

უკ 78.01:784

სიმღერა სუბიექტის წიაღში იზადება

მარიამ თათარაშვილი

ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის
(თბილისი, 0108, გრიბოედოვის ქ. 8) აკადემიური სიმღერის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფესორი ნოდარ ანდლულაძე

ანოტაცია:

XIX საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, დღემდე სხვადასხვა მეცნიერება, პირველ რიგში კი ფიზიოლოგია, ცდილობს ბგერის წარმოქმნის პროცესის მეცნიერულად გაანალიზებას. მაგრამ, რაც უფრო ღრმად იჭრებოდა მეცნიერება ბგერის წარმოქმნისა და სიმღერის პროცესის კვლევაში, რაც უფრო ობიექტურად და მექანიკურად ცდილობდა იგი მხატვრული პროცესების ახსნას, მით უფრო შორდებოდა იმ რეალობას, რომ სიმღერა შეუძლია მხოლოდ სულიერ არსებას – ადამიანს, პერსონას, სუბიექტს.

სტატიაში განხილულია სუბიექტისა და შინაგანი სუბიექტური შეგრძნებების განსაკუთრებული როლი სიმღერის პროცესში ედმუნდ ჰუსერლის სომატოლოგიისა და მაქს შელერის ნოოსომატოლოგიის ჭრილში (გივი მარგველაშვილის „შრომების“ მიხედვით); რაულ იუსონის სასიმღერო შეგრძნებების თეორიის გათვალისწინებით, რომელიც, თავის მხრივ, ეყრდნობა თანამედროვე ფუნქციონალური ფიზიოლოგიის მონაპოვარსა და ივ როკარის ე.წ. „პავილიონის თეორიას“; ავტორი ეყრდნობა ასევე მნიშვნელოვან შრომას – „სიმღერის ჩემული ხელოვნება“ (ლილი ლემანი), რომელსაც სპეციალისტებმა უწოდეს „კოპერნიკისეული“ რევოლუცია ვოკალში, და მარიო მელანის ემპირიულ პედაგოგიკას.

საკვანძო სიტყვები:

სიმღერა, სუბიექტური შეგრძნებები, სასიმღერო შეგრძნებები, ედმუნდ ჰუსერლი, მაქს შელერი, გივი მარგველაშვილი, რაულ იუსონი, როსინი, ლილი ლემანი, ნოდარ ანდლულაძე, მარიო მელანი.

ხელოვნება კოლექტიური, თუ ინდივიდუალური სუბიექტური შემოქმედების ნაყოფია, ხელოვნების სუბიექტურობის წვდომის გარეშე ხელოვნების არსს ვერ ჩაწვდება ადამიანი, განსაკუთრებით ეს ეხება სიმღერის ფენომენს. სიმღერა უნდა განვიხილოთ არა „გარედან შიგნით“, არამედ „შიგნიდან გარეთ“ [1,104].

XIX საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული დღემდე სხვადასხვა მეცნიერება, პირველ რიგში კი ფიზიოლოგია, ცდილობს სიმღერის პროცესის და უფრო კონკრეტულად, ბგერის წარმოქმნის პროცესის მეცნიერულად გაანალიზებას. უამრავი კვლევისა და ექსპერიმენტის საფუძველზე, რომელსაც ატარებდნენ როგორც ცოცხალ ადამიანზე ოპერაციის დროს, მომღერლებზე სიმღერის პროცესში, ისე გვამის კვეთისას, ფიზიოლოგებმა არაერთი საგულისხმო დასკვნა გააკეთეს, მაგრამ, რაც უფრო ღრმად იჭრებოდა მეცნიერება ბგერის წარმოქმნისა და სიმღერის პროცესის კვლევაში და რაც უფრო ობიექტურად და მექანიკურად ცდილობდა მხატვრული პროცესების ახსნას, მით უფრო შორდებოდა იმ რეალობას, რომ სიმღერა შეუძლია მხოლოდ სულიერ არსებას –

ადამიანს, პერსონას, სუბიექტს. სუბიექტური ფენომენის ობიექტური შემეცნების გზით წვდომა კი შეუძლებელია.

სიმღერის პროცესში სუბიექტის როლის თანამედროვე დონეზე გააზრებისათვის მივმართავთ ჰუსერლ-შელერის ფენომენოლოგიას (მარგველაშვილის „შრომების“ მიხედვით), რაულ იუსონის ექსპერიმენტებს, ლილი ლემანის პირად სასცენო გამოცდილებას და მარიო მელანის პედაგოგიკას, რათა შევძლოთ სხვადასხვა ჭრილში დავინახოთ ადამიანი-მომღერლის, როგორც ინტენციონალური სუბიექტის არსებობა შინაგანი შეგრძნებებითა და უნარით შეიცნოს და მართოს საკუთარი სხეული. სტატუსს არა აქვს პრეტენზია სამეცნიერო კვლევასა და დასკვნაზე, მისი მიზანი შემოიფარგლება მხოლოდ კონკრეტული საკითხის – სუბიექტის როლი სიმღერის პროცესში – მიმოხილვით ზემოთაღნიშნულ ავტორთა შრომებზე დაყრდნობით.

ფენომენოლოგიურ თეორიაში ცნობილია, რომ მაქს შელერი ერთ-ერთია, ვისაც ეკუთვნის ადამიანის მატერიალური სხეულის შესახებ საკითხის (ნოოსომატოლოგია) დამუშავება, რომელიც არის ყველაზე განვითარებული და დახვეწილი თეორია სხეულის ფენომენოლოგიისა. შელერის თეორიაში წარმოდგენილი და დამუშავებული ცნებებია – „ადამიანის სხეულის გაგება, როგორც სიმბოლოსი, რომლითაც ჩემი და ყოველი სხვა მე გაიგება (ცნობიერდება) რეფლექსირებამდე მოცემულად (უშუალოდ), სხეულის გაგება, როგორც შეუღლების სიყვარულის სიმბოლოსი, სხეულის გაგება, როგორც კორელაციური ცენტრისა საკუთარი გარეშემორტყმული სამყაროს მიმართ (მისი შეგრძნებებისა და გაღიზიანებების (Reize) დონეზე), საკუთარი პერსონის გაგება სხეულისაგან დამოუკიდებლად და მისი ნებელობითი უფლებისა მასზე, სხეულზე, პერსონის ექსისტენციალური ამაღლება საკუთარი სხეულის გახრწნაზე და სულიერ-გონითი უნარი საკუთარი სხეულებრიობის გასაგნებისა, როგორც სტრუქტურული წინაპირობა ყოველგვარი ამგვარი ამაღლებისა, და ბოლოს, სხეულის ინდივიდუალობის გაგება მასში მყოფი პერსონის მიერ“ [2,235]. ჰუსერლის სწავლებისაგან განსხვავებით შელერთან სხეულისეული მხარე ადამიანის არსებობისა განიხილება ნატიფი განსხვავებების გათვალისწინებით: მაგალითად, ფიზიკურს (Leiblichem), სხეულისეულ-ტანისეულსა (Leibkörperlichem) და სხეულისეულ-სულიერ-გონითს შორის (Leibseellichem) [2,235].

სიმღერის ფენომენი პოვებს ანალოგს ამ თანმიმდევრობაში:

შელერთან:	სიმღერაში:
1. ფიზიკური	სხეულის ფიზიკური ჟღერადობა (კვნესა, ყვირილი, ძახილი, ბლავილი, ღრიალი...)
2. სხეულისეულ-ტანისეული	ადამიანის ბგერა (ადამიანურად ქცეული)
3. სხეულ-სულიერ-გონითი (პერსონა)	ადამიანის სიმღერა, როგორც შემოქმედებითი აქტი სულიერ-გონითი ინტენციის ენერგიით დატვირთული („ხმა პიროვნებაა“ – ო. მანდელშტამი).

შელერის ნოოსომატოლოგია არის ერთგვარი მცდელობა განავითაროს ედმუნდ ჰუსერლის სომატოლოგიის პრინციპების გაგება. ორივე თეორია განიხილავს ადამიანის ყოფიერების (სხეულისეული ყოფიერების) საკითხს [3,104].

შელერისთვის მატერიალურის (სხეულისეულის) გაგება არის მატერიის ჰერეტის მნიშვნელობის მქონე (Anschauungsmaterie) ანუ მატერიის ჰერეტისა, რომელიც ავსებს ჩვენს მგრძნობელობით აქტებს. შელერთან არსებობს ასევე „სხეულის ცნება (Leiblichkeit), რომლითაც მიუთითებს საკმაოდ სპეციფიკურ ფენომენოლოგიურ ფაქტზე, ესაა – საკუთარი სხეულის ჩვენი შინაგანი და გარეგანი აღქმების პრინციპული იგივეობა, მისი გააზრება როგორც Identitätseinheit-ის აღქმების ჰერეტაში. ადამიანის სხეულობა არის როგორც ტოტალური აღქმა (Totalwahrnehmung); ამ თვისებით იგი არის ჩვენი სხეულისეული სულის (სხეულისეული ცნობიერების) საფუძველი და ფენომენოლოგიური განსაზღვრება, ან პირობა, ჩვენი სხეულისეული მატერიისა (Leibkörper) როგორც მოცემულობისა“ [2,242]. შელერის ნოოსომატოლოგიაში ნოს (ანუ ნუს) (ძველბერძნულად „გონი“, „გონება“) და სომა (სხეული) აღებულია უკვე ინტენციონალურ ცნობიერებასთან მჭიდრო კავშირში და დაფუძნებულია, როგორც მომსახურე ფაქტორი ამ სინთეზში.

ყოველივე ამას ადასტურებს სათანადოდ გააზრებული სიმღერა, როგორც ფენომენალური მატერია (ერნსტ ანსერმე, მერაბ მამარდაშვილი).

„ჰუსერლთან სომატოლოგია განმარტებულია, როგორც მოძღვრება ადამიანის სხეულის პირველადი შეგრძნებების შესახებ ე.წ. Empfindnisse (ჰუსერლის ტერმინი), როგორც თვით შეგრძნებების გრძნობა (Gefühlsempfindung) ანუ უფრო ზუსტად თუ ვთარგმნით, როგორც შეგრძნების შეგრძნება“ [3,90]. აქ საქმე ეხება შეხებებს, რომლის განვრცობა ადამიანის სხეულში ჰუსერლს მიაჩნია ჩვენი მგრძნობელობის პირველად ველად (ლოკალიზაციის პირველად სახედ). „შეხება, როგორც პირველადი მგრძნობელობა, როგორც Ursinn“ [3,90]. რაკი სომატოლოგიას უპირატესად საქმე აქვს შეგრძნებათა შეგრძნებებთან (ან შეგრძნებათა გრძნობებთან), იგი საჭიროებს პირველ რიგში ცოცხალ (უშუალო) გამოცდილებას, რომლის მიღწევა სრული სახით, იდეალურად მხოლოდ ადამიანის დონეზე შეიძლება [3,90–107].

ჰუსერლის მოძღვრება შეგრძნებათა გრძნობის შესახებ მყარ თეორიულ საყრდენს წარმოადგენს თვალსაზრისისათვის, რომლის მიხედვითაც სიმღერის პროცესში შინაგან მგრძნობელობას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს.

სიმღერაში სუბიექტურ შინაგან შეგრძნებათა უგულვებელყოფის წინააღმდეგ მკაცრად გაილაშქრა რაულ იუსონმა (1901–1967, ფრანგი მეცნიერი, საბუნებისმეტყველო და ფიზიკის მეცნიერებათა დოქტორი, საოპერო მომღერალი, არაერთი თეორიისა და ექსპერიმენტის ავტორი საფონაციო ფიზიოლოგიაში) [4,131–138]. მის ნეიროქრონაქსიულ თეორიას ბევრი კრიტიკოსი გამოუჩნდა, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია, თუ მეტი არა, მისი ღვაწლი სასიმღერო შინაგან შეგრძნებათა რეაბილიტაციის საკითხში. იუსონამდე ფონიატრები და ლარინგოლოგები არ ამახვილებდნენ ყურადღებას მომღერლის შინაგან შეგრძნებებზე, „ხოლო საფრანგეთში მათ, ვინც გაბედავდა და ამ პრობლემის (შინაგანი შეგრძნებების) სერიოზულობას დაიცავდა უსვამდნენ დიაგნოზს ‘ფსიქოპათია’“ [5,105]. თანამედროვე ფუნქციონალური ფიზიოლოგიის მიღწევებზე დაყრდობით იუსონმა შექმნა სასიმღერო სუბიექტური შინაგანი შეგრძნებების მწყობრი თეორია [5,105–124]. ამ კავშირების თეორიის შექმნით და სულერაკის „ადამიანის სხეულებრივი სქემის“ თეორიის გამოყენებით, რაულ

იუსონმა შექმნა „ვოკალურ სხეულებრივი სქემა“ (Schéma corporel vocaux) [5,109]. შეიქმნა ამ სქემის ორი ძირითადი ვარიანტი შესაბამისი ვოკალური ტექნიკის მიხედვით, ე.წ. „ძლიერი იმპედანსის“ ვარიანტი და „სუსტი იმპედანსის“ ვარიანტი [5,98–104]. პირველ რიგში გასათვალისწინებელია ვოკალური იმპედანსის ცნება, რომლის საფუძველს შეადგენს ივ როკარის „პავილიონის თეორია“, თავის მხრივ დაფუძნებული ივ როკარისავე „რხევების ზოგად დინამიკაზე“ [5,81–91]. იმპედანსი ლათინური სიტყვაა – impedire – ნიშნავს წინააღმდეგობას, რაც გულისხმობს იოგებზედა სივრცეში ანუ პირ-ხახში წარმოქნილ წინააღმდეგობას მასში გამავალი ჰაერის ნაკადისადმი [5,12–21,98–100][4,238–245]. იმ სახით, რა ფორმასაც ღებულობს პირ-ხახის პავილიონი, გვექნება გამავალი ბგერის ტალღის მიმართ სხვადასხვა სახის წინააღმდეგობა. პირ-ხახის დიდი ღიაობის დროს იმპედანსს ექნება სუსტი ხასიათი უარყოფითი შედეგით (ხმა იქნება სუსტი, ჩამქრალი, დაძაბული), ოპტიმალური ფორმის დროს – მასტიმულირებელი ხასიათი დადებითი შედეგით (ხმა იქნება დენადი, ფრენადი, გამჭვირვალე, ძლიერი) და მაქსიმალური დახშვის შემთხვევაში გამანადგურებელი შედეგი (ხმის დაკარგვა). ამის თვალსაჩინოებისთვის იუსონს მოყავს მარტივი მაგალითი – ანთებული სანთლის ჩაქრობა ფართედ გაღებული პირით და ვიწრო პირიდან გამოსული ჰაერის ნაკადით [5,21]. ყველასათვის ნათელია, რომ მეორე ვარიანტით უფრო იოლად და, რაც მთავარია, ნაკლები ენერგიის ხარჯვით შევძლებთ სანთლის ჩაქრობას. სწორედ, ენერგიის დაცვა, შენახვა და ნაკლები ხარჯვა წარმოადგენს მომღერლის მიზანს ბგერის წარმოქმნისა და სიმღერის პროცესში. ამ ყველაფრის მისაღწევად კი აუცილებელია საკუთარი შინაგანი შეგრძნებების არსებობა, მათი გათვალისწინება-გამომუშავება სიმღერის შესწავლის პროცესში და შემდეგ მისით მართვა ზოგადად სხეულისა და კონკრეტულად სიმღერის პროცესისა. „შეიძლება ითქვას, რომ შესაბამისი იმპედანსის შენარჩუნების ცოდნა მომღერლისთვის წარმოადგენს აუცილებელ ელემენტს მის ვოკალურ ოსტატობაში“ [5,15].

იტალიურმა ტრადიციამ იმპედანსის ცნების გარეშე შეიმუშავა „დაუცველი ხმის“ ცნება (“La voce senza difesa” – „ხმა დაცვის გარეშე“) და ასევე „დაცული ხმა“ (“La voce con difesa” – „ხმა დაცული“).

იუსონი აგრძელებს რა კვლევას შეგრძნებებზე პირ-ხახის ზონაში, მიდის დასკვნამდე, რომ ძირითად მათემატიკურებელ ზონას წარმოადგენს მაგარი სასის თალი, რომელსაც არქმევს „სასის თალის მათემატიკურებელ ზონებს“ (“Plage palatale activatrice principale”) [5,112]. ამ მათემატიკურებელი ზონების დასადასტურებლად იუსონმა მიმართა კარგად ნაცნობ ექსპერიმენტს, რომელიც დაკავშირებულია უკუკავშირების ფიზიოლოგიურ პრინციპთან: სტრობოსკოპული დაკვირვების ქვეშ მყოფ პაციენტს იუსონმა გაუყინა სასის მარცხენა მხარე, პაციენტის აბგერების შემთხვევაში სტრობოსკოპმა უჩვენა, რომ მარჯვენა იოგი ირხეოდა, მარცხენა კი არ მოქმედებდა. იგივე შედეგი მიიღო იუსონმა საპირისპირო ზონის (მარჯვენა მხარის) „გაყინვით“. იუსონი განმარტავს – სასის თალში მოთავსებული სამწვერა ნერვის მგრძნობიარე ბოჭკოები შეკავებას გადასცემენ შესაბამის ცენტრს თავის ტვინში, აქედან შეკავებული იმპულსი გადაეცემა მოგრძო ტვინის ე.წ. წყვილ ბოჭკოს, რომლის ერთი ნაწილი დაკავშირებულია იოგის ინერვაციასთან უკუქცევითი ნერვის ბოჭკოების საშუალებით (ნეირონის აქსონებით), რაც ქმნის დახშულ წრეს. აქედან გასაგები ხდება, რომ ბგერის ტალღა მოხვედრილი სასაში აქტიურებს მთელ წრეს და კეთილისმყოფელად მოქმედებს სახმო იოგებზე [5,110–113].

სწორედ სასაში მოხვედრილი ბგერის კეთილისმყოფელობაზე საუბრობდა როსინი: – „Diffondere il suono con l'aiuto di palato che è trasmettitore per l'autonomia delle più belle sonorità“ – „განვავრცოთ ბგერა სასის მეშვეობით, რომელიც არის გამორჩევით მშვენიერ ჟღერადობათა გადამცემი“ და აქვე წარმოუთქვამს *amare, bello*. „სასაში მოხვედრილი და იქიდან გატყორცნილი (ბგერა) განა ეს თვით მუსიკა არ არისო?!“ [6,426–427][1,118]. აქვე, „ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ, როგორ განსაზღვრავდა არისტოტელე ხმას: ‘რაც შეეხება ხმას, ეს ბგერაა, რომესაც გამოსცემს *სულიერი* არსება... ხმა...არის დარტყმა, რომელიც იქმნება იმ ჰაერით, *სული* რომ შეისუნთქავს... ყოველი ბგერა ხომ არ არის ხმა, არამედ აუცილებელია, რომ დამრტყმელი იყოს *სულიერი არსება* და ბგერას თან ახლდეს *წარმოდგენა*. ხმა, ხომ არის სწორედ ბგერა, რაღაცის აღმნიშვნელი და არა გამოსუნთქული ჰაერის ბგერა, როგორც ხველება; ...შეუძლებელია ვაწარმოოთ ბგერა ხმით შესუნთქვისას ან გამოსუნთქვისას, არამედ შესაძლებელია მხოლოდ სუნთქვის შეკავებისას. სწორედ სუნთქვის შემაკავებელი აკეთებს ამ მოძრაობას’ (არისტოტელე. მეტაფიზიკა. სულის შესახებ. წიგნი II. თავი VIII. 420b5 – 421a5)“ [1,9] (ხაზგასმა ჩემია მ.თ.). საკითხავია, თუკი ოდითგან ვიდრე ობიექტური მეცნიერებების უხემ ჩარევამდე სიმღერისა და ბგერის წარმოქმნის პროცესში მთავარი იყო ადამიანი, როგორც სულიერი არსება, როგორც სუბიექტი, რატომ უნდა დავივიწყოთ ჩვენ და რატომ არ უნდა ვიხელმძღვანელოთ მისით?!

1902 წელს გამოქვეყნდა გერმანელი სოპრანოს ლილი ლემანის შრომა „სიმღერის ჩემული ხელოვნება“, სადაც ავტორი პირველ პლანზე აყენებს სუბიექტური შეგრძნებების ასპექტს, რომელიც ლემანის ხელში გახდა მომღერლის მიერ ხმის შეცნობისა და კონტროლის ფუნდამენტური ინსტრუმენტი [7]. მის ნაშრომს ცნობილმა სპეციალისტებმა: იურგენ კესტინგმა, როდოლფო ჩელეტომ, ანტონიო იუვარამ და სხვებმა უწოდეს – „კოპერნიკისეული“ რევოლუცია ვოკალში. ლემანი დეტალურად და გასაგებად აღწერს საკუთარ შეგრძნებებს და თავისსავე გამოცდილებაზე დაყრდნობით გვამღევეს უაღრესად საჭირო რჩევებს ვოკალის პრაქტიკასა და თეორიაში. ლემანის რევოლუციის პირველი მნიშვნელოვანი შედეგი არის ყელისა და სახმო სიმების გაქრობა მომღერლის შეგრძნებების ჰორიზონტიდან: „პერსონალურად სხვა არავითარი შეგრძნება მაქვს, გარდა სუნთქვისა, რომელიც მოედინება ტკბილად („*fluisse dolcemente*““ [7,80]. ლემანი განაგრძობს: – „სახმო იოგებს ჩვენ არ ვგრძნობთ, მხოლოდ სუნთქვის კონტროლი გვამღევეს შესაძლებლობას გავაცნობიეროთ მათი არსებობა. კორექტული გააზრება იქნება ის, რომ სახმო იოგები მივიჩნიოთ, როგორც სუნთქვის რეგულატორები და სუნთქვის კუნთები, როგორც კონტროლი მათი გათავისუფლებისთვის ყოველგვარი დაძაბულობისაგან“ [7,10].

რაც შეეხება სუნთქვის კონტროლსა და შეგრძნებებს – ლემანი უპირისპირდება სუნთქვის მექანიცისტურ გაგებას. თავის ტრაქტატში ლემანი აკრიტიკებს „ჰიდრავლიკურ“ კონცეფციებს: „მოწაფეებს ასწავლიან სუნთქვის ცირკულაციას ისე, როგორც წყლის არხში, რომელსაც არა აქვს გამოსავალი და, სადაც წყალი იძულებულია უკან დაბრუნდეს. მაშინ, ამაზე დაყრდნობით, მომღერლები კარგავენ ხმასაც და იმ ელასტიკურობასაც, რომელიც უნდა არსებობდეს სუნთქვასა და რბილ ორგანიზაციას შორის და კარგავენ სინერგეტიკულ ურთიერთობას მათ შორის. სუნთქვის „ტყორცნა“ და დიაფრაგმის სიმკვრივე მუშაობენ იმ ზედა ორგანოების საწინააღმდეგოდ, რომლებიც უნდა იყვნენ აუცილებლად თავისუფალი. ამდენად, დიაფრაგმის მიერ ამოტყორცნილი ჰაერით იოგებზე ზეწოლა მომღერლის უხეში შეცდომაა, რასაც

მიყვარათ ხმის დაკარგვამდე“ [7,12]. ლემანი ცდილობს დაამკვიდროს პრინციპები, რომლებიც გამორიცხავენ ხმის წარმოშობაში ცალკეული ორგანოების მნიშვნელობის აქცენტირებას, ცდილობს დაამყაროს მათ შორის სინერგიული კავშირი.

ლემანმა შეძლო მოეხდინა სასწაულებრივი ჰარმონია თავისი შეხედულებებისა და მეცნიერული სიზუსტისა თავისსავე არტისტულ სუბიექტურ შეგრძნებებთან, რომლის საშუალებითაც შეიძლება მივწვდეთ იმას, რასაც სუნთქვის ფიზიოლოგია ვერასოდეს ჩაწვდება.

რაულ იუსონი შრომაში – „სასიმღერო ხმა“ – რამდენიმე თავს უთმობს მის ხელთ არსებული შინაგან შეგრძნებებთან დაკავშირებული ყველა მეთოდის განხილვას და სხვადასხვა ფრანგი მომღერლების გამოცდილებასა და კვლევაზე დაყრდნობით იძლევა საგულისხმო დასკვნას შინაგანი შეგრძნებების როლის შესახებ ბგერის წარმართვის საკითხში: „ზემოაღნიშნულიდან შეიძლება დავასკვნათ: *ქვედა რეგისტრიდან ზედა რეგისტრში ბგერის მიმართულების ცვლის დროს სუბიექტური შეგრძნებები დამოკიდებულია მომღერლის ვოკალურ ტექნიკაზე*. ამა თუ იმ შეგრძნებათა შესაბამისად მომღერალს შეუძლია აირჩიოს სასურველი ტექნიკა“ [5,198]. იუსონის მიერ მოყვანილი ყველა ავტორი ხაზგასმით გამოყოფს სასის დონეზე შეგრძნებებს, მაგ. საქვეყნოდ ცნობილი „მორანის წერტილი“, ასევე ლილი ლემანის, მადო რობენისა და სხვათა შეგრძნებები, რაც ცალსახად ადასტურებს იუსონის კვლევას „სასის მათემატიკური ხეობის“ შესახებ და რაც მდგომარეობს შემდეგში, რომ არ არსებობს კონკრეტული მითითება კონკრეტული პოზიციისთვის კონკრეტული ხმისა რომელიმე კონკრეტულ რეგისტრში, ყველაფერი გამომდინარეობს სუბიექტიდან და მისი შინაგანი შეგრძნებებიდან [5,197–201]. იუსონი ყოფს რა შეგრძნებებს ინტეროცეპტულ და პროპრიოცეპტულ შეგრძნებებად, განმარტავს „ინტეროცეპტული შეგრძნებები სხვაზე ადრე აღიქმება და კარგად შეიძლება შეფასდეს ერთი წლის განმავლობაში... პროპრიოცეპტული შეგრძნებების აღქმა უფრო მეტ დროს მოითხოვს. მხოლოდ 3–4 წლის სწავლის შემდეგ მომღერლის მიერ საკმაოდ გარკვევით აღიქმება ცვლილებები ბგერის წარმართვის მიმართულებით“ [5,201].

მარიო მელანის აზრით: „გაგება იმისა, რომ სიმღერა – ეს არა მარტო მექანიკური პროცესი, არამედ ინტუიტიური და უფრო მეტად – რაციონალურ-ფსიქოლოგიური (სულიერი), ხაზს უსვამს და აღრმავებს პედაგოგისა და მოწაფის პიროვნებათაშორის ურთიერთობის მნიშვნელობას. პედაგოგის ძირითად ამოცანას წარმოადგენს თითოეული მოწაფის ფსიქოფიზიკური მონაცემების მაქსიმალური ინდივიდუალიზაცია.“ [8,47]. მელანი განაგრძობს: „ვოკალის ტექნიკის შესწავლაში სხეული უნდა გავარჯიშდეს ისე, რომ თითოეული მოძრაობა შეესაბამებოდეს ხმის ჟღერადობის დასაბუთებულ-მხატვრულ მოქნილობას, სანამ მომღერალი არ მიაღწევს სცენაზე შესრულების მაქსიმალურ სპონტანურობას“ და ვრცელ ნაწილს უთმობს სხეულის მოქნილობისთვის აუცილებელ ფიზიკურ სავარჯიშოებს, რათა მათი მეშვეობით მომღერალმა-მოწაფემ უკეთ შეძლოს წინააღმდეგობების დაძლევა ვოკალური ტექნიკის დაუფლების ურთულეს გზაზე და მიაღწიოს მაღალმხატვრულ საშემსრულებლო ოსტატობას [8,28–45].

არის ერთი სავარჯიშო, რომელიც არც ერთ ლიტერატურულ წყაროში არაა მითითებული და, რომელსაც წარმატებით იყენებდა ნოდარ ანდლულაძე როგორც პირადად, ისე პედაგოგიურ პრაქტიკაში: მარცხენა ხელის მუშტი ეყრდნობა ზედა ყბის სახსარს, მარჯვენა – ნეკნების რკალს, მათი ერთდროული განზე მოძრაობა განავითარებს სასა-დიაფრაგმის სინერგეტიკას. რაც, კიდევ ერთხელ ადასტურებს ჩვენს

მოსაზრებას, რომ სიმღერის პროცესში ჩართულია სხეული მთლიანად და არა რომელიმე ორგანო მხოლოდ.

დასკვნის სახით, ცალსახად შეიძლება ითქვას, რომ სუბიექტური ფაქტორი, მოსწავლე-მომღერლის შინაგანი შეგრძნებები, კორტიკალური სუნთქვა, სხეულის, როგორც ერთი მთლიანის ფლობა და ამ ყველაფრის კონტროლი პედაგოგის მიერ მნიშვნელოვანია, თუ გადაწყვეტი არა, ვოკალურ პედაგოგიკაში. პრინციპულად დაუშვებელია პედაგოგიური მეთოდის აგება სიმღერის პროცესისათვის ცალკეული ორგანოს ფუნქციის დაქვემდებარებით, ან მხოლოდ ხორხისმიერი თუ დიაფრაგმისმიერი შეგრძნების განვითარებით მოსწავლე-მომღერალში და ა.შ.

ამგვარად, ჩვენ ვუბრუნდებით ნოოსომატოლოგიაში დამკვიდრებულ პრინციპს ადამიანის სხეულის ერთიანი მოქმედების შესახებ, რაც არაჩვეულებრივად მჟღავნდება სიმღერის ხელოვნებაში.

ლიტერატურა:

1. ანდლულაძე ნ. *Homo cantor ადამიანი მომღერალი*. თბილისი: დავით ანდლულაძის სახელობის ქართული ვოკალური კულტურის ფონდის გამოცემა, 1997;
2. Маргвелашვილი Г. *Труды, т. III*. Тбилиси: «Кавказский дом», 2000.
3. Маргвелашვილი Г. *Труды, т. IV*. Тбилиси: «Кавказский дом», 1999.
4. ვარშანიძე ნ. *ვოკალური ხელოვნების საკითხები*. ბათუმი: „გამომცემლობა აჭარა“, 2004.
5. Юссон Р. *Певческий голос*. Москва: Музыка, 1974.
6. Ott J., Ott B. *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*. Paris: E.A.P. Editeur, 1981.
7. Леман Л. *Мое искусство петь*. Москва: Дарогань, 1912.
8. Мелани М. *Поговорим немного о вокале*. Алматы: Дегдар, 2003.

Article received: 2013-06-05