

**თბილისის განთავსების სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია**

ხელნაწერის უფლებით

ქეთევან ჭიტაძე

სიმფონიის შანრული მოდელის ბარდსახვა

XX საუკუნის მუსიკაში

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი
დისერტაციის

ა ვ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

თბილისი, 2012

სამეცნიერო ხელმძღვანელი ქეთევან ბოლაშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ექსპერტები: ლეილა მარუაშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

 რუსუდან წურწუშია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
 პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2012 წლის 15 ივნისს
15 საათზე თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს
სხდომაზე № 6

მისამართი: თბილისი, გრიბოედოვის ქ. № 8

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

აუდიტორია № 421

დისერტაციის დაავტორეფერატის გაცნობა შესაძლებელია
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და კონსერვატორიის
ვებ-გვერდზე. www.conservatoire.edu.ge

სადისერტაციო საბჭოს ეკატერინე ონიანი

სწავლული მდივანი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
 ასოცირებული პროფესორი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

*სიმფონია სამყაროს უნდა ჰგავდეს.
ის უნდა მოიცავდეს ყველაფერს.
გუსტავ მალერი*

გუსტავ მალერის საყოველთაოდ ცნობილი ეს სიტყვები ადასტურებენ სიმფონიის ჟანრის არსს, მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. ესაა ინსტრუმენტული მუსიკის ტრადიციული ჟანრი, რომლის მეშვეობითაც კომპოზიტორი ყველაზე ზოგადი, აბსტრაქტული, აბსოლუტური მუსიკის ენაზე ესაუბრება მსმენელს სამყაროს მისეული ხედვის შესახებ, ჟანრი, რომელიც თავისი მნიშვნელობით ლიტერატურაში რომანს, ხოლო ბეთჰოვენის დროიდან კი, ფილოსოფიურ ტრაქტატს უტოლდება.

სიმფონია ინსტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე სტაბილური ჟანრია. ის არსებობის სამსაუკუნოვან ისტორიას ითვლის და სხვა ინსტრუმენტული ჟანრებისგან განსხვავებით დღემდე ყველაზე კონსერვატიულად ინარჩუნებს თავის არსს და ფუნქციას.

წინამდებარე დისერტაციის კვლევის **საგნად** სიმფონია ავირჩიეთ სწორედ ჟანრული სიმყარის გამო და ამ თვისებით განვასხვავეთ იგი სხვა ტრადიციული ინსტრუმენტული ჟანრებისაგან. სონატა, კონცერტი და ინსტრუმენტული ანსამბლი – ესაა კლასიკური ინსტრუმენტული ჟანრები, რომლებიც სიმფონიასთან თითქმის ერთად წარმოიშვნენ. ისინი მსგავს სტრუქტურულ, თუმცა სხვადასხვა კონცეფტუალურ პარამეტრებს ეყრდნობიან. ტრადიციულ ინსტრუმენტულ ჟანრებს წარმოშობისა და კრისტალიზებისას, კლასიციზმის პერიოდში, აერთიანებდა სონატურ-სიმფონიური ციკლის აღნაგობა, რომელიც, დროთა განმავლობაში ერთ-ერთი ყველაზე არასტაბილური სტრუქტურული პარამეტრი

აღმოჩნდა, ვინაიდან ის უშუალოდაა დაკავშირებული მუსიკის ყველაზე მობილურ ელემენტთან – მუსიკალურ ენასთან. დროთა განმავლობაში კი აზროვნებაში, შესაბამისად, მუსიკალურ ენაში მომხდარი ცვლილებების მიმართ სონატა, კონცერტი და ინსტრუმენტული ანსამბლი გახსნილები აღმოჩნდნენ. სხვადასხვა სააზროვნო სისტემაში მათ უფრო ადვილად განიცადეს ადაპტაცია ვიდრე სიმფონიამ, რისი დასტურია თუნდაც ბარტოკის, შარინოს სონატები, რომლებიც ანსამბლისთვისაა, ბულეზის მესამე საფორტეპიანო სონატა, რომელშიც კლასიკური ჟანრისა და ალექტორიკის სინთეზია წარმოდგენილი. რაც შეეხება კონცერტს, მასში ბაროკოს პერიოდის მთავარი კონცერტების პრინციპი იყო და ეს ჟანრი თავიდანვე გარკვეულ თავისუფლებას გულისხმობდა. ინსტრუმენტული ანსამბლები კი XX საუკუნეში სხვადასხვა (ხშირად არატრადიციული) შემადგენლობისათვის არიან და მრავალფეროვანი სტრუქტურული თავისებურებებით ხასიათდებიან. ამგვარად, ეს ის ჟანრებია, რომლებიც, გარემო პირობებიდან გამომდინარე, ადვილად იცვლიან სახეს, რასაც ნაკლებად ვიტყვი სიმფონიაზე.

სიმფონია, სხვა ინსტრუმენტულ ჟანრებთან შედარებით, ცვლილებების მიმართ თითქოს „გულგრილია“. ეს ჟანრი ის მყარი ნაგებობაა, რომელიც სიახლეების ბიძგებზე ყველაზე ნაკლებად რეაგირებს. მის მიმართ როგორც კომპოზიტორს, ისე მსმენელს განსაკუთრებული მოთხოვნები და აღქმის განწყობა აქვს. იგი დღემდე ინარჩუნებს თავის „ავტორიტეტს“ და ვითარდება. „მუსიკაში, უფრო ზუსტად – „სუფთა“ მუსიკაში სიმფონია – ინტელექტუალიზმის მთავარი მატარებელია“¹.

სიმფონია თითქოს ყველაზე კარგად შესწავლილი და ყველასთვის კარგად ნაცნობი ჟანრია. თუმცა არსებობს რაკურსი, რომელიც ნაკლებადაა (თითქმის არაა) შესწავლილი

¹ Задерацкий, В. (1987). *Симфония и реализм*. Журн.: *Советская музыка* 1987 № 2, стр.: 15.

მუსიკისმცოდნეობაში. ესაა სიმფონიის, როგორც ჟანრის – კულტურის მყარი კატეგორიის არსებობა მისი წარმოშობისა და კრისტალიზების პერიოდისგან განსხვავებულ, ზოგიერთ შემთხვევაში (მოღერნი, ავანგარდი) კი რადიკალურად განსხვავებულ გარემო პირობებში. ჩვენი დისერტაციის მიზანია დავადგინოთ, თუ რატომ და როგორ ინარჩუნებს არსებობას კლასიციზმის პერიოდში ჩამოყალიბებული სიმფონიის ჟანრი XX საუკუნეში, რა გზებით ვითარდება ის.

აღსანიშნავია ისიც, რომ XX საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე მუსიკებს აზრი, რომ ბეთჰოვენის შემდეგ სიმფონიის ფორმა აღარ განვითარებულა: „თანამედროვე სიმფონია ეფუძნება ძველ, ბეთჰოვენის მიერ მწვერვალამდე განვითარებულ ფორმებს და არავინ იტყვის თავს იმაზე, რომ იპოვოს რაღაც ახალი“, – წერს ანტონ ვებერნი². საკუთრივ ჟანრის განვითარების თვალსაზრისით კი დღემდე საუბრობენ, რომ „მადერის შემდეგ სიმფონია წარმოუდგენელია – მან დასვა წერტილი ჟანრის განვითარებაში“³. – მიუხედავად ასეთი მიდგომისა, სიმფონიები დღემდე იქმნება და ჟანრი საკმაოდ საინტერესო გზებით ვითარდება, რისი დასტურიც ცოცხალი საკომპოზიტორო პრაქტიკაა.

კვლევის მიზნიდან გამომდინარეობს დისერტაციის **ობიექტი** – კულტურის მყარი კატეგორია, **ჟანრი**. მისი წარმოშობის, არსის, განვითარების პროცესის შესწავლა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ რთული პროცესების ანალიზისთვის, რომლებიც სიმფონიამ გაიარა არსებობის სამსაუკუნოვანი ისტორიის განმავლობაში.

ჩვენთვის მნიშვნელოვანია შეკითხვები: როგორ ყალიბდება ჟანრი? რა არის ჟანრი? და როგორ ვითარდება იგი?

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ჟანრი ესაა მოღელი, რომელიც გარკვეულ ეპოქასა და სოციალურ გარემოს განე-

² Веберн, А. (1975). *Лекции о музыке. Письма*. Москва: Музыка. стр.: 18.

³ ბარდანაშვილი, ი. (2009, 10. 09). (ქ. ჭიტაძე, ინტერვიუერი).

კუთვნიება,ის არასოდესაა სტატიკური და მისდევს აზროვნების განვითარების დინამიკას. ჟანრი იგივე მემკვიდრეობაა, ესაა მოდელი, რომელიც ტრადიციად იქცა და თაობიდან თაობას გადაეცემა. სწორედ თაობათა ცვლაში იგი ვითარდება, მდიდრდება ახალი თვისებებით, რაც, ხშირ შემთხვევაში, ცვლილებას ნიშნავს და ჟანრისთვის, როგორც კულტურის მყარი კატეგორიისთვის, ზოგიერთი, მანამდე სტაბილური თვისების დაკარგვას უტოლდება.

ამგვარად, ჟანრი ისტორიულ-კულტურული მეხსიერება და ცნობიერებაა, როგორც კომპოზიტორის,ისე მსმენელის: ის მოქმედებს როგორც მუსიკის შეთხზვისას, ისე მისი მოსმენისას.

კომპოზიტორს და მსმენელს, ორივეს მკაფიოდ ჩამოყალიბებული წარმოდგენა აქვთ გარკვეულ ჟანრზე. ესაა ჟანრის სტერეოტიპი, მოდელი, ხატი, რომელიც მუსიკის სხვადასხვა გიგანტებმა დატოვეს. და სიმფონიაც, სწორედ ის ჟანრია, რომელიც ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო ტრადიციას, მემკვიდრეობას, სტერეოტიპს წარმოადგენს. იგი აზროვნებაში მომხდარი რადიკალური ცვლილებების მიუხედავად განაგრძობს არსებობას. ჩვენი დისერტაციის **ამოცანაა** საე-ტაპო მნიშვნელობის სიმფონიების ანალიზის მეშვეობით დავადგინოთ ამ ჟანრის სიმყარის მიზეზები და განვითარების მექანიზმი. ამისთვის ჩამოვაყალიბეთ კრიტერიუმები, რომლითაც განვიხილავთ თითოეულ სიმფონიას ჟანრულ პარადიგმასთან სიახლოვისა თუ ახალი გზის ძიების თვალსაზრისით.

დისერტაციის მიზნიდან და ამოცანებიდან გამომდინარე დავამუშავეთ სხვადასხვა ტიპის სამეცნიერო ლიტერატურა. შევისწავლეთ ჟანრი როგორც ზოგადად, ხელოვნებაში, ისე მუსიკაში. ჟანრის რაობის, მისი განვითარების შესწავლის რაკურსში, ჩვენთვის მნიშვნელოვანი იყო მ. კაგანის Морфология искусств, სადაც ზოგადად, ჟანრის არსი, მისი, როგორც ცნების არსებობის ისტორია, ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში ჟანრების დიფერენცირება იყო წარმოდგენილი. ქ. მილერის

ნაშრომმა (Genre as Social Action) გაგვაცნო ჟანრის ახალ, ზოგად თეორიას, თანამედროვე ტენდენციების გათვალისწინებით, რომელშიც სოციოლოგიურმა ასპექტმა წამოიწია წინა პლანზე და ამით ჩვენთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, ვინაიდან ჟანრის ფუნქციონირების საკითხებს ეხება.

შევისწავლეთ ჟანრის შესახებ მუსიკოლოგიაში არსებული თითქმის ყველა თეორია: მ. არანოვსკის (Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке), ლ. ბერეზოვჩუკის (Музыкальный жанр как система функций), მ. ლობანოვას (Музыкальный стиль и жанр. История и современность), ე. ნაზაიკინსკის (Стиль и жанр в музыке), ა. სოსორის (Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы), ვ. ცუკერმანის (Музыкальные жанры и основы музыкальных форм), დ. ჩენდლერის (An Introduction to Genre Theory) და სხვათა ნაშრომები. მათ შორის ჩვენთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ვ. ცუკერმანის და, განსაკუთრებით, მ. არანოვსკის ფუნდამენტურ ნაშრომებს, სადაც ჟანრის არსი მუსიკაში, მისი სტრუქტურა და ფუნქციონირების სიტუაციაა განხილული. ჟანრის თეორიას მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო ჩვენს საბაკალავრო („ჟანრის დესტაბილიზაციის პრობლემა XX საუკუნის პირველი ნახევრის კამერულ-ინსტრუმენტულ მუსიკაში“) და სამაგისტრო („მუსიკალური ჟანრი: ტრადიციის გარდაქმნა. ახალი გზების ძიება“) დიპლომებში. მათში დაწეხული კვლევის გაგრძელებას წარმოადგენს ჩვენი დისერტაცია.

დისერტაციის საგანი – სიმფონიის ჟანრი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფართოდაა განხილული არაერთ ნაშრომში, მის გენეზისზე და რაობაზე მუშაობისას მუსიკის ისტორიასა და თეორიაში არსებულ რამდენიმე კვლევას დავეყრდენით. ჟანრის რაობა სოციოლოგიური რაკურსით შესწავლილია პ. ბეკერის ნაშრომში Симфония от Бетховена до Малера; მნიშვნელოვანი იყო ასევე ი. სოლერტინსკის, ტ. ჩერნოვას და ე. მიხალჩენკოვას შრომების გაცნობა, რომლებიც სიმფონიის

დრამატურგიულ ტიპებს იკვლევენ; თუმცა, ჩვენი კვლევის მიმართულებაზე სიმფონიისადმი მიძღვნილ ნაშრომებს შორის ყველაზე დიდი გავლენა იქონია ისეთმა ფუნდამენტურმა კვლევამ, როგორცაა მ. არანოვსკის *Симфонические искания*, სადაც განხილულია ჟანრის პარადიგმული ნიშნები. *Симфонические искания* სცილდება მუსიკალურ-ანალიტიკური ნაშრომის ფარგლებს და მუსიკალურ-ფილოსოფიური ნაშრომის სიმაღლეებს აღწევს, მაგრამ, არანოვსკის პოსტულატებს ჩვენ მხოლოდ ნაწილობრივ ვიზიარებთ. დისერტაციის თეორიულ ნაწილში ასევე ვაანალიზებთ უახლეს თეორიებს, რომელთა შორისაც გამოვყოფთ ვინოგრადოვა-ჩერნიაევის თეორიას (*Симфония в этимологическом ракурсе*), რომელშიც სიმფონიის ჟანრის ეტიმოლოგიურ რაკურსში შესწავლა ხდება და სწორედ ეს რაკურსია მიჩნეული უკანასკნელი დროის სიმფონიის თეორიული გააზრების მთავარ ტენდენციად.

გარდა ამისა, თავისთავად ცხადია, გავეცანით მონოგრაფიულ ლიტერატურას, სხვადასხვა სტატიას და ვებ-გვერდს, რომლებიც ეხება ჩვენს მიერ გაანალიზებული სიმფონიების ავტორთა შემოქმედებას. ესენია ჩ. აივზი, დ. შოსტაკოვიჩი, ა. შნიტკე, ლ. ბერიო, ი. სტრავინსკი, ო. მესიანი, ი. სიბელიუსი, ს. ბარბერი, ა. შონბერგი, ა. ვებერნი, ს. გუბაიდულინა, გ. ყანჩელი, ი. ბარდანაშვილი, ს. ნასიძე, ჯ. ადამსი და სხვ.

მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ დისერტაციის პრობლემატიკაზე მუშაობისას გავეცანით XX საუკუნეში შექმნილ სხვადასხვა კომპოზიტორის მრავალ სიმფონიას (სხვადასხვა წყაროში მითითებულია, რომ 1901-იდან 2010 წლამდე პერიოდში სამასზე მეტი სიმფონიაა შექმნილი). მუშაობის ბოლო ეტაპზე მოხდა სიმფონიების გადარჩევა ორი ძირითადი კრიტერიუმით: 1. ჟანრულ პარადიგმასთან ურთიერთობის ტიპი – სიახლის ხარისხის დონე; და 2. ნაწარმოებების მაღალი მხატვრული ღირებულება. ამ კრიტერიუმების გათვალისწინებით დისერტაციაში არ შევიდა მთელი რიგი კომპოზიტორ-

რების სიმფონიები, რომლებიც ზუსტად ან თითქმის ზუსტად იცავენ ჟანრის პარადიგმულ მახასიათებლებს (ესენია შოსტაკოვიჩის სიმფონიების დიდი ნაწილი, ჰინდემიტის, ონეგერის, პროკოფიევის სიმფონიები და სხვ.), ან არ აკმაყოფილებდნენ განსაკუთრებულ მხატვრულ მოთხოვნებს. გარდა ამისა, ჩვენი კვლევა მოიცავს დროისა და კულტურის არა შეზღუდულ არეალს, არამედ ფართო, გლობალურ სპექტრს, რის გამოც აუცილებელი შეიქმნა არჩევანის გაკეთება. სიმფონიის ანალიტიკურ ნაწილზე მუშაობის პროცესში თანდათან გამოიკვეთა სიმფონიების კლასიფიკაციისთვის განმსაზღვრელი კრიტერიუმები: **კონცეფცია, სტრუქტურა, შემადგენლობა**. სწორედ ამ კრიტერიუმების მიხედვით ვახდენთ ანალიტიკურ ნაწილში სიმფონიების მრავალფეროვანი სპექტრის კლასიფიკაციას.

წინამდებარე დისერტაციაში წარმოდგენილია სიმფონიის ჟანრის თანამედროვე მდგომარეობის ანალიზი. ჟანრის მრავალფეროვანი ნიმუშების სისტემატიზაციის გზით ვაღვენთ მთავარ და მდგრად პრინციპებს, რომლებიც განსაზღვრავენ სიმფონიის ჟანრს და მათი ცვალებადობით მიღებულ შედეგებს, რაც წარმოადგენს ნაშრომის **მეცნიერულ სიახლეს**. სიმფონია, მიუხედავად ჟანრულ მოდელში ცვლილებებისა, დღესაც განაგრძობს არსებობას და განვითარებას, ამდენად, ჟანრის თანამედროვე მდგომარეობის შესწავლა ახალ რაკურსში განსაზღვრავს ჩვენი ნაშრომის **აქტუალობას**.

ჩვენი დისერტაციის კვლევის **თეორიული და მეთოდოლოგიური ბაზა** ჟანრული ანალიზის მეთოდია, რაც, თავისთავად, გულისხმობს ნაწარმოებების მთლიან ანალიზსაც.

ამგვარად, დისერტაციის პრობლემატიკიდან, მიზნიდან და ამოცანებიდან გამომდინარე გამოიკვეთა მისი სტრუქტურა. იგი წინათქმის, თავებად დაყოფილი ორი ნაწილისა და დასკვნისაგან შედგება, რომელშიც თავმოყრილი და განზოგადებულია დისერტაციის კვლევის შედეგები. დისერტაციას თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია და დანართი (სქემები).

ნაშრომის შინაარსი

დისერტაციის პირველი ნაწილი: „**ქანრი ხელოვნებაში და მუსიკაში. სიმფონია**“ ორი თავისგან შედგება. პირველ თავში „**ქანრი: ცნების არსი. ქანრი მუსიკაში**“ განხილულია ქანრის ცნება ხელოვნებაში, ტერმინის წარმოშობისა და სხვადასხვა მკვლევართან მისი გააზრების ისტორია ანტიკური პერიოდიდან დღემდე. ყურადღება განსაკუთრებულადაა გამახვილებული ქანრის გააზრებაზე მუსიკაში, მასში მოყვანილია სხვადასხვა მკვლევარის პოზიცია ქანრის დეფინიციასა და კლასიფიკაციასთან მიმართებაში. კერძოდ, განვიხილეთ თ. ადორნოს, ვ. ცუკერმანის, ა. სოხორის, დ. ჩენდლერის, ქ. მილერის, თეორიები, რომლებშიც ქანრი განხილულია, ძირითადად, სოციალურ კონტექსტში; ლ. ბერეზოვჩუკის მოსაზრება ქანრის კატეგორიის ფსიქოლოგიური და სემიოტიკური ასპექტების შესახებ. აღსანიშნავია, რომ მკვლევართა უმეტესობის აზრით, ქანრი ამოუწურავ მოვლენას წარმოადგენს. მუსიკალური ქანრის შესახებ მ. არანოვსკი წერს: „ქანრი, ჩვენი თვალსაზრისით, პრინციპულად ამოუწურავი მოვლენაა, რადგან ის 1) ნაწარმოების ყველა თვისების ინტეგრირებული, ფინალური გამოხატულებაა; 2) თითოეული ეპოქა მუსიკალურ ხელოვნებაში მის ისტორიულ გზაზე ხსნის ქანრში რაიმე ახალს, აქამდე შეუნიშნავ ან ნაკლებამოვლენილ მხარეს; 3) ამას ხელს უწყობს მეცნიერების განვითარება“⁴.

ამ „არასტაბილური სტაბილურობის“ გამო, მკვლევართა ნაწილი ქანრის პრობლემას თეორეტიკოსების გამოგონილს უწოდებს. ამას ხელს უწყობს ისიც, რომ დღემდე არ არსებობს თეორია, რომელიც ამომწურავ პასუხს გასცემდა პრობლემის ირგვლივ დასმულ ყველა შეკითხვას. მუსიკოლოგიაში მთელი რიგი გამოკვლევებია მიძღვნილი ქანრის ფენომენისადმი,

⁴ Арановский, М. (1987). *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке*. В сб.: *Музыкальный современник*. Вып. 6. Москва: Советский композитор, стр.: 7.

თუმცა ავტორთა პოზიციების რაოდენობა თითქმის თანაბარია. სხვადასხვა მკვლევარი პრობლემას სხვადასხვა რაკურსში იხილავს, რაც ჟანრის დეფინიციების მრავალფეროვნებაშიც ვლინდება.

პირველი, **თეორიული ნაწილის მეორე თავში: „სიმფონია: ჟანრის გენეზისი. ჟანრის თეორია“** შესწავლილია სიმფონიის ჟანრის გენეზისი, მისი ინსტრუმენტული წანამდგვრები. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ სიმფონია „აბსოლუტური“ მუსიკის ჟანრს წარმოადგენს, სადაც მსმენელთან ურთიერთობის საფუძველი არა კონკრეტული პროგრამა-სიუჟეტი, არამედ იმანენტური მუსიკალური კანონზომიერებებია. ამიტომაც, ჩვენთვის აქტუალური სწორედ ეს უკანასკნელი იყო. გამოვიკვლიეთ, თუ რა გზით მოხდა ამა თუ იმ ჟანრის ჩამოყალიბება და რა როლი შეასრულა თითოეულმა მათგანმა სიმფონიის ფორმირებაში. ჩვენი კვლევის არეალში მოხდა, ერთი მხრივ, კამერული მუსიკის ჟანრები: ტრიო-სონატა და სოლო ხემიანი სონატა; ხოლო, მეორე მხრივ, საორკესტრო მუსიკის ადრეული ჟანრები: საორკესტრო სიუიტა (ასევე *Nachtmusik*-ი), *Concerto grosso* და იტალიური უვერტიურა. მოცემული ჟანრებიდან გამოვყავით თვისებები, რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს სიმფონიის ფორმირებაში.

ცნობილია, რომ XVII საუკუნის სხვადასხვა ჟანრებში, მიმართულებებში, სკოლებში გაბნეული ელემენტები ერთიან სისტემაში პირველად ჰაიდნმა გაამთლიანა, სისტემაში, რომელშიც არც ერთი ელემენტი არ არსებობს მეორესგან დამოუკიდებლად. საკუთრივ ჰაიდნის შემოქმედებაში სიმფონიის ჟანრის პარამეტრების გამყარებას თითქმის ორი ათეული წელი დასჭირდა. ჰაიდნის მიერ მეტ-ნაკლებად ჩამოყალიბებული ჟანრის კრისტალიზება კი მოცარტისა და ბეთჰოვენის შემოქმედებაში მოხდა. ამგვარად, მუსიკალურ ხელოვნებასა და, ზოგადად, კულტურაში წარმოიშვა ისეთი მყარი ჟანრული მოდელი, რომელმაც თავისი მთავარი მახასიათებლები და აქტუალობა დღემდე შეინარჩუნა, ამაში

კი მნიშვნელოვანი როლი ჟანრის ფუნდამენტმა, მისმა ინსტრუმენტულმა წანამძღვრებმა ითამაშა.

სიმფონიის თეორიისადმი მიძღვნილ თავში ასევე მოგვეყავს ჟანრის ენციკლოპედიური განმარტებები, რომლებიც მიესადაგება თითქმის ყველა კლასიკურ სიმფონიას, თუმცა, იმასაც აღვნიშნავთ, რომ უკვე კლასიციზმის პერიოდში გვხვდება არაერთი გამონაკლისი. ვენის კლასიკოსებთან სიმფონია ჩამოყალიბდა როგორც ჟანრი, მაგრამ უკვე ჩამოყალიბების სტადიაზე იგი მოიცავდა იმ თვისებებს, რომლებიც ერთდროულად წარმოადგენდნენ ჟანრის სტაბილურ ნიშნებს და, ასევე, შეიცავდნენ მისი შემდგომი განვითარების პოტენციალს, იმ თვისებებს, რომლებიც XIX და XX საუკუნეში განვითარდა. საკუთრივ ამ თვისებების, უფრო სწორად, თვისებების სისტემის შესწავლა კი უკვე სხვადასხვა თეორეტიკოსის მიერ განხორციელდა და ხორციელდება დღემდე, რასაც დისერტაციის მომდევნო პარაგრაფი ეძღვნება სათაურით: „**სიმფონიის ჟანრის თეორიული კონცეფციები**“.

მასში განხილულია სიმფონიის ჟანრის თეორიული კონცეფციები (ბეკერი, სოლერტინსკი, არანოვსკი, ვინოგრადოვა-ჩერნიაევა და სხვ.), რომელთა შორისაც ყურადღება არანოვსკის თეორიაზეა შეჩერებული. ასევე, განმარტებულია ასაფიევის მიერ შემუშავებული ტერმინი: **სიმფონიზმი** და გაანალიზებულია ამ ცნების სიმფონიის ჟანრთან ურთიერთობა, ასევე მისი სპეციფიკა, სხვადასხვა მკვლევარის და საკუთარი მიდგომა ტერმინის მიმართ.

პარაგრაფის ბოლოს ჩამოყალიბებულია ჟანრის თანამედროვე მდგომარეობის საკუთარი ხედვა.

სიმფონიის თეორიული კონცეფციების ანალიზის საფუძველზე ვადგენთ, რომ ჟანრის შესახებ წარმოდგენა თეორიაში კერძოდან ზოგადისკენ შეიცვალა. ბუნებრივია, თეორიაში ნებისმიერ ცვლილებას ყოველთვის პრაქტიკაში მომხდარი ცვლილებები უდევს საფუძვლად. რასაკვირველია, სიმფონიის ჟანრის ნიშნების გარდასახვა არ მომხდარა უმიზეზოდ და ის

ხანგრძლივი ევოლუციის შედეგი იყო. თუმცა თანამედროვე სიტუაციის გათვალისწინებით ჩვენთვის ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანია იმის ნახვა, თუ რა, როგორ და რატომ შენარჩუნდა სიმფონიის ჟანრულ მოდელში. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ჩვენთვის ამ ეტაპზე ისიც ნათელია, რომ ჯერ არ შექმნილა ფუნდამენტური გამოკვლევა სიმფონიის თანამედროვე სიტუაციის შესახებ, რაშიც მდგომარეობს ჩვენი ნაშრომის აქტუალობა.

ამგვარად, სიმფონიაზე, მის კლასიკურ მოდელზე, თეორეტიკოსების, უმეტესად, არანოვსკისეულ კვლევაზე დაყრდნობით შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ კრიტიკერიუმები, რომლებიც ჟანრის ტიპოლოგიურ მოდელს წარმოგვიდგენენ. ესენია:

1. განზოგადებული კონცეფცია;
2. მიმართვა ფართო აუდიტორიისკენ – დიდი მასისკენ;
3. სიმფონიური ორკესტრი;
4. ციკლი – ნაწილთა განსაზღვრული რაოდენობით და ფუნქციებით;
5. ნაწილების შიდა სტრუქტურა;
6. ხანგრძლივობა.

ზემოჩამოთვლილი ნიშნები ერთმანეთისგან გამომდინარეობენ, რითიც ისინი სისტემას ქმნიან. თუმცა ერთი მნიშვნელოვანი პირობით – ისინი დამოკიდებული არიან გარკვეული პერიოდის ესთეტიკაზე: სიმფონიის ადრესატი – მსმენელთა ფართო აუდიტორიაა, რაც ჟანრის არსიდან – განზოგადებული კონცეფციიდან, სამყაროს გლობალური ხედვიდან ბუნებრივად გამომდინარეობს. ჟანრის კონცეფციიდან გამომდინარეობს ასევე შემადგენლობის პარამეტრი – სიმფონიური ორკესტრი, ე. წ. „აბსოლუტური მუსიკა“, რომელიც განზოგადებულობის ერთ-ერთ მწვერვალს წარმოადგენს მუსიკაში. რაც შეეხება ციკლს, იგი ნაწილების განსაზღვრული რაოდენობითა და ფუნქციებით კლასიკური მოდელისთვის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პა-

რამეტრია. კლასიციზტურ მოდელში თითოეული ნაწილი ადამიანის კონცეფციის კონკრეტულ წახნავს შეესაბამება, რაც არანოვსკის თეორიაში ასე ნათლადაა წარმოჩენილი. ხანგრძლივობა – დროის ფაქტორი XX საუკუნის მუსიკაში კლასიციზტურისგან სრულიად განსხვავებულად აღიქმება და გაიაზრება. კლასიციზტურისგან განსხვავებულია ასევე სტრუქტურული კატეგორიები, რაც გამომდინარეობს მუსიკალური ენის სპეციფიკიდან, მისი მობილური ბუნებიდან.

კლასიციზმის პერიოდში ყველა ეს პარამეტრი მთლიან სისტემაში ერთიანდებოდა და ქმნიდა ჟანრის მოდელს – ჟანრის ინვარიანტს. თუმცა, უკვე XIX საუკუნიდან მოყოლებული, განსაკუთრებით კი XX საუკუნეში დაწერილი სიმფონიები ამ პარამეტრებს, ხშირ შემთხვევაში, სცილდებიან, სულ უფრო მკაფიო ხდება, რომ უნივერსალურობისა და განზოგადებულობის მიუხედავად (რაც მის ყველა პარამეტრს გულისხმობს), სიმფონიას რამდენადმე შეეცვალა მახასიათებლები. ყოველივე ეს კი ბუნებრივია, რადგან კლასიციზმის პერიოდში ჩამოყალიბებული ჟანრი გარკვეულ ენობრივ, სტრუქტურულ, ფუნქციურ, დრამატურგიულ თუ კონცეფტუალურ კრიტერიუმებს გულისხმობს, რამაც აქტუალობა დაკარგა XX საუკუნეში.

თავისთავად, თუ ადრე კომპოზიტორის მიერ სიტყვა „სიმფონიით“ დასათაურებული თხზულება წარმოადგენდა ციკლურ ნაწარმოებს, რომელიც ნაწილთა გარკვეულ რაოდენობას, ფუნქციებს და კონსტრუქციებს, მუსიკის ხანგრძლივობას გულისხმობდა, დღევანდელ დღეს სიმფონია, ხშირ შემთხვევაში, უბრალოდ დიდი ფორმის საორკესტრო ნაწარმოებია. ცვლილებებმა აზროვნებაში, შეცვალა ბევრი რამ, დაწყებული მუსიკალური ენიდან, დამთავრებული ფორმით, უფრო მეტიც ჟანრზე წარმოდგენით.

ჟანრზე ახლებური წარმოდგენა, თეორიაში ორი მიმდინარეობით განვითარდა. მკვლევართა ნაწილი ჟანრის კრიზისზე საუბრობს, ხოლო ნაწილი ახლებურ გააზრებას ეძებს.

ჩვენი აზრით კი თანდათანობით მოხდა ნიშანთა შორის სტაბილურობისა და მობილურობის დიფერენცია – ჟანრის შიგნით მოხდა ნიშანთა სისტემის ბალანსის შეცვლა. მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ დროთა განმავლობაში, ძირითადად, იცვლებოდა საკუთრივ არა ნიშნები, არამედ მათი იერარქია. სხვადასხვა სტილი თუ მიმართულება სხვადასხვა თვისებას წამოწევდა წინ, შესაბამისად მეორეხარისხოვანი ხლებოდა სხვა.

სიმფონიის ჟანრის ნიშანთა სისტემის იერარქიაში მთავარი ყოველთვის ჟანრის არსი – განზოგადებული კონცეფცია იყო. რასაც დღემდე შექმნილი არაერთი სიმფონია ადასტურებს.

ყოველივე ეს, ბუნებრივია, დაკავშირებულია ჟანრის მნიშვნელოვან თვისებასთან: ჟანრი არაა ერთხელ და სამუდამოდ ისტორიულად ჩამოყალიბებული მოცემულობა, მისი წარმოშობა დაკავშირებულია სოციალურ მოთხოვნასა და ფუნქციონირების გარკვეულ სიტუაციასთან, და განპირობებულია გარკვეული ეპოქის ესთეტიკითაც, რომელშიც დროის დინებას, განვითარებას ბევრი ცვლილება შეაქვს, თუმცა ერთი მნიშვნელოვანი პირობით: ჟანრში ყოველთვის შენარჩუნებულია მისი მთავარი, **სემანტიკური პარამეტრი**, მისი **რაობა** (შინაარსი, რომელთანაც დაკავშირებულია ყველა დანარჩენი პარამეტრი). ჟანრული რაობის დაკარგვის შემთხვევაში იგი **სხვა** ჟანრად იქცევა. ჟანრის თეორიისთვის ამგვარი მიდგომა შედარებით ახალია, მას მრავალი მკვლევარი შეეხო როგორც ლიტერატურათმცოდნეობაში, ისე მუსიკოლოგიაში. ერთ-ერთი თანამედროვე დეფინიცია, რომელიც მუსიკისმცოდნე ალა კორობოვას ეკუთვნის ასეთია: მუსიკალური ჟანრი – მუსიკალური ნაწარმოების მთლიანი გავრულ-სახეობითი მოდელია (გენოტიპი), რომელიც გამოირჩევა შინაარსის ზოგადი ნაკვთების, აღნაგობის და პრაგმატიკის (დომინირებადი ნიშნის ან ნიშანთა ფონზე) ისტორიულად მოძრავი კოორდინაციით. იგი დეტერმინირებულია ხელოვნების (ეპოქის, ეროვნული სკოლის, მიმდინარეობის და ა. შ.) სხვა

ქანრული სისტემის კომპონენტებთან ურთიერთქმედებით, ფუნქციონირებს როგორც მუსიკის ისტორიული არსებობის სუბიექტი და როგორც თეორიული რეფლექსიის ობიექტი⁵.

ამგვარად, სიმფონიის **მთავარი** ინვარიანტულ-სემანტიკური მახასიათებელი, მისი რაობა – **განზოგადებული კონცეფციაა**, იგი წარმოადგენს ავტორის მიერ სამყაროს გლობალურ, მისეულ ხედვას: „სიმფონიები გასაოცარი თვისების მატარებლები არიან – გამოხატონ ფსკერამდე კომპოზიტორის შემოქმედებითი პოტენციალი და ერთმნიშვნელოვნად უპასუხონ შეკითხვას: აქვს თუ არა მას საკუთარი სამყარო? თუ აქვს, როგორია იგი?“⁶. სიმფონია სამყაროს და ყოფის მრავალფეროვანი სურათის შემეცნების მცდელობაა და მისი ეს მთავარი მახასიათებელი თითქმის ყველა შემთხვევაში უცვლელია. გამონაკლისს წარმოადგენენ ცალკეული ავტორების მიერ სიმფონიის ეტიმოლოგიურ რაკურსში (როგორც „თანაჟღერადობის“) გააზრების ზოგიერთი შემთხვევები.

კონცეფციასთან უშუალო კავშირშია ქანრის ნიშანთა იერარქიაში **მეორე** მნიშვნელოვანი პარამეტრი – სტრუქტურა, ის თუ **როგორაა** წარმოდგენილი ნაწარმოების არსი, მისი **რაობა**. სიმფონიის კლასიციტური მოდელიდან XX საუკუნეში, როგორც წესი, შენარჩუნებულია ქანრის ძირითადი სტრუქტურული მახასიათებლები (ციკლურობა, ოთხნაწილიანობა); ხშირია შემთხვევები, როდესაც ხდება მისი მოდიფიკაცია (ერთნაწილიანი ან მრავალნაწილიანი სიმფონია), თუმცა კონცეფცია ამ შემთხვევაში რადიკალურად არასოდეს იცვლება.

ქანრის იერარქიაში **მესამე** მნიშვნელოვანი პარამეტრი – **თუ რისი მეშვეობით** სორციელდება კონცეფცია, დაკავშირებუ-

⁵ Коробова, А. (2008). *Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения. Москва: *Московская государственная консерватория*. стр.: 6.

⁶ Али-заде, Ф. (1987). *Верю в «третью волну»*. Журн.: *Советская музыка*, 1987 № 7, стр.: 15.

ლია **შემადგენლობასთან**⁷. სიმფონიისთვის ეს პარამეტრი მეტად მნიშვნელოვანია, რადგან აბსოლუტური მუსიკის ჟანრის შემადგენლობაში ცვლილებები (სიტყვიერი ტექსტის შემოტანა, რითაც შინაარსი განზოგადებულიდან კონკრეტიზაციისკენ იხრება), რიგ შემთხვევებში ჟანრულ ნაირსახეობებს წარმოშობს. თუმცა აქაც – ცვლილება იშვიათად თუ ეხება ჟანრის არსს, მის განზოგადებულობას.

ამგვარად, ზემოთ მოყვანილი კრიტერიუმები შეიძლება სქემატურად წარმოვიდგინოთ როგორც პირამიდა, რომელშიც ფუნდამენტის მნიშვნელობა აქვს პირველ პარამეტრს – კონცეფციას, ხოლო დანარჩენი ორი – სტრუქტურა და შემადგენლობა მასზეა დაშენებული. სწორედ ამ კრიტერიუმების გათვალისწინებით გავანალიზეთ მთელი რიგი სიმფონიები ნაშრომის **მეორე ნაწილში**.

ჩამოთვლილი სამი პარამეტრი განაპირობებს დისერტაციის **მეორე, ანალიტიკური ნაწილის „სიმფონიის ჟანრი XX საუკუნეში: განვითარების გზები და ძირითადი პრინციპები“** სტრუქტურას. მისი პირველი თავი **სიმფონია და „სინფონია“**, ერთი მხრივ, ეხება იმ სიმფონიებს, რომლებშიც სამივე პარამეტრია წარმოდგენილი, და ამავე დროს განვითარების ახალ გზებს ხსნიან; ხოლო, მეორე მხრივ კი, მასში განხილულია ის სიმფონიები, რომლებშიც ჟანრული დასახელება „სიმფონია“ კომპოზიტორების მიერ ეტიმოლოგიურ რაკურსშია წარმოდგენილი. შესაბამისად, მათში ნაკლები ინტენსივობით მოქმედებენ ჟანრის სტაბილური პარამეტრები.

ტრადიციასთან კავშირის კუთხით განხილულია ჩ. აივზის მეოთხე, დ. შოსტაკოვიჩის მეთხუთმეტე, ა. შნიტკეს პირველი და მესამე, ვ. სილვესტროვის მეექვსე, ნ. სვანიძის სიმფონიები, რომლებშიც მკაფიოდ ჩანს, რომ XX საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე მრავლად იქმნება ისეთი საეტაპო მნიშვნელობის

⁷ მუსიკა თავდაპირველად დიდ ჟანრულ ჯგუფებად, გვარებად სწორედ შემადგენლობის მიხედვით იყოფოდა და ეს დიფერენციაცია დღემდე გრძელდება.

სიმფონიები, რომლებიც ჟანრის სტაბილურ ნიშნებს პასუხობენ. უფრო მეტიც, წარმოდგენილია სიმფონიები, სადაც თითქმის სრულადაა დაცული ჟანრის ტიპოლოგიური ნიშნები, ადამიანის კონცეფციის არანოვსკისეული ძირითადი ეტაპები. ასეთია, პირველ რიგში, აივზის მეოთხე სიმფონია, სადაც ნაწილთა ტრადიციული რაოდენობა და ადამიანის კონცეფციის ძირითადი ეტაპებია უმნიშვნელო გადახაზვებით წარმოდგენილი. ასევე შოსტაკოვიჩის მეოთხე სიმფონია, სადაც დაცულია ნაწილთა ტრადიციული თანაფარდობა და ფუნქციები, ამას ემატება სონატური ფორმის ნიშნები ციკლის პირველ ნაწილში. აივზის სიმფონიაში ერთი ახალი ტენდენცია იკვეთება, რომელიც შოსტაკოვიჩთან თავისებურ გაგრძელებას პოულობს. ესაა: ტექსტი-სხვატექსტის ურთიერთობა, მსმენელთან ე. წ. თემა-სიმბოლოებით კომუნიკაცია (აივზის შემთხვევაში მანჰეტენის მელოდიები, საგალობელი; შოსტაკოვიჩთან თემა-სიმბოლოები სხვადასხვა ავტორის ცნობილი ნაწარმოებებიდან).

აივზის სიმფონიაში დასახული ეს ტენდენცია 60-იან წლებში აღწევს განვითარების მწვერვალს და მისი გამოყენება სიმფონიაში დღემდე არ კარგავს აქტუალობას. ამ კონტექსტში პირველივე თავში ასევე ვიხილავთ აღფრედ შნიტკეს პირველ და მესამე სიმფონიებს, სადაც სიმფონიის ტიპოლოგიურ პარამეტრებთან ერთად თემა-სიმბოლოებს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. აღსანიშნავია, რომ შნიტკეს მესამე სიმფონიაში სონატურ-სიმფონიური ციკლის იდეა ტრადიციულისგან განსხვავებულადაა წარმოდგენილი. აქ გარეგნულ ოთხნაწილიანობაში რეალური სამნაწილიანობაა: პირველი ნაწილი შესავლის, ხოლო მეორე სონატური Allegro-ს ფუნქციას ასრულებს (მსგავსი მოვლენაა სილვესტროვის მეექვსე სიმფონია). პირუკუ პროცესს ვხედავთ ნათელა სვანიძის სიმფონიაში, სადაც გარეგნულ სამნაწილიანობაში კონცეპტუალური ოთხნაწილიანობაა, რადგან ციკლის დასკვნითი, მესამე ნაწილი წარმოადგენს სკერცოს და ფინალს ერთდროულად.

„ტრადიციულ“ სიმფონიებს ამავე თავში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვუპირისპირებთ „სიმფონიებს“, რომლებიც ჟანრულ მახასიათებლებთან ყველაზე ნაკლებ კავშირში არიან, სადაც კომპოზიტორების მიერ ცნება სიმფონია ეტიმოლოგიურად გაიზრება. სიმფონია, როგორც ცნობილია, თავისი ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით „თანაჟღერადობას“ ნიშნავს. სწორედ ამ ასპექტით გამოიყენებოდა ეს ტერმინი ინსტრუმენტული მუსიკის ჩამოყალიბების პირველ ეტაპზე და მხოლოდ მოგვიანებით, XVIII საუკუნეში მიენიჭა მას სტაბილური ნიშნების მქონე ჟანრის მნიშვნელობა.

ამ კონტექსტში განვიხილავთ ლ. ბერიოს *Sinfonia 1968*-ს და ი. სტრავინსკის „სიმფონიებს ჩასაბერი საკრავებისთვის“. ვადგენთ, რომ ამ სფეროში ყველაზე საინტერესო და მკაფიო მაგალითებად დღემდე სწორედ ეს ორი უჩვეულო opus-ი რჩება. ბერიოსთვის, *Sinfonia 1968* – ესაა ვოკალური და ინსტრუმენტული მუსიკის „სინფონია“ (თანაჟღერადობა). მის ავტორისეულ კომენტარში დეკლარირებულია ნაწარმოების დასახელებაში სიტყვა სიმფონიის ეტიმოლოგიური გააზრება, თუმცა მნიშვნელოვანი პარამეტრებით, პირველ რიგში კი – კონცეფციით ბერიოს ეს თხზულება მჭიდრო კავშირს ავლენს ჟანრის ტრადიციულ გააზრებასთან. ამ მხრივ სრულიად განსხვავებულია სტრავინსკის „სიმფონიები ჩასაბერი საკრავებისთვის“, სადაც სიტყვა სიმფონია ასევე ეტიმოლოგიურადაა გააზრებული და ეს ნაწარმოები არც ერთ დონეზე არ ავლენს კავშირს ჟანრის ტრადიციულ მოდელთან.

ანალიტიკური ნაწილის მეორე თავში **„სტრუქტურა: მრავალნაწილიანი და ერთნაწილიანი სიმფონიები“** განხილულია სტრუქტურის რადიკალური ცვლილების შედეგად მიღებული მრავალნაწილიანი და ერთნაწილიანი სიმფონიები, მათი ჟანრულ მოდელთან ურთიერთობის ტიპი.

განხილულია მესიანის და გუბაიდულინას მრავალნაწილიანი და სიბელიუსის, ბარბერის, ნასიძის, ყანჩელის, ბარდანაშვილის ერთნაწილიანი სიმფონიები.

ანალიზის შედეგად დადგინდა, რომ მრავალნაწილიანი სიმფონიები, როგორც წესი, გარკვეული კონკრეტული პროგრამის და სათაურების მატარებლები არიან, რაც არც თუ ისე სახასიათოა ჟანრის ტიპოლოგიისთვის და ერთგვარად არღვევს „წმინდა“ ინსტრუმენტული მუსიკის კანონებს. მესიანის ათნაწილიანი „ტურანგალილა-სიმფონიის“ და გუბაიდულინას თორმეტნაწილიანი *Stimmen... Verstummen...* სიმფონიის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ, როგორც წესი, ასეთ სიმფონიებს აერთიანებს ორი სფეროს დაპირისპირების, მათი განვითარებისა და სინთეზის ტენდენცია. ამ მხრივ, მრავალნაწილიანი ციკლი სონატურობასთან ავლენს გარკვეულ კავშირს. თუმცა, საწყისი სახეების მრავალჯერადი განმეორების გამო იგი რონდოს პრინციპთან უფრო ახლოსაა.

ციკლურობისა და სონატურობის სინთეზი დამახასიათებელია ასევე, სიმფონიის სტრუქტურაში ცვლილების შეტანით მიღებული მეორე პოლუსისთვის – ერთნაწილიანი სიმფონიისთვის. აქ სონატურობა და სონატურ-სიმფონიური ციკლია ერთმანეთში გადაჯაჭვული. ამ კუთხით ანალიტიკური ნაწილის მეორე თავში განვიხილეთ სიბელიუსის მეშვიდე, ასევე ბარბერის პირველი, ნასიძის, ყანჩელის, ბარდანაშვილის სიმფონიები. ყველაზე მკაფიოდ სინთეზის იდეა ბარბერის სიმფონიაში გამოვლინდა, სადაც წარმოდგენილია: სონატური Allegro (პირველი მონაკვეთი), სკერცო (მეორე მონაკვეთი), ნელი ნაწილი (მესამე მონაკვეთი) და ფინალი (პასაკალია, მეოთხე მონაკვეთი) და არანოვსკისეული ადამიანის კონცეფცია: Homo Agens, Homo Ludens, Homo Meditans, Homo Communius – თანმიმდევრობით. და რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია – ამ ერთნაწილიანი სიმფონიის ყველა მონაკვეთი-„ნაწილი“ დასაწყისში ექსპონირებული სამი თემის განვითარებას წარმოადგენს.

მრავალნაწილიანი და ერთნაწილიანი სიმფონიებისთვის საერთოა ასევე ორი საწყისის დაპირისპირებისა და მათი განვითარების ტენდენცია. ერთნაწილიან სიმფონიებში ამის

მკაფიო მაგალითებს წარმოადგენენ ნასიძისა და ყანჩელის სიმფონიები. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დაპირისპირებულ საწყისთა სინთეზის ტენდენცია ნაკლებადაა დამახასიათებელი ყანჩელის სიმფონიისთვის, მაგრამ თვალნათლივანა წარმოდგენილი ნასიძესთან. ანუ, ის, რაც მრავალნაწილიანი ციკლის ნაწილებს შორის (იშვიათად, ნაწილებს შიგნით) ხდებოდა, აქ მონაკვეთებს შორისაა.

ყველა ზემოთქმული თვისებების შეჯამებას კი ბარდანაშვილის მეორე სიმფონია *Way to* წარმოადგენს. მასში საწყისების დაპირისპირება, მათი განვითარება, სინთეზი, ასევე ნაწილთა ტრადიციული ფუნქციებია (რასაკვირველია, მონაკვეთების დონეზე) გამოკვეთილი. ესაა: შესავალი, სონატური Allegro (ექსპოზიცია, დამუშავება რეპრიზის ნიშნებით), ნელი მონაკვეთი, მესამე მონაკვეთი – რეპრიზა, რომელიც წარმოადგენს ფინალს გროტესკული სკერცოს ნიშნებით.

თუ მრავალნაწილიანი სიმფონია, ძირითადად, დაკავშირებულია გარკვეულ შინაარსთან, იდეურ ჩანაფიქრთან, განზოგადებული ტიპის პროგრამულობასთან, ნაწილთა რაოდენობის ზრდა კი სიმფონიის უანრის გაფართოების ტენდენციას გამოხატავს, მის საპირისპიროდ, ერთნაწილიანი სიმფონიისთვის სახასიათოა განზოგადებული კონცეფცია, ციკლურობა ერთიანობაში, გამჭოლი განვითარება, მონაკვეთებს შორის მიჯნის შენიღბვა, კონცენტრირებულობა. როგორც წესი, ერთნაწილიანი და მრავალნაწილიანი სიმფონიების უმეტესობისთვის სახასიათოა რეპრიზულობა (რონდოსებურობა მრავალნაწილიანში), სონატურობისა და სონატურ-სიმფონიური ციკლის ნიშანთა სინთეზირება. სონატიდან, უპირველეს ყოვლისა წარმოდგენილია თეზა-ანტითეზა-სინთეზის პრინციპი, რაც ამ უანრის ქვაკუთხედიან; ხოლო ციკლიდან კი – ნაწილთა ფუნქციების მინიშნება (ერთნაწილიანში მონაკვეთების, ხოლო მრავალნაწილიანში ნაწილების დონეზე).

როგორც უკვე აღნიშნეთ, ერთნაწილიანისთვის დამახასიათებელია განზოგადებული კონცეფცია. სწორედ ეს უკანასკნელი, განზოგადებული კონცეფცია წარმოადგენს მთავარ განმასხვავებელ ნიშანს ერთნაწილიან სიმფონიასა და სიმფონიურ პოემას შორის. სიმფონიური პოემისგან განსხვავებით, ერთნაწილიან სიმფონიაში არ გვაქვს პროგრამა, რომელიც სიმფონიური პოემის მთავარი ჟანრული (სიმფონიისგან განმასხვავებელი) ნიშანია. ამგვარად, ამ ორ ჟანრს შორის საერთო მხოლოდ ერთნაწილიანობაა. ამის აღნიშვნა მნიშვნელოვანია, რადგან ერთნაწილიანი სიმფონია, როგორც წესი, სიმფონიურ პოემასთან ასოცირდება: „სიმფონია და სიმფონიური პოემა მჭიდროდ დაუკავშირდა ერთმანეთს მსოფლიო სიმფონიზმის განვითარებაში, ესაა ურთიერთგამდიდრების პროცესი და ეს კავშირი უკვე მსხვილი ერთნაწილიანი ფორმის ჩამოყალიბების პროცესში გამოვლინდა“, – წერს მ. ყანჩელი⁸. სწორედ ამგვარი მსხვილი ფორმის მკაფიო ნიმუშებია ჩვენს მიერ განხილული ერთნაწილიანი სიმფონიები.

ანალიტიკური ნაწილის მესამე თავი: „შემადგენლობა: შიდაჟანრული და ჟანრთაშორისი სინთეზი“ ჟანრის მესამე პარამეტრს ეძღვნება. შემადგენლობა – სიმფონიის მესამე ძირითადი ჟანრული პარამეტრი, წინა ორისგან (კონცეფცია, სტრუქტურა) განსხვავებით, მთლიანად გარეგნულ მახასიათებელზეა ორიენტირებული. მისი მოდიფიკაცია, ხშირ შემთხვევაში, ცვლის ჟანრის სემანტიკასაც, მის შინაგან ბუნებას. შემადგენლობის ცვლილება თითქმის ყოველთვის გვაძლევს სიმფონიის რომელიმე სხვა ჟანრთან სინთეზის სახეობებს. ერთი მხრივ, ესაა სიმფონიის სინთეზი ინსტრუმენტული მუსიკის სხვა ჟანრებთან, ხოლო მეორე მხრივ კი – ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ჟანრებთან, რაც ასახულია ამ თავის ორ პარაგრაფში.

⁸ Канчели, М. (1969). *Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века*. Тбилиси: Ганатлеба, стр.: 203

სიმფონიის ინსტრუმენტული მუსიკის სხვა ჟანრებთან სინთეზს (კამერული ანსამბლები, ინსტრუმენტული კონცერტი) ვუწოდებთ **შიდაჟანრულ** სინთეზს, რადგან XX საუკუნეში დაწერილი სიმფონიების ძირითადი ნაწილი სონატურ-სიმფონიურ ციკლზე დაფუძნებულ ინსტრუმენტული მუსიკის სხვა ჟანრებთან ავლენს მჭიდრო კავშირს. ერთი მხრივ, ესაა კამერული ანსამბლი, ხოლო მეორე მხრივ, ესაა ინსტრუმენტული კონცერტი. ამ კონტექსტში განვიხილავთ შონბერგის, ნასიდის, გაბიჩვაძის, ადამის, ვებერნის კამერულ სიმფონიებს, სტრავენსკის „სიმფონიას სამ მოძრაობად“, შნიტკეს Concerto grosso № 4 / სიმფონია № 5-ს.

ვოკალურ ჟანრებთან სიმფონიის სინთეზი, რომელსაც **ჟანრ-თაშორის** სინთეზს ვუწოდებთ, XX საუკუნის სიმფონიებში გამოიხატება, ერთი მხრივ, მალერის (უფრო ადრე შუბერტის – ინსტრუმენტულ დონეზე) ტრადიციიდან აღმოცენებულ სიმღერა-სიმფონიაში, ხოლო, მეორე მხრივ, ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიიდან მომდინარე საგუნდო სიმფონიაში.

ამ კონტექსტში განვიხილავთ შნიტკეს მეორე, ნასიდის მეექვსე, სტრავენსკის „ფსალმუნების სიმფონიას“; ბერნსტაინის „იერემიას“, შოსტაკოვიჩის მეთოთხმეტე და გურეცკის მესამე სიმფონიებს.

შიდაჟანრული, სიმფონიის კამერულ ჟანრებთან სინთეზის შედეგი XX საუკუნის მუსიკაში უკვე ცალკე ჟანრად ჩამოყალიბებული კამერული სიმფონიაა. იგი ძირითადად, ერთნაწილიანია და რიგი თვისებებით მჭიდრო კავშირს ავლენს ანალიტიკური ნაწილის მეორე თავში განხილულ ერთნაწილიან სიმფონიებთან. სონატურობისა და სონატურ-სიმფონიური ციკლის სინთეზი კამერული სიმფონიისთვისაც ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა.

მრავალნაწილიან სიმფონიასთან კავშირს ავლენს გაბიჩვაძის მეთოთხე კამერული სიმფონია. მასში შვიდი ნაწილია თითოეულის პროგრამული სათაურით. ისევე როგორც მრავალნაწილიან სიმფონიაში, აქაც ნაწილთა გაერთიანების

ტენდენცია იკვეთება.

კამერული სიმფონიებისადმი მიძღვნილ დისერტაციის თავში განვიხილეთ ასევე XX საუკუნის დასაწყისში შექმნილი ერთი უჩვეულო კამერული სიმფონია, რომელიც სრულიად განცალკავებით დგას როგორც კამერული, ისე არაკამერული სიმფონიებისგან. ეს ვებერნის სიმფონია op. 21-ია – ნაწარმოები, რომელიც თავისი მნიშვნელობით ზოგადად სიმფონიის ჟანრის განვითარების მწვერვალს და, ამავდროულად, ჩიხს წარმოადგენს.

შიდაქანრული სინთეზის საინტერესო სახეები გამოვლინდა სიმფონიისა და ინსტრუმენტული კონცერტის თვისებების შერწყმისას. განვიხილეთ სტრავენსკის „სიმფონია სამ მოძრაობად“, სადაც ნაწარმოების დასახელებაში სიმფონიის გამოტანის მიუხედავად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს კონცერტის ნიშნები და შნიტკეს კონცერტი-სიმფონია, რომელიც წარმოადგენს ორი ჟანრის – კონცერტისა და სიმფონიის უჩვეულო ურთიერთმოქმედებას. ამ უკანასკნელში, წარმმართველი როლი სიმფონიის თავისებურებებს აქვთ.

ამგვარად, კამერული სიმფონია ძირითადად ორი გზით განვითარდა. ერთი მხრივ, საქმე გვაქვს შემადგენლობის დონეზე კამერულ სიმფონიასთან, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ციკლურობა ერთნაწილიანობაში, ან მრავალნაწილიანობაში ნაწილთა თემატური გაერთიანების ტენდენცია. ამ ტიპის კამერულ სიმფონიებში, სხვადასხვა დონეზე ვლინდება ჟანრის ტრადიციული ნიშნები (შონბერგის, ნასიდის, გაბინვაძის, ადამსის კამერული სიმფონიები). ხოლო, მეორე მხრივ, საქმე გვაქვს ისეთი ტიპის კამერულ სიმფონიასთან, სადაც კამერულობა ტოტალურ ხასიათს ატარებს და ჟანრის პარადიგმული ნიშნების გამოვლენის დონე მინიმუმამდეა დაყვანილი (ვებერნის op. 21). სხვაგვარადაა საქმე სიმფონიისა და ინსტრუმენტული კონცერტის სინთეზისას. აქ, ერთ შემთხვევაში, დომინირებს ინსტრუმენტული კონცერტის თვისებები (უპირველეს ყოვლისა, თამაშის პრინციპი) სიმფონიის მთავარი პარადიგმული ნიშ-

ნის – განზოგადებული კონცეფციის ნიველირების პირობებში (სტრავენსკის „სიმფონია სამ მოძრაობად“), ხოლო, მეორე შემთხვევაში, ნაწარმოების დასახელებაში ორი ჟანრის ფიგურირების მიუხედავად, ინსტრუმენტული კონცერტი მთლიანად ემორჩილება სიმფონიის „კანონებს“ – პირველ რიგში კი, განზოგადებულ კონცეფციას (შნიტკეს კონცერტი-სიმფონია).

შემადგენლობისადმი მიძღვნილი თავის **მეორე პარაგრაფი** ჟანრთაშორის სინთეზს შეეხო. განვიხილეთ სიმფონიები, რომლებშიც ვოკალური (სოლო და საგუნდო) ჟანრების ნიშნებია შეჭრილი. ერთი მხრივ, ესაა ინსტრუმენტული და საგუნდო ჟანრების შერწყმის ნიმუშები: შნიტკეს მესა-სიმფონია, სადაც ნაწილთა რაოდენობა, მათი დასახელება მესის კანონიკიდან გამომდინარეობს, ხოლო განზოგადებულობა, გამჭოლი განვითარება კი სიმფონიიდან. ასევე ნასიძის სიმფონია *Passione*, რომელშიც ანალოგიურად, გუნდის განზოგადებას წარმოადგენს ორკესტრი. სტრავენსკის „ფსალმუნების სიმფონია“, სადაც სიტყვა „სიმფონია“ ძირითადად, ეტიმოლოგიურად გაიაზრება როგორც ფსალმუნების კრებული, მათი თანაჟღერადობა, ხოლო ნაწილთა თანმიმდევრობასა და თანაფარდობაში არ ვლინდება სიმფონიის ტიპოლოგიური ნიშნები. მეორე მხრივ კი განვიხილეთ სიმფონიისა და სიმღერის სინთეზის საინტერესო ნიმუში – ბერნსტაინის სიმფონია „იერემია“, რომელიც მალერის მეოთხე სიმფონიის ხაზს აგრძელებს (ვოკალის ფინალში შემოსვლა), მისი სტრუქტურა ასევე მკაფიო კავშირს ავლენს ტრადიციულ მოდელთან: პირველ ნაწილში სონატური ფორმის ნიშნები, მეორე ნაწილი – სკერცო და ნელი ფინალი.

საინტერესოა შოსტაკოვიჩის XIV სიმფონია, რომელშიც დომინირებს სიმღერების ციკლის თვისებები, თუმცა, კავშირია როგორც სონატურობის პრინციპთან, ისე სონატურ-სიმფონიურ ციკლთან, ასევე სონატურ ფორმასთან რომელშიც იკვეთება ექსპოზიციის, დამუშავებისა და რეპრიზის ეტაპები.

შოსტაკოვიჩის ამ სიმფონიისგან განსხვავებით, გურეცკის მესამე სიმფონიაში *Symphony of Sorrowful Songs* წარმართველი

როლი ვოკალს და ვოკალურ ფორმებს აქვთ, მათში ორკესტრი ვოკალის კომენტარის, მისი შინაარსის განზოგადების ფუნქციას ასრულებს.

ამგვარად, როგორც ვნახეთ, ვოკალური სიმფონიების უმეტესი ნაწილი სიმღერების ციკლთან ავლენს კავშირს. ზოგიერთ შემთხვევაში, მათში (ვოკალური ციკლი) სონატურ-სიმფონიურ ციკლის ნიშნები ვლინდება. უფრო იშვიათად კი განზოგადებული კონცეფციისა და სიმფონიის სხვა დამახასიათებელი ნიშნების არსებობა სიმფონიის ჟანრის პრიმატზე მეტყველებს. ანალოგიური თვისებებით ხასიათდება „საგუნდო სიმფონიები“, სადაც, ძირითადად, საგუნდო ჟანრების თვისებების წინა პლანზე წამოწვევის მიუხედავად, დომინირებს სიმფონიური კონცეფცია.

დასკვნა

სხვადასხვაგვარი სიმფონიების ანალიზმა მკაფიოდ გვაჩვენა, თუ რა მრავალფეროვანი გზებით განვითარდა ეს ჟანრი XX საუკუნის მუსიკაში.

ცნობილია, ნებისმიერი ცვლილება, რომელიც ენის, ფორმის დონეზე ხდება, მომდინარეობს აზროვნების ცვლილებისგან. ცვლილება აზროვნებაში ჯაჭვურად გადაეცემა ჯერ ყველაზე მობილურ – ენას, ხოლო ენა კი ფორმის გავლით მოქმედებს ისეთ მყარ კატეგორიაზე, როგორიცაა ჟანრი. ეს მუსიკაში ჟანრის არსებობის ზოგადი მექანიზმია. შესაბამისად, აზროვნების ცვლილებას ამ სისტემაში გადამწყვეტი როლი აკისრია. ამგვარად, ჟანრის ცვლილების მექანიზმი აზროვნებიდან იწყება და პირველ რიგში აისახება მუსიკალურ ენაზე.

XX საუკუნის დასაწყისში მუსიკალური ენის სფეროში უმნიშვნელოვანესი გარდატეხა მოხდა. პირველ რიგში, კომპოზიტორებმა უარი თქვეს ტონალობაზე, რომელსაც სამი საუკუნის განმავლობაში ეფუძნებოდა მუსიკალური აზროვნება. ატონალობა, დოდეკაფონია, სერიალიზმი და სხვ. – მუსიკალუ-

რი ენის ამ ცვლილებებმა, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ჯერ მიკრო-, ანუ სტრუქტურების, შემდგომ კი მაკრო – ჟანრის დონეზე.

მუსიკალური ენის რადიკალური ცვლილებით გამოწვეული ჟანრის მოდიფიკაციის მკაფიო მაგალითი ჩვენს მიერ ანალიტიკური ნაწილის მესამე თავში განხილული ვებერნის სიმფონია op. 21-ია, სადაც ახალ ენას და მის ადეკვატურ სტრუქტურებს, სიმფონიის ჟანრის ტრადიციული ფარგლებისგან შორს გავყავართ. სიმფონიის სტრუქტურა როგორც მიკრო- ისე მაკროდონეზე, მისი ინსტრუმენტული შემადგენლობა, ქრონომეტრაჟი, შეიძლება ითქვას, ეწინააღმდეგება სიმფონიის ჟანრის კლასიკურ პარამეტრებს – მის „ჩვეულ“ მასშტაბებსა და სოციალურ ფუნქციას (რაც ასე მნიშვნელოვანია ჟანრის არსებობისთვის). ვებერნის სიმფონია ჟანრის განვითარების შედეგია. სიმფონიის განვითარების გზა მხოლოდ ამ მიმართულებით რომ წასულიყო (მიჰყოლოდა ახალი მუსიკალური ენის, სტრუქტურების განვითარების ლოგიკას) სიმფონიის კლასიკურისგან სრულიად განსხვავებული მახასიათებლების ჩამოთვლა მოგვიწევდა. ან, უბრალოდ, ჟანრი შეწყვეტდა არსებობას.

მეორე მხრივ კი, დღემდე იქმნება სიმფონიები, რომლებიც საკმაოდ ახლოს დგანან ტრადიციებთან – ტონალობასთან, კლასიკურ ფორმებთან – იმ სისტემასთან, რომელმაც წარმოშვა ეს ჟანრი. ასეთია ჩვენს მიერ განხილული აივზის მეოთხე და, განსაკუთრებით, მოსტაკოვიჩის მეთხუთმეტე სიმფონიები. მათში მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებულია ტრადიციული ენაც და სტრუქტურებიც, თუმცა ერთი სიახლით, რომელიც ისახება აივზთან და XX საუკუნის 60-იანი წლებისთვის ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ პრინციპად ყალიბდება (როგორც სიმფონიაში, ისე სხვა ჟანრებში) – კომპოზიტორები თემასიმბოლოებით ესაუბრებიან მსმენელს, რაც მუსიკაში ინტელექტუალური საწყისის წინა პლანზე გადმოწვევითაა განპირობებული. სხვატექსტის, სიმბოლოს როლს ხშირად არა

მხოლოდ ციტატა, არამედ სტილიზება, ალუზია ასრულებს: „თანამედროვე საკომპოზიტორი აზროვნების სპეციფიკური თვისება – მუსიკალურ-სტილური პლურალიზმია“ – წერს ლუჩანო ბერიო⁹. სიმფონიაში ტექსტი-სხვატექსტით ოპერირების მკაფიო ნიმუშებია ჩვენს მიერ განხილული შნიტკეს პირველი და მესამე, ასევე ბერიოს *Sinfonia* 1968 – ისინი, ფაქტობრივად, წარმოადგენენ სიმფონიებს სიმფონიის შესახებ.

სიმფონიამ XX საუკუნეში ხელახლა აღმოაჩინა მისი ჟანრული განსაზღვრების ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა, რაც ჟანრის ისტორიაში მეტად საყურადღებო ადგილს იკავებს, რადგან ჟანრის ტრადიციისგან კიდევ ერთ ახლებურ გააზრებასთანაა დაკავშირებული.

სიმფონიის ჟანრისთვის მისი ტრადიციული სტრუქტურა, ფუნქციათა გადანაწილება ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პარამეტრია. XX საუკუნის სიმფონიებში ნაწილთა რაოდენობისა და ფუნქციების ფართო სპექტრია ახლებურად გააზრებული. უფრო მეტიც, ნაწილთა სტანდარტული რაოდენობის შემთხვევაშიც, განსხვავებულ ობიექტურ და მხატვრულ რეალობასთან გვაქვს საქმე. კერძოდ, პარტიტურაში მითითებული ნაწილების რაოდენობა არ ემთხვევა ნაწარმოების დრამატურგიას. ასეთებია, მაგალითად, შნიტკეს მესამე სიმფონია, სადაც რეალურ ოთხნაწილიანობაში პირველი ნაწილი შესავლის, ხოლო მეორე კი ფუნქციურად პირველ ნაწილს წარმოადგენს, ასევე ნათელა სვანიძის სიმფონია, სადაც ფინალი საკუთრივ ფინალის და სკერცოს ფუნქციას ითავსებს.

XX საუკუნეში კულმინაციას აღწევს ტრადიციული ციკლის გაფართოებისა და შემჭიდროვების პრინციპი. ხშირად იქმნება როგორც ერთ-, ისე მრავალნაწილიანი სიმფონიები. თუმცა, მნიშვნელოვანია, რომ ერთნაწილიანი სიმფონიების უმეტესობაში მკაფიოდ ვლინდება ციკლის ნიშნები. ამის ნიმუშია

⁹ Берио, Л.(1989). *Постижение музыки - это работа души*. Журн.: *Советская музыка*, 1989, № 3, стр.: 109.

ბარბერის პირველი სიმფონია, სადაც ერთი ნაწილის ფარგლებში სრული სონატურ-სიმფონიური ციკლია წარმოდგენილი. ანალოგიური პრინციპია დამახასიათებელი ბარდანაშვილის მეორე სიმფონიისთვისაც. ეს სიმფონიები ერთდროულად შეიცავენ სონატურობისა და სონატურ-სიმფონიური ციკლის თვისებებს, რაც კომპოზიტორების მიერ ამ სტრუქტურების განზოგადების პროცესის შედეგია. საკუთრივ ერთნაწილიანი სიმფონიების არსებობა კი, ვფიქრობთ, კომპოზიტორების მიერ ახალ რეალობაში ფორმალობად ქცეული სტანდარტებისადმი (უპირველეს ყოვლისა, სტრუქტურისადმი) ამბივალენტური დამოკიდებულების გამომხატველია.

ვფიქრობთ, მსგავსი მიზეზით ხდება ნაწილთა რაოდენობის გაზრდაც. 10-12 ნაწილიანი სიმფონიაც XX საუკუნის მუსიკის მოვლენაა. მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ ნაწილთა რაოდენობას განსაზღვრავს, ერთი მხრივ, ექსპოზიციურობაზე ორიენტირებული საკომპოზიტორო მეთოდი, ხოლო მეორე მხრივ, ორი განსხვავებული მხატვრული სახის სხვადასხვა განსხვავებული მოდიფიკაციით წარმოდგენა ისე, რომ მათ შორის თითქმის არაა კონფლიქტი. არანაკლებ მნიშვნელოვანია გარკვეული პროგრამული ჩანაფიქრი. ასე, მაგალითად, მესიანის და გუბაიდულინას სიმფონიები გარკვეული იდეის მატარებლები არიან: ორივე სიმფონიაში წარმოდგენილია ორი საწყისის განვითარება; ორივეს აქვს სათაური. სათაური ხშირად გვხვდება ერთნაწილიან სიმფონიებში: კომპოზიტორი მსმენელს გარკვეულ იდეაზე მიანიშნებს, ახდენს შინაარსის კონკრეტიზაციას. ამგვარად, აბსტრაქტულობა აღარაა ჟანრის წარმმართველი პრინციპი.

„«შერეული ჟანრი», – XX საუკუნეში ჟანრების წარმოქმნის ძირითადი ტენდენციაა“ – წერს მ. ლობანოვა¹⁰. ჟანრთა სინთეზის შედეგია და სწორედ XX საუკუნესთან დაკავშირებულია ისეთი ჟანრის წარმოშობა, როგორცაა კამერული სიმფონია.

¹⁰ Лобанова, М. (1990). *Музыкальный стиль и жанр. История и современность*. Москва: Советский композитор. стр.: 218.

კამერულობის ორგვარი გააზრებაც წმინდა XX საუკუნის მოვლენას წარმოადგენს. ესაა კამერულობა სააზროვნო სისტემის დონეზე, რაც ვებერნის სიმფონიაშია ასე მკაფიოდ წარმოდგენილი და კამერულობა შემადგენლობის დონეზე, სადაც ნაწარმოების დასახელების მიუხედავად აშკარად იკითხება სიმფონიური კონცეფცია და მასშტაბური ჟღერადობა (შონბერგის, ნასიძის კამერული სიმფონიები). კამერიზაციის მიზეზი შესაძლოა ვექებოთ ასევე სოციალურ ასპექტში, მის ფუნქციაში: სიმფონიის ჟანრი აღარაა წარმმართველი და სერიოზული მუსიკის აუდიტორია თანდათან მცირდება, შესაბამისად მცირდება შემადგენლობაც.

სიმფონიის ჟანრის განვითარებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა ვოკალურ ჟანრებთან სინთეზია. ის რაც XIX საუკუნეში გამონაკლისს წარმოადგენდა (ბეთ-ჰოვენის მეცხრე, ბერლიოზის „რომეო და ჯულიეტა“), XX საუკუნეში ერთ-ერთი პრინციპი გახდა. თუ აღრე ჟანრის განსაზღვრება არ იცვლებოდა, სიმფონიას სიმფონია ერქვა და ვოკალი დამხმარე საშუალება იყო, XX საუკუნეში წარმოიშვა შერეული ჟანრების არაერთი ნიმუში, სადაც უკვე ჟანრულ განსაზღვრებაში ფიგურირებენ სხვა ჟანრები: სიმფონია-მესა, ფსალმუნების სიმფონია, ინსტრუმენტულ მუსიკაში სიმფონია-კონცერტი და სხვ. სიმფონიის ჟანრთან სხვა ჟანრები სხვადასხვა დონეზე ურთიერთობენ და როგორც ეს ანალიტიკური ნაწილის მესამე თავში გაანალიზებულმა სიმფონიებმა გვიჩვენეს, მთავარი – სიმფონიის ამოსავალი – კონცეფცია ყოველთვის შენარჩუნებულია.

როგორც დისერტაციის ანალიტიკური ნაწილი ცხადჰყოფს, XX საუკუნეში დაწერილი სიმფონიები უჩვეულოდ მრავალფეროვანია. ვხვდებით როგორც ერთნაწილიანს, ისე მრავალნაწილიანს; როგორც გიგანტურ შემადგენლობას, ისე კამერულ ანსამბლს; როგორც წმინდა სიმფონიურ მუსიკას, ისე ვოკალურ ჟანრებთან სინთეზირებულს. მკვლევართა ნაწილმა ამ პროცესს ჟანრის დესტაბილიზაცია უწოდა:

„ყველაფერი შეინჯღრა, ერთმანეთში აირია, გაირეცხა აქამდე მკვეთრი კრიტიკიუმები, ადრინდელი მკაცრი ტიპოლოგიური განსხვავებები აღარაა საკმარისი – დადგა ეს ეტაპი ჟანრის მოძრაობისა, რომელსაც მაშველი ტერმინი „დესტაბილიზაცია“ უწოდეს“¹¹. თუმცა ამ მრავალფეროვნებაში არსებობს სტაბილური ელემენტი – განზოგადებული კონცეფცია, რაც საერთოა როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე სიმფონიებისთვის. სწორედ ამიტომ ეს უკანასკნელი, **კონცეფცია**, მიგვაჩნია ჟანრის ნიშანთა სისტემაში ერთადერთ უცვლელ და აუცილებელ პარამეტრად.

ამგვარად, სამყაროს ხედვის განზოგადებული კონცეფცია შენარჩუნდა ჟანრში და სტაბილურია სიმფონიის ყველა მოდიფიკაციის შემთხვევაში (გამონაკლისს შეიძლება წარმოადგენდეს ჟანრის ეტიმოლოგიურ რაკურსში გააზრება). თუმცა, კონცეფციაც წარმოდგენელია ევოლუციის გარეშე – ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთობა დროთა განმავლობაში იცვლება. ჟანრში ცვლილებაც, ვფიქრობთ, სწორედ ამ ურთიერთობის, კონცეფციის რაკურსის (რაკურსების) შეცვლამ განაპირობა.

თითოეული ეპოქა სამყაროს შემეცნების საკუთარ გზას გვთავაზობს და, აქედან გამომდინარე, მხატვრული კონცეფცია წარმოდგენელია განვითარების, ცვლილების გარეშე, რადგან მას განაპირობებს გარემო, რომელშიც იგი არსებობს. თანამედროვე გარემო კი განსხვავდება წინა ეპოქებისგან და ზოგჯერ, რადიკალურადაც სამყაროში მუდმივად მიმდინარე ცვლილებების გამო. XX საუკუნის ცნებები „კომპიუტერი“, „კოსმოსის გათავისება“, „ატომური ბომბი“, „გლობალური კომუნიკაციურობა“ და მრავალი სხვა, ერთი მხრივ, ინდივიდუალიზმის წინა პლანზე წამოწევა და მეორე მხრივ, გლობალიზაცია – ქმნის თანამედროვე სამყაროს მოდელს და განსაზღვრავს მხატვრული აზროვნების თავისებურებებს, რაც

¹¹ Тараканов, М. (1987). *Симфония: заветы, состояние, перспективы*. Журн.: *Советская музыка*, 1987, № 1 стр.: 16.

სხვადასხვანაირად აისახება საკომპოზიტორო შემოქმედების ყველა დონეზე. სწორედ ამის მკაფიო მაგალითია სიმფონიის ჟანრის განვითარების გზები XX საუკუნეში.

სიმფონიამ, როგორც ჟანრმა არ შეწყვიტა ფუნქციონირება, მიუხედავად იმისა, რომ ტრადიციული მახასიათებლების დიდი ნაწილი დაკარგა. ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში პუგო რიმანი წერდა: „ბეთჰოვენის შემდეგ კომპოზიტორებმა ვერ განავითარეს ფორმა, მაგრამ შეცდომა იქნება იმის თქმაც, რომ ეს ფორმა აღარაა სიცოცხლისუნარიანი. დრომ აჩვენა, რომ ეს ფორმა მუდმივად ივსება ახალი შინაარსით“¹². სწორედ ახალი შინაარსი, სამყაროზე ძველისგან განსხვავებული წარმოდგენა ასაზრდოვებს ჟანრს დღემდე.

ფაქტია, რომ დღესაც, სიმფონია არ კარგავს იმ ჟანრის მნიშვნელობას, რომელსაც კომპოზიტორი განსაკუთრებულ შემთხვევაში მიმართავს, როდესაც უნდა თქვას რაღაც გლობალური, მნიშვნელოვანი, მასშტაბური. „სიმფონია – სინამდვილის მიკროკოსმოსია, რომელიც ინსტრუმენტული მუსიკის საშუალებით იქმნება. საკუთრივ სიმფონიური შინაარსის არქონის კონპენსაციას ვერ მოახდენს კლასიკური ნორმებისა და წესების დაცვა“¹³.

სიმფონიის ყველა ამ ნაირსახეობის წარმოშობა XX-XXI საუკუნეების მუსიკაში მისი სიცოცხლისუნარიანობის მანიშნებელია. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ სიმფონია თანამედროვე მუსიკალური თუ ზოგადსაზოგადოებრივი სივრცის ის რგოლია, რომელიც გარემოს, კონტექსტის შეცვლის მიუხედავად, ერთი მხრივ, ინარჩუნებს თავის თვითმყოფადობას, ხოლო, მეორე მხრივ, ახალ გარემოსთან დიალოგში შედის და ამით მუდმივად თანამედროვე და აქტუალურია.

„ოდესღაც შეკითხვაზე „რა არის სიმფონია“ პასუხი ძალიან ადვილი იყო. ეს, ვიტყვით ჩვენ (რასაკვირველია ვეულისხმობთ გარეგნულ მახასიათებლებს), მსხვილი მრავალ-

¹² Рима́нь, Г. (1904). *Музыкальный словарь*. Москва: *Издательство Юргенсона*. стр.: 1181

¹³ Сабинина, М. (1976). *Шостакович-симфонист*. Москва: *Музыка*. стр.: 442

ნაწილიანი საორკესტრო ნაწარმოებია, რომელშიც წამყვან როლს თამაშობს განვითარების სონატური პრინციპი. ახლა ასეთი განსაზღვრება აღარაა უნივერსალური. რთულია ერთმნიშვნელოვნად ფორმულირება იმისა, თუ რა აკავშირებს საათზე მეტი ხანგრძლივობის მონუმენტურ opus-ებსა და 20-წუთიან კომპოზიციებს, ერთნაწილიან და ათნაწილიანებს; პარტიტურებს, რომელთა რეალიზაციაზე შემსრულებელთა მთელი არმია ზრუნავს (როგორც ინსტრუმენტალისტები, ისე ვოკალისტები) და შემაღვენლობით კამერულ ნაწარმოებებს. ეს გასაგებია, რადგან დღეს ადამიანის საქმიანობის, შემეცნების, იდეების არეალის გაფართოების ეპოქაა¹⁴.

ამგვარად, სიმფონიის ჟანრი, როგორც ეს არაერთხელ აღვნიშნეთ, ცოცხალი ორგანიზმია, იგი მემკვიდრეობაა, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემა და ვითარდება. იგი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეწყვეტს არსებობას, თუ მისი კონცეფცია აღარ იქნება აქტუალური.

მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ სიმფონია, XIX საუკუნისგან განსხვავებით, აღარაა წამყვანი ჟანრი, თუმცა სიმფონიის ჟანრის როლი არც ერთ ახალ ჟანრს არ აუღია საკუთარ თავზე (როგორც თავის დროზე, სიმფონიამ მესა ჩაანაცვლა). ეს კანონზომიერია, რადგან თანამედროვე სიტუაციაში ვერ დავასახელებთ ვერც ერთ დომინირებულ ახალ ჟანრს. ახალი ჟანრის, როგორც კულტურის მყარი კატეგორიის შექმნას გარკვეული დრო სჭირდება: უნდა ჩამოყალიბდეს ტიპური ნიშნები, რომლებიც განმეორდება მრავალ ნაწარმოებში და შექმნის მდგრად სისტემას.

„...სიმფონია, – წერს თ. აღორნო, – ისეთივე ტრადიციულია და იქნება, როგორიც ადამიანია, რომელიც ჩაისახა მშობლების სიყვარულით და მთელი ცხოვრება წყვეტდა იდეალის მოპოვებისა თუ დაკარგვის, რწმენისა თუ ურწმუნოების, სიცოცხლისა თუ სიცოცხლიდან წასვლის ამოცანებს“¹⁵.

¹⁴ Задерацкий, В. (1987). *Симфония и реализм*. Журн.: *Советская музыка* 1987 № 2, стр.: 15

¹⁵ Беринский, С. (1987). *Мысли в слух*. Журн.: *Советская музыка*, 1987 № 6, стр.: 25.

**დისერტაციის მთავარი დებულებები
ასახულია შემდეგ პუბლიკაციებში:**

1. ჯონ კეიჯი. სონატები და ინტერლუდიები პრეპარირებული ფორტეპიანოსთვის. კრებულში: სტუდენტური სა-მუსიკისმცოდნეო კონფერენცია-კონკურსის მოხსენებების კრებული. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2009 წელი. (გვ. 91-99)

2. სონატის ჟანრი XX საუკუნის მუსიკაში: ტრადიციის ახლებური გააზრებიდან მის გარდასახვამდე. ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი; ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; 2009 | No.2(4) [2009.12.31]; (გვ. 3-10) http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz

3. ახალი ჟანრული მოდელების ძიება XX საუკუნის მუსიკაში. კრებულში: სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი № 4 (41), 2009. თბილისი: კენტავრი. (გვ. 285-297)

4. კამერული სიმფონია: მისი არსი და თავისებურება XX საუკუნის მუსიკაში. კრებულში: მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. დოქტორანტების სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2010 წელი. (გვ. 100-114)

5. **Definition of Musical Genre and History of it's Classification.** In: *Scientific Conference Works. MA and Ph.D students First International Research Conference: Art Science, Practice, Management. Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University.* Tbilisi: Kentavri, 2010 (p. 20-28)

6. სიმფონიის ჟანრის წანამდგრები XVII-XVIII საუკუნეების ინსტრუმენტალ ჟანრებში. ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი; ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; 2011 | No.1(7) [2011.12.31]; (გვ. 21-31) http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz

Tbilisi Vano Sarajisvili State Conservatoire

with the right of manuscript

KETEVAN CHITADZE

**TRANSFORMATION OF THE GENRE MODEL
OF THE SYMPHONY
IN THE 20TH CENTURY MUSIC**

A b s t r a c t

of the Dissertation presented
for the Academic Degree of PhD

Tbilisi, 2012

The Scientific supervisor

Ketevan Bolashvili

PhD, Associate Professor

Experts:

Leila Maruashvili

PhD, Associate Professor

Rusudan Tsurtsunia

Doctor of Arts, Full Professor

The defence of the dissertation will be held on June 15, 2012, 3 pm.
At the meeting of the dissertation council N 6, of the Tbilisi Vano
Sarajishvili State Conservatoire Music Theory Faculty.

Adress: 8, Griboedov st., Tbilisi.

Auditorium 421.

The dissertation and abstract are avaiable at the Library of Tbilisi
Vano Sarajishvili State Conservatoire, as well as at <http://www.conservatoire.edu.ge/>

Scientific Secretary
of Dissertation Council

Ekaterine Oniani
PhD, Associate Professor

GENERAL CHARACTERISTICS OF THE WORK

Topicality of the Dissertation Theme

A symphony must be like the world.

It must embrace everything.

Gustav Mahler

These well-known words once said by Gustav Mahler confirm the essence of the genre of symphony, its particular significance. It is traditional genre of instrumental music by means of which a composer communicates to the listener about his own vision of the world using the language of the most common, abstract, absolute music, genre which by its importance is equivalent to a novel in literature and since Beethoven's time – to philosophical treatise.

Symphony is one of the most stable genres of the instrumental music. It chronicles three centuries of its existence and unlike other instrumental genres it has preserved its essence and function in the most conservative form until now.

Symphony has been chosen as the research **object** of this dissertation thesis just because of the stability of the genre and by this feature we singled it out from other traditional instrumental genres. Sonata, concerto and instrumental ensemble are classical instrumental genres, which originated almost together with the symphony. They are based on similar structural but different conceptual parameters. During origination and crystallization, traditional instrumental genres in the period of classicism were united in the structure of a sonata-symphonic cycle, that in the course of time appeared to be one of the most unstable structural parameter because it is directly connected with the most mobile element of music – musical language. With the course of time, Sonata, Concerto and instrumental ensemble appeared to be open in relation to the ongoing changes in the mind, accordingly, musical language. In different thought systems they experi-

enced adaptation easier than Symphony that is evidenced from Bartok's, Sciarrino's sonatas for ensemble, Boulez's "Third Piano Sonata" in which the synthesis of classical genre and aleatoric music are presented. As to the Concerto, it has been the main principle of concerto since the Baroque period and this genre implied certain freedom from the very beginning. The instrumental ensembles in the 20th century feature various (often non-traditional) instruments and are characterized by diverse structural peculiarity. Thus, these are those genres which due to the external conditions easily change the form, while that's not the case in terms of Symphony.

As compared to other instrumental genres the symphony seems to be "indifferent" to changes. This genre is a steady construction which responds to the shocks of novelties least of all. Both composer and listener have special requirements and set on perception in relation to them. To this day it retains its "authority" and evolves. "In music, more precisely, in "pure" music, a symphony is the main bearer of intellectualism"¹.

Symphony seems to be the most explored and familiar genre for everybody. However, there remains an aspect that is less (almost not) studied in musicology. This is the existence of symphony as a genre – stable category of culture different from the period of its origination and crystallization, in some cases (modern, avant-garde) in radically different external conditions. The **purpose** of our thesis is to establish why and how the genre of symphony being formed in the period of classicism keeps existence in the 20th century, in which ways it evolves.

It should also be noted that since the beginning of the 20th century an idea has been consistently maintained, that the form of Symphony has ceased its development after Beethoven: "Modern symphony is based on old form brought to perfection by Beethoven and nobody puzzles one's brains to find something new", states Anton Webern². And in terms of

¹ Задерацкий, В. (1987). *Симфония и реализм*. Журн.: *Советская музыка* 1987 № 2, стр.: 15.

² Веберн, А. (1975). *Лекции о музыке. Письма*. Москва: *Музыка*. стр.: 18.

the developing of the genre itself it is still spoken that, “The symphony is unimaginable after Mahler. With him the development of genre was finished”³ (Bardanashvili, 2009). In spite of such attitude, the symphonies continue to be created so far and this genre is evolving in rather interesting way that is evidenced in a live composer’s practice.

The purpose of the study defines the **object** of the dissertation thesis – **genre**, a stable category of culture. The study of the process of its origination, essence, evolution is especially important for the analysis of those complicated processes passed by a symphony during the three centuries of its existence.

It is important for us to make clear how a genre is formed, what is a genre, and how it develops.

Genre is known to be a model which belongs to a certain epoch and social environment. It is never static and follows the dynamics of the thought evolution. Genre is the same as a heritage; it is a model that becomes a tradition and is passed on from one generation to another. It is in the alternation of generations that it develops, enriches with new properties that frequently means “change” and for a genre as a stable category of culture equals to the loss of some hitherto stable feature.

Thus, genre is historico-cultural memory and consciousness that lies both in composer and listener: it acts during composition of musical piece as well as during its listening.

Both composer and listener have a clear idea about particular genre. It is a genre stereotype, model, image left by various titans of music. Symphony is just the genre that represents one of the most vivid traditions, heritage, and stereotype. In spite of radical changes occurred in the mind, it continues its existence. The **task** of our dissertation thesis is to establish the reasons of the firmness of this genre and mechanism of the development by means of the analysis of the symphonies of the epochal importance. For this, employed criteria by which we consider each symphony

³ Conversation with Joseph Bardanashvili (2009).

from the viewpoint of closeness with genre paradigm or search for a new path.

Proceeding from the goals and objectives of the thesis different types of scholarly literature have been treated. Genre has been studied both in the sphere of arts in general and music. From the aspect of study of the essence of the genre, its evolution of special importance for us was M. Kagan's book "Morphology of Arts" which presents in general the essence of the genre, history of its existence as a concept, genre differentiation in various spheres of art. K. Miller's work ("Genre as Social Action") familiarized us with new, general theory with account of modern trends in which sociological aspect was brought into the forefront and with this it appears especially important for us as it relates to genre functioning issues.

We have examined almost all theories existing in musicology related to the genre: M. Aranovsky (Structure of musical genre and modern situation in music), L. Berezovchuk (Musical genre as a system of functions), M. Lobanova (Musical Style and Genre. History and Contemporaneity), E. Nazaikinsky (Style and Genre in Music), A. Sokhor (Theory of musical genres: tasks and perspectives), V. Zuckerman (Musical genres and basics of musical forms), D. Chandler (An Introduction to Genre Theory), etc. Among them of great importance for us appeared fundamental works by V. Zuckerman and especially M. Aranovsky in which the essence of genre in music, its structure and functioning situation are discussed. The theory of genre occupied significant part in our Bachelor's ("Problem of genre destabilization in the first half of the 20th century chamber-instrumental music") and Master's ("Musical genre: Transformation of tradition. Search for New Ways") diploma works. This thesis continues the research work started there.

The subject of the thesis – symphonic genre as was already mentioned, is widely regarded in numerous scholarly researches. While working on its genesis and essence we based on several researches existing in the history of music and theory. The essence of a genre is studied in

sociological aspect in P. Bekker's work "Symphony from Beethoven to Mahler"; also of particular importance was familiarization with the works by I. Solertinsky, T. Chernova and E. Mikhilchenkova who study drama types of symphony. However, of all the works devoted to the symphony the greatest impact on the direction of our research had such fundamental study as M. Aranovsky's "Symphonic Searchings" where paradigmatic signs of the genre are considered. "Symphonic Searchings" goes beyond the frames of musical-analytical work and reaches the heights of the musical-philosophic work but we share Aranovsky's postulates only partially. In theoretical part of the thesis we make analysis of the latest theories of which we single out Vinogradova-Chernyaeva's theory ("Symphony in etymological aspect") in which genre of symphony is studied in etymological aspect and just this aspect is considered main trend of theoretical thought of the present-day symphony.

Besides this, obviously, we got acquainted with monographs, various articles and web pages which deal with the creation of the authors of the analyzed symphonies. They are: Ch. Ives, D. Shostakovich, A. Schnittke, L. Berio, I. Stravinsky, O. Messiaen, J. Sibelius, S. Barber, A. Schoenberg, A. Webern, S. Gubaidulina, G. Kancheli, J. Bardanashvili, S. Nasidze, J. Adams, etc.

It is worth mentioning that while working at the thesis problematic, we got acquainted with numerous symphonies created by different composers in the 20th century (various sources indicate that in the period from 1901 to 2010 over 300 symphonies were created). The final stage of work selection of the symphonies occurred according to two main criteria: 1. Type of interaction with genre paradigm – level of novelty rate; and 2. High artistic value of the composition. With account of these criteria the thesis does not include the symphonies of a number of composers which exactly or almost exactly follow genre paradigm characteristics (they are a great part of symphonies by Shostakovich, Hindemith, Honegger, Prokofiev, etc.) or do not meet special artistic demands. Besides this, our research

work covers not restricted range of time and culture but wide, global spectrum due to which we have to take an option. In the process of working at analytical part of the symphony the criteria determining classification of the symphonies were gradually pronounced: **conception, structure, composition**. It is just according to these criteria that diverse spectrum of symphonies is classified in analytical part.

This thesis presents an analysis of present situation in symphonic genre. By means of systematization of diverse specimens of genre we have established main and stable principles that determine the genre of symphony and the results obtained by their variation which represents **scientific novelty** of the work. Symphony in spite of the changes in the genre model continues its existence and evolution today too, therefore, the study of modern state of genre in a new perspective defines the **topicality** of our work.

Theoretical and methodological base of research in this thesis is the method of genre analysis which in itself also implies a complete analysis of the compositions.

Thus, proceeding from the problematic, goal and objectives of the thesis its structure has been shaped. It consists of foreword, two sections divided into chapters and conclusion in which the research results of the thesis are gathered and generalized. The dissertation thesis is supplemented with the list of the used literature and annex (schemes).

THE CONTENT OF THE WORK

The **first part of the dissertation thesis: “Genre in Arts and Music. Symphony”** consists of two chapters. The first chapter **“Genre: Essence of the Concept. Genre in Music”** deals with the concept of genre in art, the history of its understanding from the antique period till now. Particular attention is paid to the understanding of genre in music, the viewpoint of various researchers are given in it relating to genre definition and classifi-

cation. Particularly, we consider the theories by T. Adorno, V. Zuckerman, A. Sokhor, D. Chandler, K. Miller, which regard genre mainly in social context; L. Berezovchuk's opinion on psychological and semiotic aspects of the genre category. It should be noted that the majority of researchers hold the view that genre represents an unexhausted phenomenon. M. Aranovsky writes about musical genre: "Genre, in our viewpoint, is principally unexhausted phenomenon because: 1) it is integrated, final expression of all the features of the composition; 2) each epoch in musical art opens something new in genre on its historical path, unnoticed before or less manifested sides; 3) it is favored by the advancement of science"⁴.

Due to this "unstable stability" part of the researchers call the problem of genre invented. This is also favored by the fact that there is no theory so far that would give a comprehensive answer to all questions raised around the issue. In musicology a variety of research works is devoted to the phenomenon of a genre, but the number of works and authors' positions is almost equal. Various researchers regard the issue in different perspective which is also manifested in the diversity of genre definitions.

The first **theoretical part of the second chapter: "Symphony: Genre Genesis. Theory of Genre"** studies genesis of symphony genre, its instrumental prerequisites. It is well known that symphony represents genre of "absolute" music where the basis of interaction with the audience is not a specific program-plot but immanent musical regularity. That is why the latter was of topical importance for us. We have researched in which way the formation of this or that genre happened and what was the role of each of them in the formation of the symphony. The area of our study includes genres of chamber music: trio-sonata and solo bow sonata, on the one hand, and, on the other, earlier genres of orchestral music: orchestra suite (also *Nachtmusik*), *Concerto grosso* and Italian overture. Of

⁴ Арановский, М. (1987). *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке*. В сб.: *Музыкальный современник*. Вып. 6. Москва: Советский композитор, стр.: 7.

the given genres we singled out the features which played significant role in the formation of the symphony.

It is known that Haydn was the first who united the elements scattered in various genres of the 18th century trends and schools in one system in which none of the elements exists independently without each other. In the creativity of Haydn himself the establishment of the parameters of the symphony genre required almost two decades. Crystallization of the genre more or less formed by Haydn occurred in the creativity of Mozart and Beethoven. Thus, such stable genre model originated in musical art and, culture in general which has preserved its topicality and main characteristics till present day. In it significant role was played by the genre foundation, its instrumental precursors.

In the chapter devoted to the theory of symphony, encyclopedic interpretations of genre are also given, which match almost every classical symphony, but we should also mention that already in the period of classicism more than one exception is found. Viennese classics established symphony as a genre but already at the level of formation it contained such features which represented simultaneously stable characteristics of genre and also contained potential of its further development, those features which developed in the 19th and 20th centuries. The study of these particular features, or more precisely, the system of features was realized by various theoreticians and it is still realized, to which is devoted the following paragraph of dissertation thesis entitled “**Theoretical Concepts of the Genre of Symphony**”.

This chapter considers the theoretical concepts of the genre of symphony (Bekker, Solertinsky, Aranovsky, Vinogradova-Chernyaeva, etc.) among which we focused on Aranovsky’s theory. Also there was explained the term elaborated by Asafiev - **symphonism** and analyzed the relation of this notion to the genre of symphony, as well as its specifics, the attitude of different music scholars and one’s own.

At the end of the chapter our own vision on the current state of genre

is formulated.

On the basis of the analysis of theoretical concepts we have established that the idea about genre in theory was changed from general to specific. Certainly, in theory any change is always based on changes occurred in practice. Naturally, the transformation of the specimens of symphony genre did not happen without reason and this was the result of a long evolution. However, with account of modern situation most interesting and important for us is to understand what, how and why genre model was preserved in symphony. Here it should be noted that for us at this stage it is also clear that fundamental study on the modern state of symphony has not been created yet. This defines the topicality of this thesis.

Thus, based on symphony, its classical model, theoreticians, mostly Aranovsky's research we can define the following criteria which present typological model of a genre. They are:

1. Generalized conception;
2. Appeal to a wider audience – large mass;
3. Symphonic orchestra;
4. Cycle – with definite number of movements and functions;
5. Inner structure of the movemenets;
6. Duration.

The above mentioned features follow from one another by which they create a system. But with one important condition – they depend on the aesthetics of a certain period: recipient of the symphony – wide audience of listeners that naturally comes from the essence of a genre – generalized conception, global vision of the world. Also from the concept of genre comes constituent parameter – symphonic orchestra, the so-called “absolute music” that represents one of the peaks of generalization in music. As to the cycle, it is one of the most important parameters for classical music by certain number of parts and functions. In classicistic model each part corresponds to concrete facet of man's conception. The duration – time factor in the 20th-century music is perceived and understood quite

differently than classicism. Structural categories are also different from classicism that follows from the specifics of musical language, its mobile nature. In the period of classicism all these parameters were united in the whole system and created genre model – genre invariant. Though, symphonies written since the 19th century and especially in the 20th century frequently went beyond these parameters. It becomes clear that in spite of universality and generalization (that implies all its parameters), the symphony somehow changed characteristics. All this is natural because genre formed in the period of classicism implies certain linguistic, structural, functional, dramaturgic or conceptual criteria which lost topicality in the 20th century.

If earlier a composition termed by composer “symphony” represented a cyclic composition that implied a certain number of movements, functions and constructions, duration of music, today the symphony oftentimes is just an orchestral piece of big form. The change in thinking brought a lot of changes beginning from musical language and ending with form, moreover, the concept of genre.

New concept of genre was developed in two directions in the theory. Some researchers say about the crisis of genre and others are seeking for reconsideration of the genre.

In our view, the differentiation of stable and mobile between features occurred gradually – the change of balance of the system of features inside genre occurred. It is important to note that in the course of time not the features themselves changed but their hierarchy. Different style or trend brought to the fore a different feature, hence the other became the second-rate.

In the hierarchical system of features of the symphonic genre the main always was the essence of a genre – generalized concept that is testified by more than one symphony created till now.

All this is obviously linked with significant feature of genre: genre is not once and forever historically formed entity, its origination is con-

nected with a certain situation of social requirements and functioning. It is determined by the aesthetics of a certain epoch to which flow of time brings many changes but on one significant condition: genre always keeps its main, **semantic parameter**, its **essence** (content all other parameters are linked with). In case of losing the essence, new genre emerges. Such approach to genre theory is comparatively new, numerous researchers deal with it both in literary criticism and musicology. One of the modern definitions that belong to music scholar Alla Korobova is as follows: “Musical genre is a full genus and species model (genotype) of musical composition which is distinguished with historically mobile coordination of the general features of the content, structure and pragmatics (against the background of dominant feature or features). It is determined by the interaction with the components of the other genre system of art (epoch, national school, trend, etc), functions as a subject of historical existence of music and as an object of theoretical reflection⁵.

Thus, **main** invariant-semantic characteristic of a symphony, its essence is a **generalized conception**, it represents author’s global vision: “Symphonies are the bearers of amazing properties – to express composer’s creative potential in fullness and directly answer the question as to whether they have their own inner world and if they have what it is like”⁶ (Ali-Zade, 1987:15). Symphony is an attempt of knowing diverse picture of the world and existence and this main characteristics almost in all cases is unchanging. An exception is some cases of understanding the symphony in etymological aspect (as “harmony”) by individual composers.

The **second** important parameter, structure is in direct connection with the conception in the hierarchy of genre properties, how the main point of

⁵ Коробова, А. (2008). *Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения. Москва: *Московская государственная консерватория*. стр.: 6.

⁶ Али-заде, Ф. (1987). *Верю в «третью волну»*. Журн.: *Советская музыка*, 1987 № 7, стр.: 15.

the composition is represented, its essence. From the classicist model of the symphony in the 20th century, as a rule, main structural characteristics of genre (cyclicality, four movements) are preserved; rather frequently when its modification happens (single or multi-movement symphony) but conception in this case never changes radically.

In the hierarchy of genre the **third** important parameter as to by what means conception is realized, is connected with constitution⁷. This parameter for symphony is rather significant because the changes (introduction of verbal text through which the content is inclined from generalization to concretization) in the composition of the genre of absolute music in a number of cases give rise to the genre diversity. Here too the change rarely concerns the essence of the genre, its generalization.

Thus, the above given criteria can be schematically imagined as a pyramid in which the meaning of a base has the first parameter –conception and the rest two – structure and composition are built on it. It is with account of these criteria namely that we analyzed a number of symphonies in the **second part** of the work.

It is these three parameters that define the structure of the second, analytical part of the thesis “**Genre of Symphony in the 20th century: development paths and main principles**”. Its first chapter **Symphony and “Sinfonia”**, on the one hand, concerns those symphonies in which all three parameters are presented and at the same time opens new ways of development; and, on the other hand, it regards those symphonies in which genre name “sinfonia” is presented by composers in etymological aspect. Hence, stable parameters of genre act with less intensity in them.

From the perspective of connection with tradition we consider Ch. Ives’s Second, D. Shostakovich’s Fifteenth, A. Schnittke’s First and Third, V. Silvestrov’s Sixth, N. Svanidze’s symphonies in which it is clearly seen that from the beginning of the 20th century till present there have been

⁷ It is just according to the constitution that from the outset music was divided into large genre group, family and this differentiation continues till now.

created numerous symphonies of epochal meaning which meet the requirements of genre stable signs. Moreover, there are presented symphonies in which genre typological signs are almost completely preserved, of Aranovsky's main stages of human concept. Such is first of all Ives's Fourth symphony in which traditional number of the movements, basic stages of man's concept are presented with slight redistribution. Also, Shostakovich's Fifteenth symphony in which traditional ratio and functions of the movements are preserved. In addition to this, signs of sonata form in the first movement of the cycle. In Ives's symphony one new trend is shaped which is continued by Shostakovich. It is: relation of text and different text, communication with the listener with theme-symbols (in Ives's case Manhattan melodies, chants; in Shostakovich theme-symbols from the known works of different authors).

This trend highlighted in Ives's symphony reaches its peak of development in the sixties and its use in the symphony has preserved its topicality till now. In this context the first chapter also regards Alfred Schnittke's First and Third symphonies in which along with typological parameters theme-symbols acquire great attention. It should be mentioned that in Schnittke's Third symphony the ideal of sonata-symphony cycle is presented differently from the traditional. Here in external four movements there is real three movements: the first movement fulfills the function of introduction and the second one – sonata Allegro (similar phenomenon is Silvestrov's Sixth symphony. The reverse process is observed in Natella Svanidze's Symphony where in external three movements there is conceptual four movements because by the end of the cycle the third movement represents scherzo and finale simultaneously).

As was already mentioned "traditional" symphonies in the same chapter are opposed to "symphonies" which are in the least connection with genre characteristics where the notion of symphony is understood etymologically by composers. Symphony as it is known by its etymological meaning means "sounding together". It is precisely with this aspect this

term was used on the first stage of the formation of instrumental music and only later in the 18th century it takes on the meaning of a genre with stable signs.

In this context we consider L. Berio's *Sinfonia 1968* and I. Stravinsky's *Symphonies of Wind Instruments*. We have established that it is these two unusual opuses that remain the most interesting and vivid examples in this sphere till now. For Berio's *Sinfonia 1968* is a "sinfonie" of vocal and instrumental music (consonance). In his author's commentary etymological understanding of the word symphony in the title of the composition is declared, though by important parameters and in the first place – conception, Berio's composition reveals close connection with traditional understanding of genre. With this respect I. Stravinsky's *Symphonies of Wind Instruments* is quite different in which the word "symphony" is also treated etymologically and this composition does not reveal connection with traditional model of genre at any level.

The **second chapter of analytical part "Structure: Multi-movement and Single Movement Symphonies"** considers symphonies in multi-movement and single movement obtained as a result of radical changes of the structure, interrelation type with their genre model.

There have been considered Messiaen's and Gubaidulina's multi-movement and Sibelius's, Barber's, Nasidze's, Kancheli's, Bardanashvili's single movement symphonies.

As a result of analysis it has been established that multi-movement symphonies as a rule, are the bearer's of a certain concrete program and titles which is not so typical for the typology of genre and somehow breaks the rules of "pure" instrumental music. The analysis of Messiaen's *Turangalila-Symphonie* in ten movements and Gubaidulina's *Stimmen... Verstummen...* symphony in twelve-movements has shown that as a rule, such symphonies are united by the tendency of opposition of two spheres, their evolution and synthesis. In this respect multi-movement cycle reveals certain link with Sonatina. However, due to the multiple repetitions

of initial images it is closer to the principles of Rondeau.

The synthesis of cyclicity and Sonatina is also characteristic to the second pole obtained through the introduction of changes in the structure of symphony. Here sonatina and sonata-symphonic cycle are interwoven with each other. In this respect, the second chapter of analytical part regards Sibelius's Seventh as well as Barber's First, Nasidze's Kancheli's, Bardanashvili's symphonies. Most clearly the idea of synthesis was revealed in Barber's symphony which presents: sonata Allegro (first movement), scherzo (the second movement), slow movement (the third movement) and finale (passacaglia, the second movement) and Aranovsky's human conception: Homo Agens, Homo Ludens, Homo Meditans, Homo Communius – in sequence. And what is of not less importance, each section of this one movement symphony – “movement” in the beginning represents development of the exposed three themes.

The common feature for multi-movement and single movement symphonies is the tendency of opposition of two bases and their development. In single movement symphonies vivid examples of this are Nasidze's and Kancheli's symphonies. It is to be mentioned that the tendency of the opposed bases is less characteristic to Kancheli's symphonies but vividly displayed in Nasidze's symphony. This means what happened between the movements of the multi-movement cycle (rarely, inside the movements) here it is between the sections.

The summing up of all aforementioned features represents Bardanashvili's Second symphony *Way To...* In it the opposition of the bases, their development, synthesis, also traditional function of the movements (naturally, on the level of section) are shaped. They are: introduction, sonata Allegro (exposition, processing with reprise signs), slow section, third section – reprise which represents finale with the signs of grotesque scherzo.

If multi-movement symphony is mainly connected with a certain content, conceptual idea, program of generalized type, the growth of the number of movements expresses the expansion tendency of the genre of

symphony in contrast to it single movement symphony is characterized by generalized conception, cyclicity in unity, penetrating development, disguise of boundary between sections, concentration. As a rule characteristic feature for the majority of single movement and multi-movement symphonies is reprise (rondo in multi-movement), sonata and synthesis of sonata-symphonic cycle signs. Of sonatas first of all the principle of thesis-antithesis-synthesis is presented, which makes the cornerstone of this genre; and from the cycle – indication to the functions of the movements (in single movement sections and in multi-movement on the level of movements).

As was mentioned above, generalized conception is characteristic to single-movement forms. It is just this latter generalized conception represents main distinctive feature between single movement symphony and symphonic poem. Unlike symphonic poem, in single movement symphony we do not have a program that is main genre feature (unlike symphony) of a symphonic poem. Thus, there is only single movement that these two genres have in common. It is important to highlight this fact because single movement symphony as a rule, is associated with symphonic poem. As M. Kancheli puts it: “Symphony and symphonic poem are closely linked with each other in the development of the world symphonism. This is the process of mutual enrichment and this link has already been revealed in the process of formation of already big single movement form”⁸. It is just such kind of vivid examples of large form that are regarded by us in single movement symphonies.

Chapter Three of analytical part: “Composition: intra-genre and inter-genre synthesis” is devoted to the third parameter of the genre. Composition – the third main genre parameter of the symphony, unlike previous two (conception, structure), is completely oriented at outer characteristics. Its modification, oftentimes, changes the semantics of the genre, its

⁸ Канчели, М. (1969). *Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века*. Тбилиси: Ганатлеба. стр.: 203.

inner nature. Change of the composition almost in all cases gives kind of synthesis with some other genre of the symphony. On the one hand, it is synthesis of the symphony with other genres of instrumental music and on the other hand, with vocal-instrumental genres that is reflected in two paragraphs of this chapter.

The synthesis with other genres of instrumental music (chamber ensembles, instrumental concerto) of the symphony is termed by us intra-genre synthesis because main part of the symphonies written in the 20th century reveals close link with other genres of instrumental music based on sonata-symphonic cycle. On the one hand, this is chamber ensemble and, on the other, it is instrumental concerto. In this context we regard chamber symphonies of Schonberg, Nasidze, Gabichvadze, Adams, Webern, Stravinsky's "Symphony in three movements, Schnittke's Concerto grosso # 4/ Symphony #5.

Synthesis of the symphony with vocal genres which is termed by us **inter-genre synthesis** is expressed in the 20th-century symphonies, on the one hand, song-symphony germinated from Mahler's tradition (earlier Schubert –Instrumental level) and, on the other hand, in choral symphony proceeding from Beethoven's Ninth Symphony.

In this context we consider Schnittke's Second, Nasidze's Sixth, Stravinsky's „Symphony of Psalms; Bernstein's Jeremia, Shostakovich's Fourteenth and Górecki's Third symphonies.

The result of intra-genre, synthesis of the symphony with chamber genres in the 20th-century music is a chamber symphony already formed as a separate genre. It is mainly in single movement and with a number of features reveals strong bond with single movement symphonies considered in the second chapter of the analytical part. The synthesis of sonata and sonata-symphonic cycle is one of the typical feature for chamber music too.

The link with multi-movement symphony is manifested in Gabichvadze's Fourth chamber symphony. It has seven movements with

each program title. As well as in multi-movement symphony here too a tendency of uniting the movements is exhibited.

The chapter of this thesis devoted to chamber symphony regards one unusual chamber symphony also created in the early 20th century which stands apart both from chamber and nonchamber music. This is Webern's Symphony Op.21, a composition which by its importance represents the peak of the development of the genre of symphony in general and, at the same time, deadlock.

Interesting images of the intragenre synthesis have been revealed while merging the features of the symphony and instrumental concerto. We considered Stravinsky's „Symphony in Three Movements“, where in naming the piece in spite of taking out the symphony, significant role is played by concerto signs and Schnittke's concerto-symphony that represents remarkable interaction of two genres – concerto and symphony. In the latter leading role belongs to the peculiarities of the symphony.

Thus, chamber symphony evolved mainly in two ways. On the one hand, we deal with chamber symphony on the level of composition, for which typical feature is cyclicity in single movement or the tendency of thematic unity in multi-movement. In chamber symphonies of this type traditional signs of genre (Schoenberg's Nasidze's, Gabichvadze's Adams's chamber symphonies) are manifested on different levels. But on the other hand, we deal with such type of chamber symphony where chamberness has total character and the level of revealing genre paradigm signs are minimized, (Webern's Op. 21). Things are different during the synthesis of symphony and instrumental concerto. Here, in one case the features (first of all, the principle of a game contest) of instrumental concerto dominate main paradigmatic sign of the symphony – conditions of generalized conception leveling (Stravinsky's „Symphony in Three Movements“) and in another case, in spite of the appearance of two genres in the name of the piece, instrumental concerto completely obeys the „canons“ of the symphony – in the first place generalized conception (Schnittke's concerto-symphony).

Devoted to the composition chapter the second paragraph deals with the synthesis between genres. We regarded symphonies in which the sign of vocal (solo and choral) genres are intruded. On the one hand, they are the specimens of fusion of instrumental and choral genres: Schnittke's Mass-Symphony, in which the number of movements, their names come from the canonic of Mass and generalization, transparent development from the symphony. In Nasidze's symphony *Passione* an orchestra analogically represents generalization of chorus. Stravinsky's „Symphony of Psalms in which the word „symphony“ is mainly understood etymologically as a collection of the psalms, their consonance, and typological signs of the symphony are not revealed in succession and correlation of the movements. But on the other hand, an interesting example of the synthesis of symphony and song is Bernstein's symphony „Jeremia“ which continues the line of Mahler's Fourth symphony (vocal finale), its structure also reveals well-expressed link with traditional model: signs of the sonata form in the second part – Scherzo and slow Finale.

Of interest is Shostakovich's 14 Symphony in which dominates the features of song, though there is a link both with the principle of sonata form and sonata-symphony cycle, as well as sonata-form in which the stages of exposition, processing and reprise are shaped.

In contrast to this Shostakovich's symphony, in Górecki's Third Symphony *Symphony of Sorrowful Songs*, human voice has the leading role and vocal forms are dominant, the orchestra in them fulfills the vocal function, generalizing its content.

Thus, as is seen, a majority of vocal symphonies reveals connection with the cycle of songs. In some cases the signs of sonata-symphonic cycle are revealed in them (vocal cycle). More rarely the existence of generalized conception and other characteristic features of the symphony evidences the primacy of the genre of the symphony. Similar features are characteristic to „choral symphonies“ in which despite putting forward the signs of choral genre, symphonic conception dominates.

CONCLUSIONS

The analysis of various types of symphonies clearly demonstrates as to what diverse ways this genre evolved the twentieth century music.

It is known that any kind of change that happens on the level of language is due to the change of thinking. The change in mind ripples down the chain first in the most mobile – language and the language by passing the form affects such solid category as genre. This is a general mechanism of the existence of the genre in music. Hence, the change of thinking in this system has a decisive role in this system. Thus, the mechanism of the change of genre starts from the mind and in the first place is reflected in musical language.

In the beginning of the 20th century in the sphere of musical language great change took place. In the first place, the composers gave up a tonality on which musical thinking was based upon for three centuries. Atonality, dodecaphony, surrealism, etc., these changes of musical language, naturally, had great influence first on micro-, i.e. structures and then macro – levels of genre.

An outstanding example of the genre modification caused by radical change of musical language is Webern's Symphony Op.21 regarded by us in the analytical part of the Chapter 3 where new language and its adequate structures get us far from the traditional frames of the genre of the symphony. The structure of the symphony both on micro and macro level, its instrumental composition, timing can be said is opposed to classical parameters of the genre of the symphony – its usual scale and social function (that is so important for the existence of the genre). Webern's symphony is a result of genre development. If the path of the symphony evolution went only in this direction (i.e. followed the logic of development of new musical language, structures), we would have to list characteristics quite different from classical symphony. Or, simply, genre would stop the existence.

On the other hand, symphonies which are rather close to the traditions

– tonality, classical forms – with the system that gave rise to this genre, have been created till now. Such is Ives’s Fourth, and especially Shostakovich’s Fifteenth symphonies, considered by us. Traditional language and structures are more or less preserved in them but with one novelty that is shaped in Ives’s and formed as one of the most typical principle in the sixties of the 20th century (both in symphony and other genres) – composers communicate with the listener using theme-symbols that is caused by bringing intellectual beginning in the foreground. The role of other test, symbol is often played by not only by quote but stylization, allusion. As Luciano Berio puts it, “Specific feature of contemporary composer’s thought is musical-stylistic pluralism”⁹. Vivid examples of manipulation of the text and other text in symphony is regarded by us Schnittke’s First and Third as well as Berio’s *Sinfonia 1968*. Actually they represent symphonies about symphony.

The 20th century symphony re-discovered etymological meaning of its genre definition which occupies rather important place in the history of genre because it is linked with one more new rethinking of the genre tradition.

For the genre of the symphony, its traditional structure, redistribution of the functions is one of the most important parameter. In the 20th-century symphonies wide spectrum of the number of the movements and functions is rethought in a new way. Moreover, even in case of standard number of the movements we deal with distinct objective and artistic reality. Particularly, the number of the movements indicated in the score does not coincide with drama of the piece. Such are, for example, Schnittke’s Third symphony, in which (four movement cycle) the first movement represents introduction and the second movement is functionally the first movement, as well as Natela Svanidze’s Symphony where finale combines the function of the finale itself and scherzo.

⁹ Берно, Л. (1989). *Постижение музыки - это работа души*. Журн.: *Советская музыка*, 1989, № 3, стр.: 109.

In the 20th century the principle of expanding traditional cycle and principle of compaction reaches its peak. Both single and multi-movements symphonies are often created. However, it is important that in the majority of the single movement symphonies the signs of the cycle are clearly revealed. An example of this is Barber's First Symphony where within the frames of the one movement the whole sonata-symphonic cycle is presented. Similar principle is characteristic to Bardanashvili's Second symphony. These symphonies simultaneously contain the features of sonata and sonata-symphonic cycle that is the result of generalization process of these structures by composers. The existence of single movement symphonies proper in our opinion is an expression of ambivalent attitude to standard (first of all to structure) turned to be formal in reality by composers.

In our view, an increase of the number of movements also occurs by the same reason. The existence of 10-12 movement symphonies is the phenomenon of the twentieth century music. It is important to mention that the number of the movements is determined by composer's method oriented at exposition, on the one hand, and on the other, performance presented by two different artistic image various different modification so that the conflict between them is almost absent. Of not less significance is a certain program intention. Thus, for example, Messiaen's and Gubaidulina's symphonies are the bearer's of a definite idea: in both symphonies the development of two beginnings is presented; both of them have a title. The title is often found in symphonies in single movements: a composer indicates a certain idea for the listener, makes concretization of the plot. Thus, abstractness is not a decisive principle of genre any more.

"Mixed genre" is the basic tendency of genre formation in the 20th century", writes M. Lobanova¹⁰. A result of the synthesis of genres and the origination of such genre is connected with just 20th century, such as cham-

¹⁰ Лобанова, М. (1990). *Музыкальный стиль и жанр. История и современность*. Москва: Советский композитор. стр.: 218.

ber symphony. The twofold understanding of chamber music is a pure 20th century phenomenon. This is chamberness on the level of thinking system that is so vividly presented in Webern's symphony and chamberness on the level of composition where in spite of the naming the piece symphonic concept and large scale sounding are clearly pronounced (Schoenberg's, Nasidze's chamber symphonies). The reason for thinning of instrumental forces, predilection for more laconic forms, might be sought in social aspect as well, in its function: the genre of symphony is not leading and the audience of serious music is gradually decreasing, hence the composition is also decreasing.

In the development of the symphonic genre one of the most important phenomenon is the synthesis with vocal genres. What was an exception in the 19th century (Beethoven's IX, Berlioz's Romeo and Juliet) became the principles in the 20th century.

If earlier definition of a genre was not changed, symphony was called symphony and vocal was supplementary aid, in the 20th century there originated more than one sample of mixed genres in which already other genres appeared in the definition of the genre: symphony-mass, symphony of psalms, symphony-concerto in instrumental music, etc. Other genres interact with the genre of symphony on different levels and as is seen from the symphonies analyzed in the analytical part of Chapter 3, the main thing – the starting point of the symphony – the concept is always preserved.

As is evidenced from the analytical part of the dissertation thesis, the symphonies written in the 20th century are unusually diverse. There can be found both single movement and multi-movement; both gigantic composition and chamber ensemble; both pure symphonic music and synthesized with vocal genres. One part of the researchers termed this process as destabilization of a genre: "Everything was shaken, mixed with each other, clear criteria were washed out, earlier strict typological differences are not enough anymore – the era of the mobility of the genre called by

auxiliary term “destabilization” has come¹¹. However in this diversity there is a stable element – generalized conception that is common both for classical and modern symphony. Just because of this, the latter concept seems to us to be the only permanent and necessary parameter in the system of genre signs.

Thus, generalized conception of the world outlook was preserved and is stable in case of all modifications of the symphony (an exception can be the understanding of a genre in etymological aspect). However, concept is difficult to imagine without evolution – the interrelation of a man and world is changing in the course of time. In our view the change in a genre is caused by the change of just this relation, aspect of the concept.

Each epoch offers its own way of knowing the world and proceeding from this, artistic concept is unimaginable without development, change, because it is conditioned by the environment in which it exists. Modern environment is different from previous epochs and sometimes radically because of constant changes taking place in the world. The notions of the 20th century “computer”, “space exploration”, “atomic bomb”, “global communication” and many others, on the one hand, bringing individual to the foreground, and, on the other hand, globalization – created the model of contemporary society and defined the peculiarities of artistic thinking that is reflected differently at all levels of composer’s creation. A vivid example of this is just the ways of development of the genre of symphony in the 20th century.

Symphony as a genre did not stop functioning in spite of the fact that it has lost great part of the traditional characteristics. As early as in the 19th century Hugo Riemann wrote: “After Beethoven composers failed to develop the form, but it would be a mistake to say that this form is not viable. Time shows that this form is constantly filled with new content”¹².

¹¹ Тараканов, М. (1987). *Симфония: заветы, состояние, перспективы*. Журн.: *Советская музыка*, 1987, № 1 стр.: 16.

¹² Римань, Г. (1904). *Музыкальный словарь*. Москва: *Издательство Юргенсона*. стр.: 1181

It is the new content, different from the old imagination of the world, that has been nourishing genre till present day.

It is a fact that today symphony does not lose the importance of that genre which is addressed by a composer in extraordinary case when he wants to address something global, significant, great. “Symphony is a microcosm of the reality that is created by means of instrumental music. The compensation of the absence of symphonic content itself cannot be done by keeping classic norms and rules”¹³.

The origination of all this diversity of the symphony in the twentieth century music indicates its vitality. This fact once more proves that symphony is that link of contemporary musical space that in spite of the change of the environment, context preserves its originality, on the one hand and on the other, enters into dialogue with new environment and with it, it is constantly contemporary and topical. Formerly the answer to the question: “What is the symphony?” was very easy. We used to say this (obviously we meant external characteristics) is large multi-movement orchestra composition in which leading part is played by the sonata principle of the development. Now such definition is not universal any more. It is difficult to define unambiguously what links monumental opuses of more than hour duration and 20 minute-compositions, single movement and ten-movement symphonies; scores on the realization of which whole army of performers cares (both instrumentalists and vocalists) and constituent chamber compositions. It is understandable because it is an epoch of the sphere of man’s activity, cognitive sphere, sphere of ideas¹⁴.

Thus, symphonic genre as we mentioned it several times, is a vital organism, it is a heritage that is passed from generation to generation and evolves. It stops its existence only if its conception will not be topical any more.

¹³ Сабина, М. (1976). *Шостакович-симфонист*. Москва: Музыка. стр.: 442.

¹⁴ Задерацкий, В. (1987). *Симфония и реализм*. Журн.: *Советская музыка* 1987 № 2, стр.: 15.

It is interesting to note that symphony in contrast to the 19th century has not been a leading genre any more, but the role of the symphonic genre has not been taken by any new genre upon itself (as in due time, symphony substituted the mass). This is natural because in modern situation none of the dominant new genre can be named. The creation of the new genre as a solid category of culture requires certain time: typical features which will be repeated in numerous compositions and create solid system are to be formed.

As T. Adorno writes: "...Symphony is as traditional and will always be as man conceived as the fruit of parent's love and all life was solving a problems of finding ideal or losing it, belief or disbelief, life or passing away"¹⁵ (see: Berinsky, 1987:25).

¹⁵ Беринский, С. (1987). *Мысли в слух*. Журн.: *Советская музыка*, 1987 № 6, стр.: 25.

The list of published articles concerning the dissertation thesis:

1. ჯონ კეიჯი. სონატები და ინტერლუდიები პრეპარირებული ფორტეპიანოსთვის. კრებულში: *სტუდენტური სა-მუსიკისმცოდნეო კონფერენცია-კონკურსის მოხსენებების კრებული*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2009 წელი. (გვ. 91-99)

2. სონატის ჟანრი XX საუკუნის მუსიკაში: ტრადიციის ახლებური გააზრებიდან მის გარდასახვამდე. ქესჟ: *მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი*; ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; 2009 | No.2(4) [2009.12.31]; (გვ. 3-10) http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz

3. ახალი ჟანრული მოდელების ძიება XX საუკუნის მუსიკაში. კრებულში: *სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი* № 4 (41), 2009. თბილისი: კენტავრი. (გვ. 285-297)

4. კამერული სიმფონია: მისი არსი და თავისებურება XX საუკუნის მუსიკაში. კრებულში: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. დოქტორანტების სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2010 წელი. (გვ. 100-114)

5. **Definition of Musical Genre and History of it's Classification.** In: *Scientific Conference Works. MA and Ph.D students First International Research Conference: Art Science, Practice, Management. Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University*. Tbilisi: Kentavri, 2010 (p. 20-28)

6. სიმფონიის ჟანრის წანამდგრები XVII-XVIII საუკუნეების ინსტრუმენტალ ჟანრებში. ქესჟ: *მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი*; ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; 2011 | No.1(7) [2011.12.31]; (გვ. 21-31) http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz

ო. ს. - „ჩიხი“
ტირაჟი - 100