

სიმფონიის ჟანრის წანამდგვრები XVII-XVIII საუკუნეების ინსტრუმენტულ ჟანრებში ქეთევან ჭიტაძე

ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ანოტაცია:

სტატიაში განხილულია სიმფონიის ჟანრის ჩამოყალიბების წინა პერიოდი, მისი ინსტრუმენტული წანამდგვრები. საუბარია იმაზე, თუ რა გზით მოხდა ტრიო-სონატის, სოლო ხემიანი სონატის, საორკესტრო სიუიტის, *concerto grosso*-ს, *Nachtmusik*-ის, იტალიური უვერტიურის ჟანრების ჩამოყალიბება და რა როლი შეასრულეს მათ სიმფონიის ფორმირებაში. ამ თვალსაზრისით, სტატიის კვლევის სფეროს წარმოადგენენ როგორც ცალკეული ინსტრუმენტული ჟანრები, სადაც მოქმედებენ საკუთრივ ბაროკოსული ტენდენციები, ისე ინსტრუმენტული მუსიკის ის მოდელებიც, სადაც ბაროკოს პრინციპებთან ერთად მზადდება გარკვეული კლასიციზტური ორიენტირები. აქედან გამომდინარე ნაშრომის მიზანია XVII-XVIII საუკუნეების ინსტრუმენტული მუსიკის განხილვა-ანალიზი კლასიკურ სიმფონიასთან მიმართებაში.

სტატიაში განხილულია შემდეგი საკითხები:

- ბაროკოს ეპოქის ინსტრუმენტული ჟანრები;
- ინსტრუმენტული ჟანრების დიფერენციაციის პროცესი;
- სიმფონიის არქექტიპური მოდელისთვის სახასიათო ნიშნები ბაროკოს ეპოქის ინსტრუმენტულ ჟანრებში;
- ბაროკოს ეპოქის ინსტრუმენტული ჟანრების მნიშვნელობა სიმფონიისთვის.

საკვანძო სიტყვები: სიმფონია, ჟანრი, ინსტრუმენტული მუსიკა, ბაროკო, ადრეული კლასიციზმი, ტრიო-სონატა, სოლო ხემიანი სონატა, საორკესტრო სიუიტა, *concerto grosso*, *Nachtmusik*, *Sinfonia*, იტალიური უვერტიურა

სიმფონია – კლასიკური ინსტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე მდგრადი ჟანრია. მასში, თითქმის სამი ასწლეულის წინ, XVIII საუკუნეში მოხდა ძველი გამოცდილების აკუმულირება-კონცენტრაცია – შეიქმნა მყარი, უნივერსალური ჟანრული მოდელი, რომელიც მიმართული იყო ფართო აუდიტორიისადმი (ეს ინსტრუმენტული მუსიკისთვის მანამდე უპრეცედენტო მოვლენა იყო). მოდელის სტაბილურობა და სიმყარე, სხვა ფაქტორებთან ერთად, განაპირობა მისმა ფუნდამენტმა – სხვა ინსტრუმენტული ჟანრებიდან მომდინარე წანამდგვრებმა. სიმფონია, ფაქტობრივად, წარმოადგენს თითქმის ყველა ადრინდელი მნიშვნელოვანი ჟანრის მნიშვნელოვანი თვისებების განზოგადებას, მათ საერთო ჯამს.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ სიმფონია „აბსოლუტური“ მუსიკის ჟანრს წარმოადგენს, სადაც მსმენელთან ურთიერთობს არა კონკრეტული პროგრამა-სიუჟეტი, არამედ წმინდა მუსიკალური კანონზომიერებები. ამიტომაც, ჩვენთვის აქტუალური სწორედ ეს უკანასკნელია. გვინტერესებს, რა გზით მოხდა ამა თუ იმ ჟანრის ჩამოყალიბება და რა როლი შეასრულა ამა თუ იმ ჟანრმა მომავალი სიმფონიის ფორმირებაში. ამ თვალსაზრისით, ჩვენთვის საინტერესოა როგორც ცალკეული ინსტრუმენტული ჟანრები, სადაც მოქმედებენ საკუთრივ ბაროკოსული ტენდენციები,

ისე ინსტრუმენტული მუსიკის ის მოდელებიც, სადაც ბაროკოს პრინციპებთან ერთად მზადდება გარკვეული კლასიციზტური ორიენტირები. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ინსტრუმენტული ჟანრების გარდა სიმფონიის ჩამოყალიბებაზე უდიდესი გავლენა იქონია თეატრის კანონზომიერებებმა (ეს საკითხი საფუძვლიანადაა გამოკვლეული ვ. კონენის შრომაში *Театр и симфония* [იხ. 4]). თუმცა ამ საკითხს მხოლოდ ფრაგმენტულად შევხებით. გარდა ამისა, თეატრის და სიმფონიის ურთიერთმიმართების საკითხი ფუნდამენტურადაა გამოკვლეული და ამიტომ ნაკლებაქტუალურია. რაც შეეხება ადრეკლასიკური ინსტრუმენტული ჟანრებისა და სიმფონიის კავშირს, ეს საკითხი სათანადოდ დღემდე არაა შესწავლილი.

ინსტრუმენტული ჟანრების ჩამოყალიბება დაკავშირებულია გვიანი რენესანსის და ბაროკოს ეპოქებთან. „ბაროკოს ეპოქაზე გადასვლით დაიწყო ძველი ჟანრული სისტემის ძირეული გარდასახვა და ახალი ჟანრების წარმოშობა. ვოკალურ მუსიკაში – ოპერა, კანტატა-ორატორიული ჟანრები, ხოლო ინსტრუმენტულში – სონატები, სიუიტები, *concerto grosso* და სოლო კონცერტი – ბაროკოს ეპოქის უმნიშვნელოვანესი მონაპოვრებია. ამ ჟანრებმა ნაწილობრივ გარდასახეს, ნაწილობრივ კი ჩაანაცვლეს მესა, მოტეტი, მადრიგალი, საერო და სასულიერო სიმღერა, რიჩერკარი, კანცონა, ტოკატა და ა. შ.“ [1, 178]. რენესანსის ეპოქაში ინსტრუმენტული მუსიკა მეორე პლანზე იყო, ბაროკომ იგი ვოკალურს გაუთანაბრა. აზროვნების თანდათანობითმა „ინსტრუმენტალიზებამ“ ახალ სტილურ ეტაპამდე – კლასიციზმამდე, ინსტრუმენტული ჟანრების აყვავებამდე მიგვიყვანა.

თუ ადრე ნაწარმოებში ერთი აფექტი იყო მნიშვნელოვანი, ბაროკოში სხვადასხვა აფექტის მხატვრულმა ერთიანობამ, ციკლორობამ წამოიწია წინა პლანზე. რენესანსს ბაროკო ასევე აზროვნების მკაცრი დისციპლინით, მკაფიო გამომსახველობითა და ჩაკეტილი კონსტრუქციებით დაუპირისპირდა. მუსიკალური აზრის გაშლის პრინციპს ჩაენაცვლა განვითარება. **დაიწყო ინსტრუმენტული ჟანრების ტიპიზაციის პროცესი, რომლის გარეშეც სიმფონია არ ჩამოყალიბდებოდა.**

ბაროკოს ეპოქაში თავდაპირველად ძველი ინსტრუმენტული ჟანრები არ იყვნენ მკვეთრად დიფერენცირებულნი. მათ ყოფდნენ „საცეკვაო“ („ყოფით“) და „არაყოფით“ ჯგუფებად [1, 179]. ჯგუფებს შიგნით დიფერენცირება ბუნდოვანი იყო – ტიენტო, ფანტაზია, კანცონა, კაპრიჩიო და სონატა მრავალი საერთო ნიშნით გამოირჩეოდა, თუმცა თანდათან იკვეთებოდა თითოეულის სახასიათო თვისებები. საცეკვაო საწყისი კონცენტრირდა სიუიტაში, ხოლო ინსტრუმენტულ-პოლიფონიური ჟანრები სონატისა და კონცერტის მიმართულებით განვითარდნენ. ნელ-ნელა მომზადდა პირობები ინსტრუმენტული მუსიკის იმ ჟანრული დიფერენციაციისა, რომელმაც თავი ჯერ ბაროკო-კლასიციზმის გარდამავალ ეტაპზე, შემდგომში კი თვით კლასიკურ მუსიკალურ ხელოვნებაში იჩინა.

კლასიკურ მუსიკაში მიღებულია ჟანრული მოდიფიკაციების დაჯგუფება შემდეგ გვარებად: **სიმფონიური** (სიმფონია, სიმფონიური უვერტიურა, ფანტაზია და სხვ.), **საკონცერტო** (ყველანაირი სოლო და საანსამბლო კონცერტი ორკესტრთან ერთად) და **კამერული მუსიკა** (სხვადასხვა სახის სონატა, ტრიო, კვარტეტი, კვინტეტი და სხვ.). ინსტრუმენტული მუსიკის ასეთი კლასიფიცირება ბაროკოს ეპოქაში ძალზე

მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა კლასიციტური სიმფონიისთვის. უკვე ბაროკოს ეპოქაში ჟანრი ასახავდა არსს, სტილს, ფორმაქმნადობას, ფაქტურას. ა. პეტრამის კლასიფიკაციით ბაროკოს კამერულ-საანსამბლო სფერო წარმოდგენილია პირველ რიგში სონატით (ტრიო-სონატა და სოლო ხემიანი სონატა); საკონცერტო საწყისი ყველა ჟანრში აღწევს, მაგრამ კონცენტრირებულად რეპრეზენტირებულია სოლო კონცერტში და *concerto grosso*-ში (ნაწილობრივ, სიუიტაში); კლასიციზმის სიმფონიური ჟანრებისკენ კი მივყავართ თეატრალურ უვერტიურას, გვიანდელი ბაროკოს კონცერტის სხვადასხვა სახეს, საორკესტრო სიუიტას და ნაწილობრივ XVIII საუკუნის პირველი ნახევრის სონატას. ჩვენი მხრიდან კი აღვნიშნავთ, რომ თითოეული ჩამოთვლილი ჟანრი არათანაბარი მნიშვნელობის როლს თამაშობს სიმფონიის ჟანრის ჩამოყალიბების გზაზე. ამრიგად, მოცემულ სტატიაში შევჩერდებით ადრეკლასიკურ ინსტრუმენტულ ჟანრებზე, რომლებმაც სხვადასხვა კუთხით მოახდინეს გავლენა, მოამზადეს საფუძველი სიმფონიის ჩამოყალიბებისთვის. ერთი მხრივ, ესაა კამერული მუსიკის ჟანრები: ტრიო-სონატა და სოლო ხემიანი სონატა; ხოლო, მეორე მხრივ, საორკესტრო მუსიკის ადრეული ჟანრები: საორკესტრო სიუიტა (ასევე *Nachtmusik*-ი), *concerto grosso* და იტალიური უვერტიურა.

ტრიო-სონატას ინსტრუმენტული მუსიკის ისტორიაში გარდამავალი ჟანრის ფუნქცია აკისრია. იგი XVII საუკუნის დასაწყისში, გარდამტეხ პერიოდში გამოჩნდა და შემაკავშირებელი რგოლის ფუნქცია შეასრულა საანსამბლო მუსიკიდან მუსიციზმის სოლო ფორმებზე გადასვლაში; ტრიო-სონატამ ასევე გარდამავალი როლი ითამაშა პოლიფონიიდან – ჰომოფონიაში, მრავალნაწილიანობიდან (კომბინაციურ-შედგენილი თანმიმდევრობიდან) – განსაზღვრული რაოდენობის ნაწილებისაგან შემდგარი ციკლისკენ სვლაში (გარდა ამისა, წინა ეპოქებისგან განსხვავებით, ტრიო-სონატებში ავტორისეული წერის მანერა უფრო ინდივიდუალიზირებული გახდა).

ტრიო-სონატაში მოხდა ძველი ტრადიციების აკუმულირება. მასში თითქმის ყველა ადრინდელი ჟანრებიდანაა ცალკეული ნიშნები წარმოდგენილი: საორგანო ლიტერატურიდან ამ კამერულ ჟანრში მომდინარეობს: ფუგირებული ნაწილები, იმპროვიზაციულობა, პრელუდიური ხასიათის ეპიზოდები. თუმცა, ტრიო-სონატაში საქმე გვაქვს ბევრად შეზღუდულ იმპროვიზაციულობასთან, რომელიც გაწმენდილია ყოველგვარი ვირტუოზულობისგან. საკლავირო პიესებიდან ტრიო-სონატაში ნასესხებია ჟანრული საცეკვაო საწყისი და რიტმული *ostinato*. შუა ნაწილებში, ხშირ შემთხვევაში, გამოყენებულია ვარიაციულ-ოსტინატური ფორმები, რაც უძველესი საცეკვაო ჟანრებიდან მომდინარეობს. ასევე მნიშვნელოვანია, რომ ტრიო-სონატაში ცეკვადობის განზოგადების ნიშნებია წარმოდგენილი, რაც მომავალი სიმფონიური მოდელის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება იქნება.

ტრიო-სონატა ერთ-ერთი პირველი ჟანრია, სადაც სონატურ-სიმფონიური ციკლის ნაწილთა რაოდენობა და ფუნქციებია მინიშნებული. XVII საუკუნის მეორე ნახევარში ტრიო-სონატა წარმოადგენდა ოთხნაწილიან ციკლს ნაწილთა შემდეგი ფუნქციებით:

პირველი ნაწილი – შესავალი, რომელიც, როგორც წესი, იმიტაციური ფაქტურისაა და იმპროვიზაციული ხასიათი აქვს; მეორე ნაწილი – ჩქარი, ფუგირებული; მესამე ნაწილი – ნელი, ჰომოფონიური, როგორც წესი, სარაბანდას მსგავსი; მეოთხე – ჩქარი, ფუგირებული ნაწილი. პირველი და მესამე ნაწილები ხშირად ციკლში ადგილებს უცვლიდნენ ერთმანეთს [2].

ტრიო-სონატამ თითქმის ორსაუკუნოვანი ევოლუციის გზა განვლო, იგი სხვადასხვა ჟანრის წარმოშობის იმპულსი იყო. ნიშანდობლივია, რომ ახალი ჟანრების აღმოცენების შემდეგ, მან ამოწურა საკუთარი თავი. არსებობის ბოლო ეტაპზე იგი ჯერ სამნაწილიანი, მოგვიანებით კი ერთნაწილიანი ხდება. მანჰაიმის სკოლის კომპოზიტორებთან მას ემატება რონდოსებურობა და *da capo*-ს პრინციპი.

საინტერესოა, ასევე, ტრიო-სონატის და ოპერის ურთიერთგავლენის საკითხი. ერთი მხრივ, თავდაპირველად, ტრიო-სონატა ზეგავლენას ახდენს ოპერის ორკესტრზე, რომელიც უფრო მეტი მოწესრიგებულობით, პარტიათა მკაცრი დიფერენციაციით გამოირჩევა, ხოლო, მეორე მხრივ, მოგვიანებით, საკუთრივ ოპერის ორკესტრი მოქმედებს საანსამბლო ჟანრებზე. ამ გზით თანდათან ყალიბდება ისეთი საორკესტრო ჟანრები, როგორცაა კონცერტი, სიუიტა, უვერტიურა და სხვ.

ტრიო-სონატის ჟანრში სიმფონიასთან მიმართებით, რამდენიმე მნიშვნელოვანი თვისების მინიშნებაა წარმოდგენილი:

- ციკლურობა;
- ნაწილთა ფუნქციები და სემანტიკა (მედიტაცია, ცეკვადობის განზოგადება);
- ნაწილთა შიდა სტრუქტურა (ფუგირებული და ოსტინატური ფორმების დომინირება);
- მასალის ორგანიზაციის ახალი პრინციპები (იგულისხმება ჰომოფონიური და პოლიფონიური წყობის თანაარსებობა, ასევე, სოლო და საანსამბლო ჟღერადობის მონაცვლეობა).

მეორე ჟანრი, რომელიც მეტ-ნაკლები სტაბილურობით გამოირჩეოდა და, ასევე, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა კლასიკური ინსტრუმენტალიზმის ჩამოყალიბებაში, სოლო ხემიანი სონატაა (მისი ჩამოყალიბების პერიოდი ტრიო-სონატაზე ოდნავ გვიანდელია).

სოლო ხემიანი სონატა ჰიბრიდულ ჟანრს წარმოადგენს. იგი ძალზე საინტერესოა ჟღერადობის თვალსაზრისით, კერძოდ – „სოლო“ ჟანრში მიღწეულია სხვადასხვა ჟანრულ ნაირსახეობათა ნიშნების თავმოყრა (ტრიო-სონატის პოლიფონიურობა; სოლო სავიოლინო სონატის კონცერტულობა და ვირტუოზულობა; საორგანო მუსიკის იმპროვიზაციულობა; ასევე კონცერტისა და საკლავირო მუსიკის ზოგიერთი დამახასიათებელი პრინციპი).

სოლო ხემიანი სონატისთვის სახასიათოა სრული ჟღერადობის ილუზია, მრავალრეგისტრულობა და ჟღერადობის მრავალშრიანობა, რის შექმნაშიც უდიდეს როლს თამაშობს პოლიფონია, რომლის დიაპაზონი ცრუ და ფარული პოლიფონიიდან რეალურ ოთხხმნიანობამდე მერყეობს (სოლო ხემიანი სონატაში პოლიფონიური ხერხების ამგვარი გამოყენების კუთხით, შესაძლოა პარალელის გავლება XX საუკუნის მუსიკასთან, ე. წ.

ილუზორულ პოლიფონიასთან). სოლო ხემიან სონატაში ხდება მელოდიური ხაზის შინაგანი დიფერენციაცია – ერთიან ნაგებობაში გადაჯაჭვულია კონტრასტული ელემენტები. იკვეთება თემა და ფართო დიაპაზონის მომცველი, მრავალფეროვანი ფაქტურა.

სოლო ხემიანი სონატა ყურადსაღებია იმიტაც, რომ მასში ადაპტირდება გვიანი აღორძინებიდან მომდინარე განვითარების ვარიაციული მეთოდი, რომელიც სამი ნაირსახეობითაა წარმოდგენილი: დუბლები ან *variation* საცეკვაო ნაწილებისათვის; არია ვარიაციებით და ვარიაციები *basso ostinato*-ზე – პასაკალიები და ჩაკონები. ამგვარად, სოლო ხემიან სონატაში, ტრიო-სონატის მსგავსად ხდება საცეკვაო ფორმების განზოგადება.

სოლო ხემიან სონატაში, მისი არსებობის მანძილზე, სტაბილურად ვლინდებოდა ამ ჟანრის ყველაზე მნიშვნელოვანი მახასიათებლები – მისწრაფება მსუყე, მრავალრეგისტრული ჟღერადობისაკენ და პოლიფონია სოლო საკრავის ფარგლებში. დროთა განმავლობაში სტაბილურ მახასიათებლებთან ერთად, სოლო ხემიან სონატაში გარკვეული ცვლილებები შედიოდა: სოლო იტალიური კონცერტის, ფრანგული და იტალიური უვერტიურების ზეგავლენით სონატის ოთხნაწილიანობა სამნაწილიანობაში გადაიზარდა, გაძლიერდა ვირტუოზულ-სახასიათო საწყისი. რაც, თავისთავად ბაროკოს წამყვან (ჩაუკეტავი ფორმების) ტენდენციებთან წინააღმდეგობაში მოდიოდა და კლასიციზმის მომზადებას წარმოადგენდა.

რაც შეეხება თეატრის ზეგავლენას, სოლო ხემიან სონატაში საკმაოდ მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა არიოზულ-ლირიკული მონაკვეთები, რომლებშიც საოპერო მუსიკის ზეგავლენით, წინა პლანზე წამოიწია ლირიკულმა ინტონაციამ.

თუმცადა, ამ კონკრეტული მახასიათებლების ფარგლებში, სოლო ხემიანი სონატა მაინც ნაკლებად ინდივიდუალიზებული იყო. ამ ჰიბრიდულ ჟანრში ხშირ შემთხვევაში წინა პლანზე წამოიწეული იყო კონცერტის, ფანტაზიის, სიუიტის, სონატისა და მინიატურის ნიშნები. მიუხედავად ამისა სოლო ხემიან სონატაში გამოკვეთილია რამდენიმე ისეთი თვისება, რომელიც შემდგომში გარკვეულ როლს ითამაშებს ევროპული ინსტრუმენტული აზროვნების ჩამოყალიბებაში. ამ მხრივ, ყველაზე მნიშვნელოვანია:

- ფაქტურის მრავალშრიანობა, შრეების გადაადგილების მობილური ხასიათი (ერთ საკრავში ანსამბლურობის შეგრძნება) [3] – როგორც მომავალი სიმფონიის მასშტაბური საორკესტრო ჟღერადობის ერთ-ერთი აუცილებელი წინაპირობა;
- თემის, ფაქტურის დიფერენციაცია;
- ოსტინატურ-ვარიაციული ფორმების გამოყენება – განზოგადებული ცეკვადობის ფონზე (ასევე მომავალი სიმფონიის მნიშვნელოვანი მახასიათებელი).

ტრიო- და სოლო ხემიანი სონატა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გარდამავალ ჟანრებს წარმოადგენენ: „ამ ჟანრებზე საოპერო მუსიკის ზეგავლენით წარმოიშვა საორკესტრო მიმართულებები, რომლებიც შემდეგ ჟანრებად და ფორმებად იქცნენ.“

ესენია: საორკესტრო სიუიტა, *concerto grosso*, სავიოლინო კონცერტი, უვერტიურა, უფრო მოგვიანებით კი კამერული სიმფონია (ადრეკლასიკური სიმფონიის ნაირსახეობა)“ [4, 92]. სიმფონიის ჩამოყალიბებისთვის საორკესტრო მუსიკის ამ ჟანრებს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდათ, მოკლედ შევხებით ზოგიერთ მათგანს (ჩვენს არეალში არ მოხვდა კამერული სიმფონია, მანჰაიმის სკოლის კომპოზიტორთა შემოქმედება, რადგან ისინი, თავისთავად უკვე სიმფონიებს წარმოადგენენ).

საორკესტრო სიუიტა, სოლო ხემიანი სონატის მსგავსად, სინთეზური ჟანრია. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ სინთეზურობა და ჰიბრიდულობა ბაროკოს თითქმის ყველა ჟანრის მახასიათებელია, რადგან, თავისთავად ეს ეპოქა, გარდამავალი მნიშვნელობისაა. მასში მოხდა ახალი ჟანრების წარმოშობა, თუმცა მათი საბოლოო დიფერენცირება კლასიციზმის ეპოქაში დასრულდა.

საორკესტრო სიუიტა XVII საუკუნის მიწურულს, გერმანიაში ჩამოყალიბდა, რაშიც უდიდესი როლი ფრანგულმა მუსიკამ, უფრო კონკრეტულად კი ჟ. ბ. ლიულის შემოქმედებამ ითამაშა. ეს შემთხვევითი არაა, რადგან საორკესტრო სიუიტის გერმანულ მამამთავრებს ი. ფიშერს და გ. მიუფატს ფრანგული განათლება ჰქონდათ, ხოლო ლიული მათი იდეალი იყო კომპოზიციაში.

გერმანული სიუიტებისთვის დამახასიათებელია სურათოვნება და პროგრამულობა, რაც ასევე ფრანგული ტრადიციიდან მომდინარეობს. ხშირ შემთხვევაში, კომპოზიტორები ციკლს იაზრებენ როგორც საბალეტო და თეატრალური სურათების ერთობლიობას. ამგვარად, იგი სხვა ინსტრუმენტული ჟანრებისგან გამოირჩევა თეატრთან უფრო მეტი სიახლოვით. ესაა „სცენური მუსიკა სცენის გარეშე“ [4, 317].

საორკესტრო სიუიტა სცილდება კამერული-საანსამბლო მუსიციერების საზღვრებს და გადადის საორკესტროში. ტემბრული გამსხვილება, მწყობრი, ფერადოვანი ჟღერადობა და ბოლოს, მასშტაბური ორკესტრი – ყველაფერი ეს, შემდგომში სიმფონიის და, ზოგადად, სიმფონიური ორკესტრისთვის მეტად მნიშვნელოვანი იქნება.

ლიულის ტრადიციის ზეგავლენით გერმანულ სიუიტის კონსტრუქციის შიგნით იკვეთება სტრუქტურული აზროვნება (პერიოდული დანაწევრება) და ნაწილების რელიეფური გამიჯვნის ტენდენცია, რაც „ვენის სიმფონიისა“ და, ზოგადად, კლასიკური აზროვნების ქვაკუთხედიანია. თუმცა სიუიტა ჯერ კიდევ არაა ციკლი, ამ სიტყვის კლასიკური გაგებით. როგორც წესი, იგი ოთხნაწილიანია და ნაწილებს შორის წარმოდგენილია თავისუფალი პერიოდულობის ეფექტი. ამ მხრივ, სიუიტაში სიმეტრიასა და თავისუფალ პერიოდულობას შორის უჩვეულო ბალანსია მიღწეული.

საორკესტრო სიუიტებში, სიმფონიასთან კავშირის თვალსაზრისით, მისი შემდგომი ტიპიზაციისთვის (რაც ასევე მნიშვნელოვანია კლასიციზმისთვის) ჩვენთვის ძალზე საინტერესოა მენუეტი. მუსიკის ისტორიაში აქ ერთმანეთს პირველად უკავშირდება საცეკვაო რიტმი-ინტონაცია და საორკესტრო ჟღერადობა. მენუეტებში ხდება რიტმის ინდივიდუალიზაცია და შეიძლება ითქვას ისიც, რომ სწორედ მენუეტის სახით კლასიციზტურ სიმფონიას მოევლინა მეტრული აზროვნების ტიპიზებული ფორმა. სწორედ საორკესტრო სიუიტის მენუეტებიდან იღებს სათავეს

რიტმული ოსტინატოს ის პრინციპი, რომელიც სახასიათოა კლასიკური სიმფონიისთვის.

საცეკვაო საწყისისა და მელოდიკის თვალსაზრისით ჩვენთვის ასევე საინტერესოა საორკესტრო სიუიტის „ყოფითი“ განშტოება, ე. წ. *Nachtmusik*-ი. იგი სიუიტის სტრუქტურულ-სტილისტურ თვისებებს და ვენის ყოფით, „ქუჩის“ მონამღერებს აერთიანებს. „აღსანიშნავია, რომ ი. ჰაიდნმა სწორედ მსგავსი ყოფითი სიუიტებიდან – ვენის სერენადებიდან, კასაციებიდან და დივერტისმენტებიდან დაიწყო გზა როგორც ინსტრუმენტალისტმა კომპოზიტორმა“ – წერს ვ. კონენი [4, 321].

საორკესტრო სიუიტამ მცირე ხანი იარსება, იგი მისგანვე წარმოშობილმა ჟანრებმა „შეავიწროვეს“ და ამოწურეს, მაგრამ საორკესტრო სიუიტაში შემუშავებულ მხატვრულ პრინციპებს ბრწყინვალე მომავალი ელოდათ, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში, სიმფონიის სახით. ჟანრი, რომელმაც საორკესტრო სიუიტა „შეავიწროვა“ იყო *concerto grosso*. იგი XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედში წარმოიშვა როგორც ტრიო-სონატას საორკესტრო ნაირსახეობა. ა. კორელის კონცერტებამდე მას არ ჰქონდა მკაფიოდ გამოხატული დამოუკიდებელი ჟანრული თვისებები. ტრიო-სონატის ძირითადი მახასიათებლები აქაც წინა პლანზეა (პირველი ნაწილის პოლიფონიური წყობა, მეორე ნაწილის მედიტაციურობა, საცეკვაო ნომრების განზოგადებული ხასიათი), რაც განასხვავებს *concerto grosso*-ს საორკესტრო სიუიტისგან. თუმცა, კორელიმ, სწორედ სიუიტის გავლით, გაამდიდრა *concerto grosso* თეატრალური ელემენტებით და განავითარა საორკესტრო კონცერტის ძირითადი ფორმალურ-გამომსახველი პრინციპი – **კონტრასტების პერიოდული მონაცვლეობა**. *concerto grosso*-ში ეს პრინციპი გამოიხატება *concertino* და *ripieni, piano* და *forte* ჯგუფების, ხოლო სოლო კონცერტში სოლისტისა და *tutti*-ს მუდმივ მონაცვლეობაში. აღსანიშნავია, რომ მიუფატმა ეს ხერხი „შუქ-ჩრდილების“ თამაშს შეადარა და ამით ჟანრის განმარტება მოგვცა - *concerto grosso* [5, 188].

კორელის კონცერტები ადრეული ბაროკოს მრავალნაწილიანი ინსტრუმენტული ფანტაზიებისკენ (კანცონებისკენ) იხრება, თუმცა, მათში, იმავდროულად, სტრუქტურის და თემატიზმის დონეზე შეინიშნება კლასიციზმის ნიშნები. კორელისგან განსხვავებით, ვივალდი იტალიური უვერტიურის ზეგავლენით აყალიბებს სამნაწილიან ციკლს და აწესრიგებს *tutti*-ს და *solis*-ს თანმიმდევრობას ფორმის რიტურნელური ორგანიზაციის საფუძველზე.

ვივალდი უდიდეს გავლენას ახდენს ამ ჟანრში მოღვაწე გერმანელ კომპოზიტორებზე (ბახი, ტელემანი, ჰენდელი, კვანცი, ჰაინიხენი და სხვ.) – ამ მხრივ, ვივალდი, ფაქტობრივად, გერმანული ინსტრუმენტალიზმის მამამთავრად ითვლება.

გერმანიაში *concerto grosso*-ს აღიარება XVIII საუკუნიდან იწყება. სიმფონიასთან, განსაკუთრებით სონატური ფორმის ჩამოყალიბების პროცესთან კავშირის თვალსაზრისით, ჩვენთვის საინტერესოა ი. ს. ბახის *concerti grossi*, რომლებიც, ფაქტობრივად, ერთ-ერთ ფინალურ საფეხურს წარმოადგენენ სიმფონიისკენ სვლაში – იგულისხმება მაჟორ-მინორული სისტემის გამოყენება და ჩაკეტილი ფორმების კრისტალიზაციის ტენდენცია.

ბახის კონცერტები, როგორც წესი, სამნაწილიანია. პირველი, ჩქარი ნაწილის ფორმაქმნაობაში, წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება ორ პრინციპს: 1. *tutti*-ს და *solis*-ს

მონაცვლეობას, განვითარებას სონატურობის ნიშნების დომინირებით და 2. მათივე მონაცვლეობას ძველებური საკონცერტო ფორმის ფარგლებში, სადაც *tutti* თემატურად ერთიანია (მას რიტურნელის ფუნქცია ეკისრება). ესაა ტონალურად ჩაკეტილი ნაგებობა, რომელიც ექსპონირებს „საკონცერტო“ თემას და უპირისპირდება სოლოს. სოლო, როგორც წესი, მოძრაობის საერთო ფორმებზეა აგებული და მასში ნაკლებადაა დამოუკიდებელი თემატიზმი. კონცერტის *Allegro* იწყება და მთავრდება *tutti*-თ, რაც ფორმის კარკასს, თაღს ქმნის. ბახი ხშირად მიმართავს სონატური ფორმისთვის დამახასიათებელ ტონალურ დამოკიდებულებებს: პირველი მონაკვეთი ტონიკიდან დომინანტისკენ სვლაა, მეორე – პარალელური ტონალობის სფეროშია, ხოლო მესამე ნაწილში, დომინანტიდან საწყის ტონალობაში დაბრუნება ხდება (ამ მხრივ აღსანიშნავია ი. ს. ბახის ფუგები და ფ. ე. ბახის სონატები, სადაც იკვეთება განვითარების ეტაპები, მთავარი და მეორეხარისხოვანი მასალის დიფერენცირების ტენდენცია, ტონიკა-დომინანტური ურთიერთობები და სხვ. – ფ. ე. ბახთან მონოთემატიზმის ფარგლებში).

ამრიგად, სიმფონიის ჩამოყალიბების გზაზე ბახის *concerti grossi*-დან შეიძლება შემდეგი თავისებურებები გამოვყოთ:

- ციკლურობა (3 ნაწილი);
- ექსპოზიციური და დამუშავებითი მონაკვეთების რელიეფური გამიჯვნა;
- ექსპოზიცილაში ტონიკა-დომინანტური დამოკიდებულების განმტკიცება (სადაც მთავარი და დამხმარე თემების კონტურები იკვეთება).

და ბოლოს, ჟანრი, რომელიც, სიმფონიის ჩამოყალიბებაზე უდიდეს გავლენას ახდენს, იტალიური უვერტიურაა. იგი, ფაქტობრივად, სიმფონიის ადრეულ ნიმუშს წარმოადგენს.

იტალიური უვერტიურა *Sinfonia* (ლათ. „თანაჟღერადობა“ – იგივე სახელით იწოდებოდა მცირე ინსტრუმენტული ეპიზოდები ოპერებსა და ორატორიებში, სიუიტების შესავალი), საიდანაც სიმფონიის სახელი მომდინარეობს, გავრცელებული იყო ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში. ამ ჟანრის განვითარებაში, სიმფონიის წარმოშობისკენ წარმართვის კუთხით, განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს პერგოლეზიმ, კონტიმ, კალდარამ, სამარტინიმ, პიჩინიმ და სხვებმა. ამ კომპოზიტორების XVIII საუკუნის 40-იან წლებში შექმნილი უვერტიურები, ფაქტობრივად, ადრეული სიმფონიის ნიმუშებს წარმოადგენენ.

პერგოლეზის უვერტიურებში მნიშვნელოვანია შემადგენელი სამიდან, თითოეული ნაწილის მკაფიო სახეობრივი მნიშვნელობა, ნაწილებს შორის კონტრასტი, მათი სემანტიკისა და ფუნქციის განსაზღვრა. შუა, ნელი ნაწილი ხდება ციკლის ლირიკული ცენტრი, იგი მოთავსებულია ორ ჩქარ ნაწილს შორის და გამოირჩევა კამერული ჟღერადობით. პირველი ნაწილი და ფინალი, საერთო დინამიურობის ფარგლებში, განსხვავდება ერთმანეთისგან: პირველ ნაწილში (*Presto* ან *Allegro*) შეიმჩნევა განსხვავებული თემატური მასალის დაპირისპირების ტენდენცია, თუმცა ეს ჯერ არაა სონატური *Allegro*, რადგან, როგორც წესი, ეს ნაწილი ძველებური სონატის სქემით ვითარდება, ეს უფრო ორი თემის ემბრიონია, რომელებიც არ ერთიანდება, მათ შორის კონტრასტი არაა წარმოდგენილი. ფინალი კი უფრო ერთიან ხასიათს

ატარებს. იგი მიმართულია წინ, მოძრაობის ერთიანი ტალღით და მკაფიოდ გამოხატული საცეკვაო ხასიათით. პერგოლეზის უვერტიურები კარგად აღიქმებოდა როგორც სპექტაკლის დაწყების წინ, ისე მისგან დამოუკიდებლად და ფაქტობრივად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ადრინდელი სიმფონიის ჩანასახს წარმოადგენენ.

კლასიკური სიმფონიისთვის ასევე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ფრ. კონტის შემოქმედებას. იგი ლიულისა და მიუფატის ტრადიციების მიმდევარია. მისი უვერტიურები ჰგავს *concerto grosso*-ს: პირველ ნაწილში მელოდიის განვითარების პოლიფონიური მეთოდები დომინირებს, წარმოდგენილია ე. წ. „შუქ-ჩრდილების“ თამაში – ორი თემატური ელემენტი. შუა ნაწილს კონტისთან, როგორც წესი, შემაკავშირებელი სახიათი აქვს, იგი მცირე არამყარი ნაგებობაა. ფინალი – მოტორული და დინამიკურია.

კონტის მსგავსად, ვენაში მოღვაწე ა. კალდარმაც გარკვეული წვლილი შეიტანა ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებაში [6], კერძოდ, მან ოპერიდან ისესხა *lamento* და გმირული საწყისი. „კალდარას და კონტის უვერტიურები გახდნენ ვენისთვის საორკესტრო მუსიკის მაგალითები“ – წერს თ. ლივანოვა [7, 273].

შემდეგი მნიშვნელოვანი ნაბიჯი საოპერო უვერტიურიდან საკონცერტო სიმფონიისკენ ჯ. ბ. სამარტინიმ გადადგა. ეს მილანელი კაპელმასტერი, დირიჟორი და კომპოზიტორი ცნობილი იყო მთელ ევროპაში. ინსტრუმენტულ მუსიკაში მას სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებები აქვს შექმნილი: ტრიო-სონატები, სოლო სონატები, კვარტეტები, კვინტეტები, *concerti grossi*, ასევე 80-მდე სიმფონია – *Sinfonia*-სთან ძალიან ახლოს მდგარი, თუმცა ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავებით – სამარტინი სიმფონიებს საკონცერტო შესრულებისთვის წერდა. იგი ერთ-ერთი პირველი კომპოზიტორია, რომელმაც ოპერისა და ორატორიისგან დამოუკიდებლად დაწერა სიმფონია, სწორედ ამიტომ მუსიკის ისტორიაში იგი პირველ სიმფონისტადაა ცნობილი. მიუხედავად ჟანრის ამგვარი, დამოუკიდებელი გააზრებისა, სამარტინისთან არაა ისეთი ძირეული სიახლე, რომელიც მნიშვნელოვანი იქნება კლასიკური სიმფონიისთვის. აქ ჯერ არ არის: შემადგენლობის დიფერენციაცია (ზოგიერთი სიმფონია დაწერილია სიმებიანი კვარტეტისა და ორი ვალტორნასთვის); ციკლის შემადგენლობა იტალიური სინფონია-უვერტიურის იდენტურია; ჯერ არაა ნაწილთა სტაბილური რაოდენობა; მხოლოდ მინიშნებულია მომავალი სონატური *Allegro*-ს კონტურები; არაა ზუსტად დაფიქსირებული მენუეტის ადგილი. მაგრამ მეორე ნაწილის ფუნქცია გარკვეულია – *Affetuoso* – მხოლოდ სიმებისთვისაა დაწერილი და ლირიკული ხასიათით გამოირჩევა. ფინალის ამპლუაში ხშირ შემთხვევაში ჟღერს მენუეტი, რაც იტალიური უვერტიურებისთვის სახასიათოა.

ამრიგად, იტალიური უვერტიურა სიმფონიის ჩამოყალიბების გზაზე უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს.

სვლა სიმფონიის მოდელის შექმნისაკენ – მაგისტრალურია XVIII საუკუნის მუსიკალური აზროვნების განვითარების გზაზე. იგი მოიცავს მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა დარგსა და ჟანრს. თითქმის ყველაფერს მივყავართ სონატა-სიმფონიისკენ. ამ პროცესში მრავალი განსხვავებული ეროვნული სკოლა

მონაწილეობს, თუმცა აღსანიშნავია რომ, ამზადებენ რა, ვენის სიმფონიას იტალიელი და ფრანგი კომპოზიტორები, ისინი არ მიდიან ამ ჟანრის გეზით [8].

XVIII საუკუნე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს ის პერიოდია, როდესაც ინსტრუმენტული მუსიკა საზოგადოებრივი მნიშვნელობის, განსაკუთრებით აქტუალური 50-იანი წლების გერმანიაში გახდა. ჩამოყალიბდა მუსიციურების ახალი ფორმები, შესაბამისი პირობები. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს მანჰაიმის კაპელა, სხვადასხვა ქალაქის ორკესტრი, რომლებიც ატარებდნენ სიმფონიური მუსიკის კონცერტებს. თანდათან ყალიბდებოდა გარემო, სადაც შეიძლებოდა განზოგადებული მნიშვნელობის მსხვილი ინსტრუმენტული ჟანრების განვითარება. ამიერიდან სონატა-სიმფონიის ფორმირება ბუნებრივად დაუკავშირდა კამერული და სხვადასხვა შემადგენლობის მქონე ორკესტრების განვითარებას. თანდათან დიფერენცირდა, ერთი მხრივ, კამერული ანსამბლები (პირველ რიგში კვარტეტი), ხოლო, მეორე მხრივ, კლასიკური ტიპის სიმფონიური ორკესტრი. მსხვილი მასშტაბის ინსტრუმენტული ჟანრები, რომლებიც განვითარების სპეციფიკურ პრინციპებზე იყვნენ დაფუძნებული მოითხოვდნენ არა მხოლოდ ამა თუ იმ ინსტრუმენტის გამოყოფას, არამედ მცირე და დიდი ანსამბლების შემადგენლობების კრისტალიზაციას, სხვადასხვა საორკესტრო ჯგუფების ფუნქციის დაზუსტებას *basso continuo*-ს უკანა პლანზე თანდათანობით გადასვლის გზით.

როგორც ვნახეთ, თავისი განვითარების პირველ ეტაპზე კამერული და სიმფონიური მუსიკის ახალი ფორმები ჯერ კიდევ დაკავშირებულია ყოფით, ჟანრულ და თეატრალურ მუსიკასთან. აქედან თანდათან სხვადასხვა ინსტრუმენტული ნაწარმოებიდან რთული ამორჩევის გზით ვითარდება და ფორმირდება უფრო სერიოზული, მასშტაბური სონატა-სიმფონია. ეს პროცესი ჰაიდნის და მოცარტის შემოქმედებამდე გრძელდება. XVIII საუკუნის დასაწყისიდან უკვე იწყება მომავალი სონატურ-სიმფონიური ციკლის ზოგიერთი ნიშნის მომზადება:

- ციკლურობა;
- ნაწილებს შორის კონტრასტი;
- ნაწილთა ფუნქციები და სემანტიკა;
- რეპრიზულულობის პრინციპი;
- ტონალური დამოკიდებულებები;
- მასალის ექსპოზიციური და დამუშავებითი გადმოცემის ტიპის დიფერენცირება;
- კონსტრუქციის, დრამატურგიის საყრდენი წერტილების გამოყოფის ტენდენცია;
- ცეკვადობის განზოგადება;
- რიტმული ოსტინატურობა, როგორც ფორმაქმნადი პრინციპი.

სხვადასხვა ჟანრებში, მიმართულებებში, სკოლებში გაბნეული ელემენტები პირველად ჰაიდნმა გაამთლიანა ერთიან სისტემაში, რომელშიც არცერთი ელემენტი არ არსებობს მეორესგან დამოუკიდებლად. საკუთრივ ჰაიდნის შემოქმედებაში სიმფონიის ჟანრის პარამეტრების გამყარებას თითქმის ორი ათეული წელი დასჭირდა. ჰაიდნის მიერ მეტ-ნაკლებად ჩამოყალიბებული ჟანრის კრისტალიზება კი მოცარტისა და ბეთჰოვენის შემოქმედებაში მოხდა. ამგვარად, მუსიკალურ ხელოვნებასა და, ზოგადად, კულტურაში წარმოიშვა ისეთი მყარი ჟანრული მოდელი, რომელმაც თავისი მთავარი

მახასიათებლები და აქტუალობა დღემდე შეინარჩუნა, ამაში კი ნიშნელოვანი როლი ჟანრის ფუნდამენტმა, მისმა ინსტრუმენტულმა წანამძღვრებმა ითამაშა.

გამოყენებული ლიტერატურა და შენიშვნები:

1. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 14, Ленинград: Музыка, 1975.
2. აღსანიშნავია, რომ განაპირა ნაწილებში ფუგირებული მონაკვეთების გამოყენება ზოგადად სახასიათოა „ადრეკლასიკური“ ფორმებისთვის. პროტოპოპოვის აზრით, ეს ტრადიცია კანცონადან მომდინარეობს და ძველი ჟანრებიდან იგი ყველაზე მეტად უახლოვდება სონატურ-სიმფონიურ ციკლს. იხ: Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века Москва: Музыка, 1979. стр. 49.
3. რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, სწორედ სოლო ხემიანი სონატაში გამოყენებული ეს ხერხი გახდა დიდი ორკესტრის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი წინაპირობა. იგულისხმება ერთი ინსტრუმენტის ფარგლებში მაქსიმალურად სავსე ჟღერადობის მიღწევის ტენდენცია.
4. Конен В. Театр и симфония, Москва: Музыка, 1975.
5. Бутыр Л. О роли концертов в творческом наследии И. С. Баха // Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград: Музыка, 1974.
6. ა. კალდარა (1670-1736) 1716 წლიდან მოღვაწეობდა ვენაში.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки. Том второй. Москва: Музыка, 1982.
8. ფრანგ კლავესინისტებთან შენიშვნება სონატა-სიმფონიის მომზადება. საოპერო უვერტიურის ფორმით იგი ფართოდ იყო წარმოდგენილი XVIII საუკუნის პარიზში, თუმცა ისეთ ადგილს ვერ იკავებს, როგორც ავსტრიულ-გერმანულ მუსიკაში. სიმფონიური აზროვნების ჩამოყალიბებაში ასევე დიდი წვლილი მიუძღვით ჩეხ მუსიკოსებს, შეიმჩნევა უნგრული ყოფითი მუსიკის გავლენები.

Article received: 2011-09-28