

ბაროკოს ეპოქის მუსიკალური არტიკულაცია (ლიგის და აპოჯატურის მაგალითზე)

მარიანა ასრიევა

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

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

ანოტაცია

სტატიაში განხილულია ბაროკოს ეპოქის სტილისტიკა საშემსრულებლო კუთხით. ბაროკოს ეპოქაში, რომლის საზღვრები საკმაოდ დიდ დროის მონაკვეთს მოიცავს, შეიქმნა მუსიკალური ენის გამომსახველი „შტამპები“, რომლებიც ეპოქის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს და ძირითად მახასიათებელ ნიშანს, ემბლემას წარმოადგენდა. კვლევის საგანს წარმოადგენს ამ ეპოქის სანოტო ტექსტის ორნამენტის ინტერპრეტაციის, რედაქციების ურთიერთმიმართების და არტიკულაციის პრობლემები; კერძოდ, აქცენტირებულია ბაროკოს არტიკულაციის მთავარი ელემენტები ლიგა და აპოჯატურა, რომელთა სპეციფიკა განხილულია ძველებური რეპერტუარის თანამედროვე ინსტრუმენტზე შემსრულებლობის კონტექსტში.

საკვანძო სიტყვები: ბაროკო, არტიკულაცია, ორნამენტის, ლიგა, აპოჯატურა, სავიოლინო შემსრულებლობა.

სიტყვა „არტიკულაცია“ ნასესხებია ენათმეცნიერებიდან. ი. ბრაუდო უწოდებს არტიკულაციას „მუსიკის გამოხატვის მდიდარ და მრავალფეროვან საშუალებას“. ის თავის წიგნში „არტიკულაცია“ „არტიკულაციის“ ტერმინის იდენტიფიცირებას ახდენს „წარმოთქმასთან, „გამოთქმასთან“ [1, 3]. ასევე განმარტავს, რომ არტიკულაცია აცალკევებს არა მხოლოდ ტონებს, არამედ მუსიკალური ნაწარმოების „...ბგერების ნაკადის...“ მთელ ქსოვილს [1, 18], უკავშირებს მას დინამიკას, რიტმიკას და ფერებს. მიუხედავად ამ კავშირებისა, არტიკულაცია დღეს უკვე შეუძლებელია განიხილებოდეს მხოლოდ შტრიხების ტექნიკის, ანუ ბგერების განცალკევების კუთხით. არტიკულაციის საკითხი დღის წესრიგში დგება მუსიკალური ნაწარმოების ყოველი ახალი ინტერპრეტაციისას. ის მდიდრდება „არტიკულაციის ინტერპრეტაციით“ როგორც ახალი ხერხების გამოყენებით, ისე ძველი ხერხების ვარიანტულობით.

ცხადია, არტიკულაციის სხვადასხვა საშუალებები არ შეიძლება განიხილებოდეს ნაწარმოების კონტექსტის მიღმა. ეს ფაქტი დაადასტურა ბევრმა თვალსაჩინო შემსრულებელმა და პედაგოგმა – ი. ბრაუდომ, ლ. აუერმა, ი. იამპოლსკიმ, გ. ნეიჰაუზმა, ა. იურიევმა და სხვ. ჩვენ დავამატებთ, რომ არტიკულაციური ხერხები ფორმირდება ეპოქის წიაღში. არტიკულაცია არის ეპოქის დამახასიათებელი „პროდუქტი“.

როგორც ვიცით, არტიკულაცია გულისხმობს ბგერებს შორის დამთავრებისა და დაწყების ხასიათს. ადგილი აქვს „დროითი სივრცის“ არსებობას. XVII ს-ის დასაწყისში მისი აღნიშვნა გამოიხატებოდა ორ ნოტს ზემოთ ლიგის სახით, რომელიც იკვრებოდა ხემის ერთი მიმართულებით, მისი შეცვლის გარეშე. არტიკულაციური ნიშნები ერთ-ერთმა პირველმა გამოიყენა გერმანელმა კომპოზიტორმა და ორგანისტმა ს. შეიდტმა

საორგანო მუსიკაში თავის „ახალ ტაბულატურაში“ (“*Tabulatura nova*”, 1624). ის იყენებდა ლიგებს. ეს სიახლე გააზრებული იყო, როგორც „მევიოლინეებისადმი მიბაძვა“. არტიკულაციის აღმნიშვნელი სისტემამ მიიღო თავისი განვითარება XVIII ს-ის ბოლოს.

არტიკულაცია იქმნება არა მხოლოდ უშუალოდ ბგერებს, არამედ მცირე ფრაზებს შორითაც. ის წარმოადგენს სტილის ერთგვარ ენას, რომლითაც მუსიკა მეტყველებს. აქ ორი მომენტი გასათვალისწინებელი: 1. აღნიშნული ენის შესაბამისი მეტყველება (გაჟღერება); 2. ამ ენის ნოტებში ფიქსირების სტილისტიკა. იბადება კითხვა: არტიკულაციის რომელი ელემენტები აღნიშნება ნოტებში და რომელი იღებს საშემსრულებლო კანონის სახეს უშუალოდ შესრულებისას? ორნამენტის ემბლემატიკა, ანუ „სიტყვების მარაგი“ საერთოა მუსიკოსთა ყველა თაობისთვის, ხოლო ამ ლექსიკონის „გადმოთარგმნა“ გარკვეული ეპოქის შესაბამისად, განსხვავებულია.

ბაროკოს ეპოქის ფარგლებში ჯ. თარლინგი გვთავაზობს ორ ბგერათა შორის არტიკულაციის მიღებულ, დაკანონებულ ვარიანტს¹ (აქ არტიკულაცია წარმოდგენილია კონკრეტულად ორი ბგერის განცალკევების მხრივ): 1. ტაქტის ძლიერი დროის წინ; 2. ფრაზის ყველაზე მთავარ წერტილში, წარმოდგენილი ნოტის სახით, გამეორებული ფიგურის სახეშეცვლილი ვარიანტი ან შეწყვეტილი კადანსი; 3. თემის დაწყების წინ; 4. კადანსის მერე ან ახალი მუსიკალური მასალის წინ, რომელიც მას მოყვება; 5. გრძელი ნოტის წინ; 6. გამახვილებული აკორდის წინ; 7. აპოჯიატურის ან სხვა რომელიმე გამომსახველი ორნამენტის წინ; 8. ლიგებს შორის; 8. წერტილიანი ნოტის შემდეგ და მოკლე ნოტის წინ, რომელიც წერტილიანს მოჰყვება (განსაკუთრებით შესრულების ფრანგულ სტილს ეხება, სადაც უხვადაა გამოყენებული პუნქტირული რიტმი). ამ ბოლო ვარიანტის არტიკულაციაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ არტიკულაცია უნდა მოვახდინოთ სწორედ წერტილიან და მიყოლებულ მოკლე ნოტს შორის და არა პირიქით – მოკლესა და გრძელს შორის, რაც შეიძლება მიღწეულ იქნას ხემის მიმართულების გამოცვლით.

როგორ ავაჟღეროთ ზემოთაღნიშნული არტიკულაცია პრაქტიკულად? ალბათ ნებისმიერ თანამედროვე მევიოლინეს გაუჩნდება სკეპტიკური დამოკიდებულება ამასთან მიმართებაში, რადგან დღევანდელ საშემსრულებლო პრაქტიკაში მსგავსი არტიკულირებისას არ იბადება კითხვა “როგორ?”. მარჯვენა ხელი (საჭიროების შემთხვევაში მარცხენაც) თავისით აკეთებს საჭირო “სხეულში გამჯდარ” მოძრაობებს. საქმე იმაშია, რომ საუკუნეების წინ შემსრულებლობაში ჩამოყალიბებულმა ელემენტებმა (თუნდაც გარკვეული მოძრაობების სახით) ჩვენამდე მოაღწიეს და განვითარდნენ თანამედროვე საშემსრულებლო პრაქტიკაში. ბაროკოს მიმართებაში კი აღნიშნული საკითხი მეტად სათუთია და ყოველი ნიუანსის ძალიან ზუსტ გათვლას ითხოვს.

თანამედროვესთან შედარებით, ბაროკოს ხემით, მისი აღნაგობისა და წონის გამო, უფრო ადვილია არტიკულირება, სიმზე დადებული ხემით ბგერის არტიკულირებული წარმოება. ის უფრო მძიმეა და ნაკლებად მოქნილი. ამიტომ ხემის მეტი “კბენაა” საჭირო, განსაკუთრებით ცოცხალი ხასიათის მუსიკის, ხოლო ნელი მუსიკის დიდი გრძლიობის ნოტებზე შესრულებისას ხემისთვის მეტი სიმძიმის მიცემაა საჭირო.

¹ Tarling J., *Baroque String Playing for ingenious learners*. UK: Corda Music. 2000, 2001, p. 15

თუ შევხედავთ არტიკულაციის პრობლემატიკას ფრაზირების და მხატვრული ინტონაციის კუთხით, მივიღებთ *ორნამენტს*. ბაროკოს ეპოქის ესთეტიკა მიგვანიშნებს მდიდარი ორნამენტის არსებობაზე. ორნამენტები შეიძლება მინიშნებული იყოს სანოტო ტექსტში კომპოზიტორის მიერ ან გათვლილი იყოს შემსრულებლის ფანტაზიაზე. ბოლო შემთხვევაში შემსრულებელს აკისრია ორნამენტის ტიპისა და ნაწარმოებში გამოყენების ადგილის არჩევა სტილისა და რიტორიკული მნიშვნელობის შესაბამისად.

ორნამენტები, როგორც ამოწერილი, ისე არაფიქსირებული, მიუხედავად გარკვეული კანონზომიერებისა, უნდა გამოირჩეოდეს ინტერპრეტაციის თავისუფლებით. ორნამენტის შესახებ არსებობს განახლებული XVII-XVIII სს-ის მრავალრიცხოვანი ლიტერატურა facsimile-ს ან თანამედროვე რედაქციის სახით². იმ დროისთვის ჩამოყალიბებული კანონებისა და მოყვანილი მაგალითების შესწავლის საფუძველზე შეიძლება განისაზღვროს, თუ რას წარმოადგენდა ორნამენტი.

ორნამენტის სახეობებია: ტრელი, გრუპეტო, აჩაკატურა, აპოჯატურა, მორდენტი, პორტამენტო, ლეგატო, აქცენტი, გლისანდო, ვიბრატო, ტრემოლო და სხვა. სხვადასხვა ეპოქაში ყველა ჩამოთვლილი ორნამენტი აღინიშნებოდა ერთნაირად, ხოლო მათი მნიშვნელობა და ინტერპრეტაცია ამ კუთხით განსხვავდებოდა.

ბაროკოს ეპოქაში, რომლის საზღვრები საკმაოდ დიდ დროს მონაკვეთს მოიცავს, შეიქმნა მუსიკალური ენის გამომსახველი „შტამპები“, რომლებიც ეპოქის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს და ძირითად მახასიათებელ ნიშანს, ემბლემას წარმოადგენდა. შემსრულებლობაში მთელი ეპოქის მახასიათებელი სტილი განისაზღვრება სწორედ ამ ელემენტების ერთობლიობით. ლიგა და აპოჯატურა იმ დროის მუსიკალური ენის ერთ-ერთი მთავარი და მნიშვნელოვანი ელემენტებია.

მაგალითისთვის შევჩერდებით *აპოჯატურაზე*. აპოჯატურა აღინიშნება პატარა მერვედი ან მეთექვსმეტედი ნოტით. როგორი სახითაც არ უნდა იყოს აღნიშნული აპოჯატურა ნოტებში, ი. ი. კვანცისა [2] და ვ. ფ. ე. ბახის [3] თეორიის თანახმად, ის ძირითადი გრძელი ნოტის შემთხვევაში მისი გრძლიობის ნახევარს (წერტილიანი ნოტის ორ-მესამედს) იკავებს (იხ. დანართი, მაგ. N 1 ა, ბ). აპოჯატურის ნოტი აუცილებლად ლიგირებული უნდა იყოს ძირითად ნოტთან. ის უნდა ჟღერდეს „გამობერილად“, „მომრგვალებულად“ (crescendo, diminuendo) იქ, სადაც დრო იძლევა ამის საშუალებას. იქედან გამომდინარე, რომ ჩვენ გათვლა გვაქვს თანამედროვე ინსტრუმენტზე შესაბამისი აღჭურვილობით, კერძოდ ლითონის სიმებზე, აპოჯატურას ეს თვისება უნდა გავაძლიეროთ სიმების სპეციფიკის გამო. ბაროკოს ხემით ნაწლავის სიმზე ოდნავი დაწოლის, ანუ crescendo-ს შესრულებისას ბგერა უფრო ეფექტურად „იბერება“, ვიდრე ლითონის სიმზე თანამედროვე ხემით, რადგან ის ბევრად უფრო რბილია. ამიტომ „რელიეფურობის“ ეს ეფექტი უნდა იყოს გამახვილებული, გაძლიერებული.

ისეთ შემთხვევაში, სადაც ორმეოთხედიან ტაქტში პირველ მეოთხედიან ნოტს წინ წვრილი ნოტი უძღვის (აპოჯატურა) და ტაქტის მეორე მეოთხედზე პაუზაა, დასაშვებია, რომ შესრულებისას აპოჯატურის ნოტი გადაიზარდოს ერთი მეოთხედის

² D. Ortiz (1553), G. Caccini (1602), C. Simpson (1659), M. Marais (1686), J. Rousseau (1687), S.-Lambert (1702), F. Couperin (1717), J.-F. Rameau (1724), M. Corrette (1738, 1782), F. Geminiani (1751), J. J. Quantz (1752), C. P. E. Bach (1753).

გრძლიობამდე და პაუზის ადგილი დაიკავოს ძირითადად გამოწერილმა მეოთხედმა. ასეთ აპოჯატურას გრძელი აპოჯატურა ჰქვია (იხ. მაგ. N 2). აპოჯატურას დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა მისი დისონანსზე დაყრდნობა. შესაძლებელია, უკვე არსებულ აპოჯატურას ჰქონდეს დამატებული ფორშლაგი. მაშინ ეს ფორშლაგი აღებული უნდა იყოს ბანის ალების წინ, რათა ხელი არ შეუშალოს დისონანსს, შექნილს აპოჯატურისა და ბანს შორის (იხ. მაგ. N 3 ა, ბ, გ). ფრანგულ მუსიკაში ტრელის გალამაზება კადანსში სწორედ აპოჯატურის სახით ხდება. ანუ, ტრელის პირველი ნოტი გარდაიქმნება აპოჯატურად. ამ შემთხვევაში ი. ი. კვანცი და ლ. მოცარტი გვთავაზობენ აპოჯატურის ხემის ქვევითა მიმართულებაზე მოხვედრას [2, 99].

იგივეს ვერ ვიტყვით *აჩაკატურის* შესრულების მანერაზე. აჩაკატურა - იგივე, მოკლე აპოჯატურა, ძირითადად აღინიშნება მერვედი გრძლიობის გადახაზული ნოტით, რომელიც წინ უძღვის მთავარ ნოტს. ის შეიძლება დაკრული იყოს როგორც ბანთან ერთად, ისე ბანის ალების წინ. ასევე, წვრილი ნოტა აიღება როგორც მოკლედ, ისე შედარებით უფრო გრძლად. აპოჯატურისგან განსხვავებით, აჩაკატურას არ აქვს ჰარმონიული ფუნქცია. როგორც ფრანგ კლავესინისტებთან განვითარებული ორნამენტის რიგი სახეობებისა, აჩაკატურა ავსებს, ალამაზებს მუსიკალურ ქსოვილს მხოლოდ მელოდიური კუთხით (იხ. მაგ. N 4 ა, ბ). მნიშვნელოვანია აჩაკატურის ნოტის მარცხენა ხელის თითის ენერგიული, არტიკულირებული მოძრაობა, ასევე ხემის პატარა მონაკვეთით მისი მკაფიოდ გატარება.

ეპოქის ორნამენტის მეორე მახასიათებელია *ლიგა*. ამ შემთხვევაში ვეხებით მხოლოდ ხემზე შესრულებულ ლიგას.

ლიგას ხემზე ვხვდებით XVI ს-დან. დიეგო ორტისი³ აღნიშნავს, რომ პრაქტიკულად ლიგის შესრულება უფრო ადვილია, ვიდრე თეორიულად განმარტება. ის ასევე ხსნის, რომ ტაქტში არსებული სამი მეოთხედი გრძლიობის შემთხვევაში არტიკულირებული უნდა იყოს მხოლოდ პირველი მათგანი, დანარჩენები კი დაიკვრება ხემის იგივე მიმართულებით, ანუ ლიგაზე [4].

პიერ ფრანჩესკო თოზი⁴ ასე ხსნის ლიგას: „პირველი ნოტი არის ყველა დანარჩენის წამყვანი, ის არის დამაკავშირებელი და გამოირჩევა მოძრაობის თანმიმდევრულობით, რაც სიმღერაში გარკვეულ დაცურების, მდორე მოძრაობის იმიტაციას ახდენს. ამ ერთეულს ლიგა ჰქვია.“ [5]. ლიგა - არტიკულაციის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია. ბაროკოს მუსიკალურ მეტყველებაში არსებობდა გარკვეული კანონები, რომელთა დაცვა ევალებოდა ყოველ მუსიკოსს. არსებობს ფაქტურულ-აპლიკატურული და ფაქტურულ-არტიკულაციური სტერეოტიპები, რომლებიც შეიძლება არც იყოს მითითებული ხელნაწერ ორიგინალში, მაგრამ იგულისხმებოდეს ნაწარმოების სტილიდან გამომდინარე. ლ. მოცარტი აღნიშნავს, რომ არა მხოლოდ ის ლიგა უნდა იქნას შესწავლილი, რომელიც აღნიშნულია ნოტებში, არამედ ისიც, რომელიც საერთოდ არ არის მითითებული, მაგრამ იგულისხმება. მუსიკოსი ვალდებულია იცოდეს, როგორ და სად დასვას ლიგა ნაწარმოების ხასიათიდან გამომდინარე [6]. ი. ი. კვანცი XVIII ს-ში მიუთითებს ლიგის *diminuendo*-სთან იდენტურობაზე - იმ შემთხვევაში, სადაც ორი მიყოლებული მერვედი ლიგის ქვემ

³ ესპანელი კომპოზიტორი, გამბისტი და მუსიკისმცოდნე (1510-1570).

⁴ იტალიელი მომღერალი-კასტრატო, კომპოზიტორი და მუსიკისმცოდნე (1653-1732).

არის, მეორე უფრო რბილად აიღება, ვიდრე პირველი [7].

აღნიშნული მოსაზრებებიდან და ძველებური ხემის აღნაგობიდან გამომდინარე, ლიგის ქვეშ არსებული რამოდენიმე ნოტის შემთხვევაში პირველი მათგანი საყრდენია, დანარჩენი მომდევნო – მისგან წარმოებული. აქედან, საწყისი ნოტი (ნოტები) იკვრება უფრო ღრმა ბგერით, დანარჩენი ნოტები – ლიგის ბოლოსკენ ნიუანსით იკლებს (*diminuendo*).

როდესაც ლიგის ქვეშ რამოდენიმე ნოტია, შესაძლებელია მათი ორნაირად შესრულება; ეს დამოკიდებულია ნოტების მიყოლებულ და მათი ნახტომით სვლაზე. ასეთ შემთხვევაში ჯ. ტარტინი და ლ. მოცარტი წერენ, რომ ნოტების თანმიმდევრულად (ტონების ან ნახევარტონების) აღმავალი და დაღმავალი მიმართულება უნდა აღებულ იქნას ერთი მიმართულებით მოძრავი ხემით, ანუ ლიგაზე, ხოლო უფრო დიდ ინტერვალზე ნახტომის შემთხვევაში ხემის მიმართულება უნდა შეიცვალოს [8] (იხ. მაგ. N 5, 6, 7).

ი. ბრაუდო აღნიშნავს ვიწრო ინტერვალების ლიგირებულად და ფართე ინტერვალების ცალ-ცალკე დაკვრაზე [1, 28?]. ის აკონკრეტებს, რომ არტიკულაციის ეს ორივე ხერხი ერთმანეთზე არის დამოკიდებული, რომ ინტერვალების სიდიდე შედარებით ხასიათს ატარებს. მაგალითად, ტერციებით სვლა შეიძლება უფრო დიდი ინტერვალების ნაბიჯებად ჩაითვალოს და შესრულდეს არტიკულირებულად ცალკე, თუ მას სეკუნდური სვლა ენაცვლება. და პირიქით; თუ კომბინირება ხდება ტერციაზე უფრო დიდ ინტერვალთან, ის (ტერცია) ჩაითვლება ვიწროდ და შესაბამისად იქნება ლიგირებული ან ცალკე (სხვადასხვა მიმართულებით) ხემით აღებული, მაგრამ ერთმანეთთან უფრო გადაბმული. თანმიმდევრობა, განაწილებული მუსიკალური ბგერების რამოდენიმე ლიგის ქვეშ, შემსრულებლისაგან დიდ ყურადღებას ითხოვს. ნელ მუსიკაში ასეთი ლიგები “ფრაზირებულ არტიკულაციას” უფრო მეტად ქმნიან, ვიდრე ცალკეული ბგერების არტიკულაციას; ხოლო სწრაფი მოძრაობის დროს არტიკულაცია უშუალოდ ამ ლიგებს შორის იქმნება (ამ შემთხვევაში იგულისხმება ლიგების ერთმანეთისაგან განცალკევება და არა ლიგაში მოხვედრილი ნოტების ცალ-ცალკე გამოკვეთა). მუსიკის ნელი მოძრაობისას შემსრულებელმა ასეთი ლიგები ნაკლებად უნდა გააცალკევოს ერთმანეთისაგან ხემის გაჩერებით, ან ეს გაჩერება უნდა იყოს მინიმალური და ხემის მიმართულება შეიცვალოს რბილად. ხოლო სწრაფ ტემპში დროითი მანძილი ლიგებს შორის უნდა გაიზარდოს. ასე დაჯგუფებული ლიგა იძენს შედარებით უფრო გამოკვეთილ ფორმას და ხელს უწყობს მოძრავი ხასიათის მუსიკის ფრაზის აგებას. რასაკვირველია, ნოტების შეერთების ტექნიკა იწვევს შტრიხების ვარიანტულობასაც, მაგრამ ამჟამად ჩვენი კვლევის ინტერესს შტრიხების სიმრავლე არ წარმოადგენს.

ბაროკოს ხემის სხვადასხვა მიმართულებით გატარება თავისთავად გულისხმობს უფრო მკვეთრ არტიკულირებას. ეს ხემი არ არის იმდენად გაღუნული და მიმართულების ცვლის დროს უფრო უხეშ, ანუ მეტად არტიკულირებულ ჟღერადობას იძლევა. ტურტის თანამედროვე ხემი მიმართულების ცვლის დროს უფრო რბილია, მიყოლებულ ლიგირებულ ნოტებზე შესაძლებელია მისი უფრო მეტი „დაწოლა“, „სიმში გატარება“, ხოლო ყოველი მიმართულებით ცალ-ცალკე გატარებული ხემი მოძრაობის ბოლოს მეტად უნდა მოიხსნას ჰაერში. უმეტეს შემთხვევაში ასეთი არტიკულაციისას ჩვენ ვთავაზობთ ხემის შუა და ქვედა ნაწილში დარჩენას, რადგან აქ ხემი უფრო მეტად ემორჩილება მარჯვენა ხელს. ხემის ქვედა ნაწილში უფრო ადვილია მისი მართვა და, შესაბამისად, მეტი ნიუანსის გამოკვეთა შესაძლებელი. ყოველივე ამასთან კავშირში

შემსრულებელმა ყურადღებით უნდა შეისწავლოს არა მხოლოდ ეპოქის სტილისტიკა, არამედ ცალკეული კომპოზიტორის სანოტო ტექსტის ნოტაციის სტილი, ხელწერა. ზოგი კომპოზიტორი ნოტების ერთნაირი ფაქტურული დაჯგუფების შემთხვევაში ლიგას წერდა მხოლოდ ბგერების საწყისი რამოდენიმე ჯგუფისთვის, დანარჩენი გულისხმობდა ანალოგიურ არტიკულაციას ფაქტურის შემდეგ შეცვლამდე (იხ. მაგ. N 8 ა, ბ).

განსხვავებულია ლიგის ფიქსირების პრინციპი იოჰან სებასტიან ბახთან. ი. ს. ბახი კომპოზიტორია, რომელიც სრულად აფიქსირებდა მისთვის სასურველ ლიგებს (იხ. მაგ. N 9).

ზოგ შემთხვევაში ლიგა იძენს უბრალოდ ორნამენტის სახეს. მაგალითად, ფრანგულ მუსიკაში ლიგა ძირითადად ორნამენტის გამთლიანების მიზნით გამოიყენება (იხ. მაგ. N 10).

იტალიელიურ მუსიკაში ლიგა ხშირად ხელს უწყობს დინამიკის კონტრასტს და ქმნის ვირტუოზულ ხასიათს. მაგალითად, თუ forte-ს ნიუანსში პასაჟი დაწერილია ცალკე ხემით დასაკრავად, გამეორებისას piano-ზე იგივე პასაჟი დაიკვრება ლიგირებული ხემით (იხ. მაგ. N 11).

სხვადასხვა ეპოქის დამახასიათებელ ნიშნებთან ერთად იცვლება ლიგის დატვირთვაც. დღევანდელი ლიგის გაგება განსხვავებულია. სამი საუკუნის წინ ის გამოიყურებოდა შემდეგნაირად: მას ძირითადად ჰქონდა პირველი საყრდენი ნოტის (ან ნოტების) და მისგან წარმოებული დანარჩენი ნოტების კონსტრუქცია. ორი საუკუნის შემდეგ ლიგა უკვე თანაბრად აერთიანებს ნოტებს ბგერის ერთ საერთო ხანგრძლივობაში – ჟღერადობის ერთიან განვითარებაში. აქ უკვე ლიგა არ ასახავს ორნამენტს, ის აერთიანებს ნოტებს ერთიან ხაზში. თუ ბაროკოს ეპოქაში ლიგა უმეტეს შემთხვევაში წარმოადგენდა ორნამენტს, ესთეტიკის შემდგომი განვითარებისას მან დაკარგა თავისი „სუბიექტურობა“ და მიიღო მუსიკალური ფრაზირების „ობიექტის“ სახე.

ლიგაში ნებისმიერი ნოტი შეიძლება განვითარდეს crescendo-ზე ან შესუსტდეს diminuendo-ზე. ამის ფიზიკურად ადვილად და ბუნებრივად შესრულებას ხელი შეუწყობს ტურტის გრძელმა განვითარებულმა ხემმა.

ამგვარად, ზემოთაღნიშნული მოსაზრებების საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ლიგა და აპოჯატურა ბაროკოს ეპოქაში არტიკულაციის უმნიშვნელოვანესი საშუალებაა, რომელიც სრულიად თავისუფლად შესაძლებელია აჟღერდეს თანამედროვე ხემის გამოყენებით. ამის წინაპირობა დაცული იყოს ბაროკოს ეპოქის ესთეტიკურ და საშემსრულებლო „სტანდარტებში“ ისევე, როგორც ბაროკოსაგან განსხვავებული თანამედროვე ხემის სპეციფიკა.

იმისთვის, რომ ბაროკოს ეპოქის მუსიკალურ ნაწარმოებს შევუნარჩუნოთ მისი სტილური სახე, აუცილებელია საავტორო ტექსტის დაცვა. რასაკვირველია, დროთა განმავლობაში მუსიკალური ესთეტიკის განვითარებასთან ერთად ამ ტექსტთან შეხების წერტილი, მისი სტილის ფარგლებში წაკითხვის უნარი საშემსრულებლო კუთხით იცვლებოდა და საბოლოო ჯამში მიიღო განსხვავებული ხასიათი. ბაროკოს ეპოქის ესთეტიკიდან და იმ პერიოდის ინსტრუმენტული არსენალიდან გამომდინარე მაინც რჩება შესაძლებელი მუსიკალური ნაწარმოების ავთენტურ ჟღერადობასთან მიახლოება შემსრულებლობის ტექნიკური შესაძლებლობების გამოყენებით.

გასათვალისწინებელია, რომ დედნის ტექსტის შესრულება ხდება ჩვენთვის

თანამედროვე, ანუ ბაროკოს ეპოქის სახემეცვლილი ინსტრუმენტებით. თანამედროვეობა გვაძლევს ინსტრუმენტების არჩევანის საშუალებას: ინსტრუმენტალისტების ერთი ნაწილი ამჯობინებს მათ წარმოდგენაში ავთენტურ ჟღერადობასთან მაქსიმალურად მიახლოებას, რომელიც გულისხმობს არა მხოლოდ ნაწარმოების „ბაროკოსეულად“ წარდგენას და ავთენტური საშემსრულებლო ხერხების გამოყენებას, არამედ დღეს არსებულ ძველებურ ინსტრუმენტებზე დაკვრასაც. მუსიკოსების მეორე ჯგუფი ითვალისწინებს ბაროკოსთვის დამახასიათებელ ყველა ელემენტს, მაგრამ მსმენელის წინაშე წარსდგება ბაროკოსთვის უცხო და ჩვენი ყურისთვის ჩვეული თანამედროვე ინსტრუმენტებით. ინსტრუმენტების ამ ტიპს ჩვენ, შემსრულებლები ასევე ვიყენებთ ნებისმიერი სხვა ეპოქის მუსიკის ასაქლერებლად.

სამი საუკუნის განმავლობაში ერთი და იგივე ნაწარმოების რამოდენიმე განსხვავებული რედაქცია გაჩნდა. ხშირად რედაქტორები თავისებურად ასაბუთებენ არა მარტო შტრიხების, არამედ ალტერაციის ნიშნების კორექტირებას, რაც გულისხმობდა ჰარმონიის ცვლას, ანუ მთელი ნაწარმოების საფუძვლიან გარდაქმნა-გარდასახვას, ხანდახან კი „დამახინჯებას“. იცვლებოდა ასევე ნოტების გრძლიობაც. ეს ყველაფერი არღვევს ნაწარმოების სტილს. შტრიხებისა და არტიკულაციის სახეცვლა და განდევნა ტექსტიდან გამოწვეული იყო ნაწარმოების შექმნის დროს არსებული ინსტრუმენტების სახეცვლით, კერძოდ, ფრანგული და გერმანული სკოლებისთვის დამახასიათებელი მეტად დაწოლილი ხემით.

ბაროკოს ეპოქის მუსიკალური მასალა ცნობილია შესრულების გარკვეული თავისუფლებით. აქ იგულისხმება ბაროკოს ეპოქის ნაწარმოების თავისუფალი შესრულებისას სანოტო ტექსტის დაცვა. მაგალითად, იმ დროის კომპოზიტორები არ ამოწერდნენ ორნამენტებს ნოტებში, რათა ამ სათუთი მუსიკალური ელემენტის სანოტო ფურცელზე „გადატანას“ არ დაემახინჯებინა მისი იმპროვიზაციული ბუნება. რედაქტორები ხშირად ამატებენ, აფიქსირებენ და ამით გარკვეულწილად „აწესებენ“ ორნამენტის ამა თუ იმ ნიუანსს. ე. წ. „რედაქცია“, ანუ „მუსიკალური მართლწერა“ ბაროკოს ეპოქის ნაწარმოებში ნიშნავს ნაწარმოების რომელიმე მუსიკოსის მიერ შემოთავაზებულ ინტერპრეტაციას, რომელიც ორთოგრაფიულად არის დაფიქსირებული. ის წარმოადგენს ერთგვარ საინტერპრეტაციო იმპროვიზაციას, რაც ასე ძლიერ ახასიათებს ამ ეპოქას. ამით რედაქტორი თავისდა უნებლიედ ნაწარმოების განსხვავებულ შემოქმედებით გააზრებას უღობავს გზას.

ამგვარად, ორნამენტიკა და არტიკულაცია გამოდიან ბაროკოს ეპოქის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებელ ელემენტებად. კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, რომ აღნიშნულ ეპოქაში არტიკულაციის ზოგი ელემენტი ფიქსირდებოდა ნოტებში და ზოგიც იბადებოდა უშუალოდ შესრულების დროს. ორნამენტიკის მრავალ სახეობთა შორის სტატიაში ყურადღება გავამახვილეთ ლიგასა და აპოჯატურაზე. ბაროკოს დროინდელი ჩვენამდე მოღწეული თეორიებისა და კანონების შესწავლის შედეგად გამოიკვეთა თუ როგორ სრულდებოდა ეს ორნამენტები მაშინ, და როგორ შეიძლება მათი გამოყენება ბაროკოს რეპეტუარის შესრულებისას დღეს, თანამედროვე ვიოლინოსა და ხემის გამოყენებით. ჩვენს მიერ მოწოდებული რეკომენდაციები ხელს შეუწყობს მევიოლინეს მსმენელის წინაშე უკეთესად ააქლეროს ბაროკოს ეპოქის მუსიკა.

დაწართი

მავ. N 1:

ს) Quantz (1752) tr. Reilly, p. 95



ბ) Tartini, Traité des Agrements de la Musique (1771) tr. Jacobi, p. 67



მავ. N 2: Quantz (1752)



მავ. N 3:

ს) Quantz (1752)



ბ) Leopold Mozart (1756)



გ) Leopold Mozart (1756)



მაგ. N 4:

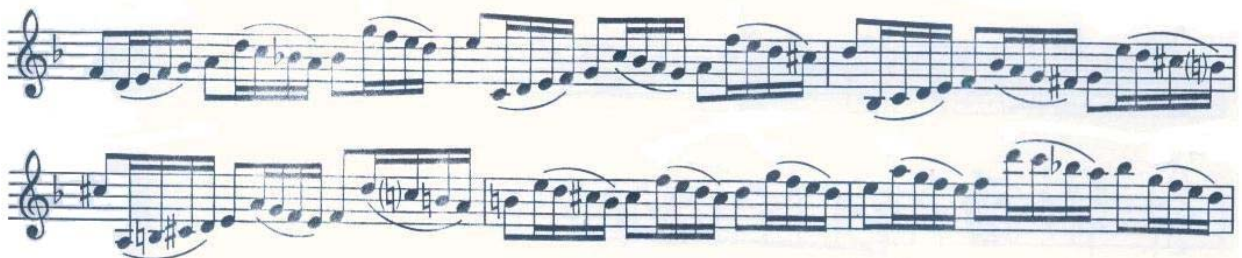
ა) ჟ.-მ. ლეკლერ, სონატა ვიოლინოსა და კლავირისათვის op. 9 N 7 G dur, I ნაწ.



ბ) ჯ. ტარტინი, სონატა ვიოლინოსა და კლავირისათვის d moll, II ნაწ.



მაგ. N 5: ფ. ვერაჩინი, სონატა ვიოლინოსა და კლავირისათვის op. 2 N 12 d moll, I ნაწ.



მაგ. N 6: ფ. ვერაჩინი, სონატა ვიოლინოსა და კლავირისათვის op. 2 N 12 d moll,
I ნაწ.

მაგ. N 7: ფ. ვერაჩინი, სონატა ვიოლინოსა და კლავირისათვის op. 2 N 12 d moll,
I ნაწ.

მაგ. N 8: ფ. ჯემინიანი, სონატა ვიოლინოსა და კლავირისათვის op. 4 N 3 C dur,
II ნაწ.

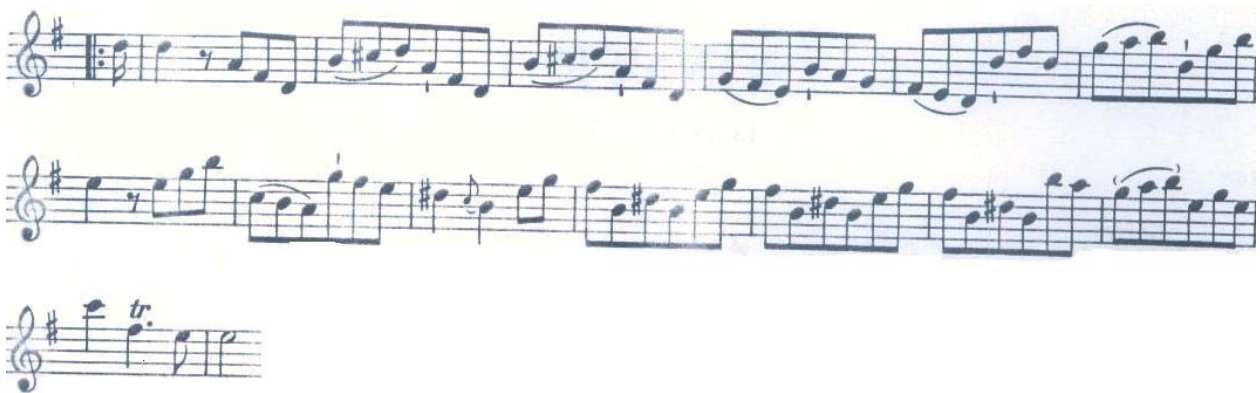
ა)

ბ)

მაგ. N 9: ი. ს. ბახი, სონატა ვიოლინოსა და კლავირისათვის N 4 c moll, IV ნაწ.



მაგ. N 10: ჟ. ობერი, სონატა ვიოლინოსა და კლავირისათვის op. 5 N 4 G dur, I ნაწ.



მაგ. N 11: პ. ლოკატელი, სონატა N 5 op. 6 c moll, II ნაწ.



გამოყენებული ლიტერატურა

1. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Лен. 1961
2. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (Berlin 1752; tr. E. R. Reilly as *On Playing the Flute*, London & New York, 1966), *ibid.*, p. 95
ციტირებული Tarling J., *Baroque String Playing for ingenious learners*. UK: Corda Music. 2000, 2001, p. 51-ის მიხედვით
3. Bach C. F. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (Berlin, pt. 1, 1753, pt. 2, 1762, tr. & ed. W. J. Mitchell, New York, 1949), p. 90 ციტირებული Tarling J., *Baroque String Playing for ingenious learners*. UK: Corda Music. 2000, 2001, p. 51-ის მიხედვით
4. Ortiz D. Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generous de [untos de la Musica de Violones (Rome. 1553. Kasse 1936), tr. Gammie. Ian, p. 4. ციტირებული Tarling J. *Baroque String Playing for ingenious learners*. UK: Corda Music. 2000, 2001, p. 142-ის მიხედვით
5. Tosi P. F. Opinioni de' cantor antichi e moderni (Bologna, 1723), tr. J. E. Galliard as *Observations on the Florid Song* (London 1743; facs. 1967), p. 53. ციტირებული Tarling J. *Baroque String Playing for ingenious learners*. UK: Corda Music. 2000, 2001, p. 142-ის მიხედვით
6. Mozart L. Versuch einer gründlichen Violinschule (Augsburg. 1756, Eng.tr. E. Knocker. London. 1948), p. 220. ციტირებული Tarling J. *Baroque String Playing for ingenious learners*. UK: Corda Music. 2000, 2001, p. 142-ის მიხედვით
7. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (Berlin 1752, tr. E. R. Reilly as *On Plaing the Flute*. London & New York. 1966), p. 218. ციტირებული Tarling J. *Baroque String Playing for ingenious learners*. UK: Corda Music. 2000, 2001, p. 142-ის მიხედვით
8. Tartini G. Trarté des Agréments de la Musique (Fr. tr. P. Denis 1771, Eng. tr. ed. E. R. Jacobi. Celle & New York. 1961), p. 57. ციტირებული Tarling J. *Baroque String Playing for ingenious learners*. UK: Corda Music. 2000, 2001, p. 143-ის მიხედვით

Article received: 2013-12-05