

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ანა ნიკოლოზის ასული მამისაშვილი

XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატა
(კომპოზიციური და საშემსრულებლო ასპექტები)

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის - 0805

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელები: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფ. მარინა
ქავთარაძე,

ასოცირებული პროფ. თამარ ბულია

თბილისი, 2019 წელი

სარჩევი

შესავალი	3
სონატის ჟანრის ევოლუცია	8
სოლო სავიოლინო სონატის მოდელები ბაროკოს ეპოქაში	13
თავი I	
სოლო სონატა ევროპულ სავიოლინო მუსიკაში	
1. მ. რეგერის სოლო სავიოლინო სონატები – სონატა №7 op. 91	21
2. ე. იზაი სოლო სავიოლინო სონატები - №2 სონატის მაგალითზე	33
თავი II	
სოლო სონატა რუსულ სავიოლინო მუსიკაში	
1. ს. პროკოფიევის სოლო სავიოლინო სონატა op. 115	50
2. რ. შჩედრინის ”ექო სონატა”	60
თავი III	
სოლო სონატა ქართულ სავიოლინო მუსიკაში	
1. ვ. აზარაშვილი სოლო სავიოლინო სონატა	73
2. ე. ჭაბაშვილი სოლო სავიოლინო სონატა ”მანათობელი ხემით”	80
დასკვნა	89
გამოყენებული ლიტერატურა	95
დანართი	100
1. სქემები	
2. სანოტო მაგალითები	
3. XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატების ნუსხა	
4. სოლო სავიოლინო სონატების სანოტო ტექსტები	
5. აუდიო და ვიდეო ჩანაწერები	

შესავალი

სადისერტაციო თემის აქტუალობა. XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატა ინტერესს იწვევს მრავალი სტილისა და ჟანრის ურთიერთშერწყმით, სხვადასხვა ნაციონალური სკოლის ტრადიციებით, კომპოზიტორისა და შემსრულებლის ძიებების გადაკვეთით.

ძველი ჟანრული მოდელების გამოყენებისას XX საუკუნის კომპოზიტორებმა განაახლეს მათი გამოსახვის საშუალებები, შეიტანეს მათში თანამედროვე ადამიანის სამყაროს შეგრძნება. საშემსრულებლო ხერხებით, თანამედროვე საკომპოზიციო ტექნიკის გამოყენებით გაფართოვდა საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი მხატვრული გამოსახვის საშუალებები და შესაბამისად, შინაარსი და ჟანრის ტრადიციული ჩარჩოები.

ამა თუ იმ კომპოზიტორის შემოქმედებაში XX საუკუნისათვის დამახასიათებელი სტილების შერწყმა-ურთიერთქმედებამ, ჟანრების შერევამ გამოიწვია ახალი ჟანრული ჰიბრიდების ჩამოყალიბება, რომლებთან პარალელურადაც ძველი ჟანრებიც გამოიყენებოდა.

პირველ რიგში აღსანიშნავია, რომ ბაროკოს ეპოქიდან XX საუკუნემდე განვითარდა როგორც ვიოლინო, ასევე ხემი. შესაბამისად შეიცვალა ინსტრუმენტის უღერადობაც, გაიზარდა ტექნიკური შესაძლებლობები. ვიოლინომ XX საუკუნეში შეიძინა ახალი მნიშვნელობა ინსტრუმენტის მდიდარი შესაძლებლობების გათვალისწინებით, არატემპერირებული წყობით, უდიდესი ტექნიკური ხერხებით. ყოველივე ეს კომპოზიტორებს აძლევს დიდ შესაძლებლობებს ძველი ჟანრის ჩარჩოებში ახალი ნაწარმოების შექმნისთვის, ხოლო შემსრულებელს კი ავტორის ჩანაფიქრის თავისუფალი ინტერპრეტირებისათვის.

ვიოლინომ, როგორც სოლო ინსტრუმენტმა წინა პლანზე წამოიწია ბაროკოს ეპოქაში, ინსტრუმენტის საერთო კანონზომიერებებმა და მხატვრულმა შესაძლებლობებმა XVI საუკუნის ბოლოსა და XVII საუკუნის დასაწყისში სრულყოფისკენ სწრაფვისას განიცადა აქტიური გარდასახვა. მისი ბგერა უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენდა მსმენელზე. ყოველივე ამან განაპირობა ვიოლინოს, როგორც სოლო ინსტრუმენტის მზარდი როლი.

XX საუკუნის სოლო სავილინო სონატა, როგორც ჟანრი მნიშვნელოვან ადგილს იმკვიდრებს შემსრულებელთა რეპერტუარში მსოფლიოს მასშტაბით. იგი გამოიყენება, როგორც კონსერვატორიებში, ასევე კოლეჯებსა და სპეციალიზირებულ სკოლებში, ასევე აუცილებელ მოთხოვნას წარმოადგენს სხვადასხვა საერთაშორისო კონკურსებზე.

სადისერტაციო ნაშრომის *მიზანია* ტრადიციული ჟანრის – სოლო სავილინო სონატის შესწავლასა შემსრულებლო თვალსაზრისით, იმ საშემსრულებლო სირთულეების გამოკვეთა და მათი დაძლევის გზების მოძიება XX საუკუნის სონატების, მათ შორის ქართველ ავტორთა სონატების მაგალითზე, რომელთა უმრავლესობა დისერტანტის რეპერტუარშია. აგრეთვე შესწავლა იმისა, თუ რამ გამოიწვია ამ ჟანრისადმი ინტერესი XX საუკუნის კომპოზიტორებში, რა საერთო ნიშან-თვისებები გააჩნია თანამედროვე სოლო სავილინო სონატას ამ ჟანრის პირველ ნიმუშებთან და რა სახეცვლა განიცადა მან.

სადისერტაციო ნაშრომში კვლევის ძირითად *ამოცანას* წარმოადგენს შემდეგი საკითხები:

1. იმ ლიტერატურის შესწავლა, რომელიც სოლო სავილინო სონატის ჟანრს შეეხება როგორც თეორიული, ისე საშემსრულებლო კუთხით;
2. ჟანრის ისტორიის მიმოხილვა XX საუკუნემდე;
3. სოლო სავილინო სონატის ჟანრის პირველადი ნიშან-თვისებების შესწავლა და იმის გამოკვეთა თუ რითი იყო განპირობებული ბაროკოს ეპოქაში მისი პოპულარობა;
4. XX საუკუნის სოლო სავილინო სონატის დამახასიათებელი თვისებების გამოკვეთა;
5. XX საუკუნის შერჩეული სოლო სავილინო სონატების საშემსრულებლო ანალიზი;
6. სოლო სავილინო სონატის ჟანრის შესწავლა ქართულ მუსიკაში, რომელიც მანამდე კვლევის საგანი არ გამხდარა;
7. რა აქვს საერთო და განმასხვავებელი XX საუკუნის და ბაროკოს ეპოქის სოლო სავილინო სონატას;
8. საშემსრულებლო სირთულეების გამოკვეთა და რეკომენდაციები მათ დასაძლევად საანალიზოდ შერჩეულ სონატებში.

კვლევის ობიექტი: XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატები, ხოლო კვლევის **საგანია:** მაქს რეგერის, ეუენ იზაის, სერგეი პროკოფიევის, როდონ შნედრინის, ვაჟა აზარაშვილის დაეკა ჭაბაშვილის სოლო სავიოლინო სონატები. საანალიზო სონატები ქრონოლოგიური პრინციპით არის განხილული.

ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე და პრაქტიკული მნიშვნელობა. პირველად არის განხორციელებული ბაროკოს და XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატის შედარებითი საშემსრულებლო ანალიზი. პირველად განიხილება ქართველ კომპოზიტორთა ვაჟა აზარაშვილისა და ეკა ჭაბაშვილის სოლო სავიოლინო სონატები კომპოზიციურ-დრამატურული და საშემსრულებლო კუთხით. ჭაბაშვილის სოლო სავიოლინო სონატა „მანათობელა ხემით“ მიექვანა ამ ნაშრომის ავტორს, რომელიც სონატის პირველი შემსრულებელია. გამომდინარე იქიდან, რომ საანალიზო ნაწარმოებების უმეტესობა ნაშრომის ავტორის რეპერტუარშია და წარმოდგენილი იყო საკვალიფიკაციო გამოცდაზე, ნაშრომში გაკეთებული რეკომენდაციები დისერტანტს საკუთარი საშემსრულებლო გამოცდილების შედეგად აქვს მიღებული და ამ სონატების შესრულების მსურველებს ტექნიკური პრობლემების გადაჭრაში დაეხმარება.

კვლევა ემყარება თეორიული და საშემსრულებლო საკითხების შესწავლის კომპლექსურ და კომპარატიულ **მეთოდოლოგიას**. სადისერტაციო ნაშრომში გამოყენებულია როგორც ემპირიული კვლევის მეთოდები ცალკეული ნაწარმოებების ანალიზისას, ისე ისტორიზმის პრინციპი.

ნაშრომში წარმოდგენილ თემასთან მიმართებაში გავეცანით და დავამუშავთ ლიტერატურა, რომელიც საკვლევი პრობლემებიდან გამომდინარე სხვადასხვა საკითხებს ეხება. შრომაში განსახილველი ლიტერატურა სამ ჯგუფადაა წარმოდგენილი: 1) ლიტერატურა სოლო სავიოლინო სონატის უანრის გენიზისისა და განვითარების ისტორიის შესახებ; 2) საანალიზო ნაწარმოებთან და მათ ავტორებთან დაკავშირებული ლიტერატურა; 3) ლიტერატურა სავიოლინო შემსრულებლობის შესახებ.

პირველ თავში წარმოდგენილ სოლო სავიოლინო სონატის ევოლუციის საკითხების განხილვისას, ვეყრდნობით სახელმძღვანელოებსა და ავტორებს. პირველ რიგში მუსიკალურ ენციკლოპედიებს: Симон –Хейлер 1981 [46]; The new Grove 2001, სადაც მოცემულია სონატის ჩასახვიდან ვიდრე მეოცე საუკუნემდე

განვითარების გზა. პირველი თავი ასევე მოიცავს ბაროკოს ეპოქის სონატების დახასიათებას, რომელთა განხილვისას დავეყრდენით ბრუერისა - Brewer, C. E. 2011 [9] და ჩეიფის - Chafe, E. T. 1987 [10] შრომებს. საინტერესოა ამ ორი მკვლევარის ე.თ. ჩეიფის და ჩ.ე. ბრუერის მოსაზრებები ბიბერის “როზარიუმის” სონატებზე, სადაც ეჭვის ქვეშ დგას ამ ნაწარმოებების სონატებად მოხსენიება. მნიშვნელოვანი დახმარება გაგვიწია მ. დრუსკინის (Друскин, М. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / Михаил Друскин. – Москва. Музыка, 1984[27]) და ა. შვაიცერის (Швейцер, А. И. С. Бах [Текст] / Альберт Швейцер. – Москва. Музгиз, 1965) ფუნდამენტურმა შრომებმა ი.ს. ბახის სოლო სავიოლინო სონატების ანალიზით, და ვ. გრიგორიევას და ვ. გინზბურგის (Гинзбург, Л. История скрипичного искусства Лев Гинзбург, Владимир Григорьев. Вып. 1. - М. : Музыка, 1990[21]) შრომებმა, რომელიც უფრო ინფორმაციული ხასიათისაა ბიბერის, პიზენდელის, ჯემინიანის, ბახის და ტელემანის შემოქმედების შესახებ.

საანალიზო ნაწარმოებსა და მათ ავტორებზე ინფორმაციას გვაწვდის როგორც მონოგრაფიული (Раабен, 1967 [61]; Рабей, 1974 [67,68], ისე ცალკეული სტატიები (Ойстрах, Д. 1953[49] 1978 [50] Прокофьев 1991 [58]), რომელთა დამუშავებამ მეთოდოლოგიური ბაზა შეგვიქმნა სალო სავიოლინო სონატის კვლევის საქმეში, ისე როგორც მნიშვნელოვანი დახმარება გაგვიწია წმინდა ინფორმაციული თვალსაზრისით. განსაკუთრებით გამოვყოფთ XX საუკუნის სონატების შესახებ ს. ნესტეროვის შრომას - Нестеров, 2009 [47], სადაც იგი განიხილავს XX საუკუნის მნიშვნელოვან სავიოლინო სონატებს, თუმცა არ ეხება საშემსრულებლო ასპექტებს.

მონოგრაფიები ე. იზაიზე იწერებოდა კომპოზიტორის სიცოცხლეშივე, მის თანამედროვეებს პირველ რიგში აოცებდათ იზაის საშემსრულებლო ხელოვნება. პირველმა პუბლიკაციებმა, რომელიც მიეძღვნა კომპოზიტორის შემოქმედებას, იზაის მიუჩინეს კუთვნილი ადგილი მსოფლიოს ბრწყინვალე მევიოლინე-ვირტუოზთა რიგში. (Hadden, J. 1896 [14]). მაქს რეგერის შემოქმედების გაცნობის კუთხით მნიშვნელოვანი იყო ი. კრეინინას მონოგრაფია - Крейнин, а. 1991 [36].

მნიშვნელოვანი დახმარება გაგვიწია მემუარულმა და ეპისტოლარულმა ლიტერატურამაც, მათ შორის იზაის შემოქმედების შესწავლაში. პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ თავად კომპოზიტორის ჩანაწერების წიგნი და აგრეთვე წერილები, რომლებშიც თავმოყრილია მუსიკოსის მნიშვნელოვანი დაკვირვებები და დასკვნები.

მისი წერილები შეიცავს ინფორმაციას კოლეგებსა და მეგობრებთან ურთიერთობაზე – კ. სენ-სანსი, ე. შოსონი, ს. ფრანკი და სხვებთან. ფრაგმენტები ამ ტექსტებიდან შესულია ა. იზაის მონოგრაფიაში - Ysaye, A. 1972:240 [18] აგრეთვე ა. და ბ. რედკლიფის ნაშრომში 1947 [17].

მნიშვნელოვანი დეტალების და შტრიხების მოძიება მოგვიწია სხვადასხვა სხვადასხვა მუსიკოსების ჩანაწერებში: პ. კაზალსთან - Корредор, 1960:370 [35] ე. ტიბოსთან - Thibaud, J 1953 [16] ჯ. ენესკუსთან Энеску, Дж. 1964:263 [74].

პროკოფიევის სოლო სავიოლინო სონატაზე მასალა არცთუ ისე მასშტაბურია. ი. სოროკერის წიგნში, სადაც განხილულია კომპოზიტორის კამერულ-ინსტრუმენტული ნაწარმოები - Сорокер 1973 [71] სოლო სავიოლინო სონატა საერთოდ არ არის ნახსენები, ხოლო იმავე ავტორის წიგნში პროკოფიევის სავიოლინო შემოქმედებაზე - Сорокер 1965 [70] მხოლოდ მცირედი ადგილი ეთმობა აღნიშნულ სონატას. რ. შედრინის ექო-სონატა არც ისე გავრცელებული ნაწარმოებია საშემსრულებლო პრაქტიკაში. ნაწარმოებზე ცნობას გვაწვდის ს. ნესტეროვის სტატია - С. И. Нестеров 2004 [47].

საკუთრივ ვაჟა აზარაშვილისა და ეკა ჭაბაშვილის სოლო სავიოლინო სონატებზე, ისე როგორც სოლო სავიოლინო სონატაზე ქართულ მუსიკაში, ლიტერატურა არ მოგვეპოვება, მაგრამ თავად ავტორებზე ინფორმაციას გვაწვდის ცალკეული წყაროები: აზარაშვილი ვაჟა 2010[1], შარიქაძე ნანა GESJ: Musicology and Cultural Science 2010[5] მარიკა ნადარეიშვილი GESJ: Musicology and Cultural Science 2015[12], მნიშვნელოვანი დახმარება გავიწია ჩემივე ინტერვიუებმა ვაჟა აზარაშვილთან [6] და ეკა ჭაბაშვილთან [7].

ამ ნაწარმოებების საშემსრულებლო ტექნიკური პრობლემების გადაჭრასა და რეკომენდაციების შემუშავებაში, რაც არც ერთ წყაროში მოგვეპოვება, დაგვეხმარა ლიტერატურა მეთოდურ-საშემსრულებლო სფეროში Агур, Л. С. 1965 [19] და საკუთარი გამოცდილება. დისერტაციაზე მუშაობისას, გაანალიზებული ნაწარმოებების ნაწილი შესრულებული იყო ჩვენი სპეციალობის საგამოცდო პროგრამებში და საკვალიფიკაციო გამოცდაზე; ამდენად სადისერტაციო ნაშრომში წარმოდგენილი საშემსრულებლო რეკომენდაციები და რჩევები ჩვენს მიერ პრაქტიკულად არის აპრობირებული.

ნაშრომის *მეცნიერული სიახლე* მდგომარეობს უპირველეს ყოვლისა საშემსრულებლო რეკომენდაციებში, რომლებსაც თეორიული კვლევის შედეგებზე დაყრდნობით ვახორციელებთ სოლო სავიოლონი სონატის საშემსრულებლო ანალიზისას, რაც ამავედროულად სადისერტაციო შრომის პრაქტიკულ ღირებულებასაც განაპირობებს; ჩატარებული მუშაობის შედეგად გაკეთებულია ტექნიკურ-საშემსრულებლოდა პრაქტიკული ხასიათის *რეკომენდაციები*.

სადისერტაციო ნაშრომი აპრობირებულია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელის სახელმწიფო კონსერვატორიის სიმებიანი საკრავების კათედრაზე.

დისერტაციას აქვს როგორც თეორიული ისე პრაქტიკული ღირებულება. ის დახმარებას გაუწევს მუსიკოს-შემსრულებლებს, კერძოდ მევიოლინეებს და იმ ადამიანებს, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან XX და XXI საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატის შემსრულებლობით. ნაშრომი შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას „ხემიან საკრავებზე შემსრულებლობის ისტორიისა“ და „მუსიკის ისტორიის“ სალექციო კურსებში.

სონატის ჟანრის ევოლუცია

ტერმინი სონატა (იტალიური sonata, sonare-სგან –“უღერადობა”წარმოიშვა) - ერთ-ერთი უმთავარესი ჟანრია სოლო და კამერულ-ინსტრუმენტულ მუსიკაში. ტერმინი სონატა ჩნდება დამოუკიდებელი ინსტრუმენტული ჟანრების ფორმირებისას. თავდაპირველად სონატა ეწოდებოდა ვოკალურ პიესებს ინსტრუმენტის თანხლებით, ან ინსტრუმენტულ ნაწარმოებს, რომლებიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ვოკალური წერის მანერასთან. ისინი წარმოადგენდნენ ვოკალური პიესების ტრანსკრიფციას. რაც შეეხება სონატას, როგორც ინსტრუმენტულ პიესის აღნიშვნას ვხვდებით XIII საუკუნეში. სონატის უფრო ფართოდ გამოყენება ხდება უკვე გვიანდელი რენესანსის ეპოქაში (XVI ს.). ტერმინისონატის, როგორც დამოუკიდებელი ინსტრუმენტული პიესის აღქმა (გაგება) დასტურდება XVI საუკუნის ბოლოს იტალიაში. ყოველივე ამასთან ერთად, განსაკუთრებითXVI საუკუნის ბოლოსა დაXVII საუკუნის დასაწყისში ტერმინი სონატა გამოიყენებოდა სხვადასხვა ფორმისა და ფუნქციის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებში. ზოგჯერ სონატად იწოდებოდა საეკლესიო მსახურების ინსტრუმენტული ნაწილები, ასევე ოპერის უვერტიურები. საკმაოდ დიდ

ხანს არ იყო გამოიწვეული ერთმანეთისგან სონატის, სიმფონიის და კონცერტის განსაზღვრება. XVIII საუკუნის დასაწყისში (ადრინდელი ბაროკო) ჩამოყალიბდა სონატის 2 ტიპი: sonata da chiesa (საეკლესიო სონატა) და sonata da camera (კამერული სონატა). sonata da chiesa მეტწილად ეყრდნობოდა პოლიფონიურ ფორმებს, sonata da camera კი გამოირჩეოდა ჰომოფონიური წყობით და საცეკვაო ჟანრებზე დაყრდნობით.

XVII საუკუნის დასაწყისში გავრცელებას იწყებს ტრიო-სონატა ორი ან სამი შემსრულებლისთვის basso continuo-სთან ერთად. ეს იყო გარდამავალი ფორმა XVI საუკუნის მრავალხმიანობიდან XVII-XVIII ს.ს. სოლო სონატაზე. ამ დროისთვის სონატის შემადგენლობაში წამყვანი ადგილი უკავიათ ხემიან ინსტრუმენტებს მათი ფართო მელოდირი შესაძლებლობისდა გამო.

XVII საუკუნის მეორე ნახევარში სონატის ნაწილებად დაყოფის ტენდენცია ჩნდება (როგორც წესი 3 – 5). ერთი მეორისგან გამოიყოფა ორი ხაზით ან სპეციალური აღნიშვნებით. ტიპურია 4 ნაწილიანი სონატის ციკლი შემდეგი თანმიმდევრობით: ნელი - ჩქარი - ნელი - ჩქარი (ან ჩქარი - ნელი - ჩქარი - ნელი). I ნელი ნაწილი - შესავლის ფუნქციის მატარებელია, როგორც წესი ემყარება იმიტაციას (ჰომოფონიური წყობის), იმპროვიზაციული ხასიათისაა, ხშირად პუნქტირული რიტმით; II ჩქარი ნაწილი - ფუგირებულია; III ნელი ნაწილი - ჰომოფონიურია, როგორც წესი სარაბანდას სტილში. ციკლის ბოლო - IV ნაწილი ასევე ფუგირებულია.

Sonata da camera სიუიტის მსგავს საცეკვაო ნომრების თავისუფალ თანმიმდევრობას წარმოადგენდა: ალემანდა - კურანტა - სარაბანდა - ჟიგა (ან გავოტი). ამ სქემაში შეიძლება იყოს ჩართული სხვა საცეკვაო ნაწილებიც. განსაზღვრება sonata da camera ხშირად იცვლებოდა დასახელებით - „სიუიტა“, „პარტიტა“, „ფრანგული უვერტიურა“ და სხვა. XVII საუკუნის ბოლოს გერმანიში ჩნდება შერეული ტიპის ნაწარმოები, რომლებიც აერთიანებდა სონატის ორივე ტიპის ნიშან-თვისებებს (დ. ბეკერი, დ. ბუქსტეჰუდე და სხვ.). საეკლესიო სონატაში ჩნდება ნაწილები, რომლის ხასიათი მიახლოებულია ცეკვასთან (ჟიგა, მენუეტი, გავოტი). კამერულ სონატაში - თავისუფალი პრერუდირებული ნაწილები საეკლესიო სონატიდან. ამას მიყვავართ სონატების ორი ტიპის შერწყმასთან (გ.ფ. ტელემანი, ა. ვივალდი).

სონატაში ნაწილები ერთიანდება თემატური კავშირებით (განსაკუთრებით განაპირა ნაწილებში), ტონალური გეგმით (განაპირა ნაწილები მთავარ ტონალობაში, შუა ნაწილები - დამხმარე ტონალობებში), ზოგჯერ პროგრამული ჩანაფიქრით.

XVII საუკუნის მეორე ნახევარში ტრიო-სონატასთან ერთად წამყვან ადგილს იკავებს სონატა ვიოლინოსთვის. ინსტრუმენტისთვის, რომელისთვისაც ეს პერიოდი იყო აყვავების ხანა. სავიოლინო სონატის უანრი განვითარდა ჯ. ტორელის, ჯ. ვიტალის, ა. კორელის, ა. ვივალდის, ჯ. ტარტინის შემოქმედებაში. XVIII ს. პირველი ნახევრის რიგ კომპოზიტორებთან (ი.ს. ბახი, გ.ფ. ტელემანი და სხვა) შეინიშნება ნაწილების გამსხვილება და მათი რაოდენობის შემცირება (2 ან 3 ნაწილი). როგორც წესი საეკლესიო სონატის ორი ნელი ნაწილიდან ერთ-ერთის ამოღებით (ი.ა. შეიბე). უფრო დეტალურად ხდება ნაწილების ტემპისა და ხასიათის აღნიშვნა („Andante”, „Grazioso”, „Affettuoso”, „Allegro ma non troppo” და სხვა).

სონატის უანრის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშებია ბაროკოს ეპოქაში შექმნილია ი. გ. შმელცერისა და გ. ი.ფ. ბიბერის სავიოლინო სონატები basso continuo-სთან ერთად.

ი.ს. ბახის სონატები და პარტიტები სოლო ვიოლინოსათვის ერთ-ერთი მწვერვალია სავიოლინო ლიტერატურაში.

მრავალფეროვანი უანრები, მონუმენტური ფუგით დაწყებული ხალხური ცეკვებითდამთავრებული, სავიოლინო სონატებსა და პარტიტებში ინსტრუმენტს აძლევს საშუალებას გამოხატოს მისი საუკეთესო თვისებები. ბახი იყენებს ვიოლინოს ბუნებრივ აკუსტიკურ საშუალებებს, საორგანო პუნქტებში ძირითადად ღია სიმების უღერადობას. გერმანული სკოლა აღიარებდა ვიოლინოს როგორც მრავალხმიან ინსტრუმენტს. ბახის სავიოლინო სონატებისა და პარტიტების შესრულება სწორედ მათიპოლიფონიურობის გამო არის რთული.

კლასიციზმის ადრეულ პერიოდში (XVIII ს. შუა) სონატა წარმოადგენდა ყველაზე მდიდარსა და რთულ უანრს კამერულ მუსიკაში. 1775 წ. ი. ა. შულცმა მიაკუთვნა სონატა “ფორმას, რომელმაც მოიცვა ყველა ხასიათი და გამოსახვის საშუალება” (Музыкальная энциклопедия 1981:194 [47]).ამ დროისთვის წამყვანია სონატა კლავირისათვის. ვრცელდება ასევე ისეთი ტიპი სონატისა, რომელიც არ იმკვიდრებს ადგილს. ეს არის სონატა კლავირისათვის და ერთი ან ორი სხვა მელოდიური ინსტრუმენტისათვის. თუმცა მათი მონაწილეობა აუცილებლობას არ წარმოადგენდა. ასევე გავრცელდა სონატა ორი ინსტრუმენტისათვის, ერთ-ერთი მათგანი იყო

კლავესინი და მეორე რომელიმე მელოდიური ინსტრუმენტი (ვიოლინო, ჩელო, ფლეიტა და სხვა). ერთ-ერთ პირველ ნიმუშს წარმოადგენს: სონატა op. 3 ჯარდინი (1751), სონატა op. 4 პელეგრინი (1759) და სხვა.

ტერმინი სონატის მნიშვნელობა ადრინდელ კლასიკურ პერიოდში არ იყო მყარი. ზოგჯერ გამოიყენებოდა, როგორც ინსტრუმენტული პიესის დასახელება; ინგლისში - სოლო-სონატა ერთი მელოდიური ინსტრუმენტისთვის (ვიოლინო, ჩელო) basso continuo-სთან ერთად (ფ. ჯარდინი op. 16); საფრანგეთში - პიესას კლავესინისთვის (ჟ. მონდოლვილი op. 3). ვენაში - დივერტისმენტი (ვ.კ. ვაგენზეილი, ი. ჰაიდნი) და სხვა.

ადრეული კლასიკური სონატის თემატიკაში ხშირად ინარჩუნებს პოლიფონიურ წყობის თვისებებს. კლასიკური სონატა საბოლოოდ ყალიბდება ი. ჰაიდნის, ვ.ა. მოცარტის, ლ.ვ. ბეთჰოვენის, მ. კლემენტის შემოქმედებაში. ტიპიურია სამნაწილიანი ციკლი: ჩქარი - ნელი - ჩქარი. ციკლის ამგვარი აგებულება უახლოვდება საეკლესიო სონატასა და ბაროკოს ეპოქის სოლო ინსტრუმენტულ კონცერტს. წამყვანი ფუნქცია ეკისრება პირველ ნაწილს. თითქმის ყოველთვის იგი დაწერილია სონატურ ფორმაში (რომელიც კლასიკური ინსტრუმენტული ფორმებიდან ყველაზე განვითარებულ ფორმას წარმოადგენდა).

კლასიკური სონატა განვითარების უმაღლეს მწვერვალს აღწევს ლ. ვ. ბეთჰოვენის შემოქმედებაში. მას დაწერილი აქვს: 32 საფორტეპიანო, 10 სავიოლინო და 5 სავიოლონჩელო სონატა. კომპოზიტორის შემოქმედებაში სონატა მდიდრდება მხატვრული შინაარსით, მწვავედ კონფლიქტური საწყისი. უმრავლესობა მისი სონატებისა მონუმენტურ მასშტაბებს აღწევს.

რომანტიკოს კომპოზიტორთა შემოქმედებაში ხდება კლასიკური სონატის განვითარება და ტრანსფორმირება. ვხვდებით როგორც 3, ასევე 4 ნაწილიან სონატებს. XIX საუკუნის სავიოლინო სონატის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს ს. ფრანკის სონატა A-dur. აგრეთვე ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშია XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე მოღვაწე კომპოზიტორის კ. შიმანოვსკის სონატა.

XIX საუკუნეში ვიოლინომ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა რომანტიზმის მუსიკალურ მიმდინარეობაში თავისი მაღალი მელოდიურობით, მელოდიური ხმის აქტიური ინტონირებით, რაც გამოწვეული იყო ექსპრესიული სუბიექტური გრძნობების გამოხატვისკენ. XVIII საუკუნის ბოლოს ტურტის მიერ შექმნილი ახალი ხემის საშუალებით გაიზარდა ინსტრუმენტის ვირტუოზული შესაძლებლობები.

კომპოზიტორები მიმართავენ შტრიხების მრავალფეროვნებას: „მფრინავი“ და “მსტუნავი” შტრიხები, ფართო მასშტაბის კანტილენა. ყოველივე ამას ხელი შეუწყო ლექლერის მიერ სიმების ევოლუციამ (მეტალის სიმებმა ჩაანაცვლეს მყესის სიმები). მეორე მხრივ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ხემის ფორმის შეცვლამ ნაწილობრივ გამოიწვია იმ პოლიფონიური თვისებების დაკარგვა, რომელიც გააჩნდა ბაროკოს ხემს.

რომანტიზმის ეპოქის წამყვანი ჟანრებია: კონცერტები, ბალადები, პოემები, კაპრისები, ვარიაციები, ფანტაზიები სხვადასხვა ოპერების თემებზე (ეს უკანასკნელი გვხვდება თითქმის ყველა მევიოლინე-კომპოზიტორის შემოქმედებაში), ფანტაზია-აპასიონატა (ვიეტანი), რონდო-კაპრიჩიოზო (სენ-სანსი), პოემა (შოსონი, ლალო), პოლონეზები, მახურკები, უნგრული ცეკვები, სხვადასხვა პროგრამული ვირუოზული პიესები. ყველა ეს ჟანრი პირველ რიგში დემონსტრირებდა ინსტრუმენტის ვირტუოზულ შესაძლებლობებს. რატომ უნდა ამ ჟანრში შექმნილი ნაწარმოების ავტორებმა, პაგანინიმ, ვენიავსკიმ, სარასატემ, ვიეტანმა და სხვებმა შექმნეს შტრიხების პალიტრა სოლო ვიოლინოსთვის.

რომანტიზმის ეპოქამ რა თქმა უნდა ხელი შეუწყო ეფექტური მინიატურების, რთული კონცერტებისა თუ ვარიაციების შექმნას, თანდათან საშემსრულებლო პრაქტიკაში შეიგრძნობა უკვე მუსიკალური ენის სიღარიბე და ცალმხრივი რეპერტუარი. პარალელურად აღნიშნული ჟანრებისა XIX საუკუნის მუსიკაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სონატას ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის.

სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის აღიქმება როგორც ანსამბლური ნაწარმოები, სადაც ვიოლინოს არ აკისრია წამყვანი ინსტრუმენტის ფუნქცია. მოცარტის, ბეთჰოვენის სონატებში ვხედავთ ორი ინსტრუმენტის თანასწორობას, დიალოგს ფორტეპიანოსა და ვიოლინოს შორის.

მენდელსონის მიერ ბახის სონატების აღმოჩენის შემდეგ უდიდესმა მევიოლინემ ი. იოახიმმა და შემდეგ უკვე სხვა შემსრულებლებმაც უფრო ინტენსიურად ჩართეს თავიანთ რეპერტუარში ბახის სონატების და პარტიტების ცალკეული ნაწილები. საკონცერტო რეპერტუარში ნელ-ნელა შემოდის ბაროკოს ეპოქის სხვა ნიმუშებიც. ყოველივე ამან მევიოლინე-კომპოზიტორებში გამოიწვია ინტერესი პოლიფონიური ჟანრებით დაინტერესება და ვიოლინოს გამოყენების, როგორც მრავალხმიანი ინსტრუმენტისა. კრეციერის, როდეს, დონტის კაპრისებში ჩნდება მცირე

პოლიფონიური ფორმები: ფუგები, კანონები, ვარიაციები. პოლიფონიური ფაქტურისადმი კვლავ მიმართვით ამ ინსტრუმენტზე, ხემის განვითარებით, ვიოლინოს დაჭერის გამარტივებით (ხიდის საშუალებით) მისცა მევიოლინეს პოლიფონიურობის ახალი საფეხურის შექმნის შესაძლებლობა. ჰარმონიული ენის განვითარება, რთული პოლიფონიური პროცესები, დრამატული და კონცეფტუალური აღმოჩენები ასახვას ჰპოვეს სოლო სავიოლინო სონატაში. მსმენელი თანდათან მივიდა იქამდე, რომ აღიქვას ვიოლინო არამარტო როგორც ვირტუოზული ინსტრუმენტი, არამედ ბაროკოს ნიმუშების შესრულებით ინსტრუმენტის, რომელსაც შესაძლებლობა აქვს საფორტეპიანო და საორგესტრო თანხლების გარეშე შექმნას და განავითაროს მასშტაბური ფილოსოფიური კონცეფციები. ამდენად, მრავალი ტენდენციის გაერთიანებით, შემსრულებელთა და მსმენელთა მოთხოვნების გათვალისწინებით, ვირტუოზული და სტილური ხერხების განვითარებით სოლო სავიოლინოს ჟანრის აღორძინების ბედი გადაწყვეტილი იყო.

სოლო სავიოლინო სონატის მოდელები ბაროკოს ეპოქაში

სოლო სავიოლინოს სონატის წარმოშობა ორგანულადაა დაკავშირებული ბაროკოს ეპოქასთან, როდესაც ეტაპობრივად ხდებოდა სავიოლინო ტექნიკის შესაძლებლობების ათვისება. ინსტრუმენტის გამომსახველი საშუალებების ათვისებამ ხელი შეუწყო სოლოს პრინციპის ფორმირებას. ამ დროს ხდება რენესანსის ეპოქის ვოკალური და ინსტრუმენტული ფორმების გადაფასება. მნიშვნელოვანი როლი ეკისრა ბაროკოს ეპოქაში რიცხვობრივ სიმბოლიკას. ბაროკოს კულტურიდან სონატის ჟანრმა შეითვისა ეპოქის დამახასიათებელი ფილოსოფია – მოსაზრებები სიცოცხლესა და სიკვდილზე, ცოდვასა და სულის ხსნაზე, იმედსა და ეჭვზე.

ბაროკოს ეპოქის შექმნილი სავიოლინო სონატებიდან გამოვყოთ სამ კომპოზიტორს: ჰ. ი. ფ. ბიბერის “როზარიუმის სონატები”, ი.ხ. ბახის სონატები და პარტიტები და გ. ფ. ტელემანის ფანტაზიები.

სონატა, როგორც დამოუკიდებელი ფორმა ხორცს ისხამს **ჰ. ი. ფ. ბიბერის** (1644-1714) შემოქმედებაში. ბიბერი ბოჰემიური წარმოშობის ზალსბურგელი კომპოზიტორი და მევიოლინეა. მას უდიდესი წვლილი მიუძღვის ვიოლინოს საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარებაში, მან ინსტრუმენტზე შესრულების ახალი

შესაძლებლობები აღმოაჩინა და „როზარიუმის სონატები“ ამის ერთ-ერთი ნათელი მაგალითია.

„როზარიუმის სონატების“ ხელნაწერი 1890 წელს აღმოაჩინეს მიუნჰენში, „ბავარიის სახელმწიფო ბიბლიოთეკაში“. მას შემდეგ ამ ნაწარმოების მიმართ ინტერესი არ განელებულა, როგორც შემსრულებლების, აგრეთვე მკვლევრების მხრიდან.

მკვლევრების მოსაზრებით, ნაწარმოებს სონატები არ უნდა რქმეოდა. ერთ-ერთი მუსიკის მკვლევარის ე. თ. ჩეიფის მოსაზრებით თავფურცელში მიძღვნას ემყარება, ბიბერის ამ ნაწარმოებს სონატები არ ერქმეოდა, რადგან კომპოზიტორი ყურადღებას ამახვილებს მიძღვნაზე ადრესატის “როზარიუმის” საძმოს წევრის არქიეპისკოპოს მაქსიმინიალსა და ღვთისმშობელ მარიამის სახელებზე, მათი სახელების პირველი ასო-ბგერის გამო. ამდენად მისი მოსაზრებით კრებულის სახელი დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო ღვთისმშობელ მარიამთან (Chafe 1987:186). [10]

სხვა მკვლევარის ჩარლს ბრუერის მოსაზრება კი უკავშირდება XVII საუკუნის მრავალნაწილიან ინსტრუმენტულ ფორმას, სადაც მოცემულია ცვაკები. ევროპული მუსიკის ტრადიციებით ასეთ ნაწარმოებს ეწოდებოდა პარტიტები და არა სონატები (Brewer 2011:203). [9]. “სონატები” კი დაერქვა თავად რედაქტორის ერვინ ლუნცის მიერ, რომელმაც პირველად გამოსცა ეს ნაწარმოები 1905 წელს.

ეს არის სავიოლინო ნაწარმოები basso continuo-ს თანხლებით და მან უახლესი და ურთულესი ამოცანები დაუსახა მევიოლინეებს. ბიბერმა ინსტრუმენტის შესაძლებლობები წარმოადგინა უახლესი ტექნიკური საშუალებებით და გამომსახველობითი ხერხებით. ნაწარმოებში მრავლად არის ბაროკოს პერიოდის მუსიკისთვის დამახასიათებელი რიტორიკული ფიგურები, როგორც სიმბოლოები და კოდები, რომელიც მას მისტიკურობას სძენს და მის სემანტიკურ სტრუქტურას კიდევ უფრო ართულებს.

ჰ. ი. ფონ ბიბერის “როზარიუმის სონატები”, იგივე „მისტერია სონატები“ პროგრამული ნაწარმოებია, თითოეულ ნაწილს აქვს თავის დასახელება და, რაც აღსანიშნავია, ვხვდებით ნიშან-ხატებს სწორედ ამ გრავიურების სახით, რომელიც ყველა სონატას უძღვის წინ და თითოეული ნაწილის შინაარს ასახავს. სონატები საძმო „როზარიუმის“ ლოცვის ლიტურგიის ტრადიცია უკავშირდება. ბიბერის 15 სონატა „როზარიუმის“ 15 ლოცვისთვის შეიქმნა, ეს ერთ-ერთი მიზეზია, რის გამოც

ნაწარმოების პირველი რედაქცია სწორედ „როზარიუმის სონატების“ სახელით გამოიცა.

ეს ნაწარმოები ზუსტად იცავს „როზარიუმის“ საძმოს რიტუალს. 15 ლოცვა, რომლებიც სხვადასხვა დღეს იკითხებოდა და ქრისტესა და ღვთისმშობელს ეძღვნებოდა. შედგება 15 სონატისგან (15 ლოცვა), რომელიც დაყოფილია 3 ნაწილად, თითოეული ნაწილი კი მოიცავს 5 სონატას.

I ნაწილი - სიხარულის მისტერიები (ხარება, ქრისტეს შობა, მირქმა)

II ნაწილი - მწუხარების მისტერიები (საიდუმლო სერობა, ქრისტეს შეპყრობა, ჯვარცმა)

III ნაწილი - სადიდებელი მისტერიები (აღდგომა, ამაღლება, ნეტარი ქალწული მარიამის გვირგვინით შემკობა)..

აღსანიშნავია ბიბერის მიერ XI სონატაში გამოყენებული ნიშანი-სიმბოლო. XI სონატას ეწოდება „აღდგომა“, რაც უფლის მკვდრეთით აღდგომას ასახავს. ვიოლინოს შუა სიმები გადაჯვარდინდება, ეს არის სიმბოლო სიკვდილის და სიცოცხლის გადაკვეთისა და ზეციურისა და მიწიერის შეხვედრისა. სხვა სიმბოლიკაც დევს ამ ნაწილში, ეს არის სონატის დასაწყისში გაუღებელი ქორალი, რომელის 33 ნოტისგან შედგება, რაც ქრისტეს ასაკს აღნიშნავს.

ბიბერი თითოეული სონატისთვის ინსტრუმენტის სხვადასხვა წყობას, ანუ სკორდატურას (Scordatura - გადაწყობა) იყენებს. წყობის ცვალებადობა უფრო საინტერესოს ხდის შესრულებას, ვინაიდან სწორედ წყობა მოქმედებს საკრავის ტემბრზე და ამგვარად ერთ საკრავს ტემბრული მრავალფეროვნებით წარმოგვიდგენს. ამ სახით ბიბერი ვიოლინოს წარმოაჩენს, როგორც ამოუწურავი შესაძლებლობების ინსტრუმენტს.

Scordatura - იტალიური სიტყვაა და აშლას ან გადაწყობას ნიშნავს. სიმებიანი საკრავებისთვის ძალიან გავრცელებული ტექნიკა იყო ბაროკოს პერიოდში. მას, ჰ.ი. ფონ ბიბერის გარდა ხშირად იყენებდნენ ი.ს.ბახი, ა.ვივალდი და სხვა კომპოზიტორები. სიმებიან საკრავს გადააწყობდნენ ხოლმე არასტანდარტულად, ისე როგორც კომპოზიტორს ქონდა მითითებული ნაწარმოების დასაწყისში და ნაწარმოები ამ წყობის მიხედვით სრულდებოდა. საკრავისთვის არასტანდარტული წყობა, რა თქმა უნდა განსხვავებულ ტემბრს ანიჭებდა მას და ამით იქმნებოდა ნაწარმოების მრავალფეროვანი განწყობაც.

განწყობის გარდა, ამ ხერხს დიდი მნიშვნელობა აქვს საშემსრულებლო ოსტატობისთვის. სკორდატურას უკვე მეთექვსმეტე საუკუნიდან იყენებდნენ მუსიკოსები, ვინაიდან ინსტრუმენტის შესაძლებლობები ბოლომდე არ იყო შესწავლილი, ეს ხერხი კი აადვილებდა ტექნიკური სირთულეების დაძლევას.

ციკლი სრულდება passacaglia-თი „მფარველი ანგელოზი“ -- სოლო ვიოლინოსათვის, ბიბერმა სონატებისგან მოგვიანებით, 1681 წელს დაწერა. ვინაიდან ის „როზარიუმის სონატების“ კრებულში შეიტანა ამიტომაც იკვრება ხოლმე მათთან ერთად, თუმცა დამოუკიდებელ ნაწარმოებადაც სრულდება. იგი ბაროკოსთვის დამახასიათებელ ბასო ოსტინატოზე აგებული 65 ვარიაციისგან შედგება. ის სხვა სონატებისგან განსხვავებით ბასო კონტინუოს გარეშე სრულდება. Passacaglia ვიოლინოს საშემსრულებლო ხელოვნებაში დიდი ნოვაცია იყო და მუსიკოლოგები მიიჩნევენ, რომ სწორედ ამ პიესამ მოუმზადა საფუძველი ი. ს. ბახის Chaconne-ს. მკვლევარი პეტრაში მიიჩნებს, რომ “მასთან ხდება “სოლო-ს” დაბადება აკომპონიმენტის გარეშე, ამასთანავე მისი სონატები და პასაკალია განსაზღვრავს იმ მიმართულებას ბაროკოს მუსიკაში რომელსაც მივყავართ პიზენდელის და ბახის სოლო ხემიან ნაწარმოებთან” (Петраш 1984:169). [51]

სოლო სავიოლინო სონატის განვითარების მნიშვნელოვანი ნაბიჯია იტალიელი კომპოზიტორის, ფრანჩესკო ჯემინიანის (1687-1762) 12 სოლო სავიოლინო სონატა. მის სონატებში გვხვდება პრელუდიის შემდეგ ჩქარი ფუგა, რაც იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენს ბახამდელ მუსიკაში.¹

სოლო სავიოლინო სონატა განვითარების მწვერვალს აღწევს ი.ს. ბახის (1685-1750) შემოქმედებაში. მეტაციკლი შედგება სამი სონატისაგან, ყოველ მათგანს აუცილებლად მოსდევს პარტიტა. ისევე, როგორც ბიბერთან ბახთანაც გაერთიანებულია ეს სამი სონატა სამი რელიგიური მოვლენის გარშემო. პირველი სონატა g-moll და პირველი პარტიტა h-moll დაკავშირებულია საშობაო ისტორიასთან. მეორე სონატა a-moll და პარტიტა d-moll, რომელსაც ამთავრებს ჩაკონა – ჯვარცმასა და მაცხოვრის სიკვდილთან, მესამე სონატა C-dur და პარტიტა E-dur კი აღდგომასა და საუკუნო ცხოვრებასთან.

¹თუმცა ვხვდებით კორელის ტრიო-სონატასა და სავიოლინო სონატაში ორდანთან ერთად.

ბახი თავის სონატებში ეყრდნობა იტალიურ საეკლესიო სონატის ტიპს, ნელი პირველი ნაწილით, რომელსაც უპირისპირდება ფუგირებული მეორე, მას მოყვება არია და ფინალური პრესტო, ზოგჯერ კი ჟიგა, როგორც ეს კორელის შემთხვევაში გვხვდება. თუმცა ბახი სონატას პირდაპირ პრელუდით იწყებს, რასაც მოყვება არა ფუგირებული მასალა მეორე ნაწილის არამედ ფუგა. მას მოყვება სიცილიანა და ფინალური პრესტო ჟიგის ხასიათში, მაგრამ არა ჟიგა.

ბახის სამივე ციკლში ფუგები ძალიან მასშტაბური და გაშლილია. სწორედ ფუგა წარმოადგენს ციკლის კომპოზიციის ცენტრს. მესამე და მეოთხე ნაწილები მუსიკალურად მსუბუქია ვიდრე წინა ორი ნაწილი. პირველი და მეორე სონატების ფუგები ეყრდნობა საცეკვაო საწყისს, ხოლო მესამე სონატის ფუგა კი პროტესტანტულ ქორალს.

პარტიტებიდან მხოლოდ მეორეს აქვს შენარჩუნებული სიუიტის კონტურები: ალემანდა-კურანტა-სარაბანდა-ჟიგა. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ჟიგა არ ამთავრებს ციკლს, მას მოყვება გრანდიოზული ჩაკონა 30 ვარიაციით, განვითარების 9 ტალღით. ჩაკონა წარმოადგენს არამარტო მეორე პარტიტის, არამედ მთლიანი მეტაციკლის ცენტრს. თავისი მასშტაბურობით, ჟღერადობით იგი აღემატება წინა ოთხ ნაწილს და ქმნის დამოუკიდებელ ქვეციკლს. სწორედ ამიტომაც რომ იგი იშვიათად სრულდება წინა ნაწილებთან ერთად.

პირველი და მესამე პარტიტები სტრუქტურის მიხედვით არატრადიციული ციკლებია. მესამე პარტიტაში შეკრებილია არასტანდარტული ნაწილები: პრელუდია, ლური –საცეკვაო ხასიათის ნაწილი, რომელიცხასიათით ახლოს დგას მენუეტთან, გავოტი რონდოს ფორმაში, 2 მენუეტი, ბურე და ბოლოს დამახასიათებელი ნაწილი ჟიგა. პირველ პარტიტაში კი ნაწილების თანმიმდევრობა ამგვარია: ალემანდა-დუბლი, კურანტა-დუბლი, სარაბანდა-დუბლი, ბურე-დუბლი. თითქოს ჩნდება უცნაური ფორმა – “ვარიაციები სიუიტის ჟანრზე”.

სონატებში კულმინაციური დატვირთვა მოდის ციკლის პირველ ნახევარში, რამდენადაც პირველი ორი ნაწილი წარმოადგენს პრელუდიას (ადაჟიო, გრავე) და ფუგას. სწორედ ამ ორ ნაწილშია კონცენტრირებული იდეები, არსი, კონფლიქტები და კითხვები, რაც გამოიხატება დატვირთულ თემატიზმში. ნელი ნაწილები, რომელთაც იწყება სონატა დიდებული და მასშტაბურია, როგორც ბახის საორღანო სონატები. პირველ სონატაში Grave-ში შეიმჩნევა მჭიდრო კავშირები კორელის

საორღანო ფანტაზიასთან გ moll და “საშობაო კონცერტის” ტრაგიკულ პირველ ნაწილის მუსიკასთან, ჰენდელის მეექვსე კონცერტის გ moll პირველი ნაწილის მისტიურ სახეებთან, ასევე თავისივე საორღანო კონცერტის გ moll პირველ ნაწილთან. პირველ და მეორე სონატებში პირველი ნაწილის საფუძველს ქმნის ვოკალიზებული რეჩიტატივი. მესამე ნაწილის საფუძველს კი ქმნის რიტმული მსვლელობა, რომელიც იზრდება და იკრებს ახალ-ახალ ხმების ნაკადს. თემატურად ეს ნაწილი ანვითარებს მეორე სონატის მესამე ნაწილის ელემენტებს, აჯამებს პირველი და მეორე სონატების პოლიფონიური პრელუდიების თემატიზმს, პირველი პარტიტის “ალემანდის” და “ჩაკონის” ფრაგმენტებს.

სონატების პირველი ნაწილების თემატიზმში კავშირს ვხედავთ ოპერის და ორატორიის დრამატულ რეჩიტატივებთან და უვერტიურის საწყის სექციებთან. ახლოს დგას პერსელის ოპერებისა და ჰენდელის ორატორიების უვერტიურებთან, რომელიც აიგება პრელუდია-ფუგა-ზე. მათი პროტოტიპია კორელის Concerto grosso-ების ნელი ნაწილები. ამასთანავე ბახი თითქოს აერთიანებს ფაქტურის ტიპებს: ნელ ნაწილებში იყენებს კონტრასტული და ფარული პოლიფონიის მეთოდებს, ფუგაში კი – იმიტაციურს.

ყოველი სავიოლინო პარტიტა ქმნის საკუთარ განვითარების ხაზს, რომელიც ინტონაციურად და რიტმულად გაერთიანებულია სონატების “საცეკვაო” ნაწილებთან. პირველი და მეორე პარტიტა ერთმანეთს უკავშირდება ფაქტურით. პირველ პარტიტაში ოთხი ნაწილია: ალემანდა-კურანტა-სარაბანდა-ბურე, ყველა თავისი დუბლებით. დუბლების მეშვეობით პარტიტაში იკვეთება რონდალობის პრინციპი. ეს ვარიაციული დუბლები, რომლებიც წინა ნაწილებიდან იღებენ მხოლოდ მელოდიურ საყრდენებს პარტიტაში აგრძელებს პირველი სონატის ფინალის ხაზს.

მეორე პარტიტის ინტონაციურ საყრდენს ქმნის “ჯვარცმის” რიტორიკული ფორმულა, რომლითაც იწყება ალემანდა, შემდეგ კი კურანტა და ჟიგა. ციკლში სიუიტის მთავარი ნაწილების შემდეგ მოყვება მასშტაბური ჩაკონა, რომელიც თემატურად უკავშირდება პათეტიკურ სარაბანდას ამავე პარტიტიდან. 30 ვარიაცია დაჯგუფებულია 9 ეპიზოდად. ვარიაციები არღვევენ თემის მეტრულ ჩარჩოებს, ხან მისი გაფართოებით, ხან კი შეკვეცით. აღნიშნული 9 ეპიზოდი დინამიკურად იყოფა ოთხ ფაზად. პირველი ორი ფაზა (1 – 15 ვარიაცია) მოიცავს ოთხ ეპიზოდს 132 ტაქტამდე რიტმული აჩქარებით და მუსიკალურ ბგერით სივრცეს მოიცავს

ფიგურაციით. მესამე ფაზა ნათელი მაჟორული წყობისაა და მოიცავს V-VI-VII ეპიზოდებს (16 – 25 ვარიაცია). მეოთხე ფაზა - VII-IX ეპიზოდები აბრუნებს ტრაგიკულ-დრამატულ მასალას.

მესამე პარტიტას ხსნის ვირტუოზული ტიპის ენერიული პრელუდია პოლიფონიური თემით. პრელუდიას მოსდევს ლური. პარტიტის კომპოზიციურ ცენტრში მოთავსებულია გაგოტი. ბურე უკავშირდება პირველი პარტიტის ანალოგიურ ნაწილს. უიგას ახასიათებს მხიარული ენერგიული განწყობა, რაც თავიდან გვხვდება პარტიტის დასაწყის ნაწილში პრელუდიაში.

ბახის მეტაციკლი უნიკალურია სავიოლინო ლიტერატურაში თავისი ფორმით, წყობით, შინაარსით. მისი დრამატურგიული ცენტრი “ჩაკონა” თავის თავში კონცენტრირებს ბაროკოს დროისთვის ყველა ტექნიკურ სირთულეს სავიოლინო შესრულებისა. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ბახს გამოწერილი აქვს ყველა მელიზმა, რასაც მანამდე არ აკეთებდნენ კომპოზიტორები და შემსრულებელს ინტერპრეტაციის მეტი თავისუფლება ჰქონდა.

დღეს-დღეისობით ბახის სონატები და პარტიტები შედის სასწავლო პროცესში, როგორც პოლიფონიური ნაწარმოები და სტუდენტსა თუ მოსწავლეს უნვითარებს პოლიფონიურ აზროვნებას, ტექნიკური სირთულეების გადაჭრის პრობლემას როგორც მარცხენა ხელის, ასევე მარჯვენა ხელისა.

როგორც ზემოთ აღინიშნა ბაროკოს ეპოქაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს რიცხვობრივი სიმბოლო. **კ. ფ. ტელემანის** (1681-1767) 12 ფანტაზია (1735) დაკავშირებული უნა იყოს მაცხოვრის 12 მოციქულთან. სავარაუდოა, რომ ავტორს ჰქონდა ეს ჩანაფიქრი. ფანტაზიების უმეტესობა ემყარება საეკლესიო სონატას ან სიუიტას. ისინი კომპაქტური და თემატურად ლაკონურია.

ფანტაზიების თემატიზმს საფუძვლად უდევს მოკლე, მარტივი, ნათელი და გასაგები რიტმული და ინტონაციური ფრაზები. რამოდენიმე ფანტაზიაში კომპოზიტორი ეყრდნობა საეკლესიო სონატის ციკლს დამახასიათებელი ნელი პირველი ნაწილით (*Largo, Adagio*) და ფუგირებული მეორე ნაწილით. ამ მხრივ იგი ახლოს დგას კორელისა და ვივალდის საეკლესიო სონატების ტრადიციებთან. მეექვსე მი მინორულ ფანტაზიაში კი შეინიშნება მსგავსება ბახის პირველ სონატასთან, რადგან ზუსტად მეორდება ნაწილების თანმიმდევრობა: გრავეფუგირებული მეორე ნაწილი, სიცილიანა და ფინალი. მეცხრე, მეთერთმეტე

ფანტაზიებში ეყრდნობა სიუიტურ პრინციპს, მაგრამ მათი საცეკვაო საყრდენი სცდება ბაროკოს ეპოქის ფარგლებს. უკვე XVIII საუკუნიდან ჩნდება სხვადასხვა განსხვავებული საცეკვაო ფორმები – პოლონეზი, მაზურკა, ტარანტელა, რომელიც ნიადაგს უმზადებს რომანტიზმის ეპოქის ნაწარმოებს. ტარტინის მაგალითზე ტელემანი აერთიანებს სექციებსა და ნაწილებს, მესუთე ციკლი აგებულია კონტრასტული ეპიზოდების კომბინაციაზე. შეიძლება ითქვას, რომ ფანტაზიაში ოთხი სექციაა და არა ნაწილი. დამოუკიდებელ ნაწილად შეიძლება მივიჩნიოთ ფინალური ნაწილი.

მსგავსი კომპოზიციები დამახასიათებელია XVII საუკუნის შუა ხანაში ტრიო-სონატებში, უფრო მოგვიანებით კი კორელის ტრიო-სონატებში, concerto grosso-ში, XVIII საუკუნეში კი ტარტინის შემოქმედებაში. ამასთანავე ტელემანის ფანტაზიები ინარჩუნებს ბახისათვის დამახასიათებელ პოლიფონიურ სტილს ფარული მრავალხმიანობით, ორმაგი ნოტებითა და აკორდებით. მკვლევარი რიჩარდ პეტზოლტი აღნიშნავს: “მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორი იყო საშუალო დონის მევიოლინე, მისი პოლიფონიური პარამეტრები ამ ინსტრუმენტისა სოლო სავიოლინო სონატებში გვისახავს მას როგორც ექსპერტს ინსტრუმენტის ბუნებასა და აგებულებაში” (Petzoldt 1974:93). [13]

ტელემანის ფანტაზიები შემსრულებლისგან მოითხოვს მუსიკის ზუსტად და მკაცრად დეტალიზებას. ფანტაზიების სტრუქტურის ლაკონიზმი, მარტივი მუსიკალური ენა საჭიროებს კიდევ უფრო სკრუპულოზურ სამუშაოს შემსრულებლისგან: თითოეული ნოტის, პაუზის, ნაწილების ტემპობრივ და დინამიკურ დამოკიდებულებას, ბგერის გამოყვანას, განსაკუთრებით მინიატურულ ნაწილებში, რომელიც სულ 6-8 ტაქტისგან შედგება.

ტელემანის სავიოლინო ფანტაზიები მასშტაბით მცირეა და ტექნიკურად შედარებით მარტივია ვიდრე ბახის სოლო სავიოლინო ნაწარმოები, ამიტომ მართებული იქნება მათი შესრულება სკოლის მოსწავლეთათვის როგორც პოლიფონიური ნაწარმოები, რომელიც მოამზადებს მუსიკოსს უფრო რთული ამოცანებისთვის. შეამზადებს მას პოლიფონიური აზროვნებისთვის, განუვითარებს მუსიკალურ ყურს.

თავი I

1. სოლო სავიოლინო სონატის აღორძინება XX საუკუნეში – მაქს რეგერი

სავიოლინო კულტურის გაენითარების სუბიექტური მიზეზები ემთხვევა ამ პერიოდში მე-20 საუკუნის ობიექტურ ტენდენციებს, დაკავშირებულია ნეო-ბაროკოს ტენდენციებთან ნეოკლასიციზმში, როგორც ყველაზე მნიშვნელოვან მიმართულებას და მეთოდს. რაც ასოცირდება განსაკუთრებული ტიპის აზროვნების ფორმირებაში. ინტერპრეტაციის საწყისი გვხვდება სხვადასხვა ვარიანტში: სტილიზაცია, ციტატური პოლისტილისტიკა, „ნეო“-ს ყველა დასაშვები ფორმა: ნეობაროკო, ნეოკლასიციზმი, ნეოიმპრესიონიზმი. სწორედ ამის ერთ-ერთი შედეგია XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატა.

XX საუკუნის ტენდენციებმა და ნოვატორობამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა სოლო სავიოლინო სონატის ჟანრის აღორძინებაში, ვინაიდან ვიოლინომ, როგორც სოლო ინსტრუმენტმა კვლავ წინა პლანზე წამოიწია მეოცე საუკუნეში. დაწყებული 1900 წლიდან, ხდება ამ ჟანრის აღორძინება მ. რეგერის შემოქმედებაში, რაც კომპოზიტორის სტილის ნეოკლასიციზტური ტენდენციებითაც შეიძლება აიხსნას. რატომ გახდა მაქს რეგერი სოლო სავიოლინო სონატის აღორძინების ინიციატორი? იგი ფიქრობდა, რომ ბახია „დასაწყისი და დასასრული ყოველი მუსიკისა, მას ემყარება ყველა ჭეშმარიტი პროგრესი“ (Крейнина 1991:19) [39]. რეგერის მსოფლმხედველობა თავის თავში აერთიანებდა ნეოკლასიციზმის ფილოსოფიურ იდეებსა და პროტესტანტიზმის რელიგიურ ფილოსოფიას, რამაც განსაზღვრა ნეოკლასიციზმის მეთოდი მის შემოქმედებაში.

მაქს რეგერის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა სოლო ვიოლინოსათვის და სხვა ინსტრუმენტებისთვის ძალიან შთამბეჭდავია: 11 სონატა, 14 პრელუდია და ფუგა, ჩაკონა, პრელუდიები სოლო ვიოლინოსათვის, 3 სიუიტა ალტისათვის, 3 სიუიტა ჩელოსათვის. მისი კამერული შემოქმედება მოიცავს: 9 სონატას ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის, 4 სონატას ჩელოსა და ფორტეპიანოსთვის, პიესებს სხვადასხვა კამერული შემადგენლობისთვის ფორტეპიანოს გარეშე. ამასთანავე საინტერესოა ის ფაქტი, რომ კომპოზიტორი არ იყო მევიოლინე. იგი იყო ორგანისტი, პიანისტი და დირიჟორი.

მაქს რეგერის სოლო ვიოლინოსთვის დაწერილი ნაწარმოებიდან ხდება სინთეზი: ბახის შემოქმედების დამახასიათებელი თვისებებისა (პოლიფონიური აზროვნება, ისეთი ჟანრების გამოყენება როგორცაა: პრელუდია, ფუგა, ჩაკონა, ძველებური სონატები და პარტიტები, მოცარტისა (მთელის არქიტექტონიკა, სონატურ-სიმფონიური ციკლის კანონზომიერებები), ბრამსისა (ბაროკოს, კლასიციზმის და რომანტიზმის ურთიერთქმედება) და ვაგნერისა (მელოდიურ-ჰარმონიული ფორმირება და დინამიური ზრდა). კლასიკური და რომანტიზმის ანსამბლური ახალი შესაძლებლობების გათვალისწინებით რეგერი ეყრდნობა ბახის კომპოზიციის მოდელებს სოლო ვიოლინოსათვის.

რეგერის სოლო სონატები ვიოლინოს შეზღუდული შესაძლებლობების მიუხედავად (მრავალხმიან ინსტრუმენტებთან შედარებით) ფოკუსირებს კომპოზიტორის შემოქმედების ყველა ტიპურ მახასიათებელს. სონატები დაჯგუფებულია ორ მეტაციკლად: op. 42 - ოთხი სონატა, op. 91 - შვიდი სონატა. თითოეულ მათგანს აერთიანებს შინაგანი ლოგიკა, თემატური თაღები, რაც მეტყველებს მათში იდეურ-აზრობრივ ძაფზე, კონცეფციურ მთლიანობაზე. მნიშვნელოვან დონეზე წარმოიქმნება დიალოგი ბახის კონცეფტუალურ იდეებთან. რელიგიურ-ფილოსოფიური აზროვნების მიმართულება განსაზღვრავს რიტორიკული ფიგურების ფართო სპექტრის მნიშვნელოვან როლს, რომელიც უკავშირდება საკრალურ სიმბოლოებს. ორივე ციკლში რეგერი ეყრდნობა მოტივებს „ჯერისა“, ღვთაებრივ კეთილდღეობას (catabasis), ქაოსს ან ჯოჯოხეთში ჩასვლას (passus duriusculus), lamento, წრის, სიხარულის და სინათლის სიმბოლო, BACH-ის მონოგრამას და ა.შ. იყენებს თავისი მონოგრამის ვარიანტებს. ლეიტმოტივის მსგავსად ისინი ექვემდებარება მეტაციკლის გამჭოლ განვითარებას. კომპოზიტორი მიმართავს ბაროკოს ტიპურ ჟანრებს - სარაბანდა, კურანტა და ა.შ., რომელსაც აფართოებს რომანტიზმის არსენალის ხარჯზე - ნოქტიურნი, რომანსი, ვალსი, მაზური. ამ ეპოქის ჟანრული სტერეოტიპები ურთიერთქმედებენ არამარტო ერთ ნაწარმოებში, არამედ ზოგჯერ ერთ თემაშიც, სადაც იგრძნობა დიდი რაოდენობით რომანტიზმის სტერეოტიპების სინთეზი: დეკლამაციურ-რეჩიტატიული, რომანსული, ყოფითი ჟანრები, საოპერო წყაროები, ეს ყოველივე შესულია და მუდმივად ამდიდრებს თემატური ბირთვის მელოდიური განლაგების პროცესს.

ორივე მეტაციკლი ჩაკონით სრულდება. ბახთან ჩაკონა წარმოადგენს სონატებისა და პარტიტების მწვერვალს და განლაგებულია ოქროს შუალედის წერტილში. რეგერისთვის დამახასიათებელია როდესაც კულმინაცია ერწყმის კვანძის გახსნას და ფინალურ შეჯამებას. შიდა „პატარა ციკლებში“ კონცეფციიდან და დრამატურგიიდან გამომდინარე როგორც წესი ვხვდებით თემატური კავშირების სამ სისტემას: 1. კონცენტრირებული გადაწყვეტის პრინციპი ანუ პირველი ნაწილის მთავარი და დამხმარე პარტიის „დამუშავება“ შემდგომ მეორე, მესამე და მეოთხე ნაწილებში (როგორც მოცარტთან, ჰაიდნთან, ბეთჰოვენთან); 2. ფინალის მთავარი თემის ფორმირების პროცესი პირველი სამი ნაწილის განმავლობაში როგორც ბეთჰოვენის № 5, 9 და მალერის სიმფონიებში; 3. ციკლის დასკვნითი თემის ფორმირება, რომელიც მის დედააზრს გამოხატავს, რაც დამახასიათებელია ბრამსის №3 სიმფონიისთვის, მალერის და სენ-სანსის სიმფონებისთვის, ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ სონატებში არის მოცარტის გავლენა. რვა სონატაში იგი მიმართავს სონატის მოცარტისეულ კომპოზიციურ გააზრებას ყველა ასპექტში: ა) სონატური ციკლი, ბ) სონატური ალეგრო, გ) რონდოს ფორმა, დ) შუა ნაწილების აგებულება.

op. 42 ოთხი სონატისგან შემდგარ მეტაციკლში ვხვდებით ბახისა და ბრამსისეულ სახეებს, რასაც ადასტურებს მრავალი ინტონაციურ-თემატური კავშირები, კომპოზიციური ალუზიები და ანალოგიები მათ შემოქმედებასთან. ყოველი სონატა ორიენტირებულია ორიგინალურ კომპოზიციურ გადაწყვეტაზე.

პირველი მეტაციკლი წარმოადგენს „დიდ“ სონატურ ალეგროს ფორმას, სადაც მთავარი პარტიის ფუნქცია აკისრია პირველი სონატის ტრაგიკულ ციკლს, დამხმარე თემა - მოცარტისეური ჰაეროვანი მეორე სონატაა, დამუშავებას სიმბოლიზირებს მესამე სონატა, სადაც ციკლის ყველა ნაწილი თითქოს შეგნებულადაა არეული. რეპრიზას წარმოადგენს მეოთხე სონატა.

ციკლი იწყება რე მინორული სონატით. კომპოზიტორის შემოქმედებაში მნიშვნელობას იძენს ორი მონიგრაფიული ტონალობა - რე და სოლ (მაჟორი და მინორი). რეგერის მონოგრამა არატრადიციულია თავისი დამწერლობით re-G-re, რადგანაც იგი შეიცავს ბგერათა წერის სხვადასხვა სისტემას: ასევე აქვს მეორე მონოგრამა, ლათინური ვარიანტის მონოგრამა: სახელი MaksReger: a - e s - e - g - e - ტრიტონი, რომელიც წყდება ტერციაში..

პირველი ნაწილი სონატური ალეგროს ფორმაშია დაწერილი. პათოსურ-დრამატული მთავარი პარტია თავისი დინამიური მიმართულებით ახლოს დგას ფრანკის სონატის მეორე ნაწილთან. იგი კონტრასტს ქმნის ორივე დამხმარე პარტიის თემასთან, რომელთაგან პირველი პოლიფონიური წყობისაა რიტმული ოსტინატოთი, მეორეს კი გამოარჩევს მშფოთვარე ხასიათი. მასში შერწყმულია მთავარი პარტია და ახალი სკერცოზული ელემენტი, რასაც ხაზს უსვამს ხემის “გადაადება” სიმის გამოტოვებით. ექსპოზიციას ასრულებს ბრწყინვალე დასკვნითი პარტია. თემატურ პროცესში ჩაქსოვილია ბახისა და რეგერის მონოგრამები.

დამუშავებაში განვითარებას განიცდის მხოლოდ მთავარი პარტია და კულმინაციის დროს ხაზგასმულია “ჯვრის” რიტორიკული ფორმულა. მნიშვნელოვან მნიშვნელობას იძენს მესამე და მეხუთე ტაქტების მოტივები – მთავარი პარტიის ბირთვული მოტივის რიტმული შეკუმშვა ჰარმონიული ვარირებით. ერთი ემიჯნება ჯვრის მოტივს, ხოლო მეორე მას ატარებს ზედა ხმაში, აკორდი კი უბრუნდება თავის ადგილს. ორივე წარმოადგენს დასაწყისს მეორე მთავარი ეპიზოდისა – ვირტუოზილი, ორმაგი ტერციებით, პასაჟების ელემენტებით დამხმარე პარტიიდან (იხ. მაგალითი №1).

რეპრიზაში დასკვნით პარტიას ანაცვლებს ელემენტები დამუშავებიდან. მასალა მოდის კოდაში და მისი გადაწყვეტა ხდება მელოდიურ-აკორდულ კომპლექსში.

მეორე ნაწილის სონატური ფორმა დრამატული და ექსპრესიულია, ისევე როგორც პირველი ნაწილი ესეც მრავალთემიანია, თუმცა ყველა თემა მინიატურულია. მთავარ პარტიაში რამოდენიმე კონტრასტული ელემენტი: ლირიკული, ექსპრესიული, ენერგიული. დამხმარე პარტია აგებულია სასიმღერო წყობასა და პათეტიკურ ელემენტებზე პირველი ნაწილის შემაკავშირებელი პარტიიდან. შეკვეცილი რეპრიზის შემდეგ დაძაბულად უღერს მთავარი პარტია, რომელიც კომპოზიციას სძენს რონდალურობის თვისებებს.

მესამე ნაწილის საფუძველია ვალსური და სკერცოზული ჩრდილების მონაცვლეობა. პირველი ეპიზოდი მოგვაგონებს პაგანინის კაპრისებსა და ლისტის “მეფისტო-ვალსს”. პირველი თემა აშკარა მიბაძვას პაგანინის თემებისა სონატიდან ვიოლინოსა და გიტარისათვის. ისევე როგორც პაგანინისთან აქაც ერთი თემის შიგნით მოგროვილია სხვადასვა ტექნიკური ხერხები და მრავალფეროვანი შტრიხების პალიტრა. ტრიო ემყარება დამხმარე პარტიას მეორე ნაწილიდან.

ციკლს ასრულებს დრამატულად დატვირთული ფუგა. მისი თემა ამოზრდილია ბახის პირველი სონატის ფუგიდან (იხ. მაგალითი №2). თუმცა რეგერის ფუგა კიდევ უფრო მასშტაბურია, ინტონაციურად ჩაკეტილი, აიგება სონატის ერთ-ერთ ლეიტმოტივზე. ფუგის ინტონაციური მასალა რეზიუმირებს მთელი სონატის თემატიკურ პროცესს, ყველა რიტორიკულ ფორმულასა და მონოგრამას. ფუგაში ორი არათანაბარი მასშტაბის ეპიზოდია. პირველი – გაშლილი ექსპოზიცია და კონტრექსპოზიცია, მეორე – სტრუქტურული რეპრიზა.

ავტორთა წრე ფართოვდება მეორე სონატაში. მოცარტისეული ჰაეროვანი პირველი ნაწილი დაწერილია სონატური ალევროს ფორმაში სკერცოზულ-ჟანრული მთავარი პარტიით, ორი დამხმარე თემით, რომელთაგან ერთი ატარებს გროტესკულ-მარშულ ხასიათს, ხოლო მეორე კი ლირიკულს. დამუშავების პასაჟებში მოისმის პირველი სონატის რიტორიკული ფიგურებისა და მონოგრამების მოტივები.

მეორე ნაწილი ლირიკული ელემენტია, რომელსაც საფუძვლად უდევს სინთეზი: ქლავური რომანსის ინტონაციის, მსუბუქი ვალსის და სიცილიანის რიტმის. ისევე როგორც პირველ ნაწილში, მეორე ნაწილშიც იგრძნობა კავშირი მოცარტთან: №5 სავიოლინო კონცერტთან და №23 საფორტეპიანოსთან.

ფინალი - ვირტუოზული პრესტიჟიზა, რომელიც ასოციაციებს იწვევს მოცარტის კამერულ სონატებთან, ბომის “შუდმივ მოძრაობასთან”, შუბერტის ექსპრომპტთან, ბაროკოს სტილისტიკის დახვეწილი მინიშნებებით. ეს სონატა აგებულია შტრიხების მრავალფეროვნებასა და ვირტუოზულ ელემენტებზე.

ბაროკოს და კლასიციზმის ტრადიციებთან ერთად რეგერი იყენებს პაგანინის, კრეისლერის, დონტის, ვენიავსკის სავიოლინო ტექნიკას. სწორედ ასე ჩნდება ახალი დონე ეპოქების დიალოგისა: ბაროკოს, კლასიციზმისა და რომანტიზმის სავიოლინო საშემსრულებლო ტექნიკების გამოყენებით.

მესამე სონატაში ადვილი საცნობია სტილური ორიენტაციები, რომელსაც მიმართავს კომპოზიტორი. ეს გახლავთ: პაგანინი (კაპრიჩიო პირველი ნაწილიდან), ფრანკი („დაწყვეტილი მონადირედან“). ელემენტური მახური მეორე ნაწილიდან და მესამე ნაწილი - ჟიგა წარმოადგენენ ორ ინტერმეცოს.

კლასიციზმისა და რომანტიზმის დიალოგის კონტექსტში მესამე სონატის კომპოზიცია ძალიან უჩვეულოა. პირველი და ბოლო ნაწილი – ორი ფანტაზია-კაპრიჩიო პაგანინის კაპრისებისა და კონცერტების სტილში. პირველი ნაწილის

ტრაგიკული ხასიათის რეფრენი თავისი ექსპრესიით, ფართო არეალით და ტონალობითაც კი (h-moll) გვაგონებს პაგანინის პირველი კონცერტის ეპიზოდს დამუშავებიდან. ისევე როგორც პაგანინთან რეგერი მცირე მონაკვეთში ასერხებს გამოიყენოს ბგერის ამოღების ხუთი ელემენტი. რეფრენში ასევე ამოიკითხება პირველი და მეორე სონატის პირველი ნაწილების ელემენტები. თემატური ელემენტების კომპონენტებს შორის ნათლადაა წარმოდგენილი ბახის ალემანდის ელემენტები პარიტიტიდან. პირველი ეპიზოდი რეფრენის მასალის სკერცოზული ვერსიაა, როგორც დუბლი ბახის პარტიტებში. მეორე ეპიზოდში საინტერესოა რიტმული ფიგურა, სადაც სკერცანდოთი და აკორდული ტექნიკით წარმოიქმნება ჰემიოლები. არაკვადრატულობა ხაზგასმულია სწრაფვითი პასაჟების ხაზის გამოჩენით საცეკვაო ელემენტებში. ქრომატიულ ფარულ ხმებში ვითარდება მეორე სონატის დამხმარე პარტია, ბაროკოს “ჯვრები”, კატაბასისის ფიგურა. რეფრენის ბოლო გატარებაში ციტირებს თემატური ელემენტი რეგერის პირველი სონატიდან – “ჯვრის” მოტივი, რომელიც აქ უკვე გადიდებულია ტრიტონამდე.

მეორე ნაწილი ლირიკული ინტერმეცოა, რომელიც აგრძელებს პირველი ნაწილის საცეკვაო ხაზს. ეს გახლავთ მინიატურული კანონი, რომლის მაზურს ვალსის ელემენტებით ანაცვლებს ტარანტელა-ჟიგა, შემდეგ მოსდევს პოლონეზი და ბოლოს უბრუნდება თავის საწყისს ვალს-მაზურს. *Presstissimo* - ტოკატურად გადმოცემული აგრესიული ორმაგი ნოტების თავბრუდამხვევი ჟიგაა, რომელიც არცთუ ისე იოლ ამოცანას უქმნის შემსრულებელს.

ნაწილების განვითარებას ლოგიკურად მიყვავართ სონატის დრამატურგიულ ფინალამდე – სწრაფვით კაპრიჩიომდე. მისი დრამატურგია თავისი დაძაბული ხასიათით მსგავსებას ავლენს ფრანკის პოემის “დაწყველილი მონადირის” ბოლო ეპიზოდთან. მთავარი თემატური ელემენტი მოიცავს სამ ოქტავას მარკატირებული აქცენტებით, რომელიც ენაცვლება საცეკვაო რიტმებს, პასაჟებს ორ ოქტავაში, აქცენტირებული ნახტომებით აკორდებზე სხვადასხვა რეგისტრში. ლირიკულ-ჟანრული დამხმარე პარტიაში (სოლ მაჟორში) მაღევე შემოიჭრება პასაჟები ორმაგი ნოტებით, ინტერვალები და აკორდები სიმების გამოტოვებით, რომელიც აღღვევს დამხმარე პარტიის საწყის სიმშვიდეს. რეფრენის ბოლო გატარებისას მასში ახალი სასიმღერო-საცეკვაო ელემენტის ჩართვით, რომელიც აღებულია დამხმარე პარტიიდან

და გადაივლის როგორც ქარიშხალი თანდათან აჩქარებით. ფორმა ჩაკეტილია, იმავე ბგერაზე – მესამე ოქტავის სი, რომლიდანაც “ეშვება” თავიდან.

ციკლში დომინირებს სიუიტის პრინციპები. ციკლი დრამატურგიულად ღიაა, მისწრაფვის ფინალისკენ. ბოლო ნაწილი წინა ნაწილების განვითარების შედეგია, სადაც გადმოცემულია კონფლიქტი, თუმცა ეს კონფლიქტი არაა გახსნილი არც ამ ნაწილში და იგი კვლავ ვითარდება უკვე შემდეგ ციკლში.

მეოთხე სონატის ციკლის კომპოზიცია სარკისებურად ასახავს მეტაციკლის უმაღლესი წყობის კონსტრუქციულ ფორმას. პირველი ორი ნაწილი ბახის ანალოგიურად მონოლოგ-რეჩიტატივი პრელუდია და ფურიოზული საცეკვაო ფუგაა.

მეოთხე სონატას ხსნის რელიგიურ-ფილოსოფიური ხასიათის პრელუდია, რომელსაც რეჩიტატიულად გადმოსცემს ვიოლინო. მისი თემატური პრინციპები აგებულია ჯაჭვური სიმეტრიის პრინციპზე. ნაწილის განვითარებაში ჩართულია ტრაგიკული ნაწილების ელემენტები სხვა სონატებიდან: “ჯვრის” მოტივი, ფანაზიის მოტივები მესამე სონატიდან, პირველი სონატის მთავარი თემიდან. ამასთანავე (მთავარი ტოლანობა სოლ მინორი) სახეობრივი კავშირებია ბახის პირველი სონატის პირველ ნაწილთან.

ფუგის საყრდენი - “ჯვრის” ფიგურაა, რიტმული ელემენტები გვაგონებს ფუგის თემას ბახის მეორე სონატიდან (იხ. მაგალითი №3). სტრუქტურა იმეორებს რეგერის პირველი სონატის ფუგის კომპოზიციას: ექსპოზიცია – კონტრექსპოზიცია, რეპრიზის პრედიქტი – სტრეტული რეპრიზა.

მკვეთრად კონტრასტირებს მესამე ნაწილი, რომელიც სიცოცხლით აღსავსე სკერცოა (იხ წარმოადგენს მეორე სონატის „სარკეს“) იგი შეიცავს მეტაციკლის პირველ, მეორე და მესამე სონატების სასიმღერო-საცეკვაო ელემენტებს.

ციკლს აგვირგვინებს „ჩაკონა“ სარაბანდას რიტმში. რეგერი ორიენტირებულია არა იმდენად თემის შექმნაზე, რამდენადაც ეყრდნობა ბახის ცნობილი თემის რიტმს. ჩაკონა-სარაბანდა გრანდიოზული ციკლია, რომელიც არა მხოლოდ განაზოგადებს რეგერის მეტაციკლს, იგი ასევე დისკუსირებს ბახის ჩაკონასთან. ამასთანავე ფაქტურული განვითარების ლოგიკით მეოთხე სონატის ფინალი წარმოადგენს პაგანინის № 24 კაპრისის ანალოგს. ბახი ჩაკონისგან განსხვავებით აქ ორი დინამიკური ტალღაა რიტმული აჩქარებით. რეფრენის გატარებებს შორის ჩართულია

ვარიაციები რომელიც ქმნის დამხმარე პარტიის ზონას. მასში ჩართულია თემატური ეპიზოდები პირველი სონატიდან და მეოთხე სონატის ფუგიდან.

მეორე მეტაციკლი op. 91 შედგება 7 სონატისაგან და შინაარსით ახლოს დგას ჰაიდნის „ჯვარცმული იესო ქრისტეს შვიდ სიტყვის“ თემატიზმთან. პირველი სიტყვა: “მამაო, მიუტევე, ამათ, რამეთუ არა იციან, რასა იქმან” [ლკ. 23:34], მეორე სიტყვა: “ხოლო იესუ ჰრქუა მას: ამინ გეტყვი შენ: დღეს ჩემ თანა იყო სამოთხესა” [ლკ.23:43], მესამე სიტყვა: “...ჰრქუა დედასა თვისსა: დედაკაცო, აჰა ძე შენი! და მერმე მოწაფესა მას ჰრქუა: აჰა დედაი შენი!..” [იონ.19:26,27], მეოთხე სიტყვა: “და მეცხრესა ოდენ ჟამსა ხმა-ყო იესუ ხმითა დიდითა და თქუა: ილი, ილი! ღიმა საბაქთანო? ესე არს: ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო! რაისათვის დამიტევე მე?” [მთ. 27:46] ან [მრკზ. 15:34], მეხუთე სიტყვა: “ამისა შემდგომად იხილა იესუ, რამეთუ ყოველივე აღსრულებულ არს. და რაითა აღესრულოს წერილი ეიგი, თქუა: მწყურის” [იონ. 19:28] მეექვსე სიტყვა: “და ოდეს მიიღო ძმარი იგი იესუ, თქუა: ესეცა წერილი აღსრულებულ არს. და მიიდრიკა თავი და განუტევა სული” [იონ. 19:30] მეშვიდე სიტყვა: “და ხმა-ყო დიდითა იესუ და თქუა: მამაო, ხელთა შენთა შევჰვედრებ სულსა ჩემსა. და ესე რაი თქუა, განუტევა სული” [ლკ. 23:46].

პირველი ციკლი (a-moll) ტრაგიკული ნაწარმოებია. მეორე ციკლი (d-dur), პირიქით უკავშირდება სამოთხის სახეს. შემთხვევითი არაა, რომ წარმოიქმნება ალუზიები მოცარტის მუსიკის პარმონიულ სამყაროსთან. მესამე – ლირიკულ-უანრული ციკლია (B-dur) და გადმოსცემს მაცხოვრის მიმართვას მარიამისა და იოანე ღვთისმეტყველისადმი. მეოთხე (h-moll), მეხუთე (e-moll), მეექვსე (G-dur) და მეშვიდე ციკლი (a-moll) პირველი სონატის მსგავსად ტრაგიკული ხასიათისაა. მეექვსე სონატა იკრებს წინა ციკლების და მეორე სონატის თემატიზმს. მეტაციკლის ფინალი = მეშვიდე სონატა მუსიკალურად მოგვაგონებს ი. ჰაიდნის “შვიდი სიტყვის” ფინალს, რომელიც ეყრდნობა ტექსტს მთ.27:51: “და აჰა კრეტსაბმელი იგი ტაძრისაი მის განიპო ორად ზეითგან, ვიდრე ქვემდე, და ქვეყანაი შეიძრა და კლდენი განსოქდეს”. ჰაიდნის “შვიდ სიტყვას” მიუხედავად თავისი ლაკონიზმისა, აგვირგვინებს მძვინვარე სტიქიის გრანდიოზული გამომსახველი და ექპრესიული სურათი. რეგერთან ეს ეპიზოდი გადმოცემულია ციკლის დასაწყისში, რომელსაც აგვირგვინებს გრანდიოზული ჩაკონა.

მეტაციკლი op.91 შედუღებულია ინტონაციური, რითმული, ჟანრული და კომპოზიციური კავშირებით. მასში ვითარდება ლაიტმოტივების სერია, რომლის ფუნქციას ასრულებს სამი სტილის სიმბოლური ელემენტები: ბაროკო, კლასიციზმი, რომანტიზმი. ამასთანავე, აღსანიშნავია, რომ მეტაციკლში რეგერი იყენებს მრავალფეროვან ისტორიული სონატის სტრუქტურებს, რომელთა ავტორები არიან ბახი, მოცარტი, შუმანი, ბრამსი, შუბერტი, ვაგნერი.

მეტაციკლი იწყება და მთავრდება ლა მინორული ტრაგიკული სონატებით. პირველის ფინალი გვევლინება აგრესიული ფუგა საცეკვაო ხასიათით (პოლკის, სკერცოს რიტმით) მეორეს (მეშვიდე სონატის) ფინალი – ჩაკონაა 18 ვარიაციით, რომლებშიც არეკლილია მეტაციკლის სხვადასხვა ფრაგმენტების თემატური ბლოკები.

პირველი, მეოთხე, მეხუთე, მეექვსე სონატები (4 სონატა) – ოთხნაწილიანებია, მეორე, მესამე, მეშვიდე სონატები (3 სონატა) სამნაწილიანებია. სკერცო გვხვდება სხვადასხვა ჟანრული “დანამატებით” – ვალსით (პირველი), პოლკით (პირველის ფინალი), სკერცო-ტარანტელა (მეორის ფინალი), ვალს-სკერცო (მესამე, მეშვიდე). გავოტის თვისებებით (პირველი, მეხუთე სონატის მეორე ნაწილები), ასევე ოთხნაწილიანი ციკლის მესამე ნაწილებში.

სამი სონატა მეტაციკლიდან იხსნება სონატური ალეგროს ფორმით: ტრაგიკული პირველი, პასტორალური მეორე, ლირიკულ-ჟანრული მესამე. რონდო-სონატის ფორმას მიმართავს რეგერი ყველა სონატაში, გარდა პირველისა. მეოთხე, მეხუთე, მეექვსე, მეშვიდე სონატაში ციკლის დასაწყისში, ხოლო მეორე, მესამეში ფინალურ ნაწილებში. ნელი ნაწილები წარმოქმნიან სიციხილას დამახასიათებელ თვისებებს (პირველი სონატა), ნოქტიურის – მეხუთე სონატაში, ელეგიური ლირიკული ვალსის რომანსის თვისებებით მეორე და მეექვსე სონატებში. ეს ყოველივე მეტყველებს იმაზე, რომ რეგერი იყენებს პრაქტიკულად ყველა მუსიკალური კომპოზიციის ტიპს, რომელიც წარმოიქმნა ბაროკოს, კლასიციზმისა და რომანტიზმის ეპოქაში.

სონატების ლირიკულ-ჟანრული ხასიათის შიდა ნაწილები ქმნიან დამხმარე ხაზს მეტაციკლისა. ისინი გამოხატავენ თანაგრძნობასა და ნუგეშისცემას, ზოგჯერ კი ზეციურ ნეტარებას.

მეტაციკლის op. 91 სონატებს შორის ლეიტმოტივების გარდა არის აგრეთვე თაღობრივი კავშირები. ეს არის ჯვარედინი კავშირები. მთავარი ღერძი ამ კავშირებისა რომელიც წარმოქმნის ციკლის დრამატული ხაზს – პირველი, მეოთხე და მეშვიდე სონატებია. ისინი ურთიერთდაკავშირებულნი არიან პირველი ნაწილების მთავარი პარტიის სახეობრივი და დრამატურული ხაზით. პირველ, მესამე და მეექვსე სონატას აერთიანებს რითმული მოტივები, რომელიც აისახება პირველი ნაწილების დამხმარე პარტიებში. თემატური და სახეობრივ-დრამატურული თაღებია გადებული პირველი სონატის ფინალს, მეოთხე, მეხუთე, მეექვსე, მეშვიდე სონატებს შორის – ეს არის მეორე ღერძული ხაზი რომელიც “შვიდი სიტყვის” ყველაზე ტრაგიკულ მნიშვნელობის შეესაბამება.

სონატა №7 op.91

ციკლის op.91 ფინალური სონატა Allegro energico იხსნება ფანტაზიით, სონატურ ფორმაში – რონდოს ნიშნებით. მთავარი თემის დასაწყისი ფაზა სარკისებური ანარეკლია პირველი სონატის მთავარი პარტიისა. თემა, რომელიც წარმოადგენს ორნაწილიან ფორმას რეპრიზით, მისი მეორე ნახევარი ასევე ასრულებს შემაკავშირებელი პარტიის ფუნქციასაც. იგი აკებულია მთავარი თემის მოტივებზე. ამოსავალი წერტილია დაღმავალი პათეტიკური პასაჟი “ჯვარცმის მოტივი”, მას მოჰყვება აღმავალი პასაჟი იმავე კონტურებზე ორმაგი ნოტებით lamento-ს ელემენტებით. დამხმარე პარტიის პირველი ელემენტი ჰეროიკული ხასიათისაა, პუნქტირული რიტმით, მეორე კი დრამატული ხასიათისაა და აიგება “dies irae”-ს მოტივის ინტონაციურ დამუშავებაზე. (იხ. მაგალითი №4)

დამუშავება ავითარებს შემაკავშირებელ, მთავარი და დამხმარე თემის კომპლექსებს, რომელშიც ასევე ჩართულია ახალი სინკოპირებული ელემენტები. დამუშავების კულმინაციას გადავყავართ რეპრიზაში. დინამიური რეპრიზის შემდეგ კოდაში კვლავ ჟღერს მთავარი თემა, რასაც შემოაქვს კომპოზიციაში რონდალობის თვისებები.

მეორე ნაწილი – დრამატული სკერცოა, ლირიკული ვალსით ტრიოში. სკერცოს მთავარი თემა ვალსის ხასიათშია, ორმაგი ნოტებით გროტესკულ მეორე ელემენტში. მისი განვითარების პროცესში, შუა ნაწილის მარტივი ფორმაში კვლავ ისმის “dies irae”-ს მოტივი ვალსისებრი სეკვენციით სი-დან, ლა-დან, რომელიც ქრება პარალელური სამხმოვანებების ხაზში. შუა ნაწილის მეორე ნახევარში მთავარი

მოტივებია BACH და “Dies irae”. ნათელი ტრიო ავითარებს ახალ მოტივს. იგი ინტონაციურად უკავშირდება მეორე სონატის ტრიოს სკერცოდან და მესამე სონატის ტრიოს. ასევე ზოგიერთი მოტივი მოგვაგონებს მეექვსე სონატის პირველი ნაწილის მთავარ პარტიას.

მესამე ნაწილი – გრანდიოზული ჩაკონაა, იგი ინტონაციურ-თემატური რეპრიზაა სონატისა და ამავდროულად მთლიანი მეტაციკლისა. ჩაკონის 18 ვარიაციაში თავმოყრილია სხვადასხვა სონატების თემატური ბლოკები მეტაციკლიდან. ფაქტურით ჩაკონის თემა სარაბანდისა და მაზურის თვისებებით წარმოადგენს “მსვლელობას”, მის აკორდულ კომპლექსებში კავშირებს ვხედავთ პირველი ნაწილის მთავარ პარტიასთან. რიტმული და ფაქტურული საფუძვლების სინთეზი და დაახლოება სხვადასხვა ეპოქების მრავალფეროვანი ჟანრებისა, ხშირად გვხვდება რომანტიზმის ეპოქაში (მაგ. შუბერტთან სიმღერაში „მეწისქვილე და წყარო „მშვენიერი მეწისქვილე ქალიდან“, ბრამსთან მონოლოგებში ციკლიდან „ოთხი მკაცრი მისამღერი“, შუმანთან პირველ სიმღერაში ქალის სიყვარული და სიცოცხლე“).

მეორე წინადადება მეექვსე-მეშვიდე ტაქტებში შემოაქვს “ჯვარცმის” ინტონაციურ კომპლექსს. 18 ვარიაციაში ვარირების პროცესი ხორციელდება ორი გზით: დაბალი ხმის ჰარმონიული ვარირება და მელოდიის ფაქტურულ-ორნამენტული ტრანსფორმაცია თანდათან რითმული აჩქარებით (სამოცდამეოთხედი ნოტებით პასაჟებში). პირველი სამი ვარიაცია ფაქტურულ-ორნამენტული ვარიაციაა, ხდება ჩაკონის თემის მელოდიური კონტურის ქრომატიზაცია. მეოთხე ვარიაციიში იკვეთება პირველი სონატის ფუგის თემის ინტონაციური ელემენტები, ასევე ფუგის თემა მეოთხე სონატიდან. აღსანიშნავია ისიც, რომ იგი უკავშირდება მეშვიდე სონატის პირველ ნაწილის სამი ტაქტის მელოდიურ საფუძვლებს რეპრიზის დაწყებამდე. სწორედ ასე ხდება დერძული კავშირების რეპრიზულობის იდეა პირველი, მეოთხე და მეშვიდე სონატისა. მეხუთე ვარიაცია – დრამატული სკერცოა, ორმაგი ნოტებით სექსტის ინტერვალით. მასში შენარჩუნებულია ძირითადი თემის მელოდიური ხაზის კონტურები. მეექვსე ვარიაციის არპეჯირებული აკორდები გვევლინება დადმავალი გამური პასაჟების ათვლის წერტილად, რომელიც ყოველ ჯერზე ეყრდნობა “ჯვრის”, ან “ჯვარცმის” მოტივს. ლირიკული და პოლიფონიური მეშვიდე ვარიაციის ზედა ხმაში აღდგენილია თემის მთავარი მელოდია, მეორე ხმა კი უწყვეტი “მუდმივი” მოძრაობაა. მეათე ვარიაციაში მოცემულია ფრაგმენტი მეხუთე სონატის პირველი

ნაწილის დამუშავებიდან, აკორდული მასალა ამავე სონატის მეორე ნაწილიდან, მეექვსე სონატის პირველი ნაწილის ექსპოზიციის მასალა. მეთერთმეტე ვარიაცია უბრუნდება მთავარ თემას, რომელიც ვარირებს ჰარმონიულად. ფაქტურის გამეორების ხარჯზე ხდება მსგავსება რონდალურ კომპოზიციასთან რამოდენიმე “რეფრენით”: აკორდულ-ქორალური (1, 11, ნაწილობრივ 2, 16 ვარიაციები), პასაჟებით (6, 9, 15, 17), “სკერცოზული” (5, 8, 10, 16, ნაწილობრივ 3 ვარიაციები), ნახტომებით (3, 8, 16), ქრომატული (4, 13, ნაწილობრივ 11) რეფრენებით. 18 ვარიაცია წარმოადგენს თემის რეპრიზას ექსპრესიულ ფორმაში. ვარირების პრინციპი და სავიოლინო ტექნიკის გამოყენების თანმიმდევრობა კვლავ უკავშირდება პაგანინის 24 კაპრისს, თუმცა პაგანინისთან მეტი კონტრასტია.

ჩაკონა გადმოსცემს იდეას სიცოცხლის გამარჯვებისა სიკვდილზე ქრისტეს მიერ გამოსყიდვის გზით, რაც გამოხატულია ჟანრული ემბლემატური კომპლექსებით ქორალის, სარაბანდის, რიტორიკული ფორმულებით “ჯვარცმისა”, “ჯვრისა”. სწორედ ესენი გვეკლინება სიმბოლოდ ციკლისა და მეტაციკლის და ადასტურებს რელიგიოზურ-სიმბოლურ მიმართულებას მეტაციკლის შინაარსისა.

ყურადღებას გავამახვილებთ ფილიპ ნეგელის (1928-2011) შესრულებაზე. იგი ამერიკელი მევიოლინე და პედაგოგი იყო.

პირველი ნაწილი – *Allegro energico* – ტემპიდან გამომდინარე კომპოზიტორი უთითებს ნაწილის ხასიათსაც. ნეგელი ტემპთან შედარებით მშვიდად უკრავს, იღებს ასე ვთქვათ “კომფორტულ” ტემპს. უკვე მეექვსე ტაქტიდან, სადაც გვხვდება სექსტოლის გრძლიობის პასაჟები იქმნება სწრაფვითი ხასიათი, რასაც ამტკიცებს ნიუანსის გაზრდა და მეორე ტაქტში ორმაგი ნოტების კვარტოლებით ხმის გაძლიერება. იმ ტემპში კი რომელშიც ნეგელი ასრულებს უფრო რთულად მიმაჩნია ამ ამოცანის განხორციელება. ასევე დამაკლდა კონტრასტები სხვადასხვა ხასიათებს შორის. მაგალითად: 22 ტაქტიდან იცვლება ხასიათი სინკოპირებული ნოტებით პიანოს ფარგლებში, სამი ტაქტის შემდეგ სრულიად სხვა ხასიათია, “*Dies ira'e*” ფორტეს ნიუანსში. რაც შეეხება ინტონაციურ კავშირებს, რომელსაც რეგერი იყენებს ბახის სონატებიდან და პარტიტებიდან, მევიოლინეს შესრულებაში ძალიან მკაფიოდ მოისმის. მაგ: ტაქტი 40, 57.

მეორე ნაწილი – *Vivace (Scherzo)* სწორედ ამ ნაწილში ხდება მერტო-რიტმის გადანაცვლება, სკერცოს პირველივე ტაქტი ზომა აღიქმება როგორც 6/8.

კომპოზიტორი იყენებს დიდ ჰემიოლებს ორ ტაქტზე, ან თითონ ტაქტში, რასაც გადმოსცემს შტრიხების საშუალებით (სამი ნოტი ლიგაზე, და დანარჩენი სამი ცალ-ცალკე სტაკატოთი). ნეგელი შესანიშნავად გადმოსცემს ყველა ხერხს, რაც სურდა კომპოზიტორს.

მესამე ნაწილი – Grave (Chaconne) თემა მოცემულია მინორული არპეჯირებული აკორდებით, რომელსაც მოყვება გამჭვირვალე პირველი ვარიაცია pp-ზე, საჭიროა ხემის სხვა შეგრძნებით დაჭერა f-ზე აუღერებული აკორდების შემდეგ. მეორე ვარიაცია ასევე კონტრასტს ქმნის პირველთან. და ასე ყოველი შემდეგი ვარიაცია. ნეგელის მარჯვენა ხელის ოსტატობა სწორედ ჩაკონაში შეიგრძნობა სრულყოფილად. იქნება ეს ხემის სწრაფი გადანაცვლება სიმიდან სიმზე, თუ ორმაგი მეთექვსმეტედი გრძლიობის ნოტების შესრულება, რომელიც მსუბუქი შტრიხით leggierissimo-ზე სრულდება.

ნეგელის შესრულება ინტონაციურად სრულიად გამართულია. დამაჯერებელი ინტერპრეტაციით გადმოსცემს ციკლის ხასითს. მსმენელისთვის სრულიად გასაგებსა და შეკრულს ხდის რეგერის ბოლო ციკლს op.91-დან.

რეგერის მეტაციკლებში დაპირისპირებაა სიცოცხლესა და სიკვდილზე, კონცენტრირებულია სამი ეპოქის თემატური კომპლექსები, რომელიც აქტიურად ურთიერთქმედებენ. სწორედ ამიტომ რეგერის სოლო სონატები დგას მასშტაბური კონცეფტუალური ქმნილებების რიცხვში. იგი გამოხატავს კაცობრიობის პრობლემებს, მის ყოფას. ამ თვალსაზრისით დგას ბახთან ახლოს. შეიძლება ითქვას, რომ რეგერი მეტაციკლებში ხაზგასმულია მუსიკალური ისტორიის მანძილზე ორი ძლიერი ფიგურა – ბახი და მოცარტი. ისინი ერთის მხრივ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, სხვა მხივ კი ახლოს დგანან ერთი მეორესთან, ამ ორ კომპოზიტორს აახლოებს პიროვნული უნივერსალიზმი.

2. ევენ იზაი სოლო საგიოლინო სონატები - №2 საგიოლინო სონატა

იზაის სონატები ამ ჟანრის ერთ-ერთი გამორჩეული ნიმუშებია, რომლებიც დღემდე აქტიურადაა გამოყენებული საშემსრულებლო თუ პედაგოგიურ პრაქტიკაში.

ევენ იზაი, ბელგიელი მევიოლინე, დირიჟორი და კომპოზიტორი (1858-1931). მიეკუთვნება ვირტუოზ-კომპოზიტორთა იმ ნაწილს, რომელმაც განავითარა საგიოლინო შემსრულებლობის რომანტიკული სტილი. იზაის ახასიათებენ, როგორც

უკანასკნელ კომპოზიტორ-მევიოლინეს ეპოქისა, რომლის სათავეშიც ნ. პაგანინი იდგა.

იზაი ვიოლინოზე დაკვრას ეუფლებოდა მასართან, ვენიავსკისთან და ვიეტანთან. უკვე 16 წლის ასაკში გამოიკვეთა მისი საშემსრულებლო თავისებურებები: ცეცხლოვანი ტემპერამენტი, მელოდიზმი, ულვეი ფანტაზია. იზაის ტექნიკურ-საშემსრულებლო თვისებები - სიზუსტე, სუფთა ინტონაცია, ღრმა ექსპრესია და, რაც მთავარია, ინტერპრეტაციის საოცარი უნარი ახდენდა მსმენელებზე უდიდეს შთაბეჭდილებას. ბელგიელმა მუსიკოსმა გავლენა მოახდინა ისეთ კომპოზიტორებზე, როგორებიც არიან: ფ. კრეისლერი, ჯ. ტიბო, ჯ. ენესკუ; ისინი თავს იზაის მოსწავლეებად თვლიდნენ.

იზაი იყო მრავალი ფრანგი და ბელგიელი კომპოზიტორის ნაწარმოების სულის ჩამდგმელი და პირველი შემსრულებელი, აგრეთვე კლასიკური მუსიკის უბადლო შემსრულებელი. „შემსრულებლის უმთავრესი მიზანია, დაივიწყოს საკუთარი თავი, [მაქსიმალურად ჩაწვდეს ავტორის ჩანაფიქრს]“, - აღნიშნავდა მუსიკოსი (Гинзбург 1971:303). [21] ამით იგი უპირისპირდება იმ ვირტუოზ შემსრულებლებს, რომლებიც პირველ რიგში მისწრაფვიან წარმოაჩინონ საკუთარი თავი და არა კომპოზიტორის ჩანაფიქრი. ამასთანავე იზაი დიდად აფასებდა შემსრულებელში ფანტაზიის, წარმოსახვის უნარს, შემსრულებლის შესაძლებლობას შექმნას განსხვავებული მხატვრული სახეები, გამოხატოს სიკეთე და ბოროტება, სიხარული და მწუხარება.

ბელგიელ მუსიკოსს სიცოცხლეშივე მიეძღვნა მრავალი ნაწარმოები, რომელთა შორისაა: შოსონის „პოემა“, დებიუსის სიმებიანი კვარტეტი, ფრანკის სონატა და სიმებიანი კვარტეტი და სხვა.

იზაის შექმნილი აქვს 30-ზე მეტი ინსტრუმენტული ნაწარმოები (მათი უმრავლესობა დაწერილია ვიოლინოსათვის), რომელთა შორისაა: 8 პოემა, სოლო სონატა ჩელოსათვის, სონატა 2 ვიოლინოსათვის, სიმებიანი ტრიო, კვარტეტები, კვინტეტი, ვარიაციები პაგანინის 24 კაპრისზე ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის, საფორტეპიანო ტრიო, ბალადები, მაზურეკები, 2 ოპერა და სხვ.

ბელგიელი კომპოზიტორის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ნოვატორულ ქმნილებას - 6 სოლო სავიოლინო სონატას, რომელიც დაწერილია 1923 წელს.

ე. იზაის სოლო სავიოლინო სონატები გამოირჩევა ამ ჟანრში შექმნილ ნიმუშებისაგან თავისი გრანდიოზული ჩანაფიქრითა და განხორციელების ხერხებით. მან ყოველი სონატა მიუძღვნა თავის მეგობარ მევიოლინეებს და თითოეული სონატა წარმოადგენს მათ საშემსრულებლო შემოქმედებით პორტრეტს.

იზაის სოლო სავიოლინო სონატების განხილვისას უნდა აღინიშნოს ბაროკოს ეპოქის სონატების ტრადიციების, პოლიფონიურობის დიდი მნიშვნელობა. ისინი ი.ს. ბახის სოლო სავიოლინო სონატებისა და პარტიტების ერთგვარი გამოძახილია.

იზაის სონატებისა და ბახის სონატების და პარტიტების კავშირი მრავალ ასპექტში იკვეთება: ბიოგრაფიულში (იზაის ციკლი დაწერილია ი. სიგეტის მიერ ბახის შესრულების შთაბეჭდილებით). ციკლებს შორის ვხვდებით ტონალურ კავშირებს: g-moll - ბახის პირველ სონატასა და იზაის პირველ სონატაში, E-dur - ბახის მესამე პარტიტასა და იზაის მეექვსე სონატაში. სონატების რაოდენობაც “6” მიუთითებს კავშირს ბახთან და უფრო ფართოდ კი ბაროკოს ტრადიციებთან. ექვსი ტრადიციული რაოდენობაა სიუიტებისა, პარტიტების თუ კონცერტების (6 სოლო სიუიტა ვიოლონჩლოსათვის, 6 სონატა და პარტიტა სოლო ვიოლინოსათვის, 6 ბრანდერბურგის კონცერტი). აგრეთვე პოლიფონიური ფაქტურა აკავშირებს იზაის სონატებს ბახთან.

აღსანიშნავია, რომ თუ ბახთან ხშირ შემთხვევაში ტექნიკური სირთულეები გამოწვეულია პოლიფონიური ფორმითა და ფაქტურით, იზაისთან პირიქით ხდება - ამომავალი საწყისი სწორედ ტექნიკური სირთულეებია. ბელგიელმა კომპოზიტორმა და მევიოლინემ გაამდიდრა საშემსრულებლო ხერხები. იგი იყენებს სავიოლინო ტექნიკის სხვადასვა სახეებს. კონკრეტიზებული აქვს ხემის განაწილება, ხემის რომელ მონაკვეთში უნდა დაიკრას ესა თუ ის ადგილი; მითითებული აქვს აპლიკატურა, თუმცა ყოველივე ამასთან ერთად ყველა შემსრულებელი ინდივიდია და თავისუფალია ინტერპრეტაციისას. გარდა ამისა, კომპოზიტორი იყენებს XX საუკუნისთვის დამახასიათებელ დაკვრის ხერხებს, მათ შორისაა, მაგალითად, მეოთხედტონური ინტონირება (იხ. მაგალითი №5).

თავად ციკლი შემდგარი 6 სონატისაგან შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც ავტორის ავტოპორტრეტი, მისი ავტოგრაფი. ამასთანავე იზაი ინარჩუნებს ბახის კონსტრუქციულ იდეებს, თემატიზმის აგების პრინციპს. მკაფიოდ და გასაგებად აფიქსირებს ბახისათვის დამახასიათებელ ფორმის უმაღლეს წესრიგს ციკლის

მასშტაბით, რაც ქმნის კომპოზიციურ მოტიანობას. ამიტომ ყოველი მისი სონატა წარმოადგენს სამმაგ პორტრეტს: ავტორის ხედვას თავის თავზე, ცალკეული მევიოლინეების საშემსრულებლო ხელოვნებაზე, XX -დან XVIII საუკუნეში ბახის შემოქმედებაზე. ეს ყოველივე იზაის ჩანაფიქრს ხდის უნიკალურს.

აღსანიშნავია, რომ იზაის სავიოლინო სონატების ციკლი შეიძლება პროგრამულ ნაწარმოებადაც მივიჩნიოთ, რადგან თითოეული სონატა კომპოზიტორმა მიუძღვნა მის მეგობრებს - მევიოლინეებს სხვადასხვა ქვეყნიდან:

№1 სონატა, g-moll, 4 ნაწილიანი (Grave, Fugato, Allegretto poco scherzoso, Finale con brio) - ეძღვნება ი. სიგეტის², რომელიც იყო ბახის უდიდესი ინტერპეტატორი;

№ 2 სონატა, a-moll, 4 ნაწილიანი (obsession – Prelude, Malinconia, Danse des ombres – Sarabande, Les furies – Allegro furioso) - მიუძღვნა ჯ. ტიბოს, რომელიც გამოირჩეოდა თეატრალური აზროვნებით და ნაციონალური ტრადიციებისადმი ერთგულებით.

№3 სონატა, d-moll 1 ნაწილიანი ballade - ეძღვნება ჯ. ენესკუს³.

№4 სონატა, E-dur 3 ნაწილიანი (Allemande, Sarabande, finale) - ეძღვნება ფ. კრეისლერს⁴. კომპოზიტორი იყენებს ფ. კრეისლერის საყვარელ სტილისტურ ხერხებს: ტონალურ-ჰარმონიულ სიმკაცრეს, სავიოლინო პარტია მკაფიო და გამჭვირვალეა.

№5 სონატა, g-moll 2 ნაწილიანი (L' aurore, Danse rustique) მიუძღვნა მ. კრიკობმს,⁵ დებიუსისა და რაველის საყვარელ შემსრულებელს, რომლის დაკვრაც გამოირჩეოდა დახვეწილობითა და სინატიფით.

№6 სონატა, E-dur 1 ნაწილიანი - მ. კვიროგასადმი⁶. სონატის მუსიკა აღსავსეა ციტატებითა და ალუზიებით მეტაციკლის წინა სონატებიდან, ტექნიკური ნოვაციებით, ცეცხლოვან სტიქიას ქმნის ესპანური რიტმები.

№1 სონატას ძველებურ სონატასთან აახლოვებს თემების ტონალური კონტრასტი, მაგრამ არა თემების დაპირისპირება, როგორც კლასიკური სონატური ფორმისთვისაა დამახასიათებელი. ნაწილების რაოდენობის მიხედვით გვხვდება 2 და

²XX საუკუნის ერთ-ერთი გამორჩეულიუნგრელი მევიოლინე (1892-1973)

³რუმინელი კომპოზიტორი, მევიოლინე, დირიჟორი და პედაგოგი (1881-1955)

⁴ ავსტრიელი კომპოზიტორი და მევიოლინე (1875-1962)

⁵ ბელგიელი მევიოლინე და პედაგოგი (1871-1947)

⁶ ესპანელი მევიოლინე და კომპოზიტორი (1892-1961)

მეტნაწილიანი სონატები. ეს თვისებები ახასიათებს იზაის №1 სონატასაც. №2 სონატაა ძველებურ პარტიტასთან აახლოების ნაწილების რაოდენობა, ასევე მასში შემავალი ნაწილები (მაგ: Sarabande). სონატა-ბალადა (№3) დაწერილია თავისუფალ ერთნაწილიან ფორმაში და ახასიათებს მუსიკალურ-პოეტური იდეის ერთიანი, სწრაფვითი განვითარება, როგორც პოემას.

იზაის სონატები შეიძლება განხილული იყოს, როგორც მეტაციკლი, რომელიც იყოფა ორ ნაწილად, სადაც შესულია სამ-სამი სონატა (№ 1,2,3 და № 4,5,6)

პირველი სამეული შედგება:

- ძველებური სონატის (№1 სონატა),
- პარტიტის (№2 სონატა) და
- პოემისაგან (№3 სონატა).

მეორე სამეულში:

- არაპროგრამული პარტიტა (№4 სონატა),
- პროგრამული პარტიტა (№5 სონატა) და
- მონოციკლი პოემა (№6 სონატა).

როგორც ვხედავთ, ორივე მათგანი მთავრდება პოემური მონოციკლით, ბალადის თვისებებით პირველის შემთხვევაში და ფანტაზიის თვისებებით მეორე შემთხვევაში. სონატების ერთ მეტაციკლად გაერთიანებას ხელს უწყობს თემატური კავშირები, რომლებიც სხვადასხვა სონატებში გაბნეულ თემებში იჩენს თავს.

ციკლის ტონალური გეგმა ამგვარია: გ-ა, დ-ე, გ-ე, იქმნება სოლ მაჟორის ორი ტრიქორდი: გ-ა-დ, დ-ე-გ, რაც შეესატყვისება ვიოლინოს ღია სიმების უღერადობას. შეიძლება ითქვას, რომ თვით ინსტრუმენტი - ვიოლინო გვევლინება როგორც მეტაციკლის თვითმყოფი პერსონაჟი.

სოლო სავიოლინო სონატა №2

როგორც აღინიშნა, ე. იზაის მეორე სოლო სავიოლინო სონატა მიძღვნილია ცნობილი ფრანგი მევიოლინეს ჟაკ ტიბოსადმი (1880-1953). ამ უკანასკნელის დაკვრის მანერა, არტისტულობა და მხატვრული ინდივიდუალობა იდეალურად ასახავდა ფრანგულ სავიოლინო ხელოვნებას. ცნობილია, რომ ჟაკ ტიბო შეუდარებლად

ასრულებდა ფრანგულ მუსიკას. კლასიკოსების მისეული ინტერპრეტაცია კი არ იყო ჩარჩოებში მოქცეული.

„ტიბო იყო არამარტო შთაგონებელი არტისტი, არამედ უპატიოსნესი ადამიანი, მახვილგონიერი, მომხიბვლელი, ნამდვილი ფრანგი, მისი შესრულება გაქვნილი გულწრფელობით, ოპტიმისტური, ამ სიტყვის კარგი გაგებით იბადებოდა მუსიკოსის თითებიდან.“ ასე გამოეხმაურა მევიოლინეს ტრაგიკულ დაღუპვას დავით ოისტრახი. (Ойстрах 1953 №11:68) [20] მან ახლებურად გახსნა ისეთი ნაწარმოები, როგორცაა სენ-სანსის მესამე კონცერტი, „რონდო-კაპრიჩიოსო, „ჰავანესი“, ლალოს ესპანური სიმფონია, შოსონის „პოემა“, ფორეს და ფრანკის სონატები და სხვა. აღნიშნული ნაწარმოებების მისეული ინტერპრეტაციები გახდა მაგალითი მომავალი თაობის მევიოლინეთათვის. (Ойстрах 1953 №11:69) [20]

ტიბოს ოჯახში ხშირად მუზიცირებდნენ, რადგან უაკის მამა ასევე მევიოლინე იყო, სწორედ მამა გახდა მისი პირველი პედაგოგი. წიგნში «Un violon parle» (1953:11). [16] აღნიშნულია ტიბოს განსაკუთრებულ სიყვარულზე მოცარტის მუსიკის მიმართ. ასევე აღნიშნულია ის ფაქტი, რომ მისი ინტერპრეტაცია ბეთჰოვენის რომანსისა მსმენელებში იწვევდა აღფრთოვანებას. ეს ყოველივე ახასიათებს ტიბოს მხატვრულ ინდივიდუალიზმს. ტიბო თავისი ჰარმონიული ნატურით მთელი ცხოვრების მანძილზე შორს იდგა ყოველივე დისჰარმონიულისაგან ხელოვნებაში.

ტიბო 3 წელი სწავლობდა მ. მარსიკთან, რომელიც იყო სახელგანთქმული პედაგოგი, კარლ ფლეშის, ჯორჯ ენესკუს და კიდევ მრავალი სხვა წარმატებული მევიოლინეს აღმზრდელი. სწავლის დასრულების შემდეგ ტიბო მართავდა კონცერტებს სხვადასხვა ქვეყნებში, რომელთა შორისაა ბელგია, გერმანია, რუსეთი, ა.შ.შ. და სხვაში.

ტიბო აღიარებული ავტორიტეტი და ფრანგული სავიოლინო ხელოვნების ლიდერია. 1920 წელს პიანისტ მარგარიტა ლონგთან ერთად მან პარიზში დააარსა მუსიკალური უმაღლესი სასწავლებელი - Ecole Normal de Musique.

ჩვენს მიერ საანალიზოდ შერჩეული №2 სონატის არჩევანი განაპირობა იმან, რომ ის შედის ჩემს საშემსრულებლო რეპერტუარში⁷. ამიტომ ამ სონატის

⁷ 18/01/2016 კონსერვატორიის მცირე დარბაზი

ანალიზისას შევეცადეთ ჩაგვეერთო საშემსრულებლო ტიპის რეკომენდაციები, რომლებიც კავშირშია ნაწარმოების შინაარსსა და ფორმასთან.

მეორე სონატის მუსიკაში ისმის ის ყოველივე რაზეც წერდნენ მუსიკოსები, რომელთაც მოსმენილი ჰყავდათ უაკ ტიბო ცოცხალი შესრულებით. პირველ რიგში სონატაში ასახულია მევიოლინეს საშემსრულებლო ხელოვნების შეუდარებელი ტექნიკური მხარე. ვგულისხმობთ სონატის განაპირა ნაწილებს, ასევე ვარიაციებს №5 და №6 მესამე ნაწილიდან. მეორე ნაწილი („მელანქოლია“) ყველაზე უკეთ ახასიათებს ტიბოს რომანტიკულ განწყობასა და ემოციას, რომლითაც იგი ასრულებდა რომანტიზმის ეპოქის წარმომადგენელ ფრანგ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს.

იზაის მეორე სავიოლინო სონატის I ნაწილში - Obsession – Prelude (Poco vivace) - მოცემულია სამი სახე: 1. ბახის ციტატები, (იხ. მაგალითი №6) 2. XX საუკუნის სახე –იზაის თემა-კომენტარი (იხ. მაგალითი №7), 3. „Dies ira’e“-ს⁸ სეკვენცია (იხ. მაგალითი №8).

კათოლიკური სეკვენცია “Dies ira’e”, რომელიც კაცობრიობის ისტორიაში, მათ შორის მუსიკაშიც შევიდა როგორც „სიკვდილ-სიცოცხლის“ ფილოსოფიური პრობლემატიკის ამსახველი თემა, რომანტიკული ხელოვნების სიმბოლო, მრავალ მუსიკალურ ნაწარმოებშია გამოყენებული. მათ შორის ისეთში, რომლებიც დაკავშირებულია რელიგიურ ან ადამიანის ყოფიერების თემასთან. ასეთებია ქორალი, სარაბანდა, სამგლოვიარო მარში და ა.შ. ქორალი აღიქმება როგორც ზეციური სამყაროს სიმბოლო, მარადიული სამყაროს გამოსახულება. სარაბანდა გამოხატავს სამგლოვიარო მსვლელობას. ყველაზე ხშირად კი სიკვდილის გამოსახატავად კომპოზიტორები მიმართავენ სამგლოვიარო მარშს, რომელიც იკითხება როგორც სიკვდილის სიმბოლო. კომპოზიტორები ხშირად მიმართავენ Dies ira’e-ს სეკვენციას, როგორც სიკვდილის სიმბოლოს, ასევე შუა საუკუნეების ეპოქის კოლორიტის ხაზგასასმელად, ზოგჯერ კი ორივეს ერთდროულობაში წარმოსახენად. მაგალითად ს. რახმანინოვის „რაფსოდიაში პაგანინის თემაზე“ (a-moll, op. 43). “Dies ira’e“-ს თემას

⁸ „Dies ira’e“ - განკითხვის დღე, წარმოადგენს შუასაუკუნეების კათოლიკურ სეკვენციას. ზუსტად არაა დადგენილი მისი წარმოშობის თარიღი. ყველაზე ძველი ჩანაწერები თარიღდება მეცამეტე საუკუნით. მიხნეულია, რომ ტექსტის საბოლოო ვერსია ეკუთვნის მონაზონ თომა დი ჩელანოს (გარდაიცვალა 1255 წ.). „Dies ira’e“ წარმოადგენს რეკვიემის მეორე ნაწილს კათოლიკურ ეკლესიაში. მრავალი კომპოზიტორი მიმართავდა „Dies ira’e“-ს მოტივს, როგორც სიკვდილის, განკითხვის დღის, ბნელი ძალების სიმბოლოს.

იყენებს ორ ვარიაციაში (თუმცა სხვა ვარიაციებშიც ვხვდებით მის ინტონაციებს) და კოდაში, რომელშიც კონტრასტს ქმნის პაგანინის თემასთან. ამ შემთხვევაში პაგანინის თემა სიმბოლოა სიცოცხლის, ხელოვნების. რახმანინოვის შემოქმედების თანამედროვე მკვლევრები ხაზს უსვამენ, რომ კომპოზიტორი გვიანი პერიოდის ნაწარმოებებში ხშირად მიმართავდა შუა საუკუნეების სეკვენციას, როგორც სიკვდილის სიმბოლოს. ვ. პროტოპოპოვი აღნიშნავს „Dies ira’e-ს მუსიკალურ ტოპოსს კომპოზიტორი მიმართავდა დაახლოებით ბოლო 30 წლის მანძილზე. ამ ხნის განმავლობაში იგი იყენებდა სეკვენციას სხვადასხვა ფორმებში.“⁹ (Протопопов 1988:153). [59]

კომპოზიტორები შუასაუკუნეების ამ სეკვენციას სხვა მნიშვნელობითაც იყენებენ: განკითხვის დღე, ბოროტი ძალა, სიმბოლო ბედისა და სხვ. „Dies ira’e“-ს სეკვენციას იყენებს კ. ბერლიოზი „ფანტასტიკური სიმფონიის“ ბოლო ნაწილში, რომელსაც „აღქაჯების ცეკვას“ უწოდებს, აღნიშნული სეკვენცია აქ განკითხვის დღეს მოასწავებს. „Dies ira’e“-ს თემის ვარიაციებზეა აგებული ფ. ლისტის „სიკვდილის ცეკვა“ ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის, აგრეთვე კ. სენ-სანსი იყენებს მესამე სიმფონიასა და სიმფონიურ პოემაში სოლო ვიოლინოთი „სიკვდილის ცეკვა“. დ. შოსტაკოვიჩი „Dies ira’e“-ს ციტირებას ახდენს სიუიტა „ჰამლეტის“ ერთ-ერთ ნაწილში - რეკვიემში. აგრეთვე „Dies ira’e“-ს ელემენტებს იყენებს მეთოთხმეტე სიმფონიაში, რომელიც დაწერილია მ. მუსორგსკის "სიკვდილის სიმღერები და ცეკვები“-ს გავლენით. შოსტაკოვიჩის ბოლო ნაწარმოებში - ალტის სონატაში „Dies ira’e“ ჩნდება ციტატის სახით მეთოთხმეტე სიმფონიიდან.

ე. იზაის მეორე სონატის პირველ ნაწილშივე გვხვდება დიალოგი ბახის ციტატისა მი მაჟორული პარტიტიდან, როგორც მარადიული სიცოცხლის სიმბოლოსი და „Dies ira’e“-ს შორის.

აღსანიშნავია ნაწილის დაწყება პრელუდით - ბახის მე-3 პარტიტის თემით, რაც არც თუ იშვიათად გვხვდება ბაროკოს ეპოქის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. როგორ უნდა მივაღწიოთ პირველი ნაწილის ამ სამი სახის გადმოცემას (ბახის ციტატები, XX საუკუნის მხატვრული სახე – იგივე იზაის სახე და „Dies ira’e“) ისე რომ მსმენელმა ისინი ნათლად დაინახოს და შეიგრძნოს. როგორც აღვნიშნეთ,

⁹Протопопов В.В. Воспоминания о Рахманинове. – М.: Музыка, 1988. – 153

ნაწილი იწყება ციტატით ბახის მესამე პარტიტიდან. იგი ხემის ზედა ნახევარში უნდა შესრულდეს, ვიბრაციის გარეშე. ხოლო მესამე ტაქტში კომპოზიტორი ფერმატოიანი პაუზით გვაძლევს საშუალებას სრულიად შევცვალოთ ხასიათი და ff-ზე აქცენტირებული მეთექვსმეტედი ნოტებით გამოვხატოთ XX საუკუნის სახე. ყოველი ციტატის შემდეგ კომპოზიტორი წერს ფერმატოს. შემსრულებელმა ზუსტად უნდა გამოიყენოს ეს დრო ხემის დაჭერის შეგრძნებისათვის, რადგან სრულიად განსხვავებულია ბაროკოს ეპოქის დაკვრის შეგრძნება XX საუკუნის მუსიკის შესრულებისაგან. რაც შეეხება „Dies ira’e“ თემას, კომპოზიტორი ყოველთვის გამოჰყოფს მას მახვილიანი ნოტებით, ხოლო დანარჩენ სამ მეთექვსმეტედზე კი წერს ტენუტოს. თემა შეიძლება იყოს როგორც ქვედა ხმაში, ასევე ზედა ხმაშიც. მახვილიან ნოტებზე სასურველია გაკეთდეს ვიბრაცია.

შემსრულებელმა ზუსტად უნდა გადმოსცეს ეს სამი სახე, შესაბამისი დინამიკითა და არტიკულაციით. სწორედ ბახის, იზაისა და „Dies ira’e“-ს მოტივების მონაცვლეობაზე და დაპირისპირებაზეა აგებული მთელი ნაწილი, რომელიც წამოადგენს პოლისტილისტიკის ნიმუშს. იგი დაწერილია სონატურ ფორმაში (იხ. მაგალითი №9; სქემა 1). კერძოდ, იზაის და „Dies ira’e“-ს თემა წარმოადგენს კონტრასტულად დაპირისპირებულ მთავარ და დამხმარე პარტიას, რომელთა დაახლოება რეპრიზაში ნიუანსის ხარჯზე ხდება.

II ნაწილი - Malinconia (Poco lento) - სტილით უახლოვდება სიციალიანას, როდმისთვისაც დამახასიათებელია მშვიდი მოძრაობა. როგორც წესი, იგი იწყება ზომიერ ტემპში, 6/8 ან 12/8 ზომით, რიტმულად უახლოვდება პასტორალს, ასევე ეივას, ვინაიდან ორივე ცეკვისთვის დამახასიათებელია პუნქტირული რიტმი. აღნიშნულ თავისებურებებს მიმართავს იზაი სონატის მეორე, მელანქოლიური ხასიათის ნაწილში. იგი პოლიფონიურია: თემა ტარდება ორ ხმაში, კომპოზიტორი მიმართავს მარტივ იმიტაციასა და განსხვავებულ მელოდიურ კონტრაპუნქტს, განვითარების პრინციპებით იგი ბახის პოლიფონიურ მუსიკას მოგვაგონებს. ნაწილის ბოლოს კვლავ გაისმის „Dies ira’e“-ს თემა, რომელიც ერთგვარი ხიდია მესამე ნაწილისკენ. კოდაში აღსანიშნავია სანოტო დამწერლობა რომელსაც მიმართავს კომპოზიტორი. ეს არის “Dies ira’e“-ს თემა, რომელიც დაწერილია ძველებური ბრევისის გრძლიობით, ბოლო ხუთი ნოტის გამოკლებით. ამასთანავე იქვეა ავტორის მითითება ad libitum, რაც ამ შემთხვევაში ტემპს ეხება (იხ. მაგალითი №10).

სონატის მეორე ნაწილი დაწერილია მარტივ ორნაწილიან ფორმაში კოდით (იხ. მაგალითი №11; სქემა 2).

აღსანიშნავია, რომ ციკლის მეორე ნაწილი კონტრასტს ქმნის პირველ ნაწილთან ტემპით, ფორმით, ორხმიანი პოლიფონიური ფაქტურით. საშემსრულებლო თვალსაზრისით ორი ხმის შესრულებისას ხემის სიმძიმე უნდა იყოს იმ სიმზე, რომელზეც იკვრება თემა, მეორე სიმი ამ დროს აკომპანემენტის ფუნქციის მატარებელია.

იზაი იყო უდიდესი ნოვატორი, მან გაამდიდრა როგორც ინსტრუმენტის ტექნიკურ-გამომსახველობითი საშუალებები, აგრეთვე სავიოლინო პოლიფონია.

III ნაწილი - Danse des ombres – Sarabande (Lento)- ნეობაროკოს ტიპის სტილიზაციაა სარაბანდისა¹⁰ და მიუზეტის¹¹ (II ვარიაცია) ჟანრებში. კომპოზიტორი ინარჩუნებს სარაბანდის ჟანრისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს: ნელ ტემპს, პუნქტირულ რიტმს (კომპოზიტორი არ მიმართავს ზუსტად პუნქტირული რიტმის ამსახველ ნახაზს - აქ წერტილის ნაცვლად მერვედი პაუზებია-ხოლმე გამოყენებული, მაგრამ უღერადობის ეფექტი იგივეა - რეგულარული რიტმული პულსაცია დარღვეულია). იმავდროულად, ტრადიციული სარაბანდასგან განსხვავებით, იზაის სარაბანდის თემა მაჟორში უღერს.

მე-3 ნაწილი დაწერილია ერთთემიან ვარიაციულ ფორმაში ნასესხებ თემაზე (იხ. მაგალითი №12 სქემა 3). ვარიაციის თემა „Dies ira“ აქ საინტერესოდაა ჰარმონიზებული - კომპოზიტორი მას კილოს უცვლის და თემა სოლ მაჟორში უღერს (მხოლოდ III ვარიაციაში ტარდება იგი მინორში). თემა იკვრება pizzicato აკორდებით, რაც მას ბარბითის ან გიტარის ხმოვანებას სძენს. ვარიაციის თემა დაწერილია არასიმეტრიული, 9-ტაქტიანი სამ წინადადებიანი პერიოდის ფორმაში. საინტერესოა პერიოდის ტონალური გეგმა. მიუხედავად იმისა, რომ თემა იწყება და მთავრდება სოლ მაჟორში, იგი შეიცავს გადახრებს ძირითადად მინორულ ტონალობებში (D, e, a). აღსანიშნავია, რომ განსხვავებით წინა ნაწილებისაგან, შუა საუკუნეების სეკვენციის განსაკუთრებული ჰარმონიზაციის გამო (იგი ჰარმონიზებულია არა მინორულ

¹⁰ესპანური წარმოშობის სამგლოვიარო ცეკვაა, ზომით 3/4 , 3/2.

¹¹ძველებური ფრანგული ხალხური ცეკვა, ზომით 2/4, 6/4 ან 6/8, ჩქარი ტემპით, სრულდება გაბმული ბანის ფონზე.

ტონალობაში, არამედ ამ ტონალობის პარალელურ მაჟორულ ტონალობაში) იწყება კილოს პირველი საფეხურიდან.

მესამე ნაწილში ჯამში 6 ვარიაციაა, რომელიც სრულდება კვლავ ვარიაციული თემის ექსპონირებით. აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორი მკაცრი ვარიაციების ტრადიციებში ინარჩუნებს თემის მასშტაბს (9 ტაქტი), მის ინტონაციებს (ვარიაციები 2, 4). მაგრამ ვარიაციების უმეტესობაში (ვარიაციები 1, 3, 5, 6), იმავდროულად, თავისუფალი ვარიაციების ტრადიციებში, თემასთან კავშირი თითქმის წაშლილია.

ვარიაციები შეიძლება დავაჯგუფოთ სხვადასხვა კრიტერიუმის მიხედვით. კერძოდ, ფაქტურის მიხედვით გამოიყოფა: ა) ვარიაციები აკორდულ ფაქტურაში (თემა და ბოლო ვარიაცია); ბ) ვარიაციები პოლიფონიურ ფაქტურაში (ვარიაცია 3), გ) ვარიაციები ჰომოფონიურ ფაქტურაში (ვარიაციები I, II, IV, V, VI); იმავდროულად, რიგი ვარიაციებისა გადმოცემულია: ა) მონოდიურად (V, VI, ნაწილობრივ; ბ) ორხმიანი ფაქტურით (II, III, IV), გ) მრავალხმიანი ფაქტურით (თემა და კოდა). გარდა ამისა, თვალშისაცემია, რომ მთელი ნაწილის განვითარება მიმართულია თანდათანობითი დინამიზებისკენ: თუ ვარიაციების თემა ტარდება უპირატესად მეოთხედი გრძლიობებით, p-ზე, თანდათანობით განვითარების პულსაცია ჩქარდება, რის შედეგადაც VI ვარიაცია ჟღერს ოცდამეთორმეტელებში, f-ზე. ამიტომ, მთელი ვარიაციული ციკლის დრამატურგიულ ცენტრად შეიძლება მივიჩნიოთ სწორედ VI ვარიაცია. მას მივყავართ კვლავ „Dies irae“-ს ვარიაციულ თემამდე, რომელიც კოდაში ჟღერს უკვე f-ზე, ერთგვარ თაღს კრავს კომპოზიციაში და ასრულებს ნაწილს. კოდაში თემა ზუსტად მეორდება, როგორც დასაწყისში, განსხვავება მხოლოდ შტრისშია. დასაწყისში კომპოზიტორი იყენებს pizzicato-ს, ხოლო აქ კი arco-ს. რაც უფრო საზეიმო განწყობას ქმნის და მთელი ნაწილის კულმინაციას წარმოადგენს.

„Dies irae“ თემა სხვადასხვა სახითაა წარმოდგენილი მესამე ნაწილში. სწორედ ვარიაციის სახეებია „ჩრდილები“, რომელიც მოხსენიებულია პროგრამულ დასათაურებაში.

პირველი ვარიაცია იწყება ერთხმიანი მელოდიით, ხოლო შემდეგ შემოდის მეორე ხმაც. აღსანიშნავია, რომ იგი არ წარმოადგენს აკომპონიმენტს, არამედ მელოდია ტარდება ორივე ხმაში, ამიტომ ზუსტად და წმინდად უნდა შევასრულოთ, თითები სწრაფად უნდა გადავიტანოთ ერთი სიმიდან მეორეზე.

მეორე ვარიაციაში იზაი იყენებს ბურდონულ ბანს, მის ფუნქციას ასრულებს ვიოლინოს ყველაზე დაბალი სიმი - სოლ. ხოლო მელოდია რე სიმზეა მოცემული. ყველაზე მაღალი წერტილია მეორე ოქტავის სოლ, რომელიც წარმოქმნის ორ ოქტავას ღია სიმთან. სწორედ ამ ნოტიდან ჩნდება ისევ „Dies irae“ თემა. მთელ ციკლში გამოიყოფა მეორე ვარიაცია, სადაც კომპოზიტორს მითითებული აქვს *Musette* - მართლაც, აქ მოცემულია საორგანო პუნქტი სოლ-ზე (ხალხური გუდასტვირის უღერადობას მოგვაგონებს მიუზეტის ჟანრის ტრადიციებში), რომლის ფონზე ტარდება თემა.

როგორც აღინიშნა, სონატის მხოლოდ ამ ნაწილში უღერს შუასაუკუნეების სეკვენციის თემა მაჟორში. კილოური თვალსაზრისით ამ ვარიაციულ ფორმაში შეიძლება სამნაწილიანობაზე ვისაუბროთ, კერძოდ: ნაწილს ქმნის თემის მინორული გატარებები (თემა და პირველი ორი ვარიაცია); კომპოზიციის ცენტრშია თემის მინორული გატარება (ვარიაცია III), მასში ძალიან ძნელია „Dies ira’e“-ს თემის პოვნა, თუმცა ფაქტურულად შეიძლება მისი დანახვა (იხ. მაგალითი №13) იგი განლაგებულია პოლიფონიური ფაქტურის ხმებში. მესამე ვარიაციის შემდეგ იგი კვლავ უღერს მაჟორში (ვარიაციები IV, V, VI).

მეოთხე ვარიაცია ქრომატიული ვარიაცია, ოსტინატო თემით ერთ-ერთ ხმაში. „Dies ira’e“-ს თემა უღერს მონაცვლეობით ზედა და ქვედა ხმებში, მერვედი გრძლიობის ნოტებით ქვედა ხმაში და მეთექვსმეტედი ნოტების გრძლიობით ზედა ხმაში.

V და VI ვარიაცია ფიგურაციულია, მათ არ ეკისრებათ თემატური დატვირთვა, კომპოზიტორი იყენებს მისთვის დამახასიათებელ ვირტუოზიულ პასაჟებს. საშემსრულებლო თვალსაზრისით აღსანიშნავია, რომ V და VI ვარიაციები მოითხოვს წვრილ თითებრივ ტექნიკას.

IV ნაწილში „Les Furies“ - (*Allegro furioso*) - „Dies ira’e“-ს თემა მოიცავს მთელ მუსიკალურ სივრცეს.

მეოთხე ნაწილი წარმოადგენს კულმინაციას მთელი სონატისა. იგი დაწერილია სონატურ ფორმაში (იხ. მაგალითი №14; სქემა 4). სწორედ ამ ფორმაში აისახება ყველაზე უკეთ ორი სახის – სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირება.

როგორც პირველ ნაწილში, აქაც ვხვდებით შესავალსა და კოდას. შესავალი წარმოადგენს 5 ტაქტს და თავის თავში მოიცავს ნაწილის ერთ-ერთ მთავარ თემას -

ფურიების¹² თემას. იგი შედგება აკოდებისაგან - შემცირებული სეპტაკოდრის შებრუნებებისა და ქრომატიული სვლებისაგან, რისი მეშვეობითაც ავტორი ხორცს ასხამს ავისმომასწავებელ, ინფერნალურ სახეებს. აღმავალი პასაჟები სრულდება ცალ-ცალკე (non legato) მარკირებული შტრიხით, ხოლო ქვევით მიმავალი 2-3 ნოტი legato-ზე. ნაწილის რიტმული მახასიათებელია პუნქტირული რიტმი. ამ მონაკვეთს მოსდევს საკმაოდ ვრცელი მონაკვეთი “Dies ira’e”-ს თემით, მისი მუსიკალური ქსოვილი მოიცავს ტეხილ არპეჯიოს და ინტერვალებს. ვხვდებით ასევე ბგერის განსაკუთრებულ ხმოვანებასაც: ჩვეულებრივ ბგერას (ordinario) მოსდევს რამდენიმე ტაქტი შტრიხით sul ponticello (ჯორაკთან დაკვრა). ტემბრის მკვეთრი ცვლით კომპოზიტორი აღწევს დრამატულ დაძაბულობას.

ნაწილის ბოლო ეპიზოდში კონფლიქტს ქმნის მთავარი თემა (აკორდები, ინტერვალები) და Dies ira’e (არპეჯიო).

მთავარი პარტიის გამორჩეული თვისებაა ტაქტში ძლიერი დროის არ არსებობა. სინკოპირებული რიტმული ფაქტურა შექმნილია პაუზებითა და ლიგიანი გამეორებული ნოტებით თემის უჩვეულო ფრაზირებას ახდენს და უპირისპირდება დამხმარე პარტიას. დამხმარე პარტია სულ 5 ტაქტიანია, მასში ციტირებულია “Dies ira’e”, ჯერ ქვედა, შემდეგ კი ზედა ხმაში.

ფინალის შუა ნაწილი წარმოადგენს დამუშავებას. ამას ადასტურებს შემდეგი ფაქტორები: პირველ რიგში აქ შეიმჩნევა მკაფიო თემატური განვითარება (სეკვენციური, ჰარმონიული, ფარული პოლიფონიით), 2) მთელ ამ ეპიზოდში ხდება ორი სახის დაპირისპირება, 3) მოცემულ ეპიზოდს ახასიათებს თავისუფალი განვითარება.

ფინალის შუა ეპიზოდი ემსგავსება პირველი ნაწილის ანალოგიურ ეპიზოდს, კონკრეტულად კი არც ერთ მათგანში არ ფიგურირებს მთავარი პარტია. შუა ეპიზოდში მას ცვლის დისონირებული ინტონაციები, რომლებიც მხოლოდ მიგვანიშნებს მეორე სახეზე. ხოლო დამხმარე პარტია “Dies ira’e” „დამალულია“ საერთო არპეჯირებულ ფაქტურაში და როგორც პირველ ნაწილში, აქტიურად ჩართულია დამუშავებაში.

¹²რომაულ მითოლოგიაში შურისძიების ქალღმერთი

მეორე სონატის მთავარ ბირთვად კომპოზიტორი იყენებს “Dies ira’e” -ს, რომელიც გვხვდება ყველა ნაწილში. მისი მეშვეობით სონატის განვითარებაში იქმნება ერთიანი ხაზი. ამდენად “Dies ira’e”-ს თემა პირდაპირ უკავშირდება მეორე სონატის ფარულ პროგრამულობას. მიუხედავად სონატის სათაურის არარსებობისა (იზაი მიუთითებს მხოლოდ ნაწილების დასათაურებას) სათაური მიძღვნაა ჯაკ ტიბოსადმი. “Dies Ira’e” ერთ-ერთი რომანტიზმის ეპოქის მთავარი სიმბოლოა, ხოლო ტიბო კი იყო რომანტიზმის ეპოქის ერთ-ერთი ბრწყინვალე შემსრულებელი.

აღსანიშნავია, რომ დრამატურგიულად მთელი ციკლის კულმინაცია სწორედ მეოთხე ნაწილზე მოდის, რომლის სახეობრიობა გარკვეულწილად ავტორს დაკონკრეტებული აქვს რემარკით „Les Furies“ („ჯადოქრები“).

იზაის სონატაში ყურადღებას იქცევს მუსიკის პოლიფონიური ელფერი, რაც, როგორც აღვნიშნეთ, ზოგადად იზაის სავიოლინო სტილისთვისაა დამახასიათებელი. ხშირია აქ ფარული მრავალხმიანობის ეპიზოდები. ერთ შემთხვევაში იგი მიიღწევა მელოდიკის ტიპით, რომელიც აკოდრულ ბგერებზე აიგება; (იხ. მაგალითი №15)

ხშირად კომპოზიტორი მიმართავს ისეთ მელოდიკას, სადაც მეორდება ერთი და იგივე ბგერა, რითაც საორგანო პუნქტის უღერადობას იძენს და ორხმიანობას წარმოქმნის (იხ. მაგალითი №16). მსგავსი ეფექტი მიიღწევა მაშინაც, როდესაც მეზობელ ხმებს შორის არის ფართო ინტერვალი და ხმების სხვადასხვა რეგისტრში უღერადობა ფარულ ორხმიანობას წარმოქმნის. ასევე ხშირია, როდესაც ფარული მრავალხმიანობა კომპოზიტორის მიერ მითითებული შტრიხების მეშვეობით წარმოიქმნება - ამა თუ იმ ბგერების აქცენტირება საერთო ხმოვანებაში.

მაშასადამე, იზაის მეორე სავიოლინო სონატა ამ ჟანრის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშია, რომელიც ციკლის სხვა სონატებისგან გამოირჩევა პოლისტილისტური ხელწერით. მის ოთხივე ნაწილს ინტონაციურად ამთლიანებს „Dies irae“-ს თემა, რომელიც განსხვავებული დრამატურგიული დატვირთვითაა გამოყენებული სხვადასხვა ნაწილში.

იზაის მე-2 სონატას ბევრი შემსრულებელი ჰყავს, თუმცა შესადარებლად გვინდა დავეყრდნოთ მევიოლინეების მაქსიმ ვენგეროვისა და ილია კალერის შესრულებას.

სონატის პირველ ნაწილში ამ ორი შემსრულებლის ინტერპრეტაცია ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან, როგორც ტემპის ასევე ფორმის აგების

თვალსაზრისითაც. კალერის ტემპი უფრო სწრაფია, ვიდრე ვენგეროვის, თუმცა ამ ტემპშიც ახერხებს ზუსტად გადმოსცეს ყველა ხასიათი, ნიუნსები, მის შესრულებაში იკვეთება არაჩვეულებრივი თითებრივი ტექნიკა, კომპოზიტორის აღნიშვნების დაცვა, მაგალითად როდესაც ისმის “Dies ira’e”-ს თემა, კალერი მარჯვენა ხელის შესანიშნავი სიზუსტით ასრულებს მოძრაობას სამ სიმზე, რომელიც ერთმანეთს ენაცვლება და ზუსტად გამოყოფს აქცენტირებულ ქვედა ხმას რომელშიც გადის თემა, შემდეგ იგივე ხდება როდესაც კომპოზიტორი მელოდიას ატარებს ზედა ხმაშიც. meno mosso-ში, სადაც არის მეთექვსმეტედი სექსტოლები, კომპოზიტორს აქვს აღნიშნვა ყოველი სექსტოლის პირველ ნოტზე, რაც აღნიშნავს მთელი ხემის გატარებას სწორედ მითითებულ ბგერაზე. რასაც ვხედავთ კალერის შესრულებაში.

ვენგეროვის ინტერპრეტაცია გამოირჩევა მეტი თავისუფლებით. იგი ცოტა შორსაა ტექსტისგან, როგორც ტემპობრივი თვალსაზრისით, ისე კომპოზიტორის მიერ მითითებული აღნიშვნებისგან. თუმცა იკვეთება მისი სტილისთვის დამახასიათებელი მგზნებარე არტიზმი, ბობოქარი სული.

მეორე ნაწილი გამოირჩევა მეღანქოლიური ხასიათით რაც მითითებული აქვს კომპოზიტორს სათაურშიც. ამ შემთხვევაში ტემპობრივი თვალსაზრისით პირიქითაა, კალერის შესრულება უფრო ნელია, ვიდრე ვენგეროვისა. ვენგეროვის შესრულება გამოირჩევა მელოდიზმითა და ხემის “უსასრულობის” შეგრძნებით, რაც მისი მარჯვენა ხელის ტექნიკაზე მიუთითებს. მისი შესრულების მანერა semplice-ს სტილშია. გამოირჩევა დახვეწილი მელოსითა და ფართო სუნთქვის კანტილენით. კალერის შესრულება კი მეტი დინამიზმით და ემოციურობით.

მესამე ნაწილი კალერის შესრულებით დრამატურგიული განვითარების ნიმუშს წარმოადგენს. ყოველ ვარიაციას გადაყვართ მომდევნო ვარიაციაში, – განვითარების ახალ ფაზაში რომელიც ბოლოს კოდით გვირგვინდება. ხოლო ვენგეროვთან კი ვარიაციები ერთიანი უწყვეტი ხაზის მატარებელია, რომელიც მხოლოდ ბოლო ვარიაციაში ვითარდება და მიდის კულმინაციამდე – კოდამდე.

მეოთხე ნაწილი - „Les Furies“ ვენგეროვი შესანიშნავად გადმოსცემს ფურიების სახეს. ფურიებისა და „Dies ira’e“-ს თემების დაპირისპირებას იგი აღწევს შესანიშნავი ინტონირებით. ასევე დინამიკურ კონტრასტებს ორ ფორტესა და ორ პიანოს შორის. რა თქმა უნდა ამ ნაწილში იკვეთება მისი მაღალი დონის ტექნიკა.

მეოთხე ნაწილს კალერი ასრულებს ერთ სუნთქვაზე რასაც მიყვავართ ბოლო აკორდამდე. გამოსარჩევია მისი ინტონაცია სამხმიან აკორდებში.

იზაიმ გაამდიდრა სოლო სავიოლინო სონატის ჟანრი თავისი 6 სონატით. მისი სონატები უმნიშვნელოვანეს ადგილს იკავებს მევიოლინეთა რეპერტუარში და დღემდე ინტენსიურად სრულდება.

იზაის მეტაციკლი უნიკალურია. რადგან მან სონატის ჟანრი ახალ საფეხურზე აიყვანა, მასში ასახულია სავიოლინოს მუსიკის და ვიოლინოზე შემსრულებლობის ევოლუცია ბაროკოს ეპოქიდან ვიდრე XX საუკუნემდე.

XX საუკუნის სონატებს შორის გამოირჩევა იზაის სონატების ციკლი თავისი სამმაგი „პორტრეტის“ ფენომენით. მასში სინთეზირებულია ბახის ციკლის მოდელი, მუსიკალური და ინტერპერაციული მხარე იმ მევიოლინეებისა, რომელთაშიც მიძღვნილია სონატები და თავად ავტორისა, რომელმაც გაამდიდრა ეპოქა საშემსრულებლო ნოვაციებით.

იზაის 6 სავიოლინო სონატა წარმოადგენს მეტაციკლს, რომლის შემადგენელი სონატები ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია როგორც თემტურად, ისე იდეურად. თითოეულ სონატაში წარმოდგენილია იმ შემსრულებლის საშემსრულებლო სახე, რომელსაც მიეძღნა, გარდა ამისა, ყველგან იგრძნობა საკუთრივ იზაის სტილი, ასევე ბახის, ზოგადად ბაროკოს ხელწერა. ამიტომ, გასაკვირი არაა, რომ ციკლის სხვადასხვა სონატებში მეორდება ერთიდაიგივე თემატიზმი, როგორცაა მაგალითად პირველი სონატისა და მეორე სონატის მესამე ნაწილები.

იზაის მეტაციკლის უნიკალურობას ადასტურებს ის ფაქტი, რომ კომპოზიტორმა გაიაზრა ის როგორც ერთიანი საკონცერტო პროგრამა, რომელიც არ საჭიროებს სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოების ჩართვას.

იზაი იყო უდიდესი ნოვატორი, რომელმაც გაამდიდრა ვიოლინოს ტექნიკურ-გამომსახველობითი შესაძლებლობები, მათ შორის სავიოლინო პოლიფონიისა. იგი იყენებს ხუთ-ექვსხმიან აკორდებს სხვადასხვა სტრუქტურაში, რაც დამახასიათებელია XX საუკუნისთვის: ბარიოლაქს, რომელიც მოიცავს ძალიან მაღალ პოზიციებს, ორი ღია სიმზე ნახტომით. ღია სიმები რეზონირებენ და ქმნიან აკუსტიკურ საორღანო პუნქტს, პრაქტიკაში შემოაქვს მეტად ფართო ვიბრაცია. მისთვის დამახასიათებელია თითების პოზიციური კომბინაცია (ტონების, ტერციების, კვარტებისა მიყოლებული ნახევარი ტონებით) ღია სიმების ფონზე. ეს უკანასკნელი ასრულებს ბურღონული

ბანის ფუნქციას (პაგანინის, ერნსტის ტექნიკის განვითარება). სწორედ ეს სიახლეები და ნოვაციები წარმოაჩენს იზაის ხელწერას, მისი მუსიკის სპეციფიკას.

თავი II

1. სერგეი პროკოფიევი სოლო სავიოლინო სონატა op.115

ს. პროკოფიევის სავიოლინო შემოქმედება ახალი გვერდია რუსულ და არამარტო რუსულ კულტურულ მემკვიდრეობაში.

ს. პროკოფიევი დაიბადა 1891 წლის 23 აპრილს. მისი მუსიკისადმი სიყვარული ღრმა ბავშვობიდანვე მოდის (მისი დედა უკრავდა ფორტეპიანოზე). კომპოზიტორის პირველი ნაწარმოებია “ინდური გალოპი”, რომელიც დაწერა 5 წლის ასაკში. პროკოფიევზე პირველი დიდი მუსიკალური შთაბეჭდილება მოახდინა ოპერების მოსმენამ, როდესაც მშობლებმა წაიყვანეს მოსკოვში 8 წლის ასაკში. თავისი ცხოვრების მანძილზე მან მუსიკალური განათლება მიიღო ისეთი პედაგოგებისგან როგორებიც არიან რ. მ. გლიერი ა. კ. ლიადოვი, რიმსკი-კორსაკოვი და სხვები.

პროკოფიევის მდიდარ შემოქმედებაში ოპერებთან და ბალეტებთან ერთად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სიმფონიურ და კამერულ მუსიკასაც. მას ხშირად მოიხსენიებენ, როგორც ნეოკლასიკოს კომპოზიტორს, იგი ხშირად მიმართავს კლასიკური მუსიკის ფორმებსა და ჟანრებს.

დიდ ინტერესს იწვევს ს. პროკოფიევის სავიოლინო შემოქმედება. კომპოზიტორი არ უკრავდა ვიოლინოზე, მიუხედავად ამისა იგი მთელი სიცოცხლის მანძილზე გამოხატავდა დიდ ინტერესს ამ ინსტრუმენტისადმი, მის ამოუწურავ მხატვრულ-გამომხატველ სიმდიდრის მიმართ. დიდი ზეგავლენა იქონია მასზე გამოჩენილმა მევიოლინემ რ. გლიერმა, როდესაც ის მოისმინა 11 წლის ასაკში. სოლო წლების შემდეგ არც თუ იშვიათად ერთად მუზიცირებდნენ. მასვე მიმართავდა კითხვებით სავიოლინო ტექნიკის შესახებ და ამომწურავ პასუხებსაც იღებდა.

შეითვისა რა საუკეთესო რაც მანამდე შექმნილა რუს კლასიკოსთა მიერ სავიოლინო ლიტერატურაში (ჩაიკოვსკი, გლაზუნოვი...) პროკოფიევმა შეიმუშავა თავისი ორიგინალური სტილი, რომელიც წარმოადგენს მნიშვნელოვან მიღწევას ჩვენი დროის სავიოლინო ხელოვნებაში. მისი სტილი განსხვავდება ეგრედ წოდებული თეატრალიზებული მანერისგან (პაგანინი, ვიეტანი, ვენიავსკი), აგრეთვე რომანტიზმის ეპოქის უკანასკნელ მოჰიკანთა სტილისგან (ბრამსი, სიბელიუსი, ელგარი). მისი სავიოლინო მუსიკა გამოირჩევა ეროვნული სულით და ამასთანავე XX საუკუნისათვის დამახასიათებელი ნოვატორული თვისებებით. კომპოზიტორი დიდი ხნის განმავლობაში ცხოვრობდა ა.შ.შ., გერმანიაში, საფრანგეთში და სხვა ქვეყნებში.

მიუხედავად ამისა მასზე გავლენა არ მოუხდენია ბურჟუაზიული დასავლეთის დინებას. პროკოფიევმა თავის სავიოლინო შემოქმედებაში მოახერხა თავიდან აეცილებინა ასევე მოდერნისტული მიმართულების გავლენა. ეს ეხება ვიოლინოს ტექნიკურ-გამომსახველ საშუალებებს, მისი სავიოლინო სტილის სპეციფიკას. პროკოფიევი გახლდათ XX საუკუნის ერთ-ერთი პირველი კომპოზიტორი რომლებიც დაუბრუნდნენ საუკუნეების მანძილზე დამკვიდრებულ ლირიკულ-ემოციურ სახეს, რომელიც ვიოლინოსთან ასოცირდება. ვიოლინო კომპოზიტორის შემოქმედებაში უმრავლეს შემთხვევაში გვხვდება როგორც „მოქმედი გმირი“ რომელიც ვითარდება ლირიკული ხაზით. სწორედ ლირიკული მიმართულება შეიძლება მივიჩნიოთ მთავარ ელემენტად მთელს პროკოფიევის სავიოლინო შემოქმედებაში. პროკოფიევი მუსიკალური კულტურის ისტორიაში გამოირჩევა ასევე როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემოქმედი ორიგინალური და მკაფიოდ გამომსახველი მელოდიისა. როგორც თავად კომპოზიტორი აღნიშნავს: „მელოდია უნდა იყოს მარტივი და გასაგები“ (Нестьев 1957:498). [48] მისი მელოდია პრაქტიკულად უშეცდომოდ შეგვიძლია განვასხვავოთ სხვა მრავალთაგან თავისებურობით, მომნუსხველი ქარიზმით, სადა სილამაზით. მრავალი შთამაგონებელი მელოდია (ძირითადად ლირიკული ხაზით) კომპოზიტორის შემოქმედებაში განკუთვნილია სწორედ ვიოლინოსთვის. ამის შესანიშნავი მაგალითია პირველი კონცერტის მთავარი პარტია და ფინალი, “ხუთი მელოდია” (სავიოლინო პიესები), მთავარი თემები სონატისა ორი ვიოლინოსათვის, მეორე კონცერტის მთავარი, დამხმარე პარტიები და თემა მეორე ნაწილიდან, პირველი სონატის ნელი ნაწილი და ა. შ. აქვე შეგვიძლია ავლნიშნოთ მრავალი მელოდიური სახე სხვადასხვა ოპერებიდან, ბალეტებიდან, თუ სიმფონიებიდან რომელის გამომხატველია სწორედ ვიოლინო.

პროკოფიევმა შესანიშნავად გამოავლინა ინსტრუმენტული აზროვნება და ვიოლინოს სპეციფიკური ჟღერადობის დახვეწილობა, რაც ჩანს ვიოლინოს რეგისტრებისა და ტემბრული ფერების მხატვრულ გამოყენებაში.

პროკოფიევის სავიოლინო შემოქმედებაში, ისევე როგორც სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებში ამ ჟანრში (იზაის სონატებსა თუ სხვა ნაწარმოებში, ენესკუს სონატებსა და კამერულ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებში, ბარტოკის რაფსოდებსა და სონატებში, შოსტაკოვიჩის კონცერტსა და კამერულ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებში და

სხვ.) სხვადასხვაგვარი იყო გზა სავიოლინო-ვირტუოზული ხელოვნების დაძლევისა. უმთავრესად პროკოფიევმა ამას მიაღწია მოკრძალებული, მაგრამ ამასთანავე თამამი გამოყენებული სავიოლინო ტექნიკის მრავალფეროვანი პალიტრით, რომელსაც კომპოზიტორმა შესძინა ახალი მხატვრული შინაარსი. სწორედ ამიტომ ვირტუოზულობა პროკოფიევის შემოქმედებაში არასოდეს აღიქმება როგორც უცხო სხეული, არამედ როგორც განუყოფელი კომპონენტი კომპოზიტორის მუსიკალური ენისა.

ძალიან ოსტატურად აღიქმდა პროკოფიევი ტრადიციულ ფარულ სავიოლინო პოლიფონიას. ამის მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ მეორე სავიოლინო კონცერტის რეპრიზა პირველი ნაწილიდან, აგრეთვე სოლო სავიოლინო სონატის მეოთხე ვარიაცია მეორე ნაწილიდან და ფინალი. პოლიფონია გამოხატულია მელოდიური ხაზის გატარებით ერთ სიმზე და მისი აკომპონირებით სხვა სიმებზე.

ს. პროკოფიევის მნიშვნელოვანი სავიოლინო ნაწარმოებია: ორი სავიოლინო კონცერტი, 5 სავიოლინო პიესა op. 35, სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის №1 f-moll, op. 80, სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის №2 D-dur, op. 94, რომელიც წარმოადგენს ფლეიტისა და ფორტეპიანოს სონატის op. 94 ვარიანტს, დაწერილია უფრო ადრე ვიდრე პირველი სავიოლინო სონატა. სონატა ორი ვიოლინოსათვის C-dur, op. 56, სონატა სოლო ვიოლინოსათვის D-dur, op. 115.

პროკოფიევის სონატა ორი ვიოლინოსათვის

ს. პროკოფიევის სავიოლინო შემოქმედებაში გამოირჩევა სონატა ორი ვიოლინოსათვის ფორტეპიანოს თანხლების გარეშე, C-dur, op. 56. მსგავსი მუსიკალური ნიმუში არც თუ ისე ხშირად გვხვდება სავიოლინო შემოქმედებაში. აღნიშნული სონატა კომპოზიტორმა დაწერა 1932 წელს. იგი ერთ-ერთი ბოლო ნაწარმოებია რომელიც პროკოფიევმა დაწერა საზღვარგარეთ. ამ სონატაზე აზრი ორად გაიყო, ფრანგმა კრიტიკოსებმა იგი დადებითად შეაფასეს, ხოლო მსმენელებმა სონატა ცივად მიიღო და წლების მანძილზე ძალიან იშვიათად სრულდებოდა. სონატის პოპულარიზაციაში მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის დ. და ი. ოისტრახებს. დ. ოისტრახი სონატას ორი ვიოლინოსათვის მოიხსენიებს, როგორც გენიალურ ნაწარმოებს და აღნიშნავს, რომ იგი დადებითად იქნა აღქმული პარიზის, ბრიუსელის, ამსტერდამის, ლონდონის და სხვა ქალაქების მსმენელთა მიერ. გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ ქალაქი მოსკოვი (Сорокер 1973:48). [70]

მხატვრული განზოგადების სირთულე და სიღრმე, უჩვეულო და თითქმის უპრეცედენტო შემსრულებლების შემადგენლობა კლასიკურ მუსიკაში, ასევე უჩვეულო ხმოვანება, რომელიც XX საუკუნეს სახეს წარმოგვიდგენს სწორედ ეს არის მთავარი მიზეზები რომელმაც განსაზღვრა სონატის პოპულარიზაციის შემცირება.

სონატაში მოცემულია სამი სახე, რომელიც მჭირდო კავშირშია ერთმანეთთან, თუმცა კონტრასტის მეშვეობით ერთიმეორეს უპირისპირდება. პირველი გახლავთ ლირიკული სფერო რომელიც ხორცს ისხამს მკაცრად კონცენტრირებულ პირველ ნაწილში და ჭკრეტი-გამჭვირვალე მესამე ნაწილში, სკერცოზულ-დემონური სფერო - მეორე ნაწილი და ხალხურ-ჟანრული - მეოთხე ნაწილი. ამასთანავე მეოთხე ნაწილი წარმოადგენს ერთგვარ ანტიპოდს წინამდებარე სამ ნაწილთან, პირველი ნაწილის თემის გამეორება ფინალში ემსახურება ციკლის გამთლიანებას.

სონატა ორი ვიოლინოსთვის მუსიკალური ენის სირთულით და დახვეწილობით ერთ-ერთი იმ ნაწარმოებთაგანია, რომელიც პროკოფიევის თხზულებებს მიეკუთვნება. სონატის სპეციფიკას ძირითადად განსაზღვრავს ერთი ტემბრის ორხმიანობა, სადაც ორივე ინსტრუმენტი არსებითად თანაბარია და ორივე სოლირებს. მელიოდის, ჰარმონიის თუ პოლიფონიური წერის მანერა რომელიც კომპოზიტორი იყენებს ყოველი ნაწილის ფორმის აგების და განვითარების ლოგიკური გამართლებაა.

სონატის პირველი ნაწილი - *Andante cantabile* წარმოადგენს ერთგვარ შესავალს ციკლისა. დაწერილია სამნაწილიან ფორმაში. იგი შეიცავს ორ თემას, რომელიც ხასიათით გავს ერთიმეორეს, მაგრამ განსხვავდებიან თავიანთი ინდივიდუალიზმით. პირველი თემა გამოირჩევა დახვეწილი, ინტელექტუალური ლირიზმით, ხოლო მეორე უფრო სიღრმისეული და ემოციურად დატვირთულია (იხ. მაგალითი №17). ეს განსხვავება მიღწეულია ტემბრალურად. პირველი თემა იწყება ვიოლინოს ყველაზე მაღალ სიმზე (მი სიმი) *pp*-ზე, ხოლო მეორე თემა კი ყველაზე დაბალ სიმზე (სოლ სიმი) *mf* ნიუანსში. თითოეული თემის ცალ-ცალკე გატარების შემდეგ ისინი კონტრაპუნქტულად ედება ერთმანეთს, რაც აერთიანებს მათ ერთ მუსიკალურ ხაზში. სონატაში ტონალური ცენტრი თითქოს მორყეულია, თუმცა ყოველი კადანსის ბოლოს კომპოზიტორი მუდმივად უბრუნდება ტონიკურ ცენტრს – დოს.

მეორე ნაწილი *Allegro* დაწერილია რონდო-სონატის ფორმით სარკისებური რეპრიზით. მისი მკვეთრი ავისმომასწავებელი ხასიათი პირველივე ტაქტებში ვლინდება – სოლ მინორის სამხმოვანება და მინორული მე-3 საფეხურის

სამხმოვანება ერთმანეთს ედება და ოთხჯერ ჯიუტად მეორდება აქცენტოანი მერვედი ნოტების სახით, რომელსაც ორივე ვიოლინო ასრულებს. აღნიშნული აკორდები გაშლილია ოთხ ხმაში, რომელიც ვიოლინოს ოთხივე სიმს მოიცავს და ჯამში უღერს რვა სიმი ერთად ff-ზე. მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ამ დროს მარჯვენა ხელი, აკორდების ცენტრს წარმოადგენს რე და ლა სიმი, რომელიც მოთავსებულია სოლ და მი სიმებს შორის. ოთხი სიმის ერთად აღება შესაძლებელია გრიფისკენ ახლოს დადებული ხემის მთელი ძუით, თუმცა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ნიუანსისა და აკორდების ხასიათის გათვალისწინებით უმჯობესია ისინი დაიკრას ჯორაკთან ახლოს ხემის ერთ მოძრაობაზე გადატეხვით. მთავარი თემა იწყება თითქოს ბნელეთის სამეფოდან ამომავალი ბგერებით რომლის ბირთვია სამი ნოტი – გ, ა, ბ. ისევე, როგორც პირველ ნაწილში ტონალობა აქაც არაა მყარი, თუმცა საკვანძო მომენტებში ვხვდებით კვლავ ტონალურ აკორდებს.

დამხმარე პარტია რომანტიკული ხასიათის ულამაზესი მელოდიაა, რომელიც კონტრასტირებს მთავართან, თუმცა მეორე ვიოლინოს პარტიაში, რომელიც აკომპონიმენტის ფუნქციას ასრულებს ამ შემთხვევაში კვლავ შენარჩუნებულია სკერცოზული რიტმული ფიგურა. კომპოზიტორი აღნიშნავს დამხმარე თემას რემარკით *dolce ed un poco sostenuto* და რეპრიზაში *un poco lirico* (იხ. მაგალითი №18).

მესამე - *Commodo* (quasi *Allegretto*) პასტორალური ხასიათის ნაწილია, რომელიც დაწერილია მარტივ სამნაწილიან ფორმაში. სრულდება სურდინით, რაც ხმოვანებას სირბილესა და დახვეწილობას სძენს. პირველი ნაწილის მსგავსად აქაც მოცემულია ორი თემა რომელიც ერთმანეთს ავსებს. პირველი თემა ნათელი, გამჭვირვალე ფერებით ავსებს პასტორალურ სურათს. მეორე – ემოციურად უფრო გახსნილი, განვითარებადი და სწრაფვითია, რომელიც აღმასვლის შემდეგ უბრუნდება პირველი თემის მშვიდ სფეროს.

ციკლის დრამატულ კულმინაციას წარმოადგენს ფინალი *Allegro con brio*, დაწერილი სონატურ ფორმაში. რელიეფური სახეები, ეროვნული ხასიათი, სიმფონიური განვითარება – ეს ყოველივე გვხვდება უკვე პროკოფიევის უფრო გვიანდელ სონატებში: პირველ სავიოლინო სონატაში, სავიოლონჩელო სონატაში.

ფინალის ძირითადი სახეები თავმოყრილია მთავარ პარტიაში. პირველი, ეს არის საცეკვაო მარშისებური მელოდია, რომელსაც ასრულებს პირველი ვიოლინო. მეორე ელემენტი სასიმღერო ხასიათისაა, რომელსაც მეორე ვიოლინო ასრულებს, ხოლო

მესამე – სინთეზირებული, ენერგიული ელემენტია, რომელსაც ორივე ვიოლინო ასრულებს უნისონში. მთავარ თემას მოსდევს სკერცოზული ხასიათის შემაკავშირებელი პარტია, რომელსაც აგებულია მეთექვსმეტედი გრძლიობის რიტმული ფიგურებისგან. გვაქვს ორი დამხმარე თემა, რომელიც რუსულ სასიმღერო მელოდიას მოგვაგონებს.

დამუშავება აგებულია მთავარი და შემაკავშირებელი პარტიების მოტივებზე. იგი იწყება მთავარ ტონალობაში. მასშტაბით არ არის დიდი, თუმცა დინამიური და კონცენტრირებულია.

რეპრიზა გვხვდება სახეშეცვლილი სახით, მასშტაბით შედარებით პატარა. რეპრიზაში კომპოზიტორი იყენებს მთავარი თემას პირველი ნაწილიდან, რომელიც რიტმულად გაფართოებულია და უღერს ოქტავით მაღლა p-ზე, აღნიშნულია რემარკით *dolcissimo*. ამგვარად იკვრება მთლიანი ციკლი. აღნიშნული თემის შემდეგ კვლავ ისმის შემაკავშირებელი თემიდან მოტივები, რომელითაც სრულდება ციკლი.

სოლო სავიოლინო სონატა op. 115

ს. პროკოფიევის სოლო სონატა ვიოლინოსათვის დაწერილია 1947 წლის ოქტომბრის რევოლუციის 30 წლის აღნიშვნასთან დაკავშირებით. როგორც კომპოზიტორი აღნიშნავს: „სონატას სოლო ვიოლინოსთვის, რომელიც ცოტა ხნის წინ დაიწერა, მაჟორული ხასიათის დამსახურებითა და მასში დამუშავებული რუსული თემებით ასევე ეხმიანება სადღესასწაულო დღეების განწყობას. მე მკაფიოდ მაქვს წარმოდგენილი მისი შესრულება ახალგაზრდა მევიოლინეთა უნისონში, შესაძლებელია ჩვენი რომელიმე მუსიკალური სკოლის მოსწავლეების მიერ“ (Прокофьев 1947:253). [52] მართლაც იგი შესრულდა 1960 წლის 10 მარტს ოლონდ არ მოსწავლეთა, არამედ მ. ვ. მილმანის კამერული კლასის კონსერვატორიის სტუდენტთა მიერ.

სოლო სავიოლინო სონატებს შორის აღნიშნული სონატა შედარებით მივიწყებულია. შესაძლებელია ამის მიზეზი იყოს თავად კომპოზიტორის კომენტარი, რომ ნაწარმოები შეიძლება შესრულდეს მოსწავლეთა მიერ. ამის გამო შეიძლება სტუდენტსა თუ კურსდამთავრებულ მევიოლინეს ინტერესი გაუწეოდეს სონატის მიმართ.

თავისი სისადავით, მუსიკალური ენის სიმარტივით და „კვადრატული“ სტრუქტურით ახლოს დგას კომპოზიტორის „კლასიკურ“ ნაწარმოებთან. ამ შემთხვევაში არჩეული სტილისტიკური მეთოდი სრულიად შეესაბამება მხატვრულ ჩანაფიქრს - შექმნილიყო პიესა ახალგაზრდა შემსრულებელთათვის. დ. ოისტრახი თავის სტატიაში აღნიშნავს: “იგი დაიწერა სპეციალური სასწავლო-პედაგოგიური მოსაზრებით, მაგრამ შესაძლებელია საკონცერტო შესრულება მევიოლინეთა უნისონის მიერ” (Ойстрах 1978). [50]

კომპოზიტორის ამოცანა რთულდება იმით, რომ აქ ლაპარაკია საშუალო სირთულის ნაწარმოებზე, სადაც შეზღუდულია ორმაგი ნოტების, აკორდების, სავიოლინო პოლიფონიის და სხვა გამომხატველი საშუალებების გამოყენება რაც მოითხოვს ინსტრუმენტის ვირტუოზულ ფლობას. ზუსტად ეს ამოცანა დაისახა მიზნად ს. პროკოფიევმა და ბრწყინვალედ განახორციელა კიდევ. უბრალო, გამჭვირვალე სავიოლინო ფაქტურა ნაკარნახებია იმის სურვილით, რომ ნაწარმოები გახდეს უბრალო, ასევე ადვილი შესასრულებელიც. კომპოზიტორი იყენებს ვიოლინოს თითქმის ყველა რეგისტრს. თუმცა უპირატესობას ანიჭებს ნათელ რეგისტრებს, რაც შეესატყვისება სონატის ნათელ წყობას. აღსანიშნავია, რომ გარდა ერთი ვარიაციისა მეორე ნაწილიდან და ერთი თემისა მესამე ნაწილიდან ყველა დანარჩენი თემა დაწერილია მაჟორულ ტონალობაში. ასევე სამივე ნაწილი გაჯერებულია მარშისებური და საცეკვაო ინტონაციებითა და რიტმებით რუსული ხალხური მელოდიებიდან.

პირველი ნაწილი (Moderato) დაწერილია სონატური ალევროს ფორმაში. რიგ შემთხვევებში კომპოზიტორი მიზანმიმართულად მიმართავს სონატური ალევროს კლასიკურ სქემას, იყენებს რა მასში ყველა პატარა დეტალს რომელიც ახასიათებს კლასიკურ სონატურ ალევროს (როგორცაა მაგალითად მთავარი და დამხმარე პარტიის ტონალური დამოკიდებულება). ასეთ ნაწარმოებს მიეკუთვნება აგრეთვე სონატა ფლეიტისა და ფორტეპიანოსთვის, №9 საფორტეპიანო სონატა და სხვები. პროკოფიევი ხშირად მიმართავს ჩაკეტილ ექსპოზიციას, რომელსაც დამუშავებისგან გამოჰყოფს შენელებით, ფერმატოთი ან გენერალური პაუზით. სოლო სავიოლინო სონატის შემთხვევაში წერია ორი ხაზი დამუშავებამდე.

ექსპოზიციაში აქტიურადაა გამოყენებული მარშისებური რიტმები და მელოდიები, რომელიც ზოგჯერ საცეკვაო ხასიათს იღებს. მარშის ხასიათი მიიღწევა

აქცენტირებული ნოტებით და ასევე რიტმული ფიგურით, როგორცაა მერვედი+ორი მეთექვსმეტედი. მთავარი პარტია დაწერილია პერიოდის ფორმაში. იგი იწყება ფორშლაგირებული ნოტებით, რომლის ყველაზე მაღალი წერტილი მი სიმზეა, ხოლო დაბალი კი სოლ სიმზე, ეს ფიგურა მარჯვენა ხელის აქტიური მოძრაობით უნდა შესრულდეს. მთავარ პარტიას მოსდევს აქტიური, მეთექვსმეტედი ნოტებისგან შემდგარი შემაკავშირებელი პარტია, რომელშიც აქცენტების მეშვეობით გამოყოფილი აქვს კომპოზიტორს მელოდიური სვლა. ასევე მითითებულია ტერმინი *sul tallone* –რაც ნიშნავს, რომ ხემის ქვედა ნაწილში უნდა შესრულდეს მოცემული მონაკვეთი. აქცენტირებული ნოტებს ყოველთვის უწევს ქვედა ხემით დაკვრა, ხოლო ნოტებს რომელსაც აქ აქვს აქცენტი ზედა ხემის მოძრაობაზეა, იგი უნდა შესრულდეს მსუბუქი ხელით რომ განვასხვავოთ აქცენტირებული და უაქცენტო ნოტები ერთმანეთისგან. დამხმარე პარტიამდე ოთხი ტაქტით ადრე აღარ გვაქვს აქცენტირებული ნოტები, მხოლოდ ბოლო ორ ტაქტში აქცენტები შეცვლილია ტენუტოთი, რომელიც ამზადებს გადასვლას რუსულ მელოდიურ-გამომხატველი დამხმარე პარტიაში. იგი დაწერილია დომინანტურ ტონალობაში (იხ. მაგალითი №19). მთავარი პარტიისგან მას გამოარჩევს მღერადობა, ფართო სუნთქვის მელოდია, რომელიც ლიგების მეშვეობით მიიღწევა. აგრეთვე კომპოზიტორს აქვს აღნიშნვა *dolce*. ამ მონაკვეთში მთავარ ფუნქცია ეკისრება მარჯვენა ხელს, ხემის მოძრაობის ოსტატობას, მის სწორად განაწილებას. დასკვნით პარტიაში ნაწევრები ამ თემიდან საინტერესოდაა შერწყმული ახალ მიმზიდველ მასალასთან - აკორდებთან, რომელიც გვაგონებს ბალადაიკის ხმოვანებას.

მოკლე დამუშავება წარმოადგენს ნაკრებს ექსპოზიციის თემებიდან. იგი ატარებს ვირტუოზულ ხასიათს. კიდევ უფრო გაშლილია ექსპოზიციაში მოყვანილი მაღალი ნოტებისა თუ აკორდების გამოყენება. აკორდების შესრულებისას გვესაჭიროება ხემის ქვედა მონაკვეთი. მერვედ ნოტებში, სადაც მეორე მერვედი იმეორებს აკორდის მაღალ ნოტს სასურველია ხელის მსუბუქი მოძრაობით ავიღოთ აღნიშნული ნოტი, რადგან მელოდიური ხაზი აკორდის დაბალ ნოტებშია. ხოლო სადაც დაბალ ხმებშიც და მაღალ ხმაშიც მელოდიური ხაზია ხელის თანაბარი მოძრაობით უნდა შევასრულოდ ორივე მერვედი.

რეპრიზა ზუსტად იმეორებს დასაწყის სექციას (ყველა თემა ტონალურად გაერთიანებულია). კოდა, რომელიც მასშტაბით აღემატება სხვა სექციებს საბოლოოდ ამკვიდრებს ფანფარულ ხმოვანებას.

როდესაც კომპოზიტორი წერდა ამ სონატას და აღნიშნა, რომ შესაძლებელია იგი შესრულდეს მოსწავლეთა მიერ, იგი რა თქმა უნდა გულისხმობდა გამორჩეული ნიჭის მქონე მოსწავლეებს. მიუხედავად მატივი ფაქტურისა, შეიძლება ითქვას, რომეს სონატა არც ისე მარტივი შესასრულებელია, ძირითადად ვგულისხმობ ინტონაციური კუთხით. პროკოფიევი სოლო სონატაში იყენებს დიდ ინტერვალურ ნახტომებს (კვარტა, სექსტა) მი სიმზე, რაც მოითხოვს პოზიციის შეცვლას და შემსრულებელს ინტონაციურ ამოცანას უქმნის. რაც შეეხება აკორდულ ფაქტურას, კომპოზიტორი არ იყენებს რთულ თითებრივ კომბინაციას აკორდებში. ოთხხმიან აკორდებში, თუ მას დავეყოთ ინტერვალებად, ქვედა ინტერვალური ძირითადად კვინტაა (იყენებს ღია სიმებს ან პირველი თითით აღებას) ხოლო ზედა ინტერვალური ძირითადად სექსტაა, სხვა ინტერვალის შემთხვევაში ერთ-ერთი სიმი ღია სიმია, რაც ინტონაციურად უფრო მოსახერხებელია შემსრულებლისთვის.

როდესაც საუბარია რუსულ ხალხურ მელოდიებზე, პროკოფიევი მთავარ სახეში ალბათ გულისხმობდა ფართო სასიმღერო თემას მეორე ნაწილიდან. მეორე ნაწილი - “Andante dolce” დაწერილია ვარიაციულ ფორმაში (თემა ხუთი ვარიაციით). თემა წარმოადგენს 8 ტაქტისგან შემდგარ პერიოდს. ვარიაციები აგებულია კონტრასტის პრინციპით. პირველი - ფიგურული ვარიაციაა. იგი მეთექვსმეტედი გრძლიობის ნოტებისაგან შედგება, სადაც ზუსტადაა მოცემული თემა, გამოყოფილია აქცენტის მეშვეობით. მეორე ნახევარი დაწერილია მაღალ რეგისტრში მი სიმზე, რომელიც ნელ-ნელა ჩამოდის რეგისტრი დაბლა *diminuendo*-ზე და უბრუნდება საწყის ხმოვანებას. მეორე ვარიაცია - *scherzando* ვირტუოზული სამ თვლაზე აგებული საცეკვაო-სკერცოზული ხასიათისაა. აქცენტები, რომლებიც მონაცვლეობენ ძლიერი დროიდან სუსტ დროზე უწევს ხემის ხან ქვევით დაკვრა, ხანაც ზევით დაკვრა. მესამე და მეხუთე ტაქტებში კომპოზიტორი იყენებს სუბიტო *fp* და ამავე ტაქტზე *crescendo*-ს, ეს ყოველივე თავბრუდამხვევ ხმოვანებას ანიჭებს ვარიაციას. ვარიაციის ბოლოს ვალსისებურ მელოდიას, რომელსაც აკომპონიმენტს ღია რე სიმი უწევს გიტარის ხმოვანებას ანიჭებს. მესამე ვარიაცია წარმოადგენს თემის მინორულ ტრანსფორმაციას, რომელიც დაწერილია ოქტავით დაბლა. მეოთხე ვარიაცია

სექსტოლებისგან აგებული ვირტუოზული ტიპის პოლიფონიური ვარიაციაა. პოლიფონიას ქმნის ყოველი სექსტოლის პირველი ნოტები, რომელშიც გატარებულია თემა. მელოდიური ნოტების გამოსახენად შეგვიძლია გამოვიყენოთ ვიბრაცია და ხეში გავატაროდ მსუბუქად. და ბოლო მეხუთე ვარიაცია ორხმიანია სადაც თემა გატარებულია ზედა ხმაში (იხ. მაგალითი №20).

მესამე ნაწილი - *con brio* მასშტაბით აღემატება წინა ნაწილებს. იგი დაწერილია რთულ სამნაწილიან ფორმაში, კოდით. ფინალის საცეკვაო სახეებში ვხვდებით პირველი ნაწილის სახეიმო განწყობას. მესამე ნაწილში დომინირებს თემა მაზურისთვის დამახასიათებელი რიტმებით, რაც ხაზგასმულია აქცენტებით ტაქტის ძლიერ, ზოგჯერ კი სუსტ დროზე. მაზურულ მთავარ თემას ცვლის მეორე თემა (იხ. მაგალითი №21), რომელიც თავისი მელოდიური ნახაზით ქმნის ნაღვლიან განწყობილებას. მას გაჰყვება ბურღონული ბანი. ენერჯის ახალი ტალღა შემოაქვს შუა ეპიზოდს (*Allegro precipitato*), თავისი მფრინავი პასაჟებითა და ფარული მრავალხმიანობით, რომელიც ჩაქსოვილია მერვედ ნოტებში. ენერჯიული შუა ნაწილი მდორედ გადადის რეპრიზაში. მის ბოლო ორ ტაქტში აქცენტების საშუალებით სუსტ დროზე ირღვევა რიტმული ფიგურა გადიდებული კვარტის ინტერვალზე და იგივე ნოტების, ოღონდ ამჯერად სხვა გრძლიობით (მეოთხედი ნოტები) იწყება რეპრიზა. სწორედ შუა ეპიზოდის თემატურ მასალაზეა აგებული ნათელი, სახეიმო კოდა.

სოლო სავიოლინო სონატაში გამოყენებულია პროკოფიევისთვის დამახასიათებელი ტიპური სახეები: აქტიურ-ქმედითი, ლირიკული, ხალხურ-ჟანრული, ყოფითი, სკერცოზული.

პროკოფიევის სოლო სავიოლინო სონატის საშემსრულებლო ანალიზს გავაკეთებთ იოსებ შპაჩეკის შესრულების მაგალითზე. იგი ჩეხი მევიოლინეა დაბადებული მუსიკოსების ოჯახში 1986 წელს. სწავლობდა ისაკ პერლმანთან ჯულიარდის სკოლაში 2009-2011 წლებში. მრავალი საერთაშორისო კონკურსის მონაწილე და ლაურეატია. მათ შორის “დედოფალ ელისაბედის” სახელობის საერთაშორისო კონკურსის ფინალისტი.

შპაჩეკი პროკოფიევის სონატის შესრულებისას ავლენს ვირტუოზულ ხასიათს. მუსიკალური დროის და მუსიკალური აზროვნების ბრწყინვალე შეგრძნებას. რაც ჩანს პირველი ნაწილის სონატური ალეგროს ფორმაში. გადასვლას მთავარი პარტიიდან დამხმარე პარტიაზე, სადაც სრულიად შეცვლილია მუსიკალური ფერები. საკვანძო

ადგილებში, სადაც ძალიან მნიშვნელოვანია ინტონაციური სიზუსტე ზედმიწევნით კარგად ართმევს თავს შპაჩეკი. აქტიური ქმედითი პირველი ნაწილის შემდეგ გადავდივართ მელოდიურ მეორე ვარიაციულ ნაწილში. თემის გადმოცემის შემდეგ პირველი ვარიაცია ჟღერს, თავისი დასაწყისით, განვითარებით და დასასრულით. შინაარსი სრულიად გასაგები ხდება მსმენელისთვის ჩეხი მევიოლინეს შესრულებით. პირველი ვარიაცია კონტრასტს ქმნის სკერცოზულ მეორე ვარიაციასთან. ტემპობრივი თვალსაზრისით ზუსტად გადმოსცემს შპაჩეკი სკერცოს ხასიათს. ამ ვარიაციაში ჩანს მისი მარჯვენა ხელის ტექნიკა, ხემის სწრაფი დაგატანა სიმიდან სიმზე, აქცენტირებული ნოტების ზუსტი შესრულება, სწრაფი ნიუნსის ცვლა. ფანფარული მესამე ნაწილი *con brio* – საზეიმო ხასიათს გადმოსცემს სწრაფი ტემპითა და მარცხენა ხელის თითების სიმარდით. მეორე თემა რომელიც კონტრასტირებს პირველთან ამზადებს სამი ტაქტი. პირველი აქცენტირებული ბეგრა რე, რომელიც ჯერ კიდევ პირველი თემის ხასიათშია, და მისი გამეორება სამი ტაქტის მანძილზე. შემსრულებელი ახერხებს ამ ერთი ბეგრით ხასიათი გადაყვანოს სრულიად განსხვავებულ ტალღაზე. კომპოზიტორს აღნიშნვა აქვს *esspressivo*, თუმცა ნიუნსი არ უწერია, შპაჩეკი შედარებით დაბალ ნიუნსზე ასრულებს მას. ხოლო იგივე თემას რეპრიზაში მითითებული აქვს ნიუნსი ფორტე, რასაც ლოგიკურად მივყავართ სონატის დასასრულისკენ – ფანფარული საზეიმო კოდისკენ, რომელსაც ერთი ამოსუნთქვით ასრულებს მევიოლინე.

ს. პროკოფიევის სავიოლინო შემოქმედება თამამად გაძლევს იმის თქმის შესაძლებლობას, რომ კომპოზიტორი შესანიშნავად ფლობდა საკუთარ ორიგინალურ სავიოლინო ხელწერას, რომელიც ასახავს მისი სტილის ტიპურ მხატვრულ თვისებებს: რელიეფურობას, ლაკონურობას, ჰარმონიული აზროვნების სიცხადეს, ზოგჯერ ირონიულ იუმორს, გულწრფელობას და ღრმა ჰუმანურობას.

2. რ. შჩედრინი “ექო სონატა”

რ. შჩედრინი რუსი კომპოზიტორია. იგი დაიბადა 1932 წელს მოსკოვში პროფესიონალი მუსიკოსების ოჯახში. 1941 წელს ჩაირიცხა მოსკოვის კონსერვატორიასთან არსებულ ცენტრალურ სამუსიკო სასწავლებელში ნიჟიერთა ათწლედში. შემდგომ სწავლა განაგრძო მოსკოვის საგუნდო სასწავლებელში. სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ ჩააბარა კონსერვატორიაში საკომპოზიციო

ფაკულტეტზე პროფესორ შაპორინას კლასში, ხოლო საფორტეპიანო განყოფილებაზე პროფესორ ფლიერის კლასში. 1965-1969 წლებში ასწავლიდა კონსერვატორიაში, ასევე გახდა კომპოზიტორთა კავშირის ხელმძღვანელი, სადაც მუშაობდა 1990 წლამდე. ის რომ, უდიდესი რუსი კომპოზიტორი სათავეში ედგა კომპოზიტორთა კავშირს პროგრესული როლი ითამაშა. ამასთანავე იგი პირადად ეხმარებოდა კომპოზიტორებს, მუსიკისმცოდნეებს, დირიჟორებს და სხვა.

რ. შჩედრინი ხშირად გვევლინებოდა საკუთარი ნაწარმოების შემსრულებლად ფორტეპიანოზე. მის მრავალრიცხოვან შემოქმედებას მიეკუთვნება მრავალი ბალეტი, სადაც მთავარ პარტიას ასრულებდა მისი მეუღლე მაია პლისეტსკაია: „კარმენ სიუიტა“ 1967 წ. (ბიზეს ოპერის საორკესტრო ტრანსკრიფცია), „ანნა კარენინა“ 1972 წ. (ლ. ტოლსტოის რომანის მიხედვით), „თოლია“ 1980წ. (ა. ჩეხოვის პიესის მიხედვით) და სხვა. ოპერები: „ლოლიტა“ (ვ. ნაბოკოვას რომანის მიხედვით 1992), „საშობაო ზღაპარი“ (2015წ), მისი ოპერა „მკვდარი სულები“ 1977წ. ნ. გოგოლის მიხედვით აღიარებულია, როგორც ყველაზე საინტერესო მუსიკალური ნაწარმოები თანამედროვე რუსულ მუსიკაში. შედრინის კომპოზიციებს შორის არის აგრეთვე ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკა: „პოეტრია“ - მკითხველისთვის, ქალის ხმისათვის, გუნდისა და ორკესტრისათვის (ა. ვოზნესენსკის ლექსებზე 1968 წ.) „დატყვევებული ანგელოზი“ - (საგუნდო მუსიკა 9 ნაწილად 1988 წ.), „ტანჯვა“ - ხმისა და ფორტეპიანოსთვის (1965), „კლეოპატრა და გველი“ - ქალის ხმისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის (2012წ.) და სხვა. საფორტეპიანო ნაწარმოები: 2 სონატა (1962,1996), 24 პრელუდია და ფუგა (1964-1970), „დღიური“ - 7 პიესა ფორტეპიანოსთვის (2002) „საკონცერტო ეტიუდი“ (2010) და მრავალი სხვა. კამერულ-ინსტრუმენტული ნაწარმოებიდან აღსანიშნავია: სიუიტა კლარნეტისა და ფორტეპიანოსთვის (1951), ექო-სონატა სოლო ვიოლინოსათვის (1984), სონატა ვიოლონჩელოსა და ფორტეპიანოსთვის (1996), „მენუჰინ-სონატა“ ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის (1998), „ღირიკული სცენები“ კვარტეტისათვის (2006). შედრინის შემოქმედებას მიეკუთვნება აგრეთვე მუსიკა თეატრისა და კინოსათვის.

რ. შჩედრინი შემოქმედებაში მცირე უკავია სავიოლინო ნაწარმოებებს. ამ ნაწარმოებთაგან ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ქმნილებაა მისი „ექო სონატა“

სოლო ვიოლინოსათვის. სონატა მიძღვლინია კომპოზიტორის მეგობრის გერმანელი მევიოლინე ულფ ჰოლშერისადმი.

ექოს ჟანრული საწყისები უკავშირდება შუა საუკუნეების საეკლესიო მუსიკას (ორი გუნდის ანტიფონები), მე-16 საუკუნეში ჟანრი შევიდა როგორც საგუნდო, ასევე საორგანო მუსიკაში (ორლანდო ლასსო - „ექო“, ჯონ ბული - ფანტაზია, იან სველინკი - „ექო-ფანტაზია“) ხმამაღალი გადაძახილების ეფექტი იქცა მთავარ დაპირისპირებად tutti-სა და Solo-სი ბაროკოს კონცერტებში, ა. ვივალდის, ა. კორელის ტრიო სონატებში. ექოს ეფექტის შემდგომი განვითარება უკავშირდება გლიუკისა („ალცესტა“) და მოცარტის („ჯადოსნური ფლეიტა“) ოპერებს. მე-19 საუკუნის ოპერებში ხშირად ვხვდებით ექოს ეფექტებს: კ. მ. ვებერის „თავისუფალ მსროლელსა“ და „ვერიანტაში“ სანადირო სცენებში, რ. ვაგნერის „ტანჰოიზერში“ რაინდების შეხვედრის სცენაში (IV სცენა, I მოქმედება). რეალური და მისტიური ილუზიების დაპირისპირებაა გადმოცემული ს. ფრანკის სიმფონიურ პოემაში „დაწყვეტილი მონადირე“. მე-20 საუკუნეში ექოს ეფექტს იყენებს ა. შნიტკე Concerto grosso №1 პირველ ნაწილში, სადაც მეორე ვიოლინო სარკისებურად იმიტირებს პირველ ვიოლინოს ინტონაციებს. იგივე ეფექტს იყენებს მეოთხე სიმფონიის დასაწყისშიც. შნიტკეს სიმფონია, ისევე როგორც შედრინის „ექო სონატა“ დაწერილია 1984 წელს. ორივე ნაწარმოებს აერთიანებს მხატვრული სახეების სიახლოვე ერთმანეთთან. მათში დომინირებს მოსახრებები სიცოცხლესა და სიკვდილზე, რწმენაზე, იმედსა და სასოწარკვეთაზე. განსხვავება კი მდგომარეობს ნაწარმოების კონცეფციაში: შნიტკეს სიმფონია მთავრდება ნათელი მაჟორული წყობით, გუნდთან ერთად. ასეთი ფინალით შნიტკე წინ აღუდგება აგრესიულ თანამედროვეობას. შედრინის „ექო სონატაში“ კი ტრაგედიული კონცეფცია მთავრდება კატასტროფით, ნგრევით, სიკვდილის გამარჯვებით.

რ. შედრინის ექო სონატა შექმნილია 1984 წელს. სონატა წარმოადგენს პოლისტილისტიკის ნიმუშს, რომელიც ფართოდაა გავრცელებულია XX საუკუნის მუსიკაში. სტილური სინთეზის პოლისტილისტიკას მიმართავენ რ. შედრინი სავიოლინო პიესაში „მიბაძვა ალბენისისადმი“, ა. შნიტკე „სიუიტა ძველებურ სტილში“.

სონატაში დომინირებს მოსაზრებები სიცოცხლესა და სიკვდილზე, იმედსა და სასოწარკვეთაზე, ადამიანის ცივილიზაციის განვითარებაზე, ცხოვრების მიზნებსა და აზრზე. ექო-სონატის დრამატურგიაში იკვეთება კინომატოგრაფიულობა, რაც მიიღწევა სხვადასხვა ეპიზოდებისა თემატური მასალების ერთმანეთთან შენაცვლებით ისე თითქოს სხვადასხვა კადრები ცვლის ერთმანეთს სხვადასხვა რაკურსში. შედრინი იყენებს ორმაგ ჟანრს - ექოს და სონატას. კომპოზიცია აგებულია ჟანრულ-სტილურ ვარიაციებით. სივრცით-დროითი პროცესები სონატაში ხდება ერთდროულად, როგორც კინოდრამატურგიაში, სადაც ორი მოვლენას ხშირად გვაჩვენებენ სხვადასხვა დროსა და სივრცეში. მიკროკადრები, რომელიც სავსეა ენერგიული მოძრაობებით ზოგჯერ იცვლება „სტოპ-კარდებით“, ვირტუოზულ პასაჟებს ანაცვლებს მდორე ტალღები.

სონატა შედგება თემის, 9 ვარიაციისა და ეპილოგისაგან. კომპოზიციაში გადებულია თალი თემისა და პირველი ვარიაციიდან კოდა-ეპილოგამდე რეპრიზული ნიშნებით. ფაქტურულ თაღებს ვხვდებით აგრეთვე: II-IV-VIII ვარიაციები, V-VII ვარიაციები და IV-IX ვარიაციების ექსპოზიციები.

სონატის დრამატურგიის განვითარების მთავარ პრინციპად წარმოგვიდგება „ექო“. დროისა და სივრცის ურთიერთობას კომპოზიტორი გადმოსცემს სარკისებრი ექოს პრონციპით. პროცესი თეატრალიზებულია, მოცემულია ორი ინსტრუმენტის არსებობის ეფექტი - რეალურისა და ირეალურის. სარკისებური მეთოდით (ინფერნალური, მისტიური) იქმნება ბგერის მყისიერი უღერადობის ილუზია ახლანდელ დროში და ამ ბგერის რევერბერაცია რამდენადმე „შორეულ“ ან მოჩვენებით „მომავალში“. ეს ხაზგასმულია სპეციფიური სანოტო დამწერლობით ორ ხაზზე თემასა და ეპილოგში; (იხ. მაგალითი №22) დინამიური კონტრასტებით რეალური ვიოლინოს Forte-სა და pianissimo მისტიური ვიოლინოს პარტიაში; ინფერნალური ექო-რევერბერაციის მოულოდნელი ჩართვებით ვარიაციებში; სტილური კონტრასტებით, XX საუკუნის საკომპოზიციო წერასა (აღეატორიკა, სონორიზმი, მინიმალიზმი) და წარსულის აღუზიებით და ციტატებით (ბახის სონატები და პარტიტები, სხვა კომპოზიტორებთან ერთად); თანამედროვე მუსიკალური ტექნიკებით (მკაცრი მარკატო, მარტლე, ბარტოკის პიციკატო) და ბაროკოს ავთენტური შესრულებით „ექოს პარტიაში“.

ვიოლინოსა და მისი ექოს პარტიის შესრულებისას დიდ როლს თამაშობს მარჯვენა ხელი, მისი სიმძიმე და წონა სიმზე დაჭერისას. რეალური ვიოლინოს პარტიას კომპოზიტორს მითითებული აქვს *sff*, ხოლო მისი ექო კი *pp*-ზეა გამოწერილი. კომპოზიტორი ითვალისწინებს დროს, რომელიც ასე მნიშვნელოვანია შემსრულებელისთვის ხემის სიმძიმის შესაცვლელად. შხედრინი გვაძლევს ამის საშუალებას, ცეზურის სახით, თუმცა გვხვდება ორი ვიოლინოს დაპირისპირება ყოველგვარი მომზადების გარეშე. *pp* მართებული იქნება დაიკრას არა მთელი ძუით (როგორც ეს *Forté*-ს შემთხვევაში გვჭირდება), არამედ გვერძე გადახრილი ძუით და ნელი ხემით.

სონატის მუსიკა გვაოცებს ფორმის სტრუქტურის პესიმისტური ტრაგიკული დაძაბულობით (ინტენსივობით). რაც თავიდანვე შეიგრძნობა თემის წერტილოვანი ბგერების ექსპრესიაში და რაც მთავარია პროცესის განვითარების მიმართულებაში: მიზანმიმართული მოძრაობით კატასტროფისკენ. ტრიუმფი სიკვდილისა, როგორც სიმბოლო-გამოსახულების. თემა კლასიკური გაგებით აქ არ გვხვდება, მოცემულია მხოლოდ ბგერითი კარკასი (ჩარჩო) მიკროელემენტური წერტილებისა და ინტონაციური კომბინაციები როგორც პრინციპი მისი განვითარებისა. მუსიკალური თემის კარკასი კანონიკურია და მოძრაობს გაორმაგებული ნოტიდან *dis (es)* ორ სიმზე *D* და *G*, სეკუნდური სვლებით, გაფართოებით *dis-e*, *dis-d*, *d-cis*, *e-f*, *f-g* რასაც მივყავართ სექტიმის ინტერვალამდე კულმინაციაში. საწყისი კომპლექსის შიგნით იკითხება მონოგრამა კომპოზიტორისა და მევიოლინესი, რომლისადმიც მიძღვნილია აღნიშნული სონატა: როდიონ შედრინი - *d-es-c-h-e-d* (პატარა სეკუნდის და ტერციის სვლები, იგივე მოტივია ჯვრისა და კვარტის), ულფ ჰოლშერი - *f-h-e-es-c-h-e*. ბგერის გაფართოება კლასტერში ხდება *fortissimo*-ზე „რეალურ“ ვიოლინოზე და მისი ანარეკლია *pianissimo*-ზე „მისტიური“ ვიოლინოს ექოში. მე-9 ტაქტში, როგორც დამახასიათებელია პერიოდისათვის კომპოზიტორი უბრუნდება საწყის წერტილს *dis (es)*. თემის მეორე ნახევარი მოიცავს 11 ტაქტს. *anabisis* მთელტონიან სვლას *fis-gis-b* პასუხობს ავტორის მონოგრამის ექო-სეკვენცია ჯვრის მოტივი *gis-b-a*. საწყისი ბგერის *dis* გამეორებაზე „რეალურ“ ვიოლინოსა და ექო-ვიოლინოს დიალოგში ჩნდება ტრიტონი მევიოლინეს (ჰოლშერის) მონოგრამიდან. თავიდან „რეალური“ და „ირეალური“ ვიოლინოს ბგერები ემთხვევა ერთმანეთს, ხოლო შემდგომ იზრდება

ტრიტონამდე. ტრიტონის დაძაბულობას რეალურ ვიოლინოში მივყავართ კულმინაციამდე - კვენსითი პატარა სეკუნდა h-b, და მისი ინვერსია ინფერნარული ექო e- fis. თემის მესამე ფაზა იხსნება catabasis შემოსვლით – სარკისებური g-f-dis და ექოს რევერბერაციით dis-ზე. თემა-კარკასს ამთავრებს პირველი პერიოდის „კადენციის“ სარკისებური შემობრუნება: პერიოდის კადენციაშია ჯვრის მოტივი, აქ კი passus duriusculus – dis-d-cis-c, თემას ამთავრებს დიდი სეკუნდა c- d.

მიკროელემენტებში d-e, შემდეგ f-g, d-cis და b-a მოცემულია ი. ს. ბახის მეორე პარტიტის პირველი ნაწილის Allemanda-ის ინტონაციურ-ბგერითი საყრდენის აღუზიები. ბახის პარტიტის „მოჩვენება“ განბნეულია თემა-კარკასის ჰორიზონტსა და ვერტიკალში, რაც აკავშირებს დროის და სივრცის კოორდინატებს. სარკისებურ სეკუნდურ ანარეკლში აქა-იქ ჩნდება BACH-ის მონოგრამა. ეს გახლავთ ნაწარმოების ისტორიული ვერტიკალის პირველი მინიშნების წერტილი: ბახი, ბაროკოს ეპოქა. ბახის-ბაროკოს ხაზი გაჰყვება მთელ ნაწარმოებს. ინტონაციური ბლოკები მეორე პარტიტიდან გაჰყვება მთელს ექო-სონატას. (იხ. მაგალითი №23) ეპილოგის მუსიკალურ ქსოვილში ჩართულია მიკროფრაგმენტები გავოტიდან - ბახის მესამე პარტიტის ბოლო ნაწილიდან (იხ. მაგალითი №24). ექო-სონატაში გვხვდება ციტატები და აღუზიები ბახის პირველი სონატის პირველი და მეორე ნაწილებიდან, მეორე სონატის მესამე ნაწილიდან, ჩაკონადან, ა. ვივალდის სავიოლინო კონცერტიდან a-moll, ნ. პაგანინის კაპრისებიდან, ე. იზაის პირველი და მეორე სოლო სავიოლინო სონატებიდან, ბ. ბარტოკის სოლო სავიოლინო სონატის პირველი ნაწილიდან „ჩაკონა“. „ექოს“ იდეა აჯამებს ვიოლინოსთვის და სოლო სავიოლინო სონატის უანრში შექმნილ უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებს, რომელიც წინ უძღვის რ. შჩედრინის სონატას: ბახი-ვივალდი-პაგანინი-იზაი-ბარტოკი-შჩედრინი-შოსტაკოვიჩი.

თემის ბგერითი მასალა დასრულებული სახით მოცემულია პირველ ვარიაციაში. თემა-კარკასი აგებული იყო სივრცით-დროის გაელვებით მომენტალური „კვენსებით“, „კივილით“. ამის საპირისპიროდ პირველი ვარიაცია თემატურია. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „კარკასის“ პირველი ინტერვალები წარმოადგენს შესავალს „ნორმალური“, საკმაოდ განვითარებადი თემისკენ, პირველი ვარიაციისკენ. ვარიაციაში მოცემულია შინაგანი კონტრასტი, ექსპრესია და დრამატული სახეები.

„რეალური“ ვიოლინოს პარტიის დასაწყისში ჟღეს ინტერვალები და მათი შებრუნებები სხვადასხვა რეგისტრებში, აკორდებთან განლაგებაში ისე, როგორც ეს ხდება ბახის პირველი სონატის ადაჟიოსა და ფუგაში, ასევე იზაის პირველი სონატის პირველ ნაწილში. კომპოზიტორი იყენებს ყველა შესაძლებელ ინტერვალს ორ ოქტავაში. განსაკუთრებით ხშირად მიმართავს განლაგებას: ტრიტონი-სეკუნდა, პატარა სეკუნდა-დიდი სეპტიმა, პატარა ტერცია-დიდი სექსტა, პატარა სექსტა-დიდი ტერცია, პატარა სეპტიმა-დიდი ნონა. აკორდ-ინტერვალები კონტრასტს ქმნიან „მიკროკარდულ“ ფაქტურასთან. აღნიშნული აკორდები საკმაოდ მოუხერხებელია შემსრულებლისათვის, მოითხოვს პოზიციის ხშირ ცვლას. ყველა აკორდსა და ინტერვალზე სხვადასხვა პოზიცია გეჭირდება, რა თქმა უნდა ეს არ უნდა აისახოს მუსიკის სვლაზე. პირველ ვარიაციაში ექოს ეფექტი გადასულია მეორე პლანზე. თემა-კარკასში იგი ჩართულია ცხრაჯერ, პირველ ვარიაციაში კი სამჯერ. მაგრამ სარკის იდეა დომინირებს „რეალურ“ და „ირეალურ“ ვიოლინოებს შორის. ვარიაცია დაწერილია სამნაწილიან ფორმაშია (13-9-13) სარკისებური რეპრიზით.

აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორი არ ეყრდნობა არც ერთ თემას, თემა-კარკასს რომელიც უფრო სწორად რომ ითქვას ინტერვალურ-კომპლექტს წარმოადგენს, დრამატულ თემას პირველი ვარიაციიდან. თუ დავეყრდნობით ავტორისეულ აღნიშვნებს, მაშინ გამოდის, რომ თავდაპირველი ბგერითი მასალით ყველა ვარიაციაში წარმოიქმნება სხვადასხვა ხასიათის თემები. კომპოზიტორი აერთიანებს ფაქტურულად და ჟანრობრივად კონტრასტულ სახეებს მეორე და მეცხრე ვარიაციებში თემა-კარკასის ელემენტების კომპლექტიდან.

მეორე და მესამე ვარიაცია ვირტუოზულ-ეტიუდური ტიპისაა. ამ ვარიაციებში წარმოსახვითი „მისტური“ ვიოლინო ხვდება „რეალური“ ვიოლინოს პარტიაში იმავე ხაზზე. ინფერნალური ექო-პასუხები წყვეტს სექსტოლების მოძრაობას და ჩერდება ინტერვალებსა და აკორდებზე პირველი ვარიაციიდან. კომპოზიტორი იყენებს ისეთ აღნიშვნებს, როგორცაა *senza espressivo*, *vibrato molto* ან *senza vibrato*. იყენებს აგრეთვე ფერმატორბს, რაც შემსრულებელს ანიჭებს დროის თავისუფლებას, შეჩერდეს ლიგის ქვეშ დაწერილ ექო-ბგერებზე, რომელიც მოცემულია ფლაჟოლეტებით, ღია სიმის *pizzicato*-ს ფონზე, ან ბგერაზე *sforzando*-თი ღია სიმის რეზონანსთან ერთად, რომელიც ჰყენს საშიშ კოლორიტს. მესამე ვარიაციის ძირითადი მიკრომოტივი -

სექსტოლების სწრაფვითი ხაზია. ამ ვარიაციაში ექო-გაჩერებები მუშავდება, როგორც ტოკატური ტიპის ბაროკოს თემატიზმი, ფარული ხმებით. ვარიაციის ბოლოს ყველა ექო-ელემენტი სრულად ჩაქსოვილია ვირტუოზულ ქსოვილში, რომელიც სინთეზირებულია პოლიფონიურ ფაქტურაში.

წინა ვარიაციებთან მკვეთრად კონტრასტირებს დრამატული მეოთხე ვარიაცია - სონატის პირველი დრამატურგიული კულმინაცია. პირველ 12 ტაქტში იკვეთება პაგანინის მე-14 ვარიაციის ფაქტურული მოდელი, რომელიც გაძლიერებულია აგრესიული *marcato* აკორდებით *fortissimo*-ზე (იხ. მაგალითი №25). რიტმული მონახაზი მუდმივად ვარირებს. კინომატოგრაფიული მიკრო-კადრების შეცვლას ხელს უშლის „სტოპ-კადრები“ მოულოდნელი ფერმატოს სახით. ასე ბრუნდება პირველი ვარიაციის ტრაგიკული სახე, რომელშიც მეორდება ყველა თემატური ელემენტი, რიტორიკული ფიგურა, პოლიფონიური ინტერვალები.

ვარიაციებს შორის ყველაზე მასშტაბურია მისტიურ-ინფერნალური მეხუთე ვარიაცია (85 ტაქტი). ექოს ელემენტი დომინირებს როგორც ჰორიზონტალში - დროში, ასევე ვერტიკალში - სივრცეში. დრამატურგიის საფუძველს წარმოადგენს კონფლიქტური მიკროდიალოგი: პირველ მიკროკადრს წარმოადგენს ბაროკოს ტოკატის ინფერნალური მეტამორფოზას ფაქტურა - „ჩურჩული“ (აკორდების და ინტერვალების ნახტომები *arco*-ზე და მარცხენა ხელის *pizzicato* ღია სიმებზე). ეს ყოველივე კომფლიქტს ქმნის მეორე მიკროკადრთან - მისტიურ ექოსთან (ფლაჟოლეტებთან მაღალ პოზიციაში: მესამე-მეოთხე ოქტავის *e-cis*). ეს ბირთვი მეორდება ოთხჯერ. ყოველ ჯერზე ვარირებს ჯვრის, ჯვარცმის მოტივები, რომლებიც ეყრდნობა ბახის ალემანდასა და კურანტას მეორე პარტიტიდან. ბირთვი მოიცავს მთელს მუსიკალურ სივრცეს, აქვს განვითარების სამი ეტაპი. პირველი ეტაპია ბაროკოს ტოკატის კომპლექსი რომელიც ბიძგს იღებს ვიოლინოს ყველა ღია სიმიდან, იზრდება ინტერვალ ტერცდევციმამდე, შემდეგ მცირდება სეკუნდამდე. ფარული ხმების გამური მოტივები იჭრება ქვემოთმავალ რიკოშეტის ხაზში რომელიც უცაბედად წყდება პაუზით. მეორე ეტაპში ტოკატა დინამიურად ვითარდება და აღწევს კულმინაციას. დაგროვილი ენერგია აისახება ექო-პიციკატოებში. პიციკატოები შეიცავს სამ აღმავალ კიბეს, რომელიც კულმინაციას წარმოადგენს გლისანდო. მესამე ეტაპია დინამიური რეპრიზა პირველი მისტიურისა, მაგრამ

ამჯერად პასაჟი-რიკოშეტი წარმოადგენს ტოკატური ნახტომების ბირთვის, რომელიც იჭრება აგრესიულ, გროტესკულ მეექვსე ვარიაციაში. მის დემონურ სახეს ქმნის მარკირებული ინტერვალები, რომელიც ავტორის ჩანაფიქრით უნდა უღერდეს ლეგატოზე, რაც ნასესხებია წინამორბედი ვარიაციის ტოკატური pizzicato-დან. მეორე ხმაში კი ისმის მელოდიური ინტერვალები პირველი ვარიაციიდან. ოთხფაზიანი მეექვსე ვარიაციის კომპოზიცია აგებულია მასშტაბური შემცირების პრინციპზე: ორი ცეზურით და რიტმის შეცვლით. კულმინაციაში ფიგურირებს ჯვრის ახალი ლეიტმოტივი - სასოწარკვეთილი კვილი (ოქტავა ნონასთან და სექტიმა სექსტასთან). ექსპრესია და გროტესკი შეერთებულია ტრაგიკულ მოვლენასთან, თითქოს გაიხსნა მიწისქვეშა უფსკრული. ამ ვარიაციაში შჩედრინი მიმართავს ბახის g-moll სონატიდან (Fuga) ციტირებას, თუმცა ფაქტულად რთულია ამის შემჩნევა, რადგან ბახს გამოწერილი აქვს მეთექვსმეტედი გრძლიობის ნოტები, ხოლო შედრინი კი მიმართავს მერვედი გრძლიობის ნოტებს 6/8 ზომაში. (იხ. მაგალითი №26)

მეშვიდე და მერვე ვარიაციები აგებულია ექო-ეფექტებზე, საფეხურებრივ სვლაზე (მეშვიდე ვარიაციის შემთხვევაში) ან საპირისპირო აღმავალ-დაღმავალ (მერვე ვარიაცია) სვლაზე. მეშვიდე ვარიაციაში სკერცო ტოკატა-ტარანტელას ჟანრში მუშავდება ბაროკოს კონტურები მეხუთე ვარიაციიდან, მაგრამ ყოველი წერტილი იზრდება ახალ ტრიქორდულ ინტერვალურ მიკრომოტივებამდე, რომელიც იზრდება აღმავალ არპეჯიომდე ნონისა და უნდციმის აკორდამდე. გლისანდოს მიმდინარე მიკროპასაჟების ხაზები ქმნის ჯოჯოხეთურ უწყვეტ მოძრაობის და ტრიალის ილუზიას. კითხვა-პასუხები სწრაფად ენაცვლება ერთმანეთს: სტოკატური მოტივი „რეალური“ ვიოლინოს რეპლიკა, legato - ექო პასუხი. პირველი ტალღის არპეჯიოს ხაზი წყდება ტრიტონზე და ნონაკორდის პასაჟზე. ბოლო რეჩიტატივის ვოკალიზი წყდება ტონიკაში g-moll, რომელიც ზუსტად ასახავს ბახის პირველი სონატის პირველი ნაწილის დამთავრებას.

კომპოზიცია იზრდება რთულ ორნაწილიან ფორმამდე. მეორე ნაწილი წარმოადგენს რეპრიზას ბაროკო-მისტიური მეხუთე ვარიაციიდან, მისი საკრალური წერტილებით ფარულ ხმაში. დისონანსური ჰარმონია გამოჩენა, რომელიც ღია სიმებისგან იღებს ბიძგს სრულიად არაპროგნოზირებადია, გამოწერილ ალეატორიკას გავს. ვარიაციის ბოლოს ტაქტის მეექვსე თვლაზე კომპოზიტორი მაინც მიდის

მთავარ ტონალობამდე მაგრამ სწრაფად ცვლის „კადრს“ - ლაკონურ მშვენიერ სწრაფვით მერვე ვარიაციაზე: ტონალობა რომლამდეც კომპოზიტორი მივიდა მყისვე იცვლება. აღმავალი და დაღმავალი პასაჟების სვლები „რეალურ“ და „მისტიურ“ ვიოლინოებში აგრძელებს სარკისებურ პრინციპს. პასაჟების საყრდენი ბგერები ქმნიან პირველ ვარიაციაში წარმოდგენილ ინტერვალების მოძრაობას, ხოლო აქცენტირებული ხაზი საყრდენი ბგერებისა შეიცავს მონოგრამებს: b-a-c-h, es-e-d, d-es-c-h, შოსტაკოვიჩის პირველი კონცერტის ნოკტიურნის მთავარი თემის მოტივები.

კომპოზიციის კულმინაციას წარმოადგენს „ტრაგიკული კატასტროფა“ რომელიც მოიცავს მეცხრე ვარიაციასა და ეპილოგს. მეცხრე ვარიაციის ინფერნალური ტოკატა-ტარანტელა bricolage და sautille შტრიხების ქსოვილი წარმოაჩენს აგრესიულ დემონურ სახეს. რიტმი და მეტრი არ ემთხვევა ერთმანეთს, ინტერვალების ჯგუფი ჩატეხილ ტრიოლურ აკორდებში ქმნის ორ მელოდიურ ხაზს. პირველი დაფარულია საყრდენ აკორდებში, რომელიც დიალოგს წარმოქმნის მეორე, მის მელოდიურ ხმაში ჩამოყალიბებულ ხაზთან. ვარიაცია ვითარდება ტალღებად, მეორე ტალღის ფაზა ედება აკორდ-ინტერვალურ კომპლექსს პირველი ვარიაციიდან. წარსულთან შეხვედრა, მოკლე დაძაბული დიალოგი მყისიერ და ახლო წარსულთან აბრუნებს თემა-კარკასის რეპრიზას და პირველ ვარიაციას. ანუ პროცესი მთელი სონატისა აღმოჩნდა წრეზე სირბილი. გმირი დაუბრუნდა თავის თავს, თავის ფიქრებს, რომელიც არ არის გადაწყვეტილი. ეპილოგი - გმირის სიკვდილი დინამიური რეპრიზაა პირველი ვარიაციის და თემა კარკასის. ეს არის მწვერვალი მონოციკლისა. თემატური სუბიექტების მწვავე შეჯახება აქ ხდება მხოლოდ რეალური ვიოლინოს ხარჯზე. რეალურისა და ირეალური ვიოლინოს დაპირისპირება შენარჩუნებულია მხოლოდ სტილურ დიალოგში. ეს გახლავთ ეპოქების დიალოგი: გმირს რომელსაც ტანჯავს ეჭვები პასუხობს ექო, ღვთაებრივი სიწმინდის გახსენებით, მუსიკით წარსულიდან. რეალური ვიოლინოს საპასუხოდ ვერდებასა და კითხვებზე ისმის ექო ბახის მეორე სონატის Andante-დან. ეპილოგში გმირის სიკვდილი გადმოცემულია თითქმის მატერეალურად. პირველი ვარიაციის ფრაგმენტები და თემა-კარკასი იხლიჩება ცალკეულ ბგერებად, რაც გადმოსცემს გმირის სულის გაყოფას მიკრონაწილებად. ამ სულისჩამწვევტ სურათს წინ აღუდგება

„მისტიური“ ვიოლინო ბახის ციტატებით, რწმენისა და გადარჩენის იმედით. თუმცა კოსმიური სივრცე მიმართულია დროის მორღვევისკენ „წარსულისა“ და „აწმყოსი“.

კომპოზიტორი იყენებს მრავალ შტრისს ექო სონატაში, რთულ და მარტივ აკორდებს, რომელიც კი შეიძლება შესრულდეს ვიოლინოზე, ხასიათის სწრაფ გარდასახვას. ეს ყოველივე შემსრულებელს უსახავს ძალიან რთულ ამოცანას ტექნიკური და ინტონაციური კუთხით.

განვიხილავთ სერგეი სტადლერის შესრულებას. იგი რუსი მევიოლინე, პედაგოგი და დირიჟორია. რიგი თანამედროვე ნაწარმოების პირველი შემსრულებელია. საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი: ი. სიბელიუსის საერთაშორისო კონკურსი, ჰელსინგი, 1980 – მეორე პრემია; პ. ჩაიკოვსკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსი, მოსკოვი, 1982 – პირველი პრემია და სხვა.

შხედრინის სონატის პირველივე ტაქტებიდან სადაც დიალოგია ორ სამყაროს (ორ ვიოლინოს) შორის, რასაც კომპოზიტორი მიგვანიშნებს ნიუნსითა და დამწერლობით ორ ხაზზე სტადლერი ასრულებს ზედმიწევნით. თანამედროვე მუსიკაში კიდევ უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება დროის შეგრძნებას. თავად კომპოზიტორს აქვს აღნიშვნა – *Sostenuto assai, sempre poco rubato*. შემსრულებელს ენიჭება მეტი თავისუფლება დროის აღქმის. სტადლერის მოსმენისას ნამდვილად შეიგრძობა ორი ვიოლინოს არსებობა, რომელიც მთელი ძალით უპირისპირდება ერთმანეთს. შემსრულებელი ამ ყოველივეს ახერხებს მარჯვენა ხელით, “რეალური” ვიოლინოს პარტიას უკრავს ჯორაკთან ახლოს, ფორსირებული ბგერით, რაც მეტ დაძაბულობას ჰმატებს. ხოლო “მისტიური” ვიოლინოს პარტიის შესრულებისას არ იყენებს ხემის მთელ ძუას, ასრულებს მსუბუქი ხელით.

პირველი ვარიაციის რეალური ვიოლინოს ხაზი გაძლიერებულია ოხმიანი ნოტებითა და აკორდებით. თუმცა ორხმიანი ნოტებს ვხვდებით “ირეალურ” ვიოლინოშიც. შემსრულებლისთვის ძალიან რთულია ინტონაციურად აღნიშნული სონატა. კომპოზიტორი რიგ შემთხვევები უთითებს რომელ სიმზე უნდა შესრულდეს ესა თუ ის ადგილი. სოლ სიმზე შესრულებისას გეჭირდება მაღალი პოზიციები, ამ ამოცანას ართულებს მანამდე არსებული ფაქტურა, სადაც მელოდია სრულდება რე ან ლა სიმებზე.

მეორე ვარიაცია სექსტოლი გრძლიობის მეთექვსმეტედი ნოტებისგანაა აგებული. სტადლერი მას ასრულებს აუღელვებელი, “გაყინული” ბგერით. ყოველგვარი

შფოთვისა და ზედმეტი მოძრაობების გარეშე, ერთ ნიუანსზე. ვარიაციის ბოლოს კვლავ მოისმის სფორცანდირებული აკორდები, რომელიც გვახსენებს ინფერნალურ ხმოვანებას “რეალური” ვიოლინოდან.

მესამე ვარიაცია იწყება წინამორბედის ხასიათში, თუმცა ნიუანსის მომატების ხარჯზე გადადის სხვა ფაზაში, რომელიც ამზადებს აგრესიულ მეოთხე ვარიაციას. სადაც სამხმიანი აკორდებია გადატეხვის გარეშე. ხემის სიმძიმის ცენტრია შუა სიმი, რომელიც ამ შემთხვევაში ლა სიმია.

მეხუთე ვარიაციაში მოცემულია მელოდიური ხასი მარცხენა ხელის ღია რე სიმის პიციკატოს ფონზე, ნიუანსის ცვლასთან ერთად პიციკატო შეცვლილია არკოთი, რასაც მოყვება რიკოშეტიანი მეთექვსმეტედი ნოტები რვა ნოტი ერთ ხემზე. რიკოშეტი უწევს ხან ქვევით ხემით, ხან ზევით ხემით. ერთტაქტიანი პაუზის შემდეგ კვლავ მოყვება მოტორული ტრიოლები, ამჯერად “რეალური” და “მისტიური” ოთხტაქტიანი ვიოლინოების დაპირისპირებით.

მექვსე ვარიაციის ორმაგი ნოტები უმეტესად დისონანსურია. ინტერვალებია აგებულია ჯერ ბგერა რე-დან, შემდეგ ლა-დან. სტადლერი აღნიშნულ ბგერებს ღია სიმებზე უკრავს, რაც უწყვეტ ხმოვანებას სძენს სვლას.

მეშვიდე ვარიაცია კვლავ აგრძელებს ტრიოლების სვლას. ამჯერად სამი ბგერა მოცემულია ზევით ხემით, შემდეგი სამი კი ლიგაზე. მოულოდნელად ამ სვლას მოყვავართ ბახის g-moll სონატასთან. ფაქტურა იგივე რჩება, თუმცა მითითებულია legato. სტადლერი ნელ-ნელა ცვლის შტრიხს, თუმცა ვფიქრობ მართებული იქნება ბახის ციტატის გამოჩენისთანავე შეიცვალოს იგი, მითუმეტეს კომპოზიტორიც ამას მოითხოვს. შედრინი კვლავ მკვეთრად უბრუნდება თავის მოტივს, ამჯერად მისტიური ვიოლინოს ასრულებს sul ponticello-ზე პიანოს ნიუანში, ხოლო რეალური ვიოლინო უპირისპირდება ordinario-თი ფორტეს ნიუანში.

მერვე ვარიაციის აღმავალ და დაღმავალ გამურ სვლებს მევიოლინე ასრულებს მოტორულად. მხოლოდ გამოყოფს დუბლირებულ ნოტებს, რაც ხდება მეტი ხემის გატარებით აღნიშნულ ბგერებზე.

აგრესიულ მეცხრე ვარიაციას ასრულებს პატარა ხემით, დაწოლილი ძუით, “ბაყაყთან” ახლოს. ამ თავბუდამხვევ ვარიაციას მიყვავართ ეპილოგამდე, სადაც პირველად გამოჩნდა სამი ფორტე. ძალიან რთულია ამ მასშტაბის ნაწარმოების შესრულება ფიზიკურად. მეექვსე ვარიაციის შემდეგ ამოსუნთქვის საშუალებას არ

გვაძლევს კომპოზიტორი, მიექანება კატასტროფისა და ნგრევისკენ. ეპილოგის ბოლოს სუსტდება რეალური ვიოლინოს ხმოვანება ჯერ mf-მდე, შემდეგ mp, p, და ბოლო აკორდიც დაწერილია რეალური ვიოლინოს ხაზზე უკვე ppp-ზე.

შხედრინის ექო-სონატა მასშტაბურ-ფილოსოფიური კონცეფტუალური ნაწარმოებია, უმაღლესი პოლიჟანრულობის ნიმუში, ინტენსიური აზროვნებით ბახისა და იზაის შედევრების თანასწორი. სონატის პრინციპები (ფილოსოფიური დისკუსია მარადიულ ღირებულებებზე, თემატიზმის ინტენსიური დამუშავება, საწყისი თემატიზმის გაორება) სინთეზირებულია სტილური ვარიაციების და ბაროკოს ფანტაზიების კანონზომიერებებთან, რომელსაც ავსებს ბგერითი ელემენტების პუანტილური პოლიფონია და უძველესი ჟანრის ექოს თანმიმდევრული იდეა. სონატის წამყვანი პოლისტილისტიკა, რომელიც წარმოდგენილია დიალოგების სერიით: დიალოგი სიცოცხლესა და სიკვდილზე, სტილური დიალოგი, დიალოგი მარადიულობასა და არამარადიულობაზე.

თავი III

1. ვაჟა აზარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატა

როდესაც ვსაუბრობთ მე-20 საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატაზე მნიშვნელოვანია ავღნიშნოთ ვ. აზარაშვილის სონატა სოლო ვიოლინოსთვის, რადგან პროფესიულ ქართულ მუსიკაში ნაკლებად ვხვდებით ამ ჟანრში შექმნილ ნაწარმოებს. ერთ-ერთი მათგანი სწორედ ვ. აზარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატაა.

ვაჟა აზარაშვილი ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია, რომლის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ინსტრუმენტულ მუსიკას, მათ შორის სავიოლინო ნაწარმოებებს.¹³ სამუსიკო სკოლა მან დაამთავრა ვიოლინოს სპეციალობით. როგორც კომპოზიტორი აღნიშნავს, დიდი გავლენა იქონია მასზე მოსწავლეთა ორკესტრში დაკვრამ, რომელსაც ხელმძღვანელობდა მიხეილ ძიძიშვილი. სწორედ საორკესტრო უღერადობამ გადააწყვეტინა გამხდარიყო კომპოზიტორი: „შეიძლება დამენებებინა თავი, რომ არა ორკესტრი“ (ინტერვიუ 28.25.2015). [6] მე-6 სამუსიკო სკოლის დამთავრების შემდეგ სწავლა განაგრძო სამუსიკო სასწავლებელში. აღსანიშნავია, რომ სასწავლებელში სწორედ ვაჟა აზარაშვილისა და მისი თანაკურსელის, ნუგზარ ვაწაძის გამო გაიხსნა საკომპოზიციო განყოფილება (აღ. შავერზაშვილის კლასი). სასწავლებლის წარმატებით დამთავრების შემდეგ კომპოზიტორმა სწავლა განაგრძო თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიაში იონა ტუსკიას კლასში, ხოლო ასპირანტურაში პროფესორ ანდრია ბალანჩივაძესთან. აზარაშვილის სადიპლომო ნამუშევარს - საფორტეპიანო ტრიოს უმაღლესი შეფასება მისცა დ.

¹³ ვ. აზარაშვილის ძირითადი ნაწარმოებებია: 2 მიუზიკლი, 7 ოპერეტა, ბალეტი „ხევისბერი“ (1982), საფორტეპიანო ტრიო (1959), 2 სიმფონია, კონცერტი სიმფონიური ორკესტრისთვის (2005), სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის (1961), კონცერტი ჩელოსათვის (1969), 2 კონცერტი ვიოლინოსათვის (1972, 1973), კონცერტი ალტისთვის (1973), სონატა 2 ვიოლინოსათვის და ფორტეპიანოსათვის (1975), 2 სონატა ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის, სონატა კლარნეტისა და ფორტეპიანოსათვის (1976), კვინტეტი სასულე ინსტრუმენტებისათვის (1978), სიმებიანი კვარტეტი (1988), „ძველი თბილისის სურათები“ (11 პიესა სიმებიანი კვარტეტისთვის, 1990), 3 პიესა ვიოლინოსათვის სიმფონიური ორკესტრის თანხლებით, სავიოლინო პიესები: „სკერცო“, „ნოქტიურნი“, რომელიც თავდაპირველად დაწერილი იყო ვიოლინოსთვის, ხოლო შემდეგ გადატანილი იყო სხვადასხვა ინსტრუმენტისათვის, ფართოდაა გავრცელებული საშემსრულებლო პრაქტიკაში არამარტო საქართველოში, არამედ მისსაზღვრებს გარეთაც. ვოკალური ციკლები. გრიშაშვილის და შ. ნიშნიანიძის ლექსებზე (1980); საესტრადო სიმღერები; სოლო სონატებივიოლონოს (1995) დაჩელოსათვის (2005) და სხვა.

შოსტაკოვიჩმა: „მისი ტრიო გემოვნებით, ტაქტით, თავისებური კოლორიტით დაწერილი ნაწარმოებია. შესანიშნავია ტრიოს მეორე და მესამე ნაწილი.“ (აზარაშვილი 2010:27). [1]

ვაჟა აზარაშვილის პირველი ნაბიჯები საკომპოზიციო ასპარეზზე სწორედ ვიოლინოს უკავშირდება. მისი ერთ-ერთი ადრეული ნაწარმოებია სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის (1961) რომელიც დაწერა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის კონკურსისთვის. აღნიშნული სონატა დაჯილდოვდა პრემიით (პირველი შემსრულებლები იყვნენ კონსტანტინე ვარდელი და ნესტან მესხი).

სოლო სავიოლინო სონატა წინ უსწრებს სონატას სოლო ჩელოსათვის (2005), მიუხედავად იმისა, რომ ვაჟა აზარაშვილის სავიოლინო და ჩელოს სოლო სონატები რადიკალურად განსხვავებული ხასიათის ნაწარმოებებია, სოლო ინსტრუმენტისათვის დაწერილი ნაწარმოებები კომპოზიტორის ინდივიდუალობის გამოვლინების კარგ შესაძლებლობას იძლეოდა. ჩელოს სონატა ტრაგიკული ნაწარმოებია მიძღვნილი ელდარ ისაკაძის ხსოვნისადმი; „როდესაც ელდარის გარდაცვალების ამბავი შევიტყვე, ეს ჩემი უდიდესი ტრაგედია იყო. ცოტა ხნის შემდეგ, ბორჯომში ყოფნისას, დავწერე სონატა სოლო ჩელოსათვის, რომელიც ჩემი საყვარელი მეგობრის, ელდარ ისაკაძის ხსოვნას მიუძღვენია“ (აზარაშვილი 2010:61). [1] იგი პირველად შეასრულა საქართველოს სახალხო არტისტმა, პროფესორმა თამარ გაბარაშვილმა. სონატა შედგება 4 ტემპობრივად კონტრასტული ნაწილისაგან. ნელ ნაწილებში გამოიხატება მეგობრის დაკარგვით გამოწვეული ტკივილი. ფაქტურა და შტრიხების მრავალფეროვნება შემსრულებლისთვის ფართო ასპარეზს ქმნის.

სწორედ ე. ისაკაძე იყო პირველი შემსრულებელი აზარაშვილის ჩელოს კონცერტის (1969), რომელსაც დიდი გამოხმაურება მოჰყვა არა მარტო საქართველოში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც. მ. როსტროპოვიჩი წერდა: „ძვირფას ვაჟას გულწრფელი მადლიერებით იმ დიდი და ღრმა შთაბეჭდილებისათვის, რომელიც ჩემზე მოახდინა ჩელოს კონცერტის მოსმენამ. ვიმედოვნებ და ველი ახალ სავიოლონჩელო თხზულებებს“ (აზარაშვილი 2010:58). [1] ნაწარმოებს უმაღლესი შეფასება მისცა გ. ტორაძემ: „საკონცერტო უანრი წარმოდგენილი იყო შესანიშნავი ნაწარმოებით გ. აზარაშვილის სავიოლონჩელო კონცერტით, რომელიც ახალგაზრდა კონპოზიტორის საუკეთესო შემოქმედებითი მიღწევაა, მისი სწრაფი მხატვრული და პროფესიული ზრდის მაჩვენებელი.

კონცერტმა ერთსულოვნად დიდი მოწონება დაიმსახურა, რაც აიხსნება მისი ძალზე მიმზიდველი მხატვრულ-გამომსახველი თვისებებით.“ (აზარაშვილი 2010:54). [1]

სოლო სავიოლინო სონატის წერისას, როგორც კომპოზიტორი ამბობს, დაეხმარა ის გარემოება, რომ თავად მევიოლინე იყო. „მინდოდა დამეწერა სოლო სონატა, ვინაიდან მე თვითონ ვიცნობ ინსტრუმენტს. თუ არ იცნობ ინსტრუმენტს, სოლოს დაწერა ძნელია“. (ინტერვიუ 28.05.2015). [6] სონატა პირველად შესრულდა 1995 წ. 3 მაისს კომპოზიტორთა კავშირის სარკეებიან დარბაზში ხათუნა თუმშალიშვილის შესრულებით.

ნაწილების რაოდენობის თვალსაზრისით აზარაშვილის სონატა მე-20 საუკუნის ტენდენციების ხაზის გამგრძელებელია, ის ციკლის სტრუქტურისადმი თავისუფალ მიდგომას ირჩევს (ამ ეპოქაში ვხვდებით სონატებს დაწყებული 1 ნაწილიანი სტრუქტურით (რ. შედრინი), დამთავრებული მეტაციკლებით (მ.რეგერი, ე. იზაი). ე. აზარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატა შედგება ორი კონტრასტული ნაწილისაგან. ნაწილებს შორის კონტრასტი მიღწეულია ტემპით, რიტმით, ფაქტურით. პირველი ნაწილი სტატიკურია, ხოლო მეორე ქმედითი, სწრაფვითი ხასიათისაა, რომლის ბოლოსაც კვლავ გაისმის პირველი ნაწილის სტატიკური თემა. სწორედ ეს თემა კრავს მთელ სონატას. აღსანიშნავია რომ ეს თემა – „დილის საარი“ კომპოზიტორს გამოყენებული აქვს „ძველი თბილისის სურათებში“, რომელიც წარმოადგენს საკვარტეტო მინიატიურების ციკლს (არსებობს მისი ვერსიაც კამერული ორკესტრისათვის, (იხ. მაგალითი №27). ციკლი აგებულია ქალაქურ ფოლკლორულ მოტივებზე და გამოირჩევა კომპოზიტორის ხელწერით. მისი შემადგენელი ნაწილებია - „კინტო“, „მუხამბაზი“, „დილის საარი“, „არღანი“, „მშვენიერი მარგარიტა“, „დამწვრისა“, „მხიარული მექისე“, „მოხეტიალე მუსიკოსი“, „სასულე ორკესტრი პარკში - პაროღია“, „ისანი“, „ბანტიანი გიტარა“. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ კომპოზიტორიც შემოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწილი, როგორც ინსტრუმენტული, ასევე ვოკალური ემყარება სწორედ ქალაქურ აღმოსავლურ ფოლკლორს.

საარი დილის სიმღერაა, რომლითაც ვგებებიან ცისკარს, მზის ამოსვლას, აისს. დუდუკის ერთგვარი ტკბილი ჰანგია, რომელსაც უფრო დილაობით (უფრო ქორწილის მეორე დილით) ააზუზუნებენ ხოლმე. საკუთ. დილას ნიშნავს; როცა ამ ჰანგს დუდუკზე უკრავენ, ამით გამოჰხატავენ „ლოცვას მზისადმი“, უფრო მიღებულია ქორწილის მეორე დღეს დილით, როცა ჰაერზე გამოვლენ მოქეიფენი; ძალიან

მელოდიური და გულისაღმძვრელი ჰანგია. საარი იყო ღამეზე, სიბნელეზე გამარჯვებული დღის სინათლის, მზის ამოსვლის, ალიონის ჰიმნი, უდავოა, რომ ის მზის კულტთან არის დაკავშირებული.

მთავარი თემა, რომელიც გამოყენებული აქვს კომპოზიტორს სოლო სონატაში აგებულია ორ აღმავალ სეკუნდურ სვლებზე, აღნიშნული მოტივი საკვარტეტო მინიატურაში „დილის საარში“ გადანაწილებულია მეორე ვიოლინოსა და ალტის პარტიაში. სწორედ ეს მოტივია წამყვანი პიესაში რომელსაც ფონად უდევს ჩელოს მეთექვსმეტედი გრძლიობის პიციკატოები და პირველი ვიოლინოს პარტია, რომელიც ორი ნოტის (Des, B) მონაცვლეობაზეა აგებული. ყოველ ტაქტში იცვლება ბგერების გრძლიობა; იწყება მეოთხედებით, შემდეგ მოყვება მერვედი, ტრიოლები, კვარტოლები სექსტოლები, ოცდამეთორმეტედი ნოტები და შემდეგ იგივე პრინციპით ბრუნდება უკან. მოსმენისას აღიქვამება როგორც იმპროვიზაცია. შემდეგ მოტივი რომელიც ტარდებოდა მეორე ვიოლინოსა და ალტის პარტიაში ინაცვლებს ჩელოს პარტიაში უკვე გახსნილი, დასრულებული სახით. (იხ. მაგალითი №28). პიესას ამთავრებს ვიოლინოებში გატარებული სეკუნდური მოტივი, ჩელოს პიციკატოების ფონზე.

სოლო სავიოლინო სონატაში, კომპოზიტორი მიმართავს ფართო სპექტრის დინამიკას: ოთხი piano-დან სამ forte-მდე. პირველი ნაწილი - Andante-rubato დაწერილია სამნაწილიან ფორმაში (იხ. მაგალითი №29). იწყება სურდინით, რაც მას კიდევ უფრო იდუმალ ელფერს სძენს. ეს ნაწილი იმპროვიზაციის თავისუფლებას გვანიჭებს, რასაც უკვე ვხვდებით ტემპის აღნიშნვასთან ერთად. თუმცა ამის მიუხედავად კომპოზიტორი ხშირად უთითებს ტერმინებს კონკრეტულ ადგილზე, თუ რა სურს თავად. ხშირად ვხვდებით ტემპის ცვალებადობას. მთელი ნაწილი იმპროვიზაციული სულით არის გაჯერებული. მსმენელს რჩება შთაბეჭდილება, თითქოსდა შემსრულებელი იმპროვიზირებს, მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორს ამოწერილი აქვს მთელი ტექსტი, არ მიმართავს ალგატორიკას. ანუ იმპროვიზაციული ქდერადობის ასოციაცია კომპოზიტორის მიერ შეგნებულად მიიღწევა სხვადასხვა ხერხით: ტემპების ხშირი ცვლით, accelerando, poco piu mosso, ritenuto, rubato (იხ. მაგალითი №30).

ამგვარად გააზრებული, იმპროვიზაციულობით გაჯერებული სანოტო ტექსტი აღმოსავლური ტიპის შესრულების მანერასთან იწვევს ასოციაციას. გადიდებული

ჰარმონიული კილო, გაბმული ბანი. კომპოზიტორი აღნიშნავს, რომ მიმართავს ღუდუკის იმიტაციებს, გამოყენებული აქვს გლისანდოები.

პირველი ნაწილი იწყება ზემოთ აღნიშნული უკვე კარგად ნაცნობი აღმაგალი სეკუნდური სვლებით, ღია რე სიმის თანხლებით. ნაწილი ვითარდება მდორედ, ნაკლებად შეიმჩნევა კონტრასტი. ნაწილში ვლინდება მოდალური ფორმის ნიშნები, რაც გულისხმობს მუსიკალური ქსოვილის აგებას კილოების გამოყენებასა და მონაცვლეობაზე, საყრდენი ტონების მონაცვლეობას, რადგანაც აქ არ არის ერთი გაბატონებული და სხვა დაქვემდებარებული საყრდენები. ვაჟა აზარაშვილი იყენებს მოდალობის ცნების ორივე ასპექტს - კილო-მოდალობისა და რიტმო მოდალობის სახით. 3 ტაქტიანი მოტივი იზრდება და ვითარდება სამხშიან აკორდებამდე, რომელსაც გადაყვავართ შუა ნაწილში - *allegro*. ჩქარი ნაწილიც თემის ინტონაციაზეა აგებული. გამოყენებული აქვს ორმაგი ნოტები. ნაწილის კულმინაციაა *andante*, რაც მიღწეულია ყველაზე მაღალი დინამიკის გამოყენებით ამ ნაწილში (სამი ფორტე), და ოთხ ხმიანი აკორდებით. კულმინაციის შემდეგ გამურ სვლებსა და სეკუნდურ მოტევეებს გადაყვავართ სახეშეცვლილ რეპრიზაში, რომელიც დაწერილია ოქტავით ქვემოთ, ორ პიანოზე. თემა უღერს სოლ სიმზე, ბურღონული რე სიმის ფონზე. ყველაზე დაბალი სიმი თემას უფრო ჩაღრმავებულ ხასიათში გადმოსცემს. ნაწილი მთვრდება ოთხი პიანოთი პონტიჩელოზე.

სონატის ნაწილებს შორის ვხედავთ ინტონაციურ კავშირებს. მეორე ნაწილი *Allegro molto con fuoco* დაწერილია ორნაწილიანი ფორმით, კოდით (იხ. მაგალითი №31). თემის მარცვალი ამოზღრილია პირველი ნაწილიდან. განსაკუთრებით აღსანიშნავია დინამიკა, ხშირად ვხვდებით *fortissimo*-ს შემდეგ *sub. piano*-ს. სწორედ დინამიკის კონტრასტებზეა აგებული მთლიანად ნაწილი. მეორე ნაწილს ახასიათებს გამჭოლი დინამიკა. როგორც პირველ ნაწილში კომპოზიტორი აქაც იყენებს ორმაგ ნოტებს ხმოვანების გასაძლიერებლად. გამოყენებული აქვს ნახტომები ერთი სიმის გამოტოვებით, სადაც აქცენტების ხარჯზე მიღწეულია ჩატეხილი რიტმი. ყოველივე ეს შემსრულებლისგან მოითხოვს მაღალ ტექნიკასა და ხემის სრულყოფილად ფლობას. ეს ნაწილი მოტორული ხასიათისაა. იწყება ღია სოლ სიმით. კომპოზიტორი იყენებს *sforzando*-ს შემდეგ სუბიტო პიანოს, აქცენტირებულ ნოტებს. სწორედ ეს დინამიკური „ჩავარდნებია“ მთელი ნაწილის თანმდევი. შუა ნაწილში *sub. pp*-ზე ისმის მელოდია მი სიმზე, ღია რე სიმის მონაცვლეობით. ყოველი ნოტი მი სიმზე

აქცენტირებულია. საინტერესოა, რომ აქცენტირებული ნოტების დაკვრა უწევს ხან ქვევით და ხან ზევით ხემით, რაც კიდევ უფრო ართულებს შემსრულებლის ამოცანას. მითუმეტეს, რომ გამოტოვებულია შუაში ლა სიმი. საჭიროა ხემის სწრაფი გადანაცვლება სიმიდან სიმზე. სიმძიმის სწორად გადანაწილებისთვის მართებული იქნება ამ მონაკვეთის შესრულება ხემის ზედა ნაწილში. კულმინაცია მიღწეულია მაღალი დინამიკით და ორმაგი ნოტებით, რომელიც მოცემულია მაღალ რეგისტრში მი სიმზე. ხდება ინტერვალებისა და ღია რე სიმის მონაცვლეობა მეტექსმეტედი გრძლიობის ნოტებით. კულმინაციას გადავყავართ გამეორებაზე. იგი უფრო ფართო მასშტაბისაა. კოდამდე ხდება ტემპების ვარდნა დინამიკური ალეროდან მოდერატომდე, ორი ტაქტის შემდეგ კი პირველი ნაწილის საწყის ტემპამდე - ანდანტე, სადაც პიანოზე გაისმის სეკუნდურ მოტივებზე აგებული თემა. პირველი ნაწილისგან განსხვავებით აქ არ ვხვდებით აღმოსავლურ ელერადობას, მაგრამ შენარჩუნებულია ბურდონულობა.

აღნიშნული ნაწილი (მეორე ნაწილი) ჰგავს ბ. ბარტოკის სოლო სავიოლინო სონატის მეოთხე ნაწილს Presto-ს. თუმცა ეს უკანასკნელი დაწერილია თავისუფალი რონდოს ფორმით, რომლის რეფრენი აგებულია მუდმივ მოძრაობაზე, ჰომოფონიურ და პოლიფონიურ პასაჟებზე. ორივე სონატაში ნაწილი იწყება ერთხმიანი მოტორული ხასიათის სვლებით. ნაწილის განვითარებასთან ერთად ორივე კომპოზიტორი იყენებს უკვე ორხმიან ინტერვალებს (იხ. მაგალითი №32). ბარტოკი რეფრენიდან ეპიზოდზე გადასვლისას მიმართავს ერთი ბგერის გამეორებას მრავალჯერ და შემდეგ pizzicato-თი გადადის ეპიზოდის თემაზე. იგივე ხერხს მიმართავს აზარაშვილიც; იყენებს 4 ბგერისგან შემდგარ მელოდიას, რომელსაც შემდეგ იმეორებს pizzicato-თი და გადადის კოდაზე, რომელიც ამოზრდილია პირველი ნაწილის მოტივებიდან. ორივე კომპოზიტორი იყენებს წინა ნაწილის თემის მელოდიას (ბარტოკი მესამე ნაწილის მოტივებს იყენებს მეოთხე ნაწილში) (ტ.ტ. 270-311)

სონატაში აზარაშვილს გამოყენებული აქვს ისეთი საშემსრულებლო ხერხები როგორცაა pizzicato (როგორც მარჯვენა, ასევე მარცხენა ხელის შესრულებით), (იხ. მაგალითი №33), sul ponticello (დაკვრა ჯორაკთან). ამ უკანასკნელს იყენებს piano-ს გასამდიდრებლად. ორივე ნაწილს დაჰყვება ბურდონული ბანი (პირველ ნაწილში ღია სიმი რე, ხოლო მეორეში - სოლ). სონატაში მრავლადაა გამოყენებული ინტერვალები და აკორდები, რაც დამახასიათებელია სოლო სავიოლინო სონატისთვის. ხდება

ნაწილობრივ აკომპანიმენტის ჩანაცვლება. ვხვდებით სეკუნდურ, კვარტრულ, კვინტურ აკორდებს.

სონატის შესრულებისას საჭიროა სწორი ბალანსის პოვნა ორ სიმზე დაკვრისას. კომპოზიტორი ყოველთვის იყენებს ღია სიმების თანხლებას. ორ სიმზე დაკვრისას, მითუმეტეს თუ მათგან ერთ-ერთი ღია სიმია, საჭიროა ხემის სიმძიმის გადატანა სიმზე სადაც უღერს მელოდია. ასევე შემსრულებლის ამოცანაა არ დაიკარგოს ღია სიმის უღერადობა თითის შემთხვევითი შეხებით მასზე.

ქართული ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური ნაკადი და ძველი თბილისის კილო-ინტონაციური სფერო ვაჟა აზარაშვილის შემოქმედების ერთერთი მნიშვნელოვანი წყაროა, რომლის არეალშიც მოიაზრება არა მარტო ციკლი „ძველი თბილისის სურათები“ და სოლო სავიოლინო სონატა, არამედ აზარაშვილის პიესა სოლო ალტისათვის „ძველი თბილისი“ (2015), რომელიც პირველად შესრულდა კონსერვატორიის მცირე დარბაზში 2016 წლის 15 ნოემბერს ვაჟა აზარაშვილის დაბადებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილ საავტორო კონცერტზე გიორგი ცაგარელის მიერ. სამნაწილიანი ფორმით (რეპრიზის ნიშნებით, სწრაფვითი შუა ნაწილით) დაწერილი პიესა, ინტონაციით, ფაქტურით ძალიან გავს სოლო სავიოლინო სონატას. კომპოზიტორი იყენებს აღმაველ სეკუნდურ სვლებს, რასაც მიმართავს სოლო სონატის პირველი ნაწილის დასაწყისში, დაღმაველ გლისანდოებს. ორხმიან მერვედ ნოტებს *accelerando*-თი მიყვავართ შუა ნაწილამდე, რომელიც მსგავსია სოლო სავიოლინო სონატის მეორე ნაწილისა, სწრაფვითი ხასიათით, ორხმიანი ნოტებით. რეპრიზას ამზადებს ოთხივე ნოტისგან შედგენილი მერვედი ნოტების კომბინაცია, რომელიც *pizzicato*-თი აიღება. რეპრიზაში კომპოზიტორი უბრუნდება საწყის თემას. პიესაში აღსანიშნავია ისეთი ხერხების გამოყენება, როგორცაა; მარჯვენა ხელის *pizzicato*, ხელოვნური ფლაჟოლეტები, ტემპების ხშირი ცვლა, გლისანდოები და ა.შ.

ვაჟა აზარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატა ამ ჟანრის თვალსაჩინო ნიმუშია, რომელიც, მიუხედავად მისი აშკარა მხატვრული ღირებულებისა, სამწუხაროდ, დღესდღეობით იშვიათად სრულდება და არ არის დამკვიდრებული პედაგოგიურ და საშემსრულებლო პრაქტიკაში. შესაძლოა ამის მიზეზი არის ის, რომ სონატა მევიოლინეების წინაშე რთულ ამოცანებს სახავს, როგორც ტექნიკური, ისე ინტონაციური კუთხით. სონატის შესრულება მოითხოვს წვრილ თითებრივ ტექნიკას.

ინტონაციური სიზუსტეა საჭირო ყველა ორმაგი ნოტების გამოყენებისას, რადგანაც ხშირად ინტერვალების სვლა მოცემულია ღია სიმების ფონზე. კომპოზიტორი იყენებს ფაქტიურად ყველა ინტერვალს პატარა სეკუნდით დაწყებული ნონით დამთავრებული. ამ სონატის შესრულება რეკომენდებული იქნებოდა კონსერვატორიის მაღალი კურსის სტუდენტებისთვის და დაეხმარება მათ არამარტო ტექნიკისა და ინტონაციის განვითარებაში, არამედ თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების გამომუშავებაში – სონატა იძლევა თვისუფალი ინტერპრეტაცია-იმპროვიზირების საშუალებასაც; შემსრულებლის წინაშე დგას ამოცანა შეარჩიოს და მსმენელს შესთავაზოს სწორი ინტერპრეტაცია.

ვაჟა ახარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატას გააჩნია ყველა ის ღირსება, რომელიც მას კუთვნილ ადგილს მიუჩენს მე-20 საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატებს შორის.

2. ეკა ჭაბაშვილის სოლო სავიოლინო სონატა მანათობელი ხემით

ეკა ჭაბაშვილი ქართული თანამედროვე საკომპოზიტორო სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენელია. 1995 წელს დაამთავრა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (საკომპოზიციო ფაკულტეტი). მის შემოქმედებას მიეკუთვნება თხზულებები: ოპერა – ოპერა-გამოფენა "მოხეტიალესულები"; ბალეტები: "ციალი", "ფერხული სიკვდილთან"; სიმფონიები: 1 "კოსმოსი", 2 "იანიდაინი", 3 "უკუნითი უკუნისამდე"; საორკესტრო მუსიკა: სიმფონიური ტრილოგია "სხეულები", "ანდაზები", "აქსიომა", "მოზაიკა", კონცერტი საქსოფონის, არასტანდარტული ორკესტრისა და გუნდისათვის (1992), "მოზაიკა" ჩაფიქრებული იმპროვიზაცია სოლო ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის(1996); კამერულ-ინსტრუმენტული: საფორტეპიანო "პანორამა", "დიფსომანია" სოლოარფის, პიესები სხვადასხვა ინსტრუმენტების შემადგენლობისათვის, სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის(1993), "გალერეა"(1992, აუდიო-ბგერითი ისტორია, 1994, საქართველოში პირველი შესრულება, 2007 –აშშ), იმპროვიზაცია დუეტისათვის (ფლეიტა და ფორტეპიანო ანელექტრონიკა, 2002, პირველი შესრულება საქართველოსა და სომხეთში, 2006 – საფრანგეთში), "დიფუზია" ქართული ხალხური საკრავებისათვის (2006, სალამური, დუდუკი, დოლი, ფანდური-ჩონგური, ჭიანური);

გუნდები: "ქორალი"(III პრემიერაგერმანია), "პოეტი"(1996, a cappella შერეული გუნდისათვის); საორგანო: მიკრო ორატორია "გალობანი სინანულისანი"; თეატრალური მუსიკა: "აღვა"(რუსთაველის თეატრი), "ხმაური და მძვინვარება" პოლოგრამული თეატრისათვის, "საკრავების თეატრი".

იგი მრავალი კონკურსის გამარჯვებული თუ ფესტივალების მონაწილეა: 2011 წელს გახდა საგუნდო მუსიკის და ალკამაარის საორგანო მუსიკის კონკურსის გამარჯვებული გახდა. 2007 წელს აიღო III პრემია თავისი საგუნდო ნაწარმოებით „ქორალი“ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის კონკურსზე, 2003 წელს მიიღო წოდება - საუკეთესო ახალგაძრდა ქართველი კომპოზიტორი, 1996 წელს საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის კონკურსზე მისმა საფორტეპიანო ნაწარმოებმა „პანორამა“ მიიღო I პრემია.

ეკა ჭაბაშვილი XXI საუკუნის ქართველ კომპოზიტორთა შორის მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. მას აქვს საკუთარი ხელწერა, ჩამოაყალიბა საკუთარი „მულტი-ტოპოფონიური ტექნიკა“ (Multi-topophonic Composition Technique). აღნიშნული საკომპოზიციო ტექნიკა როგორც კომპოზიტორი განმარტავს: „რამდენიმე უცხო სიტყვის შეჯახებით წარმოდგება და ნიშნავს - მრავალ მუღერ ადგილს“. ამ ტექნიკის გაჩენა მედიტაციური ესთეტიკისადმი ინტერესითაა გამოწვეული, მას ახასიათებს თავისუფალი ბუნება. „მულტი-ტოპოფონიურ“ საკომპოზიციო ტექნიკაში შეიძლება შევხვდეთ სხვა მუსიკალურ სისტემებსა და საკომპოზიციო ტექნიკებს. ფონი (phone) ბერძნული სიტყვაა, რაც ნიშნავს ბგერას, ხმას. მის ქვეშ კომპოზიტორი გულისხმობს ხმოვან მატერიას. ტოპო (topos) ნიშნავს ადგილს, რაც გულისხმობს ხმოვანი მატერიის ადგილს მთლიან მუსიკალურ ქსოვილსა და აკუსტიკურ გარემოში. მულტი (multum) ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს ბევრს, მრავალს. მულტი აღნიშნავს ტოპო-ფონიის - აუღერებული ადგილების სიმრავლეს.

ჭაბაშვილის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია თეატრალურ-ვიზუალურ მუსიკას, რაც ამ საუკუნის ძიებებიდან არის გამოწვეული. ვიზუალიზაცია და მუსიკა შერწყმულია მის ნაწარმოებში როგორცაა: ნოველები „მსოფლიოს 7 საოცრება“ (2000-2002 წწ), რომანი ფორტეპიანოს, სინათლის, კინოს, სუნისა და პოლოგრამების თეატრისთვის - „ხმაური და მძვინვარება“ (2005 წ), ოპერა-გამოფენა „მოხეტიალე სულები“ (2002-2009 წწ) და მრავალი სხვა.

სონატა ვიოლინოსათვის „მანათობელი ხემით“ დაიწერა სპეციალურად ჩემთვის (ანა მამისაშვილისთვის) დოქტურანტურაში სწავლის პერიოდში თამარ ბულიას რჩევით.

კომპოზიტორს კონკრეტული შემსრულებელი ჰყავდა წარმოდგენილი: „რა თქმა უნდა ეს იყო ანა მამისაშვილი, მას მისი ბგერის ხარისხი მქონდა წარმოდგენილი (ამიტომ სონატის მთავარი თემატური მასალა ასეთი ტემბრული ჟღერადობისაა, ძალისმიერი და საკმაოდ მსუყე ძლიერი ბგერებისთვის, ასევე მისი საშემსრულებლო-ტექნიკური შესაძლებლობების მაღალი მომზადების გამო, თავისუფლად ვიყენებ საშემსრულებლო სირთულეებს, ზოგჯერ ისე გავერთე, რომ ერთი ადგილას გამეპარა შესასრულებლად არაკორექტული კომბინაცია (მაგალითად, სიმის გადაწყობის დროს მხედველობიდან გამომრჩა, რომ მარცხენა ხელი უნდა ყოფილიყო თავისუფალი scordatura-სთვის, მექანიკური შეცდომაა, მაგრამ არსებითი).“ აღნიშნავს კომპოზიტორი [7].

ასევე შემსრულებელს გულისხმობდა, მაგრამ არა კერძოდ მე, როდესაც თანამედროვე საშემსრულებლო ხერხებსა და საკომპოზიციო ტექნიკაზე ფიქრობდა. კომპოზიტორის მიზანი ასევე იყო საგანმანათლებლო რესურსის შექმნაც ამ სონატის ფარგლებში, რაც მდგომარეობს თანამედროვე საშემსრულებლო სავიოლინო ხერხების გამოყენებაში, ამ ხერხების მეშვეობით მრავალფეროვანი ტემბრული პალიტრის შექმნა და სივრცე-დროითი განზომილების ჭაბაშვილისეული ინტერპრეტაციის გაზიარება შემსრულებლის მიერ მისი „ბგერითი სიმკვრივის ხარისხის“ მეშვეობით.

„ბგერითი სიმკვრივის ხარისხი“ არის კომპოზიტორის შემოქმედებაში ის ვირტუალური მოვლენა, რის ნოტირებასაც ვერცერთი კომპოზიტორი ვერ ახერხებს, სწორედ ამიტომ ერთეული ტანდემები შემსრულებელთან, ხშირად კომპოზიტორის მუსიკის საშემსრულებლო სტილის საფუძველს წარმოადგენს. მაგალითად, ჭაბაშვილის ჟღერადობრივი იდეის ჩემს მიერ განხორციელება იქნება ეტალონი სხვა შემსრულებლებისთვის ამ სონატის ინტერპრეტირებისას, რაც მდომარეობს ბგერის რეალურ აკუსტიკურ გარემოში გავრცელებისას ჟღერადობის სიმკვრივის ხარისხის განსაზღვრაში, რის შედეგადაც ვიღებთ კომპოზიტორის სტილისთვის მახასიათებელ მუსიკალურ დროსა და სივრცეს, რომელიც კომპოზიტორის მუსიკის შესრულების სტილის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორია და მისი მუსიკის ინდივიდუალობას განსაზღვრავს. (ასეთი ტანდემის არ არსებობის შემთხვევაში შემსრულებელი იღებს

უკვე მისთვის ნაცნობ საშემსრულებლო ეტალონს, სადაც კომპოზიტორის ინდივიდუალური სტილური მანკვინებელი იკარგება, მაგალითად ბარტოკი შესრულდეს ბეთჰოვენის სტილში, ან ბახი ვებერნის სტილში და ა.შ.) ამდენად მნიშვნელოვანია კომპოზიტორის სიცოცხლეში შემსრულებელთან ერთობლივი მოღვაწეობა. კომპოზიტორის სტილის მანკვინებელი არა მარტო საკომპოზიციო ტექნიკისა და ბერათწარმოებაში გამოიხატება, არამედ უდიდესი როლი აქვს მისი ნაწარმოებების „საშემსრულებლო ეტალონის“ შექმნას ეს კი კომპოზიტორსა და შემსრულებელს შორის ტანდემების შედეგად ყალიბდება და გადაეცემა თაობებს.

კომპოზიტორს საკუთარ მუსიკაში ბგერის წარმოებაზე თავისი შეხედულება აქვს, მის მუსიკაში სივრცე გაიშვიათებულია, როგორც მაგალითად, მიკროსკოპში ჩახედვისას მოლეკულებს შორის რომ მანძილები დავინახოთ. ამ სურათს თუ ასოციაციურად დაგუკავშირებთ მუსიკის ფაქტურას, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ სივრცული დაფა რომელზეც დალაგებულია „ინტონაციური სივრცეები“, ისინი ქმნიან გამკვრივებულ სივრცულ კუნძულებს და თითოეულ მათგანს დროის ავტონომიური ფენომენი აქვს, ამგვარად ვხვდებით მიმოფანტულ მრავალ სივრცეებს თავისი ინდივიდუალური დროებით, რომელსაც „ფსიქო დროებს“ უწოდებს თავად კომპოზიტორი. ამიტომ მისი ნაწარმოების შესრულებისას, აბსულიტური რიტმული თანაზომიერების დაცვა, პირიქით, არღვევს ზემოთ აღწერილ მრავალსივრცულ იდეას და დროთა სიმრავლეს. ეს სივრცეები შესაძლოა პარალელურ შრეებადაც გაჩნდნენ ან დიაგონალზე იყვნენ წარმოდგენილი. ამიტომ ნაწარმოების შესრულებისას ძირითადი აქცენტი სწორედ ტემბრულ მრავალფეროვან წარმოებას ეთმობა, რათა ეს შრეები დამოუკიდებლად არსებობდნენ და ვერტიკალად არ ერთიანდებოდნენ. თუ ამ პრინციპს გაითვალისწინებს შემსრულებელი და განაცალკევებს სივრცულ კუნძულებს სწორედ „ბგერის სიმკვრივის ხარისხის მეშვეობით“, (ანუ შექმნის 3 ან 4 ბგერისწარმოების ნაირსახეობას) მაშინ ადვილი ხდება მხატვრულ-გამომსახველობითი სახეების წარმოება. მაგალითად, სონატის პირველი ნაწილის მთავარი თემის პირველივე ტაქტებში (10-17ტ.ტ) ქვედა შრეს ქმნის უხეში ტრემოლოიანი სეპტიმა სულ პონტიჩელოში, ხოლო ზედა შრეში კიდევ ორი პლასტია პიციკატოსი და ძირითადი ნათელი ინტონაციის მეორე ნახევარში (18-24 ტ.ტ. იხ. მაგალითი №34). პარალელურად მიდის ორი შრე, ზედა ნათელი ღია ბგერით იკვრება, ქვედა კი გაყინული და სივრცეში მიტოვებული ბგერებით. ან (ტ.45-დან), სადაც ქვედა

შრეში მონოტონურ პულსარს ქმნის პიციკატო, მეორე შრე ორბგერიანი ინტონაციაა, მესამე შრეში კედევ განსხვავებული დროის პულსარი ჩნდება ზედა რეგისტრში (ფა - მესამე ოქტავაში) სამივე შრეს კი კვეთს აგრესიული აკორდული აქცენტებით, რომელიც კიდევ თავის მეოთხე დროის ნაკადს ქმნის. (ამგვარად, აქ 4 სხვადასხვა ტემბრული ხარისხის ბგერის წარმოება უწევს შემსრულებელს. იხ. მაგალითი №35)

ზემოთ აღწერილი შედარებები არის „საშემსრულებლო ეტალონის“ ანალიზი. ეს არ არის შემსრულებლისთვის საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის შექმნის შეზღუდვა, პირიქით, ეს არის ზონა, სადაც ის კომპოზიტორის სტილს უკეთ შეიგრძნობს და მისი იდეის სრულფასოვან ინტერპრეტაციას ქმნის, შესაძლოა ძალზედ ინოვაციურსაც.

ე. ი. „საშემსრულებლო ეტალონი“ იქმნება კომპოზიტორის სტილის დასამკვიდრებლად და არ განსაზღვრავს შემსრულებლის საშემსრულებლო სტილს, შემსრულებელი თავის სტილში უკვე აკეთებს ამ ეტალონის საშემსრულებლო ინტერპრეტაციას.

სონატაში ფაქტიურად წარმოდგენილია 2 პერსონაჟი, ვიოლინო და ხემი. სტანდარტული ნაწარმოებისაგან განსხვავებით სადაც ხემი ასრულებს ფუნქციას გადმოსცეს მუსიკა, მას ამ სონატაში სხვა დატვითვაც აქვს. ხემზე დახვეულია მანათობელა მატერია, რომელიც კიდევ ერთ შრეს წარმოადგენს ამ ნაწარმოებში - ქმნის ვირტუალურ მუსიკას, რომელსაც მევიოლინე ასრულებს, ის მუდმივად აკონტროლებს ხემის მოძრაობის პლასტიკას, რასაც მანათობელა ხემით დემოსტრირებს, ამ მხრივ მევიოლინეს ემატება „ქორეოგრაფიული“ ვალდებულება, რაც ნაწარმოების „თეატრალიზებულ“ მხარეს წარმოადგენს. ამ ხერხის გამოყენება განპირობებული კომპოზიტორის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი მნიშვნელოვანი კონცეფციით - „მუსიკის ვიზუალიზაცია“, ეს იდეა წითელი ხაზით გასდევს მის თითქმის ყველა ნაწარმოებს, იგი ყოველ ჯერზე ცდილობს ვიზუალიზაციის სხვადასხვა ხერხის მიგნებას. ამ შემთხვევაში ეს აისახა მანათობელი ხემის ფუნქციაში, რომელიც სიბნელეში ხატავს ან ხაზავს იმ მუსიკას, რაც უღერს.

მანათობელა ხემის მეშვეობით კომპოზიტორს სურს მუსიკის ანარეკლის, მუსიკის ფანტომის დემოსტრირება მატერიალურ-ხედვით სივრცეში. (ერთგვარი ექსპერიმენტი, შეიძლება ითქვას, დღევანდელი მულტიმედიაური სამყაროს

გამოძახილი). ამ თვალსაზრისით ეს სონატა მულტიმედიაა, ამიტომ ასევე შეიძლება განისაზღვროს სონატა ვიოლინოსა და მანათობელი ხემისთვის.

მანათობელი ხემის ფუნქცია მარტო დაწერილი მუსიკალური მასალის შესრულების შედეგად უბრალოდ მიღებული ნახაზით კი არ გამოისახება, არამედ მუსიკის შექმნის დროს უკვე გააზრებულია მისი მოძრაობის ტრაექტორია. ამგვარად შესრულებისას შუქის მეშვეობით იქმნება სწორედ ის ნახაზი, რამაც ასევე განაპირობა ასეთი მუსიკალური მასალა.

ეკა ჭაბაშვილი თავის სონატაში იყენებს ისეთ საშემსრულებლო ხერხებს, რომლებიც ტემბრულ მრავალფეროვნებას ჰმატებს ნაწარმოებს. ესაა, არკოსა და პიციკატოს კომბინაცია, უხეში რიკოშეტი და მსუბუქი სალტანდო, რომლის ფონზეც უდერდება სხვადასხვა სიმაღლის ბგერების ალიატორული რიტმული იმპროვიზაცია, ხემის მოძრაობა სცვლა ერთ ბგერაზე სულ ტასტოდან სულ პონტიჩელომდე, ფლაჟოლეტებისა და გლისანდოების ნაირსახეობები, სკორდატურა და წყობის შეცვლა, რომელზეც იკვრება შემსრულებლის სურვილისამებრ საკუთარი რეპერტუარიდან სხვადასხვა კომპოზიტორების ციტატები (რა თქმა უნდა უდერადობა შეცვლილი იქნება და შეიქმნება აშლილ ვიოლინოზე დაკვრის ეფექტი) და ა.შ. აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორი დიდ თავისუფლებას ანიჭებს შემსრულებელს.

თავის სონატაში ეკა მიმართავს საკრავის ტექნიკური ხერხების გაფართოებასაც, მაგალითად, მეორე ნაწილში ორი სიმის გადაწყობა ხდება, ასევე ფერის შესამატებლად შემსრულებელი ზანზალაკებს იკეთებს ხელზე, ვხვდებით მიკროტონებს და ვიოლინოზე დასაკრავად არასტანდარტულ ადგილებს, როგორცაა ჯორაკის იქით, ან მოქლონებთან ახლოს (იხ. მაგალითი №36).

სონატა ორ ნაწილიანია ინტროდუქციით.

ინტროდუქციაში უკვე იქნება სივრცული ატმოსფერო, რომელშიც ნაწარმოებია დაწერილი, ესაა მუსიკალური დროის მიღმა არსებული სტატიური მუსიკალური მასალა, სადაც სივრულ ბარიერებს ქმნის დინამიკა და აქცენტები. უკვე ჩნდება ვირტუალური უდერადობის 1 წამიანი ფრაგმენტები, რაც შუქის რიტმული იმიტაციებით მსმენელში წარმოშობს მუსიკალურ ფანტაზიას, მანამდე გაუდერებული 20წამიანი გრძლიობის ბგერის მეშვეობით, რომელიც წესით მსმენელის ყურს ჯერ კიდევ უნდა ახსოვდეს იმ მოკლე დროის მანძილზე რაც ხემის უხმოდ მოძრაობას დასჭირდება. ინტროდუქციაში გაჭიმული ბგერებისთვის გამოყენებულია ხემის

სხვადასხვა ნაწილებით დაკერის ტექნიკა ტემბრული მრავალფეროვნებისთვის: ტრემოლოები იკვრება ხემის ქვედა ნაწილში, ხოლო ხემის მოძრაობის ადგილის გრადაციების ცვლა იწყება ხემის ზედა ნაწილში და მოემართება ხემის ქვედა ნაწილისკენ. ტემბრული მრავალფეროვნებისთვის გამოყენებულია სურდინაც. შესავალი 1 წუთამდე გრძელდება, შესაძლოა ცოტა მეტიც. ამზადებს მსმენელთა განწყობასა და დარბაზის აკუსტიკას, ქმნის იმ სივრცით-დროის ატმოსფეროს, სადაც მუსიკა უნდა გაუღერდეს. ამიტომ მისი შესრულებისას ამ ფაქტორის გათვალისწინება აუცილებელია. ეს არ არის ინტროდუქცია მხოლოდ ნაწარმოების მხატვრული სახეებისთვის, ეს არის ინტროდუქცია მსმენელის განწყობის მოსამზადებლად.

I ნაწილს ეწოდება „მოზაიკა“ (Mozaic). სახელწოდება მიიღო სწორედ არასტანდარტული სონატური ალეგროს ფორმის გამო, აქ თითქოს ბაროკოს ფორმასაც ეხმიანება, ამავე დროს მთავარი, დამაკავშირებელი და დამხმარე პარტიების არსებობა იზიარებს კლასიკური სონატის ფორმის ელემენტებს, თუმცა მთავარი და დამხმარე პარტიების არაკონტრასტულობა უკვე თანამედროვე სონატებისთვის დამახასიათებელი თვისებაა (მაგ. ბულეზის საფორტეპიანო სონატაში), ამავდროულად ჩნდება თავისუფალი ღია ფორმის ელემენტებიც. კომპოზიტორის აზრით, მოზაიკური აზროვნება ვლინდება მასალის განლაგების მეთოდში, როდესაც ახლო ხედში, სადაც მხოლოდ ფრაგმენტებია მოცემული მთლიანი ფორმა არ გამოისახება ნათლად, საბოლოოდ კი, შორიდან, უკვე მთლიან სურათს ვხედავთ.

აქ იკვეთება ექსპოზიცია მთავარი პარტია ნათელი თემით (ტ.ტ.10-26), დამუშავებითი ხასიათის დინამიური დამაკავშირებელი პარტია (ტ.ტ.27-44) და მრავალშრიანი დამხმარე პარტია (ტ.ტ.45-59), დამუშავება იწყება ტ.60-დან დამაკავშირებელი პარტიის მასალაზე ტ. 68-დან ჩნდება დამხმარე პარტიის მუსიკალური მასალა, რომელიც ტ. 90-დან ერწყმის დამაკავშირებელ პარტიას და აქტიური გლისანდოების მეშვეობით აღწევს კულმინაციას ტ.95-ში (იხ. მაგალითი №37). რეპრიზა იწყება 97-ე ტაქტიდან, თემა ტემბრალურად სახეშეცვლილია კულმინაციის შემდეგ შემოსული ფლაჟოლეტების მეშვეობით, რეპრიზა ფორმის თვალსაზრისით ექსპოზიციის მსგავსია, თუმცა მასალა თავისებურ მოდიფიკაციას განიცდის. 144-ე ტაქტიდან ებმის პატარა კოდა მეორე პარტიისა და ინტროდუქციის

მუსიკალურ მასალაზე. მოზაიკურობის შთაბეჭდილებას ქმნის დამაკავშირებელი პარტიის ხშირი და ხანგრძლივი გამოჩენა, რაც ერთგვარ რონდოსებრიობას აძლევს ფორმას, თითქოს რეფრენის ფუნქცია აქვს, თუმცა მასალის წყობა და მისი დამუშავებითი ხასიათი ამ ფაქტს ძალიან ფორმალურს ხდის. ამიტომ ვთვლი რომ უფრო სონატური ალეგროს ფორმაა შენარჩუნებული ვიდრე რონდოსი. თუმცა ფორმის აგების პირამიდული გეომეტრიული სტრუქტურა ამის ილუზიას იწვევს. მოზაიკის ფორმა A-B-C-B1-C1-B2-A1-B3-C2. პირამიდის ცენტრი გამოდის C1 შემოსახლვრული B ნაწილებით.

II ნაწილი ალექტორიკულ ფორმაშია დაწერილი და ფორმა მოცემულია დასაწყისშივე:

The FORM:

Tuning

- quotation A (30 sec.) - (select yourself)
- segment (free selection)
- quotation B (1min) - (select yourself)
- segment (free selection)
- quotation C (1.30 min) - (select yourself)
- segment (free selection)
- quotation D (1 min.) - (select yourself)
- segment (free selection)
- quotation E - (30 sec.) - (select yourself)

Last Tuning

მეორე ნაწილი იწყება „Tuning“ და მთავრდება „Last Tuning“, ეს არის ნაწილები როდესაც შემსრულებელი მუსიკალურ მასალაშივე გადააწყობს ინსტრუმენტს ახალ წყობაში და ბოლოს ისევ გადმოაწყობს სტანდარტულ კვინტურ წყობაში. მეორე ნაწილში ინსტრუმენტის წყობა იცვლება ისე, რომ პირდაპირ ჩადებულია მუსიკალურ მასალაში, როგორც მხატვრულ-გამომსახველობითი ელემენტი. ამ მხრივ ნაწარმოებში წყობის შეცვლა არ განაპირობებს კონცერტის დროს რეპერტუარში დისკომფორტულ წვეტას ინსტრუმენტის ასაწყობად.

მეორე ნაწილში მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს 5 მუსიკალურ ციტატას, რომელსაც შემსრულებელი ირჩევს სურვილისამებრ საკუთარი რეპერტუარიდან,

საყურადღებოა, რომ ეს ციტატები სრულდება უკვე გადაწყობილ ვიოლინოზე და რა თქმა უნდა განსხვავებულად უდერს ორიგინალისგან. თითოეული ციტატის დრო წინასწარაა მითითებული ფორმის გეგმაში, რომელიც მეორე ნაწილის დასაწყისშივეა მოცემული. ციტატებს შორის მოცემულია ავტორისეული სეგმენტები. ავტორი შემსრულებელს სთავაზობს 4 სეგმენტს, რომელიც შემსრულებელმა ციტატებს შორის უნდა ჩასვას, თუმცა რომელ მათგანს რომელი ციტატის შემდეგ შეასრულებს დამოკიდებულია შემსრულებელზე. ის თავად ალაგებს თანმიმდევრობას, იმის მიხედვით, თუ რომელ ციტატას რომელი გაგრძელება მოუხდება.

ამგვარად, კომპოზიტორი აკონტროლებს დროის პარამეტრს და ფორმას, რომელიც რეგულირდება ფორმის გეგმაში, შემსრულებელი კი ირჩევს ციტატებს და სეგმენტების თანმიმდევრობას ციტატებს შორის.

სეგმენტების მეშვეობით კომპოზიტორი ინარჩუნებს საკუთარი ნაწარმოების სტილს და იმ დროით-სივრცით ატმოსფეროს რაც ინტროდუქციაში აქვს მოცემული.

ნაწარმოები (სონატის პირველი ნაწილი) პირველად შესრულდა 2018 წლის 25 მაისს ფესტივალზე „ქალი და მუსიკა“, ხოლო მთლიანად ორივე ნაწილი კი ამავე წლის 28 მაისს, საკვალთმშენებელი კონცერტზე.

ჩემს შემთხვევაში მუსიკალური ციტატები ავირჩიე სწორედ იმ ნაწარმოებისაგან, რომელის შევასრულე აღნიშნულ კონცერტზე. ამან კიდევ უფრო საინტერესო გახდა სონატა, რადგან მსმენელს ჯერ კიდევ ყურში ქონდა ყველა ის ნაწარმოები, რომელიც შესრულდა და ფაქტიურად სონატა გახდა დამავირგვინებელი კოდა მთელი ამ კონცერტისა.

დასკვნა

როგორც ანალიზმა ცხადყო, XX საუკუნის სავიოლინო სონატაში მნიშვნელოვანი სიახლეებია არა მარტო ჟანრის ახლებური გააზრების, არამედ ტემბრული ელერადობის და განსაკუთრებით ინსტრუმენტის ტექნიკური შესაძლებლობების გაფართოვების თვალსაზრისით.

XX საუკუნეში შექმნილი ყველა სოლო სავიოლინო სონატა წარმოადგენს სხვადასხვა სკოლებისა და მიმართულების კომპოზიტორების შემოქმედებითი ძიებების რეზიუმეს (დრამატურგიულ, სტილურ, მუსიკალური ენის, კომპოზიციურ), მიუხედავად იმისა არიან ისინი კომპოზიტორ-შემსრულებლები თუ არა. ამიტომაც პრაქტიკულად ყველა სონატა წარმოადგენს კომპოზიტორის სტილურ პორტრეტს. იმ შემთხვევაში თუ კომპოზიტორი მევიოლინეცაა სონატა ატარებს მისთვის დამახასიათებელ საშემსრულებლო ინდივიდუალიზმის თვისებებს. რაც გამოიხატება გარკვეულ შტრიხებისადმი დამოკიდებულებაში, ვირტუოზულ მეთოდებში, საშემსრულებლო სტილში. სოლო სონატა წარმოადგენს ტექნიკური ნოვაციების ძიებებს არა მხოლოდ კომპოზიტორებისა, არამედ ნაციონალური საშემსრულებლო სკოლებისაც. ყველა კომპოზიტორი თავის სონატაში აფიქსირებს საშემსრულებლო ხელოვნების ევოლუციის გარკვეულ ეტაპს.

ჩვენს მიერ განხილული XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატები ერთის მხრივ წარმოადგენენ ნოვატორულ ქმნილებებს, ხოლო მეორეს მხრივ მჭიდრო კავშირში არიან ბაროკოს ეპოქიდან მომდინარე ჟანრის იმანენტურ თვისებებთან როგორცაა: 1) იმპროვიზაციულობა; 2) კომპოზიციური თავისებურებები; 3) პოლიფონიურობა 4) სკორდატურა;

განვიხილოთ თითოეული ცალ-ცალკე:

1) ბაროკოს ეპოქიდან დაწყებული, სოლო სავიოლინო ნიმუშები, მევიოლინეს აძლევდა შემსრულებელს იმპროვიზირების თავისუფლებას. განსხვავებით მე-18, მე-19 საუკუნის ნაწარმოებებისგან, სადაც კომპოზიტორს გამოწერილი ჰქონდა ყველაფერი ტექსტში, თუ რა და როგორ უნდა შესრულებულიყო, მე-20 საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატები შემსრულებლებს კვლავ გვაძლევს შესაძლებლობას მიემართოთ იმპროვიზაციას.

2) XX საუკუნეში სონატური ფორმა ზოგიერთ შემთხვევაში კარგავს თავის მნიშვნელობას, რაც გამოწვეულია ტონალური აზროვნების რღვევით მუსიკაში. ერთ-ერთი მთავარი პრინციპის “ტონალური დამოკიდებულების” რეალიზება ხდება შეუძლებელი. სხვა შემთხვევებში ფორმა შენაჩუნებულია ზოგად ჩარჩოებში, მაგრამ ერწყმის სტრუქტურირების სხვადასხვა პრინციპს.

ბაროკოს ეპოქის სონატურ ფორმას ახასიათებს უფრო ერთგვაროვანი თემატიზმი, კონტრასტების ნაკლებობა ზოგიერთ შემთხვევაში, სექციების არათანაბარი მასშტაბი, პირველადი ტონალობის ჩვენება ექსპოზიციაში, დამუშავებაში სუბლომინანტური ტონალობა და რეპრიზაში კვლავ დაბრუნება მთავარ ტონალობაში.

3) პოლიფონიურობა ბუნებრივია დამახასიათებელია XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატისთვის, ისევე როგორც ბაროკოს ეპოქის სონატებისათვის. ორმაგი ნოტები, აკორდები, ფარული ორხმიანობა ამდიდრებს სოლო ინსტრუმენტის ხმოვანებას და შემსრულებლის წინაშე აყენებს არცთუ ისე იოლ ამოცანას. ეს ეხება როგორც მარჯვენა ხელის, ასევე მარცხენა ხელის ტექნიკას. მარჯვენა ხელისთვის სირთულეს წარმოადგენს სამხმიანი და ოთხხმიანი აკორდების დაკვრა, მით უმეტეს როდესაც მას ერთვის მარცხენა ხელში თითების რთული კომბინაცია (გვხვდება აკორდები სადაც ერთიდაიგივე თითის გადატანა გვიწევს სხვადასხვა სიმებზე), რაც დამახასიათებელია XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატისათვის.

4) XX საუკუნის ქართველი კომპოზიტორის ეკა ჭაბაშვილის სოლო სავიოლინო სონატაში ვხვდებით ისეთ ტექნიკას როგორცაა სკორდატურა. ამავე ტექნიკას მიმართავს ბაროკოს ეპოქის კომპოზიტორი ბიბერი თავის სონატებში. თუმცა უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ ბაროკოს ეპოქაში სკორდატურის ტექნიკა ფართოდ იყო გავრცელებული და ეს უადვილებდა მევიოლინეს სავიოლინო ტექნიკის სირთულეების დაძლევას. დღესდღეისობით კი საქმე სხვაგვარადაა. ჩვენს შემთხვევაში პირიქით უჭირს შემსრულებელს როდესაც საქმე ეხება გადაწყობილ სიმზე დაკვრას. როდესაც სიმს გადავაწყობთ ბუნებრივად იცვლება აპლიკატურაც და თითის დაჭერისას წარმოიქმნება სხვა ბგერა. ეკა ჭაბაშვილი მიმართავს სკორდატურის ხერხს ციტატების შესრულების დროს, რომელსაც არჩევს თავად შემსრულებელი. ციტატა სრულდება იგივე აპლიკატურით, ამიტომ იცვლება მელოდიის ზოგიერთი ბგერა, ზოგი კი უცვლელი რჩება რადგან გადაწყობილია მხოლოდ ერთი სიმი. ამგვარად

წარმოიქმნება ალუზია იმ კომპოზიტორის ნაწარმოებისა საიდანაც აღებული გვაქვს ციტატა.

რეგერის სოლო სავიოლინო სონატები თითქმის არ გვხვდება თანამედროვე ქართულ საშემსრულებლო პრაქტიკაში, არც სკოლებში და არც კონსერვატორიებში. მოსწავლეები და სტუდენტები არ ასრულებენ აღნიშნულ ნაწარმოებს. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ძალიან საინტერესო და სასარგებლო იქნებოდა ამ სონატების საშემსრულებლო პრაქტიკაში დამკვიდრება. როგორც ყველა სოლო სავიოლინო ნაწარმოები ავითარებს მევიოლინის იმპროვიზაციულ აზროვნებას. სოლო ნაწარმოებში უფრო თავისუფალი და ამავდროულად ძალიან რთულია შექმნა ნაწარმოების ინტერპრეტაცია აკომპონიმენტის გარეშე ისე, რომ მუსიკა „შეივსოს“ და იყოს სრულყოფილი. ამისთვის მეტი ფიქრი და ნაწარმოების სწორად აღქმა და „დალაგება“ საჭირო. რეგერი შემსრულებელს სთავაზობს მრავალ სავიოლინო ხერხებსა და სირთულეებს, არპეჯირებულ აკორდებს, ორმაგ ნოტებს (რასაც ვხვდებით ყველა სოლო სავიოლინო სონატაში პოლიფონიის წარმოსაქმნელად), პასაჟებს. Op. 91 მეშვიდე სონატის პირველ ნაწილში იყენებს ორმაგი ნოტების ისეთ კომბინაციას, როგორცაა სექსტა-ტერცია (13-14 ტაქტი), დამხმარე თემაში ტრიოლებში (25-26ტტ.) დაღმავალი სვლა ქრომატიული სექსტებით ღია სიმებთან კომბინაციაში (ტაქტი 16). ეს ყოველივე მარცხენა ხელის ტექნიკის განვითარებას უწყობს ხელს.

იზაიმ გაამდიდრა სოლო სავიოლინო სონატის ჟანრი თავისი 6 სონატით. მისი სონატები უმნიშვნელოვანეს ადგილს იკავებს მევიოლინეთა რეპერტუარში და დღემდე ინტენსიურად სრულდება. იზაის მეტაციკლი უნიკალურია. რადგან მან სონატის ჟანრი ახალ საფეხურზე აიყვანა, მასში ასახულია სავიოლინო მუსიკის და ვიოლინოზე შემსრულებლობის ევოლუცია ბაროკოს ეპოქიდან ვიდრე XX საუკუნემდე.

იზაის 6 სავიოლინო სონატა წარმოადგენს მეტაციკლს, რომლის შემადგენელი სონატები ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია როგორც თემტურად, ისე იდეურად. თითოეულ სონატაში წარმოდგენილია იმ შემსრულებლის საშემსრულებლო სახე, რომელსაც მიეძღვნა, გარდა ამისა, ყველგან იგრძნობა საკუთრივ იზაის სტილი, ასევე ბახის, ზოგადად ბაროკოს ხელწერა. ამიტომ, გასაკვირი არაა, რომ ციკლის

სხვადასხვა სონატებში მეორდება ერთიდაიგივე თემატიზმი, როგორცაა მაგალითად პირველი სონატისა და მეორე სონატის მესამე ნაწილები.

იზაის მეტაციკლის უნიკალურობას ადასტურებს ის ფაქტი, რომ კომპოზიტორმა გაიაზრა ის როგორც ერთიანი საკონცერტო პროგრამა, რომელიც არ საჭიროებს სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოების ჩართვას.

იზაი იყო უდიდესი ნოვატორი, რომელმაც გაამდიდრა ვიოლინოს ტექნიკურ-გამომსახველობითი შესაძლებლობები, მათ შორის სავიოლინო პოლიფონიისა. იგი იყენებს ხუთ-ექვსხმიან აკორდებს სხვადასხვა სტრუქტურაში, რაც დამახასიათებელია XX საუკუნისთვის: ბარიოლაუს, რომელიც მოიცავს ძალიან მაღალ პოზიციებს, ორი ღია სიმზე ნახტომით. ღია სიმები რეზონირებენ და ქმნიან აკუსტიკურ საორდანო პუნქტს, პრაქტიკაში შემოაქვს მეტად ფართო ვიბრაცია. მისთვის დამახასიათებელია თითების პოზიციური კომბინაცია (ტონების, ტერციების, კვარტებისა მიყოლებული ნახევარი ტონებით) ღია სიმების ფონზე. ეს უკანასკნელი ასრულებს ბურღონული ბანის ფუნქციას (პაგანინის, ერნსტის ტექნიკის განვითარება). სწორედ ეს სიახლეები და ნოვაციები წარმოაჩენს იზაის ინდივიდუალურ ხელწერას, მისი მუსიკის სპეციფიკას.

პროკოფიევის სავიოლინო სონატაში ჩანს კომპოზიტორის ორიგინალური სავიოლინო ხელწერა, რომელიც ასახავს მისი სტილის ტიპიურ მხატვრულ თვისებებს: რელიეფურობას, ლაკონურობას, ჰარმონიული აზროვნების სიცხადეს, ზოგჯერ ირონიას, იუმორს, გულწრფელობას და ღრმა ჰუმანურობას.

მიუხედავად მარტივი ფაქტურისა, შეიძლება ითქვას, რომ ეს სონატა არც ისე იოლი შესასრულებელია ინტონაციური კუთხით. პროკოფიევი სოლო სონატაში იყენებს დიდ ინტერვალურ ნახტომებს (კვარტა, სექსტა) მი სიმზე, რაც მოითხოვს პოზიციის შეცვლას და შემსრულებელს ინტონაციურ ამოცანას უქმნის. რაც შეეხება აკორდულ ფაქტურას, კომპოზიტორი არ იყენებს რთულ თითებრივ კომბინაციას აკორდებში. ოთხხმიან აკორდებში, თუ მას დავეოფთ ინტერვალურად, ქვედა ინტერვალური ძირითადად კვინტაა (იყენებს ღია სიმებს ან პირველი თითით აღებას) ხოლო ზედა ინტერვალური ძირითადად სექსტაა, სხვა ინტერვალის შემთხვევაში ერთ-ერთი სიმი ღია სიმია, რაც ინტონაციურად უფრო მოსახერხებელია შემსრულებლისთვის.

რ. შხედრინის “ექო-სონატა” ერთ-ერთი ურთულესი შესასრულებელი ნაწარმოებია მევიოლინეთათვის. სონატაში კომპოზიტორი იყენებს რთულ აკორდულ ფაქტურას, პასაჟებს, დისონანსურ ხმოვანებას, არკოს და პიციკატოს კომბინაციას, დინამიკის მკვეთრ ცვლას. ეს ყოველივე მოითხოვს შემსრულებლის როგორც სავიოლინო ტექნიკისა და ხერხების იდეალურ ფლობას, ასევე ფიზიკურ გამძლეობას.

შხედრინის “ექო-სონატა” აზროვნების სიღრმითა და ინტენსიურობით მასშტაბურ-ფილოსოფიური კონცეფტუალური ნაწარმოებია, უმაღლესი პოლიჟანრულობის ნიმუში, ინტენსიური აზროვნებით ბახისა და იზაის შედევრების საპირწონე. სონატის პრინციპები (ფილოსოფიური დისკურსი მარადიულ ღირებულებებზე, თემატიზმის ინტენსიური დამუშავება, საწყისი თემატიზმის გაორება) სინთეზირებულია სტილური ვარიაციების და ბაროკოს ფანტაზიების კანონზომიერებებთან, რომელსაც ავსებს ბგერითი ელემენტების პუნტილური პოლიფონია და უძველესი ჟანრის „ექოს“ თანმიმდევრულად განხორციელებული იდეა. სონატაში წამყვანი პოლისტილისტიკაა, რომელიც წარმოდგენილია დიალოგების სერიით: დიალოგი სიცოცხლესა და სიკვდილზე, დიალოგი მარადიულსა და წარმაგალზე, სტილური დიალოგი.

ვაჟა აზარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატა ამ ჟანრის მცირერიცხოვან ქართულ ნაწარმოებთა რიგს მიეკუთვნება, რომელიც შექმნილა ეროვნულ მუსიკაში. მიუხედავად მისი აშკარა მხატვრული ღირებულებისა, სამწუხაროდ, დღესდღეობით იშვიათად სრულდება და არ არის დამკვიდრებული პედაგოგიურ და საშემსრულებლო პრაქტიკაში.

აღნიშნული სონატა მევიოლინეებს შემდეგ ამოცანებს უსახავს: სონატის შესრულება მოითხოვს წვრილ თითებრივ ტექნიკას. ინტონაციური სიზუსტეა საჭირო ყველა ორმაგი ნოტების გამოყენებისას, რადგანაც ხშირად ინტერვალების სვლა მოცემულია ღია სიმების ფონზე. კომპოზიტორი იყენებს ფაქტიურად ყველა ინტერვალს პატარა სეკუნდით დაწყებული ნონით დამთავრებული. ამ სონატის შესრულება რეკომენდებული იქნებოდა კონსერვატორიის მაღალი კურსის სტუდენტებისთვის და დაეხმარება მათ არამარტო ტექნიკისა და ინტონაციის განვითარებაში, არამედ თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების გამომუშავებაში— სონატა იძლევა თავისუფალი ინტერპრეტაცია-იმპროვიზირების საშუალებასაც.

ვაჟა აზარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატას გააჩნია ყველა ის ღირსება, რომელიც მას კუთვნილ ადგილს მიუჩენს მე-20 საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატებს შორის.

ქართული თანამედროვე კომპოზიტორის ეკა ჭაბაშვილის სოლო სავიოლინო სონატა „მანათობელი ხემით“ ახალი სიტყვაა, ნოვატორული ქმნილებაა ქართულ სავიოლინო ლიტერატურაში. როგორც ჭაბაშვილის უმრავლეს ნაწარმოებში აქაც მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ვიზუალურ საწყისს. მანათობელი ხემის მეშვეობით კომპოზიტორს სურს მუსიკის ანარეკლის, მუსიკის ფანტომის დემოსტრირება მატერიალურ-ხედვით სივრცეში და ქმნის ჭეშმარიტ ინსტრუმენტალ თეატრს ერთი შემსრულებლისათვის.

ეკა ჭაბაშვილი თავის სონატაში იყენებს ისეთ საშემსრულებლო ხერხებს, რომლებიც ტემბრულ მრავალფეროვნებას ჰმატებს ნაწარმოებს. ესაა, არკოსა და პიციკატოს კომბინაცია, უხეში რიკოშეტი და მსუბუქი სალტანდო, რომლის ფონზეც უღერდება სხვადასხვა სიმაღლის ბგერების ალიატორული რიტმული იმპროვიზაცია, ხემის მოძრაობის ცვლა ერთ ბგერაზე sul tasto-დან sul ponticello-მდე, ფლაჟოლეტებისა და გლისანდოების ნაირსახეობები, სკორდატურა და წყობის შეცვლა, რომელზეც იკვრება შემსრულებლის სურვილისამებრ საკუთარი რეპერტუარიდან სხვადასხვა კომპოზიტორების ციტატები და ა.შ. აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორი დიდ თავისუფლებას ანიჭებს შემსრულებელს.

კომპოზიტორის საინტერესო ჩანაფიქრით ნაწარმოებს გადაყვავართ სრულიად სხვა სამყაროში. მუსიკას აღვიქვამთ არამარტო ყურით, არამედ მას ვხედავთ თვალითაც. ვფიქრობთ, რომ ეკა ჭაბაშვილის ეს სონატა ძალიან საინტერესო და განსხვავებული ნაწარმოებია და გურჩევთ მევიოლინეებს მის შესრულებას.

წინამდებარე ჩვენს მიერ დისერტაციაში განხილული სონატები თვალნათელი მაგალითია თანამედროვე სოლო სავიოლინო სონატის უანრის მრავალფეროვნებისა. ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, როგორც მასშტაბებით, ასევე მხატვრული თუ იდეური ჩანაფიქრით, თუმცა ვფიქრობთ, რომ თითოეული მათგანი წარმოადგენს XX საუკუნის მუსიკალური კულტურისათვის მნიშვნელოვან ფასეულობას და მათი შესრულება მევიოლენეს ზრდის როგორც ტექნიკური თვალსაზრისით, ასევე ამდიდრებს მის მუსიკალურ აზროვნებას.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. აზარაშვილი ვაჟა, *უკან მოხედვის არ მეშინია*. თბილისი 2010
2. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ., ნადარეიშვილი მ. *მუსიკალური ნაწარმოებების ანალიზი. ლექციები*. თბილისი 2012
3. გრიშაშვილი იოსებ, ქალაქური ლექსიკონი: (საარქივო მასალა)/[გამოსაც. მოამზადა რუსუდან კუსრაშვილმა]. – თბ.: სამშობლო, 1997 (სამშობლო).
4. ქართული მუსიკის ენციკლოპედიური ლექსიკონი. – თბილისი 2015
5. შარიქაძე ნანა GESJ: Musicology and Cultural Science 2010|No.2(6) “*თეატრალურ-ვიზუალური საწყისის შესახებ ეკა ჭაბაშვილის შემოქმედებაში*”.
6. ინტერვიუ ვაჟა აზარაშვილთან 28. 05. 2015
7. ინტერვიუ ეკა ჭაბაშვილთან 25. 23. 2018
8. მუსიკის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბილისის სახემწიფო უნივერსიტეტის მესხეთის ფილიალის გამოცემა, შემდგენელი ანზორ თამარაშვილი, მთავარი რედაქტორი გულბათ ტორაძე. ახალციხე 2005
9. Brewer, C. E. (2011). *The Instrumental Music of Schmeltzer, Biber, Muffat, and their Contemporaries*. Ashgate Press.
10. Chafe, Eric Thomas. *The Church Music of Heinrich Biber*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1987.
11. Martens, Frederick H. “*Violin Mastery: Talks with master violinists and teachers*” New York Frederick. A. Stokes Company Publishers 1919.
12. Nadareishvili Marika. GESJ: Musicology and Cultural Science 2015| No.2(12)*MUSICAL IDENTITY IN NEW GEORGIAN MUSIC: NATELA SVANIDZE – EKA CHABASHVILI*.
13. Petzoldt Richard, *Georg Philipp Telemann*, (New York: Oxford University Press, 1974) 93.
14. Hadden, J. Cuthbert. Ysaye. (Modern misicians. London, 1914. Chapter XXVI). Hadow W. H., Sonata form, L.-N. Y., 1896;
15. Stockhem, M. Eugene Ysaye et la musique de chambre / Michael Stockhem. – Liege, 1990.
16. Thibaud, J., Dorian, J-P. Souvenirs de Jacques Thibaud. *Un violon parle*. Recueillis par Jean-Pierre Dorian. Paris, 1953.
17. Ysaye, Antoine and Bertram Ratcliffe. *Ysaye, His Life, Work, And Influence*. London: William Heinemann Ltd, 1947.

18. Ysaye, A. Eugene Ysaye, 1858-1931: etude biographique et documentaire illustree sur sa vie, son oeuvre, son influence / Antoine Ysaye. — Bruxelles: Editions Ysaye, 1972. — 240 p. +supplement iconographique
19. Ауэр, Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичнойклассики / Леопольд Ауэр; общ. ред. И. Ямпольского. — М.: Музыка, 1965.
20. Гинзбург, Л. С. Исследования. Статьи. Очерки /Лев Гинзбург. — М.: Сов. композитор,1971.
21. Гинзбург, Л. С. История скрипичного искусства. Вып. 1 /Лев Гинзбург, ВладимирГригорьев, В. Ю. Проблемы звукоизвлечения на скрипке. Принципы и методы:Методическая разработка для преподавателей струнных отделений музыкальных училищи училищ искусств / Владимир Григорьев. — М., 1991.
22. Григорьев, В. Ю. Эжен Изай // Творческие портреты композиторов: Популярный справочник / ред. О. Гусева. М.: Музыка, 1990
23. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50 — 80-е годы / Г. В. Григорьева. — М.: Сов. композитор, 1989.
24. Гуревич, Л. Н. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации / Л. Н. Гуревич. — Л.: Музыка, 1988.
25. Гутников, Б. Л. Интонация в игре на скрипке / Борис Гутников. — Л., 1984
26. Гутников, Б. Л. Об искусстве скрипичной игры / Борис Гутников. — Л.: Музыка.Ленингр. отд-ние, 1988.
27. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. — М.: Музыка, 1984.
28. Друскин, М. С. О западно-европейской музыке XX века / М. С. Друскин. — М.: Сов.композитор, 1973.
29. Изай, Э. Анри Вьетан — мой учитель / Эжен Изай; пер. с фр: Л: Гинзбурга //Музыкальное исполнительство. Вып. 8. — М., 1973.
30. История зарубежной музыки: XX век: учеб. пособие для студентов вузов / ред.Н. А. Гаврилова. — М.: Музыка, 2005.
31. Каган, М. С. Системный подход к комплексному изучению искусства / М. С. Каган //
32. Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 3. — Л., 1979.
33. Каган, М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннегостроения мира искусств. Ч. 1-3 / М. С. Каган. — Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972.
34. Конрад, Н. И. О барокко / Н. И. Конрад // Конрад Н. И. Избранные труды. — М., 1974.

35. Корредор, Х. М. Беседы с Пабло Казальсом [пер. с фр.] / Хосе Мария Корредор. — Л.:Музгиз, 1960. — 370.
36. Крейнина, Ю. В. К проблеме стиля Макса Регера / Юлия Крейнина // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. — М., 1979.
37. Крейнина, Ю. В. Макс Регер как явление немецкой музыкальной культуры: Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения / Крейнина Юлия Вольфовна; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — М., 1976.
38. Крейнина, Ю. В. Макс Регер: жизнь и творчество / Юлия Крейнина. — М.: Музыка, 1991.
39. Крейнина, Ю. В. Регер и мастера XX века / Юлия Крейнина // Проблемы истории австро-немецкой музыки: первая треть XX века. — М., 1983.
40. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / Лобанова Марина. — М.: Музыка, 1994.
41. Мартынов, И. И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / Иван Мартынов. — М.: Музыка, 1970.
42. Мартынов, И. И. Сергей Прокофьев / И. Мартынов. — М.: Музыка, 1968.
43. Михайлов, М. О классицистских тенденциях в музыке XIX — начала XX века / Михаил Михайлов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. — Л.: Музыка, 1963.
44. Мнацаканян, Г. А. О композиторском творчестве Эжена Изай: опыт постановки вопроса / Г. А. Мнацаканян // Музыковедение. — 2013 — №1.
45. Мострас, К. Г. Интонация на скрипке: методич. очерк / Константин Мострас. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1962.
46. Музыкальная энциклопедия. Том 5. Симон — Хейлер, Гл. ред. Ю. В. Келдыш; Издательство: Советская энциклопедия 1981.
47. Нестеров, С. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых исполнительских исканий музыки XX века / Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2009
48. И. Нестьев. Прокофьев. М., Музгиз, 1957
49. Ойстрах, Д. Ф. Жак Тибо / Давид Ойстрах // Советская музыка. — 1953. — № 11.
50. Ойстрах, Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью Письма / Д. Ф. Ойстрах; сост. В. Григорьев. — М.: Музыка, 1978.
51. Петраш, А. Сольная скрипичная соната и сюита до Баха и в творчестве его современников [Текст] / А. Петраш // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л., 1984. 169

52. Прокофьев С. Повесть о человеческом мужестве.— «Вечерняя Москва», 1947, 30 октября.
Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 253.
53. Прокофьев и мировая музыкальная культура [Текст] : Тезисы докладов международной конференции. - Донецк : изд-во ДИИ, 1991. - 68 с.
54. Прокофьев, С. Автобиография [Текст] / Сергей Прокофьев. - М. : Музгиз, 1973.
55. Прокофьев, С. Материалы. Документы. Воспоминания [Текст] / Сергей Прокофьев.- М.,???
56. Прокофьев, С. Мясковский Н. Переписка [Текст] / Сергей Прокофьев, Николай
57. Мясковский. - М., 1977. - 348 с.
58. Прокофьев о Прокофьеве [Текст] : статьи и интервью / Сергей Прокофьев. - М., 1991
59. Протопопов, В. Принципы музыкальной формы И.С. Баха / Владимир Протопопов. —М.: Музыка, 1981.
60. Протопопов В.В. Воспоминания о Рахманинове. – М.: Музыка, 1988. – 153
61. Раабен, Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей: Биографические очерки / Лев Раабен. —М., Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1967.
62. Раабен, Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов: Биографические очерки/ Лев Раабен. — Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1969.
63. Раабен, Л. Н. История русского и советского скрипичного искусства / Лев Раабен. — Л.:Музыка, 1978
64. Раабен, Л. Н. Мастера скрипичной педагогики / Лев Раабен. — Л., 1970.
65. Раабен, Л. Н. Мастера советского камерно-инструментального ансамбля / Лев Раабен. —Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1964.
66. Раабен, Л. Н. Музыка барокко / Лев Раабен // Вопросы музыкального стиля: сб. ст. /ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. — Л., 1978.
67. Рабей, В. О. Георг Филипп Телеман / Владимир Рабей. — М., 1974.
68. Рабей, В. О. Сонаты и партиты Баха для скрипки соло / Владимир Рабей. — М.: Музыка,1970.
69. Рeger, М. Упадок и возрождение музыки [Текст] : материалы и документы /Макс Рeger // Зарубежная музыка XX века. - М., 1975.
70. Сорокер; Я. *Скрипичное творчество Прокофьева*Издательство музыка Москва 1965.
71. Сорокер; Я. *Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. “Советскийкомпозитор”* Москва 1973.

72. Холопова, В. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50 - 60-е годы) [Текст] : Труды ГМПИ им. Гнесиных / Валентина Холопова // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Вып. 132. - М., 1994.
73. Щедрин, Р. К. Автобиографические записки [Текст] / Родион Щедрин. - М. : АСТ, 2008.
74. Энеску, Дж. Воспоминания / Джорджи Энеску; пер., вступ. ст., коммент. Е. Мейлаха. —М.; Л.: Сов. композитор, 1964. — 263
75. Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. *Лазутина Татьяна Владимировна*. К вопросу о музыкальной танатологии <http://jurnal.org/articles/2009/filos1.html> 5.03.2017.
76. <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?12>
77. <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=list&d=3&p=2&w1=%E1%83%A4&w2=%E1%83%A3>
 უცხო სიტყვათა ლექსიკონი 23.09.2018
78. <http://www.mmv.ru/person/kaler.htm> 5.06.2018
79. <https://www.allmusic.com/artist/maxim-vengerov-mn0002297182/biography> 5.06.2018
80. www.ekachaba.narod.ru
81. <http://www.josefspacek.com/> 25.12.2018

დანართი
სქემები

საერთო ნიშანთვისებები ბაროკოს სონატებსა(ფანტაზიებს) და
XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატებს შორის
(დისერტაციაში განხილული სონატების მაგალითზე)

სონატის აგებულების პრინციპი	ნაწილების ურთიერთდამოკიდებულება (ნელი-ჩქარი-ნელი-ქარი)	მეტაკციკლები	ძველი ჟანრების გამოყენება (სარაბანდა, ჟიგა, კურანტა, ჩაკონა)	პოლიფონიურობა	ვარიაციულობა	აქტურის თავისებურებები კორდული, ორხმიანი.	რელიგიურ-ფილოსოფიური ხასიათი	რიტორიკული ფორმულები ჯარარცმის, catabasis, dies irae.	სკორდატურა
-----------------------------	--	--------------	--	---------------	--------------	--	---------------------------------	---	------------

ბახი	+	+	+	+	+	+	+	+ჯვრის	
ტელემანი	+	+	+	+	?	+	+		
ბიბერი		+	+	+	+	+	+	+ჯვარ- ცმის	+
რეგერი	+	+	+	+	+	+	+	+ჯვრის, dies irae catabasis	
იზაი		+	+	+	+	+		dies irae	
პროკოფიევი				+	+				
შედრინი				+	+		+	+catabasis	
ახარაშვილი				+					
ჭაბაშვილი				+					+

XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატების საერთო ნიშანთვისებები

(დისერტაციაში განხილული სონატების მაგალითზე)

მეტაციკლები	ნაწილების რაოდენობის თავისუფალი აგებულება	პროგრამულობა	თემატური თაღები ნაწილებს შორის და მათ შიგნით	ციტატები-ალუზიები	სონატაში თემატური მასალის პერსონიფიცირება	ინდივიდუალური სანოტო დამწერლობა	მიძღვნები	მონოგრამები
-------------	---	--------------	--	-------------------	---	---------------------------------	-----------	-------------

რეგერი	+	+მეტაციკლი	+	+	+				
იზაი	+	+მეტაციკლი	+	+	+	+ ვიოლინო მოქმედი გმირი	+	+	+
პროკოფიევი		+ 3 ნაწილი						+	
შხედრინი		+ 1 ნაწილი	+	+	+	+ 2 ვიოლინოს დაპირისპირება	+	+	+
ახარაშვილი		+ 2 ნაწილი		+					
ჭაბაშვილი		+ 2 ნაწილი			+	+ ვიოლინო და მანათობელა ხემი	+	+	

XX საუკუნის სოლო სავილინო სონატის ძირითადი დამახასიათებელი ტექნიკურ-გამომსახველი ხერხები (დისერტაციაში განხილული სონატების მაგალითზე)

	სკორდატურა	ნიუნსების მკვეთრი კონტრასტი	დაკვრა გრიფზე, მოქლონებთან, ჯორას უკან	პიციკატო როგორც მარჯვენა, ისე მარცხენა ხელით	გლისანდო	ხელოვნრი ფლაჯოლიკები	შტრისების მრავალფეროვნება	დიაპაზონი
რეგერი								დიდი
იზაი		+	+	+	+		+	დიდი
პროკოფიევი					+			საშუალო
შედრინი		+		+	+	+	+	დიდი
აზარაშვილი		+		+	+			დიდი
ჭაბაშვილი	+		+	+	+	+	+	დიდი

მაგალითები

მაგალითი №1

op. 42 პირველი სონატის პირველი ნაწილი, დამუშავება

მაგალითი №2

op. 42 პირველი სონატის ფუგა

მაგალითი №3

op. 42 მეოთხე სონატა ფუგა

მაგალითი №4

op. 91 მეშვიდე სონატა პირველი ნაწილის დამხმარე თემა

მაგალითი №5

სონატა №1 (III ნაწილი)



სონატა-ბალადა №3



მაგალითი №6; სონატა №2



მაგალითი №7; სონატა №2



მაგალითი №8; სონატა №2



მაგალითი №9 სქემა 1

ე.იზაი სონატა №2 პირველი ნაწილი

შესავალი	ექსპოზიცია				დამუშავე	სარკისებურ რეპრიზა
	მთ.პა	შემ.	დამხ.პა	დ.		
10	6	3	11	4	38	15
a	a	e	e	c	d a A e a	a

მაგალითი №10



მაგალითი №11 სქემა 2

ე. იზაისონატა №2მეორე ნაწილი

a		b		Coda
a	a1	a2	b	c
6	5	5	7	2
e	e-h	h	fis-h	e

მაგალითი №12 სქემა 3

ე. იზაისონატა №2 მესამე ნაწილი

T	Var.1	Var.2	Var.3	Var.4	Var.5	Var.6	Coda
A	a1	a2	a3	a4	a5	a6	
9	9	9	9	9	9	10	9
G	G	G	g	G	e E	E	G

მაგალითი №13 სონატა №2



მაგალითი №14 სქემა 4

ე. იზაისონატა №2 მეოთხე ნაწილი

ექსპოზიციია			დამუშავება	რეპრიზა	კოდა
შეს	მც	დაშ			
a	b	c a	c1 a2	b1	c2
9	17	5+9	37 + 3	13	8
a	a	c	f a	a	a

მაგალითი №15; სონატა №2



მაგალითი №16; სონატა №2



მაგალითი №17

ს. პროკოფიევი პირველი თემა



პროკოფიევი მეორე თემა



მაგალითი №18



მაგალითი №19: პროკოფიევი, პირველი ნაწილი დამხმარე პარტია



მაგალითი №20

პროკოფიევი მეორე ნაწილი, მეხუთე ვარიაცია

Var. V

მაგალითი №21

პროკოფიევი III ნაწილი მეორე თემა

მაგალითი №22

რ. შედრინი “ექო სონატა”

Thema *Lunga* *Sostenuto assai, sempre poco rubato*

Rodion Schtschedrin
Rodion Shchedrin

მაგალითი №23

Musical notation for Example 23, showing a treble clef staff with a melody and a piano accompaniment. The melody consists of eighth and quarter notes, with a fermata over the final note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with dotted rhythms in the left hand.

მაგალითი №24

Musical notation for Example 24, showing a treble clef staff with a melody and a piano accompaniment. The melody includes a trill (tr) and a fermata. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with dotted rhythms in the left hand.

pp senza espress.

მაგალითი №25

Musical notation for Example 25, showing a treble clef staff with a complex, fast-paced melody and piano accompaniment. The piece is marked "stesso tempo" and "ff (senza arpegg.)". The melody is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The piano accompaniment is also highly rhythmic, with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with dotted rhythms in the left hand. The piece ends with a fermata and a final chord.

პეგანიზი კაპრისი 14

14

Musical score for 'Paganini Capriccio 14'. The score is written in 3/4 time and consists of three staves. The first staff is marked 'Moderato' and features a melodic line with various ornaments and slurs. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures. Performance markings include 'segue' above the first and second staves, 'p' (piano) below the second staff, and 'cresc.' (crescendo) below the third staff. The key signature has one flat (B-flat).

მაგალითი №26

Musical score for 'Example No. 26'. The score is written in 3/4 time and consists of four staves. The first three staves show a melodic line with various ornaments and slurs. The fourth staff provides harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures. Performance markings include 'legato' below the second staff and 'tr.' (trill) above the fourth staff. The key signature has one flat (B-flat).

მაგალითი №27

ვ. ახარაშვილი საკვარტეტო მინიატურა “დილის საარი”

3. დილის საარი 3. Dilis Saari (Morning Tune)

Andante

The musical score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It is in 3/4 time and marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each with four staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and 'con sord.' (con sordina) marking. The second system includes a first ending bracket labeled '1'. The third system continues the melodic and harmonic development. The bass line features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up.

მაგალითი №28

ვ. აზარაშვილი საკვარტეტო მინიატურა “დილის საარი”

3

p sub. *rubato arco* *p*

4

pizz. *f* *fort. ten.*

5

pizz. *f* *v*

მაგალითი №29 ვ. აზარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატის პირველი ნაწილის სქემა

A	A1	B	coda A2
a a1 a2 a3 a4 b	b b1 b2	c	a a1 a
d	ქრომატ. ტონალო	-	d

მაგალითი №30 ვ. აზარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატის პირველი ნაწილი

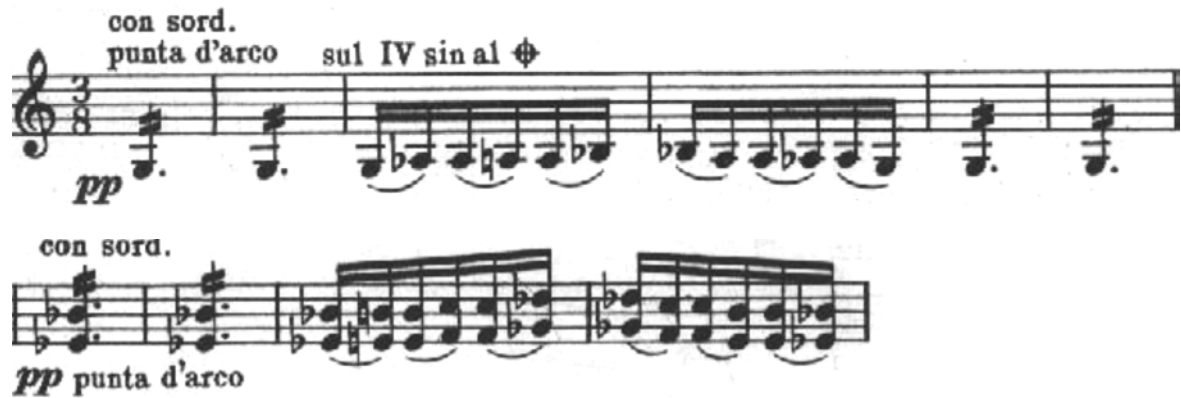


მაგალითი №31 ვ. აზარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატის მეორე ნაწილის სქემა

A	B	coda (A1)
a a1	b	a2
ქრომატ.ტონალობა	d	-

მაგალითი №32

ბ. ბარტოკი Presto



ვ. აზარაშვილი Allegro molto con fuoco

მაგალითი №33 ვ. აზარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატა

მაგალითი №34

ე. ჭაბაშვილი სოლო სონატა ვიოლინოსათვის “მანათობელი ხემით”

I
(MOZAIC)

მაგალითი №35

(♩ = 120)

Vln. 45

Vln. 49

მაგალითი №36

play on the bridge

pizz. on nut string Es

მაგალითი №37

Vln. 94

Vln. 95

pp

XX საუკუნის სოლო სავიოლინო სონატები:

1. რეგერი მ. – 4 სონატა სოლო ვიოლინოსათვის op.42; 1905;
2. რეგერი მ. – 7 სონატა სოლო ვიოლინოსათვის op.91; 1905;
3. იზაი ე. – 6 სონატა სოლო ვიოლინოსათვის 1923;
4. ჰინდემიტი პ. – 2 სონატა სოლო ვიოლინოსათვის op. 31 1924;
5. ონეგერი ა. – სოლო სავიოლინო სონატა 1940;
6. ბარტოკი ბ. – სოლო სავიოლინო სონატა 1944;
7. პროკოფიევი ს. – სოლო სავიოლინო სონატა op.115 1947;
8. ბუდეზი პ. – სოლო სავიოლინო სონატა 1953;
9. ბაცუკი გ. – სოლო სავიოლინო სონატა 1968;
10. ხაჩატურიანი ა. – სონატა მონოლოგი სოლო ვიოლინოსათვის 1976;
11. ლემანი ა. – სოლო სავიოლინო სონატა 1976;
12. დენისოვი ე. სოლო სავიოლინო სონატა 1978;
13. შჩედრინი რ. – ექო-სონატა სოლო ვიოლინოსათვის 1984;
14. მავისაკალიანი მ. – სოლო სავიოლინო სონატა 1984;
15. ტიშენკო ბ. №1 სოლო სავიოლინო სონატა op.5; Л. : Советский композитор, 1984;
16. ტიშენკო ბ. №2 სოლო სავიოლინო სონატა op.63; Советский композитор, 1984;
17. გაბიხვაძე რ. – სონატა-მონოლოგი Новые сочинения советских композиторов для скрипки соло. Вып. 7. М. : Советский композитор 1987;
18. გალსტიანი რ. – სოლო სავიოლინო სონატა Новые сочинения советских композиторов для скрипки соло. Вып. 6. М. : Советский композитор 1987;
19. გუსეინოვ ფ. – სონატა-კაპრიჩიо Новые сочинения советских композиторов для скрипки соло. Вып. 6. М. : Советский композитор 1987;
20. ლედენევი რ. – სონატა-პოემა სოლო ვიოლინოსათვის 1989;
21. კემულარია რ. - სოლო სავიოლინო სონატა;
22. აზარაშვილი ვ. - სოლო სავიოლინო სონატა 1995;
23. მარშნერი ვ. - სოლო სავიოლინო სონატა 1999;
24. ჭაბაშვილი ე. - სოლო სავიოლინო სონატა 2016.

