

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

ლევან კვიციანი კმ ბაბრათიონ-დავითაშვილი

**დასარტყამი ინსტრუმენტების ფუნქციები
და გამოყენების ხერხები ქართველ
კომპოზიტორთა
ნაწარმოებუბუში
(მე-20 საუკუნის 60-იანი წლებიდან დღემდე)**

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის – 0805

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი
დისერტაციის

ა გ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

სპეციალიზაცია – კომპოზიცია

თბილისი-2014 წ.

სამეცნიერო ხელმძღვანელები:

ემერიტუსი პროფესორი **ნოდარ მამისაშვილი**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

სრული პროფესორი **მარინა ქავთარაძე**

ექსპერტი: სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი, ასოც.
პროფესორი ეკა ჭაბაშვილი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2014 წლის 7 მარტს,
2 სთ-ზე.

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელ-
მწიფო კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს სხდომა-
ზე № 2

მისამართი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატო-
რია, გრიბოედოვის ქ. № 8, IV სართული, აუდიტორია
№421

დისერტაციის და ავტორეფერატის გაცნობა შესაძ-
ლებელია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და კონ-
სერვატორიის ვებ-გვერდზე: <http://www.conservatoire.edu.ge>

სადისერტაციო საბჭოს

სწავლული მდივანი _____

მაკა ვირსალაძე

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი,

ასოც. პროფესორი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

საკვლევი თემის აქტუალობა

მსოფლიოში ტექნოლოგიების განვითარებამ ზოგადად სამყაროში ხმაურის მატება გამოიწვია. ამ პროცესმა ადამიანის სმენაზეც მოახდინა გავლენა მუსიკისადმი დამოკიდებულებაში რაც გარკვეული ცვლილებებით აისახა. მზარდმა მოთხოვნილებამ რიტმზე და ახალ ტემბრებზე თავისთავად გაზარდა დასარტყამ ინსტრუმენტებზე მოთხოვნილება, რამაც შესაბამისი ასახვა პოვა საკომპოზიტორო შემოქმედებაში. უკანასკნელი საუკუნის მანძილზე ხარისხობრივად შეიცვალა მიდგომა დასარტყამი ინსტრუმენტების ჯგუფის მიმართ და იგი სიმფონიური ორკესტრის „სრულუფლებიანი“ წევრი გახდა. უფრო მეტიც, კომპოზიტორები მხოლოდ მათთვის ქმნიან ნაწარმოებებს.

დასარტყამი ინსტრუმენტების ჯგუფი ყველაზე მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანია ორკესტრის სხვა ჯგუფებთან შედარებით. XX საუკუნეში გლობალიზაციის პროცესმა ორკესტრის კლასიკური შემადგენლობის დასარტყამი საკრავების გარდა, ხელმისაწვდომი გახდა სხვადასხვა ქვეყნის დასარტყამი ინსტრუმენტების გაცნობა და გამოყენება კომპოზიტორთა მიერ როგორც რიტმული, ასევე კოლორიტული ფუნქციით.

დასარტყამი საკრავები ოდითგანვე გამოიყენებოდა მუსიკაში. მათი განსხვავებული ფუნქციები და გამომსახველობითი ხერხები საინტერესოდ და ინტენსიურადაა წარმოდგენილი ახალ და უახლეს ქართულ პროფესიულ მუსიკაში – სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედების სხვადასხვა უანრებში.

თანამედროვე მუსიკაში დასარტყამი საკრავები ერთგვარად განსაზღვრავენ ნაწარმოების ხასიათს, სტილსა

და ჟანრს. ჟანრების თანაარსებობის პირობებში შესაძლებელი გახდა ერთი კომპოზიტორის სხვადასხვა ნაწარმოებში განსხვავებული მიდგომა დასარტყამი ინსტრუმენტების ჯგუფის მიმართ. ამდენად, საინტერესოა დასარტყამი ინსტრუმენტების ფუნქციები და გამომსახველობითი ხერხები, რომლებიც განსხვავებულად ვლინდება სხვადასხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. ამ თვალსაზრისით ქართველ კომპოზიტორთა მუსიკა არ არის შესწავლილი; წინამდებარე ნაშრომი სწორედ ამ ხარვეზის გამოსწორების მცდელობას წარმოადგენს, აღნიშნული განაპირობებს ჩვენ მიერ შერჩეული სადისერტაციო თემის აქტუალობას.

იმდენად რამდენადაც ჩვენი საკვლევი თემის შესახებ ქართულ სამუსიკისმცოდნეო სივრცეში არ არსებობს ნაშრომი, სადაც უშუალოდ განხილული იქნებოდა დასარტყამი ინსტრუმენტების ფუნქციები და როლი, სადისერტაციო ნაშრომის პრობლემაზე მუშაობისას დავეყრდენით ზოგადად დასარტყამი საკრავების შესახებ არსებულ უცხოურ ლიტერატურას: ე. დენისოვის „Ударные инструменты в современном оркестре“; ა. კარსის „История оркестровки“, გ. დმიტრიევის «История оркестровки», ზ. სოლომონის “Writings on Music”, სტივ რაიხისა და პაულ ჰილერის და სხვათა შრომებს, აგრეთვე გავეცანით ქართველ მუსიკისმცოდნეთა (გ. ორჯონიკიძე, რ. წურწუშია, ა. წულუკიძე, გ. ტორაძე, მ. ქავთარაძე, ნ. ლორია, ნ. უდენტი, მ. ნადარეიშვილი და სხვ.) ცალკეულ ნაშრომებში გამოთქმულ მოსაზრებებს ქართულ მუსიკაში დასარტყამი ინსტრუმენტების შესახებ; გზამკვლევის ფუნქცია შეასრულა ივ. ჯავახიშვილის „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადმა საკითხებმა“ და შ. მშველიძის „საკრავმცოდნეობამ“.

დიდი დახმარება გაგვიწია ინტერვიუებმა კომპოზი-

ტორებთან –ზ. ნადარეიშვილთან, გ. შავერზაშვილთან, რ. კიკნაძესთან, შ. შილაკაძესთან, მ. ვირსალაძესთან და ე. ჭაბაშვილთან, მათთან საუბრებმა განამტკიცა ჩვენი პოზიციები, დაგვარწმუნა ანალიზის და თეორიული დებულებების სისწორეში.

საკვლევი თემის მიზანი და ამოცანები

ნაშრომის მიზანია თანამედროვე ქართულ მუსიკაში დასარტყამი საკრავების გამოყენების განსხვავებული ფუნქციებისა და ხერხების გამოვლენა, მათი საკომპოზიტორო აზროვნების კონტექსტში გაანალიზება და კლასიფიკაცია; ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებების შესწავლისა და გაანალიზების საფუძველზე იმ გზის წარმოჩენა, რომელიც გაიარა ამ ინსტრუმენტების გამოყენების თვალსაზრისით ქართულმა ინსტრუმენტულმა მუსიკამ 60-იანი წლებიდან დღემდე.

ჩვენი ამოცანაა შევისწავლოთ XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან დღემდე ქართველი კომპოზიტორების სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელთა განსხვავებული ქანრის ინსტრუმენტული ნაწარმოებები დასარტყამი ინსტრუმენტების გამოყენების თვალსაზრისით, შერჩევითობის პრინციპით გავაანალიზოთ სიმფონიური ორკესტრისთვის და კამერული შემადგენლობისთვის დაწერილი ნაწარმოებები. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, განისაზღვრა კვლევის შემდეგი ამოცანები:

1) დასარტყამი საკრავების როგორც ტრადიციული, ისე ახალი ფუნქციებისა და ხერხების გამოყენების დინამიკის განსაზღვრა პერსპექტივაში;

2) შერჩევითობის პრინციპით ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის ნიმუშების საკვლევი პრობლემის ჭრილში გაანალიზება;

3) ნ. სვანიძის, ს. ნასიძის, ბ. კვერნაძის, ნ. გაბუნias,

გ. ყანჩელის, შ. შილაკაძის, რ. კიკნაძის, გ. შავერზაშვილის, ზ. ნადარეიშვილის, მ. ვირსალაძის, ე. ჭაბაშვილის ნაწარმოებებში დასარტყამი საკრავების ფუნქციებისა და ხერხების გამოყენების სპეციფიკის დადგენა ავტორის საკომპოზიტორო ხელწერის გათვალისწინებით.

პრობლემაზე მუშაობისას განვიხილეთ და გავაანალიზეთ პროფესიული მუსიკის სხვადასხვა თაობის თერთმეტი კომპოზიტორის – ს. ნასიძის, ნ. სვანიძის, ბ. კვერნაძის, ნ. გაბუნias, გ. ყანჩელის, შ. შილაკაძის, რ. კიკნაძის, გ. შავერზაშვილის, ზ. ნადარეიშვილის, მ. ვირსალაძის, ე. ჭაბაშვილის 12 ნაწარმოები, რომლებშიც, ჩვენი აზრით, ყველაზე თვალნათლივ იკვეთება დასარტყამი საკრავების გამოყენების თანამედროვე ტენდენციები, დროის შესატყვისად ყალიბდება მათი ფუნქციები და ხერხები. შესაბამისად, სადისერტაციო **ნაშრომის კვლევის ობიექტია** ზემოთაღნიშნული კომპოზიტორების შემოქმედება (ს. ნასიძის სიმფონია №5 „ფიროსმანი“; გ. ყანჩელის სიმფონია №3; სვანიძის სიმფონია №1 სიმებიანი საკრავების, ფ-სა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის; ბ. კვერნაძის „ცეკვა ფანტაზია“ სიმფონიური ორკესტრისთვის, „ბერიკაობა“ ქორეოგრაფიული პოემა სიმფონიური ორკესტრისათვის; გ. შავერზაშვილის კონცერტი ფ-პ-სა და ორკესტრისათვის №2; ზ. ნადარეიშვილის „ლიტანია“ სიმებიანი ორკესტრის, ჩელესტის, ფ-პ-ს, დასარტყამისა და ჩანაწერისათვის; ნ. ნ. გაბუნias სონატა საყვირისათვის, ფორტეპიანოს და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის; მ. ვირსალაძის „აფორიზმები“ სოპრანოს, მეცო-სოპრანოს, ტენორის, ბარიტონის, ბანისა და ინსტრუმენტული ანსამბლისათვის; ე. ჭაბაშვილი „შიდი საოცრება“ ნოველების ციკლი განსხვავებული სტრუქტურის ანსამბლებისათვის; რ. კიკნაძის „ხორუმი“ დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის; შ. შილაკაძის „კონცერტინო

ბრევისი“ დასარტყამი ინსტრუმენტებისთვის); ხოლო სადისერტაციო *კვლევის საგანს* კი ამ ნაწარმოებებში დასარტყამი საკრავების გამოყენების კონკრეტული ფორმები წარმოადგენს.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლე: სამუსიკისმცოდნეო სივრცეში არ არსებობს ნაშრომი, სადაც განხილულია აღნიშნული პრობლემა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. კვლევის მეცნიერულ სიახლეს განაპირობებს ის, რომ დასარტყამი საკრავების როლი და მნიშვნელობა პირველად შეისწავლება ახალ და უახლეს ქართულ პროფესიულ მუსიკაში, რომელიც საკრავთა ამ ჯგუფის ინტენსიური გამოყენებით ხასიათდება. გარდა ამისა, სადისერტაციო ნაშრომში პირველადაა მოცემული ქართულ პროფესიულ მუსიკაში დასარტყამების გამოყენების ფუნქციებისა და ხერხების კლასიფიკაცია.

კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ დასარტყამი საკრავები ინტენსიურად და მრავალგვარად გამოიყენება (როგორც ტრადიციული, ისე ახალი ფუნქციებითა და ხერხებით) თანამედროვე ქართული პროფესიული მუსიკის სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში.

ნაშრომის თეორიულ და მეთოდოლოგიურ ბაზას შეადგენს სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურა მუსიკის თეორიისა და ისტორიის განხრით, მუშაობის პროცესში გამოყენებულია კვლევის სისტემური ანალიზის, ინდუქციური და კომპარატიული მეთოდები.

ნაშრომი აპრობირებულია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის კომპოზიციის მიმართულებაზე. დისერტაციას აქვს როგორც თეორიული ისე პრაქტიკული მნიშვნელობა. ის დახმარებას გაუწევს სტუდენტებსა და იმ ადამიანებს, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან ქართული მუსიკის შესწავლის საკითხებითა და კონკრეტულად, დასარტყამი

ინსტრუმენტების როლითა და ფუნქციებით ნაწარმოებებში. ნაშრომი შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას „საკრავომცოდნეობის“, „გაორკესტრებისა“ და „ქართული მუსიკის ისტორიის“ სალექციო კურსებში.

დისერტაცია მოიცავს 137 გვერდს. იგი შედგება შესავლის, სამი თავის, დასკვნის, გამოყენებული ლიტერატურისა (სულ 27 დასახელება) და სქემებისაგან. დისერტაციას თან ერთვის სანოტო დანართი და CD-აუდიოჩანაწერებით.

ნაშრომის შინაარსი

შესავალში დასაბუთებულია საკვლევი თემის აქტუალობა, დასახულია კვლევის მიზნები და ამოცანები, საგანი და ობიექტი, განხილულია სამეცნიერო ლიტერატურა, რომელმაც წინამდებარე შრომისთვის მეთოდოლოგიური ბაზა შეგვიქმნა, აღნიშნულია დისერტაციის სიახლე, ძირითადი შედეგები, პრაქტიკული ღირებულება და ნაშრომის სტრუქტურა. აქვე მოკლე ექსკურსის სახით წარმოდგენილია დასარტყამი ინსტრუმენტების კლასიფიკაცია და მათი ნაირსახეობების მიმოხილვა მსოფლიო და ქართულ მუსიკაში, დასარტყამი საკრავების ევოლუცია და მათი გამოყენების ასპექტები ევროპულ ორკესტრებში, XX საუკუნეში მათი როლის ზრდის განპირობებულობა ჯახისადმი ინტერესით და მასობრივი მუსიკის ჟანრებით, კერძოდ როკით.

პირველი თავი – „ნაწარმოებები სიმფონიური ორკესტრისათვის“

I თავი მოიცავს 5 ანალიზურ ქვეთავს, რომელიც ეთმობა სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებს: **სიმფონიებს** (ს. ნასიძის სიმფონია №5 „ფიროსმანი“ და გ. ყანჩელის

სიმფონია №3), **საორკესტრო პიესასა და პოემას** (ბ. კვერნაძის საორკესტრო პიესა „ცეკვა-ფანტაზია“ და ქორეოგრაფიულ პოემას „ბერიკაობა“), **საკონცერტო ჟანრს** (გ. შავერზაშვილის კონცერტი ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის №2).

I ქვეთავი—**„სულხან ნასიძის სიმფონია №5 „ფიროსმანი“** (1975) ჩვენთვის საინტერესოა არა მარტო კონცეფციით, არამედ თავისი ტემბრული დრამატურგიით. რა როლს ასრულებენ მოცემულ სიმფონიაში დასარტყამი ინსტრუმენტები და რა ხერხებითაა შექმნილი მხატვრული სახეები. ამ თვალსაზრისით სიმფონია „ფიროსმანი“ არ არის განხილული სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში.

კომპოზიტორი მაქსიმალურად იყენებს როგორც სიმაღლის მქონე, ისე სიმაღლის არმქონე დასარტყამი ინსტრუმენტების შესაძლებლობებს. სიმაღლის მქონე დასარტყამ ინსტრუმენტებს კომპოზიტორი შემდეგი ფუნქციებით წარმოგვიდგენს:

1. ინტონაციურ-მელოდიური ფუნქციით - ვიბრაფონი (Vib), პატარა ზარები (C-lli).
2. ჰარმონიული ფუნქციით - ზარები (C-ne) (არპეჯიოთი).
3. მზარდი და კლებადი დინამიურობის ფუნქციით-ტიმპანი (Timp).
4. კოლორიტული ფუნქციით - ტიმპანი (ტიმპ), ვიბრაფონი (Vib), ზარები (C-ne), პ.ზარები (C-lli).
5. ბანის გაძლიერების ფუნქციით - ტიმპანი (Timp).
6. რიტმული ფუნქციით - ზარები (C-ne) (პატერნში ერთი ბგერით).
7. რიტმულ-ტემბრული ფუნქციით - ზარები (C-ne).
8. ტემბრული დაშრევების ფუნქციით - ტიმპანი (Timp), ზარები (C-ne), ვიბრაფონი (Vib).

9. საორკესტრო პედალირების ფუნქციით - ვიბრაფონი (Vib), ზარები (C-ne).

სიმაღლის არმქონე დასარტყამი ინსტრუმენტები კი მოცემულია შემდეგი ფუნქციებით:

1. რიტმული ფუნქციით - პატარა დაფდაფი (T-ro), დაფდაფი (Cass), ტომტომი (Tom-t), ტამტამი (Tam-t), თეფშები (Pitt).
2. წერტილოვანი დარტყმის ფუნქციით - პატარა დაფდაფი (T-ro), ტომტომი (Tom-Tom), დაფდაფი (Cass), თეფშები (Pitti).
3. საორკესტრო პედალირების და ფონიკური ფუნქციით – თეფშები (Pitti)
4. მზარდი და კლებადი დინამიკურობის ფუნქციით - პატარა დაფდაფი (T-ro), დაფდაფი (Cass), თეფშები (Pitti), ტამტამი (Tam-t).
5. კოლორიტული ფუნქციით - ტამტამი (Tam-t), სამკუთხედი (Tr-lo)
6. ტემბრული დაშრევების ფუნქციით - დაფდაფი (Cass), თეფშები (Pitti)
7. პატერნში წამყვანი რიტმული ფიგურის ფუნქციით - პატარა დაფდაფი (T-ro), დაფდაფი (Cass), ტომტომი (Tom-t).

მათი შერწყმის შედეგად იღებს გამორჩეულ ქღერადობას, მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ორივე სახეობის დასარტყამი ინსტრუმენტების ქღერადობის შერწყმა ორკესტრის სხვა ინსტრუმენტებთან, რის შედეგადაც ვიღებთ მრავალფუნქციურ დაშრევებას. სწორედ ამით გამოირჩევა აღნიშნული ნაწარმოები.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიტორმა ნაწარმოების ძირითადი მხატვრული სახე შექმნა დასარტყამი ინსტრუმენტის---ვიბრაფონის (Vib) და ჩელესტის(Cel) ტემბრული დაშრევებით. ამ ინსტრუმენტებს ფიროსმანის

მხატვრული სახის შექმნის ფუნქცია დააკისრა, გამომსახველობითი ელფერი შესძინა და გამოკვეთა ნაწარმოების ძირითადი კონცეფცია.

II ქვეთავში—„*გია ყანჩელი №3 სიმფონია* (1977)“ კომპოზიტორი ასევე იყენებს როგორც სიმაღლის მქონე, ისე სიმაღლის არმქონე ინსტრუმენტებს. აღნიშნული სიმფონია ჩვენთვის საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ კომპოზიტორი, დასარტყამი ინსტრუმენტების გარდა, მათი ფუნქციით ხმარობს ორკესტრის სხვა ინსტრუმენტებსაც, რითაც ტემბრულ მრავალფეროვნებას აღწევს.

იგი მიმართავს სხვადასხვა არაორდინალურ გამომსახველობით ხერხს: ერთი და იმავე ბგერის აქცენტირებული შესრულება, ან მჭიდროდ განლაგებული აკორდების გამეორება. კლასტერების სონორულ-რიტმული დარტყმები დასარტყამი ინსტრუმენტების ბგერის იმიტაციას გვაძლევს, რაც აძლიერებს და ამდიდრებს უღერადობას. არანაკლებ საინტერესოა კომპოზიტორის მიერ აღნიშნულ ნაწარმოებში ტემბრული ჩანაცვლების ხერხის გამოყენება. ერთმანეთს ხშირად ენაცვლება სხვადასხვა დასარტყამი ინსტრუმენტი, რაც უღერადობას ამდიდრებს. კომპოზიტორის მიერ გამახვილებულია ყურადღება უღერადობის ბალანსზე დაშრეების დროს; ამისთვის ის იყენებს სხვადასხვა ხერხს:

1. უღერადობის დაბალანსება დინამიკური ნიშნებით;
2. კონკრეტული ფუნქციის გამოყოფა აქცენტით ან მეტრის ძლიერი დროით, ბანის ფუნქციით და სხვ.;
3. უღერადობის გახანგრძლივებით ან შეწყვეტით.

ამრიგად, გია ყანჩელმა მესამე სიმფონიაში სიმაღლის მქონე და სიმაღლის არმქონე დასარტყამი ინსტრუმენტების ფუნქციით დატვირთა ორკესტრის სხვა ინსტრუმენტებიც, რითაც წინ წამოწია სონორულ-რიტმული

ქლერადობა, განსაკუთრებით ყანხელის სიმფონიის დრამატურგიული მოდელისათვის ტიპურ ქმედით „აგრესიულ“, კლასტერულ მონაკვეთებში.

III ქვეთავი—*„ბიძინა კვერნაძის „ცეკვა-ფანტაზია“ სიმფონიური ორკესტრისათვის (1958)“* განსაკუთრებით საინტერესოა დასარტყამი ინსტრუმენტები გამოყენების თვალსაზრისით. კომპოზიტორი ძირითადად შემოიფარგლება ორი დასარტყამი ინსტრუმენტით: ტიმპანი (Timp.) და თეფშები (P-tti), მაგრამ ისინი სხვადასხვა ფუნქციითაა წარმოდგენილი. კერძოდ ტიმპანის ფუნქციებია:

1. ბანის ფუნქციის გაძლიერება;
2. წამყვანის ფუნქცია რიტმულ პატერნში;
3. საორკესტრო ტუტის ქლერადობის დროს დინამიკური ფუნქცია;
4. სოლო პარტიის მკაფიო ინტონაციური ფუნქცია.

მეორე დასარტყამი ინსტრუმენტი, რომელიც შედარებით ნაკლებად არის გამოყენებული ნაწარმოებში არის თეფშები (P-tti), რომელთა ფუნქციებია:

1. საორკესტრო ქლერადობის გაძლიერების დინამიკური ფუნქცია;
2. რიტმული ფიგურის ხაზგასმის ფუნქცია, მათ შორის სინკოპირების ფუნქცია;
3. კოლორიტული ფუნქცია.

აღნიშნულ ინსტრუმენტებს კომპოზიტორი, ამავე დროს, სხვადასხვა ხერხით იყენებს (აქცენტირება, ტრემოლო, წყვეტილი ქლერადობა), რაც ნაწარმოებს, ორკესტრის სხვა ინსტრუმენტებთან ერთად, მუსიკალურად ხატოვან ქლერადობას სძენს. მესამე დასარტყამი ინსტრუმენტი, პატარა დაფდაფი (T-ro), კომპოზიტორმა მხოლოდ ერთ მონაკვეთში გამოიყენა რიტმულ-ტემბრული ფუნქციით. აღნიშნული ნაწარმოები მნიშვნელოვანია დასარტყა-

მი ინსტრუმენტების დრამატურგიით. ტიმპანის მრავალ-ფუნქციური გამოყენება და, განსაკუთრებით, საორკესტრო უღერადობის გაძლიერების შემდეგ ტიმპანის სოლო პარტია, უღერადობის თვალსაზრისით ნაწარმოებს კოლორიტულობას სძენს. უნდა აღინიშნოს, რომ დასარტყამი ინსტრუმენტის ამგვარი მხატვრული გამომსახველობის დინამიკა გამორჩეული იყო იმდროინდელ ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში (1958).

IV ქვეთავი— *ბიძინა კვერნაძის „ბერიკაობა“ (ქორეოგრაფიული პოემა სიმფონიური ორკესტრისათვის, 1979)* დიდ ინტერესს იწვევს დასარტყამი ინსტრუმენტების პატერნებში გამოყენების თვალსაზრისით. სწორედ პატერნები ქმნიან ნაწარმოების ქარგას, რომელიც მხატვრული სახეებით არის გამდიდრებული, ხოლო დასარტყამი ინსტრუმენტები მოცემული პატერნების ერთგვარ საყრდენს წარმოადგენს და წამყვან რიტმულ ფუნქციას ასრულებს, თუმცა, მათთან ერთად იშვიათად ორკესტრის სხვა ინსტრუმენტებიც გვხვდება. დასარტყამი ინსტრუმენტების გვერდით პატერნებში გამოიყენება არა დასარტყამი ინსტრუმენტები დასარტყამების იმიტაციით (მაგ: ფაგოტები, ჩელოები, კონტრაბასები) კომპოზიტორის მიზანია წინ წამოსწიოს კლასტერული და სონორული უღერადობა, რაც რიტმულ ფიგურებს გამოყოფს და ხაზს უსვამს. ნაწარმოები საინტერესოა პატერნებისა და რიტმული ფიგურების შედგენილობის მრავალფუნქციური დაშრეგების თვალსაზრისით. დასარტყამი ინსტრუმენტები დატვირთულია სხვადასხვა გამომსახველობითი ფუნქციებითა და ხერხებით, რაც ნაწარმოების უღერადობას მრავალფეროვანსა და მიმზიდველს ხდის. ბიძინა კვერნაძის ქორეოგრაფიული პოემა “ბერიკაობა” გამორჩეულია იმით, რომ კომპოზიტორი დასარტყამი ინსტრუმენტების გამოყენებით სხვა ინსტრუმენტებთან ერთად ახდენს კარგად ორგანიზებუ-

ლი რიტმული მონაკვეთების კონცეპტრაციას პატერნებში და ამ უკანასკნელის საფუძველზე აგებს ნაწარმოების დრამატურგიას.

V ქვეთავში საკონცერტო ჟანრის ნაწარმოებებიდან შერჩეულია 1992 წელს შექმნილი *გიორგი შავერზაშვილის კონცერტი ფორტეპიანოს და ორკესტრისათვის №2 (1992)*. კომპოზიტორს, ცხადია, წინა პლანზე წამოწეული აქვს სოლისტის – ფორტეპიანოს პარტია. ყველა დანარჩენი ინსტრუმენტის ჟღერადობას მას მიუსადაგებს და იმ ფუნქციას ირჩევს, რომელიც კონკრეტულ მომენტში სჭირდება სოლისტის პარტიისათვის. რაც შეეხება დასარტყამ ინსტრუმენტებს, ისინი ძირითადად წარმოდგენილია ჟღერადობისა და კოლორიტულობის გაძლიერების, მეტრის გამოკვეთის, სინკოპირების, აქცენტირებისა და ტემბრული ჩანაცვლების ფუნქციით. ყურადღებას იპყრობს ფორტეპიანოს პარტიაში მჭიდროდ განლაგებული ბგერებით მიღებული კომპაქტური ჟღერადობის სინკოპირებული აკორდები, რომლებიც რიტმულად გამახვილებულია და დასარტყამების ფუნქციითაც არის გამოყენებული. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ნაწარმოების კულმინაციური მონაკვეთი, სადაც ავტორი ალვატორიკულ ჟღერადობას გეთავაზობს ორკესტრის ყველა ინსტრუმენტის გამოყენებით, მათ შორის დასარტყამებით. მოცემულია რიტმულ-ინტონაციური, ტემბრული, სხვადასხვა ინტენსიობისა და ზომის პატერნები, რომლებიც ერთმანეთზე დაშრევებით ეფექტურ და მძლავრ ჟღერადობას ქმნის. კომპოზიტორი მოცემულ ნაწარმოებში ითვალისწინებს დასარტყამი ინსტრუმენტების ტემბრულ-აკუსტიკურ მონაცემებს, რის შედეგადაც აღწევს კომპოზიციურ მთლიანობას და ხატოვან ჟღერადობას.

მეორე თავი – „ნაწარმოებები კამერული შემადგენლობისთვის“

II ანალიზური თავი აერთიანებს სხვადასხვა კამერული შემადგენლობისთვის დაწერილ შვიდ განსხვავებული ჟანრის ნაწარმოებს, რომელშიც დასარტყამების ფუნქცია არა მარტო გაზრდილია (ნათელა სვანიძის სიმფონია №1 სიმებიანების, ფორტეპიანოს და დასარტყამებისთვის, ზურაბ ნადარეიშვილის “ლიტანია” სიმებიანი ორკესტრის, ჩელესტის, ფორტეპიანოს, დასარტყამისა და ჩანაწერისათვის, ნოდარ გაბუნიას სონატა საყვირისათვის, ფორტეპიანოსა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის, მაკა ვირსალაძის „აფორიზმები“ სოპრანოს, მეცო-სოპრანოს, ტენორის, ბარიტონის, ბანისა და ინსტრუმენტული ანსამბლისათვის, ეკა ჭაბაშვილის „შვიდი საოცრება“, ნოველების ციკლი განსხვავებული სტრუქტურის ანსამბლებისათვის), არამედ მხოლოდ ამ საკრავთა შემადგენლობით შემოიფარგლება (რეზო კიკნაძის „ხორუმი“, დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის (სამი შემსრულებლისთვის), შავლეგ შილაკაძის CONCERTINO BREVIS დასარტყამი საკრავებისთვის).

I ქვეთავი *„ნათელა სვანიძის სიმფონია №1 სიმებიანი საკრავების, ფორტეპიანოსა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის“* (1967) კომპოზიტორის ავანგარდული სტრუქტურალისტური ხელწერით ხასიათდება და ეს ნათლად ჩანს დასარტყამი ინსტრუმენტების გამოყენების სპეციფიკაშიც. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ავტორის მიერ კომპოზიციური რიგის გამოყენება, რის შედეგადაც ვიღებთ ტემბრულ და ტემბრულ-რიტმულ კონსტრუქციულ მონაცვლეობებს, რომლებშიც ორკესტრის სხვა ინსტრუმენტებთან ერთად მონაწილეობენ დასარტყამი ინსტრუმენტები. გვხვდება დასარტყამი ინსტრუმენტების ტემბრული დაშრეგება როგორც სინქრონულ, ისე არასინქრონულ

ვერტიკალში. გვაქვს დასარტყამი ინსტრუმენტების სოლო ფრაგმენტებიც: ტომტომი (Tom-t), ფრუსტა (Frusta) და ტამტამი პროფონდო (Tam-t prof). სიმაღლის მქონე ინსტრუმენტებიდან ავტორი იყენებს მხოლოდ ტიმპანს, რომელიც სხვადასვა ფუნქციითაა წარმოდგენილი:

1. ინტონაციურ-მელოდიური ფუნქციით;
2. მზარდი და კლებადი დინამიკურობის ფუნქციით;
3. რიტმული (მათ შორის აქცენტირებულ-სინკოპირებული) ფუნქციით;
4. ტემბრული დაშრეგების ფუნქციით;
5. რიტმულ პატერნში წამყვანი ინსტრუმენტის ფუნქციით;
6. ტემბრული მონაცვლეობის ფუნქციით;

აღსანიშნავია, რომ ავტორს ინსტრუმენტები – ტამტამი პროფონდო (Tam-t prof) და ფრუსტა (Frusta) კონტრასტული, ტემბრული დატვირთვით შემოჰყავს, მაგრამ, ამავე დროს, მას ფორმაქმნადობის ფუნქციასაც ანიჭებს. ეს არის ნაწარმოების ნაწილებს შორის დამამთავრებელი, ცეზურის მომასწავებელი ფუნქცია, კერძოდ I და III ნაწილის ბოლოს ტამტამი პროფონდო (Tam-t prof) (რომელიც დაბალი ბანით გამოირჩევა), ხოლო II ნაწილის ბოლოს ფრუსტა (Frusta).

როგორც აღნიშნული იყო, დასარტყამი ინსტრუმენტები გათანაბრებულია და გამთლიანებული ორკესტრის სხვა ინსტრუმენტებთან სტრუქტურალურ-კომპოზიციური პრინციპის განხორციელების პროცესში. განსაკუთრებით ეს ვლინდება ავტორის მიერ წარმოდგენილ კომპოზიციურ რიგში და დაშრეგების დროს, რის შედეგადაც ავტორი ქმნის ერთგვარ ტემბრულ დრამატურგიას.

II ქვეთავი *ზურაბ ნადარეიშვილის ნაწარმოები „ლიტანია“ სიმებიანი ორკესტრის, ჩელესტის, ფორტეპიანოს, დასარტყამებისა და ჩანაწერისათვის (2003)“* ჩვენთვის სა-

ყურადღებოა დასარტყამი ინსტრუმენტებისა და მათი შემსრულებლების სიმრავლით (9 ინსტრუმენტი და 6 შემსრულებელი). საინტერესოა თემატიკითაც – როგორაა წარმოდგენილი რელიგიური შინაარსის (ლიტანია) პროგრამულ ნაწარმოებში დასარტყამი ინსტრუმენტები. დასარტყამ ინსტრუმენტებს თავიანთი დამოუკიდებელი პარტიები აქვთ, რაც განვითარების გარკვეულ დინამიკას გვიჩვენებს. საინტერესოადაა ორგანიზებული დასარტყამი ინსტრუმენტების დაშრეგების რიგი და სტრუქტურა ტემბრული თვალსაზრისით. აღსანიშნავია, სიმაღლის არმქონე დასარტყამი ინსტრუმენტების პარტიები, რომლებიც ერთგვარ ფონს ქმნიან. დასაწყისში დასარტყამი ინსტრუმენტების პარტიები წარმოდგენილია ტემბრულ-აკუსტიკური ინდივიდუალობით, ხოლო შემდეგ იგრძნობა სწრაფვა დამოუკიდებელი გზით რიტმულ-ინტონაციური პატერნის შექმნისაკენ. ამ დროს უღერადობა თითქოს ქაოტური, არაორგანიზებული და არათანმიმდევრულია, ხოლო პატერნში ყველაფერი „ლაგდება თავის ადგილზე“, ხდება ორგანიზებული და ისმის პატერნში მონაწილე თითოეული ინსტრუმენტის გამოკვეთილი ხმოვანება, მათ შორის დასარტყამებისაც.

განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ ნაწარმოებში სიმაღლის მქონე ინსტრუმენტების: მარიმბას (Marimb), პატარა ზარების (C-lli) და ვიბრაფონის (Vib) თანდათანობითი დაშრეგება, რომლის დროსაც მიიღება სონორული უღერადობები, რაც ცვალებადია და, ამავე დროს, განვითარებადი. რაც შეეხება ზარებს (C-ne), კომპოზიტორი განსაკუთრებულად ხაზს უსვამს მათ კონცეფციურ, რელიგიურ თემასთან დაკავშირებულ სიმბოლურ-სემანტიკურ ფუნქციას, რომელიც ნათლად გამოიკვეთება ნაწარმოების ფინალში.

III ქვეთავი „*ნოდარ გაბუნიას სონატა ფორტეპიანოს, საყვირისა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის (1980)*“ ჩვენთვის საინტერესოა როგორც მცირე შემადგენლობის ანსამბლური ნაწარმოები, სადაც კომპოზიტორი დასარტყამ ინსტრუმენტებს წარმოგიდგენს მრავალფეროვანი შემადგენლობით, ფუნქციებით და ხერხებით. აღნიშნული ნაწარმოები საინტერესოა საშემსრულებლო თვალსაზრისითაც. კერძოდ, ერთი შემსრულებელი უკრავს 9 დასარტყამ ინსტრუმენტზე (მარიმბა (Marim.), პატარა ზარები (C-Ili), ტამტამი (Tam-t), ტომტომი (Tom-t), ბონგო (Bong), დაკიდებული თეფში (Pitto sosp.) თეფშები (P-tti), მარაკასი (Maracas.) სამკუთხედი (Tr-lo). კომპოზიტორს კარგად აქვს ორგანიზებული და გააზრებული ამ ინსტრუმენტების აკუსტიკურ-ტემბრული თვისებები და საშემსრულებლო ხერხები (სხვადასხვა ჯოხების გამოყენება და რიტმული მონაკვეთების მონაცვლეობა). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორი ხშირად იყენებს დასარტყამ ინსტრუმენტებს ტემბრულ-რიტმული ჩანაცვლების ფუნქციით, ასევე მიმართავს გამომსახველობის არაორდინალურ ხერხებს და სურს მიიღოს განსხვავებული ახალი ჟღერადობა, რომელიც თავისებურ ელფერს შესძენს ნაწარმოების ხმოვანებას.

ჩვენთვის საინტერესო იყო აღნიშნული სონატა ინსტრუმენტების შერჩევის თვალსაზრისითაც (საყვირი, ფორტეპიანო და დასარტყამი ინსტრუმენტები) და დასარტყამი ინსტრუმენტების კომპოზიციური დატვირთვით; ყველა დასარტყამ ინსტრუმენტს განსაზღვრული ფუნქცია აკისრია.

IV ქვეთავი – *მაკა ვირსალადის* შემოქმედება ჩვენთვის საინტერესო იყო დასარტყამი ინსტრუმენტების გამოყენების თვალსაზრისით ანსამბლური ტიპის ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებში, რომელიც შექმნილია ღრმად

ფილოსოფიურ თემატიკაზე სახელწოდებით „**აფორიზმები**“ (*შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნიდან“*, (1997). ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორს დასარტყამი ინსტრუმენტები ფუნქციური მნიშვნელობით აქვს გადანაწილებული ორკესტრის სხვადასხვა ინსტრუმენტებთან (მაგ: პირველ ნაწილში „რომელმან“ გვხვდება შემდეგი მონაკვეთი: მოცემულია ბანი (basso), რომელსაც ჩელოს (Cell) ტრემოლოს შემდგომ ეშრეება ტიმპანის ტრემოლო. ამ უკანასკნელს კი, ეშრეება თეფშებისა და ტამტამის ტრემოლო მეოთხედიანი გრძლიობით. აქ ტემბრალური დაშრეების რიგია მოცემული; ტიმპანის ტრემოლოს აქვს ფონიკური ფუნქცია, აძლიერებს ბანის დატვირთვას ჩელოსთან ერთად და კონტრაბასთანაა დაშრეებული; ტამტამი კოლორისტულ ფერადოვან ჟღერადობის ქმნის. ამ ინსტრუმენტებს იგი თავისუფლად და თამამად იყენებს. ნაწარმოებში გამოყენებულია დასარტყამი ინსტრუმენტების გამომსახველობის ტრადიციული საშემსრულებლო ხერხები: ტრემოლო, ტრელი, გლისანდო. განსაკუთრებით გვინდა გამოვყოთ, რომ ავტორი დინამიკური ნიშნების კომპოზიციური განაწილებითა და ტრადიციული საშემსრულებლო ხერხებით ქმნის დასარტყამი ინსტრუმენტების დამოუკიდებელ პარტიებს, რომლებსაც ეშრეება სხვა ინსტრუმენტები და ვოკალური ხმები. აღნიშნული ხერხების, დინამიკური ნიშნების, სხვადასხვა ინსტრუმენტთა ტემბრული თანმიმდევრობით, კომბინაციითა თუ მრავალფუნქციური დაშრეებით ავტორი დასარტყამი ინსტრუმენტების ჟღერადობის მრავალფეროვნებას აღწევს. რაციონალურად აქვს მას გააზრებული სცენიურ-აკუსტიკური ბალანსიც. დასარტყამი ინსტრუმენტების კომპოზიციები მიესადაგება ნაწარმოების თითოეული ნაწილის მხატვრულ გამომსახველობას. ინსტრუმენტების ამგვარი მრავალფუნქციური გააზრება, ორკესტრში მათი ჟღერადობის დაბა-

ლანსება და გადანაწილება ნაწარმოებს რაციონალურ, ღრმად გააზრებულ ხასიათს ანიჭებს.

V ქვეთავი *„ეკა ჭაბაშვილის „შეიდი საოცრება“ (2000-2002) პროგრამული ნაწარმოებია, რომელიც აღსანიშნავია არატრადიციული დასარტყამი ინსტრუმენტების გამოყენებით: ოკეანდრამი, ჯამბუი, დარაბუკა, ფლექსატონი და სხვ. სხვადასხვა ემოციის გადმოსაცემად კომპოზიტორი იყენებს განსხვავებულ დასარტყამ ინსტრუმენტს და სხვადასხვა გამომსახველობით ხერხს, რაც არაორდინალურ და მრავალფეროვან ბგერწერით პალიტრას იძლევა: ოკეანდრამის მინიშნებული სიჩქარით შესრულება იძლევა ზღვის ტალღებისა და წყლის ხმაურის იმიტაციას; ჯამბუიზე თითების დაკვრით წვიმის ხმის იმიტაციას; მარიმბა ჯოხის თავის კლავიშებზე გადაგორებით და ამ ხმაზე ჯამბუის უღერადობის დაშრევეებით იღებს ბუნების მოვლენებისათვის დამახასიათებელი ხმის იმიტაციას; კასტანეტების იმპროვიზირებული პატერნით იღებს ცხენების ჭენების ხმის იმიტაციას; თეფშებზე ცოცხით შესრულებას ეშრევება კასტანეტების უღერადობა, რაც გვაძლევს შიშინისა და კოცონის ტაცანის იმიტაციის ეფექტს. ტამტამის ტრემოლოსა და თეფშზე ცოცხით შესრულების ხმის შერწყმის შედეგად ვიღებთ ქარიშხლის ხმის იმიტაციას.*

უნდა აღვნიშნოთ, რომ კომპოზიტორი ამავე დროს დასარტყამ ინსტრუმენტებს ტრადიციული ფუნქციებითაც იყენებს, როგორიცაა: რიტმული ფიგურის გამოყოფა, წერტილოვანი დარტყმა, მზარდი და კლებადი დინამიკურობა, აქცენტირება ა.შ. ასე რომ კომპოზიტორი მიმართავს როგორც ტრადიციულ გამომსახველობით ხერხებს, ასევე არაორდინალურს (მის მიერ შექმნილს), ან კომპლექსურად, რაც თავის მხრივ ნაწარმოების პროგრამული ხასიათის შესატყვისია და მას ორიგინალურობას სძენს.

VI ქვეთავი – „რევან კიენადის ნაწარმოები „ხორუმი“ (დასარტყამებით სამი შემსრულებლისათვის, (1997)“
საინტერესოა, ერთი მხრივ, როგორც მხოლოდ სიმაღლის არქონე დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის დაწერილი სტრუქტურალისტური ნაწარმოები. კომპოზიციაში აღსანიშნავია ტემბრული დრამატურგია, რომელიც ნაწარმოების „გრაფიკულ“ მონახაზს ქმნის; ავტორს დასარტყამი ინსტრუმენტები თანდათანობით მათი ტემბრულ-აკუსტიკური მონაცემების გათვალისწინებით შემოჰყავს, რაც ქმნის უღერადობის ინტენსივობას და მრავალფეროვნებას. ტემბრის შერჩევითა და ცვალებადობით, რიტმული ფიგურების და დაშრევების გახშირებით მიიღება ხმოვანების მზარდი დინამიკურობა. თითოეულ შემსრულებელს აქვს დამოუკიდებელი, მაგრამ განვითარებადი რიტმული მონაკვეთები, რომლებიც ერთმანეთს თანდათანობით ეშრეება და იქმნება რიტმული პოლიფონია. ყურადღებას იპყრობს რიტმულად გამოკვეთილი სტრუქტურული მონაკვეთი, რომელიც იძენს ლაიტ-რიტმის ფუნქციას. ნაწარმოებში ყურადღებას იპყრობს კოლორიტული უღერადობა, სადაც განტვირთვის გზით და დაშრევების მინიმუმამდე დაყვანით ხდება ხმოვანების ინტენსივობის კლება და შემსრულებლის პარტიების ინდივიდუალური კუთხით წარმოჩენა. პაუზების გახშირება, აჩქარებები და შენელებები (აგოგიკური ხერხის გამოყენება), ტრემოლოს, ტრელისა და განსხვავებული რიტმული ფიგურების გამოყენება სოლო ფრაგმენტებში მკვეთრად უპირისპირდება წინა ნაწილების გამომსახველ ანსამბლურ უღერადობას. განსაკუთრებით გამოვყოფ ნაწარმოების ფინალს, სადაც პას დრამის ლაიტრიტმულ ფიგურას თანდათანობით ეშრეება სხვადასხვა დასარტყამი ინსტრუმენტი და ემატება ახალი ინსტრუმენტი ჩინური თეფში (Splash), რომელიც გამოირჩევა თავისი მკვეთრი და ძლიერი ხმოვანებით. ამ

ინსტრუმენტის გამოყენებით ავტორი აღწევს მაქსიმალურად ძლიერ და გამოკვეთილ უღერადობას.

VII ქვეთავი – „*შავლეგ შილაკაძის ნაწარმოები „კონცერტინო-ბრევისი“ (1992)*“ ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს, რადგან ნაწარმოები შექმნილია მხოლოდ დასარტყამი ინსტრუმენტებისთვის. მასში გამოყენებულია სიმაღლის მქონე და სიმაღლის არმქონე დასარტყამი ინსტრუმენტები. კომპოზიტორის მიერ შერჩეულ დასარტყამ ინსტრუმენტებს ახასიათებთ მონოფუნქციალიზმი. ვფიქრობთ, სწორედ მათი ეს სპეციფიკა იყო განმსაზღვრელი ინსტრუმენტთა შერჩევისას, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია მხოლოდ დასარტყამი ინსტრუმენტებისთვის შექმნილი ნაწარმოებისათვის.

სიმაღლის მქონე ინსტრუმენტებს მიყავს მელოდიური ხაზი, რომელსაც დაშრეების დროს სხვა დასარტყამი ინსტრუმენტები უქმნიან ფონს. ფონი არის ზოგჯერ დინამიკური, ზოგჯერ კოლორიტული და ა.შ.. ინსტრუმენტები რიტმული გამომსახველობით არის ერთმანეთთან დაპირისპირებული. ნაწარმოების დრამატურგიაში დინამიკა და აგოგიკა ისე არის წარმოდგენილი, რომ მას ლოგიკურად მიყვავართ დოლის რიტმული პატერნისკენ. დოლი კი ამ ნაწარმოებში ტემბრულ-სემანტიკური ფუნქციითაა დატვირთული. კომპოზიტორს ის საგანგებოდ აქვს გამოყენებული პატერნში, რამაც ნაწარმოებს ტემბრული თვალსაზრისით ეროვნული, ფოლკლორული იერი შესძინა. მრავალფუნქციური დაშრეების დროს გამოიკვეთება პოლიმეტრული მონაკვეთი. ნაწარმოების ერთ-ერთი საინტერესო მახასიათებელი არის პოლიფონიური ქსოვილი, სადაც თითოეული ინსტრუმენტის პარტია იღებს დამოუკიდებელ განვითარებას, რის შედეგადაც ჩანს ინსტრუმენტთა ინდივიდუალობა. მეტრის დაპირისპირება კი მათი პარტიების ხასიათისა და ფუნქციის განმსაზღვრელია.

დისერტაციის დასკვნით ნაწილში შეჯამებულია ჩატარებული კვლევა და გამოტანილია შემდეგი **დასკვნები**:

ჩვენ მიერ საანალიზოდ შერჩეული ნაწარმოებები, ძირითადად წარმოაჩენს იმ რეალობას, რომელიც დამახასიათებელია ქართული ინსტრუმენტული მუსიკისათვის 60-იანი წლებიდან დღემდე უახლესი მუსიკის სტილური ტენდენციების და ტექნოლოგიების გათვალისწინებით (მინიმალიზმი, სონორისტიკა, სერიალიზმი, ალეატორიკა და სხვ.), ასევე კომპოზიტორთა მიერ ელექტრონული მუსიკის გამოყენება, პატერნები, დაშრევებები და სხვ. ჩვენთვის საინტერესო იყო სხვადასხვა ინსტრუმენტული შემადგენლობისა და ჟანრის ნაწარმოებებში საკუთრივ დასარტყამი ინსტრუმენტების ფუნქციები და ხერხები. ცხადია, კვლევის ამ ეტაპზე ობიექტური მიზეზების გამო შეუძლებელი იყო მოგვეცვა ქართველ კომპოზიტორთა მთელი სპექტრი, რის გამოც დისერტაციის მიღმა აღმოჩნდა სხვადასხვა თაობის ბევრი კომპოზიტორის შემოქმედება, რომელთათვისაც დასარტყამი საკრავებისთვის დამახასიათებელი აღნიშნული ტენდენციები ასევე აქტუალურია (აღ. მაჭავარიანი, დ. თორაძე, ფ. დლონტი, ნ. მამისაშვილი, თ. ბაკურაძე, მ. შუღლიაშვილი, ვ. აზარაშვილი, ი. ბარდანაშვილი, მ. ოძელი, გ. ჩლაიძე, კ. ცაბაძე, ს. კეჭაყმაძე, ე. ლონდარიძე და სხვ.).

დასარტყამი ინსტრუმენტების როლის გაზრდა ორკესტრში და დასარტყამთა ჯგუფის გაფართოება XX საუკუნის მუსიკისთვის იყო ერთერთი ყველაზე დამახასიათებელი ტენდენცია. უკანასკნელი ორმოცდაათი წლის მანძილზე თვისობრივი თვალსაზრისით შეიცვალა დასარტყამ ინსტრუმენტთა ჯგუფის მიმართ დამოკიდებულება - ყველაზე უმნიშვნელოდან, სხვა საორკესტრო ჯგუფების მსგავსად, ის გადაიქცა კონცენტრირებულ და სრულყოფილებიან საორკესტრო ჯგუფად. თუკი ადრე დასარტყამი

ინსტრუმენტები გამოიყენებოდა საერთო საორკესტრო უღერადობისას (განსაკუთრებით კი კულმინაციის აღმოცენების და ხაზგასმის მომენტში), ახლა ისინი ხშირად გამოიყენება დამოუკიდებლად, რათა მათი ინდივიდუალური ტემბრი არ შეერიოს დანარჩენი ინსტრუმენტების ტემბრებს. დასარტყამები ახლა უკვე შედარებით იშვიათად არის დუბლირებული სხვა საორკესტრო ინსტრუმენტებთან, რადგანაც კომპოზიტორები უპირატესობას მათ სუფთა ტემბრებს ანიჭებენ.

შეიძლება ითქვას, რომ ორკესტრში, ტრადიციული ინსტრუმენტების ტემბრული შესაძლებლობის გაფართოება ხშირად დასარტყამების ხარჯზე ხდება, მაშინ როცა თავად დასარტყამთა ჯგუფი ევოლუციას განიცდის საწინააღმდეგო მიმართულებით – დასარტყამი ინსტრუმენტები მდიდრდებიან მელოდიური ინსტრუმენტებით ან დასარტყამებით, რომელთა ტემბრი ბევრად „მუსიკალურია“.

ინსტრუმენტთა ტემბრული დიაპაზონის გაფართოებისკენ ტენდენციამ განაპირობა ის, რომ კომპოზიტორებმა დაიწყეს დასარტყამებზე ხმის გამოცემის ხერხებისა თუ საშუალებების ზუსტი მითითება. დასარტყამი ინსტრუმენტების (მათი უმრავლესობის) უნარი შეიცვალონ ტემბრი იმის შესაბამისად, თუ რითი ან სად მოხდა ბგერის აღმოცენება (მაგალითად, თეფშზე დარტყმა ლიტავრის ჩხირით, მყარი ხალიჩის ჩხირით, რბილი ჩხირით, ხით ან მეტალით გამოსცემს სრულიად განსხვავებულ უღერადობას. თეფშის ტემბრი იცვლება ასევე დარტყმის ადგილის მიხედვითაც – კიდეზე, შუა ნაწილში ან წვერზე).

ამგვარად, მე-20 საუკუნის 60-იანი წლებიდან დღემდე ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში გაიზარდა და განვითარდა დასარტყამი ინსტრუმენტების ფუნქციები და ხერხები. საორკესტრო პარტიტურებში გაჩნდა ახალი

დასარტყამი ინსტრუმენტები, ასევე გამრავლდა თვით დასარტყამი ინსტრუმენტების სახეობები და შესაბამისად გაიზარდა მათი რიცხვიც ორკესტრში.

- სიმაღლის მქონე დასარტყამი ინსტრუმენტები გაუთანაბრდა ორკესტრის სხვა სიმაღლის მქონე ინსტრუმენტებს ფუნქციების თვალსაზრისით (ინტონაციური, კოლორიტული, ჰარმონიული, ბანის გაძლიერების, საორკესტრო პედალირების, ფონიკური, სიმბოლურ-სემანტიკური, სოლო პარტიის და სხვ.);
- გაიზარდა სიმაღლის არმქონე ინსტრუმენტების ფუნქციები (რიტმული, აქცენტირების, მეტრის გამოყოფის, სინკოპირების, მზარდი და კლებადი დინამიკურობის, საორკესტრო პედალირების, ფონიკური, ტემბრული, მათ შორის ლეიტ-ტემბრული დატვირთვით, ფორმაქმადობის, იმიტაციური და სხვ.);
- დასარტყამი ინსტრუმენტების გამომსახველობითი ხერხები გახდა უფრო მრავალფეროვანი. ტრადიციულ ხერხებს (ტრელი, ტრემოლო, ფორშლაგი, სფორცანდო, აქცენტი, შეწყვეტილი უღერადობა და სხვ.) დაემატა სხვადასხვა ტიპის ჯოხების გამოყენება, მათი მონაცვლეობა, ინსტრუმენტის სხვადასხვა ადგილზე დაკრა, ინსტრუმენტების რეზონატორების გაერთიანება და სხვ.
- დასარტყამ ინსტრუმენტებს დაეკისრა წამყვანი როლი რიტმულ პატერნებში;
- გაიზარდა დასარტყამი ინსტრუმენტების როლი დაშრევებისას საორკესტრო პარტიტურებში (უნისონში, ვერტიკალში, ვერტიკალურ სინქრონში, მრავალფუნქციური დაშრევება).

- არადასარტყამი ინსტრუმენტები გამოიყენება დასარტყამი ინსტრუმენტების ფუნქციით.
- შეიქმნა მუსიკალური ნაწარმოებები მხოლოდ დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის.

როგორც კვლევამ გვიჩვენა, ინტერესი ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში დასარტყამი საკრავებისადმი აღმავლობის გზით განვითარდა ტრადიციული ფუნქციებისა და ხერხების გამოყენებიდან მათ აქტიურ დრამატურგიულ-კომპოზიციურ-სტრუქტურულ როლსა და მნიშვნელობამდე. ამასთანავე, ტემბრული ძიებები და რიტმული სტიქიის დომინირება მხოლოდ ამ ჯგუფის საკრავთა უღერადობით ან მათი ფუნქციების მდიდარი სპექტრით წარმოდგენილი თვითკმარი აღმოჩნდა კომპოზიტორებისათვის, რათა შეექმნათ ნაწარმოებები მხოლოდ დასარტყამი საკრავებისთვის. აღსანიშნავია, რომ ახალ და უახლეს ქართულ მუსიკაში ბევრად მრავალფეროვანია დასარტყამი საკრავების ფუნქციები, ვიდრე - ხერხები, რომელთა გამოყენებაც ტექნოლოგიური თვალსაზრისით საგრძნობლად მწირია. ქართული მუსიკის აღნიშნული ტენდენცია XX საუკუნის დასავლეთ ევროპულ მუსიკაში მიმდინარე პროცესების თანმხვედრია და მომავალში კიდევ ბევრი ორიგინალური ნაწარმოების შექმნის საწინდარს წარმოადგენს.

დისერტაციის მთავარი დებულებები ასახულია შემდეგ შრომებში:

1) ლ. ბაგრატიონ-დავითაშვილი, „დასარტყამი ინსტრუმენტების გამომსახველობითი ხერხები და ფუნქციები სულხან ნასიძის სიმფონიაში „ფიროსმანი“. ქესჟ: “მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია“ რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი, რედ. მ. ქავთარაძე; ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; 2011 | #.1(7) [2011.12.31] გვ.65-77; მის.: <http://gesj.internet-academy.org.ge>

2) ლ. ბაგრატიონ-დავითაშვილი, „რიტმული პატერნები ბიძინა კვერნაძის ქორეოგრაფიული პოემაში სიმფონიური ორკესტრისათვის „ბერიკაობა“. ქესჟ: “მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია“ რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი, რედ. მ. ქავთარაძე; ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; 2013 | #.1(9) [2013.5.29] გვ.62-78; მის.:<http://gesj.internet-academy.org.ge>

Тбилисская государственная консерватория
имени Вано Сараджишвили

На правах рукописи

Багратион-Давиташвили Леван Петрович

**Функции и способы использования ударных инструментов в
произведениях грузинских композиторов
(с 60-ых годов XX века до наших дней)**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертации на соискание академической степени
доктора музыкальных искусств - 0805

Специализация - композиция

Тбилиси – 2014 г.

Научные руководители:

профессор-эмеритус **Мамисашвили Нодар Леванович**

доктор искусствоведения, профессор **Кавтарадзе Марина Семеновна**

Эксперт: доктор музыкальных искусств, ассоциированный профессор Ека Чабашвили

Защита состоится 7 марта, 2ч. 2014 года на заседании диссертационного совета № 2 Тбилисской государственной консерватории имени Вано Сараджишвили.

Адрес: Тбилиси, Тбилисская государственная консерватория имени Вано Сараджишвили, ул. Грибоедова №8, IV этаж, аудитория №421.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тбилисской государственной консерватории имени Вано Сараджишвили и на веб-сайте консерватории: <http://www.conservatoire.edu.ge>

Ученый секретарь Диссертационного совета,
доктор искусствоведения, ассоциированный
профессор

Мака Вирсаладзе

Общая характеристика работы

Актуальность исследования

С развитием новейших технологий произошло увеличение шума в окружающем нас мире. Этот процесс повлиял и на слух человека, что вызвало определенные изменения в музыке. Естественно, возросшая потребность в новых ритмах и тембрах обусловила появление новых ударных инструментов, что нашло соответствующее отражение в композиторском творчестве. На протяжении последних десятилетий (начиная с 60-ых годов XX века и до наших дней) качественно изменился подход к группе ударных инструментов, и она стала «полноправным» членом симфонического оркестра. Более того, композиторы начали создавать произведения только для них.

Группа ударных инструментов — самая многочисленная и разнообразная по сравнению с инструментами других групп оркестра. Однако в XX веке процесс глобализации, помимо классического состава ударных инструментов оркестра, сделал доступными для композиторов ознакомление и использование ударных инструментов различных стран как в ритмической, так и в колористической функциях.

Ударные инструменты известны с древнейших времен. Их особенные функции и выразительные возможности интересно и интенсивно представлены также в новой и новейшей профессиональной грузинской музыке – в различных жанрах в творчестве композиторов разного поколения.

В современной музыке с ростом значения ударных инструментов они однозначно стали определять характер произведения, стиль и т.д. В условиях сосуществования жанров стал возможен индивидуальный подход композитора в разных произведениях к группе ударных инструментов. Следовательно, интерес представляют выразительные средства и функции ударных инструментов, которые по разному проявляются у разных композиторов в произведениях различных жанров. С этой точки зрения произведения грузинских композиторов не изучены. В данной работе предпринята попытка восполнить этот недостаток, что и обуславливает актуальность выбранной нами диссертационной темы.

Постольку в грузинском музыковедении не существует сколько-нибудь значительной работы, в которой непосредственно были бы рассмотрены роль и функции ударных инструментов. В процессе работы над диссертацией мы опирались на существующую более общую иностранную литературу об ударных инструментах: Э. Денисова «Ударные инструменты в современном оркестре», А. Карса «История оркестровки», Г. Дмитриева «История оркестровки», З. Соломона (Writings on Music), С. Райха и П. Пилерса и работы других авторов. Кроме того нами были использованы некоторые размышления о грузинской музыке, высказанные в работах грузинских музыковедов (Г. Орджоникидзе, Р. Цурцумия, А. Цулукидзе, Г. Торадзе, М. Кавтарадзе, Н. Лория, Н. Жгенти, М. Надареишвили и др.). Свообразными путеводителями послужили также труды «Основные вопросы истории грузинской музыки» Ив. Джавахишвили (ოვჯავახიშვილი „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“), «Инструментоведение» Ш. Мшвелидзе.

Большую помощь оказали интервью с композиторами З. Надареишвили, Г. Шаверзашвили, Р. Кикнадзе, Ш. Шилакадзе, М. Вирсаладзе и Э. Чабашвили, беседа с ними укрепила наши позиции, убедила в правильности методологии, анализа и теоретических постулатов.

Цель и задачи исследования

Цель работы - выявить присущие ударным инструментам особые функции и различные формы их использования в современной грузинской музыке, их анализ и классификация в контексте композиторского мышления и приведение предложенных нами функций и средств использования ударных инструментов в соответствие с классификационной моделью; а также на основе изучения и анализа произведений грузинских композиторов определить тот путь развития, который прошла грузинская инструментальная музыка с точки зрения использования ударных инструментов с 60-ых годов до наших дней.

Наша задача - изучить произведения грузинских композиторов различных поколений и различных жанров (с 60-ых годов 20 столетия до наших дней) с точки зрения использования ударных инструментов; по выборочному принципу проанализировать произведения, написанные для

симфонического оркестра и камерного состава. Исходя из вышесказанного, определены следующие задачи исследования:

1) определение динамики традиционных и новых функций и средств использования ударных инструментов в исторической перспективе;

2) анализ конкретных произведений новой грузинской профессиональной музыки, отобранных методом выборки, в свете рассматриваемой проблемы;

3) установление специфики использования функций и средств ударных инструментов в той или иной форме в произведениях Н.Сванидзе, С.Насидзе, Б.Квернадзе, Н.Габуния, Г.Канчели, Ш.Шилакадзе, Р.Кикнадзе, Г.Шаверзашвили, З.Надареишвили, М.Вирсаладзе, Э.Чабашвили с учетом композиторского стиля авторов.

В процессе работы над проблемой было рассмотрено и проанализировано 12 произведений 11 композиторов различных поколений - Н.Сванидзе С.Насидзе, Б.Квернадзе, Н.Габуния, Г.Канчели, Ш.Шилакадзе, Р.Кикнадзе, Г.Шаверзашвили, З.Надареишвили, М.Вирсаладзе, Э.Чабашвили, в которых, с нашей точки зрения, ярче всего проявляются современные тенденции использования ударных инструментов, в соответствии со временем формируются их функции и средства. Следовательно, *объектом исследования диссертационной работы* является творчество вышеуказанных композиторов: Н.Сванидзе - симфония для смычковых, фортепиано и ударных инструментов; С.Насидзе – симфония «Пиросмани»; Б.Квернадзе – «Танец-фантазия» для симфонического оркестра, «Берикаоба» – хореографическая поэма для симфонического оркестра; Н.Габуния – соната для трубы, фортепиано и ударных инструментов; Г.Канчели – третья симфония; Ш.Шилакадзе – «Концертино бревис» для ударных инструментов; Г.Шаверзашвили – концерт для фортепиано и оркестра №2; З.Надареишвили – «Литания» для струнного оркестра, челесты, фортепиано, ударных и аудиозаписи; Р.Кикнадзе – «Хоруми», для ударных инструментов; М.Вирсаладзе – «Афоризмы» - для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, баса и инструментального ансамбля; Э.Чабашвили – «Семь чудес» («Швиди саocreба») – цикл новелл для ансамблей с различной структурой), а *предмет исследования* представляют конкретные формы использования ударных инструментов в их произведениях.

Научная новизна работы. В сфере музыковедения не существует работы, в которой бы рассматривалась данная проблема в творчестве грузинских композиторов. В диссертации впервые исследована роль и значение ударных инструментов в новой и новейшей грузинской профессиональной музыке, что и обуславливает научную новизну работы. Кроме того, в диссертационной работе впервые предпринята попытка классификации функций и приемов использования ударных.

В результате исследования установлено, что ударные инструменты используются достаточно интенсивно и в разнообразной форме в новой грузинской профессиональной музыке в творчестве композиторов различных поколений.

Теоретическую и методологическую базу работы составляет музыковедческая литература по специальности «Теория и история музыки»; в процессе работы использованы системные и компаративные методы исследования.

Работа апробирована на направлении «Композиция» в Тбилисской государственной консерватории имени Вано Сараджишвили. Диссертация имеет как теоретическое, так и практическое значение. Работа поможет студентам и всем интересующимся вопросами изучения грузинской музыки, в частности, ролью и функциями ударных инструментов в грузинской музыке. Работа может быть использована в учебных курсах «Инструментоведения», «Оркестровки» и «Истории грузинской музыки».

Структура и объем диссертации. Общий объем диссертации 137 страниц. Работа включает Введение, две главы, Заключение, список использованной литературы (всего 27 названий) и Приложение.

Содержание работы

Во введении обоснована актуальность исследуемой темы, намечены цели и задачи исследования, предмет и объект исследования, рассмотрена литература, подготовившая методологическую базу для данного исследования, обосновывается новизна диссертации, основные результаты, практическая значимость и структура работы. Здесь же в виде краткого экскурса представлена классификация ударных

инструментов и обзор их разновидностей в мировой и грузинской музыке, эволюция ударных инструментов и аспекты их использования в европейских оркестрах, оговаривается обусловленность роста их роли в XX веке в связи с возрастанием интереса к джазу и массовым музыкальным жанрам, в частности к року.

Глава I – «Произведения для симфонического оркестра»

I глава содержит 5 аналитических подглав, которые посвящены **симфониям** (Симфония №5 «Пиросмани» Сулхана Насидзе и симфония №3 Гии Канчели), **оркестровой пьесе и поэме** (оркестровая пьеса «Танец-фантазия» и хореографическая поэма «Берикаоба» Бидзины Квернадзе), **концертному жанру** (концерт для фортепиано и оркестра №2 Георгия Шаверзашвили).

I подглава. ***Симфония №5 «Пиросмани» Сулхана Насидзе дзе (1975)*** привлекла наше внимание не только своей глубокой концепцией, но и тем, какую роль выполняют ударные инструменты в тембровой драматургии произведения и какими средствами созданы художественные образы. В музыковедческой литературе с этой точки зрения данная симфония не рассматривалась. Композитор максимально использует возможности ударных инструментов как с определенной, так и с неопределенной высотой звучания:

Инструменты с определенной высотой звучания композитор представляет следующими функциями:

1. интонационно-мелодичной функцией – вибрафон (Vib), колокольчики (C-lli);
2. гармонической функцией – колокола (C-ne) (с арпеджио);
3. возрастающей и убывающей динамической функцией – тимпаны (Timp);
4. колористической функцией – тимпан (Timp), вибрафон (Vib), колокола (C-ne), колокольчики (C-lli);
5. функцией усиления баса – тимпан (Timp);
6. ритмической функцией – колокола (C-ne) (с одной нотой в паттерне);
7. ритмическо-тембровой функцией - колокола (C-ne);
8. функцией тембрового наслаения - тимпан (Timp), колокола (C-ne), вибрафон (Vib);
9. функцией оркестрового педалирования - вибрафон (Vib), колокола (C-ne).

Инструменты с неопределенной высотой звучания представлены следующими функциями:

1. ритмической функцией – маленький барабан (T-ro), барабан (Cass), том-том (Tom-t), там-там (Tam-t), тарелки (Pitt);
2. функцией точечного удара - маленький барабан (T-ro), том-том (Tom-t), барабан (Cass), тарелки (Pitt);
3. оркестровым педализированием и фоновой функцией - тарелки (Pitt);
4. возрастающей и убывающей функцией динамичности – маленький барабан (T-ro), барабан (Cass), тарелки (Pitt), там-там (Tam-t);
5. функцией колоритности - там-там (Tam-t), треугольник (Tr-lo);
6. функцией тембрового расслоения - барабан (Cass), тарелки (Pitt);
7. в паттерне с ведущей ритмичной фигурой - маленький барабан (T-ro), барабан (Cass), том-том (Tom-t).

В результате слияния обоих типов звучания ударных инструментов с другими инструментами оркестра, получаем многофункциональное наслоение. Именно этим выделяется данное произведение. Здесь же нужно отметить, что композитор основной художественный образ создал тембровым наслоением ударных инструментов, вибрана (Vib) и челесты (Cel). На тембры этих инструментов автор возложил функцию создания художественного образа Пиромани, придав особый оттенок выразительности и подчеркнул основную концепцию произведения.

II подглава. В *Симфонии №3* композитор *Гия Канчели* (1977) использует инструменты как со звуком определенной, так и с неопределенной высоты. Однако, кроме ударных инструментов, автор использует и другие инструменты с той же функцией, таким путем композитор достигает тембровой контрастности.

Он прибегает к разным неординарным выразительным приемам, используя неударные инструменты с функцией ударных: акцентированное исполнение одного и того же звука или повторение близко расположенных аккордов. Сонорно-ритмичные удары кластеров приобретают характер имитации

звука ударных инструментов, что усиливает и обогащает палитру звучания. Не менее интересен использованный автором в данном произведении прием тембрового замещения. Разные ударные инструменты часто замещают друг друга, что обогащает звучание. Композитор акцентирует внимание на балансе звучания при наложении. Для сбалансированности звучания автор использует следующий прием:

1. Балансирование звучания по динамическому признаку.
2. Выделение конкретной функции акцентом или сильной долей метра, функцией басов и др.
3. Продление или прекращение звучания.

Таким образом, Гия Канчели в третьей симфонии возложил функцию ударных инструментов и на другие инструменты оркестра, чем выдвинул на передний план сонорно-ритмичное звучание. Особенно в динамичных, «агрессивных» разделах симфонии, характерных для «канчелевской» модели.

III подглава. *«Танец-фантазия» для симфонического оркестра Бидзины Квернадзе* (1958) интересен активными технологическими приемами использования и драматургией ударных инструментов при условии их небольшого количества. Несмотря на то, что композитор использовал в основном два ударных инструмента (тимпан (Timp.) и тарелки (P-ti)), они представлены различными функциями.

У тимпана следующие функции:

1. Усиление функции басов;
2. Ведущая функция в ритмическом паттерне;
3. Динамическая функция во время звучания оркестрового тутти;
4. Четкая интонационная функция сольной партии.

Тарелки (Pitt) сравнительно реже используются в произведении, и это следующие функции:

1. Динамическая функция усиления оркестрового звучания;
2. Функция подчеркивания ритмической фигуры, в том числе функция синкопирования;
3. Колористическая функция.

В то же время данные инструменты композитор использует различными способами (акцентирование, тремоло,

прерванное звучание), что при совместном звучании с другими инструментами оркестра придает произведению особую музыкальную выразительность. Третий ударный инструмент - маленький барабан (Т-го) - композитор использовал всего лишь в одном фрагменте в ритмическо-тембровой функции. Данное произведение особенно примечательно с точки зрения драматургии ударных инструментов. Многофункциональное использование и особенно сольная партия тимпана на фоне усиления звучания оркестра придает произведению особую колористичность.

IV подглава. Произведение *Бидзины Квернадзе «Берикаоба» (хореографическая поэма для симфонического оркестра, 1979)* вызывает особый интерес с точки зрения использования ударных инструментов в паттернах. Именно паттерны создают канву произведения, обогащенную художественными образами, а ударные инструменты представляют собой своего рода опору этих паттернов и несут на себе ведущую ритмическую функцию, хотя вместе с ними редко вступают другие инструменты оркестра. Вместе с ударными инструментами в паттернах используются неударные инструменты с имитацией ударных (напр.: фаготы, виолончель, контрабасы). Цель композитора - выдвинуть на передний план кластерное и сонорное звучание, что выделяет и подчеркивает ритмические фигуры. Произведение интересно с точки зрения многофункционального наложения и состава паттернов и ритмических фигур. Ударные инструменты являются носителями различных выразительных функций и средств, что делает звучание произведения многообразным и по-особому притягательным. Таким образом, можно сказать, что в хореографической поэме Бидзины Квернадзе «Берикаоба» собраны различные функции и средства ударных инструментов, однако оно выделяется тем, что композитор одновременным использованием ударных и других инструментов создает хорошо организованную концентрацию ритмических участков в паттернах и на основании последних строит драматургию произведения.

V подглава. Из произведений концертного жанра выбран созданный в 1992 году *концерт №2 для фортепиано с оркестром Георгия Шаверцашвили*, который привлек наше внимание ролью ударных инструментов в произведении

концертного жанра. Естественно, что композитор выдвинул на первый план солирующую партию фортепиано. Под него подстраивает звучание всех остальных инструментов и выделяет ту функцию, которая в конкретный момент нужна автору для партии солиста. Что касается ударных инструментов, то они представлены функциями усиления звучания, колористичностью, выделением метра, синкопирования, акцентирования и тембрального замещения. В партии фортепиано обращают на себя внимание синкопированные аккорды компактного звучания, акцентированные ритмически и полученные из тесно соседствующих звуков, берущие на себя также и функцию ударных. Особенно нужно отметить кульминационную часть произведения, в которой автор предлагает нашему вниманию алеаторическое звучание с использованием всех инструментов оркестра. Предлагаются паттерны ритмическо-интонационные, тембральные, разной интенсивности и размера, которые наслоением друг на друга создают эффектное и мощное звучание. В данном произведении композитор учитывает тембрально-акустические свойства ударных инструментов, в результате чего достигается композиционное единство и выразительность звучания.

Глава II – «Произведения для камерного состава»

II аналитическая глава объединяет семь произведений различного жанра, написанных для камерного как инструментального, так и вокально-инструментального состава, в которых функция ударных инструментов не то что усилена (симфония №1 для смычковых, фортепиано и ударных Нателы Сванидзе; «Литания» для струнного оркестра, челесты, фортепиано, ударных и записи Зураба Надареишвили; соната для трубы, фортепиано и ударных инструментов Нодара Габунии; «Афоризмы» для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, баса и инструментального ансамбля Маки Вирсаладзе; цикл новелл «Семь чудес» («Швиди саоцреба») Эки Чабашвили для ансамблей другого состава)), но и ограничивается только лишь этими инструментами («Хоруми» для ударных инструментов Реваза Кикнадзе (для трех

исполнителей); «Концертино-бревис» Шавлега Шилакадзе для ударных инструментов).

I подглава. *Симфония №1 для смычковых, фортепиано и ударных Нателы Сванидзе* (1967). Симфония *Н. Сванидзе* отражает авангардистскую структуралистскую манеру, характерную для композитора, что и находит выражение в специфике использования ударных инструментов. Особенно показательным является использование автором композиционного ряда, в результате чего получаем тембральные и тембрально-ритмические конструктивные замещения, в которых вместе с другими инструментами оркестра участвуют ударные инструменты. Встречается тембральное наложение ударных инструментов как в синхронной, так и в несинхронной вертикали. Имеются и сольные фрагменты ударных инструментов: том-тома (Tom-t), фрусты (Frusta) и там-там профондо (Tam-t prof.). Из инструментов с определенной высотой звучания автор использует только тимпан (Timp.), который представлен разными функциями:

1. Интонационно-мелодичной функцией;
2. Возрастающей и убывающей функцией динамичности;
3. Ритмической функцией;
4. Акцентированно-синкопированной функцией;
5. Функцией тембрального наложения;
6. Функцией ведущего инструмента в ритмическом паттерне;
7. Функцией тембрального чередования.

Нужно отметить, что там-там профондо (Tam-t prof) и фрусту (Frusta) автор вводит с контрастной тембральной нагрузкой, однако в то же время он придает ей функцию формообразования. Это завершающая функция между частями произведения, указывающая на цезуру, в частности, в конце I и III части там-там профондо (Tam-t prof.) (который отличается низким басом), а в конце II части – фруста (Frusta).

Как было отмечено, ударные инструменты приравнены и объединены с другими инструментами оркестра в процессе осуществления структуралистско-композиционного принципа.

Особенно это проявляется в представленном автором композиционном ряде и при наложении, в результате чего автор создает определенную тембровую драматургию.

II подглава. **«Литания» для струнного оркестра, челесты, фортепиано, ударных и записи (2003) Зураба Надарешвили.** Произведение особенно значимо для нас с точки зрения количества ударных инструментов и исполнителей (9 инструментов и 6 исполнителей). В данном случае интересно, как, исходя из тематики, представлены ударные инструменты в программном произведении сакрального содержания (Литания). Ударные инструменты имеют свои независимые партии, которые раскрывают определенную динамику развития. Очень интересно организованы ряд наложений ударных инструментов и структура с тембральной точки зрения. Надо отметить партии ударных инструментов с неопределенной высотой звучания, которые создают своеобразный фон. В начале партии ударных инструментов представлены с тембрально-акустической индивидуальностью, а затем чувствуется стремление к созданию ритмически-интонационного паттерна независимым путем. В то же время звучание как будто хаотичное, неорганизованное и непоследовательное, а появление паттерна все «ставит на свои места», становится организованным и слышно отдельное звучание каждого участвующего в паттерне инструмента, в том числе и ударных.

Особенно нужно отметить постепенное наложение звучания инструментов с определенной высотой звука – маримбы (Marimba), колокольчиков (C-lli) и вибратона (Vib) – во время которого получаются сонорные звучания, что изменчиво, но с другой стороны – динамично. Что касается колоколов (C-pe), то композитор особенно подчеркивает их концептуальную, связанную с темой духовности, символично-семантическую функцию, которая ясно выявляется в финале произведения.

III подглава. **Соната для трубы, фортепиано и ударных инструментов Нодара Габуния (1980).** Соната интересна для нас как ансамблевое произведение для малого состава, в котором композитор представляет нам ударные инструменты во всем их многообразии и с их же многообразными функциями и

средствами. Данное произведение интересно и с исполнительской точки зрения. В частности, один исполнитель играет на 9 ударных инструментах: маримбе (Marimb), колокольчиках (C-lli), там-таме (Tam-t), том-томе (Tom-t), бонго (Bongo), подвешенной тарелке (Pitto sosp.), тарелках (P-tti), маракасах (Maracas.), треугольнике (Tr-lo). Композитором проанализированы и хорошо организованы акустико-тембральные свойства этих инструментов и исполнительские средства (использование различных палочек и чередование ритмических отрезков). Здесь же нужно отметить, что автор часто использует ударные инструменты с функцией тембрально-ритмического замещения, использует также неординарные способы выразительности и желает получить новую звучность, которая придаст произведению неповторимое звучание. Для нас данная соната была интересна как с точки зрения подбора инструментов (труба, фортепиано и ударные инструменты), так и с точки зрения композиционной нагрузки ударных инструментов. На каждый инструмент возложена своя особая функция.

IV подглава. *«Афоризмы» Маки Вирсаладзе*. Творчество *Маки Вирсаладзе* было для нас интересно с точки зрения использования ударных инструментов в вокально-инструментальном произведении ансамбльного типа, которое создано под названием «Афоризмы» на основе глубоко философской тематики (*Шота Руставели, «Витязь в тигровой шкуре», 1977*). В этом произведении у композитора ударные инструменты перераспределены по функциональному значению между другими инструментами оркестра (напр.: в первой части **«Которые»** (“*წომეგლმასნ*”) имеется такой участок: дан бас (basso), на который после тремоло виолончели (Cell) наслаивается тремоло тимпана. На последний же наслаивается тремоло тарелок и там-тама длительностью в одну четверть; дан ряд тембрового наслаения. У тремоло тимпана фоническая функция, вместе с виолончелью усиливает функцию баса и наслаивается на контрабас. Там-там создает настрой колористической окрашенной звучности. Эти инструменты композитор использует свободно и смело. В произведении использованы традиционные исполнительские выразительные

средства ударных инструментов: тремоло, трель, глissандо. Особенно надо отметить, что автор с помощью композиционного распределения динамических знаков и традиционными средствами создает независимые партии ударных инструментов, на которые наслаиваются другие инструменты и вокал. С помощью указанных средств, динамических знаков, тембральной последовательностью, комбинацией или многофункциональным наложением голосов различных инструментов автор достигает многообразного звучания. Композитором рационально продуман и сценическо-акустический баланс. Композиции с участием ударных инструментов соответствуют художественной выразительности каждой части произведения. Следовательно, такая продуманность многофункциональности ударных инструментов в оркестре, их сбалансированность и перераспределение придает музыкальному произведению, исходя из тематики, особую глубину.

V подглава. «**Семь чудес**» («Швиди саоцреба») Эки Чабашвили (2000-2002). Программное произведение, которое нужно отметить из-за использования в нем нетрадиционных инструментов: океандрама, джембе, дарабука, флексофона. Для передачи богатого спектра эмоций композитор использует разные ударные инструменты и различные средства выразительности, что создает неординарную и красочную звуковую палитру: исполнение на океандраме с указанной скоростью дает имитацию шума морских волн и воды; ударами пальцев по джембе создается имитация шума дождя; перекачиванием головок палочек маримбы по клавишам и наслаиванием на этот звук звучания джембе получает имитацию характерных для природы голосов; импровизированным паттерном кастаньет получает имитацию звука цоканья лошадиных подков; на исполнение щеткой на тарелке наслаивается звучание кастаньет, что создает имитацию звуков потрескивания костра. В результате слияния звучания тремоло, там-тама и звуков игры щеткой на тарелке возникает имитация звуков бури.

В то же время нужно отметить, что композитор использует ударные инструменты и в традиционных функциях, таких как:

выделение ритмической фигуры, точечный удар, растущая и убывающая динамичность, акцентирование и т.д. Так что композитор комплексно использует как традиционные выразительные средства, так и неординарные (им самим созданные), что, со своей стороны, соответствует программному характеру произведения и придает ему оригинальность.

VI подглава. *Произведение «Хоруми» Реваза Кикнадзе (для трех исполнителей с ударными) (1997)* интересно, с одной стороны, как произведение структуралистической композиции, написанное для ударных инструментов с неопределенной высотой звучания. В композиции примечательна тембровая драматургия, которая создает «графическую» зарисовку; автор постепенно вводит ударные инструменты с учетом их темброво-акустических данных, что создает интенсивность и многообразность звучания. Подбором и изменчивостью тембра, учащением ритмических фигур и наслоений объясняется растущая динамичность звучания. У каждого исполнителя есть независимые, но развивающиеся фрагменты, которые постепенно наслаиваются друг на друга и создается ритмическая полифония. Привлекает внимание ритмически выделенный структурный отрезок, который берет на себя функцию лейтритма. В произведении привлекает внимание также колористическое звучание, в котором путем снятия и сведения до минимума наслоений происходит уменьшение интенсивности звучания и представление партий исполнителей под индивидуальным углом, учащаются паузы, ускорение и замедление (использование агогических приемов), использование тремоло, трелей и различающихся ритмических фигур в сольных фрагментах, что резко противостоит выразительности звучания предыдущей ансамблевой части. Особенно выделим финал данного произведения, в котором на лейтритмическую фигуру бас-барабана постепенно наслаиваются другие инструменты, к которым добавляется новый инструмент - китайская тарелка (Splash), которая отличается своим четким и сильным звуком. Использованием этого инструмента автор добивается максимально мощного и впечатляющего звучания.

VII подглава. *Произведение Шавлега Шилакадзе*

«Концертино-бревис». Произведение создано только для ударных инструментов и в нем использованы ударные инструменты с определенной и неопределенной высотой звучания. Подобранные автором ударные инструменты характеризует монофункционализм. Вероятно, именно эта их специфика была определяющей при подборе инструментов, что является решающим для этого произведения, так как композитор ограничивается только ударными инструментами.

Инструменты, имеющие определенную высоту звучания, ведут мелодичную линию, для которой при наложении создают фон другие ударные инструменты. Фон иногда динамический, иногда колористический и т.д. Инструменты противопоставлены друг другу по своей ритмической выразительности. В драматургии произведения динамический и агогический планы представлены так, что они логически приводят нас к ритмическому паттерну доли (барабана). Доли (барабан) же в этом произведении наделены особой темброво-семантической функцией. Композитор специально использует его в паттерне, что придает произведению в тембровом плане национальный, фольклорный оттенок. При многофункциональном наложении выделяется полиметрический фрагмент. Главной особенностью произведения является полифоническая канва, в которой партия каждого инструмента получает самостоятельное развитие, в результате чего проявляется индивидуальность каждого инструмента. Противопоставление же метров является определяющим для характера и функции партий.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги проведенного исследования и формулируются следующие **выводы**:

Отобранные нами для анализа произведения в основном показывают ту реальность, которая характерна для грузинской инструментальной музыки начиная с 60-ых годов XX века до наших дней с учетом новейших стилистических тенденций и технологий XX века (минимализм, сонористика, сериализм, структурализм, алеаторика), также рассматривается использование композиторами электронной музыки, паттернов, наложений и др. Для нас в произведениях различного инструментального состава и жанра интересными были функции и средства ударных инструментов. На данном этапе исследования ввиду объективных причин невозможно было объять весь спектр творчества грузинских композиторов,

соответственно за пределами диссертации осталось творчество многих композиторов разных поколений, для которых отмеченные нами характерные для ударных инструментов тенденции также актуальны (Ал. Мачавариани, Д. Торадзе, Ф. Глonti, Н. Мамисашвили, Т. Бакурадзе, М. Шуглиашвили, В. Азарашвили, И. Барданашвили, М. Одзели, Г. Члаидзе, К. Цабадзе, С. Кечакмадзе, Э. Лондаридзе и др.).

- Ударные инструменты определенной высоты звучания по функциям сравнивались с другими оркестровыми инструментами определенной высоты звучания (интонационная, колористическая, гармоническая, усиление баса, оркестровое педалирование, фоническая, семиотическая, символично-семантическая, сольная и др. функции).
- Увеличились функции инструментов неопределенной высоты звучания (ритмическая, акцентирования, выделение метра, синкопирование, динамическая, имитационная, лейттембральная и др.).
- Выразительные средства ударных инструментов стали более разнообразными. К традиционным приемам (трель, тремоло, форшлаг, сфорцандо, акцент, прерванное звучание и др.) добавилось применение различного типа палочек, их чередование, игра в разных местах инструмента, объединение резонаторов инструментов и др.
- Ударным инструментам поручаются ведущие партии в ритмических паттернах.
- Увеличилась роль ударных инструментов при наложениях в оркестровых партитурах (в унисон, вертикали, вертикальном синхроне, многофункциональном).
- Использование неударных инструментов в функции ударных инструментов.
- Создание произведений только для ударных инструментов.

Как показало исследование, интерес к ударным инструментам в новой грузинской профессиональной музыке развивался по восходящей линии от традиционных функций и способов применения до их активной драматургическо-композиционно-структурной роли и значения. Вместе с тем тембральные новшества и доминирование ритмической стихии, представленное звучанием богатого спектра этой группы

инструментов или их функциями, оказалось самодостаточным для создания композиторами произведений именно для ударных инструментов. Указанные тенденции новейшей грузинской музыки перекликаются с происходящими в западно-европейской музыке XX века процессами и являются богатой почвой для создания множества новых оригинальных произведений в будущем. Кроме того, в новой и новейшей грузинской музыке функции ударных инструментов во многом разнообразнее, чем способы использования, количество которых с технологической точки зрения более ограничено.

На протяжении последних пятидесяти лет качественно изменилось отношение к группе ударных инструментов – из самой незначительной она превратилась в сконцентрированную и полноправную инструментальную группу оркестра. Ударные инструменты уже сравнительно редко дублируются другими инструментами оркестра, так как композиторы отдают предпочтение их чистым тембрам. Можно сказать, что в оркестре расширение тембрального диапазона традиционных инструментов часто происходит за счет ударных инструментов, тогда как сама группа ударных претерпела эволюцию в обратном направлении – ударные инструменты обогащались инструментами или ударными, тембр которых был намного «мелодичнее». Тенденция к расширению тембрального диапазона инструментов привела к тому, что композиторы начали давать точные указания о том, каким способом или средством получить на ударном инструменте нужный звук. На самом деле, ударные инструменты (большинство из них) имеют способность изменять тембр, смотря чем извлекают или где возникает звук (например, удар по тарелке палочкой литавр, твердой палочкой с ворсом, мягкой палочкой, деревом или металлом извлекают совершенно разные звучания. Тембр тарелки изменяется также в зависимости от места удара – край, средняя часть или верхушка.). С 60-ых годов 20 века до наших дней в грузинской инструментальной музыке возросли и развились функции и средства ударных инструментов. В оркестровых партитурах появились новые инструменты, также увеличилось количество видов самих ударных инструментов и, соответственно, возросло их число в оркестре.

Основные положения диссертации изложены в следующих статьях:

1) Л. Багратион-Давиташвили, Выразительные средства и функции ударных инструментов в симфонии Сулхана Насидзе «Пиросмани». ГЭНЖ «Музыковедение и культурология». Рецензируемый электронный научный журнал, ред. М. Кавтарадзе; Тбилисская государственная консерватория им. Вано Сараджишвили. 2011 | #.1 (7) [2011.12.31] стр.65-77; веб-адрес: <http://gesj.internet-academy.org.ge>

2) Л. Багратион-Давиташвили, Ритмические паттерны в хореографической поэме Бидзины Квернадзе «Берикаоба» для симфонического оркестра. ГЭНЖ «Музыковедение и культурология». Рецензируемый электронный научный журнал, ред. М.Кавтарадзе ; Тбилисская государственная консерватория им. Вано Сараджишвили. 2013 | #.1 (9) [2013.5.29]; стр.62-78; веб-адрес: <http://gesj.internet-academy.org.ge>.