

K 363
1

ნ.ვ.ბოკუჩავა
**ვოკალური
ხედოვნების
საკითხისათვის**



„ტექნიკა და შრომა“
49 თბილისი 49

784

ნ. ზ. ბოკუჩავა

შვ. 2019-2890

პოქალური ხელოვნების საკითხისათვის

კ 363
1



საქართველოს სსრ ტექნიკური გამოცემლობა
"ტექნიკა და უსოფა"
19 თბილისი 48 წ.

მუსიკა როგორც გარკვეული შინაარსის მატარებელი

ადამიანის მიერ გარემო სინამდვილის აიახვისა და მისგან მიღებულ ემოციონალურ განწყობილებათა გამოვლენის ყველაზე ჰირდაპირი საშუალება მუსიკაა. სიმღერა კი მუსიკის საწყისია, ამიტომ სანამ საერთოდ მუსიკის შინაარსის განხილვას შევეუდგებოდეთ, საჭიროა განვიხილოთ თვით სიმღერის რაობა.

სიმღერის უნარიანობა ადამიანის ბუნებაში მოცემული თვისებაა, მაგრამ ის წარმოიშვა მხოლოდ მაშინ, როცა ადამიანმა შრომა ისწავლა. სიმღერის წარმოშობისთანავე ადამიანის შინაგანმა ყოფიერებამ მოახდინა სასიმღერო შინაარსის ემოციონალური გააზრება. ემოციონალურ გააზრებაში ადამიანმა თავის შინაგან ყოფიერების განწყობილებას სასიმღერო ენით განიშნება მისცა. ამ განიშნებაში ემოციები შინაარსის ძალაა. ემოციები, რასაკვირველია, სუბიექტურია, მაგრამ მისი გამოვლენისათვის საჭიროა ობიექტის ზემოქმედება. საგნის ან მოვლენის გაშინაარსების გარეშე ემოციები ჩვენთვის არ არსებობენ. ემოციები, თუ კი ის თავის გამოვლენაში შინაარსის მატარებელია, როგორც ადამიანის ბუნებრივი თვისება, ობიექტური სინამდვილის ზემოქმედების ნაწარმია.

მუსიკის პირველი ფორმა არის ვოკალურ-ხალხური მუსიკა ანუ ადამიანთა პირველადი სიმღერა.

სიმღერა აუცილებლად ობიექტური აქტია, მაგრამ თავის შინაარსით ის ემოციურია. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სიმღერა ემოციონალური განცდის შედეგია, რაც ობიექტური სინამდვილის განსახებაშია მოცემული, ე. ი. სიმღერაში ემოციების საშუალებით იდეებს ვსახავთ. სიმღერა ადამიანის განწყობილების მაუწყებელია, ის შემოქმედებითი ემოციის ზემოქმედების უნარიანობაა.

ყოველი სიმღერა, რომელიც მგრძობად ქმნილებას მიეკუთვნება, გარკვეული ფორმის მატარებელია. არ არსებობს ჰემმარიტი სიმღერა უშინაარსო და არ არსებობს შინაარსი უფორმო. მართალი არ იქნება, თუ ვიტყვით: „ხელოვნება მზრუნველობაა ფორმისათვისო“, რადგან თვით შინაარსი წარმოშობს ფორმას და შემდეგ კი ფორმა მას აღრმავებს და აღამაზებს. ეს ორი პირობა ერთმანეთისაგან განუყრელია და თუ ეს ასეა, მაშინ სიმღერა, რომელიც რაღაც ფორმაშია მოცემული, აუცილებლად შინაარსის მატარებელია; ფორმას ადამიანი, ე. ი. შემოქმედელი ქმნის გარკვეული აზრის ჩამოსაყალიბებლად.

პირველყოფილი ადამიანის სიმღერას თავისებურება ახასიათებდა, რაც შედეგი იყო ადამიანთა საყოფაცხოვრებო მდგომარეობის შედეგად მიღებულ განწყობილებებისა. მაშასადამე, სიმღერა ადამიანის მოქმედების ნაყოფია; ის ადამიანის გარემოსთან ურთიერთობის ბრძოლაში წარმოშობილი აქტია და ადამიანის შინაგან ყოფიერებაში ემოციონალურად გააზრების შედეგია, ათვისებული მდგომარეობის მხატვრულად გამომქლავებისათვის. განწყობილება ადამიანის ბუნებაში გულისხმობს მის ობიექტურ სამყაროსთან კავშირში განცდილ მდგომარეობას. სიმღერა კი ყველაზე კარგი საშუალებაა ამ გან-

წყობილების გასიტყვებისათვის, ე. ი. სიმღერა განწყობილების ენა იყო ყოველთვის.

ყოველი სასიმღერო მასალა გააზრებულია იმდენად, რამდენადაც ის ადამიანის განცდას იძლევა; მაგრამ ადამიანის განვითარების საფეხურები, როგორც კატეგორიები, განისაზღვრებოდა ყოველთვის სათავისო სოციალური ურთა-ცხოვრებით და ამ ნიადაგზე სიმღერის შინაარსიც იცვლებოდა.

ადამიანის განვითარების მანძილზე სიმღერამ განვითარების მაღალ საფეხურს მიაღწია და მუსიკის სხვადასხვა დარგი გაჩნდა. მუსიკის განვითარებამ საკომპოზიციო შემოქმედება მოგვცა და ის შეიცვალა როგორც ფორმით, ისე შინაარსით.

ახლა ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ რთულ მუსიკალურ ფორმასთან, როგორიცაა საკომპოზიციო მუსიკა.

საინტერესოა რა არის მუსიკა და რა უნდა იყოს შინა შინაარსი?—მუსიკა არის ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი, რომელიც განსახებითი რეალობას იძლევა არა ხატებით, არამედ გაჟოსახვით. მუსიკა განცდის შედეგად მიღებულ განწყობილების გასიტყვებაა ემოციონალურ სახეებში, რომლის ძირითად გამოსავალს ობიექტური სინამდვილე წარმოადგენს; მუსიკა ემოციონალურ განცდის გარეშე არ არსებობს. ის ყველაზე ძლიერი საშუალებაა ადამიანის შინაგანი განწყობილების გამოსამჟღავნებლად, მხოლოდ მას იღვის კონკრეტიზირება ისე არ ეხერხება, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებს. მუსიკა უახლესი ენაა განწყობილების განსახებისათვის; ის ადამიანის სუბიექტურ პროცესთა გამოვლენის აუცილებელი საშუალებაა, რაც გარე სინამდვილესთან ურთიერთობაში წარმოიშობა. მაშასადამე, მუსიკაში მოკემული შინაარსი ადამიანის ემოციონალური გააზრებაა, რომელიც სათავისო ხერხებშია

გაფორმებული. იმის თქმას, რაც მუსიკას ბგერების საშუალებით შეუძლია გრძნობითი სამყაროს გარშემო, სიტყვა ვერასოდეს ვერ შესძლებს. არ არსებობს სიტყვის ისეთი მარაგი, რომ მან შესძლოს განიშნება იმ მდგომარეობისა, რომელსაც ვანწყობილება ჰქვია. მაგრამ მუსიკის ნაკლი ის არის, რომ ის, როგორც ვანწყობილების ემოციონალური აქტი, ვერ გვითითებს შინაარსის კონკრეტირებაზე. ის განუყენებელია სიტყვის გარეშე და მისი გადატანა მთლიანად სიტყვიერ მასალაზე შეუძლებელია. მუსიკის შინაარსი ძირითადად ემოციონალურ ყოფიერებაში უნდა ვეძიოთ. ემოციონალური განცდის გარეშე მუსიკის შინაარსის გაგება შეუძლებელია; ემოციონალური განცდა კი ვანწყობილების აზრია, მისი შინაარსია. მაშასადამე, მუსიკის შინაარსი ემოციონალური განცდის საშუალებით გვეძლევა, მაგრამ ის მხოლოდ ემოციონალურ განცდით არ განისაზღვრება. ემოციის საშუალებით ვიგებთ ყოფიერების იდეებსაც. რაც განცდის ობიექტი არ ყოფილა, შეუძლებელია იმის გააზრება. აზროვნება შეიძლება იმაზე, რაც შეგვიგრძნია და აღვიქვამს; აქედან გამომდინარე ადაჰიანის შინაგანი ყოფიერება ობიექტური სინამდვილის ზემოქმედების შედეგია, მუსიკაში მისი გამოვლენა ემოციონალური ვანცდაა, რის საშუალებითაც ვიგებთ ყოფიერებას.

აი რას ამბობს მუსიკის შინაარსის საკითხზე პროფ. ბ. მ. ტებლოვი: „Переживание музыки должно быть эмоциональным, но оно не должно быть только эмоциональным. Восприятие музыки идет через эмоцию, но оно эмоцией не кончается. В музыке мы через эмоцию познаем мир. Музыка есть эмоциональное позна-

ნიც¹“. აქედან ნათლად ჩანს ის აზრი, რომ მუსიკალური განცდა ყოველთვის ემოციონალურია და მისი შინაარსი მის ემოციონალობაშია, ამის გარეშე მუსიკას შინაარსი არ ექნებოდა. მაგრამ იგი მარტო ემოციონალური კი არაა, არამედ ემოციით ვიგებთ ყოფიერებას, სამყაროს. მუსიკა ემოციონალურ შემეცნების სახონებაა, მაგრამ მუსიკის შინაარსის გაგება ბოლომდე ძნელია, ის მოკლებულია ობიექტის ან მოვლენის გააზრებათა კონკრეტირებას. მუსიკის შინაარსი უსიტყვოდ ყოველთვის განყენებულია და განწყობილების მხოლოდ საერთო სახეს იძლევა. ის ადამიანის შინაგანი ყოფიერების ემოციონალურად გამომჟღავნების საერთო ენაა, როგორც შინაგანი მდგომარეობის განიშნება მუსიკალურ შესატყვისობაში. მაგალითისათვის რომ ავიღოთ რომელიმე მუსიკალური ნაწარმოები და ჩავუკვირდეთ მის შინაარსს, დავრწუნდებით, რომ ის გარკვეული აზრის მატარებელია, მაგრამ მისი ემოციონალური განცდის საშუალებით ვერ ვიტყვით, თუ ვის ან რის მიმართ არის დაწერილი ეს მუსიკალური ნაწარმოები, მხოლოდ ვიტყვით, რომ განწყობილების მდგომარეობით გასაგებია, ე. ი. გვესმის მისი ემოციონალური მხარე.

თუ მუსიკაში უსიტყვოდ შემძლია გავიგო ის განწყობალება, რომელიც მოცემულია მასში და განვიცადო ისე, როგორც ეს კომპოზიტორის მიერაა გააზრებული, იმას ნიშნავს, რომ ჩემთვის გასაგებია მუსიკალური ენა და მით გადმოცემულა შინაარსი, მაგრამ იგი არ მიგვითითებს მუსიკაში აღიარებულ კონკრეტულ მოვლენებზე, არამედ მარტო განწყობილებას გადმოგვცემს და მის ემოციონალური ზემოქმედებით მე მას შევიცნობ.

¹ ფსიქოლოგია. საქ. მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1945 წელი. პროფესორი ბ. მ. ტებლოვი—„О музыкальном переживании“. გვ. 447.

მუსიკა განყენებულ განცდითი შინაარსს იძლევა; ეს იმას ამბობს, რომ მე ჩემს მუსიკალურ შემოქმედებაში ვალიარებ ჩემი სულიერი მდგომარეობის იმ შესაძლებლობას, რომელიც მივიღე გარემოს შეგრძნებისა და ათვისების გამო. მე ვალიარებ იმ განწყობილებას, რაც შემიქმნია მასთან დამოკიდებულებაში განცდის საშუალებით. მე ჩემს სიმღერის დროს ვამჟღავნებ ჩემს დამოკიდებულებას გარემოსთან, საზოგადოებასთან, რის საფუძველზეც მიღებული მაქვს გარკვეული განწყობილება. თუნდაც სიმღერა გადმოცემული იყოს უცხო სიტყვებში, არ ქმნის ჩემში დაბრკოლებებს იმისათვის, რომ მოცემული სასიმღერო ფაქტურა ავითვისო და გავიგო, მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვები ჩემთვის გაუგებარია; მისი ემოციონალური გააზრება მაუწყებს მის შინაარსს, განწყობილებას, მიმართებას; შინაარსის გაგებისთანავე ჩემს შინაგან ყოფიერებაში ვქმნი საკუთარ განწყობილებას და გადმოცემ მას სათავეს განცდებით, სადაც გადმოცემული იქნება ჩემი დამოკიდებულება მისდამი; აქ უსიტყვოდ ვაფლენ ჩემს შინაგან მიმართულებას იმ განცდისადმი, რომელიც მივიღე მოცემულ ფაქტურის საშუალებით, მაგრამ თუ სიტყვიერი მასალაც დამეხმარება, მაშინ ჩემს შინაგან ყოფის პოზიციურობას მივმართავ იმ კონკრეტულ საგნის მიმართ, რომელიც თემად იყო აღებული ერთი სიტყვით, მე ვალიარებ იმ განწყობილებას მუსიკაში, რომელიც ყველა მისდაგვარ მდგომარეობაში გასაგები იქნება.

მაგალითისათვის ავიღოთ ზ. პ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისი“-დან მალხაზის გამოსათხოვარი არია „გზორდები ტურფავ“.—თუ უცხოელი მას მოისმენს ქართულად, ის მას გაიგებს, როგორც მწუხარების მაუწყებელ მუსიკას; რასაკვირველია, მას არ ეცოდინება ვისთვის ან რის-

თვის დაიწერა ეს მუსიკა, მაგრამ ამ სიმღერის შინაარსი მისთვის უცნობი არ იქნება; ამ სიმღერის ემოციონალური ზეგავლენითა და განცდის საშუალებით ის შეიგრძნობს იმ სულიერ განწყობილებას, რომელსაც მწუხარებისა და უიმედობის დაღი აზის, ე. ი. უცხოელი მას გაიგებს ან შეიცნობს ემოციონალური განცდით; ის ამ განცდით გარკვეულ მდგომარეობის მომენტს წარმოიდგენს და განეწყობა იმავე მდგომარეობით, მაგრამ მისთვის გაურკვეველი დარჩება მხოლოდ ის, თუ ვის მიმართ არის დაწერილი ეს მუსიკა. ამით მუსიკის შინაარსს არაფერი აკლდება, როგორც ემოციონალურად ზემოქმედების აქტს; ის ემოციური ზემოქმედების საფუძველზე ქმნის ობიექტივიზაციას იმ მდგომარეობისას, რის საფუძველზედაც წარმოიშვა განწყობილება; ეს უკანასკნელი ხომ გამოწვეულია რაღაც მიზეზთა აუცილებლობით, რომელსაც მოთხოვნილება უდევს საფუძვლად. და რადგან მოთხოვნილების განაღდება ქცევას უდრის, ამიტომ ამ ქცევაში აღიარებულია ადამიანის შინაგანი განცდითი მდგომარეობა, როგორც აქტი გარკვეულ მოვლენისა. მაშასადამე, ემოციონალური განწყობილება ყოფილა მუსიკის შინაარსი, რომელიც ყოველთვის ემოციონალური განცდის მალღარებელია.

ძირითადად სიტყვა მუსიკაში მიმართულებას აძლევს ჩვენს შემეცნებას იმ საგნისა ან მოვლენისადმი, რაც გამოსახულია მუსიკის ფაქტურაში, მაგრამ მუსიკის ათვისების საკითხში მის ემოციონალურ განცდას არც ემატება და არც აკლდება; სიტყვა მხოლოდ აადვილებს შინაარსის ათვისებას და გვიჩვენებს ვის მიმართ არის დაწერილი ეს მუსიკა; ამავე დროს მუსიკის შესრულებისას სიტყვა დამხმარე საშუალებაა აზრის ნათელსაყოფად და არა ძირითადი. სიტყვიერი მასალა აუცილებელია

მუსიკის შექმნისათვის, რადგან სიტყვა ობიექტური სინამდვილის და მის მიერ განსაზღვრული მოვლენების განიშნებაა, მაგრამ როგორც კი სიტყვიერ მასალაზე მუსიკა დაიწერება, პირველობა ერთმევა სიტყვას და სიტყვიერ მასალაზე განცდილი განწყობილებით შექმნილი მუსიკა დამაჯერებელი ხდება, ვიდრე თვით სიტყვიერი მასალით მიღებული განცდა. თუ კი სიტყვითი აქტი მოგვიოთოთებს ობიექტურ მდგომარეობათა სიტუაციაზე, მუსიკა ამ სიტუაციით შექმნილ მდგომარეობათა მოვლენებს და განწყობილებებს გვაძლევს. სიტყვა მასზე მუსიკის დაწერის შემდეგ, მუსიკის შინაარსს კი არ განსაზღვრავს, არამედ ის საუშალებას გვაძლევს გავიგოთ მუსიკის შინაარსი და ვის მიმართ არის ეს მუსიკა დაწერილი. მაშასადამე, მუსიკის შინაარსი სიტყვიერი მასალა კი არ არის, არამედ ამ სიტყვიერ მასალაზე აგებული, მუსიკალური ხერხებით გადმოცემული განწყობილებათა ემოციონალური გააზრებაა; მუსიკის შინაარსი არა მარტო ემოციონალური განცდაა, არამედ ემოციის საშუალებით შევიცნობთ მის შინაარსს და ყოფიერებას.

ფორმალისტური სკოლის მიმდევრები აღიარებენ, თითქოს მუსიკას შინაარსი არ ქონდეს. მათი აზრით მხოლოდ არსებობენ ხმათა მოძრაობის ფორმათა სხვაობანი. მაგალითად, რითმი, ტემპი, სისწრაფე-შენელება, ძლიერება და დაჩუმება. ისინი აღიარებენ—მუსიკა არა მარტო ამბობს ხმით, არამედ მხოლოდ ხმები ლაპარაკობენ. მუსიკა თუ რამეს ამბობს, ის აუცილებლად სათავესო ფორმისა და შინაარსის მატარებელია, მაშასადამე, აქ აზრის არსებობასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ თუ მხოლოდ ხმები ლაპარაკობენ, ეს იმას ნიშნავს, რომ მას შინაარსი არა აქვს და საქმე გვაქვს მხოლოდ უშინაარსო ხმათა მოძრაობასთან, რაც წმინდა წყლის ფორმალისმია. სა-

კითხს თუ კარგად ჩავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ ჭეშმარიტი მუსიკა ყოველთვის შინაარსიანი იყო და მუსიკაში შინაარსი და ფორმა ყოველთვის ერთმანეთს ავსებდნენ. უდაოა, რომ უშინაარსო მუსიკა არ არსებობს და ყოველი შინაარსი ფორმის მატარებელია.

პროფ. ბ. შ. ტეპლოვს, რომელიც ფორმალისმს და კერძოდ მის დიდ წარმომადგენელს განსლიკს აკრიტიკებს, მოყავს ცნობილი კომპოზიტორების აზრი, რომლებიც შუქს ჰფენენ მუსიკის შინაარსიანობის საკითხს. აი რას ამბობს ანტონ რუბინშტეინი: „Я убежден, что всякий сочинитель пишет не только в каком-нибудь тоне, в каком-нибудь размере и в каком-нибудь ритме ноты, но вкладывает известное душевное настроение, т. е. программу в свое сочинение с уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеет ее угадать“¹. აქედან ცხადად ჩანს ის აზრი, რომ მუსიკის შინაარსი არა მის რიტმში, ზომში და ტონშია, არამედ ამ ხერხებით გაფორმებული მუსიკა იძლევა პროგრამულ განწყობილების შინაარსს, ე. ი. ა. რუბინშტეინის აზრით მუსიკაში (იგულისხმება სრულყოფილი) ყოველთვის მოცემულია გარკვეული სულიერი განწყობილება, რომელიც ემოციონალურია და რომლის საშუალებით ემოციონალურ განცდებში ვიგებთ ყოფიერების ვითარებასაც.

იქვე ტეპლოვს მოყავს კომპოზიტორ ჩაიკოვსკის აზრი, რომელიც აღიარებს მუსიკის შინაარსიანობას მის ემოციურობაში. აი რას ამბობს ჩაიკოვსკი: „Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности,

¹ ტეპლოვი—„О музыкальном переживании“, გვ. 429. ფსიქოლოგიური, საქ. აკადემიის განცემა, 1945 წ.

это возбудило бы насмешки и показалось бы комичным. Но не этим ли и должна быть симфония, т. е. самая лирическая из всех музыкальных форм? Но должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано?"¹ აქ მოცემულია გენიალური განმარტება იმისი, თუ რა არის მუსიკის შინაარსი და ის, რაც მუსიკას შეუძლია გამომავლადენოს ადამიანის სულიერ სამყაროდან, როგორც სინამდვილის რეალურ ფორმებში მოცემის აქტი, რომელაც სხვას არაფერს არ ძალუძს ისე, როგორც მუსიკას. მე არ მინდა—ამბობს ჩაიკოვსკი—რომ ჩემი სიძეონია არაფრის მთქმელი იყოს და შეადგენდეს მარტო ცარიელ აკორდებს, ტემპებს და მოდულაციებს, პირიქით—ამბობს ის—მასში ყოველთვის ნაგულისხმევია პროგრამულობა, ე. ი. ის გარკვეულ შინაარსის მატარებელია, მაგრამ მისი სიტყვებით გადმოცემა სასაცილოდ მიმაჩნია, რადგან ამის შესაძლებლობა არ არსებობს; და იქვე აღნიშნავს—მუსიკამ—უნდა გამოსახოს ის, რაც სიტყვას არ შეუძლია სთქვას და რისთვისაც სიტყვა არ არსებობს;—ხომ უნდა ითქვას ის, რასაც სთხოვს შემომქმედს შინაგან მდგომარეობა—ამბობს ჩაიკოვსკი და იქვე უპასუხებს—აუცილებელია, უნდა ითქვას, და მისი გამოთქმის ყველაზე კარგი საშუალება მუსიკალური ენაა.

პროფ. ბ. მ. ტეპლოვი ხსენებულ შრომაში მუსიკის შინაარსის სიტყვაზე გადატანის შესახებ შემდეგს ამბობს: „Если же говорят о „невозможности“ выражать словами содержание музыки, то имеют в виду тот факт,

¹ ტეპლოვი—„О музыкальном переживании“, გვ. 430. ფსიქ. კრებ. საქ. აკადემიის, გამოც. 1945 წ.

что средства словесного обозначения и описания эмо-
 ционального содержания несравненно беднее, чем
 средства музыкального выражения этого содержания“
 იქვე ამბობს: „Чувства несравненно полнее, глубже и
 определеннее могут быть выражены средствами музы-
 ки, чем обозначены словами“¹. აქედან ჩვენ შეგვიძლია
 დავასკვნათ, რომ სიტყვიერ მასალით აღწერა ანუ განი-
 შნება ემოციონალური შინაარსისა შედარებით ღარიბია,
 ვიდრე მუსიკის შესაძლებლობანი ამავე შინაარსის გამო-
 სახატავად; მუსიკის საშუალებით გამოსახული გრძნობე-
 ბი უფრო სავსე და ღრმაა, ვიდრე სიტყვიერი მასალით
 განიშნული. ნაწარმოების შინაარსი, იგულისხმება მუსი-
 კალური, ყოველთვის აზრის მატარებელია, თუ ის ნამ-
 დვილი მუსიკაა, და ემოციონალური განცდის საშუალე-
 ბით გასაგებია. მუსიკა, როგორც განწყობილების ენა,
 მეტის მოქმედი, ვიდრე სიტყვა, როცა გვინდა გამოვ-
 ხატოთ ადამიანის სულიერი განწყობილება. მენდელსო-
 ნის თქმის არ იყოს, სიტყვას რომ მეტი შესაძლებლო-
 ბა ქონდეს მუსიკაზე ადამიანის განწყობილების გასანიშ-
 ნებლად ან გამოსამელაგებლად, კომპოზიტორები წე-
 რას თავს მიანებებდნენ. მენდელსონს ყველაზე დიდ
 მცნებად მიაჩნია ის, რასაც მას საყვარელი მუსიკა ეუბ-
 ნება. მენდელსონისთვის, როგორც მის ერთ-ერთ წერი-
 ლიდან ჩანს, შემეცნებითი ემოციონალური განსახება
 მუსიკაში უფრო ძლიერია, ვიდრე სიტყვიერი მასალით
 გადმოცემული.

პროფ. ბ. მ. ტეპლოვი შემდეგნაირად განსაზღვრავს
 მუსიკას: — „Музыка прежде всего есть путь к познанию
 огромного и содержательного мира человеческих чувств

¹ პროფ. ბ. მ. ტეპლოვი — „О музыкальном переживании“,
 გვ. 431. ფსიქ. კრებ. საქ. აკადემიის გამოც. 1945 წ.

Лишенная своего эмоционального содержания музыка перестает быть искусством“.¹

ტებლოვის ამ განმარტებიდან ჩანს, რომ მუსიკა ერთ-ერთი გზა არის ადამიანის უალრესად შინაარსიანი გრძნობების შეცნობისათვის. ემოციის გარეშე — ამბობს ტებლოვი — მუსიკა ხელოვნება არ არის. თუ კი მას ჩამოვაცილებთ ემოციონალურ შინაარსს, მაშინ მუსიკა ხელოვნების სახეს კარგავს.

ყველა ზემოთქმულიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მუსიკის აზრი მის ემოციონალურ შინაარსშია, რომელიც ადამიანის სულიერ განწყობილებას თავის გამოსახულებითი განსახებას იძლევა. აზრის გამოსახვაში ყოველთვის მოცემულია ემოციონალური განცდა, ემოციონალური განცდა კი შინაარსის განსახიერებაა, რომელსაც მუსიკა ყველაზე დამაჯერებელ ფორმებში იძლევა.

მუსიკაში განწყობილება გამოისახება (выражается) ძირითადადში, რაც მის ემოციონალურ შინაარსზე მიგვიბრუნებს. როცა მუსიკა გამოხატავს (изображает) ეს იმას ნიშნავს, რომ ის განიშნების როლს ასრულებს, ე. ი. ის მიბაძვითი ხასიათისაა და ამ შემთხვევაში ემოციონალურ გააზრებას ადგილი არა აქვს; აქ უფრო წმინდა შემეცნებით აქტთან გვაქვს საქმე; ის არსებულის პირდაპირი განიშნებაა ყოველგვარი ემოციონალური განცდის გარეშე. მოქმედების შინაგან თვისებებს, მოვლენებს ან მით გამოწვეულ განწყობილებებს კი არ გვამცნობს ემოციებში, არაჲდ სინამდვილეს შიბაძავს მხოლოდ. ყოველგვარი გამოხატვა ხელოვნებაში ფორმაა, თუ ამ გამოხატვაში არ გამოისახება ადამიანის ემოციონალური საშუარო. რო-

¹ პროფ. ბ. მ. ტებლოვი — „О музыкальном переживании“ გვ. 431. ფსიქ. კრებ. საქ. აკად. გამოც. 1945 წ.

გორც ჩანს, გავოსახვა ხელოვნებაში ემოციონალურ გან-
ცდას იძლევა; მუსიკაში გამოხატვის შემთხვევაში კი აღ-
გილი აქვს განიშნებას და ის ემოციონალურ განცდას
სისრულით არ იძლევა; არც მიგვითითებს შინაგან ყო-
ფიერებაზე და მხოლოდ გარეგან მხარეს იძლევა.

მხატვრობაში ჩვენ საქმე გვაქვს გამოხატვით აქტთან
და მიხანი მიღწეულია მხოლოდ მაშინ, როცა გამოხატ-
ვის გზით მხატვრობაში გამოვლინებულია გამოსახვი-
თი მდგომარეობა ანუ მისი შინაგანი მხარე. მაგრამ ეს
მუსიკაში შეუძლებელია რადგან მუსიკის შინაარსს კი არ
ვხედავთ; არამედ ვისმენთ და ამ სმენის საშუალებით
ვიგებთ აზრს, რომელიც მუსიკის ემოციონალურ გან-
ცდაშია მოცემული; ეს იმას ნიშნავს, რომ სმენა ყოველ-
თვის გულსხმობს ხმათა შეგრძობას და მისი ნახვა კი
არ შეიძლება, არამედ შესაძლებელია მხოლოდ მისი გა-
გება სმენის საშუალებით. ის, რაც სმენის საშუალე-
ბით ხმის შეგრძობის პროცესში გავიგეთ, რო-
გორც მუსიკის შინაარსი, ადამიანის შინაგან ყო-
ფიერებაში ემოციონალური გააზრების განსახებაა. მუ-
სიკა მხოლოდ განწყობილების ენაა ემოციონალურ გააზ-
რებაში და ადამიანის შინაგან ყოფიერებას. გვაგებინებს
გამოსახვის უნარიანობაში, რომელიც სმენის საშუალე-
ბით აითვისება. გამოხატვა გულსხმობს ობიექტს ობტი-
კურ შეგრძობაში და ამ ობიექტის რეალობაშია მოცე-
მული მისი განწყობილება ანუ ემოციონალური ცხოვრე-
ბა. მუსიკა კი ობიექტურ მოვლენათა შემოქმედებით
გვაძლევს სინამდვილის წარმოდგენას და ამის საფუძ-
ველზე მიღებულ განწყობილებითი ემოციონალობას გვამ-
ცნობს სათავისო ფორმებში, რომელიც გამოსახვით პრო-
ცესებში გვეძლევს. ამ შემთხვევაში ობიექტს წარმოვიდ-
გენთ და მის ნიადაგზე მიღებული განწყობილება გამოი-

სახეზე მუსიკაში. როცა მხატვარი ხატავს, ეს იმას ნიშნავს, რომ ნახვითი ობიექტს იძლევა რეალურ ფორმებში და მასში გვამცნობს სახვით უნარიანობას ანუ განწყობილებას მისი შინაარსისას. მუსიკა მხოლოდ შინაგანი განწყობილების გამომსახველია და მაუწყებელია ემოციონალური აზრის. მუსიკის შინაარსი გამოისახება ემოციებით. ეს იმას ნიშნავს, რომ ემოციის საშუალებით ვიგებთ მუსიკის შინაარსს. აი რას ამბობს ამის შესახებ ტეპლოვი: „Когда говорят, что актер „изображает горе“, то под этим разумеют, что его мимика, интонация и т. п. изображают мимику, интонацию и т. п. огорченного человека, но ни как не то, что чья-либо мимика может в прямом смысле слова „изображать горе“. Эмоции выражаются в мимике, но не изображаются ею“¹. დიდებულადაა განმარტებული ამ ორი მცნების სხვაობა.

სიტყვა გამოხატვა ნიშნავს ობიექტისადმი მიმართებას და მის გარე მხარეზე მიგვითითებს; მუსიკალურ შემოქმედებაში გამოსახვის გარეშე გამოხატვითი ელემენტები გვაქვს. პირველი მუსიკის შინაარსზე მიგვითითებს, მეორე ფორმაზე; მათი მთლიანობა კი აუცილებელია მუსიკის შექმნისათვის.

ობიექტურ სინამდვილეში უმოძრაო არაფერია და, როგორც რეალური სინამდვილე, მუსიკაც არ შეიძლება მოძრაობას მოკლებული იყოს, მაგრამ შინაარსი მუსიკაში მის მოძრაობის ფორმაში კი არაა, არამედ ამ ფორმებში მოცემული ადამიანის შინაგან ყოფიერების ემოციონალურ განწყობილებათა გამოვლენაშია. მუსიკაში სათავისო ფორმა, როგორცაა რიტმი, ტემპი, ზომა და სხვა ყოველთვის მის სიცოცხლეს გულისხმობს; ამ

¹ პროფ. ბ. მ. ტეპლოვი—„О музыкальном переживании“, გვ. 441, ნახსენებ შრომაში.

სიცოცხლეში ემოციონალური განცდაა მოცემული, რომელიც შინაარსს უდრის. მუსიკაში რითმი ფორმაზე მიგვითითებს, მაგრამ მის ზომიერების დროს ფორმაში ყოველთვის შინაარსია მოცემული. ფორმა ხომ შინაარსის გასიტყვება უნდა იყოს? და რადგან ეს ასეა, ამიტომ შინაარსის გაფორმება მუსიკაში სინამდვილის ემოციონალური აღიარებაა. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ და ვაღიაროთ, რომ მუსიკა არის ემოციონალური შემეცნების შემწეობით ყოფიერებისა და მოვლენების გაგების საშუალება და იგი გამომსახველია უაღრესად გაშინაარსებულ ადამიანის შინაგანი გრძობის. როგორც ჩანს, მუსიკა გამოსახავს (выражает) შემოქმედის ემოციონალურ განწყობილებას, სადაც მოცემულია ობიექტის მდგომარეობა.

ახლა გავარჩიოთ პროგრამული და უპროგრამო მუსიკა. და არის თუ არა მუსიკა უპროგრამო. თუ კი მუსიკა უპროგრამო იქნება, მაშინ მას შინაარსი არ ჰქონია და თუ პროგრამულია, მუსიკა შინაარსის მატარებელია.

კეშმარიტი მუსიკა უშინაარსო არ არსებობს და თუ ასეა, მაშინ ყოველი შინაარსიანობა განსაზღვრულია გარკვეულ კანონზომიერებითა და თანდათანობითი დამოკიდებულებებით, რის საფუძველზეც ყალიბდება შემეცნებითი ობიექტურობა და აზრთა განლაგებანი, რაც უდაოდ იდეურობის მწუწყებელია.

მაშ როგორ შეიძლება მუსიკა უპროგრამო იყოს, როცა ის შინაარსის მატარებელია?—უპროგრამო მუსიკა იმდენად არ არსებობს, რამდენადაც მუსიკა შინაარსიანია.

პროგრამულობა გულისხმობს გარკვეულ აზრს გარკვეული ურთიერთობითი დამოკიდებულებაში, რომელიც იტევს როგორც ფორმას, ისე შინაარსს. და რადგან ყოველგვარი მუსიკალური შემოქმედება ხელოვნებაა, რო-

მელიც გარკვეულ ფორმისა და შინაარსის მატარებელია, ამიტომ ყოველი ქვემარტი მუსიკა პროგრამულია. ზოგის პროგრამულობა წინდაწინ განსაზღვრულია, ზოგ შემთხვევაში კი შემოქმედის მოღვაწეობის პროცესში თანდათანობით მუშავდება და გვეძლევა მუსიკალური შემოქმედების გარკვეული პროგრამულობა.

მუსიკა პროგრამულია თუ უპროგრამო შემოქმედი ყოველთვის იძლევა იმ განწყობილებას, რაც აწუხებს მის შინაგან არსს, ან ის ამქლავნებს შემოქმედებითი უნარიანობაში თავის შინაგან წუხილს. ამიტომ, მე მგონია, მუსიკა, რომელიც შინაარსის მატარებელია, რაც ყოველთვის იყო (თუ ის ნამდვილი მუსიკაა), აუცილებელი პროგრამულია; მასში ადგილი აქვს გარკვეულ და განსაზღვრულ აზრიანობას და გამსჭვალულია დადგენილ შემოქმედებითი კანონებით.

არაპროგრამული მუსიკის პროგრამულობა ავტორის ფსიქოლოგიურ განცდებში და მის შემეცნებაში უნდა ვეძიოთ. მონახული უნდა იქნას ავტორის დამოკიდებულების ვითარება ცხოვრებისადმი, რის საშუალებითაც გავიგებთ მიღებულ განწყობილების მუსიკალურ გააზრებას.

რადგან მუსიკა უპროგრამო არ არსებობს, ამიტომ ქვემარტი მუსიკა ყოველთვის შინაარსის მატარებელია.

პროგრამულ მუსიკაში ამ პროგრამით მიღებული განწყობილების ემოციონალური შინაარსია მოცემული; მაგრამ, რადგან უპროგრამო მუსიკალური ნაწარმოებიც ყოველთვის გარკვეული აზრის მატარებელია და ურთიერთობაშია ადამიანური ყოფისა და კომპოზიტორის მიერ განცდილ ობიექტურ სინამდვილესთან, იმისდა შესაბამისად, თუ რა სულიერ ალტყინებას ქონდა ადგილი კომპოზიტორის შინაგან ყოფიერებაში, ამიტომ ჩვენ ამდაგვარ მუსიკალურ ნაწარმოებსაც პროგრამულს ვუწოდებთ.

განწყობილების წხრივ განცდილი მდგომარეობა თუ კი თავის ადეკვატურ სახეს მიიღებს კომპოზიტორის შემოქმედებაში, მიზანი მიღწეულია და ჩვენ ვიგებთ მის შინაარსს, ყვრძნობთ იმ განწყობილებას, რითაც გამსკვალულია კომპოზიტორის შინაგანი ყოფიერება. ასე რომ მუსიკა, პროგრამული იქნება თუ უპროგრამო, შინაარსის გარეშე არ არსებობს.

როგორც ირკვევა, მუსიკა შინაარსის მატარებელია და ამ შინაარსში გვეძლევა ადამიანის ემოციონალური ყოფიერება, რაც გრძნობებს განსაზღვრავს. რადგან გრძნობის ენაა მუსიკა, შეიძლება აზრი დაგვებადოს, რომ გრძნობა ორგვარია და რა დიდი საქმეა მისი განიშენებაო, მაგრამ საქმე ასე კი არ არის. მართალია, ძირითადად გრძნობები მწუხარებისა და სიხარულის მაუწყებელია, მაგრამ ჩვენთვის საინტერესოა თუ რა გვარობისა და ინტენსიობისაა ეს გრძნობები.

გრძნობათა ინტენსიობა მიზეზთა მდგომარეობით და განმცდელის უნარიანობით განისაზღვრება. განცდის სიძლიერე თავის ტოლადობით ხან მეტი იქნება, ხან ნაკლები, რაც მიზეზთა აუცილებლობის შედეგია.

ამ საკითხის გამოსარკვევად ჩვენ შეგვიძლია ფაქტებს მივმართოთ.

ოპერა „აბესალომ და ეთერი“-ს მესამე აქტში აბესალომის და ეთერის განშორების სცენა და ოპერა „კაკო ყაჩაღში“ — ზაქროს მამის სიკვდილის სცენა თავის განცდისა და შინაარსის მხრივ სულ სხვადასხვა რომელიმე სცენებია, მაგრამ ეს ორივე მდგომარეობა მწუხარების მაუწყებელია. ეს ფაქტი გვაძლევს იმის თქმის საშუალებას, რომ მწუხარება სულ სხვადასხვა ხასიათისა და ინტენსიობისაა.

ჩვენ ახლა შეგვიძლია ვთქვათ, რომ არსებობენ განცდები რომელობითი და სხვადასხვა ინტენსიობისა. მაშასადამე, არსებობენ იმდენი გრძნობები, რამდენიც სხვადასხვა მოვლენითი ფაქტებია სინამდვილესთან ურთიერთობაში; ამ ურთიერთობის დროს ადამიანის ბუნებას, მის პირად მეს დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორც განცდელს და როგორც ინდივიდუმს. მრავალმხრივ განცდებში სხვადასხვა ინტენსიობასა და ხარისხობრივ განსხვავებებთან გვაქვს საქმე. ასე რომ მუსიკა მარტო სიამოვნება-უსიამოვნობის აქტს კი არ წარმოადგენს, არამედ მათ ხარისხიანობასა და ძალთა სხვაობაზეც მიგვითითებს. გრძნობის ინტენსიობა მოვლენის შინაარსიანობაზე და შემომქმედის უნარიანობაზე გვეუბნება; შინაარსის სხვაობა კი იწვევს განცდის სხვაობას. ეს ორი მომენტი სხვადასხვა წარმოდგენისა, ხასიათისა და შინაარსისაა. წინააღმდეგ ფორმალიზმისა მუსიკაში არსებობენ გრძნობათა ხარისხობრივი სხვაობანი, რომელნიც ობიექტურ სინამდვილის რთულ მოვლენათა სხვაობის ვითარებასთან არიან დაკავშირებულნი. ემოციონალური სინამდვილე იმდენად სხვაობრივია, რამდენადაც განსხვავებულია მის გამომწვევ მიზეხთა სხვაობანი.

ახლა შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ გრძნობა არის არა ორი, არამედ იმდენი, რამდენი მოვლენათა სხვაობაც არსებობს, და ვინაიდან მუსიკა სინამდვილის ემოციონალური განცდაა და მუსიკის შინაარსიც მის ემოციონალურ ყოფიერებაში გამოისახება, ამდენად მუსიკის შინაარსის ემოციონალობა განუსაზღვრელია.

შემდეგი საკითხი, რომელიც ინტერესს მოკლებული არაა, ესაა მუსიკის შინაარსის სიტყვიერ მასალაზე ვადატანის შესაქლებლობის საკითხი.

შესაძლებელია თუ არა მუსიკის შინაარსის სიტყვიერ მასალაზე გადატანა? — შეუძლებელია იმდენად, რამდენადაც მუსიკის შინაარსი ემოციონალური განწყობილებაა, რომლის გამოვლენა სისრულით მხოლოდ მუსიკალურ ენაზე შეიძლება, როგორც ყველაზე აუცილებელი და კარგი საშუალება. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მუსიკის შინაარსი სიტყვიერ გამოვსახოთ ისე, რომ მისი შესატყვისი გაფორმება სიტყვიერ მასალით სრულყოფილი და დამაჯერებელი იყოს. სიტყვიერ შეიძლება მუსიკის შინაარსი გაეხსნათ, მაგრამ ის მაშინ მუსიკალურ ხელოვნების სახეს კარგავს და სიტყვიერი გაფორმება მუსიკალური აზრის ადეკვატური არ იქნება.

განწყობილება ემოციონალური აქტია და მისი გამოვლენა ანუ გასიტყვება მხოლოდ მუსიკალური ენით შეიძლება თუ კი მუსიკის შინაარსის სისრულითი გადატანა არ შეიძლება სიტყვიერ მასალაზე, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მუსიკას შინაარსი არ ქონდეს, პირიქით ის უდიდესი ადამიანური განცდების მაუწყებელია და მას მშვენიერებითი გამოვლენის ყველაზე კოლოსალური შესაძლებლობანი გააჩნია.

ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენლები აღიარებენ, რომ მუსიკას შინაარსი არა აქვს, რომ ის მხოლოდ ხმათა მოძრაობით განისაზღვრება; ხმათა მოძრაობაში რომ შინაარსი იყოს, მაშინ ყოველი მოძრაობა, რომელიც სტიქიურ ხასიათს ატარებს და იძლევა გარკვეულ ხმაურს, მუსიკალური შინაარსის მატარებელი იქნებოდა. თუ კი ხმათა მოძრაობა არის მუსიკის შინაარსი, მაშინ ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მოძრაობის სიტყვიერი განიშნება შესაძლებელია. რითმის, ზომის, ტაქტის, ტემპის და დინამიურობის სიტყვიერ მასალაზე განიშნება შესაძლებელია იმდენად, რამდენადაც მოსარგები იქნება

სიტყვის საშუალებით მათი გამოხატვა. მაგრამ ეს მდგომარეობა ვერ განსაზღვრავს მუსიკის შინაარსს. ასეთ შემთხვევაში მუსიკა კარგავს როგორც თავის ფორმას, ისე მუსიკალურ შინაარსს და ვიღებთ მხოლოდ სიტყვაზე აგებულ მსჯელობას.

რადგან მუსიკა ემოციონალური ენაა და მის ემოციონალობაში მოცემულია ადამიანის მიერ განცდილი ყოფიერება, ამიტომ მისი სიტყვიერი მასაღვით გაფორმება სრულიად არ არის საჭირო, რადგანაც მუსიკა შემომქმედის შინაგანი განსახების ემოციონალური გასიტყვებაა.

ახლა მოვუსმინოთ პროფ. ბ. მ. ტებლოვს, თუ რას ამბობს ამის შესახებ: «Если говорят о не возможности выразить словами содержание музыки, то имеют в виду тот факт, что средства словесного обозначения и описания эмоционального содержания не сравнительно беднее, чем средства музыкального выражения этого содержания»¹. ეს ფაქტი საკმარისია იმის დასადასტურებლად, რომ მუსიკის შინაარსის მთლიანად გადატანა სიტყვაზე შეუძლებელია და არც არავითარი აზრი აქვს. როგორც სიტყვა, ისე მუსიკა მაუწყებელია გარკვეული აზრის; ორივე ენაა აზროვნების გამოვლინებისათვის, მაგრამ ერთი სიტყვის საშუალებით გვამცნობს აზრს და მეორე კი მუსიკის საშუალებით. ორივენი სიგნალის როლსაც ასრულებენ და აზრსაც იუწყებიან, მაგრამ სხვადასხვა ფორმაში. ძირითადად სიტყვა იარაღია ადამიანთა ურთიერთობისათვის; მუსიკა კი განწყობილების ენაა და ემოციონალური ზეგავლენით იძლევა აზრს.

თუ ჩვენ სიტყვის საშუალებით შინაარსს გადავცემთ ერთმანეთს, ამით ვამყარებთ ურთიერთში კავშირის და

¹ Теплов—«О музыкальном переживании. ფსიქ. კრებ. საქ. აკად. გამოც. 1945 წ. გვ. 436.

ეს განსაზღვრავს დამოკიდებულების საკითხს, რომელიც წარმოიშობა საწარმოო გაერთიანების საფუძველზე და რომლის საწყისი უნდა ვეძიოთ ადამიანთა არსებობისათვის ბრძოლაში, მუსიკის შინაარსს წარმოადგენს წარმოებითი ურთიერთობის ხიდაგზე წარმოშობილი განწყობილების გამოსახვა, რომელიც ემოციონალურ განცდის მაუწყებელია. როგორც სიტყვა, ისე მუსიკა მასალას ყოფიერებიდან, გარე სინამდვილიდან იღებს, რომელსაც ადამიანი ათავისებურებს თავის შინაგან არსში და შემდეგ თავისებური ტიპიურობით ავლენს.

მაშასადამე, სიტყვას დანიშნულებაა საგნის ვანიშნება, როცა მუსიკის დანიშნულებაა ობიექტური სინამდვილის ზეგავლენის საფუძველზე მიღებული განწყობილების მუსიკალურ ენაზე გამოვლენა. პირველი ძირითადად ვანიშნების როლს ასრულებს; მეორე კი ყოველთვის გამოსახვისას. პირველი ობიექტური რეალობისა და მოვლენების სიტყვიერი გაფორმებაა; მეორე კი გარემოსთან ურთიერთობის პროცესებით გამოწვეული განწყობილების გამოსახვაა, რომელიც განცდებზე, გრძნობათა თვისებასა და ხარისხიანობაზე მიგვითითებს. თუ კი სიტყვა სიგნალია და მასში ვეძებთ შინაარსს, მუსიკა სინამდვილის გამოსახვაა ემოციონალურ ფორმებში. სიტყვა ვანიშნებაა, მუსიკა კი გამოსახულება.

ვინმე შეიძლება შეკვედაოს და თქვას, რომ სიტყვის ფუნქციას არა მარტო ვანიშნება წარმოადგენს, არამედ მას გამოსახვის უნარიც აქვს (იგულისხმება მხატვრული სიტყვა). მართალია, სიტყვას ორივე ფუნქცია გააჩნია, მაგრამ, ერთი რომ სიტყვიერსა და მუსიკალურ გამოსახვას შორის მთავარი განსხვავება ფორმაშია, რომელიც გარკვეულ თვისებას აძლევს შინაარსს. მუსიკის გამოსახვითი ძლიერება უფრო ინტენსიურია, ვიდრე სიტყვიერის; მეორე, მუსიკა ძირითადად მოგამოსახვითი უნარიანო-

ბის მატარებელია, ვიდრე სიტყვა, როცა ეს უკანასკნელი ძირითადში განიშნების აუცილებელი პირობაა. პროფ. ბ. მ. ტეპლოვის თქმის არ იყოს—თუ სიტყვას ჩამოვაშორებთ განსახების უნარიანობას, ამით ის არ კარგავს გასიტყვების ფუნქციას, მაგრამ თუ კი მუსიკას განსახების ფუნქციას ჩამოვაშორებთ, მისგან არაფერი დარჩება გარდა უაზრო მოძრაობისა.

იტყვიან, სიტყვის გარეშე მუსიკა არ იქნებაო, და თუ ეს ასეა, მაშინ რატომ არ შეიძლება მუსიკის შინაარსის გადატანა სიტყვაზეო. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მუსიკა არსებობს შინაარსის მატარებელი, მხოლოდ განწყობილებითი შინაარსის და მისი ძირითადი ენა არის მუსიკა. ამის ცხადსაყოფად მივმართოთ ფაქტებს.

მაგალითისათვის ავიღოთ ზ. პ. ფალიაშვილის ოპერა და მოვახდინოთ შედარება ლიტერატურულ ნაწარმოებსა და მის შინაარსზე აგებულ მუსიკის აზრს შორის. დავინახავთ, რომ სიტყვიერი მასალა შედარებით მუსიკასთან შემოქმედებითი განსახების მხრივ ძალზე სუსტია. სახეები სიტყვიერი მასალისა და მუსიკისა ემოციონალურ განცდის მხრივ სულ განსხვავებულია. ავიღოთ „აბესლომ და ეთერი“-ს ლიბრეტო, რომელზედაც დაიწერა ეს ოპერა, და იმავე სიტყვებზე განიშნება ვუყოთ ოპერის მუსიკალურ შინაარსს, —ვერაფერს ვერ მივიღებთ ემოციონალური განცდის მხრივ.

თუ კი სიტყვიერ მასალაზე აგებული მუსიკალური ნაწარმოები თავის ემოციონალობით სუსტი იქნება იმ სიტყვიერ მასალაზე, რომელზედაც მუსიკა დაიწერა, მაშინ იგი უვარგისია და უშინაარსო.

არ არსებობს მუსიკა უშინაარსო და უპროგრამო. თუ მუსიკას შინაარსი აქვს, ის ყოველთვის პროგრამულია, რადგან შინაარსი გარკვეულ იდეაზე მიგვითითებს.

მუსიკის შინაარსი ემოციონალური განცდაა, რითაც ვიგებთ ყოფიერების იდეებს. მუსიკა გამოსახვითი ხელოვნებაა. არ არსებობს მუსიკა უშინაარსო და სათავისო ფორმის გარეშე; ისინი ერთმანეთს აესებენ. მუსიკა, როგორც განწყობილების ემოციონალური ენა, რეალურ სინამდვილის ზემოქმედების შედეგია.

რ ა რ ი ს ვ ო კ ა ლ ი ?

ვოკალი არის ადამიანის სასიმღერო ხმა, რომელიც ტონშია მოცემული. ის იარაღია ვოკალური ხელოვნების განსახიერებაში, მაგრამ ის არა მარტო ვოკალურ ხელოვნების განიშნების იარაღია, არამედ, როგორც კი ვოკალი გამოყენებული იქნება ვოკალური ხელოვნების გამოვლენისათვის, მას თავისი საკუთარი ბუნების ბრწყინვალეობა შეაქვს ამ ხელოვნებაში. ის, როგორც აზრის გადმოცემის საშუალება, თავის თავში იტევს საკუთარ ბუნებას, რომელიც ემოციონალურ განცდას იძლევა ვოკალურ ხელოვნების მთლიანობაში.

რატომ არის ვოკალი ემოციონალური? ის, როგორც ადამიანის თვისება, ადამიანის მოქმედების შედეგია. ადამიანის სასიმღერო ხმის ამოქმედებისთანავე მას ჩვენ აღვიქვამთ, ავითვისებთ და ის ჩვენში სიხარულის განცდას იწვევს. ეს სიხარულის განცდა ვოკალის ბუნებას უნდა მხვავთვნოთ. სიხარული კი ემოციონალური აქტია. რით იწვევს ვოკალური ტონი ჩვენში ემოციონალურ განცდებს?—იმ საკუთარი ბუნებით, რომელსაც მღერადობა და ტემბრი ეწოდება. ტონში მღერადობა ანუ ხმოვანობა ვოკალობაა, ამ ვოკალის გარკვეული ფერი და გემო კი მისი ტემბრია. ტონის ამ ორ თვისებაშია მოცემული ვოკალის ემოციონალური მხარე.

ობიექტური სინამდვილეა თუ არა ვოკალი, როგორც ემოციონალური აქტი? თუ კი ის ადამიანის ბუნების თვისებაა, როგორც ტალანტი, ობიექტური სინამდვილე არ არის, სანამ გამომჟღავნებული არა გვაქვს, მაგრამ, როგორც კი ადამიანის მოქმედების შედეგად ვოკალურ ტონს გამოვავლენთ, ის რეალურ სინამდვილედ იქცევა.

მართალია ხმას არ ვხედავთ, მაგრამ მას ვისმენთ; სმენის საშუალებით ვახდენთ მის ათვისებას და ამის საფუძველზე შევიმცნობთ მას; მთლიანად ეს პროცესი ემოციონალურ განცდაში სახიერდება.

ის, რისი ათვისებაც ხდება მგრძნობადი ორგანოს საშუალებით და რაც ემოციონალურად გაიაზრება, აუცილებლად ობიექტური სინამდვილეა. ვოკალი მოვლენაა ადამიანის მიერ მოქმედებაში მოყვანისას, მაგრამ ობიექტური სინამდვილეა თავის ათვისების პროცესში.

ჩვენ ახლა ნათლად ვხედავთ, რომ ვოკალი რეალური სინამდვილეა და იგი ემოციონალურია. მაგრამ საჭიროა გავიგოთ, არის თუ არა ამ რეალურ სინამდვილის ემოციონალობაში ასახული იდეა? — რასაკვირველია, არა. ვოკალის ემოციონალობაში რომ იდეა იყოს ასახული, მაშინ ის განიშნების იარაღი კი არა, არამედ თვით მშვენიერება იქნებოდა. მაშასადამე, როგორც ჩანს, ვოკალი საშუალებაა ემოციონალური აზრის განიშნებისა. ძირითადად ის აზრის განიშნების იარაღია, მაგრამ ამ განიშნებით მას ვოკალურ ხელოვნებაში თავისი ბრწყინვალეობა შეაქვს, როგორც ვოკალური აზრი, რაშიც უნდა ვიგულისხმოთ ხმოვანება და ტემბრი.

როცა ლაპარაკი გვაქვს ვოკალის ბრწყინვალეობაზე, ის უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც სრულყოფილი, რათა ნატურალური ტონის სახე არ დაკარგოს. ნატურალური ტონი ეს ბრწყინვალე ვოკალური ტონია, რომელიც თა-

ვის ვოკალობაში იძლევა ნათელ მღერადობას და მშვენიერ ტემბრს. ვოკალი მისი სრულყოფის გარეშე არაფერს წარმოადგენს; მაშინ ის, როგორც განიშნების იარაღი, კარგავს ზოქმედების შესაძლებლობას, რის გარეშეც არ არსებობს ტონის ნატურალობა.

როდესაც ვოკალის ემოციონალობაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში უნდა გვქონდეს, რომ ის აუცილებლად გამოყენებული უნდა იქნეს ემოციონალური აზრის გამოსამჟღავნებლად და თუ ამ მოქმედებისათვის ის სრულყოფილი იქნება, ეს იმას ნიშნავს, რომ ვოკალი ბრწყინვალეა და თავის მოქმედების უნარიანობაში იძლევა დასრულებულ ვოკალურ ხელოვნებას, სადაც ის თავის მშვენიერებით აზრის გამაძლიერებელი და გამამშვენიერებელია.

უდაოა, რომ ვოკალი ემოციონალურია და ის შედეგია ადამიანის ბუნებაში მოცემულ თვით ბუნების თვისებისა. XVI, XVII, XVIII საუკუნეებში ვოკალურ ხელოვნებაში გამეფებული იყო კოლორატურული ხერხები და დაუსრულებელი კადენციები; ყველაფერი ეს იმისთვის კეთდებოდა, რომ ვოკალურ შემოქმედებაში მოეცათ ვოკალის ბრწყინვალეობა, რაც ვოკალურ ხელოვნებაში ემოციონალურ განცდას აღრმავენს, და ამ ემოციონალობაში გამოსახულია იდეა, ე. ი. იდეის გამოსახვას ახდენდნენ ხმის არქიტექტურულ ვირტუოზობაში, სადაც იდეა გაემოციონალებული გვეძლეოდა შემოქმედის უნარიანობითა და ხმის მშვენიერებით.

ვოკალი თავისთავად შემოქმედებაში გასიტყვების იარაღია, მაგრამ ამ გასიტყვებაში ის მშვენიერია თავის ტექნიკითა და მღერადობით. მაშასადამე, მღერადი ძაფების ქცევითი პროცესი ადამიანის სულიერი ცხოვრების გამოსააშკარავებლად აქტუალური ზღვომარეობაა, რომე-

ელიც გვეძლევა ობიექტური სინამდვილის ზემოქმედებით. ამ აქტში მოცემული ვოკალის ბუნება კი მისი ემოციონალური ყოფიერების გამაღრმავებელია.

ახლა ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ვოკალი ნატურალურ მღერადობაში ემოციონალურია, როგორც ადამიანის ბუნებაში მოქცეული სინამდვილე, მაგრამ ის ვოკალურ ხელოვნებაში გამომქლავნებისას მის მშვენიერებასაც ავლენს. ვოკალურ ხელოვნების სრულყოფისათვის აუცილებელია ხელოვნების მშვენიერებას მიემატოს ვოკალის ბრწყინვალეობა. ერთი სიტყვით, ადამიანის ბუნებაში მოქცეული ვოკალური საშუალებანი ბუნების ბრწყინვალეობაა და მის საშუალებით გამომქლავნებული ხელოვნება კი შემოქმედის სიდიადე, რომელიც ძირითადად მშვენიერებაა ადამიანში მოცემულ ვოკალურ ბუნებისა და ხელოვნებაში მოცემულ სინამდვილისა. ამ შემთხვევაში უნდა ვიგულისხმოთ ვოკალის ბუნება და მისი საშუალებით ვოკალურ ხელოვნებაში გამომქლავნებული შემოქმედის ნაყოფიერება, ხელოვანის ძალა.

ადამიანის ბუნებაში მოცემული ვოკალის ბრწყინვალეობა აზროვნების შედეგი კი არ არის, არამედ ის არსებობის ძალით შექმნის შედეგია. მის სიცოცხლეშია მისი ემოციონალური ბუნება. ვოკალურ ხელოვნებაში კი მშვენიერება აზროვნების შედეგია, მის ემოციონალობაში არია მოცემული.

პირველ თავში ჩვენ განვმარტეთ, რომ მუსიკის შინაარსი ემოციონალური განცდაა, იმავე დროს ემოციის საშუალებით ჩვენ ვიგებთ ყოფიერებას. ვოკალი რომ ემოციურია, ეს ჩვენ ვიცით, მაგრამ მასში ჩვენ იღებებს ვერ ვსახავთ თავისი ემოციონალობათ, ამიტომ ის მშვენიერების მცნებაში ვერ იჭრება; ის რჩება, როგორც ემოციონალური ბუნება ადამიანის მოქმედებაში თავისების

სახით. ის მშვენიერია, როცა ვოკალურ ხელოვნებაში გვაწვდის თავის მშვენიერ ბუნებას.

მაშასადამე, ვოკალი ძირითადად იარაღია აზრის ემოციონალურ უწყებისათვის; ამით ეს გვევლინება როგორც საშუალება, მაგრამ მისი როლი ამით არ თავდება: მას თავისი გარკვეული სახეობა შეაქვს ვოკალურ შესრულებისას.

ვოკალს ვერ მივიღებთ მანამდე, სანამ ის შემოქმედებაში ნახმარი არ არის როგორც გარკვეული აზრის მატარებელი. ის, როგორც ემოციონალური საშუალება, გაუგებარია შემოქმედების გარეშე, მაგრამ როგორც კი ის შევა შემოქმედებით აქტში თავის საკუთარ ბუნებას ავლენს და თავის ბრწყინვალეობით ხელოვნების მშვენიერების არსებობის სინამდვილეში გვაყენებს. ეს საშუალებაა, როცა ნათელყოფს შესასრულებელ მუსიკალურ ნაწარმოებში მოცემულ აზრს, მაგრამ იგი თვით აზრია, როცა ამ მოქმედებითი მდგომარეობაში ავლენს როგორც თავის ბუნებრივ მშვენიერებას, ისე მუსიკის ფაქტურით განკლილ შემომქმედის შინაგან მდგომარეობას, რომელიც ვოკალისა და შემომქმედის მოქმედებითი მთლიანობის მალიარებელი იქნება.

ვოკალურ ხელოვნებაში ვოკალი წამყვანია, როგორც ამ ხელოვნების მალიარებელი, მაგრამ ამავდროს მისი საკუთარი ბუნების ბრწყინვალეობის შემტანიც: გაქრა ვოკალი, გაქრა ვოკალური ხელოვნებაც.

თუ კი განცდა და ემოცია ვოკალურ შემოქმედებაში ვოკალის გარეშე შეუძლებელია, მაშინ რა უნდა იყოს მომღერლის სასიმღერო განწყობილების სტიმულის მიმცემი? – ვოკალი. მომღერალში აუცილებლად ვოკალია განწყობის ძალა, ის წარმოშობს ემოციონალურ გააზრებას და

ამავე დროს ფაქტის მალიარებელია, რაშიც იძლევა შემოქმედებითი გააზრების სინამდვილეს და გვაყენებს განცდის განწყობილებაში, ობიექტური სინამდვილის რეალურ განსახებისათვის.

ვოკალისტიკისათვის ემოციონალური გააზრების გამოწვეული წერტილი ვოკალური ემოცია და განცდაა. როცა ვოკალისტს სიმღერის მოთხოვნილება ებადება, ის ყოველთვის პირველ რიგში ცდილობს გამოავლინოს ვოკალის ბრწყინვალება; შემდეგ ცდილობს ვოკალურ აქტში მოახდინოს თავისი შინაგანი უოფის რეალიზაცია, რაც იმას გულისხმობს, რომ ემოციონალური განკდა აღიარებულ იქნას ვოკალის ბრწყინვალებაში. ფსიქოლოგიურად ამ პროცესის წარმოდგენა შემდეგნაირად შეიძლება: აუცილებლობის საფუძველზე მიღებული მიზნები და ამისაგან წარმოშობილი მღერადი მოთხოვნილება, რომელიც შინაგან ყოფიერებითი განწყობასთან ერთად სავოკალო განწყობილებას ქმნის, და ქცევა ანუ მღერადობა. ამ შემთხვევაში ჩვენ ვღებულობთ ვოკალს და ამ ვოკალის დამტვევი ობიექტის ანუ შემომქმედის შინაგანი ყოფიერების ემოციონალურ გააზრებას.

ჩვენის აზრით, ვოკალურ შემოქმედებაში ემოციონალურად განწყობის მოზადებითი იმპულსის მიმცემი ვოკალური აქტია, რის საფუძველზედაც ვღებულობთ შემომქმედის შინაგანი მდგომარეობის გამოვლენას, როგორც ვოკალური შემოქმედების აქტს.

ვოკალისტისა და დრამის მსახიობის საშემომქმედო გამოწვეული წერტილი სულ სხვადასხვაა. დრამის მსახიობი თავისი შინაგანი მდგომარეობის განწყობილებით ემოციურობას სიტყვის საშუალებით ანაღდებს და გარეგანი ქცევის თავისებურებაში იძლევა, როცა ვოკალისტი ვოკალურ მოთხოვნილებას საფუძველზე ქმნის მოთხოვნი-

ლებას ადამიანის შინაგანი ყოფიერების გამოვლენისას, რაც ობიექტურ სინამდვილის ზეგავლენითაა მიღებული. თუ კი დრამის მსახიობისათვის ემოციონალურად გააზრების გამოვლენათა მოთხოვნილება მისი აღიარებაა, როგორც მოქმედებითი აქტი, რომელიც ობიექტური სინამდვილას თუ მოვლენის ზეგავლენითაა წარმოსახული, მომღერლის ემოციონალური გააზრების მოთხოვნილებათა საწყისი რეალური ფაქტების შედეგად მიღებული განწყობილებებია, მხოლოდ ვოკალური განცდის საწყისით იმბულსირებული სამოქმედო აუცილებლობისათვის.

ვოკალის გარეშე ვოკალური ემოცია და განცდა არ არსებობს. ვოკალურ ხელოვნებაში აზრის გამშლელი და განწყობილების მომცემი ვოკალია. ვოკალურ ბრწყინვალეობით წარმოქმნილი განცდა შემომქმედის შინაგან მდგომარეობაში და მით გამომჟღავნებული განწყობილება აუცილებლად მიგვითითებს ვოკალის პირველობაზე ვოკალურ ხელოვნებაში. ვოკალური ელერადობა შემომქმედის შინაგანი მდგომარეობის ემოციონალურად განაღდების პროცესია.

ვოკალურ ხელოვნებაში ვოკალი მოცემულია შემომქმედის შინაგან სამყაროში წარმოსახული რეალობის ემოციონალური გააზრების გარეშე, როგორც თვითონ ემოციონალური, ე. ი. ემოციის მატარებელი, რომელიც იმბულსირებას იძლევა ვოკალურ შემოქმედებითი აქტისთვის. ვოკალი აუცილებელი მიზეზია შემომქმედის აზრთა რეალიზაციისათვის და საშუალება, რომლის შერწყმითი განწყობილება მთლიანობაში ვლინდება სიმღერის საშუალებით.

ემოციონალურ გააზრების გარეშე ხელოვნება არ არსებობს, ამიტომ შემოქმედება ძლიერია მაშინ, როცა აზრი გაშლილია გრძნობითი და განცდითი ემოციონალ-

ბით. შემოქმედება ეს ხომ ხელოვნებაა და ხელოვნებაში კი ყოველთვის გვინტერესებს მშვენიერება. ეს უკანასკნელი კი ემოციონალური აზრია იმ მდგომარეობათა განწყობილებისა, რომელიც განიცადა შემოქმედმა ობიექტურ სინაზღვილესთან კავშირში. მშვენიერება ისაა, სადაც განცდა და აზრი ერთ წერტილში ემთხვევა და სადაც ფორმა და შინაარსი ერთმანეთს ავსებენ. თუ კი ეს ასეა, ვოკალური ხელოვნება უაღრესად შემოქმედებითი აქტია, სადაც ემოციონალური განცდის სიტუაციათა განწყობა ვოკალს მიეკუთვნება.

მაგალითისათვის ავიღოთ ზ. პ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისი“-დან კიაზოს არია „სულო ბოროტო“. როგორც კი ამ არიას მოვისმენთ, ჩვენს შინაგან ყოფიერებაში განვეწყობით სათავისო მდგომარეობით. ამ მდგომარეობაში ჩვენ წარმოვიდგენთ კიაზოს სულიერ წამებას და ჩვენც განვეწყობით ამავე ემოციონალური განცდით, სადაც მოცემულია დანიშნულის ლალატით გამოწვეული შეურაცხყოფის გრძნობა. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს გარკვეულ მდგომარეობასთან, რომელიც მუსიკის ფაქტურაში გვეძლევა. ამ ფაქტურის ათვისების შედეგად მომღერალი როლში გადასახვას ახდენს, რათა გამომჟღავნებული იქნეს მსახიობის ტიპიურობაში. შემდეგ მის იმპულსირებას ახდენს ვოკალის საშუალებით და ასრულებს შემოქმედებითი აქტს ვოკალური ქცევის განცდითი სიტუაციაში, სადაც მოცემულ იქნება „სულო ბოროტოს“ დედაარსი.

ამ შემთხვევაში ვოკალი გვევლინება, როგორც გამსიტყვებელი და მომწოდებელი შინაარსის, ე. ი. როგორც საშუალება. მაგრამ ის არა მარტო საშუალებაა, არამედ იგი აზრის გამტარებელია თვით მასში. ის ამ სასიმღერო ფაქტურას თავისი ვოკალის თავისებურებით ავლენს

და ამ ქცევასთან მას ამშვენებებს. მომღერლის მიერ „სულო ბორატოს“ შინაარსის გადმოცემით არა მარტო ამ სიმღერის შინაარსი გავიგეთ, არამედ ჩვენთვის ნათელია აგრეთვე მომღერლის შინაგანი განცდის პოზიციური დამოკიდებულება მისდამი ანუ გარდასახვის უნარიანობა და ვოკალის ბრწყინვალეობა. ამ სიმღერის აზრი არის ის, რასაც კიაზო გადმოგვცემს (იგულისხმება კიაზოს როლის შემსრულებელი) თავის შემოქმედებითი განწყობილების საფუძველზე, იმ შინაგან წვასა და წამებას, რაც კომპოზიტორის მიერაა გააზრებული; კიაზოს როლის შემსრულებელი მომღერალი როლის შინაარსს ვოკალის საშუალებით გვაკებინებს ჩვენ, მსმენელ-ამთვისებელთ. მაგრამ ვოკალური ხელოვნება მარტო ამით ხომ არ თავდება? — მომღერალი მასში, ე. ი. სასიმღერო ფაქტურის გამოვლენაში იძლევა თავის შინაგან დამოკიდებულებას ათვისებულ მასალისადმი, რომელსაც გვამცნობს სიმღერის საშუალებით, ე. ი. ათვისებული მასალის საფუძველზე ქმნის საკუთარ შემოქმედებითი სახესა და ათვისებურ პოზიციურ დამოკიდებულებას.

სიმღერითი აქტში ვოკალს, როგორც ემოციონალურს თავისი საკუთარი სინამდვილე შეაქვს. როცა ვოკალი თავისი მადლით მოსაგვს შესასრულებელ მასალას, იქ გვეძლევა დასრულებული განცდა და მშვენებებს. ამავე დროს ვოკალი შემსრულებლის შინაგან არსში ემოციონალური აზრის ამნთებია, და როგორც აუცილებლობით გამოწვეული მიზეზი, საწყასია სასიმღერო მასალით განწყობილი ვოკალისტის მზაობათა ქცევისა. ამთვისებელს ტყუილად კი არ აინტერესებს ვოკალურ-მუსიკალურ შემოქმედებაში თვით მომღერალი; ის მსმენელ-ამთვისებელს იპყრობს და აინტერესებს თავისი ვოკალით და მისი საშუალებით გამომოჟღავნებული შემოქმედებითი გან-

მ. ნ. ბოკუჩავა.

წყობილებით, ე. ი. მომღერალი პირველად თავის ხმით ხიბლავს მსმენელს და შემდეგ მისი შესრულებითი შემოქმედების უნარიანობით.

რა არის საჭირო იმისათვის, რომ ვოკალში სრულყოფილება ვიგრძნოთ? — თავისუფალი რეგისტრი ანუ ტონთა თანმიმდევრობითი წყება, რომელიც ტონთა სიმალის სხვაობას გულისხმობს. ხმათა თავისუფლებაში ბგერადობა უფრო მეტერადია და ამის საფუძველზე ყოველი მისი შინაგანი თვისება გვეძლევა ლაღი და თავისუფლების სიამაყით აღსავსე.

ვოკალის მეორე ძირითად თვისებად ჩვენ ვაღიარებთ ტემბრს; მასში, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ჩვენ ვგულისხმობთ როგორც ფერს, ისე გემოს. ფერი ვოკალში იქნება შინაარსთა სხვაობის პირდაპირი განიშნება, ე. ი. ღრმა მწუხარების დროს ხმას სხვა ფერი სჭირია, რათა ხმაში მისი განცდა ასახულ იქნას სათავისო განწყობით. ყოველ განსხვავებულ განცდას თავისებური ვოკალური ფერი სჭირია. მწუხარების განცდა თხოულობს მუქ ფერს ვოკალისას, სიხარულის განცდა კი ნათელს. ხმის ფერი იცვლება იმისდა მიხედვით თუ რა რომელობითი და გვარობრივ განცდებთან გვაქვს საქმე. ფერი ვოკალურ შემოქმედებაში ყოველთვის თავის შინაგან არსში იტევს გემოს. ყოველი ვოკალური ფერი სათავისო განცდაში სათავისო გემოს იძლევა; ფერის განცდაში გემო აისახება. მათს მთლიანობაში მოცემულია ტემბრი პლუს საკუთარი თვისება ანუ ხმოვანება, რომელიც მუდამ განმსაზღვრელია მისი თავისებურებისა. მაშასადამე, ვოკალის ტემბრი არის მისი მშვენიერება, რომელიც ტიპურია ამა თუ იმ ხმის წარმოდგენისათვის, რაც ვოკალის მატერიალურ თვისებას შეადგენს და რაც ორიგინალური და გარჩეულია მეორისაგან.

ვოკალის შემდეგი თვისებაა სიძლიერე და გრძლიობა. შათი მდგომარეობა შედეგია მთლიანი ორგანიზმის თავისებურების. ტონში სიმაღლის, ტემბრის, სიძლიერისა და გრძლიობის ცალ-ცალკე აღება შეუძლებელია, ისინი მთლიანობაში უნდა ვალიაროთ, რადგან ვოკალის სრულყოფა მხოლოდ მათს მთლიანობაშია.

დასკვნა ასეთი იქნება: ვოკალი თავის გამოვლენაში იძლევა ბუნების ბრწყინვალებას, რომელიც მასშია მოცემული და მალიარებელია შემომქმედის უნარიანობის გარდასახვითი მდგომარეობის, რაც ნიშნავს ობიექტური სინამდვილის რეალურად გამოსახვას; ის ემოციონალურ განწყობისა და განცდის საწყისია. ვოკალში თავის ბუნებით სიხარულია მოცემული, როგორც თავისთავად არსებული აუცილებლობა ადამიანის მთლიან ორგანიზმში, რომელიც შედეგია ბუნების ძალით შექმნისა. ვოკალი თავის საკუთარი ბუნებით ორგანიზმში იწვევს ემოციონალურ განცდას. ეს განცდა შემომქმედის შინაგან ყოფიერებაში შეორად განცდას შობს, რაც ვოკალურ და შემომქმედის განწყობილებით გამოწვეულ განცდათა მთლიანობაში უნდა ვიგულისხმოთ და ამ მთლიანობაში მოცემული შემოქმედებითი მდგომარეობა ვოკალურ ხელოვნებაში დასრულებულ შემოქმედებითი აქტს იძლევა. მაშასადამე, ვოკალი საწყისია განცდისა, ორგანიზატორია განწყობილებისა და მოქმედებითი მთლიანობისა, ეს კი ნიშნავს ადამიანის შინაგანი ყოფიერების გააზრებას და მის გაიომჟღავნებას გარკვეულ ფორმებში შემოქმედებითი რეალობისათვის, სადაც გვეძლევა ავტორის ტიპიური ხასიათი.

იმის ნათელსაყოფად, თუ რატომ არის ვოკალი საშუალება და ამ საშუალებაში აზრის გამტარი, შეგვიძლია მოვიყვანოთ ფაქტები.

ვოკალისტთა ისტორიაში ცნობილია ისეთი მომღერლები, რომლებიც თავიანთ კარიერას მხოლოდ ვოკალის ბრწყინვალეობით იქმნიდნენ. ასეთი ტიპის მომღერლები მსმენელებს თავიანთი ხმის მშვენიერებით ხიბლავდნენ. ასეთი ვოკალისტები სილაღითა და თავისუფალ ხმათა დინებით, სადაც იძლეოდნენ ხმის ტემბრთა ბრწყინვალეობას და დაუღვეველ ხმათა ჟღერადობას, გარკვეულ შეხედულებებს ქმნიდნენ სავოკალო ისტორიაში, როგორც უდიდესი მომღერლები. მათი ხელოვნების სიძლიერე ვოკალში იხატებოდა. ისინი ვოკალურ მშვენიერებაში და მის ემოციონალობაში გვაძლევდნენ გარკვეულ ვოკალურ ხელოვნებას. ასეთ მომღერალთა ტიპს მიეკუთვნება მაზინი. ის თურმე თავის ვოკალით ხიბლავდა მსმენელებს. მაზინი დიდი შემოქმედელი არ ყოფილა, მაგრამ ის ისეთი მდიდარი ყოფილა. ვოკალის მშვენიერებით, რომ მის სიმღერაში მსმენელი სრულ კმაყოფილებას ჰპოვებდა. ის, როგორც ასეთი ტიპის მომღერალი, ხმის საშუალებით იმდენად თავისუფლად იძლეოდა თავის შინაგან მდგომარეობას, რომ ვერ იგრძნობდით, ეს განცდა შინაგანი განწყობილების შედეგი იყო, თუ მისი ხმის ბრწყინვალეობის. მაზინის შემოქმედება მის ვოკალის საშუალებით იყო გაავტორებული; მაზინის სტილი მისი ვოკალი იყო. შესასრულებელ ფაქტურას, როგორც აუცილებელ ფაქტს, ის აზრს გამოსავლინებლად მიმართავდა, რათა თავისი ვოკალის ბრწყინვალეობა გამოეაშკარაებინა. მისთვის სასიმღერო ფაქტურა მისი ვოკალის გამოვლენის საშუალება იყო. ის მიზანს პირველყოვლისა ვოკალის ბრწყინვალე გამოვლენაში ხედავდა. ძირითადში მისი წარმატება ხასიათდებოდა ვოკალის ხმარების ბრწყინვალეობით; შესასრულებელ ფაქტურას ვოკალის მშვენიერების

გამოსამელავნებლად იყენებდა და მასში სათავისო აზრს იძლეოდა, რაც ვოკალის ემოციონალობით გამოიხატებოდა.

ვოკალური ხელოვნება ვოკალის გარეშე არ არსებობს და მაზინსაც თავის შემოქმედებაში წინა პლანზე ვოკალი ჰქონდა წამოწეული.

ვანო სარაჯიშვილო ძლიერი იყო ვოკალითა და შინაგანი ცხოვრების ემოციონალობით. ის ისეთი მომღერალია, რომლის ხმაში მოცემულია დაუსრულებელი ემოციონალობა. ერთნაირი ძალთა სიძლიერით იძლეოდა ვოკალისა და შინაგანი გააზრების მთლიანობას, მაგრამ მისი შემოქმედების ძირითადი ბრწყინვალება მისი ხმის ემოციურ გამოვლენაში იყო. ვანოს ვოკალურ ხელოვნებაში პირველად ვოკალის ბრწყინვალებას იგრძნობდით და მით გამოისახებოდა მისი შინაგანი ყოფის აზრი. მის ვოკალში ყოველთვის მოჩანდა ემოციონალური გამოსახულება სასიმღერო ფაქტურის შინაარსისა, სადაც ვოკალის ბრწყინვალება ყოველთვის გვეძლეოდა როგორც გარკვეული სახე. ის თავისი ვოკალით ერთ-ერთი სახელოვანი ძალა იყო ვოკალურ ხელოვნებაში. ვანოს სახელი, როგორც ვოკალური ხელოვნებას ბრწყინვალე წარმომადგენლისა, საუკუნეებს გადაეცემა.

შალიაპინი კი სულ სხვა ტიპის მომღერალი იყო. მას შემოქმედების ძალა ხელოვნებითი მშვენიერებაში გადაჰქონდა. ის დიდი ხელოვანი იყო როგორც ვოკალის გამოვლენაში, ისე შინაგან განწყობილების მოცემაში. ვოკალის საშუალებით თავის შინაგან ემოციონალურ სამყაროში ახდენდა ვოკალურ გააზრებას; პოულობდა შინაგანი მდგომარეობის სიტყვის ვოკალის პოზიციურ მიმართებას, მისი საშუალებით ახდენდა გააზრებულის რეალიზაციას; მისი შინაგანი ყოფის ემოციონალობა

შესრულების დროს გამოისახებოდა მის მიმიკაში და მთელი სხეულის მოქმედებაში. ის უდიდეს ძალას მის შემოქმედებაში ხედავდა. მისთვის ვოკალი პირველ ყოვლისა წარმოადგენდა საშუალებას სულიერ მოთხოვნების გამოსამჟღავნებლად. შინაგანი განცდის საფუძველზე აყალიბებდა თავის ვოკალს, როგორც შინაარსის მატარებელს. მას, როგორც დიდ ვოკალისტს, არასდროს არ შეეძლო ასეთი დიდი კარიერის გაკეთება, თუ არ ექნებოდა გენიალური შემოქმედებითი უნარი, როგორც შემოქმედებითი ძალა, რომელმაც ის უდიდესი მომღერალი-მსახიობი გახადა.

შალიაპინი მართალია შემოქმედებითი მთლიანობაში იძლეოდა ბრწყინვალე კარიერას, მაგრამ მაინც ვოკალი იყო მისი შემოქმედების ბერკეტი და მშვენიერებით მადლის გამაღრმავებელი. ვოკალურ ტექნიკისა და მის მშვენიერების გარეშე ის მაინც ვერ მიაღწევდა განვითარების უმაღლეს მწვერვალს. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ვოკალურ ხელოვნებაში ვოკალია პირველი, როგორც ამ შემოქმედების მალიარებელი. ის ვოკალური შემოქმედების აუცილებლობაა. ვოკალში ბუნებით არის მოცემული ემოციური აზრი. ვოკალი განცდის წყაროა, შინაგანი განწყობილების სტიმულია მოძრაობის საწყისია, გამომჟღავნების საშუალება და გაფორმების ბაზისია.

ვოკალური ხელოვნების მთლიანობა ვოკალის ბუნებისა და ხელოვნებითი მშვენიერების მთლიანობაშია, სადაც ვოკალია ყველაფრის დამწყები და დამავგირგვინებელი.

ვოკალის უმეცნეობისა და განცდის საკითხისათვის

ამ თავში ვეცდებით გავარკვიოთ ვოკალის მოხმარების საკითხი. რაშია ვოკალის მოხმარების ძალა? — აუცილებ-

ბლად მის მიხმარებით ტექნიკაში. რამდენადაც ადვილი მოსახმარია ინსტრუმენტი, რომელზედაც უნდა დაფუკრათ, იმდენად მომართული ვართ აზრის გადმოსაცემად, რათა ჩვენს განცდებს ვოკალური გააზრება და გაფორმება მიეცეთ.

სავოკალო ტექნიკის ასათვისებლად აუცილებელია თვით ვოკალის ემოციონალური შეცნობა. ეს იმდენად არის საჭირო, რამდენადაც ვოკალის შემოქმედება რთულ პროცესებში მიმდინარეობს; ხოლო ამ პროცესებს დიდი მნიშვნელობა აქვს ვოკალის ხასიათსა და შინაარსის გაგებისათვის.

ვოკალი გარდა იმისა რომ აზრის გაგების საშუალებაა, ის თავის სრულყოფაში ემოციის მატარებელიცაა.

ნატურალური ტონის შეცნობის გარეშე ვოკალის მნიშვნელობისა და დანიშნულების საკითხის გარკვევა შეუძლებელია. ამიტომ საჭიროა ვოკალური ტექნიკის ვოკალურ ემოციონალობის საკითხთან დაკავშირებით გამოკვლევა, რომელიც მთლიან შეხედულებას მოგვცემს ვოკალის შესახებ.

ვოკალური ტექნიკის შეძენისათვის შემეცნებაში უნდა ავსახოთ ის მდგომარეობა, რომელიც ჩვენში ემოციონალური გააზრების ზეგავლენის საფუძველზე სასიმღერო ტონთა პროცესით აღიძვრება, ე. ი. ყოველი ტონი უნდა შევიგრძნოთ მის წარმოშობისას და წარმოშობის შემდეგაც. ყოველი ტონის გაბგერებისათვის საჭიროა მისი წარმოდგენითი ემოციონალობაში გააზრება, რომელიც ადამიანის შინაგან ბუნებას მიეკუთვნება. ამ წარმოდგენითი განწყობის საფუძველზე უნდა მოვახდინოთ ტონის გაბგერება, რომელსაც საფუძვლად ემოციონალური განცდა უდევს. ეს იქნება პირველი პროცესი. ამ პირველი მდგომარეობის შედეგად მიღებული ხმის შეგრძნობა, რომელიც ხელახლა განიცდება მომ-

ქმედის შინაგან ყოფიერებაში, იქნება მეორე პროცესი, რომელიც სმენითი ორგანოს საშუალებით აღიქმევა. პირველი შემთხვევა წარმოდგენითი მშვენიერების ემოციონალობითი პროცესთა რეალობაში გვეძლევა, მეორე კობიექტურ მშვენიერების განცდის შედეგად მიღებულ ემოციონალურ განცდაში გვესახება.

წარმოდგენითი ვოკალური ტონის შეგრძნებისთანავე ჩნდება სათავისო ემოციონალური განცდა; ამის საფუძველზე სამოქმედოდ ეწყობა ადამიანის მთელი ორგანიზმი; ამის შესაბამისად ფიზიკური სხეული აწარმოებს ქცევით აქტს ქცევით აქტში იგულისხმება ტონთა ამოღებობა.

ვოკალის შეგრძნობის საკითხი თავის თავში აუცილებელი პირობაა იმ ადამიანისათვის, რომელსაც უნდა ვოკალურ ტექნიკას დაეუფლოს. მან უნდა იცოდეს, რომ რამდენადაც ყოველი ტონი განცდილი და შეცნაურებულია; იმდენად დაუფლებულია ვოკალური ტექნიკა.

რა არის ვოკალური ტექნიკა? ვოკალური ტექნიკა არის ვოკალის ის შესაძლებლობანი, რის საფუძველზეც ხდება სასიმღერო ხმის თავისუფალი მოძრაობანი, რაც აუცილებლობითი კანონზომიერებით აღანიშნება. ტონის თავისუფალი მოძრაობანი პირველი პირობაა ვოკალური ხელოვნების შემოქმედებითი აქტის გამომჟღავნებისა და მშვენიერებითი განცდის უწყებისათვის.

პირველ რიგში ვოკალური ტექნიკის როლს წარმოადგენს რეგისტრის დაუფლება. რეგისტრში მოცემულია განსაზღვრული ტონები, რაშიც თავსდება გარკვეულ ტონთა მოქმედებანი. რეგისტრში ტონთა მოძრაობა იძლევა ტონთა სხვაობას, ტონთა სხვაობა კი მოცემულია მის სიმაღლეში, ე. ი. ტონი ტონისგან სიმაღლით განსხვავდება, რაც რეგისტრში ტონის აღმავლობას და დაღმავ-

ლობას იძლევა. მაშასადამე, პირველი საკითხი, რომელიც გარკვეულ რეგისტრში ტონთა სხვაობით ზვეძლევა, აუცილებელი პირობაა ვოკალური შემოქმედების შექმნისათვის.

ვოკალური ტექნიკის დაუფლების მეორე ამოცანაა ყველა ბგერის ერთ სარეზონატორო წერტილში თავმოყრა. ის ხუთი ხმოვანი ბგერა, რომელიც რეგისტრში შემავალ ყველა ტონში უნდა იყოს მოცემული, საჭიროა აბგერებულ იქნას ყველა ტონში, ისე რომ სინათლისა და მასიურობის მხრივ მათი განსხვავება არ ჩანდეს. ამ შემთხვევაში მხოლოდ ბგერათა სხვაობას უნდა ჰქონდეს ადგილი და არა ვოკალური ელერადობის სიჭრელეს. საერთოდ, რამდენი ხმოვანი ბგერაც არსებობს ტონში, იმდენი ხმოვან ბგერათა სახე უნდა გვეძლეოდეს საქტროების დროს. ხმოვან ბგერათა სხვაობაში მოცემული ვოკალური ტონი ტემბრის, მასივობის და სინათლის მხრივ ადეკვატურ ელერადობას უნდა იძლეოდეს. ეს შესაძლებელია მაშინ, როცა ყველა ტონში მოცემული ხუთივე ხმოვანი ბგერა ვოკალურად ერთ სარეზონატორო წერტილში იქნება მოქცეული.

იდეალი ვოკალის ღირებულებისა მის თანაბარ ელერადობაშია.

ეს ორი მხარე: რეგისტრი და ერთ წერტილში მლერადობის საკითხი აუცილებლად ერთმანეთთან არის დაკავშირებული. ყოველი გარკვეული ტონის გამოვლენაში ხუთი ბგერათა ხმოვანება და ზოგიერთ შემთხვევაში მეტიც უნდა ვიგულისხმოთ, ე. ი. რამდენი ტონიცაა საჭირო სიმღერაში, იმდენი ხუთი ძირითადი ხმოვანი ბგერის სწორი ბგერადობაა აუცილებელი, რადგან ვოკალის საშუალებით სიტყვიერი აზრის გამოთქმისათვის ხუთივე ძირითადი ბგერაა საჭირო.

ავიღოთ ძირითადი ტონი „დო“. ამ ტონში ხმოვანი ბგერები: ა, ე, ი, ო, უ ყოველთვის უნდა იყოს ნაგულისხმევი, რადგან ყოველი ტონი მისი მატარებელია. იმისათვის, რომ ხუთივე ამ ხმოვან ბგერათა ჟღერადობაში ადეკვატური მღერადობის განცდა მივიღოთ და თავის ემოციონალობით ხმოვან ბგერათა რომელმაც გაგებულნი იქნას, საჭიროა ვოკალური ტონის სწორი ქცევითი აქტი, სადაც გამოიჩვენება ტონის რაგვარობაც ყოველი ხმოვანი ბგერის რომელმაც.

პირველი სიძნელე იქნება სიმაღლის მხრივ განსხვავებულ ტონთა ცვალებადობაში სწორხაზობრივი მიმართების დამყარება.

მეორე, ყოველ ტონში ხმოვან ბგერათა ერთ სარეზონანტორო წერტილში თავმოყრა.

ამ ძირითადი საკითხების გადასაწყვეტად, რომლის დაუფლება იმას ნიშნავს, რომ მზად იყო სავოკალო ხელოვნებაში მოქმედებისათვის, საჭიროა იმის გაგება, თუ რა უნდა გავაკეთოთ და როგორ გავაკეთოთ.

ვოკალი ეს არის სასიმღერო ხმა, რომელიც ადამიანის ხორხში წარმოიშობა, როგორც შედეგი ფილტვებიდან ჰაერის სვეტის სიგრძივი ამოწოლისა და მით გამოწვეულ სასიმღერო ძაფთა პერიოდული რხევისა, რომელიც თავის რხევადობაში უნდა გვადლევდეს ზუსტ რიტმიულობას, რომელსაც ახასიათებს ტონალობა და ხმოვანი ბგერადობა. ეს თვისება მთლიანობაში უნდა იყოს მოცემული ისე, როგორც ამას ვოკალური გემოვნება მოითხოვს.

საჭიროა რეგისტრში მოცემული ყველა ტონი ნატურალური ბგერადობით ჟღერდეს. ვოკალის ნატურალობაში უნდა ვიგულისხმოთ ის ტონალური მშვენებები, რაც მას ბუნებამ მისცა. ვინაიდან ვოკალი ზუნების შვილი

და მისი ნაყოფია, ამიტომ ის თავის ბუნებრივობაში ყველაზე კარგია. ვოკალი თავის ბუნებრივობაში ყოველთვის უფრო საინტერესოა, ვიდრე იმ შემთხვევაში, როცა მას თავის ბუნებრივობას შეეუცვლით. ბუნებრივობაში უნდა წარმოვიდგინოთ რეგისტრში მოცემული ყველა ტონის თავისუფლება, რაც გვაძლევს ტემბრის ბუნებრივობას. ტონთა მოძრაობის აუცილებლობით მოცემული თავისუფლება იძლევა ვოკალის მასიურობას, რადგან თავისუფლებაში გვეძლევა მთლიანობითი ვოკალობა. ტონთა მოძრაობის თავისუფლება ამავე დროს მაჩვენებელია ტონთა გრძლიობისა, რაც ნიშნავს ტონის ქლერადობის ხანიერობას, ე. ი. ტონის ქლერადობამ დროის ერთეულში რამდენი ხანი უნდა მოილიოს. ეს პირობა კი აუცილებელია ვოკალობაში.

როგორც ჩანს, ტონთა რთულ მოძრაობაში გვეძლევა სიმღერითი აქტი და რომ სიმღერაში ტონთა ქცევა თავისუფალი იყოს, ამისათვის საჭიროა სასიმღერო ხმის თავისუფლად ხმარება; ამ უკანასკნელში ვოკალის მშვენიერება მუდამჟამს სრულყოფილად გვევლინება და მას ვოკალობაში ნატურალურ ბგერადობას ვუწოდებთ.

ვოკალის ბგერადობის ნატურალობა ვოკალური ხელოვნების აუცილებელი პირობაა.

შნა სახით გვაძლევს თუ არა ბუნება სასიმღერო ხმით მომზადებულ ადამიანს? რასაკვირველია, ბუნება იძლევა ადამიანში სასიმღერო ხმას. ხშირად არის შემთხვევა, რომ მომღერალს ბუნებისგან მოცემული აქვს ყველაფერი იმისათვის, რომ მღერითი აქტი აწარმოოს, მაგრამ რაღაც მიზეზი ხელს უშლის. ეს იმას ნიშნავს, რომ ვოკალისტმა არ იცის თუ როგორ აამღეროს თავისი ინსტრუმენტი ანდა ვერ უკრავს თავის ინსტრუმენტზე. არ იცის როგორ შეიძლება მასში მოცემული ყველა აუცილებელი

ტონის ამომღერება, არაა ზომართული როგორც განწყობილების, ისე ტონთა მოძრაობის უნარის მხრივ.

საკითხავია, ყველა ადამიანში არის თუ არა მოცემული სასიმღერო ხმა? ამის გადასაწყვეტად პირველ ყოვლისა, საჭიროა გავარკვაოთ, არსებობს თუ არა ყველა ადამიანში გარკვეული აუცილებელი სასიმღერო ტონები. არის ასეთი აზრი, რომ ყველა ადამიანს არა აქვს სასიმღერო ხმა იმდენად, რამდენადაც აუცილებელი ტონები ყველა ადამიანს არ გააჩნია. ამის მიზეზი თვით სასიმღერო ძაფთა კუნთების აღნაგობაში უნდა ვეძიოთ.

როგორ ხდება შესაძლებელი, რომ ადამიანის ხორხში მოთავსებული ორი ერთგვარი პატარა მღერადი ძაფები იძლევა ორი, ზოგჯერ მეტი ოქტავის სიმაღლის ტონებს და შესაძლებელია თუ არა ამ ძაფების იმდენი დაჭიმვა, რამდენი ტონის მოცემაც აუცილებელია? აი რას წერს ამ საკითხის შესახებ ა. მუზეხოლდი: „При короткости голосовых губ и незначительной изменяемости их длины необходимо еще, чтобы упругость их могло быть изменяема посредством внутреннего натяжения и изменения их толщины.“¹ აქედან გასაგებია, რომ ადამიანში მოცემულ სასიმღერო ძაფებს უნარი აქვთ გარკვეული ტონების მოცემისა, ე. ი. ტონი რხევადი ძაფების თვისება არის, მაგრამ, როგორც მუზეხოლდი ამბობს, სასიმღერო ძაფებში ტონი მარტო ძაფების სიგრძითა და ფორმით კი არ განისაზღვრება, არამედ დაკავშირებულია მის დრეკადობათა ცვალებადობასთან, რომელსაც იწვევს სასიმღერო ძაფებში მოცემული შიგა დაჭიმვის უნარიანობა. სასიმღერო ძაფების შიგა დაჭიმვის უნარია-

¹ Музехольд—Акустика и механика человеческого голосового органа, ст. 68.

ნობა განისაზღვრება კუნთების მოქმედებით, რომელიც ხმოვან დაფებში გარკვეულ დაძაბულ მდგომარეობას იძლევა.

მუზეხოლდის თქმით, იაკობსონმა, რომელმაც ამ დაფების კუნთობრივ აგებულობის გასარკვევად მიკროსკოპით გასინჯა სიბრტყეზე გადაჭრილი სასიმლერო დაფები, შეამჩნია, რომ არსებობს ჰორიზონტალურად სიბრტყეზე განლაგებული კუნთების გროვა, რომელთა დანიშნულებაა სასიმლერო დაფების დამოუკიდებელი მოძრაობა, ე. ი. ამ კუნთების ძირითადი თვისებაა სასიმლერო დაფებს მისცეს მოქმედების შესაძლებლობა და განსაზღვროს სასიმლერო დაფებში ტონების არსებობა.

ტონს აუცილებლად საზღვრავს სასიმლერო დაფები; მათი დაჭიმვისა და შეკუმშვის საფუძველზე ხდება გარკვეული ტონის მოცემა. ძირითადად სასიმლერო დაფებში ტონების არსებობის შესაძლებლობას განსაზღვრავს იმ კუნთთა გროვა, რომელიც ბერკეტია დაფთა მოძრაობისა. აი რას ამბობს ამის შესახებ მუზეხოლდი: „В общем он нашел (ივჯლისხმება იაკობსონი), Что нижний слой голосовых губ всего богаче косыми и поперечными пучками, внедряющимися в край. Эти косвенно направленные пучки не были найдены только в трех случаях из двадцати гортаней. Отсюда Якобсон заключает, что в этих последних случаях голосовые губы были способны воспроизводить меньшее число тонов, так он нашел возможным установить, что косые и поперечные мускульные волокна имеют прямое влияние на способность голосовых губ к высотному голосообразованию“¹.

აქედან ნათელია, რომ კუნთების გროვა, რომელიც თავმოყრილია სასიმლერო დაფებში, როგორც სამოქმედო-

¹ Мухомольд—იქვე გვ 71. გამოცემულია 1825 წ., მოსკოვში.

აქტიური ორგანიზაცია, ფუნქციონალურად იწვევს დამოუკიდებელ შეკუმშვას და იძლევა ამავე აქტში გარკვეულ ტონებს სიმაღლის მხრივ.

ჩვენ ამ საკითხს იმდენად შევხებით, რამდენადაც გვაინტერესებდა სასიმღერო ხმის არსებობა ყველა ადამიანში.

როგორც ირკვევა, ყველა ადამიანს არ გააჩნია სასიმღერო ხმა, რაც გულისხმობს სასიმღერო ძაფებში ყველა აუცილებელ ტონთა არარსებობას. ამიტომ, როცა ვამბობთ, რომ ვოკალისტმა არ იცის თავისი ინსტრუმენტის ხმარება, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ის პირი, რომელსაც ყველა აუცილებელი ტონი მოეპოვება, მაგრამ მის ღოხმარებას ვერ აჭერხებს.

ისმება კითხვა—რა პირობაა საჭირო იმისათვის, რომ სრულყოფილი იქნას ვოკალი, რომელსაც რაღაც ნაკლი აქვს და გამოსწორებას ითხოვს? ვოკალის დეფექტი, რომელიც პირველად ვოკალურ ტონთა ხმარების შეუძლებლობაში მდგომარეობს, გამოსწორებული უნდა იქნას მიზანშეწონილი ქცევით, რომლისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც ფიზიოლოგიურ, ისე ფსიქოლოგიურ მომენტებს.

როცა ვიცით, რომ ადამიანში ბუნებრივად მოცემულია სასიმღერო ხმა, მაგრამ რაღაც დეფექტის გამო, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკალური კულტურა მიუღია, ვერ მოუხმარია, ეს იმას ნიშნავს, რომ მან არ იცის ინსტრუმენტის მოხმარება.

იმისათვის, რომ მომღერალმა ინსტრუმენტის მოხმარება ისწავლოს, საჭიროა სამი ძირითადი პირობა: 1) სუნთქვის მოხმარების საკითხი, რომელიც საშუალებაა ხმის წარმოშობისათვის და ამავე დროს ძაფების მოქმედებაში მოყვანის შემდეგ თვით ხმაა; 2) თავისუფალი გახსნა ზორხის, სადაც მღერადი ძაფებია მოთავსებული და

3) პირის ღრუ, რომელსაც სარეზონატორო არე ეწოდება. აღამიანის სასიმღერო ხმის წარმოშობის მიზეზი სუნთქვაში უნდა ვეძიოთ. ის იგივე იარაღი ანდა საშუალებაა, რითაც უნდა მოხდეს მღერადი ძაფების ამოძრავება, რომელთა რხევა გვაძლევს სასიმღერო ხმას ანუ ვოკალს. ეს პროცესი შემდეგნაირად მიმდინარეობს: როცა სუნთქვის საშუალებით ჰაერის სვეტი ხმოვან ძაფებს შეეხება, ძაფები იწყებენ რხევას, რომელიც კონტრმოქმედების საფუძველზე ხდება, ე. ი. საქმე გვაქვს ორ მოპირდაპირე ძალთა დაპირისპირებასთან. პირველი ძალა ეს ჰაერის სვეტია, მეორე კი ხმოვან ძაფებში მოცემულ კუნთთა დაჭიმვის მიმოქცევა.

ფილტვებიდან ამონადენი ჰაერის ძალთა ამოწოლისა და ხმოვანი ძაფების ძალთა დაპირისპირების ქცევაში უნდა მივიღოთ ძალთა შეფარდების წონასწორობა, რათა მოხდეს მიზანშეწონილი ქცევა, მაგრამ თუ დაცული არ იქნება ძალთა შეხვედრის წონასწორობის პროპორციულობა, ხმათა ჟღერადობაში დეფექტი გვექნება. სახელდობრ, არ გვექნება საშუალება ყველა აუცილებელი ტონის გახმოვანებისა.

რა პირობაა საჭირო, რომ წონასწორობითი პროპორციულობა დამყარდეს ძალთა დაპირისპირებაში ტონის ამომღერებისათვის? ამ შემთხვევისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც ფიზიოლოგიურ, ისე ფსიქოლოგიურ მომენტებს. ჩვენ მხოლოდ შინაგანი შეგრძნებისა, ემოციონალური განცდისა და მისი შექცევების საფუძველზე შეგვიძლია ყოველი აუცილებელი ტონის გახმოვანება. ამ აქტის დროს არ გვაქვს ხელშესახები და თვალთ დასანახი მოქმედებანი, ამიტომ მთელი სიძნელე ამ მომენტში მდგომარეობს. მხოლოდ ჩვენ, როგორც განცდითი შემეცნების უნარის მქონენი, შინაგანი შეგრძნებისა და გან-

ცდის საშუალებით ვახდენთ ჩვენი განწყობილების შემეცნებითი ორგანიზაციას ტონთა ამობგერებისათვის, რომლის საფუძველზედაც ეწყობა გარკვეული ქცევითი აქტი. მაგრამ ამ ქცევითი აქტის ობიექტური ფაქტორი შემდეგნაირად მიიმართება, რომელსაც ნათლად და გარკვევით განმარტავს მუზეზოლდი: „человеческом голосовом органе сотрясаются более или менее замкнутые столбы воздуха таким образом, что они производят периодические колебания и этим пораждают звук“.¹ მეორე გვერდზე ამბობს: „Звуковые волны суть колебания продольные, т. е. такие, при которых частицы воздуха колеблются в направлении распространения звука. Сии состоят из последовательно чередующихся сгущений и разрежений воздуха, которые распространяются от источника звука во все стороны в форме сферической волны. При движении воздушных частиц вперед образуется сгущение, при обратном движении назад—разрежение воздуха“.² აქ მოყვანილ აზრს არსკირია განმარტება, რამდენადაც ნათლად განხილულია სასიმღერო ხმის წარმოშობის საკითხი.

სუნთქვის მიმართება ხმოვანი ძაფებისადმი და ამ ძაფების საკუთარ ძალთა დაპირისპირება იძლევა გარკვეულ ქცევას. იმისათვის, რომ ამ ობიექტურმა აქტმა სწორი მიმართება მიიღოს, საჭიროა სუნთქვის სწორი დინება ხმოვანი ძაფებისადმი და სასიმღერო აპარატის სწორი მომართვა. სუნთქვის სწორ მიმართებასთან ერთად აუცილებელი პირობაა ყელის ნორმალური გახსნა, რათამღერადმა აპარატმა იგრძნოს თავისუფლება მოქმედებისა—

¹ მუზეზოლდი—ხსენებულნი წიგნი, გვ. 6.

² იმავე წიგნში, გვ. 8.

თვის. მათ მთლიან აქტს არ უნდა უშლიდეს ძალთა და-
ქიმვის ინტენსიურობა. სასიმღერო დაფებისადმი ჰაერის
ძალთა მიმართების დინამიურობა იმ ზომიერებით უნდა
იყოს, რომელსაც შეეძლება ელერათა პროცესის წონა-
სწორობაში მოყვანა.

ხმოვანი დაფების რხევის თავისუფლებაშია მოქცეული
ვოკალური ბრწყინვალეების მიზეზი. რამდენადაც თავისუფალია
თანთა ბგერადობა, ე. ი. დაფთა რხევადობა ტონის მოსაცემად, იმდენად ნათელი, ტემბრული
და მშვენიერია ვოკალი და იმდენად მეტ საშუალებას
იძლევა აზრის გასაშლელად. როცა ხმოვანი დაფების
ქცევა ყოველგვარი დაბრკოლების გარეშე ხდება, ეს იმას
გვაუწყებს, რომ ჰაერის ამოწოლისა და ხმოვანი დაფების
კონტრძიმოქცევის ძალთა დაპირისპირება თანაბარი ძალი-
ანობისაა; მათ საფუძველზე ყელი, როგორც მთლიანი აპარატი,
გახსნილია თავისუფლად და წინგადაუღობელი
გზა გვეძლევა დაფთა რხევის წერტილიდან გახსნილი პირის
ორბრამდე, რასაც წინა მაღალი პოზიცია ეწოდება.

რამდენადაც თავისუფალია ხმის ბგერადობა, იმდენად
სავსეა ხმით პირის ღრუ, რომელიც საკუთარ სარეზონანს-
ტორო ხმის ქსელშია გახვეული. თუ კი ტონთა ბგერადობა
სწორია, ეს იმას ნიშნავს, რომ ხმა წინა პოზიციაზე
დგას, და რამდენადაც ხმა წინა პოზიციაზეა, იმდენად
ნათელი და ელერადია იგი, რაც მაჩვენებელია იმისი,
რომ ყელი თავისუფლად გახსნილია. ჰაერისა და ხმოვანი
დაფების ძალთა დაპირისპირებანი პარამონირებულია და
უსწორესი მანძილია მოცემული მღერადი დაფების წერტი-
ლიდან პირის ღრუს წინა ანუ მაღალ პოზიციამდე.

საერთოდ, ადამიანის ხმოვან დაფებში ტონთა ორი
ოქტავაა საჭირო. ამ ორ ოქტავაში ყველა ტონი ერთ-
მანეთისაგან სიმალლით განირჩევა და ყოველი სიმალლის

ტონს სათავესო ძალთა წონასწორობის ინტენსიობა სჭირია. რამდენადაც მაღალი ტონის ალება გვეჭირია, იმდენად მეტო დაჭიმვაა საჭირო, ე. ი. მეტ ძალისხმევასთან გვაქვს საქმე. ყოველი მაღალი ტონი ითხოვს ხმოვანი ძაფების და მასში განლაგებული კუნთების მეტ დაძაბვას. ამ პროცესისათვის საჭიროა ძალთა წონასწორობის განაწილების ჰარმონირება, რომელშიც მთავარ როლს თამაშობს შინაგანი მდგომარეობის მომართვა, რათა ამ პროცესით გამოწვეული განცდები გვეძლეოდეს როგორც გრძნობადი შეცნაურების აუცილებლობა და შინაგანი განწყობილებისა და მთელი სხეულის დაჭიმვის მდგომარეობის ძალთა დაბირისპირება თანასწორი მიმართებით თავდებოდეს.

ნორმალური სიძლიერით მოწოდებული ჰაერი ყელის ნორმალურ გახსნას იძლევა, რადგან ეს ფიზიოლოგიური აქტი შინაგანი განწყობილების მდგომარეობის საფუძველზე წარმოშობილი. თუ განცდილი და შეცნობილი არ არის ტონის გაბგერების პროცესი, მისი სწორად გაბგერება შეუძლებელია.

ამ პროცესებისათვის არსებობს ტექნიკური ვოკალური ვარჯიშები, რომელზედაც ჩვენ აქ არ გვეყენება საუბარი.

ხელოვნებას უყვარს მთლიანობა, მის გარეშე ის არასდროს არაა სრულყოფილი; რასაკვირველია, მთლიანობა შედარებითი მცნებაა, მაგრამ მასში გარკვეული სინამდვილის მდგომარეობაა მოცემული. ხელოვნებაში აუცილებლად მთლიანობის საკითხი დაკავშირებულია თავისუფლების შემეცნებასთან.

როცა ვოკალი თავისუფალია ყოველგვარი წინააღმდეგობისაგან, მაშინ ის თავისუფალ ქცევის მდგომარეობაშია მოქცეული და სამოქმედოდ გზა გახსნილი აქვს. მშვენიერების გრძნობაში ადამიანის ორგანიზმი ყოველგვარ დაჭიმ-

ვისაგან თავისუფლდება და სიხარულის განცდის საფუძველზე მის ორგანიზმში ძალთა დაკვირვის ჰარმონირება ხდება, რაც ყოველთვის ვოკალურ ხელოვნებისათვის თავისუფალი მოქმედების აქტს იძლევა.

თავისუფლების შედეგია სასიმღერო ხმის ნატურალური ბგერადობა. ადამიანი იბადება თავისუფალი და მის შინაგან ბუნებაში თავისუფლების მოთხოვნილება ბუნებრივად არის მოცემული და ამ ბუნებრივ თავისუფლებაში მას ებადება მშვენიერების გრძნობის მოთხოვნილება. მშვენიერების გრძნობის ქცევას აქტი ადამიანის მღერადობაა, რომლის საფუძველზე იწყება სიმღერა.

ბუნებამ ადამიანს მისცა შინაგანი მოთხოვნილება მშვენიერებისადმი და ამ მოთხოვნის გასანაღდებელი მშვენიერების მატარებელი ინსტრუმენტი, რომელიც სასიმღერო ხმას ანუ ვოკალს იძლევა. ვოკალი იმდენად კარგია, რამდენადაც იგი მოცემულია თავის ბუნებრივობაში. მისი ხელოვნურად შექმნა შეუძლებელია. ამიტომ ვოკალურ ხელოვნებაში მიზნის მისაღწევად საჭიროა ვოკალში ნატურალური თვისების შენარჩუნება.

ნატურალურ ხმის არსებობაში რეზონატორს დიდი მნიშვნელობა აქვს. საერთოდ რეზონატორად მიჩნეულია პირის ღრუ. მაგრამ ჩვენ ვფიქრობთ, რომ პირველადი რეზონატორი ხორხის ის არეა, სადაც ხდება ხმის წარმოშობა და პირის ღრუს რეზონატორობა ჩვენ მიგვაჩნია პირველის გაგრძელებითი რეზონატორად, სადაც საკუთარ ხმათა რხევადობაში ძირითად ტონთა ბგერადობა იქსოვება. რამდენადაც ტონის რეზონირება სწორია, იმდენად მასიური და ნათელია ვოკალის ბგერადობა.

იმ წერტილს, სადაც ესა თუ ის ტონი იქნება გახმაურებული, როგორც ვოკალის ჟღერადობის უკეთეს ადგილი, სარეზონატორო წერტილი ეწოდება.

ახლა საინტერესოა იმის განმარტება, თუ როგორ ვითარდება ტონთა თანდათანობითი მსვლელობა სიმალეში? ტონიდან ტონში გადასვლის მომენტა ევოლუციის გზით მიიმართება, რომელიც ძალთა თანასწორობის თანდათანობითი განვითარების საფუძველზე მიმდინარეობს.

არსებობს ტონების განვითარების განსაზღვრული საფეხურები, რომელიც თავის განვითარების უმაღლეს წერტილს აღწევს. ეს განვითარების უმაღლესი წერტილი გარკვეულ მოთხოვნილებას უყენებს ვოკალისტს; ეს კი ვოკალურ ხელოვნებაში ცნობილია, როგორც გადასასვლელი ტონი; ამ განვითარების უმაღლესი წერტილის შემდეგ ფაზას შეიძლება ნახტომი ვუწოდოთ, მაგრამ ვოკალური ხელოვნების მთავარი დანიშნულება იმაში მდგომარეობს, რომ ეს ნახტომი მისდამი წინა პოზიციურობას ისე გაუერთიანოს შემდეგი თანდათანობითი განვითარებისათვის, რომ ყველა ტონთა ბგერალობაში ლამაზხაზობრივი მიმართულება გვექონდეს. ამ საკითხის უშუალო თანაწევრია ვოკალურ ხელოვნებაში „დახურული“ და „ღია“ ხმის საკითხი.

ჩვენის აზრით, „დახურული“ და „ღია“ ხმა, როგორც მცნება, არაა სწორი ამ შემთხვევისათვის. როცა დახურულ ტონზე ლაპარაკობენ, მხედველობაში აქვთ ყოველთვის მაღალი ტონები და რადგანაც რაც უფრო მაღალია ვოკალური ტონი, იმდენად ის ნათელია, ამიტომ არ შეიძლება ეს ტერმინი მართებული იყოს მაღალი ტონის გასანიშნებად. დახურული თუა ხმა არ შეიძლება ნათელ იყოს და, თუ ხმა დახურულია, იქ ხმაც დინამიურობას მოკლებულია, რაც მიუღებელია მღერადი ხმის არსებობაში, რადგანაც სავოკალო ხმა დინამიურობას გულისხმობს. დახურული არ შეიძლება ნათელი იყოს, დახურულის შინაგან მდგომარეობას ვერ განსაზღვრავს სავოკალო

ხელოვნებაში ნათელი, პირიქით იგი მას უარყოფს. ვერც „ლია“ სწორი გამოთქმა ვოკალური ხელოვნების უარყოფითობის გასანიშნებლად.

საერთოდ, ვოკალურ მეცნიერებაში როგორც ტერმინი არსებობს „მკერდითი“ და „თავის“ ხმა, რაც გულისხმობს პირველ შემთხვევაში ღია და მეორე შემთხვევაში დახუჭულ ხმას. ეს მცნებები არც პირველ და არც მეორე შემთხვევაში მართებული არ არის. ძირითადადში არსებობს ადამიანის მღერადი ხმა, რომელიც ხმოვანი ძაფების სრულყოფილი რხევის შედეგია.

თუ კი ერთი ოქტავიდან მეორე ოქტავაში გადასასვლელი ტონი განსხვავებულ ბგერადობას იძლევა, ამის მიზეზი ძალთა მოქმედების სხვაობაში უნდა ვეძიოთ. ძალთა სხვაობა სათავისო ქცევის დროს ყელის მდგომარეობასაც ცვლის და ამ საერთო მდგომარეობის სიტუაციაშია ხოცემული მღერადი განწყობილება.

ხმოვანი ძაფებისა და ჰაერის ძალთა მიმართულების თანაბარძლიანობა გვაძლევს გარკვეულ ქცევითი აქტს ანუ სიმღერას.

ძალთა წონასწორობის პროცესებს უნდა ვუწოდოთ სწორი ვოკალური ბგერა—და საწინააღმდეგო პროცესებს არასწორი ვოკალური ბგერა. დაბალ და მაღალ ფენებში ვოკალმა თავის ნატურალური სახე არ უხდა დაკარგოს.

ყოველი ტონი ხორხისა და პირის დრუს ფორმაში გვეძლევა, და ჩვენ, როგორ ფორმასაც მივკემთ საერთოდ ადამიანის სასიმღერო აპარატს, ისეთ თვისებებს ხმას მივიღებთ.

პირველი ოქტავის „დო“-დან დაწყებული დო, რე, მი, ფა თავის უღერადობაში ფერთა ცვლილებას არ იძლევა, მხოლოდ მათ სიმალეშია სხვაობა. დაწყებული ამავე ოქტავის „ფა“-დან გვეძლევა როგორც ფერის, ისე სიმალ-

ლის ცვალებადობა, რადგან ეს აღმა მიწვეული ტონებო მეტ ძალთა დაძაბვას მოითხოვს, რის საფუძველზე ხორხის ფორმაშიც ხდება ცვლილება კუნთთა დაძაბულობის მხრივ.

ყოველთვის უნდა ვეცადოთ, რომ მაღალი ტონის გაბგერებისას ხორხის ფორმა არ იცვლებოდეს. ის თავის პირველად მდგომარეობას აღმავლობით უნდა ანვითარებდეს, თუ ამას საჭიროება მოითხოვს, და არა პირიქით. ტონთა სიმალლეში ცვალებადობისას არ უნდა გვაფიწყებოდეს ძალთა ცვალებადობის ნორმალური მიმართება ხმოვანი ძაფებისადმი.

რეგისტრის შესახებ ზენ აღვნიშნეთ, რომ არსებობს დეფექტური ხმები, რაც გამოიხატება არსებულის გამოყენების შეუძლებლობაში. არსებულის გაგება და მისი არ გამოყენების საკითხი თხოულობს ცოდნის შექენას, რათა დაბრკოლება გადალახული იქნას.

არის თუ არა შემთხვევა, როცა ბუნება ყოველგვარ დაბრკოლების გარეშე ადამიანს აძლევს მოწადებულ აპარატს იმისათვის, რომ მივიღოთ სრულყოფილი სასიმღერო ხმა?—არის და ამის მაგალითი ძალიან ბევრია ცხოვრებაში. იმ მომენტს, რომელსაც ბუნებრივად მზად ყოფნაში აქვს მოცემული მღერადი აპარატი, ესაჭიროება თუ არა მეცადინეობა თავის ვოკალზე? ერთი, რომ საჭიროა მოცემულის სრულყოფითი ფიქსირება და მეორე, ვოკალური კულტურის შექენა.

აუცილებელი პირობაა ნაობაში მყოფ მომღერლისათვის მოცემულის საფუძვლიანად ფიქსირება ისე, როგორც მას ბუნებამ მისცა, ვოკალის სახით.

არის შემთხვევები, როცა მომღერლებს ბუნებრივად დაყენებული ხმა აქვთ, მაგრამ ისინი თავიანთ კარიერასაც

მალე ასრულებენ. ამის მიზეზი უნდა ვეძიოთ მოცემულის არა სრულყოფილ ფიქსირებაში.

არის მეორე შემთხვევა, როცა ბუნება მომღერალს მზაობაში არ გვაძლევს, ე. ი. მასში ვოკალის შესაძლებლობა მოცემულია, ხოლო მისი გამომჟღავნების უნარიანობა მოუშზადებელია. ამ შემთხვევაში საჭიროა მომღერალში ნორმალური განწყობილების შექმნა და განცდითი მღერადი მდგომარეობის გამომუშავება, რაც მასში არსებული ტონების გამოჩეღავნების საშუალებას მისცემს.

ყველა მომღერალი აზროვნობს თუ არა ვოკალის ხმარებისას?—მომღერლები ამ შემთხვევაში ორ ძირითად ჯგუფად უნდა გავყოთ: პირველნი, რომლებიც არ ფიქრობენ ვოკალის მოხმარების შესაძლებლობის საკითხზე და მეორენი, რომლებიც ფიქრობენ ყოველი ტონის სწორად გაბგერებისთვის. პირველთა ჯგუფს ეკუთვნიან დამწყები მომღერლები და ისეთებიც, რომლებსაც ბუნებამ ყოველგვარი დაბრკოლების გარეშე ყველაფერი მისცა. მეორე ჯგუფს მიეკუთვნება ისეთი მომღერლები, რომლებმაც ბუნებისაგან ყველაფერი ვერ მიიღეს, მაგრამ სწავლისა და თავრანთი მიზანშეწონილი მოქმედების საფუძველზე სასიმღერო სწორი გზა მოინახეს და მისი ფიქსირება მოახდინეს.

ის ჯგუფი მომღერლებისა, რომლებიც ყოველთვის თავისუფლად შიდიოდნენ თავიანთ ვოკალურ გზაზე და დაბრკოლებების არსებობა არ უკრძნიათ, მეტი მოუშზადებლები აღმოჩნდნენ დაბრკოლებათა შემთხვევისას, რის საფუძველზე ხმასაც ადრე კარგავენ. მომღერლების მეორე ჯგუფი კი, დაბრკოლებათა საწინააღმდეგოდ, ყოველთვის მომართულნი არიან მათ დაძლევისათვის რადგან ასეთ ბრძოლებში საკმაოდ გამოწვრთნილნი არიან. ამავე დროს სასიმღერო გზის სწორად ფიქსირების მდგომარეობა უზრუნველყოფს მათ მიერ არჩეული გზის ძყარობას.

ამიტომ საჭიროა აზრობანი მოქმედებით სწორი სასიძღვრო გზის ფიქსირება, თუ ამის შესაძლებლობა არსებობს.

არის თუ არა ისეთი შემთხვევები, როცა ბუნებით კარგი ხმის მქონე ადამიანები მეცადინეობის შედეგად კარგავენ თავიანთ ხმას?—უამრავი შემთხვევები გვაქვს და ამის მიზეზი არასწორი მეცადინეობაა. თუ კი მოძღვრალი სწორ სასიძღვრო გზას გადასცდა, ის პირველ შემთხვევაში ან მალე ტონებს კარგავს ანდა დაბალს. პირველ შემთხვევაში ეს მდგომარეობა შედეგია ენერჯიის მეტი ძალისხმევისა, ვიდრე საჭიროა ნორმალური მოქმედებისათვის, მეორე შემთხვევაში საქმე გვაქვს სუსტ სუნთქვასთან. ეს ნიშნავს ჰაერის მიმართებითი ძალთა შესუსტებას იმ პროცესისათვის, რისთვისაც საჭიროა განსაზღვრული ძალის რაოდენობა, ე. ი. მიზეზი საქმარისი არ არის იმისათვის, რომ მოქმედებამ იწარმოოს.

მაშასადამე, ორ ანორმალობასთან გვაქვს საქმე: პირველი, როცა მეტი ძალისხმევის შედეგად გვიძლევა მთლიანი ორგანიზმის გადაქარბებული დაჭიმვა, რაც სასიძღვრო დაფებზე უარყოფით გავლენას ახდენს. მეორე შემთხვევა, როცა ჰაერის სვეტის მოქმედების სუსტ ძალისხმევასთან გვაქვს საქმე. ეს ის მომენტია, როცა ძალთა სისუსტის გამო ხმოვან დაფებს შორის მოქცეული არე არ იხურება, რათა ფილტვებიდან ამონადენი ჰაერის დენის მოქმედების შედეგად მღერადი დაფების ტუჩები ერთმანეთს მიუახლოვდეს, რომ მღერადი ქცევა მივიღოთ, ე. ი. სასიძღვრო დაფებზე სუსტი ძალთა მოქმედების გამო მოძღვრალი მოძრაობათა სისუსტის უნარს ვერ იჩენს.

ქცევა ყოველთვის გულისხმობს რაღაც გარკვეულ სამოქმედო მიზეზს და, თუ სასიძღვრო დაფების ამოქმედებისათვის ძალთა სისუსტის მიმართება გვექნება მოცემული, მიზანშეწონილ ქცევით აქტს ვერ მივიღებთ; სასიძღვრო

ტონის ამომღერება ვერ შესძლებს მოთხოვნილების რეალიზაციას.

შესაძლებელია თუ არა სასიმღერო ვარჯიშის წაფუძველზე მიღებული არანორმალური მდგომარეობა სავოკალო მღერადობისა, რომელიც შედეგია არასწორი მეცადინეობისა და მით გამოწვეულ მთლიანი ორგანიზმის შინაგან დაქიმვისა, გამოსწორებულ იქნას? — შესაძლებელია, მხოლოდ დიდი ნებისყოფაა საჭირო. ამასთან დაკავშირებით საჭიროა ფსიქოლოგიური და მოქმედებითი მდგომარეობის შეცვლა. ის ფსიქოლოგიური განწყობილება, რომელიც მომღერალს ვარჯიშობის შედეგად მიუღია, მაგრამ; ვინაიდან მასში, თვით მომქმედ ადამიანში, არასწორი მდგომარეობითი განწყობისა და ამ მდგომარეობისათვის გადაწყვეტილების მიღების საფუძველზე შექმნილი შინაგანი ყოფიერებანი მრავალ დროთა განმავლობაში სავარჯიშო ქცევად ქონია ქცეული, ძნელი მოსაშორებელია, ვინაიდან ახალი გზის არჩევის ირგვლივ დიდ სირთულესთან გვიქვს საქმე და ეს მხოლოდ დიდი ნებისყოფისა და ახალი მოთხოვნების გააზრების შედეგად უნდა გადაწყდეს.

სანამ ახალი გზის არჩევის მოთხოვნილება გაჩნდებოდეს, საჭიროა ახალის არჩევის აუცილებლობის მოტივი, რის საფუძველზეც მოხდება გადაწყვეტილების მიღება; ეს წარმოშობს ახალ სამოქმედო მოთხოვნილებას, რომლის შედეგად მასში განსახიერდება ახალი განწყობილებითი მდგომარეობა, რათა მოიმართოს მომღერალი ახალი სიტუაციისა და მოქმედების აპარატად გარკვეულ ქცევისათვის. ეს მდგომარეობა იმის მაჩვენებელია, რომ პიროვნებაში უნდა მოხდეს ფსიქოლოგიური გადახალისება და ახალი გადაწყვეტილების მიღების საფუძველზე სრულიად უნდა წაიშალოს ის ფიქსირებული განწყობა, რო-

მელიც მომღერალს მრავალგზის არასწორი ვარჯიშობის შედეგად მიუღია. ძველ სავარჯიშო სისტემაზე ხელი უნდა აიღოს და ახალი მიმართულებით უნდა შექმნას ახალი სავარჯიშო განწყობილების ფიქსირება. მართლ- ვად რომ ვთქვათ, შემდეგ მდგომარეობასთან გვაქვს საქ- მე: გზას აცდენილი მომღერალი როგორც კი დარწმუნ- დება იმ ძველი მეთოდის უეარგისობაში, რომელზედაც ის იწვრთნებოდა თავის ვოკალის სრულყოფისათვის, უარს ამბობს მასზე და ეწყობა ახალი სავარჯიშო მე- თოდით სწორი ქცევისათვის.

რა საშუალებას უნდა მიმართოს მომღერალმა დაბრ- კოლებების თავიდან ასაცილებლად?

1) მომღერლისათვის აუცილებელია მზაობაში მოცე- მული ვოკალის საფუძვლიანი ფიქსირება, 2) როცა ბუნე- ბამ მომღერალს ყველაფერი მისცა გარდა ჯამომჟღავნე- ბითი ქცევის უნარისა, მას ესაჭიროება სწორი სავარჯიშო გზის არჩევა და დეფექტის გამოსწორება. ვოკალმა რომ შემოქმედებითი უოფიერება გამოავლინოს, მას სამოქ- მედო უნარიანობა გამომუშავებული უნდა ჰქონდეს, რის- თვისაც აუცილებელზე სათავესო ტექნიკის შექმნა.

არის შემთხვევა, როცა მომღერალი მიღებულ სავარ- ჯიშოს სწორად აღიქვამს და მის შესატყვის ემოციონა- ლურ მდგომარეობას ქმნის, მაგრამ მის გამომჟღავნებას ვერ ახერხებს. ასეთ შემთხვევაში განცდის პროცესი და ქცევითი განწყობის მომენტი ადეკვატობაში გვეძლევა აზრიანი მოქმედებისათვის, მაგრამ თავისი მოუმზადებე- ლი ვოკალით მის გამომჟღავნებითი რეალიზაციას ვერ იძ- ლევს. ამ შემთხვევაში განცდითი შემეტყნება შესასრულე- ბელი მასალის ადეკვატურია, მაგრამ ის მასშივე რჩება, როგორც განუხორციელებელი მდგომარეობა, ე. ი. მის გაფორმებისათვის შესატყვისი მოქმედება გამრნახული

არაა, რაც ვოკალური ტექნიკის ათვისების შეუძლებლობით აიხსნება.

მაგალითისათვის მივმართოთ მომღერალ „ა“-ს. ის ბუნებით ლამაზი ხმის მქონეა, მაგრამ დიპაზონში დეტექტი აქვს, რაც გარკვეული ტონის უქონლობის გამო საშუალებას არ აძლევს მასზე დაკისრებული ფაქტურა ვოკალურ შესრულებაში გამოამჟღავნოს, მიუხედავად იმისა, რომ შემოქმედებითი უნარიანობა გააჩნია. ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი ახდენს მასზე დავალებულის შემოქმედებითი განსახიერებას, მაგრამ დასრულებული შემოქმედებითი სახის მოცემა არ ძალუძს, ე. ი. ვერ ახერხებს ქცევის ადეკვატობას მის შინაგან ყოფიერებისადმი. ამ მდგომარეობამ მომღერალი „ა“ იმ ზომამდე მიიყვანა, რომ მან შემოქმედებითი განწყობილების უნარიანობაც დაჰკარგა, როგორც აუცილებელი ზომიერების აქტორი, რაც მიზეზია გადაჭარბებული განცდისა და ამით გამოწვეულ ნერვიული დაქიშვისა. ამ შემთხვევაში მოხდა უარყოფითი მოქმედების საფუძველზე შექმნილი განწყობილების ახალ გაღიზიანება, რომელმაც შეარყია მისი მუსიკალური ზომიერება და ძველისა და ახლის დაპირისპირების საფუძველზე თავი იჩინა მერყეობამ.

ასეთ შემთხვევაში, როცა მომღერალი ვერ ახერხებს დეტექტებიდან თავის დაღწევას, საჭიროა დახმარება.

ჩვენს მიერ დასშული საკითხები ზოგადად განსახილვრავს ვოკალის სრულყოფის საკითხს. ვოკალის სრულყოფა საფუძველია იმისათვის, რომ სავოკალო შემოქმედებისათვის მზად ვიყოთ. შემოქმედებითი პროცესებში ვოკალურად მზადყოფნა აუცილებელი პირობაა.

ხმის დაყენების საკითხი

როცა ვოკალზეა ლაპარაკი, ყველაზე რთულ საკითხს ხმის დაყენება წარმოადგენს. სანამ მომღერალს ხმა არ უქნება სასიმღეროდ დაყენებული, მანამდის ის ვოკალურ ხელოვნებისათვის უვარგისია. ხმის დაყენება გულისხმობს შესაძლებლობას ვოკალურ შემოქმედებისათვის.

როცა ვოკალი თავის განვითარების დასრულებულ ფორმაშია, ის თავისთავად იძლევა ვოკალურ მშვენიერების გრძნობისა და შეცნაურების განწყობილებას; ამით ჩვენ ვეძლევა საშუალება ვოკალურ შემოქმედებაზე ვიმუშაოთ, რის საშუალებითაც ობიექტური სინამდვილის საფუძველზე მიღებულ მდგომარეობას თუ მოვლენას გადავამუშავებთ ჩვენს შინაგან ყოფიერებაში და შემდეგ გამოვავლენთ მას ვოკალის საშუალებით, როგორც საკუთარ შემოქმედებითი აქტს.

სასიმღერო ფაქტურა მასალაა ვოკალის გამოვლენისათვის, ვოკალი კი საშუალებაა სასიმღერო მასალაში მოცემული აზრის მოქმედებაში მოყვანისა და განსხეულებისათვის. მასალა და ვოკალის მშვენიერებითი განიშნება ურთიერთში გადადიან, როგორც მთლიანობაში მოცემული შემოქმედებითი აქტი, და იძლევიან ვოკალურ ხელოვნებას.

აქედან ჩანს, რომ ვოკალური ხელოვნება ძალიან რთული აქტია. ამიტომ საჭიროა ვოკალი, როგორც სამოქმედო ობიექტი, მომზადებული გვექონდეს და ამ მომზადებაში ვოკალური მშვენიერებაც სრულყოფილი იყოს, რის გარეშე ვოკალურ ხელოვნებას ღირებულება დაეკარგებოდა.

ძირითადი საკითხი ტონთა წარმოშობის საკითხია. როგორც მესამე თავში აღვნიშნეთ ვოკალური ტონის წარმოშობისათვის სამი აუცილებელი პირობაა საჭირო:

- 1) სუნთქვა,
- 2) მღერადი აპარატი ანუ ადამიანის ხორხი,
- 3) პირის ღრუ ანუ სარეზონატორო არე.

სუნთქვა საერთოდ გულისხმობს ადამიანში ნივთიერებათა გაცვლა-გამოცვლის აუცილებლობას, რომელიც ჩვეულებრივ პირობებში შემდეგნაირად მიმდინარეობს: ჩასუნთქვა, ამოსუნთქვა და პაუზა.

გარდა ამ აქტისა, სუნთქვა მატარებელია მეორე ფუნქციისაც, რომელსაც სიმღერითი აქტი ეწოდება. ამ შემთხვევაში კი სუნთქვითი აქტი სხვა სახით მიმდინარეობს: ჩასუნთქვა, პაუზა, ამოსუნთქვა და ხელახლა ჩასუნთქვა.

ჰაერის შესუნთქვა ხდება ფილტვებში, შემდეგ მისი შეკალება და ხელახლა ამოსუნთქვა. ამ აქტის ძირითადი მაწარმოებელი არის დიაფრაგმა, რომელიც ელასტიკურია და მის კუნთებრივ შეკუმშვისა და გაშლის უნარიანობაშია მოცემული შესაძლებლობა სუნთქვის წარმოებისა.

სასიცოცხლო სუნთქვა მშვიდობიან მდგომარეობაში მიმდინარეობს და მას შეიძლება თავისუფალი ქცევა ეწოდოს. სიმღერითი სუნთქვა კი სულ სხვა ხასიათისაა. ის თავისი მასიურობით ბევრად განსხვავდება მშვიდობიანი სუნთქვისაგან.

მთელი სასუნთქავი აპარატი მღერით აქტში მდგომარეობის მიხედვით, ცვალებადობას განიცდის. ამ შემთხვევაში მეტ ძალისხმევასთან გვაქვს საქმე. მშვიდობიანი მდგომარეობის ნაცვლად ინტენსიურ მოქმედებითი აქტში გადავდივართ, ვინაიდან სიმღერის დროს სუნთქვა აქტიურია და ამ მდგომარეობას კი მთელი სასუნთქვი ორგანოების მოქმედების ძალით ვღებულობთ.

უნდა ვალიაროთ, რომ სუნთქვა მთლიანი ხასიათის მატარებელია და მის წარმოებაში მონაწილეობას ლებულობს ადამიანის სხეულის ყველა კუნთი, სადაც უკანასკნელის მოძრაობა განიშნულია ნერვიულ ძალთა გააღებით. მაგრამ მთლიან კუნთებრივ ძალთა კორდინირებას ახდენს დიაფრაგმა და ამ ძალის უშუალო მიმართებითი მოძრაობაში მოდის ჩასუნთქვა-ამოსუნთქვის პროცესი.

დიაფრაგმისთვის მოქმედების უნარიანობის წართმევა ეს ნიშნავს იმას, რომ შეწყდეს ადამიანის არსებობა, რადგან ჩასუნთქვა-ამოსუნთქვის შეჩერება ადამიანის დაღუპვას იწვევს. ამიტომ უნდა აღვნიშნოთ, რომ დიაფრაგმა აუცილებელი და პირველადი ძალაა სუნთქვითი წარმოებისათვის.

ისმება კითხვა—როგორი ხასიათის სუნთქვის მატარებელია მომღერალი?—მომღერალს აქვს მთლიანობითი ხასიათის სუნთქვა, სადაც მოცემულ ძალთა კორდინირებას დიაფრაგმა აწარმოებს. დიაფრაგმა ცენტრითი წერტილია სუნთქვითი წარმოებისა და საყრდენი ძალაა მღერითი აქტის.

მომღერალს სუნთქვის დროს მოქმედებაში მოყავს გულმკერდი, დიაფრაგმა და მუცლის არე ან აპკი. მთლიანად, აღნიშნულ სისტემის კუნთთა დაჭიმვის შედეგად, ვლტულობთ სიმღერით აქტს, მაგრამ უშუალო და პირდაპირი მწარმოებელი სუნთქვითი პროცესისა სიმღერის დროს დიაფრაგმაა. ამიტომ ნორმალური იქნება ვალიაროთ, რომ სიმღერითი აქტისათვის საჭიროა მთლიანი ხასიათის სუნთქვა, რომელსაც დიაფრაგმა აწარმოებს.

მთლიანი ხასიათის სუნთქვა ღრმა სუნთქვითი აქტია, რომელიც აუცილებელი პირობაა მომღერლისათვის. ღრმა სუნთქვის დროს მონაწილეობას ლებულობს ადა-

მიანის მკერდის, დიაფრაგმისა და მუცლის არე, რომელთა კუნთებრივი ძალისხმევა ერთ ცენტრალურ წერტილში იყრის თავს.

სუნთქვითი აქტისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მომღერლის ტანის პოზიციას.

აუცილებელია გულმკერდის წინ წამოწევა; ჰაერის ჩასასუნთქად საჭიროა მუცლის არე ცოტათი შეივნით შეეწიოთ. ნელა შევისუნთქავთ ჰაერს თუ არა, თანდათანობით იკერდი ზევით უნდა იწეოდეს; ნეკნების მოძრაობის შედეგად მკერდის ყაფაზი ფართოვდება წინ და გვერდებში. ამ პროცესს იმ წუთშივე მოსდევს ჩანასუნთქი ჰაერის შეკავების აქტი, რასაც პაუზას ვუწოდებთ; ამის შემდეგ იწყება ამოსუნთქვა, რომელიც სიმღერის მაწარმოებელი ხდება.

თუ კი ხმის მაწარმოებელი ამოსუნთქვაა, რაღა მნიშვნელობა აქვს ჩასუნთქვას?—თუ ჩასუნთქვა სწორად და რიგიანად არ მოახდინე, ვერ იქნება ნაპოვნი ის აუცილებელი ამოსასუნთქი საყრდენი წერტილი, რომელიც შესძლებს ნორმალური ტონის წარმოშობას.

ჩასუნთქვის შემთხვევაში აუცილებელია ჰაერის ღრმად ჩასუნთქვა და მისი შეკავება დიაფრაგმით. როგორც კი ჩასუნთქავთ ჰაერს, დიაფრაგმა ცოტათი უნდა გამოიბეროს წინ და უნდა შეიკავოს ის, რაც ჰაერის პირველ საყრდენ წერტილად უნდა ვაღიაროთ. მთლიანი ანუ ღრმა ჩასუნთქვის დროს ჰაერის შეკავების დიაფრაგმისეულ საყრდენ წერტილს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ნორმალური ტონის მოცემისათვის. ის ძირითადი ბოძია, რათა ფილტვებიდან ჰაერის ნორმალური დენადობა გამოიწვიოს და მდინარი ნა-

კადი ზომიერებით უტევდეს ტონის წარმოშობის საკვანძო წერტილს.

მაშასადამე, უნდა დავასკვნათ, რომ სუნთქვის ძირითადი მაწარმოებელი დიაფრაგმა, მაგრამ არა მარტო დიაფრაგმა ყველაფრის შემძლე, არამედ ის გულმკერდის არისა, გვერდითი მხარისა და მუცლის აპკის კუნთების ძალთა მიწოდების კონცენტრირებათა საშუალებით ახდენს სუნთქვითი პროცესებს მღერითი აქტისათვის, რის შედეგადაც ვლბულოზობთ ღრმა ანუ მთლიანი სუნთქვის მეშვეობით ნაწარმ სიმღერით აქტს.

დიაფრაგმისეული საყრდენი წერტილის მოსანახად საჭიროა მარჯვენა ზელის დიდი თითი დიაფრაგმის შუა ადგილს დააჭიროთ; ეს წერტილი დაახლოვებით იქნება ჭიპის ზევით სამი თითის დადებაზე; დანარჩენი ოთხი თითი მუცლის არეს უნდა დაადოთ ჰორიზონტალურად, დაახლოვებით ჭიპიდან ოთხანახევარ თითის დადებაზე ქვევით. ამის შემდეგ საჭიროა ღრმად ჩასუნთქვა და სუნთქვის უცბად შეკალება, აშკარად საგრძნობი გახდება დიაფრაგმისეული საყრდენი წერტილი და მუცლის აპკის კონცენტრირებულ ძალის შემოკალება, რომელსაც რკალივით შემოგრტყმევა გვერდითი ძალთა დაჭიმვის ძალუშობა, მომდინარე ცენტრალურ საყრდენ წერტილისაკენ. ჩასუნთქვისა და შეკალების შემდეგი პროცესია ამოსუნთქვითი აქტი, რომლის ქცევაში გამოიხატება სიმღერის ძალა.

მღერითი პროცესისათვის მთლიანი ძალის დაჭიმვისას, რომლის შუალედად დიაფრაგმა გვეძლევა, და ის კონცენტრირებული ძალა, რომელიც უშუალოდ დიაფრაგმის მოქმედებას მიეწერება, კუნთებრივი შეკუმშვის აქტია; ეს მთლიანი შეკუმშვითი აქტი ჰაერით სავსე აუზს ანუ ფილტვებს ყოველ მხრიდან აწვება და თანდათანობითი

ზომიერებით კუმშავს მას. ფილტვების შეკუმშვა მართავს ჰაერის ნაკადის დენადობას ქვევიდან ზევით. ჰაერმა უნდა გაიაროს ხორხის არეში, სადაც მოთავსებულია ორი მღერადი იოგი, ანუ ხმოვანი ძაფი.

ხმოვანი იოგები მიმაგრებულია ფარისებრივ ხრტილზე წინიდან და ისინი განუყოფელნი არიან; ხოლო უკანა მხრიდან კი ციცხვისებრ ხრტილებზე, რომლებიც ნორმალურ პირობებში იყოფიან და გაშლილ მდგომარეობაში არიან.

აღამიანის ხმოვანი ძაფები ელასტიკურია და თავიანთ უნარიანობას რხევაში ამჟღავნებენ. როგორც მეცნიერება აღიარებს, ხორხის არეში ხმოვანი ძაფების მოქმედების მთავარი დანიშნულება ის არის, რომ მათ ქონდეთ სხვადასხვა მიმართულებით გაწვევის უნარი, როცა ჰაერი სასუნთქავ მილის არეში შედის. მეორე დანიშნულება ის არის, რომ, როგორც ხმის გამჩენთ, რხევადობის დროს ურთიერთში მიახლოებისა და გაქიმვის შესაძლებლობა ქონდეთ, როგორც ჩანს, ეს მოძრაობანი აუცილებელია სუნთქვის წარმოებისა და სიმღერითი აქტისათვის.

ხმოვანი ძაფების მოძრაობა ხდება ერთი ფარისებრი და ორი ციცხვისებრი ხრტილით. ციცხვისებრი ხრტილების ნაზარდში მიმაგრებულია კუნთები, რომლებიც ხმოვან ძაფებს მიმართულებას აძლევენ, როგორც სუნთქვითი, ისე მღერითი აქტისათვის.

ხმის წარმოშობისათვის საჭიროა ხმოვანი ძაფები ჭრთმანეთს უახლოვდებოდნენ, მაგრამ, როგორც ცნობილია მარტო ეს არ კმარა, არამედ ამასთან ერთად საჭიროა რამდენადმე შეკუმშვა, რომ ხმოვანმა იოგებმა ფილტვებიდან შემონატევ ჰაერისადმი წინააღმდეგობის გაწევა შესძლონ. მაგრამ ხმოვანი ძაფები იმდენად პა-

ტარებია, რომ მათ არ ძალუძთ ყველა იმ აუცილებელი ტონის მოცემა თავიანთი მოცულობითა და გაჭიმვის საშუალებით, თუ კი მას არ დაეხმარებოდა შინაგან ძალთა დრეკადობა, რომელიც კუნთების ფუნქციას წარმოადგენს. მაშასადამე, ორი ან მეტი ოქტავის ტონების გაბგერებისათვის საჭიროა ხმოვანი ძაფების მოძრაობის უნარიანობა, გაჭიმვის შესაძლებლობა და შინაგანი კუნთებრივი დრეკადობანი.

ცნობილია, რომ ორივე მღერადი ძაფის ხმოვანი კუნთების ფუნქციას წარმოადგენს ძაფების შემოკლება და გაჭიმვა; ერთი სიტყვით, საჭიროების მიხედვით იმ მიმართულების მიცემა, რომელიც აუცილებელია ტონთა ცვალებადობის დროს.

ის ორი მღერადი ძაფი, რომელთა დანიშნულებაა მათ საკუთარ ხვრელში ანუ არეში ჰაერის დენის გატარება, მეორე ფუნქციასაც ასრულებს და ისინი წარმოადგენენ ხმის წარმომშობ აპარატსაც.

რა უნდა იყოს ხმოვანი ძაფების მოძრაობის მაწარმოებელი? — ჰაერის ნაკადი.

მკერდის გაგანიერების საშუალებით ფილტვების მიერ შენასრუტი ჰაერი, რომელსაც სუნთქვის მაწარმოებელი კუნთების მოქმედების შედეგად ვლებულობთ და რომელიც ჩაისუნთქება ცხვირის ან პირის ღრუს საშუალებით, იმავე გზით იწყებს უკან ამოსუნთქვას, დიაფრაგმის, მკერდის, მუცლის და გვერდითი კუნთებრივი დაჭიმვის საშუალებით, რომელთა მაწარმოებელი ძირითადში დიაფრაგმაა.

სასუნთქ ორგანოთა კუნთების მოქმედება ჩვენს ნებასურვილს ემორჩილება და რამდენადაც ეს ჩვენს ნებასურვილზეა დამოკიდებული, იმდაგვარად ვმართავთ

ჩვენს აპარატს. ამოსუნთქვითი ჰაერის ნაკადი ძირითად აუცილებლობას წარმოადგენს ხმის წარმოშობისათვის და ხმოვან დაფებთან მოქმედებაში ის თვითონ ხმა არის.

როგორ წარმოშობს ფილტვებიდან ამონადენი ჰაერის ნაკადი ხმას? როგორც კი ჰაერის ჩასუნთქვასა და მის შეკაფებას მოვახდენთ დიაფრაგმისეულ ცენტრალურ საყრდენ წერტილში, ამღერების იმპულსით განწყობილნი, კუნთებრივი დაჭიმვისა და შეკუმშვის საშუალებით ვიწყებთ ამოსუნთქვას. ეს ამოსუნთქვის პროცესი ძალთა მიმართების პროცესია, როგორც ჰაერის დინება ფილტვებიდან ზევით, რომლის გამომწვევი მიზეზი აუცილებელი ოდენობის ძალაა, რომელიც მოძრაობითი ხასიათს აძლევს ჰაერის მიმართებას. ამიტომ ამოსუნთქვითი პროცესი ანუ ძალთა მიმართებანი შეტევით ხასიათს ატარებენ ხმოვანი დაფების საკვანძო წერტილის მიმართ. როგორც კი ხმოვანი დაფები გრძნობადი ორგანოების საშუალებით იგრძნობს, რომ რაღაც გარკვეული ძალა უნდა შეეხოს, შეერთდებიან და გასწვრივ მიმართულებითი პოზიციას იჭერენ. აქ იწყება ბრძოლა ორ მოპირდაპირე ძალთა შორის. პირველი ძალა ეს იქნება ამოსუნთქვითი პროცესით მოცემული ჰაერის ნაკადი და მეორე, მისი მოწინააღმდეგე ხმოვანი დაფების კუნთებრივი დაჭიმვის შედეგად მიღებული ძალა.

ქვევიდან ჰაერის ნაკადის მიწოლის ძალთა ინტენსიობა იწვევს შეერთებული ხმოვანი დაფების გახსნას. ამ შემთხვევაში ჰაერის ნაკადი თავიდან იცილებს წინააღმდეგობას და გადის ხმოვანი დაფების გაშლის შედეგად მიღებულ არეში, რაც იწვევს მოწოლილ ძალთა შესუსტებას. ამ მომენტში შესუსტებულ ჰაერის ნაკადს სძლევს ხმოვან დაფებში განლაგებული კუნთების ძალთა მოქმედება და ხმოვანი დაფები ისევ ერთდებიან. ასეთი ქცევის პე-

რიოდული და რიტმული მოქმედებანი იძლევიან ხმოვანობა და ფეხის რხევას, რაც წარმოშობს მღერად ხმას. ხმის წარმოშობისას თანაბარმოქმედ ძალთა წონასწორობის აქტს ვღებულობთ.

მოუხსმინოთ რას ამბობს ამის შესახებ გარსიან: „Голосовые связи закрывают проход для воздуха и представляют для последнего сопротивление. После того как воздух в достаточной степени накопился, он раздвигает связи и прорывается, но в то же мгновение связи вновь замыкаются вследствие своей упругости и оттого, что давление снизу уменьшилось, чтобы произвести вслед затем новый прорыв. Ряд сгущений и разрежений, произведенных давлением накопленного под голосовыми связками воздуха и их воздействие на голосовую щель вызывает голос“¹.

როგორც ხანს, ხმის წარმოშობის პროცესი ზემოაღნიშნულის მიხედვით მიიმარაუება და ამ რიტმული მოქმედების დროს ვღებულობთ მშვენიერების მატარებელ სასიმღერო ხმას. ეს არის ხმის წარმოშობის ფიზიოლოგიური მომენტი. ახლა საინტერესოა, თუ როგორია ხმის წარმოშობის ფსიქოლოგიური პროცესი.

ადამიანის კუნთებში არსებობს მგრძობიარე ნერვები, რომლებიც წარმოადგენითი სასიმღერო სიტუაციის არსებობას, როგორც ემოციონალურ შიგა მდგომარეობას, გადასცემენ შეშეცნების ცენტრს, რის საშუალებითაც ხდება მოძრაობითი ფუნქციის შემსრულებელი ნერვების ამოქმედება, რომელიც კუნთების მოძრაობას იწვევს, ე-

¹ Мухомольд—Акустика и механика человеческого голосового органа ст. 95

არსებობს გამალიზიანებული მგრძნობიარე ნერვები, რომლებიც ემოციონალური მდგომარეობის მაუწყებელი არიან, და არსებობს მოძრაობის გამომწვევი ნერვები, რომლებიც კუნთების შეკუმშვას იწვევენ. ნერვების ამ ფუნქციის საშუალებით ხდება მღერადი მდგომარეობის გამოწვევა და ქცევით აქტში მოყვანა.

ადამიანი როგორც კი სასიძლეროდ განეწყობა, ჰაერის ღრმა ჩასუნთქვასა და მის შეკავებას მოახდენს დოაფრაგმიისეულ ცენტრალურ საყრდენ წერტილში, გრძნობის გამტარი ნერვები ცენტრალური ნერვის საშუალებით ხმოვან დაფებში მოთავსებულ მგრძნობიარე კუნთებს აცნობებს, რომ მასზე მოქმედებას იწყებენ. ეს ადამიანში სათავისო განწყობილებას იძლევა და ამ განწყობითი სიტუაციის შედეგად მოძრავი კუნთები ეწყობიან სამოქმედოდ. როგორც კი ფილტვებიდან ჰაერის შეტევა დაიწყება ხმოვანი დაფების მიმართ, ისინი შეერთდებიან. ჰაერის შესქელებისა და შეთხლების მომენტებს მგრძნობიარე ნერვები ატყობინებენ ცენტრალურ მარეგულირებელ ნერვს და ის მართავს ხმოვანი დაფების რხევის მოძრაობის რიტმულობას. შეუმჩნეველ დროის ერთეულში ერთმანეთს ცვლიან ჰაერისა და ამ ხმოვან დაფებში მოქცეულ ნერვების ძალთა მიმართებანი, რომელთა მოქმედებას ფსიქოლოგიურად მართავს მგრძნობიარე და მოძრაობის მაწარმოებელი ნერვები. ისინი ხმოვანი დაფების კუნთებრივ გროვაში არიან განფენილი, როგორც განცდისა და მოქმედების აზრი.

ახლა საჭიროა გაგება, თუ ჰაერის როგორი მიმართებითი მდგომარეობანი გვეძლევიან ხმის გაჩენისათვის. ინტენსიობის მხრივ ხმოვან დაფებისადმი ტონის მოცემისათვის ჰაერის ნაკადის შეტევის ანუ მიმართების საში ძირითადი მდგომარეობა არსებობს: ნელი შეტევა, მაგა-

რი და ფშვინავი ხასიათის (твердая, мягкая и приды-
хательная аттака).

საერთოდ ხმის დაყენების მეთოდოლოგიაში მიღებულია ტერმინი „ატაქა ზვუკა“. ჩვენის აზრით ეს ტერმინი მასზე დაკისრებული მცნების გამომხატველი არ არის.

როგორც ვიცით, ტონის გაბგერებისათვის აუცილებელი პირობაა ჰაერის ნაკადი ანუ ძალა და ხმოვანო ძაფების საკუთარ ძალთა მოქმედებანი, რომელთა დაპირისპირებისა და თანაბარ ძალთა ურთიერთმოქმედების საფუძველზე სასიმღერო ხმა წარმოიშობა. მასასა-
დამე, აქ შემდეგ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე: ჰაერის ამოსუნთქვაში უნდა ვიგულისხმოთ გარკვეული ძალა, რომელიც სათავესო კუნთებრივი შეკუმშვის შედეგად ქვევიდან ზევით მიიმართება. ეს ძალთა მიმართება ხმოვანი ძაფებისადმი შეტევითი ხასიათისაა; მისი მიმართებითი დინამიურობა კუნთებრივ დაჭიმვის ხარისხიანობას მიეწერება. ჰაერის ძალთა მიმართებრს დამთხვევის წერტილი ხმოვან ძაფებზე აღნიშნულია კვანძობრივ წერტილად, რომელსაც ძალთა მიმართების კვანძობრივი წერტილი ანუ მღერადი წერტილი უნდა ვუწოდოთ. ჰაერის დინება მეტი არაფერია თუ არა ძალთა დინება. ჰაერის შესქელება და გაიშვიათება ხმოვან ძაფების საკვანძო წერტილში ეს ძალთა ჭიდილია, სადაც ხან ჰაერის ძალთა შეტევა იმარჯვებს, ხან ხმოვანი ძაფების კუნთობრივო დაჭიმვის დაპირისპირებული ძალა. თანაბარ ძალთა მიმართებით დაპირისპირებაში გვეძლევა ხმოვანი ძაფების რხევა, რომლის რიტმულობაში წარმოიშობა გარკვეული ტონი.

ძალთა დაპირისპირების კვანძობრივი წერტილი ხმოვან ძაფებშია მოცემული. საკვანძო წერტილზე ჰაერის ნაკადის შეტევა გვაძლევს შეერთებული ხმოვანი ძაფების

გახსნას და ხელახლა შეეკრას. ეს პროცესი კი იწვევს ქაფების რხევას.

შეკრული ძაფების გაშლა მოძრაობაში. რომევენი კუნთების მოქმედების შედეგია და მისი შეკვრა ანუ კონტრ-შეტევა მგრძობადი კუნთების შეკუმშვის აქტია.

როგორც ირკვევა, საქმე გვაქვს ორ თანაბრად მომქმედ დაპირისპირებულ ძალთა მიმართებასთან, რომლის შედეგად წარმოიშობა გარკვეული ტონი. ერთია ჰაერის ნაკადი, რომლის დინება მიმართულია ხმოვან ძაფებისაკენ, და მეორეა, ხმოვანი ძაფების კუნთებრივი ძალა, რომელიც მასზე მომქმედ ძალას ეპირისპირება. აქედან პირველ ძალას შემტევი, აგრესიული ძალა უნდა ვუწოდოთ და მეორეს კი თავისი მდგომარეობის შემნაჩუნებელი ანუ დაპირისპირებული ძალა.

სწორედ ეს შემტევი ძალა ჰაერის ნაკადია და არა ბგერა როგორ შეიძლება ფილტვებიდან მონადენი ჰაერის ნაკადი ბგერა იყოს, სანამ ის ხმოვანი ძაფების საკვანძო წერტილს არ შეხებია? ბგერას ვლებულობთ მას შემდეგ, რაც ზემოაღნიშნულ თანაბარმომქმედ ძალთა შეხვედრის პროცესი ხდება. ამიტომ სწორი იქნება ვიხმაროთ ტერმინი ჰაერის ნაკადის შეტევა და არა ბგერის.

ჩვენ ზევით აღვნიშნეთ, რომ მშვიდობიან მდგომარეობაში ხმოვან ძაფებს სამკუთხედის ფორმა აქვს, მაგრამ მეცნიერების განმარტებით, ხმის გაჩენისათვის მიღებული განწყობის საფუძველზე სამკუთხობრივი ხერელი ანუ ხმოვან ძაფებს შორის მოქცეული არე ქრება, რაც გამოწვეულია ხმოვანი ძაფებისა და ციცვისებრი ხრტილების შეერთებით. მათი შეერთების წესისა და მოქმედებათა სისწრაფის შედეგად ციცვისებრი ხრტილები და ხმოვანი ძაფები სუნთქვით მდგომარეობიდან გადადიან ბგერად მდგომარეობაში, მაგრამ ერთ მდგომარე-

ობიდან მეორე მდგომარეობაში გადასვლის ხარისხიანობას შეაქვს ხმის გაჩენის მომენტისათვის ნიშანდობლივი თავისებურებანი, რაც გამოიხატება ხმოვანი ძაფების შეერთების ძალუმობაში და რომელიც განსაკუთრებულ გავლენას ახდენს ხმაზე მის გაჩენის მომენტში¹. ამიტომ ჰაერის ნაკადის ძალუმ მიმართებას ხმოვან ძაფებისადმი ჰაერის ნაკადის შეტევა ეწოდება.

ახლა დავუბრუნდეთ ჩვენს მიერ დასმულ საკითხს და განვმარტოთ ჰაერის შეტევის სამი მდგომარეობა:

1) თუ კი ხმოვან ძაფებში მოქცეული ხვრელი მჭიდროდ შეიკვრება ხმის წარმოშობამდე და მისი გარღვევა მაგარ ძალთა შეტევით მოხდება, მივიღებთ მაგარ შეტევას; 2) როცა ხმოვან ძაფთა ტუჩები არ არიან მთლიანად შეერთებული და ხმოვანი ხვრელი ბოლომდე შეუკვრელია, მაგრამ ერთმანეთს უახლოვდებიან მხოლოდ იმდენად, რომ შესაძლებელი ხდება ხმის წარმოშობა, რბილი შეტევა ეწოდება²; 3) როცა ციციხვისებრი ხრტილები ხმოვან ძაფებთან ერთად თანდათანობით გადადიან ამოსუნთქვითი მდგომარეობიდან ფშვინავ მდგომარეობაში და შემდეგ მბგერავ მდგომარეობაში, ფშვინავი (придыхательный) შეტევა ეწოდება³.

ამ სამ მდგომარეობას უბრალოდ შეგვიძლია ასე ვუწოდოთ: 1) რბილი შეტევა ანუ ჰაერის ნაკადის მიერ ნელი გარღვევა ბოლომდე არშეკრული ხმოვან ძაფებისა, 2) მაგარი შეტევა, როცა მაგრად შეკრული ხმოვანი ძაფები გაირღვევიან მაგარი მიმართებითი ძალთა შეტევის საფუძველზე და 3) ფშვინავი შეტევა, როცა ციციხვისებრი ხრტი-

¹ Мухомольд—Акустика и Механика человеческого головного органа ст. 78.

² იქვე, 83. 78.

³ იქვე, 83. 78.

ლები და ხმოვანი ძაფები სუნთქვითი მდგომარეობიდან თანდათანობით გადადიან ბგერად მდგომარეობაში.

ამ სამი მდგომარეობიდან რომელია დასაშვები ნორმალური მღერადი ტონის მისაღებად? სასურველია მოსწავლისათვის ნახმარი იქნას მაგარი შეტევა, მაგრამ აუცილებლად საჭიროა ზომიერების დაცვა; ზომიერების გარეშე შესაძლებელია მოხდეს ხმოვანი ძაფების გადაღლა და მათი მოქმედებითი უნარიანობის შესუსტება.

რბილი და ფშვინავი შეტევა აუცილებელია მაშინ, როცა ყელი გადაღლილია და მოქმედების უნარიანობა შესუსტებულია. იმ მომენტებზე, რომლებიც ვერ ახერხებენ მაგარი შეტევის საფუძველზე ხმოვან ძაფებში ნორმალურ საკვანძო წერტილის შონახვას, უნდა შესცვალონ ეს შეტევითი მდგომარეობა და გადავიდნენ ფშვინავ შეტევით მოქმედებაზე, რათა შეტევითი ძალის შესუსტების გამო ნაკლები დაჭიმვა მივიღოთ იმ მოძრავი კუნთებისა, რომლებიც მართავენ ხმოვან ძაფებს მღერითი აქტისათვის.

როგორც ვიცით, მაგარი შეტევის დროს ხდება ხმოვანი ძაფების მჭიდროდ შეკვრა და რომ ხმოვანი ძაფების ეს მდგომარეობა სიმღერით მდგომარეობაში გადავიდეს, საჭიროა ჰაერის ნაკადის მეტი ძალუძობით შეტევა, რომლის მიმართულება კონცენტრირებულ ძალთა შირტყმა საკვანძო წერტილში, სადაც ხდება ხმის გაჩენა. მაგარი შეტევის შედეგად ხმის გაჩენასაც თავისებური გაბედულება ახასიათებს და გვეძლევა ნათელი და მკვირივი მღერადი ხმა, მაგრამ ასეთი პროცესის ხშირი განმეორება მეცადინეობის დროს ხმოვანი იოგების შელახვას იწვევს, ამიტომ ყოველთვის მეცადინეობისას აუცილებელი არ არის მაგარი შეტევითი ნაკადის მიმართება ხმოვანი იოგებისადმი.

მაგარი შეტევის დადებითი მხარე ის არის, რომ გარკვეულ და ნათელ ტონს გვაძლევს, მაგრამ მისი უარყოფითი მხარე ხმოვანი ძაფების გადაღლაშია.

საჭიროა აგრეთვე რბილი შეტევითი მდგომარეობაც, მაგრამ მეცადინეობის პირველ ხანებში ის შედეგს არ იძლევა, რადგან ხელს უშლის დამწყები მომღერლის სწორი სუნთქვითი განაწილების პროცესს. ამ პირობებში სუნთქვის გამანაწილებელი კუნთები ძალე ახერხებს ჰაერის ნაკადის დახარჯვას, ვინაიდან ხმოვანი ძაფები შეკრული არ არის და ხმოვან ხერელში ჰაერი აღვილად გადის. ამავდროს ხმაც სუსტი და უქნარია.

ფშინავი შეტევის ხასიათი უფრო სწორად მიმაჩნია მას შემდეგ, როცა მომღერალში სუნთქვის შეკავების ნორმალური მდგომარეობა გამოიშვადება; რომ ყოველთვის მაგარი შეტევის საფუძველზე ხმოვანი ძაფები არ გადაიღალოს, შესაძლებელია ფშინავი შეტევითი აქტივიზმაროთ.

ფშინავი შეტევა უვარგისია იმ მომღერლისათვის, რომელსაც მოკლე სუნთქვა აქვს, რადგან ფშინავ შეტევისას ჰაერის ნაკადის მეტი დახარჯვა ხდება, ვინაიდან ამოსუნთქვითი მდგომარეობიდან თანდათანობით ხმოვან მდგომარეობაში გადასვლა ხდება.

ჰაერის ნაკადის შეტევითი პროცესი არის პირველი პროცესი, რომელიც მიმართულია ხმოვან ძაფებისადმი. მეორე მდგომარეობა იქნება ხმოვანი ძაფების კუნთობრივი დაძაბულობის დაპირისპირებითი მიმართება, სადაც ძაფთა რხევის შედეგად ხდება მღერალი ხმის გაჩენა.

შენატევი ჰაერის ნაკადის შეკავებას ახდენს ხმოვან ძაფებში მოცემული კუნთების ძალთა ძალუმობა, რომლის შეფარდებითი შეკავების ძალას ხმოვან ძაფთა ძალის საყრდენი წერტილი უნდა ვუწოდოთ სუნთქვაზე.

ანდა ის კვანძობრივი წერტილი, სადაც ერთმანეთს ემზ-
თხვევა ჰაერის ნაკადის შეტევის შესხებითი წერტილი და-
დაფთა კუნთების დაძაბულობის დაპირისპირებული ძალა.

ვოკალურ მეთოდოლოგიაში ნახმარია ხმის დაყრდნო-
ბა სუნთქვაზე (апора звука на дыхание). მაგრამ უმჯო-
ბესია ვთქვათ არა ხმის დაყრდნობა სუნთქვაზე, არამედ-
ხმოვანი ძაფების კუნთობრივ ძალთა ძალუმობის დაყრ-
დნობა სუნთქვაზე.

ხმა, რომელიც წარმოიშობა, იხარჯება სივრცეში, ხო-
ლო მის წარმოშობის პროცესს ორი შეფარდებითი ძალ-
თა დაპირისპირება გვაძლევს, რომლებიც ერთმანეთს ეჭი-
დებიან და ამ ჭიდილში ქმნიან გარკვეულ ტონს. ქვევი-
დან ჰაერის ნაკადის მიმართება და შესება ხმოვან ძაფებ-
ზე შემტევი ძალის მისაყრდენი წერტილია; სუნთქვაზე
ხმოვანი ძაფების ზევიდან ქვევით დაყრდნობის ძალთა
წერტილი ხმოვანი ძაფების ძალთა დაყრდნობის წერტი-
ლია შემტევი ჰაერის ნაკადის საკვანძო წერტილის მიმართ.
მაშასადამე, გვაქვს ორი შეფარდებითი ძალა, რომლებიც
ერთ წერტილისათვის არიან განწესებული: პირვე-
ლია ჰაერის ნაკადის შეტევითი ძალა საკვანძო წერტი-
ლისადმი და მეორე, ხმოვანი ძაფების საკვანძო წერტილ-
ში კონცენტრირებულ ძალთა დაყრდნობა შემტევი ძალის
შესების წერტილზე.

ჰაერის შეტევა ხმოვან ძაფებზე და ამ უკანასკნელის-
ძალთა დაყრდნობა სუნთქვაზე ძაფების რხევაში მოყვა-
ნისას გვაძლევს ხმის გაჩენას და გაჩენილი ხმის გრძლი-
ობას ანუ მოცემული ხმის შეკავებას მღერად მდგომარეო-
ბაში.

მაშასადამე, გაჩენილი ხმის შეკავება მღერად მდგომარ-
ეობაში არის ხმოვან ძაფების ძალთა დაყრდნობა სუნ-
თქვაზე.

ახლა საჭიროა გარკვეულ იქნას რეგისტრის რაობა. ლოკალურ მეთოდოლოგიაში მიღებულია დაბალი, საშუალო და მაღალი რეგისტრი. პირველს უწოდებენ დაბალს ანუ მკერდით ტონებს, მეორეს ნარევეს და მესამეს თავის ანუ ფალცეტურს. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ რეგისტრის ასეთ დაყოფას დიდი არეულობა შეაქვს ხმის დაყენების საკითხში. ჩვენის აზრით, როგორც პედაგოგისთვის, ისე მოწაფისთვის არ არის საჭირო იმის გამოვლენა, თუ რა ხდება ტექნიკურად ყოველი ტონის წარმოშობისას ყელის არეში. ეს ვერაფერს მატებს ხმის დაყენების სისწორეს. ხმის დაყენება ითხოვს ზუსტს სშენას, განცდის აუცილებლობას, ლოკალიზებულ ყურადღებას და ძირითადი სამოქმედო მდგომარეობის ცოდნას, ამიტომ ნორმალურად მიგვაჩნია ერთი სწორხაზობრივი რეგისტრის არსებობა, სადაც მოცემული იქნება ყველა აუცილებელი ტონი თავის ნატურალობაში.

ნატურალური ტონი ეს ემოციონალური, ბუნებრივი ტონია, რომელსაც ადამიანის თავისუფალი ქცევის შედეგად ვღებულობთ. ნატურალური ტონი სხვა არაფერია თუ არა „პრიმარნი ტონი“ ანუ პირველადი ტონი. ნატურალური ტონი ადამიანის თავისუფალი მქედრადი ტონია და ყველა აუცილებელი ტონი თავის ბუნებრივ ბგერადობაში უნდა გვეძლეოდეს, რისთვისაც საჭიროა ნორმალური მდგომარეობის მონახვა, რაშიც ყოველ გარკვეულ ცვალებად ტონისათვის უნდა ვიგულისხმოთ ძალთა ინტენსიობის შეფარდებითი მიმართებანი. თუ კი მონახულო იქნება ორი აუცილებელი ოქტავის ტონთა ნატურალური ბგერადობა, ნათელი იქნება ჩვენთვის ის, რომ ერთი გასწვრივი ტონთა წყება გვაქვს და სხვა არაფერი.

ჩვენ ვიცი, რომ ყოველი ტონი მისი მომდევნო ტონისგან პირველ რიგში სიმაღლით განსხვავდება და ეს

მდგომარეობა ტონს ცვლის როგორც მასიობის, ისე ტემპრის მხრივ, მხოლოდ ეს იმდენად თანმიმდევრობითია, რომ არაერთარ დისპარმონიას არ ქმნის, პირიქით სიამოვნების გრძნობას ბადებს ჩვენში. ერთი სიტყვით, როცა ვალიარებთ ნატურალური ტონის არსებობას, ერთი მთლიანი რეგისტრი უნდა ვიგულისხმოთ. მართალია, დაბალ და მაღალ რეგისტრში ხმოვანი ძაფების მოქმედება სხვადასხვა მდგომარეობას გვაძლევს ყელის არეში, მაგრამ ამას ჩვენთვის არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა, რადგან მისი გაგებით ჩვენ ვერაფერს ვაგაკეთებთ ხმის დაყენების საკითხში.

ხმის დაყენების საკითხისათვის აუცილებელია პრაქტიკული ღონისძიებანი, რადგან მხოლოდ თეორიული ცოდნა უძლურია ხმის დაყენებისთვის. ხანგრძლივი პრაქტიკის შედეგად შენაძენი ღონისძიებები სწორ გზას გვიჩვენებენ იმისთვის, თუ როგორ მივიღოთ სწორი და ლამაზხაზობრივი ტონები, რაც აუცილებელია ვოკალური ხელოვნებისათვის.

ვოკალურ მეთოდოლოგიაში, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ძირითადში ცნობილია სამი რეგისტრი: დაბალი რეგისტრი ანუ მკერდითი ტონები, შერეული და მაღალი რეგისტრი. ანუ ფალცეტური ხმა, რომელიც ამავე დროს თაურ რეგისტრად არის აღიარებული. მკერდის ხმას შემდეგ განმარტებას აძლევს მუხეხილდი: „Ток выдыхаемого воздуха в то время, как он стремительно выходит сквозь раскрывшуюся гортань, пресекается внезапным замыканием последней и таким образом претерпевает обратный толчек, который передается находящемуся под ними воздуху и через его посредство—грудной клет-

«¹. ასეთი მდგომარეობის შედეგად ვლებულობთ მკერდის ხმას, მხოლოდ ეს უფრო თეორიული ამბავია, ვიდრე პრაქტიკული.

ამ რეგისტრის ხმას მკერდითი ხმის მაგიერ, ჩვენის აზრით, უფრო სწორი იქნება ვუწოდოთ ხმოვანი ძაფების მთლიანი მოქმედების შედეგად მიღებული მასიური ხმა, რადგან დაბალ რეგისტრს ვლებულობთ ხმოვანი იოგების მთლიანი გასწვრივი მოქმედების შედეგად, რომელსაც მუხებოლდი შემდეგნაირად განმარტავს გარსიას მიხედვით: „Необходимые для образования звука воздушные толчки производятся при грудном регистре попеременным раскрытием и „полным замыканием“, а при фальцетном раскрытием и только сужением голосовой щели“².

როგორც აქედან ჩანს, დაბალი რეგისტრის წარმოშობისთვის საჭიროა პერიოდულად წარმოებდეს განივი გაშლა და მთლიანი შეკვრა ხმოვანი ძაფების ჰაერის ნაკადის შეტევით, ე. ი. ამ შემთხვევაში მთლიანად მოქმედობს ხმოვანი ძაფები რხევის მხრივ და კუნთობრივი დაქიშვა ნაკლებია, რაც უფრო განიერსა და გაშლილბგერადობას იძლევა. მაღალ რეგისტრში (ფალცეტურ რეგისტრში, რომელსაც მე მაღალ რეგისტრს ვუწოდებ) კი მდგომარეობა სულ სხვაგვარია. ამ შემთხვევაში, როგორც გარსიას სიტყვებიდან ჩანს, ხმოვანი ძაფები პერიოდულად იშლებიან და ვაწროვდება ხმოვანი ხერელი. ერთი სიტყვით, თუ დაბალ რეგისტრში ხდება ხმოვანი ძაფების მრული გაშლა და მთლიანი შეკვრა, მაღალ რეგისტრში წარმოებს ხმოვანი ძაფების შეკვრა უკანა ნახევარში ციცხვისებრი ხრტილების საშუალებით და ხმოვანი ხერელის

¹ მუხებოლდი — ნახსენებ წიგნში გვ. 113.

² იქვე, გვ. 121.

შევიწროვება, ე. ი. მეორე შემთხვევაში ხმოვანი ძაფების მთლიანი შეკვრა არ ხდება, რაც მალალი ტონების წარმოშობისთვის დამახასიათებელ პირობას წარმოადგენს.

დაბალი და მალალი რეგისტრის ძალთა სხვაობის მხრივ მიღებული ხმოვანი ძაფების მდგომარეობის ცვალებადობა მიეწერება ხმოვანი ძაფების კუნთების უნარიანობას, რომელიც წარმოებს ორი ძალის მიხედვით: ერთია ციცხვფარისებრი კუნთები—ბგერადი კუნთებით, მეორეა ხმოვანი იოგების გარეგანი მჭიმავი ძალა—ციცხვფარისებრი კუნთებით. ეს ორი ძალა—ბგერადი და მჭიმავი, რომლებსაც ციცხვფარისებრი კუნთების მოქმედების შედეგად ვღებულობთ, იძლევიან ტონების დაბალ და მაღალ რეგისტრს. როცა სჭარბობს მოქმედება ორივე ხმოვანი კუნთებისა, როგორცაა ბგერადი და მჭიმავი, წარმოიშობიან დაბალი რეგისტრის ტონები, მაგრამ თუ კი სჭარბობს მჭიმავი კუნთების მოქმედება, მაშინ ვღებულობთ მაღალ ტონებს, ე. ი. თუ კი დაბალ რეგისტრში ხმოვანი იოგები მოქმედობს მთლიანად მის გასწვრივ გაშლისა და შეკვრის მხრივ, რომელსაც პერიოდული ხასიათი აქვს მაღალ რეგისტრში ხმოვანი იოგების მეტი ნაწილი იკვრება და ვაწროვდება ხვრელი; რაც უფრო მაღალ ტონს ვიღებთ, იმდენად ხვრელი ვიწროვდება და წინ მიიწევა მის მეორე ნახევარში გასწვრივი მიმართულებით, უკანა ნახევარი კი, რომელიც ციცხვისებრი იოგებზეა მიმაგრებული, მკიდროდ ეჭრდება მიკვრითი წესით და ძაფების რხევაში მონაწილეობას არ იღებს¹.

აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ დაბალ და მაღალ რეგისტრის სხვაობაში მოცემულია ძალთა ინტენსიობის

¹ მუხეხოლდი—იმავე წიგნში, გვ. 121.

სხვაობა და მეტი არაფერი, რაც აუცილებელ პირობა წარმოადგენს ტონთა სხვაობისათვის.

როცა ხმოვანი ძაფები თავისუფალ მდგომარეობაში არიან, მათი მოქმედებაში მოყვანისათვის-ნაკლები ინტენსიობითი ძალაა საჭირო, მაგრამ რაც მეტი დაჭიმვა გვაქვს ხმოვანი იოგების, იმდენად მეტი ძალაა საჭირო. და ასეთ მდგომარეობაში მაღალ ტონებს ვღებულობთ. მაშასადამე, ძირითადად გარკვეული ტონების წარმოშობისთვის საჭიროა ძალთა თანდათანობითი განვითარება, სადაც ადგილი აქვს ორ თანაბარმოქმედ ძალთა დაპირისპირებულ მოქმედებას.

მთელი საიდუმლოება ტონთა ნატურალურ გაბგერებისა არის ძალთა ნორმალურ განაწილებაში ინტენსიობისა და დინამიკის მხრივ, რათა ყოველი მაღალი ტონი სრულყოფილი გვეძლეოდეს. ამიტომ, როცა ხმის დაყენებაზე და რეგისტრზე ვლაპარაკობთ, მხედველობიდან არ უნდა გავუშვათ თანაბარმოქმედ ძალთა მიმართებითი მდგომარეობა.

ჩვენ ვიცით, რომ ტონის წარმოშობისთვის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს სუნთქვა, ხმოვანი აპარატი და რეზონატორი. აგრეთვე გავარკვეით სუნთქვისა და ხმოვანი იოგების მიმართებითი მდგომარეობა, ახლა საჭიროა ვიცოდეთ, როგორ შეიძლება პრაქტიკულად ნატურალური ტონის მიღება მომღერალში? ამისათვის საჭიროა დიაფრაგმისეული სუნთქვა, ყელის გახსნა ფართოდ და სარეზონატორო აუცილებელი წერტილის მონახვა. ყელის ფართოდ გახსნაში უნდა ვიგულისხმოთ ხორხის დაბალი პოზიცია, ვიდრე ის ნორმალურ პირობებშია. დაბალ ტონებში ხორხის პოზიცია უფრო დაბალია, მაგრამ რამ-

დენადაც ზევით მივდივართ, თანდათანობით ზევით მიიწევს, რაც ხდება ხმოვანი ძაფების მეტი გაჭიმვისა და ხმოვანი ხვრელის წინ წაწევის გამო. იმისათვის, რომ ხმის მოქმედების უნარიანობა მის გაჩენის მომენტიდან თავისუფალი იყოს და სწორი რეზონირება მოახდინოს, საჭიროა ყელი კარგად იყოს გახსნილი.

სწორი ტონის ჩასახვა ყოველთვის ნახულობს გარკვეულ აუცილებელ სარეზონატორო წერტილს პირის არეში. რეზონატორს კი ტონის მშვენიერებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. თუ ის ტონის ჩასახვის მომენტისათვის პასიურია და მეორეხარისხოვან როლს ასრულებს, მისი გახმოვანებისა და მშვენიერებისათვის კი პირველია. ხმის ტემბრის საკითხი მიეწერება სარეზონატორო არეს, როგორც მასივობისა და სინათლის მიმცემს.

როგორ შეიძლება მოინახოს სწორი სარეზონატორო წერტილი?—ეს დამოკიდებულია ნატურალურ ტონის ჩასახვის მომენტზე, რომელსაც ვღებულობთ მთლიანი სუნთქვის საშუალებით, ყელის თავისუფალი გაშლის შედეგად.

რა არის საჭირო ნორმალური ტონის არსებობისათვის?—ამისათვის საჭიროა აუცილებელი ტონები ყველა ხმოვან ბგერაზე ეღერდეს სათავისო ძალით, სადაც მოცემული იქნება ტონის მასიობა და სინათლე.

იმისათვის, რომ მომღერალმა გამოიმუშაოს ხორხის დაბალი პოზიციის დაქერის ჩვევანი, საჭიროა ვარჯიშობა დაბალ ტონებზე „უ“ და „ი“ ბგერებით, რადგან ამ ბგერების წარმოქმნისთვის ყოველთვის საჭიროა ხორხის დაბალი პოზიცია. „უ“ ხმოვანზე ყელის პოზიცია ერთ ოქტავაში დაბალია, მეორეზე კი ნელ-ნელა იწევა

ზევით, „ი“ ბგერაზე კი ერთი ოქტავის შემდეგ ხორხის პოზიცია უფრო ნახტომისებრია.

ამ ხმოვან ბგერებს მეორე უპირატესობანიც აქვთ, რომელიც გამოიხატება იმაში, რომ სუნთქვას დიაფრაგმისეულ ცენტრალურ წერტილზე აყენებს.

რატომ არის საჭირო ხორხის ჩვეულებრივზე უფრო დაბალი პოზიცია?

როცა ჩვენ ხორხის დაბალი პოზიციის დაჭერას ვაწარმოებთ, ამით ყელს გაშლილ მდგომარეობაში ვაშუოფებთ და ხმოვანი ძაფები დაზღვეულია სხვადასხვა ტიპის დაბრკოლებებისაგან. ამასთან ერთად ხმოვან ძაფებს თავისუფალი სამოქმედო ასპარეზი ეძლევა.

ისმება კი. ხვა, რომელ ბგერაზე სჯობია ხმის დაყენება? ამ საკითხში მომღერლის ინდივიდუალობას დიდი მნიშვნელობა აქვს. ვისაც რომელ ბგერაზე აქვს შედარებით დაყენებული სუნთქვა, იმავე ბგერაზე უნდა მოხდეს მისი ფიქსირება, რომ აქედან ყველა ტონზე ყველა ბგერის ნატურალური ბგერადობა მივიღოთ.

ვისაც ხორხის პოზიცია მაღალი აქვს, იმისთვის საჭიროა ხმის დაყენება ხდებოდეს „უ“ და „ი“ ბგერებზე, მხოლოდ ვარჯიშობის წარმოება აუცილებელია მარტო დაბალ რეგისტრში; ვისაც ხორხის დაბალი პოზიცია აქვს, იმისთვის ყველაზე უკეთესია ბგერა „ა“. საერთოდ ყველა ბგერაზე ვარჯიშმა უნდა მოგვცეს ძირითად ბგერა „ა“-ზე ნატურალური ტონის ჟღერადობა. ეს პირველი აუცილებელი პირობაა ხმის დაყენების საკითხში.

რამდენი დრო სჭირდება მომღერალს დაბალ რეგისტრზე მეცადინეობისათვის? სანამ მონახული არ იქნება დიაფრაგმისეული ცენტრალური საყრდენი წერტილი და ყელი კარგად არ იქნება გახსნილი, მანამ არ იქნება მიღებული ხორხის დაბალი პოზიცია. საჭიროა სისტემა-

ტური მეცადინეობა მიღებულ პოზიციის ფიქსირებისათვის. ნაძალადევად ხორხის დაბალი პოზიციის დაჭერა მავნებელია. ეს უნდა ხდებოდეს თანდათანობითი ვარჯიშობის შედეგად, რისთვისაც საჭიროა „უ“ და „ი“ ბგერებზე მეცადინეობა.

როცა „უ“ ბგერაზე ვიწყებთ მეცადინეობას, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ „უ“ ყელის სიღრმეიდან წამოწეული იქნას წინ, ტუჩებთან, ე. ი. უნდა ვიხმაროთ ნათელი „უ“ და არა მუქი, ყელის სიღრმეში მოქცეული. „ი“ კი აუცილებლად მუქი ბგერადობის უნდა იყოს, რადგან მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეუძლია მოგვცეს დიაფრაგმისეული ცენტრალური საყრდენი წერტილი და ყელის დაბალი—გაშლილი პოზიცია.

ხმის დაყენების დროს მნიშვნელობა მართო ბგერების არჩევას კი არა აქვს, არამედ ამ შემთხვევისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება მეთოდის სისწორეს.

როგორც აღვნიშნეთ, რეგისტრის გასწორებისათვის მუქ (темный) ბგერებზე ვარჯიშობას კარგი შედეგი მოაქვს. ამის მიზეზის არის, რომ როცა „უ“ ბგერაზე მეცადინეობა ხდება, ხორხის პოზიცია დაბალი და გაშლილია, დიაფრაგმისეული სუნთქვის საყრდენი წერტილი ადვილი მოსანახია და ამ მდგომარეობათა საფუძველზე ხმის ჩასახვის მოპენტი სწორია. ამ ჩასახული ხმის გრძლივობისათვის შეკავების უნარიანობაც აქტიურია მღერადი ჯოგების მოქმედებაში, რაც იძლევა ნორმალურ ტონს; ნორმალური ტონი ყოველთვის სწორ განსახიერებას პოულობს პირის არეში, რომელსაც რეზონატორი ეწოდება.

ჩვენის აზრით, სარეზონატორო წერტილი ეს არის წინა მაღალი პოზიცია; იგი კბილისა და მაგარი სასის მიჯნაზეა მოქცეული. ამ პოზიციაზე მბგერავი ნათელი „უ“ და მუქი „ი“ აუცილებლად სწორი გზაა ნატურალური ტონ-

ნის მრღებისათვის. ამ ხმოვან ასოებზე შესაძლებელია ვარჯიშობა მხოლოდ დაბალ რეგისტრში, ე. ი. ერთი ოქტავის მანძილზე ყველა ტიპის ხმისთვის. შემდეგ უნდა შეიცვალოს იმისდა მიხედვით, თუ ვისთვის რომელი ბგერაა მიზანშეწონილი.

მაღალ რეგისტრში ზოგისთვის „ო“-ა მისაღები, ზოგისთვის „ა“. ერთხაზობრივი გაშლილი რეგისტრი რომ მივიღოთ, შემდეგნაირი ტონთა განლაგება უნდა გვექონდეს. მაგალითისათვის ავიღოთ ტენორი: პირველი ოქტავის do-დან დაწყებული re-მდე ხმის ელერადობა „ა“ ასოს უნდა იძლეოდეს. re⁶-დან დაწყებული „ა“ ბგერა ცოტათი უნდა შემრგვალდეს და მან ამ მიმართულებით თანდათანობით მომრგვალებითი განვითარების ხასიათი უნდა მიიღოს. ამასთან ერთად ყელის ნორმალურ მდგომარეობაზე უფრო მეტი გაშლა, გაფართოებაა საჭირო. ტონის თანდათანობითი მომრგვალება აუცილებელია დაახლოვებით მეორე ოქტავის sol-ამდე ან la⁶-მდე, რაც ხმის ხასიათზეა დამოკიდებული. ეს მდგომარეობა ყველა მაღალი ხმისთვის ნორმალურია.

დაბალ ხმებისთვის ნორმალურად მიგვაჩნია მუქ (темный) „ა“-ზე მღერა, რომელიც ბგერადობის სწორ პოზიციას იძლევა და ხმაც უფრო მასიურია, რაც პირის ღრუს გაშლითი მდგომარეობის შედეგად გვეძლევა. ტონი არც ძალიან მუქი უნდა იყოს, რომელსაც შეგვიძლია დახშული ხმა ვუწოდოთ, და არც ძალიან მყვირალა, რომელიც შედეგია სუნთქვის არასწორი მიყენებისა ხმოვან ძაფებში მოცემულ საკვანძო წერტილისადმი.

როგორი უნდა იყოს პირის გალების პოზიციურობა? პირის გალების პოზიციურობა შედარებით ვერტიკალურ მდგომარეობაში უნდა იყოს. სწორი ტონის რეზონირებისათვის პირის გალების პოზიციურობას დიდი მნიშვნე-

ლობა აქვს მას შემდეგ, რაც მოხდება ხმის ჩასახვა სუნ-
თქვისა და ხმოვანი ძაფების თანაბარ მომქმედ ძალთა და-
პირისპირების შედეგად, რომელიც პირის გაღების პოზი-
ციურობას ნატურალური ტონის გაბგერებისას თვითონ
აძლევს მიმართულებას. გარდა ამისა, ხმის სწორი მიმარ-
თულებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს პირის ღრუში
მოქცეულ რბილ სასას ან ელასტიკურ ფარდას, რომელიც
ცხვირისა და პირის ღრუს ჰყოფს ხახის მიჯნაზე. რბი-
ლი სასის პოზიციურობა უნდა იყოს მაღალი, განსაკუთ-
რებით მაღალ რეგისტრში, რომ ხმოვანი ბგერა ცხვირ-
ში არ გაგვექცეს.

იმისათვის, რომ პირის არეში რბილ სასას ანუ ელას-
ტიკურ ფარდას მაღალი პოზიცია მივალდებინოთ, საჭიროა
შემდეგი ტიპის ვარჯიშობა: უნდა მოკუმოთ პირი; რო-
მელიმე თითი უნდა დააჭიროთ დიაფრაგმისეულ საყრ-
დენ წერტილს და აწარმოოთ ამოსუნთქვა, გაფართოე-
ბულ ყელის მდგომარეობაში „ჰუ“-ზე. ეს ვარჯიში ყელ-
საც კარგად ხსნის და რბილ სასასაც ზევით წევს, რომ-
ლის ფიქსირება მომღერლისათვის აუცილებელია.

ვისაც უნდა მრამდრალი გახდეს, არასდროს არ უნდა
იჩქაროს ხმის დაყენების საქმეში. იმდენი წელია სამეცა-
დინოდ საჭირო, რამდენიც დასჭირდება ნორმალურ ტონ-
თა ჩამოყალიბებას მღერითი აუცილებლობისათვის. მომ-
ღერალს თუ სურს გახდეს სრულყოფილი ოსტატი ხმის
ტექნიკის დაუფლებაში, ხმოვანი ძაფები არასდროს არ
უნდა გადაღალოს, სასუნთქავე აპარატი არ უნდა გადა-
ტვირთოს ზედმეტი შრომით და არ უნდა ივარჯიშოს მა-
ღალ რეგისტრში, სანამ არ იგრძნობს, რომ საამისოდ
მომზადებულია.

დამწყებმა მომღერალმა თუ თავიდანვე ვერ გადაწყვიტა
სუნთქვის შეკავების სწორი პოზიციურობა, ვერასდროს

ვერ შესძლებს ტონის სწორ გაჩენას, რის შედეგად ჩასახული ხმის მღერადობაში შეკავების შესაძლებლობა მერყევი და უნიათო იქნება, რაც მოგვცემს არასწორ სასიმღერო ტონს. ამიტომ უპირველესად საჭიროა სუნთქვის დაყენება, შემდეგ ყელის კარგად გახსნა და ტონის გაჩენისათვის ნორმალური განცდითი მდგომარეობის გამოიმუშავება, რათა ხმოვანმა ძაფებმა შემომტევი ძალის მიმართ შეფარდებითი ძალის დაპირისპირების საშუალება მიიღოს. ვინაიდან სიმღერითი აქტი ასეთი რთული პროცესის შედეგია, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ სიჩქარე არ გამოდგება.

რა და რა გვარისაა დეფექტური ხმები? მძიმე ხმა, რომელიც ხანტი დენისაა, რაც გამოწვეულია ზედმეტი კუნთთა დაჭიმვით. ამ მდგომარეობას მაშინ აქვს ადგილი, როცა მღერითი ზომიერება დარღვეულია, სუნთქვა გადატვირთულია და ხდება მაგარი შეტევა ხმოვან ძაფებზე. მძიმე ხმას ამავე დროს ვღებულობთ მაშინაც, როცა ხმოვანი ძაფები გადამეტებული მოქმედების გამო გადაღლილია, მაგრამ მასზე მაინც ჰაერის ნაკადის მაგარ შეტევას ვაწარმოებთ. ამ შემთხვევაში ვღებულობთ ნაძალადეგ ხმას (фартявая хмь), ამ მდგომარეობის გამოსასწორებლად აუცილებელია ნორმალურ სასიმღერო სუნთქვის დაუფლება, რაზედაც ზევით გვქონდა ლაპარაკი.

არსებობს ყრუ ხმა, რომლის გამოსასწორებლად დახატული ფერის მისაღებად საჭიროა ხორხის დაბალი ჰოზიცია ცოტათი აწეულ იქნას, რისთვისაც აუცალებელია ნათელ „ი“ ბგერაზე ვარჯიში, მხოლოდ დაბალ რეგისტრში.

ტრემოლაცია ხმაში ძალიან ცუდი თვისებაა; მისი გამოსწორება ძნელია და მხოლოდ ნელი მუშაობით შეგვიძლია მისი ნორმალურ ბგერადობაზე გადაყვანა. ეს

მდგომარეობა ხმოვან იოგებში მოთავსებული კუნთების უნარიანობის შესუსტების შედეგია, ამიტომ საჭიროა მოფიქრებული ვარჯიში, რომლის შედეგად კუნთებში ხელახლა უნდა გამოიყვანდეს ნორმალური მოქმედების უნარიანობა. ამისათვის საჭიროა დიაფრაგმისეული მთლიანი ხასიათის სუნთქვა და ფშვინავი შეტევა „ჭუ“-ზე, მხოლოდ ერთი ოქტავის მანძილზე. უნაყოფოა ყოველგვარი ვარჯიში, თუ გადავაკარებთ ვარჯიშში, ე. ი. თუ გადავლით ყელს.

არსებობს ხმის დეფექტი, რომელსაც ხმის რყევა ეწოდება. მას ადგილი აქვს მაშინ, როცა არასწორ სუნთქვასთან ვგაქვს საქმე. ამ შემთხვევაში მომღერალი სუნთქავს ზევითა კიდურებით, მას უწოდებენ ლავიწებით სუნთქვას, რაც იწვევს ხმის დაფების გადაღლას. მიზეზი ამისა არის ჰაერის ნაკადის არასწორი მიმართება, რაც საკმარი არაა დაფების რხევადობისათვის; ხმოვანი იოგების შიგა კუნთბრივი ზედმეტი დაჭიმვის გამო ვაწარმოებთ მღერით აქტს, რაც ძალზე ღლის მთლიანად ყელის არეს და მოძრაობაში მომყვანი იოგები თავიანთ ფუნქციას კარგავენ ნორმალური მოქმედებისათვის. მეორე შემთხვევა ხმის რყევისა არის ზედმეტი ვარჯიში მაღალ ტონებზე.

ფილირების საკითხი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ არის ხმა დაყენებული. მასზე მუშაობა შეიძლება მას შემდეგ, რაც მომღერალი იგრძნობს, რომ ყველა აუცილებელი ტონის გაბგერება მისთვის საძნელო საქმეს არ წარმოადგენს. როცა მომღერალი ხმის ფილირებას ადვილად ახერხებს, ეს იმას ნიშნავს, რომ მას ხმა სრულიად დაყენებული და მომზადებული აქვს.

ხმის დაყენების საკითხში სირთულეს უმეტეს შემთხვევაში მაღალი რეგისტრის მოწესრიგება წარმოადგენს.

მაღალ რეგისტრში რომ ყველა ტონი ნორმალური მი-
ვილოთ, ამისათვის აუცილებელია დიაფრაგმისეული
შთლიანი ხასიათის სუნთქვა და ხორხის დაბალი პოზიცია,
რის საფუძველზე ყელი იხსნება იმ წესით, რა მდგომარეო-
ბაშიცაა ის მთქნარების პროცესში. ამ უკანასკნელის
გამომუშავება მღერითი აქტისთვის აუცილებელია და
ამიტომ შემდეგ ვარჯიშს უნდა მიემართოთ: ჩაისუნ-
თქავთ თუ არა პაერს, შეაჩერეთ ის, რომ იგრძნოთ
დიაფრაგმით მისი შეკავება. შემდეგ განიცადეთ საერ-
თოდ და კუროდ ყელის არეში ის პოზიციურობა, რე-
მელიც უნდა განიცადოთ დამთქნარების დროს; ამის
შემდეგ აწარმოეთ ფშვინავი შეტევა „ჰუ“-ზე. მიიღებთ
ნორმალურ სასიმღერო პოზიციას.

ამ წესზე ვარჯიში შესაძლებელია მაღალი ხმებისა-
თვის შეორე ოქტავის *с11*-მდე, დაბალ ხმებისათვის პირ-
ველი ოქტავის *ძ0*-მდი ან *re*-მდი.

ასეთი წესით მუშაობა აუცილებელია ერთიდან ორ
წლამდე, რითაც მომღერალი ნორმალურ სუნთქვითი
მდგომარეობას გამოიმუშავებს, ყელის ნორმალურ გახ-
სნას ეჩვევა და სამუდამოდ მის ფაქსირებას ახდენს. ეს
მდგომარეობაც სარეზონატორო არეს აწესრიგებს და
სარეზონატორო წერტილში ახდენს ხმის მიყენების გამო-
მუშავებას. ეს ყველაფერი ერთად იძლევა რეგისტრის გას-
წორებას და დაბალი და მაღალი ტონები ერთხაზობრივ მო-
მართებაში გვეძლევიან თავისი ნატურალური ბგერადობით.

როგორც ჩანს ჩვენი დაკვირვებისა და არსებული ვო-
კალური მეთოდოლოგიის საფუძველზე, მღერადი ტონის
მწარმოებელია სუნთქვა და ხმოვანი ძაფების შეფარდები-
თი ძალები.

ერთი სიტყვით, ორი პირობაა აუცილებელი იმისა-
თვის, რომ ხმა დავაყენოთ და ნატურალური ტონი მი-

ვიდოთ: 1) სუნთქვა, რომელსაც ფილტვებისა და დიაფრაგმისეულ შილიან ხასიათის მოქმედებით ვღებულობთ და 2) სასიმღერო დაფები ყელისა და პირის ღრუს რეზონატორებით.

როგორც ზევით გავბრკვიეთ, სასიმღერო დაფების მოქმედებაში მოყვანისათვის აუცილებელი პირობაა მასზე ჰაერის ნაკადის შეხება, რათა ზღერადი დაფების შეფარდებითი ძალა, რომელიც კუნთთა დაჭიმვის ნიადაგზეა წარმოშობილი, ჰაერის ნაკადისადმი ნორმალურ შიშართებაში იყოს ძალთა ძალუბობის შხრივ. მაგრამ, ვინაიდან ტონი ტონისაგან ძირითადად სიმაღლით განსხვავდება და ყოველი მაღალი ტონი მეტს ძალისხმევას ითხოვს, ამიტომ რამდენიც ტონია სავოკალო რეგისტრში, იმდენი განსხვავებული საკვანძო გაბგერებითი წერტილის არსებობაა საჭირო, რომელთა სხვაობისათვის მოცემულია ძალთა დაპირისპირების დაჭიმვითი სხვაობა.

ყოველი ტონი რომ ნათელ და თავისუფალ ჟღერადობაში იქნას მოცემული, რაც ბგერათა მასიურ ჟღერადობით განისაზღვრება, საჭიროა ყელის კარგად გაშსნა ჩვენს მიერ ნაჩვენები წესით, და ამავე ღროს ორგანიზმი უნდა გამყოფოთ სიცილის განცდის მდგომარეობაში.

სიმღერა ხომ სიხარულის მომცემია მღერად მოთხოვნის ბუნებაში?! ასევე უნდა განვიცადოთ სიმღერის ღროს ტონის აღების მომენტიც. ასეთი განწყობილება აღდამიანის მთლიან ორგანიზმს ანთავისუფლებს ყოველგვარ უხერხულობისაგან და გაშლილი ბუნებით ეწყობა მოქმედებისათვის, რაც იძლევა ხმოვანი დაფების თავისუფალი მოქმედების შესაძლებლობას და დიაფრაგმის მომართვას ჰაერის ნაკადის ასამოქმედებლად.

როგორც ვიცით, ხმოვანი დაფების მოქმედებაში მოსაყვანად საჭიროა დიაფრაგმა, როგორც საყრდენი წერ-

ტილი ჰაერის ამოსუნთქვისა და მის შედეგად ტონის ჩასახვისათვის, რაც ხმას მისცემს გრძლიობის მდგომარეობაში ყოფნის საშუალებას ხმოვან ძაფებში განლაგებული კუნთების ძალთა დაჭიმვის შეფარდებითი მიმართების საფუძველზე. მაშასადამე, დიაფრაგმის როლი ტონის წარმოშობისათვის და მღერითი აქტისთვის დიდია. ის სუნთქვის ნორმალურ რეგულირებისათვის ყველაფერია. საყრდენი ბოძია სუნთქვითი მოქმედების და მღერადი ძაფების მოქმედებითი გრძლიობისათვის

რით უნდა განიზომოს დიაფრაგმის მოქმედების ძალუძობა და მის საფუძველზე მომქმედი ფილტვებიდან ამონასუნთქი ჰაერის ნაკადის ძალუძობა სასიმღერო ძაფებზე? — ამ მდგომარეობის გამზომი თვით ადამიანის შინაგანი განწყობილებაა, რომელსაც ბუნებრივად ახასიათებს ჰარმონირებული მოქმედების უნარიანობა. მომღერალმა განცდის საშუალებით უნდა გამოიმუშაოს შინაგანი განწყობილება, რომელიც ადამიანის ორგანიზმში მოგვეცემს მოქმედების მიზანშეწონილ მდგომარეობას.

თუ კი ადამიანი შინაგანი განცდის საშუალებით აწესრიგებს სიმღერითი აქტისთვის ძალთა მიმართების თანასწორ შეფარდებით მდგომარეობას, მაშინ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სიმღერითი აქტი მთლიანი ხასიათის მატარებელი ყოფილა და იგი მთლიანი ორგანიზმის კუნთთა დაჭიმვის შედეგად უნდა გამოვაცხადოთ.

ჩვენთვის ცნობილია, რომ დიაფრაგმა არის საყრდენი წერტილი და ბიძგის მიმცემი ამოსუნთქვა-ჩასუნთქვის დროს, ამიტომ მის ქცევის აქტს უნდა მივაწეროთ სუნთქვითი უნარიანობის რაობა, მაგრამ ვინაიდან დიაფრაგმა მთლიანი ცოცხალი ორგანიზმის ნაწილია და მისი მოქმედება მთლიანი ორგანიზმის მოქმედებასთან არის

დაკავშირებული, სუნთქვის პროცესიც მთლიანი მოქმედების შედეგია. მაშასადამე, როგორც ჩანს, დიაფრაგმის მოქმედება მთლიანობით ხასიათს ატარებს, რომელიც მთლიანად ორგანიზმის ძალისხმევის აქტია და ადამიანის შინაგანი განწყობილების შედეგად იძლევა ძალუმ მოქმედებას, ე. ი. სუნთქვის მაწარმოებელი დიაფრაგმა და როგორც შუალედი კუნთთა დაჭიმვის შედეგად იწყებს მოქმედებას სუნთქვითი აქტისთვის, ხოლო პირდაპირ სუნთქვითი პროცესისათვის ის უშუალო მომქმედია, როგორც მთლიან ძალთა კორდინირების ცენტრალური წერტილი.

ახლა შეგვიძლია ზოგადად ასეთი დასკვნა გამოვიყვანოთ: რამდენადაც მაღალია ტონი, იმდენად მეტი ენერჯის დახარჯვაა საჭირო, ე. ი. ტონთა სხვაობა ძალთა ინტენსიობის სხვაობაა. ყველა გარკვეულ ტონს თავისი საკვანძო წერტილი აქვს მღერად დაფებში. ყოველი საკვანძო წერტილი ითხოვს მოქმედებისათვის კუნთობრივ დაჭიმვას, რომელიც მთლიანობით ხასიათს ატარებს.

რამდენადაც გაბედულია ჰაერის ნაკადის შეტევა და მოფიქრებულია განცდით განწყობილებაში, იმდენად თავისუფალი და სწორია მისი მიმართება ხმოვანი დაფებისადმი, რაც იძლევა ხმოვანი დაფების თავისუფალ და რიტმულ რხევადობას, რომელიც მომცემია სრულყოფილი ტონის.

ყოველი მაღალი ტონი ძალთა მეტ მობილიზირებისას მეტ კონცენტრირებას ახდენს მოქმედების, რათა ყოველი გარკვეული ტონი სათავისო საკვანძო წერტილში გაბგერებულ იქნას ნორმალური აუცილებლობით.

რამდენადაც კონცენტრირებულია ძალთა მიმართება ხმოვანი დაფებისადმი, იმდენად კონცენტრირებული ხდება ხმოვანი დაფებში მოცემული შინაგანი ძალა, რომელიც ხმის ჩასახვისათვის გარკვეულ მდგომარეობას იძლევა.

დაპირისპირებულ ძალთა კონცენტრირების შედეგად ჯაჩენილი სასიმღერო ხმა თავის გახმოვანების აუცილებელ მისაყრდენ წერტილს პოულობს პირის ღრუს არეში, რომელსაც სარეზონატორო წერტილი ეწოდება.

სარეზონატორო ანუ პირის ღრუში ხმას მიყენების წერტილში მღერადი ხმის კონცენტრირება და მის შედეგად ხმის რეზონირება პირის არეში აუცილებელი პირობაა, რათა ვოკალი მშვენიერებით განცდას იძლეოდეს.

მიზანშეწონილია, რომ სარეზონატორო წერტილი კბილებისა და მაგარი სასის შუა წერტილში იყოს მოქცეული. რამდენადაც ბაგესთან ახლოს იქნება სრულყოფილი მღერადი ხმა და რამდენადაც სარეზონატორო არეში ზემო პოზიციის დამკვირი იქნება, იმდენად სწორ ბგერადობასთან გვექნება საქმე, რომელსაც შეგვიძლია მაღალი ანუ წინა სარეზონატორო პოზიცია ვუწოდოთ.

როცა გვაქვს ხმის დაყენების წინა პოზიცია, ეს იმას ნიშნავს, რომ ხმა ახლოს არის იმ არესთან, საიდანაც უნდა მოხდეს მისი რეალიზაცია სივრცეში. მსმენელთათვის რომ სასიამოვნო იყოს მღერადი ხმის საფუძველზე მიღებული განცდა, საჭიროა სუნთქვის სწორი მიმართებითი პოზიციურობა, მის საფუძველზე ყელის აუცილებელ ნორმაზე გაშლა, რაც გამოიწვევს ხმოვანი ძაფების დაპირისპირებულ ძალთა მიმართების საშუალებით ხმის გაჩენას და მის მღერადობაში შეკავების მდგომარეობა მონახავს აუცილებელ სარეზონატორო წერტილს; ეს წერტილი იქნება წინა ანუ მაღალი პოზიცია და ის მოგვცემს ნატურალურ ბგერადობას.

ეს მდგომარეობა ფსიქოლოგიურად უნდა იქნას განცდილი და გაემოციონალბებული მომღერლის შინაგან ყოფიერებაში, როგორც შემოქმედებითი აქტი, რათა შთლი-

ანმა ორგანიზმმა სიამოვნების გრძნობითი განწყობილების საფუძველზე მოგვეცეს სრულქმნილი ვოკალური ბგერა.

თუ ვოკალი კონცენტრირებული ხასიათის არ იქნება, სარეზონატორო წერტილში მივიღებთ უხეშ არამუსიკალურ ხმას, რომელიც იქნება მევირალა ხასიათის მატარებელი; თუ ხმა კონცენტრირებულია აუცილებელ სარეზონატორო წერტილში და იძლევა სათავისო მასიობას, ია თავის მისწრფებით დინამიურობაში იქნება მოცემული, როგორც ნატურალური სასიმღერო ხმა.

მნიშვნელობა აქვს თუ არა ენას ხმის დაყენების საკითხში? — აუცილებლად აქვს. ის, როგორც ყელის აპარატში მოქცეული და ხუთ ხმოვან ბგერათა გამაფორმებელი, აუცილებელი პირობაა მღერითი აქტისთვის.

დამტკიცებულია ის რომ სიმღერის დროს „უ“ ხმოვანზე ენის ძირი წამოწეულია უკანა ნაწილიდან ზევით, რამდენადმე აწეულია რბილი სასის შიშართულებით, რაც ხმის მიმართებას მაღალ პოზიციას აძლევს.

ბგერადი „ი“-ს დროს ენის უკანა მხარე თითქმის გასწორებულია, მხოლოდ ენის შუა ადგილი იმდენად მიახლოებულია მაგარ სასას, რომ პირის არე გაყოფილია ორ ნაწილად: წინა და უკანა ნაწილად, რომლებიც შეერთებულია ვიწრო ხვრელით.

ენის მდგომარეობა „ა“ ბგერისას უნდა იყოს დაწოლითი ხასიათის, რადგან პირის არე ფართე პოზიციურობაში გვეძლევა.

„ო“ ბგერისას ენის მდგომარეობა „ა“ და „უ“ ბგერისა და „ე“, „უ“ და „ი“ ბგერების შუა პოზიციას იკერს.

რატომ ეწოდება წინა პოზიციას მაღალი პოზიცია? — ის წერტილი, სადაც „უ“ ხმოვანის ელფრადობა ხდება, არის ნატურალური ვოკალის მიყენების წერტილი, რომელიც თავსდება ზედა კბილებისა და მაგარი სასის შუა ადგილში. სიმღერის დროს შედარებით ვერტიკალური მიმართულება ეძლევა პირის გაღების ფორმას; ვინაიდან წინა პოზიცია სიმღერის დროს პირის გაღებისას იჭერს მაღალ პოზიციას, ამიტომ წინა პოზიცია ვუწოდეთ.

აუცილებლად წინა პოზიციას ტონების გაბგერებისათვის პირველადი მნიშვნელობა აქვს, როგორც ნატურალური ტონის მიყენების წერტილს, ამიტომ იგი მაღალი პოზიციის გამოსავალ მდგომარეობად უნდა იქნეს მიღებული. მაშასადამე, წინა ანუ მაღალი პოზიციის ადგილი უნდა ვუწოდოთ იმ წერტილს, სადაც „უ“ ხმოვანი ბგერის მიყენების წერტილია.

როგორ შეიძლება ტონში ხუთივე ბგერა ცალ-ცალკე აღებული ერთი და იმავე სარეზონატორო წერტილზე ბგერდეს? — როცა ვლაპარაკობთ დაყენებულ სასიმღერო ზმაზე, ეს იმას ნიშნავს, რომ ყველა ხმოვანისთვის ერთი სარეზონატორო წერტილი არსებობს. ეს სარეზონატორო წერტილი არის ის მაღალი წინა პოზიცია, სადაც „უ“-ს ბგერადობა გვეძლევა, რაზედაც ზემოთ გვექონდა ლაპარაკი.

როცა მომღერალს ყველა ხმოვანი ბგერა ექნება ერთ სარეზონატორო წერტილში მიყენებული, ეს მაჩვენებელი იქნება იმის, რომ ხმის დაყენება დასრულებულია. ეს აგრეთვე გულისხმობს სწორ ერთხაზობრივ ლამაზ ბგერად ტონებს მთლიანი რეგისტრის უასწვრივ, რაშიც გამოვლენილი იქნება ტონთა ნატურალობა.

თუ კი მომღერალს მონახული არ ექნება ერთი სარეზონატორო წერტილი და ყველა ხმოვანი ბგერა ვერ იპოვ-

ნის სრულყოფილ ჟღერადობისათვის ერთ სარეზონატო-
რო წერტილს, ხმა არ იქნება დაყენებული და მის სიმღე-
რაში მშვენიერების სრულყოფას ვერ მივიღებთ. ასეთ
შემთხვევაში ხან უხეშ, ნაძალადეგ ხმას მივიღებთ, ხან
უსუსურ, დაუსრულებელ ხმას.

როცა ძალდატანებული ხმა გვესმის, ეს იმას ნიშნავს,
რომ ზედმეტ ნერვიულ დაჭიმვასთან გვაქვს საქმე, რაც
გადაჭარბებულ კუნთთა შეკუმშვას იწვევს, ეს უკანასკნე-
ლი კი თავის მხრივ გავლენას ახდენს მღერად იოგებზე
და მის საფუძველზე გვეძლევა ნაძალადევი ხმა, რომელიც
დახშული ანუ ყრუ ხასიათისაა.

არის მეორე შემთხვევა, როცა კუნთობრივი დაჭიმვა
მარტო ყელის არეში ხდება, რაც სუნთქვის მოღუნების
შედეგია. როცა სუნთქვა შესუსტებულია და არ შეუძლია
საჭირო ძალთა მიწოდება ხმოვან ძაფებისადმი, თვით
ყელის არეში მოქცეული კუნთები საკუთარი ძალის
მობილიზირებით იწვევენ მღერადი ძაფების ამოქმედებას.
ამ დროს ყელის არეში ადგილობრივი მოქმედების საფუძ-
ველზე მომხდარი ქცევა გამოთიშულია, როგორც მაილია-
ნი ორგანიზმის მოქმედებითი აქტი და მთელ სხეულზე
დაკისრებული მოვალეობის ასრულების პროცესი ადგი-
ლობრივ ქცევაშია გადასული. წარმოსადგენია, თუ ეს
რამდენჯერ მეტ ძალთა დაჭიმვას მოითხოვს, ვიდრე
საჭიროა ნორმალური ტონის მისაღებად.

სუნთქვის მოღუნების საფუძველზე ყელის არეში ადგი-
ლობრივი კუნთობრივი დაჭიმვის შედეგად გამოწვეული
სასიმღერო ძაფების გადამეტებითი შეკუმშვა გვაძლევს
არას რღლქმნილ, საწყალ ხმას, რომელსაც ტრადიციული
სახელწოდებით ღია ხმას უწოდებენ. მესამე შემთხვევა
ეს ნორმალური მდგომარეობაა, რომელიც შემდეგ თვი-
სებებს შეიცავს: 1) ნორმალური სასიმღერო განწყობი-

ლების შექმნის საფუძველზე მომღერლის მომართვა სასიმღერო აქტისათვის, 2) ნორმალურ სასიმღერო განწყობის შედეგად დიაფრაგმისეულ სუნთქვითი პროცესის მიღება, 3) ამის საფუძველზე შემოაღწერილი წესის მიხედვით ყელის გახსნა და 4) ყველა ხმოვანი ბგერისთვის ერთი სარეზონატორო წერტილის მონახვა.

ყველა ეს პირობა, ზომიერებით შესრულებული, იძლევა იმდენად, ნატურალურ სასიმღერო ხმას.

როგორ მღერის ის მომღერალი, რომელსაც ხმა არა აქვს დაყენებული?—სანამ გაფუჭებული არაა სასიმღერო აპარატი და სანამ არანორმალური სიმღერით გამოწვეული ყელის მოქმედება ცუდ ჩვევაში არაა გადასული, ახალგაზრდა მომღერალი ყველაფერს იტანს. ასეთი მომღერალი ყოველთვის სასიმღერო გზის მაძიებელია; არჩევანში ერთ რომელიმე გზას მისდევს, მაგრამ ის მალე კარგავს ამ გზასაც და მასთან თავის სასიმღერო კარიერასაც.

ხმის დაყენების საკითხში აქვს თუ არა მნიშვნელობა მომღერლის ინდივიდუალურ ბუნებას?—ადამიანები ურთიერთისაგან რაღაცით განსხვავდებიან. ამიტომ ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ როგორც სიმღერაში, ისე ხმის დაყენების საკითხში არ შეიძლება განსხვავება არ იყოს, მაგრამ ზოგადად მათი მდგომარეობა სიმღერის აუცილებლობისათვის ერთგვარია.

მავნებელია თუ არა ხშირი და ბევრი სიმღერა?—აუცილებლად მავნებელია. სიმღერა განცდითი მოქმედების აქტია. ყოველი მოქმედება ენერგიის დახარჯვას ითხოვს; და თუ დახარჯული ენერგიის აღდგენის შესაძლებლობას არ მივცემთ ორგანიზმს, სამოქმედო მექანიზმი ზედმეტად იტვირთება, რაც იწვევს გადაღლის საფუძველზე ენერგიის შესუსტებას.

ამ შემთხვევაში მოქმედებითი მდგომარეობა ასეთი იქნება: — სუნთქვის მიმართება ხმოვანი ძაფების რხევადობისათვის მეტი ძალისხმევით გვეძლევა, ვიდრე ეს ნორმალურ პირობებშია საჭირო.

რადგან მთლიანი ორგანიზმისა და მღერადი ძაფების გადაღლის გამო მოქმედებითი ტონუსი დაცემულია, დიაფრაგმა, როგორც შუალედი მთლიან ორგანულ ძალთა მოქმედებითი მიმართებისა და უშუალო მომქმედი სუნთქვითი ქცევის წარმოებისა, ძალთა უნორმო კონცენტრირებას ახდენს ტონის გასაბგერებელ საკვანძო წერტილში, რაც იწვევს მღერადი ძაფების გადატვირთვას. ეს მდგომარეობა გვაძლევს მღერადი ძაფების არანორმალურ მოქმედებას.

ასეთი მდგომარეობის ხშიარი განმეორება ჩვევაში გადადის, რომელიც მომღერალში ფიქსირების საუფუძველზე ქმნის არანორმალურ მღერით განწყობილებას და მის ნიადაგზე არასწორ მღერით პროცესს.

არსებობს თუ არა გარკვეული შეხედულება ვოკალურ სწავლების მეთოდოლოგიაზე? — რასაკვირველია არსებობს, მხოლოდ მისი მომარჯვებისათვის ინდივიდუალურ დამოკიდებულებასაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. დიდი ყურადღება უნდა ექცეოდეს ფსიქოლოგიურ მხარეს როგორც მასწავლებლის, ისე მოწაფის მხრივ.

საბოლოო დასკვნა ზოგადად ვოკალური სწავლების საკითხისათვის ასეთი იქნება: ხმის დაყენების საკითხისათვის არსებობს მეცნიერული კანონები, რომლის ძირითადი დანიშნულებაა ნატურალური ტონის მოცემა სავოკალო რეგისტრში და „ზელ-კანტოს“ გამომუშავება სიმღერაში.

ამ მდგომარეობის მისაღებად საჭიროა ორი ძირითადი აუცილებლობა: დიაფრაგმისეული მთლიანი ხასიათის სუნთ-

ქვეითი აქტი და ყელის გაღების ფართე პოზიცია; ამ შემთხვევაში ხორხის მდგომარეობა დაბალ პოზიციურობაშია, ვიდრე ეს ნორმალურ პირობებში გვაქვს. ამ უკანასკნელი მდგომარეობის მისაღებად, როგორც ვსთქვით, საჭიროა ტონთა ლამაზხაზობრივ დინებისათვის „უ“ ასოზე მეცადინეობა, მხოლოდ უნდა ვიხმაროთ ნათელი „უ“ და არა დახშული, ე. ი. „უ“ ბგერა ყელის არედან ბაგეებთან უნდა იქნეს გადმოტანილი. „უ“-ს უპირატესობა იმაში მდგომარეობს, რომ სუნთქვას აყენებს დიაფრაგმის ცენტრალურ საყრდენ წერტილზე და ხორხის დაბალ პოზიციას იძლევა; ამ შემთხვევაში ყელი გვეძლევა ფართედ გაშლილი და ეს უკანასკნელი მდგომარეობა ტონის გაბგერებისას იძლევა გარკვეულ სარეზონატორო წერტილს პირის ღრუს არეში, რომელსაც წინა ანუ მაღალი პოზიცია ეწოდება.

ისეთი მომღერლები, როგორიც იყო კარუხო და ბატისტინი თავიანთ სასიმღერო ხმას „უ“ ბგერაზე აწყობდნენ. გარდა ამისა, პედაგოგები, როგორცაა ფროშელი და გუგო შტერნი, აღიარებენ „უ“ ბგერაზე ვარჯიშობის უპირატესობას.

განსხვავებულია სხვადასხვა პედაგოგების აზრი იმის შესახებ, თუ რომელ ბგერაზე სჯობია ვარჯიში, მაგრამ ერთი რამ ცხადია, ყველა მათგანი მუქ ბგერაზე ვარჯიშს ამჯობინებს. მხოლოდ სხვადასხვა ბგერას ასახელებენ: ლამპერტი ცნობს მუქ „ლა“ ზე (la)-ზე ვარჯიშს, ავერსა „სი“ (si), „ე“ და მუქ. „ა“-ზე, პრიანიზნიკოვი „ა“-ზე, კონსტატინი „მი“-ზე. ფორი და მელშისედეკ — „ო“-ზე, შტოკ გაუზენი ყველა ბგერაზე, გოლშმიტი „უ“ და „ი“-ზე, მიულერ-ბრუნო მუქ ბგერათა კომბინაციას იწონებს. აქედან ნათელია ის, რომ ზოგის აზრი დაპირისპირებულია და ზოგიერთების კი ერთმანეთს ემთხვევიან. ერთი კი უდაოა: აუცილებელია დიაფრაგმისეული საყრ-

დენი წერტილი, ყელის ფართედ გახსნა ხორხის დაბალი პოზიციის საფუძველზე, რათა ნატურალური ტონის ბგერადობა მივიღოთ. ამიტომ ასეთი მდგომარეობის მისაღებად საჭიროა მუქი ბგერები, მხოლოდ ერთ მომენტს უნდა მივაქციოთ ყურადღება: ვისაც ბუნებრივად ხორხის პოზიცია დაბალი აქვს, მისთვის ხელსაყრელი და აუცილებელია მუქ „ა“ ბგერაზე მეცადინეობა „ი“-ს მიხმარებით, მაგრამ ვისაც ხორხის მაღალი პოზიცია აქვს, მისთვის აუცილებელია „უ“ და „ი“-ზე ვარჯიში, რათა რეგისტრი გასწორებულ იქნას და მაღალმა რეგისტრმა თავისუფალი ბგერადობა მიიღოს.

პრიანიშნიკოვი „ა“-ს ირჩევს იმიტომ, რომ ალბათ რუსებს ხორხის დაბალი პოზიცია აქვთ და ეს ბგერა მათს ტონის ბგერადობას უდგება.

მუქ ბგერებზე მეცადინეობა კარგ შედეგს იძლევა, ვისაც რეგისტრში ჩავარდნები აქვს. განსაკუთრებით იმ მომდერაღს, რომელსაც ოდესმე ქონია ხმათა სწორი დინება, მაგრამ შექდეგ ტონთა აღებაში სიძნელე უგრძნია, შეუძლია მხოლოდ მუქ ბგერებზე მეცადინეობით გამოასწოროს ჩავარდნილი ტონები.

სრულყოფილი ტონთა გასწვრივი ლამაზხაზობრივი რეგისტრი რომ მივიღოთ, ამისათვის საჭიროა მუქ „ა“ ან „ო“-ს ბგერადობა. თუ მომდერაღში ასეთი ხმა არ გვეძლევა, საჭიროა „უ“ და „ი“-ზე ვარჯიში. როგორც ზევით ვთქვით, მისთვის აუცილებელ პირველ ოქტავაზე რეგისტრის აწყობა ამ ასოებზე ყველაზე უფრო მორგებულია. ამით კი არ გათავდა ყველაჟერი, ამასთან ერთად აუცილებელია, რომ ძირითადი ბგერის მოქმედებითი პოზიციურობას უახლოვდებოდეს დანარჩენი ბგერები, რომ ყველა ბგერათა ერთი სარეზონანტორო წერტილი მივიღოთ; რაც შედეგი იქნება ყველა ბგერის ერთ

წერტილში გაბგერებისა, იმავე ძირითადი სავარჯიშო ბგერის პოზიციურობაში. ამიტომ არასდროს არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ყველა მოწაფეს სხვადასხვა მიდგომა სჭირია და გარკვევა, თუ რომელი ბგერა იქნება მისთვის მიზანშეწონილი, რათა რეგისტრი გაუსწორდეს და სრულყოფილი ტონები მოგვცეს.

არჩეულ სავარჯიშო ბგერაზე უნდა აშენდეს რეგისტრი და ყველა დანარჩენი ბგერებიც უნდა გახდეს ძირითადი ბგერის თანაწევრი ბგერადობის სრულყოფისათვის, რათა ყველა ბგერა ერთ სასიმღერო პოზიციას იჭერდეს, რომ მივიღოთ ნატურალური ვოკალი ყველა ბგერის ჟღერადობაში.

ასეთია ზოგადად ჩვენი საუბარი ხმის დაყენების შესახებ. აქ ჩვენ შევხვებით მხოლოდ ძირითად საშუალებებს ნორმალური ტონის გაჩენისა და მიღებისათვის. დასასრულს შეგვიძლია გარკვევით ვთქვათ, რომ მთავარი საშუალება ხმის დაყენების საკითხში არის სუნთქვის სწორი მიმართება ზღერადი ძაფებისადმი, ყელის ნორმალური გახსნა და აუცილებელი სარეზონატორო წერტილის მონახვა პარის არეში.

სუნთქვის განაწილების საკითხში დიაფრაგმა როგორც უშუალოდ, ისე შუალებად მომქმედია, მხოლოდ ეს ორი მდგომარეობა ერთმანეთისაგან გამოუყოფელია. სუნთქვითი აქტი სიმღერაში მთლიანობით ხასიათის მატარებელია.

სასიმღერო პროცესში ძალთა შეფარდებითი წონასწორობის დამყარების აუცილებლობა მომღერალში საერთო განწყობილებითი ემოციურობით განისაზღვრება.

განცდის გარეშე ვოკალური ტექნიკის განვითარება და დაზუსტება შეუძლებელია; მხოლოდ განცდის საშუალებითაა შესაძლებელი ვოკალური ტექნიკის შემეცნება.

ხმის დაყენების საკითხი შეიცავს როგორც სუბიექტურ, ისე ობიექტურ ღონისძიებას და მათს მთლიანობაში გვეძლევა ვოკალური ტექნიკის გააზრების რაობა. ვოკალურ ტექნიკის გააზრება ითხოვს მომღერალში მოცემულის ფიქსირებას და მუდმივ კონტროლს თავის თავისადში.

ყველაფერი ის, რაზედაც ჩვენ ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი, აუცილებლად უნდა აითვისოს მომღერალმა, რათა ვოკალი ტექნიკურად მომზადებული იქნას. ამიტომ პედაგოგი აუცილებელი პირია ვოკალურ ტექნიკის ათვისების საკითხში.

პედაგოგი ვოკალისტის მოვალეობაა პრაქტიკულად უჩვენოს ყოველი ტონი მოსწავლეს. ამისათვის აუცილებელია, რომ მასწავლებლის ყოველ ტონთა ბგერადობაში ჩანდეს კულტურა და შესაძლებლობის ივედიანობა, რომელიც მაჩვენებელი იქნება მშვენიერებისა და თავისუფლების. როცა ამ მომენტს იგრძნობს მოსწავლე, მას ებადება პედაგოგისადმი რწმენა, რის საფუძველზე ის დაიწყებს მისდაგვარად მომართვას და აღიძრავს მოთხოვნილებას რწმენის განსახორციელებლად.

აუცილებელია თუ არა, რომ პედაგოგი ვოკალისტი იყოს? — მე მგონია, კი. ის ადამიანი, რომელიც ვოკალურ ტექნიკას არ იცნობს, ვერ შესძლებს ვოკალურ მეცნიერებაზე პედაგოგობის გაწევას. არავოკალისტმა რომ მასწავლებლობა დაიწყოს, ეს ისეთი ამბავი იქნება, უმაღლეს მათემატიკაში ფტოოდინარმა პედაგოგობა დაიჩემოს.

არავოკალისტს, მაგრამ მუსიკოსს შეუძლია თუ არა ზიმღერის მასწავლებლობა? — შეუძლებელია, რადგან ეს სპეციალური დარგია და ყველასხვა მუსიკალური ინსტრუმენტისაგან თავისი სიცოცხლით განსხვავდება. ვინც არ იცის მომღერალი ადამიანის შინაგანი განცდის მო

მენტები და ის არ განუცდია, შეუძლებელია მისთვის ეს მეცნიერება გაგებულ იქნას. აუცილებლად სიმღერის მასწავლებელი თვითონ მომღერალი უნდა იყოს, მაგრამ მარტო მომღერლობაც არ კმარა. ის უნდა იყოს ისეთი ვოკალისტი, რომელსაც სასიმღერო ხმაში დეფექტი არ ქონია და თუ ქონია აზრიანი ქცევით დაბრკოლებები გადაულახავს და თავისი სასიმღერო ხმა ჩამოუყალიბებია მეცნიერულ თვალსაზრისზე განლაგებით. ამის გარდა, უნდა ქონდეს დიდი სასცენო პრაქტიკა, წინაიდან სავოკალო ტექნიკაში ფიქსირებული მდგომარეობა უნდა გაიშალოს სცენაზე; რადგან სცენა განცდაა და სცენიური განცდის შესატყვისი სიმღერითი საშუალების მონახვაა საჭირო.

ხშირად არის, როცა მომღერალი კლასში ფიქსირებულ ვოკალურ ტექნიკას სცენაზე ვერ გაიტანს. ამიტომ ვამბობთ, რომ მასწავლებლობა ისეთ ადამიანს შეუძლია, ვისაც სავოკალო ტექნიკა და კულტურა მიუღია და ამავე დროს სასცენო მოქმედებაც გამოუცდია.

მხოლოდ დასრულებულ მომღერალს შეუძლია მასწავლებლობა, მაგრამ ხშირად ესეც არ კმარა. არიან ძალიან კარგი მომღერლები, მაგრამ როგორც მასწავლებლები, არ ვარგანან. ამის მიზეზი ორ რამეში უნდა ვეძიოთ:

1) თუ კი მომღერალს ბუნებისგან მზად ქონდა მიღებული ვოკალური ტექნიკა და მის შექმნისთვის შრომა არ დაუხარჯავს, ის როგორც პედაგოგი მოუმზადებელია.

2) პედაგოგიური შემოქმედებითი უნარის არქონის გამო ის გამოუსადეგარია როგორც პედაგოგი, ე. ი. მომღერალს კულტურა და პრაქტიკა აქვს ვოკალური ხელოვნების დარგში, მაგრამ მას ბუნებრივად პედაგოგიური ნიჭი აკლია.

პედაგოგისთვის ნორმალურია ვოკალური ტექნიკის და პრაქტიკის ქონა, და ამავე დროს პედაგოგიური ნიჭიერებაც.

პედაგოგობის უფლება აქვს თუ არა ესეთ მომღერალს, რომელსაც თვითონ არასდროს არ ქონია გარკვეული სავოკალო გზა? — არა აქვს, იმიტომ რომ თუ მას არ გამოუჩენია ვოკალის ტექნიკის დაუფლების საკითხში სათავისო მომზადება, რა უფლება აქვს სხვას ასწავლოს ის, რაც მან თვითონ არ იცის.

მომღერლების ერთ რომ ვთქვათ—როგორ შეუძლია მომღერალს, რომელსაც თავისი ხმის დაყენება ვერ მოუხერხებია, სხვას ასწავლოს და ხმა დაუყენოს? — არავითარ შემთხვევაში. ვინაიდან ხმის დაყენების საკითხი შეგრძნებისა და განცდის პირობებშია მხოლოდ შესაძლებელი, ამიტომ მასწავლებელს განვლილი უნდა ქონდეს ის გზა, რომელიც აუცილებელია ვოკალური სწავლებისათვის; როგორ უნდა დაეჯეროს იმ მასწავლებელს, რომელსაც თვითონ ვერ მოუხერხებია თავისი ხმის დაყენება? და სხვას როგორ უნდა განუმტკიცოს რწმენა მის უნარიანობაზე? — ეს უაზროდ მიგვაჩნია.

როგორც ზემოთ ვთქვით, ხმის დაყენების საკითხი განცდის საფუძველზე აითვისება, რომელსაც ობიექტურად არსებულის შეგრძნება უდევს საფუძვლად. სიმღერის პედაგოგმა ეს ყველაფერი უნდა განაცდევინოს მოსწავლეს, რომ იმან მიწოდებულის ათვისება მოახერხოს.

საბოლოო დასკვნა, ჩემის აზრით, ამ საკითხზე ასეთი იქნება: მასწავლებელი მუსიკაში თვითონ უნდა იყოს დასრულებული ვოკალისტი; ამასთან მას უნდა ჰქონდეს დიდი სასცენო პრაქტიკა, რადგან ვოკალური ხელოვნება იგივე სასცენო ხელოვნებაა და სცენიური და ვოკალური განცდის ინტენსიური მდგომარეობანი თანასწორად უნდა იქნეს მოცემული, როგორც მთლიანი ერთეული.

სცენამომღერლისათვის იგივე სკოლაა, რადგან როგორც მისი სამოქმედო ობიექტი პრაქტიკულ მოქმედებაში იგებს თავისი ქცევის არაგაგებულ მხარეებს. მასთან ერთად საჭიროა პედაგოგიური ნიჭიერება და რწმენა თავის თავში, რათა გარკვეული მეთოდის საფუძველზე შესაძლებლობა ქონდეს მოსწავლეს ფიქსირება ჰყოს იმისი, რის განზრახვა პედაგოგს ქონდა და მოსწავლეს უნდოდა.

ამასთან ერთად სიმღერის პედაგოგისათვის აუცილებელი პირობაა, რომ დიდი ფსიქოლოგი იყოს, რათა შესაძლებლობა ქონდეს ყოველი მოწაფის ბუნება შეისწავლოს და ყველას მიმართ სათავისო მიდგომა გამოიჩინოს.

ვოკალური მუსიკის როლი საოპერო

ხელოვნებაში

აქამდის ჩვენ ვარკვევდით ვოკალის ბუნებისა და ტექნიკის საკითხს, ახლა კი ჩვენი რკვევის საგანს შეადგენს ვოკალური მუსიკის როლი საოპერო ხელოვნებაში

საოპერო ხელოვნება სინთეტური ჟანრია. ის შემოქმედთა კოლექტიური თანამშრომლობის შედეგია: კომპოზიტორის, მსახიობის, დირიჟორის, რეჟისორის, მხატვრის და სხვების მთლიანობითი შემოქმედების ნაყოფია.

ოპერა მუსიკალური ნაწარმოებია და შეიცავს როგორც მუსიკალურ, ისე სცენიურ შემოქმედებას. ის ყოველთვის გულისხმობს სცენას და შემოქმედს. ეს ორი მხარე საოპერო ხელოვნებაში მთლიანობაშია მოცემული.

საოპერო მუსიკაში გაერთიანებულია საეოკალო და საორკესტრო მუსიკა. ვოკალური მუსიკა ძირითადი მოქმედების წამყვანია, სორკესტრო მუსიკა კი ვოკალური მუსი-

კის გაჰაფორმებელი, განწყობილების მომცემი და საოპერო ხელოვნების გამღრმავებელია.

საოპერო ხელოვნებაში მოცემული სცენიური აქტი გულისხმობს სიტყვისა და მუსიკის მთლიანობაში მოცემული იდეური გააზრების შესატყვის ვოკალურ ქცევას და ამ ქცევის პოზიციურობის მონახვას აქტიორული შემოქმედებისათვის.

ვინაიდან საოპერო მუსიკაში მოცემულია სავოკალო და საორკესტრო მუსიკა, ამიტომ ეს ორი სახეობა ცალცალკე უნდა გავარჩიოთ, რადგან პირველის შემსრულებელი ცოცხალი ადამიანია თავის ცოცხალი ინსტრუმენტის საშუალებით და მეორის კი აგრეთვე ცოცხალი ადამიანი, მაგრამ არა ცოცხალი ინსტრუმენტის საშუალებით.

საინტერესოა მათი ურთიერთმიმართებისა და პირველობის საკითხი. ეს იქნება საოპერო ხელოვნების პირველი მხარე, მეორე მხარე ესაა მისი სცენიურობა, რომელიც საოპერო ხელოვნებაში მეორე ძირითად აუცილებლობას წარმოადგენს.

ჩვენ პირველ ყოვლისა, გვინდა დავესვათ საკითხი პირველობის შესახებ ოპერაში და დავამტკიცოთ, რომ პირველობა ამ თანრში ვოკალურ მუსიკას ეკუთვნის.

ოპერა, როგორც მუსიკალურ ენაზე დაწერილი პიესა, სიტყვიერსა და მუსიკალურ-ვოკალურ დრამატურგიულობას იტევს და ის ყოველთვის პროგრამულია, ე. ი. სიტყვიერი მასალით მოცემული პროგრამული შინაარსის მუსიკალური გაფორმებაა. ამ შემთხვევაში ემოციონალურად ადეკვატურია თუ არა სიტყვა და მუსიკა?—რასაკვირველია არა. სიტყვა აუცილებელი პირობაა საოპერო მუსიკის შესაქმნელად, მაგრამ როგორც კი კომპოზიტორი სიტყვას აღიქვამს, შეიმცნობს, მის მიმართ ემოციურ-მუსიკალურ პოზიციურ მიმართებებს შექმნის და მერე მას ნოტების

საშუალებით მისცემს განიშნებითი გაფორმებას, სიტყვა პირველობას კარგავს და მეორადი ხდება.

თუ კი სიტყვიერ მასალაზე მიღებული განწყობილება კომპოზიტორმა გადმოგვცა მუსიკალურ ფორმებში, სადაც ნათლად იქნება გამოსახული განწყობილების სატყვისი შინაარსი, მაშინ ასეთი მუსიკა თავისი ემოციონალური გააზრებით გასაგები გახდება. მაშასადამე, საოპერო ხელოვნებაში სიტყვიერი მასალა მისი შექმნისათვის აუცილებელია, მაგრამ როგორც კი მასზე მუსიკა დაიწერება, ის პირველობას კარგავს და მუშავდება მუსიკალური დამოუკიდებელი ენა, რომლის შინაარსი მის ემოციონალურ განწყობილებაშია. ამ უკანასკნელის საშუალებით ჩვენ ვიგებთ პროგრამულობის შედეგად მიღებულ მუსიკის ემოციონალურ შინაარსს.

ვინაიდან მუსიკის შინაარსი ზოგადია და ფაქტების კონკრეტიზებას ვერ ახდენს, ამიტომ საოპერო ხელოვნებაში სიტყვა აუცილებელია აზრის გამძაფრებისა და კონკრეტიზაციისათვის, მხოლოდ ძირითად აზრს კი მუსიკა იძლევა.

ნათელია, რომ ოპერა მუსიკის პრიორიტეტს გულისხმობს. ის პროგრამულია და მასში ყოველთვის იტევს მოქმედებით აქტს, გამოსარკვევია მხოლოდ საოპერო ხელოვნებაში ვოკალური მუსიკის როლი.

ოპერაში სავოკალო მუსიკის როლის გამოსარკვევად საჭიროა კლასიკური ოპერის ნიმუშები გავითვალისწინოთ.

ოპერის საწყისი აუცილებლად სოლო სიმღერის განვითარება და სრულყოფა უნდა იყოს. საოპერო ხელოვნებაში სოლო სიმღერა არის ძირითადი მოქმედების წამყვანი და გარკვეული აზრის მომცემი, რომელსაც ოპერის

ტიპები ანსახიერებენ და რომლის ბუნებრივობის ძირითადი ცხოვრების სინამდვილეში უნდა ვეძიოთ.

ყოველ მოქმედებაში გვესახება გმირი, მეთაური, რაც აუცილებლობითაა გამოწვეული. სასცენო ხელოვნება კი, როგორც გარკვეული სოციალყოფიერების მატარებელი, თავის სახეობას გმირში იძლევა (გმირში მთავარი მომქმედი ტიპია ნაგულისხმევი). სათეატრო ხელოვნებაში მთავარი მომქმედი გმირი თუ არ გვყავს, მაშინ ასეთ შემოქმედებითი ნაწარმოები სუსტია. გმირში ყოველთვის უნდა ვიგულისხმოთ ის სოციალური თვისებები, რომელ ეპოქაშიც ხდება მისი მოქმედება. „სოვეტსკაია მუზიკას“ ერთ-ერთ ნომერში მოთავსებულია წერილი საოპერო ხელოვნების შესახებ, სადაც ოპერაში მთავარი გმირის შესახებ შემდეგია ნათქვამი: „Нет центрального героя — нет и классической оперы¹.“ ასედაც არის: თუ ოპერაში არ არის მთავარი მომქმედი გმირი, როგორც წამყვანი მოქმედებისა, იქ ოპერა არ გვეძლევა დასრულებული სახით. მთავარი გმირი ეს გარკვეული ეპოქის კონცენტრირებული აზრია. ის იმ ფსიქოლოგიის მატარებელია, რომელი ეპოქაც მოცემულია საოპერო პროგრამის შინაარსში. რამდენადაც მთავარი გმირი განსაზღვრულ ეპოქის საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის მატარებელი იქნება, იმდენად მიღწეულია მრზანი.

ოპერაში აუცილებელია მთავარი წამყვანი გმირი და ამ გმირის ხასიათის გასაღრმავებლად სათავისო ტიპებიც, რომლებიც ნიშანდობლივ სახეს მისცემენ მთავარ გმირს. რადგან გმირი მთლიანი ხასიათია იმ სოციალური ყოფაცხოვრებისა, რომელსაც ოპერაში მოცემული ში-

¹ Советская музыка—о развитии советской оперы. № 11, год издания 1940 г. ст. 52.

ჩაარსი იძლევა, ამიტომ დანარჩენი ტიპების დანიშნულებაა მოქმედების გაღრმავებით დამაჯერებელი სახე შეუქმნან მთავარი გმირის ხასიათს. დანარჩენი ტიპები მთავარ გმირს, ასე ეთქვათ, ხელს უწყობენ.

ოპერაში მთავარი საკითხი ენრის საკითხია და მას შეუძლია კლასიკური ხასიათის მატარებელი გახდეს მხოლოდ მაშინ, თუ კი ის შესძლებს მოგვცეს მთავარი მომქმედელი გმირი, რომელიც იქნება განსაზღვრული ეპოქის ხასიათისა და იდეურობის მატარებელი.

ოპერაში მთავარი მომქმედელი გმირი და დანარჩენი ტიპები თავიანთი მოქმედებით გვეძლევიან როგორც ინდივიდუუმები და მათი ქცევანი ოპერაში სოლო სიმღერით განისაზღვრებიან. ამიტომ ოპერაში მთავარი გმირის ხასიათი და ზნეჩვეულება ძირითადად მოცემულია ვოკალურ მუსიკაში, რომელიც ვოკალისტის საშუალებით ხორციელდება.

როგორც ჩანს, ოპერა პირველ ყოვლისა, გულისხმობს მსახიობს, რომელიც ვოკალის მატარებელია. და თუ ეს ასეა, მაშინ ცხადია, რომ ძირითადში საოპერო ხელოვნება ვოკალურ მუსიკალური შემოქმედებაა, სადაც პირველობა ვოკალურ მუსიკას მიეკუთვნება; საორკესტრო კი ვოკალური მუსიკის გამაღრმავებელია, და მოქმედებაში დინამიკურობის შემტანია.

საოპერო ხელოვნებაში ძირითადი ელემენტი მთავარი მომქმედელი გმირია და ვინაიდან გმირი ოპერაში სოლო სიმღერის წარმომდგენია, ამიტომ ძირითადი საოპერო მუსიკაში ვოკალური მუსიკა ყოფილა.

შემოქმედების ყოველ დარგს გარკვეულა მიზნისათვის უხდება მოქმედება. ადამიანის მოქმედება განუწყვეტილ

კავშირშია ობიექტურ სინამდვილესთან და სათავისო ურთიერთობის ნიადაგზე ადამიანს გარკვეული მოთხოვნილება ებადება, ხოლო ამის მიზანშეწონილი განაღდება იძლევა გარკვეულ აზრს, შემოქმედებაში კი აზრი შინაარსისა და ფორმის მთლიანობაშია.

საოპერო ხელოვნებაში შინაარსი გაფორმებულია სავოკალო მუსიკა პლუს საორკესტრო. მათი მთლიანობა იძლევა საოპერო მუსიკას, მაგრამ აქ ძირითადი სავოკალო მუსიკაა.

სავოკალო ხელოვნება წარმოიშვა ვოკალური მუსიკის საწყისით; საორკესტრო მუსიკის გაფორმების საკითხი კი შემდეგი საკითხია, რომლის დანიშნულებაც ოპერაში ხელი შეუწყოს ვოკალური მუსიკის აზრს. ოპერაში მაყურებელი კი არ მოდის, არამედ სიმღერას მსმენელი.

თუ კი სოლო სიმღერას რომელიმე ინსტრუმენტალისტი შეასრულებს მომღერლის მაგივრად (იგულისხმება თანაბარ ტოლადობის შემსრულებელი) არავითარ შემთხვევაში ის შთაბეჭდილება არ იქნება, რასაც მომღერალი განგვატღვევინებს.

ყოველი საოპერო მუსიკა, სადაც წამყვანი ვოკალური მუსიკაა, განა მარტო სიმღერას გულისხმობს? — არა. ოპერაში ვოკალური მუსიკა იტევს სასცენო ხელოვნებასაც. მაშასადამე, ოპერაში გმირი, სოლო სიმღერაში გაფორმებული, რომელიც ვოკალურ მუსიკას გულისხმობს, გვაძლევს აზრს ადამიანის ყოფისას, მის შესატყვის სცენიურ ქცევაში, რომელიც გარკვეული ეპოქის ყოფაცხოვრების შემოქმედების შედეგია.

საოპერო მუსიკაში ვოკალური მუსიკა იტევს: მთავარ გმირსა და მოქმედების წამყვან ტიპებს, ვოკალის ბრწყინვალეობას, სცენიურ მოქმედებასა და მასას გუნდის სახით.

საორკესტრო მუსიკა კი ყოველივე ამას მოკლებულია. ის მიზანი კი არაა ოპერაში, არამედ საშუალებაა მიზნის განსახორციელებლად. ამიტომ როცა საოპერო ხელოვნებაზე ვლაპარაკობთ, ძირითადში ვოკალური მუსიკა უნდა ვიგულისხმოთ.

მაგალითისათვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ მრავალი ფაქტი. კომპოზიტორ ვერდის ოპერების ბრწყინვალეობა მისი ვოკალური მუსიკის სრულყოფაში მდგომარეობს. ის ვოკალის საშუალებით ქმნის საოპერო ხელოვნების მწვერვალებს. ოპერა „ტრაფიატა“ ვოკალურდრამატურგიული ნაწარმოებია, სადაც ორკესტრი აკომპანიმენტისათვის არის მოცემული, მაგრამ ვერაფერ იტყვის იმას, რომ ის სუსტი ნაწარმოებია. ვოკალური მუსიკის საშუალებით გადმოცემულია ადამიანის სულიერი ცხოვრების ტრაგედია, სადაც ემოციონალური განცდის ფილოსოფიური განწყობილებებია გადაშლილი.

ოპერა „პიკის ქალი“ ვოკალური ტექნიკის მხრივ აზრთა ბრწყინვალეობაა, სადაც ყოველ ადამიანს შეუძლია დაინახოს როგორც კომპოზიტორის გენიალობა ვოკალურ მუსიკის შექმნისათვის, ისე ვოკალურ ტექნიკის ბრწყინვალეობა. ჩაიკოვსკის ოპერების ვოკალური მუსიკის გაფორმების ტექნიკაში ფორმალური სახე კი არ გვეძლევა, არამედ უაღრესად ემოციონალური განწყობილებანია მოცემული, რომელიც ღრმა ფსიქოლოგიურ განცდამდეა დასული. „პიკის ქალის“ მთელი აქტები ადამიანის განცდის გამოვლენის მიუღწეველი მწვერვალია, ვოკალური ხელოვნების ტექნიკურ მხარეთა დასრულებული ზღვარია, აზრის სიდარბაისლეში და სინარნარები მოცემული. ორკესტრი ამ ოპერებში ძირითადი აზრის გამმაფრებელია.

განა ცოტაა ისეთი ოპერები, რომლებიც ზუსტად ლირებულებით დიდ განძს წარმოადგენენ, მაგრამ როგორც ოპერა მსმენელამდე არ დადის?! მათი დამარცხების მიზეზი ვოკალური მუსიკის სისუსტეშია, ვინაიდან წინა პლანზე საორკესტრო მუსიკაა წამოწეული. ოპერაში ვოკალური მუსიკის უკანა პლანზე დაყენება ნიჟნავს მსახიობზე უარის თქმას საოპერო ხელოვნებაში, ეს კი უდრის ოპერის უარყოფას.

ფალიაშვილის ოპერები „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ როგორც ვოკალური შედეგები უკვდავი არიან და სწორედ მათი გამარჯვების მიზეზი მთლიანად მუსიკალურ ვოკალურ-დრამატურგიულ სიძლიერეშია.

„აბესალომ და ეთერის“ მესამე აქტი თავისი ვოკალური დრამატურგიულობით ხომ ვოკალური სიმფონიაა? „დაისი“ ხომ ვოკალური შემოქმედების ფილოსოფიაა?

მაგალითები ულევია, მაგრამ ზემოთქმული მაგალითებიც საკმარისად მიგვაჩნია იმის დასამტკიცებლად, რომ ოპერაში ვოკალური მუსიკის პირველობა აუცილებელია. მაშასადამე, საოპერო ხელოვნება ძირითადში სავოკალო მუსიკას გულისხმობს.

საოპერო მუსიკაშია მოცემული სასცენო ხელოვნებაც და რადგან საოპერო ხელოვნებაში სავოკალო მუსიკა პირველია და წამყვანი, რომელიც ამავე დროს სცენიურ ხელოვნებასაც იტევს, ამიტომ საჭიროდ მიგვაჩნია განვმარტოთ თუ რა დამოკიდებულებაშია მუსიკა და სცენა. ვოკალური მუსიკა თავის თავში ყოველთვის სასცენო ხელოვნებასაც იტევს, რადგან საოპერო მუსიკა საერთოდ ყოველთვის პროგრამულია და ამ პროგრამულობაში აუცილებლად წაგულისხმევია სცენიური მოქმედებაც. სცენა კი ვოკალური მუსიკის, ე. ი. მსახიობი-ვოკალისტის სამოქმედო ასპარეზია. ამ მოქმედებას გამოსავალი წერტილი, რო-

გორც აუცილებელი პირობა, ვოკალური განცდა და ემო-
ციაა. სცენიური მოქმედების აზრიც ვოკალურ მუსიკაშია
მოცემული. რადგან მუსიკის აზრი ემოციონალური ყო-
ფიერებაა და ამ ყოფიერებაშია სიტყვითი შინაარსიც,
მაგრამ სიტყვა ახლა, როგორც დამხმარე საშუალება,
მოქმედების კონკრეტიზირებისათვისაა მოცემული, ამიტომ
სცენიური მოქმედების საწყისი თვით მუსიკაში უნდა ვე-
ძიოთ, როგორც მშენიერებაში მოცემული შინაარსი და
ამ შინაარსში ემოციონალური გააზრების მატარებელი.

რატომ მაინცდამაინც ვოკალურ მუსიკაშია მოცემული
სცენიური მოქმედების აზრი?—სცენაზე ყოველთვის მსა-
ხიობი მოქმედობს. ის, ვინც სცენაზე მოქმედობს, ანსახი-
ერებს სცენიურ მოქმედებასაც და რადგან ოპერაში სცენის
მთავარი მომკმედი პირი ვოკალისტი-მსახიობია, ამიტომ
სცენიური აზრი მოცემულია ვოკალურ შემოქმედებაში და
მისი სცენაზე გამომტანი ვოკალისტი-აქტიორია.

ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ ვოკალური მუსიკა თვითონ სა-
კუთარი აზრის მატარებელია და ვინაიდან ამ აზრში ჩვენ
ვგულისხმობთ მის ემოციონალურ ყოფიერებას, ამიტომ
სცენიური მოქმედება საოპერო ხელოვნებაში ვოკალური
შემოქმედების შინაგან მდგომარეობიდან გამომდინარეობს.

როგორ უნდა გავიგოთ საოპერო ხელოვნებაში ვოკა-
ლურ მუსიკაში მოცემული სცენიურობა?

ჩვენ ვიცით, რომ საერთოდ მუსიკა სათავისო გარკვეუ-
ლი ენაა გრძნობისა და ემოციების, ე. ი. გვამცნობს ადამი-
ანის შინაგან განწყობილების საფუძველზე მიღებულ მდგო-
მარეობას, რომელიც შედეგაა გარე სინამდვილის ზემოქ-
მედებისა. ეს განწყობილება, რომელიც მრავალ
გრძნობათა მხარეს იტევს, აუცილებლად გა-
მომჟღავნებას საჭიროებს და ვინაიდან მისი

გამომჟღავნება მხოლოდ მუსიკის საშუალებით შეიძლება, ამიტომ, როგორც განწყობილების ენა, მუსიკა მასში მოცემულ ემოციონალურ შინაარსს და ამ შინაარსის გარეგანი ქცევის პოზიციურობის მიმართებით დამოკიდებულებებს გვაძლევს.

აღმიანი წარმოდგენს ფსიქიურ და ფიზიკურ მთლიანობას და რაც მის შინაგან ყოფიერებაში გვეძლევა, ის რეაქციას იწვევს გარეგან ფიზიკურ მხარეშიც სათავისო პოზიციური დამოკიდებულებებით, ამით ხელოვნებაში გვეძლევა შინაგანი ყოფიერების გარეგანი შესატყვისი ქცევა.

ვინაიდან საოპერო ხელოვნების სცენიურობა სავოკალო მუსიკაშია მოცემული, ამიტომ აუცილებელი პირობაა სავოკალო მუსიკაში მოქცეული სცენიური აქტი გამოვლინებულ იქნას ვოკალისტის საშუალებით.

საოპერო ხელოვნებაში რომელს ეკუთვნის პირველობა სავოკალო ხელოვნებას, თუ სასცენოს? — ისინი ერთმანეთისაგან განუყრელია; ერთს აზრში არიან მოქცეულნი და შემოქმედებითი მდგომარეობის ემოციონალურ მხარეს აღრმავებენ. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვოკალური მუსიკა აზრის დამწყობიცაა და დამსრულებელიც; სცენიური ქცევა კი მისი გამაღრმავებელი და დამხმარეა შემოქმედებით მშვენიერებაში.

საოპერო ხელოვნებაში სცენიური მოქმედების გააზრება სიტყვიერი მასალით კი არ ხდება, პირიქით სასცენო მოქმედების გააზრების ცენტრი ვოკალურ მუსიკაშია მოცემული. სავოკალო მუსიკაში განცდის აღმძვრელი ვოკალია, ამიტომ გაჩნდება თუ არა ვოკალური ემოცია სავოკალო უაქტურის საფუძველზე, მთელი სხეული იგრძნობს შინაგან განწყობილებას, რომელიც ობიექტური სინამდვი-

ლის გავლენის შედეგს წარმოადგენს და ადამიანი განეწყობა მოქმედებითი აქტისათვის ანუ სიმღერისათვის; ამ მოქმედებაში მოცემული გარკვეული ქცევა მასში იტევს არა მარტო განწყობილებითი მდგომარეობას და ვოკალურ-ემოციონალურ მშვენიერებას, არამედ ამ მოქმედებაში გვესახება შინაგანი მიმართების გარე პოზიციური დამოკიდებულება, რასაც ოპერაში სცენიურ ქცევით აქტს ვუწოდებთ.

დასასრულ ამ მოქმედების დაზუსტება ასეთი იქნება: საოპერო ვოკალურ ხელოვნებაში მოცემულია მისდა შესაბამისი სცენიური ქცევანი, რომლის განაღდება ხდება ვოკალური განცდის საწყისით. ამის საფუძველზე გვეძლევა სცენიური მოქმედების აზრი, სადაც ყოველთვის პირველი ადგილი ვოკალურ მუსიკას უჭირავს. თუ სცენიური მხარე ძლიერია, ვიდრე ვოკალური, მაშინ საოპერო ხელოვნება კარგავს თავის ძირითად ელემენტს ვოკალისტის სახით და ამით ოპერა კრიზისს განიცდის.

ამ დებულების დასამტკიცებლად მინდა მოვიყვანო „სოვეტსკაია მუზიკა“-ში გამოთქმული აზრი, რომელიც ეხება საოპერო ხელოვნებაში მუსიკისა და სცენიურობის პირველობისა და მათი დამოკიდებულების საკითხს: „Вопрос о соотношении действия чисто-сценического и действия собственно музыкального и есть, собственно говоря, вопрос о „ведущем“ значение последнего“¹. აქედან ნათლად ჩანს, რომ მუსიკა არის წამყვანი საოპერო ხელოვნებაში საერთოდ და ამვე დროს სასცენო ხელოვნებისა კერძოდ. ვოკალური მუსიკის გარეშე საოპერო ხელოვნებაში სცენიურობა არ არსებობს, ამიტომ საოპერო ხელოვნებაში საერთოდ მოქმედების წამყვანი მუსიკაა,

¹ „Советская музыка“, № 11, год издания 1940 г. ст. 52.

მაგრამ საოპერო ხელოვნების მოქმედების ძირითადი აზ-
რი ვოკალური მუსიკაა, რომელიც მთლიანად იტევს სას-
ცენო ხელოვნებასაც.

„სოვეტსკაია მუზიკა“ უფრო მეტსაც ამბობს: „Такая
музыка—მხედველობაში აქვს წამყვანი მუსიკა—ведет
действие и тогда, когда внешнее сценическое действие
приостанавливается или почти замирает. В ариях и
ансамблях классических опер действие не останавли-
вается, но получает свое кульминационное выражение“¹.
შართალია, იქ, სადაც მუსიკა მოქმედების წამყვანია, მიზა-
ნი მიღწეულია, რადგან დრამატურგიული მუსიკა გულის-
ხმობს მუსიკალურ ესთეტიურობას და თვითონ იტევს
სცენიურ მოქმედებასაც. ზემოთქმულის არ იყოს, მაშინაც
კი, როცა გარეგანი სცენიური აქტი თავის მოქმედების
დინამიურობას სწყვეტს, მუსიკა უდიდესი ემოციონალუ-
რი ზემოქმედების აქტი ხდება არიებისა და ანსამბლების
სახით და ამით საოპერო ხელოვნებაში მოქმედება კი
არ ჩერდება, არამედ უფრო ღრმავდება. ეს იმიტომ, რომ
საოპერო ხელოვნებაში მუსიკაა წამყვანი და ძირითადი
აზრი. რადგან საოპერო ხელოვნებაში ძირითადი აუ-
ცილებლობა სავოკალო მუსიკაა, ამისათვის ის თავის ღრმა
შინაარსით ემოციონალური ყოფიერების საფუძველზე
ხდება წამყვანი საოპერო ხელოვნებაში.

არიაში ყოველთვის მოცემულია სათავისო ქცევა, რო-
მელიც სცენიურ აქტს უდრის, მაგრამ სცენიურობის გა-
რეშეც ის თავის გარკვეულ სახეს არ კარგავს, რადგან
ვოკალური მუსიკა, როგორც თვითონ მშვენიერების მატა-
რებელი, თავის დრამატურგიულობაში იძლევა შინაგან

¹ „Советская музыка“, № 11, Выпуск 1940 г., Стр. 53.

მოქმედების ვითარებას, რომელიც ადეკვატურა ხდება შინაგანი განწყობილების.

არიაში განცდის სიღრმე და ემოციონალური აზროვნება მეტია და თუ აზრი და განცდა ძლიერია, იქ მოქმედების შინაგანი არსიც ძლიერია. ასე რომ, მუსიკა-ოპერაში ყველაფრის დამტევია. მოვუსმინოთ ისევ „სოვეტსკაია მუსიკას“: — „Конечно, оперная музыка должна быть связана с драматическим действием, но она не должна быть „инвалидом“, а сценическое действие и декоративное оформление не должны быть носилками и костылями ее поддерживающими. Действие собственно-музыкальное и действие собственно-сценическое должны идти рука об руку. Более того, музыка должна иметь настолько развитую „мускулатуру“, чтобы ответственнейшие моменты оперы поднять весь оперный спектакль в целом и нести его на собственных „плечах“. А для этого ей нужно свободно передвигаться без чужой помощи“. ქეზმარიტად სწორი აზრია. რასაკვირველია, მუსიკა მთლიანობაში უნდა იყოს დრამატულ მოქმედებასთან, რადგან ოპერა მუსიკას და სცენას გულისხმობს, მაგრამ რადგან ოპერაში მუსიკაა პირველი და მასში გვეძლევა მისი შესატყვისი სცენიური მოქმედებანი, ამიტომ მუსიკას საოპერო სცენის გარეშეც უნდა შესწევდეს უნარი, რომ იყოს დამოუკიდებელი ხელოვნებითი აქტი, რაც პირველი და აუცილებელი პირობაა მისთვის. ზემომოყვანილი აზრის თანახმად მუსიკა სცენიური მოქმედების „ინვალიდი“ კი არ უნდა იყოს, პირიქით მუსიკა იძენად ძლიერი უნდა იყოს, რომ საჭირო არ გახდეს სცენიური მოქმედების შედეგად მისი ღირებულების აწევა. სცენიური მოქმედება და დეკორა

¹ „Советская музыка“ № 11, выпуск 1940 г. стр. 54.

რატოული გაფორმებანი არ უნდა გახდეს მუსიკის დამხმარე იმისთვის, რომ მუსიკის სასიცოცხლო იმპულსი აწეული იქნას; პირიქით მუსიკა უნდა იყოს სცენიური მოქმედების წამყვანი. მაშინაც კი, როცა სცენიური მოქმედება წყდება, მუსიკა დრამატურგიული მოქმედების უნარს არ უნდა კარგავდეს. მთელი საოპერო შემოქმედება მუსიკის ზურგზე უნდა გადადიოდეს, რადგან თვითონ ოპერა მუსიკალური ნაწარმოებია და ამ მუსიკაშია მოცემული სცენიური შესაძლებლობანი. მათს მთლიანობაში გვეძლევა საოპერო ხელოვნება, მაგრამ მუსიკა პირველადია, სცენა კი მის შინაგან არსიდან გამომდინარეობს.

ოპერაში მთავარი გმირის გარდა გვყავს დამხმარე ტიპებიც, რომლებიც მთავარი გმირის ხასიათსა და ქცევებს ეთავსებიან, ე. ი. მათი ვალია მოქმედების გამძაფრება და მთავარი გმირის მოქმედებისათვის დინამიურობის მიცემა, რათა გმირების ტიპიურობა უფრო მეტად იქნეს ნათელყოფილი. ამის გარეშე მოცემულია აგრეთვე გუნდი, რომელიც ხელს უწყობს მოქმედების დინამიურობას და გმირის მოქმედებასაც. ყველა ეს ვოკალური მუსიკის დარგია საოპერო ხელოვნებაში და ერთად ქმნიან სცენიურ მოქმედებას.

ჩვენი მსჯელობიდან შემდეგი დასკვნის გაკეთება შეიძლება: ოპერა სინთეტური ჟანრია. იგი სხვადასხვა დარგის ხელოვნებათა კავშირია, მაგრამ ხელოვნების ეს დარგები თანაბარ მდგომარეობაში არ იმყოფება, არამედ წამყვანი მათ შორის მუსიკაა, ვოკალური მუსიკის პირველობით.

თუ კი მუსიკა საოპერო ხელოვნებაში სხვა შემავალი დარგების მაჩანჩალა იქნება, მაშინ ის თავის ნამდვილ სახეს კარგავს და „ინვალიდობის“ სახის მატარებელია.

ვინაიდან ოპერა უპირველეს ყოვლისა მუსიკალურ-ვოკალური ნაწარმოებია და მუსიკის ენით იძლევა იმ შინაგან ადამიანურ განწყობილებას, რის მოცემაც კომპოზიტორს სურდა, ამიტომ უნდა ვალიაროთ, რომ მოცემული მუსიკალური იდეა ვოკალური მუსიკის აზრია და ოპერაში მოქმედების წამყვანიც ვოკალური მუსიკაა. მართო სიტყვიერი აზრი ოპერაში ვერ გამოდგება, რადგან თავისი ხასიათის რაობით ვოკალური განცდა სულ სხვაა და სიტყვიერი კი სულ სხვა.

ოპერაში სიტყვიერი მასალა მუსიკალური ენის მასალას ვერ განსაზღვრავს, პირიქით, მუსიკა, გამოწვეული სიტყვიითი საწყისით, აფორმებს და აშინაარსებს სიტყვიით მიღებულ განწყობილებას და თავის სავოკალო-მუსიკალურ სტილში აყალიბებს შინაგან განწყობილებითი შინაარსს.

თუ კი აზრის მუსიკალური გაფორმება თავის ემოციონალობით ტოლი იქნება სიტყვის ემოციონალობისა, გააზრებათა თვალსაზრისით და ამავე დროს მშვენიერების შეგრძნების საკითხშიც, მაშინ ასეთი საოპერო ხელოვნება სუსტი და უფარვისაა. ასეთი მუსიკა ვერასდროს ვერ მოგვეცემს მთავარ მომქმედ გმირს, რომელიც ოპერის აზრია, რადგან ოპერაში მთავარი გმირი გულისხმობს მუსიკალურ-ვოკალურ დრამატურგიულობაში მოცემას მისი ხასიათისა და შინაარსისას. საბოლოოდ უნდა ვალიაროთ, რომ ვოკალური მუსიკა საოპერო ხელოვნებაში პირველი და ძირითადი კომპონენტია.

ოპერის მომღერალი

ოპერის მსახიობი მომღერალიც არის და მსახიობიც, ე. ი. ის ფლობს სიმღერასაც და სცენასაც. სიმღერის პროცესში გვაძლევს მუსიკის შინაარსს, რომელიც ვოკა-

ლის ბრწყინვალეობაში შელავნდება, და ამ შინაარსის შესატყვის გარეგანი ქცევის პოზიციურობაში კი იძლევა სტენიურ აქტს.

საინტერესოა, ოპერის მსახიობი შემომქმედია თუ არა როგორც შემსრულებელი? ჩვენ ვიცით, რომ მუსიკალური შემოქმედება ობიექტური სინამდვილის ემოციონალური განსახებაა და ემოციის საშუალებით კი ვიგებთ შინაარსს, რის საფუძველზეც წარმოიშობა მშვენიერების გრძნობა. თუ ეს ასეა, გავარჩიოთ მსახიობი-ვოკალისტის როლი და ვნახოთ რას გვეტყვის სინამდვილე.

საერთოდ ხელოვანები, როცა თავიანთ ემოციონალურ განცდას, ობიექტური სინამდვილის განსახებაში მოქცეულს, განიშნებას აძლევენ, ამით ისინი თავიანთ შემოქმედებას უზრუნველყოფენ ხანგრძლივი არსებობით; ამის საფუძველზე ამთვისებელს უფლება ეძლევა, როცა უნდა აითვისოს ის შემოქმედება, რომელიც ამა თუ იმ შემომქმედის მიერაა შექმნილი. ამას მსახიობის მოქმედება მოკლებულია.

ხელოვანები, როცა რამეს ქმნიან, ჩამოყალიბებულ ფორმაში გვაძლევენ ემოციონალურ შინაარსს, მაგ.: კომპოზიტორი ნოტებში განიშნებას აძლევს იმ ემოციონალურ განწყობილებას, რომელიც მიიღო გარემოსთან ურთიერთობაში. ამით ის იძლევა გაფორმებულსა და გაშინაარსებულ შემოქმედებას, რომელსაც შეუძლია იარსებოს ყოველთვის, თუ კი ეს სრულყოფილი შემოქმედებაა. ამით კომპოზიტორი თავის ემოციონალურ აზრს სათავისო ფორმასა და კანონებში იძლევა, როგორც ახალ შემოქმედებით ძალას, რომელიც ემოციური განცდის საშუალებით აზრს გვაწვდის და ყველგან შეუძლია არსებობა.

მსახიობის მოქმედება კი ამას მოკლებულია. ის მხოლოდ იმაზე მუშაობს, რაც მისთვის დაკანონებით მიცე-

მულია. მის ემოციონალურ გამოსახვას არა აქვს განიშნების წერითი ნიშანი. მისი განიშნების იარაღი მისი ხმაა.

როგორც ჩანს, მსახიობი თვითონ ახალ ფაქტს არ კმნის და არც არის მისი საშუალება, რომ მისმა ნამოქმედარმა წერითი განიშნება მიიღოს. მაშ როგორი შემომქმედი უნდა იყოს მომღერალი-მსახიობი, თუ კი ახალს არაფერს არ კმნის? და თუ სხვისი შემოქმედება მისი სამოქმედო ობიექტია, რა უნდა იყოს მომღერლის მოქმედების აზრი?

მსახიობის მოქმედება განსაზღვრულია იმ შემოქმედებითი ფაქტურით, რომელსაც აძლევს კომპოზიტორი. მან უნდა შეასრულოს ის, რაც დაკანონებულად არის მისთვის მიწოდებული. მაშ ირკვევა, რომ მსახიობი მართო უბრალო შემსრულებელია?—არა მგონია, რომ ეს ასე იყოს. ჩვენის აზრით, ის, რაც მომღერალს ეძლევა როგორც კომპოზიტორის ნამოქმედარი, შემოქმედებითი მასალაა მასახიობისთვის, მხოლოდ მასალა შემოქმედის შექმნის შედეგად მიღებული, ე. ი. მსახიობი შემოქმედის ნამოქმედარის მაღიარებელ-შემსრულებელია, მაგრამ არა მართო შემსრულებელი; ის მუსიკალური ფაქტურა, რომელიც მას ეძლევა, მისთვის ობიექტური სინამდვილეა. ამ ობიექტური სინამდვილის განსახება უნდა მოახდინოს მსახიობმა, რათა ამთვისებელს მიაწოდოს. მომღერალზე მიცემულმა შემოქმედებითმა ფაქტურამ მომღერალში ხელახალი განსახება უნდა მიიღოს, მაგრამ არა ისე, რომ მას სახე შეუცვალოს, არამედ ის უნდა აითვისოს ემოციონალურად და რეალური განსახების შესატყვისი მდგომარეობა უნდა შექმნას თავის შინაგან არსში, რომ შემდეგ მას თავისი ხმის საშუალებით განიშნება მისცეს.

მომღერალი ემოციონალურად ითვისებს თუ არა მოცემულ ფაქტურას? აუცილებლად. თუ კი ემოციონალურად არ განიცდის როლს, ის მექანიკური გამსიტყვებელი

იქნება მასზე დაკისრებული მოვალეობის. პირველი აუცილებლობა ის არის, რომ მსახიობი როლს ემოციონალურად განიცდიდეს და ეს ერთ-ერთი სახეა შემოქმედებისა.

მოცემულია თუ არა მის ემოციონალურ განცდაში შინაარსი?—აუცილებლად მოცემულია. მართალია, მსახიობ-მომღერალი სხვის შემოქმედებაზე აგებს თავის მუშაობას, მაგრამ სანამ ეს შინაარსი ემოციონალურად არ იქნება მის მიერ ათვისებული და საკუთარი დამოკიდებულების ხასიათი არ იქნება მსახიობის ემოციონალობაში მონახული, როლის განსახება არ მოხდება. როგორც კი მსახიობი როლში განსახებას მოახდენს, ეს იმას ნიშნავს, რომ მასზე დაკისრებული როლის სახე მონახულია და ის „მონახული“ არის მსახიობის შემოქმედების ძალა, რომლის შინაარსი განსახების მონახვაშია.

ჩვენ ახლა შემდეგ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე: ოპერის მსახიობი ემოციონალურად აზროვნებს, მისი ემოციონალური განცდის საშუალებით ვიგებთ შინაარსს, რომელიც როლის განსახებაშია მოცემული. რადგან ემოციონალური განცდის საშუალებით მსახიობი გვაძლევს იდეას ანუ გარკვეულ აზრს როლის განსახებისას, ამიტომ ის შემოქმედია თავის როლის შესრულებაში.

რჩება თუ არა ხალხში მომღერლის შემოქმედება?— ამ მხრივ მომღერალი ყველაზე საცოდავია, როგორც შემოქმედი. მისი შემოქმედების გამაფორმებელი და გამძნოშვნელებელი ფოკალია, რომელიც მხოლოდ შესრულების მომენტში იძლევა ზავის ძალას და განაცდევინებს ამთვისებელს.

რა იწვევს ფოკალისტში განცდის ემოციონალურ საწყისს? მომღერალი განიცდის: „უნდა ვიმღერო“ და „რა ვიმღეროს“. „უნდა ვიმღეროში“ ყოველთვის იგულისხმება ფოკალური ტონის ხმოვანება, რომელსაც ახასია-

თებს: მღერადობა, ტემბორი, მასიობა, გრძლიობა და სიმღელე. მაშასადამე, მომღერალი პირველად „უნდა ვიმღეროს“ განცდით ეწყობა თავის შინაგან ყოფიერებაში, რომელიც ემოციონალურია. „უნდა ვიმღერო“ წარმოდგენითი ტონია, რომელიც პირველად ემოციონალურ შემეცნებაში აისახება; ამის შემდეგ მომღერალი მეორე ემოციონალური განცდით განეწყობა. ეს არის „რა უნდა ვიმღერო“. „რა უნდა ვიმღერო“ „უნდა ვიმღეროშია“ მოცემული, რადგან კომპოზიტორის მიერ ნოტშია გამოსახული ემოციონალური შინაარსი. ამ ორი ემოციონალური განწყობილების საფუძველზე მომღერალი იძლევა თავის შემოქმედებას. როგორც ჩანს, მსახიობი პირველად სასიმღერო ტონს განიცდის და შემდეგ მასში მოცემულ შინაარსს. ეს ორი მომენტი განუყრელია და ერთად წარმოებს, მათი გამოყოფა მხოლოდ ფსიქოლოგიურადაა შესაძლებელი.

მართალია ეს ორი განცდა ერთად წარმოებს, მაგრამ, როგორც საგანწყობო მდგომარეობა, მაინც რომელი უსწრებს წინ?—აუცილებლად „უნდა ვიმღერო“. მაშასადამე, ვოკალი ყოფილა მომღერალში განცდის დამწყები?—უდაოდ. სანამ მომღერალში წარმოდგენითი ვოკალური ტონი არ გაიზარება, მანამ შინაარსის არსებობა არ ჩანს, რადგან შინაარსი ტონშია მოცემული. ამავე დროს ჩვენ ამ წიგნის მესამე თავში გავარკვეეთ, რომ ტონი თუ ემოციონალურად არ იქნება ათვისებული, სრულყოფილ ნატურალურ ტონს ვერ მივიღებთ. და თუ ეს ასეა, წარმოდგენითი ტონის ასახვა ემოციონალურ განცდის შედეგი ყოფილა, რომელსაც ემატება მუსიკაში მოცემული ემოციონალური აზრი. აქედან მსახიობის შემოქმედებაში ვოკალური განცდისა და მსახიობზე დაკისრებული ფაქტურის შინაარსის ემოციონალური განცდის

გაერთიანების შედეგად გვეძლევა სრულყოფილი ხელოვნება.

ძირითადად ოპერის მსახიობის გარდასახვის უნარიანობა ვოკალის შესაძლებლობაზეა დამოკიდებული, როგორც შინაგანი გააზრების გამომჟღავნებელი. აქ ვოკალი გვევლინება როგორც საშუალება აზრის უწყებისათვის და მოქმედების მაიმჟულსირებელი. მაგრამ გარდასახვის სიძლიერე შარტო ვოკალის სრულყოფაში არაა. თუ მომღერლის შინაგანი შემოქმედებითი ბუნება სუსტია, გარდასახვითი უნარიანობაც მოისუსტებს, რაც განმსაზღვრელია შინაარსის. მაშასადამე, ვოკალისტის შემოქმედების სრულყოფისათვის საჭირო ყოფილა დასრულებული ვოკალი და შინაგანი გარდასახვის უნარიანობა.

როგორც ჩვენ ვაღიარეთ, სცენიური მოქმედების დამწყები და მაიმჟულსირებელი ოპერაში აუცილებლად ვოკალია, რადგან მოცემულ ფაქტურას მომღერალი ითვისებს თავის სასიმღერო ხმის საშუალებით; მსახიობი როგორც კი ფიქსირებას უზამს მოცემულ სასიმღერო მასალას, იმ წამსვე იმაზე ფიქრობს, რომ საკუთარი შემოქმედებითი განსახება მისცეს მას; ის საკუთარ რამ, რომელიც თავის შინაგან ყოფიერებაში განავითარა მოცემულ ფაქტურის საფუძველზე მიღებულ განწყობილების მიმართ, ახლა მისი პირადი შემოქმედების საკუთრებას წარმოადგენს და ის თავისებურ ტიპიურ ხასიათში გვეძლევა.

ის შინაგანი განცდა, რომელიც მომწიფებულია, თავის მდგომარეობის განაღდებას ითხოვს; ეს განაღდების მომენტი ვოკალური ქცევის პროცესია, რომელიც იძლევა შინაგანი მდგომარეობის სტიმულირებას და გამოვლენას იმისას, რაც განცდილი იყო.

ვოკალური მუსიკის შედეგად ფიქსირებული განწყობილებითი მდგომარეობა განცდითი დინამიურობაში მოდის და თავის განაღდების სახეს ვოკალის საშუალებით იღებულობს. ამ განცდის შინაგან ყოფიერებაში მოქცეული შინაარსის გარეგანი ქცევის აქტი განსახებავს პოულობს მსახიობში სიმღერითი ქცევის პროცესში და სცენიური აქტი გვეძლევა, როგორც სავოკალო ქცევაში მოცემულ საოპერო მუსიკის განუყრელი მდგომარეობა.

ზოგადად გამოვარკვეით, რომ მომღერალი-მსახიობი თავის შესრულებაში შემომქმედია. ის შემომქმედია იმდენად, რამდენადაც განსახებავს ახდენს როლისას და ეს განსახება ემოციონალურია; ემოციონალურ განსახებაში მოცემული სახე (ინჟაჟ) მისი შინაარსია, რომელიც ემოციონალური შემეცნების შედეგად მიიღო ვოკალისტმა; ამ შინაგან განსახების შესატყვისი აქტიორის გარეგანი ქცევა არის სცენიური აქტი.

მსახიობის განცდის შედეგად მიღებული ქცევა ნატურალურ მოქმედებამდე უნდა დადიოდეს თუ არა?—არავითარ შემთხვევაში. მსახიობი იმიტომ არის შემომქმედი, რომ მას გარდასახვის უნარი აქვს. მსახიობი თავის შემოქმედებაში განცდის საშუალებით ახდენს როლის შესატყვისად გადახალისებას, ამის საფუძველზე ქმნის როლში მოცემულ სახეს; და თუ განსახებაში მოცემული იქნება როლის სახე, მაშინ მსახიობის მოქმედება სრულყოფილია და მომღერლის შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე.

როცა მსახიობი სცენაზე ტირის, ეს მომენტი მაყურებელმა მართლა უნდა განიცადოს, როგორც ტირილის აქტი, მაგრამ მსახიობი სინამდვილეში კი არ უნდა ტირიოდეს, არამედ ეს ტირილის განწყობილების მომცემის როლში უნდა გამოდიოდეს. ანდა სიცილის დროს გამო-

მწვევ მიზეზებს თვით, კი არ განიცდის უშუალო ზემოქმედების საფუძველზე, არამედ განცდილს წარმოდგენის შედეგად განსახების აქტივით თავის თავში მის შესატყვის განწყობას იმუშავებს და ისეთი რეალური ფაქტის წინაშე გვაყენებს, თითქოს მისი პირველი განმცდელია. ამ შემთხვევაში ის არ იცინის, მაგრამ სიცოცხლის განცდას ისე გვაწვდის, რომ გვარწმუნებს მის ბუნებრივობაში.

ზ. პ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისში“, როცა კიაზო სასიკვდილოდ სჭრის მალაზს, ეს უკანასკნელი წაიქცევა მსახიობი ამ მდგომარეობას ქმნის შინაგან განწყობილზე, ბაში წარმოდგენის საშუალებით და მერე მთელს სხეულს განაცდევინებს, რომ ის მართლა სასიკვდილოდ დაქრილია და ფეხზე ველარ ჩერდება. ამ მდგომარეობას იმდენად განაცდევინებს მსახიობი თავის სხეულს, რომ ეს შინაგანი განწყობილება გამოცახებულებას პოულობს მის ფიზიკურ ქცევაში.

მსახიობის როლში გარდასახვის შესაძლებლობანი იმდენად დამაჯერებელი უნდა იყოს, რომ მისმა სხეულმა თავის ქცევაში შინაგანი განცდა წარმოსახოს და მაყურებელს ეს აქტივით განაცდევინოს. ეს მომენტი ამთვისებელში ბადებს სიამოვნებითი გრძნობას, როგორც შემოქმედის მიერ მოცემული დავალების დადებითად გადაწყვეტა. აქ მაყურებელს აქტიური თავის შემოქმედებაში აძლევს მშვენიერებით გრძნობას. მაგრამ მალაზს თუ კი მართლა მოკლავდნენ და მას მაყურებელი დაინახავდა და შეიგრძნობდა, სიამოვნებას განცდის მაგიერ შურისძიება დაებადებოდა ასეთი ქცევის მიმართ.

ხელოვნება იმდენად არის ძლიერი, რამდენადაც სინამდვილეს მოგვაჩვენებს და მშვენიერების შეგრძნობას განგაცდევინებს.

მსახიობის მიერ როლის ნატურალურ ქცევამდე დაყვანა არის არარეალური აქტი და განცდით საზღვრება.

გაცილებული. ის, რაც ზომიერებას გაცილებულია, წონასწორობასა და გარკვეულ სახეს კარგავს.

დასკვნა ასეთი იქნება: ოპერის მსახიობი-ვოკალისტი უპირველესად შემომქმედია თავის შესრულებაში. ის თავის სიმღერაში იძლევა როლის განსახებას. მომღერალი ოპერის თეატრში ძირითადი ელემენტია, როგორც ვოკალის საშუალებით ოპერაში მოცემული ტიპების სახეთა (ინჟან) მაღიარებელი.

ოპერის სცენა ყოველთვის გულისხმობს მომღერალს. სცენის ოსტატი მსახიობია. ის სიმღერისა და აზრის მომცემია, გარდასახვის უნარის მქონეა.

საოპერო თეატრის მსახიობი ჯერ ვოკალისტია, შემდეგ მსახიობი. ის ვოკალით იწყებს ემოციონალურ განცდას და მით იძლევა როლში განსახებას, სადაც აშკარავდება საკუთარი და როლის მეს არსებობა.

ვოკალისტის კრიზისი იწვევს ოპერის თეატრის კრიზისს, რადგან ვოკალისტის კრიზისი ნიშნავს თეატრის ძირითადი ელემენტის დაკარგვას.

რეჟისორის როლი საოპერო ხელოვნებაში

ოპერაში ორი ძირითადი ელემენტია მოცემული: მუსიკა და სცენა. სცენიური მხარე, რომელიც მუსიკის შინაგან არსშია მოცემული, რეჟისორის შენოქმედებით ასპარეზს წარმოადგენს.

რეჟისორის როლი საოპერო ხელოვნებაში დიდია. მან ლიბრეტოში მოცემულ შინაარსს სცენაზე მოქმედებითი აქტი უნდა მოუწიოს, მაგრამ ამ მოქმედების დედაარსი არა მხოლოდ სიტყვიერი მასალით უნდა გამოვლინდეს, არამედ მუსიკის საშუალებით.

მაშასადამე, რეჟისორი ოსტატი უნდა იყოს როგორც სცენიური მოქმედების, ისე მუსიკალური ენის ცოდნაში, რადგან სცენიური მოქმედება ოპერაში მუსიკის საშუალებით ვლინდება.

სცენაზე მოქმედებას აწყობს რეჟისორი ლიბრეტოში მოცემული შინაარსის მიხედვით. ის ქმნის მოცემულ შინაარსის რეალურ ქცევით აქტს, ე. ი. შინაარსის მხატვრულ მდგომარეობას იძლევა სცენაზე. თეორიულად მოცემულ მასალის პრაქტიკაში გამოვლენას ახდენს სცენიური შემოქმედების შედეგად. მხოლოდ ეს მოქმედება გვეძლევა მუსიკის ფაქტურით, რომელიც განწყობილების ენაა, და მასში მოცემულია სცენიური ქცევა, როგორც მისი შინაარსი, ე. ი. მუსიკაში მოცემულია ის სცენიური მოქმედება, რომელიც ლიბრეტოს შინაარსითაა განსაზღვრული: სცენიური მოქმედების აქტი სწორედ რეჟისორის სამოქმედო ვითარებას გულისხმობს.

თუ კი კომპოზიტორი საოპერო მუსიკის განწყობილებითი შინაარსის მომცემია, ხოლო ამ განწყობილებითი მოქმედების გარეგანი ქცევითი აქტი, როგორც სცენიური მოქმედება, რეჟისორის საქმიანობაში შედის, ის ოპერაში სასცენო ხელოვნების ავტორად უნდა ვაღიაროთ.

რეჟისორი უშუალო შემომქმედია სცენიურ მოქმედებათა სიტუაციის, მაგრამ გაშუალედებულია სცენიური მოქმედების აქტუალობაში.

სცენიური მოქმედების მთლიან აზრს იძლევა რეჟისორი, მაგრამ ამ აზრის განმასახიერებელი და მოქმედებაში მომყვანი მსახიობია, რომელიც იტევს როგორც კომპოზიტორის, ისე რეჟისორის აზრებს სცენიური შემოქმედების სახით.

მაშასადამე, რეჟისორი ავტორია სცენიურ სამოქმედო სიტუაციისა, მაგრამ ამ სიტუაციის შესატყვისი მოვლენებისა

და განწყობილების წარმომდგენი მსახიობია. რეჟისორი-როგორც სცენითი სამოქმედო სტრუქციის ავტორი, ყოველგვარ მოცემულ მასალების საფუძველზე ვალდებულია სცენაზე წარმოგიდგინოს ის ფაქტი, რომელიც მიღებული აქვს საოპერო მუსიკის სახით.

ვინაიდან ოპერა სინთეტური ჟანრია, ამიტომ რეჟისორს ანალიტური გზით უხდება მუშაობა, რათა მათს მთლიანობაში მიიღოს ერთ წერტილში დამთხვეული საოპერო შემოქმედების დასრულებული სახე, ე. ი. მის სინთეტურობაში უნდა მივიღოთ სპექტაკლი. აქედან რეჟისორის მუშაობა მიდის კერძოდან ზოგადისაკენ.

ოპერაში რეჟისორს ეძლევა სცენა და მასზე მომქმედი მსახიობები. მან მსახიობის საშუალებით სცენაზე უნდა მოგვეცეს ის ცხოვრება, რომელიც ოპერაში მოცემულია მუსიკალური ენით.

ის, რაც ლიბრეტისტს და კომპოზიტორს შეუქმნია, რეჟისორმა უნდა წარმოგიდგინოს ქცევაში; ის ამ სასცენო ქცევის ავტორი ხდება, როგორც სცენიურ მოქმედებათა შემომქმედი.

ჩვენ ვთქვით, რომ ოპერის ძირითადი ელემენტი მსახიობი-მომღერალია; ის წამყვანია მოქმედებისა და თუ ეს ასეა, რეჟისორის შემოქმედების ცენტრი მსახიობი უნდა იყოს. ოპერაში მოქმედება უნდა წარმოებდეს მომქმედი გმირების სრული გააზრებისათვის, რადგან მათში მოცემულია ყველა ის დამახასიათებელი თვისებები, რაც განმსაზღვრელია ოპერის შინაარსისა.

ოპერაში წამყვანი ის მთავარი ვოკალური გმირია, რომლის ქცევამ უნდა დაგვანახვოს ის ეპოქალობა, რომელსაც თვით ეს ოპერა განსაზღვრავს. მაშასადამე, რეჟისორმა სცენიური მოქმედება ისე უნდა მომართოს, რომ ყოველი სცენიური მოქმედება ხელს უწყობდეს გმირის მთლიანობას და შინაარსიანობის გაღრმავებას.

მასა მთავარი გმირის გამაუკრებელი, და მისი მოქმედების გამამძაფრებელია, ამიტომ მათი მოქმედება აუცილებელი უნდა გახდეს გმირის მოქმედებითი მთლიანობისათვის.

ერთი სიტყვით, სცენიურ მოქმედებას აწყობს და მოქმედებათა სიტუაციებს განსაზღვრავს რეჟისორი; შემდეგ მსახიობთან ერთად ქმნის განსახებას იმისას, რაც კომპოზიტორმა მოგვცა მუსიკის შინაარსში, როგორც სცენიური ქცევის აქტი.

ისმება კითხვა, აუცილებელია თუ არა რეჟისორი მუსიკალური განათლების იყოს? — არასაკვირველია ეს, იდეალია, მაგრამ იშვიათად ვხვდებით ასეთ მდგომარეობას. უმეტეს შემთხვევაში ოპერის რეჟისორები არამუსიკოსები არიან.

მაშ, ასეთი მდგომარეობის დროს, რამდენად შესაძლებელი ხდება არამუსიკოსი რეჟისორის მიერ მუსიკის შინაარსის ათვისება და მისი შესატყვისი გარეგანი პოზიციური მიმართებითი დამოკიდებულების შექმნა მსახიობის ქცევითი განწყობილებისათვის?

ჩვენ დავამტკიცეთ, რომ საოპერო მუსიკაში მოცემული ვოკალური მუსიკა წამყვანია საოპერო ხელოვნების; მისი შინაარსი მისი ემოციონალური განწყობილებაა, ამიტომ არამუსიკოსი რეჟისორის მიერ ოპერის დადგმა უფრო მეტად საძნელო საქმეს წარმოადგენს, ვიდრე მუსიკოსი რეჟისორისათვის. სიტყვა გააზრებული მუსიკალურ ენაზე უფრო მეტს იტევს, ვიდრე თვით სიტყვის შინაარსი. თუ სიტყვაში საგანია მოცემული, მუსიკაში კი გვეძლევა მოვლენები და მოქმედების შედეგად მიღებული განწყობილებები. ერთი სიტყვით, მუსიკა გრძნობების, განწყობილებების შეუდარებელი ენაა. მუსიკას იმისი თქმა შეუძლია, რაც სიტყვას არ ძალუძს. მაშ, როგორ ხდება ის,

რომ არამუსიკოსი რეჟისორი ოპერას დგამს? — ამ შემთხვევაში რეჟისორი სიტყვიერ მასალას ეყრდნობა. ისე გამოდის, რომ სასცენო შემოქმედებისათვის სიტყვიერობა და მუსიკალური აზროვნება ერთი და იგივე ყოფილა? — არავითარ შემთხვევაში. მართალია, ორივე მდგომარეობის დროს ცხოვრების სინამდვილის აღიარება ხდება, მაგრამ ერთი ფაქტების საშუალებით გვამცნობს სინამდვილეს და მეორე კი ამ ფაქტების შედეგად ძილებულ განწყობილებაში გვაუწყებს ცხოვრების ვითარებას.

ოპერის სცენა თხოულობს მუსიკალურ აზროვნებას და არა სიტყვიერს.

იმ სიტყვიერი მასალის შინაარსი, რითაც ოპერა შეიქმნა, და მასზე აშენებული მუსიკის შინაარსი ადეკვატობაში გვეძლევა თუ არა? — არავითარ შემთხვევაში. სიტყვა, რომელზედაც მუსიკა დაიწერა, ვერ განსაზღვრავს თავის ემოციონალობით იმას, რაც მასზე დაწერილ მუსიკის შინაარსს შეუძლია. მუსიკის შინაარსის გაგება მხოლოდ მუსიკალური განცდის საშუალებით შეიძლება, და რომ ეს განცდა გაგები იყოს, რეჟისორ-დამდგმელისათვის მუსიკალური განათლებაა საჭირო. მუსიკა ეს გრძნობების ენაა და თუ ამ ენაზე მოლაპარაკე არა ხარ, მის შინაარსსაც ვერ გაიგებ. ამიტომ რეჟისორი, თუ მარტო სიტყვიერ მასალაზე დაყრდნობით დადგამს ოპერას, იქ სიყალბესთან გვექნება საქმე. რასაკვირველია, სიტყვიერი მასალით შრავალი მომენტების დადგენა შეიძლება სასცენო ქცევითი მდგომარეობისათვის, მაგრამ სცენის ძირითადი ელემენტის, მსახიობის როლის გაშლისა და მასთან მუშაობის დროს რეჟისორი უხერხულობაში ვარდება, როგორც მუსიკალურად უცოდინარი, ვინაიდან მომღერლის გამოსავალი წერტილი სასცენო განცდის საკითხში მუსიკაა.

ძირითადში სცენიური მოქმედების განმსაზღვრელი მსახიობის შინაგანი ბუნების აღიარებაა, სადაც მოცემულია განწყობილება და ხასიათი მასზე დაკისრებულ როლისა.

მაშასადამე, სცენაზე ხდება ვოკალურ მუსიკაში მოცემული შინაარსის შესატყვისი მოქმედების მონახვა და ეს საქმიანობა ეკისრება რეჟისორს, როგორც სასცენო მოქმედებათა სიტუაციების შემქმნელს. რეჟისორის პირდაპირი ვალდებულებაა, მსახიობზე დაკისრებულ როლის საფუძველზე მსახიობს შინაგანი ყოფიერების შესატყვისი გარეგანი ქცევითი პოზიციურობა მოახაზიოს.

რეჟისორი უნდა დაეხმაროს მსახიობს და უნდა უჩვენონ გზები, რითაც მსახიობს შესაძლებლობა მიეცემა თავისი შინაგანი ბუნება გამოავლინოს და მისი შესატყვისი გარეგანი ქცევის აქტი აწარმოოს.

მაგრამ რეჟისორმა თუ არ იცის კომპოზიტორის მიერ როგორაა გააზრებული ესა თუ ის მოქმედებითი აქტი, მაშინ როგორ შეუძლია მხოლოდ სიტყვის საშუალებით მოუნახოს მუსიკის შინაარსს გარეგანი ქცევის პოზიციურობა მსახიობთან მუშაობის დროს? — ამ შემთხვევაში რეჟისორს დიდ უხერხულობასთან აქვს საქმე.

ყოველი მუსიკალური ფრაზა განწყობილებითი შინაარსის მატარებელია და ამ განწყობილების რომელობისა და ინტენსიობის გაგება დილეტანტ რეჟისორისათვის შეუძლებელი ხდება.

თუ შინაარსი მოცემული ფაქტურისა ზუსტად არაა გაგებული, მისი შესატყვისი ქცევაც ყალბი იქნება. თვით მუსიკა, როგორც კომპოზიტორის შემოქმედებითი აზრი, განწყობილებას განცდის რომელობით ხასიათს აძლევს და ამ რომელობაში ყოველთვის სათავისო გარკვეული ძალულობაა მოცემული. ამიტომ საჭიროა განსაზღვრა, თუ რა რომელობისაა განცდითი განწყობილება, ე. ი. თუ

როგორაა ემოციონალურად გააზრებული კომპოზიტორის მიერ ესა თუ ის ფრაზა და რა ძალუმობაშია მოცემული ეს განცდა, რათა მის საფუძველზე შესაძლებელი გახდეს მოცემული განწყობილების შესატყვისი ქცევის მონახვამსახიობის მიერ, რომელიც გაფორმებას მიიღებს საკუთაროსხეულის მოქმედებაში, როგორც განსახება შინაგანი ემოციონალობისა. აქედან ჩანს, რომ არამუსიკოსი რეჟისორი საოპერო სცენაზე მუშაობის დროს დიდ დაბრკოლებებს აწყდება.

იმის დასამტკიცებლად, რომ საოპერო მუსიკაში მოცემული განწყობილებითი შინაარსის გაგება მხოლოდ შესაძლებელია იმისათვის, ვისაც მუსიკალური ენა ესმის, მივმართოთ ფაქტებს.

გავარჩიოთ ოპერა „აბესალომ და ეთერი“-ს მესამე აქტი, სადაც აბესალომი ამბობს: „მიშველეთ, ეს რა შემემთხვა, რა ვქნა, რა წყალში ჩავვარდე“. ამ სიტყვიერი მასალის მიხედვით შეგვიძლია სიტყვით ემოციონალურ მხარეს უსიამოვნების გრძნობა ვუწოდოთ და განცდის რომელობაში აღვნიშნოთ უმწეობის განცდა, რის საფუძველზე ითხოვს შველას, მაგრამ მუსიკალური განწყობილების მიხედვით აქ სასოწარკვეთილების განცდითი რომელობაა მოცემული, რომელსაც თან ერთვის სულიერი ძრწოლა.

კომპოზიტორმა თავისი მუსიკის ამ ფრაზებში გარკვეული სასოწარკვეთილების განწყობილება მოგვცა, რომლის შინაარსიც ამ განწყობილებაში უნდა ვეძიოთ. აქტიორის ქცევაში კი ეს ფრაზები მუსიკალური განწყობილების შესატყვის ფორმას უნდა გვაძლევდეს, ე. ი. მოცემული მუსიკალური მდგომარეობა მსახიობის „მე“-ში სათავისო განცდით განწყობას უნდა იძლეოდეს და შემდეგ მის გამოვლენით პროცესში მისი სხეული შინაგან

განწყობილების შესაფერ განსახებას უნდა პოულობდეს. მაგრამ ვინაიდან რეჟისორები საოპერო მუსიკის არამცოდნენი არიან, მათ უჭირთ მუსიკაში მოცემულ ემოციონალურ შინაარსათ მიღებულ აზრთა გაგება, რის შედეგად ვერ ახერხებენ მსახიობთან მუშაობის დროს შინაგანი მუსიკალური განცდის ადეკვატური სცენიური მოქმედების ქცევების მონაზუსას, რადგან ისინი სიტყვიერ მასალაზე დაყრდნობით უდგებიან როლის გაშლას, როცა როლი მუსიკალურ-ვოკალურ ფაქტურაშია მოცემული.

მაშასადამე, ოპერის სცენაზე მოცემული როლების სიტყვიერ მასალაზე დაყრდნობით გაშლა და მისი შესატყვისი ქცევის მონახვა საძნელო საქმეს წარმოადგენს არამუსიკოსი რეჟისორისთვის, ვინაიდან საოპერო ხელოვნებაში განცდის დამწყები მუსიკაა, მუსიკა ვოკალური, როგორც ოპერის აქტიორის აუცილებელი პირობა.

ისევ მაგალითს მივმართოთ ოპერა „აბესალომ და ეთერი“-დან. აბესალომში მიმართავს მურმანს მესამე აქტში, როცა გადასწყვეტს მას ზისცეს თავისი უსაყვარლესი ადამიანი მხოლოდ იმიტომ, რომ ეთერი იყოს ბედნიერი. „მურმანო, აჰა ეთერი, შენთან ჰპოვებდეს შევებასა“. ესეც უსიამოვნების გრძნობაა, მაგრამ თავის რომელობაში მას თავისებური განწყობილებითი შინაარსი უდევს საფუძვლად. სიტყვიერი მასალით თუ მივუდგებით ამ ფრაზების შინაარსის გამორკვევას განცდითი რომელობის მხრივ, სხვადასხვა თქმათა ხასიათში შეგვიძლია სხვადასხვაგვარი უსიამოვნების განცდით აღვნიშნოთ, მაგრამ „აბესალომ და ეთერიში“ ეს ფრაზები გულიდან ამოგლეჯილ ნაღველს იძლევა, რომელსაც თან ერთვის შინაგანი ყოფიერების სიცარიელე, რაც შედეგია იმ გადაწყვეტილებისა, რომელიც მას საბუდამოდ აშო-

რებს საყვარელ ადამიანს, და მის შემდეგ სიცოცხლე-
ში აბესალომს არაფერი დარჩენია გარდა სიკვდილისა-

როცა მსახიობი ამ ფრაზებს მღერის, მასში მოცემულ
განწყობილების განსახებას უნდა იძლეოდეს მისი სხეუ-
ლებრივი ქცევა, რომ შემოქმედებითი აზრის მთლიანობა
მივიღოთ, რაც აუცილებელ პირობას წარმოადგენს სას-
ცენო ხელოვნებაში. და რომ განუწყვეტელ მიზეზთა-
კავშირში იყოს სიმღერა და სხეულებრივი ქცევა, აუცი-
ლებლად სცენიური ქცევის გამოსავალ პირობად
ვოკალური განცდა უნდა იქნას აღიარებული, ე. ი. მსახიო-
ბი ოპერაში განიცდის არა სიტყვით, არამედ ვოკალის-
საშუალებით. და თუ რეჟისორი მსახიობთან სიტყვით
განცდის საწყისით გააწყობს მუშაობას, შედეგს ვერ
მივადწევთ, რადგან განწყობილება, რომელიც მსახიობს
ეძლევა მუსიკალური ფაქტურის საშუალებით, ითხოვს
როლის განსახებას ვოკალურ-მუსიკალური განცდითი საწყ-
ისით და თუ რეჟისორი სიტყვით მიღებულ განცდით
წარმოქმნილ გარეგან ქცევის პოზიციურობას დაუპირის-
პირებს მსახიობის მიერ ვოკალური საწყისით განცდილ
შიგა ყოფიერებას, როლის მთლიან განსახებით სახეს
ვერ მივიღებთ. ამიტომ მათ შორის განცდითი რომელო-
ბის სხვაობა მოქმედებით აქტს დაუპირისპირდება, რო-
გორც ორი უარყოფითი ძალა. ამ შემთხვევაში მომღერ-
ლის მიერ მოცემული სიმღერის განწყობილებითი ხასი-
ათი ვერ იპოვნის მსახიობის სცენიურ მოქმედებაში ადეკ-
ვატურ ქცევას და სასცენო, საოპერო ხელოვნებაში სი-
ყალბეს მივიღებთ.

სრულად გასაგები ხდება, რომ ოპერის რეჟისორს
მარტო სიტყვიერ მასალაზე დაყრდნობით არ შეუძლია
სცენიური მოქმედების გაშლა. მაშ რა საშუალებას მიმარ-
თავს არამუსიკოსი რეჟისორი თავის სამუშაოს შესრუ-

ლებისათვის? — არამუსიკოსი რეჟისორისათვის ერთადერთი და სწორი გზა მუსიკის შინაარსის გასაგებად არის რეპეტიციები.

როცა რეჟისორი მუშაობას იწყებს მსახიობთან, მსახიობი სიმღერით აქტში იძლევა მუსიკის შინაარსეულ განწყობილებას. დაკვირვებული რეჟისორი მსახიობის მიერ მრავალჯერ განმეორების საფუძველზე ასე თუ ისე თავისი პირადი განცდის საშუალებით წვდება მუსიკის შინაარსის განწყობილებითი ხასიათს და საკუთარ დასკვნებს აკეთებს თავის საშემომქმედო მუშაობისათვის. ამ დასკვნების შედეგად გარკვეულ ქცევით მდგომარეობას ამყარებს მსახიობთან. მაშასადამე, რეჟისორი ერთ და იმავე დროს სწავლობს მსახიობისაგან მუსიკის შინაარსს და ეხმარება მსახიობს ფიქსირებაში შინაარსის ქცევითი გასიტყვებისათვის.

როგორც ჩანს, არამუსიკოს რეჟისორს ორი საშუალება გააჩნია ოპერის მსახიობთან მუშაობის საწარმოებლად: 1) სიტყვიერ მასალაზე დაყრდნობით როლში მოცემული ტიპის, პიროვნების გაგება და 2) რეპეტიციებზე მსახიობის დახმარებით მუსიკის შინაარსის ათვისება იმდენად, რამდენადაც ეს შესაძლებელია არამუსიკოსისათვის.

რამდენი შრომა დასჭირდება მსახიობს და რაოდენჯერ უნდა განიმეოროს თავისი როლის მაღიარებელი მუსიკალური მასალა, რომ რეჟისორისთვის გასაგები გახდეს საოპერო მუსიკის შინაარსი?

მსახიობი იტანჯება, მანამ რეჟისორი მუსიკის შინაარსს გაიგებდეს, რადგან სასიმღერო ფაქტურის მრავალჯერ განმეორება უხდება. რეჟისორი თავის პირად უფლებებს იყენებს და ექსპერიმენტულ ქცევით მომენტებს უქმნის მსახიობს. საექსპერიმენტო მოქმედებათა მრავალგზის განმეორება მსახიობს ძალაზე ღლის, რადგან ყოველ

საექსპერიმენტო ქცევას უნდა მოუწახვოს სათავისო განცდის ხასიათი. ეს იწვევს მსახიობის დალლას და განცდითი ენერგიის დახარჯავს, რაც ძალზე მოქმედებს მსახიობის ნერვებზე, იწვევს მათს არანორმალურ დაჭიმვას და ეს უკანასკნელი მომენტი კი სასიმღერო ხმაზე თავის უარყოფით კვალს სტოვებს.

ასეთი მდგომარეობის დროს რეჟისორსა და მსახიობს შორის უკმაყოფილება ჩნდება.

მსახიობი, როცა რეპეტიციებს გადის, გარკვეულ მოქმედების ფიქსაციას ახდენს სცენიური მოქმედებისათვის. რეჟისორი მსახიობის ქცევას ინერციით მიყვება, მაგრამ რეჟისორი როგორც კი ექსპერიმენტებს დაიწყებს და მიუთითებს სხვა ქცევისაკენ, მსახიობი უკმაყოფილო რჩება, რადგან სწავლებას ბუნებრივად ვერ იტანს იმ ადამიანისაგან, რომელმაც მასზე ნაკლები იცის მუსიკის დარგში.

ვინაიდან სცენაზე რეპეტიციების დროს რეჟისორის უფლებები განუსაზღვრელია, მსახიობს აიძულებს მრავალჯერ შეცვალოს როლის განსახებისათვის არჩეული თავისი გადაწყვეტილება. ხშირ ქცევათა პოზიციურ ცვლაში მრავალ დაბრკოლებებს აწყდება მსახიობი. ერთი, რომ თავის პირად რწმენაზე ხელი უნდა აიღოს, მეორე, უნდა მოახდინოს ფიქსირებულ განცდითი განწყობის გადახალისება, რისთვისაც დიდი ნებისყოფაა საჭირო, მესამე, რაც არ უნდა იმის მექანიკურ ათვისებას უნდა მიმართოს, ე. ი. პიროვნების გაორება ხდება. ასეთ მრავალ ფსიქოლოგიურ გადახალისებასთან გვაქვს საქმე, რაც იწვევს კონფლიქტს მსახიობსა და რეჟისორს შორის.

როგორც ჩანს, მუსიკაში უცოდინარი რეჟისორის მუშაობა საოპერო თეატრის სცენაზე მიდის სიტყვიერ მასალაზე დაყრდნობით და რეპეტიციებზე მუსიკის შინაარ-

ღის გაგებრთ, რაც მსახიობთან მუშაობის სიტუაციებისთვისაა საჭირო.

რეჟისორის ძირითადი ამოცანა არის მსახიობთან მუშაობა, მსახიობი კი როლში მოცემული შინაარსის გადმოცემა და მალიარებელია.

საოპერო ხელოვნებაში მსახიობი ყოველთვის ვოკალისტიცაა, ამიტომ ის ვოკალის მშვენიერებით გვაძლევს შემოქმედებითი ძალას და ვოკალის საშუალებით ხდება სცენიური მოქმედების მაწარმოებელი; რადგან ჩვენ ვიცით, რომ ოპერაში ვოკალური მუსიკა თავის თავში იტევს სცენიურ მოქმედებასაც. ეს იმას ნიშნავს, რომ სავოკალო მუსიკის შინაარსის გააზრება ვოკალის საშუალებით იწყება და სასცენო ქცევაც ვოკალური საწყისით მიღებულ განცდის საფუძველზე უნდა აეწყოს.

ვოკალური განცდით წამოწყებული ემოციონალური აზრი ვოკალის საშუალებით გამომჟღავნებული მდგომარეობის შესატყვისი ქცევას უნდა ახდენდეს იმ განწყობილების შესაბამისად, რასაც ვოკალური განცდა გვაწვდის. ამიტომ არამუსიკოსი რეჟისორი მსახიობთან მუშაობის დროს ყოველთვის სუსტი მოჩანს. მას არავითარი ახალის თქმა არ შეუძლია, რაც მსახიობმა არ იცის. ამ შემთხვევაში რეჟისორი უფრო მოვალეობის შემსრულებელია, ვიდრე შემოქმედი.

ნამდვილი რეჟისორი საოპერო თეატრში მთლიანობის დამამყარებელია კომპოზიტორსა და მსახიობს შორის.

რეჟისორი მსახიობთან მუშაობის დროს (ვიღებთ ნორმალურ პირობებს) ეხმარება მსახიობს როლის განსახებაში, ზადაც უნდა მივიღოთ მსახიობის შინაგანი ყოფიერების ვარეგან ქცევაში შეფარდებული გასიტყვება ანუ გამოსახვა, ე. ი. მსახიობის სულიერი ყოფის შინაგანი აზრი, რომელიც როლის შინაარსის ემოციონალურად ათვისე-

ბის შედეგად არის მიღებული, მის სხეულის მთლიანობაში უნდა პოულობდეს გამოსახულებას სათავისო ხასიათითა და განწყობილებით.

მსახიობთან მუშაობის შედეგად მიღებული რეჟისორის ნამოქმედარი უნდა ჩანდეს თუ არა? — რასაკვირველია არა. ის უნდა ჩანდეს, მაგრამ არა უშუალოდ, მისი ნამუშევარი მსახიობის ქცევაში უნდა გამოიყურებოდეს; მსახიობის ქცევა კი ინდივიდუალური ხასიათის მატარებელი უნდა იყოს, რომ მარტო მსახიობის შემოქმედება გვეძლეოდეს, მაგრამ მის ქცევის სისწორეში რეჟისორის შემოქმედების ძალა უნდა იმარხებოდეს.

რეჟისორის შემოქმედება საკუთარი შემოქმედება კი არ არის, არამედ სხვის შემოქმედებით ძალის მონახვაშია მისი სიძლიერე; ის შემოქმედებითი მაძიებელია სხვაში შემოქმედებითი ძალის გამოსავლინებლად. სასცენო შემოქმედების მასალას სხვის შემოქმედებაში ეძებს; იგი სხვის შემოქმედებათა კორდინაციის ხელოსანია და ამ ხელოსნობაში ქმნის საკუთარ შემოქმედებით აქტს, რომლის ჯამი მთლიანი წარმოდგენაა.

შესაძლებელია თუ არა საოპერო თეატრში რეჟისორი პირველი იყოს როგორც შემომქმედი? — არავითარ შემთხვევაში. ოპერის სცენაზე პირველი ვოკალისტია. რეჟისორის გარეშე მომღერალმა შეიძლება თავის როლს მოქმედების სახე მოუნახოს; დირიჟორი მხოლოდ ეხმარება მსახიობს ოპერის შინაარსის გაგებაში. მაშ საჭირო არა ყოფილა რეჟისორი? — ამას ვერ ვიტყვი, რადგან სცენა გარდა მსახიობისა, ბევრ რამეს იტევს, რაც ხელს უწყობს აქტორის მოქმედებას; მთელი სასცენო სიტუაციების შექმნა მსახიობის მოქმედებისათვის რეჟისორს ევალება. რეჟისორის შემოქმედებითი მუშაობა მსახიობის ემოციონალური მოქმედების გამამძაფრებელი უნდა იყოს.

ოპერის მთავარ გმირს, რომელიც აზრია სპექტაკლის, მთლიანობით სახეს უნდა აძლევდეს რეჟისორის მოქმედება.

ერთის შეხედვით სცენაზე რეჟისორის ნამუშევარი არ ჩანს გარდა შიზანსცენებისა: სცენის გაფორმება და მხატვრობა მხატვარს ეკუთვნის, განათება განათებელს, კოსტუმების სტილი მხატვარს მოუცია თავის ესკიზებში, შეუკერია მკერავს, სცენაზე მოქმედობენ მსახიობები, ამ მთლიან მუსიკალურ მოქმედებას მართავს დირიჟორი. მაშ რაღა დარჩა რეჟისორს? — ის, რაც სცენაზე ხდება, იმის ავტორი რეჟისორია. მთელი სცენიური მოქმედებანი და მოწყობილობანი გააზრებულია რეჟისორის მიერ იმ სტილზე, როგორც ის გვეჩვენება სცენაზე. იმას, რასაც სცენაზე ვხედავთ, როგორც სასცენო შემოქმედების გარეგან ქცევას, და რაც მიმართულია ოპერის მთავარი აზრის გამოსამჟღავნებლად, რეჟისორის მუშაობის ნაყოფია. ოპერის მთავარი აზრის მალიარებელი კი სპექტაკლის მთავარი გმირია, ამიტომ ყოველი სცენიური მოქმედება ამ გმირის გაძაფორმებელი და შინაარსის მიმცემი უნდა იყოს, რათა მსახიობმა სამოქმედო სიტუაციაში მოახდინოს იმ ტიპის ხასიათისა და შინაარსის განცდა, რომელიც მოცემული იყო კომპოზიტორის მიერ თავის ნაწარმოებში.

კონკრეტულად რაში გამოიხატება რეჟისორის დახმარება მსახიობისადმი? — ის ვალდებულია მსახიობში გააღვიძოს შემოქმედებითი ენერჯია. მსახიობს უნდა დაეხმაროს როლის განცდით გამოსახვაში, მაგრამ ამ განცდაში ის თავისუფალი უნდა იყოს ყოველგვარ უხერხულობისაგან. როლი ისე უნდა იყოს განცდილი, რომ მსახიობმა როლის მე თავის საკუთარ მე-ში გადაისახოს. ამ შემთხვევაში როლის ბუნებრივობასთან გვექნება საქმე. ე. ი. როლის მე და მსახიობის მე ერთმანეთში აეწყობიან

ისე, რომ მსახიობის ქცევა გარდასახვის შედეგად იქნება თავისუფალი და ბუნებრივ განცდითი აქტში. როცა როლის ასეთ გარდასახვასთან გვექნება საქმე რეჟისორის ნამოქმედარში, მსახიობთან მუშაობის დროს საშუალება გვექნება ვთქვათ: რეჟისორი არ ჩანს მსახიობის მოქმედებაში, მაგრამ მსახიობის ეს გარდასახვითი აქტი რეჟისორის მუშაობის შედეგია. ასეთ შემთხვევაში განცდის მომენტი სრულყოფილია, წინააღმდეგ ამისა იქნება ან უმოქმედო მსახიობი სცენაზე ანდა რეჟისორის მიერ მიკერებული განტოცილი ქცევის მოტორული მოძრაობანი.

ყოველთვის საცოდავია ის მსახიობი, რომლის ქცევაში რეჟისორის ნამოქმედარი მოჩანს; ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობს თავის შინაგან ემოციონალურ სამყაროში როლი განცდილი არა აქვს, საკუთარ ბუნებად ვერ გაუხდია დაკისრებული როლი და რეჟისორის მუშაობა გამოუტანია სცენაზე არა როგორც შემოქმედებითი აქტი, არამედ უბრალოდ, ხელოვნურად, ყოველგვარი პირადი შემოქმედების გარეშე.

თუ კი მსახიობის რეჟისორთან მუშაობის შედეგად როლის განსახების მოცემის სწორი გზა იქნება მონახული, მაშინ ნორმალურ შემოქმედებითი პროცესთან გვექნება საქმე. ამ შემთხვევაში განსახების სისწორის ეს მომენტი აქტიორის ღირსებას მიეწერება, როგორც აუცილებელი განცდის ფიქსირებული ობიექტი.

ოპერაში რეჟისორის მოქმედება უფრო განზომილია, ვიდრე დრამაში და კინოში. ოპერაში რეჟისორისთვის დრო შეზღუდულია; რიტმი და ტემპი, რომელიც საიპერო ხელოვნებისათვის გარდუვალია, მას არ ექვემდებარება. მაშასადამე, რეჟისორს მსახიობთან, როგორც ანტიორის ძირითად ელემენტთან, მარტო ერთი მხარე დარჩა; ეს მხარეა მოცემულ როლში გარდასახვითი აქტი

განსახებული იქნას მსახიობის ფიზიკურ სათავესო რომელი-
ლობითი არეში და მისცეს მას საჭირო გარეგანი ქცევა.

ყოველთვის ნორმალურ პირობებში შინაგანი ყოფითი-
განცდა იწვევს გარეგან ქცევაში სათავესო რეაქციას და
რადგან მსახიობი განცდის ხელოვანია, მით უფრო ვოკა-
ლისტი, ამ-ტომ ის თავისი განცდილის შესატყვის ქცევა-
საც ამჟღავნებს, მაგრამ ამ მომენტისათვის რეჟისორი-
აუცილებელია, რომ მან მსახიობის მიერ მოცემულის გან-
სახებაში სისწორე აიჩიოს და მსახიობს ამ არჩეულის-
განხრით მიუთითოს მისი ფიქსირებისათვის; მეორე, მსა-
ხიობთა მოქმედების ურთიერთობაში დაამყაროს ნორმა-
ლური ქცევითი კავშირი, რომელიც მიზანსცენით აქტში
უნდა იყოს განსხეულებული. მიზანსცენაში ყოველთვის
მოცემულია შინაარსი იმ ქცევისა, რომელსაც მსახიობის
შინაგანი განცდითი ყოფიერება განსაზღვრავს, როგორც
როლში გარდასახული ერთეული. ყოველ მიზანსცენას
მოქმედებაში მოცემული უნდა ჰქონდეს ქცევის ნიშან-
დობლივი ხასიათი, რომელიც აქტიორის მოქმედებას
გააღრმავებს და შინაარსს მისცემს; ის ხელისშემწყობი
უნდა იყოს მსახიობის შემოქმედებით მუშაობაში.

ყოველი მიზანსცენის ქცევითი მდგომარეობა საოპერო
თეატრში მკერითი აქტის გარეშეც აზრის მატარებლად
უნდა გვესახებოდეს; ის მსახიობის მღერადი ქცევის პრო-
ცესში უნდა წარმოიშვას და შინაარსის გაღრმავებაშიც
ხელი უნდა შეუწყოს, როგორც განცდით გარკვეულმა
აზრმა. ამიტომ რამდენად სწორად იქნება მიზანსცენები
რეჟისორის მიერ გააზრებული მსახიობის განცდით პრო-
ცესში, იმდენად სამოქმედო სიტუაცია მომღერლისა ახლო
იქნება მის შინაგან განწყობილებასთან, რის შედეგად-
ვოკალურ ქცევაში მივიღებთ სცენიურ მოქმედების შესა-
ტყვისობას.

ოპერის რეჟისორს დიდი მუშაობა უხდებოდა მასასთან, ე. ი. გუნდთან. ოპერა გუნდის სახით ბევრ ხალხს იტევს, ამიტომ მათი მოქმედების სცენიური მხარე იმდენად დიდია, რამდენადაც გამამაფრებელია ოპერის ძირითადი წამყვანი ძალისა და საერთოდ სცენიური მოქმედებისა. მასის ქცევა შესატყვისებული უნდა იქნას მთავარი მოქმედები გმირის მოქმედებაში. ამიტომ რეჟისორი აქ გამოდის როგორც მსახიობებისა და გუნდის წევრების მოქმედებათა მთლიანობის დამამყარებელი.

მასიური სცენების მოწყობა დიდ სირთულეს წარმოადგენს და ალბათ ამიტომ არის, რომ რეჟისორებს საოპერო სცენაზე უმთავრესად ეს მხარე გამოუდით სუსტი.

ძნელი გადასაწყვეტია მასის მოქმედების აქტი სცენაზე, რათა მათი სულისკვეთება გამოვლენილ იქნას სათავისო სცენიურ მოქმედებაში ისე, რომ მთავარი გმირის სცენიურ მოქმედებას ეთავსებოდეს და ხელს უწყობდეს მსახიობის მოქმედების გამამაფრებას.

იჩვენება, რომ ძირითადში რეჟისორი აუცილებელი პირია საოპერო თეატრში, როგორც სცენიური მოქმედების ავტორი. ამავე დროს გამოირკვა ის უხერხულობანი, რომელიც წარმოიშობა რეპეტიციებზე მოქმედების დროს არამუსიკოსი რეჟისორის მოქმედების შედეგად. ახლა საჭიროა მხოლოდ გამოირკვას თუ რანაირ დამოკიდებულებაში არიან რეჟისორი და მსახიობები სცენაზე რეპეტიციის დროს, რა წინააღმდეგობები წარმოიშობა მათ შორის და რატომ.

ძირითადად რეჟისორები შეიძლება დაეყოთ ორ ჯგუფად და ეს იმდენად საინტერესოა ჩვენთვის, რამდენადაც მათ ურთიერთობა აქვთ მომღერალთან. საინტერესოა რა ხასიათისაა მათი დამოკიდებულება მსახიობთან და რა შედეგებს იძლევა როგორც მხატვრულ საქმიანობაში, ისე საწინააღმდეგო ქცევითი მოქმედების მხრივ, როგორც

მიზეზი მსახიობი-ვოკალისტი სადმე იშის გამოწვევისა, რაც მას ხდის უმოქმედოს და დაყავს ხმის დაკარგვამდე.

რეჟისორი, რომელიც ბუნებით ამ საქმისადმი მოწოდებულია, მიუხედავად იმისა, რომ არამუსიკოსია, თავისი ძალი ნიჭის შემწეობით ახერხებს მუსიკის შინაარსის ათვისებას და შემდეგ შესატყვისი სცენიური მოქმედებითი სიტუაციების შექმნას. მსახიობი, როცა ატყობს რეჟისორში ძალას, მაშინ ის კონფლიქტური ხასიათის პირი კი არაა, არამედ ხასიათის მხრივ ჰარმონირებულს წარმოადგენს. მას სჯერა რეჟისორის, რწმენა სინამდვილითი ქცევისათვის მას ხდის დამჯერეს და რეჟისორის ნებაზე მომქმედს, რაც შედეგია შეგნებული მუშაობისა.

როცა მსახიობის მუშაობა მიიმართება რეჟისორის მიერ განსაზღვრულ სიტუაციათა შედეგად და მსახიობის განცდილითი აქტი პოულობს განსახებას მის გარეგან ქცევაში, რეჟისორი კმაყოფილების გრძნობით ივსება და მსახიობისადმი სიმპატიზირებული ხდება. ასეთ ნორმალურ პირობებში მათი დამოკიდებულების სრული ჰარმონიზირება ხდება და ისინი კარგი შეგობრები ხდებიან სასცენო შემოქმედებაში.

მეორე ჯგუფი რეჟისორებისა, რომლებიც თავიანთ შემოქმედებითი ნიჭის სისუსტეს გრძნობენ, კონპლექტურ დამოკიდებულებაში არიან მსახიობებთან, რადგან ისინი, როგორც სუსტი შემოქმედებითი უნარის მქონენი, არამუსიკოსები, ვერ ახერხებენ ვერც მუსიკის შინაარსის გაგებას და ვერც სასცენო-სამოქმედო სიტუაციის შექმნას, რომელიც უნდა ეხმარებოდეს მსახიობს სცენაზე როლის ყოფიერების გახსნის საკითხში. ნდობითი რწმენა რეჟისორისა და მსახიობს შორის არ არსებობს, რეჟისორი მსახიობთან მუშაობისას თავის უფლებების შენარჩუნებას ცდილობს, რეჟისორს უნდა თავის თავი მასზე მალა.

დააყენოს და დაუმტკიცოს მსახიობს, რომ ის ყველაფრის შემძლეა რეპეტიციებზე, მსახიობს კი მისი არ სჯერა, და ეს იწვევს მათს შორის უკმაყოფილებას.

ვინ იმარჯვებს მათს შორის?—რეჟისორი, რომელიც უფლებამოსილია მსახიობის მიმართ.

უცოდინარი რეჟისორი თავისი უფლების საფუძველზე მსახიობს, რომელსაც საოპერო ხელოვნებაში ბევრი სარგებლობის მოტანა შეუძლია, უვარგისობის სახელით ნათლავს და ქმნის მასზე ასეთ საერთო შეხედულებას. ასეთ შეხედულებას მსახიობის მიმართ ზოგი იჯერებს, რამდენადაც რეჟისორს არ უნდა აწყენიოს და ზოგს მართლაც სჯერა რეჟისორისა; მათ, ვისაც საკუთარი შეფასების უნარიანობა არ გააჩნიათ, რეჟისორი მსახიობზე მაღლა მდგომ პიროვნებად წარმოუდგენიათ და მის შეხედულებას იზიარებენ.

ასეთი არანორმალური პირობები მსახიობს, როგორც ხელოვანს, თავისთავისადმი რწმენას უკარგავს. ის გრძნობს, რომ მისდამი დამოკიდებულება არასასიამოვნოა და თავის ფსიქოლოგიაში ქმნის რყევით განწყობილებას მის შემოქმედების შესაძლებლობისადმი, რაც ხშირად მსახიობის დამარცხებით თავდება. ის, როგორც ძირითადი ელემენტი, კარგავს თავის უფლებებს და ხდება სცენაზე რეჟისორის მორჩილი ხელოვანი და არა ხელოვანი. ამ შემთხვევაში სცენაზე ყოველთვის რეჟისორის ნამოქმედარი ჩანს და მსახიობი უკანა პლანზეა.

რეჟისორების ეს ჯგუფი სწავლობენ სახლშიც და რეპეტიციებზეც, მაგრამ საბოლოოდ ვერაფერს სწავლობენ, რადგან შემოქმედება სწავლის გარდა შემოქმედისაგან მოითხოვს სახელოვნო ძალთა ნიჭიერებას. მუშაობის დროს სცენაზე ასეთ რეჟისორებს ორგვარი მოთხოვნა უჩნდებათ: 1) ისწრაფიან, როგორმე კარგი გამო-

უვიდეთ სპექტაკლი, რადგან ისინი თავიანთ შემოქმედებით უნარიანობაში დაჯერებულები არიან. ამის საფუძველზე ცდილობენ რაღაც ახალი შეიტანონ მსახიობის მუშაობაში. თუ კი მსახიობი უფლებრივად დაიყოლიეს, მაშინ საბრძოლო არაფერია და კმაყოფილდებიან იმით, რაც წარმოიქმნება მათი ქცევის საფუძველზე; 2) სურთ იყვნენ მბრძანებლის როლში. ამ შემთხვევაში მსახიობსა და რეჟისორს შორის ჩნდება შემოქმედებითი უფსკრული სადაც მოცემულია რეჟისორის მბრძანებლობითი სურვილი თავისი უფლებების გამოჩენისათვის, რაც უგუნურებას მიეწერება და მსახიობის შემოქმედებითი უნარისადმი რწმენა უპირისპირდება რეჟისორის უაზრო მოთხოვნილებას.

ჩემს პირად პრაქტიკაში ბევრჯერ ცყოფილვარ მოწმე კურონოზული მდგომარეობის, როცა სუსტი რეჟისორი ოპერაში თავისი მუსიკალური და რეჟისორული უნარიანობის დასამტკიცებლად დონკიხოტური ვმირობით წარმდგარა მსახიობების წინაშე. ანეთი რეჟისორი მსახიობს უწუნებს სასცენო ქცევას და როცა მსახიობის როლში თვითონ გამოდის, როგორც მასწავლებელი და კრიტიკოსი, სასაცილო პოზაში გვევლინება. რეჟისორის შემხედვარე მსახიობი თავისთვის ფიქრობს: ნუთუ მე მასზე უარესად ვაკეთებ დავალებულ სამუშაოს? თუ კი ჩემი ქცევა ამაზე უარესია, მაშინ მართლა უვარგისი შემოქმედელი ცყოფილვარ, რადგან ჯერ მისი კურება არ შეიძლება და ამაზე უარესი რა იქნებაო. ეს მდგომარეობა მსახიობში თავის თავისადმი რწმენის შერყევას იწვევს, თუ კი ის სუსტი თვითკრიტიკის უნარითაა აღჭურვილი.

რამდენადაც რეჟისორი გრძნობს თავის სისუსტეს სასცენო შემოქმედებაში და მუსიკის შინაარსობრივ ვაგებაში, იმდენად ებლაუჭება თავის უფლებებს, რათა უფლებ-

10. ნ. ბოკუჩავა

ბრივი უპირატესობით თავზე მოახვიოს მსახიობს ყოველგვარი საკუთარი შემოქმედებითი შეცდომა. ეს იწვევს მსახიობის უფლებების განადგურებას და როგორც საოპერო ხელოვნებაში ძირითადი ელემენტი კარგავს თავის პირველად უფლებებს და უკანა პლანზე ექცევა, რითაც პირველობას უთმობს რეჟისორს.

რეჟისორის განუსაზღვრელი უფლებები საოპერო სცენაზე თეატრის ძირითადი ელემენტის—მსახიობის მოსაზრობას უდრის. ამ შემთხვევაში მსახიობის მოქმედება სცენაზე თავისუფალი არაა. ის განცდის სუბიექტი კი აღარ არის, არამედ მექანიკური ამსრულებელია იმისი, რაც რეჟისორისაგან წიილო, როგორც დაეალება. ამ შემთხვევაში მსახიობი კი არა ჩანს, როგორც შემომქმედი ძალა, არამედ ჩანს მსახიობი, როგორც რეჟისორის აზრის ხელმძღვანელი.

ეს მდგომარეობა საოპერო სცენაზე არანორმალურია და იწვევს მსახიობის მოსაზრობას. მსახიობი თუ არ იქნება საოპერო სცენაზე როგორც შემომქმედი და ვოკალისტი, ოპერა არსებობას შესწყვეტს. ამიტომ საჭიროა რეჟისორს თავისი ადგილი ქონდეს და მსახიობს თავისი. ისინი რეპეტიციებზე და კერძოდ როლის გაშლის საკითხში თანასწორი უფლებებით უნდა სარგებლობდნენ. შით უფრო, როცა რეჟისორის შემოქმედება შესაძლებელია მხოლოდ მას შემდეგ, როცა არამუსიკოსი რეჟისორი მსახიობის მოქმედების შედეგად გაიგებს მუსიკის შინაარსს და ამის საფუძველზე გამოიმუშავეს თავის დამოკიდებულებას მსახიობის შემოქმედებისადმი. ის ვალდებულია სათუთად მოეპყრას მსახიობს. მაგრამ, როცა არანორმალურ პირობებთან გვაქვს საქმე, მაშინ რეჟისორი როგორც შემომქმედი სუსტი და დესპოტურია.

როცა რეჟისორი მბრძანებელი ხდება, საოპერო თეატრის შემოქმედებაში არანორმალობაა, რადგან სცენაზე საოპერო ხელოვნების უშუალო შემომქმედი მსახიობია, რომელიც აერთიანებს სცენიურ აქტს და ამთვისებელს ერთ საერთო აზრში.

საოპერო ხელოვნება მომღერლის გარეშე წარმოუდგენელია, ამიტომ მსახიობს არ უნდა წაერთვას ის უფლებები, რომელიც მის ბუნებრივ აუცილებლობას წარმოადგენს. თეატრი საერთოდ განცდის გარეშე აზრ არსებობს, მით უფრო ოპერის თეატრი, სადაც მსახიობის შემოქმედება ორმაგ განცდაში გვეძლევა, როგორცაა სუფთა ვოკალური და შინაგანი მდგომარეობითი განცდა, რომლებიც ერთ მთლიანობაშია აღიარებული, როგორც ვოკალური სოპერო ხელოვნების შემოქმედებითი მშვენიერებანი. ის, ვინც განცდის სუბიექტია საოპერო თეატრში და რომელიც საერთო აზრის დამამყარებელია სცენიურ მოქმედებასა და ამთვისებელს შორის, აღიარებული უნდა იქნეს თეატრის ძირითად ელემენტად.

ვოკალური ხელოვნება საოპერო თეატრში იმდენად გაიშლება, რამდენადაც მსახიობის უფლებები წამყვანი იქნება თეატრის მოქმედებისათვის. ამიტომ რეჟისორი, რომელიც მსახიობთან მუშაობს, ობიექტური უნდა იყოს როგორც თავის თავის, ისე მსახიობის შეფასებაში. რეჟისორი, რომელიც უფლებრივად მბრძანებელი გამხდარა ოპერის მსახიობის მიმართ, თუ კი არ იქნება ძალზე ობიექტური, რაც მორალბს კატეგორიას მიეკუთვნება, შეუძლია ძალზე ნიქიერი მსახიობი უნიჭო გახადოს და ამით როგორც მომღერალი გააფუქოს.

მე ხშირად მსმენია ასეთი ფრაზები რეჟისორებისაგან: „ტყუილიც რომ გითხრა, დაიჯერეო,“ ე. ი. ჩემი მონამორჩილი იყავიო, „შენ არაფერი გეკითხება, მე რასაც

გეტყვი, ისე გააკეთეო“. ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობმა პირადი შემოქმედების უნარი წაართვა და ძალით მიაწებო ის, რაც რეჟისორს მოეპრიანება. აქ დასკვნის გაკეთება შეიძლება შემდეგნაირად: ყველაფრით უფლებამოსილი რეჟისორი სადაც მახვილს გააკეთებს, კეშმარიტებაც ის არის. მაგრამ, შე მგონია, ეს მიუღებელია და დაუშვებელი ჩვენს სასცენო ხელოვნებაში. ასეთი შეცდომები ჩვენმა რეჟისორებმა არ უნდა დაუშვან. მათი მუშაობა ე. ი. რეჟისორისა და მსახიობის, რომელთაც ერთი საერთო მიზანი აქვთ, შეთანხმებით უნდა მიმდინარეობდეს. მათ ევალებათ საოპერო ხელოვნებაში მუსიკალური ფაქტურიდან იმის გამოვლენა, რაც მოუციალიბრეტისტს თავის შემოქმედებაში და მის საფუძველზე შექმნილ მუსიკალურ შემოქმედებაში კომპოზიტორს. მოქმედება უნდა აწარმოოს მსახიობმა, მოქმედების სწორად წარმოქმნისათვის რეჟისორმა დახმარება უნდა გაუწიოს მას, რაც გამოიხატება სამოქმედო სიტუაციის შექმნაში, როგორცაა დეკორატიული გაფორმებანი, სინათლე, ჩაცმა და მიზანსცენები, და რათა ამ მთლიანობის საფუძველზე მსახიობმა შესძლოს როლის განცდა, რომლის შედეგად იქნება მონახული მუსიკის ემოციონალური მხარის გარე პოზიციური მიმართება, როგორც გარეგანი ქცევა შესატყვისებულის მის შინაგან ემოციონალურ განწყობილებასთან.

ქართულ საოპერო ხელოვნებაში გვაქვს ისეთი დადგმები, რომლებიც განსაზღვრავენ ჩვენს შეხედულებას რეჟისორებზე. მაგალითისათვის მინდა რამოდენიმე დადგმას შევხსო.

ჩვენს თეატრში ფალსიაშვილის ოპერა „დაისის“ დადგმა მაჩვენებელია იმისი, რომ რეჟისორი აუცილებლად დიდი

შემოქმედებითი ერუდიციის მქონეა და მან კარგად იცის ქართული ცხოვრება და მუსიკის შინაარსშიც გარკვეულია.

როცა ამ ოპერას უსმენთ და უყურებთ, გრძნობთ, რომ უსმენთ და უყურებთ, უყურებთ და უსმენთ, რადგან ეს ორი მდგომარეობა ერთმანეთს ავსებს. აქ მუსიკის ნასიათი და დინამიკა გარეგან ქცევის ადეკვატობაში გვეძლევა. ყოველი მიზანსცენა მუსიკის შინაარსის ქცევით გამოსახულებას იძლევა.

თუ კი არამუსიკოს რეჟისორს უჭირს შემოქმედებით ექვივალენტში მოაქციოს მუსიკის შინაარსი და ქცევის სათავისო გარეგანი აქტი, როგორ მოახერხა ამ ოპერის დამდგმელმა სწორად გადაეწყვიტა ოპერის დადგმა? — რეჟისორს ამაში ხელი შეუწყობს შემოქმედებითმა ინტუიციამ, რომელიც ყველასზე აუცილებელი პირობაა, და დიდმა პრაქტიკამ, აგრეთვე იმან, რომ მუსიკალური ენა მშობლიური განწყობილებითი ენაა და რეპეტიციებზე თავისი მდიდარი ბუნებრივი შემოქმედებითი ნიჭიერების საშუალებით სწრაფად მოახერხა მუსიკალურ ფაქტურაში მოცემული ემოციონალური მხარის ათვისება, როგორც მუსიკის შინაარსის.

ეს ოპერა გააზრებულია სცენიურად ისე, როგორც მუსიკის შინაარსშია მოცემული ემოციონალური აზრი. მუსიკის შინაარსი და დინამიურობა, თავის ადეკვატურ გამოსახულებას პოულობს მსახიობის გარეგან ქცევით პოზიციურ მიმართებაში. ოპერაში მოცემული ფსიქოლოგიური მომენტები გააზრებული და ქცევაში მოყვანილია მუსიკის ემოციონალობაში გასიტყვებით და ყოველი ქცევა მუსიკალური განცდითი საწყისითაა გააზრებული. ყოველი მიზანსცენა გარკვეული აზრის მატარებელია, რომლის გამოსავალი წერტილი ადამიანის შინაგანი ბუნების ფსიქოლოგიური მომენტია, სადაც ნაგულისხმევია როლის

ბუნება ვოკალური განცდის ემოციონალობაში, რომელიც მსახიობის შემოქმედებით ბუნებას მიეწერება.

ხშირად არის ისეთი შემთხვევები, როცა რეჟისორები-მიზანსცენის ზუსტ შესრულებას თხოულობენ. ისეთ დადგმაში, როგორც ოპერა „დაისია“, მეც სოლიდარულად ვარ იმ აზრის, რომ მიზანსცენები ზუსტად იქნეს შესრულებული, რადგან ნამდვილი შემომქმედი რეჟისორის ხელში შექმნილი მიზანსცენები საოპერო მუსიკის ემოციონალურ განწყობილების გააზრების შედეგად მიღებული მიზანსცენებია, რომელშიც ასახულია მუსიკის შინაარსის შესაფერი ქცევითი სიტუაციები, რომლებიც მიღებულია მრავალგზის ფსიქოლოგიურად განცდილი მოქმედების შედეგად. ყოველი მიზანსცენა, რომელიც მუსიკალური თაქტურის საშუალებით არის გააზრებული, ვოკალური განცდის შემწეობით ყოველთვის გამართლებული და მიზანშეწონილია. ამ საკითხში ზომიერების დაცვასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორც რეჟისორის მოთხოვნილების მხრივ, ისე მსახიობის შემოქმედებითი მოქმედების მხრივაც.

მიზანსცენა, რომელიც დიდი შემოქმედებითი არჩევანის შედეგად არის მიღებული და ფიქსირებული, როგორც აუცილებელი პირობა სცენიური ქცევისათვის, მსახიობს უნდა ახსოვდეს იმდენად, რამდენადაც მას ფიქსირებაში ეძლევა, მაგრამ ეს არ უნდა გვეძლეოდეს როგორც შექანიკური ქცევის აქტი, არამედ თავის გარდასახვითი უნარიანობის შესატყვის ბუნებრივობაში უნდა ვღებულობდეთ და მას თავისი საკუთარი რამ უნდა ამშვენებდეს, როგორც გამართლებული ქცევა ფსიქოლოგიური მომენტის გასიტყვებისა.

სცენაზე მსახიობს თავისუფალი ქცევის მდგომარეობა არ უნდა წაერთვას, რადგან ის სცენაზე თვით მომქმედია.

და ახლის შემომქმედიც, რადგან განცდის დოზა, რომელიც მოცემული ფაქტურის შინაარსის განმსაზღვრელია ხშირად მსახიობში მეტი დინამიურობითა და ემოციურობით მქლავნდება, რასაც თავისი საკუთარი შემოქმედებითი მშვენიერების განცდის მომენტი შეაქვს.

შეორე დადგმა ჩვენს საოპერო თეატრში, როგორცაა ოპერა „ონეგინი“ — მუსიკა ჩაიკოვსკის — ერთ-ერთი საუკეთესო დადგმაა, როგორც რეჟისორის ნამოქმედარი. ოპერა თავიდან ბოლომდე ისეა სცენიურად გააზრებული, რომ მის მთლიანობაში დისონანსს ვერ იგრძნობთ. საოპერო ხელოვნების სასცენო ვითარება ერთ მდბნობრივ წერტილშია თავმოყრილი, თვით სცენის გაფორმება იმდენად რეალურ ფორმებშია მოცემული, რომ მსახიობი მის დანახვაზე სათავისო ქცევისათვის ეწყობა, მთლიანად დადგმის სტატი რეჟისორის შემოქმედებითი გემოვნებით გააზრებულია რეალურ ფორმებში, რაც მსახიობს ხელს უწყობს და აყენებს შემოქმედებით მდგომარეობაში.

მსახიობის მღერით აქტში სცენიური განცდის მდგომარეობა იმდენად შესატყვისებულა, რომ მაყურებელი სიამოვნებას გრძნობს, როგორც მსმენელ-ამთვისებელი. ყოველი დეტალი გამოყენებულია სწორად დასახულ სცენიურ მოქმედებათა ქცევისათვის, რათა ტიპები რეალურად იქნას გამოძევანებული ქცევის დამახასიათებელი თვისებებით. ის, რაც რეალურია ხელოვნებაში, სინამდვილეა წარმოდგენითი საგნის, მოვლენის და ქცევის. რაც სინამდვილის აღიარებაა ოპერის სცენაზე, ის თავისუფლების გრძნობაა; თავისუფლებრივ განცდაში შემოქმედებითი მშვენიერებაა მოცემული. მშვენიერება სასცენო ხელოვნებაში ესთეტიკური განცდაა, სადაც მოცემულია მსახიობის მიერ როლის ნამდვილი განსახება.

ეს ორი დადგმა ჩვენს თეატრში რეჟისორის ღირსეულ ავტორულ სტილზე მიგვიითითებს. სტილი კი ავტორულია კარგი შემომქმედის ხელში.

ამ ოპერების დამდგმელებს მუშაობაში ანალიტური მეთოდი ახასიათებს, ე. ი. კერძოდან ზოგადისკენ. ამიტომ მათ არ ავიწყდებათ სასცენო ხელოვნების ყოველი დეტალი, რათა მისი საშუალებით გააღრმავონ ტიპების მოქმედება რეალურ ფორმებში და მოქმედების აქტი სრულყოფილ დინამიურობაში მოგვცეს.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ოპერების დამდგმელ რეჟისორებს მუსიკალური განათლება არა აქვთ, მაინც ახერხებენ მთლიანობის დამყარებას მუსიკის არსსა და სასცენო ქცევით ხელოვნებათა შორის, როგორც ბუნებით მუსიკალური სუბიექტები.

ასეთივე ხასიათის ნამოქმედარია ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ დადგმაც, სადაც ტიპები გააზრებულია სცენიურად და ყოველი ფსიქოლოგიური მომენტი ტიპში თავის რეალურ გამოსახულებას პოულობს. აქ რეჟისორი და მხატვარი იმდენად სწორად არიან ერთმანეთთან მისული, როგორც შემომქმედი ხელოვნები, რომ ორივე შემომქმედის ემოციონალური განცდები ერთ წერტილში ემთხვევიან, როგორც შემოქმედებითი შემეცნების მთლიანი, ერთი პროცესი.

აქ ჩვენ პირველი ჯგუფის რეჟისორების დადგმაზე ვილაპარაკეთ. ახლა შევეხებით მეორე ჯგუფის რეჟისორების ტიპიურ დადგმებს.

ავიღოთ ოპერა „ბაში-აჩუკი“. ეს ჩვენს თეატრში განხორციელდა როგორც პირველი დადგმა. ყოველი ახალი ოპერის კარგად დადგმას იმდენად აქვს ღირებულება, რამდენადაც კომპოზიტორისა და ლიბრეტისტის გააზრება სცენაზე სათავესო გამოსახულებას იპოვნის.

ოპერის დადგმის დროს, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, აუცილებელია პირველად ოპერის განხილვა და გარკვევა

ოპერაში მოცემული შინაარსის სოციალური ყოფიერებისა. შემდეგ ამ ყოფიერების გამომსახველი ტიპების გარჩევა, მთავარი მომქმედი გმირის ადგილის მონახვა შემოქმედებითი გააზრებისათვის და საერთო აზრისათვის სათავესო მომენტების დაზუსტება ე. ი. საშემომქმედლო შიტუაციების შექმნა. ამისათვის აუცილებელია ანალიტური მეთოდით მუშაობა, რათა ტიპები გამოსახული იქნას შემოქმედებით გააზრებაში. ტიპების გამოვლენისას პირველ პლანზე მთავარი გმირი უნდა იქნას წამოყვანილი, როგორც აზრი იმ მოქმედებისა, რაც განსახიერებულია ოპერაში.

რადგან საოპერო ხელოვნებაში სასცენო ხელოვნების შემომოქმედი მსახიობია, ამიტომ მათი მოქმედების გაშლისათვის უნდა ეწყობოდეს ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება. ყველაფერი, რაც სცენაზეა გამოტანილი, მოქმედებაში იქნება ის თუ არა მოქმედებაში, მსახიობის მიერ როლის განსახებისთვის უნდა იყოს მოცემული, რომ ხელი შეუწყოს მსახიობს როლის განწყობილებითი მდგომარეობის სამოქმედოდ შექმნას.

ოპერაში ნორმალური შემოქმედებისას იგულისხმება შინაგანად სახის ტიპები, რომლებიც სოციალურ ყოფიერებაში მოცემული თვისებების მატარებელი იქნებიან. თუ კი ოპერა მუსიკალური ფაქტურის საშუალებით გარკვეულ ტიპებს არ იძლევა, ასეთი ოპერა სუსტია და თავის ეპოქის მხატვრულ დონეს ვერ განსაზღვრავს.

როგორც ვთქვით, საოპერო ტიპებში მთავარი მომქმედი გმირის გამოვლენა ნიშნავს მოცემულ თემაში იმ სოციალური ყოფის ზუსტ გამოსახვას, რომელიც უნდა განსახიეროს როლში მთავარმა მომქმედმა გმირმა. გმირის როლის გამოვლენა ხდება ვოკალის საშუალებით, რაც გულისხმობს მსახიობის შემოქმედებას, ამიტომ ძირი-

თადში ოპერა საეოკალო ხელოვნებაა და ოპერა „ბაჭი-
აჩუცი“ თავის ხასიათითა და შემოქმედებით ისეთი ტი-
პის ოპერაა, სადაც ვოკალი წინა პლანზეა წამოწეული.
მაგრამ მუსიკის შინაარსმა ვერ პოვა სცენაზე სცენიურ
მოქმედების შესატყვისი გამართლება. რეჟისორის მთავა-
რი შეცდომა როგორც ლიბრეტოს, ისე მუსიკის შინაა-
არსის სოციალური ყოფიერების არგაგებაშია. თუ კი
მუსიკა ამსახველია გარკვეულ ეპოქაში მომქმედი ტი-
პებისა, ამ მუსიკაში განკუთვნილი სცენიური მოქმე-
დება არაა დამაჯერებელი ტიპების მოქმედებაში
მოცემული სიტუაციებით იმ წარმოდგენისა, რაც
უნდა იყოს გამოვლენილი მსახიობის შემოქმედებითი
განსახებაში; ოპერაში მოცემული შინაარსის ხასიათი
სწორად არაა რეჟისორის მიერ გაგებული; ამიტომ სას-
ცენო ქცევანი ვერ ეგუება მუსიკის შინაარსს. სცენიური
მოქმედებანი მიზეზობრიობას მოკლებულია; არაა ერთი
სწორი ხაზი; წინააღმდეგ მთლიანობისა მოცემულია
ნაწყვეტ-მომენტები, რომლებიც ვერ განსახლდრავენ მო-
ცემული ტიპების რაობას. ტიპების მოქმედება არაა დამა-
ჯერებელი იმდენად, რამდენადაც სასცენო ქცევა მუსი-
კის საწყისით არაა გაგებული და დამდგმელის მიერ
შეცნობილი არაა მუსიკის შინაარსი.

ორ უკიდურესობასთან გვაქვს საქმე: 1) დამდგმელს
კარგად ვერ გაუგია ოპერის სოციალური მხარე, რის სა-
ფუძველზეც ტიპების ტიპიურობას ყალბად იძლევა; 2) ვერ გაუგია მუსიკის შინაარსი, როგორც ემოციონა-
ლური განწყობილების აქტი. ეს ორი აუცილებელი
პირობა, როგორიცაა სოციალური და ესთეტიკური
მხარე, რომელიც მჭიდრო კავშირშია ურთიერთთან,
თუ სწორად არ იქნება გაგებული, სიმართლეს ადგილზე
არ ექნება სასცენო ხელოვნებაში.

როცა ტიპების სოციალურ მხარეს კარგად არ იცნობს ოპერის დამდგმელი, იქ ტიპების ქცევისათვის არც სიტუაციები იქნება სწორი და არც მის შედეგად მიღებული ქცევები.

თუ სცენისთვის გარკვეული სიტუაციები არ გვექნება და რეჟისორის მიერ სწორად არ იქნება გაგებული მუსიკის შინაარსი, მაშინ მსახიობსა და რეჟისორს შორის არასოდეს არ იქნება კონტაქტი, რადგან მსახიობი თავის როლს მუსიკის საშუალებით იგებს და იცნაურებს, როგორც მშვენიერებით აქტს, მასზე გარკვეული შემოქმედებითი დამოკიდებულება აქვს შექმნილი თავის შინაგან არსში, და თუ რეჟისორი მსახიობს თავის მუსიკალურ გააზრების წინააღმდეგ შეუქმნის სასცენო სიტუაციებს და მუშაობის პროცესში მუსიკის შინაარსის საწინააღმდეგო პოზიციურ მიმართების საფუძველზე აამუშავებს, რასაკვირველია, კონფლიქტი მათ შორის ყოველთვის იქნება. ამიტომ მსახიობი მსხვერპლი ხდება უაზრობის, რადგან მსახიობზე რეჟისორი ხშირად იმარჯვებს, როგორც უფლებამოსილი.

ასეთივე ტიპის დადგმაა ოპერა „ტრაგიატა“—მუსიკა ვერდის. ამ ოპერის შესახებ აშბობენ, რომ თითქოს კონცერტული ოპერა იყოს, მაგრამ ეს მართალი არაა.

„ტრაგიატა“ თავისი ხასიათით ვოკალურ-დრამატურ-გიული ნაწარმოებია. მთელი შემოქმედებითი სიძლიერე ადამიანის ხმაზეა გადატანილი, რითაც ვერდი აღწევს მიზანს, როგორც საოპერო შემოქმედების გაბედული ოსტატი. ავტორს ვოკალი თუ პირველ რიგში აქვს დაყენებული ნავარაუდევია იმით, რომ ოპერაში ძირითადი ელემენტი მსახიობია, რომელიც სცენაზე ვოკალის საშუალებით იძლევა ტიპების განსახებას, ვოკალი კი შესაძ-

ღებლობა და მიზანდასახულებაა საოპერო შემოქმედებისათვის, როგორც მშვენიერების ობიექტი. კომპოზიტორს ისიც კარგად ესმის, რომ ვოკალი ემოციონალურია, ის თავისთავად მშვენიერების მატარებელია და ამავე დროს საშუალებაა აზრის გადმოცემისათვის, ე. ი. ის ბუნების მშვენიერებაა თავისი ემოციონალობით და საშუალებაა აზრის აღიარებისათვის.

იმის თქმა, თითქოს „ტრავიატა“-ს ტიპის ოპერა სცენიურ დინამიურობას მოკლებული იყოს, არაა მართალი. საოპერო მუსიკაში ყოველთვის მოცემულია სცენიური აქტი.

ამით ჩვენ იმის თქმა გვინდა, რომ ოპერა „ტრავიატა“ ვოკალურად ძლიერია, და აგრეთვე მასში მოცემულია სათავისო ქცევის მომენტებიც ამ ოპერაში გამოყენებულია კოლორატურული ხერხები, კადენციები; რიტმი და ტემპის სხვაობა, რომელიც განსაზღვრავს კომპოზიტორის მიერ ლიბრეტოთი ათვისებული შინაარსის შედეგად მიღებული განწყობილების გამოვლენას მუსიკის ენაზე. ამ ოპერაში მოცემული ემოციური განწყობილებები ვიოლეტას შინაგანი მდგომარეობის გამოვლენაა, სადაც მოცემულია დაუშრეტელი წყარო გრძნობათა აზღვაებისა და სურვილი მისი განაღდებისა. ყველაგმირი ამ ოპერაში გაფორმებული და გაშინაარსებულია ხმის პლასტიკურობით, რომელიც აღიარებულია როგორც უტყუარი განცდა ნათელი დინამიურობისა სინამდვილის მოცემისათვის. ოპერის შინაარსი მოცემულია გამოსახვით უნარიანობაში, რომელიც მხოლოდ ვოკალური მუსიკის შემოქმედებითი მშვენიერებითაა შექმნილი.

ვიოლეტა, როგორც ტიპი, დემოკრატიული წარმომომისაა, რომელიც მსხვერპლი ხდება ფეოდალურ-არისტოკრატიული, გამოფიტული მორალისა. ეს მომენტები კომ-

პოზიტორის მიერ მოცემულია სავოკალო მასალაზე განლაგებით, სადაც ხორცშესხმულია შინაგანი განცდის გამომჟღავნებითი ქცევა ვოკალურ მუსიკაში და მასში მოცემულია განსაზღვრული ემოციონალური განწყობილების შესატყვისი სცენიური ქცევის მომენტები.

ამ ოპერაში მოცემულია კლასიკური საოპერო ფორმები, როგორც დასრულებული და მთლიანი. არიები, დუეტები, ანსამბლი—ყველაფერი ისეთ ორგანულ მთლიანობაშია, რომ მაგი შინაარსი სცენიური აქტისთვის მოხერხებული და აზრიანია. ყოველი მუსიკალური ნაწილები და ფორმები აუცილებლობით გამოწვეულ მიზეზობრივ კავშირში არიან და ქცევითი პროცესებში იძლევიან მიზანდასახულობითი მოქმედების აქტს. თუ გინდ არიები, რომლებიც კულმინაციური წერტილებია საოპერო მუსიკის დრამატურგბულობაში, იმდენად კავშირში არიან თავის საწყის მდგომარეობიდან მის მომდევნო სამოქმედო ქცევისათვის, რომ ზღვარს ვერსად იბოვნიან.

ასეთი ხასიათის ოპერის დადგმა შესაძლებელია იმდენად რეალური იყოს, რომ მაყურებელი მუსიკის შინაარსისა და მით წარმოქმნილ სცენიურ მოქმედებათა ქცევის არსში იმყოფებოდეს მშვენიერებითი განცდის საზომით.

ამ ოპერის დადგმისათვის აუცილებლად საჭიროა გაგებული იქნას შინაარსის სოციალური მხარე, შემდეგ საჭიროა მისი განჭვრეტა ჩვენი ყოფისადმი მიმართებაში; შემდეგ მუსიკის შინაარსის ათვისება და განსაზღვრა მუსიკისა და ლიბრეტოს შინაარსის ურთიერთობაში; ოპერაში მოცემულ ყოფა-ცხოვრების სახასიათო ქცევათა დაზუსტება, რათა ტიპების ხასიათი და ქცევა განსაზღვრულ იქნას ეპოქის ტიპიურობით და მის საფუძველზე გამძაფრება მოხდეს ტიპთა დაპირისპირებისა.

ამავე დროს ამ ოპერის დამდგმელისთვის აუცილებელი პირობაა კრიტიკული ათვისების უნარიანობა და შემოქმედებითი ნიჭიერება, რათა წარსული მემკვიდრეობითი შემოქმედება კრიტიკულად იქნას ათვისებული. სწორედ ამ მხრივ მოისუსტებს ამ ოპერის დადგმა და ამიტომ როგორც შედეგი არასწორი გზის არჩევისა, სპექტაკლი სცენიურ მოქმედებაში ვერ პოულობს გამართლებას. იმის მაგიერ, რომ სოციალური მომენტები იყოს წინა პლანზე წამოწეული, ხაზი აქვს გასმული ინტიმურ სცენებს, რაც ხელს არ უწყობს შინაარსის გამძაფრებას, პირიქით სცენიური მოქმედებანი ადინამიურობაში გადადის. ის წვრილმანი მომენტები, რითაც რეჟისორი ცდილობს რეალური სახე მისცეს ამ ოპერის სცენიურობას, უსახოდ რჩებიან.

იმისთვის, რომ რეალური იყოს ტიპები, ხაზი უნდა გაესვას ტიპების იმ ხასიათს, რომელიც ნიშანდობლივი იქნება იმ მდგომარეობისა და ყოფისა, რომელ ეპოქასაც განსაზღვრავს ეს ოპერა. აი რას გულისხმობს რეალიზმში ენგელსი თავის წერილში ბალზაკის შესახებ: „На мой взгляд реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах“¹. მაშასადამე, რეალურ სინამდვილეს განსაზღვრავს არა მხოლოდ დეტალები, არამედ მოცემულ მდგომარეობაში ყოფის ტიპიური ხასიათი.

რეჟისორის მიერ თავიდანვე საკითხის არასწორი დაყენება თავს იჩენს როგორც სასცენო სიტუაციებში, ისე მსახიობთან სასცენო ხელოვნებაში, რადგან სცენიური სიტუაციები განსაზღვრავენ ნაწილობრივ მსახიობის შინაგან განწყობილებას.

¹ Маркс и Энгельс, об искусстве, стр. 194. изд. 1932 г.

თუ კი ოპერაში რეალურად არის გამოსახული თავისი ტიპები, ე.ი. თუ ყველა ტიპში ჩანს გარკვეული სოციალური მხარე, რეჟისორის მუშაობა მის დაპირისპირებას წარმოადგენს. რეჟისორის გააზრება ამ დადგმაში სანტიმენტალურ ტიპებს იძლევა და არა სოციალურ ტიპთა დაპირისპირებას.

მეორე მომენტი, რაც რეჟისორის ძირითად სამუშაოს წარმოადგენს, სრულიად გადაუწყვეტელი რჩება. ეს მომენტი გულისხმობს რეჟისორის მსახიობთან მუშაობას, ჭადაც უნდა გამოჩნდეს რეჟისორის შემოქმედებითი ფანტაზია.

რეჟისორის ხელოვნება იმაშია, თუ რამდენად შესძლებს დაეხმაროს მსახიობს, რათა მონახულ იქნას შესატყვისი აქტი რეალურ განსახებისათვის. აჟ მომენტის სიძნელეს წარმოადგენს შინაგანი მდგომარეობის შესატყვისი გარეგანი პოზიციის მონახვა, რომელიც შედეგია გარე სინამდვილის ზეგავლენისა და რომელიც უნდა იქნას გაფორმებული მსახიობის მიერ გარეგანი პოზიციით, რაც გამოიწვევს შინაგანი განწყობის შესაფერ გარეგან ქცევას. მაშასადამე, საჭიროა მსახიობის შემოქმედებითი აზრის გარეგან გაფორმებას პოზიციური შესატყვისი მოენახოს. სწორედ ამ დადგმაში ეს მომენტები ძალზე მოისუსტებენ, რის საფუძველზე სცენიურ ქცევაში არარეალური ტიპები გვეძლევიან, თუმცა მუსიკალურად ისინი რეალურ სიზუსტემდეა დაყვანილი.

სცენიური ქცევა და მთლიანი სცენიური სიტუაციები რეჟისორს ყოველთვის ყალბი გამოუვა, სანამ ოპერის სოციალური და ესთეტიკური მხარე არ იქნება გაგებული, რადგან ოპერაში ყოველთვის შინაარსის სოციალური მხარეა ზოცემული და მის მხატვრულ გაფორმებაში შემოქმედებაში გვეძლევა მისი ესთეტიკური ვითარება.

ყველა აქ განხილული მაგალითის საფუძველზე ოპერა-
„ტრაფიატა“ თავის დადგმაში ვერ ამართლებს მუსიკის-
მხატვრულ დონეს, რაც მიზეზია რეჟისორის სუსტ-
შემოქმედებითი ნიჭიერებისა და სოციოლოგიის არცოდ-
ნისა.

ჩვენ იმდენად შევეხეთ ამ ორ ტიპიურ სხვადასხვა ხა-
სიათის დადგმას, რამდენადაც გვინტერესებს ამ ორ
მომენტში თუ რა ხასიათისაა რეჟისორისა და მსახიობის
დამოკიდებულება.

პირველი რიგის რეჟისორები, რომელზედაც ჩვენ ზე-
მოთ გვქონდა ლაპარაკი, კონფლიქტური ხასიათისან-
არიან მაშინაც კი, როცა რეჟისორი და მსახიობი თანა-
სწორი უფლებით სარგებლობენ.

კონფლიქტური ხასიათის რეჟისორები თავიანთ თავ-
ში შემოქმედებითი შესაძლებლობის უნარს გრძნობენ.
ისინი გარკვეული გზით მიდიან და თუ მათს არჩეულ
მოქმედებას რამე ხელს შეუშლის, მტკიცედ ბცავენ თა-
ვიანთ გადაწყვეტილებას, რასაც აზრიანი მოქმედება
უდევს საფუძველად. მათ მხოლოდ ერთი რამ ავიწყდე-
ბათ, რომ მსახიობი მღერით აქტში იძლევა თავის შე-
მოქმედებას და ამ საწყისით იწყებს მართვას თავის
შემოქმედებითი მდგომარეობისას; ხშირად ეს მომენტი
გაუგებარი რჩება არამუსიკოსი რეჟისორისათვის და ის
თავისთავად წინააღმდეგობას აწყდება მსახიობის ქცე-
ვაში. მსახიობი იცავს თავისი განცდის შესაფერ ქცევას,
რეჟისორი კი მასზე გავლენის მოსახდენად ებრძვის.
სხვაგვარ ქცევისათვის, რაც ხშირად არასასიამოვნო
მდგომარეობამდის მიდის. ამ შემთხვევაში რეჟისორ-
ცდილობს როგორმე მსახიობზე გაიმარჯვოს და თუ ეს
მოახერხა, მსახიობი კარგავს დამოუკიდებელი მოქმედე-
ბის უნარს და თავის თავისადმი რწმენა ეკარგება, ეს კი

მსახიობისათვის, როგორც შემოქმედისათვის, დამლუბ-
ველია.

მეორე ჯგუფი რეჟისორებისა მდგომარეობას ეგუ-
ებიან. თუ კი ზედავენ, რომ მსახიობი ძლიერია და თა-
ვის დაცვა შეუძლია, ეთვისებიან მას, რათა საქვეყნოდ
არ იქნას მათი დამარცხება აღიარებული; და თუ მსახი-
ობები სუსტნი გამოჩნდებიან, ასეთ შემთხვევაში ამ რი-
გის რეჟისორები სასტიკნა და დაუზოგველნი არიან.
ამიტომ ისინი მსახიობის უფლებებში იჭრებიან და ამავე
დროს ინარჩუნებენ უფლებებს მათი ბედ-იღბლის გადა-
წყვეტაში.

მსახიობი იჩაგრება ოპერის სცენაზე რეჟისორის უფ-
ლებით და ის თავის სრულყოფილ სახეს კარგავს, ამი-
ტომ საჭიროა მსახიობი პირველ რიგში იდგეს, რო-
გორც თეატრის ძირითადი ელემენტი, რეჟისორი კი მის
გვერდით იყოს, როგორც სწორი აზრის მიმცემი, თუ
ამის უნარიანობა გააჩნია შემოქმედებისათვის.

რადგან საოპერო თეატრის კრიზისს მომღერლის კრი-
ზისი განსაზღვრავს, ამიტომ მსახიობი უნდა იყოს თავის
სიმალღებზე დაყენებული, რეჟისორს კი, როგორც თანა-
შემოქმედს თეატრში, თავისი ადგილი მიეცეს.

დირიჟორი ოპერის თეატრში

ჩვენ წინა თავში გავარკვეეთ, რომ ოპერა იტევს მუ-
სიკას და სცენას. სცენას მთლიანად ხელმძღვანელობს
რეჟისორი, როგორც მომცემი და შემოქმედის სცენიურ სი-
ტუაციათა. მუსიკალურ მხარეს განაგებს დირიჟორი. ის
შავი სამუშაოდან დაწყებული სპექტაკლის დასრულე-
ბამდე, როგორც დამხმარე შემოქმედის და როგორც
საკუთარ შემოქმედის მომცემი, მსახიობთან ერთად თა-

ვის შემოქმედებას ავლენს პარტიტურის გახსნის პროცესში.

ღირიჯორი ოპერის თეატრში არის საოპერო მუსიკის გააზრების მთლიანობაში პირველი პარი და მსახიობსა და კომპოზიტორს შორის მთლიანობის დამამყარებელი. მის ფუნქციებში შედის როგორც საორკესტრო, ისე სავოკალო მუსიკა; იგი მმართველი და შემომქმედია იმ აზრის, რაც კომპოზიტორს მოუცია თავის შემოქმედებაში; შემაერთებელია იმ შემოქმედებითი სიტუაციებისა, რაც მსახიობს შეუქმნია, როგორც საკუთარი შემოქმედება, კომპოზიტორის მიერ შექმნილ შემოქმედების ათვისებისა და მიმართების საფუძველზე.

მიუხედავად იმისა, რომ ღირიჯორს პარტიტურის სახით მოცემული აქვს კომპოზიტორისაგან ყოველი წვრილმანი, ის მაინც დიდი შემომქმედი და ერულიციის მქონე უნდა იყოს, რათა შესძლოს ოპერაში მოცემული მუსიკალურ-დრამატურგიული კვანძების გახსნა, ე. ი. თეორიულად მოცემულის პრაქტიკულად გააზრებას უხელმძღვანელოს და შექმნას მთლიანი შემოქმედებითი აქტი.

ღირიჯორისთვის აუცილებელია ათვისება საოპერო შემოქმედებისა და მის შედეგად საკუთარი შეხედულების შექმნა, რათა მათ შორის მიმართულებითი კონტაქტი დამყარდეს, რის საფუძველზეც წარმოიშობა მისწრაფება შემოქმედებითი მოთხოვნის გახსნისა.

პოზიციურობა ღირიჯორის მოქმედებისა საოპერო მუსიკისადმი შედეგია მუსიკის ათვისებისა, შეცნაურებისა და შემდეგ საკუთარი განცდითი გააზრებისა. მასზე დაკისრებული მასალის ათვისებითა და გარკვეულ აზრის შექმნით კი არ თავდება მისი შემოქმედება, პირიქით ამის შემდეგ ხდება მისი შემოქმედებითი უნარიანობის გამოვლენა.

ღირიყორი უშუალო და ძირითადი შემომქმედია სა-
ოპერო ხელოვნებაში თუ არა? — ის უშუალო შემომქმედია,
მაგრამ არა ძირითადი, ვინაიდან ძირითადი ელემენტი
საოპერო ხელოვნებაში მომღერალია, ამიტომ ღირიყორს
თავის უშუალო მოქმედებაში უხდება მსახიობთან ერთად
შემოქმედებითი მუშაობა, სადაც ძირითადი აზრის მალი-
არებელი მსახიობია და მისი დამხმარე შემომქმედი კი
ღირიყორი.

გარდა მსახიობისა, ღირიყორის უშუალო ობიექტს
ორკესტრი წარმოადგენს, მაგრამ ორკესტრიც მეორადია
შემოქმედებითი პირველობისათვის. ორკესტრი, როგორც
მთავარი აზრის გამაღრმავებელი, პირველობას მსახიობს
უთმობს და ამიტომ ღირიყორის ორკესტრთან მუშაობის
უშუალობა მაინც მეორად ხასიათს ღებულობს.

ერთი სიტყვით, ღირიყორის მუშაობა ორი მიმარ-
თულებით მადის: ორკესტრი და მსახიობები. საოპერო ხე-
ლოვნებაში მუსიკა წამყვანია, მაგრამ ვინაიდან მუსიკაში
გვეძლევა საორკესტრო და ვოკალური მუსიკა და რადგან
ამათ შორის პირველობა ვოკალურ მუსიკას ეთმობა, ამი-
ტომ ღირიყორის ძირითადი ყურადღება სავოკალო მუსი-
კის წესიერ გაფორმებისკენ უნდა იყოს მიმართული, რაც
გულისხმობს ღირიყორის მსახიობისადმი დამოკიდებუ-
ლებას.

თუ სცენის მთავარი ობიექტი მსახიობია და ძირითა-
დი საოპერო ხელოვნების შემოქმედებითი მდგომარეობის
შექმნა სცენაზე მას მიეწერება, ე. ი. ვოკალური მუსიკის
შემსრულებელს, მაშინ ღირიყორი ვალდებულია საორ-
კესტრო მუსიკა ისე მომართოს, რომ ხელს უწყობდეს მსა-
ხიობის შემოქმედებითი ყოფიერების გაშლას. ღირიყორს
ევალება საორკესტრო მუსიკის აზრი და ხასიათი ისე მოაწ-
ყოს შემოქმედებითი აქტისთვის, რომ ეს მდგომარეობა

მსახიობის სამოქმედო ასპარეზად იქცეს და ამის შედეგად მიღებულ განწყობილებას ემოციონალობის საწყისს აძლევდეს.

საორკესტრო მუსიკამ რომ ეს როლი შეასრულოს, ამისათვის საჭიროა დირიჟორის შემოქმედებითი უნარიანობა, რათა განსაზღვრულ იქნას მუსიკის შემოქმედებითი განსახების რაობა და მით შექმნას მთლიანი სახე ემოციონალური გააზრებისა საოპერო შემოქმედებაში.

დირიჟორი, მსგავსად რეჟისორისა, სხვის შემოქმედებით აზრთა კორდინაციაში ქმნის თავის შემოქმედებით აზრს, მაგრამ ის მუშაობის დაწყებიდან დასრულებამდე უშუალო შემოქმედებითი მონაწილეა საოპერო ხელოვნებაში; მთლიანი პროცესის თანამგზავრი და შემომქმედია. მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობის გაფორმებისათვისაა მოცემული ყველაფერი და დირიჟორიც მსახიობის ხელშემწყობის როლში გამოდის, მაინც ის დიდა შემომქმედია, როგორც დამოუკიდებელი ხელოვანი საოპერო მუსიკაში.

მუშაობის რა პროცესები უნდა გაიაროს დირიჟორმა ოპერის მომზადების დროს? მას ორკესტრთან, გუნდთან და სოლისტებთან ცალ-ცალკე უხდება მუშაობა, შექმნე მათთან ერთად აწარმოებს შემოქმედებით შრომას, რომელთა მთლიანობა ერთი აზრის მალიარებელი უნდა იყოს.

დირიჟორი ძირითად სამუშაოს მსახიობთან კლასში ასრულებს: ესენი კლასში ქმნიან ერთ საერთო აზრს, რომელიც როლის რეალურ გააზრებანს უნდა იძლეოდეს. ამ მუშაობაში მსახიობი გამოდის მოქმედების მაწარმოებელი, დირიჟორი კი ხელმძღვანელი, შემოქმედებითი ენერჯის გამღვიძებელი. ორივენი შემოქმედებით მდგომარეობაში იმყოფებიან და ქმნიან ერთ საერთო აზრს, რათა დამყარებული იქნეს კომპოზიტორსა და მსახიობს შორის კავშირი შემოქმედებითი გააზრებისა, ე. ი. კომ-

პოზიტორის შემოქმედებამ მსახიობის შემოქმედებაში ადევნატური განსახება უნდა ჰპოვოს, როგორც შემოქმედებითმა მოვლენამ.

მაშასადამე, დირიჟორი ის პირია, რომელსაც კომპოზიტორის გააზრებაში თავის წვლილი შეაქვს, მას ითვისებს, მერე საკუთარ შემოქმედებითი დამოკიდებულებას ქმნის და ამის საფუძველზე მსახიობის „მე“-შიც იჭრება, როგორც დამხმარე შემომქმედი.

ეს ორი პირი ნორმალურ პირობებში ერთად ქმნიან შემოქმედებით აქტს საოპერო მუსიკისას, სადაც ერთი მასზე დაკისრებულის ამთვისებელი და შემსრულებელია და მეორე მიმითითებელი, შემსწორებელი და წარმოებულის დამადასტურებელი.

როგორც რეჟისორს ისე დირიჟორს, მსახიობთან უხდება, მუშაობა. მათი უნერგიის დახარჯვა სწავლებაა იმისი, რაც მსახიობმა უნდა განახორციელოს სცენაზე. მსახიობის გარეშე ოპერაში დირიჟორის ნამუშევარი სრულყოფილი არ იქნება, რადგან ოპერა მსახიობის ძალა, აზრი და სამოქმედო სიცოცხლეა. ამიტომ დირიჟორი ყოველთვის დაინტერესებული უნდა იყოს, რომ მსახიობს ხელი შეუწყოს მოქმედებაში და შექმნან საერთო ძალით დადებითი სპექტაკლი.

ასე, რომ საოპერო ხელოვნებაში მუსიკალურ მხარეს დირიჟორი განაგებს და მის სამოქმედო ობიექტს ორკესტრი და მსახიობები წარმოადგენენ, და რადგან ის მუსიკალურ მხარეს მართავს, მისი ოსტატი უნდა იყოს. ამიტომ იბადება კითხვა: იცნობს თუ არა დირიჟორი ვოკალურ ტექნიკას და აუცილებელია თუ არა მისთვის ამ მეცნიერების ცოდნა?—ძალიან ცოტან არიან ისეთი დირიჟორები, რომლებიც ვოკალურ ტექნიკას ღრმად იცნობენ, და რომ იცნობდნენ, ჩემის ზა-

რით, კარგი იქნებოდა და აუცილებელიც. რასაკვირველია, ვოკალისტი მას მზადყოფნაში ეძლევა, მაგრამ სრულყოფილი არაფერი არ არსებობს და რადგან ყველაფერი შედარებითია, ამიტომ მსახიობის სწორი შეფასებისათვის საჭიროა დირიჟორი ვოკალურ მეცნიერებაში ერკვეოდეს.

რასაკვირველია, დირიჟორის ფუნქციაში არ შედის ხმის დაყენების საკითხი, მაგრამ რამდენადაც მას მსახიობთან აქვს საქმე და რადგან ვოკალის შესაძლებლობაზე დამყარებულია როგორც მსახიობის, ისე დირიჟორის შემოქმედებითი უნარიანობის გამომჟღავნება, საჭიროა იმ ინსტრუმენტის მომართვის წესს იცნობდეს, რომელთა საშუალებითაც გვეძლევა ოპერის ძირითადი აზრი.

თუ დირიჟორი მომღერლის შემოქმედების შემფასებლის როლში გამოდის და ვინაიდან ოპერაში მსახიობის შემოქმედება ვოკალური შემოქმედებაა, ამიტომ ის შემფასებელი უნდა იყოს როგორც მსახიობის შინაგანი განსახებითი მშვენიერების, ისე ვოკალის საკუთარი მშვენიერებისა, რაც მის ბუნებრივ ტონთა ბგერადობაში გამოიხატება. და თუ ის ამ მეცნიერებას არ იცნობს, ვოკალის მშვენიერებითი მხარეს ვერ შეაფასებს, როგორც ამ მეცნიერების არმცოდნე.

სიმღერის აუცილებელი პირობა ვოკალია და ამიტომ ვოკალურ მეცნიერების ცოდნა საჭიროა დირიჟორის სწორი მუშაობისათვის.

მსახიობის შეფასებაში დირიჟორები საკუთარ ინტუიციას ეყრდნობიან. რასაკვირველია, ინტუიცია კარგი საშუალებაა, მაგრამ მხოლოდ მას შემდეგ, როცა სათავისო მომზადება გაქვს. თუ კი უცოდინარი ხარ ამა თუ იმ გარკვეულ სამოქმედო მდგომარეობის მიმართ, იქ ინტუიცია ყოველთვის უნაყოფო და ყალბია.

ერთი სიტყვით, რათა მსახიობმა მუშაობისათვის სწორი შეფასება მიიღოს დირიჟორისაგან, ეს უკანასკნელი, როგორც მისი მასწავლებელი, საჭიროა იცნობდეს შემოქმედებით მომენტში ვოკალურ მეცნიერებას.

დირიჟორი მსახიობის მიმართ გამოდის როგორც დამხმარე და ამავე დროს მასთან ერთად შემოქმედები კომპოზიტორისა და მსახიობის შემოქმედებათა მთლიანობაში მოცუვისათვის. ის აზრის მიმწოდებელია ემოციონალური შეცნაურების სისწორისათვის, მისი შემფასებელიცაა და დამხმარეც, როცა მსახიობი სცენაზე მოქმედობს.

დირიჟორი აერთიანებს ორკესტრსა და მსახიობთა ქცევას მუსიკალურ გააზრებაში. მიზანი საოპერო ხელოვნებაში მიღწეულია მაშინ, როცა საორკესტრო და სავოკალო ჟღერადობა კონტაქტში იქნებიან იმდენად, რამდენადაც ძირითადი აზრი ოპერისა მოცემულ იქნება რეალურად და მსმენელთათვის გასაგებად.

საოპერო შემოქმედებაში ჟღერათა თანასწორი შეფარდებითი მდგომარეობის მისაღებად საჭიროა დირიჟორის შემოქმედებითი უნარიანობა; ერთი სიტყვით, იპისათვის, რომ მსახიობი, როგორც ძირითადი აზრი, ჩანდეს თეატრის სცენაზე, თავისუფალი მომქმედი იყოს და ორკესტრი ხელს არ უშლიდეს, საჭიროა დირიჟორს ახასიათებდეს უნარი ძალთა თანასწორობის დამყარებისა ორკესტრის ჟღერადობასა და მსახიობის სიმღერის შორის. აუცილებელი პირობაა მომღერლის ხმისა და ორკესტრის ხმის ძალთა ძალუმობა ერთმანეთს ისეთი ინტენსიობით ეფარდებოდეს, რომ არ იჩრდილებოდეს მომღერლის ხმა, პირაქით ყველგან უნდა ჩანდეს და ორკესტრი აკომპანირებას უნდა უკეთებდეს, როგორც განწყობილებითი იმპულსის მიმცემი შემოქმედებისააჟვის. ეს აუცილებელი პირობა, რომლის დაცვა აუცილებელია საოპერო სცენა-

ზე, ღირიჟორის საქმიანობას მიეწერება, რაც შედეგია ღირიჟორის შინაგანი განცდითი ზომიერების შეგრძნობისა.

ღირიჟორმა უნდა შექმნას ძალთა ჰარმონირების სიტუაცია ორკესტრსა და მსახიობს შორის, რათა მსახიობმა თავი იგრძნოს მუსიკალურ გააზრებათა საგანწყობო მდგომარეობაში.

შეორე საკითხი ღირიჟორის შემოქმედებით მუშაობაში საოპერო თეატრისთვის არის რიტმისა და ტემპის საკითხი, რომელიც ოპერის შინაარსისა და ხასიათის განმსაზღვრელია.

მუსიკაში რიტმი მოძრაობათა ხასიათის მაუწყებელია მოცემული დროის ერთეულში, რომელიც მუსიკის შინაარსის ემოციონალურ გააზრებაში ტონის მიმცემია.

მუსიკალური ხელოვნება რიტმული განცდაა და რადგან რიტმის გარეშე მუსიკალური შემოქმედება წარმოუდგენელია, ამიტომ უნდა გვახსოვდეს, რომ რიტმი, როგორც შინაარსის გასიტყვებათა აუცილებელი ფორმათაგანი, სრულყოფილად გვეძლეოდეს საოპერო შემოქმედებაში.

რიტმში მოცემული სიცოცხლე მის ტემპს მიეწერება, რის განმსაზღვრელი ემოციონალური შინაარსის განწყობილებითი ხასიათიაც. ის რიტმში სახასიათო დოზაა შინაარსის, ემოციონალური განცდის. ერთი სიტყვით, რიტმი დროთა ზომიერების განმსაზღვრელია გარკვეული აზრისთვის, ტემპი კი ამ დროში განსაზღვრული შინაარსისათვის დინამიურობის მიმცემია და მის პოტენციაზე მიგვითითებს. ტემპი ყოველთვის რიტმის შიგა არსშია მოცემული და მოძრაობათა პულსის მაუწყებელია. მაშასადამე, თუ რიტმი ერთეულ დროის მონაკვეთში გარკვეულ დინამიკაზე გვითითებს, ტემპი ამ დინამიკის პოტენციურო-

ბაზე გველაპარაკება. ეს ორი მდგომარეობა აუცილებელი ერთეულია მუსიკაში.

ღირიეორისათვის აუცილებელი პირობაა შემოქმედებითი მუშაობისათვის ზუსტი რიტმი დაიყვას და გარკვეული ტემპი იქონიოს.

როცა მსახიობს გარკვეული რიტმი ეძლევა, ის მასში მოცემული განწყობილებითი წყობის ფიქსირებას ახდენს, ანის საფუძველზე ფსიქოლოგიურად ეწყობა მის შესატყვისად და ემოციონალურ განწყობით ემზადება რიტმიული მოქმედებისათვის.

საოპერო ღირიეორის შემოქმედებაში შემდეგი აუცილებელი პირობა აკომპანიმენტის საკითხია. აკომპანიმენტი მსახიობის განუწყვეტლივ საგანწყობო სიტუაციაში უოლის აქტია. ეს აქტი უფრო საგანწყობო პროცესია, ვიდრე დამოუკიდებელი მდგომარეობა. ამიტომ სააკომპანიმენტო საგანწყობო პროცესის შექმნა ღირიეორზეა განკუთვნილი. ამ მდგომარეობისათვის მათი საქმიანობა სრულ კონტაქტში უნდა მიმდინარეობდეს, მაგრამ ამ პროცესში ღირიეორის შემოქმედებითი უნარიანობა ხელშემწყობი უნდა იყოს მსახიობის შემოქმედებითი მუშაობისათვის.

ძირითადად არსებობენ ორი ტიპის ღირიეორები: პირველნი, რომლებიც შემოქმედებითი უნარიანობით არიან დაჯილდოვებულნი, მეორენი კი უფრო სუსტი უნარის მქონენი.

პირველი ტიპის ღირიეორებს, თუ კი ისინი მუსიკალურად მომზადებულები არიან, ყველაფერი რიგზე გამოუდით საოპერო შემოქმედებაში (არის შემთხვევა, როცა შემოქმედებითი უნარის მქონე ღირიეორი სუსტი მუსიკოსია, სათანადო განათლების მიუღებლობის გამო). მეორე კატეგორიის ღირიეორების მუშაობა კი შემოქმედებითი ხასიათს არ ატარებს, რადგან მათი შემოქმედ-

დებითი უნარიანობა სუსტია. ასეთი დირიჟორები უფრო ხელოსნები არიან, ვიდრე შემოქმედნი.

არიან სუსტი დირიჟორები, რომლებიც პატივცემას იმსახურებენ მასურებელში, მაგრამ ეს უფრო მდგომარეობას მიეწერება, ვიდრე შემოქმედებით სინამდვილეს და შემთხვევითობის ხასიათს ატარებს; ეს, რასაკვირველია, რაღაც მიზეზის შედეგად არის მიღებული, მაგრამ არა აუცილებლობით, რადგან აუცილებლობა ყოველთვის სინამდვილით განისაზღვრება; მიზეზობრიობა ხანდისხან მიზანშეწონილობის გარეშე წარმოებს.

ასეთი შემთხვევის დროს დირიჟორი, მიუხედავად დიდი სამოქმედო პრაქტიკისა, მაინც სუსტია, რადგან ის ხელოსანია და არა შემოქმედი; შემოქმედების გამოსავალწერტილს ხელოვნურ კომბინაციებში ეძებს. ამ შემთხვევისათვის მას ხელს უწყობს მსახიობის თვითშემოქმედებითი უნარი, კონცერტმეისტერის მუშაობა, ხორმეისტერი, გუნდის უნარიანობა და ორკესტრანტების ნიჭიერება, რის შედეგად დირიჟორი იძლევა ნორმალურ სამოქმედო მდგომარეობას, როგორც შემოქმედებითი კომბინირების აქტს, მაგრამ ეს გვეძლევა არა როგორც ნამდვილი შემოქმედება, არამედ როგორც ხელოსნური ქცევა.

ასეთი ტიპის დირიჟორს არასდროს არ შეუძლია შემოქმედებითი მთლიანობა დაამყაროს კომპოზიტორსა და მსახიობს შორის. ვერც ორკესტრისა და მსახიობის ხმოვანებათა ჰარმონირებულ შეთავსებას ახერხებს. თუ ორკესტრს უსმენს, მსახიობს ვერ უსმენს, ანდა პირიქით, ასეთ მდგომარეობაში ხელოვნება, როგორც შემოქმედებითი აქტი, არ არსებობს.

სუსტი დირიჟორის ხელში მუსიკალური რიტმი ორ უკიდურესობაში გვეძლევა: ან სრულიად თავისუფალია რიტმი ზომიერების მხრივ, რასაც დისონანსი შეაქვს მუ-

სიკალურ შემოქმედებაში, რადგან რიტმი თავის მოძრაობაში ხასიათის მიმცემია მუსიკისადმი; ანდა რიტმი იმდენად მტკიცეა, რომ მსახიობი მექანიკურ შემოქმედებამდე დადის. ვინაიდან ამ მდგომარეობის დროს მსახიობს ერთმევა შესაძლებლობა გამოავლინოს თავისი შინაგანი რიტმი, როგორც შედეგად საკუთარი შემოქმედების გააზრებისა.

როცა მსახიობს რიტმის საკითხში თავისუფალი მოქმედების შესაძლებლობა სრულიად წართმეული აქვს, გამოთიშული რჩება თავის შინაგან მესაგან და გვევლინება როგორც ხელოსანი, დირიჟორის ნება-სურვილის ამყოლი — ყოველგვარი განცდის გარეშე, რადგან ხელს უშლის დირიჟორის გადამეტებული რიტმითი რეჟიმი.

მეორე უკიდურესობა, რომელსაც ადგილი აქვს სუსტი დირიჟორის ხელში, შემდეგია: — ორკესტრი ან გადაჭარბებით ხმაურობს ანდა მინიმალურ პიანოზე დადის, მაშინ როცა ამის აუცილებლობა არ არსებობს. საორკესტრო ხმოვანებაში მათ მხოლოდ ზემოთქმული ორი მომენტი ახასიათებთ, როცა განცდის მომენტები სხვადასხვა ხასიათისა და ინტენსიობისაა, რაც საორკესტრო და სავოკალო ინტონაციებში უნდა ჩანდეს.

შემომქმედის ხელში კი ყველაფერი აზრის ემოციონალურ გამოვლენისათვის ხდება და სად რა ძალუმი ინტონირებაა საჭირო, ეს შინაარსის შესატყვისი მღერადობით უნდა განისაზღვრებოდეს.

უმეტეს შემთხვევაში სუსტ დირიჟორებს ორკესტრი ადრე ესმით, ვიდრე მსახიობები. ამის მიზეზი ორკესტრის სიახლოვეში უნდა ვეძიოთ და მომღერლის სიშორეში; ამავე დროს დირიჟორის საქმიანობისათვის ორკესტრი ტექნიკურად უფრო მორგებულია.

ყველა ზემოთქმული მდგომარეობანი მრავალ უარყოფითობის ქომცემია მუშაობისათვის, რაც დირიჟორის სისუსტის შედეგია.

სუსტი დირიჟორის ხელში ორკესტრის ხმაური შეუსაბამისობის შემტანია ხელოვნებაში, რადგან ორკესტრის ხმაურით მსახიობი იჩრდილება: ამ შემთხვევაში მსახიობს გარკვეული მიზეზის შედეგად უჩნდება მეტი ძალისხმევით სიმღერის სურვილი, რასაც განცდითი წონასწორობიდან გამოყავს მომღერალი და მასში ჩნდება მიდრეკილება ვოკალის არასწორი და არათავისუფალი ხმარებისა. ამ ნიადაგზე როგორც დირიჟორი და თეატრის წამყვანი პირები, ისე მსმენელებიც, ე. ი აუდიტორიაც ეჩვევა არაბუნებრივ სიმღერით აქტს, რაც მსახიობის შეფასებაში იჩენს თავს, როგორც უარყოფითი ზეგავლენა. ასეთ შემთხვევის შედეგად საერთო აზრი არაა სწორი შეფასებით შექმნილი, იგი ზიანს აყენებს ნამდვილ შემოქმედ და მომღერალ მსახიობს.

დირიჟორის შემოქმედებითი მუშაობა ოპერის თეატრში სუსტი არ უნდა იყოს, რადგან მისი შემოქმედება შემაკავშირებელია ორკესტრის, გუნდის და მსახიობების. დირიჟორი მათი მთლიანობისათვის უნდა იბრძოდეს, მაგრამ მისი მთავარი აზრი მათს გაერთიანებაში კი არ უნდა იყოს, არამედ ამ მთლიანობის შედეგად მიღებულ შემოქმედებითი სრულყოფაში, რომელსაც ოპერის ტიპები ანხორციელებენ, სადაც მოცემული იქნება ოპერაში განწესებული სოციალური ყოფის რაობა და მის ნიადაგზე შექმნილი შემოქმედებითი ვითარებანი.

მთავარი მომქმედი ოპერაში მსახიობია, ამიტომ უშუალოდ დირიჟორის ნამუშევარი მსახიობის შემოქმედებაში უნდა ჩანდეს, მაგრამ, ამის გარეშე, ის მსახიობთან ერთად სპექტაკლზე თვითონ უნდა იყოს დიდი ხელოვანი; მი-

სი ხელი უნდა მოჩანდეს როგორც მსახიობის, ისე გუნდისა და ორკესტრის შემოქმედებაში; მათს მთლიანობაში მოცემის დროს უშუალოდ მისი განცდა და შემოქმედება უნდა გვეძლეოდეს, რომელიც ზეგავლენას ახდენს მთლიან მდგომარეობაზე და მსახიობს უქმნის მეტ შესაძლებლობას როლის სრულყოფითი განსახებისათვის.

ღირიჯორი ყველგან უნდა იძლეოდეს შემოქმედებითი ენერჯიას მსახიობის მომართვისათვის; მან მსახიობს უნდა მიაწოდოს სამოქმედო პოტენცია.

ღირიჯორის მუშაობა რთულ პროცესში მიმდინარეობს. საოპერო თეატრში ის სპექტაკლის წამყვანია. მის გარეშე სპექტაკლის მთლიანობის დამყარება არ შეიძლება. როგორც კი რეჟისორი დაამთავრებს თავის მუშაობას, იმის შემდეგ მთლიანი სპექტაკლის მმართველი ღირიჯორია. მის გარეშე სპექტაკლი ვერ წავა. ის მთლიანობის სულის ჩამდგმელია და ამაში გვეძლევა მისი შემოქმედებითი უნარიანობა.

ღირიჯორის შემოქმედების უნარიანობაში აუცილებელია მტკიცე ხასიათი და ნებისყოფა, რათა ეს რთული პროცესი დაძლეული იქნას. ამ მდგომარეობისათვის აუცილებელია შემოქმედებითი განცდა და მისი შემეცნებითი აზროვნება. ღირიჯორის შემოქმედებაში ეს ორი მომენტი განუყრელია; ხან ერთი ჭარბობს, ხან მეორე. მდგომარეობის მიხედვით ერთმანეთს ცვლიან, მაგრამ ყოველ მდგომარეობისათვის განცდაც უნდა იყოს და შემეცნებაც, რადგან შემოქმედებაში უაზრო განცდა გამოუსადეგარია.

იმისათვის, რომ ღირიჯორისათვის მოქმედებათა სიართულე არეგ-დარეგვას არ იწვევდეს და ის ახერხებდეს ყველა საოპერო მოქმედების ცალკეულ კომპონენტთა ყურადღებიანობას, საჭიროა რაღაც შინაგანი განცდა

ანუ ნიჭიერება, რაც განსაზღვრავს საწყისს განცდისას და მის მომდევნო საგანცდებო აზრსაც; ეს სუბიექტური რამ, ჩემის აზრით, ემოციონალური რიტმია, რასაც შეუძლია ერთსა და იმავე დროს განსაზღვრა იმ სამოქმედო დეტალებისა, რომელიც მთლიან შემოქმედებით პროცესს ქმნის.

სანამ დირიჟორი ორკესტრში ფრაზის მოწოდებითი აქტს დაასრულებს, თავის მეხსიერებაში მზად უნდა ქონდეს მომდევნო შინაგანი აზრი, რომელიც მიმთითებელი იქნება შემდეგი ქცევითი პროცესისა, როგორც მსახიობის, ისე გუნდის მიმართ. ეს აუცილებლად შინაგანი განცდის პირდაპირი თვისებაა, რომელსაც შეიძლება დავარქვათ შინაგანი რიტმი ანუ ემოციონალურად მაიმბულსირებელი ძალა განცდითი მომენტების თანდათანობითი წყობათა დინამიურობაში მოცემისა ზვის.

სანამ შემოქმედებითი პროცესში დირიჟორი ერთრიტმულ აზრს დაამყარებდეს, მან უნდა განიცადოს აწმყოს რიტმული გრძნობა და მისი მომდევნო რიტმულობის საწყისი დროც.

აზრის გარეშე შინაგანი რიტმი არ არსებობს; მისი აზრი კი ემოციონალურ განცდაში მოცემული შინაარსია, რომელსაც შემოქმედებითი ინდივიდუალობა წარმოშობს.

რამდენადაც მტკიცე და ინტენსიურია ემოციონალური შინაგანი რიტმი, იმდენადაც დირიჟორის რიტმი ზუსტი და შემომქმედია.

რიტმულობა აუცილებელია. საოპერო ხელოვნებაში, მაგრამ, ვინაიდან ეს საერთო რიტმი ორ სხვადასხვა შემომქმედთა მთლიანობაში უნდა იყოს მოცემული, ამიტომ საჭიროა ემოციონალური რიტმითი მეხსიერების არსე-

ზობა როგორც ღირიქორში, ისე მსახიობში, რათა ორი-
ვემ იგრძნოს კავშირი შინაგან რიტმითი საფუძველზე,
სადაც ემოციონალური რიტმითი მეხსიერება მომდევნო
შემოქმედთა ქცევის მაიმპულსირებელი და მუდმივი ურთი-
ერთკავშირის დამჭერი იქნება.

თუ ღირიქორი შემოქმედებით რიტმს არ განიცდის
და მთლიანობითი განცდითი აზრი არაა დამყარებული
ღირიქორსა და მსახიობს შორის, იქ ერთი განცდითი აზ-
რი რიტმულ ქცევაში არ იქნება მოკცემული და ეს შემოქ-
მედების სრულყოფას არღვევს.

რიტმულობის სიმტკიცეში და შინაგან რიტმითი გან-
ცდაში ყოველთვის გარკვეული აზრია მოკცემული და ეს
გარკვეული აზრი თავის განწყობილებას ტოლ დინამიუ
რობას იჩენს, რასაც ტემპი ეწოდება. ამიტომ შინაგანი
რიტმის დინამიურობაში გვეძლევა ემოციონალური აზრი,
რის ნიადაგზე ტემპი თავის გამოვლენის გარკვეულ ხასი-
ათს ღებულობს. თუ სწორი იქნება განცდითი გააზრება
და მის საფუძველზე შინაგანი რიტმითი ქცევა, რომელიც
შემოქმედებითი მდგომარეობას იძლევა, როგორც დინა-
მიური ქცევის აუცილებლობა, მაშინ ტემპიც აზრის შესა-
ტყვისებით ქცევაში მოგვეცემა და დასრულებულ შეპოქ-
შედებითი ემოციონალობაში ხელოვნებით აქტს მივიღებთ.

ასეთი შინაგანი პროცესების გარეშე ღირიქორის ნა-
მუშევარი ხილრსნობაა და არა შემოქმედება, რადგან ში-
ნაგანი რიტმის წყალობით ჩნდება მასში შემოქმედებითი
ზომიერების განცდა, რის საფუძველზე მსახიობის სიმღ-
რასა და ორკესტრის ელფრადობას შორის წონასწორო-
ბა მყარდება.

თუ ორკესტრი ხმაურობს, სპექტაკლის ძირითადი ელფ-
შენტი არ მოჩანს, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ საოპერო ხე-
ლოვნების მაკვირად გვეძლევა ორკესტრი საკუთარ შფ-

მოქმედებითი შესრულებაში. ეს მიეწერება ღირიჟორის შემოქმედების სიყალბეს საოპერო ხელოვნებაში. ამ შემთხვევაში ღირიჟორი მსახიობს არ ცნობს. ის პირადად თავის შემოქმედების მალიარებელია, ასე ვთქვათ, ეგოისტია, მხოლოდ თავისი თავი სწამს.

იმის გამო, რომ ღირიჟორის ფუნქციაში შედის მსახიობის შეფასების საკითხი, ის მსახიობზე არ უნდა ბატონობდეს. მართალია, ის მსახიობის მიმართ მასწავლებლის როლში გამოდის და დამამყარებელია მთლიანობის, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მსახიობს უფლებები წაერთვას და ღირიჟორი იყოს განუსაზღვრელი უფლებებით მოსილი მსახიობის მიმართ.

მიუხედავდ იმისა, რომ ღირიჟორი აუცილებელია და დიდი უფლებებითაც სარგებლობს, მაინც ის საოპერო ხელოვნებაში დამხმარე, მეორეხარისხოვანი შემომქმედელია, ამიტომ ის არ უნდა იყოს მსახიობის მბრძანებელი.

იქ, სადაც ბატონობს ღირიჟორი განუსაზღვრელი უფლებებით, მსახიობის ბედი ღირიჟორის ნებით განისაზღვრება. რომ ეს არ იყოს, საჭიროა მათ შორის ნორმალური დამოკიდებულები თი კავშირი არსებობდეს.

არის ღირიჟორების ჯგუფი, რომლებიც როგორც შემომქმედნი სუსტნი არიან, მაგრამ სათავისო უფლებებს მაინც ინარჩუნებენ. ამ შემთხვევაში ისინი გვევლინებიან, როგორც უკიდურესი ეგოისტები. ამ ტიპის ღირიჟორები იყოფიან ორ ჯგუფად:—ერთნი, რომლებიც პირდაპირ ამჟღავნებენ თავიანთ დამოკიდებულებას მსახიობის მიმართ; მათი საქმიანობა ყოველთვის პირად სარგებლიანობის თვალსაზრისზეა აგებული; მეორენი, რომლებიც პირადი კეთილდღეობისთვის იბრძვიან, მაგრამ არა პირდაპირ, არამედ ჩუმად. ასეთი ღირიჟორები მსახიობის

მიმართ თითქოს კეთილნი არიან, მაგრამ მსახიობის უფლებას ანადგურებენ არაპირდაპირი გზით.

ასეთი დირიჟორები კლავენ მსახიობს, როგორც შემომქმედს, რადგან ისინი შიგ თეატრში მსახიობის შემფასებლის როლში გამოდიან და მსახიობი მის საფუძველზე ღებულობს სამოქმედო ასპარეზს. თუ თეატრში შიგა შეფასების საფუძველზე მსახიობს მოესპობა სამოქმედო ასპარეზი, ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობსა და ამთვისებელს შორის გაწყვეტილია შემოქმედებითი კავშირი. შემომქმედი და ამთვისებელი მაწარმოებელი არიან საერთო აზრის; ისინი ერთმანეთში განცდითი ემოციონალობის გადამდებნი არიან. მსახიობი ამთვისებელზე მოქმედობს და ამ მოქმედების შედეგად მიღებულ განცდას ამთვისებელი, მასში გამოწვეული რეაქციის საშუალებით, მსახიობს უკუქცევით განწყობილებით ძალას მატებს. და თუ ეს დამოკიდებულება მათ შორის არ იქნება დამყარებული, მსახიობი კარგავს თავის მნიშვნელობას. მსახიობისადმი ამ უფლებების წართმევა შეუძლია დირიჟორს იმ თეატრში, სადაც მსახიობი, როგორც შემომქმედი, უკანა პლანზეა დაყენებული, ვიდრე დირიჟორი. ხშირია შემთხვევა, როცა უნარიანი მომღერალი ასეთი ტიპის დირიჟორის მსხვერპლი ხდება.

როცა ნორმალურ პირობებთან გვაქვს საქმე, დირიჟორის და მსახიობის დამოკიდებულება ნორმალურია, რაც დირიჟორის ობიექტურობას მიეწერება. იგულისხმებიან ისეთი დირიჟორები, რომლებიც პირადასა და სხვის ინტერესებს აერთიანებენ საერთო საქმის წარმატებისათვის, რომელსაც სარჩულად ედება უცხოისი და თავისი მოქმედების გაერთიანება ისე, რომ ამ ურთიერთობაში როგორც პირად, ისე საერთო აზრთა კეთილდღეობა მოჩანდეს. ობიექტურობის დროს მოხსნილი უნდა იქნას

პირადი ინტერესები, მოქმედებაში ყოველთვის უნდა ჩანდეს სხვის მიმართ სწორი პოზიციის დაჭერა, რომელსაც საფუძვლად ედება ობიექტურობა. მაგრამ ასეთი ტიპის ღირიყოების გარდა არიან ავი ღირიყოებიც, რომელთა ხელში მრავალი კარგი მომღერალი იღუპება არასწორი შეფასების შედეგად.

ნორმალური იქნება, რომ მსახიობს, როგორც თეატრის ძირითად ელემენტს, არ წაერთვას უფლებები და ის, როგორც წამყვანი და საოპერო შემოქმედების აზრი, ძირითად ელემენტად იქნას ცნობილი.

დასკვნა

თავდაპირველად ჩვენ შევეხეთ მუსიკის შინაარსს და იმ დასკვნამდე მივედით, რომ მუსიკის შინაარსი მის ემოციონალურ ვითარებაშია, რომელიც განწყობილებითი მდგომარეობითაა მოცემული შემოქმედის შინაგან ყოფიერებაში, ე. ი. მუსიკის შინაარსი მის ემოციონალობაშია, რითაც ჩვენ ვიგებთ ყოფიერებას. აქედან ჩვენ ძირითადად ვოკალური მუსიკა გვინტერესებდა და ვალიარეთ, რომ მუსიკის საწყისი სიმღერაშია და რადგან სიმღერას ვოკალური მუსიკა გულისხმობს, ამიტომ მისი შემოქმედებითი სახე ვამოვარკვიეთ, როგორც შემოქმედებითი ძალა, საშუალება და თვითონ ემოციური.

ამავე დროს ჩვენ მივედით იმ დასკვნამდე, რომ ვოკალური მუსიკა საოპერო ხელოვნებაში წამყვანია, როგორც აზრი მოქმედებისა და ემოციური განწყობილებისა; რადგან ვოკალურ ხელოვნებას ვოკალისტის შემოქმედება შეადგენს, ვალიარეთ, რომ საოპერო ხელოვნების ძირითადი ელემენტი მსახიობია.

საოპერო ხელოვნებას ძირითადად მსახიობი, დირიჟორი და რეჟისორი მართავს. გავარკვიეთ მათი დამოკიდებულების საკითხიც.

დირიჟორი და რეჟისორი საოპერო ხელოვნების შემოქმედებითი ავტორებია, მაგრამ მათი შემოქმედება მხოლოდ სხვის შემოქმედებაში მოჩანს. მსახიობის გარეშე საოპერო ხელოვნება არ არსებობს, ამიტომ დირიჟორისა და რეჟისორის მოქმედება ერთ წერტილში უნდა ემთხვეოდეს; მათი შემოქმედება მსახიობისათვის ერთსა და იმავე დროს უნდა იყოს სწავლებაც და შემოქმედებითი სიტუაციაც. ორივე ეს პირი დაინტერესებული უნდა იყოს მსახიობის შემოქმედებითი წარმატებით და არა. ხელშემშლელი, როგორც ეს ხშირი შემთხვევაა ჩვენს პრაქტიკაში.

რა არის აუცილებელი როგორც რეჟისორის, ისე დირიჟორის მოღვაწეობის დროს? მათ უნდა შექმნან ერთი მთლიანი სპექტაკლი და ამისათვის მათი უნარიანობა მსახიობის შემოქმედებითი პროცესისათვის უნდა იყოს განწყობილებითი აქტი და ამავე დროს საშემომქმედო სიტუაციაც.

რეჟისორი, როგორც სასცენო ხელოვნების ავტორი, და დირიჟორი, საოპერო ხელოვნებაში მუსიკალური ვითარების გამმღელი, სხვისი შემოქმედებითი უნარიანობის გამოვლენის საქმეში სათანადო ცოდნით უნდა იყვნენ შეიარაღებულნი, რათა მთლიანი შემოქმედებითი სპექტაკლი შექმნან და მსახიობს მიეხმარონ როლის სრულყოფაში.

ამ მომენტისათვის როგორც ერთსა და იგივეს, ისე მეორისათვის აუცილებელია სათანადო ცოდნა, პედაგოგიკური და შემოქმედებითი ნიჭიერება და კრიტიკული უნარიანობა. გრდა კრიტიკის საკითხისა, ჩვენ დანარჩენ აუცილებ-

ლობაზე ზევიან ვილაპარაკეთ. ახლა გვინდა ვთქვათ რამოდენიმე სიტყვა კრიტიკის აუცილებლობაზე.

საოპერო ხელოვნებაში კრიტიკის ძირითადი ობიექტი აქტიორია; ეს იმიტომ, რომ ის თეატრის ძირითადი ელემენტია. მსახიობის მიმართ კრიტიკის როლში პირველ რიგში თეატრის ხელმძღვანელობა გამოდის, რომელთა რიგებს მიეკუთვნება დირექტორი, სამხატვრო ხელმძღვანელი, დირიჟორი და რეჟისორი. აქედან მსახიობის ძირითადი შემფასებელი დირიჟორია, როგორც მუსიკალური ნაწილის უფროსი, და რეჟისორი, როგორც სასცენო ხელოვნების ავტორი. რადგანაც ესენი მსახიობის შემფასებლად და კრიტიკოსებად გვევლინებიან, ამიტომ მათ უნდა შესწევდეთ სამართლიანი კრიტიკის უნარი, წინააღმდეგ შემთხვევაში მათ შეუძლიათ დიდი ზიანი მიაყენონ მსახიობ-მომღერალს.

საოპერო ხელოვნების ძირითად წამყვან აუცილებლობად ჩვენ ვაღიარებთ მსახიობი-ვოკალისტი და სწორედ მის შეფასებას მთავარი როლი ეთმობა ოპერის შემოქმედებითი მთლიანობისთვის. როგორც დირიჟორმა, ისე რეჟისორმა მთავარი ყურადღება უნდა მიაქციონ ვოკალისტის შესაძლებლობას, რაც გულისხმობს მის ვოკალის შეფასებას, შინაგან თავისებურებას, მსახიობის ფსიქოლოგიურ განზომილებას, ნებისყოფას, გადაწყვეტილებითი შესაძლებლობას და ინდივიდუალურ წონასწორობითი მიმართებას, რაც გარკვეულ სიტუაციაში იქნება პიროვნების საკუთრების აღმნიშვნელი, როგორც მთლიანი ხასიათი მოქმედებითი დინამიურობისა. ვინაიდან მსახიობის სუბიექტურობა ძირითადი საზომი ხდება მის ვოკალურ შემოქმედებაში, ამიტომ საჭიროა მსახიობის სუბიექტურ მხარეს დიდი ყურადღება ექცეოდეს,

წინააღმდეგ შემთხვევაში მსახიობი კარგავს თავის ძლიერებას. ამისათვის აუცილებელია ობიექტური კრიტიკა.

ღირეუორისა და რეჟისორის მიერ არაობიექტურობა მსახიობის შეფასების საკითხში დაუშვებელია, ვინაიდან მსახიობში არასწორ შეფასების დროს წარმოიშობა თავის თავისადმი რწმენის მერყეობა, რაც ხელს უწყობს მისი ხასიშღერო აპარატის მოშლას.

როცა თეატრის ხელმძღვანელობა არასწორად აფასებს აქტიორს, მაშინ შემდეგ სუბიექტურ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე: თავის თავში დარწმუნებული მომკერალი, როგორც შემძლე მასზე დაკისრებული მოვალეობისა, იგრძნობს თუ არა არასწორ შეფასებას, გაკვირვებული ამ მდგომარეობით, თვითკრიტიკას მიმართავს; ის განწყობილებითი საშოქმედო გზა, რომელიც არჩეული ქონდა და შრავალ გზის დაკვირვებისა და დაჯერების შედეგად მიუღია, როგორც ფიქსირებული. სინამდვილე საკუთარ მოქმედებაში, აქტივობითი ენერჯიის მოშლას იძლევა და საშემომქმედო ემოციონალური განწყობილება ეშვება. სიმღერა, როგორც ემოციური აქტი, დაჰკარგავს თუ არა თვითრწმენას, იქ ხელოვნება კარგავს თავის დანიშნულებას ე. ი. ესთეტიკურ მხარეს, რის გარეშეც ხელოვნება არ არსებობს.

ის, ვინც კრიტიკოსის როლში გამოდის, ძირითადად ორ რამეში უნდა ერკვეოდეს: — სოციოლოგიურში და ესთეტიკურში. სოციოლოგიაში ყოფიერება გვესახება და მისი მშვენიერებითი ვითარებას კი ესთეტიკა განსაზღვრავს. ხელოვნება ამ ორ აუცილებელ ძირითად მონენტს შეიცავს და კრიტიკოსისათვის ამ ორი პირობის ცოდნა აუცილებელია. მაგრამ მომღერლის შეფასებაში ვოკალის სპეციფიკურობაც უნდა გავითვალისწი-

ნოთ, როგორც ამ ხელოვნებაში გადამწყვეტი ძალა და თვითონ მშვენიერების მალიარებელი.

შემოქმედებითი გემოვნების ამაღლებაში ნამდვილ ობიექტურ კრიტიკას მთავარი ადგილი ეთმობა. ვოკალური ხელოვნების შეფასება მხატვრული კრიტიკის საქმეა, რომელიც მშვენიერების ობიექტური საზომია. თუ კი კრიტიკა მომღერლის შეფასების ინდივიდუალურ და დაჯგუფებათა შთაბეჭდილების განზომილებაში მოქცევა, მაშინ ჩვენ სამწუხარო მდგომარეობას მივიღებთ; ასეთი მომენტები ხშირია და მსახიობიც ამისი მსხვერპლი ხდება.

ამ მდგომარეობის თავიდან ასაცილებლად საჭიროა სათუთი ყურადღება მიექცეს მომღერლის შეფასების საკითხს. მომღერალმა კრიტიკის ობიექტურობით უნდა იგრძნოს, „თუ რა არის კარგი და რა არის უარყოფითი მის შეოქმედებაში, რათა შესძლოს გამოსწორება იმისი, რაც უარყოფითია და შენარჩუნება იმისი, რაც მიზანშეწონილი ქცევითაა მასში მოცემული. ამიტომ აუცილებელი პირობაა ობიექტური კრიტიკა, რომლის როლი თეატრში მხატვრულ ხელშეძლევანელობას მიეკუთვნება, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ობიექტური კრიტიკა ვოკალურ ხელოვნებაში განწყობილებითი იმპულსია და თავის თავისადმი რწმენა შემომქმედისათვის.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

	გვ.
მუსიკა, როგორც გარკვეული შინაარსის მატარებელი	3
რა არის ვოკალი?	25
ვოკალის შემეცნებისა და განცდის საკითხისათვის ხმის დაყენების საკითხი	38
ვოკალური მუსიკის როლი საოპერო ხელოვნებაში	60
ოპერის მომღერალი	104
რეჟისორის როლი საოპერო ხელოვნებაში	118
ღირიუორი ოპერის თეატრში	126
დასკვნა	161
	178



რედაქტორი ა. ანდრიასელი
გამომწვევი ვ. ხელაძე

უე 01161.

ტირაჟი 2.000

შევ. № 489.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 30/IV-49 წ. ანაწყოების ზომა 5x8.
სასტამბო ფორმათა რაოდენობა 11,5. საავტორო ფორმათა რაოდენობა 7. საალრიცხვო-სავამომცემლო ფორმათა რაოდენობა 7,2.

სსსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული პოლიგრაფიისა და გამომცემლობის საქმეთა სამმართველოს მე-2 სტამბა. ფურცელადის ქ. № 5.

3060 8 806.

35/50

Н. В. БОКУЧАВА

К ВОПРОСАМ ВОКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

(На грузинском языке)

Гостехиздат Грузинской ССР

„Техника და შრომა“

Тბილისი

1949