

UDC 78.02

ალბან ბერგის მუსიკალური დრამატურგიის ზოგიერთი თავისებურება

ბოლაშვილი ქეთევან, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია
თბილისი, 0108, გრიბოედოვის ქ. 8-10

ანოტაცია:

სტატიის მიზანია ყურადღების ფოკუსირება ალბან ბერგის მუსიკალური აზროვნების გამორჩეულ თვისებაზე, კერძოდ მისი სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებების მუსიკალური დრამატურგიის თავისებურებაზე. ამ მიზნის მისაღწევად სტატიაში განხილულია შემდეგი საკითხები:

- მუსიკალური დრამატურგია, როგორც საკომპოზიტორო აზროვნების მთავარი მახასიათებელი;
- ალბან ბერგი – XX საუკუნის პირველი ნახევრის ერთ-ერთი გამორჩეული კომპოზიტორი და ნოვატორი-დრამატურგი;
- ბერგის სცენური ნაწარმოებების დრამატურგიული პრინციპები;
- ბერგის ინსტრუმენტული ნაწარმოებების დრამატურგიული პრინციპები; მსგავსება და განსხვავება სცენური და ინსტრუმენტული ნაწარმოებების დრამატურგიულ პრინციპებს შორის.

საკვანძო სიტყვები: ალბან ბერგი; მუსიკალური დრამატურგია; „ვოცეკი“; „ლულუ“; „ლირიკული სიუიტა“; „კამერული კონცერტი“; „სავიოლინო კონცერტი“

სტატია ეძღვნება მუსიკალური დრამატურგიის საკითხებს ალბან ბერგის შემოქმედებაში. მაგრამ ვიდრე მთავარ საკითხზე გადავიდოდე, მინდა ორიოდ სიტყვით შევეხო ტერმინს „მუსიკალური დრამატურგია“. ეს ტერმინი, ერთი შეხედვით, ყველასთვის გასაგებია და მუსიკოლოგები ხშირად მიმართავენ მას, უმეტესად, მუსიკალურ-თეატრალურ ნაწარმოებებში მუსიკალური მოვლენების თანმიმდევრობის და მათი ლოგიკის ასახსნელად. მაგრამ, საინტერესოა, რომ არ არსებობს ტერმინის რამდენადმე სტაბილური განსაზღვრება და მკვლევარები მას, როგორც წესი, იყენებენ კონკრეტული მუსიკოლოგიური დეფინიციის გარეშე. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ტერმინები „დრამატურგია“ და „მუსიკალური დრამატურგია“, ხშირ შემთხვევაში, არ ემთხვევა ერთმანეთს.

რამ გამოიწვია ეს? იმან ხომ არა, რომ კომპოზიტორი¹ თავისი პროფესიით, უპირველეს ყოვლისა, დრამატურგია, იმის მიუხედავად დიდმასშტაბიან ნაწარმოებს ქმნის, თუ მინიატურას, სცენურს, თუ ინსტრუმენტულს? მისი მთავარი ამოცანა ხომ რელიეფური მუსიკალური სახეების შექმნა, მთავარი და მეორეხარისხოვანი

¹ მწერლისგან განსხვავებით, რომელიც შეიძლება იყოს პროზაიკოსი, ნოველისტი, დრამატურგი და ა. შ.

მუსიკალური მასალის ლოგიკურად აგება და ისეთი ზოგადი პრინციპების დაცვაა, როგორცაა ყურადღებამისაქცევი დაწყება, დასაწყისის შესატყვისი განვითარება და წინამორბედი ეტაპების ადეკვატური დასრულება. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ დრამატურგია კომპოზიტორის პროფესიის იმანენტური თვისებაა. მიუხედავად ამისა, ცალკეულ კომპოზიტორებს იდეალური დრამატურგები შეიძლება ვუწოდოთ, სხვებს – ნოვატორები ამ სფეროში, ზოგიერთის ნაწარმოებებში კი დრამატურგიული ხარვეზები აღმოვაჩინოთ.

აღბან ბერგი XX საუკუნის იმ უდიდესი ხელოვანთა რიცხვს განეკუთვნება, რომელთა კვალი მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში არ შემოიფარგლება მხოლოდ ძალზე თვითმყოფადი და ღრმა მხატვრული სამყაროს შექმნით, არამედ საოცარი სილამაზის და სიმწყობრის დრამატურგიული კონცეფციით, რომელიც, ერთი მხრივ, ტრადიციაზე დაფუძნებული, ხოლო მეორე მხრივ – ნოვატორულია თავისი არსით.

ბერგის მსოფლმხედველობა, როგორც ყველასთვის კარგადაა ცნობილი, ექსპრესიონისტული ესთეტიკის ზეგავლენით ჩამოყალიბდა, და შონბერგის, განსაკუთრებით კი ვებერნისგან განსხვავებით, ექსპრესიონიზმის ესთეტიკის ძირითადი არსი შემოქმედების ბოლომდე შეინარჩუნა. მაგრამ მის ნაწარმოებებს ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელი ჰიპერტროფირებული გრძნობადობა კი არ არეგულირებს, არამედ ცხადი და მკაფიო ლოგიკური კავშირები და, თ. ადორნოს თუ მოვიშველიებთ, „უნატიფესი გადასვლების ოსტატობა“ [იხ.: 1], ადამიანის პიროვნული, გრძნობადი შინაგანი სამყაროს ყველაზე ფაქიზი ნიუანსების ჩვენებისას. სწორედ ამ უჩვეულო ბალანსის, სიმწყობრის და დრამატურგიული ლოგიკის გამოა, რომ ბერგის შემოქმედება მნიშვნელოვნად განსხვავდება სხვა ექსპრესიონისტი ოსტატების ნაწარმოებებისგან. ეს თვისებები გამოარჩევს მის როგორც სცენურ, ისე ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს.

ამდენად, სტატიის მიზანი აღბან ბერგის მუსიკის სწორედ ამ გამორჩეულ თვისებაზე ყურადღების ფოკუსირებაა, კერძოდ მისი მუსიკალური დრამატურგიის ზოგიერთი თვისებურების წარმოჩენა, სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებების მაგალითზე.

რა თქმა უნდა, მუსიკალურ დრამატურგიაზე საუბრისას, უპირველესად, ყურადღებას იპყრობს სცენური ნაწარმოებები და აქ ზედმეტად მიმაჩნია იმის აღნიშვნა, რომ აღბან ბერგი XX საუკუნის ორი საოპერო შედეგის ავტორია. მათგან ერთი, მისი საოპერო დებიუტი „ვოცეკი“, პრემიერის დღიდან (რომლის მოულოდნელმა წარმატებამ გააოგნა ავტორი) მოყოლებული დღემდე, XX საუკუნეში (და არა მხოლოდ) შემქნილ ოპერათა შორის ერთ-ერთი ყველაზე რეპერტუარული ნაწარმოებია. მეორეს მთლიანობა კი ათწლეულების მანძილზე უცნობი იყო. კომპოზიტორის გარდაცვალების შემდეგ, მისი ქვრივის, ჰელენა ბერგის აკრძალვის გამო ნაწარმოები დაუსრულებელი სახით იდგმებოდა: ორი მოქმედება და ფინალური სცენის დამაბოლოებელი მონაკვეთი.

ამ ორი ოპერის დრამატურგიის პრინციპები, ერთი მხრივ, ავლენს გარკვეულ მსგავსებას, მაგრამ მეორე მხრივ – სრულიად განსხვავებულია. ამასთან, ოპერებში რეალიზებული იდეები ბერგმა მოამზადა, ან გაიმეორა ინსტრუმენტულ თხზულებებში, ჟანრის სპეციფიკის გათვალისწინებით.

საოპერო ნაწარმოების დრამატურგიულ კანონზომიერებებზე, ბუნებრივია, პირველწყაროს ტექსტი, მისი ლიბრეტო ახდენს უზარმაზარ გავლენას. პირველ ოპერაზე მუშაობისას ბერგს ხელთ გეორგ ბიუხნერის გენიალური ტექსტი ჰქონდა. მაგრამ,

ბიუხნერის ტექსტის აშკარა ღირსებების მიუხედავად, მთლიანობა, ერთიანი განვითარების ლოგიკა ეკუთხვის არა მწერალს, არამედ კომპოზიტორს, რადგან ბიუხნერის ტექსტი დაუსრულებელი იყო და 26 ფრაგმენტის სახით არსებობდა. ბერგი წერს: „26 ერთმანეთთან დაუკავშირებელი სცენის იმგვარი გაერთიანების აუცილებლობამ, რომ თავიდან ამერიდებინა გამეორებები, თუ ისინი არ იძლევიან მუსიკის ვარირებას საშუალებას, შემდეგ მათი ერთ რიგად განლაგება, ზოგიერთების შერწყმა და მოქმედებებად გადანაწილება, ჩემს წინაშე აყენებდა არა იმდენად ლიტერატურულ, რამდენადაც მუსიკალურ ამოცანას, ე. ი. იმგვარს, რომლის გადაწყვეტა შესაძლებელია მხოლოდ მუსიკალური არქიტექტონიკის და არა დრამატული კანონების საფუძველზე“ (Berg, 1928). ან, როგორც მოგვიანებით ბულეზი წერს: „ბერგმა ბიუხნერის სცენები საერთო სქემად გამართა ხელოვნური ძალდატანების გარეშე, სადაც მუსიკალურმა სტრუქტურამ დაბადა დრამატული სტრუქტურა“ [2]. და კიდევ, სხვა ინტერვიუში: „ვფიქრობ „ვოცეკი“ – ერთადერთი ოპერაა, სადაც მუსიკა ზუსტად იმ დონეზეა, რაც ლიტერატურა, და ეს შესანიშნავი პიესის დამსახურებაა. ჩემთვის ის „ლულუზე“ ბევრად მაღლა დგას. „ლულუ“ ძალიან მნიშვნელოვანია, მაგრამ „ვოცეკის“ ტექსტის ხარისხი ძალიან შთამბეჭდავია. თუ მთელს საოპერო ლიტერატურას გადავხედავთ, ალბათ, მხოლოდ შტრაუსის და ჰოფმანსტალის შემთხვევას აღმოვაჩენთ, სადაც ეს ორი დონე ერთმანეთის მსგავსია. ეს ერთადერთი შემთხვევაა, სადაც შეიძლება ლიტერატურის ხარისხზე ვისაუბროთ, მაგრამ ბიუხნერი მაინც არაა. ბერგისთვის არა მხოლოდ ბიუხნერის ტექსტის ლიტერატურული ხარისხი აღმოჩნდა მნიშვნელოვანი, არამედ მან გარკვეული სარგებელი ნახა იმაში, რომ პიესა არ იყოს დასრულებული; მას შეეძლო მისი არანაყოფიერება საკუთარი ნების შესატყვისად. ბერგმა შეძლო თავისი საკუთარი დრამატურგიის შექმნა“ [3].

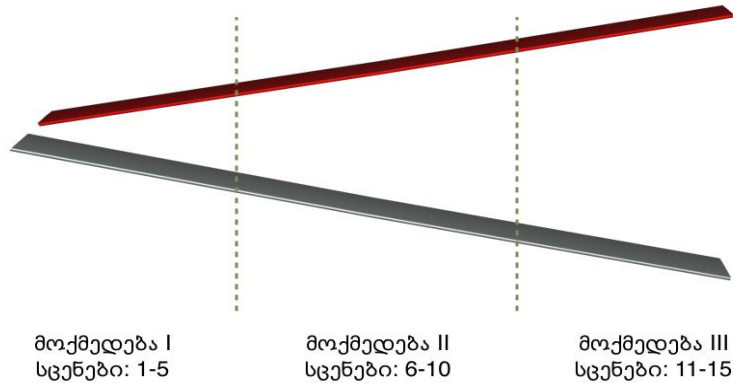
საკუთარი დრამატურგიის შესაქმნელად ბერგმა, ერთი შეხედვით, მუსიკისთვის ტრადიციული, კონტრასტული დაპირისპირების პრინციპი აირჩია, სწორედ ის, რომელსაც ვხვდებით საოპერო და ინსტრუმენტული ნაწარმოებების უმეტესობაში, ყოველ შემთხვევაში, ბაროკოს ეპოქის შემდეგ: კვანძის შეკვრიდან კულმინაციისკენ აღმასვლა და შემდგომი დინამიკური დაღმასვლა და კვანძის გახსნა. მაგრამ რეალურად, ბერგის „ვოცეკში“, კონტრასტის ზრდას მეზობელ სცენებს შორის, არ მივყავართ არც კვანძის გახსნამდე და არც დრამის ლოგიკურ დასრულამდე. კომპოზიტორი აგებს იმგვარ დრამატურგიულ გეგმას, რომელშიც მეზობელი სცენების დაპირისპირება, პირობითად, აღმავალ და დაღმავალ დრამატურგიულ ხაზებს ქმნის კულმინაციით, არა ტრადიციულად ოქროს კვეთის წერტილში, არამედ ოპერის დასასრულს. თეოდორ ადორნო ამ ტიპის დრამატურგიას, რომელსაც განიხილავს ბერგის „ლირიკული სიუიტის“ მაგალითზე, „მარაოსებურს“ უწოდებს.

კონტრასტული დაპირისპირება „ვოცეკში“ მწვერვალს მესამე მოქმედების ბოლოს, მეხუთე და მეექვსე ინვენციებს (ანუ ბოლო ინტერლუდიას და მეხუთე სცენას) შორის აღწევს. საყურადღებოა, რომ წინამორბედი სცენებისგან განსხვავებით, აქ დაპირისპირება ინტერლუდიას და სცენას შორისაა. მთელი ოპერის განმაზოგადებელი ეს ინსტრუმენტული ეპიზოდი, ყველაზე მასშტაბური საორკესტრო ინტერლუდია, *d-moll Adagio*, თავისი არსით უფრო არასპეციფიკურ ადგილას მოთავსებული უვერტიურაა, ვიდრე ინტერლუდია ორ სცენას შორის. ეს ხომ ის ეპიზოდია, სადაც

ოპერის ყველა ლაიტმოტივი არის თავმოყრილი და მთალი ნაწარმოების ძირითადი იდეაა განზოგადებული. სწორედ ის, რასაც ტრადიციულად ვხედავთ უვერტიურებში.

სქემა N 1. ალბან ბერგი. ოპერა „ვოცეკი“.

3 მოქმედება, 15 სურათი

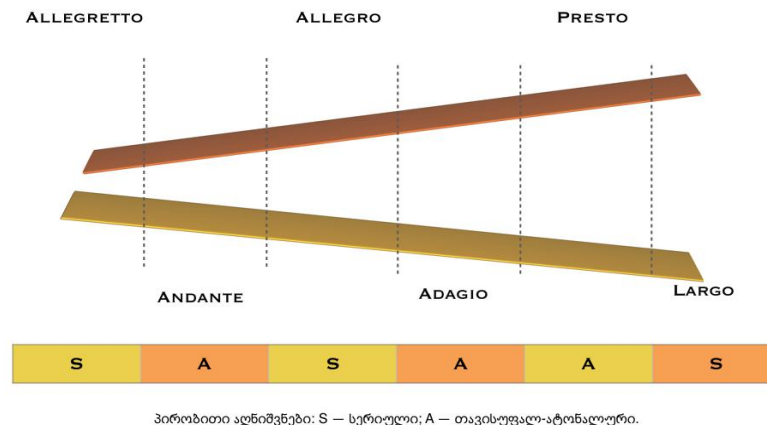


ამგვარად, ბერგმა, მნიშვნელოვნად გარდაქმნა და სრულიად ახალი სახე მისცა ტრადიციული საოპერო დრამატურგიის ტიპს. თუმცა, როგორც სტატიაში „ოპერის პრობლემები“ წერს: „როდესაც ვწერდი „ვოცეკს“, აზრადაც არ მომსვლია ოპერის რეფორმირება, როგორც ხელოვნების ფორმის“ [4].

„ვოცეკის“ დრამატურგიული გეგმა ბერგმა მოგვიანებით „ლირიკულ სიუიტაში“ გაიმეორა. აქვე უნდა ითქვას, რომ „ლირიკულ სიუიტას“ რამდენიმე შეხების წერტილი აქვს მასზე ადრე დაწერილ ნაწარმოებებთან: დრამატურგია აკავშირებს „ვოცეკთან“, სერია იმეორებს 1925 წელს დაწერილი სიმღერის „Schließe mir die Augen beide“ (შტაფან გეორგეს ტექსტზე) სერიას, სათაური იწვევს ასოციაციებს ალექსანდრ ცემლინსკის სიმფონიასთან, რომელიც, ვაგნერის „ტრისტან-აკორდთან“ ერთად, არის ციტირებული პარტიტურაში. გარდა ამისა, სიუიტის პარტიტურა მრავალრიცხოვან შიდა გამეორებებსაც შეიცავს, რაც მარაოსებურთან ერთად, პირობითად რომ ვთქვათ, ჯაჭვურ დრამატურგიას ქმნის ავტოციტაციით (ან, თუ გნებავთ, რემინისცენციებით). მაგალითად, მეორე, თავისუფალ ატონალურ ნაწილში პირველიდან „ციტირებულია“ სერია, თუმცა სახეშეცვლილი; მეოთხე ნაწილში გვხვდება მესამეს მასალა, მეხუთეში – მეოთხეს და ა.შ.

სიუიტაში, ბერგის ამ „ფარულ ოპერაში“ (თ. ადორნო), „ვოცეკის“ მსგავსად, წამყვანი კონტრასტის პრინციპი თავს იჩენს მხატვრულ შინაარსში, ტემპებში და მუსიკალურ ენაში: მსუბუქი მხიარულებიდან სასოწარკვეთილ უიმედობამდე Allegretto-Andante-ს დაპირისპირებიდან პირველ და მეორე ნაწილებში ბოლო ნაწილების Presto და Largo-მდე და წყვილ ნაწილებში კომპოზიციის სერიული და თავისუფალ ატონალური მეთოდების დაპირისპირება.

სქემა N 2. ალბან ბერგი. „ლირიკული სიუიტა“ სიმებიანი კვარტეტისთვის.



„ვოცეკში“ აპრობირებული და „ლირიკულ სიუიტაში“ კვლავ გამოყენებული დრამატურგიული პრინციპი იმდენად მომგებიანი და დამაჯერებელია, რომ ბერგს შეეძლო მისი ექსპლუატირება სხვა ნაწარმოებებშიც. ამის მაგალითებს მრავლად ვხვდებით მუსიკის ისტორიის მანძილზე. მაგრამ მისი დრამატურგის ალღოს მნიშვნელობა სწორედ იმაშია, რომ მხოლოდ მხატვრული ამოცანიდან გამომდინარე აგებდა მთლიანობას.

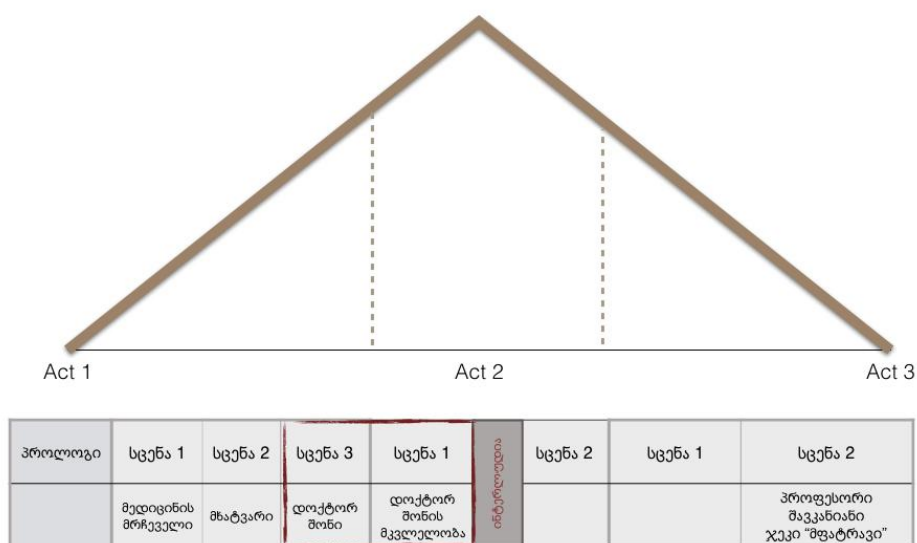
ამგვარი დამოკიდებულების მაგალითად, უპირველეს ყოვლისა, უნდა მოვიყვანოთ ბერგის მეორე ოპერა „ლულუ“, რომლის დრამატურგიაზე წარმოდგენა მსმენელს და მკვლევარებს მხოლოდ 1979 წელს პარიზის ოპერაში ბულეზის დირიჟორობით (რეჟისორი პატრის შერო) შემდგარი პრემიერის შემდეგ შეექმნათ.

ბერგის მეორე ოპერას, რომელიც ფრიდრიხ ცერხამ კომპოზიტორის მრავალრიცხოვანი ესკიზების მიხედვით დასრულა, საფუძვლად დაედო ფრანკ ვედეკინდის დილოგია. ბერგმა იგი ერთ პიესად გააერთიანა, რაც, ბუნებრივია, საკმაო სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. პიერ ბულეზი, სამაქტიანი „ლულუს“ პირველი შემსრულებელი, წერს: „...ბერგს ხელთ ორი დასრულებული პიესა ჰქონდა. ვედეკინდის ენა თხრობითია, მაშინ, როცა ბიუხნერი ახდენდა სიტუაციის კონცენტრაციას დახვეწილი ლაპიდარულობით. მამასადამე, საჭირო იყო რედუცირება, სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, თანაც იმგავარად, რომ თავი აერიდებინა ტექსტის მცირე ამბების თანმიმდევრობად გადაქცევისგან. ამისთვის მან მოახდინა მოქმედების ფოკუსირება ძირითად პერსონაჟებზე: ლულუ, შონი, შიგოლხი, გეშვიცი, სხვები კი დაიყვანა ანონიმებად – გიმნაზისტი, ათლეტი, ბანკირი... მთელი მისი ძალისხმევა მიმართულია ტექსტის და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების ფორმალიზებაზე, გაცილებით უფრო რთულზე, ვიდრე „ვოცეკში“, სადაც ოპერის მანძილზე ყოველ სცენას შეესაბამება ფორმის გარკვეული იდეა, მკაცრი თუ თავისუფალი – კლასიციზმამდელი ფორმები, ტაქტიკური იდეები: ინვენცია ბგერაზე, აკორდზე და ა.შ. დრამატურგისთვის, რომელიც „ვოცეკისგან“ განსხვავებით, აგებულია არა როგორც მოკლე სცენების თანმიმდევრობა, არამედ ვითარდება დიდ მანძილებზე გადამახილებით და დაბრუნებებით, ფორმალიზება აუცილებლად უფრო მოქნილი და მხატვრული ხერხებით მდიდარი უნდა ყოფილიყო“ [5]. ამის გამო, „ვოცეკისგან“ განსხვავებით „ლულუში“, ბერგი მიმართავს არა მხოლოდ შედარებით ხისტ ფორმებს – სიუიტა, პასაკალია, ვარიაციები და სხვ., არამედ უკიდურესად მერყევ კონსტრუქციებს, რომლებსაც ფორმებსაც ვერ ვუწოდებთ: მელოდრამები, რეჩიტატივები, კადენციები, ანუ ისეთებს, რომლებიც არა ზოგადმუსიკალურ

კანონზომიერებებს ემორჩილებიან, არამედ მხოლოდ ტექსტს მისდევენ, ანდა ერთი რომელიმე მუსიკალური პარამეტრის, მაგალითად რიტმის, კანონზომიერებებს. ამ მოცემულობათა საფუძველზე ბერგმა ააგო მეტად საინტერესო კონსტრუქცია, რომელსაც შეიძლება პალინდრომული ვუწოდოთ, ვინაიდან ოპერის მესამე მოქმედებაში მეორედება პირველის სიტუაციები და მონაწილეობენ პირველის ანალოგიური პერსონაჟები: მედიცინის მრჩეველი = პროფესორს, მხატვარი (ანუ საზოგადოებაში გამორჩეული) = შაკვანიანს (ასევე გამორჩეულს, ამჯერად არა პროფესიის, არამედ კანის ფერის გამო) და დოქტორ შონი, ლულუს მსხვერპლი = ჯეკ მფატრავს, რომლის მსხვერპლიც გახდა ლულუ. ამასთანავე, ამ თვალსაჩინო პარალელების და აშკარა პალინდრომულობის მიუხედავად, თვალშისაცემია, რომ ბერგი სიმეტრიულობას მექანიკურად კი არ უდგება, არამედ არტისტული გამომგომებლობით: ოპერის პირველ სამ სურათში ექსპონირებული სამი პერსონაჟი – მედიცინის მრჩეველი, მხატვარი და დოქტორ შონი მესამე მოქმედების ერთ სურათში ბრუნდებიან, თანაც იმავე თანმიმდევრობით, რაც დასაწყისში (ზუსტი პალინდრომის შემთხვევაში თანმიმდევრობა უნდა შეცვლილიყო).

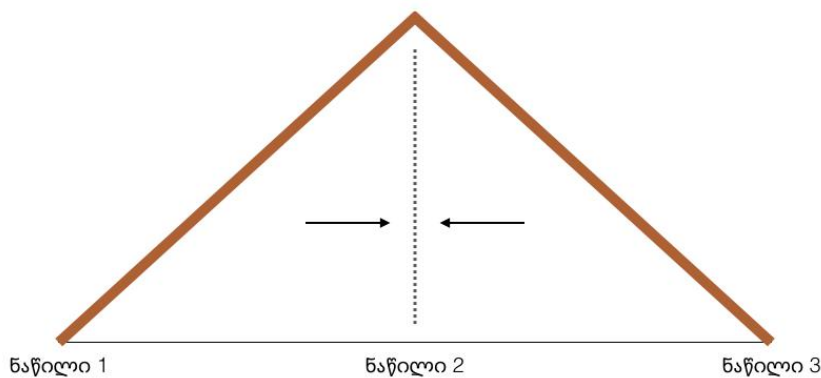
მაშასადამე, „ლულუში“ ანტიკური ტრაგედიის და შექსპირის ტრაგედიების და დრამების ანალიზის საფუძველზე გუსტავ ფრაითაგის მიერ შექმნილი სამკუთხედის დრამატურგიული პრინციპია გამეორებული, თუმცა განახლებული და გარდაქმნილი მუსიკალური დრამატურგიის კანონზომიერებების საფუძველზე. კერძოდ, გამყარებულია ოპერისთვის ტრადიციული, რამდენადმე ჩაკეტილი ნომრებით („ვოცეკისგან“ განსხვავებით), სერიული მეთოდის სინთეზით ლაიტმოტივურ პრინციპთან და იმგვარი ჯაჭვური კავშირებით, როგორებიც აქვს ბერგს გამოყენებული „ვოცეკში“, „ლირიკულ სიუიტაში“ და მანამდე, მისი წინამორბედი კომპოზიტორების თაობებს. მაგრამ ტრადიციული ლაიტმოტივებისგან განსხვავებით, სახასიათო ინტონაციები არა კონკრეტულ პერსონაჟებთან, არამედ გარკვეულ ტიპებთან არიან დაკავშირებული, ანუ ერთი და იგივე ლაიტმოტივით ახასიათებს ესპოზიციაში წარმოდგენილ გმირებს და მათ ორეულებს ფინალიდან.

სქემა N 3. ალბან ბერგი. ოპერა „ლულუ“.



როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „ვოცეკის“ დრამატურგიის აგების პრინციპი ბერგმა შემდეგ გამოიყენა „ლიტიკულ სიუიტაში“, ანუ ოპერამ უკარნახა ინსტრუმენტული ნაწარმოების ლოგიკა, „ლულუს“ დრამატურგია კი მომზადდა 1923-25 წლებში დაწერილ „კამერულ კონცერტში“. კონცერტის სამი ნაწილი *attacca* გადადიან ერთი მეორეში, მისი მუსიკალური მასალა, ვარიაციულ-ვარიანტული ტექნიკის ფართო გამოყენებით, უწყვეტი განვითარების იდეას ექვემდებარება: კონცერტის პარტიტურაში თითქმის არსადაა სინქრონული პაუზა. ამ სტატიის პრობლემატიკიდან გამომდინარე განსაკუთრებით საინტერესოა ციკლის შუა ნაწილი, *Adagio* – ბერგის მუსიკის ერთ-ერთი ლირიკული მანიფესტი, რომელიც უშუალოდ მიგვანიშნებს მის მემკვიდრეობით კავშირებზე ავსტრიულ-გერმანული მუსიკის ტრადიციებთან (განსაკუთრებით გუსტავ მალერის შთაგონებულ *Adagio*-ებთან). ეს დროში გაშლილი, საკმაოდ მასშტაბური ნაწილი სარკისებური სტრუქტურისაა, რომლის შუა წერტილიდან იწყება უკუსვლა (აქვე აღსანიშნავია, რომ ანალოგიური აღნაგობისაა „ლირიკული სიუიტის“ *Allegro*). ანუ, აქაც პალინდრომის პრინციპია გამოყენებული, როგორც ნაწარმოების დრამატურგიის საფუძვლელი.

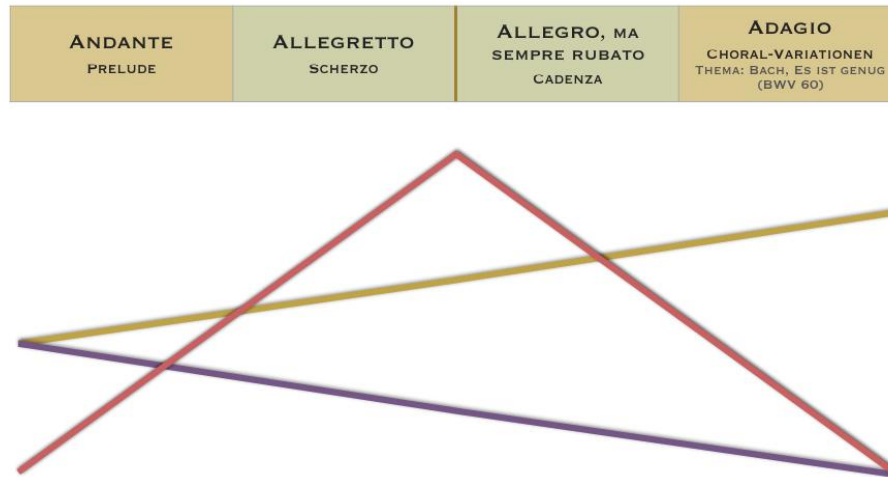
სქემა N 4. ალბან ბერგი. კონცერტი ვიოლინოს, ფორტეპიანოს და ცამეტი ჩასაბერისთვის.



THEMA SCHERZOSO CON VARIAZIONI	ADAGIO	RONDO RITMICO CON INTRODUZIONE
solo ფორტეპიანო და 13 ჩასაბერი	solo ვიოლინო და 13 ჩასაბერი	solo ფორტეპიანო, solo ვიოლინო და 13 ჩასაბერი

და ბოლოს, ყურადღებას გავამახვილებ ბერგის ბოლო ნაწარმოებზე, მის სავიოლინო კონცერტზე, რომელშიც კომპოზიტორის მიერ მიგნებული ორი დრამატურგიული პრინციპია სინთეზირებული. ერთი მხრივ, აქ მოდიფიცირებული სახითაა გამოყენებული კონტრასტის ზრდის იდეაზე დაფუძნებული „მარაოსებური“ დრამატურგია: *Andante* (პრელუდია) – *Allegretto* (*Scherzo*); *Allegro* (*Cadenza*) – *Adagio* (ქორალური ვარიაციები); ხოლო მეორე მხრივ, აშკარაა სამკუთხედის პრინციპი, სადაც სიმეტრიის ღერძის ერთ მხარეს არის ერთი ნელი და ერთი ჩქარი ნაწილი, ხოლო მეორე მხარეს იგივე პრინციპით დაჯგუფებული ნაწილები უკუთანმიმდევრობით.

სქემა N 5. ალბან ბერგი. კონცერტი ვიოლინოს და ორკესტრისთვის.



ბოლოს, დასკვნის სახით უნდა აღინიშნოს, რომ ალბან ბერგის შემოქმედებაში, მის მუსიკალურ ენაში, პოეტიკაში, კომპოზიციურ თუ დრამატურგიულ პრინციპებში ერთი გენერალური ხაზი მოქმედებს – ტრადიციაზე დაფუძნებით ნოვატორული იდეების განხორციელება. განსაკუთრებით საინტერესო, ამ მხრივ, სწორედ მის მიერ შემუშავებული დრამატურგიული პრინციპებია. როგორც ზემოთქმულიდან გამომდინარეობს, მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი სცენური და ინსტრუმენტული ნაწარმოებები წარმოაჩენენ, ერთი მხრივ, მუსიკალურ ხელოვნებაში საუკუნეების წინ ჩამოყალიბებულ საერთო კანონზომიერებებს ემყარება – კონტრასტულობა, კულმინაციისკენ აღმასვლის შემდეგ კვანძის გახსნისკენ დაღმასვლა, მაგრამ, მეორე მხრივ, ბერგი ისეთი ორიგინალური დრამატურგიულ გეგმებს ქმნის, როგორებიცაა მარაოსებური, ჯაჭვური ანდა პალინდრომული. თანაც, ყველა ნაწარმოებში ინდივიდუალურად, ზუსტი გამეორებების გარეშე იყენებს მათ. მაშასადამე, „ბერგმა შეძლო თავისი საკუთარი დრამატურგიის შექმნა“ [6].

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Adorno, T. W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien: Lafite & ÖBV, 1968.
2. Boulez, P. "Lulu" – Die zweite Oper. Alban Berg. Lulu , 415489-2. (J. Häusler, Trans.) Deutsche Grammophon, 1979
3. Gable, D. Ramifying Connections: An Interview with Pierre Boulez. The Journal of Musicology, 1985-1986, 4 (1), p. 108-109
4. Berg, A. Das Opernproblem. Neue Musik-Zeitung, , 49/9, S. 2
5. Boulez, P. "Lulu" – Die zweite Oper. Alban Berg. Lulu, 415489-2. (J. Häusler, Trans.) Deutsche Grammophon, 1979 – S. 19.
6. Gable, D. Ramifying Connections: An Interview with Pierre Boulez. The Journal of Musicology, 1985-1986, 4 (1), p. 109.

Article received: 2021-06-14