

უკ: 781.6

## ი. ს. ბახის სამხმიანი ინვენციების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხები

თამარ ჟვანია

ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, გრიბოედოვის ქ. 8. 0108 თბილისი  
(დოქტორანტი (სპეციალობა “სოლო ფორტეპიანო”)  
ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, სრული პროფესორი,  
დევილ არუთინოვი-ჯინჭარაძე

### ანოტაცია

წინამდებარე სტატიაში განიხილება ი. ს. ბახის სამხმიანი ინვენციების საშემსრულებლო საკითხები, ნაწარმოების სტრუქტურულ და ფაქტურულ თავისებურებებზე დაყრდნობით. მოცემულია კონკრეტული რეკომენდაციები ფორმის საშემსრულებლო წაკითხვასთან, დინამიკასთან, მელოზიმებთან, ხმათა დიფერენცირებასა და არტიკულაციასთან დაკავშირებით. რეკომენდაციებში გათვალისწინებულია ბაროკოს ეპოქის საკლავირო რეპერტუარის თანამედროვე ფორტეპიანოზე შესრულების პრობლემატიკა და პრიორიტეტები.

ნაშრომი მიზნად ისახავს მოცემული საშემსრულებლო რჩევების წინაპირობების ჩვენებას და დასაბუთებას. სწორედ ამიტომაც აქცენტები გადატანილია არა იმდენად რეკომენდაციებზე, რამდენადაც მათი მოპოვების გზებზე.

სამხმიანი ინვენციების განხილვის ეს მცდელობა შემსრულებელს უტოვებს არჩევანის თავისუფლებას და სივრცეს განსხვავებული ინტერპრეტაციის ძიებისათვის.

**საკვანძო სიტყვები:** ინვენცია, ფორმა, შემსრულებელი, ინტერპრეტაცია

ი. ს. ბახმა ორ- და სამხმიანი ინვენციები ცალკეულ ციკლად ჩამოაყალიბა. ამ შემთხვევაში განვიხილავთ სამხმიანი ინვენციების ციკლს. რა პრინციპით ერთიანდებიან ეს პიესები? საერთო ნიშნებია: ზოგადი მასშტაბები, ხმათა რაოდენობა და უმეტესად ფუგეტის ტიპის ფორმა ინვენციებში. განსხვავებები კი პიესებს შორის გაცილებით მეტია, ვიდრე მსგავსება. თავის მხრივ, ეს მოვლენა შეიძლება ციკლის კონტრასტის პრინციპით აგების საფუძვლად მივიჩნიოთ. თხუთმეტი სამხმიანი ინვენციიდან ყოველი მათგანი განსაკუთრებულია არა მხოლოდ თავისი ხასიათით და განწყობით, არამედ ფორმისა და ფაქტურის განვითარების ხერხების, ნაწილების შიდა პროპორციების თვალსაზრისითაც. რა არის ის მთავარი, რაც ინვენციებს განსაკუთრებული ნიშნით გამოარჩევს და აერთიანებს?

ინვენციებში თემის განვითარება ემორჩილება მუსიკალური აზრის განვითარების ზოგად უნივერსალურ ლოგიკას, რომელიც ბახმა რიტორიკის ხელოვნებიდან ისესხა და ისე დაამკვიდრა მუსიკაში, რომ დღეს ნაკლებად ვუკვირდებით მის წარმოშობის მიზეზებსა თუ წყაროებს. მუსიკალური ფორმა, ფაქტურა და განვითარების ხერხები ექვემდებარება ამ ზოგად ლოგიკას. “რიტორიკული დისპოზიცია არ იყო ხელოვნური

კანონი. ის ასახავდა აზროვნების ბუნებრივ ლოგიკას, წესების ცოდნით გამოიყენებოდა ყველგან, სადაც საჭირო იყო ამა თუ იმ აზრის დამტკიცება”<sup>1</sup>,-წერს რუსი მუსიკისმცოდნე ო. ზახაროვა [1,47].

ტერმინი “თემის ხასიათიც” შეიძლება არამართებულად მივიჩნიოთ, რადგან ნაწარმოების საბოლოო სახის აღქმისას თემის თავდაპირველი სახე არის მხოლოდ ფორმულა, საწყისი მუსიკალური აზრი, რომელიც ვითარდება და ცვლილებებს განიცდის. მან (თემამ), გარკვეული გზის გავლის შემდეგ, შეიძლება სრულიად სხვა ხასიათიც კი მიიღოს. იქნებ სწორედ ამიტომ სახელწოდების გადარქმევით (ცნობილია, რომ ბახმა თავდაპირველი სახელწოდებები “პრემბულა” და “ფანტაზია”, “ინვენცია” - “სინფონიად” შეცვალა) ბახმა არ შეზღუდა თავი უკვე არსებული ჟანრებისა თუ ფორმების სტერეოტიპებით.

ნაწარმოები შექმნის დღიდან ტოვებს კომპოზიტორს, იწყებს სრულიად დამოუკიდებელ ცხოვრებას. ინტერპრეტატორი ყოველ ჯერზე “აცოცხლებს” დროში პიესას. თითოეული ასეთი მორიგი “გაცოცხლებისას” კი ნაწარმოებს ახალი გარემოებები და კომპონენტები ემატება. როდესაც კომპოზიციის ანალიზს ვიწყებთ, ვითვალისწინებთ შექმნის ეპოქას, კომპოზიტორის სტილს, ფორმის და იმ ინსტრუმენტის თავისებურებებს, რომლისთვისაც ეს ნაწარმოები იწერება. მაგრამ შესრულების კონკრეტულ მომენტში არანაკლები “უფლებები” აქვს ახალ ეპოქას (რომელშიც სრულდება ეს ნაწარმოები), ახალ სივრცეს (დარბაზს თუ ოთახს, სადაც ისმის იგი), ახალ ინსტრუმენტს განსხვავებული ტემბრით, იმ შემსრულებელს, რომლის ინდივიდუალური თვისებები პიესის თანაავტორი ხდება.

მხოლოდ იდეალური ლოგიკური კავშირი ყველა ამ კომპონენტს შორის იწვევს მსმენელში შესაფერის რეაქციას. ხშირად ბალანსი კომპონენტებს შორის დარღვეულია. შემსრულებელი ზედმეტად ერთობა საკუთარი თავისუფლების ჩვენებით, ან ზედმიწევნით პედანტურად იცავს სტილისტურ თუ სამემსრულებლო წესებს, არ აქვს წარმოდგენილი მათი არსებობის მიზეზები და მიზნები. ასეთ დროს წესი არასიცოცხლისუნარიან დოგმად გვევლინება და არაფრისმომცემი ხდება.

ყველა საშუალება, რომელსაც შემსრულებელი მიმართავს კომპეტენტური ინტერპრეტაციისთვის, უნდა ემსახურებოდეს საერთო მიზანს, ანუ იდეალურ შესრულებას. შემსრულებელმა უნდა იცოდეს, რატომ იღებს მოცემულ ტრელს ზედა ბგერიდან; რატომ გამოყოფს განსაკუთრებულად რომელიმე ხმას; რატომ ანელებს კონკრეტულ ადგილს; რატომ იყენებს არტიკულაციის ამა თუ იმ სახეობას. მხოლოდ მსგავსი დამოკიდებულების შემთხვევაში ყალიბდება ლოგიკური ჯაჭვი თავისი იერარქიული სისტემით. ამ ჯაჭვის შემადგენელი კომპონენტები ვერ იქნებიან თანაბარუფლებიანი. მაგალითად, ფორმის ერთიანობა არ უნდა შევწიროთ მელიზმის წესისამებრ შესრულებას; ან ბაროკოს ეპოქის კლავირისთვის უცხო საშუალებებზე უარი არ უნდა ვთქვათ ფორტეპიანოზე შესრულებისას, მხოლოდ იმის გამო, რომ პატივი ვცეთ ბაროკოს ეპოქას. პრიორიტეტია ნაწარმოები და მისი შესრულების ხარისხი მოცემულ დროს. შეიძლება ინტერპრეტატორი აღმოჩნდეს ისეთ სივრცეში, სადაც მის მიერ დაგეგმილმა კონცეფციამ არ იმუშაოს. მაგალითად, სუსტად ჟღერდეს ფორტე ან აკუსტიკურად რთული გახდეს ფაქტურის გამჭვირვალეების მიღწევა. ასეთ დროს მის მიერ მომზადებული საშემსრულებლო გეგმა კორექტირებას საჭიროებს, ხოლო ამ გეგმის მცირედი დეტალის შეცვლა კი იწვევს სხვა კომპონენტების შეცვლის აუცილებლობას.

<sup>1</sup> სტატიაში გამოყენებული ყველა თარგმანი ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

შემსრულებელი ვერასდროს აღიქვამს ამ იერარქიას მართებულად, თუკი მან ზედმიწევნით არ შეისწავლა ყველა წესი და მათი არსებობის მიზეზები.

შევეცდებით სამხმიანი ინვენციების განხილვის საფუძველზე ვაჩვენოთ საკომპოზიციო და საშემსრულებლო კომპონენტებს შორის კავშირების დადგენის ზოგიერთი მაგალითი.

სწავლის პროცესში ხშირად გავიგონებთ პოლიფონიის შესრულების განზოგადებულ წესებს. ზოგჯერ შემსრულებელი ამ წესების მსხვერპლი ხდება, რადგან ცდილობს ზოგადი ფორმულები მოარგოს ყველა პოლიფონიურ კომპოზიციას. ნაწარმოების დეტალური ანალიზი - მისი ფორმის თავისებურებების, ტონალური გემის, ფაქტურული განვითარების ხერხების დადგენა პიანისტს დაეხმარება, ზუსტად წარმოიდგინოს ნაწარმოების განვითარების დრამატურგია, თავად იპოვოს ლოგიკური კავშირები და დასახოს ამ კავშირების ჩვენების საკუთარი გზა.

სამხმიანი ინვენციების განხილვისას ყურადღებას ვამახვილებთ რამდენიმე საკითხზე (ფორმა, ხმათა დიფერენცირება, არტიკულაცია, დინამიკა, მოძრაობა), რომლებიც, ჩვენი აზრით, ხელს უწყობს შემსრულებელს პიესების ზოგადი ატმოსფეროს და განვითარების დრამატურგიის დადგენაში.

საკუთარი ხედვის ძიების გზაზე აუცილებელია სხვადასხვა **რედაქციის** რეკომენდაციების გათვალისწინება. ყოველი მათგანი წარმოგვიდგენს, ფაქტობრივად, ზემოხსენებული ლოგიკური კავშირების საკუთარ ვერსიას. ჩვენ კი ვცდილობთ ვაჩვენოთ გზა, თუ როგორ შეიძლება შემსრულებელმა თავად იპოვოს ასეთი კავშირები და კომპეტენტური, მისთვის ახლობელი ვერსია შესთავაზოს მსმენელს. უდიდესი პიანისტი გლენ გულდი ცნობილია თავისი ინტერპრეტაციის რადიკალურობით. მისი საშემსრულებლო ვერსიები ხანდახან სკანდალურად შორს დგას ამა თუ იმ ნაწარმოების შესრულების სტერეოტიპებთან. მაგრამ მაშინაც კი, როდესაც არ ვეთანხმებით მის მოსაზრებას, ვერ ვიტყვით, რომ მოვისმინეთ არაკომპეტენტური, დილეთანტური შესრულება. ვთვლით, რომ არა მხოლოდ ე.წ. საშემსრულებლო წესების, არამედ სწორედ საკომპოზიციო დეტალების სიღრმისეული ცოდნა ქმნის შესრულების დამაჯერებლობის ხარისხს.

ჩვენ შორს ვართ იმ მოსაზრებისგან, რომ არსებობს ინვენციების შესრულების ერთადერთი სწორი გზა და რომ ამ ერთადერთ ვერსიას რომელიმე რედაქცია, ან რომელიმე ცალკე აღებული შემსრულებელი აგნებს. ნებისმიერი პიანისტი თავისთავად “საკუთარ რედაქციას” ქმნის, უბრალოდ ეს ვერსია თეორიულად არაა გაფორმებული. დღეს ხშირად ახალგაზრდა შემსრულებლები ნაწარმოების შესწავლის წინ უსმენენ ცნობილ ინტერპრეტატორებს, და შეიძლება ითქვას, ამ ინტერპრეტაციის საკუთარ ვარიანტს ქმნიან. აქ კი სასურველია შემსრულებელი თუ პედაგოგი თავდაპირველად ტექსტში გაერკვეს და შემდეგ გაითვალისწინოს უკვე არსებული ინტერპრეტაციები.

როდესაც ვიწონებთ ან უარყოფთ რომელიმე რედაქციის რეკომენდაციას, კარგია ვიცოდეთ მათი მოსაზრების ან ჩვენს მიერ მისი უარყოფის მოტივაცია. ხანდახან შემსრულებელი ნაწარმოების შესწავლისას სირთულეებს აწყდება: უჭირს დროის შეგრძნება, არ ეთანხმება ტემპს, ვერ კრავს ფორმას და ა.შ. ხშირად ასეთი დისკომფორტის მიზეზი შეიძლება გახდეს ნაწარმოების რედაქცია (არა იმიტომ, რომ იგი არაკომპეტენტურია, არამედ, უბრალოდ, არ მიესადაგება ჩვენს ხედვებს). ამ შემთხვევაში პიანისტს რჩება მხოლოდ ერთი გზა - თავად ჩაიხედოს უფრო ღრმად ტექსტში, ფორმის თავისებურებებში, ფაქტურის თავისებურებებში.

დღეს ხშირად ისმის ბახის საკლავირო ნაწარმოების კ. ჩერნის რედაქციის კრიტიკა. უხვად გამოყენებული დინამიკური კონტრასტები, არაზუნებრივად ჩქარი ტემპები, *crescendo - diminuendo*-ების გამოყენება - ეს ყველაფერი მკაცრი შეფასებების მიზეზია. კ. ჩერნიმ თავისი ეპოქის საფორტეპიანო შემსრულებლობის ტრადიციების გათვალისწინებით დაიწყო ბახის ნაწარმოებების შესრულება. ეს მოვლენა საკმაოდ ბუნებრივია, რადგან ეპოქა თავისთავად ირგებს წინა პერიოდის მიღწევებს. ამგვარი მეთოდებით ცდილობს იგი საინტერესო გახადოს შესრულება. ჩვენ მართლაც ფორტეპიანოზე და არა ძველ ინსტრუმენტებზე ვასრულებთ ამ პიესებს. მაშინ რატომ არ უნდა გამოვიყენოთ მისი შესაძლებლობები? და თუკი ვიყენებთ მათ, რომლის გამოყენება შეიძლება და რომლის არა?

ხშირად ვხვდებით მოსაზრებას: *crescendo*-ს გამოყენება არ შეიძლება, რადგან კლავესინს არ ჰქონდა ამის შესაძლებლობა; ან ბაროკოს ეპოქაში დინამიური ცვლილებები ერთი პიესის შიგნით შეუძლებელი იყო პაუზის გარეშე. კლავიკორდსა და კლავესინსაც ხომ ჰქონდათ თავისი უპირატესობები ფორტეპიანოსთან მიმართებაში? კლავიკორდზე, მაგალითად, ერთი ბერის აღების შემდეგ შეიძლებოდა მისი ვიბრირება, ინტენსივობის შეცვლა. ამის საშუალება დღევანდელ პიანისტს არ აქვს (ბევრი თვლის, რომ სწორედ ამიტომ ბაროკოს ეპოქის ნაწარმოებები ძველ, ავთენტურ ინსტრუმენტებზე უნდა შესრულდეს).

თუკი დავადექით საკლავირო ნაწარმოებების ფორტეპიანოზე შესრულების გზას, ძველი ინსტრუმენტებით და მათი შესაძლებლობებით აპელირება არასწორ გზაზე დაგვაყენებს; მხედველობაში უნდა მივიღოთ ისიც, რომ შეიცვალა ტემბრი, აუდიტორიის სივრცეები, ინსტრუმენტის წყობა.

ისმის კითხვა: რატომ არის ამდენი ცვლილების შემდეგ ბახის საკლავირო შემოქმედება კვლავ აქტუალური? რა დარჩა ბახის საკლავირო ნაწარმოებიდან მთავარი, უცვლელი და ყველაზე ღირებული, რაც ასე ღრმად სწვდება ჩვენს სულს? სწორედ მსგავს მიზეზთა გამო ბაროკოს ეპოქის ბევრმა ნიჭიერმა და აქტუალურმა კომპოზიტორმა ვერ დაიმკვიდრა თავი დღევანდელ ეპოქაში. მაგრამ არსებობენ კომპოზიტორები, რომლებიც სცდებიან თავიანთ ეპოქას, ამ ეპოქის ინსტრუმენტს და უმნიშვნელოვანესი მუსიკალურ კომპონენტების ცვლილებაც კი ვერაფერს აკლებს მთავარ იდეას, მუსიკალურ აზრს. ბახის საკლავირო ნაწარმოებებსაც უნდა მივუდგეთ არა როგორც საკლავირო, არამედ როგორც ზოგადად მუსიკალურ ნაწარმოებებს, სადაც მუსიკალური აზრის მხატვრული ჩანაფიქრი, ნაწარმოების სული ტემბრის, ინსტრუმენტის, ეპოქის ცვლილებით არ მცირდება.

თუ შემსრულებელი აღმოაჩენს ამ მუსიკალური აზრის წაკითხვისა და მსმენელამდე მიტანის საკუთარ გზას, არც ერთ წმინდა საფორტეპიანო ხერხზე არ უნდა ვთქვათ უარი. მუსიკალურ კომპონენტთა იერარქიაში კი, რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი, კომპოზიციურ, სტრუქტურულ თავისებურებებს ყველაზე მაღალი საფეხური უკავიათ. ამიტომაც ჩვენს რეკომენდაციებში ფრაზირებასთან, დინამიკასთან, მოძრაობასთან მიმართებაში სწორედ ამ პრინციპს ვეყრდნობით და ნაკლებად - ძველი ინსტრუმენტის თავისებურებებს. ამასთანავე, რა თქმა უნდა, ხდება ფორტეპიანოს შესაძლებლობების გათვალისწინება.

**დინამიკის** საკითხი სიფრთხილეს მოითხოვს. ჩვენ წინააღმდეგი ვართ მკვეთრი დინამიკური კონტრასტების და *crescendo-diminuendo* -ების (განსაკუთრებით ეს ეხება გამისებური მოძრაობების სიუხვის დროს კ. ჩერნის მიერ გამოწერილ დინამიკურ ნიშნებს). ინვენციებში ამგვარი გრადაციების არასასურველობის მიზეზი არის პიესების

ფორმა, განვითარების ლოგიკა, შინაარსი და მასშტაბები. კომპოზიციები ორიდან ხუთ წუთამდე გრძელდება, ერთი თემატური მასალის გავრცობაზე არის აგებული და მათ ერთიანი განვითარების ხაზი აქვთ. ამგვარ ფორმაში ნაკლებად წარმოსადგენია რაიმე ტიპის განვითარებამ მიგვიყვანოს პიანოდან ფორტემდე და პირიქით, ან ერთი გამისებური სვლის ფარგლებში მოგვცეს *crescendo*. ეს პიესები არ არის დინამიკურ და სახეობრივ კონტრასტებზე, დაპირისპირებებზე აგებული ფორმები. მაშინაც კი, როდესაც ინვენციებში ორ- ან სამთემიან ფუგეტის ფორმას ვხვდებით, სახეობრივი კონტრასტი თემებს შორის ნაკლებია. მაგალითად, სამთემიან ფუგაში f moll ყველა თემა ერთი სახის სამ შეფერილობად წარმოგვიდგება. იგივე ეხება ფუგეტას h moll, სადაც ორი თემა შეხმატკბილებულ დუეტს ქმნის. ინვენციაში e moll, იმ შემთხვევაში თუ მეორე ნაწილში შემოსულ დაპირისპირებას თემად მივიჩნევთ, მეორე თემა მთავარ თემას უცვლის ელფერს და არ უპირისპირდება მას.

თუმცა რედაქციების მიერ შემოთავაზებული დინამიკური ნიშნები არასდროს გვხვდება შემთხვევით. მასშტაბების მიუხედავად, შინაარსობრივი თვალსაზრისით ინვენციები არ არის მინიატიურები. სიმძაფრე და ემოციური, თუ იდეური დატვირთულობა მართლაც ძალიან ინტენსიურია. ის გზა, რომელსაც თემა გადის პირველი ჩვენებიდან ბოლო გატარებამდე, უაღრესად რელიეფური და ბევრის მომცველია. შეიძლება რედაქტორები დინამიკით ცდილობენ ამ სიმძაფრეების გადმოცემას.

მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ C dur ინვენცია, რომელთან დაკავშირებით კ. ჩერნის მიერ შემოთავაზებული ზოგიერთი რეკომენდაცია ჩვენთვის მიუღებელია (1-ლი ტ. - p, მე-2 ტ. - *crescendo*, მე-3 ტ. - f). ამგვარი გრადაციები, ერთი შეხედვით, მონოტონურობის გადალახვას უნდა ემსახურობდეს, მაგრამ სრულიად საპირისპირო შედეგს იწვევს - აზრის განვითარება დანაწევრებული და ხელოვნურია. ინვენცია სასურველია საერთო დინამიკით შესრულდეს (*mp* ან *mf*). მოცემულ მონაკვეთში გამოწერილ მეთექვსმეტელების ხაზს თავისი ტალღისებური ამოწევა-ჩაწევის რესურსი აქვს, მაგრამ ეს არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გავიგოთ, როგორც *crescendo* და *diminuendo*. საკმარისია ხაზისთვის მიმართულების მიცემა და ამ მიმართულების შეცვლის ჩვენება. თანაც მაშინ, როდესაც ერთი ხმა გაჩერებულია (მაგ: მე-2 ტ.) და ქვედა ხმის გამისებური აღმავალი სვლის ხარჯზე გვსურს დინამიკის მომატება, ზედა ხმა იმთავითვე იკარგება და, შესაბამისად, კარგავს ფუნქციას.

ასევე, მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ ინვენცია B dur, სადაც ფორმა აგებულია ფაქტურის თანდათანობით გაჯერებაზე, ინტენსივობისა და სიმძაფრის მუდმივ ზრდაზე, რაც თავის კულმინაციას პიესის ბოლოში აღწევს. ამ ფაქტს უკავშირდება ინვენციის მეორე ნაწილში სტრუქტურის სიმრავლეც. სტრუქტურული გატარებები მეორე ნაწილში და თემასთან მიახლოებული მელოდიების სიუხვე ქმნის ხმათა რაოდენობის გაზრდის ეფექტს. დინამიკის არაბუნებრივი ზრდა სწორედ ამ ეფექტს აბათილებს და ინტენსივობის მომატების ნაცვლად უკუშედეგს ვღებულობთ.

ხშირ შემთხვევაში, მაგალითად, ფ. ბუზონის დინამიკური მინიშნებები რომელიმე ხმასთან აქვს მიწერილი, რითაც იგი ხმათა დიფერენცირებისთვის საჭირო რჩევას გვაძლევს. დავსახოთ ინვენციისთვის საერთო დინამიკა, და შემდეგ ამ საერთო დინამიკიდან გაუსვლელად გავაკეთოთ მიკრო გრადაციები, სადაც ფორტეში ვიგულისხმებთ ხმის ან სვლის წინა პლანზე გამოწევას, და პირიქით. ასეთ შემთხვევაში კ. ჩერნის რედაქციაშიც კი შეიძლება ბევრი საინტერესო ელემენტის აღმოჩენა. მაგალითად, “ავად სახსენებელი” *crescendo-diminuendo*-ები მიგვანიშნებენ სწორ

ფრაზირებას, ხმის განვითარების ხაზს (ინვენციაში C dur გამისებურ სვლებზე კ. ჩერნი სვამს *crescendo*-ს; არ შევასრულოთ იგი ერთმნიშვნელოვნად - უბრალოდ, მივიყვანოთ მელოდიური ხაზი იმ წერტილამდე, სადამდეც ეს ნიშანი მიგვითითებს). ხშირად დინამიკური ნიშნები კულმინაციის, ნაწილებს შორის არსებული ზღვრის, ან სხვა რამის გამოსახატავად გამოიყენება.

ხანდახან ამა თუ იმ რედაქციას არ ვეთანხმებით სწორედ რომელიმე ხმის განვითარების ხედვაში. მაგალითად, არ ვთვლით, რომ ინვენციაში D dur განვითარებამ შეიძლება მე-14-ე ტაქტის შუაში ფორტემდე, ანუ დაძაბულ კულმინაციამდე მიგვიყვანოს. კადანსი მეტოთხმეტე ტაქტში ამთავრებს თემის მინორულ, ანუ თემის საწყის ხასიათთან ყველაზე შორს მდგარი თემის გატარებას. ამიტომაც ამ კადანსის ფორტეთი გამყარება არამართებულად მიგვაჩნია. A dur ინვენციასთან მიმართებაში შ. ასლანიშვილი წერს: “პირველი ნაწილის თემის ოთხი გატარება მოითხოვს თანდათანობით *crescendo*-ს (*p*, *mf*, *f*) რის შემდეგაც მეორე ნაწილი მოითხოვს - *diminuendo*-ს კონტრასტულ დინამიკას ანუ *mf*-ს” [2,143]. მსგავს რეკომენდაციებს შეხვდებით რედაქციებშიც. ის ადგილები, სადაც თემა ჟღერს, სასურველია სავსე ბგერით და საერთო დინამიკით შესრულდეს, ხოლო ინტერმედიები, რომლებიც ძირითადად კანონურ სეკვენციებზეა აგებული, - უფრო მსუბუქად, როგორც თემების გატარებებს შორის ჩადგმული ეპიზოდი. *crescendo-diminuendo*-ს ნაცვლად, ინტერმედიებთან მიმართებაში გამოვიყენებდით სწორედ ჩასმული ეპიზოდის ეფექტს. პირველ რიგში, ამ ინვენციის ხასიათში ვერ ვხედავთ თემის პიანოზე დაწყების მიზეზს. თემა ხალისიანი, მკვეთრია და თავიდანვე მოითხოვს სავსე ბგერას. ამავე დროს, ინტერმედიები, საკმაოდ ხანგრძლივი სეკვენციური განვითარებით, ასეთ სავსე ბგერას ვერ გაამართლებენ. თუ მათ მსუბუქი ბგერით შევსარულვით, აღმავალი თუ დაღმავალი სეკვენციების მიმართულებები ძალდაუტანებლად, თავისთავად გაიჟღერებს, თავიდან ავიცილებთ მონოტონურ ჟღერადობასაც და ბანალურ *crescendo-diminuendo*-ს. ფორმაც უფრო ადვილად შეიკვრება.

ზემოხსენებული რეკომენდაციები საგულისხმოა, როგორც პრინციპი, მიდგომა დინამიკის მიმართ, და არა კონკრეტულ შემთხვევაში მათი სწორედ ამგვარად გამოყენების აუცილებლობა. ყველა რეკომენდაცია გამყარებულია ფორმის ან სხვა კომპონენტთა თავისებურებებით.

ერთი მხრივ, აღვნიშნავთ, რომ ინვენციებში ძალიან მწირ მასშტაბებში თემა განვითარების ინტენსიურ გზას გადის, მეორე მხრივ, უარს ვამბობთ ისეთ მნიშვნელოვან გამომსახველობით ხერხზე, როგორცაა დინამიკური კონტრასტები. მაშინ რა გზები რჩება შემსრულებელს ამ სიმძაფრის გადმოსაცემად?

პოლიფონიურ ფაქტურაში არ არსებობს პირველ- და მეორეხარისხოვანი ხმა. ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ ყველა ხმა მთელი პიესის განმავლობაში ერთი სიძლიერით უნდა ისმოდეს? საჭიროა თუ არა რომელიმე ხმის გამოყოფა? ან იქნებ მხოლოდ თემის ყველა გატარება უნდა ისმოდეს განსაკუთრებულად?

ფორმის შიდა შენებისთვის, ფრაზირებასთან და არტიკულაციასთან ერთად, ყველაზე დიდ როლს ხმათა დიფერენცირება ასრულებს. ჰომოფონიურ ფაქტურაში ყოველთვის არსებობს ხაზი, რომელსაც მიყვება დანარჩენი კომპონენტები. პოლიფონიურ ფაქტურაში ასეთ ხაზად ხშირად თემის გატარებებს ირჩევენ. ეს მეთოდი, ჩვენი აზრით, ყოველთვის არ ამართლებს.

ხმების გამოკვეთილ გადმოცემაში და მათ სასურველ თანაჟღერადობაში უდიდეს როლს თამაშობს არტიკულაცია. დინამიკური როლის შემცირების ფონზე არტიკულაცია

და მისი მეშვეობით ხმათა მიზანმიმართული დიფერენცირება მთავარი საყრდენის ფუნქციას იძენს შესრულების პროცესში. არტიკულაციის ნაირსახეობის დადგენა გამომდინარეობს თემის ჟანრული თვისებებიდან, განვითარების ხაზის ლოგიკიდან და ხმათა დიფერენცირების პრინციპიდან (იგულისხმება ფაქტურული გამჭვირვალება). ხმათა დიფერენცირება, თავის მხრივ, შეიძლება გამომდინარეობდეს როგორც ფაქტურის, ისე ფორმის თავისებურებებიდან.

გასაგებია, თემის ჟანრული, ანუ სახასიათო თვისებები როგორ მოქმედებენ შტრიხის, არტიკულაციის დადგენაზე. როდესაც არტიკულაციას პიესის განვითარების ლოგიკას ვუმორჩილებთ, ვგულისხმობთ, რომ არ არის აუცილებელი, ერთხელ დადგენილი შტრიხი თემის ან მსგავსი ეპიზოდის გამოჩენისას მუდმივად იდენტური იყოს. პირიქით, ხანდახან ის, თემის განვითარების თავისებურებებიდან გამომდინარე, ცვლილებებს საჭიროებს. მაგალითად, ინვენციის D dur თემაში მოცემული მერვედები, მკვირცხლი ხასიათის გამო, ნონ ლეგატოთი, მკაფიო არტიკულაციით შეიძლება შესრულდეს. ხოლო როდესაც თემა მინორში ტარდება და საგრძნობლად იცვლის ხასიათს, არ არის აუცილებელი, ამ ბგერების სიმკვეთრე შენარჩუნებულ იქნას: შეიძლება გამოვიყენოთ პორტამენტო, ან სულაც ლიგით გადავავათ ისინი. ეს ამგვარი ცვლილებების შესაძლებლობების ერთ-ერთი მაგალითია, და ასეთი უამრავი ვარიანტი არსებობს. გასაგებია, რომ აღნიშნული ეს ცვლილებები აუცილებლად თემის განვითარების შემსრულებლის მიერ დანახულ და ამოკითხულ ლოგიკას უნდა ექვემდებარებოდეს. სხვა შემთხვევაში, ინვენცია a moll-თან მიმართებაში, სასურველია თემამ მუდმივად შეინარჩუნოს ლეგატო და მღერადი ხასიათი. ამ შემთხვევაში იქიდან გამოვდივართ, რომ ინვენცია აგებულია არა თემის სახეცვლილებაზე, არამედ თემისა და ოდნავ განსხვავებული ხასიათის დაპირისპირებების შეხამებაზე. ამიტომ, თემის უცვლელი არტიკულაციით გატარება მართებულად მიგვაჩნია.

მთელი რიგი ინვენციებისა სრულიად სხვადასხვა არტიკულაციით შეიძლება შესრულდეს და ეს მართებულად ჩაითვალოს. არტიკულაციის სახეობის შერჩევისას დიდი მნიშვნელობა აქვს ხმათა შეხამების და დიფერენცირების საკითხებს. ხშირად, განწყობაზე მეტად, არტიკულაციას ფაქტურული და სტრუქტურული თავისებურებები განაპირობებს. ამ საკითხთან დაკვირვებით მნიშვნელოვანია ფორტეპიანოს სპეციფიკის გათვალისწინება. ფორტეპიანოზე ბგერის ქრობის პრობლემის გამო, გაბმული ბგერები საკმაოდ დიდ სირთულეს უქმნიან პოლიფონიურ ფაქტურას. აუცილებელია ამგვარი ბგერების გაჟღერება, რადგან ხმა გაბმული ბგერის შემდეგ მისივე ჟღერადობის განვითარების გათვალისწინებით უნდა გაგრძელდეს და თუკი ასეთი ბგერა დროზე ადრე ქრება, ხმის ხაზიც იკარგება.

ზოგჯერ გაბმულ ბგერებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ ჰარმონიული თვალსაზრისით. მაგალითად, ინვენციაში g moll არის ადგილი(ტ.ტ.24-28), სადაც ბანში დომინანტური ფუნქციის გაჩერებული ბგერა 5 ტაქტის განმავლობაში ჟღერს. ზედა ორი ხმა ისეთი დინამიკით და არტიკულაციით უნდა შესრულდეს, რომ ბანის ხმა არ დაიკარგოს.

C dur ინვენციაში კი იმისათვის, რომ გრძელი გრძლიობების ბგერები კარგად ჟღერდნენ და არ იკარგებოდნენ, სასურველია, ლეგატო არ იყოს კლასიკური. კლასიკური ლეგატო არ ტოვებს „სივრცეს“, რათა სხვა ხმაში გაჩერებული ბგერის ქრობის პროცესს მივადევნოთ ყური. ლეგატოსაც ხომ შეიძლება ჰქონდეს გრადაციები? დავარქვათ ასეთ არტიკულაციას გარდამავალი ლეგატოსა და ნონ ლეგატოს შორის. ე.ბოდკი იყენებს ტერმინს - *quasi legato*-ს [3,269]. *quasi legato* ტექნიკურად უფრო

მართებულია და მეტ სიმკვეთრეს მატებს ფაქტურას. იქმნება ასევე პრობლემა, როდესაც გაჩერებული ზგერა ფრაზის ან მოტივების ბოლოს ჩნდება. ჩვენ გვიწევს მისი გამახვილებულად აღება და, ამასთანავე, მან არ უნდა დაარღვიოს ფრაზირება. ასეთ პრობლემებს განსაკუთრებით ვხვდებით კანონური სეკვენციების დროს (ინვენცია A dur ტტ. 9-12, 21-23).

**კანონურ სეკვენციებთან** დაკავშირებით საშემსრულებლო სირთულეს წარმოადგენს ხმეთა ხაზების არევა და ერთმენეთში გადასვლა. ხშირად ისინი სრულდება ისე, თითქოს ჟღერს ერთი და არა ორი ხმა (სხვადასხვა სიღრმეში დაკვრის მეთოდის გარდა, აქ შეიძლება რომელიმე ხმა ოდნავი, თითქმის შეუმჩნეველი დაგვიანებით იწყებდეს თავის სვლას).

არტიკულაციის მეშვეობით, ცეზურის დახმარების გარეშე, შეიძლება კადანსების გამოყოფაც. მაგალითად, E dur ინვენციის ერთ-ერთი მახასიათებელი - უწყვეტი დინებაა. ამის გამო ყოველგვარ ცეზურას თუ შენელებას არამართებულად მივიჩნევთ. უწყვეტობის იდეას თავად კომპოზიტორი უსვამს ხაზს ინვენციის ბოლო ფაზაში, 34-ე ტაქტის ყველა ხმაში ერთდროულად გამოჩენილი პაუზებით. ეს ერთადერთი მომენტია, სადაც ტრიოლური მოძრაობა წყდება. უწყვეტობის იდეის შენარჩუნების მიზნით, კადანსები სასურველია არტიკულაციით აღვნიშნოთ (მაგალითად, მეექვსე ტაქტში ბანის პარტია შეიძლება ნონ ლეგატოთი შევასრულოთ და ამით კადანსს გავუსვათ ხაზი; სხვა შემთხვევებში მსგავს სვლებს ლეგატოთი ვასრულებთ).

ცალკე დგას და საკმაოდ საკამათოა **თემის გამოყოფის საკითხები**. გადავხედოთ რა ტიპის თემები გვხვდება ინვენციებში:

1. გამისებური წყობის თემები (ინვენციები C dur, E dur, G dur): ამ თემებს ნაკლებად გამოკვეთილი რიტმული ან ინტერვალური ნახაზი აქვთ. განსაკუთრებით ეს ეხება ინვენციებს C dur და E dur. მათ შეიძლება თემა-მოძრაობა დავარქვათ. ასეთი პიესები აგებულია უწყვეტი მოძრაობის პრინციპზე. თემის მთავარი მახასიათებელიც სწორედ ეს არის. მსგავს შემთხვევაში ჩვენ ვთავაზობთ შემსრულებელს, სხვა ხმების სიმკვეთრის მიზნით, თემის მასალა და ის ადგილები, სადაც თემის ტიპის გამისებური სვლებია გამოყენებული, ოდნავ უკანა პლანზე (დინამიკური თვალსაზრისით) გადავიდეს, განსხვავებული მასალა კი ოდნავ წინა პლანზე წამოიწიოს. თვით ინვენციის შინაარსი, ხასიათი გვკარნახობს ამგვარ გადაწყვეტას. ასეთი თემების მთავარი არსი მათ მოძრაობაში დევს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სხვა სახასიათო დანიშნულება მათ არ გააჩნიათ. მოძრაობა კი აღიქმება შედარებაში. იმით, რომ შედარებით ნელი სვლა წინა პლანზე გამოგვყავს, განსხვავებული პულსაციების დაპირისპირებით აღმოვაჩინთ მათ თავისებურებებს. ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ ჩვენ თემა მეორეხარისხოვნად მივიჩნიეთ? რა თქმა უნდა არა. ამგვარი გადაწყვეტა თავად თემის როლმა და ფუნქციამ, მისმა მთავარმა დანიშნულებამ გვიკარნახა.

2. უფრო ხშირად გვხვდება ისეთი თემები, რომლებსაც გამოკვეთილი, კონკრეტული ხასიათი აქვთ (ინვენციები D dur, d moll, F dur, ნაწილობრივ G dur, A dur, B dur). მათ რაიმე სახასიათო ელემენტი გამოარჩევთ (რიტმული ნახაზი, ინტერვალური ნახტომები). უმეტესობა მოითხოვს ყველა გატარების მნიშვნელოვნად ჩვენებას (მაგალითად, ინვენციების D dur ან d moll თემები). თვითონ კომპოზიტორი უზრუნველყოფს მის მკაფიო შემოყვანას ან პაუზით თემის დაწყების წინ (იგივე D dur და d moll), ან საინტერესო რიტმული ინტონაციით (მაგალითად, ინვენცია A dur). ამგვარი სახასიათო თემები, როგორც წესი, უფრო მეტად განიცდიან სახეცვლას ინვენციის ფარგლებში. ამის მიზეზი კი ხდება გარემოებები, რომელსაც მას სხვა ხმები



უქმნიან. B dur ინვენციაში ეს აისახება თვით თემის ინტერვალური ნახტომების ცვლილებით.

3. არის ისეთი ინვენციები (c moll, g moll), რომლებშიც ჰომოფონიური საწყისები ჭარბობს. ასეთ ინვენციებში თემის ჩვენება-დაფარვის პრობლემები ნაკლებია. ისინი ჰომოფონიური მუსიკისთვის დამახასიათებელი წინადადების ტიპის განვითარებაზეა აგებული და მათი ფაქტურაც სხვა, ჰომოფონიური წესებით ვითარდება.

ინვენციაში ხანდახან, რაიმე მიზნით, ჩნდება საინტერესო არათემატური მასალა: ნახტომი, ან სვლა, რომელსაც გარკვეული დანიშნულება გააჩნია. არ შეიძლება ამგვარმა მასალამ შეუმჩნევლად ჩაიაროს (გავიხსენოთ რიტორიკის სწავლება ტექსტიდან გადახრების, უცნაურობების მნიშვნელობის შესახებ [1,22])! მაგალითად, C dur ინვენციაში მეორე ნაწილის დასაწყისში შემოდის კვარტული ნახტომები (ტ.7). ასეთი მდორე განვითარების პიესაში ისინი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ, რადგან განვითარებადი ნაწილის დაწყებას შესამჩნევს ხდიან. ჩვენ ვიძლევიტ ნახტომების ოდნავ ნონ ლეგატოთი შესრულების რეკომენდაციას. ინვენციაში d moll ჩნდება ძალიან მნიშვნელოვანი ქრომატული სვლები (რიტორიკული ფიგურა *passus duriusculus* [4,110]), რომლებიც პიესის დრამატურგიაში მნიშვნელოვან როლს ასეულებენ. ეს სვლები შეიძლება ლეგატისიმოთი შევასრულოთ და თუკი სხვა ხმებში *quasi legato*-ს გამოვიყენებთ, მაშინ ქრომატიული სვლები აუცილებლად გამოჩნდება. ინვენციაში G dur, რომლის დრამატურგია საცეკვაო და უწყვეტი დინების ერთიანობაზეა აგებული, მე-13-14 ტაქტების ბანის პარტიაში საინტერესო რიტმული ნახაზი ვლინდება და შემსრულებელს ვურჩევთ მოცემული სვლები არტიკულაციის მეშვეობით გამოყოფს. ეს საშუალებას გვაძლევს, ვაჩვენოთ განსხვავებული შრეები: ერთი მხრივ - უწყვეტი დინება ზედა ხმაში და მეორე მხრივ - სახასიათო რიტმული ნახაზი ბანში.

გვხვდება ადგილები, როდესაც ჰარმონიული საყრდენების ხაზგასმაა აუცილებელი. მაგალითად, ინვენციაში g moll მოძრაობის ხაზი სწორედ ასეთ საყრდენებს მიჰყავს. 21-23-ე ტაქტებში ბანში ძალიან საინტერესო სვლა არის. მისი გამოყოფაც არტიკულაციის მეშვეობით და ხელის სიმძიმის ძალის გადანაწილებით შეიძლება.

ი. ს. ბახის ნაწარმოების შესრულებისას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მელიზმატიკის საკითხს. მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს მელიზმების გაშიფვრის ცხრილი, რედაქციების და შემსრულებლების მიერ მათი სხვადასახვაგვარი გამოყენება ხშირად სადაო ხდება. შემსრულებლის ამოცანას წარმოადგენს დაადგინოს, თუ რა მიზნით არის მელიზმი გამოყენებული, რისი აქცენტირება თუ გამოყოფა სურს კომპოზიტორს და თავად შემსრულებელს.

ფილიპ ემანუელ ბახი “მანერებს” (მელიზმებს) შემდეგნაირად ახასიათებს: “მანერები ნოტებს ერთმანეთთან აკავშირებს, აცოცხლებს მათ. როცა საჭიროა, განსაკუთრებულ სიღრმეს, მნიშვნელობას და სასიამოვნო ელფერს სძენს. მათი წყალობით მსმენელი უფრო ყურადღებიანი ხდება” [1, 33]. ამასთანავე კომპოზიტორი გვაფრთხილებს: “ბევრი განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე ბგერა არ უნდა შეიკაზმოს ორნამენტით. ბევრი ბგერა თავისთავად ბრწყინვალეა და ვერ იტანს მათ (ორნამენტებს). საპირისპირო შემთხვევაში მე დავუშვებდი იგივე შეცდომას, რასაც ორატორი, რომელიც მახვილს აკეთებს ყველა სიტყვაზე: ყველაფერი ერთგვაროვანი გამოვიდოდა და, შესაბამისად, უსახური, არაგამომსახველი” [1, 33].

შემსრულებელმაც ასეთივე სიზუსტით უნდა იცოდეს რა მიზნით იყენებს ამა თუ იმ ორნამენტს, რათა ის ბუნებრივად შეერწყას ფაქტურას და პიესის ზოგად განწყობას.

თუ პიანისტის მიერ დასახული ამოცანა ვერ ითვალისწინებს პიესაში ტრელის ან სხვა მელიზმის არსებობას, შესაძლებელია გარკვეულ შემთხვევაში მისი გამოტოვება. ის ფაქტი, რომ არსებობს ზოგიერთი ინვენციის ორნამენტირებული ვერსია, მიანიშნებს ამ საკითხში გარკვეული კორექტივების შეტანის შესაძლებლობაზე.

მელიზმებს სხვადასხვა დროს სხვადასხვა დანიშნულება გააჩნიათ. ყველაზე მნიშვნელოვან როლს მელიზმები ასრულებენ ინვენციაში Es dur. პიესას საფუძვლად უდევს არია “Bist du bei mir” ანა-მაგდალენას კრებულიდან. საბოლოო, ორნამენტირებული ვერსია უკვე მესამე ვარიანტია საწყისი არიისა. ამ შემთხვევაში მელიზმები ნამდვილად მელიოდის ორნამენტებს, სამკაულებს წარმოადგენენ. ისინი ალამაზებენ, “აცოცხლებენ” მელიოდის და ამ გზით ინვენცია არიისგან სრულიად განხვავებულ ხასიათს იძენს. სევდიანი, ქორალური ტიპის არია ინვენციაში ნათელ და ცოცხალი კანონურ დუეტად იქცევა.

e moll ინვენციის ორნამენტირებულ ვერსიაშიც მელიზმებს იგივე ფუნქცია აქვთ (ორნამენტირებული ვარიანტი, სავარაუდოდ, ბახის მოსწავლეებს ეკუთვნით. ე. ბოდკი უპირატესობას ანიჭებს სწორედ ორნამენტირებულ ვარიანტს. ჩვენ კი ვთვლით, რომ პიესის მელიზმებით შესრულებისას იკარგება სისადავე და მელიოდის გამოკვეთილობა).

ხშირია მელიზმების გამოყენება ჰარმონიული საყრდენების ხაზგასმის მიზნით. მაგალითად, ინვენციაში g moll ტრელს მე-9 ტაქტში სი ბეკარზე ფუნქციური დატვირთვა აქვს და იგი ხაზს უსვამს შემავალ მეშვიდე საფეხურს დო მინორისთვის. იგივე ფუნქციური დატვირთვა გააჩნია ტრელს 24-ე და 28-ე ტაქტებში. აქ გამოყოფილი და ხაზგასმულია დომინანტური ფუნქციის აკორდი: გაბმული ბანი დომინანტაზე ჟღერს, მორდენტები კი მოცემულია დომინანტის ტერციაზე, ანუ დო დიეზზე, რომელიც შემავალი ფუნქციის ბგერაა რე მინორისთვის. რე მინორის შემოსვლა ამ მონაკვეთის შემდეგ განსაკუთრებულად აღიქმება.

იგივე სახის ფუნქციური დატვირთვის ტრელები გვხვდება ინვენციებში a moll (მე-15 ტ.), D dur (მე-4 ტ.), B dur (ტტ.მე-2, მე-7, მე-11).

ინვენციაში C dur ტრელით (მე-6 ტ.) ხაზგასმულია კადანსი, რომელიც ესაზღვრება პირველ და მეორე ნაწილებს. ამ შემთხვევაში ტრელი კადანსის როლს ზრდის და ნაწილებს შორის ზღვარს უფრო ხაზგასმულს ხდის.

ხანდახან გვხვდება ბგერის ჟღერადობის გაგრძელების მიზნით გრძელი ტრელების გამოყენება. ასეთია, მაგალითად, გრძელი ტრელი ინვენციაში c moll (ტ.ტ. 7, 15, 30). გაჩერებული ბგერა სამივე ტრელის დროს (მთელ ტაქტს პლუს ერთი მეოთხედი) ჟღერს, რის შემდეგაც ხმა აგრძელებს თავის სვლას. ტრელი სწორედ ამ ხაზის დაკარგვის თავიდან აცილების მიზნით არის გამოყენებული.

ზოგ შემთხვევაში მელიზმები ფრაზაში რიტმული აქცენტების ხაზგასმისთვის გამოიყენება: ინვენციაში F dur მელიზმი ტაქტის მესამე თვლაზე, ფაქტობრივად, წარმოადგენს რიტმულ აქცენტს, რომელიც თემის რიტმულ ნახაზს უფრო გამოკვეთილს, მოხდენილს ხდის. ამ პრატიკის შესრულება შეიძლება როგორც ზედა ბგერიდან, ისე იმ ბგერიდან, რომელზეც მითითებულია იგი. პირველ შემთხვევაში აქცენტი ოდნავ შერბილებულია, ხოლო მეორე შემთხვევაში რიტმული ნახაზი და, შესაბამისად, თემის განწყობა უფრო მკაფიო, რიტმულად სახასიათო ხდება.

სწორედ იმის მიხედვით, თუ რა დატვირთვა აქვს მელიზმს, შემსრულებელი საზღვრავს, როგორ შეასრულოს იგი. მელიზმები ინვენციაში Es dur სასურველია ნაკლებად ვირტუოზულად შესრულებდეს და არ ამოვარდეს ინვენციის საერთო

განწყობიდან. ინვენციაში F dur კი პირიქით, პიესის რიტმულ-სახასიათო განწყობა მოითხოვს მელიზმის ვირტუოზულად, მკვეთრი არტიკულაციით შესრულებას. ასევე არ არის აუცილებელი ტრელის ზედმეტად აქცენტირება ინვენციაში c moll (მას ბგერის ხანგრძლივობის გაგრძელების ფუნქცია აქვს), რაც პიესის საერთო მელანქოლიურ განწყობას შეეწინააღმდეგება. მელიზმის ფუნქციის დადგენა გვეხმარება მისი არტიკულაციის სახეობის განსაზღვრაში.

ინვენციების ერთ-ერთი განსაკუთრებულობა პიესების **სტრუქტურულ სრულყოფილებაშია**. პატარა მასშტაბებში მასალის ინტენსიური განვითარება და ყველა ტიპის ხასიათის თუ ემოციის მოცვა პიესების განვითარების უნიკალურმა მეთოდმა გამოიწვია.

ინვენციების ფორმებს, შიდა სტრუქტურათა მრავალფეროვნება, მათში უხვად გამოყენებული პოლიფონიური კომპოზიციებისთვის დამახასიათებელი რთული კონტრაპუნქტის და სხვა ხერხების გამოყენება ახასიათებს. გავიხსენოთ, რომ კლავირზე შესრულების სწავლების გარდა, პიესებს ავტორმა საკომპოზიციო მეთოდების ათვისების ფუნქციაც დააკისრა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ციკლში ჭარბობს ფუგეტის ტიპის ინვენციები. თხუთმეტიდან თორმეტი თავისუფლად შეგვიძლია ფუგეტის სახელწოდებით მოვიხსენიოთ (C dur, c moll, D dur, d moll, E dur, e moll, F dur, G dur, A dur, a moll, B dur, b moll). გვხვდება ერთმნიშვნელოვნად ორ- (c moll, E dur) და სამნაწილიანი (C dur, F dur, G dur, a moll) ფორმები. უფრო ხშირად კი თავს იჩენს აღნაგობის განსხვავებულად ინტერპრეტირების შესაძლებლობა, რაც ფორმის სხვადასხვაგვარად წაკითხვას იწვევს (ორ- და სამნაწილიანობის ელემენტების შერწყმა ხდება D dur, d moll, g moll, A dur, B dur, h moll ინვენციებში). ინვენციათა უმეტესობაში ბახი იყენებს რთული კონტრაპუნქტის ტექნიკას: ორმაგ და სამმაგ კონტრაპუნქტებს, კანონურ სეკვენციებს. C dur და E dur პიესებში გამოყენებულია თემა-შებრუნებები.

ამას გარდა, შესაძლებელია ზოგიერთ ინვენციაში მეორეული ფორმის ამოკითხვა (მაგალითად, ძველებური სონატური ფორმის ნიშანთვისებები ახასიათებს C dur, f moll ინვენციებს, ძველებური საკონცერტო ფორმისა - h moll-ს).

ცალკე დგას და პოლიფონიური ტექნიკის კუთხით ციკლის მწვერვალს წარმოადგენს f moll სამთემიანი ფუგა (თავისი განვითარების მეთოდებით, რთული კონტრაპუნქტის ტექნიკით, შინაარსით ინვენცია წარმოადგენს არა ფუგეტას, არამედ ჭეშმარიტ ფუგას). ფუგაში მუდმივად იქმნება სამმაგი კონტრაპუნქტები. ინვენციაში შეინიშნება ძველებური ერთთემიანი სონატური ფორმის ნიშნებიც.

Es dur ინვენცია წარმოადგენს კანონ-ფორმას მესამე თავისუფალი ხმის თანხლებით, მასში ჰომოფონიური ელემენტების აშკარა სიჭარბეც შეინიშნება. ჰომოფონიური და პოლიფონიური განვითარების ხერხები მეტნაკლები უპირატესობით თანაარსებობენ ასევე c moll, g moll ინვენციებში.

ფორმის ერთ-ერთ თავისებურებად შეიძლება რიტორიკული ხელოვნებიდან აღებული მასალის განვითარების ერთიანი ლოგიკა მივიჩნიოთ. სტრუქტურის საყრდენს, ფორმის ფაზულას ქმნის ტონალობა, ფაქტურის ცენტრს კი - მასალის თემის ირგვლივ კონცენტრირება. დანარჩენი კომპონენტები სრულიად თავისუფლად გამოიყენება და გამომდინარეობს თემის განვითარების თავისებურებებიდან. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თხუთმეტი სამხმიანი ინვენციიდან არც ერთი სტრუქტურა არ მეორდება. ინვენციის ფორმა, ისევე როგორც მუსიკალური მასალის გადმოცემის სხვა საშუალებები, ნაწარმოების კონცეფციის, შინაარსის გადმოცემაში უდიდეს როლს

თამაშობს და ერთ-ერთი ყველაზე მობილური და ცვალებადი კომპონენტი. ინვენციებში ამგვარი კომპოზიციური მრავალფეროვნება ფორმის წამყვან, განსაკუთრებულ როლზე მიაწინებს.

ფორმა გვიჩვენებს თემის განვითარების ხაზში გარდამტეხ მომენტებს. ჩვენ გვინტერესებს ის, თუ რას აძლევს შემსრულებელს სტრუქტურულ დეტალებში გარკვევა. მაგალითად, ინვენციაში c moll თემა მეორე ნაწილში სრული სახით აღარ ჩნდება, რეპრიზულობა კი ვლინდება ტონალობის და თემატური მასალის საწყისი ბირთვის დაბრუნებით. ეს მოვლენა მიგვანიშნებს თემის განვითარების დასკვნით ფაზაში გარკვეული კითხვის ნიშნების არსებობაზე, არაერთმნიშვნელობაზე. რა თქმა უნდა, ეს ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია ინვენციის ხასიათის დადგენაში. თემის თავდაპირველი გატარებაც ვერ იქნება ისეთი ერთმნიშვნელოვანი თავის სევდიანი განწყობილების გადმოცემისას, როგორც, მაგალითად, მუდმივ სამამაგ კონტრაპუნქტზე აგებული f moll ინვენციის თემა. შესაბამისად ის ალეგორიულობა, რომელზეც საუბრობს ე. ბოდკი c moll პიესასთან მიმართებაში[3, 272], არ მხოლოდ თემის ჰარმონიული თუ რიტმული თავისებურებებით, არამედ მისი განვითარების გზით განისაზღვრება. ფორმა, სხვა კომპონენტებთან ერთად, აზრის გამოთქმის საშუალებაა და არა დადგენილი ფორმულა, ფაბულა, რომლის ფარგლებშიც უნდა განვითარდეს თემა.

მსგავსი ტიპის მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ D dur და F dur ინვენციებიც. თემების რიტმულ-სახასიათო განწყობასთან ერთად, სამნაწილიანი, ჩაკეტილი ფორმა, პიესების ერთმნიშვნელოვნებაზე, მათ სახასიათო თვისებების სიმყარეზე მიუთითებს. თემები, მიუხედავად ინვენციების შუაგულში კილოს ცვლილებით გამოწვეული “კითხვის ნიშნებისა”, საბოლოოდ იბრუნებენ თავდაპირველ განწყობას. შეიძლება ვთქვათ, რომ თავად თემა გვკარნახობს ამგვარ ფორმას, ან მივიჩნიოთ, რომ არსებობდა მასალისთვის სხვა გზის არჩევის შესაძლებლობებიც და ბახმა სწორედ ეს კონკრეტული ვერსია შემოგვთავაზა.

ციკლში გვხვდება ჰომოფონიური ფაქტურისკენ გადახრილი ინვენციები. ამ ინვენციებში მოძრაობის გამაერთიანებელი საშუალებებიც ჰომოფონიური მუსიკისთვის დამახასიათებელ ხერხებში უნდა ვეძიოთ. მაგალითად, ინვენციაში g moll აზრი რვატაქტიანი წინადადებებით ვითარდება. ინვენციის მიკრო თემის ფუგის თემის რანგში აყვანა და იმიტაციური გატარებების ზედმეტად გამოკვეთა ერთიან ხაზის დაკარგვას გამოიწვევს. ამიტომაც, წინადადება (ანუ ჰომოფონიური მუსიკისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურა) და არა მიკრო თემა ხდება შემსრულებლისთვის ფორმის შენებისათვის საყრდენი აგური.

ინვენციების ფორმაში ნაწილებს შორის არსებულ ზღვართან დაკავშირებით მუსიკისმცოდნეთა აზრი ხშირად განსხვავებულია. ხანდახან ფაქტურა და ტონალური ფაქტორი ეწინააღმდეგებიან, თითქოს ეპაექრებიან ერთმანეთს. ეს კომპოზიციური „ხრიკები“ და მათი აღმოჩენა და საშემსრულებლო ხერხებით განმტკიცება საოცარ ელფერს სძენს შესრულებას. პიანისტი თავის არჩევანს აკეთებს და საკუთარ ჩანაფიქრს უქვემდებარებს რომელიმე ვარიანტს. ზოგჯერ კი ფორმის სხვადასხვაგვარი წაკითხვით ნაწარმოების საშემსრულებლო კონცეფცია არ იცვლება. მაგალითად, უკვე ნახსენებ D dur ინვენციასთან დაკავშირებით არსებობს მოსაზრება, რომ იგი ორნაწილიანია [2, 102]. მე-14-ე ტაქტში ხაზგასმული კადანსი ფა დიეზ მინორში შეიძლება ორნაწილიანობაზე მიაწინებდეს. ფორმის ამგვარი წაკითხვა არ ეწინააღმდეგება ინვენციის შინაარსობრივ და ფორმის ჩაკეტილობის იდეას (ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ინვენცია, ერთ-ერთი

ვერსიის თანახმად, სამნაწილიანია და თემის სახასიათო განწყობის განმტკიცებაზეა აგებული).

ამავე დროს, სულაც არ გამოირიცხება ინვენციების სხვადასხვა ვერსიით შესრულების შესაძლებლობა. განსხვავებული ინტერპრეტაცია შეიძლება ერთმა შემსრულებელმაც შემოგვთავაზოს.

ყველა ინვენციას თავისი განსაკუთრებული, უწყვეტი დინება აქვს. ჩვენ ვთვლით, რომ შესაძლებელია ინვენციების ცეზურების გამოკვეთის და შენელებების გარეშე შესრულება. საინტერესო ჰარმონიის, კადანსის თუ დისონანსის ჩვენება შეიძლება მოხდეს რიტმული შენელების გარეშე შტრიხების, ხმათა დიფერენცირების მეშვეობით ხდებოდეს.

ისევე როგორც ბახს ჰქონდა უამრავი შესაძლებლობა თემის განვითარების საკომპოზიციო გზის არჩევისა, ზუსტად იმ ხარისხის თავისუფლება აქვს შემსრულებელს თემის განვითარების საშემსრულებლო კონცეფციის ამოკითხვისას. პიანისტის მიერ შეცვლილი თითოეული შტრიხი თუ ნიუანსი ცვლის საერთო სურათის ისეთ დეტალს, რომლის გამოც ნაწარმოების შესრულების, მისი აღქმის საბოლოო შედეგი სრულიად განსხვავებული შეიძლება აღმოჩნდეს. ამიტომაც ჩვენს (შემსრულებლის) მიერ ამოკითხული ფორმა, ფაქტურის თავისებურებები, არტიკულაცია, შტრიხები კონცეფციის ერთიანი ჯაჭვი უნდა იყოს. მაგალითად, დინამიკა და ტემპი არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს ერთმანეთს; იმ შემთხვევაში, თუ უწყვეტობა კონცეფციის მთავარი საყრდენია, მელიზმი არ უნდა არღვევდეს პულსაციას, ხოლო თუ პირიქით - აქცენტირება მელიზმის მიზანია, მან შეუმჩნევლად არ უნდა ჩაიაროს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ თუ კომპოზიტორი აგებს თავის ნაწარმოებს ყველა მუსიკალური კომპონენტის გათვალისწინებით, შემსრულებელს მით უფრო ესაჭიროება ამ დეტალების ცოდნა, რათა საკუთარი საშემსრულებლო ხედვა წარმოაჩინოს.

როდესაც შემსრულებელმა იცის, თუ სად მიიყვანს მას მასალის განვითარება, მაშინ ეს ინფორმაცია მოქმედებს თემის საწყისი გატარების ხასიათის და, შესაბამისად, მთელი ნაწარმოების საერთო განწყობის შექმნის დადგენაზე. ამ შემთხვევაში, ყველაზე განსხვავებული ინტერპრეტაციებიც კი დამაჯერებლად შეიძლება ჟღერდეს. არტიკულაცია, დინამიკა, ტემპრი, პედალი და ა. შ. - ეს ის საშემსრულებლო საშუალებებია რომელთა ფორმის, ფაქტურის, სტილის, ეპოქის გათვალისწინების გარეშე გამოყენება ნაწარმოების დამაჯერებელ მხატვრულ ეფექტს ვერ შექმნის.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Захарова О. *Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII в.* Москва: Музыка, 1983.
2. ასლანიშვილი შ., ი. ს. *ბახის ორ-და სამხმიანი ინვენციები.* თბილისი: განათლება, 1987.
3. Бодки Э. *Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха.* Пер. А. Майкапар. Москва: Музыка, 1989.
4. Майстер Х. *Музыкальная Риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха.* Москва: Классика-XXI, 2009.