, 170

შოსტაკოვიჩი დმიტრი დმიტრის-ძე (1906-1975) – რუსი კომპოზიტორი, პიანისტი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე. 93, 119

შოუ ბერნარდ ჯორჯ (1856-1950) – ინგლისელი (ირლანდიელი) მწერალი, მუსიკალური კრიტიკოსი, დრამატურგი. განსაკუთრებით ცნობილია მისი „პიგმალიონი“ (იდგმებოდა მარჯანიშვილის სახ. თეატრში), რომლის მიხედვით შექმნილია პოპულარული ფილმი-მიუზიკლი „ჩემი მშვენიერი ლედი“. 74

შოუ რობერტ (1916-1999) – ამერიკელი საგუნდო დირიჟორი, „რობერტ შოუს გუნდის“ დამაარსებელი და ლოტბარი. 252, 253

შპორი ლუდვიგ (1784-1859) – გერმანელი კომპოზიტორი, მევიოლინე. 142

შრედერ-დევერიენტი ვილჰელმინა (1804-1860) – გერმანელი საოპერო მომღერალი, სოპრანო. „ფიდელიოში“ ლეონორას პარტიის შემსრულებელი. 221, 228

შუბარტი ქრისტიან ფრიდრიჰ დანიელ (1739-1791). – გერმანელი პოეტი, მწერალი, პოეტი, კომპოზიტორი, ესთეტიკოსი. 45.

შუბერტი ფრანც პეტერ (1797-1828) – ავსტრიელი რომანტიკოსი კომპოზიტორი, რომანტიკული სიმფონიის, ვოკალური ციკლის ჟანრის ფუძემდებელი, პიანისტი. ბეთჰოვენის თაყვანისმცემელი. 22, 261, 265, 266

შუმანი რობერტ (1810-1856) – გერმანელი რომანტიკოსი კომპოზიტორი, საფ-ნო პროგრამული ციკლის ჟანრის ფუძემდებელი, დირიჟორი, პედაგოგი, მუსიკალური მწერალი, მუსიკალური კრიტიკოსი. 87, 109, 115, 128, 132, 153, 159, 161, 202, 214, 221, 265, 266

შუპაცინგი იგნაც (ჟუპანჩიჩ, 1776-1830) – ავსტრიაში მოღვაწე სლოვენელი მევიოლინე, ალტისტი, დირიჟორი, კომპოზიტორი, ანსამბლისტი, რაზუმოვსკის, ლიხნოვსკის კვარტეტის პირველი მევიოლინე, „Augarten-ის“ დირიჟორი, ბეთჰოვენის ალტის მასწავლებელი, მეგობარი, მისი მრავ. კამერული ანსამბლის პირველი შემსრულებელი. 149, 152, 154, 199, 202

ჩ

ჩაიკოვსკი პიოტრ ილიას-ძე (1840-1893) – რუსი კომპოზიტორი, დირიჟორი, მუსიკალური კრიტიკოსი, პედაგოგი. მონაწილეობი: ს. ტანეევი და სხვ. 81, 87, 88, 95, 106, 125, 130, 211

ჩერნი კარლ (1785-1842) – ჩეხური წარმოშობის ავსტრიელი პიანისტი, კომპოზიტორი, პედაგოგი, ბეთჰოვენის მოწაფე, კარლ ბეთჰოვენის მასწავლებელი. ბეთჰოვენის საფ-ნო ნაწარმოებების ერთ-ერთი პირველი შემსრულებელი. ცნობილია მისი საფ-ნო ეტიუდები. 79, 145, 168, 171, 172, 185, 195

ჩიგოგიძე ნიკოლოზ (ნიკო, 1892-1962) – ქართველი პროფესიული პოლიფონისტი, მუსიკისმცოდნე-თეორეტიკოსი, პედაგოგი. 253

ჩლაიძე გიორგი (გოგი. 1943) – ქართველი პიანისტი, კომპოზიტორი. 266

ჩუბინიშვილი ოთარ (1941) – ქართველი ვიოლონჩელისტი, კვარტეტისტი, პედაგოგი, ს. ცინცაძის სახ. სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის ვიოლონჩელისტი, ბეთჰოვენის სიმები. კვარტეტების ცნობილი შემსრულებელი. 156, 163

ც

ციგანოვ დიმიტრი მიხაილის-ძე (1903-1992) – რუსი მევიოლინე, პედაგოგი, კვარტეტისტი, მოსკოვში ბეთჰოვენის სახელობის სიმებიანი კვარტეტის დამაარსებელი. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 217

ცინცაძე სულხან (1925-1991) – ქართველი კომპოზიტორი, ვიოლონჩელისტი, კვარტეტისტი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორი (1965-1984), კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე (1984-1991). 156, 164

ცმესკალი ნიკოლაუს ფონ დომანოვეც (1759-1833) – ვენაში მოღვაწე ჩეხი ვიოლონჩელისტი, კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის მეგობარი. 57, 58, 148

წ

წყალტუბო – საქართველოს საკურორტო ქალაქი, სადაც შესრულდა ბეთჰოვენის IX სიმფონია. 129

ჭ

- ჭავჭავაძე ალექსანდრე (1786-1846)** – ქართველი პოეტი, საქართველოში რომანტიკული მიმდინარეობის ერთ-ერთი წამომწყები. 163
- ჭიაურელი ირაკლი (1948)** – ქართველი დირიჟორი, საქართველოში (ქ. ქუთაისში) „ფიდელიო“-ს პირველი დადგმის დირიჟორი. 232
- ჭიჭინაძე გიორგი (გოგი, 1969)** – ქართველი დირიჟორი. სტუდენტური ორკესტრის ძალებით კომპაქტდისკზე განახორციელა ბეთჰოვენის „ეგმონტის“ ჩანაწერი. 133

ხ

- ხორზალა იოჰან (1798-1860)** – ჩეხური წარმოშობის ავსტრიელი პიანისტი, კომპოზიტორი. 246
- ხუროძე ზაქარია (1925-2005)** – ქართველი დირიჟორი, პედაგოგი, ბეთჰოვენის მრავალი ნაწარმოების ცნობილი შემსრულებელი. 110, 133
- ხუჭუა პავლე (1905-1986)** – ქართველი მუსიკისმცოდნე-ისტორიკოსი, მუსიკალური კრიტიკოსი, პედაგოგი. მონაწილეობა: მ. ახმეტელი, ე. ბალანჩივაძე, ნ. ქავთარაძე და სხვ. 253

ჯ

- ჯანდიერი როდამ (1942)** – ქართველი მევიოლინე, პედაგოგი. საქართველოში ბეთჰოვენის ათივე სავიოლინო სონატის საჯაროდ პირველი შემსრულებელი (პიანისტ მ. სიხარულიძესთან ერთად). 216

კ

- კაპენეკი ფრანსუა ანტუან (1761-1849)** – ფრანგი დირიჟორი, მევიოლინე, კომპოზიტორი. ბეთჰოვენის IX სიმფონიის პირველი შემსრულებელი პარიზში (1831). 88
- კაბსბურგები** – ავსტრია-გერმანიის სამეფო დინასტია, რომლის პირველი წარმომადგენელია ჰერცოგი ვერნერი (დაბად. ნ. უცნობ., გარდაიცვ. 1096). 1273 წლიდან XX ს. დამდეგამდე იმპერატორები ავსტრია-გერმანიის სახელმწიფოსი, რომელშიც შედიოდა რომი, ავსტრია, გერმანეთი, ესპანეთი, უნგრეთი, ჩეხეთი, სლოვაკეთი. 21
- კაგენაუ რეინჰარდ ფონ** – XIII ს. სახელგანთქმული მინეზინგერი. 9
- კაიდნი მიხაელ (1737-1806)** – ავსტრიელი კომპოზიტორი, ნაყოფიერად მოღვაწეობდა საკულტო, კამერულ, სიმფონიურ ჟანრებში, კაპელ-მაისტერი, ორგანისტი. ფრ. ი. ჰაიდნის ძმა. 240

პაიდნი ფრანც იოზეფ (1732-1809) – ავსტრიელი კომპოზიტორი, ვენის კლასიკური სკოლის ფუძემდებელი, დირიჟორი, კაპელმაისტერი. ბეთოვენის მასწავლებელი. 3, 17, 22, 31, 135, 141-143, 147, 166-167, 200, 204, 212, 221, 234, 236, 242, 247, 250, 252, 266-267

პაუპტმანი (იხ. მილდერ-პაუპტმანი)

პეგელი გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხი (1770-1831) – გერმანელი ფილოსოფოსი-მატერიალისტი. მისი ნაწერებია: „სულის ფენომენოლოგია“, „ლოგიკა“, „ფილოსოფიურ მეცნიერებათა ენციკლოპედია“, „ისტორიის ფილოსოფია“, „ესთეტიკა“, „რელიგიის ფილოსოფია“ და სხვ. 48

პეიფეცი იაშა (იოსებ რობერტის-ძე, 1901-1987) – ებრაული წარმოშობის ამერიკელი მევიოლინე, პედაგოგი, ბეთოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. 202, 210, 216

პელეცოუსი კლოდ ადრიენ (1715-1771) – ფრანგი ფილოსოფოსი, ფრანგული ენციკლოპედიის ერთ-ერთი დამაარსებელი. 25

პელმი თ. – ბეთოვენის შემოქმედების მკვლევარი. 142

პენდელი გეორგ ფრიდრიხ (1685-1759) – გერმანელი კომპოზიტორი, ორგანისტი, კლავესინისტი, დირიჟორი, კაპელმაისტერი. ინგლისის ეროვნული კომპოზიტორი. 11, 32, 52, 53, 96, 124, 130, 199, 228, 236, 251

პერდერი იოჰან გოტფრიდ (1744-1803) – გერმანელი ფილოსოფოსი, ლიტერატურის კრიტიკოსი, მწერალი, პოეტი, ხალხ. სიმღერების შემკრები და გამომცემელი, თვალსაჩინო როლი ითამაშა გერმანიაში ეროვნული თვითშეგნების გამოღვიძებაში. 27, 97

პილერი იოჰან ადამ (1728-1804) – გერმანელი კომპოზიტორი, დირიჟორი, მუსიკალური მწერალი, საზოგადო მოღვაწე, მრავალი ზინგშილის ავტორი. 12

პილიარტ ნიკოლას (გილიარდი, 1547-1619) – ინგლისელი მინიატურისტი, იუველირი, პოლბაინის მოწაფე. სასახლის კარის მხატვარი. 22

პინდემიტი პაულ (1895-1963) – გერმანელი კომპოზიტორი, ალტისტი, მევიოლინე, კვარტეტისტი, პედაგოგი, მუსიკის თეორეტიკოსი. 93

პიპოკრატე (ძვ. წ. აღრ. 460-377 წ.წ.) – ძვ. ბერძენი ექიმი, მედიცინის მამა. 260

პოლბაინი – ალორძინების ეპოქის მთელი ოჯახი გამოჩენილი ფერმწერებისა და გრაფიკოსებისა, რომელთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩევიან ჰანს უფროსი (1460-1524) და ჰანს უმცროსი (1497-1543). მიმართავდნენ რელიგიურ თემატიკას, მოხატეს ეკლესიები, ეკუთვნით აგრ. პორტრეტები. 21, 22

პოლბახი პაულ პენრიხ ფრიდრიხ (1723-1789) – გერმანელი განმანათლებ-

- ბელი, მატერიალისტური ფილოსოფიის მიმდევარი, ფრანგული ენციკლოპედიის ერთ-ერთი ავტორი. 25
- პომეროსი (ძვ. წ. აღრ. IX ს.) – ბერძენი ლეგენდარული ბრმა პოეტი-რაფსოდი, „ოდისეისისა“ და „ილიადას“ ავტორი. 50, 55
- პორაციუსი ფლავუს კვინტუსი (ძვ. წ. აღრ. 65-68) – რომაელი პოეტი. 55
- პოროვიცი ვლადიმირ სამოილის-ძე (გოროვიცი, 1904-1989) – ებრაული წარმოშობის ამერიკელი პიანისტი, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი. XX ს. დამდეგს კონცერტებს მართავდა თბილისშიც. 180, 191
- პოფმანი ერნსტ თეოდორ ამადეი (1776-1822) – გერმანელი პოეტი-რომანტიკოსი, კომპოზიტორი (ოპ. „უნდინა“), მუსიკალური კრიტიკოსი. უდიდესი როლი ითამაშა გერმანეთში რომანტიკული მიმდინარეობის განვითარებაში. 103
- პოფმანი იოსებ (იუზეფ. 1876-1957) – ებრაული წარმოშობის პოლონელი პიანისტი, პედაგოგი, ანტ. რუბინშტეინის მოწაფე, ბეთჰოვენის ნაწარმოებების ცნობილი შემსრულებელი.
- პუბერი ფრანც კსავერ (1760-1810) – ავსტრიელი პოეტი. ბეთჰოვენის ორატორიის „ქრისტე ზეთისხილის მთაზე“ სიტყვების ავტორი. 270

ლიტერატურა

1. Р. Роллиан. 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. Хохловкина А. Западноевропейская опера. М., Госмузизд. 1962
8. Сорокер Я. Скрипичные сонаты Бетховена. М., Госмузизд. 1963
9. Попова Н. Д. Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века М., „Просвещение„ 1976
10. Письма Бетховена. М. „Музыка„ 1970

სანოტო გამოცემები, რომლებსაც ავრღნობა მითითებული მაგალითები

1. Beethoven. Symphonie Nr. 1. Nr. 501. Edition Peters. Leipzig
2. Beethoven. Symphonie Nr. 3. Nr. 503. Edition Peters. Leipzig
3. Beethoven. Symphonie Nr. 5. Nr. 505 Edition Peters. Leipzig
4. Beethoven. Symphonie Nr. 6. Nr. 506. Edition Peters. Leipzig
5. Beethoven. Symphonie IX. Nr. 30. Wiener Philharmonischer Verlag. Wien
6. Beethoven. Egmont ouverture. Nr. 608. Edition Peters. Leipzig
7. Beethoven. Klavierkonzert Nr. 5. Nr. 606. Edition Peters. Leipzig
8. Beethoven. Violinkonzert. Nr. 601. Edition Peters. Leipzig

9. Beethoven. Missa Solemnis. Partitur. 5708. Edition Peters. Leipzig
10. Beethoven. Missa Solemnis. Klavier-Auszug. Neu Durchgesehen von Kurt Soldan. Edition Peters. Leipzig.
11. Л. Бетховен. Сонаты для фортепьяно в четырех томах. т. I. №№1-8. Редакция А.Б. Гольденвейзера. Государственное музыкальное издательство. М., 1957
12. Л. Бетховен. Сонаты для фортепьяно в четырех томах. т. II. №№9-15. Редакция А.Б. Гольденвейзера. Государственное музыкальное издательство. М., 1958
13. Л. Бетховен. Сонаты для фортепьяно в четырех томах. Под редакцией А. Б. Гольденвейзера. т. III. №№16-24. Государственное музыкальное издательство. М., 1958
14. Сонаты Бетховена в четырех томах. т. IV. №№25-32. под редакцией А. Б. Гольденвейзера. Издательство „Музыка„ М., 1964
15. Sonatas for violin and piano. Weiner. Editio Musica Budapest. z. 3365
16. Бетховен. Квартеты №№ 1-3. Партитура. М., Музыка. 1966
17. Бетховен. Квартеты. №№ 4-6. Партитура. М., Музыка. 1967
18. Бетховен. Квартеты. №№ 7-9. Партитура. М., Музыка. 1970
19. Бетховен. Квартеты №№10, 11. Партитура. М., Музыка. 1972
20. Бетховен. Квартеты. №№12-14. Партитура. М., Музыка. 1975
21. Бетховен. Квартеты №№15-17. Партитура. М., Музыка. 1976
22. Бетховен. К далекой возлюбленной. М., „Музыка„ 1988
23. Л. Бетховен. „Фиделио„ Партитура. Изд. „Музыка„ 1971
24. Л. Бетховен. „Фиделио„ Клавир. Государственное Музыкальное издательство. 1960

სიმფონიები

სიმფონია №3. პარტიტურა.

- I ნაწ. შესავალი. გვ. 1. ტ.ტ 1-2
მთავარი პარტია. გვ. 1. ტ.ტ 3-7 და ა.შ.
დამხმარე პარტია გვ. 4. ციფრი 40-დან ტ.ტ 6-16 და ა.შ.
(ჰობოის პარტია)
დასკვნითი პარტია გვ. 6. ციფრი 60-დან ტ.ტ 6-24 (| ვიო-
ლინოები)
ახალი თემა დამუშავებაში გვ. 25. ც. 280-დან ტ.ტ 5-20
(ჰობოი)
- II ნაწ. გვ. 64.
სამგლოვიარო მარშის თემა. ტ.ტ. 1-9 (| ვიოლინოები,
კონტრაბასები)
ტრიოს თემა გვ. 72. ც.72-ის წინ 1-დან 11 ტ.ტ.
- III ნაწ. გვ. 100. ტ.ტ 1-8 (ვიოლინოები, ვიოლონჩელოები)
ტრიოს თემა გვ. 110. ტ.ტ 1-9
- IV ნაწ. გვ. 128. ვარიაციის I თემა ც. 10-ის შემდეგ ტ.ტ 3-10
(სიმებიანი ჯგუფი)
ვარიაციის II თემა გვ. 131. ც. 80-ის წინ ტ.ტ 5-9

სიმფონია №5. პარტიტურა

- I ნაწ.
შესავალი. გვ. 1 ტ.ტ 1-5
მთავარი პარტია გვ. 1 ტ.ტ 6-24
დამხმარე პარტია გვ. 4 ც. 60-ის შემდეგ ტ.ტ 4-7
დასკვნითი პარტია გვ. 6. ც. 110. ტ.ტ 1-8
adagio-ში ჰობოის თემა გვ. 15. ც. 270-ის წინ 2 ტ.ტ.
- II ნაწ. გვ. 31
ვარიაციის I თემა გვ. 31 ტ.ტ. 1-8 (ალტები, ვიოლონჩე-
ლოები)
ვარიაციის II თემა გვ. 32. ც. 20-ის შემდეგ ტ.ტ 3-5
(ფაგოტი)
- III ნაწ. გვ. 52 ტ.ტ. 1-9 (ვიოლონჩელო, კონტრაბასი)

ბედისწერის ლაიტმოტივი გვ. 53. ც. 20-ის წინ ტ.ტ 1-8
IV ნაწ. გვ. 71. მთავარი პარტია. ტ.ტ 1-6
დამხმარე პარტია. გვ. 102. ც. 210-ის წინ ტ.ტ. 3-6

სიმფონია №8. პარტიტურა

- I ნაწ. გვ. 1. მთავარი პარტია. ტ.ტ 1-4
დამხმარე პარტია ც. 70-ს წინ ტ.ტ 3-12 (ვიოლინოები)
- II ნაწ. გვ. 34. მთავარი პარტია ტ.ტ 1-7 (სიმებიანი ჯგუფი)
გვ. 43. დამხმარე პარტია ც. 30-ის შემდეგ ტ.ტ 4-9
(ფაგოტი)
გვ. 75. ბულბულის გალობის იმიტირება ც. 130 ტ.ტ 1-4
(ფლეიტა)
გვ. 75. მწყერის ჭუკჭუკის იმიტირება ც. 130. ტ.ტ. 1-3
(ჰობოი)
გვ. 75. გუგულის სტვენის იმიტირება ც. 130-ის შემდეგ
ტ.ტ 2-3 (კლარნეტი)
- III ნაწ. გვ. 77. მთავარი თემა გვ. 77. ტ.ტ. 1-9 (სიმებიანი
ჯგუფი)
ვარიაციის I თემა გვ. 78. ც. 20-ის შემდეგ ტ.ტ 5-13
(ფლეიტა)
ვარიაციის II თემა გვ. 79. ც. 40 ტ.ტ. 1-9 (ჰობოი)
გვ. 84. ტრიო ც. 160-ის შემდეგ ტ.ტ. 6-9 (I და II ვიო-
ლინოები)
- IV ნაწ. გვ. 90. დასაწყისი ტ.ტ. 1-10 (სიმებიანი ჯგუფი)
- V ნაწ. გვ. 114 მთავარი პარტია ტ.ტ 1-5 (კლარნეტები)
გვ. 114 დამხმარე პარტია ც. 10-ის წინ ტ.ტ. 1-8 (ვიო-
ლინოები)

სიმფონია №9

- I ნაწ. გვ. 1. შესავალი
გვ. 3. მთავარი პარტია. ც. 20-ის წინ ტ.ტ. 4-20 tutti
გვ. 10. I დამხმარე პარტია. ც. 70-ის შემდეგ ტ.ტ. 5-10
(ფლეიტა)
გვ. 11 II დამხმარე პარტია. ც. 80-ის შემდეგ ტ.ტ. 2-13.
(ჩასაბერი ჯგუფი)
გვ. 42. რეპრიზა ც. 300-ის შემდეგ ტ. 2

- გვ. 62 კოდა. ც. 425-ის შემდეგ ტ. 3
- II ნაწ. გვ. 82 მთავარი პარტია. ტ.ტ. 1-6 (სიმებიანი ჯგუფი)
- გვ. 89. დამხმარე პარტია ც. 85-ის შემდეგ. ტ.ტ. 9-20
(ფლეიტა, ჰობოი, კლანეტი, ფაგოტი)
- გვ. 126. კოდა tutti
- III ნაწ. გვ. 129. შესავალი. ტ.ტ 1-3
- გვ. 129 ვარიაციის I თემა. ტ.ტ 3-6 (სიმებიანი ჯგუფი)
- გვ. 131 ვარიაციის II თემა ც. 20-ის შემდეგ ტ.ტ 6-4 (ვიო-
ლინო, ალტი)
- IV ნაწ. გვ. 159 შესავალი. ტ.ტ 1-8
- გვ. 160. I თემა. ვიოლონჩელოებისა და კონტრაბასების
რეჩიტატივი ც. 10-ის წინ ტ.ტ 1-10
- გვ. 177. საგუნდო ნაწილი. შესავალი. ტ.ტ. 1-8
- გვ. 178 ბარიტონის სოლო რეჩიტატივი ც. 215.
- გვ. 180. სიხარულის თემა. ც. 240.

უვერტიურა „ეგმონტი“

- გვ. 1. შესავალი ტ.ტ 1-5. tutti, შემდეგ სიმებიანი ჯგუფი.
- გვ. 1 შესავლის II თემა. ტ.ტ 5-8 (ჰობოი, ფლეიტა, ფაგო-
ტი, საყვირი).
- გვ. 4. მთავარი პარტია. ც. 30-ის წინ ტ.ტ 5-12 (სიმებიანი
ჯგუფი).
- გვ. 6. დამხმარე პარტია. ც. 60-ის წინ ტ.ტ 2-6 (ვიო-
ლინოები).
- გვ. 9. დამუშავება. ც. 80.

საფორტეპიანო სონატები

საფ-ნო სონატა №8 „პათეტიკური“. გვ. 157

- შესავალი. ტ.ტ 1-11
- I ნაწ. მთ. პარტია. ტ.ტ. 1-9
- დამხმ. პარტია. ტ.ტ. 41-49
- დასკვნ. პარტია ტ.ტ. 78-88
- დამუშავება allegro molto e con brio
- II ნაწ. I თემა ტ.ტ. 1-8
- II თემა ტ.ტ. 16-23

- III თემა ტ.ტ. 44-50
- III ნან. I თემა ტ.ტ. 1-9
- II თემა ტ.ტ. 20-27
- III თემა ტ.ტ. 44-50

სონატა №14 „მთვარის“. გვ. 124

- I ნან. ტ.ტ. 1-9
- II ნან. თემა ტ.ტ 1-9
- ტრიო. თემა ტ.ტ 1-9
- III ნან. მთ. პარტ. ტ.ტ 1-2
- დამხმ. პარტ. ტ.ტ 21-24

სონატა №17 „რეჩიტატივიტურთ“.

- I ნან. გვ. 31-38
- II ნან. გვ. 38-43
- III ნან. გვ. 44-55

სონატა №21 „ავრორა“

- I ნან. გვ. 97-122
- II ნან. გვ. 113-133

სონატა №23 „აპასიონატა“

- I ნან. გვ. 148-166
- II ნან. გვ. 167-170
- III ნან. გვ. 171-184

სონატა №31 ფუგიტურთ

- I ნან. გვ. 166-174
- II ნან. გვ. 175-177.
- III ნან. გვ. 178-179.
- IV ნან. ფუგა. გვ. 180-189

საფორტეპიანო კონცერტი №5. პარტიტურა

- საორკესტრო შესავალი. გვ. 1-21. ტტ. 1-109
- I ნან. მთ. პარტია. საორკ. პარტიაში (I ვიოლინოები). გვ.4.
- ტ.ტ 10-20

- დამხმ. პარტია. გვ. 6. ც. 20-ის შემდეგ ტ.ტ. 4-10
 დასკვნითი პარტია გვ. 8. ც. 30. ტ.ტ. 4-10
 II ნაწ. გვ. 109. ვარიაციის თემა. ტ.ტ. 1-12 (სიმებიანი ჯგუფი)
 გვ. I ვარიაცია. გვ. 110. ც. 10. (საფ-ნო პარტია)
 III ნაწ. გვ. 122 I თემა ტ.ტ 1-4. (საფ-ნო პარტია)
 გვ. 131. II თემა ც. 130-140. (საფ-ნო პარტია)

სიმებიანი კვარტეტები

კვარტეტი თხზ. 18. №4

- I ნაწ. გვ. 3. მთავარი პარტია ტ.ტ. 1-5
 II ნაწ. გვ. 15. სკერცო. თემა ტ.ტ. 1-9
 III ნაწ. გვ. 24 თემა ტ.ტ 1-9
 გვ. 26 ტრიო
 IV ნაწ. გვ. 28 თემა ტ.ტ. 1-5

კვარტეტი №8 თხზ. 59. №2 გვ. 65

- I ნაწ. გვ. 65. შესავალი ტ. 1.
 გვ 65. მთავარი პარტია ტ.ტ 3-7
 II ნაწ. გვ. 79. ვარიაციის თემა ტ.ტ. 1-8
 III ნაწ. გვ. 88. I ნაწ.
 გვ. 90. შუა ნაწ. რუსული თემა ტ.ტ. 1-7
 IV ნაწ. გვ. 94 რონდოს თემა ტ.ტ. 1-4
 გვ. 95 ფუგატოს თემა ტ.ტ. 3-8

კვარტეტი №9 თხზ. 59 №3. გვ. 111

- I ნაწ. გვ. 111. ინტროდუქცია ტ.ტ 1-29
 გვ. 112 მთავარი პარტია ტ.ტ 1-6
 II ნაწ. გვ. 126. ვარიაციის თემა ტ.ტ 1-5
 III ნაწ. გვ. 135. თემა ტ.ტ. 1-4
 IV ნაწ. გვ. 140. რონდოს თემა ტ.ტ. 1-3

კვარტეტი №10 თხზ. 74. გვ. 5

- I ნაწ. გვ. 5. თემა ტ.ტ. 1-8
 II ნაწ. გვ. 26. რონდოს თემა ტ.ტ. 1-8
 III ნაწ. გვ. 39 სკერცოს თემა ტ.ტ. 1-5
 IV ნაწ. გვ. 62. ვარიაციის თემა ტ.ტ. 1-9

კვარტეტი №11. თხზ. 95. გვ. 76.

- I ნაწ. გვ. 76. მთავარი პარტია ტ.ტ.1-5

- გვ. 77. დამხმარე პარტია ტ.ტ 12-15
 II ნაწ. გვ. 96 შესავალი ტ.ტ. 1-4
 გვ. 96. მთავარი თემა ტ.ტ 5-12
 გვ. 98 ფუგირებული განვითარება ტ.ტ 7-18
 III ნაწ. გვ. 111. მთავარი თემა ტ.ტ 1-8
 IV ნაწ. გვ. 129. მთავარი პარტია ტ.ტ. 1-5
 გვ. 130 დამხმარე პარტია ტ.ტ 1-4

კვარტეტი №12 თხზ. 127.

- I ნაწ. გვ. 3. შესავალი ტ.ტ 1-6
 გვ. 3. მთავარი პარტია ტ.ტ 1-8
 II ნაწ. გვ. 15. ვარიაციის თემა ტ.ტ. 1-13
 III ნაწ. გვ. 30. შესავალი ტ.ტ 1-2
 გვ. 30. მთავარი თემა ტ.ტ. 2-8
 IV ნაწ. გვ. 49. მთავარი პარტია ტ.ტ 1-5

კვარტეტი №13 თხზ. 130.

- I ნაწ. გვ. 64. შესავალი ტ.ტ 1-15
 გვ. 64. თემა ტ.ტ 15-20
 გვ. 65. ახალი თემა ტ.ტ 21-25
 გვ. 65. ახალი თემა ტ.ტ. 25-29
 II ნაწ. გვ. 81. თემა ტ.ტ 1-4
 III ნაწ. გვ. 86. თემა ტ.ტ 1-4
 IV ნაწ. გვ. 101. თემა ტ.ტ 1-8
 V ნაწ. გვ. 107. კავატიინის თემა ტ.ტ 1-6

კვარტეტი №14 თხზ. 131

- I ნაწ. გვ. 132. ფუგის თემა ტ.ტ 1-5
 II ნაწ. გვ. 137. თემა ტ.ტ 1-9
 III ნაწ. გვ. 145. თემა ტ.ტ. 1-6
 IV ნაწ. გვ. 146. ვარიაციის თემა ტ.ტ 1-10
 V ნაწ. გვ. 156. თემა ტ.ტ 1-9
 VI ნაწ. გვ. 157. თემა ტ.ტ 1-6

კვარტეტი №15. თხზ. 132. გვ. 3

- I ნაწ. გვ. 3 შესავალი. ტ.ტ. 1-8
 გვ. 3. პირველი თემა ტ.ტ. 11-20
 II ნაწ. გვ. 20. პირველი თემა ტ.ტ. 1-8
 გვ. 25. შუა ნაწ.
 III ნაწ. გვ. 30. ვარიაციის თემა ტ.ტ 1-7

IV ნან. გვ. 45. მთავარი პარტია ტ.ტ. 1-10

კვარტეტი №17. თხზ. 135. გვ. 99

I ნან. გვ. 99. თემა ტ.ტ 1-4

II ნან. გვ. 110 თემა ტ.ტ 1-9

III ნან. გვ. 119. თემა ტ.ტ 1-4

IV ნან. გვ. 123. ძნელად მიღწეული გადანწყვეტილება ტ.ტ 1-5

გვ. 123. მთავარი პარტია. 1-12

გვ. 123. დამხმარე პარტია ტ.ტ 13-17

გვ. 130 კოდა

სავიოლინო შემოქმედება

კონცერტი. თხზ. 61. პარტიტურა

I ნან. გვ. 1-9. საორკესტრო შესავალი. ც. 1-90

გვ. 1. მთავარი პარტია ტ.ტ 2-5 (ჰობოი, კლარნეტი, ფაგოტი)

გვ. 5. დამხმარე პარტია. ც. 40-ის შემდეგ ტ.ტ 4-10 (ჰობოი, კლარნეტი, ფაგოტი)

გვ. 9. ც. 90. სოლო ვიოლინო

გვ. 51 ც. 510. დამხმარე პარტია. (სოლო ვიოლინოს პარტია) ტ.ტ 1-8

II ნან. გვ. 54. ვარიაციის თემა ტ.ტ 1-11 (სიმებიანი ჯგუფი)

III ნან. გვ. 63. რონდოს თემა. ტ.ტ 1-5 (სოლო ვიოლინო)

სონატები

სონატა №5 თხზ. 24. გვ. 93.

I ნან. გვ. 93. მთავარი პარტია. ტ.ტ 1-10 (ვიოლინო)

გვ. 94 ც. 4. დამხმარე პარტია. ტ.ტ 1-5 (ვიოლინო)

II ნან. გვ. 104 ლირიკული თემა. ტ.ტ. 2-9 (ფ-ნო)

III ნან. გვ. 108. მთავარი თემა. ტ.ტ 1-9 (ფ-ნო)

გვ. 108 ტრიო. ციფრი 3-4 (ვიოლინო, ფ-ნო)

IV ნან. გვ. 109. რონდოს თემა ტ.ტ 1-5 (ფ-ნო)

სონატა №9 თხზ. 47 გვ. 84

I ნან. გვ. 84. შესავალი ტ.ტ 1-19. შესავლის თემა ტ.ტ 1-4 (ვიოლინო)

გვ. 84. მთავარი პარტია. Presto. ტ.ტ 1-10 (ვიოლინო,

ფ-ნო)

გვ. 87. დამხმარე პარტია Adagio ტ.ტ 1-6 (ვიოლონო)

II ნაწ. გვ. 100 ვარიაციის თემა. ტ.ტ 1-4 (ფ-ნო)

III ნაწ. გვ. 112. მთავარი პარტია. ტ.ტ 1-10 (ვიოლინო, ფ-ნო)

გვ. 115. დამხმარე პარტია. 2/4 ზომა. ტ.ტ 1-7 (ფ-ნო)

ოპერა „ფიდელიო“. პარტიტურა.

უვერტიურა. გვ. 1-25

გვ. 1. შესავალი. ალლეგრო ტ.ტ 1-22.

გვ. 2. მთავარი პარტია. ტ.ტ. 23 და ა.შ.

გვ. 5. დამხმარე პარტია. allegro ტ.ტ. 1-9

I მოქმ. გვ. 58. კვარტეტი (მარცელინა, გლეზონორა, ჟაკინო, როკო).

andante sostenuto

გვ. 111. პიზაროს არია გუნდით. allegro agitato

გვ. 128. პიზაროს და როკოს დუეტი. allegro con brio

გვ. 148. ლეონორას რეჩიტატივი და არია. allegro agitato

გვ. 163. დასკვნითი გუნდი. allegro ma non troppo

გვ. 184. ლეონორას და როკოს დუეტი. allegro vivace

II მოქმ. გვ. 228. საორკესტრო შესავალი. grave

გვ. 232 ფლორესტანის რეჩიტატივი და

გვ. 233. არია. adagio

გვ. 317. ლეონორას და ფლორესტანის საფინალო დუეტი
allegro vivace

გვ. 328. საფინალო გუნდის საორკესტრო შესავალი.
allegro vivace

გვ. 334. საფინალო გუნდი
allegro vivace

გვ. 173. საფინალო გუნდი.

საზეიმო მესა. Missa solennis. კლავირი.

I ნაწ. Kyrie. გვ. 4.

გვ. 4. საორკესტრო შესავალი. ტ.ტ. 1-21

გვ. 21. Kyrie eleison. გუნდი და სოლისტები. ც. 19

გვ. 8. Christe eleison. სოლისტთა კვარტეტი და გუნდი. ც. 86.

გვ. 8 ქრისტეს სახის პირველი გამოჩენა. სოლისტთა
კვარტეტი. ც. 86

გვ. 11. Kyrie eleison. სოლისტთა კვარტეტი და გუნდი.
ც. 128.

II ნაწ. Gloria. გვ. 16.

გვ. 16. საორკესტრო შესავალი ტ.ტ. 1-4

გვ. 16. გუნდი. Gloria. ც. 5

გვ. 22. საორკესტრო შესავალი. ც. 128. ტ.ტ 1-17

გვ. 22. Gratias. სოლისტთა კვარტეტი და გუნდი. ც. 145.

გვ. 23. domine Deus. გუნდი. ც. 170.

გვ. 26. საორკესტრო შესავალი ც. 230. ტ.ტ 1-8

გვ. 27 Qui tollis. სოლისტთა კვარტეტი. ც. 237.

გვ. 34. საორკესტრო შესავალი. ც. 310. ტ.ტ. 1-6

გვ. 34. Quoniam. გუნდი. ც. 316.

გვ. 36. In Gloria. ფუგა. გუნდი, სოლისტი: ალტი და სო-
პრანო. ც. 360.

III ნაწ. Credo. გვ. 50.

გვ. 50. საორკესტრო შესავალი ტ.ტ. 1-5.

გვ. 50. Credo. სოლისტთა კვარტეტი.

გვ. 58. Et incarnatus. სოლისტთა კვარტეტი და გუნდი. ც. 124.

გვ. 61. Crucifixus. სოლისტთა კვარტეტი და გუნდი. ც. 156.

გვ. 65. Et resurrexit. გუნდი. ც. 188.

გვ. 69. Credo in spiritum sanctus. გუნდი. ც. 267.

გვ. 72 et vitam ფუგა. სოლისტთა კვარტეტი და გუნდი. ც. 306.

IV ნაწ. Sanctus. გვ. 85.

გვ. 85. საორკესტრო. შესავალი. ტ.ტ. 1-10.

გვ. 85. Sanctus. სოლისტთა კვარტეტი. ც. 12

გვ. 86. Pleni sunt coeli. სოლისტთა კვარტეტი. ც. 34.

გვ. 88. Osanna. სოლისტთა კვარტეტი. ც. 52.

გვ. 90. Preludium. საორკესტრო სოლო. ც. 79.

გვ. 90. Benedictus. გუნდის ბანები. შემდეგ სოლისტთა
კვარტეტი. გუნდი. ც. 114.

V ნაწ. Agnus Dei. გვ. 101.

გვ. 101. საორკესტრო შესავალი. ტ.ტ. 1-4

გვ. 101. Agnus Dei. ბანის სოლო. ც. 6. ტ.ტ 1- 10.

გვ. 107. Dona nobis pacem. სოლისტთა კვარტეტი და

გუნდი. ც. 96.

გვ. 118. საორკესტრო სოლო. ც. 265-326

გვ. 121. Agnus Dei. დასკვნითი გუნდი. სოლისტთა კვარტეტი და გუნდი. ც. 326.

გვ. 123. ფუგის თემა ჰენდელის ორატორიიდან „მესია“. ც. 373

საზეიმო მესა. *Missa Solemnis*. პარტიტურა.

I ნაწ. kyrie გვ. 4.

გვ. 4. საორკესტრო შესავალი. ტ.ტ. 1-21

გვ. 5-11. Kyrie. გუნდი და სოლისტები.

გვ. 11-17. Christe eleison. სოლისტთა კვარტეტი და გუნდი.

გვ. 18-25 Kyrie. სოლისტთა კვარტეტი და გუნდი.

გვ. 11. ქრისტეს სახის პირველი გამოჩენა. სოპრანოს პარტია.

გვ. 18-25. Kyrie eleison 21-ჯერ გამეორება.

II ნაწ. Gloria. გვ. 26.

გვ. 26. საორკესტრო შესავალი. ტ.ტ. 1-4.

გვ. 27-40. გუნდი Gloria.

გვ. 42-45. Gratias. სოლისტთა კვარტეტი.

გვ. 45-51. Domine Deus (Tempo I). სოლისტთა კვარტეტი.

გვ. 52-63. Laghetto. Qui tollis. სოლისტთა კვარტეტი.

გვ. 64-67. Allegro maestoso. Quoniam tu solus. გუნდი.

გვ. 67-92. in Gloria Dei patris. ფუგა. გუნდი და სოლისტები.

გვ. 93-97. Gloria. Presto. სოლისტთა კვარტეტი.

III ნაწ. Credo. გვ. 98.

გვ. 98. საორკესტრო შესავალი ტ.ტ. 1-4.

გვ. 98-102. Credo. გუნდი და სოლისტთა კვარტეტი.

გვ. 103-114. Credo in unum dominum. გუნდი და სოლისტთა კვარტეტი.

გვ. 114-118. et incarnatus. გუნდი და სოლისტთა კვარტეტი.

გვ. 119-123. et Crucifixus. გუნდი და სოლისტთა კვარტეტი.

გვ. 124-134. Et resurrexit. გუნდი.

გვ. 133-139. Credo. გუნდი.

გვ. 140-166. et vitam. ფუგა. სოლისტთა კვარტეტი და გუნდი.

IV ნაწ. Sanctus.

საორკესტრო შესავალი. Adagio. გვ. 167. ტ.ტ. 1-11.

გვ. 168-170. Sanctus. გუნდი და სოლისტები.

გვ. 171-175. Pleni Sunt coeli. Allegro pesante. გუნდი და სოლისტები.

გვ. 176-178. Osanna. Presto. სოლისტთა კვარტეტი.

გვ. 179-181. Praeludium. Sostenuto ma non troppo. საორკესტრო სოლო..

გვ. 182-205. Benedictus. ბანის სოლო, შემდეგ სოლისტთა კვარტეტი.

V ნაწ. Agnus Dei.

გვ. 206-217. Agnus Dei. ბანის სოლო, შემდეგ გუნდი და სოლისტთა კვარტეტი.

გვ. 217-229. Dona nobis pacem. Allegretto vivace. გუნდი.

გვ. 229-262. Agnus Dei dona nobis pacem. დასკვნითი ნაწილი. სოლისტთა სოლო, რეჩიტატივები, გუნდი.

გვ. 235-238. ფუგის თემა ჰენდელის ორატორიიდან „მესია“.

გვ. 251-262. Coda. tempo primo. გუნდი და სოლისტები.

მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების გენიალური წარმომადგენლის, დიდი გერმანელი კომპოზიტორის, ვენის კლასიკური სკოლის დამაგვირგვინებლის, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის მუსიკას ქართველი საზოგადოება ჯერ კიდევ XIX ს. 20-30-იან წლებში ეზიარა. იმიეროდან დღემდე ისმენს, ასრულებს, უყვარს და სწავლობს მას. ბეთჰოვენის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ ქართულ ენაზე დანერგილი სახელმძღვანელო ლიტერატურა კი არ გაგვაჩნია. უცხო ენაზე, უპირატესად რუსულად, ან თარგმანის მეშვეობით ვეცნობით მისი ბიოგრაფიისა და შემოქმედების შესახებ მონოგრაფიებს, ნარკვევებსა და სხვა. დარწმუნებული ვარ, ჩემს პროფესიულ წინაპრებს, ქართველ მუსიკისმცოდნეთა წინამორბედ თაობას, ხელენიფებოდა ქართულად ბეთჰოვენის შესახებ სახელმძღვანელოების, მეცნიერული, კვლევითი და სხვ. ლიტერატურის შექმნა, საბჭოური რეჟიმის თავისებურებებს რომ არ შეეშალა ხელი. სახელმწიფო დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ ეროვნულ ენაზე ზრუნვამ კიდევ მეტი აქტუალობა შეიძინა. მსოფლიო ცივილიზაციის მონაპოვართა ათვისება, რაც ქვეყნის კულტურის დონის მაჩვენებელია, უნდა ხდებოდეს ეროვნული საშუალებებით. ამ შემთხვევაში, სახელდობრ ბეთჰოვენის შემოქმედებასთან, ანუ მსოფლიო ცივილიზაციის ერთ-ერთ უდიდეს მონაპოვართან ზიარება, მუსიკასთან ერთად უნდა ხდებოდეს ქართული ენის შემწეობით. ისიც სათქმელია, რომ ქართული ენის უფლებები ბევრჯერ შებლაღულა, უკანასკნელად XIX-XX სს-ში, რუსული იმპერიის გარემოში, როცა, როგორც ითქვა, მთელ რიგ პროფესიებში ქართულ ენაზე სახელმძღვანელოების გამოცემა აუარებელ წინააღმდეგობას აწყდებოდა. ახლა ქართულ ენას, მართალია, სახელმწიფო იცავს, მაგრამ შემღვრევის საშიშროება სრულიადაც არ გამქრალა. ქართულ ენას ახლა სხვა უცხო ენები უტევენ. მნიშვნელოვანია სხვაც, იმის გამო, რომ მოსწავლე ახალგაზრდობას (ამ შემთხვევაში უპირატესად მუსიკოსებს ვგულისხმობ) არა აქვს საშუალება

ქართულად, მშობლიურ ენაზე დაეუფლოს პროფესიულ ცოდნას, მეტყველება ღარიბდება, მათი სიტყვიერი მარაგი მწირი ხდება. მართალია, სამეტყველო ენა მუსიკირებასთან უშუალო კავშირში არაა, მაგრამ ზოგადი განათლება, ზოგად-კულტურული თვალსაწიერი უსათუოდ აღიბეჭდება მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაციაში და მუსიკალური ტექსტის წვდომაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ბეთჰოვენის თაყვანისმცემელი ბრამსი ბრძანებს კიდეც: „მხოლოდ და მხოლოდ საკრავზე ხანგრძლივი ვარჯიში არ კმარა, მეტი კითხვაა საჭირო.“ ცხადია, მუსიკოსისათვის აუცილებელია სიტყვის მარაგი, რადგან სჭირდება საკუთარი აზრის ჩამოყალიბება, სიტყვა კი აზროვნების ფორმაა. ნუ დაგვავინწყდება, რომ „პირველითგან იყო სიტყვა და სიტყვა იგი იყო ღმრთისა თანა, და ღმერთი იყო სიტყვა იგი“ (იოანე 1,1).

ყოველივე ზემოთქმული ქართულ ენაზე მუსიკის ისტორიის სახელმძღვანელოს შექმნის აუცილებლობის რწმენას განმიტკიცებდა. გადავდგი გაბედული ნაბიჯი – საბოლოო სახე მივეცი ჩემს დიდი ხნის ნაშრომს „ბეთჰოვენის ცხოვრება და შემოქმედება“. ამასთანავე, წინამდებარე წიგნით გასრულდა ციკლი ჩემს მიერ მომზადებული სახელმძღვანელოებისა, რომლებმაც მოიცვა XVIII ს. II ნახევრისა და XIX ს. დამდეგის დასავლეთ ევროპის მუსიკის ისტორია.

ჩემს მისწრაფებაში, მუშაობა გამეგრძელებინა წინამდებარე მონოგრაფიაზე, მხნეობას მძენდა ის გარემოება, რომ ჩემი ადრე გამოცემული სახელმძღვანელოები – „დასავლეთ ევროპის მუსიკის ისტორია. XVIII ს. I ნახევარი. გ. ფ. ჰენდელი, ი. ს. ბახი“ (2002), „დასავლეთ ევროპის მუსიკის ისტორია. ვენის კლასიკური სკოლა. ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტი“ (2003), „დასავლეთ ევროპის მუსიკის ისტორია. ვენის კლასიკური სკოლა. ქ. ვ. გლუკი. ფ. ი. ჰაიდნი“ (2004), პედაგოგიურ პრაქტიკაშიც დამკვიდრდა და მას ფართო საზოგადოებაშიც გამოუჩნდა მკითხველი. აქვე დავძენ. ჩემი ადრეული სახელმძღვანელოები, „დასავლეთ ევროპის მუსიკის ისტორია. XVIII ს. პირველი ნახევარი. გ. ფ. ჰენდელი. ი. ს. ბახი“, გააზრებული იყო როგორც დამხმარე

სახელმძღვანელო. შემდეგ წიგნებში „ვენის კლასიკური სკოლა. ვ. ა. მოცარტი“; „ვენის კლასიკური სკოლა ქ. ვ. გლუკი. ფ. ი. ჰაიდნი“, და განსაკუთრებით კი „ვენის კლასიკური სკოლა, ლ. ვან ბეთჰოვენი“ მასალა მიენოდება უფრო ვრცლად და საბოლოოდ სწავლების სხვადასხვა საფეხურისათვის მისადაგებული სახელმძღვანელოს სახე შეიძინა.

ზემოხსენებული სახელმძღვანელოების წინასიტყვაობაში ნათქვამს გავიმეორებ: უცხო ენების ცოდნის საჭიროებას არამც თუ გამოვრიცხავ, პირიქით, გულმხურვალედ მივესალმები. რაც მეტი უცხო ენა ეცოდინება ქართველ ახალგაზდობას — მით უკეთესი. ამასთანავე, მტკიცედ მრწამს, პროფესიულ ლიტერატურას მოსწავლე-ახალგაზრდობა, უეჭველად, მშობლიურ ენაზე უნდა ეუფლებოდეს. მხოლოდ ამის შემდეგ უნდა დაეწაფოს და გაეცნოს უცხოენოვანს. ამიტომ, წინამდებარე სახელმძღვანელოში კვლავინდებურად ვადექ პრინციპს — მომეხმო ის მშვენიერი ქართული სიტყვები გაუცვეთელი რომაა და სინონიმებითაც გამემდიდრებინა მოსწავლეთა სალექსიკო მარაგი. მოკლედ რომ მოვჭრა, შევეცადე მეტყველება რაც შემეძლო მრავალფეროვანი გამეხადა, რათა ქართველმა მუსიკოსმა-ახალგაზრდობამ უკეთ აითვისოს მშობლიური ქართული ენის უმდიდრესი ლექსიკა, გაიმდიდროს საკუთარი მეტყველება. ბეთჰოვენის ნაწარმოებების მუსიკისმცოდნეური ანალიზის ცოდნა მუსიკოსი მოსწავლე-ახალგაზრდობისათვის კი ნამდვილად სასურველია, რამეთუ არა მარტო პროფესიულ უნარს შეჰმატებს, არამედ სულიერადაც გაამდიდრებს, მის პიროვნებას სრულშეჟღერებს.

სახელმძღვანელოზე მუშაობისას ჩემი მიზანი არ ყოფილა რაიმე ახალი კუთხით წარმომეჩინა დიდი კლასიკოსის შემოქმედება. პირიქით, შეგნებულად ვცდილობდი რაც შეიძლება დავახლოებოდი აპრობირებულსა და დანერგილ აზრს, რადგან მიმაჩნია, რომ სახელმძღვანელო უნდა გადმოსცემდეს იმ დებულებებსა და თეორიებს, დროის გამოცდას რომ გაუძღეს, უკამათოდ რომ არიან მიღებული და დამკვიდრდნენ კიდეც. სიახლე, ორიგინალური შეხედულებები, სამეცნიერო გამოკვლევებში,

სამეცნიერო ნაშრომებში უნდა ამოიკითხებოდეს, ვინაიდან ცალკეული მეცნიერის ესა თუ ის შეხედულება, თუნდაც ფრიად საინტერესო, შესაძლოა საკამათოც და შემდგომ უარყოფილიც კი შეიქნას თავად ავტორის მიერაც კი. ამის უამრავი მაგალითი ბეთჰოვენის შემოქმედებასთან მიმართებაშიც მოიძიება.

ამრიგად, მონოგრაფიაში „ვენის კლასიკური სკოლა. ლუდ-ვიგ ვან ბეთჰოვენი“ შეძლებისდაგვარად გათვალისწინებულია ჩემთვის ხელმისაწვდომ სახელმძღვანელოთა ღირსებები, დაცულია ამ სახელმძღვანელოთა მეთოდოლოგია, მუსიკალური მასალის შერჩევისა და მისი ანალიზის პრინციპები, ვინაიდან ეს მეთოდოლოგია აპრობირებულია და, ვფიქრობ, საუკეთესო შედეგის მომტანიც. ამავედროულად, წინამდებარე სახელმძღვანელოში, ვესწრაფოდი მეტი სისრულით წარმომედგინა ბეთჰოვენის შემოქმედება, უფრო ვრცლად გამეშუქებინა ის ცალკეული ნაწარმოები, რომელიც უწინდელ სახელმძღვანელოებში იდეოლოგიურ მიზეზთა გამო არ იყო მოცემული. ასეთია მაგ., *Missa Solemnis*, საორგანო შემოქმედება; უფრო ვრცლად, ვიდრე მანამდე, გაანალიზებულია, აგრეთვე, ვოკალური ციკლი, სავიოლინო სონატები და ცალკეული საკვარტეტო თხზულებები.

კვლავინდებურად სავალდებულოდ მივიჩნიე აღმენიშნა ევროპული მუსიკის თითოეულ ნიმუშთან ქართველი საზოგადოების ზიარების პირველ შემთხვევათა ფაქტები, რათა ახალმა თაობამ იცოდეს თუ რა მემკვიდრეობა გადმოეცა ესტაფეტით, რომელ დროში აქვს გადგმული ფესვი ქართველი საზოგადოების ზიარებას დიდი გერმანელი კომპოზიტორის მუსიკასთან, როგორია ისტორიული დისტანცია, რარიგ საძირკველზე მკვიდრობს ქართველი მსმენელი აუდიტორიის დახვეწილი მუსიკალური გემოვნება. ახალმა თაობამ უსათუოდ უნდა უწყოდეს და პატივიც მიაგოს იმ პიროვნებათა ნათელ სახელებს, ვინც პირველმა გაახ-მიანა ბეთჰოვენის დიდებული მუსიკა საქართველოს ცის ქვეშ.

სახელმძღვანელოს დართული აქვს სახელთა საძიებელი, რომელიც მკითხველს წიგნში მოხსენიებულ პიროვნებათა შესახებ მიაწვდის მოკლე ცნობებს.

ერთი სახელმძღვანელო, რა თქმა უნდა, სრულად ვერ

მოიცავს, ბეთჰოვენისებრ ბუმბერაზი შემოქმედის, ვერც ბიოგრაფიას და, მით უფრო, შემოქმედებას. ასეთი ამოცანა ერთი სახელმძღვანელოს ფარგლებს ბევრად აღემატება და ამის პრეტენზია არც გამაჩნდა.

„ვენის კლასიკური სკოლა. ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი“ პირველი ცდაა ქართულ ენაზე გააშუქოს მასში შესულ საკითხთა წრე. ამდენად, შესაძლოა, არც ხარვეზებისგან იყოს დაზღვეული. კეთილგანწყობილ შენიშვნებსა და სურვილებს, ალბათ, გაითვალისწინებს მომავალი თაობის ჩემი კოლეგა, რადგან მჯერა, ქართული „ბეთჰოვენიანას“ შექმნა ქართული მუსიკისმცოდნეობის სამომავლო ამოცანაა.

თუკი სახელმძღვანელო „ვენის კლასიკური სკოლა. ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი“ პროფესიაში სავალ გზაზე ხელს შეაშველებს სწავლას მოწყურებულ ქართველ ახალგაზრდობას, თუკი ბეთჰოვენის უკიდევანო მხატვრულ სამყაროს წვდომაში დაეხმარება, ამას ჩემი პროფესიული ცხოვრების უმთავრეს მიღწევად მივიჩნევ. რარიგ გავართვი თავი ამოცანას, უთუოდ, დრო აჩვენებს.

დასასრულს სასიამოვნო ვალდებულებად მიმაჩნია განსაკუთრებული მადლიერებით მოვიხსენიო ადამიანები, ვინც ხელი გამიმართა წიგნის გამოსაცემად მომზადებაში, ეს ბრძანდებიან: მანანა ხვთისიაშვილი, მანანა ტაბიძე, მზია ჯაფარიძე, მათა გუგუშვილი, ლევან ჩხაიძე, გიორგი სარალიძე. თავს მდაბლად ვუხრი თითოეულ მათგანს კეთილმოსურნეობისა და უანგარო დახმარებისათვის.

რუსუდან ქუთათელაძე

2006-2012 წ.წ.

თბილისი

ჩასამატებელი გვ. 62-ზე, II აბზაცის VII სტრიქონზე.



ჩასამატებელი გვ. 115-ზე, IV აბზაცის ბოლოს, სიტყვის „ევოლუციაში“-ს შემდეგ:

ბეთჰოვენის დაბადების 200 წლისთავისადმი მიძღვნილ წერილების ციკლში გივი ორჯონიკიძე წერს: „პასტორალურის“ უშუალო წინამორბედი, ეჭვგარეშეა, იყო საშუალო ნიჭის კომპოზიტორის, იუსტინ ჰაინრიხ კნეხტის სიმფონია „ბუნების მუსიკალური პორტრეტები“. ამ თხზულებას ბეთჰოვენის ჩანაფიქრის მონათესავე პროგრამაც კი ახლავს. მონათესავე კია, მაგრამ მხოლოდ გარეგნული თვისებებით და არა საწყისი იდეის გადმოცემის სიღრმით. ამრიგად, სწორედ ბეთჰოვენი უნდა იყოს მიჩნეული სიმფონიის ჟანრში პასტორალური თემის წამომწყებად“ (1970).

ჩასამატებელი გვ. 255-ზე, I აბზაცის III სტრიქონის, სიტყვების „სტიქია არ ყოფილა“-ს შემდეგ:

აი რას წერს, მაგალითად, მუსორგსკი, 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 მთხზეულები გახლდნენ... გერმანელები მღერიან ისე, როგორც ლაპარაკობენ, ხოლო ლაპარაკობენ *a faire tonner le gosier* (ხახაში გრგვინვით. რ.ქ.), მაგრამ როცა სასიმღეროსა სთხზავენ, მაშინ *gosier*-ზე არა ფიქრობენ, ძალად ტენიან ადამიანურ აზრებს წინასწარაკვი-ატებული მუსიკალური ფრაზების ჩარჩოებში...“ (1870).

ვენის კლასიკური სკოლა	3
ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი	44
სიმფონიური შემოქმედება	82
საკვარტეტო შემოქმედება	134
საფორტეპიანო შემოქმედება	164
სავიოლინო შემოქმედება	199
ოპერა „ფიდელიო“, 1805	218
საზეიმო მესა	234
ვოკალური შემოქმედება	255
საორგანო შემოქმედება	267
ბეთჰოვენის ძირითადი ნაწარმოებები	270
სახელთა საძიებელი	274
ლიტერატურა	310
სანოტო გამოცემების ჩამონათვალი	310
სანოტო მაგალითები	312
ბოლოსიტყვაობა	323