

უკ 785

ფრანც შუბერტი vs. ვოლფგანგ რიმი: გაორკესტრების თავისებურება

ოვანეს ამბარცუმიანი

ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფ. ქეთევან ზოლაშვილი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია
თბილისი 0108, გრიბოედოვის 8/10

ანოტაცია:

სტატია ეძღვნება ფრანც შუბერტისა და ვოლფგანგ რიმის სიმფონიური შემოქმედების შედარებით ანალიზს გაორკესტრების ჭრილობში. კვლევის ძირითადი მიზანია შუბერტის გვიანდელი სიმფონიების (მერვე და მეცხრე) და რიმის პირველი და მეოთხე სიმფონიების მაგალითზე შუბერტის და, ზოგადად რომანტიზმის მუსიკალური აზროვნების პრინციპების გამოკვეთა და მათი გავლენის წარმოჩენა რიმის საორკესტრო სტილზე. სტატიაში განხილულია გერმანული რომანტიზმისა და მე-20 საუკუნის ბოლოს აღმოცენებული მიმდინარეობას — „Neue Einfachheit“ („ახალი უბრალობა“, „New Simplicity“) — შორის არსებული ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი კავშირები. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა „ახალი უბრალობის“ წარმოშობის მიზეზებს და მის დაპირისპირებას სერიალიზმის ესთეტიკასთან.

ვოლფგანგ რიმის შემოქმედება წარმოდგენილია, როგორც აღნიშნული მიმართულების ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითი, რომლის მუსიკაშიც იკვეთება გერმანული რომანტიზმის ტრადიციებთან, კერძოდ კი შუბერტის სიმფონიურ აზროვნებასთან, კავშირი-ხიდი. კვლევა ეფუძნება პარტიტურების ანალიზს და მიზნად ისახავს ორი ისტორიულად დაშორებული ეპოქის მუსიკალური იდეების ურთიერთდაკავშირებას.

საკვანძო სიტყვები: ფრანც შუბერტი, ვოლფგანგ რიმი, გაორკესტრება, სიმფონია, გერმანული რომანტიზმი, Neue Einfachheit, ახალი უბრალობა, ნეორომანტიზმი.

სტატია ეძღვნება მუსიკის ისტორიაში ორი, ქრონოლოგიურად ერთმანეთისგან დაშორებული ეპოქის — გერმანული რომანტიზმისა და მე-20 საუკუნის ბოლოს აღმოცენებული მიმდინარეობის, „Neue Einfachheit“-ის (ახალი უბრალობა), ურთიერთკავშირის კვლევას ფრანც შუბერტისა და ვოლფგანგ რიმის სიმფონიური შემოქმედების მაგალითზე. კვლევის მიზანს წარმოადგენს ფოკუსირება გაორკესტრებაზე, როგორც კომპოზიტორის მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან გამოხატულებაზე.

სტატიაზე მუშაობის პროცესში გამოყენებული და დამუშავებული იქნა არაერთი სამეცნიერო წყარო. კერძოდ, გავაცანით შემდეგ ნაშრომებს: ელისაბეთ ბრონფენის (2008) *Tiefer als der Tag gedacht, Kulturgeschichte der Nacht*-ს; ულრიხ მომის (1997) *Wolfgang Rihm ausgesprochen Schriften und Gespräche*; ერნსტ კურტის (1920) *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*-ს; იური ფორტუნატოვის (2004). *Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А.*

Фортунатове; ვლადიმერ დონადის Творчество Шуберта. Симфонии კრებულიდან Музыка Австрии и Германии XIX века; რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა კვლევის თეორიული საფუძვლების ჩამოყალიბებაში. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ფრანკ ჰენხელის ნაშრომს Wie neu war die "Neue Einfachheit"?; ბრაიან ნიუბოულდის (1999). Schubert: The Music and the Man და მაქს ნიფელერის Die "Symphonie fleuve" von Wolfgang Rihm. აღნიშნული წყაროები დაგვეხმარა საკითხის ზოგადი კონტექსტის გააზრებაში, ძირითადი ტერმინების დაზუსტებასა და პრობლემის ისტორიული და თეორიული ასპექტების განხილვაში.

სამეცნიერო კვლევის პროცესში გამოყენებულ იქნა ანალიტიკური და კომპარატიული მეთოდები.

ჩვენს მიერ შერჩეული კვლევის ობიექტი — რიმისა და შუბერტის სიმფონიური ნაწარმოებების გაორკესტრების თავისებურების ანალიზი — იზოლირებულად მრავალ სამეცნიერო წყაროშია შესწავლილი, მაგალითად იური ფორტუნატოვთან, მაქს ნიფელერთან და სხვებთან, მაგრამ არც ერთ კვლევაში არ არის წარმოდგენილი რიმისა და შუბერტის საორკესტრო სტილების შედარება, რაც ჩვენი კვლევის სიახლეს წარმოადგენს. მაგრამ, ვიდრე უშუალოდ შუბერტისა და რიმის სიმფონიური ნაწარმოებების ანალიზზე და მათ შედარებაზე გადავიდოდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია მოკლედ შეჩერება 70-80-იანი წლების ახალ მხატვრულ მიმართულებაზე, რომელიც მუსიკის ისტორიაში რამდენიმე სახელწოდებითაა შესული: ახალი უბრალოება (გერმ. Neue Einfachheit ან Neue Innigkeit¹, ინგლ. New Simplicity). ამ მიმართულებასთან უშუალოდ დაკავშირებული ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ჯგუფი — ვოლფგანგ რიმი, მანფრედ ტროიანი, ჰანს-იურგენ ფონ ბოზე და სხვ., დაუპირისპირდა წინა თაობის მთავარ სააზროვნო პრინციპს, სერიალიზმს. ამ, ე. წ. „რთულ“ მუსიკას, რომელშიც ყველა პარამეტრი — ბგერათსიმბოლურობა, ხანგრძლივობა, ტემბრი, არტიკულაცია, დინამიკა — მკაცრად რაციონალურად იყო ორგანიზებული, მათ დაუპირისპირეს ემოციური ინტენსივობა და გამომსახველობითი თავისუფლება. საყურადღებოა, რომ ეს სტილისტური მახასიათებლები უმთავრესად გერმანელი კომპოზიტორების შემოქმედებაში გვხვდება, და სწორედ ამიტომ, კიდევ ერთი ტერმინი, რომელსაც ვხვდებით ლიტერატურაში, არის „ნეორომანტიზმი“, ან „ახალი რომანტიზმი“, რადგან ვოლფგანგ რიმის და მისი თაობის სხვა კომპოზიტორების შემოქმედებაში მჟღავნდება მჭიდრო კავშირი გერმანული რომანტიზმის ტრადიციასთან.

ჩვენი სტატიის მთავარი მიზანი სწორედ ამ ასპექტზე ფოკუსირება და შუბერტის სიმფონიურ მუსიკასთან კავშირების დადგენაა. აღსანიშნავია, რომ შუბერტი, სხვა რომანტიკოს კომპოზიტორებზე მეტად არის ვოლფგანგ რიმის საორკესტრო აზროვნების უშუალო წინამორბედი. შედარებისთვის სტატიაში შევარჩიეთ შუბერტის ბოლო ორი სიმფონია (h-moll, C-dur), სადაც მისი სტილი სრულადაა ფორმირებული და რიმის პირველი და მეოთხე სიმფონიები, ნაწარმოებები, სადაც განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება ახალი რომანტიზმის ესთეტიკა. დასახელებული სიმფონიების საორკესტრო სტილის ანალიზისას

¹ Innigkeit - სპეციფიკური გერმანული არსებითი სახელია, რომელიც გულისხმობს შინაგან მდგომარეობაზე, შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროცესებზე კონცენტრაციას და არ აქვს ზუსტი ქართული შესატყვისი. ამიტომ, ეს ტერმინი სტატიაში მხოლოდ გერმანულად მოგვყავს.

ყურადღების ცენტრშია ორი კომპოზიტორის საორკესტრო ენის საერთო და განსხვავებული ნიშნები, რაც საშუალებას იძლევა ახალი კუთხით დავინახოთ რომანტიკული ტრადიციის აღორძინება მე-20 საუკუნის მუსიკაში.

ფრანც შუბერტის გვიანი სიმფონიები: გაორკესტრების ახალი ხედვა

გერმანული რომანტიზმის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურის, ფრანც შუბერტის შემოქმედება, როგორც ცნობილია, რაოდენობრივი და ჟანრული მრავალფეროვნებითა და მუსიკალური აზროვნების ინდივიდუალობით გამოირჩევა. მისი სიმფონიური მემკვიდრეობა მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს კლასიკური მუსიკის ისტორიაში. მის მუსიკაში მჟღავნდება, ერთი მხრივ, სიახლოვე კლასიციტურ ტრადიციასთან, ხოლო მეორე მხრივ — ახალი რომანტიკული ესთეტიკა, თემატიზმის ახალი ტიპი და განვითარების ახალი ხერხები. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს გერმანული Lied-ის ჟანრის მნიშვნელობა შუბერტის შემოქმედებაში და მისი პრინციპების ინტეგრირება კამერულ-ინსტრუმენტულ და სიმფონიურ მუსიკაში, რაც მის მუსიკას გამორჩეულ პოეტურ და ლირიკულ ხასიათს სძენს [იხ.: 1]. საყურადღებოა, რომ თუ შუბერტის ადრეული სიმფონიები აშკარად უკავშირდება ვენის კლასიციზმის ტრადიციას და ჰაიდნ-მოცარტის საორკესტრო მოდელს: სტანდარტული ორმაგი საორკესტრო შემადგენლობა, დაბალანსებული ჟღერადობა, სიმებსა და ჩასაბერებს შორის ჰარმონიული თანაფარდობა, ლითონის ჩასაბერი საკრავების, უმეტესად, პედალის და ჰარმონიული ფუნდამენტის ფუნქცია (სიმფონიები №№ 1-3), რაც ამ ნაწარმოებებს კამერულ ხასიათს სძენს, მომდევნო სიმფონიებში (სიმფონიები №№ 4-6) — კომპოზიტორის სიმფონიური აზროვნება უფრო ინდივიდუალური ხდება. ამასთან, მეოთხე, „ტრაგიკულ“ c-moll სიმფონიაში გაფართოებულია ორკესტრის შემადგენლობა, დომინირებს დრამატული გამომსახველობითი სფერო; მეხუთე, B-dur სიმფონიაში კი იგი კვლავ უზრუნდება კამერულ, კლასიციტურ ჟღერადობას. ამავე დროს, სწორედ ამ ნაწარმოებებში ჩნდება გაორკესტრების ახალი ხერხები, მათ შორის მელოდიური ხაზის დუბლირება ვალტორნებში, რაც ლითონის ჩასაბერი საკრავების ფუნქციურ გაფართოებაზე მიგვითითებს. მეექვსე სიმფონიაში შესამჩნევია ბეთჰოვენის ზეგავლენა, განსაკუთრებით პირველი ნაწილის Adagio-ში და სკერცოს ხასიათში, თუმცა შუბერტისთვის დამახასიათებელი ლირიზმი და ფართო სიმფონიური სუნთქვა უკვე ამზადებს მისი გვიანდელი სიმფონიების სტილისტიკას.

ამგვარად, შუბერტის სიმფონიების საორკესტრო სტილი წარმოადგენს კლასიკურ ტრადიციასა და რომანტიკული ინდივიდუალიზმის სინთეზს, რაც მის სიმფონიურ მუსიკას უნიკალურ მხატვრულ ღირებულებას ანიჭებს.

აქვე დამატებით უნდა აღინიშნოს, რომ ვინაიდან შუბერტის მეშვიდე E-dur სიმფონიის დასრულებაზე ჯ. ფ. ბარნეტმა (1881), ფ. ვაინგარტენერმა (1934) და ბ. ნიუბოულდმა (1980) იმუშავეს, გადავწყვიტეთ მას არ დავუთმოთ ყურადღება, მიუხედავად იმისა, რომ შუბერტის დატოვებულ ესკიზებში ნათლად ჩანს მისი, როგორც ინდივიდისა და სიმფონისტის ჩამოყალიბება. სწორედ აქ ჩდება პირველად

ე.წ. „Suche“-ს² ფენომენი მის სიმფონიურ მუსიკაში და გამოყენებულია სამი ტრომბონი, რომლებიც საკმაო მასშტაბურობას ანიჭებენ ამ მუსიკას.

შუბერტის მერვე „დაუმთავრებელი“ (h-moll, Unvollendete³) და მეცხრე „დიდი“ (C-dur, Die Große⁴) სიმფონიები, მისი სიმფონიური შემოქმედების უმაღლესი მწვერვალი, ერთ-ერთ გადამწყვეტ როლს ასრულებს რომანტიკული სიმფონიზმის ჩამოყალიბებაში.

„დაუმთავრებელი“ სიმფონია (1822) შუბერტის პირველი სრულად ლირიკული სიმფონიაა, სადაც ბეთჰოვენის სიმფონიზმის ძირითადი პრინციპები — დრამატიზმი, სერიოზულობა და სიღრმე — იცვლება ინტიმური, პოეტური და ფსიქოლოგიურად დახვეწილი მუსიკალური შინაარსით. მიუხედავად იმისა, რომ სიმფონიის ორკესტრის შემადგენლობა არსებითად კლასიკურ მოდელს მისდევს (ორმაგი ხის ჩასაბერები, სამი ტრომბონი, ტიმპანები და სიმები), მისი პარტიტურა ნოვატორულია ტემბრული და მასშტაბური აზროვნების თვალსაზრისით. მელოდიური ექსპრესიის წამყვან მატარებლებად შუბერტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ხის ჩასაბერ საკრავებს ანიჭებს, ავითარებს ახალ ტემბრულ კომბინაციებს (მაგალითად, პირველი ნაწილის მთავარი თემა, კლარნეტისა და ჰობოის ერთობლივი ჟღერადობა, რომელიც *Klaboe*-ს⁵ სახელით არის ცნობილი) და ფართოდ იყენებს დინამიკურ საორკესტრო კონტრასტებს (*pianissimo* და *fortissimo*), რომლებიც მეტ დრამატულობას სძენენ მუსიკას და, გარკვეული თვალსაზრისით, ბაროკოს ეპოქის მუსიკისთვის დამახასიათებელ პრინციპს — გენერალური პაუზებისა და *tutti*-ს ჟღერადობების ურთიერთდაპირისპირებას — უბრუნდება ახალ ეტაპზე. შედეგად, სიმფონიაში ყალიბდება ახალი ფსიქოლოგიური სივრცე, სადაც წამყვან თემებად გვევლინება ადამიანი და ბედისწერა, სიცოცხლე და სიკვდილი, წარმოსახვითი იდეალი და რეალობა.

მეცხრე „დიდი“ სიმფონია⁶ (1828), შუბერტის სიმფონიური აზროვნების ეპიკურ განზომილებას ავლენს. თუ მერვე სიმფონიაში ყურადღება გმირის შინაგან სამყაროზეა კონცენტრირებული, მეცხრე სიცოცხლის სიხარულით აღსავსე, მონუმენტური და გმირული ხასიათის ნაწარმოებია. როგორც ცნობილია, სწორედ ამ სიმფონიამ ჩაუყარა საფუძველი ეპიკური სიმფონიზმის ტრადიციას, რომელიც შემდგომ ანტონ ბრუკნერის შემოქმედებაში განვითარდა. ეს თხზულება ხალხური გმირული სულისკვეთების განსახიერებაა, რომელშიც ძალიან საგრძნობია ე. წ. შუმანისეული ატმოსფერო (*die schumannische Atmosphäre*).

² Suche — ძიება (გერმ.). რომანტიკოსთა ესთეტიკის ცენტრალური ცნება, რომელიც წარმოაჩენს მათ კავშირს ბუნებასთან და უკავშირდება საკუთარი თავის ძიების იდეას, ძიებას, კონკრეტული მიზნის გარეშე. Sehnsucht — ასევე რომანტიზმისთვის ტიპური ცნება, რომელიც გულისხმობს ემოციათა სამყაროს უპირატესობას, ტკივილს, სევდას, ჭმუნვას.

³ ანალიზისთვის გამოყენებულია პარტიტურა: Sinfonie Nr. 7 h-Moll D 759 "Unvollendete" Bärenreiter BA 5647 ISMN: 9790006499335

⁴ ანალიზისთვის გამოყენებულია პარტიტურა: Sinfonie Nr. 8 C-Dur D 944 „die Große“ Breitkopf & Härtel PB 5208 ISMN: 9790004210390

⁵ ტერმინი *Klaboe*, რომელიც გულისხმობს კლარნეტის და ჰობოის ტემბრების კომბინაციას, მათ შერწყმას, გავრცელებულია გერმანიის ორკესტრების საშემსრულებლო პრაქტიკაში.

⁶ სიმფონია აღმოაჩინა რობერტ შუმანმა, ხოლო პირველი შესრულება შედგა ლაიფციგის გევანდჰაუსში ფელიქს მენდელსონის დირიჟორობით, ავტორის გარდაცვალებიდან 11 წლის შემდეგ.

მეცხრე, ციკლის აღნაგობის თვალსაზრისით, უფრო ტრადიციულია, ვიდრე მერვე, ხოლო სიმფონიის საორკესტრო ხერხები და პრინციპები — მერვე სიმფონიაში ჩამოყალიბებულებს ეფუძნება, თუმცა კიდევ უფრო ფართო მასშტაბს იძენს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ვალტორნების რვატაქტიანი სოლო თემა ნელ შესავალში, ლითონის ჩასაბერი საკრავების ფუნქციური გაფართოება და სხვ. შუბერტი ინტენსიურად იყენებს ტემბრული დაშრევებისა და დაპირისპირების ტექნიკას, *tutti-solo* და *pp-ff* კონტრასტებს, რაც მუსიკას დრამატულ და ეპიკურ სუნთქვას ანიჭებს. ასევე აღსანიშნავია მეორე ნაწილის ე. წ. „ხეტილის თემა“ (*wanderndes Thema*) ჰობოის პარტიაში, რომელიც, გარკვეულწილად, რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობას განსაზღვრავს. ამ სიმფონიაში მნიშვნელოვანია აღინიშნოს ტრომბონების ჯგუფის წინა პლანზე წამოწევა და მათთვის დამოუკიდებელი ფუნქციისა და სახის მინიჭება. ტრომბონი, როგორც სოლო ინსტრუმენტი შუბერტამდე გვხვდება მხოლოდ მოცარტის რეკვიემის Tuba Mirum-ში და ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის ფინალში, ვოკალური/რეჩიტატიული ხაზის ტემბრული გაძლიერებისთვის. შუბერტთან კი არის არა რეჩიტატიული ჟესტის გამაძლიერებელი, არამედ იქცევა საკუთარი, ავტონომიური მნიშვნელობის მატარებელ სიმბოლურ ხმად — ინსტრუმენტად, რომელიც ქორალურ-საკრალურ სივრცეს ბადებს.

ამგვარად, შუბერტის მერვე და მეცხრე სიმფონიებში გაორკესტრება, მელოდიურ თემატიზმთან და ჰარმონიასთან ერთად, მუსიკალური აზრის მთავარ მატარებლად იქცევა. ტემბრული ინდივიდუალიზაცია და ინსტრუმენტთა ფუნქციური განახლება შესაძლებელს ხდის კონკრეტული ხასიათების, ფსიქოლოგიური მდგომარეობებისა და სიმფონიის „პერსონაჟების“ ამოკითხვას, რაც შუბერტის სიმფონიურ მემკვიდრეობას მსოფლიო მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფენომენად აქცევს.

ვოლფგანგ რიმის სიმფონიების გაორკესტრების პრინციპები: რომანტიკული ორკესტრი

ვოლფგანგ რიმი (1952-2024) — თანამედროვე გერმანული საკომპოზიტორო სკოლის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი, სახელგანთქმული კომპოზიტორი, მუსიკოლოგი და ესეისტი. მისი შემოქმედება ადრეული პერიოდიდანვე გამოირჩევა ერთი მხრივ, ინტენსიური დიალოგით XX საუკუნის წამყვან მუსიკალურ მიმდინარეობებთან, ხოლო მეორე მხრივ — ინტერესით ტრადიციის მიმართ. მისი ინტერესების არეალი უაღრესად ფართოა: შტოკჰაუზენის, ჰენცეს და განსაკუთრებით ნონოს შემოქმედებითი პრინციპების შესწავლა და მათი კრიტიკული ანალიზი, ვენის ახალი სკოლის და განსაკუთრებით შონბერგის შემოქმედება, პაულ ცელანის პოეზია, ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფია, ანტონენ არტოსა და ჰაინერ მიულერის დრამატურგია და მრავალი სხვა. ინტერესების ასეთი სიფართოვე და შემოქმედებითი პროდუქტიულობა, როგორც საკომპოზიტორო, ასევე სხვა სახის — ლექციები, საუბრები მუსიკაზე და საკუთარ ნაწარმოებებზე, შესავალი ტექსტები და სხვ. — გერმანელი მუსიკოლოგის უღრიხ მომის აზრით [იხ.: 2], იმდენად დიდ მასშტაბებს მიაღწია, რომ მისი შემოქმედების მკვლევრებს გარკვეულ სირთულეს უქმნის, შემოქმედებითი გზის მთლიანობაში შესწავლის თვალსაზრისით.

რიმის შემოქმედება, სტილის ევოლუციის თვალსაზრისით, რამდენიმე პერიოდად შეიძლება დავყოთ:

- ადრეული ნაწარმოებები ეფუძნება ტრადიციულ საკომპოზიტორო სკოლას და წერის მანერას, რომელიც გადაჭიმულია ბეთჰოვენის გვიანდელი ინსტრუმენტული ნაწარმოებებიდან შონბერგამდე, ბერგამდე და ვებერნამდე. აქვე დავამატებდით, რომ რიმი ახალს და უჩვეულოს ჩვეულებრივში აღმოაჩენს [იხ.: 3].

- 1980-იანი წლებიდან განვითარდა ლაკონურ-ექსპრესიული სტილი; ბგერები ინტერპრეტირებულია, როგორც ნიშნები.

- 1990-იანი წლებიდან ეს ორი მიმართულება, რომანტიზმი და ახალი უბრალოება, თავს იჩენს, როგორც თეზა და ანტითეზა; ამავე დროს, რიმი ყოველთვის ახორციელებს ამ ორი ურთიერთსაპირისპირო პრინციპის სინთეზირებას. ცნობილი გერმანელი მუსიკოლოგი და ჟურნალისტი მარკ ნიფელერი წერს, რომ 1990-იანი წლების დასაწყისში, რიმის კომპოზიცია განვითარდა „ინდივიდუალური და კონკრეტული მოვლენის აქცენტებიდან ნაკადის კონცეფციისკენ, უფრო დიდი კონტექსტების შექმნისაკენ“ [იხ.: 4].

სწორედ ეს პროცესები დაედო საფუძვლად ციკლს *Vers une Symphonie fleuve*.

წინამდებარე პარაგრაფში ყურადღება გამახვილებულია რიმის მეოთხე სიმფონიის გაორკესტრების პრინციპებზე, რადგან იგი სრულყოფილად წარმოაჩენს კომპოზიტორის მოწიფულ სტილს, თუმცა მისი საორკესტრო აზროვნების ევოლუციის გასააზრებლად და საჩვენებლად, აუცილებლად ჩავთვალეთ პირველი სიმფონიის მოკლე დახასიათება.

ვოლფგანგ რიმის პირველი სიმფონია op. 3 (1969)⁷

ვოლფგანგ რიმის პირველი სიმფონია შეიქმნა სტუდენტობის წლებში, როდესაც 17 წლის კომპოზიტორი ჯერ კიდევ ფორმირების ეტაპზე იმყოფებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაწარმოებში ჯერ არ იკვეთება ის ინდივიდუალური საკომპოზიტორო ენა, რომელიც რიმის შემდგომ ქმნილებებს ახასიათებს, პარტიტურის ანალიზი ავლენს არაერთ მნიშვნელოვან დეტალს. ამ პერიოდისთვის რიმი გატაცებული იყო ვენის მეორე სკოლის ესთეტიკითა და კომპოზიციის ტექნიკით⁸, რაც აშკარად გამოვლინდა სიმფონიის წერის მანერაში.

ნაწარმოების პირველი ტაქტებიდანვე ფიქსირდება 12-ტონიანი სერია, რომელიც გადანაწილებულია სხვადასხვა საორკესტრო ჯგუფებს შორის; სერიული პრინციპი განსაზღვრავს თითქმის მთელ მუსიკალურ ქსოვილს. სიმფონია ორნაწილიანია და ლაკონური ფორმის მიუხედავად (დაახლოებით 10 წუთი), გაფართოებული ორმაგი შემადგენლობის ორკესტრის წყალობით მასშტაბური სიმფონიური თხზულების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ორკესტრის შემადგენლობაშია:

⁷ ანალიზისთვის გამოყენებულია პარტიტურა: Wolfgang Rihm: Symphonie Nr. 1 für Orchester, Universal Edition UE17832

⁸ სტუდენტობის პერიოდში რიმი აქტიურად იკვლევდა ვენის მეორე სკოლის კომპოზიტორთა მემკვიდრეობას. ამ ინტერესის ერთ-ერთ გამოვლინებად შეიძლება ჩაითვალოს არნოლდ შონბერგის *Sechs kleinen Klavierstücke op. 19*-ის მის მიერ გაორკესტრებული ვერსია.

ხის ჩასაბერთა სრული შემადგენლობა, დამატებითი ინსტრუმენტებით, ლითონის ძლიერი სექცია, დასარტყამები, ფორტეპიანო და სიმებიანები.

ფაქტურა ძირითადად პუანტილისტურია, ხშირია მეტრის ცვლა, ფართო რეგისტრული დიაპაზონი და დიდი ინტერვალური ნახტომები. უკვე ამ ადრეულ ნაწარმოებში იჩენს თავს რიმისთვის დამახასიათებელი მკვეთრი დინამიკური კონტრასტები (*ppp-sffp-fff*), რაც ჟღერადობას განსაკუთრებულ ექსპრესიულობას ანიჭებს. საყურადღებოა ინსტრუმენტების უკიდურესად მაღალ, ან დაბალ რეგისტრებში გამოყენებაც, რაც საორკესტრო ფერის გამძაფრებას ემსახურება.

მეორე ნაწილში (Adagio) ნათლად იკვეთება ორი მხატვრული სახის, ორი საწყისის კონფლიქტი: ერთი მხრივ, თითქოს დაკარგული სულიერი საყრდენის მუდმივი ძიების პროცესი, რაც ორკესტრში გამოიხატება სოლო ინსტრუმენტების, ან მცირე ანსამბლების ცალკეული ბგერებისგან შემდგარი გადამახილებებით, მეორე მხრივ კი — ბედისწერის აგრესიული ჟღერადობის მქონე დისონანსური თანხმოვანებები, რომლებიც საორკესტრო *tutti*-ს სახით არის მოცემულნი. 72-ე ტაქტიდან ბგერა h დროებით ცენტრალური ტონის ფუნქციას იძენს და *crescendo*-ს მეშვეობით კულმინაციურ ზონას აყალიბებს, რის შემდეგაც ჟღერადობა დაღმავალი დინამიკური სვლით თანდათან თითქოს ქრება, უჩინარდება.

პირველი სიმფონია წარმოადგენს ახალგაზრდა კომპოზიტორის მნიშვნელოვან შემოქმედებით წარმატებას და საფუძველს უყრის მის გვიანდელ სიმფონიურ აზროვნებას, რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება ციკლში *Vers une Symphonie fleuve* („ნაკადის სიმფონიისკენ“). ამ სახელწოდებაში ასახული „ნაკადის“ კონცეფცია შეიძლება გააზრებულ იქნას, როგორც ბგერათა ენერგეტიკული დინება — იდეა, რომელიც რიმის სიმფონიურ ესთეტიკას გერმანული რომანტიზმის ტრადიციასთან აკავშირებს და მას ახალ, თანამედროვე კონტექსტში ავლენს. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება მოვიყვანოთ ერნსტ კურტის ციტატა წიგნიდან „რომანტიკული ჰარმონია და მისი კრიზისი ვაგნერის „ტრისტანში“: „მისთვის, ვინც შეძლებს ჰარმონიის შინაგანი ცხოვრების ფორმირების შემეცნებას, მუსიკა ბგერების სიმფონიიდან, ენერგეტიკული დინებების სიმფონიად გარდაიქმნება, რომლებიც თავს იჩენენ ბგერითი განვითარების ფართო ნაკადში“ [5]. თავად რიმი ამ სიმფონიის წინათსიტყვაობაში კითხვას სვამს: „მოვლენათა ასოციაციური ნაკადი: მდინარის ფორმები, დინებები, კაშხლები და ნიაღვრები. მდინარე ნაპირის გარეშე?“ [6]. აქვე შეიძლება დამატებით აღვნიშნოთ, რომ მდინარის, წყლის ნაკადის ასოციაციები ამ ნაწარმოებს მრავალი „ძაფით“ აკავშირებს გერმანულ რომანტიკულ მუსიკასთან, მათ შორის შუბერტის ვოკალურ ციკლთან „მეწისქვილის მშვენიერი ქალი“, მენდელსონის საორკესტრო ნაწარმოებებთან („ჰებრიდები“, „შოტლანდიური სიმფონია“), ვაგნერის „რაინის ოქროს“ შესავალთან და სხვ.

ვოლფგანგ რიმის სიმფონია *Vers une Symphonie fleuve IV*⁹

დრეზდენის Staatskapelle-ს 450 წლის იუბილესა და მის მუსიკალურ ხელმძღვანელს, ჯუზეპე სინოპოლის ვოლფგანგ რიმმა მიუძღვნა *Vers une Symphonie*

⁹ ანალიზისთვის გამოყენებული პარტიტურა: Wolfgang Rihm: *Vers une symphonie fleuve IV* Universal Edition UE31251

fleuve IV (1997). ეს ნაწარმოები წარმოადგენს თანამედროვე ავტორის კომპოზიციას, რომელიც კლასიკურ ჩარჩოებშია მოაზრებული ფორმის, გაორკესტრების და განვითარების პრინციპების თვალსაზრისით. სიმფონია აგებულია უწყვეტი დრამატურგიული ნაკადის პრინციპზე, რაც მთლიანობის განცდას ქმნის. ორკესტრის შემადგენლობა ტრადიციული, ოთხმაგი შემადგენლობისაა, რაც ნაწარმოებს საკმაოდ ინტენსიურ, მასშტაბურ ჟღერადობას ანიჭებს და მრავალფეროვანი ტემბრული პალიტრით გამოარჩევს: გამოყენებულია მრავალრიცხოვანი ხის სასულეები, დაბალი რეგისტრის სპილენძის ინსტრუმენტები, დატვირთულია დასარტყამების ჯგუფი და ინტენსიურია სიმებიანების ჟღერადობა. გაორკესტრებისას რიმი ძირითადად კლასიკურ ხერხებს მიმართავს — დაშრევებას, ოქტავურ დუბლირებას და ტემბრულ გაერთიანებებს. ნაწარმოების დასაწყისში სიმებიან ჯგუფში ჟღერს მეთექვსმეტედეგის ტალღისებრი მოძრაობა (3/4), რომელსაც მესამე ტაქტიდან უერთდება ინგლისური ქარახსებისა და ფაგოტის თემა. *Klaboe*-ს ანალოგიით (რაზეც შუბერტის „დაუმთავრებელი სიმფონიის“ ანალიზისას გავამახვილეთ ყურადღება), პირობითად *Faglese* (Fagott და Corno inglese) შეგვიძლია ვუწოდოთ. ამ საკრავების ტემბრული შერწყმა თანდათან მსხვილდება დუბლირებისა და დაშრევების მეშვეობით. ამ ეპიზოდში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ბეგრა h-ს¹⁰, რომელიც სიმფონიაში ხშირად ჩნდება და ქმნის ფსევდო-მიზიდულობის ველს, თუმცა არ ფუნქციონირებს როგორც სტაბილური ცენტრალური ბეგრა. მისი ფუნქცია კონტექსტურად იცვლება — ჰარმონიული, მოწოდებითი, ან ფაქტურული.

მეშვიდე ტაქტიდან აქტიურად გამოიყენება ოქტავური დუბლირება დაბალ რეგისტრში, რაც ერთიან, მძლავრ ჟღერადობას ქმნის. შემდგომ ეპიზოდებში ჩნდება კვაზი-ქორალური ფაქტურა დაბალი რეგისტრის ინსტრუმენტებში, *pizzicato*-სა და ტრემოლოს მონაცვლეობა კი მოძრაობისა და დრამატული დამაბულობის ეფექტს აძლიერებს. როგორც რიმის სხვა ნაწარმოებებში, აქაც ხშირად ვხვდებით დინამიკური უკიდურესობების ხშირ მონაცვლეობას, მაგალითად: *sfff-ff-pp-sfz-p-sffz-sffz-p-f*. აქ რთულია რომელიმე ერთი მაგალითის მოყვანა, რადგან ეს ხერხი შეიძლება ამ და სხვა ნაწარმოებების თითქმის ყველა გვერდზე ვნახოთ. ზოგადად, კონტრასტებზე ნაწარმოების აგების კონცეფცია და ტექნიკა რიმის ნაწარმოებების დრამატურგიის განვითარების ერთ-ერთი მთავარი მეთოდია. პარტიტურაში თვალსაჩინოა ინსტრუმენტთა გადამახილებები, ტემბრული ჯგუფების ფერთა კონტრასტები და დუბლირების გზით ჟღერადობის გამსხვილება. ტექნიკურად რთულ ეპიზოდებს შორის აღსანიშნავია ფლეიტების დაბალ რეგისტრში კლასტერული ჟღერადობა უკიდურესად ძლიერი დინამიკით, რაც სიმფონიის და, ზოგადად, რიმის ექსპრესიულ ესთეტიკას უსვამს ხაზს.

სიმფონია კომპოზიციის შერეული ტექნიკის გამოყენებითაა დაწერილი, თუმცა მოსმენისას ერთიანი განვითარების შთაბეჭდილებას ტოვებს. მრავალრიცხოვანი, თუმცა მოკლე ინსტრუმენტული სოლოები დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს. კოდაში ვლინდება ვაგნერისეული ასოციაციები, სადაც იდილიასა და დემონურ

¹⁰ ბეგრა h-ს და h-moll-ს ისტორიულად ჩამოყალიბებული სემანტიკა აქვს. ასოციაციურად h-ს და h-moll-ს, ბაროკოს ეპოქიდან მოყოლებული, სიკვდილს და შავ ფერს უკავშირებენ. ამ ტონალობაში მრავალი, მათ შორის ჩვენი რეფერატის კვლევის ერთ-ერთი ობიექტის, შუბერტის „დაუმთავრებელი სიმფონია“ დაწერილი.

საწყისს შორის კონტრასტული დაპირისპირება იკვეთება. დასკვნით მონაკვეთში ავტორი, თითქოს, გვაბრუნებს რეალობას და თანდათან ჩამოვყავართ ზეციდან. ეს განხორციელებულია ყველა ინსტრუმენტის რეგისტრების შეცვლით, 2-3 ოქტავიანი დადმავალი ნახტომით. 531-ე ტაქტიდან კი ვიოლინოები და ვიოლები, კლარნეტის გაჭიმულ ბგერა h-ს ფონზე დასაწყისის ტალღისებურ მოტივს იმიტაციურად იმეორებენ, რაც ჟღერს, თითქოს გზა არსაით... im erinnerten Tempo des Anfangs. გარდა ამისა, აქ შეიძლება გაჩნდეს ასოციაციები ტიპურად გერმანულ ე. წ. W-Fragen-თან¹¹.

დასკვნა

სტატიის დასკვნით მონაკვეთში წარმოვადგენთ გაანალიზებული ნაწარმოებების გაორკესტრების პრინციპების და თავისებურებების შედარებას: რიმის პირველი სიმფონიის ორნაწილიანი სტრუქტურა პარალელს ბადებს შუბერტის მერვე სიმფონიის ციკლის აგებულებასთან;

1. რიმის მეოთხე სიმფონია ერთნაწილიანია და უწყვეტ, ერთიან განვითარებაზეა დაფუძნებული, რაც რომანტიზმის ეპოქის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ჟანრზე — სიმფონიურ პოემაზე მიგვანიშნებს;
2. სიმფონიების მასშტაბურობა და კონცეფციის მრავალფეროვნება აახლოებს რიმის მეოთხე სიმფონიასა და შუბერტის მეცხრე სიმფონიას;
3. კონფლიქტური დაპირისპირების პრინციპი: რიმთან ორ საწყისს შორის კონფლიქტი — დაკარგული სულიერი საყრდენის მუდმივი ძიების პროცესი და ბედისწერის თემა, შუბერტის მერვე სიმფონიასთანაა ასოცირებული;
4. რიმის ორივე სიმფონიაში იკვეთება იმედდაკარგული გმირის შინაგანი წონასწორობის ძიება (Suche), რაც რომანტიკული ესთეტიკის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია;
5. შუბერტის მერვე სიმფონიის ინტიმური პოეტური ატმოსფეროს და ჩაფიქრებულობის დომინირების მსგავსს რიმის სიმფონიებშიც ვხვდებით;
6. ორივე კომპოზიტორთან გამოიყენება ახალი, შედგენილი ტემბრები, რომლებიც ერთიან ტემბრულ კომბინაციას ქმნიან (შუბერტთან — *Klaboe*, რიმთან — *Faglese*).
7. ორივე კომპოზიტორთან ხის ჩასაბერებს წამყვანი ფუნქცია და როლი ენიჭება;
8. დიდი მსგავსებაა დაშრევების ტექნიკის გამოყენების თვალსაზრისით. კერძოდ, ოქტავური უნისონები, ან ტერციები;
9. დაბალი რეგისტრის ინსტრუმენტები, ორივე სიმფონიურ კონცეფციაში, დაძაბულობისა და დრამატული ინტენსივობის გასაძლიერებლად გამოიყენება;
10. სიმფონიების დრამატურგია აგებულია დინამიკურ კონტრასტებზე (*pianissimo-fortissimo*, *tutti-solo*). შუბერტთან ისინი ბედისწერის თემას

¹¹ W-Fragen გერმანულ ენაში კითხვები, ძირითადად, ასობგერა W-თი იწყება. ამიტომაც არსებობ ე. წ. W-Fragen კითხვათა ჯგუფი wo? (სად?), was? (რა?), warum? (რატომ?), wohin? (საით?), და ა.შ. ესაა რომანტიკული ერთეტიკის საყრდენი კითხვები, რომლებზეც თითოეული ავტორი, საკუთარი მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე პასუხობს.

უკავშირდება, რიმთან კი უკიდურეს ექსპრესიასა და სასოწარკვეთას გამოხატავს.

ჩატარებული ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ ორ ეპოქას შორის არის გადაკვეთის მრავალი წერტილი. შუბერტის სიმფონიებმა, ზოგადად რომანტიკულმა ესთეტიკამ და სხვა რომანტიკოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითმა პრინციპებმა დიდი გავლენა მოახდინეს შემდგომი თაობის კომპოზიტორთა მუსიკაზე, როგორც ულუვი იმფორმაციის და ინსპირაციის წყარო. მისი ნოვატორობა საორკესტრო წერის მანერაში — ტემბრული ინდივიდუალიზაცია, ინსტრუმენტთა ფუნქციური განახლება და დინამიკური კონტრასტები — საშუალებას აძლევს მუსიკას განასახიეროს კონკრეტული ხასიათები, ფსიქოლოგიური მდგომარეობები და განზოგადებული სიმფონიური პერსონაჟები. ეს გამოცდილება და გერმანული რომანტიზმის ტრადიციები ბუნებრივად იჩენს თავს მე-20 საუკუნის ახალი მიმდინარეობის, Neue Einfachheit-ის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, რომლებიც ისწრაფვიან მუსიკით ემოციების პირდაპირი, უშუალო და ბუნებრივი გადმოცემისკენ. ახლებურად გააზრებული რომანტიკული ესთეტიკა და შუბერტის შემოქმედებითი პრინციპები ახალ დროში, განსხვავებულ სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტში გაგრძელდა და განვითარდა მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ნეორომანტიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ვოლფგანგ რიმის შემოქმედებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Донадзе, В. Творчество Шуберта. Симфонии. Музыка Австрии и Германии XIX века. кн. I Москва: «Музыка» (1975) — сс. 261-333.
2. Mosch, U. (Hrsg.). Wolfgang Rihm ausgesprochen Schriften und Gespräche. Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band I. Amadeus Verlag Winterthur/Schweiz (1997).
3. Häusler, J. "Rihm, Wolfgang." Grove Music Online. Oxford University Press. Date of access 2 Jan. 2026.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046321>
4. Nyffeler, M. (n.d.). Die "Symphonie fleuve" von Wolfgang Rihm. Beckmesser.de. from <http://www.beckmesser.de/komponisten/rihm/fleuve.html>, retrieved January 6, 2023
5. Kurth, E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan". Max Hesse. – S.2 (1920).
6. Wolfgang Rihm: Vers une symphonie fleuve IV, UE31251 Universal Edition A.G., Wien (1998).

მიღებულია: 2026-01-27