

ძველებური მუსიკის ინტერპრეტაცია თანამედროვე სავიოლინო შემსრულებლობაში (ხემის ტექნიკური პრობლემები)

მარიანა ასრიევა

დოქტორანტი. ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი მ. ქავთარაძე, კონსულტანტი მ. უბილავა

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია, გრიბოედოვის ქ. 8, 0108, თბილისი

ანოტაცია

წინამდებარე სტატიაში დასმულია რამოდენიმე საკითხი, დაკავშირებული ბაროკოს ეპოქის შემსრულებლობასთან, კერძოდ, ამ ეპოქის მუსიკის ასაქლერებლად XXI საუკუნეში სავიოლინო ხემის გამოყენებასთან. მოკლე ისტორიულ ექსკურსში წარმოდგენილია ბაროკოსდროინდელი ხემი, აღნიშნულია ხემის ტიპის სიმრავლე და მათი დამახასიათებელი ნიშანთვისებები გამოყენების შესაბამისად. პრობლემატიკის საგნად დაყენებულია ძველებური მუსიკის თანამედროვე პრაქტიკაში ინტერპრეტაციის საშუალება. პრობლემის გადასაჭრელად დასმულია რიგი საკითხებისა, როგორცაა თანამედროვე ხემით შესრულება მუსიკალური ენის ზოგი ელემენტის, კერძოდ პუნქტირული და სინკოპირებული რიტმის შესრულება, თავად ხემის მოძრაობის მიმართულების მნიშვნელობა და დანიშნულება, ასევე ამასთან დაკავშირებით ხემის მიმართულების დადგენის პრინციპი სავიოლინო პარტიაში. ასევე ბაროკოს ეპოქის საცეკვაო რეპერტუარში ძველებური და თანამედროვე ხემის გამოყენების შედარებითი პრინციპი. დასმულია საკითხი *messa di voce*-ს და აკორდების შესრულების ტექნიკურ შესაძლებლობებზე. დასმულ პრაქტიკულ საკითხებზე ჩატარებულმა სამუშაომ შედეგად გამოიტანა ტექნიკურ-საშემსრულებლო ხასიათის რეკომენდაციები.

საკვანძო სიტყვები: ბაროკო, თანამედროვე სავიოლინო შემსრულებლობა, ხემი, შტრიხები.

მთელი ისტორიის მანძილზე მუსიკის განვითარება გარკვეულ გავლენას ახდენდა ტექნიკურ-საშემსრულებლო და ასევე ინტერპრეტაციის საკითხებზე. ყალიბდებოდა მუსიკალური გემოვნება, სტილი. მუსიკალური გემოვნების შესაბამისად, ცვლილებას განიცდიდნენ თავად ინსტრუმენტებიც, თუმცა ზოგ შემთხვევაში ისინი დარჩნენ ისტორიაში მათი პირვანდელი, შეუცვლელი სახით. ინსტრუმენტების სახეცვლამ მოგვცა სრულიად განსხვავებული შედეგები ტექნიკურ-გამომსახველი კუთხით. შემსრულებლის წინაშე დადგა სხვა ამოცანები; არა მარტო თავად ვიოლინოს და ხემის განვითარებამ, არამედ სტილისტურმა მოთხოვნებმა განაპირობეს შესრულების მანერის გაანალიზების, გადახედვის აუცილებლობა. ჩვენ არ ვისწრაფვით ძველებური ჟღერადობის ზუსტი გადმოტანისაკენ. ჩვენი მიზანია შევძლოთ ძველებური მუსიკის ჩართვა თანამედროვე საკონცერტო საშემსრულებლო პრაქტიკაში, კერძოდ ბაროკოს ეპოქაში

შექმნილი სავიოლინო რეპერტუარის ადეკვატურად აჟღერება XXI ს-ში ისე, რომ მიუყვალოდეთ იმ ჟღერადობას ახალი, ბაროკოს პერიოდისთვის “უცხო” ინსტრუმენტებით და გავაცოცხლოთ ძველებური მუსიკალური აზროვნება და ესთეტიკა; ამასთანავე ხემის მნიშვნელობის განსაზღვრა ამ პროცესში, რადგან ყველაზე მეტად ხემმა განვლო განვითარების მნიშვნელოვანი გზა და გარდაიქმნა. ხემის სახეობებს და მისი გამოყენების ხერხებს ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სავიოლინო შემსრულებლობაში, განსაკუთრებით ბაროკოს რეპერტუართან მიმართებაში.

ჩვენი ამოცანაა ხემთან დაკავშირებული რიგი საკითხების დასმა და კვლევა. სწორედ ხემს უკავია დიდი ადგილი ტექნიკურ-სამემსრულებლო პრინციპების განხორციელებაში. ბაროკოს ეპოქაში სხვადასხვა ქვეყნებში შეიქმნა სხვადასხვა ტიპის ხემი. შესაბამისად განვიხილავთ, თუ როგორ აისახებოდა ეს ხემის დაჭერაზე და შემდგომ მის გამოყენებაზე შესრულებისას; განვიხილავთ ხემის მიმართულების დანიშნულების საკითხს ვიოლინოზე დაკვრისას, კერძოდ კი აკორდების შესრულებისას და სინკოპირებული და პუნქტირული რიტმის ინტერპრეტაციისას, რაც ბაროკოს ეპოქის ესთეტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა. ეს ორი საკითხი პირდაპირ არის დაკავშირებული ხემის ფლობის ტექნიკასთან, ვინაიდან ხემი არის “პასუხისმგებელი” სტილზე ნაწარმოებში.

ჯერ კიდევ 1760-იან წლებში ვიოლინოს ხემი მოიხსენებოდა, როგორც „ინსტრუმენტის სული“ [1]. იგი იყო და დღესაც არის ფრაზეების, დინამიკის, “მუსიკალური სუნთქვის” გამომსახველი ძალა. ხემი ისტორიის მანძილზე და მისი აღნაგობა აისახებოდა სხვადასხვა შტრიხებზე, რომელთა სპეციფიკასაც ვეხებით წინამდებარე სტატიაში. გასული საუკუნეების მანძილზე იცვლებოდა გემოვნება, მოთხოვნები და, შესაბამისად, ინსტრუმენტის კონსტრუქციაც, მისი აღნაგობის სტილი. ცვლილება გამოიხატა ზომებში, ფორმებში, ბალანსში, წონაში. გარდა ამისა, სხვადასხვა ქვეყანას ჰქონდა მუსიკალური სტილის შესაბამისი ნიშან-თვისება. მაგალითად, საფრანგეთში გავრცელებული იყო შედარებით მოკლე და სწორი ხემი, განკუთვნილი საცეკვაო მუსიკისთვის; უფრო გრძელი და სწორი, ან მშვილდისებურად ოდნავ გაღუნული ხემი გამოიყენებოდა იტალიაში სონატის და კონცერტის დასაკრავად; გერმანიაში კი საშუალო სიგრძის საკმაოდ მაგარი და უფრო მეტად გაღუნული ხემი შემსრულებელს ეხმარებოდა გერმანული პოლიფონიური სტილის ინტერპრეტირებაში.¹

უფრო ძლიერი და სავსე ბგერისადმი მოთხოვნილებამ მიიყვანა XVIII საუკუნეში „ერთიანი ნაციონალური სტილის“ ხემის შექმნამდე, რომელიც იყო შედარებით უფრო გრძელი და სწორი. შენარჩუნებულია 1770-იან წლებში ანტონიო სტრადივარის მიერ გაკეთებული ხემის ორი ასეთი ნიმუში, რომელთაგან ერთი ინახება ზალცის კოლექციაში (კალიფორნია), ხოლო მეორე 1694 წელს დამზადებული ნიმუში ჰილის კოლექციაში (ლონდონი). ხემის ამგვარი სტილი უკვე უახლოვდება ფრანსუა ტურტის განვითარებულ ხემს (1780), რომელიც პრაქტიკულად მოხმარებაშია დღევანდელ სავიოლინო შემსრულებლობაში.

¹ 1990 წ. გერმანელი ჩელისტის მიშელ ბახის მიერ გამოგონებული ახალი მოღუნული ხემი, სახელწოდებით “Bach bogen” – „ბახის ხემი“, წარმოადგენს თითქოს და ძველებური დროის ხემის ანალოგს პოლიფონიური მუსიკის თავისებურებების გადმოსაცემად

ხემის ნაირსახეობები

XVIII ს-ის დასაწყისში ხემი იყო უფრო მსუბუქი, მაგრამ არანაკლებ ძლიერი, ვიდრე თანამედროვე მოდელები. ის მხოლოდ ნაკლებად მოქნილი იყო. სიმსუბუქის თვალსაზრისით ძველებური ხემის ბალანსის წერტილი იყო უფრო ქვევით ხუნდთან, ვიდრე თანამედროვე ხემს გააჩნია. ძველებური ხემი არ იყო სტანდარტიზირებული თავისი ფორმით, სიგრძისა და გარეგნული ნიშან-თვისებების თვალსაზრისით. ხემის უმრავლესი მოდელი შევიწროვებული იყო წვერისკენ. ზოგადად, ყველაზე გამოყენებადი იყო ე.წ. „გველის“ ხისგან დამზადებული ხემი, მაგრამ ფერნამბუკის, ბრაზილიური და ქლიავის ხე იმ დროისთვის უკვე შემოსული იყო, როგორც ხემის დასამზადებლად ყველაზე პროგრესული მასალა².

მიუხედავად იმისა, რომ 1750-იან წლებამდე გაკეთებული და შენახული ფერნამბუკის ხის ხემი იშვიათად გვხვდება, არსებობს ხემის ერთი ეგზემპლარი, რომელიც სტრადივარის მიეწერება (1700). მთელი საუკუნის მანძილზე, ბალანსის დამყარების მიზნით საკმაოდ ინტენსიურად იცვლებოდა ხემის წვერის კონფიგურაცია, ხის სიგრძე, და შედეგად ხუნდიც. ამ ყველაფერმა საგრძნობლად იმოქმედა ხემის წონაზე, რომელიც გაიზარდა 11 გრამით (47-დან 58-მდე) (იხ. დანართი, მაგ. N 1, 2).

თანამედროვე ხემის საშუალო ოპტიმალური წონაა 56 გრ. ძუის დაჭიმულობის მოწყობილობა, ანუ ფიქსირებული ხუნდის შეცვლა ხრახნით, რომელსაც შეეძლო დაჭიმულობის ლავირება, მიეკუთვნება 1750-იან წლებს. თუმცა, დევიდ ბოიდენის აზრით ის უკვე არსებობდა XVII ს-ის ბოლოს [2], რასაც გვიდასტურებს ლონდონში ჰილის კოლეჯის ერთ-ერთი ორიგინალის წარწერა (1694). ეს ხემი უკვე აღჭურვილია ხრახნით და მოძრავი ხუნდით. მართალია, 1750 წლ-მდე და 1800-იან წლებშიც ოსტატები იშვიათად აწერდნენ ხემს თავის სახელს. ამ ხელობამ მიიღო დამოუკიდებელი სახე მხოლოდ XVIII ს-ის მეორე ნახევარში.

სხვადასხვა ქვეყნების ხემის სახეობები მისი დაჭერის და გამოყენების შესაბამისად

ორიოდე სიტყვით მოვიხსენიებთ ხემების სხვადასხვა დასახელებებს სტილის შესაბამისად. იტალიური „კორელის ხემი“ გასწორებული ან ოდნავ გაღუნული ხითა და წვეტიანი წვერით ძირითადად გამოყენებული იყო სონატების დასაკრავად. ის განსხვავდება „ტარტინის ხემისგან“. ეს უკანასკნელი არის სწორი, უფრო გრძელი და უფრო მომრგვალებული ფორმის. ფეტის თანახმად [3] იგი დამზადებულია შედარებით უფრო მსუბუქი ხისგან. ხემის ქვედა ნაწილი არის დაღარული, რათა მევიოლინემ უფრო კარგად შეიგრძნოს ხემი თავის ხელში და აკონტროლოს იგი. „კრემერის ხემი“ წარმოგვიდგება როგორც გარდამავალი, ამიტომ ახასიათებს სახეობათა სიმრავლე. წარმოგვიდგენთ ფეტისის, ვოლდემარის და ბაიოს მიერ შექმნილი ხემების ილუსტრაციებს (იხ. დანართი, მაგ. N 3, 4, 5).

ფრანგული ხემი იყო ბევრად უფრო მოკლე, ვიდრე იტალიური. მას არ ჰქონდა

² გველის ხეს „snakewood“ უწოდებენ სამი სხვადასხვა პატარა ხის შეხამებას: *acia xiphophylla* (Fabaceae-ს ოჯახიდან) ავსტრალიაში; *Brosimum guianense* (= *Piratinera guianensis*) (Moraceae-ს ოჯახიდან) სამხრეთ ამერიკაში; *Colubrina species* (Rhamnaceae-ს ოჯახიდან) ჩრდილო ამერიკაში

ხრახნი დაჭიმულობის რეგულირებისთვის. იტალიური და ფრანგული სკოლების ხემით ფლობა ერთმანეთისგან განსხვავდება არა მხოლოდ ხემის დაჭერის ხერხით.

შევადაროთ ერთმანეთს დაჭერის ორივე ხერხი (ფრანგული და იტალიური), რათა ვნახოთ, რა განსხვავებაა მათ შორის და ავირჩიოთ ესა თუ ის ხერხი იქიდან გამომდინარე, თუ რას ვეძებთ ძველებურ მუსიკაში და რა მიზნები და პრინციპები გვამომდრავებს.

შედარებით უჩვეულია ფრანგული სკოლის ხერხი, ამიტომაც, შესაძლოა, წარმოადგენდეს უფრო მეტ ინტერესს ჩვენთვის. ფრანგული სკოლის დაჭერის მანერა შენარჩუნდა გასულ საუკუნეებში, ისევე როგორც თავად ხემიც. ის, სავარაუდოდ, გამოიყენებოდა ინგლისში XVII საუკუნეში. ჯონ ლენტონი ასე აღწერს მას: „დაიჭირეთ ის (ხემი) ცერა თითით ნახევრად ხუნდის ქვევით, ნახევრად ძუაზე ხუნდთან და დატოვეთ ის პირველი ფალანგის შუაში, მოათავსეთ ყველა თითი ხემზე ზევიდან, საკმაოდ ახლოს, (ან უფრო იოლი მოხმარებისთვის) თქვენ შეგიძლიათ ნეკა თითის პირველი ფალანგა დადოთ ხის საპირისპირო მხარეს“ [4].

ეს ტრადიცია გრძელდებოდა, სანამ იტალიელმა ნიკოლა მატეისმა არ შეცვალა ის; „მან (მატეისმა) ასწავლა ინგლისელებს დაიჭირონ ხემი მხოლოდ ხეზე და თითი არ მიადონ ძუას, რაც იყო არც თუ ისეთი მცირე რეფორმა“ [5]. მატეისის ხემი უფრო გრძელი იყო, ვიდრე ინგლისელები იყვნენ მიჩვეულნი. ამან დიდი გავლენა მოახდინა ინგლისელ მევიოლინეებზე XVIII ს-ის დასაწყისში. კორელის სონატები მალე დამკვიდრდა ინგლისელთა რეპერტუარში, რამაც ხელი შეუწყო ახალი, უფრო გრძელი ხემის და მისი ფრანგულ სტილში დაჭერის პრაქტიკის ათვისებას.

ხემის დაჭერის ფრანგული მეთოდი გამოიყენებოდა სპეციფიკურად აქცენტირებული საცეკვაო მუსიკისთვის. ეს მეთოდი ფართოდ გავრცელდა მომდევნო საუკუნეში. მისი შეზღუდულობის მიუხედავად, გასაკვირია, რომ ის ფართოდ იყო გავრცელებული მაშინაც კი, როდესაც მიშელ კორეტიმ გამოუშვა თავისი მეთოდის სახელმძღვანელო 1738 წელს. ჩვენმა პრაქტიკულმა ცდებმა ბაროკოს და თანამედროვე ხემზე ფრანგული მანერით შესრულებისას ნათელი გახადა ამ ხერხის შეზღუდულობა. მოუხერხებელია ხემის ბოლო ნაწილისკენ გატარება, განსაკუთრებით თანაბარი გრძელი ბგერის შენარჩუნება. ხემი იძლევა კონკრეტულ და კომპაქტურ ბგერას მხოლოდ მის ქვედა ნაწილში, რაც ასე საჭიროა საცეკვაო მუსიკის შესასრულებლად. ხემის ქვედა ნაწილში დაკვრის ხერხი ყველაზე ეფექტურია მოკლე ხემით და „გამაგრებული“ ხით, ანუ ოდნავ მეტად მოჭერილი ძუით.

როდესაც ვიოლინო მხარზე დევს, „ფრანგულად“ ხემის დაჭერა იწვევს მარჯვენა ხელის დამაბულობას. ექსპერიმენტის სახით საინტერესოა ამ დროს ვიოლინოს განთავსება მკერდთან ისე, როგორც ეს საცეკვაო მუსიკის ოსტატებისთვის იყო ჩვეული. ვიოლინოს ასეთ პოზიციაში ძალიან მოკლე შტრიხის დაკვრა რთულია ხემის ნებისმიერ ადგილას, გარდა უშუალოდ ხუნდთან დაკვრისა. ეს მიგვანიშნებს იმაზე, რომ საცეკვაო მუსიკის ოსტატები სწორედ ამ შტრიხს იყენებდნენ. ანუ, ასეთ შტრიხს მოაქვს უფრო არტიკულირებული, მეტრულად (ძლიერი და სუსტი დროების გათვალისწინებით) უფრო ზუსტად განაწილებული მუსიკის შესრულების შესაძლებლობა. უკვე ბაროკოს ხემის კონსტრუქციიდან და მისი პარამეტრებისა და წონიდან გამომდინარე ჩვენთვის ნათელი ხდება, რომ

საცეკვაო მუსიკის მეტრული სპეციფიკისთვის ყველაზე კარგი ადგილია ხემის ქვედა, ყველაზე მძიმე ნაწილი. შედარების მიზნით დავუკარით ცეკვა Bourée ბახის პარტიტიდან N 2 სოლო ვიოლინოსთვის ბაროკოს და თანამედროვე ხემით. ცხადია, თანამედროვე ხემით უფრო რთულია მსუბუქი ხასიათის წარმოჩენა, მაგრამ, აქაც პრაქტიკულად ხემის ყველაზე მოსახერხებელი ადგილი გამოდგა მისი ქვედა ნაწილი, მოკლე ხემის დაკვრით. საჭიროებას არ წარმოადგენს მარჯვენა ხელის გაშლა და ცეკვის დაკვრა მთელი ხემით, მიუხედავად იმისა, აკორდული ფაქტურა იყო წარმოდგენილი, თუ არა.

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ საცეკვაო მუსიკა, უმჯობესია, დაიკრას მოკლე ხემით, ძლიერი დროის თანხვედრით ხემის ქვედა მიმართულებაზე და მეტწილად ხემის ქვედა ნაწილში. მაშინ ცეკვის ყოველი ძლიერი და სუსტი ნაბიჯის შეგრძნება ხდება უფრო მკაფიო და ქმნის მთელი ნაწარმოების, ანუ ცეკვის შესატყვის ხასიათს. ამაზე უფრო დაწვრილებით გვექნება საუბარი ცოტა მოგვიანებით. დღეს ბაროკოს მუსიკის შემსრულებლებს ხემი უჭირავთ ხუნდის მოშორებით (იტალიური მანერის შემთხვევაში), მაგრამ ეს უკვე ბევრად განსხვავებულ ეფექტს იძლევა იმ შემთხვევაში, თუ ხემი თანამედროვეა. ხელის უფრო ზევით დაჭერა ამსუბუქებს თანამედროვე ხემს და აადვილებს საჭირო შტრიხებით ფლობას.

ზემოდმოყვანილმა მასალამ ჩვენ გვაჩვენა, რომ, ხემის ნაირსახეობაზე საუბარმა პირდაპირ მოგვიყვანა ცეკვასა და მისი შესრულების სპეციფიკასთან. ბაროკოს ეპოქის განხილვისას შეუძლებელია გვერდი აუარო ცეკვების შესრულების თემა. ის იყო მთელი ეპოქის ერთ-ერთი მახასიათებელი. ცნობილია, რომ იმ დროის არისტოკრატები თავისუფალი დროის უმეტეს ნაწილს ცეკვას უთმობდნენ. ეს იყო სოციალური ურთიერთობის განუყოფელი ნაწილი. ტუანო არბოს მიხედვით „მრავალი სპეციალისტის აზრით, ცეკვა არის უსიტყვო რიტორიკის სახეობა, რომლის მეშვეობით ორატორი სიტყვის წარმოთქმის გარეშე თავისი მოძრაობებით აგებინებს და არწმუნებს მაცურებელს იმაში, რომ ის გალანტურია და ღირსია აღტაცებისა და სიყვარულის“ [6]. რაც შეეხება ინსტრუმენტულ რეპერტუარს და პრაქტიკას, აქ შემსრულებელმა უნდა შეასრულოს ესა თუ ის ცეკვა მისთვის დამახასიათებელი საშემსრულებლო კუთხით და გახადოს იგი ადვილად ცნობადი სიუიტა, როგორც ასეთი, ვიოლინოს ოჯახის რეპერტუარში შემოვიდა ვიოლა კონსორტის XVII საუკუნის რეპერტუარიდან; ის იწყებოდა თავისუფალ ფორმით დაწერილი ნაწილით (ფანტაზია ან რიჩერკარი), რომელსაც მოსდევდა რიგი ცეკვებისა. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბაროკოს ინსტრუმენტულ მუსიკაში საცეკვაო ჟანრის ნიშნები ჩნდება იქაც, სადაც არ არის მითითებული ცეკვის სახეობა.

აღვნიშნავთ, რომ დღეს არსებობს ორკესტრები, რომელთა მთელი შემადგენლობა იყენებს ფრანგული მანერით ხემის დაჭერის ტექნიკას (ცერა თითი ძუაზე) და აწყობილია მაღალ სიხშირეზე (A=463 Hz). ასეთია, მაგალითად, Bach Collegium Japan. ბაროკოს მუსიკის შესრულებასთან დაკავშირებით ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ საცეკვაო მუსიკა უნდა დაიკრას შედარებით მოკლე შტრიხით, ხემის ქვედა მონაკვეთში და ტაქტში ძლიერი ნოტების ხემის ქვევითა მიმართულებით აღების ხერხით (მაშინაც კი, როდესაც ხელთ გვაქვს თანამედროვე ხემი და, შესაბამისად, ვიჭერთ იტალიური მანერით).

რაც შეეხება ხემის იტალიური მანერით დაჭერას, ის თითქმის არ განსხვავდება დღევანდელი ხერხისგან. აქ ცერა თითი იჭერს ხუნდთან ხეს

ქვევიდან და დანარჩენი თითები ადევს ხეს ზევიდან. არსებობს ჯემინიანის და ბევრი სხვა XVIII ს. მუსიკოსების მიერ შექმნილი უამრავი ლიტერატურა, სადაც აღნიშნულია, თუ როგორ უნდა ეჭიროს მევიოლინეს ხემი. რით არის განპირობებული, რომ ხემის იტალიურად ძველებური დაჭერა თითქმის არ განსხვავდება დღევანდელისგან? ხემის დაჭერასთან დაკავშირებით ფ. ჯემინიანის მეთოდის აღწერის პირველი გვერდიდან და მ. კორეტის დიაგრამიდან [7, 86] დაწყებული, ასევე შემორჩენილი ილუსტრაციებიდან ნათელი ხდება, რომ ხემი ეჭირათ ხუნდის მოშორებით, ხოლო დღეს ვიჭერთ ხემს ხრახნთან უფრო ახლოს, ხემზე უფრო ქვევით. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ფაქტი გასაკვირია იმის გათვალისწინებით, რომ იტალიელები არაჩვეულებრივად ფლობდნენ ხემს, ანუ მისი ყოველი სანტიმეტრი იყო გათვლილი მღერადი და უსასრულო ბგერის ასაქდერებლად. ხოლო ხუნდის ზემოთ დაჭერა, თავისთავად, ამოკლებდა ხემის გამოსაყენებელ სიგრძეს. ამასთან დაკავშირებით ჩვენ შეგვიძლია გამოვიყენოთ თანამედროვე ხემის სიგრძე და ხუნდთან უფრო ახლოს დაჭერის ხერხი ჩვენთვის დადებითი კუთხით. აუცილებელი არ არის დავამოკლოთ ჩვენი ხემი და ამით შევზღუდოთ ჟღერადობა. შტრიხების სელექციითა და დამუშავებით ჩვენ შეგვიძლია მივაღწიოთ დამაჯერებელ ჟღერადობას (ინტერპრეტაციას).

არსებობს განსხვავებული მოსაზრებები ბგერის სიძლიერის თაობაზე. ლეოპოლდ მოცარტი და ფრანჩესკო ჯემინიანი გამოთქვამენ მოსაზრებას, რომ ბგერის სიძლიერე დამოკიდებულია საჩვენებელ თითზე, ხოლო ლ'აზე ლე ფი ყურადღებას ამახვილებს შუა თითზე, რომელიც აკონტროლებს ხემს.

ამგვარად, არსებობდა ვიოლინოს ხემის დაჭერის ორი სკოლა: ფრანგული და იტალიური დაკვრის შესაბამისი მანერით, რომელიც გამომდინარეობდა მუსიკის გარკვეულ ხასიათიდან. რით არის ზემოთხსენებული ფაქტი საინტერესო და ჩვენთვის სასარგებლო თანამედროვე პრაქტიკაში? შეგახსენებთ, ჩვენ საქმე გვაქვს ძველებური მუსიკის თანამედროვე ინსტრუმენტებით აქდერებასთან. ამიტომ ჩვენ ვერ გავუწევთ სათანადო ანგარიშს ყველა იმ ტექნიკურ ხერხს, რომელსაც ფლობდნენ ბაროკოს ეპოქის მუსიკოსები. ასევე არ დავიწყებთ ხემის ახალი ხერხების გამოყენებას, რადგან ჩვენ ხელთ გვაქვს თანამედროვე ხემი და მისი ძველებურად დაჭერა, ცხადია, არაფრის მომტანია. თუმცა, კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ ბაროკოს მუსიკის შესრულებისას დღეს ზოგი მუსიკოსი იყენებს ხუნდის მოშორებით დაჭერის ხერხს. ეს ამსუბუქებს ხემს და ფიზიკურად უფრო ადვილს ხდის უნსტრუმენტის ფლობას.

იმ ხემში, რომელიც მეტად ვიწროვდება და მსუბუქდება ბოლოსკენ, ყველაზე ფოკუსირებული ბგერის ადგილია ხემის შუა ნაწილი, მაშინ როდესაც ფ. ტურტის ტიპის ხემს მეტნაკლებად თანაბარი ბგერა გააჩნია ხემის მთელ სიგრძეზე. ამის გათვალისწინებით, ძველებური ხემით დაკვრისას მევიოლინე თანაბარი, სავსე ბგერის გადმოსაცემად, სავარაუდოდ, საჭიროებს მეტ სიმძიმეს, მეტ დაწოლას, ვიდრე ის არის მიჩვეული თანამედროვე ხემით დაკვრისას და პირიქით, თანამედროვე ხემს დაჭირდება მეტი შემსუბუქება. როგორ მივაღწიოთ ამას? ერთი-ერთი შესაძლებლობა, რომელიც ჩვენ ზემოდ ვახსენეთ, არის ხემის დაჭერა ხუნდის მოშორებით. მეორე შესაძლებლობა ხემის მეტად დაჭიმვა, ვიდრე ამას თანამედროვე მევიოლინეები არიან მიჩვეული სხვა ეპოქების რეპერტუარის შესრულებისას.

ხემის შემსუბუქების საკითხთან დაკავშირებით ხაზს გავუსვავთ, რომ ჩვენ არ ვისწრაფვით ძველებური ინსტრუმენტების ტიპოლოგიის დაახლოებას თანამედროვე ინსტრუმენტებთან, არამედ ვცდილობთ ავითვისოთ შესაბამისი შტრიხის თავისებურება ძველი მუსიკის შესასრულებლად.

ხემის მიმართულების დანიშნულება სავიოლინო შემსრულებლობაში

უნდა აღინიშნოს, რომ არსებობდა როგორც მხატვრული, ისე ტექნიკური სახის კანონები, დაკავშირებული შემსრულებლობასთან. მაგალითად, მკვეთრად გამოვლენილი იყო ხემის მიმართულების დანიშნულება. მარკ-ანტუან შარპანტიე ხემის მიმართულებას ტაქტში სუსტი და ძლიერი დროის იდენტურად მიიჩნევს: „მიაქციეთ ყურადღება, რომ არსებობს ძლიერი და სუსტი დრო მუსიკაში. ოთხთვლიან ტაქტში პირველი და მესამე ძლიერია, მეორე და მეოთხე სუსტი. ორთვლიან ტაქტში პირველი ძლიერია და მეორე სუსტი. სამთვლიან ტაქტში სამივე თვლა თანაბარია; თუ გსურთ, მეორე და მესამე შესაძლებელია იყოს სუსტი, მაგრამ პირველი ყოველთვის გრძელია“ [7, 88], (იხ. დანართი, მაგ. N 6).

მოყვანილი მაგალითი გვაჩვენებს იმ დროისთვის ხემის მიმართულების ძირითად კანონებს, სადაც T ნიშნავს ქვევით მიმართულ ხემს (tirer), და P - ზევით მიმართულ ხემს (poussez); ეს აღნიშვნები მიღებული იყო საფრანგეთში.

ამ მაგალითიდან ჩანს, რომ შარპანტიესთან დასაშვებია ტაქტის ძლიერი და სუსტი დროის მოხვედრა ხემის როგორც ქვევით, ისევე ზევით მიმართულებაზე (გარდა ტაქტის პირველი ძლიერი დროისა, რომელიც ყოველთვის უნდა ემთხვეოდეს ქვევითა მიმართულებას). ამასთან დაკავშირებით გეორგ მუფატი აკონკრეტებს, რომ სწრაფ ტემპში სამწილადი ტაქტის მეორე და მესამე წილი შეიძლება აღებული იყოს ხემით ზედა მიმართულებით, ხოლო ნელ ტემპში მესამე წილს მოუწევს ხემის ქვევით მოძრაობა³, (იხ. დანართი, მაგ. N 7).

სიახლეს არ წარმოადგენს, რომ ნებისმიერი ეპოქის სავიოლინო მუსიკის სხვადასხვანაირად დალაგებული შტრიხები, ანუ ხემის მიმართულება რადიკალურად ცვლის მუსიკალურ გამომსახველობას. მაღალი დონის შემსრულებლობა შესაძლებლობას იძლევა სხვადასხვა ეპოქის მუსიკის შესრულებისას დაცული იყოს ეპოქის სტილი სხვადასხვა შტრიხების გამოყენებით. ხოლო, რაც შეეხება კონკრეტულად ძველებურ მუსიკას, იქ უკვე თვით შინაარსი და მუსიკალური ენა ქმნის გარკვეულ შტრიხს. ეს შტრიხი განსხვავებულ შემთხვევაში მოგვცემს აბსოლუტურად სხვა გამომსახველობას, რაც არ მიესადაგება ეპოქას. უფრო მარტივად რომ ვთქვათ, ძველებურ ეპოქაში შტრიხი გულისხმობს მკაცრ არტიკულაციას, რომელიც რიტორიკულ ფიგურებს უკავშირდება, რაც იდენტურია ორატორულ ხელოვნებაში რიტორიკული ფიგურის მნიშვნელობისა.

ხემის არტიკულაცია უტოლდება ხმოვან და თანხმოვან ბგერების მნიშვნელობას სიტყვაში. ხმოვანი ბგერები გაშლილია ისევე, როგორც გრძელი და მღერადი ხემის გატარება. თანხმოვან ბგერებს შორის ჟღერადი უტოლდება უფრო მძიმე და „მსუყე“ ნოტებს ან შტრიხს. ყრუ თანხმოვანი ბგერები ასოცირდება მუსიკის შედარებით უფრო „მჩხვეტავ“ და „წვრილ“ ნოტებთან ან შტრიხთან.




³ გ. მუფატის ყველა მოსაზრება ხემთან დაკავშირებით (1698) იხილეთ: Muffat G. 'Observations on the Lully style of performance', Musical Quarterly vol. 53. 1967, tr. Cooper and Zsako from MQ (1967) pp. 222-230

მარცვალში ორივე ტიპის თანხმოვნის შემთხვევაში მათ მოჰყვება ხმოვანი. შტრიხის სიგრძე დამოკიდებულია ამ მარცვალში ხმოვნის სიგრძეზე.

ხემის გატარების სიჩქარე უტოლდება ორატორის პირიდან გამოსული ჰაერის მოძრაობის სიჩქარეს დეკლამაციის დროს. ბუნებრივია, შედარებით უფრო გაგრძელებული მარცვლების დეკლამაციის დროს ჰაერის მოძრაობის სიჩქარე იცვლება. გავაკეთოთ პარალელი ხემის სიმზე გატარებასთან.

ჩვენ ვიცით, რომ ბაროკოს ხემს არ ჰქონდა „ბეჭედი“ (ხემის ნაწილი, რომელიც ამაგრებს ძუას ხუნდთან). ასეთ ხემს ახასიათებდა ბგერის უფრო რბილი და შესაბამისად უფრო ჩუმი დაწყება ხუნდთან, ვიდრე თანამედროვე ხემის ხუნდთან დაწყებულ ბგერას გააჩნია. ამ უკანასკნელის ძუის დაჭიმულობას ამაგრებს ხუნდთან მიმაგრებული „ბეჭედი“. იტალიელები ბგერის ხმამაღალ ნიუანსშიც კი სირბილეს განსაკუთრებული ყურადღებით უდგებოდნენ.

განვასხვაოთ ხემზე ბგერის ერთი გატარების სამი მომენტი: 1. ხემი ფრთხილად ეხება სიმს; 2. ხემი გატარებისას ღრმავდება სიმში და ამით ბგერა მატულობს; 3. ბგერის (იგივე, ხემის) ბოლოსკენ ხემი მსუბუქდება და ბგერა იკლებს - უბრუნდება საწყის ნიუანსს. ერთი ბგერის დინამიკის ასეთი კონსტრუქცია ძალიან ბუნებრივად სრულდება ბაროკოს ხემით მისი აგებულებიდან გამომდინარე. როგორც ფ. ჯემინიანი წერს, ეს ხერხი სრულდება მხოლოდ ერთ შემთხვევაში – თუ საჩვენებელი თითი აჭერს ხემს [8]. ლ. მოცარტი აღნიშნავს, რომ ბგერის მომატებისას ხემი უახლოვდება ჯორაკ [9].

Messa di voce არის გრძელი ბგერის კონსტრუქციულად ასე გამოყვანის იტალიური ტერმინი. Messa di voce-ს აღმნიშვნელი იყო ,  ან , რომელიც ნოტის ზევიდან იწერებოდა. ის წარმოადგენს ორნამენტის ერთ-ერთ სახეობას, ანუ ერთი კონკრეტული ბგერის გამომსახველობას. ბაროკოს ხემით messa di voce-ს გამოხატვა ხერხდებოდა ხემის სიმზე უფრო ღრმად მოჭერის გზით (crescendo, diminuendo). თანამედროვე ხემი თავისი აგებულებით გვადლევს შედარებით უფრო სწორხაზოვან ბგერას, ვიდრე ბაროკოს ეპოქის ხემი. ამიტომ messa di voce-ს ეფექტის მოსაპოვებლად და უფრო ადვილად და შედეგიანი შესრულებისთვის ჩვენ მივედით შემდეგ მოსაზრებამდე. თანამედროვე ხემს ამ შტრიხის შესრულებისთვის გარდა ხემის სიმზე ჩაღრმავებისა, დავამატებთ მისი გატარების სიჩქარეს. ეს გამოიყურება ასე: ხემი ფრთხილად ეხება სიმს ხუნდთან, შემდეგ ღრმავდება სიმში (იმდენად, რამდენადაც თანამედროვე ხემი გვადლევს ხარისხიანი ბგერის აღების საშუალებას) და მატულობს მისი გატარების სიჩქარე. ხდება „კონპენსაცია“ ხემის ჩაღრმავების მისი უფრო სწრაფი გატარების ხარჯზე.

სასურველია გრძელ ნოტებზე მოვერიდოთ ხემის მიმართულების ცვლას, რადგან ეს გამოიწვევს ბგერის არასწორ განვითარებას. არ მოვერიდოთ messa di voce-ს ნაწარმოების ან მისი რომელიმე დასრულებული ნაწილის ბოლოს. ერთი ნიუანსით შესრულებული ბოლო ნოტი მიგვიყვანს დროის არასწორ შეგრძნებამდე, მისი გრძლიობის შემოკლებამდე. Diminuendo-ზე კი გატარებული ნოტი დაკარგავს თავის შინაარსს, სიცოცხლეს და ჩაქრება აზრის გარეშე.

ჩვენი აზრით, messa di voce-ს შესრულება ნაკლებად სასურველია პოლიფონიურ ქსოვილში. კონტრაპუნქტის დროს გრძელი ნოტები უნდა ჟღერდეს თანაბარი ბგერით, რათა შერწყმული იყოს სხვა ხმის მელოდიურ ხაზთან, რომელიც, შესაძლოა, სხვა მიმართულებით მოძრაობს. სხვა შემთხვევაში გრძელი

ბგერების ტალღოვანი ჟღერადობა შეაფერხებს ხმის გაგონებას და აღქმას და უფრო რთულს გახდის მთლიანად პოლიფონიური ნაწარმოების გაგებას.

შევაჯამოთ, ჩვენი აზრით სად შეიძლება *messa di voce*-ს გამოყენება: 1. ზოგადად გრძელ ნოტებზე; 2. დისონირებულ ნოტებზე ჰარმონიის გამახვილების, გამძაფრების მიზნით; 3. ნაწარმოების, მისი რომელიმე ნაწილის ან მონაკვეთის ბოლო ნოტაზე (აკორდზე) დასრულებისას; 4. ნაწარმოების დასაწყისში - ინტროდუქციის სახით - პირველ ნოტაზე; 5. არ გამოვიყენოთ *messa di voce* პოლიფონიური წყობის ნაწარმოებში.

ჩამოვთვალოთ, როგორ მივალწიოთ *messa di voce*-ს შესრულებას თანამედროვე ხემით: 1. გრძელი ნოტის შუისკენ (იგივე ხემის შუა ნაწილისკენ) ხემი მივუახლოვოთ ჯორაკს ბგერის მომატების, გახსნის მიზნით; 2. ხემი უღრმავდება სიმს ბგერის შუისკენ. ეს გამოდის ხემის შუა ნაწილში, სადაც ის შედარებით რბილდება; 3. ხემის ჩაღრმავების დროს მოვუმატოთ გატარების სიჩქარე; 4. იდაყვი ჩამოვწიოთ ცოტა უფრო დაბლა, რათა მივცეთ ხელს მეტი წონა, რომ სიმზე მეტი სიმძიმე იყოს; 5. ხემის ქვევით მიმართულების დროს მაჯა ოდნავ ჩავწიოთ; 6. ხემის ზევითა მიმართულებისას მაჯა ავწიოთ მაღლა დაბალი იდაყვის პოზიციაში; ეს მისცემს მარჯვენა ხელს (ანუ მაჯას) ოდნავ მარცხნივ გადახრის საშუალებას და ამის შედეგად ხემს მოუწევს მეტი ზეწოლა; 7. ზოგადად შევეცადოთ *messa di voce*-ით აღებული ნოტები დაემთხვეს ხემის ქვევით მიმართულებას.

ტაქტში სხვადასხვა დროს აღებულ ნოტებს სხვადასხვა დანიშნულება ენიჭებათ. ტაქტის ხაზის გარეშე ნოტირებულ მუსიკაში შეგვიძლია ნოტებში აღნიშნული ხემის მიმართულების მეშვეობით დავადგინოთ განსხვავებული წილის მნიშვნელობა (იგივე ინდექსების მიხედვით: T - ქვევით ხემი და P - ზევით ხემი) (იხ. დანართი, მაგ. N 8). ეს გახლავთ XVII ს-მდე ერთ-ერთი ორიენტირი ხემიანი საკრავებისთვის იმ დროიდან, როდესაც XVI ს-ის დასაწყისში ვიოლა და ბრაჩოს ოჯახი შემოვიდა პრაქტიკაში. ქვევით მიმართული ხემი ყოველთვის უფრო ძლიერი, საყრდენი ხასიათის მატარებელია როგორც შინაარსობრივად, ისე ჰარმონიულად.

ტაქტში ძლიერი და სუსტი დროის კარგი მაჩვენებელია საცეკვაო მუსიკა. მოვიყვანთ ერთ მაგალითს, რომელიც გვიჩვენებს საცეკვაო მუსიკაში ხემის მიმართულების მნიშვნელობას, სადაც ტაქტის პირველი თვლა წარმოადგენს ცეკვის „ძლიერ ნაბიჯს“ (იხ. დანართი, მაგ. N 9). პუნქტირული რიტმის დროს წერტილიანი ნოტის შემდგომი მოკლე გრძლიობის ნოტი თითქმის ყოველთვის აიღება გრძელ ნოტთან ერთ ხემზე (იხ. დანართი, მაგ. N 10).

სინკოპირებული დროისთვის მუფატი გვთავაზობს ხემის შემდეგ მიმართულებას (იხ. დანართი, მაგ. N 11). მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ მეოთხე ტაქტის პირველ ძლიერ დროზე მოდის დისონირებული აკორდი, მაშინ მესამე ტაქტის მეორე ნოტი უნდა აღებულ იქნას ხემის ქვევითა მიმართულებით, რათა დისონანსი აკუსტიკურად და შინაარსობრივად უფრო გამახვილდეს.

ამ ყველაფრიდან გამომდინარე, XVIII ს-მდე დაწერილი მუსიკის შესრულების სპეციფიკის ახსნის დროს ჩვენ მაინც მხედველობაში გვაქვს ტურტის ტიპის „თანამედროვე“ ხემი, ყველა იმ ტექნიკური შესაძლებლობის გათვალისწინებით, რაც მიღწეულ იქნა ბოლო საუკუნეების განმავლობაში. თანამედროვე მევიოლინეს

შეუძლია ცვალოს ხემის მიმართულება ყურისთვის სრულიად შეუმჩნევლად. (იგულისხმება როგორც ხემის მიმართულების თვით შეცვლის მომენტი, ისევე ქვევით და ზევით მიმართული ხემის ბუნებრივი ხასიათი, რაც უფრო გამომსახველს ხდის ბაროკოს ხემს). თუმცა, სასურველია საცეკვაო ჟანრის სხვა ჟანრებისაგან გამოიჯვანა. საცეკვაო მუსიკაში შეძლებისდაგვარად უნდა იყოს გათვალისწინებული ხემის მიმართულების უძველესი პრინციპები. ეს დაგვეხმარება ცეკვის განსაკუთრებული სტილისა და ხასიათის უკეთესად გადმოცემაში. ხოლო რაც შეეხება სხვა ჟანრის მუსიკას, აქ მევიოლინეს ვთავაზობთ დაეყრდნოს საკუთარ ოსტატობას, რათა გადმოსცეს ნაწარმოებში ჩადებული შინაარსი მისთვის სასურველი და მოხერხებული შტრიხებით. ამის გაკეთება უნდა მოახერხოს ისე, რომ არ დაირღვას მხატვრული შინაარსი.

მნიშვნელოვანი აზრობრივი ცვლილება ხემის არსში მოხდა უკვე იოჰან იოახიმ კვანცთან (1752), ჯუზეპე ტარტინისთან (1770) და ფრანჩესკო ჯემინიანისთან (1751). სუსტდებოდა ხემის მიმართულებასთან დაკავშირებით არსებული კანონები. ამ სამი დიდი მუსიკოსის ახალი ინსტრუქცია მდგომარეობდა ზევით მიმართულ ხემზე მუშაობაში. ის უნდა გათანაბრებულიყო ქვევით მიმართულ ხემთან. მათი რჩევა ძირითადად სანოტო ტექსტშივე იყო აღნიშნული. ასე, მარჯვენა ხელის კუნთები მუშაობენ ისეთნაირად, რომ ხემის მთელ სიგრძეზე ჟღერს თანაბარი და საჭიროების შემთხვევაში ძლიერი ბგერა. ამ დროს გამონათქვამი „ხემი ხელის გაგრძელება“ იძენს გასაგებ ხასიათს.

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ხემის ქვევითა მიმართულება უნდა მოდიოდეს ტაქტის ან მუსიკალური ფრაზის დასაწყისზე, ანუ ძლიერ დროზე. აქედან გამომდინარე, შეცდომას და არც ფიზიკურ დისკომფორტს აღარ წარმოადგენს ორ და სამჯერ მიყოლებით ქვევით აღებული ხემი. ზოგ შემთხვევაში სამჯერ ქვევით აღებული ხემი აუცილებელ ხასიათს იძენს (იხ. დანართი, მაგ. N 12, 13).

ბოლო მაგალითში (მაგ. N 13) მესამე ტაქტის პირველი ნოტი (რე) იწყებს თემას, ამიტომ აუცილებელია ის აღებული იყოს ქვევით ხემით. ამ ტაქტის მეორე ბგერა (სოლ) აიღება ასევე ქვევით იმიტომ, რომ ის შეკავებულ ნოტს წარმოადგენს და გადადის შემდეგი ტაქტის ძლიერ პირველ დროზე, რომელიც ასევე უნდა მოხვდეს ქვევით. გასათვალისწინებელია ასევე, რომ ნაწარმოებში თემის პირველად დაკვრისას გამოყენებული შტრიხები სასურველია შენარჩუნდეს თემის სხვა გატარებისას, რათა არ დაირღვას თვით თემის და შესაბამისად მთელი ნაწარმოების კონსტრუქცია.

განვიხილოთ შემთხვევები, როდესაც ტაქტის ძლიერ დროს პაუზა წარმოადგენს. ზოგადად, როდესაც მოკლე პაუზა ძლიერ დროზეა, ტაქტში მომდევნო ნოტები უნდა დაიკრას *diminuendo*-ზე. წამყვან ხმაში ძლიერ დროზე არსებულ პაუზას ვერტიკალში თან ახლავს ჰარმონიული საყრდენი. შტრიხების ამორჩევა უნდა გამომდინარეობდეს ჰარმონიული ღერძიდან, რადგან ის ხშირად წამყვან მელიოდიურ ხაზზე უფრო მნიშვნელოვანია და სწორედ მას აქვს განმსაზღვრელი ფუნქცია მელიოდიისთვის.

სინკოპირებული რიტმი

რა ხდება სინკოპის დროს? როგორი შტრიხით უნდა დაიკრას იგი? რომელი ნოტი ითვლება ძლიერად და სუსტად სინკოპაში? აღვნიშნოთ მისი როლი სწორედ ჰარმონიული საყრდენის კუთხით. სინკოპის დროს ზოგჯერ დასაშვებია, რომ

ტაქტის პირველი ნოტი (რომელიც ზოგ შემთხვევაში არის ლიგირებული წინა ტაქტის ბოლო ნოტიდან) არ მოხვდეს ქვევით. ძლიერი ჰარმონია ან ტეხილი რიტმი ათანაბრებს ძლიერ თვლას ნაკლებად მნიშვნელოვანთან. სინკოპირებულ ფიგურებში საჭიროა თავი ავარიდოთ აქცენტებს ნოტებზე, რომლებიც გამომდინარეობს ძლიერი თვლიდან, რადგან სინკოპის ორივე ნოტი ეკუთვნის ერთსა და იგივე ჰარმონიას. იმ შემთხვევაში, თუ მეორე, სინკოპირებული ნოტი უფრო მაღალია, შემსრულებელი ხშირად უკრავს ამ ნოტს უფრო ხმამაღლა ან აქცენტით ქვევით ხემზე. იმ შემთხვევაში კი, თუ სინკოპის ორივე ნოტი ერთ ჰარმონიას ეკუთვნის, მეორე უნდა ჟღერდეს უფრო სუსტად. ის იგივე ან ნაკლები მნიშვნელობისაა ვიდრე პირველი ნოტი და აღებული უნდა იყოს ზევით ხემით (იხ. დანართი, მაგ. N 14).

მომდევნო მაგალითში (იხ. დანართი, მაგ. N 15) ბახის საორკესტრო სიუიტის N 2 უვერტიურის ფუგის მონაკვეთში სინკოპირებული ნახევრიანი ნოტები (პირველ და მესამე ტაქტებში) აიღება ზევით ხემით და გამომდინარეობს ძლიერი პირველი ნოტიდან, რომელიც იკვრება ქვევით ხემით. მას გამოწერილი აპოჯიატურის ფუნქცია აქვს. ამ ტაქტებში ბოლო მეოთხედი ისევ უნდა იყოს ზევით ხემით იმისთვის, რომ მომდევნო მერვედებიან ფიგურას მოუწიოს ხემი ქვევითა მიმართულებით.

დაქტილურ ფიგურაში 1 გრძელი + 2 მოკლე ხემის ორივე ვარიანტის დაკვრა შესაძლებელია. ე. ი. ამ ფიგურის პირველი გრძელი ნოტი შეიძლება იყოს ზევით და ორი მოკლე ნოტი ქვევით-ზევით (V II V), ან პირველი გრძელი ქვევით და ორი მოკლე ზევით (II V V). ეს დამოკიდებულია მთლიანად ამ დაქტილური ფიგურის ფუნქციურ მდგომარეობაზე ტაქტში (იგულისხმება ტაქტის ძლიერი ან სუსტი დრო). პირველ შემთხვევაში (V II V) ამ ფიგურას უწევს ტაქტის სუსტ დროზე აჟღერება, მეორეში (II V V) ტაქტის ძლიერ დროზე.


იტალიური ხემი გვამღვეს მეტ მღერადობას და შესაძლებელი ხდება ფრაზის გაგრძელება მიუხედავად ხემის მიმართულებისა. ე.ი. ქვევით და ზევით მიმართული ხემის ჟღერადობა უთანაბრდება ერთმანეთს. თუმცა, ბუნებრივად გატარებული ქვევით ხემი მაინც უფრო ძლიერი გამოდის მისი აგებულების გამო (ხუნდი უფრო მიიმეა, ვიდრე ხემის წვერი). ასეთი ხემი პრიორიტეტს გვამღვეს ბუნებრივად და სწორად ავაგოთ მუსიკალური ფრაზა ხემის შესატყვისი შტრიხების შერჩევისას. ამასთან დაკავშირებით N 16 მაგალითში განხილული გვაქვს ა. კორელის კონჩერტო გროსოში op. 6, N 3 გამოყენებული შტრიხები (იხ. დანართი, მაგ. N 16).

თავდაპირველად, თანამედროვე მევიოლინეს, შესაძლებელია, გაუჩნდეს ხემის მიმართულების შეცვლის სურვილი (განსაკუთრებით Allegro-ში). რა თქმა უნდა მისი ტექნიკური შესაძლებლობები ამღვეს მას უფლებას უპრობლემოდ გადაწყვიტოს კომპოზიტორის ამოცანა ნებისმიერი შტრიხით. რა გასაკვირიც არ უნდა იყოს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ყოველთვის არ არის მიზანშეწონილი „მოხერხებული“ და ერთი შეხედვით „სწორი“ შტრიხების არჩევა. ყველაფერს, მათ შორის შტრიხებსაც, უნდა ჰქონდეს თავისი გამართლება. ზემოდ მოყვანილ ბოლო ორ მაგალითში (Allegro და Vivace) ნაწარმოების მხატვრული კონტექსტიდან გამომდინარე ის შტრიხებია მოცემული, რომლებიც სავსებით ნათლად გვამღვევენ არტიკულაციის ზუსტ სურათს. ტაქტებს რიგრიგობით უწევს ხან ქვევით, ხან ზევითა მიმართულებას ხემი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ. ტაქტების ყოველ

წყვილში ერთ ტაქტს უწევს ქვევით მიმართული ხემი, მეორეს კი ზევით. ეს იმას ნიშნავს, რომ მუსიკალურ-ფუნქციონალურად ერთი ტაქტი არის უფრო ძლიერი, მეორე - ნაკლებად, რადგან ქვევით მიმართულებით გატარებული ხემი ბუნებრივად მაინც უფრო ძლიერად ჟღერს, ვიდრე ზევით გატარებული ხემი. ამიტომ დინამიკური ნიუანსების ხელოვნურად გაკეთება აღარ მოგვიწევს, კონსტრუქციის იერარქია თავისით შენდება და ფუნქციონალურად მუსიკა ჟღერს „სწორად“; აღარ გვიწევს საგანგებოდ დამატებითი ნიუანსების გაკეთება.

პუნქტირული რიტმი

პუნქტირული რიტმის ფიგურა, რომელიც ზედიზედ რამოდენიმეჯერ მეორდება, რასაკვირველია, მოუხერხებელია ტექნიკური თვალსაზრისით (იგულისხმება გრძელი წერტილიანი (II) და მის შემდგომ მოკლე ნოტის (V) ხემის სხვადასხვა მიმართულებით გატარება (II V). საიდუმლო იმაშია, რომ გრძელი და მოკლე ნოტი უნდა იყოს დაკრული ხემის ერთსა და იმავე მონაკვეთში. არის შემთხვევები, როდესაც პუნქტირული რიტმის მოკლე ნოტი

აღიქმება როგორც ტრიოლის ბოლო ნოტი, მაგალითად  -ის მაგივრად

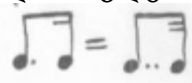


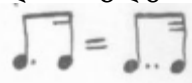
ანუ



. ამ დროს ბოლო მოკლე ნოტი არ არის წყვეტილი და არ უნდა „კბენდეს“ სიმს (swing-ის სტილში). ამისთვის ხემი არ უნდა მოიხსნას გრძელი ნოტის შემდეგ. პირიქით, გრძელი და მისი მომდევნო მოკლე ნოტის შორის არ უნდა იყოს არანაირი „ჰაერი“, წყვეტა. მოკლე ნოტი უნდა წარმოადგენდეს გრძელის გაგრძელებას და იყოს უფრო სუსტი. გრძელი ნოტის სიძლიერე არ უნდა იყოს ხემის სიგრძის ხარჯზე; პირიქით, ის დაკრული უნდა იყოს რაც შეიძლება მოკლე ხემით ხელის სიმძიმისა და სიმში ღრმად ჩასული ხემის შეგრძნებით. შესაძლებელია მოკლე ნოტის შემდეგ ხემის მცირე მოშვება გრძელი ნოტის წინ. რაც მთავარია, ეს ფიგურა ყველაზე გამომსახველად და ზუსტად გამოდის ხემის შუაში და მის ქვედა ნახევარში. ამ შტრიხის ხემის ზედა ნახევარში შესრულება იწვევს სხვა მიუღებელ დეტალებს: წვერთან ხემი უფრო სუსტია და ამიტომ ზევით მიმართულებით აღებული ხემი მოკლე ნოტზე გამოიწვევს არასასურველ აქცენტს. გარდა ამისა, ხემის ზედა ნახევარში დაკვრის შემთხვევაში ამ ფიგურაში გრძელი ნოტის შემდეგ გამოვა შეჩერება. ეს შეცვლის შტრიხის ხასიათს და გამოიწვევს შინაარსის არასწორ გადმოცემას. მეორე განსხვავება

მდგომარეობს პუნქტირული რიტმის “მძაფრ” შესრულებასთან. ამ შემთხვევაში, წინა ვარიანტის საწინააღმდეგოდ, მოკლე ნოტი იკვრება უფრო მოკლედ, ვიდრე



არის გამოწერილი, მაგალითად . არც ამ ვარიანტში გრძელი ნოტი არ უნდა იყოს დაკრული დიდი ხემით, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში ის უნდა მოიხსნას და ხელი უნდა გადაიტანოს ზუსტად იმ ადგილას, საიდანაც ხემი დაუკრავს ძალიან მოკლე ნოტს და იქვე აიღებს გრძელს (ხუნდთან ახლოს). ბაროკოს ხემით ეს შტრიხი ბევრად ადვილია დასაკრავად. ხემი უფრო მოკლეა და წვერი ბევრად უფრო მსუბუქია, ვიდრე თანამედროვე ხემს გააჩნია. ამ შტრიხის

თანამედროვე ხემით დაკვრისას ჩვენ ვთავაზობთ შემსრულებელს გრძელი ნოტის გატარების შემდეგ მოკლე ნოტის ასაღებად გადმოიტანოს ხელი წრიული მოძრაობით - რაც უფრო დიდი და „მრგვალი“ იქნება „წრე“, მით უფრო საყრდენი, რბილი და მოცულობით იქნება პირველი გრძელი ნოტი.

ფრაზირების დროს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჩვენ გამოვყოფთ ძლიერ და უფრო სუსტ დროს და ასევე ძლიერ და სუსტ ტაქტებსაც. იგივე ეხება პუნქტირული რიტმსაც. ძლიერი ტაქტის წინ ბოლო გრძელი (ანუ წერტილიანი) ნოტი უნდა მოიხსნას, რათა ხემი დაბრუნდეს ხუნდთან ახლოს და ძლიერად იქნას აღებული ტაქტის პირველი ნოტი. სამაგიეროდ, ტაქტის შიგნით, სადაც ყოველი დრო არ არის გამოსაყოფი, შესაძლებელია რომ მანძილი გრძელსა და მოკლე ნოტს შორის იყო ნაკლები. მარტივად რომ ვთქვათ, მიყოლებით მიმავალი თვლები ხემზე იყოს უფრო ახლოს ერთმანეთთან (მოკლე ხემის გატარების ხარჯზე) და ეს დაჯგუფება მთლიანად იყოს უფრო დაშორებული პირველი ძლიერი წილისგან, ანუ „სუნთქვა იყოს აღებული“ ხემის გადატანის ხარჯზე.

არსებობს პატარა განსხვავება ტექნიკურ ხერხში ხემის სახეობიდან გამომდინარე. აღვნიშნოთ პუნქტირული რიტმის მოკლე ნოტი. ახსნილი შტრიხის დაკვრისას თანამედროვე ხემი თავისი სიმძიმის გამო მოკლე ნოტს აღებულს ხუნდთან ზევით აძლევს მძიმე და ზოგჯერ უხარისხო ბგერას. ამის თავიდან ასაცილებლად, სასურველია, ძუის ოდნავ მეტი დაჭიმვა, რათა ხემმა ვერ მოასწროს მოკლე ნოტზე ჩაღრმავება სიმში. ასევე ხემის სიმსუბუქის მიზნით ჩვენ ვთავაზობთ მარჯვენა ხელის იდაყვის უფრო მაღლა აწევას.

შევაჯამოთ ზემოდმოყვანილი რჩევები პუნქტირული რიტმის შესრულებასთან დაკავშირებით:

1. მინიმუმდე უნდა იქნას დაყვანილი ხემის სიგრძე ფიგურის როგორც მოკლე, ისე გრძელ ნოტებზე, რათა ხემი უფრო ადვილად დაბრუნდეს საწყის მდგომარეობაში შემდეგი ფიგურის დასაკრავად.

2. შტრიხი უნდა დაიკრას ხემის შუა ნაწილში და მის ქვედა ნახევარში.

3. ხემის სიჩქარე უნდა იყოს შედარებით ნაკლები დიდი გრძლიობის ნოტებზე.

4. სავარჯიშოდ, დავუკრათ ქვევით მიმართული გრძელი ნოტი რაც შეიძლება მოკლე და ნელა გატარებული ხემით მის ქვედა ნაწილში და შევაერთოთ ის ზედა მიმართულებით აღებულ მოკლე ნოტთან.

5. მეოთხე პუნქტის საპირისპიროდ, სავარჯიშოს სახით, გრძლად და ნელი ხემით გატარებული პირველი ნოტი აქტიურად მოიხსნას და ამ ფიგურის შემდეგი მოკლე ნოტი ძალიან მოკლედ და არტიკულირებულად აღებული იყოს საჭირო ადგილას (ანუ ხუნდთან). ეს ზევით აღებული მოკლე ნოტი შეერთებული უნდა იყოს ქვევით მიმართულ გრძელ ნოტთან.

6. გრძელიდან მოკლე ნოტზე ხელის გადატანის დროს ის აკეთებს არა ზევით მიმართულ, არამედ შედარებით დიდ წრიულ მოძრაობას.

7. ხემი დაჭიმული იყოს ოდნავ მეტად, ვიდრე ჩვენ ვართ მიჩვეულები სხვა ეპოქის რეპერტუარის შესრულებისას.

8. ამ შტრიხის დაკვრის დროს მარჯვენა ხელის იდაყვი აწეული უნდა იყოს უფრო მაღლა.

9. სავარჯიშოს სახით, ხემი უნდა გადავიტანოთ გრძელიდან მოკლე ნოტზე

ხან მცირე, ხან უფრო დიდ მანძილზე. ხემის გადატანის მანძილი დამოკიდებულია ფიგურის პირველი გრძელი ნოტის გატარებული ხემის სიგრძეზე.

აკორდები

ბაროკოს ეპოქის მუსიკის მრავალხმიანი ბუნებიდან გამომდინარე აქტუალური ხდება აკორდების შესრულების საკითხის დასმა, რომელიც ხშირად დგება შემსრულებლის წინაშე. ბოლო 200 წლის განმავლობაში იწერებოდა დიდძალი ლიტერატურა იმაზე, თუ როგორ უნდა გაგებულიყო და შესრულებულიყო ბაროკოს დროის აკორდები. ამ ეპოქის აკორდული ფაქტურა არ არის იდენტური სხვა ეპოქების აკორდულ აზროვნებასთან. ის წარმოადგენს რამოდენიმე ხმის ერთდროული ჟღერადობის სინთეზს. შესაბამისად, რამოდენიმე ხმის ერთდროული ჟღერადობის გაგება აირეკლება ამ „აკორდის“ ფიზიკურ განხორციელებაზე.

აკორდში ბანს ეკისრება ძირითადი ფუნქცია: ის არის არა მარტო ჰარმონიის ფუძე და მაჩვენებელი, ის მთელი ფრაზის მიმართულებას გვაჩვენებს. გარდა ამისა, ბანი რიტმული ნახაზის ღერძზე მიგვანიშნებს. ბანი განსაზღვრავს, თუ რომელ დროზე მოდის თვლა. ბაროკოს დროინდელი აკორდების დაკვრის ერთ-ერთი განვითარებული ხერხი, რომელსაც ავთენტური შესრულების ბევრი მუსიკოსი იზიარებს არის სწორედ ბანის ძლიერ დროზე აღება. დანარჩენი ბგერები არპეჯირებულად მიჰყვებიან მას.

რუსული საბჭოთა სკოლა გვასწავლიდა იმ აკორდების ზევიდან ქვევით აღებას (↓), სადაც მელოდიური ხაზი (ან ფუგაში თემის გატარება) ტარდება ბანში. ასე აღებული აკორდის ბოლო ნოტა (ბანის ბგერა) ჟღერს შედარებით უფრო გრძლად და ყურით აღიქმება როგორც ძირითადი, უფრო მნიშვნელოვანი. ჰენრიხ შერინგი (XX ს-ის ბახის სოლო სავიოლინო სონატების საუკეთესო შემსრულებელი) აკორდებს ასრულებდა განსხვავებული მანერით. ის აკორდს იღებდა ქვევიდან ზევით და მაშინვე აბრუნებდა (↑↓), ანუ იწყებდა ბანის ბგერით და შემდეგ დანარჩენი ბგერების გავლით უბრუნდებოდა მას, რათა წამყვანი ხმის ხაზი არ დაერღვია.

ენდრუ მანცი გვთავაზობს მეცადინეობისას აკორდის ხემის გარეშე - pizzicato-თი აღებას, რათა შემდგომ გადავიტანოთ აკორდის აჟღერების ასეთი სქემა ხემით გატარებაზე.

უნდა შევეცადოთ არ გავატაროთ აკორდში ორი ზედა ბგერა ერთნაირად. ყური იმახსოვრებს ჰარმონიულ-ფუნქციონალურად არასწორ ბგერებს. თუ გავაგრძელებთ ზევიდან მეორე ნოტს, აკორდს ექნება სხვა ჰარმონიული ხასიათი, დატვირთვა.

პირველ რიგში დავაზუსტოთ აკორდის, რომელშიც ბანის ხმა წარმოადგენს მელოდიურ ხაზს, აღების მიმართულება. ჩვენ ვიცით, რომ ბაროკოს ინსტრუმენტული მუსიკა წარმოიშვა ვოკალური, საოპერო მუსიკიდან. ბაროკოს ესთეტიკის ერთ-ერთი უმთავრესი წესია ბუნებრიობა. ზევიდან ქვევით არპეჯირება სრულიად არაბუნებრივია ვოკალისთვის. ანალოგიურად, ინსტრუმენტზე ზევიდან ქვევით აკორდის აღება ძალზე არაბუნებრივია. ამიტომ გამოვიცხავთ აკორდის ასე აღებას.

მოვიყვანოთ ოთხხმიანი აკორდის სხვადასხვა (ქვევიდან ზევით) შესრულების

მაგალითებს (იხ. დანართი, მაგ. N 17).

მოყვანილი მაგალითებიდან ჩვენ შევჩერდებით მეოთხე მაგალითზე



შევადართ ის პირველს. პირველი მაგალითის აკორდის თითოეული ნოტი გამოდის უმნიშვნელო, განსაკუთრებით სწრაფი არპეჯირების შემთხვევაში. გავიხსენოთ, რომ ბაროკოს ვიოლინოს ჯორაკის ფორმა იყო უფრო სწორი, და ხემის ფორმა და დაჭიმულობა ისეთი, რომ სირთულეს არ წარმოადგენდა ოთხბგერიანი აკორდის ხემით გატარება. ამიტომ ნოტის ნოტზე ასე გადაბმა (მეოთხე მაგალითის მიხედვით) გვაძლევს უფრო „აკორდულ“ და სრულყოფილ ჟღერადობას, რაზედაც იყო გათვლილი ამ მუსიკის შესრულება.



მოყვანილი მაგალითებიდან მეორეს განხორციელება პრაქტიკულად შეუძლებელია ბაროკოს მუსიკის ესთეტიკიდან გამომდინარე: თანამედროვე ვიოლინოზე, სადაც ჯორაკი უფრო მომრგვალებულია, ოთხივე სიმის ერთდროულად აღება გვაძლევს ძალიან მძაფრ, გამახვილებულ, მოკლე და ხშირად უხარისხო აკორდს, რომელიც სრულიად არ შეესაბამება ბაროკოს ესთეტიკას.



ამ მაგალითებიდან მესამეს გამოყენება შეიძლება სავარჯიშოს სახით. ამ შემთხვევაში ბგერა „სოლ“-იდან აკორდზე გადასვლისას ხემი უნდა შეჩერდეს, იდაყვი უნდა გადავიდეს „ლა“ სიმის დონეზე და სამხმიანი აკორდი უნდა ავიღოთ ერთდროულად. ეს სავარჯიშო დაგვეხმარება სიმების უკეთესად გადაბმაში, ოთხივე ბგერის აკორდულად გაჟღერებაში და ასევე ბანის ბგერის ცალკე, დამოუკიდებლად გაგებაში.



რაც შეეხება ბოლო მაგალითს, ამ აკორდის ბანი არ არის გამიჯნული თავისი მნიშვნელობით აკორდის სხვა ხმებისგან. ამიტომ ჩვენთვის ის ნაკლებად მისაღებ ვარიანტს წარმოადგენს.

როგორ გავანაწილოთ დრო აკორდში? მის რომელ ხმას დავამთხვიოთ ძლიერი თვლა?

განვიხილოთ სამი სხვადასხვა შესაძლებლობა, როდესაც: ა) აკორდის ქვედა ბგერა (ბანი) ატარებს მხოლოდ ფუნქციონალურ დანიშნულებას მთელ ქსოვილში, მაგრამ მოძრავ ხაზზე არანაკლებად მნიშვნელოვანია (იხ. დანართი, მაგ. N 18, ა; ბ) აკორდულ ფაქტურაში წამყვანი ხმა ტარდება ზედა ხმაში (იხ. დანართი, მაგ. N 18, ბ; გ) წამყვანი ხმა არის ბანში (იხ. დანართი, მაგ. N 18, გ).

ა) ბახის სოლო სავიოლინო სონატის g moll Adagio-ში ნათლად ჩანს, რომ ყოველი აკორდის ბანი ასრულებს მხოლოდ ჰარმონიულ-ფუნქციონალურ დანიშნულებას. იმ შემთხვევაში, თუ ბანი ავიღეთ ძლიერ დროზე, მაშინ წამყვანი

მელოდიური ხმის ბგერა, რომელიც წარმოადგენს აკორდის მეორე ან მესამე ხმას, დაკრული იქნება ოდნავ უფრო გვიან, ვიდრე მას უწევს ჰორიზონტალში. ადამიანის ყური ადვილად მიჰყვება მოძრავ მელოდიას, და ამიტომ მელოდიის განვითარების დროში შეფერხება დაჩეხავს ფრაზას და ადეკვატურად ვეღარ აღიქმება. მეორე უკიდურესობა: ბანი ავიღოთ ფორშლაგივით, ანუ ისე, რომ წამყვან ხმას მოუწიოს ძლიერ დროზე და ბანი გაჟღერდეს მასზე უფრო ადრე. მაშინ აკორდის „ფუძე“ (ბანი) დაკარგავს თავის მნიშვნელობას. აქედან გამოსავალი არის ის, რომ ბანი გავაჟღეროთ თითქმის ძლიერ დროზე, მაგრამ ისე, რომ არც წამყვანი მელოდიის ხმის გაჟღერება არ იყოს დაგვიანებული.

ბ) იმ შემთხვევაში, როცა მთავარ და მოძრავ ხმას ზედა, ან რომელიმე შუა ხმა წარმოადგენს, ძლიერი თვლა მოვახვედროთ სწორედ მასზე. ბანი, ისევე არპეჯირების გზით, წინ უსწრებს მელოდიას.

გ) როგორც უკვე აღვნიშნეთ ზემოდ, პირველ რიგში აკორდის გაჟღერება აუცილებელია ქვევიდან ზევით მიმართულებით. „ტეხილი“ (იგივე „არპეჯირებული“) აკორდის ძლიერი დრო დავსვათ აკორდის პირველ ბგერაზე (ქვედა ხმაზე). აკორდის დანარჩენი ბგერები მიჰყვებიან მას (ნახშლაგივით). ასე, მაგალითად ბახის სოლო გ moll სავიოლინო ფუგის 84-ე ტაქტი შეიცავს აკორდის



ორ ტიპს (მეორე თვლის ორი მერვედი)

ამ ორი აკორდიდან პირველის ბანი აუცილებლად უნდა იყოს საყრდენი ის აგრძელებს წამყვან ხაზს ბანის პარტიაში. ხოლო მეორე აკორდის ძლიერი თვლა უნდა მოვახვედროთ ზედა ხმას, რადგან წამყვანი მელოდიური ხაზი გრძელდება სწორედ ზედა ხმაში.

ზემოდთქმულიდან გამომდინარე:

ა) როდესაც ჰომოფონიურ ქსოვილში ჩნდება აკორდი, მისი ბანის ბგერა და მელოდიის ბგერა აიღება მიახლოებულად ძლიერ დროსთან;

ბ) როდესაც მიყოლებით რამოდენიმე აკორდში წამყვანი ხმა არის ზედა - წამყვანი ხმის ბგერა აიღება ძლიერ დროზე;

გ) როდესაც მიყოლებით რამოდენიმე აკორდში წამყვანი ხმა არის ქვედა - ბანის ბგერა აიღება ძლიერ დროზე.

ამრიგად, სტატიაში დასმული მიზნის შესაბამისად, განვიხილეთ რიგი საკითხებისა, რომელიც ეხება ძველებური მუსიკის თანამედროვე პრაქტიკაში ინტერპრეტაციის პრობლემას. მუსიკალურმა ტექსტმა უცვლელი სახით მოაღწია ჩვენამდე, ხოლო ინსტრუმენტებმა კი განიცადეს გარკვეული განვითარება. ჩვენ შევეცადეთ ბაროკოს პერიოდის ხემით რამოდენიმე საშემსრულებლო პრაქტიკული საკითხის გადაჭრა. ჩატარებული პრაქტიკული ანალიზის შედეგად დადასტურდა, რომ თანამედროვე ხემზე საცეკვაო მუსიკის შესასრულებლად ხემის ყველაზე გამოსადეგი მონაკვეთია როგორც ბაროკოს, ისევე თანამედროვე ხემის ქვედა ნაწილი. ანუ ტექნიკურად თანამედროვე ხემით საცეკვაო მუსიკა შესრულდება იგივენაირად, როგორც ბაროკოს ხემით.

ხემის მოძრაობის მიმართულების მნიშვნელობასა და დანიშნულებაზე

საუბრისას სავიოლინო მუსიკაში, კერძოდ მისი დროითი წილების განაწილებისას ტაქტში დავადგინეთ, რომ ხემის აღნაგობიდან გამომდინარე მისი მოძრაობის ორივე მიმართულებას შეესაბამება განსაზღვრელი ხასიათი; აქვე გამოვყავით ტაქტის ძლიერსა და სუსტ დროზე გატარებული ხემის განსაკუთრებულობა.

ხემის ხასიათთან დაკავშირებით მივედით *messia di voce*-ს განხილვამდე. აღმოჩნდა, რომ თანამედროვე ხემითაც შესაძლებელია აღნიშნული ხერხის ტექნიკურად შესრულების მიღწევა.

გამოიკვეთა პრინციპები, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელი ხდება სავიოლინო პარტიაში შტრიხების დადგენა.

პუნქტირულ რიტმთან მუშაობისას განვასხვავეთ მისი ფრანგულ და იტალიურ სტილში შესრულების შემთხვევები.

გამოვიკვლიეთ და ვახსენეთ აკორდის შესრულების ნაირსახეობა მისი კონტექსტიდან გამომდინარე.

ზემოდმოყვანილი რეკომენდაციები გასათვალისწინებელია თანამედროვე ხემის გამოყენებისას.

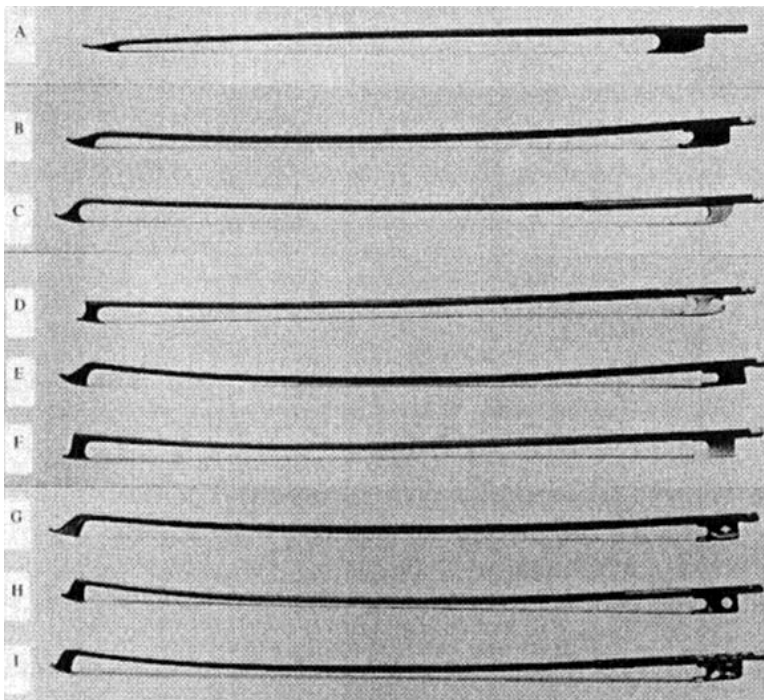
უნდა აღვნიშნოთ, რომ მუსიკა, დაწერილი საუკუნეების წინ იყო განკუთვნილი პატარა დარბაზებში ასაქდერებლად. ყველა ის საშემსრულებლო ხერხი, რომლებსაც მევიოლინე ფლობდა გასულ ეპოქებში გამომდინარეობდა იმდროინდელი ინსტრუმენტებიდან. რაც შეეხება ამ მუსიკის დღეს აქდერების საკითხს, საჭიროა გავითვალისწინოთ ახალი პირობები, თანამედროვე ინსტრუმენტარიუმის სპეციფიკა და უფრო დიდი დარბაზების ფაქტორი. საშემსრულებლო ხერხების ადაპტირება შესაძლებელია მათი შესწავლის და საჭირო შემთხვევაში გადამუშავების, გარდაქმნის გზით, რაც ზემოთ ჩატარებული კვლევის შედეგებით დასტურდება.

დანართი

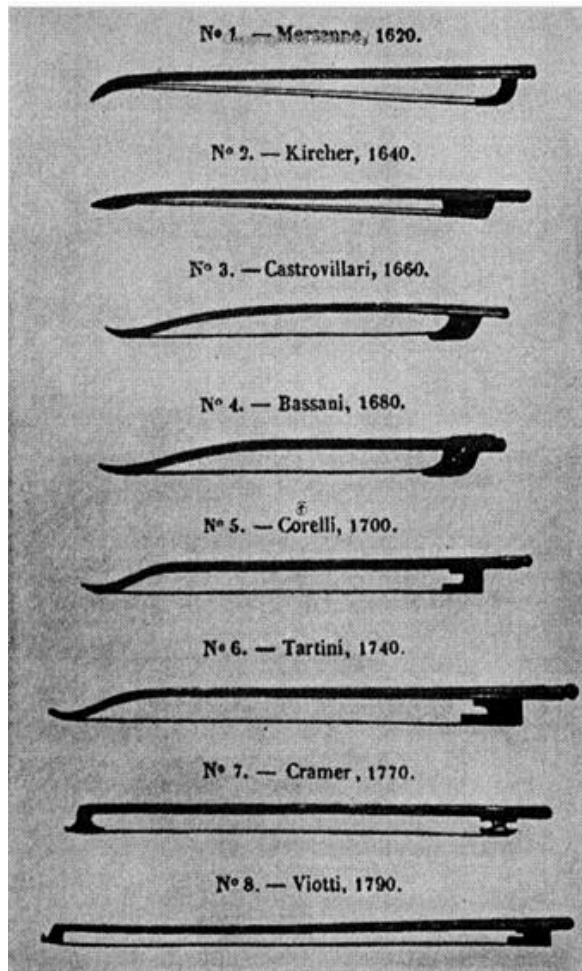
მაგ. N 1: 1700-1780 წლ. ხემების წონა (გრ) და ზომები (სმ)

	მინიმუმი	საშუალო	მაქსიმუმი
მთლიანი სიგრძე	70.5	72.5	73.9
ხის დიამეტრი ხუნდთან	0.85	0.88	0.91
ხის დიამეტრი წვერთან	0.51	0.57	0.70
მანძილი ძუასა და ხეს შორის ხუნდთან	1.55	1.77	1.90
ძუის სიგანე ხუნდთან	0.62	0.82	1.05
ხემის გამოყენებადი სიგრძე	60.1	62.5	64.2
წონა	47	51.5	58

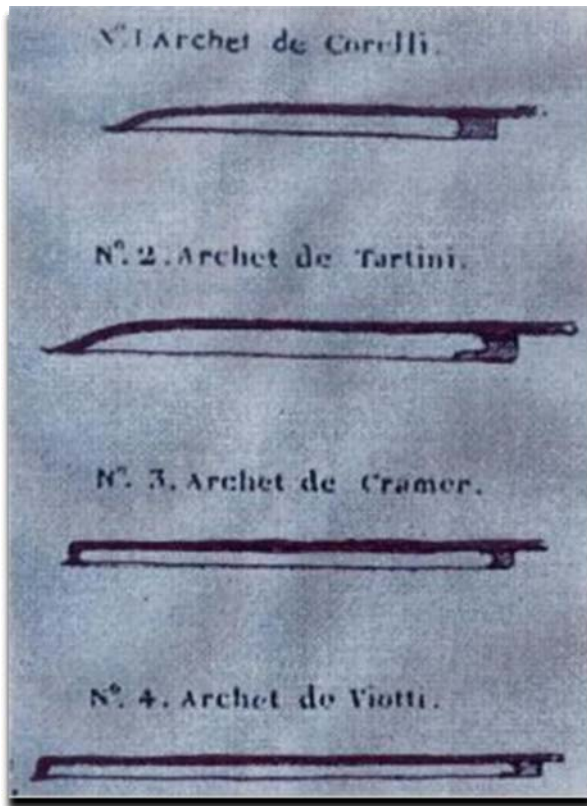
მაგ. N 2: ვიოლინოს ხემები 1700-1820 წლ., შენახული ოქსფორდის მუსიკალური ინსტრუმენტების აშმოლეან (Ashmolean) მუზეუმის ჰილის კოლექციაში



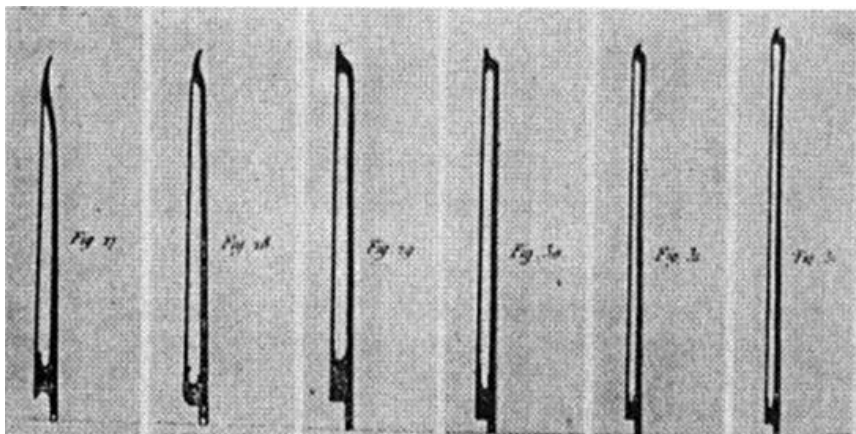
მაგ. N 3: ფეტის მიერ წარმოდგენილი ვიოლინოს ხემები 1620-1790 წლ.



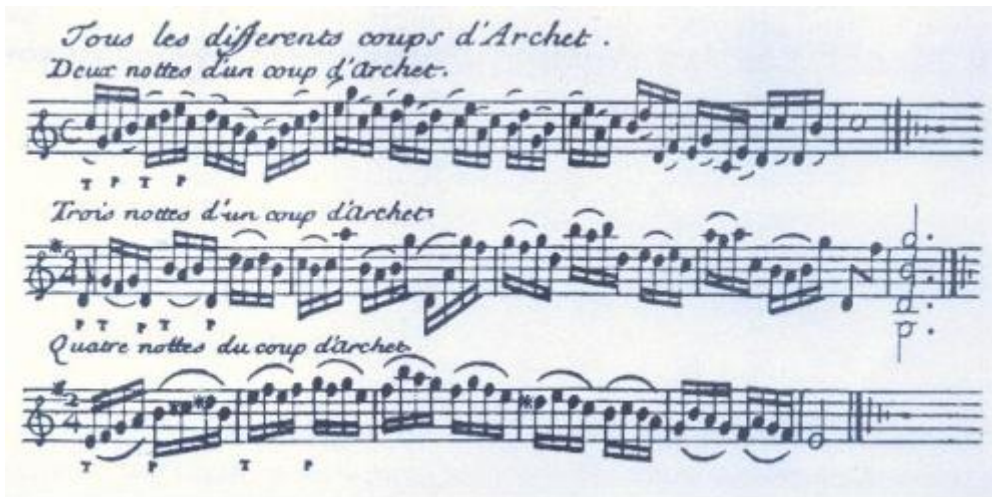
მაგ. N 4: ვოლდემარის მიერ წარმოდგენილი XVII და XVIII ს-ების ვიოლინოს ხემები



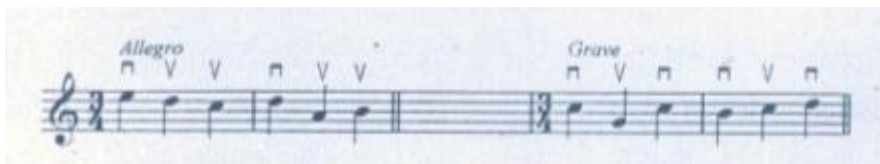
მაგ. N 5: ზაიოს მიერ წარმოდგენილი XVII, XVIII და XIX ს-ის დასაწყისის ვიოლინოს ხემები



ծճ. N 6: Corrette, L'Ecole d'Orphée (1738), p. 34



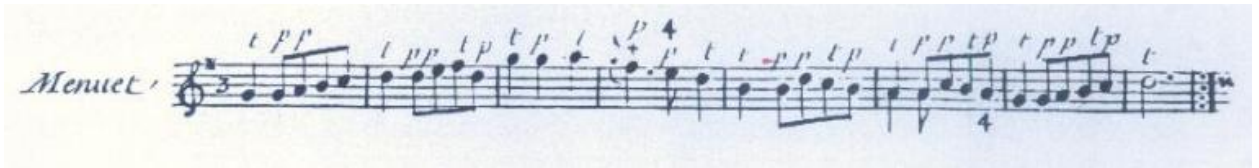
ծճ. N 7:



ծճ. N 8: Zannetti, Il Scolaro (1645), pp. 42, 10



ծճ. N 9: L'Abbé le fils (1761), p. 4



ծճ. N 10:



ծճ. N 11:



ծճ. N 12: J. S. Bach, Orchestral Suite no. 2, Minuet

A multi-staff musical score for the Minuet from J. S. Bach's Orchestral Suite No. 2 in G major, BWV 1068. The score is arranged for Flute, Violin I, Violin II, Viola, and Continuo. The piece is in 3/4 time and consists of 16 measures. The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The key signature has one sharp (F#). The Continuo part includes figured bass notation: 6, 1, 6, 6, 6, 6, 6.

ծճ. N 13: J. S. Bach, Brandenburg concerto no. 4, Presto



ծծ. N 14: Handel, Concerto Grosso op. 6 no. 7, Hornpipe



ծծ. N 15: J. S. Bach, Orchestral Suite no. 2, Overture



ծծ. N 16: Corelli, Concerto Grosso op. 6 no. 3



მაგ. N 17:



მაგ. N 18: ი. ს. ზახი, სონატა სოლო ვიოლინოსთვის g moll

ა)



ბ)



გ)



გამოყენებული ლიტერატურა

1. L'Abbé le fils. Principes du Violon pour Apprendre le Doité de Cet Instrument, et les Différens Agrémens Dont Il Est Susceptible. Paris. 1761, 1772 facs. Geneva. 1976, p.1.
2. Boyden D. D. The History of Violin Playing from Its Origins to 1761: and Its Relationship to the Violin and Violin Music. London. 1965, p. 209 and Plate 29d.
3. Fétis F. J. Stradivarius. Paris. 1856, tr. J. Bishop. 1864. Music for Strings. 2005, p. 124.
4. Lenton J. The Gentleman's Divertion. London. 1694, p.11.
5. Wilson J. (ed.). Roger North on Music. London. 1959.
6. Arbeau T. Orchesography. 1589 tr. Mary Stewart Evans. New York. 1967.
- ციტირებული Tarling J., Baroque String Playing for ingenious learners. UK: Corda Music. 2000, 2001, p. 98-ის მიხედვით.
7. Tarling J., Baroque String Playing for ingenious learners. UK: Corda Music. 2000, 2001.
8. Geminiani F. The Art of Playing on the Violin. London: facs. ed. Boyden D. 1751, London. 1952, p. 2.
9. Mozart L. Versucheiner gründlichen Violinschule. Augsburg. 1756, Eng. tr. E. Knocker. London: Oxford University Press. 1948, p. 97.

Article received: 2013-04-10