

თბილისის გ.სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

ნიკოლოზ გიორგის ძე ტორთაღიძე

**მუსიკალური ნაწარმოების გააზრებისა და
საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხები
ფსიქოლოგიის კონტექსტში**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის

ავტორეზიუმე

სპეციალიზაცია – მუსიკოლოგია 100704

თბილისი, 2011

სამეცნიერო ხელმძღვანელი **დავით არუთინოვი-ჯინჭარაძე**
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი

ექსპერტები: **ივანე ჟღანტი**
მუსიკოლოგიის დოქტორი,
ასოც. პროფესორი

თაბა გოგოტიშვილი
ფსიქოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, ასოც. პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2011წ. 17 ივნისს, 11 სთ.
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე №9.
მისამართი: თბილისი, გრიბოედოვის ქ. №8, IV სართული,
აუდიტორია №421.

დისერტაციისა და ავტორეფერატის გაცნობა შესაძლებე-
ლია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და კონსერვატორიის
ვებ. გვერდზე: <http://www.conservatoire.edu.ge>.

სადისერტაციო საბჭოს სწავლული მდივანი _____

ეკატერინე ონიანი
მუსიკოლოგიის დოქტორი,
ასოც. პროფესორი

ნაზრომის ზოგადი დახასიათება

თემის აქტუალობა. ცნობილია, რომ მუსიკოს-შემსრულებლის მიერ ნაწარმოების სცენაზე გამოტანას ხანგრძლივი მუშაობა უძღვის წინ. ეს გულისხმობს არა მარტო ნაწარმოების ტექნიკურ დაუფლებას, არამედ, იმავდროულად, მის საინტერპრეტაციო გეგმის თანდათან გამოკვეთას შინაარსის, დრამატურგიის, კომპოზიციისა და მუსიკალური ენის გააზრების საფუძველზე. იმისთვის, რომ შემსრულებლის გონებაში ასეთი გეგმა ჩამოყალიბდეს, მისაღებია მრავალი შემოქმედებითი გადაწყვეტილება, გამომსახველი საშუალებების შერჩევის, მათი ორგანიზების, შეფასების და ა.შ. თვალსაზრისით. ასეთი გადაწყვეტილებები შემსრულებელმა უნდა მიიღოს მაშინაც, როდესაც კომპოზიტორი დიდ თავისუფლებას ანიჭებს ტექსტის ინტერპრეტირებისას და მაშინაც, როდესაც საკომპოზიტორო მითითებები ზედმიწევნით ზუსტი და ამომწურავია.

იმისთვის, რომ მუსიკოს-შემსრულებელმა მხატვრული გადაწყვეტილების მიღება შეძლოს, მას უნდა გარკვეული კრიტერიუმები გააჩნდეს მუსიკალურ შესრულებასთან დაკავშირებით. იკვეთება ამ კრიტერიუმების გამოვლენა-აღწერის ამოცანა. მის გადასაწყვეტად ფსიქოლოგიაში არსებულ მონაცემებს და ზოგიერთ თეორიას ვეყრდნობით. მიგვაჩნია, რომ, ერთი მხრივ, ამ გზით შესაძლებელია იმ ფიზიკური და აზრობრივი მოქმედებების, ოპერაციების გააზრება, რომელთა საშუალებითაც მუსიკოს-შემსრულებელი ახდენს ნაწარმოების შესწავლასა და რეალიზებას. მეორე მხრივ, ეს მოქმედებები ხორციელდება კონკრეტული მუსიკალური მასალის მიმართ, რომელიც გარკვეული მუსიკალური ფორმების სახით არსებობს. ამდენად, იქმნება ხსენებული ფორმების თავისებურებების და თვისებების, მეტადრე კი მათი გამომსახველი შესაძლებლობების ანალიზის საჭიროება.

როგორც ცნობილია, მუსიკალური ფორმა თავის სხვადასხვა ასპექტში დეტალურადაა გაშუქებული ა.ბ. მარქსის, პ. რიმანის, პ. შენკერის, ე. პრაუტის, ა. შონბერგის, ბ. ასაფიევის, ვ. ცუკერმანის, ლ. მაზელის, ვ. ბობროვსკის, იუ. ტიულინის, ვ. პროტოპოპოვის, ს. სკრებოვის, ი. რიჟინის, ვ. მედუშევსკის, პ. სტოიანოვის, ა. მილკას, ე. ნაზაიკინსკის და სხვათა შრომებში. ეს ასპექტები მოიცავს ფორმის ფუნქციებს, მნიშვნელობებს, მხარეებს, მუსიკალური ენის თვისებებს, ასევე ჟანრულ და სტილისტურ მიმართებებს და ა.შ. **ჩვენ კი ფორმის მუსიკალურ-დრამატურგიული შესაძლებლობების გამოვლენაზე და მათი საშემსრულებლო თვალსაზრისით გააზრებაზე გვაკმაზვილეთ ყურადღება.** ამ უკანასკნელის მიმართ ასევე დიდი რაოდენობის მასალა არსებობს, მაგალითად, გამოჩენილი შემსრულებლების გამონათქვამები – ფ. ლისტის, პ. კაზალსის, ი. პოფმანის, ა. კორტოს, კ. ფლეშის, პ. ნეიჰაუზის

და სხვათა, მუსიკოლოგთა შრომები – ვ.ფომინის, ნ.კორიხალოვას, ა. მალინკოვსკაიას, ო. სახალტუევის, ე. ნაზაიკინსკის, მ. სერებკოვა-ფილატოვას, ასევე კრებულები „საშემსრულებლო ხელოვნების საკითხები“, „საფორტეპიანო შემსრულებლობის საკითხები“, „მუსიკალური შემსრულებლობა“ და ა.შ.

წინამდებარე ნაშრომში ზემოხსენებული მიდგომა ფსიქოლოგიურ მონაცემებზე დაყრდნობით ხორციელდება. ეს მიდგომა საშუალებას გვაძლევს, ჯერ ერთი, უფრო სიღრმისეულად და სრულად ვწვდეთ მუსიკალური ფორმების გამომსახველ შესაძლებლობებს, მეორეც, დავამყაროთ კავშირი მუსიკალურ მოვლენებსა და ადამიანის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესებს, მუსიკასა და („ფსიქოლოგიის შუამავლობით“) ადამიანის საქმიანობის სხვა სფეროებს შორის. ეს მონაცემები ეხება, ერთი მხრივ, შემსრულებელს, მეორე მხრივ კი – მსმენელს, მისი აღქმის კანონზომიერებებს. ამრიგად, წინამდებარე დისერტაციაში ერთიანადაა განხილული მუსიკალური ფორმის, შემსრულებლობისა და ფსიქოლოგიის საკითხები.

აღსანიშნავია, რომ მკვლევარებმა მუსიკასთან დაკავშირებული მოვლენების შესწავლა ექსპერიმენტული ფსიქოფიზიკის, შემდგომ კი ფსიქოლოგიის განხილვითანავე დაიწყეს. საწყის ეტაპზე მთავარი ყურადღება სმენით შეგრძნებებს ეთმობოდა. ასეთი ვითარება საერთოდ დამახასიათებელი იყო ექსპერიმენტული ფსიქოლოგიის განვითარების ადრეული ეტაპისათვის. კვლევის ძირითად ობიექტს „არამუსიკალურ“ ფსიქოლოგიაშიც შეგრძნებები შეადგენდნენ. პირველ მნიშვნელოვან ნაშრომად მუსიკის ფსიქოლოგიისა და ფიზიოლოგიის დარგში ითვლება ჰ. ჰელმჰოლცის წიგნი „მოძღვრება ტონთა შეგრძნებების შესახებ, როგორც მუსიკის თეორიის ფიზიოლოგიური საფუძველი“ (1863). ამ წიგნით დაინტერესდნენ მუსიკოსებიც – ცნობილია, რომ მას ყურადღებით სწავლობდა ნ.რიმსკი-კორსაკოვი.

1873 წელს გამოჩენილი გერმანელი მუსიკოლოგი ჰუგო რიმანი იწყებს თავის მოღვაწეობას მუსიკალური სმენისადმი მიძღვნილი დისერტაციით. ამ დისერტაციაში ის ცდილობდა მუსიკალური თეორია იმდროინდელი ფიზიოლოგიისა და აკუსტიკის უახლეს მონაცემებზე დაეფუძნებინა.

მნიშვნელოვანია კარლ შტუმპფის მოღვაწეობა. მის კვლევებში კონსონანსისა და დისონანსის თაობაზე აქცენტი უკვე აკუსტიკურ-ფიზიოლოგიური სფეროდან ფსიქოლოგიურ სფეროზე გადადის, თუმცა შტუმპფი მაინც მნიშვნელოვანწილად ჰელმჰოლცის მიერ დადგენილ საზღვრებში რჩება. აღსანიშნავია ასევე გ. რევეშის, ვ. კელერის კვლევები. აშშ-ში ინტენსიური კვლევა-ძიება გააჩადა კარლ სიშორმა. ისიც ძირითად ყურადღებას მუსიკალური სმენის

კვლევას უთმობდა. ასეთი აქცენტი სმენით შეგრძნებაზე განპირობებული იყო, ერთი მხრივ, სმენითი შეგრძნებების კვლევის შედეგებით სიადვილით, მეორე მხრივ კი – ფსიქოლოგიაში იმ დროისათვის გაბატონებული მსოფლმხედველობით. ეს მსოფლმხედველობა გულისხმობდა ატომისტურ მიდგომას, რომლის თანახმადაც, მთლიანი მოვლენა მეორადია და უფრო მარტივი, ელემენტარული მოვლენების თითქოსდა ჯამს, ასოციაციების კავშირს წარმოადგენს.

„გეშტალტფსიქოლოგიის“ გაჩენას მოჰყვა ამ თვალსაზრისის უკუგდება (ნაწილობრივ მაინც). „გეშტალტფსიქოლოგიის“ მიხედვით, პირველადი სწორედ მთლიანის აღქმაა, ხოლო ელემენტების ორგანიზება – მთლიანის თავისებურებებიდან გამომდინარეობს. ამ მიმდინარეობის მთავარი წარმომადგენლები იყვნენ მ. ვერტჰაიმერი, ვ. კელერი, კ. კოფკა. „გეშტალტფსიქოლოგებს“ ძალზე უყვარდათ მაგალითების მოყვანა მუსიკის სფეროდან. ასე, მელოდია იგივე რჩება, მიუხედავად იმისა, რომ ელემენტები – ბგერები შეიძლება შეიცვალოს (რეგისტრის, შტრიხების ან ტემპის მხრივ). „გეშტალტფსიქოლოგიაში“ ფსიქოლოგიურ აზროვნებაში დიდი ძეგრა გამოიწვია, თუმცადა, მთლიანობაში „გეშტალტფსიქოლოგიის“ ფარგლებში მუსიკის ფსიქოლოგიური გააზრება არ მოხდა (იმისდა მიუხედავად, რომ ვ. კელერმა თავისი მოღვაწეობა მუსიკის ფსიქოლოგიის დარგში დაიწყო). ფსიქოლოგიის (კერძოდ, აღქმის) კანონზომიერებებზე დაფუძნებული მუსიკის, როგორც ხელოვნების თეორიის შექმნა ე. კურტის სახელს უკავშირდება. მისი წიგნი „მუსიკალური ფსიქოლოგია“ (1931) ამ დარგის საეტაპო მოვლენას წარმოადგენს. ე. კურტი ეყრდნობა როგორც თვითდაკვირვების შედეგად მიღებულ მონაცემებსა და მათ ანალიზს, ასევე მრავალრიცხოვან ექსპერიმენტულ გამოკვლევას.

მნიშვნელოვანია ა. ველეკის მოღვაწეობა. „გეშტალტფსიქოლოგიის“ პოზიციებზე მდგომ ამ მკვლევარის ინტერესთა სფეროში შედიოდა როგორც მუსიკალური აღქმის, ასევე მუსიკალური ესთეტიკის საკითხები.

რუსი ფსიქოლოგის ბ. ტეპლოვის ნაშრომში „მუსიკალური ნახახების (способностей) ფსიქოლოგია“ საუბარია როგორც მუსიკალურ შეგრძნებებზე, ასევე ადამიანის მუსიკალურ მონაცემებზე, ზოგადთეორიულ და ესთეტიკურ საკითხებზე (ე. ნაზაიკინსკი, „მუსიკალური აღქმის ფსიქოლოგია“, გვ. 13-49).

კვლევები წარმოებდა საქართველოშიც (მათ შორის დ.უხნაძის განწყობის თეორიის საფუძველზეც). აქ შეიძლება გავიხსენოთ: გ.კენხუაშვილი (იხ. „К проблеме психологии восприятия музыки“, კრებულიში „Вопросы музыкознания“, том 3, Москва, 1960, ასევე „Музыка и фиксированная установка“ კრებულში „Бессознательное“, თბილისი, 1978, том 2), ვ. კაკაბაძე (იხ. „მუსიკის ფენომენი“, ქუთაისი, 1993),

ბ. თავხელიძე (იხ. „О восприятии музыкального стиля“, „Мацне“, №4, Тბილისი, 1975, ასევე „Некоторые вопросы восприятия музыки“. Дис. Тბილისი, 1978), ლ. სამსონიძე (იხ. „Особенности развития музыкального восприятия“, თბილისი, 1987), ი. გერსამია (იხ. „К проблеме психологии творчества певца“, თბილისი, 1985) თ. ბაკურაძე (იხ. „Психологическая характеристика семантического значения музыки“, თბილისი, 2006).

მუსიკათერაპიის დარგში აღსანიშნავია თ. გოგოტიშვილის შრომები (იხ. „მუსიკათერაპიის ეფექტი ყურადღების დეფიციტისა და პიპერაქტივობის სინდრომის მქონე ბავშვებში“, დ.უზნაძის სახ. ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის პერიოდული ჟურნალი, თბილისი, „მაცნე“, №1, 2005, „მუსიკათერაპიის ეფექტი სმენისა და მეტყველების პრობლემების მქონე ბავშვებში“, თბილისი, დ.უზნაძის სახ. ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის პერიოდული ჟურნალი, „მაცნე“, №1, 2006, „თანამედროვე მუსიკათერაპიის ისტორიული წინამძღვრები – მიმოხილვა“, დ.უზნაძის სახ. ფსიქოლოგიის ინსტიტუტი, კრებული „ფსიქოლოგია“, თბილისი, 2007) და სხვები.

მუსიკალური ფსიქოლოგიის დარგში კვლევები, განსაკუთრებით ბოლო პერიოდში, გააქტიურდა. ნაწილობრივ ეს უკავშირდება ახალი ტექნოლოგიების გამოგონებას, რომელთა საშუალებითაც ტვინის მუშაობაზე დაკვირვება გახდა შესაძლებელი. გამრავალფეროვანდა კვლევების თემატიკაც – მუსიკასთან დაკავშირებული ემოციური პროცესები, მუსიკალური შემოქმედება, მუსიკის სოციალური ფსიქოლოგია. მუსიკალური შემსრულებლობის სხვადასხვა ასპექტმა ასევე მიიპყრო ფსიქოლოგთა და მუსიკოსთა ყურადღება (მაგალითად, ა. ცაგარელის, გ. მანტელის, ა. ვილიამონის და სხვათა ნაშრომები). მიუხედავად ამისა, მუსიკალური შემსრულებლობა, ვფიქრობთ, მაინც არაა სათანადოდ გააზრებული ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით.

ამრიგად, ჩვენს ნაშრომში, როგორც მუსიკალური ფორმების გამომსახველი შესაძლებლობები, ასევე მუსიკოს-შემსრულებლის საქმიანობა განიხილება ფსიქოლოგიის საფუძველზე. უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ საკმაო ლიტერატურა დაგროვდა როგორც მუსიკალური შემსრულებლობის, ასევე მუსიკალური ფორმების თვისებების შესახებ, ეს ლიტერატურა ნაკლებად ეფუძნება ფსიქოლოგიის მასალებს.

ყოველივე ამან გვიბიძგა თემის არჩევისაკენ – მსმენელის აქტის კანონზომიერებებიდან გამომდინარე, მოგვეხდინა მუსიკალური ფორმებისა და რეპრიზის პრინციპის მუსიკალურ-დრამატურგიული შესაძლებლობების, ასევე საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხების ფსიქოლოგიური გააზრება სხვადასხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებზე დაყრდნობით; ამასთან ერთად, კიუნგისა და ჯ.კელის თეორიების გამოყენებით განგვეხორციელებინა

კონკრეტული ციკლური მუსიკალური ნაწარმოების კომპლექსური ანალიზი (ი.ბრამსის სონატა ჩელოსა და ფორტეპიანოსთვის, თხზ. 38, მი-მინორი).

კვლევის ობიექტი და საგანი. წინამდებარე დისერტაციაში კვლევის ობიექტად მუსიკალური ნაწარმოები და მისი შესრულება გვევლინება, საგნად კი – მუსიკალური სახის, მუსიკალური ფორმის და მუსიკოს-შემსრულებლის მხატვრული გადაწყვეტილებების ფსიქოლოგიური ასპექტები.

კვლევის მიზანი და ამოცანები. კვლევის მიზანია მუსიკალური შემსრულებლობის პროცესში მხატვრულ გადაწყვეტილებათა მიღების კრიტერიუმების გამოვლენა და მუსიკალური ფორმების, რეპრიზის პრინციპის გამომსახველ შესაძლებლობათა ფსიქოლოგიურ კონტექსტში გააზრება, საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის გათვალისწინებით. როგორც აღვნიშნეთ, ასეთი მიდგომის უპირატესობად მიგვაჩნია, ჯერ ერთი, მუსიკალური ფორმების უფრო სიღრმისეული და სრული წვდომის მიღწევა, მეორე კი, მუსიკალურ მოვლენებსა და ადამიანის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესებს, მუსიკასა და ადამიანის საქმიანობის სხვა სფეროებს შორის კავშირის უკეთესი გააზრების პერსპექტივის გაჩენა.

ამ მიზნის მისაღწევად შემდეგი ამოცანების გადაწყვეტა გახდა საჭირო: მუსიკალური შემსრულებლობის ზოგადი მოდელის ჩამოყალიბება, კრიტერიუმების გამოვლენა, მათი კლასიფიცირება, დახასიათება, მუსიკალური სახის ცნების ფსიქოლოგიური ანალიზი, მთელი რიგი მუსიკალური ფორმების მოკლე დახასიათება და მათი გამომსახველი შესაძლებლობების გააზრება (შესაბამისი მაგალითების მოხმობით), მსმენელის აღქმის ფსიქოლოგიური კანონზომიერებებიდან გამომდინარე, ყოველივე ამის საფუძველზე კონკრეტული ნაწარმოების (ბრამსის ხსენებული სონატის) ფორმისა და შინაარსის კომპლექსური ანალიზი.

კვლევის მეთოდოლოგია. რამდენადაც წინამდებარე მუსიკოლოგიური კვლევა ფსიქოლოგიის მნიშვნელოვან კომპონენტს შეიცავს, ის ეფუძნება, ერთი მხრივ, მუსიკალურ-თეორიულ, ისტორიულ და საშემსრულებლო, მეორე მხრივ კი – ფსიქოლოგიური ანალიზის მეთოდოლოგიებს. ამდენად, კვლევა ეფუძნება კომპლექსურ, მრავალმხრივ მიდგომას.

კვლევის მეცნიერული სიახლე და ძირითადი შედეგები:

1. ერთობლივადაა განხილული მუსიკალური ნაწარმოების – მისი ფორმის (მათ შორის „დიდი პოლიფონიური ფორმის“), რეპრიზის პრინციპის, მუსიკალური შემსრულებლობის და ფსიქოლოგიის საკითხები.

2. წინა პლანზეა წამოწეული მუსიკალურ-საშემსრულებლო გადაწყვეტილებების მიღების პრობლემა, რომელიც განხილულია მუსიკოლოგიისა და ფსიქოლოგიის მიჯნაზე.
3. მუსიკალური შემსრულებლობის მოვლენები გააზრებულია იუნ-გინური ფსიქოლოგიის პოზიციებიდან.
4. განხილვა მუსიკალურ-საშემსრულებლო ანალიზის მეთოდოლოგია, დაფუძნებული ჯორჯ კელის თეორიის ძირითად ცნებაზე – პიროვნულ კონსტრუქტზე (პიროვნულ კონსტრუქტში მოიაზრება დიქტომიური, ორპოლუსიანი ფსიქიკური სტრუქტურა, რომლის საშუალებითაც ადამიანი ახდენს სამყაროსა და თავისი აქტუალური ყოფიერების გააზრებას, ორგანიზებას და მომავალი მოვლენების პროგნოზირებას).
5. მოძიებული და განზოგადებულია მუსიკოს-შემსრულებლის საკონცერტო დელევის შესახებ ინფორმაცია და მისი დაძლევის ფსიქოლოგიური მეთოდები.
6. მუსიკალური ფორმების გამომსახველი შესაძლებლობები გააზრებულია ფსიქოლოგიურ ჭრილში ბეთჰოვენის, გლინკას, ვერდის, ვაგნერის, შოპენის, ჩაიკოვსკის, მუსორგსკის, რიმსკი-კორსაკოვის, რახმანინოვის, პროკოფიევის, შოსტაკოვიჩის, ფალია-შვილის ნაწარმოებების მაგალითზე.
7. ბრამსის სონატის ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის, თხზ. 38, მიმინორი კომპლექსური ანალიზის მაგალითზე ჩამოყალიბებულია ხსენებული მუსიკალურ-საშემსრულებლო მიდგომა და რეკომენდაციები.

დისერტაციის აპრობაცია. დისერტაციის აპრობაცია განხორციელდა მუსიკის თეორიის მიმართულების პროფესორთა გაფართოებულ სხდომაზე, მუსიკის ისტორიისა და საშემსრულებლო მიმართულებების პროფესორთა მონაწილეობით, 2011 წლის 28 აპრილს. დისერტაცია რეკომენდებულ იქნა დასაცავად.

დისერტაციის პრაქტიკული მნიშვნელობა. ნაშრომის მასალები და ძირითადი დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს სასწავლო პროცესში: მუსიკალურ-საშემსრულებლო სპეციალობების სწავლებისას, მუსიკალური ფორმის, საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის, ასევე მუსიკის ფსიქოლოგიის საღეჭციო კურსში.

დისერტაციის მასალები ასახულია სამ სტატიაში.

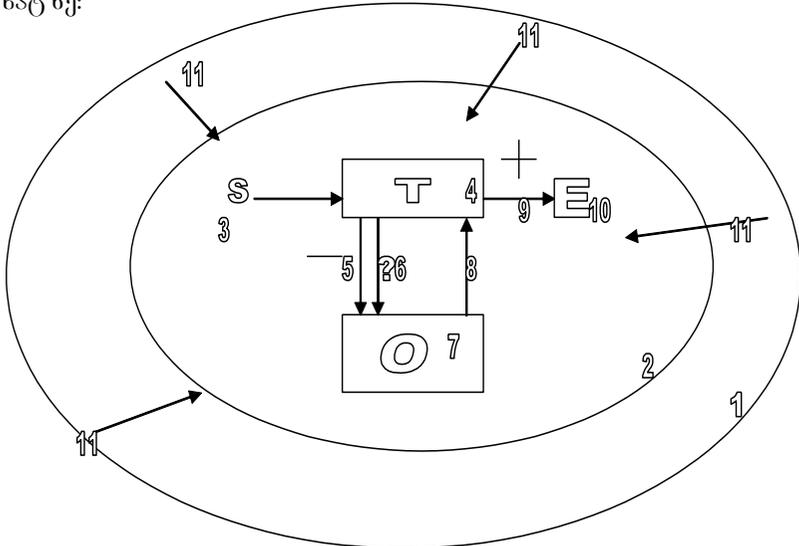
ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა. დისერტაციის ტექსტი მოიცავს 282 გვერდს. ის შედგება შესავალის, სამი თავის, დასკვნების, გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხისა და დანართისგან. გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა (ქართულ, ინგლისურ, გერმანულ და რუსულ ენებზე) შეიცავს 128 დასახელებას.

ნაშრომის შინაარსი

დისერტაციის **შესავალში** მოტივირებულია სადისერტაციო თემის აქტუალობა და ნაშრომის თემის არჩევა, განსაზღვრულია კვლევის ობიექტი და საგანი, მიზანი და ამოცანები. აღინიშნება დისერტაციის მეცნიერული და პრაქტიკულ-ინტერპრეტაციული სიახლე, მოყვანილია ნაშრომის სტრუქტურა.

თავი I. მუსიკალური შემსრულებლობის ფსიქოლოგიური ასპექტები. I თავში წარმოდგენილია მუსიკალური შემსრულებლობის ზოგადი მოდელი (**I.1**). ცნობილია, რომ მოდელი ესაა რეალობის რაიმე სეგმენტის გამარტივებული და თვალსაჩინო გამოსახულება, შესაბამის საკითხზე ნათელი წარმოდგენის შექმნის მიზნით. დისერტაციაში რეალობის ასეთ სეგმანტად მუსიკოს-შემსრულებლის ქცევაა მიჩნეული. უკანასკნელი მოიცავს მუსიკალური ინტერპრეტაციის დაგეგმვას, ნაწარმოების ამა თუ იმ ასპექტის ტექნიკურ დამუშავებას, სცენაზე გასვლისას საკუთარი ემოციური მდგომარეობის მართვას, საონცერტო გამოსვლას და მის შეფასებას. ყველა ეს პროცესი დაკავშირებულია მუსიკოს-შემსრულებლის მიერ სხვადასხვა მხატვრული გადაწყვეტილებების მიღებასთან და ამ გადაწყვეტილებების შედეგების შეფასებასთან. მოდელი ეფუძნება რიგ ფსიქოლოგიურ თეორიებსა და მიდგომებს. ესენია: მოდელი SOAR-ი (იშიფრება როგორც STATE-OPERATORS-AND-RESULT – მდგომარეობა-ოპერატორები-და-შედეგი), კურტ ლევინის ფსიქოლოგიური ველის თეორია, ჯორჯ მილერის, კარლ პირბრამის და იუჯინ გალანტერის მოდელი TOTE (TEST-OPERATE-TEST-EXIT – ტესტი-ოპერაცია-ტესტი-გასვლა) და ჯორჯ კელის პიროვნულ კონსტრუქტთა თეორია.

წარმოდგენილი მოდელი სქემატურადაა გამოსახული მოყვანილ ნახატზე:



ზოგადი მოდელი. რიცხვებით აღნიშნულია მოდელის კომპონენტები: 1 – კონტექსტი, ფსიქოლოგიური ველი, პრობლემური სივრცე; 2 – პიროვნება, როგორც ინდივიდუალური ორგანიზმი; 3 – საწყისი მდგომარეობა მოქმედების წინ; 4 – ამ მდგომარეობის შეფასება, „ტესტირება“ მუსიკოს-შემსრულებლის მიერ; 5 – შეუსატყვისობა მუსიკოს-შემსრულებლის აქტუალურ და სასურველ მდგომარეობებს შორის; 6 – გაურკვეველობა, მუსიკოს-შემსრულებელს არ შეუძლია განსაზღვროს, რამდენად შეესატყვისება მისი აქტუალური მდგომარეობა მის სასურველ მდგომარეობას; 7 – მუსიკოს-შემსრულებლის გარკვეული მოქმედება, ოპერაცია – შეუსატყვისობის თუ გაურკვეველობის აღმოსაფხვრელად; 8 – მუსიკოს-შემსრულებლის მხრიდან მოქმედება-ოპერაციის შეფასების სტადიაზე დაბრუნება; 9 – შესატყვისობა მუსიკოს-შემსრულებლის აქტუალურსა და სასურველ მდგომარეობებს შორის; 10 – მუსიკოს-შემსრულებლის მხრიდან შემდეგ ეტაპზე გადასვლა; 11 – მუსიკოს-შემსრულებელზე მოქმედი სხვადასხვა ფსიქოლოგიური და არაფსიქოლოგიური ფაქტორები – როგორც პიროვნული, ასევე არაპიროვნული.

დისერტაციის შემდგომ ნაწილებში ამ მოდელის ცალკეული ასპექტები პირდაპირ ან ირიბად უფრო დეტალურადაა გაშლილი და გააზრებული.

I2. რამდენადაც მუსიკოს-შემსრულებლის ყოველი მოქმედება დაკავშირებულია გადაწყვეტილებების მიღებასა და მათი შედეგების შეფასებასთან, ისმის საკითხი ამ შეფასებების კრიტერიუმების შესახებ. ამგვარი კრიტერიუმების წარმოდგენა-გააზრების ფორმად მიჩნეულია ჯორჯ კელის თეორიის ძირითადი ცნება – პიროვნული კონსტრუქტი. ამ ცნების განხილვას ეძღვნება მონაკვეთი I2.

როგორც უკვე აღინიშნა, პიროვნულ კონსტრუქტში მიაზრება დიქტომიური, ორპოლუსიანი ფსიქიკური სტრუქტურა, რომლის საშუალებითაც ადამიანი ახდენს სამყაროსა და თავისი ყოფიერების გააზრებას, ორგანიზებას და მომავალი მოვლენების პროგნოზირებას. სუბიექტი აღქმულ მოვლენებში ამჩნევს მსგავსებებსა და განსხვავებებს. ერთი რიგის მოვლენებში, მსგავსება-განსხვავებების საფუძველზე, ინდივიდი აყალიბებს კიდევ კონსტრუქტებს (კელი, 1955: 50).

კონსტრუქტების ჩამოყალიბება ეფუძნება მსგავსება-განსხვავების აღქმას, ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ეს კონსტრუქტი („მსგავსება/იგივეობა – განსხვავება“) ცენტრალურია არა მარტო მუსიკალური ხელოვნებისათვის (ბ. ასაფიევი, ა. შონბერგი), არამედ პიროვნულ კონსტრუქტთა თეორიისათვისაც. გამომდინარე აქედან, ყოველი მუსიკალური გამომსახველი საშუალების წარმოდგენა შეიძლება ან ცალკე დიქტომიების, ან დიქტომიების გარკვეული კომპლექსების სახით. გავისხენოთ, რომ გამომსახველ საშუალებებს განეკუთვნებიან: ინტონაცია, ფაქტურა, კილოპარმონია, მეტრი, რიტმი, ტემპი, რეგისტრი, ტემბრი, არტიკულაცია,

დინამიკა. თითოეული ასეთი საშუალება შეიძლება გამოიხატოს დიქტომიურად – ანტონიმური ზედსართავი სახელების საშუალებით. მაგალითად, კილოჰარმონიის მიმართ გვაქვს ტერმინები „მყარი-მერყევი საფეხურები“, მეტრის მიმართ – „ძლიერი და სუსტი დრო“, ასევე ტერმინები: „მაღალი და დაბალი რეგისტრი“, „ნათელი და მუქი ტემბრი“.

ისიც აღსანიშნავია, რომ ერთი გამომსახველი საშუალება მრავალ კონსტრუქტს მოიცავს – სხვადასხვა მუსიკოსს სხვადასხვა ასეთი კონსტრუქტი შეიძლება გააჩნდეს. მუსიკოს-შემსრულებელმა ნაწარმოების გაანალიზებისას შეიძლება მრავალი მსგავსი კონსტრუქტი გამოავლინოს. ხაზგასასმელია, რომ **თითოეული კონსტრუქტის საშუალებით შეიძლება არა მარტო ის მონაკვეთი იყოს გააზრებული, რომელშიც კონსტრუქტი გამოიკვეთა, არამედ მთელი ნაწარმოები.** შედეგად, იქმნება ნაწარმოებში მოცემული კონსტრუქტის გამოვლენის სხვადასხვა გრადაციების დადგენის შესაძლებლობა, რაც შემდგომ საინტერპრეტაციო გადაწყვეტილებების მიღების საფუძველი ხდება. ასევე, შესაძლებელია, ერთ ნაწარმოებში გამოვლენილი კონსტრუქტების სხვა ნაწარმოებების მიმართ გამოყენება.

მომდევნო მონაკვეთებში მასალის განხილვა და გააზრება მეტად თუ ნაკლებად ეფუძნება მუსიკალურ კონსტრუქტებს.

13. ამ მონაკვეთში მოყვანილია მუსიკალური კონსტრუქტების კლასიფიკაცია. გამოკვეთილია მუსიკალური მოვლენების ოთხი ჯგუფი, შესაბამისად, საქმე გვაქვს მუსიკალური კონსტრუქტების ოთხ ჯგუფთან.

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

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

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

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

ითოვებული წინა ჯგუფის მოვლენები შემდგომი ჯგუფის ერთ-გვარ საფუძველს წარმოადგენს. ასე, უღერადობის გარეშე აზრი არა აქვს საუბარს ემოციურ ენერგეტიკაზე, ეს უკანასკნელი უზრუნველყოფს მუსიკალური ფორმის შექმნას, ხოლო სამივე ერთად – ღირებულებითი ასპექტების რეალიზების წინაპირობას წარმოადგენს. მართალია, მუსიკალური ნაწარმოების შესრულებისას პროცესები ოთხივე ჯგუფში ერთდროულად მიმდინარეობს და ერთ მთლიანობად გვევლინება, მაგრამ თვალსაჩინოებისათვის ჩვენ მათ თანმიმდევრულად გავიაზრებთ.

14. IV ჯგუფის კონსტრუქტის საშუალებით განიხილება მუსიკალური შემსრულებლობის კავშირი ზოგად კულტურულ-ფსიქოლოგიურ კონტექსტთან. კერძოდ, ფაქტებს სამი გამოჩენილი შემსრულებლის (ნიკოლო პაგანინი, ფერენც ლისტის და იოზეფ იოახიმი) ბიოგრაფიებიდან და მუსიკალური შემსრულებლობის XIX საუკუნის ისტორიის ზოგიერთ ეპიზოდს კარლ იუნგის ფსიქოლოგიური თეორიის ჭრილში ვიაზრებთ. მიზანი – მუსიკალური შემსრულებლობის პროცესში არქეტიპული შინაარსის გამოვლენაა. არქეტიპი, იუნგის თეორიის თანახმად, ესაა ადამიანის ფსიქიკაში იმთავითვე მოცემული, თანდაყოლილი პატერნები (კანონზომიერებები, წვდომის ფორმები), რომლებიც ადამიანს მემკვიდრეობით გადაეცემა. არქეტიპების საშუალებით მუსიკალური შემსრულებლობის გააზრების შედეგად ვაყალიბებთ კონსტრუქტს, რომლის პოლუსები გმირის არქეტიპის სხვადასხვა ასპექტებია – კერძოდ, ერთი პოლუსია „კულტურის გმირი“ (მითოლოგიური პერსონაჟი, რომელიც ამა თუ იმ ფასეულობას პეროიკული გზით, სიძნელეების გადაღახვითა და ურჩხულების დამარცხებით მოიპოვებს), ხოლო მეორე – „ტრიქსტერი“ (ეს პერსონაჟი ფასეულობების მოპოვებასა და მოწინააღმდეგეების დამარცხებას ეშმაკობით, მოხერხებითა და მოტყუებით ახდენს). ამ კონსტრუქტის საშუალებით შესაძლებელი ხდება გავიაზროთ როგორც ცალკეული ნაწარმოებები, ასევე სხვადასხვა საშემსრულებლო სტილი და მიმართულება. ამ კონსტრუქტს ვიყენებთ ბრამსის სონატის ანალიზისას, III თავში.

15. შემდგომ განვიხილავთ მუსიკოს-შემსრულებლის წინასაკონცერტო დელვას და მასთან გამკლავების საშუალებებს. დელვაში გამოყოფენ სამ ასპექტს – „ფიზიოლოგიურს“ (სხვადასხვა სიმპტომი: ხელების კანკალი, ოფლიანობა და ა.შ.), „ფსიქოლოგიურს“ (ემოციურს და აზროვნებითს) და „ქცევითს“ (იგულისხმება შეცდომები სცენაზე). შესაბამისად, დელვასთან გამკლავების საშუალებებიც ამ სამი ასპექტის მიხედვით არის დაჯგუფებული. საშუალებებში, თავის მხრივ განასხვავებენ „გრძელვადიან“ (რომელთა მოქმედებაც სისტემატურ ვარჯიშზეა დამოკიდებული) და

„მოკლევადიან“ (რომლებიც უშუალოდ კონცერტისწინა სიტუაციაზეა გათვლილი) საშუალებებს. ყველაზე უკეთესი შედეგი მაშინ მიიღწევა, როდესაც მუსიკოს-შემსრულებელი საშუალებათა მთელ კომპლექსს იყენებს. განსაკუთრებით მძიმე შემთხვევებში საჭიროა დელევის გამომწვევი სიტუაციების გამოვლენა, მათი დახარისხება სიმწვავის მიხედვით (ერთგვარ სკალაზე დალაგება – 0-დან 100-მდე, სადაც 0-10 მინიმალურ დელვას შეესაბამება, ხოლო 90-100 – მაქსიმალურს). შემდეგ კი, ძალისხმევის და მუშაობის კონცენტრაცია ჯერ მცირე ინტენსივობის დელვის გამომწვევ სიტუაციებზე უნდა მოხდეს, მერე კი, თანდათან, განხორციელდეს უფრო „ძნელ“ სიტუაციებზე გადასვლა.

დელვის პრობლემა იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მისი გათვალისწინება მუსიკალური შემსრულებლობის დაგეგმვასა და რეალიზებაში ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორად გვევლინება.

II თავი. „მუსიკალური ფორმების დრამატურგიული შესაძლებლობების ფსიქოლოგიური ასპექტები“. მოცემულ თავში განხილულია ისეთი საკითხები, როგორცაა რეპრიზის პრინციპი (II.1.), მუსიკალური სახე და თემა (II.2.), პერიოდი (II.3.), მარტივი ორნაწილიანი ფორმა (II.4.), მარტივი სამნაწილიანი ფორმა (II.5.), რთული სამნაწილიანი ფორმა (II.6.), რთული ორნაწილიანი ფორმა (II.7.), კონცენტრული პრინციპებით აგებული ფორმები (II.8.), რონდოს ფორმა (II.9.), ვარიაციული ფორმა (II.10.), სონატური ფორმა (II.11.), ციკლური ფორმა (II.12.), „დიდი პოლიფონიური ფორმა“ (II.13.).

II.1. ცნობილია, რომ გამეორების პრინციპი ერთ-ერთი ძირეული პრინციპია მუსიკალურ ხელოვნებაში. მუსიკა ეფუძნება, ერთი მხრივ, კონტრასტს, ახალი მასალის შემოსვლას, მეორე მხრივ კი, გამეორებას – ძველი მასალის ამა თუ იმ სახით დაბრუნებას. თუ ადგილი ექნება მხოლოდ ახალი მასალის შემოსვლას – მასალა შინაგან კავშირს დაკარგავს და უფორმო გახდება, თუ მხოლოდ გამეორებას ექნება ადგილი – მონოტონურობა დაისადგურებს. ორივე შემთხვევაში მუსიკა უსიცოცხლო ხდება. გამეორება შესაძლებელია სხვადასხვა სახით მოგვევლინოს. მან შეიძლება მნიშვნელოვანი როლი ითამაშოს: სინტაქსურ დონეზე (მოტივები, ფრაზები) განაწევრებულობის მიღწევაში. გამეორების შედეგად იქმნება ცეზურა. გვესმის რა გამეორებული მონაკვეთის დასაწყისი, ვასკენით, რომ წინა მონაკვეთი დასრულებულია. ამავე დროს, ცალკეული ბგერების (ფონიკური დონე) და პერიოდის (კომპოზიციური დონე) გამეორება გვიბიძგებს, რომ ისინი ერთიანობიქტად, ანუ მთლიანობად აღვიქვათ.

ზოგ შემთხვევაში მთელი მონაკვეთის ნაცვლად მხოლოდ მისი ნაწილის ჩვენება ხდება. ეს ნაწილი იმ ზომისა და მნიშვნელობის უნდა იყოს, რომ მსმენელის მიერ მოხდეს მისი ცნობა. ამ შემ-

თხვევაში ნაწილი მთელის ერთგვარ „წარმომადგენლად“ გვევლინება, რასაც ხშირად აქვს ადგილი დამუშავების ხასიათის მქონე მონაკვეთებში. სახეცვლილი რეპრიზის შექმნისას, კომპოზიტორი ამ საშუალებასაც (ნაწილი როგორც მთელის „წარმომადგენელი“) შეიძლება დაეყრდნოს.

იგივე ითქმის შემსრულებელზეც. თუკი მან ნაწარმოების რომელიმე მონაკვეთში განსაკუთრებული საშემსრულებლო ხერხით ისარგებლა, სხვა ადგილას იგივე ხერხის გამოყენებამ შეიძლება რეპრიზულობის ტენდენცია წარმოშვას.

რეპრიზა გამეორების კერძო შემთხვევას წარმოადგენს. რეპრიზის ტიპებია: ზუსტად გამეორებული და ვარიაციულად ან დამუშავებითი ხასიათის ცვლილებებით გამეორებული. შეიძლება მოხდეს მასშტაბების გაზრდით, ან შეკვეცით. განიხილავენ სახეშეცვლილი რეპრიზის შემდეგ გამომსახველობით-დრამატურგიულ მიზნებს: ექსპოზიციური ნაწილის მუსიკალური სახის გადახალისება, საწყისი მუსიკალური სახის ხარისხობრივი ტრანსფორმირება, ექსპოზიციური ნაწილის დედინამიზაცია, რეპრიზის გადაქცევა მთელი ფორმის კულმინაციად, ექსპოზიციური და შუა ნაწილის ელემენტების შერწყმა – სინთეზური რეპრიზა.

ზოგადად, რეპრიზის ფუნქციებია: დაბოლოება, შინაარსის ამოწურვა, სიმეტრიის შექმნა (რითაც ფორმის კონსტრუქცია მყარდება), საწყისი მუსიკალური სახის განმტკიცება, მისთვის მთავარი სახის მნიშვნელობის მინიჭება, საწყისი თემის გამდიდრება, რეპრიზა-კოდა.

რეპრიზაში მომხდარი ცვლილებები გამოწვეულია, როგორც წესი, შუა ნაწილის ზეგავლენით, ან ცვლილებები განპირობებულია ექსპოზიციის მუსიკალური სახის შიდა გაუწონასწორებლობით, ფარული დაძაბულობით, რომელიც იხსნება, ვლინდება (შუაგულის გვერდის ავლით) რეპრიზაში. ზოგ შემთხვევაში ცვლილებები რეპრიზაში გამოწვეულია დასრულების ფუნქციის საერთო ტენდენციებით – ექსპოზიციაში მოცემული მოდულაციის უარყოფა რეპრიზაში, ჰარმონიული სიმყარის მიღწევა, ფაქტურის გაჯერება, ტემპის შენელება (არუთინოვი-ჯინჭარაძე, 2004: 73-74).

რეპრიზა ყოველთვის უფრო მდიდარია, ვიდრე ექსპოზიციური ნაწილი. ის მეტი მნიშვნელობის მატარებელია, ვიდრე უბრალოდ ექსპოზიციური ნაწილის გამეორება, მაშინაც კი, თუ ეს გამეორება ზუსტია. რეპრიზის მუსიკა ეღერს შუა ნაწილის შემდეგ, მისი გათვალისწინებით. ის აღიქმება ამ ნაწილის მეხსიერებაში არსებულ კვალთან ერთად, მისი ზეგავლენის პირობებში. ამდენად, რეპრიზული მასალა ყოველთვის შეჯამებას შეიცავს.

რეპრიზაში ორი მომენტის თანაარსებობა აღინიშნება: ერთი მხრივ, ექსპოზიციური ნაწილის განახლება, რაც მისი გამეორებით

მიიღწევა, მეორე მხრივ კი, შუა ნაწილთან, უშუალოდ წინა მასალასთან გარკვეული მიმართების დამყარება. შედეგად, შუა ნაწილის ზეგავლენით შეიძლება შეიცვალოს ამ ექსპოზიციური მასალის ემოციური შინაარსის აღქმა. ეს ცვლილება კი შუა და რეპრიზული ნაწილების ურთიერთქმედებითაა განპირობებული. მნიშვნელობა აქვს არა მარტო იმას, რეპრიზა შეცვლილია, თუ არა (და რამდენადაა ის შეცვლილი), არამედ იმასაც, თუ რას ჰქონდა ადგილი ექსპოზიციურ ნაწილსა და რეპრიზას შორის (ანუ შუა ნაწილში) – მასალის ვარიაციულ გამეორებას, დამუშავებით განვითარებას, თავისუფალ გაშლას, თუ კონტრასტს.

შემსრულებლის წინაშე აქ გარკვეული შესაძლებლობები იშლება: ზუსტი რეპრიზის შემთხვევაში, ექსპოზიციური ან/და შუა ნაწილი მაინც ახდენს გავლენას რეპრიზაზე, ოღონდ ამ გავლენის წყარო არა საკომპოზიტორო ტექსტია, არამედ მსმენელის აღქმის თავისებურებები – რეპრიზის მასალას მსმენელი მეორედ („არაპირველად“) ისმენს. უკვე ეს ფაქტი მოქმედებს მის აღქმაზე – ყურადღება სხვა მომენტებსაც აფიქსირებს და, ამასთან ერთად, ექსპოზიციის აღქმისაგან განსხვავებით, აქ ერთვებიან მექსიერების პროცესები – კერძოდ, მექსიერების ფორმა – ცნობა. მეორეც, რეპრიზა უღერს შუა მონაკვეთის შემდეგ, გარკვეულწილად, ამ შუა მონაკვეთის ფონზე, რაც თავის დაღს ასვამს რეპრიზის აღქმას (ასიმილაცია, კონტრასტი – ამაზე ქვემოთ).

რამდენადაც შემსრულებელი მსმენელიცაა, ზემოთქმული მასზეც ვრცელდება. შედეგად, შემსრულებელს უნდება შესაძლებლობა საშემსრულებლო საშუალებების გამოყენებით გარკვეული მანიპულირებისა: ან ხაზი გაუსვას და წარმოაჩინოს ცვლილებები, ანდა მათი ნიველირება მოახდინოს. რეპრიზის მოვლენის შესახებ ფრიად საყურადღებოა ე. ნაზაიკინსკის თვალსაზრისი: რამდენი „ორობითი სისტემა“ შეიძლება გამოვავლინოთ მუსიკაში, მის ცალკეულ გამომსახველობით საშუალებებში (მაგალითად, მყარი – მერყევი, ერთხმიანი – მრავალხმიანი, სტაკატო – ლეგატო, ხემიანი – ჩასაბერი, ტუტი – სოლო, ფორტე – პიანო და სხვა), იმდენი რეპრიზულობის ტენდენციის განხორციელების შესაძლებლობა იქმნება... რეპრიზულობა ასევე დამოკიდებულია სისტემის თავისუფლების ხარისხზე. რაც უფრო ხისტია სისტემა, რაც უფრო ნაკლებია მასში შესაძლო მდგომარეობების რაოდენობა, მით მეტია ალბათობა, რომ სისტემა დაუბრუნდება ერთ-ერთ წინა მდგომარეობას (ნაზაიკინსკი, 1982: 251-253).

სხვადასხვა მუსიკალურ ფორმებთან მიმართებაში, რეპრიზის საკითხთან არაერთხელ ვგაქვს შეხება მუსიკალური ფორმების განხილვისას. მათი ძირითადი გამომსახველი შესაძლებლობები გააზრებულია სხვადასხვა ფსიქოლოგიური თეორიების მონაცემების

ჭრილში. როგორც აღვნიშნეთ, ამგვარი მიდგომის უპირატესობა, ჩვენი აზრით, მუსიკალური ფორმების გამომსახველობის უფრო სიღრმისეული და სრული წვდომის, ასევე მუსიკალურ მოვლენებს, ადამიანის საქმიანობის სხვა სფეროებსა და ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესებს შორის უფრო გამოკვეთილი კავშირის დამყარების შესაძლებლობაში მდგომარეობს.

II.2. მუსიკალურ ფორმაში შინაარსი რომ იყოს აღბეჭდილი, ის უნდა ჩამოყალიბდეს კონკრეტულ მუსიკალურ სახედ, ან სახეებად. მუსიკალური სახე, წარმოადგენს რა ესთეტიკურ კატეგორიას, ამა თუ იმ მუსიკალურ ფორმაში პოეზებს თავის რეალიზებას. ბუნებრივია, რომ სხვადასხვა მუსიკალურ ფორმას მუსიკალური სახეების ექსპონირების და განვითარების სხვადასხვა შესაძლებლობები გააჩნია.

„მუსიკალური სახის“ ფსიქოლოგიური ბუნების გააზრებისას რამდენიმე მომენტი აღსანიშნავი:

1. მუსიკა ინტონირებული, ბგერითი ხელოვნებაა. ამდენად, აუცილებელია აღქმის კანონზომიერებების გათვალისწინება.

2. მუსიკა დროით ხელოვნებაა. აქედან გამომდინარე, მუსიკალურ სახეებზე საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლით ადამიანის მიერ დროის აღქმის პროცესებს; ასევე მნიშვნელოვანია მეხსიერებასთან დაკავშირებული პროცესები.

3. მუსიკალურ შინაარსში ასევე იგულისხმება სხვადასხვა მოვლენების ემოციური აღბეჭდვა. შესაბამისად, მნიშვნელობას იძენს მუსიკისა და ემოციების კავშირის გააზრება.

4. მუსიკალური სახე აუცილებლად წარმოადგენს კონტექსტის ნაწილს და მისი განხილვა ამ კონტექსტიდან მოწყვეტით შეუძლებელია. დაისმის საკითხი: ფსიქოლოგიურად რას წარმოადგენს ეს კონტექსტი?

მუსიკალური სახე ყოველთვის ურთიერთკავშირშია ისეთ ფუნდამენტურ კატეგორიასთან, როგორცაა მუსიკალური თემა. მათ შორის შემდეგი თანაფარდობაა: ცნება მუსიკალური თემა ერთდროულად გამომსახველ და ტექნიკურ მხარეებს მოიცავს, ხოლო ცნება „მუსიკალური სახე“ – ესთეტიკური კატეგორიაა. ამ ცნებებს შორის ასეთი დამოკიდებულებაა: ზოგ შემთხვევაში ერთი თემის განვითარება იძლევა სხვადასხვა სახეებს და პირიქით, რამდენიმე თემის თანმიმდევრობა ინტეგრირდება ერთი მუსიკალური სახით.

ჩვეულებრივ, თემის ცნება გაიგება, როგორც დასრულებული მუსიკალური აზრი, რომელიც ხასიათდება ინტონაციურ-რიტმული ინდივიდუალობით, სტრუქტურული გაფორმებით და ლაკონიზმით. ფსიქოლოგიური კუთხით, შეიძლება ითქვას, რომ თემაში „გემსტალტური“ თვისებების მქონე სტრუქტურა ვლინდება.

როგორც ცნობილია, თემატური განვითარების პრინციპებია:

1. ზუსტი გამეორება – ფსიქოლოგიურად, ამ დროს თემის დამახსოვრება, განმტკიცება ხდება მსმენელის გონებაში. ის იქცევა ლოკალური კონტექსტის მარგანიზებულ ფაქტორად (უკეთ დამახსოვრების გამო).

2. ვარირებული გამეორება – აქ დამახსოვრება-განმტკიცება ეხება თემის არსებით მხარეებს; იქმნება ტენდენცია მათი აბსტრაგირებისა კონკრეტული მუსიკალური ქსოვილისაგან. ერთგვარი ანალოგია შეიძლება დავინახოთ იმასთან, თუ როგორ აღწერს ზოგიერთი ფსიქოლოგი ცნებების წარმოქმნას – ანალიზის გზით, ხდება კონკრეტული შინაარსებისგან აბსტრაგირება, შემდეგ ამ აბსტრაგირების სინთეზი ახალ მთლიანობად, რომელიც წარმოადგენს კიდევ ცნებას (უხნაძე, 1940: 390-392).

3. დამუშავებითი პრინციპი – აქ რეპრეზენტატიულობის პრინციპი თან ერწყმის კონტრასტის ეფექტებს.

4. თავისუფალი გაშლის პრინციპი ეყრდნობა ასიმილაციის პრინციპს – ყოველი შემდგომი მონაკვეთი თითქოსდა წინასვან მცირედ განსხვავდება, ცვლილებების „დაგროვება“ ხდება თანდათან.

5. წარმოებული კონტრასტის პრინციპი – ასიმილაციის ეფექტის ფორზე წარმოიქმნება ერთდროულად კონტრასტის ეფექტი, ანუ ზედაპირზე კონტრასტია, მაგრამ, ის თავის თავში გარკვეულწილად მსგავსებასაც შეიცავს.

6. დაპირისპირებული კონტრასტი – აქ კონტრასტის პრინციპი უფრო „სუფთა სახითაა“ წარმოდგენილი.

რაც შეეხება შიდათემატურ განვითარებას, მუსიკალურ თემაში ვლინდება ორი ტიპის შიდათემატური განვითარება: I – პერიოდულობის იდეაზე და II – გამჭოლი განვითარების იდეაზე დაფუძნებული. ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, თუკი I შემთხვევაში ხდებოდა მსმენელის ფსიქიკაში მოცემული იდეის განმტკიცებანაბეჭდვა, II შემთხვევაში თემატური ბირთვი არა მარტო განმტკიცდება, არამედ შემდგომ გაივლის განვითარების, განახლების ინტენსიურ ფაზას (კონტრასტული ელემენტის შემოყვანითაც კი). ამის შემდეგ ინტენსიური განვითარების ეს იდეა მოითხოვს საგანგებო დამასრულებელ ფაზას.

მუსიკალური ფორმების ძირითადი გამომსახველი შესაძლებლობები განიხილება ფსიქოლოგიის მონაცემების ჭრილში.

II.3. პერიოდის ფორმა, როგორც ცნობილია, ერთ-ერთი მცირე დასრულებული მუსიკალური ფორმაა, რომელიც აიგება ერთი თემის ჩვენებაზე (ან ჩვენებაზე და მის განვითარებაზე). ეს ფორმა საშუალებას აძლევს კომპოზიტორს, მუსიკალური სახე (სახეები) „გეშტალტად“ („გეშტალტებად“) ჩამოაყალიბოს და გამოკვეთოს. პერიოდის, როგორც დამოუკიდებელი მუსიკალური ნაწარმოების გამომსახველი შესაძლებლობების ფსიქოლოგიური წანამდგრების

გამოვლენა მოცემულია შოპენის პრელუდის სი-მინორი მაგალითზე, ხოლო პერიოდის ფუნქციის მქონე „დიდი წინადადების“, როგორც უფრო მსხვილი ფორმის შემადგენელი ნაწილისა – ვაგნერის ოპერის „ტრისტანი და იზოლდა“ შესავალის დასაწყისის მაგალითზე.

II.4. მარტივ ორნაწილიან ფორმას ორი ძირითადი გამომსახველი შესაძლებლობა გააჩნია. პირველ შემთხვევაში, განსხვავებით პერიოდისგან, წარმოდგენილია მუსიკალური სახის ექსპონირება და მისი განვითარება, მეორე შემთხვევაში კი ორი მუსიკალური სახის დაპირისპირება.

ფსიქოლოგიური კუთხით, რამდენადაც მუსიკალური განვითარება განიცდება როგორც მოძრავი, არამყარი ელემენტი, განმავითარებელი მეორე ნაწილის შინაარსი შეიძლება გავიგოთ, როგორც საწყისი მუსიკალური სახიდან დისტანცირება, მისი „წარსულში დატოვება“ (წარსული შეესაბამება I ნაწილს). გლინკას რომანსის „მე მახსოვს მშვენიერი წამი“-ის („Я помню чудное мгновенье“) პირველ კუპლეტში ფორმის ამგვარ წაკითხვას „მხარს უჭერს“ ტექსტი – I სტროფში საუბარია მოგონებაზე („Я помню чудное мгновенье“), ხოლო II სტროფში (შესაბამისად, II ნაწილში) – მოგონებასთან დაკავშირებულ ემოციურ განცდებზე („В томленьи грусти безнадежной“). თუ მოგონება წარსულის სურათების რეპროდუქციაა, ემოციური განცდა აწმყოს ეკუთვნის. აქედან გამომდინარე, გამოყენებული მუსიკალური ფორმა ნატიფად „კითხულობს“ ტექსტის შინაარსს.

შესაძლებელია, რომ მეორე ნაწილი წარმოადგენდეს არა განვითარებას, არამედ გაგრძელებას. აქ თვით თემაა ორნაწილიანი. მისი მეორე ნაწილი პირველის ექსპონირების ორგანული გაგრძელებაა. ასეთ შემთხვევაში (რომლის ილუსტრაციას წარმოადგენს რახმანინოვის №2 საფორტეპიანო კონცერტის I ნაწილის მთავარი პარტია) I ნაწილში თემის მუსიკალური შინაარსი არ ამოიწურება, შედეგად იქმნება დაუსრულებლობის ერთგვარი განცდა, რომელიც მოითხოვს აზრის, მუსიკალური სახის გადმოცემის ბოლომდე მიყვანას. ფორმის წონასწორობის ერთ-ერთი მიზეზი შეიძლება მდგომარეობდეს „ზეიგარნიკის ეფექტად“ წოდებულ ცნობილ ფსიქოლოგიურ ფაქტში – დაუმთავრებელი, დაუსრულებელი მოქმედება უკეთ ამახსოვრდება ადამიანს, ვიდრე დასრულებული და დამთავრებული (შიფმანი, 2003: 780).

მარტივი ორნაწილიანი ფორმის მეორე სახეობა კონტრასტული ტიპისაა. ის აგებულია ორ განსხვავებულ თემაზე და მთლიანობაში განსხვავებული მუსიკალური სახეების დაპირისპირების იდეის რეალიზებას წარმოადგენს. ამგვარი ფორმა შეიძლება ფსიქოლოგიურად „წავიკითხოთ“, როგორც ორი ურთიერთგანპირო-

ბებუელი კონფლიქტური საწყისის დინამიური წონასწორობის ჩვენება. ისინი შეიძლება სხვადასხვა ჟანრულ სფეროს მიეკუთვნებოდნენ (გრივის „სოლვეივის სიმღერა“ სიუიტიდან „პერ-გიუნტი“ – მწუხარე I თემას უპირისპირდება ჟანრულ-საცეკვაო, მინამღერის ტიპის II თემა), ანდა სხვადასხვა იდეების განსახიერებას წარმოადგენდნენ (ვერდის ოპერაში „ტრაგიატა“, საორკესტრო შესავალში, დაპირისპირებულია სიყვარულის, ანუ სიცოცხლის, და ვიოლეტას სიკვდილის მუსიკალური სახეები). მეხსიერების კანონებიდან გამომდინარე, რიგში პირველი და უკანასკნელი ელემენტი ყველაზე უკეთ აღიბეჭდება ადამიანის გონებაში. რამდენადაც აქ სულ ორი ასეთი ელემენტი (ორი ნაწილი), ამდენად თითოეულ მათგანს საკმარისი „ძალა“ გააჩნია. სახეზეა ორი ძალის აქტუალურად მიმდინარე დაპირისპირება; მოცემული ფორმის იდეა სწორედ ამგვარი დაპირისპირების ჩვენებაშია.

II.5. მარტივი სამნაწილიანი ფორმის ძირითადი გამომსახველი შესაძლებლობები დაკავშირებულია ორი მუსიკალური სახის თანაფარდობის ჩვენებასთან, რომელთაგან პირველი მათგანი იმკვიდრებს წამყვან როლს (მხედველობაში გვაქვს რეპრიზული სამნაწილიანი ფორმა). ამდენად, ამ ფორმაში ვლინდება მუსიკალურ სახეებს, იდეებს შორის ფუნქციურად არათანასწორუფლებიანი, იერარქიული დამოკიდებულების ჩვენების შესაძლებლობა. ეს შესაძლებლობა რეპრიზის პრინციპის გამოყენების შედეგია – საწყისი მუსიკალური სახის რეპრიზული გამეორება ანიჭებს მას წამყვან მნიშვნელობას.

ამ არათანასწორუფლებიანობის ფსიქოლოგიური საფუძველი მეხსიერების კანონზომიერებებში უნდა ვეძიოთ, კერძოდ, ადამიანს უკეთ ამახსოვრდება ა) გამეორებული მასალა და ბ) თანმიმდევრობაში პირველი და უკანასკნელი ელემენტი. რეპრიზულობის მოვლენიდან გამომდინარე, მარტივ სამნაწილიან ფორმაში პირველ და უკანასკნელ ელემენტად საწყისი მუსიკალური სახე გვევლინება.

გამოიყოფა ამ ფორმის ორი ნაირსახეობა: განვითარებადი და კონტრასტული შუა ნაწილებით. შესაძლებლად მიგვაჩნია ამგვარი ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია: განმავითარებელი შუა ნაწილის შემთხვევაში, საწყისი მუსიკალური სახის ექსპონირებას (I ნაწილი) მოსდევს მისგან დაშორება (II ნაწილი), შემდგომი დაბრუნებით (III ნაწილი, რეპრიზა). ასეთი პატერნი სახეშეცვლილი დაბრუნებით განხილულია პჩაიკოვსკის რომანსში „ასე მძლე დავიწყება“ („Занять так скоро“, თხზ. 6). კონტრასტული შუა ნაწილის შემთხვევაში კი, როგორც აღვნიშნეთ, რეპრიზაში საწყისი მუსიკალური სახის მხრიდან მეორე მუსიკალური სახის გადალახვასთან, მის დაქვემდებარებასთან გვაქვს საქმე (განიხილება პროკოფიევის „წამიერებანი“ №16, მი-მინორი).

II.6. რთულ სამნაწილიან ფორმაში ნაწილებს შორის კონტრასტის გაღრმავებას ხელს უწყობს ქანრული დაპირისპირებაც. ამავე დროს, ნაწილებს შორის ყოველთვის იჩენს თავს ფაქტორები, რომლებიც უზრუნველყოფენ მთლიანი ფორმის შიდა ერთიანობას – იგულისხმება ინტონაციური, კილო-ტონალური, მეტრულ-რიტმული, ფაქტურული, რეგისტრული, ტემბრული და ა.შ. საშუალებები. ეს ყოველივე ხორციელდება პირობებში, როდესაც კონტრასტი ნაწილებს შორის დაპირისპირების ტიპისაა (განსხვავებით სონატური ფორმისათვის დამახასიათებელი ამოზრდის ტიპის კონტრასტისაგან). რთულ სამნაწილიან ფორმას გამომსახველი შესაძლებლობების „მიდღარი არსენალი“ გააჩნია. ფსიქოლოგიის მონაცემებიდან ცნობილია, რომ ადამიანის მიერ აღქმული ველი ღიფერენცირდება გამოკვეთილ ფიგურად და ფონად. ამ მხრივ, რთული სამნაწილიანი ფორმა ძალზე მოქნილია – კომპოზიტორს სხვადასხვა ნაწილზე შეუძლია აქცენტის გაკეთება. ალბათ ამითაც აიხსნება ამ ფორმის ფართო გავრცელება როგორც დამოუკიდებელი მუსიკალური ნაწარმოებების, ასევე ციკლური კომპოზიციების შემადგენელი ნაწილის სახით, რომლის მაგალითად დისერტაციაში ბუთჰოვენის №2 საფორტეპიანო სონატის სკერცოა განხილული.

II.7. რთული ორნაწილიანი ფორმა თითქმის ყოველთვის ურეპრიზოა. ამ ფორმის ძირითადი გამომსახველი საშუალება – ფსიქოლოგიურად მკვეთრად დაპირისპირებულ მუსიკალურ სახეთა ჩვენების შესაძლებლობაა. ურეპრიზობა აძლიერებს ამ ფორმაში მადეზინტეგრირებელ ტენდენციებს. ამასთან დაკავშირებით, ეს ფორმა უპირატესად გამოიყენება ვოკალურ (მაგალითად, პჩაიკოვსკის რომანსი „ჩვენ ვიჯექით ერთად“ – „Мы сидели с тобой“) და სცენიურ მუსიკაში (დონ ჯოვანისა და ცერლინას დუეტი მოცარტის ოპერიდან „დონ ჯოვანი“ – „მომეცი ხელი“, ლიხას არია პჩაიკოვსკის ოპერიდან „პიკის ქალი“ – „საიდანაა ეს ცრემლები“ – „Откуда эти слёзы“). ამ ქანრებში სიტყვიერი ტექსტი, სიუჟეტი გვევლინება მუსიკალური ფორმის მთლიანობის უზრუნველყოფის დამატებით ფაქტორებად.

II.8. კონცენტრული პრინციპებით აგებულ ფორმებში (ABCBA, ABCDCBA და ა.შ.) იმის გამო, რომ საწყისი ელემენტების თანმიმდევრობა გამეორებისას შებრუნებულია, კომპოზიტორს აზრობრივი მახვილის დასმის შესაძლებლობაში მეტი თავისუფლება ეძლევა. ფსიქოლოგიური კუთხით, ნაწილების თანმიმდევრობის შებრუნება გამეორებისას, ჯერ ერთი, არღვევს ინერციას, მოლოდინის საწინააღმდეგოდ მოქმედებს და ამით ახდენს მსმენელის აღქმის აქტივირებას. ამავე დროს, თანმიმდევრობის ეს შებრუნება მსმენელის დროში მცირე დეზორიენტირებას იწვევს. ადამიანი წარსულის განსენებისას მოვლენებს ერთმანეთს უკავშირებს. მოვლენათა თანმიმ-

დეგრობის შებრუნება ამ კავშირებს არღვევს, რის გამოც სათანადო მონაკვეთები ახლებურად განიცდება და მსმენელი იძულებულია ისინი ხელახლა დაუკავშიროს ერთმანეთს. ხდება მათი გადაფასება. ამდენად, მსგავსი ფორმები იწვევენ მსმენელის აღქმის აქტიურ „ამუშავებას“ ახალი მუსიკალური მასალის შემოტანის გარეშე. ამგვარი მაგალითებია: პ.ჩაიკოვსკის „ელეგია“ „სერენადიდან“ სიმებიანი საკრავებისათვის, ნ.რიმსკი-კორსაკოვის „გედის არია“ ოპერიდან „ზღაპარი მეფე სალთანზე“, შოპენის ბალადა №1 სოლ-მინორი, ზ. ფალიაშვილის „დაისის“ შესავალი.

II.9. რონდოს ფორმის მთავარი გამომსახველი შესაძლებლობა გამომდინარეობს ფორმის პრინციპიდან – მთავარი მუსიკალური სახის (რეფრენი) არაერთჯერადი მონაცვლეობა სხვა მუსიკალურ სახეებთან (ეპიზოდებთან), სახეზეა ცვალებადის და უცვლელის მონაცვლეობა, რაც განსაზღვარავს კიდევ ამ ფორმის შიდა დინამიკას.

რონდოში შეხამებულია იგივეობის და კონტრასტის ფუძემდებლური პრინციპები. იგივეობა ვლინდება რეფრენის ექსპონირებასა და არაერთგზის გამეორებაში, ხოლო კონტრასტი – განსხვავებულ ეპიზოდების წარმოქმნაში. რეფრენის გამეორებები წარმოქმნის ოსტინატურობის ტენდენციას, რომელიც ამ ფორმაში მოქმედ ცენტრისკენულ ტენდენციებთანაა დაკავშირებული, ხოლო ცენტრიდანული ძალის განმასახიერებლად გვევლინება ეპიზოდები და მათი კონტრასტული დაპირისპირებები რეფრენთან.

რონდოს შემთხვევაში, ასე ვთქვათ, „წყვიტილ გამეორებასთან“ („დისკრეტული ოსტინატო“) გვაქვს საქმე. ეს ვითარება ფსიქოლოგიური კუთხით რამდენიმე შედეგს წარმოქმნის:

1) რეპრიზულობის მოვლენა განამტკიცებს ერთმანეთის მიყოლებით ნაჩვენებ ორ მუსიკალურ სახეთაგან პირველს, რომელიც მეტი „წონისა“ და წამყვანი სტატუსის მატარებელი ხდება. რამდენადაც რონდოში ეს მოვლენა არაერთგზის ხორციელდება, რეფრენი ყოველი ეპიზოდის შემდეგ, ასე ვთქვათ, „ძალას იკრებს“, ანუ, რონდოში ვხედავთ ერთი მუსიკალური სახის დაბეჯითებით განმტკიცებას, პირველობის მოპოვებას „მეტოქე“ მუსიკალურ სახეებთან „ჭიდილში“.

2) რეფრენის ეს „სიმტკიცე“ იძლევა საშუალებას კონტრასტულ მუსიკალურ სახეთა „კალეიდოსკოპის“ ექსპონირებისა, რაშიც რონდოს ფორმის მეორე გამომსახველი შესაძლებლობა მდგომარეობს. ფსიქოლოგიური კუთხით, რეფრენში ნაცნობი ინფორმაცია „სტაბილურობის ზონად“ შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელზე დაყრდნობითაც შესაძლებელი ხდება უცნობი მოვლენების შემეცნება. იქმნება გარკვეული მსგავსება ჩვილი ბავშვის შემეცნებულ ქცევასთან უცნობ გარემოში, როდესაც რეფრენის როლში დედასთან კონტაქტი გვევლინება, ხოლო ეპიზოდების როლს – ბავშვის მიერ

გარემოს ახალ-ახალი ასპექტების შემეცნება ასრულებს. ამ მაგალითის მოყვანა განაპირობა იმ გარემოებამ, რომ სტაბილურად შენარჩუნებული და განახლებადი ელემენტების მონაცვლეობა მუსიკალური აზროვნების არქაულ პრინციპს წარმოადგენს. იგივე პრინციპი ადამიანის მოღვაწეობის სხვა სფეროებშიც ვლინდება (მაგალითად, ზღაპრები, მითები, ლექსწყობის ფორმები).

3) რამდენადაც რონდოს ფორმაში კონტრასტი მრავალჯერა-დია, ეს გამოვრება წარმოქმნის კონტრასტული პრინციპის **გამოვლენის მრავალფეროვნების** ინერციის ჩამოყალიბებას (მით უფრო ძლიერის, რაც უფრო მეტია ეპიზოდების რაოდენობა). აღნიშნული ქმნის გარკვეულ წინაპირობებს, რათა კონტრასტის იდეა უფრო ზოგად, აბსტრაქტულ დონეზე იქნას აღქმული. რონდოს ფორმის გამომსახველობის ხსენებული ფსიქოლოგიური წინამძღვრების გამოვლენა სახეზეა შუმანის „ვენის კარნავალის“ I ნაწილში, გლინკას „ვალს-ფანტაზიაში“, მუსორგსკის „საფორტეპიანო ციკლში“ „სურათები გამოფენიდან“.

II.10. ვარიაციული ფორმის ძირითადი მუსიკალურ-დრამატურ-გიული შესაძლებლობაა მოცემული თემა-სახის მრავალფეროვნების გაშლა, მისი შესაძლო გარდაქმნათა პოტენციალის გასხნა (კონსტრუქტი „მრავალფეროვნება – ერთი ფერის დომინირება, მონოქრომულობა“).

ვარიირება მუსიკალური აზროვნების, ხელოვნების ძირითად, გენეტიკურად საწყის პრინციპს წარმოადგენს.

ფსიქოლოგიური კუთხით, ვარიაციები ეფუძნებიან მეხსიერების ფორმის, ცნობის მუშაობას – რაც არ უნდა გადასხვაფერებული იყოს მუსიკალური სახე თავისუფალ, სახასიათო ვარიანტში, მსმენელმა მასში ინვარიანტის თვისებები უნდა ამოიცნოს (კონსტრუქტი „ნაცნობი – უცნობი“).

სხვადასხვა დონეზე და სხვადასხვა მიმართულებით მოქმედი მსგავსება-განსხვავების აღქმის ფსიქოლოგიური პრინციპები (კონსტრუქტი „იგივეობა-კონტრასტი“) ხელს უწყობენ მეზობელი ვარიაციების ჯგუფებად გაერთიანებას. მსგავს ვარიაციებს შორის მოქმედებს ასიმილაციის ფსიქოლოგიური პრინციპი (მცირე განსხვავების კიდევ უფრო მეტად აღქმის ტენდენცია), ხოლო განსხვავებულ ჯგუფებს შორის – კონტრასტის ფსიქოლოგიური პრინციპი (დიდი განსხვავების უფრო დიდად აღქმის ტენდენცია). უნდა გვახსოვდეს, რომ მსგავსებაც და განსხვავებაც, ჯერ-ერთი, შედარებითია, მეორეც, ურთიერთდამოკიდებული. ხსენებული პრინციპების მოქმედების შედეგად „მეორეული ფორმა“ წარმოიქმნება (სამნაწილიანი, რონდოს, სონატური, „დიდი პოლიფონიური ფორმის“ სახით). ამგვარი ფორმის წარმოქმნას ხელს უწყობს ადამიანის მოთხოვნილება თავი აარიდოს განუსაზღვრელობას და მისი უნარი – გარე-

მოში პატერნები, კანონზომიერებები გამოავლინოს. რამდენადაც ვარიაციული ფორმის სათავეები (კუპლეტურთან ერთად) ადამიანის მუსიკალური აზროვნების უძველეს და უნივერსალურ შრეებში უნდა ვეძიოთ, ლოგიკური იქნება, მასში ადამიანის ფსიქიკის უნივერსალური და ზოგადი კანონზომიერებების მოქმედება დაეინახოს. გავისხენოთ, რომ კ. იუნგის ფსიქოლოგიური თეორიის მიხედვით, ადამიანს გააჩნია ფსიქიკის გარკვეული შრე, რომელიც საერთოა მთელი კაცობრიობისათვის და რომელიც მას დაბადებიდან მოსდგამს (ე.წ. „კოლექტიური არაცნობიერი“). „კოლექტიური არაცნობიერის“ შემადგენელი არქეტიპები (როგორც ალინიშნა, არქეტიპში მოიაზრება ფსიქიკური შინაარსის გაჩენის აპრიორულად, იმთავითვე მოცემული შესაძლებლობა; ის შეიძლება შევადაროთ ერთგვარ კალაპოტს, რომელიც წარმართავს ფსიქიკური ენერჯის დინებას, მის ამა თუ იმ სახის კონკრეტულ შინაარსად ჩამოყალიბებისას) თავს იჩენენ ადამიანის ფანტაზიის სხვადასხვა პროდუქტში – სიზმრებში, ოცნებებში, ხელოვნებაში, ასევე სხვა სფეროებშიც. თუ არქეტიპების გამოვლენის დინამიკას შევხედავთ, დაეინახავთ, რომ სახეზეა:

ა) გარკვეული ინვარიანტი და ბ) მისი გამოვლინებები. ეს უკანასკნელი ყოველ ჯერზე მოდიფიცირებული არიან შესაბამისი კონტექსტითა და „გეოგრაფიით“.

შეიძლება ითქვას, რომ ხსენებული გამოვლინებები ვარიაციებს წარმოადგენენ კაცობრიობის კოლექტიური არაცნობიერის, კოლექტიური სულის მიერ შექმნილ თემებზე.

ვარიაციული ფორმის გამომსახველ-დრამატურგიული შესაძლებლობები და მათ საფუძველად მდებარე ფსიქოლოგიური მექანიზმები ნათლად ვლინდება, მაგალითად, ბეთჰოვენის „33 ვარიაციაში დიაბელის თემაზე“, შოსტაკოვიჩის პრელუდიაში სოლ-დიეზ მინორი, op.87 (პრელუდია დაწერილია basso-ostinato-ს ვარიაციების სახით), შოსტაკოვიჩის „შემოჭრის ეპიზოდში“ №7 სიმფონიის I ნაწილიდან, რაველის „ბოლეროში“.

II.11. სონატურ ფორმაში მუსიკალური სახეების განვითარების გაცილებით უფრო რთულ პატერნებთან გვაქვს საქმე, სხვა ფორმებთან შედარებით. ხშირად პოულობენ კავშირს ამ პროცესებსა და ჰეგელის ცნობილ დიალექტიკურ ტრიადას შორის: კავშირი მეტწილად ორ კომპოზიციურ დონეზე მოიაზრება (ექსპოზიციურ და მთელი ფორმის). ექსპოზიციურ დონეზე თეზისად მიიჩნევენ მთავარი პარტიის მუსიკალურ სახეს, ანტითეზისად დამხმარე პარტიის მუსიკალურ სახეს, რომლის ამოზრდა მთავარი პარტიის მასალიდან ხორციელდება შემაკავშირებელ პარტიაში. დასკვნითი პარტია მიჩნეულია სინთეზის განხორციელების არედ. ხოლო მთელი სონატური ფორმის დონეზე ეს თანაფარდობა შემდეგნაირადაა

გადანაწილებული – თეზისად გვევლინება ექსპოზიცია, ანტითეზისად – დამუშავება, ხოლო სინთეზად – რეპრიზა. სონატური ფორმის ამ კუთხით გააზრების მაგალითად დისერტაციაში განიხილება ბეთჰოვენის მე-5 საფორტეპიანო სონატის I ნაწილი.

მთლიანობაში, სონატურ ფორმაში ზოგჯერ თეატრალური დრამის ანალოგიას იხილავენ. თეატრალურ ჟანრებს სიუჟეტი გააჩნიათ. ისმის კითხვა – შეიძლება თუ არა ასეთი სიუჟეტის გამოვლენა სონატურ ფორმაში (სიუჟეტთან დაკავშირებით, ამჯერად არ ვგულისხმობთ პროგრამულობას). დრამის სიუჟეტი ჩვეულებრივ გაიგება, როგორც რაღაც ამბავი, რომელიც ამა თუ იმ პერსონაჟებს შეემთხვათ. ცნობილია, რომ არსებობს პროექციის და იდენტიფიკაციის უნივერსალური ფსიქიკური მექანიზმები (პროექცია – ფსიქოლოგიური პროცესია, რომლის დროსაც პიროვნება თავის გაუცნობიერებელ მისწრაფებებს, განცდებს, მოტივებს სხვა ობიექტებს – ადამიანებს, ცხოველებს, ბუნების მოვლენებს მიაწერს. იდენტიფიკაცია კი – პროცესი, როდესაც პიროვნება გაუცნობიერებლად აიგივებს საკუთარ თავს სხვა ადამიანებთან, ცხოველებთან, ბუნების მოვლენებთან). ამ მექანიზმების მოქმედების შედეგად, სუბიექტს შეუძლია გარესამყაროზე, მის პერსონაჟებზე საკუთარი შინაგანი, ინტრაფსიქიკური რეალობის სხვადასხვა ასპექტისა და ამ ასპექტების ურთიერთქმედების პროცირება. ასე, გარესამყაროში მიმდინარე პროცესი იქცევა „ეკრანად“, რომელზეც აისახება ადამიანის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესები.

ასეთ ეკრანად თითქმის ყველაფერი შეიძლება მოგვევლინოს, მათ შორის ხელოვნების ნიმუშებიც (გავისხენოთ, რომ ანტიკური თეატრის დანიშნულებად არისტოტელეს კათარსისი, ანუ სულის განწმენდა მიაჩნდა).

რამდენადაც პროექციის პროცესების ასამოქმედებლად ნებისმიერი მრავალმნიშვნელოვანი სტიმული შეიძლება გამოდგეს, მუსიკალური თემაც არ წარმოადგენს ამ მხრივ გამონაკლისს. ეს კი ნიშნავს, რომ დრამის პრინციპებზე აგებული სონატური ფორმის შინაარსის ახსნა, ზოგ შემთხვევაში მაინც, ადამიანის ინტრაფსიქიკურ რეალობაში უნდა ვეძიოთ (გავისხენოთ გერმანელი მუსიკოლოგის ი. მათეზონის ნათქვამი, რომ კარგი მელოდია უნდა შეიცავდეს „რაღაც ისეთს“, მთელი სამყაროსათვის ნაცნობსო. იხ. შონბერგი, 1979: 20).

ამდენად, საკითხი სონატური ფორმის შესაძლო სიუჟეტის შესახებ ასეთ სახეს იძენს: რა ფსიქიკური პროცესები შეიძლება მოვიაზროთ სონატური ფორმის ზოგად სიუჟეტად?

კ. იუნგის ფსიქოლოგიური თეორიის მიხედვით, ადამიანის „მე“ განვითარებას განიცდის, რომლის საბოლოო მიზანია „ერთიანი, განუმეორებელი და მთლიანი ინდივიდის ჩამოყალიბება“ (ჰიელდი...

2002: 205), ანუ ადამიანში მიმდინარეობს ინდივიდუაციის პროცესი. ეს პროცესი (რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე გრძელდება) გულისხმობს „ადამიანის შიგნით მრავალი ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მოქმედი ძალების და ტენდენციების ინტეგრაციას (პიელდი... 2002: 205)“. ამ პროცესის მიმდინარეობისას, „ადამიანი ღებება აუცილებლობის წინაშე, გაიგოს იმის ღირებულება, რაც წარსული იდეალების საპირისპირო იყო, დარწმუნდეს იმის სიმცდარეში, რაც მას ადრე სწამდა, აღიაროს ის არა-ტეშმარიტება, რომელსაც ძველი ტეშმარიტება შეიცავდა და იგრძნოს, თუ რამდენ წინააღმდეგობას და მტრობასაც კი შეიცავდა ის, რაც ადრე სიყვარულად მიგვაჩნდა (იუნგი, 1994: 117).“

მაგრამ მხოლოდ უარყოფა ამ ყოველივეს არ კმარა: „ვინც ასე სწადის, გადააგდებს არა მარტო თავის ღირებულებებს, არამედ საკუთარ თავსაც... (იუნგი, 1994: 118)“. საჭიროა „წინანდელი ღირებულებების შენარჩუნება, იმავდროულად მათ მიმართ საპირისპიროს აღიარებით (იუნგი, 1994: 118).“ საბოლოო ჯამში, ამგვარი პროცესის შედეგი ადამიანის თვითობის აქტუალიზება უნდა გახდეს, ანუ ადამიანის „თავდაპირველი პოტენციური მთლიანობის პროდუქცირება და გახსნა (პიელდი... 2000: 101).“

ჩვენი აზრით, სონატური ფორმის დრამატურგიის სიუჟეტად სწორედ ასეთი პროცესი შეიძლება მივიჩნიოთ (იკვეთება კონსტრუქტი – „შინაგანი – გარეგანი რეალობა“). კერძოდ, სონატის ექსპოზიციური (ამოზრდილი) კონტრასტის დამუშავებითი განვითარება და რეპრიზული გადაწყვეტა ფსიქოლოგიურად „წავიკითხოთ“, როგორც ცნობიერებაში გაუცხოებული, გაუცნობიერებული, დაპირისპირებული ფსიქიკური შინაარსის შემოსვლა, მათი ურთიერთქმედება, დაპირისპირება, კონფლიქტი, „გადახარშვა“, რაც შემდგომ მათი ერთობამდე, „საერთო მნიშვნელამდე“ მიყვანით მთავრდება (იკვეთება შემდეგი შესაბამისობები: ცნობიერების გაბატონებული შინაარსი – მთავარი თემის მუსიკალური სახე, მთავარი ტონალობა, გაუცხოებული შინაარსის შემოსვლა – შემაკავშირებელ პარტიაში დამხმარე პარტიის თემატიზმის ამოზრდა, თავად განსხვავებული შინაარსი – დამხმარე პარტიის მუსიკალური სახე, დომინანტური ტონალობა, ფსიქიკურ შინაარსთა ურთიერთქმედება – დამუშავებაში მიმდინარე პროცესები, შინაარსთა ერთობამდე მისვლა – რეპრიზა, მთავარი ტონალობა).

II.12. ციკლური ფორმა შედგება მხატვრული ჩანაფიქრით გაერთიანებული რამდენიმე დამოუკიდებელი, დასრულებული, მეტად ან ნაკლებად კონტრასტული ნაწილისაგან. მისი მთავარი გამომსახველი შესაძლებლობაა მოვლენის, იდეის მრავალმხრივი აღქმა, ხედვა, გაშუქება, გააზრება (კონსტრუქტი „გაშუქება ერთი პერსპექტივიდან – გაშუქება მრავალი პერსპექტივიდან“). ისტორიუ-

ლად ჩამოყალიბდა ამგვარი ფორმის რამდენიმე სახეობა: სიუიტური, სონატურ-სიმფონიური, პიესების (მათ შორის მინიატურების) ციკლი.

ფსიქოლოგიური კუთხით, პიესებისგან შემდგარი ციკლის აღქმისას, მოქმედებენ როგორც მსგავსება-კონტრასტის (უშუალოდ და მანძილზე), ასევე ინერციის ფაქტორები. ეს უკანასკნელი ვლინდება გარკვეული მოლოდინების სახით, რომლებიც ეხება მინიატურათა გრძლიობებს, სტრუქტურას, მუსიკალურ სახეთა ჩვენების კანონზომიერებებს. ინერციის, მოლოდინების ეს პროცესები ფონად გასდევს კონტრასტისა და მსგავსების აღქმას (უშუალოდ და მანძილზე) მსმენელთა მიერ.

ციკლური ფორმის აღქმაში პროგრამულობას დამატებითი თავისებურებები შემოაქვს. მაშინაც კი, როდესაც პროგრამა მარტო სათაურით შემოიფარგლება, ის მსმენელს გარკვეული „მიმართულებით“ განაწყოებს. მუსიკალური ქსოვილი ყოველთვის მრავალმნიშვნელოვანია. პროგრამულობის ზეგავლენით მუსიკალური ქსოვილის ზოგი ელემენტი მსმენელის (და შემსრულებლის) ყურადღებას სხვებზე მეტად იპყრობს. ამას ემატება ქაოსურ, გაურკვეველ გარემოში კანონზომიერებების, პატერნების გამოვლენის მოთხოვნილება. შედეგად მსმენელს და შემსრულებელს უყალიბდებათ ნაწარმოების გარკვეული „წაკითხვა“ (გამომდინარე აქედან, იკვეთება შესაძლებლობა ამ არამუსიკალური ასოციაციების შესაბამისი კონსტრუქციების გამოყენებისა). ეს გარემოება ყოველთვის დადებითად როდი მოქმედებს. ზოგი შემსრულებელი, ნაცვლად იმისა, რომ პროგრამის არ-მქონე ნაწარმოების ფორმის, ჰარმონიულ, ფაქტურულ, მეტრულ-რიტმულ თავისებურებებში გაერკვეს, იწყებს სხვადასხვა სიუჟეტების მოგონებას, რომელთაც შემდგომ ამ ნაწარმოებს თავს მოახვევს ხოლმე.

პროგრამულობის მოქმედებაში კიდევ ორი მომენტი აღსანიშნავი: ერთი, რომ პროგრამა ნაწარმოების აღქმისადმი მიმართულების მიცემით, გარკვეულ სტერეოტიპს ქმნის, რამაც ზოგჯერ შემსრულებლის ფანტაზია შეიძლება შეზღუდოს. მეორე მხრივ, პროგრამა მუსიკალურ ნაწარმოებს არამუსიკალურ ასოციაციათა მთელ სპექტრთან აკავშირებს. ამ გარემოების მიზანდასახულად გამოყენება, გამომდინარე განათლებიდან და გამოცდილებიდან, შემსრულებელს შეუძლია საინტერპრეტაციო გეგმის შედგენისას. ციკლური ფორმის გამომსახველი შესაძლებლობები და შესაბამისი ფსიქოლოგიური ფაქტორების გამოვლენის შესანიშნავი ნიმუშებია შუმანის „კარნავალი“, ბარტოკის „მიკროკოსმოსი“, პროკოფიევის „წამიერებანი“ და ა.შ.

ამრიგად, მოცემული ფორმების ძირითადი გამომსახველი შესაძლებლობები ეფუძნება ისეთ ფსიქოლოგიურ პროცესებს, როგორც

ბიჯაა აღქმის კანონზომიერებები (მათ შორის „გეშტალტის“ ფაქტორები), კონტრასტისა და ასიმილაციის მექანიზმები, მეხსიერების კანონზომიერებები (დასწავლის კანონები), დროის აღქმის კანონზომიერებები და სხვა. ზოგიერთი ამ პრინციპთაგანი თავს ავლენს ყველა ჩამოთვლილ ფორმაში, ზოგი – მხოლოდ ნაწილში.

II.13. „დიდი პოლიფონიური ფორმა“ მეორე პლანის ფორმის კერძო შემთხვევას წარმოადგენს. მეორეული ერთიანობა პოლიფონიური ეპიზოდების საშუალებით იქმნება. ამ ცნების ავტორი ბ. პროტოპოპოვი აღნიშნავს, რომ ჰომოფონიური ფორმის ამა თუ იმ მონაკვეთში მოთავსებული, „ჩასმული“ პოლიფონიური ეპიზოდები წარმოიქმნიან თავის ერთიან ფორმას. ეს უკანასკნელი განაწილებულია რა მთელი კომპოზიციის „სივრცეში“, აერთიანებს პოლიფონიურ მონაკვეთებს. იმისათვის, რომ მსგავსი მეორე პლანის ფორმა წარმოიქმნას, არანაკლებ ორი ასეთი მონაკვეთია საჭირო. როგორც ვხედავთ, ისევე იხენს თავს კონსტრუქტი „მსგავსება, იგივეობა – კონტრასტი“.

რა ფსიქოლოგიურ კანონზომიერებებს ეფუძნება „დიდი პოლიფონიური ფორმა“? მკვლევართა მიერ შესწავლილ აღქმის კანონზომიერებებს შორის, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი აზრით, ამ კონტექსტში უპირანია გავისხსნოთ „გეშტალტის“ ფაქტორები, კერძოდ კი, ე.წ. „საერთო ბედის ფაქტორი“. ამ პრინციპის მიხედვით, არსებობს იმ ელემენტთა მთლიანობად წარმოდგენის ტენდენცია, რომლებიც დანარჩენებისაგან ერთი ასპექტით განსხვავდებიან (უზნაძე, 1940: 244; შიფმანი, 2003: 281). ასევე რელევანტურად მიგვაჩნია ე.წ. „ერთნაირი კავშირების ფაქტორი“, რომლის მიხედვით, ერთი და იმავე ტიპის კავშირით ურთიერთდაკავშირებული ელემენტები, ასევე განიცდებიან ერთ მთლიანობად (შიფმანი, 2003: 279–280).

„დიდი პოლიფონიური ფორმის“ კლასიფიკაციის საფუძველი შეიძლება იყოს მთლიან ნაწარმოებში პოლიფონიური ეპიზოდების განლაგების კანონზომიერებები. ისინი შეიძლება თანაბრად გადანაწილდნენ მთელი კომპოზიციის მანძილზე, ან შეიძლება კონცენტრირებულნი იყვნენ კომპოზიციის ამა თუ იმ მონაკვეთსა (მონაკვეთებსა) თუ ნაწილში (ნაწილებში). განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება ასეთი განაწილება, როდესაც რომელიმე მონაკვეთში საქმე გვაქვს განვითარებულ პოლიფონიურ ფორმებთან – ფუგატოსა ან ფუგასთან (მაგალითად, მოცარტის სიმფონია „იუპიტერის“ და ბეთჰოვენის №29 საფორტეპიანო სონატის ფინალებში), ანდა ოსტინატურ ვარიაციებთან (ბეთჰოვენის სიმფონია №3, ფინალი და ბეთჰოვენის სიმფონია №9 I ნაწილის კოდა). აღსანიშნავია, რომ ამგვარი პოლიფონიური ფორმის ადგილდებარეობა არცთუ იშვიათად ჰომოფონიური ციკლის აზრობრივ-დრამატურული ცენტრს ემთხვევა.

პოლიფონიის წარმოჩენაში შემსრულებლის როლი იზრდება იმ მონაკვეთებში თუ ნაწილებში, სადაც პოლიფონიური საწყისი ნაკლებადაა გამოკვეთილი, ანუ ისეთ მონაკვეთებში, რომლებიც როგორც უფრო პოლიფონიური, ასევე უფრო ჰომოფონიური „წაკითხვის“ შესაძლებლობას იძლევიან.

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით აღსანიშნავია, რომ რამდენადაც იმიტაციურ-პოლიფონიური ეპიზოდი ერთი მუსიკალური აზრის კონცენტრირებულ ჩვენებას წარმოადგენს, ამგვარ მონაკვეთებს მსმენელის ყურადღების დაპყრობის ძლიერი პოტენციალი გააჩნიათ.

„დიდი პოლიფონიური ფორმის“ შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს შემდგომ თავში განხილული ბრამსის სონატა თხზ. 38.

თავი III. ბრამსის სონატის ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის, თხზ 38. მი-ძინორი ფორმა, შინაარსი, საშემსრულებლო ინტერპრეტაცია და მისი ფსიქოლოგიური ფაქტორები. მოცემულ თავში მოყვანილია ბრამსის სონატის ფორმისა და შინაარსის დეტალური ანალიზი, გამოვლენილია მრავალი მუსიკალური კონსტრუქტი. მათ შორის რამდენიმეზე საგანგებო ყურადღებაა გამახვილებული. ეს კონსტრუქტებია ემოციურ შინაარსთან დაკავშირებული (ჩვენი კლასიფიკაციით II ჯგუფი): „ნათელი – ბნელი“, „მოქმედება – ჭერება“ და ზოგად კულტურულ კონტექსტთან დაკავშირებული (IV ჯგუფი) „ტრიქსტერი – კულტურის გმირი“. პირველი ორი კონსტრუქტი უფრო რელიეფურად სონატის I ნაწილში ვლინდება, II ნაწილი შედარებით ნეიტრალურია მათ მიმართ, ხოლო ფინალში „მუქი მოქმედება“ ჭარბობს.

რაც შეეხება კონსტრუქტს „ტრიქსტერი – კულტურის გმირი“, სონატის I და II ნაწილები, ასევე თითქმის მთელი III ნაწილი „კულტურის გმირის“ დომინირებით წარიმართება, მხოლოდ კოდაში გამოდის „ტრიქსტერი“ წინა პლანზე.

მოყვანილია რეკომენდაციები მუსიკოს-შემსრულებლებისათვის, თუ როგორ ისარგებლონ გამოვლენილი კონსტრუქტებით. **რეალური საინტერპრეტაციო გეგმის შესამუშავებლად მუსიკოს-შემსრულებელმა უნდა:**

1. გადაწყვიტოს, გამოვლენილ „საკომპოზიტორო“ კონსტრუქტთაგან, მისი აზრით, რომლებია ყველაზე მნიშვნელოვანი, კრიტიკულად აუცილებელი („საკომპოზიტორო“-ს ვუწოდებთ კონსტრუქტს, რომელიც ეხება მუსიკალური ნაწარმოების სანოტო ტექსტის სახით ფიქსირებულ ასპექტებს).
2. მოახდინოს მთელი სონატის მასალის ამ კონსტრუქტების მიხედვით დალაგება-დახარისხება.

3. გადაწყვიტოს, რომელი „საშემსრულებლო“ კონსტრუქტებია, მისი აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანი, კრიტიკულად აუცილებელი („საშემსრულებლო“ კონსტრუქტებად მიგვაჩნია ის კონსტრუქტები, რომლებიც მართავენ მუსიკალური ნაწარმოების გამომსახველობის იმ ასპექტებს, უფრო მეტად შემსრულებელზე რომაა დამოკიდებული).
4. მოახდინოს თითოეული მნიშვნელოვანი „საკომპოზიტორო“ კონსტრუქტის თითოეული მნიშვნელოვანი „საშემსრულებლო“ კონსტრუქტის საშუალებით გაანალიზება.
5. შეეცადოს, შეასრულოს მუსიკალური ნაწარმოები ამგვარი ანალიზის შედეგების გათვალისწინებით და გამოავლინოს არადამაჯერებელი მომენტები. მათ აღმოსაფხვრელად მუსიკოს-შემსრულებელმა უნდა თავიდან გადახედოს თავის საინტერპრეტაციო გეგმას და გადაწყვიტოს, რომელი კონსტრუქტის ფარგლებში რა ცვლილება განსახორციელებელი (ანდა, იქნებ საჭირო გახდეს ახალი კონსტრუქტის დამატება).

დასკვნები

წინამდებარე მონაკვეთში ინტეგრირებულია ნაშრომის ძირითადი შედეგები.

1. მუსიკოს-შემსრულებლისათვის ერთ-ერთ გადამწყვეტ უნარს საკუთარი მოქმედებების აღქმა და **მათზე უკუკავშირის მიღება წარმოადგენს**. შედეგად, მას შეუძლია მიიღოს მხატვრული გადაწყვეტილება ნაწარმოების შესრულების თაობაზე.

შემსრულებელზე მრავალი ფაქტორი მოქმედებს. ამ ფაქტორთა მხოლოდ ნაწილი ექვემდებარება მის კონტროლს. მუსიკოს-შემსრულებელმა უნდა მოახდინოს თავისი ძალისხმევის კონცენტრაცია ამ ფაქტორებზე. ეს უკანასკნელნი განიცდიან ცვლილებას, როდესაც შემსრულებელი რეაგირებს უკუკავშირზე. უკუკავშირად მოიაზრება სისტემაში იმგვარი ვითარება, როდესაც რაღაც წარსული მოვლენის შედეგი ზეგავლენას ახდენს მომავალში იგივე მოვლენების მიმდინარეობის შედეგზე. ამ დროს ადგილი აქვს „წრიულ მიზეზობრიობას“ – მოვლენა **a** ზეგავლენას ახდენს მოვლენა **b**-ს მიმდინარეობაზე, ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, ზეგავლენას ახდენს მოვლენა **a**-ს მიმდინარეობაზე.

2. გამოჩენილი შევიცარიელი ფსიქოლოგის **კარლ გუსტავ იუნგის თეორია კოლექტიური არაცნობიერის შესახებ შეიძლება გამოყენებული იყოს მუსიკალური შემსრულებლობის გააზრებისათვის**. ეს საშუალებას იძლევა საინტერპრეტაციო გეგმის შედგენა ახლებური ხედვის საფუძველზე განხორციელდეს. ასეთი მიდგომა

ადამიანის ფსიქიკის უნივერსალურ კანონზომიერებებს ეფუძნება, ანუ ისეთ კანონზომიერებებს, რომლებიც არ გამომდინარეობენ კონკრეტული ეპოქიდან, კულტურიდან თუ პიროვნების სოციალური მდგომარეობიდან.

კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპებთან მუსიკალურ-საშემსრულებლო ხელოვნების დაკავშირება საშუალებას იძლევა უფრო სრულად გავიაზროთ ესა თუ ის მუსიკალური ნაწარმოები (რაციონალურ-ინტელექტუალურად, ემოციურ-ხატოვნად...). ამგვარი კავშირის დამყარება იძლევა ასევე მდიდარი ასოციაციური ქსელის შექმნის საშუალებას (როგორც მუსიკალური, ასევე არამუსიკალური მასალის საფუძველზე). ამ ასოციაციებს შეუძლიათ ძალზე გაამდიდრონ საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის გეგმა და მას გარკვეული მიმართულება მისცენ. ნაწარმოები შეიძლება გააზრებულ იქნეს ამ კანონზომიერებების ჭრილში; შესაბამისად, მუსიკოს-შემსრულებელს ეძლევა საშუალება დამატებითი ინფორმაციის მიღებისა საკუთარი შესრულების სტილისა და თავისებურებების წარმოსაჩენად; ასევე შესაძლებელი ხდება შემსრულებლის ინტუიციის სტიმულირება (გაეხსენოთ, რომ არქეტიპში მოიაზრება ადამიანის ფსიქიკაში იმთავითვე არსებული პატერნები – კანონზომიერებები, წვდომის ფორმები, რომლებიც ადამიანს მემკვიდრეობით გადაეცემა).

3.ა. მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზისას ჯორჯ კელის თეორიის ძირითადი **ცნება კონსტრუქტის** (ამ ცნებაში მოიაზრება დიქტომიური, ორპოლუსიანი ფსიქიკური სტრუქტურა, რომლის საშუალებითაც ადამიანი ახდენს სამყაროსა და თავისი ყოფიერების გააზრებასა და ორგანიზებას და მომავალი მოვლენების პროგნოზირებას) გამოყენება საშუალებას იძლევა:

1) აღვწერთ და გავიაზროთ მუსიკალური ნაწარმოების სტრუქტურა და ამ ნაწარმოების შესრულებისას მიმდინარე პროცესები;

2) დავუკავშიროთ ხსენებული სტრუქტურები და პროცესები ადამიანის ფსიქიკის ორგანიზების თავისებურებებს;

3) დავამყაროთ კავშირები მუსიკის სხვადასხვა ასპექტებს შორის, მუსიკასა და ადამიანის მოღვაწეობის სხვა სფეროებს შორის, გამოვძებნოთ „საერთო მნიშვნელი“ (კერძოდ, პიროვნული კონსტრუქტები);

4) ასეთი მიდგომა სახავს პერსპექტივას მუსიკალური შემსრულებლობის ექსპერიმენტული გამოკვლევებისას გამოყენებულ იქნას ის მეთოდები (თავისი მათემატიკური აპარატიურთ), რომლებიც არსებობს პიროვნულ კონსტრუქტთა თეორიაში.

3.ბ. კონსტრუქტთა სისტემა საშუალებას იძლევა მუსიკის ნებისმიერი ასპექტი გააზრებულ და მოთავსებულ იქნას კოორდი-

ნატო სისტემაში, რაც შემოქმედებითი გადაწყვეტილებების მიღების წინაპირობად გვევლინება.

3.გ. კონსტრუქტთა სისტემის გამოყენება ასევე საშუალებას იძლევა გამოცდილების დაგროვების პროცესი უფრო მიზანმიმართული გაეხადოს; შევითვისოთ კონსტრუქტები როგორც საკუთარი პრაქტიკული და თეორიული საქმიანობიდან, ასევე სხვათა ანალოგიური მოღვაწეობის შედეგებიდან, მუსიკალური ლიტერატურიდან და ასევე ხელოვნების (და არამარტო) სხვა დარგებიდან.

3.დ. კონსტრუქტები შეიძლება მუსიკალური შემსრულებლობის სხვადასხვა ასპექტს ეხებოდეს. მათი კლასიფიკაცია საშუალებას აძლევს შემსრულებელს მუსიკალური ნაწარმოების საინტერპრეტაციო გეგმაში შესრულების ყველა ასპექტი ერთიანი სისტემის სახით გაითვალისწინოს – ბგერის წარმოქმნიდან დაწყებული, დამთავრებული ღირებულებებითა და ესთეტიკური საკითხებით.

3.ე. კონსტრუქტთა იერარქიის შემოღების შედეგად შესაძლებელი ხდება, რომ მუსიკოსმა დეტალურად დაგვემოს და გააანალიზოს შემსრულებლობა (არამარტო საკუთარი) სხვადასხვა ასპექტში და ამავე დროს გააცნობიეროს და გააუმჯობესოს ის სააზროვნო საშუალებები, რომელთა გამოყენებით შემსრულებელი ახორციელებს ამ ანალიზს.

3.ვ. ნაწარმოების ანალიზისას მუსიკოს-შემსრულებელს შეუძლია კონსტრუქტები მთელი ნაწარმოების მიმართ გამოიყენოს (და არა მარტო იმ მონაკვეთების მიმართ, სადაც ეს კონსტრუქტები გამოვლინდნენ). ასეთი მოქმედება საშუალებას აძლევს მუსიკოსს დააკვირდეს კონსტრუქტების დინამიკას მთელი ნაწარმოების მანდილზე, რაც მის საინტერპრეტაციო გეგმას შინაარსსა და მიზანდასახულობას შემატებს.

3.ზ. მუსიკალურ ნაწარმოებში ემოციურ სფეროსთან დაკავშირებული კონსტრუქტების გააზრების შედეგად მათი დახასიათება ინტონირებისას ხდება შესაძლებელი. ეს კი საშუალებას აძლევს შემსრულებელს ნაწარმოების ინტერპრეტაციისას შესაბამისი მასალების ინტონირება უფრო გამოკვეთილი და მკაფიო გახადოს.

4. მუსიკოს-შემსრულებელი **ღელვის პრობლემას** გაცილებით მეტი აღბათობით გადაწყვეტს, თუკი ცალკე მიზნად დაისახავს ღელვასთან გამკლავებას და თავისი მეცადინეობისას გარკვეულ დროით რესურსს გამოჰყოფს ამ პრობლემის გადასაღალახავად და არა დროდადრო გაიხსენებს მის არსებობას, როდესაც სიტუაცია გართულდება. საკუთარ ფსიქიკურ მდგრადობაზე მუშაობა ისევეა საჭირო, როგორც, მაგალითად, გარკვეული ტიპის შტრიხების გამომუშავება.

5. რეპრიზის მოვლენა ეფუძნება მთელ რიგ ფსიქოლოგიურ კანონზომიერებებს. მათი ცოდნა შესაძლებელს ხდის რეპრიზული

მონაკვეთების შესრულებაში მუსიკალური სახის ამა თუ იმ მხარეების გაღრმავების მიზნით მოახდინოს გამომსახველი საშუალებების საჭირო ორგანიზება.

რეპრიზულობა შეიძლება წარმოდგენილ იქნეს, როგორც კონსტრუქტი (იგივეობა – კონტრასტი), რომელიც ასახავს სხვადასხვა გამომსახველი საშუალების განმეორებადობის გრადაციებს. ეს კი შემსრულებლის წინაშე დასახავს პერსპექტივას, განსაზღვროს, თუ რომელი გამომსახველი საშუალებების, რა ხარისხით გამეორების ხაზგასმა მიაჩნია მას მიზანშეწონილად.

რეპრიზულობა მუსიკალურ სახეს ფუნქციურ „სტატუსს“ მატებს. რეპრიზაში გამეორებული, ის უფრო გამოკვეთილად აღიბეჭდება მსმენელის გონებაში, შედეგად, განიცდება, როგორც უფრო „მნიშვნელოვანი“ და „წონადი.“

6.ა. მუსიკალური სახე „გეშტალტური“ ბუნებისაა, ის უფრო მეტს წარმოადგენს, ვიდრე მისი შემადგენელი ცალკეული მუსიკალური მოვლენების მექანიკური ჯამი.

6.ბ. მუსიკალური სახე შეიძლება მინიმუმ ორ დონეზე მოვიაზროთ – სინტაქსურსა და კომპოზიციურზე. სინტაქსურ დონეზე სახე განვითარების „სუბიექტად“ გვევლინება. კომპოზიციურ დონეზე კი ის ყალიბდება, როგორც განვითარების შედეგი – მთლიანი კომპოზიციის ინტეგრალური მუსიკალური სახე.

6.გ. მუსიკალური სახე, ერთი მხრივ, დამოკიდებულია იმ თემატიზმზე, რომლის საშუალებითაც ხდება მისი რეალიზება, მეორე მხრივ კი – მსმენელის გამოცდილებაზე, განათლებაზე და მოლოდინებზე.

6.დ. განათლება და გამოცდილება შემსრულებელს საშუალებას აძლევს, მოცემულ მუსიკალურ სახეს ასოციაციურად დაუკავშიროს სხვა (მსგავსი) მუსიკალური და არამუსიკალური სახეები, სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის ნაწარმოებებიდან. ჟანრი გვევლინება ამგვარი ასოციაციების წარმართვის ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორად.

6.ე. რამდენადაც მუსიკალური სახე შეიძლება აღწერილ იქნეს კონსტრუქტების საშუალებით, მათი გამოყენება შესაძლებელს ხდის, რათა კომპოზიტორმა სასურველი სახე გამოკვეთოს, ხოლო შემსრულებელმა საკომპოზიტორო ტექსტის ინტონირების ზუსტი გეგმა შეადგინოს.

6.ვ. რამდენიმე მუსიკალური სახის შემცველ ნაწარმოებში, სახეთა შორის კონტრასტი-მსგავსების მიმართება, ერთი მხრივ, სუკცესიურია (თანმიმდევრობაში მოცემული), მეორე მხრივ, სიმულტანური (მოცემული ერთდროულობაში).

6.ზ. მუსიკალური სახის გაშლა-განვითარება მნიშვნელოვანწილად დაკავშირებულია მისი განვითარების (თუნდაც გაუცნობიერებელი) პროგნოზირების შესაძლებლობასთან.

6.თ. მუსიკალური სახე და ფორმის გამომსახველი შესაძლებლობები ეფუძნებიან ადამიანის ფსიქიკის ფუნქციონირების კანონზომიერებებს. შემეცნების პროცესთაგან აღქმა და მეხსიერებაა აღსანიშნავი, ქცევით პროცესებიდან – სუნთქვა და მოტორული მოძრაობები, ემოციურ პროცესთაგან კი – შეფასება, იდენტიფიკაცია და პროექცია.

7. რამდენადაც **მუსიკალური თემა** სახის „სუბსტრატს“ წარმოადგენს და მის შემდგომ გაშლა-განვითარების თავისებურებებს მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს, მრავალთემიან, რთული სტრუქტურის კომპოზიციებში იკვეთება, ერთი მხრივ, მუსიკალურ სახეთა უფრო მრავალფეროვანი გაშლა-განვითარებისა და, მეორე მხრივ, მათ შორის უფრო მრავალგვარი მიმართებების წარმოქმნის შესაძლებლობები.

8.ა. ფსიქოლოგიის მონაცემთა საფუძველზე **მუსიკალური ფორმების** განხილვა მათი გამომსახველი შესაძლებლობების უფრო ღრმა წვდომის საშუალებას იძლევა. ამასთან ერთად, ფორმების ამგვარი განხილვისას იკვეთება ადამიანის ფსიქიკის სხვა გამოვლინებებთან მათი დაკავშირების პერსპექტივა.

8.ბ. ფორმა გვევლინება მუსიკალური სახის (სახეების) განვითარება-გაშლის „სივრცედ“, რომლის კანონზომიერებები უკუხევაველენას ახდენენ თვით ამ გაშლა-განვითარების პროცესზე.

8.გ. მუსიკალური ფორმაქმნალობა ხორციელდება ელემენტების მსგავსება-განსხვავების აღქმის ხარჯზე. ეს მსგავსება-განსხვავება შესაძლებელია უშუალოდ, მეზობლად, და მანძილზე. ამდენად, სხვადასხვა მუსიკალური ფორმის ჩამოყალიბებაში, მსმენელის აღქმის პროცესში მოქმედი კონტრასტისა და ასიმეტრიის ფსიქოლოგიური მექანიზმები უმნიშვნელოვანეს ფაქტორებს წარმოადგენენ.

8.დ. ყოველ მუსიკალურ ფორმას გააჩნია ძირითად გამომსახველ საშუალებათა წრე. ისინი არსებობენ, როგორც გარკვეული პოტენციალი, რომელიც ამა თუ იმ სახით იხსნება სხვადასხვა სტილის, ეპოქის, ჟანრის მუსიკალურ ნაწარმოებებში.

8.ე. რთულ მუსიკალურ ფორმებში იქმნება შესაძლებლობა, კონტრასტი გამოვლინდეს რამდენიმე დონეზე. შედეგად ხდება თავად კონტრასტებს შორის განსხვავებული „წონალობის“ გამოკვეთა.

8.ვ. ერთი მუსიკალური სახის ექსპონირება ბუნებრივად ხორციელდება პერიოდის ფორმაში. ორი მუსიკალური სახის თანაფარდობა გვაქვს ორ- და სამნაწილიან (რეპრიზულ) ფორმებში, რომლებიც იმით განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან, რომ სამნაწილიანი ფორმის შემთხვევაში, რეპრიზის მოქმედების გამო, I მუსიკალური სახე განმტკიცებას განიცდის. ამგვარი განმტკიცების მომენტი, ელემენტის სახით, ზოგჯერ ორნაწილიან ფორმაშიცაა წარმოდგენილი, რაც ამ

ორ ფორმას შორის შუალედურ კონსტრუქციებს წარმოქმნის – მათში ორივე ფორმის თვისებები სიმულტანურად ვლინდება. რამდენიმე ფორმის ნიშან-თვისებათა ერთდროული გამოვლენა უფრო „წონადაა“ წარმოდგენილი ე.წ. შერეულ ფორმებში. სწორედ ამგვარ – შუალედურ და შერეულ ფორმებთან მიმართებაში განსაკუთრებით იკვეთება საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის როლი. საჭირო ელემენტების წარმოჩენა-ნიველირებით შემსრულებელს შეუძლია მსმენელის აღქმაზე ზეგავლენა მოახდინოს და ამით წინ წამოსწიოს ამა თუ იმ ფორმის შესაბამისი დრამატურგია.

8.წ. ორი ძირითადი მუსიკალური სახის თანაფარდობა, გაცილებით გართულებულად და მასშტაბურად, მარტივ ფორმებთან შედარებით, მოცემულია რთულ ორ- და სამნაწილიან ფორმებში, სადაც ძირითად ნაწილებს შორის, მიუხედავად თემათა რაოდენობისა, საქმე მაინც ორ საწყისთან გვაქვს.

ასეთ ფორმებში იქმნება შესაძლებლობა, კონტრასტი ჩამოყალიბდეს რამდენიმე დონეზე (აქაც შემსრულებლის როლი უმნიშვნელოვანესია). შედეგად, ხდება თავად კონტრასტებს შორის განსხვავებული „წონაობის“ გამოვლენა.

8.თ. რონდოში მუსიკალურ სახეთა კონტრასტული მრავალფეროვნება მოცემულია ცვალებადის და უცვლელის, სტაბილური და მობილური საწყისების მონაცვლეობაში, ციკლურ და კონტრასტულ-შედგენილ ფორმებში მთავარ იდეას კონტრასტული სახეების თანამიმდევრობა წარმოადგენს.

ვარიაციული ფორმა აიგება როგორც წესი, ერთ, იშვიათად ორ ან სამ თემაზე. გამომდინარე მისი სპეციფიკიდან, ვარიაციების თემა განვითარების პროცესში საფუძვლად ედება სახეთა კონტრასტულ მრავალფეროვნებას (განსაკუთრებით, სახასიათო ვარიაციებში).

ამ მრავალთემიან, მრავალსახეობრივ ფორმებში შეიძლება თავი იჩინონ ცენტრიდანულმა ძალებმა, რომლებიც მით უფრო არიან გამოხატულნი, რაც უფრო ძლიერია კონტრასტი. ასეთი ტენდენციების გადასალახავად, ელემენტების ჯგუფებს შორის, მსმენელის მიერ აღქმული მსგავსება-კონტრასტის საფუძველზე წარმოიქმნება მეორეული ფორმები (რომელთა გაქვეყნებაშიც მეტად მნიშვნელოვანია შემსრულებლის როლი).

8.ი. რაც უფრო გამოკვეთილია ამა თუ იმ ნიშნით მუსიკალური ნაწარმოების ესა თუ ის ელემენტი, მით მეტია ამ ელემენტის ცალკე სტრუქტურად აღქმის ტენდენცია. თუ ასეთი ელემენტი რამდენიმეა და მათ შორის მსგავსება-განსხვავების აღქმა ხდება შესაძლებელი, მოცემული ტენდენცია მეორეული ფორმის სახეს ღებულობს.

სხვა თანაბარ პირობებში, თემა, რომელიც მუსიკალურ ნაწარმოებში იმიტაციურადაა დამუშავებული, მეტ „წონასა“ და „მნიშვნელობას“ იძენს.

8.კ. შემსრულებლის გადაწყვეტილებაზე მეტია დამოკიდებული მაშინ, როდესაც ესა თუ ის (მეორეული) ფორმა არაა მკაფიოდ გამოკვეთილი. ამ შემთხვევაში შემსრულებელს შეუძლია ზეგავლენა მოახდინოს მსმენელის მიერ ნაწარმოების კომპოზიციის აღქმაზე.

8.ლ. მუსიკალური სახეების რაოდენობის თვალსაზრისით, სონატური ფორმა შეიძლება მოიცავდეს სულ ორ-სამ თემა-სახეს. განსხვავებით ყველა სხვა ფორმისაგან, სონატურ ფორმაში წინაა წამოწეული არა თემათა რაოდენობა, არამედ ექსპოზიციაში მიღებული კონტრასტის განვითარება-გადაწყვეტის იდეა. ეს განვითარება-გადაწყვეტა ხშირად ჰეგელის დიალექტიკურ ტრიადასთანაა ასოცირებული.

მოცემული ფორმა შემსრულებელს ხშირად უსახავს ამოცანას, გახსნას და წარმართოს მუსიკალურ თემა-სახეთა შორის თეატრალური დრამატურგიის ანალოგიური პერიპეტიები.

8.პ. პროგრამულობის მოვლენაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ, ერთი მხრივ, პროექციის უნივერსალური ფსიქიკური მექანიზმი, მეორე მხრივ, ადამიანის მოთხოვნილება, თავიდან აიცილოს განუსაზღვრელობა.

9. კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრი ხელს უწყობს პოლიფონიზების ტენდენციების გამოვლენას.

10. მუსიკალური კონსტრუქტების გამოყენებით შესაძლებელი ხდება ბრამსის სონატის ჩელოსა და ფორტეპიანოსთვის თხზ.38 ინტერპრეტაციის დეტალური გეგმის შედგენა, რომელიც ეფუძნება მუსიკალური და არამუსიკალური მასალის ფართო სპექტრს.

ამრიგად, წარმოდგენილი დასკვნები გამომდინარეობენ ნაშრომში მასალის გაშუქების ძირითადი კომპლექსური პრინციპიდან, რომელიც გულისხმობს მუსიკალური ნაწარმოების, მისი ფორმის, საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის, მსმენელის აღქმისა და გააზრების განხილვას ფსიქოლოგიური მონაცემებისა და თეორიების კონტექსტში.

დისერტაციის მასალები ასახულია შემდეგ პუბლიკაციებში:

- I ნიკოლოზ ტოროშელიძე. რეპრიზა და მისი შესრულება: ფსიქოლოგიური ასპექტები** – თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახელმწიფო სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო გამოცემათა კრებულში. სერია: „მუსიკისმცოდნეობის საკითხები“, რედ. რ. წურწუშია და სხვ. თბილისი, 2010.
- II ნიკოლოზ ტოროშელიძე. საკონცერტო დელევისა და მისი დაძლევის გზების შესახებ** – ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია. რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი. თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია. რედ. მ. ქავთარაძე. №1(5) [2010. 10.31.]. 2010.
მის: <http://gesj.internet-academy.org.edu.ge>
- III ნიკოლოზ ტოროშელიძე. „დიდი პოლიფონიური ფორმისა“ და მისი შესრულების საკითხისათვის** – ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია. რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია. რედ. მ. ქავთარაძე. №2(6) [2010.12.31]. 2010. მის: <http://gesj.internet-academy.org.edu.ge>

**Тбилисская государственная консерватория
им. В.Сараджишвили**

На правах рукописи

НИКОЛОЗ ГЕОРГИЕВИЧ ТОРОШЕЛИДZE

**ОСМЫСЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
И ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ
КОНТЕКСТЕ**

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации, представленной на получение академической
степени доктора искусствоведения**

Специализация - музыкология 100704

Тбилиси, 2011

Научный руководитель

ДЭВИЛЬ АРУТЮНОВ-ДЖИНЧАРАДЗЕ
доктор искусствоведения, профессор

Эксперты

ИВАНЭ ЖГЕНТИ
доктор музыкологии,
ассоц. профессор

ТЕА ГОГОТИШВИЛИ
доктор психологических наук,
ассоц. профессор

Защита диссертации состоится 17 июня 2011 г. в 11 ч. на заседании диссертационного совета №9 Тбилисской государственной консерватории им. Вано Сараджишвили, Тбилиси, ул. Грибоедова №8, IV этаж, аудитория №421.

С диссертационной работой и авторефератом можно ознакомиться в библиотеке Тбилисской государственной консерватории им. Вано Сараджишвили и на веб-сайте консерватории <http://www.conservatoire.edu.ge>.

Ученый секретарь диссертационного совета

ЕКАТЕРИНА ОНИАНИ
доктор музыкологии,
ассоц. профессор

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Известно, что концертному выступлению музыканта-исполнителя предшествует длительная работа. Она включает в себя не только техническое овладение материалом, но и постепенное составление интерпретационного плана, на основании осмысления содержания, драматургии, композиции и музыкального языка произведения. Для того, чтобы в сознании музыканта-исполнителя сформировался подобный план, необходимо принятие многих творческих решений, касающихся выбора музыкальных средств, их организации, оценки и т.д. Такие решения музыкант-исполнитель должен принимать и тогда, когда композитор предоставляет ему большую свободу, и тогда, когда указания композитора чёткие и недвусмысленные.

Для того, чтобы музыкант мог принимать решения, он должен опираться на определенные критерии, связанные с музыкальным исполнительством, т.е. встаёт задача выявления и описания этих критериев. Для решения такой задачи мы опираемся на данные и некоторые теории психологии. Считаем, что, с одной стороны, возникает возможность обозреть те физические и мысленные действия, операции, с помощью которых музыкант-исполнитель может изучить произведение и реализовать его на сцене. С другой стороны, эти действия совершаются над конкретным музыкальным материалом, который существует в виде конкретных музыкальных форм. Таким образом, возникает необходимость анализа их особенностей и свойств, равно как и выразительных возможностей.

Как известно, музыкальная форма, в различных своих аспектах, детально исследована в трудах А.Б.Маркса, Г.Римана, Г.Шенкера, Э. Праута, А.Шёнберга, Б.Асафьева, В.Цуккермана, Л.Мазеля, В.Бобровского, Ю.Тюлина, В.Протопопова, С.Скребкова, И. Рыжкина, В.Медушевского, П.Стоянова, А. Милки, Е.Назайкинского и других. Аспекты, рассматриваемые этими исследователями, включают в себя разные стороны и функции формы, значения, свойства музыкального языка, жанровые и стилистические взаимосвязи и т.д. **Мы же обращаем внимание на выявление музыкально-драматургических возможностей формы и их осмысление с музыкально-исполнительской точки зрения.** По отношению к последней также существует обширная литература. Это высказывания выдающихся исполнителей – Ф.Листа, П.Казальса, И.Гофмана, А.Корто, К.Флеша, Г.Нейгауза и других, труды музыковедов В. Фомина, Н.Корыхаловой, О.Малинковской, О.Сахалтуевой, Е.Назайкинского, М.Скребковой-Филатовой, а также специализированные сборники – «Вопросы исполнительского искусства», «Вопросы фортепианного исполнительства», «Музыкальное исполнительство» и др.

В нашем труде комплексный подход осуществляется на основе данных психологии. Такой подход дает возможность, во-первых, более полно и глубоко понять выразительные возможности музыкальных форм, а во-вторых, установить связь между музыкальными явлениями и процессами, протекающими в психике человека, между музыкой и («при посредстве психологии») другими сферами человеческой деятельности. Эти данные касаются, с одной стороны, исполнителя, с другой - слушателя, закономерностей его восприятия. Таким образом, в данной диссертации вопросы музыкальной формы, исполнительства и психологии рассмотрены в единстве.

Надо отметить, что явления, связанные с музыкой, исследователи начали изучать сразу после возникновения экспериментальной психофизики, а затем психологии. На начальном этапе главное внимание уделялось слуховым ощущениям. Подобным же образом обстояло дело и в «немузыкальной» психологии. Первым значительным исследованием в области психологии и физиологии музыки считается труд Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1863). Данным трудом заинтересовались музыканты – известно, что эту книгу изучал Н.Римский-Корсаков.

В 1873 году выдающийся немецкий музыковед Гуго Риман начал свою деятельность с диссертации, посвященной музыкальному слуху. В своей диссертации он пытается обосновать теорию музыки, опираясь на современные для него данные физиологии и акустики.

Значительной в этой области является деятельность К.Штумпфа. В его исследованиях консонанса и диссонанса акцент смещается с акустико-физиологической на психологическую сферу, хотя К. Штумпф во многом остается в границах, очерченных Г. Гельмгольцом. Нужно отметить также исследования Г.Ревеша и В.Кёлера. В США интенсивную исследовательскую деятельность развил Карл Сишор. Он также главное внимание уделял слуховым ощущениям. Такой акцент на слуховых ощущениях объяснялся, во-первых, относительной легкостью исследования слуховых ощущений, а во-вторых, господствующим в психологии того времени мировоззрением. Оно подразумевало атомистический подход, согласно которому целое вторично, и оно является некоей суммой простых, элементарных явлений.

Появление «Гештальтпсихологии» привело к (хотя бы частичному) отказу от подобных взглядов. С точки зрения учёных, представителей этого направления, первичным является восприятие целостности, а организация элементов вытекает из её особенностей. Главными представителями данного направления являлись М.Вертхеймер, В.Кёлер и К.Коффка. «Гештальтпсихологи» очень любили приводить примеры из музыкальной практики - отмечали, что мелодия остается той же, хотя составляющие ее элементы - звуки могут быть изменены (транспонированы) в отношении высоты, штрихов, тембра. «Гештальтпсихология» вызвала

серьёзный сдвиг в психологическом мышлении, хотя в её рамках не произошло всеобъемлющего осмысления музыки (и это несмотря на то, что В.Кёлер начинал свою деятельность именно в сфере музыкальной психологии). Создание теории музыкального искусства, основанной на психологии, - заслуга Э.Курта. Его книга «Музыкальная психология» (1931) является этапным трудом. Э.Курт опирался как на данные анализа самонаблюдения, так и на многочисленные экспериментальные исследования.

Значительной является деятельность А.Веллека. В сферу интересов данного исследователя входили вопросы как психологии, так и эстетики музыки.

В труде русского психолога Б.Теплова «Психология музыкальных способностей» речь идёт как о музыкальных ощущениях, так и о музыкальных данных человека, общетеоретических и эстетических вопросах (Назайкинский, 1972: 13-49).

Исследования проводились и в Грузии, в том числе и на основе теории установки Д.Узнадзе. В этой связи заслуживает внимания деятельность таких психологов, как Г.Кечхуашвили («К проблеме психологии восприятия музыки», в сб. «Вопросы музыкознания», том 3, 1960; «Музыка и фиксированная установка» в сб. «Бессознательное», т. 2, Тбилиси, 1978), В.Какабадзе («Феномен музыки», Кутаиси, 1993), Н.Тавхелидзе («О восприятии музыкального стиля». «Мацне» №4, Тбилиси, 1975, а также «Некоторые вопросы восприятия музыки», канд. дис. Тбилиси, 1978), Л.Самсонидзе («Особенности развития музыкального восприятия», Тбилиси, 1987), И.Герсамия («К проблеме психологии творчества певца», Тбилиси, 1985), Т.Бакурадзе («Психологическая характеристика семантического значения музыки», Тбилиси, 2006).

В сфере музыкотерапии были опубликованы работы Т.Гоготишвили («Эффект музыкотерапии по отношению к детям, имеющим синдром дефицита внимания и гиперактивности», периодический журнал института психологии им. Д.Узнадзе, «Мацне» №1, Тбилиси, 2005; «Эффект музыкотерапии по отношению к детям, имеющим проблемы с речью и слухом», периодический журнал института психологии им. Д.Узнадзе, «Мацне» №1, Тбилиси, 2006; «Исторические предпосылки современной музыкотерапии - обзор», сб. «Психология» института психологии им. Д.Узнадзе, Тбилиси, 2007).

В области музыкальной психологии исследования особенно активизировались в последнее время. Частично это связано с изобретением новых технологий, которые позволяют наблюдать за работой мозга. Более многообразной стала также тематика исследований – связанные с музыкой эмоциональные процессы, музыкальное творчество, социальная психология музыки. Разные аспекты музыкального исполнительства также привлекли внимание психологов и музыкантов (труды А. Цагарелли, Г. Мантеля,

А. Виллиамона и др.). Несмотря на это, по нашему мнению, музыкальное исполнительство всё еще недостаточно осмыслено с точки зрения психологии.

Таким образом, в предлагаемой диссертации на основе психологии рассматриваются как выразительные возможности музыкальных форм, так и деятельность музыканта-исполнителя. Вместе с тем, несмотря на то, что накопилась обширная литература как по музыкальному исполнительству, так и по проблематике музыкальных форм, она всё ещё в небольшой степени основывается на данных психологии.

Отмеченное определило выбор темы – исходя из закономерностей слушательского восприятия, психологически осмыслить музыкально-драматургические возможности музыкальных форм и принципа репризы, вопросы исполнительской интерпретации, а также опираясь на теории К. Юнга и Дж. Келли, осуществить комплексный анализ конкретного циклического музыкального произведения (сонаты И. Брамса для виолончели и фортепиано, ор. 38, ми-минор).

Объект и предмет исследования. В данной диссертации объектом изучения является музыкальное произведение и его исполнение, предметом же – психологические аспекты музыкального образа, музыкальной формы и художественных решений музыканта-исполнителя.

Цель и задачи исследования. Целью исследования является выявление критериев принятия художественных решений, а также осмысление выразительных возможностей музыкальных форм, принципа репризы и исполнительской интерпретации в контексте данных психологии.

Как уже было отмечено, преимуществом такого комплексного подхода, по нашему мнению, является, во первых, постижение музыкальных форм на более глубинном уровне, во-вторых, лучшее осмысление связи между музыкальными явлениями и процессами, протекающими в психике человека, между музыкальной и другими сферами человеческой деятельности.

Для достижения этой цели стало необходимым решение следующих задач: формирование общей модели музыкального исполнительства, выявление критериев и их классификация, анализ понятия «музыкальный образ», краткая характеристика основных музыкальных форм и осмысление их композиционно-драматургических возможностей (с привлечением соответствующих примеров) с опорой на психологические закономерности слушательского восприятия, на основе этого осуществить комплексный анализ формы и содержания конкретного крупного циклического музыкального произведения (упомянутой сонаты Брамса).

Методология исследования. Поскольку данная музыковедческая работа содержит значительный психологический компонент, она опирается, с одной стороны, на методологию музыкально-теоретического, исторического и исполнительского исследования, с другой же стороны, на методо-

логию психологического анализа. Таким образом, исследование основывается на комплексном, многостороннем подходе.

Научная новизна исследования и основные результаты работы:

1. Рассмотрены в единстве вопросы формы музыкального произведения (в том числе и «Большой полифонической формы»), принципа репризы, музыкального исполнительства и психологии.
2. В контексте психологических теорий на передний план выведена проблема принятия музыкально-исполнительских решений, которая рассматривается на пересечении музыки и психологии.
3. С позиции юнгианской психологии рассмотрены явления в сфере музыкального исполнительства.
4. Изучена и интерпретирована методология музыкально-исполнительского анализа, основанная на центральном понятии теории Дж. Келли – личностном конструкте (под личностным конструктом понимается двухполюсная, дихотомическая структура, с помощью которой человек осмысливает и организует мир и своё бытие, а также прогнозирует будущие события»).
5. Собрана и обобщена информация относительно концертного волнения музыканта-исполнителя, а также методов его преодоления.
6. Выразительные возможности музыкальных форм осмыслены с психологической точки зрения на примерах произведений Бетховена, Глинки, Верди, Вагнера, Шопена, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Палиашвили. Основываясь на примере комплексного анализа сонаты Брамса для виолончели и фортепиано, ор. 38, ми-минор, сформулированы музыкально-исполнительский подход и рекомендации.

Практическая ценность работы. Материалы и основные выводы диссертации могут быть использованы в учебном процессе: при обучении музыкально-исполнительским специальностям, в лекционных курсах музыкальной формы, истории и теории исполнительского искусства, а также музыкальной психологии.

Апробация диссертации. Диссертация апробирована на расширенном заседании профессоров направления теории музыки с участием профессоров направлений истории музыки и исполнительства 28 апреля 2011 года и рекомендована к защите.

Материалы диссертации отражены в трёх опубликованных статьях.

Объем и структура работы. Текст диссертации содержит 282 страниц; состоит из введения, трёх глав, заключения и приложения. Список использованной литературы на грузинском, английском, немецком и русском языках насчитывает 128 названий.

Содержание диссертации

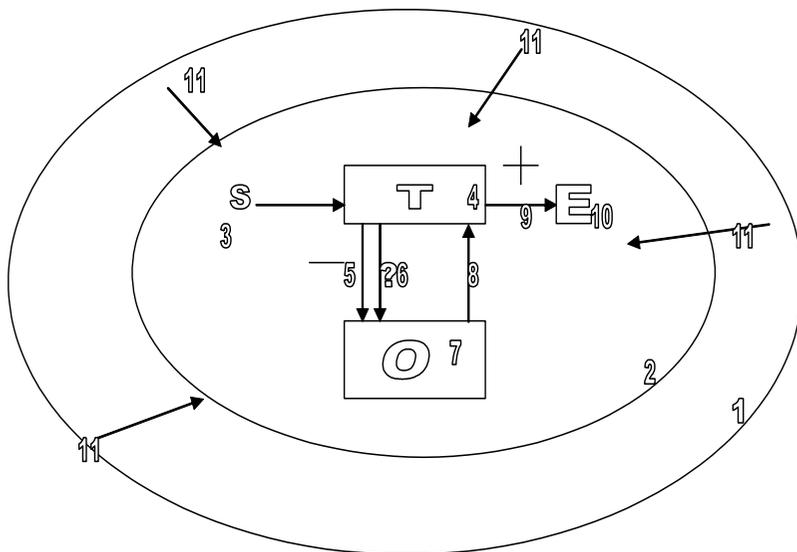
Во **введении** мотивированы актуальность и выбор темы, определены объект и предмет исследования, цели и задачи; отмечена научная и практически-интерпретационная ценность диссертации, описана структура работы.

Глава 1. Психологические аспекты музыкального исполнительства. В этой главе (в разделе **I.1**) представлена общая модель музыкального исполнительства. Как известно, модель – это упрощенное и наглядное отображение того или иного сегмента действительности, с целью создания ясного представления о нём. В данной диссертации таким сегментом является поведение музыканта-исполнителя.

Последнее включает в себя планирование музыкальной интерпретации, техническую работу над тем или иным аспектом произведения, управление эмоциональным состоянием при выходе на сцену, концертное выступление и его оценку. Все эти процессы связаны с принятием музыкантом-исполнителем разного рода художественных решений, а также оценок результатов этих решений.

Основой для модели послужили несколько психологических теорий и моделей. В их числе: модель SOAR (расшифровывается как State – Operators And – Result – состояние – операторы – и – результат), теория психологического поля Курта Левина, модель Джорджа Миллера, Карла Прибрама, Юджина Галантера TOTE (Test – Operate – Test – Exit – тест – операция – тест – выход) и теория личностных конструктов Джорджа Келли.

Модель схематически представлена на рисунке:



Общая модель. Числами обозначены компоненты модели: 1. Контекст, психологическое поле, проблемное пространство. 2. Личность, как индивидуальный организм. 3. Начальное положение перед действием. 4. Оценка (тестирование) этого положения музыкантом-исполнителем. 5. Соответствие между актуальным и желаемым состоянием музыканта исполнителя. 6. Неопределенность, музыкант исполнитель не в состоянии определить, насколько соответствует его актуальное состояние желаемому состоянию. 7. Определенное действие, операция музыканта исполнителя, направленные на устранение этого несоответствия или неопределенности. 8. Возвращение музыканта-исполнителя к стадии оценки. 9. Соответствие между актуальным и желаемым состоянием музыканта-исполнителя. 10. Переход музыканта-исполнителя на следующий этап. 11. Действующие на музыканта-исполнителя различные психологические факторы, как личностные, так и внеличностные.

Различные аспекты этой модели более детально рассматриваются в следующих разделах диссертации.

Поскольку каждое действие музыканта-исполнителя связано с принятием решений и оценкой их последствий, возникает вопрос о критериях этих решений. Формой представления и описания данных критериев нами выбрано основное понятие теории Дж. Келли - личностный конструкт. Рассмотрению этого понятия посвящён раздел **I.2.**

Как уже было отмечено, под личностным конструктом понимается дихотомическая, двухполюсная структура, с помощью которой человек осмысливает и организует мир и свое бытие, а также прогнозирует будущие события. В воспринятых событиях субъект замечает сходство и различия, на основе которых он составляет свои конструкты (Келли, 1955: 50).

Формирование конструктов основывается на восприятии сходств и различий, конструкт (сходство/тождество - различие) является центральным не только для музыкального искусства (Б. Асафьев, А. Шёнберг), но и для теории личностных конструктов. Отсюда следует, что каждое музыкальное выразительное средство можно представить себе либо как отдельную дихотомию, либо как определённый комплекс дихотомий. Вспомним, что к выразительным средствам музыки причисляют: интонацию, фактуру, гармонию, метр, ритм, темп, регистр, тембр, артикуляцию, динамику. Каждое такое средство можно выразить при помощи дихотомии, а именно, с помощью антонимических прилагательных. Например, по отношению к ладогармонической сфере, существуют такие оппозиции, как «устойчивые и неустойчивые ступени», по отношению к метру «сильная и слабая доля», так же выражения: «высокий и низкий регистр», «светлый и тёмный тембр». Следует также отметить, что одно выразительное средство может содержать в себе множество конструктов; к тому же, разные музыканты могут обладать разными конструктами. При анализе музыкаль-

ного произведения, музыкант-исполнитель может выявить множество подобных конструктов. Следует подчеркнуть, что **с помощью каждого конструкта можно осмыслить не только тот отрезок музыкального произведения, в котором данный конструкт был выявлен, но и все произведение целиком.** Тем самым создаётся предпосылка выявить разные градации проявления этого конструкта, что способно стать основой принятия исполнительских решений. Также появляется возможность, выявленные в одном произведении конструкты, применить в другом произведении.

Рассмотрение музыкального материала в следующих разделах диссертации в большей или меньшей степени основывается на музыкальных конструктах.

I.3. При классификации музыкальных конструктов, нами было выделено четыре группы музыкальных явлений, соответственно, мы имеем дело с четырьмя группами музыкальных конструктов.

В I группе были объединены все явления, относящиеся к звукоизвлечению, физическому звучанию, а также к соответствующим моторным действиям, т.е. различные движения согласно с природой того или иного музыкального инструмента.

Во II группу мы поместили все, что относится к эмоциональной сфере. Имеются в виду такие явления, как тонус музыканта-исполнителя, мышечные усилия (при движениях), включённость эмоциональной сферы в исполнение произведения.

К III группе мы относим вопросы организации музыки (имеются в виду такие понятия, как драматургия, форма, интонирование, вопросы фигуры/фона и т.д.).

IV группа содержит то, что, по нашему мнению, придаёт музыке ценность. Речь идёт о музыкальной эстетике и связанных с музыкой философских проблемах.

Явления, объединённые в каждую группу, представляют собой как бы основание для явлений следующих групп. Так, без звучания нет смысла говорить об эмоциональной энергетике, последняя обеспечивает создание музыкальной формы, а все три момента вместе представляют собой предпосылку для реализации ценностных аспектов. Несмотря на то, что при исполнении музыкального произведения процессы во всех четырех группах протекают одновременно и являются проявлениями целостности, для наглядности мы их рассматриваем по отдельности.

I.4. Вопросы связи музыкального исполнительства с общим культурно-психологическим контекстом рассматриваются на основе анализа

целого ряда фактов из биографий выдающихся музыкантов-исполнителей XIX века (Николло Паганини, Ференц Лист и Иозеф Иоахим). Эти факты, так же, как и некоторые эпизоды из истории музыкального исполнительства XIX века, подвергаются осмыслению с позиций психологической теории Карла Юнга. Целью такого осмысления является выявление в процессе музыкального исполнительства архетипического содержания. Как известно, согласно теории Юнга, архетипы это априорно существующие в человеческой психике врожденные паттерны (закономерности, формы постижения). Эти паттерны передаются по наследству. Рассматривая музыкальное исполнительство с помощью архетипов, мы формируем конструкт, полюсами которого являются различные аспекты архетипа героя, а именно - один полюс мыслится нами как т.н. «культурный герой» (мифологический персонаж, который добывает ту или иную ценность «героическим» путем – преодолевая трудности и побеждая чудовищ). Другой же полюс олицетворяет «трикстер» (этот персонаж добывает ценности и побеждает противников с помощью хитрости, ловкости и обмана). При помощи этого конструкта становится возможным осмысление как отдельных произведений, так и целых исполнительских стилей и направлений. Мы прибегаем к этому конструкту, анализируя сонату Брамса.

1.5. Проблема предконцертного волнения является одним из важнейших факторов при планировании и реализации музыкального исполнительства.

Рассматривая предконцертное волнение музыканта-исполнителя, можно выделить три аспекта – «физиологический» (разные симптомы: дрожание рук, потоотделение и т.д.), «психологический» (эмоциональный и мыслительный) и «поведенческий» (под которым подразумеваются ошибки, совершаемые на сцене). В соответствии с этим, средства совладения с волнением группируются вокруг этих трёх аспектов. Со своей стороны, сами эти средства можно разделить на «долговременные» (действие которых основывается на систематической тренировке) и «кратковременные» (которые рассчитаны на ситуацию непосредственно перед концертом). Наилучший результат достигается тогда, когда музыкант-исполнитель применяет целый комплекс средств. В особенно тяжелых случаях необходимо выявление ситуаций, вызывающих волнение, их градация по степени тяжести (нужно расположить эти ситуации на некоторой шкале, от 0 до 100, где 0-10 соответствуют минимальному уровню волнения, а 90-100 – максимальному). После этого, надо сконцентрировать усилия на работе сначала в тех ситуациях, которые вызывают волне-

ние малой интенсивности, после чего следует постепенно переходить к более «трудным» ситуациям.

Проблема предконцертного волнения является одним из важнейших факторов при планировании и реализации музыкального исполнительства.

Глава 2. Психологические аспекты драматургических возможностей музыкальных форм. В ней рассматриваются вопросы репризного принципа (П.1.), музыкального образа и тематизма (П.2.), формы периода (П.3.), простой двухчастной формы (П.4.), простой трехчастной формы (П.5.), сложной трехчастной формы (П.6.), сложной двухчастной формы (П.7.), форм, построенных по концентрическому принципу (П.8.), формы рондо (П.9.), вариационной формы (П.10.), сонатной формы (П.11.), циклической формы (П.12.), «Большой полифонической формы (П.13.).

П.1. Рассматривая проблему репризы в музыкальном исполнительстве, необходимо вспомнить, что повторение является одним из основных принципов в музыкальном искусстве. Музыка основывается, с одной стороны, на контрасте, т.е. на появлении нового материала, с другой же стороны, на повторности, т.е. на возвращении в той или иной форме уже отзвучавшего материала. Если будет иметь место только появление нового материала, он потеряет внутренние связи и станет бесформенным; если же будет иметь место только повторность – воцарится монотония. В обоих случаях музыка станет безжизненной. Повторение может проявиться по-разному: на синтаксическом уровне оно может играть значительную роль в достижении расчлененности – благодаря повторению, возникает цезура. Услышав начало повторяющегося отрезка, слушатель делает вывод, что предыдущий отрезок закончился. В то же время, тот факт, что на фоническом уровне звуковая последовательность повторяется, подталкивает слушателя к тому, чтобы воспринимать её в качестве единого, целостного объекта.

В некоторых случаях вместо целого отрезка имеет место показ только его части. Последняя должна быть такого размера и обладать такой значительностью, чтобы слушатель смог бы ее узнать. В таком случае, часть проявляет себя в качестве некоего «представителя» целого, что нередко имеет место в разделах музыкального произведения, имеющих характер разработки. При сочинении видоизмененной репризы, композитор может опираться также и на это средство (часть, как «представитель» целого).

То же самое может быть сказано и об исполнителе. Если он воспользуется тем или иным исполнительским приемом, повторение этого приема в другом месте может создать ощущение репризности.

Как уже было сказано, реприза представляет собой частный случай повторения. Типы репризы: точно повторенная, повторенная с вариационными или разработочными изменениями. Выразительно-драматургическими целями видоизмененной репризы могут быть: обновление музыкального образа экспозиционной части, ее качественная трансформация, дединамизация, превращение репризы в кульминацию всей формы, слияние элементов экспозиционной и средней частей (синтетическая реприза).

В целом, функциями репризы являются: завершение, исчерпание содержания, создание симметрии (благодаря чему возрастает устойчивость формы), утверждение начального музыкального образа, придание ему значения главного образа, обогащение начальной темы, реприза-кода.

Перемены, происходящие в репризе, связаны, как правило, с воздействием средней части, или же с внутренней неустойчивостью экспозиционного образа, со скрытым напряжением, которое снимается, разряжается (минуя среднюю часть) в репризе. В некоторых случаях изменения в репризе вызваны общими тенденциями функции окончания – отрицание в репризе данной в экспозиции модуляции, достижение гармонической устойчивости, уплотнение фактуры, замедление темпа (Арутюнов–Джинча-радзе..., 2004: 73-74).

Реприза всегда богаче, чем экспозиционная часть. Музыка репризы звучит после средней части. Она воспринимается вместе со следом, оставшимся в памяти от средней части, тем самым подвергается ее воздействию. Таким образом, реприза всегда содержит в себе некоторое обобщение.

Перед исполнителем открываются определённые возможности интерпретации репризы: в случае точной репризы, экспозиционная и/или средняя часть все равно оказывает воздействие на ее восприятие. Однако источником данного воздействия служит не композиторский текст, а особенности слушательского восприятия – материал репризы слушатель воспринимает во второй раз. Уже один только этот факт воздействует на его восприятие – внимание замечает новые моменты и, в то же время, в отличие от восприятия экспозиции, здесь включаются процессы, связанные с памятью, а именно, форма памяти – узнавание. К тому же, реприза звучит после среднего отрезка, как бы на фоне последнего, что, в свою очередь, оказывает воздействие на восприятие репризы (ассимиляция, контраст – об этом ниже).

Поскольку исполнитель в то же самое время является слушателем, все вышеизложенное касается также и его. В результате, у исполнителя появляется возможность при помощи исполнительских средств, в определённой степени манипулировать этими изменениями: он может их подчерк-

нуть или нивелировать. По отношению к явлению репризы, весьма интересна точка зрения Е.Назайкинского, согласно которой существует столько возможностей для проявления репризности, сколько «двоичных систем» можно выявить в произведении. Репризность также зависит от степени свободы в системе: чем меньшее количество возможных состояний может принять система, тем больше вероятность, что она вернется к одному из прежних состояний (Назайкинский, 1982: 251-253).

II.2. Выразительные возможности основных музыкальных форм рассматриваются в свете различных психологических теорий. Преимуществом подобного подхода является более полное и глубинное постижение выразительности данных форм, а также возможность установления более четкой взаимосвязи между музыкальными явлениями и другими сферами человеческой деятельности, с одной стороны, и протекающими в психике процессами, с другой.

Для того, чтобы в музыкальной форме запечатлелось то или иное музыкальное содержание, оно должно сформироваться в виде конкретного музыкального образа. Последний, представляя собой эстетическую категорию, реализуется в той или иной музыкальной форме. Естественно, что различные музыкальные формы обладают различными возможностями для экспонирования и развития музыкальных образов.

Для осмысления психологической природы музыкального образа необходимо отметить несколько моментов:

1. Музыка является интонируемым, звуковым искусством. Следовательно, возникает необходимость учитывать закономерности восприятия.
2. Музыка является формой искусства, которое разворачивается во времени. Отсюда следует, что необходимо принять во внимание особенности восприятия времени.
3. Под музыкальным содержанием также понимается эмоциональное отражение различных явлений. Таким образом, возникает задача осмыслить связь музыки и эмоций.
4. Музыкальный образ всегда составляет часть какого-либо контекста, следовательно, необходимо рассматривать его без отрыва от данного контекста. Возникает вопрос: что представляет собой этот контекст психологически?

Музыкальный образ всегда связан с такой фундаментальной категорией, как музыкальная тема. Между этими двумя понятиями следующее соотношение: музыкальная тема подразумевает одновременно

выразительную и техническую сторону, в то время как музыкальный образ – категория эстетическая. В некоторых случаях развитие одной темы создает несколько музыкальных образов, в других случаях – последовательность нескольких тем интегрируется одним музыкальным образом. Под темой подразумевается законченная музыкальная мысль, которая характеризуется интонационно-ритмической индивидуализированностью, структурной оформленностью и лаконизмом. С психологической точки зрения, можно сказать, что в теме проявляется обладающая «гештальтными» свойствами структура.

Как известно, принципами тематического развития являются:

1. Точное повторение – психологически при этом происходит запоминание темы, её запечатление в сознании слушателя. Она превращается в фактор, который ограничивает локальный контекст (благодаря более благоприятным условиям для запоминания материала).
2. Варьированное повторение - в этом случае запоминание, закрепление касается существенных сторон темы; появляется тенденция к их абстрагированию от конкретной музыкальной ткани. Можно заметить некоторую аналогию с тем, как описывают некоторые психологи формирование понятий: сначала путем анализа происходит абстрагирование атрибутов от конкретного содержания, потом – синтез этих атрибутов в новую целостность, которая и представляет собой понятие (Узнадзе, 1940: 390-392).
3. Разработочный принцип – здесь принцип репрезентативности совмещается с эффектом контраста.
4. Принцип свободного развертывания – опирается на принцип ассимиляции – каждый следующий отрезок незначительно отличается от предыдущего, «накопление» изменений происходит постепенно.
5. Принцип производного контраста – на фоне эффекта ассимиляции одновременно образуется эффект контраста, т.е. контраст как бы находится на поверхности, при этом он в некоторой степени содержит в себе сходство.
6. Контраст сопоставления – здесь принцип контраста проявляется в более «чистом виде».

Что касается внутритематического развития, в музыкальной теме могут иметь место два типа такого развития: I - основанный на идее периодичности и – II основанный на идее сквозного развития. Если в I случае происходит закрепление данной идеи в психике слушателя, во II

случае – тематическое ядро не только закрепляется, но и претерпевает интенсивную фазу развития, обновления (вплоть до включения контрастного элемента). После этого идея интенсивного развития требует особой, заключительной фазы.

Основные выразительные возможности **музыкальных форм** рассматриваются в этой главе в контексте данных психологии.

П.3. Форма периода, как известно, представляет собой одну из малых законченных форм. Она основывается на экспонировании (или же экспонировании и последующем развитии) одной темы. Эта форма дает возможность композитору структурировать музыкальный образ в качестве «гештальта».

Психологические предпосылки выразительности периода, как независимого музыкального произведения, рассматриваются на примере прелюдии Шопена си-минор и периода, как составной части более крупной формы, - на примере начала вступления к опере Вагнера «Тристан и Изольда».

П.4. Простая двухчастная форма обладает двумя основными выразительными возможностями. В первом случае, в отличие от периода, имеет место экспонирование музыкального образа и его развитие; во втором случае – сопоставление двух музыкальных образов.

С психологической точки зрения, поскольку музыкальное развитие переживается как подвижный, неустойчивый элемент, содержание простой двухчастной формы с развивающей второй частью можно понять как экспонирование начального музыкального образа и дистанцирование от него, так сказать, «оставление» его в прошлом (прошлому соответствует I часть). В романсе Глинки «Я помню чудное мгновенье» в первом куплете такое «прочтение» формы поддерживается текстом – в первой строке речь идет о воспоминании («Я помню чудное мгновенье»), во второй же – со связанными с этим воспоминанием эмоциональными переживаниями («в томленье грусти безнадежной»). Если воспоминание это репродукция картин прошлого, то эмоциональное переживание принадлежит настоящему. Таким образом, применяемая автором музыкальная форма тонко «читает» содержание текста.

В двухчастной форме со второй частью продолжающего типа, сама тема двухчастна. Вторая часть темы – органическое **продолжение экспонирования** первой. В таком случае (иллюстрацией которому служит главная партия I части второго фортепианного концерта Рахманинова) в I части музыкальное содержание темы не исчерпывается, в результате чего создается ощущение некоторой незавершенности, которое требует

доведения изложения мысли, музыкального образа до конца. Одним из факторов, обеспечивающим устойчивость формы, может быть т.н. «эффект Зейгарник» – известный психологический факт, согласно которому, неоконченное, незавершенное действие запоминается человеком лучше, чем оконченное и завершенное (Шифман, 2003: 780).

Простая двухчастная форма контрастного типа построена на двух разных темах и реализует собой идею противопоставления двух отличных друг от друга музыкальных образов. Такую форму можно психологически «прочитать» как показ динамического равновесия двух взаимообусловленных, контрастных начал. Последние могут принадлежать к различным сферам (Григ «Песня Сольвейг» из сюиты «Пер Гюнт» - скорбной I теме противопоставляется жанрово-танцевальная II часть припевного типа), или же они олицетворяют собой различные идеи (в опере Верди «Травиата» в оркестровом вступлении противопоставлены музыкальные образы жизни и смерти. Исходя из закономерностей памяти, в ряду лучше всего запоминаются первый и последний элементы. Поскольку здесь всего два таких элемента, две части, обе обладают достаточной «силой» - налицо их актуальное противостояние, в чём и состоит идея данной формы.

II.5. Основная выразительная возможность репризной **простой трехчастной формы** заключается в показе соотношения двух музыкальных образов, среди которых первый из них утверждается в качестве ведущего. Проявляется возможность показа функционально неравноправных, иерархических отношений между музыкальными образами. Эта возможность есть результат действия принципа репризы, придающего ему ведущее значение.

Психологическую основу этого неравноправия надо искать в закономерностях памяти, а именно, человек лучше запоминает: а) повторенный материал и б) первый и последний элемент в последовательности. Исходя из явления репризности, в простой трехчастной форме первым и последним элементом является один и тот же начальный музыкальный образ.

Различают две разновидности этой формы – с развивающей и контрастной средней частью. Считаем возможной такую психологическую интерпретацию: в случае развивающей средней части, после экспонирования начального музыкального образа (I часть) следует удаление от неё (II часть), с последующим возвращением (III часть, реприза). Такой паттерн, но с кардинально преобразованной репризой можно видеть в романсе П. Чайковского «Забывать так скоро» (ор. 6). В случае же контрастной средней части, в репризе начальный музыкальный

образ преодолевает второй, подчиняет его себе (такой случай рассмотрен на примере «Мимолетности» №16 ми-минор С. Прокофьева).

II.6. В сложной трехчастной форме углублению контраста между частями способствует жанровое противопоставление. В то же время, между частями постоянно возникают факторы, которые обеспечивают внутреннее единство всей формы. Они включают интонационные, ладо-тональные, метро-ритмические, фактурные, регистровые, тембровые и т.д. средства. Сложная трехчастная форма обладает богатым арсеналом выразительных возможностей. Из данных психологии известно, что воспринимаемое человеком поле дифференцируется на ясно очерченную фигуру и фон. С этой точки зрения, сложная трехчастная форма обладает большой гибкостью – композитор может сделать акцент на любой части. Вероятно, и этим объясняется широкое распространение этой формы как независимого музыкального произведения, так и в качестве составной части циклической композиции, примером чего в диссертации рассмотрено скерцо из сонаты Бетховена №2 для фортепиано.

II.7. Сложная двухчастная форма почти всегда безрепризна. Основная выразительная возможность сложной двухчастной формы состоит в показе контрастно противостоящих музыкальных образов. Отсутствие репризы усиливает в этой форме дезинтегрирующие тенденции. В этой связи, данная форма преимущественно применяется в вокальных сочинениях (например, романс П. Чайковского «Мы сидели с тобой») и в сценической музыке (дуэт Дон Жуана и Церлины «Дай руку» из оперы Моцарта «Дон Жуан», ария Лизы «Откуда эти слезы» из оперы Чайковского «Пиковая дама»). В этих жанрах вербальный текст, сюжет представляют собой дополнительный фактор, обеспечивающий целостность музыкальной формы.

II.8. В формах, построенных по концентрическому принципу (АВСВА, АВСДСВА и т.д.), из-за того, что последовательность начальных элементов при повторении обращена вспять, композитор получает больше свободы для того, чтобы ставить различные смысловые акценты. С точки зрения психологии, обращенная последовательность частей при повторении, во-первых, нарушает инерцию, действует против ожидания и тем самым вызывает активизацию слушательского восприятия. В то же время, обращение данной последовательности вызывает небольшую «дезориентацию» слушателя во времени. Вспоминая прошлое, человек связывает события друг с другом. Обращение последовательности событий нарушает эти связи, из-за чего соответствующие отрезки переживаются по новому и слушатель вынуждается снова связать их друг

с другом. Происходит их переоценка. Таким образом, данные формы («Элегия» П. Чайковского из «Серенады» для струнных, «Ария Лебеди» Н. Римского-Корсакова из оперы «Сказка о царе Салтане», Баллада Шопена №1 соль-минор, вступление к опере «Даиси» З. Палиашвили) вызывают активную «работу» слушательского восприятия, без привнесения нового музыкального материала.

II.9. Главная художественно-выразительная возможность **формы рондо** вытекает из принципа этой формы – неоднократное чередование главного музыкального образа (рефрена) с другими образами (эпизодами). Налицо чередование неизменного и изменяемого, принципов тождества и контраста.

Повторения рефрена создают тенденцию к остинатности, которая связана с действующей в этой форме центростремительной силой, а олицетворением центростремительных сил являются эпизоды и их контрастные сопоставления с рефреном.

В случае рондо мы имеем дело с прерываемыми повторениями («дискретное остинато»). Эта ситуация с психологической точки зрения имеет несколько результатов:

1) Фактор репризности укрепляет первый музыкальный образ, он приобретает при этом большой вес и ведущий статус. Поскольку в рондо это явление происходит несколько раз, после каждого эпизода, рефрен, так сказать, «набирает силы». Поэтому, в рондо мы имеем дело с последовательным усилением одного музыкального образа, достигаемом в «борьбе» с другими образами.

2) «Сила» рефрена дает возможность экспонировать целый «калейдоскоп» контрастных музыкальных образов, в чём проявляется другая выразительная возможность формы рондо. С психологической точки зрения, знакомую информацию в рефрене можно осмыслить как «зону стабильности». Опираясь на последнюю, делается возможным «познание неведомого». Имеется некоторая аналогия с познавательным поведением маленького ребёнка в новой, неизвестной среде. Роль рефрена в этом случае выполняет контакт с матерью, а роль эпизодов - познание ребенком всё новых аспектов среды. Приведение такого примера обусловлено тем, что чередование стабильно удерживаемого и обновляющегося элементов является архаичным принципом музыкального мышления. Тот же принцип проявляется в других сферах человеческой деятельности (например сказки, мифы, формы стихосложения).

3) Поскольку в форме рондо контраст проявляется многократно, это обстоятельство создаёт инерцию проявления многообразия (которая тем

сильнее, чем большим является количество эпизодов). Сказанное создаёт предпосылки, чтобы идея контраста воспринималась на более общем, абстрактном уровне. Проявление психологических предпосылок подобной выразительности формы рондо можно наблюдать, например, в I части «Венского карнавала» Шумана, в «Вальсе-фантазии» Глинки, в фортепианном цикле Мусоргского «Картинки с выставки».

П.10. Основная музыкально-драматургическая возможность **вариационной формы** заключается в раскрытии многообразия данной темы-образа, в развертывании потенциала ее возможных преобразований (конструкт «многообразие - доминирование одного цвета, монохромность»).

С психологической точки зрения вариации основываются на работе одной из форм памяти узнавания; как бы ни был изменён музыкальный образ в свободной, характерной вариации, слушатель узнаёт в ней свойства инварианта (конструкт «знакомый – незнакомый»).

Психологические принципы восприятия сходства и различия (конструкт «тождество – контраст»), действующие на разных уровнях и по разным направлениям, способствуют объединению соседних вариаций в группы. Между схожими вариациями действует принцип ассимиляции (тенденция принимать малое различие как еще меньшее, чем на самом деле), в то время как между отличающимися группами действует принцип контраста (тенденция воспринимать большую разницу еще большей).

Необходимо помнить, что сходство и различие, во-первых, относительны, а во-вторых, взаимосвязаны. Благодаря действиям упомянутых принципов образуется «вторичная форма» (в виде трехчастной, рондо, сонатной, «большой полифонической формы»). Возникновению подобных форм способствует потребность человека в избегании неопределённости и его способность выявлять в окружении паттерны, закономерности. Поскольку истоки вариационной формы (вместе с куплетной) находятся в древнейших слоях человеческого музыкального мышления, логично будет видеть в вариационной форме проявление универсальных и общих закономерностей человеческой психики. Как известно, согласно психологической теории К. Юнга, человек обладает определённым слоем психики, общим для всего человечества, который является врождённым (т.н. «коллективное бессознательное»). Составляющие «коллективное бессознательное» архетипы проявляются в различных продуктах человеческой фантазии – в сновидениях, в мечтах, в искусстве и других сферах. Если рассмотреть динамику проявления архетипа, то мы увидим, что налицо:

а) определённый инвариант и б) его проявления, последние каждый раз модифицированы соответствующим контекстом и «географией». Эти проявления представляют собой вариации на темы, созданные коллективным бессознательным, коллективной «душой».

Выразительно-драматургические возможности вариационной формы и лежащие в их основе психологические механизмы проявляются, например, в «33 вариациях на тему Диабелли» Бетховена, «Симфонических этюдах» Шумана, в прелюдии Шостаковича op.87 соль-диез минор (прелюдия написана в виде вариаций *basso-ostinato*), в «эпизоде нашествия» из I части VII симфонии Шостаковича, в «Болеро» Равеля.

II.11. В сонатной форме мы имеем дело с гораздо более сложным паттерном развития музыкальных образов, по сравнению с другими формами. Часто усматривают связь между этими процессами и известной гегелевской диалектической триадой: связь проявляется на двух уровнях (экспозиционной и всей формы). На уровне экспозиции, тезисом считается музыкальный образ главной партии, антитезисом - образ побочной, производный контраст которой готовится в связующей партии, заключительная партия воспринимается областью реализации синтеза, Что же касается уровня всей формы, то здесь тезисом является экспозиция, антитезисом - разработка, а синтезом - реприза. В качестве примера подобной трактовки сонатной формы в диссертации рассматривается I часть фортепьянной сонаты №5 Бетховена.

В целом, в сонатной форме усматривают аналогию театральной драме. Театральные жанры обладают сюжетом. Возникает вопрос – можно ли выявить подобный сюжет в сонатной форме? (в связи с сюжетом, в данном случае не имеется в виду программность). Под сюжетом драмы обычно понимают некую историю, произошедшую с теми или иными персонажами. Известно, что существуют универсальные психические механизмы проекции и идентификации (проекция – психологический процесс, при котором личность приписывает свои неосознаваемые стремления, переживания, мотивы другим объектам – людям, животным, природным явлениям. Идентификация же – процесс, при котором человек неосознанно отождествляет себя с другими людьми, животными, природными явлениями). Благодаря действию этих механизмов, субъект может проецировать на внешний мир, на разных персонажей этого внешнего мира различные аспекты своей интрапсихической реальности и взаимодействие этих аспектов. Таким образом, процесс, протекающий во внешней реальности становится «экраном», на котором отражаются процессы, протекающие в человеческой психике. Подобным экраном

может служить все что угодно, в том числе и произведения искусства (вспомним, что назначением античного театра Аристотель считал катарсис, то есть очищение души).

Так как для того, чтобы включались процессы проекции годится любой неоднозначный стимул, музыкальная тема также не является исключением. А это значит, что, по крайней мере в некоторых случаях, сюжет (построенный на принципах драмы) сонатной формы можно найти в интрапсихической реальности человека (вспоминается высказывание немецкого теоретика музыки И. Маттезона, что хорошая мелодия должна содержать в себе «нечто такое», что уже известно всему миру. Шёнберг, 1979: 20).

Таким образом, вопрос о сюжете сонатной формы приобретает такой вид: какие психические процессы можно рассмотреть как общий сюжет сонатной формы. Согласно психологической теории К. Юнга, Человеческое «Я» развивается и целью этого развития является «формирование единого, неповторимого и целостного индивида» (Хьелл... 2002: 205), то есть в человеческой психике происходит процесс индивидуации. Этот процесс (который продолжается всю жизнь) подразумевает «интеграцию действующих внутри человека многих противоположных сил и тенденций». (Хьелл... 2002: 205). Во время протекания этого процесса «человек оказывается перед необходимостью понять ценность того, что составляло противоположность его прежних идеалов, убедиться в ошибочности прежних убеждений, признать не-истину, содержащуюся в прежней истине, и почувствовать, сколько сопротивления и даже враждебности заключало в себе то, что прежде мы считали любовью» (Юнг, 1994: 117).

Но одного отрицания недостаточно: «Кто так поступает, тот вместе со своими ценностями выбрасывает за борт и самого себя... (Юнг, 1994: 118). Необходимо сохранение «прежних ценностей вместе с признанием их противоположности» (Юнг, 1994: 118). В конечном итоге результатом подобного процесса должна стать актуализация человеческой самости (личности), то есть «раскрытие и продуцирование изначальной потенциальной целостности человека» (Холл... 2000: 101). В результате этого процесса, человек должен стать самим собой.

По нашему мнению, сюжетом драматургии сонатной формы является именно такой процесс (вырисовывается конструкт «внутренняя - внешняя реальность»). Конкретнее, мы можем психологически «прочсть» разработочное развитие экспозиционного (выращенного!) контраста и его

разрешение в репризе как вхождение в сознание отчужденного, неосознанного, психического содержания.

П.12. Циклическая форма состоит из объединенных художественным замыслом нескольких независимых, завершенных, более или менее контрастных частей. Главная выразительная возможность такой формы - многостороннее восприятие, освещение, видение, осмысление некоего явления, некой идеи (конструкт «рассмотрение с одной перспективы - рассмотрение с многих перспектив»). Исторически сложились несколько видов подобных форм: сюитные, сонатно-симфонические, циклы пьес (в т.ч. фортепианных миниатюр).

С точки зрения психологии, при восприятии цикла пьес, действуют как факторы сходства-контраста (непосредственно и на расстоянии), так и факторы инерции. Последние проявляются в виде определенных ожиданий, которые имеют отношение к длине миниатюр, их структуре, закономерностям показа музыкальных образов. Эти процессы, связанные с инерцией и ожиданиями, проходят фоном для слушательского восприятия контраста и сходства (непосредственно и на расстоянии).

Программность вносит дополнительное своеобразие в восприятие циклической формы. Даже в том случае, когда программа ограничивается только заглавием, она «настраивает» слушателя на определенный лад. Музыкальная ткань всегда многозначна. Под воздействием программности некоторые элементы музыкальной ткани привлекают внимание слушателя (исполнителя) больше, чем некоторые другие. К этому добавляется потребность человека выявить закономерность в хаотической, неопределенной среде. В результате, у слушателя и исполнителя формируется определенное «прочтение» произведения (образуется возможность применения соответствующих конструктов, по отношению к этим внемузыкальным ассоциациям). Это обстоятельство не всегда благотворно. Некоторые исполнители вместо того, чтобы тщательно разобраться в форме произведения, начинают придумывать и навязывать произведению крайне субъективные сюжеты.

В действии программности внимание заслуживают ещё два момента: один заключается в том, что программа дает направление восприятию произведения, создает определенный стереотип, что иногда может ограничить фантазию музыканта-исполнителя; с другой стороны, программа связывает музыкальное произведение с целым спектром немусикальных ассоциаций. Исполнитель может целенаправленно воспользоваться этим обстоятельством, при составлении интерпретационного плана. Превосходными примерами драматургических возможностей

прочтения циклических форм являются «Карнавал» Шумана, «Микрокосмос» Бартока, «Мимолетности» Прокофьева и т.д.

Таким образом, главные выразительные возможности рассмотренных форм основываются на таких психологических процессах, как закономерности восприятия (в том числе факторы «гештальта»), механизмы контраста и ассимиляции, закономерности памяти, закономерности восприятия времени и др. Некоторые из этих принципов проявляются во всех перечисленных формах, некоторые же – только в части из них.

П.13. «Большая полифоническая форма» представляет собой частный случай формы второго плана. Вторичное единство создается за счет полифонических эпизодов. «Встроенные» в те или иные места гомофонной формы, они создают свою собственную форму. Последняя распределена по всему «пространству» композиции, объединяя полифонические эпизоды. Для того, чтобы стало возможным образование подобной формы второго плана, требуется не менее двух таких эпизодов. Таким образом, снова возникает конструкт «сходство, тождество – контраст».

На каких психологических закономерностях основывается «Большая полифоническая форма». Среди изученных закономерностей восприятия, в первую очередь, в данном контексте, по нашему мнению, следует вспомнить «гештальт», а именно т.н. «фактор общей судьбы». Согласно этому принципу, существует тенденция восприятия тех элементов в качестве целостности, которые отличаются от остальных каким-нибудь одним аспектом (Узнадзе, 1940: 244, Шифман, 2003: 281). Также релевантным видится нам т.н. «фактор одинаковых связей», согласно которому элементы, связанные одним и тем же типом связи, также воспринимаются как целостность (Шифман, 2003: 279-280).

Основой для классификации «Большой полифонической формы» могут также быть закономерности расположения в произведении полифонических эпизодов. Они могут быть равномерно распределены по всей композиции, или же могут быть концентрированы в том или ином отрезке (отрезках) или части (частях). Такое распределение становится особенно значимым, когда в какой-либо части мы имеем дело с развитыми полифоническими формами типа фугато, фуги, полифонических вариаций (симфонии Моцарта „Юпитер” и Бетховена №3). Нужно отметить, что местоположение такой полифонической формы довольно часто совпадает со смысловым центром гомофонного цикла.

Роль исполнителя в проявлении полифонического начала возрастает в тех разделах, или частях, где оно менее выражено, то есть в тех отрезках,

которые дают возможность как более полифонического, так и более гомофонного «прочтения».

С психологической точки зрения, поскольку имитационно-полифонический эпизод представляет собой концентрированный показ одного музыкального образа, у таких эпизодов большой потенциал для привлечения слушательского внимания.

Великолепным образцом „Большой полифонической формы” является Соната Брамса ор. 38, рассмотренная в III главе.

III Глава. Соната И.Брамса для виолончели и фортепиано, соч. 38, ми-минор. Форма, содержание, исполнительская интерпретация и ее психологические факторы. В данной главе проведены детальный анализ формы и содержания сонаты Брамса, выявлено множество музыкальных конструктов. На некоторых из них обращено особое внимание. Это связанные с эмоциональным содержанием (по нашей классификации - II группа) конструкты: «темный - светлый», «действие – созерцание», а также связанный с общим культурным контекстом (IV группа) «Трикстер – Культурный герой». Первые два конструкта более рельефно выявляются в I части сонаты, II часть сравнительно нейтральна по отношению к ним, а в финале, III части превалирует «темное действие».

Что же касается конструкта «Трикстер – Культурный герой», то в I и II частях сонаты, а также почти во всей III части доминирует полюс «Культурный герой», и только в коде финала «Трикстер» выходит на передний план.

Даются рекомендации музыканту-исполнителю по поводу того, как воспользоваться выявленными конструктами. Для того, чтобы создать реальный интерпретационный план, музыкант-исполнитель должен:

1. Решить, который из выявленных «композиторских» конструктов является, по его мнению, самым важным, критически необходимым (под «композиторским» мы понимаем такой конструкт, который касается фиксированных в нотах аспектов музыкальной формы и содержания).
2. Музыкант-исполнитель должен «рассортировать» весь материал сонаты по отношению к этому конструкту.
3. Музыкант-исполнитель должен решить, который из «исполнительских» конструктов является самым важным, критически необходимым (под «исполнительским» мы понимаем конструкты, «управляющие» теми

асpekтами музыкального произведения, которые в большей степени зависят от исполнителя).

4. Музыкант-исполнитель должен проанализировать каждый значимый «композиторский» конструкт с помощью каждого значимого «исполнительского» конструкта.
5. Музыкант-исполнитель, учитывая результаты подобного анализа, в процессе разучивания и исполнения музыкального произведения должен попытаться выявить неубедительные моменты трактовки. Для их искоренения, он должен пересмотреть свой интерпретационный план и решить, какие изменения и в пределах каких конструктов необходимо осуществить (возможно станет нужным добавление новых конструктов).

В выводах обобщены основные результаты работы

1. Одной из важнейших способностей музыканта-исполнителя является умение получать от своих действий обратную связь, в результате чего он может принимать художественные решения относительно исполнения произведения (как известно, обратная связь – это воздействие какого-либо прошлого явления, или информации о нём на осуществление того же явления в настоящем или будущем).

Музыкант-исполнитель подвергается воздействию множества факторов, только часть которых он может контролировать. На этих, ему подконтрольных факторах и должен сосредоточить свои усилия исполнитель. Эти факторы изменяются в положительную сторону, когда он адекватно реагирует на обратную связь. Когда последняя предоставляет негативную информацию, исполнитель, реагируя на неё, должен постараться скорректировать свои действия с целью достижения желаемого результата; процессы тем самым становятся управляемыми. В это время имеет место «круговая причинность» – явление **a** воздействует на протекание явления **b**, которое, в свою очередь, воздействует на протекание явления **a**.

2. Теория выдающегося швейцарского психолога Карла Юнга может быть применена для осмысления музыкального исполнительства. Она даёт возможность выработки интерпретационного плана на основе новой точки зрения. Этот подход основан на универсальных закономерностях человеческой психики, которые не связаны с конкретной эпохой, культурой, или же социальным положением личности.

Установлением связи музыкально-исполнительского искусства с архетипами «коллективного бессознательного» (как известно, под архетипами подразумеваются врожденные, наследуемые паттерны человеческой психики, закономерности, формы постижения), делает возможным осмысление того или иного музыкального произведения не только рационально, но и эмоционально-образно. Такая связь делает возможным также создание богатой ассоциативной сети, на основе как музыкального, так и немusического материала. Эти ассоциации могут чрезвычайно обогатить музыкально-исполнительский план и придать ему определённую направленность. Музыкальное произведение может быть осмыслено в свете этих закономерностей. Тем самым, музыканту-исполнителю даётся возможность получения дополнительной информации для выявления стиля и особенностей исполнения, также вырисовывается возможность стимулирования интуиции у музыканта-исполнителя.

3.а. При анализе музыкального произведения использование основного понятия теории Дж.Келли «конструкт» даёт возможность:

1) описания и осмысления структуры музыкального произведения, а также процессов, протекающих при его исполнении;

2) установление связи между результатами этого описания-осмысления и особенностями организации человеческой психики;

3) установления связи между различными аспектами музыки, а также между музыкой и другими сферами человеческой деятельности; вырисовывается возможность найти между ними «общий знаменатель» (таковым, по нашему мнению, являются «личностные конструкты»).

4) при изучении музыкального исполнительства могут быть применены методы исследования (вместе с соответствующим математическим аппаратом), существующие в теории «личностных конструктов».

3.б. Система конструктов предоставляет возможность осмысления любого аспекта музыки в качестве элемента системы координат, что в последствии может явиться основой для принятия творческих решений.

3.в. Использование системы конструктов также предоставляет возможность сделать процесс накопления опыта более целенаправленным, даёт возможность усвоения конструктов как из своей, так и из чужой практической и теоретической деятельности, а также из других источников.

3.г. Конструкты могут иметь отношение к различным аспектам музыкального исполнительства. Их классификация предоставляет возможность музыканту-исполнителю учесть в своём интерпретационном плане все аспекты музыкального исполнения (начиная от звукоизвлечения и заканчивая эстетическими вопросами).

3.д. Создание иерархии конструктов предоставляет музыканту-исполнителю возможность детально спланировать и проанализировать музыкальное исполнительство (как собственное, так и чужое), его различные аспекты; в то же время, исполнитель может осознать и улучшить те «мыслительные средства», с помощью которых он проводит свой анализ.

3.е. При анализе музыкального произведения исполнитель может применять выявленные конструкты ко всему произведению (а не только к тому отрезку, где они были выявлены). Тем самым, музыкант-исполнитель получает возможность наблюдать за динамикой выразительных средств на протяжении всего произведения, что способно обогатить содержательно-интерпретационный план, а также придать ему большую целеустремленность.

3.ж. Осмысливание конструктов, связанных с эмоциональной сферой, дает возможность музыканту-исполнителю придать интонированию четкость и ясность, характеричность.

4. Вероятность того, что музыкант-исполнитель решит проблему волнения гораздо выше в том случае, если он поставит себе такую цель и будет систематически работать над ее достижением, а не вспоминать о проблеме в критическую минуту. Психологическую устойчивость нужно вырабатывать так же, как исполнение какого-нибудь штриха.

5. Основа явления репризности – целый ряд психологических закономерностей, знание которых дает возможность при её исполнении соответствующим образом организовать выразительные средства, с целью усилить, углубить, или наоборот, ослабить те или иные стороны, оттенки начального образа, подчеркнуть, либо «замаскировать» её вступление.

Репризность может быть представлена как конструкт (тождество - контраст), отображающий градации повторяемости различных выразительных средств. Тем самым исполнителю предоставляется возможность определить, какие выразительные средства подчёркивать при повторении и в какой степени.

Репризность повышает функциональный «статус» музыкального образа. В результате повторного восприятия он лучше запечатлевается в

слушательском сознании и воспринимается как более значимый и весомый.

6.а. Музыкальный образ обладает «гештальтными» свойствами. Он является большим, чем механическая сумма составляющих его сторон.

6.б. Осмысление музыкального образа может проходить как минимум, на двух уровнях – синтаксическом и композиционном. На синтаксическом уровне образ является „субъектом” развития, на композиционном же он проявляется как результат развития, обобщающий музыкальный образ целостной композиции.

6.в. Музыкальный образ, с одной стороны, зависит от тематизма, с помощью которого он реализуется, а с другой – от опыта, образования и ожиданий воспринимающего его слушателя.

6.г. Образование и опыт дают возможность исполнителю связать с помощью ассоциаций данный музыкальный образ с другими (похожими) музыкальными и немusическими образами, произведениями разных стилей и жанров. Жанр является одним из главных факторов образования таких ассоциаций.

6.д. Музыкальный образ можно описать при помощи конструктов, применение которых предоставляет возможность композитору очертить образ, а исполнителю – составить точный план интонирования авторского текста.

6.е. В произведении, содержащем несколько музыкальных образов, отношение сходства - контраста между ними, с одной стороны, сукцессивное (данное в последовательности), с другой – симультанное (данное в одновременности).

6.ж. Развитие музыкального образа в значительной степени зависит от возможности (хотя бы неосознанного) прогнозирования этого развития.

6.з. Музыкальный образ, выразительные возможности музыкальных форм основываются на закономерностях функционирования человеческой психики. Среди познавательных психических процессов следует выделить восприятие и память; среди поведенческих – дыхание и моторные движения, а среди эмоциональных – оценку, идентификацию и проекцию.

7. Поскольку музыкальная тема является «субстратом» образа, в композициях, имеющих многотемную, сложную структуру, проявляются более многообразные возможности, с одной стороны, для развития, развертывания музыкальных образов, с другой же – для установления различных связей между ними.

8.а. Рассмотрение музыкальных форм, на основе данных психологии, предоставляет возможность более глубинного постижения их выразительных возможностей. Вместе с тем, при таком рассмотрении форм вырисовывается перспектива их связи с другими проявлениями человеческой психики.

Выразительные возможности музыкальной формы в значительной степени определяются психологическими закономерностями слушательского восприятия.

8.б. Форма является неким «пространством» для развития, развертывания музыкального образа (образов), закономерности же этого «пространства», со своей стороны, оказывают воздействие на этот процесс.

8.в. Музыкальное формообразование проявляется на основе восприятия сходства и различия элементов. Первое из них может проявляться непосредственно, по соседству и на расстоянии.

Таким образом, важнейшими факторами формирования различных музыкальных форм являются действующие в слушательском восприятии психологические механизмы контраста и ассимиляции.

8.г. Каждая музыкальная форма обладает сферой основных выразительных возможностей. Последние существуют в виде определенного потенциала, который так или иначе раскрывается в произведениях различного стиля, жанра, эпохи.

8.д. В сложных музыкальных формах создается возможность для проявления контраста на нескольких уровнях. В результате, сами контрасты приобретают различную «весомость».

8.е. Экспонирование одного музыкального образа естественно для формы периода. С двумя музыкальными образами мы имеем дело в простой двух- и трехчастной формах, которые отличаются друг от друга тем, что в трехчастной форме первый музыкальный образ закрепляется благодаря действию репризы. Подобное, в виде элемента, имеет место и в двухчастной форме, что создает промежуточные конструкции между этими формами, в которых свойства обеих форм проявляются симультанно. Одновременное проявление свойств нескольких форм более «весомо» представлено в т.н. смешанных формах. Именно в таких – промежуточных и смешанных формах особенно выделяется роль исполнительской интерпретации. Путем подчеркивания или нивелирования соответствующих элементов, исполнитель может воздействовать на восприятие слушателя и тем самым раскрыть драматургию, присущую той или иной форме.

8.ж. В сложных двух- и трехчастных формах сопоставление двух основных музыкальных образов представлено в значительно усложненном и масштабном виде, по сравнению с простыми формами. Несмотря на количество частей, в данных формах имеет место сопоставление двух начал. В таких формах появляется возможность образования контраста различной «весомости» на нескольких уровнях, что повышает роль исполнителя в создании интерпретационного плана.

8.з. В рондо контрастное многообразие музыкальных образов дано в виде чередования изменяемого и неизменного, стабильного и мобильного начал. В циклической и контрастно-составной формах главной идеей является последовательность контрастных образов. Вариационная форма строится, как правило, на одной, изредка на двух или трех темах. Из-за своей специфики, в процессе развития, тема вариаций становится основой контрастного многообразия образов (особенно в характерных вариациях). В этих многотемных и многообразных формах могут проявиться центробежные силы, которые тем более выражены, чем сильнее контраст. Для преодоления таких тенденций на основе воспринятых слушателем сходства и контраста между группами элементов образуются вторичные формы (в реализации которых велика роль исполнителя).

8.и. Чем более выделяется тем или иным образом тот или иной элемент построения музыкального произведения, тем большей является тенденция воспринимать его в качестве отдельной структуры. Если таких элементов несколько и между ними возможно выявить сходство и различие, такая тенденция приобретает вид вторичной формы.

При прочих равных условиях, тема, разработанная имитационно, приобретает больший «вес» и «значимость». При наличии нескольких полифонических эпизодов возникает «Большая полифоническая форма».

8.к. При недостаточно чётко выявленной вторичной форме, решение музыканта-исполнителя определяет её выбор – специфически исполнительскими средствами он может оказать влияние на слушательское восприятие композиции произведения.

8.л. С точки зрения количества музыкальных образов, сонатная форма может содержать всего два-три темы-образа. В отличие от других форм, в сонатной акцент сделан не на количестве тем, а на развитии и разрешении возникшего в экспозиции контраста. Эта идея развития-разрешения часто ассоциирована с гегелевской диалектической триадой. Задачей исполнителя может быть и раскрытие (имеющих аналогии с театральной драматургией) перипетий музыкальных тем-образов.

8.м. В случае программности, важна роль, с одной стороны, универсального психологического механизма проекции, а с другой – потребности человека избежать неопределенности.

9. Камерно-ансамблевый жанр способствует проявлению тенденции к полифонизации фактуры.

10. Использование музыкальных конструктов даёт возможность составить детальный интерпретационный план сочинения. В диссертации под таким углом зрения проанализирована соната И.Брамса для виолончели и фортепьяно ор.38, ми-минор.

Таким образом, представленные выводы вытекают из осуществленного в диссертации комплексного принципа исследования материала, который подразумевает осмысление музыкального произведения, его формы, исполнительской интерпретации и слушательского восприятия в контексте теорий и данных психологии.

Материалы диссертации отражены в следующих публикациях:

- I. Николоз Торшелидзе. Реприза и её исполнение: Психологические аспекты** – в сборнике Тбилисской Государственной Консерватории. Серия: «Вопросы музыковедения». Ред. Р.Цурцумия и др. Тбилиси, 2010.
- II. Николоз Торшелидзе. О концертном волнении и путях его преодоления.** ГЭНЖ: Музыковедение и культурология. Рецензируемый Электронный Научный Журнал. Тбилисская Государственная Консерватория им. В.Сараджишвили. Ред. М.Кавтарадзе. 2010. No.1(5) [2010.10.31]. <http://gesj.internet-academy.org.edu.ge>
- III. Николоз Торшелидзе. О «Большой полифонической форме» и к вопросу её исполнения.** ГЭНЖ: Музыковедение и культурология. Рецензируемый Электронный Научный Журнал. Тбилисская Государственная Консерватория им. В.Сараджишвили. Ред. М.Кавтарадзе. 2010. No.2(6) [2010.12.31]. <http://gesj.internet-academy.org.edu.ge>