

სონატის ჟანრი XX საუკუნის მუსიკაში: ტრადიციის ახლებური გააზრებიდან მის გარდასახვამდე

ქეთევან ჭიტაძე

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია,
გრიბოედოვის 8, 0108, თბილისი, საქართველო
მუსიკის თეორიის ფაკულტეტი, I წლის დოქტორანტი

ანოტაცია:

სტატია ეძღვნება საფორტეპიანო სონატის ჟანრს XX საუკუნის მუსიკაში, რომელმაც, სხვა კლასიკური ჟანრების მსგავსად მნიშვნელოვანი მოდიფიკაცია განიცადა თანამედროვე მუსიკაში. ცნობილია, რომ სონატა სამი საუკუნის მანძილზე სტაბილურად არსებობდა, თუმცა XX საუკუნის დასაწყისში მხატვრული აზროვნების ყველა შრეში მომხდარმა ძვრებმა, საბოლოოდ, მობილური ენისა და შედარებით სტაბილური ფორმის გავლით მასზე იქონია გავლენა. წინამდებარე სტატია სწორედ ამ პროცესის ანალიზს ეთმობა.

სტატიაში განსახილველად შერჩეულია ამ ჟანრში საეტაპო მნიშვნელობის ნაწარმოებები: ჩ. აივზის “სონატა სამ ფურცელზე”, ბ. ბარტოკის “სონატა ორი ფორტეპიანოსა და დასარტყამებისთვის”, კ. ბულეზის სამი საფორტეპიანო სონატა და ჯ. კეიჯის “სონატები და ინტერლუდიები პრეპარირებული ფორტეპიანოსთვის”. ამ ნაწარმოებების ანალიზისას აქცენტი გაკეთებულია ჟანრულ პარადიგმასთან ურთიერთობაზე. ანალიზის საფუძველზე გამოტანილია დასკვნები, რომ, XX საუკუნის დასაწყისში შექმნილი სონატები ტონალობასთან, ტრადიციულ ფორმებთან ავლენენ კავშირს და მრავალი პარამეტრით მიესადაგებიან კლასიკურ ჟანრულ მოდელს, ხოლო მოგვიანებით, XX საუკუნის 50-იანი წლებისთვის, იქმნება სონატები, რომლებშიც ცვლილებები ენისა და ფორმის, სემანტიკის, კონცეფციის სფეროში იმდენად რადიკალურია, რომ მათი ტრადიციულ მოდელთან შედარება შეუძლებელი ხდება, რაც, ჩვენი აზრით ჟანრის ამოწურვის ნიშანია.

საკვანძო სიტყვები: ჟანრი, სონატა, XX საუკუნის მუსიკა, პარადიგმის რღვევა, ჩ. აივზი, ბ. ბარტოკი, ჯ. კეიჯი, კ. ბულეზი.

მხატვრული აზროვნება დროდადრო წარმოშობს ისეთ პარადიგმებსა თუ მოდელებს, რომლებიც საუკუნიდან საუკუნემდე (ზოგჯერ ეპოქიდან ეპოქამდეც კი), ინარჩუნებენ მნიშვნელობასა თუ ფორმას, რადგან ისინი აზროვნების ძირეულ, არქეტიპულ პლასტებს უკავშირდებიან. ასეთია ანტიკური ტრაგედია, სხვადასხვა პოეტური ჟანრები (სონეტი, პოემა, ოდა); რომანი ლიტერატურაში; პორტრეტი, პეიზაჟი, ნატიურმორტი მხატვრობაში. ხოლო მუსიკაში – კლასიციზმის პერიოდში შექმნილი ინსტრუმენტული მუსიკის ჟანრებია – სიმფონია, კონცერტი და სონატა. ეს უკანასკნელი კლასიკურ ჟანრებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე სტაბილური აღმოჩნდა. თუმცა, არსებობის თითქმის სამსაუკუნოვანი ისტორიის შემდეგ, XX საუკუნის მეორე ნახევარში, იგი მნიშვნელოვნად გასცდა საკუთარ ზღვრულ სახეს. სონატის, ისევე როგორც სხვა

კლასიკური ჟანრების (მაგალითად, სიმფონია, კონცერტი) დესტაბილიზაცია გარკვეული პროცესების შედეგად, ეტაპობრივად მოხდა. ცხადია, ეს პროცესები მუსიკალური ენისა და ფორმის სფეროში მომხდარი ნოვაციებით იყო განპირობებული.

XX საუკუნეში საფორტეპიანო სონატის ჟანრი აგრძელებს არსებობას და სხვადასხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში სხვადასხვა სახით გვხვდება. მოცემულ სტატიაში მოკლედ შევჩერდებით მხოლოდ საეტაპო მნიშვნელობის ნაწარმოებებზე. ესენია: აივზის “სონატა სამ ფურცელზე” და ბარტოკის “სონატა ორი ფორტეპიანოსა და დასარტყამებისთვის”; ბულეზის სამი საფორტეპიანო სონატა და კეიჯის “სონატები და ინტერლუდიები პრეპარირებული ფორტეპიანოსთვის”. ამ ნაწარმოებებს წარმოვადგენთ ჟანრულ მოდელთან თანდათანობითი დამორების პრინციპით.

ტრადიციული მუსიკალური ჟანრები და ფორმები XX საუკუნის დასაწყისში ინარჩუნებენ თავიანთ ძირითად მახასიათებლებს, თუმცა მუსიკალურ ენაში მომხდარი ცვლილებები გარკვეულ გავლენას ახდენენ კლასიკურ სტრუქტურებზე. ამ პერიოდში მუსიკალური ენის სფეროში მნიშვნელოვანი ნოვაციები ხდება: ქრომატული ტონალობა, პოლიტონალობა, ატონალობა, ნეომოდალობა – ყველა ეს ცვლილება შესაბამისი ახალი ფორმებისა თუ ჟანრების წარმოშობას განაპირობებს, თუმცა, ახალი ენისთვის ადეკვატური ფორმებისა თუ ჟანრების მისადაგება რთული პროცესია, რომელსაც გარკვეული დრო ესაჭიროება. სწორედ ამიტომაც, ენის ათვისების პირველ ეტაპზე ტრადიციული ფორმებისა თუ ჟანრების გამოყენება, მეტად ტიპურია მუსიკისთვის. მიუხედავად ამისა, ძველი ფორმები და ჟანრები ახალ ენასთან სინთეზში გარკვეულ ცვლილებას განიცდიან, თუმცა ხშირ შემთხვევაში ეს ცვლილება არაა რადიკალური – ფორმისა და ჟანრის ძირითადი ნიშნები ნარჩუნდება, ცხადია, გარკვეული კორექტივებით.

სწორედ ასეთია ბარტოკის “სონატა ორი ფორტეპიანოსა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისთვის” და აივზის “სონატა სამ ფურცელზე”. მათში ნოვაციისა და ტრადიციის საინტერესო სინთეზია განხორციელებული, სადაც ნოვაცია მუსიკალური ენის, ხოლო ტრადიცია კი სტრუქტურისა და ჟანრის დონეზე ვლინდება.

სონატაში ბარტოკი ტრადიციული ჟანრის ახლებურ გააზრებას გვთავაზობს. მასში ორი ჟანრის – კამერული და სიმფონიური მუსიკისთვის დამახასიათებელი ნიშნებია შერწყმული [1], მოცემულია ახალი მუსიკალური ენისა და ტრადიციული ფორმის ორიგინალური სინთეზი. ჟანრის განახლება სხვა, მაგრამ ისევ ტრადიციული ჟანრის რესურსების გამოყენებით ხდება. სონატის კლასიკურ მოდელთან სიახლოვე ვლინდება:

- ციკლურობაში;
- ნაწილთა ტრადიციულ თანაფარდობაში (ჩქარი-ნელი-ჩქარი);
- ნაწილთა ტრადიციულ ფუნქციებში;
- პირველ ნაწილში სონატური ფორმის მკაფიოდ გამოხატულ თვისებებში: ექსპოზიციის მთავარ და დამხმარე პარტიებს შორის კონტრასტი, დამუშავება და რეპრიზასა და კოდაში საწყისი სტრუქტურული ერთეულების სინთეზი;
- ფინალში რონდოს ფორმის ნიშნებში.

ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი სონატის ჟანრი აივზის შემოქმედებაში: “საინტერესოა კომპოზიტორის დამოკიდებულება სონატურობასთან, რომელშიც მას არა მხოლოდ მსხვილი ფორმის მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის მეთოდი, არამედ მრავალი იდეის შეჯამების საშუალება, სამყაროს შეუთავსებელი კონტრასტების გამაერთიანებელი გზის პოვნა იზიდავდა” [2, 29].

სონატაში ორიგინალური მუსიკალური ენა ერწყმის თავისუფლად გააზრებულ კლასიკურ სტრუქტურას.

სონატის ჟანრის მოდელთან სიახლოვე ვლინდება:

- ციკლურობაში, რომელიც ერთნაწილიანობაშია კონცენტრირებული;
- მონაკვეთთა თანმიმდევრობაში (ჩქარი-ნელი-ჩქარი);
- პირველ მონაკვეთში ექსპოზიციის გამეორება სონატური ფორმის კლასიკურ მოდელთან პარალელის გავლების საშუალებას იძლევა;
- ფინალურ მონაკვეთში რონდოს ნიშნებში.

ბარტოკისა და აივზის სონატები მნიშვნელოვანი პარამეტრებით უახლოვდება ჟანრის ტრადიციულ მოდელს: ორივე სონატა ციკლურია (აივზის სონატაში ციკლურობა ერთნაწილიანობაში), ბარტოკის სონატის პირველ ნაწილში გამოვლენილია სონატური ფორმის თვისებები – სონატური ფორმის სამივე ეტაპი – სახეების საწყისი კონტრასტით, განვითარებითა და სინთეზით, ხოლო აივზთან სონატური ფორმის ნიშნები სხვაგვარად ვლინდება: სახეებს შორის კონტრასტი მანძილზე, მონაკვეთებს შორისაა. ორივე სონატის მეორე ნაწილები მედიტაციური ხასიათისაა, და ბოლოს, ფინალების რონდოსებურობა, ჟანრული საწყისი, რაც კლასიკურ პარადიგმასთან სიახლოვეზე მეტყველებს. ყოველივე ეს ტრადიციულ მოდელთან მრავალი პარალელის გავლების საშუალებას იძლევა, თუმცა, ცხადია, ახალი ენის პირობებში იგი მოდიფიცირებულია.

XX საუკუნის შუა პერიოდში სონატის მიმართ დამოკიდებულება რამდენადმე იცვლება.

ტონალური ურთიერთობების პირობებში ჩამოყალიბებული სონატის ჟანრი როგორც უკვე ვნახეთ, სხვა სივრცეშიც აგრძელებს არსებობას. ბარტოკის და აივზის სონატებში მუსიკალური ენა ჯერ კიდევ ამჟღავნებს გარკვეულ კავშირებს ტრადიციასთან, რაც ჟანრზეც აირეკლება, თუმცა მუსიკალურ ენაში მომხდარი რადიკალური ცვლილებები სონატის ჟანრზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს, ამის მკაფიო მაგალითებია ბულეზის საფორტეპიანო სონატები [3].

ბულეზის სამ სონატას შორის პირველი და მეორე გამოირჩევა ტრადიციულობით. პირველ სონატაში სინთეზირებულია სერიულობის პრინციპი და ტრადიციული ფორმების ნიშნები. სახეზეა სონატის ჟანრისთვის დამახასიათებელი:

- თეზა-ანტითეზა-სინთეზის პრინციპი: ცალკეულ ნაწილებს შიგნით და მათ შორის;
- ციკლურობა: ორნაწილიანობის ფარგლებში დინამიური, მედიტაციური, ტოკატური და რონდოსებური მონაკვეთებია თავმოყრილი, რაც სონატის ჟანრის კონცეფციის ერთ-ერთი ამოსავალია;
- სონატური ფორმის ნიშნები პირველ ნაწილში.

პირველი სონატის დაწერის შემდეგ მეორე სონატის ავტორისეულ კომენტარში ვკითხულობთ: “მეორე სონატიდან დაწყებული აღარასოდეს დავბრუნებდვარ წარსულის ფორმებს, არამედ ვეძებდი სტრუქტურებს, რომლებიც იდეასთან სინთეზში მოიაზრებოდნენ” [4,168]. მიუხედავად ამგვარი გადაწყვეტილებისა, ბულეზის მეორე საფორტეპიანო სონატა რამდენიმე მნიშვნელოვანი პარამეტრით ავლენს კავშირს ამ ჟანრის კლასიკურ მოდელთან. თუმცა, ცხადია, სახეზეა მათი პირველთან შედარებით კიდევ უფრო მნიშვნელოვნად მოდიფიცირებული და განზოგადებული ვარიანტები.

ბულეზის მეორე სონატა თავისუფლად გააზრებული სერიალიზმისა და კლასიკურთან მიახლოებული ფორმების სინთეზს წარმოადგენს. სონატის კლასიკურ პარადიგმასთან კავშირი ვლინდება:

- ციკლის აღნაგობაში (ოთხი ნაწილი);
- ნაწილთა თანაფარდობასა და ფუნქციებში: ჩქარი (Homo agens) – ნელი (Homo meditans) – სკერცოზული (Homo ludens) – ჩქარი (Homo communius);

- ციკლის ნაწილთა შიდა სტრუქტურაში: პირველი ნაწილი – მკაფიოდ გამოხატული სონატურობის ნიშნები; მეორე ნაწილი – თაღისებური ფორმა; მესამე ნაწილი – სამნაწილიანი ფორმა ტრიოს სახის შუა მონაკვეთით; მეოთხე ნაწილი – რონდოს და ფუგის ფორმის ნიშნების შერწყმა. უნდა აღინიშნოს, რომ რონდო და ფუგა ფინალურ მონაკვეთებში ადრეკლასიკური ტრადიციებიდან მომდინარეობს და მეტად ტიპურია კლასიკოსებისთვის.

ახალი მუსიკალური ენის ფარგლებში ტრადიციულ სტრუქტურებთან ფუნქციური მსგავსების მიუხედავად, კლასიკური ფორმებისთვის დამახასიათებელი სხვა ნიშნები, რომლებიც მუსიკალური ენის დონეზე მოქმედებენ, მაგალითად, ტონალური კავშირები, ან მათი იმიტაცია, კადანსები და სხვა, ბუნებრივია სონატაში არაა, რადგან ბულეზისთვის მთავარი ახალი ენაა, რომელსაც კავშირი არ აქვს წარსულთან. განვითარების ეტაპების დადგენა ნაგებობათა სტრუქტურული სიმყარისა და სიმერყევის მიხედვითაა მხოლოდ შესაძლებელი.

ბულეზის პირველი და მეორე სონატები ახალი ენისთვის ადეკვატური ფორმების ძიების ერთ-ერთი ეტაპია. ორივე სონატაში ვლინდება ამ ჟანრის კლასიკური მოდელისთვის დამახასიათებელი მთელი რიგი ნიშნები, თუმცა ბევრად უფრო განზოგადებულ დონეზე, ვიდრე ეს ბარტოკისა და აივზის სონატებში იყო ნაჩვენები.

XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან სონატის ჟანრის მიმართ ინტერესი თანდათანობით შემცირდა. უმეტესად იქმნება სონატები, რომლებიც ჟანრულ პარადიგმასთან კავშირს კარგავენ. ხშირ შემთხვევაში მრავალი კითხვა იბადება ამ ნაწარმოებების ჟანრულ განსაზღვრასთან დაკავშირებით. სწორედ ასეთია ჩვენს მიერ განსახილველი ჯონ კეიჯის “სონატები და ინტერლუდიები პრეპარირებული ფორტეპიანოსთვის” და ბულეზის მესამე საფორტეპიანო სონატა. ორივე ნაწარმოებში სონატის ჟანრის კლასიკური მოდელის რადიკალურად განსხვავებული ხედვაა წარმოდგენილი.

ჯონ კეიჯის სონატები და ინტერლუდიები, აივზის მსგავსად, ევროპული ტრადიციის “ამერიკულად” გააზრების კიდევ ერთი ნიმუშია. თუმცა, აივზისგან განსხვავებით, კეიჯთან კლასიკურ ტრადიციასთან კავშირი, შეიძლება ითქვას, საერთოდ არ არის. ცხადია, კომპოზიტორის მიდგომა ჟანრისადმი მისი შემოქმედებითი “Credo”-დან გამომდინარეობს.

“სონატები და ინტერლუდიები” მცირე სტრუქტურებისგან შემდგარი მონუმენტია. დიდი კონსტრუქციის შექმნაში თითოეულ პიესას თავისი აფექტი, ფუნქცია აქვს. სონატების თანმიმდევრობა ქმნის ჯგუფებს, ოთხეულებს, რომლებსაც ერთმანეთისგან ინტერლუდიები მიჯნავს, ხოლო ჯგუფებისა და ინტერლუდიების ერთობლიობა ქმნის მთლიან სიმეტრიულ კონსტრუქციას.

საინტერესოა სონატის ჟანრის კეიჯისეული გააზრების საკითხი, რომელიც მრავალგვარად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ: “ამ ნაწარმოებში სიტყვა “სონატა” თავისუფალი მნიშვნელობისაა – წერს მათიას ლემანი, – იმ შემთხვევაში, თუ რაიმე ისტორიული კავშირის დადგენაა საჭირო, გარკვეული პარალელის გავლება უფრო ამ ჟანრის XVIII საუკუნის და რომანტიკოს კომპოზიტორთა გააზრებასთან შეიძლება” [5, 5]. ჩვენი აზრით, რომანტიკულ სონატასთან პარალელის გავლება შეიძლება კონტრასტულობის ცნების გაფართოების კუთხით. კეიჯი კონტრასტის პრინციპს სონატებს შორის (და არა შიგნით) იყენებს. თუმცადა ვფიქრობთ, რომ სიახლოვე რომანტიკულზე უფრო XVIII საუკუნის დასაწყისის, ადრეკლასიკური სკარლატისეული სონატის ტიპთან ვლინდება. პირველ რიგში ესაა მონაკვეთების გამეორება. გარეგნულად, კეიჯის უმეტესი სონატის სტრუქტურა (aa bb) სკარლატის სონატების

იდენტურია. “სონატის” კეიჯისეულ გააზრებაში პარალელის გავლება, ასევე, სონატის ჟანრის “ემბრიონობის” პერიოდთან შეიძლება, როდესაც “სონატა” უბრალოდ, საკრავზე გაჟღერებულ პიესას აღნიშნავდა. უკანასკნელი კავშირი ყველაზე უფრო რეალურად გვეჩვენება, რადგან კეიჯის “კლასიკურ” ევროპულ ტრადიციასთან დამოკიდებულების საკითხი ყოველთვის საკმაოდ ბუნდოვანი იყო. მისი მრავალრიცხოვანი ინტერვიუებიდან არც ერთში არაა საუბარი ტრადიციის რაიმე სახით გათავისებაზე [6]. ცხადია, ტრადიციასთან შეხება შეიძლება ქვეცნობიერადაც მომხდარიყო, მაგრამ კეიჯის შემოქმედებითი Credo-დან, მუდმივად ახლის გამოგონება, და ძენ ბუდიზმის “ყველანაირი მიდრეკილებიდან თავის დაღწევის” ესთეტიკიდან გამომდინარე, საეჭვო ხდება ყველა ზემოთ წამოყენებული ჰიპოთეზა. ამას ემატება უჩვეულო ჟღერადობა, რომელიც კომპოზიტორმა ფორტეპიანოს პრეპარირების შედეგად მიიღო. კეიჯის სონატები და ინტერლურები, იმ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელზეც განუსაზღვრელად შეიძლება მუშაობა როგორც შემსრულებლის, ისე მკვლევარის ამპლუაში, რადგან “კეიჯის მუსიკის სუბსტანცია მოუხელთებელია, მისი კვლევა შეუძლებელია, იგი შეუცნობადია...” [7]

მსგავსი თვისობრიობის მატარებელია ბულეზის მესამე საფორტეპიანო სონატა, რომელსაც საეტაპო მნიშვნელობა აქვს მუსიკის ისტორიაში, ამ ნაწარმოებით იწყება აღმოჩენების ხანგრძლივი პერიოდი. კომპოზიტორმა ეს ერთ-ერთი პირველი ალექტორიკული კომპოზიცია 1957 წელს, დარმშტადტში წარმოადგინა. მესამე სონატა დღემდე დაუსრულებელია, იგი წარმოადგენს ე. წ. work in progress-ს. მისი ხუთი ნაწილიდან – “ანტიფონია”, “ტროპი”, “თანავარსკვლავედი” (“თანავარსკვლავედი-სარკე”), “სტროფი”, “სეკვენცია” – გამოქვეყნებული მხოლოდ მეორე და მესამე ნაწილებია. ამის მიზეზი, ზოგიერთი მკვლევარის (რ. კუნიცკაია) აზრით, კომპოზიტორის მიერ ამ ნაწარმოებში მხატვრული ამოცანების ძალიან ზოგადად დაყენება, სტატია “ალეაში” დეკლარირებული თეორიული დებულებების დადასტურებაა მხოლოდ [8, 156]. თუმცა, მიგვაჩნია, რომ მესამე სონატაში დასახული ამოცანები იმდენად კონცეპტუალურია, რომ დიდ დროს მოითხოვენ გადასაწყვეტად.

“რამ დამაწერინა ასეთი საფორტეპიანო “სონატა”? არა იმდენად მუსიკალურმა გააზრებებმა, რამდენადაც ლიტერატურასთან შეხებამ. <...> მგონია, რომ ორგანიზაციისა და ნაწარმოების მენტალური სტრუქტურის სფეროში ზოგიერთი მწერალი დღეს გაცილებით შორს წავიდა ვიდრე მუსიკოსი. <...> ორი ავტორი, რომლებმაც განმაწყეს ფიქრისთვის და ამ მხრივ უდიდესი გავლენა იქონიეს ჩემზე: ჯოისი და მალარმეა” [9, 136]. – ჯეიმს ჯოისის “ფინეგანის ქელებმა” [10], ამ უჩვეულო რომანმა, სადაც ასოციატური აზროვნების აბსოლუტიზაცია ხდება, უკარნახა ბულეზს მესამე სონატის მონაკვეთებს შორის ჯაჭვური კავშირის პრინციპი მიკროდონეზე, ხოლო მაკროდონეზე სონატის კონსტრუირების იდეა მალარმეს “წიგნიდან” მომდირეობს. მალარმეს ეს დაუსრულებელი, ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში დაწერილი ნაწარმოები შედგება აუკინძავი ფურცლებისგან. ქალაქის სივრცის ათვისება პოეტის მიერ სხვადასხვაგვარად ხდება: მნიშვნელოვანი აზრი ყოველთვის მსხვილი შრიფტითაა დაბეჭდილი და მას, მნიშვნელობის შესაბამისად, მოსდევს ვრცელი თეთრი ლაქები ქალაქზე, სივრცე გააზრებისთვის. ბულეზს იზიდავს მალარმესეული განახლების პოტენციალის მრავალფეროვნება და მუსიკაში მის ანალოგს ეძებს: “ხშირად ვადარებ ნაწარმოებს ქალაქის გეგმას: ეს გეგმა არ იცვლება, თუმცა ქალაქში მისი გამოყენება სხვადასხვაგვარად შეიძლება. ნაწარმოები – ქალაქის, ანდა ლაბირინთის მსგავსია, რომლიდანაც თითოეული თავისი მარშრუტით გამოდის, მაგრამ საჭიროა ზუსტი გეგმა და მოძრაობის გარკვეული წესები. პირადად მე არ ვარ შემთხვევითობის დიდი მომხრე,

მაგრამ ვცდილობ შევცვალო რაკურსები, პერსპექტივები. ამავე დროს შეუცვლელი დავტოვო ფუნდამენტური აზრი” [4, 171].

ბულეზისთვის მნიშვნელოვანია, რომ ნაწარმოები იყოს თავისთავადი, ავტორისგან ავტონომიური თავადვე იმსჯელოს საკუთარ თავზე, იცხოვროს დამოუკიდებელი ცხოვრებით: “ფორმა აღწევს ავტონომიურობას, მისწრაფვის იმ აბსოლუტისკენ, რომლის შესახებაც ადრე არ იცოდა; იგი არ ითვალისწინებს წმინდა პირადულ თავისუფლებას. დიდებული ნაწარმოებები წარმოშობენ მოცემულ ეპოქებს: მათში ტექსტი ხდება, ასე ვთქვათ, “ანონიმური”, ესაუბრება თავის თავს ავტორის ხმის გარეშე” [9, 150].

ამ ახალი იდეების კონცენტრირება ბულეზმა მესამე საფორტეპიანო სონატაში მოახდინა. “ეს იქნება წიგნი, რომელიც წარმოადგენს ლაბირინთს, სპირალს დროში” [4, 176] – წერდა ბულეზი. ლაბირინთის, სპირალის იდეა განხორციელებულია სონატის ფორმაში. იგი წარმოიქმნება ოთხი ნაწილის – “ანტიფონიის”, “ტროპის”, “სტროფის” და “სეკვენციის” სიმეტრიული ბრუნვით უძრავი ცენტრის “თანავარსკვლავედის” (ან “თანავარსკვლავედი-სარკე“-ს) ირგვლივ. ამის შესახებ კომპოზიტორი წერს: “ცხადია, ეს გლობალური ორგანიზაცია თავიდანვე არ აღმომიჩენია; იდეები თანდათან წესრიგდებოდა, თავს იყრიდა ცენტრალურის ირგვლივ: ჩაიფიქრო ნაწარმოები მოძრავ და გაფართოვებად სამყაროზე. სწორედ ამიტომ, ამა თუ იმ ფორმანტის განვითარების გამო იძულებული გავხდი ეჭვის ქვეშ დამეყენებინა სხვა, ხოლო ამ სხვამ, თავის მხრივ, ირეაგირა შემდეგზე, უფრო მეტიც, წინაზე. სწორედ ამას შეეწირა მსხვერპლად “სტროფები” და “სეკვენციები”, ისინი თითქმის მთლიანად გადამუშავდა (ან უნდა გადამუშავდეს) თავიდან ბოლომდე” [9, 150].

რაც შეეხება ჩვენი კვლევის ობიექტს – სონატის ჟანრის გააზრებას, მესამე სონატაში, პირველთან და მეორესთან შედარებით ჟანრულ პარადიგმასთან სიახლოვის საკითხი კიდევ უფრო ზოგადი, შეიძლება ითქვას, აბსტრაქტულიცაა. ციკლურობა და სოლო ფორტეპიანო – ეს საფორტეპიანო სონატის ტრადიციულ ჟანრულ მოდელთან შეხების ორი, ყველაზე ზოგადი წერტილია. ყველა დანარჩენი ნიშნის არქონამ საბაზი მოგვცა დაგვესვა ლოგიკური შეკითხვა – რატომ უწოდა ამ ალეატორიკული “ქალაქის გეგმას”, გაფართოვებად სამყაროს, კომპოზიტორმა მესამე საფორტეპიანო სონატა? – შეკითხვაზე სავარაუდო პასუხი შეიძლება მოვიძიოთ XX საუკუნის 20-იან წლებში, როდესაც კომპოზიციის სერიული მეთოდის ათვისება-გათავისების პირველი ეტაპი კლასიკური ჟანრების გამოყენების ფონზე მიდიოდა.

მეორე მხრივ, ნაწარმოების ლიტერატურული ანალოგიდან გამომდინარე, ამგვარი ჟანრული განსაზღვრის მიზეზის ძიებას ადრეკლასიკურ პერიოდში მივყავართ: მალარმე ნაწარმოებს “წიგნს” უწოდებს, ბულეზი “სონატას”. ორივე შემთხვევაში ესაა ტიპოლოგიური განმარტებები: წიგნი – **ნებისმიერი** ლიტერატურული ნაწარმოებია, ხოლო სონატა რენესანსის პერიოდში **ნებისმიერ** ინსტრუმენტულ ნაწარმოებს ეწოდებოდა. ამიტომ, სწორედ სონატა შეიძლება ყოფილიყო ამგვარი ნაწარმოები და არა რაიმე სხვა. ჩვენი, მუსიკოსების წარმოდგენები სონატაზე კლასიკურ პერიოდთანაა დაკავშირებული და ავტომატურად ვცდილობთ ამ სტერეოტიპს მივუსადაგოთ ბულეზის მესამე სონატაც, მაგრამ work in progress-ს მასთან მხოლოდ ცალკეული გენეტიკური კავშირები აქვს და სხვა არაფერი.

ისტორიულად, მუსიკალური ენის განახლებას თითქმის არასოდეს წარმოუქმნია თავიდანვე ადეკვატური მუსიკალური ჟანრები. ახალი ენა პირველ ეტაპზე ყოველთვის თანაარსებობდა ძველ ჟანრთან. ვფიქრობთ, ესეც გახდა ბულეზის მიერ პირველი

ალეატორიკული ნაწარმოებისთვის სონატის ჟანრული განსაზღვრის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი.

როგორც ვხედავთ, კეიჯისა და ბულეზის სონატები, ფაქტობრივად, ამოწურული ჟანრული ტრადიციის მკაფიო მაგალითებს წარმოადგენენ. თუ კეიჯთან ტრადიციასთან კავშირი სუსტი, საექვო ნიშნებით მაინც ვლინდება, ბულეზის სონატას, რეალურად, კლასიკურ ჟანრულ პრადიგმასთან აღარანაირი საერთო აღარ აქვს, რაც, თავისთავად მისი ამოწურვის ნიშანია.

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ მუსიკალურ აზროვნებაში, ენის და ფორმის სფეროში რადიკალური ცვლილებების ფარგლებში, სონატის ჟანრი გარდაიქმნა, ამოწურა საკუთარი თავი. მის გარდასახვაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ცვლილებებმა მსოფლხედველობაში, შესაბამისად, მუსიკალური ენისა და სტრუქტურის სფეროში. ეს პროცესი მკაფიოდ ჩანს ჩვენს მიერ განხილულ, XX საუკუნის დასაწყისში შექმნილ სონატებში – აივზის “სონატა სამ ფურცელზე” და ბარტოკის “სონატა ორი ფორტეპიანოსა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისთვის” – ისინი ტონალობასთან, ტრადიციულ ფორმებთან ავლენენ კავშირს და მრავალი პარამეტრით მიესადაგებიან ჟანრულ მოდელს. თუმცა, ცხადია, მათში ტრადიცია ახლებურადაა გააზრებული. როდესაც სერიოზობა მუსიკალური მასალის კონსტრუირების ორგანულ ფორმებს პოულობს, სონატის ჟანრის მიმართ ინტერესი თვალშისაცემად სუსტდება. ეს შეიძლება ჩავთვალოთ გარდამტეხ ეტაპად ამ ჟანრის ისტორიაში. იმ საფორტეპიანო სონატების გვერდით, რომლებიც ზოგადი ნიშნებით მიესადაგებიან კლასიკურ პარადიგმას (ბულეზის პირველი და მეორე საფორტეპიანო სონატები) იქმნება სონატები, სადაც ტრადიციულ ჟანრულ მოდელთან შედარება თითქმის შეუძლებელია (კეიჯის სონატები და ინტერლუდიები, ბულეზის მესამე საფორტეპიანო სონატა), რაც ჟანრის ამოწურვის ნიშანია.

ყოველივე ეს პარადიგმის შეცვლის, მისი რღვევის მკაფიო მაგალითია. მსგავსი პროცესები მიმდინარეობს ინსტრუმენტული მუსიკის სხვა კლასიკურ ჟანრებშიც, რაც ცალკე კვლევის საგანია.

შენიშვნები:

1. ბარტოკის სონატა ერთადერთი საანსამბლო ნაწარმოებია ჩვენს მიერ განხილულ თხზულებებს შორის, სადაც ტემბრული მრავალფეროვნება და კონცეპტუალური ჩანაფიქრი გვამღვს საშუალებას ვიმსჯელოთ ამ ნაწარმოების სიმფონიურობაზე, რაც ცალკე კვლევის ობიექტია
2. Ивашкин А. В. Чарльз Айвз и музыка XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Москва, 1993
3. უნდა აღინიშნოს, რომ ბულეზი მუსიკალური ავანგარდიზმის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია. შტოკჰაუზენტან ერთად მან აზროვნებაში რადიკალური გარდატეხა მოახდინა. ცნობილია, რომ ავანგარდისტი კომპოზიტორები ახალი, ინდივიდუალური სტრუქტურების ძიებაში იყვნენ.
4. Золозова Т. В. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945-1970): Исследование. – Киев: Муз. Украина, 1989
5. Lehmann M. John Cage (1912-1992) Sonaten und Interludien fuer praepariertes Klavier NAXOS, DDD 8.554345 (კომპაქტდისკის ანოტაცია)
6. გამონაკლისს წარმოადგენს კეიჯის ადრეული პერიოდის ნაწარმოებები, რომლებსაც კომპოზიტორი არ მიიჩნევდა რაიმე მხატვრული ღირებულების მქონედ.

7. Pritchett J. Six views of the Sonatas and interludes, 1995 (<http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/sixviews.html>)
8. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Москва, 1990
9. Булез П. Ориентиры I Вообразить. Избранные статьи. Москва: «Логос-Альтера», “Eschomo”, 2004
10. ჯეიმს ჯოსის ”ფინეგანის” ქელები ასევე ჯ. კეიჯის Roaratorio-ს შექმნის იმპულსი იყო.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. ჭიტაძე ე. მუსიკალური ჟანრი: ტრადიციის გარდაქმნა. ახალი გზების ძიება. სამაგისტრო სადიპლომო ნაშრომი, თბილისი, 2008
2. Cage J. Conversation with William Duckworth, 1995
3. Dibelius U. Moderne Musik nach 1945 (Mit 75 Abbildungen und 87 Notenbeispielen). München, Zürich: Piper, 1998
4. Kostelanetz R. Conversing with Cage. Second Edition. New York and London, 2003
5. Барток Б. Автобиография. Интервью с Д. Дилле // Зарубежная музыка XX века. Материалы. Документы. Москва: Музыка, 1975
6. Дубинец Е. Творчество сквозь призму нотации // Музыкальная академия, 1997, № 2
7. Переверзева М. Музыкальные формы Джона Кейджа // Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики. Материалы научной конференции. Сборник 54. Московская консерватория, 2005
8. Элманн Р. О «Поминки по Финнегану»: <http://sp-issues.narod.ru/2/belyaev.htm>

Article received: 2009-11-24