

ნ. შ. ბოკუჩავა

პოქალური ხელოვნების საკითხისათვის

საბარათველთხ სსრ ტექნიკური გამოცემელთა
„ტექნიკა და ზრომა“
18 თბილისი 49 წ.

მუსიკა როგორც გზაკვეული შინაარსის მატარებელი

ადამიანის მიერ გარემო სინამდვილის აიახვისა და შისგან მიღებულ ემოციონალურ განწყობილებათა გამოვლენის ყველაზე პირდაპირი საშუალება მუსიკაა. სიმღერა კი ბუსიკის საწყისია, ამიტომ სანამ საერთოდ მუსიკის შინაარსის განხილვას შევუდგებოდეთ, 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 განსახეებაშია მოცემული, ე. ი. სიმღერაში ემოციების საშუალებით იღებებს ვსახავთ. სიმღერა ადამიანის განწყობილების დაუწყებელია, ის შემოქმედებითი ემოციის ზემოქმედების უნარიანობაა.

ყოველი სიმღერა, რომელიც მგრძობად ქმნილებას მიეკუთვნება, გარკვეული ფორმის მატარებელია. არ არსებობს ქეშმარიტი 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 ალამაზებს. 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 შედეგად 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 განწყობი-
ლების ენა იყო ყოველთვის.

ყოველი სასიმღერო მისალა გააზრებულთა იმდენად,
რამდენადაც ის ადამიანის განცდას იძლევა; მაგრამ ადა-
მიანის განვითარების საფეხურები, როგორც კატეგორი-
ები, განისაზღვრებოდა ყოველთვის სათავისო სოციალური
ყოფა-ცხოვრებით და ამ ნიადაგზე სიმღერის შინაარსიც
იცივლებოდა.

ადამიანის განვითარების მანძილზე სიმღერამ განვი-
თარების მატალ საფეხურს მიაღწია და მუსიკის სხვადა-
სხვა დარგი გაჩნდა. მუსიკის განვითარებამ საკომპო-
ზიციო შემოქმედება მოგვცა და ის შეიცვალა როგორც
ფორმით, ისე შინაარსით.

ახლა ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ რთულ მუსიკალურ ფორ-
მასთან, როგორიცაა საკომპოზიციო მუსიკა.

საინტერესოა რა არის მუსიკა და რა უნდა იყოს მი-
სი შინაარსი?—მუსიკა არის ხელოვნების ერთ-ერთი დარ-
გი, რომელიც განსახებითი რეალობას იძლევა არა ხატე-
ბით, არამედ გაჰოსახვით. მუსიკა განცდის შედეგად მი-
ღებულ განწყობილების გასიტყვებაა ემოციონალურ სა-
ხეებში, რომლის ძირითად გამოსავალს ობიექტური სი-
ნამდვილე წარმოადგენს; მუსიკა ემოციონალურ განცდის
გარეშე არ არსებობს. ის ყველაზე ძლიერი საშუალებაა
ადამიანის შინაგანი განწყობილების გამოსამჟღავნებლად,
მხოლოდ მას იღეის კონკრეტუზირება ისე არ ეხერხება, რო-
გორც ხელოვნების სხვა დარგებს. მუსიკა უახლესი ენაა გან-
წყობილების განსახებისათვის; ის ადამიანის სუბიექტურ
პროცესთა გამოვლენის აუცილებელი საშუალებაა, რაც
გარე სინამდვილესთან ურთიერთობაში წარმოიშობა. მაშა-
სადამე, მუსიკაში მოკემული შინაარსი ადამიანის ემო-
ციონალური გააზრებაა, რომელიც სათავისო ხერხებშია

გაფორმებული. იმის თქმას, რაც მუსიკას ბგერების სა-
შუალებით შეუძლია გრძნობითი სამყაროს გარშემო,
სიტყვა ვერასოდეს ვერ შესძლებს. არ არსებობს სიტყ-
ვის ისეთი მარაგი, რომ მან შესძლოს განიშნება იმ
მდგომარეობისა, რომელსაც ვანწყობილება ჰქვია. მაგრამ
მუსიკის ნაკლი ის არის, რომ ის, როგორც განწყობილე-
ბის ემოციონალური აქტი, ვერ გვითითებს შინაარსის
კონკრეტირებაზე. ის განყენებულია სიტყვის გარეშე და
მისი გადატანა მთლიანად სიტყვიერ მასალაზე შეუძლებელ-
ლია. მუსიკის შინაარსი ძირითადად ემოციონალურ ყო-
ფიერებაში უნდა ვეძიოთ. ემოციონალური განცდის გა-
რეშე მუსიკის შინაარსის გაგება შეუძლებელია; ემოციო-
ნალური განცდა კი განწყობილების აზრია, მისი შინაარ-
სია. მაშასადამე, მუსიკის შინაარსი ემოციონალური გან-
ცდის საშუალებით გვეძლევა, მაგრამ ის მხოლოდ ემო-
ციონალურ განცდით არ განისაზღვრება. ემოციის სა-
შუალებით ვიგებთ ყოფიერების იდეებსაც. რაც გან-
ცდის ობიექტი არ ყოფილა, შეუძლებელია იმის გააზრება.
აზროვნება შეძლება იმაზე, რაც შეგვიგრძნია და აღგვი-
ქვანს; აქედან გამომდინარე ადაპიანის შინაგანი ყოფი-
ერება 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 эмо-
циональным, но оно не должно быть только эмоцио-
нальным. Восприятие музыки идет через эмоцию, но
оно эмоцией не кончается. В музыке мы через эмо-
цию познаем мир. Музыка есть эмоциональное позна-

ნიე¹“. 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 სახოვნებაა, 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 გამომტლავნების საერთო ენაა, როგორც შინაგანი მდგომარეობის განიშნება მუსიკალურ შესატყვისობაში. მაგალითისათვის რომ ავიღოთ რომელიმე მუსიკალური ნაწარმოები და ჩავუყვირდეთ მის შინაარსს, დაერწუნდებით, 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 შემიძლია გავიგო ის განწყობალება, რომელიც მოცემულია მასში და განვიცადო ისე, როგორც ეს კომპოზიტორის მიერაა გააზრებული, იმას ნიშნავს, რომ ჩემთვის გასაგებია მუსიკალური ენა და მით გადმოცემულია 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. ტეპლოვი—„О музыкальном переживании“. გვ. 447.

მუსიკა განყენებულ განცდითი შინაარსს იძლევა; ეს იმას ამბობს, რომ მე ჩემს მუსიკალურ შემოქმედებაში ვაღიარებ ჩემი სულიერი მდგომარეობის იმ შესაძლებლობას, რომელიც მივიღე გარემოს შეგრძნებისა და ათვისების გამო. მე ვაღიარებ 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 სათავისო 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 ვაღიარებ იმ განწყობილებას მუსიკაში, რომელიც ყველა მისდაგვარ მდგომარეობაში გასაგები იქნება.

მაგალითისათვის ავიღოთ ზ. პ. ტალიაშვილის 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 დადი 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 უღევს საფუძვლად. და რადგან მოთხოვნილების განაღდება ქცევას უღრის, ამიტომ ამ ქცევაში აღიარებულია ადამიანის შინაგანი განცდითი მდგომარეობა, როგორც აქტი გარკვეულ მოვლენისა. მაშასადამე, ემოციონალური განწყობილება ყოფილა მუსიკის შინაარსი, რომელიც ყოველთვის ემოციონალური განცდის მალიარებელია.

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 მიგვითითებს 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 სათავისო 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 ფორმალიზმია. სა-

კითხს თუ კარგად ჩაეუკვირდებით, დავინახავთ, რომ ქეშ-მარიტი 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. მ. ტეპლოვს, რომელიც ფორმალიზმს და კერძოდ მის დიდ წარმომადგენელს განსლიკს აკრატისებს, 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, ზომასი 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 ყოველფერების 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. ფსიქოლოკრებული, საქ. აკადემიის გამომცემა, 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 ამისი, თუ რა არის მუსიკის შინაარსი და ის, რაც მუსიკას შეუძლია გამოამჟღავნოს ადამიანის სულიერ სამყაროდან, როგორც სინამდვილის რეალურ ფორმებში მოცემის აქტი, რომელიც სხვას არაფერს არ ძალუძს ისე, როგორც მუსიკას. მე არ მინდა—ამბობს ჩაიკოვსკი—რომ ჩემი სიზღვონია არაფრის მოქმელი 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 შინაგანი 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“ выразить 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 эмоционального содержания несравненно беднее, чем средства музыкального выражения этого содержания“. იქვე ამბობს: „Чувства несравненно полнее, глубже и определеннее могут быть выражены средствами музыки, чем обозначены словами“¹. აქედან ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სიტყვიერ მასალით აღწერა ანუ განიშნება ემოციონალური შინაარსისა შედარებით ღარიბია, ვიდრე მუსიკის შესაძლებლობანი ამავე შინაარსს გამოსახატავად; მუსიკის საშუალებით გამოსახული გრძნობები უფრო სავსე და ღრმაა, ვიდრე სიტყვიერი მასალით განიშტული. ნაწარმოების შინაარსი, იგულისხმება მუსიკალური, ყოველთვის აზრის მატარებელია, თუ ის ნამდვილი მუსიკაა, და ემოციონალური განცდის საშუალებით გასაგებია. მუსიკა, როგორც განწყობილების ენა, მეტი მთქმელია, ვიდრე სიტყვა, როცა გვინდა გამოვხატოთ ადამიანის სულიერი განწყობილება. მენდელსონის თქმის არ იყოს, სიტყვას რომ მეტი შესაძლებლობა ქონდეს მუსიკაზე ადამიანის განწყობილების გასანიშნებლად ან გამოსამქლავებლად, კომპოზიტორები წერას თავს მიანებებდნენ. მენდელსონს ყველაზე დიდ მცნებად მიაჩნია ის, რასაც მას საყვარელი მუსიკა ეუბნება. მენდელსონისთვის, როგორც მის ერთ-ერთ წერილიდან 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. 491. ფსიქ. კრებ. საქ. აკადემიის გამოც. 1915 წ.

Лишенная своего эмоционального содержания музыка перестает быть искусством“.¹

ტებლოვის ამ განმარტებიდან ჩანს, რომ მუსიკა ერთ-ერთი გზა არის ადამიანის უაღრესად 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 აძლევს. აზრის გამოსახვაში ყოველთვის მოცემულია ემოციონალური განცდა, ემოციონალური განცდა კი შინაარსის განსახიერებაა, რომელსაც მუსიკა ყველაზე დამაჯერებელ ფორმებში იძლევა.

მუსიკაში განწყობილება გამოისახება (выражается) ძირთაღში, რაც მის ემოციონალურ შინაარსზე მიგვითითებს. 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 გვანცნობს ემოციებში, არაქედ სინამდვილეს მიბაძავს მხოლოდ. ყოველგვარი გამოხატვა ხელოვნებაში ფორმაა, თუ ამ გამოხატვაში არ გამოისახება ადამიანის ემოციონალური სამყარო. რო-

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

გორც ჩანს, გაჰოსახვა ხელოვნებაში ემოციონალურ განცდას იძლევა; მუსიკაში გამოხატვის შემთხვევაში კი ადგილი აქვს განიშნებას და ის ემოციონალურ განცდას სისრულით არ იძლევა; არც მიგვითითებს შინაგან ყოფიერებაზე და მხოლოდ გარეგან მხარეს იძლევა.

მხატვრობაში ჩვენ საქმე გვაქვს გამოხატვით აქტთან და მიხანი მიღწეულია მხოლოდ მაშინ, როცა გამოხატვის გზით მხატვრობაში გამოვლინებულია გამოსახვითი 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 განცდაშია მოცემული; ეს იმას ნიშნავს, რომ სმენა ყოველთვის გულისხმობს ხმათა შეგრძნობას და მისი ნახვა კი არ შეიძლება, არამედ შესაძლებელია მხოლოდ მისი გაგება სმენის საშუალებით. ის, რაც სმენის საშუალებით ხმის შეგრძნობის პროცესში გავიგეთ, როგორც მუსიკის შინაარსი, ადამიანის შინაგან ყოფიერებაში ემოციონალური გააზრების განსახებაა. მუსიკა მხოლოდ განწყობილების ენაა ემოციონალურ გააზრებაში და ადამიანის შინაგან ყოფიერებას გვაგებინებს გამოსახვის უნარიანობაში, რომელიც სმენის საშუალებით აითვისება. გამოხატვა გულისხმობს ობიექტს ობიექტურ შეგრძნობაში და ამ ობიექტის რეალობაშია მოცემული მისი განწყობილება ანუ ემოციონალური ცხოვრება. მუსიკა კი ობიექტურ მოკლენათა ზემოქმედებით გვაძლევს სინამდვილის წარმოდგენას და ამის საფუძველზე მიღებულ განწყობილებითი ემოციონალობას გვამცნობს სათავისო ფორმებში, რომელიც გამოსახვით პროცესებში გვეძლევს. ამ შემთხვევაში ობიექტს წარმოვიდგენთ და მის ნიადაგზე მიღებული განწყობილება გამოი-

სახეზეა 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 სათაგისო ფორმა, როგორცაა რიტმი, ტემპი, ზომა და სხვა ყოველთვის მის სიცოცხლეს გულისხმობს; ამ

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

სიცოცხლეში ემოციონალური განცდაა მოცემული, რო-
შელიც შინაარსს უდრის. მუსიკაში რითმი ფორმაზე მი-
გვითითებს, მაგრამ მის ზომიერების დროს ფორმაში ყო-
ველთვის შინაარსია მოცემული. ფორმა ხომ შინაარსის
გასიტყვება უნდა იყოს? და რადგან ეს ასეა, ამიტომ ში-
ნაარსის გაფორმება მუსიკაში სინამდვილის ემოციონა-
ლური აღიარებაა. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ და ვა-
ლიაროთ, რომ მუსიკა არის ემოციონალური შემეცნების
შემწეობით ყოფიერებისა და მოვლენების გაგების საშუ-
ალება და იგი გამომსახველია უალრესად გაშინაარსებულ
ადამიანის შინაგანი გრძნობის. როგორც ჩანს, მუსიკა გა-
მოსახავს (выражает) შემოქმედის ემოციონალურ განწყო-
ბილებას, სადაც მოცემულია ობიექტის მდგომარეობა.

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

ქეშმარიტი მუსიკა უშინაარსო არ არსებობს და თუ
ასეა, მაშინ ყოველი შინაარსიანობა განსაზღვრულია გარ-
კვეულ კანონზომიერებითა და თანდათანობითი დამო-
კიდებულებებით, რის საფუძველზეც ყალიბდება შემეც-
ნებითი ობიექტურობა და აზრთა განლაგებანი, რაც
უდაოდ იდეურობის მაუწყებელია.

მაშ როგორ შეიძლება მუსიკა უპროგრამო იყოს, რო-
ცა ის შინაარსის მატარებელია?—უპროგრამო მუსიკა
იმდენად არ არსებობს, რამდენადაც მუსიკა შინაარსი-
ანია.

პროგრამულობა გულისხმობს გარკვეულ აზრს გარკვე-
ული ურთიერთობითი დამოკიდებულებაში, რომელიც
იტევს როგორც ფორმას, ისე შინაარსს. და რადგან ყო-
ველგვარი მუსიკალური შემოქმედება ხელსაყრელია, რო-

მელიც გარკვეულ ფორმისა და შინაარსის მატარებელია, ამიტომ ყოველი ჰემმარიტი 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 ამჟღავნებს შემოქმედებითი უნარიანობაში თავის შინაგან წუხილს. ამიტომ, მე მგონია, მუსიკა, რომელიც შინაარსის მატარებელია, რაც ყოველთვის იყო (თუ ის ნამდვილი მუსიკაა), აუცილებელია 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 ჰემმარიტი 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 აღტყინებას ქონდა ადგილი კომპოზიტორის შინაგან ყოფიერებაში, ამიტომ ჩვენ ამდაგვარ მუსიკალურ ნაწარმოებსაც პროგრამულს ვუწოდებთ.

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

როგორც ირკვევა, მუსიკა შინაარსის მატარებელია და ამ შინაარსში გვეძლევა ადამიანს ემოციონალური ყოფიერება, რაც გრძნობებს განსაზღვრავს. რადგან გრძნობის ენაა მუსიკა, შეიძლება აზრი დაგვებადოს, რომ გრძნობა ორგვარია და რა დიდი საქმეა მისი განიშნებაო, 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 რომელითი სცენებია, მაგრამ ეს ორივე მდგომარეობა მწუხარების მაუწყებელია. ეს ფაქტი გვაძლევს იწის თქმის საშუალებას, რომ მწუხარება სულ სხვადასხვა ხასიათისა და ინტენსიობისაა.

ჩვენ ახლა შეგვიძლია ვთქვათ, რომ არსებობენ განცდები რომელიმეობითი 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 განმცდელს 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. წინამდებ ყორმალიზმისა მუსიკაში არსებობენ გრძნობათა ხარისხობრივი სხვაობანი, რომელნიც ობიექტურ სინამდვილის რთულ მოვლენათა სხვაობის ვითარებასთან არიან დაკავშირებულნი. ემოციონალური სინამდვილე იმდენად სხვაობრივია, რამდენადაც განსხვავებულია მის გამომწვევ მიზეზთა 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 გამომისახება, 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 განწყობილებათა, რომლის გამოვლენა სისრულით მხოლოდ მუსიკალურ ენაზე შეიძლება, როგორც ყველაზე აუცილებელი და კარგი საშუალება. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მუსიკის შინაარსი სიტყვით გამოვსახოთ ისე, რომ მისი შესატყვისი გაფორმება სიტყვიერ მასალით სრულყოფილი და დამაჯერებელი იყოს. სიტყვით შეიძლება მუსიკის შინაარსი გავხსნათ, 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 ჰქონდეს, 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 განაშენება შესაძლებელია. რითმის, ზომის, ტაქტის, ტემპის და დინამიურობის სიტყვიერ მასალაზე განაშენება 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 მასალით გაფორმება სრულიად არ არის საჭირო, რადგანაც მუსიკა შემომქმედის შინაგანი განსახების ემოციონალური გასიტყვებაა.

ახლა მოვეუსმინოთ პროფ. ბ. მ. ტეპლოვს, 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 сравнимо 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, ანით 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 წინაარსს წარმოადგენს წარმოებითი ურთიერთობის ხიდაგზე წარმოშობილი განწყობილების გამოსახვა, რომელიც ემოციონალურ განცდის მაუწყებელია. როგორც სიტყვა, ისე მუსიკა მასალას ყოფიერებიდან, გარე სინამდვილიდან იღებს, რომელსაც ადამიანი ათავსებურებს თავის შინაგან არსში და შემდეგ თავსებური ტიპიურობით ავლენს.

მაშასადამე, სიტყვას დანიშნულებაა საგნის განიშნება, როცა მუსიკის დანიშნულებაა ობიექტური სინამდვილის ზეგავლენის საფუძველზე მიღებული განწყობილების მუსიკალურ ენაზე გამოვლენა. პირველი ძირითადად განიშნების 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 განიშნება წარმოადგენს, ირამედ მას გამოსახვის უნარიც აქვსო (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 გამოსახვითი 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 ვუყვით ოპერის მუსიკალურ შინაარსს,—ვერათფერს 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 ვი-
გებთ ყოფიერების იდეებს. მუსიკა გამოსახვითი ხელოვ-
ნებაა. არ არსებობს მუსიკა უშინაარსო და სათავისო
ფორმის გარეშე; ისინი ერთმანეთს ავსებენ. მუსიკა, რო-
გორც განწყობილების ემოციონალური ენა, რეალურ სი-
ნამდვილის ზემოქმედების შედეგია.

რა არის ვოკალი?

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

რატომ არის ვოკალი ემოციონალური? ის, როგორც
ადამიანის თვისება, ადამიანის მოქმედების შედეგია. ადა-
მიანის სასიმღერო ხმის ამოქმედებისთანავე მას ჩვენ აღ-
ვიქვამთ, ავითვისებთ და ის ჩვენში სიხარულის განცდას
იწვევს. ეს სიხარულის განცდა ვოკალის ბუნებას უნდა
მივაკუთვნოთ. სიხარული კი ემოციონალური აქტია. რით
იწვევს ვოკალური ტონი ჩვენში ემოციონალურ გან-
ცდებს?—იმ საკუთარი ბუნებით, რომელსაც მღერადო-
ბა და ტემბრი ეწოდება. ტონში მღერადობა ანუ ხმოვა-
ნობა ვოკალობაა, ამ ვოკალის გარკვეული ფერი და გე-
მო კი მისი ტემბრია. ტონის ამ ორ თვისებაშია მოცე-
მული ვოკალის ემოციონალური მხარე.

ობიექტური სინამდვილეა თუ არა ვოკალი, როგორც ემოციონალური აქტი? თუ კი ის ადამიანის ბუნების თვისებაა, როგორც ტალანტი, ობიექტური სინამდვილე არ არის, სანამ გამოძეღავებული 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 ვიგულისხმობთ 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 გამოსაჩვენებლად 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; უველაფერი ეს იმისთვის კეთდებოდა, რომ ვოკალურ შემოჯმედებაში მოეცათ ვოკალის ბრწყინვალეობა, რაც ვოკალურ ხელოვნებაში ემოციონალურ განცდას აღრმავენს, და ამ ემოციონალობაში გასოსახულია იდეა, ე. ი. იდეის გამოსახვას ახდენდნენ ხმის არქიტექტურულ ფორტუოზობაში, სადაც იდეა ემოციონალურად გვეძლეოდა შემომქმედის 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 მდგომარეობაა, რომე-

ლიც 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 გამომქლავნებას მის მშვენიერებასაც ავლენს. ვოკალურ ხელოვნების სრულყოფისათვის აუცილებელია ხელოვნების მშვენიერებას მიემატოს ვოკალის ბრწყინვალება. ერთი სიტყვით, ადამიანის ბუნებაში მოქცეული ვოკალური საშუალებანი ბუნების ბრწყინვალებაა და მის საშუალებით გამომქლავნებული ხელოვნება კი შემომქმედის სიდიადე, რომელიც ძირითადად მშვენიერებაა ადამიანში მოცემულ ვოკალურ ბუნებისა და ხელოვნებაში მოცემულ სინამდვილისა. ამ შემთხვევაში უნდა ვიგულისხმოთ ვოკალის ბუნება და მისი საშუალებით ვაკალურ ხელოვნებაში გამომქლავნებული შემომქმედის ნაკოუიერება, ხელოვნის ძალა.

ადამიანის ბუნებაში მოცემული ვოკალის ბრწყინვალება აზროვნების შედეგი კი არ არის, არამედ ის არსებობის ძალით შექანის შედეგია. მის სიცოცხლეშია მისი ემოციონალური ბუნება. ვოკალურ ხელოვნებაში კი მშვენიერება აზროვნების შედეგია, მის ემოციონალობაშია აზრია 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 თვისების

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

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

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. ის საშუალებაა, როცა ნათელყოფს შესასრულებელ მუსიკალურ ნაწარმოებში მოცემულ აზრს, მაგრამ იგი თვით აზრია, როცა ამ მოქმედებითი მდგომარეობაში ავლენს როგორც თავის ბუნებრივ მშვენიერებას, ისე მუსიკის ფაქტურით განცდილ შემომქმედის შინაგან მდგომარეობას, რომელიც ვოკალისა და შემომქმედის მოქმედებითი მთლიანობის მალიარებელი იქნება.

ვოკალურ ხელოვნებაში ვოკალი წამყვანია, როგორც ამ ხელოვნების მალიარებელი, მაგრამ ამავე დროს 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 გამოსავალი წერტილი ვოკალური ემოცია და განცდაა. როცა ვოკალისტს სიმღერის მოთხოვნილება ებადება, ის ყოველთვის პირველ რიგში ცდილობს გამოავლინოს ვოკალის ბრწყინვალეობა; შემდეგ ცდილობს ვოკალურ აქტში მოახდინოს თავისი შინაგანი ყოფის რეალიზაცია, რაც იმას გულისხმობს, რომ ემოციონალური განცდა აღიარებულ იქნას ვოკალის ბრწყინვალეობაში. ფსიქოლოგიურად ამ პროცესის წარმოდგენა შემდეგნაირად შეიძლება: აუცილებლობის საფუძველზე მიღებული მიზნები და ამისაგან წარმოშობილი ძღერადი მოთხოვნილება, რომელიც შინაგან ყოფიერებითი განწყობასთან ერთად სავოკალო განწყობილებას ქმნის, და ქცევა ანუ მღერადობა. ამ შემთხვევაში ჩვენ ვღებულობთ ვოკალს და ამ ვოკალის დამტევი 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 გამოსავალი წერტილი სულ სხვადასხვაა. დრამის მსახიობი თავისი შინაგანი მდგომარეობის განწყობილებით ემოციურობას სიტყვის საშუალებით ანაღლებს 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 სინამდვილის თუ მოვლენის ზეგავლენითაა წარმოსახული, მომღერლის ემოციონალური გააზრების მოთხოვნილებათა საწყისი რეალური ფაქტების შედეგად მიღებული განწყობილებებია, მხოლოდ ვოკალური განცდის საწყისით იმპულსირებული 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 ჟღერადობა 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 იმპულსირებას იძლევა ვოკალურ შემომქმედებითი აქტისთვის. ვოკალი აუცილებელი მიზეზია შემომქმედის აზრთა რეალიზაციისათვის და საშუალება, რომლის შერწყმითი განწყობილება მთლიანობაში ვლინდება სიმღერის საშუალებით.

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

ბით. შემოქმედება ეს ხომ ხელოვნებაა და ხელოვნებაში კი ყოველთვის გვიანტერესებს მშვენიერება. ეს უკანასკნელი კი ემოციონალური აზრია იმ მდგომარეობათა განწყობილებისა, რომელიც განიცადა შემომქმედმა ობიექტურ სინამდვილესთან 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 სათავეისო მდგომარეობით. ამ მდგომარეობაში ჩვენ წარმოვიდგენთ კიაზოს სულიერ წამებას და ჩვენც განვეწყობით ამავე ემოციონალური განცდით, სადაც მოცემულია დანიშნულის ღალატით 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 ამშვენნიერებს. მომღერლის მიერ „სულო ბოროტოს“ შინაარსის გადმოცემით არა მარტო ამ სიმღერის შინაარსი გავიგეთ, არამედ ჩვენთვის ნათელია აგრეთვე მომღერლის შინაგანი განცდის პოზიციური დამოკიდებულება მისდამი ანუ გარდასახვის უნარიანობა და ვოკალის ბრწყინვალება. 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 გვაგებინებს ჩვენ, მსმენელ-ათვისებელთ. 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 სახეა და ათვისებურ პოზიციურ დამოკიდებულებას.

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

წყობილებით, ე. ი. მომკერალი 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 სიმალლის 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 ტემბრი: 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 მხედვით 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 უდამ განსაზღვრულია მისი თავისებურებისა. მაშასადამე, ვოკალის ტემბრი არის მისი მშვენიერება, რომელიც ტიპურია ამა თუ იმ ხმის წარმოდგენისათვის, რაც ვოკალის მატერიალურ თვისებას შეადგენს და რაც ორიგინალურია და გარჩეულია მეორისაგან.

ვოკალის შექმნა თვისებაა სიძლიერე და გრძლიობა. მათი მდგომარეობა შედგება 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 შემოქმედის 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 შედგება ბუნების ძალით შექმნისა. ვოკალი თავის საკუთარი ბუნებით ორგანიზმში იწვევს ემოციონალურ განცდას. ეს განცდა შემოქმედის შინაგან ყოფიერებაში მეორად განცდას შობს, რაც ვოკალურ და შემოქმედის 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 გამომჟღავნებას გარკვეულ ფორმებში შენოქმედებითი 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 სილალითა და თავისუფალ ხმათა დინებით, სადაც იძლეოდნენ ხმის ტემბრთა ბრწყინვალეობას და დაუღვევლ ხმათა ჟღერადობას, გარკვეულ შეხედულებებს ქმნიდნენ საეოკალო 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 შემოქმედია 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, ეს აზრის გამოსავლინებლად მიმაოთავდა, რათა თავისი ვოკალის ბრწყინვალეობა გამოეაშკარაებინა. მისთვის სასიძლორო ფაქტურა მისი ვოკალის გამოვლენის საშუალება იყო. ის მიზანს პირველყოვლისა ვოკალის ბრწყინვალე გამოვლენაში ხედავდა. ძირითადში მისი წარმატება ხასიათდებოდა ვოკალის ხმარების ბრწყინვალეობით; შესასრულებელ ფაქტურას ვოკალის მშვენიერების

გამოსამქლავნებლად იყენებდა და მასში სათავეისო აზრს იძლეოდა, რაც ვოკალის ემოციონალობით გამოიხატებოდა.

ვოკალური ხელოვნება ვოკალის გარეშე არ ირსებობს 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 გაღმოსახულება სასიმღერო თაქტურის 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 გამოხატვას. 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 მშვენიერებითად მადლის გამაღრმავებელი. ვოკალურ ტექნიკისა და მის მშვენიერების გარეშე ის მაინც ვერ მიაღწევდა განვითარების უმაღლეს მწვერვალს. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ვოკალურ აელოგენებაში ვოკალია პირველი, როგორც ამ შემოქმედების მალიარებელი. ის ვოკალური შემოქმედების აუცილებლობაა. ვოკალში ბუნებით არის მოცემული ემოციური აზრი. ვოკალი განცდის წყაროა, შინაგანი განწყობილების სტიმულია მოძრაობის საწყისია, გამოხატვების საშუალება და გაფორმების ბაზისია.

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

ვოკალის უმეცნეობისა და განცდის საკითხისათვის

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

ბლად მის მიხმარებით ტექნიკაში. რამდენადაც ადვილი მოსახმარია ინსტრუმენტი, რომელზედაც უნდა დაეფუკრათ, იმდენად მომართულა ვართ აზრის გადმოსაცემად, რათა ჩვენს განცდებს ვოკალური გააზრება და გაფორმება მივცეთ.

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

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

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

ვოკალური ტექნიკის შეძენისათვის შემეცნებაში უნდა ავსახოთ ის მდგომარეობა, რომელიც ჩვენში ემოციონალური გააზრების ზეკავლენის საფუძველზე სასიმღერო ტონთა პროცესით აღიძვრება, ე. ი. ყოველი ტონი უნდა შევიგრძნოთ მის წარმოშობისას და წარმოშობის შედეგად. ყოველი ტონის გაბგერებისათვის საჭიროა მისი წარმოდგენითი ემოციონალობაში გააზრება, რომელიც ადამიანის შინაგან ბუნებას მიეკუთვნება. ამ წარმოდგენითი განწყობის საფუძველზე უნდა მოვახდინოთ ტონის გაბგერება, რომელსაც საფუძველად 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 კი ობიექტურ 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 ამომღერება.

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 გვეძლევა, 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 მასიზრობის მხრივ მათი განსხვავება არ ჩანდეს. ამ შემთხვევაში მხოლოდ ბგერათა სხვაობას უნდა ჰქონდეს ადგილი და არა ვოკალური ფლერადობის სიჭრელეს. საერთოდ, რამდენი ხმოვანი ბგერაც არსებობს ტონში, იმდენი ხმოვან ბგერათა სახე უნდა გვეძლეოდეს საჭიროების დროს. ხმოვან ბგერათა სხვაობაში მოცემული ვოკალური ტონი ტემბრის, მასივობის და სინათლის მხრივ ადეკვატურ ფლერადობას უნდა იძლეოდეს. ეს შესაძლებელია მაშინ, როცა ყველა ტონში მოცემული ხუთივე ხმოვანი ბგერა ვოკალურად ერთ სარეზონატორო წერტილში იქნება მოქცეული.

იდეალი ვოკალის ღირებულებისა მის თანაბარ ფლერადობაშია.

ეს ორი მხარე: რეგისტრი და ერთ წერტილში მღერადობის 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 ადუცვატური მღერადობის განცდა მივიღოთ და თავის ემოციონალობით ხმოვან ბგერათა რომელმაც გაგებულ იქნას, საჭიროა ვოკალური ტონის სწორი ქცევითი აქტი, სადაც გამოირკვევა 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 გვაძლევდეს 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 მშვენიერება, რაც მას ბუნებამ მისცა. ვინაიდან ვოკალი ბუნების შეილი

და მისი ნაყოფია, ამიტომ ის თავის ბუნებრივობაში ყველაზე კარგია. ვოკალი თავის ბუნებრივობაში ყოველთვის უფრო საინტერესოა, ვიდრე იმ შემთხვევაში, როცა მას თავის ბუნებრივობას შეეწყვიტა. ბუნებრივობაში უნდა წარმოვიდგინოთ რეგისტრში მოცემული ყველა ტონის თავისუფლება, რაც გვაძლევს ტემბრის ბუნებრივობას. ტონთა მოძრაობის აუცილებლობით მოცემული თავისუფლება იძლევა ვოკალის მასიურობას, რადგან თავისუფლებაში გვეძლევა მთლიანობათი ვოკალობა. ტონთა მოძრაობის თავისუფლება ამავე დროს მაჩვენებელია ტონთა გრძლიობისა, რაც ნიშნავს ტონის ჟღერადობის ხანგრძლივობას, ე. ი. ტონის ჟღერადობამ 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 მუდამქანს სრულყოფილად გვევლინება და მას ვოკალობაში ნატურალურ ბგერადობას ვუწოდებთ.

ვოკალის ბგერადობის ნატურალობა ვოკალური ხელოვნების აუცილებელი პირობაა.

მზა 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 ამღეროს თავისი ინტრუმენტი ანდა ვერ უკრავს თავის ინსტრუმენტზე. არ იცის, როგორ შეიძლება მასში მოცემული ყველა აუცილებელი

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

საკითხავია, ყველა ადამიანში არის თუ არა მოცემული სასიმღერო ხმა? ამის გადასაწყვეტად პირველ ყოვლისა, საჭიროა გავარკვეოთ, არსებობს თუ არა ყველა ადამიანში გარკვეული აუცილებელი სასიმღერო ტონები. არას 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 სასიმღერო დაფები, შეამჩნია, რომ არსებობს ჰორიზონტალურად სიბრტყეზე განლაგებული კუნთების გროვა, რომელთა დანიშნულებაა სასიმღერო დაფების დამოუკიდებელი მოძრაობა, ე. ი. ამ კუნთების ძირითადი თვისებაა სასიმღერო დაფებს მიმართულ მოქმედების შესაძლებლობა და განსაზღვროს სასიმღერო დაფებში ტონების არსებობა.

ტონს აუცილებლად საზღვრავს სასიმღერო დაფები: მათი დაჭიმვისა და შეკუმშვის საფუძველზე ხდება გარკვეული ტონის მოცემა. ძირითადად სასიმღერო დაფებში ტონების არსებობის შესაძლებლობას განსაზღვრავს იმ კუნთთა გროვა, რომელიც ბერკეტია დაფთა მოძრაობისა. აი რას ამბობს ამის შესახებ მუზეხოლდი: „В общем он нашел (იგულისხმება 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 воспринимать 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 სასიმღერო დაფებში, როგორც სამოქმედო

¹ Мусхольд—იქვე გვ 71. გამოცემულია 1825 წ., მოსკოვი.

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

ჩვენ ამ საკითხს იმდენად შევეხეთ, რამდენადაც გვინტერესებდა სასიძღვრო ხმის არსებობა ყველა ადამიანში.

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

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 სასიძღვრო ხმა, მაგრამ რაღაც დეფექტის გამო, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკალური კულტურა მიუღია, ვერ მოუხმარია, ეს იმას ნიშნავს, რომ მან არ იცის ინსტრუმენტის ზოხმარება.

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

3) პირის ღრუ, რომელსაც სარეზონატორო არე ეწოდება. ადამიანის 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 მუზეხოლდი: „человеческом голосовом органе сотрясаются более или менее замкнутые столбы воздуха таким образом, что они производят периодические колебания и этим поражают звук“.¹ მეორე გვერდზე ამბობს: „Звуковые волны суть колебания продольные, т. е. такие, при которых частицы воздуха колеблются в направлении распространения звука. Они 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, რათა მღერადმა აპარატმა იგრძნოს თავისუფლება მოქმედებისა-

¹ მუზეხოლდი—ხსენებული წიგნი, გვ. 6.

² იმავე წიგნში, გვ. 8.

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

ხმოვანი დაფების რბევის თავისუფლებაშია მოქცეული
ვოკალური ბრწყინვალეების მიწევი. რამდენადაც თავისუფალია
ტონთა ბგერადობა, ე. ი. დაფთა რბევადობა 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 ამოწოვასა და ხმოვანი დაფების
კონტრ-მიმოქცევის ძალთა დაპირისპირება თანაბარი ძალი-
ანობისაა; ნათ. საფუძველზე ყელი, როგორც მთლიანი აპა-
რატი, გახსნილია თავისუფლად და წინგადააღობელი
გზა გვეძლევა დაფთა რბევის წერტილიდან გახსნილი პირის
ორბ. იტამდე, რასაც წინა მაღალი პოზიცია ეწოდება.

რამდენადაც თავისუფალია სმის ბგერადობა, იმდენად
საესეა ხმით პირის ღრუ, რომელიც საკუთარ სარეზონან-
ტიარო ხმის ქსელშია გახვეული. თუ კი ტონთა ბგერა-
დობა სწორია, ეს იმას ნ. მნავს, რომ ხმა წინა პოზიციაზე
დგას, და რამდენადაც ხმა წინა პოზიციაზეა, იმდენად
ნათელი და გრძელადია იგი, რაც მიჩვენებელია იმისი,
რომ ყელი თავისუფლად გახსნილია. ჰაერისა და ხმოვანი
დაფების ძალთა დაპირისპირება იმისი პარმონირებულია და
უსწორესი მანძილია მოცემული მღერადი დაფების წერტი-
ლიდან პირის ღრუს წინა ანუ მაღალ პოზიციამდე.

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

ტონს სათავესო ძალთა წონასწორობის ინტენსიობა სჭირია. რამდენადაც მაღალი ტონის ღრუბა გეჭირია, იმდენად მეტი 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 დაპირისპირება თანასწორი მიმართებით თავდებოდეს.

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

ამ პროცესებისათვის არსებობს ტექნიკური ვოკალური ვარჯიშები, რომელზედაც ჩვენ აქ არ გვეუბნება 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 ქვეყნის მდგომარეობაშია მოქცეული და სამოქმედოდ გზა გახსნილი აქვს. მშვენიერების გრძნობაში ადამიანის ორგანიზმი ყოველგვარ დაჭიმ-

ვისაგან თავისუფლდება და სიხარულის განცდის საფუძველზე მის ორგანიზმში ძალთა დაქიმვის 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 ქცევის აქტი ადამიანის მღერადობაა, რომლის საფუძველზე იწყება სიმღერა.

ბუნებამ ადამიანს მისცა შინაგანი მოთხზვნილება მშვენიერებისადმი და ამ მოთხოვნილების გასანაღლებელი 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 გამორკვევა, თუ როგორ ვითარდება ტონთა თანდათანობითი მსვლელობა სიმალღეში? ტონიდან ტონში გადასვლის მომენტი ევოლუციის გზით მიიმაართება, 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 განვითარებას უმაღლესი წერტილის შემდეგ ფაზას შეიძლება ნახტომი ვოქალოთ, მაგრამ ვოკალური ხელოვნების მთავარი დანიშნულება იმაში მდგომარეობს, რომ ეს ნახტომი მისდაში წინა პერიოდისა და ისე გაუერთიანოს შემდეგი თანდათანობითი განვითარებისათვის, რომ ყველა ტონთა ბგერადობაში ლამაზხანობრივი 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 გასანიშნებლად. დახურული თუა ხმა არ შეიძლება ნათელ იყოს და, თუ ხმა დახურულია, იქ ხმაც დინამიურობას მოკლებულია, რაც მიუღებელია მღერაჲი ხმის არსებობაში, რადგანაც საუკალო ხმა დინამიურობას გულისხმობს. დახურული არ შეიძლება ნათელი იყოს, დახურულის შინაგან მდგომარეობას ვერ განსაზღვრავს საუკალო

ბელოვენებაში 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 დახურულ ხმას. ეს მცნებები არც პირველ და არც მეორე შემთხვევაში მართებული არ არის. ძიოთაღში აღსებობს ადამიანის მღერადი ხმა, რომელიც ხმოვანი ძაფების სრულყოფილი რბევას შედეგად.

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

ხმოვანი ძაფებისა და ჰაერის ძალთა მამართულების თანაბარდ ღიანობა გვაძლევს გარკვეულ ქცევითი აქტს ანუ სინდერას.

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 ღრუს ფორმაში გვეძლევა, და ჩვენ, როგორ ფორმასაც მივცემთ საერთოდ ადამიანის სასიმღერო აპარატს, ისეთ თვისების ხმას მივიღებთ.

პირველი ოქტავის „ღო“-დან დაწყებული ღო, რე, მი, ფა თავის ჟღერადობაში ფერთა ცვლილებას არ იძლევა, მხოლოდ მათ სიმაღლეშია სხვაობა. დაწყებული ამავე ოქტავის „ფა“-დან გვეძლევა როგორც ფერის, ისე სიმაღ-

ლის ცვალებადობა, რადგან ეს ადმა მიმავალი ტონებო მეტ ძალთა დაძაბვას მოიხზოვს, 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 სიმალდეში ცვალებადობისას არ უნდა გვავიწყებოდეს ძალთა ცვალებადობის ნორმალური მიმართება ხმოვანი ძაფებისადმი.

რეგისტრის შესახებ ჩვენ 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 მოწხადებულ აპარატს იმისათვის, რომ მივიღოთ სრულყოფილი სასიმღერო ხმა?—არის და ამის მაგალითი ძალიან ბევრია ცხოვრებაში. იმ მომღერალს, 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 მზაობაში 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 ასრულდებიან. აჰის მიზეზი უნდა ვეძიოთ მოცემულის არა სრულყოფილ ფიქსირებაში.

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

ყველა მომღერალი აზროვნობს თუ არა ვოკალის ხმარებისას?—მომღერლები ამ შემთხვევაში ორ ძირითად ჯგუფად უნდა გავყოთ: პირველნი, რომლებიც არ ფიქრობენ ვოკალის მოხმარების შეაძლებლობის 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 თავიანთი მიზანშეწონილი მოქმედების საფუძველზე სასიმღერო სწორი გზა მოინახეს და მისი ფიქსირება მოახდინეს.

ის ჯგუფი მომღერლებისა, რომლებიც ყოველთვის თავისუფლად მიდიოდნენ თავიანთ ვოკალურ გზაზე და დაბრკოლებების არსებობა არ უვრძნიათ, მეტი მოუმზადებლები 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 აზრიანი მოქმედებით სწორი სასიმღერო 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 სასიმღერო გზას გადასცდა, ის პირველ შემთხვევაში ან მალალ ტონებს კარგავს ანდა დაბალს. პირველ შემთხვევაში ეს მდგომარეობა შედეგია ენერჯის მეტი ძალისხმევისა, ვიდრე საჭიროა ნორმალური მოქმედებისათვის, მეორე შემთხვევაში საქმე გვაქვს სუსტ სუნუსტასთან. ეს ნიშნავს ჰაერის მიმართებათა ძალთა შესუსტებას იმ პროცესისათვის, რისთვისაც საჭიროა განსაზღვრული ძალის რაოდენობა, ე. ი. მიზეზი საკმარისი არ არის იქნისათვის, რომ მოქმედებამ იწარმოოს.

მაშასადამე, ორ ანორმალობასთან გვაქვს საქმე: პირველი, როცა მეტი ძალისხმევის შედეგად გვეძლევა მთლიანი ორგანიზმის გადაქარბებული დაკიმვა, რაც სასიმღერო დაფებზე უარყოფით გავლენას ახდენს. მეორე შემთხვევა, როცა ჰაერის სფერის ნორმალური სუსტ ძალისხმევასთან გვაქვს საქმე. ეს ის მომენტი, როცა ძალთა სისუსტის გამო ხმოვან დაფებს შორის მოქცეული არე არ იხურება, რათა ფილტვებიდან ამონადენი ჰაერის დენის მოქმედების შედეგად მღერალი დაფების ტუჩები ერთმანეთს მიუახლოვდეს, რომ მღერალი ქცევა მოვიდოდ, ე. ი. სასიმღერო დაფებზე სუსტი ძალთა მოქმედების გამო მომღერალი მოძრაობათა სისუსტის უნარს ვერ იჩენს.

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

ტონის ამომღერება ვერ შესძლებს მოთხოვნილების რეალიზაციას.

შესაძლებელია თუ არა სასიზღერო ვარჯიშის ქსაფუძველზე მიღებული არანორმალური მდგომარეობა საგოკალო მღერადობისა, რომელიც შედეგია არასწორი მეკადინეობისა და მით გამოწვეულ მთლიანი ორგანიზმის შინაგან დაჭიმვისა, განოსწორებული იქნას? — შესაძლებელია, მხოლოდ დიდი ნებისყოფაა საჭირო. ამასთან დაკავშირებით საჭიროა ფსიქოლოგიური და მოქმედებითი მდგომარეობის შეცვლა. ის ფსიქოლოგიური განწყობილება, რომელიც მომღერალ ვარჯიშობის შედეგად მიუღია, ჩაგრამ, ვინაიდან მასში, თვით მომქმედ ადამიანში, არასწორი მდგომარეობითი განწყობისა და ამ მდგომარეობისათვის გადაწყვეტილების მიღების საფუძველზე შექმნილი შინაგანი ყოფიერებანი მრავალ დროთა განმავლობაში სავარჯიშო ქვეყად ქონია ქცეული, ძნელი მოსაწორებელია, ვინაიდან ახალი გზის არჩევის ირგვლივ დიდ სირთულესთან გვაქვს საქმე და ეს მხოლოდ დიდი ნებისყოფისა და ახალი მოთხოვნების გააზრების შედეგად უნდა გადაწყდეს.

სანამ ახალი გზის არჩევის მოთხოვნა გაჩნდებოდა, საჭიროა ახალის არჩევის აუცილებლობის მოტივი, რის საფუძველზეც მოხდება გადაწყვეტილების მიღება; ეს წარმოშობს ახალ სამოქმედო მოთხოვნას, 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, რომ

მელიც მომღერალს მრავალგზის არასწორი ვარჯიშობის შედეგად მიუღია. ძველ სავარჯიშო სისტემაზე ხელი უნდა აიღოს და ახალი მიმართულებით უნდა შექმნას ახალი სავარჯიშო განწყობილების ფიქსირება. მარტივად რომ ვთქვათ, შემდეგ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე: გზას აცდენილი მომღერალი როგორც კი დარწმუნდება იმ ძველი მეთოდის უვარგისობაში, რომელზედაც ის იწვრთნებოდა თავის ვოკალის სრულყოფისათვის, უარს ამბობს მასზე და ეწყობა ახალი სავარჯიშო მეთოდით სწორი ქცევისათვის.

რა საშუალებას უნდა მიმართოს მომღერალმა დაბრკოლებების თავიდან ასაცილებლად?

1) მომღერლისათვის აუცილებელია მზაობაში მოცემული ვოკალის საფუძვლიანი ფიქსირება, 2) როცა ბუნებამ მომღერალს ყველაფერი მისცა გარდა გამომჟღავნებითი ქცევის უნარისა, მას ესაჭიროება სწორი სავარჯიშო გზის არჩევა და დეფექტის გამოსწორება. ვოკალმა რომ შემოქმედებითი უოფერეობა გამოავლინოს, მას საშოქმედო უნარიანობა გამომუშავებული უნდა ჰქონდეს, რისთვისაც აუცილებელია სათავესო ტექნიკის შექმნა.

არის შემთხვევა, როცა მომღერალი მიღებულ სავარჯიშოს სწორად აღიქვამს და მის შესატყვის ემოციონალურ მდგომარეობას ქმნის, მაგრამ მის გამომჟღავნებას ვერ ახერხებს. ასეთ შემთხვევაში განცდის პროცესი და ქცევითი განწყობის მომენტი ადეკვატობაში გვეძლევა აზრიანი მოქმედებისათვის, მაგრამ თავისი მოუმზადებელი ვოკალით მის გამომჟღავნებითი რეალიზაციას ვერ იძლევა. ამ შემთხვევაში განცდითი შეშეცნება შესასრულებელი მასალის ადეკვატურია, მაგრამ ის მასშივე რჩება, როგორც განუხორციელებელი მდგომარეობა, ე. ი. მის გაფორმებისათვის შესატყვისი მოქმედება გამონახული

არაა, რაც ვოკალური ტექნიკის ათვისების შეუძლებლობით აიხსნება.

მაგალითისათვის მივმართოთ მომღერალ „ა“-ს. ის ბუნებით ლამაზი ხმას მქონეა, მაგრამ დიაპაზონში დეფექტი აქვს, რაც გარკვეული ტონის უქონლობის გამო საშუალებას არ აძლევს მასზე დაკისრებული ფაქტურა ვოკალურ შესრულებაში გაშოამელავენოს, 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 აქტი, რაც მიზეზია გადაჭარბებული განცდისა და ამით გამოწვეული ნერვიული დაქიშვისა. ამ შემთხვევაში მოხდა უარყოფითი მოქმედების საფუძველზე შექნილი განწყობილების ახალი გაღიზიანება, რომელმაც შეარყია მისი მუსიკალური ზომიერება და ძეულისა და ახლის დაპირისპირების საფუძველზე თავი იჩინა მერყეობამ.

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

ჩვენს მიერ დასმული საკითხები ზოგადად განსაზღვრავს 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 ექნება სასიმღეროდ დაყენებული, მანამდის ის ვოკალურ ხელოვნებისათვის უვარგისია. ხმის დაყენება გულისხმობს შესაძლებლობას ვოკალურ შემოქმედებისათვის.

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

სასიმღერო ფაქტურა მასალაა ვოკალის გამოვლენისათვის, ვოკალი კი საშუალებაა სასიმღერო მასალაში მიაცემული აზრის მოქმედებაში მოყვანისა და განსხეულებისათვის. მასალა და ვოკალის მშენიარებითი განიშნება ურთიერთში გადადიან, როგორც მთლიანობაში მიაცემული 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 მშენიარებაც 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 წიკუმშვისა და გაშლის უნარიანობაშია მოცემული წესაძლებლობა სუნთქვის წარმოებისა.

სასიცოცხლო სუნთქვა მშვიდობიან მდგომარეობაში მიმდინარეობს და მას შეიძლება თავისუფალი ქცევა ეუწოდოს. 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 გადავდივდით, ვინაიდან სიმღერის დროს სუნთქვა აქტიურია და ამ მდგომარეობას კი მთელი სასუნთქი ორგანოების მოქმედების ძალით ვღებულობთ.

უნდა ვაღიაროთ, 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, ვლდებულობთ სიმღერით აქტს, მაგრამ უშუალო და პირდაპირი მწარმოებელი სუნთქვითი პროცესისა სიმღერის დროს დიაფრაგმაა. ამიტომ ნორმალური იქნება ვაღიაროთ, 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-

შიანის მკერდის, დიაფრაგმისა და მუცლის არე, რომელ-
თა კუნთებრივი ძალისხმევა ერთ ცენტრალურ წერტილ-
ში იყრის თავს.

სუნთქვითი აქტისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ზომ-
ღერლის ტანის პოზიციას.

აუცილებელია გულმკერდის წინ წამოწევა; ჰაერის ჩა-
სასუნთქად საჭიროა მუცლის არე ცოტათი შიგნით
შეეწიოთ. ნელა შევისუნთქავთ ჰაერს თუ არა, თან-
დათანობით იკერდი ზევით უნდა იწეოდეს; ნეკნე-
ბის მოძრაობის შედეგად მკერდის ყაფაზი ფართოვ-
დება წინ და გვერდებში. ამ პროცესს იმ წუთშივე მოს-
დევს ჩანასუნთქი ჰაერის შეკავების აქტი, რასაც პაუზას
ვუწოდებთ; ამის შემდეგ იწყება ამოსუნთქვა, რომელიც
სიმღერის მაწარმოებელი ხდება.

თუ კი ხმის მაწარმოებელი ამოსუნთქვაა, რაღა მნიშ-
ვნელობა აქვს ჩასუნთქვას?—თუ ჩასუნთქვა სწორად და
რიგიანად არ მოახდინე, ვერ იქნება ნაპოვნი ის აუცი-
ლებელი 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 გა-
მოიბეროს წინ და უნდა შეიკავეს ის, რაც ჰაერის პირ-
ველ საყრდენ წერტილად უნდა ვაღიაროთ. მთლიანი
ანუ ღრვა ჩასუნთქვის დროს ჰაერის შეკავების დიაფრაგ-
მისეულ საყრდენ წერტილს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს
ნორმალურ ტონის მოცემისათვის. ის ძირითადი ბო-
ძია, რათა ფილტვები დან ჰაერის ნორმალურ
დენადობა გამოიწვიოს და მდინარი ნა-

კადი ზომიერებით უტევდეს ტონის წარმო-
შობის საკვანძო წერტილს.

მაშასადამე, უნდა დავასკვნათ, რომ სუნთქვის ძირითა-
დი მაწარმოებელი დიაფრაგმაა, მაგრამ არა მარტო დია-
ფრაგმაა ყველაფრის შემძლე, არამედ ის გულმკერდის
არისა, გვერდითი მხარისა და მუცლის აპკის კუნთების
ძალთა მიწოდების კონცენტრირებათა საშუალებით ახ-
დენს სუნთქვითი პროცესებს მღერითი აქტისათვის, რის
შედეგადაც ვლემულობთ ღრმა ანუ მთლიანი სუნთქვის მე-
შვეობით ნაწარმ სიმღერით აქტს.

დიაფრაგმისეული საყრდენი წერტილის მოსანახად სა-
ჭიროა მარჯვენა ხელის დიდი თითი დიაფრაგმის შუა
აღვილს დააჭიროთ; ეს წერტილი დაახლოვებით იქნება
ჭიპის ზევით საში თითის დადებაზე; დანარჩენი ოთხი თი-
თი მუცლის არეს უნდა დაადოთ ჰორიზონტალურად,
დაახლოვებით ჭიპიდან ოთხანახევარ თითის დადებაზე
ქვევით. ამის შემდეგ საჭიროა ღრმად ჩასუნთქვა და
სუნთქვის უცბად შეკავება, აშკარად საგრძნობი გახდება
დიაფრაგმისეული საყრდენი წერტილი და მუცლის აპკის
კონცენტრირებული ძალის შემოკავება, რომელსაც რკა-
ლივით შემოკრტყმევა გვერდითი ძალთა დაჭიმვის ძალუ-
მობა, მომდინარე ცენტრალურ საყრდენ წერტილისაგან.
ჩასუნთქვისა და შეკავების შემდეგი პროცესია ამოსუნთ-
ქვითი აქტი, რომლის ქვევაში გამოიხატება სიმღერის
ძალა.

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

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

ხმოვანი იოჯები მიმაგრებულია ფარისებრივე ხრტილზე წინიდან და ისინი განუყოფელნი არიან; ხოლო უკანა მხრიდან კი ციცხვისებრი ხრტილებზე, რომლებიც ნორმალურ პირობებში იყოფიან და გაშლილ მდგომარეობაში არიან.

ადამიანის 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 გაწევის უნარი, როცა ჰაერის სასუნთქავ მილის არეში შედის. მეორე დანიშნულება ის არის, რომ, როგორც ხმის გაძჩენთ, რხევადობის დროს ურთიერთში მიახლოებისა და გაჯიმვის შესაძლებლობა ქონდეთ, როგორც ჩანს, ეს მოძრაობანი აუცილებელია სუნთქვის წარმოებისა და სინლერითი 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 ერთმანეთს უახლოვდებოდნენ, მაგრამ, როგორც ცნობილია მარტო ეს არ კმარა, არამედ ამასთან ერთად საჭიროა რამდენადმე შეკუმშვა, რომ ხმოვანმა იოჯებმა ფილტვებიდან შემონატევე 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 ხერკულში 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 ვლტულობთ 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 შეკავებას 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 ვლენულობთ.

მოგუსმინოთ რას ამბობს ამის შესახებ გარსია: „Голосовые связки закрывают проход для воздуха и представляют для последнего сопротивление. После того как воздух в достаточной степени накопился, он раздвигает связки и прорывается, но в то же мгновение связки 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 ჩანს, ხმის წარმოშობის პროცესი ზემოაღნიშნულის მიხედვით მიიმარჯება და ამ რიტმული მოქმედების დროს ვლენულობთ მშვენიერების მატარებელ სასიმღერო ხმას. ეს არის ხმის წარმოშობის ფიზიოლოგიური მომენტი. ახლა საინტერესოა, თუ როგორია ხმის წარმოშობის ფსიქოლოგიური პროცესი.

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

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

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

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

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

რი და ფშკინავი ხასიათის (твердая, мягкая и придыхательная атака).

საერთოდ ხმის დაყენების მეთოდოლოგიაში მიღებული ტერმინი „аттака звука“. ჩვენის აზრით ეს ტერმინი მასზე დაკისრებული მცნების გამომხატველი არ არის.

როგორც ვიცით, ტონის გაბგერებისათვის აუცილებელი პირობაა ჰაერის ნაკადი ანუ ძალა და ხმოვანი ძაფების საკუთარ ძალთა მოქმედებანი, რომელთა დაპირისპირებისა და თანაბარ ძალთა ურთიერთმოქმედების საფუძველზე სასიმღერო ხმა წარმოიშობა. მაშასადამე, აქ შემდეგ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე: ჰაერის ამოსუნთქვაში უნდა ვიგულისხმოთ გარკვეული ძალა, რომელიც სათავისო კუნთებრივი შეკუმშვის შედეგად ქვევიდან ზევით მიიმართება. ეს ძალთა მიმართება ხმოვანი ძაფებისადმი შეტევითი ხასიათისაა; მისი მიმართებითი დინამიურობა კუნთებრივ დაჭიმვის ხარისხიანობას მიეწერება. ჰაერის ძალთა მიმართებურ 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 კუნთობრივი 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 შეერთებულ ხმოვანი ძაფების

გახსნას და ხელახლა შეკვრას. ეს პროცესი კი იწვევს დაფების რხევას.

შეკრული დაფების გაშლა მოძრაობაში ზომიერი კუნთების მოქმედების შედეგია და მისი შეკვრა ანუ კონტრ-შეტევა მგრძნობადი კუნთების შეკუმშვის აქტია.

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

სწორედ ეს შემტევი ძალა ჰაერის ნაკადია და არა ბგერა

როგორ შეიძლება ფილტვებიდან მონადენი ჰაერის ნაკადი ბგერა იყოს, სანამ ის ხმოვანი დაფების საკვანძო წერტილს არ შეხებია? ბგერას ვღებულობთ მას შემდეგ, რაც ზემოაღნიშნულ თანაბარმოქმედ ძალთა შეხვედრის პროცესი ხდება. ამიტომ სწორი იქნება ვიხმართ ტერმინი ჰაერის ნაკადის შეტევა და არა ბგერის.

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

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

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

1) თუ კი ხმოვან დაფებში მოქცეული ხვრელი მკიდროდ შეიკვრება ხმის წარმოშობამდე და მისი გარღვევა მაგარ ძალთა შეტევით მოხდება, მივიღებთ მაგარ შეტევას; 2) როცა ხმოვან დაფთა 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 დაფებთან 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 დაფებისა, 2) მაგარი შეტევა, როცა მაგრად შეკრული ხმოვანი დაფები გაირღვევიან მაგარი მიმართები თი ძალთა შეტევის საფუძველზე და 3) ფშვინავი შეტევა, როცა ციციხვისებრი ხრტი-

¹ Мувехольд—Акустика и Механика человеческого голосового органа ст. 78.

² იქვე, გვ. 78.

³ იქვე, გვ. 78.

ლები და ხმოვანი ძაფები სუნთქვითი მდგომარეობიდან თანდათანობით გადადიან ბგერად მდგომარეობაში.

ამ სამი მდგომარეობიდან რომელია დასაშვები ნორმალური მღერადი ტონის მისაღებად? სასურველია მოსწავლისათვის ნახშირი 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 მომღერლებმა, რომლებიც ვერ ახერხებენ მაგარი შეტევის საფუძველზე ხმოვან ძაფებში ნორმალურ საკვანძო წერტილის მონახვას, 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 ძალულობით შეტევა, რომლის მიმართულება კონცენტრირებულ ძალთა პირტყმაა 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 უანმეორება მეცადინეობის დროს ხმოვანი იოჯების შელახვას იწვევს, ამიტომ ყოველთვის მეცადინეობისას აუცილებელი არ არის მაგარი შეტევითი ნაკადის მიმართება ხმოვანი იოჯებისადმი.

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 ხერხელში ჰაერი ადვილად გადის. ამავ დროს ხმაც სუსტი და უქნარია.

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

ფშვინავი შეტევა უვარგისია იმ მომღერლისათვის, რომელსაც მოკლე სუნთქვა აქვს, რადგან ფშვინავ 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 მღერადი 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 ენ-
თხვევა ჰაერის ნაკადის შეტევის შეხებითი წერტილი და
ძაფთა კუნთების დამაბლღობის დაპირისპირებული ძალა.

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

ხმა, რომელიც წარმოიშობა, იწარჯება სივრცეში, ხო-
ლო მის წარმოშობის პროცესს ორი შეფარდებითი ძალ-
თა დაპირისპირება გვაძლევს, რომლებიც ერთმანეთს ეჭი-
დებიან და ამ კიდილში ქმნიან გარკვეულ ტონს. ქვევი-
დან ჰაერის ნაკადის მიმართება და შეხება 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 განწყესებული: პირვე-
ლია ჰაერის ნაკადის შეტევითი ძალა საკვანძო წერტი-
ლისადმი და მეორე, ხმოვანი ძაფების საკვანძო წერტილ-
ში კონცენტრირებულ ძალთა დაყრდნობა შემტევი ძალის
შეხების 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 მდგომარე-
ობაში არის ხმოვან ძაფების ძალთა დაყრდნობა სუნ-
თქვაზე.

ახლა საჭიროა გარკვეულ იქნას რეგისტრის რაობა. ჯოკალურ 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 სმენას, 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 მეღერადი 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 მონახული 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 მომღვენო ტონისგან პირველ რიგში სიმალლით განსხვავდება და ეს

მდგომარეობა ტონს ცვლის როგორც მასიობის, ისე ტემბრის მხრივ, მხოლოდ ეს იმდენად თანმიმდევრობითია, რომ არავითარ დისჰარმონიას არ ქმნის, პირიქით სიამოვნების გრძობას ბადებს ჩვენში. ერთი სიტყვით, როცა ვალარებთ 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 გავაკეთებთ ხმის დაკუნების 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 ლამაზხაზობრავი 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 მუხეხოლდი: „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-

„xe“¹. ასეთი მდგომარეობის შედეგად ვღებულობთ მკერ-
დის ხმას, მხოლოდ ეს უფრო თეორიული ამბავია, ვიდრე
პრაქტიკული.

ამ რეგისტრის ხმას მკერდითი ხმის მაგიერ, ჩვენის
აზრით, უფრო სწორი იქნება ვუწოდოთ ხმოვანი ძაფე-
ბის მთლიანი მოქმედების შედეგად მიღებული მასიური
ხმა, რადგან დაბალ რეგისტრს ვღებულობთ ხმოვანი იო-
გების მთლიანი გასწვრივი მოქმედების შედეგად, რომელ-
საც მუხეხოლდი შემდეგნაირად განმარტავს გარსიას
მიხედვით: „Необходимые для образования звука воз-
душные толчки производятся при грудном регистре
попеременным раскрытием и „полным замы-
канием“, а при фальцетном раскрытием
и только сужением голосовой щели“².

როგორც აქედან ჩანს, დაბალი რეგისტრის წარმო-
შობისთვის საჭიროა პერიოდულად წარმოებდეს განივი
გაშლა და მთლიანი შეკვრა ხმოვანი ძაფების ჰაერის ნა-
კადის შეტევით, ე. ი. ამ შემთხვევაში მთლიანად მოქ-
მედობს ხმოვანი ძაფები რხევის მხრივ და კუნთობრივი
დაჭიმვა ნაკლებია, რაც უფრო განიერსა და გაშლილ
ბგერადობას იძლევა. მაღალ რეგისტრში (ფალცეტურ რე-
გისტრში, რომელსაც მე მაღალ რეგისტრს ვუწოდებ) კი
მდგომარეობა სულ სხვაგვარია. ამ შემთხვევაში, როგორც
გარსიას სიტყვებიდან ჩანს, ხმოვანი ძაფები პერიოდუ-
ლად იშლებიან და ვაწროვდება ხმოვანი ხვრელი. ერთი
სიტყვით, თუ დაბალ რეგისტრში ხდება ხმოვანი ძაფების
სრული გაშლა და მთლიანი შეკვრა, მაღალ რეგისტრში
წარმოებს ხმოვანი ძაფების შეკვრა უკანა ნახევარში ციცხ-
ვისებრი ხრტილების საშუალებით და ხმოვანი ხვრელის

¹ მუხეხოლდი — ნახსენებ წიგნში გვ. 113.

² იქვე, გვ. 121.

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

დაბალი და მაღალი 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 მკიმავე ძალა—ციცხვფარისებრი კუნთებით. ეს ორი ძალა—ბგერადი და მკიმავე, რომლებსაც ციცხვფარისებრი კუნთების მოქმედების შედეგად ვღებულობთ, იძლევიან ტონების დაბალ და მაღალ რეგისტრს. როცა სპარბობს მოქმედება ორივე ხმოვანი კუნთებისა, როგორცაა ბგერადი და მკიმავე, წარმოიშობიან დაბალი რეგისტრის ტონები, მაგრამ თუ კი სპარბობს მკიმავე 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; ზრაც უფრო მაღალ ტონს ვიღებთ, იმდენად ხვრელი ვიწროვდება და წინ მიიწევა მის მეორე ნახევარში გასწვრივი მიმართულებით, უკანა ნახევარი კი, რომელიც ციცხვისებრი იოგებზეა მიმაგრებული, მკიდროდ ერთდება 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 მალალ 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 მალალი 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 მომლოქრალში? 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 ხერხლის წინ წაწევის გამო. იმისათვის, რომ ხმის მოქმედების უნარიანობა მის გაჭენის 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 გახზოვანებისა 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 ვლებულობთ მთლიანი სუნთქვის საშუალებით, ყელის თავისუფალი გაშლის შედეგად.

რა არის საჭირო ნორმალური ტონის არსებობისათვის?—ამისათვის საჭიროა აუცილებელი ტონები ყველა ხმოვან ბგერაზე ჟღერდეს 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 დაქერას ვაწარმოებთ, ამით ყელს გაშლილ მდგომარეობაში ვაპყობებთ და ხმოვანი ძაფები დაზღვეულია სხვადასხვა ტიპის დაბრკოლებებისაგან. ამასთან ერთად ხმოვან ძაფებს თავისუფალი სამოქმედო ასპარეზი ეძლევა.

ისმება კითხვა, 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 დაგვაფიწყდეს, რომ „უ“ ყელის სიღრმიდან 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 მოგვეცეს დიაფრაგმისეული ცენტრალური საყრდენი წერტილი და ყელის დაბალი--გაშლილი პოზიცია.

ხმის დაყენების დროს ნიშნენლობა მარტო ბგერების არჩევას კი არა აქვს, არამედ ამ შემთხვევისათვის გადაწყვეტი 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 მომენტი სწორია. ამ ჩასახული ხმის გრძლივობისათვის შეკვების უნარიანობაც აქტიურია მღერადი იოგების 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 ტო-

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

მაღალ რევისტრში ზოგისთვის „ო“-ა მისაღები, ზოგისთვის „ა“. ერთხაზობრივი გაშლილი რევისტრი რომ მივიღოთ, შემდეგნაირი ტონთა განლაგება უნდა გვქონდეს. მაგალითისათვის ავიღოთ ტენორი: პირველი ოქტავის d^0 -დან დაწყებული re -მდე ხმის ჟღერადობა „ა“ ასოს უნდა იძლეოდეს. re^6 -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 sa -ამდე ან la^6 -მდე, რაც ხმის ხასიათზეა დამოკიდებული. ეს მდგომარეობა ყველა მაღალი ხმისთვის ნორმალურია.

დაბალ ხმებისთვის ნორმალურად მიგვაჩნია მუქ (Fоx-ჩხჩ) „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 გაღების პოზიციურობა? პირის გაღების პოზიციურობა შედარებით ვერტიკალურ მდგომარეობაში უნდა იყოს. სწორი ტონის რეზონირებისათვის პირის გაღების პოზიციურობას დილა 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 ძიმარ-
თულებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს პირის ღრუნი
მოქცეულ რბილ სასას ან ელასტიკურ ფარდას, რომელიც
ცხვირისა და პირის ღრუს ჰყოფს ხახის მიჯნაზე. რბი-
ლი სასის პოზიციურობა უნდა იყოს მაღალი, განსაკუთ-
რებით მაღალ რეკისტრში, 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 დააპიროთ 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 მომღერალი 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, სასუნთქავი აპარატი არ უნდა გადა-
ტვირთოს ზედმეტი წრომით და არ უნდა ივარჯიშოს მა-
ღალ რეკისტრში, სანამ არ იგრძნობს, რომ საამისოდ
შომზადებულია.

დანწყებმა მომღერალმა თუ თავიდანვე ვერ გადაწყვიტა
შუნთქვის 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 გამომუშავება, რათა ხმოვანმა ძაფებმა შეიმომტევი ძალის მიწართ 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 ზანტი დენისაა, რაც გამოწვეულია ზედმეტი კუნთთა დაკიმვით. 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 (фортиссимо), ამ მდგომარეობის გამოსასწორებლად აუცილებელია ნორმალურ სასიმღერო სუნთქვის დაუფლება, რაზედაც ზევით გვქონდა ლაპარაკი.

არსებობს ყრუ ხმა, რომლის გამოსასწორებლად და ნათელი ფერის მისაღებად საჭიროა ხორხის დაბალი პოზიცია ცოტათი აწეულ იქნას, რისთვისაც აუცილებელია 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 გამოიწვევდეს ნორმალური მოქმედების უნარიანობა. ამისათვის საჭიროა დიაფრაგმისეული მძლიანი ხასიათის სუნთქვა და ფშვინავი შეტყვა „ჰუ“-ზე, მხოლოდ ერთი ოქტავის მანძილზე. უნაყოფოა ყოველგვარი ვარჯიში, თუ გადაეაქარებებთ ვარჯიშში, ე. ი. თუ გადავლით ყელს.

არსებობს ხმის დეფექტი, რომელსაც ხმის რყევა ეწოდება. მას იდგილი აქვს წაშინ, როცა არასწორ სუნთქვასთან გვაქვს საქმე. ამ შემთხვევაში მომღერალი სუნთქავს ზევითა კიდურებით, მას უწოდებენ ლავიწებით სუნთქვას, რაც იწვევს ხმის ძაფების გადაღლას. მიზეზი ამისა არის ჰაერის ნაკადის არასწორი წიმარტება, რაც საკმარის არაა ძაფების რხევადობისათვის; ხმოვანი იოგების შიგა კუნთებრივი 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 მივიღოთ, ამისათვის აუცილებელია დიაფრაგმისეული მთლიანი ხასიათის სუნთქვა და ხორხის დაბალი პოზიცია, რის საფუძველზე ყელი იხსნება იმ წესით, რა მდგომარეობაშიცაა ის მთქნარების პროცესში. ამ უკანასკნელის გამოჩენა მღერითი აქტისთვის აუცილებელია და ამიტომ შემდეგ ვარჯიშს უნდა მივმართოთ: ჩაისუნთქავთ თუ არა ჰაერს, შეაჩერეთ ის, რომ იგრძნოთ დიაფრაგმით მისი შეკალება. შემდეგ განიცადეთ საერთოდ და კერძოდ ყელის არეში ის პოზიციურობა, რომელიც უნდა განიცადოთ დამთქნარების დროს; ამის შემდეგ აწარმოეთ ფიზინავი შეტევა „ჰუ“-ზე. მიიღებთ ნორმალურ სასიმღერო პოზიციას.

ამ წესზე ვარჯიში შესაძლებელია მაღალი ხმებისათვის მეორე ოქტავის *с1*-მდე. დაბალ ხმებისათვის პირველი ოქტავის *с0*-მდი ან *re*-მდე.

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

როგორც ჩანს ჩვენი დაკვირვებისა და არსებული ვოკალური მეთოდოლოგიის საფუძველზე, მღერადი ტონის მწარმოებელია სუნთქვა და ხმოვანი ძაფების შეფარდებითი ძალები.

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

ვიდოთ: 1) სუნთქვა, რომელსაც ფილტვებისა და დიაფრაგმისეულ წთლიან ხასიათის მოქმედებით ვღებულობთ და 2) სასინღერო ძაფები ყელისა და პირის ღრუს რეზონატორებით.

როგორც ზევით გავარკვიეთ, სასინღერო ძაფების მოქმედებაში მოყვანისათვის აუცილებელი პირობაა მასზე ჰაერის ნაკადის შეხება, რათა ზღერადი ძაფების შეფარდებითი ძალა, რომელიც კუნთთა დაჭიმვის ნიადაგზეა წარმოშობილი, ჰაერის ნაკადისადმი ნორმალურ მიმართებაში იყოს ძალთა ძალუშობის მხრივ. მაგრამ, ვინაიდან ტონი ტონისაგან ძირითადად სიმალლით 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 გახსნა ზვენს მიერ ნაჩვენები წესით, და ამავე დროს ორგანიზმი უნდა ვამყოფოთ სიცილის განცდის მდგომარეობაში.

სინღერა ხომ სიხარულის მომცემია მღერად მოთხოვნის ბუნებაში?! ასევე უნდა განვიცადოთ სინღერის დროს ტონის აღების მომენტიც. ასეთი განწყობილება ადამიანის მთლიან ორგანიზმს ანთავისუფლებს ყოველგვარ უხერხულობისაგან და გაშლილი ბუნებით ეწყობა მოქმედებისათვის, რაც იძლევა ხმოვანი ძაფების თავისუფალი მოქმედების შესაძლებლობას და დიაფრაგმის მომართვას ჰაერის ნაკადის ასამოქმედებლად.

როგორც ვიცით, ხმოვანი ძაფების მოქმედებაში მოწყვანად 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 დაქიმვის 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 ძალულობა და მის საფუძველზე მომქმედი ფილტვებიდან ამონასუნთქი ჰაერის ნაკადის ძალულობა სასიმღერო ძაფებზე? — ამ მდგომარეობის გაშხომი თვით ადამიანის შინაგანი განწყობილებაა, რომელსაც ბუნებრივად ახასიათებს ჰარმონირებული მოქმედების უნარიანობა. მომღერალმა განცდის საშუალებით უნდა გამოიმუშაოს შინაგანი განწყობილება, რომელიც ადამიანის ორგანიზმში მოგვცემს 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 დაქიმვის 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 მთლიან-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 ღახარჯვაა საჭირო, ე. ი. ტონთა სხვაობა ძალთა ინტენსიობის სხვაობაა. ყველა გარკვეულ ტონს თავისი საკვანძო წერტილი აქვს მღერად დაფეხში. ყოველი საკვანძო წერტილი ეთხოვს მოქმედებისათვის კუნთობრივ დაჭიმვას, რომელიც მთლიანობით ხასიათს ატარებს.

რამდენადაც გაბედულია ჰაერის ნაკადის შეტევა და მოფიქრებულია განცდით განწყობილებაში, იმდენად თავისუფალი და სწორია მისი მიმართება ხმოვანი დაფეხისადმი, რაც იძლევა ხმოვანი დაფეხის თავისუფალ დარიტმულ 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 დაფეხისადმი, იმდენად კონცენტრირებული ხდება ხმოვან დაფეხში მოცემული შინაგანი ძალა, რომელიც ხმის ჩასახვისათვის გარკვეულ მდგომარეობას იძლევა.

დაპირისპირებულ ძალთა კონცენტრირების შედეგად გაჩენილი 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 გაემოციონალეებული მომღერლის შინაგან ყოვერებაში, როგორც შემოქმედებითი აქტი, რათა მთლი-

ანმა ორგანიზმმა სიამოვნების გრძნობითი განწყობილების-
საფუძველზე მოგვეცეს სრულქმნილი ვოკალური ბგერა.

თუ ვოკალი კონცენტრირებული ხასიათის არ იქნება,
სარეზონატორო წერტილში მივიღებთ უსუსვ არამუსიკა-
ლურ ხმას, რომელიც იქნება ძვეირალა ხასიათის მატა-
რებელი; თუ ხმა კონცენტრირებულია აუცილებელ სა-
რეზონატორო წერტილში და იძლევა სათაფისო მასიობას,
ის თავის მისწრაფებით ღინაპიურობაში იქნება მოცე-
მული, როგორც ნატურალური სასიმღერო ხმა.

წინშენელობა აქვს თუ არა ენას ხმის დაყენების საკითხ-
ში? — აუცილებლად აქვს. ის, როგორც ყელის აპარატში
მოქცეული და ხუთ ხაოვან ბგერათა გამაფორმებელი, აუ-
ცილებელი პირობაა მღერითი აქტისთვის.

დანტკიცებულია ის რომ სიმღერის დროს „უ“ ხმოვანზე
ენის ძირი წამოწეულია უკანა ნაწილიდან ზევით, რამდე-
ნადმე აწეულია რბილი სასის მიმართულებით, რაც ხმის
მიმართებას მაღალ პოზიციას აძლევს.

ბგერადი „ი“-ს დროს ენის უკანა მხარე თითქმის
გასწორებულია, მხოლოდ ენის შუა ადგილი იმდენად მიახ-
ლოვებულია მაგარ სასას, რომ პირის არე გაყოფილია
ორ ნაწილად: წინა და უკანა ნაწილად, რომლებიც შეერ-
თებულია ვიწრო ხერეღით.

ენის მდგომარეობა „ა“ ბგერისას უნდა იყოს დაწო-
ლითი ხასიათის, რადგან პირის არე ფართე პოზიციუ-
რობაში გვეძლევა.

„ო“ ბგერისას ენის მდგომარეობა „ა“ და „უ“ ბგე-
რისა და „ე“, „უ“ და „ი“ ბგერების შუა პოზიციას
იჭერს.

რატომ ეწოდება წინა პოზიციას მაღალი პოზიცია? — ის წერტილი, სადაც „უ“ ხმოვანის ჟღერადობა 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 ხმაზე, 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 გასწვრივ, რაშიც გამოვლენილი იქნება ტონთა ნატურალობა.

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

ნის სრულყოფილ ჟღერადობისათვის ერთ სარეზონანტო-რო წერტილს, ხმა არ იქნება დაყენებული და მის სიმღერაში 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 უკანასკნელი 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 საფუძველზე მომხდარი ქცევა გამოთიშულია, როგორც მალიანი ორგანიზმის მოქმედებითი აქტი და მთელ სხეულზე დაკისრებული მოვალეობის ასრულების პროცესი ადგილობრივ ქცევაშია გადასული. წარმოსადგენია, თუ ეს რამდენჯერ მეტ ძალთა დაჭიმვას მოითხოვს, ვიდრე საჭიროა ნორმალური ტონის მისაღებად.

სუნთქვის მოღუნების საფუძველზე ყელის არეში ადგილობრივი კუნთობრივი დაჭიმვის შედეგად გამოწვეული სასიძღვრო ძაფების გადამეტებითი შეკუმშვა გვაძლევს არასრულქმნილ, საწყალ ხმას, რომელსაც ტრადიციული სახელწოდებით ღია ხმას უწოდებენ. მესამე შემთხვევა ეს ნორმალური მდგომარეობაა, რომელიც შემდეგ თვისებებს შეიცავს: 1) ნორმალური სასიძღვრო განწყობი-

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

ყველა ეს პირობა, ზომიერებით შესრულებული, იძლევა ნამდვილ, 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 საფუძველზე კმნის 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 „ბელ-კანტოს“ გამომუშავება სიმღერაში.

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

ქვეთი 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“ აქოზე შეკადინეობა, 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 იყენებს 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 კარუზო და ბატისტინი თავიანთ სასიმღერო ხმას „უ“ ბგერაზე იწყობდნენ. გარდა ამისა, პედაგოგები, როგორცაა ფროშელი და ჭუგო 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, პრიანიშნიკოვი „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 მცაღებად 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 „ი“-ს ბგერადობა. თუ მომდერაღს იმ 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 ყველაფერი, 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 დაგვაფიწყდეს, რომ ყველა მოწაფეს სხვადასხვა მიდგომა სჭირია და გარკვევა, თუ რომელი ბგერა იქნება მისთვის მიზანშეწონილი, რათა რეგისტრი გაუსწორდეს და სრულყოფილი ტონები მოგვეცეს.

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 უღერადობაში.

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

სუნთქვის განაწილების საკითხში დიაფრაგმა როგორც უშუალოდ, ისე შუალედად მომქმედია, მხოლოდ ეს ორი მდგომარეობა ერთმანეთისაგან გამოუყოფელია. სუნთქვითი აქტი სიმღერაში მთლიანობითი 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. ვოკალური ტექნიკის გააზრება ითხოვს მომღერალში მოცემულის ფიქსირებას და მუდმივ კონტროლს თავის თავისადში.

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

პედაგოგი ვოკალისტის მოვალეობაა პრაქტიკულად უჩვენოს ყოველი ტონი მოსწავლეს. ამისათვის აუცილებელია, რომ მასწავლებლის ყოველ ტონთა ბგერადობაში ჩანდეს კულტურა და შესაძლებლობის იმედიანობა, 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 უცოდინარმა პედაგოგობა დაიჩემოს.

არავოკალისტს, მაგრამ მუსიკოსს შეუძლია თუ არა სიმღერის მასწავლებლობა? — შეუძლებელია, რადგან ეს სპეკიალური დარგია და ყველა სხვა 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, ვინაიდან საგოგალო ტექნიკაში ფიქსირებული მდგომარეობა უნდა გაიშალოს სცენაზე; რადგან სცენა განცდია 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 საგოგალო 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) თუკი 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 სათავეისო მომზადება, რა უფლება აქვს სხვას ასწავლოს ის, რაც მან თვითონ არ იცის.

მომღერლების ერთი რომ ვთქვათ—როგორ შეუძლია მომღერალს, რომელსაც თავისი ხმის დაყენება ვერ მოუხერხებია, სხვას ასწავლოს და ხმა დაუყენოს?—არავითარ შემთხვევაში. ვინაიდან ხმის დაყენების საკითხი შეგრძნებისა და განკდის 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 განკდის საფუძველზე აითვისება, რომელსაც ობიექტურად არსებულის შეგრძნება უდევს საფუძველად. 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 განკდის ინტენსიური მდგომარეობანი თანასწორად უნდა იქნეს მოცემული, როგორც მთლიანი ერთეული.

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

ამასთან ერთად სიმღერის პედაგოგისათვის აუცილებელი პირობაა, რომ დიდი ფსიქოლოგი იყოს, რათა შესაძლებლობა ქონდეს ყოველი მოწათის 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 სავოკალო და საორკესტრო მუსიკა. ვოკალური მუსიკა ძირითადი მოქმედების წამყვანია, საორკესტრო მუსიკა კი ვოკალური მუსი-

კის გაჟაფორმებელი, 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, ნაგრამ 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 დავსვათ 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 განიზნებითი 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 კონკრეტირებას 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 ფოკალური მუსიკის როლი.

ოპერაში საფოკალო 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 გვეყავს, მაშინ ასეთი 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 классический 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. რაზდენადაც მთავარი გმირი განსაზღვრულ ეპოქის საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის მატარებელი იქნება, იმდენად მიღწეულია მიზანი.

ოპერაში აუცილებელია მთავარი წამყვანი გმირი და ამ გმირის ხასიათის გასაღრმავებლად სათაფისო ტიპებიც, რომლებიც ნიშანდობლივ სახეს მისცემენ მთავარ გმირს. რადგან გმირი მთლიანი ხასიათია იმ სოციალური ყოფა-ცხოვრებისა, 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 ვთქვათ, ხელს უწყობენ.

ოპერაში მთავარი საკითხი ჟანრის 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 მოცეპულია 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 გინაიდან გმირი ოპერაში სოლო სიმღერის წარმომდგენია, ამიტომ ძირითადი საოპერო მუსიკაში ვოკალური მუსიკა ყოფილა.

შემოქმედების ყოველ დარგს გარკვეული მიზნისათვის უხდება მოქმედება. ადამიანის მოქმედება განუწყვეტლივ

კავშირშია ობიექტურ სინამდვილესთან და სათავესო 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 მაყუჩებელი კი არ მოდის, არამედ სიმღერის 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 ყოფა-ცხოვრების ზემოქმედების 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 „ტრავიატა“ ვოკალურდრამატურგიული ნაწარმოებია, სადაც ორკესტრი აკომპანიმენტისათვის არის მოცემული, მაგრამ ვერავინ ვერ 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 სიღრმისა და სინარჩარეში მოცემული. ორკესტრი ამ ოპერებში ძირითადი აზრის გამძაფრებელია.

განა ცოტაა ისეთი ოპერები, რომლებიც მუსიკალურ ღირებულებით 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 უკვდავნი არიან და სწორედ მათი გამარჯვების მიზეზი მთლიანად მუსიკალურ ვოკალურ-დრამატურგიულ სიძლიერეშია.

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

მაგალითები ულევია, მაგრამ შემოთქმული მაგალითებიც საკმარისად მიგვაჩნია იმის დასანტყვიცებლად, რომ ოპერაში ვოკალური მუსიკის პირველობა აუცილებელია. მაშასადამე, საოპერო ხელოვნება ძირითადად 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 ნაგულისხმევაა 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 კონკრეტური პირობისათვისაა მოცემული, ამიტომ
სცენიური მოქმედების საწყისი თვით მუსიკაში უნდა ვე-
ძიოთ, როგორც მშვენიერებაში 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 მომქმედი 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 ვოკალურა
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 ექოციების, ე. ი. გვამცნობს ადამი-
ანის შინაგან განწყობილების სათუქველზე მიღებულ მდგო-
მარეობას, რომელიც შედეგია გარე სინამდვილის ზემოქ-
მედებისა. ეს განწყობილება, რომელიც მრავალ
გრძნობათა მხარეს იტევს, აუცილებლად გა-
მომჟღავნებას საჭიროებს და ვინაიდან მისი

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

ადამიანი წარმოადგენს 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 საყოველთაო მუსიკაშია მოცემული, ამიტომ აუცილებელი პირობაა საყოველთაო მუსიკაში მოქცეული სცენიური აქტი გამოვლინებულ იქნას ვოკალისტის საშუალებით.

საოპერო ხელოვნებაში რომელს ეკუთვნის პირველობა საყოველთაო ხელოვნებას, თუ სასცენოს? — ისინი ერთმანეთისაგან განუყრელია; ერთს აზრში არიან მოქცეულნი და შემოქმედებითი მდგომარეობის ემოციონალურ მხარეს აღრმავენ. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვოკალური მუსიკა აზრის დამწყებიცაა 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. საყოველთაო მუსიკაში განცდის აღმძვრელი ვოკალია, ამიტომ გაჩნდება თუ არა ვოკალური ემოცია საყოველთაო ფაქტურის საფუძველზე, მთელი სხეული იგრძნობს შინაგან განწყობილებას, რომელიც ობიექტური სინამდევ-

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 მუსიკა“-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“ значении последнего“¹. აქედან ნათლად ჩანს, რომ მუსიკა არის წამყვანი საოპერო ხელოვნებაში საერთოდ და ამგე დროს სასცენო ხელოვნებისა კერძოდ. ვოკალური მუსიკას 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 აზრი ვოკალური მუსიკაა, რომელიც მთლიანად იტევს სასცენო 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 останавливается, но получает свое кульминационное выражение“¹. მართალია, იქ, სადაც მუსიკა მოქმედების წამყვანია, მიზანი მიღწეულია, რადგან დრამატურგიული მუსიკა გულისხმობს მუსიკალურ ესთეტიურობას და თვითონ იტევს სცენიურ მოქმედებასაც. ზემოთქმულის არ იყოს, მაშინაც კი, როცა გარეგანი სცენიური აქტი თავის მოქმედების დინამიურობას სწყვეტს, მუსიკა უდიდესი ემოციონალური 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 აუცილებლობა სავოკალო მუსიკაა, ამისათვის ის თავის ღრმა შინაარსით ემოციონალური ყოფიერების საფუძველზე ხდება წამყვანი საოპერო ხელოვნებაში.

არიაში ყოველოვის მოცემულია სათავისო ქცევა, რომელიც სცენიურ აქტს უღრის, მაგრამ სცენიურობის გარეშეც ის თავის გარკვეულ სახეს არ კარგავს, რადგან ვოკალური მუსიკა, როგორც თვითონ მშვენიერების მატარებელი, თავის დრამატურგიულობაში იძლევა შინაგანი

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

მოქმედების ვითარებას, რომელიც ადეკვატური ხდება შინაგანი განწყობილების.

არიაში განცდის სიღრმე და ემოციონალური აზრი უფრო 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“. ქემარიტად 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 სელოვნებითი აქტი, რაც პირველი და აუცილებელი პირობაა მისთვის. ზემოთყვანილი 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 დეკო-

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

რატომღაც გაფორმებანი არ უნდა გახდეს მუსიკის და-
ხმარე იმისთვის, რომ მუსიკის სასიცოცხლო იმპულსი
აწეული იქნას; პირიქით მუსიკა უნდა იყოს სცენიური
მოქმედების წამყვანი. მაშინაც კი, როცა სცენიური მოქ-
მედება წყდება, მუსიკა დრამატურგიული მოქმედების
უნარს არ უნდა კარგავდეს. მთელი საოპერო შემოქმე-
დება მუსიკის ზურგზე უნდა გადადიოდეს, რადგან თვი-
თონ ოპერა მუსიკალური ნაწარმოებია და ამ მუსიკაშია
მოცემული სცენიური შესაძლებლობანი. მათს მთლიანობა-
ში გვეძლევა საოპერო ხელოვნება, მაგრამ მუსიკა პირვე-
ლადია, სცენა კი მის შინაგან არსიდან გამომდინარეობს.

ოპერაში მთავარი გმარის გარდა გვყავს დამხმარე ტი-
პებიც, რომლებიც მთავარი გმირის ხასიათსა და ქცევებს
ეთაყვებიან. ე. ი. მათი ვალია მოქმედების გამძაფრება და
მთავარი გმირის მოქმედებისათვის დინამიურობის მიცე-
მა, რათა გმირების ტიპიურობა უფრო მეტად იქნეს
შათელყოფილი. ამის გარეშე მოცემულია აგრეთვე გუნდი,
რომელიც ხელს უწყობს მოქმედების დინამიურობას და
გმირის მოქმედებასაც. ყველა ეს ვოკალური მუსიკის დარ-
გია საოპერო ხელოვნებაში და ერთად ქმნიან სცენიურ
მოქმედებას.

ჩვენი მსჯელობიდან შეძლევი დასკვნის გაკეთება შეიძ-
ლება: ოპერა სინთეტური ჟანრია. იგი სხვადასხვა დარ-
გის ხელოვნებათა კავშირია, მაგრამ ხელოვნების ეს დარ-
გები თანაბარ მდგომარეობაში არ იმყოფება, არამედ წამ-
ყვანი მათ შორის მუსიკაა, ვოკალური მუსიკის პირველო-
ბით.

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

ვინაიდან ოპერა უპირატესეს ყოვლისა მუსიკალურ-ვოკალური ნაწარმოებია და მუსიკის ერთ იძლევა იმ შინაგან ადამიანურ განწყობილებას, რის მოცემაც კომპოზიტორს სურდა, ამიტომ უნდა ვაღიაროთ, რომ მოცემული მუსიკალური იდეა ვოკალური მუსიკის აზრია და ოპერაში მოქმედების წამყვანიც ვოკალური მუსიკაა. მარტო 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 სიტყვითი საწყისით, აფორმებს და აშინაარსებს სიტყვით 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 უვარგისია. ასეთი მუსიკა ვერასდროს ვერ მოგვცემს მთავარ მომქმედ გმირს, რომელიც ოპერის აზრია, რადგან ოპერაში მთავარი გმირი გულისხმობს მუსიკალურ-ვოკალურ დრამატურგიულობაში მოცემას მისი ხასიათისა და შინაარსისას. საბოლოოდ უნდა ვაღიაროთ, 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 ჩქლავნდება, და ამ შინაარსის შე-
სატყვის გარეგანი ქცევის პოზიციურობაში კი იძლევა
სცენიურ 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 ენახოთ რას გვეტყვის სინამდვილე.

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

ხელოვანები, როცა რამეს ქმნიან, ჩამოყალიბებულ
ფორმაში გვაძლევენ ემოციონალურ შინაარსს, მაგ.: კომ-
პოზიტორი ნოტებში განიშნებას აძლევს იმ ემოციონა-
ლურ განწყობილებას, რომელიც მიიღო გარემოსთან ურ-
თიერთობაში. ამით ის იძლევა გაფორმებულსა და გაში-
ნაარსებულ შემოქმედებას, რომელსაც შეუძლია იარსებოს
ყოველთვის, თუ კი ეს სრულყოფილი შემოქმედებაა.
ამით კომპოზიტორი თავის ემოციონალურ აზრს სათა-
ვისო ფორმასა და კანონებში იძლევა, როგორც ახალ შე-
მოქმედებით ძალას, რომელიც ემოციური განცდის სა-
შუალებით აზრს გვაწვდის და ყველგან შეუძლია
არსებობა.

მსახიობის მოქმედება კი ამას მოკლებულია. ის მხო-
ლოდ 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 მისა საშუალება, რომ მისმა ნამოქმედარმა წერითი განიშნება მიიღოს. მაშ როგორი შემოქმედელი 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 მარტო უბრალო შემსრულებელია?—არა მგონია, რომ ეს ასე იყოს. ჩვენის აზრით, ის, რაც მომღერალს ეძლევა როგორც კომპოზიტორის ნამოქმედარი, შემოქმედებითი მასალაა მსახიობისთვის, მხოლოდ მასალა შემოქმედის შექმნის შედეგად მიღებული, ე. ი. მსახიობი შექმედის ნამოქმედარის მალიარებელ-შემსრულებელია, მაგრამ არა მარტო 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.

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

ჩიება თუ არა ხალხში მომღერლის შემოქმედება?—ამ მხრივ მომღერალი ყველაზე საცოდავია, როგორც შემოქმედელი. მისი შემოქმედების გამაფორმებელი და გამწვანებელი ვოკალია, რომელიც მხოლოდ შესრულების მომენტში იძლევა თავის ძალას და განაცდევინებს ამთვისებელს.

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

თებს: მღერადობა, ტემბრი, მასიობა, გრძლიობა და სიმალ-
ლე. მაშასადამე, მომღერალი პირველად „უნდა ვიმღე-
როს“ განცდით ეწყობა თავის შინაგან ყოფიერებაში,
რომელიც ემოციონალურია. „უნდა ვიმღერო“ წარმოდ-
გენითი ტონია, რომელიც პირველად ემოციონალურ
შემეცნებაში აისახება; ამის შემდეგ მომღერალი მეორე
ემოციონალური განცდით განეწყობა. ეს არის „რა
უნდა ვიმღერო“. „რა უნდა ვიმღერო“ „უნდა ვიმღე-
როშია“ მოცემული, რადგან კომპოზიტორის მიერ
ნოტშია გამოსახული ემოციონალური შინაარსი. ამ ორი
ემოციონალური განწყობილების საფუძველზე მომღერა-
ლი იძლევა თავის შემოქმედებას. როგორც ჩანს, მსა-
ხიობი პირველად სასიმღერო ტონს განიცდის და შემ-
დეგ მასში მოცემულ შინაარსს. ეს ორი მომენტი განუყ-
რელია 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“. მაშასა-
დამე, ვოკალი ყოფილა მომღერალში განცდის დამწყე-
ბი?—უდაოდ. სანამ მომღერალში წარმოდგენითი ვოკა-
ლური ტონი არ გაიაზრება, მანამ შინაარსის არსებობა
არ ჩანს, რადგან შინაარსი ტონშია მოცემული. ამავდ-
როს ჩვენ ამ წიგნის მესამე თავში გავარკვეით, რომ
ტონი თუ ემოციონალურად არ იქნება ათვისებული,
სრულყოფილ ნატურალურ ტონს ვერ მივიღებთ. და თუ
ეს ასეა, წარმოდგენითი ტონის ასახვა ემოციონალური
განცდის შედეგი ყოფილა, რომელსაც ემატება მუსიკაში
მოცემული ემოციონალური აზრი. აქედან მსახიობის შე-
მოქმედებაში ვოკალური განცდისა და მსახიობზე დაკის-
რებული ფაქტურის შინაარსის ემოციონალური განცდის

გაერთიანების შედეგად გვეძლევა სრულყოფილი ხელოვნება.

ძირითადად ოპერის მსახიობის გარდასახვის უნარიანობა ვოკალის შესაძლებლობაზეა დამოკიდებული, როგორც შინაგანი გააზრების გამომმქლავნებელი. აქ ვოკალი გვევლინება როგორც საშუალება აზრის უწყებისათვის და მოქმედების მაიმპულსირებელი. მაგრამ გარდასახვის სიძლიერე მარტო 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 მაიმპულსირებელი 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 საკუთარი 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 მომჭიფებელია, 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 თავს განაღებებს სახეს ვოკალის საშუალებით ღებულობს. ამ განცდის შინაგან ყოფიერებაში მოქცეული შინაარსის გარეგანი ქცევის აქტი განსახებას პოულობს მსახიობში სიმღერითი ქცევის პროცესში და სცენიური აქტი გვეძლევა, როგორც სავოკალო ქცევაში მოცემული საოპერო მუსიკის განუყრელი მდგომარეობა.

ზოგადად გამოვარკვიეთ, რომ მომღერალი-მსახიობი თავის შესრულებაში შემომქმედია. ის შემომქმედია იმდენად, რამდენადაც განსახებას ახდენს როლისას და ეს განსახება ემოციონალურია; ემოციონალურ განსახებაში მოცემული სახე (ენაჲ) მისი შინაარსია, რომელიც ემოციონალური შეხვეცნების 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 მაცურებელმა 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 განცდილის წარმოდგენის შედეგად განსახების აქტით თავის თავში მის შესატყვის განწყობას იმუშავებს და ისეთი რეალური ფაქტის წინაშე გვაყენებს, თითქოს მისი პირველი განმცდელია. ამ შემთხვევაში ის არ იცინის, მაგრამ სიცილის განცდას ისე გვაწვდის, რომ გვარწმუნებს მის ბუნებრივობაში.

ზ. ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისში“, როცა კიაზო სანსიკვდილოდ სჭრის მალხაზს, ეს უკანასკნელი წაიქცევა. მსახიობი ამ მდგომარეობას ქმნის შინაგან განწყობილებაში წარმოდგენის საშუალებით და მერე მთელს სხეულს განაცდევინებს, რომ ის მართლა სანსიკვდილოდ დაჭრილია და ფეხზე ვეღარ ჩერდება. ამ მდგომარეობას იმდენად განაცდევინებს მსახიობი თავის სხეულს, რომ ეს შინაგანი განწყობილება გამოსახულებას პოულობს მის ფიზიკურ ქცევაში.

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

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

მსახიობის მიერ როლის ნატურალურ ქცევამდე დაყვანა არის ხარველური აქტი და განცდით საზღვრებს

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 (ანჟაჟ) 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 აშკარაა ვეღბა 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 მოქმედებით აქტი უნდა მოუნახოს, 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 შემონქმედიცაა 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 სცენიური სამოქმედო სიტუაციისა, მაგრამ ამ სიტუაციის შესატყვისი მოვლენებისა

და განწყობილების წარმომდგენი მსახიობია. რეჟისორი, როგორც სცენითი სიმოქმედო სიტუაციის ავტორი, ყოველგვარ მოცემულ მასალების საფუძველზე ვალდებულია სცენაზე წარმოგვიდგინოს 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 წარმოგვიდგინოს 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 გამა უორმებელი, და მისი მოქმედების გამამძაფრებელია, ამიტომ მათი მოქმედება აუცილებელი უნდა გახდეს გმირის მოქმედებითი მთლიანობისათვის.

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

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

მაშ, ასეთი მდგომარეობის დროს, რაშდენად 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 ეოკალური 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 როვლენები 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 გაბოდის, რომ სასცენო შემოქმედებისათვის სიტყვიერი 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 ადრეკვატობაში 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 გსაგები 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 მრავალი 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 ვამოსავალი წყრტილი სასცენო განცდის საკითხში იუსიკაა.

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

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 გარკვეულა ძალუმობაა 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 საკუთარ სხეულის 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 ჩავეარდე“. ამ სიტყვიერი მასალის მიხედვით შეგვიძლია სიტყვით ემოციონალურ მხარეს უსიამოვნების გრძნობა ვუწოდოთ და განცდის რომელობაში აღვნიშნოთ უმწეობის განცდა, რის საფუძველზე ითხოვს შევლას, 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 შესატყვისი ფორმას უნდა გვაძლევდეს, ე. ი. მოცემული მუსიკალური მდგომარეობა მსახიობის „მე“-ში სათავესო განცდით განწყობას უნდა იძლეოდეს და შედეგ მის გამოვლენით პროცესში მისი სხეული შინაგან

განწყობილების შესაფერ განსახეებას უნდა პოულობდეს. მაგრამ ვინაიდან რეჟისორები საოპერო მუსიკის არამცოლ-ნენი არიან, მათ უჭირთ მუსიკაში მოცემულ ემოციონალურ შინაარსით მიღებულ აზრთა გაგება, რის შედეგად ვერ ახერხებენ მსახიობთან მუშაობის დროს შინაგანი მუსიკალური განცდის ადეკვატური სცენიური მოქმედების ქცევების მონახვას, 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 ნესაზე აქტში, როცა გადასწყვეტს მას მისცეს 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 ეთერში“ ეს ფრაზები გულისხმობს ამოგლეჯილ ნაღველს იძლევა, რომელსაც თან ერთვის შანაგანი ყოფიერების სიცარიელე, რაც შედეგად იმ გადაწყვეტილებისა, რომელიც მას საბუდამოდ აშო-

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

როცა მსახიობი ამ ფრაზებს მღერის, მასში მოცემულ
განწყობილების განსახებას უნდა იძლეოდეს მისი სხეუ-
ლებრივი ქცევა, რომ შემოქმედებითი აზრის მთლიანობა-
შივილოთ, 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 სიტყვითი
განცდის საწყისით გააწყობს მუშაობას, შედეგს ვერ
მივალწევთ, რადგან განწყობილება, რომელიც მსახიობს
ექვლევა 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 შეპთხვევაში მომღერ-
ლის მიერ მოცემული სიმღერის განწყობილებითი ხასი-
ათი ვერ იპოვნის მსახიობის სცენიურ მოქმედებაში ადეკ-
ვატურ ქცევას და სასცენო, საოპერო ხელოვნებაში სი-
ყალბეს მივიღებთ.

სრულიად 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 რამდენჯერ 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 შექანიკურ 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-

ის გაგებოთ, რაც მსახიობთან მუშაობის სიტუაციების-
თვისაა საჭირო.

რეჟისორის ძირითადი ამოცანა არის მსახიობთან მუ-
შაობა, მსახიობი კი როლში მოცემული შინაარსის გად-
მომცემა და მაღიარებელია.

საოპერო ხელოვნებაში მსახიობი ყოველთვის ვოკალის-
ტია, ამიტომ ის ვოკალის მშვენიერებით გვაძლევს შემოქ-
მედებითი ძალას და ვოკალის საშუალებით ხდება სცენ-
იური მოქმედების მაწარმოებელი; რადგან ჩვენ ვიცით,
რომ ოპერაში ვოკალური მუსიკა თავის თავში იტევს
სცენიურ მოქმედებასაც. ეს იმას ნიშნავს, რომ საოპერო
მუსიკის შინაარსის გააზრება ვოკალის საშუალებით იწ-
ყება და სასცენო ქცევაც ვოკალური საწყისით მიღებულ
განცდის საფუძველზე უნდა აეწყოს.

ვოკალური განცდით წამოწყებული ემოციონალური აზრი
ვოკალის საშუალებით გამომჟღავნებული მდგომარეობის
შესატყვის ქცევას უნდა ახდენდეს იმ განწყობილების შე-
აბამისად, 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
შემომქმედი.

ნამდვილი რეჟისორი საოპერო თეატრში მთლიანობის
დამამყარებელია კომპოზიტორსა და მსახიობს შორის.

რეჟისორი მსახიობთან მუშაობის დროს (ვიღებთ ნორმა-
ლურ პირობებს) ეხმარება მსახიობს როლის განსახებაში,
სადაც უნდა მივიღოთ მსახიობის შინაგანი ყოფიერების
ვარეგან ქცევაში შეფარდებული გასიტყვება ანუ გა-
მოსახვა, 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 განიფურებოდეს; 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 ხელოსანობაში ქმნის საკუთარ შემოქმედებით აქტს, რომლის ჯამი მთლიანი წარმოდგენაა.

შესაძლებელია თუ არა საოპერო თეატრში რეჟისორი პირველი იყოს როგორც შემოქმედი? — არავითარ შემთხვევაში. ოპერის სცენაზე პირველი ვოკალისტია. რეჟისორის გარეშე მომღერალმა შეიძლება თავის როლს მოქმედების სახე მოუნახოს; დირიჟორი მხოლოდ ეხმარება მსახიობს ოპერის შინაარსის გაგებაში. მაშ საჭირო არ ყოფილა რეჟისორი? — ამას ვერ ვიტყვით, რადგან სცენაგარდა 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 გამნათებელს, კოსტუმების სტილი მხატვარს მოუცია თავის ესკიზებში, შეუკერია მკერავს, სცენაზე მოქმედობენ მსახიობები, ან 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 გამოსამქლავნებლად, რეჟისორის მუშაობის ნაყოფია. ოპერის მთავარი აზრის მალიარებელი კი სპექტაკლის მთავარი გმირია, ამიტომ ყოველი სცენიური მოქმედება ან გმირის გაძაფორმებელი და შინაარსის მიმცემი უნდა იყოს, რათა მსახიობმა სამოქმედო სიტუაციაში მოახდინოს იმ რიბის 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 მეში გადაისახოს. ან შემთხვევაში როლის ბუნებრივობასთან გვეჩვენება საქმე. ე. ი. როლის მე და მსახიობის მე ერთმანეთში აეწყობიან.

ასე, 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 განუცდელი 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 საოპერო ხელოვნებისათვის გარდუვალია, მას არ ექვემდებარება. მაშასადამე, რეჟისორს მსახიობთან, როგორც თეატრის ძირითად ელემენტთან, მარტო ერთი მხარე უდარჩა; ეს მხარეა მოცემულ როლში გარდასახვითი აქტი

განსახებული იქნას მსახიობის ფიზიკურ სათაეისო რომე-
ლობითი არეში და მისცეს მას საჭირო გარეგანი ქცევა.

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

ყოველი მიზანსცენის ქცევითი მდგომარეობა საოპერო
თეატრში მზერითი 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 უხდება 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 მომქმედი 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 გამძაფრებას.

ირკვევა, რომ ძირითადში რეჟისორი აუცილებელი პარია 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 რანაირად ამოკიდებულებაში არიან რეჟისორი და მსახიობები სცენაზე რეპეტიციის დროს, რა წინააღმდეგობები წარმოიშობა მათ შორის და რატომ.

ძირითადად რეჟისორები შეიძლება დავყოთ 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-ვოკალისტისადმი იმის გამოწვევისა, რაც მას ხდის უმოქმედოს და დაყავს ხმის დაკარგვამდე.

რეჟისორი, რომელიც ბუნებით ამ საქმისადმი მოწოდებულია, მიუხედავად იმისა, რომ არამუსიკოსია, თავისი პალი 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 პარმონირებულს წარმოადგენს. მას სჯერა რეჟისორის, რწმენა სინამდვილითი ქცევისათვის მას ხდის დამჯერეს და რეჟისორის ნებაზე მომქმედს, რაც შედეგია შეგნებული მუშაობისა.

როცა მსახიობის მუშაობა მიიწართება რეჟისორის მიერ განსაზღვრულ სიტუაციათა შედეგად და მსახიობის გაცდითი აქტი პოულობს განსახებას მის გარეგან ქცევაში, რეჟისორი კმაყოფილების გრძნობით იცვება და მსახიობისადმი სიმპატიზირებული ხდება. ასეთ ნორმალურ პირობებში მათი დამოკიდებულების სრული პარმონიზირება ხდება და ისინი კარგი მეგობრები ხდებიან სასცენო შემოქმედებაში.

მეორე ჯგუფი რეჟისორებისა, რომლებიც თავიანთ შემოქმედებითი ნიჭის სისუსტეს გრძნობენ, კონპლიქტურ დამოკიდებულებაში არიან მსახიობებთან, რადგან ისინი, როგორც სუსტი შემოქმედებითი უნარის მქონენი, არამუსიკოსები, ვერ ახერხებენ ვერც მუსიკის შინაარსის გაკებას და ვერც სასცენო-სამოქმედო სიტუაციის შექმნას, რომელიც უნდა ეხმარებოდეს მსახიობს სცენაზე როლის ყოფიერების გახსნის საკითხში. ნდობითი რწმენა რეჟისორსა 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 ზართლა სჯერა რეჟისორისა; მათ, ვისაც საკუთარი შეთასების 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 ხელოსანი 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 უფლებებს გაშოჩენისათვის, რაც უგუნურებას მიეწერება და მსახიობის შემოქმედებითი უნარისადმი რწმენა უპარისპირდება რეჟისორის უაზრო მოთხოვნილებას.

ჩემს პირად პრაქტიკაში ბევრჯერ ვყოფილვარ მოწმე კურონოზული მდგომარეობის, როცა სუსტი რეჟისორი ოპერაში თავისი მუშაობის და რეჟისორული უნარიანობის დასამტკიცებლად დონკიხოტური გმირობით წარმდგარა მსახიობებს წინაშე. ასეთი რეჟისორი მსახიობს უწუნებს სასცენო ქვევას და როცა მსახიობის როლში თვითონ გამოდის, როგორც მასწავლებელი და კრიტიკოსი, სასაცილო პოზაში გვევლინება. რეჟისორის შემხედვარე მსახიობი თავისთვის ფიქრობს: ნუთუ მე მასზე უარესად ვაკეთებ ლავალებულ სამუშაოსო? თუ კი ჩემი ქცევა ამაზე უარესია, მაშინ ნართლა უვარგისი შემოქმედი ვყოფილვარ, რადგან ჯერ ჩისი ყურება არ შეიძლება და ამაზე უარესი რა იქნებაო. ეს მდგომარეობა მსახიობში თავის თავისადმი რწმენის შერყევას იწვევს, თუ კი ის სუსტი ავითკრიტიკის უნართაა აღკურვილი.

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

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 მოსპობას უდრის. ამ შემთხვევაში მსახიობის მოქმედება სცენაზე თავისუფალი არაა. ის განცდის სუბიექტი კი აღარ არის, არამედ მექანიკური ამსრულებელია იძისი, რაც რეჟისორისაგან წიილო, როგორც დავალება. ამ შემთხვევაში მსახიობი კი არა ჩანს, როგორც შემომქმედი ძალა, არამედ ჩანს მსახიობი, როგორც რეჟისორის აზრის ხელოსანი.

ეს მდგონარეობა საოპერო სცენაზე არანორმალურია და იწვევს მსახიობის მოსპობას. 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. მით უფრო, როცა რეჟისორის შემოქმედება შესაძლებელია მხოლოდ მას შემდეგ, როცა არამუსიკოსი რეჟისორი მსახიობის მოქმედების შედეგად გაიგებს მუსიკის შინაარსს და ამის საფუძველზე გამოიმუშავებს 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 არ არსებობს, შით 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 მორალის კატეგორიას მიეკუთვნება, შეუძლია ძალზე ნიჭიერი მსახიობი უნიჭო გახადოს და ამით როგორც მომღერალი გააფუჭოს.

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

გეტყვი, ისე გააკეთო“. ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობს პირადი შემოქმედების უნარი წაართვა და ძალით მიაწე-
ბო ის, რაც რეჟისორს მოეპრიანება. აქ დასკვნის გაკე-
თება შეიძლება შემდეგნაირად: ყველაფრით უფლებამო-
სილი რეჟისორი სადაც მახვილს გააკეთებს, ქეშმარიტე-
ბაც ის არის. მაგრამ, მე მგონია, ეს მიუღებელია და
დაუშვებელი ჩვენს სასცენო ხელოვნებაში. ასეთი შეც-
დომები ჩვენმა რეჟისორებმა არ უნდა დაუშვან. მათი
მუშაობა ე. ი. რეჟისორისა და მსახიობის, რომელთაც
ერთი საერთო მიზანი აქვთ, შეთანხმებით უნდა მიჰდინა-
რეობდეს. მათ ევალებათ საოპერო ხელოვნებაში
მუსიკალური ფაქტურიდან იწინაგამოვლენა, რაც მოუცი-
ლიბრეტისტს თავის შემოქმედებაში და მის საფუძველ-
ზე შექმნილ მუსიკალურ შემოქმედებაში კომპოზიტორს.

მოქმედება უნდა აწარმოოს მსახიობმა, მოქმედების
სწორად წარმოქმნისათვის რეჟისორმა დახმარება უნდა
გაუწიოს მას, რაც გამოიხატება სამოქმედო სიტუაციის
შექმნაში, როგორცაა დეკორატიული გაფორმებანი, სი-
ნათლე, ჩაცმა და მიზანსცენები, და რათა ამ მთლიანობის
საფუძველზე მსახიობმა შესძლოს როლის განცდა, რომ-
ლის შედეგად იქნება მონახული მუსიკის ემოციონალური
მხარის გარე პოზიციური მიმართება, როგორც გარეგანო
ქცევა შესატყვისებული მის შინაგან ემოციონალურ გან-
წყობილებასთან.

ქართულ საოპერო ხელოვნებაში გვაქვს ისეთი დად-
გმები, რომლებიც განსაზღვრავენ ჩვენს შეხედულებას
რეჟისორებზე. მაგალითისათვის მინდა რამოდენიმე დად-
გმას შევეხო.

ჩვენს თეატრში ფალოიაშვილის ოპერა „დაისის“ დადგმა
მაჩვენებელია იმისი, რომ რეჟისორი აუცილებლად დიდო

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 ხასიათი და დინამიკა გარეგან ქცევის ადეკვატობაში გვეძლევა. ყოველი მიზანსცენა მუსიკის შინაარსის ქცევით გამოსახულებას იძლევა.

თუ კი არამუსიკოს რეჟისორს უპირს შემოქმედებით ექვივალენტში მოაქციოს მუსიკის შინაარსი და ქცევის სათავისო გარეგანი აქტი, როგორ მოახერხა ამ ოპერის დამდგმელმა სწორად გადაეწყვიტა ოპერის დადგმა? — რეჟისორს ამაში ხელი შეუწყვა შემოქმედებითმა ინტუიციამ, რომელიც ყველაზე აუცილებელი პირობაა, და დიდმა პრაქტიკამ, აგრეთვე იმან, რომ მუსიკალური ენა მშობლიური განწყობილებითი ენაა და რეპერტიციებზე თავისი მდიდარი ბუნებრივად 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 რეჟისორებომიზანსცენის ზუსტ შესრულებას თხოულობენ. ისეთ დადგმაში, როგორიც ოპერა „დაისია“, მეც სოლიდარული ვარ იმ აზრის, რომ მიზანსცენები ზუსტად იქნეს შესრულებული, რადგან ნამდვილი შემომქმედი რეჟისორის ხელში შექმნილი მიზანსცენები საოპერო მუსიკას ემოციონალურ განწყობილების გააზრების შედეგად მიღებული მიზანსცენებია, რომელშიც ასახულია მუსიკის შინაარსის შესაფერი ქცევითი სიტუაციები, რომლებიც მიღებულია მრავალგზის ფსიქოლოგიურად განცდილი მოქმედების შედეგად. ყოველი მიზანსცენა, რომელიც მუსიკალური ფაქტურის საშუალებით არის გააზრებული, ვოკალური განცდის შემწეობით ყოველთვის გამართლებული და მიზანშეწონილია. ამ საკითხში ზომიერების დაცვასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორც რეჟისორის მოთხოვნების 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 მექანიკური 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 განსაზღვრელია ხშირად მსახიობში მეტი დინამიურობითა და ემოციურობით მქლავდება, რასაც თავისი საკუთარი შემოქმედებითი მშვენიერების განცდის მომენტი შეაქვს.

მეორე 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 მიზნობრივ წერტილშია თავმოყრილი. თვით სცენის გაფორმება იმდენად რეალურ ფორმებშია მოცემული, რომ მსახიობი მის დანახვასე სათავისო ქცევისათვის ეწყობა, მთლიანად დადგმის სტილი რეჟისორის შემოქმედებითი გემოვნებით გააზრებულია რეალურ ფორმებში, რაც მსახიობს ხელს უწყობს და აყენებს შემოქმედებით მდგომარეობაში.

მსახიობის მღერით აქტში სცენიური განცდის მდგომარეობა იმდენად შესატყვისებელია, რომ მაყურებელი სიამოვნებას გრძნობს, როგორც მსმენელ-ამთვისებელი. ყოველი დეტალი გამოყენებულია სწორად დასახულ სცენიურ მოქმედებათა ქცევისათვის, რათა ტიპები რეალურად იქნას გამოჩევენებული 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 მიგვითითებს. სტილი კი ავტორულია კარგი შემოქმედლის 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 შემოქმედი ხელოვნები, რომ ორივე შემოქმედლის ემოციონალური განცდები ერთ წერტილში ემთხვევიან, როგორც შემოქმედებითი შემეცნების მთლიანი, ერთი პროცესი.

აქ ჩვენ პირველი ჯგუფის რეჟისორების დადგმაზე ვილაპარაკეთ. ასლა 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 სათავისო 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 მოქმედი გმირის ადგილის მონახვა შემოქმედებითი გააზრებისათვის და საერთო აზრისათვის სათავეისო მომენტების დაზუსტება ე. ი. საშემომქმედლო სიტუაციების შექმნა. ამისათვის აუცილებელია ანალიტური მეთოდით მუშაობა, რათა ტიპები გამოსახული იქნას შემოქმედებით გააზრებაში. ტიპების გამოვლენისას პირველ პლანზე მთავარი გმირი უნდა იქნას წამოწეული, როგორც აწრი 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 სცენაზე 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 ჰინთეტურა 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 ნხატვრულ დონეს ვერ განსაზღვრავს.

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

თადში ოპერა სავოკალო ხელოვნებაა და ოპერა „ბაში-აჩუკი“ თავის ხასიათითა და შემოქმედებით ისეთი ტიპის ოპერაა, სადაც ვოკალი წინა პლანზეა წამოწეული. მაგრამ მუსიკის შინაარსმა ვერ პოვა სცენაზე სცენიური მოქმედების შესატყვისი გამართლება. რეჟისორის მთავარი შეცდომა როგორც ლიბრეტოს, ისე მუსიკის შინაარსის სოციალური ყოფიერების არგაგებაშია. თუ კი მუსიკა ამსახველია გარკვეულ ეპოქაში მომქმედი ტიპებისა, ამ მუსიკაში განკუთვნილი სცენიური მოქმედება არაა დამაჯერებელი ტიპების მოქმედებაში მოცემული სიტუაციებით იმ წარმოდგენისა, რაც უნდა იყოს გამოვლენილი მსახიობის შემოქმედებით განსახებაში; ოპერაში მოცემული შინაარსის ხასიათისწორად არაა რეჟისორის მიერ გაგებული, ამიტომ სასცენო ქცევანი ვერ ეგუება მუსიკის შინაარსს. სცენიური მოქმედებანი მიზეზობრიობას მოკლებულია; არაა ერთი სწორი ხაზი; წინააღმდეგ მთლიანობისა მოცემულია ნაწყვეტ-მომენტები, რომლებიც ვერ განსაზღვრავენ მოცემული ტიპების რაობას. ტიპების მოქმედება არაა დამაჯერებელი იმდენად, რამდენადაც სასცენო ქცევა მუსიკის საწყისით არაა გაგებული და დამდგმელის მიერ შეცნობილი არაა მუსიკის შინაარსი.

ორ უკიდურესობასთან გვაქვს საქმე: 1) დამდგმელს კარგად ვერ გაუგია ოპერის სოციალური მხარე, რის საფუძველზეც ტიპების ტიპიურობას ყალბად იძლევა; 2) ვერ გაუგია მუსიკის შინაარსი, როგორც ემოციონალური განწყობილების აქტი. ეს ორი აუცილებელი პირობა, როგორცაა 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 მიღე-
ბული ქცევები.

თუ სცენისთვის გარკვეული სიტუაციები არ გვექნება
და რეჟისორის მიერ სწორად არ იქნება გაგებულნი მუსი-
კის შინაარსი, მაშინ მსახიობსა და რეჟისორს შორის
არასოდეს არ იქნება კონტაქტი, რადგან მსახიობი თა-
ვის როლს მუსიკის საშუალებით იგებს და იცნაურებს,
როგორც მშვენიერებით აქტს, მასზე გარკვეული შემოქ-
მედებითი დამოკიდებულება აქვს შექმნილი თავის შინა-
გან არსში, და თუ რეჟისორი მსახიობს თავის მუსიკალურ
გააზრების წინააღმდეგ შეუქმნის სასცენო სიტუაციებს და
მუშაობის პროცესში მუსიკის შინაარსის საწინააღმდეგო
პოზიციურ მიმართების საფუძველზე აამუშავებს, რასა-
კვირველია, კონფლიქტი მათ შორის ყოველთვის იქნება.
ამიტომ მსახიობი მსხვერპლი ხდება უაზრობის, რადგან
მსახიობზე რეჟისორი ხშირად იმარჯვებს, როგორც
უფლებამოსილი.

ასეთივე ტიპის დადგნაა ოპერა „ტრავიატა“—მუსიკა
ვერდის. ამ ოპერის შესახებ ამბობენ, რომ თითქოს კონ-
ცერტული ოპერა იყოს, მაგრამ ეს მართალი არაა.

„ტრავიატა“ თავისი ხახიათათ ვოკალურ-დრამატურ-
გიული ნაწარმოებია. მთელი შემოქმედებითი სიძლიერე
აღამიანის ხმაზეა გადატანილი, რითაც ვერდი აღწევს
მიზანს, როგორც საოპერო შემოქმედების გაბედული
ოსტატი. ავტორს ვოკალი თუ პირველ რიგში აქვს დაყე-
ნებული ნავარაუდევია იმით, რომ ოპერაში ძირითადი
ელემენტი მსახიობია, რომელიც სცენაზე ვოკალის საშუ-
ალებით 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 „ტრაგიატა“-ს ტიპის ოპერა სცენიურ დინამიურობას მოკლებული იყოს, არაა მართალი. საოპერო მუსიკაში ყოველთვის მოცემულია სცენიური აქტი.

ამით ჩვენ იმის თქმა გვინდა, რომ ოპერა „ტრაგიატა“ 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. ყველა გმირი 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 წარმოშობისაა, რომელიც მსხვერპლი ხდება ფეოდალურ-არისტოკრატიული, გამოფიტული ზორალისა. 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 მათი შინაარსი სცენიური აქტისთვის მოხერხებული და აზრიანია. ყოველი მუსიკალური ნაწილები და ფორმები აუცილებლობით გამოწვეულ მიზეზობრივ კავშირში არიან და ქცევითი პროცესებში იძლევიან მიზანდასახლობითი მოქმედების აქტს. თუ გინდა არიები, რომლებიც კულმინაციური წერტილებია საოპერო მუსიკის დრამატურგიულობაში, იმდენად კავშირში არიან თავის საწყის ჰეკომარეობიდან მის მომდევნო სამოქმედო ქცევისათვის. რომ ზღვარს ვერსად იპოვნით.

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 ზაჭიროა გაგებული იქნას შინაარსის სოციალური მხარე, შემდეგ ზაჭიროა 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 обстоятельствах¹“. 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 Марке 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, სადაც უნდა გამოჩნდეს რეჟისორის შემოქმედებითი ფანტაზია.

რეჟისორის ხელოვნება იმაშია, თუ რამდენად შესძლებს დაეხმაროს მსახიობს, რათა მონახულ იქნას შესატყვისი აქტი რეალურ განსახებისათვის. ამ 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 მონუსტებენ, 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 ნოცემული და მის მხატვრულ გაფორმებათა შემოქმედებაში გვეძლევა მისი ესთეტიკური ვითარება.

უველა აქ განხილული მაგალითის საფუძველზე ოპერა „ტრავიატა“ თავის დადგმაში ვერ ამართლებს მუსიკის მხატვრულ დონეს, რაც მიზეზია რეჟისორის სუსტი შემოქმედებითი ნიჭიერებისა და სოციოლოგიის არკოდნისა.

ჩვენ იმდენად შევებხეთ ამ ორ ტიპიურ სხვადასხვა ხასიათის დადგმას, რამდენადაც გვინტერესებს ამ ორ მომენტში თუ რა ხასიათისაა რეჟისორისა და მსახიობის დამოკიდებულება.

პირველი რიგის რეჟისორები, რომელზედაც ჩვენ ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი, კონფლიქტური ხასიათისანობრიან მაშინაც კი, როცა რეჟისორი და მსახიობი თანასწორი უფლებით სარგებლობენ.

კონფლიქტური ხასიათის რეჟისორები თავიანთ თავში შემოქმედებითი შესაძლებლობის უნარს გრძნობენ. ისინი გარკვეული გზით მიდიან და თუ მათს არჩეულ მოქმედებას რამე ხელს შეუშლის, მტკიცედ იცავენ თავიანთ გადაწყვეტილებას, რასაც აზრიანი მოქმედება უდევს საფუძვლად. მათ მხოლოდ ერთი რამ ავიწყლებათ, რომ მსახიობი მღერით აქტში იძლევა თავის შემოქმედებას და ამ საწყისით იწყებს მართვას თავის შემოქმედებითი მდგომარეობისას; ხშირად ეს მომენტი გაუგებარი რჩება არამუსიკოსი რეჟისორისათვის და ის თავისთავად წინააღმდეგობას აწყდება მსახიობის ქცევაში. მსახიობი იცავს თავისი განცდის შესაფერ ქცევას, რეჟისორი კი მასზე გავლენის მოსახდენად იბრძვის სხვაგვარ ქცევისათვის, რაც ხშირად არასასიამოვნო მდგომარეობამდის მიდის. ამ შემთხვევაში რეჟისორი ცდილობს როგორმე მსახიობზე გაიმარჯვოს და თუ ეს მოახერხა, მსახიობი კარგავს დამოუკიდებელი მოქმედების უნარს და თავის თავისადმი რწმენა ეკარგება, ეს კრ

მსახიობისათვის, როგორც შემომქმედისათვის, დამლუბ-
ველია.

მეორე ჯგუფი რეჟისორებისა მდგომარეობას ეგუ-
ებოდა. თუ კი ხედავენ, 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 სასტიკნი 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 შემომქმედისათვის.

რადგან საოპერო თეატრის კრიზისს მომღერლის კრი-
ზისი განსაზღვრავს, ამიტომ მსახიობი უნდა იყოს თავის
სიმაღლეზე დაყენებული, რეჟისორს კი, როგორც თანა-
შემომქმედს 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 შემომქმედი სცენიურ სი-
ტუაციათა. მუსიკალურ მხარეს განაგებს დირიჟორი. ის
შავი სამუშაოდან დაწყებული სპექტაკლის დასრულე-
ბამდე, როგორც დამხმარე შემომქმედი და როგორც
საკუთარ შემოქმედების მომცემი, მსახიობთან ერთად თა-

ვის შემოქმედებას ავლენს პარტიტურის გახსნის პროცესში.

ღირიჯორი ოპერის თეატრში ა.ჩ.ის საოპერო მუსიკის გააზრების მთლიანობაში პირველი პირი 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 სიტუაციებთან, რაც მსახიობს შეუქმნია, როგორც საკუთარი შემოქმედება, კომპოზიტორის ღიერ შექმნილ შემოქმედების ათვისებისა და მიმართების საფუძველზე.

მიუხედავად იმისა, რომ ღირიჯორს პარტიტურის სახით მოცემული აქვს კომპოზიტორისაგან ყოველი წვრილმანი, ის მაინც დიდი შემომქმედი და ერუდიციის 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 განაღებისა.

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.

დირიჟორი, უშუალო და ძირითადი შემოქმედელია საოპერო ხელოვნებაში თუ არა? — ის უშუალო შემოქმედელია, მაგრამ არა ძირითადი, ვინაიდან ძირითადი ელემენტი საოპერო ხელოვნებაში მომდგრალია, ამიტომ დირიჟორს თავის უშუალო მოქმედებაში უხდება მსახიობთან ერთად შემოქმედებითი მუშაობა, სადაც ძირითადი აზრის მალი-არებელი მსახიობია და მისი დამხმარე შემოქმედი კი დირიჟორი.

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

ერთი სიტყვით, დირიჟორის მუშაობა ორი მიმართულებით მადის: ორკესტრი და მსახიობები. საოპერო ხელოვნებაში მუსიკა წამყვანია, მაგრამ ვინაიდან მუსიკაში გვეძლევა საორკესტრო და ვოკალური მუსიკა და რადგან ამათ შორის პირველობა ვოკალურ მუსიკას ეთმობა, ამიტომ დირიჟორის ძირითადი ყურადღება სავოკალო მუსიკის წესიერ გაფორმებისკენ უნდა იყოს მიმართული, რაც გულისხმობს დირიჟორის მსახიობისადმი დამოკიდებულებას.

თუ სცენის მთავარი ობიექტი მსახიობია და ძირითადი საოპერო ხელოვნების შემოქმედებითი მდგომარეობის შექმნა სცენაზე მას მიეწეება, ე. ი. ვოკალური მუსიკის შემსარულებელს, მაშინ დირიჟორი ვალდებულია საორკესტრო მუსიკა ისე მომართოს, რომ ხელს უწყობდეს მსახიობის შემოქმედებითი ყოფიერების გაშლას. დირიჟორს ევალება საორკესტრო მუსიკის აზრი და ხასიათი ისე მოაწყოს შემოქმედებითი აქტისთვის, რომ ეს მდგომარეობა

მსახიობას 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 შემოქმედია. მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობის გაფორმებისათვისაა მოცემული ყველაფერი და დირიჟორიც მსახიობის ხელშემწყობის როლში გამოდის, მაინც ის დიდი შემომქმედია, როგორც დამოუკიდებელი ხელოვანი საოპერო მუსიკაში.

მუშაობის რა პროცესები უნდა გაიაროს დირიჟორმა ოპერის მომზადების დროს? მას ორკესტრთან, გუნდთან და სოლისტებთან ცალ-ცალკე უხდება მუშაობა, შეპდევ 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 გააზრებას უნდა იძლეოდეს. ამ მუშაობაში მსახიობი გამოდის მოქმედების მაწარმოებელი, დირიჟორი კი ხელმძღვანელი, შემოქმედებითი ენერჯის გამლვიძებელი. 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 ადეკვატური განსახება უნდა ჰპოვოს, როგორც შემოქმედებითმა მოკლენამ.

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

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

როგორც რეჟისორს იმე ღირიეორს, მსახიობთან უხდება, მუშაობა. მათი ენერჯის დახარჯვა სწავლებაა იმისი, რაც მსახიობმა უნდა განახორციელოს სცენაზე. მსახიობის გარეშე ოპერაში ღირიეორის ნამუშევარი სრულყოფილი არ იქნება, რადგან ოპერა მსახიობის ძალა, აზრი და სამოქმედო სიკაცობაა. ამიტომ ღირიეორი ყოველთვის დაინტერესებული უნდა იყოს, რომ მსახიობს ხელი შეუწყოს მოქმედებაში და შექმნან საერთო ძალით დადებითი სპექტაკლი.

ასე, რომ საოპერო ხელოვნებაში მუსიკალურ მხარეს ღირიეორი განაგებს და მის სამოქმედო ობიექტს ორკესტრი და მსახიობები წარმოადგენენ, და რადგან ის მუსიკალურ მხარეს მართავს, მიზი ოსტატი უნდა იყოს. ამიტომ იბადება კითხვა: იცნობს თუ არა ღირიეორი ვოკალურ ტექნიკას და აუცილებელია თუ არა მისთვის ამ მეცნიერების ცოდნა?—ძალიან ცოტან არიან ისეთი ღირიეორები, 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 ეს 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 სათავესო 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 ღირიჟორისაგან, ეს უკანასკნელი, როგორც მისი მასწავლებელი, საჭიროა იცნობდეს შემოქმედებით მომენტში ვოკალურ მეცნიერებას.

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

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

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

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

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

მეორე საკითხი ღირიყორის 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 სიციცხლე მის ტემპს მიეწერება, რის განმსაზღვრელი ემოციონალური შინაარსის განწყობილებითი ხასიათია. ის რიტმში სახასიათო დონაა შინაარსის, ემოციონალური განცდის. ერთი სიტყვით, რიტმი დროთა ზომიერების განმსაზღვრელია გარკვეული აზრისთვის, ტემპი კი ამ დროში განსაზღვრული შინაარსისათვის დინამიურობის მიმცემია და მის პოტენციაზე მაგვითითებს. ტემპი ყოველთვის რიტმის შიგა არსშია მოცემული და მოძრაობათა პულსის მაუწყებელია. მაშასადამე, თუ რიტმი ერთეულ დროის მონაკვეთში გარკვეულ დინამიკაზე გვითითებს, ტემპი ამ დინამიკის პოტენციურობას.

ზაზე გველაპარაკება. ეს ორი მდგომარეობა აუცილებელი ერთეულია მუსიკაში.

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

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

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

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

პირველი ტიპის ღირიქორებს, თუ კა ისანი მუსიკალურად მომზადებულები არიან, ყველაფერი რიგზე გამოუდით საოპერო შემოქმედებაში (არის შემთხვევა, როცა შემოქმედებითი უნარის მქონე ღირიქორა სუსტი მუსიკოსია, სათანადო განათლების მიუღებლობის გამო). მეორე კატეგორიის ღირიქორების 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 მაყურებელში, მაგრამ ეს უფრო მდგომარეობას მიეწერება, ვიდრე შემოქმედებით სინამდვილეს და შემთხვევითობის ხასიათს ატარებს; ეს, რასაკვირველია, რალაც მიზეზის შედეგად არის მიღებული, მაგრამ არა აუცილებლობით, რადგან აუცილებლობა ყოველთვის სინამდვილით განისაზღვრება; შიზეზობრიობა ხანდისხან მიზანშეწონილობის გარეშე წარმოებს.

ასეთი შემთხვევის დროს დირიჟორი, მიუხედავად დიდი სამოქმედო პრაქტიკისა, მაინც სუსტია, რადგან ის ხელოსანია და არა შემოქმედი; შემოქმედების გამოსავალ წერტილს 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 დააყაროს კომპოზიტორსა და მსახიობს შორის. ვერც ორკესტრისა და მსახიობის ხმოვანებათა ჰარმონირებულ შეთავსებას ასერხებს. 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 ძღვომარეობის დროს მსახიობს ერთმევა შესაძლებლობა გამოავლინოს თავისი შინაგანი რიტმი, როგორც შედეგი საკუთარი შემოქმედების გააზრებისა.

როცა მსახიობს რიტმის საკითხში თავისუფალი მოქმედების შესაძლებლობა სრულიად წართმეული აქვს, გამოთიშული რჩება თავის შინაგან შესაგან 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 ძათ 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; ამავდროს დირიჟორის საქმიანობისათვის ორკესტრი ტექნიკურად უფრო მორგებულია.

ყველა ზემოთქმული მდგომარეობანი მრავალ უარყოფითობის ძომცემია 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 შემოქმედელ 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 განწყობებული სოციალური ყოფის რაობა და მის ნიადაგზე შექმნილი შემოქმედებითი ვითარებანი.

მთავარი მოქმედი 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.

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

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

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

იმისათვის, რომ ღირიჟორისათვის მოქმედებათა სირთულე არეგ-დარეგვას არ იწვევდეს და ის ახერხებდეს ყველა საოპერო მოქმედების ცალკეულ კომპონენტთა უურადლებიანობას, საჭიროა რაღაც შინაგანი განცდა

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

სანამ ღირიეორი 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 მაიმპულსირებელი ძალა განცდითი მომენტების თანდათანობითი წყობათა დინამიურობაში მოცემისათვის.

სანამ შემოქმედებითი პროცესში ღირიეორი 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, იმდენად ღირიეორის რიტმი ზუსტი და შემომქმედელია.

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

ბობა როგორც დირიჟორში, ისე მსახიობში, რათა ორივემ იგრძნოს კავშირი შინაგან რიტმითი საფუძველზე, სადაც ემოციონალური რიტმითი მეხსიერება მომდევნო შემოქმედთა ქცევის მაიმუხუსირებელი და მუდმივი ურთიერთკავშირის დამკერი იქნება.

თუ დირიჟორი შემოქმედებით რიტმს არ განიცდის და მთლიანობითი განცდითი აზრი არაა დამყარებული დირიჟორსა და მსახიობს შორის, იქ ერთი განცდითი აზრი რიტმულ ქცევაში არ იქნება მოცემული და ეს შემოქმედების სრულყოფას არღვევს.

რიტმულობის სიმტკიცეში და შინაგან რიტმითი განცდაში ყოველთვის გარკვეული აზრია მოცემული და ეს გარკვეული აზრი თავის განწყობილებას ტოლ დინამიურ რობას იჩენს, რასაც ტემპი ეწოდება. ამიტომ შინაგანი რიტმის დინამიურობაში გვეძლევა ემოციონალური აზრი, რის ნიადაგზე ტემპი თავის გამოვლენის გარკვეულ ხასიათს ღებულობს. თუ სწორი იქნება განცდითი გააზრება და მის საფუძველზე შინაგანი რიტმითი ქცევა, რომელიც შემოქმედებითი მდგომარეობას იძლევა, როგორც დინამიური ქცევის აუცილებლობა, მაშინ ტემპიც აზრის შესატყვისებით ქცევაში მოგვეცემა და დასრულებულ შეპოქშედებითი ემოციონალობაში ხელოვნებით აქუს-შივილებთ.

ასეთი შინაგანი პროცესების გარეშე დირიჟორის ნამუშევარი ხილოსნობაა და არა შემოქმედება, რადგან შინაგანი რიტმის წყალობით ჩნდება მასში შემოქმედებითი ზომიერების განცდა, რის საფუძველზე მსახიობის სიმღერასა და ორკესტრის ჟღერადობას შორის წონასწორობა მყარდება.

თუ ორკესტრი ხმაურობს, სპექტაკლის ძირითადი ელემენტი არ მოჩანს, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ საოპერო ხელოვნების მაგივრად გვეძლევა ორკესტრი საკუთარ შე-

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

იმის გამო, რომ ღირიეორის ფუნქციაში შედის მსახიობის შეუფასების 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 ღირიეორი იყოს განუსაზღვრელი უფლებებით მოსილი მსახიობის მიმართ.

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

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

არის ღირიეორების ჯგუფი, რომლებიც როგორც შემომქმედნი სუსტნი არიან, მაგრამ სათავისო უფლებებს მაინც ინარჩუნებენ. ამ შემთხვევაში ისინი გვევლინებიან, როგორც უკიდურესი ეგოისტები. ამ ტიპის ღირიეორები 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 ღირიეორები მსახიობის

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

ასეთი ღირიეორები კლავენ მსახიობს, როგორც შემომკმედს, 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. შემომკმედი 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 წარამევა შეუქლია ღირიეორს იმ თეატრში, სადაც მსახიობი, როგორც შემომკმედი, უკანა პლანზეა დაყენებული, ვიდრე ღირიეორი. ხშირია შემთხვევა, როცა უნარიანი მომღერალი ასეთი ტაპის ღირიეორის მსხვერპლი ხდება.

როცა ნორმალურ პირობებთან გვაქვს საქმე, ღირიეორის და მსახიობის დამოკიდებულება ნორმალურია, რაც ღირიეორის ობიექტურობას მიეწერება. იგულისხმებიან ისეთი ღირიეორები, რომლებიც პირადსა 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. ობიექტურობას დროს მოხსნილი უნდა იქნას

პირადი ინტერესები, მოქმედებაში ყოველთვის უნდა ჩანდეს სხვის მიმართ სწორი პოზიციის დაჭერა, რომელსაც საფუძვლად ედება ობიექტურობა. მაგრამ ასეთი ტიპის ღირიჯორების გარდა არიან ავი ღირიჯორებიც, 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.

დ ა ს კ ვ ნ ა

თავდაპირველად ჩვენ შევეხეთ მუსიკის შინაარსს და იმ დასკვნამდე მივედით, რომ მუსიკის შინაარსი მის ემოციონალურ ვითარებაშია, რომელიც განწყობილებითი მდგომარეობითაა მოცემული შემომქმედის შინაგან ყოფიერებაში. ე. ი. მუსიკის შინაარსი მის ემოციონალობაშია, რითაც ჩვენ ვიგებთ ყოფიერებას. აქედან ჩვენ ძირითადად ვოკალური მუსიკა გვაინტერესებდა და ვალიარეთ, რომ მუსიკის საწყისი სიმღერაშია და რადგან სიმღერას ვოკალური მუსიკა გულისხმობს, ამიტომ მისი შემოქმედებითი სახე გამოვარკვეეთ, 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 მახიოზა, დირიჟორი და რეჟისორი მართავს. გავარკვეთ მათი დამოკიდებულების საკითხიც.

დირიჟორი და რეჟისორი საოპერო ხელოვნების შემოქმედებითი ავტორებია, მაგრამ მათი შემოქმედება ნხოლოდ 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 იყვეს 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 გამწვანელი, სხვისი შემოქმედებითი უნარიანობის გამოვლენის საქმეში სათანადო ცოდნით უნდა იყვნენ შეიარაღებული, რათა მთლიანი შემოქმედებითი სპექტაკლი შექმნან და მსახიობს მიესმარონ როლის სრულყოფაში.

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

ლიბაზე ზევით 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.

ღირიქორისა და რეეისორის მიერ არაობიექტურობა მსახიობის შეუასების საკითხში დაუშვებელია, ვინაიდან მსახიობში არასწორ შეფასების დროს წარმოიშობა თავის თავისადმი რწმენის მერყეობა, რაც ხელს უწყობს მისი სასიმღერო აპარატის მოშლას.

როცა თეატრის ხელმძღვანელობა არასწორად აუასებს აქტიორს, მაშინ შემდეგ სუბიექტურ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე: თავის თავში დარწმუნებული მომწერალი, როგორც შემძლე მასზე დაკისრებული მოვალეობისა, იგრძნობს თუ არა არასწორ შეფასებას, გაკვირვებული ამ მდგომარეობით, თვითკრიტიკას ნიშნავს; ის განწყობილებითი სამოქმედო გზა, რომელიც არჩეული ქონდა და შრავალ გზის დაკვირვებისა და დაჯერების შედეგად მიუღია, როგორც ფიქსირებული სინამდვილე საკუთარ მოქმედებაში, აქტივობითი ენერჯის მოშლას იძლევა და საშემომქმედო ემოციონალური განწყობილება ეშვება. სიმღერა, როგორც ემოციური აქტი, დაჭკარგავს 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 მომენტს შეიცავს და კრიტიკოსისათვის ამ ორი პირობის ცოდნა აუცილებელია. მაგრამ მომღერლის შეფასებაში ვოკალის სპეციფიკურობაც უნდა გავითვალისწინ-

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

შემოქმედებითი გემოვნების ამალღებაში ნამდვილ ობიექტურ კრიტიკას მთავარი ადგილი ეთმობა. ვოკალური ხელოვნების შეფასება მხატვრულ კრიტიკის საქმეა, რომელიც მშვენიერების ობიექტური საზომია. თუ კი კრიტიკა მომღერლის შეფასების ინდივიდუალურ და დაჯგუფებათა შთაბეჭდილების განზომილებაში მოქცევა, მაშინ ჩვენ სამწუხარო ედგომარეობას მივიღებთ; ასეთი მომენტები ხშირია და მსახიობიც ამი სი 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 ხელმძღვანელობას მიეკუთვნება. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ობიექტური კრიტიკა ვოკალურ ხელოვნებაში განწყობილებითი იმპულსია და თავის თავისადმი რწმენა შემოქმედისათვის.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

	33
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
ღირიეორი ოპერის თეატრში	126
დასკვნა	161
	178

