

უაკ 781.1

მუსიკალური სახისა და ფორმაქმნადობის ზოგიერთი ფსიქოლოგიური ფაქტორი

ნიკოლოზ ტოროშელიძე

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

რეზიუმე:

სტატიაში განხილულია რიგი ფსიქოლოგიური ფაქტორებისა, რომელთაც ეფუძნება ისეთი მოვლენები, როგორებიცაა მუსიკალური სახე, ფორმაქმნადობა, თემატიზმი; განხილულია ასევე აღქმის, მეხსიერების, ემოციების მოქმედების კანონზომიერებები. ყურადღება აქვს დათმობილი ისეთ მოვლენას, როგორიცაა მოლოდინები. სხვადასხვა ფსიქოლოგიური თეორიის კრილში გააზრებულია თემატიზმის ცნება, თემატური განვითარება და მისი ნაირსახეობები. მუსიკოს-შემსრულებლებისათვის, ამის საფუძველზე მოყვანილია რეკომენდაციები.

საკვანძო სიტყვები: მუსიკალური სახე, მუსიკალური ფორმა, აღქმა, გემტალტი, ინტონაცია, ემოციები, ასოციაცია, ჟანრები, სინესთეზია, მოლოდინები, თემა, თემატური განვითარება

ყოველი კონკრეტული მუსიკალური ნაწარმოები ამა თუ იმ მუსიკალური შინაარსის ხორცშესხმაა. ამის განსახორციელებლად შინაარსი გარკვეულ მუსიკალურ ფორმაში* უნდა აღიბეჭდოს, რისთვისაც ეს შინაარსი კონკრეტულ მუსიკალურ სახედ ან სახეებად უნდა ჩამოყალიბდეს. აქედან გამომდინარე, უნდა შევეხოთ თავად ცნება „მუსიკალური სახის“ ფსიქოლოგიურ ბუნებას. აქ რამდენიმე მომენტია აღსანიშნავი.

1. მუსიკა ინტონირებული, ბგერითი ხელოვნებაა. ამდენად, აუცილებელია აღქმის კანონზომიერებების გათვალისწინება.
2. მუსიკა დროითი ხელოვნებაა. აქედან გამომდინარე, მუსიკალურ სახეებზე საუბრისას ჩვენ გვერდს ვერ ავუვლით ადამიანის მიერ დროის აღქმის პროცესებს. ასევე მნიშვნელოვანია მეხსიერებასთან დაკავშირებული პროცესები.
3. მუსიკალური შინაარსის ზემომოყვანილი განსაზღვრების თანახმად, მასში (მუსიკალური შინაარსი) აქცენტირებული იყო ადამიანის მიერ სხვადასვა მოვლენების ემოციური აღბეჭდვა. ჩვენ მოგვიწევს მოკლედ განვიხილოთ რამდენიმე თვალსაზრისი მუსიკისა და ემოციების კავშირის შესახებ.

* ცნობილია, რომ ცნებას „მუსიკალური ფორმა“ გააჩნია ფართო და ვიწრო გაგება. ფართო გაგებით, მუსიკალური ფორმა წარმოადგენს მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების ორგანიზებულ ერთობლიობას, რომლის მეშვეობით ნაწარმოების კონკრეტული შინაარსი იკვეთება და მიეწოდება მსმენელს“ [2,19]. ვიწრო გაგებით კი ეს ცნება გულისხმობს „ნაწარმოების კომპოზიციურ გეგმას- (იქვე). შინაარსი მოიაზრება, როგორც „ესთეტიკური გრძნობები და განცდები, აზრები, დაკავშირებული მუსიკალური ფორმისა და გარე სამყაროს მოვლენების ემოციურ აღბეჭდვასთან... მუსიკალური შინაარსი აღბეჭდილია მუსიკალური სახეების სისტემის საშუალებით“ [2, 17-18].

4. ლ. მაზელი აღნიშნავდა, რომ `მუსიკალური სახის ფენომენი წარმოადგენს ობიექტური და სუბიექტური, ტიპური და ინდივიდუალური საწყისების ერთობლიობას` [1,16]. ამრიგად, მუსიკალური სახე აუცილებლად კონტექსტის ნაწილად გვევლინება და მისი განხილვა ამ კონტექსტიდან მოწყვეტით შეუძლებელია. იკვეთება აუცილებლობა, გაირკვეს, თუ როგორია ამ კონტექსტის ფსიქოლოგიური ბუნება.

ახლა რიგ-რიგობით განვიხილოთ ჩამოთვლილი საკითხები:

1. ცნობილია, რომ როდესაც ადამიანი ინფორმაციას ღებულობს გარესამყაროდან, ეს ინფორმაცია მას მთლიანი ობიექტების სახით ეძლევა. აღქმა მთლიანობით ხასიათისაა. ადამიანი `გემტალტებს` აღიქვავს. როგორც ცნობილია, `გემტალტი` (გერმ. `ფორმა`, `მოყვანილობა`) ფსიქოლოგიაში ისეთ მთლიანობას ნიშნავს, რომელიც შიგნით სტრუქტურირებულია, ხოლო დანარჩენი გარემოსგან – გამოყოფილი. აღქმაში ხდება მისი ველის დიფერენცირება ფონად და ფიგურად. ფიგურად სწორედ გემტალტები გვევლინებიან.

არსებობს მთელი რიგი ფაქტორებისა, რომელთა მოქმედებაც `წარმართავს` აღქმას. ესენია სიახლოვის (ახლოს მდებარე ობიექტების აღქმაში გაერთიანების ტენდენცია), მსგავსების (მსგავსი ობიექტების ერთიანად აღქმის ტენდენცია), `საერთო ბედის` (ობიექტების, რომლებიც ერთნაირად განსხვავდებიან დანარჩენი ობიექტებისგან, ერთ მთლიანობად გაერთიანების ტენდენცია), ერთგვაროვანი კავშირების (ობიექტების, რომლებიც ერთმანეთთან ერთნაირი კავშირებით არიან დაკავშირებულნი, ერთ მთლიანობად გაერთიანების ტენდენცია), `გამოცდილების`, ანუ `ჩვეულების` ტენდენცია (წინასწარი გამოცდილება გავლენას ახდენს აღქმაზე, თუმცა ეს გავლენა ნაკლებია სხვა ფაქტორებზე) [3,240-246]. არსებობს სხვა ფაქტორებიც – სიმეტრიის, დახშულობის ფაქტორები [4,279-283]. ამ სხვა ფაქტორთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია `კარგი გაგრძელების`, `კარგი გემტალტის` ფაქტორი. ამ ფაქტორის მიხედვით, უფრო გამოკვეთილი, მარტივი ფორმის მქონე ობიექტების თანმიმდევრობას (მაგალითად, წერტილები სიბრტყეზე, რომლებიც მონაკვეთს წარმოქმნიან) მთლიანობად გაერთიანების ტენდენცია გააჩნიათ. ეს ფაქტორი მუსიკასთან დაკავშირებით სპეციალური ყურადღების საგანი გახდა ლეონარდ მეიერის წიგნში `ემოცია და მნიშვნელობა მუსიკაში` (1956) (მისი ფორმულირებით, `პატერნს აქვს ტენდენცია, გაგრძელდეს პირვანდელი განვითარების შესაბამისად, თუკი ყველა სხვა პირობა უცვლელია...` [5,92]. ლ. მეიერი ამ ფაქტორს უკავშირებს მოლოდინებსა და დასწავლას (`კარგი გაგრძელება` მუსიკაში მნიშვნელოვანწილად რაღაც მოლოდინებსა და ნორმებს ემყარება). მთლიანობაში, შეიძლება ჩამოყალიბდეს ე.წ. `გემტალტის პრეგნანტობის კანონი` (`გემტალტის` ამ და სხვა ფაქტორებზე დაყრდნობით). ხსენებული კანონის მიხედვით, აღქმის საუკეთესო პერსპექტივა გააჩნია შესაძლო ფორმათაგან ყველაზე მარტივსა და სტაბილურს. ზოგი ფსიქოლოგის აზრით, `ფორმა მით უკეთესია`, რაც უფრო ნაკლები ინფორმაციაა საჭირო მის აღსაქმელად` [6,285]. `გემტალტის` ფაქტორების მოქმედება, თავის დროზე, ძირითადად ვიზუალურ მასალაზე დადგინდა. ითვლება, რომ ეს ფაქტორები აღქმის ყველა სფეროში იჩენენ თავს, თუმცა, მუსიკაში მათი გამოვლენა და ფუნქციონირების თავისებურებები ჯერ კიდევ კვლევებს მოითხოვს. მიუხედავად ამისა, რამდენადაც, `გემტალტის` ფაქტორების `შენატანი` მთლიანი ობიექტის ან პროცესის აღქმაში ესოდენ ფუნდამენტურია, კონკრეტული მუსიკალური სახის ჩამოყალიბება-გამოვლენაში მათი როლი ძალზე მნიშვნელოვნად უნდა მივიჩნიოთ.

მუსიკოს-შემსრულებელს, შეიარაღებულს გემტალტის ფაქტორების ცოდნით, შეუძლია გარკვეული გავლენა მოახდინოს გემტალტის გამოკვეთილობის ხარისხზე – საშემსრულებლო საშუალებების (შტრიხების, არტიკულაციის, დინამიკის, ინტონირების, აგოგიკის, ფრაზირების) პატერნების ორგანიზებით.

ასევე მნიშვნელოვანია, რომ `...აღქმის სრულიად კონკრეტულს, ინდივიდუალურ შინაარსში ზოგადია მოცემული~ [3,239]. ყოველი კონკრეტული აღქმის აქტში ადამიანი უბრალოდ გარკვეულ ობიექტს კი არ აღიქვავს, არამედ, ეს ობიექტი ამავე დროს განიცდება, როგორც ობიექტთა გარკვეული ჯგუფის, კატეგორიის კერძო შემთხვევა, რასაც აღქმის კატეგორიალობა ეწოდება. უზნაძე აღნიშნავს: “აღქმის ამ თავისებურებას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს: იგი მისი განვითარების დაუსრულებელ შესაძლებლობას ქმნის. შეგრძნება, როგორც ასეთი, არ ვითარდება. იგი უფრო სათანადო ორგანოების ავკარგიანობაზეა დამოკიდებული. მაგრამ აღქმაში ხომ საგანიც გვეძლევა, და საგნის გულისხმობას გრძნობების ორგანოსთან არაფერი აქვს საერთო. არსებობს დაუსრულებელი შესაძლებლობა სულ უფროდაუფრო ზოგადი საგნის გულისხმობისა. ეს ადამიანის ინტელექტის განვითარების დონეზეა დამოკიდებული, და, მაშასადამე, ინტელექტის განვითარებასთან ერთად აღქმის განვითარების შესაძლებლობაც ჩნდება” [3,239-240].

აქ შესაძლებელია გავიხსენოთ, ვ. მედუშევსკის ნაშრომში (მუსიკის ინტონაციური ფორმა, 1993) მოყვანილი დიფერენცირება კონკრეტულ და აბსტრაქტულ ინტონაციებად. მედუშევსკის თვალსაზრისით, კონკრეტულია ინტონაცია, რომლის გაჟღერებაც შეუძლია შემსრულებელს. რაც შეეხება აბსტრაქტულ ინტონაციას – მედუშევსკის აზრით, ეს ზოგადი ხასიათის აბსტრაქციაა, რომელიც არ დაიკვრება (`შეუძლებელია დაიკვრას აბსტრაქტულად-სასიხარულო, ანდა აბსტრაქტულად ბეთჰოვენისეული ინტონაცია.~ [6,71]. კონკრეტული ინტონაცია შეიძლება მოგვევლინოს აბსტრაქტულის რეპრეზენტანტად, წარმომადგენლად და შესაბამისად, იქცეს დამატებითი მნიშვნელობის, საზრისის მატარებლად.

მუსიკოსისთვის ეს ნიშნავს, რომ ყოველ კონკრეტულ ინტონაციაში ბევრი რამის გაგონება და გაჟღერება შეიძლება, რაც მუსიკოსის ინტელექტსა და მუსიკალურ განათლებაზეა დამოკიდებული. მაგალითად, მუსიკალური ნაწარმოების სხვადასვა ნაწილების ურთიერთდაკავშირებულად განცდა. ამაში ასევე მოიაზრება სტილისტიკური, ჟანრული, კომუნიკაციური, სტრუქტურული თუ სხვა ასპექტები. კონკრეტული მუსიკალური სახე ამ გზითაც შეიძლება დაუკავშირდეს ზოგად-მუსიკალურ და ზოგად-კულტურულ კონტექსტს.

2. მუსიკა პროცესია, რომელიც დროში ვითარდება. ამდენად, ნებისმიერი მუსიკალური სახეც დროში ყალიბდება. დროის აღქმა მეხსიერებასთანაა დაკავშირებული (რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, ფსიქოლოგიურად განცდილი აწმყო რეალურად დროის უკვე განვლილ მონაკვეთს გულისხმობს).

მეხსიერების გავრცელებული მოდელის მიხედვით, სამი ფაზა შეიძლება გამოვყოს.

საწყისი ფაზა სენსორული მეხსიერებაა. ამ დროს ხდება აღქმული გამღიზიანებლის მყისიერი დამახსოვრება. თუ გამღიზიანებელს ყურადღება არ მიექცა, ადამიანს ის ავიწყდება. სმენითი მოდალობის შემთხვევაში კრიტიკული დრო 3-4 წამს შეადგენს. მაგრამ ადამიანს შეუძლია ხსენებულ ვითარებაზე ზეგავლენა მოახდინოს, თუკი ის სმენით შთაბეჭდილებას ყურადღებას მიაქცევს. ამ შემთხვევაში ინფორმაცია გადადის ხანმოკლე მეხსიერებაში, სადაც ცოტა მეტ ხანს `ჩერდება~, თუმცა, ექსპერიმენტებმა

აჩვენებს, რომ 12 წამის შემდეგ ცდისპირებს აღარაფერი ახსოვდათ. ხანმოკლე მეხსიერება შეზღუდულია ასევე მოცულობის მხრივაც – ადამიანს ერთდროულად შეუძლია 7 + 2 ერთეული ინფორმაციის (ცალკეული ასოების, რიცხვების თუ სიტყვების, გემტალტების) ცნობიერების ველში შენარჩუნება [7,381-382].

ის ინფორმაცია, რომელიც არ იქნა დავიწყებული, გადადის ხანგრძლივ მეხსიერებაში, სადაც ინახება განუსაზღვრელი დროით (დავიწყება აქ დაკავშირებულია არა ინფორმაციის დაკარგვასთან, არამედ რეპროდუქციის, აღდგენის პრობლემებთან). 'გარკვეული თვალსაზრისით, ხანგრძლივი მეხსიერება საშუალებას გვაძლევს ერთდროულად ვიარსებოთ ორ სამყაროში – წარსულსა და აწმყოში, რის შედეგადაც შეგვიძლია გავერკვიოთ უშუალო გამოცდილების განუწყვეტელ ნაკადში [8,193].

ისმის კითხვა: როგორაა შესაძლებელი მუსიკალური ფორმისა თუ კომპოზიციის პრობლემატიკის დაკავშირება მეხსიერების სამ ხსენებულ სახეობასთან? ჩვენი აზრით, ასეთი კავშირის დამყარების შესაძლებლობას იძლევა ე.წ.ზაიკინსკის თვალსაზრისი. ამ მკვლევარის მიხედვით, მუსიკა განიცდება სამ დონეზე: ფონიკურზე – ცალკეული ბგერების, სინტაქსურზე – მოტივების, ფრაზების, წინადადებების, და კომპოზიციურზე – პერიოდის და პერიოდზე უფრო რთული სტრუქტურების დონეებზე. I დონე – უშუალოდ აღიქმება, II – განიცდება მეხსიერების, მოტორულ და ინტონაციურ სტერეოტიპების, და აზრის ვერბალური ინტონირების მექანიზმების წყალობით, ხოლო III – მეხსიერების, აზროვნების მექანიზმებით, სიუჟეტურობასთან ასოციაციების გზით [9,51-54]. ეს დონეები ურთიერთდაკავშირებულნი არიან – ცალკეული ბგერები ერთიანდებიან ფრაზებში, ამ უკანასკნელთა შიგნით კი წარმოიქმნება კომპოზიციური თვისებები – მაგალითად, თემატურობა [9,54].

თემატურობასთან ასოცირებული მომენტი ძალზე საყურადღებოა ჩვენთვის. რამდენადაც თემატურობა განსაზღვრავს მუსიკალური ნაწარმოების 'ფიზიონომიას', 'მუსიკალური სახის' საფუძვლები სწორედ სინტაქსურ და კომპოზიციურ დონეებზე უნდა ვეძიოთ. გავიხსენოთ, რომ ა. შონბერგის აზრით, ფრაზაში (მუსიკალურ მოვლენათა ინტეგრირებული ერთიანობა, ერთგვარი მუსიკალური მოლექსულა, რომლის გრძლიობაც დაახლოებით შეესაბამება ერთი ამოსუნთქვით ნამღერს) ხდება მთავარი მოტივის, ტონალობის, მეტრისა და ტემპის გაჟღერება-ჩამოყალიბება [10,13].

საყურადღებოა, რომ ეს მუსიკალური ქსოვილის 'სტაბილური', ერთიანობის შემქმნელი კომპონენტებია, რომელთა გაჟღერებაც ხანმოკლე მეხსიერების მოქმედების 'ვადაში' ხდება (ერთი სუნთქვა სწორედ დროის შესაბამის მონაკვეთს მოიცავს. აქ ასევე პოტენციურად ჩადებულია მუსიკის დაკავშირების შესაძლებლობა ადამიანის ბიოლოგიურ რიტმებთან. გარდა ამისა, იკვეთება მუსიკის, როგორც ცოცხალი, 'სულიერი' არსის განცდის შესაძლებლობა). ფრაზაში შეიძლება ერთგვარი ეტალონის ჩამოყალიბება დავინახოთ, ეტალონისა, რომელიც ახდენს მსმენელის 'მომართვას', 'აწყობას', გარკვეული გაგრძელების მოლოდინის შექმნას.

შონბერგი აღნიშნავს, რომ 'დასაწყისის კონსტრუქცია განაპირობებს გაგრძელების კონსტრუქციას' [10,21]. სხვაგან, ის მუსიკალურ ნაწარმოებს ფოტოალბომს ადარებს, რომელიც სუბიექტის – მთავარი მოტივის სხვადასხვა ცხოვრებისეულ ვითარებას წარმოადგენს [10,31], ხოლო თემას კი – მეცნიერულ ჰიპოთეზას, რომელიც შემდგომ უნდა დასაბუთდეს და დამტკიცდეს [10,49]. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ამა თუ იმ მუსიკალური ფორმის საშუალებით გარკვეული 'მუსიკალური სახის' გაშლა-განვითარება სწორედ ხანმოკლე და ხანგრძლივი მეხსიერებების ურთიერთქმედებას

ეყრდნობა. გაშლა – განვითარება კი თავის მხრივ, შეიძლება შეფასდეს კონსტრუქტით `მოლოდინის გამართლება – დარღვევა`.

ცნობილია, რომ დასამახსოვრებელ მასალაში ყველაზე უკეთ პირველი და უკანასკნელი ელემენტი გვამახსოვრდება. რამდენადაც ნაწარმოების მთავარი თემა (მუსიკალური იდეა), როგორც წესი, ნაწარმოების დასაწყისშია მოცემული, ეს გარემოებაც მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს მსმენელში `მუსიკალური სახის` ჩამოყალიბებას.

3. მუსიკისა და ემოციების კავშირის იდეას დიდი ხნის ისტორია გააჩნია. დაწყებული ძველი ბერძნებიდან, ამა თუ იმ ფორმით მუდამ აღინიშნებოდა მუსიკის ზემოქმედება ადამიანის ემოციურ სფეროზე, მაგრამ ექსპერიმენტული კვლევების პროგრესი ნელა მიმდინარეობდა, ისევე, როგორც ემოციების კვლევებში საზოგადოდ. მიზეზად საკითხის ლაბორატორიებში კვლევის სირთულე სახელდებოდა [11,5]. არსებობს რამდენიმე თვალსაზრისი იმაზე, თუ როგორაა შესაძლებელი მუსიკაში ემოციები გამოიხატოს. შევხვით რამდენიმე მათგანს.

ერთ ასეთ თვალსაზრისად შეიძლება მივიჩნიოთ თეორია, რომლის თანახმად მუსიკა მოქმედებს როგორც სიმბოლო, ან ნიშანი, ხოლო კავშირი ამა თუ იმ ემოციებთან ასოციაციურია [12,29].

სხვა თვალსაზრისით, ემოციები იმთავითვე დაკავშირებულნი არიან მუსიკასთან, რამდენადაც მუსიკა ადამიანის მიერაა შექმნილი (კომპოზიტორი ან შემსრულებელი), ის `ინახავს` ამ ადამიანების ემოციურ მდგომარეობას, და მსმენელს საშუალებას აძლევს, განიცადოს მუსიკა, როგორც `ემოციური`. ამ ნაკლებპოპულარული თვალსაზრისის სხვა ვარიანტს წარმოადგენს ე.წ. `აგზნების` თეორიები, რომელთა მიხედვითაც, მუსიკას გააჩნია უნარი, გამოიწვიოს მსმენელთა გარკვეული ემოციური რეაქციები, იმის ანალოგიურად, როგორ განიცდებიან სხვა ობიექტები – მაგალითად, ბალახი, რომელიც მწვანედ განიცდება [12,32]. ეს შეხედულება მუსიკაზე შეიძლება დავინახოთ, მაგალითად, პლატონის მიერ ზოგიერთი კილოს აკრძალვის მოთხოვნაში. როგორც ცნობილია, თავის მოთხოვნას ფილოსოფოსი ახალგაზრდებზე ამ კილოების მორალურად მავნე ზემოქმედებით ასაბუთებდა.

მესამე შეხედულება – ე. წ. `კონტურის თეორია`, ეფუძნება ფაქტს, რომ ნებისმიერი ადამიანური ემოციის აღქმა სხვა ადამიანის მიერ მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც ემოციებს თან ახლავს გარკვეული გამომსახველი მოძრაობები – ქცევის გარკვეული პატერნები. ამ პატერნების საფუძველზე კეთდება დასკვნა სუბიექტში მიმდინარე ემოციური პროცესების შესახებ. მეტიც, ამგვარი პატერნების `მიმიკრირებით`, ემოციური ხასიათი შეიძლება მიენიჭოთ უსულო საგნებსაც კი (მაგალითად, ტირიფის ხის გამოსახულებას – სევდა) [12, 34-37]. მუსიკასთან დაკავშირებით, `კონტურის თეორია` გულისხმობს, რომ მუსიკალურ ნაწარმოებებში გამოვლენილი ემოციური ხასიათი ეფუძნება მსგავსებას, ამ ნაწარმოებების ზოგიერთ დინამიურ სტრუქტურასა და ადამიანების იმ ქცევებსა და მოძრაობებს შორის, ემოციურ მახასიათებლებს რომ გამოხატავენ [12,35]. მიჩნეულია, რომ ეს შესაბამისობა ადამიანის ევოლუციური მემკვიდრეობის ნაწილია, თუმცა ძალზე გართულებული და შენიღბული შემდგომ სხვადასხვა კულტურების განსხვავებული განვითარებებით [12,37]. ჩვენ შესაძლებლად მიგვაჩნია, `კონტურის თეორიის` თანახმად ადამიანში მიმდინარე ფსიქოლოგიური პროცესები პროექციის უნივერსალური ფსიქიკური მექანიზმის ფუნქციონირებას დავუკავშიროთ. პროექციაში იგულისხმება ადამიანის მიერ საკუთარი გაუცნობიერებელი განცდების სხვა ადამიანების ან ობიექტებისადმი მიწერის პროცესი.

როგორ შეიძლება ყოველივე ეს დაუკავშირდეს `მუსიკალური სახისა` და შემსრულებლობის პრობლემატიკას?

ასოციაციის არსებობა მუსიკაში ექვგარეშეა. სხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ამ პრინციპს ეფუძნება ვაგნერისეული ლაიტმოტივების ტექნიკა. ამის გარდა, ინტონაციების მთელმა რიგმა დროთა განმავლობაში შეიძინა გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობა. მაგალითებად შეგვიძლია განვიხილოთ რომანტიზმის პერიოდის `შეკითხვის ინტონაცია` ანდა სიკვდილთან დაკავშირებული დადმავალი ქრომატიული სვლები (ბაროკოს მუსიკაში). უკანასკნელთან დაკავშირებით, უპრიანია გავიხსენოთ სცენა კლაუდიო მონტევერდის ოპერიდან `პოპეას კორონაცია`. ფილოსოფოს სენეკას (იმპერატორ ნერონისგან) ნაბრძანები აქვს თავის მოკვლა. ახლობლები ემუდარებიან არ ჩაიდინოს ეს. მუდარა (non morir Seneca) გადმოცემულია აღმავალ ქრომატულ სვლებზე დაფუძნებული იმიტაციური გუნდით (თუ ჩვეულებრივ, სიკვდილის სიმბოლო დადმავალი ქრომატიული სვლაა, გამოთქმა `არ მოკვდე` გამოხატულია მელოდიური მოძრაობის საპირისპირო – აღმავალი მიმართულებით). მონტევერდემ აქ შეძლო ჟარყოფის გადმოცემა მუსიკალური ხერხებით (მელოდიური მოძრაობის მიმართულების შეზღუდვა, ქრომატიზმის შენარჩუნების პირობებში), რაც შეუძლებელი იქნებოდა, დადმავალ ქრომატულ სვლას ჩამოყალიბებული მნიშვნელობა რომ არ ჰქონოდა. ამგვარი ინტონაციების ჩამოყალიბება ხდებოდა ოპერის წიაღში, ტიპიურ საქცევებსა და სიტუაციებს შორის ყალიბდებოდა ასოციაციური კავშირი; შემდეგ ეს ინტონაციები ინაცვლებდნენ საკრავიერ მუსიკაში. ეს პროცესი შესანიშნავადაა აღწერილი ვ. კონენის წიგნში `თეატრი და სიმფონია`. ამ `ინტონაციურ თეზაურუსში` გარკვევა მუსიკოს-შემსრულებელს საშუალებას მისცემს, თავის ინტერპრეტაციაში საინტერესო კავშირები დაამყაროს თეატრის სამყაროსთან.

მუსიკალურ მასალასა და (სხვადასხვაგვარი ემოციური მუხტის შემცველ) სიტუაციებს შორის ასოციაციების დამყარება ასევე ჟანრული კავშირების გზითაა შესაძლებელი. მხედველობაში გვაქვს არა მარტო ცალკეული ისტორიულად ჩამოყალიბებული ჟანრების ნიშან-თვისებების გამოვლენა მუსიკალურ ქსოვილში, არამედ უფრო ზოგადი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, `ჟანრული არქექტიპების` მოქმედება. მკვლევარი ა. სოხორი ხუთ ასეთ პირველხატს ასახელებს. ესენია: მეტყველება, მოტორული მოქმედებები, სიმღერა-კანტილენა, სიგნალები და ბგერწერა [13,153-154]. ასეთი საწყისების გამოვლენა-დადგენა მუსიკალურ ქსოვილში ძალზე მნიშვნელოვანი საინტერპრეტაციო იდეების წყარო შეიძლება გახდეს.

ამავე კონტექსტში უპრიანია გავიხსენოთ ვ. მედუშევსკის თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც, მუსიკალური ინტონაცია დაკავშირებულია არა მარტო ადამიანის მიერ ინფორმაციის აღქმის, არამედ მისი გადაცემის პროცესებთან. მუსიკალური თვალსაზრისით ორი `სენსორული გამოსასვლელია` (მედუშევსკის ტერმინი) მნიშვნელოვანი – `მოძრაობით-სიმბოლური და ბგერით-სიმბოლური. ამიტომ, მუსიკაში გამოიყოფა პირველ რიგში სულ ორი ინტონაციური საწყისი: ერთი ეყრდნობა სუნთქვას, მეტყველების ინტონაციურ გამოცდილებას, რეჩიტატივს, დეკლამაციას, ხოლო მეორე – ჟესტს, მოტორიკას. ორივე ტიპი შიგნით დიფერენციაციას განიცდის....` [6,71]. ამგვარ კავშირებს ადამიანის სხეულებრივ გამოცდილებასთან დიდი მნიშვნელობა აქვთ მუსიკალური `ვაბულის` `პერსონაჟების` სწორ გამოვლენასა და მათი `მოქმედებების` გააზრება-გაგებაში (`უსასრულოდ მდიდარი ინფორმაცია, რომელიც კოდირებულია ბგერით პარამეტრებში, `იკითხება` არა გონებით, არამედ სხეულის დინამიური მდგომარეობების საშუალებით. მუსიკალურ-სამეტყველო გამოცდილებაზე

ორიენტირებული ინტონაციების `დაჭერა` ხდება რეალური ან წარმოსახვითი (იდეომოტორული) თანაინტონირების საშუალებით; პლასტიკურ ნიშნებს, რომლებიც თავის თავში ჟესტს მოიცავენ, მსმენელი აღიქვავს შესაბამისი პანტომიმური მოძრაობით. ფაბულის ამა თუ იმ მოვლენასა და ტიპზე მსმენელი რეაგირებს სხეულისა და ფსიქიკის ინტეგრაციული მდგომარეობით.... ~ [6,22].

მნიშვნელოვანია ასევე სინესთეზიის მექანიზმები. ეს ტერმინი, თავისი ვიწრო მნიშვნელობით აღნიშნავს ვითარებას, როდესაც ადამიანს ერთი მოდალობის შეგრძნების განცდისას უჩნდება მეორე მოდალობის შეგრძნების განცდა. ასე, მაგალითად, სხვადასხვა ბგერის მოსმენისას ადამიანს მისდა უნებურად უჩნდება სხვადასხვა ფერების განცდა. წმინდა სახით, ასეთი მოვლენა საკმაოდ იშვიათია და, სხვადასხვა ავტორის გამოანგარიშებით, ადამიანთა 12-დან 16% ახასიათებს [14,123]. ამასთან ერთად, მკვლევართა რიგი `შეგრძნებათა სხვადასხვა მოდალობათა თვისებების ყოველგვარ სპონტანურ დაკავშირებას აერთიანებს `სინესთეზიის` სახელით... [14,109]. ამ შემთხვევაში უპირანია საუბარი არა `სხვა მოდალობის შეგრძნებისეული განცდის აღმოცენებაზე მისი შესატყვისი გამლიზიანებლის გარეშე`, არამედ `სხვა მოდალობის გარკვეულ შეგრძნების მსგავსების სუბიექტურ შთაბეჭდილებაზე`, როდესაც, მაგალითად, სხვადასხვა ბგერები განიცდება, როგორც ტკბილი, რბილი, მაღალი, ცივი და ა.შ. ამ შემთხვევებში, როგორც ითქვა, სათანადო შეგრძნება კი არ გვიჩნდება, არამედ ხდება ამ ბგერებით გამოწვეულ შთაბეჭდილებათა მიმსგავსება იმ განცდებთან, რომლებსაც მოცემულ სუბიექტში იწვევენ ხსენებული სიტყვები [14, 109-110].

ვ. მედუმევესკის მიხედვით, სინესთეზიის მექანიზმების წყალობით (როგორც ვხედავთ, ვ. მედუმევესკი აქ სინესთეზიის ცნებას ფართე მნიშვნელობით იყენებს _ ნ.ტ.), `მუსიკას შეუძლია ასახოს საგნობრივი სამყაროს ზოგადი, განყენებული სივრცე-დროითი და ფიზიკური მახასიათებლები (სივრცე, სიფართოვე, დაშორება-მოახლოება, მიმართება ზევით-ქვევით, მარადისობა, დროის მიღმიურობა თუ მკვეთრად შემოსაზღვრული დრო, სინატიფე, სიმტკიცე, დრეკადობა, სირბილე და სხვა), ფერიისა და სინათლე-განათების თავისებურებები (სინათლე, სიბნელე, შუქის მოფენა, ანარეკლები, ციმციმი, ლივლივი).

ადვილად ასახავს რა მოძრაობის ყველა ელემენტს, მოძრავი სხეულის მასას, ინერციას, ტრაექტორიას სივრცეში, გარემოს წინააღმდეგობას, სიჩქარეს, აჩქარებას, მუსიკა იძენს უნარს ნებისმიერი მოაზრებადი მოძრაობის ტიპის მოდელირებისა....~ [6,83]

ინტონაციებში ასახულია ადამიანის _ `პერსონაჟის` გარეგნული ნიშნები: `ასეთი ინტონაციის სუბიექტი ჰგავს რეალურ ადამიანს. [ინტონაციაში იკითხება] ასაკი, სქესი, ტემპერამენტი, ცხოვრებისეული ტონუსი, პიროვნული ტემპი, უმაღლესი ნერვული მოქმედების ტიპი, ხასიათი (ქარაქტეროლოგიური თვისებები), ლაპარაკის, სიარულის განუმეორებელი მანერა, ეროვნული თავისებურებები....~ [6,52].

ყოველივე ამან საშუალება უნდა მისცეს მუსიკოს-შემსრულებელს უფრო საინტერესო და მდიდრული `მუსიკალური სახეები` წარმოიდგინოს და შეასრულოს.

რაც შეეხება დანარჩენ ორ თვალსაზრისს `მუსიკალური სახის` ჩამოყალიბებაზე, `უფრო მეტის მომცემად` კონტურის თეორია` მიგვაჩნია. იკვეთება შესაძლებლობა, რომ მუსიკოს-შემსრულებელმა აღწეროს ამა თუ იმ ემოციის გამომხატველი ქცევებისა თუ მოძრაობების `დინამიური პროფილი` _ შესაბამისი თვისებების გარკვეული სკალების სახით წარმოდგენით და შემდგომ, ამ სკალებზე ზუსტი გრადაციების დადგენის გზით `მუსიკალური სახის` `ემოციური` შინაარსის გახსნის დეტალური

გეგმა შეიმუშაოს. ჩვენი აზრით, მუსიკოს-შემსრულებელს შეუძლია ამგვარი მიდგომა შეუთავსოს მუსიკალური და არამუსიკალური ასოციაციების ველის შექმნას, რაც `მუსიკალური სახის` მისეულ ინტერპრეტაციას მხოლოდ წაადგება.

4. სრულიად შეუძლებელია, რომ `მუსიკალური სახე` განცალკევებულად არსებობდეს. ის ყოველთვის გვევლინება გარკვეულ კონტექსტში. ამ კონტექსტს მრავალი ასპექტი გააჩნია – როგორც მუსიკალური, ასევე არამუსიკალური (სოციალ-ფსიქოლოგიური, აკუსტიკური, რელიგიური, პოლიტიკური, და ა.შ.). ჩვენი ამჟამინდელი განხილვის საგანი მუსიკალური ასპექტებია; ასეთებად შეიძლება გამომსახველი საშუალებების პარამეტრები მივიჩნიოთ (გავიხსენოთ, რომ გამომსახველ საშუალებებს განეკუთვნება მელოდიური ხაზი, კილო-ჰარმონიული კავშირები ბგერებსა და თანხმოვანებებს შორის, მეტრი, რიტმი, ტემპი, ფაქტურა, რეგისტრი, ხმოვანების დინამიკა, ტემბრი, შტრიხები-არტიკულაცია).

ზემოთ მოყვანილი იყო ა.შონბერგის თვალსაზრისი, რომ `დასაწყისის სტრუქტურა განაპირობებს გაგრძელების სტრუქტურას`. შონბერგის ეს დებულება შეიძლება დავეუკავშიროთ მოლოდინის ცნებას. ა. მილკას აზრით, მუსიკალური ქსოვილის გარკვეული ასპექტების გამეორებები (რამდენიმე ზედიზედ) ქმნის მოლოდინებს, რომელთა გადალახვა ან რეალიზება დინამიური პროცესუალობის წყაროა. ამასთან ერთად, ეს გამეორებები მუსიკალური სახის უფრო `პრეგნანტულად`, გამოკვეთილად აღქმას უწყობენ ხელს (გემტალტის `პრეგნანტობის კანონიდან` გამომდინარე – იხ. ზემოთ).

ა. მილკა აღნიშნავს, რომ ამგვარი მოლოდინები მუსიკაში ფსიქოლოგიურად განიცდება, როგორც მიზიდულობები. `მიზიდულობა არის მუსიკალური სტრუქტურის კონკრეტული ელემენტის გამოჩენის მოლოდინი...` (ის) ...ეფუძნება მუსიკალური სტრუქტურის ელემენტის გამოჩენის მომატებულ ალბათობას, ხოლო მიზიდულობის ინტენსიურობა კი განპირობებულია ამ ალბათობის ხარისხით` [16,20]. თავის მხრივ, `მოცემული ელემენტის გამოჩენის ალბათობა დამოკიდებულია ამ ელემენტის პერიოდულობაზე (გამეორების სიხშირეზე), ანდა ელემენტთა გარკვეული კავშირის [პერიოდულობაზე – ნ.ტ.]` (იქვე).

მეორე მხრივ, თუკი მოვლენა გარდაუვალია, მაშინ მიზიდულობის სიძლიერე კლებულობს – მეტის-მეტად პროგნოზირებადი ვითარება აღუნებს აღქმას. ამდენად, მიზიდულობის არსებობისათვის საჭიროა ისეთი სიტუაცია, როდესაც ერთი ელემენტის მომავალი `რამდენიმე გზით შეიძლება წარიმართოს`, მაგრამ ამ შესაძლებლობებს შორის ერთ-ერთის ალბათობა საგრძნობლად მეტია (თუმცაღა აბსოლურტური არაა). მილკას მოჰყავს მაგალითი ჰარმონიის სფეროდან: D-T კავშირი მძაფრ მიზიდულობას წარმოქმნის, რადგან ასეთი სვლის ალბათობა დიდია, თუმცაღა მასთან ერთად სხვაგვარი, უფრო სუსტი ალბათობის მქონე შესაძლებლობებიც არსებობს – D-VI; ეს უკანასკნელი, ნაკლები ალბათობის გამო არ წარმოქმნის მიზიდულობას [16,21].

ამგვარი მიზიდულობების არსებობა მუსიკალური გამომსახველობის ერთ-ერთ მძლავრ შესაძლებლობად გვევლინება. ლ.მაზელმა ისინი დაუკავშირა აღქმას, კერძოდ, აღქმის ინერციისადმი დამორჩილებასა და ამ ინერციის დარღვევას [16,22].

ა. მილკას მიხედვით, მიზიდულობის გადაწყვეტა, და მისი გადალახვა საპირისპირო გამომსახველ ეფექტებს იძლევა. `პირველი – მუსიკალური აზრის დინებაში გაწონასწორების, დამშვიდების შემომტანია, ხოლო მეორე – დინამიზმის, დაუსრულებლობის, დაუმშვიდებლობის, მისწრაფების` [16,22-23].

მუსიკალურ ხელოვნებაში ხსენებული მიზიდულობები მრავალ დონესა თუ ასპექტში ვლინდება. როგორც ითქვა, ისინი ნაწარმოებში პროცესუალურ საწყისს აძლიერებენ, რითაც მუსიკალური სახეების დინამიზებას უწყობენ ხელს.

ვითარება ფსიქოლოგიური კუთხით რომ გავიაზროთ, საჭიროა გავიხსენოთ ფიქსირებული განწყობის ეფექტი: `არის შემთხვევები, რომ სუბიექტზე ესა თუ ის მოვლენა, თუ სიტუაცია განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს ხოლმე. ასეთ შემთხვევებში სუბიექტს არაჩვეულებრივ მტკიცე განწყობა უჩნდება, განწყობა, რომელიც აქტუალიზაციის განსაკუთრებით ძლიერი მზაობით ხასიათდება. ეხლა საკმარისია, თუნდ მხოლოდ მსგავსმა მოვლენამ თუ სიტუაციამ იმოქმედოს სუბიექტზე, რომ მასში მყის ამავე განწყობამ იჩინოს თავი და სუბიექტის ქცევა თავისდა შესატყვისად წარმართოს` [3,78]. რაც შეეხება განწყობის სიმტკიცის წყაროს, ასეთებად დ. უზნაძეს ხშირი გამეორება თუ დიდი პიროვნული წონა მიაჩნია (იქვე).

ამ კონტექსტში ასევე გასათვალისწინებელია უკვე ნახსენები კონტრასტისა და ასიმეტრიის ეფექტები: თუ ახალი გამღიზიანებელი მკვეთრად განსხვავდება ფიქსირებულ განწყობაში დაფიქსირებულისგან, ეს სხვაობა კიდევ უფრო დიდად იქნება განცდილი, ხოლო მცირე განსხვავების შემთხვევაში კი – უფრო მცირედ. ამაში შეიძლება დავინახოთ ა. მილკას მიერ ინერციის მიყოლებასა და გადაღახვის ემოციურ-შინაარსობრივი `წაკითხვის` მიზეზები (იხ. ზემოთ). ფიქსირებულ განწყობას უკავშირებს კილოში სიმყარესა და მერყეობის განცდას გ. კეჩუაშვილი [15,571-573]. ადამიანის საზოგადოებრივ-ისტორიულ პრაქტიკაში ჩამოყალიბებული ფიქსირებული განწყობების არქონით ხსნის ეს ავტორი სიძნელეებს, რომელთაც აწყდებიან კლასიკურ მუსიკაზე აღზრდილი მსმენელები ახლებურ სისტემებზე დაფუძნებული ნაწარმოებების მოსმენისას (იქვე).

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ფსიქოლოგ ე. დე ბონოს მოსაზრებაც. ეს უკანასკნელი, აზროვნების პროცესის განხილვისას აღნიშნავს, რომ ადამიანის გონება მუშაობს გარესამყაროში ნაცნობი შაბლონების გამოვლენის მიმართულებით. `როგორც კი ასეთი შაბლონი გამოვლენილია, გონება გადაერთვება მასზე და მისდევს მას – შემდგომი აზროვნება საჭირო აღარაა... გარკვეული აზრით, ჩვენი აზროვნება მუდამ იმგვარი ნაცნობი გზების ძიებაშია, რომლებიც თავად აზროვნებას ზედმეტს გახდიან` [17,41]. შაბლონების შეცვლა საფუძვლად უდევს მეცნიერულ აღმოჩენებს ინსაიტებს, და იუმორის გრძნობასაც კი.

ყოველივე ეს კარგად ეხმიანება ინერციის მიყოლისა და დარღვევის ა. მილკასეულ ზემოხსენებულ ინტერპრეტაციას.

ამგვარი მონაკვეთების დაკვრისას, საშემსრულებლო საშუალებების მსგავსება-განსხვავებების ორგანიზებით იქმნება ამ მიზიდულობების მოქმედების როგორც გამძლიერების, ასევე შესუსტების შესაძლებლობა.

მოლოდინების აღწერილ დინამიკას ემატება ურთიერთქმედება მუსიკის, ასე ვთქვათ, `პროცესუალურ` მხარესა და მუსიკალური ნაწარმოების სიმულტანურ (ერთდროულ) ხატს შორის. ცნობილია, რომ დროსთან დაკავშირებული, სტრუქტურირებული პროცესების გაცნობიერებაში ადამიანის ტვინის მარცხენა ნახევარსფერო დომინირებს. რაც შეეხება მარჯვენა ნახევარსფეროს, ის უფრო მეტად მთლიანობითი ხატებით ოპერირებს. ეს გარემოება ხელს უწყობს მუსიკალური ნაწარმოების სიმულტანური, მთლიანი ხატის შექმნას. მედუშევსკი აღნიშნავს, რომ ეს უკანასკნელი `მართავს მუსიკალური საქმიანობის ყველა სახეს. კომპოზიტორისთვის

ესაა გზის მაჩვენებელი `ვარსკვლავი~, რომელიც წარმართავს მიებებს და უზრუნველყოფს კომპოზიციის ეტაპების მემკვიდრეობას....

მსმენელის გონებაში ეს სიმულტანური ხატი მართავს მსმენელის აღქმას ...მისი საშუალებით მსმენელებიც და მუსიკოსებიც ინარჩუნებენ მთლიანი სტილების, ჟანრების, მუსიკალური ეპოქების ხატებს....~[6,150].

მარჯვენა ნახევარსფეროს მოქმედების თავისებურებებითაა განპირობებული ასევე მუსიკის აღქმისას სუბიექტის და ობიექტის განუყოფლობა, რაც მსმენელის მუსიკის `პერსონაჟთან~ გარკვეულ იდენტიფიკაციას, გაიგივებას იწვევს. მედუშევსკი აღნიშნავს: `თუ ჩვენ გვინდა შევადწიოთ ნაწარმოების მხატვრულ სამყაროში, მაშინ ლირიკული გმირის ინტონაციები უნდა მივიღოთ ჩვენს თავში _ განვიცადოთ, როგორც საკუთარი. ამისათვის საუკეთესო გზა ამ დაფარული ინტონაციის გაშლაა სრულ ჟესტურ-მიმიკურ-ბგერით ინტონაციად, რასაც უნებურად აკეთებენ კიდეც შემსრულებლები. მაშინ ეს მნიშვნელობა უფრო მისაწვდომი გახდება ტვინის მარცხენა ნახევარსფეროსათვის, და მისი სიტყვიერი აღწერა უფრო გაადვილდება~ [6,170]. უფრო მეტიც, თავის ტვინის მარჯვენა ნახევარსფეროს ენა იძლევა კავშირების დამყარების საშუალებას მუსიკასა და ხელოვნებისა და კულტურის სხვა დარგებს შორის. კინორეჟისორი ს.ეიზენშტეინი აღნიშნავდა: `ნახატი და ცეკვა, რასაკვირველია ერთი და იგივე წიაღიდან ამოიზრდებიან, და ისინი ერთიანი იმპულსის განხორციელების ორ ნაირსახეობას წარმოადგენენ... ჩემი ნახატის ხაზები იკითხება, როგორც ცეკვის კვალი [6,58].~ ამრიგად იკვეთება მუსიკალური სახის შინაარსის გამდიდრების თითქმის დაუსრულებელი შესაძლებლობები, რომელთა რეალიზებაც კომპოზიტორის და შემსრულებლის ერთდროულად, განათლებასა და ინტუიციასა და დამოკიდებული.

მუსიკალური სახე ყოველთვის ურთიერთკავშირშია ისეთ ფუნდამენტურ კატეგორიასთან, როგორცაა მუსიკალური თემა. მათ შორის შემდეგი თანაფარდობაა: `ცნება მუსიკალური თემა ერთდროულად გამომსახველ და ტექნიკურ მხარეებს მოიცავს, ხოლო ცნება `მუსიკალური სახე~ _ ესთეტიკური კატეგორიაა. ამ ცნებებს შორის ასეთი დამოკიდებულებაა: ზოგ შემთხვევაში ერთი თემის განვითარება იძლევა სხვადასხვა სახეებს და პირიქით, რამდენიმე თემის თანმიმდევრობა ინტეგრირდება ერთი მუსიკალური სახით~[2,44].

თემა წარმოადგენს `დასრულებულ მუსიკალურ აზრს, რომელიც ხასიათდება ინტონაციურ-რიტმული ინდივიდუალობით, სტრუქტურული გაფორმებით და ლაკონიზმით~, უფრო ფართო გაგებით კი _ `მუსიკალური განვითარების ფორმაქმნა-სახეობრივი ბირთვს~ [2,44]. სწორედ ეს ბირთვი განიცდის შემდგომ განვითარებას, დამუშავებას. მთლიანი ნაწარმოების მასშტაბების თვალსაზრისით განხილული, თემა საწყისი, მოძრაობის აღმძვრელი იმპულსის ფუნქციის მატარებლად გვევლინება. ა.შონბერგის მიხედვით: `ბგერათა ნებისმიერი თანმიმდევრობა სიმშვიდეს არღვევს. ცალკეული ბგერა არაა პრობლემურობის მატარებელი, რადგან ყური მას ტონიკად განსაზღვრავს; მაგრამ ყოველი მიმატებული ბგერა ამ გადაწყვეტილებას კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს~ [10,49]. წარმოიქმნება პრობლემა, რომელსაც გარკვეული შედეგები მოჰყვება. ამ შედეგებშია სწორედ პრობლემის გადაწყვეტა [10,49]. ამრიგად, თემა ყოველთვის განვითარებას მოითხოვს. ცალკე მისი არსებობა უაზრობაა. ქვემოთ მოყვანილია მისი განვითარების პრინციპების ჩამონათვალი, შესაბამისი ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციის მცდელობით. აუცილებლად მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ თითოეული ასეთი პრინციპის ფსიქოლოგიური მოქმედების მექანიზმი შემდგომ კვლევას მოითხოვს.

თემატური განვითარების პრინციპები:

ზუსტი გამეორება – ფსიქოლოგიურად, ამ დროს თემის დამახსოვრება ხდება, მსმენელის გონებაში განმტკიცება. ის ლოკალური კონტექსტის მათემატიკური ფაქტორია (უკეთ დამახსოვრების გამო). შემსრულებელს შეუძლია როგორც ხაზი გაუსვას გამეორებას (საშემსრულებლო ხერხების პატერნის მაქსიმალური გამეორებით), ასევე მისი ნიველირება.

ვარიანტული გამეორება – აქ დამახსოვრება-განმტკიცება ეხება თემის არსებით მხარეებს; იქმნება მათი კონკრეტული მუსიკალური ქსოვილისაგან აბსტრაგირების ტენდენცია. ერთგვარი ანალოგია შეიძლება დავინახოთ იმასთან, თუ როგორ აღწერს ზოგიერთი ფსიქოლოგი ცნებების წარმოქმნას – ჯერ ხდება კონკრეტული შინაარსებისგან ანალიზის გზით ატრიბუტების აბსტრაგირება, შემდეგ ამ ატრიბუტების სინთეზი ახალ მთლიანობად, რომელიც წარმოადგენს კიდევ ცნებას. [3,390-392]. შემსრულებელს აქ პოზიციის დაკავება მართებს – სიახლის `მხარეზე იქნება ის`, თუ უცვლელი ელემენტების `მხარეს აირჩევს`.

დამუშავებითი პრინციპი – აქ რეპრეზენტატიულობის პრინციპი თან ერწყმის კონტრასტის ეფექტებს. რეპრეზენტატიულობის პრინციპის გამოსავლენად შემსრულებელმა უნდა ყოველი ინტონაცია მაქსიმალურად მიუახლოვოს `წინაპარ` ინტონაციის გამომსახველობას.

თავისუფალი გაშლის პრინციპი, ჩვენი აზრით, ეყრდნობა ასიმილაციის პრინციპს – ყოველი შემდგომი მონაკვეთი თითქოსდა წინასგან მცირედ განსხვავდება, ცვლილებების `დაგროვება` ხდება თანდათან. აქაც შემსრულებელს შეუძლია პროცესის გრადაციების მართვა – გარკვეულ ადგილებში შეუმჩნევლად შემოიტანოს სიახლეები, სხვაგან კი მათზე აქცენტი გააკეთოს.

წარმოებული კონტრასტის პრინციპი – ამ დროს ვვარაუდობთ, რომ წარმოიქმნება ერთდროულად კონტრასტის ეფექტი ასიმილაციის ეფექტის ფონზე. ზედაპირზე კონტრასტია, მაგრამ, ის თავის თავში, გარკვეულწილად მსგავსებასაც შეიცავს.

დაპირისპირებულ კონტრასტში კი, ჩვენი აზრით, კონტრასტის პრინციპი უფრო `სუფთა სახითაა` წარმოდგენილი. ბოლო ორ შემთხვევაში, შემსრულებელმა ძირითადად კონტრასტი უნდა წარმოაჩინოს შესაბამისი დამაჯერებლობით. წარმოებული კონტრასტის ეპიზოდებში საფუძველში მდებარე მსგავსების ჩვენება მის საინტერპრეტაციო გეგმაზეა დამოკიდებული.

ამ პრინციპების კომბინაციები ნაწარმოების გაშლის სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვანაირად ვლინდება ცალ-ცალკე და კომბინაციებში (გავიხსენოთ, რომ თემატური განვითარების ეტაპებს განეკუთვნება: თემის, ან მისი ბირთვის ექსპონირება, მისი განმტკიცება, განვითარება და დაბოლოება – [2,49]; ამაზე ქვემოთ).

მედუშევსკის თვალსაზრისით, შესაძლებელია გამოყოფილ იქნას მუსიკალურ ფაქტურაში თემატური ორგანიზების სამი `განზომილება`: `ჰორიზონტალური` – სადაც მონაკვეთების გაქდერება ერთიმეორის შემდეგ ხდება (გამეორება, ვარიანტული გამეორება, სხვადასხვა გვარი კონტრასტი და ა.შ.), `ვერტიკალური` – სადაც მონაკვეთების ჟღერადობის ამა თუ იმ ერთდროულობასთან გვაქვს საქმე (დუბლირება, ჰეტეროფონია, კონტრასტული პოლიფონია, და ა.შ.) და `დიაგონალური` – სადაც სახეზეა სხვადასხვა სახის იმიტაციები, შეჭრილი კონტრაპუნქტი, ექსცენტრიული ნაგებობები და სხვა [6,107-108].

რაც შეეხება შიდათემატურ განვითარებას, მუსიკალურ თემაში ვლინდება ორი ტიპის შიდათემატური განვითარება: I – პერიოდულობის იდეაზე და II – გამჭოლი განვითარების იდეაზე დაფუძნებული.

I შემთხვევაში განმეორებით, პერიოდული აღნაგობის თემაში მოცემულია მუსიკალური ინფორმაცია, რომელიც შემდგომ მეორდება, ანუ სინტაქსურ დონეზე იქმნება ორი წინადადების თანაფარდობის პრინციპი.

დასწავლის ხსენებული კანონებიდან გამომდინარე, ამ შემთხვევაში, გამეორება დამახსოვრებას უწყობს ხელს. შედეგად, გამოყენებული მასალა განიცდის გამყარებას, თუმცა ზუსტი გამეორებაც კი უკვე შეიცავს განვითარების, განახლების იდეას (მსმენელის აღქმაში).

II – გამჭოლი განვითარების პრინციპით აგებულ თემაში, როგორც წესი, ვლინდება საწყისი ბირთვის გამეორება, განვითარება და დასრულება, ანუ ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, თუკი I შემთხვევაში ხდებოდა მსმენელის ფსიქიკაში მოცემული იდეის განმტკიცება-ჩაბეჭდვა, აქ თემატური ბირთვი არა მარტო განმტკიცდება, არამედ შემდგომ იგი გაივლის განვითარების, განახლების ინტენსიურ ფაზას (კონტრასტული ელემენტის შემოყვანითაც კი). ამის შემდეგ, ინტენსიური განვითარების ეს იდეა მოითხოვს საგანაგებო დამასრულებელ ფაზას.

ამგვარი პრინციპით აგებულ თემაში განვითარების იდეა გადის სხვადასხვა ეტაპს და ციკლურ პროცესად გვევლინება. თუ I შემთხვევაში (პერიოდულობა) ხდება ექსპონირებულის განმტკიცება და ფორმის, როგორც კრისტალის იდეის ჩამოყალიბება (ასაფივეის მიხედვით), II შემთხვევაში (აპერიოდულობა) განვითარების ოთხფაზიანი პროცესია აქცენტირებული, რითაც (უპირატესად) ყალიბდება ფორმის, როგორც პროცესის იდეა.

შემსრულებელს, I შემთხვევაში შეუძლია საშემსრულებლო საშუალებებით წინ წამოწიოს განვითარების პრინციპი – გამეორების პროცესში სიახლის გამოკვეთის გზით. II შემთხვევაში კი შემსრულებელს შეუძლია როგორც უფრო მეტად გააძლიეროს, ასევე შეარბილოს სიახლის გამომჟღავნება – შესაბამისი თემატური ასპექტების წარმოჩენა-ნიველირების გზით.

ამრიგად, როგორც ვნახეთ, მუსიკალურ სახესა და ფორმაქმნადობას საფუძვლად უდევს ფსიქოლოგიური ფაქტორების მთელი რიგი. მიუხედავად იმისა, რომ მათ შესახებ საკმაო ცოდნა მოგვეპოვება, საკითხი კიდევ ბევრ ახალ კვლევას მოითხოვს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва, 1960.
2. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ., ნადარეიშვილი მ. მუსიკალური ნაწარმოებების ანალიზი. თბილისი, 2004.
3. უზნაძე დ. ზოგადი ფსიქოლოგია. თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემა 1940.
4. Шиффман Г. Ощущение и восприятие. Санкт-Петербург: «Питер» 2003.
5. Meyer L. Emotion and meaning in Music. Chicago: The university of Chicago press, 1992.
6. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва: издательское объединение «Композитор» 1993.
7. Майерс Д. Психология. Минск: «Попурри» 2002.

8. Солсо Р.Л. Когнитивная психология. Москва: «Тривола», Москва: «Либерия» 2002.
9. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: «Музыка» 1982.
10. Schoenberg A. Die Grundlagen der musikalischer Komposition. Wien: Universal Edition 1979.
11. Juslin P., Sloboda J. Music and emotion. Theory and research. New-York: Oxford university Press, 2007.
12. Davis S. Philosophical perspectives on music's expressiveness wignSi: Juslin P., Sloboda J. Music and emotion. Theory and research. New-York: Oxford university Press, 2007.
13. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: «Владос» 2003.
14. ნათაძე რ. ზოგადი ფსიქოლოგია. თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემი, 1977.
15. Кечхуашвили Г. Музыка и фиксированная установка, wignSi: Бессознательное, Тбилиси: «Мецниереба» 1978, том 2.
16. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Ленинград, «Музыка» 1982.
17. Де Боно Э. Нестандартное мышление . Минск, «Попурри», 2000.

Article received: 2012-04-05