

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

მარიანა ალექსანდრეს ასული ასრივა

**ბაროკოს ეპოქის სავიოლინო
შემსრულებლობის ფობიერთი ასპექტი**

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის – 0805

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი
დისერტაციის

ა გ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

თბილისი, 2014 წელი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი **მარინა ქავთარაძე**

კონსულტანტი:

მაგდა უპილავა

ექსპერტი:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ნიკოლოზ ტორთელიძე

დისერტაციის დაცვა შედგება 2014 წლის 26 აპრილს, 12 სთ-ზე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე №3.

მისამართი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია,
გრიბოედოვის ქ. №8-10, IV სართული, აუდიტორია № 421.

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

სადისერტაციო საბჭოს სწავლული მდივანი

მაია ვირსალაძე

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი,
ასოც. პროფესორი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

ბაროკოს ხელოვნებამ ყველა დარგში შედეგები დაგვიტოვა და რაც უფრო მეტად ვშორდებით მის ეპოქას, მით მეტია მისდამი ინტერესი. ბაროკოს სტილში შექმნილმა მუსიკალურმა ნაწარმოებებმა შეისრუტა თავის თავში ეპოქის „სურნელი“; თანამედროვე მსმენელი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს ბაროკოს მუსიკის მიმართ. ამის მიზეზი შესაძლოა იმ ელემენტთა სიმრავლე და მრავალფეროვნებაა, რომელიც ბაროკოს ეპოქის მუსიკალურ სახეს აყალიბებს.

ჩვენი სადისერტაციო შრომა მოტივირებულია ბაროკოს ეპოქის მუსიკის ამ სპეციფიკის ადეკვატური საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის აუცილებლობით. პრობლემა მდგომარეობს იმაში, თუ როგორ მოვახერხოთ ამ მუსიკის გაცოცხლება თანამედროვე ინსტრუმენტებით, ჩვენს საკონცერტო დარბაზებში ისე, რომ შევინარჩუნოთ ბაროკოს მუსიკის ესთეტიკა და სტილისტიკა.

დროთა განმავლობაში განვითარება განიცადეს არა მარტო ინსტრუმენტებმა და დარბაზის აკუსტიკამ, რის შედეგადაც გაჩნდა ახალი ტექნიკური შესაძლებლობები, არამედ შეიცვალა თავად მსმენელიც. რა თქმა უნდა, დღეს, იმ მუსიკის მოსმენისას, რომელიც შეიქმნა სამი, ოთხი საუკუნის წინ, მსმენელი ვერ უარყოფს კლასიციზმისა და რომანტიზმის, აგრეთვე XX საუკუნეში დაგროვილ სმენით გამოცდილებას. აღნიშნული საკითხის განხილვისას მხედველობაშია მისაღები, აგრეთვე, მუსიკალური შემოქმედების აღქმის ფსიქოლოგიაც. უნდა აღინიშნოს, რომ მსმენელთა დიდი ნაწილის გემოვნება ცვალებადია. შემსრულებლის მიერ წარმოდგენილი ერთი პროგრამა სხვადასხვა მსმენელში შეიძლება სრულიად განსხვავებულ ემოციებს იწვევდეს, ისე როგორც ერთი და

იგივე რეპერტუარი სხვადასხვა ინტერპრეტაციით განსხვავებულ ემოციასა და აზრს ბადებს. აღნიშნული განსაკუთრებით ბაროკოს ეპოქის მუსიკას ეხება.

სადისერტაციო ნაშრომის *მიზანია* იმის შესწავლა, თუ როგორ აირეკლება ბაროკოს მუსიკის სტილური ნიშნები თანამედროვე სავიოლინო შემსრულებლობაში და როგორ შეიძლება მათი პრაქტიკული ხორცშესხმა სავიოლინო შემსრულებლობაში. ბაროკოს ეპოქა თანამედროვეობისაგან განსხვავებულ ნიშან-თვისებებს მოიცავს; ბუნებრივია, ამ თვისებების მუსიკაში გადმოსაცემად შეცვლილია საშემსრულებლო ხერხებიც. სადისერტაციო ნაშრომში კვლევის ძირითადი ამოცანაა ამ პრობლემის გადასაჭრელად პრაქტიკული გზების დასახვა. ბაროკოს ეპოქა იმდენად მდიდარია თავისი გამოვლინებებით, რომ ჩვენ არარეალურად ჩაგვთვალეთ, შევხებოდით ყველა იმ საკითხს, რაც თავს იჩენს ბაროკოს ეპოქის რეპერტუარის შემსრულებლობაში. გამოვყავით მხოლოდ რამოდენიმე ძირითადი ასპექტი. შესაბამისად, კვლევის *ამოცანებია*:

1. განხილვა იმისა, თუ რას წარმოადგენდა ბაროკოს ვიოლინო და ხემი და მათი თანამედროვე ვიოლინოსთან შედარება; რა ცვლილებები მოყვა ინსტრუმენტის სახეცვლას და როგორ აირეკლა ეს შემსრულებლობაში;

2. ვინაიდან ხემს უკავია დიდი ადგილი ტექნიკურ-საშემსრულებლო პრინციპების განხორციელებაში, სწორედ ხემის ტექნიკურ სირთულეებთან დაკავშირებული რამოდენიმე პრაქტიკულ-საშემსრულებლო ხასიათის პრობლემის დასმა და გადაჭრა (ხემის „მიმართულების პრინციპის“ გამოყენება თანამედროვე პრაქტიკაში, *messa di voce*, სინკოპირებული და პუნქტირული რიტმი, აკორდები);

3. ამ ეპოქის სანოტო ტექსტის სათანადოდ ინტერპრეტაცია. ამასთან დაკავშირებით რედაქციების ურთიერთმიმართების და არტიკულაციის მართებულად გამოყენების პრობლემა. არტიკულაციის სფეროდან ყველაზე სახასიათო – აპოჯატურის, ანაკატურის და ლიგის დახასიათება;

4. თეორიულად შესწავლილი ყველა საშემსრულებლო საკითხის პრაქტიკულად განხილვა ბაროკოს კომპოზიტორების სავიოლინო სონატების ანალიზის მაგალითზე.

ამდენად, კვლევის *ობიექტია* ბაროკოს ეპოქის ვიოლინო და მისთვის განკუთვნილი რეპერტუარი (პ. ლოკატელი – სონატა ვიოლინოსა და Continuo-სთვის № 5 op. 6, c moll; ა. კორელი – სონატა ვიოლინოსა და Continuo-სთვის № 1 op. 5, D dur; ი. ს. ბახი – სონატა სოლო ვიოლინოსათვის № 1 BWV 1001, g moll; ი. ს. ბახი სონატა ვიოლინოსა და კლავირისთვის № 3 E dur), ხოლო კვლევის *საგანს* წარმოადგენს თანამედროვე ვიოლინოთი ამ რეპერტუარის ბაროკოს სტილის ადეკვატურად შესრულება.

ნაშრომის *მეცნიერული სიახლე* მდგომარეობს უპირველეს ყოვლისა საშემსრულებლო რეკომენდაციებში, რომლებსაც თეორიული კვლევის შედეგებზე დაყრდნობით ვახორციელებთ ბაროკოს სავიოლინო რეპერტუარის საშემსრულებლო ანალიზისას, რაც ამავდროულად სადისერტაციო შრომის პრაქტიკულ ღირებულებასაც განაპირობებს. ამდენად, ჩატარებული მუშაობის შედეგად გაკეთებულია ტექნიკურ-საშემსრულებლო და პრაქტიკული ხასიათის *რეკომენდაციები*.

კვლევა ემყარება თეორიული და საშემსრულებლო საკითხების შესწავლის კომპლექსურ და კომპარატიულ *მეთოდოლოგიას*. მუშაობაში მეთოდოლოგიური ბაზა შეგვიქმნეს როგორც წმინდა თეორიულმა ნაშრომებმა (მ. ლობანოვა, ვ.

კონენი, ო. ზახაროვა, ი. ფორკელი), ისე საშემსრულებლო პრობლემატიკასთან დაკავშირებულმა შრომებმა (ფ. ჯემინიანი, ლ. მოცარტი, ი. ბრაუდო, ჟ. ლეჟენი, ე. მანცი და ა.შ.), რომელთა გაცნობა წინ უძღოდა ჩატარებულ პრაქტიკულ სამუშაოს. აღნიშნული სამუშაო მდგომარეობს ბაროკოს ვიოლინოსთვის განკუთვნილი შესწავლილი პრაქტიკული საშუალებების გადმოტანაში „ახალ“ ვიოლინოზე, თანამედროვე შემსრულებლობაში შესაბამის ცვლილებებთან გათვალისწინებით.

დისერტაციაზე მუშაობისას, გაანალიზებული ნაწარმოებების ნაწილი შესრულებული იყო ჩვენი სპეციალობის საგამოცდო პროგრამებში; ამდენად სადისერტაციო ნაშრომში წარმოდგენილი საშემსრულებლო რეკომენდაციები და რჩევები ჩვენს მიერ პრაქტიკულად არის აპრობირებული.

სადისერტაციო ნაშრომი აპრობირებულია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სიმებიანი საკრავების კათედრაზე. ***დისერტაციას აქვს როგორც თეორიული ისე პრაქტიკული მნიშვნელობა.*** ის დახმარებას გაუწევს მუსიკოს-შემსრულებლებს, კერძოდ, მევიოლინეებს და იმ ადამიანებს, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან ბაროკოს მუსიკის შესწავლის საკითხებითა და ამ ეპოქის მუსიკის შემსრულებლობით. ნაშრომი შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას „ხემიან საკრავებზე შემსრულებლობის ისტორიისა“ და „მუსიკის ისტორიის“ საღეჭციო კურსებში.

დისერტაცია მოიცავს 130 გვერდს. მისი სტრუქტურა წარმოდგენილია შესავლით, სამი თავითა და დასკვნით, ასევე გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხით და დანართით, სადაც მოცემულია სანოტო მაგალითები, სქემები და ილუსტრაციები.

ნაშრომის შინაარსი

ნაშრომის შესავალში წარმოდგენილია ბაროკოს ეპოქის მუსიკის შესრულებისადმი სპეციფიკური მიდგომისა და განხილვის აუცილებლობის პრობლემა და მისი აქტუალობა. აღნიშნულია შემსრულებლების ინტერესი ამ ეპოქის რეპერტუარის მიმართ; ასახულია კვლევის მიზანი, ამოცანები, ობიექტი და საგანი. განხილულია სამეცნიერო ლიტერატურა, რომელიც საკვლევ პრობლემას ეხება; აღნიშნულია დისერტაციის სიახლე და პრაქტიკული დანიშნულება.

ნაშრომის ძირითადი ნაწილი დაყოფილია 3 თავად და ქვეთავებად.

პირველი თავი – „ბაროკოს ეპოქის მუსიკალური ხელოვნების ძირითადი ნიშან-თვისებები“. ბაროკოს ეპოქის შემსრულებლობის პრობლემის განხილვა შეუძლებელია მისი ესთეტიკისა და სტილის ნიშნების გათვალისწინების გარეშე, რისი შესწავლის მცდელობასაც წარმოადგენს სადისერტაციო შრომის თავი. მის *I ქვეთავში* ვეცნობით ბაროკოს ესთეტიკისა და სტილის ნიშნებს. ბაროკოს ეპოქაში აზროვნებისა და პრაქტიკის ძირითადი კონცეფციები შეიძლება შემდეგნაირად განვალაგოთ: „გენერალ-ბანის ეპოქა“, ჰომოფონური სტილის განვითარება, სადაც პოლიფონური კონტრაპუნქტის გამოყენებისას გამოვლინდა მისწრაფება ჰარმონიული კონტრაპუნქტისადმი, წინა პლანზე წამოიწია „საკონცერტო სტილი“.

ბაროკო იძლევა „ძველსა და ახალს“ შორის დაპირისპირების და არჩევანის უფლებას. თითოეული ხელოვანის უფლებაა აირჩიოს ამ მხარეთაგან ერთ-ერთი, ან შეაერთოს ისინი საკუთარ შემოქმედებაში. სიახლეებით გამოწვეული ორმაგი რეაქცია ვლინდებოდა მთელი ეპოქის განმავლობაში.

მსგავსი გამოხმაურებები გვხვდებოდა აგრეთვე სავიოლინო ოჯახის ინსტრუმენტთა შეცვლისა და განვითარებასთან დაკავშირებით. მაგალითად, XVIII საუკუნის „ძველისა“ (ვიოლების) და „ახლის“ (ვიოლინოსა და ჩელოს) დაპირისპირება. აქ ვიოლინო გამოდის, როგორც „მყვირალა, მჭახე და უხეში, დამღლევი შემსრულებლისთვის“, ვიოლა – „დიდებუელი“ და „კეთილშობილი“, ხოლო ჩელო განიხილებოდა, როგორც „უბედური ღატაკი“, საცოდავი „ღარიბი მათხოვარი“. ინსტრუმენტარიუმში ეს დაპირისპირება გამოიხატება ინსტრუმენტების ოჯახის ტიპის გარდა, ასევე მათი დაჭერის ხერხის მრავალფეროვნებაში.

ხელოვნება ამიერიდან ეფუძნება წესების *რღვევის პრინციპს*. არ არსებობს საყოველთაოდ მიღებული კანონები. შეუძლებელია არსებობდეს წესები, მხოლოდ ნიჭსა და გამოცდილებას შეუძლია უხელმძღვანელოს ხელოვანს.

მუსიკალურ ბაროკოში არსებობს სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება კანონებისადმი. ერთნი (ჯოვანი არტუზი) ძველს – „სრულყოფილ ხელოვნებას“ უწოდებენ, ახალს – კატასტროფას, მშვენიერების იდეალების დაღატკ. მეორენი უარყოფენ არსებულ კანონებს, როგორც უკვე მოძველებულს. „კონტრაპუნქტის ხელოვნებას არ ძალუძს შექმნას სრულყოფილი ხელოვანი“. ამგვარი მიმდინარეობის მომხრეებს შორის იყვნენ ჯულიო კაჩინი, ჯიროლამო ფრესკობალდი და კლაუდიო მონტევერდი.

არსებობდა მესამე შეხედულებაც, რომლის ფარგლებშიც ერთმანეთს ერწყმოდა ანტიკური, შუა საუკუნეების მოსაზრებები და ახალი მიღწევები. აღნიშნული მიმდინარეობა გერმანულ მუსიკალურ ესთეტიკაში იყო წარმოდგენილი. გერმანელები არ გაყვნენ გენერალ-ბანის, „დიდუ-

ტანტიზმის დინებას“, არ უარყვეს პოლიფონიის მაღალი ხელოვნება. ისინი აფასებდნენ, მათ იზიდავდათ შუა საუკუნეების კულტურის ტრადიციულობა.

მუსიკაში „სამყაროსა და ადამიანის“ აღმოჩენა ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით გვიან – ბაროკოს ეპოქაში ხდება. ადამიანი აქ ტანჯულად, პათოსისადმი მიდრეკილად წარმოგვიდგება. თუმცა, ვნებების წარმოჩენა ბაროკოში რაციონალიზირებულია, ემორჩილება რიტორიკის წესებს, მკაცრ რეპრეზენტაციულ კანონს და ბაროკოს პოეტიკის სხვა მხარეებს.

ბაროკოს კულტურაში გაჩნდა საყოველთაო დევიზი „*inventio*“, რომელიც აღნიშნავდა „აღმოჩენას“, „გამოგონებას“. მხატვრები, მოქანდაკეები, პოეტები, მუსიკოსები საკუთარ თავს „მოდერნისტებს“ უწოდებენ. დროთა განმავლობაში ამ ტერმინის გამოყენება ტრაქტატებში აუცილებელიც კი ხდება. მუსიკოსების წინაშე დაყენებული ერთი და იგივე ახალი მიზანი სხვადასხვა გზებით შეიძლება იყოს მიღწეული. *ინვენტურობა* ბაროკოს ხელოვნების უმთავრესი მახასიათებელია ცნობიერების სხვადასხვა „დონეების“ არსებობის პირობებში. ამის მაგალითია „შექმრდილის გამოგონება ბაროკოს მუსიკაში“, ანუ კონტრასტი *piano*-სა და *forte*-ს შორის.

„*ინვენტურობა*“ და „*უცნაურობა*“ ეპოქის მუსიკალური კანონის რანგში იქნა აყვანილი. მისი ერთ-ერთი ნიმუშია ა. ვივალდის სავიოლინო კონცერტების კრებული „*La Stravaganza*“ op. 4. „უცნაურობების“ ერთ მხარეს ჰარმონია შეადგენს. ჰარმონიული „უცნაურობები“ – აგრეთვე „ახალი სტილის“ ატრიბუტად იქცა. მანიერიზმის ფარგლებში გაჩენილი ჰარმონიული „უცნაურობები“ თანდათანობით დისონანსის ემანსიპაციაში გადაიზარდა; აღნიშნული გზა ეკუთვნის ჯ. მ. ტრაბახის, ჯ. დელ ბუონოს.

ნაშრომში ხაზგასმულია ეპოქის მუსიკის შინაარსის დამოკიდებულება სიტყვაზე, გამოსახულებაზე, რომელიც თავისი მნიშვნელობით უახლოვდება *სიმბოლოს*, *ემბლემას*; ჩნდება მიდრეკილება სიმბოლიკისადმი. ბაროკოში ხშირად ვხვდებით სიმბოლოებს, რომლებიც წმინდა მუსიკალური გამომსახველობის სფეროებიდან მოდის, მაგალითად, ბახის სიმბოლიკაა „მუსიკა თვალებისთვის“ – ნოტები, რომლებიც წარმოქმნიან ჯვარს.

XVII საუკუნიდან დაწყებული ბაროკოში მწიფდება *მუსიკისა და სიტყვის* მჭიდრო კავშირი. *რიტორიკის* გამოყენება არის მუსიკალური ბაროკოს ერთ-ერთი მისწრაფება მოწესრიგებულობისაკენ. ორატორის მიერ წარმოსათქმელი სიტყვის ძიებისას მთავარია არა მოვლენები და მათი აღწერა, არამედ განსაზღვრული ემოციური ზემოქმედება მსმენელზე, ანუ მთავარია მსმენელის ადეკვატური ემოციური რეაქციის გამოწვევა. მსგავსი პრინციპები ვლინდება მუსიკაშიც.

მუსიკისა და რიტორიკის კიდევ ერთი კავშირი დახასიათებულია XVII საუკუნის გამოკვლევებში. იმ დროის მუსიკალურ თეორიაში მტკიცდება ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნა – ფუფუნება, დიდებულება (*ornatus*). რიტორიკაში ის გულისხმობდა განსაკუთრებულ კეთილხმიერებას და სახეობრიობას, რაც განასხვავებდა ჩვეულებრივ და ორატორულ საუბარს. სამკაულები (სამშვენისები), ორნამენტიკა გახდა მუსიკალური რიტორიკის ყველაზე გავრცელებული ხერხი. ბაროკოს მუსიკაში ზოგჯერ ვხვდებით „ფიგურის“ გამოყენებას, რომელიც თავისი არსით უახლოვდებოდა ორნამენტის, სამკაულის მნიშვნელობას. რიტორიკამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სემანტიკის, მუსიკალური „ლექსიკონის“ გამომუშავებაში, სადაც პირველად სრული ძალითა და სისავსით, პოეტური და ორატორული ხელოვნების მსგავსად გაიხსნა მუსიკის, როგორც გამომსახველობითი ენის შესაძლებლობები.

მუსიკალური ნაწარმოები დაკავშირებულია ადამიანურ ვნებებთან, ემოციებთან, რომლის საფუძველზე ყალიბდება *აფექტების თეორია*.

XVII საუკუნიდან, ბაროკოს ეპოქიდან დაწყებული მუსიკაში დასაბამს იღებს *სტილის ცნება* და იქმნება *ჟანრის* ახალი სახეობები.

მოკლე ისტორიული ექსკურსით *პირველი თავის II ქვეთავში* ასახულია საოპერო შემოქმედების ზოგიერთი ასპექტის გაველენა ბაროკოს სავიოლინო მუსიკის ფორმირებაზე. ფლორენციაში *ოპერის შექმნას* XVII ს. (1597-1600 წ.წ.) მოჰყვა მუსიკალურ კულტურაში მთელი რიგი მნიშვნელოვანი ცვლილებებისა. თუ მანამდე გაბატონებული იყო ამადლებული და განყენებული იერის მატარებელი საგუნდო პოლიფონია, ოპერის შექმნას მოჰყვა მელოდიური საწყისის წინ წამოწევა, შესაბამისად, ჰომოფონიური წყობისა და მელოდიური გამომსახველობის როლის გაძლიერება.

აღნიშნულმა ცვლილებებმა შესაბამისი გავლენა მოახდინა *ინსტრუმენტებზე* და *ინსტრუმენტულ მუსიკაზე*. ამ პერიოდამდე წამყვანი როლი ინსტრუმენტებს შორის ენიჭებოდა ორგანს, ბარბიტოს (ლიუტნას) და ვიოლას. ზოგადად, ინსტრუმენტებისთვის იწერებოდა საანსამბლო, მრავალხმიან საგუნდო პრინციპებზე აგებული ნაწარმოებები. კამერულ-მუსიკალური სფერო იყო ასევე ვიოლას ოჯახისა და საკლავირო მუსიკის ასპარეზი. ვიოლინო 1550-იანი წლებისთვის საბოლოოდ იმკვიდრებს თავს. წინა პლანზე ვიოლინოს ოჯახი ოპერის გაჩენასთან ერთად იწყებს დაწინაურებას. სავიოლინოსანსამბლო შემოქმედება ყველა არსებულ ინსტრუმენტულ სკოლებს შორის ყველაზე მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ოპერის სათავეებთან და ვითარდებოდა მისი ესთეტიკური და მხატვრული გავლენის ქვეშ. სავიოლინო ლიტერატურის აყ-

ვაგების პერიოდი XVII-XVIII საუკუნეების პირველი ნახევარი. თავისი მნიშვნელობით XVIII საუკუნეში იგი მხოლოდ საოპერო მუსიკას უთმობდა პირველობას. მისი აყვავების ხანა უკავშირდება ისეთი კომპოზიტორების შემოქმედებას, როგორებიცაა ი. ბიბერი, ა. კორელი, ი. პ. ვესტჰოფი, ჯ. ტორელი, ჰ. პერსელი, ტ. ა. ვიტალი, ტ. ალბინონი, ა. ვივალდი, ჟ. ბუტერი, ფ. რ. ვერაჩინი, ჯ. ტარტინი, ბ. მარინი, პ. ლოკატელი და სხვ.

როგორც ვაკალურმა მუსიკამ გაიარა განვითარების გზა მადრიგალიდან სოლო სიმღერამდე, ისევე განვითარების ადრეულ ეტაპზე სავიოლინო მუსიკა ძირითადად წარმოდგენილი იყო საანსამბლო ლიტერატურით. ისევე, როგორც აპერამ თავისი განვითარების მწვერვალს მიაღწია საგუნდო და საანსამბლო ჟღერადობის გამდიდრებითა და კომბინირებით, ინსტრუმენტულ სფეროშიც მივიღეთ *პომოფონიურ-პარმონიული და პოლიფონიური საწყისების შერწყმა*. იმდროინდელი შეხედულებებით, ვიოლინოს ჟღერადობა ყველაზე მეტად უახლოვდება ადამიანის ხმას (განსაკუთრებით ბოლონიის სკოლის წარმომადგენელთა თვალსაზრისით), ამიტომ საოპერო მელოდიურობამ ყველაზე მეტად *ვიოლინოს ჟღერადობაზე* მოახდინა გავლენა; წინა პლანზე გამოდის მხატვრული სახის ინდივიდუალიზაცია.

საოპერო და სავიოლინო სკალებს ურთიერთგავლენამ, გარდა ზემოაღნიშნულისა, თავი იჩინა შემდეგნაირად: საოპერო მელოდიურობამ გავლენა მოახდინა სავიოლინო *სონატის თემატიზმზე*, საოპერო არიებში განვითარებულმა კადენციებმა კვალი დატოვა სავიოლინო კონცერტების *ტექნიკური პასაჟებისა და კადენციების* განვითარებაში, სავიოლინო-საანსამბლო მუსიკამ გავლენა მოახდინა საოპერო *ორკესტრის ფორმირებაზე*.

საოპერო მუსიკის გავლენა ინსტრუმენტულზე აისახა მუსიკალურ *ენაზეც*. ახალმა ხერხებმა ზეგავლენა მოახდინა სავიოლინო საანსამბლო მუსიკის სტრუქტურაზე და ხელი შეუწყო მის განვითარებას. ასე გაჩნდა დამოუკიდებელი საორკესტრო *ჟანრები და ფორმები* – საორკესტრო სიუიტა, concerto grosso, სოლო სავიოლინო კონცერტი, უვერტიურა.

ჟ. ბ. ლიულის სიუიტის შესწავლის შედეგად, ა. კორელიმ შექმნა საორკესტრო კონცერტის გამომსახველი პრინციპი, რითაც ეს ჟანრი მჭიდროდ დააკავშირა საოპერო-საბალეტო ხერხებთან. ხსენებული პრინციპი ვლინდება soli და ripieni-ს შეუქმრებელივ რიგრიგობით გატარებაში. საორკესტრო სიუიტიდან concerto grosso-ში აითვისა საცეკვაო ნაწილები.

მეორე თავი – „ბაროკოს ეპოქის ვიოლინოსთან დაკავშირებული ტექნიკური და საინტერპრეტაციო პრობლემები“ შედგება ორი ქვეთავისაგან. *I ქვეთავში* განხილულია ვიოლინოს ოჯახი, მისი „ძველებური“ აგებულება, ასევე მისი კონსტრუქციის ევოლუციის ეტაპები. ერთი შეხედვით, ბაროკოს ვიოლინო თანამედროვე ინსტრუმენტისაგან განსხვავდება მხოლოდ გრიფით, რომელიც არის ბევრად უფრო მოკლე, ხოლო ჯორაკი უფრო პატარა, რის გამოც, სიმები უფრო ახლოსაა ვიოლინოს კორპუსთან. თანამედროვე სტანდარტული გრიფის სიგრძე არის დაახლოებით ორნახევარ-სამ ოქტავამდე ერთ სიმზე (14 პოზიცია), ხოლო ძველებური გრიფის გამოყენებადი სიგრძე ოდნავ აღემატებოდა ერთ ოქტავას (მე-4 პოზიციამდე).

დისერტაციის ამავე ქვეთავში წარმოდგენილია ბაროკოს დროინდელი ვიოლინოს ევოლუციის შედეგები. ბგერის სიმალლის აწევამ გამოიწვია ნაწლავის სიმის ლითონის სიმით შეცვლა. გრიფის ზედაპირიდან ლითონის სიმები აიწია

უფრო მაღლა, ამან შეცვალა ჯორაკის სიმაღლე და ფორმა. შეიცვალა გრიფის დახრილობის კუთხე ზედა დეკასთან მიმართებაში. შესაბამისად, საჭირო გახდა ხის სხვა ჯიშის გამოყენება, ვიდრე ნაწლავისგან დამზადებული სიმების მქონე ვიოლინოსთვის იყო საჭირო. დროთა განმავლობაში ნაწარმების ფაქტურა იმდენად იცვლებოდა, რომ გარდაუვალი ხდებოდა ინსტრუმენტის მოწყობილობის კორექტირება. შემსრულებლობაში ეს თავს იჩენდა სხვა ტექნიკური ხერხების გამოყენებაში. სიმები დიდად ზემოქმედებენ ბგერაზე, არტიკულაციაზე, ხემის სიმათან შეხებაზე, ბალანსზე და ვიოლინოს სხვა საშემსრულებლო ხერხებზე. აქვე წარმოდგენილია ბაროკოს ვიოლინოს თანამედროვე ვიოლინოსგან განსხვავებული დაჭერის სპეციფიკა. თანამედროვე ვიოლინოზე ბაროკოს ეპოქის რეპერტუარის შესრულებისას ჩვენ ვიძლევიტ რჩევას – დავიჭიროთ თანამედროვე და ჩვენთვის ჩვეული ხერხებით.

I ქვეთავის ა) ქვეპუნქტში აღნიშნულია ვიოლინოს დაჭერასთან დაკავშირებული ტექნიკურ-საშემსრულებლო საკითხი, კერძოდ, *აპლიკატურის* სათანადო გამოყენება. დღევანდელი გადასახედიდან ძველ დროში მარცხენა ხელის ქვედა პოზიციებისა და ღია სიმების უხვად გამოყენება გამოიყურება, როგორც „პრიმიტიული“ და „არასწორი“ აპლიკატურა. აღნიშნულია, რომ დაბალი პოზიციების გამოყენება ფიზიკური მოხერხებულობითაა განპირობებული. „გამოვიყენოთ თუ არა დღეს, ბაროკოს მუსიკის შესრულებისას, დაბალი პოზიციები და უხვად ღია სიმები?“ ამასთან დაკავშირებით, ჩვენ ვირჩევთ „ნეიტრალურ პოზიციას“ და ვამბობთ, რომ პრინციპული არ არის ქვედა პოზიციების გამოყენება, მაგრამ სასურველია ამის გათვალისწინება

ნაწარმოების იმ ადგილებში, სადაც ეს მოგვცემს უფრო „ღია“ ქღერადობას.

I ქვეთავის ბ) ქვეუნიქტში მოცემულია ვიოლინოს ნიკაპით დაჭერაზე დამოკიდებული მარცხენა ხელის ვიბრაციის საკითხი, რომელიც განიხილება მხოლოდ მისი „არსებობა-არარსებობის“ კუთხით. მევიოლინეს, რომელიც ცდილობს ააქღეროს ძველებური რეპერტუარი მისთვის „განკუთვნილი“ ხერხებით, ხშირად ებადება ეჭვი, იყენებდნენ ვიბრაციას ძველ დროში თუ არა. ერთნი ფიქრობენ, რომ ის არის მომღვენო ეპოქების განვითარების ერთ-ერთი შედეგი, მეორენი თვლიან, რომ ვიბრაციის გარეშე ბგერა უსიცოცხლოა და შეუძლებელია ასეთმა ქღერადობამ რაიმე ემოცია გამოიწვიოს. ჩვენ შევისწავლეთ იმ დროის მუსიკოსთა მიერ წარმოებული დებატები იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორი ვიბრაციის გამოყენებაა საჭირო და რომელ ნოტებზე. აქედან გამომდინარე, ჩვენ დავასაბუთეთ, რომ ბაროკოს ეპოქაში ვიბრაციას ნამდვილად იყენებდნენ.




მეორე თავის II ქვეთავში განხილულია ხემი, მისი განვითარების სპეციფიკა რიგი საშემსრულებლო საკითხების აქცენტირებით.

ა) ქვეუნიქტში წარმოდგენილია *ხემის ნაირსახეობები*. ხემი, ვიოლინოსგან განსხვავებით, ბაროკოს პერიოდში მუდმივად განიცდიდა ევოლუციას. სამი-ოთხი საუკუნის წინ ხემის რამდენიმე ნაირსახეობა არსებობდა. ის სიგრძით, წონითა და ძუის რაოდენობით განსხვავდებოდა, მაგრამ იმ პერიოდის ხემის არც ერთმა სახეობამ არ დაკარგა თავისი ძირითადი დამახასიათებელი თვისება: ხე ყოველთვის იყო გაზნექილი ძუის საპირისპირო მხარეს. ასეთი ხემი გვაძღვედა უფრო უხემ არტიკულაციას. ახალი, სახემეცვლილი

ფრანსუა ტურტისეული ხემი კომპოზიტორებს საშუალებას აძლევდა გამოეყენებინათ გრძელი ლიგები, რისი მიღწევა პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო ბაროკოს ხემით.

ბ) ქვეაუნქტ ში განხილულია *ხემის დაჭერის სხვადასხვა დამახასიათებელი ხერხები*. ბაროკოს პერიოდის ზოგიერთ ფერწერულ ტილოზე ნათლად ჩანს, რომ ხემი უკავიათ ისე, როგორც ჩვენ გვიჭირავს, მაგრამ ხუნდის ცოტა უფრო ზევით, ვიდრე მიჩვეულები ვართ. ეს ხემს სიმსუბუქეს ანიჭებს. ხემის ასეთი ფლობა უფრო აიოლებს ბაროკოს სხვადასხვა ტიპის მუსიკის შესრულებას. ჩვენ შეგვიძლია დავიკავოთ თანამედროვე ხემი 2-3 სანტიმეტრით ზემოთ, რათა უკეთ შევიგრძნოთ მისთვის დამახასიათებელი შტრიხების ხასიათი.

ც) ქვეაუნქტ ში განხილულია *ხემის მიმართულების დანიშნულება სავიოლინო შემსრულებლობაში*. გამოიკვეთა, რომ აქ მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს ტაქტში ძლიერი და სუსტი დრო, მისი განაწილება. ოთხმეთხედიან ტაქტში ძლიერია პირველი და მესამე, სამწილად ტაქტში – პირველი დრო. საუკუნეების წინ არსებული თეორიების მიხედვით, ძლიერ თვლას უნდა დავახვედროთ ხემის ქვევითა მიმართულება. სასურველია ამ პრინციპის თანამედროვე პრაქტიკაში გადმოტანა, რადგან ჩვენი ხემი გათვლილია უფრო თანაბარ ჟღერადობაზე მისი ორივე მიმართულებით, ვიდრე ძველებური ხემი.

დ) ქვეაუნქტი ეხება *messa di voce*-ს. ეს არის ბგერის კონსტრუქციულად გამოყვანის იტალიური ტერმინი. *Messa di voce*-თი შესასრულებელი ნოტების აღსანიშნად ხშირად იყენებდნენ ნიშანს ,  ან , რომელიც ნოტის ზევიდან იწერებოდა. *Messa di voce* წარმოადგენს ორნამენტის ერთ-ერთ სა-

ხეობას, ანუ ერთი კონკრეტული ბგერის გამომსახველობას. ბაროკოს ხემით მისი გამოხატვა ხერხდებოდა ხემის სიმზე უფრო ღრმად დაჭერის გზით (*crescendo, diminuendo*). თანამედროვე ხემი თავისი აგებულებით გვაძლევს შედარებით უფრო სწორხაზოვან ბგერას, ვიდრე ბაროკოს ეპოქის ხემი. ამიტომ *mesa di voce*-ს ეფექტის მისაღწევად, და უფრო ადვილი და შედეგიანი შესრულებისთვის ჩვენი აზრით, თანამედროვე ხემს ამ შტრიხის შესრულებისთვის გარდა ხემის სიმზე ჩაღრმავებისა, უნდა დაემატოს მისი გატარების სიჩქარე. ხემის ჩაღრმავების „კომპენსაცია“ ხდება მისი უფრო სწრაფი გატარების ხარჯზე. ამავე ქვეთავში დეტალურად აღწერილია ბაროკოს რეპერტუარში არსებული *სინკოპირებული რიტმის (ე) ქვეაუნქტი*, *პუნქტირული რიტმის (ფ) ქვეაუნქტი* და *აკორდების (გ) ქვეაუნქტი* ტექნიკურ-სამემსრულებლო ხერხები, გათვლილი თანამედროვე ხემით შესრულებაზე.

მეორე თავის III ქვეთავი ეხება ბაროკოს მუსიკის ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებული არტიკულაციის საკითხს. აქ კვლევის საგანს წარმოადგენს ამ ეპოქის სანოტო ტექსტში აღნიშნული ორნამენტის ინტერპრეტაციის და არტიკულაციის პრობლემები; კერძოდ, აქცენტირებულია ბაროკოს არტიკულაციის მთავარი ელემენტები *აპოჯატურა (ქვეაუნქტი ა)*, *აჩაკატურა (ქვეაუნქტი ბ)* და *ლიგა (ქვეაუნქტი ც)*, რომელთა სპეციფიკა და შესრულების რეკომენდაციებია განხილული ძველებური რეპერტუარის თანამედროვე ვიოლინოსა და ხემის შემსრულებლობის კონტექსტში.

ამავე თავის IV ქვეთავში მოყვანილია *ვიოლინოს წყობის და აწყობის* პრინციპები. მოცემულია „ძველად“ არსებული წყობის განსხვავებული სიმაღლე დაბალი წყობის უპირატესობით ($a = 392$, $a = 415$, $a = 470$). ახსნილია, თუ რატომ

არ არის აქტუალური თანამედროვე ვიოლინოს ძველებურად, ანუ დაახლოებით ნახევარი ტონით დაბლა აწყობა – ისე, როგორც ამას ხშირად ბაროკოს მუსიკის შემსრულებლები აკეთებენ. ამ რეკომენდაციისას ვითვალისწინებთ თანამედროვე დარბაზებზე გათვლილი ბგერის სიძლიერის აუცილებლობის ფაქტორს.

ქვეთავის ქვეპუნქტი ა) განიხილავს *სკორდატურას*, როგორც გამომსახველობის გამდიდრების ერთ-ერთ საშუალებას. შესაძლო ხდება ისეთი აკორდების და უნისონების აღება, რომლებიც ჩვეულებრივი წყობისას ფიზიკურად შეუძლებელია. სკორდატურა, ანუ „აშლილი წყობა“ იძლევა სხვადასხვა ტონალობებში ღია სიმების აღდერების საშუალებას.

მესამე თავი – „ბაროკოს ეპოქის სავიოლინო ნაწარმოებების თეორიულ-საშემსრულებლო ანალიზი“: მესამე თავში დისერტაციის წინა თავებში შესწავლილი თეორიული და საშემსრულებლო საკითხები პროეცირებულია ბაროკოს ეპოქის კონკრეტული ნაწარმოებების თეორიულ-საშემსრულებლო, ინტერპრეტაციულ ანალიზზე. ანალიზისთვის შერჩეულია სონატის ჟანრი. გაანალიზებულია ოთხი სონატა:

1) *პ. ლოკატელის სონატა ვიოლინოსა და Continuo-სთვის № 5 op. 6, c moll.* ის წარმოადგენს სამნაწილიან კამერული სონატის ციკლს. აღვნიშნავთ, რომ მისი პირველი ნაწილის (Andante) საფუძველს სიცილიანა წარმოადგენს. სამი მერვედის დაჯგუფება მივიჩნიეთ ძირითად „ბირთვად“. პარალელური გავუსვით ამ „ბირთვის“ ცეკვის ნაბიჯთან სიახლოვეს. როგორც ნაშრომის მეორე თავის II ქვეთავში ვახსენეთ, ცეკვის შესრულებისთვის ხემზე ყველაზე მოხერხებული ადგილი გამოდგა მისი ქვედა ნაწილი, და, რადგან ამ „ნაბიჯის“ მყარი ნოტია პირველი, ის აიღება ხემის ქვევით მიმარ-

თულებით სტრუქტურული მოძრაობით \cup (ხემის ქვევით მოძრაობა ბუნებრივად უფრო მიიმეა). ასევე აღვნიშნეთ, რომ ამ სონატის პირველი ნაწილის შესრულებისას ქვევით მიმართული ხემი ყოველთვის უნდა იწყებოდეს ხუნდიდან.

სონატის მეორე ნაწილის (Allegro) პირველ ტაქტში ხემის მიმართულება ავხსენით ტაქტის ძლიერი და სუსტი დროის გადანაწილების კუთხით. ეს იმას ნიშნავს, რომ მისი პირველი და მესამე თვლა, რომელიც აიღება ხემის ქვევით მიმართულებით, უნდა „დავამძიმოთ“, ხოლო მეორე და მეოთხე – ხევით მიმართული – უნდა შევამსუბუქოთ. ამ ნაწილში აღნიშნულია მისი ვირტუოზულ-ორნამენტული, იმპროვიზაციული ხასიათის პასაჟური სვლები, რომლებიც სრულდება თავისუფალი მანერით.

ყურადღება გამახვილებულია ხემის მიმართულებასა და მოძრაობაზე სინკოპის დროს, ასევე ინტერვალების ერთმანეთისგან გამიჯვნის დონეზე.

სონატის მესამე ნაწილი (Aria, Vivace) – ვირტუოზული ხასიათის სამი ვარიაციაა, ფაქტობრივად, ერთ ბანზე წარმოდგენილია მელოდიური ხმის სამი „იმპროვიზაცია“, რომელიც გამოირჩევა ვირტუოზულობით. ეს გამოიხატება როგორც რიტმული მრავალფეროვნებით, ისე სხვადასხვა „სამკაულების“ უხვი გამოყენებით.

2) ა. კორელის სონატა ვიოლინოსა და Continuo-სთვის № 1 op. 5, D dur. ამ სონატაში სახეზეა sonata da camera-ს, უფრო სწორად, სიუიტური ციკლის ნიშნები, თუმცა II ნაწილში ფუგირებული ფორმის გამიჯვნის ფაქტი ჩქარი-ნელის თანაფარდობით, საეკლესიო სონატის თვისებებზე მეტყველებს.

3) ი. ს. ბახის სონატა სოლო ვიოლინოსათვის g moll, BWV 1001. ამ სონატიდან შეგნებულად გავარჩიეთ მხოლოდ ფუგა,

რათა გვენახა, თუ როგორ აისახება ყველა ზემოთქმული საშემსრულებლო პრინციპი პოლიფონიურ ფაქტურაში. აქ ძირითადად ასახულია აკორდების აღების ის პრინციპები, რომლებიც განხილული გვაქვს ამ ნაშრომის მეორე თავის II ქვეთავში.

4) *ო. ს. ბახის სონატა ვიოლინოსა და კლავირისთვის № 3 E dur* წარმოდგენილია უშუალოდ რედაქციების შედარების კუთხით. აღნიშნულია მათი მნიშვნელობა. „რედაქცია“ ბაროკოს ეპოქის ნაწარმოებში ნიშნავს ნაწარმოების რომელიმე მუსიკოსის მიერ შემოთავაზებულ ინტერპრეტაციას, რომელიც „ორთოგრაფიულად“ არის დაფიქსირებული, რადგან ბაროკოს ეპოქის სანოტო ტექსტში არ აღინიშნებოდა საშემსრულებლო ხასიათის დეტალები. ელემენტთა რედაქტორისეულ „შესწორებას“ მივყავართ ნაწარმოების სახეცვლამდე. ამიტომ უფრო მიზანშეწონილად მიგვაჩნია urtext-ის გამოყენება. რედაქციების მნიშვნელობის ხაზგასმისთვის სწორედ urtext-ი, „დედანი“ გამოვიყენეთ.

სადისრტაციო ნაშრომის **დასკვნაში** წარმოდგენილია შრომის საკვლევი პრობლემატიკასთან დაკავშირებული შედეგები. ასახულია ის პრინციპები, რომელთა გამოყენებით უნდა შევასრულოთ ბაროკოს ეპოქის მუსიკა თანამედროვე ეპოქაში.

უმნიშვნელოვანესია ხემის როლი სავიოლინო შემსრულებლობაში; ინსტრუმენტის განვითარებამ ევოლუციის დიდი გზა განვლო, რამაც განაპირობა ჩვენამდე მოღწეული ინფორმაციის საფუძველზე კვლევითი პრაქტიკული სამუშაოს ჩატარება. მის შედეგად გაჩნდა შორეული ეპოქის მუსიკის ადეკვატურად აუღერების შესაძლებლობა დღევანდელ საკონცერტო პროგრამებში ეპოქის დამახასიათებელი ნიშანთვისებების შენარჩუნებით. თანამედროვე ვიოლინოს და ხემის

შესაძლებლობების განვითარებისა და გამოყენების დინამიკის შესწავლა დაგვეხმარა ფიზიოლოგიური ცვლილებების გათვლაში. გასაგები ხდება, რაზე და როგორ შეიძლება მოქმედებდეს ბაროკოსთვის დამახასიათებელი ესა თუ ის სპეციფიკური „ნიშანი“ ჩვენს შემსრულებლობაში. შედეგად, გამოკვეთილია საკითხთა წრე, რომელიც ყველაზე ხშირად დგას შემსრულებლის წინაშე და აქტუალურია დღევანდელ შემსრულებლობაში.

აპლიკატურის და ვიბრაციის საკითხები გადახედვას საჭიროებს. ვიოლინოს „ძველებურად“ დაჭერის ხერხი პირდაპირ კავშირშია მარცხენა ხელის ტექნიკასთან, კერძოდ, გრიფის ქვედა ნაწილის გამოყენებასთან. დღეისთვის განვითარებული ტექნიკური შესაძლებლობები გაიზარდა გრიფის მთელი სიგრძის გამოყენებამდე. ჩვენ კი გვსურს შეძლებისდაგვარად ავაუღეროთ ჩვენი ინსტრუმენტი „ძველებური ფერებით“. ამასთან დაკავშირებით, რეკომენდაციის სახით მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ ქვედა პოზიციების გახსნილი ჟღერადობა და ღია სიმების უხვი გამოყენება (რა თქმა უნდა, ნაწარმოების ჟანრულ-ტემბრული სპეციფიკის გათვალისწინებით).

ბაროკოს ინსტრუმენტული მუსიკის „მხატვრული სახე“ მჭიდრო კავშირშია ადამიანის ხმასთან. ხმის ბუნებრივი ვიბრირება ექვივალენტურია ინსტრუმენტზე გაუღერებული ბგერისა. ჩვენ შევისწავლეთ იმ დროის მუსიკოსთა მიერ წარმოებული დებატები იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორი ვიბრაციის გამოყენება შეიძლებოდა და რომელ ნოტებზე. ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩვენ მხოლოდ გამოვკვეთეთ ამ მოვლენის არსი – მისი არსებობის ფაქტი, რომელიც დღეს ხშირად ეჭვის ქვეშ დგას ძველებური მუსიკის შესრულებასთან დაკავშირებით.

დასკვნაში ყურადღებას ვამახვილებთ ბაროკოს დაბალ წყობაზე. დასაბუთებულია ბაროკოში არსებული სხვადასხვანაირი წყობის სიმაღლე. დღეს მევიოლინეს ხელთ აქვს შეცვლილი ვიოლინო ახალი აკუსტიკით, რომლის შესაბამისადაც ჩამოვაყალიბეთ რეკომენდაციები წყობასთან დაკავშირებით: ბაროკოს რეპერტუარის შესრულებისას ჩვენ ვტოვებთ „თანამედროვე“ მაღალ წყობას ($a = 440$); სკორდატურის გამოყენება კი ჩავთვალეთ დასაშვებად.

მარჯვენა ხელთან დაკავშირებით ვასკვნი, თუ რაზე მოქმედებს ხემის სხვადასხვანაირი დაჭერა მისი ნაირსახეობების შესაბამისად. მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, რომ თანამედროვე ხემით საცეკვაო მუსიკა უნდა დაიკრას შედარებით მოკლე შტრიხით, ხემის ქვედა მონაკვეთში და ტაქტში ძლიერი ნოტების ხემის ქვევითა მიმართულებით აღების ხერხით. ეს ხერხი მეტად უახლოვდება მის „ძველებურად“ შესრულებას და დღეს აქტუალური რჩება მისი გადმოტანა ჩვენს პრაქტიკაში.

რეკომენდაციები გვაქვს *messa di voce*-ის შესასრულებლად. ყურადღება გავამახვილეთ მისი „გადმოტანის“ აუცილებლობაზე, თუმცა, ჩვენივე გაწეულ რეკომენდაციებში აღვნიშნეთ, რომ მის პოლიფონიურ ქსოვილში გამოკვეთა არ არის სასურველი, რათა არ დაირღვას ხმათა ურთიერთდამოკიდებულება.

კვლევის შედეგად გამოიკვეთა სინკოპირებული რიტმის შესრულების დროს ხემის მიმართულების დადგენის პრინციპიც.

განსაზღვრულია რეკომენდაციები იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ სრულდება პუნქტირული რიტმი. ასევე, სავარჯიშოს სახით, ჩამოვაყალიბეთ რამდენიმე პრაქტიკული

ხასიათის რჩევა მის შემსრულებლობასთან დაკავშირებით.

სანოტო მაგალითების დემონსტრირებით ჩვენ ვიძლევიტ რეკომენდაციებს აკორდების როგორც ჰომოფონიური, ისე პოლიფონიური ფაქტურის შესრულებისას.

ამგვარად, ხემთან დაკავშირებული რიგი პრობლემებიდან ჩვენი დაკვირვების შედეგად მივედით დასკვნამდე, რომ ძველად გამოყენებული საშესრულებლო ხერხების ადეკვატურად აღდერება თანამედროვე ხემით შეიძლება რიგი ცვლილებების გათვალისწინებით. არტიკულაცია წარმოადგენს ბაროკოს ეპოქის მუსიკალური ენის ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ ელემენტს. აპოჯატურას, აჩაკატურას და ლიგის მაგალითზე ჩვენ დავრწმუნდით იმაში, რომ აქაც შესაძლებელია ბაროკოს „სახის“ მიახლოებულად წარმოსახვა თანამედროვე ინსტრუმენტებით.

როგორც მევილინე პრაქტიკოსს მაქვს პრაქტიკული რეკომენდაციები სანოტო რედაქციებთან დაკავშირებით ი. ს. ბახის ვიოლინოსა და კლავირის №3 სონატის მაგალითზე. კარლ ჟოზეფ ლიპინსკის (1841) და კარლ ნოვოტნის (1858) რედაქციებს urtext-თან შედარებისას დადგინდა მასში შეტანილი ცვლილებები. ჩვენი აზრით, ბაროკოს ეპოქის მუსიკალური ნაწარმოების სტილური სახის შენარჩუნებისთვის აუცილებელია საავტორო ტექსტის დაცვა. ამასთან დაკავშირებით შემსრულებლებს ჩვენ ვურჩევთ urtext-ის “facsimile”-ს გამოყენებას.

დისერტაციის ძირითადი დებულებები ასახულია შემდეგ პუბლიკაციებში:

1. ასრიევა მ. “ძველებური მუსიკის ინტერპრეტაცია თანამედროვე სავიოლინო შემსრულებლობაში (ხემის ტექნიკური პრობლემები)”. ქესჟ: “მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია” რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი, მთ. რედ.: მ. ქავთარაძე; თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; 2013 | №1 (9) [2013.12.31] გვ. 3-27; მის.: http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz

2. ასრიევა მ. “ბაროკოს ეპოქის მუსიკალური არტიკულაცია (ლიგის და აპოჯატურის მაგალითზე)”. ქესჟ: “მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია” რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი, მთ. რედ.: მ. ქავთარაძე; თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; 2013 | №1 (9) [2013.12.31] გვ. 92-103; მის.: http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz

**Тбилисская государственная консерватория
имени Вано Сараджишвили**

На правах рукописи

Асриева Марианна Александровна

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СКРИПИЧНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ЭПОХИ БАРОККО**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертации на соискание академической степени

доктора музыкальных искусств - 0805

Тбилиси, 2014 г.

Научный руководитель:

доктор искусствоведения,
профессор **Кавтарадзе Марина**

Консультант:

Магда Убилава

Эксперт:

доктор искусствоведения,
Торошелидзе Николоз

Защита состоится 26 апреля 2014 года в 12 ч. на заседании диссертационного совета № 3 Тбилисской государственной консерватории имени Вано Сараджишвили.

Адрес: Тбилисская государственная консерватория имени Вано Сараджишвили, ул. Грибоедова № 8-10, IV этаж, аудитория № 421.

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

Ученый секретарь Диссертационного совета

доктор музыкальных искусств,
ассоциированный профессор
Майя Вирсаладзе

Общая характеристика работы

Эпоха барокко представляет для нас сокровищницу, которая во всех направлениях искусства оставила шедевры, и чем дальше отдаляемся от этой эпохи, тем больше интерес к ней. Музыкальные произведения, созданные в эпоху барокко, впитали в себя весь «аромат» эпохи. Современный слушатель с особым интересом воспринимает старинную музыку. Причиной этого, возможно, является множество элементов и их разнообразие, которое характеризует эпоху барокко.

Наша диссертационная работа мотивирована необходимостью адекватной исполнительской интерпретации музыки барокко. Проблема состоит в том, как мы можем оживить музыку современными инструментами в наших концертных залах так, чтобы сохранить эстетику и стилистику музыки той эпохи.

Со временем развились не только инструменты и акустика зала, вследствие чего выявились новые технические возможности, но и изменился сам слушатель. Конечно, слушая сегодня музыку, которая создавалась три, четыре века назад, невозможно отрицать тот навык слухового восприятия, который накопился за время классицизма, романтизма и XX века. Рассматривая данный вопрос, надо также учесть и психологию восприятия музыкального исполнительства. Необходимо отметить, что вкусы большей части слушателя разнообразны. Одна и та же программа, представленная исполнителем, у разных слушателей может вызвать совершенно разные эмоции. Один и тот же репертуар с различной интерпретацией вызывает различные эмоции и мысли. Это особенно касается музыки эпохи барокко.

Целью диссертационной работы является изучение того, как проявляются черты стиля музыкального барокко в современном скрипичном исполнительстве и как они воплощаются на практике.

Эпоха барокко настолько отдалена от нас и, в сравнении с современностью, несет в себе столько отличительных черт, что, естественно, для их передачи в музыке, изменены исполнительские средства. Основной задачей исследования в диссертационной работе является определение практических путей решения этой проблемы. Эпоха барокко настолько богата своими проявлениями, что мы сочли нереальным коснуться всех тех принципов, которые проявляются при исполнении ее репертуара эпохи барокко. Выделили только несколько основных аспектов.

Задачи исследования:

1. Изучение того, что представляла собой скрипка и смычок эпохи барокко и их сравнение с современной скрипкой; каким изменениям подвергся инструмент и как проявилось это в исполнительстве;

2. Постановка и решение практико-исполнительских проблем, связанных с техническими сложностями применения смычка, т.к. именно смычок занимает большое место в осуществлении технико-исполнительских принципов (применение «принципа направления» смычка в современной практике, *messa di voce*, синкопированный и пунктирный ритм, аккорды);

3. Правильное руководство нотным текстом данной эпохи и, связанная с этим взаимосвязь редакций с применением артикуляции. В сфере артикуляции самые характерные – описание апподжатуры, аччакатуры и лиги;

4. Практический разбор теоретически изученных исполнительских вопросов на примере анализа скрипичных сонат композиторов эпохи барокко.

Итак, **объектом** исследования является скрипка эпохи барокко и предназначенный для нее репертуар (П. Локателли – Соната для скрипки и Continuo № 5 op. 6, c moll; А. Корелли – Соната для скрипки и Continuo № 1 op. 5, D dur; И. С. Бах – Соната для скрипки соло № 1

BWV 1001, g moll; И. С. Бах – Соната для скрипки с клавиром № 3, E dur), а *предметом* исследования является адекватное исполнение этого репертуара на современной скрипке.

Научная новизна работы состоит, в первую очередь, в исполнительских рекомендациях, которые приводим на основе теоретических исследований исполнительского анализа скрипичного репертуара эпохи барокко, что в то же время обуславливает и практическую ценность диссертационной работы. Итак, в результате проделанной работы даны *рекомендации* технико-исполнительского и практического характера.

Исследование основывается на изучении комплексной и сравнительной *методологии* теоретических и исполнительских вопросов. В работе методологическую базу создали как теоретические труды (М. Лобанова, В. Конен, О. Захарова, И. Форкель), так и труды, связанные с исполнительскими проблемами (Ф. Джеминиани, Л. Моцарт, И. Браудо, Ж. Лежен, Э. Манц и т.д.), ознакомление с которыми предшествовало проделанным практическим работам. Данная работа состоит в изучении переноса практических приемов, предназначенных для барочной скрипки на «новую» скрипку, с учетом соответственных изменений в современном исполнительстве.

Во время работы над диссертацией часть проанализированных произведений была исполнена в экзаменационной программе по специальности. Представленные в диссертационной работе исполнительские рекомендации применены нами на практике.

Диссертационная работа апробирована на кафедре струнных инструментов Тбилисской Государственной консерватории имени Вано Сараджишвили. *Работа имеет как теоретическое, так и практическое значение.* Она может помочь музыкантам-исполнителям, в частности, скрипачам и тем, кто интересуется

вопросами изучения музыки эпохи барокко и ее исполнительства. Также работа может быть использована в курсе лекций по «Истории исполнительства на смычковых инструментах» и «Истории музыки».

Диссертация состоит из 130 страниц, содержит вступление, три главы и заключение, а также перечень применяемой литературы и приложение, где приведены нотные примеры, схемы и иллюстрации.

Содержание работы

Во **вступлении** представлена необходимость специфического подхода и рассмотрения вопросов исполнительства в эпоху барокко и его актуальность. Отмечен интерес, с которым скрипач относится к репертуару этой эпохи; названы цель исследования, задачи, объект и предмет. Рассмотрена научная литература, касающаяся вопросов исследования; отмечены новизна и практическая значимость диссертации.

Основная часть работы состоит из трех глав и их разделов.

Первая глава – «Основные черты музыкального искусства эпохи барокко». Разбор исполнительских проблем эпохи барокко невозможен без учета эстетики и стиля той эпохи. Изучение этого вопроса рассмотрено в данной главе диссертационной работы. В **I разделе первой главы** знакомимся с чертами эстетики и стиля эпохи барокко.

В эпоху барокко основные концепции мышления и практики можем представить следующим образом: «эпоха Генерал-баса», развитие гомофонического стиля, где применение полифонического контрапункта вызвало стремление к гармоническому контрапункту, в результате чего на передний план выдвинулся «концертный стиль».

Барокко дает возможность выбора в противопоставлении «старого и нового». Каждый музыкант вправе выбрать одну из сторон или объединить обе стороны в своем творчестве. Вызванная новизной двойная реакция продолжалась на протяжении всей эпохи. Подобные отзвуки вызывались также изменением семейства скрипок и их развитием. Например, противостояние в XVIII веке «старого» (благородная виола) и «нового» (скрипка и виолончель). Здесь скрипка представлена как «крикливая, пронзительная и грубая, утомительная для исполнителя», виола – «величественная и благородная», а виолончель представлялась как «несчастный бедняк». Это противостояние в инструментарии, кроме типа семейства инструментов, проявляется также в способе их держания.

Искусство с этого времени основывается на принципе нарушения правил. Не существует общепринятых законов. В этой сфере не может существовать правил, только способности и опыт могут руководить музыкантом.

В музыкальном барокко существует многогранное отношение к закону: одни (Джованни Артузи) старое называют «полноценным искусством», новое – катастрофой, предательством идеалов прекрасного. Вторые отрицают существующие законы, как уже устаревшие. «Искусство контрапункта не может создать полноценного музыканта». Сторонниками этого направления были Джулио Каччини, Джироламо Фрескобальди и Клаудио Монтеверди.

Существовал и третий взгляд, в пределах которого сочетались античные, средневековые взгляды и новые достижения. Отмеченное направление было представлено в немецкой музыкальной эстетике. Немцы не последовали «течению Генерал-баса», «дилетантизму», не отказались от высокого искусства полифонии. Их привлекала традиционность средневековой культуры.

В музыке направление «мир и человек», по сравнению с остальными отраслями искусства, возникло позже, в эпоху барокко. Человек предстает страдающим, подверженным пафосу. Но все это представление страстей рационализировано, подчинено правилам риторики, старому репрезентативному закону и другим сторонам барочной поэтики.

В барочной культуре создается общий девиз “*inventio*”, понимаемый как «открытие», «изобретение». Жипописцы, скульпторы, поэты, музыканты называют себя «модернистами». С течением времени применение этого термина в трактатах становится обязательным. В музыке одна и та же новая цель, поставленная у разных музыкантов, может достигаться разными путями. *Извенторство* – важнейший показатель барочной культуры при наличии разных «уровней» сознания. Пример этому – изобретение «свето-теней в барочной музыке», то есть контраста *piano* и *forte*.

«*Извенторство*» и «*странность*» возводятся в ранг музыкального закона. Примером этого является сборник скрипичных концертов А. Вивальди “*La Stravaganza*” op. 4. Одна сторона «странностей» состоит в гармонии. Гармонические «странности», возникшие в рамках маньеризма, переросли в эмансипацию диссонансов. Это направление принадлежит итальянским композиторам Дж. Трабаччи, Дж. дель Буоно.

Отмечено отношение содержания музыки эпохи к слову, которое по своему значению приближается к *символу*, укореняется тяготение к символическому. В музыкальном барокко часто встречаются символы, которые исходят из сферы чисто музыкальной выразительности. Например, у Баха символика «музыка для глаз» – ноты, образующие крест.

Начиная с XVII века в эпоху барокко созревает тесная связь музыки и слова. Склонность к *риторике* является одним из стрем-

лений к упорядоченности в музыкальном барокко. В словах, высказанных оратором, важны не сами события и их описания, а определенные эмоциональные воздействия на слушателя, т.е. важно создание адекватной эмоциональной реакции у слушателя. Подобные принципы проявляются и в музыке. Оратор своей сущностью приближается к солисту.

Еще одна связь музыки и риторики описывается в исследованиях XVII века. В музыкальной теории того времени утверждается одно из главных требований – пышность, величественность (*ornatus*). В риторике это означало особую благозвучность и образность, что отличало ораторскую речь от обычной. Украшения, орнаменты стали самыми распространенными элементами музыкальной риторики. В барочной музыке иногда встречалось понятие «фигура» со значением, близким к понятию орнамент, украшение. Риторика сыграла значительную роль в выработке семантики, музыкального «лексикона», впервые с полной силой и полнотой раскрывшего возможности музыки, как выразительного языка, подобно поэтическому или ораторскому.

Музыкальные произведения напрямую связаны со страстями, эмоциями человека. В связи с этим, приводится *теория аффектов*.

Начиная с XVII века в музыке формируется *понятие стиля*, развиваются новые виды *жанра*.

Во **II разделе первой главы** в небольшом историческом ракурсе рассматривается влияние некоторых аспектов оперного искусства на формирование барочной скрипичной музыки. *Создание оперы* в XVII веке (1597-1600 гг.) повлекло за собой большие изменения в музыкальной культуре. Если до этого господствовала возвышенная хоровая полифония, то создание оперы привело к выдвиганию мелодического начала, соответственно, к усилению роли гомофонного строя и мелодической выразительности.

Некоторые изменения, соответственно, повлияли на *инструменты* и *инструментальную музыку*. До этого периода ведущая роль принадлежала органу, лютне и виоле. В частности, для инструментов писались ансамблевые произведения, основанные на принципе хорового многоголосия. Камерно-музыкальная сфера была также ареной семейства виолы и клавирной музыки. Скрипка к 1550-ым годам окончательно утверждает себя. На передний план, вместе с созданием оперы, выдвигается семейство скрипок. Из всех существующих инструментальных школ, скрипично-ансамблевое творчество наиболее тесно было связано с основами оперы и развивалось под ее эстетическим и художественным воздействием. Расцвет скрипичной литературы охватывает XVII век и первую половину XVIII века, уступая лишь оперной музыке во второй половине XVIII века. Период расцвета связан с творчеством таких композиторов, как И. Бибер, А. Корелли, И. П. Вестхоф, Дж. Торелли, Х. Перселл, Т. А. Витали, Т. Альбинони, А. Вивальди, Ж. Обер, Ф. Р. Верачини, Дж. Тартини, Б. Марини, П. Локателли и др.

Как вокальная музыка прошла путь развития от мадригала до сольного пения, так и скрипичная музыка на раннем этапе развития была представлена, в основном, ансамблевой литературой. Как опера своего пика развития достигла обогащением и комбинацией хорового и ансамблевого звучания, так и в инструментальной сфере получили слияние *гомифонно-гармонического* и *полифонического начал*. Во взглядах того времени считалось, что звучание скрипки наиболее близко к человеческому голосу (особенно, по мнению представителей болонской школы). Поэтому, оперная мелодичность оказала наибольшее влияние на *скрипичное звучание*. На передний план выдвигается индивидуализация личности.

Взаимосвязь оперной и скрипичной школ, кроме вышеотмеченного, проявилось в следующем: оперная мелодичность оказала

влияние на *тематику скрипичной сонаты*. В оперных ариях развитие каденций оставило след на *технических пассажах* и *каденциях* скрипичных концертов. Скрипично-ансамблевая музыка оказала влияние на *формирование оперного оркестра*.

Влияние оперной музыки на инструменты отразилось и на *языке музыки*. Новые способы оказывали влияние на структуру скрипичной ансамблевой музыки и способствовали ее развитию. Так возникли независимые оркестровые *жанры и формы* – оркестровая сюита, concerto grosso, сольный скрипичный концерт, увертюра.

В результате изучения сюиты Ж. Б. Люлли, А. Корелли создал принцип выразительности оркестрового концерта, чем крепко связал этот жанр с оперно-балетными принципами. Эти принципы проявляются в непрерывном чередовании проведения soli и ripieni. Concerto grosso заимствовало танцевальные части от оркестровой сюиты.

Вторая глава – «Технические и интерпретационные проблемы, связанные со скрипкой эпохи барокко» состоит из двух разделов:

В **I разделе** рассмотрено семейство скрипок, «старинное» строение скрипки и этапы эволюции в конструкции скрипки. С первого взгляда, старая скрипка от современной отличается только грифом, который значительно короче. Однако, подставка более маленькая, вследствие чего струны расположены ближе к корпусу инструмента. Длина современного стандартного грифа составляет приблизительно 2,5-3 октавы на одной струне (14 позиций), а применяемая длина старинного грифа едва превышает одну октаву (до 4-ой позиции).

В этом же разделе представлены результаты эволюции скрипки времен барокко. Повышение высоты звука вызвало замену жильной струны на металлическую. Это изменило высоту и форму подставки, металлические струны поднялись выше от поверхности грифа. Изменился угол наклона грифа относительно верхней деки. Соответственно, стало необходимым применение другой

породы дерева. С течением времени фактура произведений настолько изменилась, что стало необходимым корректировать устройство инструмента, что потребовало применение других технических средств. Струны значительно влияют на звук, артикуляцию, соприкосновение смычка со струнами, балланс и другие исполнительские приемы.

Здесь же представлена специфика держания барочной скрипки, которая отличается от специфики держания современной скрипки. При исполнении репертуара музыки эпохи барокко на современной скрипке мы даем рекомендации – держать современным и привычным для нас способом.

В *подпункте а) I раздела* отмечены технико-исполнительские вопросы, связанные с держанием скрипки, в частности, правильное применение аппликатуры. С современной точки зрения, применение нижних позиций левой руки и частое использование пустых струн выглядит, как «примитивная» и «неправильная» аппликатура. Отмечено, что использование нижних позиций вызвано физической удобностью. «Применять или нет нижние позиции и пустые струны, исполняя барочную музыку сегодня?» В ответе на этот вопрос мы придерживаемся «нейтральной позиции» и говорим, что применение нижних позиций не является принципиальным, но является желательным их применение в тех местах произведений, где это дает более «открытое» звучание.

В *подпункте б) I раздела* указано, что держание скрипки подбородком влияет на вибрацию левой руки. Этот вопрос рассмотрен с точки зрения наличия вибрации. Скрипач, который пытается озвучить старинный репертуар свойственными для той эпохи способами, часто сомневается в вопросе применения вибрации в эпоху барокко. Одни считают, что ее возникновение является результатом развития последующих эпох, другие считают, что звук

без вибрации безжизненный, и такое звучание не может вызвать какой-либо эмоции. Мы изучили дебаты музыкантов того времени относительно того, какую вибрацию необходимо использовать и ни каких нотах. Исходя из этого, мы удостоверились в том, что в эпоху барокко вибрация действительно применялась.




Во *II разделе второй главы* рассмотрен смычок, специфика его развития, акцентируется ряд исполнительских вопросов.

В *подпункте а)* рассмотрены различные *виды смычка*. Смычок, в отличие от скрипки, во времена эпохи барокко подвергался постоянной эволюции. Три-четыре века назад существовало несколько видов смычков. Они отличались длиной, весом и количеством волос. Но ни один из смычков того периода не потерял своего главного характерного свойства: трость всегда была выгнута в направлении, противоположном стороне волоса. Такой смычок создавал более грубую артикуляцию. Новый, видоизмененный Франсуа Туртом смычок давал возможность композиторам применять длинные лиги, что невозможно было осуществить смычком эпохи барокко.

В *подпункте б)* рассмотрены *различные характерные способы держания смычка*. На некоторых художественных полотнах периода барокко ясно видно, что смычок держали так, как держат современные исполнители, но чуть выше колодки. Это придает легкость смычку. Такое ведение смычка облегчает исполнение различных типов барочной музыки. Мы можем держать современный смычок на 2-3 см выше от колодки того, чтобы понять характер штрихов, присущий смычку эпохи барокко.

В *подпункте в)* рассмотрено значение *направления смычка в скрипичном исполнительстве*. Отмечено, что движущей силой является сильная и слабая доля в такте, ее распределение. В четырехчетвертном такте сильны первая и третья доли, в трехдольном такте – первая. Согласно теорий, существовавших в прежние

века, сильные доли такта нужно играть смычком, направленным вниз, что дает более сильное звучание. Современный смычок, в отличие от старинного, рассчитан на более равномерное звучание в обоих его направлениях. Поэтому, играя современным смычком, особенно важно перенести ранне существовавший принцип установления направления смычка.

В *подпункте д)* рассмотрен *messa di voce* – итальянский термин, обозначающий определенную «конструкцию» звука. Для обозначения нот, исполняемых способом *messa di voce* часто применяли знак  ,  или  , который писался над нотой. Он представляет собой один из видов орнамента, т.е. выражение одного конкретного звука. Звучание его барочным смычком происходило путем большего нажатия смычка на струну, его углублением (*crescendo*, *diminuendo*). Современный смычок по своему строению дает сравнительно более ровный звук, чем смычок эпохи барокко. Поэтому, для достижения эффекта *messa di voce* современным смычком и более легкого и результативного исполнения, кроме углубления смычка в струну, по нашему мнению, надо добавить и прибавление скорости проведения смычка по струне. «Компенсация» углубления происходит за счет более быстрого его проведения.

В этом же разделе детально описываются технико-исполнительские средства для осуществления *синкопированного ритма (e)*, *пунктирного ритма (ф)* и *аккордов (z)*, применяемые в барочном репертуаре с учетом исполнения современным смычком.


В *III разделе второй главы* рассмотрены вопросы *артикуляции, связанные с интерпретацией в барочной музыке*. Предметом исследования являются отмеченные в нотном тексте проблемы интерпретации орнаментики и артикуляции. В частности, акцентированы основные элементы барочной артикуляции *апподжатура (а)*, *аччакатура (б)* и *лига (и)*, специфика которых и рекомендации

по исполнению рассмотрены в контексте старинного репертуара, исполненного современной скрипкой и смычком.

В *IV разделе этой же главы* приведены принципы *строга скрипки и ее настройки*. Приведена существовавшая в старину различная высота строя с преобладанием низкого ($a=392$, $a=415$, $a=470$). Объяснено, почему неактуально современную скрипку перестраивать на старый строй, т.е. на пол тона ниже, к чему нередко прибегают исполнители музыки эпохи барокко. Эта рекомендация учитывает фактор учета силы звука, предусмотренного для наших залов.

В *подпункте а) IV раздела* рассматривается *скордатура*, как одна из возможностей обогащения выразительных средств. Становится возможным озвучивать такие аккорды и унисоны, которые при обычном строе невозможны. Скордатура, или «нарушенный строй», дает возможность озвучивания открытых струн в различных тональностях.

Третья глава – «Теоретико-исполнительский анализ скрипичных произведений эпохи барокко». Изученные в предыдущих главах теоретические и исполнительские вопросы проецируются на теоретико-исполнительский, интерпретационный анализ конкретных произведений эпохи барокко. Для анализа выбран жанр сонаты. Проанализированы четыре сонаты:

1. *П. Локателли – Соната для скрипки и Continuo № 5 op. 6, с moll.* Она представляет собой цикл камерной сонаты в трех частях. Отмечено, что в основе ее первой части (Andante) лежит сицилиана. Группировку трех восьмушек приняли за «ядро». Провели параллель этого ядра с танцевальным шагом. Как уже было отмечено (вторая глава, II раздел), для исполнения танца самой удобной частью смычка оказалась его нижняя часть. Исходя из того, что в этом «шаге» сильная нота первая, то она берется вниз направленным смычком, структурным движением  (движение

смычка вниз естественно более тяжелое). Так же отметили, что при исполнении первой части этой сонаты движение смычка вниз должно начинаться всегда от колодки.

В первом такте второй части этой сонаты (Allegro) направление смычка объяснили с точки зрения перераспределения сильной и слабой доли такта. Это означает, что ее первая и третья доли, которые берутся движением смычка вниз, необходимо «утяжелить», а вторую и четвертую – движением смычка вверх – нужно облегчить. В этой части отмечены виртуозно-орнаментированный, импровизационный характер пассажей, которые исполняются в свободной манере. Обратили внимание на направление и движение смычка, а также степень значения длины интервалов при исполнении синкопы.

Третья часть сонаты (Alia, Vivace) – три вариации виртуозного характера, на одном басу представлены три «импровизации» мелодического голоса, которые отличаются виртуозностью. Это выражается как ритмическим многообразием, так и частым применением различных «украшений».

2. *А. Корелли – Соната для скрипки и Continuo № 1 op. 5, D dur.* В этой сонате налицо черты sonata da camera, точнее, сюитного цикла, хотя во II части факт появления фигурированной формы с чередованием медленно-быстро говорит о свойствах церковной сонаты.

3. *И. С. Бах – Соната для скрипки соло g moll, BWV 1001.* В этой сонате мы специально разобрали только фугу для того, чтобы посмотреть, как проявляются все вышеприведенные исполнительские принципы в полифонической фактуре. Здесь, в основном, выделяются те принципы владения аккордами, которые рассматриваются во II разделе второй главы данной работы.

4. *И. С. Бах – Соната для скрипки и клавира № 3 E dur* представлена с точки зрения сравнения редакций. Отмечена их

значимость. «Редакция» произведения эпохи барокко, по-существу, является одной из интерпретаций, предлагаемой каким-нибудь музыкантом, которая зафиксирована «орфографически», т.к. в нотном тексте той эпохи не отмечались детали исполнительского характера. «Поправки», внесенные редактором, влекут за собой видоизменение произведения. Поэтому, считаем обоснованным использование urtext-а. Для подчеркивания значимости редакций мы руководствовались именно urtext-ом произведения, подлинником.

В **заключении** диссертационной работы представлены результаты исследования, выявлены принципы, которые должны быть использованы при исполнении барочной музыки в современной эпохе.

Велика роль смычка в скрипичном исполнительстве; развитие инструмента прошло большую эволюцию, что обусловило проведение исследовательской практической работы на основании дошедшей до нас информации. В следствие этого появилась возможность адекватно озвучивать музыку далекой эпохи с сохранением характеризующих ее черт в сегодняшних концертных программах.

Отмечено развитие и использование возможностей современной скрипки и смычка. Изучение этого помогло нам в расчете физиологических изменений. Ясно становится, на что и как может повлиять тот или иной специфический «признак», характерный эпохе барокко в нашем исполнительстве. Определен круг вопросов, которые чаще всего стоят перед исполнителем и актуальны в сегодняшнем исполнительстве.

В работе указана необходимость рассмотрения вопроса, связанного с аппликатурой и вибрацией. Отмечено, что держание скрипки по-старому имеет прямое влияние на технику левой руки, в частности, на использование нижней части грифа. На сегодняшний день, используемая часть грифа увеличилась до всей его длины. Однако, мы стремимся к озвучиванию инструмента именно «ста-

ринными красками». Поэтому, в качестве рекомендаций, сочли желательным открытое звучание, получающееся использованием нижней части грифа, а также частым применением открытых струн (естественно, с учетом жанро-тембровой специфики произведения).

«Художественное выражение» инструментальной музыки эпохи барокко тесно связано с человеческим голосом. Естественно вибрированный голос эквивалентен звукам, воспроизведенным инструментом. Мы изучили теоретические дебаты того времени относительно того, какую вибрацию необходимо использовать и на каких нотах. Выявили лишь суть этого вопроса – факт наличия вибрации, что сегодня часто стоит под вопросом, исполняя старинную музыку.

В заключении обращаем внимание на низкий музыкальный строй эпохи барокко. Также аргументирован строй различной высоты, существовавший в эпоху барокко. Сегодня в руках скрипача видоизмененный инструмент и новая акустика. Относительно этого, мы сформировали некоторые рекомендации по поводу строя: исполняя репертуар музыки эпохи барокко, мы оставляем «современный» высокий строй ($a=440$); использование скордатуры считаем допустимым.

Что касается правой руки, мы раскрываем, на что влияет различное держание смычка, соответственно с его типами. Исполняя танцевальную музыку современным смычком, считаем целесообразным использование короткого штриха, в нижней части смычка с совпадением его направления вниз на сильную долю такта. Этот способ ближе к исполнению «по-старинному», и сегодня вполне актуально его перенесение в нашу практику.

Предлагаем рекомендации относительно исполнения *messa di voce*. Считаем целесообразным его «перенесение», хотя в нами же данных рекомендациях отмечено, что выделение его (*messa di voce*)

в полифонической фактуре не желательно, чтобы не нарушилась взаимозависимость проведения голосов.

Вследствие исследования выявился принцип определения направления смычка при исполнении синкопированного ритма.

Даем рекомендации по поводу того, как исполняется пунктирный ритм. Также, в виде упражнений, предлагаем несколько советов практического характера по его исполнителю.

Есть рекомендации по исполнению аккордов, как в гомофонной, так и в полифонической фактуре с демонстрацией нотных примеров.

Итак, в итоге нашего исследования и наблюдения, касающегося ряда проблем, связанных со смычком, мы пришли к выводу, что использование применяемых в старину приемов современным смычком возможно с учетом ряда изменений. Одним из характерных элементов музыкального языка эпохи барокко является артикуляция. На примере апподжатуры, аччакатуры и лиги мы убедились в том, что и здесь возможно максимально приближенно проявить «лицо» эпохи барокко современными инструментами.

Как скрипач практик, на примере Сонаты № 3 для скрипки и клавира И. С. Баха, предлагаю практические рекомендации относительно нотных редакций. Сравнивая редакции с urtext-ом, выявились некоторые изменения. По нашему мнению, для сохранения стиля музыкального произведения, необходимо соблюдать авторский текст. В связи с этим, мы советуем исполнителю использование facsimile urtext-a.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях:

1. Асриева М. «Интерпретация старинной музыки в современном скрипичном исполнительстве (технические проблемы смычка)». ГЭНЖ «Музыковедение и культурология». Рецензируемый электронный научный журнал, гл. ред.: М. Кавтарадзе; Тбилисская Государственная Консерватория им. В. Сараджишвили; 2013 | №1 (9) [2013.12.31] стр. 3-27; веб-адрес: http://www.gesj.internet-academy.org.ge/ge/news_ge.php?b_sec=muz

2. Асриева М. «Музыкальная артикуляция эпохи барокко (на примере лиги и апподжатуры)». ГЭНЖ «Музыковедение и культурология». Рецензируемый электронный научный журнал, гл. ред.: М. Кавтарадзе; Тбилисская Государственная Консерватория им. В. Сараджишвили; 2013 | №1 (9) [2013.12.31] стр. 92-103; веб-адрес: http://www.gesj.internet-academy.org.ge/ge/news_ge.php?b_sec=muz