

ჯორჯ კელის ფსიქოლოგიური თეორიის ძირითადი ცნების - პიროვნული კონსტრუქტის გამოყენება მუსიკალურ საქმიანობასთან მიმართებაში

ნიკოლოზ ტოროშელიძე

ვ.სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ანოტაცია

მოცემულ სტატიაში მოკლედაა მიმოხილული ჯორჯ კელის ფსიქოლოგიური თეორიის ძირითადი ცნების – პიროვნული კონსტრუქტის გამოყენების შესაძლებლობა მუსიკალური საქმიანობის გააზრებისას. მოცემულია მუსიკასთან დაკავშირებული კონსტრუქტების კლასიფიკაცია, კატეგორიების დახასიათებით. თითოეული კატეგორიისათვის მოყვანილია მაგალითები.

საკვანძო სიტყვები: ჯორჯ კელი, კონსტრუქტი, გადაწყვეტილება, მუსიკალური შემსრულებლობა, მოძრაობები, მუსიკალური შინაარსი, მუსიკის ორგანიზება, ესთეტიკური ღირებულებები, გამოცდილება

წინამდებარე სტატია ეხება ჯორჯ კელის ფსიქოლოგიური თეორიის ძირითადი ცნების - პიროვნული კონსტრუქტის გამოყენებას მუსიკასთან დაკავშირებით, კერძოდ კი, მუსიკალური საქმიანობის შეფასებისას. კონსტრუქტები ასევე შეიძლება გამოყენებულ იქნას სამემსრულებლო ან სხვა გადაწყვეტილებების მიღების კრიტერიუმებად.

პიროვნულ კონსტრუქტში მოიაზრება დიქტომიური, ორპოლუსიანი ფსიქიკური სტრუქტურა, რომლის საშუალებითაც ადამიანი ახდენს სამყაროსა და თავისი ყოფიერების გააზრებას, ორგანიზებას და მომავალი მოვლენების პროგნოზირებას.

თავისი თეორია ჯორჯ კელიმ შექმნა XX საუკუნის 50-ან წლებში. მუსიკასთან ეს თეორია აქამდე დაკავშირებული არ ყოფილა.

კელის თეორიის თანახმად, ყოველ ადამიანს კონსტრუქტების თავისი რთული, იერარქიული სისტემა გააჩნია. ადამიანები განსხვავდებიან ერთმანეთისგან კონსტრუქტების შინაარსითა და მათი ორგანიზებით. კელის მიხედვით, გამოცდილების დაგროვება კონსტრუქტების შექმნას და/ან მათ რეორგანიზებას გულისხმობს.

მუსიკოსისთვის საყურადღებო უნდა იყოს, რომ კონსტრუქტების ანალიზსა და აღწერასთან ერთად, იკვეთება მუსიკალური მასალის მიმართ კელის თეორიაში არსებული მათემატიკური აპარატის გამოყენების პერსპექტივა, რაც მუსიკალურ კვლევებში საინტერესო შესაძლებლობებს წარმოშობს. საყურადღებოა, რომ მუსიკის ნებისმიერი ელემენტი, თუ გამომსახველი საშუალება შეიძლება განხილული იყოს, როგორც კონსტრუქტი, ან კონსტრუქტთა ერთობლიობა. ამასთან ერთად, აუცილებლად გასათვალისწინებელია, რომ მუსიკოსის (და მუსიკის მკვლევარის) მიერ კონსტრუქტების `დაგროვება` კუმულატიური პროცესია - ერთ ნაწარმოებში, ან ნაწარმოების რომელიმე მონაკვეთში გამოვლენილი კონსტრუქტები შეიძლება მიუყენოთ სხვა ნაწარმოებს, ან ნაწარმოების სხვა მონაკვეთებს.

თავად იდეა, რომ ორპოლუსიანი სტრუქტურებით შეიძლება სამყაროს, ან მისი ამა თუ იმ სეგმენტის აღწერა, `არ ახალია, ძველია`. ჯერ კიდევ არისტოტელე თავის `მეტაფიზიკაში` (წიგნი I, თავი V) აღნიშნავდა, რომ ამგვარი მიდგომა დამახასიათებელი იყო ზოგიერთი პითაგორელისათვის: `მაგრამ სხვები, ამ ფილოსოფოსთაგან, ამტკიცებენ, რომ პირველადი პრინციპი რიცხვით ათია, დალაგებულნი წყვილ-წყვილად, სახელდობრ:

შემოსაზღვრული - უსაზღვრო
კენტი - ლუწი
ერთი - მრავალი
მარჯვენა - მარცხენა
მამრობითი - მდედრობითი
გაჩერებული - მოძრავი
სწორი - მრუდი
ნათელი - ბნელი
კარგი - ცუდი
კვადრატული - მართკუთხა (წაგრძელებული)

ამავე თვალსაზრისის იყო ალკმეონე კროტონელი. ეს თვალსაზრისი ან მან შეითვისა პითაგორელთაგან, ან პითაგორელებმა მისგან. როდესაც ალკმეონმა მოწიფულ ასაკს მიაღწია, პითაგორა უკვე მოხუცებული იყო. ალკმეონიც პითაგორელების მსგავსად მსჯელობს. მისი თვალსაზრისით, იმ საგნათა უმრავლესობა, რომლებთანაც ადამიანებს აქვთ საქმე, ორობითი, დაპირისპირებული ბუნებისაა; ოღონდ მან არა განსაზღვრული დაპირისპირებულობები ჩამოთვალა, არამედ განუსაზღვრელი, მაგალითად:

თეთრი - შავი
ტკბილი - მწარე
კარგი - ცუდი
დიდი - პატარა

სხვა დანარჩენი დაპირისპირებულობების შესახებ კი განსაზღვრული არა უთქვამს რა, განსხვავებით პითაგორელთაგან, რომლებმაც პირდაპირ მიუთითეს, რამდენი და რანაირი დაპირისპირებულობა არსებობს [1,45-46]. ძველ ჩინურ მოძღვრებაშიც, `ინის` და `იანის` შესახებ, ასევე შესაძლებელია მსგავსი იდეების დანახვა. დაპირისპირებული საწყისების ურთიერთქმედება სხვა ბევრ მოძღვრებაშიც ცენტრალური ადგილი ეკავა.

ჯორჯ კელი თავის თვალსაზრისს ადამიანის შესახებ, აფუძნებს ორ დებულებაზე: ერთი, რომ ადამიანის რაობის გასაგებად, საჭიროა მზერის მიპყრობა არა ადამიანის ცვალებად, წარმავალ (თუ შეიძლება ასე ითქვას), `დროით მოტანილ` ნიშან-თვისებებზე, არამედ განხილული უნდა იყოს მისი ის მხარეები, რომელთა წვდომა შესაძლებელი ხდება, თუკი ადამიანს მრავალი საუკუნის პერსპექტივიდან შევხედავთ.

მეორე საყრდენი დებულების მიხედვით - თითოეული ადამიანი მოვლენათა დინებას თავისებურად, თავისი პიროვნების შესაბამისად ჰვრეტს [2, 3].

კელის უპრიანად მიაჩნია, რომ მეტი ყურადღება პროგრესის განმაპირობებელ ფაქტორებს უნდა დაეთმოს, ვიდრე იმ ფაქტორებს, ადამიანის ამა თუ იმ იმპულსებზე პასუხისმგებელი რომ არიან. რამდენადაც კელისთვის კაცობრიობის პროგრესის ძირითადი (თუმცა არა ერთადერთი) გამოვლენა მეცნიერებაა, ამდენად კელისეული

ხედვა არის არა ადამიანი-ბიოლოგიური ორგანიზმი, არამედ ადამიანი-მეცნიერი. კელი გულისხმობს არა ცალკეულ გამოჩენილ პიროვნებებს, არამედ მთელ კაცობრიობას. მისი აზრით, ყოველ ადამიანს გააჩნია გარკვეული `მეცნიერისებური` ასპექტები. კელის მოჰყავს ანალოგია: პროტესტანტიზმმა შექმნა დოქტრინა, რომლის მიხედვითაც, მღვდლობა არ იყო კონკრეტულ პირთა პრეროგატივა, არამედ ყოველი ინდივიდი თავისი თავისთვის მღვდელს წარმოადგენდა. ამავე პრინციპზე აფუძნებს კელი თავის თეორიულ შეხედულებას, რომ ყოველი ადამიანი გარკვეულწილად მეცნიერია. ხოლო მეცნიერების საბოლოო მიზანი, კელის თვალსაზრისით (სამყაროს - ნ.ტ.) კონტროლი და წინასწარმეტყველებაა. აქედან გამომდინარე, ყოველი ადამიანის მთავარ მამომრავებლად კელი მიიჩნევს იმ მოვლენების პროგნოზირებისა და გაკონტროლების მისწრაფებას, რომლებშიც ადამიანია ჩართული [2, 4-5]. ეს შესაძლებელია, რადგან ცოცხალ არსებებს გააჩნიათ სამყაროს ასახვის უნარი. სამყაროს ასახვა კი მისი მეტ-ნაკლებად ზუსტი `სურათის` აგებას, ანუ კონსტრუირებას გულისხმობს. ადამიანი (ასევე ცხოველიც) სამყაროს აღიქვამს გარკვეული პატერნების საშუალებით და ამ პატერნების რეალობისადმი მორგებას ცდილობს. ამაში ის ყოველთვის როდია წარმატებული, თუმცადა ასეთი პატერნების გარეშე სამყარო აღმოჩნდებოდა არადიფერენცირებული და ქაოტური. ასეთ პატერნებად გვევლინებიან **კონსტრუქტები**. კონსტრუქტები კელის თეორიაში სწორედ ის კოგნიტური, ანუ აზროვნებითი სტრუქტურებია, რომელთა საშუალებითაც ადამიანი ახდენს მოვლენების და ვითარებების კატეგორიზებას, პროგნოზირებას და ინტერპრეტირებას [3,308]. კონსტრუქტების გამოყენება სუბიექტს საშუალებას აძლევს, რაიმე ქცევის მიმდინარეობა გაითვალისწინოს, კოორდინატთა ერთგვარ სისტემაში, გარკვეულ `რუკაზე` მოაქციოს [2,8-9].

წარმოვიდგინოთ ადამიანი, რომელიც უცნობი მუსიკალური კულტურის ნიმუშს ისმენს. არ იქნება დიდი მოულოდნელობა, რომ დასაწყისში მასზე ამ მუსიკამ მონოტონურობის, ქაოტურობის ან სხვაგვარი უარყოფითი შთაბეჭდილება მოახდინოს. არაა გამორიცხული, ისიც კი ვერ მოახერხოს, ბგერითი მასალის ცვლილებებს ადევნოს ყური (მაგალითად, ვერ გაიგონოს მიკრო-ინტერვალები). თუმცა, თანდათან, ჩვენმა მსმენელმა შეიძლება დაიწყოს რაღაც კანონზომიერებების შემჩნევა, გამომსახველობაში გარკვეული ცვლილებების აღქმა, ნაწარმოებში სულ უფრო მეტი წესრიგისა და სილამაზის დანახვა. ისიც შესაძლებელია, რომ ამგვარი პროცესი გაიყინოს ერთ ადგილზე... ყველაფერი დამოკიდებულია იმ კონსტრუქტებზე, რომელთაც გამოიყენებს (ან შეიმუშავებს, თუ არა აქვს) ჩვენი მსმენელი მისთვის ახალი მუსიკალური გამოცდილების გათავისებისას. ზოგადად, კონსტრუქტები შეიძლება იყოს ვერბალურად არტიკულირებადი, არავერბალური, ურთიერთთავსებადი, არათავსებადი, რაციონალობაზე ან ინტუიციისაზე დაფუძნებული - მაგრამ ისინი მაინც ასრულებენ თავიანთ დანიშნულებას [2,9].

ადამიანი ცდილობს გააუმჯობესოს კონსტრუქტთა საკუთარი სისტემა იმით, რომ ის ისწრაფვის:

ა) გაამდიდროს კონსტრუქტების რეპერტუარი [2,9]. თუ მუსიკის სწავლის დაწყებისას, ბავშვს მხოლოდ ის ევალეება, რომ საჭირო ნოტები აიღოს, შემდგომ ეს უკვე არასაკმარისია და მისი დაკვრის შეფასებისას სხვა კრიტერიუმების გამოყენებაც იწყება

ბ) შექმნას კონსტრუქტების ისეთი სისტემა, რომელიც რეალობასთან მაქსიმალურად იქნება შესაბამისობაში. ამისთვის ის ცვლის არადამაკმაყოფილებელ კონსტრუქტებს, თუკი ისინი რეალობას არასათანადოდ ასახავენ [2,9]. თუ

შემსრულებელმა შესასრულებლად აირჩია მუსიკალური ნაწარმოები, რომელიც მის ამჟამინდელ დონეს აღემატება, ის ან ნაწარმოებს ცვლის, ან ამოცანას - შედეგად იცვლება კრიტერიუმები, რომლითაც ის თავის წარმატება-წარუმატებლობას აფასებს, რაც კონსტრუქტის სისტემის მეტ ან ნაკლებ რესტრუქტურირებას ნიშნავს.

გ) შექმნას კონსტრუქტთა იერარქიული, ორგანიზებული სისტემები [2, 9]. მუსიკის სწავლის დასაწყისში ადამიანს მხოლოდ მეტად ან ნაკლებად გარკვეული მოლოდინები შეიძლება ჰქონდეს. სწავლის შემდეგ კი, მას (წესით) გააზრებული უნდა ჰქონდეს მუსიკის გამომსახველი საშუალებები, მათი თავისებურებები, თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეები. ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, მან ყოველივე ეს სისტემაში უნდა მოიყვანოს, რათა ნებისმიერი ნაწარმოების შესრულება შეძლოს.

გაუმჯობესების ამ მისწრაფებებს წინ ეღობება, ერთ-ერთი კონსტრუქტის ცვლილებით, მთლიანი სისტემის შესაძლო დაზიანების საფრთხე. ზოგჯერ ადამიანი პიროვნულად იმდენადაა მიჯაჭვული კონსტრუქტთა ამა თუ იმ სისტემასთან, რომ მის კორექტირებას ვერ ახერხებს. მხოლოდ რაღაც ძლიერი ცხოვრებისეული მოვლენის, ან ფსიქოთერაპიის შედეგად, იქმნება პირობები, რომ ეს ცვლილება-შესწორება განხორციელდეს [2,9]. მაგალითად, მ. გლინკა 1854 წელს (გარდაცვალებამდე სამი წლით ადრე) წერს: ... `ჩემი მუზა დუმს, შესაძლოა ნაწილობრივ იმიტომაც, რომ ძალიან შევიცვალე, უფრო სერიოზული და მშვიდი გავხდი, საკმაოდ იშვიათად ვარ აღფრთოვანებულ მდგომარეობაში, მეტიც, ნელ-ნელა განმივითარდა ხელოვნებაზე კრიტიკული შეხედულება და ამჟამად მე კლასიკური მუსიკის გარდა (გლინკა გულისხმობდა ვენის კლასიკოსების შემოქმედებას - ნ.ტ.) ვერანაირ სხვა მუსიკას მოწყენის გარეშე ვერ ვისმენ...“ (დასაწყისში დიდად აფასებდა ბელინის, დონიპეტის, ბერლიოზს [4 22]).

როგორია კონსტრუქტის ბუნება? კელის მიხედვით, ადამიანი წინასწარ განსაზღვრავს მოვლენებს იმით, რომ ახდენს მათი რეპლიკაციების (ასლების) კონსტრუქტირებას. კონსტრუქტირება ნიშნავს, რომ ადამიანი მოვლენათა მსვლელობის გარკვეულ ინტერპრეტირებას ახდენს, რითაც მოვლენები საზრისსა და მნიშვნელობას იძენენ [2, 50]. ასე, XVIII საუკუნეში, `აფექტების თეორიის“ ფარგლებში, მუსიკის მთელ რიგ გამომსახველ საშუალებებს გარკვეული ნორმატიული მნიშვნელობა მიენიჭათ, რის შედეგადაც იმდროინდელი მსმენელი მოსმენილ მუსიკას ამა თუ იმ ხასიათის მატარებლად მიიჩნევდა [5, 259]. როგორ იქმნება კონსტრუქტი? ადამიანი აღქმულ მოვლენებში ამჩნევს მსგავსებებსა და განსხვავებებს. ერთსა და იგივე რიგის მოვლენებში მსგავსება-განსხვავებების საფუძველზე, ადამიანი აყალიბებს კიდევ კონსტრუქტებს [2, 50].

როგორც ვხედავთ, კელი თავის ძირითად ცნებას იმავე პრინციპებზე (მსგავსება და კონტრასტი) აგებულად მიიჩნევს, რომლებიც მუსიკალური ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენენ ([6]; [7]). მეტიც, კელი პირდაპირ იყენებს ანალოგიას მუსიკის სფეროდან - მისი თქმით, `...[ადამიანმა] თავისი გამოცდილების ფრაზირება უნდა მოახდინოს, მუსიკოსის მსგავსად, რათა ამ გამოცდილებამ საზრისი და მნიშვნელობა შეიძინოს“ [2, 52]. აქედან გამომდინარე, კელის თეორია მუსიკალურ შემსრულებლობასთან (და ასევე სხვა მუსიკალურ საქმიანობასთან) დაკავშირებული პროცესების აღწერა-გააზრების ძალზე ხელსაყრელ ინსტრუმენტად გვევლინება. საინტერესოა, რომ კელის მიხედვით, სულაც არაა აუცილებელი, კონსტრუქტი ვერბალიზებადი იყოს: `...პიროვნების ქცევა შეიძლება დაფუძნებული იყოს ექვივალენტობა-განსხვავების მრავალ ურთიერთდაკავშირებულ პატერნზე, რომლებიც არასოდეს გამოითქმებიან ენობრივი

სიმბოლოების საშუალებით.“ ზოგი ასეთი პატერნი ფსიქოლოგიის სფეროს სცილდება კიდევ - მაგალითად, ფიზიოლოგიის სფეროში გადადის [2, 51].

კონსტრუქტების ერთ-ერთი მთავარი თვისება დიქტომიურობაა. ყოველ კონსტრუქტს გააჩნია ორი პოლუსი. კონსტრუქტის შექმნისას - როდესაც აღქმულ მოვლენებში რაღაც ასპექტის აბსტრაგირების საფუძველზე დგინდება გარკვეულ ელემენტთა შორის მსგავსება, იმავე აქტით დგინდება ამ ელემენტების სხვა ელემენტებისგან განსხვავება, ოღონდ ლაპარაკია განსხვავებაზე იმავე ასპექტში. თუ, მაგალითად, გვაქვს ელემენტები a,b,c და o, სადაც a,b - მამაკაცებია, ხოლო c - ქალია, მაშინ ჩვენი აბსტრაგირებული ასპექტი იქნება სქესი. თუ o არაა ადამიანი, არამედ ვთქვათ, დღე-ღამის რომელიღაცა მონაკვეთი, მაშინ ის კონსტრუქტ სქესის გამოყენების სფეროს მიღმა აღმოჩნდება - ეს კონსტრუქტი არარელევანტურია დღე-ღამის საათების მიმართ [2,60]. თუ ამ კუთხით შევხედავთ მუსიკალურ ხელოვნებას, დავინახავთ, რომ აქ ხშირად აქვს ადგილი სხვადასხვა კონსტრუქტის გამოყენებას. როდესაც კომპოზიტორი წერს, მაგალითად, *allegro moderato con espressione*, აქ იკვეთება მთელი რიგი კონსტრუქტებისა, რომლებიც, ავტორის აზრით, წამყვანი მნიშვნელობისანი არიან. პირველ რიგში, ეს ეხება ტემპს - კონსტრუქტი: სწრაფი - ნელი. ამ კონსტრუქტს ემატება ქვემდებარე (სუბორდინატული - ამაზე ქვემოთ) კონსტრუქტი ზომიერი - არაზომიერი (იგულისხმება ზომიერება ან არაზომიერება სისწრაფესა და ნელ ტემპში). ამასთან ერთად გამოკვეთილია კონსტრუქტი გამომსახველად - არაგამომსახველად. მართალია, საკომპოზიტორო მითითებები კონსტრუქტის მხოლოდ ერთ პოლუსს გულისხმობენ, მაგრამ, შემსრულებელი ვერ შეძლებს ამ მითითების რეალიზებას, თუკი თავის თავში არ ატარებს კონსტრუქტის საპირისპირო პოლუსის ხატს, ანუ თუ მას გაშინაგნებული არა აქვს მთელი კონსტრუქტის ორივე პოლუსი. თუ ეს კონსტრუქტები მთლიანადაა გაშინაგნებული, მითითების საპირისპირო პოლუსი იქცევა ერთგვარ შინაგან ფონად, რომელზეც ხდება კომპოზიტორის მიერ მითითებული ტემპის თუ გამომსახველობის, როგორც რელიეფის რეალიზაცია.

როდესაც ფრანსუა კუპერენი თავის საკლავისინო პიესას ასათაურებს, როგორც Les Idees heureuses - ბედნიერი იდეები, ჩვენ ორი კონსტრუქტის დადგენა შეგვიძლია: ბედნიერი - უბედური, მატერიალური - იდეალური. ასეთი მიდგომა, ჩვენი აზრით, მეტ ქვეტექსტსა და საინტერპრეტაციო იდეას შეიცავს, ვიდრე სათაურის პირდაპირი გაგება და მისი ერთგვარ პროგრამად ქცევის მცდელობა.

ჩვენ მიერ აღწერილი მიდგომის შორეულ ანალოგიად შეიძლება მოვიტანოთ ინდური მუსიკისათვის დამახასიათებელი პრაქტიკა, როდესაც მუსიკოსი ადგენს თავის საკუთარ შინაგან ცენტრალურ ბგერას, თავის ასე ვთქვათ, ტონიკას (შადაჯა) [8, 61-62].

ყოველი გამომსახველი საშუალების წარმოდგენა შეიძლება ან ცალკე დიქტომიების, ან დიქტომიების გარკვეული კომპლექსების სახით. გავიხსენოთ, რომ გამომსახველ საშუალებებს განეკუთვნებიან: ინტონაცია, ფაქტურა, კილო/ჰარმონია, მეტრი, რიტმი, ტემპი, რეგისტრი, ტემბრი, არტიკულაცია, დინამიკა. თითოეული ასეთი საშუალება შეიძლება გამოიხატოს დიქტომიურად - ანტონიმური ზედსართავი სახელების საშუალებით. მაგალითად - კილო/ჰარმონიის მიმართ გვაქვს ტერმინები მყარი-მერყევი საფეხურები, მეტრის მიმართ - ძლიერი და სუსტი დრო, ასევე ტერმინები: მაღალი და დაბალი რეგისტრი, ნათელი და მუქი ტემბრი. ისიც აღსანიშნავია, რომ ერთი გამომსახველი საშუალება მრავალ კონსტრუქტს მოიცავს - სხვადასხვა მუსიკოსს სხვადასხვა ასეთი კონსტრუქტი შეიძლება გააჩნდეს. ამის შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს ისეთი, თითქოსდა ნაკლებდიფერენცირებული

გამომსახველი საშუალება, როგორცაა დინამიკა (რომელიც უმრავლესობისთვის მოიცავს მხოლოდ ერთ კონსტრუქტს `ჩუმი _ ხმამაღალი~) კლოდ დებიუსის შემოქმედებაში. დებიუსისთან ვხვდებით შემდეგ დინამიკურ მითითებებს (თანაც, ყველა ეს მითითება მუსიკის ჩაქრობას ეხება):

1. en s'effaçant _ გაჩუმებით
2. en s'eloignant _ მოშორებით
3. en se perdant _ დაკარგვით
4. perdendosi _ გაშეშებით
5. en s'affaiblissant _ დასუსტებით
6. estinto _ დაყრუებით
7. a peie _ ოდნავ
8. pp doux et lointan _ ნაზად და შორიდან
9. aussi pp que possible _ ასევე ორი პიანო, რაც კი შეიძლება
10. presque plus rien _ თითქმის გაუძლიერებლად
11. plus riant _ გაუძლიერებლად
12. pppp effleuse _ ოდნავ შეხებით.

[9, 209-210].

აქ ვხედავთ კონსტრუქტებს: `ჩუმი ხმამაღალი`, `დაშორება მოახლოება` `დაკარგვა გამოჩენა` (ეს არაა იგივე, რაც დაშორება _ მოახლოება. მოახლოება და დაშორება _ ლოკალიზაციას გულისხმობს, დაკარგვა კი არა), `გაშეშება აქტივიზება`, `გაძლიერებით გაუძლიერებლად`, `დასუსტებით დაუსუსტებლად` `ოდნავ შეხებით მძაფრი შეხებით`, `ნაზი უხეში`, `ყრუ მკაფიო`.

როგორც ვხედავთ, მუსიკალური ნაწარმოების დინამიკური ნახაზის გასააზრებლად დებიუსის კონსტრუქტების ძალზე დიფერენცირებული სისტემა გააჩნდა.

ამ კუთხით საინტერესოა ასევე ჰაინრიხ შენკერის თვალსაზრისი დინამიკის შესახებ: `შეცდომაა პიანო-სა და ფორტე-ს დინამიური კონცეპტების განხილვა მხოლოდ ერთი მნიშვნელობით _ როგორც სუსტისა და ძლიერის, ისე, თითქოს მათში ბგერის აბსოლუტური და გაზომვადი რაოდენობაა ნაგულისხმევი. აქ უფრო ორი განსხვავებული მნიშვნელობა უნდა მოვიანოთ: ზოგჯერ, პიანო და ფორტე მართლაც გამოხატავენ რაოდენობას წმინდა ფიზიკური თვალსაზრისით, რაც შეიძლება შევადაროთ პარტიების დიდ რაოდენობას ორკესტრში (ასე, f გარკვეულ ადგილას საფორტეპიანო ნაწარმოებში შეესაბამება საორკესტრო ფორტეს, სრული, მჟღერი გაორკესტრებით, მაშინ, როდესაც p შეესაბამება უფრო მოკრძალებულ გაორკესტრებას); მაგრამ, სხვა შემთხვევებში, მათ Y აქვთ მნიშვნელობა, რომელიც, სამწუხაროდ, ყოველთვის არასწორადაა გაგებული. ეს მნიშვნელობა სცილდება რაოდენობას და გულისხმობს ძალზე ელასტიურ და შედარებითი ხასიათის მქონე ფსიქოლოგიურ თვისებას. ასე, ფორტე, ზოგჯერ შეიძლება იყოს ინტერპრეტირებული, როგორც ემოციური რეზონანსის მქონე, ხოლო პიანო _ არა იმდენად, როგორც ფიზიკური რაოდენობის დაბალი მნიშვნელობა, არამედ როგორც ინტიმური გამოთქმა.

ამ ორმაგი მნიშვნელობიდან გამომდინარეობს, რომ მხოლოდ კომპოზიციის შინაარსის მიხედვით შეიძლება განისაზღვროს, რომელი მნიშვნელობაა შესატყვისი. ასე, ყველა ფორტე არაა ერთმანეთის უფრო მსგავსი, ვიდრე ყველა პიანო.....~ [10, 39].

საინტერესო ცნობა მოჰყავს შენკერს ი.ბრამსის ამ საკითხისადმი მიდგომასთან დაკავშირებით: `...ფრიდბერგი იხსენებს საუბარს, რომელშიც მონაწილეობდა ბრამსი:

ფორტე-სა და პიანო-ს სხვადასხვა გრადაციის შესახებ დისკუსიის განმავლობაში, მე გავიგონე, თუ როგორ ამტკიცებდა ბრამსი, რომ პიანო-ს შეეძლო არსებობა თვით ფორტე-ს შიგნით. როდესაც ვიღაცამ აღნიშნა, რომ ამაში წინააღმდეგობას ხედავდა, ბრამსმა გააწყვეტინა სიტყვით: `სისულელეა~, შემდეგ გაშალა გაზეთი და გამოეთიშა საუბარს.~ [10,90].

ხაზგასასმელია, რომ თითოეული კონსტრუქტის საშუალებით შეიძლება არა მარტო ის მონაკვეთი გავიაზროთ, რომელშიც ჩვენ ეს კონსტრუქტი გამოვავლინეთ, არამედ, მთელი ნაწარმოები. ამ შემთხვევაში, ჩვენ ნაწარმოებში ამ კონსტრუქტის გამოვლენის სხვადასხვა გრადაციებს ვადგენთ, რაც შემდგომ საინტერპრეტაციო გადაწყვეტილებების მიღების საფუძველი ხდება. ასევე, შესაძლებელია, ერთ ნაწარმოებში გამოვლენილი კონსტრუქტები სხვა ნაწარმოებების მიმართ გამოვიყენოთ. ანდა თუნდაც ხსენებული დებიუსისეული კონსტრუქტების საფუძველზე ჩვენი საკუთარი, ახალი ჟღერადობები მოვიფიქროთ (რომლებიც არ იქნებიან აუცილებლად პიანოსთან დაკავშირებულნი). საერთოდ, კელის მიხედვით, სწორედ პიროვნებების კონსტრუქტთა სისტემების განსხვავებები განაპირობებენ კიდევ ამ პიროვნებათა შორის ფსიქოლოგიურ განსხვავებებს [2, 55].

მუსიკასთან დაკავშირებული კონსტრუქტების განხილვისას, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ლ. მაზელის მიდგომა მუსიკალური ენის მიმართ. ის საუბრობს მუსიკალური ენის სისტემების ელემენტებისათვის დამახასიათებელ ოპოზიციებზე, ანუ დაპირისპირებებზე – მაგ., მაჟორი-მინორი, ორ- და სამწილადი მეტრები და სხვა [11, 27]. როგორც ვხედავთ, მაზელის მიდგომა ძალზე ახლოსაა მუსიკის გააზრებასთან კელის თეორიის საფუძველზე. განსხვავება, ჩვენი აზრით, ისაა, რომ კელისეული პიროვნული კონსტრუქტების თეორიის თანახმად, ასეთი დიქტომიური ოპოზიციები დამახასიათებელია არა მხოლოდ მუსიკალური ენისათვის, არამედ, ადამიანის ფსიქიკის ფუნქციონირებისათვის საზოგადოდ. ეს ნიშნავს, რომ გარდა მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელი, ფიქსირებული ოპოზიციებისა, თითოეულ ადამიანს მუსიკასთან დაკავშირებით შეიძლება გგააჩნდეს თავისი, უნიკალური კონსტრუქტები (ამის საუკეთესო ილუსტრაციად გამოდგება დინამიკასთან დაკავშირებული ზემოხსენებული დებიუსისეული მითითებები). ამასთან ერთად, კელის თეორია მუსიკასთან დაკავშირებული კონსტრუქტების განხილვის საშუალებას იძლევა ადამიანის კონსტრუქტთა რთული, იერარქიული სისტემის კონტექსტში (სტატიის მასშტაბი არ გვადლევს შესაძლებლობას დაწვრილებით განვიხილოთ კონსტრუქტთა სახეობები და მათი ურთიერთმიმართებები. დაინტერესებულ მკითხველს შეუძლია მიმართოს შესაბამის ლიტერატურას).

მუსიკასთან დაკავშირებით, ჩვენი ამოცანებია: ა) გამოვავლინოთ, თუ რა კონსტრუქტებია დაკავშირებული მუსიკალურ შემსრულებლობასთან და ბ) მოვახდინოთ ამ კონსტრუქტების კლასიფიკაცია.

როგორც ცნობილია, მუსიკის გამომსახველი საშუალებებია: ინტონაცია, ფაქტურა, ჰარმონია, მეტრი, რიტმი, ტემბრი, ტემპი, არტიკულაცია, რეგისტრი, დინამიკა. საჭიროა დავამყაროთ მიმართებები მუსიკალურ კონსტრუქტებსა და გამომსახველ საშუალებებს შორის.

მთლიანობაში, ჩვენი აზრით, მუსიკასთან დაკავშირებული მოვლენების განხილვა უპრიანია ოთხ დონეზე. შესაბამისად, იკვეთება მუსიკალური კონსტრუქტების ოთხი ჯგუფი.

I ჯგუფში გავაერთიანეთ ყველა ის მოვლენა, რომელიც დაკავშირებულია ბგერის წარმოქმნასთან, ფიზიკურ ჟღერადობასთან და ასევე შესაბამისი მოტორული მოქმედებები, ანუ სხვადასხვა მოძრაობები, თითოეულ საკრავზე მისი ბუნებიდან გამომდინარე.

II ჯგუფში მოვათავსეთ ყოველივე, რაც დაკავშირებულია ემოციურ და ენერგეტიკულ სფეროსთან. მხედველობაში გვაქვს ისეთი მოვლენები, როგორცაა მუსიკოს-შემსრულებლის ტონუსი, (მოძრაობების) ძალისხმევა, ნაწარმოების შესრულებისას ემოციური სფეროს ჩართულობა.

III ჯგუფში მოვიაზრებთ იმ საკითხებს, რომლებიც უკავშირდება მუსიკის ორგანიზებას (მხედველობაში გვაქვს ისეთი მომენტები, როგორებიცაა დრამატურგია, ფორმა, ინტონირება, ფიგურა/ფონის საკითხები და ა.შ.).

IV ჯგუფი იმ საკითხებს მოიცავს, რომლებიც, ჩვენი აზრით, მუსიკას ღირებულებას ანიჭებენ. საუბარია მუსიკალური ესთეტიკისა და ზოგადად, მუსიკის ფილოსოფიასთან დაკავშირებულ პრობლემატიკაზე.

აღსანიშნავია, რომ თითოეული წინა ჯგუფის მოვლენები შემდგომი ჯგუფის ერთგვარ საფუძველს წარმოადგენენ. ასე, ჟღერადობის გარეშე აზრი არა აქვს საუბარს ემოციურ ენერგეტიკაზე, ეს უკანასკნელი უზრუნველყოფს მუსიკალური ფორმის შექმნას, ხოლო სამივე ერთად – ღირებულებითი ასპექტების რეალიზების წინაპირობას წარმოადგენს. მართალია, მუსიკალური ნაწარმოების შესრულებისას პროცესები ოთხივე ჯგუფში ერთდროულად მიმდინარეობს და ერთ მთლიანობად გვევლინება, მაგრამ თვალსაჩინოებისათვის ჩვენ მათ ნაწილ-ნაწილ განვიხილავთ.

როგორც აღვნიშნეთ, I ჯგუფში მოიაზრება ფიზიკური ჟღერადობა და მასთან დაკავშირებული მოტორიკა. როდესაც საქმე გვაქვს ისეთ საკრავებთან, რომელთა ბგერა არ `ქრება` (ანუ ხემიან და ჩასაბერ საკრავებთან), მნიშვნელოვან ფაქტორად გვევლინება ვიბრაცია. ადამიანისთვის დამახასიათებელია ადაპტაცია გამღიზიანებლისადამი. როდესაც ის დიდი ხნის განმავლობაში მოქმედებს ინდივიდზე და ეს მოქმედება ერთგვაროვანია (ჩვენს შემთხვევაში – ადამიანს ესმის ბგერა), მაშინ მგრძობელობა კლებულობს (მაგალითად, ხმაურიან ქუჩაზე მცხოვრები ვერ ამჩნევს ხმაურს). ხოლო თუ გამღიზიანებლის მოქმედებაში აღინიშნება ცვალებადობა, მაშინ ადაპტაცია ბევრად უფრო გვიან ხდება.

იმისთვის, რომ ვიბრაციამ (რომელიც განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ხემიან საკრავებზე) შეასრულოს ადაპტაციის გამანეიტრალებელი ფუნქცია და თან მონოტონურობამაც არ დაისადგუროს, საჭიროა ვიბრაციაში მრავლაფეროვნების შემოტანა. ამის მისაღწევად, ნაწარმოების სხვადასხვა ადგილას, მისი (ვიბრაციის) ამპლიტუდა ხან მეტი უნდა იყოს, ხან ნაკლები (გამოიკვეთა კონსტრუქტი: ფართო – ვიწრო ამპლიტუდიანი ვიბრაცია). ის უნდა იყოს ხან უფრო ინტენსიური (ანუ, უფრო სწრაფი და ხშირი), ხან ნაკლებად (კონსტრუქტი ინტენსიურობა – არაინტენსიურობა); ამპლიტუდა და ინტენსივობა ვიბრაციის განსხვავებულ ასპექტებს წარმოადგენენ: ვიბრაციის ამპლიტუდა ინტონაციურ სფეროსთანაა დაკავშირებული (ფაქტობრივად, ამპლიტუდის გამოვლენაა ის მიკროინტერვალი, რომელიც წარმოიქმნება ვიბრაციის შედეგად), ხოლო ინტენსივობა – რიტმულთან (რამდენადაც საქმე მოძრაობათა სიხშირესთან გვაქვს) და აქედან გამომდინარე, ემოციურ სფეროსთან.

ვიბრაცია, ამასთან ერთად, შეიძლება ხან ერთგვაროვანი, ხან ცვალებადი იყოს, მას შეიძლება გარკვეული დინამიკური პროფილი ჰქონდეს (ეს პროფილი რასაკვირველია, უნდა გამომდინარეობდეს საინტერპრეტაციო გეგმიდან, მაგრამ ამაზე

მესამე ჯგუფის განხილვისას ვისაუბრებთ). შესაძლებელია რაღაც მონაკვეთის საერთოდ უვიზრაციოდ შესრულება; მაშინ გამოიკვეთება ზემდგომი (სუპერორდინატული) კონსტრუქტი ვიზრაციით – უვიზრაციოდ, რომლის ქვემდებარე (სუბორდინატულ) კონსტრუქტებს წარმოადგენენ ზემოთ ჩამოთვლილი კონსტრუქტები (ინტენსიური – არაინტენსიური, ფართო ამპლიტუდით – ვიწრო ამპლიტუდით, ერთგვაროვანი – ცვალებადი).

შესაძლებელია, სხვა კონსტრუქტებიც არსებობდნენ, რომელნიც ვიზრაციას 'განაგებენ'. მაგალითად, კარლჰაინც შტოკჰაუზენის ნაწარმოებში 'In Freundschaft' ერთ ადგილას სანოტო ნიშნებით ამოწერილია ვიზრაციის რიტმი, რაც შესაძლებელს ხდის ვიზრაცია განვიხილოთ, როგორც პერიოდული – არაპერიოდული რიტმის მქონე (კიდევ ერთი კონსტრუქტი!) აღსანიშნავია, რომ ამით რიტმის სფეროსთან დაკავშირებული ამ კონსტრუქტის შედგენადობის ხარისხი მატულობს.

შესაძლებელია რომელიმე ადამიანს გააჩნდეს ჩამოთვლილი კონსტრუქტების კიდევ უფრო ქვემდებარე კონსტრუქტები. ყოველივე ინდივიდუალურ შემსრულებელზე და ნაწარმოებზეა დამოკიდებული. როგორც ვხედავთ, ვიზრაცია დაკავშირებულია რამდენიმე გამომსახველ საშუალებასთან. ცალკე საკითხია უვიზრაციო შესრულების პოლუსის ქვემდებარე კონსტრუქტები, თუმცა ამის განხილვა მეტის მეტად შორს წაგვიყვანდა.

გარდა ვიზრაციისა, ხემიან საკრავებზე ბგერის წარმოქმნის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია ხემის ტარების ტექნიკაც. ამ უკანასკნელში ყველაზე ზოგად, სუპერორდინატულ კონსტრუქტებად შეიძლება მივიჩნიოთ: მთელი ხემი – ხემის ნაწილი, sul tasto – sul ponticello; შემდეგ, კოლოდთან – წვერთან (სუბორდინატული, მთელი ხემი – ნაწილის მიმართ). კიდევ უფრო ქვემდებარედ გვევლინებიან კონსტრუქტები, რომელთა მიხედვითაც ჩვენ ვაფასებთ სხვადასხვა შტრიხებს, დაწყებული უფრო ზოგადი legato – non legato- თი, დამთავრებული უფრო სპეციფიკურებით – spiccato, detache, sautille, martele და ა.შ., რომელთა აღწერა-შეფასებაც სხვებთან ერთად, შესაძლებელია ასეთი კონსტრუქტებით: მხტომარე – არამხტომარე, მძიმე – მსუბუქი. გარდა ამისა, ხემის გატარება შეიძლება მთელი ძუით ან ძუის ნაწილით (კონსტრუქტი მთელი ძუით – ნაწილით). ასევე შესაძლებელია ძუა განსხვავებული კუთხით ეხებოდეს სიმებს.

არტიკულაციაზე საუბარი მაშინაცაა შესაძლებელი, როცა საქმე ერთ ბგერასთან გვაქვს, რადგან ვიზრატოს გამო, ამ ცალკე განხილულ ბგერაშიც კი რიტმულ პროცესებს აქვთ ადგილი. მაგრამ, ზემოთ მოყვანილი შტოკჰაუზენის მაგალითის გარდა, ჩვენთვის უცნობია შემთხვევა, რომ ვიზრატოს გამოკვეთილი რიტმული ნახაზი ჰქონდეს; ამიტომ, ჩვენ რიტმს არ განვიხილავთ იმ გამომსახველ საშუალებათა შორის, რომლებიც ამ ჯგუფის მოვლენებს უკავშირდებიან.

რაც შეეხება ტემბრს, ეს უკანასკნელი დამოკიდებულია ბგერის გამოცემის ფაქტორებზე, თუმცა მუსიკალურმა კონტექსტმა (თუნდაც რეგისტრმა) შეიძლება გარკვეული ზეგავლენა მოახდინოს და რიგი კორექტივები შეიტანოს ტემბრის აღქმაში.

გარდა ტემბრისა, ამ ჯგუფის კონსტრუქტებით ნაწილობრივ იმართება დინამიკა, რადგან დინამიკასთან დაკავშირებული პროცესები ასევე მიმდინარეობენ მუსიკალური სტრუქტურების დონეზე, რაც უკვე ჩვენი კლასიფიკაციით III ჯგუფს განეკუთვნება.

ნაკლები კავშირი აქვთ ამ ჯგუფთან ინტონაციას (II, III და IV ჯგუფები), ჰარმონიას (II და III ჯგუფები), ტემპს (II და III), მეტრს (II, III), ფაქტურას (III).

I ჯგუფს ასევე განეკუთვნება ყველა ის კონსტრუქტი, რომელიც შემსრულებლის მოტორიკას `მართავს`. აქ შეიძლება საუბარი კუნთების ტონუსზე (დამაბული – მოშვებული), როგორც ზოგადად, ასევე სხვადასხვა კონკრეტული კუნთების მიმართ. ვითარებას ართულებს ის გარემოება, რომ ერთსა და იმავე დროს, სხვადასხვა კუნთებსა და სახსრებში ტონუსი განსხვავებულია. ეს ეხება იმ კუნთებსა და სახსრებსაც, რომლებიც მონაწილეობენ ბგერის წარმოქმნაში და მათაც, რომლებიც ბგერის წარმოქმნაში უშუალოდ არ მონაწილეობენ, მაგრამ თავისი ტონუსით ზეგავლენას ახდენენ მთლიან ორგანიზმზე (თუ შეიძლება ასე ითქვას, `ცენტრალური` – `პერიფერიული` კუნთები/სახსრები). მნიშვნელობა აქვს ამ ტონუსის ცვალებადობას დროში (ცვალებადი – უცვლელი ტონუსი), ასევე ძალისხმევების მიმართულებას (`აქეთ` – `იქით`, `ხემი ცოტა იქით მიმართე, თითები გრიფზე ასე დახარე`-ს ტიპის) და მთელ რიგ თვისობრივ მომენტებს, რომლებიც ძალზე სუბიექტური შეგრძნებების სახით გვევლინება და რომელთა ვერბალიზებაც გაძნელებულია. პედაგოგიური მუშაობის პროცესში, ჩვეულებრივ, მასწავლებელი უშუალო ურთიერთობისას იძლევა უკუკავშირს. აუცილებლად გასათვალისწინებელია, რომ ყველა ჩამოთვლილი კონსტრუქტის განხილვა უპრიანია არა დიქოტომიების, არამედ გრადაციათა სკალების სახით, რაც უფრო ზუსტი შეფასებების შესაძლებლობას წარმოქმნის.

გავისხენოთ, რომ II ჯგუფში ემოციურ და ენერგეტიკულ სფეროებთან მიმართებაში მყოფ მოვლენებს მოვიაზრებთ. ეს უკანასკნელნი, თავის მხრივ, შეიძლება ორ ურთიერთდაკავშირებულ ქვეჯგუფად დავყოთ: ერთია მუსიკის შინაარსთან, ხოლო მეორე – მუსიკის შესრულებასთან, შემსრულებლის ემოციურ-ენერგეტიკულ ტონუსთან დაკავშირებული მოვლენები.

მუსიკის შინაარსთან დაკავშირებით, ვითარება შემდეგნაირად წარმოგვიდგენია: მუსიკალური ნაწარმოები, მთლიანად და თავისი სტრუქტურული ერთეულებით (ნაწილები, მონაკვეთები, ინტონაციები – ჩვენი კლასიფიკაციის III ჯგუფი) აღძრავს შემსრულებელში გარკვეულ ემოციურ პასუხს (ფსიქოლოგიაში განასხვავებენ ემოციას, რომელიც მოიაზრება, როგორც სუბიექტის მთლიანი მდგომარეობა და გრძნობას; ეს უკანასკნელი განიცდება, როგორც ობიექტის ემოციური `შეფერილობა`, რომელიც `მიბმულია` ობიექტზე. ჩვენ მიერ განსახილველი მოვლენა სავარაუდოდ უფრო ასეთ, `გრძნობისებურ`, ხასიათს ატარებს). ეს ემოციური `პასუხი` შემსრულებელმა უნდა გაატაროს თავის თავში, განიცადოს, `მოაწესრიგოს` და შესრულებით გადასცეს მსმენელს. ამ დროს ემოციური `გზავნილის` ძალა შეიძლება ვარიირებდეს; გამომდინარე აქედან, აქტუალური ხდება კონსტრუქტი `ძალა – სისუსტე`. მაგრამ, ძლიერი ემოცია ჯერ კიდევ არაა ყველაფერი: საჭიროა, რომ ემოცია იყოს ზუსტი, იმ მუსიკის შესატყვისი, რომელიც სრულდება. ეს გამომდინარეობს ნაწარმოების ხასიათის, სტილის და შექმნის ეპოქიდან. წინააღმდეგ შემთხვევაში მივიღებთ სიყალბეს, რომელიც ისევე მიუღებელია, როგორც ინტონაციური სიყალბე. იკვეთება კონსტრუქტი `შესატყვისობა – შეუსატყვისობა`.

ამ კონსტრუქტების გარდა (ესენი ზემდგომ, სუპერორდინატულ კონსტრუქტებად გვევლინებიან), ნაწარმოების შინაარსი შეიძლება გააზრებულ იქნას კერძო, ქვემდებარე კონსტრუქტებით, მაგალითად, `ნათელი – ბნელი`, `მოქმედება – ჭკრეტა`.

შეინიშნება გარკვეული პარალელიზმი ჩვენ მიერ ანალიზის და გააზრების გზით გამოყოფილ კონსტრუქტებსა და სემანტიკური დიფერენციალის სახელწოდებით ცნობილი ექსპერიმენტული მეთოდის სამუალებით გამოვლენილ კონსტრუქტებს შორის. სემანტიკური დიფერენციალის მეთოდი შეიქმნა ფსიქოლოგთა ჯგუფის მიერ,

ჩარლზ ოსგუდის ხელმძღვანელობით, 1955 წელს. ის მდგომარეობს შემდეგში: ცდისპირს ეძლევა სკალების მთელი რიგი, რომელთა პოლუსები ანტონიმურ (საპირისპირო) ტერმინებს წარმოადგენენ. ცდისპირმა მოცემული ობიექტი უნდა ამ სკალებზე მოათავსოს. შემდეგ ხდება შედეგების სტატისტიკური დამუშავება, რითაც გამოიკვეთება ურთიერთდამოუკიდებელი ფაქტორები. გამოვლინდა მთელი რიგი უნივერსალური ფაქტორისა, რომელთა შორისაა: ძალა (ძალა-სისუსტე), შეფასება (კარგი-ცუდი), აქტიურობა (აქტიური-პასიური) და სხვანი [12, 92-93]. როგორც ვხედავთ, ორი ფაქტორი _ ძალა და შეფასება ძალიან ჰგავს ჩვენ მიერ ჩამოყალიბებულ კონსტრუქტებს: ძალა-სისუსტე და შესატყვისობა-შეუსატყვისობა (რამდენადაც შეუსატყვისი ემოცია საშემსრულებლო ხელოვნების დაბალ დონეზე მეტყველებს).

როგორც აღვნიშნეთ, ემოციურ-ენერგეტიკული მოვლენები დაკავშირებულია მუსიკის შესრულების პროცესთან. აქ იკვეთება მჭიდრო კავშირი ზემოთ განხილულ I ჯგუფთან, კერძოდ, მოტორულ მოძრაობებთან. ნებისმიერი მოძრაობის შესასრულებლად საჭიროა, რომ ორგანიზმს გააჩნდეს რაღაც ტონუსი, აქტივობა (გავიხსენოთ სემანტიკური დიფერენციალის ერთ-ერთი სკალა: აქტივობა). ეს ტონუსი, ანუ აგზნება, შეიძლება იყოს მაღალი, შეიძლება იყოს დაბალი (გამოვლინდა კონსტრუქტი `მაღალი ტონუსი _ დაბალი ტონუსი~). ეს ეხება არა მარტო მთელ ნაწარმოებს, არამედ თითოეულ მოძრაობას, თითოეულ ინტონაციას (III ჯგუფი); ამასთან დაკავშირებით ცნობილია ე.წ. `იერკს_დოდსონის კანონი~. ამ კანონის მიხედვით, ამოცანის შესასრულებლად საჭიროა ოპტიმალური აგზნება (ტონუსი). თუ აგზნება ძალიან დიდი ან ძალიან მცირეა, მაშინ მოქმედების შესრულების ხარისხი დაბლა იწევს. გრაფიკულ დამოკიდებულებას აგზნებასა და მოქმედების ხარისხს შორის გადაბრუნებული ლათინური ასო `უ~-ს ფორმა აქვს, სადაც კოორდინატთა ვერტიკალურ ღერძზე შესრულების ხარისხია გამოსახული, ხოლო კოორდინატთა ჰორიზონტალურ ღერძზე _ აგზნების დონე.

გარდა იმისა, რომ ტონუსი უნდა იყოს ოპტიმალური, ის ასევე უნდა იყოს აქტიურად გაცნობიერებული და მართვადი, რაც ერთ-ერთი რთული საშემსრულებლო ამოცანაა (ერთფეროვნება აქაც მონოტონურობას წარმოშობს. იკვეთება კონსტრუქტი `ერთფეროვანი ემოცია _ მრავალფეროვანი ემოცია~). ტონუსის მართვა უნდა ხდებოდეს მუსიკალური ამოცანებიდან გამომდინარე, ანუ იკვეთება კონსტრუქტი `მოწესრიგებული _ ქაოსური~. გვაგონდება ისტორია აღმოსავლური ორთაბრძოლების ოსტატებზე, რომელნიც არკვევდნენ, თუ ვინ იყო უდიდესი მათ შორის. ერთმა თქვა, რომ ყოველ დღე ბევრს ვარჯიშობდა; მეორემ, რომ სისტემატურად იბრძოდა, ხოლო მესამემ, რომელიც გამოდგა კიდევ უდიდესი ოსტატი, თქვა, რომ ის ყოველთვის `თან ესწრებოდა~ (ანუ აცნობიერებდა) იმას, რასაც აკეთებდა. ოღონდ, ჩვენი აზრით, ეს გაცნობიერება პასიურ ჭვრეტას კი არ გულისხმობს, არამედ ერთგვარ `დაე იყოს!~ დამოკიდებულებას, რომელიც არა სიტყვიერად, არამედ, მოქმედებაში, მოძრაობაში მოცემული, მოტორული ფორმით არსებობს. ეს დამოკიდებულება მოძრაობას უნდა `ავსებდეს~ და არ `იკარგებოდეს~ გზადაგზა. ვგულისხმობთ შემსრულებლის მიერ საკუთარ განსახორციელებელ მოქმედებებზე კომფორტულ და ოპტიმალურ კონცენტრაციას შესრულების დროს. ამრიგად, გამოიკვეთა კონსტრუქტები: `კომფორტული _ არაკომფორტული~, `კონცენტრირებული _ გაფანტული~, `გაცნობიერებული _ გაუცნობიერებელი~, `აქტიურად მართვადი _ პასიურ-იმპულსური~. ამ უკანასკნელის მიმართ, შეიძლება ითქვას _ ამ შემთხვევაში(!) არა `ლექსი მწერს მე...,~ არამედ მაინც `მე ვწერ ლექსს....~

აუცილებელად გასათვალისწინებელია, რომ მიუხედავად ემოციის ასე ვთქვათ, `სპონტანური` ფსიქიკური პროცესის რეპუტაციისა, პროცესისა, რომელიც ჩნდება `თავისით` და რომელიც არაა შეგნებულად მართვადი, ემოციების დასწავლა მაინც შესაძლებელია. ფსიქოლოგიის ისტორიაში არსებობს `პატარა ალბერტის` შემთხვევა, როდესაც ამერიკელმა ფსიქოლოგებმა საკმაოდ არაეთიკური ექსპერიმენტის დროს, თერთმეტი თვის ბავშვს გამოუმუშავეს შიშის გრძნობა თეთრი ბეწვისადმი. ეს პროცესი განხორციელდა ჯერ თეთრი ვირთხის მიმართ, რომელთანაც ბავშვი მანამდე სიამოვნებით თამაშობდა. ყოველ ჯერზე, როდესაც ბავშვი იწყებდა ცხოველთან თამაშს, ექსპერიმენტატორები რკინაზე ჩაქუჩის დარტყმით გამოსცემდნენ ძლიერ ხმას, რითაც ბავშვს აშინებდნენ და ატირებდნენ. მალე ბავშვი ტირილს იწყებდა ყოველგვარი თეთრბეწვიანი ობიექტის _ მაგალითად, სანტა კლაუსის წვერის დანახვისთანავე [3, 63]. შემდეგ ზოგიერთი მონაცემით ბავშვს ეს შიში მოუხსნეს (სხვა წყაროების თანახმად კი მათ ეს ვერ შეძლეს).

გარდა ამისა, ცნობილია, რომ სამსახიობო ხელოვნებაში ემოციების ფლობას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. არსებობს სტანისლავსკის მეთოდი, რომელიც საშუალებას აძლევს მსახიობს გამოიმუშაოს ამის უნარი. (იხ. [13]).

ახლა მივუბრუნდეთ საკითხს კონსტრუქტების ამ ჯგუფის გამომსახველ საშუალებებთან კავშირის შესახებ. ჩვენი აზრით, აქ ორი ქვეჯგუფი იკვეთება. II ჯგუფის I ქვეჯგუფი (მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების ემოციურ-ენერგეტიკული საკითხები) და II ჯგუფის II ქვეჯგუფი (საკითხები, რომლებიც უფრო მოტორულ და ფსიქო-ფიზიოლოგიურ ასპექტებთან არიან დაკავშირებულნი).

III ჯგუფში ჩვენ მოვიაზრებთ ყოველივეს, რაც მუსიკის ორგანიზაციასა და სტრუქტურას ეხება. შეიძლება ითქვას, ამ ჯგუფის კონსტრუქტები მართავენ მუსიკის ფორმის წარმომქმნელ ასპექტებს. საშემსრულებლო თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია, რომ შემსრულებელს ჰქონდეს ზუსტი და ნათელი წარმოდგენა ყველა ამ საკითხზე. ამდენად, მთავარ ზემდგომ (სუპერორდინატულ) კონსტრუქტად გვევლინება კონსტრუქტი `ფორმის და სტრუქტურების ნათელი იდეა _ ფორმის და სტრუქტურების ბუნდოვანი იდეა`. ფორმის საკითხები ყველაზე უკეთ შესწავლილი საკითხებია, მაგრამ მაინც, ჩვენი თვალსაზრისით, გარკვეული მიმოხილვა აუცილებელია. აქ მოქმედ კონსტრუქტებს შორისაა: `ფორმა როგორც კრისტალი _ ფორმა როგორც პროცესი` [6]. ასევე ერთ-ერთი ზემდგომი კონსტრუქტია როგორც მუსიკალური ხელოვნების, ასევე პიროვნული კონსტრუქტების თეორიის ძირითადი კონსტრუქტი `მსგავსება _ განსხვავება, ანუ იგივეობა და კონტრასტი`. მას გამოყენების უაღრესად ფართო არე გააჩნია _ მოიცავს ყველა გამომსახველ საშუალებას ცალ-ცალკე და საშუალებათა ყოველგვარ კომბინაციებს. მას ეფუძნება ისეთი მნიშვნელოვანი პრობლემა, როგორცაა რეპრიზულობა.

მუსიკალური ფორმის თვალსაზრისით ასევე მნიშვნელოვანია მასშტაბურ-თემატური სტრუქტურები: პერიოდულობა, დანაწევრება, შეჯამება, მეტრული ტერფები: იამბი, ქორეა (კონსტრუქტი `იამბურობა _ ქორეულობა`).

ჰარმონიის და სტრუქტურების თვალსაზრისითაც ნაწარმოების მონაკვეთები შეიძლება დავახარისხოთ მყარ და მერყევ მონაკვეთებად (კიდევ ერთი კონსტრუქტი). ჟანრის საკითხებიც ამავე ჯგუფში ერთიანდება (შესაძლებლად მიგვაჩნია, მაგალითად, კონსტრუქტები: `მარშისებური _ არამარშისებური`, `საცეკვაო _ არასაცეკვაო`, `სასიმღერო _ არასასიმღერო` და ა.შ.). აქვე უნდა აღინიშნოს არტიკულაციის

შესაძლებლობები – წარმოაჩინოს ან ნიველირება გაუკეთოს ინტონაციებს (კონსტრუქტი `გადაბმულად – წყვეტილად` და `ერთგვაროვნად – რელიეფურად`).

დრამატურგიასთან დაკავშირებულია ისეთი კონსტრუქტები, როგორცაა: `სუბიექტი – ობიექტი`, `მოქმედება – მოვლენა`, `კონფლიქტურობა – არაკონფლიქტურობა`, `დიალოგურობა – მონოლოგურობა` და სხვანი.

როგორც აღვნიშნეთ, IV ჯგუფში გაერთიანდნენ კონსტრუქტები, რომელთა გამოყენების არე მუსიკალური შემსრულებლობის ხელოვნებად გადამქცევი და ღირებულების მიმნიჭებელი მოვლენებია. ეს ასპექტები ნაკლებად `ხელშესახებია`, ამასთან, თუ წინა სამი ჯგუფის შემთხვევაში გარკვეული იერარქიის ნიშნები იკვეთებოდა, აქ საქმე სხვაგვარადაა – მოცემული ჯგუფის ელემენტები მოქმედებენ სამივე წინა ჯგუფის მოვლენებთან ერთობლიობაში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, `მსჭვალავენ` მათ.

პირველი კონსტრუქტი, რომელსაც ჩვენ აქ მოვიაზრებთ, ესაა კონსტრუქტი `მთლიანი – დანაწევრებული`. ეს კონსტრუქტი III ჯგუფთან კავშირშია, მაგრამ უფრო მეტს შეიცავს, ვიდრე გამომსახველი საშუალებების დალაგებული და მოწესრიგებული ორგანიზაცია. აქ იგულისხმება ყველა (ოთხივე) ჯგუფის მოვლენის `ურთიერთგამსჭვალვა`, მათი `გემტალტური` ერთიანობა (ფსიქოლოგიაში გემტალტს უწოდებენ ისეთ მთლიანობას, რომელიც გარემოდან გამოყოფილია, შიგნით კი სტრუქტურირებული და რომლის თვისებებიც მეტია მის შემადგენელ ელემენტთა თვისებების ჯამზე). გავმეორდებით და აღვნიშნავთ: მოვლენები, რომელთა საფუძველზეც ვაგებთ ჩვენს კონსტრუქტთა სისტემას, ერთი მთლიანობის ასპექტებს წარმოადგენენ და მათი ცალ-ცალკე განხილვა ანალიზის საჭიროებითაა გამოწვეული.

შემდეგი კონსტრუქტია `ცოცხალი – მკვდარი`. შესაძლოა, მუსიკასთან მიმართებაში ასეთი კონსტრუქტი უჩვეულოდ მოგვეჩვენოს, თუმცა არსებობს თუნდაც ასეთი პრეცედენტი. ფრანსუა კუპერენი, თავის წიგნში `კლავესინზე დაკვრის ხელოვნება`, წერს: `ზომა (მეტრი – ნ.ტ.) განაპირობებს ტაქტების რაოდენობას და თანაბარ გრძლივობას, ხოლო რიტმი ეს მუსიკის სულია და იმავდროულად სამშვიინველი, რომელიც მასში (მუსიკაში – ნ.ტ.) უნდა ჩადებულ იქნას.` [14, 29]. ტერმინები `სული`, `სამშვიინველი` მიგვანიშნებენ მუსიკის, როგორც ცოცხალი არსის გააზრებაზე, რაც კონსტრუქტ `ცოცხალი – მკვდარი`-ს იმპლიციტურ გამოყენებაზე მიუთითებს. ასეთივე განცდა გვეუფლება, როდესაც ვისმენთ დიდ შემსრულებლებს – შთაბეჭდილება, რომ რაღაც ცოცხალთან გვაქვს საქმე, სახეზეა. ამასთან ერთად, გვახსენდება კარლ იუნგის ნათქვამი ლიტერატურულ ნაწარმოებებზე, რომლის გავრცელებაც ხელოვნების ყველა დარგზე შეიძლება: `სწორი იქნება, თუკი გავუთანაბრებთ შემოქმედებით პროცესს ცოცხალ არსებას, რომელიც ისევეა დარგული ადამიანის სულში, როგორც მცენარე ნიადაგში.` [15, 50].

აქვე აღსანიშნავია მეხუთე საუკუნის ჩინელი მხატვრის და თეორეტიკოსის ჰსიე ჰო-ს (Hsie Ho) თვალსაზრისი. ცნობილია, რომ ჰსიე ჰომ ჩამოაყალიბა კარგი სურათის დახატვის ექვსი პრინციპი, რომლებმაც დროთა განმავლობაში ერთგვარი კანონის ძალა შეიძინეს. ამ პრინციპებს შორის ჩვენი განხილვისთვის განსაკუთრებით პირველია საინტერესო – chi-yun-ი. ამ რთულად სათარგმნ ცნებაში მოიაზრება `სიცოცხლის სუნთქვა და სულის რეზონანსი` [16, 155]. ხელოვნების ცნობილი თეორეტიკოსისა და ფსიქოლოგის, რუდოლფ არნჰაიმის მიხედვით, chi-yun-ი მთელი ჩინური ხელოვნების საკვანძო პრინციპს წარმოადგენდა საუკუნეთა მანძილზე. მისი მნიშვნელოვან უახლოვდება დასავლურ `სულს` (`spirit`). ცნება `სულის` კავშირი ცნება

‘სუნთქვასთან’ უნივერსალურია (ის ასევე ქართულ ენაშიც ვლინდება). არნჰაიმი გვახსენებს, რომ სიტყვა ‘შთაგონება’ (‘to inspire’) სიტყვა-სიტყვით ‘სულის შთაბერვას’ ნიშნავს, რისი საუკეთესო მაგალითიც ბიბლიური გადმოცემა ადამიანის შექმნის თაობაზე (დაბადება, 2:7). არნჰაიმის მიხედვით, ჩინური ‘ცჰი’ სწორედ ამ შემოქმედებით ასპექტს აღნიშნავს, ხოლო ‘yun’- ი კი – ასეთი მოქმედების ‘სულის მიმცემ’, ‘განმასულიერებელ’ რეზონანსს. ამრიგად, მხატვარს ევალეობდა სულიერი მნიშვნელობის გადმოცემა გამომსახველი მონახაზების საშუალებით [16, 155; 17,1-2]. ჰსიე ჰოს დანარჩენი პრინციპები ეხება ფუნჯის მოსმას, ნახატის სიზუსტეს ნატურასთან მიმართებაში, ფერთა შეხამებას, კომპოზიციის დაგეგმარებას და ტრადიციის გადაცემას [17, 1].

ამ თვალსაზრისთან გარკვეულ პარალელებს ავლენს ქართველი მხატვრის, დავით კაკაბაძის სიტყვები. ის წერს: ‘ყოველი სახის ხელოვნების ფორმები არის ცუდი და კარგი, ცოცხალი და მკვდარი...’ ‘გამოსახულებას ხელოვნებაში სიცოცხლეს ამღვეს სივრცის გადმოცემა. რეალისტურ ხელოვნებაში – რეალისტური სივრცის განცდა, აბსტრაქტულ ხელოვნებაში – აბსტრაქტული სივრცის განცდა...’ [18, 109-110]. გარდა ამისა, ცნობილია მრავალი ხელოვანის, და არა მარტო ხელოვანის ესთეტიკური პოზიცია, რომ ხელოვნება უნდა ასახავდეს ცხოვრებას. ცხოვრება კი სიცოცხლეს გულისხმობს. ჩვენ გვახსოვს, რომ პიროვნული კონსტრუქტების თეორიის მიხედვით, კონსტრუქტი არის აბსტრაქცია, რომლის შესაბამისად, ორი ობიექტი ერთმანეთს ჰგავს და იმავე ასპექტში განსხვავდება მესამე ობიექტისგან. აქედან გამომდინარე, იშლება განსხვავება რეალისტურ და სხვა მიმდინარეობებს შორის, რადგან თუ ხელოვნების ნაწარმოები (ჩვენს შემთხვევაში მუსიკალური შესრულება) განიცდება, როგორც სიცოცხლის მატარებელი, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ ის შედგა. მიმართულებას, სტილს, ეპოქას მნიშვნელობა არა აქვს. მაგალითად, ვებერნის, ბახის, ვაგნერის მუსიკა, კაკაბაძის კოლაჟები, შექსპირის ტრაგედიები, სწორედ ასეთი სიცოცხლის მატარებელი არიან. ხელოვნებისა და ცხოვრების ურთიერთში გადასვლის მაგალითად გვაგონდება კიდევ სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკი იტალიელ მხატვრებზე, სადაც აღწერილია ამ მხატვრების იუმორისტული მეტოქეობა. ისინი თავიანთი ოსტატობის წყალობით ერთმანეთს აჯერებდნენ დახატული ობიექტების სინამდვილეს, რის შედეგად საკმაოდ კომიკურ მდგომარეობაში ვარდებოდნენ.

ამ კონსტრუქტთან მჭიდროდაა დაკავშირებული კონსტრუქტი ‘სუნთქვით’ – სუნთქვის გარეშე. მუსიკაში სუნთქვა გამომსახველობის პერიოდულ ცვალებადობაში ვლინდება, რადგან თუ არანაირი შინაგანი მოძრაობა, არანაირი ცვლილება არაა, მაშინ შესრულება კვდება და მექანიკურ ხასიათს იძენს. ეს არაა ის, რასაც ჩვეულებრივ რიტმში გულისხმობენ – შეიძლება ითქვას, რომ ეს გამომსახველობის შიდა პულსაციაა. ანალოგია რომ მოვიტანოთ, ადამიანი შეიძლება რაღაც საქმეს აკეთებდეს სწრაფად, ნელა, მოწესრიგებულად, ქაოსურად, შეიძლება არაფერს აკეთებდეს, ან სულაც ეძინოს, მაგრამ, ის მუდამ სუნთქავს. ასევე ნაწარმოების შესრულებისას გამომსახველობამ შეიძლება ყველანაირი ფორმა მიიღოს, მაგრამ ის, რასაც ჩვენ ‘სუნთქვას’ ვუწოდებთ, მუდამ უნდა ხორციელდებოდეს.

ბოლო კონსტრუქტს შეიძლება ‘ტრანსცენდენტულობა’ ვუწოდოთ. ნაწარმოები (და მისი შესრულება) არა მარტო ერთიანი და ცოცხალი უნდა იყოს, არამედ უნდა ესწრაფოდეს თავისი საზღვრების გადალახვას (კონსტრუქტი ‘საზღვრებში დარჩენა – საზღვრების გადალახვა’). ის მეტი უნდა იყოს, ვიდრე უბრალოდ კარგი შესრულება. შესრულება შეიძლება იყოს კარგი, ძალიან კარგი, შეიძლება კი ისეთი, რომელიც

ლეგენდად დარჩება, რომელიც კულტურის მოვლენის სტატუსს შეიძენს და გადალახავს კონსტრუქტ `კარგი – ცუდი`-ს გამოყენების არეს. ხელოვნების (და კერძოდ მუსიკის) ამგვარ დანიშნულებაზე ბევრია ნათქვამი – მითებში, ძველ ბერძენ მომღერლებზე – ორფეოსზე და ამფიონზე, ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების ნააზრევში (პითაგორა, პლატონი), თეოლოგების თვალსაზრისში გალობაზე, როგორც ლოცვის აღქმის გამაადვილებელ ფაქტორზე.

კარლ იუნგი თვლიდა, რომ ხელოვნების სოციალური დანიშნულება მოცემულ ისტორიულ მონაკვეთში მივიწყებული, `ჩრდილში გადასული` იდეების დავიწყებისგან დაცვაა; `ის (ხელოვნება_ნ.ტ.) მუდამ შრომობს დროის სულის აღზრდაზე, ამოაქვს რა ის ხატები, რომლებიც მას (დროის სულს – ნ.ტ.) ყველაზე უფრო აკლია.` [15, 59]. თანამედროვე ევოლუციური ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით, ხელოვნების დანიშნულება ჯგუფის, სოციუმის შეკვრაა, მისი ერთიანობის გაძლიერებაა, რაც ამ ჯგუფის, სოციუმის გადარჩენის შანსებს ზრდის. მკვლევარ ელენ დისანიეკის აზრით, ეს მიიღწევა სამყაროს გარკვეული ასპექტების გამოყოფით, შემკობით და მათთვის განსაკუთრებული იერის მინიჭებით (მუსიკის შემთხვევაში, ეს სამეტყველო ენის ინტონაციების გარდაქმნაა – იგულისხმება, სიმღერა) [19, 307]. თუ ამ თვალსაზრისს მივიღებთ, დავინახავთ, რომ ტენდენცია ტრანსცენდენტობისკენ, ადამიანის, როგორც სახეობის, სათავეებიდან მოდის.

ეს ტენდენცია ყოველმა მუსიკოსმა უნდა გაითვალისწინოს და ნაწარმოებზე მუშაობისას მის რეალიზებას უნდა ესწრაფოდეს.

ამ, ბოლო, IV ჯგუფის კონსტრუქტების შესაბამის ამოცანებს მუსიკოსები იშვიათად უსახავენ თავიანთ თავს. ჩვეულებრივ, იგულისხმება, რომ ყოველივე ეს ნიჭის, თანდაყოლილი მონაცემების, ან ზოგადი კულტურის შედეგად, თავისით მოვა, როდესაც მუსიკოსის საშემსრულებლო ოსტატობა საკმარის დონეს მიაღწევს. შეიძლება ზოგ შემთხვევაში ეს ასეც მოხდეს, ზოგ შემთხვევაში კი არა.

ჩვენი აზრით, მუსიკოსმა თავისი მუსიკოსად ჩამოყალიბების დასაწყისიდანვე უნდა დაუსახოს საკუთარ თავს (უფრო ზუსტად, მისმა პედაგოგებმა უნდა დაუსახონ მას) ყველა ზემოთ განხილული ჯგუფის შესაბამისი ამოცანები, რომ მისი, როგორც მუსიკოსის ზრდა ჰარმონიული და გაწონასწორებული იყოს, ყველა განხილული მოვლენის აღქმის უნარი სულ უფრო დაიხვეწოს. იგულისხმება მუსიკალური სმენის განვითარება, რომელიც მრავალგვარია, და ასევე მოტორიკის აღქმის დახვეწა. შედეგად ასევე უნდა განუვითარდეს წინსვლის მოთხოვნილებები ყველა განხილულ ასპექტში. ეს კი გულისხმობს, ჯერ ერთი, სულ უფრო მეტის მიღწევის სურვილს, მეორე – არსებული მდგომარეობის აღქმას და მესამე – განსხვავების აღმოფხვრას. ამ შემთხვევაში მუსიკოს-შემსრულებელი შეძლებს ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებული სულ უფრო ზუსტი და საინტერესო გადაწყვეტილებების მიღებას.

ვფიქრობთ, კონსტრუქტების ჩვენ მიერ ჩამოყალიბებულ ოთხ დონეს ხატოვნად შეიძლება ვუწოდოთ, სათანადოდ, მუსიკის მატერიის დონე, მუსიკის სასიცოცხლო ენერჯის დონე, მუსიკის გონის დონე და მუსიკის სულის დონე.

ბოლოს, უნდა აღინიშნოს: რამდენადაც თითოეულ ადამიანს კონსტრუქტთა საკუთარი სისტემა გააჩნია, ჩვენ მიერ მოყვანილი კლასიფიკაცია მხოლოდ ყველაზე ზოგად კონსტრუქტებს ეხება. სხვადასხვა მუსიკოსს შეიძლება სხვადასხვა რაოდენობის დამატებითი კონსტრუქტი გააჩნდეს; ასევე შესაძლებელია, რომ იმ კონსტრუქტებისთვის, რაც ჩვენ აღვწერეთ, სხვაგვარი დასახელებები ჰქონდეს და მათი კლასიფიკაცია სხვაგვარი პრინციპით მოახდინოს.

ამრიგად, მოცემულ სტატიაში ჩვენ მოკლედ მიმოვიხილეთ ჯორჯ კელის ფსიქოლოგიური თეორიის ძირითადი ცნების – პიროვნული კონსტრუქტის გამოყენების შესაძლებლობა მუსიკალური საქმიანობის გააზრებისას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Die Metaphysik des Aristoteles
http://archive.org/stream/MN40043ucmf_0#page/n65/mode/2up
2. Kelly G.A. *The psychology of personal constructs. Vol. 1.* New-York, W.W.NORTON & COMPANY INC. 1955 mis. <http://www.archive.org/index.php>
3. ი. იმედაძე, *XX საუკუნის ფსიქოლოგიის ძირითადი მიმდინარეობები.* თბილისი, `ენა და კულტურა`, 2004
4. Орлова Е. *Очерки о русских композиторах XIX - начала XX века.* Москва: «Музыка», 1982
5. *Музыкальная энциклопедия. Том 1.* Москва: «Советская Энциклопедия», 1973
6. Матхур А. *Индия.* Нью Дели: Бриажбаси Принтерс Пвт. Лтд., 1987
7. Яроцинский С. *Клод Дебюсси, импрессионизм и символизм «Прогресс», 1978*
8. Schenker H. *The art of performance.* New York: Oxford university press, 2000
9. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ., ნადარეიშვილი მ., *მუსიკალური ნაწარმოებების ანალიზი.* თბილისი: 2004
10. Петренко В. *Основы психосемантики.* Санкт-Петербург: «Питер», 2005
11. Станиславский К. *Работа актера над собой.* Москва: Государственное издательство «Художественная литература», 1938
12. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс.* Ленинград: Государственное Музыкальное Издательство 1963
13. Schoenberg A. *Die Grundlagen der musikalischer Komposition.* Wien: Universal Edition 1979
14. Куперен Ф. *Искусство игры на клавишине.* Москва: «Музыка» 1973
15. Юнг К. *Проблемы души нашего времени.* Москва, Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1993
16. Rudolf Arnheim. *Ancient chinese aesthetics and its modernity.* British Journal of
17. Aesthetics, Vol.37, no 2, April 1997, pp. 155-157.
18. David Blum. *Casals and the art of interpretation.* University of California press,
19. Berkley, Los angeles, 1977.
20. მარგველაშვილი პ. *`დავით კაკაბაძის არქივიდან`* თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი:1988
21. Палмер Дж., Палмер Л. *Эволюционная психология.* Санкт-Петербург: «прайм-ЕВРОЗНАК», 2003