

ვიტალი კაკაბაძე

მუსიკის ენთეზი



გამომცემლობა „საქართველო“
ქუთაისის ფილიალი
1993

წიგნი „მუსიკის ფენომენი“ შედგება ორი ნაწილისაგან: სმენის ფსიქოლოგია და მუსიკის ფსიქოლოგია. მასში გადმოცემულია სმენისა და მუსიკის ფსიქოლოგიის ძირითადი შინაარსი. მკითხველი გაეცნობა მრავალი პრობლემის განხილვისა და გადაჭრის ცდას, რაც ერთგვარად შეამზადებს მათ მუსიკის ესთეტიკისა და მუსიკის ფილოსოფიის პრობლემატიკის გასაგებად.

წიგნი განკუთვნილია როგორც მუსიკალური სასწავლებლების მოსწავლე ახალგაზრდობისათვის, ასევე მუსიკის რეჟიმით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრისათვის.

წიგნი გამოდის ავტორის ხარჯით

4702170206—58
4 M 601 (08) 93 93

© გამომცემლობა „საქართველო“
ქუთაისის ფილიალი, 1993

წილისი ტექსტი

წინამდებარე წიგნი ორი ნაწილისაგან შედგება, პირველია „სმენის ფსიქოლოგია“, მეორე — „მუსიკის ფსიქოლოგია“. პირველი ნაწილი შესავალია მეორესათვის. ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს წიგნი არ წარმოადგენს მუსიკის ფსიქოლოგიის სისტემატურ კურსს, სადაც მკითხველი ნახავდა მუსიკის ფსიქოლოგიის ყველა ძირეული პრობლემის ამომწურავ გაშუქებას. ასეთი ნაშრომის შექმნა ისევ რჩება მომავლის ამოცანად. ჩვენს წიგნში განხილულია მუსიკის ფსიქოლოგიის მხოლოდ ზოგიერთი არსებითი საკითხი, თუმცა ის ამით თავის მნიშვნელობას მაინც არ ჰკარგავს, რამეთუ ესაა პირველი ცდა, მუსიკის ფსიქოლოგიით დაინტერესებულ ქართველ მკითხველს გააცნოს სმენისა და მუსიკის ფსიქოლოგიის ძირითადი საკითხები და ამ სფეროებში დაგროვილ მეცნიერულ გამოცდილებაში მას ერთგვარი ორიენტაციის საშუალება მისცეს.

წიგნში გარკვეული ადგილი აქვს დათმობილი ქართველი ფსიქოლოგებისა და მუსიკათმცოდნეების გამოცვლევებს სმენისა და მუსიკის ფსიქოლოგიის ცალკეულ საკითხებზე, რამდენადაც, ვფიქრობთ, მათ ერთგვარი წვლილი შეაქვთ მუსიკის ფსიქოლოგიის ზოგიერთი საინტერესო საკითხის დამუშავების საქმეში.

მრავალსაუკუნოვან თვითმყოფ ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებას საპატიო ადგილი უჭირავს მსოფლიო მუსიკალური კულტურის საგანძურში. მით უფრო დასანანია, რომ ქართულ ენაზე არ გაგვაჩნია წიგნი, რომელიც მუსიკის ფსიქოლოგიის (ასევე მუსიკის ესთეტიკისა და მუსიკის ფილოსოფიის) პრობლემემატიკაში ჩავვახედებდა და ერთგვარ წარმოდგენასაც მოგვცემდა მათ რაობაზე, მოკლედ გაგვაცნობდა ამ დარგებში არსებულ დღევანდელ მდგომარეობას.

ავტორი ფიქრობს, რომ „მუსიკის ფსიქოლოგიას“ შემდგომ უნდა მოჰყვეს წიგნები: „მუსიკის ესთეტიკა“ და „მუსიკის ფილოსოფია“.

რითაც მუსიკის ვრთიან და მთლიან ფენომენზე რამდენადმე გარკვეული წარმოდგენა შეგვექმნება.

ვინაიდან წინამდებარე წიგნი პირველი ცდაა ქართულ ენაზე მუსიკის ფსიქოლოგიის შექმნისა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ის გაუმჯობესებასა და სრულყოფას დაისაქიროებს. ავტორი დიდი გულისყურით მოეციდება მკითხველის მხრიდან ყველა საქმიან შენიშვნასა და წინადადებას.

ავტორი

ნაწილი პირველი

სმენის ფსიქოლოგია

(შასავალი მუსიკის ფსიქოლოგიაში)

სმენის ფსიქოლოგიის რამზა

დღეს ფსიქოლოგიაში ერთმანეთისაგან განასხვავებენ მუსიკის ფსიქოლოგიასა და სმენის ფსიქოლოგიას (ფსიქოლოგიურ აკუსტიკას). ამ უკანასკნელს (სმენის ფსიქოლოგიას) უფრო ადრე უწოდებდნენ ტონის ფსიქოლოგიას. სმენის ფსიქოლოგია, პ. ჰელმჰოლცის განმარტებით, არის „მოდღერება ტონის შეგრძნების შესახებ“. სმენის ფსიქოლოგიას საქმე აქვს მუსიკალური ბგერის შეგრძნებასთან (მარტივ მოცემულობასთან), რომელიც განსხვავდება, როგორც საკუთრივ მუსიკისაგან (რთული გარკვეულობისაგან), ისე ამ რთული გარკვეულობის განცდისაგან — მუსიკის ფსიქოლოგიისაგან. მუსიკისათვის ტონი აუცილებელი, მაგრამ არასაკმარისი ელემენტია. მუსიკა მეტია, ვიდრე ცალკე აღებული მუსიკალური ბგერის შეგრძნება (ტონი) ან მათი უბრალო თავმოყრა. საკითხის შესწავლაც მარტივის ბუნების გარკვევით უნდა დავიწყოთ.

სმენის სფეროში მოვლენებს განიხილავენ ორი ასპექტით: ერთია ფენომენალური ანუ აღწერითი, ხოლო მეორე — სტრუქტურული თვალსაზრისი. აქედან გამომდინარე გვაქვს, ერთი მხრივ, სმენის მოვლენათა (ანუ განცდათა) ფსიქოლოგია, მეორე მხრივ, სმენის უნართა (ანუ სულიერ ნიჭთა) ფსიქოლოგია. სმენის უნართა შემსწავლელი ფსიქოლოგია არაა იგივე, რაც სმენის ორგანოს ფიზიოლოგიური შემეცნება (სმენის ფიზიოლოგია). სმენის უნარების ფსიქოლოგიური კუთხით შესწავლა ეხება ე. წ. სულიერი ნიჭებისა და უნარების ემპირიულად დადასტურებად განზომილებას, რო-

მელთაც, რა თქმა უნდა, საკუთარი (შესატყვისი) ანტომიურ-ფიზიოლოგიური საფუძვლები აქვთ.

მე-20 საუკუნის 30-იანი წლებიდან, ერნსტ კურტის წინადადებით, განასხვავებენ „ტონის ფსიქოლოგიას“ და „მუსიკის ფსიქოლოგიას“, ხოლო ალბერტ ველეკის გავლენით, ტონის ფსიქოლოგიის მაგივრად ხმარებაში დამკვიდრდა ტერმინი — „სმენის ფსიქოლოგია“, ვინაიდან ტონის ფსიქოლოგიის ტერმინით აღნიშნულ განზომილებაში მსჯელობა იყო არა მხოლოდ ტონისა და მისი უღერადობის შესახებ, არამედ სმენის მოვლენებზე მისი სტრუქტურის ჩათვლით. ეს ვითარება კი ადეკვატურად გადმოიცემა „სმენის ფსიქოლოგიის“ ტერმინით.

სმენის ფსიქოლოგიის წინამორბედად ითვლება არისტოტელე, ხოლო სმენის ფსიქოლოგიას, როგორც მეცნიერულ დისციპლინას, საფუძველი ჩაუყარა საუკუნეზე მეტი ხნის წინ ცნობილმა ფიზიკოსმა ჰერმან ჰელმჰოლცმა გამოკვლევით — „მოძღვრება ტონის შეგრძნების შესახებ, როგორც ფიზიოლოგიური საფუძველი მუსიკის თეორიისათვის“ (1862). ფილოსოფოსმა და ფსიქოლოგმა კარლ შტუმფმა თავისი ცნობილი ორტომეული გამოკვლევით „ტონის ფსიქოლოგია“ (Tonpsychologie I, 1883; II, 1890) დასაბამი მისცა სმენის ფსიქოლოგიაში სისტემატურ კვლევა-ძიებას, სმენის ფსიქოლოგიაში ექსპერიმენტული გამოკვლევებით დიდი წვლილი შეიტანეს: ფ. კრიუგერმა, ე. ჰორნბოსტელმა, კ. სიშორმა, ვ. კიოლერმა, გ. რევეშმა, ა. ველეკმა და სხვ.

სმენის ფსიქოლოგია ითვლება მუსიკის ფსიქოლოგიის საფუძველად, ვინაიდან მისი (სმენის ფსიქოლოგიის) შესწავლის თემას წარმოადგენს მუსიკის ელემენტებისა და მათი მარტივი მიმართებების აღქმის სფერო და არა თვითონ მუსიკის მთლიანი ფენომენი. სმენის ფსიქოლოგია რამდენადმე „იჭრება“ ფიზიოლოგიასა და აკუსტიკაში, ვინაიდან იგი სმენის ფსიქოლოგიურ თავისებურებათა ახსნა-გაგების საქმეში გამოიყენებს დასახელებულ სფეროებში მოპოვებულ ცოდნას. ანალიზური თვალსაზრისის მომარჯვებით სმენის ფსიქოლოგია იზოლირებულად განიხილავს სმენის ელემენტებს (ბგერის შეგრძნებებს) და მათ მარტივ მიმართებებს; ამიტომაც ამბობენ, რომ იგი უფრო მეტად მიმართულია მუსიკის შეგრძნების სფეროზე, ვიდრე თვითონ მუსიკაზე“ (ე. კურტი). მუსიკის ფსიქოლოგიის სფეროდან, მაგალ., ე. ჰორნბოსტელი გამოჰყოფს სმენის

ფსიქოლოგიას იმ ნიშნით, რომ ამ უკანასკნელში ბგერის შეგარძნებები შეისწავლება ცალკეულად, ერთმანეთისაგან იზოლირებულად. ამიტომაც, რომ აქ არ განიხილება მთლიანი დროითი გეშტალტები და სხვა რთული წარმონაქმნები.

მაშასადამე, სმენის ფსიქოლოგიის შესწავლის ობიექტი, როგორც აღინიშნა, სმენის შეგარძნების სფეროა. სმენა, როგორც ადამიანის ორგანო-ფუნქცია, თავიდანვე მუსიკის სამახაზურისათვის არ გაჩენილა, მისი თავდაპირველი ფუნქცია ბიოლოგიური საზრისის მქონე იყო და ეხმარებოდა ინდივიდს არსებობისათვის ბრძოლაში, ობიექტური სინამდვილის თავისებური ასახვის გზით ინდივიდს მასში ორიენტაციის შესაძლებლობას უიოლებდა.

გარკვეულ საფუძველს მოკლებული არაა, როდესაც სმენის ფსიქოლოგიას საერთოდ ფსიქოლოგიის ფარგლებში განიხილავენ როგორც შეგარძნების ან აღქმის ფსიქოლოგიის განშტოებას, ერთი მხრივ, და ნიჭისა და უნარის ფსიქოლოგიის განშტოებას, მეორე მხრივ. ხოლო მუსიკის ფსიქოლოგიას თვლიან კულტურის ფსიქოლოგიის მიმართულებად, ამის გამო სმენის ფსიქოლოგიას ათავსებენ ზოგადი და ღიფერენციალური ფსიქოლოგიის ფარგლებში, მუსიკის ფსიქოლოგიას კი — გენეტური და შედარებითი ფსიქოლოგიის ჩაჩრთებაში.

სხვა მხრივ სმენის ფსიქოლოგია, ისევე როგორც მუსიკის ფსიქოლოგია საერთოდ, მუსიკის შესახებ მეცნიერების (მუსიკათმცოდნეობის) სპეციალური დისციპლინაა. მუსიკის განცდის შესახებ მეცნიერება (მუსიკის ფსიქოლოგია) შედის მუსიკათმცოდნეობის მოცულობაში, რამდენადაც მუსიკის ფენომენის ცნობიერებაში ასახვა და მისი გამოვლენის თავისებურებათა შემეცნება ისევე ორგანულია და გასათვალისწინებელი მუსიკათმცოდნეობისათვის, როგორც მუსიკის არსის, მისი რაობის ცოდნა მუსიკის ფსიქოლოგიისათვის. არ არსებობს მუსიკა ცნობიერებასთან მიმართების გარეშე. ის, რაც ცნობიერებაში ხდება (მუსიკის განცდა), ინტენციის გარეშე არ წარმოიდგინება. საერთოდ ინტენციის საგანი ცნობიერებით არ ამოიწურება, იგი ცნობიერების მიღმა იგულისხმება და მუსიკათმცოდნეობა არსებითად ამ ვითარებას გვითვალისწინებს. ისევე, როგორც მუსიკალური აკუსტიკა (და არა საკუთრივ აკუსტიკა) მუსიკათმეცნიერული დისციპლინაა, ასევე სმენისა და მუსი-

კის ფსიქოლოგიებიც იმავე კვალიფიკაციას იმსახურებენ. მუსიკა, განხილული ფიზიკური, სოციალური და ფსიქიკური, ასევე — ესთეტიკური და ფილოსოფიური ასპექტებით, მუსიკის შესახებ მეცნიერების განზომილებაში თავსდება.

ბგერის შეგრძნების ფენომენი

მეცნიერების წინაშე ორი ძირითადი ამოცანა დგას: ერთია საკვლევი საგნის დესკრიფცია (აღწერა), მეორე — მისი ექსპლიკაცია (ახსნა). საგნის აღწერა ფაქტობრივი ვითარების გათვალისწინებაა, დადგენაა. აქ საკითხი დგას იმის შესახებ, თუ თვითონ რას წარმოადგენს ბგერის ფენომენი, რა სპეციფიკური ნიშნებით ხასიათდება იგი და რით განსხვავდება სხვა მოვლენებისაგან. ლოგიკურად ამ პირველი ამოცანის დამაკმაყოფილებელ გადაჭრას მოსდევს მეორე კითხვა — რა იწვევს, რა განსაზღვრავს, რა განაპირობებს ბგერის მოვლენის მითითებულ ფენომენალურ თავისებურებებს?

კითხვა — რა არის ბგერა? — ორ მნიშვნელობას შეიცავს; ერთია ბგერა-ფენომენის, ხოლო მეორე — ობიექტურად არსებულ ბგერის ჩვენება-დახასიათება. მართალია, ეს დაყოფა პირობითია, პირველი კითხვა-შინაარსი აუცილებლობით მოითხოვს მეორეს, მაგრამ ამ ორი განსხვავებული ცნების გაუთიშაობა დაუშვებელია და შემეცნებისათვის მათი განცალკევებულად წარმოდგენა სავალდებულოა.

რა არის ბგერა, როგორც ფენომენი? ამ კითხვაზე სიტყვიერად პასუხის გაცემა თითქმის შეუძლებელი ჩანს. ჩვენ გვაქვს ტერმინი „ბგერის შეგრძნება“ და მასში ნაგულისხმევი შეგრძნების მოდალობის შესახებ უშუალოდ იცის მხოლოდ მან, ვისაც შეუძლია ბგერის შეგრძნების განცდა. დაბადებიდან ყრუს ვერასგზით ვერ გაგებინებთ, თუ რა არის ბგერის შეგრძნება. ის საერთოდ მოკლებულია ბგერის შეგრძნების განცდას, თუმცა, შესაძლებელია, რომ მან კარგად იცოდა ბგერის შეგრძნების გამომწვევი პირობები. (ანალოგიურია დაბადებით ბრმის მდგომარეობა ფერის შეგრძნების მიმართ). ფსიქოლოგმაც ზედმიწევნით იცის ვიბრაციის შეგრძნების ფიზიკალური გამომწვევი მიზეზები და პირობები, მაგრამ ვიბრაციის შეგრძნების განცდა ნორმალურ პირობებში

მას არ გააჩნია; ამ უკანასკნელის მაგივრად ფსიქოლოგს აქვს მხოლოდ ცოდნა, აზრი მის შესახებ.

ბგერის შეგრძნების ფენომენალურ დახასიათებას გზადაგზა გავეცნობით მისი რომელობებსა და თვისებებზე (მახასიათებლებზე) მსჯელობის დროს. დავიწყებთ კი ბგერის შეგრძნების გამომწვევ აუცილებელ ობიექტურ პირობებზე მითითებით.

შეგრძნების აპარატი მოიცავს ნერვულ სისტემასა და შეგრძნების ორგანოებს, რომლებიც გარეინფორმაციას მტკიცე ნერვული გზებით გადასცემენ თავის ტვინის დიდ ჰემისფეროებს, რასაც შედეგად მოსდევს, როგორც ამბობენ, გაღიზიანებების ცნობიერ აღქმად გადაქცევა. შეგრძნებათა სისტემაში სმენა თავსდება დისტანციურ შეგრძნებათა ჯგუფში, ვინაიდან გამღიზიანებელი სმენის ორგანოზე (ყურზე) შორი მანძილიდან მიიღება. სმენის შეგრძნება მხედველობის შეგრძნებასთან ერთად ითვლება „მაღალი დონის შეგრძნებად“ საპირისპიროდ „შეგრძნების დაბალი დონის მოდალობებისა“ (ასეთებია სუნის, გემო, ორგანული შეგრძნებები), ვინაიდან ის გარესინამდვილის შესახებ ცხად და ემოციურად ნაკლებად დატვირთულ წარმოდგენას გვაძლევს. მაშინ როცა ვიზუალური სისტემა ვრცელად დასტრუქტურებულ აღქმებს გვაწვდის, სმენა უპირატესად გვთავაზობს გამღიზიანებლის დროით კომბინაციებს. ამდენად, ისაა უპირატესად დროის ანალიზური შეგრძნება („დროითი ანალიზატორი“), თუმცა მასთან დაკავშირებულია ვრცეული აღქმის ეფექტებიც.

ბგერის შეგრძნების ფსიქიკური მოვლენა წარმოიშობა სმენის ფიზიოლოგიურ ორგანოზე (ყურზე) ჰაერის ტალღის რხევის ზემოქმედების შედეგად. მაშასადამე, ბგერის შეგრძნების გაჩენა დამოკიდებულია გარკვეულ ფიზიოლოგიურ (ე. წ. შეგრძნების) ორგანოზე, ფიზიკურ გამღიზიანებელზე (ფიზიკური სხეულის — ჰაერის ტალღის რხევა) და მათ შორის რეალური კონტაქტის პირობებზე. ამ აუცილებელი ფაქტორების გარეშე ნორმალურ ვითარებაში ბგერის შეგრძნება არ არსებობს. ბგერის შეგრძნება პროდუქტი, ფუნქცია და თვისებაა ცენტრალური ნერვული სისტემის (თავის ტვინის დიდი ჰემისფეროების) გარკვეული ზონის, ე. წ. საფეთქლის არის (gurus temporalis) იმ აქტივობისა, რომელიც აღმოცენებულია ყურის ე. წ. ძირითადი აპკის გაღიზიანებით, რომლის აგზნებაც ცენტრისკენული ნერვული გზების საშუალებით გადაეცემა საფეთქლის არის ზონას ჰემისფეროებში.

აუცილებელია თავიდანვე გაიკვეს ბგერის შეგრძნების არსებობის საკითხი, რომლის თაობაზე მეცნიერებაში გამოთქმულია ერთმანეთის საპირისპირო თვალსაზრისები. ტერმინი — „ბგერა“ ყოველდღიურ სიტყვა-ხმარებაში ასევე ერთი მნიშვნელობით არ გამოიყენება. იგი განსხვავებული შინაარსის შემცველია.

როდესაც ფიზიკოსი მსჯელობს ბგერის შესახებ, მას მხედველობაში აქვს ფიზიკური ბგერა, რაც წარმოადგენს ფიზიკური ხსეულების (ჰაერი, წყალი, ლითონი, ხე და ა. შ.) სხვადასხვა სიხშირის რხევით მოძრაობას და არის ჩვენგან (ცნობიერებისაგან) დამოუკიდებლად არსებული თავისთავადი ობიექტური (ფიზიკური) გარკვეულობა. დადგენილია, რომ განსხვავებული სიმკვრივისა და დრეკადობის ფიზიკურ სხეულებში ფიზიკური რხევის ტალღის გავრცელების სისწრაფე სხვადასხვაა (მაგ. მშრალ ჰაერში 0° ტემპერატურაზე იგი უდრის 331მ/სეკ., მტნარ წყალში 17° ტემპერატურაზე — 1430 მ/სეკ., ფოლადში — 4990 მ/სეკ., ფიჭვის ხეში კი — 3320 მ/სეკ.). აკუსტიკა (ფიზიკის ერთ-ერთი დარგი) სწორედ რომ აღნიშნულ ფიზიკურ (ობიექტურ) მოვლენას სწავლობს. მიათვის ბგერა რხევაა ფიზიკური სხეულისა და სხვა არაფერი, ამიტომაც, რომ მუსიკალური აკუსტიკა არკვევს მუსიკალურ ბგერათა (ე. ი. ფსიქიკური სფეროს) განმაპირობებელ და შესატყვის ჰაერის ტალღათა (ე. ი. ფიზიკური სინამდვილის) რხევის ბუნებას.

სულ სხვა რამე იგულისხმება ფსიქოლოგიაში გამოყენებულ ტერმინში — ბგერა. აქ ბგერა შეგრძნებაა, სუბიექტური, სულიერი, ფსიქიკური გარკვეულობაა. ბგერის შეგრძნება წარმოადგენს ცნობიერების ერთ-ერთ მარტივ ფსიქიკურ შინაარსს, ცნობიერებაში არსებულ ვითარებას, განცდას, რომელიც არაფრით არ ჰგავს მის გამოწვევ ფიზიკურ რხევას. ბგერის შეგრძნების არსებობა ემთხვევა მის განცდას. არ შეიძლება რეალურად არსებობდეს ბგერის შეგრძნება და ის იმავდროულად არ წარმოადგენდეს ვინმეს განცდას ანდა მის შესახებ მის პატრონს უშუალო ცოდნა არ გააჩნდეს, მას უშუალოდ ვერ ადასტურებდეს ცნობიერებით. მაშასადამე, ფსიქიკური ბგერა, ანუ ბგერა-შეგრძნება, გვეძლევა მხოლოდ ცნობიერების ფსიქიკური შინაარსის სახით და ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად ის არც არსებობს. აღამიანისაგან დამოუკიდებლად ბუნებაში ობიექტურ გარემოში არსებობს ჰაერის ტალღების სხვადასხვა სიხშირის რხევები (ფიზიკური ბგერები), მაგრამ იქ არ არ-

სებობს სუბიექტური ბგერა-შეგრძნება. ისე როგორც ტკივილის შეგრძნება არ არსებობს თავისთავად თვითონ ტკივილის გამომწვევ მიზეზში ტკივილის განმცდელი სუბიექტის გარეშე, ასევე ბგერის შეგრძნება არ არსებობს მისი განმცდელი ინდივიდისაგან დამოუკიდებლად. რომ არ არსებულიყო სმენის ფიზიოლოგიური ორგანო (ყური) — ჰაერის ტალღათა რხევის (ფიზიკური ბგერის) მიმღები აპარატი, არ იარსებებდა არც მისი პროდუქტი — ბგერა-შეგრძნება.

დღეს დიდი დავაა შეგრძნების არსებობის ფორმის პრობლემის ირგვლივ. სხვადასხვა ფილოსოფიური ორიენტაციის თეორიები განსხვავებულად იაზრებენ შეგრძნების არსებობის ფაქტს. ზოგისთვის ის ობიექტურად (ცნობიერების მიღმა) არსებულია, სხვისთვის ის მხოლოდ ცნობიერებაში დადასტურებადია და ა. შ. როგორადაც არ უნდა გადაწყდეს საბოლოოდ შეგრძნების არსებობის ფილოსოფიური პრობლემა, ფსიქოლოგიას საერთოდ შეგრძნება (მათ შორის ბგერის შეგრძნება) აინტერესებს მხოლოდ როგორც ცნობიერების შინაარსი, განცდა და სმენის ფსიქოლოგიაც ბგერა-შეგრძნების ბუნებას მხოლოდ იმ მხრივ განიხილავს, თუ რა თავისებურებას ამჟღავნებს იგი როგორც ცნობიერებაში არსებული შინაარსი, ანუ განცდა.

რა თქმა უნდა, სმენის ფსიქოლოგია მაქსიმალურად უწევს ანგარიშს და იყენებს სმენის ფიზიოლოგიისა და მუსიკალური აკუსტიკის მონაცემებს ფსიქოლოგიური ასპექტით დადგენილ ბგერა-შეგრძნების ფენომენალურ თავისებურებათა ახსნა-გაგების საქმისათვის, მაგრამ ფიზიკურ მეცნიერებათა მონაპოვრის გამოყენება სმენის ფსიქოლოგიაში (რომლის მრავალ მაგალითს ვნახავთ ქვემოთ), არ აუქმებს და ვერც გააუქმებს სმენის ფსიქოლოგიის პრინციპულ პოზიციას — შეიმეცნოს თვითონ ბგერის შეგრძნება, დაადგინოს სხვადასხვა განზომილებით ბგერა-შეგრძნების ფსიქიკური თავისებურებანი, რომლის ახსნისათვის ის გამოიყენებს, რა თქმა უნდა, არაფსიკიკურ საშუალებებსაც.

მიუხედავად იმისა, რომ შეგრძნების ყველა მოდალობა ცნობიერების შინაარსია, ისინი მხოლოდ ცნობიერებაში არსებულნი არიან, ფენომენალურად მაინც განსხვავებულად გვეძლევიან. საკითხი იმის შესახებ, თუ რატომაა ეს ასე, საბოლოოდ გარკვეული არაა.

საინტერესო სურათს იძლევა შეგრძნების მოდალობების კლასიფიკაცია ობიექტურ-სუბიექტურობის მომენტის მიხედვით. რომელსაც, დ. უზნაძე გვთავაზობს. ყველა მოდალობის შეგრძნება, მიუხედავად მათი იმანენტური მოცემულობისა, განცდის მიხედვით განსხვავებულ ბუნებას ამჟღავნებენ. „ფერსა და ხმას მარად გარე ობიექტის თვისებად ვგულისხმობთ და იმდენად მათთან შესისხლხორცებულ თვისებად, რომ ჩვეულებრივ ვერც ერთს მათგანში ვერაფერს სუბიექტურის აღმოჩენას ვერ ვახერხებთ“. ფერი და ზგეძა ობიექტური საგნის თვისებად განიცდებიან, ისინი დამოუკიდებლად იგულისხმებიან ობიექტში, გვგონია, რომ ისინი ობიექტებში არიან თავისთავად. ამის საპირისპიროდ ზოგი მოდალობის შეგრძნება სუბიექტის თვისებად ჩანს. მაგალითად, ტკივილისა და ორგანულ შეგრძნებებს ვერავინ ვერ წარმოიდგენს სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად. სხვები: გემო, სუნი, ტემპერატურა, შეხებისა და წნევის შეგრძნებები ზემოაღნიშნულ ორ უკიდურეს წერტილს შორის განლაგდებიან, როგორც გარდამავალნი სუბიექტურიდან ობიექტურისაკენ ან პირიქით.

განლაგებათა იგივე სურათს გვაძლევს შეგრძნების მოდალობათა მრავალსახიანობის დახასიათება მაოი თანმხლები გრძნობითი ტონის მკაფიოობის მიხედვით. შესუსტება ობიექტური მომენტის ცნობიერებისა და ზრდა სუბიექტურისა ბუნებრივად სწორედ გრძნობის ტონის გაძლიერებაში იჩენს თავს. ბგერის შეგრძნება (ფერის შეგრძნებასთან ერთად) თან დაირთავს უფრო სუსტ გრძნობის ტონს, ვიდრე ტკივილი, რომელიც თითქმის სავსებით გრძნობად განიცდება (დ. უზნაძე).

ანალიზური თვალსაზრისი ბგერის შეგრძნებაში ორ მომენტს განარჩევს: თვითონ ბგერას, როგორც ცნობიერების ერთ-ერთ შინაარსს და ამ შინაარსის (ბგერის) განცდას, ცნობიერებით მის ხედვას. ესაა შინაარსისა და აქტის გათიშვა; ბ გ ე რ ის განცდა და ბ გ ე რ ის გ ა ნ ც დ ა. ჩვენ ცნობიერების შინაარსად გვაქვს, ერთი მხრივ, რომელიმე ტონი (ე. წ. საგნობრივი მომენტი), მეორე მხრივ, ამ ტონის მოამენა (პროცესუალური მომენტი), თუმცა ისინი ემპირულად ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობენ; ბგერის შეგრძნება არ არსებობს მისი განცდის (აქტის), ხოლო ეს უკანასკნელი ბგერის შეგრძნების (შინაარსის) გარეშე.

ერთმანეთისაგან განარჩევენ ბუნებრივ (ნატურალურ) და ხელოვნურ ბგერებს. ნატურალური ბგერა ბუნებრივად არსებული ბგერაა, რომლის წარმოშობა ფიზიკურიცაა და ბიოლოგიურ-მც (ადამიანისა და ცოცხალი არსების ბიოაქუსტიკური სიგნალებით); ესაა ბგერები აღმოცენებულნი ადამიანის ან ცხოველის ცხოველშოქმედებიდან (მეტყველება, ყეფა) ან ცივილიზაციით შექმნილი ტექნიკურ საშუალებათა მუშაობის დროს (თვითმფრინავის ან ტრაქტორის ხმაური).

ხელოვნური ბგერა ადამიანის მიერ სპეციალურად შექმნილი სიგნალია. ისაა შედეგი მოცემული სტრუქტურის ბგერების მიზანდასახული სინთეზისა; იგი, როგორც წესი, არაა დაკავშირებული ჟღერის ბუნებრივი წყაროს მოქმედებასთან და განსხვავდება ტექნიკური მოწყობილობის მუშაობის დროს აღმოცენებული თანმხლები შედეგისაგან. სინთეზირებული ბგერა ხელოვნური ბგერაა, რომელიც დღეს ფართო გამოყენებას პოულობს ხელოვნებაშიც. სინთეზირებული ბგერა მიიღება სხვადასხვა ტექნიკური საშუალებებით, ელექტრონული მოწყობილობებით; ელექტრონული მუსიკალური ინსტრუმენტებითა და ა. შ.

ბგერის შეგრძნების რომელღებში (ხმაური და ტონი)

ბგერის შეგრძნების სამყარო, ანუ, ფსიქოლოგიური ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, ბგერის შეგრძნების მოდლობა შედგება ორი რომელობისაგან, ესენია: ხმაური და ტონი (მუსიკალური ბგერა). განცდის მიხედვით მათ შორის თვალსაჩინო განსხვავებაა, ისინი ერთმანეთს პოლარულად უპირისპირდებიან. ხმაურისა და ტონის ფენომენალური დახასიათებისათვის გამოიყენებენ მეტაფორებს, მათი პირდაპირი აღწერა სხვაგვარად ვერ ხერხდება.

მუსიკალური ბგერები, ტონები აღშქმელზე ზემოქმედებენ ნარნარად, მშვიდად, ამ შინაარსების აღქმას ახლავს რაღაც გარკვეულობა, ერთგვაროვნება; ისინი ნათელი, რბილი და ელასტიურია. ტონის განცდა უფრო მდგომარეობითია, ინტიმური, „სუბიექტური“, დიფერენცირებული და ემოციურად მოძრავია. ამის საპირისპიროდ ხმაური განიცდება მძაფრად, არამდგრადად, არათანაბრად, მკვეთრად, მასიურად, უხეშად, ბიძგისეულად და აფექტურად. ხმურს არ გააჩნია არც სიმშვიდე და არც სინათლე. შემჩნეულია,

რომ ხმაური, როგორც წესი, ტონთან შედარებით უფრო საგნობრივად განიცდება, დამკვირვებლისაგან უკან იწევს, მას შორდება, მისგან გამოიყოფა, მასთან დაპირისპირებულად და შის წინ მდგომად ხასიათდება.

ყოველდღიურ სიტყვახმარებაში ტერმინს — „ხმაური“ სხვა მნიშვნელობითაც ვიყენებთ, ვიდრე ეს ფსიქოლოგიაშია მიღებული. კერძოდ, ხმაურად ვთვლით გარკვეულ მომენტში ჩვენთვის ყველა არასასურველ, არასაპირო, ხელისშემშლელ ბგერას, რომელიც თავისთავად, შესაძლებელია, მუსიკალური ტონიც კი იყოს. მაგალითად, ავტომობილის საყვირის ხმა, რადიომიმღებით ან ტელევიზორით გადმოცემული კონცერტი, ვოკალში ან რომელიმე მუსიკალურ ინსტრუმენტზე ვარჯიში და ა. შ., რაც დასვენების ან მუშაობის საშუალებას არ გვაძლევს, ხელს გვიშლის.

ცხოვრებაში წმინდა ტონები და წმინდა ხმაურები იშვიათად თუ გვხვდება, ისინი ჩვეულებრივ ერთმანეთთან არიან შერწყმულნი. „ტონი ხმაურობასთანაა დაკავშირებული და ეს უკანასკნელი კიდევ ტონებთან, ასე რომ ადამიანის სმენას ყოველთვის მათ ნარევთან აქვს საქმე. მაგრამ თვით ეს კომპონენტები უკვე იმთავითვე თავისთავად გარკვეული რომელობის ფენომენებს წარმოადგენენ, ასე, რომ ნარევისაგან კი არ იღებენ თავის ინდივიდუალურ იერს, არამედ თვით აძლევენ გარკვეულობას, თვით განსაზღვრავენ მას, ვითარცა ტონს და ვითარცა ხმაურს“ (დ. უზნაძე).

ხმაურებს შორის განარჩევენ ორ ძირითად სახეს, ერთია მყისიერი ხმაური, მეორე კი — ხანგრძლივი ხმაური. ეს დაყოფა ხდება დროში ხმაურის განაწილების გათვალისწინებით. პირველის მაგალითებია: დარტყმა, ტყლაშუნი, მსხვერევა, სკდომა, მეორისა — ხრიალი, გრიალი, ჭრიალი, ზუზუნი, სისინი, შრიალი, ჩხრიალი და მისთანანი.

საერთოდ შეგვრძნებას, და მათ შორის ბგერის შეგვრძნებასაც, ორი მოუცილებელი მახასიათებელი აქვს: რომელობა და სიძლიერე (ხმამაღლობა). ბგერის შეგვრძნება არ არაებობს ამ ნიშნების გარეშე; ყოველი ბგერა ყოველთვის გარკვეული რომელობისაა, რასაც გარკვეული სიძლიერე-ხმამაღლობა ერთვის თან.

„ხმამაღლობა“ არ უნდა აგვერიოს „მაღალ ხმაში“. ხმამაღლობა ბგერის სიძლიერეზე მიუთითებს, ეს კონკრეტული ხმა სუსტია თუ ძლიერი, ხოლო მაღალი ხმა ბგერის რომელობას, სიმაღლეს გვიჩ-

ვენებს. მაგ., მეოთხე ოქტავის ღმრ ბგერა უფრო მაღალია, ვიდრე დიდი ოქტავის იგივე ღმრ ბგერა, თუმცა შესაძლოა ეს ბგერები არ განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან სიძლიერით (ხმამაღლობით).

ხმაურში უფრო ადვილად შესამჩნევია ხმამაღლობა (სიძლიერე), ვიდრე სიმაღლე (რომელობა) და ტემბრი. მაგალითად, თოფის გავარდნის ხმა უფრო მაღალა, ვიდრე ქვემეხისა და ეს ვითარება განცდაში ნათლად დასტურდება. მაგრამ ზოგ ხმაურში სიმაღლის დადასტურება საერთოდ გაძნელებულია. ასეთია, მაგ., სკდომა. ფიქრობენ, რომ ხმაურის სიმაღლეს ქმნის მასთან შერწყმული ტონების სიმაღლე. ხმაურში სიმაღლესთან შედარებით უფრო შესამჩნევია ნათელობა; ხმაურებს ასევე აქვთ სივრცითი თვისებები — მოცულობა და სიმკვრივე.

გამოითქვა შეხედულება, რომ ხმაურს მუსიკალური ბგერისაგან (ტონისაგან) განასხვავებს ე. წ. სიმაღლის ტემბრული კომპონენტი და არა თვით სიმაღლე, რაც ხმაურს, როგორც ასეთს, საერთოდ არ გააჩნიაო. რუსმა ფსიქოლოგმა ბ. ტეპლოვმა წამოაყენა თვალსაზრისი, რომ ხმაურში სიმაღლე აღიქმება სხვა მომენტთან — ტემბრულ კომპონენტთან შეკავშირებულად, განუწევრებლად. ხმაურის განცდა მდგომარეობს იმაში, რომ აქ ორი კომპონენტი — ტემბრული და სიმაღლისეული არადიფერენცირებულადაა შერწყმული ერთმანეთთან. შეშის სხვადასხვა ზომის ნაჭრებზე სხეულის დარტყმის შედეგად ვიღებთ ხმაურებს, რომელთა სიმაღლეებს ჩვეულებრივ პირობებში ცალკე ვერც კი ვამჩნევთ, თუმცა რვი მათ უნდა ჰქონდეთ. ეს სიმაღლე ხმაურებისა კარგად მკლავდება მაშინ, როცა შეშის ნაჭრებზე სხეულის დარტყმით სრულდება მართივი მელოდია, ე. ი. დარტყმა (ხმაური) როგორც კი იქცევა მუსიკად, ასეთ დაუნაწევრებელ აღქმას სიმაღლისას, რომელიც ხმაურებშია (ასევე მეტყველების ბგერებშიც), უწოდებენ „სიმაღლის ტემბრულ აღქმას“, ვინაიდან ამ შემთხვევაში სიმაღლე ჩანთქმულია ტემბრში. საერთოდ კი ტემბრული აღქმის სპეციფიკურ ნიშნად ითვლება დაუნაწევრებლობა, ამ მომენტში სმენითი ანალიზის არარსებობა.

ტონები განპირობებული არიან ჰაერის ტალღის რხევის რეგულარობით (ტალღის სიგრძის, რხევის სიხშირის მუდმივობით) და მისი ამპლიტუდის (ინტენსივობის) სიმყარითაც, ხოლო ხმაურებს საფუძვლად ედებათ უწესრიგო, აპერიოდული რხევები, ანდა მრავ-

ვალ ტონთა კონგლომერატი, მათი შემთხვევითი ერთდროული თავმოყრა, თანაარსებობა.

ხშირად ერთმანეთს ადარებენ სმენისა და მხედველობის მოღალობებს. ბგერის შეგრძნების ფერით შეგრძნებასთან დაპირისპირების დროს აღნიშნავენ, რომ მუსიკალური ბგერები შეეფარდება ფერად, ანუ ჭრელ ფერებს, ხოლო ხმაურები — აქრომატულ, ნეიტრალურ ფერებსო (სინათლესა და სიბნელეს).

ტონი და მუსიკალური გგერა

ცნობილი მკვლევარი ე. ჰორნბოსტელი აღნიშნავდა: „ბუნებაში მუსიკალური ბგერა შედარებით იშვიათია, ხოლო ტონი არასდროს არ გვხვდებაო“. რა აქვთ მხედველობაში, როდესაც მუსიკალურ ბგერას განასხვავებენ ტონისაგან? ტონი, როგორც ვთქვით, წმინდა ბგერაა, რომელსაც წარმოშობს ჰაერის ტალღის მარტივი სინუსური რხევა. მუსიკალური ბგერა კი გამოწვეულია იმ ძირითადი და რთული რხევებით, რომლებიც მოიცავენ დამატებით რხევებს. ამდენად, ეს რხევა კომპლექსურია. ასეთია ტონისა და მუსიკალური ბგერის გამომწვევი ფიზიკური მიზეზების ბუნება, ხოლო რაც შეეხება ტონისა და მუსიკალური ბგერის ცნობიერებაში პოცემულობას, უნდა აღინიშნოს, რომ ტონი განიცდება, როგორც „ხმელი“, „მშრალი“ ბგერა; თავისი. სიწმინდის გამო ის დაცლილია ბგერითი ელფერისაგან. მუსიკალური ბგერა კი განიცდება „სავსედ“, „სრულყოფილად“, „მსუყედ“, ბგერითი ელფერით დატვირთულ სასიამოვნო და ლამაზ ბგერად. მუსიკალურ ბგერაში გამოკვეთილადაა წარმოდგენილი ბგერის ის მახასიათებლები, რომლებსაც ქვემოთ გავეცნობით: ეოკალობა, ტემბრი, მოცულობა...

ჩვენ ჩვეულებრივ ერთმანეთისაგან არ ვასხვავებთ და ერთი მნიშვნელობით ვხმარობთ ხოლმე ტერმინებს: ტონი და მუსიკალური ბგერა, თუმცა, როგორც დავინახეთ, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, მათ შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებაა. ქვემოთ ჩვენ მუსიკალურ ბგერასა და ტონს ვიხმარებთ მუსიკალური ბგერის მნიშვნელობით, ანგარიშს ვუწევთ რა დამკვიდრებულ სიტყვასმარებას.

მუსიკალური ბგერის (ზოგჯერ მას ჟღერად ბგერას უწოდებენ) ტერმინი სმენის ფსიქოლოგიაში ზემომითითებული შინაარსისაგან განსხვავებული მნიშვნელობითაცაა ნახმარი, როდესაც ის გამოყენებულია ფიზიკური ან ფიზიოლოგიური პროცესების აღსანიშნავად, რაც გაუგებრობის წყაროდ შეიძლება იქცეს. მაგრამ ჩვენთვის მთავარი ისაა, რომ მუსიკალური ბგერის, ანუ ჟღერის ტერმინით გადმოცემულია ბგერის განცდის ის თავისებურება, რომელიც ესოდენ დიდ როლს თამაშობს მუსიკაში საერთოდ.

მუსიკალური ბგერის შეგრძნების მახასიათებლები

მუსიკალური ბგერის შეგრძნებას რამდენიმე მახასიათებელი აქვს. სმენის ფსიქოლოგიაში ამ მახასიათებლებს (თვისებებს) უწოდებენ აგრეთვე მუსიკალური ბგერის ატრიბუტებს ან ქარაქტერისტიკებს. მუსიკალური ბგერის შეგრძნების მახასიათებლები ბგერის ფენომენალური ატრიბუტებია, რომლებიც საკუთრივ ბგერის შეგრძნების სპეციფიკას ქმნიან და რომელთაც სავსებით კონკრეტული ფიზიკური და ფიზიოლოგიური მიზეზები აქვთ, თუმცა ამ უკანასკნელთა ბუნება მეცნიერებაში დღესდღეობით ბოლომდე გარკვეული არაა.

ბგერის შეგრძნების მახასიათებლებია: სიმაღლე, ხმა-მაღლობა, კვალიტეტი, ტემბრი, ვოკალობა, ნათელობა, მოცულობა და სიმკვრივე. ეს ფენომენალური მახასიათებლები მჟღერ ბგერაში ერთად არიან შერწყმულნი, ერთ დაუნაწევრებელ მთლიანობას ქმნიან, მათი ერთმანეთისაგან გამოყოფა საკმაოდ მახვილ ანალიზურ უნარს მოითხოვს. აღსანიშნავია ისიც, რომ ყველა ისინი ერთნაირი სიადვილით ვერ აღიწერებიან და განიმარტებიან, მაგრამ მათი შინაგანი ბუნების ჩვენება-დახასიათება მაინც ხერხდება.

რაც შეეხება საერთოდ ხანიერებას (ხანგრძლივობას) იგი ბგერის შეგრძნების სპეციფიკურ ატრიბუტად არ ითვლება, არ მია-ნიშნებს ბგერის შეგრძნების ორიგინალობაზე. ხანგრძლივობა ყველა შეგრძნების დროში არსებობაზე მიუთითებს და ამდენად რგი შეგრძნების არსებობის საერთო პირობაა.*

* მუსიკაში დროსა და სივრცის პრობლემასთან დაკავშირებით ცალკე მსჯელობა გვექნება წიგნის მეორე ნაწილში — „მუსიკის ფსიქოლოგიაში“.

სიმაღლე. ყოველ მუსიკალურ ტონს აქვს სიმაღლის ანუ რომელი-ბის მახასიათებელი. მუსიკალურ საკრავზე აქვს დადგენილი ტონები დო ან რე მუსიკალური ბგერის ორი განსხვავებული რომელია, ანუ სიმაღლეა. ტონის სიმაღლის საფუძვრებს უწოდებენ „სინათლის“ საფუძვრს (კ. შტუმფი) ან „ტონის სინათლის“ საფუძვრს (ვ. კიოლერი). ტონის სინათლე (სიმაღლე) არაა იგივე, რაც ტონის ნათელობა.

ადამიანს შეუძლია აღიქვას ის ფიზიკური რხევები (ბგერები), რომლებიც მდებარეობს 15-20-დან 20.000 ჰერც დიაპაზონს შორის. ფიზიკაში 15-20 ჰერცამდე არსებულ ფიზიკურ ბგერას უწოდებენ ინფრაბგერას, ხოლო 20.000-დან 10¹⁰ ჰერცამდე — ულტრაბგერას, მის ზევით კი — ჰიპერბგერას. ადამიანის ყური ვერ შეიგრძნობს ვერც ინფრაბგერებსა და ვერც ულტრაბგერებს, მით უფრო ჰიპერბგერას. ჩვენ არ გავაჩნია ამ ფიზიკური ბგერების მიერ გამოწვეული ბგერის შეგრძნებები, ფსიქიკური ბგერები.

განცდად ბგერებს (ბგერის შეგრძნებებს) მათი სიმაღლის საფუძვრების გათვალისწინების კვალობაზე გრაფიკულად გამოხატავენ სწორი ხაზით, რომლის ერთ თავში თავსდება უდაბლესი ტონის შეგრძნება, ხოლო მეორეში — უმაღლესი. გადასვლა ერთი ტონის შეგრძნებიდან მეორეზე უწყვეტია და თანდათანობით. მაგრამ ადამიანის სმენისათვის (მუსიკაში) მნიშვნელობა მხოლოდ ზოგიერთ მათგანს აქვს. ფსიქოლოგი ვ. ვუნდტი წერდა: გამოსავალი პუნქტის არჩევის შემდეგ მუსიკა ნებაყოფლობით კი არ ირჩევს ამა თუ იმ წერტილს ტონების ხაზზე, არამედ ყოველთვის განსაზღვრულ შედარებით დიდ ინტერვალზე ჩერდება. ამგვარად ევროპულ მუსიკაში მუსიკალური გამოყენებისათვის ტონების ხაზი ტონების შკალად იქცევა“. ევროპულ მუსიკაში ტონების ეს შკალა თორმეტ მუსიკალურ ბგერას შეიცავს, რომლებიც წარმოადგენენ გამაში ქრომატულ ბგერათა რიგის საფუძვრებს. ევროპულ მუსიკალურ კულტურაში გამოყენებულ 12 მუსიკალურ ბგერას (თორმეტსაფუძვრიან ქრომატულ ტონთა შკალას) უწოდეს

„ისტორიული რომელობა“ (კ. შტუმფი)*. დიატონური გამის 7 საფეხურის (ხუთი მთელი ტონის და ორი ნახევარი ტონის) იტალიური სახელწოდებაა: do, re, mi, fa, sol, la, si, ხოლო ლათინური სახელწოდებაა: c, d, e, f, g, a, h**.

მუსიკალური ტონის სიმაღლის, ანუ რომელობის განცდა დამოკიდებულია მისი გამომწვევი ფიზიკური ტალღის რხევის სიხშირეზე (ტალღის სიგრძეზე). თანამედროვე მუსიკაში გამოყენებულია ბეგრები, რომელთაც შეესატყვისება 64 (C)-4138 (h) ჰერცი (ორდანო-ფლეიტა პიკოლო). ბეგრის შეგრძნების სიმაღლე არსებითად დამოკიდებულია ტალღის რხევის სიხშირეზე, მაგრამ იგაზაზმდენადმე დამოკიდებულია, აგრეთვე, რხევის ინტენსივობაზეც: ბეგრის ინტენსივობის გაზრდა ადაბლებს ბეგრის შეგრძნების განცდას მაშინ, თუკი ბეგრა არაა მაღალი სიხშირისა. როდესაც ბეგრის სიხშირე 2.500-ზე მეტია, მაშინ მისი ინტენსივობის ზრდა საწყინაღმდეგო ეფექტს იძლევა, ბეგრის შეგრძნება უფრო მაღალი სიხშირისაღ განიცდება (ფლუტჩერი, სტევენსი).

იმისათვის, რომ ადამიანმა სმენით იგრძნოს ტონის სიმაღლის ქარაქტერისტიკა შეცვლა, საჭიროა რხევათა რიცხვი გაიზარდოს ან შემცირდეს განსაზღვრული რაოდენობით. მაგრამ ეს რიცხვი ყველა ტონისათვის ერთი და იგივე არაა. გამოკვლევებმა აჩვენეს, რომ იგი ყველაზე მცირეა 100-დან 1000-მდე რხევის დიაპაზონის შორის მოთავსებული ტონებისათვის. ამ დიაპაზონში ყური ამჩ-

* სხვა კულტურებში ბეგრათა ე. წ. „ისტორიული რომელობა“ განსხვავებულია ცნობილია, რომ ინდონეზიურ მუსიკაში გამოყენებულია 5 და 7 საფეხურიანი ტემპერირებული წყობა. არაბული ქვეყნების ხალხებში — 17 და 24 საფეხურიანი წყობა; ინდოეთში — 22 საფეხურიანი წყობა. გარკვეული თეორიული მოსაზრების საფუძველზე იყო ცდა, მოეკათ მუსიკალური წყობის სხვადასხვა სრულყოფილი ფორმები. მაგ. ცნობილია ჰელმპოლცის 32 საფეხურიანი, ტომპსონის 40-იანი, ენგელის 36-იანი, ბოზანკეტის 53-იანი, მურზინის 72-იანი და მუხენკოს 84 საფეხურიანი ტონთა შკალა და სხვ.

** ტონების იტალიური სახელწოდება XI საუკუნეში შემოიღო და გვიდო და არეცო; იგი წარმოადგენს იოანე ნათლისმცემლისადმი მიძღვნილი ჰიმნის ტექსტის საწყის მარცვლებს, აი, ეს ტექსტიც:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famili tuorum
Solve polluti
Labrii realum
Sancte Iohannes

შემდგომ ut შეცვალეს უფრო მოსახერხებელი do-თი. si კი შეადგანეს ბოლო სტრიქონის სიტყვების საწყისი ასოების შეერთებით.

ლათინური აღნიშვნა შემოიტანა პაპმა გრიგორი I-მა.

ნევს ტონის სიმაღლის შეცვლას, თუ რხევათა რიცხვი 1 სეკუნდში რხევის მეოთხედით მაინც შეიცვალა. სხვა ოქტავეებში ეს რიცხვი სხვაა. მაგალითად, საშუალო რეგისტრში 3.000 ჰერცის ზევით ბგერებს შორის სიმაღლის მიხედვით განსხვავებას 10 რხევის შემთხვევაში განვიცდით. ძალზე მაღალ ტონებში მხოლოდ ათასზე მეტი რხევით განსხვავებული ტონები განირჩევა სმენით. მაგრამ, მეორეს მხრივ, გარკვეული ტონის სიმაღლის შეცვლის შემჩნევა სრულიად არ არის საკმარისი, რათა ეს ტონი ზუსტად ვიცნოთ როგორც უფრო მაღალი ან დაბალი. დადასტურებულია, რომ უღაბლესი ტონიდან, ვიდრე 3000 ჰერცამდე საკმარისია ორი რხევა, რათა ცნობიერებაში სიმაღლის მიხედვით განსხვავებული ტონის ნათელი შეგრძნება გაჩნდეს. 256-512 ჰერცის ფარგლებში ყური განარჩევს სხვადასხვა სიმაღლის 1.000-მდე ტონს.

ტონის შეგრძნების გაჩენისათვის საჭიროა გამაღიზიანებელი გარკვეული დროის მანძილზე ზემოქმედებდეს სმენის ორგანოზე. გარკვეული ბგერის შეგრძნება რომ განვიცადოთ, საჭიროა რაღაც დროის ხანგრძლივობა, G^1 (კონტროქტავისა) საჭიროებს 0,080 სეკ., G^2 (პატარა ოქტავის) — 0,035 სეკ., h^2 (მეორე ოქტავის) — 0,015 სეკ., h^3 (მესამე ოქტავის) — 0,013 სეკ., h^5 (მეხუთე ოქტავის) — 0,018 სეკ., es^6 (მეექვსე ოქტავის) — 0,030 სეკ. 700-იდან 3200 რხევებით ერთ სეკუნდში f^2 -დან f^5 -მდე გამოწვეული ბგერებისათვის საჭიროა ყველაზე მოკლე დროის ხანგრძლივობა, რათა ისინი გამოკვეთილად განცდილნი იქნენ. მეორეს მხრივ, გამღიზიანებლის აღკვეთასთან ერთად ტონის შეგრძნება მაშინვე როდი ისპობა, მცირე ხნის განმავლობაში იგი კვლავ განაგრძობს არსებობას. სმენის შეგრძნების ინერციულობად ისეთ თვისებას თვლიან, როცა, ბგერის წყაროს წყვეტილი მიწოდების მიუხედავად (გამღიზიანებელთა მიწოდების ინტერვალი არ უნდა აღემატებოდეს 0,04—0,05 სეკუნდს), სმენა მას განიცდის უწყვეტ ბგერად. მაშასადამე, ბგერის სწრაფი წყვეტილი თანამიმდევრობა ერთი ხანგრძლივი ბგერის შეგრძნების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მუსიკაში გამოყენებულ ტონებს შეეფარება რხევის განსაზღვრული რიცხვი. დადგენილია, რომ თითოეული მუსიკალური ტონის შესატყვის ფიზიკურ რხევათა რიცხვებს შორის მყარი რაოდენობითი დამოკიდებულებაა. თუ ტონს do -ს პირობითად ჩავთვლით ერთად, მაშინ re მისი $9/8$ -ი იქნება, mi — $5/4$, fa — $4/3$, sol —

3/2, Ia—5/3 და si—15/8. შემდეგი სიმაღლის თანამიმდევრული ტონები ქმნიან ახალ ოქტავას და ა. შ. ევროპულ მუსიკაში გამოყენებულია ცხრა ოქტავა (სუბკონტრაოქტავა, კონტრაოქტავა, დიდი ოქტავა, მცირე ოქტავა, პირველი, მეორე, მესამე, მეოთხე, მეხუთე ოქტავეები). აქედან 7 ოქტავა სრულია, ხოლო 2—არასრული (ფორტეპიანოზე სუბკონტრაოქტავა 3 დაბალი ბგერითაა წარმოდგენილი, ხოლო მე-5 ოქტავა — ერთი მაღალი ბგერით).

ხმამაღლობა. ბგერის შეგრძნების სიძლიერე, ანუ ხმამაღლობა განპირობებულია ბგერის რხევის ამპლიტუდის (რხევის ტალღის საწყისი მდგომარეობიდან გადახრის) სიდიდით. რხევის ამპლიტუდის სიდიდის ანუ ინტენსივობის ზრდასთან ერთად იზრდება ტონის შეგრძნების ხმამაღლობა. ფიზიკური ბგერის სიძლიერე ეს ინტენსივობაა, ბგერის შეგრძნების (განცდის) სიძლიერე კი — ხმამაღლობა. ფიზიკური ბგერის ინტენსივობასა და ბგერის შეგრძნების ხმამაღლობას შორის პირდაპირი დამოკიდებულება არაა მიუხედავად იმისა, რომ ბგერის ინტენსივობის მატებას ჩვეულებრივ თან სდევს ხმამაღლობის ზრდა.

ყურს შეუძლია მოისმინოს ის ბგერები, რომელთა ინტენსივობა მდებარეობს 0-120 დეციბელის ფარგლებში. (დეციბელი არის ვიბრაციის ამპლიტუდა შეღარებული წყალბადის მოლეკულის სიდიდესთან). უფრო ინტენსიური ბგერები იწვევს დისკომფორტს (შეხების ან ტკივილის არაადეკვატურ შეგრძნებას). მაგ., ორკესტრის პიანისიმო 55 დეციბელია, ხოლო ორკესტრის ფორტისიმო—100 დეციბელია.

სმენის ორგანოს მგრძნობელობა შესატყვისი გამლზიანებლისადმი საკმაოდ მახვილია. ოღნავ შესამჩნევი ბგერის შეგრძნებას გამოწვევისათვის საჭიროა ერთი ერგის მემილიონედი ნაწილი. მაგრამ ჯდასტურებულია ისიც, რომ რხევათა ინტენსივობისადმი ყურის მგრძნობელობა იცვლება სიმაღლის შკალაზე თვითონ ტონების მდებარეობის მიხედვით. მაგალითად, 40 დეციბელი ინტენსივობის მქონე 100 ჰერცის ბგერა განსხვავდება ხმამაღლობის განცდის მიხედვით იგივე ინტენსივობის 1000 ჰერცი ბგერისაგან. თუკი ჩვენ მოვისმენთ ობიექტურად ერთნაირი ინტენსივობის მქონე

სხვადასხვა სიხშირის ბგერებს, აღმოჩნდება, რომ ეს ბგერები განსხვავებული ხმამაღლობით განაცდება. ასევე, ყურზე ერთი ბგერის ხანგრძლივად შემოქმედების შემთხვევაში, იგი გვეჩვენება უფრო სუსტი ხმამაღლობის მქონედ, თუმცა ბგერის ფიზიკური ინტენსივობა იგივე რჩება. (ეს ხმამაღლობის ადაპტაციის მოვლენაა ჩათვლილი).

სმენის სიმახვილე დამოკიდებულია ინტენსივობის ზღურბლის სიდიდეზე: სმენის სიმახვილე უკუპროპორციულია ინტენსივობის ზღურბლის სიმაღლისა. რაც დაბალია ინტენსივობის ზღურბლი, მით მეტია სმენის სიმახვილე. ყური საკმაოდ მახვილი მგრძნობელობისაა 100-10.000 ჰერცის ფარგლებში. აქედან მაქსიმალური მგრძნობელობა მოდის 2.000-5.000 ჰერცის ფარგლებში. 100-10.000 ჰერცის ფარგლებს მიღმა ყურის მგრძნობელობა იკლებს.

გარკვეულია, რომ სმენის მგრძნობელობა ეცვლება ერთი წამის ფარგლებშიც. დადსტურებულია, რომ 1.000 ჰერცზე ნაკლები ბგერის მოსასმენად საჭიროა სმენის ორგანოზე ტონის მხოლოდ რამდენიმე რხევის პერიოდის შემოქმედება. ასე მაგალითად, ტონის აღქმის ხანგრძლივობის ზღურბლი მცირდება 60 მილისეკუნდიდან (50 ჰერცი ბგერის შემთხვევაში) 15 მილისეკუნდამდე (500 ჰერცი ბგერის დროს).

ჩვენ შედარებით ნაკლებ მგრძნობიარენი ვართ ტონების ინტენსივობათა განსხვავებისადმი. მაგ., საშუალო სიძლიერის ტონის — ინტენსივობის ცვლილებას მხოლოდ მაშინ ვამჩნევთ, როდესაც მის ობიექტურ ინტენსივობას დაემატება მისი საწყისი ინტენსივობის $1/8$ -ი. სხვადასხვა ოქტავისათვის ეს რიცხვი განსხვავებულია, მაგ., e -სათვის საჭიროა საწყისი ინტენსივობის $1/6$ -ით, ხოლო a -სათვის $1/5$ -ით მომატება.

ბგერის ინტენსივობის მატებას თან სდევს ტონის ამალღების განცდა, როცა მისი სიხშირეა 3.000 და უფრო მეტი, ხოლო საპირისპირო მოვლენასთან გვაქვს საქმე (ტონის სიმაღლის დადაბლების განცდა), როცა ტონის სიხშირე უდრის 1.000-ს და მასზე ნაკლებს. სიმაღლის განცდა უცვლელი რჩება 1.000-3.000 ჰერცი ბგერების ინტენსივობათა ცვლის დროს. ს. სტევენსმა ექსპერიმენტულად დაასაბუთა, რომ ბგერის სიმაღლესა და სიძლიერესთან ზუსტი შესატყვისობა არაა ჰერის ტალღის რხევის სიხშირისა და ამპლიტუდისა. ტალღის სიგრძე ცვლის ბგერის ინტენსივობას, ხოლო ამპლიტუდა — მის სიმაღლესაც.

ბგერის ინტენსივობა, რაც საჭიროა შესაძენი ბგერის შეგრძნების გამოწვევისათვის, ბინაურალური სმენისათვის (ორი ყურით მოსმენისათვის) უფრო დაბალია (მცირეა), ვიდრე მონოაურალური სმენისათვის (ერთი ყურით მოსმენისათვის); სწავლა დაახლოებით 3 დეციბელს უტოლდება. ასევე, ხმამაღლობა ძლიერდება ბინაურალური სმენის დროს თითქმის ორჯერ. აღსანიშნავია ისიც, რომ ბინაურალური სმენის დროს ბგერის სიხშირისა და ინტენსივობის დიფერენციალური მგრძნობელობა უფრო მაღალია მონოაურალურთან შედარებით. (ბინაურალური სმენა აძლიერებს ხმამაღლობას დაახლოებით 3-6 დეციბელით).

ჰმალნიმჰი. ჯერ კიდევ ჰ. ლოტცემ და ფ. ბრენტანომ შენიშნეს, რომ კვალიტეტის შემთხვევაში ტონის ახალ მომენტთან გვაქვს საქმე. ტონის ამ ორიგინალურ მახასიათებელს სხვადასხვა ტერმინით აღნიშნავენ. მაგალითად, ფ. ბრენტანო მას „მუსიკალურ რომელობას“ უწოდებს. ჰ. ჰელმჰოლცი — „ჟღერის ნათესაობას“, ფ. კიოლერი — „ტონის სიმაღლეს“, ა. ველეკი — „ტონის ფერადობას“, ე. ჰორნბოსტელი კი — „ტონობას“. გ. რევეშის გამოკვლევების შემდეგ ხმარებაში დამკვიდრდა ტერმინი — „ტონის კვალიტეტი“, რომელსაც ის აგრეთვე უწოდებს „მუსიკალურ კვალიტეტს“ და სადავოდ აღარ ითვლება ბგერის შეგრძნების მითითებული მახასიათებლის არსებობა.

ჩვენ შეგვიძლია ტონები წარმოვიდგინოთ აღმავალი ან დაღმავალი რიგითი თანამიმდევრობით, რაც არის გარკვეული მიმართულებით ტონების სიმაღლის ცვლილება. ტონების სიმაღლის მიხედვით აღმავლობისა და დაღმავლობის ფენომენი კარგად შეიმჩნევა გამის პასაჟის დროს ან გლისანდოსა (glissando) და პორტამენტოს (portamento) შემთხვევაში. აღრე, ტონთა რიგის ზეაღმავლობისა და დაღმავლობის მოვლენით, რომელიც ბგერის რხევათა რიცხვის მომატება-დაკლების პარალელურად მიმდინარეობს, ამოსწურავდნენ ტონის თავისებურებას; ითვლებოდა, რომ ტონის რიგის ერთი ნიშნით — ცვლადი სწორხაზოვანი წინსვლით-დახასიათება ამოსავალი უნდა ყოფილიყო როგორც ფიზიკალური, ისე მუსიკალური აკუსტიკისათვის.

ეს შეხედულება ფენომენალური და ასევე მუსიკალური თვალსაზრისით გაუმართლებელია. თუკი ავიღებთ კონკრეტულ ტონს, მაგალითად, c -ს და მის რხევათა რიცხვს თანდათანობით გავზრდით, შევნიშნავთ, რომ ერთმანეთს მომდევნო ტონების შეგრძნებები (cis , d , dis , e და ა. შ.) ამოსავალ c -ტონთან მსგავსებას დაჰკარგავს თანდათანობით, სანამ ერთბაშად ბგერათა რიგში ისეთ ტონს არ მივაღებთ, რომელიც ამჟღავნებს დიდ მსგავსებას იმავე საწყის c -ტონთან. ამ ტონს ეწოდება ოქტავა (პირველთან მიმართებაში). ოქტავის ტონი c^1 ორმაგ მიმართებაშია ამოსავალ c -ტონთან. ერთის მხრივ, იგი ოქტავის ყველა ტონთან შედარებით არამსგავსია, დისტანციის მხრივ მისგან ყველაზე დაშორებულია. მეორეს მხრივ, კი ამოსავალი ტონის მსგავსია, ვინაიდან ოქტავის ყველა ტონთან შედარებით მას აქვს საწყის c -ტონთან კვალიტეტური მსგავსება. თუ გავყვებით ბგერათა რიგს შემდგომ, კვლავ წავაწყდებით საწყისი c -ტონის მსგავს სხვა ტონებსაც — c^2 , c^3 , c^4 — ბგერათა რიგის ზემოთ და ასევე ბგერათა რიგის ქვემოთ — C , C^1 , C^2 . ეს ტონები ამოსავალი c -ტონიდან სულ უფრო და უფრო განსხვავდებიან სიმაღლის მიხედვით, მაგრამ მასთან იგივეობრივი რჩებიან ტონის კვალიტეტის მიხედვით, მას ემთხვევიან ფენომენალური (განცდის) ბუნების მიხედვით. მაშასადამე, ტონების რიგის განხილვისას ტონების სიმაღლის ცვლილებასთან ერთად ხდება პერიოდული დამთხვევა ოქტავის ტონებისა მსგავსი შეგრძნების კვალობაზე. ეს მოვლენა განსაკუთრებით მაშინ შეიმჩნევა, როდესაც კლავიატურაზე აუღერდება რომელიმე ტონი ყველა ოქტავის მიყოლებით. ამ მსგავს ტონებს ასევე ეკვივალენტურ ტონებს უწოდებენ.

ტონების რიგის ფენომენალური ანალიზი იძლევა საფუძველს, რომ ვაღიაროთ ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული ნიშანი. ამ ნიშანთა ურთიერთმიმართებისაგან აღმოცენდება მუსიკალური ტონთა რიგი. ერთი ნიშანი, რომელიც იცვლება რხევათა რიცხვის მიხედვით და გამოიხატება ზეადმავლობისა და დადმავლობის მოვლენაში, წარმოადგენს ტონის სიმაღლეს. მეორე ნიშანი, რომელიც მეორდება ოქტავიდან რხევათა რიცხვის გაორებასთან ერთად, არის ბგერათა შეგრძნების მუსიკალური კვალიტეტი. ის, რაც ოქტავის ტონებს განასხვავებს ერთმანეთისაგან, ტონის სიმაღლეა, ხოლო

ის, რაც ოქტავის ტონებს ერთმანეთს ამსგავსებს, მიუხედავად სიმალლეში მათი განსხვავებისა, ტონის შეგრძნების კვალიტეტია.*

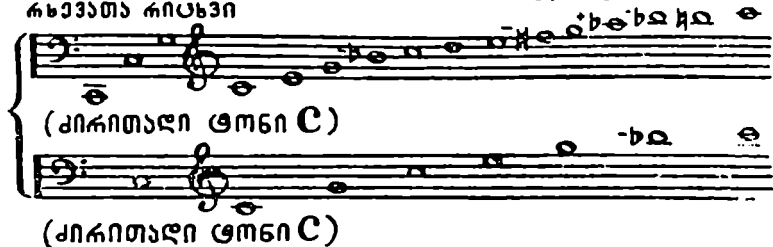
ტონების კვალიტეტები ქრომატულ გამაში ქმნის მბრუნავ რიგს, რომლის წევრებიც მთლიანად არის წარმოდგენილი ერთი ოქტავის შიგნით. ტონის სიმალლეები წარმოადგენენ ერთი მიმართულებით შიმდინარე რიგს, რომელიც პრინციპულად შეუზღუდავია (მაგრამ ფაქტიურად არ სცილდება ცხრა ოქტავას). აღნიშნულის მიხედვით, c^1 და c^2 არიან ეკვივალენტურნი, ანუ კვალიტეტურად მსგავსნი, მაგრამ სიმალლის მიხედვით არამსგავსი ტონები, ხოლო c^1 და d^1 როგორც სიმალლის, ასევე მუსიკალური კვალიტეტის მხრივ სხვადასხვა ბგერებია. ტონის ორი ძირითადი თვისების განზომილებით ორი ტონი ურთიერთის მიმართ ორგვარ და მოკიდებულებაშია. ერთი მიმართება გამოხატავს თვისობრივ, მეორე კი — რაოდენობრივ ბუნებას. აღნიშნულის მიხედვით, კვალიტეტურის მხრივ c^1 — e^2 დეციმა მსგავსია c^1 — e^1 ტერციასი, მაშინ როდესაც დუოდეციმა c^1 — g^2 ან ოქტავით გადიდებული კვარტა c^1 — f^2 არ არიან მსგავსნი. ზემოაღნიშნულის მიხედვით, მუსიკალურ ტონთა სისტემის ყოველი ტონი ფსიქოლოგიურად ორგვარად განისაზღვრება: კვალიტეტითა და სიმალლით. ამის გამო, მაგ., a მოიცავს მუსიკალური სისტემის ყველა a -ტონს, ხოლო a^1 ან a^2 განსაზღვრავს მის ადგილს ტონების სისტემაში.

3. ჰელმჰოლცი შეეცადა აეხსნა ტონების მსგავსების მოვლენა ანუ კვალიტეტის ფენომენი ტონებში იგივეობრივი დამატებითი მაღალი ტონების ანუ ობერტონების არსებობის ფაქტით, მაგალითად, თუ შევადარებთ ერთმანეთს C და c ტონებს, აღმოჩნდება, რომ მათ აქვთ საერთო ობერტონები.

აღნიშნულის საფუძველზე 3. ჰელმჰოლცი ასკვნიდა, რომ C და c მსგავსი კვალიტეტისანი არიანო, მაგრამ ამ თვალსაზრისის მართებულობას შემდეგი ფაქტიური ვითარება გადაეღობა წინ. გაირკვა, რომ C და c^3 ჯერ ერთი საერთო დამატებითი ტონი არ გააჩნიათ; თვითონ c^3 აღმოჩნდა მეთექვსმეტე დამატებითი ტონი C -სი. მიუხედავად ამისა, ამ ტონებს შორის მაინცაა იმგვარივე კვალიტეტური მსგავსება, როგორც C -სა და c -ს შორის. ფიზიკური

* ის, ვინც მხოლოდ ტონის სიმალლს ნიშნავს ალიკვამს, მისთვის ტონების რიგი იქნებოდა ტონის კვალიტეტების განცდის გარეშე, რაც ანალოგიური იქნებოდა ფერითი სიბრძნისა, როდესაც ფერთა სპექტრში განირჩევა მხოლოდ ნათელიაზა რომელობები და არა ფერადი ფერები (გ. რევეში).

C. c. g. c¹. e¹ g¹ b¹. c² d² e² fis² g² as² b² h². c³..
 c. c¹ g¹ c² e² g² b² c³..
 64 128 192 256 320 384 448 512 576 640 704 768 832 896 960 1024(c³)
 რხევათა რიტმები



ნახ. 1. დამატებითი ტონები C და c-სი.

მეთოდის გამოყენებით შეძლეს აგრეთვე C და c ტონების დამატებითი მაღალი ტონების (ობერტონების) გამოთიშვა (ჩახშობა). ამ პირობებშიც ოქტავის ტონებს შორის მსგავსება მაინც არ ისპობა. 3. ჰელმჰოლცის თვალსაზრისი რომ სწორი იყოს, მაშინ დუო-ლეცია და მსგავსებას უნდა აშეღავნებდეს ძირითად ტონ C-თან, ვიდრე მისგან შორს მდგომი ოქტავა, ვინაიდან დუოლეცია უფრო მეტ საერთო დამატებით ტონს შეიცავს ძირითად ტონთან შედარებით, ვიდრე c³, მაგრამ g-სა და C-ს შორის ასეთი მსგავსება არ დასტურდება.

მაშასადამე, ოქტავის ტონების მსგავსებას ქმნის არა საერთო ობერტონები, არამედ ეს მსგავსება თვითონ ოქტავის ფენომენის საწყისი, თავდაპირველადი, სხვაზე დაუყვანადი თვისებაა. ოქტავის ტონების საწყისი მსგავსება ემყარება მათი კვალიტეტის ერთგვაროვნებას.

თუკი ტონთა რიგი დახასიათდება ორი ნიშნით, რომელთაგანაც ერთი იცვლება მუდმივად და სწორხაზოვნად (ესაა სიმაღლე), მეორე კი — მუდმივად და პერიოდულად (ესაა კვალიტეტი), მაშინ ტონთა რიგის გრაფიკულად გადმოცემისათვის უნდა მივმართოთ სამგანზომილებიან სქემას. ყველაზე თვალსაჩინოდ ტონთა რიგს წარმოგიდგენს სპირალური ხაზი, რომლის ღერძი ვერტიკალურ მდგომარეობაშია. აქ სიმაღლის რიგის მიმართულების კონსტანტობას გადმოცემს საწყისი წერტილიდან ზეადმავალი ხაზი, ხოლო კვალიტეტური რიგის პერიოდულობა გამოიხატება იმით, რომ ოქ-

ტავის შესატყვისი წერტილები (ერთსახელიანი ტონები) სპირალურ ხაზზე ერთმანეთის ზემოთ მდებარეობენ.

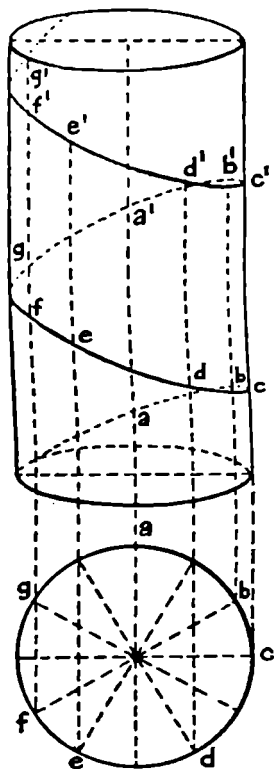
ე. ჰორნბოსტელმა მუსიკალური კვალიტეტის შესატყვისად იხმარა ტერმინი „ტონობა“. ამავე დროს მან მუსიკალური ბგერის ძირითადი მახასიათებლების — სიმაღლისა (რასაც ის უწოდებდა „სინათლეს“ და კვალიტეტის (მისი ტერმინოლოგიით — „ტონობის“) ერთიანობისა და მთლიანობის გადმოსაცემად შემოიტანა ტერმინი — „ტონის ქარაქტერი“ (Toncharakter).

ბეგერი. ბგერის ის მახასიათებელი, რასაც ტემბრი ეწოდება, ბოლო დროის გამოკვლევების მიხედვით ტონისა და ხმაურის საერთო ნიშნადაა წარმოდგენილი. ე. მ. ჰორნბოსტელმა ბგერის ამ ზოგადი ქარაქტერისტიკის აღსანიშნავად შემოიტანა ტერმინი — „ბგერის ელფერი“ (Schallfarbe), ხოლო მუსიკალური ბგერის სფეროში მას ეწოდა „ელერის ელფერი“ (Klangfarbe). ტემბრი მხოლოდ სმენის მოდალობის მახასიათებელია, ამ თვისებას ვერ შეეხვდებით შეგარძნების სხვა მოდალობაში.

ბგერის ტემბრის გადმოცემისა და დახასიათებისთვის გამოყენებულია მეტაფორები სინათლის, სივრცის, შეხებისა და სხვა სფეროებიდან. მაგალ., ბგერის ტემბრის შესახებ ვამბობთ, როცა ისაა:

ნათელი, ბნელი, მბრწყინავი, მქრქალი (матовый), რბილი, მშრალი (ხმელი), წკრიალა, მკვეთრი, გამყინავი, ხვედრღოვანი, ხორკლიანი (шороховатый), საესე, ცარიელი, ფართო, მასიური, მსუყე და ა. შ.

ბგერის შეგარძნების ტემბრის გამომწვევ ფიზიკურ მიზეზად ასახელებენ რხევის ტალღის ფორმას, რომლის შექმნაში მონაწილეობას უნდა ღებულობდეს დამატებითი ჰარმონიული ობერტო-



ნახ. 2. ორი კომპონენტის თეორიის გრაფიკული გამოსახვა.

ნების რაოდენობა და ინტენსივობა. სიმადლისა და ხმამაღლობის (სიძლიერის) მიხედვით ერთი და იგივე ტონი სხვადასხვა საკრავ ინსტრუმენტზე განსხვავებულად ჟღერს, ვინაიდან ცალ-ცალკე მათ სხვადასხვა ჟღერის ელფერი ანუ ტემბრი აქვთ. ამიტომაცაა, რომ მუსიკის ფსიქოლოგიის ცნობილი მკვლევარი ალბერტ ველეკი განასხვავებს „გვაროვნულ ტემბრს“ „სახე ტემბრისაგან“. მაგ., ხემიანი ინსტრუმენტების ტემბრის განსხვავება ხის ჩასაბერ ინსტრუმენტების ტემბრისაგან საერთოდ ეხება გვაროვნულ ტემბრში სხვაობას, ხოლო თვითონ ამ გვარში შემავალი ინსტრუმენტის ტემბრთა სხვაობა, მაგ., ვიოლინოსი და ჩელოსი, განსხვავებაა „სახე ტემბრის“ მიხედვით. გვაროვნული ტემბრის ცნობა უფრო ადვილად ხდება ვიდრე სახე ტემბრისა.

ექსპერიმენტულად დადგენილია, რომ სმენაში გავარჯიშებულ ყურს შეუძლია მუსიკალურ ბგერაში შეამჩნიოს, გამოჰყოს და აღიქვას 7—8 ობერტონი (დამატებითი მაღალი ტონი); ხოლო დამხმარე ხელსაწყო რეზონატორით (გამაძლიერებლით) ამავე ტონში 12—13 ობერტონი მოისმინოს.

მართალია, ყოველი რთული შედგენილობის ბგერა აკუსტიკური თვალსაზრისით თანაჟღერადობაა, მაგრამ ასეთ ბგერას ფსიქოლოგიურად განვიცდით როგორც ერთს, რომელსაც ახლავს ესა თუ ის ტემბრული შეფერილობა. თუკი შევძლებთ ბგერიდან სმენით გამოვყოთ მასში შემავალი ყველა ნაწილობრივი ტონი (ობერტონები და უნტერტონები), მაშინ ტემბრის მავივრად ხელში შეგვჩება ჰარმონიული ალქმა. ამდენად, „ტემბრის განცდასა“ და „ჰარმონიის განცდას“ შორის განსხვავება იმაშია, რომ პირველის შემთხვევაში არ ხდება თანაჟღერადი ბგერების სმენითი ანალიზი, ხოლო მეორე შემთხვევაში, ჟღერად ბგერაში სმენით გამოიყოფა მისი შემადგენელი ნაწილები. მაშასადამე, მუსიკალური ბგერის ალქმის სფეროში ტემბრის ალქმა და ჰარმონიის ალქმა წარმოადგენენ ურთიერთსაპირისპირო ტენდენციას.

კ. შტუმფი ერთმანეთისაგან განასხვავებს „ჟღერის ელფერსა“ (Klangfarbe) და „ჟღერის გრძნობას“ (Klanggefühl). ბგერა, შესაძლებელია, ალქმის დროს არ იწვევდეს თანმხლებ სასიამოვნო ან უსიამოვნო გრძნობას, მაგრამ მას მაინც აქვს გარკვეული ტემბრი, ჟღერის ელფერი.

3. პელმპოლცის მიხედვით, მიმართება ტონის ჟღერის ელფერ-სა და ტონის ფიზიკურ შემადგენლობას შორის გადმოიცემა შემდეგი სქემით:

ფიზიკური ბგერის
შედგენილობა

მხოლოდ ძირითადი ტონი — მსუბუქი, ნაწი
ძირითადი ტონი მრავალი ობერტონით — ფართო
ძირითადი ტონი პირველი ობერტონით — რბილი
ძირითადი ტონი მაღალი ობერტონით — მახვილი, ბასრი
უპირატესად ძირითადი ტონი — სავსე
უპირატესად ძირითადი ტონი
ობერტონით — ცხვირისმიერი

ბგერის განცდის
დახასიათება

ძირითადი ტონი უპირატესად დისონანსური ობერტონე-
ბით — უხეში
ძირითადი ტონი უპირატესად დისონანსური მაღალი ტონე-
ბით — მჟეირალა.

(მოტანილია გ. რევების მიხედვით).

ბოლო დროის გამოკვლევებით გაირკვა, რომ მუსიკალური ინ-სტრუმენტის ჟღერა დამოკიდებულია არა მხოლოდ ბგერის ნაწი-ლობრივი ტონების სიმრავლეზე, არამედ სხვა ფაქტორებზედაც, როგორცაა, მაგ., მასში შემავალი ხმაური, ბგერის ინტენსივობის პერიოდული მონაცვლეობა, ქვედატონები (უნტერტონები) და სხვა.

ტემბრის ბუნების გაგებისათვის მნიშვნელობა აქვს ვიბრატოს ფენომენს, რომელიც ჩვენი საუკუნის 40-იან წლებში ინტენსიური კვლევა-ძიების ობიექტი გახდა აშშ-ში კ. სიშორის (Seashor) ლაბო-რატორიაში. მუსიკაში ვიბრატოს ახასიათებენ, როგორც ბგერის სიმაღლისა და ხმამაღლობის პერიოდულ პულსაციას (ძგერას). ვიბრატოს მქონე ბგერა განიცდება მოქნილად, სრულყოფილად, სავსედ, მდიდრულად, ბგერის სიმაღლის, სიძლიერისა და ტემბ-რის პულსაციები აღიქმება არა ამ ცალკეული მომენტის ძგერის სახით, არამედ როგორც ერთი მთლიანი რამ, რაც წარმოადგენს ბგერის ტეპბრულ შეფერილობას.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ვიბრატოსათვის აქვს სიმაღ-ლის რხევას, რომლის საშუალო ამპლიტუდა უტოლდება ნახევარ ტონს. გამოჩენილი მომღერლების ხმის შესწავლა-ანალიზმა აჩვენა, რომ სიმაღლის ვიბრატოს საშუალო ამპლიტუდა უდრის დაახ-ლოებით 90 ცენტს (ცენტი არის ტემპერირებული ნახევარი ტონის მეასედი ნაწილი), მინიმალური — 10 ცენტს, მაქსიმალური — 230

ცენტს (ე. ი. ერთ ტონზე მეტს). ცნობილ მომღერლებთან ამ რხე-
ვათა საშუალო სიხშირე უდრის ერთ სეკუნდში 6,8-ს, მინიმალუ-
რი — 5-ს, ხოლო მაქსიმალური — 10,5-ს. მაგ., ზოგაერთი გამოჩე-
ნილი მომღერლის ვიბრატოს რიცხვითი გამოხატულება ასეთია:
ამალიტა გალი კურჩი — 7,3; ენრიკო კარუზო — 7,1; თეოდორ შა-
ლიაპინი — 6,8; ჯუზეპე დე ლუკა — 6,8; ბენიამინო ჩილი — 6,5
(მოტანილია კ. სიშორის მ-ხედვით).

სიმებიან ინსტრუმენტებზე ვიბრატოს ამპლიტუდა ნაკლებია,
ვიდრე ვოკალური ვიბრატოს შემთხვევაში; ის აქ საშუალოდ უდ-
რის ტონის შეოთხედს. ჩასაბერ ინსტრუმენტებში ვიბრატო იშვი-
ათია. როგორც აღინიშნა, ვიბრატო წარმოიშობა გარდა ბგერის
სიმაღლისა, ბგერის ხმამაღლობის (სიძლიერის) რხევითაც. ჩვეულებ-
რივ ხმამაღლობის ვიბრატო თან სდევს ბგერის სიმაღლის რხევას,
მაგრამ ის შიში მუდმივი თანხმლები არაა.

ე. კურტის მიხედვით (რომლის შეხედულებას მუსიკის ფენო-
მენის შესახებ სხვა შემთხვევაში დაწვრილებით განვიხილავთ),
ვიბრატო თვითონ ბგერის ელფერის ცვლა კი არაა, რასაც ბგერის
რხევასთან აკავშირებენ, არამედ იგი წარმოადგენს ჩვენში არსე-
ბული ე. წ. არაცნობიერი სულიერი ენერგიის მოძრაობის გამოვლუ-
ნას. ვიბრატო ტონში ფარულად არსებული მისწრაფებაა მოძრა-
ობის განვითარებისა, ანუ იგი უმოძრაობასთან ტონის ბრძოლაა;
აღვიძებს რა დამაბულობის ძალას, ის ისწრაფვის ჯერ კიდევ უც-
ნობი მიმართულებით. ვიბრატოს საშუალებით გადმოიცემა შემს-
რულებლის მუსიკალური აგზნება, რაც თავის ინსტინქტურ არა-
ცნობიერ ნაწილში წარმოადგენს ენერგიის მისწრაფებას მოძრაო-
ბისაკენ, სწორედ ამიტომ წარმოადგენს ვიბრატო გამოსახვას.

ვიბრატო არ აღიქმება როგორც ბგერის სიმაღლისა და ხმამაღ-
ლობის რხევა, პულსაცია. ყველაფერი ეს ჩვენ გვესმის ბგერის
გარკვეულ ტემბრულ შეფერილობად; ნაწილობრივ ტონებთან ერ-
თად ვიბრატო ითვლება ბგერის ტემბრის განმსაზღვრელად. ისიც
გარკვეულია, რომ ბგერის ვიბრატო მხოლოდ გარკვეულ ფარგ-
ლებში მოიხმის სასიამოვნოდ, ამიტომ ლაპარაკობენ კარგი და ცუ-
დი (რყევა, ხმის ტრემოლირება) ვიბრატოს შესახებ. თუკი ვიბრა-
ტოს რხევის სიხშირე ნაკლებია 4,5-ზე ერთ სეკუნდში, ასეთი
ბგერა განიცდება არასასიამოვნო რყევად, ხოლო მასზე თუ მეტია
რამდენჯერმე, მაშინ მოისმის ხმის ტრემოლირება.

მიუთითებენ ბგერის სიმაღლისა და ტემბრული მომენტების

ურთიერთდამოკიდებულებაზე; ორი ბგერის ერთმანეთთან შედარების დროს ვნახულობთ, 'რომ ისინი განსხვავდებიან არა მხოლოდ სიმაღლით, არამედ ტემბრითაც. მაღალი ბგერები უფრო ნათელი, მსუბუქი, ნაკლები მოცულობისანი არიან, ხოლო დაბალი ბგერები—ბნელი, ბლავი, მძიმე, მისიურნი და დიდი მოცულობისა. ესაა ბგერების ფენომენების ზოგადი პირველადი ემპირიული მახასიათებლები და არა მუსიკალური პრაქტიკით, გამოცდილებით პირობადებული მოვლენა.

ვ. კიოლერმა ბგერაში განასხვავა „მუსიკალური სიმაღლე“ და „ბგერითი სხეული“ (ანუ ტემბრი). მუსიკალური სიმაღლე საფუძველია ბგერის ხმით ინტონირებისა, ბგერებს ზორის ინტერვალური ურთიერთმიმართებისა; ბგერითი სხეული (ტემბრი) თუქცა ბგერის სიმაღლის მიმართ პარალელურად იცვლება და შესაძლებლობას იძლევა აღვიქვათ სიმაღლე, თვითონ ვერ განაპირობებს ვერც ხმით ინტონირებას, ვერც ინტერვალურ ურთიერთმიმართებას. ვ. კიოლერმა შეამჩნია, რომ ზოგ ინდივიდს (ვისაც მან არამუსიკალური უწოდა) არ გააჩნია საერთოდ ბგერის „მუსიკალური სიმაღლის“ გაცნა მან, როცა ბგერის ე. წ. მუსიკალური სხეულის“ (ტემბრის) აღქმა განსაკუთრებით ზუსტად აქვს შენარჩუნებული. ამიტომაც, რომ ეს ინდივიდები მშვენივრად აღიქვამენ და აღადგენენ ე. წ. „მეტყველების მელოდიას“, გადმოსცემენ მეტყველების ინტონაციებს, რაც განპირობებულია „ბგერითი სხეულით“, ანუ ტემბრული კომპონენტით, მაგრამ არ შეუძლიათ მუსიკალური მელოდიის (სადაც არსებობს მუსიკალური სიმაღლე) აღქმა და დამახსოვრება.

ვოკალიზაცია. პირველად პ. ჰელმჰოლცმა მიუთითა იმაზე, რომ ზოგიერთ ინტენსიურ ტონს აქვს მკაფიოდ გამოკვეთილი ხმოვნის ბუნება, განსაკუთრებით სინუსოიდური ტონების სფეროში. მოგვიანებით ვ. კიოლერის ექსპერიმენტული გამოკვლევებით დასაბუთდა, რომ ტონის რომელობის მატარებელი სწორედ რომ მისი „ვოკალური ხასიათია“ (Vokalcharakter).^{*} ვ. კიოლერის მიხედვით, ტონის რომელობათა განაწილების ბუნება რამდენადმე უახლოვდება ფერისას. იქაც და აქაც არსებობს რამდენიმე განსაკუთრებული რომე-

* ხმოვნობის ხასიათი, სიტყვიდან ხმოვანი (=Vokal).

ლობის ტონის შეგრძნება, რომელთა ირგვლივ დანარჩენი შეგრძნებებია განაწილებული. ის აღნიშნავს: „როგორც ფერთა სამკვიდროში ფსიქიკურ რომელობათა ერთ წყებას წითლიდან ნარინჯის ნიუანსებით ყვითელზე გადაყვარათ და აქედან—მწვანეზე, სწორედ ასევე მიმდინარეობს ტონების ფენომენალურ სისტემაში მსგავსების ერთი წყება u -დან $u-o$ -სა და $o-u$ -ს საფეხურებით $o-s$ -კენ, აქედან იწყება მეორე წყება a -სკენ და შემდეგ კიდევ ახალი e -სა და i -სკენ“. ყოველი ოქტავის ინტერვალში ვოკალური ხასიათის მიხედვით ტონების შემდეგ თანმიმდევრობასთან გვაქვს საქმე: 1. m , 2. u , 3. o , 4. a , 5. e , 6. i , 7. s , 8. f .

3. შოლეს გამოკვლევებმა საბოლოოდ დაადასტურეს 3. ჰელმ-ჰოლცისა და ვ. კიოლერის ვარაუდი ტონების „ვოკალური იერის“ შესახებ. 3. შოლემ მიუთითა, რომ ტონის ვოკალური ხასიათი იცვლება ოქტავეების მიხედვით. მაგ., მარტივი სინუსოიდური რხევა c ტონისა ვოკალობის მიხედვით განსხვავებულად განიცდება, $c(128$ ჰერცი) განიცდება როგორც m , $c^1(256$ ჰერცი) — როგორც u , $c^2(512$ ჰერცი) — $o(u)$, $c^3(1024$ ჰერცი) — როგორც a , $c^4(2048$ ჰერცი) — როგორც e , $c^5(4096$ ჰერცი) — როგორც i და $c^6(9192$ ჰერცი) — როგორც s . როგორც ჩანს, ვოკალობა ახასიათებს ტონების მხოლოდ მცირე დიაპაზონს—დაახლოებით 250-დან 4000 რხევებით გამოწვეულ მუსიკალურ ბგერებს, თანაც არა ისე, რომ ოქტავაში შემავალი თითოეული ტონი სპეციალური ნიშნით ხასიათდებოდეს, არამედ, მაგ., u -ს რავგარობის მქონე ბგერად განიცდება ოქტავის მთელი შემადგენლობა. ასე რომ, ტონის სიმძლავის ცვლას თან სდევს ვოკალობის მიხედვით ცვლილება, მაგრამ ტონის „მუსიკალური კვალიტეტი“ იგივეობრივი რჩება: სხვადასხვა ოქტავაში ტონის კვალიტეტი იგივეობრივია, თუმცა მათი ვოკალობის კვალიტეტები იცვლებიან.

ა. ველეკი ვოკალობას აღნიშნავს ტერმინით — „ბგერის კვალიტეტი“ (*Lautqualität*), რადგანაც ზოგიერთი სინუსური ტონი მოისმის ნახევრადხმოვნად ($m-n$) ან თანხმოვნად ($s-f$). ამიტომ ტერმინი — „ბგერის კვალიტეტი“ უფრო ადეკვატურია საქმის ვითარების გადმოსაცემად.

ნათელობა. ე. მ. ჰორნბოსტელმა აჩვენა, რომ შეგრძნებათა ერთი მოდალობის კვალიტეტს ზუსტად შეესატყვისება მეორე მოდალობის განსაზღვრული კვალიტეტი, თითქოს ერთი მოითხოვდეს მეორეს (მაგ., განსაზღვრულ ნეიტრალურ ფერს ზუსტად შეესაბამება განსაზღვრული სიხშირის ბგერა), ავტორი თვლის, რომ აღნიშნულ მოვლენას უნდა განაპირობებდეს მანამდე უცნობი ის შინაარსი — „ნათელობა“ (Helligkeit), რომელიც საერთოა ნეიტრალურ ფერებსა, სუნებსა და ბგერებს შორის. ე. მ. ჰორნბოსტელი იცავს შეხედულებას, რომ სხვადასხვა მოდალობათა აღნიშნული შინაარსი — ნათელობა არა მხოლოდ ანალოგიურია, არამედ იდენტურიცაა და მათ საფუძვლად უნდა ჰქონდეთ მუდმივი ფიზიოლოგიური პარამეტრი. შემდგომმა ექსპერიმენტულმა გამოკვლევებმა არსებითად დაადასტურეს ავტორის თვალსაზრისი, მაგრამ ამავე დროს უარყვეს ნათელობის შკალის აბსოლუტური მუდმივობა. (ერთსა და იმავე სუნს შეესატყვისება არა ერთი, არამედ სხვადასხვა სიხშირის ბგერები — 159 და 300). ჰ. შილერმა დაადასტურა, რომ ფერის ნათელობა და ბგერის ნათელობა ერთმანეთის გავლენით ერთი მიმართულებით იცვლებიან. ტონების ნათელობის შემცირება (ტონის სიმაღლის კლება) აბნელებს ფერს (სივრცის ფერს), ხოლო ჰომოგენური მთელი ვიზუალური ველის დაბნელება, თავის მხრივ იწვევს ტონის (დაბალი ტონების) დაბნელებას.

ო. ტაბიძის ექსპერიმენტულმა გამოკვლევებმა აჩვენეს, რომ ცდის პირები ერთსა და იმავე რუხ ფერს ირჩევენ სხვადასხვა ხმაშალლობის მქონე ერთი სიმაღლის ორი ტონის შესატყვისად, ასევე — ერთი ხმაშალლობის, მაგრამ სხვადასხვა სიმაღლის მქონე ორი ტონისათვის. ცდების ერთ სერიასში ცდის პირს აწვდიდნენ ვანილის სუნს, როგორც შესაძარებელ უცვლელს, ცვალებად გასატოლებელს კი წარმოადგენდა სხვადასხვა სიმაღლის ტონები. ამის შემდეგ ცვალებად შესაძარებელს ერთი და იგივე სიმაღლის, მაგრამ სხვადასხვა ხმაშალლობის ტონები შეადგენდნენ. ორივე შემთხვევაში ცდის პირები ნახულობდნენ როგორც შესატყვის ხმაშალლობას, ისე შესატყვის სიმაღლეს. მეორე სერიის ცდებში ცვალებადის როლს ასრულებდა უწყვრივოდ განლაგებულ ტონთა სიმაღლე-ხმაშალლობა. აღმოჩნდა, რომ ვანილის სუნს შეესაბამება განსაზღვრული სიმაღლისა და ხმაშალლობის ერთი ტონი, მაგრამ

ასევე მისი შესაბამისია სხვა განსაზღვრული სიმაღლისა და ხმა-
შაღლობის ტონი. ხმამაღლობის შეცვლამ მოითხოვა სიმაღლის შე-
ცვლა, სიმაღლისამ — ხმამაღლობისა, რათა ეს ტონები უცვლელად
ვანილის სუნს გატოლებოდა. ანალოგიური შედეგი იქნა მიღებუ-
ლი სხვა ცდებშიც. სადაც შესაღარებელ შეგარძნებათა სხვა სახე-
ები იყო აღებული (ტონი-ნეიტრალური ფერები, ტონი-ფერითი
ტონთა რიგი). მაშასადამე, ნათელობის შემთხვევაში საქმე გვაქვს
სხვადასხვა მოდალობების რომელობათა საერთო შინაარსთან, რო-
მელიც რაოდენობრივი განზომილებებისაა.

ფიქრობენ, რომ ბგერის ნათელობა ფუნქცია უნდა იყოს ძირი-
თადად რხევათა რიცხვისა და მაღალი ობერტონების შეფარდები-
თი ინტენსივობისა. თუკი ერთმანეთს შევადარებთ კლავირისა და
კამერტონის ტონს a^1 , აღმოჩნდება, რომ კლავირის ტონი უფრო
ნათლად განიცდება და ამიტომ იგი უფრო მაღალ ტონადაც გვეჩ-
ვენება. ერთი და იმავე ტონის მღერა (ინტონირება) სოპრანოსა და
ტენორის მიერ განსხვავებულად განიცდება ნათელობის მიხედვით,
ტენორის ქღერა უფრო ნათელი ჩანს. ასე რომ, ერთნაირ რხევა-
თა შორის არ-ს არაერთნაირი ნათელობა და ერთნაირი ნათელობა
დასტურდება არაერთნაირ რხევათა შორის.

მოცულობა. ბგერის ამ ქარაქტერისტიკას ზოგჯერ განფენილობა-
საც უწოდებენ. ბგერის მოცულობა ძნელად აღწერადია, იგი ყველა
ბგერას ახლავს, თუმცა ყველასთან ერთნაირი სიციხადით და მკაფიო-
ბით არ განიცდება. არიან ე. წ. წვრილი, ვიწრო, თხელი, მსუბუქი
ბგერები და ასევე მსხვილი, გაბერილი, მძიმე, მასიუური ბგერები.*
ბგერის მოცულობა მჭიდრო კავშირშია სიმაღლესთან. (ეს ორი
ქარაქტერისტიკა ერთადაა შერწყმული). ჩვეულებრივ მაღალი ბგე-
რა არა მარტო ნათლად განიცდება, არამედ წვრილად, წახნაგოვ-
ნად, მსხვილად, დაბალი კი — არა მარტო ბნელად, არამედ დიდად,
მსხვილად, მაგრამ სიმაღლე და მოცულობა ერთმანეთისაგან და-
მოუცილებლად იცვლებიან. ბგერის მოცულობა აგრეთვე დაკავში-
რებულია გარკვეულად ბგერის სიძლიერესთან. ხმამაღალი (ძლიე-
რი) ბგერები უფრო დიდი მოცულობისა, განფენილობისა ჩანან,
ვიდრე სუსტი ბგერები. ინტენსივობის ცვლა მოცულობის ცვლას

* ჯერ კიდევ არისტოტელე აღნიშნავდა, რომ წვრილი (მაღალი) ხმა ჰგავს
წვეტიანის შეხებას, ხოლო ბოხი (დაბალი) ხმა — ბლაგვისასო.

იწვევს, მაგრამ არა ისე შესამჩნევად, როგორც ესაა ბგერის სიმაღლის შეცვლასთან დაკავშირებით. ზოგი თვლის, რომ ინტენსივობა უშუალოდ კი არ განისაზღვრება ბგერის მოცულობის ცვლილებისას, არამედ მხოლოდ იმით, რომ იწვევს სიმაღლის ცვლილებას. ს. სტივენსმა გაარკვია, რომ სხვადასხვა სიმაღლის ტონთა მოცულობის მიხედვით გატოლებისათვის საჭიროა ამ ტონთა შორის ინტენსივობრივი განსხვავება იყოს. ინტენსივობათა ეს აკომპენსაციო განსხვავება დაბალი მგრძნობელობის შემთხვევაში უფრო დიდია.

ბგერის მოცულობის ფსიქოფიზიკური მიზნების ძიებისას ექსპერიმენტულად დადგინდა (ს. სტივენსი), რომ ტონის მოცულობა იცვლება როგორც ბგერის ტალღათა სიხშირის, ისე მისი ამპლიტუდის ცვალებადობასთან ერთად. ბგერის შეგრძნებაში აღსახება ბგერის წყაროს თვისებებიც. მაგრამ ბგერის წყაროს მოცულობის განცდა არაა იგივე, რაც თვითონ ბგერის შეგრძნების მოცულობის განცდა. ბგერის შეგრძნების მოცულობა ბგერის თვისებაა, ხოლო ბგერის წყაროს მოცულობა ვიზუალური ბუნებისაა (ბრმაღშობილებთან იგი შეხებისეული წარმოშობისაა). ფიქრობენ, რომ ბგერის მოცულობა მაინც რამდენადმე შეკავშირებული უნდა იყოს ბგერის წყაროს საგნის მოცულობასთან. რხევის სიხშირე ბგერის წყაროს მოცულობითი თვისება კი არაა, არამედ იგი მხოლოდ დაკავშირებულია ამ მოცულობასთან. ამიტომ რხევის სიხშირის ეს დაკავშირება ბგერის წყაროს მოცულობასთან, შესაძლებელია, იწვევდეს იმას, რომ სხვადასხვა სიმაღლის ბგერა სხვადასხვა მოცულობისად განიცდება. აუცილებელია ბგერის წყაროს ვრცეულობა თვითონ ახდენდეს ზემოქმედებას სუბიექტზე, რომ მან ბგერის მოცულობაში იჩინოს თავი. ერთდროულად აღსახება რა რხევის სიხშირე (აკუსტიკურად) და ბგერის წყაროს მოცულობა (ოპტიკურად) და, რაც მთავარია, განიცდება რა ბგერა როგორც ამ მოცულობის მატარებლის (ბგერის წყაროს) თვისება, იქმნება რა ერთი მთლიანი აღქმა, სადაც ბგერა და ოპტიკური ვრცეულობა ერთადაა შერწყმული (განვიცდით მკლერ სხეულს), ამის შემდეგ საკმარისია მარტო აკუსტიკურ რხევათა ზემოქმედება ჩვენზე, რომ აღიძრას არა მარტო აკუსტიკური შთაბეჭდილება, არამედ ოპტიკურ-აკუსტიკურა მთლიანი განცდა, რომელშიც ბგერა ოპტიკურ სივრცითს თვისებას (მოცულობას) ფლობს.

ო. ტაბიძის გამოკვლევებმა დაადასტურეს, რომ ბგერის მოჩვენებითი წყაროს ფარობას ცვლა თავის ანალოგიურად ცვლის ბგერის მოცულობას. ერთი და იგივე ფიზიკური თვისებების აკუსტიკური გამღიზიანებელი ამის მიხედვით განსხვავებულ აკუსტიკურ განცდას იწვევდა: ფართო ვიზუალური ველი ზრდიდა ბგერის მოცულობას, შცირე კი — აპცირებდა მას.

აღინიშნა, რომ მაღალი ტონები უფრო ნათლად განიცდებიან, დაბლები კი ბნელად. დაისვა საკითხი ორი მახასიათებლის — მოცულობისა და სინათლის ურთიერთმიმართების შესახებ, წარმოადგენენ თუ არა ისინი ბგერის დამოუკიდებელ თვისებებს, თუ მეტაფორებია ერთი ფაქტის აღსანიშნავად. ამ საკითხის ექსპერიმენტული შესწავლა ეკუთვნის რიჩს. ის ამოდიოდა შემდეგი მოსაზრებიდან: თუ მოცულობა და სინათლე მხოლოდ მეტაფორებია ერთი გარკვეულობის გამოსახატავად, მაშინ ტონების შედარება ნათელობის და მოცულობის მხრივ არ უნდა გვაძლევდეს განსვლას განსხვავების ზღურბლის მხრივ. თუკი ნათელობა და მოცულობა აღმოჩნდებიან სხვა სახელწოდებებად სიმადლისა, მაშინ განსხვავების ზღურბლი სამივე მახასიათებლისათვის ერთი და იგივე უნდა იყოს. ცდის პირებს ეძლეოდათ ობერტონებისაგან გაწმენდილი ძირითადი ტონი. ისინი ერთმანეთს აღარებდნენ მოცულობის მხრივ სიმადლით განსხვავებულ ორ ტონს. შედეგებმა აჩვენეს, რომ განსხვავება ტონის ნათელობასა და სიმადლეს შორის მნიშვნელოვანი იყო — ბგერის სიხშირის მატებასთან ერთად იკლებდა ტონის მოცულობა. რიჩის შედეგები მიღებული იქნა სამი ცდის პირისაგან და ფიქრობენ, რომ საბოლოოდ დამარწმუნებელი არაა.

ბგერის ხმამადლობისა და მოცულობის ურთიერთმიმართება ექსპერიმენტულად იკვლიეს გალვერსონმა და დიმიკმა. ცდის პირებს ეძლეოდათ განსხვავებული ინტენსივობის ტონები და ისინი უნდა შეედარებინათ ხმამადლობისა და მოცულობის მხრივ. მოცულობის შეფასებისას განსხვავების ზღურბლი 2—4-ჯერ მეტი აღმოჩნდა, ვიდრე ხმამადლობის შეფასების შემთხვევაში. ამგვარად ირკვევა, რომ ბგერის მოცულობა დამოუკიდებელი მახა-

სიათებელია, რომელიც იცვლება გამდიზიანების სიხშირესა და ინტენსივობასთან ერთად; მოცულობა განსხვავებულია როგორც ბგერის სიმაღლისაგან, ისე სიძლიერისაგან.

სიმაჰრივე (ჰომაჰაჰროზა, სიმაჰლა). ფენომენალურად სიმ-
ლესა და მოცულობასთან, ასევე მის ხმა მაღლობასთან. მაღალი,
წვრილი და ძლიერი ბგერები მკვერივად განიცდებიან, ზოლო ღაბა-
ლი, მსხვილი და სუსტი ბგერები უფრო, მაჰლები სიმკვერივისა ჩა-
ნან. ზოგის დაკვირვებით სიმკვერივს შემცირებისას ბგერა თ-თ-
ქოსდა ველარ ავსებს იმ სივრცეს, რომელიც მოცულობაში განიც-
დება, ამ სივრცეში „ცარიელი ადგილები“ ჩნდება. ცვლილება
ისეთივე ხასიათისაა, როგორც ოპტიკურ აღქმაში მოზაიკურ სუ-
რათთან მიახლოებისას იჩენს თავს. ამიტომაცაა, რომ მიუთითებენ:
სიმკვერივე ბგერის მოცულობაში ბგერის „მასალის“ განაწილებათ,
მოცულობის საცსეობა სიმკვერივედ განიცდებო. ვარაუდობენ, რომ
ბგერის სიმკვერივის განცდა ოპტიკური წარმოშობისა უნდა იყოს.

ტონის სიმაღლის ზრდა კუმშავს ტონის სიმკვერივეს, მაგრამ ეს
პროცესი ერთმანეთის პარალელურად არ მიმდინარეობს. სტივენსმა,
რომელმაც გათიშა ბგერების მოცულობა და სიმკვერივე, ექსპერი-
მენტულად შეისწავლა ტონის სიმკვერივე და დაადასტურა, რომ
ინდივიდები ახერხებდნენ ტონების გარჩევას სიმკვერივის ნიშნის
მიხედვით, როდესაც ცდის პირებს აწვდიდნენ 500 რხევისა (60 დე-
ციბელის) და შემდეგ მასთან გასაწონასწორებლად 600 რხევის
ბგერას. მათ უხდებოდათ ამ ბგერის შემცირება 56 დეციბელამდე,
რათა ის განეცადათ სიმკვერივის მიხედვით პირველი ბგერის ეგი-
ვეობრივად.

ე. მ. ჰორნბოსტელმა მოცულობა, სიძიმე და სიმკვერივე გამო-
აცხადა ტონის მასის თავისებურებად. მასიური ტონები არიან: დი-
დი, მძიმე, ტლანქი, ფხვიერი გაიშვიათებული, არამასიურები კი —
მსუბუქი, მოძრავი, მკვერივი, მახვილი, წახანგოვანი, მყარი.

ასეთია საერთოდ ის მონაცემები, რომლებიც ასაბუთებენ მუ-
სიკალური ბგერების (ტონების) ძირითად ფენომენალურ მახასია-
თებლების დამოუკიდებლობას. მაშასადამე დასახელებული მახასია-
თებლები: სიმაღლე, ხმა მაღლობა, კვალიტეტი, ტემბრი, ვოკალობა,
ნათელობა, მოცულობა, სიმკვერივე მუსიკალური ბგერების თვი-
სებებია.

ტონების მეორეული მოვლენები

ტონების აღქმის სფეროდან მეორეულ მოვლენებში ათავსებენ იმ ფენომენებს, რომლებიც წარმოიქმნებიან ორი ან მეტი მუსიკალური ბგერის ერთდროულად აღქმის დროს, აქ თავს იყრიან: შერწყმის, ძგერის, კომბინაციური ტონების, ტონების მიმსგავსების, დაჩრდილვის (დაფარვის), კონტრასტისა და თანმიმდევარი კვალის მოვლენები.

ტონების შერწყმა. ტონის შეგრძნების წარმოშობისათვის საჭიროა გამლიზიანებლის ზემოქმედება სმენის ორგანოზე გარკვეული ხანგრძლივობით. ბგერითი გალიზიანების აღკვეთასთან ერთად შეგრძნება მაშინვე არ აღიკვეცება. ფერებისა და ტონების ამ კუთხით შედარება აჩვენებს რაოდენობრივ განსხვავებას; გამლიზიანებელთან მიმართებაში ტონები უფრო სწრაფად ჩნდებიან და ისპობიან, ვიდრე ფერები. ამ ფაქტთანაა დაკავშირებული შერევის ფენომენი, რასაც მეტი გასაქანი აქვს ფერთა შეგრძნების სფეროში სმენასთან შედარებით.

თუკი თვალის ბადურის ერთსა და იმავე ადგილზე ეცემა ორი სხვადასხვა სიხშირის ელექტრომაგნიტური ტალღა, რომლებიც ცალ-ცალკე იწვევენ ლურჯისა და ყვითელი ფერის შეგრძნებას, ერთდროულად თვალის ბადურაზე მათი ზემოქმედების დროს განიცდება ერთი რუხი ფერი. იგივე რუხი ფერის გამოწვევა-განცდა შეიძლება იმ შემთხვევაშიდაც, როდესაც თვალის ბადურის ერთი ადგილი ღიზიანდება მწვანე და წითელი რომელობის ფერების გამომწვევი ელექტრომაგნიტური ტალღებით. დასახელებულ შემთხვევებში ფერების შერევის კომპონენტები განსხვავებულია, მაგრამ მათ მიერ გამოწვეული ფერები რომელობის მიხედვით ერთნაირია (რუხი ფერი). შეგრძნების ორგანოს — თვალს არ შეუძლია გაარჩიოს შერევის გზით მიღებულ შედეგში (რუხ ფერში) შემადგენელი კომპონენტები. თვალისათვის ყოველი რომელობის ფერი წარმოადგენს მარტივ ფერს. მეორეს მხრივ, თუკი თვალის ბადურაზე ერთმანეთის გვერდით ეცემა სხვადასხვა სიხშირის ელექტრომაგნიტური ტალღები, მაშინ ჩვენ ვხედავთ შესატყვის ორ ფერს, მოთავსებულს სივრცის განსხვავებულ ადგილებზე. ეს ფერები არაუბოძენ ერთმანეთის გვერდით და არ იძლევიან არავითარი ახა-

ლი დამატებითი ფერთი რომელობის განცდას. აქ აღარაა ფერთი შერევა.

განსხვავებულ ვითარებასთან გვაქვს საქმე სმენის მოძალობის სფეროში. თუკი ერთდროულად ჟღერს გარკვეული სიხშირის მქონე ორი ბგერა, მაშინ ჩვენს ცნობიერებაში აღმოცენდება არა ერთმანეთისაგან სიმალლით განსხვავებული ორი ბგერის შეგრძნება (რომელთაგან თითოეული შეესატყვისებოდა სხვადასხვა სიხშირის ტალდას), არამედ ერთი შეგრძნება ბგერისა, რომელიც რომელობითაც განსხვავებულია თითოეული ბგერის შეგრძნებისაგან; მაგრამ მთავარი ისაა, რომ შერწყმის გზით მიღებული ბგერა არაა მარტივი. გარკვეულ პირობებში სმენას შეუძლია (საპირისპიროდ თვალისა) გამოჰყოს მოსმენილ ბგერაში მისი გენეტური კომპონენტები.

ზემოთ აღინიშნა, რომ ტონის ტემბრის წარმოქმნაში გარკვეულწილად მონაწილეობს ძირითად ტონთან ნაწილობრივი ანუ პარციალური ტონების შეერთება. ტონის ტემბრი ერთგვარ მთლიან წარმოადგენს, რომელშიაც შემადგენელი ნაწილები ერთმანეთში გათქვეფილნი არიან, თავის ინდივიდუალურ სახეს ვეღარ გვიჩვენებენ. ის, რაც ობიექტურად მაინც აკორდად უნდა ჩათვლილიყო, ჩვეულებრივ, ყურს ესმის ერთ ტონად; ესმის ისეთ ტონად, რომელიც მხოლოდ ტემბრით (ბგერის იერით) განსხვავდება სხვა ანალოგიური ტონებისაგან. სმენის სფეროსათვის დამახასიათებელი ეს ფენომენი შერწყმის მოვლენითაა განპირობებული.

ორი განსხვავებული მუსიკალური ტონის ერთად აჟღერების დროს, როდესაც ამ ტონების გამომწვევ რხევათა რიცხვებს შორის განსაზღვრული მიმართებაა, ვლბულობით ინტერვალის განცდას. ოქტავის ინტერვალუბია: პრიმა, სეკუნდა, ტერცია, კვარტა, კვინტა, სექსტა, სეპტიმა, ოქტავა. ინტერვალის სიდიდე ორგვარია — რაოდენობითი და თვისებითი. ინტერვალის თვისებით მხარეს აღნიშნავს დამატებითი სახელები: პატარა, დიდი, შემცირებული, გადიდებული. მაშასადამე, ოქტავა მოიცავს: წმინდა პრიმას, პატარა სეკუნდას ($1/2$ ტონი), დიდ სეკუნდას (1 ტონი), პატარა ტერციას ($1,1/2$ ტონი), დიდ ტერციას (2 ტონი), წმინდა კვარტას ($2,1/2$ ტონი), წმინდა კვინტას ($3,1/2$ ტონი), პატარა სექსტას (4 ტონი), დიდ სექსტას ($4,1/2$ ტონი), პატარა სეპტიმას (5 ტონი), დიდ სეპტიმას ($5,1/2$ ტონი), წმინდა ოქტავას (6 ტონი). ოქტავის წმინდა ინტერ-

ვალეზია: პრიმა, კვარტა, კვინტა, ოქტავა, ხოლო პატარა და დიდი ინტერვალეზია: სეკუნდა, ტერცია, სექსტა, სეპტიმა. გარდა აღნიშნულისა არის გაღებულ და შემცირებული ინტერვალეზი (იგივე, 'შეცვლილი ინტერვალეზი'); ნახევარი ტონით დადებულ პატარა ან წმინდა ინტერვალეზი გვამღვსს შემცირებულ ინტერვალეს; ნახევარი ტონით ამღებულ დიდი ან წმინდა ინტერვალეზი არის გაღებულ ინტერვალეზი.

ფსიქოლოგიურად საინტერესოა ის ვითარება, რომ ზოგი ინტერვალეზი ისეთი ბუნებისაა, აუღერებების დროს მისი შემადგენელი ტონების მაგივრად თავისებური მესამე ტონი გვემისს, რომელშიც შემადგენელი ნაწილებისა არაფერი განიცდება. აქ შერწყმის ფენომენი ბატონობს. ყველაზე უფრო მკვეთრად შერწყმის ფენომენი ოქტავაში იჩენს თავს, მეორე ადგილი შერწყმის სისრულის მხრივ უკავია დუოდეციმასა და კვინტას, მესამე—კვარტას, შემდეგი—სექსტასა და ტერციას. ყველაზე ნაკლებ ემორჩილება შერწყმის ტენდენციას: სეპტიმა, სეკუნდა და ნონა.

შერწყმა, ჩვეულებრივ, იმ ტონებში ხდება, რომელთა შესატყვისი რჩევათა რაოდენობრივი ურთიერთმომართება პატარა მთელი რიცხვებით გამოიხატება. თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ ამ შემთხვევებში ისეთ მტკიცე შერწყმასთან არ გვაქვს საქმე, როგორსაც ტემბრი წარმოადგენს, განვითარებული სმენის მქონე ინდივიდები ზოგჯერ ადვილად არჩევენ ინტერვალის შემადგენელ ნაწილებს მაშინ, როდესაც ტემბრის შესახებ ამის თქმა არ შეუძლიათ. ტემბრი არ ექვემდებარება ანალიზს, განცდაში ვერ ვადასტურებთ იმ ტონებს, რომლებიც მონაწილეობენ ტემბრის შექმნაში.

კიდევ უფრო სუსტადაა წარმოდგენილი შერწყმის ფენომენი აკორდის შემთხვევაში. აქ შერწყმა იმდენად სუსტადაა გამოხატული, რომ მის შესახებ არც ლაპარაკობენ. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ აკორდში არ გვაქვს მხოლოდ ტონების უბრალო ღრობითი კავშირი. ჩვენი სმენის თავისებურება იმაშიც ვლინდება, რომ ტონების სიმრავლე ერთ მთლიან ფორმად, გეშტალტად ერთდება, აკორდის განცდისათვის დამახასიათებელი ისაა, რომ მთლიანად ერთგვარად ტონების მრავლიანობაც ისმის.

აკორდის განცდისას ცნობიერებაში ორი რამ დასტურდება. მ რ ა ვ ლ ი ა ხ ო ბ ა და მ თ ლ ი ა ნ ო ბ ა (ე. კურტი). მრავლიანობის განცდისათვის აუცილებელია, რომ შემადგენელი ტონების შერ-

სატყვისი რხევათა რიცხვების ურთიერთმიმართება არ იყოს ძაოზე მარტივი, წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი ურთიერთს შეერწყმიან. ამასთან არც ტონების შედარებითი სიძლიერე უნდა იყოს მაინცა და მაინც დიდად განსხვავებული, ვინაიდან ძლიერი ტონი ადვილად დაჩრდილავს (დაფარავს) სუსტებს და შედეგად ერთი ტონის შთაბეჭდილებას მივიღებთ. სიმაღლის მხრივაც ტონებს შორის საკმაო განსხვავება უნდა არსებობდეს, რათა თითოეული მათგანის გარჩევა იყოს შესაძლებელი. მთლიანობის განცდისათვის კი ორი პირობაა აუცილებელი: ჯერ ერთი, აკორდის ტონების მთელ მრავლიანობას ერთგვარი მთლიანი სიმაღლე უნდა ჰქონდეს; ასეთ მთლიანობას სიმაღლის მხრივ აკორდის უმდაბლესი ტონი ქმნის. მეორეს მხრივ, აკორდისათვის მთლიანი სიმძლავრეცაა საჭირო. ამ ხმა-მადლობას ქმნის აკორდის უმძლავრესი ტონი.

იქ, სადაც ეს პირობები დაცულია, საქმე გვაქვს აკორდში ტონთა მთლიანობის ელერასთან — ტონების შეთანხმებულ ელერასთან, კონსონანსთან, საპირისპირო შემთხვევაში კი — ტონთა შეუთანხმებელ ელერასთან, დისონანსთან. კ. შტუმფმა პირველმა მიაქცია ყურადღება იმას, რომ შერწყმის ხარისხი დამოკიდებულია ბგერათა რხევის სიხშირის მიმართებაზე. კონსონანსური ინტერვალები მაღალი ხარისხის შერწყმის ბგერებისა, ვიდრე დისონანსები. რაც უფრო სრულყოფილია კონსონანსი, მით შერწყმის ხარისხი მეტია. ხაზს უსვამენ იმასაც, რომ ტემბრული აღქმის გადასვლა ჰარმონიულ აღქმაზე არაა უბრალო შეცვლა „ერთი შეგრძნებისა რამდენიმეთი“, ისაა გადასვლა ერთიანობის აღქმიდან ერთდროულად ერთიანობისა და სიმრავლის აღქმაზე (ბ. ტეპლოვი).

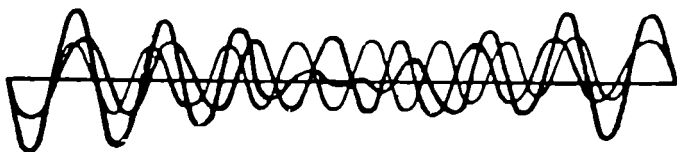
თვლიან, რომ ჰარმონიულად აღქმულ თანაჟღერას აქვს რამდენიმე მოსმენადი სიმაღლე. ესაა ერთ ტემბრში რამდენიმე სიმაღლის აღქმა, ერთდროულად ტემბრული ერთიანობისა და სიმაღლითი სიმრავლის აღქმა. ყოველ ჰარმონიულ აღქმაში თანაჟღერას აქვს სიმაღლითი მომენტი — სიმრავლის მომენტი და ტემბრული მომენტი — ერთიანობის მომენტი, წინ წამოიწევს რა ერთი ან მეორე. მაგრამ მაშინაც კი, როდესაც წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება სიმაღლის მომენტს, არ ქრება ტემბრული მომენტი. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ თანაჟღერადობის გადასვლა ჰარმონიულ აღქმაზე არის არა გაუქმება ტემბრული აღქმისა, არამედ მხოლოდ გადალახვა მისი „შეზღუდულობისა“ (ბ. ტეპლოვი).

ძვერის ფენომენი. როცა ერთდროულად აღვიქვამთ ორი კამერტონის ჟღერას, რომელთა რხევათა რიცხვებს შორის განსხვავება დიდი არაა, მაგ., 10 ჰერცს არ აღემატება (რხევათა საშუალო რეგისტრში), მაშინ ეს ბგერები ცალ-ცალკე აღარ განიცდება, სამაგიეროდ გვეძლევა მესამე ტონის აღქმა, რომელიც სიმადლის მხრივ მათ შორის მდებარეობს. ამ ტონს კ. შტუფმა უწოდა შუატონი. ეს შუატონი თანაბარი ხმამაღლობით (სიძლიერით) როდი ისმის, არამედ მისი ხმამაღლობა პერიოდულად ცვალებადია, იგი მძგერად განიცდება და ამ მოვლენასაც ძვერა ეწოდება. მაშ, ბგერის ძვერა ბგერის ხმამაღლობის დროში პერიოდული მონაცვლეობაა, პულსაციაა.

თუკი ორი ისეთი ტონი ჟღერს, რომლების რხევათა რიცხვებს შორის განსხვავება საშუალოა, მაშინ ახალ ტონთან ერთად საწყისი ძირითადი ტონებიც ისმის: შუა ტონი ძვერს, ხოლო ორი საწყისი ტონი თავიანთი რომელობებით სუსტად განიცდება. იმ შემთხვევაში კი, როცა განსხვავება ბგერათა რხევებს შორის კიდევ უფრო დიდია (იგი დაახლოებით ნახევარი ტონის ტოლია პირველ ოქტავაში), შუატონი აღარ ისმის; სამაგიეროდ ორივე საწყისი ტონი ხმამაღლობის მხრივ პერიოდულად ასუსტებს და აძლიერებს ერთმანეთს. ძვერის მატარებელია ორივე საწყისი ტონი.

გარკვეულია ძვერის ფენომენის ფიზიკური პირობები. თუ ჰაერში ორი რხევითი მოძრაობაა, რომელთაგანაც ერთი 4-ჯერ ირხევა იმ დროში, რომელშიც მეორე 5 რხევას ასწრებს, მაშინ მათი ერთდროული რხევის შემთხვევაში ტალღები გარკვეულ მომენტში — უბრალოდ შეხვდებიან, ე. ი. მოხდება მათი ინტერფერენცია. ეს შეხვედრა ორგვარიან: ხან ამ ტალღების ამპლიტუდების უმაღლესი გადახრები შეხვდებიან ერთმანეთს ერთი მიმართულებით, ხან კი — საპირისპირო მიმართულებით. პირველ შემთხვევაში ტონეში ერთმანეთს გააძლიერებენ, მეორეში — ერთმანეთს დაასუსტებენ. ასეთ პირობებში ტონი პერიოდულად ცვალებადი ხმამაღლობით ისმის. მაშასადამე, ძვერა ტალღების ასიმეტრიულ შეხვედრაზე უოფილა დამოკიდებული. რაც ხშირია ასიმეტრიულ შეხვედრათა რიცხვი, მით ხშირია ძვერათა რიცხვიც. მაშასადამე, ტონის ხმამაღლობის ძვერათა რიცხვი ერთ წამში უდრის მოცემული ტონების რხევათა რიცხვებს შორის სხვაობას. თუ ერთი ტონის რხევათა რიცხვი არის 73 (D), მეორესი — 78-(Es) ჰერცი, მაშინ მათი ერთ-

დროული ჟღერა წამში მოგვცემს 5 ძგერას. ამ მოვლენას თვალსა-
ჩინოდ გადმოსცემს ქვემოთ მოტანილი ნახაზი (№ 3).



ნახ. 3. ძგერის ფენომენის გრაფიკული გამოხატულება.

წვრილი ხაზებით აღნიშნულია საწყისი ტონები, რომელთაგან ერ-
თი უფრო სწრაფად ირხევა. მსხვილი ხაზით აღნიშნულია რხევა:
რომელიც მიიღება ორი საწყისი რხევის შედეგად. საწყისი ტონების
ამპლიტუდების მაქსიმალური წერტილების დამთხვევა იძლევა
ახალ მეტამე ტონს თავისი ხმამაღლობის პულსაციით

აღმოჩენილია ძგერათა სხვა შემთხვევებიც. ძგერის ფენომენი
მაშინაც ჩნდება, როდესაც ერთდროულად ჟღერს ორი ისეთი ტო-
ნი, რომელთაგან ერთი მეორის ობერტონია, ე. ი. ძგერა წარმოიშო-
ბა ძირითად ტონსა და ობერტონს შორის, ასევე ძირითადი ტონების
ობერტონებს შორის (რ. კენიგი).

ძგერის ფენომენის ახსნა ნაცადია ფიზიოლოგიური თეორიითაც.
ამ თეორიის მიხედვით, საქმის ვითარება შემდეგნაირად უნდა წარ-
მოვიდგინოთ: როდესაც ყურზე ზემოქმედებს რხევითი მოძრაობა,
იგი მემბრანის ერთი ნერვიული ბოჭკოს აგზნებას როდი იწვევს,
არამედ, აგრეთვე, ყველა იმ ახლომდებარე ნერვიული ბოჭკოს აგ-
ზნებასაც, რომელთა რხევები შედარებით ახლო დგანან მასთან.
ამგვარად, ყოველი ნერვიული ბოჭკოს რხევასთან ერთად ირხევა
მის მეზობლად მდებარე ბოჭკოების მეტი თუ ნაკლები რიცხვი.
ორი ტონის თანაჟღერის შემთხვევაში, როცა მათი შესატყვისი რი-
ცხეები რაოდენობრივად ახლო დგანან ერთმანეთთან, მემბრანის
არა მარტო შესაფერისი ბოჭკო აღიგზნება, არამედ მათ ახლო მდებ-
არე ბოჭკოებიც. ორ მთავარ ბოჭკოს შორის მდებარე ბოჭკო ორი
მხრიდან იღებს აგზნებას და ორივე მოძრაობა აქ, ამ ბოჭკოს მოძ-
რაობაში შეერთდება, ამგვარად, მათი ინტერფერენცია და რხევის
სიძლიერის პერიოდული ცვლაც მოხდება, რაც ფსიქოლოგიურად
მათი შესატყვისი ტონის ძგერად გვეჩვენება.

ვინაიდან ძგერის რიცხვი დამოკიდებულია ერთდროულად ელერადი ტონების რხევათა რიცხვების აბსოლუტურ სხვაობაზე, ამდენად ძგერის რაოდენობა იზრდება ინტერვალის სიდიდესთან ერთად. ძგერის რაოდენობრივი მატება მაშინაცაა, როდესაც ერთი და იგივე ინტერვალის გადაიტანება უფრო მაღალ რეგისტრში. მაგალითად, ტონები C (64,6) და Cis (68,5) იძლევიან წამში 4 ძგერას, ხოლო c (129,3) და cis (137)—8-ს, ასევე c¹ (258,7) და cis¹ (274)—15 ძგერას. აღნიშნულის საპირისპიროდ ტონთა წყვილები: h¹-c² (პატარა სეკუნდა), c¹-d¹ (დიდი სეკუნდა), e-g (პატარა ტერცია), c-e (დიდი ტერცია), g-c (კვარტა) და c-g (კვინტა) თუმცა პატარა სეკუნდიდან ვრცელდებიან კვინტამდე, გვაძლევენ ერთნაირ დადებით რიცხვს ძგერისას 1 წამში, სახელდობრ—33-ს. აქედან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ: ორ დაბალ ტონში საჭიროა უფრო დიდი ინტერვალის, ვიდრე ორ მაღალ ტონში, რათა გამოწვეულ იქნეს 1 წამში ძგერათა ერთი და იგივე რიცხვი.

ჩვენ მიერ ძგერის შთაბეჭდილების განცდა დამოკიდებულია მთლიანად 1 წამში ძგერის სისწრაფეზე. მაგ., აღწერენ, რომ იშვიათი ძგერა უსიამოვნოა; შედარებით უფრო აჩქარებული, მალე ხდება მომაბეზრებელი, გამაღიზიანებელი; კიდევ უფრო გახშირებული ძგერა, მართალია, აღარ შეიძინევა, მაგრამ ტონი განიცდება უხეშად, მკისედ, ჩახლეჩილად.

ზემოაღწერილი ვითარება დამოკიდებულია არა მარტო თვითონ ძგერათა რიცხვზე ერთ წამში, არამედ აგრეთვე მძგერი ტონის სიმაღლეზე. 100 რხევის სიხშირის ტონთან მეტად უსიამოვნო შთაბეჭდილება ჩნდება 1 წამში 16 ძგერის დროს, ხოლო 2.800 რხევის ტონთან — 1 წამში 106 ძგერის დროს.

ძგერის ფენომენის თავისებურებაზე მიუთითებენ იმის მიხედვითაც, იგი მონოაურალურად (ერთ ყურში) თუ ბინაურალურად (ორივე ყურში) არის მიღებული. მაშინ, როდესაც მონოაურალური ძგერა შეიძლება მოსმენილი იქნეს ტონების ურთიერთობის დროს სიხშირეთა მთელი აღქმადი დიაპაზონის მანძილზე, ბინაურალური ძგერა უკავშირდება დაბალი სიხშირის ტონებს (1500 ჰერცი და ქვემოთ) და განსაკუთრებით ისმის 300-დან 600-მდე ჰერცის ფარგლებში. ბინაურალური ძგერა მაშინაც განიცდება, როდესაც ტონებს შორის რხევათა განსხვავება დიდია, და მაშინაც, როდესაც ორი ბგერის ინტენსივობათა შორის მნიშვნელოვანი განსვლაა. უფ-

რო მეტიც, — როდესაც ერთი ბგერის ინტენსივობა შეგრძნების ზღურბლს ვერც კი აღწევს.

დადგენილია, რომ ორ ყურში ერთდროულად მიწოდებულ ბგერებს შორის რხევათა რიცხვის განსხვავების მატება განიცდება თავისებურად. იდენტური სიხშირის ტონები აღიქმებიან შერწყმულად, როგორც ერთი ტონი. თუ განსხვავება უდრის 2-10 ჰერცს, აღიქმება ტონის ხმამაღლობის რხევა (ძგერა). განსხვავება თუკი აღწევს 20 ჰერცს, ბგერა განიცდება „ხორკლიანად“ (шаркающая). განსხვავება თუ კიდევ უფრო დიდია, მაშინ დასაწყისში ისმის ორი ერთნაირი ტონი, შემდეგ კი, ცალკეულ ყურში — განსხვავებული ტონი.

გასათვალისწინებელია ის ვითარებაც, რომ ძგერის მოვლენის მიმდინარეობაში მნიშვნელობა აქვს ბგერათა ინტენსივობას. თუ ორი ტონი ინტენსივობის მიხედვით ერთნაირია, ე. ი. რხევებს აქვთ ერთნაირი ამპლიტუდა, მაშინ მივიღებთ ძგერის მაქსიმალურ ეფექტს, რომლის ინტენსივობის მაქსიმუმი უდრის საწყისი ტონების ორმაგ ინტენსივობას. ხოლო თუ საწყისი ბგერები განსხვავებული ინტენსივობისაა, მაშინ ძგერის ინტენსივობაც შესუსტებულია. ასე რომ, ორი ბგერის ინტენსივობათა დონეების მიახლოების კვალობაზე, ძგერა უფრო ხმამაღალია.

ჰომაინასიური ტონები. ძგერის ფენომენის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ტონის მხოლოდ ხმამაღლობის დროში პერიოდულ რხევასთან. ორი სხვადასხვა სიმაღლის ტონის ერთდროულად აღქმის შემთხვევაში ამ ძირითადი საწყისი ტონების გარდა გვესმის კიდევ სხვა ტონებიც, ე. წ. დიფერენციალური და სუმაციური ტონები, რომლებსაც აღნიშნავენ კ ო მ ბ ი ნ ა ც ი უ რ ი ტ ო ნ ი ს საერთო ტერმინით.

აღქმული ერთი ტონის რხევათა რიცხვი ერთ წამში თუ 200-ია, ხოლო მეორესი — 300, მაშინ დიფერენციალური ტონი 100 რხევისა იქნება, რაც დაბალი ტონის ოქტავაა, ხოლო სუმაციური ტონი — 500 რხევისა, რაც მაღალი ტონის დიდი სექსტაა.

ბგერის ქღერა უფრო რთული ბუნების ხდება, როცა კომბინაციური ტონები კვლავ აღძრავენ შემდგომ დიფერენციალურსა და სუმაციურ ტონებს, რომელთაც უწოდებენ მეორე რიგის კ ო მ ბ ი ნ ა ც ი უ რ ტ ო ნ ე ბ ს. 100 და 500 რხევების შემთხვე-

ინტერვალები
დიფერენციალური
ტონები



ნახ. 4. ზოგიერთი ინტერვალის დიფერენციალური ტონები

ვაში მიიღება პირველი რიგის კომბინაციური ტონები: სხვაობისა (დიფერენციალური) 400 და ჯამის (სუმაციური) 600 და შემდგომ სხვაობისა 200 და ჯამის 1000, რაც არიან მე ს ა მ ე რ ი გ ის კ ო მ ბ ი ნ ა ც ი უ რ ი ტ ო ნ ე ბ ი.

მეორე და უფრო მაღალი რიგის კომბინაციური ტონები განიცდებიან მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში, მაგრამ ისინი მოქმედებენ მაინც რამდენადმე ხელისშემშლელად, ვინაიდან საწყის ტონსა და მასთან ახლო მდებარე მაღალი რიგის კომბინაციურ ტონებს შორის წარმოიშობა ძვრის ფენომენი. დიფერენციალური ტონების არსებობა დაადსტურეს ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნეში (ზორგე და ტარტინი), ხოლო სუმაციურ ტონებზე პირველად მიუთითა ჰელმჰოლცმა.

პრაქტიკული გამოყენება დიფერენციალური ტონებისა მასშია, რომ ისინი სიმებიანი საკრავების კონტროლის შესაძლებლობას ქმნიან, თუ რამდენადაა სწორად აწყობილი ინტერვალი. საკმარისია მცირე განსვლა ინტერვალიდან, რომ გაჩნდნენ შესამჩნევი კომბინაციური ტონები.

სუმაციური ტონები ძალზე სუსტია და ყოველთვის არ მოისმის. დიფერენციალური (განსხვავების) ტონები ყველაზე უკეთ მისმის, როდესაც ტონების რხევათა რიცხვი თავსდება 500-დან 2.000-მდე ფარგლებში, როცა პირველადი ტონები ძლიერი და თანაბარი ხმამაღლობისაა, მნიშვნელოვნად აღემატება მათი აღქმის ზღურბლის დონეს (უდრის 50 დეციბ.).

მიმსაზრვავი ფანოზენი. კ. შტუმფმა შეამჩნია, რომ ორი ერთდროულად მჟღერი ტონი გავლენას ახდენს ერთმანეთზე იმ მხრივაც, რომ, მაგალითად, როდესაც ჟღერს mi^2 და მას შემდეგ la^1 აღიქმება, პირველი მეორეს გავლენით უფრო დაბალ ხმად მოისმის,

ხოლო, როდესაც, პირიქით $1a^1$ -ს დაერთვის შემდეგ m^2 -ს აღქმა, მაშინ $1a^1$ -ს განცდა იცვლება, იგი უფრო მაღალ ტონად განიცდება. იგივე ითქმის $1a^1$ -ის და sol^2 -ის შესახებაც. მაშასადამე, უნდა ვილაპარაკოთ თანამეღერი ტონის ურთიერთგავლენის შესახებ: მაღალი ტონი მიიშვავსებს თანამეღერ ტონს. ამ გავლენას უფრო ემორჩილება მაღალი ტონები, ვიდრე დაბალი.

მიმსგავსების ფენომენით ხსნიან ბევრ მოვლენას. მაგ., რამდენიმე ტონის მთლიანობა თანამეღერი პირველადი ტონის სიმაღლეს რომ ატარებს, ფ. კრიუგერის გამოკვლევათა მიხედვით, მიმსგავსების ფენომენით ხდება გასაგები: პირველადი ტონი მიმსგავსების გავლენას ახდენს სხვებზე და ამიტომ ხდება, რომ ეს უკანასკნელი თავიანთ სპეციფიკურ სიმაღლეს ჰკარგავენ. შემჩნეულია ისიც, რა ძლიერ მაღალი (g^4 -დან g^5 -მდე) და ძლიერ დაბალი (100 ჰერცზე ნაკლები) ტონები ემორჩილებიან საშუალო სიმაღლის მიმსგავსების გავლენას.

მონათესავე ვითარებასთან გვაქვს საქმე ე. წ. ტონთა სიმაღლის სიახლოვის ფენომენის შემთხვევაში. არის ტენდენცია, რომ სიმაღლის მიხედვით ახლო მდგომი ტონები ერთმანეთთან დაკავშირდეს, ხოლო ცალკევდებიან ის ტონები, რომლებიც ერთმანეთისაგან სიმაღლის მიხედვით დაშორებით იმყოფებიან. ეს პრინციპი საფუძველია იმ ილუზიისა, რომელიც შემდეგში მდგომარეობს: თუკი ინდივიდს რადიოყურსაცვამით მიეწოდება ერთდროულად ტონების ორი რიგი სიმაღლეების მონაცვლეობით ცალცალკე მარჯვენა და მარცხენა ყურში, მაშინ ტონები ისე მოისმინებიან, რომ ყველა მაღალი ტონი მარჯვენა ყურით აღიქმება, ხოლო ყველა დაბალი ტონი — მარცხენა ყურით (დ. დოიჩი).

ბონაპის ურთიერთდაჩაღივება (დაფარვა). ყველა ასეთის ცნობილია, რომ ძნელია თავისუფლად მოისმინო ერთი რომელიმე ტონი მეორე ტონის ჟღერის დროს და საკითხიც იმას ეხება, ერთი ბგერა როგორ ზემოქმედებს მეორე ბგერის მგრძნობელობაზე. ერთი ბგერისადმი მგრძნობელობის ზღუდრის ამაღლებას რომელიმე მეორე ბგერის თანაარსებობის დროს ეწოდება დაჩაღივება (დაფარვა). ამავე დროს ლაპარაკობენ ნაწილობრივ დაფარვაზეც მაშინ, როდესაც საქმე ეხება „ხმამაღლობის დაქვეითებას“ მეორე ბგერის მიწოდების შემთხვევაში.

ბგერისადმი მგრძნობელობის ზღურბლის ამალღების სიდიდის ან დეციბელთა რიცხვის გამოსახატავად გამოყენებულია „დაჩრდილვის (დაფარვის) ხარისხის“ ტერმინი. მაგ., თუ 40 დეციბელი არის ბგერის არადაჩრდილული ზღურბლის სიდიდე, ხოლო 52 დეციბელი — მისი დაჩრდილული ზღურბლისა სხვა ბგერის თანაარსებობის დროს, მაშინ ამ რიცხვთა სხვაობა — 12 დეციბელი იქნება დაჩრდილვის ხარისხი.

ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის ბოლოს ა. მეიერმა აჩვენა, რომ დაბალი სიხშირის ტონები ეფექტურად ჩრდილავენ (ფარავენ) მაღალი სიხშირის ბგერებს, ხოლო მაღალი სიხშირის ბგერებს არ გააჩნიათ ასეთი თვისება დაბალი ტონების მიმართ. ბოლო დროის გამოკვლევებმა აჩვენეს, რომ დაჩრდილვა განსაკუთრებით მაშინ შეიმჩნევა, როცა ბგერათა სიხშირეები ახლო დგანან ერთმანეთთან: დაჩრდილვის ხარისხი მით მცირდება, რაც უფრო იზრდება სხვაობა ბგერათა სიხშირეებს შორის. ასევე, დაჩრდილვის ხარისხი იზრდება დამჩრდილავი ბგერის ინტენსივობის მატების კვალობაზე. გარკვეულია, რომ დაჩრდილვის ხარისხი განსაკუთრებით ვლინდება მაშინ, როდესაც დამჩრდილავი ბგერის ხანგრძლივობა დაახლოებით 200 მილისეკუნდია.

ე. წ. დროითი დაჩრდილვის შესახებ მაშინ ლაპარაკობენ, როდესაც დამჩრდილავი და დაჩრდილული ბგერები დროში ერთმანეთს არ ემთხვევა. დამჩრდილავი ბგერა ან წინმსწრებია, ან მომდევნო მეორე ბგერაა. (პირველს უწოდებენ წინმსწრებაჩრდილვას, მეორეს — უკუდაჩრდილვას). დაფარვის დონე დამოკიდებულია დროით ინტერვალზე დამფარავსა და საკვლევ სიგნალს შორის, აგრეთვე დამფარავის (მასკერის) ინტენსივობასა და ზემოქმედების ხანგრძლივობაზე. გაირკვა, რომ წინმსწრებ დაჩრდილვაზე უფრო ეფექტურია უკუდაჩრდილვა. ამასთან დაფარვა უფრო გამოკვეთილია ერთ ყურში (მონოაურალურად) ბგერების მიწოდებისას, ვიდრე ბინაურალურად; ბგერების მიწოდების დროში დაახლოება აძლიერებს დაფარვის ეფექტს.

არც თუ იშვიათად, დიდი ინტენსივობის ბგერის ყურზე ზემოქმედების შედეგად გარკვეული დროის გახმალოებაში ქვეითდება სმენითი შეგრძნება. დროებითი გადაწევა მგრძნობელობის ზღურბ-

ლისა შეიძლება გაგრძელდეს 16 საათამდე, რის შემდეგ მგრძნობელობა თანდათანობით აღდგება. ამ მოვლენას უწოდებენ „პოსტტიმელაციურ დაღლას“ ანუ „ზღურბლის დროებით გადაწევას“. აღნიშნული ფენომენი განსხვავდება ერთდროული დაჩრდილვისას სმენითი მგრძნობელობის ზღურბლის გადაწევისაგან. მიუთითებენ, რომ პოსტტიმულაციური დაღლა უკავშირდება ყურის თმისებრივი უჯრედების დროებით ცვლილებას, ამ უჯრედებისა და მასთან დაკავშირებული სტრუქტურების დესტრუქციას, რაც გამოწვეულია დამღლელი ბგერითი სივნალის ზემოქმედების შედეგად. შემჩნეულია, რომ 70—75 დეციბელამდე ბგერა არ იწვევს პოსტტიმულაციურ დაღლას, ხოლო შემდეგი მატება ბგერის ინტენსივობისა ამ დაღლას აღიძვრს. მაღალი სიხშირის ბგერები მეტ დაღლას იწვევენ, ვიდრე მცირე სიხშირისა. ბგერის ზემოქმედების ხანგრძლივობის ზრდაც აღიძვრს პოსტტიმულაციური დაღლის ეფექტს; წყვეტილი ბგერის ზემოქმედებას თან სდევს ნაკლები დაღლა, ვიდრე მუდმივი ბგერის ზემოქმედებას.

აღდგენა მგრძნობელობის ზღურბლისა პირველი ორი წუთის განმავლობაში ხდება ნახტომისებურად, რის შედეგად იგი სწორხაზობრივად მცირდება და უდრის ბგერის ზემოქმედების შეწყვეტიდან განვლილი დროის ლოგარითმს.

სმენის მოდალობაში არ დასტურდება ადაპტაციის მოვლენა. ხმაური არ ქრება, თუმცა მას შეიძლება შევეჩვიოთ. ისიც აღსანიშნავია, რომ ძლიერ მაღალი და ხანგრძლივი ტონების მოსმენა ყურს არ შეუძლია, ვინაიდან ისინი მალე ისპობიან, აღარ განიცდიებიან, მაგრამ ამ ფაქტს არავენ არ თვლის სმენის ადაპტაციად, ვინაიდან მაღალი და ხანგრძლივი ტონების განცდის აღკვეთის შემთხვევაში, ყური იმყოფება ბგერის წყაროს მიმართ ერთ უცვლელ მდგომარეობაში: მდგომარეობის შეცვლა კი (თავის მიბრუნება სხვა მიმართულებით) იწვევს მაღალი სიხშირის ბგერის კვლავ შემჩნევას. თუკი დავუშვებთ ადაპტაციის არსებობის შესაძლებლობას, მაშინ ყურის მდგომარეობას ბგერის წყაროს მიმართ აჩავითარი მნიშვნელობა არ უნდა გააჩნდეს. მთავარია, რომ ბგერა ასეთ შემთხვევაშიაც ვერ უნდა აღიქმებოდეს, მაგრამ რადგანაც ეს ასე არაა, არც ადაპტაციის ფაქტი გვაქვს სმენის სფეროში.

კონტრასტის ფენომენი. ვარაუდობენ, რომ სმენის სფეროში უნდა მოქმედებდეს კონტრასტის მოვლენაც. თუმცა არა ისე გამოკვე-

თილად, როგორც ესაა ფერისა და შეგრძნების სხვა მოდალობებში, როდესაც ორი ტონის ინტერვალი ოქტავაზე ნაკლებია, მაშინ ეს ტონები ურთიერთზე კონტრასტულ გავლენას ახდენენ, ხოლო როდესაც ინტერვალი ოქტავაზე დიდია, მაშინ საქმე გვაქვს მიმსგავსების ფენომენთან. ამ საერთო წესიდან გამონაკლისს ე. წ. წმინდა ინტერვალები შეადგენენ და ისიც მხოლოდ მუსიკალური პირებისათვის; აქ კონტრასტი, ჩვეულებრივ, კვლავ მიმსგავსების ფენომენს უთმობს ადგილს.

თანმიმდევარი აჟალი. ყურში ხანგრძლივი ბგერის შეგრძნება, რაც გამოწვეული არაა გამღიზიანებლით, პათოლოგიური მოვლენაა და ის არ უკავშირდება კვალის მოვლენას. კვალის მოვლენად არ ითვლება არც ის შემთხვევა, როდესაც გამაყრუებელი ხმაურის აღქმას გამღიზიანებლის აღკვეთის შემდეგ თან ახლავს ხმაური ყურში.

რამდენიმე სეკუნდის განმავლობაში სმენით ხანმოკლე იმპულსების რიგის აღქმის შემდეგ ამჩნევენ, რომ ნაცნობი აკუსტიკური სიგნალი სხვანაირი ხდება. ის ჟღერს შერწყმულად ან ყრულ. ეს მოვლენა შეიმჩნევა იმპულსის ზემოქმედების შეწყვეტის შემდეგ და გრძელდება რამდენიმე სეკუნდის განმავლობაში აკუსტიკური იმპულსის ინტენსივობისა და ხანგრძლივობის ბუნების მიხედვით (როზენბლიტი). სმენის მოდალობაში თანმიმდევარი კვალის ბუნების შესახებ ჭერჯერობით ბევრი არაფერია გარკვეული, მაგრამ ეფექტის მისაღებად სათანადო პირობების დაცვაა საჭირო, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ბგერის ზემოქმედება ყურზე უნდა განიცდიდეს სწრაფ ცვლილებას, დაახლოებით 100-ჯერ ერთ სეკუნდში.

სმენის შეგრძნების მიმართება შეგრძნებათა სხვა მოდალობებთან

შეგრძნებათა ურთიერთობის პრობლემა საერთოდ რამდენიმე ასპექტს მოიცავს, მათ შორისაა შეგრძნებათა შეკავშირება დროსა და სივრცეში, ურთიერთობა შინაარსეული კუთხით, შეგრძნებათა ურთიერთშემოქმედება და სხვ. ამჟამად ჩვენი მსჯელობა შეეხება შეგრძნების ურთიერთშემოქმედების პრობლემას.

შეგრძნებათა ურთიერთშემოქმედებაში გულისხმობენ ერთი შეგრძნების თუ მისი ქარაქტერიტიკის გავლენას მეორეზე. იმის

მიხედვით, თუ როგორი ბუნებისაა ზემოქმედება და მიათ გამოწვეული ცვლილებები, გამოპყოფენ ურთიერთზეგავლენის სხვადასხვა სახეებს. გავლენით გამოწვეული ცვლილებები ერთ შემთხვევაში იმით გამოიხატება. რომ იცვლება შეგრძნების ზოგადი ქარაქტერისტიკები—ხმამაღლობა ან კვალიტეტი და ამ გავლენით მგრძნობელობა ან იზრდება (სენსიბილიზაცია), ან იკლებს (ინჰიბიცია). მეორე შემთხვევაში, ცვლილებას განიცდის შეგრძნების კერძო ქარაქტერისტიკები (მაგ., ბგერის მოცულობა ან სიმკვრივე). ამასთან, ზემოქმედების ეფექტი ან სწრაფწარმავალია (ადაპტაცია), ან სტაბილური. აღნიშნულ საკითხებზე ზოგი რამ მითითებული იყო წინა განყოფილებებში. ახლა კი მსჯელობა გვექნება შეგრძნებათა ე. წ. კოპერაციის თაობაზე.

შეგრძნებათა კოპერაცია შეგრძნების ორგანოთა ურთიერთ-ზემოქმედების სპეციფიკური სახეა; ესაა გამღიზიანებელთა თვისებების ასახვა ორი (ან მეტი) შეგრძნების (შეგრძნების ორგანოების) ერთობლივი მოქმედების გზით. შეგრძნება დამოკიდებულია არა მარტო იმ გამღიზიანებლის ზემოქმედებაზე, რომლის უშუალო ასახვასაც თვითონ წარმოადგენს, არამედ ერთდროულად მოქმედ ან წინმსწრებ გამღიზიანებლებსა და მათ მიერ გამოწვეულ შეგრძნებებზეც. გავლენა შეიძლება ვლინდებოდეს არა მარტო თვითონ შეგრძნებაში (ცნობიერების ფსიქიკურ შინაარსში), არამედ შეგრძნების ფუნქციაშიც.

შეგრძნების ცვლილებაზე შეიძლება ვილაპარაკოთ ორი მნიშვნელობით. ერთია შეგრძნების ობიექტური ცვლილება, მეორე — შეგრძნების ცვლილების განცდა. ჩვენ ამჟამად ვეხებით განცდას, თუმცა ეს ცვლილება—განცდა, გარკვეული აზრით, ობიექტურ ცვლილებასაც უკავშირდება. რა თქმა უნდა, აქ არ დგას გნოსეოლოგიური ასპექტი — ხელს უწყობს თუ არა შეგრძნებათა ურთიერთგავლენა ობიექტური სინამდვილის შესახებ ადეკვატური სურათის მოცემას.

სმენის მოღალატის გავლენა შეგრძნების სხვა მოღალატაზე. ფსიქოლოგ კრავკოვის ლაბორატორიაში გაირკვა, რომ ბგერის სიმულტანური შეგრძნება ცვლის თვალის ქრომატულ მგრძნობელობას, აქვეითებს მგრძნობელობას ყვითელი, წითელი და ნარინჯი ფერების მიმართ, ხოლო ზრდის — მწვანისა და ლურჯის მიმართ. ბგერა ამ შემთხვევაში ცენტრალურად ახდენს გავლენას. მაგრამ ასევე ცენტრიდან მიმდინარე ამ გავლენას შეუძლია პერი-

ფერიული შერწყმის თვისობრივი შეცვლა. დადგინდა, რომ ბგერა პროტანომალური მიმართულებით ცვლის რელეის განტოლებას. (რელეის განტოლება მონოქრომატული ყვითლისადმი წითლისა და მწვანის მონოქრომატული სხივების ნარევის გატოლებათ). ბგერის გავლენით ინდივიდები ფერთა ნარევში მეტ წილ წითელს ურევდნენ, რათა ტოლად განეცადა ნარევისა და მონოქრომატული ყვითლის ფერები.

ურბანჩიჩის დაკვირვებით, ერთდროულ ტონთა გავლენით შესაძენეად იცვლება მხედველობის ქვედა ზღურბლი და ოპტიკური შთაბეჭდილების ინტენსივობა. გავლენა სხვადასხვაა განსხვავებულ პირობებში. ძლიერი ბგერები (ასევე მაღალი ბგერები) უმეტესად აუმჯობესებდნენ მხედველობას, ნათელობას მატებდნენ ფერს, ხოლო სუსტი და დაბალი ტონები, პირიქით აუარესებდნენ მხედველობას, აბნელებდნენ მას.

კრავკოვისა და მისი თანამშრომლების მიერ დადასტურებული იქნა ბგერის სხვადასხვაგვარი გავლენა პერიფერიულ და ცენტრალურ მხედველობაზე. ბგერა აძლიერებს თვალში ჭურების მგრძნობელობას სინათლისადმი. ძლიერი ხმაური იწვევს მხედველობის საერთო მგრძნობელობის დაქვეითებას; ამ პირობებში მაღალია ნარინჯისა და წითელი ფერების შეგრძნების ზღურბლი, ხოლო დაბალი — მწვანე ფერისა. ბგერის გავლენით იზრდება ცენტრალური მხედველობის ციმციმის შერწყმის კრიტიკული სიხშირე; პერიფერიულ მხედველობაზე გავლენა საწინააღმდეგო მიმართულებისაა. კონსონანსები აძლიერებენ მგრძნობელობას წითელისა და ყვითელისადმი, აქვეითებენ კი მწვანისა და ლურჯისადმი. დისონანსები აქვეითებენ წითელისა და ყვითელის მგრძნობელობას და ამაღლებენ მწვანისა და ლურჯის მგრძნობელობას. ერთ-ერთი ცდით დადგინდა, რომ საშუალო სიმაღლის ტონების აკუსტიკური გაღიზიანება აქვეითებს მხედველობის ზღურბლს შავი ფერების მიმართ თეთრ ფონზე და თეთრი ფერების მიმართ შავ ფონზე.

ფიქრობენ, რომ ზემოაღნიშნული ფაქტიური ვითარებანი გამოვლენა უნდა იყოს ზოგადი კანონზომიერებისა: დამატებითი ძლიერი გამღიზიანებლები აქვეითებენ გრძნობის ორგანოს მგრძნობელობას, სუსტი კი ამაღლებენ მას. ზოგის აზრით, უფრო სუსტი ზემოქმედებით, რომ დამატებითი გამღიზიანებლები თავიანთი

ინტენსივობის მიხედვით საწინააღმდეგო მიმართულების გავლენას იწვევენ. მაგრამ აბსოლიტურ ზოგად მნიშვნელობაზე არც ამ კანონის შემთხვევაში უნდა ვილაპარაკოთ.

200, 550 და 1100 ჰერცი ტონები განსხვავებულად ზემოქმედებენ მხედველობის სფეროში თანმიმდევარ კვალზე. დაბალი ტონები კვალის ფერს აბნელებენ, აბუნდოვნებენ, ათბობენ, კონტურებს გამოკვეთილობას უკარგავენ. მაღალი ტონები კი საპირისპირო ეფექტს იწვევენ. გამოკვლევებმა ასევე აჩვენეს, რომ დაბალი ტონები ფერს ე. წ. ცივი ფერებისაკენ გადახრიან, მაღალი ტონები კი — თბილი ფერებისაკენ. (მაგ., ცნობილ ცივის ექსპერიმენტში დაბალი ტონები წითელ ფერს აიისფერებს, ნარინჯისფერს აწითლებს, ლურჯისაკენ გადახრის; მაღალი ტონები წითელსა და ნარინჯისფერს აყვითლებს, ყვითელს ნაჭერობას მატებს).

ფერები	დაბალი ტონის გავლენით იფარება	მაღალი ტონის გავლენით იფარება
წითელი	მუქწითლად, იისფრად	ნარინჯისფრად, ყვითლად
ნარინჯი	წითლად, მოლურჯო ელფერიად	ყვითლად
ყვითელი	ყავისფრად, მოწითალო, მოიისფრად	ბაც ყვითლად
მწვანე	მოლურჯოდ, მოიისფროდ	ნათელ მწვანედ, ყვითლად
ლურჯი	იისფრად, მოწითალოდ	ნათელ ლურჯად, მომწვანოდ

ტონის რხევა იწვევს ოპტიკური კვალის ვიბრაციას; მაღალი ტონები აძლიერებენ, ხოლო დაბალი ტონები შლიან კვალის კონტურებს: მუდმივი ცვლა ტონის სიმაღლისა იწვევს შესატყვის ცვლილებას ოპტიკური კვალის სინათლეში.

დადგინდა ისიც, რომ ბგერა გავლენას ახდენს ეიდეტურ ხატზე: ზოგიერთ ვიდეტიკოსს ხატი უჩნდებათა აკუსტიკური გამლ-ზიანებლს (სტენა, ზარის ხმა) მოსმენის დროს.

დადასტურდა მაღალი ბგერის ჟღერის მოსმენის მომენტში კუნთური ტონუსის მომატების ფაქტი, ასევე ისიც, რომ მაღალი ბგერის მოსმენისას ადამიანი სითხეს უფრო ზუსტად გადაისხამდა წვრილყელიან ჭურჭელში, ე. ი. მისი მოტორული აქტივობა უფრო ფაქიზი და ზუსტი ხდებოდა.

შეგრძნების სხვა მოძალოებების გავლენა სმენაზე. თუ ზუმერის ბგერას ვისმენთ და იმავდროულად აღვიქვამთ ეკრანზე წყვეტილ სინათლეებს, მაშინ შეიმჩნევა სინათლის ციმციმის პარალელურად ზუმერის ბგერის სიძლიერის ცვლილება, თუმცა ზუმერის ობიექტური ინტენსივობა უცვლელი იყო. სინათლისა და ფერის ცვლილება იწვევს არა მხოლოდ ბგერის ხმამაღლობის, არამედ აგრეთვე სიმაღლის და ტემბრის ცვლილების გაცდას.

ურბანჩიჩმა დაადგინა, რომ მის სმენადაქვეითებულ პაციენტებს თვალზე ფერადი სინათლის ზემოქმედების შედეგად ესმოდათ ის სუსტი ბგერები, რომლებიც მანამდე შეუმჩნეველი რჩებოდა.

ლაზარევის მიერ დადასტურდა ფაქტი: განათების ხარისხის მომატება-დაკლებით ბგერის შეგრძნების ინტენსივობის ცვლა (გაძლიერება-დასუსტება): ობიექტურად ერთი უცვლელი ბგერა აღიქმებოდა მსმენელთა ჯგუფის მიერ რხევად — მისი ხმამაღლობის გაძლიერება-შესუსტება გამოიწვეოდა პარალელურად ოთახის განათების მომატება-დაკლებით.

მოტანილი ფაქტიური ვითარებანი საკმარისია იმის საილუსტრაციოდ, რომ ვილაპარაკოთ შეგრძნებათა მოძალოებების ურთიერთზეგავლენაზე (ურთიერთკოოპერაციაზე). მაგრამ აქვე დგება საკითხების მთელი რიგი, რომლებიც დადასტურებული ფაქტიური ვითარების თეორიულ გააზრებას უკავშირდება. ჩვენი მსოფლხედველობის მიხედვით, შეგრძნებათა ურთიერთზეგავლენაში არ უნდა ვიგულისხმოთ თვითონ შეგრძნების (ცნობიერების შინაარსების) ერთმანეთზე გავლენა, მათ შორის კაუზალური დამოკიდებულება. შეგრძნება (საერთოდ ფსიქიკა) ტვინის პროდუქტი, ფუნქცია და თვისებაა, მას არ გააჩნია დამოუკიდებელი არსებობა და, ამდენად, მათ შორის არც რეალურ ურთიერთობას უნდა ველოდოთ. არსებითად ცვლილებები ხდება ცენტრალურ ნერვულ სისტემაში და ეს ცვლილება იწვევს ცნობიერებაში შეგრძნებათა სპეციფიკურ მდგომარეობას. მაშ, ყოველდღიურ სიტყვახმარებაში დამკვიდრებული გამოთქმა — შეგრძნებათა ურთიერთზეგავლენა — პირდაპირი მნიშვნელობით არ უნდა გავიგოთ, როგორც თვითონ შეგრძნებათა შინაარსების ერთმანეთზე უშუალო გავლენა. ასეთი შესაძლებ-

ლობა მატერიალისტური მსოფლმხედველობისათვის წარმოუდგენელია, გამოირიცხულია. ურთიერთზეგავლენის ტერმინი ამ შემთხვევაში არაპირდაპირი მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ.

ბაგირის ლოკალიზაცია სივრცეში. ცნობილია, რომ ბეგრის წყაროს აღქმისას წამყვანი ადგილი უჭირავს ვიზუალურ შთაბეჭდილებას. ჩვენ აღვიქვამთ ვიზუალურ საგანს, ხოლო ბეგრას ამ საგნის თვისებად, მისგან მიმდინარედ განვიცდით. ფსიქოლოგებმა იკვლიეს, თუ რა გავლენას ახდენს აღქმის ვიზუალური სენსორული შინაარსი ბეგრის ბუნებაზე და რამდენადაა დამოკიდებული ეს გავლენა ბეგრის წყაროს ვიზუალურ ლოკალიზაციაზე.

განასხვავებენ ბეგრის წყაროს ვიზუალურ და ობიექტურ აკუსტიკურ ლოკალიზაციას. ბეგრის ობიექტურ აკუსტიკურ წყაროს ინდივიდი იქ ალოკალიზებს, (ათავსებს). სადაც ის ვიზუალური საგანი მდებარეობს, რომელიც მას ამ ბეგრის გამომცემად მიაჩნია. იმ შემთხვევაში, როდესაც ვიზუალური საგანი და ბეგრის ობიექტური წყარო სხვადასხვა ადგილზე იმყოფება. შედეგად ვიღებთ ბეგრის ე. წ. სუბიექტურ ლოკალიზაციას: ინდივიდის აღქმა ილუზორული ხდება, ბეგრა განიცდება ვიზუალურად აღქმული საგნის ადგილიდან მომდინარედ.

მე-20 საუკუნის ოცდაათიან წლებში ე. ლაუმ გამოიკვლია ბეგრის სუბიექტური ლოკალიზაცია სიღრმის განზომილებაში. ე. ლაუ ცდის პირებს ასმენინებდა მონოტონურ მეტყველებას და მასთან ერთად ბინოკლის დახმარებით მათ აღაქმევინებდა ვიზუალურად მოლაპარაკე ინდივიდებს ხან შორს მყოფად და შემცირებულად, ხან კი ახლო მყოფად და გადიდებულად. ამის მიხედვით აკუსტიკური შთაბეჭდილება შესამჩნევ ცვლილებებს განიცდიდა. კერძოდ, თუ მოლაპარაკე ახლოს და გადიდებული ჩანდა, მისი სიტყვები უფრო ნათლად, მკაფიოდ და ძლიერად ისმოდა, ვიდრე მაშინ, როცა იგი შორს და შემცირებულად აღიქმებოდა.

ო. ტაბიძემ დამატებითი მეთოდით საშუალებათა გამოყენებით (ცდის პირებს უმაღლავდა ბეგრის ობიექტურ წყაროს და მათ ექმნებოდათ რწმენა, რომ ბეგრას გამოსცემდა რომელიმე სხვა საგანი) დაადასტურა, რომ ბეგრის მოჩვენებითი წყაროს დაცილება-დაახლოებისას ბეგრის სუბიექტური ლოკალიზაცია ამ საგნის ლოკალიზაციას თანხვდება. ორივე ტექნიკით ჩატარებულ ცდებში აღინიშნა ბეგრის ქარაქტერისტიკების მნიშვნელოვანი ცვლი-

ლებები ბგერის სუბიექტური ლოკალიზაციის გავლენით. სუბიექტურად ახლოს ლოკალიზებისას ბგერა ისმის უფრო ძლიერად, ჩელერად, დიდი მოცულობით, ნაკლებ მკვერთად და წმინდად. ყველაზე მკაფიო ცვლილებებს განიცდის ბგერის სიმკვრივე, მოცულობა და სიწმინდე (ქრომატულობა). ბგერის წყაროს სუბიექტური დაცილებისას ელექტროზარის ბგერა იწმინდება დაბალი ტონებისაგან. ამაზეა დამოკიდებული დაცილებისას ბგერის სიმალლის მატების განცდის წარმოშობაც. ბგერის ქარაქტერისტიკების ცვლილებას ამ შემთხვევაში, ფიქრობენ, უნდა იწვევდეს ბგერის მოჩვენებითი წყაროს ლოკალიზაციასთან დაკავშირებული ვიზუალური ცვლილებები.

ბგერის ობიექტური წყაროს განსაზღვრა (სივრცეში მისი ლოკალიზაცია) ხდება ორივე ყურში მოსული ბგერითი სიგნალების შედარების გზით. აღმოჩნდა, რომ ტონებთან შედარებით ხმაურისმაგვარი ბგერები სივრცეში უფრო ზუსტად ლოკალიზდებიან.

გარკვეულია, რომ ბგერის ლოკალიზაცია არსებითად დამოკიდებულია ორივე ყურში ბგერის ტალღების მოსვლის დროის სხვაობაზე, ბგერის ფაზაზე, რომელიც ჩნდება მარჯვენა და მარცხენა ყურს შორის არსებული მანძილის (თავის სიდიდე) ბგერის ტალღით შემოვლის დროს, ანუ ბგერების ინტენსივობათა სხვაობაზე, რასაც ქმნის აზიმუტის კუთხე. (აზიმუტი ის კუთხეა, რაც იქმნება ბგერის წყაროს მიმართ ყურის მდებარეობით). მაშასადამე, ბგერის სივრცეში ლოკალიზაციის მექანიზმია ყურში ბგერათა მოსვლის დროისა და ინტენსივობის სხვაობები.

დადგენილია, რომ 1.500 ჰერცზე ნაკლები ტონების ლოკალიზაციის განმსაზღვრელია ბგერის ორივე ყურში მოსვლის დროის სხვაობა; ხოლო მასზე მაღალი ბგერების ლოკალიზაცია ხდება ამ ბგერების ინტენსივობათა სხვაობის ნიადაგზე. ასე ხდება ბინაურალური სმენის შემთხვევაში.

მონოაურალური მოსმენის დროს ბგერის წყაროს ლოკალიზაციის გარკვევაში მონაწილეობას ღებულობს ყურის ნიჟარა. ფიქრობენ, რომ ყურის ნიჟარას ცვლილება შეაქვს ბგერის სპექტრის სტრუქტურაში; ისაა ფილტრი, რომელიც ასუსტებს ან ატარებს სხვადასხვა სიხშირის ბგერებს მათი მიმართულების მიხედვით. ყურის ფორმისაგან არეკლილი ტალღები იწვევენ დროში განსვ-

ლას, რაც საკმარისია იმისათვის, რომ გაჩნდეს სხვაობა პირდაპირი და არეკლილი ბგერების ყურში მოსვლის დროში. ეს სხვაობა განაპირობებს ბგერის წყაროს ლოკალიზაციას ბინოკულარული სმენის დროს. ამ ეფექტს მაქსიმალურად ამჟღავნებენ 4.000 ჰერცზე მეტი სიხშირის ბგერები.

ვიციტ, რომ ფიზიკური ბგერის სიმაღლე დამოკიდებულია ერთ სეკუნდში ჰაერის ტალღის რხევათა რიცხვზე, ხოლო ბგერის შეგრძნების სიმაღლე ბგერის რხევათა იმ რიცხვზე, რომელიც აღწევს ყურამდე ერთ სეკუნდში. აღნიშნული სიმაღლეები ერთნაირი იქნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი მანძილი მქლერ სხეულსა და ყურს შორის უცვლელია. ხოლო მანძილი თუკი იცვლება, ბგერის შეგრძნების სიმაღლეებიც ერთნაირი აღარ იქნება. აქ განიხილება ორი შემთხვევა: ერთი, როდესაც ბგერის წყარო უძრავია და ყური მას უახლოვდება ან შორდება; მეორე, როდესაც ყური უძრავია, ხოლო მქლერი სხეული მას უახლოვდება ან შორდება. ეს მოვლენა მაშინ განიხილება მკაფიოდ, როცა მქლერ სხეულს (მაგ., სადგურზე გაჩერებული ელმავლის საყვირის ხმას) ვუახლოვდებით (მატარებელში მსხდომნი). ამ დროს ელმავლის საყვირის ხმა მაღალი ვეჩვენება, ვიდრე იააა ობიექტურად. ხოლო საყვირის ხმიდან სწრაფად დაშორების შემთხვევაში, საყვირის ხმა მოგვესმის როგორც უფრო დაბალი.

მოძრაობები ბგერის წყაროსი ან დამკვირვებლისა (ბგერის აღმქმელისა), რომლის დროსაც მანძილი მათ შორის კლებულობს, იწვევს ბგერის ამალლებას, ამასთან ეს ამალება უფრო საგრძნობია (მეტია) ბგერის წყაროს გადაადგილებისას, ვიდრე დამკვირვებლის იმავე სიჩქარით გადაადგილების შემთხვევაში. მოძრაობები ბგერის წყაროსი ან დამკვირვებლისა, რომლის დროსაც მათ შორის არსებული მანძილი დიდდება, იწვევს ბგერის სიმაღლის დადაბლებას. ბგერის სიმაღლის ეს დადაბლება უფრო მეტია დამკვირვებლის მოძრაობის დროს, ვიდრე ბგერის წყაროს იმავე სიჩქარით მოძრაობის დროს.

განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ შეიმჩნევა ეს მოვლენა ყველა ჰის სტადიაში მაშინ, როდესაც მგზავრი აღიქვამს შემხვედრი ელმავლის საყვირის ხმას. მატარებლის მოახლოების შემთხვევაში ბგერა მაღლდება, ხოლო განშორების დროს ბგერა დაბალი ხდე-

ბა; იმ მომენტში, როცა მატარებლები ერთმანეთს ჩაუვლიან, სა-
ყვირის ხმა მაშინვე იცვლება დანდალებისაკენ.

ამ მოვლენას ფიზიკურად შემდეგნაირად ხსნიან. როდესაც
ბგერის წყარო უახლოვდება აღმქმელ ინდივიდს, მაშინ მის სმენის
ორგანოზე ერთ სექუნდში ეცემა უფრო მეტი ტალღის რხევა, ვიდ-
რე უძრავობის შემთხვევაში. ბუნებრივია, ასეთ ვითარებაში ბგერის
შეგრძნების სიმაღლეც უფრო მოიმატებს, ბგერის შეგრძნების
განცდა უფრო მაღალი იქნება. პირიქით მოხდება ბგერის წყაროს
დაშორების შემთხვევაში. ამ ტალღის სიგრძის გადიდების გამო
ბგერაც უფრო დაბალი მოისმის.

ბგერის ლოკალიზაცია სმენითი აღქმის ძირითადი მოვლენაა.
ამ აღქმის პირველადი ფუნქცია და მნიშვნელობა დაკავშირებულია
გარემოში მსმენელის ორიენტაციასთან. ორიენტაციის რეაქციის
ტიპური მიმდინარეობა ორ დონეზე ხდება: 1. ხმაური იწვევს
ჩვენს ყურადღებას. სმენის უნარით ხორციელდება სხვადასხვა
მხრიდან მოსული ბგერების აღქმა და ლოკალიზაცია (რაც პირვე-
ლი ორიენტაციაა), 2. თავის ავტომატური მობრუნება აღქმული
ბგერის წყაროს ადგილსამყოფლისაკენ წინაპირობად გამოდის
მრავალმხრივ დიფერენცირებული, მიმართულებაზე დამოკიდებუ-
ლი მხედველობის შეგრძნების აღმოცენებისათვის.

ბგერის ლოკალიზაციის ერთ-ერთი ფუნქციაა სელექციური
სმენისათვის დახმარების გაწევა. ის აადვილებს კონცენტრაციას
ერთდროულად რამდენიმე მოლაპარაკედან ერთ კონკრეტულ მო-
საუბრეზე. ამავე საფუძველზე ხდება ოპერის ანსამბლში ერთ რო-
ბელიმე მომღერალზე კონცენტრაცია მსმენელის მხრიდან. სელექ-
ციური სმენა გაძნელებულია მაშინ, როცა ლოკალიზაციისათვის
ჭაჭირო პირობები სახეზე არაა (მაგ., ცალ ყურში სმენა დაქვეითე-
ბულია). სელექციურ სმენას აადვილებს მასში მზერის აქტის მო-
ნაწილეობა.

ბგერის ლოკალიზაცია ხორციელდება სხვადასხვა აღქმების მო-
ნაწილეობით, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულების სმენით (მარ-
ცხენა—მარჯვენა. ზემოთ—ქვემოთ, წინ—უკან განზომილებანი)
და მანძილის (დაშორების) სმენით; ეს მოვლენები ემყარებიან გან-
სხვავებული გამღიზიანებლის რომელობათა ანალიზს.

ჰორიზონტალურ დონეზე მიმართულების სმენა (მარჯვენა—მარცხენა განზომილება) ზუსტია. ლაბორატორიულ პირობებში შესამჩნევია ბგერის წყაროს მიმართულების შეცვლა კუთხის ერთი გრადუსითაც კი. გვერდიდან გამღიზიანებლის ლოკალიზაციის შესაძლებლობა გაძნელებულია (უზუსტობა აღწევს 5°-იდან 10°-მდე). ორკესტრიდან 20 მეტრით დაშორებულ მამენელს შეუძლია განასხვავოს ინტერუმენტების ხმები, რომლებიც დაახლოებით 2 მეტრით არიან დაშორებული ერთმანეთისაგან.

როგორც აღინიშნა, ლოკალიზაციას შესაძლებელს ხდის ორივე ყურში მოსული ბგერითი სიგნალების განსხვავების ანალიზი (ე. წ. ინტერაურალური დიფერენცია). ბგერითი გამღიზიანებელი ცალკეულ ყურში მოდის სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ინტენსივობისა. მიმართულების სმენაში ლოკალიზაციის დეტერმინანტებია: ინტერაურალური გამღიზიანებლის დროითი დიფერენციალი (დაბალი ტონებისათვის) და ინტენსივობათა სხვაობა (მაღალი ტონებისათვის).

მედიალურ დონეზე (წინ—უკან განზომილება) ლოკალიზაციის სიზუსტეზე უფრო ნაკლებია. (უზუსტობა თეთრი ხმაურის შემთხვევაში 5°-ია, მეთყველების შემთხვევაში—9°-17°). ამ სფეროში ზოგ შემთხვევაში ჩნდება შეცდომა — წინიდან მოწოდებული ხმაური ლოკალიზდება აღმქმელის უკანა მხარეს. აქ ლოკალიზაციას განაპირობებს ყურის ნიჟარით შეცვლილი ბგერის რხევის სპექტრი, რაც დამოკიდებულია ბგერის წყაროს მიმართ ყურის მდებარეობაზე. ამის დემონსტრირება შესაძლებელია მარტივი ცდით: თუკი ყურის ნიჟარის ხვეულებს სულ უფრო მეტად ამოვგნისავთ სანთლით, ყურის ნიჟარის სიგლუვის მატებასთან ერთად იკლებს ლოკალიზაციის სიზუსტე მედიალურ სფეროში. ლოკალიზაციის სიზუსტე იმით იმატებს, რომ თავის მოძრაობით ყურის ნიჟარას პოზიცია მიიმართება ბგერის დაცემის მიმართულებით, ანდა თავის შესატყვისი მოტრიალებით ინტერაურალური დიფერენციული წარმოიშობა. გაცილებით ძნელია განსაზღვრო ბგერის წყაროს დაშორების (მანძილი) სიზუსტე, ვიდრე მისი მიმართულება; (ნაცნობი სივრცე და ნაცნობი ბგერა ხელსაყრელი პირობაა სიზუსტის მაღალი ხარისხისათვის). მსმენელისაგან ბგერის წყაროს დიდი მანძილით დაშორება ბგერის ინტენსივობას ამცირებს და ქლერას ცვლის, მაგრამ ეს ცვლილება შეფარდებითად განისაზღვრება აღქმის ზემოქმედებით სხვა მანძილის დროს. შორეული მუსიკის მოს-

მენისას ძნელია მიხედვით, ის წყნარი ინსტრუმენტის (მაგ., ფლეიტა) ანლო ჟღერა, თუ მკვეთრი ინსტრუმენტის (მაგ., საყვირი) შორეული ჟღერა. მანძილის შეფასებაში მონაწილეობს და ზეგავლენას ახდენს ასევე არააკუსტიკური ფაქტორი (მაგ., მხედველობის სფეროში ბგერის წყაროს მდებარეობის ფიქსაცია).

მხოლოდ ლაბორატორიულ პირობებშია შესაძლებელი, რომ მსმენელმა აღიქვას ე. წ. პირდაპირი ბგერა. ბუნებრივ პირობებში საკონცერტო დარბაზებში ბგერები გარდატეხას განიცდიან. კედლებიდან, იატაკიდან, ჭერიდან ასახული (ასხლეტილი) ბგერები მსმენელის ყურს შედარებით გვიან აღწევენ, ვიდრე მასთან მოსული პირდაპირი ბგერა. ეს დაგვიანება 1-დან 20 მილისეკუნდამდეა (დამოკიდებულია დარბაზის სიდიდეზე). თუმცა ისინი ინტენსიობის მიხედვით აღემატებიან პირდაპირ ბგერებს. მაინც არ ზემოქმედებენ ლოკალიზაციაზე. ლოკალიზაცია განისაზღვრება პირდაპირი ბგერის დაცემის მიმართულებით, გარდატეხილი (ასახული) ბგერები მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოისმინებიან, როცა მათი ინტენსივობა პირდაპირ მოსული ბგერისას აღემატება 10 დეციბელითა და უფრო მეტით. როცა განსხვავება ყურზე ზემოქმედ პირდაპირ და არეკლილ ბგერას შორის 50 მილისეკუნდია, აღმოცენდება ექოს მოვლენა. თუკი ვართ პარტერში, წინა რიგებში გვერდით ადგილზე, მაშინ გარკვეული ინსტრუმენტების ჯგუფის ბგერები, გარდატყდება რა ლოჟის ფსკერზე და თუკი ისინი 50 მილისეკუნდის დაგვიანებით ეცემა ყურზე, მოგვესმება ექო.

მუსიკალური სმენა

მუსიკალური სმენა არის უნარი იმისა, რომ განვასხვაოთ, გამოვიცნოთ და ვიცნოთ ბგერათა აკუსტიკურ-მუსიკალური მიმართებანი. ხოლო ამ მიმართებებში, ჩვეულებრივ, იგულისხმება ელემენტარული მუსიკალური მასალის განცდის ერთობლიობა, სახელდობრ: მუსიკალური ბგერის სიმაღლე და კვალიტეტი, მისი ხმამაღლობა, ტემბრი, ტონალობა (კილო), რიტმული და მელოდიური თავისებურებანი, ასევე — ინტერვალი, ორხმიანობა და მრავალხმიანობა.

განარჩევენ მუსიკალური სმენის რომელობებს, მაგ., ბგერათსიმალღონ სმენას, ტემბრულ სმენას, დინამიკურ სმენას და ა. შ.

ამიტომ, რომ მიუთითებენ მუსიკალური სმენის ცნების ფართო და ვიწრო მნიშვნელობებზე. მუსიკალური სმენის ფართო მნიშვნელობაში თავსდება: ბგერათსიმალოს, ტემბრული და დინამიკური სმენა, ხოლო ვიწრო მნიშვნელობაში — მხოლოდ ბგერათსიმალოს სმენა, რასაც იგივე ე. წ. „უბრალო მუსიკალურ სმენას“ უწოდებენ.

ბონაპარის განსხვავების უნარი. მუსიკალური სმენის აუცილებელი წინაპირობაა ტონების ერთმანეთისაგან განსხვავების უნარი, ე. ი. უნარი ვიცნოთ ტონები სიმაღლის ანუ რაიმელობის მიხედვით. ტონების სიმაღლის მიხედვით განსხვავება შედარებით ადვილად ხერხდება, ვიდრე მოცემულ ტონთან უფრო მაღლის დადასტურებაა. ტონები, შესაძლებელია, აღვიქვათ ან თანამიმდევრულად (სუქცესიურად), ან ერთდროულად (სიმულტანურად). ორი ტონის ერთდროულად ჟღერის დროს მათ შორის განსხვავება სიმაღლის მიხედვით უფრო ადვილად შესამჩნევია, ვიდრე იმ შემთხვევაში, როცა ეს ტონები თანამიმდევრულად აღიქმებიან. ვინაიდან პირველ შემთხვევაში ფიქრობენ, რომ ორი ტონის მოსმენის დროს წარმოშობილი ძვერისა და დისონანსის მომენტები. დამატებით საშუალებებად უნდა გვევლინებოდნენ განსხვავების შესამჩნევად. ტონების თანამიმდევრული ჟღერის დროს კი ეს ფაქტორები არ მონაწილეობენ. ტონების სიმაღლეთა მიხედვით განსხვავების უნარი ისეთი არსებითი და გადამწყვეტია მუსიკალური სმენისათვის, რომ მას ზოგჯერ არც კი გამოპყოფენ საკუთრივ მუსიკალური სმენის ცალკე სახედ.

აბსოლუტური სმენა. მუსიკალური სმენის განსაკუთრებული სახეა უნარი, ცალკეული ტონები ვიცნოთ დამოუკიდებლად (დამხმარე) საშუალებათა გარეშე, ისინი სწორად დავასახელოთ და შემდეგ აღვადგინოთ სმით. ეს უნარი იწოდება აბსოლუტურ სმენად განსხვავებით რელატიური (შეფარდებითი) სმენისაგან, ანუ ისეთი უნარისაგან, რომელიც განაპირობებს ინტერვალების ცნობას. აბსოლუტური სმენის უნარის აღსანიშნავად სხვა ტერმინებსაც ვაპოიყენებენ ხოლმე, ესენია: „ტონის აბსოლუტური ცნობიერება“, „ტონის აბსოლუტური მეხსიერება“. აბსოლუტური სმენით ანუ ტონის აბსოლუტური ცნობიერებით ის ინდივიდია დაჯილდოებული. რომელსაც შეუძლია მუსიკალურ საკრავზე აუღერებელი ტონი, მაგ.. პირველი ოქტავის

სხვა ტონების მოსმენის გარეშე (მათთან მიმართების გარკვევისა-
გან დამოუკიდებლად) სწორად აღნიშნოს, დაასახელოს როგორც
დო; ასევე ვინც მეხსიერებით, ინტონირებით გადმოსცემს ამ
ტონს. ეს ორი უნარი ხშირ შემთხვევაში ერთადაა დაკავშირებუ-
ლი, არიან ინდივიდები, რომელთაც პირველი უნარი აქვთ, მაგრამ
მეორე უნარი არ გააჩნიათ. ჭერჭერობით არაა დადსტურებული
შებრუნებული შემთხვევა, რომ ინდივიდს შეეძლოს მიწოდებული
ტონის ინტონირებით (ხმით) გადმოცემა და იმავე დროს არ შეეძ-
ლოს ტონის აბსოლუტური სიმაღლის განსაზღვრა.

ითვლება, რომ აბსოლუტური სმენა განსაკუთრებული, არცთუ
გავრცელებული თანშობილი უნარია ადამიანებში. ერთ-ერთი
ექსპერიმენტული გამოკვლევის მიხედვით აბსოლუტური სმენა
უფრო ხშირი შემთხვევაა მამაკაცებთან (17,7%), ვიდრე ქალებ-
თან (2,5%), თანაც აბსოლუტური რიცხვი ნორმალურ ადამიანებ-
ში 5%-ს აღწევს. ბრმებში კი 14%-ს (მოყვანილია გ. რევეშის
მიხედვით).

ისიც აღსანიშნავია, რომ აბსოლუტური სმენის უნარი ადამი-
ანებში ერთნაირად არაა განვითარებული. განსხვავება განსაკუთრე-
ბით ჩანს ტემბრისა და ტონების ცნობის სფეროების სიდიდეში.
ტოტალური აბსოლუტური სმენას უწოდებენ ისეთ
სმენას, რომელიც ვრცელდება მუსიკალური ტონების მთელ სფე-
როზე, დიაპაზონზე. არიან ინდივიდები, რომელთა აბსოლუტური
სმენა ვრცელდება ტონების მხოლოდ განსაზღვრული მონაკვეთის
ფარგლებში. ამ მონაკვეთის ზემოთ ან ქვემოთ მათ ჩვეულებრივი
სმენა აქვთ. ტონების ცნობის ამ შეზღუდულ უნარს უწოდებენ
პარციალურ (ნაწილობრივ) აბსოლუტურ სმენას. („ტოტალური“
და „პარციალური“ აბსოლუტური სმენის ტერმინები სმენის ფსი-
ქოლოგიაში შემოიტანა გ. რევეშმა).

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ტონების რეგიონები ტოტა-
ლური აბსოლუტური სმენისათვისაც არაა სავსებით ინდიფერენ-
ტული. წმინდა აბსოლუტური სმენისათვის არის ისეთი ზონები,
სადაც სმენა ყველაზე მახვილია; ესაა პატარა, პირველი და მეორე
ოქტავები. ამ სფეროში ტონები უშეცდომოდ იცნობა და გადმოი-

ცემა. სუბკონტრაქტავაში და მეოთხე ოქტავაში აბსოლუტური სპენა არაააიმედოა.

თვითონ აბსოლუტურ სმენაშიდაცაა განსხვავება ტონების წვდომის სიზუსტის მიხედვით. ინდივიდების მცირე ნაწილს შეუძლია მოსმენილი ტონი იცნოს და გადმოსცეს (აღადგინოს) უშეცდომოდ უმნიშვნელო დაეჭვების გარეშეც კი. მნიშვნელოვანი ნაწილი ფლობს ასევე აბსოლუტურ სმენას, მაგრამ შეცდომას უშვებს ოქტავის გამოცნობაში ან მათ შეცდომა შემთხვევისდა მიხედვით ნახევარ ტონს არ აღემატება.

აბსოლუტური სმენის სიზუსტეზე მოქმედებს ნორმალური ტონისადმი განწყობა. თუკი აბსოლუტური სმენის მქონე ინდივიდში გამჭდარია საერთაშორისო კამერტონის (სეკუნდში 440 რხევა) შთაბეჭდილება, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მისდამი მას აქვს „განწყობა“, ხდება ისე, რომ ის ამჩნევს ამ ტონის მერგედის ცვლილებასაც კი.

ინდივიდები განსხვავდებიან აბსოლუტური სმენის მიხედვით არა მხოლოდ ტონების სფეროს მოცულობის მიხედვით, რაშიაც ტონები ზუსტად ხასიათდებიან, არამედ იმიტაც, რომ მათი აბსოლუტური სმენა მგრძნობიარეა ტემბრის მიმართაც. არიან ინდივიდები, რომლებიც ფლობენ ტემბრისაგან დამოუკიდებლად ტონის აბსოლუტურ ცნობიერებას; ასეთი ვითარება იწოდება ტონის გენერალურ (ზოგად) სმენად. სხვებს კი აქვთ ტემბრის გარკვეული დიაპაზონის მგრძნობელობა, მათ შორის ზოგს მხოლოდ ერთი ტემბრის (მხოლოდ თავისი ინსტრუმენტის ტემბრის) აბსოლუტური სმენა, რასაც უწოდებენ ტონის სპეციალურ სმენას.

საკრავი ინსტრუმენტებიდან სიმალისა მიხედვით ყველაზე ადვილად გამოსაცნობია როიალის ტონები. შემდეგ თანმიმდევრობით მოდის: ვიოლინო, ხის ჩასაბერი ინსტრუმენტები, ლითონის სასულე ინსტრუმენტები და კამერტონი. აღამიანის სპა და, ბოლოს, ზარები. მრავალი ჰარმონიული ობერტონის მქონე ტონები უფრო ადვილად იცნობიან, ვიდრე ისეთები, რომელთაც თან ახლავს მცირე რაოდენობის ჰარმონიული ობერტონების ჟღერა. ალბათ, ამით უნდა აიხსნას ის ვითარება, რომ აღამიანის ხმის ტონები და მკვეთრად ჟღერადი ინსტრუმენტების ტონები, რომლებიც ცნობილნი არიან როგორც ობერტონებით ღარიბნი და ამასთან ერთად

აქვთ არაპარმონიული თანმხლები ტონები, დიდ სიძნელეს ქმნიან გამოცნობისათვის. სპეციალური აბსოლუტური სმენის მქონე ინდივიდები, რომლებიც ისმენენ იმ ინსტრუმენტის ტონებს, რაზეც არ ვრცელდება მათი აბსოლუტური სმენა, უშვებენ შეცდომებს ტერცის, კვარტისა და კვინტის ფარგლებშიც კი.

აბსოლუტური სმენა დაკავშირებულია არა მარტო ცალკეული ტონების ცნობასთან, არამედ ასევე ტონალობების (კილო, ანუ მოდილობის) ბუნების განცდასთან. აკორდის ტონალობის (მოდალობის) კვლევის დროს აღმოჩნდა, რომ C-dur და C-moll პირველ ადგილს იჭერენ გამოცნობაში. ყველზე ნაკლები შეცდომა მოდის C-dur-ია გამოცნობაზე; შემდეგ მოდიან თანმიმდევრობით: D-dur, F-dur, E-dur, G-dur, A-dur სამხმოვანებები და მათ მოჰყვებიან დანარჩენები. მინორულ ჟღერადობაშიც ცნობის მიხედვით პირველ ადგილზეა C-moll. მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ მინორულ ტონალობებში არაა ისე დიდი განსხვავება ერთმანეთს შორის, როგორც მაჟორულ ტონალობებში C-dur-სა და დანარჩენებს შორის. ხდება მაჟორული და მინორული ტონალობების აღრევა. აქაც სჭარბობს შემთხვევები, რომ მინორული სამხმოვანება განიცდება შეცდომით მაჟორულ სამხმოვანებად. (შეცდომების რიცხვი შეადგენს საერთო პასუხების მხოლოდ 3-4^{1/10}-ს).

აბსოლუტური სმენა ითვლება გამოკვეთილ თანშობილ უნარად. აბსოლუტური სმენა ადრე ვლინდება. დადასტურებულია, რომ ნიჭიერ მუსიკალურ ბავშვებთან იგი თავს იჩენს უკვე მე-3 წლიდან. მიუთითებენ ვარჯიშის გზით აბსოლუტური სმენის განვითარების ფაქტზე.* ა. ველეკი ლაპარაკობს აბსოლუტური სმენის განვითარების კანონის შესახებ — რაც ადრე ვლინდება აბსოლუტური სმენა, მით უფრო განვითარებადია იგი და პირიქით. დადგენილია, რომ სისტემატური ვარჯიშის გზით ნორმალური ტონი აბსოლუტური სმენით ისე ზუსტად აღიქმება, რომ მისგან ტონის სიმაღლის 1/8-ით გადახრაც კი შეიმჩნევა.

* აბსოლუტური სმენით დაჯილდოებული ერთი მუსიკოსის (გვარად ლეშე-ტიცის) შესახებ მოგვითხრობენ, რომ მას შეეძლო უშეცდომოდ დაესახელებინა ოთხალზე აღებული აკორდების ყოველგვარი კომბინაციის ყველა ბგერა. (მოგვეყვას ს. მაიკაბარის მიხედვით).

ლაპარაკობენ აბსოლუტური სმენის მნიშვნელობის შესახებ მუსიკოსებთან და იმასაც აღნიშნავენ, რომ აბსოლუტური სმენის გარეშე არ უნდა ვილაპარაკოთ დიდი მუსიკალური ტალანტის შესახებო. მაგრამ ამას ფაქტიური ვითარება არ ადასტურებს. კარგადაა ცნობილი, რომ ზოგიერთ გამოჩენილ მუსიკოსს (მაგ., რ. შუმანს, რ. ვაგნერს, კ. მ. ვებერს, პ. ჩაიკოვსკის, ა. ბრუენერს) არ გააჩნდათ აბსოლუტური სმენა, მაგრამ მათი დიდი მუსიკალური ტალანტის ექვის ქვეშ დაყენებაზე არაფერი არ ფიქრობს. ისიც არაა საეჭვო, რომ მხოლოდ განვითარებული აბსოლუტური სმენის უნარის ქონა არაა საკმარისი მუსიკალური ტალანტის მისაღებად.

აბსოლუტური სმენის ფლობა არ ნიშნავს „საუცხოო სმენის“ ჭონას. აბსოლუტური სმენა მიუთითებს მუსიკალური სმენის განსაკუთრებულ რომელობაზე მხოლოდ და სრულებითაც არა — საერთოდ მუსიკალური სმენის განვითარების მაღალ დონეზე. მართალია, მაღალი მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულნი ხშირად ფლობენ აბსოლუტურ სმენასაც, მაგრამ არის შემთხვევებიც, როდესაც აბსოლუტური სმენა დაბალი დონის მუსიკოსებთანაცაა.

ბევრს მიაჩნია, რომ აბსოლუტური სმენის მემკვიდრეობით გადაცემა სადღო აღარ უნდა იყოს. მაგ., მოჰყავთ ასეთი მონაცემი: 103 აბსოლუტური სმენით დაჯილდოებული ინდივიდის შემოწმებისას აღმოჩნდა, რომ 40 შემთხვევაში მემკვიდრეობა დადასტურდა სამ ერთმანეთის მომდევნო თაობაში. აბსოლუტური სმენის მემკვიდრეობითობის საკითხი საბოლოოდ დადასტურებულად მაინც ვერ ჩაითვლება.

რამიონალური სმენა. გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ ტონების გამოცნობა საერთოდ არ შემოიფარგლება ინდივიდუალური იმჯგუფით, რომლებიც აბსოლუტურ სმენას ფლობენ, სხვებთანაც. რომლებიც, მართალია, ტონებს იმგვარად და იმავე სიზუსტით ვერ განასაზღვრავენ, როგორც აბსოლუტური სმენის შემთხვევაში, მაინც უნდა გამოიყოს ტონების ცნობის გარკვეული სახე, რომელიც განსაკუთრებული ბუნებისაა. მაგ., არამუსიკალური განათლების მქონე ინდივიდები თავიდან მცირე თუ დიდი შეცდომით საბოლოოდ მაინც ახერხებენ მოსმენილი ტონის რაოდენობაზე სწორ მიგნებას. ც-ს განასხვავებენ

cis-საგან არა პირდაპირ, არა იმგვარად, რომ განიცდიან მათ ინდივიდუალობას, არამედ, როგორც გარკვეული ჯგუფის წევრს, ტონების სფეროს. ეს სახე მუსიკალური სმენისა იმით განსხვავდება აბსოლუტური სმენისაგან, რომ აქ ტონები განიცდებიან არა მათი ინდივიდუალური (რომელობითი) ბუნების მიხედვით, არამედ მეტად თუ ნაკლებად შემოსაზღვრული ტონების სფეროთი, ტონების მასში მდებარეობით, მათი რეგიონალური ხასიათით. (რეგიონალურ სმენას ა. ველეკი უწოდებს „ლინეარულ“ სმენას).

იტვლება, რომ აბსოლუტური სმენის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ტონის კვალიტეტის განცდასთან, ხოლო რეგიონალური სმენის დროს გვაქვს ტონის სიმაღლის განცდა (გ. რევეში). აბსოლუტური სმენა, როგორც ნაჩვენები იყო, იმაში მდგომარეობს, რომ ასეთი სმენის მქონე ინდივიდი ოქტავის ფარგლებში ტონებს უშუალოდ, სხვა ტონებთან შედარების გარეშე, როგორც სპეციფიკურს, აღიქვამს და ცნობს, ისე, როგორც ძირითადი ფერები — შავი, რუხი, თეთრი, უშუალოდ და პირდაპირ განიცდებიან და საკუთარი სახელებით აღინიშნებიან, ასევე წვდება ადამიანი აბსოლუტური სმენის უნარით მუსიკალურ ტონთა რიგის ცალკეულ ტონებს, როგორც ინდივიდუალობებს, ყოველგვარი დამხმარე საშუალებების გამოყენების გარეშე და მათ აწესრიგებს კონკრეტული აღნიშვნებით. ეს ინდივიდები არ ურევენ c-ს cis-სთან ან d-სთან ისევე, როგორც, ჩვეულებრივ, წითელი ფერი არ გვერევა ყვითელთან ან მწვანესთან, c-ტონის ხასიათი განსაზღვრავს მის ადგილს მუსიკალურ ტონთა რიგში. ამასთანავე დაკავშირებული ის ფაქტი, რომ აბსოლუტური სმენის მქონენი ადვილად ურევენ ერთმანეთში კვალიტეტით მსგავს ტონებს c-სა და c'-ს. ასეთი რამ რეგიონალური სმენის მქონეებს არასოდეს ემართებათ, ვინაიდან მათთან განსაკუთრებით გამოიკვეთება ტონების განსხვავებულობა დისტანციის მიხედვით.

გ. რევეშს მიაჩნია, რომ რეგიონალური სმენა უნდა წარმოადგენდეს ზოგადი მნიშვნელობის მქონე ე. წ. „წესრიგის პრინციპის“ კერძო შემთხვევას, რომელიც გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონეა ინტენსივობის, რაოდენობისა და სიდიდის წყობისათვის საერთოდ. ამ თვალსაზრისის მიხედვით, რეგიონალური სმენა უნდა განიხილოს თანშობილ უნარად, რომლის საფუძველში ძევს რიგთა შექმნის პრინციპი. გამოცდილება დიდ გავლენას ახდენს რეგონალ-

ლურ სმენაზე, ის განვითარებადია. ასაკის მატებასთან ერთად რეგიონალური სმენა ვითარდება (უფრო ზუსტი ხდება) ვარჯიშის გზით. ერთ-ერთი გამოკვლევის მიხედვით, 7 წლის ბავშვებში რეგიონალური სმენის შემთხვევები აღწევს 2%-ს 17-20 წლის ასაკში—5%, ხოლო უფროსებში 20¹/₁₀-მდე იზრდება.

სტანდარტული ტონის სმენა. მუსიკოსებში შევხვდებით ისეთ ინდივიდებს, რომელთაც შეუძლიათ რომელიმე ერთი ტონის (შეიათად რამდენიმე ტონის) ზუსტად ცნობა და სპონტანურად მისი აღდგენა. პიანისტებთან გამოკვეთილია პირველი ოქტავის c, ხოლო მევიოლინეებთან პირველი ოქტავის a (როგორც ე. წ. აწყობის ტონი). ფიქრობენ, რომ აღნიშნული უნარი არ უნდა იყოს დაკავშირებული არც აბსოლუტურ და არც რეგიონალურ სმენასთან. აბსოლუტურ სმენასთან მას იმის გამო არ აკავშირებენ, რომ ტონის ცნობა მხოლოდ ერთადერთი ტონით შემოიფარგლება, ხოლო რეგიონალური სმენა ის იმიტომ არ შეიძლება იყოს, რომ ტონის ცნობა ზუსტია რეგიონალურთან შედარებით. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ სტანდარტული ტონის სმენის უნარის მქონენი გვეჩვენებიან აბსოლუტური სმენის მქონე ინდივიდებად, ვინაიდან ისინი ზუსტად წარმოადგენენ (ცნობენ და აღადგენენ) სტანდარტულ ტონს. ამ შთაბეჭდილებას ისიც აძლიერებს, რომ მათ შეუძლიათ დანარჩენი ტონების სწრაფად და სწორად განსაზღვრა შეფარდებითი, ანუ რელატიური სმენის დახმარებით (ე. წ. ინტერვალის გრძნობის წყალობით).

ამ შემთხვევაში კონკრეტულად როგორ ხერხდება აბსოლუტური სმენის დაუხმარებლად ტონის ზუსტი ცნობა-აღდგენა? ვარაუდობენ, რომ ეს უნარი გამოცდილებისა და სისტემატური ვარჯიშის წყალობით უნდა ყალიბდებოდეს. აღნიშნული ფაქტორები აპირობებენ სტანდარტული ტონის, როგორც სპეციფიკური შთაბეჭდილების, მეხსიერებაში ფიქსირებასა და გამოკვეთას. აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს ტონი მეხსიერებაში აღიბეჭდება არა მისი კვალიტეტური ან სიმაღლის ნიშნის მიხედვით, არამედ როგორც ინდივიდი-ტონი, როგორც კვალიტეტის, სიმაღლის, ტემბრისა და გვერდითი, ანუ თანახმურობების ერთიანი კომპლექსი. სტანდარტული ტონი მი-

იღება ხანგრძლივი გამოცდილების გზით. მუსიკალური პრაქტიკისათვის განსაკუთრებით საჭიროა ტონების ძლიერი დაფიქსირება, რათა საბოლოოდ სპონტანურად, დაძვარე საშუალებათა დამოუკიდებლად ტონი ვიცნოთ. აღნიშნულის ანალოგიური შემთხვევაა ის ვითარება, როცა მხატვრებს (განსაკუთრებით ნოხის მქსოველებს) ხანგრძლივი გამოცდილების წყალობით რომელიმე ფერითი ტონი ისე ღრმად ჩაებეჭდებათ მეხსიერებაში, რომ ამ ფერით ტონს მსგავს ნიუანსებიდანაც კი სანდოდ გამოარჩევენ.

მაშასადამე, სტანდარტული ტონის სმენა, ანუ სტანდარტული ტონის მეხსიერება წარმოდგენს შეძენილ, ხანგრძლივი გამოცდილების პროდუქტს და, როგორც წესი, ის მხოლოდ კონკრეტული ტონის სპონტანური ცნობაა. აღნიშნული გარემოება იმაზე მიუთითებს, რომ აბსოლუტური სმენის შეფასების შემთხვევაში ბევრი რამ უნდა იქნეს გათვალისწინებული; ტონის არა ყოველი ზუსტი განცდა-შეფასება ჩაითვლება აბსოლუტური სმენის მოვლენად.

აბსოლუტური სმენის უნარის ფლობა მნიშვნელოვანი ბუნებრივი ჩილდია. ამ ნიჭით დაჯილდოებულ მუსიკოსებს მთავალი უპირატესობა აქვთ სხვების წინაშე როგორც მუსიკალური, ისე ტექნიკური მხრივ. უპირველეს ყოვლისა, ეს ითქმის მომღერლებზე, რომლებიც აბსოლუტური სმენის წყალობით ბეგრებს შორის დიდ ნახტომს (ინტერვალს) ადვილად და შეუცდომლად აღწევენ. აბსოლუტურ სმენას დიდი გამოყენება აქვს *prima vista*-სა და *A-capella* სიმღერის დროს. ის უპირატესობას აძლევს მევიოლინეებსა და ღირიყორებს. ტონის აბსოლუტური სმენა აადვილებს მოსმენისა და სიმღერის დროს სწორი ტონალობის შენარჩუნებას, შესაძლებელს ხდის ზუსტ მოდულაციას და საწყისი ტონალობის დადგენას იოლად, დაძაბულობის გარეშე.

მაგრამ აღნიშნული უპირატესობა არ ვრცელდება მუსიკის მშენიერების განცდაზე; აბსოლუტური სმენის მქონენი არ ფლობენ რაიმე უპირატესობას ესთეტიკური იდეალსაზრისით მუსიკალური ნაწარმოების აღქმისას. ამიტომაცაა რომ ამბობენ: აბსოლუტურ სმენას მუსიკის ესთეტიკური განცდისათვის ისეთივე ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, როგორც ფერების მეხსიერებას მხატვრობის ესთეტიკური შეფასებისათვის. ასევე საეჭვოა, აბსოლუტურ სმენას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდეს მუსიკალურ შემოქმედებაში. ის არ შეიძლება იყოს არც მუსიკალური ნიჭის კრიტერიუმი, ვინაი-

დან აბსოლუტური სმენა იქ-ც გვხვდება, სადაც ნამდვილ მუსიკალურ მიდრეკილებაზე საერთოდ არ შეიძლება ლაპარაკი; მეორეს მხრივ, როგორც აღინიშნა, ბევრ გამოჩენილ კომპოზიტორს ის არც გააჩნდა, მაგრამ გადაჭრით იმის მტკიცებაც არ შეიძლება, რომ აბსოლუტურ სმენას არავითარი მნიშვნელობა არ გააჩნდეს მაღალგანვითარებული მუსიკალურობისათვის; ბევრ შემთხვევაში იგი დაკავშირებულია განვითარებულ მუსიკალობასთან.

გ. რევეში აბსოლუტურ სმენასა და პროდუქტულ ნიქს შორის კავშირს შემდეგნაირად იაზრებს; ის თვლის, რომ მათ შორის კორდინაცია იმაში უნდა მდგომარეობდეს, რომ აბსოლუტური სმენა მოტივად (აღმძვრელად და წამმართველად) გვევლინება ინდივიდში არსებული მუსიკალური მიდრეკილების განვითარებისათვის, ინდივიდის მუსიკალური საქმიანობის გზაზე დადგომისათვის. აბსოლუტური სმენით დაჯილდოებული თავისაკენ მეტ ყურადღებას იპყრობს, აბსოლუტური სმენა მას ხელს უწყობს სწავლა-განვითარების პროცესში და ა. შ.

მაგრამ ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ პრაქტიკოსი მუსიკოსისათვის აბსოლუტური სმენა ზოგჯერ ხელისშემშლელიცაა. აბსოლუტური სმენის მქონე მომღერალი და მევიოლინე მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების დროს დიდად ღიზიანდება, როდესაც თანმხლები როიალი აშლილია თუნდაც ნეოთხედი ტონით. იგივე ემართება პიანისტს აშლილი როიალით. აბსოლუტური სმენის მქონე ერთ-ერთ პიანისტს დიდად გაუჭირდა ბეთჰოვენის *cis-moll* სონატის შესრულება ნახევარი ტონით დაბლა აწყობილ როიალზე. ფაქტიურად იგი სონატას ასრულებდა *d-moll* ტონალობით (ტრანსპოზიციით), რამაც მასზე ხელისშემშლელად იმოქმედა, მოუხდა ტექნიკური სიძნეელების გადალახვა. ცნობილი რუსი პიანისტი ვ. სოფრონიცი აღნიშნავდა — აბსოლუტური სმენა მხოლოდ ხელს უშლის შემსრულებელ-პიანისტსო. როცა გე-მის მთელი მუსიკალური ქსოვილი გამქოლ სიმაღლეში, მაშინ ეს სრული გარკვეულობა, მგონია, ხელს მიშლის ვიგარძო მუსიკა, რადაცნაირად მისგან გადამახვევინებსო.

შეფარდებითი (რელატიური) სმენა. შეფარდებითი (რელატიური) სმენა, ანუ ინტერვალის გრძნობა (აღქმა) იმით განსხვავდება აბსოლუტური სმენისაგან, რომ აბსოლუტური სმენის დროს თვითონ რომელიმე ცალკეული ტონის მუსიკალური ინდივიდუალობა განიცდება და იცნობა მაშინ, როდესაც რელატიური სმენის შემთხვევაში ორი ტონის დაკავშირება სპეციფიკური ინტერვალის ბუნებით აღიქმება. ამ შემთხვევაში ყურადღება მახვილდება არა იმაზე, თუ რა ცალკეული ტონებისაგანაა შემდგარი ინტერვალი, არამედ აქ გადაწყვეტ როლს თამაშობს წვდომა ინტერვალისა. როგორც მუსიკალური წარმონაქმნის მარტივი ფორმისა. მაშასადამე, შეფარდებითი სმენა არის უნარი მოცემული ინტერვალი სწორად დასახელებს, აღინიშნოს ან ხმით იქნეს ინტონირებული: ეს ინტერვალი, რომელიმე სხვა ტონიდან ამოსული, სწორად იქნეს ტრანსპონირებული (გადატანილი).

ინტერვალის გრძნობა (აღქმა) ადვილად გამოიკვლევა. ინდივიდს, ერთ შემთხვევაში, ეძლევა სუბიექტური ინტერვალები, რათა ის აღნიშნოს სწორი სახელწოდებით (დაასახელოს სწორად) მეორე შემთხვევაში, იკვლევენ უნარს ინტერვალის ხმით აღდგენისა (მისი ინტონირებისა), მესამე შემთხვევაში, ინდივიდისაგან მოითხოვენ, რომელიმე არჩეული ტონიდან ინტერვალის ტრანსპოზიციით ინტონირებას.

შეფარდებითი სმენა თანშობილი დისპოზიციური უნარია და შესაძლებელია მისი ვარჯიშით განვითარება. მასში შეიმჩნევა ინდივიდუალური განსხვავებულობაც: ადვილად იცნობიან ძირითადი ინტერვალები, სხვები კი ნაკლებად გამოკვეთილად იცნობიან და მათი აღდგენაც სავსებით ზუსტი არაა. ემპირიულად დადგენილია, რომ ინტერვალებიდან ყველაზე ადვილად იცნობა კვარტა, ხოლო ყველაზე ძნელად — პატარა სექსტა და გადიდებული კვარტა.

ინტერვალის გრძნობა (აღქმა) სპეციფიკური მუსიკალური უნარია და ის განიხილება როგორც ისეთი მიდრეკილება, რომელიც საფუძვლად ედება მუსიკალურ-ესთეტიკურ განცდას, მის გარეშე შეუძლებელია მუსიკალური ნაწარმოების მელოდიური და ჰარმონიული სტრუქტურის წვდომა, მუსიკალურად შვენიერით ტკბობა. ინტერვალის გრძნობის (აღქმის) გარეშე არ არსებობს მელოდიის,

პარმონის, ტონალობის განცდა. გარკვეული აზრით, შეიძლება ითქვას, რომ საბოლოოდ მუჟიკაში ყველაფერი ეფუძნება რელატიურ სმენას.

შინაგანი და გარეგანი სმენა, შინაგანი სმენა მუსიკის განცდის ისეთი უნარია, რომელიც დამოუკიდებელია გარეგანი ქლერადობისაგან. მაგ., ნ. რიმსკი-კორსაკოვი შინაგან სმენას შემდეგნაირად განსაზღვრავს: ესაა „უნარი აზრით წარმოედგინოთ ტონები და მათი მამართებები ინსტრუმენტის ან ხმის დაუხმარებლად“. აქვე უნდა მიეთითოს იმაზე, რომ როცა ვლაპარაკობთ ტონის ან მელოდიის „აზრით წარმოდგენაზე“ გარეშე ინსტრუმენტისა ან ხმისა. ეს არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს, ამ შემთხვევაში, თვითონ შინაგანი სმენის მქონე ინდივიდი წასაკითხად მიწოდებულ ნოტს არ აღიქვამდეს ე. წ. შინაგანი ხმით, რომ ცნობიერებაში წარმოდგენილი ტონი არ იყოს დეკავშირებული ადამიანის ან რომელიმე ინსტრუმენტის ხმასთან, ქლერასთან. შინაგანი სმენის დროს ინდივიდს ესმის მუსიკალური ტონი ან მელოდია. მაგრამ ესაა არა გარედან მასში მოტანილი, არამედ მისი „შინაგანი ხმა“, „შინაგანი ქლერადობა“.

რა თქმა უნდა, შესაძლებელია, ერთხელ აღქმული, მოსმენილი რაიმე მუსიკალური ნაწარმოები აღვადგინოთ მეხსიერებით, ის წარმოვიდგინოთ ზუსტად. ეს აქტივობა პირდაპირი მნიშვნელობით არ იქნება შინაგანი მუსიკალური სმენის ფაქტი. ეს სხვა არაფერია, თუ არა ზუსტი მუსიკალური მეხსიერების გამოვლენა (მოსმენილის აღდგენა). ხოლო შინაგან სმენასთან მაშინ გვექნება საქმე, თუკი ნოტს ჩვენ ავაქლერებთ ჩვენში პირველად, მას წავიკითხავთ მუსიკალურ ენაზე იმ უნარით, რასაც შინაგანი მუსიკალური სმენა ეწოდება. ამ უნარის არქონაზე მიუთითებდა დიდი ჯ. ვერდი, როცა წერდა — „მე ვერ აღვიქვამ მუსიკას თვალებითო“. შემოქმედის ცნობიერებაში ინსტრუმენტის გარეშე პირველად აქლერებული მუსიკალური ნაწარმოები შინაგანი სმენის პროდუქტია. ბ. ტეპლოვი ასე ახასიათებს შინაგანი სმენის ფენომენს: „ესაა უშუალო მოსმენა თვალებით, ნოტის ტექსტის მხედველობითი აღქმის გადაქცევა მხედველობით-სმენით აღქმად. თვითონ ნოტის ტექსტი იწყებს განცდას სმენის სახით... ადამიანი იძენს უნარს მოისმინოს თვალთა წაკითხული ნოტები“.

შინაგანი სმენის მნიშვნელობა მუსიკალურ საქმიანობაში მრავალმხრივი და მრავალსიმიცველია; იმასაც აღნიშნავენ, რომ შინაგანი სმენის ფუნქციის გარეშე შეუძლებელია მუსიკალურობის გამოვლენა.

გავრცელებული გაგების მიხედვით. შინაგანი სმენის ტერმინი არაპირდაპირი, ფართო მნიშვნელობითაც გამოიყენება ხოლმე, მას ნებისთ თუ უნებლიეთ აიგივებენ მუსიკალური მეხსიერების სხვადასხვა მომენტთან. თავისი შინაგანი გარკვეულობით მუსიკალური სმენა არ უნდა გაიგივდეს საკუთრივ მეხსიერების ფაქტთან. მუსიკალური მეხსიერების მოვლენა მდგომარეობს უკვე ერთხელ აღქმული შინაარსის აღდგენაში, ცნობიერებაში მის ხელახალ წარმოდგენაში და ის არ უნდა გაუტოლდეს პირველად აღქმას, რასაც ეხება, სწორედ რომ, შინაგანი მუსიკალური სმენა და რასაც ზოგჯერ „მუსიკალურ წარმოსახვასაც“ უწოდებენ. რა თქმა უნდა, ემპირიულად ინდივიდში შინაგანი მუსიკალური სმენა დაკავშირებულია მუსიკალურ მეხსიერებასთან, ისე, როგორც სხვა მომენტებთანაც. და მათთან ერთად გარკვეულ მთლიანობას ქმნის. მაგრამ, როცა საკითხი დგას შინაგანი მუსიკალური სმენისა და მუსიკალური მეხსიერების ცნებების შინაარსების გარკვევის შესახებ, ამ ცნებებში დასახელებული მოვლენებისათვის სპეციფიკურ და განმასხვავებელ მომენტებზე უნდა მივითითოთ, რათა თავიდან იქნეს აცილებული მათი აღრევის შესაძლებლობანი. შინაგანი მუსიკალური სმენა აღქმას ეხება, მუსიკალური მეხსიერება კი— წარმოდგენას.

ზოგჯერ შინაგანი მუსიკალური სმენის გამოვლენის საილუსტრაციოდ მოჰყავთ შემდეგი მაგალითები: როდესაც მოსწავლეს ავალებენ მუსიკალური კარნახის ჩაწერას, ის შეიძლება ორნაირად მოიქცეს, ან მღერის (ჩუმად) იმას, რაც უნდა ჩაიწეროს ნოტებით, ვინაიდან წინასწარი სიმღერის გარეშე ის ვერ ახერხებს ჩაწერას, ანდა ყურს უგდებს იმას, რაც შინაგანად ესმის და შინაგან სიმღერაზე (გულში სიმღერაზე) დაყრდნობით ასრულებს დავალებას; მას არ სჭირდება წინასწარი დამღერება, აქვს უნარი დააფიქსიროს სმენითი წარმოდგენები უშუალო სანოტო დამწერლობით. ამის გამოა, რომ მიუთითებენ შინაგანი სმენის პასიურ და აქტიურ ფორმებზე, სახეებზე. პასიური ფორმის შემთხვევაში შინაგანი მუსიკალური სმენა არანებისმიერი აქტივობის ღონეზეა. ის მისდევს შთა-

ბეჭდილებებს და მხოლოდ მათ რეგისტრაციას იძლევა. აქტიური ფორმის შემთხვევაში შინაგანი მუსიკალური სმენა ნებისმიერი ვითარებაა, მისი მატარებლის ნებას ემორჩილება. აქტიურად ერთ-ვევა ინტონირების პროცესში, წინ უსწრებს ტონის წარმოდგენას; აქ აღარაა ბგერითი მასალის დამღერების პროცესი.

მოსწავლის ქცევიდან ზემოთ პოყვანილი შემთხვევები ის არაა, რააც, ცნების განმარტების მიხედვით, შინაგანი მუსიკალური სმენა უნდა ეწოდოს. აქ, მოყვანილ მაგალითში, ნამდვილად საქმე გვაქვს ერთსელ მოსმენა-ლი მუსიკალური ნაწარმოების (გარედან აღქმული მუსიკალური მასალია) სანოტო ჩაწერის ტექნიკასთან, თუ რა გზას, რა საშუალებებს მიმართავს ინდივიდი, რომ მოსმენილი, აღქმული შინაარსი სანოტო საშუალებებით სწორად დააფიქსიროს, და არა იმასთან, თუ წინასწარი მოსმენის გარეშე როგორ ხდება უშუალო ნოტიდან შინაარსის აუღერება ინდივიდის ცნობიერებაში.

შინაგანი მუსიკალური სმენის კრიტერიუმია არა მხოლოდ ის, ყდერს თუ არა საერთოდ ინდივიდის ცნობიერებაში მუსიკალური მასალა, არამედ, რაც მთავარია, რომ ეს ყდერადი შინა-არსი არ უნდა იყოს განმეორება, ერთხელ, წინასწარ უკვე აღქმულის წარმოდგენა, მას წინ არ ღნდა უსწრგბდეს გარეგანი სმენის გზით მიღებულ შინაარსი. ის უნდა იყოს უშუალოდ ადეკვატური ყდერა (შინაგანი მოსმენა) არაყდერადი (სანოტო) მასალისა, რასაც ზოგჯერ უწოდებენ ხოლმე „ნოტიდან მოსმენას“, როგორც ამას ადატურებს ცნობილი ლ. ობორინი — „ვათვალ-ერებდი ნოტებს. ყდერადობანი აღმოცენდებოდნენ ცნობიერებაში. მე შინაგანი სმენა უკვე მაშინ განმივითარდა“, — იგონებს ავტორი ბავშვობაში შემჩნეულ უნარზე, ანდა მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის პროცესში აუღერებელი შინაარსი ინსტრუმენტის გარეშე შესრულებისა. წინააღმდეგ შემთხვევაში საქმე გვექნება მუსიკალური მეხსიერების გამოვლენასთან.

მაშასადამე, გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად საჭიროა შინაგანი სმენის ვიწრო და ფართო მნიშვნელობაზე მითი-ოვება. ვიწრო მნიშვნელობით საკუთრივ შინაგანი სმენა არის აღქმა ან წარმოსახვა მუსიკალური შინაარსისა, რომელიც განმეორების ფსიქოლოგიურ ინდექსს არ ატარებს. ფართო, არაპირდაპირი მნიშ-ვნელობით შინაგანი მუსიკალური სმენა არის ცნობიერების ყოვე-ლი ბგერითი შინაარსი, მათ შორის წარმოდგენილიც (აღქმულის

განმეორებაც), რომელიც შეიძლება გარკვეულად დამოკიდებული იყოს ინდივიდის აქტიობაზე.

ლ. ბარენბოიმი აბსოლუტურ სმენას განასხვავებს ბგერის წარმოადგენისაგან და ლაპარაკობს აბსოლუტური სმენის ორ სახეზე: აბსოლუტურ-აქტიურ სმენასა და აბსოლუტურ-პასიურ სმენაზე. ავტორის დახასიათებით, პირველი წარმოადგენს აბსოლუტურ სმენას, მეორე კი — ცნობის აბსოლუტურ სმენას. წარმოდგენის აბსოლუტური სმენა ზოგჯერ ღებულობს აქოციაციური კავშირის თავისებურ ფორმას. ასეთი ინდივიდები წარმოიდგენენ ყლერას მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი წინასწარ აღიქვამენ ან წარმოიდგენენ ნოტიო ფიქსირებულს. ზოგიც გარკვეული სიმაღლის ბგერას წარმოიდგენს მხოლოდ მუსიკალურ ნაწარმოებთან კავშირში. ამ ინდივიდებს არ შეუძლიათ, მაგ., წარმოიდგინონ ბგერა 1 (სოლ), მაგრამ, საკმარისია, მოიგონონ დასაწყისი ფ. შოპენის სონატისა h-moll, რომ ზუსტად წარმოიდგინონ და აღადგინონ მოცემული ბგერა.

ფსიქოლოგიურად საინტერესო მაგალითია მოტანილი ს. მაიკაპარის ცნობილ წიგნში „Музыкальный слух“ (1915): პეტერბურგის კონსერვატორიის სტუდენტი-პიანისტი მძიმედ დაავადდა გამოსაშვებ გამოცდებამდე ორი თვით ადრე. ის ვერ მუშაობდა ინსტრუმენტზე, საგამოცდო პროგრამა კი შედგენილი ჰქონდა. მას უნდოდა სისრულეში მოეყვანა დიდი ხნის განზრახვა — დროულად დაემთავრებინა კონსერვატორია. თავიდანვე ეს სტუდენტი ცნობასმოყვარეობას გამო, შემდეგ კი იმის გამო, რომ მას ეს აქტიუობა სიამოვნებას გვქონდა, შეუდგა საპროგრამო ნაწარმოებების ნოტიოდან ზეპირად შესწავლას ყველა კომპონენტით (ტექნიკა, მხატვრული შესრულება). მან შეამჩნია, რომ რაც მეტს მუშაობდა, მით მაღალ დონეზე აღიოდა მისი მხატვრული ტკბობა. ორი კვირით ადრე გამოცდებამდე მას ინსტრუმენტთან მუშაობის ნება დართეს. მისთვის ეს დღე ნამდვილ ზეიმად იქცა, ის დიდხანს ოცნებობდა ე. წ. ცოცხალ ბგერებში მოესმინა ყველაფერი, რაც მანამდე იქმნებოდა მის წარმოსახვაში. დიდი იყო მისი განცდიერება, როდესაც ამ დღეს მან დასრულებული მხატვრული ფორმით შეასრულა მთელი პროგრამა.

ეს ფაქტი იმაზედაც მიუთითებს, რომ შინაგან მუსიკალურ სმენას დადებითი და გადამწყვეტი როლი შეუძლია შეასრულოს მუ-

სიკაღურ საშემსრულებლო ქცევაში. შემთხვევითი არაა, რომ რობერტ შუმანი წიგნში — „ღარიბები ახალგაზრდა მუსიკოსებისადმი“, წერდა: „შენ უნდა მიხვიდე იქამდე, რომ გაიგო ყოველგვარი მუსიკა ქალაქადღე“, „თუკი წინ დაგიდებენ ნაწარმოებს შესასრულებლად, წინასწარ წაიკითხე თვალეებით“, „თუკი მელოდიები მოდის შენში თავისთავის ფორტეპიანოს დაუხმარებლად, ეს ნიშნავს, რომ შენში გაიღვიძა შინაგანმა სმენამ“.

შინაგანი მუსიკალური სმენის ფაქტზე მიუთითებენ ლ. ბეთოვენის მაგალითზე, რომელმაც, მიუხედავად ცხოვრების ბოლო წლებში სიყრუისა (თუ სწორედ რომ სიყრუის წყალობით), შინაგანი სმენის ბაზაზე შექმნა მრავალი მაღალმხატვრული მუსიკალური ნაწარმოები. ცნობილია რუსმა პიანისტმა ა. რუბინშტეინმა ეს ვითარება მოხდენილად დაახასიათა: ბეთოვენი დაყრუვდა საკუთარი თავის საუბედუროდ და კაცობრიობის საბედნიეროდ.

ჩვენ არსებითად დავახასიათეთ ე. წ. „წმინდა შინაგანი სმენა“, ვინაიდან ის ბევრის მიერ არაა ადეკვატურად გააზრებული და დაუპირისპირდა გარეგანი სმენის შინაარსს. მათგან განსხვავებით ლაპარაკობენ ასევე შინაგან სმენაზე, რომელშიაც გულისხმობენ შინაგანი სჩეხის ისეთ აქტივობას, რომელიც ემყარება გარეგან რეალურ შთაბეჭდილებებას. აქ, ასე რომ ვთქვათ, გარეგანი და შინაგანი სმენის კომბინაციასთან გვაქვს საქმე.

ასევე ლაპარაკობენ „არქიტექტონული სმენის“ არსებობის შესახებაც. რ. რიმსკი-კორსაკოვი ამ ტერმინით აღნიშნავდა აბსოლუტური და შინაგანი სმენის უნარების ინდივიდში ერთდროულად მძლავრი განვითარების დონეს, მათ ერთიანობასა და მთლიანობას.

მელოდიური სმენა, მელოდიური სმენა ეწოდება მუსიკალური ბგერათსიმადლით სმენას, რაც ვლინდება ერთხმიანი მელოდიის აღქმაში. მელოდიური სმენის დროს მელოდია აღიქმება არა როგორც მუსიკალურ ბგერათა უბრალო თანამიმდევრობა, არამედ როგორც ინტერვალებს რიგი. მაშ, მელოდიური სმენა ვლინდება სწორედ რომ მუსიკალური მელოდიის, როგორც მელოდიის, აღქმაში და არა ბგერათა უბრალო თანამიმდევრობის რიგის განცდაში.

მელოდიისა და მასში ბგერის ფუნქციის ღრმა ფსიქოლოგიურ ანალიზს გვაძლევს ცნობილი ფრანგი ფილოსოფოსი ა. ბერგსონი.

ავტორის მიხედვით, მატერიალური (ნივთიერი) სინამდვილისათვის დამახასიათებელია შეუვალლობის თვისება. ამიტომ ამ სფეროში მოვლენათა რიგი ურთიერთგარემდებარე ფენომენთა წყებად იშლება. პრინციპულად საპირისპირო სურათს იძლევა სულიერი ცხოვრება. ცნობიერების მოვლენებისათვის სრულიად უცხოა ურთიერთგარემდებარეობა და შეუვალობა, რის საუცხოო მაგალითია მელოდიის განცდა. რა არის დამახასიათებელი მელოდიის განცდისათვის? ჭერ ერთი, მასში დასტურდება ტონების, ბგერათა რომელობების მრავლიანობა. მეორეც, ტონების ეს მრავლიანობის მელოდიაში ურთიერთგარეშე კი არ მდებარეობს, არამედ თითოეული ბგერა მეორეს ერთვის და მთლიანი რომელობით მიმდინარეობას ქმნის. „როდესაც, მაგალითად, ტაქტს დავარღვევთ და ერთ-ერთ ნოტზე უფრო ხანგრძლივად შევჩერდებით, ვიდრე ესაა საჭირო, მაშინ ჩვენს შეცდომას იმდენად ნოტის ზედმეტი ხანგრძლივობა როდი გამოამჟღავნებს, რამდენადაც ის რომელობითი ცვლილება, რომელიც მთელ მუსიკალურ ფრაზაში იქნება გამოწვეული“. მელოდიაში ერთი ტონი მეორის გარეშე არ მდებარეობს, ყოველი მათგანი ურთიერთს ერთვის და ამ სახით თითოეული მათგანი ერთსა და იმავე დროს თავის რომელობასაც იცავს და მთლიანსაც წარმოადგენს. მაშასადამე, „რომელობათა მთლიანობა“. რომელიც ცნობიერებისათვის არის დამახასიათებელი, თავისებური მრავლიანობაა, რომელიც საპირისპიროდ რიცხობრივი (გარემდებარეობის) მრავლიანობისა, წარმოადგენს სოლიდარული, შეერთებული ელემენტების, მელოდიური ორგანიზაციის მრავლიანობას; ეს იგივე რომელობათა შეერთებული დინამიკური მთლიანობაა, რომელიც გამოვლენილია კონკრეტულად მელოდიაში.

მელოდიური სმენის სფეროს მიაკუთვნებენ აგრეთვე ინტონაციის სიზუსტის მგრძნობელობას, რაც გამიხატება როგორც საკუთარ ცნობიერებაში ზუსტი ინტონაციის დაცვის უნარში, ისე სხვა შემსრულებლის ინტონაციას სიზუსტის შეფასების უნარში.

ზემოაღნიშნულთა გათვალისწინებით, მელოდიურ სმენას განმარტავენ როგორც მელოდიის აღქმის ისეთ თავისებურებას, რომელიც შედგენდება მელოდიის თვისობრივ აღქმაში, მელოდიის მეხსიერებით აღდგენასა და ცნობაში, ინტონაციის სიზუსტის მგრძნობელობის უნარში (ბ. ტეპლოვი).

მელოდიური სმენის განვითარებაში განასხვავებენ ორ საფეხურს: პირველზე იცნობა და აღდგება ე. წ. „მელოდიური მრუდი“, ე. ი. სწორად აღიქმება მელოდიის მხოლოდ მოძრაობის მიმართულების მონაცვლეობა (ზეაღმავეალი და ქვეაღმავეალი ხაზი), მეორე საფეხურზე იცნობა და აღდგება არა მხოლოდ მელოდიური მრუდი (მოძრაობის მიმართულება), არამედ აგრეთვე ბგერათა ინტერვალური ურთიერთმიმართება. ჰ. მაისნერის ექსპერიმენტული გამოკვლევის მიხედვით (ცდა ჩატარდა 13 წლის 700 გოგონაზე) დადგინდა, რომ უცნობი მელოდიის მოსმენის შემდგომ ცდის-პირების ნახევარმა სწორად გადმოსცა „მელოდიური მრუდი“, მაგრამ ვერ დაასახელა ბგერათა სწორი ინტერვალური მიმართება.

ამ ფაქტიური ვითარების ახსნის ცდას გვთავაზობს ბ. ტეპლოვი, რომლის მიხედვითაც, პირველ საფეხურზე უნდა გვექონდეს ბგერათა სიმადლის ტემბრული აღქმა, რომ მუსიკალური სიმადლე ჯერ კიდევ ტემბრითაა შთანთქმული. ამიტომ აქ მელოდიის მოძრაობა ფასდება სიმადლის ტემბრული კომპონენტით, რომელიც არ იძლევა ინტერვალის განცდას. ამ შემთხვევაში აღიქმება მხოლოდ „სინათლის მონაცვლეობა“ (ბრემერი). მეორე საფეხურზე უკვე გვაქვს მუსიკალური სიმადლის აღქმა, რითაც იწყება მელოდიური სმენის განვითარება.

აღნიშნულის გათვალისწინებით, ბ. ტეპლოვის მიხედვით, საეჭვო ხდება მელოდიური სმენის საფუძვლად ინტერვალის გრძნობის გამოცხადება. მართალია, ინტერვალის გრძნობა არის მელოდიური სმენის არსებითი ნიშანთაგანი, მაგრამ ინტერვალის გრძნობა არაა მელოდიური სმენის საფუძველი, რომ მელოდიური სმენა არ მიიღება, არ ვითარდება ინტერვალის გრძნობიდან. საფიქრებელია, რომ პირიქით ხდება, ინტერვალის გრძნობა ვითარდება მელოდიური სმენიდან, უკანასკნელის მიმართ იგი მეორეულია. ამიტომაც, რომ ბ. ტეპლოვი აყენებს დებულებას: „მელოდიური სმენა კი არ უნდა ავხსნათ ინტერვალის გრძნობით, არამედ ინტერვალის გრძნობა შეიძლება გავიგოთ მელოდიური სმენის ბუნებიდან გამომდინარე“.

მელოდიურ სმენაში მოძრაობის მიმართულებას ტონთა თანმიმდევრობის ვრცეულ მომენტად სახავენ. მელოდიური სმენით უფრო ძნელი გამოსაცნობი და შეაფასებელია ტონთა დაღმავეალი მანძილი, ვიდრე აღმავეალი; დიდი ინტერვალის უფრო ძნელი გამოსაცნო-

ბია, ვიდრე პატარები, ორხმოვანების შეფასება უფრო ძნელია, ვიდრე იგივე ტონები მიწოდებული სუქცესიურად. ერთ-ერთი გამოკვლევის მიხედვით, აღმავალ ტონთა თანმიმდევრული გამოცნობის შემთხვევაში (ტერციებთან და სექსტებთან), შეცდომა იყო 13,3%, ხოლო ერთდროული ორჯერადობა — 37,8%.

მელოდიური სმენის საფუძველია ბგერის ნაირობის, ანუ მოდალობის გრძნობა (модовое чувство, Tonart), რაც მიუთითებს მელოდიის ცალკეულ ბგერათა მოდალური ფუნქციის განსხვავებულობაზე — მის სიმყარესა და არასიმყარეზე (ამ თვისებათა ხარისხზე), ბგერების ერთმანეთისადმი „მიზიდულობაზე“. ბგერის ნაირობის (მოდალობის) გრძნობა ელინდება იმით, რომ მელოდიის ზოგიერთი ბგერა აღიქმება როგორც მყარი (დამთავრებულის მომცეპი შთაბეჭდილება), არ მოითხოვს რა სხვა ბგერებში გადასვლას. მათკენ არ მიიზიდება. სხვები აღიქმებიან მერყევად, დაუმთავრებლობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ და მოითხოვენ სხვა მყარ ბგერაში გადასვლა-გადაწყვეტას. ბგერის ნაირობის (მოდალობის) გრძნობის ნათელი მაჩვენებელია ის ტენდენცია, რომელიც მოითხოვს მელოდიის დამთავრებას ტონიკაზე, ასევე ისეთი მელოდიის განცდა, რომელიც მთავრდება არამყარ ბგერაზე, რაც მელოდიის დაუსრულებლობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მელოდიის ყველა ბგერას აქვს თავისებური მოდალობის ელფერი, რაც მაჩვენებელია მათი სიმყარის ხარისხისა და ე. წ. მიზიდულობის ბუნებისა.

ბგერის მოდალობის (ნაირობის) განცდაში მიუთითებენ სამი სომენტის მნიშვნელობაზე:

ნაირობის (მოდალობის) განცდა შესაძლებელია მუსიკალური სიმაღლის განცდის საფუძველზე. მუსიკალური სიმაღლის განცდა არსებითად დაკავშირებულია ბგერათა შორის მიმართებაზე: მუსიკალური სიმაღლის აღქმა ნიშნავს არა თავისთავადი ბგერების აღქმას, არამედ ერთმანეთის მიმართ სიმაღლის მიხედვით დამოკიდებულების განცდას. მუსიკალური სიმაღლის აღქმა აღმოცენდება მელოდიის აღქმის პროცესში: ეს უკანასკნელი კი შეუძლებელია მოდალობის გრძნობის გარეშე. მეორეს მხრივ, მოდალური (ნაირობის) მიმართების განცდა მელოდიის ბგერებს შორის, და მაშ, მელოდიის აღქმა შეუძლებელია, თუ არაა მუსიკალური სიმაღლის განცდა. მაშასადამე, მუსიკალური სიმაღლის შეგრძნება და მოდალობის გრძნობა ქმნიან ნამდვილ ერთიანობას. მუსიკალური სიმაღლისა

შეგრძნება ეს ისეთი განცდაა სიმაღლისა, რომელიც აღმოცენდება ბგერათსიმაღლითი მოძრაობის მოდალური აღქმის დროს, ხოლო მოდალობის განცდა ეს ისეთი აღქმაა ბგერათსიმაღლის მოძრაობისა, რომელიც აღმოცენდება სიმაღლის შეგრძნების შემთხვევაში.

მოდალობის (ნაირობის) გრძნობა ბგერათა შორის გარკვეული დამოკიდებულების ემოციური განცდაა, რასაც ბგერის მოდალურ შეფერალობასაც უწოდებენ, მელოდიის „დაუმთავრებლობა“, რომელიც შეიგრძნობება არამყარ (მერყევი) ბგერაზე, ემოციური მდგომარეობაა, რომელიც შეიძლება აღიწეროს დაახლოებით როგორც ისეთი დაძაბულობის გრძნობა, რასაც გადაწყვეტა არ მიუღია. ბგერათა მოდალობის (ნაირობის) ფუნქციის ფაქიზი განსხვავება ესაა განსხვავება იმ ემოციური თვისებისა, რომელიც ახასიათებს ბგერითი სტრუქტურის ცალკეულ საფეხურს.

მოდალობის (ნაირობის) გრძნობა მდგომარეობს მასში, რომ მელოდიის ყოველი ბგერა აღიქმება არა განცალკევებულად, არამედ მყარ ბგერებთან (პირველ რიგში ტონიკასთან) მიმართებაში; ეს ვითარება იმაზე მიუთითებს, რომ მელოდიის აღქმის მთელ მანძილზე შენარჩუნებულია ამ მდგრადი (მყარი) ბგერის რაღაცნაირი შთაბეჭდილება (კვალი).

მელოდიური სმენის საფუძველს მოდალობის გრძნობასთან ერთად ქმნის სმენითი წარმოდგენა და ამიტომ ლაპარაკობენ მელოდიური სმენის ორ კომპონენტზე. პირველი კომპონენტი (მოდალობის გრძნობა) პერცეპტულ-ემოციონალურია. იგი პერცეპტულია იმდენად, რამდენადაც საკმარისია მელოდიის სრულყოფილი აღქმისათვის, ხოლო ემოციურია არსებობის წესის მიხედვით. მეორე კომპონენტი რეპროდუქტულ-სმენითია. იგი რეპროდუქტულია, რამდენადაც საფუძველია მელოდიის კვლავ აღდგენისა: ხოლო სმენითია, ვინაიდან სმენითი წარმოდგენაა. მუსიკალური სმენის კომპონენტებიდან მელოდიის აღქმას საფუძვლად ედება ემოციური კომპონენტი, სმენითი კომპონენტით კი განპირობებულია მისი კვლავ აღდგენა, წარმოდგენა.

მელოდიის ცნობას ძირითადად განაპირობებენ სმენითი წარმოდგენა და ემოციური მდგომარეობა (ემოციური ტონი). არაა გამორიცხული, რომ ცნობის აქტში გარკვეულ პირობებში მონაწილეობდნენ აგრეთვე სხვა მომენტებიც: მოტორული, მხედველობითი, ინტელექტუალური და ა. შ.

ინტონაციის სიზუსტა შეფასებას ამყარებენ უმთავრესად ემოციურ კრიტერიუმებზე. ეს იგივე მგრძნობელობაა ბგერათა მოდული ელფერისადმი. მოღალურ-ემოციური ასპექტის გარეშე ინტონაციის სიზუსტისადმი მგრძნობელობა, როგორც მუსიკალური სმენის თავიანთი ფუნქცია, საერთოდ მოიხსნებოდა.

ჰარმონიული სმენა. თუკი ერთმანეთს შევადარებთ ბგერათა სიმრავლის ორგვარ აღქმას—ტემბრისა და ჰარმონიის განცდებს, აღმოჩნდება, რომ ტემბრი ეს ისეთი აღქმაა ბგერების სიმრავლასა; სადაც ბგერათა შემადგენლობის თანაფერადობა არ შეიგრძნობა. თანამედერ ბგერათა ეს სიმრავლე აღიქმება ერთი მთლიანი შთაბეჭდულების სახით, რომლის დროსაც ეს ერთი გარკვეული ბგერა განიცდება სპეციფიკური ელფერის (ჟღერის ფერადობის) მქონედ. ჰარმონიული აღქმის დროს პირიქით, გვეძლევა თანამედერ ბგერათა სიმრავლის განცდა მთელი თავისი შემადგენლობით. ჰარმონიული აღქმის თავისებურება მასში მდგომარეობს, რომ ერთდროულად გვეძლევა მთელი ბგერითი კომპლექსის „ერთი შეგრძნება“ და ამ შემადგენელი ბგერების „რამდენიმე შევსება“. ამიტომაც ამბობენ, რომ გადასვლა ტემბრული აღქმიდან თანაშეგრძნებათა ჰარმონიულ აღქმაზე არ ნიშნავსო ერთი ბგერითი შინაარსის აღქმის უბრალო შეცვლას რამდენიმე ბგერითი შინაარსის განცდით. იგი ნამდვილად წარმოადგენს გადასვლას „მარტივიდან“ „რთულ“ განცდაზე, გადასვლას ერთიანობის აღქმიდან ერთდროულად ერთიანობისა და სიმრავლის აღქმაზე (ბ. ტეპლოვი).

ჰარმონიულად აღქმის თანაფერას აქვს რამდენიმე მოსმინადი სიმაღლე. ესაა რამდენიმე სიმაღლის აღქმა ერთ ტემბრში. ერთდროულად ტემბრული ერთიანობისა და სიმაღლის ნამრავლის აღქმა. თანაფერის ყოველ ჰარმონიულ აღქმაში დასტურდება სიმაღლის მომენტიც—„სიმრავლის“ მომენტიცა და ტემბრული მომენტიც—„ერთიანობის“ მომენტი. წინ წამოიწევს ხან ერთი, ხან მეორე, მაგრამ იმ შემთხვევაშიაც, როცა წამყვანი მნიშვნელობა აქვს სიმაღლის მომენტს, მთლიანად არ ისპობა ტემბრული მომენტი. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ „თანაფერის ჰარმონიულ აღქმაზე

გადასვლა არის არა ტემბრული აღქმის მოსპობა, არამედ მხოლოდ შეზღუდულობის გადალახვა“ (ბ. ტეპლოვი).

ჰარმონიული სმენის საფუძველად აცხადებენ ჰარმონიულ აღქმას, თანაჟღერის სმენით ანალიზს, ზოგი ამ საფუძველს „კონსონანსის გრძნობად“ თვლის, რომელიც წარმოდგენილია „კონსონანსიბ-სა და დისონანსებს შორის განსხვავების მოსმენის უნარად“. მაგ., კ. სიშორი „ჰარმონიის გრძნობას“ აიგივებს „კონსონანსის გრძნობასთან“ და ჰარმონიული სმენის მთელ პრობლემას სახავს განსხვავებად კონსონანსებსა და დისონანსებს შორის, მაგრამ კონსონანსებისა და დისონანსების ფსიქოლოგიური ანალიზი აჩვენებს, რომ მათ შორის განსხვავება არ გულისხმობს თანამჟღერ ბგერათა ჰარმონიულ აღქმას. მაშასადამე, ჰარმონიული სმენის დაყვანა „კონსონანსის“ გრძნობაზე გამართლებული არაა.

მუსიკალურ პედაგოგიურ ლიტერატურაში აღნიშნულია და მას ექსპერიმენტული მონაცემებიც ადასტურებენ, რომ განვითარებაში ჰარმონიული სმენა დიდად ჩამორჩება მელოდიურ სმენას.

ჰარმონიული სმენა არაა იქ, სადაც არაა თანამჟღერი ბგერების სმენითი ანალიზი. ისეთ ინდივიდებს, რომლებიც ვერ განასხვავებენ არასწორ ჰარმონიზაციას სწორისაგან, აქვთ თანაჟღერის არა ჰარმონიული, არამედ წმინდა ტემბრული აღქმა. მათთვის თანამჟღერ ბგერებს აქვთ განსაზღვრული შეფერილობის მნიშვნელობა, ხოლო საკუთრივ ბგერათსიმაღლითი მოძრაობა მათთვის ერთხმიანი რჩება. მათ ესმით ერთხმიანი მელოდია ამა თუ იმ ტემბრული შეფერილობით. რა თქმა უნდა, თანამჟღერად ბგერებს გარკვეული მნიშვნელობა მიეწერებათ. მართალია, ის არაფერს ცვლის მელოდიის ბგერათსიმაღლის მოძრაობაში, მაგრამ ვინაიდან მათი ტემბრული მნიშვნელობა უეჭველია, ჟღერაც მათთან ხდება უფრო „ლამაზი“ და „სრული“.

ჰარმონიულ სმენაში განასხვავებენ ორ მხარეს: აკორდის მოდალური ფუნქციის აღქმასა და ვერტიკალის ჟღერის ხასიითის აღქმას.

აკორდის მოდალური ფუნქციის აღქმას აკავშირებენ სმენით ანალიზთან, ვინაიდან ასეთი აღქმა რეალურად არ გვეძლევა აკორდის სმენითი ანალიზის გარეშე. თუკი აკორდი განიცდება როგორც „ერთი სიმაღლე“. ჰარმონიული სმენის მეორე მხარე განიცდება სმენითი ანალიზისაგან დამოუკიდებლად. აღნიშნული წარმოადგენს აკორდის კონსონანსური ბუნების, ე. წ. „სილამაზის ფუნქციის“

განცდას, რასაც თვლიან ტემბრული სმენის გამოვლენად. აკორდის ე. წ. სილამაზის ფუნქციის მოსმენა შესაძლებელია მისი, როგორც ტემბრული, ისე ჰარმონიული აღქმის დროს. მაგრამ თვითონ ეს მომენტებია განსხვავებული. აკორდის სილამაზის ფუნქციის აღქმა ჰარმონიული სმენის მხოლოდ ერთ-ერთი მხარეა, როცა თვითონ აკორდი ან თანაჟღერა ჰარმონიულად აღიქმება, ე. ი. როგორც „რამდენიმე სიმაღლე ერთ ტემბრში“.

ჰარმონიულ სმენასაც ის საფუძვლები აქვს, რაც მელოდიურ სმენას: მოდალობის (ნაირობის) გრძნობა და მუსიკალური სმენითი წარმოდგენები. გარკვეულ როლს თამაშობს ტემბრული სმენაც. ჰარმონიული სმენა არის ბგერათსიმაღლითი სმენა.

გ. კეჩხუაშვილმა ექსპერიმენტულად იკვლია მოდალურ-ტონალური ე. წ. მიზიდულობის ფსიქიკური ბუნება. ავტორი თვლის, რომ მიზიდულობის ფსიქიკურ ფენომენს დამაკმაყოფილებლად ვერ ხსნის ისეთი თეორიები, როგორიცაა: შედარების, არაცნობიერი დასკვნის, მოდალობის გრძნობის, მოლოდინის. სმენითი აწყობის მოტორული თეორიები. ის ფიქრობს, რომ ამ ბგერით-სიმაღლით ფენომენს საფუძვლად უნდა ედოს საზოგადოებრივ-ისტორიული მუსიკალური პრაქტიკით ფიქსირებული პიროვნების ე. წ. „მოდალუტონითი განწყობა“.

ავტორი უფიქსირებდა სპეციალიტ-მუსიკოსებს განწყობას ერთი გამის მყარი ტეტრაქორდის აღქმაზე. შემდეგ კი კრიტიკულ ცდებში აკვირდებოდა, თუ როგორ ზემოქმედებდა შემუშავებული განწყობა შემდგომ მასზე მომყოლ სხვა ტეტრაქორდის სიმტკიცის ხასიათზე. აღმოჩნდა, რომ საგანწყობო გამის ტეტრაქორდის სიმტკიცე მთლიანად იმსგავსებდა (ან იმიტირებდა) მომდევნო კრიტიკული გამის ტეტრაქორდს (რომელიც თავის სტრუქტურაში არამყარი იყო) და ამით გამის აღქმის მთლიანი სტრუქტურა ირღვეოდა.

ექსპერიმენტის შედეგები აჩვენებენ, რომ გამოცდილებას (ფიქსირებულ განწყობას) შეუძლია შეცვალოს მოდალურ-ტონალური სტრუქტურა (მაგ., არამყარი ბგერა მყარად მოგვაჩვენოს), მაგრამ ის არ ეხება საკითხს იმის შესახებ, თუ საერთოდ რატომ გვაქვს გამაში მყარი და არამყარი საფეხურების განცდა. გამოცდილების დაგროვება, ე. წ. მოდალურ-ტონალური განწყობა ამ საკითხს ვერ

ხსნის. ჩანს, რომ ტონების წყობაში მიზიდულობის ფენომენი პრობლემად რჩება.

ორხმოვანებისა და მრავალხმოვანების ანალიზი და ცნობა. მუსიკალური სმენის განსაკუთრებული გამოვლენაა ორხმოვანებისა და მრავალხმოვანების ცნობისა და ანალიზის უნარი. უპირველეს ყოვლისა, აქ დგება საკითხი ერთიანობისა და მრავლიანობის აღქმის თაობაზე. არამუსიკალური ინდივიდები ერთდროულად ჭეღერ ორ ტონს განიცდიან ერთ ტონად დამოუკიდებლად მისი კონსონანსობა-დისონანსობისა. ისეთი შემთხვევებიც დასტურდება, როცა სამხმოვანება as-es'-f' ან g-as'-des' აღიქმება ერთ ტონად. საშუალო მუსიკალური სმენის მქონეთათვის ტონების კომბლექსის გამოცნობა სიძნელეს არ წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში გამოცნობა მით ადვილია, რაც ნაკლებ ერწყმიან ერთმანეთს ორხმოვანება და აკორდი, რაც მეტადაა გამოკვეთილი დისონანსი. ეს ინდივიდები ოქტავეებს განიცდიან, როგორც წესი, ერთ ტონად, მაგრამ მათთან ერთ ტონად იშვიათად თუ განიცდება კვარტა და კვინტა. სეკუნდა და სეპტიმა მათთვის მუდამ ორხმოვანებაა. საშუალო მუსიკალური სმენის მქონე ინდივიდებს შეუძლიათ მრავალხმოვანების შემადგენელი კომპონენტების განსაზღვრაც. მაგრამ კომპონენტების რაოდენობის გაზრდა და მათი კონსონანსობის ხარისხის მატება ამწელებს აკორდში ცალკეული ტონის გამოყოფას.

მუსიკალური სმენის ამავე სფეროს განეკუთვნება თანაჟღერადობიდან ცალკეული ტონების ანალიზი და გამოცალკევებით მოსმენა. ანალიზის შემთხვევაში ყურადღება უპირველეს ყოვლისა მიიმართება ჟღერაზე, როგორც მთელზე: მსოლოდ ამის შემდეგ ხდება აღქმული მთლიანობის დანაწევრება. როგორც კი მიიღწევა ანალიზი, საერთო ჟღერადობიდან ნათლად მოიპოვებიან ცალკეული ტონები. ფიქრობენ, რომ ანალიზის უნარი დამოკიდებული უნდა იყოს ყურადღების კონცენტრაციის ხარისხზე და ყურადღების გავარჯიშებაზე; მასში ასევე მნიშვნელოვან როლს თამაშობს აკორდების განლაგება, მისი კომპონენტების რაოდენობა და მრავალჟღერადობის ჰარმონიული სტრუქტურა. მრავალხმოვანობაში დისონირებულთან შედარებით ძნელად მოსაშენია ძლიერ კონსონირებული ბგერები. გამოკვეთილი მუსიკალური სმენის მქონე ინდივიდებს შეუძლიათ აკორდში მოიპოვონ არა მსოლოდ ცალკეული ტონები, არამედ ისინი აღიქვან, როგორც ტონების განსაზღვრუ-

ლი მიმართების წევრები. რაც უფრო ადვილად ხერხდება მეხსიერებაში ტონების დაჭერა ან ტონების მეხსიერებით აღდგენა, მით უფრო სარწმუნოა ანალიზი.

გავრცელებული შეხედულების მიხედვით, ანალიზი და მთლიანობიდან ცალკეული კომპონენტების მოსაძენა არაა არსებითად დამოკიდებული მუსიკალურ განათლებაზე, ვინაიდან იგი ითვლება თანშობილ მუსიკალურ მიდრეკილებად. ეს იმით საბუთდება, რომ მუსიკალურად ნიჭიერი ბავშვები პირველივე წლიდან ამჟღავნებენ უნარს, რომ დისონანსური სამი და მრავალხმიანობები ადვილად დაანაწევრონ.

ინტერვალი განხილული ფსიქოლოგიური ასპექტით

ინტერვალი ბგერათა რიგში ორი საფეხურის თანაფარდობაა, ორი ტონის თავმოყრაა მარტივი „ტონის გეშტალტად“. დაბალი ზგერა ფუძეა, ხოლო მაღალი ზგერა მწვერვალია. ინტერვალი ორნაირია: ის გვევლინება ან როგორც ორი ტონის თანმიმდევრული (სუბტესიური) ჟღერა და მაშინ საქმე გვაქვს მელოდირულ ინტერვალთან, ან როგორც ორი ტონის ერთდროული (სიმულტანური) ჟღერა. ამ შემთხვევაში სახეუა ჰარმონიული ინტერვალი. ამ უკანასკნელს ასევე ეწოდება ორხმოვანება, ხოლო ტონების ერთდროულად ჟღერას აკორდი ჰქვია.

სმენის ფსიქოლოგიაში მელოდირული და ჰარმონიული ინტერვალების გათიშვა ემყარება ამ ინტერვალების ფენომენალურ (განცდის მიხედვით) დახასიათებას. მაგ., ტერცია-მელოდირული ინტერვალის და ტერცია-ჰარმონიული ინტერვალის განცდითი შთაბეჭდილებანი სპეციფიკურია. ამაზე ისიც მიუთითებს, რომ დიდი ტერცია და მისი შებრუნება მცირე სექსტა, როგორც ორხმოვანებები (ჰარმონიული ინტერვალები), ადვილად გვერევა ერთმანეთში, ხოლო მელოდირული დიდი ტერცია და მელოდირული მცირე სექსტა ერთმანეთში არ გვერევა. შემდეგ, ორხმოვანების (ჰარმონიული ინტერვალის) დროს თავს იჩენს შერწყმისა და კონსონანსის მოვლენები, რომლებსაც საერთოდ ადგილი არა აქვთ ტონების თანმიმდევრული, ანუ მელოდირული აღქმის დროს.

3. ჰელმჰოლცის, თ. ევალდისა და კ. შტუმფის აკუსტიკური თეორიის მიხედვით, ინტერვალი არავითარ პრობლემას არ ქმნის. თუ-

კი ტონების რიგი წარმოადგენს მხოლოდ ტონების სიმალლის ცვლილებას, მაშინ ინტერვალები განისაზღვრებიან ერთმნიშვნელოვნად და მარტივად ტონების დისტანციით (ერთმანეთისაგან სიმაღლის იაშორების სიდიდით). მაშასადამე, განსხვავება ტერციასა და კვარტას შორის დაიყვანება მასზე, რომ ტერცია წარმოიქმნება ტონების შედარებით მცირე დისტანციით, ვიდრე კვარტა. ფიქრობენ, რომ სწორედ ტონების დისტანციის განსხვავებულობაზე უნდა იქნას დაყვანილი ინტერვალების შთაბეჭდილების სპეციფიკური ბუნება.

აკუსტიკური თეორიის მოწინააღმდეგენი მიუთითებენ იმაზე, რომ ეს თეორია ანგარიშს არ უწევს ტონების ეკვივალენტობის მოვლენას. ტონების ეკვივალენტობას კი შედეგად თან სდევს ინტერვალების შესატყვისი ეკვივალენტობა. ტონების $c-c'$ და $d-d'$ ეკვივალენტობიდან გამომდინარეობს $c-d$ და $c'-d'$ ინტერვალების (ანუ დიდი სეკუნდასი და ნონას) ეკვივალენტობა. ასევე, ოქტავა და ორმაგი ოქტავა ეკვივალენტურია პრიმასი. ოქტავის ინტერვალების — პრიმა, სეკუნდა, ტერცია, კვარტა, კვინტა, სექსტა, სეპტიმა — განსხვავება ეწყარება ინტერვალის კვალიტეტს. რაც, ინტერვალია კვალიტეტი, მსგავსად ტონების კვალიტეტისა, სრულია ოქტავის ფარგლებში; ისინი კელავ თავს იჩენენ გადიდებულ ინტერვალებში: ინტერვალის კვალიტეტის მიხედვით ნონა და დეციმა ემთხვევიან სეკუნდასა და ტერციას. ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან მხოლოდ ტონების დისტანციით. ინტერვალის შთაბეჭდილებისათვის ეკვივალენტობის მნიშვნელობა მასშია, რომ მუსიკალური ადამიანი თითქმის განუსხვავებლად აღიქვამს ერთმანეთისაღმი ეკვივალენტურ ინტერვალებს. ინტერვალი $c-e$ ნაკლებ განსხვავებულად გვეჩვენება $c-e'$ ინტერვალისაგან, ვიდრე $c-g$ ინტერვალისაგან, თუმცა პირველ შემთხვევაში ტონების დისტანცია უფრო დიდია მეორესთან შედარებით. ინტერვალის განცდის ბუნებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა რომ ჰქონდეს მხოლოდ ორ ტონს შორის დისტანციის სიდიდეს, მაშინ გაუგებარი იქნებოდა, რომ ინტერვალების კვალიტეტები უკვე ოქტავის ფარგლებშია სრული, რომ ოქტავის მიღმა დისტანციის გადიდება არ წარმოშობს ინტერვალის ახალ კვალიტეტს არც მელოდიურად და არც პარმონიულად; ინტერვალისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა რომ ჰქონდეს მხოლოდ ტონის

დისტანციას, მაშინ ინტერვალების შთაბეჭდილება არ უნდა მეორედბოდეს ოქტავიდან ოქტავამდე.

გ. რევეშის აზრით, ამ სიძნელიდან გამოსავალს იძლევა ორი კომპონენტის თეორია, რომელიც თვლის, რომ არსებობს არა მარტო ტონის კვალიტეტი (ტონია აუცილებელი თვისება). არამედ ინტერვალის კვალიტეტიც. რომელსაც ასევე უწოდებენ „ინტერვალის ელფერს“ (ა. ველეკი) ან „ინტერვალის აბსოლუტური თვისებას“ (ტიულინი). ინტერვალის კვალიტეტი (თვისება), მსგავსად ტონის კვალიტეტისა, ფსიქოლოგიური ანალიზით გამოყოფილი მომენტია, რომელიც ცალკე. იზოლირებულად არ არსებობს, ვინაიდან მისი არსებობა დაშოკიდებულია ჭუსიკალური ტონების რიგზე.

ინტერვალების შთაბეჭდილება რომ მხოლოდ ტონების დისტანციით არ განისაზღვრება, ამაზე მეტყველებს ის ვითარება, რომ ინტერვალის კვალიტეტი — სეკუნდა, ტერცია და ა. შ. — ოქტავის ფარგლებშია სრული. შემდეგ, ყველა ინტერვალი, (მარტივიც და შედგენილიც), რომელთა დაბალი და მაღალი ტონები წარმოადგენს ერთი და იგივე ტონის კვალიტეტს, მაგ., $c-g$, $c-g^1$, $c-g^2$ და ა. შ., მელოდირადაც და ჰარმონიულადაც ეკვივალენტურ შთაბეჭდილებას ახდენს. ასევე, ტონები, რომლებიც მხოლოდ სიმაღლის დიფერენციაციას აჩვენებენ (მუსიკაში გამოუყენებელი ძალზე მაღალი ტონები), ჩვენზე მხოლოდ დისტანციის და არა ინტერვალის შთაბეჭდილებას ახდენენ.

თუმცა ტონის კვალიტეტი გადამწყვეტია ინტერვალის კვალიტეტისათვის, მაგრამ ინტერვალის შთაბეჭდილება არც სიმულტანურად და არც სუქცესიურად არ გამოიწვევა ტონების დისტანციის მონაწილეობის გარეშე. მუსიკალურ ტონთა რიგში ორივე თვისება მუდამ ერთმანეთთან კავშირში არიან და ორივე ერთად ქმნიან მუსიკალურ ინტერვალს. ვერც მხოლოდ კვალიტეტური განსხვავება და ვერც მარტო სიმაღლის განსხვავება ვერ წარმოშობენ ინტერვალის შთაბეჭდილებას. ფენომენალურად არსებობს ტერცია-ინტერვალი, რომელიც წარმოქმნილია განსაზღვრული კვალიტეტის წყვილით, მათი ერთდროული არსებობით.

ემპირიულად დადასტურებულია, რომ გაღიზიანების ხანგრძლივობის შემცირებით ინტერვალის კვალიტეტის შთაბეჭდილება ქრება (ისევე, როგორც ორნაოვანებაში კონსონანსის შთაბეჭდილება),

დისტანცია კი უცვლელი რჩება. მაშ, ინტერვალის კვალიტეტი აღ-
მოცენებისათვის და განცდისათვის საჭიროებს ცნობიერებაში გარ-
კვეულ სანგრძლივობას. ორსმოვანებაში ინტერვალის კვალიტეტი,
აღნიშნავენ, რომ არ უნდა იყოს იგივეობრივი კონსონანსისა. ორ-
სმოვანების დისტანცას (ტონთა შორის მანძილს) „უღერის სიფარ-
თოვეს“ უწოდებენ.

კონსონანსი და დისონანსი. მუსიკაში გამოყენებული ტონები
ქმნიან ტონთა მუსიკალურ რიგს. ამ ტონების გამომწვევი ჰაერის
ტალღის რხევათა რიცხვი ერთმანეთთან გარკვეულ უცვლელ მი-
მართებაში იმყოფებიან. ტონების უცვლელი ურთიერთმიმართება
ანუ ინტერვალი წარმოადგენს მუსიკის არსებით წინამძღვარს. სადაც
არაა მტკიცე ინტერვალი, იქ არა ტონალობა, არც მოტივი, არც
მუსიკალური თემა და ჰარმონია.

კონსონანსი და დისონანსი მუსიკალური აკუსტიკის ძირითადი
მოვლენებია. როგორ ხასიათდებიან ეს ფენომენები?

თუკი ამოვალთ თორმეტსაფეხურიანი ტემპერირებული გამი-
დან, სადაც ყველა საფეხური (ნახევარი ტონი) წყობილია თანატოლია
(ერთმანეთისაგან დაშორებულია თანაბრად). აღმოჩნდება, რომ ამ
ტონების ურთიერთდაკავშირების დროს ზოგი ინტერვალის შემად-
გენელი ბგერები ერთმანეთს მკიდროდ ერწყმიან, ურთიერთშეთან-
ხმებისა და კეთილსმოვანების სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვე-
ბენ ჩვენზე, ჟღერენ „რბილად და წყნარად“, ზოგი ინტერვალის
ბგერები ერთმანეთს არ ეთანხმებიან, მათი ერთდროული ჟღერა
არაა შერწყმული, არაკეთილსმოვანია და ტოვებს უსიამოვნო, და-
ძაბულობისა და მკვეთრ შთაბეჭდილებას. ინტერვალების პირველ
ჯგუფს უწოდებენ კონსონანსებს, უკანასკნელ ჯგუფს — დისონან-
სებს, ფსიქოლოგიურად ეს დახასიათებანი გამართლებულია, მა-
რამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დაპირისპირება ინტერვალებისა
მათში შემავალი ტონების ურთიერთთანხმობის ნიშნით ყოველთვის
მკაცრად ვერ ტარდება; ყოველ ცალკე შემთხვევაში მკვეთრი საზ-
ღერის გავლება კონსონანსსა და დისონანს შორის ადვილად ვერ
სერხდება. ამიტომაც, რომ ლაპარაკობენ სხვადასხვა სახის კონსონან-
სების არსებობის შესახებ: ფ რ ი ა დ ს რ უ ლ ყ ო ფ ი ლ ი ა წმინდა
პრიმა და ოქტავა, ს რ უ ლ ყ ო ფ ი ლ ი ა წმინდა კვარტა, წმინდა
კვინტა და ა რ ა ს რ უ ლ ყ ო ფ ი ლ ი ა — პატარა ტერცია, დიდი

ტერცია, პატარა სექსტა და დიდი სექსტა. საერთოდ, კონსონანსი ორ ტონს შორის დაძაბულობის დაბალი ხარისხია, დისონანსი კი — დაძაბულობის მაღალი ხარისხი*.

არის ცდა ერთმანეთისაგან განასხვავონ, ერთი მხრით, თვითონ კონსონანსისა და დისონანსის ფენომენებად, მისი განცდა და, მეორე მხრით, კონსონანსისა და დისონანსის მიერ ჩვენში აღძრული სიამოვნებისა და უსიამოვნების გრძნობის ფენომენები, რომ გრძნობის რომელობა კონსონანსისა და დისონანსის მოვლენებზე მეორეულად თანდართული რამაა, რომ დისონანსი გარკვეულ სიტუაციაში არ განიცდება უსიამოვნოდ მიუხედავად იმისა, რომ იგი ე. წ. დაძაბული, მკვეთრი და არაკეთილშემოვანების მქონეა და რომ არც კონსონანსი განიცდება მუდამ სიამოვნების ნიშნის მქონედ.

ჯერ კიდევ ძველი ბერძნები იყვნენ დაინტერესებულნი კონსონანსისა და დისონანსის მოვლენებით. ისინი ანსხვავებდნენ სიმფონიურ, ანუ თანაჟღერად, ჰომოგენურ და დიაფონურ, ანუ განსვლადად ჟღერად აკორდებს. კონსონანსისა და დისონანსის მოვლენებს აკავშირებდნენ რიცხვების გარკვეულ ურთიერთშეფარდებასთან.

გერმანელ ფილოსოფოსს ლაიბნიცს კონსონანსისა და დისონანსის მოვლენები დაჰყავდა რიცხვების არაცნობიერ თვლაზე. მისი გაგებით, მუსიკა წარმოადგენს სულისათვის დაფარულ არითმეტიკულ ვარჯიშს, სულის გაუცნობიერებელ თვლას. მართალია, სული თვითონ ვერ ამჩნევს თვლის ამ პროცესს, მაგრამ ის ცნობს და ვრძნობს ამ არაცნობიერი თვლის შედეგს, რაც მისგან მომდინარეობს კონსონანსის შემთხვევაში სიამოვნების, ხოლო დისონანსის შემთხვევაში უსიამოვნების სახით.

კონსონანსისა და დისონანსის ახსნის, მისი წარმოშობის მიზეზის საკითხი განსაკუთრებით აქტუალური გახდა ჰ. ჰელმჰოლცის

* ფსიქოლოგ მ. გარნის მიხედვით, კონსონანსის გრძნობის კრიტერიუმად ოთხი მომენტი უნდა დასახელდეს: ჟღერის გამართულობა და სიმკისე; შერწყმის ხარისხი; ემოციურობა (ერთი ჟღერისადმი უპირატესობის მინიჭება მეორესთან შედარებით); თანაჟღერის ნაცნობობის ხარისხი (ჩვეულება). როგორც მიუთითებენ, აღნიშნული კრიტერიუმები ერთგვაროვანი არაა. თანაც თანაჟღერას იგი ყოველთვის არ ახასიათებს.

შემდეგ, როცა მან მათემატიკური თეორიის საპირისპიროდ წამოაყენა ფიზიკური თეორია, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ მან დისონანსის საფუძვლად ძვერის ფაქტი დაასახელა. პ. ჰელმპოცი-სათვის კონსონანსი არის ბგერის უწყვეტი, ხოლო დისონანსი წყვეტილი შეგრძნება. აქ მხედველობაშია მიღებული ის ვითარება, რომ კონსონანსთან არაა დამატებითი ტონების (ობერტონების, ანუ მაღალი ნაწილობრივი ტონების) და პირველადი ტონების ძვერის ფენომენი, რაც დისონანსთან ძლიერადაა გამოხატული და ბგერის აღქმის საერთო შთაბეჭდილებაზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს. ავტორის მიხედვით, მაშ, წყვეტილობის გამკისების, გაუხეშების ხარისხია ის, რაც განსაზღვრავს ორხმოვანებაში კონსონანსისა (კეთილხმოვანებისა) და დისონანსის (არაკეთილხმოვანების) სიდიდეს. ტონები, რომლებიც ოქტავის, კვარტისა და კვინტის ურთიერთმიმართებაშია, ქმნიან წმინდა კონსონანსებს, ვინაიდან ისინი არ განაპირობებენ ძვერას; რაც მეტად მოიხმის ძვერა, მით იკლებს კონსონანსის ხარისხი. მაგ., ტერცია და სექსტა არ იწვევს, ხოლო დიდი სექუნდა და სეპტიმა იწვევს ძვერას. ამიტომ ეს უკანასკნელნი პირველთან შედარებით გამოკვეთილი კონსონანსებია. ჰელმპოლის ძვერის თეორიის მიხედვით, ინტერვალების კლასიფიკაცია ასეთია: აბსოლუტური კონსონანსი (ოქტავა, ორმავი ოქტავა), სრული კონსონანსი (კვანტა, კვარტა), საშუალო კონსონანსი (დიდი კვარტა, დიდი სექსტა), არასრული კონსონანსი (პატარა ტერცია, პატარა სექსტა) და დისონანსები (სექუნდა, სეპტიმა, გადიდებული კვარტა).

3. ჰელმპოლის ფიზიკური თეორია დისონანსისა არ ეთანხმება ფაქტიურ ვითარებას. დადგენილია, რომ ძვერის ფენომენი ყველაზე გამოკვეთილად მაშინ შეიმჩნევა, როცა მისი რაოდენობა ერთ სექუნდში აღწევს 33-ს. ის აღარ აღიქმება, როცა ძვერის რაოდენობა ერთ სექუნდში 132-ს აღემატება. აღნიშნულის მიხედვით, ერთი და იგივე ინტერვალი პატარა და დიდი ოქტავის ფარგლებში, მათი შესამჩნევი ძვერათა რიცხვის გამო, დისონანსურად უნდა ქცეოდეს, ხოლო მეორე და მესამე ოქტავაში ამ ინტერვალის დისონანსობა უნდა ქრებოდეს და იქცეოდეს კონსონანსად, ვინაიდან ძვერათა რიცხვი აჭარბებს 132-ს და აღარ განიც-

დება. მაგალითად, გადიღებული კვარტის c-fis შემთხვევაში ძვე-
რათა რიცხვი კონტრაქტაჟში 13-ია, დიდ ოქტაჟში იგი აღწევს
27,5, პატარა ოქტაჟში—55-ს, პირველ ოქტაჟში—110, მეორე
ოქტაჟში—220, მესამე ოქტაჟში—440, მეოთხე ოქტაჟში—880.
ძვერის დისონანსის თეორია რომ სწორი იყოს, მაშინ გადიღებული
კვარტა სიმაღლის ცვლასთან პარალელურად უნდა იცვლადეს კონ-
სონანსურ ბუნებას. მაგრამ ეს ასე სრულებითაც არ ხდება: გადი-
ღებული კვარტის კონსონანსობის ხარისხი ღაპოუქიდებელია ინ-
ტერვალის სიმაღლისაგან.

3. ჰელმჰოლცის თეორიის წინააღმდეგ წამოყენებული იქნა სხვა
არგუმენტებიც. კ. შტუმფმა შეამჩნია, რომ არსებობენ ბევრები
დისონანსის გარეშე. სახელდობრ, კონსონანსური ინტერვალები
ღაბალ რეჟისტრში —კვინტა კონტრაქტაჟში C¹-G¹ (32 და 48 რხე-
ვები სეკუნდში) ან ოქტაჟა C¹-C (32 და 64 რხევები სეკუნდში)
თუმცა ნათლად მოსმენად ძვერებს იწვევენ, მაინც კონსონანსურ
ინტერვალებად რჩებიან. არის საპირისპირო შემთხვევებიც, როცა
დისონანსური ინტერვალები მაღალ რეჟისტრში—მეოთხე ოქტა-
ჟის პატარა სეკუნდა და სეპტიმა — არ იწვევენ აღქმაში მოსმენად
ძვერას, მაგრამ მიუხედავად ამისა არ იცვლიან თავიანთ დისო-
ნანსურ ბუნებას. ერთი სიტყვით, ემპირიულად დადასტურებულია
დისონანსური ორხმიანობა გარეშე ძვერის ფენომენისა. დისონან-
სის მოვლენის ახსნა ძვერის ფენომენით არ მართლდება.

3. ჰელმჰოლცის მიერ მეორე თვალსაზრისიც გამოითქვა კონ-
სონანსის ბუნების თაობაზე. ამ გაღების მიხედვით, ორხმოვანობის
კონსონანსურ ბუნებას უნდა ქმნიდეს ძირითადი ბვერების ობერ-
ტონების (დაძატებითი მაღალი ტონების) ურთიერთდამთხვევა.
კონსონანსი ის ინტერვალია, როგლის ძირითადი ტონების მსგავ-
სებას იძლევა ობერტონების ჟღერის ნათესაობა. საპირისპიროდ.
დისონანსი ის ინტერვალია, რომლის ძირითად ტონებს არა აქვთ
ასეთი ჟღერის ნათესაობა. ამ თვალსაზრისის სისწორეს ეჭვის ქვეშ
აყენებს ის ფაქტი, რომ არსებობს ისეთი წმინდა ტონების ორ-
ხმოვანება, რომელთაც საერთოდ არ გააჩნიათ ობერტონები, მაგ-
რამ ეს ორხმოვანება აღიქმება არა დისონანსურად, არამედ მაინც
კონსონანსურად.

დღეს ბევრი აღნიშნავს კონსონანსის მოვლენის ახსნის არამარ-
თებულობას ძვერისა და საერთო ობერტონების ფაქტორების

მონაწილეობით. მაგრამ, მეორე მხრით, მაინც შეუძლებელი უნდა ჩანდეს ამ ფაქტორების მონაწილეობის უარყოფა ორხმოვანების ბუნების განსაზღვრაში. ვერ უარვყოფთ ძვერის მონაწილეობას დისონანსის წყვეტილი და მქისე შთაბეჭდილების შექმნაში, ხოლო კონსონანსის ერთიანი და მთლიანი ბუნების ჩამოყალიბებაში — ჟღერის ნათესაობას.

ფ. კრიუგერი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ორხმოვანებაში დიფერენციალური ტონების არსებობას. ავტორი ავოდის ფიზიკური ფაქტიდან, რომ ორი ტონის ერთდროულად ჟღერა იწვევს დიფერენციალურ ახალ ტონებს. მაგ., ინტერვალის შემთხვევაში, რომელთა ტონების რხევათა რიცხვია 256 და 315, გვეძლევა ახალი დიფერენციალური ტონები შემდეგი შესატყვის რხევათა რიცხვებით: 59, 197, 138, 79 და 20. ამათ შორის 59 და 70 ახლო ღგანან ერთმანეთთან რხევათა რიცხვით და იწვევენ ძვერასა და შუამდებარე ტონსაც. ფ. კრიუგერის მიხედვით, ყველა დისონანსს აქვს ე. წ. აშლილი ჟღერა, რაც განაპირობებს ძვერასაცა და შუატონსაც. დისონანსის შთაბეჭდილების შექმნაში გადამწყვეტია. დიფერენციალური ტონების ძვერა და მიღებული შუატონის არაწმინდა ბუნება. აღნიშნულის საფუძველზე კონსონანსი იპით განსხვავდება დისონანსისაგან, რომ არ გააჩნია დიფერენციალური ტონის ძვერა და ამიტომაც, ისინი აღძრვენ სიმარტივის, სიცხადისა და სიგლუვის შთაბეჭდილებას. ინტერვალის კონსონანსის ხარისხი დამოკიდებულია მასში დიფერენციალური (ანუ სხვაობის) ტონების რაოდენობაზე. ოქტავა სრულყოფილი კონსონანსია; მას საერთოდ არ გააჩნია დიფერენციალური ტონები, კვინტას აქვს ერთი, ხოლო კვარტას — ორი სხვაობის ტონი და ა. შ.

ფ. კრიუგერის დიფერენციალური ტონის თეორია არაღმამკაყოფილებლად იქნა მიჩნეული მას შემდეგ, რაც კ. შტუმფმა აჩვენა, რომ ორხმოვანება შეიძლება მაშინაც განიცდებოდეს მკვეთრ დისონანსად, როდესაც მასში არაა დიფერენციალური ტონების ზეგავლენა. მაგ. 800 და 1100 რხევათა მქონე ტონების ინტერვალის (რომელიცაა კვარტასა და კვინტას შორის მდებარე) დროს აღმოცენდება 100, 200, 300 და 500 რხევის მქონე დიფერენციალური ტონები; ეს რხევები არ წარმოქმნიან ძვერას არც ერთმანეთთან მიმართებასა და არც ძირითად ტონთან მიმართების

შემთხვევაში, მაგრამ აღნიშნული ორხმოვანება მაინც ჟღერს დისონანსურად.

კონსონანსისა და დისონანსის მოვლენების გასაგებად წამოყენებული იყო სხვა თეორიებიც, მაგრამ მათ აღიარება არ ხვდათ წილად იმის გამო, რომ ზოგ სიძნელეს ვერ გაართვეს თავი. სამაგიეროდ, გავრცელება ჰპოვა შერწყმის თეორიამ, რომელსაც მრავალი დამცველი ჰყავს (მათ შორის ცნობილი ფსიქოლოგები: თ. კიულპე, თ. ლიბსი, ა. მაინონგი, ე. ბ. ტიჩენერი და სხვები).

ცნობილია, რომ შერწყმა წარმოადგენს ორი ტონის ჟღერის მიახლოებას ერთ ჟღერასთან. საერთოდ, ორხმოვანება მეტად თუ ნაკლებად იწვევს ერთი ტონის შთაბეჭდილებას. რაც უფრო კონსონანსურია ორხმოვანება, მით შერწყმული ჩანან პირველადი ტონები, ისინი უფრო მეტად უახლოვდება ერთი ტონის ჟღერის შთაბეჭდილებას. ოქტავა (იგივე სრული კონსონანსი) ქმნის უნისონის შთაბეჭდილებას მაშინაც კი, როცა მისი კომპონენტები დაკვირვებით გამოყოფილნი არიან. შეიმჩნევა ერთიანობის, ანუ შერწყმის ტენდენციის თანდათანობით შემცირება დაწყებული კვინტიდან, შემდეგ ტერციასთან და ბოლოს სექსტასთან. დანარჩენ ინტერვალებთან შერწყმა ან ნაკლები ხარისხით, ან სრულებითაც არ ხდება და, ამდენად, მათთან შერწყმის ხარისხის მიხედვით განსხვავება არაა, კ. შტუმფი ცდის პირებს (არამუსიკალურ ინდივიდებს) ასმენინებდა სხვადასხვა ხარისხის მქონე ხუთ ორხმოვანებას; ცდის პირებს უნდა დაესახელებინათ, როგორ განიცდიდნენ მიწოდებულ ინტერვალებს — ერთ ტონად, თუ ორ ტონად. შედეგი ასეთი აღმოჩნდა: კონსონანსის ხარისხის მატების კვალობაზე ნაკლებად შეიმჩნეოდა ორი ხმა (ტონი). შერწყმა ანუ შთაბეჭდილების ერთიანობა იმატებდა კონსონანსის ხარისხის მატების პარალელურად — ტერციასთან, კვარტასთან, კვინტასთან, ოქტავასთან.

შერწყმის მოვლენის შტუმფისეული გაგებაც ნაქლოვანი აღმოჩნდა. შერწყმის ცნებაში ორი შინაარსია ჩადებული: ტონების კომპლექსის ანალიზის სიძნელე და საკუთრივ კონსონანსი (ჰარმონია). ანალიზის სიძნელე იმიტომ არ შეიძლება ჩაითვალოს არც ნიშნად და არც საზომად კონსონანსისა, რომ, ერთის მხრივ, არიან ისეთი დისონანსური ორხმოვანებანი, რომელთა ბგერები ძნელად თუ გამოიყოფიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ, მიუხედავად ამისა,

მაინც დისონანსებად რჩებიან და მეორეს მხრივ, ვნახულობთ ისეთ კონსონანსებს, რომელთა შემადგენელი ტონები ადვილად ეთმობიან ერთმანეთს, თუმცა ისინი ამის გამო დისონანსის შთაბეჭდილებას არ ქმნიან. პირველი შემთხვევის მაგალითია ისეთი დისონანსური ორხმოვანება, რომლის კომპონენტები განსხვავებული ინტენსივობის ტონებია; დისონანსი უცვლელად რჩება მაშინაც, როდესაც ზუსტი ტონის მოსმენა ძნელდება. მეორე შემთხვევის მაგალითია გადიდებული კონსონანსური ინტერვალები, რომლებიც ადვილად ანალიზდებიან (გამოიყოფიან), უფრო ადვილად, ვიდრე ოქტავის ფარგლებში სხვა დისონანსური ორხმოვანებანი, მაგრამ ამის გამო მათი კონსონანსური ბუნება უცვლელია. შერწყმა დამოკიდებულია ორი ტონის ინტენსივობათა ბუნებაზე, მაგრამ კონსონანსის ხარისხი არაა დამოკიდებული ტონების ინტენსივობაზე.

შერწყმის განმარტება, როგორც ერთხმოვანებასთან მიასლოება, შერწყმის ვითარების სწორი ფენომენალური აღწერაა, მაგრამ იგი არ ეხება კონსონანსის ფაქტს. გ. რევეზის აზრით, შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ კ. შტუმფმა შერწყმა და კონსონანსი გაიგივება, რაც არაა სწორი ფსიქოლოგიური დაკვირვება. შერწყმის თეორიის არამართებულობა კარგად ჩანს გადიდებული ინტერვალების ფენომენალურ ბუნებაში. კ. შტუმფი თვლიდა, რომ ჰარმონიული ინტერვალები და მათი გადიდებული (შეღგენილი) ფორმები, მაგ., ტერცია და დეციმა, კვინტა და დუოდეციმა, შერწყმის ხარისხის მიხედვით, თითქოსდა იდენტურნი უნდა იყვნენ, მაგრამ ნამდვილად ეს ასე არაა, შერწყმის ღონე კვინტასა და დუოდეციმას შორის იგივეობრივი არაა. საქმე იმაშია, რომ ის, რასაც კ. შტუმფი აკვირდებოდა და სწავლობდა, იყო არა შერწყმა, არამედ კონსონანსი.

საერთოდ ორხმოვანების შეფასების დროს კონკრეტულ ფაქტს შეიძლება მივუდგეთ ორნაირი განწყობით, რასაც განსხვავებულ შედეგებამდე მივყავართ. ორხმოვანებაში თუკი ყურადღება ექცევა შეგარძნებით ფენომენს, მაშინ წინ წაჰიწევს შერწყმა, ხოლო თუკი ცნობიერების ობიექტად გავიხილთ ორხმოვანების ჰარმონიულ ბუნებას, მაშინ მოგვეცემა კონსონანსის განცდა. ოქტავის ფარგლებში თითქმის ერთმანეთს ემთხვევა კონსონანსი და შერწყმა. როცა ვცოდნებით ოქტავის ფარგლებს, ნათელი ხდება, რომ

საქმე გვაქვს არა ერთ, არამედ ორ მოვლენასთან, რომლებიც ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია, მაგრამ იგივეობრივნი მაინც არ არიან. მაშასადამე, კონსონანსის გარკვეულობას არსებითად ვერ განსაზღვრავს შერწყმის ფენომენი.

გ. რევეზის გაგებით, პრინციპული განსხვავება შერწყმასა და კონსონანსს შორის იმაში მდგომარეობს, რომ შერწყმა წმინდა მეგრძეებითი ფენომენია, რომელიც უშუალოდაა დაკავშირებული ორხმოვანებასთან და ყველას მიერ ერთნაირად აღიქმება (მიუხედავად მუსიკალური განათლებისა და გემოვნებისა). ხოლო კონსონანსი და დისონანსი ესთეტიკური კერტის, შეფასების ფენომენებია. დროთა განმავლობაში იცვლებოდა ინტერვალის კეთილხმოვანების აღქმა, განცდა, მაგრამ არ შეცვლილა ინტერვალის შერწყმის ხარისხი. იყო დრო, როცა ტერციას ისევე დისონანსურად განიცდიდნენ, როგორც სეპტიმას, თუმცა მაშინაც ტერციას სეპტიმასთან შედარებით შერწყმის მაღალი ხარისხი ჰქონდა.

შერწყმის ფენომენი ხასიათდება როგორც მრავლიანობაში ერთიანობის განსაკუთრებული განცდა. კომპონენტები ერთიანდებიან მთლიანობაში, მაგრამ მასში არ ქრებიან, ამის ჰაპირისპიროდ კონსონანსი აღიწერება, როგორც ორი ტონის პარმონიული გაერთიანება მათი ინდივიდუალობის შენარჩუნებით. ამ კუთხით განხილული ოქტავა განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს კონსონანსურ ინტერვალებს შორის; ესაა შერწყმის განსახიერება, მაქსიმალური მიახლოება ერთ ტონთან.

დღეს სმენის ფსიქოლოგიაში აღიარებულია, რომ შერწყმა მხოლოდ ერთ-ერთი ფაქტორთაგანია, რომელიც უშუალოდ კი არ წარმოშობს, არამედ ზემოქმედებას, გაელენას ახდენს კონსონანსურ და დისონანსურ ორხმოვანების საერთო შთაბეჭდილებაზე. აქაც ისეთივე ვითარებაა, როგორც ძეგრიანა და დიფერენციალური ტონების შემთხვევაში, რომ აღნიშნულნი აკორდის შთაბეჭდილების შექმნაში ღებულობენ მონაწილეობას და არა მის წარმოშობაში. შერწყმის თეორიამ აღმოაჩინა ფაქტორები, რომლებიც განაპირობებენ კონსონანსის მოვლენის სისრულეს მხოლოდ და არა კონსონანსის მოვლენის შინაგან ბუნებას. კონსონანსი,

როგორც ასეთი, პირველადი, საწყისი ფენომენია, იგი არ დაიყვანება მის შემადგენელ ელემენტებზე.

გეშტალტფსიქოლოგიურმა და ფენომენოლოგიურმა გამოკვლევებმა გაამახვილეს ყურადღება კონსონანსისა და დისონანსის ისეთ ნიშნებზე, რომლებიც მანამდე შეუმჩნეველი რჩებოდა. აღმოჩნდა, რომ კონსონანსი ფლობს შემდეგ ნიშნებს: დამოუკიდებლობას, დასრულებულობას, განსაზღვრულობას, სტაბილურ წონასწორობას. ამის საპირისპიროდ დისონანსი არის არათავისთავადი, არადასრულებული, ლაბილური და დინამიური „სწრაფვა“. ისიც გაირკვა, რომ კონსონანსი არაა მოწონების მსგავსი გრძნობა, არამედ წარმოადგენს აღქმის შინაარსს, გეშტალტს: იგია ე. წ. თანახმოვანება, ორი ერთდროულად მქდერი ტონის ერთ საერთო (მთლიან) შთაბეჭდილებად შეკვრა.

კონსონანსი და დისონანსი. თანამედროვე ევროპული მუსიკა დუალიტური სისტემაა, რომელიც ეფუძნება მაჟორულ და მინორულ პრინციპს. ცენტრალური ადგილი უჭირავს სამსმოვანებას. სამსმოვანებასა და მრავალხმოვანების შემთხვევაში თავს იჩენს კონსონანსისა და შერწყმის მსგავსი მოვლენები, რომლებიც აღინიშნება ტერმინებით: კონკორდანცი და დისკორდანცი.

ზოგჯერ კონსონანსისა და დისონანსის ტერმინებს იყენებენ აკორდების დახასიათებისათვის, რომ აკორდი კონსონანსია, თუკი მასში შემავალი ინტერვალები კონსონანსურია. თავისებურია სამსმოვანება c-c^{is}. მართალია, ამ ხმოვანებაში შემავალი ინტერვალები თავისთავად კონსონანსია, მაგრამ მთლიანად იგი ჩვენზე ზემოქმედებს დისონანსურად, ვინაიდან c-c^{is} ძლიერი დისონანსია.

აღრე საშუალო საუკუნეებში, ტერმინს კონკორდანცი სხვა შინაარსი ჰქონდა. სახელდობრ, იგი აღნიშნავდა ტონების სუქცესიურ (თანამიმდევრულ), მელოდიურ წარმონაქმნს. კონსონანსით კი აღინიშნებოდა ტონების სიმულტანური (ერთდროული) წარმონაქმნი. ამ მნიშვნელობით კონკორდანცის ტერმინს ზოგჯერ დღესაც იყენებენ. მაგრამ კ. შტუმფის ავტორიტეტის წყალობით კონკორდანცი კონსონანსური სამსმოვანების (მრავალხმოვანების) აღნიშვნელი გახდა, ხოლო დისკორდანცი — დისონანსური სამსმოვანებისა (მრავალხმოვანებისა).

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, აკორდები იყოფიან ორად: კონკორდანტულ და დისკორდანტულ ერთეულებად. კ. შტუმფი-სათვის კონკორდანტული აკორდია ყველა მაჟორული და მინორული სამხმოვანება მათ გადაქცევებთან და განლაგებასთან (მდებარეობასთან) ერთად. აუცილებელი ნიშანი კონკორდანტული აკორდისა ისაა, რომ იგი კვინტას ან მის შებრუნებას კვარტას უნდა შეიცავდეს, შემდეგ — ტერციას ან მის შებრუნებას — სექსტას. დისკორდანტულია ყველა დანარჩენი აკორდი.

კონსონანსისა და კონკორდანცის სხვაობაზე მიუთითებს შემდეგი გარემოებანი:

1) ორხმოვანება თავისთავად შეიძლება იყოს ან კონსონანსი ან დისონანსი, მაგრამ ის კონკორდანცი შეიძლება გახდეს მრავალხმიანობასთან მიმართებაში. მაგ. ორხმოვანება e-gis თავისთავად კონსონანსია. ეს ორხმოვანება, როგორც შემადგენელი ნაწილი E-dur სამხმოვანებისა, ხდება კონკორდანცი, ხოლო როგორც შემადგენელი ნაწილი გადიდებული სამხმოვანებისა c-e-gis, დისკორდანცია, ვინაიდან ის უკანასკნელ შემთხვევაში ისეთი აკორდია, რომელიც არ შეიცავს წმინდა კვინტას.

2) ტონების კონსონანსობა არ იცვლება ახალი ტონის მიმატებით. ხოლო მისი კონკორდანცი ასეთივე დამატებით იქცევა დისკორდანტად. სამხმოვანება e-gis-h კონკორდანცია, როცა e ტონიკაა. როცა ტონიკა ხდება მასზე მიმატებული c, მაშინ იგი დისკორდანტად იქცევა.

3) ორხმოვანების კონსონანსი აღქმის უშუალო ფაქტია, რომელიც სხვა რაიმესაგან არ გამოიყენება, ხოლო როგორც ნაწილი კონკორდანცისა, ის მიმართების გამოა შეფასებული.

სმენის ფსიქოლოგიის მკვლევართა აზრით, ზემოაღნიშნული პრობლემა მოითხოვს შემდგომი კვლევა-ძიების გაღრმავებას, შევსებას, მაგრამ კონკორდანცის ცნება ზედმეტი არაა და კონსონანსის ცნების გვერდით თავის ადგილს იჭერს. ეს იქიდანაც ცხადია, რომ რომელიმე აკორდი, მუსიკალური კავშირის მიხედვით, ტონიკასა, მათორულ და მინორულ წყობასთან მიმართების მიხედვით შეიძლება იყოს ან კონკორდანცი ან დისკორდანცი მიუხედავად მისი კონსონანსობის შემქმნელი უცვლელი ერთდროული ინტერვალობისა.

აკორდი. აკორდი განიპარტება როგორც მრავალღერადობა, ანუ ერთდროული ჟღერა არანაკლებ სამი ბგერისა (ტონისა). აკორდის ფსიქოლოგიური და ესთეტიკური მთლიანი შთაბეჭდილება მკაცრად დაა გამოკვეთილი მის ე. წ. „სონანტურ ხასიათში“ (კონსონანსი, დისონანსი), რასაც ერთვის ასევე „პარმონიული ხასიათი“.

აკორდს აქვს ორი რომელითღი თავისებურება: ერთი გამომდინარეობს ლინეარული, ხოლო მეორე ციკლური განზომილებიდან. პირველს უწოდებენ „აკორდის სიფართოვეს“, მეორეს—„აკორდის ელფერს“. ორღერადობაში თუკი მხოლოდ ერთადერთ სიფართოვეზე ვლაპარაკობთ, აკორდში, ანუ მრავალღერადობაში მიუთითებენ სიფართოვის ორ მომენტზე: გარე სიფართოვე (იგივე მთლიანი სიფართოვე, ანუ მოცულობა) და დანაწევრებული, ანუ შიგა სიფართოვე. აკორდის თვისებები—სიფართოვე (გარე და შიგა) და ელფერი—მრავალხმოვანობის ნიშნებია, რომლებიც მას მიეწერება მდებარეობისდა დამოუკიდებლად (ტონთა სიმაღლის რიკში აღვილის მიუხედავად). ამდენად, ისინი წარმოადგენენ ე. წ. „წყობის კვალიტეტს“ (გეშტალტკვალიტეტს). აღნიშნული „წყობის კვალიტეტები“ დამოუკიდებელნი არიან ტრანსპოზიციისაგან (გადატანისაგან). მაგ., Dur კვინტაკორდი ყველა მდებარეობაში იგივედ რჩება თავისი კვინტის გარესიფართოვითა და შიგასიფართოვით (ორი არატოლი ტერცია): სიმაღლის სხვადასხვა მდებარეობაში იცვლება არა წყობის კვალიტეტი, არამედ მისგან განსხვავებული მომენტი. ე. წ. „ღონის კვალიტეტი“ (Niveauqualität), მეტად ფაქიზ კომპლექსკვალიტეტს რომ წარმოადგენს და იცვლება ტრანსპოზიციით.

აკორდის განცდის ფსიქიკური თავისებურებიდან მიუთითებენ: სიმაღლეზე, ნათელობაზე, მოცულობაზე, წონაზე და სიმკვრივეზე მასში ცალკეული ტონების მონაწილეობის მიხედვით, ერთის მხრივ, და მათი ერთიანი კომპლექსკვალიტეტური მოქმედებით, მეორეს მხრივ, რაც განაპირობებს „აკორდის მდებარეობის კვალიტეტს“ (Akkord-Lagequalität). მაგ., მაღალ მდებარეობაში მრავალღერადობას სწორედ რომ მაღალი კვალიტეტი აქვს, ამასთან, ნათელი, მკვრივი, ნაკლებ განფენილი, მსუბუქი და ასევე მთლიანი კვალიტეტი სწორედ, რომ მაღალი მდებარეობისა.

ციკლური განზომილების „ტონის კვალიტეტი“ წარმოადგენს სპეციალურ აკორდის ელფერს, რომელიც ცვალებადია ძირითადი ტონის მიხედვით, მაგ., C-dur-თან იგი სხვანაირია, ვიდრე D-dur-თან. დასახელებულს, სპეციალური „აკორდის ელფერისაგან“ განსხვავებით, აღნიშნავენ ტერმინით—„საერთო აკორდის ელფერი“, რაც სწორედ წყობის კვალიტეტი. ასეთია, მაგ., Dur სამხმოვანების ელფერი (სულ ერთია რა მოდალობისაა იგი). Dur სამხმოვანება ნათელია, Moll სამხმოვანება ბნელია, დიდი სექტაკორდი (c-c-g-h) ნათელია, ხოლო შემცირებული სექტაკორდი (c-es-ges-bes) ბნელად განიცდება ყველა მდებარეობაში დამოუკიდებლად ლინეარული მხარისა (მდებარეობის კვალიტეტისა).

ტონალობის რაობა

მუსიკალურ სამყაროში ფართოდაა გავრცელებული შეხედულება, რომლის მიხედვითაც მაეორული და მინორული ტონალობანი სპეციფიკური ბუნების მქონედ არიან წარმოდგენილნი, რომ ტონალობანი თავისთავადი, რომელობის მიხედვით განსხვავებული გარკვეულობანაა. ჭერ კ დევ ბერძენი მუსიკის თეორეტიკოსები და შემდეგ შუა საუკუნეების სწავლულები არსებითად იყვნენ დაინტერესებულნი ტონალობის პრობლემებით. ბერძნული და საეკლესიო ტონალობები ისეთივე განსხვავებისაა, როგორც ჩვენს დროში მაეორული და მინორული ტონალობები.

ბერძნული და საეკლესიო ტონალობები:

ბერძნული სახელწოდება ტონები საეკლესიო სახელწოდება

Lydisch.	· c-d-e-f-g-a-h-c'	Ionisch
Phrygisch.	· d-e-f-g-a-h-c'd'	Dorisch
Dorisch.	· e-f-g-a-h-c'd'e'	Phrygisch
Mixolydisch	· H-c-d-e-f-g-a-h	Hypophrygisch
Hypolydisch	· f-g-a-h-c'd'e'f'	Lydisch
Ionisch oder hypophrygisch	G-A-H-c-d-e-f-g	Mixolydisch
Aolisich oder hypodorisch	A-H-c-d-e-f-g-a	Aolisich

ნახ. 5.

მოყვანილი სქემიდან ჩანს, რომ ლიდიური ბგერათა წყობა წარმოადგენს ტონთა სხვა სისტემას, ვიდრე იონიური, ფრიგიული,

ერლიური ან დორიული. ეს განსხვავება ნათლად გამოჩნდება, თუ-
კი ერთმანეთს შევადარებთ ბერძნულ ოთხ (მთავარ) ტონალობას
და ამ აუტენტური ტონალობებიდან გამოყვანილ სამ გვერდით
(პლაგალურ) ტონალობას. ჩანს, რომ ყოველი ბერძნული (და სა-
ეკლესიო) ბგერათა წყობა განსხვავდება დანარჩენისაგან ოქტავის
მონაკვეთითა და ინტერვალების თანმიმდევრობით, ე. ი. ოქტავის
შიგნით მთელი და ნახევარი ტონების დაჯგუფებით, მსგავსად
ჩვენი მაჟორული და მინორული ტონალობებისა. მაგ. ბერძნულ-
ლიდიური ბგერათა წყობა მოიცავს $c-c'$, იონიური $d-d'$ -ს. პირვე-
ლი შედგება $c-d-e-f-g-a-h-c'$, ხოლო მეორე $G-A-B-c-d-e-f-g$ ტო-
ნებისაგან, განსხვავებას ტონთა წყობაში მთელი და ნახევარი ტო-
ნების მონაცვლეობა ქმნის. ლიდიური წყობის — $1, 1\frac{1}{2}, 1, 1, 1,$
 $1\frac{1}{2}$ (ორი მთელი ტონი, ნახევარი ტონი, სამი მთელი ტონი, ნახე-
ვარი ტონი). სოლო იონიურისა — $1, 1, 1\frac{1}{2}, 1, 1, 1\frac{1}{2}, 1$ (ორი მთე-
ლი ტონი, ნახევარი ტონი, ორი მთელი ტონი, ნახევარი ტონი, ერ-
თი მთელი ტონი).

მუსიკალური ბერძნები ამჩნევდნენ დიატონურ მოძალობებს.
ბერძნული ტონალობის სტრუქტურულ და ფენომენალურ სხვა-
ობაზეა დამოკიდებული ის, რომ ბერძნები ტონალობებს სავსებით
განსაზღვრულ ვითარებაში გამოიყენებდნენ ხოლმე იმ რწმენით,
რომ ხალხი, მსმენელი მას ადექვატურად გაიგებდა. მაგ., გადმო-
ცემით ცნობილია, რომ დორიული ტონალობა (კილო) სერიოზულ
შემთხვევებში გამოიყენებოდა, ფრიგიული ტონალობით მეზრძო-
ლებს აღაფრთოვანებდნენ, ლიდიურ კილოს მიუხმობდნენ მწუხა-
რებისა და სევდის აღმძვრელად, ხოლო ეოლიური წყობა თან-
მხლები იყო სასიყვარულო სიმღერებისა. გასაკებია, რომ ბგერათა
წყობის რომელიმე მიზანდასახულებასთან თანმიმდევრული შე-
უღლება ტონალობას განსაკუთრებულ განწყობილებასთან აკავში-
რებდა. ფიქრობენ, რომ ასეთი რამ მხოლოდ ძველ ბერძნებთან არ
ხდებოდა, ის სხვა ხალხებშიც უნდა ყოფილიყო. ამის საფუძველ-
ზე ზოგი მკვლევარი დაასკვნის, რომ ტონალობის ემოციური ში-
ნაარსისათვის მნიშვნელობის მქონეა არა იმდენად თვითონ ბგე-
რათა წყობა როგორც სპეციფიკურ აკუსტიკურ-მუსიკალური წარ-
მონაქმნი, არამედ, პირველ რიგში, ტრადიცია.

ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი არისტოტელე თავის წივნში
„პოლიტიკა“ აღნიშნავს: „რაც შეეხება მელოდიას, უკვე თვითონ

მასშია ზნეობრივ განცდათა მიზაძვა. ეს ცხადი ხდება შემდეგიდან: მუსიკალური კილოები (ტონალობები) არსებითად განსხვავდება ერთიმეორისაგან, ასე რომ მათი მოსმენის დროს ჩვენში ჩნდება განსხვავებული განწყობილებები და ჩვენ ერთნაირად არა ვართ მიმართული ყოველი მათგანისადმი. ასე, ვისმენტ რა ერთ ტონალობას, მაგალითად, ე. წ. მიქსოლიდიურს, ჩვენ უფრო განვიცდით მწუხარესა და პირქუშ განწყობილებას; ვისმენტ რა სხვა, ნაკლებად მკაცრ წყობებს, ჩვენ გული გვიღებდა; სხვა წყობები ჩვენში უპირატესად იწვევენ საშუალო, გაწონასწორებულ განწყობილებას; ამ თვისებას ფლობს როვორც ჩანს, მხოლოდ ერთ-ერთი წყობა, სახელდობრ, დორიული; ფრიგიული წყობა ჩვენზე ზემოქმედებს ამგზნებად: სტავირელი თელის, რომ „მუსიკას შეუძლია ზემოქმედება მოახდინოს სულის ზნეობრივ მხარეზე“ და ვინაიდან მუსიკა ასეთი თვისების მატარებელია, იგი შეტანილი უნდა იქნეს ახალგაზრდობის აღზრდის სასწავლო საგნებს შორის*. პითაგორას მიხედვითაც ადამიანის აღზრდაში მნიშვნელოვანია ენიკება გიმნასტიკისა და მეცნიერების გვერდით მუსიკასაც, ვინაიდან აქ ყველგან ზომიერებაა ნიშნად და ისაა ნამდვილი სათნოება. ადამიანში ზომიერი საწყისი სიკეთის საფუძველია.

აქ დასმული პრობლემებისათვის მნიშვნელობის მქონეა არა იმდენად მუსიკალური კილოს დახასიათება, არამედ თვითონ კილოს შიგნით ბგერათა წყობა. ბგერათა წყობები (გამები) განსხვავდებიან კილოს ფარკლებში განსაკუთრებით რეგიონერული სიმაღლით, ე. ი. ოქტავის მონაკვეთის მიხედვით, რომლითაც ისაზღვრება საწყისი და ბოლო მომენტი. სხვა კუთხით ისინი მსკავსნი არიან, რამდენადაც აქვთ იგივე რხევათა მიმართება. ტონთა თანმიმდევრობა ყველა მაჟორულ და მინორულ წყობაში (გამაში) მსგავსია (ასევე, ნახევარი ტონებიც ერთი სიდიდისაა). მიუხედავად ამისა, მაინც აღნიშნავენ, რომ მუსიკალური ნაწარმოების ხა-

* Аристотель, Политика, сочинения в четырех томах, т. 4., Москва 1984, стр. 637-638. ამავე წიგნში არისტოტელე ტონალობას ადარებს სახელმწიფო წყობილების სახეებს და წერს: „ოლიგარქიული მმართველობის სახე, რომლისთვისაც დამახასიათებელია დესპოტიზმი, შეეფარდება უფრო მეტად დაძაბულ ტონს, ხოლო დემოკრატიული, კუნენ—შესუსტებულ ტონს“. იქვე, გვ. 491.

სიათი, განწყობილების შინაარსი და მათთან ერთად, ესთეტიკური ზემოქმედება განიცდის მნიშვნელოვან ცვლილებას, როცა ის გადაიტანება ერთიდან მეორე ტონალობაში (ხდება მისი ტრანსპოზიცია), ე. ი. იცვლება მხოლოდ მისი აბსოლუტური სიმაღლე. უფრო შორსაც მიდიან, როცა ყოველ ტრანსპოზიციას მუსიკალური გრძნობის უზემ შელახვად და კომპოზიტორის ჩანაფიქრის გაუმართლებელ ხელყოფად აცხადებენ. თვლიან, რომ ბეთჰოვენის C-moll კონცერტი და შოპენის As-dur ზალადა არსებითად, კონსტიტუციურად არის დაკავშირებული აღნიშნულ ტონალობებთან, ამოდიან რა დაშვებიდან, რომ კომპოზიტორის მიერ ტონალობის არჩევა განპირობებული და წარმართულია კომპოზიციის შინაგანი შინაარსით და მომენტალური განწყობილებით. ალაღებდნენ არ აურჩევიაო ბეთჰოვენს ჰეროიკული სიმფონიისათვის Es-dur ტონალობა. მისი არჩევანი შეჩერდა Es-dur-ზე იმიტომ, რომ ამ ნაწარმოების მუსიკალურ იდეაზე მის განწყობილებას ყველაზე უფრო ეს ტონალობა შეესატყვისებოდაო. ამიტომ მუსიკოსი თავისუფლად არ უნდა მოექცეს მუსიკალური ჩანაფიქრის შესრულებას, არ შეიძლება შესრულდეს იგი ნახევარი ტონითაც კი მაღლა ან დაბლა.

თუკი ამოვალთ დაშვებიდან, რომ ყოველი ტონალობა ნამდვილად სპეციფიკური გამომსახველობისაა, მაშინ, ტრანსპოზიციის შემთხვევაში, რეალური საშიშროების წინაშე უნდა დავდგეთ. დავამახინჯებთ კომპოზიტორის გამიზნულ ესთეტიკურ ზემოქმედებას. ეს ითქმის განსაკუთრებით სიმღერაზე, რომელიც ტექსტთან ერთად უფრო მჭიდროდაა დაკავშირებული გარკვეულ განწყობილებასთან. ასეთ ვითარებაში შეუძლებელიც კი ჩანს C-dur-ში დაწერილი სიმღერა შესრულდეს Cis-dur-ში ან D-dur-ში, სიმღერა გადატანილი იქნეს მაღალ ან დაბალ რეგისტრში ან შესრულდეს აშლილ ინსტრუმენტზე. ცნობილია, რომ ლუდვიგ ვან ბეთჰოენი სასტიკი მოწინააღმდეგე იყო თავისი სიმღერების ტრანსპოზიციისა „ტონალობის აბსოლუტური ხასიათის გამო“. ამას იმით ხსნიან, რომ ამ კომპოზიტორის აბსოლუტური სმენა ჰქონდაო.

სმენის ფსიქოლოგიაში ჯერ საბოლოოდ არაა გადაწყვეტილი საკითხი ტონალობის არსებობის ობიექტური ხასიათის შესახებ — განსხვავებულ ტონალობებს აქვთ თუ არა მართლაც თავისთავადი ინდივიდუალური განწყობილებები. ზოგს (მაგ., გალის) მიაჩნია,

რომ ბემოლური ტონალობები საერთოდ ტყვილისა და მწუხარებას ზუნებარსანი ა. იან, ხოლო მაჟორული — მხიარული ელფერის. ამის საპირისპიროდ სხვები (მაგ. რევეში) თვლან, რომ ტონალობების ამგვარი აღწერა ზედმიწევნით სუბიექტურია და იგი შეუფერებელია ტონალობის დახასიათებისათვის, ვინაიდან მხედველობიდანაა გამორჩენილი ის მნიშვნელოვანი გარეგნობა, რომ ტონალობები ე. წ. „ინდივიდუალური განწყობილება“ დროთა განმავლობაში იცვლებოდა. მე-17 საუკუნეშიც C-dur ისევე „ვაჟკაცური“, „მტკიცე-გაბედული“ ჟღერისა იყო, როგორც დღეს, თუმცა C-dur მაშინ (კამერტონის გადაწევის გამო) იმყოფებოდა H-dur და D-dur-ს შორის. თუკი გავაცნობიერებთ, რომ უკანასკნელი ერთი საუკუნის მანძილზე ნორმალური ტონი შეიცვალა, მაშინ მუსიკალური ნაწარმოების ტრანსპოზიცია არ უნდა გამოიწვიოს უარყოფითი დამოკიდებულება და, როგორც ამბობენ, კომპოზიტორის ჩანაფიქრს აღარ უნდა მიენიჭოს განსაკუთრებული მნიშვნელობა, მოცარტის C-dur სიმფონიას, რომელიც დღეს 3/4 ტონით მაღლა სრულდება, ვიდრე მის დროს სრულდებოდა, მაინც შენარჩუნებული აქვს C-dur-ის ხასიათი. არიან ისეთი კომპოზიტორებიც, რომლებიც საერთოდ ვერ ცნობენ საკუთარი ნაწარმოების ტრანსპოზიციას, თუკი ის დიდი არაა სიმაღლის მიხედვით.

იმის მტკიცება, რომ ბგერათა წყობის არჩევა დამოკიდებულია ხელოვანზე, რომ იგი ნებისთია, ჯერ კიდევ არ ასაბუთებს იმას, რომ არჩევის მოტივად გამოდის ტონალობა. სავარაუდოა, რომ არჩევას შეიძლება განაპირობებდეს სხვადასხვა ფაქტორი, მაგ., ჩვეულება, ტრადიცია, ზეგავლენა, რომელიმე ტონალობისადმი სიმპათია და ა. შ. დადასტურებულია, რომ მოცარტის 183 დიდი ნაწარმოებიდან მხოლოდ 14-ია დაწერილი მინორულ კილოში, ხოლო დანარჩენი დაწერილა მაჟორულში. ამ უკანასკნელიდან C-dur-ში — 29, D-dur-ში — 32, F-dur-ში — 22, D-dur-ში — 32, B-dur-ში — 29... (მსგავსი ვითარება დასტურდება ბეთჰოვენთანაც).

ტონალობის პრობლემას მიეძღვნა ემპირული გამოკვლევებიც. ტონალობის ცნობილი მკვლევარი რ. ჰენინგი, რომელმაც 1897 წ. გამოაქვეყნა გამოკვლევა „ტონალობათა დახასიათება“, ფიქრობდა, რომ მას შეუძლია წმინდა ტონალობის გამოცნობა სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორებისაგან დამოუკიდებლად, მაგრამ

თვითონ მასზე ჩატარებულმა ცდამ (ცდას ატარებდა ფსიქოლოგი აბრაჰამი — (Abraham) აჩვენა, რომ როიალზე აღებულ მინორული გამის სამხმოვანებას, რომელიც შევსებული იყო სექტიკა-კორდით, ჰენინგი ვერ ცნობდა ტონალობის მიხედვით. ის ცნობდა მხოლოდ Fis-moll-ს და ისიც საკუთარ ინსტრუმენტზე. სხვა აკორდების ტონალობის გამოცნობაში მრავალ შეცდომას უშვებდა. სხვა ფსიქოლოგების მიერ (მაგ. გ. რევეში) ჩატარებულმა ანალოგურმა ცდებმა იგივე შედეგი მოგვცა.

მუსიკალურ ადამიანებს — მუსიკოს-სპეციალისტებს, რომლებიც სწორედ განსაზღვრავენ ტონალობებს, შეუძლიათ ტრანსპოზიცირის ცნობა მიუხედავად იმისა, რომ არ გააჩნიათ აბსოლუტური სმენა. როგორ უნდა აიხსნას ეს ფაქტი?

აღნიშნულის ასახსნელად წამოყენებული იყო განსხვავებული მოსაზრებები. მათ შორის ერთ-ერთია პ. ჰელმჰოლცის თვალსაზრისი, რომელიც ამ საქმეში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ტემბრს. მისი შეხედულებით როიალზე ბგერათა წყობების გამომსახველობა დაიყვანება განსხვავებულ ტემბრზე, რომელიც თავის მხრივ უკავშირდება როიალის აგებულების თავისებურებასა და მის სიმებზე ბგერის აღმოცენების ფიზიკურ თავისებურებებს (შავ და თეთრ კლავიშებზე გამოიკემა განსხვავებული ტემბრის ბგერები). სიმებიან ინსტრუმენტებში სხვა სიმებთან შედარებით, ობერტონებით მდიდარი სიმები უფრო ნათლად ჟღერენ, რაც განაპირობებს გამების ნათელობის ბუნებას, იმას, თუ ეს სიმები რომელ გამაში უფრო მრავალჯერ გამოიყენებიან. ასევე, ჩასაბერი ინსტრუმენტების ბუნებრივი (ნატურალური) ტონები ჟღერენ უფრო ნათლად და სხვაგვარად, ვიდრე გრიფით გამოწვეულნი. ყველაფერი ეს კი გამას განსაკუთრებული ჟღერის თავისებურებას ანიჭებს.

ამ თვალსაზრისის საწინააღმდეგოდ მეტყველებს ის ვითარება, რომ თუკი ტემბრი მართლაც გადამწყვეტ გავლენას ახდენს ტონალობაზე, მაშინ უნდა მოველოდეთ, რომ ერთი და იგივე გამა შესრულებული სხვადასხვა ინსტრუმენტზე, უნდა აჩვენებდეს განსხვავებას, რაც გამოცდილებით არ დასტურდება.

არის შეხედულება, რომლის მიხედვითაც გამის ხასიათი დამოკიდებული უნდა იყოს გამაში დიეზებისა და ბემოლების რაოდენობაზე. მაგ., ძლიერი და ვაჟაკურია, g-dur (ერთი დიეზით) —

უფრო გაშლილი, ფართო და ნათელი, D-dur (ორი დიეზით) კიდევ უფრო მეტად გაშლილი და ნათელია და ა.შ. ყოველი დიეზი უნდა ამაღლებდეს, მატებდეს გამას ნათელობასა და ბრწყინვალეობას, ხოლო ყოველი ბემოლი გამას უნდა ზღიდეს რბილსა და გრძნობით სავსეს. ეს შეხედულება ნაკლებდამარწმუნებელია, ვინაიდან დიეზებისა და ბემოლების რაოდენობის პრაქტიკულად არ ხდება გამის ტონალობის განცდის თავისებურებათა ცვლილება. Fis-dur 6 დიეზით და G-dur ერთი დიეზით არ აჩვენებს უფრო დიდ განსხვავებას, ვიდრე Fis-dur-სა და F-dur-ს შორისაა.

ამ საკითხთან დაკავშირებით გამოთქმულია სხვა, ფსიქოლოგიისათვის ნაკლებად საყურადღებო თვალსაზრისებიც. ჭერჭერობით საკითხის დამაკმაყოფილებელი გადაწყვეტა არ ჩანს. პრობლემა კი იმაშია, რომ აბსოლუტური სმენის არმქონენიც ახერხებენ ტონალობების გამოცნობას.

გ. რევში შეეცადა ორი კომპონენტის თეორიის ნიადაგზე გაეშუქებინა ეს პრობლემა. ის ასე მსჯელობს: თუკი რიტმულად დანაწევრებულ მარტივ მელოდიურ ტონების წყობას გადავიტანთ ერთი ტონალობიდან მეორეში, ცნობილია, რომ არ იცვლება აკუსტიკურ-ფიზიკალური და ტემპორალური მიმართებანი. თვითონ მელოდიის ჰარმონიული საყრდენი სავსებით უცვლელი რჩება ყოველგვარი ტრანსპოზიციის დროს. ტრანსპოზიციის შემთხვევაში მაინც თუ განიცდება ცვლილება, ეს სხვას არაფერს არ უნდა ეხებოდეს, თუ არა ცალკეული ტონების სიმაღლეს, შესატყვისად მელოდიის (ტონალობის) გადაწევას ზევით ან ქვევით. ცნობა იმისა, მელოდია ორიგინალურ ტონალობაში სრულდება თუ ვადატანილში, ეფუძნება მხოლოდ აღქმას, რომ მეხსიერებით ფიქსირებული ნაწარმოების სიმაღლე შეცვლილია და მასთან კავშირში შეცვლილია გარკვეული ტონების ჰარმონიული ფუნქცია. ყველაფერი ეს ხდება ტონების რეგონერული მეხსიერებით, რაც აპირობებს ტონების სიმაღლის დაახლოებით ფიქსაციას. მაშასადამე იმ შემთხვევაში, სადაც ტონალობა ან ტრანსპოზიცია იცნობა, საქმე ეხება არა ტონალობებს შორის განსხვავებას, არამედ მთელი ნაწარმოების სიმაღლის შეცვლის აღქმას. ამით ისიც ხდება გასაგები, რომ ტრანსპოზიცია მით აღვილად იცნობა, რაც მეტია მანძილი ძირითად ტონებს შორის. ისიც გასაგებია, თუ რატომ, რომ მუსიკოსები ტონალობებს უფრო კარგად ცნო-

ბენ საკუთარ ინსტრუმენტზე. საკუთარი ინსტრუმენტის ინდივიდუალური ტონების სიმაღლე მეხსიერებით უკეთესად ფიქსირდება, ვიდრე საერთოდ ტონის სიმაღლე, როგორც ასეთი.

დასკვნა ასეთია: მოძღვრება ტონალობის ხასიათის შესახებ საბოლოოდ დასაბუთებული არაა. თავდაპირველადი გაგება, რომ ტონალობები, როგორც ერთიანი მუსიკალური წარმონაქმნები, გადამწყვეტ გავლენას ახდენენ მუსიკალური ნაწარმოების ემოციურ და ესთეტიკურ მხარეზე, არც ემპირიულად და არც თეორიულად არ საბუთდება. ცნობილია, რომ მე-17 და მე-18 საუკუნეებში C-dur-ის ხასიათი ზუსტად ისევე აღიწერებოდა, როგორც დღეს, თუმცა ი. ბახის დროის „ძლიერი, მარტივი, ვაჟკაცური“ C-dur ემთხვევა დაახლოებით ჩვენს Cis-dur-ს, ხოლო მოცარტის დროისა—დაახლოებით დღევანდელ D-dur-ს.

სხვა საკითხია, თუ როგორაა შესაძლებელი ახსნა ტრანსპოზიციისა და ინსტრუმენტის აშლის ცნობა აბსოლუტური სმენის გარეშე. ამ საკითხზე სხვა ადგილზე იყო მსჯელობა. რეგიონერული სმენის დროს ჩვენ საშუალება გვაქვს ფიქსაცია მოვახდინოთ ტონების, ტონების წყობისა და მუსიკალური ნაწარმოების სიმაღლისა. სწორედ სიმაღლის ხასიათი შესაძლებელს ხდის ტრანსპოზიციის ცნობას. საეჭვოა, თვითონ ბეგრათა წყობა (გამა) ფლობდეს საკუთარ მუსიკალურ შინაარსს და ამით ხდებოდეს საერთო შთაბეჭდილებაზე ზემოქმედება. უფრო სარწმუნო ჩანს, რომ მუსიკალური ტონალობისა და ტრანსპოზიციის ცნობა ემყარება მხოლოდ მუსიკალურ მეხსიერებას, ე. ი. მუსიკალური ნაწარმოების ასოციაციას მის რეგიონერულ სიმაღლესთან ერთად.

სამინთი მახსიაზავა. მასალა, რომელიც მეხსიერების მიერ შეიწიება (ლატენტური პერიოდი) და შემდეგ ცნობიერებაში კვლავ აღდგება, აუცილებლობით მოითხოვს აღქმას; კელავ აღდგენილი შინაარსი უნდა განცდილი იქნას როგორც ნაცნობი; ცნობის ფაქტში მდგომარეობს მეხსიერების არსი, როდესაც ცნობიერებაში მოცემული აღდგენილი შინაარსი არ განიცდება მისი პირველადი აღქმის იგივეობრივად, აქ საქმეში ჩარეულა სხვადასხვა ფსიქიკური ფაქტორები, რომლებსაც შეუცვლიათ, გადაუსხვაფერებიათ აღქმული შინაარსი და, ამდენად, მის შესახებ ლაპარაკობენ რო-

გორც არა მეხსიერების ხატზე (შინაარსზე), ანუ წარმოდგენაზე, არამედ ფანტაზიის ხატზე, ანუ ფანტაზიის წარმოდგენაზე. ფსიქოლოგიაში კარგადაა შესწავლილი მეხსიერების წარმოდგენის თავისებურებანი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ვითარება, რომ დადასტურებულია ინდივიდუალური განსხვავებულობანი მასალის დამახსოვრების პროცესში. არიან ინდივიდები, რომლებიც არსებითად ემყარებიან მხედველობით, სხვები კი მოტორულ და აკუსტიკურ მეხსიერებას. ინდივიდუალური განსხვავებულობანი ეხებიან ასევე მეხსიერების პროცესს, ასოციაციის სახეებს, დამახსოვრებას, შენარჩუნების ხანგრძლივობას, გახსენების (აღდგენის) სარწმუნოებას და ა. შ. აგრეთვე ინდივიდუალურ ვარიაციებს ექვემდებარება მასალითი შინაარსი, რომელთანაცაა დაკავშირებული მეხსიერების მოცულობა და სისწორე. არსებობს სპეციალური მეხსიერება: ტონების, მელოდიის, მუსიკალური ნაწარმოების და სხვა. აღნიშნულ სპეციალურ მეხსიერებას საფუძვლად ედებათ გარკვეული სპეციალური დისპოზიციები. რომელთა აქტიობა დამოკიდებულია განწყობაზე. აღნიშნულზე უფრო დაწვრილებით მსჯელობა გვექნება მუსიკის ფსიქოლოგიაში.

სმენითი წარმოდგენის ექსპერიმენტულ კვლევას ერთ-ერთმა პირველებმა მიმართეს ამერიკელმა ფსიქოლოგებმა. ანკერტური მეტოდით გამოიკვლიეს მუსიკის მასწავლებლებისა და ფსიქოლოგების დიდი ჯგუფი (400 კაცი) სმენითი წარმოდგენის სიციხოველის უნარის მიხედვით (მ. ენიუ), გაირკვა, რომ მუსიკის 200 მასწავლებლიდან 90%-მა საკუთარი მუსიკალური წარმოდგენა შეაფასა სიციხოველის მაღალი ნიშნით (ექვსხალისანი სისტემით 5-სა და 6-ზე), ხოლო 10%-მა — დაბალი ნიშნით. ფსიქოლოგებიდან მხოლოდ 9%-ს აღმოაჩნდა სმენითი წარმოდგენის სიციხოველის მაღალი ნიშანი. გამოკვლევულთაგან 46%-მა ან სრულიადაც ვერ დაადასტურა სმენითი წარმოდგენა ან იგი ძალზე სუსტი იყო. სხვა ექსპერიმენტულმა ცდებმაც აჩვენეს დიდი სხვაობა ინდივიდებში სმენითი წარმოდგენის სიციხადისა და სიციხოველის მხრივ.

დღესდღეობით ითვლება, რომ ინდივიდები განსხვავდებიან არა უბრალოდ სმენითი წარმოდგენების სიციხოველის ხარისხით, არამედ იმით, რომ განსხვავდება აქ უფრო ღრმა და მრავალმხრივია. ამიტომაცაა, რომ მუსიკალური სმენითი წარმოდგენების სფეროში

ინდივიდუალურ განსხვავებულობათა პრობლემა პირველ რიგში, გაგებულია როგორც თვისობრივ განსხვავებულობათა პრობლემა (ბ. ტეპლოვი).

საინტერესოა სმენითი წარმოდგენის ნებისმიერად გამოწვევის საკითხი. არიან ინდივიდები, რომლებიც მას ადვილად იწვევენ, ხოლო სხვებს სმენითი წარმოდგენის ნებისმიერად გამოწვევა არ შეუძლიათ, თუმცა მათთან სმენითი წარმოდგენები უნებურად ადვილად ჩნდებიან. ამდენად, სმენითი წარმოდგენების ნებისმიერად ვერ გამოწვევა, არ უნდა ნიშნავდეს ინდივიდში სმენითი წარმოდგენის უნარის საერთოდ არ არსებობას. მიუთითებენ, რომ მუსიკალური სმენა უნდა გულისხმობდეს მუსიკალური სმენითი წარმოდგენების ქონების არა მხოლოდ შესაძლებლობას, არამედ ამ წარმოდგენების (შინაარსების) ნებისმიერ გამოყენებას, მათზე ოპერირებას.

მუსიკალური სმენის ერთ-ერთი არსებითი კომპონენტია მუსიკალური მასალის სმენითი წარმოდგენის უნარი. ეს უნარი საფუძვლად ედება მოსმენილი მგლოდიის ხმით აღდგენას, ანდა რაიმე ინსტრუმენტზე მგლოდიის სმენით აწყობას. ის აუცილებელი პირობაა მრავალხმიანი მუსიკის ჰარმონიულად აღქმისათვის.

სმენითი წარმოდგენის უნარს ჩვეულებრივ აკავშირებენ შინაგან სმენასთან. ჩვენ ზემოთ შევეცადეთ გერჩვენებინა განსხვავება სმენითი წარმოდგენისა საკუთრივ შინაგანი სმენისაგან იმ ნიშნით, რომ სმენითი წარმოდგენა ჩაითვალა მეხსიერების მოკლენად, ხოლო შინაგანი სმენა — აღქმის ფაქტად. ე. წ. გარეგანი სმენაც აღქმას, მაგრამ ამ შემთხვევაში ყურადღება ექცევა გენეზისს; გარეგანი სმენა გარედან მოსული ბგერითი შთაბეჭდილების განცდაა (ბერის წყარო გარესიერებაში ლოკალიზდება), ხოლო შინაგანი სმენა შიგნიდან აღძრული შთაბეჭდილების განცდაა. (ბგერითი შთაბეჭდილების მიზეზი თვითონ ინდივიდის მე-ა).

ემპირიულად წმინდა გარეგანი სმენა ალბათ არც არსებობს. მუსიკალური სმენის ძირითადი თვისება — მუსიკალური სიმაღლის შეგრძნება — მჭიდროდაა დაკავშირებული ბგერის ხმით ინტონირებასთან. ინტონირება კი შეიძლება განვითარდეს სმენით წარმოდგენასთან კავშირში. ჰარმონიული აღქმა შეუძლებელია სმენითი წარმოდგენების გარეშე. მუსიკალური სმენის ნორმალური

განვითარება ვულისხმობს მისი როგორც გარეგანი ისე შინაგანი სმენითი წარმოდგენების მხარეების ერთდროულ განვითარებას.

სმენითი წარმოდგენის ნამდვილი არანებისმიერობიდან განასხვავებენ ე. წ. „არანებისმიერობის ილუზიას“, რომელიც სწორედ რომ დამახასიათებელია ნათელი, მაგრამ მოტორული, მხედველობითი ან სხვა მინარევთაგან თავისუფალი სმენითი წარმოდგენებისათვის. არანებისმიერი ილუზია შედეგია ე. წ. გარეთ ლოკალიზებული სმენითი წარმოდგენებისა იმ შემთხვევაში, როდესაც მოცემულია ძალზე ნათელი ისეთი ჟღერა, რომელიც დაკავშირებული არაა შინაგან სიმღერასა თუ მეტყველებასთან. დადასტურებულია, რომ ინდივიდებთან მეხსიერების პირველადი ხატის* აღმოცენების შემთხვევაში, ეს მუსიკალური ხატი (წარმოდგენა) ზოისმოდა, როგორც საღლაც გარეთ მქლერი და აღიქმებოდა გარედან მოსულ ხმად.

„არანებისმიერი ილუზიის“ სმენითი ხატის (რომელიც ნამდვილად წარმოადგენს წარმოდგენებით ნებისმიერ ოპერირებას) კარგი მაგალითია ნაჩვენები შარლ გუნოს აღწერაში: „მე მესმის ჩემი გმირების სიმღერა ისეთი სიცხადით, როგორც ვხედავ ჩემს ირგვლივ გარემომცველ საგნებს და ეს სიცხადე თავისებურ ნეტარებას გგვრის... მე მთელი საათობით ვუსმინ რომეოს, ჯულიეტას, ლორენცოს თუ სხვა მოქმედ პირს და დარწმუნებული ვარ, რომ მათ ვუსმინე მთელი საათი“. დაამთავრა რა ღუეტი „რომეო და ჯულიეტას“ პირველი მოქმედებიდან, გუნო წერდა: „მე გგონია, რომ ეს ისაა (ე. ი. ნამდვილი ღუეტი რომეოსი და ჯულიეტასი). მე მათ ორივეს ვხედავ ცხადად, მე ვისმენ მათ; მაგრამ კარგად ვხედავდი და ვისმენდი შეყვარებულ წყვილს? რომ შეეძლოთ თვითონ თქვან, ეს მანიშნონ, რომ ასეა!“ (მოგვყავს ბ. ტეპლოვის მიხედვით).

* მეხსიერების პირველადი ხატი (первичный образ) არაა შედეგი ერთხელ აღქმულის მიზანდასახული და ნებისმიერი განმეორებისა, ამიტომ ის არაა განზრახვით აღდგენილი შინაარსი; ის წარმოადგენს ცნობიერებაში სპონტანურად თავისით აღმოცენებულ შინაარსს, რომელიც უშუალოდ მოსდევს აღქმას. ექსპერიმენტულმა გამოკვლევებმა აჩვენა (ბლაგონადეჟინა) რომ სმენითი მეხსიერების პირველადი ხატი განსხვავდება ჩვეულებრივი სმენითი წარმოდგენისაგან იმით, რომ პირველი აღმოცენებისათვის არ საჭიროებს ნებისყოფის ძალასხმევას და იმითაც, რომთ მათში შენარჩუნებულია აღქმული მასალის ბევრითი მახასიათებლები (მაგალ., აბსოლუტური სიმაღლე და ჟღერადობის ტემბრი).

ასევე მიუთითებენ ისეთ მუსიკალურ სმენით წარმოდგენებზე, რომლებიც არსებობენ და აღმოცენდებიან აღქმასთან უშუალო კავშირში. გაცილებით ადვილია გააგრძელო ჯღერადი მელოდია, ვიდრე ის თავიდანვე წარმოიღვინო. ჩვენშია ისეთი მუსიკალური შინაარსები, რომელთა წარმოდგენა ძნელდება და ის განუხორციელებელიცაა აღქმაზე დაყრდნობის გარეშე. მაგრამ ეს შინაარსი ადვილად აღმოცენდება ცნობიერებაში, როდესაც სრულდება აკომპანიმენტი. ასეთ უნარს, სადაც სმენითი წარმოდგენები აღმოცენდებიან საყრდენი აღქმის ანუ გარეგანი სმენის შთაბეჭდილების ნიადაგზე, ს. მაიკაპარი უწოდებდა „შერეულ შინაგან სმენას“ და მას თვლიდა შინაგანი სმენის განვითარების ერთ-ერთ ეტაპად. დასტურდება ინდივიდუალური თავისებურებანი მუსიკალური წარმოდგენის „თავისუფლებისა“ აღქმისაგან. ცნობილია, რომ ზოგიერთი კომპოზიტორი შემოქმედების პროცესში თითქმის სრულიად არ საჭიროებს ინსტრუმენტის დახმარებას, ზოგი კი ინსტრუმენტს იყენებს მაქსიმალურად.

სიცხოველის ხარისხის მიხედვით მუსიკალური სმენითი წარმოდგენები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან დაწყებული ბნელი, სქემატური შინაარსითა და დამთავრებული თვალსაჩინოებისა და კონკრეტულობის მაღალი დონით. ამიტომაცაა, რომ უკანასკნელ შემთხვევაში ლაპარაკობენ „ნამდვილ მოსმენასთან“ კარეგანი ბგერების დაუხმარებლად. მაგრამ რა ცხოველიცა და კონკრეტულიც არ უნდა იყოს სმენითი წარმოდგენის შინაარსი, იგი მაინც ვერ უტოლდება და ცვლის აღქმას. ამდენად, გასაგებია კომპოზიტორის სწრაფვა, რომ შესრულებით მოისმინოს, აღიქვას თავისი ნაწარმოების რეალური ჯღერადობა.

მუსიკალურ წარმოდგენებში მელოდიის აბსოლუტური სიმაღლე და ტემბრი (რომლებიც მელოდიის აღქმის აუცილებელი მომენტებია) მეორეულ, დაქვემდებარებულ როლს თამაშობენ, წინა რიგში კი წამოიწევს შეფარდებითი სიმაღლე. მეხსიერების წარმოდგენაში მელოდია შეიძლება მოგვევლინოს აბსოლუტური სიმაღლისა და ტემბრის გარეშეც და ითვლება, რომ უმრავლესობასთან (აბსოლუტური სმენის არმქონეებთან) ამჯერად „შინაგანი სმენა“ ნორმალური ვითარებაა.

ისეთი ფაქტიური ვითარებაც დასტურდება, რომ ინდივიდუალურად სმენითი წარმოდგენები (ბგერის წარმოდგენა),

მაგრამ მას არ გააჩნია მუსიკალური სმენითი წარმოდგენა (ვერ წარმოიდგენენ მელოდიას).

მეორეს მხრივ, არც თუ მცირე რიცხვია მუსიკოსებისა, რომელნიც კარგად წარმოიდგენენ მუსიკალურ შინაარსს, მაგრამ მათი სმენითი წარმოდგენები, ასე რომ ვთქვათ, „განყენებული ბუნებისაა“, ბგერები ტემბრული შეფერილობის გარეშეა, მელოდია ჟღერს „ზოგადად“, რაღაც „აბსტრაქტულ ბგერებში“; ის არაა ცნობიერებაში წარმოდგენილი რომელიმე საკრავი ინსტრუმენტის ან ხმის (ვოკალის) ჟღერა. მაგალითად, ასეთი სმენითი წარმოდგენის მქონე ინდივიდები აცხადებენ: „ეს არაა ფორტეპიანოს ან სხვა ინსტრუმენტის ხმა, რაღაც აბსტრაქტული ბგერებია“, „სმენითი წარმოდგენები ნათელია და ყურადღების ცენტრშია, მაგრამ ამ ბგერების ტემბრი გაურკვეველია და არადიფერენცირებულია“.

სმენითი წარმოდგენები განსაკუთრებით მკიდროდაა დაკავშირებული მოტორიკასთან, (ამასთან ეს კავშირი უფრო ფართო მნიშვნელობისაა, ვიდრე სმენითი წარმოდგენებისა მხედველობითთან). ლაპარაკია მუსიკალური წარმოდგენების დაკავშირებაზე ვოკალურ მოტორიკასთან, „შინაგან მღერასთან“. მოტორიკა სხვადასხვანაირია: ვოკალური მოძრაობანი (სახმო აპარატის მოძრაობა) და თითების მოძრაობა („ინსტრუმენტალური“ მოძრაობა). მუსიკალურ წარმოდგენებში მონაწილეობა ვოკალური მოძრაობისა უფრო უნივერსალურია ინსტრუმენტალურ მოძრაობებთან შედარებით. ეს იმიტომ, რომ ინსტრუმენტალური მოძრაობა აქვთ მხოლოდ მათ, ვინც დაუფლებია რომელიმე ინსტრუმენტს, ხოლო ვოკალური მოძრაობა ყველას აქვს.

მოძრაობითი მომენტები ზოგჯერ გარეთაა გამოვლენილი, ზოგჯერ კიდევ ჩანასახის სახითაა, რომელიც იწვევს კინესთეტიკურ შეგრძნებებს. ცნობილია, რომ მოძრაობითი წარმოდგენები (ამა თუ იმ მოძრაობათა წარმოდგენები) ყოველთვის უკავშირდება მოძრაობის ჩანასახს, ე. ი. შესატყვისი კუნთების სუსტ შეკუმშვას (ეს ფაქტი დადასტურებულია მრავალი ექსპერიმენტით). მაშ, ყოველი მოძრაობითი მომენტი დაკავშირებულია სუსტ ჩანასახ მოძრაობასთან მაინც, და საკითხი ისმის სწორედ მუსიკალური წარმოდგენების მოძრაობასთან კავშირის თაობაზე.

შესაძლებელია თუ არა მუსიკალური წარმოდგენების აღმოცენება ვოკალური მოძრაობისაგან დამოუკიდებლად? საერთოდ, ბევ-

რი მკვლევარი მუსიკალური წარმოდგენის არსებობის ფაქტს ამყარებს რაიმე მოტორული ელემენტის არსებობაზე. მაგ., ს. შტრიკერი მიუთითებს: „თუკი სიტყვების მაგივრად ვიგონებ ბგერებს, ჩემთვის კარგად ცნობილ ხალხურ მოტივს (სიტყვების გარეშე). მაშინ მე ვერაფერს ვამჩნევ ჩემს სამეტყველო აპარატში, მაგრამ ჩემში დმოცენდება თავისებური შეგრძნება ხორხში. ისე ხდება, თითქოს ვმღეროდე (რა თქმა უნდა, შინაგანად)“. (მოგვყავს ბ. ტეპლოვის მიხედვით). აღნიშნული თვალსაზრისი საეჭვოდ გახდა კ. შტუმფმა, რომელიც თვითდაკვირვების საფუძველზე კატეგორიულად ამტკიცებს, რომ მუსიკალური ბგერის აღდგენის დროს ის მხოლოდ ზოგჯერ ემყარება კუნთურ შეგრძნებას; ბგერის აღდგენის დროს, უპირველეს ყოვლისა, სმენითად წარმოიდგინება ბგერა, ხოლო მოტორიკა თან სდევს სმენით წარმოდგენას. საქმის ეს ვითარება სხვებმაც დაადასტურეს (ო. აბრაჰამი).

ბგერის წარმოდგენის მოტორული თეორიის წინააღმდეგ წამოყენებულია შემდეგი არგუმენტები:

1. შესაძლებელია მთელი სიცხოველით წარმოდგენა სხვადასხვა ინსტრუმენტის ბგერებისა თავიანთი სპეციფიკური ტემბრით; ხოლო ამა თუ იმ ინსტრუმენტის ტემბრის წარმოდგენა შინაგანი სიმღერით შეუძლებელია.

2. შესაძლებელია იმ ბგერათა წარმოდგენა, რომელთა ინტონირება (ხმით აღება) არ შეგვიძლია.

3. შესაძლებელია ვირტუოზული პასაჟების ნათლად წარმოდგენა, რომელთა შესრულება არც ინსტრუმენტზე შეგვიძლია და არც სიმღერით.

4. შესაძლებელია მრავალხმიანი მუსიკის (ჰომოფონიურისაცა და პოლიფონიურისაც) ნათლად წარმოდგენა, ხოლო შინაგანი სიმღერით მხოლოდ ერთი ხმა თუ აღდგება; სხვა ხმები წარმოიდგინებიან შინაგანი სიმღერის გარეშე.

5. სმენის დაკარგვის შემთხვევაში ინდივიდებს აღარ შეუძლიათ (სმენითი კონტროლის გამოთიშვის გამო) ხორხის ინერვაციაზე კონტროლი, იკარგება სწორი სიმღერის (როგორც გარეგანი ისე შინაგანი) შესაძლებლობა, მაგრამ ამ შემთხვევაში არ იკარგება სმენითი წარმოდგენების არც სიცხადე და არც სიზუსტე. ცნობილი მაგალითია — ბეთჰოვენმა დაკარგა ზუსტი სიმღერის უნარი, მაგ-

რამ შენარჩუნებული ჰქონდა სმენითი წარმოდგენების სიმდიდრე და ძალა. (მოგვყავს ბ. ტეპლოვის მიხედვით).

ზემოაღნიშნული არგუმენტები საფუძველს იძლევიან იმისას, რომ სმენითი წარმოდგენები არ იქნან დაყვანილნი შინაგან მღერაზე; რომ მუსიკალური სმენითი წარმოდგენები ყოველთვის არაა დაკავშირებული ვოკალურ მოტორიკასთან. მაგრამ ისიც უდავოდ ჩანს, რომ მათ შორის მკიდრო, ინტიმური კავშირია.

ბ. ტეპლოვი თვლის, რომ, მართალია, სმენითი წარმოდგენები აღმოცენდებიან ვოკალური მოტორიკის მონაწილეობის გარეშე, ესენია: არანებისძერად აღმოცენებული წარმოდგენები — პერსევერაციის ხატები, პირველადი სმენითი ხატები, ე. წ. „გარე ლოკალიზაციის“ მქონე მუსიკალური წარმოდგენები, „არანებისმიერი ილუზიის“ მოვლენები, მაგრამ მოძრაობითი მომენტები იძენენ პრინციპულად არსებით მნიშვნელობას (აუცილებელ პირობად იქცევიან) მაშინ, როცა საჭიროა ნებისმიერად გამოვიწვიოთ და შევინარჩუნოთ მუსიკალური წარმოდგენები. განსაკუთრებით დიდი როლი ენიჭებათ მოძრაობებს მაშინ, როცა საჭირო ხდება სმენითი წარმოდგენების განზრახვით დამახსოვრება. უკანასკნელ შემთხვევაში მელოდიის დამახსოვრება ხორციელდება მაინც შინაგანი სიმღერით (მაშინაც კი, როდესაც მელოდიის დამახსოვრებას პოთხოვენ შინაგანი მღერის გამოყენების გარეშე).

მუსიკალური ნაწარმოები შესაძლებელია დავიმახსოვროთ ოპტიკურად, ე. ი. ნოტების კითხვით, აკუსტიკურად, ე. ი. ნაწარმოების მოსმენით, ან მოტორულად, ე. ი. ინსტრუმენტზე შესრულებით. მუსიკოსები მონაცვლეობით გამოიყენებენ დასწავლის ამ სახეებს. ცნობილია, რომ ზოგიერთ ნიჭიერ პიანისტს უძნელდება მუსიკალური ნაწარმოების ზეპირად დასწავლა თავიდან ბოლომდე, მიუხედავად იმისა, რომ მასზე დიდ ენერგიას ხარჯავს. სიმწელეს იმაში ხედავენ, რომ ამ პირებთან აკუსტიკური კომპონენტები სუსტად ან საერთოდ ვერ უკავშირდებიან. ასოცირდებიან მოტორულ კომპონენტებთან. ინდივიდები შესრულებულ ნაწარმოებს შინაგანად ვერ ისმენენ; მათ არ შეუძლიათ მისი დამღერება არც ზეპირად და არც ნოტებით. მათთან დამახსოვრება შემოიფარგლება არსებითად დასწავლილი მოძრაობებით. ამ ვითარების გამო ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ გაძლიერდეს ამ ინდივიდებთან აკუსტიკური წარმოდგენები (მელოდიების, ჰარმონიების, თემების, პასა-

ეებისა და ა. შ.), რაც შეიძლება მიღწეულ იქნეს ნაწარმოების წარმოდგენაში ვარჯიშის გზით და არა ინსტრუმენტზე ვარჯიშის საშუალებით. ასეთ შემთხვევაში მალე ქრება რეპროდუქციის არასაიმედოობა და შედეგი მანამდე არსებულ დონეზე მაღლდება როგორც მუსიკალური, ისე ტექნიკური მხრით. ზოგი იმასაც მოითხოვს, რომ საერთოდ უნდა დაინერგოს თავიდანვე მუსიკალური ნაწარმოების დასწავლა ზეპირად, მხოლოდ და მხოლოდ სმენით, მაშასადამე, ინსტრუმენტის გარეშე, მოტორული ასოციაციების სრული გამორიცხვით. ამ მიზანდასახულებას იმით ასაბუთებენ, რომ მუსიკალური მასალის საიმედო შეთვისება და მეხსიერებაში შენარჩუნება ხდება სწორედ რომ წაკითხვით და არა ინსტრუმენტზე შესრულებით. ნაწარმოების სრული მუსიკალური წვდომა ინსტრუმენტის გარეშე საუკეთესო მომზადებაა შემდგომი ტექნიკურ-ინსტრუმენტალური შესრულებისათვის. მართალია შესწავლა კითხვის მეთოდის გამოყენებით უფრო ზანგაძლივ დროს მოითხოვს დაკვრის (შესრულების) მეთოდთან შედარებით, მაგრამ ნაწარმოების დამახსოვრებისათვის საჭიროებს განმეორებათა ნაკლებ რიცხვს.

როგორც აღნიშნავენ, კითხვის მეთოდის გამოყენება დაკავშირებულია გარკვეულ წინაპირობებთან. ჯერ ერთი, ის მოითხოვს განვითარებულ შინაგან სმენას, ე. ი. უნარს დასახელებული ან წაკითხული ტონების წარმოდგენისას, რაც თავის მხრივ, გულისხმობს საიმედო რელატიურ (შეფარდებით) სმენას. მეორეც, განპირობებულია ფართო ტექნიკური ცოდნით. კითხვის მეთოდის გამოყენებას მოითხოვენ დამწყებ ინდივიდებთან. ამ მეთოდით მუსიკალური მეხსიერების განვითარება ემყარება შინაგანი სმენის განვითარებას, ნათელი მუსიკალური აკუსტიკური წარმოდგენების არსებობას.

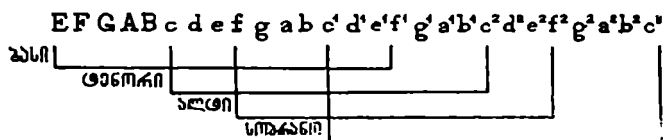
ადამიანის ხმა

ადამიანის ხმა ბუნების უიშვიათესი და უმშვენიერესი ქმნილებაა. ვოკალურმა ხელოვნებამ გამოჩენილი ოსტატების სახით განუმეორებელ მწვერვალებს მიაღწია. ვოკალური ხელოვნება უმაღლესი ესთეტიკური ტკობის მომნიჭებელი გახდა, ქვემოთ მოლითებულ იქნება ადამიანის ხმის იმ განზოქილებებზე, რომლებიც

ფსიქოლოგიას უკავშირდება, ფსიქოლოგიური კვლევა-ძიების ასპარეზს წარმოადგენს.

ადამიანის ხმა* გამოსცემს ტონების რიგს, რომლებიც თავსდება, ორ უკიდურეს წერტილს შორის — დიდი ოქტავის C-სა და მესამე ოქტავის c³-ს შორის. ესაა ტონები გამოწვეულნი ჰაერის ტალღათა რხევებით 65-იდან 1044 ჰერცამდე ერთ სეკუნდში. ბანი იშვიათად თუ აღწევს დიდი ოქტავის E-ს, ხოლო სოპრანო — მე-სამე ოქტავამდე. საერთოდ, ოთხი ოქტავიდან ადამიანის ინდივიდუალური ხმა ვრცელდება არა უმეტეს ორ და, მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაში, ორნახევარ ოქტავამდე. განსხვავებულია ხმის მოცულობის განლაგება სქესის მიხედვით. მამაკაცებთან და დედაკაცებთან განასხვავებენ ორ-ორ ძირითად განლაგებას, ერთის მხრივ სოპრანოსა და ალტს, მეორეს მხრივ — ტენორსა და ბანს. მეცხოვრანო და ბარიტონი ითვლება გარდამავალ ფორმებად.

ქვემოთ მოტანილი ნახაზი იძლევა ნათელ წარმოდგენას ადამიანის ხმის მოცულობის და რეგისტრის თაობაზე. ხმის მოცულობის საზღვრები მითითებულია მუსიკალური ტონებით.



ნახ. 6. ადამიანის ხმის მოცულობა და მდებარეობა

ემპირიულად დადასტურებულია, რომ ხმის მოცულობა ვითარდება ბავშვის მომწიფების პერიოდში და მაქსიმუმს აღწევს 12-13 წლის ასაკში. ერთ-ერთი გამოკვლევის მიხედვით, რომელიც 6-15 წლის ასაკის 3.000 ბავშვზე ჩატარდა, გაირკვა, რომ ხმის მოცულობა, დაწყებული 6 წლიდან, ორივე მიმართულებით (სიმაღლე და სიდაბლე) ვითარდება, ფართოვდება. ამას კარგად აჩვენებს გ. რევეზის სქემა.

* არისტოტელე განასხვავებდა ხმას ბგერისაგან. ხმა სულიერ პრესხას აქვსო მაგალ., მისთვის დახველება ხმა არ არის; ხმა ისეთი ბგერაა, რომელიც შეიცავს წარმოდგენას, ე. ი. რაღაცას აღნიშნავსო.

ტრის აღსანიშნავად იმიტომაა გამოყენებული ჩამოთვლილი ტერმინები, რომ მკერდითი ხმის დროს ადამიანი განსაკუთრებით ნათლად გრძნობს გულმკერდის რეზონანსს, ხოლო ფალცეტის რეგისტრში განიცდის თავის რეზონანსს. მკერდის რეგისტრი ხასიათდება ფართო კლერით, ხოლო თავის ხმა საპირისპიროდ — დაძაბული, მკვეთრი და ნათელი ტემბრით. გულმკერდის რეგისტრი უფრო ღრმად მდებარეა, ვიდრე თავის რეგისტრი, მაგრამ ორივენი ჟრთიერტდამოკიდებულებას ამაჟღავნებენ. ერთიდან მეორეზე უეცარი გადასვლა კრიმანჭულია (იოდლია).

ფსიქოლოგიური ინტერესის საგანია ის საკითხი, თუ რა სიზუსტითაა შესაძლებელი გარკვეული მუსიკალური ტონის გადმოცემა ხმით. გამოკვლევები აჩვენებენ, რომ მუსიკალურ ინდივიდებში დიფერენციატია მოსმენილ და ხმით აღებულ (ნამღერ) ტონებს შორის ძალზე მცირეა. ისიც გაირკვა, რომ სიზუსტე ტონის გამოცემისა სიმალლეში და სიდაბლეში თითქმის ერთნაირია, მაგრამ მომღერალს არ შეუძლია მოცემული ტონის სიმალლე დიდხანს დაიჭიროს.

ექსპერიმენტული კვლევის ობიექტი დიდი ხანია არის სამეტყველო ბგერის აღმოცენების ფიზიკური პირობები, ასევე, ხმოვნების ანალიზი, რაც გულისხმობს დაშლას შემადგენელ ნაწილობრივ (პარციალურ) ტონებად. რეზონატორების (გამაძლიერებლის) გამოყენებით დადგენილია ხმოვნებში შემადგენელი ტონების არსებობის ფაქტი, O-ს წარმოთქმის შემთხვევაში საკმაოდ კარგად მოისმის ხ¹-ტონი, ხოლო u-სა და i-ს წარმოთქმისას იგივე ხ¹ ტონი არ მოისმის. ჰელმჰოლცისა და ჰერინგის მიხედვით, ტონის ან სამეტყველო ბგერის ხმოვანობით ელფერს უნდა განსაზღვრავდნენ ნაწილობრივი ტონები და მათი სიძლიერე გარკვეულ აბსოლუტურ სიმალლესთან ერთად. აღნიშნულის მიხედვით, ძირითად ხმოვნებს: U, O, A, E, I შეესატყვისებთან გარკვეული კონსტანტური ნაწილობრივი ტონები და ეს ვითარება არაა დამოკიდებული იმაზე, თუ რომელ ძირითად ტონზე წარმოითქმის ან იმღერება ეს ხმოვანი. ამ დამახასიათებელი ტონების მონაკვეთს უწოდეს ფორმანტი (ჰერმანი). ბოლო დროს გაირკვა, რომ ყოველი ხმოვნის ფორმანტი რამდენადმე მტკიცე მდებარეობა არ აქვს ტონთა რიგში. დღეს სადავოა საკითხი ფორმანტის მიმართებისა ხმის ტონთან; ასევე გადაწყვეტილი არაა ფორმანტისა და ჰარმონიული ტონების

ურთიერთდამოკიდებულება, არის თუ არა ფორმანტი ჰარმონიულ ტონთა ერთობლიობა, თუ იგი არაჰარმონიულ, არაჰარციალურ ტონებს წარმოადგენს გენეტურად. სადავოა ისიც, U, O, A, E, I ხმოვნების ფორმანტები არიან თუ არა ერთმანეთისადმი ოქტავის მიმართებაში (ე.წ. ოქტავის კანონი ვ. კიოლერისა). დადგენილია, რომ დამწეებ მომღერლებში ფორმანტის რაოდენობა 3-5%-ს, გამოცდილ მომღერლებში 15—30%-ს, ხოლო გამოჩენილ მომღერლებში 35 და მეტ პროცენტსაც კი აღწევს. ხმის ფორმანტზე დამოკიდებულია ხმის წკრიალობა (სიწკრიალე, звонкость).

მიუთითებენ აგრეთვე ე.წ. „მფრინავ ბგერასა“ და ხმის „ფრენაზე“ (полетность), რამდენად „ჭრის“ იგი ორკესტრს, გამოიყოფა თუ არა იგი სხვა ბგერების ფონზე. არამფრენ ხმას იტალიელები უწოდებენ „მეტალოფალზოს“ (ложный металл). მფრინავი ხმა თავისუფლად გამოიყოფა გუნდისა და ორკესტრის ფონზე. მფრენი თვისება აქვს არა მხოლოდ ადამიანის ხმას, არამედ ინსტრუმენტებსაც და იგი დამოკიდებულია არა მარტო შემსრულებლის ოსტატობაზე, არამედ თვითონ ინსტრუმენტის ბუნებრივ თვისებებზე. ვიოლინოს ცნობილი ოსტატები — სტრადივარიუსი, ამატი და ზოგიერთი სხვა — ქმნიდნენ ინსტრუმენტებს — შედეგრებს, რომელთა ღირსება იყო არა მარტო ღირებული კეთილხმოვანება, არამედ საოცარი მფრინავი ბგერა.

ხმის ფრენადობას აკავშირებენ ფორმანტებთან: რაც მაღალია მათი დონე, მით წკრიალაა ხმა და მით უფრო მფრენია იგი. მაღალი ე. წ. სამომღერლო ფორმანტი ხმას აძლევს არა მარტო ტემბრის სილამაზეს, სმენისათვის სასიამოვნო ვერცხლისებრ წკრიალს, არამედ ასევე ბგერის ფრენის თვისებას.

ხმის ელფერი დამოკიდებულია არა მხოლოდ ობერტონებზე, არამედ, ასევე, ვიბრატოზეც, რის შესახებაც მსჯელობა გვქონდა ტემბრის დახასიათების დროს.

ტონი და ფერი (სინესთეზია)

სინესთეზია, ანუ თანაშეგრძნება (ორმაგი შეგრძნება) ორიგინალური ფსიქიკური მოვლენაა, რომელიც მხოლოდ ზოგ ინდივიდში იჩენს თავს. ფსიქოლოგების (ა. მესერი, ბლოილერი, კალკინსი) მოწმობით ადამიანთა შორის სინესთეზიის უნარის მქონენი 12% —

15% უნდა აღწევდეს. (სინესთეტიკოსების რაოდენობა უფრო მეტია ბრმეებში, იგი 20% აღწევს).

სინესთეზია ისეთი მოვლენაა, როდესაც რომელიმე კონკრეტულ პერიფერიულ გალიზიანებას შესატყვისი შეგარძნების გვერდით რაიმე სხვა მოდალობის შეგარძნებაც ახლავს თან, მიუხედავად იმისა, რომ ამ უკანასკნელის შესატყვისი გამლიზიანებელი ინდივიდზე არ ზემოქმედებდა. შეგარძნებას, რომელიც აქტუალურად მოქმედი ფიზიკური გამლიზიანებლის ადეკვატურ განცდას წარმოადგენს, უწოდებენ „სინესთეზიის ადეკვატურ წევრს“ ან „ადეკვატურ შეგარძნებას“, ხოლო შეგარძნებადი მოცემულობა, რომელიც შეკავშირებულია ადეკვატურ წევრთან და აქტიურად მოქმედი გამლიზიანებლის არაადეკვატურია, „სინესთეზიის ინადეკვატური წევრია“. მაშასადამე, ამ შემთხვევაში, ერთი ფიზიკური გამლიზიანებელი სუბიექტზე ზემოქმედების დროს ორი განსხვავებული მოდალობის ფსიქიკურ შინაარსს (შეგარძნებას) იწვევს და ამ შინაარსების განცდა ისეთია, რომ ისინი არაა რაიმე მესამის, არამედ ერთმანეთის თვისებად განიცდებიან. ასეთი თანაშეგარძნება დადასტურებულია შეგარძნების თითქმის ყველა მოდალობის სფეროში. ცნობილია კანის შეგარძნებით სუნის თანაშეგარძნების აღძვრა; აგრეთვე, სუნთან გემოს შეგარძნების ინადეკვატური წარმოშობა, შეხებასთან — ტემპერატურის და სხვა. მაგრამ ყველაზე გავრცელებული, ალბათ, ფერისა და ბგერის შეგარძნებების სინესთეზიაა. ერთმანეთისაგან განასხვავებენ ფოტიზმებსა და ფონიზმებს. ფოტიზმის შემთხვევაში პირველადია ბგერის შთაბეჭდილება, ხოლო ფერისა — მისი თანმხლები. ასე რომ, ტონი განიცდება რაიმე ფერებისად; აღნიშნულს ასევე უწოდებენ ფონოფსიას. ხოლო, როდესაც ფერის ან სინათლის შეგარძნებას თან ახლავს ბგერითი შეგარძნება, მას ფონიზმი ჰქვია. ოპტიკური და აკუსტიკური კვალიტეტების თანაშეგარძნებას სხვა მოდალობის შეგარძნებებთან, საერთოდ, სინოფსიას უწოდებენ. არის ე. წ. „უნივერსალური სინესთეზიის“ ფაქტიც, როდესაც ყველაფერს ფერში ჰხედავენ, ან პირიქით, ყველაფერი ჯღერით ესმით.

ჩვენ ამჯერად შევჩერდებით მხოლოდ ტონისა და ფერის (ფერისა და ტონის) თანაშეგრძნების ზოგიერთი მოვლენის აღწერა-დახასიათებაზე. არსებული მრავალრიცხოვანი დაკვირვებები მიუთითებენ ფერის შეგრძნების კავშირზე ტონის ყველა განზომილებასთან: სიმაღლესთან, ტემბრთან, სიმულტანურ და სუქცესიურ ინტერვალებთან; აკორდებთან, მუსიკალურ თემებთან, მელოდიებთან, წყობასთან, აკორდების მიმდევრობასა და მოდულაციებთან, მთელ მუსიკალურ კომპოზიციასთან ან მის ცალკეულ ნაწილთან, კომპოზიტორის სტილთან და ა. შ.

ფერის თავისებურ თანაშეგრძნებით მოვლენას არა მარტო ცალკე ტონები იწვევენ, არამედ განსაზღვრული ინსტრუმენტების ხმაც გარკვეული ფერების მატარებლად განიცდებიან. ა. მესერის მოწმობით, ფოტიზმის გამოკვეთილი უნარის მქონე ერთი ინდივიდი ჰაიდნის მუსიკას განიცდიდა სასიამოვნო მწვანე ფერად, მოცარტისას—მოლურჯო ფერად, შოპენისას—მოწითალოდ, ხოლო ვაგნერისას—ნათელი ღრუბლის შთაბეჭდილებად, რომელიც თავის ფერს თანდათანობით ცვლიდა. გ. რევეშის დაკვირვების სუბიექტი ბახის ნაწარმოებებს აღიქვამდა ყვითლად და ნარინჯისფერად, ჰაიდნისას — ცისფერად, მოცარტისას — ღია ცისფერად, შუბერტისას — იისფერად, ლისტისას — ძოწისფერად, ვაგნერისას—ნაჯერ მწვანედ.

მხატვარ ვ. კანდინსკისათვის მუსიკალური ინსტრუმენტი და მისი ტემბრი თანაშეგრძნებადი იყო ფერითი ტონისა. მასთან უცვლელ დამოკიდებულებაში იყო ფლეიტის ხმა და ღია ცისფერი, ჩელო და მუქი ცისფერი, ნაღარა და მწვანე, დაფი და წითელი, საეკლესიო ზარი და ნარინჯისფერი, ვალტორნი-ფაგოტი და იისფერი.

ერთ-ერთ ინდივიდთან ოქტავის ყოველი ცალკეული ტონი იწვევდა შემდეგი ფერის შეგრძნებას: c—თეთრის, d—მოყავისფრო წითლის, dis—მუქი ცისფრის, e—წმინდა თეთრის, f—მოწითალო ყავისფრის, fis—ყავისფრის, g—საშუალო ინტენსივობის ყავისფრის, gis—ნარინჯისფრის, a—ყვითლის, ais—შავის, h—ყვითლისა და წითლის ნარევისას.

რიმსკი-კორსაკოვი და სკრიაბინი შემდეგნაირად განიცდიდ-
ნენ დიდი ოქტავის ტონებს:

რიმსკი-კორსაკოვი	სკრიაბინი
თეთრი	C წითელი
უვითელი	D უვითელი (ნათელი)
ლურჯი	E ლურჯი
მწვანე	F წითელი
მოუვითალო-ოქროსფ.	G მოვარდისფრო ნარინჯისფერი
ვარდისფერი	A მწვანე
მუქი ლურჯი	H მოლურჯო

ა. ველეკი აღწერს შემთხვევას, როცა სინესთეზიის რომელობა იცვლებოდა ოქტავეების განლაგების მიხედვით. ერთი კონკრეტუ-
ლი ტონი სხვადასხვა ოქტავაში განსხვავებული რომელობის ფერის
თანაშეგრძნებას იწვევდა (ცხრილი მოტანილია ა. ველეკის მიხედ-
ვით).

ოქტავეები							
		დიდი	პატარა	პირველი	მეორე	მესამე	
მუსიკალური ტონები	c	} უვითელი	უვითელი	წითელი	} თეთრი	} ცისფერი	
	cis						მწვანე
	d	} თეთრი	უვითელი	} წითელი			} მონაცრისფრო
	dis						
	f	წითელი	უვისფერი	} წითელი	} შავი		
	fis					g	} ცისფერი
	g	gis	} უვითელი	წითელი	წითელი		
	a	ais				} წითელი	წითელი

დადასტურებულია ცალკეული ტონალობების გარკვეულ ფერებად განცდა:

	მაჟორული ტონალობა	მინორული ტონალობა
F	ღია მწვანე	— — — — —
C	მომწვანო-მოყვითალო	მუქი ცისფერი
G	მოყვითალო-წითელი	წითელი
D	ნარინჯისფერი	მუქი მწვანე
A	წითელი	მუქი ცისფერი
E	ნათელი წითელი	ღია მწვანე
B	მუქი წითელი	იისფერი
Fis	მუქი ძოწვეული	— — — — —
Cis	იისფერი	იისფერი

ფრ. ვეპოფერმა აღწერა საკუთარი განცდა მოცარტის G-moll. სიმფონიის მოსმენისას: „მომესალმნენ თუ არა პირველი სრული აკორდები და თავი მოცარტისეულ განწყობილებაში ვიგრძენი, ჩემს წინაშე საუცხოო სანახაობამ იწყო გაშლა, სანახაობამ, რომელსაც გაკვირვებითა და აღტაცებით შევეყურებდი. დარბაზი თითქოს გაცოცხლდა. მას თითქოს ვერცხლისებური სითეთრის ცა გადაეფარა და მასზე მოძრავი ღრუბლები გამწყრივდა—ვარდისფერი და ლურჯი, ზოგჯერ ოქროსფერი და ზოგჯერ მწვანე ზურმუხტი. სიმფონიის ერთ ნაზ ადგილას ჰაეროვან ღრუბელთა გვირგვინს ვერცხლის ძაფები გაეყარა, როდესაც ტონები ივსებოდნენ, ფერადი სინათლე კვალდაკვალ გიგანტურ სანახაობად იზრდებოდა, სავსედ მოძრაობათა და სიცოცხლით: ფერთა თამაში, რომელიც შეუღარებლად უფრო მომზიბვლელი და მდიდარი იყო, ვიდრე უხელოვნურეს კალეიდოსკოპში“. ხოლო ბეთჰოვენის „Eroica“-ს შესახებ იგივე ავტორი შემდეგს აღნიშნავს: „სიმფონიის ენერგიულ ადგილზე თითქოს ქარიშხლის ღრუბლები იკუმშებოდნენ, დარბაზს გაშმაგებული ფართო ელვა სერავდა და ორკესტრის თავზე გმირების ბრაზი და მწუხარება რუხ-იისფერ ბნელ მასებად მიგორავდა, რომელნიც აქა-იქ ძოწვეული ზიგ-ზავი ხაზებით იყო დასერილი“. (მოყვანილია დ. უზნაძის მიხედვით).

ერთმანეთისაგან პირობითად განარჩევენ ანაღიზურ და სინთეზურ ფერით სმენას. პირველ შემთხვევაში, მაგ., მელოდია აიგება ერთეული, პატარა ფერითი ლაქებით წყვეტილ ხაზებში ისევე, როგორც სხვადასხვაფერის, ერთ ზონრად ასხმული

მძივი, ვინაიდან მელოდიის ცალკეული ტონები იწვევენ განსხვავებულ ფერით შეგრძნებებს, ერთად კი — ფერების კომბინაციას. (ამ ფაქტის კარგი ილუსტრაციაა აბსოლუტური სმენის მქონე დაბრმავებული ჰამბურგელი ორგანისტ პაულ დიორკერის შემთხვევა. 1927 წ. ის დაწვრილებით გამოიკვლია ფსიქოლოგმა გ. ანშიუცმა და დაადასტურა, რომ ის მუსიკალურ ნაწარმოებებს აღიქვამდა კალეიდოსკოპურად ცვალებად ფერთა კავშირში).

სინთეზური (ანუ კომპლექსური) ფერთი სმენის შემთხვევაში იგივე მელოდიის ფერთი შთაბეჭდილება შემადგენელი ნაწილებისაგან კი არ არის აგებული, არამედ, პირიქით, ყოველი მთლიანობა ჩანს ერთ გარკვეულ ფერში. მუსიკალური ნაწარმოები, მისი ტონალობის მიხედვით, ერთ ფერშია „ჩაძირული“.

ფონიზმებისა და ფოტიზმების ფსიქოლოგიურმა კვლევა-ძიებამ აჩვენა, რომ დაკავშირება ორი მოდალობის შინაარსებისა სპეციფიკურია; ჯერ ერთი, ის არ ექვემდებარება განზრახვას, ნებისმიერად არ გამოიწვევა; შემდეგ, ეს კავშირი კონსტანტურია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ის ინდივიდის სიცოცხლის მთელ მანძილზე უცვლელია; სინესთეზიის ადეკვატური წვერისა და ინადეკვატური წვერის დამოკიდებულება ერთგვაროვნად მუდმივია. მაგ., ტონი C თუ ვინმეს თეთრ ფერად ეჩვენება, ის მუდამ თეთრად განიცდის მას და სხვა ფერით რომელობად არასდროს არ მოეჩვენება. სხვა იმავე C-ს, შეიძლება, ყოველთვის წითლად განიცდიდეს და ა. შ.

ფოტიზმის შემთხვევაში თავისებურია ფერის განცდა. ინდეკვატური შინაარსი, შესაძლებელია, სავსებით ცხოველი და დამოუკიდებელი იყოს, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ მას აქვია განსაზღვრული ლოკალიზაცია. სინესთეზური ფერი „არაობიექტივიზებული გამოვლენის ნაირობით ხასიათდება, ჰგავს სივრცისა და სიბრტყის ფერებს და არა ზედაპირისა და საგნის ფერებს“. მაგრამ მაინც შეიძლება მისი მიმართულების განსაზღვრა. იგი, ჩვეულებრივ, იმ ხმის მიმართულებითაა მოთავსებული, რომელთანაცაა დაკავშირებული.

ინადეკვატური წვერის ბუნების გათვალისწინებით სინესთეზიის მოვლენას სამად ჰყოფენ: ერთია შეგრძნებითი — ბგერის მოსმენისას ცნობიერებაში აღმოცენდება ფერის შეგრძნება; მეორეა წარმოდგენითი — ბგერის აღქმას თან მოჰყვება ფერის

წარმოდგენა, მესამეა — აზრობრივი — ბგერის განცდას თან სდევს ცნობიერებაში ფერების აღმნიშვნელი სიტყვების აღმოცენება. ჭერჭერობით საბოლოოდ მაინც არაა გადაწყვეტილი, დასახელებული სამი ფენომენიდან რომელი უნდა ჩაითვალოს წმინდა სინესთეზიის მოვლენად; სინესთეზიის ფსიქოლოგიური კრიტერიუმი ჯერ კიდევ დაუდგენელია. მაგრამ გავრცელებული თვალსაზრისი ერთმანეთისაგან განარჩევს ნამდვილსა და არანამდვილ სინესთეზიებს. ნამდვილია ისეთი, როცა სახეზეა გამოკვეთილი თანაშეგრძნება, ხოლო არანამდვილი, როდესაც თანაშეგრძნება ფერის ან ბგერის წარმოდგენაა.

სინესთეზიის შემთხვევაში არსებითი სწორედ ის უნდა იყოს, რომ აქ „არა წმინდა შეგრძნებასთან ან წმინდა წარმოდგენასთან უნდა გვეკონდეს საქმე, არამედ ორივე ამ ფენომენის ერთდროულ მოქმედებასთან“ (დ. უზნაძე), რაც საკუთრივ სინესთეზიის ფენომენის სპეციფიკურ ბუნებას ქმნის.

სინესთეზიის ფაქტის ახსნის რამდენიმე ცდაა ცნობილი. მაგ., ვ. ვუნდტის საკმაოდ გავრცელებული ჰიპოთეზის მიხედვით, სინესთეტიურად განცდილ შინაარსებს შორის რაღაც საერთო უნდა არსებობდეს, რაც მათ ერთმანეთთან აკავშირებს ისე, რომ ერთი შინაარსის ცნობიერებაში შემოჭრას თან სდევს მეორე შინაარსის ამოძრავებაც, ხოლო ეს საერთო მომენტი „გრძნობითი ტონია“. ვთქვათ, C-ტონი განსაზღვრულ გრძნობას იწვევს ჩვენში, სწორედ ამავე გრძნობასთანაა დაკავშირებული წითელი ფერის შეგრძნებაც. ამდენად, C-ს განცდამ აღნიშნული „გრძნობითი ტონის“ საშუალებით ჩემს ცნობიერებაში მყისვე წითელი ფერის შეგრძნებაც უნდა გამოიწვიოს. ამ შეხედულების სისწორეს წინ ეღობება შემდეგი ფაქტიური ვითარება: ჯერ ერთი, ყოველი სინესთეტიური შინაარსი ასეთ შემთხვევაში წარმოდგენად უნდა ჩაითვალოს, ვინაიდან იგი ცნობიერებაში რეპროდუქციის საშუალებით ჩნდება. მაგრამ საქმე ისაა, რომ სინოფსია წმინდა წარმოდგენად ვერ ჩაითვლება. შემდეგ, ფაქტობრივად ყოველთვის არც ის დასტურდება, რომ თანაშეგრძნებებს ერთი და იგივე „გრძნობითი ტონი“ ახლდეს.

ფიზიოლოგიური თეორიის ძირითადი აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ ცალკე გამღიზიანებელი ცენტრალურ ნერვიულ სისტემაში ცალკე ცენტრებს კი არ ადაგზნებს და, ამგვარად, ერთი

სპეციფიკური რომელობის შეგრძნებას კი არ იწვევს, არამედ ერთდროულად—რამდენიმეს, გაღიზიანება ერთი ცენტრიდან კი არ გადადის მეორეზე, არამედ, ტვინის ნივთიერების ერთი ზოგადი თვისების მიხედვით იგი გრძნობის ორგანოებიდან მომდინარე გაღიზიანებას სხვადასხვა სპეციალური რომელობით უპასუხებს. ამათგან პირველ რიგში მხოლოდ ზოგიერთი დგას თითოეული სფეროსაგან განსხვავებული. დანარჩენი კი ან სინესთეტური შეგრძნების სახით ევლინება ცნობიერებას, ან სრულიად იკარგება. ფიზიოლოგიური თეორიაც ბოლომდე არგუმენტირებული არაა. ის საკმაოდ არ უწევს ანგარიშს ცენტრალური ნერვული სისტემის გენერალიზაციისა და ირადიაციის მოვლენებს.

აქვთ თუ არა რაიმე უპირატესობა სინოფსიის უნარის მქონე ინდივიდებს მუსიკის აღქმის ან შემოქმედების შემთხვევაში? ღირებულება თუ არა ის სმენისათვის? სადავო არ შეიძლება იყოს ფერით სმენას რომ შეუძლია მუსიკის განცდის ასპექტით მუსიკალური შთაბეჭდილების გამაძლიერებელ ფაქტორად გამოვიდეს. რაც შეეხება აბსოლუტურ სმენასთან სინოფსიის კავშირს. კერძოდ, შეიძლება თუ არა ფერითი სმენა განიხილოს როგორც აბსოლუტური სმენის განსაკუთრებული სახე და ვილაპარაკოთ აბსოლუტური სმენის სინესთეზურ ტიპზე, ეს საკითხი საბოლოოდ გასარკვევია და დასაბუთებულ პასუხს ელის.

სმენის პათოლოგია

სმენის სფეროში შემჩნეულია მრავალი დარღვევა, პათოლოგიური მოვლენა. აღვნიშნავთ მხოლოდ ზოგიერთს, სმენის ფსიქოლოგიისათვის საინტერესოს. პათოლოგიური სმენის შემთხვევებია Anakusie (სიყრუე) — ტონების სიყრუე; ინდივიდი ტონებს ვერ ამჩნევს, ხოლო ხმაური ესმის. მეორე შემთხვევაში, ამ ტერმინით აღინიშნება მელოდიისადმი სიყრუე — ინდივიდი მელოდიას ვერ აღიქვამს, ტონები კი ესმის.

Hyperakusie (ზემგრძნობელობა)—აღიქმება ისეთი სუსტი ინტენსივობის ბგერები, რასაც ჩვეულებრივი ნორმალური სმენა ვერ აღიქვამს. Hypakusie (სმენის დაქვეითება) — სმენის ქვედა ზღურბლის დაქვეითების გამო აღიქმება მხოლოდ ზოგიერთი ბგერა (მაგ. ეკლესიის ზარის რეკვა და ზოგიერთი ხმაური).

Parakusie (მცდარი სმენა)—სმენის სიმახვილე ერთნაირი არაა ორივე ყურში (მაგ., გ. ფეხნერის გაშოკვლევის მიხედვით, 105 ინდივიდიდან ერთნაირად ისმენდა ორივე ყურით მხოლოდ 26, უკეთესად ესმოდათ მარჯვენა ყურით 14-ს, ხოლო მარცხენათი — 65-ს). ერთი სიმაღლის ბგერა ერთნაირად არ მოისმინება ორივე ყურით; ბგერა მარჯვენა ყურით უფრო მაღლად მოისმის.

ცალკეული ტონის აღქმის დარღვევის ოთხ სახეს განასხვავებენ: *Diplacusis binauralis echotica* ბინაურალური მოსმენის დროს ცალი ყურის დაზიანების შემთხვევაში მოცემული ბგერის ჟღერა ორჯერ განიცდება. პირველად ჩანმრთელი ყურით (შეგრძნების ადრე აღმოცენების გამო). შემდეგ კი — დაზიანებული ყურით და ეს უკანასკნელი ისე განიცდება, თითქოს ის პირველი შეგრძნების ექო (გამოძახილი) იყოს.

Diplacusis monauralis echotica ეს ისეთი შემთხვევაა, როცა ყურში თანმიმდევრულად ორჯერ მოისმის ბგერის ჟღერა, მეორეჯერ — როგორც უკვე მოსმენილი ტონის განმეორება.

Diplacusis binauralis disharmonica, ბგერათა შკალის გარკვეული მონაკვეთი მოისმინება დაავადებული ყურით ობიექტურთან შედარებით უფრო მაღალი ან დაბალი ტონი. შედეგად მიიღება დისონანსური ორხმოვანების განცდა. მაგ., ინდივიდი გ-ს ისმენს ჩანმრთელი ყურით ნორმალურად, როგორც გ-ს, ხოლო დაავადებული ყურით — როგორც გის-ს. დიფერენციაცია ჩვეულებრივ არ სცილდება მეოთხედ ან ნახევარ ტონს. არის გამონაკლისი შემთხვევებიც, როცა ტონი მოისმის კვინტიით ან ოქტავითაც კი მაღლა ან დაბლა. ამ მოვლენას აღნიშნავენ დისპარმონიის ტერმინითაც, ვინაიდან ტონთა სხვაობა არ ქმნის წმინდა ინტერვალს. ამიტომაც, რომ ამ შემთხვევაში ორხმოვანება მუდამ დისონანსურია. ბგერათა შეგრძნების განსვლა ამ მოვლენაში რამდენადმე დამოკიდებულია გამღიზიანებლის ინტენსივობაზე: ინტენსიური ბგერითი გამღიზიანებელი ამცირებს *diplacusis* შემთხვევას, ხოლო იმატებს ერთ-ერთ ყურში უფრო ძლიერი ბგერითი გამღიზიანებლის მიწოდებისას.

Diplacusis qualitatis ეს ფაქტი დაადასტურა გ. რევეშმა. ტონთა რიგი, რაზედაც ყური ავადმყოფურად რეაგირებდა, მოიცავდა ტონებს gis^2-dis^2 დიაპაზონს შორის. მათ ზემოთა და ქვემოთ ტონები, ჩვეულებრივ, ნორმალურად აღიქმებოდა. gis^2-dis^2 -ს შორის

არსებული ყველა ტონი მოისმოდა, როგორც gis , მაგრამ იგი არ იყო არც gis^1 და არც gis^2 , არამედ წარმოადგენდა ობიექტურად მოცემული ტონის სიმაღლის gis კვალიტეტს. პათოლოგიურმა პროცესმა შეცვალა მხოლოდ ტონის კვალიტეტი და არ შეხებია სიმაღლეს. ამ მოვლენის ანალოგიური ვითარება იქნებოდა მხედველობის სფეროში იმ შემთხვევაში, თუკი ფერთა სპექტრის გარკვეულ მონაკვეთს, მაგ., ყვითელისა და მწვანის ნიუანსებს, აღვიქვამდით მხოლოდ ერთი ფერის რომელიმე, დავუშვათ, ყვითლად. ამ პათოლოგიურ შემთხვევას გ. რევეში იყენებს იმ დებულების დასაბუთებისათვის, რომ კვალიტეტი (ანუ ტონობა) და სიმაღლე ბგერის შეგრძნებისა ერთმანეთის მიმართ დამოუკიდებელი და თავისთავად რთვად განსაზღვრება.

უკანასკნელ პათოლოგიურ შემთხვევასთან კავშირშია ის ფაქტური ვითარება, რასაც გ. რევეში აწერს იმ ფონიკურ ფენომენს. ინდივიდი განიცდიდა a^2 -ს, როგორც gis -ს. ხოლო იმ შემთხვევაში, როცა მას ეძლეოდა ძლესაქმელად სუქცესიური ინტერვალი a^1-a^2 , მას განიცდიდა, როგორც დიდ სეპტიმას (a^1-gis^2), სიმულტანურად მიწოდების შემთხვევაში კი — იგივე ინტერვალი განიცდებოდა ჩვეულებრივ, ოქტავის სახით, თუკი ინდივიდს მოსასმენად ეძლეოდა სუქცესიურად e^2-c^3 , მას არასწორად განიცდიდა, როგორც დიდ ტერციას ($e-gis$), სიმულტანურად მიწოდების შემთხვევაში, სწორად განიცდიდა, როგორც პატარა სექსტას (e^2-c^3) და ა. შ. მაშასადამე, ამ ინდივიდთან ორხმოვანების შთაბეჭდილება დამოუკიდებელი იყო მისი კომპონენტების კვალიტეტისაგან. მოვლენას, რომლის თანახმადაც მიუხედავად სუქცესიურად არასწორი სმენისა, ორხმოვანების სიმულტანური შთაბეჭდილება მაინც ნორმალური რჩება. ორთოსიმფონია ეწოდება.

პათოლოგიური მოვლენა. ე. წ. ტონის კუნძული, ანუ ტონის სიცარიელე ისეთი ფენომენია, რომლის დროს ტონების რიგის გარკვეული მანძილის აღქმა გამოვარდნილია. მაგ., მონაკვეთი e^2-g^2 ან c^3 -ს შორის ან ზემოთ, ან ქვემოთ აღარ მოისმინება სხვა მხრივ სმენის უნარი ნორმალურია.

მუსიკალური ინდივიდებისათვის ძალზე ხელისშემშლელია ე. წ. სუბიექტური ტონები, ანუ პალუცინაცია სმენის სფეროში, ისეთი ტონის შეგრძნებები ან ზმაურები, რომლებიც აღმოცენდ-

ბიან ფიზიკური მიზეზის, გამლიზიანებლის არსებობის გარეშე. ცნობილია, რომ რობერტ შუმანი სიცოცხლის ბოლო წლებში შეპყრობილი იყო სმენის პალუცინაციით, რასაც მტკივნეულად განიცდიდა. მას ესმოდა განუწყვეტლივ ტონი ა და ეს მის ცხოვრებას ტანჯვად აქცევდა. არც თუ იშვიათია შემთხვევები ყურში ხმაურისა. ვინაიდან ხმაურის მიმართ ყური ადაპტაციას არ განიცდის, ეს ხმაური აუტანელი ხდება ინდივიდისათვის.

ზემოაღნიშნული შემთხვევები გაპირობებულია სმენის ფიზიოლოგიურ აპარატში (ყურის ორგანოსა და ცენტრალური ნერვული სისტემის შესატყვისი არეებში) სხვადასხვა დარღვევით. მაგრამ მიუთითებენ ისეთ დარღვევებზეც სმენის სფეროში, რომელთაც უწოდებენ ფუნქციურ დარღვევებს და რომელთაც ამდენად, თითქოს, არ უნდა ჰქონდეთ შესატყვისი ანატომიურ-ფიზიოლოგიური დეფექტი. ესაა სმენის სფეროში ე. წ. ფსიქოგენური აშლილობანი. ფსიქოგენური სიყრუის მოვლენებს თვლიან ინფანტილური ტრაპეზებისა და, განსაკუთრებით, ბავშვობისდროინდელი შიშის მდგომარეობის შედეგებად. ნევროტული ბავშვები ხმაურებზე და ტონებზე რეაქციებისადმი თავის არიდების მიზნით ინსტიქტურად მათდამი ყრუდ რჩებიან. ამ ფსიქიკური შეკავებიდან შემდგომ ვითარდება ის მდგომარეობა, რომ ინდივიდები საერთოდ ვერც კი ამჩნევენ ბგერათა სამყაროს. ფსიქოტური სიყრუე მოიხსნება, თუკი ინდივიდს კვლავ გაეღვიძება ინტერესი განდევნილი ბგერითი შინაარსების მიმართ.

საერთოდ მუსიკის თუ ხელოვნების აღქმის უნარის დაკარგვას (ამოვარდნას) მისდამი სიყრუეს თუ სიბრმავეს ამ უზია (Amusie) ეწოდება. ეს ტერმინი მე-19 საუკუნის შუა წლებში გამოიყენეს. ადრე ამუზიკალურს უწოდებდნენ ინდივიდებს, რომლებიც არა მხოლოდ არამუსიკალური იყვნენ, არამედ იმათაც, ვისთვისაც ყოველგვარი მუსიკალური მოვლენა უცხო და გაუგებარი იყო. ბოლო დროს ამუზიის ტერმინით აღნიშნავენ მუსიკის მიმართ სრულ გულგრილობასაც. გ. რევეშის მიხედვით, ამუზია გავებული უნდა იქნეს აფაზიის ანალოგიურად, როგორც მუსიკალური აღქმის ნაწილობრივი აშლილობა და გამოვარდნა, რომლებიც განპირობებულია ფიზიოლოგიური საფუძვლის დაზიანებით. აღნიშნულის მიხედვით, ამუზიით ისაა დაავადებული, ვისაც დაკარგული აქვს მუ-

სიკალური უნარები, ვინც სწორად ვერ აღიქვამს ან ველარ აღადგენს ტონებს, ტონთა დაკავშირებას და მუსიკალურ ფორმებს.

ამუზიის ორ სახეს განასხვავებენ: მოტორულსა და სენსორულს. მოტორული ამუზია იმით ვლინდება, რომ ინდივიდი ჰყარავს უნარს მელოდიები ან მუსიკალური ნაწარმოები ინსტრუმენტზე ან ხმით (სიმღერით) სწორად აღიდგინოს, თუმცა ის ადრე მუსიკას სწორად აღიქვამდა და გებულობდა. ინდივიდი გრძნობს, რომ ნაწარმოებს არასწორად მღერის ან ასრულებს ინსტრუმენტზე, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მას არ შეუძლია შეცდომების გასწორება. არის შემთხვევები, როცა ცალკეული ტონები სწორად იმღერება, მაგრამ მისი შესრულება ინსტრუმენტზე ვერ ხდება. მოტორულ ამუზიას ჰყოფენ ვოკალურ (ანუ ფონურ) და ინსტრუმენტულ სახეებად. უკანასკნელს განიხილავენ, როგორც მუსიკალურ აპრაქსიას.

სენსორული ამუზია, ანუ როგორც მას სხვაგვარად უწოდებენ მელოდიის აღმოსაფხვრელი, იმით ხასიათდება, რომ ცალკეული ბგერისა და ხმაურისადმი ნორმალური სმენა შენარჩუნებულია. მაგრამ მარტივი მელოდიის აღქმისა და რთული მუსიკალური ნაწარმოების გაგების უნარი დაკარგულია. ინდივიდთან ცალკეული ტონები სწორად რეპროდუცირდებიან და რიტმიც სწორად აღიქმება, მაგრამ მისთვის მანამდე ნაცნობი სიმღერა ველარ იცნობა, რომ აღარაფერი ვთქვათ მის განმეორებაზე.

ხშირად ამუზია დაკავშირებულია მეტყველების დარღვევასთან. თუმცა შენარჩუნებულია სმენა — ტონების, ჟღერის, სამეტყველო ბგერების აღქმისა, სამაგიეროდ დაკარგულია მუსიკის აღქმისა და მეტყველების გაგების უნარი; ინდივიდს ყველაფერი ესმის, მაგრამ ვერაფერს გებულობს, ის ვერ ცნობს მისთვის წინათ ნაცნობ ხალხურ სიმღერებს და ველარ იგებს ჩვეულებრივ სიტყვებს.

პარამუზიის შემთხვევაში ინდივიდს საერთოდ შენარჩუნებული აქვს სიმღერის უნარი, მაგრამ ეს ხდება არასწორი ტონებითა და ინტერვალებით. მუსიკალური ამენეზია მუსიკალური მეხსიერების დაკარგვაა; ხოლო მუსიკალური ალექსია ნოტის კითხვის უნარის დარღვევაა.

ნაწილი მეორე

მუსიკის ფსიქოლოგია

რა არის მუსიკის ფსიქოლოგია

„მუსიკის ფსიქოლოგიის“ სახელწოდებით ევროპულ. ენებზე, მრავალი განსხვავებული შინაარსის* წიგნია დაწერილი. მათში გატარებულია მუსიკის ფსიქოლოგიასთან დაკავშირებული ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისებიც კი. ისეთი ვითარებაა შექმნილი, რომ არ არსებობს ერთი, ყველას მიერ აღიარებული განმარტება მუსიკის ფსიქოლოგიის შინაარსისა.

უკანასკნელ დრომდე არათუ მკაცრად არ იყო გათიშული ერთმანეთისაგან „ტონის ფსიქოლოგია“ და „მუსიკის ფსიქოლოგია“, არამედ „ტონის ფსიქოლოგიის“ ტერმინით აღინიშნებოდა მუსიკის ფსიქოლოგიაც. დღეს მუსიკის ფსიქოლოგიის თავისთავადობაში აღარ ეჭვობენ, მაგრამ მის შინაარსთან დაკავშირებით ზოგი ბომენტი მაინც მოითხოვს გარკვევა-დაზუსტებას.

ჩვეულებრივ ფსიქოლოგიაზე და მის უფლებამოსილებაზე იქ ვლაპარაკობთ, სადაც ფსიქიკა არსებობს. ფსიქიკაც შემეცნების ისეთივე ობიექტია. როგორც გარესამყაროში არსებული გარკვეულობანი, იქნება ის ფიზიკური, ბიოლოგიური თუ სხვა ბინამდვილე. ის მეცნიერება, რომელიც ფსიქიკის შემეცნებას ანხორცი-

* დავასახელებთ ზოგიერთ მათგანს: M. Pilo, *Psicologia musicale*, 1903; C. E. Seashore, *Psychology of music*, N. I. 1938; R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Musik*, Berlin, 1936; M. Shoen, *The psychoiogy of mysic*, N. U. 1940; Kurth, E. *Musikpsychologie*, Berlin, 1931; g. Revesz, *Einführung in die Musikpsychologie*, Berlin, 1946; D. A. Hodges, *Handbook of mysik-psychologie*, 1980; Bruhn, Oerter, Rösing (Hg.), *Musikpsychologie*, München, 1985.

ელებს, ფსიქოლოგიად იწოდება. მუსიკა როგორც კულტურის ფაქტი, ობიექტივირებული მოცემულობა, რა თქმა უნდა, ფსიქიკა არაა. მაშინ რას ნიშნავს მუსიკის ფსიქოლოგია, რა აზრით ვლავარაკობთ მუსიკის ფსიქოლოგიაზე? რა არის მუსიკაში ისეთი რამ, რაც ფსიქიკას წარმოადგენს და, მაშასადამე, ფსიქოლოგიის შემეცნების საგანია?

სმენის ფსიქოლოგიის განყოფილებაში გვექონდა რა მსჯელობა სმენის ფსიქოლოგიის რაობაზე. ეს უკანასკნელი დაუპირისპირდა მუსიკის ფსიქოლოგიას იმ მხრივ, რომ სმენის ფსიქოლოგიის შესწავლის ობიექტად ბგერის შეგრძნება და ბგერის შეგრძნებათა მარტივი მიმართებები ჩაითვალა (რაც დახასიათდა კიდევაც ემპირიული მასალის მაგალითებზე), ხოლო მუსიკის ფსიქოლოგიის საგნად თვითონ მუსიკის (რთული მოცემულობის) განცდა გამოცხადდა. ეს პროვიზორული (წინასწარი) დახასიათება რამდენადმე აკმაყოფილებდა რთულიდან მისი შემადგენელი ნაწილის გამოყოფასა და მისი კვლევა-ძიების დამოუკიდებლად წარმართვის შესაძლებლობას, მაგრამ არ ცხადყოფდა თვითონ მუსიკის მთლიანობითი განცდის ბუნების თავისებურებას, რომელიც მუსიკის ფსიქოლოგიის კომპეტენციაში შედის.

აუცილებელია გაანალიზდეს და ნაჩვენები იქნეს ის შინაარსი, თუ რას ნიშნავს „მუსიკა განხილული ფსიქოლოგიური ასპექტით“, რაც გვაძლევს „მუსიკის განცდის შესახებ მეცნიერებას“, მუსიკის ფსიქოლოგიას.

ადამიანი სამყაროსთან ურთიერთობაშია, მასთან დიალოგშია ჩართული. სამყაროსთან ურთიერთობამ ადამიანს მასცა თვითდამკვიდრებისა და კულტურის („მეორე ბუნების“) შექმნის შესაძლებლობა. ადამიანის საქმიანობა წარმართულია კულტურის შემდგომი განვითარებისაკენ, რომელშიც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ხელოვნებას. ხელოვნების შექმნა და მისით ტკობა (ესთეტიკური ცნობიერება) ადამიანის არსობრივი განზომილებაა, მასში დიდ როლს თამაშობს ადამიანის ფსიქიკური სამყარო. ადამიანი ფსიქიკის იარაღით (ფსიქიკური ფუნქციებით) არა მარტო მაღალ ობიექტურ ღირებულებებს ქმნის, არამედ აღიქვამს კიდევაც მას. დღეს ხელოვნებაში, კერძოდ კი მუსიკალურ ხელოვნებაში, წესად

იქცა მსჯელობა ტრიადაზე: შემოქმედი — შემსრულებელი — მსმენელი (ის, ვინც ქმნის ნაწარმოებს, ის, ვისაც მსმენელამდე მიაქვს ნაწარმოები, ის, ვინც აღიქვამს ნაწარმოებს). აღნიშნული ტრიადა ადამიანის საქმიანობის ერთ-ერთი დიდი მონაკვეთია. ამ მონაკვეთის ყოველი ცალკეული აქტივობა სპეციფიკურ ქცევებას მოიცავს. ქცევა კი ფსიქიკური ფუნქციების მონაწილეობის გარეშე წარმოუდგენელია. შემქმნელის (კომპოზიტორის), შემსრულებლის (ინტერპრეტატორისა) და მსმენელის (აღმქმელის) აქტივობაში ჩაწნულია ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრება. ეს აქტივობა ფსიქიკური ფუნქციების მოქმედებას ემყარება და მისითაა განხორციელებული.

მუსიკის ფსიქოლოგიამ უნდა გაითვალისწინოს მუსიკალურ აქტივობაში ჩართული ფსიქიკა (ფსიქიკის სახესხვაობები: უნარები, თვისებები, მდგომარეობები, პროცესები). მაშასადამე, მუსიკალური ნაწარმოების როგორც შექმნა, ისე მისი მსმენელამდე მიტანა და მსმენელის მიერ მისი აღქმა პიროვნების მხრიდან რთულსა და მრავალფეროვან ფსიქიკურ აქტივობას მოითხოვს. მუსიკის ფსიქოლოგია ცდილობს შეისწავლოს მუსიკალურ აქტივობაში (შექმნაში და აღქმაში) ჩართული ფსიქიკური ფუნქციები და ამით მოღებული პროდუქტი, რამდენადაც იგი ცნობიერების ფსიქიკურ შინაარსს წარმოადგენს.

გერმანელები ერთმანეთისაგან თიშავენ ორ ტერმინს — „Musikpsychologie“ და „Psychologie der Musik“ — მათი შინაარსის გათვალისწინების კვალობაზე. ქართულად ეს ტერმინები ასე შეგვეძლო გვეთარგმნა: პირველი როგორც — „მუსიკის ფსიქოლოგია“, მეორე კი — „ფსიქოლოგია მუსიკისა“. თვითონ მუსიკას, როგორც ფიქსირებულ ტექსტს, ფსიქიკა არა აქვს, და ეს შინაარსი თუ წინ წაპოწევს, მაშინ „ფსიქოლოგია მუსიკისა“ (Psychologie der Musik) ოდითხურო ცნებაა და ის არ უნდა გამოვიყენოთ. სამაგიეროდ, მუსიკის ფსიქოლოგია (Musikpsychologie) სავსებით მისაღებია იმ ვითარების გამო, რომ მასში იგულისხმება ის ფსიქიკა, რომელიც არსებითადაა დაკავშირებული კულტურის ფაქტის (მუსიკის) შექმნასა და მისი პიროვნების მხრიდან აღქმასთან (რეცეფციასთან).

პირველ განყოფილებაში მითითებული იყო, რომ მუსიკის თეორეტიკოსმა ერნსტ კურტმა* (E. Kurth — 1886-1946) ერთმანეთისაგან გათიშა „ტონის ფსიქოლოგია“ და „მუსიკის ფსიქოლოგია“. საჭიროდ მიგვაჩნია გადმოვეცეთ ამ ცნებათა შინაარსების ავტორისეული გაგება, ვინაიდან იგი ვრცლად ეხება „მუსიკის ფსიქოლოგიის“ ცნებას, რომელმაც გარკვეული პოპულარობაც კი მოიპოვა.

ე. კურტის კონცეფციის თეორიული ამოსავალია ფსიქიკის ონტოლოგიური პრობლემის გადაჭრის ის გზა, რომელიც აღიარებს ფსიქიკის არაცნობიერი ფორმით არსებობას, რაც საბოლოოდ ფსიქიკის სუბსტანციურ გაგებამდე დადის. არაცნობიერი ფსიქიკა აქტიური დინამიკური საწყისია; აქ ხორციელდება ყველაფერი ის, რაც შემდეგ ცნობიერებაში ამოდის მრავალნაირი შინაარსეული ფენომენის სახით. ფსიქიკა ენერგიაა, ძალაა, რაც საერთოდ სიცოცხლის ენერგიის სპეციფიკაციაა: მას ფიზიკური ენერგიის ანალოგიურად აქვს კინეტიკური და პოტენციალური ფორმები. ამდენად, არაცნობიერი ფსიქიკა კი არ წარმოადგენს ცნობიერების წინა საფეხურს ან ცნობიერების მიღმა არსებულ ფსიქიკური შინაარსების ერთობლიობას, არამედ — ავტონომიურ „მოქმედ ძალას“ ფსიქიკისას — იგივე „ცოცხალ ნებელობას“. ამიტომაც „ყოველი ფსიქიკური აქტივობა მომდინარეობს საკუთარი ძირიდან“. ცნობიერების ფენომენალური შინაარსი „ამ არაცნობიერი ძალის გამოსხივებაა“, მისი „გამოძახილია“, „ასახვა“.

ვინაიდან, საერთოდ, ფსიქიკური აქტივობა ავტონომიური ქმედითი ძალიდან (ცოცხალი ნებელობიდან) გამომდინარეა, მისი აქტივობის გამოსხივება — მუსიკაც ამ ძალის გამოძახილია. ე. კურტის ხატოვანი გამოთქმით, „უღერადობა წარმოადგენს იმასვე, რასაც წყლის ზედაპირი მიზიდულობის ძალებთან მიმართებაში, რომლებიც წარმართავენ წყლის მასას.“ „მუსიკა და მასში მოსმენილი, — აღნიშნავს ავტორი, — ერთმანეთთან ისეთ ურთიერთმიმართებაში არიან, როგორც ნება და მისი გამოვლენა, ძალა და მისი გამოყენება, აბსტრაქტული და მისი კონკრეტიზაცია. მუსიკალური

* ე. კურტის თვალსაზრისი გადმოცემულია მის ნაშრომებში: „Основы лирического контрапункта М. 1931 (გერმანულად—1917); „Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане“ Вагнера, М, 1975. გერმანულად (1920); Musikpsychoilogie, Berlin, 1931.

ქმნადობის მხოლოდ კონკრეტული ნაწილი მეღვანდება გარე ზე-
ნებაში“. ამიტომაც, რომ „მუსიკალური ქმნადობა ვლინდება ბგე-
რებში და არ შედგება ბგერებისაგან“.

ე. კუტრის მიხედვით, მუსიკის ადრინდელი თეორია ემყარე-
ბოდა არასწორ დებულებას; მუსიკის „საფუძვლებს ის ეძიებდა
ჩვენს გარეთ“. სინამდვილეში კი მუსიკა „ძალების ბრძოლაა,
ქმნადობაა ჩვენს შიგნით. ტონები აღმოცენდებიან გარესამყაროში
და გარედან ზემოქმედებენ ჩვენს გრძნობებზე; მართლაც, გარკვე-
ულწილად სწორადაა ნათქვამი, რომ მუსიკაში ბგერითი შთაბეჭ-
დილების „გადამუშავებაა“. მაგრამ არსი ისაა, რომ მუსიკალურ
გადამუშავებაში მთავარია არა გადასამუშავებელი მასალა (ჟღერა
ფიზიკურ მასალაში), არამედ გადამამუშავებელი ენერგია,—ჩვენში
არსებული ფსიქიკური ძალების აგზნება და ეს მასალა ფორმდება
გრძნობად შთაბეჭდილებებში“. „მუსიკის ჭეშმარიტი პირველსაწყ-
ისი მამოძრავებელი და მაფორმებელი შინაარსი ფსიქიკურ დაძა-
ბულობათა განვითარებაა. მუსიკა მხოლოდ ვადმოსცემს მას
გრძნობად ფორმაში. ამის ლოგიკური დასკვნაა თვალსაზრისი, რომ
მუსიკა ბგერათა სიმფონია კი არაა, არამედ სიმფონიაა არაცნობი-
ერის ენერგეტიკული მდინარებისა, რომელიც ელინდება ბგერათა
სამყაროს რთულ ნაკადში. გამაფორმებელი ცოცხალი ძალები (არა-
ცნობიერი ფსიქიკა) წინ უსწრებს გამოხატვის გარეფორმებს, რაც
პირველის რეზულტატი და საბოლოო შედეგია, ხორცშესხმაა ცო-
ცხალ ჟღერაში. „მუსიკა ნიშნავს დაძაბულობის გადაქცევას ჟღერა-
დობად“, ამდენად, „მუსიკის ბუნება ენერგეტიკულია და არა ბგე-
რითი“. მუსიკის მთლიანობითი სტრუქტურული მომენტები—
მელოდია, ჰარმონია, აკორდი, ინტერვალი, რიტმი. ლისონანსი,
კონსონანსი, მაჟორი, მინორი და ა. შ., უნდა გავიგოთ როგორც
„ფსიქიკით განპირობებული მოვლენა“. სმენის მოვლენათა მედი-
უმის საშუალებით „მუსიკაში აისახება არა გარესამყარო, არამედ
ფსიქიკური ცხოვრების პროცესები“ და, ამდენად. „მუსიკა არაა
ბუნების ასახვა“.

რა ევალდება მუსიკის ფსიქოლოგიას, რა კუთხით უნდა მიუდგეს
იგი მუსიკის ფაქტს და რა უნდა გვითხრას ჩვენ?

რამდენადაც მუსიკის ბუნება ენერგეტიკულია. ამ გარკვეულო-
ბასთან უნდა მივიდეთ მისი გენეზისის გათვალისწინებით. ეს კი
იმას ნიშნავს, რომ თვითონ მუსიკასთან მისვლა, მისი „წვდომა უნ-

და განხორციელდეს შიკნიდან და არა გარედან“. ეს მოთხოვნა არ ნიშნავს თითქოს, მხედველობაში არ მიიღებოდეს მუსიკის ბგერითი მხარე (ჟღერა). საკითხი ეხება თვალსაჩინო ჟღერადობაში მისი ძირის, გენეტიკური წყაროს გათვალისწინებას, ის, რაც გადაშლილია ჩვენს წინაშე მუსიკალური ქსოვილის სახით, ესაა პირველადი არა-ცნობიერი ენერგეტიკული საფუძვლის დაძაბულობა-მიზიდულობის გაცხადება, გამომჟღავნება. „მუსიკის ზემოქმედებაში არსებითია არა ბგერები, ჟღერის სინამდვილე, არამედ ფსიქიკური ენერგიები, რომლებიც ელინდებიან ბგერებში და განმსჭვალავს ყველა მეღერაღს“.

„ამგვარად, არა იგნორირება ან შეუფასებლობა ბგერითი მასალის მომენტისა, არამედ მისი შემეცნება სხვა, საპირისპირო პოზიციებიდან—ამას გვთავაზობს ჩვენი თეორიო“, — დასძენს ე. კურტი. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ „საერთოდ ყოველი გარეგანი მუსიკალური გამოსახვა სრულიადაც არ ამოიწურება იმით, რაც მასში აღიქმება ცნობიერებით, პირიქით, იგი განპირობებულია სხვა რალაცათი, არაცნობიერით“. „...მუსიკალური მოსმენა, მხატვრული ნაწარმოების აღქმა თავის არსებით ნაწილში განპირობებულია არა სმენითი ფუნქციით და არც გონების ლოგიკური აქტივობით, არამედ ფსიქიკური პროცესით, რომელიც ჩართულია ძალთა (ფსიქიკურ ძალთა — ვ. კ.) მოძრაობის საწყის მდინარე-ბაში“.

მაშასადამე, ამოცანა მდგომარეობს „მუსიკაში ჩადებული არაცნობიერის (ფსიქიკის — ვ. კ.) წვდომაში. მთავარია „წარმოშობის წყაროს“ ჩვენება, „ქვეცნობიერ დაძაბულობათა გამოკვლევა, რომელშიც ჩადებულია საკუთრივ მუსიკალური ფსიქოლოგიის ფესვები“.

ე. კურტის მსჯელობიდან გამომდინარეობს, რომ მუსიკის ფენომენის არსის გათვალისწინების საფუძველზე მუსიკის ფსიქოლოგიამ უნდა შეისწავლოს აღნიშნული არაცნობიერი ფსიქიკა, სიცოცხლის ფსიქიკური ენერგიის დინამიკის ბუნება, რასაც უკავშირდება ჟღერადი ფორმების ქმნადობის სპეციფიკური პროცესები. ეს ეხება მუსიკის როგორც შემოქმედს, ისე მის აღმქმელს. მაშასადამე, მუსიკის ფსიქოლოგიამ უნდა შეისწავლოს იმ ინდივიდის ფსიქიკური აქტივობა, რომელიც ქმნისა და აღიქვამს მუსიკას.

ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე გასაგებია მუსიკის ფსიქოლოგიის გათიშვა ტონის ფსიქოლოგიისაგან. მუსიკალური ტონი (ბგერა) გარეგამლიზიანებლის ჩვენზე ზემოქმედების შედეგია, ფიზიკური პირობების გარდაქმნაა ფსიქიკად. ეს გარდაქმნა ნებისმიერი არაა და, ამდენად, ეს პროდუქტიც პასიურია. ეს ვითარებაა ამოსავალი ტონის ფსიქოლოგიისათვის. თუკი ტონის ფსიქოლოგიისათვის ტონი (ბგერა) არის „შემოჭრა შინაგანში“, მუსიკის ფსიქოლოგია ტონს განიხილავს როგორც „ამოხეთქვას შიგნიდან“. უკანასკნელ შემთხვევაში ტონის ცვლილება განპირობებულია არა გამლიზიანებლით, არამედ მისი „გადამამუშავებელი ძალების მიერ“. ამის გამო ამ საფეხურზე ტონი აღარაა გარედან მოსული აგზნების მხოლოდ „ასახვა“; ტონი უკვე წარმოადგენს იმას, რაც ჩვენმა ფსიქიკამ მასში შეიტანა; ამდენად, იგი ფსიქიკის (დაძაბულობისა და მიზიდულობის) ასახვაა. მუსიკის ფსიქოლოგიის ტონი ფსიქიკურით ხდება რეალობა, მასში შეიტანება სიცოცხლის ენერგია. ტონი ფსიქოლოგიურად მრავალნაირობაა, რომელიც უპირისპირდება ფიზიკური განზომილების სიმარტივეს.

ე. კურტი აღნიშნავს, რომ ბგერის შეგრძნებაზე სამი ძირითადი ფსიქიკური გარკვეულობის — ძალა (ენერგია), სივრცე და მატერია — ზემოქმედებით იგი მუსიკად გადაიშლება. ტონი, გამსჭვალული ფსიქიკით, გადაიქცევა სმენის პროცესიდან მოსმენად სამყაროდ. ამდენად, „ძირითადი შინაარსი მუსიკის ფსიქოლოგიისა არის გონითი ფუნქციები, რომლებიც ააგებენ მოსმენის სამყაროსა და მის დინამიკას“.

ე. კურტის მიხედვით, ტონის ფსიქოლოგია იკვლევს გარდაქმნის იმ მონაკვეთს, რომელიც იწყება ფიზიკური რხევიდან და მთავრდება ტონის შეგრძნებით. მუსიკის ფსიქოლოგია კი ეხება იმ გარდაქმნას, რომელიც სათავეს ღებულობს ტონის შეგრძნებიდან და დასრულებულ სახეს ჰპოვებს მუსიკალურ პროცესში. ამდენად, მუსიკის ფსიქოლოგია ყველგან მიმართულია ფსიქიკურ საქმიანობაზე (Tätigkeit), რომელიც ცალკეულ მოვლენებს აქცევს ერთიან სურათად და მას ჩართავს მთლიანობებში.

ასეთია ძირითადად მუსიკის ფსიქოლოგიის ე. კურტისეული კონცეფცია. ეს თვალსაზრისი მეთოდოლოგიურ ასპექტში მრავალმხრივ სადავოა და დაუსაბუთებელი (მაგალ., არაცნობიერი ფსიქიკის არსებობა; ფსიქიკის სუბსტანცურობა, ავტონომიურობა; ჰი-

პოთეზური არაცნობიერი ფსიქიკის ფიზიკისტური კუთხით და-
ხასიათება და სხვ.), მაგრამ ავტორისეული ძირითადი ტენდენცია
მისაღებია — ადამიანის შემოქმედების გონით პროდუქტში — მუ-
სიკაში — გამოავლინოს ფსიქიკის მონაწილეობის აუცილებლობა
და გადამწყვეტი მნიშვნელობა; ასევე ტონის (სმენის) ფსიქოლო-
გიისა და მუსიკის ფსიქოლოგიის გათიშვის ცდა და სხვ.

მუსიკის ფსიქოლოგია ზოგჯერ ხასიათდება როგორც ფსიქო-
ლოგიის გამოყენება მუსიკის (კულტურის წარმონაქმნის) ობიექ-
ტურ-გონითი სტრუქტურის მიმართ. ასეთი გაგება მუსიკის ფსი-
ქოლოგიისა გარკვეული თვალსაზრისით სადავო არ შეიძლება იყოს.
მუსიკის ფსიქოლოგია თუ მეცნიერებაა ფსიქიკის შესახებ, რომე-
ლიც შესაძლებელია კულტურის ფაქტსაც ეხებოდეს იმ განზომი-
ლებით, რომ ფსიქიკა მონაწილეობას ღებულობს ობიექტურ-გონი-
თის ქმნალობა-ფიქსაციაში, როგორც მისი ერთ-ერთი მექანიზმი,
მაშინ ასეთი პოზიცია გამართლებულია და მისაღები. ხოლო მაშინ,
როცა კულტურის ფაქტი, ანუ ობიექტურ-გონითი დაიყვანება ფსი-
ქიკაზე და იგი ფსიქიკად ცხადდება, საქმე გვაქვს საყოველთაოდ
ცნობილ ფსიქოლოგიზმთან — ფსიქოლოგიას ევალება იმ ამოცა-
ნის თავის თავზე აღება, რაც მას არც მოეთხოვება და პრინციპუ-
ლად არც შეუძლია იკისროს.

იმასაც მიუთითებენ, რომ მუსიკის ფსიქოლოგია ესაა „მუსიკა
აყვანილი ფსიქოლოგიის თემამდე“. აქაც იმავე ვითარებასთან
გვაქვს საქმე, რაც ზემოთ აღინიშნა, თუკი გავითვალისწინებთ ფსი-
ქოლოგიის თემად მუსიკის გადაქცევის ნამდვილ შინაარსს. პირდა-
პირი მნიშვნელობით მუსიკა (არაფსიქიკა — ობიექტური გონი) ვე-
რასგზით ვერ გახდება ფსიქოლოგიის თემად, ე. ი. საკვლევ საგნად,
ვინაიდან გამორიცხულია მუსიკის გადაქცევა ფსიქიკად. ხოლო იმ
შემთხვევაში, თუკი საკითხი ისმის მუსიკის როგორც ობიექტურ-
გონითის გ ე ნ ე ზ ი ს ი ს შესახებ, ამ გენეზისში ფსიქიკის მონაწი-
ლეობის თაობაზე, ამაში სადავო არაფერია.

როგორც ითქვა, მუსიკის ფენომენი განხილულ უნდა იქნეს
სტრუქტურულ მთლიანობაში: კომპოზიტორი — შემსრულებელი —
მსმენელი. მუსიკის ფსიქოლოგია, როგორც ფსიქიკის შემსწავლე-
ლი დისციპლინა, ყურადღებას აქცევს იმ განზომილებას, რომელიც
დაკავშირებულია მუსიკის ფენომენის ასპექტებთან: მის შექმნა-
ფიქსაციასთან, მსმენელამდე მის მიტანასთან, მსმენელში მუსიკის

აღქმის (რეცეფციის) აღმოცენებასთან. თუკი მუსიკის ფენომენის ამ ასპექტების მთლიანობას აღვნიშნავთ „მუსიკალური ქცევის“ ტერმინით, მაშინ მუსიკის ფსიქოლოგია ის მეცნიერული დისციპლინა იქნება, რომელიც შეისწავლის მუსიკალურ ქცევას. მუსიკის ფსიქოლოგიის შემეცნების საგანი, მაშ, მუსიკალური ქცევის ბუნებრივ თავისებურებაა.

კულტურა („მეორე ბუნება“) ადამიანთა საზოგადოებრივი აქტივობის პროდუქტია. კულტურის შექმნა ადამიანთა გონითი და ფსიქიკური მოღვაწეობის გარეშე ფიქციაა. ადამიანის მოღვაწეობასაქმიანობის გაშლა ფსიქიკურ უნარ-შესაძლებლობათა აქტივობით ხორციელდება, ხოლო ფსიქიკური ძალებისა და შესაძლებლობების ფუნქციონირების რაობა და რომელობა ფსიქოლოგიამ უნდა გაარკვიოს.

მუსიკის ფსიქოლოგიას ახასიათებენ როგორც ინტერდისციპლინარულ და მულტიდისციპლინარულ კვლევა-ძიების სფეროს. ფორმალური თვალსაზრისით ეს დახასიათება სწორია. თუკი მხედველობაში მიიღება ტრიადა: კომპოზიტორი-შემსრულებელი-მსმენელი და ამ ტრიადის ცალკეული მომენტის სპეციფიკურ-ფსიქოლოგიური მახასიათებლები, მაშინ მუსიკის ფსიქოლოგია მომცველი იქნება ყველა იმ ცალკეული ფსიქოლოგიური განზომილებისა, რომელიც ფსიქიკის განსხვავებულ თავისებურებებს იმეცნებს ცალკეული ფსიქოლოგიური დისციპლინის კუთხით. ამავე დროს მუსიკის ფსიქოლოგია, გარკვეული აზრით, დისციპლინათა-მორისო სფეროზე მიმნიშნებელიცაა: მუსიკის ფსიქოლოგია, რა თქმა უნდა, მუსიკათმცოდნეობის არც ფუძემდებლური დისციპლინაა, რომელზეც დაშენებულია სხვა დისციპლინები, და არც მუსიკის შესახებ მეცნიერებათა გამაერთიანებელი (სისტემაში მომყვანი).

მუსიკის ფსიქოლოგია მხოლოდ იმ აზრითაა ინტერდისციპლინარული, რამდენადაც თავისი მიზნის განხორციელების ვაზი. მუსიკალური ქცევის ასახვისათვის (მუსიკასთან დაკავშირებული ფსიქიკის შემეცნების საქმეში), გამოიყენებს მუსიკის შესახებ მეცნიერებათა (მუსიკისმცოდნეობის) მონაცემებს.

მუსიკის ფსიქოლოგიას აუცილებელი კავშირი აქვს დისციპლინებთან; მუსიკის პედაგოგიკასთან, მუსიკის ესთეტიკასთან, მუსიკის სოციოლოგიასთან და ა. შ., ვინაიდან მუსიკის აღზრდა და

სწავლება, მუსიკალურად მშვენიერთან თუ ამაღლებულთან ზიარება, მუსიკის საზოგადოების ცხოვრებაზე ზემოქმედების თუ მასში მონაწილეობის ვითარება ფსიქიკასთან მიმართების გარეშე წარმოუდგენელია (ამ საკითხთაგან ზოგიერთი განხილულ იქნება მუსიკის ესტეტიკისა და მუსიკის ფილოსოფიის განყოფილებებში).

რა არის მუსიკალურობა

მუსიკალურობის ცნება განსაკუთრებით სადავო ცნებაა მუსიკის ფსიქოლოგიაში. მას არ გააჩნია ყველასათვის მისაღები ერთი მნიშვნელობა. ხშირად ინდივიდებს ყოფენ ხოლმე მუსიკალურებად და არამუსიკალურებად, მაგრამ დაყოფის საფუძველი იშთავითვე არაა ზუსტად განსაზღვრული, ამის გამო არამუსიკალურთა ჯგუფში ფაქტიურად თავსდებიან მუსიკალურობის მიდრეკილების მქონეთა დიდი რაოდენობა.

სადავოა ისიც, თუ რა ბუნების მქონედ წარმოიდგინება მუსიკალურობა. ის მხოლოდ ცალკე აღებული ერთი უნარია, მუსიკალურ უნართა უბრალო კომპლექსი, თუ მათი დაკავშირებიდან მიღებული ახალი თვისობრიობა, რაც უფლებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ მუსიკალურობის სტრუქტურულ მთლიანობაზე. ასევე ერთი აზრი არ არსებობს მუსიკალურობის თანშობილობის საკითხში, მისი განვითარებადობის თაობაზე და ა. შ.

გვეცნოთ ზოგიერთ შეხედულებას, მაგ., ა. ფაისტი და კ. შტუმფი იცავენენ შეხედულებას, რომ მუსიკალურობა ერთი კონკრეტული უნარის განვითარების მაღალი დონეა. იგი ან „ინტერვალის გრძნობის“, ე. ი. ინტერვალის ცნობისა და განმეორების უნარია (ა. ფაისტი) ან „ბგერათა თანაჟღერის“, ანუ აკორდის ანალიზის უნარი (კ. შტუმფი). როგორც აღინიშნა, მუსიკალურობის შინაარსად ჩათვლილია ასევე მუსიკალურ უნართა ერთობლიობა (პ. კიონიგი, კ. სიშორი, პ. იუნგი, ე. სეგი). პ. კიონიგისათვის მუსიკალურობა უნართა მთელი რიგია; იგი ე. წ. რთული უნარია. მუსიკალურობა არაა რაღაც უბრალო ზოგადი მიდრეკილება, რომელიც იარსებებდა ცალკეული მუსიკალური უნარების გარეშე; მუსიკალურობა „ცალკეული მუსიკალური უნარების ჯამის აღმნიშვნელია“. კ. სიშორი* თვლის, რომ მუსიკალური ტალანტი

არაა ერთი ტალანტი (უნარი). ის ტალანტების ანუ უნარების იერარქიაა, რომელთა შორის უმრავლესობა ერთმანეთისაგან სავსებით დამოუკიდებელია. ამდენად, მუსიკალურობის დახასიათება დაიყვანება იმის აღწერაზე, თუ რამდენად გამოირჩევა ან ჩამორჩება ცალკეული ტალანტი. მაშასადამე, მუსიკალურობა კ. სიშორისათვის არის ერთმანეთისაგან მნიშვნელოვნად დამოუკიდებელი უნარების შემკრები სახელწოდება. მის მიერ დასახელებული 25 ტალანტი (უნარი) ნაწილდება 5 დიდ ჯგუფად.

I — მუსიკალური შეგრძნებები და აღქმები:

- | | |
|---------------------------------|--------------------------|
| ა) შეგრძნებათა მარტივი ფორმები: | ბ) აღქმის რთული ფორმები: |
| ბგერის სიმაღლის შეგრძნება | რიტმის განცდა |
| ბგერის ხმაოლობის შეგრძნება | ტემბრის განცდა |
| დროის შეგრძნება | კონსონანსის განცდა |
| ბგერის განფენილობის შეგრძნება | ბგერის მოცულობის განცდა |

II — მუსიკალური მოქმედებანი:

სიმაღლის კონტროლი
ინტენსივობის კონტროლი
დროის კონტროლი
რიტმის კონტროლი
ტემბრის კონტროლი
ბგერის მოცულობის კონტროლი

III — მუსიკალური მეხსიერება და წარმოსახვა:

სმენითი წარმოდგენა
მოძრაობის წარმოდგენა
შემოქმედებითი წარმოსახვა
მეხსიერების მოცულობა
დასწავლის უნარი

IV — მუსიკალური ინტელექტი:

თავისუფალი მუსიკალური ასოციაციები
მუსიკალური რეფლექსიის უნარი
ზოგადი გონიერება

V — მუსიკალური გრძნობა:

მუსიკალური გემოვნება
მუსიკაზე ემოციური რეაქცია
საკუთარი თავის ემოციურად გამოსახვის უნარი მუსიკაში.

* C. Seashore, The Psychology of musical Talent, 1919.

კ. სიშორის უნარების (ტალანტების) შინაარსი ძალზე ფართოა. ის მოიცავს როგორც საკუთრივ მუსიკალურობას, ისე მუსიკალურ ნიჭიერებას. აქ შემოდიან ის უნარებიც, რომლებიც არ თავსდებიან მუსიკალურობაში (შემოქმედებითი წარმოსახვა, ზოგადი გონიერება და სხვ.) და ისეთებიც, რომელნიც ზედმეტად სპეციალურნი არიან (მაგ., მეორე ჯგუფის უნარები, რომელნიც მხოლოდ საშემსრულებლო მოქმედების დროს თუ გამოიყენება).

კ. სიშორის თვალსაზრისის ანალიზი აჩვენებს, რომ მას ძირითად მუსიკალურ უნარებად მიაჩნია: სიმაღლის გრძნობა, ინტენსივობის გრძნობა და დროის გრძნობა, რომლებიც ერთმანეთისაგან საესეებით დამოუკიდებელია; სხვები კი მათზეა დამოკიდებული და ზოგ შემთხვევაში მათზე დაიყვანება კიდევაც.

მაშასადამე. ეს შეხედულება ემყარება არაერთად იქას, რომ ძირითადი მნიშვნელობა აქვს უმარტივეს სენსორულ უნარებს, ე. ი. უნარს განასხვავო ბგერის სიმაღლის, ინტენსივობისა და ხანგრძლივობის ოდნავი ცვლილებები. ასეთი გაგება კი ვერ გადმოსცემს მუსიკალურობის ნამდვილ ბუნებას. ვინაიდან დასახელებული სენსორული უნარები არა თუ ძირითადი მუსიკალური უნარებია, არამედ მუსიკალურ უნარებად მათი ჩათვლაც სადავოცაა (ბ. ტებლოვი).

3. კიონიგს* მუსიკალურობა გაგებული აქვს ერთობლიობად ყველა იმ უნარებისა, რომლებიც საჭირონი არიან მუსიკის შექმნის, შესრულებისა და გაგებისათვის. ავტორი მუსიკალური უნარების კლასიფიკაციის საფუძვლად იღებს მუსიკალური აქტივობის ძირითად სახეებს, მაგრამ ფაქტიურად ის ჩერდება იმ უნარების გამოკვლევაზე, რომლებიც „საჭირონი არიან მუსიკალური ნაწარმოების გაგებისა და გადმოცემისათვის“. ძირითადი მუსიკალური უნარები კი შემდეგია:

1. ბგერის სიმაღლის აღდგენა: ა) მესხიერების (აბსოლუტური სმენა); ბ) მელერი ბგერის განმეორება, ინტონაციის სიწმინდის დაცვით.
2. ბგერის ორი სიმაღლის მიმართების აღდგენა (ინტერვალების აღდგენა).
3. ორი ბგერის დროითი მიმართების აღდგენა (რიტმული უნარი). სამი კერძო უნარით: ა) ტაქტის ერთეულის ტოლი ხანგრძლივობის შენარჩუნება (ტემ-

* H. König, Zur experimentellen Untersuchung der Musikalität, Würzburg, 1925; შედ. მისივე, Über das musikalische Gedächtnis. Z. f. Psychol, 1928, № 128.

პის გრძნობა); ბ) ხანგრძლივობების აღდგენა; გ) რიტმიზაციის უნარი — დროთა მონაკვეთების ერთ რიტმულ ჯგუფში გაერთიანება.

4. ბგერის განსხვავებულ ინტენსივობათა აღდგენა

5. ტემბრის აღდგენა

6. მელოდიის გაგება და აღდგენა როგორც სიმაღლის, ისე რიტმის მხრივ.

7. თანმხლები ხმების აღდგენა: ა) პარმონიული და ბ) პოლიფონიური თანხლება.

8. მუსიკალური ნაწარმოების გაგება და აღდგენა როგორც ესთეტიკური ემოციის გამოსახვის ფორმა.

9. მუსიკალური მეხსიერება: სიმაღლისა, აკორდებისა, რიტმისა, მელოდიისა და ა. შ.

ავტორი მუსიკალურ უნარებად მიიჩნევს საშემსრულებლო საქმიანობის ცალკეულ მომენტებს. ის არ იძლევა ამ საქმიანობის ფსიქოლოგიურ ანალიზს. ამიტომ, რომ მასთან არაა გადაწყვეტილი საკითხი არც მუსიკალურობის სტრუქტურის რაობისა და არც ძირითადი მუსიკალური უნარების გამოყოფისა.

ი. კრიზ¹-ის გაგებით, მუსიკალურობა არაა ისეთი რამ, რაც მხოლოდ ერთი ისეთი ნიშნით შეიძლება დახასიათდეს, რასაც აქვს განსხვავებული ხარისხი. ამიტომ უნდა ვილაპარაკოთ მუსიკალურობის განსხვავებულ ნიშნებზე და შესატყვისად — მუსიკალურობის განსხვავებულ ტიპებსა და ფორმებზე.

ავტორის მიხედვით, უნდა განსხვავდეს მუსიკალურობის სამი მთავარი მხარი:

1. ინტელექტუალური მუსიკალურობა, რომელიც ხასიათდება შემდეგი ნიშნებით:

ა. რიტმის გრძნობა; ბ. მუსიკალური სმენა (განსხვავო ბგერის სიმაღლე, ინტენსივობა და ტემბრი); გ. მუსიკალური მეხსიერება.

2. ემოციონალურ-ესთეტიკური მუსიკალურობა (მუსიკის სიყვარული, მუსიკის ემოციური აღქმა)

3. შემოქმედებითი მუსიკალურობა (შემოქმედებითი ფანტაზიის აქტივობა, თავისუფალი შემოქმედებითი წარმოსახვა).

ი. კრიზი ყურადღებას აქცევს მუსიკალურობის ცალკეული ნიშნების კავშირს. ეს დაკავშირება ან ფუნქციონალურია, ან თანშობილი. ფუნქციონალური კავშირი მუსიკალურობის ნიშნებისა მასში მდგომარეობს, რომ ორი ფუნქცია ისე ღრმადაა შეჭრილი

* I. Kries, Wer ist musikalisch? Berlin, 1926.

ერთმანეთში, ერთი უნარის მაღალი განვითარების დონე ქმნის განსაკუთრებულ ხელსაყრელ პირობას მეორის განვითარებისათვისაც (მუსიკისადმი მაღალი ემოციონალური აღქმადობა ხელს უწყობს მუსიკალური მეხსიერების განვითარებას და პირიქითაც). რაც შეეხება თანშობილებას, ცალკეულ ნიშანს მუსიკალურობისას შეესატყვისება თუ არა თანშობილი ნასახი, — ავტორისათვის საბოლოოდ გადაჭრილი არაა (მაგ., მუსიკალური მეხსიერება და შემოქმედებითი უნარი; ერთის მაღალი დონე აუცილებლობით მოითხოვს თუ არა მეორის განვითარებულობას?).

გავეცანით მუსიკალურობის ზოგიერთ შინაარსს, სადაც მითითებულია, რომ ის დაიყვანება ერთ რომელიმე უნარზე ან უნართა ერთობლიობაზე. როგორც ფიქრობენ, არ უნდა იყოს მართებული ვინმეს შეეძლოს ტონების ურთიერთმიმართებათა ზუსტი შეფასება, ანდა მელოდიის შეუცდომლად აღდგენა და ის ჩაითვალოს მუსიკალურად. ხშირად დასტურდება ისეთი ვითარება, როდესაც ინდივიდს აქვს ამგვარი უნარების განვითარების მაღალი დონე, მაგრამ მას არ შეუძლია მუსიკის წვდომა მის „ავტონომიურ ფორმაში“, „სპეციფიკურ ზემოქმედებაში“. ამიტომაცაა, რომ ამ თვისებებსა და უნარებს განიხილავენ როგორც მუსიკალურობის მხოლოდ სიმპტომებს.

ყველას მიერ არაა მკაცრად გათიშული ცნებები: „მუსიკალურობა“ (მუსიკალური) და „მუსიკალური ნიჭი“ (მუსიკალურად ნიჭიერი). ხშირად ამ ცნებების გაიგივებასთან გვაქვს საქმე და ამიტომაც, რომ გამოკვეთილი მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ინდივიდი გამოცხადებულია მუსიკალურადაც.

მუსიკალურობის გაგების საკმარის დასაბუთებულ ცდას გვაძლევს ფსიქოლოგი ბ. ტებლოვი. საჭიროდ მიგვაჩნია მისი თვალსაზრისის გადმოცემა*.

ავტორი მუსიკალურობის ცნებას განიხილავს მუსიკალურ ნიჭიერებასთან (одаренность) მიმართებაში. მუსიკალური ნიჭიერება ესაა უნარების თავისებური თვისებრივი შეუღლება, რაზეცაა დამოკიდებული მუსიკალური მოღვაწეობის წარმატებითი შესაძლებლობა. მუსიკალურ ნიჭიერებას აქვს უფრო ფართო და უფრო

* Б. М. Теплов, Психология музыкальных способностей წიგნი: Психология индивидуальных различий, М., 1961.

სპეციალური მომენტები. ეს მომენტები ის ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური თავისებურებაა, რომელიც საჭიროა მუსიკალური საქმიანობისათვის საერთოდ (ყველა მისი სახისათვის) და განსხვავებულია არამუსიკალური საქმიანობისაგან ან აუცილებელია მუსიკალური საქმიანობის მხოლოდ ზოგიერთი სახისათვის (მაგალ., საშემსრულებლო). მუსიკალურობა უნართა კომპლექსია, რომელიც უკავშირდება საერთოდ მუსიკალურ საქმიანობას. მაგრამ მუსიკალური ნიჭიერება არ დაიყვანება მხოლოდ მუსიკალურობაზე. პირველი უფრო ზოგადი ცნებაა; ამიტომ მუსიკალურობა შედის მუსიკალურ ნიჭიერებაში.

ნიჭიერება, როგორც ასეთი, კერძოდ კი მუსიკალური ნიჭიერება, პიროვნების მახასიათებელია და, ამდენად, იგი არ შეიძლება იყოს უნარების უბრალო ჯამი. ნიჭიერება უნარებთან მიმართებაში ახალ თვისობრიობას წარმოადგენს. ვინაიდან „მუსიკალურობა ნიჭიერებაა მუსიკისადმი“ საერთოდ, ამიტომ ის არ დაიყვანება ცალკეული უნარის თავისებურებაზე. მუსიკალურობა არის მუსიკალური უნარების ისეთი შეუღლება, შეერთება, რაც სპეციფიკურ თვისობრიობას ქმნის. ამიტომაც, რომ მუსიკალურობის პრობლემა თვისობრიობას ეხება და არა რაოდენობრიობას.

ბ. ტეპლოვი ძირითად მუსიკალურ უნარებად თვლის: მუსიკალურ სმენას, რიტმის გრძნობასა და მუსიკალურ მეხსიერებას. 1. მოდალობის გრძნობა (კილო), ე. ი. უნარი ემოციურად განაზნავო მელოდიის ბგერების მოდალური ფუნქციები, იგივეა, რაც გრძნობდე ბგერათსიმალის მოძრაობის ემოციურ გამომსახველობას. ესაა მუსიკალური სმენის ემოციური ანუ პერცეპტული კომპონენტი. მოდალობის გრძნობა (კილო) მუსიკალური სიმაღლის (განსხვავებულს ტემბრისაგან) შეგრძნებთან ერთად ქმნის განუყოფელ ერთიანობას. მოდალობის გრძნობა უშუალოდ ვლინდება მელოდიის აღქმაში, ცნობაში, ინტონაციის სიზუსტის მგრძნობელობაში. 2. სმენითი წარმოდგენის უნარი, ე. ი. ნებისმიერად სარგებლობდე სმენითი წარმოდგენებით, ეხება და ასახავს ბგერათსიმალის მოძრაობას. მას ასევე ეწოდება მუსიკალური სმენის რეპროდუქტული კომპონენტი. ის უშუალოდ ვლინდება მელოდიის სმენით აღდგენაში (სიზღერაში). მოდალობის გრძნობასთან ერთად ის საფუძვლად ედება ჰარმონიულ სმენას. განვითარების მაღალ დონეზე ის ქმნის „შინაგან

სმენას“. 3. მუსიკალურ-რიტმული გრძნობა ესაა უნარი აქტიურად განიცადო მუსიკა, გრძნობდეს მუსიკალური რიტმის ემოციურ გამომსახველობას და ზუსტად აღადგენდეს მას. ის მასში ელინდება, რომ მუსიკის მოსმენას უშუალოდ თან ახლავს ესა თუ ის მოძრაობითი რეაქციები, რომელნიც მეტად თუ ნაკლებად ზუსტად გადმოსცემენ მუსიკის რიტმს; ის საფუძვლად ედება მუსიკალურობის ყველა იმ გამოვლენას, რომლებიც დაკავშირებულია მუსიკალური მოძრაობის დროით მიმდინარეობასთან.

მუსიკალური მოღვაწეობა მოითხოვს მრავალი უნარის ერთიანობას, რომელიც არ ამოიწურება დასახელებული სამი უნარით. აღნიშნულნი წარმოადგენენ მხოლოდ ძირითად უნარებს. მუსიკალური სმენის ყოველი კომპონენტი მხოლოდ შეფარდებითადაა დამოუკიდებელი. ვერც ერთი მათგანი ვერ აღმოცენდება სხვების სრული არარსებობის შემთხვევაში.

ბ. ტეპლოვი მიუთითებს „მუსიკალურობის ძირითად გულზე“, რაც იმას ნიშნავს, რომ არსებითია „მუსიკის განცდა“ როგორც რაღაც შინაარსის გამოხატვა. ვინაიდან მუსიკალური განცდა ემოციური განცდაა, ამდენად, მუსიკის შინაარსის გაგება შეუძლებელია ემოციური განცდის გარეშე. ამიტომაცაა მუსიკალურობის ცენტრად ავტორის მიერ მიჩნეული „ემოციურად გამომხატულება მუსიკაზე“, რაც მოითხოვს ნატიფ, დიფერენცირებულ აღქმას, „მოსმენას“ მუსიკისას. მუსიკალურობა საჭიროებს მუსიკის დახვეწილ, ფაქიზ ათვისებას, ე. წ. „მუსიკალური ქსოვილის“ აღქმას. მისი რიტმული და ჰარმონიული მხარეების ზუსტ განცდას. წინააღმდეგ შემთხვევაში გვექნება მუსიკის დიფუზური აღქმა, რაც განაპირობებს მსმენელის მხრიდან მუსიკის შინაარსის არაადეკვატური ფორმით განცდას.

მუსიკის აღნიშნული ორი მხარე — ბ. ტეპლოვი მათ უწოდებს ემოციურსა და სმენითს — ერთმანეთის გარეშე მნიშვნელობისაგან დატლილნი არიან. ე. წ. ბგერითი ქსოვილის ცალკეული მხარეების უზუსტესი განსხვავება ჯერ კიდევ არ ქმნის მუსიკალურ აღქმას; მთავარია არა ბგერითი კომპლექსების განსხვავების დადასტურება, არამედ მათი გამოსახვითი მნიშვნელობის წვდომა. მეორე მხრივ, ემოციური განცდა მხოლოდ მაშინ იქნება მუსიკალური, როცა ისაა განცდა მუსიკალური, მხატვრული სახისა, გამოსახვითი მნიშვნელობისა და არა უბრალო ემოცია მუსიკის აღქმის პროცესში. დახვეწილი სმენითი აღქმა (არაესთეტიკური აღქმა)

შეიძლება არსებობდეს მუსიკალურობისაგან დამოუკიდებლად, არ უკავშირდებოდეს მოსმენილის გამომსახველობით მნიშვნელობას (ესთეტიკური ღირებულების ხილვას).

ბ. ტეპლოვის მიხედვით, მუსიკალურობის ფარგლებში (რაცაა თვისობრივი და არა რაოდენობრივი ასპექტი) ძირითადი მუსიკალური უნარებიდან რომელიმეს უპირატესი განვითარება განაპირობებს თვისებრივ განსხვავებას მუსიკალურობაში. და ამ აზრით შეიძლება ვილაპარაკოთ მუსიკალურობის რომელიმე განსხვავებულობაზე. ამასთან მჭიდრო კავშირშია მუსიკალურობის სტრუქტურული დახასიათება, რაც ნაჩვენები უნდა იქნეს მუსიკალური უნარების ურთიერთდამოკიდებულების ბუნებაში.

მუსიკალურობის თანშობილების პრობლემა ბ. ტეპლოვთან შემდეგ გადაწყვეტას ნახულობს: თანშობილია არა მუსიკალური უნარები, არამედ ნასახები, რის საფუძველზეც ეს უნარები ვითარდებიან. მუსიკალურობა განიმარტა როგორც პიროვნების ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური მახასიათებელი, როგორც უნარების შეუღლების შედეგი. ამდენად, მუსიკალურობის მიმართ თანშობილების კატეგორია ნაკლებ გამოსადეგია. თუკი მაინც უნდა ვილაპარაკოთ ინდივიდის „თანშობილ მუსიკალურობაზე“, მხოლოდ გადატანითი და არა პირდაპირი მნიშვნელობით.

უნარები მხოლოდ მოძრაობაში, განვითარებაში არსებობენ. ადამიანის მუსიკალურობა დამოკიდებულია მის თანშობილ ინდივიდუალურ ნასახებზე, მაგრამ ისაა შედეგი განვითარებისა, რეზულტატი აღზრდისა და სწავლისა.

ასეთია ბ. ტეპლოვის თვალსაზრისი მუსიკალურობის საკითხთან დაკავშირებით. მართალია, ის არ იძლევა მუსიკალურობის ამომწურავ დახასიათებას (მიუთითებს, ჯერ ამის დრო არ დამდგარაო), მაგრამ მიანიშნებს მის ისეთ მახასიათებლებზე, რითაც გამოიკვეთება მუსიკალური სწორი გაგების ზოგადი და ძირითადი ტენდენცია.

განსაკუთრებით ყურადღება უნდა გამახვილდეს მუსიკალურობის ემოციური მხარის განზომილებაზე. მუსიკის მოსმენის დროს მსმენელში აღმოცენდებიან ემოციური მდგომარეობები, მაგრამ არა ყოველი ემოციის მდგომარეობაა მუსიკალურობის მაჩვენებელი. ცნობილია, რომ ე. წ. გრძნობის ესთეტიკოსები აღმქმელზე მუსიკალური ზემოქმედების საბოლოო მიზანს ჰერტენ გრძნობა-

აფექტების გადმოცემასა და გამოწვევაში. დღეს სადავო აღარაა იმის მტკიცება, რომ სანამ მუსიკა მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენს გრძნობის სფეროზე ზემოქმედებს, გვიქმნის მხიარულ ან მგლოვიარე განწყობილებას, აგვაგზნებს, გვაღელვებს, მანამ ვრჩებით ჯერ კიდევ მუსიკის არაესთეტიკური ზემოქმედების სფეროში. ჭეშმარიტად მუსიკალური ინდივიდი მუსიკაში ეძიებს არა მხოლოდ სიამოვნების ეფექტს, არა მხოლოდ ელემენტარულ ჟღერას, დინამიკას, რიტმს, მოძრაობას, „შეგრძნებით ძალას“ საერთოდ — რომლის მიღწევა იქნებოდა მუსიკის ჩვენზე ელემენტარული მარტივი ზემოქმედება — არამედ ესთეტიკურს, მაღალ ღირებულებას. მუსიკალური ადამიანი მუსიკაში, ასე რომ ვთქვათ, აპოლონურ საწყისზეა მიმართული, მის საკუთარ მე-ში ხილვას ღამობს. როგორც წესი, ესთეტიკური მხარე გრძნობა-ემოციურშია ვახვეული, მისითაა გარშემორტყმული, მაგრამ გრძნობად მასალაზე არ დაიყვანება, ვინაიდან ის ობიექტური მშვენიერებაა, საგნის კუთვნილებაა და არა ჩვენი სუბიექტური შინაარსი, თუმცა ამ ობიექტურის ხილვა სუბიექტური საშუალებებით ხდება. არის ისეთი მუსიკა, რომელიც მხოლოდ სიამოვნებას იწვევს ჩვენში, მიზნად ისახავს გრძნობათა აშლას ჩვენში. ასეთ მუსიკას ბეგრათა რიტმული, მელოდიური, ჰარმონიული და დინამიკური შინაარსი გადააქვს ვიტალურში; ადამიანი გადაჰყავს სიხარულის, კმაყოფილების, სიამოვნებისა და ტკბობის მდგომარეობაში. ინდივიდის მისწრაფება მუსიკის საშუალებით სიამოვნება-ტკბობის მიღებისაკენ (მას მუსიკის დიონისურ მხარეს უწოდებენ) გარკვეული მნიშვნელობის მატარებელია, მას თავისი ადგილი და მნიშვნელობა აქვს. მუსიკის დიონისური მხარე შინაგანადაა დაკავშირებული ჩვენს სასიცოცხლო ლტოლვასთან. ეს არ წარმოადგენს მუსიკის განცდის იმ განზომილებას, რომელიც შეგვიყვანს ესთეტიკური განცდის სფეროში, აგვამაღლებს, სიხარულსა და ბედნიერებას მოგვანიჭებს.

მუსიკალურად ესთეტიკური, ანუ მუსიკალურად მშვენიერი მუსიკის ავტონომიური ზემოქმედებაა, ისეთი ტკბობაა, რაც განპირობებულია მუსიკალური ხელოვნების ნაწარმოების სპეციფიკურ მუსიკალურ-გონითი შინაარსითა და მუსიკალური ფორმით. ესაა ესთეტიკურ ღირებულებათა კონტემპლაციური ტკბობა, რაც უკავშირდება მუსიკალური ინდივიდის ესთეტიკურ განცდებს. მაშასადამე, მუსიკალურობა მუსიკაში ესთეტიკური

ღირებულების ხილვის, აღქმის შესაძლებლობის მაღალი დონეა, რომელიც, რატომ უნდა, მრავალ უნართა ფუნქციობაზეა დამოკიდებული. მუსიკალურობის პიროვნული თვისებაა, რომელიც მუსიკით ტკბობის სიადვილეს განაპირობებს (ცნობილია, რომ პ. ჩაიკოვსკი მუსიკალურობას „მე-ს ნაწილად“ თვლიდა, პიროვნების მახასიათებლად მიიჩნევდა). ყურადღება უნდა მიექცეს ემოციური სინამდვილის იმ თავისებურებას, რომ მას ინდივიდში ორი მიმართულებით განვითარება ახასიათებს — ზედაპირული და სიღრმითი. ზედაპირულად გავრცელებული ემოცია მოიცავს ინდივიდს მთლიანად, მაგრამ ის არ ჩადის მის სიღრმეში (ღრმა არ არის). ამ ნიშნით ის განსხვავდება სიღრმისეულად მიმართული ემოციისაგან, რომელიც ეხება სწორედ რომ ინდივიდის გულს (არ რჩება ზედაპირზე). ვფიქრობთ, მუსიკალურობა უფრო ახლოს უნდა იდგეს მუსიკალური ემოციის სიღრმისეულ გავრცელებულობასთან. მაშასადამე, მუსიკალურად ესთეტიკურის აღქმა და მისით განპირობებული ემოციური ტკბობის სიღრმისეული გავრცელებულობა მუსიკალურობის ორი არსებითი ნიშანია.

ზემოაღნიშნულის ვათვალისწინებით, მუსიკალურობას ზანმართავენ როგორც მუსიკის ავტონომიური ზემოქმედების განცდის უნარსა და მოთხოვნილებას (გ. რევეში). ცდილობენ ადამიანები დაახასიათონ მუსიკალურობის საფეხურებისადმი მიკუთვნების კუთხით (მუსიკალური, არამუსიკალური და მათ შორის გარდამავალი). ამ გაგების მიხედვით, მუსიკალურია ის, ვისაც აქვს უნარი ადვილად „მივიდეს“ მუსიკალურ ნაწარმოებთან; დაუბრკოლებლად მიუღდეს მას ესთეტიკური განწყობით და მისით აღქმული ესთეტიკური სიამოვნება გულის სიღრმემდე დავიდეს, ვახდეს მუსიკის აღქმელის სიღრმისეული ფენის მონაწილე. ამიტომ მუსიკალური ინდივიდებისათვის დამახასიათებელია მუსიკით არა ზედაპირული ტკბობა, გულის აჩუყება (გრძნობათა აშლა), არამედ ის, რომ მოიმარჯვოს ესთეტიკურის დამნახავი ორგანო — გონი და, როგორც ამბობენ, „გონით დაიპყროს“ ის.

ვაუგებრობა არ უნდა გამოიწვიოს ტერმინებმა — „გონი“, „გონითი“. ესაა ეკვივალენტი იმისა, რასაც რუსულ ენაზე дух ხოლო გერმანულ ენაზე Geist ჰქვია და თავისი ბუნებით განსხვავდება ფსიქიკისაგან, ანუ სულისაგან (შესატყვისად душа და Seele).

გონითი აქტივობა მისი არსებითი მომენტების გათვალისწინებით სხვაგან დახასიათდება. ამჟამად კი საკმარისი იქნება იმის აღნიშვნა, რომ მუსიკალურ-ესთეტიკური ხედვა (განცდა-შეფასება) სუბიექტის მხრიდან სპეციფიკურ აქტივობას მოითხოვს, გონითი აქტივობით მიიღწევა. მუსიკალურ-ესთეტიკური ქმნალობაში ინდივიდის პასიურად ყოფნის შემთხვევაში მის ცნობიერებაში თვითონ არ შემოიჭრება. მუსიკალურად მშვენიერის აღქმელი დვას ამოცანის წინაშე — მოსმენილი გაანალიზოს, მოჰყვეს ხმების პოლულაციურ და ჰარმონიულ კავშირებს, ერთმანეთში ჩაწნული ნაწილები გამოჰყოს და ყველაფერი ეს ისე ვააყეთოს, რომ ისინი ერთ მთელს, მთლიანობას არ მოსწყვიტოს. სწორედ ასეთი მიდგომა მოითხოვს ე. წ. „გონით განწყობას“, რაც ორიენტირებულია მუსიკალური ნაწარმოების ფორმალურ და შინაარსობრივ ღირებულებებზე. ასეთ კითარებაში შესაძლებელი ხდება საკუთრივ „მუსიკასთან მისვლა“. „როცა მუსიკა გვაქვს არა მხოლოდ თითებში, არამედ თავშიდაცა და გულშიც“ (რ. შუმანი).

თუკი მუსიკალური ინდივიდის დახასიათებას ვიძლევი. მაშინ ასეთი ინდივიდი უნდა ახერხებდეს მუსიკალური ფორმისა და თემის, სტილისა და მუსიკალური იდეის გაგებას. მას უნდა შეეძლოს მიჰყვეს, როგორც აპბობენ, კომპოზიტორის ინტენციებს, შეეძლოს მუსიკის განწყობაში „ჩაჯდომა“, უნდა განიცდიდეს მუსიკალურ ნაწარმოებს ისე შინაგანად და ღრმად, რომ საკუთარ თავს მიიჩნევდეს მის „შემოქმედად“. აღნიშნული შემოქმედებითი აქტივობა უნდა იყოს როგორც მუსიკალური ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმის, ისე მისი შესრულება-ინტერპრეტაციის შემთხვევებში. ეს კი ნიშნავს მუსიკალური ნაწარმოების შეფასებას მუსიკალური მნიშვნელობის კუთხით. ჩვენ ვლაპარაკობდით მუსიკალურობის ოპტიმალურ გამოვლენაზე; მაგრამ არიან ინდივიდები მუსიკალურობის განსხვავებული ხარისხის მქონენი.

როდესაც მსჯელობენ არამუსიკალურ ადამიანებზე, მხედველობაში აქვთ ორი განსხვავებული ჯგუფი — დისპოზიციურად არამუსიკალურები და ნევროტულად არამუსიკალურები. პირველი ჯგუფის წარმომადგენლები ნამდვილად არამუსიკალურნი არიან, ხოლო მეორე ჯგუფში შემავალნი — ე. წ. კვაზი არამუსიკალურები. მათ შორის ათავსებენ მესამე ჯგუფს — გარდამავალს პირველსა და მეორეს შორის. ესენი იმით განსხვავდებიან პირველი ჯგუფ-

ფისაგან, რომ აქვთ უნარი რიტმული, მელოდიური და ჰარმონიული მიმართებების გაგებისა, მაგრამ ვერ წვდებიან მუსიკალური თემის არქიტექტონიკას, მას ვერ აფასებენ ესთეტიკური შინაარსის მხრივ. სწავლების გზით ისინი თანდათანობით ერთგვარ კონტაქტში მოდიან მუსიკასთან, მაგრამ ისე, რომ სპეციფიკურ-მუსიკალურ სფერომდე, იქ სადაც მუსიკალურ-მშვენიერი ესთეტიკური ქვრეტის ობიექტი ხდება, ვერ მალღლებიან.

დისპოზიციურად არამუსიკალური ინდივიდები არ ქმნიან ერთ დასშულ ჯგუფს. შედარებით უკეთესია ამ ჯგუფიდან ისინი, ვისზედაც მუსიკა ზემოქმედებს გრძნობითად. მათში აღიძვრება განწყობილებები, სასიამოვნო გრძნობათა ღელვა. მათი აკუსტიკურ-მუსიკალური უნარები თუშკა შეზღუდულია, მაინც შეუძლიათ კონსონანსისა და დისონანსის გარჩევა. ისინი ვერ ცნობენ შრავალბმიანობას და მთლიანიდან გამოყოფილ მოტივს; ვერ გამოპყოფენ თემას თემატური ვარიაციებიდან. ტონალობათა განცდისათვის მათი ორგანო შეზღუდულია. არამუსიკალურად გამოკვეთილი ჯგუფის წარმომადგენლებზე მუსიკა ზემოქმედებს მხოლოდ რიტმითა და დინამიკით. აქ ვერ ხერხდება კონსონანსისა და დისონანსის გარჩევა, აქ ტონალობაზე ლაპარაკიც ზედმეტია.

დისპოზიციურად არამუსიკალურებს საერთოდ არა აქვთ მიმართება მუსიკასთან. მათთვის მუსიკა ისეთივე გამოცანაა, როგორც არამათემატიკოსებისთვის მათემატიკური დოკუმენტები. მათთან მუსიკა განწყობილებასაც კი არ იწვევს. ადამიანებში არამუსიკალური ინდივიდების რაოდენობა ზოგიერთი გამოკვლევის მიხედვით უნდა აღწევდეს 10—18%-ს. დისპოზიციურად არამუსიკალურებს არ გააჩნიათ მუსიკალურობისათვის აუცილებელი ნასაზღვრის ფიზიოლოგიური ფუნქციონის შესაძლებლობანი. ამათგან განასხვავებენ მოჩვენებითად არამუსიკალურებს, ანუ ნევროტულად არამუსიკალურებს. ეს ინდივიდები გარედან ჩანან როგორც არამუსიკალურები, მაგრამ დაბადებიდან ასეთნი არ არიან. ისინი ნევროტული საფუძვლით არიან მუსიკასთან უარყოფით დამოკიდებულებაში; ასეთი უარყოფითი დამოკიდებულება განპირობებულია ბავშვობის ხანის ტრავმებით: მუსიკის პირველ გაკვეთილზე მიღებული უსიამოვნებით (გამოწვეული იძულებითი სწავლებით, ნაკლოვანების გრძნობით), აღზრდაში დაშვებული შეცდომებით. ოჯახური ტრადიციით, ზედმეტი პატივმოყვარეობითა და ა. შ.

მუსიკალური ნიჭი, უნარი, მიღრეპილება

ნიჭის (Способность, Begabung) ფსიქოლოგიურ ცნებაში რამდენიმე მომენტი იგულისხმება. უპირველეს ყოვლისა, ის მიაწოდებს ისეთ ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიურ თავისებურებაზე, რითაც ერთი ადამიანი განსხვავდება მეორისაგან. არავინ არ ილაპარაკებს ნიჭის შესახებ იქ, სადაც საქმე ეხება ადამიანის ისეთ თვისებებს, რომლებიც ყველასთან ერთნაირია, რომლის მიმართაც ყველა თანატოლია. მაგრამ ნიჭში ამავე დროს იგულისხმება არა ყოველგვარი ინდივიდუალური თავისებურება, არამედ მხოლოდ ისეთი, რომელიც დაკავშირებულია რომელიმე საქმიანობის თუ მოღვაწეობის წარმატებით შესრულებასთან. მაგალ., ისეთი თვისებები, როგორიცაა სიზანტე, სიფიცხე, რა თქმა უნდა, კი არიან ადამიანის ინდივიდუალური მახასიათებლები, მაგრამ მათ არავინ უწოდებს ნიჭს, ვინაიდან არ განიხილებიან როგორც რომელიმე მოღვაწეობის წარმატებითი განხორციელება. ნიჭი, ასევე, არ დაიყვანება იმ შეძენილ ცოდნაზე და ჩვევებზე, რომლებიც ინდივიდში დაგროვილან.

ნიჭს ფსიქოლოგიაში განმარტავენ. როგორც განსაზღვრული მიმართულებით წარმატებითი აქტივობის თანშობილ შესაძლებლობას. ნიჭის მიხედვით ადამიანების განსხვავება უალრესად თვალსაჩინოა. ამასთან ისიცაა ჯანსაღი წინადადება, რომ ნიჭი შეფარდებითი ცნებაა. იდიოტთან შედარებით დებილიც ნიჭიერი ჩანს, ხოლო გენიოსთან გვერდით საკმაოდ ნიჭიერი ადამიანიც კი უნიჭოდ გამოიყურება. ჩვეულებრივ ყოველდღიურ ხმარებაში ნიჭიერების სახელწოდებით მხოლოდ საშუალოზე მაღალ შესაძლებლობებს აღნიშნავენ. ვინმეს მიმართ მხოლოდ იმ შემთხვევაში იტყვიან მუსიკის ნიჭიც აქვსო, თუ იგი ამ მიმართულებით საშუალო უმრავლესობაზე მაღლა დგას.

ნიჭი არის ისეთი ინდივიდუალური თავისებურება, რომელიც არ დაიყვანება თვითონ შეძენილ ცოდნა-ჩვევებზე, არამედ მიუთითებს ცოდნისა და ჩვევების შეძენის თავისებურებაზე. კერძოდ მათი შეძენის სიადვილესა და სისწრაფეზე.

ნიჭი ერთი ან რამდენიმე მიმართულებით წარმატებით აქტივობაში იჩენს თავს. გამორიცხული არაა, რომ პიროვნებას, რომელიც მუსიკაში ამქცევს უდიდეს შესაძლებლობებს, სხვა რომე-

ლიმე სფეროში აქტიურობის საშუალო ან დაბალი უნარი აღმოაჩინდეს, მაგალ., უხეირო სამეურნეო მმართველი გამოდგეს. ნიჭს, რაგინდ მრავალმხრივი უნდა იყოს იგი, ყოველთვის აქვს ერთი ძირითადი პროფილი, რომლის მიმართულებითაც პროცენების მეტი შესაძლებლობანია მოცემული. ნიჭის პროფილს ის უნარი ქმნის, რომელიც ინდივიდის შესაძლებლობათა ერთობლიობაში მეტი სიძლიერითაა წარმოდგენილი.

ნიჭი თანშობილი თვისებაა, რომელსაც საფუძვლად უდევს ანატომიურ-ფიზიოლოგიური თავისებურებანი, რასაც ნასახს ან მონაცემს უწოდებენ. მაშასადამე, ნიჭის ფიზიოლოგიური საფუძველი ნასახია, მონაცემია, რომლის განვითარების დონეზეა დამოკიდებული ნიჭის გაფურჩქვნა. ზუსტნი თუ ვიქნებით, უნდა ვთქვათ, რომ თანშობილია არა ნიჭი, არამედ ნასახი და რომ ნიჭი ნასახის გავარჯიშებისა თუ განვითარების შედეგია. ნიჭი ყოველთვის უწყვეტ მოძრაობასა და განვითარებაშია. ამიტომ უსაფუძვლოა ვილაპარაკოთ როგორც მის დასრულებაზე, ისე მის განვითარებამდელ საფეხურებზეც. როცა მსჯელობენ ნიჭის თუ ნასახის თანშობილებაზე, თანშობილებაში არც თუ იშვიათად მემკვიდრეობასაც გულისხმობენ. ამდენად, ერთმანეთთან იგივდება თანშობილებისა და მემკვიდრეობის ცნებები, რაც სწორი არაა. ნიჭის ორგანული საფუძველი—ნასახი თანშობილია, მაგრამ ის შეიძლება სრულებითაც არ იყოს მემკვიდრეობით გადმოცემული. ის, რაც თანშობილია, აუცილებლობით ბიოლოგიურ-ფიზიოლოგიურია, მაგრამ იგი არ უტოლდება მემკვიდრეობითს. მემკვიდრეობა შედარებით ვიწრო მოცულობის ცნებაა და მიუთითებს წინაპრების თავისებურებათა გადაცემაზე შემდგომ თაობაში, მემკვიდრეობაში.

ნიჭი განვითარებადია და, როგორც ასეთი, არსებობს მხოლოდ მუდმივ ცვლილება-განვითარებაში; ხოლო განვითარება ხორციელდება ამა თუ იმ პრაქტიკული ან თეორიული მოღვაწეობით. ნიჭი არც აღმოცენდება და არც ვლინდება შესატყვისი კონკრეტული მოღვაწეობის გარეშე. ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ნიჭი მანამდე არსებობდეს, სანამ დაიწყებოდეს შესატყვისი მოღვაწეობა და ის შემდეგ გამოიყენებოდეს, ჩაერთვოდეს ამ მოღვაწეობაში. მაგალ., აბსოლუტური სმენა, როგორც ნიჭი, ინდივიდში არ არსებობს მანამდე, ვიდრე ინდივიდის წინაშე არ დადგება ამოცანა, იქნოს ბგერის სიმაღლე. ცნობის აქტივობამდე არსებობს მხოლოდ

ნასახი (მონაცემი), როგორც ანატომიურ-ფიზიოლოგიური ფაქტი. ამიტომაცაა, რომ მიუთითებენ — ნიჭი კი არ ვლინდება მოღვაწეობაში, არამედ ნიჭი იქმნება მოღვაწეობით.

გავრცელებული შეხედულების მიხედვით, ნიჭს მხოლოდ ინტელექტუალურ შესაძლებლობებს უწოდებენ. ამის გამო ნიჭის ცნება ემთხვევა აზროვნებას და იგი, ამდენად, მხოლოდ შემეცნებით პროცესებს მოიცავს. ნიჭის ამგვარი გაგება არაა მართებული. ადამიანს არა მარტო სინამდვილის ასახვის ნიჭი აქვს, არამედ ის ქმნის და გამოსახავს კიდევაც მას; ადამიანი ხელოვნების ნაწარმოებს ქმნის და ამ ასპექტით კულტურის ფარგლებს განავრცობს. ხელოვნება მხოლოდ ინტელექტის საქმე არაა. ხელოვნება საჭიროებს სპეციალურ ნიჭთან ერთად ინტელექტსაც; მაგრამ ხელოვნებაში წამყვანი ეს სპეციფიკური ნიჭია. შემეცნებისა და გაზოხატვის გვერდით სხვა მიმართულების ნიჭებიც არსებობენ.

ფსიქოლოგიაში ლაპარაკობენ სპეციალურ და ზოგად ნიჭებზე, მაგრამ ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ ვითარება, თითქოს ნიჭის ეს სახეები ერთმანეთისაგან მკვეთრად გათიშული და მოწყვეტილია. იმ უნარებს, რომლებიც საჭირონი არიან ადამიანის ყველა ძირითადი აქტივობისათვის, უწოდებენ ზოგად ნიჭს ანუ ნიჭის ზოგად ელემენტებს. ეს ელემენტები მრავალი განსხვავებული მოქმედებებისათვის არის საერთო. ყოველ მოქმედებას აქვს სპეციფიკური ხასიათი და, ამდენად, შეუძლებელია ზოგადი ნიჭი ფუნქციონირებს რომელიმე სპეციალური უნარის მონაწილეობისაგან დამოუკიდებლად, არ არსებობს ქცევის ისეთი ფორმა, რომლის განხორციელებისათვის საკმარისი იყოს მხოლოდ ნიჭის ზოგადი ელემენტები. ნიჭის ელემენტი უნარად აა წოდებული. ნიჭის სპეციალური ელემენტები ის უნარებია, რომლებიც ნიჭის ზოგად ელემენტებთან მიმართებაში ამა თუ იმ სპეციალურ ნიჭს გვაძლევს. სპეციალური ნიჭია მაგალ., მუსიკის, მათემატიკის და ა. შ. ნიჭი. ყოველი ნიჭი სპეციალური ნიჭია, მაგრამ იმის მიხედვით, თუ რომელი უნარი ასრულებს წამყვან როლს ქცევაში, შეიძლება ვილაპარაკოთ უფრო ზოგად ან უფრო სპეციალურ ნიჭზე. მაგალითად, მათემატიკურ აზროვნებაში ძირითად ფუნქციას ასრულებენ ნიჭის ზოგადი ელემენტები, ხოლო იგივე ელემენტები ვირტუოზი მევიოლინეს სწავებრულებლო ქცევაში წამყვან როლს აღარ თამაშობენ.

სპეციალური ნიჭი თავის მხრივ ზოგადია უფრო სპეციალურთა მიმართ. მაგალ., მუსიკალური შესაძლებლობაც გარკვეული აზრით ზოგად ნიჭს წარმოადგენს; თავის შიგნით მასაც აქვს რამდენიმე განსხვავებული სპეციალური მიმართულება, რაშიც გამოვლენილია მუსიკის ზოგადი ნიჭი. მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული პირისათვის სულ ერთი არ არს, მუსიკის რომელ დარგში დაიწყებს მოღვაწეობას — კომპოზიციის საქმეს მოჰკიდებს ხელს, თუ საშემსრულებლოს, ვინაიდან მას მუსიკის ხელოვნების ყველა მიმართულებით ერთნაირი შესაძლებლობა არ გააჩნია. მუსიკალურ ნიჭსაც თავის სფეროში გარკვეული პროფილი აქვს. მაგრამ რა სახის სპეციალური ნიჭიც არ უნდა ჰქონდეს ინდივიდს, მას ერთნაირად მაინც ესაჭიროება რიტმის, მელოდიისა და ჰარმონიის გრძნობა. მუსიკალური ნიჭის ამ ელემენტების გარეშე ვერც ერთი სპეციალური მუსიკალური ნიჭი ვერ იარსებებს. იგივე ვითარებაა ხელოვნების სხვა სფეროებშიც. ყველგანაა ნიჭის უფრო ზოგადი და უფრო სპეციალური ელემენტები. ამის გამო უნდა ვილაპარაკოთ არა სპეციალური და ზოგადი ნიჭების შესახებ, არამედ ნიჭის სპეციალურ და ზოგად მომენტებზე, ან სხვაგვარად, ნიჭში უფრო ზოგადი და უფრო სპეციალური მომენტების შესახებ.

ვიოლიონოზე ვირტუოზული შესრულება მოითხოვს საერთოდ მუსიკისათვის საჭირო ნიჭთან ერთად ნიჭის ისეთ სპეციალურ ელემენტს, რომელსაც სხვა დარგის მუსიკალური მოღვაწეობა არ საჭიროებს. ზოგადი ნიჭი მხოლოდ სპეციალურში ეძიძღევა და სპეციალური ნიჭი მხოლოდ ზოგადის შემწეობით მოქმედებს. მათი ერთმანეთისაგან გათიშვა-გამოყოფა ფაქტობრივად არ ხდება.

ნიჭის ცნება არსებით კავშირშია უნართან, მათი გაიგივება შეეცდომაა. ნიჭი ფართო შინაარსის ცნებაა; იგი უნართა განსაზღვრულ სისტემას მოიცავს. ერთი რომელიმე კონკრეტული უნარი არაა საკმარისი, რომ რაიმე ღირებულებითი აქტივობა წარმატებით გაიშალოსა და დასრულდეს. დაკვირვება, გაცემა, მუსიკალური სმენა, რიტმის გრძნობა, ტონების ინტონაცია, კომპოზიციური წარმოსახვა და ა. შ. ელემენტარულ უნარებს წარმოადგენენ. მაშ, უნარი ესაა რაიმე აქტივობის ფუნქციობის როგორც შესაძლებლობა, ისე თვითონ აქტივობის ფუნქციობა. უნარი არ გვაძლევს რაიმე დასრულებულ მოქმედებას. მაგ., მარტო მუსიკალური სმე-

ნის უნარით მუსიკალური კომპოზიცია არ შეიქმნება. ან მხოლოდ სასიამოვნო ტემბრის მქონე ხმით რომელიმე მუსიკალური არიის წარმატებით შესრულება შეუძლებელია.

მოქმედება ყოველთვის მოითხოვს განსაზღვრულ უნართა ერთობლიობას. ნიჭი უნართა ისეთი ერთობლიობაა, უნართა ისეთი სისტემაა, რომელიც უზრუნველყოფს გარკვეული მოქმედების წარმატებით შესრულებას. თანშობილ უნართა ამა თუ იმ მოქმედებისათვის საჭირო სისტემაში ორგანიზება თვითონ მოქმედების აქტში, ვარჯიშის პრაქტიკაში ხდება. ნიჭი ამა თუ იმ მოქმედებისათვის გამზადებული სახით არ იბადება. ერთი და იგივე უნარი შეიძლება გამოყენებული იქნეს განსხვავებულ მოქმედებებში; იგი სულ სხვადასხვა სისტემაში ჩაერთოს.

ნიჭი განსაზღვრულ მოქმედებათა შესაძლებლობაა. მხოლოდ მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული სხვა სფეროში ვერ მიაღწევს წარმატებას. მაგრამ მართო ნიჭი სრულიადაც არ არის საკმარისი; შესატყვისი მოქმედების განხორციელებისათვის. უდიდესი მუსიკალური შესაძლებლობის ინდივიდი ვერ იქნება ვირტუოზული შემსრულებელი ინსტრუმენტზე, თუ მას კონტაქტი არ ჰქონია ინსტრუმენტთან. ყოველი ნიჭი ვითარდება მოქმედებაში. მაგალითად, ხელოვნების სფეროში აქტივობა ისეთ ოპერაციებს მოითხოვს, რომლებიც თანშობილნი არ არიან, გარკვეული წესით—წვრთნისა და ვარჯიშის გზით, დახელოვნებით მოიპოვებიან. ოპერაციების შესრულების უნარი დაბადების შემდეგ უნდა იქნან ათვისებულნი, შეძენილნი. ნიჭი და უნარი ამ ოპერაციების და წესების დაუფლებისა და გამოყენების საქმეში იჩენს თავს. ცნობილია, რომ ნიკოლო პაგანინის ტალანტმა ვიოლინოზე შესრულების უმაღლეს მწვერვალებს მიაღწია ხანგრძლივი და მძიმე წვრთნისა და ვარჯიშის გზით, რაც დაკავშირებული იყო სერიოზულ ტანჯვა-წვალებასთან. სათანადო ცოდნა-ჩვევების ქონების გარეშე არ შექმნილა მაღალი ღირებულების ხელოვნების ნიმუში. სავსებით სამართლიანად ამბობენ, რომ სწავლა და ვარჯიში ნიჭის სპეციალიზაციას იძლევაო, მას გარკვეულ ფორმასა და შინაარსს ანიჭებსო. ინდივიდის მიერ აუთვისებელი ცოდნა-ჩვევა ნიჭისთვის გარეგანი მოვლენაა. ნიჭის საერთო განვითარება და მისი სპეციალური მიმართულებით გაფორმება სწავლა-აღზრდისა და შრომითი პრაქტიკით წარმოებს. პიროვნების შემოქმედებითი პროდუქტულობა

არსებითადაა დამოკიდებული ნიჭის მიმართულებასა და განვითარებაზე, იმაზე, თუ რა ცოდნა-ჩვევები აქვს მას. ნიჭზე არის დამოკიდებული ცოდნა-ჩვევების მოპოვება, ზოლო თავის მხრივ ცოდნა-ჩვევები, განათლება და დახელოვნება, ნიჭს ანვითარებს, აფორმებს, მიმართულებას აძლევს, მოქმედების რეალურ შესაძლებლობად აქცევს.

ნიჭი, როგორც აღინიშნა, გარკვეულ ამოცანათა გადაჭრისათვის საჭირო უნართა ერთობლიობას წარმოადგენს. ნიჭი უნართა გარკვეული ორგანიზაციაა და არა მათი უბრალო ჯამი, ვინაიდან იგი ორგანულ მთლიანობას ქმნის. ნიჭში ყოველთვისაა ე. წ. სპეციალური უნარი, რომელიც მას პროფილს, მიმართულებას აძლევს. ამიტომაც მიუთითებენ ნიჭის რომელიმე, კვალიტეტურ განსხვავებულობაზე. ნიჭის ყველაზე უზოგადესი ფორმაა გონიერება ანუ ზოგადი ნიჭიერება; შემდეგ მოდის სპეციალური ნიჭები, რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხვავებულ სპეციალურ უნარებს ფლობენ (მაგ., მუსიკოსი და მხატვარი).

ნიჭის განსაკუთრებით მაღალი დონეებია: ტალანტი და გენია. ტალანტი და გენიოსი ინდივიდები თავიანთ სფეროებში მაღალ ორიგინალურ ღირებულებებს ქმნიან. მათ შორის განსხვავება ისაა, რომ ტალანტი არსებითად მაინც ძველი პრინციპებისა და ნორმების ფარგლებში რჩება, მაშინ როდესაც გენიოსი ძველ ნორმებსა და პრინციპებს არღვევს და ახალს ადგენს. გენიოსი იძლევა შემოქმედების ახალ პრინციპებს, გზებსა და მიმართულებას.

ფსიქოლოგიაში მიუთითებენ ნიჭის კრიტერიუმებზე. ნიჭის საზომი პრაქტიკაა. მისი შესაძლებლობა მოქმედებაში ირკვევა. სპეციალური ნიჭის ერთ-ერთი ნიშანია მისი ნაადრევი სპონტანური გამოვლენა. ეს ვითარება განსაკუთრებით თავს იჩენს მუსიკაში. ყველაზე ადრეულ ასაკში მუსიკალური ნიჭი ვლინდება. მეორე ნიშანი, უფრო სარწმუნო და საყოველთაო, სათანადო მოქმედების დაუფლების, ცოდნა-ჩვევათა ათვისების სისწრაფე-სიადვილე და მაღალი ხარისხია. რაც მეტად ნიჭიერია ინდივიდი, მით სწრაფად და მაღალხარისხოვნად ეუფლება იგი საჭირო მოქმედებათა ოპერაციებს.

ფსიქოლოგიაში ნიჭისა და უნარის გვერდით მოიხსენება მიდრეკილება. მიდრეკალება ლატენტურად მოცემული დისპოზიციია, რომელიც თავს იჩენს ამა თუ იმ მიმართულებით აქტივობის

ტენდენციაში. ფსიქოლოგიურად მიდრეკილება გარკვეული მიმართულებით მოქმედების, სინამდვილის განსაზღვრული სფეროს დაუფლების მოთხოვნილების ან ინტერესის სახით განიცდება. ლაპარაკობენ მიდრეკილების თანშობილი და შეძენილი სახეების შესახებ. მიდრეკილება საერთოდ განსაზღვრავს პიროვნების ცხოვრების მიმართულებას, აქტივობის სფეროს. როცა ვლაპარაკობთ მუსიკალურ მიდრეკილებაზე, იგულისხმება, რომ საქმე ეხება ლატენტურ ძალებს, მზაობებს, რომლებიც უზიძგებენ ინდივიდს მუსიკის მიმართულებით გაშალოს თავისი აქტივობა. მიდრეკილება მხოლოდ პოტენციური გარკვეულობაა, რომელიც გარემო ფაქტორების თანამოქმედებისას და პიროვნების გეგმაზომიერი სწავლა-აღზრდის შემთხვევაში აქტუალიზირდება გარკვეულ თვისებებად, უნარებად და პროდუქტულ ძალებად. შემოქმედებითი მიღწევისათვის საკმარისი არაა მხოლოდ მიდრეკილების არსებობა. ეს მიდრეკილება უნდა ჩაირთოს მთელი პიროვნული აქტივობის სფეროში.

მიდრეკილება თუ ქმნადობისათვის მზაობაა, ნიჭი არის მომწიფებულ უნართა სისტემა სპეციალური საქმიანობის სფეროში.

მუსიკის ფსიქოლოგიაში გავრცელებულია შეხედულება, რომლის მიხედვითაც ნიჭი ესაა ერთიანი, ერთ სფეროზე მიმართული, დისპოზიციურად შექმნილი და შემოქმედებით საქმიანობაში გამოვლენილი უნარი. ნიჭმა შეიძლება ინდივიდუალური ცხოვრების მსვლელობაში შინაგანი და გარეგანი ფაქტორების თანამონაწილეობით სხვადასხვა მიმართულებით განიცადოს დიფერენციაცია. რაც გამოვლინდება სპეციალური სფეროსადმი განსაკუთრებული ინტერესით. მხოლოდ ამ აზრით თუ შეიძლება ვილაპარაკოთ ნიჭის სპეციფიკურობაზე. სხვა აზრით ნიჭის განსაკუთრებულ სახეზე მსჯელობა გაუმართლებელი ჩანს.

შემოქმედებითი ნიჭის ერთიანობა ვლინდება ინდივიდის მოღვაწეობის ყველა სფეროში. ეს ნათლად გამოვლენილი მუსიკაში, დიდი კომპოზიტორები ქმნიდნენ ნაწარმოებებს მუსიკის ყველა სფეროში (მცირე გამოკლებით). მაგალ., ბეთჰოვენი შექმნილი აქვს ნაწარმოებები საეკლესიო მუსიკაში, საგუნდო მუსიკაში, სიმფონიები, ნაწარმოებები კამერულ მუსიკაში, მუსიკა სოლო ინსტრუმენტებისათვის, ოპერა, ბალეტი, საფორტეპიანო და სავი-

ოლინო კონცერტები და სხვ. ასევე: რ. შუმანი, ბ. ბარტოკი, მ. რაველი, ი. სტრავენსკი, რ. შტრაუსი, პ. ჩაიკოვსკი და სხვ.

ზოგი თვლის (ვ. რევეში), რომ ე. წ. სპეციალური ნიჭის მიწერა შემოქმედთათვის, რომლებიც ქმნიდნენ მუზიკას ცალკეულ სფეროებში, მათი ცალმხრივობა, შემოქმედებითი საქმიანობის შემოსაზღვრა გარკვეული სფეროთი უნდა დაიყვანებოდეს მხოლოდ ინტერესის მიმართულებაზე, სწავლებაზე, ზემოქმედებაზე, ცხოვრებისეულ პირობებზე, ზოგად სულიერ თვისებებსა და ძირითად განწყობილებებზე და არა რაღაც სპეციალური ნიჭის არსებობაზე. ე. წ. „ცალმხრივი მუზიკოსები“: ფ. შოპენი (ფორტეპიანო) და რ. ვაგნერი (ოპერა) თავიანთი სამოღვაწეო სფეროს განსაზღვრას ხელმძღვანელობდნენ არა სპეციალური ნიჭით, არამედ სხვა მოტივებით.

მუსიკის სფეროში განასხვავებენ ნიჭის შემდეგ სახეებს: რეპროდუქტულს, შემოქმედებითს (პროდუქტულს) აპლიკატურსა და ინტერპრეტატორულს. რეპროდუქტულ ნიჭში იგულისხმება განსაკუთრებულად განვითარებული ის უნარი, რომელიც განაპირობებს ზუსტ განმეორება-გადმოცემას, დედნისადმი ერთგულებას, საკუთარი გამოცდილების გადმოცემას უკვე არსებული ფორმებით. ეს ისეთი ნიჭია, რომლითაც შესაძლებელია სხვა აზრების, თვალსაზრისების, მუშაობის წესების, მეთოდების შეთვისება, გამოყენება და მათი მოდიფიცირება მოთხოვნებისა და მიხედვით. ინტერპრეტატორული ნიჭი ის ჯილდოა, რომლის წყალობითაც ნაწარმოები ისე სრულდება, რომ მისი ავტორის ინტენციების გვერდით, ასევე ნათლადაა გამოვლენილი ინტერპრეტატორის პიროვნული დამოკიდებულება-გაგება. პროდუქტული ნიჭით დაჯილდოებულნი ისინი არიან, ვინც ახალს ქმნის, ამდიდრებს ჩვენს ცოდნასა და მოქმედებას. აპლიკაციურ ნიჭზე მაშინ ლაპარაკობენ, როცა საქმე გვაქვს კომპოზიტორის ინტენციების გათავისებასა და გამოყენებასთან.

ნიჭის ეს სახეები არ უნდა იქნეს განხილული ერთმანეთისაგან მოწყვეტილად, თუმცა ისინი ინდივიდის აქტივობის გარკვეულ მიმართულებას განაპირობებენ. ინსტრუმენტალისტ-მუსიკოსისათვის არსებითი წინაპირობაა როგორც რეპროდუქტული, ისე აპლიკაციური ნიჭი. ინტერპრეტაციული ნიჭი თავის მხრივ განაპირობებს ინტერპრეტატორის განთავისუფლებას მონური მიმბაძვე-

ლობისაგან და ის მიჰყავს ინდივიდუალური ხედვის ახალი ფორმების შექმნისაკენ. ცნობილია, რომ გადმოღება განსხვავდება გადმოთარგმნისაგან. პირველი თავისუფალია და პიროვნულ გაგებას გასაქანს აძლევს. მეორე არაპიროვნულია, დედნითაა შეზღუდული. ინტერპრეტატორი ახლოსაა გადმოღებასთან. ინტერპრეტატორული ნიჭი გარდამავალია პროდუქტულში, ვინაიდან პირველში, გარდა რეპროდუქტული ელემენტებისა, აუცილებლობით არის პროდუქტულიც. ამიტომ ამ ნიჭებს შორის მკაცრი საზღვრის გაღება შეუძლებელიცაა. მუსიკის სფეროში ინტერპრეტატორისათვის ნიჭის ოთხივე სახე არსებითი წანამძღვარია აქტივობაში და მიღწევები მით უფრო მნიშვნელოვანია, რაც უფრო შორდება მონურ სქემას და საკუთარ ინდივიდუალურ ფორმებს უახლოვდება. დასახელებული სახეები ნიჭისა ერთიანობა-მთლიანობაა, რომელიც სხვადასხვა მიმართულებას ღებულობს იმის მიხედვით, თუ მათ შორის რომელი ერთი დომინირებს. აღნიშნულის გათვალისწინებით შესაძლებელი ხდება, გარკვეული აზრით, ვილაპარაკოთ ნიჭის რეპროდუქტულ-ინტერპრეტაციულსა და პროდუქტულსა სახეების შესახებ. პირველი არსებითი მნიშვნელობისაა ინსტრუმენტალისტებისა და ღირიყორების საქმიანობაში, მეორე კი — კომპოზიტორის მოღვაწეობაში. არაა იშვიათი მათი ერთ პიროვნებაში გაერთიანების შესაძლებლობა, თუმცა ჩვეულებრივ ერთი მათგანი უფრო დაბალი რანგითაა წარმოდგენილი. ბახი, ჰენდელი, ჰაიდნი, რამო, მოცარტი, შოპენი, ლისტო, შუმანი, მენდელსონი, ბრუენერი, ბარტოკი, შოსტაკოვიჩი კარგი მაგალითებია მუსიკის სფეროში ნიჭთა სახეების შერწყმისა ერთ პიროვნებაში.

ერთმანეთისაგან უნდა გაითიშოს მუსიკალური ნიჭი და მუსიკალური დაოსტატება, დახელოვნება. ნიჭი, როგორც აღინიშნა, არის მოქმედების განხორციელების შესაძლებლობის დონე, ხოლო დახელოვნება ცოდნის, უნარებისა და ჩვევების ერთიანობა; იგი დროითი კავშირების რთული სისტემის გამოხატულებაა, რომელიც წარმოიქმნება ინდივიდში ცხოვრების მანძილზე განათლების (სიტყვის ფართო მნიშვნელობით) შედეგად. ნიჭი არაა იგივე, რაც ცოდნა-ჩვევები. ახალგაზრდა მუსიკოსზე ვიტყვით, რომ ისაა დაჯილდოებული ნიჭით, თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ მან უკვე მიაღწია შემოქმედებითი დაოსტატების, დახელოვნების მაღალ დონეს. მაგრამ ნიჭსა და დაოსტატებას შორის მაინც მჭიდ-

რო კავშირია; ნიჭზეა დამოკიდებული ცოდნა-ჩვევების შეძენის სიადვილე-სისწრაფე. მეორე მხრივ, მუსიკალური დაოსტატება ხელს უწყობს მუსიკალური ნიჭის წინსვლა-განვითარებას. აუცილებელი ცოდნა-ჩვევების არქონა ნიჭის განვითარებას აფერხებს.

მუსიკალური ნიჭი და მიდრეკილება ადრე ბავშვობაში ვლინდება. ეს ფაქტი მუსიკალური ნიჭის სპეციფიკაა. თუმცა ადრეული გამოვლენა ნიჭისა განსაკუთრებით ეხება ინსტრუმენტულ-ტექნიკურ უნარებს, მაინც გვაქვს არც თუ იშვიათი შემთხვევა, როცა შემოქმედებით პროდუქტულობასთან ერთად ინდივიდი საკუთარ თავს აჩვენებს და მელავნდება ნამდვილი მუსიკალურობა, ნაწარმოების შესრულების მაღალმხატვრული ღირებულება.

მაგრამ ბავშვებში შემოქმედებითი ნიჭის გამოვლენა უფრო ნაკლებია, ვიდრე ტექნიკურ-ინსტრუმენტალურისა. პაიენმა ნაწარმოებების წერა 6 წლიდან დაიწყო. მოცარტმა 6 წლამდე უკვე ჰქონდა შექმნილი საფორტეპიანო ნაწარმოებები. ამ დროიდან ვიცნობთ მის მენუეტებს; 8 წლისამ შექმნა 6 სონატა ფორტეპიანოსათვის, ვიოლინოსა და ვიოლონჩელოსათვის, ასევე — სიმფონია პატარა ორკესტრისათვის.

ცნობილია, რომ შუბერტმა ადრე შექმნა სიმღერები და საფორტეპიანო ნაწარმოებები. უკვე 18 წლის ასაკში მას დაწერილი ჰქონდა 170 სიმღერა, მესები, სიმებიანი კვარტეტები, საფორტეპიანო სონატები და სხვა საფორტეპიანო ნაწარმოებები. შოპენი 8 წლის ასაკში ქმნიდა საფორტეპიანო ნაწარმოებებს, უკვე 20 წლის ასაკში იგი მომწიფებული კომპოზიტორი იყო.

უმრავლეს შემთხვევაში შემოქმედებითი ნიჭის გამოვლენა მოდის 13 — 14-იდან 18 წლამდე ასაკში. გამოჩენილ მუსიკოსებში არ დასტურდება შემთხვევა, რომ მათში მუსიკალური ტალანტი მოზრდილობის ასაკის დასრულების შემდეგ გამოვლენილიყოს, მაგრამ ნიჭისა და ტალანტის სრული განვითარება და გაფურჩქვნა 20 — 30 წლების ასაკში ხდება.

კითხვან, თუ რატომაა, რომ შემოქმედებითი ნიჭის ადრეული განვითარება-გამოვლენა სხვა სფეროებთან შედარებით მუსიკაში ხდება, პასუხის გასაცემად რამდენიმე მომენტი ითვალისწინებენ. ჯერ ერთი, მუსიკალური ხელოვნება ყველაზე უფრო დამოუკიდებელია ცხოვრებისეული გავრცელებისა და პიროვნება მოწიფულობისა-

ვან: ასევე, მუსიკალურ-შემოქმედებითი საქმიანობა გაცილებით ნაკლებადაა დაკავშირებული აზროვნებისა და მეტყველების ფუნქციებთან, ვიდრე ხელოვნების სხვა სფეროს შემთავებაში: მუსიკა კმნის თავის ფორმებსა და მასალას საკუთარი სფეროდან. შემსრულებელი მუსიკოსი თავის განვითარებაში ნაკლებად არის დაკავშირებული ხელოვნების სხვა დარგის ცოდნასთან. ენაიდან მუსიკალური ხელოვნება განსაკუთრებით უკავშირდება გრძნობათა სამყაროს, იმ სამყაროს, რომელიდანაც ახალგაზრდებს თავიანთ ფულად მიუწვდებათ ხელი, გასაგები სდება. მუსიკალური ნიჭის სწრაფი განვითარება-გამოვლენის სუნება.

მუსიკალურად ნიჭიერი ბავშვი, რომელსაც თავის წლებთან შედარებით არაჩვეულებრივი მიღწევები აქვს მუსიკალურ-სამეცნიერებლო ან შემოქმედებით სფეროში წოდებულია ვუნდერკინად. მაგრამ ვუნდერკინდი (საოცარი ბავშვი) არაა ყველა ის, ვისი მუსიკალური ნიჭი და უნარები სწრაფად ვითარდება და ის, ასე თუ ისე, ზენორმალურ დონეს აღწევს. ვუნდერკინად უნდა ჩაითვალოს მხოლოდ ის ინდივიდი, რომელსაც აქვს ორიგინალური „შემოქმედებითი ძალა“, რასაც გერმანელები აღნიშნავენ ტერმინით „Gestaltungskraft“ (გამფორმებელი ძალა). გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს გამოვლინდება ეს ძალა პროდუქტული თუ რეპროდუქტული მამართლებით. ეს იმას ნიშნავს, რომ განსაკუთრებული მუსიკალურ-ტექნიკური უნარების მქონე ბავშვი ისევე ნაკლებად ჩაითვლება ვუნდერკინად, როგორც რიცხვებზე საუკეთესო მესხიერების მქონე ან არითმეტიკული ოპერაციების სფეროში განსაკუთრებული მიღწევების მქონე ინდივიდი — მათემატიკოს-ტალანტად.

მუსიკის ფსიქოლოგიაში ინტერესის საგნად დიდი ხანია ითვლება, საერთოდ, მუსიკალური ნიჭის მიმართება-დამოკიდებულების საკითხი: ნიჭის სხვა სახეებთან, რომელობებთან, მგალ, მათემატიკურ ნიჭთან და ა. შ. წამოყენებულია ზოგადი დებულება, რომ არ არსებობს შესამჩნევი პოზიტიური კორელაცია მუსიკალურ ნიჭსა და ხელოვნების თუ მეცნიერების სხვა სფეროებისადმი მიდრეკილებას შორის. სტატისტიკური მონაცემები მოწმობენ, რომ მუსიკალური ადამიანები სხვა სფეროში ნიჭს არ ავლენენ. სამაგიეროდ, არსებობენ ნიჭის ისეთი სახეები, რომლებიც უარყოფით კორელაციაში იმყოფებიან მუსიკის ნიჭისადმი გამოკვეთილი მუსიკალური მიდრეკილების დროს ნიჭის ეს სახეები, რომელობები უფრო ხშირად არ არიან.

კ. ბარჩმა (Bartsch) გამოიკვლია მიმართება მუსიკალობასა და ზოგად სულიერი მიღწევის უნარს შორის. გამოკვლევით, რომელიც ჩატარდა მუსიკალურად საშუალო მიდრეკილების დონის მქონე სემინარიის 200 მოსწავლეზე, ვერ დადასტურდა ერთმნიშვნელოვანი დამოკიდებულება მუსიკალურ მიდრეკილებასა და ზოგად სულიერ მიღწევის უნარს (geistige Leistungsfähigkeit) შორის. სხვა შედეგი მიიღო პ. შუსლერმა (Schüssler) 400 მოსწავლეზე (აქედან 200 იყო არამუსიკალური, ხოლო 200 მუსიკალური) დაკვირვებამ აჩვენა, რომ არამუსიკალურ ბავშვებს საშუალოდ სასწავლო საგნებში ჰქონდათ მიღწევის საკმაოდ დონე, მაგრამ მათთან შედარებით მუსიკალური ინდივიდების მიღწევის დონე 15%-ით უკეთესი იყო. ეს ემპირიული მონაცემები ეთანხმება გავრცელებულ შეხედულებას, რომ გამოკვეთილი მიდრეკილების მქონე ინდივიდები არა მხოლოდ მუსიკალურ სფეროში, არამედ ზოგად სულიერ სფეროშიც წარმატების მქონენი არიან; ვინც წარჩინებულია ინსტრუმენტალურ-ტექნიკურ და მუსიკის თეორიულ საგნებში, ასევე წარმატებას აღწევს ზოგად მეცნიერულ დისციპლინებში.

არჩს გამოკვლევები მუსიკალურ და სხვა ნიჭთა კორელაციის სფეროში. მაგალ., ვ. ჰეკერმა (Haesker) და თ. ციჰენმა (Ziehen) დაადასტურეს, რომ გავრცელებული კორელაცია არსებობს მამაკაცებში (დედაცაცებში არაა კორელაცია) მუსიკალურ, მხატვრობისა და პოეტურ ნიჭებს შორის. კორელაცია 19 და 12 %-ია. ამასთან კორელაცია უფრო შინაგანია მუსიკის ნიჭსა და პოეტურ ნიჭს შორის, ვიდრე მხატვრობის ნიჭსა და პოეტურ ნიჭს შორის. პოეტურ ნიჭთან 21 %-ია მუსიკის ნიჭისა, ხოლო 7 %-ია არამუსიკალურ მამაკაცებში პოეტური ნიჭის მქონენი.

განსაკუთრებული ინტერესის საგანი გახდა მუსიკალურ და მათემატიკურ მიდრეკილებებს შორის მიმართების საკითხის კვლევა. გავრცელებული შეხედულების მიხედვით, მათ შორის განსაკუთრებული მიმართება არსებობს. ამ შეთხვევაში საკითხი ორი ასპექტით იქმნის: როგორია დამოკიდებულება გამოკვეთილი მუსიკალური ნიჭისა მათემატიკურთან და გამოკვეთილი მათემატიკური ნიჭისა — მუსიკალურთან? მათ შორის მიმართება ორმხრივია თუ ცალმხრივი?

ჰეკერისა და ციჰენის გამოკვლევებმა აჩვენეს, რომ 227 (მამაკაცი) და 142 (ქალი) მუსიკალური მიდრეკილების მქონეებთან,

ასევე 72 და 90 აბსოლუტურად არამუსიკალურ მამაკაცებში და ქალებში, მამაკაცების მხოლოდ 20%-ია მათემატიკური ნიჭით დაჯილდოებული, ხოლო 13 % არამუსიკალურებთან ფლობენ მათემატიკურ ნიჭს. მუსიკალურსა და მათემატიკურ ნიჭებს შორის ნეგატიური კორელაცია აღმოჩნდა. ჰ. და ე. პანენბორგებმა დაადასტურეს აქ მოტანილი შედეგები; 52 გამოკვეთილ მუსიკალურად დაჯილდოებულ ინდივიდთან მხოლოდ 15 %-ს ჰქონდა მათემატიკური მიდრეკილება. კორელაცია არ დაადასტურა არც ცნობილი კომპოზიტორების ბიოგრაფიაში ჩახედვამ (დ. ფაისი). გ. რევეშის უკანასკნელმა გამოკვლევებმა აჩვენეს, რომ მუსიკოსების მათემატიკური მიდრეკილება არ აღემატება 9 %-ს.

სტატისტიკურად იქნა შესწავლილი საკითხი იმის შესახებ, სხვა სპეციალობებთან შედარებით აქვთ თუ არა რაიმე უპირატესობა მათემატიკოსებს მუსიკისადმი მიდრეკილებაში. პოლანდიაში ჩატარდა გამოკითხვა 200 მათემატიკოსისა (ანკეტური მეთოდი). ნეიტრალურ ჯგუფად აღებული იყო მწერლები და ექიმები. ანკეტის 17 კითხვა ეხებოდა — მუსიკალური ინტერესების მიმართულების, მუსიკალური განათლების, მუსიკალური საქმიანობის, ცნობებს ინდივიდის სმენისა და მეგვიდრეობის მდგომარეობის შესახებ. შედეგები შეჯამებულია ცხრილში.

სპეციალობა	მუსიკალური	არამუსიკალური	მთლიანი რიცხვი
მათემატიკოსები	76 (56 %)	59 (44 %)	135
ფიზიკოსები	116 (67 %)	56 (33 %)	172
ექიმები	98 (59 %)	67 (41 %)	165
მწერლები	78 (71 %)	32 (29 %)	110
ჯამი	368 (63 %)	214 (37 %)	582

ნახ. 8. მუსიკალური მიდრეკილების სიხშირის ცხრილი

ჩანს, რომ ჯგუფებში საშუალოდ 37 % აბსოლუტურად არამუსიკალური ან ძალზე მცირე მუსიკალური მიდრეკილების მქონეა, ე. ი. დაახლოებით ერთი მესამედი პრაქტიკულად არამუსიკალურია. გამოკვლევის ძირითადი შედეგი ისაა, რომ მათემატიკოსები (რე-

ცეპტულიცა და პროდუქტულიც) მუსიკალურობის მიხედვით სხვა სპეციალობებთან მიმართებით არ იჭერენ უპირატეს ადგილს. შეიძლება საპირისპიროს მტყიცებაც: რომ სხვებთან უფრო მეტია მუსიკალური მიდრეკილების პროცენტული მაჩვენებლები.

არის იმის ახსნის ცდაც, თუ მაინც რატომ ითვლება მათემატიკოსები მუსიკისადმი მიდრეკილების მხრივ სხვებთან შედარებით უპირატესობის მქონეებად. მაგ., გ. რევეშის აზრით, აქ მნიშვნელოვან როლს უნდა თამაშობდეს ტრადიცია. დიდი ხანია მათემატიკასა და მუსიკას შორის მჭიდრო კავშირს ჰქვრეტენ. პითაგორას, პლატონისა და არისტოტელეს დროიდან მათემატიკურ დისციპლინად ითვლებოდა „მუსიკა“ და „ჰარმონიკა“. ბერძნული მუსიკის თეორიაში დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი ინტერვალის შესახებ მოძღვრებას და დავას ენჰარმონიკასა და ქრომატიკას შორის. მსჯელობა იყო ინტერვალისა და ბგერათწყობის (გამის) მათემატიკურ-ფიზიკალურ კონსტრუქციებზე. ეს ტენდენცია გრძელდებოდა ოილერამდე (Euler), რომელმაც მოგვცა მათემატიკურად დაფუძნებული მოძღვრება კონსონანსის შესახებ. მათემატიკურ-ფიზიკალური განწყობის კვალი პ. ჰელმჰოლცთანაც დასტურდება. საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მათემატიკისა და მუსიკის მიმართების საკითხს არ წყვეტს ტონთა სისტემის დახასიათება ფიზიკალური მიმართების კუთხით, სადაც რიცხვი და სიდიდე გამოყენებას პოულობს, იქ მათემატიკური თვალსაზრისი გარკვეულ როლს თამაშობს; მაგრამ აქედან არ გამომდინარეობს, რომ მათემატიკაზე (მეცნიერება რიცხვისა და სივრცის შესახებ) დაიყვანება მუსიკა (ხელოვნება) და მათი კავშირი არსობრივია. ამდენად, არსობრივი კავშირი არ შეიძლება იყოს არც მათემატიკურსა და მუსიკალურ მიდრეკილება-ნიჭს შორის.

ამ ნიჭიერებათა სიახლოვისა და კავშირის ფაქტზე ერთგვარად გვაფიქრებინებს ის ვითარებაც, რომ სწორედ მუსიკისა და მათემატიკის სფეროებში დასტურდება ტალანტის ადრეული განვითარება-გამოვლენა. მაგრამ ემპირიული გამოკვლევის შედეგებმა ვერ დაასაბუთეს დასახელებულ ნიჭთა არსობრივი კავშირის ფაქტი.

ნიჭი განიმარტა როგორც გარკვეულ უნართა ერთობლიობა. გადამწყვეტი მნიშვნელობისაა ის ვითარება, რომ იგი პრინციპულად განვითარების შედეგია. ამით ისაა ნათქვამი, რომ ნიჭი არაა რაღაც უცვლელი ფსიქიკური თვისება. ნიჭის განვითარება ხდება იმ მოლ-

ვაწეობის პროცესში. რომლისთვისაც თავიდანვე ერთგვარი ნიჭია აუცილებელი.

ალინიშნა. რომ ნიჭი ადრე ვლინდება განსაკუთრებით მუსიკის სფეროში. ვოლფგანგ ამადეი მოცარტი 4 წლის ასაკში უშეცდომოდ მღეროდა ყველა მელოდიას, რასაც უკრავდნენ ინსტრუმენტზე ან მღეროდნენ. ცოტათი გვიან მან დაიწყო მამამისისაგან მოსმენილი სიმღერების როიალზე დაკვრა; 6 წლისამ დაიწყო შეთხზვა, გამოირჩევა მენუეტები F-dur დაწერილი 1762 წლის 11 მაისსა და 5 ივლისს. უკვე 8 წლის ასაკში დაწერა 6 სონატა კლავესინისა და ვიოლინოსათვის, 3 სიმფონია — მცირე ორკესტრისათვის. კამილ სენ-სანსი 5 წლისა და რიხარდ შტრაუსი 6 წლისა კმნიდნენ ნაწარმოებებს. ფრედერიკ შოპენი 8 წლისა საფორტეპიანო ნაწარმოებებს კმნიდა. ასევე ადრე გამოვლინდა შემოქმედებითი ნიჭი 4 წლის ფრანც იოსებ ჰაიდნთან, 5 წლის ფელიქს მენდელსონთან, 8 წლის სერგეი პროკოფიევთან და 12 წლის დიმიტრი შოსტაკოვიჩთან.

მუსიკალური ნიჭის ადრე გამოვლენის ფაქტიდან არ შეიძლება იმის დასკვნა, რომ იქ, სადაც ნიჭის ადრეული გამოვლენა არაა, საერთოდ მუსიკალური უნარები სუსტია ან სრულებითაც არ არის. მაღალი ნიჭიერების გვიანი გამოვლენის მრავალი ფაქტიც არსებობს, მაგრამ მუსიკალურ-პროდუქტული ნიჭისთვის დამახასიათებელია მიზი გამოკვეთილი გამოვლენა ახალგაზრდობის წლებში, ადრეული ბავშვობის ასაკში კი თავს იჩენს უფრო მეტად რეპროდუქტულინტერპრეტაციული ნიჭი. პროდუქტული ნიჭი 12-20 წლების ასაკში მკლავნდება; ხოლო ნიჭის სრული გაფუჩრჩქენა ძირითადად 20-30 წლების ასაკში ხდება. იოჰან სებასტიან ბახი ვიოლინოზე და ორღანოზე დაკვრის ოსტატობას აჩვენებდა ბავშვობაში. მან 20 წლის ასაკში მიაღწია მაღალი დაოსტატების დონეს საორღანო და კანტატის კომპოზიციებში, ხოლო 30 წლისა სიდიადის მწვერვალზე ავიდა. მოცარტმა, მართალია, პირველი ოპერა 12 წლისამ შექმნა, მაგრამ კომპოზიტორული შემოქმედების ბრწყინვალეებას მიაღწია 25 წლის ასაკში. იოჰან ბრამსთან უფრო ადრე გაიღვიძა რეპროდუქტულინტერპრეტაციულმა ნიჭმა, ვიდრე პროდუქტულმა. მისი პირველი საკომპოზიციო ცდა მოდის 10-11 წლის ასაკში, 16 წლისამ უკვე დაწერა მეორე კონცერტი.

მუსიკის ნიჭის ადრეული გამოვლენის ფაქტის ახსნასათვის ყურადღებას მიაქცევენ ორ გარემოებას: რომ ის დამოკიდებულია არა მხოლოდ ბავშვის მიდრეკილებაზე, არამედ აღზრდის გარემოზეც, რაშიაც მიმდინარეობს მისი ცხოვრების პირველი წლები. ამ პირობების გარეშე, ფიქრობენ, ნიჭი არც გამოვლინდება მიუხედავად მიდრეკილების შესაძლო არსებობისა.

განსაკუთრებით მცდარია თვალსაზრისი, თითქოს ინდივიდის დიდი შესაძლებლობის უნარები და ნიჭი არ საჭიროებდნენ განვითარებას შრომის დახმარებით, თითქოს ნიჭიერ ინდივიდს დაუნმაარებლად მხოლოდ თავის თავიდან შეეძლოს ყველაფერი სწავლისა და ვარჯიშის გარეშე. ნამდვილად კი პირიქით ხდება: რაც ნიჭიერია აღამიანი, მით საპასუხისმგებლო ამოცანების წინაშე დგას ის, რომელთა გადაწყვეტა-განხორციელება მოითხოვს განსაკუთრებულ ძალისხმევას. ნიჭის განვითარება მუდამაა შედეგი ინდივიდის მხრიდან დიდი გარჯისა, შემართებისა და ძალისხმევისა, ნებისყოფის დაძაბვისა. ცნობილია გამოჩენილი გამომგონებლის ტომას ედისონის გამოთქმა: გენიოსი 1 %ით ინსპირაციაა (ზეშთაგონება) და 99 %-ით ტრანსპირაციაო (ოფლის ღვრა). ვოლფგანგ გოეთე დიდი მონდომებითა და დაუღალავი ენერგიით ქმნიდა „ფაუსტს“, რააც მონადრმა თავისი სიცოცხლის დაახლოებით სამი მეოთხედი იგი 23 წლისა იყო, როცა დაებადა იდეა და 82 წლისამ (სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე) ამ იდეას ხორცი შესახა საბოლოოდ, პეტრე ჩაიკოვსკი წერდა: „ინსპირაცია (ზეშთაგონება) სტუმარია, რომელიც იშვიათად ეწევა ხოლმე ზარმაცებსო“; ასევე იგორ სტრავინსკი მიუთითებდა: „პროფანი ცილენტანტი ფიქრობს, შემოქმედებითად ქმეღითი რომ იყო, უნდა უცადო ინსპირაციას; მაგრამ ეს შეცდომაა. როგორც მადა მოღის ქამაში, ისე შრომა იწვევს ინსპირაციას“.

იმისათვის, რომ სწორი სურათი შეგვექმნეს მუსიკალური მიდრეკილებისა და პროდუქტული უნარის განვითარებისა, მიზანშეწონილად ითვლება ერთმანეთისაგან გაითიშოს განვითარების ორი ხაზი. ერთია საერთოდ ინდივიდების მუსიკალური განვითარება, მეორე კი — განსაკუთრებით მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულია განვითარება.

ბავშვობის ასაკის მუსიკალური განვითარების გამოკვლევისათვის გამოყენებულია ემპირიული მეთოდები: ბისტემატური დაკვირვებისა, ანკეტისა და ექსპერიმენტული.

მუსიკალური მიდრეკილების ასაკობრივი განვითარების სურათს გვიჩვენებს სქემა:

უნარები	ასაკი						
	8	9	10	11	12	13	14
ზომერის განმეორება	80 %	89 %	94,3 %	83,3 %	97,6 %	97,7 %	94,3 %
შელოდის შესაერება	10 %	14,3 %	19 %	25,7 %	2 ⁵ %	54,3 %	59 %
კვინტის ანალიზი	13,3 %	15,7 %	23,3 %	27,7 %	44,3 %	49 %	77,7 %
დიდი ტერციის ანალიზი	50 %	51 %	75,5 %	72,3 %	91 %	90 %	96,7 %
განსხვავების უნარი	27,7 %	44,3 %	61 %	73,3 %	75,7 %	81 %	84,3 %

მუსიკის ფსიქოლოგიის ერთ-ერთ აქტუალურ და სადავო პრობლემად ითვლება მუსიკალური მიდრეკილების მემკვიდრეობის საკითხი. ამასთან დაკავშირებით გამოთქმულია ურთიერთსაპირისპირო შეხედულებები. ზოგნი მუსიკალური მიდრეკილების ყოველ მომენტს თანშობილი, მემკვიდრეობით მიღებული შესაძლებლობებით ხსნიან, სხვები მემკვიდრეობის ფაქტორს სრულიადაც არ უწევენ ანგარიშს. ყველაფერს უნიკალური ინდივიდუალური შესაძლებლობის არსებობა განსაზღვრავს. ემპირიული არგუმენტები მოეპოვება როგორც ერთ, ისე მეორე თვალსაზრისს. შესაძლებლობას (მემკვიდრეობითი იქნება ის თუ ინდივიდუალურად შეძენილი) განვითარება სჭირდება შესატყვისი გარემოს სახით, ამის გარეშე მიდრეკილებასა და ნიჭზე, მის გაფურჩქვნაზე საერთოდ ვერც კი ვილაპარაკებთ.

ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებში საინტერესო გამოკვლევები ჩატარდა მუსიკალური მემკვიდრეობის საკითხთან დაკავშირებით. ჰოლანდიელი მეკლევარები — ჰეიმანსი (Heymans) და ვირსმა (Wirsma) ადამიანების დიდ რიცხვს აძლევდნენ კითხვარს, აღეწერათ მათი მშობლებისა და შვილების (სისხლით დაძმების), ინტელექტუალური და ემოციონალური თვისებები. იყო აგრეთვე შეკითხვა მუსიკალური სმენის შესახებ (რაც ჩათვლილი იყო მათ მიერ როგორც განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი სიმპტომი მუსიკალურობისა). ამ შედეგებს გვამცნობს აქ მოტანილი ცხრილი.

მშობლები	ბავშვების % რაოდენობა		
	მუსიკალური სმენა		
	კარგი	უღი	გაურკვეველი
ორივე მშობელი კარგი მუსიკალური სმენით	84,0	10,4	5,6
ერთი კარგი, მეორე უღი მუსიკალური სმენით	59,4	35,9	4,7
ორივე მშობელი უღი მუსიკალური სმენით	29,7	62,5	7,8

მუსიკალური სმენის მემკვიდრეობა.

ამ მონაცემების მიხედვით მემკვიდრეობა ერთმნიშვნელოვნად ვლინდება. კარგი სმენის მქონეთ მოგვცეს მემკვიდრეობით 84 % მუსიკალური და 10,4% არამუსიკალური მიდრეკილების შთამომავლობა. არამუსიკალურმა მშობლებმა მოგვცეს მხოლოდ 29,7 % მუსიკალური და 62,5 % არამუსიკალური მემკვიდრეობა. თვალში საცემია ის ვითარება, რომ არაერთნაირი მუსიკალური სმენის მშობლებთან შედარებით დიდი რიცხვია მუსიკალურად დაჯილდოებული მემკვიდრეობა ბავშვებისა — 59,4 %. როგორც აღნიშნავენ, ამის მიზეზი უნდა იყოს მემკვიდრეობის მოვლენაში ცნობილი წესი, — პოზიტიური ღირებული თვისებები დომინირებენ ნეგატიურზე; მემკვიდრეობის დროს კარგად განვითარებული მუსიკალური სმენა ერთ-ერთი მშობლისა იმარჯვებს მეორეზე — განუვითარებელზე. ის ფაქტი, რომ მუსიკალურად უნიჭო მშობლების მემკვიდრეობის შესაძელი (29,7 %) კარგი მუსიკალური სმენითა დაჯილდოებული, ფიქრობენ, უნდა აიხსნას იმით, რომ მათ, ალბათ, მემკვიდრეობა მიღებული აქვთ ბებია-ბაბუისაგან. ფიქრობენ, რომ ჰეიმანსისა და ვირსმას ემპირიულმა გამოკვლევებმა (რაშიაც, ჩვენი აზრით, ბევრი რამ საბოლოოდ ცხადი არაა, მაგალ., მუსიკალური სმენისა და პიროვნების მუსიკალურობის გაიგივება, ასევე, ჩაითვალოს თუ არა სარწმუნოდ სხვისი მოწმობა მშობლისა და დამის მუსიკალობის თაობაზე და ა. შ.). დადასტურეს ბიოლოგიური ფაქტი ზოგადი მემკვიდრეობისა ნიჭის ცვალებადი გამოვლენის თაობაზე. არაერთნაირად ნიჭიერ მშობლებს ჰყავთ უფრო მეტი ნიჭიერი ბავშვი (59,4 %), ვიდრე არანიჭიერებს (29,7 %) და ამასთან მათ ჰყავთ უფრო მეტი არანიჭიერი ბავშვი (35,9 %), ვიდრე ერთნაირად ნიჭიერ მშობლებს 10,4 %).

3. ჰეკერისა (Häcker) და თ. ციჰენის (Ziehen) გამოკვლევები ეხებათ ინდივიდებში მუსიკალურობის გარკვევას. ისინი ამოწმებდნენ მუსიკალური მიდრეკილებისა და საქმიანობის მრავალ მომენტს, მათ შორის — არის თუ არა ინდივიდი გამოკვეთილი მუსიკალური პერსონი, რომელ მუსიკალურ ინსტრუმენტს ფლობს, მღერის თუ თხზავს, გამოიცნობს თუ არა მუსიკალურ ნაწარმოებებს, აქვს თუ არა ტონების სიჰაღლისა და ინტერვალების განსაკუთრებული მეხსიერება. ავტორებმა დაკითხული ინდივიდები 5 ჯგუფად დაყვეს: ძლიერ გამოკვეთილი, გამოკვეთილი, რამდენადმე მუსიკალური, არამუსიკალური და აბსოლუტურად არამუსიკალური. 500-მდე ინდივიდი გამოკვლეული იყო მემკვიდრეობის ასპექტით. გამოკვლევის შედეგები მოტანილია ცხრილში:

მ შ ო ბ ლ ე ბ ი	ბავშვების % რაოდენობა		
	გამოკვეთილი მუსიკალურად	რამდენადმე მუსიკალური	არამუსიკალური
ორივე გამოკვეთილი მუსიკალურად	85,6	6,5	7,9
ერთი გამოკვეთილი მუსიკალურად, მეორე არამუსიკალური	58,6	15,0	26,4
ორივე არამუსიკალური	25,4	15,9	58,7

მუსიკალურობის მემკვიდრეობა

აქ მოტანილი და წინა ცხრილის შედეგებზე ემთხვევიან ერთმანეთს. ყურადღებას მიაქცევენ იმ ვითარებას, რომ მშობლების ნიჭი მემკვიდრეობით გადადის. მუსიკალურად ნიჭიერი ბავშვების 80 % მუსიკალურად ნიჭიერი მშობლების მემკვიდრეები არიან, ხოლო არამუსიკალური მშობლების მემკვიდრე მხოლოდ 25 %-ს თუ აღწევს მუსიკალურობისას. მიუთითებენ იმაზეც, რომ მუსიკალური დისპოზიციები ღიდადაა დამოკიდებული შამის მემკვიდრეობაზე, ვიდრე დედისა, ერთ-ერთი გამოკვლევის მიხედვით, 47 შეთხვევაში 25 % იყო მამის მხრიდან მემკვიდრეობით მიღებული მუსიკალურობა, დედის მხრიდან — მხოლოდ 12 %. მამის მხრიდან მუსიკალური მემკვიდრეობის მიღებულად თვლიან: ბახს, ბეთჰოვენს, ბელინის, ბიზეს, ბრამსს, ბრუენერს, ქერუბონს, ლისტს, მოცარტს, ოფენბახს, პუჩინის, რამოს, როსინის, სკარლატის, შუბერტს,

შპორს, შტრაუსს, ვებერს... დედის მხრიდან: გრიგს, მენდელსონს, რუბინშტეინს.

ასეთია ფაქტიური ვითარება, რომელიც კატეგორიული მტყიცების საფუძველს, რა თქმა უნდა, ვერ იძლევა. მეკლევარები ყურადღებას მიაპყრობენ აგრეთვე იმ ფაქტს, რომ ხდება ტალანტების თავმოყრა ერთი ოჯახის ფარგლებში. ცნობილია ბერნულის (Bernauli) გენეალოგია; სამი თაობის მანძილზე ამ გვარმა 8 მსოფლიო მნიშვნელობის მათემატიკოსი მოგვცა. ბახების მუსიკალურ ოჯახში თითქმის ორი საუკუნის მანძილზე მუსიკალური ხელოვნების მიდრეკილება მემკვიდრეობით გადაეცემოდა. გვარში 7 თაობის მანძილზე 100-ზე მეტი მუსიკოსია ცნობილი, რომელთაგან 11 გამოჩენილი კომპოზიტორი თუ მუსიკოსი იყო.

სხვა მუსიკალური ოჯახებიდან აღსანიშნავია. კუპერენების (Couperin) დინასტია. 200 წლამანძილზე მან წარმოშვა მრავალი გამოჩენილი ორღანისტი და დიდი ფრანგი ფრანსუა კუპერენი; აქვე უნდა დავასახელოთ ბოჰემიელი ბენდას (Benda) გვარი, რომელიც სამი თაობის მანძილზე, ხოლო პოლანდიელი ბრანდტბუის (Brandt-Buys) გვარი, რომელიც ხუთი თაობის მანძილზე წარმოშობდა მუსიკოსებს. შოიხსენიებენ სხვა გვარებსაც: ლული (Lully), დუსეკი (Dussek), ბატკა (Batka), კროიციერი (Kreutzer) და ა. შ. არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ უფრო ხშირია გვარში ე. წ. ნიჭის დაკარგვა. ეს მოღვაწეობის ყველა სფეროს ეხება.

მემკვიდრეობის პრობლემასთან დაკავშირებით ისმის კითხვები: როგორ შეიძლება აიხსნას ის ვითარება, რომ მაღალნიჭიერი მუსიკოსები იშვიათად თუ მომდინარეობენ მაღალგანვითარებული მშობლებიდან? ასევე, არის თუ არა რაიმე კორელაცია მემკვიდრეობის ასპექტით მშობლებსა და მემკვიდრეს შორის? ფაქტიური ვითარება იმის მაჩვენებელი უნდა იყოს, რომ ასეთი კორელაცია ჯერ დადასტურებული არ არის. სტატისტიკურ მონაცემებზე დაყრდნობით, კორელაცია ნიჭის რომელობასა და ხარისხს შორის არ არსებობს. მხედველობაშია მოსაღები ის, რომ ლაპარაკი უნდა იყოს დისპოზიციისა და მიდრეკილების მემკვიდრეობაზე და არა უკვე ჩამოყალიბებულ თვისებების გადაცემაზე მემკვიდრეში. ამი-

ტომაცაა, რომ ერთმანეთისაგან განასხვავებს თანშობილი, დისპოზიციური ძალები და შეძენილი აქტუალიზირებული თვისებები, რასაც ბიოლოგიის ენაზე ჰქვია გენოტიპური (დისპოზიციური) და ფენოტიპური (მანიფესტური) თვისებები. ამიტომ საფუძველს არ იქნება მოკლებული იმის მტკიცება, თუ ვიტყვი, რომ მემკვიდრეობითი შეიძლება იყოს გენოტიპური წარმონაქმნი და არა ფენოტიპური მახასიათებელი, რომელიც, როგორც ყველა ფენოტიპური თვისება, მხოლოდ ინდივიდუალური ისტორიის მანძილზე ვლინდება და ვითარდება. პირდაპირი მნიშვნელობით ინდივიდის საკუთრება და მონაპოვარია ის, რაც ინდივიდში საკუთარ სახეს იღებს შრომით, სიბეჭითით. სწავლით, აღზრდით. დაინტერესებით, სოციალური გარემოს ზემოქმედებით. ბუნებში ჩილდოა არა განვითარებული და სრულყოფილი ნიჭი, არამედ მხოლოდ მისი შესაძლებლობა, მოცემული მიდრეკილება-ნასახის ფორმით. აღნიშნულის გათვალისწინებით არ დასტურდება კორელაცია მშობლისა და მემკვიდრის ნიჭების ხარისხებს — ღონეებს შორის. ეს მოვლენა, ფიქრობენ, რამდენადმე დაკავშირებული უნდა იყოს ე. წ. რეგრესის „კანონთან“ მემკვიდრეობაში. მაგრამ ანგარიშგასაწევია ისიც, რომ ბიოლოგიურ სფეროში მოქმედი „კანონის“ გადატანა ადამიანის სოციალური ფორმების განზომილებაზე პირდაპირი მნიშვნელობით შეუძლებელია საკვებით გასაგები მიზეზის გამო.

მუსიკის ფსიქოლოგიაში არის გამოკვლევები, რომლებითაც ნაცადია ბავშვის განვითარების მანძილზე ე. წ. „მუსიკალური გრძნობის“ გამოვლენათა ფიქსაცია. მაგალ., გ. შუნემანი (Schünemann) აღწერს 1 წლის ასაკიდან მომწიფებამდე ბავშვის მუსიკალური განვითარების პერიოდების თავისებურებებს. ამ პერიოდების თავისებურებათა ზოგადი დახასიათება ასეთ სურათს იძლევა:

1 წლის ბავშვი. მუსიკალური დისპოზიციების თვალსაზრისით რაიმე მნიშვნელოვანი ძერა არ შეიმჩნევა. ის საერთოდ აკუსტიკური გამაღიზიანებლის მიმღებია. მის ყურადღებას იპყრობს როგორც ხმაური, ისე ტონები. აკუსტიკური გამაღიზიანებლებიდან ბავშვს ზოგიერთი მოსწონს, სხვები კი მას აღაგზნებს, რაზედაც პასუხობს კივილით; ის აკუსტიკურ გამაღიზიანებელს არა უბრალოდ აღიქვამს, არამედ მისი სიხარულის გამომწვევ ბგერის წყაროს კიდევაც ეძებს. არის შემთხვევებიც, რომ ერთი წლის ბავ-

შვი ცდილობს ხმით მიბაძოს მოსმენილ ტონს, მაგრამ ფიქრობენ, რომ მუსიკალური ასპექტისათვის ამას მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს.

2-4 წლის ბავშვის განწყობილება-საქმიანობაში იწყება მუსიკის შემოჭრა. მუსიკა ბავშვს ანიჭებს სიხარულს, განსაკუთრებით ისეთი მუსიკა, რომლითაც მას შეუძლია ცეკვა, თამაში, სიმღერა. მასთან მუსიკა და მოძრაობა ერთადია, ერთმანეთს არ შორეუებიან (ასეთივე კავშირია მუსიკასა და მოძრაობას შორის განვითარების დაბალი დონის ხალხებში). ბიოლოგიური საფუძვლებიდან გამომდინარე, ამ პერიოდში უფრო მნიშვნელოვანი ჩანს მელოდიათა შედარებით რიტმი. უკვე 2-3 წლებში (როცა იწყება მეტყველების განვითარება) ზოგი ბავშვი იწყებს თავისი „შეთხზული“ სიმღერის მღერას. აღნიშნული სხვა არაფერია, თუ არა ხმოვანთა თანმიმდევრობა, რომლებიც თან ასლავან მომენტალურ მოქმედებებს. სიტყვები არ ეკუთვნიან უშუალოდ მელოდიას; თანდათანობით აღმოცენდება გაუთიშავი კავშირი ტექსტსა და მუსიკას შორის. შეთხზული ტექსტი უცვლელი არ რჩება, ხშირად იცვლება სიტყვები სხვა სიტყვებით. მსგავს მოვლენას ენახულობთ მელოდიაში დამღერების დროსაც, აქაც შეიმჩნევა მრავალფეროვანი გადასხვაფერება, ზოგი წაწილის გამოტოვება, ძნელი ნაწილების გადასხვაფერება, მიმართულების შეცვლა და სხვ. 2 წლის ასაკში ზოგჯერ ვხვდებით ისეთ ინდივიდებს, რომლებიც ზუსტად ახერხებენ ტონთა რიგის, მელოდიაში, ინტერვალების განმეორებას.

მუსიკის ფსიქოლოგიაში ისიც დადასტურდა (H. Werner), რომ 3-5 წლის ბავშვების სიმღერა-ტიტინისათვის დამახასიათებელია თავისებური სტრუქტურა. „მელოდიური“ გამოსახვის წინარეფორმაა ისეთი ტონი, რომელიც პორტამენტოს სახით მიემართება ტონების გაურკვეველი საფეხურებით დაბლა. ამ ე. წ. წინამუსიკალური საფეხურიდან ვითარდება 3 წლის ასაკიდან დადაბლებული მოტივი, სადაც ერთი ტონი დაახლოებით ერთი სიმალისაა, მეორე კი — უფრო დაბალია.



ნახ. 12. წინამელოდიური ფორმა 3 წლის ასაკში.

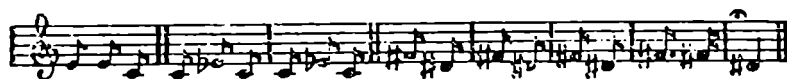
განვითარების მეორე ფაზისათვის, რომელიც იწყება $3\frac{1}{4}$ წლის ასაკში, დამახასიათებელია ტონთა ამალღებულ-დადაბლებული თანამიმდევრობა.



ნახ. 18. ტონების ამალღებულ-დადაბლებული დაკავშირება 4 წლის ასაკში.

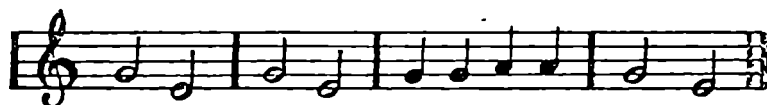
არაუადრეს 4 წლის ბოლოდან ბავშვის მიერ შეთხზულ მელოდიაში გვხვდება ორი ან მეტი მწვერვალი (რაც შედარებით მოგვიანო საფეხურია).

3. ვერნერის მიხედვით, მელოდიკის საწყისი ფორმა პატარა ტერცია, რომელიც წარმოადგენს ე. წ. „მუსიკის წყაროს“, რომლითაც მიიღწევა მელოდირი ეფექტის მაქსიმუმი. პატარა ტერცია უკვე გვხვდება $2\frac{3}{4}$ წლის ბავშვებთან (ნახ. 10).



ნახ. 14. მელოდიკის სავარაუდო ონტოგენეტური ფორმა.

ბავშვის განვითარების მთელ მანძილზე თავის მნიშვნელობას ინარჩუნებს ინტერვალი პატარა ტერცია. ბავშვების სიმღერებში შეთხზული მელოდირების შეფარდებითმა შესწავლა-ანალიზმა ცხადყო, რომ ეს მელოდირები აგებულია პატარა ტერციებზე (მეორეული წარმონაქმნი უნდა იყოს მთელი ტონის ან ნახევარი ტონის მოცულობა), თანაც უფრო ხშირად გამოიყენება მეექვსე საფეხური.



ნახ. 15. პატარა ტერციაზე აგებული მელოდია.

4 წლის ბავშვებში დასტურდება თვითშეთხზული მელოდიები, რომლებიც შეიძლება ჩაითვალოს მუსიკალური ფორმის პირველ საწყისად. ამ მელოდიებშიც ვლინდება მეჩყვობა რეგისტრში, ტონების მიმართულებებში, ტონალობებსა და მოტივებში. ხშირად ტონითი საფეხურები შეესატყვისებიან ხან ჩვენ ინტერვალებს, ხან მიახლოებული ტონის მტკიცე საფეხურებს. ძალზე დამახასიათებელია ის, რომ უკვე ამ ადრეულ საფეხურზე ზოგიერთ ბავშვში მუსიკალური შემოქმედების ტონალობა ირღვევა.

მე-6 წელიც. შუნემანის მიხედვით, ბავშვის განვითარებაში გადამწყვეტია საერთოდ და ასეა მუზიკის ასპექტითაც. ამ პერიოდში ის უკვე უსმენს მუსიკას, იმეორებს მისთვის საყვარელ სიმღერებს ინსტრუმენტზე და ასევე ცდილობს ცნობილი სიმღერების ინსტრუმენტზე გადატანას. ბავშვები ამ ასაკში მღერიან არა ალაღბედზე, არამედ აკონტროლებენ, ასწორებენ და აუმჯობესებენ მას. მაგრამ მაინც ხდება სიმღერის ხაზიდან გადახვევა და შეცვლა; თუმცა ყველაფერი ეს ხდება არა ისე არანებესმიერად, როგორც მანამდე ხდებოდა. ამ პერიოდში ხდება თანდათანობითი გადასვლა ბუნებრივ მუზიკირებადან შეგნებულ აქტივობაზე და მუსიკალური შთაბეჭდილების სწორ გადმოცემაზე. ცნობილი სიმღერის განმეორებისას ჯერ კიდევ ადვილად ხდება ტონალობის დაკარგვა. ამასთან, მუსიკალურად გამოკვეთილ ბავშვებში წინ წაჰოიწევა ტონიკის გადამწყვეტი მნიშვნელობა. ტონიკა ის ცენტრი ხდება, საიდანაც მელოდიური მოძრაობები გამოჰდინარეობენ და მასვე უბრუნდებიან. ტონალობის გრძნობა უკვე ფესვს იდგამს და ის განაპირობებს მუსიკალურ-ესთეტიკურ ტკობასთან მისასვლელს. ამით მოცემულია ძირითადი პირობა, მართალია, ვიწრო ჩარჩოებში, მაგრამ მაინც, რეპროდუქციისა და პროდუქციისა. როდესაც 6 წლის ბავშვს ასმენინებენ რომელიმე კარგად ცნობილ მელოდიას და შეჰდეგ მისგან მოითხოვენ, ამ მელოდიიდან რომელიმე დაბალი ტონის აღებას (ინტონირებას), მელოდიური მოძრაობისაგან დამოუკიდებლად, როგორც წესი, ამას ის ახერხებს მოსმენილი მელოდიის ტონალობის შესატყვისად (ძირითადი ტონი, ტერცია და კვინტა).

ამ ასაკში ბავშვი ერთნაირად კარგად ამჩნევს კანსონანსსა და დისონანსს. ხშირად არ ექცევა ყურადღება ბემოლისა და მი-

ნორის განსხვავებას; ზოგჯერ ისიც ხდება, რომ მაჟორულთან შედარებით ამჟობინებენ მინორულ აკორდს.

ამ ასაკში ასევე შესაძლებელია, ფორმის გრძნობაზეც მსჯელობა. რეპროდუქციისა და თავისუფალი ფანტაზიის შემთხვევებში თავს იჩენს შემთხვევიდან შემთხვევამდე ფორმალური დანაწევრება. შეიძლება ვილაპარაკოთ უმარტივეს მუსიკალურ ფორმებზე და ჰარმონიულ ურთიერთობებზე, განსაკუთრებით — სამხმოვანების გამოყენებაზე. ბავშვის მიერ შექმნილი მელოდია ნამდვილად არაა ახალი მელოდია, ახალი ფორმა. აქაა მხოლოდ უკვე მოსმენილის ერთმანეთთან დაკავშირება, მიზაძვა, გასქემატურება და შეცვლა.

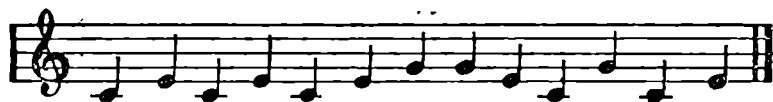
არის ცდა ბავშვების მიერ გამოგონილი მოტივებისა და სიმღერების კლასიფიკაციისა მათი განვითარების კვალობაზე. გ. შუნემანი განარჩევს ხუთ ასეთ ჯგუფს:

პირველი პრიმიტიული ჯგუფი შედგება დეკლამაციური სიმღერებისაგან, რომელიც მოძრაობს ერთი ტონის ირგვლივ და მახვილს თითქმის არ ამჟღავნებს ნახ. 16.



ნახ. 16.

მეორე ჯგუფი შეიცავს ისეთ მოტივებს, რომლებიც ჩაითვლება სამეღერად მელოდიად. იხ. ნახ. № 17.



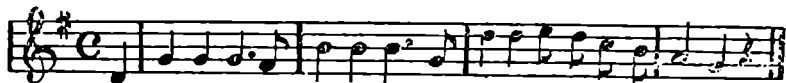
ნახ. 17.

მესამე ჯგუფი შეადგენს იმპროვიზაციებს კადენციის ფარგლებში. იხ. ნახ. 18.



ნახ. 18.

მეოთხე ჯგუფის სიმღერებში გვხვდება კვარტა და კვინტა. იხ. ნახ. № 19.



ნახ. 19.

განსაკუთრებული ჯგუფია სიმღერებისა, რომლებშიდაც მახვილი მოდის ტერციებზე, იხ. ნახ. № 20.



ნახ. 20.

9-12 წლები უმნიშვნელოვანესი პერიოდია მუსიკალური განვითარებისა. ბავშვებს შეუძლიათ მიცემული კითხვებისა და ამოცანების გაგება, თვითდაკვირვების წარმოება, მათი გაზიარება. ისინი განიცდიან სიმღერისა და მუსიკის სწავლების ზეგავლენას და აპიტომ მათი განვითარება უფრო მეტად საინტერესოა მუსიკის პედაგოგიკისათვის, ვიდრე მუსიკის ფსიქოლოგიისათვის.

მუსიკალური აღქმის ფსიქოლოგია

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ „მუსიკის აღქმის“ ტერმინი განსხვავებული შინაარსების აღმნიშვნელია და ამ კონკრეტული შინაარსების გათვალისწინების გარეშე (მათი აღრევის გამო) ბევრ გაუგებრობას შეიძლება მიეცეს დასაბამი. საქმე ისაა, რომ ტერმინი „მუსიკის აღქმა“ სპეციფიკურ ვითარებაზე მიუთითებს, რო-

დესაც ის გამოყენებულია ესთეტიკის სფეროში, და მისგან განსხვავებულზე — როდესაც ის გადმოსცემს ფსიქოლოგიურ შინაარსს. ერთმანეთისაგან მკაცრად უნდა გაითიშოს მუსიკის აღქმის ესთეტიკური და ფსიქოლოგიური შინაარსები.

ესთეტიკურ ფენომენტთან თანაზიარება სხვაგვარად შეუძლებელია, თუ არა ფსიქოლოგიური აღქმის გზით. ესთეტიკური ფენომენი საგნობრივ-ობიექტურია და მასთან მიმასვლელად, მისი ხილვისათვის საჭიროა ცნობიერების ინტენციონალური აქტი (ცნობიერების მასზე მიმართვა). აღქმა ცნობიერების ერთ-ერთი ინტენციონალური აქტია. ესთეტიკური ფენომენის მოსაპოვებლად აღქმის აქტი აუცილებელი, მაგრამ არა საკმარისი პირობაა. ვინაიდან ჩვეულებრივი აღქმა ინდიფერენტულ ობიექტურ საგანს გულისხმობს, ხოლო ესთეტიკურ საგანს თან ერთვის კვალიფიკაცია — შეფასების მომენტი, ესთეტიკური წვდომა აუცილებლობითაა დაკავშირებული ემოციასთან. შეფასების საფუძველს აქ ემოცია წარმოადგენს. ის აქტი, რითაც ხდება ესთეტიკური ფენომენის წვდომა, აღინიშნება ტერმინით — „ესთეტიკური აღქმა“ — განსხვავებით ჩვეულებრივი ინტელექტუალური (ფსიქოლოგიური) აღქმისაგან. ყოველი აღქმის აქტში ხდება საგნის უშუალო არსებობის კონსტატაცია. დადასტურება. მართალია, ესთეტიკურ აღქმაშიც საგნის უშუალო მოცემულობა იგულისხმება, მაგრამ ის არ არის ამ აქტის ძირითადი ამოცანა, მისი, როგორც ამბობენ, ინტენციის პირდაპირი თემა; ის მხოლოდ მისი აუცილებელი პირობაა, მისი პირველი საფეხურია. აღქმა შედის ესთეტიკური წვდომის აქტში, მაგრამ, ვინაიდან ესთეტიკური წვდომის აქტის თემა არაა იგივე, რაც აღქმის თემა, ამდენად საჭიროდ მიაჩნიათ მის აღსანიშნავად გამოიყენონ ტერმინი — „ესთეტიკური განცდა“, რომელშიც შევა აღქმის გარდა: მოწონება-არმოწონების, სიამოვნება-უსიამოვნების, მიღება-არმიღების და ა. შ. მომენტები.

ამ თავში ჩვენ მსჯელობა გვექნება მუსიკის აღქმის ფსიქოლოგიურ და არაესთეტიკურ შინაარსზე. ხოლო ფსიქოლოგიური შინაარსი მოიცავს მუსიკის ფენომენის ისეთ საგნობრივ მოცემულობას ცნობიერებაში, რომელიც თავისუფალია ყოველგვარი შეფასებითი მომენტისაგან, წარმოადგენს, ასე რომ ვთქვათ, ინდიფერენტულ არსებობას, აქვს რა მხოლოდ განცდითი განზომილება.

მუსიკის აღქმა ჩვენ ამ შემთხვევაში გვანტერესებს, როგორც „მუსიკის განცდა“, (და არა, როგორ „მუსიკის ესთეტიკური განცდა“). განცდის ფსიქოლოგიურმა ცნებამ ბოლო დროს რამდენიმე შინაარსი მიიღო, გამსაკუთრებით სიცოცხლის ფილოსოფიის წყალობით. უკვე საკირო ხდება ამ ტერმინის მოხმარების შემთხვევაში წინდაწინვე მიეთითოს მის გარკვეულ მნიშვნელობაზე. მუსიკალურ ლიტერატურაში ხშირად განცდა (переживание) გაიგივებულია ემოციურ მდგომარეობასთან, რაც სწორი არაა. ამჟამად დავკმაყოფილდებით ფსიქოლოგიაში გამოყენებული განცდის ძირითად მნიშვნელობათა ჩვენებით. მის გონისმეცნიერულ, ფილოსოფიურ მნიშვნელობაზე რამდენადმე ვერცლად პოგვიწევს შეჩერება მუსიკის ფილოსოფიურ პრობლემებზე, კერძოდ, მუსიკის გაგების პრობლემასთან დაკავშირებით მსჯელობის დროს.

ვამბობთ, მაგ., წითელ ფერს განვიციდი, უსიამოვნებას განვიციდით. რა არის გამოთქმული ამ მსჯელობით? აქ მითითებაა იმაზე, რომ წითელი ფერი და უსიამოვნება არსებობენ როგორც ჩვენი ცნობიერების ფაქტები, რომ ჩვენ ვადასტურებთ ფაქტიკის ამ შინაარსების უბრალო არსებობას ჩვენში, რომ ვახდენთ მათი უშუალო ხდომილების კონსტანციას ისე, რომ მათ მიმართ არ გვაქვს რაიმე (თეორიული თუ პრაქტიკულ-უტილიტარული) პოზიცია. არ მივმართავთ მათ განხილვას სხვადასხვა განზომილებით: ასე, მაგალითად, მიუყარს თუ არა წითელი ფერი, ვამჯობინებ თუ არა მას სხვა ფერს, შემაწუხებელია თუ არა ჩემთვის უსიამოვნება, როგორ და რა საშუალებითაა შესაძლებელი უსიამოვნების აღკვეთა ჩემში, რა ქცევა შეიძლება ადძრას უსიამოვნებამ, რომელიც მისაღებია ჩემთვის, თუ მისგან საერთოდ თავი უნდა შევიკავო და ა. შ. რაიმე ფსიქიკურ შინაარსს განვიციდითო, რომ ვამბობთ, ამ შემთხვევაში იგულისხმება შინაარსის მხოლოდ არსებობის ფაქტი, რომელსაც აქვს, რა თქმა უნდა, პროცესუალური მიმდინარეობა (იწყება და მთავრდება გარკვეულ დროს), ასევე მიმართულება — მოძრაობა და სხვა ონტიური ნიშნები, რომელთა აღწერა, დესკრიფცია მათი შემეცნების გზაზე გაუადგმულ პირველ მეცნიერულ ნაბიჯს წარმოადგენს. ინდივიდის მიერ გარკვეული ფსიქიკური შინაარსის განცდა ამ შინაარსის უბრალო ცნობიერებაა. უბრალო, ანუ პირველადი ცნობიერება და განცდა იგივეობრივი მნიშვნელობისაა. ამდენად, შინაარსის მიხედვით იდენტურნი არიან

გამოთქმები: „განვიცდი რაიმე შინაარსს“ და „მაქვს ამ შინაარსის (უბრალო, უშუალო) ცნობიერება“.

მუსიკალური ნაწარმოების აღქმა, ანუ განცდა მიუთითებს იმ მოცემული ფსიქიკური შინაარსის უშუალო ცნობიერებაზე, რაც მუსიკალურმა ნაწარმოებმა გამოიწვია მსმენელის ცნობიერებაში. ლაპარაკია ცნობიერებაში უშუალოდ დადასტურებად ფსიქიკურ შინაარსებზე მისადმი ჩვენი შესაძლო განსხვავებული დამოკიდებულებების გარეშე — კარგია თუ ცუდი, მისაღებია თუ არაა მისაღები, მოგვწონს თუ არ მოგვწონს და ა. შ.

განცდას სხვა, ვიწრო ფსიქოლოგიური მნიშვნელობაც აქვს, კერძოდ, როცა ის აღნიშნავს პიროვნების სტრუქტურაში ცნობიერების შინაარსის შექრასა და მასში კვალის დამჩნევას, ე. ი. ზოდესაც განცდა (უშუალო ცნობიერების შინაარსი) გადაიქცევა პიროვნული ღირებულებების მატარებლად. ამ შემთხვევაში ხაზი გაესმის მოცემული ფსიქიკური მოვლენის პიროვნებაში, მის ინდივიდუალურ ყოფაში, ასე რომ ვთქვათ, „დამკვიდრებასა და ფესვის გადგმას“. თუკი ვიტყვით, რომ ჩვენ რაღაც განვიცადეთ, რომ ჩვენთვის რაღაც შინაარსი გახდა განცდა, ეს ვითარება მიუთითებს იმაზე, რომ ჩვენი ეს კონკრეტული ფსიქიკური მოვლენა თავისი განუყოვრებლობით პიროვნების ინდივიდუალურ ისტორიაში შევიდა, მასში ჩაერთო განმსაზღვრელ მომენტად და ითამაშა მნიშვნელოვანი როლი. განცდა, ამგვარად, აღარაა რაღაც წმინდა სუბიექტური განზომილება, თავისი ფუნქციით ის ცოცხლობის (Erlebnis) ასპექტად იქცევა. აღნიშნულ საქმის ვითარებას კარგად ცხადყოფს ფსიქოლოგ ს. რუბინშტეინის მსჯელობა: „თუკი შემთხვევას (случае) ვუწოდებთ ისეთ მოვლენას, რომელმაც დაიჭირა გარკვეული ადგილი რომელიღაც ისტორიულ რიგში და ამით მიიღო გარკვეული სპეციფიკურობა, თითქოს განუმეორებლობა და დიდი მნიშვნელობა, მაშინ როგორც განცდა სპეციფიკური მნიშვნელობით შეიძლება აღინიშნოს ის ფსიქიკური მოვლენა, რომელიც იქცა შემთხვევად პიროვნების შინაგან ცხოვრებაში“*.

აქ მოტანილი წინასწარი მსჯელობები დაგვკირდა იმისათვის, რომ ნათელგვეყო მუსიკის აღქმისა თუ განცდის ფსიქოლოგიური შინაარსი. კერძოდ, დავინახეთ, რომ მუსიკის განცდა (ფსიქოლოგი-

* С. И. Рубинштейн, Основы общей психологии, М., 1940, гл. 6

ური ასპექტით) ეხება მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენის პროცესში მსმენელის ცნობიერებაში მისით გამოწვეულ და მიმდინარე ფსიქიკური შინაარსების აღწერას. ამ მხრივ მუსიკის ფსიქოლოგიაში დაგროვილია დიდი გამოცდილება. გვაქვს საინტერესო ექსპერიმენტული მასალა მსმენელში მუსიკალური ნაწარმოების აღქმით გამოწვეული ფსიქიკური ცხოვრების დახასიათებისა. საილუსტრაციოდ უნდა მოვიხსენიოთ პროფ. გ. კიჩხუაშვილის გამოკვლევა — „მუსიკის აღქმის ფსიქოლოგიის პრობლემისათვის“*. მართალია, ავტორი სვამს საკითხს მუსიკის ესთეტიკურ აღქმაში აღმოცენებულ წარმოდგენათა ბუნების თაობაზე, მაგრამ აღწერილი მასალა კარგად ახასიათებს საერთოდ მუსიკალური აღქმის ფაქტში იფაქტუალურ (არაჟუსიკალურ) წარმოდგენათა ცნობიერებაში აღმოცენება-მიმდინარეობის პროცესს.

ავტორი მიზნად ისახავს გაარკვეოს მუსიკალურ აღქმაში შემავალი თვალსაჩინო წარმოდგენათა (ე. წ. არაჟუსიკალურ წარმოდგენათა) ბუნება, აღილი და მნიშვნელობა ამ პროცესის მთლიან განცდაში. ცდა სამი ვარიანტით ჩაატარა; პირველი ვარიანტის შემთხვევაში მუსიკალური ნაწარმოების აღქმა ხდებოდა მსმენელისათვის მისი წინასწარი გაცნობის გარეშე; ცდის მეორე ვარიანტით მუსიკის მოსმენას წინ უძღოდა ნაწარმოების სახელწოდების გაცნობა (მაგ., „კალმახი“, „ნოქტიურნი“ და ა. შ.); მესამე ვარიანტში მუსიკალური ნაწარმოების აღქმას წინ უწერებდა მის შესახებ სიტყვიერი ტექსტი. ცდის პირს საშუალება ეძლეოდა ყურადღებით მოესმინა გრამფირფიტაზე ჩაწერილი მუსიკალური ნაწარმოები. შემდეგ მას დაწერილებით უნდა ეამბნა თავისი მუსიკალური განცდების შესახებ. გამოყენებული მუსიკალური ნაწარმოებები (ჩაიკოვსკის, სკრიაბინის, ჰაიდნის, შუბერტის, ლისტის) საკმაოდ განსხვავებული იყო როგორც შინაარსით, ისე სტილისტური თავისებურებით.

ექსპერიმენტმა აჩვენა, რომ მესამე შემთხვევაში, მუსიკალური ნაწარმოებების აღქმის დროს თითქმის არ ჩნდება არავითარი თვალსაჩინო შინაარსი; სხვა შემთხვევაში კი ასეთი შინაარსები დადასტურდა. გამოვლინდა მუსიკალური აღქმის ფსიქოლოგიური ტიპები: 1. მუსიკალური აღქმის ტიპი, რომელსაც არ გააჩნია არა-

* მოთავსებულია სტატიითა კრებულში „Вопросы музыкознания“, т. 3. М. 1960.

მუსიკალური თვალსაჩინო ხატი, 2. მუსიკალური ალქმის ტიპი, რომლისთვისაც თვალსაჩინო ხატი წარმოდგენს ძირითად დასაყრდენსა და ფლუსტრაციას მუსიკის განცდაში, 3. ტიპი, რომელსაც ხატებში გადაეშლება „სიუჟეტური“ შინაარსი.

მუსიკის ალქმაში, ავტორის მიხედვით, შემდეგი პროცესი ხდება: მუსიკით გამოწვეულ მსმენელის განცდაში თავისებურად „აღსდგება“ სინამდვილის ის მოვლენები, რომლებმაც განაპირობეს მოცემული მუსიკალური სახის აღმოცენება. მუსიკალური განცდის განმსაზღვრელია ნაწარმოების ობიექტური მუსიკალური სახე (ინჟან). ისეთი საშუალებანი, როგორიცაა სიტყვის მნიშვნელობა ან წინასწარ შინაარსის სიტყვიერი მიწოდება, დამხმარე მომენტებია მუსიკალური სახის გაგებისათვის. მუსიკალური ალქმის ეს მკაცრი დეტერმინაცია მუსიკალური სახით (ინჟან) ნათლად ჩანს თვალსაჩინო წარმოდგენებში, რომლებიც მსმენელში აღმოცენდება.

ამასთან, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ არამუსიკალური წარმოდგენები, როგორც წესი, ყოველთვის ინდივიდუალური და განუმეორებელი არიან თავიანთი კონკრეტულობით. მუსიკალური ანალიზი აჩვენებს, რომ მუსიკალური ალქმის პროცესში მსმენელი ობიექტური მუსიკალური სახის ზეგავლენით, რომელსაც ზოგიერთ შემთხვევაში ემატება სიტყვა, თითქოსდა თავიდან აეწყო მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსობრივი ხასიათის შესატყვისად. შემდეგ, ეს საერთო აწყობა დიფერენცირდება გარკვეულ განცდად, რომელშიაც არაიშვიათად მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს თვალსაჩინო წარმოდგენები. ეს წარმოდგენები ორნაირია; სუბიექტური ხატი შეიძლება იყოს, ჯერ ერთი, თვალსაჩინო დასაყრდენი მუსიკის შინაარსის გაგებისათვის, ზოგ შემთხვევაში კი ილუსტრაცია და შინაარსის ინდივიდუალური დამატება. მეორეც, ისინი თითქოსდა მუსიკალური შინაარსის თარგმანია გარკვეულ სიუჟეტად.

ზემოაღნიშნული ვითარება მეტყველებს არამუსიკალური წარმოდგენების დადებით მნიშვნელობაზე, რომელიც მეტად თუ ნაკლებად მუდმივია, უპირველეს ყოვლისა, იმ პირობებში, როცა წინასწარ არაფერია ცნობილი მუსიკალური კომპოზიციის სახელწოდების შესახებ; შემდეგ, როცა მუსიკალური სახის შინაარსის შესახებ ვგებულობთ სახელწოდებიდან (მაგ., „ნოკტურნი“, „კალმახი“), ანდა, როცა პროგრამა ცნობილია ზოგადი სქემის სახით

(მაგ., ბეთხოვენის მი ბემოლ მაჟორის სონატა, op. 81) და ბოლოს, როდესაც მუსიკალურ აღქმამდე ვეცნობით მცირე ლირიკულ ლექსს ან მის ნაწილს, რაც ახლო დგას მუსიკასთან ზოგად იდეურ-ემოციურ პლანში (მაგ., პ. ჩაიკოვსკის პიესების პროგრამა საფორტეპიანო ციკლიდან „წელიწადის დრონი“), მუსიკის მოსმენის ყველა ამ პირობაში შენარჩუნებულია ადამიანის წარმოსახვის თავისუფლება და შეუზღუდველობა (შეფარდებითად), რაც წარმოადგენს მხატვრული მუსიკალური სახის აღქმისათვის დადებით ფაქტორს.

ამავე დროს თვალსაჩინო სუბიექტური ხატები ზოგჯერ ასრულებენ „თარგმნითი ტექსტის“ როლს; ამ შემთხვევაში მუსიკის შინაარსის აღქმა გადაიშლება კონკრეტულ, ერთმანეთთან სიუჟეტურად დაკავშირებულ ხატებად. ამ ხატების აღმოცენებას დიდად უწყობს ხელს მსმენელისათვის კონკრეტული ტექსტის წინასწარი გაცნობა. არაიშვიათად მუსიკალური განცდა მთლიანად დაიყვანება წინასწარ მოცემულ სიუჟეტზე, რომელსაც მივყავართ მხატვრულ აღქმაში შემოქმედებითი მომენტის შეზღუდვამდე, შებოკვამდე, ანდა გამომსახველობითი მომენტების აუცილებელ ძიებამდე, მუსიკალური ნაწარმოების ობიექტური შინაარსი კედევაც რომ არ გვაძლევდეს ამის საკმარის საფუძველს.

ასეთია გ. კეჩუაშვილის ემპირიული გამოკვლევის შედეგები. ჩვენ აქამდე ვმსჯელობდით მუსიკის აღქმის დროის ცნობიერებაში აღმოცენებულ და მიმდინარე შინაარსების ე. წ. არამუსიკალური თანმხლები შინაარსების ფსიქოლოგიური ბუნების შესახებ, მათ შესაძლო მნიშვნელობაზე. მუსიკის ესთეტიკური აღქმის აქტზე საუბარი გვექნება მუსიკის ესთეტიკის განყოფილებაში. ამაჟამად საკითხი შეეხება მუსიკის აღქმის პროცესის მიმდინარეობის მთლიანობითი ბუნების თავისებურებას. მუსიკა დროში მიმდინარე ფენომენია, ამიტომ უნდა გავჩვენოთ დროში გაშლილი გარკვეულობის ბუნების თავისებურება. რა თქმა უნდა, როცა საკითხი ისმის მუსიკის აღქმის (მუსიკალური აღქმის) თაობაზე, უნდა ვიცოდეთ თვითონ მუსიკის რაობა, ის, რისი აღქმის შესახებაც დგას საკითხი (რამდენადაც განსხვავებული საჭმის ვითარებანია მუსიკა და მისი აღქმა, განცდა). საკითხი მუსიკის რაობის თუ არსის შესახებ — რა არის მუსიკა? — ფილოსოფიურ საკითხთა წრეში დგას და მასზე პასუხი უნდა გავცეს მუსიკის ფილოსოფიამ. მუსიკის ფსიქო-

ლოგია გამოიყენებს ფილოსოფიის შიერ გაცემულ პასუხს მუსიკის რაობაზე და მუსიკის ფენომენის განცდის ასპექტს გაარკვევს, კერძოდ, მსმენელის ცნობიერებაში როგორ განიცდება ის, რასაც მუსიკის ფენომენი ჰქვია, რაც, თავის მხრივ, მუსიკის ფენომენალური, ანუ განცდის ასპექტით დახასიათებია საშუალებას გვაძლევს. მუსიკა არაა ცნობიერების ფსიქიკური შინაარსი. მართალია, მუსიკას არ შეუძლია არსებობა ცნობიერებასთან მიმართების (დამოკიდებულების) გარეშე, მაგრამ ის არ დაიყვანება ცნობიერებაში მიმდინარე ფსიქიკურ შინაარსებზე. ეონიდან მუსიკა გონითი გარკვეულობაა, ობიექტურ-გონითი განზომილებაა. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ობიექტური გონითი გარკვეულობის (მუსიკის) როგორც შექმნა, ისე მისი ხილვა, მასთან მისვლა-შეხება პიროვნების ფსიქიკური ფუნქციების აქტივობის გარეშე წარმოუდგენელია.

მსჯელობენ „მუსიკა“ თუ (მუსიკალური) აღქმის“ მრავალფენოვან (მრავალფენად) ბუნებაზე. რა თავისებურებაზეა ამჟამად მითითება?

მუსიკა პროცესუალური ფენომენია. სადაც საქმე გვაქვს პროცესთან, იქ აუცილებლად დროით კატეგორიასთანაა შეხები! წერტილი, პროცესი დროში გაშლა-მიმდინარეობაა. საკითხი ისმის ამ შემთხვევაში დროის არა ონტოლოგიურ, არამედ ონტიურ (ემპირიულ) შინაარსზე. მსმენელის მიერ მუსიკალური ნაწარმოები აღიქმება, როგორც პროცესუალური მომენტების ერთობა სუბიექტური აქტების საფუძველზე. ეს აქტებია არა მხოლოდ ნაწარმოების აქტუალურად ელერადი ფაზების აღქმა, არამედ ასევე წარსულ ფაზებთან (არა მხოლოდ უახლოესი წარსული) მისი ერთდროული შეპირისპირება.

მუსიკალური ფორმის ცალკეულ ფაზებს შორის შეცდარების გზით მსმენელმა შეიძლება დაადასტუროს სამნაირი მიმართება. იგივეობა, განსვლა საწყისი ფაზიდან პერმუტაციის მრავალი ხარისხით (მაგრამ რომელიც არ სცილდება ნაცნობი საწყისი სტრუქტურის ფარგლებს); ფაზის მთლიან ცვლილება, ანუ კონტრასტი. ეს სამი მარტივი მიმართება (განმეორება, ვარიანტი, კონტრასტი) ასაბუთებს იმას, რომ მუსიკალური ფორმის აღქმა არაა ერთფეროვანი, რომ მსმენელს წარმოსახვა ბგერითი პროცესის, როგორც უწყვეტობისა და ერთიანობის, აღქმის დროს უნდა მოქმედებდეს ერთდროულად

მრავალ განსომილებაში: უნდა აღიქვამდეს აქტუალურად მელერ ფაზას, მას აღარებდეს მოგონებაში (მეხსიერებაში) მოცემულ ფაზებს და ელოდებოდეს ახლო მომავლის ფაზებს, რაც თავისი სტრუქტურით შეესატყვისება მოცემული ნაწარმოების უკვე აღქმულ ფაზებს.

როგორც ჩანს, მუსიკალური ფორმის აღქმა სამფენოვანია: ყოველ მის ფაზაში სუბიექტი აღარებს მუსიკალური მიმდინარეობის წარსულს, აწმყოსა და მოსალოდნელი მომავლის ფაზებს. სახეზეა წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ფაზების ერთიანობა. ბგერითი პროცესი მხოლოდ მაშინ გამოდის მუსიკალური ფორმის სახით, როცა მსმენელის წარმოსახვას შეუძლია იფუნქციოს ერთდროულად მრავალ სიბრტყეში. აღნიშნულის წყალობით მიიღწევა გაგება ფაზების იგივეობა-განსხვავებისა, ასევე მიმართება-მთლიანობის შიგნით მათ მრავალნაირ გარდამავალ საფეხურებს შორის.

ცნობილი მუსიკათმცოდნე სოფია ლისა მიუთითებს: მუსიკის მოსმენა, მუსიკალური ნაწარმოების აქტიური აღქმა როდი წარმოადგენს ჰომოგენურ პროცესს, იგი არაა სმენითი წარმოსახვის ერთფეროვანი მოქმედება. მუსიკის აღქმის პროცესი მოითხოვს ე. წ. უკუდაკავშირებას თუ შეუღლებას, რაც იმას მოწმობს, რომ მუსიკალური წარმოსახვა ერთდროულად მოქმედებს რამდენიმე ფენაში*.

ავტორის აზრით, მხოლოდ ინფრასტრუქტურების ურთიერთ-ზემოქმედება, რომლის შინაარსი განსაზღვრულია ნაწარმოების წინა ფაზების აღქმით, მუსიკალური პროცესის ყოველ მომდევნო ფაზას აძლევს სათანადო აზრსა და ადგილს, ე. ი. ფორმას მის ქმნადობაში, და შემდეგ — ფორმას როგორც მთელს, რომელიც გასაგები ხდება მხოლოდ ყველა წინმავალი ფაზის შემდეგ. ფორმა, როგორც მთელი, მოცემული გვაქვს მხოლოდ მაშინ, როცა ყველა მისი ფაზა განხორციელდა, როცა ჩვენ უკვე შეგვიძლია გავიგოთ ყველა ამ ფაზის ერთმანეთთან დამოკიდებულება-მიმართება. ყველაფერი, რაც მანამდეა, ესაა მხოლოდ ფორმის ქმნადობა, ფორმად ქცევა, „forma formans“. მაშასადამე, მუსიკალური აღქმის მრავალფეროვანება ეხება დროით მიმდინარეობაში (პროცესუალო-

- * С. Лисса, О процессуальном характере музыкального рпознаведе-
ния, წიგნი: «Борьба идей в эстетике», М., 1966, გვ. 134.

ბაშა) ნაწარმოების ფაზების ურთიერთდაპოყიდებულების ცნობიერების ფაქტს.

სივრცისა და დროის აღქმა მუსიკაში. მუსიკალური სივრცის პრობლემა აქტუალური გახდა ჩვენი საუკუნის 30-იანი წლებიდან (ე. კურტი, ა. ველეკი). თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკალური სივრცის რაობა არ ეხება ფიზიკური სივრცის განზომილების პრობლემას. სხვადასხვაა: მოსმენილის ლოკალიზაცია ობიექტურ სივრცეში და თვითონ მოსმენილში ჩადებული, განცდილი სივრცე; როგორაა, რომ მოსმენილი, როგორც მოცემულობა, ჩართულია სივრცეში, განსაზღვრულია სივრცით — საკითხის ერთი მხარეა, ხოლო საერთოდ შეიძლება თუ არა და კონკრეტულად როგორ შეიძლება მოსმენილი მატარებელი იყოს სივრცობრივისა, ჰქონდეს სივრცობრივი შინაარსები, საკითხის მეორე მხარეა. ამიტომაცაა, რომ ლაპარაკობენ ე. წ. „გარეგან“ და „შინაგან“ სივრცეზე, ანდა ობიექტურ, გეომეტრიულ სივრცეზე და სუბიექტურ, ფენომენალურ სივრცეზე. პირველი არის სმენის სივრცე (Gehörtraum). მეორე კი — მუსიკალური სივრცე (musikalischer Raum). სმენის სივრცე განპირობებულია სმენის მოვლენებით, ხოლო მუსიკალური სივრცე წარმოადგენს მუსიკალური ფენომენებით აგებულ, კონსტიტუირებულ განზომილებას.

მუსიკის ფსიქოლოგიაში სივრცე სამი ასპექტით განიხილება და ლაპარაკობენ „სმენის სივრცის“, „ტონის სივრცისა“ და „მუსიკალური სივრცის“ შესახებ (ე. კურტი, ა. ველეკი). სმენის სივრცე სამგანზომილებიანი ბუნების მქონე სივრცის აკუსტიკური ასპექტია. აკუსტიკური აღქმა ხორციელდება ორივე ყურით, ერთის მხრივ, ტემბრის უფაქიზესი განსხვავების წყალობით, რომელიც იძლევა ვერტიკალური განზომილების განსაზღვრას (ზემოთ-ქვეშით), მეორე მხრივ, ორივე ყურში მისული გამღიზიანებლის ასევე უნატიფესი დროითი განსხვავებით ხდება ჰორიზონტალურ განზომილებაზე ლოკალიზაცია (წინ-უკან, მარჯვნივ-მარცხნივ). ბგერის მიმართულების განსაზღვრა ერთი ყურით შეუძლებელია; ხოლო ბგერის (ბგერის წყაროს) სიშორის განსაზღვრა ერთი ყურითაცაა შესაძლებელი (თუმცა არა ზუსტად). მუსიკალური ბგერის ლოკალიზაციაში შეცდომა მოდის განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ბგერა მოისმის არა თავისუფალ სივრცეში, არამედ ე. წ. დახშულ სივრცეში. ლოკალიზაციის განცდისათვის მნიშვნელობის

მქონეა ის ვითარება, რომ დახშულ სივრცეში მუსიკალური სისაყ-
სის მქონე ბგერა ნაკლებ გამოკვეთილია მიმართულებისა და დის-
ტანციის მხრივ. იგი სივრცეს ავსებს და ამ სივრცეში განვრცო-
ბილია; ასეთ ვითარებაში კარგად ჩანს სმენის სივრცისა და მუსი-
კის ურთიერთშერევის ფაქტი.

ბგერის ლოკალიზაცია სივრცეში, რომელიც ემსახურება სივ-
რცეში საგნის აღქმასა და წარმოდგენს მის ბიოლოგიურ მნიშვნე-
ლობაზე მითითებას, განსხვავდება ლოკალიზაციის სხვა განცდე-
ბისაგან, მაგალითად, გარკვეულ პირობებში წარმოშობილი (დიხო-
ტომიური სმენისას) ე. წ. „მოტრიალე ტონისაგან“, ე. ი. იმ შთაბეჭ-
დილებისაგან, თითქოს, ბგერა ერთი ყურიდან მეორეში გადადი-
ოდეს თავზე შემოვლის გზით.

ტონის სივრცის შემთხვევაში მიუთითებენ მის სამ განზომი-
ლებაზე, რაც, რა თქმა უნდა, სივრცეში მის ლოკალიზაციას არ გუ-
ლისხმობს, მისგან განსხვავებულია. ტონის სივრცის ვერტიკალურ
განზომილებად თვლიან ტონის სიმაღლეს, რომელიც ტონის ე. წ.
ლინეარული მომენტია და უპირისპირდება ტონის ციკლურ განზო-
მილებას (რასაც, როგორც აღინიშნა, ტონობას ან ტონის კვალი-
ტეტს უწოდებენ). ტონის ლინეარულ მომენტს — სიმაღლეს — თან
ერთვის ნათელობა, მოცულობა, წონა და სიმკვრივე, რომლებიც
ერთმანეთშია ჩაწნული და ჩახლართული, იცვლებიან პოპოლოგი-
ურად გამლიზიანებლის მატებადი რხევის მიხედვით. მართალია,
მათი ცვლილება პარალელურად მიმდინარეობს, მაგრამ არა ერთ-
ნაირად (მაგ., განსხვავების ზღურბლი უფრო მცირეა ბგერის
ნათელობისა და სიმაღლის, ვიდრე მოცულობისა). ტონის სიმაღ-
ლე ერთდროულად არ შეიძლება იყოს მაღალიცა და ბნელიც. მახ-
ვილიცა და მძიმეც და ა. შ. მაღალი ბგერები არიან: ნათელი, პა-
ტარა, ხმელი, მსუბუქი, მახვილი, მაგარი, მკვრივი; ხოლო დაბალი
ბგერები არიან: ბნელი, მასიური, დიდი, მძიმე, რბილი, არამკვრი-
ვი (ფხვიერი). მართალია, ტონის სიმაღლეს მიიჩნევენ ტონის
სივრცის ვერტიკალურ განზომილებად, მაგრამ ამავე დროს იგი
ადვილად განცდადია მხოლოდ ტონების ერთმანეთთან მიმართე-
ბაში. მოცემული ტონი სხვებთან მიმართების გარეშე ვერ შეფას-
დება მაღლად ან დაბლად; ტონების ურთიერთდაპირისპირებაში
გამოიკვეთება სიმაღლის ნიშანი,

მაღალ-დაბალი ტონთა სისტემის ვერტიკალის სივრცის განცდა მაშინაა გამოკვეთილი, როდესაც მათ ვისმენთ არართულ მრავალ-ხმიანობაში დანაწევრებულად, ერთმანეთის მიმდევრობით დასაფეხურებულად ოქტავეებში ან კვინტა-კვარტას დაწყვილებით და ობერტონებისაგან თავისუფალი ტონებით:

ტონის სივრცე თვალსაჩინოაა მელოდიურ ინტერვალში, შედარებით ნაკლები—ტონთა დისტანციაში, კონსონანსურ ორჟღერალობაში, როცა ტონები უფრო მჭიდროდ არიან ერთმანეთის მიყოლებაში. ასევე, იგი კარგად შეიმჩნევა ჩუმ და მყარ წყობებში.

მეორე განზომილება ტონის სივრცისა ჰორიზონტალურია, რაც თავისთავად დროითი მიმდინარეობაა. ეს დროითი განვრცობა გაგებული უნდა იქნეს, როგორც ვერტიკალური ვრცეულობა. ტონების თანამიმდევრობა, მართალია, სიმაღლის მიხედვით ზემოქმედებენ ვრცეულად, მაგრამ მას თან ახლავს კიდევ და იმავდროულად ერთმანეთთან ჰორიზონტალური მიმართულება. მელოდიას აქვს სიმაღლე და სიდაბლე, მაგრამ იგი ჰორიზონტალური მიმდინარეობაა, რასაც პროფილს უწოდებენ. ეს ჰორიზონტალური (იმავე დროს დროის) მიმდინარეობა ერთმიმართულებიანია. ზოგადი ფსიქოლოგიური ფაქტია, რომ დროს ჩვენ ცნობიერად თუ არაცნობიერად წარმოვიდგენთ ვრცეულ განზომილებად და მას ვაკავშირებთ საერთოდ სივრცის განცდასთან. ჩვენ დროს ვრცეულად ვხდით; ეს უშუალო განცდაა. დრო, როგორც სივრცის განზომილება, განცდადია (მაგ., ნოტების დაწერა მუსიკალურ სივრცეში ხდება). დროის განზომილება წარმომადგენლობს სივრცის განზომილებად, სივრცის განზომილებადაა ქცეული. ტონის მეორე—ჰორიზონტალური განზომილება იწოდება ფსევდო-სივრცედ (ყ. შტუმიფი) და ფაქტიურადაც ასეთია—დროითად გაშლილი „უარდაქმნილია“ სივრცედ.

ტონის სივრცის მესამე განზომილება სიღრმის პარამეტრია (წინ-უკან). აქ განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს ტემბრი და იმაზეც მიუთითებენ, რომ თვითონ ტემბრი წარმოადგენს სიღრმის განზომილებას. შემჩნეულია, რომ რბილი, არამკვეთრი, დაბურთული, ბნელი ტემბრის ბჯერა მოისმის თითქოს უფრო შორიდან; თითქოს ანალოგია იყოს ოპტიკურ სფეროსთან: შორეული საგნები მოჩანან თვალისთვის არამკვეთრად, დაბურთულად, ბნელად, ნაკლებ მადლარ შეფერილობისად.

ტონის შესამე განზომილების განცდაში მნიშვნელოვან როლს უნდა თამაშობდეს პაუზაც. პაუზა, როგორც სიცარიელე, განაპირობებს „სივრცის სიფართოვის“ შთაბეჭდილებას.

ბგერის ხმამაღლობა არ იძლევა სიღრმის განზომილების განცდას, ტემბრი კი ასეთ შთაბეჭდილებას განაპირობებს. თუკი ვისმენტ ტენორისა და სოპრანოს ერთი ხმამაღლობის ბგერებს. მაშინ აღმოჩნდება, რომ ტენორის ხმა უფრო ნათლად (და არა მალულად) და ახლომყოფად განიცდება. ცნობილი ფაქტია, რომ დაბალი ინსტრუმენტი „ექსპონირებულ“ სიმაღლის მდებარეობაში ფენომენალურად ბევრად უფრო ახლო ჟღერს, ვიდრე მაღალი ინსტრუმენტი საშუალო და ექსპონირებულ დაბალ მდებარეობაშიაც კი. ე. წ. „თბილი“ ინსტრუმენტების ბგერები ახლომდებარედ განიცდებიან, ხოლო ე. წ. „ცივი“ ინსტრუმენტის ბგერები — შორეულად. დასარტყამი ინსტრუმენტების ხმები შთაბეჭდილებას ქმნიან, რომ უფრო ახლოს არიან, ვიდრე ზის ჩასაბერი ინსტრუმენტებისა, ხოლო სპილენძის ჩასაბერი ინსტრუმენტების ხმა უფრო ახლოს განიცდება, ვიდრე დასარტყამის ინსტრუმენტებისა. სასტვენის ინსტრუმენტების ბგერები კი განსაკუთრებით შორეულად განიცდება. თბილი ტენორის ხმა ახლოა, ცივი სოპრანოსი — შორს; თბილი ვიოლენჩელო ახლოა, ხოლო ცივი ვიოლენოს ხმა შორეულია.

მაშასადამე, აღმქმელის მიმართ ბგერის სიახლოვე ვრცელ მომენტზე მითითებაა, მაგრამ იგი მაინც სუსტადაა გამოკვეთილი. ბგერის შესამე (სიღრმის) განზომილების გათვალისწინებით ზოგი ტემბრის მიხედვით ჰომოგენურ (ერთგვაროვან) მრავალხმიან თემას (satz) ახასიათებს, როგორც ზედაპირულს, ორგანზომილებიანს, ხოლო ტემბრულად ჰეტეროგენულს (განსხვავებულს) კი — როგორც სამგანზომილებიანს, სივრცობრივს. ნოტიო დამწერლობას არ გააჩნია ამ შესამე განზომილებაზე მინიშნება, ის ვერ გადმოიცემა. ახალგაზრდობაში რ. ვაგნერს განუზრახავს აღნიშნული შესამე განზომილება თვალსაჩინო გაეხადა, რისთვისაც საორკესტრო პარტიტურას (B-dur უვერტიურას) სხვადასხვაფერი მელნით (წაფი, წითელი, მწვანე) წერდა.

როგორც დავინახეთ, ტონის სივრცე წარმოადგენს ისეთ ვრცელ წყობას, რომელიც თვითონ ტონის სივრცისა და დროით-სივრცის არამკვეთრად გამოყოფილ განზომილებებს აერთიანებს. მისი ვერ-

ტიკალი არის ტონების სიმაღლე-სიდაბლე, ჰორიზონტალი-ვერტიკულად განცდილი დრო და სიღრმე—ე. წ. ტემბრის კვალიტეტური სიახლოვე (ა. ველეკი).

იმას, რასაც მუსიკის სივრცეს, ანუ მუსიკის ფსიქოლოგიურ სივრცეს უწოდებენ, განსხვავდება როგორც სმენის სივრცისაგან, ისე ტონის სივრცისაგან, ანუ ტონის ფსიქოლოგიური სივრცისაგან. მუსიკალური სივრცის ფენომენში სივრცე არაა უბრალოდ იგივე, რაც ის სამგანზომილებიანი გარკვეულობა, რომელიც ზემოთ აღიწერა და გაანალიზდა. მთლიანკვალიტეტურად განცდილ მუსიკის ნაკადის სივრცეში ერთდროულად მოქმედებენ ყველა ეს მეტად თუ ნაკლებად თვალსაჩინოდ ხილვადი განზომილებანი. მუსიკისათვის სპეციფიკური „მუსიკის სივრცე“ ფიზიოგნომიკურია და წარმოადგენს წმინდა „გრძნობით სივრცეს“ (ე. კურტი). ამდენად, იგი ავტოგენურია. მაგ., პაუზა აკუსტიკურად სიციარიელეა, ხოლო ვანცდის მიხედვით — გრძნობისეული ზემოქმედება. ასე რომ, მუსიკის სივრცე ემყარება არა იმდენად სივრცის წარმოდგენას, რამდენადაც სივრცის გრძნობას.

მუსიკალური სივრცის სპეციფიკურობაზე მიანიშნებს გ. დურკჰაიმის (Dürckheim) ფსიქოლოგიური სივრცის („ნაცხოვრები სივრცის“, gelebter Raum) ანალიზის შედეგებიც. მუსიკალური სივრცე არასდროს არაა საგნობრივი, იგი შიგა-არსებობაა (Innensein), ე. ი. ცნობიერების შინაარსია. მუსიკალური სივრცე განცდადი ვითარებაა, რომელიც არ გულისხმობს ვანცდის მიღმა არსებულზე ინტენციას. რომ ვამბობთ მუსიკალური სივრცე ფიზიოგენომიურიაო, ეს იმაზე მიმნიშნებელია, რომ მისი საგანია არა რეალური საგანი, არამედ გრძნობის საგანი. ფიზიოგენური სივრცე „თავისებური არსებობაა“ საკუთარი „ხასიათითა“ და „განწყობილებით“ ეს სივრცე ე. წ. „დაძაბულობათა სისტემაა“ (გ. დურკჰაიმი).

მუსიკალური სივრცის განცდა უფრო გამოკვეთილად ვეძლევა აბსოლუტურ მუსიკაში, ვინაიდან სხვა შემთხვევაში, მაგ., პროგრამულ მუსიკაში, საქმეში ერევა არამუსიკალური მომენტები. ოპტიკური და პოეტური ფანტაზიის თვალსაჩინო დროის მომენტები გარს ეხვევა მას და ხელს გვიშლის საკუთრივ მუსიკალურ განცდასთან მისვლაში, მუსიკალური ვანცდის გაშლა-მიმდინარეობის უშუალო ხილვაში. მუსიკალური სივრცის განცდა მხოლოდ და მხოლოდ „წმინდა გრძნობითი სივრცეა“.

მუსიკალური სივრცის აგებაში მონაწილეობას ღებულობენ არსებითად ტონის სივრცის გრძნობისეული განსაზღვრებანი, განსაკუთრებით მისი ორი განზომილება: ჰორიზონტალურ-დროითი და ვერტიკალურ-ჰარმონიული. მუსიკალური სივრცე წარმოადგენს არა მხოლოდ უბრალო განცდის, არამედ განცდის საშუალებით— ზემოქმედი სტრუქტურის სინამდვილეს.

მიუთითებენ, რომ მუსიკის ვრცეულობის პრობლემა, გარკვეული აზრით, წარმოადგენს იმავდროულად მუსიკის დროის პრობლემასაცო. მუსიკალურ სივრცეში, როგორც აღინიშნა, მუსიკალური დრო მისი მეორე განზომილებაა. მუსიკალური დრო, როგორც ფენომენალური, სუბიექტური, განცდილი თუ ნაცხოვრები დრო, არსებითად სხვაა, ვიდრე ობიექტური, ე. ი. დრო მათემატიკისა და ფიზიკისა.

დღეს ბევრს მსჯელობენ ესთეტიკური საგნის „ორმაგობაზე“, რომ ესთეტიკური საგანი და მისი აღმქმელი სუბიექტი აღქმის პროცესში ერთიანობას ქმნიან. საგანი (მუსიკალური ნაწარმოები), რომელიც ობიექტურად არსებულია და წარმოადგენს არა „მეს“, მისი ქღერადობის აღქმის დროს ხდება „მე“. შემოქმედებითი პროცესი საპირისპირო მიმართულებითაა წარმართული: შემოქმედის (კომპოზიტორის) მუსიკალური წარმოდგენა, იდეა, რომელიც არის ამ ფაზაში მხოლოდ „მე“ (თუმცა შესაძლებელია, ის აღმოცენებული იყოს გარე სამყაროს — არა „მეს“ ზეჯავლენით), გადაიქცევა ესთეტიკურ ობიექტად, მოვლენად, იწყებს რა „საკუთარ ცხოვრებას“. მაშასადამე, მუსიკალური ნაწარმოების შექმნაცა და აღქმაც შეერთების პროცესია; სხვაგვარად მას გარე სამყაროსთან ადამიანის ფსიქოლოგიურ იდენტიფიკაციას უწოდებენ.

იმასაც აღნიშნავენ, რომ ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით მსმენელის იდენტიფიკაციის პროცესი ესთეტიკურ ობიექტთან უფრო ღრმაა მუსიკის სფეროში. შემთხვევითი არ იყო ჰეგელის შენიშვნა, რომ მუსიკა ყველაზე ახლობელია ადამიანისათვის მისი მსმენელის სუბიექტურ სამყაროსთან განსაკუთრებული შერწყმის წყალობით.

იდენტიფიკაცია იმაზე მიმთითებელია, რომ დროის მონაკვეთი, რომელშიც ჩვენ საცვებით ვაცნობიერებთ საკუთარ სულიერ ცხოვრებას, ანუ ე. წ. „სუბიექტური, ფსიქოლოგიური დრო“, მუსიკის აღქმისას მთლიანადაა შევსებული (ავსილი) მუსიკით. მუსი-

კა თითქოსდა გადაფარებულია ამ დროზე, მას ავსებს, მის შინა-
არსად გამოდის.

მუსიკალური ნაწარმოები დროშია გაშლილი, დროში ვითარ-
დება, პროცესუალური ბუნებისაა და, ამდენად, მისი აღქმა შესაძ-
ლებელია როგორც დროში მოცემულისა და განაწილებულისა. მუ-
სიკალური მასალის თვისებათა წყდომა შესაძლებელია უმთავრესად
დროითი კატეგორიით (თუმცა სივრცით კატეგორიასაც, როგორც
დავინახეთ, გარკვეული მნიშვნელობა აქვს მუსიკის აღქმაში).

საქმის ობიექტური ვითარება მოითხოვს მუსიკის პროცესუ-
ალურ აღქმაში ერთმანეთისაგან გაითიშოს ორი მომენტი: „მუსიკა
დროში“ და „დრო მუსიკაში“. შეიძლება ითქვას, რომ პირველი—
„მუსიკა დროში“ (სადაც ინტენციის საგანია მუსიკა)—არსებითად
უკავშირდება ობიექტურ დროს, ხოლო მეორე—„დრო მუსიკაში“
(სადაც ინტენციის საგანია დრო) მიანიშნებს სუბიექტურ დროზე.
უნდა აღინიშნოს, რომ ე. წ. ობიექტური და სუბიექტური დრო
ჩვენ გვაინტერესებს როგორც ცნობიერების შინაარსის სახით
ასახვა. მაშასადამე, მუსიკალური ნაწარმოების დროითი სტრუქტუ-
რა ერთია, ხოლო მისი მხატვრული შესრულების დრო და მსმენე-
ლის მიერ ნაწარმოების აღქმა—უსასრულოდ განსხვავებული.

დროის გრძნობა (თუ განცდა) განსხვავებულია სხვადასხვა ცი-
ვილიზაციისათვის, რასაც მოწმობენ დრამა და მუსიკა (დროითი
ხელოვნების სახეები). მაპაბჰარატას დრამატულ-რიტუალური სპექ-
ტაკლები (ინდოეთი) უკანასკნელ დრომდე გრძელდება რამდენი-
მე დღეს, ხოლო იმპროვიზაცია „რაგის“ თემაზე — რამდენიმე
საათს. „ნო“-ს ტიპის იაპონური დრამა ევროპელს ეჩვენება რო-
გორც უსასრულოდ გრძელი. ეგვიპტური მუსიკის „მულამი“ გრძე-
ლდება ოთხ-ხუთ საათს, რაც ევროპელი მსმენელისათვის არანორ-
მალური ვითარებაა.

ცნობილია, რომ უკანასკნელი რამდენიმე საუკუნის მანძილზე
ევროპულ მუსიკაშიც მოხდა გარკვეული ცვლილება დროის ფაქ-
ტორისა. თუ კლასიკურმა მუსიკამ მონახა დროის ფორმებისათვის
საშუალო საზომი, რომანტიზმმა მუსიკალური ნაწარმოების ზომა
მნიშვნელოვნად გააფართოვა. ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონია არღვევს
კლასიკურ ზომას; ასევეა შუბერტის „ღვთიური ხანგრძლივობა“.
ბრუენერისა და მალერის დიდი სიმფონიები იგივე ტენდენციის
გამოვლენაა — მოცულობის გაზრდა — როგორიც ვაგნერის ტეტ-

რალოგია, „ნიბელუნგის ბეჭედი“ ანდა ხუთსაათიანი ხანგრძლივობის „პარსიფალი“.

აღნიშნულის საპირისპიროდ ექსპრესიონიზმის ტენდენციას მუსიკალური „მიკროფორმებისაკენ“ სვლა — მაქსიმალური ექსპრესია მაქსიმალურად ლაკონურ ფორმაში. აღნიშნულის უკიდურესი გამოვლენაა ვებერნის ნაწარმოებები (მაგ., „ხუთი პიესა ორკესტრისათვის“, 5).

მუსიკალური ნაწარმოების აღქმა რთული ფსიქოლოგიური პროცესია. ვინაიდან მუსიკალური ნაწარმოები დროში იშლება, მისი აღქმის პროცესი ყოველთვის შედგება ფაზების თანამიმდევრობისაგან, რომელთაგანაც თითოეული მათგანი გარკვეულ მომენტში წარმოადგენს აწმყო მდგომარეობას და იმყოფება მსმენელის ყურადღების ცენტრში. აქვე მნიშვნელოვან როლს თამაშობს წარსული და მომავალი: წარსული დრო ნაწარმოების განვლილი ფაზებისა და მათი აღქმის სახით და მომავალი დრო — მომავალი ფაზების „მოლოდინის“ სახით (ე. კურტი).

მიუთითებენ, რომ „მუსიკალური წარსული დროს“ ზეგავლენა მიმდინარე ფაზების აღქმაზე სხვადასხვანაირად ვლინდება: 1. ვიქტორ მუსიკალური ფრაგმენტების (სახეების) განმეორებას, ვადასტურებთ მიმდინარის იგივეობას წარსულთან; 2. აღვიქვამთ მათ ტრანსფორმაციას, ე. ი. მათ მსგავსებასა და განსხვავებას წარსულ ფაზებთან, რამდენადაც ხდება აწმყო ფაზის შედარება წარსულთან; 3. აღვიქვამთ მოცემულ აქტუალურ ფაზას როგორც მისასვლელს, კულმინაციასა თუ განმუხტვასთან, რაც გულისხმობს მიმდინარე (აწმყო) ფაზასთან განვლილი ფაზებისა და მომავალი (მოსალოდნელი) ფაზების მიმართებას; 4. აღნიშნული დროის მიხედვით „მრავალფაზიანი“ განცდა მუსიკალური პროცესისა საშუალებას იძლევა აღვიქვათ მუსიკალური ნაწარმოების ერთიანობა, მისი ინტერვალური, მთლიანობითი ხასიათი; 5. მისი წყალობით შეგვიძლია განვსაზღვროთ და გამოვიცნოთ მუსიკალური ნაწარმოების ფორმა მისი აღქმის კვალობაზე, რაც თანდათანობით აღმოცენდება ცნობიერებაში და მთავრდება მისი უკანასკნელი ფაზით.

მომავალი დროც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მუსიკალური ნაწარმოების აღქმაში: რაღაც ახლის მოლოდინი, რომელაც განპირობებულია რამდენადმე ადრე მოსმენილისა და აწმყო ფაზებით, მონაწილეობს მუსიკალური ნაწარმოების აღქმული ფრაგ-

მენტის განცდაში. მოლოდინი შეიცავს დაძაბულობის ელემენტს. ის აკავშირებს მიმდინარე ფრაზას მომდევნოსთან, რაც ასევე განსაზღვრავს მუსიკალური ნაწარმოების პროცესუალურ ბუნებას. მოლოდინი და მუსიკალური მომავალი დროს წინსწრება (დასწრება) ემყარება მსმენელის აღქმის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ და ცვლად ჩვევებს. ზოგიერთი ტიპური ბგერითი სტრუქტურები, ტიპური მუსიკალური კონსტრუქციები არსებობენ ჩვენს წარმოდგენაში (მიღებული წინა გამოცდილებით) რაღაც პირველადი განზოგადების, თავისებური „ინფრასტრუქტურების“, ე. ი. სქემატიური წარმოდგენების (მაგ., კადენციები, პერიოდი ან სონატური ალეგროს ფორმები, ვარიაციები, ფუგები და ა. შ.) სახით, რომლებიც გვეხმარებიან ვწვდეთ დროში რეალურად გაშლილ მუსიკალურ ნაწარმოებს.

თუ რა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მუსიკალურ აღქმაში მოლოდინის ფაქტორი, აჩვენებს ის ფაქტი, რომ მუსიკალური პროცესის მთლიანობის გრძნობა ქვეითდება, თუკი მომავალი ფაზების ე. წ. „წინათგრძნობა“ ძნელდება ან საერთოდ შეუძლებელია. ეს ეხება იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც მსმენელისათვის სტილის მიხედვით უცხოა (განეკუთვნება სხვა კულტურას ან ავანგარდისტულია, ან შორეულ ისტორიულ ეპოქას წარმოადგენს). მსმენელი ასეთ ვითარებაში აღმოჩნდება გაცრუებული მოლოდინის წინაშე, რაც მას აწყვეტინებს მომზადებას ბგერითი „მომავალი დროის“ მიმართ, და, ამდენად, მისი მოსმენა მუსიკისა პასიურია. ამგვარად აღქმული მუსიკალური პროცესი ჰკარგავს თავის მთლიანობას; მსმენელი აღიქვამს ცვალებადი აწმყოს ცალკეულ ფაზებს, ვერ აცნობიერებს რა ცალკეული ფაზების კავშირს, ე. ი.—ნაწარმოების მთლიანობას.

იმავთერ მიუთითებს, რომ მუსიკალური წარსული და აწმყო დროების მუდმივი ურთიერთქმედება განაპირობებს მუსიკალური ნაწარმოებების ინტონაციურ და სახოვან (ინტერპოლ) ერთიანობას; მივსდევთ რა ორივეს განვითარებას, გასაჯები ხდება დიდი ფორმის ნაწარმოები, ეწვდებით ამ ფორმას. დიდი ფორმის ნაწარმოების აღქმა მსმენელის წინაშე სევამს გარკვეულ მოთხოვნებს. მსმენელი მზად უნდა იყოს ერთმანეთს შეადაროს შორეული, წარსული მუსიკალური ფაზები, დაიჭიროს მათი მსგავსება და განსხვავება აწმყოსთან, ასევე ორიენტაცია აიღოს თანმიმდევრული

მომავალი ფაზების ფართო დიაპაზონზე, რომელიც მეტად თუ ნაკლებად ახლოა დროში. აღქმის შესატყვისი მზაობის არქონა მსმენელთან განაპირობებს მისთვის მუსიკალური ნაწარმოების მთლიანობითი ხასიათის დაკარგვას.

ისიცაა დადასტურებული, რომ წარსული და მომავალი დროის როლი სხვადასხვა ინსტრუმენტული ფორმის აღქმაში რამდენადმე განსხვავებულია (ს. ლისა)*. მაგ., ვარიაციული ციკლის განცდისათვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს „მუსიკალური წარსული დრო“. ცალკეული ვარიაციის, როგორც ასეთის, აღქმა მხოლოდ მაშინაა სრული, როცა ის მუდამ შეუპირისპირებელია თვითონ თემასთან როგორც ამ ინდივიდუალური ნაწარმოების ვარკვეულ ინფრასტრუქტურასთან. ვარიაციული ციკლი ზოითხოვს ამ „ინფრასტრუქტურისაგან“ სულ უფრო დაშორებულისა და ყოველთვის მისგან „გადახვევის“ (განსვლის) ცნობიერებას. თემასთან ყოველი ვარიაციის დამაკავშირებელი ასოციაციათა დიაპაზონი ფართოვდება. ამაშია ვარიაციის ფორმის აღქმის თავისებურება. აქედან გამომდინარეობს წარსული დროის დიდი მნიშვნელობა აღნიშნული საქმის ვითარებისათვის.

სონატის ფორმაში, განსაკუთრებით მის „აღეგროში“, ცხადად ჩანს „წარსული დროის“ როლი. კონფლიქტური ხასიათი სონატური აღეგროს დამუშავებაში იქიდან აღმოცენდება, რომ მსმენელის ცნობიერებაში ერთდროულად უნდა თანაარსებობდნენ (ინფრასტრუქტურების სახით) ორი დაპირისპირებული მუსიკალურა სახე, თემატური აზრი. ტრანფორმაციის როლის გაგება გულისხმობს პირველადი სტრუქტურის შედარებას ახლანდელ, სახეშეცვლილ ფორმებთან. ამით დამუშავებაში ხდება სინთეზი ურთიერთსაპირისპირო საწყისებისა ორ სიბრტყეში: კონფლიქტი თემატურ ჩანაფიქრთა შორის და კონფლიქტი „ინფრასტრუქტურათა“ შორის, ე. ი. ორივე თემის საწყის ფორმებსა და მოცემულ მომენტში სახეშეცვლილ მათ ფორმათა უღერას შორის.

აღნიშნულის საპირისპიროდ რონდოს ფორმაში დიდი მნიშვნელობის მქონეა თემატური მასალის განმეორების მოლოდინი. რეფრენის ყოველი განმეორება ამ მოლოდინის განმუხტვაა. ხოლო

* С. Лисса, Проблема времени в музыкальном произведении წიგნში: «Импотация и музыкальный образ», М., 1965

ეპიზოდების ფუნქცია მდგომარეობს მასში, რომ გამოიწვიოს ეს მოლოდინი „მომავლისა“ მუსიკალური თემის განვითარებაში.

მოტანილი მაგალითები მიუთითებენ იმაზე, რომ დროის ფაქტორი განსხვავებული მნიშვნელობის მქონეა წმინდა ინსტრუმენტალურ მუსიკაში. ლაპარაკია, რა თქმა უნდა, არა „წმინდა“ დროზე, არამედ მის მუსიკალურ შინაარსზე, მუსიკალურ „მასალაზე“. ამ მომენტის მნიშვნელობა იმით მალღდება, რომ მუსიკალურ მხატვრულ ნაწარმოებში არ მონაწილეობს დროითი ხელოვნების სხვა სახეების მთლიანობითი ფაქტორები (მოქმედება, გმირის სახე, კონკრეტულად გამოხატული კონფლიქტი და ა. შ.). მუსიკალური ნაწარმოების „წარსული“ და „მომავალი“ აქ ნაწარმოების ჩარჩოებში თავსდება: „წარსულის“ საზღვარია ნაწარმოების დასაწყისი და „მომავლისა“ — მისი უკანასკნელი ბგერა, დროის ფაქტორი და მისი განცდის თავისებურება. ძირითადი მნიშვნელობის მქონენი არიან ნაწარმოების ორგანული ერთიანობის გრძნობის აღმოცენებისათვის, საფუძველს ქმნიან მისი სტრუქტურის გავებისათვის, მისი ინტონაციური და სახოვანი ერთიანობისათვის, ერთი სიტყვით, განვითარებაში ნაწარმოების მთლიანობისათვის.

რიტმის გრძნობა

მუსიკაში რიტმით აღინიშნება ბგერათა დროითი მიმართების ალქმა. რა არის ბგერათა შორის დროითი მიმართება, რა ივლისხმება რიტმის ცნებაში?

ტერმინი — რიტმი მრავალი შინაარსის შემცველია; ის გამოყენებულია განსხვავებული საქმის ვითარებათა აღსაწერად. მაგ. ლაპარაკობენ ორგანული პროცესების რიტმზე — ესაა სუნთქვის, გულის ცემის, სისხლის მიმოქცევის რიტმი; ფიზიკური მოვლენების — დღისა და ღამის, დროთა მონაცვლეობის, ზღვის მიმოქცევის რიტმი; სოციალური მოვლენების რიტმი და ა. შ. უფრო ხშირად ტერმინ-რიტმის გამოყენება მაინც დაკავშირებულია მოვლენის დროში მონაცვლეობის თავისებურებასთან და ამიტომაც, რომ მისი ძირითადი ნიშნად განმეორების მეტად თუნაკლებად მკაცრ პერიოდულობას თვლიან. ზოგადად რიტმის მნიშვნელობას განპარტავენ, როგორც საგნების, მოვლენებისა და

პროცესების დროით ბუ სივრცობრივ წესრიგს.* მუსიკაში კი რიტმს განსაზღვრავენ, როგორც დროში პროცესების გარკვეულ ორგანიზაციას.

მაგრამ დროში ორგანიზაციის რა განზომილებაზეა მითითება რიტმის შემთხვევაში?

რიტმად არ ითვლება ყოველგვარი უწყვეტი მოძრაობა ან ცვლილება, რაც სავსებით თანაზომიერად მიმდინარეობს. რიტმი არაა არც წყვეტილი რიგი, რომელიც შედგება სრულიად ერთნაირი ნაწილებისაგან გაყოფილი დროის ერთნაირი შუალედით. მაგალითად, წყლის წვეთის თანაზომიერი ვარდნა ჭერ კიდევ არ ქმნის რიტმს. მეტრონომის ხმა (დარტყმის ეფექტი) თავისთავად ჭერ კიდევ არაა რიტმი. მხოლოდ და მხოლოდ პერიოდული განმეორება არ ქმნის მუსიკალურ რიტმს. მუსიკალური რიტმი აუცილებლობით გულისხმობს მონაცვლეობით მიმდინარე ელემენტების დანაწილებას გარკვეულ (ერთგვაროვან ან არაერთგვაროვან) ჯგუფებად; ამასთან ერთად აუცილებელია, რომ ელემენტების ამ დანაწილებაში იყოს მახვილი. მახვილის გარეშე მუსიკალური რიტმი არც არსებობს. მაშასადამე, მუსიკალური რიტმი შეიძლება განიმარტოს, როგორც ელემენტების დროითი თანამიმდევრობის კანონზომიერი დანაწევრება გარკვეულ ჯგუფებად გაერთიანებულნი მახვილის, გონითი აქცენტირებისა თუ აზრითი მახვილის, გარშემო (ბ. ტეპლოვი, კ. ჰუბერი).

ცნობილია, რომ სუბიექტური მახვილი შეიძლება აღმოცენდეს მაშინაც კი, როდესაც აღიქმება ობიექტურად სავსებით ერთნაირ გაღიზიანებათა რიგი. ამას ეძახიან ობიექტური თანამიმდევრობის „რიტმულად აღქმას“. ესმით რა მეტრონომის დარტყმის ხმა, ინდივიდთა უმრავლესობა მას აღიქვამს, ძალაუვნებურად, როგორც ორ ან სამნაწილიანი ტაქტის თანამიმდევრობას, ე. ი. მოსმენილში ხდება ერთგვაროვანი ბგერების თანამიმდევრობის ჯგუფებად დანაწილება, გამოყოფა ცალკეულ ბგერებზე მახვილის მინიჭების წყალობით. ექსპერიმენტული გამოკვლევები ადასტურებენ, რომ, როგორც კი ხდება ასეთი „სუბიექტური რიტმიზაცია“, აღმოცენდება საყვარელი თავისებური „რიტმის განცდა“. ამ მოვლენას მაშინ აქვს

* არისტოქსენის მითითებით რიტმი ის, რაც დროში მოცემულ აღქმებს რაღაცნაირად აწესრიგებს.

ადგილი, როცა მეტრონომის დარტყმა ხდება სიჩქარის სავსებით გარკვეულ ფარგლებში.

ექსპერიმენტულად დადგინდა, რომ მეტრონომის სიხშირის სუბიექტური რიტმიზაცია გარკვეულ ფარგლებში ხდება. სუბიექტური რიტმიზაციისათვის ყველაზე ხელსაყრელია წუთში მეტრონომის დარტყმა 100—200-ჯერ. რიტმიზაცია არ ხდება, თუკი მეტრონომის დარტყმა ერთ წუთში 30-ზე ნაკლებია ან 520-ზე მეტია. აღნიშნულის გათვალისწინებით გასაგები ხდება ის ფაქტი, რომ რიტმულად სრულყოფილი შესრულება მუსიკალური ნაწარმოებისა ნელ ტემპში გაცილებით ძნელია, ვიდრე სწრაფ ტემპში.

რიტმის გრძნობას, როგორც მიუთითებენ, მოტორული ბუნება აქვს. ეს ვითარება დღეს საყოველთაოდაა აღიარებული. ორგანიზმის მოძრაობანი, კუნთური ინვერცია არა უბრალო შედეგია რიტმული განცდისა, არამედ მისი წინაპირობაა. ცნობილი ფსიქოლოგი მაკ-დაუგალი ასე აღწერს მოტორულ რეაქციებს: ესაა შეკუმშვა ენის, თავის, ყბების, თითების კუნთებისა, დაძაბულობა ყელში, თავში, გუმკერდსა და კიდურებში, ჩანასახი შეკუმშვა თავისა და სასუნთქი კუნთებისა და ბოლოს ანტაგონისტური კუნთების (მოხრა-გახსნა) ერთდროული სტიმულაცია, რომლებიც იწვევენ დაძაბვისა და შევების ფაზების ცვლას ორგანოს სივრცითი მდგომარეობის შეცვლის გარეშე. ამ სენსორული რეფლექსების ნებისმიერი შეკავება ეხება ფაქტორების მხოლოდ შეზღუდულ რიცხვს და ყველაზე არ ვრცელდება.

მაკ-დაუგალის მიხედვით, „მახვილის განცდა“, რაც აუცილებელი პირობაა რიტმის აღქმისა, მოტორული, ე. ი. აქტიური ბუნებისაა. ავტორი რიტმის ბუნებას მის აქტიურ, ქმედით მომენტში ხედავს; ამიტომაც აღნიშნავს, რომ „რიტმი არ არის უბრალოდ აღქმის ფაქტი, ის თავისი არსით მოიცავს აქტიურ განწყობას აღმქმელის მხრიდან“; „რიტმი ყოველთვის იქმნება“. „ბულისირებადი სხეულებრივი ცვლილების გარეშე ბგერათა რიტმული სერიის აღქმა იქნებოდა მათი გრძლივობათა და ინტენსივობათა სავსებით აბსტრაქტული გაგება“.

ფსიქოლოგმა კ. კოფკამ ექსპერიმენტული გამოკვლევებიდან შემდეგი დასკვნა გამოიტანა: რიტმის ყოველი განცდა, დაწყებული მისი უბრალო აღქმიდან, დაკავშირებულია რაღაც სპეციფიკურ აქტივობასთან, „საქმიანობის თავისებურ შეგრძნებასთან“. აქედან

კი გასაგებია, რომ ის ფსიქიკური ფუნქცია, რომელიც სპეციფიკურად განიცდება თუ შეიგრძნება როგორც საქმიანობა, ძალზე ახლო კავშირშია მოძრაობასთან და ნორმალურ პირობებში გადადის მოძრაობაში.

კ. სიშორი ყურადღებას აქცევს „მუსიკალური დროის“ შეფასებაში მოძრაობასა და მოძრაობით წარმოდგენებს. მისი გაგებით, მუსიკალური დროის აღქმა ჩვეულებრივ მოტორული ბუნებისაა. ეს იმაზე მიუთითებს, რომ როცა ჩვენ გვესმის პირველი დროითი შუალედი, მასზე ვპასუხობთ იმით, რომ საკუთარ თავს ვათავსებთ მოსმენილში რომელიღაც ნამდვილი თუ წარმოსახული მოძრაობის წყალობით; ხოლო როცა იწყება შემდეგი შუალედი, ჩვენ არ ვიმეორებთ იმავე ნამდვილ თუ წარმოსახულ მოძრაობებს, ანდა ვადარებთ მას პირველს. თუკი ამ შედარების შემთხვევაში ჩვენი მოქმედებები ეთანხმებიან ერთმანეთს, მაშინ ვამბობთ, რომ ხანგრძლივობები ტოლია; ხოლო თუკი ჩვენი შინაგანი განმეორება პირველი წვერისა მეორეზე უფრო ადრე ან გვიან მთავრდება, ვამჩნევთ შესატყვის განსხვავებებს. მუსიკაში დროითი ინტერვალების ტოლობა-განსხვავების აღქმა არაა პასიური აქტი, მშვიდი შემეცნებითი პროცესი. ჩვეულებრივ ეს რთული პროცესია მოძრაობის აქტიური ასახვისა. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ დროის განცდა წარმოადგენს უფრო ჩვენ საკუთარ მოძრაობათა აწონ-დაწონვას, ვიდრე დროის წმინდა შემეცნებით გათვალისწინებას.

დროის განცდაში მონაწილე მოძრაობები არიან ნამდვილიცა და წარმოსახულიც. ნამდვილი მოძრაობები არიან ან ჩანასახის ფორმით, ან დასრულებულნი. დამახასიათებელი ჩანასახი მოძრაობებია: ხმის იოგებისა და ხმის აპარატის დამხმარე ნაწილების ინერვაცია, ასევე თითების, ბაგეებისა და ზოგიერთი სხვა კუნთის ინერვაცია, რაც აუცილებელია ინსტრუმენტალური შესრულებისათვის.

დასრულებული მოძრაობებია: ფეხით კაკუნი, თავისა და ხელების ქნევა ან დროის ინტერვალის აღნიშვნა ენით. მაგრამ აღნიშნულზე უფრო მრავალრიცხოვანია და შეიძლება უფრო მნიშვნელოვანიც ერთმანეთის მიმყოლი დაძაბვა და დამშვიდება: ხორხის, ენის, ბაგეების, კუნთებისა, გულმკერდისა და მუცლის არის, მხრისა და ბარძაყის დიდი კუნთებისა. მთელი სხეულით როცა უკიდურესი ფორმაა კუნთების სიმპათიკური მოქმედებისა, რაც პასუხია დროში ერთმანეთის მიმყოლი გამღიზიანებლებისა.

აღნიშნული ჩანასახი და სრული მოძრაობები შეფარდებითად არა-
ცნობიერია; ადამიანი სხეულის რომელიმე ნაწილით ისეთ მოძრა-
ობებს ასრულებს, რომელსაც არც კი აცნობიერებს.

რ. ჰაზბენდის გამოკვლევამ, რომელიც ეხება ფეხზე მდგარი
ადამიანის უნებლიე რხევის რეგისტრაციას, გააჩვენა, რომ მუსიკის
მოსმენის დროს (ვალსი, მარში) ეს რხევა საშუალოდ უფრო მე-
ტი, ვიდრე სიჩუმეში. ხოლო ვალსის, მარშისა და ტანგოს რიტ-
მების უბრალოდ თანმხლები კაკუნით მოსმენის შემთხვევაში
რხევა უფრო ნაკლებია პირველთან შედარებით, მაგრამ მაინც მე-
ტი, ვიდრე სიჩუმეში.

ზემოაღნიშნული ვითარებები გათვალისწინებით გამოაქვთ შემ-
დეგი დასკვნები:

1. რიტმის აღქმა მოიცავს ამა თუ იმ მოძრაობით რეაქციებს,
რომლებიც ან თვალსაჩინო მოძრაობაა (თავის, ხელის, სხეულის
და ა. შ.), ან გარეგნულად გამოუვლენებელი ე. წ. ჩანასახის მოძ-
რაობა (სახმო, სასუნთქი, ჯულმკერდის კუნთებისა და ა. შ.). ასევე
ადგილი აქვს ანტაგონისტური კუნთების ერთდროულ სტიმულა-
ციას. რაც მთავარია, რიტმის აღქმა არასდროს არაა მხოლოდ სმე-
ნითი, ის ყოველთვისა მოძრაობით — სმენითი პროცე-
სია.

2. ეს მოძრაობითი რეაქციები ჩვეულებრივ ცნობიერანი არ
არიან, სანამ ისინი საგანგებოდ არ ხდებიან ყურადღების ობიექტი.
ერთი რიგის მოტორული რეაქციების დათრგუნვა შედეგად იძლევა
ან საერთოდ რიტმის განცდის შეწყვეტას, ან სხვა ორგანოებში
ასეთივე რეაქციების აღმოცენებას.

3. რიტმის განცდა, როგორც ასეთი, აქტიურია. არ შეიძლება
უბრალოდ „რიტმის მოსმენა გარედან“. მსვენელი მხოლოდ მაშინ
განიცდის რიტმს, როცა ის მისი თანამონაწილეა, მას ანზორცი-
ვლებს, აკეთებს, მის რეალურ მიმდინარეობაშია ჩართული.

4. ფსიქოლოგიურად რიტმული მახვილი გამოიხატება აქტივო-
ბის თავისებურ განცდაში — „საქმიანობის გრძნობაში“, რაღაც
„ენერგეტიკულში“, „დაძაბულობაში“, თავისებურ „შინაგან ბიძ-
გში“. ამასთან ეს განცდა დაკავშირებულია უფრო ძლიერ მოძ-
რაობით რეაქციებთან.

მაშასადამე, მუსიკალურ-რიტმული გრძნობა, უპირველეს ყოვ-
ლისა, ვლინდება იმით, რომ მუსიკის აღქმის უშუალოდ თანმხლე-

ბია ესა თუ ის მოძრაობითი რეაქციები, რომლებიც მეტად თუ ნაკლებად გადმოსცემენ მუსიკალური მოძრაობის დროით მიმდინარეობას. ეს იგივეა, რაც იმის თქმა, რომ მუსიკის აღქმას აქტიური მოტორულ-სმენითი ბუნება აქვს.

რიტმული მახვილის „აქტიური ბუნება“ ჩ.ნ.ს სინკოპური რიტმის აღქმის მაგალითზე. სინკოპეს თავისებურ შთაბეჭდილებას ხსნიან ინტერფერენციით, ორი მსხვილის შეჯახებით, რომელთაგანაც ერთი მოდის ტაქტის ძლიერ ნაწილზე, მეორე კი — სუსტზე. პირველი ის „შინაგანი ბირთვია“, რომელსაც არ შეესატყვისება ობიექტური მახვილი: სინკოპეს დროს ტაქტის ძლიერ ნაწილზე მოდის სუსტი, არამახვილიანი ქღერა ან არაჟღერადობა. მეორეა „ობიექტური მახვილი“. სინკოპეს შთაბეჭდილება ჩნდება მხოლოდ ორი პირობის არსებობის დროს: პირველი — როცა წინამსწრები რიტმული მოძრაობა აიძულებს მსმენელს გააყეთოს შინაგანი მახვილი ტაქტის ძლიერ ნაწილზე; მეორე — როცა ობიექტური მახვილი ტაქტის სუსტ ნაწილზე იქნება არა უბრალოდ „უფრო ძლიერი ბგერა“. არამედ ნამდვილი რიტმული მახვილი, რომელიც გამოიწვევს მსმენელში „შინაგან ბიძგს“. შეჯახება ამ ორი „შინაგანი ბიძგისა“, რომლიდანაც ერთია გამოწვეული წინა რიტმული მოძრაობის ობიექტური თავისებურებით და მეორე რიტმული მოძრაობის ობიექტური თავისებურებით მოცემული ტაქტის შიგნით, ქმნის სინკოპეს განცდას. თუკი არ იქნება ორი „შინაგანი მახვილი“, მაშინ აღიქმება არა სინკოპე, არამედ „ტაქტის ხაზის გადაწევა“ (сдвиг тактовой черты), რაღაც რიტმულად გაუფორმებელი.

ხაზი უნდა გავსვას იმას, რომ რიტმის გრძნობა არ დაიყვანება მოძრაობის რეაქციებზე. თვითონ მოძრაობები, როგორც ასეთი, ჯერ კიდევ არ ქმნიან რიტმულ განცდას. მოძრაობითი მომენტები რიტმის აღქმის ორგანული კომპონენტებია და არა მისადმი რაღაც გარეგანი, თანმხლები მომენტები.

რიტმის აღქმის პროცესში გამოკვეთილად შეიმჩნევა, რომ რიტმის აღქმა არის აქტიურ-ქმედითი გარკვეულობა და ეს ვითარება იმაზეც მიუთითებს, რომ მუსიკის აღქმა არ წარმოადგენს ე. წ. „წმინდა, სუფთა აღქმას“, „წმინდა სმენით“ აღქმას. მუსიკის ყოველი ჰერმეტიკი აღქმა აქტიური პროცესია, ვინაიდან იგი ინდივიდის ცნობიერებაში მუსიკალური შინაარსის უბრალო შემოსვლა კი

არაა, არამედ ამ შინაარსთან თანაზიარებაა, მასთან თანამოქმედებაა და, გარკვეული აზრით, იმის თქმაც შეიძლება, რომ ამ შინაარსის „თანაქცეობაა“. ეს თანაქცეობა მოიცავს განსხვავებულ მოქმედებებს. აღნიშნულის გამო, მუსიკის აღქმას ახასიათებენ როგორც სმენით-მოძრაობით პროცესს საპირისპიროდ იმ გაგებისა, რომელსაც მიაჩნია, რომ მუსიკის აღქმა წმინდა სმენითი პროცესია.

რიტმი მუსიკის ერთ-ერთი გამომსახველობითი საშუალებაა სხვათა გვერდით (მელოდია, ჰარმონია, პოლიფონია და ა. შ.), მაგრამ იგი მხოლოდ მუსიკის გამომსახველობითი საშუალება როდია. იგი არც მხოლოდ მხატვრული კატეგორიაა. ამიტომაც გვაქვს ორი განსხვავებული ტერმინი: „მუსიკალურ-რიტმული გრძნობა“ და „რიტმის გრძნობა“. საკითხი ისმის ამ განსხვავებული შინაარსების მქონე გარკვეულობების ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად განვითარება-ფორმირების თაობაზე.

მუსიკალურ-რიტმულ გრძნობას განმარტავენ როგორც უნარს აქტიურად განვიცადოთ (აქსახოთ მოძრაობაში) მუსიკა და ამის შედეგად ფაქიზად ვიგრძნოთ მუსიკალური მოძრაობის დროითი მიმდინარეობის ემოციური გამომსახველობა. თვლიან, რომ მუსიკალურ-რიტმულ გრძნობას აქვს არა მარტო მოტორული, არამედ ემოციური განზომილება: მის საფუძველში ძევს მუსიკის გამომსახველობითი აღქმა. ამიტომაც მუსიკის გარეშე მუსიკალურ-რიტმული გრძნობა არც იღვიძებს და არ ვითარდება. აქედან გამომდინარე, არაა სწორი, როდესაც ლაპარაკობენ ჯერ საერთოდ რიტმის გრძნობის განვითარებაზე და შემდეგ მის ბაზაზე — კონკრეტული მუსიკალური რიტმის განვითარებაზე. თუკი რიტმი არის დროში მიმდინარე პროცესის ფორმა, ხოლო ფორმა ყოველთვისაა რაიმე შინაარსის ფორმა, ამდენად, ფორმა არ შეიძლება განიხილოს როგორც შინაარსისაგან რაღაც დამოუკიდებელი იმდენად, რამდენადაც მიესადაგება ყოველგვარ შინაარსს. უკანასკნელი თვალსაზრისი შეიძლება დახასიათდეს როგორც ფორმალისმი, ვინაიდან რიტმის განხილვა რაღაც დამოუკიდებელ გარკვეულობად საქმის რეალურ ვითარებას არ ასახავს: ამოსავალი უნდა იყოს არა „თვითრჩეული რიტმი“, არამედ რაიმე შინაარსის მქონე რიტმი; ასეთი რიტმი შინაარსობრივი გარკვეულობაა. ამიტომ შესაძლებელი ხდება მუსიკალური რიტმის გრძნობის განვითარება, ე. ი. ფაქიზად ვიგრძ-

ნოტ მუსიკის დროითი მიმდინარეობის გამომსახველობითი მნიშვნელობა.

ამდენად, გაუმართლებელია ცდა, მუსიკალური რიტმის განვითარებას მისაღწიოთ არამუსიკალურ მასალაზე. მუსიკალურ-რიტმული გრძნობა შეიძლება განვითარდეს მხოლოდ მუსიკალური მოღვაწეობის პროცესში. მუსიკის გარეშე ვითარდება მხოლოდ არამუსიკალური რიტმის გრძნობა (არამუსიკალურ მასალაზე).

დღეს სადავოდ ითვლება საკითხი იმის შესახებ, შეუძლია თუ არა რიტმიკას მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავოს მუსიკალური რიტმის განვითარების პროცესში*. რიტმიკა თუ მიზნად ისახავს რიტმული გრძნობის ფორმალურ აღზრდას ან მოტორიკის განვითარებას, ეს სხვა არაფერი იქნება, თუ არა „საერთოდ რიტმის გრძნობის აღზრდა“, რაც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, არაა თვითონ მუსიკალურ-რიტმული გრძნობის აქტივობის ფორმირება. ისიც უნდა ითქვას, რიტმიკას ერთგვარი მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს იმ შემთხვევაში, თუკი რიტმიკით დასაქმება „მუსიკალური აქტივობისათვის“ ხელისშეწყობაა, სანამ მიზნად რჩება მუსიკისადმი სამსახური; როგორც კი ეს საქმიანობა გადაიქცევა „საერთოდ რიტმული მოძრაობის აღზრდის“ საშუალებად, როცა მუსიკა იქცევა საქმიანობის მხოლოდ თანმხლებ კომპონენტად, ქრება საქმიანობის მუსიკალური შინაარსი (მოძრაობით გადმოცემა მუსიკის რიტმისა). იმაზედაც მიუთითებენ, რომ მუსიკალურ-რიტმული აღზრდა არ შეიძლება შემოიფარგლოს რიტმიკით, ვინაიდან ის არ იძლევა გარანტიას, გამოვაელინოთ მუსიკალური რიტმის გრძნობა პიანისტურ, სავიოლინო, ვოკალური და ა. შ. მოძრაობებში. მაგრამ მაინც არ შეიძლება ხელაღებით უარვყოთ რიტმიკის საერთო მნიშვნელობა მუსიკალური აღზრდის სისტემაში.

მუსიკალური რიტმის გრძნობა ვერ განვითარდება ამა თუ იმ მოძრაობითი საყრდენის გარეშე. ამიტომ, რამდენადაა საუკეთესო საყრდენი საშემსრულებლო მოტორიკა მუსიკალური აღზრდა-განვითარების ყველა ეტაპზე?

დღესდღეობით პასუხი არაა გაცემული საბოლოოდ, რამდენადაა შესაძლებელი რიტმის გრძნობების განვითარებაზე მსჯელობა

* ფიზიკურ ვარჯიშთა სისტემა, რომელიც აგებულია მუსიკაზე და გამიზნულია რიტმული აღზრდისათვის, იხ. Энциклопедический музыкальный словарь.

და, აქედან გამომდინარე, მის აღზრდა-ფორმირებაზე ზრუნვა. დადასტურებულია, რომ მუსიკალური სმენის განვითარება რეალური ვითარებაა, შეიძლება თუ არა იგივე ითქვას რიტმის გრძნობის თაობაზე?

მუსიკალური მემსიერება

მემსიერების რაობაზე ზოგადად მსჯელობა გვქონდა „სმენის ფსიქოლოგიის“ განყოფილებაში. ამჟამად იმაზე ვამახვილებთ ყურადღებას, რომ მემსიერების ცნება ფსიქოლოგიაში მოიხმარება როგორც დესკრიფციული, ისე ექსპლიკაციური მნიშვნელობით. მემსიერების ფორმებზე მსჯელობა ძირითადად ეხება დესკრიფციულ განზომილებას, რის შესახებაც მკითხველს ამჟამად მოუთხოვრებთ. მემსიერების ფორმებია: თანმიმდევარი კვალი, ხანიერება, უშუალო მემსიერება, ეიდეტური ხატი, პერსევერაცია, ცნობა, წარმოდგენა.

თანმიმდევარი კვალი. ფსიქოლოგიაში კარგადაა ცნობილი, რომ შეგრძნების მოდალობებში გარეგანი გამლიზიანებლის ზემოქმედების შეწყვეტა არ იწვევს შესატყვისად შთაბეჭდილების (აღქმის) შეწყვეტას; შთაბეჭდილება ერთხანს რჩება კვალის სახით ცნობიერებაში. თანმიმდევარი კვალის ფენოქენის დახასიათება მოცემული იყო „სმენის ფსიქოლოგიაში“.

ხანიერება. აწმყოს ხანიერად განცდა, წარსულის აწმყოში მოცემულად განცდა ცნობილი ფაქტია. ამ შემთხვევაში წარსული კი არ ქრება უკვალოდ, არამედ აწმყოში გადადის, მის ელემენტად იქცევა წარსულის განცდა რომ იმწამსვე აღკვეთილიყო. მაშინ აწმყოს ხანიერების შესახებ ვერ ვილაპარაკებდით. ბგერის აღქმისას „მას შემდეგ, რაც ბგერა ობიექტურად დასრულდა, ჩვენ ერთხანს ამ ბგერის მკაფიო, პლასტიკური განცდა გვაქვს, თითქოს იგი ხელახლა ისმოდეს; ის რამდენიმე ხნის შემდეგ სრულიად ქრება და მერე უკვე მხოლოდ წარმოდგენის სახით განიცდება“ (დ. უზნაძე). ამ განცდის ბუნება ასეთია: წარსულში განვლილი წარსული კი არ იკულისხმება, რაც იყო და ახლა აღარაა, არამედ იგი აწმყოში განიცდება. წარსულის განცდა, როგორც წარსულის, ჯერ კიდევ არ

გვაქვს; მეხსიერება ჯერ კიდევ ვერ ჩამოშორებია აღქმას. ხან-
ერების ფენომენი პრიმიტიული სახის მეხსიერებაა, მაგრამ მაღლა
დგას თანმიმდევარ ხატზე.

მართალია, თანამიმდევარი ხატიცა და ხანსიერებაც ორივე აწ-
მყოს აქტუალური განცდებია და არ გვევლინებიან მეორეულად,
მაგრამ მათი არსებობა გაუგებარი დარჩებოდა იმ უნარის (მეხსი-
ერების) მოქმედების გარეშე, რომელიც წარსულის საშუალებით
აწმყოს განცდას იწვევს.

უშუალო მეხსიერება მაშინაა, როცა „განცდილი
შინაარსი აწმყო მომენტს გაშორდა, ცნობიერების ცენტრში მისი
ადგილი სხვამ დაიკავა. მაგრამ ის თითქმის მაინც არ გამქრალა და
აჩრდილივით თან გვახლავს, თუმცა ჩვენ კი აღარ მოგვეყვება აქეთ,
არამედ ჩვენგან მიდის და იფანტება ნისლის მსაქსად, მაგრამ ჯერ
კიდევ გარკვევით ვიცით მისი რაობა და შეგვიძლია ზუსტად გად-
მოვიღოთ და აღწეროთ“. ეს განცდა უშუალობის შთაბეჭდილებას
ტოვებს: არაა ზღვარი აღქმასა და უშუალო მეხსიერებას შორის,
არ განვიცდით, რომ აღქმა დასრულდა და ახლა მისი რეპროდუქ-
ცია გვაქვს. უშუალო მეხსიერების ხატი უფრო აღქმას ლახლოვ-
დება, ვიდრე მეხსიერების წარმოდგენას. მართალია, უშუალო
მეხსიერება აღქმის ინერციაა, მაგრამ იგი უფრო ახლოა მეხსიერე-
ბასთან, ვიდრე თანმიმდევარი კვალი და ხანსიერება.

მელოდიის მოსმენის დროს ცნობიერებიდან რომ უკვალოდ ქრე-
ბოდეს ყოველ მომენტში მოსმენილი ტონები და ისინი უშუალო მეხ-
სიერებაში არ შემოინახებოდნენ. დასრულებული მელოდიის აღქმა
შეუძლებელი იქნებოდა. გვექნებოდა მელოდიის ყოველი კონკრე-
ტული შემადგენელი ნაწილის მომენტალური განცდა. მაგრამ არ
გვექნებოდა მთლიანობის (ანუ მელოდიის) განცდა. და ასეა არა
მხოლოდ მელოდიის, არამედ საერთოდ ყველა დასრულებული მუ-
სიკალური ნაწარმოების მოსმენის შემთხვევაში.

ეიდეტური ხატის ბუნება გამოკვლეულია მხედველობის
სფეროში: სმენის მოდალობაში ჩვეულებრივ მასზე არ ლაპარაკო-
ბენ, თუმცა მისი არსებობა ამ სფეროშიც ექვს არ უნდა იწვევდეს. ეი-
დეტური ხატი არც ნამდვილი აღქმაა და არც ნამდვილი წარმოდგენა:
იგი ისეთი აღქმაა, რომლის შესახებაც იცი, რომ მისი სა-
განი შენ თვალწინ არაა; მაგრამ იგი ისეთი წარმოდგენაა, რომლის

საგანსაც ისე განიცდი, თითქოს იგი შენ თვალწინ იყოს. ეიდეტური ხატის გამოწვევა ჩვენს ნებაზე არაა დამოკიდებული და ამიტომ ამბობენ, რომ იგი იმპულსური მოვლენააო; ალქმის შეწყვეტის შემდეგ იგი სპონტანურად ჩნდება.

პერსევერაცია. ცნობიერების რაიმე შინაარსის აკვიატიბულ განცდას პერსევერაციას უწოდებენ, არის შემთხვევები, როდესაც რომელიმე მელოდია ცნობიერების შინაარსად მოგვევლინება და მას თავიდან ვერ ვიშორებთ, თავს გვაბეზრებს კიდევაც ხშირი რეპროდუქციით, განმეორებით. ეს მელოდია ოდესღაც ჩვენში არსებული აქტუალური განცდის განახლებაა და, აშკარად, წარმოდგენაა, მაგრამ არ ჩანს, რატომ აღმოცენდა ის და რა აზრი, მნიშვნელობა აქვს სუბიექტისათვის. პერსევერაცია ნებელობის ფაქტორს არ ემორჩილება — სპონტანურად ჩნდება და სპონტანურადვე ქრება.

ცნობა ფსიქოლოგიაში ნამდვილ მეხსიერებად ითვლება. აქ წარსულის ნათელი განცდა გვეძლევა. ცნობიერებაში აღმოცენებული სმენითი წარმოდგენა (მელოდიის განცდა) იმ შინაარსად განიცდება, რომელიც წინათ იყო ერთხელ მაინც განცდილი. მე რომ ამჟამად მელოდიას განვიცდო, მას ვგულისხმობ იმ მელოდიად, ოდესღაც წარსულში ჩემი ალქმის საგანი რომ იყო. ნიშანი — „ნაცნობობის რომელობა“ ერთვის ალქმის საგანს, რითაც ის ცნობის ფაქტად იქცევა.

განსხვავება ცნობისა და მოგონების აქტებს შორის შემდეგში მდგომარეობს: ცნობის აქტის დროს ჩვენ ალქმასთან გვაქვს საქმე, და ვგულისხმობთ, რომ ახლა ალქმული წინათაც ყოფილა ჩვენი ალქმის საგანი (ამჟამად ალქმული მელოდია იცნობა, როგორც ჩვენს მიერ უკვე ერთხელ მაინც მოსმენილი). მოგონების შემთხვევაში საქმე გვაქვს წარმოდგენასთან, რომლის საგნის შესახებ ვგულისხმობთ, რომ იგი წინათაც ყოფილა ჩვენი განცდის შინაარსი (მელოდიის მოგონება ნიშნავს ერთხელ ალქმული მელოდიის სმენით წარმოდგენას, აღდგენას).

წარმოდგენა მეხსიერების ის მოქმედებაა, როცა სუბიექტს ცნობიერებაში ერთხელ ალქმული შინაარსის რეპროდუქცია შეუძლია. წარმოდგენის განცდისათვის ისაა დამახასიათებელი, რომ აქ საგანთან კი არაა, არამედ მის ხატთან (განმეორებულ ასლთან) გვაქვს საქმე. მართალია, საგანი (მელოდია) ალქმასაცა და წარმო-

დგენასაც ერთი აქვს, მაგრამ ამ საგნის მოცემულობა აღქმაში უფრო ზუსტი და ნათელია. აღქმა უშუალო პასუხია, რომელსაც ფსიქიკა იძლევა გამღიზიანებლის ზემოქმედებაზე. აღქმაში მხოლოდ ის გვეძლევა, რაც ამჟამად მოქმედებს ჩვენზე და მანამ კვეძლევა, სანამ ეს ზემოქმედება გრძელდება.

წარმოდგენა იმას გვაძლევს, რასაც ოდესმე უმოქმედია ჩვენზე, რაც ერთხელ მაინც აღქმის სახით გვექონდა მოცემული. წარმოდგენა გვათავისუფლებს აქტუალური დროისა და სივრცის ტყვეობიდან და იმის ხელახალი განცდის შესაძლებლობას გვაძლევს, რაც სხვა დროს და სხვა ადგილას ყოფილა ჩვენი განცდის საგანი. წარმოდგენა აფართოებს ჩვენი ცნობიერების ჰორიზონტს დროისა და სივრცის მიმართულებით. წარმოდგენაში საგანი უფრო ზოგად შინაარსში გვეძლევა, ის უფრო ზოგადია (პირველი საფეხურია ზოგადობისაკენ სვლისა), ვიდრე აღქმა.

მუსიკალურ სმენით წარმოდგენებს აქვთ სიცხადისა და სიცხოველის გრადაციის დიდი ამპლიტუდა დაწყებული სრულიად არაცხადი და სქემატური დონიდან დამთავრებული ისეთი სიცხადით, თვალსაჩინოებითა და კონკრეტულობით, რომ საბაბს იძლევა ვილაპარაკოთ გარეგანი ბგერის წყაროს გარეშე ნამდვილ მოსმენაზე. წარმოდგენა, რა თქმა უნდა, თავისი ინტენსივობითა და სიცხოველით ვერასოდეს ვერ შეედრება აღქმას და, ამდენად, ფაქტიურად შეუძლებელიც კი არის შეცვალოს აღქმა. წინააღმდეგ შემთხვევაში არც დადგებოდა საკითხი შექმნილი მუსიკის რეალურად მოსმენის საჭიროების შესახებ. ცნობილია, თუ რაოდენ დიდი ინტერესით მოელიან კომპოზიტორები მათ მიერ შექმნილი ნაწარმოების რეალურ ჟღერად ბგერებში მოსმენას; დაყრუებულ მუსიკოსებს სტანჯავს ის, რომ მათ არ შეუძლიათ მოისმინონ ორკესტრის შესრულებით მათივე ნაწარმოებები.

წარმოდგენის თავისებურება ისაა, რომ ის ზუსტი ახლი არაა აღქმისა, მასში სრულყოფილად არაა ასახული აღქმის ხატის ყველა მხარე. მასში ჩვეულებრივ დომინირებს მხოლოდ გარკვეული მხარე, სხვები კი შეიძლება სრულიადაც არ იყვნენ ასახულნი. ვინაიდან წარმოდგენა ჩართულია ადამიანის საქმიანობაში, მასში აისახება სწორედ ობიექტის ის მხარე, რომელთაც უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება ამ საქმიანობის მანძილზე.

მუსიკის აღქმაში, როგორც ცნობილმა, წინ წამოიწევს შეფარდებითი სიმაღლე, ხოლო აბსოლუტური სიმაღლე და ტემბრი დაქვემდებარებული მომენტებია. ეს ვითარება გაცილებით ცხადად ჩანს მუსიკალურ წარმოდგენაში. როცა ვისმენ (აღვიქვამ) მელოდიას, მას აუცილებლად ვისმენ ამა თუ იმ აბსოლუტურ სიმაღლეში და ამა თუ იმ ტემბრში. ხოლო წარმოდგენაში ეს მომენტები შესაძლებელია არც კი აისახონ; მელოდიის წარმოდგენა შეიძლება აბსოლუტური სიმაღლისა და ტემბრის გარეშე. და საფიქრებელია, რომ არააბსოლუტური სმენის მქონე ადამიანთა უმრავლესობისათვის ასეთი „შინავანი მოსმენა“ (მუსიკალური წარმოდგენა) ნორმალური ვითარებაა.

ექსპერიმენტული გამოკვლევით დადასტურდა, რომ არიან ინდივიდები ტემბრის ცოცხალი წარმოდგენით, რომელთაც არ გააჩნიათ ბგერათსიმაღლათი მიმართების წარმოდგენა. ეს ინდივიდები ვერ იმახსოვრებენ მელოდიას (მათზე ამბობენ, რომ მუსიკალური სმენის არქონენი არაა): „ვერასდროს ვერ ვიმახსოვრებდი მოტივებს, მაგრამ მაქვს ბგერების ნათელი წარმოდგენა. შემიძლია მთელი სიცხადით მოვისმინო წარმოსახვაში სტვენა, ორლანო ანდა ორკესტრი“. ასეთ ინდივიდებზე იტყვიან, მათ აქვთ ს მ ე ნ ი თ ი წ ა რ მ ო დ გ ე ნ ე ბ ი, მაგრამ მათ არ გააჩნიათ მ უ ს ი კ ა ლ უ რ ი ს მ ე ნ ი თ ი წ ა რ მ ო დ გ ე ნ ა ო.

ზოგიერთი კარგად იკონებს და წარმოისახავს მუსიკას, მაგრამ მათი სმენითი წარმოდგენები განყენებული ბუნებისაა: ბგერები წარმოიდგინებიან ტემბრული შეფერილობის გარეშე. ამ შემთხვევაში მელოდია წარმოიდგინება არა ინსტრუმენტის ან რომელიმე კონკრეტული ადამიანის ხმის სახით, არამედ როგორც „საერთოდ მჟღერადი“, „აბსტრაქტული ბგერები“.

დადასტურებულია, რომ უშუალო მეხსიერების (რასაც მეხსიერების პირველად ხატსაც უწოდებენ) დროს. როგორიცაა მაგ., მელოდიის განცდა მისი აღქმის შეწყვეტის შემდეგ, მელოდია წარმოდგენილია ტემბრული მომენტით მაშინ, როცა საკუთრივ წარმოდგენა, ე. ი. აღდგენილი წარმოდგენა, უმთავრესად უტემბროა. ვასაგებია, რომ მელოდიის უშუალო მეხსიერების შემთხვევაში საქმე გვაქვს მელოდიის აღქმის (რასაც ტემბრული მომენტი ახლავს) გახანგრძლივებასთან.

ბევრ შემოქმედთან ტემბრული მომენტი მოუცილებელი ნაწილია მათი სმენითი წარმოდგენისა. ნ. ა. რიმსკი-კორსაკოვი მიუთითებდა: „ოპერის შექმნის დროს ბგერები, რომლებიც წარმოდგენილია აზრით, ეკუთვნიან ხმებსა და ორკესტრს“.*

ბ. ი. ჩაიკოვსკი კი წერდა: „მე არასდროს არ ვთხზავ განყენებულად, ე. ი. მუსიკალური აზრი ჩემში არასდროს არ აღმოცენდება სხვაგვარად, თუ არა მის შესატყვის გარე ფორმაში. ამგვარად, მე ვიგონებ თვითონ მუსიკალურ აზრს ერთდროულად გაინსტრუმენტებასთან“**.

„განყენებული“ ანუ „ტემბრის არქონე“ სმენითი წარმოდგენები ითვლება ნამდვილ მუსიკალურ წარმოდგენებად, თუკი მათში ასახულია ბგერათ სიმაღლითი მოძრაობა. ამიტომ განყენებული შინაგანი სმენაც მუსიკალური სმენაა. ამის საპირისპიროდ ის წარმოდგენები, რომლებიც მხოლოდ ტემბრს ასახვენ და არ გადმოსცემენ ბგერათსიმაღლით მხარეს, არ ითვლება მუსიკალურ წარმოდგენებად. სიმაღლის გარეშე წმინდა ტემბრული შინაგანი სმენა არაა მუსიკალური სმენა და იგი არ ჩაითვლება არც მუსიკალური სმენის განვითარების საფეხურად (ბ. ტეპლოვი).

რას ნიშნავს განზოგადება სმენით წარმოდგენაში?

სმენითი წარმოდგენაც ჩვეულებრივ ამა თუ იმ დონემდე განზოგადებული ხატი. ეს ვითარება ნათლად ჩანს მეტყველების წარმოდგენის შემთხვევაში. რას ნიშნავს ფონების წარმოდგენა? ბგერა-ა სიტყვაში შეიძლება იყოს ძალზე განსხვავებული თვითონ სიტყვასთან დამოკიდებულებაში. ის შეიძლება წარმოითქვას რავინდარა ტემბრით, სიმაღლითა და ხმაშაფლობით. და მაინც, როცა წარმოვიდგენთ ა-ბგერას, ინდივიდს აქვს რომელიღაც კონკრეტული სმენითი ხატი და არა ურიცხვი, განსხვავებული ხატები, რომლებიც შეესატყვისება ამ ფონების ყველა შესაძლო ჟღერის ვარიაციას. ამგვარადვე აღმოცენდება განზოგადება მუსიკალურ წარმოდგენებში. მელოდიის აღდგენა (წარმოდგენა) მოითხოვს არა უბრალო სმენით წარმოდგენას, არამედ განზოგადებულ წარმოდგენას. ადამიანს ესმის სიმღერა, ესმის მრავალჯერ. მის მიერ მოსმენილი ყოველი კონკრეტული შესრულება ხასიათდება ხმის გარკვეული ტემბრით, დინამიკით, გარკვეული ტონალობით (აბსოლუტური სიმაღლით). ადამიანს რომ უჩნდებოდეს სმენითი წარმოდ-

* Летопись моей музыкальной жизни, 1926, гл. 375.

** Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, М-Л., 1964 г., гл. 236.

გენები მოსმენილი სიმღერის უბრალო ასლის სახით, მას არასდროს არ შეეძლებოდა ხმით აღედგინა სიმღერა იმიტომ, რომ ეს წარმოდგენა მრავალია და ყოველი მათგანი ერთმანეთისაგან განსხვავებული (ტემპრით, ტონალობით, დინამიკით...) და ერთმანეთის საპირისპირო; მეორეც, ხმით შესაძლებელია აღდგენა მხოლოდ მელოდიისა, ე. ი. მოცემული ბგერათსიმალითი და რიტმული მოძრაობისა და არა იმ კონკრეტული ჟღერადობისა მის მთლიან თავისებურებაში, რომელსაც ის ისმენდა სიმღერის სხვადასხვა შესრულების დროს. სიმღერის მელოდიის ხმით აღდგენა მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როცა ჩნდება მელოდიის წარმოდგენა, რაცაა გარკვეული ბგერათსიმალისა და რიტმული მოძრაობის წარმოდგენა, სხვაგვარად მისი განზოგადებული წარმოდგენა.

ეს წარმოდგენა რომ ერთნაირი სიცხოველითა და ნათელობით ისაზავდეს ჟღერადობის ყველა მომენტს, ჩვენ ვერ შევძლებდით მელოდიის დამღერებას, რადგანაც სიმღერა ეს არაა ჟღერადობის უბრალო განმეორება (გრამოფონის მსგავსად). არამედ არის ჟღერადობის ერთი განსაზღვრული მხარის გადმოცემა, რომელიც საერთოა მელოდიის შესრულების ყველა შემთხვევათათვის; ასეთი განზოგადებული „მელოდიის წარმოდგენით“ შეიძლება ხმით მელოდიის აღდგენა.

განზოგადებული სმენითი წარმოდგენები ექსპერიმენტულად გამოკვლია ფ. კულმანმა. ცდების ერთ სერიასში ის ცდილობდა ასმენინებდა მოთხრობის ნაწყვეტს. შემდეგ შეძლებისდაგვარად მათ ზუსტად უნდა მოეგონებინათ და აღეწერათ სმენითი შთაბეჭდილებანი უშუალო მოსმენიდან და, ასევე, ერთი, სამი და ექვსი კვირის შემდეგ. მეორე სერიის ცდებში ცდის პირებს ასმენინებდნენ ნაცნობ ბგერებს: ზარს, მამლის ყვირლს, ჩიტების გალობას, სოცოლსა და ძროხის ბლავილს. ეს ბგერები ეძლეოდათ მოსასმენად ოთხჯერ.

ფ. კულმანი ემპირიული მასალის ანალიზის შედეგად გამოკყოფს „წარმოდგენათა ფორმებს“, ერთმანეთისაგან განზოგადების ხარისხით რომ განსხვავდებიან. აღმოჩნდა, რომ ყოველი „ფორმა“, რომელიც კი გამოირჩეოდა უფრო მეტი განზოგადებით, იმავე დროს განსხვავდებოდა წინა საფეხურებისაგან თვალსაჩინოების ნაკლები ხარისხით, ნაკლები ნათელობითა და სიცხოველით. ავტო-

რი წარმოდგენის უმაღლეს ფორმად თელის კონკრეტულობით, თვალსაჩინოებითა და სიცხადით გამორჩეულ წარმოდგენას, რომელიც შეიცავდა ამავე დროს განზოგადების მინიმუმს. თითქოს ასეთი მიმართებაა: წარმოდგენათა განზოგადება უკუპროპორციულია მათი თვალსაჩინოებისა, სიცხოველისა და სიცხადისა. ფ. კულმანის ეს დასკვნა ბევრმა სადავოდ ჩათვალა. საქმე ის არის, რომ წარმოდგენათა ხასიათი განისაზღვრება ინდივიდის მოღვაწეობის საფუძველზე, იმ პროცესით, რომელშიაც ისინი აღმოცენდებიან. ამდენად, წარმოდგენათა თვალსაჩინოება, სიცხოველე და სიცხადე, ერთი მხრით, და წარმოდგენათა განსოგ.დებულობა, მეორე მხრით, იზრდება ერთდროულად, პირდაპირ და არა ერთმანეთთან უკუმიმართებაში. ფ. კულმანის ცდის პირების წარმოდგენების აღმოცენება, როგორც მიუთითებენ, განპირობებული იყო ზოგადი ამოცანით — დაემახ.ოვრებიანათ სხვადასხვა ჟღერადობანი. ადამიანის წარმოდგენა გადამუშავებაა აღქმული ჟღერადობისა, რომელიც ხორციელდება ამოცანის მიხედვით ამა თუ იმ მოღვაწეობის დროს. ფ. კულმანის ცდის პირების წინაშე არავითარი ამოცანა არ მდგარა, რაც შეეატყვისებოდა გარკვეულ პირობებს და ამიტომ მათი სმენითი წარმოდგენების მთელი დინამიკა დაიყვანებოდა თვალსაჩინოებისა და განსაზღვრულობის თანდთანობით დაკარგვაზე. ამ წარმოდგენათა განზოგადება აღმოცენდებოდა მხოლოდ როგორც უარყოფითი მომენტი, როგორც უკანა მხარე განსაზღვრულობის დაკარგვისა და არა როგორც დადებითი, შინაარსობრივი მომენტი.

ეს ეხება მუსიკალურ წარმოდგენებს, ე. ი. იმ სმენით წარმოდგენებს, რომლებიც ჩნდებიან მუსიკალური მოღვაწეობის პროცესში, და არიან სმენითი შთაბეჭდილების გარკვეული გადამუშავება. წარმოდგენა შეიძლება იყოს სმენითი და ამავე დროს არ იყოს მუსიკალური, ე. ი. ისეთი წარმოდგენა, რომელსაც არ გააჩნია „მუსიკალური განზოგადება“.

მუსიკალური წარმოდგენები არ არიან წმინდა სმენითი წარმოდგენები, ე. ი. ისეთები, რომლებიც არ დაირთავენ მხედველობით, მოძრაობით ან სხვა რომელიღაც მომენტს. პირიქით, შეიძლება ისიც ითქვას, რომ სმენითი წარმოდგენები სინამდვილეში არც არიან წმინდა სმენითი. შეიმჩნევა განსაკუთრებით მკიდრო კავშირი სმენითი წარმოდგენებისა მხედველობით (არასმენით) წარმო-

დგენებთან. ეს კავშირი იმდენად მჭიდროდ ჩანს, რომ სმენითი წარმოდგენის აღმოცენება კირს შესატყვისი თუ დამხმარე (არასმენითი) წარმოდგენის გარეშე. უნდა აღინიშნოს, რომ სმენით წარმოდგენაში რომელიმე არასმენითი მომენტის არსებობა არ ლაპარაკობს თვითონ სმენითი წარმოდგენის სისუსტეზე. ერთ-ერთი ცდისპირი აღნიშნავდა, რომ მისთვის ცნობიერებაში მელოდიის სმენითი ხატის დაჭერისათვის აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა მხედველობითი წარმოდგენა ინსტრუმენტის კლავიშებისა და ხანოტო ტექსტისა. მეორისათვის კი — სმენითი წარმოდგენა უკავშირდებოდა მხედველობით სქემას, რომელსაც ის წარმოსახავდა ნახაზის სახით, რაც გადმოსცემდა ბგერათსიმალის მოძრაობის მიმართულებას და ამალგება-დადაბლების მიახლოებით სიდიდეს (ბლაგონადეჟინას ცდებიდან).

ამ საკითხს გარკვეული ასპექტით უკავშირდება შინაგანი სმენით ნოტების კითხვის ფაქტი. ამ ფაქტში, როგორც აღნიშნავენ, შეტყუებულია მხედველობითი და სმენითი მომენტები. ჯერ კიდევ სადავოა საკითხი, ნოტების კითხვის პროცესში აუცილებელია თუ არა შუამავლად სმენითი ხატი მხედველობითი სტიმულის (ნოტების) აღქმისა და შესატყვისი მოძრაობას შორის, თუ, შესაძლებელია, აღქმამ უშუალოდ (შუამავლის გარეშე) გამოიწვიოს მოძრაობა (ნოტიდან კითხვის პრობლემა იხ. ცალკე თავად).

ასოციაცია მეხსიერების ერთ-ერთი ფორმაა. აღქმის ან წარმოდგენის კონკრეტულ ხატს ხშირად თან მოსდევს მეორე წარმოდგენის ხატის აღმოცენება ცნობიერებაში. ამ კავშირს განცდათა შორის, რომელიც იმაში იჩენს თავს, რომ ერთს შეუძლია მეორის გამოწვევა, ასოციაცია ეწოდება. განცდათა ერთმანეთთან დაკავშირება ოთხი კანონის მიხედვით ხდება: დროში მეზობლობის, სივრცეში მეზობლობის, მსგავსებისა და კონტრასტის ასოციაციის საფუძველზე. დროში მეზობლობის ასოციაციის მიხედვით წარმოდგენები მაშინ გამოიწვევიან, როდესაც ფსიქიკური შინაარსების განცდა ერთდროული ან დროში თანმიმდევრული იყო. და ახლა ერთის აღქმა ან წარმოდგენა მეორის წარმოდგენას განაპირობებს. მაგალ., ფილარმონიის შენობის აღქმა მასში მოსმენილი ჩემთვის სასიამოვნო კონცერტის შინაარსს მაგონებს. სივრცეში მეზობლობის კანონის მიხედვით, სივრცეში ერთდროულად განცდილი შინაარსები ერთმანეთს იწვევენ, მაგალ., ფორტეპიანოს

აღქმა პიანისტის სახეს მავონებს. ასეთივე შედეგი შეიძლება გამოიწვიოს განცდათა მსგავსებამ — მსგავსი მელოდიები ერთმანეთის წარმოდგენას განაპირობებენ. იგივე შედეგს იწვევს კონტრასტის ასოციაცია — ერთმანეთის საპირისპირო განცდები, კონტრასტული შინაარსები ერთმანეთს იწვევენ.

აღსანიშნავია, რომ ასოციაციური მეხსიერება სპონტანური მნემური პროცესია და, ამდენად, ადამიანის აქტივობის ნებისმიერი სფეროდან შორს დგას. ასოციაციური მეხსიერება რომ მკვეთრად განსხვავდება ნებისმიერი მეხსიერებისაგან, ამაზე ის მეტყველებს, რომ ასოციაციური წარმოდგენის რეპროდუქცია მხოლოდ რაიმე მეორე განცდის (აღქმის ან წარმოდგენის) ზემოქმედების შედეგად ხდება. სპონტანობა ასოციაციურ მეხსიერებას თანაბრად ახასიათებს მის ორივე ძირითად მომენტში — როგორც დამახსოვრების (ფიქსაციის ან რეტენციის), ისე გახსენების ანუ რეპროდუქციის მომენტში.

მეხსიერების დაყოფა აქტიურ და პასიურ სახეებად ემყარება მეხსიერების ფუნქციონირების დამოკიდებულებას პიროვნების აქტივობასთან. პასიური მეხსიერების შემთხვევაში საქმე გვაქვს დამახსოვრებისა და აღდგენის (გახსენების) თვითაღინებაზე; აქ პიროვნება მიზნად არ ისახავს რაიმე შინაარსის დამახსოვრებასა და გახსენებას. რაიმეს მიზნად დასახვა და მისი შესრულება ნებისმიერი მეხსიერების შემთხვევაში ხდება, ვინაიდან მეხსიერების აქტივობა სპეციფიკურ ადამიანურ ფუნქციაზე — ნებისყოფაზეა დამყარებული: ადამიანი თვითონ ერევა დამახსოვრებისა და გახსენების მიმდინარეობის პროცესებში, მეხსიერების ფუნქციამ უნდა ითამაშოს პიროვნების მიზანდასახულების ხელშემწყობი როლი. მეხსიერების სპეციფიკურ ადამიანურ ფორმებს ნებელობის მონაწილეობა ქმნის.

აქტიური მეხსიერების სახეებია: სწავლა და მოგონება. ფსიქოლოგიურად ეს სახეები იმით განსხვავდებიან, რომ სწავლის შემთხვევაში დგას წარსულის რეპროდუქციის საკითხი; თვითონ წარსულის ისტორიას (როდის, სად და რა ვითარებაში იყო განცდილი რაიმე შინაარსი) არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. მაგალდ, როდესაც რაიმე მუსიკალურ ნაწარმოებს ვსწავლობთ, ზეპირად გეუფლებით და ვასრულებთ ინსტრუმენტზე საჭიროებისდა მიხედ-

ვით, სრულიად არაა აუცილებელი, კონკრეტულად გვახსოვდეს, თუ როდის, სად და რა ვითარებაში შევისწავლეთ ეს ნაწარმოები. მოგონების შემთხვევაში კი საქმე გვაქვს არა მარტო რეპროდუქციასთან; არამედ განსაკუთრებით მასთან, რომ აღდგენილი ზინარისი სწორად იყოს დროში მოთავსებული, ე. ი. მისთვის ტემპორალიზაციას აქვს მნიშვნელობა. მაგალ., მაგონდება, რომ მუსიკალურ ნაწარმოებს ვსწავლობდი ნათესავთან ინსტრუმენტზე სადამოს საათებში, როცა ის სახლში არ იყო და ა. შ. მაშასადამე, მოგონება და ცოდნა (სწავლის პროდუქტი) ურთიერთისაგან ტემპორალიზაციის მომენტიტ განსხვავდება.

მართალია, სწავლის აქტივობა რომელიმე ცალკე ფსიქიკურ ფუნქციას არ უივივდება, იგი გაცლებით რთული პროცესია (დამოუკიდებელი ქცევის ფორმა), მაგრამ მეხსიერების ფუნქცია, როგორც ამბობენ, „სწავლის უქირითაღეს პირობად“ ითვლება.

დასწავლა ის აქტივობაა, რომელშიაც კარგად ჩანს მეხსიერებას ბუნება, მისი მიმდინარეობა და შედეგები. დასწავლის (ასევე დავიწყების), ფსიქოლოგიური კანონებისა და ფაქტორების შესახებ დაინტერესებულ მკითხველს შეუძლია მისთვის საჭირო ინფორმაცია მიიღოს „ფსიქოლოგიის“ სახელმძღვანელოებიდან. რთულ ფსიქიკურ პროცესებში (წარმონაქმნებში) ინდივიდუალური და ტიპური განსხვავება ჩვეულებრივი მოვლენაა. მეხსიერების ტიპები და ინდივიდუალური თავისებურებანი ნორმალური მდგომარეობის გამოვლენაა. ტიპებად დაჯგუფება ორი ნიშნის მიხედვით ხდება: ერთია ის, თუ როგორი სახის მიწოდებული მასალის დახსოვება ემარჩევა პიროვნებას, მეორეა — რა წესითა და რა ეფექტით იხსოვებს პიროვნება უპირატესად მოცემულ მასალას.

პირველი ნიშნით დაჯგუფების მიხედვით გვაქვს ოთხი ტიპი: ინდივიდები, რომელთაც ემარჩევათ მხედველობითი გზით მიღებული მასალის დამახსოვრება, მეხსიერების ოპტიკური ტიპია; ზოგს მოძრაობით დამახსოვრება უადვილდება, ესაა მეხსიერების მოტორული ტიპი; ზოგიც მოსვენილს უფრო ადვილად იმახსოვრებს. ეს აკუსტიკური ტიპია; შერეული ტიპი კი ისეთი დამახსოვრების ინდივიდია, რომელიც არც ერთს არ აძლევს უპირატესობას, ყველა გზა მასთან ერთნაირი შედეგის მომტანია. მხატვრები ძირითადად ოპტიკური, მოცეკვავეები მოტორული, მუსიკოსები აკუსტიკური მეხსიერების მქონენი არიან. მეხ-

სიერების ტიპი დაკავშირებულია ადამიანის შემოქმედებით უნარებთან. მაგრამ შესატყვისობას მეხსიერების ტიპსა და შემოქმედებით თავისებურებებს შორის კანონის ძალა არ გააჩნია. არის ისეთი შემთხვევები, როდესაც საპირისპირო მიმართებასთან გვაქვს საქმე. ცნობილი ფსიქოლოგი ვ. ჭემსი აღნიშნავდა: „მე ძალიან დაინტერესებული ვარ სურათებით, ქანდაკებებით, ხუროთმოძღვრებით და დეკორაციით, მაგრამ ძალიან სუსტად მაქვს განვითარებული მხედველობითი წარმოდგენებით“. იშვიათობას არ წარმოადგენენ ისეთი მუსიკოს-შემსრულებელნი, რომელთაც უნარი არ აქვთ წინასწარ წარმოიდგინონ იმის სურათი, რაც უნდა შეასრულონ. ერთ-ერთი ცნობილი ფსიქოლოგი საკუთარ თავზე შენიშნავს: „მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკოსი არა ვარ, იშვიათად თუა, რომ მუსიკალური სახეები არ მქონდეს“.

აღნიშნული ფაქტები შეიძლება ასე აიხსნას — მეხსიერების ამა თუ იმ წარმოდგენის სრულყოფილი ფლობა ჭერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ მისი მფლობელი აუცილებლად ისარგებლებს ამ შესაძლებლობით. შემოქმედებისათვის საჭირო, ვარგისი და უფრო ქმედითი ფუნქცია-უნარები, ვიდრე წარმოდგენაა, სხვაც მოეძებნება ადამიანს. ამიტომ აუცილებლობა არაა, ყველაფერი წარმოდგენით (მეხსიერებით) შესრულდეს, თუ გინდ ის დიდად განსხვავებულიც კი იყოს.

მეორე ნიშნის მიხედვით, მეხსიერების დაჯგუფება გვაძლევს ნელი და ხსომეზისა და სწრაფი და ხსომეზის ტიპებს. განსხვავება ამ ტიპებს შორის დაიყვანება არა მხოლოდ იმ დროზე, რაც თითოეულს სჭირდება მიზნის მისაღწევად, არამედ ის ეხება მათ მთლიან ქცევას, დასწავლის მთლიან მანერას. თითოეულ მათგანს განსხვავებული აქვს: განვითარების წესი, დასწავლის შენახვის სიმტკიცე, რეპროდუქციისათვის მზაობა და ა. შ.

სწრაფი დამახსოვრების ერთ-ერთი მაგალითია ცნობილი რუსი კომპოზიტორის დ. შოსტაკოვიჩის ქცევა. ერთმა ახალგაზრდა კომპოზიტორმა მას გადასცა თავისი ახლადშექმნილი არცთუ მცირე მოცულობის ნაწარმოები, რომლის შესახებაც მას აინტერესებდა დიდი მუსიკოსის აზრი. როგორც კომპოზიტორმა ბ. კვერნაძემ მაამბო, დ. შოსტაკოვიჩს ერთხელ გადაუხედავს ნაწარმოებისათვის თვითდანი ბოლომდე და ფორტეპიანოზე ნოტების გარეშე შეუსრუ-

ლებია, თანაც ავტორისათვის ნაწარმოების ზოგიერთი ადგილის შესახებ რჩევაც მიუცია.

ამ ფაქტის ანალიზით საინტერესო საკითხები დაისმის. აი, ზოგი მათგანი: როგორა მცხიერება ჰქონდა კომპოზიტორს—აკუსტიკური თუ მხედველობითი (მან ნოტი აღადგინა შინაგანი სმენით, თუ შესრულების დროს ხელმძღვანელობდა ნოტების ვიზუალური ხატი)? რისი სწრაფად დამახსოვრება მოხდა—ნოტის, (ვიზუალური ხატი) თუ ნაწარმოების მუსიკალური შინაარსისა? შესრულებისას რომელი უნარებით ხელმძღვანელობდა—ობტექტურით, აკუსტიკურით, თუ ორივეთი ერთად ან მონაცვლეობით? ამ კითხვებზე ზუსტი პასუხის შემახვეწაში, გვეცოდინებოდა კონკრეტული პიროვნების სწრაფი მცხიერების ფსიქოლოგიური მექანიზმი.

მუსიკალური ჩვევის ფსიქოლოგია

მუსიკალური ჩვევის ბუნების ნათელყოფისათვის აუცილებელია საერთოდ ჩვევის ცნების შინაარსის ცოდნა. რა არის ჩვევა? ფსიქოლოგიაში ჩვევას უპირისპირებენ ცოდნას, რათა მათი განსხვავების ჩვენებით გამოიკვეთოს ჩვევის რაობა. ცოდნა არის რაიმე მოვლენის ასახვა აზრის ფორმაში. მოპოვებული ცოდნა ფიქსირდება ენის საშუალებით და ამ ვითარებას სხვას შეიძლება გადაეცეს. რომელიმე ჩვევის შესახებ ცოდნა კი გადაეცემა სხვას, მაგრამ ამით თვითონ ჩვევას ეს უკანასკნელი ვერ მიიღებს. მაგალ., მანქანის მართვის ცოდნა არ ნიშნავს მანქანის მართვის ჩვევის ქონასაც. საპირისპირო შემთხვევაში შესაძლებელია გვექონდეს რომელიმე მოქმედების მტკიცე ჩვევა, მაგრამ ამ მოქმედების შესახებ არაფერი ვიცოდეთ, ცოდნა არ გავაჩნდეს. მაგალ., ვეცევაოდეთ, მაგრამ არ ვიცოდეთ, რა ოპერაციებს ვასრულებთ და რა თანმიმდევრობით, როგორ ვახერხებთ ამას.

ფსიქოლოგიაში ჩვევას განმარტავენ, როგორც საკუთარი აქტივობის გზით მიღებულ ისეთ ცალკეულ აქტს, რომელიც ქცევაში ამა თუ იმ მოქმედების ავტომატურობის სახით იჩენს თავს. ცოდნა და ჩვევა იმითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რომ მათი შეძენის გზები განსხვავებულია; ცოდნა სწავლის გზით მიიღება, ჩვევას კი—წრთვნა და ვარჯიში იძლევა. სწავლის ძირითადი მომენტი

მასალის გაგება, ხოლო ვარჯიშისა — გარკვეული მოქმედების განმეორებათა ზეგავლენით აქტივობაში მყოფი ძალებისა და სტრუქტურის შეცვლა ამ მოქმედების შესატყვისად. სწავლის პროცესში ინდივიდი ობიექტურ სინაპდილეზე, მის ასახვაზეა მიმართული, ვარჯიშის დროს კი — თავის საკუთარ ფსიქო-ფიზიკურ ძალებზე, რათა ისინი განსაზღვრული მიმართულებით შეცვალოს. ვარჯიშის დანიშნულებაა ქცევის ტექნიკურ საშუალებათა გამარტივება და გაუმჯობესება. ცოდნასა და ჩვევას, სწავლასა და ვარჯიშს მჭიდრო კავშირი აქვთ. ცოდნა ხელს უწყობს ჩვევების შემუშავების საქმეს. სწავლა ცოდნას გვაძლევს და ამავე დროს სათანადო ჩვევის შემუშავების საწინდარიცაა. მაშ, ჩვევა ქცევის ისეთი ავტომატიზირებული კომპონენტია, რომელიც მოპოვებულია გამოცდილების განმეორებით ან სპეციალური ვარჯიშით.

ჩვევადქცეული მოქმედება ქცევასთან (საქმიანობასთან) ინდიფერენტულ დამოკიდებულებაშია. მისთვის სულ ერთია, რა სახის ქცევაში (საქმიანობაში) იქნება ჩართული, ის ყველგან ერთნაირად ფუნქციობს. მაგ., კითხვისა და წერის ჩვევები თვითონ საქმიანობას ვერ განსაზღვრავენ, მათ არ ეხებათ, სად იქნებიან ისინი გამოყენებულნი — სალანძღავი წერილის დასაწერად თუ პოეტური შედევრის ფიქსაციისათვის.

ჩვევადქცეული მოქმედებისათვის დამახასიათებელია შემდეგი მომენტები: ავტომატურად მიმდინარეობა, საჭიროების დროს თავისთავადი აღმოცენება; არ ახლავს შინაგანი დაძაბულობა, თავისუფალია ზედმეტი მოძრაობისაგან, ზუსტია, დაზღვეულია შეცდომისაგან. მხოლოდ ქცევაში ფუნქციობს, სხვა მოქმედებათაგან იზოლირებულია (მისი ფუნქციობა არაა დამოკიდებული სხვა მოქმედებაზე).

ჩვევა არაა ცალკეულ მოძრაობათა უბრალო დაკავშირება, მათი ჯაჭვი. იგი მთლიანობითი ბუნების მოქმედებაა. სიტუაციის შეცვლის შემთხვევაში ადამიანი იყენებს ჩვევას, როგორც მთელს, სხვა მოძრაობათა შენაცვლებითაც კი (მარჯვენა ხელზე შემუშავებული ჩვევა სრულდება მარცხენა ხელით ან ფეხით და ა. შ.). ეს ვითარება კარგად მიუთითებს იმაზე, რომ ჩვევას ეუფლება მთლიანი ადამიანი და არა მისი ცალკეული ორგანოები.

ჩვევა გარკვეული მოქმედების ვარჯიშის (ე. ი. მიზანდასახული განმეორების) ან წვრთნის (დრესურის, ე. ი. მხოლოდ დროში

თანამდევრულ არააზროვნებით მოქმედებს) შედეგად შეიძინება. ვარჯიში არის სუბიექტის მოტივირებული მოქმედება. დრესურას კი ეს შინაგანი მოტივაცია არ გააჩნია, იგი გარედან თავს მოხვეული მოქმედებაა. დრესურის დროს სუბიექტისათვის მიზანი და მოქმედების წესები გაუჩივრია, თუცა მის ობიექტურ მიზანშეწონილებას შეიძლება აცნობიერებდეს. ამიტომ ჩვევა განსხვავებულია თანდაყოლილი ავტომატური მოქმედებისაგან, ინსტინქტისაგან (ანუ უპირობო რეფლექსისაგან). ჩვევას ადამიანი იძენს ცხოვრების მანძილზე. მართალია, ჩვევის შექმნის პროცესში არსებითია ცნობიერების მონაწილეობა. მაგრამ უკვე აღმოცენებული ჩვევა, რაც იგივე ავტომატიზირებული მოქმედებაა, სრულდება ცნობიერების მონაწილეობის გარეშე. ეს ვითარება კი ათავისუფლებს ქცევის სუბიექტს იმ მხრივ, რომ მას შესაძლებლობას უქმნის ცნობიერება წარმართოს სხვა საჭირო მიმართულებით, გამოიყენოს იგი სხვა მოქმედების წარმატებით შესრულებისათვის. ჩვევადქცეული მოქმედებაც რომ ცნობიერებას მონაწილეობას მოითხოვდეს, ყველა მოქმედება რომ ჩვენი ცნობიერი კონტროლის ქვეშ მიმდინარეობდეს, მაშინ ადამიანს გონება სხვა მიზნისთვის გიჟად მოიცლიდა. ყოველი ქცევა (საქმიანობა) მუსიკის სფეროში — სულ ერთია, იგი სიმღერა იქნება, ინსტრუმენტზე დაკვრა თუ სხვა რამ — არის ადამიანის მიზანწარმართული და ამდენად, ცნობიერი პროცესი. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ყოველი მომენტი თუ მონაკვეთი ამ ქცევისა (საქმიანობისა) ინდივიდის მიერ ერთნაირად, ცნობიერების ერთ დონეზეა განხორციელებული. ყოველი რამდენადმე რთული ქცევის მიმდინარეობა შეიცავს ისეთ მომენტებს თუ მოქმედება-ოპერაციებს, რომლებიც ავტომატიზირებულნი არიან და, ამდენად, არაცნობიერად წარიმართებიან.

ჩვეული მოქმედების შესრულება არ მოითხოვს ყურადღების ინტენსივობისა და კონცენტრაციის მაღალ დონეს, მისი შემადგენელი ოპერაციები არ საჭიროებენ დიდ ძალასა და ძალისხმევას. ამიტომაც, რომ ჩვეულებრივად სიტუაციებში ჩვევები მიმდინარეობს თითქოსდა ცნობიერების თანხლების გარეშე, თუმცა სპერთოდ ქცევა, მაგალ., როიალზე დაკვრა, ცნობიერია. ყოველი მუსიკალური საქმიანობის მიმდინარეობისას მუსიკოს-შემსრულებელმა უნდა ერთდროულად მრავალი კომპონენტი განახორციე-

ელოს სწრაფად; ნოტების აღქმა და მათი მნიშვნელობის წვდომა, აღებული ტონის შეფასება (გაკონტროლება), არააბუსტიის შემთხვევაში მისი გასწორება და კიდევ სხვა პროცესები დროში ერთად და ერთმანეთის მიყოლებით მიმდინარეობენ. განსხვავებული კომპონენტების ეს რთული თანამოქმედება მუსიკოსმა ერთიანობად უნდა აქციოს.

კარგადაა ცნობილი, რომ საქმიანობის რომელიმე ერთი კომპონენტი შეიძლება ყურადღების ცენტრში მოექცეს: ეს იმიტომ ხდება, რომ ცნობიერების ცენტრი ერთდროულად მრავალ შინაარსს კერ იტევს. ყველა დანარჩენი კომპონენტი-პროცესი იმავე მომენტში ჩვევის წყალობით ცნობიერების პერიფერიაში ან საერთოდ მის გარეთ მიმდინარეობს. ფორტეპიანოზე ან სხვა ინსტრუმენტზე შესრულების დროს ცნობიერების ცენტრში მჭიდროდ ქცევის ის მომენტი, რომელიც ვადაწყვეტ მნიშვნელობას იღებს ქცევის რეალიზაციის შეფერხების გარეშე მიმდინარეობისათვის. ასე რომ, საქმიანობის პროცესში ხდება ყურადღების მუდმივი გადართვა ერთიდან მეორე მომენტზე. და ეს ეხება არა მხოლოდ ე. წ. გარეგან, ტექნიკურ საშუალებებს. არამედ ინდივიდის შინაგან დიქტიკურ ძალებს, იმ ძალებს, რომლებიც დასაბამს აძლევენ მუსიკალურად მშვენიერის ხილვას მსმენელში. ამიტომაც ამბობენ. რომ საფორტეპიანო ტექნიკის მთელი კომპლექსი არისო „უპირატესად რაღაც გონითი“. ამ საკითხთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ ჟან ჟაკ რუსოს ცნობილი გამოხატულება: მუსიკოსის სახელი მხოლოდ მას ეკუთვნის, ვინც მუსიკას ასრულებს არა თითებისა თუ ხმისადმი მონური სამსახურით, არამედ ვისაც გააზრებითა და ძიებით მიუღწევია ასევე მეცნიერების დაუფლებისათვის.

სწორედ იმაზეა აქ მითითება, რომ ავტომატიზებული ტექნიკური მომენტები (ჩვევები) უნდა იყოს მხოლოდ საშუალება ძირითადი მიზნის მიღწევის გზაზე და არა თვითმიზანი. ინსტრუმენტალური ჩვევების სრულყოფა იმას ნიშნავს, რომ მუსიკოს-შემსრულებელი ინტენსიურად და არსებითად წარმოადგენს შესრულებულ ნაწარმოების -შინაარსზე. საქმიანობის შემოქმედებითი მომენტი, გარკვეული აზრით, ხელშეწყობას იღებს ინსტრუმენტალური ჩვევების სრულყოფის მხრიდან: მუსიკოსის უმაღლესი დონეა იქ, სადაც შესრულება ხდება „ხელით, ყურით, მთელი გულით და სულით, ინტუიციით“; რომ ტექნიკა ესაა „გამაშუალებელი

სულსა და გამოსახვას შორის“. ყოველი უმაღლესი ფორმა ადამიანური საქმიანობისა, მოღვაწეობისა არასგზით არ დაიყვანება ცალკეულ მარტივ ჩვევათა მექანიკურ ჯამზე. ჩვევა მხოლოდ აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი თუა მოღვაწეობისა. ავტომატიზებული ხდება არა თვითონ მთლიანი ქცევა, არამედ მისი ცალკეული კომპონენტები.

მუსიკის ფსიქოლოგიაში მიუთითებენ მუსიკალური ჩვევის შემუშავების პროცესის სამ ზოგად ფაზაზე, თუმცა რეალურად მიმდინარე პროცესში მათი საზღვრები მკაცრად გათიშულნი არაა და, ისინი ერთმანეთში შეუმჩნეველად გადადიან. ამ სამი ფაზის ხანგრძლივობა და ინტენსივობა დამოკიდებულია ვარჯიშის დონეზე, რასაც ისინი ჟმუღალოდ ემყარებიან. გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ინდივიდის ტიპოლოგიურ თავისებურებასაც. ინდივიდის დიდი ტენიან ნერვული პროცესების ბუნებრივი თვისებები — სიძლიერე, ძვრადობა და გაწონასწორება — ის თვისებებია, რომლებიც განსაზღვრავენ მუსიკალური ჩვევების წარმოქმნის სისწრაფესა და სიმტკიცეს.

ჩვევის შემუშავების პირველ ფაზაში, რასაც აგრეთვე უწოდებენ ირადიაციის ფაზას, ხდება როგორც ცალკეული ტექნიკური ელემენტების შესწავლა, ისე მათი გაერთიანება მთლიან ქცევაში. ამასთანავე ხდება თავდაპირველად იზოლირებულად აღქმული პროცესების ვარჯიშის გზით „მაღალი წყობის ერთიანობად“, ე. წ. აზრიან კომპლექსად, გაერთიანება. ნოტების კითხვით ინსტრუმენტზე დაკვრის დროს თანდათანობით აღარ აღიქმება ცალკეული ნოტები, არამედ უშუალოდ მიიწვდომება მოტივები, ფრაზები და პერიოდები. მუსიკის სფეროც ანალოგიურია წერის შესწავლისა: ჯერ შეისწავლება ასოების დაწერა, შემდეგ — ცალკეული სიტყვებისა და ბოლოს — წინადადებებისა. ვლდებულობთ ერთიან პროცესს, რომელიც ხორციელდება მიმდინარე და განუწყვეტელი მოძრაობით.

პირველ ფაზაში ცალკეულ მოძრაობებს თან ახლავს ბევრი ზედმეტი თანამოძრაობა. საჭირო და დასაუფლებელი მოძრაობები ჯერ კიდევ არაეკონომიურია, არარაციონალურია, ვინაიდან ისინი ზუსტნი არ არიან. უფრო მეტიც, ამ მოძრაობებს თან ახლავს ძირითადი და საჭირო მოძრაობების ხელშემშლელი გვერდითი მოძრაობები. ამ ვითარებას განაპირობებენ ცენტრალური ნერვული

სისტემის ირადიაციისა და გენერალიზაციის პროცესები, რომლებიც იწვევენ დიფიზურ მოტორულ მოძრაობებს.

ჩვევის შემუშავების მეორე ფაზას უწოდებენ შეკავების ფაზას, ვინაიდან ამ პერიოდში ხდება ჩვევის შემუშავების გზაზე არსებული ზედმეტი მოძრაობების გამორიცხვა, გამოდევნა, ასევე ზედმეტი კუნთური დაძაბულობისაგან განთავისუფლება. ბოუქნელი მოძრაობები არა მხოლოდ ფორმის მიხედვით არიან არაეკონომიური, არამედ შეიცავენ, აკრთვენ, მოცემული შემთხვევისათვის არაარსებითი ელემენტების მთელ რიგს. ლაპარაკია ინსტრუმენტზე შესრულების დახვეწაზე. აქ ხდება პირველი სწორი მოქმედების განხორციელება.

ამ ფაზაში ხდება „ზედმეტი“ აგზნების პროცესების შეკავება, რაც უკავშირდება შინაგანი დიფერენციაციის გავარჯიშებას და საჭირო მოძრაობაზე კონცენტრაციის წარმართვას. ფიზიოლოგიის ტერმინების გამოყენებით რომ ვთქვათ, პირველ და მეორე ფაზებში ხორციელდება ე. წ. დინამიური სტერეოტიპის გამომუშავება, რაც ხდება მოძრაობათა კომპლექსური აქტის დაუფლებით.

მესამე ფაზა ჩვევის გამომუშავებისა არის სტაბილიზაციის ფაზა. იგი კინესთეტიკური და სხვა აფერენტული მაკონტროლებელი მექანიზმების სრულყოფის მომენტი. ამ პერიოდში მუსიკოს-შემსრულებელი ეუფლება რთულ და ნატიფ მოძრაობებს, მას ისინი აჰყავს ავტომატიზმის დონეზე თითებსა და ინსტრუმენტზე დახედვის გარეშე. ეს აქტივობა ხორციელდება კუნთური შეგრძნების ხელმძღვანელობით. ბოლო დროს აღარ თვლიან საფუძვლის მქონედ იმ შეხედულებებს, რომლის მიხედვითაც მესამე ფაზაში კინესთეტიკური სენსიბილიზაცია აუცილებლობითაა დაკავშირებული ოპტიკური კონტროლის დონის დაქვეითებასთან. პირიქით, შეგრძნებათა ყველა რომელობა — კინესთეტიკური, ოპტიკური, აკუსტიკური და სხვ. — ჩვევის გამომუშავების პროცესში მახვილდებიან. კინესთეტიკურ შეგრძნებებზე ყურადღების კონცენტრაციის გზით მუსიკოსს უვითარდება უნარი აღნიშნული შეგრძნებები ნათლად აღიქვას და ისინი გამოიყენოს მოძრაობათა კონტროლის საქმეში. თვალთ კონტროლი მთლიანად არ შეინაცვლება კინესთეტიკურის მხრიდან, არამედ ოპტიკური კონტროლის ფუნქციობა გადაიწივს თვალის პერიფერიაში. მეორე ფაზაში ჩასახული დინამიკური სტერეოტიპი მტკიცდება ვარჯიშის გზით მესამე ფაზაში, იგი სტაბილური ხდება.

ჩვევას ვაჭიში ქმნის. ვაჭიში კი მოქმედების განმეორებით ხდება. თვითონ მოქმედების განმეორების საფუძველი სხვადასხვა რაჲ შეიძლება იყოს. მოქმედებ-ს განმეორება შესაძლებელია ნაკარ-ნახევი იყოს ცხოვრების პრაქტიკულ ამოცანათა გადაწყვეტის სა-პირობით ან განსაზღვრული ჩვევის შემუშავების მიზნით. ვარ-ჯიშის თაობაზე მხოლოდ აღნიშნულ უკანასკნელ შემთხვევაში ლა-პარაკობენ. მაშ, ვაჭიში ისეთი მოქმედებაა, რომლის დანიშნუ-ლებაა ჩვევის შემუშავება. ვაჭიში ხორციელდება განმეორების ვზით, მაგრამ თვითონ განმეორება ჯერ კიდევ არაა ვაჭიში. გან-მეორება მხოლოდ მაშინ ჩაითვლება ვაჭიშად, თუ იგი მოქმედე-ბაში ჩართულ ინდივიდის ძალებს რაიმე მიმართულებით ცვლის. ჩვევასთან კავშირში საქმე ეხება მხოლოდ ისეთ ცვლილებას, რო-მელიც მოქმედების გაუმჯობესებას უწყობს ხელს. ვაჭიშ-ს დროს არ ხდება აბსოლუტური განმეორება. ყოველი მომდევნო განმე-ორება მეტია წინაზე, მასში რაღაცაა შეცვლილი და გაუმჯობესე-ბული. ხოლო ეს გაუმჯობესება თვალსაჩინოც შეიძლება იყოს და შეუმჩნეველაც გარეგანი დაკვირვებისათვის. მუსიკალურ ჩვევას-თან მიმართებაში ვაჭიშის მიზანია რაც შეიძლება რაციონალური, ეკონომიკური გახადოს მუსიკალური ჩვევის სწორი მიჰდინარე-ობა, გახადოს ის სრულყოფილი და ნატიფი.

ჩვევა ირღევა, თუ იგი გარკვეული დროის მანძილზე უმოქმე-დო დარჩა, რაც უფრო რთულია ჩვეული მოქმედება, მით ნათლად ჩანს დროითი ინტერვალის ზეგავლენა მასზე. ამიტომ საჭიროა ჩვევის დაძლევე-ს წინააღმდეგ მიმართული აქტუობა; ამას კი ვარ-ჯიში აკეთებს. განასხვავებენ ორ ფორმას ვაჭიშისას: „სასწავ-ლო ვაჭიშს“ და „მოქმედებისათვის მზადყოფ-ნის ვაჭიშს“. სასწავლო ვაჭიშის მიზანია ახალი ჩვევის გამომუშავება-დაუფლება ან დროთა ვითარებაში დაძლეული ჩვე-ვის აღდგენა; მოქმედებისათვის მზადყოფნის (ანუ ფორმაში ყოფ-ნის) ვაჭიში, რასაც ზოგჯერ აგრეთვე „ტრენირებას“ (трениров-ка). უწოდებენ, უკვე მოპოვებული, შემუშავებული ჩვევის მოცე-მული დონის შენარჩუნების საქმეს ემსახურება. ამიტომ ყოველი სპეციალობის ვირტუოზმა განუწყვეტლივ უნდა ივარჯიშოს, მი-მართოს. ტრენირებას, რეპეტიციას, რომ მოპოვებული ჩვევის სა-თანადოდ სიმალლეზე შენარჩუნება შეძლოს. ზოგჯერ „ტრენირებას“ ვაჭიშის გვაროვნულ ცნებად მოიაზრებენ, რაშიაც თავსდება

მისი ორ-სახე: „სასწავლო ვარჯიში“ და „ფორმაში ყოფნის ვარჯიში“. „სასწავლო ვარჯიშს“, რაცა სწავლის შინაგანი პროცესი (ჩვევის გამომუშავების პროცესი), არ თვლიან საქმიანობის განსაკუთრებულ თავისთავად ფორმად. ხოლო „ფორმაში ყოფნისათვის ვარჯიში“, რომელიც ხდება სწავლების შემდეგ და დაკავშირებულია პიროვნების სასიცოცხლო მნიშვნელობის მოთხოვნილებასთან, მიაჩნიათ სწორედ რომ დამოუკიდებელ ფორმად მოღვაწეობისა, რაც განსხვავებულია სწავლისაგან.

ყოველ მოქმედებას თავისი წესი აქვს. რაც უფრო რთული მოქმედება, მით აუცილებელია მისი განხორციელების წესის ზუსტად დაცვა. წესი იმ ამოცანის აზრობრივ გადაწყვეტას შეიცავს, რომელიც ვარჯიშმა უნდა გადაჭრას მოტორულ სფეროში, რათა ჩვევის გამომუშავება მოხდეს. ყოველი წესი გაგებას მოითხოვს. სანამ ინდივიდი ჩვევის შემუშავებას შეუდგებოდეს, ის ამ ჩვევის მოქმედების წესს უნდა გაეცნოს. ვისაც მოქმედების წესს ჭაგების უნარი არ გააჩნია, მას არც ჩვევის გამომუშავება შეუძლია ნორმალურ პირობებში. ჩვევის გამომუშავების საქმეს ხელს უწყობს აგრეთვე იმ ობიექტის სტრუქტურის გაგებაც, რომელზედაც მოქმედება არის მიმართული. მაშასადამე, გაგება ადამიანური ჩვევების შემუშავების ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა, ხოლო ერთხელ შემუშავებული ქცევა შემდგომ აღარ მოითხოვს და გამორიცხავს კიდევაც გაგებას.

ფსიქოლოგიაში კარგადაა შესწავლილი ვარჯიშის როლი ჩვევის აღმოცენებისა და განპტიკების პროცესში. დადგენილია, რომ დასაწყისში ვარჯიშის გამოყენებით ჩვევის აღმოცენება მაღალი ტემპით მიდის წინ, შემდეგ იგი გარკვეულ მომენტამდე ერთ დონეზე ჩერდება და, ბოლოს, ნელი თანდათანობით ისევ იწყებს მაღლა სვლას.

ჩვევის განვითარების მაღალი ტემპი დასაწყის ეტაპზე იმით აიხსნება, რომ პირველ რიგში მოქმედების უფრო დიდი ერთეულების დაუფლება ხდება, ხოლო შემდეგ საქმე ეხება უფრო სპეციფიკურ, ნატიფ და ზუსტ მოძრაობათა შეძენას, რომელიც უფრო ძნელი ხდება პირველთან შედარებით. ზემოაღნიშნულ მდგომარეობას სხვა ფაქტორიც უწყობს ხელს: ცხოვრების მანძილზე ადამიანს გლემენტარულ ჩვევათა დიდი რიცხვი აქვს შემუშავებული. რთული ჩვევის შემუშავების დროს მოწმენი ვართ საქირო-

ებისდა მიხედვით ამ ელემენტარულის გამოყენებისა და ამით ახალი მოქმედების შექმნისა, რაც შედარებით უფრო ადვილი საქმეა.

ვარკვეული პერიოდის მანძილზე ვარჯიშის პროდუქტიულობის ზრდის შეჩერება გამოწვეულია მოქმედების შინაგანი გადამუშავების, შინაგანი გადასტრუქტურების საჭიროებით. ამას კი შედეგად მოსდევს უფრო მტკიცე და სრულყოფილ მოქმედებაზე გადასვლა.

შემჩნეულია, რომ ვარჯიშის მიმდინარეობისას დროგამოშვებით მისი შედეგი ქვეითდება, რასაც შემდგომ შედარებით სწრაფი აღმავლობა მოსდევს თან. ასეთი დროებითი დაქვეითება ჩვევის განვითარების საერთო წესია.

ჩვევის განვითარებაზე შემდეგი ობიექტური ნიშნებით ვმაჩვენოთ: მცირდება მოცემული მოქმედების შესრულებისათვის საჭირო დრო; მოქმედება უმჯობესდება თვისობრივად; მცირდება არასწორ და ზედმეტ მოძრაობათა რაოდენობა. თვითონ სუბიექტიც განიცდის ჩვევის წინსვლას: იგი გრძნობს, რომ შინაგანი დაძაბულობა, რომელიც დასაწყისში თან ახლდა მოქმედებას, თანდათან სუსტდება და ბოლოს ქრება კიდევ; ცნობიერება, რომელიც პირველად მოცული და დაკავებული იყო მთლიანად მოქმედებით, თანდათან თავისუფლდება მისგან და უკვე შესაძლებელია მისი სხვა მიმართულებით გამოყენება; ხდება მხედველობისა და სმენის მოძალადების ერთგვარი გამორთვა მოქმედებიდან და წამყვან ადგილს იჭერს კინესთეტიკური შეგრძნებები.

ჩვევათა ჩასახვა და განვითარება ინდივიდუალურად მიმდინარეობს; რთულ ჩვევებს ერთნი უფრო სწრაფად ითვისებენ, ვიდრე მეორენი. ინდივიდუალურ განსხვავებულობას ჩვევის აღმოცენება-შემუშავებაში მრავალ ფაქტორთა ურთიერთშემოქმედება განაპირობებს. მაგრამ ისიცაა ალსანიშნავი, რომ ერთი და იგივე ინდივიდის ვარჯიშის შედეგები ყოველთვის ერთნაირი არაა; ერთ შემთხვევაში თუ ჩვევის გამომუშავება უწყვეტად მიმდინარეობს, სხვა შემთხვევაში იგი ნახტომისებურად ვითარდება. მაშასადამე, ვარჯიშის პროდუქტიულობა მეტი თუ ნაკლები სტაბილობით ხასიათდება.

პედაგოგიური პრაქტიკიდან კარგადაა ცნობილი, რომ ზოგ შემთხვევაში ვარჯიში სასურველ შედეგს ვერ იძლევა, ჩვევა ძალზე ნელა უქოპავსდება; არის შემთხვევები, როდესაც ხანგრძლივი

დროის განმავლობაში სრულებითაც არ ხდება წინსვლა, ადგილი აქვს მიღწეული წარმატების დონის ერთ ადგილზე გაყინვას (ამ ფაქტს პლატოს უწოდებენ); უფრო მეტიც, შეინიშნება უკანსვლაც. ამ მოვლენების ახსნას იმით ცდილობენ, რომ ვარჯიშის ცალკე პერიოდის შედეგი მიაჩნიათ არა მხოლოდ თვითონ ვარჯიშით განპირობებულად, არამედ სხვა ე. წ. გარეშე ფაქტორების ჩარევის გზით გამოწვეულად. ამ ფაქტორებს მიეკუთვნება: დაღლა, გაფანტულობა, ყურადღების უკმარისობა, მუსიკალური საქმიანობისადმი მეტ-ნაკლები ინტერესი, ნებისყოფის დაბალი ხარისხი, შეგუებადობის დონე, ავადმყოფობა და ა. შ.

მუსიკალური ჩვევების სრულყოფისა და დახვეწის საქმეში შეფერხებები შეიძლება გაგრძელდეს დღეებისა და კვირების მანძილზე. მაგრამ აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ გარეგნულად შექმნილი შთაბეჭდილება, თითქოს ამ შემთხვევაში არავითარი წინსვლა არ იყოს, ადეკვატური არაა საქმის ნამდვილი ვითარებისა, რაღაც ასპექტით წინსვლა მაინც ხდება.

მუსიკის სწავლების პროცესში ჩვევის განვითარება-განმტკიცების ხელისშემშლელი ფაქტორების აღკვეთა აუცილებელი მოთხოვნაა, რასაც პრაქტიკულად ანხორციელებს კიდევ მუსიკის სწავლების მეთოდის დარგი სხვადასხვა კონკრეტული მეთოდოლოგიური ხერხების გამოყენებით. ამაზე აქ არ შევჩერდებით. მივუთითებთ მხოლოდ იმ ძირითად ფაქტორებზე, რომლებიც ხელისშემშლელად რჩებიან ვარჯიშის პროდუქტიულობის გზაზე. ესენია:

გ ა რ ე მ ო ს (გ ა რ ე მ ო პ ი რ ო ბ ე ბ ი ს) შ ე ც ვ ლ ა. ესაა ჩვეული გარემოს შეცვლა, ახალ გამღიზიანებელთა კომპლექსი შემკავებლის როლში გამოდის მოქმედების მიღწევის საქმეში. ამდენად, სამეცადინო ოთახის გამოცვლა და ვარჯიშის დროის გადანაწილება სიძნელეებს წამოჭრიან აკუსტიკური დამოკიდებულების გადასტრუქტურების გამო.

ი ნ ს ტ რ უ მ ე ნ ტ ი ს გ ა მ ო ც ვ ლ ა: მაგარი კლავიატურის შეცვლა რბილით ან პირიქით. გარეგანი გაღიზიანება ემოციურ მდგომარეობასთან კავშირში ცვლის მიღწევის უნარს; ამავე შედეგს იძლევა განათების ან ტემპერატურის მკვეთრი ცვლილება.

შ ე ც დ ო მ ა ს წ ა ვ ლ ე ბ ი ს პ რ ო ც ე ს შ ი. ესაა მეთოდოლოგიური შეცდომები, დაშვებული სწავლა-აღზრდის პროცესში: მასწავლებლის მხრიდან ნაკლები ყურადღების მიქცევა სავარჯიშო

მასალისადმი, სწავრაში მასალის არასწორი თანმიმდევრობით მიწოდება; მოსწავლის ფსიქიკური და პიროვნული თვისებების გაუთვალისწინებლობა; ქებისა და საყვედურის არადროული და არაზომიერად გამოყენება; არასწორი მიდგომა გაპოცდის სამხადისისა და თვითონ გამოცდისადმი.

პ ი რ ო ვ ნ უ ლ ი დ ა მ ო კ ი დ ე ბ უ ლ ე ბ ა. ესაა პედაგოგისა და მოსწავლის ურთიერთდამოკიდებულება. წარუმატებლობის შემთხვევაში პედაგოგმა მოსწავლე უნდა გაამხნეოს, მისი თვითცნობიერება ინტენსიური გახადოს და შეცდომების მიზეზებზე მიუთითოს, რათა მოსწავლის აქტივობამ წინ წაიწიოს, აღმოფხვრას მისი უნდობლობა საკუთარი შესაძლებლობებისადმი. მოსწავლისათვის პედაგოგი პატივსაცემი და ავტორიტეტული პიროვნება უნდა იყოს

ი ნ დ ი ვ ი დ უ ა ლ უ რ ი ფ ს ი ქ ი კ უ რ ი თ ა ვ ი ს ე ბ უ რ ე ბ ა ნ ი. განწყობა ვარჯიშისადმი. თუ არ აქვს მოსწავლეს ინტერუმენტზე დაკვირვების ინტერესი, მისი ვარჯიში ჩვევას არ განავითარებს. შედეგი ჩვევის განვითარებისა მით უკეთესია, რაც მეტია მოსწავლის მხრიდან მუსიკალური ჩვევის მიღება-დაუფლება-სათვის აქტიური დაინტერესება. მოსწავლეს უნდა ჰქონდეს სწავლის პროცესის ნათელი მიზნები და მოტივები. რაც მეტია მათი ცნობიერება და პიროვნული ძალისხმევა, მით პროდუქტულია სწავლის პროცესი.

გ რ ძ ნ ო ბ ა თ ა კ ვ ა ლ ი ტ ე ტ ი. სიამოვნება ხელს უწყობს ორგანიზმის პროცესების ინერვაციას, უსიამოვნება საპირისპირო მოვლენას განაპირობებს. მუსიკალური ვარჯიში, რომელიც სიხარულისა და აღფრთოვანების მომტანია, დიდ შედეგს იწვევს; უსიამოვნების გრძნობა და დეპრესიული განზომილება წარმატებას აფერხებს.

დ ა რ წ მ უ ნ ე ბ უ ლ ო ბ ა ს ა კ უ თ ა რ ძ ა ლ ე ბ ს ა დ ა შ ე ს ა ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ე ბ შ ი. საკუთარ ძალებში რწმენის დაკარგვის პირდაპირი შედეგია პროდუქტული ქმედის მკვეთრი დაქვეითება. პედაგოგმა მოსწავლეს უნდა შეუქმნას „მღწევის ღანცა“, რაც სტიმულია შემდგომი აქტიური მუშაობისა.

უ ა ლ ლ ა. დაღლა გამოიწვევა ან ხანგრძლივი და ერთფეროვანი ვარჯიშით, რასაც შედეგად მოსდევს გადატვირთვა და ვარჯიშის შედეგის გაუარესება, ან ჯანმრთელობის გაუარესების მდგომარეობით. გაცნობიერება აქ ჩამოთვლილი ფაქტორებისა (რადიაც სხვა მომენტებაც ერთ ანგება), რომელზეც მუსიკალური ჩვევას პრო-

ცესში განვითარების შეფერხებას ან რეგრესს განაპირობებენ, პე-
დაგოგ-მუსიკოსებისათვის დიდმნიშვნელოვანია, ვინაიდან მათ
ცოდნის საფუძველზე შესაძლებელი ხდება გარკვეული მეთოდო-
კური ხერხების გამოყენებით მათი ზემოქმედების აღკვეთა ან მი-
ნიმუმამდე შემცირება, ამით კი ობიექტური პირობები იქმნება მუ-
სიკალურ-საშემსრულებლო ვარჯიშის ეფექტიანობისა და შემდგო-
მი დახელოვნების ზრდისათვის.

აღინიშნა, რომ ვარჯიში ჩვევას ავითარებს და განამტკიცებს.
მაგრამ ვარჯიშის პროდუქტიულობა დამოკიდებულებაშია მის ეფექ-
ტურ გამოყენებაზე. ვარჯიშის დადებითი შედეგი მნიშვნელოვნად
იზრდება, თუ ვარჯიშთა შორის ინტერვალები არსებობს. მაგ., ასი
ვარჯიში თანმიყოლებით (ფორსირებული ვარჯიში) და იგივე ასი
ვარჯიში დროში განაწილებული — იძლევა განსხვავებულ ეფექტს.
ინტერვალებით ვარჯიში გაცილებით პროდუქტიულია. მაგრამ ინ-
ტერვალი არ უნდა იყოს შესამჩნევად დიდი, ვინაიდან ვარჯიშის
ხანგრძლივი დროით შეწყვეტა გამოიწვევს ჩვევის დაზღვევას, შე-
სუსტებასა და დაშლას.

ვარჯიშის ეფექტურობისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ვარჯი-
შის შემდეგ მიღწეული წარმატების ცოდნასთან ერთად იმ ნაკლის
გაცნობიერებასაც, რომელიც ჯერ კიდევ არის. მიღწეული წარმა-
ტება და არსებული ნაკლი მომდევნო ვარჯიშს საჭირო მიმართუ-
ლებას აძლევს და მას ამით უფრო ეფექტურს ხდის.

ჩვევის ფსიქოლოგიაში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა
საერთოდ ჩვევის შემუშავება-განმტკიცების გზაზე არსებულ შე-
ფერხებებს, რაც აღინიშნება ტერმინებით: გაყინვა, გათანაბრება,
შეკავება და სხვ. რომლებიც, რა თქმა უნდა, იჩენს თავს მუსიკა-
ლური ჩვევების სფეროშიც, მის შემუშავება-განმტკიცების მიმდინ-
არეობაში.

კარგადაა ცნობილი ის ფაქტი, რომ უკვე ავტომატიზებული მო-
ქმედება შესრულების პროცესში ფერხდება, თუკი ამ მოქმედებას
ცნობიერების საგნად ვაქცევთ. ყურადღების მიმართვა თითების
მოქმედება-ოპერაციაზე, მათ თანმიმდევრობაზე და ა.შ., თითებით
ავტომატიზებული ოპერაციის განხორციელებას სიძნელეებს უქ-
მნის. როგორც მიუთითებენ, ეს ვითარება განპირობებული უნდა
იყოს უმაღლეს ნერვულ სისტემაში ნერვული შეკავების მდგომა-

რეობის გაჩენით, კერძოდ, უარყოფითი ინდუქციის პროცესის აღმოცენებით.

ხშირია შემთხვევები, როცა გარეფაქტორები იწვევენ მოტორული მოქმედების შეკავებას, რაც უშუალოდ განპირობებულია გარეფაქტორების უეცარი ცვლილებით. ამიტომ ჩვეულებრივ ისე იქცევიან, რომ ხდება წინასწარი შეჩვევა საკონცერტო სიტუაციასთან: საკონცერტო დარბაზთან, ინსტრუმენტთან, განათებასთან, დარბაზის აკუსტიკასთან, ნაწარმოებს ასრულებენ წინასწარ ე. ი. გადიან ე. წ. „საესტრადო პრაქტიკას“.

საშემსრულებლო ქცევაზე დიდ გავლენას ახდენს ე. წ. მოლოდინის სიტუაცია, რომელიც აღმოცენდება ესტრადაზე გასვლის უშუალო წინა პერიოდში. ესაა მღელვარება-შფოთი სცენაზე გასვლის წინ, და, ასევე, საერთოდ სცენის შიში. ასეთ შიშებსა და მღელვარებებს ნაწილობრივ მოხსნის ხოლმე საკონცერტო სიტუაციისადმი მიჩვევა. კარგ შედეგს იძლევა აგრეთვე ის აქტივობა, რასაც უწოდებენ ინსტრუმენტის გასახმარისებას (оыграть). და რაც ინდივიდის მობილიზაციის გამოწვევის საქმეს ემსახურება. გასახმარისების პრაქტიკა იმაში მდგომარეობს, რომ ესტრადაზე გამოსვლამდე, მის უშუალო წინა პერიოდში სრულდება კუნთების მოძრაობა იმ ინტენსივობითა და რომელობით, რომელიც ემსგავსება შესასრულებელ მოძრაობა-ოპერაციებს. გასახმარისება ამცირებს იმ დროს, რომელიც აუცილებელია წინმდგომი მოთხოვნებისადმი შეგუებისათვის. გზების წინასწარ ე. წ. „გათელვა“ ცენტრალური ნერვული სისტემის სენსიბილიზაციას (მგრძნობელობის ამაღლებას) იწვევს. მუსიკალური—საშემსრულებლო ქცევის მაღალ დონეზე წარმართვისათვის და ამ მაღალი დონით ქცევის დაწყებისათვის კარგ სამსახურს სწევს საერთო მოღუწება.

ფსიქოლოგიაში მიუთითებენ ვარჯიშის შეწყვეტის გამო გამოწვეულ ჩვეული ქცევის დამრღვევ შეკავებაზეც. მუსიკალური ჩვევები ირღვევა, მეტად თუ ნაკლებად, იმ შემთხვევაში, როცა მათი გავარჯიშება იშვიათად ან სულაც არ ხდება. მეორეს მხრივ, რაც რთულია ჩვევა, მით შესამჩნევია ვარჯიშის კვალი მათზე. ჩვევის დარღვევის განმაპირობებლად სახავენ გამომუშავებული დინამიკური სტერეოტიპის თანდათანობით დაშლას, რომელიც შედეგია ვარჯიშში ხანგრძლივი ინტერვალისა ან მისი საერთოდ შეწყვეტისა.

როდესაც ვარჯიში ხანგრძლივად მიმდინარეობს კონცენტრაციის მაღალი დონით, ადრე თუ გვიან თავს იჩენს დაღლა (დაქანცვა). დაღლის ფენომენი ხელშესახებია თვისობრივი და რაოდენობრივი ასპექტით. კვანტიტეტურად (რაოდენობრივად) დაღლა გამოიხატება დროში გადიდებულ და მოცულობით შემცირებულ პროდუქტულობაში, ხოლო კვალიტატურად (თვისობრივად)—პროდუქტის დაბალ ხასიათში. შემცირებული პროდუქტულობის (შედეგის) მიზეზია არა იმდენად ცვლილება კუნთებში, რამდენადაც ცენტრალური ნერვული სისტემის მდგომარეობა. უკანასკნელის დაღლა (ე. წ. ცენტრალური დაღლა) წინშეწრება კუნთური (პერიფერიული) დაღლისა. ცენტრალური დაღლის სიმპტომია: კოორდინაციის არასაიმედობა. ლატენტური დროის გახანგრძლივება, ყურადღების დაქვეითება და პროდუქტულობის დაცემა. დაღლილობის მდგომარეობაში ადამიანს ჰკარგავს მოულოდნელი ახალი ვითარებისადმი შეგუების უნარს. დაღლას განიხილავენ როგორც დაცვით მიქანნიზმს, რომლის ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ მიუთითოს. შეახსენოს ინდივიდს პროდუქტულობის უნარის ზღვარზე მისვლა, არ მოხდეს ამ ზღვარის ფარგლებს მიღმა გასვლა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის გადავა პათოლოგიურ მდგომარეობაში—გამოფიტვაში. ქრონიკული გამოფიტვის მდგომარეობას უწოდებენ „ვარჯიშით გადაქანცვას“ (პ. მიხელი), რომლის ფიზიოლოგიური საფუძველია ავზნებისა და შეკავების ნორმალური გაწონასწორების მდგომარეობის მოშლა. ვარჯიშით „გადაქანცვის“ ფენომენი მაშინ აღმოცენდება, როცა ვარჯიშებს შორის შესვენება არაა. გადაქანცვას მიეყვარათ ფუნქციონალური გზების წაშლასთან, მოტორული კოორდინაციის მოშლასთან, დინამიკური სტერეოტიპის დარღვევასთან.

ისიც ფაქტია, რომ ყველა ადამიანი ერთნაირად არ იღლება. აქ დიდი ინდივიდუალური განსხვავებაა. დაღლაში გარკვეული რაოდენობის პატარებელია სიამოვნებისა და უსიამოვნების გრძნობები, საქმიანობისადმი განწყობა-დამოკიდებულება და ნებისყოფა. იქ, სადაც ვარჯიშს თან ახლავს დაღებითი ემოციები, იგი დაღებითი განწყობილებით სრულდება და ნებისყოფასაც ემორჩილება, დაღლა უფრო გვიან იწყება დროში და პირიქით.

საშუალო დონის დაღლის დროს ინდივიდი ცუდად ითვისებს ახალ მასალას, მაგრამ გაურკვეველია, რომ ასეთ ვითარებაში სწავლა მაინც შესაძლებელია, ვინაიდან საბოლოო ჯამში მაინც მიიღწე-

ვა საქმიანობის ერთგვარი გაუმჯობესება. ძლიერი დადლის დროს ვარჯიში უაზრო და საშიშიც კი შეიძლება გახდეს. ექსპერიმენტულმა გამოკვლევებმა დაადასტურეს, რომ საშუალო დადლის დროს თითქმის ისევე შეითვისება ჩვევა, როგორც დასვენების შემდეგ. ამიტომ ვარჯიში ნებადართულია საშუალო სიძლიერის დადლილობის დროსაც, თუ ამას მოითხოვს საგანგებო ვითარება. საშუალო დადლილობა დროებით უფრო მეტად საქმიანობაზე ახდენს ზეგავლენას, ვიდრე სწავლების პროცესზე. ძლიერი დადლილობა კი აუარესებს როგორც საქმიანობას, ისე სწავლასაც (ახალი ჩვევის დაუფლებას).

მუსიკალური ვარჯიშის ნორმალურად წარმართვისათვის საჭიროა თავიდან ავიცილოთ დადლისა და გამოფიტვის გამოწვევი მიზეზები. ეს შესაძლებელია მაშინ, როდესაც ვარჯიში წარმართულია ინდივიდის შესაძლებლობათა გათვალისწინებით, ინდივიდუალური რეგულირებით ვარჯიშის ხანგრძლივობაში, დასაქმების ცვალებადობით, ინდივიდის ასაკის ფსიქიკურ თავისებურებათა მხედველობაში მიღებით.

არანაკლები მნიშვნელობა აქვს შესვენების რიტმს როგორც სხეულის ცალკეული ნაწილებისათვის, ისე საერთოდ მუშაობაში. მართალია, ქიმიური საშუალებები (სხვადასხვა აბების მიღება) ნაწილობრივ ხელს უწყობენ გარკვეული დროით დადლილობიდან თავის დაღწევას, მაგრამ პროდუქტულობის უნარის აღდგენა არსებითად უკავშირდება დასვენების ფაქტორს. დასვენება ორგვარია: აქტიური და პასიური. პასიური დასვენება წარმოადგენს საერთოდ აქტივობის შეწყვეტას. რა თქმა უნდა, ასეთი დასვენება ხელს უწყობს ჩვევის პროდუქტულობის აღდგენას. მაგრამ დადასტურებულია, რომ უკეთეს შედეგს იძლევა აქტიური დასვენება; ეს უკანასკნელი უფრო სწრაფად და მტკიცედ აღადგენს ჩვევის პროდუქტულობას. სხეულის უძრავობა (მოსვენება) არაა დასვენების ეოთადერთი საუკეთესო ფორმა; დასვენების საუკეთესო ფორმად ითვლება ისეთი მოძრაობების შესრულება, რომლებიც სხეულის დადლილ ნაწილებს ზედმეტ ტვირთად არ აწვება. ამიტომ ვარჯიშის პროცესისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს აქტიურ დასვენებას. მოქმედებით გამოწვეული დადლის შემჩნევის დროს კარგი საშუალებაა სხვა საქმიანობაზე გადართვა.

ნეიროფიზიოლოგიაში დიდი ხანია ცნობილია ფაქტი, რომ რო-

ცა ადამიანი წარმოიდგენს ან ფიქრობს თავიკი ორგანიზმის რომელიმე ნაწილის მოძრაობაზე (ფიზიკურ აქტზე), სხეულის ამ ნაწილში შეიწინებება ელექტრომაგნიტური აქტივობა (ელექტრომიოგრაფის ჩანაწერში შეიწინებება ნახტომი), დადასტურებულია ისიც, რომ მოძრაობითი ჩვევები ფორმირდებიან და შეინახებიან იდეომოტორული ვარჯიშით. ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის მიწურულს ექსპერიმენტულად დაადგინეს, რომ იდეომოტორული ვარჯიში (რომელსაც აღნიშნავენ აგრეთვე სხვა ტერმინებით — აზრითი, გონებრივი, ფარული ვარჯიში, სიტყვიერი თვითგამოხატვა, კონცეპტუალიზაცია და ა. შ.) ხელს უწყობს ჩვევათა გამომუშავებას რეალური ვარჯიშის გარეშე. 1960 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში ჩატარეს შემდეგი ცდა. ცდაში მონაწილე სტუდენტების კონტიგენტი გაჰყვეს ორად (მაღალი კურსის სტუდენტები და დაბალი კურსის სტუდენტები.) ორი კვირის განმავლობაში ცდის პირთა ერთი ჯგუფი დავალებას ასრულებდა გონებრივად, მეორე ჯგუფი კი — რეალური ვარჯიშით. აღმოჩნდა, რომ მაღალი კურსის სტუდენტები აუმჯობესებდნენ მაჩვენებელს რეალური ვარჯიშის შემდეგ 16%-ით, ხოლო იმავე კურსის სტუდენტების მეორე ნაწილი აუმჯობესებდა მაჩვენებელს იდეომოტორული ვარჯიშის შემდეგ 15%-ით. დაბალი კურსის სტუდენტები აუმჯობესებდნენ მაჩვენებელს შესატყვისად 24 და 23 პროცენტით. მაღალი კურსის მოსწავლეები მაჩვენებელს აუმჯობესებდნენ რეალური ვარჯიშით 44%-მდე, ხოლო იდეომოტორული ვარჯიშით 26⁰/₁₀-ით. შემდგომმა ანალიზმა აჩვენა, რომ არსებობს მკვეთრად გამოხატული დამოკიდებულება ცდის პირის მიერ წარმოდგენილ მოძრაობითი მოქმედების უნარსა და მიღწეულ გაუმჯობესებულ მაჩვენებელთა სიდიდეს შორის, დასკვნა ასეთია: მოძრაობითი ჩვევების მოზანშეწონილი იდეომოტორული ვარჯიში დამხმარე საშუალებაა მოღვაწეობის ეფექტურობის ამაღლებაში.

ფსიქოლოგიაში განასხვავებენ სწავლასა და საქმიანობას; ასევე ითვალისწინებენ ვარჯიშის მნიშვნელობას როგორც სწავლის, ისე საქმიანობის მიმდინარეობის პროცესში და მიუთითებენ ფაქტორებზე, რომლებიც ზემოქმედებენ აღნიშნულ ცალკეულ აქტივობებზე. მაგალ., საქმიანობის ფაქტორებადაა ჩათვლილი ისეთი პირობები, რომლებიც ზემოქმედებენ არა სწავლაზე, არამედ თვითონ საქმიანობაზე; ისინი ღროებით ადაბლებენ ან ამაღლებენ საქმიანობის დონეს და, ჩვეულებრივ, წარმავალნი არიან. საქმიანობის ფაქტორ-

რად განიხილავენ. მაგალ., ფორსირებულ (უწყვეტ) ვარჯიშს, რომელიც რეალურ ზემოქმედებას ახდენს საქმიანობაზე და არა სწავლაზე (შესწავლაზე).

საქმიანობის ფაქტორებად ასევე ასახელებენ მოთელვას, პლაცებოს ეფექტს. ცრურწმენასა და სხვ.

ქცევის განხორციელების უშუალო წინა პერიოდში შესრულებული ვარჯიში, მაგალ., იდომოტორული ვარჯიში, მასაჟი და ა. შ., იწოდება მოთელვად. იგულისხმება, რომ მოთელვა ცხოველმყოფელ გავლენას ახდენს ნერვულ გზებსა და კუნთურ მოძრაობათა სტერეოტიპებზე და ამზადებს ინდივიდს კონკრეტული ქცევის განხორციელებისათვის, ე. ი. აუმჯობესებს საქმიანობას. მხედველობაშია მისაღები ის ვითარება, რომ მოთელვა ინდივიდუალურ ეფექტს იძლევა. რაც დამოკიდებულია ინდივიდის ოსტატობის დონესა და მასზე რეაქციის ხასიათზე, ამიტომაც ამბობენ, რომ მოთელვა აუცილებელ საშუალებას არ წარმოადგენს საქმიანობის მაღალი დონის მიღწევისათვის. გარკვეულია, რომ მოთელვა ყველაზე ეფექტურია იმ შემთხვევაში, როდესაც ის ხდება შეჯიბრის უშუალო დაწყების წინ, მსგავსია რეალური შეჯიბრების საქმიანობისა და წინ უსწრებს ისეთ საქმიანობას, რომელიც შეიცავს მოძრაობათა სიზუსტისა და სიუფთავის (სიფაქიზის) განსაკუთრებით მაღალი დონის მოთხოვნას. მოთელვის ფსიქოლოგიური ღირებულება მანშია, რომ ინდივიდს მიაჩნია მოთელვა მისი საქმიანობის გამაუმჯობესებელ საშუალებად. ეს რწმენა და თვითდარწმუნება უდავოდ ხელს უწყობს ქცევის წარმატებით განხორციელებას.

ამავე რიგის მოვლენას განეკუთვნება ე. წ. პლაცებოს ეფექტი, რომელიც ინდივიდს განაწყობს საქმიანობის შესრულების მაღალი დონისათვის. თუკი ინდივიდი მართლაც რომ დარწმუნებულია პლაცებოს ეფექტურობაში, მის ქმედითობაში, რა თქმა უნდა, იგი სასურველ შედეგს იწვევს. პლაცებო არის ფსიქოლოგიური ფანდი, მას განიხილავენ როგორც „მატყუარა პირობას“, რომლის ეფექტი დამოკიდებულია როგორც ინდივიდის გულუბრყვილობაზე, ისე სიტუაციის უტყუარობაზე — პლაცებო არის რაიმე ნივთიერების მიცემა ინდივიდისათვის, რომლის მიღება ინდივიდს განაწყობს გარკვეული ეფექტის მიღწევისათვის, ესაა ინდივიდის რწმენაზე ზემოქმედება, მისი განმტკიცების მიზნით, რაც, თავის მხრივ, ინდივიდს რეალურად მიმართავს (განწყობას უქმნის) წარმატებითი საქ-

მიანობისათვის: ხოლო მიღწეული დადებითი შედეგი ისევ განმტკიცებს რწმენას პლაცებოს უტყუარი ეფექტურობის თაობაზე, აქვე დგება საკითხი პლაცებოს ეფექტის ეთიკური მიზანშეწონილების თაობაზე — რამდენადაა ზნეობრივი აქტი ტყუილის გამოყენებით საქმიანობის ეფექტურობის მიღწევა.

პლაცებოს ეფექტის ანალოგიურია ცრურწმენაც. ეს თავისებური სიტუაციაა ქვეყნისა, რომელიც სრულდება რეგულარულად სპეციფიკურ ვითარებაში. მაგალ., კონცერტზე გამოსვლის წინ ერთი და იმავე ტანსაცმლის ჩაცმა, ერთი და იმავე საჭმლის მიღება და ა. შ. აქ გადამწყვეტ მნიშვნელობას ღებულობს ის მომენტი, რომ ერთხელ მიღწეული მაღალი შედეგის სიტუაცია-პირობებს ბაძავენ სხვა შემთხვევაშიაც, ასე რომ, ჩვეულებრივ უნდათ გაიმეორონ ყველაფერი ის, რაც ეჩვენებათ, რომ წარმატების მომტანია.

მუსიკალური შემოქმედების ფსიქოლოგია

შემოქმედებითი აქტივობა ადამიანის არსობრივი ნიშანია, რამდენადაც იგი ადამიანის თავისუფლების ასპარეზია. შემოქმედებითი აქტივობის ფაქტის განხილვა ორი კუთხით მაინც უნდა განხორციელდეს. თუკი ვეძებთ შემოქმედებითი აქტის რაობას, მის ზოგად ბუნებას, საქმე გვაქვს ამ მოვლენის არსობრივ (ფილოსოფიურ) ხედვასთან, ხოლო როცა მიზნადაა დასახული იგივე არსობის ცდისეული ასპექტი, ემპირიული გამოვლენისა და მიმდინარეობის გათვალისწინება, მისი თანმხლები ფაქტიკური მომენტების აღწერა-დადასტურება, ამით კერძომეცნიერული (ფსიქოლოგიური) ინტერესი კმაყოფილდება, მაშასადამე, კითხვები: რა არის? და როგორ განიცდება (მიმდინარეობს)? წარმოადგენს შემოქმედებითი აქტივობის ფილოსოფიურად და ფსიქოლოგიურად განსხვავებული განზომილებების დახასიათებას. ჩვენ ამჟამად ამოცანად ვისახავთ შემოქმედების ფსიქოლოგიის ძირითადი მომენტების გათვალისწინებას და ქვემოთ არსებითად მსჯელობა გვექნება შემოქმედებითი აქტივობის რეალურ მიმდინარეობა-განხორციელებაზე. მაგრამ ეს მიზანდასახულება სრულებითაც არ გამორიცხავს, პირიქით, გულისხმობს კიდევაც შემოქმედების რაობის, მისი არსის წინასწარ ცოდნას; ფსიქოლოგიამ შემოქმედების არსის ცნება ფილოსო-

ფიიდან უნდა აიღოს და გამოიყენოს თავის სფეროში. თუ არ გვეცოდინება რა არის შემოქმედება, მის ემპირიულ მიმდინარეობა-განხორციელებაზე ობიექტურ რეფლექსიასაც ვერ მოვახდენთ შემოქმედება სიახლის შექმნა, ახლის ქმნა და ეს ახლის ქმნა უშუალოდ ეხება ღირებულებათა სფეროს—ობიექტურ ღირებულებათა წედომება და გამოსახვა. ობიექტური ღირებულებათა ის, რისკენაც ისწრაფვის შემოქმედი და რაც განსაზღვრავს შემოქმედის შთაგონებასა და ინტუიციას. კონკრეტული მხატვრული შემოქმედების შემთხვევაში ასეთი ობიექტური ღირებულება მშვენიერებაა. ჭეშმარიტი ხელოვანი, როგორც აღნიშნავენ, ობიექტური მშვენიერების პირველადმომჩენი და პირველხორცშემსხმელია.

რა იგულისხმება სიახლის ცნებაში, რაზეა აქ მითითება? სიახლეზე მაშინ ვლაპარაკობთ, როდესაც საქმე გვაქვს ორიგინალურთან, ტრადიციის მსხვრევასთან, შაბლონისაგან განსვლასთან. საერთოდ მიუთითებენ სიახლის სუბიექტურ და ობიექტურ შინაარსებზე. სიახლის სუბიექტურობა ეხება ფენომენალურ მოცემულობას. შექმნილი (მინალწევარი) გარკვეულობა ზინამდვილეში, როგორც ასეთი, ახალი არაა არც სუბიექტურობის და არც საზოგადოებისათვის თავისთავად. მაგრამ საკუთრივ შემქმნელი სუბიექტი დარწმუნებულია, რომ მისი ქმნილება (მინალწევარი) მისი შემოქმედებითი კუთვნილებაა, ნამდვილად კი ეს მინალწევარი უკვე არსებულისა და ნახულის განმეორებაა, ასლია, რომელსაც აღარ ახლავს, „დაუკარგავს წარსულში აღქმულის დროითი ინდექსი“. ამან კი მეხსიერების წარმოდგენა გაუტოლა ფანტაზიის წარმოდგენას. ასეთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს „აღმოჩენის“, სიახლის ქმნის ფსიქიკურ ფენომენთან (განცდასთან), სიახლის ფენომენალურ მოცემულობასთან.

სიახლია ობიექტურობა ნიშნავს შემოქმედების, მინალწევრის, მართლაც რომ ასეთად არსებობას. ის ნამდვილად ობიექტურია თავისი ერთადერთობით და ასეთადაც განიცდება მაშინ, როცა სუბიექტურობა სიახლისა მხოლოდ შემქმნელის მისადმი დამოკიდებულებაზე მიუთითებს, ეს უკანასკნელი, როგორც აღინიშნა, თავისთავად სიახლე არაა, მაგრამ ასეთად კი განიცდება სუბიექტის მიერ.

დღეს მეცნიერულ ლიტერატურაში შეეხვდებით თვალსაზრისებს, რომლის მიხედვითაც შემოქმედება, როგორც ახლის შექ-

მნა. უტოლდება ახლის აღმოჩენასა და გამოგონებას (იგულისხმება როგორც შემოქმედების პროცესი, ისე პროდუქტი). მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ცნებების — შექმნა, აღმოჩენა, გამოგონება — იგივეობრივი მნიშვნელობით ხმარება მათ სპეციფიკურ განზომილებებზე თვალის დახუჭვას ნიშნავს, და, რა გასაკვირია, რომ მათ ამ შემთხვევაში ვერ გადმოსცენ მათთვის შინაარსობრივად დამახასიათებელი ასპექტები.

აღმოჩენაზე მაშინ ვლაპარაკობთ, როდესაც რაიმე ობიექტურად არსებულად იგულისხმება და გარკვეულ სიტუაციაში ხდება ვინმეს ცნობიერებაში მისი ასახვა, ცნობიერებით მისი დადასტურება (პირდაპირ ან დისკურსიული აზროვნებით). არქიმედის წამოძახილი „ეureka!“ ამ საქმის ვითარების აღნიშვნაა. ასეთია ყოველი მეცნიერულად დადგენილი ფაქტი თუ კანონზომიერება. ამიტომ აღმოჩენა (არსებულის პირველად ხილვა) მეცნიერებრივ სამკვიდროა. სინამდვილის კანონები და ფაქტები ობიექტურად და რეალურად არსებულია. ცნობიერებით ხდება მათი მხოლოდ დადასტურება, გაცნობიერება-ასახვა და არა შექმნა. ასეთია მეცნიერული მეთოდოლოგიის პრინციპული პოზიცია.

მაშ, აღმოჩენა, წინასწარ ობიექტურად არსებულზე და შემდეგ ინდივიდის მიერ მის გაცნობიერებაზე მითითებაა. ამ საქმის განხორციელებას, რა თქმა უნდა, გარკვეული სიმწელებები ელოდება, მაგრამ ვითარება ნათელია: აღმოჩენა არაა შექმნა, მანამდე არ არსებულის ფიქსაცია (გასაგნებობიექტივაცია). ვამბობთ, მეცნიერების კანონი აღმოვაჩინეთო. მაგრამ ალბათ არავინ არ იტყვის, რომ ბეთჰოვენმა ან ჩაიკოვსკიმ საფორტეპიანო კონცერტი ან სიმფონია აღმოაჩინესო. ან დიდ ხელოვანებს საფორტეპიანო კონცერტი და სიმფონია ბედნიერი შემთხვევის გამო კი არ უნახავთ (აღმოუჩენიათ), არამედ ისინი მათ შექმნეს „მშვენიერების კანონების მიხედვით“.

შექმნასთან გარკვეული მიმართების მქონეა გამოგონების ცნება. ერთი შეხედვით, თითქმის, არაფერი სადავო და უჩვეულო არ უნდა ყოფილიყო იმაში, თუკი ვიტყვით. რომ ამა და ამ კომპოზიტორმა მუსიკალური ნაწარმოები გამოიგონაო, ე. ი. შექმნა ისეთი მხატვრული სახე, რაც მანამდე არ არსებობდა. ეს მსჯელობა უნაკლო იქნებოდა, რომ გამოგონება მხოლოდ და მხოლოდ ახლის შექმნაზე მიუთითებდეს. მას განსხვავებული ნიუანსე-

ბიც აქვს და ამიტომაც, რომ ამ ტერმინის გამოყენება მუსიკალური ნაწარმოებიან შექმნის დახასიათებისათვის, ეფიქრობთ, აღარ გამოგვადგება. რაც გამოგონებას ეხება, მის აღსანიშნავად შექმნის ტერმინსაც გამოვიყენებდით. მაგრამ რაც შექმნას ეხება, მის გადმოსაცემად ყოველთვის გამოგონების ტერმინის გამოყენება თითქოსდა გვეჩამუშება. ვამბობთ, შექმნესო ახალი ტექნიკური საშუალება (იარაღი) და ვგულისხმობთ, რომ ადამიანის გონებამ გამოიგონა იგი. დასაბამი მიეცა მის არსებობას მისი გამოყენების მომენტრიდან. გამოგონება მაინც დაიკრავს ელფერს ობიექტურად არსებული შესაძლებლობის რეალიზაციის ქმნისა. ობიექტურად არსებობენ კანონზომიერებანი და ადამიანის გონება მათზე დაყრდნობით ქმნის, აკეთებს ისეთ რაიმეს, რაც ბუნებაში ჯერ თავისთავად არ არსებულა, ბუნებას საკუთარი ძალებით იგი არ გაუკეთებია. მაგალითად, ადამიანის გონებამ გამოიგონა ელნათურა, თვითმფრინავი, ტელეფონი. ტელევიზორი, კოსმოსური ხომალდი და ცივილიზაციის სხვა მრავალი იარაღი, ე. წ. „მეორე ბუნება“. გამოგონება მოხდა საზოგადოებას ინტერესებისათვის ადამიანის ძალების ბატონობის განვრცობით ბუნებაზე. გამოგონების შემთხვევაში უმთავრესად მაინც ტექნიკურ საშუალებათა სფეროში ვტრიალებთ.

რა თქმა უნდა, შექმნასაც დავახასიათებდით ზემოჩამოთვლილი ნიშნებით, მაგრამ, ეფიქრობთ, შექმნის ბუნება იმაში მდგომარეობს, რომ, ამ შემთხვევაში, საქმე გვაქვს არა ტექნიკურ საშუალებათა მოპოვებასთან, პრაქტიკულ ღირებულებათა განხორციელებასთან, ანუ გამოგონებასთან, არამედ ესთეტიკურ ღირებულებათა რეალიზაციასთან. შექმნაში იგულისხმება ისეთი რაიმის გაკეთება, რასაც მხოლოდ ერთმა ინდივიდმა მიაღწია (სიმფონიის დაწერა) და სხვა ვინმე იგივე სიტუაციაში იგივეობრივად მას ვერ განახორციელებდა; მეორის მიერ თუკი რაიმე დაიწერებოდა. ეს იქნებოდა სხვა რამ, შესაძლებელია, პირველზე უფრო ღირებული, მაგრამ მაინც განსხვავებული თავისი შინაარსით. გამოგონება პრინციპულად არ უარყოფს მრავლის მიერ ერთისა და იმავეს ქმნას, ვინაიდან ის ობიექტური მონაცემები, რომლებიც ხელს უწყობენ გამოგონებას, ერთნაირად არ არის მრავლისათვის. ხელოვნების ნაწარმოები კი ინდივიდუალურია! ყველა ქმნის განსხვავებულს და ამაშიცაა მისი უმაღლესი ღირებულება. სიმპტომატურია, რომ სხვადასხვა დროს ან ერთდროულად, მაგრამ სხვადასხვა ადგილას შესაძლებე-

ლია აღმოჩენა ან გამოგონება ერთი და იმავესი (მაგ., ატომური ბომბის, სამკურნალო პრეპარატის, მეცნიერული კანონისა და ა. შ.). მაგრამ ჯერ არ ყოფილა შემთხვევა და ეს პრინციპულადაც შეუძლებელია, რომ შექმნილიყოს ერთნაირი მუსიკალური ნაწარმოები, ლექსი, ფერწერული ტილო და ა. შ. და ეს ხდება სწორედ იმიტომ, რომ მხატვრული შემოქმედება, ხელოვნება ადამიანის თავისუფლების სამეფოა. კ. მარქსის თქმით, კომპოზიტორის შრომა „ნამდვილად თავისუფალი შრომაა. ამასთან ერთად ის წარმოადგენს სატანისებურად სერიოზულ საქმეს, ყველაზე უფრო ინტენსიურ დაძაბულობას“. შექმნა თავისუფლების სამყაროში აქტივობაა. ამიტომაც ტერმინი შექმნა უნდა გამოყენებულ იქნეს სწორედ რომ სპეციფიკური შემოქმედებითის აღსანიშნავად და ამ მიზნისათვის არ უნდა გამოიყენებოდეს სხვა ტერმინები — აღმოჩენა და გამოგონება, რომელთა შინაარსები ზემოთ გავაანალიზეთ.

ზემომოთხილულის გათვლისწინებით ადვილია ერთმანეთისაგან შინაარსობრივად განვასხვავოთ მეცნიერული შემოქმედება და მხატვრული შემოქმედება. მეცნიერული და მხატვრული შემოქმედებები არსებითადაა დაკავშირებული მეცნიერული ცნებისა (ქეშმარიტებისა) და მხატვრული სახის კატეგორიებთან, რომელთა მსგავსება-განსხვავებაზე დაწვრილებითი მსჯელობა „მუსიკის ესთეტიკის“ განყოფილებაში გვექნება. ამჟამად საკმარისი იქნება მივუთითოთ იმაზე, რომ თუმცა ყოველდღიურ სიტყვახმარებაში გამოიყენებულია მეცნიერული საქმიანობის დახასიათებისათვის შემოქმედების ტერმინი და ვლახარაკობთ „მეცნიერულ შემოქმედებაზე“. მაგრამ ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ მეცნიერული შემოქმედება განსხვავდება მხატვრული შემოქმედებისაგან იმ ნიშნით, რომ მეცნიერებაში შექმნილი ნიშნავს არსებულის მხოლოდ ადეკვატურ ასახვას; მეცნიერების შემოქმედების პოოდუქტი — ქეშმარიტება ცნობიერებაში სინამდვილის სწორი ასახვაა ცნებებით და მასში სუბიექტური მომენტის შეტანა დაუშვებელია, ანუ იმ რამ შერყვნიდა ქეშმარიტების შინაარსს. ამდენად, შექმნა აქ უნდა ნიშნავდეს ობიექტური სინამდვილის ცნობიერებაში ზუსტ გადმოღებას, მის იდეალურ ფორმაში გადმოტანას და არა ისეთი რაიმის აგებას, რომლის შესატყვისი თავისთავად ცნობიერების შიღმა არც არსებობს. ქეშმარიტების (ცნების) ობიექტური შინაარსის განმსაზღვრელია რეალური სინამდვილე და არა ინდი-

ვიდის აქტივობის წამმართველი სუბიექტური უნარები და ძალები, თუმცა ასახვის საქმეში ამ სუბიექტურ (ფსიქიკურ) უნარებსა და ძალებს მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრიათ. ინდივიდის უდიდესი აქტივობა კეშმარტებთან შექმნის პროცესში ისაა, რომ ის აბსოლუტურად უნდა ემორჩილებოდეს ობიექტურ საქმის ვითარებას; მან არაფერი თავისი (სუბიექტისეული) არ უნდა მიუმატოს მის მიერ ასახულ, შექმნილ სუბიექტისეულ სურათს ობიექტური სინამდვილისას.

მხატვრული სახის, ესთეტიკური ღირებულების მქონე მინაღწევრის, როგორც სუბიექტის მიერ შექმნილის, თავისებურება იმითაა გამოირჩეული, რომ ის წარმოადგენს სწორედ ისეთ ახალ პროდუქტს ინდივიდის ცნობიერების მოღვაწეობისას, რომელშიაც ყველაფერი შექმნილი სიახლით განიზომება. ის სუბიექტურია (იდეალურია). ჯერ ერთი, როგორც ინდივიდუალური ცნობიერების პროდუქტი: მეორეც, სუბიექტურია, როგორც ცნობიერების ახალი შინაარსი, მაგრამ ამავე დროს, და ესაა ხაზგასასმელი, ობიექტურია თავისი მნიშვნელობით, როგორც ზოგადსაკაცობრიო ღირებულების მატარებელი, ის ხომ გასაგნებული, ობიექტივირებული მშვენიერებაა.

ასე გვესახება შემოქმედების, როგორც ახლის ქმნის ბუნება, და საქმის ეს ვითარება წარმოადგენს პასუხს კითხვაზე — რა არის შემოქმედება? — საკუთრივ ფსიქოლოგიური საკითხის განხილვა, თუ წვდომა იმისა, როგორ გვეძლევა ჩვენ შემოქმედებითი აქტივობა, როგორ განიცდება ეს აქტივობა შემოქმედი სუბიექტის მიერ, უნდა დავიწყოთ შთავონების ცნების დახასიათებით, იმ ფსიქიკური მდგომარეობის აღწერით. რომლის დროსაც ხდება შემოქმედების ორგანოს — შემოქმედებითი ფანტაზიის გაცხოველებული ფუნქციონობა.

შთავონება შემოქმედებითი ფანტაზიის აქტივობასთან დაკავშირებული ფენომენია, უკიდურესი შესწავლებას ან სავსებით უარყოფენ ამ ფენომენის რეალობასა და მნიშვნელობას შემოქმედებითი პროცესისათვის, ან მის როლს ისე აზვიადებენ, რომ მას მისტიკურ საბურველში ჰყვებიან; ამით, ორივე შემთხვევაში, გზა ესწრაფება მისი სწორი მეცნიერული ანალიზისა და შეფასების შესაძლებლობას. შთავონების არსებობა და მისი შემოქმედებასთან კავშირი სავსებით რეალური ვითარებაა და ის არავითარ მისტიკას არ შეი-

ცავს. თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ შთაგონების მდგომარეობაზე წინასწარგანზრახული დაკვირვება და მისი ექსპერიმენტული გზით კვლევა-ძიება არ ხერხდება: შთაგონებითი მდგომარეობა ნებისმიერ გამოწვევას არ ექვემდებარება და მასზე ინტენციის პირდაპირი მიზანდასახული მიმართვა არ ხერხდება. ჩვეულებრივ ჩვენ ვაკვირდებით შემოქმედებითი აქტის პროდუქტს და არა საკუთრივ შემოქმედებით აქტს. „ხელოვნების ძირი დაფარულია ყვეაილის ფესვის ღარად, ასე რომ ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ თვითონ ყვეაელს“ (რ. შუმანი).

შთაგონების ემოციის სულიერი მდგომარეობის აღსანიშნავად სხვა ტერმინებსაც იყენებენ, ასეთებია: ზეშთაგონება, შემოქმედებითი ექსტაზი, ინსპირაცია, სულიერი აღმაფრენა და ა. შ. ჩვეულებრივ შთაგონებაში ორ მომენტს აერთიანებენ. შთაგონება ის სპეციფიკური „ამაღლებული სულიერი მდგომარეობაა“, ე. წ. „სულიერი აღფრთოვანება“, რომლის დროსაც ფუნქციობს მხატვრული შემოქმედებითი ფანტაზიის უნარი, ხდება მხატვრული იდეის დაბადება, მისი ხილვა (-ინტუიცია), ესთეტიკური ღირებულების ჩასახვა-ხორცშესხმა. შთაგონებითი მდგომარეობა სულის სპონტანური ვითარებაა, მისი აღმოცენება და შეწყვეტა არაა დამოკიდებული შემოქმედის ნებაზე. ამიტომაც იყო, რომ ძველი ბერძნები ლაპარაკობდნენ მუზის სტუმრობაზე, მსხვერპლსაც სწირავდნენ მუზას, რომ ის სწევოდა ხელოვანს. ზოგი ხელოვანი ასე იქცეოდა უკანასკნელ დრომდე, მაგ., გადმოცემით ცნობილია, რომ ფრანც იოსებ ჰაიდნი კრიალოსნით ხელში ლოცულობდა ხოლმე ღმერთის წინაშე, ითხოვდა მისგან შთაგონების ბოძებას ჩაფიქრებული ორატორიის განხორციელებისათვის.

შემოქმედი უძლურია აიძულოს საკუთარი თავი, ხელოვნუჩად და საკიროებისამებრ გამოიწვიოს შთაგონებითი მდგომარეობა, ამიტომაც აღარებენ შთაგონების გაჩენას „ღმერთების საჩუქარად“. სუბიექტში დემონური ძალის გავლქებას, და მას „ღვთიურ სიწყაგეთაც“ (პლატონი) სახავენ. შთაგონების ემოციური მდგომარეობიდან, განწყობილებიდან, რაც განაპირობება და რა დროსაც ხდება მხატვრულ-ესთეტიკური აქტივობა, — ესთეტიკურ ღირებულებათა ხორცშესხმა, გამოიყოფა თვითონ ეს უკანასკნელი აქტივობა. — ესთეტიკური ღირებულების ქმნის აქტი, რაც, როგორც აღინიშნა, მხატვრული ფანტაზიის უნარის ფუნქციობაა. მხატვრული ფანტაზიის უნარი მაქსიმალურად ფუნქციობს შთაგონებით მდგომარეო-

ბაშრ. შემოქმედებითი პროცესის თანმხლებია ანტიციპაციის მოვლენა. შემოქმედმა შთაგონების მდგომარეობაში თავიდანვე როგორღაც წინასწარ იცის თავისი შემოქმედებითი პროდუქტი, რომელსაც ჯერ კიდევ არ ღირსებია ხორცშესხმა და ამიტომაცაა, რომ აღნიშნავენ — შემოქმედება როდი წარმოადგენს ქაოტური, შემთხვევითი ძაების პროცესს; „იგი თავიდანვე ერთი მიზნისაკენ, შემოქმედების პროდუქტის შექმნისაკენ ისწრაფვის განუხრელად და ამ მიზნობრივ სვლას სწორედ ანტიციპაცია განსაზღვრავს“. ვ. გოეთეს უთქვამს: „მე რომ ანტიციპაციის მეშვეობით მთელი სამყარო უკვე ჩემს თავში არ მენახა, ჩემი გახელილი თვალები ბრმა იქნებოდნენო“. ანტიციპაცია იმაზე მიუთითებს, რომ ხელოვანი რაღაცნაირად ახერხებს იმ ობიექტურ ღირებულებათა ხილვას, რომლის სრულყოფილი გაცნობიერება და ხორცშესხმა მთელი შემდგომი მუშაობის პროცესში ხდება.

მხატვრული შემოქმედების პროცესში ანტიციპაციის ვითარება მკიდრო კავშირშია ინტუიციასთან, ინტუიციის მოვლენაში მისტიკური არაფერია. ინტუიცია ხილვა, უშუალო წვდომაა, რაც უპირისპირდება და გამორიცხავს დისკურსიული ანუ „ბჭობითი გამომდინარეობის“ პროცესს, იგი საწინააღმდეგოა დროში გაშლილი ინტელექტუალური პროცესუალობისა. ცოდნა თუ პროდუქტია, რომელიც მიიღება მისი შექმნის გზებისა და პირობების გაცნობიერების გარეშე, სუბიექტს კი ეძლევა როგორც შედეგი ე. წ. უშუალო ხილვისა, ინტუიციას სახავენ შემოქმედებითი აქტების გაუცნობიერებელ კომპონენტად. რომლის ბოლო აქტს უწოდებენ „განათებას“ (გაბრწყინებას) და სწორედ ეს გაბრწყინებაა უშუალო წვდომისა თუ ხილვის აქტი, ანუ ინტუიცია.

შთაგონება, როგორც ინდივიდის სულიერი მდგომარეობა, იმით ხასიათდება, რომ იგი მოიცავს შემოქმედის მთელ ძალებს, მთლიანად ეუფლება და წარმართავს სუბიექტს. კ. სტანისლავსკი აღნიშნავდა „მე შევიცანი (ე. ი. ვიგრძენი), რომ შემოქმედება უპირველეს ყოვლისა წარმოადგენს მთელი სულიერი და ფიზიკური ბუნების თავმოყრას. ის მოიცავს არა მარტო მხედველობასა და სმენას, არამედ ადამიანის ხუთივე გრძნობას. გარდა ამის ის იპყრობს სხეულსაც, აზრსაც, გონებასაც, ნებასაც, გრძნობასაც, მეხსიერებასაც, წარმოსახვასაც. შემოქმედების დროს მთელი სულიერი და ფიზიკური ბუნება უნდა მიმართულ იქნეს იმაზე, რაც ხდება გამომსახ-

ველი პირის სულში" („Моя жизнь в искусстве“). „შთაგონება ყველა ძალებისა და უნარების კონცენტრაციაა ერთ წერტილში“ (გრაღპარცერი).

ინდივიდის აქტივობა შემოქმედებით პროცესში ზოგჯერ იმე განიცდება, თითქოს, ის თვითონ კი არ წარმართავდეს და ხელმძღვანელობდეს შემოქმედებით ძალებს, არამედ თვითონ მიჰყვებოდეს შემოქმედების დინებას, აბსოლუტურად დამყოლი იყოს მათი და მისი ნებისყოფა ითრგუნებოდეს. ამიტომაც იყო, რომ ჰეგელი აღნიშნავდა: მხატვრული შთაგონების დროს „პოეტი მთლიანადაა შთანთქმული თავისი მასალის მიერ, მთლიანადაა ჩაფლული მასში და მანამ არ დამშვიდდება, სანამ მხატვრულ ფორმას დასრულებულ და ჩამოქნილ სახეს არ მისცემს“.

ფაქტიურად შთაგონების ფენომენი დასტურდება არა მხოლოდ შემოქმედთან (ესთეტიკური ღირებულების შექმნის პროცესებში), არამედ უკვე არსებული მხატვრული ღირებულების აღმქმელ სუბიექტთანაც. ვინც ადეკვატურად გაიგო შემოქმედის მინაღწევარი, ისიც უნდა მოიცვას დიდი ღირებულების ხილვის მაღალმა ესთეტიკურმა ემოციამ, ამიტომ, გარკვეული აზრით, შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული სახის ადეკვატური აღმქმელი შემოქმედის შთაგონების თანახმაა. თუმცა იმეცა გასათვალისწინებელი, რომ „შთაგონების ცეცხლი უშუალოდ მაინც შემოქმედს წვავს, რომელსაც წილად ერგო პირველხილვა და ხილულისადმი სიცოცხლის მიწეება“.

შთაგონებაზე, როგორც სულის უნებლიედ აღმოცენებულ მდგომარეობაზე, მრავალი დაკვირვებაა ცნობილი. პოეზიის, მუსიკის თუ ფერწერის დიდოსტატები ბევრჯერ შეხებიან შთაგონების მოვლენას და უცდიათ მისი ფენომენალური დახასიათება. ეს დაკვირვებები და ანალიზები მაინც იმაზე დაიყვანება, რომ შემოქმედებითი შთაგონების მიმდინარეობის მანძილზე შემოქმედი „მე“ მაქსიმალურად პასიურობით აღწერება, თითქოს შემოქმედი „მე“ არაფერ შუაში იყოს, მას არაფერი არ ეხებოდეს და ან ეკითხებოდეს, ის მხოლოდ პასიური მკვრეტელის როლში გამოდიოდეს; ხდებოდეს „მე“-ს გახლეჩა და „მე“ ყურმოჭრილი მონის როლს ასრულებდეს იმ აქტუობის მიმართ, რომლის წყაროდაც მიიჩნევა შემოქმედის სულში ჩასახლებული კეთილი და ბოროტი ნება, დემონი; შემოქმედი „მე“ ღვთის ნების უბრალო აღმსრულებელი მოჩანს.

თითქოს ხდება ინდივიდის ღმერთთან შერწყმის მისტიკური აქტი და ა. შ.

შემოქმედებითი საქმიანობისათვის შთაგონების მნიშვნელობაზე მეტყველებს ის ვითარება, რომ შთაგონების მდგომარეობის უეცარი დაშრება თუ განღევა იმავე დროს არის ე. წ. სულით დაცემის მდგომარეობა, რაც განპირობებულია „შთაგონების წყარო-ს“ (თ. ლოსტოვესკი) ამოწურვით; შემოქმედის ცნობიერებაში იქნება ე. წ. „სიცარიელე“ (ა. ჩეხოვი), „მკვდარი წერტილები“, „გამოგლეჯილი ადგილი“ (пустѣха). რიხარდ ვაგნერი „მემუარებში“ იგონებს, რომ მუსიკალური დრამის „ტრისტანისა და იზოლდას“ წერის დროს მას უეცრად შეუწყდა შთაგონება. შემოქმედებითი ფანტაზიის დაშრეტამ აიძულა კომპოზიტორი შეეწყვიტა მუშაობა. ვინაიდან მან ვერ მოახერხა მოტივის შეთხზვა (ვერ დაწერა სიტყვებზე მუსიკა). მაგრამ, მისდა საბედნიეროდ, მალე ყველაფერი შეიცვალა — კდამიკაუნა ჩემმა კეთილმა გენიამ, ჩემმა მშვენიერმა მუზამ და მყის ყველაფერი განათდა ჩემში. დავჯექი როიალთან და დავიწყე წერა ისეთი სისწრაფით, თითქოს მე უკვე ყველაფერი ვიცოდი ზეპირად“.

ფსიქოლოგიური კუთხით საინტერესოა ჩაიკოვსკის აღწერა შემოქმედებითი პროცესისა; მან ეს მდგომარეობა მიაჩნია პიროვნების გაორებად, რაც ჩანს პიროვნების ნებისყოფის დათრგუნვაში. ნ. მეკისადმი მიწერილ წერილში (1978 წელი, 24 ივნისი) ის აღნიშნავს: სხვა დროს იბადება სრულიად ახალი დამოუკიდებელი მუსიკალური აზრი... საიდან წარმოიშობა ეს, მიუღწეველი საიდუმლოებაა... დღეს, მაგალითად, დილიდანვე მოცული ვიყავი იმ გაუგებარი და საუდანაც მოსული ჩემთვის უცნობი შთაგონების ცეცხლით, რომლის წყალობითაც წინდაწინვე ვიცი, რომ ყველაფერს დღეს ჩემს მიერ დაწერილს ექნება გულში ჩაწვდომისა და მასში შთაბეჭდილების დატოვების თვისება.

ნაწარმოები, რომელსაც ვწერ უშუალო ლტოლვისა და უცნაურობის შინაგანი მოთხოვნების გამო, არ მოითხოვს აჯანყებულ ნებას უმნიშვნელო ძალისხმევასაც კი. ვემორჩილები შინაგან ხმას და მუშაობა მიდის სავსებით მიუწვდომელი სიადვილით. ყველაფერი გავიწყდება, სული თრთის რაღაც სავსებით მიუწვდომელი და უცილობელი ტკბილი მღელვარებით, სრულიად ვერ ასწრებ მიპყვე მის ალტკინებას და დრო გადის ზუსტად შეუმჩნევლად. ამ

მდგომარეობაში რაღაც სომნამბულისტურია. ყველაფერი, რაც კი იწერება უშუალოდ თავშია. ამ მდგომარეობაში, ყოველთვის კარგია და თუკი არაფერი ხელს არ გიშლის, მაშინ უნდა გამოვიდეს სრულყოფილება იმისა, რისი შექმნის ძალა შესწევს ამა თუ იმ მხატვარს.

ვარა რა სთულის ნორმალურ მდგომარეობაში, ექმნი ყოველთვის, დღის ყოველ წუთსა ყოველგვარ მდგომარეობაში. ზოგჯერ ცნობისმოყვარეობით ვაკვირდები იმ უწყვეტ მუშაობას, რომელიც თვითონ ხდება ჩემი თავის ამ ნაწილში, რომელიც მიცემულია მუშაკას. ზოგჯერ ესაა რაღაც მოსამზადებელი სამუშაო. სხვა დროს არის სავსებით ახალი დამოუკიდებელი მუსიკალური აზრი და ცდილობ მეხსიერებაში მის შეჩერებას. საიდან მოდის ეს — მიუღწეველი საიდუმლოებაა, ამთავრებს ავტორი.

ალექსანდრე სეროვი აღწერს თუ შემოქმედებითი გაბრწყინების წუთებში, როგორ ეძლევა მას სიმღერით მელოდიები, რომელსაც მას აწვდის საიდუმლო უცნობი ხმა. მე ექმნი მთელ მოტივს, რომელიც თითქოს ვიღაცამ ჩამჩურჩულა. აი, დაწვრილებით ესაა ჩემი *procede* (ხერხი) — (წერილი ვ. სტასოვისადმი, 1840 წლის 6—10 აგვისტო).

ანრი ბერგსონისა და ლ. ა. საკეტის მოწმობით კომპოზიტორი ჯუზეპე ტარტინი თავისი სონატის ავტორობას მიაწერდა დემონს, რომელიც მას გამოეცხადა სიზმარში და ეს სონატა შეასრულა არტიტული ოსტატობით. გამოღვიძებულმა ჯ. ტარტინიმ იმწამსვე ჩაიწერა ეს ნაწარმოები იმ სახით, როგორც მას ასრულებდა დემონი და. აღსანიშნავად იღუმალის შემთხვევისა, მას უწოდა „ემმაკის სონატა“.

ერნსტ ჰოფმანიც ადასტურებს იმ აზრს, რომ შემოქმედებით პროცესში მას კარნახობენ და მისი მონაწილეობა-ნაწარმოების შექმნაში იმით ამოიწურება, რომ ის აღადგენს მხოლოდ იმას, რასაც კარნახობენ: „მე ვზივარ ფორტეპიანოსთან დახუჭული თვალებით და აღვიდგენ მას, რასაც მკარნახობს ვიღაც მკერდიდან“.

მოყვანილი მაგალითები მოწმობენ იმას, რომ შემოქმედების მდგომარეობაში ყოფნისას ინდივიდი საკუთარ თავს განიცდის, როგორც იარაღს და აღმსრულებელს სხვის ხელში; შემოქმედი „მე“-ს სრული პასიურობა — ასეა აღწერილი შემოქმედებითი აქტივობის მიმდინარეობა. სუბიექტში შემოქმედებითი აქტივობის

განცდის თავისებურების გათვალისწინებით ლაპარაკობენ შემოქმედების ტიპებზე და ასახელებენ ოთხ ტიპს: შემოქმედება, როგორც დემონიზმი; შემოქმედება, როგორც ფსიქიკური ავტომატიზმი (სომნამბულიზმი); შემოქმედება როგორც, ღმერთის ემანაცია; შემოქმედება, როგორც ესთეტიკური ეროსი.

არის სხვა ტიპოლოგიაც შემოქმედებისა, მაგალითად, ედ. ჰარტმანი განარჩევს რაციონალისტურ (ინტელექტუალისტური შემოქმედება როგორც ცნობიერი სტიქია სულისა) და ირაციონალურ ანუ მისტიკურ (ინტუიტიური შემოქმედება როგორც არაცნობიერი სტიქია სულისა) ტიპებს. ამ დაყოფისას ყურადღება ექცევა შემოქმედებით პროცესში სულიერ რომელობათა მონაწილეობას დახასიათებას, მისი განხორციელების ასპარეზს.

ედ. ჰარტმანის მიხედვით, პირველი ტიპის შემოქმედება იმით ხასიათდება, რომ საშუალო ტალანტი გენიისაგან განსხვავებით ჰქმნის „გონითი არჩევის დახმარებით“ და ტექნიკურ საშუალებათა კომბინაციით; ამავე დროს ის ხელმძღვანელობს მხოლოდ და მხოლოდ „ესთეტიკური მსჯელობის“ და არა ინტუიციის შთაგონებით. ესაა რაციონალისტური ტიპის შემოქმედება, რომელსაც არ შეუძლია შექმნას რაიმე ორიგინალური და ღია (რჩება რუტინისა და მიმზადებლობის ტყვეობაში). რაციონალისტური ტიპის შემოქმედებაში ნებისყოფა დიდ როლს ასრულებს; ნებისყოფის ძალდატანებითა და დაძაბვით, ჩვევასა და ბეჯითობაზე დაყრდნობით ხორციელდება მასალის ცნობიერი კომბინაციები.

შემოქმედების ირაციონალური ტიპი იმით ხასიათდება, რომ მის სულში სტიქიურად შემოიჭრება შემოქმედებითი ფანტაზიის არანებისმიერი ხატები, და უეცრად მიეფინება მის ცნობიერებას ყოველგვარი ძალისხმევს გარეშე; ესაა ჭეშმარიტად გენიოსი-შემოქმედის ბედი. განსხვავებით დილექტანტისა და საშუალო ხელოვანისაგან გენიოსი — შემოქმედი შთაგონების წყალობით („ღვთის ნებით“) ინტუიტიურად ჰქმნის, ემორჩილება რა თავისი გენიის თუ დემონის ზრახვას; მისი სული „ღვთის წყალობის“ ასპარეზია.

ჯერ კიდევ ადრე ქრისტიან ვოლფი ხედავდა შემოქმედების ბუნების დამახასიათებელ თავისებურებას „წარმოსახვის ძალის უნებურ მოქმედებაში (აქტივობაში)“, და ის მას მიაჩნდა სულს არანებისმიერ მოღვაწეობად. იმანუილ კანტი შეუძლებლად მიიჩნევდა „აღმაფრენით ჰქმნის სწავლას“ და მას გენიის თვითმყოფობად მიიჩ-

ნევდა განსხვავებით მიბაძვისაგან. თეოდორ რიბოს მიხედვით, „ყველა სხვა უნართა შორის შემოქმედებითი წარმოსახვა იაა, რომელიც ყველაზე ნაკლებ შეიძლება შეიქმნას ხელოვნურად“. შეუძლებელია „ისწავლო აღმაფრენით (შთაგონებით) ქმნა“. ღირს რაფაელი ამბობდა, რომ „არავითარი ძალ-ღონით რ შეიძლება შესწავლა“ შემოქმედებისა, რომ საკუთარი შემოქმედება „თვითონ მისთვისაც რჩება გამოცანად“. თავისი ერთ-ერთი მოწაფის ანტონიოს მოთხოვნაზე — მისთვის ესწავლებინა ღირდ მესტროს ის, რითაც რამდენადმე მაინც დამსგავსებოდა მასწავლებელს — რაფაელს უთქვამს: „სამწუხაროდ, თვითონ მე არ შემოძლია ეუბასუხო შენ შეკითხვას არა იმიტომ, რომ ეს იყო ჩემი სანუკვარი საიდუმლო. არა! მე მთელი გულითა და სულით მოხარული ვიქნებოდი, გამეზილა ის შენთვისაც და ყველასათვისაც, არამედ იმიტომ, რომ ის თვითონ ჩემთვისაც რჩება გამოცანად, რაც შეეხება ჩემს ფერწერას, ყველას უნდა ჰქონდეს თავისი საკუთარი. მე ბუნებამ ჩემი მომცა: მასზე მე არ მიშრობია; ამის შესწავლა არავითარი ღონით არ შეიძლება“*.

როგორც დავინახეთ, საერთოდ, შემოქმედებისა და, კერძოდ, მუსიკალური შემოქმედების ორი ერთმანეთისაღმი საპირისპირო გაგებაა გავრცელებული. ერთი ისაა, რომელზეც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება შთაგონების პროცესში სპონტანურ, არაცნობიერ აქტივობას. შემოქმედი ის საწყისი ძალაა, რომელიც იძლევა არაცნობიერ აქტივობაში მეტად თუ ნაკლებად დასრულებულ მუსიკალურ იდეებს. ცნობიერება აქ მეორეხარისხოვან როლს თამაშობს; ის უმთავრესად იმას ემსახურება, რომ ინსპირაციებს, ინტუიტიურად მოცემულს, მტკიცე ფორმა მისცეს და შემდგომ განავითაროს; არაცნობიერი ცნობიერებაში მოტანილი მუსიკალური აზრები და იდეები მხატვრული განზრახვის შესატყვისად მოდიფიცირდება და შეივსება. თავისთავად შემოქმედებითი აქტი მაინც არაცნობიერის საიდუმლო ძალად რჩება. იოჰანეს ბრამსი მიუთითებდა: „იმას, რასაც საერთოდ უწოდებენ გამოგონებას, ე. ი. აზრები, იდეები, არის უბრალოდ შთაგონება, რომლისთვისაც ხელოვანი პასუხისმგებელი არაა, რომელიც მისთვის არავითარ დამსახურებას არ ნიშნავს“. გუსტავ შალერი აღნიშნავდა: „შექმნა და

* (მოგვყავს А. ТПК-ის მიხედვით, он искусство и художника. М. 1886, გვ. 39-40).

აღმოცენება ნაწარმოებისა თავიდან ბოლომდე მისტიკურია, ვინაიდან თვითონ არაცნობიერად როგორც უცხო შთაგონებით რაღაც უნდა გააქეთო, რომლის შესახებ შემდეგ ძლივს იგებ, თუ როგორ შეიქმნა ის“ (მოგვეყავს გ. რევეშის მიხედვით). შემოქმედების აღნიშნული ე. წ. მეტაფიზიკური გაგება ითვალისწინებს ფაქტიური ვითარების მიმდინარეობას: ყურადღება ექცევა შემოქმედების განცდას — შემოქმედში უეცარი გაელვების დროს აღმოცენებულ მუსიკალურ იდეებს.

მაგრამ ბევრმა შეამჩნია ისიც, რომ ინდივიდში შემოქმედებითი პროდუქტული აქტივობა არ იწყება თავში უეცრად მოსული აზრებით (Einfall). პირიქით, უკვე მანამდე ხდება მნიშვნელოვანი მოვლენები, პროცესები, რომლებიც საბოლოოდ განაპირობებენ მუსიკალური იდეის გაელვებას ცნობიერებაში. ამდენად, უეცრად თავში მოსული იდეა პროდუქტული აქტივობის დასაწყისში კი არ დგას, არამედ წარმოადგენს ხანგრძლივი ფიქრისა და გარკვეული მიმართულებით აქტივობის მწვერვალს, აპოგეას. თუმცა მას აქვს თავისებურება უეცარი და მოულოდნელი გამოვლენის ფორმით, მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ის აღმოცენებულია გარეშე მოსამზადებელი მუშაობისა, წინასწარი ხანგრძლივი სამზადისისა, „მუსიკალური მასალის თავში მოაწიფებისაგან“ (ნ. რიმსკი-კორსაკოვი) დამოუკიდებლად.

ბეთოვენის შესახებ ვიცით, რომ ის ყველაფერს, რაც მსმენელს ეჩვენება წამიერად შექმნილად, ამუშავებდა დამქანცველი შრომით. მარსელინასა და ჟაკინოს დუეტი „ფიდელიოდან“ იწერებოდა დიდი დაძაბვით, ტაქტობით. ფლორესტანის არიის შესავალი აქტი 18 ვარიაციითაა შემორჩენილი.

ფრანც შუბერტი თავის „ტყის მეფეს“ (Erlkönig) აღნიშნავდა, როგორც მის № 1 ნაწარმოებს და შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მისი გენია უცებ გამობრწყინებულიყოს. სინამდვილეში კი შუბერტმა მანამდე შექმნა 100-დე სიმღერა და მრავალი კვარტეტი. თუმცა ისინი არ გამოუქვეყნებია. სავსებით სწორია რიხარდ ვაგნერის, შენიშვნა: „ნუ აფასებთ რეფლექსიის ძალას უნიშვნელოდ... მსატყრელი ნაწარმოების უმაღლესი შექმნა მისი ცნობიერებაში წარმოშვებაა“. შემოქმედებითი პროცესის მიმდინარეობაში ცნობიერ აქტივობაზე გარკვევით აღნიშნავს იგორ სტრავინსკი და მისი ქვემოთ მოყვანილი შეხედულება შეიძლება ჩაითვალოს სა-

ერთო აზრად, რომელიც უპირისპირდება მეტაფიზიკური არაცნობიერის აქტივობის თეზისს: „ჩემთვის, მუსიკოსი-შემოქმედისათვის, მუსიკის შექმნა ყოველდღიური საქმეა, რომლის შესაქნელადაც მოწოდებული ვარ. მე ვქმნი იმიტომ, რომ ამისთვის ვარ შექმნილი და ამისაგან გადახვევას ვერ შევძლებდი. მის მსგავსად, როგორც ყოველ ორგანოს შეუძლია ატროფირება, თუკი ის არ გვექნება მუდმივი აქტივობის მდგომარეობაში, ზუსტად ასევე კომპოზიტორის უნარები სუსტდებიან და ჩლუნგდებიან, თუკი მას არ დავეხმარებით ძალდატანებით და ვარჯიშით. პროფანს წარმოუდგენია, რომ შემოქმედებ-სათვის უნდა ელოდო შთაგონებას. ეს დიდი შეცდომაა. მე შორს ვარ იმისაგან, რომ სრულიად უარყო შთაგონება. პირიქით, შთაგონება მამოძრავებელი ძალაა, რომელიც არსებობს ყოველ ადამიანურ საქმიანობაში და რომელიც სულაც არაა ხელოვანის მონოპოლია. მაგრამ ეს ძალა შეიძლება განვითარდეს მხოლოდ მაშინ, როცა ის ამოქმედდება ძალისხმევით, ხოლო ძალ-სხმევა ეხება შრომას. ისე, როგორც მაღა მოდის ჭამის დროს, ასევე შრომას მოსდევს შთაგონება, თუკი ის დასაწყისში ჯერ კიდევ არ იყო. მაგრამ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ შთაგონება. უფრო მნიშვნელოვანია მისი შედეგი, სხვაგვარად — თვითონ ნაწარმოები*.

ჩვეულებრივ მუსიკალურ ლიტერატურაში ხდება ზემოაღნიშნული ორი თვალსაზრისის — ე. წ. მეტაფიზიკურისა და ფსიქოლოგიურის ურთიერთდაპირისპირება, როგორც ერთმანეთის გამომრიცხავი თვალსაზრისებისა. ზოგი კი ლაპარაკობს მათ არა დაპირისპირებულობაზე, არამედ ურთიერთშევეცებაზე. როგორც დავინახეთ, ე. წ. მეტაფიზიკური თვალსაზრისი განსაკუთრებულ ყურადღებას მიაპყრობს არაცნობიერ აქტივობაზე და მას მიაწერს განსაკუთრებულ შემოქმედებით ძალას, ხოლო ფსიქოლოგიური თვალსაზრისი შემოქმედებას თვლის ცნობიერი განწყობის, ინტენსიური შრომის პროდუქტად, რაშიაც არაცნობიერ აქტივობას გარკვეულ ადგალს უთმობს. ერთი შეხედულება წინ წამოსწევს „*idea ante rem*“-ს, მეორე — „*idea post rem*“-ს. საკითხი ბოლოს და ბოლოს დაიყვანება შთაგონების გენეზისის რაობაზე. პიროვნებაში შთაგონების აქტის შემოჭრა დღესდღეობით მეცნიერული ანალიზის ფარგლებს მიღმა დგას, ვინაიდან ის არაკონტროლირებადი ვითარებაა.

* (И. Стравинский. Хропанья моей жизни. Ленинград, 1963 гл. 247).

მეცნიერებამ ოცის რამდენადმე შემოქმედების პროცესების ფაქტორები, მისი მიმდინარეობის თავისებურება. მაგრამ ჯერ კიდევ არ ვიცით ის, თუ როგორ მიდის ხელოვანი კონკრეტულ განსაზღვრულ მუსიკალურ იდეამდე, როგორ იქმნება ესთეტიკურად ღირებული იდეა და ა. შ.

ფსიქოლოგიაში მიუთითებენ შემოქმედებითი პროცესის საპირველსავე. პირველი საფეხური ესაა მასალის დაგროვება. ამ დროს ხდება დაკვირვება და მასალის ცნობიერი ათვისება. მასალის დაგროვება მანამდე ხდება, სანამ მხატვრული ნაწარმოების ერთიანი იდეა ჩაისახებოდეს. ცნობილია, რომ ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი ინიშნავდა და იწერდა უწყსრივოდ ყველაფერს, რაც კი თავში მოუვიდოდა. შემოქმედებითი პროცესის პირველი საფეხურის საზრისი და მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ ამ დროს ხდება ხელოვანში გარკვეული ნაწარმოების იდეის, კონცეფციის მომწიფება.

შემოქმედებითი პროცესის მეორე საფეხური იდეის დაბადებას, „შემოქმედებითი ფანტაზიის ლოდის ჩამოსწმას“ (ა. ტოლსტოი) ეხება; მას შთაგონების პერიოდსაც უწოდებენ. ამ პერიოდში ხელოვანი გრძნობს არაჩვეულებრივ აგზნებას, განიცდის იდეებისა და გრძნობების მოზღვაებას, მათ სიმდიდრესა და სიციხოველეს, „თავისუფლების გრძნობის ნამდვილ ქარიშხალს“. იდეის დაბადების პროცესი ფსიქოლოგიურად ინდივიდებში განსხვავებულად მიმდინარეობს. ზოგიერთთან ნაწარმოების იდეა ისახება სრულიად სპონტანურად — ნებისყოფისა და ინტელექტის ჩარევის გარეშე — და ამიტომაც ამბობენ ის არაცნობიერად ხდებაო, თუმცა ცნობიერების მონაწილეობის გარეშე არავითარი იდეა ნაწარმოებისა არ ჩნდება. შთაგონების მომენტში აღმოცენებული იდეა ნაყოფია მოსამზადებელი საფეხურის მუშაობისა. იმასაც აღნიშნავენ, რომ „შთაგონება არასდროს არ გვაძლევს სრულიად დამთავრებულ ნაწარმოებს“ (თ. რიბო). პ. ჰაინე მოხდენილად აღნიშნავდა: „როგორც ცრემლები ერთბაშად გვადგება თვალზე, ისე ერთბაშად ჩნდება ლექსიცო“. სხვებთან ნაწარმოების იდეის გაჩენა-ჩამოყალიბება უეცრად არ ხდება, ის გარკვეულ დროშია გაშლილი, სანამ ერთიან იდეად თვალწინ წარმოუდგებოდეს შემოქმედს.

იდეის დაბადებას მოსდევს შემოქმედებითი პროცესის მესამე საფეხური — იდეის განხორციელების საფეხური. ეს

მომენტი მოითხოვს ინტენსიურ, წინასწარგანზრახულ, სისტემატუზ მუშაობას. აქ შემოქმედებითი ობიექტივაციისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ტექნიკას, იდეის განხორციელების აუცილებელ საშუალებას. ყ. სანდი, ფ. შოპენის შემოქმედების მხილველი, მისი მუსიკალური იდეის ხორცშესხმის შესახებ აღნიშნავდა, რომ „ოწუებოდა შრომა ყველაზე საშინელი, რაც კი მინახავს“ (მოგვყავს თ. რიბოს მიხედვით). თ. დოსტოვესკი მხატვრული ნაწარმოების იდეის შესახებ ამბობდა: „შემდეგ, მთელი თვეები და წელი ვამუშავებ მას“. ამიტომ არ უნდა აირიოს ერთმანეთში „შთაგონება, ე. პარკელი, უეცარი შეგმნა სურათისა ანუ მოძრაობა სულში (რაც ყოველთვის ასე ხდება) შრომასთან“.

შემჩნეულია, რომ ემოციური მდგომარეობა თან სდევს შემოქმედებითი პროცესის სამივე საფეხურს, მაგრამ განსაკუთრებოთ ხელშესახებად იგი მეორე და მესამე საფეხურზეა მოცემული. საფუძველს მოკლებული არაა ამიტომ დებულება — „ემოციური ფაქტორი ფერმენტია, რომლის გარეშეც შეუძლებელია შემოქმედებაო“ (თ. რიბო).

შემოქმედების პროცესში ემოციურ მდგომარეობასთან დაკავშირებით ლაპარაკობენ ე. წ. „შემოქმედებითი ტკივილის“ შესახებ. ამ შემოქმედებითი ტკივილის აღმოცენება ეხება შემოქმედებითი პროცესის მეორე და მესამე საფეხურებს — იდეის აღმოცენებისა და იდეის განხორციელების, ხორცშესხმის საფეხურებს. აღნიშნული ვითარება კარგად აღწერა ა. მიუსემ. მისი სიტყვებით: — „შემოქმედება მადლეებს, მათროლებს... ცრემლებით, ჩახშობილი კივილით სიცოცხლეს ვაძლევ იდეას, რომელიც პირველად მათრობს... იდეა მტანჯავს, მაწვალებს, სანამ შესაძლებელი გახდებოდა მისი განხორციელება, სანამ დაიწყებოდა სხვა წამება, მშობიარობის ტკივილი, ნამდვილი ფიზიკური ტკივილი, რომლის განმარტება არ შეიძლება... უკეთესია ამ ჩემი მღრღნელი ჰიის განადგურება, რომელსაც ჩემნაირი ადამიანები უწოდებენ უბრალოდ შთაგონებას და რომელსაც ვუწოდებ მარტივად ჩემ სატკივარს (სენს)“. (მოგვყავს თ. რიბოს მიხედვით).

ფსიქოლოგიური თეორია, რომელიც ესთეტიკური იდეის ჩასახვისა და განხორციელების საინტერესო ახსნის ცდას გვთავაზობს, ესაა დ. უზნაძის განწყობის ფსიქოლოგიური თეორია. ეს თეორია შემოქმედებითი პროცესის საფეხურების მნიშვნელობას ესთეტი-

კური ღირებულების განხორციელების ერთიან და მთლიან საქმეში შემდგენაირად წარმოგიდგენს: პირველ საფეხურზე „სინამდვილის ხანგრძლივი და მრავალმხრივი გაცდა ხელს უწყობს იმ თავისებური, ინდივიდუალური, ორიგინალური განწყობის ჩამოყალიბებას, რომელიც ხელოვანს ცხოვრებისა და სინამდვილის მოვლენებისადმი უმუშავდება და რომელიც მისი ნაწარმოების კონცეფციასა და მისი შემოქმედებითი ფანტაზიის მოძრაობას ედება საფუძვლად“*.

მხატვრული იდეის ჩამოყალიბება-შექმნის მეორე საფეხურზე პროცესის თავისებურება, რომ მხატვრული იდეა ერთბაშად, ელვისებურად ჩნდება და განიცდება არაცნობიერად და უნებურად მოვლენილ გარკვეულობად, გასაგები ხდება სწორედ იმით, რომ ამ პროცესს განწყობა ედება საფუძვლად. განწყობის მდგომარეობა შემოქმედებითი პროცესის პირველ პერიოდში მზადდება და როდესაც იგი გარკვეულია, ცნობიერებაში ერთბაშად იჩენს თავს. ცნობიერებაში განწყობას არავითარი წინასაფეხური არ გააჩნია, ვინაიდან განწყობა ცნობიერების ფენომენს არ წარმოადგენს. და ამიტომაც, რომ იგი განიცდება თითქოს როგორც ზეშთაგონება, როგორც რაღაც გარედან მოსული. „შთაგონება განწყობის მომწიფების ცნობიერებაში გამოვლენას წარმოადგენს“. პროცესის მნიშვნელოვანი მომენტიცაა ის ვითარება, რომ მხატვრული ნაწარმოების იდეა, რომელიც შთაგონების მდგომარეობაში იქმნება, დამთავრებული ნაწარმოების იდეის სახით არ ჩნდება; შთაგონების მომენტი ხელოვანს გარკვეული მიმართულებით მუშაობის უძლეველ ტენდენციას უჩენს. მხატვრული ნაწარმოების იდეა მას „ფარულად და გამოუვლინებლად აქვს... მაგრამ იაე, რომ შემოქმედებით მუშაობას ეს ფარული იდეა წარმართავს“. დ. უზნაძე შთაგონების მომენტს განწყობის მომწიფების აქტთან აიგივებს: „როდესაც ხელოვანი ამ უკანასკნელის (განწყობის — ვ. კ.) სტიმულით მის გამოსავლენად მუშაობას იწყებს, იგი შემოქმედებითს და არა უბრალო სარეპროდუქციო მუშაობას აწარმოებს, იგი სკვერეტს მას, და როცა ხედავს, რომ მისი განწყობა სრულიად ვერ პოულობს მასში ადეკვატ რეალიზაციას, რომ იგი სრულიად არ შეეფერება მას, იგი ცვლის თავის ნაწარმოებს და ასწორებს. ასე გრძელდება შემოქმედებითი მუშაობა მანამდე, სანამ განხორციელებული არ იქნება ის

* დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, ტ. III—IV, თბილისი, 1964, გვ. 600.

ფორმა, რომელიც ხელოვანის განწყობის ადეკვატურ განსახიერებად იქნება განცდილი. მხოლოდ ამის შემდეგ წყნარდება შემოქმედი, მხოლოდ ამის შემდეგ გრძნობს იგი, რომ ობიექტური სინამდვილე ჰქმნაარტად ახალი სინამდვილეთ გაამდიდრა“.*

შემოქმედებითი პროცესის მესამე საფეხურზე, მაშასადამე, „მხატვრული შემოქმედების ამოცანა ისაა, რომ უკვე არსებული, გარკვეული, მაგრამ არარეალიზებული განწყობისათვის შესატყვისო პროდუქტი მონახოს და იგი ხელსახებ ფორმაში მოგვეცეს... განწყობაა მოცემული, მაგრამ საგანია მოსანახი“**.

დ. უზნაძის განწყობის ფსიქოლოგიური კონცეფციით ბევრი რამ გასაგები ხდება შემოქმედებითი პროცესის მიმდინარეობის თავისებურებებიდან. არსებითი ისაა ამ კონცეფციისათვის, რომ ხელოვნურ შემოქმედებას არა რაიმე ცალკეული ფსიქოლოგიური მომენტი ედება საფუძვლად, არამედ ისეთი რამ, რაც მთლიანპიროვნული თავისებურებაა. ეს მთლიანპიროვნული თავისებურება განწყობაა, რომელიც პიროვნების შემდგომ ქცევას ედება საფუძვლად. დ. უზნაძე პირდაპირ წერს, რომ „ხელოვანს ეს მთლიანპიროვნული რეაქცია (განწყობა — ვ. კ.) აქვს თავისებური, ჩვეულებრივი ადამიანის ასეთსავე პირობებში შექმნილი რეაქციისაგან განსხვავებული“. ხოლო შემოქმედი პიროვნების ამ მთლიანპიროვნული განწყობის თავისებურებათა გარკვევას ავტორი მომავალი ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკური კვლევა-ძიების საქმედ სახავს.

მუსიკალურ-საშემსრულებლო ქცევა

ადამიანის ფს-ქიკური ცხოვრების მიმართულება ჩართულია ქცევაში. ქცევაში ჩაისახება, ვითარდება და ხორცს ისხამს პიროვნების მიზნები, განზრახვები, მოთხოვნილებანი. ქცევა სუბიექტის ისეთი აქტივობაა, რომელიც წარმართულია ადამიანის რომელიმე მიზნის განხორციელებისაკენ; ამ მიზნის დასახვას კი მოთხოვნილებები განაპირობებენ. ფსიქოლოგიაში ქცევას განმარტავენ, როგორც „ცოცხალი არსების ყველგვარ აქტივობას, რომელიც განსაზღვ-

* იქვე, გვ. 602.

** იქვე, გვ. 597.

რული მოთხოვნების დაკმაყოფილებისაკენ, გარკვეული მიზნის განხორციელებისაკენ არის წარმართული“.

მუსიკალური საქმიანობა მუსიკალური ნაწარმოების შექმნაა, მისი ნოტებით ფიქსაციაა ან შემსრულებლის მიერ მსმენელამდე მისი მიტანაა, რომელიც ქცევის სხვადასხვა აქტებით სრულდება. ეს ქცევები ხან იმპულსური, ხან კი ნებისმიერი მოქმედებით წარიმართება.

ფსიქოლოგიაში დიდი ხანია დაინტერესებულნი არიან მუსიკოს-შემსრულებლის ქცევის ბუნებით; ამ ქცევაში მონაწილე ფაქტორებისა თუ პროცესების, პირველ რიგში ფსიქიკური მოვლენების (მოთხოვნისა, გრძნობა, მოტივი, მზაობა, ჩვევა...), ხვედრითი წონისა და სპეციფიკური ფუნქციონის გარკვევით, მათ თავისებურებათა ცხადყოფით. მაგრამ ბოლო ხანამდე მაინც საშემსრულებლო ქცევის ფსიქოლოგიური ასპექტით შესწავლას სათანადო ყურადღება არ ჰქონდა მიპყრობილი; განსაკუთრებით ეს ითქმის საშემსრულებლო ქცევის მოტივაციის საკითხთან დაკავშირებით. არადა საშემსრულებლო ქცევის ფსიქოლოგიური ბუნების შესახებ მეცნიერული ცოდნის გათვალისწინებასა და მის სათანადო გამოყენებას არსებითი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო სასწავლო-აღმზრდელობით, არამედ საშემსრულებლო (გამოყენებით) საქმიანობაშიც.

ხშირია შემთხვევა, როდესაც მუსიკოსი პედაგოგი გამოთქვამს გულისტყვილს იმის გამო, რომ მისმა მოსწავლემ სცენაზე (გამოცდისა თუ კონცერტის დროს) ვერ გამოავლინა თავისი შესაძლებლობები, მაღალი შეფასება ვერ დაიმსახურა, თუმცა მას კარგად ჰქონდა მომზადებული მუსიკალური პროგრამა. ერთი სიტყვით, მოსწავლე კარგად ასრულებს ნაწარმოებს კლასში პედაგოგის თანდასწრებით, მაგრამ სცენაზე მისი შესრულება მაღლი ხარისხის არაა. ასეთი ვითარება ცნობილია გამოჩენილი შემსრულებლების პრაქტიკიდანაც — ერთი და იმავე ნაწარმოების შესრულება ყოველთვის ერთნაირად მაღალ დონეზე ვერ ხერხდება. შესრულების არაერთგვაროვნება, არასტაბილურობა, არ უნდა ჩითვალოს შემთხვევით მოვლენად. მის ახსნას სხვადასხვანაირად ცდილობენ. ერთნი ლაპარაკობენ შემსრულებლის არასტენოურობაზე. გადაღლილობაზე, კონცენტრაციის დაბალ დონეზე, სხვები — ნაწარმოების დაუფლების ხარისხზე, დახელოვნებაზე (მომზადების დონეზე),

არასაკონცერტო სიტუაციაზე და ა. შ. რა თქმა უნდა, ყველა დასახელებულ ფაქტორს თავისი გარკვეული მნიშვნელობა აქვს საშემსრულებლო ქცევის მიმდინარეობაში და ისინი ყურადღების მიღმა არ უნდა დარჩნენ, მაგრამ ისინი არ წარმოადგენენ, როგორც ამბობენ, საშემსრულებლო ქცევასთან არსობრივად დაკავშირებულ გარკვეულობას, ვინაიდან შესაძლებელია, ყველა ამ ფაქტორის მაქსიმალურად მზაობაში ყოფნა, მაგრამ საშემსრულებლო ქცევამ მაინც ვერ მიაღწიოს დასახულ მიზანს — ნაწარმოები ვერ შესრულდეს მაღალ მხატვრულ დონეზე. ამიტომაცაა, რომ ლაპარაკობენ საშემსრულებლო ქცევის სუბიექტის მზაობის გადამწყვეტ მნიშვნელობაზე ნაწარმოების მაღალ მხატვრული დონით შესრულების საქმეში.

სადავო არაა, რომ სუბიექტის მზაობა ქცევის მოტივისა და მოტივაციის საკითხთანაა მჭიდრო ურთიერთობაში. საჭიროა ამ ტერმინების ადეკვატური შინაარსის ცოდნა, რომ დაისვას საკითხი მათი მნიშვნელობისა და როლის შესახებ საშემსრულებლო ქცევაში.

ჯერ თვითონ ტერმინ „მოტივაციის“ შესახებ. დღევანდელ ფსიქოლოგიაში გამოყენებული ტერმინები — მოტივი და მოტივაცია — შინაარსის მიხედვით მკაცრად გათიშულნი არ არიან ერთმანეთისაგან. ზოგჯერ ისინი იგივეობრივადაც კი მოიხმარებიან. მართალია, მიუთითებენ მათ სუბორდინაციულ დამოკიდებულებაზე, მაგრამ საბოლოოდ დადგენილი არაა, რომელი ჩაითვალოს გვაროვნულ ცნებად და რომელი სახედ. არის შეხედულება, რომლის მიხედვითაც, მოტივი წარმოდგენილია დისპოზიციად, ხოლო მოტივაცია აქტუალურ, პროცესიალურ მდგომარეობად.

ფსიქოლოგები ერთში კი არიან შეთანხმებულნი, რომ მოტივი და მოტივაცია, თავისი ფუნქციის მიხედვით. ქცევის მამოძრავებელ საფუძვლადაა გააზრებული, რომ ისინი ქცევის აღმძვრელი და წარმმართველია.

ქცევის სტრუქტურაში მოტივის ადგილის ჩვენებისათვის მმართველ შედეგი მაგალითის ანალოზს: ქცევის მიმდინარეობა — მივდივარ მუსიკალურ სასწავლებელში — შეიძლება სამი ასპექტით დახასიათდეს და ამ ასპექტების შინაარსები შესაბამისი კითხვებით გადმოიცეს: რა კეთდება? როგორ კეთდება? რატომ კეთდება? მუსიკალურ სასწავლებელში მივდივარ — პასუხია კითხვაზე — რა კეთდება? მუსიკალურ სასწავლებელში მივდივარ ფეხით და არა

ტრანსპორტით — როგორ კეთდება? მუსიკალურ სასწავლებელში მივდივარ ამხანაგის სანახავად და არა გაკვეთილზე დასასწრებად — რატომ მივდივარ? მოტივი მესამე კითხვას უკავშირდება და დამკვირვებლისთვის თვალსაჩინოდ მოცემული არაა ქცევის წინა ორი ასპექტისდაგვარად. მოტივი არის ის, რაც ქცევას (მის საზრახს, თუ მიზან-შინაარსს) ჩვენთვის გააგებებს ხდის და გამოითქმება კითხვით — რატომ?

ჩვენ აქ არ განვიხილავთ მოტივის პრობლემასთან დაკავშირებულ მრავალ სადავო საკითხს, ზოგიერთ მათგანს დაინტერესებული მკითხველი გაეცნობა ჩვენს წიგნში: „მოთხოვნილების ფსიქოლოგია“ (1988).

მუსიკალურ-საშემსრულებლო ქცევასთან დაკავშირებით ლაპარაკობენ ამ ქცევის შინაგანი, ანუ ჰომოგენური მოტივისა და მის ზიშართ გარეგანი, ანუ ჰეტეროგენული მოტივის შესახებ და საკითხი დგას სწორედ იმის თაობაზე, თუ რა როლი ეკუთვნის თითოეულ მათგანს და მათ ერთიანობასაც საშემსრულებლო ქცევის მიმდინარეობაში.

ცნობილია, რომ საშემსრულებლო ქცევაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებენ „აუდიტორიის წინაშე ნაწარმოების შეარტულების მოტივის“, „შემსრულებლობის მოთხოვნილებას“ ან კიდევ „შემსრულებლის მიერ საკუთარი შეხედულებების სხვისთვის გადაცემის სურვილს“ და ა. შ. აქ ჩამოთვლილი ყველა ვითარება ცხადდება საშემსრულებლო ქცევისადმი ჰეტეროგენულ მოტივად.

მუსიკალურ-საშემსრულებლო ქცევის ანალიზისა და გააზრების საინტერესო ცდას გვთავაზობს ლ. ბალანჩივაძე*, რომელიც საშემსრულებლო ქცევას განიხილავს როგორც პოლიმოტივირებულ ქცევას (პოლიმოტივირებულია ის ქცევა, რომელსაც აქვს რამდენიმე მოტივი), რომლის ჰომოგენურ მოტივებად დასახელებულია თ ვ ი თ გ ა მ ო ს ა ხ ვ ი ს ა (ექსპრესიული) და მ ს მ ე - ნ ე ლ თ ა უ რ თ ი ე რ თ ო ბ ი ს (კომუნიკაციური) მოტივები.

თვითგამოსახვა არსებითადაა დაკავშირებული შემსრულებლის ინდივიდუალობის განცდისეულ გადმოცემასთან, ამიტომ თვითგამოსახვის ვითარებაში ინდივიდი მთელი არსებით არის ჩართული

* იხ. ლ. ბალანჩივაძე, „მუსიკოს შემსრულებელი და მისი ქცევის მოტივა-ციური თავისებურებანი“, კრებული „ფსიქოლოგია“, ტ. XVII, თბილისი, 1986, გვ. 21—33.

შესრულების პროცესში: „შემსრულებელი აქტიური მონაწილე ხდება შესრულების პროცესისა, საშემსრულებლო გეგმა გარედან კი არ არის თავს მოხვეული, არამედ შემსრულებლის გულიდან მომდინარეობს“. თვითგამოსახვის მოტივი აღძრული აუცილებლობით არ მოითხოვს აუდიტორიას, ის უკანასკნელის გარეშეც შეიძლება მაღალ დონეზე განხორციელდეს მაგრამ ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, რომ შემსრულებელს აინტერესებს არა მარტო თვითგამოსახვა, არამედ სხვებისათვის საკუთარი თავის ჩვენება, სხვების მხრიდან შეფასება, სხვებზე ზეგავლენის მოხდენა. ხელოვანის ნამდვილი ხელოვნება მელავნდება თანაგანცდისაყენ მისწრაფებაში, მხატვრული მოთხოვნილებას არსებით მხარე ხომ მისწრაფებაა თანაგანცდისაყენ. თვითგამოსახვა, როგორც საკუთარი შინაგანი ბუნების აქტუალიზაცია, აუცლებლობით აღძრავს სხვასთან ურთიერთობის მოთხოვნილებას, სულიერი ერთიანობის ვითარებას რომ განაპირობებს.

საშემსრულებლო ქცევა რთული ქცევაა თავისი ჰომოგენური და ჰეტეროგენური მოტივების ერთობლიობით. მის კომპლექსურ მთლიანობაში გარკვეული სტრუქტურული ადგილი უჭირავს შემოქმედებითი შთაგონების მომენტსაც, რომელიც აუდიტორიასთან კონტაქტის ნიადაგზე იქმნება და გულისხმობს მსმენელთან ურთიერთობას. ე. წ. „მხატვრულ სახეში დღეა“ ეს იგივე „შემოქმედებითი შთაგონების მდგომარეობაა“, ისეთი „შეგრძნებაა, თაქოს მალდდება ყოველი მიწიერიდან. ეს უდიდესი სიხარულია შემსრულებლისათვის“ (მ. გრინბერგი). შემოქმედებითი შთაგონების აქ მოტანილი ფენომენალური დახასიათება იმას უწყობს ხელს, რომ შემსრულებელი ინდივიდი მუსიკალურ-მხატვრული ნაწარმოებია შესრულების პროცესში მხატვრული სახის „მაქსიმალურ გაშლასა და ხილვას აღწევს“ და ამ შინაარსით მას მსმენელს სთავაზობს.

ლ. ბალანჩივაძე თვლის, რომ საშემსრულებლო აქტივობა ისეთი ქცევაა, რომელსაც აქვს როგორც ინტროგენური (თვითგამოსახვის), ისე ექსტროგენური (მსმენელთან კონტაქტის) ნიშნები და საკუთარ მოტრეკაციურ სტრუქტურაში შეიცავს ორივე მათგანსათვის დამახასიათებელ მოტივებს*

* ქცევების დაყოფა ინტროგენურ და ექსტროგენურ სახეებად ლ. უზნაძემ მოახდინა; არსებითია მოთხოვნილების საგნის ადგილსამყოფელი (იგი სუბიექტშია თუ მის გარეთ), რაც ქცევას განაზღვრავს:

ლ. ბალანჩივაძე დგას განწყობის ფსიქოლოგიის თვალსაზრისზე და, ბუნებრივია, საშემსრულებლო ქცევის საფუძვლად და წამმართველად განწყობას მიიჩნევს, განწყობის კატეგორიის მომარჯვებით ცდილობს ამ ქცევაში მომხდარი ყოველი ცვლილების ახსნასა და ქცევის ბუნების გაგებას.

ავტორი საგანგებოდ იკვლევს, თუ რა გავლენას ახდენს საშემსრულებლო ქცევის ეფექტურობაზე უშუალოდ მისი წინ ნაწარმოების შესრულების ვითარება. ეს მჭიდროდაა დაკავშირებული პრაქტიკულ ამოცანებთან, კერძოდ, რეპეტიციის ორგანიზაციის საკითხთან, ვინაიდან ნაწარმოების შესრულების მაღალი დონე დიდად არის დამოკიდებული რეპეტიციის სწორ ორგანიზაციაზე — როდის და როგორ უნდა წარიმართოს იგი (ყოველგვარი რეპეტიცია არაა იმის გარანტია, რომ მის შემდეგ საშემსრულებლო ქცევა ყოველთვის უზრუნველყოფს ნაწარმოების მაღალმხატვრულ შესრულებას). ლ. ბალანჩივაძე არკვევს სუბიექტის საშემსრულებლო ქცევის ეფექტურობაზე მოთხოვნილების (კერძოდ, თვითგამოსახვის) სიძლიერის ცვლილების ზემოქმედებას.

სარეპეტიციო შესრულებაში განასხვავებენ ნაწარმოების უბრალო დაკვრასა და შესრულებას (აქ სანოტო ტექსტის ანუ სანოტო ჩანაწერის ჟღერადობის სიზუსტეს ერწყმის მხატვრული სახის შექმნის, ე. წ. მისი შინაარსობრივ, ემოციურ-გამომსახველობითი სახით წარმოდგენის განზრახვა).

უბრალო დაკვრა სანოტო ტექსტის უბრალო განმეორებაა. აქ შემსრულებლის წინაშე ამოცანად დგას სანოტო ტექსტის ათვისების ხარისხის საბოლოო შემოწმება, მოტორიკის სრულყოფა; ე. წ. „კუნთური მეხსიერების“ (ჩვევის) მიერ მოპოვებულის აღდგენა თუ სრულყოფაში მოყვანა. როგორც მიუთითებენ, რეპეტიციაზე ასეთი განმეორება პაჭიროა და აუცილებელი, მაგრამ სრულიადაც არაა საკმარისი იმისათვის, რომ შემსრულებელს გაუძლიერდეს თვითონ შესრულებისაკენ სწრაფვა (მოთხოვნილება), რომელმაც ნაყოფიერად უნდა იმოქმედოს ნაწარმოების შესრულების ამალგებაზე.

ავტორი არჩევს სამ ვარიანტს:

I. საკონცერტო შესრულებას წინ უძღვის სრული ან მთლიანი სარეპეტიციო შესრულება; შემსრულებელი სცენაზე გასვლამდე წინასწარ ასრულებს ნაწარმოებს მთლიანად. შემდეგ მას მოსდევს საკონცერტო შესრულება.

II. შემსრულებელი რეპეტიციას ასრულებს მუსიკალური ნაწარმოების მხოლოდ ნაწილს (მაგ., ტექნიკურად რთულ მონაკვეთს). ესაა ნაწილობრივი რეპეტიცია.

III. ნაწარმოები ესტრადაზე სრულდება ყოველგვარი რეპეტიციის გარეშე; საკონცერტო შესრულებას წინ არ უძღვის სარეპეტიციო შესრულება — არც მთლიანი, არც ნაწილობრივი.

ამ ვარიაციით ჩატარებულმა ცდებმა აჩვენეს*:

1. საკონცერტო შესრულება იმ შემთხვევაში უფრო ეფექტურია, როცა ინდივიდი ნაწარმოებს ასრულებს საშემსრულებლო რეპეტიციის გარეშე, ვიდრე მაშინ, როცა მას წინასწარ უტარდება სრული რეპეტიცია, ე. ი. საკონცერტო ნაწარმოებს ასრულებს წინასწარ თავიდან ბოლომდე.

2. ურეპეტიციო შესრულება ნაკლებად ეფექტურია იმ შესრულებასთან შედარებით, რომელსაც წინ უძღვის ნაწილობრივი რეპეტიცია.

3. საკონცერტო შესრულება მაშინაა უფრო მაღალი ხარისხის, როცა შემსრულებელი ნაწილობრივი რეპეტიციის გავლის შემდეგ ასრულებს ნაწარმოებს, ვიდრე იმ შემთხვევაში, როცა მის შესრულებამდე ატარებს მთლიან რეპეტიციას.

4. სრული რეპეტიციის გავლის შემდეგ შესრულება უფრო ეფექტურია აუდიტორიის წინაშე, ვიდრე აუდიტორიის გარეშე.

5. შესრულება უფრო მაღალი ხარისხისაა მაშინ, როცა ინდივიდი ნაწარმოებს მსმენელის წინაშე ასრულებს ნაწილობრივი რეპეტიციის გავლის შემდეგ, ვიდრე იმ შემთხვევაში, როცა მსმენელი მას არ ესწრება.

6. თუ შემსრულებელი ნაწარმოებს ასრულებს ურეპეტიციოდ, სულ ერთია, მსმენელის თანდასწრებით თუ მის გარეშე, შესრულება დაახლოებით რჩება ერთსა და იმავე ჯონზე**.

ეს ფაქტობრივი მონაცემები შეიძლება გასაგები გახდნენ შემდეგი ინტერპრეტაციით: მთლიანი რეპეტიციის შემდეგ საკონცერტო შესრულება დიხსაც დაბალი დონის უნდა ყოფილიყო, ვინაიდან სარეპეტიციო შესრულების დროს ადრევე ხდება თვითგა-

* დაწვრილებით ცდების ორგანიზაციასა და მიმდინარეობაზე იხ. ლ. ბალანჩივაძის მითითებული გამოკვლევა, გვ. 29—31.

** იხ. ლ. ბალანჩივაძის მითითებული გამოკვლევა, გვ. 31.

მოსახვის მოთხოვნილების დაკმაყოფილება. საკონცერტო შესრულების აღნიშნული მოტივი სუსტდება. სარეპეტიციო შესრულებისას იზრდება შემსრულებლის თვითგამოსახვის მოთხოვნილების ინტენსივობა; ეს ვითარება იმით მიიღწევა, რომ სუბიექტი იწყებს ნაწარმოების მთლიან შესრულებას. ვინაიდან ცდისპირი ნაწარმოების ბოლომდე შესრულების დროს იკმაყოფილებს თვითგამოსახვის მოთხოვნილებას, რასაც შედეგად ის მოსდევს, რომ ეცემა საკონცერტო შესრულების ხარისხი.

ურეპეტიციო შესრულების დროს არ იცვლება მოთხოვნილების ინტენსივობა. ამ უკანასკნელს თან სდევს გარკვეული ინტენსივობის თვითგამოსახვის მოთხოვნილება და თვითონვე აკმაყოფილებს მას საკონცერტო შესრულების დროს (და არა მის დაწყებამდე, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა წინა შემთხვევაში). ამიტომ შესრულება აქ უფრო მაღალი ხარისხისაა, ვიდრე მთლიანი რეპეტიციის შემდეგ.

ნაწილობრივი რეპეტიციის შემდგომი საკონცერტო შესრულებისას შემსრულებლის თვითგამოსახვის მოთხოვნილება იმით იზრდება, რომ იწყება ნაწარმოების შესრულება. მაგრამ პირველი შემთხვევისაგან განსხვავებით ნაწარმოების შესრულება ხდება ნაწილობრივ, რის გამოც ვეღარ მიიღწევა შემსრულებლის თვითგამოსახვის მოთხოვნილების რამდენადმე სრული დაკმაყოფილება და ამ მოთხოვნილების რეალიზაცია სწორედ რომ საკონცერტო შესრულებისას მიიღწევა, ამდენად, შესრულების ეფექტუც დიდია.

ბოლო შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფსიქოლოგიაში კარგად ცნობილ ე. წ. „დაუშთავრებელ ქცევასთან“. სარეპეტიციო შესრულების დროს საშემსრულებლო ქცევა შუა გზაზე წყდება, რაც, თავის მხრივ, აჩენს დასრულების ძლიერ ტენდენციას, ვინაიდან კვლევის მიზანი მდგომარეობდა ქცევის ეფექტურობაზე მოთხოვნილების ინტენსივობის გავლენის ჩვენება, ეს ვითარება ადვილად ირკვევა განწყობის ცნების გამოყენებით. მოთხოვნილება განწყობის აღმოცენების სუბიექტური ფაქტორია, განწყობის ენერგეტიკული წყაროა, ხოლო ამ მოთხოვნილების ინტენსივობის ცვლილება არსებითად აისახება განწყობაში რომელმაც უნდა წარმართოს და გაშალოს საშემსრულებლო ქცევა. მაშასადამე, ყველაფერი ის, რაც გამოვლინდება საშემსრულებლო ქცევის მიმდინარეობაში, დამო-

კიდებულია განწყობის შინაგან მდგომარეობაზე და საშემსრულებლო ქცევის ეფექტურობაც განწყობითაა პირობადებული.

ქცევა შეიძლება იყოს იმპულსურიცა და ნებისმიერიც; ამ განსხვავებას ქმნის მათ საფუძველში მდებარე განწყობის აღმოცენების ვითარება. ქცევა იმპულსურია იმ შემთხვევაში, თუკი მისი განწყობა გაჩენილია აქტუალური მოთხოვნილების დახმარებით. როცა ქცევის განწყობა აღმოცენდება ნებისყოფის მონაწილეობით და ქცევა წარიმართება ამგვარად გაჩენილი განწყობით, მაშინ ქცევა ნებისმიერია. ზემოთგანხილულ შემთხვევებში ძირითადად მსჯელობა იყო მოთხოვნილებით განპირობებულ ქცევებზე (იმპულსურ ქცევებზე), და, ამდენად, საშემსრულებლო ქცევაში იმპულსური ქცევის მიმდინარეობასა და მნიშვნელობაზე. იმპულსური ქცევის დახასიათება-შესწავლა ერთ-ერთი საჭირო და გადაუდებელი საქმეა პედაგოგიური საქმიანობის წარმართვაში; საშემსრულებლო ქცევის შემუშავება-განმტკიცებაში. მაგრამ არავეისთვის სადავო არ უნდა იყოს ის ვითარება, რომ საშემსრულებლო ქცევაში თავისი კუთვნილი ადგილი უნდა დაიჭიროს ნებისმიერმა ქცევამ. არსებითად ნებისმიერ ქცევაზე უნდა იქნეს აგებული საშემსრულებლო საქმიანობა. მხოლოდ მოთხოვნილების აღმოცენება-გაჩენას ვერ დაემყარება სწავლის პროცესი. ნებისყოფის ფუნქცია უნდა იქნეს მოხმარებული საქმე ქცევის წარმართვის საქმეში. ამიტომ ნებისყოფის (ნებისყოფით გაჩენილი განწყობის) მნიშვნელობის გარკვევა გადაუდებელი ამოცანაა საშემსრულებლო ქცევის განხორციელებაში. მომავალი ძიება ამ მიმართულებით უნდა წარიმართოს, რათა მთლიანობაში იქნეს წარმოდგენილი საშემსრულებლო ქცევის შინაგანი ბუნება.

გასაანალიზებელია ერთი მომენტიც: მოთხოვნების სიძლიერე (ინტენსივობა) პირდაპირ მიმართებაში ჩანს საშემსრულებლო ქცევის დონესთან, რაც ძლიერია მოთხოვნილება, მით მაღალია საშემსრულებლო-მხატვრული ღირებულებებითი დონე. როგორაა, რომ კვანტიტატური (რაოდენობითი) განზომილება ერთმნიშვნელოვნად განსაზღვრავს კვალიტეტურ (თვისებრივ) ასპექტს. აქ სხვა მომენტიც სომ არ თამაშობს გადამწყვეტ როლს? ამის გარკვევა მომავალი კვლევა-ძიების საქმეა.

ექსპერიმენტულად იკვლიეს საშემსრულებლო ქცევის მიმდინარეობის მიმართება-დამოკიდებულება შფოთვისა და პრეტენზიის

(მღწევის მოტივის) დონის ფაქტორებთან — ხომ არ განსაზღვრავს შფოთვის ფაქტორი საშემსრულებლო ქცევის ეფექტურობას?

ლ. ბალანჩივაძე იკვლია* ზოგადი შფოთვისა (პირვნების ქრონიკული ემოციური მდგომარეობა) და სიტუაციური შფოთვის დონეები საშემსრულებლო ქცევასთან (შესრულების ეფექტურობასთან) მიმართებაში. გამოკვლევამ აჩვენა, რომ ზოგადი შფოთვის ფაქტორი არ მოქმედებს შესრულების ეფექტურობაზე. სიტუაციური შფოთვის შემთხვევაში ნაწილობრივი რეპეტიციის შემდეგ შფოთვის დონე დაქვეითდა, თუმცა მას მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების ხარისხზე გავლენა არ მოუხდენია; შფოთვის დონის დაქვეითებამ არ გამოიწვია შესრულების ეფექტურობის ზრდა.

როგორც დადგინდა, ნაწილობრივი რეპეტიცია უქმნის შემსრულებელს მაღალი ხარისხის მზაობას, რაც აუმჯობესებს შესრულების ხარისხს, მეორეს მხრივ კი აქვეითებს შესრულებლის შფოთვის დონეს. შემსრულებელთა თვითდაკვირვების მონაცემები არ შეესატყვისებია შესრულების ხარისხობრივ მონაცემებს. „არ ვღელავ“ — არ მიუთითებს იმაზე, რომ ამ შემთხვევაში შესრულება უფრო მაღალი ხარისხის იქნება, ვიდრე მაშინ, როცა ამბობენ, რომ „ღელავს“ და პირიქითაც. გამონაკლისს არ წარმოადგენს არც ნაწილობრივი რეპეტიციის მომდევნო შესრულებები, რომლებიც რეპეტიციის ამ ფორმის ზეგავლენით დაქვეითებული სიტუაციური შფოთვის მქონე ცდისპირებს ეკუთვნით, ცდისპირებმა ვერ განასხვავეს სიტუაციური შფოთვა და შემოქმედებითი ღელვა, რომლებიც განსხვავებული მოვლენებია.

თუმცა შფოთვის დონის დაქვეითება არ განაპირობებს შესრულების ხარისხის გაუმჯობესებას, მაგრამ საერთოდ მაინც დადებით ემოციურ ფონს უქმნის შემსრულებელს სცენაზე ყოფნის დროს, თითქოს უმსუბუქებს მდგომარეობას, უხსნის დაძაბულობას. ეს თავისებურად მიმზიდველს ხდის სცენას და ახალ სტიმულს იძლევა შემდგომი საკონცერტო გამოსვლებისათვის. შესრულების ხარისხის გაუმჯობესების მიზეზები უნდა დაიძებნოს თვითონ ნაწილობრივი რეპეტიციის პროდუქტიულობაში და არა შფოთვის დონის დაქვეითებაში: ნაწილობრივი რეპეტიცია შემსრულებელს უქმნის ისეთ მზაობას, რომელიც შესაძლებლობას იძლევა მაქსიმალურად გამოყვანდეს შემსრულებლის მომზადების დონე.

* ლ. ბალანჩივაძე, შფოთვა და მუსიკოს-შემსრულებელი, 1986, (ხელნაწერი).

რაც შეეხება პრეტენზიის დონეს, ვითარება ასეთია: ნაწილობრივი რეპეტიციის დროს პრეტენზიის დონე იმატებს, ხოლო მთლიანი რეპეტიციის შემთხვევაში — ძირს ეცემა. ლ. ბალანჩივაძის ინტერპრეტაციით, პრეტენზიის დონის მატება და კლება საშემსრულებლო ქცევის ეფექტურობის მხოლოდ თანმხლები მოვლენაა და არა მისი განმაპირობებელი ვითარება.

ნოტიდან კითხვა

ერთმანეთისაგან ანსხვავებენ ორ ფენომენს: ნოტიდან მოსმენასა და ნოტიდან (ფურცლიდან) კითხვას. დასახელებული ქცევები (აქტივობანი) ფსიქოლოგიურად სპეციფიკური ბუნების მატარებელნი არიან. თავის დროზე ჩვენ ნოტიდან მოსმენის ფაქტი იმით დავახასიათეთ, რომ ამ აქტივობაში მსმენელი ინდივიდის ცნობიერებაში მუსიკალური ნაწარმოების აღდგენა უშუალოდ, რაიმე გამაშუალებლის გარეშე ხდება, და ეს ხორციელდება ფიქსირებული სანოტო დამწერლობის ვიზუალური აღქმის წყალობით: ნოტის ტექსტის აღქმა პირდაპირ, დამატებითი ფაქტორის დამოუკიდებლად, იწვევს სუბიექტში შესატყვის მუსიკალურ ელემენტს; სანოტო ტექსტის აღდგენისათვის სანოტო ტექსტის ვიზუალური აღქმა საკმარისი. ამ აქტივობაში ანალიზური თვალსაზრისი სამ მომენტს გამოჰყოფს: სანოტო დამწერლობა (ობიექტური მომენტი). სანოტო ტექსტის ვიზუალური აღქმა (სუბიექტური აქტი) და თვალთა აღქმულის ბგერითი გაცდა, მისი ელერადი ფორმით წარმოდგენა (სუბიექტური მომენტი).

ნოტიდან კითხვის შემთხვევაში განსხვავებულ ვითარებასთან გვაქვს საქმე. ამჟამად სანოტო ტექსტის აღქმა, მართალია, ვიზუალურად მიმდინარეობს, მაგრამ ეს აღქმა ინდივიდის მოტორული აქტივობის შესაძლებლობებს უკავშირდება, რომლის გამოყენებითაც ხდება ხმით კითხვა (სიმღერით კითხვა) ან რომელიმე ინსტრუმენტზე აღდგენა, შესრულება (ინსტრუმენტით წაკითხვა) და ამ გზით საბოლოოდ მუსიკალური ნაწარმოების სმენით აღქმა. მაშასადამე, სანოტო დამწერლობის აღქმასა და მისი შესატყვისი ელემენტის სმენით აღქმას შორის თავსდება სუბიექტის მოტორული აქტივობა; მოტორული აქტივობით ხორციელდება დაწერილის მი-

ტანა აღმქმელამდე აუღერებული ნაწარმოების ფორმით. ნოტიდან კითხვის საბოლოო მიზანი ფიქსირებული სანოტო დამწერლობის აუღერება; აქ წინა პლანზეა წამოწეული ვიზუალურის კავშირი მოტორულთან, იმ მოტორულ აქტივობასთან, რომელიც ადეკვატურია ე. წ. კოდირებისა.

რა თქმა უნდა, ნოტიდან კითხვა შეიძლება ემსახურობდეს განსხვავებულ მიზნებს, ამდენად ისინი ფსიქოლოგიურად სხვადასხვა ქცევებს წარმოადგენენ. ნოტიდან წაკითხვა შეიძლება იყოს: წაკითხვა უცხო ნაწარმოებისა (მისი დაკვრა-გარჩევა), წაკითხვა შესწავლისა და მხატვრული შესრულების მიზნით, მისი უბრალო გაცნობა და ა. შ. ჩვენ ქცევის ცალკეულ სახეებს არ განვიხილავთ, გვინტერესებს და შემოვიფარგლებით ნოტიდან კითხვის ზოგად კანონზომიერებაზე მითითებით.

რაც შეეხება მუსიკალური ნაწარმოების ფიქსაციას — კოდირებას, უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკის ფიქსაცია მხოლოდ სანოტო დამწერლობით არ ამოიწურება. დღეს მუსიკის ფიქსაცია-კოდირების მრავალი მექანიკური საშუალებაა ცნობილი; ეს მექანიკური სტრუქტურებია: გრამფირფიტა, სინათლის ფირი, მაგნიტური ველი, ბინერული (დაგიტალური) სიგნალები, კომპიუტერით კოდირება. ნოტიდან კითხვის პრობლემა ჩამოთვლილ მექანიკურ სტრუქტურებს არ უკავშირდება, ვინაიდან ობიექტურად ფიქსირებული მუსიკის აღდგენა და მსმენელამდე მისი მიტანა საკუთრივ სუბიექტის მოტორული აქტივობით არ ხდება (იგი გარკვეული მექანიკურ-ტექნიკური საშუალებებით მიიღწევა).

ჩვეულებრივ ნოტიდან კითხვის აქტივობა ითვლება ადამიანის მიერ ინფორმაციის მიღებისა და მისი გადამუშავების ერთ-ერთ სახესხვაობად.

ნოტიდან კითხვის პროცესში გამოჰყოფენ რამდენიმე სტადიას:

1. ნოტის ტექსტის ინფორმაციის აღქმა მხედველობითი ანალიზატორით.

2. ნოტის ტექსტის მხედველობითი ხატის გარდაქმნა სმენით ხატად.

3. მართვის დასაწყისი ფაზა.

4. სმენითი ანალიზატორით ქდერადობის აღქმა და ინსტრუმენტის ტაქტილური აღქმა.

5. მოტორული ინსტრუქციის რეალიზაცია, მართვის დამთავრების ფაზა.

მუსიკალური ნაწარმოების ნოტიდან კიბხვის მოდელი რთულია. ამას თან ერთვის ის ვითარება, რომ ინფორმაციის მიღება და გადამუშავება მკაცრად შეზღუდული კითხვის (შესრულების) ტემპით; ეს კი ქმნის ე. წ. დროის ლიმიტის სიტუაციას. ფიქრობენ, რომ ინფორმაციის მიღებისა და გადამუშავების დროის ლიმიტი უნდა განსაზღვრავდეს ნოტიდან კითხვის ფსიქოლოგიურ სპეციფიკას. კონკრეტულად დროის ლიმიტი ააქტუურებს მუსიკოს-შესრულებელის გონებრივ მოღვაწეობას მისგან გამომდინარე შედეგებითურთ (ლ. გორელაშვილი).

ნოტიდან კითხვის ქცევაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა ნოტის კითხვის პროცესში თვალების მოძრაობის აქტი, რომელიც ჩართულია საერთოდ ქცევის მიმდინარეობაში. საკითხის ექსპერიმენტული შესწავლით გაირკვა, რომ სანოტო ტექსტის ვიზუალური კითხვა დისკრეტული ბუნებისაა. თვალთ არ ხდება სანოტო გრაფიკის ყველა ელემენტის ერთნაირი და ერთ ტემპში განცდა. თვალების მოძრაობაშია როგორც ფიქსაციის თანმიმდევრობა (0,23-0,38 სეკ.), ისე ნახტომები (0,04-0,08 სეკ.). დასტურდება ე. წ. „თვალების წინსწრება“ ტექსტისა, უკან დაბრუნება და მზერის გადატანა ხელებზე. ფაქტორები, რომლებიც ხელს უწყობენ სანოტო ტექსტის ვიზუალურ აღქმას, შემდეგია: საერთო ფიქსაციის რაოდენობის შემცირება, ფიქსაციის მინიმიზაცია (ხანგრძლივობის შემცირება), საფიქსაციო ველის როგორც პერიფერული. ისე ცენტრალური მოცულობის გადიდება, „თვალთ წინსწრების“ საზღვრების გადიდება, ტექსტზე უკან დაბრუნებისა და რეგრესიის რაოდენობის შემცირება, ხელებზე მზერის გადატანის რაოდენობის შემცირება, უნარის გადამუშავება — ზუსტად მოხდეს გადასვლა ყოველ მომდევნო ბწყარის დაწყებისზე, ასევე სრულყოფილად შეწყვეტა უნარისა მუსიკალურ-სმენითად წარმოვიდგინოთ სანოტო გრაფიკა*.

ასევე აღინიშნება ტექსტის კითხვის დროს საერთოდ თვალის მოძრაობის მარშრუტი, დროში თვალების მოძრაობის ტრაექტორია და ნაწარმოების შესრულებისას თვალების მოძრაობა.

* Л. Горелашвили, Некоторые особенности визуального восприятия и оперативной памяти пианиста в процессе игры с листа, 1977, (დისკოტ კიპ).

ერთ-ერთი მნიშვნელობის მქონე მომენტი ნოტიდან კითხვის პროცესში მეხსიერების (ხანმოკლე მეხსიერების) ფუნქციის მონაწილეობაა. თუკი მხედველობა დაკავებულია სანოტო ტექსტის მომდევნო ფრაგმენტის აღქმით, რეალურად მედერი მუსიკალური მასალა სრულდება მოცემულ მომენტში ხანმოკლე მეხსიერების ფუნქციით.

ზოგი მკვლევარის აზრით, ნოტიდან კითხვის პროცესში უნდა მონაწილეობდეს მეხსიერების სხვადასხვა სახე, სახელობრ, უშუალო მეხსიერება (0,5 სეკ.) და ოპერატიული მეხსიერება (15-სეკ.-დან 1 წუთამდე). მხედველობითი მასალა, პირველ რიგში, აისახება უშუალო მეხსიერებით, ხოლო შემდეგ საქმეში ერევა ოპერატიული მეხსიერება. ნოტიდან კითხვის პროცესში ჩართული მოკლევადიანი მეხსიერება არანებისმიერაა.

ნოტიდან კითხვის პროცესში შემჩნეული არაადეკვატური აღდგენა ნოტის ტექსტს თავისებურებებისა მიეწერება არა მხოლოდ აღქმის ფუნქციის ნაკლოვანებას, ანდა მუსიკოსის საშემსრულებლო რესტატობას, არამედ მნიშვნელოვანწილად ოპერატიული მეხსიერების ბუნებას, რომელიც ზეგავლენას ახდენს დასამახსოვრებელი მასალის მოცულობაზე. ინფორმაციის დამახინჯების საფუძველად აცხადებენ ორ მომენტს: მეხსიერების კვალის წაშლასა და ინტერფერენციას (მეზობელ ფრაგმენტებს შორის პროაქტიული და რეტროაქტიული სახეებით). მიუთითებენ ოპერატიული მეხსიერების მოცულობის გაზრდის შესაძლებლობებზეც: დასასწავლი მასალის გადაკოდირება, დაჯგუფება, ტექსტის დიდი ფრაგმენტების დამახსოვრება მათი დაჩქარებული აღქმის ნიადაგზე.

ფსიქოლოგიაში დადასტურებულია, როგორც აღინიშნა, განსაკუთრებით მჭიდრო კავშირი სმენისა და მხედველობის წარმოდგენებისა. მაგალ., მოსმენილი მელოდიის სმენითი ხატის ცნობაუბებაში შეჩერების აუცილებელი პირობაა სანოტო ტექსტისა და კლავიშების „ინტელექტუალურ-მხედველობითი“ წარმოდგენა, სხვა შემთხვევაში — თვალსაჩინო სქემა, რომელიც გადმოსცემს ბგერათსიმალის მოძრაობის მიმართულებას, ამალება-დადაბლების მიახლოებით სიდიდეს. ეს ვითარება, რა თქმა უნდა, არ მიაწინებს თვითონ სმენითი წარმოდგენის სისუსტეზე.

სმენითი და მხედველობითი მომენტების შერწყმის კარგი მაგალითია მაღალგანვითარებული შინაგანი სმენის ინდივიდებში ნო-

ტიდან კითხვის შემთხვევაზე დაკვირვება. პრობლემად იდგა საკითხი ნოტის კითხვის პროცესში მხედველობითი აღქმის სტიმულსა და შესატყვის მოძრაობას შორის გამაშუალებელი სმენითი ხატის (წარმოდგენის) მონაწილეობის შესახებ. მხედველობითი სტიმული ხომ არ იწვევს უშუალოდ შესატყვის მოძრაობით რეაქციას?

ზოგი უეჭველად მიიჩნევს, რომ ნოტიდან კითხვისას მხედველობითი აღქმა უშუალოდ უნდა იწვევდეს შესატყვის მოძრაობას. და თუკი შინაგანი სმენის განვითარებას შედეგად მოსდევს პირდაპირ კავშირებს (ვხედავ-ვასრულებ მოძრაობას) შორის შეფერხება თუ დარღვევა, და მათი შეცვლა სამწვევრიანი კავშირით (ვხედავ-ვისმენ-ვასრულებ მოძრაობას), მაშინ უნდა ითქვას, რომ შინაგანი სმენა ის ფაქტორი ყოფილა, რომელიც აფერხებს ფურცლიდან სწრაფ კითხვას. ნამდვილად კი მხედველობით აღქმასა და მოძრაობას შორის ახალი, შუა რგოლის ჩართვა არ ხდება, არამედ — თვითონ მხედველობითი შთაბეჭდილების ცვლილება. მაღალგანვითარებული შინაგანი სმენის მქონე ინდივიდებში დასტურდება არა სმენითი წარმოდგენების აღმოცენება მხედველობითი აღქმის შემდეგ, არამედ — უშუალო „მოსმენა თვალებით“, ე. ი. ხდება მხედველობით აღქმული სანოტო ტექსტის გადაქცევა მხედველობით-სმენით აღქმად. თვითონ სანოტო ტექსტი განიცდება სმენითად, განვითარებული შინაგანი სმენა ხასიათდება არა უბრალოდ მუსიკალური სმენითი წარმოდგენების სიცხადით, არამედ აღიქმება ამ წარმოდგენათა თავისებურ „შენადნობად“ სანოტო ტექსტის მხედველობით ხატთან. როცა კი ასეთი „შენადნობი“ შეიქმნება, ადამიანი იძენს უნარს „მოისმინოს“ თვალით წაკითხული ნოტები და პირიქითაც, „დაინახოს“ მოსმენილი მუსიკის სანოტო დამწერლობა.

სმენითი წარმოდგენა ასევე მჭიდროდაა დაკავშირებული მოტორულ მომენტებთან, მაგრამ ამ კავშირს უფრო ზოგადი ხასიათი აქვს, ვიდრე მხედველობით წარმოდგენასთან მის კავშირს. მუსიკალური წარმოდგენა არანაკლებადაა დაკავშირებული ვოკალურ მოტორიკასთან. ამ საკითხის ემპირიულმა კვლევა-ძიებამ აჩვენა, რომ მოტორული (მოძრაობითი) მომენტები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ შინაგანი სმენის აქტიულობაში. მოძრაობით მომენტში იგულისხმება: გამოვლენილი ან ჩანასახოვან მდგომარეობით სახმო აპარატისა და თითების (ინსტრუმენტული) მოძრაობანი; მოძრაო-

ბითი (კინესთეტიკური) წარმოდგენები დაკავშირებულნი კუნთურ ინერვაციასთან, რომელიც დადასტურებულია ჭეკობსონის ელექტროფიზიოლოგიური გამოკვლევებით.

მუხიკის მოთხოვნილება

მოთხოვნილება პიროვნების აქტივობის ერთ-ერთი გამოვლენაა. პიროვნების აქტივობაში მას ისეთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რომ მოთხოვნილება პიროვნების ქცევის ერთადერთ წყაროდაც კი ცხადდება — ყოველგვარი აქტივობა, მისგან მომდინარედ გაიზარება. მოთხოვნილებისადმი ამგვარი მნიშვნელობის მიწერა სადავოა. აღნიშნულისაგან განსხვავებით ფიქრობენ, რომ მოთხოვნილებით კი არ იწყება საერთოდ აქტივობა (აქტივობა მატერიის ზოგადი თვისებაა), არამედ მოთხოვნილება აქტივობაშია ჩართული და პიროვნების აქტივობის უწყვეტობის ერთ-ერთი ხელშემწყობი ფაქტორია. ვერავინ ვერ უარყოფს მის გადაწყვეტ მნიშვნელობას იმპულსური ქცევის განსაზღვრაში. ნებისმიერი ქცევა (მოქმედება) მრავალგზის განმეორების შედეგად ბოლოს და ბოლოს იმპულსურ ქცევად შეიძლება გადაიზარდოს. ნებისყოფით წარმართულ მოქმედებაზე, ჩვეულებრივ, ჩნდება მოთხოვნილება და შემდეგ ეს მოქმედება მოთხოვნილების იმპულსით წარიმართება, მოქმედება პიროვნების სტრუქტურული ნაწილი ხდება. მოთხოვნილებით წარმართული ქცევა, ნებისყოფით წარმართულთან ერთად, პიროვნების საქმიანობის ძირითადი მამოძრავებელია.

რაც ფსიქოლოგიურ შინაარსზე მიუთითებს ტერმინი — „მოთხოვნილება“?

მოთხოვნილება ფსიქიკური მოვლენაა და ამიტომ დახასიათება უნდა დავიწყოთ მისი, როგორც ცნობიერების ფენომენის (შინაარსისა და აქტის), აღწერით (ფიზიოლოგიურ დონეზე არსებული მოთხოვნილებები „საჭიროების“ ტერმინით აღინიშნება. მოთხოვნილება ფსიქიკური ფაქტია, ხოლო საჭიროება ფიზიოლოგიური გარკვეულობა, რომელთა ფუნქციობა პიროვნების სხვადასხვა ფენაზე მიმდინარეობს). საკითხები: რა ფუნქცია აკისრია მოთხოვნილებას პიროვნებაში, რა სახეები აქვს მოთხოვნილებას, როგორ წარმოიშობა მოთხოვნილება და შ., უნდა გა-

ირჩეს მოთხოვნების რაობის თუ შინაგანი ბუნების გაჩვენების შემდეგ.

მოთხოვნების ფსიქიკურ მდგომარეობაში განიცდება საგნისაკენ სწრაფვა, ობიექტისაკენ მისწრაფება. მოთხოვნილება ყოველთვის რაღაც საგნის მოთხოვნილებაა, მოთხოვნილების აქტში ყოველთვის ძვეს ინტენციონალური საგანი. ამიტომ, რომ ლაპარაკობენ მოთხოვნილების სტრუქტურულ მთლიანობაზე, რომელსაც კმნის „მოთხოვნილებითი მდგომარეობისა“ და მისი „ინტენციონალური საგნის“ ერთიანობა (მაგალ., წყლის დაღვების მოთხოვნილებითი მდგომარეობა და წყალი). მოთხოვნილების ფსიქიკური მდგომარეობა პროცესია, ერთგვარი შინაგანი დამახულობის ერთარებაა, შეკავებული აქტივობაა, რომელსაც თან ახლავს უსამოვნების, დაუქმყოფილებლობის გრძნობითი ელფერი და აქვს იმპულსი, ბიძგი (აქტივობის ტენდენცია) ინტენციის საგნის რაც შეიძლება უახლოეს მომავალში „ხელში ჩაგდებისათვის“. როგორც კი მიზანი მიიღწევა — მოთხოვნილება საგნით კმაყოფილდება (ამ აქტს თან ახლავს სიამოვნების გრძნობის მდგომარეობა,) მოთხოვნილების ფსიქიკური მდგომარეობა აღიკვეთება.

მოთხოვნილების საგანი პრინციპულად ყველაფერი შეიძლება იყოს, ფსიქიკურიცა და არაფსიქიკურიც, ფიზიკურიც, ესთეტიკურიცა და ეთიკურიც, შინაარსიცა და აქტიც, რაც პიროვნების თანდაყოლილი ან შეძენილი აქტივობისათვის აუცილებელ მომენტს წარმოადგენს.

მოთხოვნილების მიღრეკილება ესაა მოთხოვნილების ფენომენის დისპოზიციური მდგომარეობა, უნარი ყოველ საჭირო მომენტში მოთხოვნილების ფუნქციობისა. აქტუალური მოთხოვნილების დაკმაყოფილების შემთხვევაში მოიხსნება მოთხოვნილება ფენომენი (მისი განცდა), ღოლო მიღრეკილება-დისპოზიცია არ აღიკვეთება, ის საჭირო ვითარებაში კვლავ აღძრავს მოთხოვნილების ფუნქციას. მოთხოვნილების ფუნქცია კი პიროვნების ის აქტივობაა, რომელიც ხელს უწყობს მის არა მარტო ბიოლოგიურ არსებობას, არამედ საერთოდ ფიზიკურ-სოციალურ ცხოვრებას, მიზნების დასახვასა და სოციალურ-პიროვნული ამოცანების გადაჭრას.

ტერმინი „მოთხოვნილება“ გვაროვნული ცნებას აღმნიშვნელია, რომელიც მოიცავს შემდეგ რომელობებს: ლტოლვა, წყურვილი, მისწრაფება, ინტერესი, გატაცება.

ნდომა, ნატვრა. იმასაც უნდა გავსვას ხაზი, რომ მოთხოვნილება წარმონაქმნია. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მასში დასტურდება ინტენციონალური აქტის გვერდით კოგნიტური (ინტელექტუალური) და კონატური (ემოციური) მომენტები. ყოველკონკრეტულ მოთხოვნილებაში კოგნიტური და კონატური მომენტების განსხვავებული დონეებია. მაგალ., ინტერესსა და ნატვრაში მაღალი დონეა ინტელექტუალური მომენტისა, ხოლო ლტოლვასა და წყურვილში მაქსიმალურად მეღაენდება ემოციური მხარე. მოთხოვნილების მითითებული რომელობები არ წარმოადგენენ შინაარსობრივ ერთეულებს, არამედ არიან ის „ფორმები“, რომელშიაც შეიძლება მოთავსდეს შრავალი შინაარსი. მაგალ., ლტოლვა ბიოლოგიური მოთხოვნილების შინაარსი კი არაა, არამედ მოთხოვნილების, ასე რომ ვთქვათ, ის დონეა, რომელზედაც ყოველგვარი საგნობრივი შინაარსი შეიძლება მიმდინარეობდეს. ასე რომ, ერთი და იგივე საგნობრივი შინაარსი შეიძლება მოგვევლინოს მოთხოვნილების სხვადასხვა რომელობის ინტენციის საგნად. მაგალ., საფორტეპიანო კონცერტის მოსმენა შეიძლება იყოს ჩემი ლტოლვის, ინტერესის, გატაცების, ნატვრის და ა. შ. საგანი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ის შეიძლება მოგვევლინოს სხვადასხვა მოთხოვნილების რომელობის ობიექტად.

მსჯელობენ პიროვნების ფენობრივ აგებულებაზე და მასში გამოჰყოფენ შემდეგ ონტიურ დონეებს: ფიზიოლოგიურს, ფსიქიკურს, სოციალურსა და გონითს. პიროვნების სტრუქტურაში ეს ფენები ერთმანეთზე დაშენებულად წარმოიდგინება, სადაც ყოველი მომდევნო ფენისათვის მისი წინა ფენა არსებობის აუცილებელი პირობაა. ეს ფენები პიროვნების მთლიანობაში სტრუქტურულ ერთიანობებს ქმნიან და მათი აქტივობის უწყვეტობა ამ დონეების მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებით ხორციელდება. პიროვნების ყველა ფენას თავისი საგნობრივი მოთხოვნილება აქვს. ამიტომაც რომ ლაპარაკობენ: ბიოგენურ, ფსიქოგენურ, სოცოგენურ და გონით მოთხოვნილებათა შინაარსებზე (პიროვნულ დონეებზე წარმოშობილ მოთხოვნილებებზე). მოთხოვნილებათა ამ სახეების სპეციფიკა დაკავშირებულია მოთხოვნილების საგანთან (ე. წ. ობიექტურ მოთხოვნილებასთან). ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მოთხოვნილების დასახელებული რომელობები პიროვნების ყველა მითითებულ ფენაზე ხორციელდება: ლტოლვის, წყურვილისა

თუ ნატერის ფორმით ხორციელდება როგორც ბიოლოგიური, ასევე სოციალური და გონითი მოთხოვნილებათა შინაარსები.

ჩვეულებრივ მოთხოვნილებებს ყოფენ დაბალ და მაღალ სახეებად; მაღალია ის მოთხოვნილებანი, რომელთა ინტენციის საგანი ობიექტურ ღირებულებებს უკავშირდება (მაგალ., ესთეტიკური ღირებულებანი), ხოლო დაბალია ის მოთხოვნილებები, რომლებიც დაკავშირებულია ადამიანის სიცოცხლისეულ სფეროსთან მხოლოდ (ბიოლოგიური მოთხოვნილებები). დადგენილია მაღალი მოთხოვნილების სპეციფიკაც — მაღალი მოთხოვნილების ერთხელადი კონტაქტი საგანთან (მაგალ., მუსიკის მოსმენა) მოთხოვნილებას ვერ აკმაყოფილებს საბოლოოდ, პირიქით, აძლიერებს მოთხოვნილების საგნისაკენ (ჩვენს შემთხვევაში მუსიკისაკენ) სწრაფვის მომენტს. ამიტომაც, რომ, გარკვეული აზრით, ამბობენ — მაღალი მოთხოვნილება არ კმაყოფილდება, რომ იგი ბიძგს იძლევა სულ ახალ და ახალ შინაარსებთან კონტაქტისათვის, ამიტომაცაა, რომ ესთეტიკური მოთხოვნილების (მუსიკით ტკობის. მოთხოვნილების) შემთხვევაში „საგნით სიმამლის“ მომდევნო ფაზის „საგნით მოყირკების“ მდგომარეობა იშვიათად თუ დადგება.

პიროვნების სტრუქტურული ბუნების გათვალისწინება გასაგებს ხდის პიროვნების მოთხოვნილებათა მრავალსახიანობას; პიროვნების ყოველ სტრუქტურულ დონეზე აღმოცენდება სპეციფიკური მოთხოვნილება, რომელიც ამ სტრუქტურული დონის ფუნქციობის საქმეს ემსახურება და ეხმარება. პიროვნების სტრუქტურული დონეების მოთხოვნილებანი, რომლებიც ზოგადად ერთიანდებიან მაღალ და დაბალ მოთხოვნილებებად, ასახავენ იმ მთლიანობით და იერარქიულ დამოკიდებულებას, რაც საერთოდ აქვს პიროვნების სტრუქტურას, კ. მარქსი შემთხვევით არ მიუთითებდა, რომ, გარკვეული აზრით, ადამიანი შეიძლება გაგებული იქნეს, როგორც მოთხოვნილებათა ერთობლიობა: „ჩემი საკუთარი ბუნება მოთხოვნილებათა ერთობლიობაა“.

თუ ადამიანი გაიგება მოთხოვნილების შინაარსის მხრიდან, უნდა ვილაპარაკოთ „ადამიანურ მოთხოვნილებათა სიმდიდრეზე“, „მდიდარ ადამიანურ მოთხოვნილებებზე“, ვინაიდან „ადამიანის სიმდიდრე მოთხოვნილების უნივერსალობაა“. „ადამიანის ნამდვილი სულიერი სიმდიდრე მთლიანადაა დამოკიდებული მის ნამდვილ ურთიერთობათა სიმდიდრეზე“, ნამდვილ ურთიერთობათა სიმდიდრე კი ასახულია მოთხოვნილებებში.

ადამიანში მოთხოვნილებათა იგანცდა სხვადასხვაგვარია. ამიტომ ლაპარაკობენ მოთხოვნილების ორ ძირითად სახეზე: „მოთხოვნილება ჩემში“ და „ჩემი მოთხოვნილება“. საქმე ეხება ადამიანში მოთხოვნილების აღმოცენების თავისებურებას, რომლის მიმართაც მოთხოვნილების სუბიექტი გარკვეულ დამოკიდებულებაშია. იგი სუბიექტის მხრიდან ან მოწონებასა და გამართლებას იმსახურებს, ან მოწონების გარეშე რჩება, მას განიცდის, როგორც მის მიმართ თავზე მოხვეწულსა და იძულებითს. ხოლო მას შემდეგ, რაც მოთხოვნილება უკვე აღმოცენდება, პიროვნების სტრუქტურულ მომენტად იქცევა და ფუნქციობას იწყებს, მისი დახასიათება, როგორც დადებითი ან უარყოფითი, არაა გამართლებული. ყოველნაირი გზით აღმოცენებული მოთხოვნილება საგნისაკენ მისწრაფების მომენტს გულისხმობს. საგნის მოპოვება, რაც მოთხოვნილების დაკმაყოფილების აქტით მთავრდება, აუცილებლობით დაირთავს სიამოვნების წიშანს და, ამდენად, სუბიექტის მხრიდან მოთხოვნილების დაკმაყოფილება ყოველთვის მისაღებია და იწულებსა და უსიამოვნების მომენტს პრინციპულად გამოირიცხავს.

„მოთხოვნილება ჩვენში“ არსებითად თანშობილი მოთხოვნილებაა, ხოლო „ჩემი მოთხოვნილება“ თვითონ პიროვნების ინდივიდუალურობითა და აქტიურობითაა გაჩენილი, შეძენილი, რითაც ამ პიროვნების სოციალური და გონითი საწყაროების შინაარსები იქმნება და ვლინდება.

ესთეტიკური მოთხოვნილება ესთეტიკური ცნობიერების ფაქტია. ესთეტიკური მოთხოვნილება საერთოდ, მისი გრძელვადიან სახე — მუსიკის მოთხოვნილება — კერძოდ, ადამიანის სპეციფიკური მოთხოვნილებაა. მუსიკის მოთხოვნილება ადამიანში პროვინული დონის — გონითი ფენის — აქტივობის პროდუქტია. რამდენადაც ვლადიმერ პეტროვიჩი მუსიკის სტრუქტურულ მთლიანობაზე, რაშიაც ასახულია კომპოზიტორის (შემქმნელის) — შემსრულებლის (ინტერპრეტატორის) და აღმქმნელის (მსმენელის) აქტივობის პროცესები, მუსიკის მოთხოვნილებაც ამ სტრუქტურული მთლიანობის შემადგენელ ნაწილებს უკავშირდება. აღნიშნულის გათვალისწინებით, მუსიკის მოთხოვნილება წარმოადგენს ან მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის მოთხოვნილებას, ან შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების მოთხოვნილებას (რომელსაც განსხვავებული მოტივები წარმართავს — მოისმინოს თვითონ ან

მოასმენინოს სხვას), ან კიდევ მუსიკალური ნაწარმოების აღქმის (მისით ტკობის) მოთხოვნილებას. მუსიკის ესთეტიკური მოთხოვნილება დასახელებულ საგნობრივ-ღირებულებათი შინაარსებისაკენ სწრაფვაა, რომლის საბოლოო მიზანი ამ კონკრეტული შინაარსებით დაკმაყოფილებაა, ე. ი. ესთეტიკური საგნის „მოხმარებაა“. ამ პროცესს თან ერთვის კმაყოფილების განცდა, რომელსაც უწოდებენ „ადამიანს მაქსიმალურ სიხარულს“, „გამაკეთილშობილებელ ესთეტიკურ ტკბობას“ (პენდელი წერდა: დასაანად დამჩნობოდა, ადამიანებისათვის რომ მხოლოდ სიამოვნება მიმქონდეს. ჩემი მიზანია, გავხადო ისინი უკეთესნი).

აქტუალური მოთხოვნილებით განპირობებული და წარმართული ქცევა ფსიქოლოგიაში იწოდება იმპულსურ ქცევად. თუკი მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის, შესრულების ან აღქმის აქტი აქტუალური მოთხოვნილებათაა გამოწვეული, მას ემყარება, ასეთი ქცევითი აქტუოზი იმპულსურია, და ისინი შინაგანი ნებელობით ძალისხმევას არ საჭიროებენ. ჩაიკოვსკი არც თუ იშვიათად აღწერს შემოქმედებით პროცესს, რომელიც მასში თხზვის მოთხოვნილებათ იყო აღმოცენებული: შინაგანი მოთხოვნილებით, უშუალო ლტოლვით წარმართული შემოქმედებითი პროცესი იმპულსურად მიმდინარეობს; ემოციონება შინაგან ხმას და მუშაობაც ადვილად სრულდება; საჭირო არაა საკუთარი თავის მომართვა. აქ თითქოს სომნამბულუსტური მდგომარეობაა (აქტივობა მიმდინარეობს ცნობიერების ჩარევის გარეშე). მოთხოვნილებაზე დამყარებული აქტივობა ფრთაშესხმულია უმაღლესი აღმაფრენის (შთავონების) ძალით. ავტორი ფიქრობს, რომ მუსიკალური შემოქმედება არაა ცივი განსჯის, გონების საქმე, ის გამთბარია შთავონების ცეცხლით, „შინაგანი ცეცხლით გამთბარი აქტივობაა“. მხოლოდ იმ მუსიკას შეუძლია შეგვანჯღრიოს (შეგვძრას) და შეგვეცხოს, რომელიც გაღმოდვრილია სულის სიღრმიდან შთავონებით (ამ ბუნებრივი, ბიუწვდომელი, განუმარტებელი ძალით). ყველაფერი ეს ეფუძნება შინაგან მოთხოვნილებას — გამოითქვას მუსიკალური იდეა მუსიკის საშუალებებით.

მოთხოვნილება, რა თქმა უნდა, მაქსიმალურად ხელსაყრელ სუბიექტურ ვითარებას ქმნის აქტივობის განხორციელებისათვის, მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ. რომ სუბიექტის მიერ დასახული მიზანი მხოლოდ და მხოლოდ მოთხოვნილების მხრიდან გამოწვეული აქტივობით მიიღწეოდეს; პიროვნებას აქვს სპეციფიკური და

უძლიერესი იარაღი — ნებისყოფა (ძალისხმევა), რითაც მიზანდასახულად და ცნობიერად უმაღლეს ღირებულებათა შექმნა და ხილვა ხდება.

ზოგმა ისე გაიგო, თითქოს ესთეტიკური ემოციის (მუსიკალურ-ესთეტიკური ემოციის) აღმოცენებისათვის აუცილებელი იყოს ესთეტიკური მოთხოვნილება, რომ მას, ვისაც არ გააჩნია მოთხოვნილება მუსიკალურად მშვენიერზე, არც მუსიკით ტკბობის ემოცია აღმოუცენდებოდეს. მაშასადამე, საკითხი ასე დგას: შესაძლებელია თუ არა მუსიკით ტკბობის მოთხოვნილების გარეშე აღმოცენდეს მუსიკით ტკბობა? უარყოფითი პასუხი ლოგიკური წინააღმდეგობის შემცველია: რაიმეზე მოთხოვნილების გაჩენისათვის საჭიროა, ეს რაიმე ცნობიერების შინაარსად იყოს მოცემული, რომ მისი რამდენიმეჯერ განცდის („მოხმარების“) შემდეგ მასზე წარმოიშვას მოთხოვნილება. მაშასადამე, მოთხოვნილების გაჩენამდე ინდივიდმა უნდა „მოიხმაროს“ საგანი, რომ ეს უკანასკნელი იქცეს მოთხოვნილების საგნად. ხოლო ამ საგნის პირველადი აღმოცენება ცნობიერებაში სხვა გზით, სხვა საფუძვლით (რაც მოთხოვნილებას არ წარმოადგენს) მიიღწევა.

ესთეტიკური მოთხოვნილების სპეციფიკად იმას მიიჩნევენ, რომ ეს მოთხოვნაა შინაარსის მიხედვით უნივერსალური და სინკრეტულია. მოთხოვნილების საგნის უნივერსალობაში ამ შემთხვევაში სხვა რაიმე იგულისხმება. უნივერსალობა აქ ნიშნავს არა იმას, რომ მოთხოვნილების საგანი პრინციპულად ყველაფერი შეიძლება იყოს, არამედ იმას, რომ ესთეტიკური მოთხოვნილება სინთეზურად მოიცავს მოთხოვნილებათა მრავალ სახეობასა და ეს სინთეზი კონკრეტულ მოთხოვნილებას თავისებურ ელფერს აძლევს. ესთეტიკური მოთხოვნილება არ წარმოადგენს ადამიანის რომელიმე კონკრეტული მოთხოვნის სახესხვაობას (შემეცნების, ურთიერთობის, თვით გამოსახვისა და ა. შ.). იგი დამოუკიდებელი მოთხოვნილებაა, რომელსაც ის სპეციფიკა აქვს, რომ არის პიროვნების მთლიანობითი და მრავალმხრივი სასიცოცხლო გამოვლენა. როგორც მიუთითებენ, ეს არ ნიშნავს, რომ ესთეტიკური მოთხოვნილება წარმოვიდგინოთ სხვადასხვა მოთხოვნილებების უბრალო შეერთებად. მექანიკურ ჯამად. აქ მითითებაა ესთეტიკური მოთხოვნილების ახალ თვისებაზე — მრავალმხრივ მთლიანობასა და განსაზღვრულობაზე. ამასთან, შეშეცნებითი, ზნეობრივი, კომუნიკაციური, შემოქმედებითი

და სხვა აღმძვრელები ღებულობენ ესთეტიკური მოთხოვნილების სტრუქტურაში რამდენადმე სხვა აზრსა და შეფერილობას, ვიდრე თვითონ არიან თავისთავად. მაგალ., ესთეტიკური მოთხოვნილების სტრუქტურაში შემეცნებითი მომენტისა და თვითონ შემეცნების მოთხოვნილების (როგორც კეშმარიტი შემეცნების) შედარება აჩვენებს, რომ ხელოვნებაში კეშმარიტება სხვაა, ვიდრე კეშმარიტება მეცნიერებაში. ხელოვნებაში შემეცნება ესაა ის, რასაც უწოდებენ „მხატვრულ სიმართლეს“ — „კეშმარიტებას პოეტური“ აზრით“ (გ. ლესინგი), რასაც თან ახლავს „წვდომის სიხარული“ (არისტოტელე).

რა ითქმის მოთხოვნილების უნივერსალობის მოტანილი თვალსაზრისის შესახებ? ჯერ ერთი ის, რომ არაა სწორი მოთხოვნილების უნივერსალობის ამგვარი გაგება, თითქმის ესთეტიკური მოთხოვნილება თავს უყრიდეს და სინთეზს წარმოადგენდეს მრავალი მოთხოვნილებისას. ფაქტური ვითარება (ცნობიერების შინაარსი) ასეთ სინთეზურსა და სინკრეტულ მოთხოვნილებას არ იცნობს. მეორეც, ვფიქრობთ, ერთმანეთშია არეული ესთეტიკური მოთხოვნილება და პიროვნება. პიროვნებაში მართლაც არის მოთხოვნილებათა სიმრავლე, მაგრამ მოთხოვნილებათა სიმრავლე არაა ესთეტიკურ მოთხოვნილებაში. მოთხოვნილება ყოველთვისაა კონკრეტულ საგანზე მიმართული (ესთეტიკური მოთხოვნილება მუსიკალურ-ესთეტიკურ საგანზეა მიმართული) და იგი არ წარმოადგენს მრავალი მოთხოვნილების სინთეზს, მით უფრო მაგ., შემეცნებითსა და ზნეობრივ მოთხოვნილებათა გამამთლიანებელს, ის, რაც მოთხოვნილებათა და სხვა ფსიქიკურ წარმონაქმნთა გამამთლიანებელ-გამაერთიანებელია და გარკვეული მიმართულების მიმცემია, სწორედ რომ პიროვნებაა (ზოგი მას უწოდებდა „განწყობას“) და არა ერთ-ერთი ფსიქიკური ფუნქცია, რომელიც შეიძლება რომ ფუნქციოდეს პიროვნების მაღალ დონეზეც — გონით დონეზე.

შენიშნულია ისიც, რომ ესთეტიკური მოთხოვნილების დაკმაყოფილებისათვის უფრო ხელსაყრელია, ბევრა (მუსიკა), ვიდრე სხვა ფორმები (მაგ., მხედველობა), ვინაიდან ის შორს დგას პრაქტიკული ინტერესისაგან. მუსიკა წმინდა ესთეტიკური ღირებულებაა. დ. უზნაძე წერს: „ხელოვნება ნამდვილ ესთეტიკურ ფორმათა შემოქმედებაა, რათა შესაძლებელი შეიქნეს ნამდვილი (წმინდა) ესთეტიკური განცდა. ესთეტიკური მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად ბევრები უფრო ხელ-

საყრელია, ვიდრე მხედველობითი ფორმები. ეს იმით, რომ ეს უკანასკნელი უფრო ახლო დგანან ჩვენს მოთხოვნილებებთან და იმასთან, რაც მათი დაკმაყოფილების საშუალებას წარმოადგენს. ამ მხრივ ბგერები უფრო შორს არის პრაქტიკული ინტერესებიდან. ამის შედეგი ისაა, რომ მუსიკა უფრო ემსახურება წმინდა ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს, ვიდრე მხატვრობა. მუსიკა ნაკლებ შეიცავს მას, რასაც პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე მხატვრობა. მუსიკა წმინდა ესთეტიკურ ღირებულებას წარმოადგენს. მხატვრობა — ნაკლებად“.

მუსიკალურ-ესთეტიკური მოთხოვნილება საერთოდ აღმოცენდება ისე, როგორც ყველა სხვა სახის მოთხოვნილება. მუსიკალურ-ესთეტიკური საგანი (მუსიკალური ნაწარმოები), სუბიექტის მხრიდან მრავალჯერ მოხმარების (აღქმის) შედეგად, პიროვნების სტრუქტურის აუცილებელი ელემენტი ხდება, რაც გამოვლინდება მოთხოვნილების ფაქტით. მრავალმხრივ საგულისხმოა კ. მარქსის დებულება: „ხელოვნების საგანი ქმნის ხელოვნების გამგებ და მშვენიერებით ტკბობის უნარის მქონე საზოგადოებას“.

მიუთითებენ მუსიკალურ-ესთეტიკური მოთხოვნილების კონკრეტულ გენეტურ ძირზეც, რომ ესაა ურთიერთობის მოთხოვნილებიდან მომდინარე. მაგრამ გასარკვევია, თუ როგორ ქმნის ურთიერთობის მოთხოვნილება ესთეტიკური მოთხოვნილების გარკვეულ რომელობას.

მოთხოვნილების სახეებად დაყოფისას განასხვავებენ მის სუბსტანციურსა (საგნობრივსა) და ფუნქციონალურ სახეებს. სუბსტანციურ მოთხოვნილებას აკმაყოფილებს რაიმე საგანი, მაგ., წყურვილს — სითხე, შიმშილს — საკვები და ა. შ. ფუნქციონალური მოთხოვნილება კი კმაყოფილდება თვითონ ფუნქციონით, რაიმე მიმართულებით მოქმედებით, მაგ., კითხვის მოთხოვნილება — კითხვით, ვარჯიშის მოთხოვნილება — ვარჯიშით.

მუსიკის მოთხოვნილებაც შეიძლება იყოს სუბსტანციური და ფუნქციონალური რომელობისა. მუსიკის აღმქმელის მოთხოვნილება ან კონკრეტული მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენის მოთხოვნილებაა, რომელიც კმაყოფილდება ამ ნაწარმოების მოსმენით, ან საერთოდ მუსიკის მოსმენის მოთხოვნილებაა, რაც კმაყოფილდება მუსიკის მოსმენის აქტივობით (მოსმენის ფუნქციონით).

მუსიკალურ აქტივობაში, საქმიანობაში მოთხოვნილების მითი-

თებული სახეების წმინდა ფორმებს იშვიათად თუ წავაწყდებით. ჩვეულებრივ ყოველდღიურ ცხოვრებაში მუსიკალური ნაწარმოების შექმნელის, ინტერპრეტატორისა და მსმენელის მოთხოვნები სინთეზური ბუნებისაა და შერწყმულნი არიან ერთმანეთთან, მაგრამ მათი გამოყოფა აბსტრაქციით მეცნიერულ ინტერესებს ემსახურება.

სიამოვნება და ტაგომა

რა არის სიამოვნება? ფსიქოლოგიაში სიამოვნების ტერმინით აღნიშნება მარტივი გრძნობის ერთ-ერთი რომელიმე, რომელიც საპირისპიროა უსიამოვნების გრძნობისა. მაშ, სიამოვნება — უსიამოვნება მარტივი გრძნობის ურთიერთპოლარული სახეებია. მარტივ გრძნობას იმით განასხვავებენ რთული გრძნობისაგან (ემოციისაგან), რომ პირველს საგნობრივი ინტენცია არ გააჩნია, იგი უსაგნო განცდაა მაშინ, როცა რთული გრძნობის ანუ ემოციისათვის საგნობრიობის ნიშანი არსებითია; სიამოვნება არაფერზეა მიმართული, ხოლო ემოცია (სიყვარული ან სიხარული) საგანზე მიმართების გარეშე არც კი არსებობს. სიყვარულის შემთხვევაში აუცილებლად ვიღაც ან რაღაც გვიყვარს და აღნიშნული მიმართების საგნის გარეშე სიყვარული, როგორც ემოცია, რეალურად არაა. სიამოვნებას აქვს კონკრეტული მიზეზი, ის, რასაც შეუძლია მისი გამოწვევა, მაგრამ ეს მიზეზი არაა მისი მიმართების (ინტენციის) ობიექტი. სიამოვნება მდგომარეობითი განცდაა, საგანთან ის დაკავშირებულია არა ინტენციონალურად, არამედ მხოლოდ რეალურად (გაპოწყვეულია რაღაცით). ამის საპირისპიროდ, შესაძლებელია, არ ვიცოდეთ ემოციის გამომწვევი მიზეზი, მაგრამ რისკენაა მიმართული მოცემულია ცნობიერებაში.

სიამოვნება დადებითი გრძნობითა ტონის მქონე განცდაა და ის ანდენად ინდივიდისათვის მისაღება, მისთვის ინდივიდი მუდამ ღიაა; ინდივიდს სურს ეს ფსიქიკური მდგომარეობა მასში ხშირად აღმოცენდეს და ხანგრძლივადაც მიმდინარეობდეს.

შეგრძნების შინაარსის (მაგ., ფერი, ბგერა) ობიექტის კუთვნილებად განცდის საპირისპიროდ, სიამოვნება-გრძნობა „მე — განცდაა“; ვინაიდან ის ინდივიდის მდგომარეობად განიცდება მაშინაც

კი, როდესაც გამოწვეულია გარესინამდვილის ზემოქმედების შედეგად. ამიტომაც, რომ გრძნობა საერთოდ (სიამოვნება კონკრეტულად) არა სხეულის ან საგნის, არამედ მე-ს მდგომარეობის დახასიათებაა და მოკლებულია სივრცით ლოკალიზაციას. ამიტომაცაა უაზრო კითხვა — სად განვიციდი სიამოვნებას?

გრძნობა დიფუზური ფსიქიკური მდგომარეობაა. ყოველი შინაარსი ცნობიერებისა, რომელიც გვეძლევა გრძნობასთან ერთად, ამ გრძნობის ელფერით იღებება. ეს იგივე გრძნობის ირადიაციის ვითარებაა. გრძნობას ყველა ფსიქიკური მდგომარეობა თუ პროცესი შეიძლება იწვევდეს: შეგრძნება, აზრი, ფანტაზია, პალუცინაცია, მისწრაფება, ნებ-სყოფის აქტი; ყველაფერი, რაც კი ცნობიერების შინაარსია, შეიძლება იქცეს გრძნობის გამომწვევ მიზეზად; გამღიზიანებლის მხრივ გრძნობა უნივერსალურია, მას სპეციფიკური გამღიზიანებელი (გამომწვევი) არ გააჩნია. სპეციალური გამღიზიანებლები აქვთ შეგრძნებებს. მაგ., ბგერის შეგრძნება ნორმალურ პირობებში გამოიწვევს მხოლოდ ჰაერის ტალღათა რხევით და არა სხვა რაიმეთი.

ფსიქოლოგიაში მიუთითებენ ე. წ. გრძნობის ადაპტაციაზე. ინდივიდზე გამღიზიანებელის ხანგრძლივი ზემოქმედების შედეგად ხშირად მას გრძნობა აღარ დაერთვის, გამღიზიანებელი ჩვენთვის ინდიფერენტული ხდება, სწორედ ესაა გრძნობის ადაპტაცია. ისიც შემჩნეულია, რომ სიამოვნების ადაპტაცია უფრო სწრაფად ხდება, ვიდრე უსიამოვნების გრძნობის ადაპტაცია.

ტერმინით „სიამოვნება“ მრავალი განცდა აღინიშნება, მაგრამ საბოლოოდ ერთმნიშვნელოვნად მარცხ არაა დადგენილი, განსხვავება სიამოვნებებს შორის რომელობითა თუ რაოდენობით ნიშანს ეხება; ერთი სიამოვნება მეორისაგან განსხვავებულია მხოლოდ ინტენსივობით, თუ სიამოვნების რომელობითაც, რანაირობითაც (კვალიტეტით). იმის თქმა კი შეიძლება დაბეჯითებით, რომ სიამოვნება გვაროვნული ცნებაა, რომელიც მრავალ სახესხვაობებს მოიცავს.

სიამოვნების გრძნობის წარმოშობა-აღმოცენება უშუალოდ არ არის დამოკიდებული ჩვენზე (ჩვენს ნებაზე), მას განსაზღვრავს გამღიზიანებლის ბუნება და ორგანიზმის საერთო მდგომარეობა. გრძნობა მდგომარეობითი განცდაა; ის, როგორც ამბობენ, არც ცენტრიდანულია მსგავსად მისწრაფებისა და არც ცენტრისკენულია მსგავსად შეგრძნებისა. იგი პიროვნების მხოლოდ მომენტურ-

სა და ფენომენალურ დახასიათებას გვაძლევს. თავის გრძნობებში ადამიანს წილი არ უდევს, ისინი მას წილად ხვდა მისდაუნებურად. იგი პასუხისმგებელი არ არის არც სიამოვნებისათვის და არც უსიამოვნებისათვის; ისინი მისი სანქციის გარეშე და ხშირად მისი სურვილის წინააღმდეგად აღმოცენდებიან მასში.

სიამოვნება-უსიამოვნება არ არის მეობრივი განცდები, არ განიცდებიან ისეთ მოცემულობად, რომელთაც თავისი დასაწყისი „მე“-ში აქვთ. ყოველი ტკბობა ატარებს სიამოვნების ელფერს, ის სასიამოვნოა, მაგრამ თვითონ ტკბობა სიამოვნება არაა და სიამოვნებისა და ტკბობას შორის კავშირი განუწყურელიც არაა. ერთი და იგივე ობიექტიდან შეიძლება მივიღოთ სიამოვნებაცა და ტკბობაც, მაგრამ კონკრეტულად რომელი — ამას წყვეტს ობიექტისადმი „მე“-ს მდგომარეობის (დამოკიდებულების) ხასიათი.

რა არის ტკბობა? ფსიქოლოგიაში ერთმანეთისაგან განასხვავებენ დაბალ და მაღალ ემოციებს. ემოციების (ანუ რთული გრძნობების) დამახასიათებელ ნიშნად მიჩნეულია მათი საგნობრივი ბუნება (ემოციები მიმართულნი არიან ყოველთვის ცნობიერებაში მოცემულ საგანზე), — რითაც ისინი განსხვავდებიან მარტივი ანუ საკუთრ-ვე გრძნობებისაგან. რომლებიც, როგორც იაკუა, სწორედ რომ უსაგნო განცდებია. ემოციის ობიექტი თუ ბუნების საგანია, საქმე გვაქვს დაბალ ემოციასთან (რასაც სულიერ ემოციასაც ეძახიან). ხოლო, როდესაც ემოციის ობიექტი კულტურული ღირებულებაა და ემოცია არის რეაქცია გარკვეული ობიექტური მნიშვნელობის მქონე ღირებულებაზე, ასეთი მდგომარეობა მაღალი, გონითი ემოციის სახელს იმსახურებს. მაღალ ანუ გონით ემოციებს ჩვეულებრივ სამად აჯგუფებენ: ინტელექტუალურ, მორალურ და ესთეტიკურ ემოციებად.

ტკბობა მაღალი ემოციაა. ტკბობას განცდა საერთოდ დადებით, სასიამოვნო ემოციათა სფეროში თავსდება. ყველა ტკბობა სიამოვნებაა, მაგრამ ყველა სიამოვნება ტკბობას არ წარმოადგენს. სიამოვნებასა და ტკბობას შორის დამოკიდებულება არაა მიმართება გვარსა და სახეს შორის (მაგ., ისეთი, როგორიცაა ფერი წითელი). მაშინ ტკბობა იქნებოდა უბრალოდ სიამოვნების ღირებულების აღიარება და საკითხი სიამოვნების ადგილისა ტკბობაში უაზრო გახდებოდა. რით გაითიშება ტკბობა იმ განცდებისაგან, რომლებიც ასევე სიამოვნების ნიშნით არიან აღნიშნულნი? ამ მიზნისათვის

საჭირო ხდება ტკობის სხვადასხვა განზომილებაში განხილვა: აუცილებელია იმ ადგილის ჩვენება, რომელიც უჭირავს ტკობას სხვა განცდებს შორის; დასადგენია ის მიმართება, რომელშიაც არის ტკობის განცდა განმცდელ „მე“-სთან და ესთეტიკურ საგანთან; უნდა განისაზღვროს ის მიმართება, რომელიცაა „მე“ და მისი აქტები ტკობის განცდასთან და ა. შ.

როგორც წესი, ემოცია საგანს გულისხმობს და ტკობის ემოციაც რაიმე საგნით ტკობაა. ტკობის აქტი მეორეულია, მას წინ უსწრებს აქტი, რომლითაც ტკობის ობიექტი გვეძლევა ცნობიერებაში.

ტკობის ემოციური მდგომარეობის ერთ-ერთი ნიშანი ისაა, რომ იგი უმოტივო ფსიქიკური მდგომარეობაა, მას გარეგანი მოტივი არ გააჩნია და ამდენად თვითმპარი განცდაა. ტკობას „მოტივი“ საკუთარ თავში აქვს. სხვა დადებით ემოციას, მაგ., სიხარულს გარდა ობიექტისა მოტივიც ახლავს თან და ორივე მის გარეთ მდებარეა. სიხარულის შემთხვევაში სუბიექტს უხარია მზიანი ამინდი იმიტომ, რომ ასეთ ამინდში ის ბუნების წიაღში დაისვენებს და ა. შ. ბუნების წიაღში დასვენების სურვილი სწორედ რომ სიხარულის მოტივია. სუბიექტისათვის მოტივი ყოველთვის ცნობიერია (რატაც ის განსხვავდება მიზნისაგან, რაც ყოველთვის არსებობს, მაგრამ ყოველთვის ცნობიერი არაა; ბევრ შემთხვევაში არც კი ვიცით საერთოდ, თუ ჩვენში რამ გამოიწვია კონკრეტული სულიერი მდგომარეობა). მოტივი ყოველთვის გარემდებარეა სულიერ მდგომარეობასთან მიმართებაში. ჩვენ შემთხვევაში მზიანი ამინდი ერთია, ხოლო ბუნების წიაღში დასვენება სხვა რამ და, როგორც ამბობენ, მათ შორის გაშლილია მოტივაციის აქტი. ტკობის ემოციას ასეთი (გარე) მოტივაცია არ აქვს და ამიტომაც მიუთითებენ, რომ ის უმოტივო მდგომარეობაა. ტკობის მოტივი თვითონ ტკობის აქტია, და ესაა მისი მოტივის იმანენტობა, იგივე თვითმოტივეურობა: ვტკებოთ ტკობისათვის და არა სხვა რაიმესათვის. ტკობა თავის თავში დასრულებული, თვითმპარი განცდაა, არ მოითხოვს და არც საჭიროებს სხვა განცდასთან კავშირს, სხვა ფანცღაში გადასვლას.

საკუთრივ ტკობისაგან განასხვავებენ „ტკობისაყენ მისწრაფებასა“ და „ტკობის საფუძველს“. „ტკობისაყენ მისწრაფების“ (მისწრაფება, რომლის ობიექტია ტკობა) მრავალი მოტივი შეი-

ძლება ჰქონდეს, მაგ., თავდავიწყება, პრესტიჟის მოპოვება სხვის თვალში და ა. შ. თავდავიწყება ტკობაში ტკობის მოტივი კი არაა, არამედ ტკობის მისწრაფებას მოტივია. ტკობა მოთავსებული ამ განზომილებაში, გამოდის საშუალებად სუბიექტისათვის რაიმე მიზნის მიღწევისათვის. თვითონ ტკობის აქტს არავითარი ასეთი მიზანი არ ამოძრავებს; ამდენად იგი თავის თავში ჩაკეტილი იმანენტური მოტივის მქონე განცდითი მდგომარეობაა. ყოველგვარი ცვლილება ტკობაში გამოწვეულია მხოლოდ გარეგანი ფაქტორით (მისი ობიექტის შეცვლით); ტკობა თავისით, შინაგანი რესურსებით არ შეიცვლება. ტკობის ემოცია არ გვაძლევს მითითებას იმაზე, რაც ამ მდგომარეობის მიღმა და რისთვისაც ის უნდა ხდებოდეს; ტკობა არაფრისთვის არ ხდება, იგი თვითღირებულია.

თვითმოტივური არაა იგივე, რაც თვითმიზნური. ტკობა არ ჰკარგავს საკუთარ თავში მოტივირებას იმიტომ, რომ შესაძლებელია, მას მის მიღმა არსებული მიზანი ჰქონდეს. მკაცრად უნდა გაითიშოს ტკობის აქტი და აქტი, რომელშიაც ჩვენთვის აიგება ტკობის ობიექტი. ობიექტით ტკობა რომ შევძლო, ბუნებრივია, ჩემთვის უნდა არსებობდეს ის ობიექტი, რითაც ვტკობები.

მოტივი განსხვავდება საფუძვლისაგან, ამდენად ტკობის მოტივი არაა იგივე, რაც ტკობის საფუძველი. კითხვის დასმა: რატომ გვატკობს ხელოვნების რომელიმე ნაწარმოები? — ეხება სწორედ რომ ტკობის საფუძველს და არა მის მოტივს. მოტივი ცნობილია და მისი ძებნა ზედმეტია, ხოლო ემოციის საფუძველი, შესაძლებელია, ცნობილი არ იყოს და ამიტომაც ისმის კითხვა, თუ რა არის იგი. მიზეზი ყველაფერს აქვს, ხოლო საფუძველი ყველაფერს არ აქვს. მაგ., შთაგონების გამო, ხდება ხოლმე, რომ მშვენიერად მივიჩნევთ იმას, რაც ასეთი არაა, რაშიც ამის გამართლება, საფუძველი არ ჩანს. შთაგონებით გამოწვეული მოწონება უმიზეზო არაა (მისი მიზეზი შთაგონებაა), მაგრამ ეს მოწონება უსაფუძველო, გაუმართლებელი კი შეიძლება აღმოჩნდეს; არ უნდა ყოფილიყო მოსაწონი, მაგრამ მაინც მოგვწონს.

ტკობის მდგომარეობის თავისებური ბუნება ჩანს „მე“-სთან მის მიმართებაში. „მე“-ს მიმართება საგანთან ქმნის ტკობას (მ. გაიგერი). ტკობა არაა უბრალო ყოფიერება ან ხდომილება ჩემში, იგი ყოველთვისაა დაკავშირებული ჩემს „მე“-სთან. მე თავიდან-

ვე ტკობაში ვარ და არა ისე, რომ მისი არსებობის მიმდინარეობაში შევძღვომ მომიცვას. ტკობა „მე“-ს კუთვნილებაა (საქმეა) და არა უბრალო პროცესი ცნობიერებაში. ამდენად, ტკობა „მე“-ს განცდაა და არა უბრალოდ „მე“-ს მიერ განცდილი. თუ ეთიმოლოგიის შევადარებთ ტკობისა და მისწრაფების განცდებს, აღმოჩნდება, რომ მისწრაფება „მე“-დან საგანსაკენ სვლაა, ხოლო ტკობა წარმოადგენს მოძრაობას საგნიდან „მე“-საკენ. „ტკობის ობიექტი, საგანი მომცემად გვევლინება, ხოლო „მე“ ტკობის განცდისას ყოველთვის მიმღებია“. მართალია, როგორც საერთოდ ემოცია. ტკობაც მიმართების აქტია „მე“-სა საგანზე, მაგრამ ტკობის განცდა სწორედ რომ სპეციფიკურია იმით. რომ მისი განცდის შინაარსი მოძრაობაა, მას აქვს მიმართულება საგნიდან „მე“-საკენ. როცა აღნიშნავენ, რომ ტკობის განცდაში „მე“ მიმღებიაო, უნდა გაიჩვენოს „მიღების“ შინაარსი. ტკობის შემთხვევაში ისეთი მიღებაზე არა მინიშნება, როგორც ჩვეულებრივი აღქმის ან საკვების მიღების (ასიმილაციის) შემთხვევაში. უკანასკნელ ვითარებაში მიღება „მე“-ს აქტივობას ნიშნავს; ეს „მე“-ს ისეთი მუშაობაა, როდესაც მღლების აქტი განიცდება როგორც შრომა, საგანი შემოიტანება „მე“-ში. ტკობა პროზიციის დაქვეა არაა, ამდენად ის აქტივობა არაა და არის წმინდა გრძნობა. ტკობის შემთხვევაში მიღება ხდება არა საგნის შემოტანით სუბიექტში, არამედ თვითონ „სუბიექტის გადასვლით საგანში“. „ტკობა მაშინ გვეძლევა საგნიდან, როცა ჩვენ ჩვენს თავს გადავცემთ საგანს, როცა ჩვენი „მე“ საგნის განკარგულებაში იქნება“, „ობიექტისადმი მიცემა“, ამ დროს „მე“ მაქსიმალურად პასიური ხდება, საგანს გზა ეხანება მაქსიმალური შემოქმედებისათვის „მე“-ზე. ტკობა განეკუთვნება წმინდა მიმღებ განცდებს (Aufnahmeerlebnis) საპირისპიროდ გამოსხივების განცდებს (Ausstrahlungserlebnis), როგორცაა მაგ., სიხარული, მისწრაფება.

რადგანაც ტკობის აქტში სუბიექტი ეძლევა ობიექტს და ტკობა მათ უფრო კარგად ვითარდება, რაც უფრო მეტად ეუფლება ობიექტი სუბიექტს. ამდენად ტკობის მდგომარეობაში გამოირჩეხულია სუბიექტის კრიტიკულ-შეფასებითი დამოკიდებულება ობიექტსადმი. ამიტომაცაა, რომ მკაცრად განასხვავებენ ტკობისა და მოწონების აქტებს. მოწონება მსჯელობის აქტია და საგნის მიმართ შეფასებით, კრიტიკულ მიდგომას ნიშნავს. ტკობა კი სა-

გნისადმი ასეთ მიდგომას არ გულისხმობს, ის საერთოდ კრიტიკულ დაპოკიდებულებას გამოხატავს. როცა რაიმეთი ვტყვებით, მის კრიტიკულ ანალიზსა და შეფასებას არ მავშართავთ. კრიტიკა სპობს ტყბობას, კრიტიკისა და ტყბობის ერთდროული არსებობა შეუძლებელია. ტყბობის აქტი ისე უკავშირდება საგანს, რომ „მე“ საკითხს არ აყენებს ამ საგნის ღირებულების შესახებ. ვინც საგნით ტყვება, ის საგნის აწონ-დაწონას, შეფასებას არ ახდენს. ტყბობა გამოხატავს ვოლუნტარულსა და ინტელექტუალურ აქტებს.

საგნით ტყბობა და საგნის მოწონება განსხვავებული აქტებია. შეიძლება, ისეთი საგნითაც ვტყვებოდეთ, რომლის მოწონება არ გვაქვს, რომელიც არ მოგვწონს. ამიტომაცაა, რომ ესთეტიკურის დასაბუთება ტყბობით შეუძლებელია: ტყბობა შეფასებას გამოხატავს, ხოლო ესთეტიკური არ არსებობს შეფასების გარეშე.

იმასაც უნდა გაეხვას ხაზი, რომ ტყბობის ემოცია არასოდეს არ ჩნდება ჩვენში ჩვენი „მე“-ს წინააღმდეგ, „მე“-ს მონაწილეობის გარეშე, იგი ჩვენს „მე“-სთან გარკვეული თანხმობის შედეგად იკავავს გზას პერიფერიიდან ცენტრისაკენ. არ აღმოცენდება ისეთი ტყბობა, თუკი „მე“ ამის სანქციას არ იძლევა, ეს „მე“-ს საქმეა. აღნიშნული თავისებურებებით განასხვავებენ ტყბობას სხვა ემოციებისაგან, მაგ., მრისხანების ან სიძულვილისაგან, რომლებიც აღმოცენდებიან რა ჩვენში, განიცდებიან „მე“-ს ყოველგვარი მონაწილეობის გარეშე. სიძულვილი განიცდება „ჩვენთან მოსულად“ და არა ჩვენს მიერ ნაწარმოებად, თითქოს მის წარმოქმნაზე „მე“-ს არაფერი ეკითხებოდეს, მისი ნების წინააღმდეგ ვითარდებოდეს.

ტყბობის ემოცია იმითაც ხასიათდება, რომ იგი წარმოადგენს საგნის საშუალებით „მე“-ს გარკვეულ აგზნებას, აფიცირებას, მის გაღიზიანებას. უფრო მეტიც სწორედ ეს „აგზნებაა“ არსებითად ის განცდა, რომელიც ტყბობად იწოდება და წარმოადგენს ტყბობით სიამოვნებას.

„მე“-ს მიერ საკუთარი თავის გადაცემა ობიექტისათვის არ უნდა აირიოს მასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ მეორე აქტთან, რომელიც ტყბობად იწოდება და წარმოადგენს ტყბობით სიამოვნებას.

„მე“-ს მიერ საკუთარი თავის გადაცემა ობიექტისათვის არ უნდა აირიოს მასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ მეორე აქტთან, რომელიც

ლიც ტკობის აქტიდან შინაარსის მ-ლება. „მე“ ეძლევა ობი-ექტს, მაგრამ ობიექტის ეფექტის მიმართ იგი მიმღების როლში გა-მოდს.

აღინიშნა, ტკობასთან სიაშოვნების დამოკიდებულების ბუნე-ბის შესახებ. მაგ., თუკი სიხარულში საგნის მიმართულებით იწევს სიაშოვნება, ასე რომ ვთქვით, სიაშოვნება სიხარულის გა-მოაწვევს საგანზე ეწებება და საგნები შეიძლება დაჯგუფდნენ სიხა-რულის მომნიჭებელ ან მოსაწონ და სიხარულის არ მომნიჭებელ ან არამოსაწონ მოვლენებად. ტკობის შევთხვევაში სიაშოვნება არ ეწებება საგნობრივ მიმართულებას; საგნის წედომა, ისევე რო-გორც საგნიდან მომდინარის მიღება, თავისი ბუნების მიხედვით სიაშოვნებისაგან თავისუფალია, სიაშოვნებითი შეფერილი მხო-ლოდ „მე“-ს აფიცირებაა.

ტკობის ინტენსივობას განსხვავებული შინაარსი აქვს. ტკო-ბის ინტენსივობაში გულისხმობენ შინაგანი თანაყოფის (Dabeisein) ხარისხს. ძლიერი თანაყოფა ტკობასთან არის ძლიერი დაძაბუ-ლობა ტკობაში, ანუ ტკობის ინტენსიური განცდა. აღნიშნული შინაგანი თანაყოფისაგან განასხვავებენ იმ ინტენსივობას, რაცაა ტკობის სიღრმე. ტკობის სიღრმე იმასვე ნიშნავს, რასაც „მე“-ს სიახლოვე. ყველა ტკობა, ამ გაგებით, ღრმაა, ვინაიდან ჰას აქვს „მე“-ს სიახლოვე. სიღრმის საერთო ნიშანში განსხვავება: „მე“-ს თანაც ახლომდგომი და „მე“-სთან შორს მდგომი ტკობანი ტკო-ბის თავისებურებაა (ტკობა „მე“-ში ან ღრმადაა შეჭრილი ან ნაკლებად ღრმად). „მე“-ს რა სიღრმეზეა მითითება ტკობის სი-ღრმის შემთხვევაში?

არაიან განცდები, რომლებიც ჩვენი ყოფიერების უკანასკნელ საფუძველს ეხებიან, მომდინარეობენ ჩვენი „მე“-ს უშინაგნესი ფენიდან. სხვა გაგებით, სიღრმე არის განცდის მიერ ადამიანის მთლიანი ავსება, განცდის გავრცელება ინდივიდის მთელ „მე“-ზე, რითაც ადგილი აღარ რჩება სხვა განცდისათვის. ამ მნიშვნელობით ტკობა ღრმა არაა. როცა ტკობის სიღრმეზე მიუთითებენ, მასში გულისხმობენ მონათესავე შინაარსებს, სერიოზული, დამაჯერებე-ლი, მნიშვნელოვანი, საპირისპიროდ — მსუბუქი, უმნიშვნელო, ზე-დაპირული.

მასასადამე, ტკობის განცდის ძირითადი ნიშნები შემდეგია: იგი თვითმოტივური განცდაა; მასში „მე“-ს მონაწილეობა იგულის-

ხმება; ტკობა „მე“-ს აფიცრება: იგი არ იჭერს პოზიციას ობიექტისადმი, არამედ არის ობიექტისადმი მიცემა; ტკობაში „მე“ — ცენტრიზებულია.

ფერითი მუსიკა

სმენის ფსიქოლოგიის განყოფილებაში მსჯელობა იყო ბგერისა (ასევე მუსიკისა) და ფერის განცდის იმ ბუნებრივ კავშირზე, რომელიც სინესთეზიის (თანაშეგრძნების) სახელწოდებითაა ცნობილი. ეს ისეთი ვითარებაა, როდესაც ბგერის აღმქმელი ინდივიდი განიცდის ფერსაც, როგორც ამ ბგერის თვისებას (ბგერითი გამლიზიანებელი ფერის შეგრძნებასაც იწვევს). სინოფსიის აღნიშნული მოვლენა ინდივიდუალურია იმ აზრით, რომ ბგერისა და ფერის სინოფსიური დამოკიდებულება რომელობათა მიხედვით ზოგად წესს არ ექვემდებარება. ერთსა და იგივე ბგერით შინაარსს (ან მუსიკის სტრუქტურულ მომენტებს) განსხვავებულ ინდივიდებში სულ სხვადასხვა ფერითი შინაარსი შეიძლება ახლდეს თან.

ამ განყოფილებაში მსჯელობა გვექნება სხვა მოვლენაზე, თუმცა ბგერისა (მუსიკისა) და ფერის ურთიერთდაკავშირება აქაც გადამწყვეტია. საკითხი დგას მუსიკისა და ფერის ხელოვნურ დაკავშირებაზე, ე. წ. ფერითი მუსიკის (цветомузыка, Farbenmusik) მოვლენაზე.

ტერმინი — „ფერითი მუსიკა“ (რასაც ვიზუალური მუსიკის ტერმინითაც აღინიშნავენ) უნდა განსხვავდეს, ერთი შეხედვით, მისი მსგავსი ტერმინისაგან — „ფერთა მუსიკისაგან“, რაც აგრეთვე „ფერთა ახალ ხელოვნებად“ (მაიკელსონი) იწოდება. ცნებაში — „ფერთა მუსიკა“ იგულისხმება არა მუსიკისა და ფერის დაკავშირება, არამედ მხოლოდ ფერების კომბინაციები და ქრომატულ ფერთა სპექტრის მრავალნაირი ვარიაციები, მათი თანამიმდევრობა ან ერთდროული თანაარსებობა, რომელთაც (ფერებისა, ფერადი სინათლეებისა და მათი აკორდების მრავალი ვარიაციის ეკრანზე ფიქსაციით) შეუძლიათ მათ აღმქმელში განაპირობონ ისეთივე განწყობილებანი და ემოციური განცდები, როგორიც მუსიკის მოსმენის დროს. ფერთა მუსიკა სწორედ რომ „ფერთა ახალი ხელოვნებაა“ და არა „მუსიკალური ხელოვნება“. ფერის მუსიკა

(музыка цвета) წარმოადგენს თვითონ ფერის. როგორც ასეთის, გამოყენების ცდას, საკუთრივ ფერთა ხელოვნებას, ხოლო ფერითი მუსიკა (цветомузыка) შეერთებაა, შეუღლებაა მუსიკისა ფერთან. პირველი (ფერთა მუსიკა) — ფერის (როგორც სივრცითი, ისე ზედაპირული ფერის) გამოყენებაა მუსიკასთან კავშირის ვარეშე, ხოლო მეორე (ფერითი მუსიკა) — სწორედ ფერისა და მუსიკის დაკავშირებაა. აქაა პირდაპირი კავშირის დაჟახარების ცდა ოქტავის ტონებასა და ფერებს შორის (კ. ლეონტიევი).

ფერით მუსიკას ასევე უწოდებენ „ახალ ხელოვნებას“, „ფერისა და ტონის ხელოვნებას“ (Farbe-Ton — Kunst), „ბგერით მხედველობით“ ხელოვნებას. გარკვეული აზრით, სინოფსიის ფსიქოლოგიურმა მოვლენამ ბიძგი მისცა ხელოვნებაში ტონისა და ფერის დაკავშირების იდეას, რომელიც ემყარება ახალი ესთეტიკური მოთხოვნების გაჩენას. სხვადასხვა კულტურებში ისტორიულად დადასტურებულია ტონისა (მუსიკისა) და ფერის ურთიერთშეხამებას ცდის განსხვავებული ვარიანტები.

ჯერ კიდევ ძველ ინდოელებთან და ჩინელებთან, შემდეგ სპარსელებთან და არაბებთან დასტურდება კვალი ფერთა პარმონიისა და მუსიკალური ფერწერის კავშირის შესახებ. არისტოტელესთან არის მითითება იმის თაობაზე, რომ თვალისათვის სასიამოვნო ფერების არჩევა ეყარება მარტივ რიცხვთა იმავე შეფარდებას, რომელიცაა მუსიკალურ კონსონანსებში*. იყო ცდა აგრეთვე ბგერის დაკავშირებისა სუნთან და გემოსთან, რომელმაც დასაბამი მისცა ე. წ. „სუნის კლავირისა“ და „გემოს კლავირის“ შექმნის იდეას, მაგრამ ამ იდეის რეალურ განხორციელებას ჯერჯერობით წარმატება არ ჰოპყოლია.

ცდილობდნენ, მონახულიყო მიმართება ბგერასა და ფერს შორის ფორმალური მსგავსების საფუძველზე, რაც მდგომარეობს მათს ფიზიკურ თავისებურებებში: ბგერისა და ფერის ნათესაობას აწყარებდნენ ბგერის ტალღის სიგრძეა და სინათლის ფიზიკურ ბუნებაზე; რომ სინათლისა და ბგერის განსხვავებული ტალღები შეგროვებათა განსხვავებულ რომელობებს განაპირობებს. ფიზიკოსმა ისააკ ნიუტონმა წამოაყენა აზრი სინათლის სპექტრისა და მუსი-

* ძველი ათენელები კოველნიარ ხელოვნებას უწოდებდნენ „მუსიკას“. აქედან მომდინარეობს ეპითეტები: „ლვითური მუსიკა“, „კაცობრიობის მუსიკა“, „ზეითური მუსიკა“, „კვრეტიითი მუსიკა“, „რიტორიკული მუსიკა“ და სხვ.

კალური ოქტავის საერთო ბუნების თაობაზე, რაც წარმოადგენდა, როგორ აღნიშნავენ, *Musika inundana*-ს იდეის გამოვლენის კონკრეტულ სახეს. ბგერისა და ფერის განმავირობებელი ფიზიკური პროცესები არ არიან არსობრივად ურთიერთდამოკიდებულნი, ამდენად, მათ ერთგვარ შორეულ მსგავსებაზე ან პარალელიზმზე თუ შეიძლება მხოლოდ ლაპარაკი.

ფრანგმა იეზუიტმა და მათემატიკოსმა ლუი ბერტრანდ კასტელმა (მე-18 საუკუნეში) ბგერისა და ფერის დაკავშირების იდეა დაავიოვინა ფერიანი კლავიკორდის შექმნის ცდით. მისი ინსტრუმენტი ისე იყო მოწყობილი, რომ ინსტრუმენტზე ამა თუ იმ ბგერის აუღერების დროს სპეციალურ ეკრანზე ჩნდებოდა ხოლმე შეესატყვისი ფერი; ამასთან დიდი სიგრძის ტალღის ბგერას შეესატყვისებოდა ის ფერი; როველიც გამოიწვეოდა სინათლის (ელექტრომაგნიტური) გრძელი ტალღით: დაბალ ბგერებს შეესატყვისებოდა წითელი ფერი, ხოლო მაღალ ბგერებს იისფერი და ლურჯი ფერები (კონკრეტულად: do—ცისფერი, re—მწვანე, mi—ყვითელი, fa—ჰერმისფერი, sol—წითელი, la—იისფერი, si—ლურჯი). კასტელის ფერითი კლავიკორდი ესთეტიკურად დამარწმუნებელი და პისალები არ აღმოჩნდა და ის მალე დავიწყებას მიეცა. მაგრამ ემპირიული და თეორიული ძიებანი ამ მიმართულებით მაინც გრძელდებოდა.

ცნობილია, რომ რუს კომპოზიტორს ა. ნ. სკრიაბინს, სინოფსიის მოვლენა ჰქონდა. მუსიკის აღქმა მასთან ფერებში განიცდებოდა. სკრიაბინმა დაწერა სიმფონიური პოემა „პროჰეთე“, თანაც ნაწარმოების პარტიტურაში მან შეიტანა დაშატებით ხაზი „ლუქსი“ (luce), სადაც ნიშნებით იყო დაშიფრული იმ ფერების აღნიშვნები, რაც სიმფონიური პოემის გარკვეული ადგილების შესატყვისი უნდა ყოფილიყო. ეს ნაწარმოები ავტორის საცოცხლეში ორჯერ შესრულდა. თანამედროვეთა გაოქმებულებით, მუსიკალურ ნაწარმოებ — „პროჰეთეს“ მოსმენის დროს მასთან ფერითი შთაბეჭდილებებას შეუძლებდა ზოგჯერ მართლაც აღრმავებდა მუსიკის აღქმას. მაგრამ იმაზეც მიუთითებენ, რომ მთლიანობაში ამ დეჰონტრაციას რამდენადმე მნიშვნელოვანი წარმატება არ მოჰყოლია. ეს წარუმატებლობა ზოგის მიერ შეფასებული იქნა, როგორც „საინტერესოდ ჩაფიქრებული ცდა, რომელსაც წარმატება არ ხედა წილად არა არსებითად იდეის მიხედვით, არამედ იმ ტექნიკურ საშუალებათა

არასრულყოფის გამო, რომელიც ავტორის განკარგულებაში იყო“.

ფერის სინოფსიური კავშირი ბგერასთან ინდივიდუალურია როგორც მისი არსებობის, ასევე რომელობის მიხედვით; ამდენად, იგი ხელმისაწვდომი ვერ იქნება ყველასათვის. ამ პრინციპზე შექმნილი „ფერითი მუსიკა“ ბგერისა და ფერის შემთხვევით დაკავშირების ფარგლებს მაინც ვერ სცილდება. ამერიკაში და ევროპაში იყო მრავალი სხვადასხვა ცდა მუსიკის ფერთან შექანაქური დაკავშირებისა. მაგ., ამერიკაში თომას უილფრედის „Clavirluxe“ და კლოდ ბრეგდონის „Sang and Light“, ევროპაში უნგრელი ალექსანდრე ლასლოს ე. წ. „ფერ-სინათლის კლავირი“ და სხვ. მუსიკის მოსმენას თან ახლდა ელექტრონული საპროექციო აპარატებით ფერ-სინათლის ფრქვევა ეკრანზე და მუსიკასთან მისი ერთდროული განცდა.

ჩვენი საუკუნის 50-იან წლებში საერთაშორისო გამოფენაზე ბრიუსელში ნაჩვენები იყო ცნობილი ფრანგი არქიტექტორის შარლ ელუარდ დე კორბუზიეს ელექტრონული სინათლის მუსიკალური პოემა. მრგვალ პავილიონში, ე. წ. „კონკრეტული მუსიკის“ ბგერების თანხლებით, სპეციალური ელექტრონული მანქანის გამოყენებით პროექტორების რთული სისტემა აფრქვევდა სხვადასხვა ფერის სინათლეს, რომელთა ფიქსაცია ხდებოდა შენობის გუმბათზე. შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად ცალკეულ ეკრანზე დროდადრო ჩანდა ატომური აფეთქების, ღანგრეული ქალაქების, ჩვილი ბავშვების გამოსახულებანი. ამ ატრაქციონს არ უწოდეს ფერითი მუსიკა (цветомузыка).

ფერითი მუსიკის, ანუ აღქმული მუსიკის, „ვიზუალიზაციის“ იდეის ხორცშესხმის ერთ-ერთ საინტერესო ცდას იძლევა საბჭოთა მკვლევარი კ. ლეონტიევი*. მისი ჩანაფიქრი დემონსტრირებული იყო ლონდონში მოწყობილ ერთ-ერთ საბჭოთა გამოფენაზე.

ფერითი მუსიკის იდეის განხორციელებისათვის კ. ლ. ლეონტიევთან ამოსავალია შეგრძნებათა ურთიერთზემოქმედების ფაქტი. ჰმენის ფსიქოლოგიიდან დიდი ხნით ადრე ცნობილია, რომ ბგერის შეგრძნების მახასიათებლები იცვლებიან გარკვეული მიმართულებით სხვა მოდალობის შეგრძნების (მაგ., ფერის) განცდის პირობებში, და პირიქითაც (ბგერა ცვლის ფერის მახასიათებელს). ვინაიდან

* К. Л. Леонтьев, Музыка и цвет, М., 1961.

შეგარძნებათა ურთიერთზემოქმედების მოვლენა გარკვეული კანონ-ზომიერების მქონეა, იგი პრინციპულ შესაძლებლობას ქმნის ისე დაკავშირდეს სინათლე მუსიკასთან, -რომ ფერისადმი მუსიკის აღ-ქმები ხელს კი არ უშლიდნენ, არამედ აძლიერებდნენ, ამდიდ-რებდნენ ერთმანეთს და მთლიანობით აღწმის შთაბეჭდილება გა-მაზვილებული და სასიამოვნო გამოვიდეს. ფერითი მუსიკის აპარა-ტის მოქმედების პროგრამა ემყარება ყველა ადამიანისათვის სა-ერთო ურთიერთკავშირებს. რა თქმა უნდა, ფერისა და მუსიკის შეუღლება რთული ფენოქენია, ვინაიდან ურთიერთს ერწყმის და ურთიერთზე ზემოქმედებს ფერისა და ბგერის (ბგერათა კომბინაცი-ის) მრავალი განზომილება: დისონანსობა, კონსონანსობა, ტემბრი, კილო, ტემპი, რიტმი, ნათელობა, ფერის რომცლობა, სიმაძღრე და ა. შ.

სწორედ ამ ასპექტს საკითხისას ითვალისწინებს კ. ლ. ლეონტი-ევის კონსტრუქციის აპარატი, რომელიც მუსიკის ბგერებს გარდაქ-მნის ფერადი სინათლის ნაკადად. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ფერთა მოძრაობას, ღინამიკას, იმას, რომ სპეციფიკური ფერით მუსიკაში სწორედ ფერთა ღინამიკაა (ცვალებადი მოძრა-ობაა) საპირისპიროდ ფერწერის ფერებისა, რომლებიც რამდენად-მე სტატიკური (უძრავნი) არიან. ელექტრონული საშუალებებით ხდება მუსიკალური ფრაზების ძირითადი მახასიათებლების ავტო-მატური გარდაქმნა ფერთა მახასიათებლად მისი ნათელობის, ფე-რითი ტონის, კონტრასტულობის, სიმაძღრის, ნათების ხანგრძლი-ვობის მიხედვით და ა. შ. ხორციელდება სინათლის თამაშის პროექცია ეკრანზე. კ. ლ. ლეონტიევი თვლის, რომ ფერითი მუსი-კა მისეული ვარიანტი წარმოადგენს მეცნიერებისა და ტექნიკის ღრმად შეჭრას ხელოვნებაში. ფერითი მუსიკის ღანიშნულებას ავ-ტორი ხედავს მუსიკისადმი ფერის „დახმარებაში“, ეს დახმარება კი იმაში მდგომარეობს, რომ რიგით მსმენელს ხელს შეუწყობს „დაიჭიროს მუსიკალური“ ენის ყველაზე ფაქიზი ნიუანსები“, „გახ-სნის და აღქმასათვის უფრო მისაწვდომს გახდის მუსიკალური ბგე-რის ყოველ სუნთქვას“, ხოლო ფერის ესთეტიკური გრძნობის ძა-ლა აქცევს მუსიკას უფრო ღირებულს, ემოციურად უფრო სრულსა და დამაჯერებელს. ეს კი იქნება „მუსიკალური ხელოვნების განვი-თარებაში ახალი ნაბიჯი“.

ფერითი მუსიკის იდეა ჩვენს დროში პოპულარული გახდა, მას

მომავლის ხელოვნებად სახავენ. რუსმა მწერალმა ივანე ეფრემოვი-
მა თავის რომანში „ანდრომედას ნისლოვანება“ შემდეგნაირად აღ-
წერა მომავლის ფერითი მუსიკალური ნაწარმოები, რომელსაც
ჰქვია: „სიმფონია ფა მინორი ფერითი ტონალობით 4, 750 მიუ:
„...სიბნელეში მხოლოდ მკრთალად კიაფობდა ეკრანი და გარედან
ოღნავ მოისმოდა ზღვის მუდმივი ხმაური. სადღაც შორს აღმო-
ცენდა დაბალი, ისეთი სქელი ბგერა, რომ გეგონებოდა ხელს
შეახებდი მას. ის ძლიერდებოდა, ათრთოლებდა რა ოთახსა თა
მსმენელის გულს; უცებ ღაეცა, გამოიკვეთა რა ტონად, დაქუც-
მაცდა და გაიბნა მილიონობით ბროლის ნაჰსხვრევად. ბნელ ჰაერ-
ში აკიაფდნენ პაწაწკინტელა ნარინჯისფერი ნაპერწკლები... მოაწყ-
და შემაშფოთებელი და შეუწყობელი ბგერათა ზვირთი, ტკივილი-
სა. სევდისა და სასოწარკვეთისა ათასხმიანი გუნდი; ერთვოდა რა
მათ, იტყორცნებოდნენ და ქრებოდნენ მეწამულის მღვრიე ელ-
ფერის აფეთქებანი... მოკლე და მკვეთრი ვიბრაციის ბგერის მოძ-
რაობაში თანდათანობით დაილანდა წესრიგი და სიმძლევში დატ-
რიალდა მიმქრალეული ლეგა ცეცხლის სპირალი.

მძლავრი ბგერების ფართო ნაკადი სინათლის სხვადასხვაფერი
თვალისმოპყრელი გადასვლების თანხლებით ძირს ეცემოდა; ძირს
იწევდა და სუსტდებოდა რა, ქრებოდა მელანქოლიური რიტმით
ელვარე ცეცხლი. კვლავ ამოხეთქა რაღაც ვიწრომ და წყვეტილმა
ვარდნილ შადრევნებში და ისევ ლურჯმა ცეცხლმა იწყო რიტმული
მოცეკვავე აღმასვლა...

სიმფონიის მესამე ნაწილში დაბალი ბგერების მწყობრი სვლით,
მათთან ტაქტის მიყოლებით ინთებოდნენ და ჰქრებოდნენ უსასრუ-
ლობისა და დროის უფსკრულში მიმავალი ლურჯი ფანრები. გაძ-
ლიერდა მრისხანედ სვლადი ბგერების მოზღვაება და მათი რიტმი
გახშირდა, გადადიოდა რა წყვეტილ და ავბედიტ მელოდიაში.
ლურჯი ცეცხლები ჩანდნენ ყვავილებად, რომლებიც იხრებოდნენ
ცეცხლის წკრილ ღეროებზე. ისინი ნაღვლიანად იხრებოდნენ და-
ბალი, მრგვინავი და მყვირალი ბგერების მოზღვაების ქვეშ, ქრე-
ბოდნენ რა შორს...”

ფერითი მუსიკის იდეას უკავშირდება მრავალი საკითხი, რომ-
ლებიც განეკუთვნებიან ხელოვნების, ესთეტიკისა და ფსიქოლოგი-
ის სფეროებს. ჩვენ ამჟამად ფსიქოლოგიის ფარგლებში ვრჩებით
და ამ იდეის განხორციელების ფსიქოლოგიური შესაძლებლობების

საბუკარგზე ვმსჯელობთ. არ შევეხებით, თუ რამდენად შეიძლება ჩათვალოს ფერითი მუსიკა ე. წ. „ახალ ხელოვნებად“, „მთლიან ხელოვნებად“ (Gesamtkunst), თუ მუსიკალურ-ფერწერით სინთეზურ ხელოვნებად; აქ ასევე არ განვიხილავთ არც მის ესთეტიკური ღირებულებას პირობებში — ფერის გავლენით შეიძლება თუ არა შეიცვალოს მუსიკის ესთეტიკური განცდა და რა მიმართულებით, ან რას მატებს ფერი მუსიკის ესთეტიკურ განცდას.

როგორც აღინიშნა, შეგრძნების მოდальობათა ურთიერთკავშირის სხვადასხვა სახის არსებობა ფაქტია და მისი მრავალმხრივი განხილვისა და ანალიზის შედეგები კარგადაა ცნობილი ფსიქოლოგიაში. აქ სადავო და გაუგებარი არაფერია. ფერის გავლენა ბგერასე და პირქით, ასევე მათი გავლენა ინდივიდის შთაბეჭდილებაზე ცნობილი ვითარებაა. ფერითი მუსიკის შემთხვევაში, ვფიქრობთ, არსებითია საკითხი ფერისა და მუსიკის (ბგერის) რომელია კავშირის თაობაზე. ფერითი მუსიკის იდეის ხორცშესხმის ცდებს მიმართ ყოველთვის საყვედურობდნენ: მათ შორის კავშირი მექანიკურად მყარდებაო; კონკრეტულ ბგერასთან კონკრეტული ფერის შეუღლება შემთხვევით ხასიათს ატარებსო. ამ საყვედურს ვერ ასცდება ვერც ერთი ცდა, ვინაიდან თვითონ ფერით რომელობასა და ბგერის რომელობას შორის შინაგანი, არსობრივი კავშირი საერთოდ არ უნდა არსებობდეს. ამაზე კარგად მიუთითებს სინოფსიების რომელობითი მრავალფეროვნება. თუმცა სხვა მხრივ გარკვეული მიმართება მაინც შეინიშნება ამ მოდальობათა ზოგიერთ მახასიათებელს შორის (მაგ., ნათელობა). შესაძლებელია ერთმნიშვნელოვნად დაკავშირდეს აგრეთვე მათი დროში მიმდინარეობის განცდის თავისებურება, სიძლიერის ცვალებადობა, საერთოდ მათი დინამიკა. მაგრამ, ვიმეორებთ, ერთმნიშვნელოვნად ვერ დაკავშირდება მათი რომელობები (პირველი ოქტავის ტონი — do რატომ უნდა იყოს წითელი რომელობისა და არა ყვითლისა ან მწვანისა. ამის დამარწმუნებელი საფუძველი არ არსებობს, ეს დაკავშირება პირობითია).

ლაპარაკობენ ფერითი მუსიკის შემთხვევაში მუსიკის შთაბეჭდილების გაძლიერებასა და გაძახვილებაზე. აქაც ფსიქოლოგიური ასპექტით ზოგი მომენტი გარკვევას მოითხოვს. სახელობრ, ფერითი მუსიკის მთლიანობითი აღქმა საკუთრივ მუსიკის განცდატკობას ხდის ინტენსიურს, თუ მუსიკისა და ფერის მთლიანობი-

თი განცდა ტებობის ახალ ემოციურ რომელობას აძლევს დასაბამ და ამ ახალი ფსიქიკური რომელობით ხდება მთლიანის შეფასება რა საფუძველი არაებობს ორი რომელობის შინაარსის ერთდროულად აღქმის დროს ვილაპარაკოთ მხოლოდ ერთ-ერთი მათგანი შთაბეჭდილების გაძლიერებაზე და არა ახალი შინაარსის შთაბეჭდილების აღმოცენებაზე საერთოდ, მათ სინთეზურ ბუნებაზე ასეთი საფუძველი, ალბათ, ძნელია მოიძებნოს.

დაჯერებული და გრმა მუსიკოსები

მუსიკის ფსიქოლოგიაში განსაკუთრებულ პრობლემად გამო ყოფენ სმენის სრული დაკარგვისა და სმენის სიმახვილის ძლიერ დაქვეითების მდგომარეობებს. არის ცდა, მუსიკალურობა გაგებულ იქნას სმენის ფუნქციისაგან დამოუკიდებლად.

სადავო არაა, რომ მხოლოდ ნორმალური სმენა, სმენის სენსორული გამართულობა არაა საკმარისი პირობა მუსიკალური წარმონაქმნის აღქმისა და მუსიკალური მიდრეკილების განვითარებისათვის ნორმალური სმენის იწვრივდება, ბევრ შემთხვევაში სავსებით არაქმნიან არიან. ამაზე მეტყველებს მომენტალურად აღმოცენებული ნევროტული შეეცება, რომელმაც სმენის ორგანო დაზიანების გარეშე შეიძლება გამოიწვიოს ძლიერი აშლილობა მუსიკის როგორც აღქმის, ისე მუსიკალური საქმიანობის (ქცევის) სფეროებში. მოპყავთ ერთ-ერთი ცნობილი პიანისტის შემთხვევა როდესაც ის კონცერტზე ნაწარმოების შესრულების დროს ჩავარდა მუსიკალურ ანეზიაში (მუსიკალური შინაარსის მიმართ მეხსიერების დაბნელება). მან ვერ შეძლო დაწყებული ნაწარმოები შესრულება ბოლომდე, იძულებული გახდა შეეწყვიტა მუსიკალური საქმიანობა; რამდენიმე ხნის შემდეგ მას დაუბრუნდა ადრეული უნარები.

საპირიპირო შემთხვევაა, როცა თანდათანობით აღმოცენებული სმენის სიუსტე თუ სიყრუე ხელუხლებლად ტოვებს მუსიკალური ნაწარმოების აღქმასა და მისით ტებობას. აღნიშნული ფაქტური ვითარებები მიუთითებენ სმენის ფუნქციისაგან მუსიკალურობის დამოუკიდებლობაზე. ისტორიული ფაქტები იმაზე მეტყველებენ, რომ სიყრუე (თანდათანობით აღმოცენებული სიყრუე) დამოუკიდებლად არ ზემოქმედებს შემოქმედებით შესაძლებლობებს;

ბეთჰოვენს სმენის დაქვეითება დაეწყო 1800 წელს, როცა 30 წლისა იყო. რვა წლის შემდეგ ის უჩიოდა სიყრუეს, ხოლო 1819 წელს სრულიად დაყრუვდა. 1819-1827 წლებში მან შექმნა მონუმენტური ნაწარმოებები: Missa solennis (1818-1823), მეცხრე სიმფონია, ექვსი ბოლო სიმებიანი კვარტეტი (1824-1826) და საფორტეპიანო სონეტები: E-dur, As-dur, C-moll და ოთხი თვით ადრე სიკვდილამდე — კვარტეტი F-dur.

რობერტ ფრანცს არასდროს არ ჰქონია მახვილი სმენა. საკუთარი მოწმობით 24 წლიან დაკარგა აკუსტიკური აღქმის უნარი ტონებისათვის დაწყებული ძ-დან ზემოთ. 56 წლის ასაკში ის ყრუ გახდა. სიყრუეში ის თანდათან ჰკარგავდა ტონების მეხსიერებით წარმოდგენის უნარს, სანამ ერთბაშად თვალები ყურებს არ შეენაცვლა. ის წერდა: „თვალებით შევიგრძნობ ზუსტად იმას, რასაც მანამდე ყურებით შევიგრძნობდი“. ფრანც ასევე მოუთითებს, რომ მისი სიმღერები და დამუშავებები (ბახისა და ჰენდელის ნაწარმოებებისა) გამოუკლებლივ ყურის ავადმყოფობის დროს შეიქმნა. 350 სიმღერიდან ფრანცმა უდიდესი ნაწილი შექმნა ყრუმ (ის მას არ მოუსმენია).

ფრიდრიხ სმეტანა 50 წლის ასაკში საესეებით დაყრუვდა; მას ესმოდა სუბიექტური ტონები. ყურში ხმაური მუდამ აწუხებდა და აღიზიანებდა, რაც გრძელდებოდა წლობით. ამ პერიოდში მან შექმნა სიმებიანი კვარტეტი b-moll და მთელი რიგი საორკესტრო და საოპერო ნაწარმოებები. ერთ-ერთ წერილში ის აღნიშნავდა: „ყველა ამ ნაწარმოებიდან არ მომიშენია არც ერთი ტონი, მაგრამ ისინი მაინც ცოცხლობდნენ ჩემში, ამაგზნებდნენ უბრალო წარმოდგენით, გულს მიჩვილებდნენ ცრემლებამდე და ეტკებოდნენ აღფრთოვანების დროს“ (მოგვყავს გ. რევეშის მიხედვით). რვა ოპერიდან სმეტანამ ხუთი შექმნა სრულად ყრუმ: „ორი ქვრივი“, „კოცნა“, „საიდუმლოება“, „ლიბუზე“ და „ეშმაკის კედელი“.

ამ მძვინვარებაში, ლაპარაკია იმ მუსიკალურ ინდივიდებზე, რომლებსაც სიყრუემდე ჰქონდათ განვითარებული მუსიკალური სმე-

* გ. რევეშის ინტერპრეტაციით. აქ ლაპარაკი უნდა იყოს ე. წ. გონით სმენაზე და, ამდენად, ფრანცთან წმინდა ილუზიის შემთხვევა უნდა გვეკონდესო. ფრანცის შემთხვევაში, იქნებ, შინაგანი სმენის ფაქტი გვაქვს, ალექსანდრე ნოტს და გვესმის შინაგანად შესატყვისი ბგერა? ჰქონდა თუ არა მას დარღვეული შინაგანი სმენა?

ნა. ამასთან დაკავშირებით ისმის საკითხი — არიან თუ არა ისეთებიც, რომლებიც დაბადებიდან ყრუები არიან ან ადრეულ ბავშვობაში დაყრუვდნენ, მაგრამ, მოუხედავად სმენის დაკარგვისა, აქვთ მუსიკალური მიღრეკილება და მას რაღაცნაირად ავლენენ.

მეცნიერულ ლიტერატურაში საერთოდ არ მოიხსენიება ყრუების (ყრუ-მუნჯების) ლატენტური მუსიკალური დისპოზიციები, რადგანაც ყრუ-მუნჯები არ ყოფილან გამოკვლეულნი რიტმულ-მუსიკალური კუთხით; მათ არ ჰქონიათ შემთხვევა ამ მიმართულებით გამოეჩინათ თავი. არ უნდა იყოს სწორი შეხედულება, რომ ვინაიდან ყრუ-მუნჯებში სავსებით ჩარაზულია მისასვლელი სპეციფიკურ აკუსტიკურ-მუსიკალურ სამყაროსთან, ყოველი ცდა ამ სამყაროსთან მიახლოებისა მათთვის იმთავითვე უპერსპექტივოა. ფიქრობენ, რომ ყრუებისათვის მუსიკალური სამყარო სავსებით მიუწვდომელი არ უნდა იყოს. მართლაც, მათ არ გაჩნიათ აკუსტიკური მასალა — აუცილებელი პირობა მუსიკალური პერცეფციისა (აღქმისა), მაგრამ მაინც აღიქვამენ მუსიკის სხვა ელემენტებს: რიტმს, ტემპს, ინტენსივობას, ასევე — ვიბრაციის გამოღვიანებელს, რაც თან სდევს ტონის მოძრაობას.

რა არის ვიბრაციის შეგრძნება და როგორ შეუძლია მას ყრუ-მუნჯებთან ტონის თავისებური შთაბეჭდილება შექმნას?

თუკი შევეხებით ჩვენი სხეულის რომელიმე ნაწილთ ბეღერ კამერტონს ან სიმს, ჩვენ შევიგრძნობთ არა მხოლოდ შეხების (ტაქტილურ) შთაბეჭდილებას, არამედ, გარდა ამისა, განვიცდით ვიბრაციის თავისებურ შეგრძნებას. ყოველი განსაზღვრული სიხშირისა და ინტენსივობის პერიოდული რხევა ჩვენში აღძრავს, ტონის შთაბეჭდილების გვერდით, აგრეთვე, ვიბრაციის შეგრძნებას, ეს ვიბრაციის შთაბეჭდილება დიდ როლს თამაშობს ყრუ-მუნჯებთან. არტიკულაციის დაფუძნება ყრუ-მუნჯებთან ამ ვიბრაციის შთაბეჭდილებას ეყრდნობა. ბგერითი მეტყველების შესწავლის დროს ყრუ-მუნჯი აღსაზრდელი თითებს ადებს მასწავლებლის ხორხს, მეორე ხელის თითებით კი თავისას ეხება და, ამნაირად, ცდილობს ბგერას მანამდე მიხედოს, სანამ ორივე ხელის თითებზე არ აღიქვამს ერთდრიგვე ვიბრაციის შთაბეჭდილებას.

ვიბრაციის ორგანო განაწილებულია რა მთელ სხეულზე შეხების ორგანოს დარად, რეაგირებს ტონისა და ხმაურის ყველა გამოღვიანებელზე. ვიბრაციით განასხვავებს ყრუ-მუნჯი ხმაურს სი-

ჩუმისაგან, სხვადასხვა ელერის გამოცემე ინსტრუმენტებს ერთ-მანეთისაგან; მას შეუძლია აღიქვას რიტმი და მუსიკალური ტონების ს ქლიერე, მეტად თუ ნაკლებად განასხვავოს ტონების სიმაღლეც კი. შემჩნეულია, რომ რაც დაბალია ტონი, მით უფრო ღრმად ლოკალიზდება ის სხეულში. მაგალ., კონტრაბასის, ჩელოს, ფაგოტის ტონები ლოკალიზდება იმ გულშია და ფერდია არეში, ხოლო ვიოლინოსა და ფლეიტისათვის თავის არეში.

ვიბრაციის შეგრძნებით განცდილი რიტმულ-დინამიკური ეფექტი მუსიკისა ყრუ-მუნჯებთან წარმატებით გამოიყენება ვარჯიშის დროს. ვიბრაციის შეგრძნებასთან კავშირში შესაძლებელია ხელეზის. ფეხები, თავის, სხეულის მოძრაობების გაგვარჯიშება, რაც ქმნის ყრუ-მუნჯებთან რიტმული გიმნასტიკის შესრულების კარგ პირობებს. ინტერესპოკლებული არ იქნება, თუკი აქ მოვიტანთ ყრუ-მუნჯისა და ბრმის ოლგა სკოროხოღოვას საკუთარ თავზე დაკვირვებებს მის მიერ ბგერის აღქმის სფეროდან.* იგი 5 წლის ასაკში მენაზგიტით დაავადების გამო გახდა ბრმა, ყრუ და მუნჯი, მასთან სისტემატური კონტაქტით და მუშაობით შეძლეს ის, რომ იგი გახდა საზოგადოების სრულუფლებიანი წევრი, გახდა პედაგოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი და დაწერა წიგნი, თუ როგორ აღიქვამს, წარმოიდგენსა და იგებს გარე სამყაროს.

ოლგა სკოროხოღოვას არ გააჩნია მხედველობითი და სმენითი შთაბეჭდილებანი, მაგრამ, მისი განცხადებით, შეუძლია ხმაურისა და ზგერების (ტონების) განცდა „უწყვეტი ვიბრაციის სახით, რასაც ის შეიგრძნობს“. აღნიშნავს, რომ მართალია, ნამდვილ მელოდიას ვერ წარმოიდგენს, მაგრამ მას შეუძლია რიტმის განცდა, რაც ღიდ სიაზოვნებას გვრის. „ცოტა თუ მოიძებნება მხედველებში, რომლებიც დაიჭერებენ, რომ ყრუ-მუნჯს შეუძლია „მოსმინოს“ სძმღერა და მუსიკა. მაგრამ, სხვათა შორის. ყრუ-მუნჯი შეიგრძნობს ხმის ბგერასა და მუსიკალურ ინსტრუმენტზე დაკვრას. შეუძლია მიიღოს დდი სიაზოვნება. „მე ძალზე მომწონს ხელის დაღება როიალზე ან რომელიმე ინსტრუმენტზე მაშინ, როცა მასზე უკრავენ. ასევე მიყვარს ხელის დადება მომღერლის და მეტყველის ყელზე. არც თუ იშვიათად ვცნობ იმის ხმას, ვისაც ვუსმენ“. ავტორი იმასაც აღნიშნავს, რომ მას შეუძლია „ხელით ხმის

* მისი წიგნი «Как я воспринимаю, представляю и понимаю окружающий мир» ოთხჯერ გამოცა მოსკოვში.

ტემბრის შეგრძნებად“ კი. „მე ვერ წარმოვიდგენ, როგორ გალობენ (ჩიტები), მაგრამ რომ შესაძლებელი გახდეს ჩიტის დაქერა და მის ყელზე თითის მიდება, როდესაც ის ელურტულვს, მაშინ შევეგრძნობდი ვიბრაციას, ჩემი თითების ბოლოებში დარჩებოდა ეს შეგრძნება და ეფიქრებდი, რომ მეც მესმის, როგორ გალობენ ჩიტები“.

ვიბრაციის შეგრძნებები არა მარტო ხელს უწდობენ მოძრაობის რიტმულად დანაწევრებასა და მის აღქმას, არამედ შესაძლებელს ხდის ესთეტიკურ სფეროსთან მიახლოებას, თუმცა ეს სფერო ესთეტიკურის დაბალი რეგიონია. ყრუ ეგგენი ზუტერმაისტერი (ბერნიდან) მუსიკის დიდი მოყვარულია და შეუძლია მუსიკით ტკბობა, ესწრება კონცერტებს, ჰყავს საყვარელი კომპოზიტორები, კრატყულად არჩევს მუსიკალურ ნაწარმოებებს. გამოკვლევამ* აჩვენა, რომ მას ფაქტიურად შეეძლო დაეხმიათებინა მუსიკალური ნაწარმოებები განწყობილების შინაარსის მიხედვით და, თანაც „მო.მენილი“ ნაწარმოებს ხშირად ცნობდა რიტმით, ინტენსივობითა და ტემპით. ვარჯიშის წყალობით ეგგენი ზუტერმაისტერს გამოუჩენია უნარი დიფერენცირებულად აღეჭვა სხვადასხვა ვიბრაციის შთაბეჭდილებები.

განსაკუთრებით უნდა გაესვას ხაზი იმ ვითარებას, რომ ვიბრაციის გზით ცნობიერებაზე მუსიკის ზემოქმედება ფაქტიურად არავითარ მსგავსებას არ ამჟღავნებს მუსიკის აკუსტიკურ ზემოქმედებასთან. რატომ, ღინაპინში და ტექში საერთოდ სხვაგვარად ვლინდებიან, ვიდრე მუსიკაში, ვინაიდან ისინი არ არიან მატარებელნი არც მუსიკალური იდეისა და არც მუსიკალურ-აკუსტიკური მასალისა. ყრუები, მართალია, მუსიკალური ნაწარმოების, როგორც ასეთის, იდეურ შინაარსს ვერ აღიქვამენ, სპეციფიკურ-მუსიკალურს ვერ განიცდიან, ტონებს ვერ ისმენენ, მაგრამ მაინც ჩანან ზოგ შემთხვევაში, როგორც „მუსიკით შეპყრობილნი“.

რა ვითარებასთან უნდა გვექონდეს ასეთ შემთხვევაში საქმე? ფიქრობენ, რომ ვიბრაციის ბიძგები და მისგან გამოწვეული ვაზომოტორული შედეგები ყრუებში უნდა იწვევდეს დედებით და სასიამოვნო განწყობილებებს. ასეთივე განწყობილებას განაპირო-

* დ. კაცის, და გ. რევეშის გამოკვლევა ყრუებთან მუსიკით ტკბობის შესახებ, რომელიც მოთავსებულია გერმანულ ენაზე, „ფსიქოლოგიის ჟურნალში“, 1926 წ.

ბებს მუსიკის მოსმენა არამუსიკალურ აღმზიანებაში და მუსიკალურად გაუნათლებლებში. ცხადია, ასეთ შემთხვევებში არ უნდა ვილაპარაკოთ მუსიკალურად ესთეტიკურის განცდის არსებობაზე, ვინაიდან ნაშდელი ესთეტიკური შორს დგას ვრცალურ სფეროში მიმდინარე გრძნობათა ზემოქმედებისაგან. წმიდა გრძნობათა ეფექტი მუსიკისა, როგორც მოუთხოვენ, ეწყარება, ერთი მხრივ, უღრამთა ერთობლიობას (მელერ მასას) და რიტმიკას, მეორე მხრივ, კი — ელერგიული მასის ვიბრაციულ, ანუ ვაზომოტორულ ზემოქმედებას. მუსიკის შესახებ თქმული, რომ ის გეაღვლებს და გვაიძულებს რიტმულ მოძრაობას, ემპირიული ვითარების სწორი გადმოცემაა; აქ გვაქვს ძლიერი ვიბრაციის უშუალო მოქმედება სხეულის ვაზომოტორულ სისტემაზე, რომელიც, თავის მხრივ, გარკვეული დონით ჩვენს გრძნობათა მოძრაობებს განსაზღვრავს და ეს ვითარებაა ყრუებთან სწორედ რომ წინაპირობას ქმნის „მუსიკალური“ შინაარსის განცდისას. ვიბრაციები ნორმალურ მსმენელსაც აქვს. ეს ბუნებრივია, რადგან ჩვენი სხეული რეზონირებადი სხეულია. ამ ვიბრაციის შეგრძნებაზე უნდა დაიყვანებოდეს, ნაწილობრივ მაინც, ჩვენზე ინსტრუმენტ ორლანოს ღრმა ზემოქმედება.

იმის მიხედვით, თუ როგორაა ერთმანეთისაღმი მიმართებაში რიტმულისა და დინამიკურის მომენტები, მასზეა დამოკიდებული გრძნობის რეაქციის სირთულე-სიღარიბე. დადასტურებულია, რომ სკოლამდელ ასაკში მუსიკალურ აღქმაზე დიდ ზეგავლენას ახდენს დინამიკური და ტემპორალური განსხვავებულობა. აღნიშნული კი იწვევს უშუალოდ ეპოციონალურად განსაზღვრულ მოძრაობით რეაქციებს, როგორიცაა: ტაქტის აყოლა (დარტყმებით) და სხეულის მოძრაობები, ის მოვლენები, რომლებიც შეინიშნება აგრეთვე ყრუ-მუნჯ ბავშვებში.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სპეციფიკურ აქუსტიკურ-მუსიკალურ საშუაროსთან მისასვლელი ყრუ-მუნჯებს სავსებით გადაეცეტილი აქვთ. მათთან მუსიკალური სამყარო „მასაწვდომია“ გარკვეულ გამოვლინებებში. რიტმულ-დინამიკური მომენტის აღზრდა-განვითარება ყრუ-მუნჯი ბავშვებისა. პირველ რიგში, მიზნად ისახავს გიმნასტიკურ და სამკურნალო პედაგოგიურ მომენტებს, რაც არ გამოირიცხავს რამდენადმე მაინც მუსიკის, როგორც ამბობენ ხოლმე, დიონისიურ ზემოქმედებას.

გადმოცემით ცნობილია, რომ ამერიკაში ერთ-ერთ ყრუ-მუნჯთა

დაწესებულებაში ჩამოყალიბებულია კაპელა. კაპელის 31 წევრი-
დან, სადაც გაერთიანებული იყო ორივე სქესის ბავშვები, 19
საწლებით ყრუ იყო, სხვენს სმენის მცირეოდენი ნარჩენები ჰქონ-
დათ^{*}

მუსიკალური მიდრეკილების კლხით განხილული ბრმა და
მხედველი მუსიკოსები განსხვავებას არ ქნნიან. ექვს არ ბადებს
ის ვითარება, რომ მუსიკალური დისპოზიციები, მიდრეკილება და
ნიჭი ბრმებთან საშუალოდ ისეთივე უნდა იყოს, როგორიც მხედვე-
ლებთან. მაინც თუ ელავარაკობთ ბრმებთან იშვიათ მუსიკალურ
პროდუქტულობაზე და მიღწევებზე, ეს იმითაა განპირობებული,
რომ მათ წინაშე დიდი სიძნელეებია: კერძოდ, ესაა სიძნელეები
მუსიკის სწავლების პროცესში, მათ ადვილად არ ეძლევათ მუ-
სიკალური განათლება, მუსიკის ჰეციალობა. ეს სიძნელეები
ეხება უფრო გარეგან პირობებს. ეს სიძნელეები ნაწილობრივ დაძ-
ლეულ იქნა მას შემდეგ, რაც დასაბამი მიეცა ბრმებისათვის წა-
საკითხი ნოტების გავრცელებას, რითაც შესაძლებელი შეიქმნა
კომპოზიციის დიდოსტატების შემოქმედების გაცნობა და შეს-
წავლა.

ბრმებისათვის პირველი ნოტების დამწერლობა ეკუთვნის ჟან-
ჟაკ რუსომ¹. დღეს გავრცელებული ნოტების დამწერლობა ბრმე-
ბისათვის ეკუთვნის ლურს ბრაილს, რაც ემყარება წერტილის
კონფიგურაციის აღქმას ქაღალდზე თითების შეხების საშუალებით.

ბრმეებშიცაა მუსიკალური ტალანტის რეპროდუქტული და შე-
მოქმედებითი პროდუქტული ტიპები. მაგალითად, ინსტრუმენტის
ვირტუოზულ ფლობას მიაღწიეს ორლანსტებმა პაუმანმა (Pau-
mann) და ი, ლაბორმა (Labor), თანამედროვეობის გამოჩენილმა
უნგრელმა პიანისტმა იმრე უნგარმა (I. Ungar).

რაც შეეხება ბრმა მუსიკოსების ორგანიზალურ შემოქმედებით
მხარეს, ისტორიულად ცნობილია, რომ მე-14 საუკუნეში აღრე
დაბრძალებული ფრანჩესკო ლანდინო (Landino) იყო იტალიური
სიმღერის მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი. მისი ნაწარმოებნი შე-
მორჩენილია ხელნაწერთა სახით. მე-15 საუკუნეში ნიუნბერგში
ცხოვრობდა ბრმაღმობილი კონრად პაუმანი — დიდი ორლანსტი
და ასევე მუსიკის დიდი თეორეტიკოსი. მე-16 საუკუნეში ბავშვო-

* მოგვყავს გ. რევეზის წიგნიდან, Einführung in die Musikpsychologie,
Bern, 1946.

ბოდან დაბრმავებული ესპანელი ფრანჩესკო და სალინასი (da Salinas) რენესანსის დიდი მუსიკოსია, რომელიც ჰიცოტელის ბოლო წლებში სალამანკას უნივერსიტეტის პროფესორი გახდა და მასმა შვილმა წიგნმა მუსიკას შესახებ მას მოუპოვა დიდი ავტორიტეტი მუსიკის სამყაროში.

ავსტრიელი პიანისტი და ორღანისტი იოზეფ ლაბორი ცნობილი კომპოზიტორი იმპრესიონისტის არნოლდ შონბერგის მასწავლებელი იყო.

ბრმა მუსიკოსებთან პრობლემად დგას მუსიკალური ნიჭის განვითარების საკითხი. ესაა მუსიკალური უნარების განვითარება ისეთ აქტივობაში, როდესაც მხედველობის არქონა არსებითი ხელისშემშლელი გარემოებაა უნარების გავარჯიშების საქმეში. ბრმად შობილთა და შეძენილი სიბრმავის მქონეთა შორის პრინციპული განსხვავება, ალბათ, არც უნდა იყოს. ორივე შემთხვევაში თვალი ვერ ეხმარება სმენას აქტივობის მიმდინარეობაში (ნოტიდან კითხვა, კლავიატურაზე საჭირო კლავიშის მოგება და სხვ.). სიბრმავე, მეორეს მხრივ, არსებით გავლენას ვერ უნდა ახდენდეს მუსიკის სფეროში შემოქმედებითი ნიჭის გამოვლენაზე, თუმცა აქ სხვა სიძნელეებია მხედველობაში მისაღები. შემოქმედების პროდუქტის ფიქსაცია ნოტებზე და სხვ. გარკვეული ასპექტით ანგარიშგასაწევი ის ვითარებაც, რომ ბრმებთან კომპენსაციის მექანიზმის მოქმედებით გარკვეული პირობებია შექმნილი მუსიკალური მიდრეკილება-უნარების განვითარებისათვის.

მუსიკის სწავლისა და სწავლების ფსიქოლოგია

სწავლა, როგორც ადამიანის ქცევის დამოუკიდებელი და სპეციფიკური ფორმა, ისტორიულად შრომის პროცესში ჩაისახა, მასთან ერთად ვითარდებოდა. ამიტომაც, რომ სწავლას მკიდრო კავშირი აქვს შრომასთან. ბუნებრივია, რომ სწავლის პროცესი განიხილება როგორც საშაადისი შრომისათვის. ინდივიდი სწავლის გზით იძენს აუცილებელ და საჭირო ცოდნა-ჩვევებს, რათა ის წარმატებით გამოიყენოს შრომის პროცესში.

ბავშვი სკოლაში მისვლამდე სწავლობს, იგი სკოლაში მიდის გარკვეული ცოდნის მარაგით. მაგრამ სკოლაში დღე და სასკოლო სწავლა არსებითად განსხვავდებიან ურთიერთისაგან.

სკოლაში მოსვლამდე ბავშვი ისე სწავლობს, რომ ვერც კი აცნობიერებს, რომ სწავლობს. მ-ს წინაშე არ დგას სპეციალური, კონკრეტული სასწავლო ამოცანა; სწავლა უშუალოდ მიჰდინარეობს მოწმარებისა და მომსახურების ქცევებში. იგი ჩართულია თამაშში და საქმიანობაში და მისი სასწავლო ქცევა მხოლოდ მომენტალური საქმიანობებისათვის თუ ხდება. ამ დროს თვითონ ბავშვი მიზნად არ ისახავს, რაიმე შეისწავლოს, რაც შემდეგ ცხოვრებაში გამოადგება. ამიტომაცაა, რომ სწავლა აქ ქცევის შემთხვევით მომენტს წარმოადგენს და არა საკუთრივ დამოუკიდებელ ქცევას. ბავშვი სიმღერას ან ისტრუმენტზე დაკვრას სწავლობს იმიტომ, რომ თამაშის შინაარსი მათ დაუფლებას მოითხოვს. სკოლამდელი ასაკის ბავშვი სწავლის მიზნებს არ ისახავს.

სხვა ვითარებაა სასკოლო სწავლა. აქ სპეციალურ მიზნადაა დასახული ცოდნის მიღება, სწავლა ამის გამო დამოუკიდებელ ღირებულებად იქცევა და ქცევის სპეციფიკურ ფორმად გვევლინება. სკოლაში და სახლში მოსწავლე აქტიურად მონაწილეობს ცოდნის შეძენაში. ზრუნავს დავალებათა შესრულებაზე. ყველა ეს მოქმედება მთლიანდება ერთ ქცევაში. მოსწავლეს სწავლის მიღმა მდგომი სხვა პრაქტიკული ხასიათის ამოცანა არა აქვს გადასაწყვეტი. სასკოლო სწავლის დაწყებით მოსწავლე ისეთ მიზნებს იღებს თავის თავზე და ისეთი ქცევის განხორციელებას იწყებს, რაც მისთვის მანამდე არ არსებობდა, მისთვის უცხო იყო.

რა ფსიქოლოგიური თავისებურება აქვს სწავლით აქტივობას? სწავლა არც გონივრული შრომაა და არც თამაში. სწავლისა და შრომის პროდუქტებს შორის განსხვავებაა: შრომის გზით ინდივიდი საბჭეს უცვლის ობიექტური სინამდვილის საგნებსა და მოვლენებს, ხოლო სწავლის გზით იგი ცვლისა და აფორმებს საკუთარ პეროვნებას. სწავლას ორმავე პროდუქტი აქვს: ცოდნას იძლევა და ამავე დროს ინდივიდის შინაგან, ფსიქიკურ ძალებს ანვითარებს. რომელიმე საფორტეპიანო ნაწარმოების შესწავლით მოსწავლე არა მარტო ინსტრუმენტალურ შესაძლებლობებს ეუფლება (ცოდნას იძენს), არაჲდ ამავე დროს ანვითარებს შინაგან შესაძლებლობებს — უნარებსა და ნიჭს, ასევე მის ესთეტიკურ ჰორიზონტს. სკოლის ფარგლებში უპირატესობა ეძლევა ფსიქიკურ შესაძლებლობათა განვითარებას, რაც შრომასაც მოსდევს შედეგად, მაგრამ შრომის მიზანდასახულება თვითონ განვითარებას არ ითვავს.

ლისწინებს. პირიქით, შრომა თვათონ მოითხოვს განვითარებულ ძალებს.

გასათვალისწინებელია ისიც შრომის დროს თუ რა ძალები უნდა იქნეს გამოყენებული, რაც განსაზღვრულია გარედან შრომის პროდუქტით, რომლისთვისაც ეს შრომა წარმოებს. სწავლის დროს კი პროდუქტის მიღება არსებ-თადაა დამოკიდებული მოსწავლის ასაკობრივ შინაგან ძალებზე. სწავლის პროცესი ბავშვის შესაძლებლობიდან გაყოფის, შრომის პროცესი კი ექვემდებარება პროდუქტის მოთხოვნებს.

შესაძლებელია ქცევის ყოველი ფორმის სწავლაცა და გათამაშებაც. ამიტომაც, რომ ბავშვი სწავლობს სპორტს, შრომას, საყოფაცხოვრებო საქმიანობას; ამ ქცევებს სწავლის საგანგებო საგნად აქცევს. ასევეა შესაძლებელი მათი თამაში, ბავშვი სწავლობს ასევე თამაშობს. ამიტომაც რომ სწავლა და თამაში ქცევის ზოგადი ფორმებია. ამის საპირისპიროდ შრომა სხვა ქცევისათვის არ წარმოებს, თამაშით სხვა ქცევაზე არ მიუთითებს.

მაგრამ თავის მხრივ სწავლაც განსხვავდება თამაშისაგან. სასწავლების მოსწავლე გარკვეულ მიზანს ისახავს, მაგალ., რომელიმე საფორტეპიანო თუ საფიოლინო ეტიუდის ან პიესას ზეპირად დასწავლას ცდილობს. იგი შეცადინიობას ანუ ბებს თავს მაშინ, როდესაც თვლის, რომ ნაწარმოები უკვე დასწავლა ნოტების დაუხმარებლად, ზეპირად. სწავლის პროცესს ღირებულებას აძლევს გაკვეთილის მომზადება (ნაწარმოების ზეპირად დასწავლა). თამაშს კი ღირებულებას მხოლოდ თამაშის პროცესში განცდილი სიამოვნება ანიჭებს და მისით ამოიწურება. ამიტომაც, რომ თამაშთან არაა დაკავშირებული ის ვალდებულება და პასუხისმგებლობა, რომელიც სასკოლო სწავლისა და შრომის აუცილებელ მომენტს შეადგენს. სწავლისა და შრომის პროდუქტ-შედეგს აქვს საზოგადოებრივი ღირებულება და მისგან მომდინარეობს მოსწავლის ვალდებულება-პასუხისმგებლობა.

მართალია, სწავლა და თამაში ემყარებიან ფუნქციონალურ ტენდენციას, საბჭოო ძალები აქ იძულებით კი არ მოდის მოქმედებაში, არამედ თავისთავად აღიძვრებიან, მაგრამ ამ ასპექტითაცაა განსხვავება მათ შორის. თამაშში ინდივიდის შინაგანი ძალები თვითონ ირჩევენ აქტიუობის საგანს, ხოლო სწავლის დროს ამოქმედებული შინაგანი ძალებისათვის საგანი გარედანაა მიწოდებული,

ვინაიდან თვითონ მოსწავლეს არ შეუძლია დამოუკიდებლად ეს საგანი იპოვოს. სასწავლო გეგმები და პროგრამები გარედან განსაზღვრავენ, რა მასალის ნიადაგზე უნდა მოხდეს მოსწავლის ფსიქოფიზიკურ შესაძლებლობათა განვითარება. საგნის გარედან მიწოდება ითვალისწინებს ინდივიდის შინაგან ძალთა განვითარების დონესა და შესაძლებლობებს.

სასკოლო სწავლას ორი მხარე აქვს: სწავლა და სწავლება. სწავლა მოსწავლის აქტივობაა, ხოლო სწავლება პედაგოგიკის ფუნქციას გულისხმობს სასწავლო პროცესში. ჩვეულებრივ სწავლა მიმდინარეობს სწავლების ხელმძღვანელობით, მოსწავლის აქტივობას მართავს მასწავლებელი. სწავლება გულისხმობს სასწავლო მასალის მიწოდებას (ახსნას) მოსწავლის გონებრივ შესაძლებლობათა შესატყვისად, ამ მასალის ცალკეულ მომენტზე მისი ყურადღების შეჩერებას, მასწავლებლის დანიშნულებაა ახსნა-განმარტების გზით მოსწავლის მხრიდან ობიექტივაცია მოახდინოს. (ბავშვმა სწავლებაზე იცის რომელიმე სიმღერა. მასწავლებელმა მას უნდა გაუცნობიეროს ამ სიმღერის შეპადგენელი ნაწილები და ა. შ., რათა მისთვის გასაგები გახდეს ის ფენომენი თავისი სტრუქტურით, რასაც სიმღერა ჰქვია).

სწავლების ძირითადი მომენტი ახსნა, ხოლო სწავლისა — გაგება. სასწავლო პროცესში რა გზით უნდა წარიმართოს ახსნა-განმარტება — ეს ცალკე დისციპლინების სწავლების მეთოდის მთავარი ამოცანაა.

პედაგოგი სწავლების საქმესთან ერთად აღზრდის საქმესაც ხელმძღვანელობს. მოსწავლე პიროვნებად უნდა იქცეს, ხოლო პიროვნებად აღზრდა ქმნის და არა სწავლება. განსწავლულობა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს დადებით პიროვნებად. პიროვნება მის მიზნებსა და მოსწრაფებებში ჩანს, მის მიერ საზოგადოებრივ ღირებულებათა შეკნებაში გაშოსქვივის. მხოლოდ ცოდნის უპაღვლეს დონეზე დგომა ინდივიდს პიროვნებად ვერ აქცევს. მან თავისი ცოდნა საზოგადოებრივ ღირებულებათა სამსახურში უნდა ჩააყენოს, ამ ღირებულებებს უნდა ემსახუროს და ისინი განახორციელოს, რომ უფლება გვქონდეს ვილაპარაკოთ მის მაღალ პიროვნულ დონეზე. საზოგადოებაში სწავლა და აღზრდა ერთი მთლიანი პროცესია — სწავლების მიმდინარეობაში აღზრდა ხორციელდება და აღზრდაში — სწავლება.

მუსიკის ალჰეის ფიზიოლოგიური ზემოქმედება პიროვნებაზე

მუსიკის ზეგავლენის კვლევა-ძიებას ადამიანის სხეულებრივ პროცესებზე კარგა ხნის ისტორია აქვს. დოგიელის (Dugiel) გამოკვლევამ „მუსიკის გავლენის შესახებ სისხლის მიმოქცევაზე“ (1880) აჩვენა, რომ მუსიკის მოსმენა მაღლა წევს წნევას, აჩქარებს სუნთქვას, ამაღლებს კუნთების ტონუსს. ამას მოჰყვა გამოკვლევების მთელი რიგი, რომლებმაც ჯადასტურეს მუსიკის ზეგავლენის ფაქტი სხვადასხვა სხეულებრივ პროცესებზე*.

თანამედროვე ტექნიკური საშუალებანი შეაძლებლობას ჯვარედინ დავაფიქსიროთ და ჩაოდეწობრივად გამოვხატოთ არა მხოლოდ მუსიკის სხეულებრივი ზემოქმედება, არამედ მუსიკის რეცეფციის დროს სხვა მრავალი სხეულებრივი პროცესის მიმდინარეობის თავისებურებაც.

რას ნიშნავს ეს ავტონომიური, ჩვენი ნებასაგან დამოუკიდებლად მიმდინარე სხეულის ვეგეტატიური ცვლილებები? ამ შემთხვევაში უნდა ვაღაპარაყოთ მეტად თუ ნაყლებად შევთხვევიო აღმოცენებულ ეპიფონომენებზე, ე. ი. არაკუჭალურად წარმოშობილ თანმხლებ მოვლენებზე. თუ ვიმსჯელოთ, როგორც მუსიკის მოსმენით გამოწვეულ ემოციურ რეაქციებზე? აქვე ისმის საკითხი იმის თაობაზე, თუ რა ღირებულება შეიძლება ჰქონდეს ამგვარ გამოკვლევებს მუსიკის განცდის ბუნების ცხადყოფისათვის.

მრავალნაირმა პოლიგრაფიკულმა, ერთდროულად მრავალი სხეულებრივი პროცესის (მაგალ., სუნთქვის, სისხლის მიმოქცევის, ფსიქოგალვანური რეაქციის, პულსის, კანის ტემპერატურის), შესწავლამ მკვლევარები მიიყვანა იმ აზრამდე, რომ მუსიკის ზემოქმედებით განპირობებული და დაკვირვებადი ვეგეტატიური ცვლილებები გამოძახილი (რეზონანსი) უნდა იყოს მუსიკის ემოციური განცდისა. მართალია, ვეგეტატიური ცვლილებების ამსახველ გრაფიკულ მართლდება, ერთის მხრივ, ვერ ხდება გარჩევა გრძნო-

* ამ საკითხს ეხება ი. თარხნიშვილის გამოკვლევა: იხ. II. Тарханов „О влиянии музыки на человеческий организм“, 1893. მისი დაკვირვებებიდან გამომდინარეობს: მუსიკა ზემოქმედებს არა მხოლოდ ადამიანის ფსიქიკურ მდგომარეობაზე, არამედ სხეულებრივ პროცესებზე: ერთი მხრივ, ალაგზნებს, მეორე მხრივ, თრგუნავს მათ.

ბათა რომელობებით (აღფრთოვანებითა და საპირისპირო მდგომარეობით) გამოწვეულ ცვლილებათა შორის, მეორეს მხრივ, ვერ დავასკვნით ვერც მათ საფუძველზე მიმდინარე ემოციური პროცესების რომელობებზე (იქი მხიარული თუ სევდიანი განწყობილება), მაგრამ მათში (გრაფიკულ მრუდეში) მაინც გარკვევით შეიმჩნევა ინტენსიუობა (სიძლიერე).

გაირკვა, რომ ვეგეტატიური რეაქციების სიძლიერე და რომელობა (ნაირობა) დამოკიდებულია შემდეგ ფაქტორებზე:

ა) ინდივიდის ვეგეტატიურ რეაგირებაზე, ე. ი. რეგულაციური ვეგეტატიური პროცესების სტაბილობა-ლაბილობაზე. ამასთან, გარკვეულ როლს თამაშობს: ასაკი, სქესი, ცხოვრების წესი, გავარჯიშებალობა, ჯანმრთელობის საერთო მდგომარეობა, აქტუალური მდგომარეობა (დაღლილობა, ალკოჰოლი და ა. შ.).

ბ) ემოციური რეაგირების უნარზე ინდივიდის მხრიდან.

გ) მუსიკისადმი ზოგად განწყობაზე, ე. ი. ერთი მხრივ. იმ ადგილზე, რასაც მუსიკა იჭერს ინდივიდის ცხოვრებაში და, მეორე მხრივ, გამოკვლევის მოქმეტი აქტუალურ მდგომარეობაზე (განწყობილებაზე). გამოკვლევის პროცესში ხელისშემწეულად გვევლინება სიტუაცია (ლაბორატორია, აპარატურა) და ასევე ინდივიდუალური ასოციაციური კავშირები, ე. ი. პიროვნული ღირებულების მქონე მოვლენიანი მუსიკალურ ნაწარმოებთან რომ არის დაკავშირებული.

აღნიშნულის გათვალისწინებით, შესაძლებელია, სხეულებრივი ცვლილების პირდაპირ მიზეზად მოგვევლინოს არა თვითონ მუსიკა, არამედ მასთან შემთხვევით დაკავშირებული განცდითი სიტუაციები.

დ) მოსასმენად შეთავაზებული მუსიკალური ნაწარმოებისადმი აქტიურ განწყობაზე. ძლიერი ცვლილებები ხდება მაშინ, როდესაც მუსიკას ემოციურად, მთელი ნებით მივეცემით. მუსიკის რაციონალური მოსმენისას ან მოსადმი კრიტიკულად დამოკიდებულების შემთხვევაში ვეგეტატიური ცვლილებანი უმნიშვნელოა ან სრულიადაც ქრება.

ე) მოსასმენი მუსიკის ხმამაღლობაზე. მაშინ, როცა მუსიკის ზემოქმედების დროს ვეგეტატიური რეაქციები მჭიდროდაა დაკავშირებული ემოციურ პროცესებთან და ვეგეტატიურ ცვლი-

ლებებს არც კი ველოდებით ემოციური რეაქციების გარეშე, აღმოჩნდა, რომ ინტენსიური მუსიკის მოსმენისას (65 ფონზე მეტი ინტენსიუობისა), მართალია, აღმოცენდება ვეგეტატიური რეაქციები, მაგრამ ისინი არ უკავშირდებიან ფსიქიკურ განწყობას (აქ საქმე გვაქვს ხმაურის ანალოგთან).

სად მოხდება ცვლილება — უპირატესად გულ-სისხლძარღვთა მიმოქცევის სისტემაში თუ სუნთქვა-კუნთის ტონუსის აფეროზი, — დამოკიდებულია შემდეგ ფაქტორებზე:

ა) პიროვნების ინდივიდუალურ-ვეგეტატიური რეაქციის წესზე (ნაირობაზე). ფსიქიკური გაღიზიანება ერთში იწვევს უპირატესად სუნთქვის ცვლილებას, სხვებთან პულსის ძლიერ რეაქციას ან კანის ფსიქო-გალვანურ რეფლექსში მნიშვნელოვან (მომატებულ) გადახრებს.

ბ) მოწოდებული მუსიკის როგორობაზე. მაგალ., საცეკვაო მუსიკა და მარში, უპირველეს ყოვლისა, მოტორულ, ე. ი. კუნთურ რეაქციებს იწვევს, სხვა სახის მუსიკა კი იწვევს ცვლილებას სუნთქვაში და სისხლის მიმოქცევაში. ამ მიზანმიმართულ ზემოქმედებას სხეულის განსხვავებულ სფეროებზე უწოდებენ „ორგანოტროპიას“. სხეულში მუსიკის ზემოქმედებით მიმდინარე ფუნქციონალური პროცესები შედეგია ორი კომპონენტის მონაწილეობისა: მუსიკალური ნაწარმოების ორგანოტროპიისა და ინდივიდუალური ვეგეტატიური რეაქციის როგორობისა.

აქტიური მუსიკალური საქმიანობის დროს (მუზიკირება) აღმოცენებული ვეგეტატიური ცვლილებანი გაცილებით ძლიერია და შესამჩნევია, ვიდრე ესაა მუსიკის ისეთი მოსმენის შემთხვევაში, როცა მუსიკის აღქმაში პიროვნული ძალების აქტიუობა არაა ჩართული (როცა მუსიკა გვესმის, მუსიკის პასიური მიმღები ვართ, და არა ის, რომ ვცდილობთ მის მოსმენას).

აქტიური მუზიკირების დროს, დამოუკიდებლად მუსიკისადმი განწყობისა, როგორც წესი, ხდება ზეგავლენა ვეგეტატიურ სისტემაზე, აღმოცენდებიან ბიოსიგნალები, რომლებიც სცილდებიან მუზიკირების დროს მიხეზობრივად განპირობებული პროცესების ენერგეტიკულ დანახარჯს.

მუსიკას მაშინაც შეუძლია ვეგეტატიური რეაქციების გამოწვევა, როცა ის ცნობიერად არ აღიქმება, მაგალ., ძილში ანდა ე. წ. „ფონით მუსიკაში“, (როცა მუსიკის განცდა აქტიუობის ფონად,

მხოლოდ თანმხლებად გამოდის). კლინიკურმა დაკვირვებებმა აჩვენეს, რომ თუკი მუსიკალურ გარემოს შევუქმნით ძილში მყოფებს, მათზე გარკვეული მუსიკალური ნაწარმოებები, განსაკუთრებით ისინი, რომლებშიც რიტმული და ატონალური ელემენტები ჭარბობენ, იწვევენ შესაძინებელ ვეგეტატიურ ცვლილებებს.

ფიქრობენ, რომ გარკვეულ როლს თამაშობს ვეგეტატიური პროცესების აქტივობაში ე. წ. „სიგნალი-ხმაური-დისტანციის“ ფენომენი, ე. ი. განახევება მუსიკით გამოწვეულ ბიოსიგნალების გამოვლენასა რხევებში და გამლიზიანებლისაგან დამოუკიდებელ, შემთხვევით განპირობებულ რხევებს შორის. მუსიკისაგან დამოუკიდებლად აღმოცენებულ და გამოცემათი სპონტანურ რხევებში არ შეიძლება წმინდა მუსიკოგენური ბიოსიგნალები. ფიქრობენ, რომ ასეთ ვითარებაში მუსიკასა (გამლიზიანებელსა) და ემოციურ-ვეგეტატიურ პასუხს (რეაქციას) შორის თავსდება მრავალნაირი კოგნიტიური პროცესები.

ვეგეტატიური ბაზისური პროცესები წარმოადგენენ მნიშვნელოვან სასიცოცხლო ფუნქციებს. მაგ., სუნთქვა გვინარჩუნებს სხეულის უკრძღვში საჭირო ჟანგბადს. ამ კანონზომიერ პროცესზე (ჩაუნთქვა-ამოსუნთქვა), რასაც აბსოლუტური ბიოლოგიური პრიორიტეტი აქვს. გავლენას ახდენს კომუნიკაციისათვის მომსახურე ცნობიერი და არაცნობიერი გამომხატველობით მოვლენები (მაგ., სიცილი, ამოოხვრა, მტქნარება და სხვ.). ამ რთული ვითარების მხედველობაში მიღებით გასაგებია, რა გადაულახავ სიძნელესთან გვაქვს საქმე, თუკი მოვინდომებთ განცალკევებასა და შემოფარგვლას ემოციით განპირობებულ სომატურ ცვლილებებსა და ა-ცოცხლის შემანარჩუნებელ ბაზისურ პროცესებს შორის.

ცალკეული მონაცემები ზოგჯერ განზოგადებებს საფუძველს ქმნის. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია ვეგეტატიური დიაგრამების ინტერინდივიდუალური შედარებანი, ერთსა და იმავე ინდივიდზე ცვალებად პირობებში დაკვირვების შედეგები. ინდივიდს მუსიკა ეძლეოდა მოსასმენად სხვადასხვა ვითარებაში: ის მუსიკაში უნდა ჩანთქმულიყო ან ის მოესმინა კრიტიკულ-რაციონალურად; მას მუსიკა ეძლეოდა ან ფონად ფიზიკური და სულიერი აქტივობის დროს ან სპორტული მიზნის მიღწევისას. მხედველობაში მიიღებოდა მუსიკალური ნაწარმოების ხასიათიც, ასევე მისი ინტენსივობა და ტემპის დაჩქარება-შენელება.

შესწავლილია ტემპისა და მუსიკალური რიტმის გავლენა არანგ-ბისმიერად მართვად (მაგ., გულის ძგერა) ფუნქციებზე. შესაძლებელია სინქრონული დაკავშირება პულსის ან სუთქვის რიტმსა და რიტმულ-მუსიკალურ თანმიმდევრობას შორის. ექსპერიმენტულად ნაჩვენები იქნა ჯროის მოკლე მონაკვეთში მომენილ მუსიკას რიტმსა და ბაოლოგიურ რიტმს შორის რხევათა მიმსგავსების (ასიმეტრია) ფაქტი. ასევე — ფუნქციონალური მუსიკისა და ადამიანის შრომითი აქტივობის ტემპორიტმის ურთიერთზემოქმედება. შრომით პროცესში ჩართულ მუსიკას მასში შეაქვს თავიანთი ტემპური რეჟიმი და რიტმული ორგანიზაცია. მაშასადამე, შესაძლებელი აღმოჩნდა ენდოგენური და ეგზოგენური რიტმების დროში ერთმანეთთან შერწყმა.

საინტერესო მასალა იქნა მოპოვებული ფარმაცევტულ საშუალებათა გამოყენებით მუსიკის მოსმენაზე ზეგავლენის მოხდენის ასპექტით. მცირე დოზით დამაწყნარებელი მედიკამენტური საშუალების მიღება ამცირებს ან სავეებით თრგუნავს გეგატატიურ სისტემაში მუსიკის განცდის რეზონანს (გამოძახილს) ისე, რომ თვითონ მუსიკის განცდაში არც თვისობრივი და არც რაოდენობრივი ცვლილება არ ხდება. ფარმაცევტულ საშუალებათა დიდი დოზებით მიღება ზოგ ინდივიდზე ზემოქმედებს განცდის შემასუსტებლად, სხვებზე კი — განსაკუთრებით მუსიკაში გათვითცნობიერებულ ინდივიდებზე — განცდის გამაძლიერებლად, ესთეტიკურად უფრო დახვეწილი და მაღალი ღირებულების მქონე ტიპობის მოცემად.

საქმედიცინო-დიაგნოსტიკური მიზნებით გამოყენებული ე. წ. PET (პოზიტრონულ-ვაშვები-ტომოგრაფია) მეთოდის მომარჯვებით უკანასკნელ ხანს შესაძლებელი გახდა ოპტიკურ და აკუსტიკურ გამლიზიანებლებზე ტვინში ნივთიერებათა ცვლისა და სისხლით მომარაგების უმნიშვნელო ცვლილების რეგისტრაცია და სივრცეში ლოკალიზაცია. დადგინდა, რომ განსხვავება იყო არა მარტო აკორდებისა და ტონთა თანმიმდევრობით მოსმენას შორის, არამედ განსხვავებული რეაქციები მიიღეს თვითონ ტონთა თანმიმდევრობის მოსმენის სტრატეგიის შემთხვევაშიც:

აკორდის მოსმენისას დიფუზური აქტივობაში მოდის მთელი მარჯვენა ჰემისფერო და ჰემისფეროების ორივე მხარე საფეთქლის არეების ნაწილში.

ტონების თანმიმდევრობის მოსმენისას მათთან, ვისაც მუსიკასთან უპირატესად ანალიზური დამოკიდებულება ჰქონდათ, შეინიშნება უფრო მეტი აქტივობა მარცხენა საფეთქლის არეში.

მათთან, ვისაც მუსიკასადმი არ აქვთ ანალიზური სტრატეგია, მუსიკის მოსმენისას აშკარაა მარცხენა საფეთქლის დიფუზური აქტივობა.

სხვა გამოკვლევებმა ქსენონის მეთოდით ტვინის რეგიონების სისხლით მოძარაგების გაზომვისას აჩვენეს მეტყველების დროს ორმხრივი გადიდებული სისხლით მოძარაგება შუბლისა და საფეთქლის არეებში მარცხენა მხარის ძლიერი აქტივობით. ხოლო უსიტყვო მელოდიის მოსმენის დროს — უფრო მეტი გააქტივება მარცხენა, ბაზალური შუბლის ტვინის ნაწილისა.

ბოლო დროის ტვინის ელექტრონულმა გამოკვლევებმა კომპიუტერული ახალიზით გაარკვია, რომ მუსიკისა და მეტყველების აღქმის დროს ხდება ტვინის სხვადასხვა რეგიონის აქტივობა, კერძოდ, მეტყველების მოსმენის შემთხვევაში აქტიური ხდება ტვინის მარცხენა ჰემისფერო, ხოლო მუსიკის მოსმენისას — მარცხენა ჰემისფერო.

გამოთქვამენ ვარაუდს, რომ მუსიკის მოსმენისას ტვინში მიმდინარე ნივთიერებათა ცვლისა და სისხლით მოძარაგების ცვლილებები, ასევე ტვინის ბიოელექტრონული პროცესები, ასახავენ უფრო კოგნიტურ ფუნქციებს, მაშინ, როცა ვეგეტატიური ცვლილებები უმთავრესად დაკავშირებულია მუსიკის განცდის ემოციურ შემოქმედებასთან.

გულის ცემის აჩქარება თუ შენელება, სისხლის წნევის რყევა (მიანაცვლება), სუნთქვის პროცესში ცვლილებები (სიღრმე და სიხშირე), სისხლის მოძარაგებისა და ტემპერატურის მომატება-შემცირება, კანის ელექტრო-გალვანური აქტივობა მუსიკის მოსმენის შემთხვევაში წარმოადგენენ მუსიკის განცდის თანმხლებ ფენომენებს, ეპიფენომენებს. ამიტომ ისინი უნდა ჩაითვალოს ფსიქიკური პროცესებისათვის შეზღუდულ პარამეტრებად; ფსიქიკურ ფენომენთა ახსნა ფიზიოლოგიური და ნეიროფიზიოლოგიური მიზეზებით დღესდღეობით ვერ ხერხდება. განცდების რომელმობით ნაირსახეობა ვერ გადმოიცემა ვერც რიცხვით და ვერც გრაფიკული მრუდეებით. მოტანილი სომატური მასალა იმაზე მიგვიჩვენებს რომ მუსიკის აღქმას (განცდას) ძალა შესწევს ამოძრავოს

ადამიანი მის ფსიქოფიზიკურ მთლიანობაში. პრობლემა — როგორ წარმოიშობა კონკრეტულად მუსიკის ალქმა (განცდა) თავისი სპეციფიკური ნაირსახეობით, პრობლემად რჩება. დღესდღეობით მეცნიერებამ არ იცის, თუ როგორ წარმოშობს ტვინი ელემენტარულ ფსიქიკას — ბგერის შეგრძნებას და მით უფრო ითქმის ეს რთულ ფენომენზე — მუსიკის ესთეტიკურ განცდაზე. რაც შეეხება მუსიკის ალქმის ზეგავლენას მთლიანად ადამიანზე, ამაზე ზოგიერთი მნიშვნელოვანი მეცნიერული მოსაზრება ზემოთ იყო მოცემული.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ნაწილი პირველი

წ ი ნ ა ს ი ტ ყ ვ ა

სმენის ფსიქოლოგია	
(შესაჯალი მუსიკის ფსიქოლოგიაში)	
სმენის ფსიქოლოგიის რაობა	5
ბგერის შეგრძნების ფენომენი	8
ბგერის შეგრძნების როგორღებში (ხმაური და ტონი)	13
ტონი და მუსიკალურა ბგერა	16
მუსიკალური ბგერის შეგრძნების მახასიათებლები	17
ტონების მეორეული მოვლენები	38
სმენის შეგრძნების მიმართება შეგრძნებათა სხვა მოღალოებთან	50
მუსიკალური სმენა	60
ისტერველი განხილული ფსიქოლოგიური ასპექტით	34
ტონალობის რაობა	98
სმენითი მესხიერება	105
ადამიანის ხმა	113
ტონი და ფერი (სინესთეზია)	117
სმენის პათოლოგია	124

ნაწილი მეორე

მუსიკის ფსიქოლოგია	
რა არის მუსიკის ფსიქოლოგია	129
რა არის მუსიკალურობა	138
მუსიკალური ნიჭი, უნარი, მიღრევილება	150
მუსიკალური აღქმის ფსიქოლოგია	175
რიტმის გრძნობა	194
მუსიკალური მესხიერება	202
მუსიკალური ჩევეის ფსიქოლოგია	214
მუსიკალური შემოქმედების ფსიქოლოგია	231
მუსიკალურ-სამეგრეულებლო ქცევა	249
ნოტიდან კითხვა	259
მუსიკის მოთხოვნილება	264
სიამოვნება და ტებობა	273
ფერთი მუსიკა	281
დაყრეებული და ბრმა მუსიკოსები	288
მუსიკის სწავლისა და სწავლების ფსიქოლოგია	295
მუსიკის აღქმის ფიზიოლოგიური ზემოქმედება პიროვნებაზე	299

რედაქტორი ზურაბ კუხიანიძე
მხატვარი დავით კოყეღაძე
ტექნიკური რედაქტორი გოჩა ჩიტიძე
კორექტორები: იზოლდა ქუთათელაძე
მზევენარ ყურაშვილი
კონტრ. კორექტორი ქსენია მარგველაშვილი
გამომცემები ალექო გიგია

გამოცემა წარმოებას 08.02.93.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16.06.93.
საბეჭდო ქაღალდი № 2 60×84¹/₃₂.
გარნიტური ჩვეულებრივი.
ბეჭდვა მაღალი
პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 19,12
საბეჭდო-საგამომცემლო თაბახი 17,05
ტირაჟი 5000. შეკვეთის № 180.

ფასი სახელმწიფოებრივ