

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი



დრამის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა – საშემსრულებლო შემოქმედებითი ხელოვნება
(შემოქმედებითი პედაგოგიკა)
„მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნება“

თამარ ბერიძე

რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგიის კვლევა
და თანამედროვე მიდგომები

სადისერტაციო ნაშრომი

თეატრალური ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
დავით კობახიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თბილისი

2019

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დრამის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა:

საშემსრულებლო შემოქმედებითი ხელოვნება
(შემოქმედებითი პედაგოგია)

ქვედარგის კოდი: 080402, მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნება

ავტორის ხელმოწერა _____

ჩვენ, ქვემოთ ხელმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით თამარ ბერიძის სადოქტორო ნაშრომს „რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგიის კვლევა და თანამედროვე მიდგომები“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

16/12/2019

ხელმძღვანელი:
დავით კობახიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

რეცენზენტები:
მაია კიკნაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
შოთა გუგიაძე, თეატრალური ხელოვნების დოქტორი

საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ, თამარ ბერიძის სადოქტორო ნაშრომის, „რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგიის კვლევა და თანამედროვე მიდგომები“, გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს. ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

თამარ ბერიძე

ავტორის ხელმოწერა _____

*დამატებითი კითხვებისა და წინადადებებისთვის მოვუმართეთ
შემდეგ საკონტაქტო მისამართებზე:*

*If you have additional questions or suggestions, please contact
us on the following contact addresses:*

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
თბილისი, 0108, საქართველო

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Tbilisi, 0108, Georgia

info@tafu.adu.ge

ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი:

tamar.beridze07@gmail.com

რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგიის კვლევა და თანამედროვე მიდგომები

თამარ ბერიძე

რეზიუმე

თანამედროვე სამყაროში ხელოვნების სინთეზური ფორმების პოპულარიზაციამ წინა პლანზე გამოიტანა სანახაობრივი ფორმები, ეს ობიექტურად აისახა სასცენო ხელოვნებაზეც.

სცენური მოქმედების მთელ პროცესში მსახიობის რიტმული დატვირთვა, გამოსატული სახესხვაობრივი რიტმული მონახაზებით, უნდა უზრუნველყოფდეს მსახიობის უწყვეტ კავშირს, როგორც ერთმანეთთან, ასევე მაყურებელთან. ამ უწყვეტი კავშირის მისაღწევად, თანამედროვე სინთეზური თეატრის მოთხოვნებიდან გამომდინარე, მსახიობი სრულყოფილად უნდა ფლობდეს სამსახიობო ტექნიკას. სწორედ სამსახიობო ტექნიკის შემადგენელი საბაზისო ნაწილია მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდა. ჩვენი კვლევის ობიექტს წარმოადგენს მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესი უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებლებში. კვლევის საგანი კი არის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის თანამედროვე პედაგოგიური მიდგომები და მეთოდოლოგია. ჩვენი მიზანია აღნიშნული კვლევა დაეუკავშიროთ პედაგოგიურ მეცნიერებასა და პრაქტიკას. კვლევის პროცესში საფუძვლიანად დავამუშავეთ და შევისწავლეთ ზოგადად რიტმის და რიტმიკის სასწავლო დისციპლინის შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა. მივმართეთ კვლევის თეორიულ-მეცნიერულ მეთოდს, რომელიც ეყრდნობა ფილოსოფიის, სასცენო პედაგოგიკისა და თეატრალური ხელოვნების წამყვანი თეორეტიკოს-პრაქტიკოსების ნაშრომთა შედარებითი ანალიზს. კერძოდ, რას წარმოადგენს რიტმი, როგორ ესმოდათ მისი მნიშვნელობა, და როგორ იცვლებოდა წარმოდგენა-შეხედულებები რიტმის შესახებ უძველესი დროიდან დღემდე. როგორ ჩამოყალიბდა და განვითარდა რიტმიკის სასწავლო დისციპლინა. პედაგოგიური სწავლების რა მეთოდოლოგიური მიდგომები არსებობს და რა გამოწვევების წინაშე დგას თანამედროვე თეატრალური ხელოვნება. აღნიშნული საკითხის კვლევის პროცესში გამოყენებული იქნა პედაგოგიური კვლევების ემპირიული მეთოდი: რიტმიკის სწავლების სასწავლო პროცესზე დაკვირვება, სხვადასხვა სახის სავარჯიშოების ექსპერიმენტული გამოყენება და ამ საშუალებით

მოპოვებული მასალების ანალიზი და მათი აღწერა (მეთოდოლოგიური მიდგომების, სავარჯიშოების თეორიული აღწერა-ანალიზი, და ვიდეო ჩაწერა). ამავე დროს შევიმუშავეთ მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდები, სადაც ძირითადად ყურადღება ეთმობა ერთ-ერთ რთულად შესასრულებელ რიტმს – სინკოპას, რომელიც გაჯერებულია დინამიური და რიტმული აქცენტებით და რომელთა პრაქტიკაში დანერგვის აუცილებლობა განაპირობა პედაგოგიური მოღვაწეობის პროცესში სტუდენტებზე ხანგრძლივმა დაკვირვებამ, რაც წარმოადგენს ნაშრომის სიახლეს. რთული სინკოპირებული რიტმის შესრულება სტუდენტისაგან მოითხოვს ყურადღების დაძაბვას, შინაგანი ძალების მობილიზებას, სხეულის კუნთოვანი დატვირთვის სწორ გადანაწილებას, და თუ სტუდენტები აითვისებენ და დაძლევენ სინკოპირებულ რიტმს, მათთვის ნებისმიერი სახის რიტმული სავარჯიშო, თუ ეტიუდი იოლი შესასრულებელი იქნება.

რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგია უნდა ეყრდნობოდეს სამსახიობო ხელოვნების ფარგლებში არსებული დისციპლინების კონცეპტუალურ გააზრებას და გარკვეულ სინთეზს, კომპლექსური მიდგომების შემუშავებას. ჩვენი კვლევის ძირითადი მიზანი და ამოცანაა მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის ისეთი მოდელის შექმნა, რომელიც ადაპტირებული იქნება თანამედროვე მოთხოვნებთან. რათა ხელი შევუწყოთ მომავალი მსახიობის პროფესიულ ზრდასა და საშემსრულებლო ხარისხის ამაღლებას.

Research of methodology of rhythmic teaching and modern approaches

Tamar Beridze

S u m m a r y

The popularization of synthetic forms of art in the modern world has foregrounded spectacular forms, and this has also been objectively reflected on the stage art.

The rhythmic workload of the actor, expressed in a variety of rhythmic outlines, throughout the scenic action must ensure a continuous connection between spectators, as well as with each other. To achieve this continuous connection, due to the requirements of the modern synthetic theater, the actor must be fully skilled in acting techniques. The basic part of acting techniques is the musical rhythmic upbringing of the future actor. The object of our research is the process of musical-rhythmic upbringing of the future actor in higher theater schools. The subject of research is contemporary pedagogical approaches and methodology of musical-rhythmic education. Our goal is to link this research to pedagogical science and practice. During the research process, we thoroughly processed and studied the existing scientific literature on rhythm and rhythmic study discipline. We applied the theoretical-scientific method of research, based on comparative analysis of the works of leading theorists-practitioners of philosophy, stage pedagogy and theatrical art. Namely, what the rhythm is, how it was understood, and how ideas and attitudes about rhythm have changed since ancient times. How the rhythmic learning discipline was formed and developed. What methodological approaches to pedagogy exist and what challenges do contemporary theater arts face? The empirical method of pedagogical research was used in the research process of this issue: observing the rhythmic learning process, the experimental use of different types of exercises and analysis of materials obtained through these and their description (theoretical description-analysis of methodological approaches, exercises and video recording). At the same time, we developed musical-rhythmic etudes, focusing mainly on one of the difficult rhythms to perform - syncope, which is saturated with dynamic and rhythmic accents and the need to put them into practice has been conditioned by the long observation of students in their pedagogical activities, which is the novelty of the work. Performance of the difficult syncopated rhythm – requires strain of attention, mobilization of inner forces, correct distribution of the body muscle loading from the student, and if the students will get mastered and overcome the syncopated rhythm, any kind of rhythmic exercises or etudes will be easy for them to perform.

The methodology of teaching rhythmic should be based on the conceptual understanding and specific synthesis of the disciplines within the performing art, as well as development of complex approaches. The main goal and objective of our research is to create a model of musical and rhythmical upbringing of the future actor, which will be adapted to modern requirements in order to facilitate the growth of professional career and performance quality of the future actor.

სარჩევი

შესავალი	8
თავი პირველი	
1.1. რიტმის არსი და მნიშვნელობა ადამიანის ცხოვრებაში	11
1.2. რიტმი - ხელოვნების „სივრცობრივ“ და „დროით“სახეობებში.....	27
თავი მეორე	
2.1. რიტმიკის სწავლების კვლევის ისტორიიდან	34
2.2. რიტმი სასცენო ხელოვნებაში	40
თავი მესამე	
3.1. რიტმიკის სწავლების თანამედროვე მეთოდოლოგიური მიდგომები	55
3.2. რიტმიკა, როგორც მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის მოდელი (თეორია და პრაქტიკა)	68
დასკვნა	114-118
ბიბლიოგრაფია	119-122

შესავალი

კვლევის საგანია – მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდა - რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგია და თანამედროვე მიდგომები.

კვლევის ობიექტია – მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის უზრუნველყოფა უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებლებში.

კვლევის აქტუალურობა – თანამედროვე სამყაროში ხელოვნების სინთეზური ფორმების პოპულარიზაციამ შეცვალა საზოგადოების წარმოდგენები და ესთეტიკური ზემოქმედება მოახდინა ადამიანზე. ადამიანის შინაგანი კულტურისა და მსოფლადქმის გაფართოებასთან ერთად ვითარდება მისი რიტმულობის შეგრძნება და რიტმული გამომსახველობითი საშუალებები. ხელოვნების დარგების სინთეზმა წინა პლანზე წამოსწია სანახაობრივი ფორმები, რაც ობიექტურად აისახა სასცენო ხელოვნებაზეც. სასცენო მოქმედების მთელ პროცესში, მსახიობის რიტმული დატვირთვა, გამოსატული სხვადასხვა რიტმულობით, უნდა უზრუნველყოფდეს მსახიობის უწყვეტ კავშირს, როგორც ამ სახესხვაობებთან, ასევე მაყურებელთან. ამ უწყვეტი კავშირის მისაღწევად თანამედროვე სინთეზური თეატრის მოთხოვნებიდან გამომდინარე, მსახიობი სრულყოფილად უნდა ფლობდეს სამსახიობო ტექნიკას. სწორედ სამსახიობო ტექნიკის შემადგენელი საბაზისო ნაწილია მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდა.

კვლევის მიზანი და ამოცანები: რიტმიკის, როგორც მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის მოდელის, ჩამოყალიბებისა და განვითარების შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურის მოძიება, შესწავლა-კვლევა; შედარებითი ანალიზის საფუძველზე თეორიული ცოდნის პრაქტიკასთან ინტეგრირებით მუსიკალურ-რიტმული სავარჯიშოების და ეტიუდების შემუშავება, რომლებიც მიესადაგება თანამედროვე სწავლების პრინციპებსა და მეთოდებს. სასცენო რიტმიკის მიმართულებით თეორიული კვლევის საფუძველზე მიღებული ცოდნის შეთავსება უკვე არსებულ პრაქტიკულ-პედაგოგიურ საშუალებებთან და ამ ცოდნის გამოყენება როგორც სასწავლო-პრაქტიკული მუშაობისათვის, ასევე თეორიული და მეთოდური ბაზის შესაქმნელად. რაც დისერტაციის პრაქტიკულ ღირებულებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

კვლევის სიახლე: რიტმის კვლევა დღემდე არ კარგავს თავის აქტუალურობას. ამ საკითხს მრავალი ნაშრომი მიეძღვნა, მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს კვლევები ძირითადად ხორციელდებოდა მუსიკალური დისციპლინების მიმართულებით და ნაკლებად არის შესწავლილი სასცენო რიტმიკა. დღეისათვის მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის თეორიულ-პრაქტიკული ასპექტები ბოლომდე არ არის სათანადოდ შესწავლილი და შესაბამისად სასცენო რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგია მოითხოვს მეცნიერულ კვლევას, რაც აუცილებლად უნდა გამომდინარეობდეს თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების პრინციპებიდან. ამ საკითხის თეორიულ-მეცნიერული შესწავლა უშუალო კავშირშია პრაქტიკულ კომპონენტთან. რიტმიკის დისციპლინის მიმართულებით თეორიულად აღვწერეთ უკვე არსებული სავარჯიშოები, მოვახდინეთ მათი მოდიფიცირება სწავლების თანამედროვე მოთხოვნებიდან გამომდინარე, შევიმუშავეთ მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდები, სადაც ძირითადად ყურადღება ეთმობა ერთ-ერთ რთულად შესასრულებელ რიტმს – სინკოპას, რომელიც გაჯერებულია დინამიკური და რიტმული აქცენტებით. რთული სინკოპირებული რიტმის შესრულება სტუდენტისაგან მოითხოვს ყურადღების დაძაბვას, შინაგანი ძალების მობილიზებას, სხეულის კუნთოვანი დატვირთვის სწორ გადანაწილებას და თუ სტუდენტები აითვისებენ და დაძლევენ სინკოპირებულ რიტმს, მათთვის ნებისმიერი სახის რიტმული სავარჯიშო თუ ეტიუდი იოლი შესასრულებელი იქნება.

კვლევის ჰიპოთეზა – საქართველოს თეატრალურ უმაღლეს სასწავლებლებში რიტმიკის სწავლებისათვის ისეთი სასწავლო პროგრამის შემუშავება, რომელიც ხელს შეუწყობს მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესის ეფექტურად წარმართვას და სტუდენტის - მომავალი მსახიობის საშემსრულებლო ხარისხის ამაღლებას.

კვლევის მეთოდები – კვლევის პროცესში საფუძვლიანად დავამუშავეთ და შევისწავლეთ ზოგადად რიტმის და რიტმიკის სასწავლო დისციპლინის შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა. მივმართეთ კვლევის თეორიულ-მეცნიერულ მეთოდს, რომელიც ეყრდნობა ფილოსოფიის, სასცენო პედაგოგიკისა და თეატრალური ხელოვნების წამყვანი თეორეტიკოს-პრაქტიკოსების ნაშრომთა შედარებით ანალიზს (ფ. დელსარტი, ემილ ჟაკ-დალკროზი, ს. მ. ვოლკონსკი, ვ. ა. გრინერი, ი. ვ. ლიფიცი, კ. შტორკი, კ. სტანისლავსკი, ი. კოხი, ს. ვ. ჰიპიუსი. გ. ვ. მოროზოვა, ვ. კარპოვი, ა. ნემეროვსკი, ვ. ე. მეიერჰოლდი, მ. ჩეხოვი, ვ. ბ. ვახტანგოვი, ბ. ბრეჰტი, ვ. ვ. ბელინოვიჩი, ს. ვ. კარცევი, ს. ახმეტელი და სხვათა

შრომები), კერძოდ, რას წარმოადგენს რიტმი, როგორ ესმოდათ მისი მნიშვნელობა და როგორ იცვლებოდა წარმოდგენა-შეხედულებები რიტმის შესახებ უძველესი დროიდან დღემდე; როგორ ჩამოყალიბდა და განვითარდა რიტმიკის სასწავლო დისციპლინა; პედაგოგიური სწავლების რა მეთოდოლოგიური მიდგომები არსებობს და რა გამოწვევების წინაშე დგას თანამედროვე თეატრალური ხელოვნება, უმაღლესი თეატრალური სასწავლებლები მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში.

აღნიშნული საკითხის კვლევის პროცესში გამოვიყენეთ პედაგოგიური კვლევების ემპირიული მეთოდი. რიტმიკის სწავლების სასწავლო პროცესზე დაკვირვება, სხვადასხვა სახის სავარჯიშოს ექსპერიმენტული გამოყენება და ამ საშუალებით მოპოვებული მასალების ანალიზი და მათი აღწერა. (მეთოდოლოგიური მიდგომების, სავარჯიშოების თეორიული აღწერა-ანალიზი, და ვიდეოჩანაწერი). დისერტაციაში შეტანილია ახლებურად გააზრებული და მოდიფიცირებული რიტმიკის სავარჯიშოები, თვალსაჩინო მასალები (ტექსტური, აუდიო-ვიდეო), რომელთა პრაქტიკაში დანერგვის აუცილებლობა განაპირობა პედაგოგიური მოღვაწეობის პროცესში სტუდენტებზე ხანგრძლივმა დაკვირვებამ.

სხვადასხვა მეცნიერული შეხედულების შესწავლისა და კვლევის, სისტემებისა და მეთოდების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე გამოტანილია დასკვნები და შემუშავებულია ის სასწავლო-მეთოდოლოგიური კრიტერიუმები, რომლებიც აუცილებელია თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების მოთხოვნებიდან გამომდინარე.

თავი პირველი

1.1. რიტმის არსი და მნიშვნელობა ადამიანის ცხოვრებაში

პირველყოფილ ეპოქაში ადამიანის ყოფითი ცხოვრება მთლიანად დამოკიდებული იყო ბუნებრივი პროცესების რიტმულობაზე, რაც იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი მთლიანად მინდობილი იყო ბუნებრივი მოვლენების კანონზომიერ ცვალებადობას. პირველყოფილი საზოგადოებისათვის თითოეულ გამომსახველობით ელემენტს თავისი სიმბოლური მნიშვნელობა გააჩნდა. წელიწადის დროები, ბუნებრივი კატაკლიზმები, დღისა და ღამის მონაცვლეობა, მზისა და მთვარის პერიოდულობა და ციკლურობა – ყოველივე ეს დიდ გავლენას ახდენდა ადამიანის ყოფიერებაზე. კაცობრიობის განვითარების ამ საფეხურზე შექმნილმა სკულპტურულმა, გრაფიკულმა და ფერწერულმა ნიმუშებმა დიდი გავლენა მოახდინა ადამიანის კულტურულ განვითარებაზე, მისი მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე, სამყაროს ობიექტურ აღქმაზე დროსა და სივრცეში. პირველყოფილ ადამიანთა ცნობიერებაში დრო და სივრცე აღიქმებოდა როგორც ერთი მთლიანი სრული წრე, რომელსაც თანამიმდევრული რიტმული მოძრაობა ახასიათებდა.

პირველყოფილი ადამიანები ბუნებასთან ჰარმონიაში თანაარსებობდნენ. ჯერ კიდევ ჩვენს ერამდე, პალეოლითის ხანაში არსებული გამოქვაბულების კედლებსა და კლდოვან ნახატებში კარგად ჩანს პირველყოფილ ადამიანთა საზოგადოების მიერ შექმნილი მხატვრული ნიმუშები, რომლებიც ასახავენ ნადირობის, ბრძოლის, მიწათმოქმედების სცენებს, ხშირ შემთხვევაში კი ისინი შეიცავენ ცეკვისა და სიმღერის ელემენტებსაც. კაცობრიობის ევოლუციის პროცესში ადამიანებს გაუჩნდათ სურვილი დაკვირვებებით მიღებული შთაბეჭდილებები, შეგრძნებები და აღმოჩენები გააზრებულად გამოესახათ რაიმე ბრტყელ ზედაპირზე. ბუნების ამსახველმა ფერითმა ინტერპრეტაციებმაც თანდათან „შემოქმედებითი“ ხასიათი მიიღო. ევოლუციური განვითარების პროცესში მდიდრდებოდა ფერთა და მოძრაობათა რაოდენობა და სიმბოლიკა. ჰარმონიის, ექსპრესიისა და რიტმის გრძნობა უკვე გამოკვეთილია გამოქვაბულის ფერწერაში, ნიღბებსა და ტოტემურ ქანდაკებებში. მოძრაობის რიტმულ-პლასტიკური დინამიკის გადმოცემის პირველი ცდები გვხვდება ჯერ კიდევ პირველყოფილ მხატვრობაში. მაგალითად, ესპანეთში აღტამირას გამოქვაბულის კედლებზე გამოსახულია ცხოველების მოძრაობა-რბენა. პირველყოფილი მხატვრები

ამგვარ მოძრაობებს გამოსახავენ თიხის ჭურჭლებსა და ხის დაფებზეც. ისინი აკვირდებოდნენ ყოველდღიურობას და ცდილობდნენ მაქსიმალური სიზუსტით გამოესახათ მოძრაობის სხვადასხვა ფაზა. თანდათან გართულდა ნახატები და მათზე აღიბეჭდა ნადირობისა და ბრძოლის სცენები, სადაც უკვე გამოჩნდა ადამიანის გამოსახულებაც. პირველყოფილ ნახატებში კომპოზიციური სტრუქტურის გართულებასთან ერთად სულ უფრო მეტად გამოიკვეთა სიბრტყეზე მოძრაობის ასახვისა და გადმოცემის რიტმულ-გამომსახველობითი ფორმებიც.

უძველეს ადამიანთა ცნობიერებაში რიტმი, დაწყებული დედის იავნანადან, დამთავრებული ადამიანის დატირებით, რიტუალურ-საკრალური მსოფლმხედველობითი არსის განმსაზღვრელ ფორმას წარმოადგენდა. ადამიანის დაბადებას თან სდევდა სიხარულის დანაწევრებული ბგერების ერთიანობა, რომელიც დედის გულისცემის თანხვედრი იყო. ასევე, გლოვაც გადმოიცემოდა გარკვეული რიტმებით. პირველყოფილი საზოგადოების აზროვნებაში ძალიან დიდი მნიშვნელობა და ადგილი ეჭირა ამქვეყნიური და იმქვეყნიური სამყაროს ურთიერთკავშირს. ტომის ბელადები, ქურუმები, შამანები რიტუალურ-რიტმული მოძრაობებით როკვით, ხმით, სხეულზე ხელის დარტყმით და რიტუალური დანიშნულების სხვადასხვა საგნის გამოყენებით ცდილობდნენ დაკავშირებოდნენ გარდაცვლილთა სულებს, კოსმიურ სივრცეს და გარკვეულ აფექტურ მდგომარეობაში მყოფნი წინასწარმეტყველებდნენ, აფრთხილებდნენ თავიანთ ტომობრივ გაერთიანებას ბუნებრივი კატაკლიზმებისა თუ სხვა მნიშვნელოვანი მოვლენების შესახებ. რიტმული ურთიერთქმედება ადამიანსა და ბუნებას შორის პირველყოფილი საზოგადოების თვალთახედვით იყო სიცოცხლისდასაბამი და ადამიანი საკუთარ თავს აღიქვამდა ბუნებასთან ჰარმონიაში. ამავე დროს, პირველყოფილი ადამიანის რიტმი მარტივი და ინტონაციური იყო. „ჩვენ ვხვდებით მას ფოლკლორის პირველად უბრალო ფორმებში (ისეთ ტომებში, როგორებიცაა: ვედა, კუბუ, ცეცხლოვანი მიწის წარმოდგენლები), სადაც მხოლოდ ხმითა და რიტმული მოძრაობებით, აღმავალი და დაღმავალი ტონებით და სხვადასხვა ტემპით ქმნიან მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელ მწყობრ მელოდიას. ასეთი რიტმის საფუძველს წარმოადგენს არა პულსაცია, არამედ სუნთქვის ავტომატიზებული პროცესი, რომელსაც სიმღერისათვის უპირველესი მნიშვნელობა აქვს.¹

¹ . . . „ 1986. . 23

40 ათასი წლის წინ შექმნილი პრიმიტიული ჩასაბერი მუსიკალური ინსტრუმენტი, რომელიც აღმოჩენილია საფრანგეთში, ორინიაკის მღვიმესა და სოლუტრეს გამოქვაბულში და ცხოველთა ძვლისაგან არის შექმნილი, ხაზს უსვამდა რიტმის მნიშვნელობას პირველყოფილ მუსიკალურ ხელოვნებაში. იგივე შეიძლება ითქვას შუამდინარეთში, ტიგროსსა და ევფრატის აუზში აღმოჩენილ ჩასაბერი და სიმებიანი ინსტრუმენტების ნაშთებზე: ფლეიტაზე, ლირასა და არფაზე. რაც შეეხება დასარტყამ ინსტრუმენტებს, აფრიკული ტომების ხალხებისათვის დოლების, ტამტამების რიტმი დღემდე განსაკუთრებულ რიტუალურ შინაარს ატარებს. მათი მელოდიები არ გამოირჩევა მუსიკალური მრავალფეროვნებით და მხოლოდ რიტმი ავითარებს და ცვლის მათ. რიტმის მეშვეობით მელოდიურობა დინამიკური ხდება. მათზე დაკვირვებით ნათელია რიტმის ფენომენის უდიდესი დატვირთვა, რიტმი თავისი უდიდესი მნიშვნელობით გვეკვლინება რიტუალურ-საკრალური მსოფლმხედველობის გამოსახვის განმსაზღვრელ ფორმად პირველყოფილი ადამიანის ცხოვრებაში.

აქედან გამომდინარე, უძველეს ადამიანთა წარმოდგენაში რიტმულობის გაუცნობიერებელი ფენომენი წარმოადგენდა დედამიწისა და ციური სამყაროს ჰარმონიული თანაარსებობის საფუძველს. რიტმი იყო ბუნებრივი ცვალებადობის კანონზომიერი მახასიათებელი და პირველყოფილი საზოგადოების წარმომადგენელთა ცხოვრებაც დაბადებიდან გარდაცვალებამდე ამ კანონზომიერების სრული დაცვით წარიმართებოდა.

ძველი მსოფლიოს მითოლოგიური პანთეონის იერარქიული წყობაც რიტმულობაზეა დაფუძნებული. სხვადასხვა კულტურაში ადამიანების დამოკიდებულება სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხთან გაიგივებული იყო ზებუნებრივ ძალებთან. ღმერთთა დანიშნულება და ურთიერთდამოკიდებულება, მათი ზეგავლენა ბუნებასა და ადამიანზე ერთი მთლიანი უწყვეტი პროცესია და ამ პროცესში თითოეულს თავისი რიტმი და სიმბოლური გამოხატულება აქვს. მაგალითად, ძველ ეგვიპტეში ადამიანები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ იმქვეყნიურ სამყაროში არსებობას და გაიდვალებული წარმოდგენები ჰქონდათ ღმერთების პანთეონთან მიმართებით. ძველი ეგვიპტის ღმერთი ოსირისი ყოველივე არსებულის, უკვე წარსულისა და გარდასულის გამოხატულება იყო, ხოლო ღმერთი ნეხესი კი საპირისპიროდ – ხვალისდელი დღის, ჯერარდაბადებულისა და არშემდგარის სიმბოლოს წარმოადგენდა და მხოლოდ მათი უწყვეტი რიტმული ადგილმონაცვლეობა დროში იცავდა სამყაროს ქაოსისა და არეულობისაგან. გერმანელი ეგვიპტოლოგი იან

ასსმანი თავის წიგნში „ეგვიპტე: ადრეული ცივილიზაციის თეოლოგია და ღვთაებრიობა“ მზის ღმერთის შესახებ წერს „თავის დაუსრულებელ აღმოსვლასა და ჩასვლაში, გამოჩენასა და გაქრობაში, სიკვდილსა და დაბადებაში ის რჩება იმ დროის ღმერთად, რომელიც მუდმივად მოძრაობს და აღიქმება დღეებისა და ღამეების, თვეების, წელიწადის დროებისა და წლების დროის დინებად, რომელიც პულსირებს პერიოდული რიტმით - უკვდავება უწყვეტობაში, გამეორებებსა და განახლებაში“².

ძველი ინდოეთის რელიგიურ-ფილოსოფიური კონცეფციის მთავარ არსს ადამიანისა და ბუნების თანაარსებობის სამნაწილიანი ციკლი წარმოადგენს: დაბადება (შექმნა) – არსებობა (ყოფნა) – დაღუპვა (გაქრობა-განადგურება). აქედან გამომდინარე, დრო იყოფა წარსულად, აწმყოდ და მომავლად. სამივე დრო განსაზღვრულ რიტმულ ჩარჩოშია მოთავსებული და წრიულად ბრუნავს. დროის სიმბოლურ გამოსატყულებად კი დღემდე მიიჩნევა ბორბალი, რომელიც ყოველივე არსებულის, დაბადებისა და გარდაცვალების, სიკვდილისა და სიცოცხლის უწყვეტ კავშირს, რიტმულობასა და მარადიულობას გამოსახავს.

ძველი ჩინელი მოაზროვნეების წარმოდგენით, სამყაროს ჰარმონიული მოწყობის პრინციპი ემყარება დროისა და რიტმის მკაცრად განსაზღვრულ ციკლურობასა და უწყვეტობას. ყოველივე ერთი მეორეს მიყოლებით მოცემულ დროსა და ინტერვალებში წარმოიქმნება და ვითარდება. დიდი ჩინელი მოაზროვნე და ფილოსოფოსი ლაო ძი თავის ფილოსოფიურ-პოეტურ ნაშრომში „დაო დე ძინი“ განიხილავს სამყაროს სუბსტანციურ-გენეტიკურ პირველწყაროს – „დაოს“, რომელსაც ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო და ურთიერთსაპირისპირო მხარე გააჩნია: არსებული და არარსებული და მხოლოდ მათი მწყობრი რიტმულობა განაპირობებს იდეალური სამყაროს მოდელს, ადამიანთა ცხოვრების წესს, სტაბილურობასა და ჰარმონიას. „არსებული და არარსებული შობენ ერთურთს - ყოველივე წარმოიქმნება მუდმივისაგან და ცხოვრებისეული ციკლის შემდეგ უბრუნდება თავის პირველწყაროს.“³ ამავე დროს მიკრო და მაკროსამყაროს ორგანიზებულობა და სიმწყობრე ეფუძნება ურთიერთსაწინააღმდეგო, ყოველი არსის ცვალებადობისა და განვითარების შემოქმედებით საწყისებს („ინი“ – წყვდიადი, ქალური საწყისი, უარყოფითი ძალა და „იან“ – ნათელი, მამაკაცური საწყისი, დადებითი ძალა).

² . „ : „.— .: . 1999. . 125

³ . . „ - . „.— : „ . . , 2000. . 35

იანისგან – ნათელი ნაწილაკებისაგან წარმოიშვა ცა და იანისგან, დაბინდული ნაწილაკებისაგან – მიწა. მათი რიტმული ურთიერთქმედება არის დასაბამი სიცოცხლის, ადამიანის და ყოველივე არსებულისა. ამ კანონზომიერი რიტმული პროცესის დარღვევა, დაოს მოძღვრების მიხედვით, უცილობლად გამოიწვევს ქაოსსა და არეულობას.

რიტმის ცნების ფორმირება, ფილოსოფიურ-მეცნიერული გააზრება და ანალიზი უკვე ანტიკური ხანიდან იღებს სათავეს, სადაც რიტმი განიხილება უშუალოდ დროსთან კავშირში, რადგან თავად დროის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებელს სწორედ მისი რიტმულობა წარმოადგენს. დაწყებული ანტიკური ეპოქიდან ადამიანის მიერ სამყაროს შეცნობის ერთ-ერთი პირობა დროისა და რიტმის ურთიერთხემოქმედების შედეგად გამოწვეული პროცესების კვლევა და მათზე დაკვირვებაა.

ანტიკური სამყაროს წარმომადგენლებისათვისაც კულტურის არსის შეცნობის უცილობელ პირობას წარმოადგენდა დროის ცნება, მისი აღქმა და გამოსატულება. ვ. ნ. იარსკაია თავის ნაშრომში „დრო კულტურის ევოლუციაში“⁴ აღნიშნავს, რომ „დროის კონცეფციაში განსხეულებული და შერწყმულია ეპოქის რეფლექსია, კულტურის ინტერპრეტაცია და შემოქმედებითობა, სოციალური დროის რიტმი და პროგნოზირებადი აზროვნების ეფექტურობა“.

ჩვენს წელთაღრიცხვამდე VIII-VII საუკუნეებში მოღვაწე პოეტებისა და ფილოსოფოსების შემოქმედებაში ასახულია სამყაროს რიტმული აგებულების პროპორციულობის და ჰარმონიულობის მოდელი. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე VIII საუკუნეში მოღვაწე დიდი ბერძენი პოეტის ჰომეროსის პოემებში „ილიადა“ და „ოდისეა“ – დროს (Chronos) თავისი ხანგრძლივობა და სტრუქტურა გააჩნია, არასდროს არ შემოიფარგლება და არც აღინიშნება ერთი რომელიმე კონკრეტული მონაკვეთით. დროის აღსანიშნავად პოეტი იყენებს სიტყვა „დღეს“, რომელსაც თავისი დასაწყისი და დასასრული აქვს. იმავე ეპოქაში მოღვაწე სხვა ანტიკური პოეტის – ჰესიოდეს მიხედვით, დრო ციკლურია და გარკვეული ინტერვალების შემდეგ მეორდება. პოემა „თეოგონიაში“, სადაც მოთხრობილია ოლიმპიელ ღმერთთა ცხოვრების შესახებ, პოეტი ნათლად გამოსახავს თანმიმდევრული განვითარების

⁴ . . . : . – : . 1989. – 19 .

იდეას, ქაოსიდან წესრიგისა და ჰარმონიულიწყობის ფორმირების დამყარებისაკენ, რომელიც თავისი სტრუქტურით ერთ მთლიან რიტმს ემყარება.

კულტურის ისტორიაში კოსმოლოგიის, ბუნებისა და სამყაროს შეცნობის ძირითადი საკითხების შესახებ პირველი მეცნიერული კვლევის ავტორია ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი, ნატურფილოსოფიის მიღეთის სკოლის წარმომადგენელი ანაქსიმანდრე, რომელმაც შექმნა პირველი ბერძნული პროზად დაწერილი ნაშრომი „ბუნებაზე“ (ძვ. წ. აღ. 547 წ.). ეს ნაშრომი ფრაგმენტის სახით არის შემორჩენილი და მასში ავტორი წერს, რომ „სამყაროები იღუპებიან, მანამდე კი დიდი ხნით ადრე იბადებიან და ყოველივე მეორდება საუკუნეთა დასაბამიდან“⁵ ანაქსიმანდრე აკვირდებოდა მზის მოძრაობას. მან პირველმა შექმნა მზის საათი „გნომონი“. ციურ სხეულებზე დაკვირვების შედეგად კი დაასკვნა, რომ „ყოველივე არსებულის საწყისი, უსასრულობისა და უსაზღვრობის მუდმივი მატერია - „აპეირონია“, რომელიც განუწყვეტლივ მოძრაობს. სწორედ აპეირონი – თბილისა და ცივის, სველისა და მშრალის რიტმული ურთიერზემოქმედების შედეგად ქმნის ცეცხლოვან სფეროს – კოსმოსს, რომლის ცენტრშიც დედამიწაა. თავად დროის საფუძველს კი უწყვეტი რიტმი და წესრიგი ქმნის“⁶.

კოსმოსი იყო, არის და იქნება მარადიულად ცოცხალი . . . ის უმშვენიერესი ჰარმონიაა, რომელსაც საკუთარი რიტმი, ზომა და სიმწყობრე გააჩნია. ასე თვლიდა ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი ჰერაკლიტე, რომლის სწავლების მთავარი ფორმულა ყველაფერი მიედინება, ყველაფერი იცვლება, გამოსახავს სასიცოცხლო პროცესის, ანუ ყოველივე არსებულის უწყვეტ რიტმულ განვითარებას. თავად სიტყვა „რიტმი“ ძველბერძნულად ნიშნავს „მდინარებას“. ჰერაკლიტეს აზრით, ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ ვერ შეხვალ, რადგან ის უწყვეტად მიედინება. მისი რიტმი შეიძლება იყოს ცვალებადი, რასაც „ზომა“ განაპირობებს, მაგრამ ის არ ჩერდება, არ წყდება. თავად „სამყაროც“, რომლის აღსანიშნავადაც ჰერაკლიტემ შემოიტანა ცნება „ლოგოსი“, ვითარდება. „მისი თანაბარზომიერი და თანმიმდევრული, აღმავალი და დაღმავალი რიტმის „ზედა“ და „ქვედა“ მიმართულება - „ანო“ და „კატო“ - ქმნის

⁵ . <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

⁶ 2004. . 94

დინამიკურობისა და რაციონალურობის სინთეზს, რომელიც წარმოადგენს ჰერაკლიტეს ლოგოსის არსს“.⁷

ძველბერძენი ფილოსოფოსი ეპიკურე და მისი სკოლის წარმომადგენლები, ანუ ეპიკურელები, თვლიდნენ, რომ სამყარო წარმოადგენს სიცარიელეს, რომელშიც მოთავსებულია მისივე სულიერი და გონიერი სხეული. ამ სამყაროს აქტიურობის საწყისი არის ლოგოსი, რომელიც თავადვე ქმნის არსებობისათვის აუცილებელ ძირითად ოთხ ელემენტს: აქტიურს – ცეცხლს და ჰაერს, პასიურს – მიწასა და წყალს. თბილი სუნთქვის, ანუ ცეცხლისა და ჰაერის ცოცხალი რიტმული შერწყმის შედეგად იბადება ლოგოსის სული და ყოველივე ბუნებაში ამ რიტმს ექვემდებარება – მცენარეთა ზრდა, ცხოველთა წარმოშობა და თავად ადამიანიც.

მატერიალიზმის ფუძემდებლის, დემოკრიტეს აზრით, დრო შეიძლება დაინახო, რადგანაც მას გააჩნია დღისა და ღამის ფორმები. სინათლე და სიბნელე გარკვეული პერიოდულობით და ამავე დროს თანაბაზომიერად, ანუ რიტმულად მონაცვლეობენ.

ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი და მათემატიკოსი პითაგორა თვლიდა, რომ რადგან დრო ციკლურად მოძრაობს და ყოველივე გარკვეული ინტერვალების შემდეგ მეორდება - რიტმი ცვალებადია და თან მუდმივი. პითაგორა თავის მოწაფეებთან ერთად ამუშავებდა რელიგიურ-ფილოსოფიურ სისტემას, რომელიც ეფუძნებოდა მათემატიკური თეორიის, მუსიკისა და სამყაროს შექმნის ერთიანი რიტმულობის იდეას – ციფრები, ბგერები და სამყაროს ჰარმონია ერთარსია. თავად სამყაროს კი, პითაგორასა და მისი მოწაფეების აზრით, გარკვეული რიტმული აგებულება და სფეროს ფორმა აქვს, სადაც პლანეტები არა ქაოსურად, არამედ მოწესრიგებულად მოძრაობენ. მათ მოძრაობას გარკვეული მუსიკალურობაც ახასიათებს, რაც ადამიანთა სმენისათვის სრულიად მიუწვდომელია და სწორედ ეს არის „სამყაროს ჰარმონია“.

იდეალიზმის ფუძემდებელი, დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი – პლატონი თვლიდა, რომ სამყაროს მთლიანობასა და ჰარმონიულ წყობას განაპირობებს ურთიერთშეთანხმება, სიმეტრია და პროპორცია. დროს პლატონის აზრით, ორი განსხვავებული რიტმული მხარე გააჩნია – ერთი მხრივ „ქრონოსი“ (მარადისობა) და მეორე მხრივ „ეონი“ (დრო). დროის მამოძრავებელი რიტმი წარმართავს ადამიანის მთელ ცხოვრებას, მის არსებობას. თავად ადამიანი კი მხოლოდ სულისა და სხეულის ჰარმონიული

7

განვითარების შედეგად მიაღწევს სრულყოფილებას და ეს სრულყოფილება, როგორც პლატონი აღნიშნავს, რიტმისა და ჰარმონიის გარეშე შეუძლებელია.

პლატონის მოწაფის – არისტოტელეს შეხედულებით, ხელოვნება ბუნების მიმბაძველობაა მიმეზისი (ძველბერძნულად: მიბაძვა-მიმსგავსება) და მისი უმთავრესი მიზანია ადამიანის ესთეტიკური აღზრდა, მისი ემოციებისა და შინაგანი მდგომარეობის სწორად წარმართვა. ესთეტიკური აღზრდისთვის კი აუცილებელ პირობას წარმოადგენს სიტყვის, რიტმისა და ჰარმონიის ურთიერთშეთანხმება. ეს ყველაზე უკეთ ძველბერძნულ ტრაგედიაშია ასახული.

შუასაუკუნეებში სამყარო აღიქმებოდა, როგორც ღვთისმიერ შექმნილი აბსოლუტური მშვენიერება. IV-V საუკუნეებში მოღვაწე ქრისტიანი თეოლოგი და ფილოსოფოსი ნეტარი აგუსტინე ავრელიუსის სწავლების მიხედვით, ისევე, როგორც პლატონთან, ღვთიური ნებით ჰარმონიული რიტმი აღწევს მგრძობელობით საგანთა სამყაროში და მათი ურთიერთშეთანხმებით იბადება ღვთაებრივი სილამაზე.

საბუნებისმეტყველო მეცნიერების განვითარების ეპოქაში დროის და რიტმის ურთიერთხემოქმედებისა და მათი ადგილის სამყაროში დამკვიდრების კვლევა სხვადასხვა გზითა და შეხედულებით დაიწყო. დიდი პოლონელი ასტრონომი და ფილოსოფოსი, სამყაროს ჰელიოცენტრული სისტემის ავტორი ნიკოლაი კოპერნიკი (1473-1543), რომელმაც რევოლუციური გარდატეხა შეიტანა მეცნიერებაში, თვლიდა, რომ დედამიწა არა მარტო საკუთარი ღერძის, არამედ მზის გარშემო ბრუნავს და სწორედ ამით აიხსნება დღისა და ღამის რიტმული ცვალებადობა. კოპერნიკმა პირველმა განსაზღვრა, რომ მთვარე დედამიწის თანამგზავრია და ასევე, რიტმულად ბრუნავს დედამიწის გარშემო. სწორედ ეს სიმწყობრე და ორგანიზებულობა განაპირობებს სამყაროში ჰარმონიას. მისი ეს შეხედულებები ნათლად არის აღწერილი ნაშრომში „ციური სხეულების მოძრაობის“ შესახებ, რომელსაც ის 40 წლის განმავლობაში წერდა.

ინგლისელი ფიზიკოსის, მათემატიკოსის, მექანიკოსის, ასტრონომის (1642-1727) ისააკ ნიუტონის მიხედვით, აბსოლუტური დრო, რომელიც მიედინება თანაბარზომიერად და დამოუკიდებლად, განსხვავდება შეფარდებითი დროისაგან, რომელიც არის გარეგანი და გამოყენებადი ყოფით ცხოვრებაში. იგი გამოისახება ნებისმიერი მოძრაობით და გამოხატულია რიტმული განსაზღვრებებით: საათი, დღე, თვე, წელი და ასე შემდეგ. აქედან გამომდინარე, ჩამოყალიბდა კონცეფცია დროის ცვალებადობისა და მიმდინარეობის შესახებ, რომელიც ქმნიდა ფონს და გარემო

პირობებს ადამიანის არსებობისათვის სამყაროში. დრო განიცდის ტრანსფორმაციას, ხოლო ამ სამყაროს მოძრაობის რიტმი რჩება ქაოსური და ირაციონალური.

ანტიკურ სამყაროში მიღებულმა რიტმულობის უნივერსალურობის იდეამ კლასიციზმის ეპოქაში განიცადა ცვლილება და დაიწყო დიფერენცირებული ფორმით ჩამოყალიბება. შეიცვალა შეხედულებები დროისა და სამყაროს შექმნის შესახებ. ფრანგი ფილოსოფოსი და მათემატიკოსი რენე დეკარტი (1596-1650) ბუნებას აიგივებდა მატერიასთან. მან პირველ ადგილზე დააყენა მექანიკური პროცესების რიტმი, რომელიც ღმერთის მიერ შექმნილი, მოწყობილი და დალაგებული ბუნების, როგორც გიგანტური მექანიზმის, ფუძედ მიაჩნდა. სამყაროს რელიგიური მოწყობის სისტემა შეიცვალა საბუნებისმეტყველო მეცნიერული სისტემით. დეკარტმა შეიმუშავა დროის დისკრეტული თეორია, რომლის თანახმადაც მიმდინარე აწმყო დროის თითოეული მომენტი არ გამომდინარეობს წარსულიდან, ისევე როგორც, მომავალი დრო არ წარმოიშობა ახლანდელისაგან. დროს, დეკარტის აზრით, თავისი რიტმი და გრძლიობა გააჩნია და ის იყოფა გარკვეულ მონაკვეთებად, ტაქტებად, რომლებიც არ არიან ურთიერთკავშირში. დეკარტის შეხედულებით, ღმერთი და ადამიანი არის მოძრაობა. ადამიანი მოძრაობის გარეშე არაფერს წარმოადგენს, ის არსებობს მხოლოდ მაშინ როცა მოძრაობაშია და მოძრაობიდან იბადება მისი აზროვნებაც. ღმერთი არ არის ჩემი არსებობის მიზეზი – ამტკიცებდა დეკარტი. „ის არ მისწრებს მე დროში. ჩემი ახლანდელი არსებობა არ გამომდინარეობს წინამდებარე არსებობიდან და „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ.“⁸

XVII-XIX საუკუნეების მხატვრული სტილისა და ესთეტიკური მიმართულების - კლასიციზმის ერთ-ერთი გამოჩენილი წარმომადგენლის- გერმანელი პოეტის, ფილოსოფოსის, ხელოვნების თეორეტიკოსისა და დრამატურგის იოჰან კრისტოფ ფრიდრიხ ფონ შილერის (1759-1805) აზრით, სილამაზეს უცილობლად უნდა გააჩნდეს ესთეტიკური ფორმა. იდეალური საზოგადოების ჩამოყალიბება მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, როდესაც სილამაზეში შერწყმული ფორმა და მატერია თავისუფლად და ამავე დროს ჰარმონიულად თანაარსებობენ. შილერის შეხედულებით, ადამიანის რიტმული განვითარება სამსაფეხურიანია. პირველი – ფიზიკური, რომელიც გამომდინარეობს ადამიანის დამოკიდებულებით საკუთარი ბუნებისა და გარემოსადმი.

8. . „50
50_zolotyh_ideii_v_filosofii.html

“. https://www.e-reading.club/chapter.php/83098/35/Ogarev_-

მეორე – ესთეტიკური, როდესაც სილამაზე ადამიანს იმ თვისობრიობას სძენს, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელი ხდება საზოგადოებრივი თავისუფლებისა და თანასწორობის მიღწევა. მესამე – ზნეობრივი, რომელიც ხორციელი სამყაროდან გათავისუფლებითა და იდეალურ მდგომარეობაში გადასვლით ხასიათდება.

გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის წარმომადგენელი ფრიდრიხ ვილჰელმ იოზეფ ფონ შელინგი (1775-1854) რიტმს შემდეგნაირად განსაზღვრავს: „რიტმი – ეს არის დროის თანამიმდევრული გრძლიობა, იგი შეიცავს უამრავ განსხვავებულ მომენტებს და სწორედ ეს არის მასში უმთავრესი. ის არა მარტო თავისთავად არსებობს დროში, არამედ სრულად არის დამოკიდებული ამ მრავალსახეობაზე და აუცილებლად ეფუძნება რაიმე რეალურს“⁹.

დროის ობიექტური და სუბიექტური საწყისების ურთიერთშეთანხმებულობაზე საუბრობს გერმანული კლასიკური ფილოსოფიისა და გერმანული იდეალიზმის გამოჩენილი წარმომადგენელი იმანუელ კანტი (1724-1804). იგი აღნიშნავდა, რომ ინდივიდის გარეშე დრო არაფერია და ამავე დროს, დრო დაკავშირებულია თავისუფლებასთან, ზნეობრიობასა და შემეცნებასთან. დრო წარმოადგენს წრის აუცილებელ ელემენტს. ცნობიერება რეფლექსია, რომლის შედეგადაც ის გარდაიქმნება წრედ: ცნობიერება – დრო – რეფლექსია. დრო აწესრიგებს ჩვენს წარმოდგენებს სამყაროზე, ხოლო რეფლექსიის მეშვეობით გაიაზრება ამ სამყაროს მოწესრიგებულობა. ობიექტური რიტმი განსაზღვრავს სუბიექტის აზროვნების სტრუქტურას და რეფლექსიის დახმარებით იქმნება ამ სტრუქტურის მწყობრი რიგითობა. დროის ობიექტური რიტმი, კანტის მიხედვით, არის აუცილებელი შუარგოლი ცნობიერებასა და ყოფიერებას შორის და ამავე დროს ის თავისი რიტმით აერთიანებს ინტელექტუალურ და გრძნობით საწყისებს.

ფენომენოლოგიის ფუძემდებელ გერმანელ ფილოსოფოს ედმუნდ გუსტავ ალბრეხტ ჰუსერლთან, (1859-1939) ფენომენოლოგიური ცნობიერების ძირითადი თავისებურება არის ის, რომ ცნობიერების საკითხი დროის საკითხია. დროს ცნობიერებაში გააჩნია აზრის წარმომქმნელი ფუნქცია, რაც გამოიხატება იმაში, რომ ცნობიერების დროის ნაკადი აზრის ფიქსირებისას წამიერად ჩერდება, ანუ იქმნება რიტმული პაუზა. რის შემდეგადაც ცნობიერებაში წარმოქმნილი მოვლენა იძენს გარკვეულ ფორმებს და უკვე ჩამოყალიბებული, მთლიანი სტრუქტურირებული

⁹ . . .”
. 598-606

ფორმით აღიქმება. მთელ ამ პროცესში დიდი როლი ენიჭება მეხსიერებას, რომელზედაც დაფუძნებულია ცნობიერება. მეხსიერება ანაწილებს და ყოფს დროს გარკვეულ მონაკვეთებად, აქცევს მას მწყობრ რიტმულ ჩარჩოში და უკვე შემდგომ ცნობიერებაში ადადგენს და იმეორებს მისთვის აუცილებელ მომენტებს, რაც მისი სულიერი მდგომარეობის, შინაგანი ემოციის გარეგნულ ფორმაში გამოისახება. „ავიღოთ მოვლენა მოცემულ დროში; მე შემოიძლია ის განვიცადო კიდევ ერთხელ ... მე შემოიძლია კვლავ დავუბრუნდე მას ჩემს აზროვნებაში“.¹⁰ წერდა ჰუსერლი. სიცოცხლე და გონება ერთმანეთისაგან განუყოფელი არიან. სიცოცხლე რიტმულად იყოფა შედარებით თავისუფალ მონაკვეთებად, მომენტებად და ყოველ ინდივიდს შეუძლია თავისუფალი არჩევანის გაკეთება. სიცოცხლე მუდმივად მოძრაობს, წარმოიშობა, იცვლება, სახესხვაობრივად ვითარდება და მთელ ამ პროცესს წარმართავს დრო. დროის რიტმი იგივე სიცოცხლის რიტმია. ჰუსერლიმ სამყაროსთან, დროსთან და ცნობიერებასთან მიმართებით შემოიღო ახალი ტერმინი „ცხოვრებისეული სამყარო“, რომლითაც ის აღნიშნავდა მეცნიერულ აღქმამდე და სწავლებამდე არსებულ სამყაროს, თავისი ცრურწმენებით, ქაოსური წარმოდგენებით სივრცესა და დროზე და სწორედ ეს სამყარო წარმოადგენს ყველა მეცნიერული სწავლების, ფილოსოფიური აზროვნებისა და კულტურული ფასეულობების პირველსაწყისს. აზროვნების ისტორიაში დროის საკითხის ჰუსერლისეული დამუშავება უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარია. ეს მნიშვნელოვანია სიცოცხლისა და დროის რიტმული არსის დადგენის თვალსაზრისითაც.

ფრანგმა ფილოსოფოსმა, ფენომენოლოგიის მიმართულების ერთ-ერთმა გამოჩენილმა წარმომადგენელმა მორის მერლო-პონტიმ (1908-1961) გაიზიარა ჰუსერლისეული გამოცდილება და თავის ძირითად ნაშრომში „აღქმის ფენომენოლოგია“ ყურადღება გაამახვილა სამყაროს ფორმირების რიტმულობაზე, რომელიც ამავედროულად ზემოქმედებს ჩვენს მიერ ამ სამყაროს აღქმისა და შემეცნების რიტმზე. მერლო-პონტისათვის ადამიანის სხეული, ხედვა და მოძრაობის უნარი წარმოადგენს არსებობის პირველად სქემას. რეალობა, ადამიანის მიერ აღიქმება, როგორც ხილული სამყარო, რომელიც განუწყვეტლივ მოძრაობს. ადამიანის სხეული ერთგვარად ამ მოძრაობაში, იჭერს მის რიტმს და ორგანულად ერწყმის მას. ამავე დროს, ადამიანი საკუთარი თავის ირგვლივ შემოკრებილი საგნებისაგან ქმნის

¹⁰

გამო ინფორმაციულ, მატერიალურ და ენერგეტიკულ დონეზე დაირღვა ცვლა, ის უარყოფითად აისახება ორგანიზმის განვითარებასა და სიცოცხლისუნარიანობაზე¹². ყოველივე ამას განაპირობებს ბიოლოგიური რიტმი, ანუ ბიორიტმი. ბიორიტმები ასახავენ დროის ცვალებადობას ცოცხალ ორგანულ სისტემაში. დროის ათვისების მექანიზმი ადამიანის სხეულის ყველა უჯრედშია და ეს დნმ-ის მოლეკულები არიან, რომლებიც ინახავენ და გადასცემენ გენეტიკურ ინფორმაციას. რიტმის ფორმირება ჯერ კიდევ დაბადებიდან იწყება. დედის სხეული წარმოადგენს მის საკონტაქტო არეს, შემდგომში კი ყოველ ადამიანს უყალიბდება თავისი საკუთარი ინდივიდუალური რიტმი, რომელიც ზემოქმედებს მის ფიზიკურ მდგომარეობაზე, ინტელექტუალურ შესაძლებლობებსა და ემოციაზე.

თავად ადამიანის ორგანიზმიც რიტმულად არის აწყობილი. სისხლის მიმოქცევის სისტემა, ნივთიერებათა ცვლა, მხედველობის ორგანოები, ნერვული სისტემა. გულის კუნთების დაუღალავი და საოცარი რიტმულობის შედეგია ჩვენი გულის ცემა. გული ყოველი დარტყმის შემდეგ ისვენებს. სწორედ ეს განაპირობებს მის განუწყვეტელ მუშაობას მთელი სიცოცხლის განმავლობაში.

ცნობილი ქრონობიოლოგის – ფ. ჰალბერგის კლასიფიკაციით, ორგანიზმის რიტმული პროცესები იყოფა სამ ჯგუფად:

I ჯგუფს წარმოადგენენ მაღალი სიხშირის რიტმები (0,5 სთ. პერიოდით).

მათ მიეკუთვნება სუნთქვის რიტმი, გულის მუშაობა, თავის ტვინში ელექტრონული მოვლენები, ბიოქიმიური რეაქციების პერიოდული რხევები;

II ჯგუფს – საშუალო სიხშირის რიტმები (0,5 სთ.-დან ექვს საათამდე).

მათ მიეკუთვნება ძილისა და სიფხიზლის, აქტიურობისა და დასვენების, ნივთიერებათა ცვლისა და სხვა ფუნქციების დღეღამური ცვლილებები;

III ჯგუფს წარმოადგენენ დაბალი სიხშირის რიტმები (მე-6 დღიდან 1 წლამდე) და მათ მიეკუთვნებოდა კვირეული, მთვარისა და წლიური რიტმები).

¹²

მე-20 საუკუნის დასაწყისში მ. ო. შიემ, ი. იანდელმა და ხ. მაშმა ადამიანები დაყვეს ორ ტიპად: დილის (დღის) და საღამოს (ღამის) ადამიანებად. დილის, ანუ დღის ადამიანები უპირატესობას ანიჭებენ დღის პირველ ნახევარში მუშაობას. მათი გონებრივი და ფიზიკური მონაცემები ამ პერიოდში ხასიათდება მაღალი აქტივობით, ხოლო ადამიანები, რომლებიც მიეკუთვნებიან ღამის ტიპს - პირიქით, მათი შრომისუნარიანობა დღის მეორე ნახევარშია გაძლიერებული და შესაბამისად მაშინ არიან გონებრივად და ფიზიკურად აქტიურნი. ეს ტიპები, გარდა ბიორიტმებისა, ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ადგზნებადობის დონით, ექსტრა და ინტრავერსიული მახასიათებლებით, ემოციურობით და გარემოსადმი შემგუებლობის ხარისხითაც.¹³

აქ ხაზი უნდა გაესვას მსახიობის პროფესიონალურ, უნივერსალურ თვისებას ბიორიტმებთან მიმართებაში, რაც ასახვას პოულობს მის მზადყოფნაში რეპეტიციებისადმი დღის პირველ ნახევარში და სპექტაკლისადმი დღის მეორე ნახევარში.

ადამიანთა ინდივიდუალურ ბიორიტმებს აგრეთვე მიეკუთვნება ფიზიკური ბიორიტმი, ემოციური და ინტელექტუალური ბიორიტმი. ფიზიკური ბიორიტმი განსაზღვრავს ადამიანის ფიზიკურ მდგომარეობას, ენერგიას, ძალას, გამძლეობასა და მოძრაობის კოორდინაციას. ის ყველაზე მოკლეა და მოიცავს 23 დღეს. ის მოქმედებს კუნთების ძალაზე, სიჩქარესა და რეაქციის სისწრაფეზე. დაკავშირებულია ორგანიზმის ფიზიოლოგიურ პროცესებთან. მაგალითად, ნივთიერებათა ცვლასთან, საკვების მონელებასთან.

ემოციური ბიორიტმი განაპირობებს ადამიანის ნერვული სისტემის მდგომარეობასა და განწყობას. ის გრძელდება 28 დღის განმავლობაში და გავლენას ახდენს შემოქმედებით, ინტუიციურ და შეგრძნებით შესაძლებლობებზე.

ემოციური ბიორიტმის ეს გავლენა შემოქმედებით პროცესებზე, თვალნათელ ასახვას პოულობს სტუდენტის ყოველდღიურ მზადყოფნაზე სასწავლო პროცესისადმი, მათ ემოციურ მზადყოფნაზე, განწყობაზე კონკრეტული მოქმედებისადმი. რიტმი თავისი არსით ემოციის წყაროს წარმოადგენს. დინამიურობა და ემოციური ადგზნებადობა ხელოვანის განსაკუთრებულ თვისებას წარმოადგენს, მსახიობი, მხატვარი, მუსიკოსი, ჟურნალისტი, სწორედ ამ დროს ავლენს შემოქმედებით

¹³

„...“ . . . 2 104.2008 , . 112

(კრეატიულ) უნარს. და პირიქით, თუ მათი ემოციური ბიორიტმი დაქვეითებულია, მაშინ შეიმჩნევა უხალისობა, აპათიურობა, გულგრილობა. ზოგჯერ კრიტიკული ფაზა იწვევს დეპრესიასა და ფსიქოზსაც კი.

ინტელექტუალური ბიორიტმი განსაზღვრავს ადამიანის შემოქმედებითობას. ის გავლენას ახდენს მის გონებრივ შესაძლებლობებზე, ლოგიკაზე, განსწავლულობაზე, აბსტრაქტულ აზროვნებაზე. ეს ბიორიტმი ყველაზე დიდი ხანგრძლივობით ხასიათდება და მოიცავს 33 დღეს. მას კარგად გრძნობენ პედაგოგები, იურისტები, ფინანსისტები. აღმასვლის ფაზაში შეიმჩნევა მაღალი ანალიტიკური უნარი, ინტელექტუალური აქტივობა, ინფორმაციის სწრაფი ათვისება და გადაამუშავება. დაღმასვლის ფაზა კი ძირითადად ხასიათდება ყურადღების გაფანტვით, გონებრივი გადაღლითა და თავის ტკივილით.

ადამიანის მიერ გარემოს რიტმის აღქმის შედეგად თავის ტვინში ჩნდება გარკვეული აღგზნებადობა, რომელიც გამოისახება გარეგნული ემოციებითა და მოძრაობებით. ადამიანი გარემოს რიტმებს აღიქვამს გრძნობათა ორგანოებით, შეგრძნებებით, იქნება ეს რიტმის ინტუიციური, რეფლექტორულ – კუნთური თუ ინტელექტუალური აღქმა გამოხატვა.

სანდრო ახმეტელმა ბევრი რამ ინტუიციით იგრძნო რიტმის სფეროდან. სცენურ რეფლექსებზე მისებული დაკვირვებანიც ინარჩუნებენ თავის მნიშვნელობას. იგი წერდა: „რიტმი. დღე, საღამო, ღამე, დილა. რიტმი. ზამთარი, გაზაფხული შემოდგომა. ეს სინათლე-სიბნელის უბრალო მონაცვლეობა როდია, ან სითბო-სიცივისა. თვითოეულ პერიოდში მთელი ორგანიზმი სხვადასხვაგვარად მუშაობს. ორგანიზმი ეჩვევა რიტმს. იქმნება ჩვეული რიტმი. ჩვეულება ეს პირობითი რეფლექსია. ასე რომ, გარკვეული ხარისხით, პირობითი რეფლექსები სიცოცხლის რიტმის საფუძვლად გვევლინება...“¹⁴

ადამიანი რიტმს აღიქვამს მხედველობით, სმენით და კუნთოვანი შეგრძნებებით. რიტმის სმენით აღქმისას აუცილებელია განვიხილოთ იდეო-მოტორული აქტი (ბერძ. idea – იდეა, სახე; ლათ. motor - მოძრაობაში მომყვანი, actus - მოძრაობა, მოქმედება), რაც ნიშნავს კუნთების მოძრაობის წარმოდგენიდან გადასვლას ამ მოძრაობის რეალურ შესრულებამდე. რის ნათელ მაგალითსაც წარმოადგენს ადამიანთა მსვლელობის შედარება სამხედრო და სამგლოვიარო მარშების თანხლებით.

¹⁴ კიენაძე ვ. „სანდრო ახმეტელი“. გამომცემლობა „ხელოვნება“. 1977. გვ. 291-292

ადამიანები სმენით აღიქვამენ რიტმს და მათი მოძრაობაც მას ექვემდებარება: ერთ შემთხვევაში მოძრაობა მკვეთრი და მწყობრია, მეორე შემთხვევაში კი ნელი და ღუნე.

„რიტმის მხედველობითი აღქმის ყველაზე ნათელი გამოხატულებაა ჩვენ მიერ ქუჩის გადაკვეთის პროცესი. თითოეული ჩვენგანი ყურადღებით აკვირდება ტრანსპორტის მოძრაობას. შემდეგ ჩვენს დაკვირვებას ვუთანხმებთ ჩვენს ტემპო-რიტმს და მხოლოდ შემდგომ ვიღებთ გადაწყვეტილებას, გადაკვეთოთ ქუჩა თუ არა და როგორ რიტმში ვიმოძრაოთ. ეს სრულიად ბუნებრივი და ყოველდღიური პროცესია, რომელიც ცალკე აღებულ მომენტში ისევ და ისევ მეორდება სხვადასხვა რიტმითა და ტემპით“.¹⁵

რიტმის კუნთოვანი აღქმა ვლინდება განსაკუთრებულ ცხოვრებისეულ მომენტებში და ხშირ შემთხვევაში ინდივიდთა რამდენიმე შეთანხმებულ მოქმედებას ეყრდნობა. მაგალითად: ქუჩის მსვლელობის დროს, როდესაც პროცესია მოასვენებს გარდაცვლილს, ან რამდენიმე ადამიანს გადააქვს ძალიან მძიმე საგანი - თითოეული ადამიანის რიტმი დამოკიდებულია და შეთანხმებულია სხვების რიტმულ მოძრაობასთან და ეფუძნება კუნთების გათვლილ მუშაობას, რადგანაც მხოლოდ და მხოლოდ სხეულისა და ხელის კუნთების დაძაბული მუშაობის შედეგად წარმოიქმნება ის იმპულსები, რომლებიც გადასცემენ სიგნალებს თავის ტვინს. იგივე შეიძლება ითქვას ორთაბრძოლის შემთხვევაშიც. როდესაც, თავდამსხმელის რიტმულობისა და მოძრაობის შედეგად მისი მსხვერპლიც შესაბამისი რიტმით მოძრაობს, რათა თავიდან აიცილოს დარტყმა. შესაბამისად, კუნთების მწყობრი და რიტმული აღქმის შესასიტყვი მოძრაობებიც, დაძაბული და საოცრად ორგანიზებული ხდება. რიტმულმა მოძრაობებმა არ უნდა გამოიწვიონ დისკომფორტი ადამიანში.

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება ვთქვათ, რომ ყოველი ადამიანი დაბადებიდან ცხოვრობს საკუთარი რიტმით, რომელიც ზემოქმედებს მის ფსიქო-ფიზიკურ მდგომარეობაზე, შრომისუნარიანობაზე, ინტელექტუალურ შესაძლებლობებსა და ემოციაზე. ყოველი ადამიანი ინდივიდუალურად აღიქვამს გარემოს რიტმებს, მაგრამ უცილობლად თანაარსებობს და ჰარმონიაშია მასთან. ჩვენ

¹⁵

ვცხოვრობთ ბუნებასთან თანხმობით, მასთან უნისონში და ეს გვეხმარება ცხოვრების აგებაში იმ გეგმით, რომელიც ობიექტურ კანონზომიერებას ემორჩილება.

შვეიცარელი მუსიკოსი და კომპოზიტორი ემილ ჟაკ-დალკროზი კარგად აცნობიერებდა რა ფსიქო-ფიზიოლოგიური რიტმების ურთიერთქმედებასა და მის ზემოქმედებას ადამიანზე, მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ყოველი მოძრაობის საფუძველს წარმოადგენს რიტმი, ხოლო მუსიკის თანხლებით შესრულებული მოძრაობა, რომელიც რიტმულ ჩარჩოშია მოთავსებული, გაცილებით უფრო მეტად გამომსახველი და საინტერესოა. დალკროზისეული მუსიკალურ-რიტმული სწავლების მეთოდი საფუძვლად დაედო თანამედროვე რიტმიკის მეცნიერულ შესწავლას და ეს პროცესი მიმდინარეობდა სხვადასხვა მეცნიერის მიერ ბიოლოგიური რიტმების შესწავლის პარალელურად. აღსანიშნავია, რომ რიტმის, როგორც უნივერსალური ფენომენის, იდეა ვითარდებოდა მთელი მეოცე საკუნის განმავლობაში.

12. რიტმი ხელოვნების „სივრცობრივ“ და „დროით“სახეობებში

ხელოვნების თითოეულ დარგს თავისი სპეციფიკური რიტმი გააჩნია, რომელიც უშუალოდ მოქმედებს ადამიანის ემოციაზე, განწყობილებაზე, ცვლის მას შინაგანად და ავლენს მის დამოკიდებულებას გარე სამყაროსადმი. შემოქმედებითი რიტმი აფართოებს ადამიანის წარმოდგენებს საკუთარ თავსა და მის შესაძლებლობებზე. ხელოვნების დარგები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან გამომსახველობითი ფორმებითა და რიტმულობით. ხელოვნების თითოეული ნიმუშის აღსაქმელად მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი რიტმის გათვალისწინებაა აუცილებელი, როგორც სტატიკაში - უძრაობაში, ასევე, დინამიკაში - მოძრაობაში.

„რიტმი ხელოვნებაში ბუნებრივი რიტმების მხატვრული ინტერპრეტაციის სახით ვლინდება და ხელოვნების ნებისმიერი დარგის უნივერსალური მხატვრული კანონზომიერებაა. ხელოვნების სხვადასხვა დარგის არსებობას ყველაზე დამაჯერებლად ერთი ფაქტი ხსნის: ეს დარგები ისეთ მოდელებს ქმნიან, რომელთაც

მხოლოდ მაშინ აღვიქვამთ, როცა გარკვეულ რიტმსა და ფორმაში არიან მოქცეულნი¹⁶.

დროის, სივრცისა და ფორმის შესახებ ადამიანის წარმოდგენამ გაიარა განვითარების მთელი რიგი ინდივიდუალური ეტაპები: საკუთარი თავის, გრძნობებისა და აზრების დაკავშირებამ გარე სამყაროსთან გამოიწვია ცნობიერებითი აღქმის დაყოფა „მე“-დ და „სხვა“-დ, გაიმიჯნა „საკუთარი“ და „სხვისი“, გამოიკვეთა დროისა და სივრცის საზღვრები, სივრცისა და ფორმის შეგრძნება, შეხედულება ფორმისა და სივრცის ესთეტიკური ორგანიზებისა და მოწყობის შესახებ. ევოლუციის სხვადასხვა ეტაპზე ადამიანის მიერ ხელოვნების ნიმუშებისადმი დამოკიდებულება შეიცვალა. ხელოვნება თანდათან ჩამოყალიბდა ცალკეულ დარგებად – განსხვავებული სტრუქტურით, განსხვავებული ესთეტიკური და მგრძნობელობითი გამომსახველობითი ფორმებით. უძველესი დროიდან ადამიანები გარე სამყაროში არსებულ ობიექტებს გაუცნობიერებლად ანიჭებდნენ გარკვეულ ფერადონებს. ადამიანის მიერ ბუნების ფერადონად აღქმა და ბუნების მიბადებითი გამოსახულებები ყალიბდებოდა გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის, კლიმატური პირობების, ეთნოფსიქოლოგიისა და მოგვიანებით ეთნოკულტურული თავისებურებების შებამისად. ბუნების ამსახველმა ფერით ინტერპრეტაციებმაც თანდათან „შემოქმედებითი“ ხასიათი მიიღო. ამ ევოლუციური განვითარების პროცესში მდიდრდებოდა აღქმადი ფერების რაოდენობა, ფერთა და მოძრაობათა სიმბოლიკა, მთლიანად აზროვნების ფერითი და პლასტიკური სისტემა. სხვადასხვა ცივილიზაციებში (ეგვიპტე, ინდოეთი, წინა და მცირე აზია. ჩინეთი, სამხრეთ და აღმოსავლეთ ევროპა) ჩაისახა ფერთა აზროვნების, შემოქმედების პირველი ინტერპრეტაციები. გაფართოვდა დაკვირვებული ადამიანის თვალსაწიერი. მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის განმავლობაში სხვადასხვა უანრის ფერწერულ სურათებში ცხადად აისახა ეპოქის ისტორიული ცვლილებები, დაიხვეწა ფერწერის უსაზღვრო ტექნიკური შესაძლებლობები.

ხელოვნების „სივრცობრივ“ სახეობებში (ფერწერა, გრაფიკა, ქანდაკება, არქიტექტურა, გამოყენებითი და დეკორატიული ხელოვნება) რიტმი წარმოადგენს კომპოზიციის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გამომსახველობით საშუალებას. რიტმით

¹⁶ბრუკი პ. „ცარიელი სივრცე“. გამომცემლობა „ხელოვნება“. თბილისი. 1984. გვ. 41

იგება გამოსახულება, ეძლევა მას ფორმა. მისი მეშვეობით სახეები/შტრიხები, ფერთა შეხამება, სინათლისა და ჩრდილის თამაში, მოცულობების კონტრასტები გადმოსცემენ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსს და მატებენ მას ემოციურობას. მოცულობითი, ან ფრონტალური კომპოზიციები, კოლონადების წყობა, ბარელიეფების ორნამენტები, სკულპტურა-ნაგებობები შეიძლება იყოს სიმეტრიული ან ასიმეტრიული, სივრცეში შემჭიდროებული, სტატიკური ან დინამიკური. არქიტექტურის, სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებს არ აქვთ მოძრაობის და დროში განვითარების უნარი. მათი ტემპი ნულის ტოლია, ხოლო რაც შეეხება რიტმს, ის ეფუძნება სივრცობრივ აღქმას და არ არის კავშირში რეალურ დროსთან. ხელოვნების სივრცობრივ სახეობათა შორის არქიტექტურული გარემოს მხედველობითი აღქმა რთული ფსიქო-ფიზიოლოგიური პროცესია, რომელიც განპირობებულია როგორც თავად აღქმის ობიექტით, ისე აღქმის სუბიექტით – ადამიანით. არქიტექტურა ადამიანზე ზემოქმედებს ფიზიკური ფორმით (სივრცე, სახეები, მოცულობები), მხატვრული ფორმით (სივრცის ორგანიზება, მასშტაბი, პროპორციები, რიტმი) და მხატვრული სახეებით (გარკვეული გრძნობების, იდეების გამოხატვა). არქიტექტურაში რიტმი ვლინდება განსაკუთრებული, სპეციფიკური სახით. მისთვის დამახასიათებელია სივრცეში მონაცვლე მოცულობების, ფორმების, საგნების კანონზომიერად განმეორებადი მდებარეობა ან მათი თვისებების კანონზომიერი ცვლილება, სივრცის განმეორებადი დანაწილება. კონტრასტი, ნიუანსი, ტოლობა, პროპორციები გამოიყენება სხდასხვაგვარ რიტმულ აგებულებაში და არქიტექტურულ ნიმუშს ხატოვან ხასიათს ანიჭებს.

ცნობილი რუსი არქიტექტორი მ. ი. გინზბურგი არქიტექტურული ნიმუშის აღქმის სტრუქტურაში გამოყოფს ორ სისტემას: „პირველი ეფუძნება სივრცითი გადაწყვეტის სიცხადეს, მთელის ურთიერთდაქვემდებარებულ ნაწილებად დაყოფას, შინაგან ბალანსს და სიმშვიდეს, მეორე კი მკაფიოდ გამოხატული მოძრაობისადმი, დინამიკური თვისებებისადმი მისწრაფებას“.¹⁷ რაც ნიშნავს იმას, რომ ფორმის მოძრაობას და დინამიზმს სწორედ მისი რიტმული ხასიათი განაპირობებს.

რუდოლფ არნჰეიმი (ამერიკელი მწერალი. კინომცოდნე, კინოკრიტიკოსი, ფსიქოლოგი) მხედველობით აღქმას განიხილავს, როგორც აქტიური დინამიკურ პროცესს. „ყველა ვიზუალური მოდელი დინამიკურია. ქაღალდის ფურცელზე

¹⁷

დახატული ნებისმიერი ხაზი, თიხის ჭურჭლისგან გამოძერწილი ნებისმიერი უმარტივესი ფორმა სიმშვიდის დარღვევაა, სივრცის მობილიზაციაა. მხედველობა არის მოქმედების აღქმა.¹⁸ მხედველობითი აღქმა გულისხმობს მოქმედების აღქმას, რაც რიტმის გარეშე წარმოუდგენელია.

რიტმის ძირითად ნიშანს ელემენტთა კანონზომიერი გამეორება წარმოადგენს. არქიტექტურაში რიტმი ვლინდება არქიტექტურული მასებისა და ფორმების წყობის კანონზომიერებაში. კერძოდ, რიტმი თავის გამოხატულებას პოვებს ნაგებობის დაგეგმარებაში, მასების განაწილებაში, კარ-ფანჯრების, ლოჯიების, აივნებისა და სხვა არქიტექტურული ელემენტების გადანაწილებაში. რიტმულობა ვლინდება აგრეთვე არქიტექტურული ფორმის სხვადასხვა თვისების (ზომის, გეომეტრიული აღნაგობის, ფერის, ზედაპირის ფაქტურის და სხვა) გამოყენებაში. რიტმის გამოყენება შეიძლება ზედაპირის კომპოზიციის, არქიტექტურული მოცულობისა და ქალაქის ანსამბლის ასაგებად. არქიტექტურული დაგეგმარების თანამედროვე პროგრესული ტენდენციები საშუალებას გვაძლევს ფართოდ ვისარგებლოთ რიტმის კანონზომიერებით მეტრულ საფუძველზე.

ხელოვნების სივრცობრივ სახეობათა შორის თავისი რიტმული თვისებებიდან გამომდინარე, გამოირჩევა მხატვრული ორნამენტი, რომელიც შეიძლება ითქვას, რომ რიტმის გარეშე ის, როგორც ხელოვნების დარგი, საერთოდ ვერ იარსებებდა. ორნამენტში სწორედ ფორმებისა და ხაზების რიტმულად კანონზომიერი განმეორებადობა ქმნის გარკვეულ სისტემას და წესრიგს. რიტმი ორნამენტში შეიძლება იყოს ძალიან მარტივი – გადმოცემული თანაბარი პაუზებითა (კომპოზიციურ განაწილებაში თანაბარი დაცილებით) და ერთნაირი ფიგურების განმეორებით. ასევე, შეიძლება რიტმის გართულებაც, რაც კომპოზიციური ელემენტების და პაუზების სხვადასხვანაირი სიხშირითა და განლაგების შედეგად მიიღწევა. სხვადასხვა ფიგურული ელემენტის ვარიაციებით შეიძლება შევქმნათ თანდათან მზარდი ან მიღევადი, განუწყვეტილი ან წყვეტილი „რიტმული მოძრაობები“, რომლებიც აძლიერებს ადამიანის მიერ ორნამენტის ესთეტიკურ და გრძნობიერ აღქმას. ამავე დროს, ორნამენტში მოცემული ფიგურების განმეორებადობა ისე აღიქმება თითქოს ეს რიტმული ცვალებადობა დროში განვითარებადია, რაც

¹⁸

„...“
.. . . . 1974. - 397 .

ქმნის ფორმების მოძრაობის ილუზიას. ორნამენტული კომპოზიციის რიტმული წყობა განაპირობებს არა მხოლოდ ფიგურათა სიხშირეს, განლაგებასა და განმეორებადობას, ზემოქმედებს „რიტმული მოძრაობის“ მიმართულებასა და დინამიკაზე. თუ ორნამენტში „რიტმი“ არის აუცილებელი ცვლილება ან მოძრაობა, მაშინ განმეორება ცვლილებების გარეშე არის მეტრი. რიტმული მოძრაობისას მეტრულობა წარმოადგენს მექანიკურ თანაბარზომიერებას და თუ რიტმის განვითარებას ორნამენტულ კომპოზიციაში აქვს საზღვრები, მეტრული კომპოზიცია უსასრულობამდე შეიძლება გაგრძელდეს, მაგრამ მეტრული კომპოზიციები „მკვდარი ფიგურების გროვად“ დარჩებოდა, რომ არა რიტმი, რომელიც ორნამენტს გამოსახველობით დინამიკასა და სიცოცხლეს სძენს.

ხელოვნების „დროით“ სახეობებში (მუსიკაში) რიტმი ასრულებს მთავარ როლს. ხმოვანება – მუსიკალური ხელოვნების ერთადერთ გამომსახველობით ფორმას წარმოადგენს. რიტმულად არაორგანიზებული ხმოვანება ვერ შექმნის მუსიკას. სწორედ ამით არის განპირობებული რიტმის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა მუსიკაში. რიტმი აერთიანებს და აწესრიგებს დროსა და სივრცეს სასცენო ხელოვნებაში (ქორეოგრაფია, სამსახიობო). დროისა და სივრცის სცენური ცვალებადობა ყოველთვის ექვემდებარება გარკვეულ რიტმს და გამომდინარეობს მისგან. მაყურებლის მიერ სცენური მოქმედების აღქმაც რიტმულობას ემყარება.

გვიანდელი ანტიკური ეპოქის გამოჩენილი მოაზროვნე და სატირიკოსი მწერალი ლუკიანე სამოსათელი თავის ნაშრომში „ცეკვის შესახებ“ (ჩვ. წ. აღ. 163-165), რომელიც ანტიკური ქორეოგრაფიისა და ესთეტიკის კვლევის ნიმუშს წარმოადგენს, რიტმის შესახებ წერდა: „ერთნი ასრულებენ უთავბოლო მოძრაობებს, ისე რომ მათი ფეხები ამბობენ ერთს, მუსიკის რიტმი კი სულ სხვაა. ხოლო მეორენი ზედმიწევნით იცავენ რა ზომას, ურევენ მოვლენებს და გამოსახავენ მათ დაგვიანებით, ან კიდევ წინსწრებით“.¹⁹

ნეტარი აგუსტინე ავრელიუსი (354-430), რომელმაც პირველმა შექმნა ექვსი წიგნისაგან შემდგარი ტრაქტატი „მუსიკის შესახებ“ და მოგვიანებით თავადვე უწოდა მას „ექვსი წიგნი რიტმზე“²⁰ - დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მუსიკოს-

¹⁹ . . . „ . . . « -XXI», . 2006. . 239

²⁰ . . . „ . . . „
 . . . „ . . . „ . 1966

შემსრულებლის სულიერ მდგომარეობას, მის დამოკიდებულებას ამა თუ იმ მუსიკისადმი. ნეტარი აგუსტინეს აზრით, „ყველა ეს რიტმი აძლევს მსმენელს სულიერ საზრდოს და მიჰყავს სულიერ ტკობამდე“²¹

რიტმი – ეს არის სულისა და სხეულის სრული შეთანხმება, მათი ჰარმონიული შერწყმა, რაც რიტმის ბუნებრივი ფსიქო – ფიზიკური თვისებაა. „რიტმი დროის ისეთი დაყოფაა, რომელსაც აღვიქვამთ სმენით და დროის ისეთი შუალედები, რომელთა მხედველობითი აღქმა ემყარება სივრცობრივ ცვალებადობას“²² სასცენო ხელოვნებაში მხატვრული ნაწარმოები იბადება მაყურებლის თვალწინ და ეს კრეატიული პროცესი მეორდება ისევ და ისევ.

„ხელოვნება არის იმ გარეგანი ხერხების ცოდნა, რომლითაც იხსნება ადამიანის ცხოვრება, სული და გონება. ხელოვნება არის იდეალების მატერიალიზება, და მატერიის იდეალიზირება,“ – აღნიშნავდა ფრანსუა დელსარტი, რომელმაც შექმნა სისტემა „ადამიანის სხეულის ესთეტიკური წვრთნა“²³ შეეცადიეღმა მუსიკოსმა, კომპოზიტორმა, ჟენევის კონსერვატორიის პროფესორმა ემილ უაკ-დალკროზმა ეს სისტემა საფუძვლად დაუდო თავის მეთოდს „რიტმული ტანვარჯიში“- რიტმიკა. უაკ-დალკროზმა პირველმა დაიწყო მუსიკალური რიტმის მეცნიერული შესწავლა. მას მიაჩნდა, რომ „რიტმი მუსიკის სხეულია“. დალკროზი თავისი პედაგოგიურ-მეცნიერული მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე ცდილობდა მუსიკალური რიტმის შერწყმას სხეულის მოძრაობებთან. აქედან გამომდინარე, შეიმუშავა ადამიანის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის მეთოდი – რიტმული ტანვარჯიში (რიტმიკა), რომელიც ეფუძნება რიტმის გრძნობის, ყურადღებისა და მესხიერების, სხეულის კოორდინაციის განვითარებას, ნერვული სისტემისა და კუნთების ორგანიზებულ მწყობრ მოქმედებას, რაც ხელს უწყობს რთული მოძრაობების ავტომატიზებას. დალკროზი პირველი იყო ვინც მისწრაფვოდა თავისი სისტემის მეშვეობით აღეზარდა ისეთი მსახიობი, რომელიც პრაქტიკაში დაეუფლებოდა ზემოთ აღნიშნულ უნარ-ჩვევებს და თავის ოსტატობას ამ ხერხებით სრულყოფილებამდე მიიყვანდა და ამტკიცებდა, რომ „ყოველი ინდივიდუალური სრულყოფილების საფუძველს წარმოადგენს გრძნობათა აღქმის და იმპულსების წვრთნა და დისციპლინა.“²⁴

21 „ 2001. . . 18
22 „ 1912, . . 6.
23 : (.)“. 2012.
35
24 , „ « -XXI». 2006. . . 15

გერმანიაში, დრეზდენთან ახლოს, პატარა ქალაქ ჰელერაუში, 1911 წელს ემილ ჟაკ-დალკროზმა ვოლფ დორნის დახმარებით, რომელიც მისი მეგობარი და თანამოაზრე იყო, შექმნა მუსიკისა და რიტმის ინსტიტუტი, სადაც სხვადასხვა ეროვნების სტუდენტები სწავლობდნენ რიტმიკას, მხატვრულ ტანვარჯიშს-პლასტიკას, ცეკვას, სოლფეჯიოს, ჰარმონიას, იმპროვიზაციას, ანატომიასა და ფიზიოლოგიასაც კი. სწორედ ამ პერიოდში წარმოიხნდა რიტმიკის დალკროზისეული სკოლის სახელმძღვანელო პრინციპები, რომლებიც საფუძვლად დაედო რიტმიკის სწავლების თანამედროვე მეთოდოლოგიას. ჟაკ-დალკროზის პედაგოგიურ-მეცნიერული მოღვაწეობა მიმართული იყო ხელოვნების სხვადასხვა დარგის: მუსიკის, ცეკვის, პლასტიკისა და სიტყვის სინთეზისაკენ. ის ამტკიცებდა, რომ რიტმიკის თითოეულ მიმართულებას თავისი სპეციფიკა გააჩნია და ამავე დროს მათ აერთიანებთ საერთო მიზანი – მუსიკალური რიტმიდან გამომდინარე მოძრაობის აქტივიზება. „ჟაკ-დალკროზის მეთოდის სახელმძღვანელო პრინციპია: მუსიკის მთლიანობის, მუსიკის ემოციური აღქმის განვითარება და მუსიკისა და მოძრაობის მჭიდრო ურთიერთკავშირი“.²⁵

ხელოვნების ისეთი დარგი, როგორცაა თეატრალური ხელოვნება, თავის თავში მოიცავს ხელოვნების ცალკეულ სახეობას: სცენოგრაფიას, ლიტერატურას, მუსიკას, ქორეოგრაფიას. თითოეული მათგანისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური რიტმიდან გამომდინარე და ყველა ამ სახეობათა სინთეზის შედეგად იქმნება თეატრალური ხელოვნების ნიმუში – სპექტაკლი, რომლის ჭეშმარიტი ღირებულება დამოკიდებულია როგორც მასში შემავალი ყველა კომპონენტის რიტმულ მთლიანობაზე, ასევე თითოეული მსახიობის შინაგანი და გარეგანი რიტმის შეთავსებადობაზე სივრცობრივ და დროით რიტმებთან. რაც წარმოადგენს სპექტაკლის ანსამბლურობისა და კომპოზიციური მთლიანობის საფუძველს. შესაბამისად, მსახიობის რიტმული აღზრდა და განვითარება მოიცავს დროითი და სივრცობრივი რიტმული კომპონენტებით გაჯერებული სწავლების მეთოდიკას, რომელიც დაეხმარება მომავალ მსახიობს საკუთარი შესაძლებლობების: პლასტიკის, მუსიკალურობის, რიტმულობის უნარ-ჩვევების ჩამოყალიბებასა და რეალიზებაში.

²⁵ . . . „ . . . «Academia». . . 1999 . . . 6

მეორე თავი

2.1. რიტმიკის სწავლების კვლევის ისტორიიდან

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის სისტემის ფუძემდებლად სამართლიანად ითვლება შვეიცარელი მუსიკოსი, კომპოზიტორი და ჟენევის კონსერვატორიის პედაგოგი ემილ ჟაკ დალკროზი, რომელმაც მუსიკალური რიტმის საფუძველზე ააგო თავისი სწავლება – რიტმიკა. ჟენევის კონსერვატორიაში სტუდენტებთან მუშაობისას ჟაკ-დალკროზმა ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ განსაზღვრული მეტრის ფარგლებში ყველას არ შეეძლო რიტმული ნახაზის შესრულება და მოძრაობის ზუსტი კოორდინირება. ესმოდა რა, რომ რიტმი კავშირშია მოტორიკასთან, სოლფეჯიოს მეცადინეობებს თან დაურთო რიტმული სავარჯიშოები. ასე თანდათან მან შექმნა რიტმული ტანვარჯიშის სისტემა, რომელიც საბოლოო ჯამში ჩამოყალიბდა რიტმიკის სახელწოდებით. ჩვეულებრივი ტანვარჯიშისაგან განსხვავებით, რომელიც ექვემდებარებოდა მხოლოდ მეტრს, დალკროზის რიტმულ ტანვარჯიშში ყველა მოძრაობა სრულდებოდა მუსიკის თანხლებით.

დალკროზი მუშაობდა მოძრაობისა და ჟესტის გამომსახველობაზე. ის თვლიდა, რომ რიტმიკას შეეძლო განვეითარებინა არა მარტო ადამიანის რიტმულობა, არამედ პლასტიურობა, ყურადღება და ნებელობაც კი. თავის წიგნში „რიტმი – მისი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა ცხოვრებასა და ხელოვნებაში.“ ის წერდა: „რიტმი არის მოძრაობა. ყოველი მოძრაობა მატერიალურია და მიმდინარეობს დროსა და სივრცეში, რომელთაგან ბოლო აღსავსეა მატერიით. ჩვენს სმენამდე მოღწეული, საკუთარი რიტმის წარმომშობი ნებისმიერი ხმაურისა და ბგერის პირველმიზეზი კი სწორედ მატერიალური ნაწილაკების მოძრაობაა. აუცილებელია ადამიანის მოძრაობაში წესრიგის დამყარება, ეს ნიშნავს მასში რიტმულობის შეგრძნების აღზრდას, რაც დაკავშირებულია მის ფსიქიკასთან. რიტმის შეგრძნება ვითარდება რიტმული სავარჯიშოებით: „რიტმული სავარჯიშო, რომელიც მოძრაობებს სივრცისა და დროის მკაცრად განსაზღვრულ ჩარჩოში სვამს, კურნავს ნერვებს ...თანაბარზომიერი მოძრაობები, სწორი მახვილები, სხვადასხვა გრძლიობის მომენტების ჰარმონიული ურთიერთშეწყობა, მოძრაობის ძალის ჰარმონიული ზრდა – ყოველივე ეს მოქმედებს რიტმულობის განვითარებაზე, ხოლო რიტმულობის შეგრძნებისა და რიტმული მოძრაობების განმეორებით, ურთიერთანამშრომლობით

ნერვები მშვიდდება და კვლავ შეუძლიათ გამართული მუშაობა“²⁶ ემილ ჟაკ-დალკროზი დარწმუნებული იყო, რომ რიტმული სავარჯიშოები უშუალო გავლენას ახდენენ ადამიანის ცნობიერებაზე, ინტელექტსა და ნებისყოფის ცენტრზე, რომლებიც თავის ტვინში არის განლაგებულნი. სანამ ტვინი რიტმულობას შეიმეცნებს, მანამ რიტმი უნდა შეისწავლოს ადამიანის სხეულის ყოველმა კუნთმა, რომელიც მიმართავს ტვინს ნერვული სისტემის მეშვეობით. ამ დროს მიიღწევა სხეულისა და სულის განუყოფლობა „და არეულობის ნაცვლად მყარდება წესრიგი ცხოვრებაში.“²⁷

ვარჯიშის შესრულების დროს ჩვენი კუნთები რიტმულად იკუმშებიან და საწყის მდგომარეობაში ბრუნდებიან, ხოლო ამ მოძრაობის შესრულებაზე დახარჯულ დროს ჩვენი შემეცნება აღიქვამს, როგორც გრძლიობას. უპირველესი ამოცანა დალკროზისათვის იყო ის, რომ გონებას შეესწავლა და მიჩვეულიყო გრძლიობათა თანაბარზომიერად შეგრძნებას, ანუ ტაქტს; მეორე ამოცანას წარმოადგენდა პლასტიკური აქცენტების სწორად შეგრძნების განვითარება, ანუ მეტრი, და ბოლოს, სხეულის სხვადასხვა მოძრაობით – სხვადასხვა თანაბარზომიერი გრძლიობისა და მახვილის სწორი ადგილმონაცვლეობა, რაც ხელს უწყობს რიტმის შეგრძნებას და განვითარებას.

ადამიანის გონებისათვის წარმოდგენა ისეთივე აუცილებლობაა, როგორც სხეულისათვის რიტმი. „სცადეთ წაართვათ ადამიანს წარმოდგენა იმ სამუშაოს შესახებ, რომელსაც ის ასრულებს, და თქვენ მას მანქანად გადააქცევთ. თქვენ წაართმევთ მას ცხოვრების აზრს.“²⁸ ეს იმიტომ, რომ ჩვენი ცხოვრება თამაშისაგან შედგება და ეს არის ხელოვნება, რომელიც ჩვენს ჩანაფიქრს ახორციელებს, ჩანაფიქრს, რომელიც წარმოსახვამ შექმნა. ნება აიძულებს კუნთებს მუშაობას. ნების შედეგად მათი მოძრაობა რიტმულია და თანაბარზომიერი. ჟაკ-დალკროზის სისტემის უმთავრეს პრინციპს წარმოადგენდა ყოველდღიური შრომა და წვრთნა „ყველა ვისაც წარმოუდგენია, რომ მცირეოდენი ნებისყოფით შეძლებს იმ სავარჯიშოს შესრულებას, რასაც სწავლობდნენ სხვები, სასტიკად გაუცრუვდება იმედი“²⁹

²⁶ „...“
²⁷ „...“
²⁸ „...“
²⁹ „...“

მიზანდასახული და თავდაუზოგავი წვრთნის შედეგად გამომუშავდება ნებისყოფის რიტმი, რომელსაც დალკროზი თავისი მეთოდის ქვაკუთხედად მიიჩნევდა. თავად დალკროზი ფრანგი თეატრალური პედაგოგის ფრანსუა დელსარტის (1811-1871) სწავლების მიმდევარი იყო, რომელმაც თავისი შემოქმედება მიუძღვნა სცენური მოძრაობის გამომსახველობის სისტემის ჩამოყალიბებას. მისი კვლევები მიმართული იყო ადამიანის ემოციების, ჟესტებისა და მიმიკის ურთიერთკავშირის განსაზღვრაზე. პარიზის კონსერვატორიაში სწავლებისას, ის ეძებდა და პოულობდა ხერხებს, რათა მოძრაობებისა და პოზებისათვის აზრობრივი დატვირთვა მიენიჭებინა. ის სწავლობდა ბავშვების მოძრაობის პლასტიკას, სკულპტურებსა და ფერწერას. თავის კვლევებში დელსარტი ცდილობდა მიეგნო და შეეცნო ადამიანის მოძრაობათა ბუნება მისი შინაგანი მდგომარეობიდან გამომდინარე.

დალკროზს ძალიან ბევრი თანამოაზრე და მოსწავლე ჰყავდა. მასთან ჩადიდნენ ცნობილი კომპოზიტორები და თეატრალური მოღვაწენი, უსმენდნენ მის ლექციებს და შემდგომ თავად ასწავლიდნენ მისი მეთოდით. რიტმიკას, როგორც სწავლების ფორმას, დიდი ყურადღება ექცეოდა რუსეთში. ერთ-ერთი მომხრე და დალკროზის სისტემის მიმდევარი იყო მეცნიერი, ენციკლოპედიური განათლების მქონე ადამიანი, პირველი რუსი თეატრმცოდნე თავადი სერგეი მიხეილის ძე ვოლკონსკი (1860-1937). მას მიაჩნდა, რომ რიტმულად განუვითარებელი ადამიანი, არა მარტო პროფესიონალი მუსიკოსი ვერ გახდება, არამედ ის ვერ შეძლებს საკუთარი თავის მწყობრში მოყვანას, როგორც წესრიგისა და ორგანიზებულობის პირველსაწყისს. ჯერ კიდევ 1913 წელს ვოლკონსკი ამბობდა: „მოძრაობის განსხვავებული თვისება ის არის, რომ ყველა არსებული ფორმიდან მხოლოდ ის ერთი ვითარდება სივრცესა და დროში – ნებისმიერი მოძრაობა შეიძლება იყოს მოკლე, ან გრძელი და ამავდროულად ის შეიძლება იყოს სწრაფი და ნელი. ჩვენ მოძრაობა უნდა დაუქვემდებაროთ ისეთ დისციპლინას, რომელიც იქნება დროში დაყოფის შედეგი, რომელიც თავიდანვე აიგება სისწრაფისა და შენელების ურთიერთშეწყობაზე; ასეთი დისციპლინა მხოლოდ ერთია: რიტმი“³⁰. უაკ-დალკროზმა რიტმული აღზრდის საკუთარი მეთოდი აღწერა მთელ რიგ სტატიებსა და წიგნებში. 1910 წელს სათავეში ჩაუდგა მუსიკისა და

30

“

. C.

. 1913. N2 . 343-344

“.

რიტმის ინსტიტუტს ჰელერაუში (დრეზდენთან ახლოს). მალე მსგავსი სასწავლებლები შექმნეს შვეიცარელი პედაგოგის მიმდევრებმა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში, ამერიკასა და იაპონიაში.

რუსეთში „რიტმული ტანვარჯიშის“ ფუძემდებლებად ითვლებიან დალკროზის მოწაფეები: ნინა ალექსანდროვა, სერგეი ვოლკონსკი და ვერა გრინერი. მათ შეძლეს მოსკოვისა და პეტერბურგის მუსიკალური საზოგადოების დაინტერესება და 10 წლის განმავლობაში მოახერხეს, გაეხსნათ რიტმული ტანვარჯიშის კურსები. ს. ვოლკონსკის რედაქციით გამოსცეს მსოფლიოში პირველი პერიოდული ჟურნალი რიტმიკის საკითხების შესახებ « . . . ». 1919 წელს დაარსეს რიტმის ინსტიტუტები მოსკოვსა და პეტერბურგში. ნ. ალექსანდროვა და ს. ვოლკონსკი რეგულარულად ატარებდნენ საჯარო ლექციებს (რომელთაც ხშირად ახლდა საჩვენებელი გაკვეთილები), გამოდიოდნენ მოხსენებებით, წერდნენ სტატიებს, აწყობდნენ კონფერენციებს. დალკროზის მოწაფემ, ნ. გ. ალექსანდროვამ, რომელიც რუსეთში დალკროზის მეთოდით სწავლებას აქტიურ პროპაგანდას უწევდა, მოსკოვში შეიტანა რიტმიკა ე. გნესინას მუსიკალურ სკოლაში, კონსერვატორიაში, ხალიუტინას დრამატულ სკოლაში. ახალი დისციპლინა პეტერბურგში ისწავლებოდა ქალთა რეფორმატორულ სასწავლებელში, სმოლნის ინსტიტუტში, სტიუნინას გიმნაზიაში და კერძო რიტმულ ჯგუფებში. ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, 1920 წელს, სათავეში ჩაუდგა მოსკოვის რიტმული აღზრდის ინსტიტუტს.

ს. ვოლკონსკიმ რიტმული ტანვარჯიშის მეთოდზე დაყრდნობით შექმნა სავარჯიშოთა სისტემა დრამატული მსახიობებისთვის. ს. ვოლკონსკი ამბობდა: „მსახიობის უესტი, სიტყვების ილუსტრირებას კი არ უნდა ახდენდეს, თანხვედრაში უნდა მოდიოდეს მუსიკალურ იდეასა და ფრაზასთან.“³¹ მას მიაჩნდა, რომ მსახიობის ძალა მის პლასტიკასა და მოძრაობის გამომსახველობაშია.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ რუსეთში, პირველ წლებში როდესაც რიტმიკის სწავლების სისტემა ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი და მისი შესაძლებლობები ნაკლებად შესწავლილი იყო, ის ერთდროულად რამდენიმე მიმართულებით განვითარდა.

³¹ . . . » :
. 2013

ვერა გრინერმა (ვერა ალვანგი) დაიწყო თავისი შემოქმედება 1922 წელს და დაასრულა 1970 წელს. თავისი ხანგრძლივი და ნაყოფიერი მოღვაწეობის მანძილზე ის ასწავლიდა რიტმიკას პეტერბურგის რიტმის ინსტიტუტში. შემდგომში ს. ვოლკონსკისთან ერთად ქალთა სამედიცინო ინსტიტუტში, ლესგაფტის უმაღლეს კურსებზე და მრავალრიცხოვან საბავშვო წრეებში. პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისში ვ. გრინერი გადავიდა მოსკოვში და რიტმიკას ასწავლიდა ლუნაჩარსკის სახელობის ტექნიკუმში, ზავადსკის სტუდიაში, კამერული თეატრის სტუდიაში. 1926 წლიდან ის მუშაობდა ნევრო-ფსიქიატრიულ დაწესებულებებში და ოცდაათწლიანი გამოცდილების საფუძველზე რიტმიკას იყენებდა ნერვული სისტემის აშლილობის სამკურნალოდ. 1939 წლიდან ის მუშაობდა შჩუკინის სახელობის თეატრალურ სასწავლებელში, სადაც არსებობს მისი სახელობის სარეპეტიციო დარბაზი.

პედაგოგ-ენტუზიასტების მთელი პლევადა აქტიურად ეწეოდა დაღეროზისეული რიტმიკის გავრცელებას რუსეთში. ესენი იყვნენ: შ. პფეპერი, ტ. აპია, ნ. რომანოვა, მ. რუმერი, ნ. ბაჟენოვი, ტ. ადამოვიჩი. შემდგომში მათ შეურთდნენ მოსკოვის რიტმის ინსტიტუტის კურსდამთავრებულები: ნ. ზბრუევა, ვ. ლიაუდანსკაია, ე. შიშმარიოვა, ვ. იანოვსკაია, ე. კონოროვა, ნ. მეტლოვი. რიტმიკა, როგორც სასწავლო დისციპლინა, შემოიღეს სარატოვისა და კიევის კონსერვატორიებში. მრავალწლიანი შემოქმედებითი და პედაგოგიური მუშაობის შედეგად შეიქმნა პროგრამები და სასწავლო სახელმძღვანელოები რიტმიკაში. პედაგოგების ე. კონოროვას, ი. ლიფიცის, ვ. იანოვსკაიას, ზ. შუშკინას, გ. ფარნიოს, ი. ვეტლუგინას და სხვების მიერ. გასული საუკუნის სამოციან წლებში მათ მიერ ჩატარებულ იქნა სასემინარო კურსები სადაც რიტმიკას სწავლობდნენ პედაგოგები მთელი ყოფილი საბჭოთა კავშირიდან. მოგვიანებით, გ. ანდრონოვა მთელი ქვეყნის მასშტაბით ატარებდა მასტერ კლასებს და ცდილობდა რიტმიკის როგორც სასწავლო საგნის ჩართვას ბავშვთა მუსიკალური სკოლების მოსამზადებელ კლასებში. ვერა გრინერი კი მუშაობდა ლოგოპედიური რიტმიკისა და კორექციული რიტმიკის მიმართულებით.

XXI საუკუნის დასაწყისში წამოვიდა უკვე რიტმისტების მეოთხე თაობა: ე. ტიტოვა, ი. ზვონარიოვა, ტ. კრივოვა და სხვები. გაჩნდა რიტმიკის პირველი ვიდუო გაკვეთილები, რომლებიც შეიმუშავა ი. ზავოდინამ. გნესინის სახელობის

მუსიკალური ათწლეულის ბაზაზე ე. რომანოვამ შექმნა ორიგინალური საბავშვო რიტმ-თეატრი. რიტმიკა და მისი სწავლების მეთოდის შეტანა სახელოვნებო უმაღლესი სასწავლებლების საგანმანათლებლო პროგრამებში, როგორც აუცილებელი სასწავლო დისციპლინა.

1942 წლიდან ივანე ედმუნდის ძე კოხმა, თავის მეუღლესთან ნადედა სტუროვასთან ერთად, რომელიც იყო დაღეროვის მოსწავლე, შეიმუშავა სწავლების ახალი კურსი, სადაც რიტმიკა შეაერთა სასცენო ბრძოლის ილეთებთან, სხეულის დაცემის ტექნიკასთან და სამეტყველო-სამოდრაო კოორდინაციასთან. ეს სიმბიოზი საფუძვლად დაედო სწავლების ახალ სისტემას, რომელსაც დაერქვა – „სასცენო მოძრაობა“. (მეიერჰოლდის მიხედვით). თანამედროვე ეტაპზე დაიწყო უკვე სასცენო მოძრაობის შემადგენელი ცალკეული ელემენტის დიფერენციაცია, მათი ცალკეულ მიმართულებებად ჩამოყალიბება და განვითარება და უკვე შემდგომი ინტეგრირება მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის თანამედროვე მოდელის – რიტმიკის მიმართულებით.

აღსანიშნავია, რომ საქართველოს შოთარუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში მომავალი მსახიობების მუსიკალურ-რიტმულ აღზრდას დიდი ყურადღება ექცეოდა. როგორც ცნობილია, რიტმიკის პედაგოგი ნატა კანდელაკი ყოველი სავარჯიშოსათვის ხაზგასმით არჩევდა მუსიკას და ცდილობდა სტუდენტების ინდივიდუალური მუსიკალური რიტმი მათივე მოძრაობის გამომსახველობისათვის მიესადაგებინა. შემდგომში რიტმიკას ასწავლიდა კოხის მოსწავლე, პროფესორი ნათელა იონათამიშვილი, რომლის მიერ შემუშავებულ სავარჯიშოებზე აღიზარდა არაერთი გამოჩენილი მსახიობი. იონათამიშვილმა კოხთან შექმნილ თეორიულ და პრაქტიკულ ცოდნას, რომლის მიხედვითაც აგებდა სავარჯიშოებს, მიუსადაგა ქართული ხასიათი და შინაგანი ტემპერამენტი, რამაც რიტმიკის სავარჯიშოებს შესძინა მეტი დინამიკურობა. დღესდღეობით რიტმიკის მიმართულებით ამ ტრადიციას აგრძელებს დოდო ჩოგოვაძე, რომელმაც გაამდიდრა რიტმიკის სწავლების პროცესი ახალი ხედვითა და კრეატიული მიგნებებით, შემატა ექსპრესიულობა და მისცა მას უფრო მეტად სანახაობრივ-გამომსახველობითი ფორმა, დაუმატა რა ცეკვის გარკვეული ელემენტები და კლასიკური მუსიკის გვერდით გამოიყენა თანამედროვე

კომპოზიტორების მიერ შესრულებული ნაწარმოებები, საუნდტრეკები, ჯაზური მუსიკა. ნათელა იონათამიშვილი და დოდო ჩოგოვაძე პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდნენ ასევე ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ასწავლიდნენ დრამისა და თოჯინების თეატრის სამსახიობო სპეციალობის სტუდენტებს.

მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის თანამედროვე მეთოდოლოგია, რომელიც დაინერგა უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებლებში - რიტმიკის ფუძემდებლის ემილ ჟაკ დალკროზის მიერ შექმნილი სკოლისა და საუკუნის განმავლობაში ამ სფეროში მოღვაწე რიტმისტების (თეორეტიკოს-პრაქტიკოსების) მთელი პლედის ნაყოფიერი შრომის შედეგია. დალკროზისეული მეთოდიდან გამომდინარე, თავდაპირველად რიტმიკის სწავლების პროცესი უფრო მეტად აქცენტირებული იყო მუსიკალური მიმართულებით, მაგრამ თანდათანობით გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწეების ნ. ალექსანდროვას, ს. ვოლკონსკის, ვ. გრინერის, განსაკუთრებით ნ. ზბრუევას, ი. კოხის თეორიულ-პრაქტიკული საქმიანობის შედეგად სასცენო ხელოვნების მიმართულებით რიტმიკის სწავლებამ შეიძინა ის სპეციფიური ფორმა, რაც ასე აუცილებელია მომავალი მსახიობის ფორმირებისათვის. ამ მოდელის მიხედვით, რიტმიკის პედაგოგი უნდა იყოს ფართო პროფილის სპეციალისტი, რომელმაც კარგად უნდა იცოდეს მუსიკა, ცეკვა, ფსიქოლოგია, ფიზიოლოგია, რათა აღზარდოს ჰარმონიულად განათლებული და განვითარებული ინდივიდუალობის მქონე შემოქმედებითი პიროვნება.

2.2. რიტმი სასცენო ხელოვნებაში

განუზომლად დიდია რიტმის მნიშვნელობა სასცენო ხელოვნებაში. ვასილ კიკნაძე წერს: „ბუნებაში არსებული, პირველქმნილი რიტმი იდენტური არ არის ხელოვნებაში წარმოქმნილი რიტმულობისა. რიტმების თვითარსებობა არავითარ საფუძველს არ იძლევა იმისათვის, რომ იმედი ვიქონიოთ, თითქოს თეატრში იგი თავისთავად იბადება. არა, მის შექმნას, მის წარმოჩენას, გამოვლენასა და სრულყოფას ბევრი ფიქრი და შრომა სჭირდება. რასაკვირველია, ბუნების რიტმი პირველქმნილი საწყისია ყოველივესი, მაგრამ მისი გარდაქმნა თეატრის ენაზე უკვე

სხვა კატეგორიის რიტმია. მთელი სირთულე სწორედ „ჩვეულებრივთან“ დაახლოებაშია. ეს არის ცხოვრებისეული სინამდვილის მხატვრული გარდაქმნის პროცესი. ურიტმო ხელოვნება არ არსებობს, მაგრამ მთავარია, როგორი რიტმია, ვისი რიტმია, რა ხასიათისა და სიღრმისაა.“³² „რიტმი ძალიან ტევალია. მას უკიდევანო ასპარეზი აქვს სცენაზე. იგი სხვადასხვა ფორმით თავს იჩენს ყველგან და ყველაფერში, მიზანსცენის გადაწყვეტაში, სპექტაკლის მუსიკასა და ქუსტში, ინტონაციაში, მსახიობის და ნივთის ურთიერთდამოკიდებულებაში, მოძრაობაში. უპირველესად კი – გმირის შესრულებაში, ნაწარმოების აგების პრინციპში.“³³

თითოეული ადამიანი მოქმედებს და მოძრაობს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი რიტმით, და სწორედ ეს განაპირობებს მის ინდივიდუალურობას, მის ხასიათს, ემოციურობას და მთლიანად მისი ცხოვრების სტილს. მოძრაობა რიტმის გარეშე წარმოდგენილია - რიტმი მისი ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია და ამავე დროს მოძრაობის ორგანიზებულობის ფორმას წარმოადგენს. რიტმის მეშვეობითაა ეს მოძრაობები მრავალგვარი და მრავალფეროვანი, ამავე დროს ნებისმიერი ფიზიკური მოქმედება და მოძრაობა წარმოდგენილია ტემპის გარეშე. ტემპი არის მოძრაობისა და მოქმედების სიჩქარის მაჩვენებელი. ის შეიძლება იყოს აჩქარებული, მდორე, წყვეტილი, შენეებული, სწრაფი და ა. შ. ადამიანის მოქმედებაც გარკვეულ ტემპს ექვემდებარება. ის გამოსახავს მოქმედების დაძაბულობას, სიმკვეთრეს, გარეგნულ ფორმასაც კი. მაგალითად, სამგლოვიარო ცერემონიები ყოველთვის შენეებულია და მდორედ მიმდინარეობს, საზეიმო მარშით სვლა აჩქარებული და მწყობრია, ხელჩართული ჩხუბის ტემპი კი სწრაფია. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ რიტმიცა და ტემპიც ადამიანის ცხოვრებისეული ქმედებების წარმმართველი და მახასიათებელია.

ხანგრძლივი კვლევის შედეგად, მეცნიერები მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ ყოველი რიტმული მოძრაობა უცილობლად გამოსახავს ამა თუ იმ გრძნობასა და აზრებს, ანუ სხვადასხვა განცდას აქვს განსხვავებული რიტმულობა. ეს მსახიობის პროფესიისათვის ერთ-ერთი ძირითადი და მნიშვნელოვანი პრინციპია. მსახიობმა სცენაზე ძალზე მოკლე და განსაზღვრული დროის მანძილზე უნდა მოახერხოს თავისი გმირის სიცოცხლით ცხოვრება და მისი სრულყოფილად წარმოჩენა. ეს საკმაოდ რთული ამოცანაა, რადგან ხშირ შემთხვევაში ჩვეულებრივი

³² კიკნაძე ვ. „სანდრო ახმეტელი“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1977, გვ. 281-282

³³ კიკნაძე ვ. იქვე. გვ. 287

ცხოვრებისეული მომენტები ისე დატვირთული არ არის და ადამიანი მხოლოდ მისი ბუნებრივი მდგომარეობიდან გამომდინარე მოქმედებს. სცენაზე კი ეს შემჭიდროებულ დროში ხდება და მსახიობის განცდები მისი ემოციური განწყობილება, მოქმედება, მოძრაობა ექვემდებარება გარკვეულ რიტმს. სასცენო მოძრაობა და მოქმედება წარმოდგენელია სწორად გააზრებული რიტმისა და ტემპის გარეშე. სწორი რიტმული მოქმედება სცენაზე მაყურებელში იწვევს თანაგრძნობას, განწყობილების ცვალებადობას და ის თავად ხდება სცენაზე მოქმედების უშუალო თანამონაწილე.

ჟაკ დალკროზი ამბობდა: „რიტმი განუსაზღვრელია, და აქედან გამომდინარე, მისი ფიზიკური შესაძლებლობების განხორციელების გზები უსასრულოა“³⁴. მისი მოსწავლე ვ. ა. გრინერი, რომელიც სასცენო მოძრაობის პედაგოგი და თეორეტიკოსი გახლდათ, რიტმის ორ სახეს გამოყოფდა, შინაგანს და გარეგანს. „გარეგნულ რიტმს ჩვენ ვუწოდებთ ისეთ რიტმს, რომელიც გვევლინება გარკვეული მოძრაობის ნახაზით, ანუ აღვიქვამთ მას ხედვით, ხოლო შინაგანი რიტმი კი გამოსახავს იმ სულიერ მდგომარეობას, რომელიც იბადება და იქმნება განსაზღვრული მოცემული გარემოებების გავლენის შედეგად. შინაგანი რიტმი წარმართავს მსახიობის განცდების ინსტენსივობას, მის ქცევას³⁵. რიტმული განცდები დაკავშირებულია კუნთოვან შეგრძნებებთან, ხოლო შინაგანი შეგრძნებები კი ბგერებთან, რომელთა აქტა აძლიერებს წარმოსახვით ნახაზს. ეს იმას ნიშნავს, რომ რიტმული ქმედების აქტა და შემდგომ მისი გამოსახვა იწყება შინაგანი მიმბაძველობით და მხოლოდ შემდგომ იქმნება დასრულებული, მწყობრი რიტმული ნახაზი. სწორედ ეს არის რიტმული განცდა. რიტმული განცდის განმსაზღვრელი კი მისი ემოციურობა, ინტენსივობა და გადამდები განწყობილებაა, რომელსაც მსახიობთან ერთად მაყურებელიც გრძნობს და განიცდის.

მარტივი ფიზიკური მოქმედების ტემპო-რიტმი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც მოძრაობათა ერთობლიობა შეზღუდულ სივრცეში, ოღონდ მოცემული სიჩქარითა და გარეგნული დროით. ადამიანთა ფიზიკური ქცევის ტემპო-რიტმს ახასიათებს სიჩქარის სხვადასხვა მანქვენებელი, სხვადასხვა ამპლიტუდა და კუნთოვანი დაძაბულობა. მიუხედავად ამისა, იგი ყოველთვის გამოხატავს ადამიანის ფსიქიკური აქტივობის ხარისხს. მსახიობის ფიზიკური მოქმედების ორგანულობის

³⁴ . . . „ «Academia». 1999. 4

³⁵ „. 3- (« »), 2007. 6

კვლევისათვის აუცილებელია მისი რიტმო-პლასტიკური უნარ-ჩვევების თვისობრიობის გათვალისწინება. გაანალიზებულ უნდა იქნას რიტმის, ტემპის, ტემპო-რიტმის ცნება, მათი არსი და მნიშვნელობა, რაც დაეხმარება თავად მსახიობს მასზე დაკისრებული ამოცანის, როლის ზუსტად შექმნასა და განსახიერებაში.

„ყოველი ადამიანი თავისი საკუთარი რიტმით ცხოვრობს და ამიტომ ყოველი განცდა სხვადასხვა ადამიანში, როგორც სხვადასხვა რიტმის მქონე სხეულში, სხვადასხვანაირად ყალიბდება, ამიტომ როდესაც მსახიობი ამა თუ იმ ტიპს ასახიერებს, პირველად უნდა გაიცნოს და შეითვისოს რიტმი. ეს რიტმი უნდა გადაიქცეს იმ მსახიობის რიტმად, რომელიც თამაშობს. ამის შემდეგ მსახიობი ეძებს ამ შეთვისებული რიტმით გაუდენთილი სხვადასხვა განცდის მოძრაობას და აქედან უკვე ირკვევა ამ ტიპის გარეგანი ფორმა, ხმა, სიარული და საერთოდ, მყარდება სრული ჰარმონია აგებულ ტიპსა და მსახიობს შორის, ესე იგი, მსახიობი ცხოვრობს, მოძრაობს, ლაპარაკობს და გრძნობს იმ ტიპის რიტმითა და სიცოცხლით, რომელსაც ასახიერებს.“³⁶ პიესის ან როლის სწორად განსაზღვრული ტემპო-რიტმი ინტუიციურად, ხშირად ქვეცნობიერად იწვევს მსახიობში სწორ განცდებს. ჩვენ ვფლობთ უშუალო გამაღიზიანებლებს, რითაც ვხემოქმედებთ ჩვენს ფსიქიკაზე – ჩვენს გონებასა და ქცევაზე უშუალოდ მოქმედებს ბგერა, სიტყვა, აზრი, წარმოსახვა. სწორად განსაზღვრული ტემპო-რიტმი, რომელიც ხემოქმედებს გრძნობებზე, უკვე წინასწარ ამზადებს მსახიობის სხეულს შინაგანად ამა თუ იმ ქმედებისა და მოძრაობისათვის, რომელიც თან ახლავს სიტყვას, ტექსტს. თვალის ხამხამი, სხეულის გამართვა, ხელების მოსამზადებელი შეუმჩნეველი მოძრაობები სულ რამდენიმე წამით ადრე – სწორედ ეს არის მანიშნებელი სხეულის მზადყოფნისა, ვიდრე პირველი სიტყვა წარმოითქმება.

„რიტმს გააჩნია უნარი, ხემოქმედება მოახდინოს ადამიანის შინაგან მზადყოფნასა და მიმბაძველობაზე. მსახიობი შეიგრძნობს საკუთარი გმირის გაცოცხლებას რიტმული „მიკრო მოძრაობებით“, ან კიდევ „იმპულსებით“ (ქმედებისაკენ მოწოდებით – სტანისლავსკის მიხედვით), როგორც იდეომოტორული აქტის ბუნებრივი გამოხატულებით (მიბაძვის პირველადი ფაზა). მექანიკური მოქმედების რეფლექსის კანონის მიხედვით, მსახიობი ამ შინაგან მიკრომოძრაობებს მიმართავს გარეგნული მოქმედების სახის შექმნის დროს, რომელიც ჯერ მის

³⁶ ასმეტელი ალ. „ლოკუმენტები და ნარკვევები“. თბილისი. 1987წ. გვ. 181

წარმოსახვაში იბადება და შემდგომ მიბადვის წყალობითა და მიმსგავსების იმიტაციით იქმნება. ყველა რეჟისორი და პედაგოგი, იყენებს რა იმიტაციის თეორიას, მსახიობისაგან მოითხოვს სახის წარმოსახვით დინამიკაში ხედვას, რიტმულ მოძრაობაში მოქმედებას, ანუ „რიტმულ განცდებს“ ისე, რომ მსახიობის მიერ შექმნილ სახეს გააჩნდეს რიტმული სტრუქტურა, რომელიც მიბადვის შედეგად შეიქმნა და ამოქმედდა. როგორც ფეოდორ შალიაპინი ამბობდა, „რიტმი არის თანაგანცდა მსახიობსა და გმირს შორის.“³⁷

სასცენო მოძრაობის პედაგოგი შ. სხირტლაძე რიტმის შემდეგნაირ განსაზღვრებას გვაძლევს: „რიტმი არის შინაგანი დაძაბულობა, შინაგანი ძალის ამოფრქვევისათვის მზაობა; შინაგანი მუსტი, განწყობილება; რაც უფრო სწორი განწყობილება, რაც უფრო ამოცანის მართალი გაგება და მიზანდასახულობა აქვს მსახიობს ამა თუ იმ მონაკვეთში, მით უფრო ძლიერია მისი შინაგანი რიტმი (მუსტი). თვალსაჩინო ხდება ამოცანა და ადვილია მისი მიტანა მაყურებელამდე.“³⁸ და სწორედ ამიტომაც მაყურებელი, რომელიც ხედავს მსახიობის ემოციებს: სევდას, ნერვიულობას, მხიარულებას, ტკივილს – თანაუგრძნობს მას, განიცდის მასთან ერთად და თითქმის მის გვერდით იმყოფება.

მსახიობთა მოძრაობა სცენაზე სინქრონული უნდა იყოს და ეს არა მარტო პარტნიორთა შორის უნდა ხდებოდეს, არამედ „სინქრონიზაცია“ უნდა მოხდეს მსახიობსა და მაყურებელს შორისაც. მათი განცდები „სინქრონული“ მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება, როცა მსახიობი სცენაზე ორგანულად ცოცხლობს და მოქმედებს სწორი ტემპო-რიტმის წყალობით. შემოქმედებითი პროცესი, რომელსაც სპექტაკლი ჰქვია, ერთნაირად საინტერესო და მიმზიდველი უნდა გახდეს როგორც მსახიობისათვის, ასევე მაყურებლისათვის. მსახიობის სხეულის მოძრაობა და მეტყველება ერთ მთლიანობაში უნდა იყოს მოქცეული, ანუ სიტყვიერი და გააზრებული ქმედება ერთ საერთო ტემპო-რიტმს უნდა ემორჩილებოდეს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქნება მის მიერ შესრულებული სახე მთლიანი და დასრულებული. სცენური ანსამბლურობის ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას თითოეული მსახიობის მიერ სწორად განსაზღვრული ტემპო-რიტმი წარმოადგენს. სასცენო ხელოვნების გამომსახველობით ფორმებს აქვთ გარკვეული დინამიკა, დროში განვითარებისა და მოძრაობის უნარი, შესაბამისად, აქვს რეალური ტემპი. აქედან

³⁷ ლებანიძე მ. „თეატრალიზებული ცხოვრება, ცხოვრებისეული თეატრი“. ბათუმი. 2018. გვ. 41

³⁸ სხირტლაძე შ. „სასცენო მოძრაობის საფუძვლები“. გამომცემლობა „კენტავრი“. თბ. 2014, გვ. 25

გამომდინარე, რიტმისა და ტემპის ურთიერთკავშირი გარკვეულ დროსა და სივრცეში წარმოადგენს ერთ მთლიანობას, ტემპო-რიტმს.

ტერმინი ტემპო-რიტმი დაამკვიდრა XIX საუკუნეში თეატრალური ხელოვნების რუსმა რეფორმატორმა, რეჟისორმა და პედაგოგმა კ. ს. სტანისლავსკიმ. თეატრალურ ლექსიკაში ტემპო-რიტმს უწოდებენ ცხოვრების ფსიქოლოგიურ და ფიზიკურ ინტენსივობას, რომელიც პირველ რიგში, განსაზღვრავს მოცემულ როლში მსახიობის შინაგან დაძაბულობას (ენერჯია), ფსიქიკურ და ემოციურ განწყობილებას. ამა თუ იმ როლის ფიზიკური მოქმედების ორგანულობა დამოკიდებულია მსახიობის სწორ შინაგან ტემპო-რიტმზე, რომელიც აისახება გარეგნულ ქმედებებში. კ. ს. სტანისლავსკის შეხედულებით, „ტემპო-რიტმი ეს არის მოცემული როლის მიხედვით მსახიობის შინაგანი დაძაბულობის, ფსიქიკური და ემოციური ცხოვრების განმსაზღვრელი. „თითოეული ადამიანის ვნებებს, გრძნობებსა და განცდებს საკუთარი ტემპო-რიტმი აქვთ. ყოველ შინაგან და გარეგან სახასიათო სახეს გააჩნია საკუთარი ტემპო-რიტმი. ჩვენს შიგნით და ჩვენს გარეთ მუდმივად ცხოვრობს ესა თუ ის ტემპო-რიტმი“.³⁹ კ. ს. სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით, გარეგანი რიტმი არის არა მარტო „შეგრძნებადი“, არამედ „თვალთ დანახულიც“, ხოლო შინაგანი რიტმი განსაზღვრავს მსახიობის განცდის ინტენსივობას და განაპირობებს მის ქცევას ანუ, „არა გარეგნულად დანახულს, არამედ მხოლოდ შინაგანად განცდილს“. მოცემულ გარემოებებს შეუძლია შეცვალოს მსახიობის მოქმედების შინაგანი რიტმი და გავლენა მოახდინოს ტემპზე, ხასიათსა და მის ქცევაზე. აქედან გამომდინარე, აჩქარება, შენელება, გაძლიერება, შესუსტება, მკვეთრი გადასვლები ერთი ტემპიდან მეორეზე თავის ასახვას ჰპოვებს მსახიობის სცენურ მოქმედებაზე“.⁴⁰

შინაგანი მდგომარეობის სწორი ტემპო-რიტმი, დაფუძნებული სწორ ფიზიკურ მოქმედებაზე, განაპირობებს მსახიობის თამაშის დამაჯერებლობას. სცენური მოქმედების ტემპო-რიტმი, სწორი აღქმა და მისი ზუსტი ანალიზი გამომდინარეობს მსახიობის ბუნებრივი რიტმულობიდან და ამავე დროს, როლის გახსნის პროცესში მას უნდა შეეძლოს სხვადასხვა რიტმის გათავისება და გადმოცემა. მსახიობის რიტმულობა, ტემპო-რიტმი გამოიხატება სასცენო მოქმედების სტრუქტურულ

³⁹ Коз И. В. „...“ – «...», 2001 .
. 239

⁴⁰ „...“ . 1966. с . 10

მოწესრიგებულობაში. კ. სტანისლავსკი ამბობდა: „თუ რიტმს ვერ ფლობთ, ვერც ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდს დაეუფლებით. ყოველგვარი ფიზიკური მოქმედება განუყრელად დაკავშირებულია რიტმთან და მით ხასიათდება. თუ თქვენ ყოველთვის და ყველაფერს ერთსა და იმავე რიტმში გააკეთებთ, მაშინ როგორ გინდათ გარდასახვას მიაღწიოთ?“⁴¹ სწორი ტემპო-რიტმი მსახიობს გამოუმუშავებს შეფასების, ზუსტი აღქმისა და შესრულების ისეთ დონეს, რომელსაც მაყურებელი აუცილებლად შეიგრძნობს და დაიჯერებს. მსახიობმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს საკუთარი ტემპი და რიტმი და შემდგომ მიუსადაგოს მის მიერ შექმნილი როლის ხასიათსა თუ ემოციურობას. ამავე დროს, ტემპო-რიტმის სწორად განსაზღვრა მსახიობს ეხმარება გმირის ნაციონალური და ისტორიული, სოციალური და ფსიქოლოგიური ნიშან-თვისებების ზუსტ გადმოცემასა და ჩვენებაში. სწორედ ქმედებების შესაბამისი ტემპო-რიტმით მსახიობი ადრე განცდილ ემოციებს აღვიძებს და იწვევს ამა თუ იმ როლისათვის დამახასიათებელ შეგრძნებას.

„სანდრო ახმეტელისათვის ტემპო-რიტმი თითქმის ყველაფერი იყო. თავის წერილებში ხშირად ეხება ტემპისა და რიტმის პრობლემებს. იგი მას უკავშირებს ქართული ხასიათის ბევრ თავისებურებას. მისი შეხედულებით, რიტმი ერთ-ერთ მთავარ ადგილს იჭერს ქართული ეროვნული თეატრის პრობლემების რთულ კომპლექსში. ახმეტელის სპექტაკლებში საკმაოდ უხვად იყო „რიტმიზებული მოქმედება“, მაგრამ რეჟისორი ყოველთვის განასხვავებდა, სად უფრო საჭირო იყო იგი, რომელ ნაწარმოებს როგორი რიტმი სჭირდებოდა.“⁴² „შეუძლებელია ეროვნული თეატრის შექმნა, თუ იგი საფუძველშივე არ ემყარება ქართველი მსახიობის ბუნებას, მის თავისებურებას. ქართველი მსახიობი კი, თავისი ბუნებით პლასტიკური, ტემპერამენტისანი და ემოციურია. თავისებურია მისი სიარულის მანერაც, მის ქცევაში, მოქმედებაში ყოველთვის არის რაღაც თანდაყოლილად მუსიკალური, რიტმული.“⁴³

სამსახიობო ხელოვნებაში სიტყვიერი ფორმით გამოსახული ქმედება უცილობლად უნდა იყოს ტექსტუალურად გამომსახველი, დინამიკური. მასში ჩაქსოვილი აზრი უნდა გამოირჩეოდეს ლაკონიურობით, კონკრეტულობითა და რიტმული სიმწკრივეთ. ცნობილია, რომ წინადადება ეს არის ენის ერთეული, რომელიც თავისთავში აერთიანებს გრამატიკულად ორგანიზებულ სიტყვათა ერთობლიობას,

⁴¹ კიკნაძე ვ. „სანდრო ახმეტელი“. გამომცემლობა „ხელოვნება“. 1977. გვ. 286

⁴² კიკნაძე ვ. „სანდრო ახმეტელი“. გამომცემლობა „ხელოვნება“. თბილისი. 1977. გვ. 283

⁴³ კიკნაძე ვ. იქვე. გვ. 291

სტრუქტურაში. რიტმის გამომსახველობით ასპექტს ქმნის ხმოვანებისა და მოძრაობის ელემენტების თანამიმდევრული სისწორე, ხოლო შემოქმედებით ასპექტს-ხელოვნების ნაწარმოების სტრუქტურულ-ქრონოლოგიური წყობა და მხატვრული ელემენტების შეთანხმებულობა კომპოზიციაში.

სასცენო მოქმედების მთელ პროცესში მსახიობის სრული რიტმული დატვირთვა, გამოსატული სახესხვაობრივი რიტმული ფორმებით უნდა უზრუნველყოფდეს მსახიობის უწყვეტ კავშირს მაყურებელთან. ასევე ყურადსადებია სასცენო პაუზის ფსოქოლოგიურ-ემოციური და რიტმული დატვირთვის მნიშვნელობა მოძრაობისა და მეტყველების პროცესში. პაუზის დროსაც კი, როდესაც სცენაზე თითქოს არაფერი არ ხდება, მსახიობში მიმდინარეობს როლიდან გამომდინარე რიტმს დამორჩილებული შინაგანი მონოლოგი - დამუხტული ენერგეტიკითა და ემოციით. მიხეილ ჩეხოვის აზრით, პაუზა შინაგანი მოქმედების დამაგვირგვინებელი ფორმაა, როცა გარეგანი გამოსატულების საშუალებები ქრებიან, ხოლო შინაგანი გამოსხივებების ძალები მატულობენ. „პაუზა შესაძლოა იყოს სრული და არასრული. ბოლო შემთხვევაში გარეგნული მოქმედება სცენაზე არ წყდება, მაგრამ „ხმადაბალია“. მაყურებელზე ასეთი პაუზა ისეთივე ზეგავლენს ახდენს, როგორც სრული პაუზა. ის გრძნობს მას სიფრთხილითა და ყურადღებით რიტმული გამეორებების სახით“.⁴⁶

მსახიობის მოქმედება სცენაზე დამაჯერებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც მისი შინაგანი ტემპო-რიტმი თანხვედრაშია მის მოძრაობასა და ქმედებასთან, ზუსტად გადმოსცემს ტექსტუალურ დრამატურგიას და სინთეზშია რიტმულ გამომსახველობასთან. ცალკეულ მოძრაობას აქვს საკუთარი რიტმი და ტემპი. ტემპი ფასდება მოძრაობათა რაოდენობით განსაზღვრულ დროში. მოძრაობის რიტმი კი შედგება როგორც მასში შემავალი რიტმული ფიგურის (სამუშაო ციკლი) ელემენტებით, ასევე დროითი და დინამიკური ურთიერთდამოკიდებულებით.

მწყობრი, თანაბარზომიერი და ორგანიზებული მოძრაობა დროსა და სივრცეში – განსაზღვრავს მის რიტმს. ყველა როლს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი რიტმი გააჩნია, რომელიც გამოისახება როგორც სიტყვიერი, ასევე ფიზიკური მოქმედებით. ამა თუ იმ მსახიობის მოძრაობა, გამომდინარე

⁴⁶ ჩეხოვი მ. იქვე. გვ. 83

როლიდან, რომელიც აზრობრივად დაკავშირებული ტექსტუალურ მასალასთან და განსაზღვრულია სწორი ტემპორიტმით, განაპირობებს სიტყვის ქმედითობას. ცალკე აღებული ტექსტიც კი, წარმოთქმული მონოლოგის სახით, გამომდინარეობს სცენური მოქმედების ტემპორიტმიდან. ფიქრები და განცდები მთლიანად უნდა ემორჩილებოდეს მოქმედების განვითარებას და ხასიათები უნდა გაიხსნას ისევ და ისევ მოძრაობის მეშვეობით. ხოლო ტექსტუალური პაუზა სცენურ მოქმედებაში გამართლებული უნდა იყოს მსახიობში მიმდინარე შინაგანი ფსიქოფიზიკური პროცესებით, განცდებით და ამ პროცესებს დაქვემდებარებული შინაგანი ტემპორიტმით. მხოლოდ ამ შემთხვევაში არის შესაძლებელი მსახიობის მიერ სრულყოფილი სახის შექმნა სცენაზე.

ტექსტისა და მოძრაობის ჰარმონიულ შერწყმას დიდ ყურადღებას აქცევდა დიდი ქართველი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი, რომელმაც რუსთაველის თეატრში XX საუკუნის 20-30 იან წლებში შემოიტანა ჰეროიკულ-რომანტიული სტილი. ის მოითხოვდა მსახიობებისაგან არამარტო საკუთარი პერსონაჟების შინაგანი მდგომარეობის განცდას, არამედ ამ განცდის მოძრაობებით გადმოცემასაც.

ს. ახმეტელის აზრით, „რიტმი არის საგნის შინაგანი ბუნების თვისება. ტემპი არის საგნის შინაგანი ბუნებისა და გარემოცული პირობების ურთიერთობის თვისება.“ მთავარი ჩვენს თეატრში ის არის, რომ ვიპოვოთ რიტმი და ტემპი და მტკიცე კანონს დაგუმორჩილოთ. სხვა თეატრებს სხვადასხვა ტემპი აქვთ. ამით განვსხვავდებით ჩვენ მათგან. რიტმი ცდილობს განავითაროს ტემპი, რათა მან მიიღოს დასრულებული სახე და ტემპი გადადის რიტმში.“⁴⁷ რიტმს ს. ახმეტელი მარტო მსახიობისაგან როდი მოითხოვდა: რიტმი სპექტაკლის მუსიკაში, მხატვრობაში, მიზანსცენების არქიტექტონიკაში, კომპოზიციურ წყობაში. და ბოლოს, რიტმი საჭიროა ყველა კომპონენტის შერწყმასა და გაერთიანებაში. ს. ახმეტელის „ყოველი წარმოდგენა გარკვეული რიტმული ამოცანის სრულიად ზუსტი გადაჭრაა“ – ასე შეფასდა ახმეტელის წარმოდგენების რიტმული მონაცვლეობა. ეს არის ახმეტელის დაუცხრომელ ძიებათა შედეგი, რომლითაც კანონიერად ამაყოფდა რუსთაველის სახელობის თეატრი. ყოველ სპექტაკლში მისთვის დამახასიათებელი რიტმის არსებობა ერთი მთლიანი თეატრალური მოდელის შინაგანი მრავალფეროვნების მანიშნებელი იყო, ამიტომ აქ ერწყმოდა ინდივიდუალური და ზოგადი. მათი

⁴⁷კიკნაძე ვ. „სანდრო ახმეტელი“. გამომცემლობა „ხელოვნება“. თბილისი. 1977. გვ. 288

ერთობლიობა ქმნიდა თეატრალურ სინამდვილეს, სადაც რიტმი ერთგვარ მათორგანიზებელ როლსაც ასრულებდა.“⁴⁸

კ. კაპანელი ახმეტელის მიერ დადგმული სპექტაკლების შესახებ წერდა: „აქ მოძრაობაა, რიტმი, ვითარებაა, აქ ბრძოლაა და ნებისყოფაა, მაგრამ ამ მოძრაობასა და ბრძოლას აქვს ყოველთვის სისტემა, წყობა, რიტმი“. „სანდრო ახმეტელი სცენურ რიტმს იძლევა არა მარტო აქტიორულ თამაშთა ერთმანეთთან შეწყობით, მსახიობთა ინდივიდუალური განცდით, არამედ მხატვრული განსახიერებით, მუსიკით, სინათლით, ფერებით. ახმეტელს მოძრაობაში მოჰყავს ყველა ეს ელემენტი აქტიორულ განცდათა კოლექტიური მიმართულებით. იძლევა რა კოლექტივის განცდათა რიტმს, ახმეტელი არ კარგავს ინდივიდუმს, პიროვნებას, მისი ხასიათის თავისებურებას.“⁴⁹

სამსახიობო ხელოვნებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სცენურ ტემპერამენტს, რომელიც უშუალოდ ახდენს გავლენას მსახიობის შინაგანი განცდებისა და ემოციების გარეგნული ფორმით გამოსახვაზე. ამავე დროს, მსახიობის ტემპერამენტზეა დამოკიდებული სცენური მოქმედების რიტმულობის დონე, აღქმისა და გადაწყვეტილების მიღების სისწრაფე, ქმედების აქტიური, ან კიდევ ღუნე შესრულება.

ვსეგოლოდ მეიერჰოლდმა შექმნა სამსახიობო ოსტატობის სწავლების განსხვავებული მეთოდი-ბიომექანიკა, სადაც მსახიობის ტემპერამენტსა და მის რიტმულობაზე დაყრდნობით შეიმუშავა როლზე მუშაობის სპეციფიკა. მისი აზრით, როლზე მუშაობისას სრულიად შესაძლებელია როგორც მსახიობისა და პერსონაჟის ემოციური დაახლოება-შერწყმა. ისევე, მათი გაუცხოება-დაპირისპირება. მსახიობის ემოცია განპირობებულია მასზე დაკისრებული ამოცანის გაგებითა და აღქმით და ამავე დროს, მისი სხეულის პლასტიური მდგომარეობით. მეიერჰოლდი ამბობდა: „ჩვენი სხეულის მდგომარეობა სივრცეში გავლენას ახდენს ყველაფერზე, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ ემოციას, ფრაზაში წარმოთქმულ ინტონაციას, თითქოს რაღაც ბიძგი წარმოიშობა ტვინში. მეტყველებაც თავისთავად პლასტიკური და ემოციური ქმედებების შედეგს წარმოადგენს. ბიომექანიკა მეტყველების გამომსახველობით კანონებსაც მოიცავს: მელოდიურობას, რიტმს, სისწრაფეს, აქცენტს, ტემბრს, დინამიკური ფერებს, პაუზებს. მდორე, ნელი - „legato“, და ნაწყვეტ-ნაწყვეტი - „stokato“ - ყოველივე ეს მეტყველების გამომსახველობითი საზომია, რითაც იგება

⁴⁸ კიკნაძე ვ. გვ. 285

⁴⁹ კიკნაძე ვ. იქვე. გვ. 286

ტექსტუალური პარტიტურა. როლის რიტმული ორგანიზება წარმოადგენს მოქმედების ფუძეს, მისი მიზანშეწონილობისა და გამომსახველობის ფუნდამენტს. ვ. მეიერჰოლდმა ბიომექანიკის კონცეფციას საფუძვლად დაუდო სხვადასხვა ეპოქისა და სხვადასხვა თეატრალური ქანრის: ჩინური, იაპონური, ევროპული შუასაუკუნეების ბალაგანური ტიპის, ბუფონადის, ფარსის, საცირკო, ასევე, კომედია დელ არტეს, კლასიკური ესპანური თეატრისა და XVIII-XIX საუკუნეების რუსული თეატრის პრინციპები. ამ სისტემით დღემდე მუშაობენ სხვადასხვა ქვეყნის მსახიობები და რეჟისორები.

ვ. მეიერჰოლდი აერთიანებდა სივრცისა და დროის რიტმულ თვისებებს, ამავე დროს მისი „პოეტური თეატრი“ სივრცისა და დროის მეტრიზებით წარმოადგენდა სინთეზურ მთლიანობას. იგი სტანისლავსკისაგან განსხვავებით რიტმის პრობლემებს წყვეტდა სივრცის აქტუალიზებით, თუმცა კ. სტანისლავსკის მსგავსად, ისიც ვერ გაურბოდა მსახიობის ქმედების რიტმებს.

XX საუკუნის დიდი გერმანელი რეჟისორი, დრამატურგი და თეატრის რეფორმატორი ბერტოლდ ბრეჰტი, რომელიც იზიარებდა მეიერჰოლდის პრინციპს, დიდ ყურადღებას აქცევდა ტექსტისა და მოძრაობის ერთიანობას. ბრეჰტის თეატრში მსახიობები მაყურებელს უჩვენებდნენ არა მარტო ემოციურ განწყობილებას, რასაც ისინი ხშირ შემთხვევაში „შეჩერებული კადრების“ პრინციპით ანსახიერებდნენ, არამედ მათი ქმედება ერთ მთლიან რიტმულ ნახაზში იყო მოქცეული.

რუსი რეჟისორი, კამერული თეატრის დამფუძნებელი ა. ი. ტაიროვი ოცნებობდა ვირტუოზული სამსახიობო სკოლის შექმნასა და უნივერსალური მსახიობის აღზრდაზე; ისეთ თეატრზე, სადაც მსახიობთა პლასტიკა, მოძრაობა და ემოციურობა იქნებოდა გაერთიანებული მუსიკასთან, ლიტერატურულ მასალასთან, მხატვრობასა და სცენურ სივრცესთან. ა. ი. ტაიროვს მიაჩნდა, რომ „მსახიობი უნდა იყოს სინთეზური და თავისთავში უნდა შეეძლოს მუსიკალურობის, მეტყველების, რიტმულობის, ექსტემის რიტმული ნახაზისა და მოძრაობის შერწყმა - აკრობატისათვის დამახასიათებელი მოქნილობით.“⁵⁰

სცენური რიტმი სრულიად განსხვავდება ცხოვრებისეული რიტმისაგან, ისევე როგორც სცენური მოქმედება მკვეთრად განსხვავდება ადამიანის რეალური ცხოვრებიდან. როგორც აღვნიშნეთ, თითოეულ ადამიანს გააჩნია მხოლოდ მისთვის

50

„ 24.01.2015

<https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2015/01/24/vospitanie-aktera-po-sisteme-rezhissera-a-ya>

განაპირობებს მთელი სპექტაკლის მიზანსცენათა სტილისტიკასა და პლასტიკურ ხასიათს⁵³. ეპიზოდში სადაც ორი ან ორზე მეტი მონაწილეა, სცენები ლაგდება სპექტაკლის გამჭოლი მოქმედების ტემპო-რიტმიდან გამომდინარე. სწორი რიტმიდან ნებისმიერი გადახვევა უცილობლად ამახინჯებს მოქმედი პირის ქცევის ლოგიკას და პიესის გამჭოლ მოქმედებას. სცენაზე მოქმედების ტემპო-რიტმი მოცემულ გარემოებებზეა დამოკიდებული და იცვლება ამ გარემოებათა ცვლილებების პარალელურად. სწორედ ამიტომაც ტემპო-რიტმი სამსახიობო ტექნიკის ერთ ერთი უმთავრესი ელემენტი.

რიტმულობის მიღწევის უმაღლესი ფორმაა, როდესაც რეჟისორის დახმარებით, მსახიობი როლის შინაგან ცხოვრებას ესთეტიკურად აღიქვამს, როგორც საკუთარი ჩანაფიქრის რეალიზაციას, როგორც პოეტურ შემოქმედებას, რომელიც იღებს კონკრეტულ სცენურ სახეს. შინაგანი სცენური ტემპო-რიტმი განსაზღვრავს შესრულების ღრმა ფსიქოლოგიურ სინამდვილეს. სპექტაკლის სცენური ტემპო-რიტმი განისაზღვრება თემის მასშტაბურობით, ტემპერამენტითა და ხასიათთა სიმკვეთრით, სცენური ენის დინამიკურობით. სცენური რიტმი მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შინაარსობრივად დატვირთული, როდესაც მსახიობს შეუძლია მოცემულ ვითარებებში ვნებათა სინამდვილის გადმოცემა. როცა გმირთა შინაგან სამყაროში იმატებს სულიერი დაძაბულობის დონე, რასაც განაპირობებს გარე ფაქტორები, ზემოქმედებს ადამიანზე და განსაზღვრავს მის ბედს. სწრაფვა სცენური მოქმედების ტემპო-რიტმის სრულყოფისაკენ სრულიად კანონზომიერია და პასუხობს თეატრალური ხელოვნების ესთეტიკურ ბუნებას. აქედან გამომდინარე, სპექტაკლი იქნება გამართული და საინტერესო მაყურებლისათვის მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა მისი ყველა კომპონენტი: დრამატურგიული მასალა, რეჟისორული ჩანაფიქრი, მუსიკალური გაფორმება, სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების ელემენტები და მსახიობის მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობა იქნება ჰარმონიულად შერწყმული, ანსამბლური და განისაზღვრება ერთი მთლიანი ტემპო-რიტმით.

მომავალი მსახიობის დაოსტატებისათვის რიტმული აღზრდა მოიცავს უნარების მთელ კომპლექსს, რომლის საფუძველშიც დევს ხუთი ძირითადი ელემენტი – ხუთი შეგრძნება: დროის, სივრცის, წონის, მოცულობის, კუნთების ენერჯის. მომავალ მსახიობში ამ ხუთი ძირითადი ელემენტის განვითარება ძალზე მნიშვნელოვანია.

⁵³

სასცენო ხელოვნებაში დროისა და სივრცის რიტმული შეთანხმებები მრავალფეროვანი და ცვალებადია. რაც შეეხება მოძრაობას, ის რიტმული აღზრდის განსხვავებულ რაციონალურ საშუალებას წარმოადგენს. ადამიანის კუნთებს აქვთ უნარი გამოეხმაურონ მუსიკას, მუსიკალური ინსტრუმენტის სიმების მსგავსად. მოძრაობა შესაძლებლობას იძლევა, მსახიობმა გამოავლინოს რიტმულობის ყველა ძირითადი ელემენტი. მოძრაობისას ადამიანი უცილობლად ითვალისწინებს დროისა და სივრცის კანონზომიერებებს. აქედან გამომდინარე, შეიგრძნობს სხეულის წონასა და მოცულობას და, შესაბამისად, ანაწილებს კუნთების ენერგიას. სცენური მოქმედების მუსიკალურ-რიტმული მთლიანობა დროითი და სივრცობრივი რიტმის სინქრონიზაციითაა განპირობებული.

ხელოვნების სინთეზური ფორმების პოპულარიზაციამ შეცვალა საზოგადოების წარმოდგენები და ესთეტიკური ზემოქმედება მოახდინა ადამიანზე. ადამიანის შინაგანი კულტურისა და მსოფლადქმის გაფართოებასთან ერთად ვითარდება მისი რიტმულობის შეგრძნება და რიტმული გამომსახველობითი საშუალებები. ხელოვნების დარგების სინთეზმა წინა პლანზე გამოიტანა სანახაობრივი ფორმები, ეს ობიექტურად აისახა სასცენო ხელოვნებაზეც. სასცენო მოქმედების მთელ პროცესში მსახიობის რიტმული დატვირთვა, გამოსატული სახესხვაობრივი რიტმული მონახაზებით, უნდა უზრუნველყოფდეს მსახიობის უწყვეტ კავშირს, როგორც ერთმანეთთან, ასევე მაყურებელთან. ამ უწყვეტი კავშირის მისაღწევად თანამედროვე სინთეზური თეატრის მოთხოვნებიდან გამომდინარე, მსახიობი სრულყოფილად უნდა ფლობდეს სამსახიობო ტექნიკას. სწორედ სამსახიობო ტექნიკის შემადგენელი საბაზისო ნაწილია მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდა.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის მეთოდოლოგიის კვლევისა და ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ რიტმიკის სწავლების პედაგოგიური მეთოდი ითვალისწინებს მომავალი მსახიობის აღზრდას მუსიკისა და მოძრაობის ორგანული შერწყმით. „მუსიკალურ და სასცენო გამომსახველობას ბევრი საერთო აქვთ და მათი სინთეზი შესაძლებლობას იძლევა უფრო ღრმად ჩაგწვდეთ როგორც მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსს, ასევე სასცენო მოქმედების ჩანაფიქრს. ამ ორი სახესხვაობრიობის არსობრივ მსგავსებებზე დაკვირვებით და მათი ურთიერთშერწყმით უფრო კარგად გავაცნობიერებთ, თუ როგორია სცენური რიტმი“.⁵⁴

54

თავი მესამე

3.1. რიტმიკის სწავლების თანამედროვე მეთოდოლოგიური მიდგომები

თანამედროვე სასცენო თეატრალური ხელოვნება არა მარტო ღრმა ფსიქოლოგიური განცდებისა და ემოციების ჩვენებას ეყრდნობა, არამედ სანახაობრივად სულ უფრო მრავალფეროვანი და სინთეზური გახდა, რაც მომავალი მსახიობისგან მოითხოვს როგორც სამსახიობო ოსტატობის ფლობას, ისე მისი სხეულის, როგორც ინსტრუმენტის სრულყოფას: მეტყველების, ვოკალური მონაცემების, პლასტიკისა და მოძრაობების დახვეწას. აქედან გამომდინარე, სწავლების პროცესიც ახლებურადაა გასააზრებელი და მოდიფიცირებული. მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდა ითვალისწინებს რა თანამედროვე მოთხოვნებსადა ტენდენციებს, ცდილობს შექმნას ერთი მთლიანი სისტემური საფუძველი, რაც დარგთაშორისი დისციპლინების ინტეგრირებას შეუწყობს ხელს.

სწავლების სისტემური მიდგომა ეყრდნობა **თვითორგანიზებას**. თავად თვითორგანიზების თეორია შეისწავლის სისტემებს, რომლებიც შეადგენენ ერთი მთლიანი სტრუქტურის ნაწილს. სისტემის თვითორგანიზება განაპირობებს წესრიგს და ამ სისტემაში შემავალი ყველა კომპონენტის ურთიერთქმედებას. ასეთი მიდგომა ეფუძნება გახსნილობას, პიროვნულობას, კომუნიკაბელურობას და დარგთაშორის მჭიდრო ურთიერთობას. კვლევისთვის მეტად საყურადღებოა სასწავლო-აღმზრდელობით პროცესის მიზანი – მომავალი მსახიობის, როგორც საზოგადოების, სოციუმის წევრის, შემოქმედებითად აქტიური პიროვნების აღზრდა.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის „თვითორგანიზება“ ხორციელდება რიტმის დიალექტიკური თავისებურებების გათვალისწინებით, ერთი აერთიანებს მეტრულ-სტრუქტურულად მოწესრიგებულ და ორგანიზებულ მხარეს და მეორე – თავად რიტმულ მხარეს, რომელიც ცდილობს ერთფეროვანი და მოსაწყენი ორგანიზების დაშლას.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება **კულტუროლოგიურ** მიდგომას, რაც განაპირობებს პიროვნულ ჩამოყალიბება-განვითარებას, თვითრეალიზებასა და თვითგანათლებას, პროფესიული უნარ-ჩვევების გამოვლენისათვის გარემო პირობების განსაზღვრას. სწავლების კულტუროლოგიური მიდგომა ხელს უწყობს განათლების კონცეფციის მიმართულებას საგანთშორისი

კავშირებისა და ურთიერთობების გათვალისწინებას, სისტემურ ცვლილებებსა და განახლებას. სამსახიობო ხელოვნება კულტურის სპეციფიკური სახეა და მომავალი მსახიობი უნდა აღიზარდოს, როგორც ერთი მთლიანი კულტურის ღირსეული ნაწილი.

პიროვნულ-შემოქმედებითი მიდგომა განისაზღვრება იმით, რომ მომავალი მსახიობის აღზრდის პროცესში დიდი როლი ეთმობა მის ინდივიდუალურობას, თვითმყოფადობას, არაორდინალურობას, დამოუკიდებელ აზროვნებას, რაც ხელსუწყობს მის ჰარმონიულ, სოციალურად აქტიურ, პროფესიულად კომპეტენტურ პიროვნებად ჩამოყალიბებაში. საშემსრულებლო ხელოვნება ეფუძნება პიროვნულ უნიკალობას და სწორედ ასეთი მიდგომაა აუცილებელი მომავალი მსახიობისათვის, რათა თავად შეაფასოს საკუთარი შესაძლებლობები და პედაგოგთან ერთად მიაგნოს თვითრეალიზების გზას. ეს პროცესი ეყრდნობა ურთიერთანამშრომლობასა და ურთიერთპატივისცემას, სადაც ორივე მხარეს თანაბარი უფლებები გააჩნია.

კულტურის სფეროს სახეცვლილება და განვითარება თავისთავად ითხოვს სასწავლო-აღმზრდელობითი პროცესის მოდიფიცირებას. სამსახიობო ხელოვნებაში სიახლის ეგექტურობა შემოქმედებითი იდეის უკეთ წარმოჩენასა და ახლებურ ხედვაზე უნდა იყოს ორიენტირებული. ინოვაციური მეთოდი-მიდგომა მუსიკალურ აღზრდაში, ეყრდნობა პლასტიკური და მუსიკალური კომპონენტების მჭიდრო ურთიერთკავშირს, რაც საერთო მოდელს ქმნის და სინთეზური ხელოვნების ერთ-ერთი საფუძველია.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესის მიზანია სტუდენტს განუვითაროს რიტმის შეგრძნება. ამისათვის გარკვეული პედაგოგიური პირობებია საჭირო. პედაგოგიურ პირობებში იგულისხმება სასწავლო-აღმზრდელობითი პროცესის პირობებში დადებითი გარემოს შექმნა, მუსიკალური აღზრდის, სასცენო მოძრაობისა და ვოკალური უნარების ცოდნა, რაც აუცილებელია კომპლექსური სწავლებისათვის. მუსიკის თეორიის ღრმა ცოდნა მუსიკალური ნაწარმოების მაღალ დონეზე აღქმასა და გაგებას განაპირობებს. პლასტიკურ-რიტმული კომპონენტებით გამდიდრებული სწავლება ავითარებს სივრცობრივი და დროითი რიტმულობის სწორ შეგრძნებას. მუსიკალური და პლასტიკური აღზრდის ურთიერთშერწყმის პროცესი ავითარებს როგორც სამოძრაო აპარატს ანუ სხეულს, ასევე მუსიკალობას, რადგან მუსიკა ხელს უწყობს მოძრაობას, ქმნის გარკვეულ ფონს და თავის მხრივ, მოძრაობაში უკეთ ჩანს მუსიკა, უფრო გამომსახველია და ნათელი – ეს კი ხელს უწყობს

მსახიობის ჰარმონიულ განვითარებას და უადვილებს მას თანამედროვე სასცენო ხელოვნების მოთხოვნების შესრულებას.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პედაგოგიური მოთხოვნებია:

1. პედაგოგიკის უმთავრესი პრინციპების გამოყენება;
2. სტუდენტთა პიროვნული განსაკუთრებულობისა და თავისებურებების, მათი ემოციურ-ინტელექტუალური დონისა და მახასიათებლების გათვალისწინება, მუსიკალურობის გამოხატვის უნარი.
3. სწავლებისათვის ისეთი პროგრამის შემუშავება, რომელიც ხელს შეუწყობს მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის ეფექტურობას და ამავე დროს პედაგოგის კვალიფიკაციის ზრდას, რომელიც ამ პროგრამით იხელმძღვანელებს.
4. მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის თანამედროვე მოდელის შექმნასა და დანერგვას, რაც ითვალისწინებს დისციპლინათა შორის ინტეგრაციასა და საბაზისო დისციპლინური კომპონენტების შერწყმას (მუსიკის თეორია, სასცენო მოძრაობა, ვოკალი).

სწავლების პროცესში სათანადო ყურადღება უნდა მიექცეს სტუდენტთა დამოუკიდებლობასა და თვითრეალიზაციას, მათი ინიციატივისა და აქტივობის გამოვლენას სწავლების ყოველ ეტაპზე. დამოუკიდებლობისაკენ სწრაფვა იწვევს რეფლექსიას, რაც ხელს უწყობს სტუდენტს, უკეთ წარმოაჩინოს პროფესიული უნარ-ჩვევები, ძლიერი მხარეები, კომპეტენტურობა და ამით ხელსაყრელი პირობები შექმნას თვითრეალიზაციისათვის. დამოუკიდებლობის ფორმირება მიიღწევა თვითგანათლებისა და თვითგანვითარების გზით, საკუთარი პიროვნული თვისებების გააზრებითა და საკუთარი აზრის მკაფიოდ ჩამოყალიბება-დასაბუთებით, სიახლისაკენ სწრაფვითა და ორიგინალური ხედვით. სტუდენტის დამოუკიდებლობა შემოქმედებითი გზის არჩევითაც გამოვლინდება.

გ. ოლპორტის აზრით, „თვითრეალიზაცია—გაცნობიერებული და სუბიექტურად მნიშვნელოვანი, პიროვნული შესაძლებლობების და უნარების წარმოჩენის პროცესია ურთიერთობასა და შემოქმედებაში.“⁵⁵ ძირითადი მიზნების გამოყოფა და

55

, . . .

“

. . .

. — .:

. 2006.-464 .

პრიორიტეტების დასახვა, თვითკონტროლის, თვითშეფასებისა და თვითგაანალიზების უნარი, დაბრკოლებებისა და წინააღმდეგობების დაძლევა— ეს უნარ-ჩვევები წარმოადგენს თვითორგანიზებულობის კრიტერიუმებს.

შემოქმედებითი მიმართულების განსაზღვრა — შემოქმედება პიროვნული აღზრდის, თანამედროვე სამყაროში საარსებო გარემოს ინდივიდუალურად აღქმა-გათავისების უნივერსალური მექანიზმია. სამსახიობო ხელოვნება ხშირ შემთხვევაში იდუმალი და ამოუცნობი პროცესია. ამ პროცესში ჩართულ ადამიანებს საკმაოდ მაღალგანვითარებული ინტუიცია, წარმოსახვა და ემოციური მუხტი გააჩნიათ. ამავე დროს ისინი განუწყვეტლივ მუშაობის რეჟიმში არიან. ეძიებენ, აწყობენ, სკრუპულოზურად და ნაბიჯ-ნაბიჯ კმნიან მთლიან მხატვრულ სახეს; შემდეგ შლიან და ისევ თავიდან იწყებენ. თანამედროვე ფსიქოლოგიის წყალობით შესაძლებელი გახდა შემოქმედებითი პროცესის ანალიზი, თუმცა ბევრი რამ რაციონალურ მიდგომასა და განსჯას არ ექვემდებარება. შემოქმედებით პროცესში იქმნება აქამდე არ- არსებული რამ. ნებისმიერი შემოქმედის მიერ შექმნილი ნიმუში სუბიექტურია და მხოლოდ მისი ინდივიდუალური შეგრძნებებისა და სამყაროსადმი მისი დამოკიდებულების სინთეზს წარმოადგენს. მისი ახსნა ობიექტური გარემოებებითა და აქამდე არსებული ლოგიკური და რაციონალური ანალიზით შეუძლებელია. თავად შემოქმედი განსაზღვრავს, გამომდინარე საკუთარი ხედვიდან და თვითმყოფადობიდან, თუ რას და როგორ ასახავს ის და რატომ ასეთი ხერხით.

ხელოვნების ყველა დარგის ბირთვსა და პირველწყაროს წარმოადგენს მხატვრული სახე, რაც რეალობისა და წარმოსახვის ნაყოფია. ის ძალზე რთულად გამოისახება, რადგან განზოგადებულია, როგორც შინაარსით, ასევე ფორმითაც და მხოლოდ გამოსახვის ხერხებია სხვადასხვანაირი. სახის მხატვრულ ღირებულებას მხატვრის, შემოქმედის ორიგინალური ხედვა, მისი შეგრძნებები და ემოციები განაპირობებს. მხატვრულ სახეში აბსტრაქციაც ვლინდება, რაც მგრძნობელობაში აისახება, თუმცა მომავალი მსახიობი მხოლოდ საკუთარ შეგრძნებებსა და ფანტაზიას არ უნდა დაეყრდნოს, სრულყოფილი მხატვრული სახე ცხოვრებისეულ მოვლენებს უნდა ასახავდეს. აქედან გამომდინარე, მსახიობი ყურადღებითა და დაკვირვებით უნდა ადევნებდეს თვალს ცხოვრებისეულ ეპიზოდებს, სხვადასხვა ადამიანის ქცევას სხვადასხვა გარემოში, შემდგომ კი უნდა შეძლოს ყოველივეს გაანალიზება, შეჯამება

და ყველა ნიუანსის გათვალისწინება საკუთარი ინდივიდუალობიდან გამომდინარე. ყოველივე ეს აძლიერებს და ამდიდრებს მხატვრულ სახეს.

მხატვრული სახის შექმნა მოითხოვს რეფლექსიის დიდი წილს – საკუთარ თავში ჩაღრმავებას, ფსიქოფიზიკურ ანალიზს, საკუთარი ქცევების გააზრებასა და შეცნობას. დიდი დატვირთვა აქვს ემოციურ ფაქტორსაც. მხოლოდ ის შემოქმედი, რომელიც თავის შემოქმედებაში ეყრდნობა წარმოსახვასა და ფანტაზიას, ინტუიციას, დაკვირვებითა და ემოციურად აღიქვამს გარესამყაროს, გააჩნია ინტელექტუალური საწყისი და ამავე დროს რაციონალურად და თანმიმდევრობით –საფეხურებრივად განალაგებს საკუთარ თავში ყოველივეს: იდეას, შესაძლებლობებსა და ცოდნას. ქმნის მაღალმხატვრულ, ღირებულ სახეს.

სწავლების დადებითი მოტივაცია – გამოიხატება ცოდნის შეძენისა და უნარ-ჩვევების გამომუშავების პროცესისადმი ინტერესში. მისი ფორმირებისათვის აუცილებელია ხელსაყრელი პირობების შექმნა, რათა შემოქმედებითი ძიებებისა და ცოდნის დაუფლებისათვის შეიქმნას ისეთი გარემო, სადაც სტუდენტს შეეძლება საკუთარი ინტერესებიდან გამომდინარე ცოდნის შექმნა და თვითრეალიზაციისათვის მოტივაციის ამაღლება.

თანამშრომლობას განაპირობებს სტუდენტისა და პედაგოგის ერთობლივი შრომითი საქმიანობა, საერთო მიზნის მისაღწევად ერთობლივი მუშაობა, სადაც ორივე მხარე თანაბრად არის ჩართული. სასწავლო-აღმზრდელობითი პროცესი უნდა ეფუძნებოდეს ორი თანასწორუფლებიანი სუბიექტის ურთიერთშემოქმედებას, სადაც პედაგოგი წარმოადგენს ცოდნის გადაცემა-სწავლების მხარეს, ხოლო სტუდენტი თანამონაწილეობს ანალიზისა და მასალის უკეთ გააზრების პროცესში, რადგან იგი ცოდნის მიმღები „შემოქმედებითი სუბიექტია“. სამსახიობო ხელოვნება კოლექტიური ხასიათისაა, ინდივიდუალური მუშაობის, საკუთარ თავზე მუშაობის შედეგად შექმნილ მხატვრულ სახეს, როლს, მსახიობები ასახიერებენ ერთი მთლიანი მხატვრული სახიდან–სპექტაკლიდან გამომდინარე და სცენაზე თითოეულ მსახიობს უწევს ერთ ან რამოდენიმე პარტნიორთან უშუალო კონტაქტი. შესაბამისად, მომავალი მსახიობის აღზრდაში თითოეული სტუდენტის ინდივიდუალობიდან და შესაძლებლობებიდან გამომდინარე დიდი ყურადღება ეთმობა ურთიერთთანამშრომლობისა და

ურთიერთშეთანხმებული ქმედებისათვის აუცილებელი უნარ-ჩვევების ჩამოყალიბება-გამომუშავებას.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესის სწორად წარმართვის მეთოდებია:

მოდელირება, რომელიც ხელს უწყობს პროცესის კვლევას მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში წარმოქმნილი პირობითი სახეების დახმარებით;

ჩართულობა, გამოიხატება სტუდენტთა აქტიურობით. ეს მეთოდი განაპირობებს მომავალი მსახიობის ჩართულობის უნარს შემოქმედებით პროცესში და ამავე დროს განსაზღვრავს მის შემოქმედებით ეფექტურობას.

მოტივაცია, განსაზღვრავს სტუდენტ-მსახიობის მიზნების, მოთხოვნებისა და დასახული ამოცანების მიზანშეწონილობას სასწავლო-აღმზრდელობითი პროცესის ეფექტურობის ასამაღლებლად. ამ მეთოდს უშუალოდ უკავშირდება **სტიმულირების მეთოდი**, რომელიც სტუდენტს უყალიბებს ქმედების მოთხოვნილებას – მოტივაციას. სტიმულირების შემადგენელი კომპონენტებია: შეფასება, შექება, წახალისება, გამხსნევა. სტიმულირება აუცილებელია ემოციურად დადებითი შემოქმედებითი ატმოსფეროს შესაქმნელად, რაც ხელს შეუწყობს სტუდენტს უფრო გახსნილად და ნათლად წარმოაჩინოს საკუთარი შესაძლებლობები და გამოიჩინოს ინიციატივა მასზე დაკისრებული ამოცანის შესრულებისას.

მომავალი მსახიობის შემოქმედებითი სტიმულირების ფორმირებას ხელს უწყობს შემოქმედებითი აქტიურობა (აქტივობა). რაც შემოქმედებითი პროცესის ინტენსივობისა და პროცესში ჩართულობის მაჩვენებელია.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში გამოიყენება თვალსაჩინო, ზეპირსიტყვიერი, ტექნიკური და მხატვრული საშუალებები. ისინი შესაბამისობაში და თანხვედრაში არიან ერთმანეთთან. მაგალითად: მუსიკალური ნაწარმოების გაცნობა, რომელიც რიტმიკის სწავლების პროცესის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია, იწყება საუბრით – ახსნა-განმარტებით, ანუ ზეპირსიტყვიერი მეთოდით. შესაძლებელია მუსიკალური ფრაგმენტის მოსმენა, როგორც ცოცხალი შესრულებით კონცერტმეისტერის მიერ, ანუ თვალსაჩინო მეთოდით, ასევე, მოცემული მასალის აღქმა შესაძლებელია აუდიო/აუდიო-ვიდეო ჩანაწერით, რაც ტექნიკური საშუალების გამოყენებას გულისხმობს. შემდგომ საჭიროა მუსიკალური ნაწარმოების მიხედვით მხატვრული სახის შექმნაზე მუშაობა, რაც წარმოადგენს მხატვრულ მეთოდს.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პედაგოგიური პირობების გამოვლენისას იკვეთება ობიექტური ფაქტორები, რომელთაგან ერთ-ერთი ფილოსოფიურია, რომელიც რიტმს საერთო ფილოსოფიურ კატეგორიად მიიჩნევს. რიტმი ახდენს სივრცის სტრუქტურირებას და მოძრაობის ორგანიზებას დროში, ის ყველა პროცესისა და მოვლენის განუყოფელი მახასიათებელია, რაც კი ბუნებაში არსებობს. იგი წარმოადგენს მატერიის ორგანიზების სივრცობრივ-დროით საშუალებას, ამავე დროს გვევლინება მატერიალური სისტემების მთლიანობის და მდგრადობის ორგანიზატორადაც. რიტმის უმთავრეს ფუნქციას წარმოადგენს მატერიალური სისტემების რეგულაციისა და თვითრეგულაციის ორგანიზება მათი ცვალებადობისა და გარდაქმნების პროცესში.

რიტმი არა მარტო მოძრაობის, არამედ დიალექტიკური განვითარების მახასიათებელიცაა. „რიტმზე საუბარი მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როცა მიმდინარეობს პროცესი. როცა ჩვენ თვალს ვადევნებთ მოვლენის განვითარებას, დაბრკოლებებისა და ურთიერთდაპირისპირების მიუხედავად, რიტმი განაპირობებს განვითარების უწყვეტობას: რიტმი ბრძოლის გამომსახველია, დიალექტიკურობის შეგრძნებაა“.⁵⁶

ესთეტიკური: რიტმი ხელოვნების ნებისმიერი დარგის განუყოფელი ნაწილია. სივრცობრივ სახეობებში (ფერწერა, გრაფიკა, სკულპტურა, დეკორატიული ხელოვნება) რიტმი კომპოზიციის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გამომსახველ საშუალებად გვევლინება. ის გამოსახულებას გარკვეულ ფორმას ანიჭებს, უფრო მეტიც – ხაზების, ფერადი ლაქების, შუქ-ჩრდილების, ერთი და იმავე ელემენტების მწყობრი გამეორებებითა და მოცულობის კონტრასტულობით – რიტმი მონაწილეობს ემოციური განწყობილების შექმნასა და შინაარსის გადმოცემაშიც.

დროით სახეობებში – მაგალითად, მუსიკაში, რიტმს უმთავრესი როლი ენიჭება, რადგან ბგერა, რომელიც მატერიას წარმოადგენს მუსიკალური ხელოვნების ენაც არის. არიტმულად აუქვერებული ბგერები მუსიკის ნაცვლად ხმაურს იწვევს. ბგერათა რიტმული წყობა განაპირობებს მუსიკალურობასა და მელოდიურობას.

ქორეოგრაფიულ და სამსახიობო ხელოვნებაში რიტმი აერთიანებს და აწესრიგებს სივრცესა და დროს, განაპირობებს მათი შერწყმის პროცესის

⁵⁶ „...« , » .: , 1960, . 299 .

უწყებობას და ორგანიზებას. სასცენო ხელოვნებაში მხატვრული ნიმუში მაყურებლის თვალწინ იბადება. ეს კრეატიული პროცესი ყოველთვის ხელახლა და თავიდან მეორდება. შემოქმედებითი რიტმულობა პიროვნების შესაძლებლობებსა და საკუთარი ინდივიდუალურობის წარმოჩენის ხელშემწყობია. მსახიობი ხორცს ასხამს სუბიექტურ რეალობას, რომელიც თავისი მკვეთრად გამოხატული რიტმით მწყობრ სტრუქტურულ ფორმაში აქცევს მხატვრულ ჩანაფიქრს. დ. ი. დუბროვსკი გამოყოფს სუბიექტური რეალობის შემდეგ ძირითად ელემენტებს: 1) დინამიკურობას, რომელიც მისი შემადგენელი კომპონენტების უწყვეტი ცვალებადობითა და მათი მოწესრიგების მუდმივი პროცესით გამოიხატება; 2) მრავალზომიერება, მრავალდონიანობა, რაც „მრავალი დინამიკური განზომილების“ ერთობლიობაში ვლინდება, რომელთაგან თითოეული განსაკუთრებული თვისებებით გამოირჩევა და გააჩნია მოწესრიგებულობისა და ორგანიზების საკუთარი უნარი; 3) ბიპლარობა, რომელიც ურთიერთდაპირისპირებული მხარეების მთლიანობაში ვლინდება; 4) სტრუქტურული თვითორგანიზება მისი შინაგანი ფაქტორების მეშვეობით იქმნება და უზრუნველყოფს „ლოკალური ცვლილებებისა და რეკონსტრუქციის ავტონომიურ დონეს, მისი მთლიანობის დაურღვეველად.“⁵⁷

შემოქმედება ადამიანში აერთიანებს ორ საპირისპირო საწყისს – ბიოლოგიურს (ბუნებრივი) და სოციალურს. შემოქმედებითი სფეროს წარმომადგენლები და სპეციალისტ-მედიკოსებიც ერთხმად მიიჩნევენ, რომ შემოქმედებითი აქტივობის რიტმი, გამოწვეული სასიცოცხლო ძალების დაძაბულობით, ავსებს ადამიანს ყოფიერების მთლიანობის შეგრძნებით და ამ მთლიანობაში საკუთარი არსებობის მნიშვნელობით. ის უძლიერესი თერაპიული საშუალებაა ფსიქიკური ქმედებების მოწესრიგების, შინაგანი მდგომარეობის ჰარმონიულობისა და შემდგომი პიროვნული განვითარებისათვის.

ფიზიოლოგიური – ადამიანი თავისი არსით ერთ მთლიან ორგანიზებულ სისტემას წარმოადგენს და მასში მიმდინარე ფიზიკურ-ქიმიური პროცესები რიტმულადაა დაბალანსებული. პროცესის ოდნავი, უმნიშვნელო რღვევაც შეიძლება სიცოცხლისათვის შეუთავსებელი შედეგით დასრულდეს. ადამიანის ორგანიზმის განვითარებისას ვაწყდებით სივრცობრივი და დროითი რიტმების შეერთებას. ერთნაირი აგებულების ქრომოსომთა მონაკვეთების გამეორებები ამადლებენ

⁵⁷

„...“ :
... , 1994. - 176 .

» / ? . //

მემკვიდრეობითი ინფორმაციის გადაცემის მექანიზმის სტაბილურობას. ამავე დროს, ადამიანის სხეულის შინაგანი ორგანოების მუშაობაც რიტმულია და ხშირად ისინი სიმეტრიულადაც არის განლაგებული. ჩვენს სიცოცხლისუნარიანობას ორგანიზმის შინაგანი ელექტრომაგნიტური მოვლენები განაპირობებს, რომლებიც ერთიან რიტმულ კანონს ექვემდებარებიან.

ორგანიზმის მუშაობას ახასიათებს **ბიოლოგიური რიტმი** – რომელიც განსაზღვრავს ბიოლოგიური პროცესებისა და მოვლენების ხასიათსა და ციკლური რყევების ინტენსივობას. „ზოგი ბიოლოგიური რიტმი (გულისცემა, სუნთქვის სიხშირე და ა. შ.) შედარებით დამოკიდებულია, სხვები აძლევენ ორგანიზმს შესაძლებლობას, შეეგუოს გარესამყაროს ციკლურ ცვალებადობას“ (სადღეღამისო, სეზონური, და ა. შ). ადამიანის ფსიქიკაც რეაგირებს რიტმზე. დასაბუთებულია, რომ სტრესისადმი ადამიანი უფრო მეტად მიდრეკილი და მგრძობიარეა დილით, გაღვიძებისას ან საღამოს, ძილის წინ. ბიორიტმებს მიეკუთვნება თავის ტვინის ელექტროაქტივობა, სუნთქვითი მოძრაობის რიტმი, გულის კუნთის მუშაობა. აქედან გამომდინარე, ადამიანი ფუნქციონირებს, როგორც ერთიანი ბიოლოგიური სისტემა, რომლის ორგანოთა შეთანხმებული რიტმულობის რღვევა მის მწყობრიდან გამოსვლას განაპირობებს.

ფსიქოლოგიური – რიტმი ცოცხლობს ყოველი ინდივიდის წარმოდგენაში. ხელოვნების რიტმი ზემოქმედებს ნებისმიერი ადამიანის ფსიქიკაზე. მუსიკალური რიტმის ზემოქმედება შესაძლოა იმდენად ძლიერი იყოს, რომ ადამიანის ცნობიერებაც კი გათიშოს. ა. ვ. ლოსევი ხაზს უსვამდა რა მუსიკის არაჩვეულებრივ ძალასა და ამ ძალის ზემოქმედებას ადამიანზე, ამბობდა: „რა თქმა უნდა, შესაძლებელია, რომელიმე ნახატის ხილვისას ატირდე, ან სულიერად აფორიაქდე კიდევ ლექსის კითხვისას, მაგრამ არა მგონია ვცდებოდეთ, თუ ვიტყვით, რომ იმ შინაგან მღელვარებას, რასაც მუსიკალური ფენომენი გვანიჭებს ყველგან და ყოველთვის, ყოველ ისტორიულ ეპოქაში, ვერც შეედრება ის ესთეტიკური შთაბეჭდილება, რომელიც მივიღეთ არამუსიკალური საგნებისაგან“⁵⁸ მუსიკის ზემოქმედების კვლევისას, ვ. კ. სუხანცევა მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „რიტმის ზემოქმედების რთული სისტემა ეფუძნება მთელი რიგი რეაქციების კომპლექსს, მათ შორის უპირატესი მოტორული ხასიათის რეაქციებია, განპირობებული ადამიანის სხეულის ბიორიტმული მახასიათებლებით და

⁵⁸ . . . « . . . » // - . : . , 1990. - . 195-392.

უფრო მეტად რთული რეაქციები, რომლებიც გამოწვეულია ორგანიზებული მოძრაობის ასოციაციური ზემოქმედებით ფსიქიკაზე, ემოციური სფეროსა და საბოლოოდ, სუბიექტის სოციალურ-ესთეტიკურ დამოკიდებულებაზე. ყველა ეს რეაქცია კომპლექსური და ურთიერთგანმსაზღვრელი მოვლენის სახით გამოდის“.⁵⁹

პედაგოგიური – პიროვნების ჰარმონიული განვითარების არსებით კომპონენტს ესთეტიკური აღზრდა წარმოადგენს, რომელიც უშუალოდ დაკავშირებულია ხელოვნების რიტმის ზემოქმედებასთან და მოწოდებულია, გააღვივოს ადამიანში მშვენიერების შეგრძნებისა და შემეცნების უნარი. ხელოვნება ავითარებს შემოქმედებით წარმოსახვას, ფანტაზიას, ხელს უწყობს გარესამყაროს სილამაზის აღქმასა და ადამიანის სწრაფვას სამყაროს ჰარმონიულობისა და მიზანშეწონილობის გააზრებისაკენ. ხელოვნება ზემოქმედებს ადამიანზე შეუმჩნეველად. მშვენიერების ხილვა აკეთილშობილებს ადამიანს, იწვევს თანაგრძნობასა და თანაგანცდას. სამსახიობო ხელოვნების როლი პიროვნების სულიერ აღზრდასა და განვითარებაში შეუცვლელია, ის ზნეობრივი ღირებულებებისა და ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებას ემსახურება, რაც ძირითადად ადრეულ ასაკში ხდება. გემოვნება ინდივიდუალურია და ხელოვნების ნიმუშიც სუბიექტურად აღიქმება, მაგრამ ხელოვნების ზემოქმედების შედეგად გემოვნებაც იცვლება, ვითარდება. ხელოვნების ნიმუშს ზომიერება, მთლიანობა და ხარისხობრივი ნიშანი ახასიათებს, მის ზემოქმედებას რიტმული სიმწყობრე და მოწესრიგებულობა განაპირობებს.

რიტმიკა, როგორც სასცენო ხელოვნების დისციპლინათა კომპლექსში შემაჯავლი ერთ-ერთი ძირითადი რგოლი, მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდისათვის იყენებს მუსიკისა და მოძრაობის შეთანხმების სხვადასხვა ხერხს. მუსიკა ქმნის განწყობას, რომლის საფუძველზეც შეიძლება აიგოს კონკრეტული მოძრაობა. მაგალითად, შეიძლება ავაგოთ მოძრაობა მხოლოდ ერთი მუსიკალური ფრაზის გამოყენებით – მკვეთრად გამოხატული ტაქტებისა და ზომის მიხედვით, ან ავიღოთ მთლიანად მუსიკალური ნაწარმოები, სადაც გათვალისწინებული იქნება მისი მელოდიურობა, ტემპი, რიტმი, ჰარმონია და ამის საფუძველზე შევქმნათ შესატყვისი მოძრაობები. რიტმული სავარჯიშოების აგებისას ორივე პრინციპი გამოიყენება. რიტმიკის სწავლების პრაქტიკაში აპრობირებულია მოქმედების აგება კონტრასტის პრინციპზე, როცა ერთი მხრივ შინაარსი, რიტმი, მუსიკის დინამიკა და მეორე მხრივ –

⁵⁹

მოძრაობა - ეწინააღმდეგება ერთმანეთს. მთავარია მუსიკისა და მოძრაობის შეთანხმებისას გავითვალისწინოთ ამ ორი მსგავსი, მაგრამ დამოუკიდებელი სახეობის სპეციფიკური კანონზომიერებები, მაშინ მათი შეთანხმება ყოველთვის იქნება ორგანული, ესე იგი, რიტმული.

სასცენო მოქმედების ემოციური დატვირთვის გადმოსაცემად მნიშვნელოვანია მომავალ მსახიობში რიტმო-პლასტიკური უნარების გახსნა და განვითარება. „მსახიობი უნდა გრძნობდეს შინაგან რიტმს, რომელიც იბადება მის ცნობიერებაში და წარმართავს სხეულს ახალი მოქმედებისაკენ: დაწყება, აჩქარება, შენელება, დასრულება; ახდენს მოქმედების ორგანიზებას დროსა და სივრცეში. „რიტმიკის სწავლების ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანაა, სტუდენტს გამოუმუშაოს რეაქციის სისწრაფე და რიტმული გადართვების მექანიზმები“⁶⁰.

რიტმიკის სავარჯიშოების აგების ხერხები და პრინციპები გამომდინარეობს მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის სპეციფიკიდან. ძალიან რთულია შექმნა „რიტმული სავარჯიშოების ისეთი კომპლექსი“, რომელიც ყველა მოცემულ შემთხვევას მოერგება. რიტმული უნარების განვითარების მეთოდოლოგია იმდენად მრავალფეროვანია და სახესხვაობრივ სავარჯიშო მასალებს მოიცავს, რომ მათი კანონიკურ ჩარჩოში მოქცევა გაადარბებს რიტმული აღზრდის შემოქმედებით შესაძლებლობებს.

სასწავლო პროცესებში სტუდენტები ჩაბმულნი არიან როგორც ჯგუფური, ასევე ინდივიდუალური ფორმით, შესაბამისად, კონკრეტული სავარჯიშოს ფორმა და შინაარსი დამოკიდებულია აუდიტორიის ხარისხობრივ და რიცხობრივ მაჩვენებლებზე, დარბაზის სივრცობრივ მოცემულობაზე, მუსიკაზე და რაც მთავარია, რიტმიკის პედაგოგის შემოქმედებით მიდგომებსა და იმპროვიზაციებზე სავარჯიშოს აგებისას. ეს ნიშნავს, რომ არსებობს მთელი რიგი ობიექტური გარემოებები, რომელთაც წინასწარ ვერ განსაზღვრავ და ვერ გათვლი. იმისათვის, რომ სტუდენტებს განუვითარდეთ რიტმული უნარ-ჩვევები, მათ უნდა დაეუსახოთ გარკვეული ამოცანები; შეეუქმნათ ახალი და მოულოდნელი პირობები, რომ გარკვეული მოქმედების შესასრულებლად დაგეგმონ და გათვალონ თავიანთი მოძრაობები. ყოველ რიტმულ სავარჯიშოს აქვს კონკრეტული მიზანი. პედაგოგი ვალდებულია სტუდენტებისათვის სავარჯიშოს სახით ააგოს ისეთი რიტმული მონახაზი (მოძრაობითა და მუსიკის დახმარებით), რომელიც ადვილი აღსაქმელი იქნება, სასიამოვნოდ შესასრულებელი

60

და ნებისმიერ სტუდენტს შეეძლება საკუთარი ინდივიდუალობის გამოვლენა. რიტმიკის სასწავლო დისციპლინა ასევე მოიცავს გარკვეულ თეორიულ მასალას – ეს აუცილებელია პრაქტიკის უფრო გაცნობიერებულად და სიღრმისეულად დაუფლებისათვის.

სასცენო ხელოვნებაში ერთმანეთის განუყოფელი ნაწილია რიტმიკა, სასცენო მოძრაობა და მეტყველება, რომლებიც გარკვეულ ლოგიკურ კონტექსტში თანაარსებობენ. მომავალი მსახიობის აღზრდა უნდა დაეფუძნოს რიტმიკის, სასცენო მოძრაობისა და მეტყველების ინტერდისციპლინურ სწავლებას. რიტმისა და ტემპის გრძნობა მომავალ მსახიობში ვითარდება რიტმიკის მეცადინეობებზე. რიტმიკა, რომელიც აღზრდის მეთოდურ საფუძველად იყენებს მუსიკასა და მოძრაობას, მჭიდრო კავშირშია ასევე ტანვარჯიშთან, ცეკვასთან და მუსიკალურ აღზრდასთან დაკავშირებულ დისციპლინებთან, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია – სამსახიობო ოსტატობასთან. სტუდენტ-მსახიობში ამ დისციპლინების შესწავლის საფუძველზე გამომუშავებული უნარ-ჩვევები ის ფუნდამენტია, რომლის გარეშეც რეჟისორ-პედაგოგს გაუჭირდება სამსახიობო ოსტატობის სწავლება და მომავალი მსახიობის სრულყოფილი აღზრდა, სტუდენტებთან მუშაობისას სხვადასხვა სახის შემოქმედებითი ამოცანების დასახვა და გადაწყვეტა.

ყოველი ლექცია უნდა დაიწყოს სხეულის ძლიერი მოთელვითი ვარჯიშებით, რადგანაც თანამედროვე ტექნოლოგიების განვითარების ფონზე ყოველწლიურად იმატებს არაჯანსაღი ცხოვრების წესის მიმდევარი ახალგაზრდების რიცხვი. ისინი მიჯაჭვული არიან ეკრანებს და დროს არ უთმობენ საკუთარ ფიზიკურ განვითარებას, რაც იწვევს კუნთების მოღუნებას, ხერხემლის დაზიანებას, მეხსიერების დაქვეითებას, ყურადღების გაფანტვას, სტრესებსა და ქრონიკულ დაღლილობას, ამიტომაც ხშირ შემთხვევაში სტუდენტებს უძნელდებათ მიცემული დავალების სწრაფად და ხარისხიანად შესრულება. აქედან გამომდინარე, ლექცია უნდა აიგოს სტუდენტის ინდივიდუალური შესაძლებლობებისა და ფსიქოფიზიკური მონაცემების გათვალისწინებით. „პედაგოგი ვალდებულია, გააღვიძოს მოსწავლეში პირადი რიტმი და არ მოახვიოს საკუთარი.“⁶¹

მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდისათვის აუცილებელია ჯგუფური პრაქტიკული მეცადინეობები მუსიკის თეორიაში, ინდივიდუალური

⁶¹ . . . „ . . . « -XXI». . 2006. . 19

მეცადინეობები ვოკალში. მსახიობს საფუძვლიანი წარმოდგენა უნდა ჰქონდეს მუსიკის ორგანიზაციის ფორმებსა და მუსიკალურ-გამომსახველობით საშუალებებზე (მელოდია, ჰარმონია, რიტმი, მეტრი). უნდა გამოიმუშაოს ინტონაციურ-რიტმული ვოკალური უნარები – სოლო და ანსამბლური ნომრების შესასრულებლად სპექტაკლში. მნიშვნელოვანია სხვადასხვა სტილისა და ჟანრობრივი მიმართულების სახეობრივ-პლასტიური ფორმების ცოდნა და მათი პრაქტიკული გამოყენება. შემოქმედებითი მუშაობა თვითგამოხატვის და ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიების პროცესია. მომავალი მსახიობი არ უნდა დაეყრდნოს მხოლოდ სასწავლო პროცესს – მნიშვნელოვანი და აუცილებელია მისი დამოუკიდებელი შინაგანი სწრაფვა სამსახიობო ტექნიკის სრულყოფისაკენ. „ახალგაზრდობამ, რომელთაც სურთ საკუთარი ცხოვრება მიუძღვნას მსახიობის პროფესიას, ღრმად უნდა გაითავისონ რიტმის მნიშვნელობა დრამატულ სცენაზე. მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის საბოლოო მიზანი ისაა, რომ ნებისმიერ დროს, უღერს სცენაზე მუსიკა თუ არა, მსახიობმა უნდა შეძლოს და იპოვოს საჭირო რიტმი“.⁶² მსახიობის მოქმედება სცენაზე დამაჯერებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც მისი შინაგანი რიტმი თანმდევია მის მოძრაობასა და ქმედებასთან, ზუსტად გადმოსცემს ტექსტს და სინთეზშია რიტმულ გამომსახველობასთან. რიტმს მოაქვს განცდა და გრძნობა, შედეგად მთელი სცენა ნათამაშებია და სავსეა სულიერი შინაარსით.

უმაღლეს სასწავლებლებში მისაღები გამოცდების დროს დიდი ყურადღება ექცევა მომავალი მსახიობის მუსიკალობას, რიტმულობის შეგრძნებას, პლასტიკურობას. სასწავლებელში განუწყვეტელი ვარჯიშისა და წვრთნის შედეგად სტუდენტებს უვითარდებათ უკვე არსებული უნარ-ჩვევები, რადგან რიტმულობის შეგრძნება ადამიანს დაბადებიდანვე გააჩნია. არსებობს ამ უნარის სუსტი გამოვლინება, რისი გაძლიერებაც ხდება მუსიკალურ-რიტმული აღზრდა-სწავლების პროცესში.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პედაგოგიური პირობები ეფუძნება ნორმატიულ მოთხოვნებს, რაც წარმოადგენს პედაგოგიური პრაქტიკისა და სასწავლო პროცესის ეფექტურობის განმსაზღვრელ კრიტერიუმს. დაკვირვების შედეგად იკვეთება, რომ ერთიანი, კომპლექსური აღზრდა-განათლების პროცესი მიმართულია პიროვნების მრავალმხრივი განვითარებისაკენ. განსაკუთრებით ეს ეხება მომავალ მსახიობებს,

⁶²

. A. „

“.

„

“

. 1966. c . 4

რადგან გამომდინარე მათი პროფესიიდან, ისინი მუდმივი ყურადღების ქვეშ არიან; მათი ქცევა, როგორც სცენაზე, ისევე ცხოვრებაშიც დიდი ზემოქმედებას ახდენს სოციალურ და ამიტომაც თავად უნდა იყვნენ არა მარტო მაღალპროფესიულად, არამედ ესთეტიკურად და ზნეობრივად აღზრდილნი. აღზრდის პროცესში სტუდენტი უნდა ვითარდებოდეს ჰარმონიულად, რაც ერთი მხრივ ითვალისწინებს თითოეული მათგანის ინდივიდუალურობას, მეორე მხრივ კი პედაგოგთა დამოკიდებულებას და მიდგომებს მათ მიმართ. ერთი მხრივ – სასწავლო პროცესის ორგანიზებასა და წარმართვას, მეორე მხრივ კი სასწავლო პროცესების ეფექტურობას. ყოველივე ეს მიიღწევა პედაგოგიური მეთოდებისა და სტუდენტების ერთობლივი, შეთანხმებული მუშაობით.

3.2. რიტმიკა, როგორც მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის მოდელი

სამსახიობო ხელოვნებაში რიტმს განსაკუთრებული ფუნქცია გააჩნია. ის ეხმარება მსახიობს უკეთ გახსნას როლის, როგორც შინაგანი, ასევე გარეგნული ხასიათი, მისი სიღრმე და ემოციური ფონი. სამსახიობო ხელოვნება ქმედებაზეა დაფუძნებული ქმედითა, თავისი არსით. ქმედება კი მოძრაობით უკეთ გამოისახება. აქედან გამომდინარე, მსახიობს უნდა ჰქონდეს მოქნილი, პლასტიური სხეული, რიტმულობისა და მუსიკალობის შეგრძნებით, რათა მისი მოძრაობა და ქმედება სცენაზე იყოს მიმზიდველი და დახვეწილი.

კ. ს. სტანისლავსკი, სასცენო რიტმს, მუსიკალური რიტმის შეგრძნებითა და აღქმადან გამომდინარე უხსნიდა თავის მოსწავლეებს. ნ. მ. გორჩაკოვი თავის წიგნში „Режиссерские уроки К. С. Станиславского“ წერს: „მსახიობი საკუთარ შინაგან ტექნიკას ისე უნდა ფლობდეს, როგორც ვირტუოზი-პიანისტი საკუთარ ინსტრუმენტს. გრძნობები და შეგრძნებები – როიალის კლავიშებია . . . მსახიობმა ყველა ადამიანური გრძნობის ტონი და ობერტონი უნდა იცოდეს. უნდა შეეძლოს მათი ზრდა და შემცირება (პედალი და მოდერატორი), სანამ კლავიშებს შეეხება, პიანისტს, მანამდე შინაგანად ესმის სანოტო ნიშნების ელერადობა. ასევეა მსახიობიც. მან ჯერ

მხოლოდ თავისთვის წაიკითხა პიესა, მაგრამ უკვე ესმის მოქმედი პირების ხმა, თავის წარმოსახვაში ხელახს სცენებს პიესიდან.“⁶³

მუსიკალური რიტმი თანხვედრაში უნდა იყოს მოძრაობის რიტმთან. მოძრაობის რიტმულობა განაპირობებს არა მარტო ადამიანის მოძრაობას დროსა და სივრცეში, არამედ მის ქცევასაც მისთვის დამახიასიათებელ ბიოლოგიურ და სოციალურ გარემოში. სწორედ ასეთი ორგანული ქცევაა მსახიობისათვის აუცილებელი, რათა ზედმიწევნით ჩაწვდეს გმირის ხასიათს და ბუნებრივად შეძლოს მისი განსახიერება-ამოქმედება, დაწყებული მიკროჟესტიდან სცენაზე გადაადგილებამდე. ბ. მ. ტეპლოვი თავის წიგნში „Психология музыкальных способностей“ წერს: „მუსიკალური რიტმი ემოციური შინაარსის გამოვლინებაა“ და „მას გააჩნია არა მარტო მოტორული, არამედ ემოციური ბუნებაც.“⁶⁴ მსახიობისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია საკუთარი რიტმულობისა და მუსიკალურობის შეგრძნება, რადგან როდესაც ის მუსიკას მთელი სხეულით შეიგრძნობს, მისი მოძრაობაც უფრო გამომსახველი და გამორჩეულია, იგრძნობა მოძრაობის მუსიკალურობა. „მსახიობს უნდა ჰქონდეს მუსიკალურად განათლებული სხეული, რომელსაც შესწევს უნარი არა მარტო გაიგონოს მუსიკა, არამედ შეუშვას ის საკუთარ სხეულში და შეაკავოს, რათა მოძრაობას მისცეს ემოციური შეფერელობა.“⁶⁵ ემილ ჟაკ-დალკროზი, ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ცდილობდა მიეღწია მოძრაობის ისეთი ხარისხისა და შესრულების დონისათვის, როცა მოძრაობა გადმოსცემდა მუსიკის ყველა ნიუანსს, მის დინამიკურობას, ტონალობას, ხოლო მსახიობ-შემსრულებლის სხეული იქნებოდა ისეთი სრულყოფილი, რომ თავისუფლად შეძლებდა მის გამოსახვას. შემდგომში, ჟაკ-დალკროზის სისტემაზე დაფუძნებული სწავლება აუცილებელი გახდა და დღეს მუსიკალურ-რიტმული აღზრდა ერთ-ერთი ძირითადია მომავალი მსახიობის ფორმირებისათვის. მსახიობისათვის რიტმულობის შეგრძნება პროფესიონალიზმის მაჩვენებელიც შეიძლება იყოს. თავად სწავლების პროცესში დიდი ყურადღება ეთმობა მუსიკის შერჩევას, რადგან სწორედ მუსიკის სწორი არჩევანი განაპირობებს მოძრაობის ხასიათსა და შინაგან განწყობილებას. „არსებობს მუსიკა, რომელსაც თხზავს მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობი. საკუთარი შინაგანი მუსიკალურობის სრულყოფა

63 “ 1951 . . . 190-191

64 “ 1947 . . . 284`

65 “ . 2008 .

http://www.theatre-library.ru/files/k/karpov_n/karpov_n_1.html

უნდა გახდეს ძირითადი ამოცანა მუსიკასთან მუშაობისას. ეს არის შემოქმედებითი დამოუკიდებლობისა და ორგანულობის, კარგი სამსახიობო სმენის საწინდარი, როდესაც არამარტო ყური ისმენს, არამედ მთელი სხეული ეხმაურება მუსიკალურ იმპულსებს.“⁶⁶ მუსიკალურ-რიტმული სწავლება პედაგოგისგან მოითხოვს მუსიკის თეორიის ღრმა ცოდნას, რადგან სავარჯიშოებისა და ტრენაჟის დროს, პედაგოგი დასაწყისში იყენებს:

1. ვერბალურ, ანუ ახსნის ზეპირსიტყვიერ მეთოდს, რაც გამოიხატება მუსიკალური ტერმინებისა და მუსიკის გამომსახველი საშუალებების გამოყენებასა და სტუდენტებისათვის მათი მნიშვნელობის ახსნა-განმარტებაში.

2. მუსიკალურ-რიტმული აღზრდისათვის აუცილებელია დემონსტრირების მეთოდი, რადგან სწავლებისათვის შერჩეული მუსიკა უნდა იქნეს შესრულებული კონცერტმეისტერის მიერ იქვე და მასზე უნდა აეწყოს შემდგომ მოძრაობა.

მუსიკის შერჩევისას სიფრთხილეა საჭირო, რადგან კარგი პარტნიორიდან ის შეიძლება გადაიქცეს ძლიერ მეტოქედ, რომელიც დაჩრდილავს შესრულებული მოძრაობის ხასიათსა და მომავალი მსახიობის ინდივიდუალურობას, თავისი დინამიურობითა და ელერადობით.

სწავლების საწყის ეტაპზე, სტუდენტები უსმენენ სხვადასხვა სახის ნაწარმოებს და დამოუკიდებლად ცდილობენ მისი გამომსახველი ელემენტების დადგენას. უპირველესად ყურადღებას აქცევენ მუსიკალური ნაწარმოების ტონალობას, რაც მის მელოდიკასა და ჰარმონიას განაპირობებს. მაჟორული (ნათელი, მხიარული) და მინორული (რბილი, მშვიდი) ტონალობების განსხვავებულობა მუსიკალური ნაწარმოების რიტმზე აისახება და მოძრაობის ხასიათს განსაზღვრავს. სტუდენტები იმპროვიზაციის მეშვეობით ცდილობენ მუსიკის გამოსახვას მოძრაობით და ამავე დროს ყურადღებას აქცევენ მის რიტმსა და ტემპს, რაც მუსიკის ერთ-ერთი ძირითადი გამომსახველობითი საშუალებაა. მუსიკალური ტემპი მოძრაობის სიჩქარის აღმნიშვნელია და მომავალ მსახიობს ზუსტად უნდა შეეძლოს ტემპის დადგენა-ამოცნობა და მის ცვლილებაზე მყისიერი რეაგირება. მუსიკალური ტემპის

⁶⁶

. . . იქვე.

აღმნიშვნელი ტერმინები მოძრაობის სიჩქარესაც აღნიშნავენ. ტემპის ძირითადი სახეობებია:

- 1) Largo – ფართე, გაშლილი – ძალიან ნელი ტემპი;
- 2) Adagio – „მოხერხებული“ – ნელი;
- 3) Andante – „სიარულისას“ ან „მოსიარულე“ – მშვიდად, აუჩქარებლად;
- 4) Moderato – „ზომიერი“ – საშუალო ტემპი;
- 5) Allegro – „ჩქარი“, „მსიარული“ – სწრაფი, აჩქარებული;
- 6) Presto – „აჩქარებული“ – ძალიან სწრაფი ტემპი.

ტემპის შეგრძნება-განვითარებისათვის ორი ძირითადი მეთოდოლოგიური მიდგომა არსებობს.

1. ტემპი, რომელიც მიჰყვება მოძრაობის ხასიათის გახსნას და თავად მოძრაობაც ამ ამოცანას ექვემდებარება. მაგალითად: „დაღლილობა“ „მოლოდინი“, „სიცარიელე“ – ყველა ეს ამოცანა თავად კარნახობს შესაბამის ტემპს, რომელიც იქნება ზომიერად შენელებული ან კიდევ ძალიან ნელი და მოძრაობებიც ასეთივე ხასიათის უნდა იყოს.

2. მოძრაობა მიმართულია კუნთების შეგრძნებასა და დატვირთვაზე, ანუ მოძრაობის შესრულებაზე დახარჯული ძალისა და ენერჯის გათვლაზე სხვადასხვა ტემპში. ორივე მიდგომა ავსებს ერთმანეთს და წარმოდგება, როგორც ერთი მთლიანობა. ამოცანის შინაარსი – ანუ შინაგანი და მისი ფორმირება – ანუ გარეგნული მხარე, უნდა იყოს განუყოფელი და მაშინ მოძრაობა იქნება სრულყოფილი და საინტერესო.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში იკვეთება შესწავლილი და გაცნობიერებული ორი ძირითადი უნარი:

1. მოცემული ტემპის მდგრადობის უნარი – ანუ მოძრაობის სიჩქარის დადგენა და ამ ტემპში მისი დაჭერა-შეკავება შენელებისა და აჩქარების გარეშე, ხანგრძლივი დროის მონაკვეთში.

2. ტემპების გადართვა – ცვალებადობა- ანუ მოძრაობის სიჩქარეების მართვა, ერთი ტემპიდან მეორეზე სწრაფი და მკვეთრი გადასვლის დროს.

მოძრაობის სიჩქარე მუსიკალური ტემპის თანხვედრი უნდა იყოს. ძირითადი ტემპის გარდა, ყურადღება უნდა მიექცეს წარმოქმნილ ანუ ძირითადში შემაჯავალ ტემპს, რომელიც ოდნავ განსხვავდება ძირითადისაგან და ისიც გარკვეულ მონაკვეთებში, რაც იწვევს მოძრაობის ოდნავ შენელებას ან აჩქარებას, სწორედ ამ მონაკვეთში მოძრაობის ზუსტი შესრულებისას უნდა იყოს გათვალისწინებული:

1. მოძრაობის ძირითადი ტემპის დადგენა;
2. წარმოქმნილი ტემპების ამოცნობა-დადგენა;
3. მოძრაობის შესრულება სხვადასხვა სიჩქარესა და ტემპში, როგორც ინდივიდუალურად, ასევე ჯგუფურად;
4. მოძრაობის ამოცანის ძიება ძირითადი და წარმოქმნილი ტემპების შესაბამისად;
5. მოძრაობის გამოსახვა, როგორც ძირითად, ასევე წარმოქმნილ ტემპში და მათთვის საერთო ფორმის მიცემა.

მუშაობის პროცესში ყურადღება უნდა მიექცეს:

- ა. მოძრაობის შესრულებისას სხეულის სწორ კუნთოვან მომზადებასა და დატვირთვას;
- ბ. მოცემული ტემპის მდგრადობას მოძრაობის შესრულებისას;
- გ. მოძრაობის ერთი ტემპიდან მეორეზე სწრაფად და იოლად გადასვლას.

სხეულის კუნთოვანი მომზადება ნიშნავს კუნთოვან დაძაბულობასა და კუნთების დატვირთვის სწორ განაწილებას ამა თუ იმ მოძრაობის შესასრულებლად. უმეტესწილად ეს შესასრულებელი ამოცანის შესატყვისი უნდა იყოს და ამავე დროს უნდა გამომდინარეობდეს ამოცანის ხასიათიდან და გარემოდან. მაგალითად, ჰამლეტის მიერ იორიკის თავის ქალის ხელით ალებაზე დახარჯული კუნთოვანი დატვირთვა განსხვავდება გილდენსტერნისათვის სალამურის გაწვედენაზე დახარჯული კუნთოვანი დატვირთვისაგან (შექსპირი „ჰამლეტი“). მსახიობს უნდა შესწევდეს უნარი გათვალის საკუთარი კუნთოვანი დატვირთვა და გაანაწილოს ენერჯია მოძრაობის შესაბამისად. მხოლოდ მაშინ იქნება მოძრაობა გამომსახველი და დამაჯერებელი.

ამისათვის მსახიობმა ზუსტად უნდა იცოდეს მოძრაობის მიზანი და მიმართულება, მისი ამოცანა და კუნთოვანი შეგრძნება-დატვირთვა. თუ ეს რომელიმე არ იქნება დაცული, მაშინ მოძრაობა იქნება რიტმიდან ამოვარდნილი და ტემპს აცდენილი.

მოძრაობა, რომელიც სრულდება ერთ ძირითად მდგრად ტემპში, უნდა იყოს გათვლილი სივრცისა და დროის გარკვეულ მონაკვეთზე. მაგალითად, რომეოსა და ჯულიეტას პირველი შეხვედრის ტემპი ზომიერია, რიტმიც შესაბამისად თანაბარზომიერია, მოძრაობის გამომსახველობას ამ სცენის ხასიათი და პარტნიორთა

ურთიერთობა განაპირობებს (შექსპირი, „რომეო და ჯულიეტა“). ერთი ტემპიდან მეორეზე გადასვლისას რიტმულობაც იცვლება და სცენური ქმედება უფრო დაძაბული და შინაგანად დამუხტული ხდება. მაგალითად, რომეოსა და ჯულიეტას დამშვიდობების სცენა პირველი ღამის შემდეგ სხვადასხვა ტემპსა და რიტმზეა აგებული. ზომიერი ტემპი აჩქარებული ტემპით იცვლება, ხოლო შემდგომ კი სწრაფ ტემპში გადადის, შესაბამისად, ორივე პერსონაჟის მოძრაობა თანდათან უფრო მძაფრი და გამომსახველი ხდება. მუსიკალური ელემენტების გამოყენებით მოძრაობა უფრო ნათელი ხდება და ამიტომ პარალელის გავლება მუსიკალურ რიტმსა და სასცენო რიტმს შორის აუცილებელიც კია. მუსიკალური ტემპის ცვალებადობა იწვევს სცენაზე რიტმის ცვალებადობას და მსახიობის შინაგანი რიტმიც იცვლება, მისი შინაგანი განწყობის რიტმულობა სხვადასხვა ნიუანსსა და დეტალში ვლინდება – ყოველგვარი აჩქარება, შენელება, გაძლიერება და შესუსტება სასცენო ქმედებაზე მყისიერად აისახება. ადამიანის სხეულის მოძრაობა რიტმის გარდა ექვემდებარება ისეთ გამომსახველ საშუალებას, როგორცაა მეტრი. მოძრაობის მეტრო-რიტმიკის საფუძვლების შესწავლა მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის ერთ-ერთ ამოცანას წარმოადგენს.

თავად სიტყვა „მეტრი“ ძველბერძნული წარმოშობისაა და აღნიშნავს „ზომას“. ის გამოიყენება ლექსთაწყობაში უძველესი დროიდან დღემდე. მუსიკაში მას დიდი დატვირთვა გააჩნია. თუ რიტმი განსაზღვრავს ბგერების გრძლიობათა თანაბარზომიერ მონაცვლეობას დროში, მეტრი ამ დროის განმსაზღვრელად გვევლინება. ნებისმიერი მელოდია გარკვეული დროის მანძილზე უდერს, თანაბარ ბგერათა მონაცვლეობა მუსიკაში ქმნის თანაბარ მოძრაობას – პულსაციას. „მოძრაობაში დროის ზოგიერთი ნაწილის ბგერები პერიოდულად გამოიყოფიან მახვილებით. ასეთ მახვილებს „აქცენტები“ ეწოდება. დროის იმ ნაწილს, რომელზედაც აქცენტი მოდის, ძლიერი დრო ჰქვია. იმ ნაწილს, რომელსაც აქცენტი არ ხვდება –სუსტი დრო. ძლიერი და სუსტი დროების თანაბარი მონაცვლეობა კი - არის მეტრი“.⁶⁷ რიტმისა და მეტრის ურთიერთქმედება შეიძლება ასე წარმოვიდგინოთ: მელოდია, როგორც ორგანული მთლიანობა, შეიცავს გარკვეულ რიტმს ანუ ბგერათა სიმწყობრესა და ორგანიზებულობას დროში, შემდგომ კი აუცილებლად ერთვება მეტრი, როგორც ამ რიტმის შესაბამისი დროის საზომი. ძლიერი და სუსტი დროის

⁶⁷ ვახრომევი ბ. „მუსიკის ელემენტარული თეორია“. გამომცემლობა „განათლება“. თბ. 1987. გვ.50

თანამოცველება ქმნის მეტრულ რგოლს. მეტრულ რგოლში შემავალი ერთეულები სხვადასხვა გრძლიობისანი არიან, ისინი განისაზღვრებიან მახვილებისა და აქცენტების მიხედვით. შეიძლება იყოს ორ ნაწილიანი, სადაც ერთი ძლიერი და წამყვანია, ხოლო მეორე კი სუსტი, ამ სამნაწილიანი – ერთი ძლიერი და ორი სუსტი მხარით. „მეტრის განსაზღვრული გრძლიობებით გამოსახვა სწორედ ზომით აღინიშნება. მაგალითად: 2/4; 3/4; 4/4 და ა. შ. სადაც პირველი, ზედა ციფრი აღნიშნავს მოცემულ ზომაში მეტრული ნაწილების რაოდენობას, ხოლო ქვედა–იმ გრძლიობას, რომლითაც გამოხატულია ეს მეტრული ნაწილები.“⁶⁸

დროის ყოველ მონაკვეთს, რომელიც განსაზღვრულია მუსიკალური ზომით, ეწოდება „ტაქტი“. სიტყვა „ტაქტი“ ლათინური წარმოშობისაა (tactum) და სიტყვასიტყვით ითარგმნება, როგორც „დარტემა“. მუსიკალური მელოდიის ტაქტებს პერიოდული აქცენტები ან მეტრული მახვილები განსაზღვრავენ. აქედან გამომდინარე, ტაქტი არის დროის მონაკვეთი, რომელიც განისაზღვრება მოცემული ზომის ერთეულთა რაოდენობით. მოძრაობის მეტრული ბუნება ყველა პროცესშია გამოხატული, რაც მოითხოვს მის პერიოდულ გამეორებას. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს ნებისმიერი სამუშაო პროცესის შესრულებისას. დაკვირვების შემთხვევაში, შეიძლება ამოვიცნოთ „მეტრული მახვილები“, აქცენტები, განსაზღვროთ ტემპი, რიტმულობა, ვიპოვოთ და დავადგინოთ ათვლის ერთეული და ზომაც. მუსიკალურ-რიტმულ აღზრდაში მოძრაობის მეტრული პრინციპის განსაზღვრას მნიშვნელოვანი როლი ეთმობა, რადგან მომავალ მსახიობებს უვითარდებათ დროში ორიენტაციის უნარი და ეჩვევიან მოძრაობის მკვეთრად, ნათლად გამოსახვას.

სავარჯიშოების ამოცანას მეტრული პრინციპის გათვალისწინებით სამი მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს:

1. მეტრული ანალიზი (ზომის განსაზღვრა-დადგენა);
2. მეტრული მდგრადობა (ორიენტირება დროში);
3. მოძრაობათა სიმკვეთრე (ძირითადი არსებითი მომენტების შერჩევა).

მოძრაობის ზომის განსაზღვრისათვის აუცილებელია:

1. ძირითადი ტემპისა და ათვლის ერთეულის დადგენა;
2. მეტრული ტემპისა და აქცენტის დადგენა;

⁶⁸ ვახრომევი ბ. იქვე. გვ. 51

3. ერთეულის დათვლა ერთი მეტრული მახვილიდან მეორემდე და ყოველთვის პირველი მახვილი უნდა დაითვალოს – „ერთი“. ეს განსაკუთრებით ჩანს სიარულისას, როდესაც მარჯვენა ფეხი ყოველთვის ძლიერ მახვილზე ურტყამს. რა თქმა უნდა, შეიძლება აქცენტის გადატანა მარცხენა ფეხზე და მაშინ მახვილიც მოუწევს „ორზე“. აქედან გამომდინარე, მეტრს, რომელშიც აქცენტები ყოველი ნაწილის შემდეგ თანაბრად მეორდება, ორწილადი ეწოდება.

„არსებობს სამწილადი მეტრი, რომელშიც აქცენტები თანაბრად მეორდება ორ-ორი ნაწილის შემდეგ“.⁶⁹ ასეთი მეტრები მარტივი მეტრებია და მათი გამომხატველი ზომაც მარტივია.

მეტრული შეგრძნების გასაავითარებლად მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში სწავლების საწყის ეტაპზე განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა დირიჟორობას. სტუდენტები სწავლობენ „დირიჟორობას“ არა მარტო მუსიკის მოსმენისას, არამედ თავად დემონსტრირებენ ამ უნარს სავარჯიშოების შესრულებისას. სადირიჟორო სქემა შემდეგნაირად გამოისახება:

2/4 – ორწილადი

ერთი – ხელები ქვევით არის დაშვებული;

ორი – ხელები აღმართულია ზევით;

3/4 – სამწილადი

ერთი – ხელები ქვევით;

ორი – ხელები გადიან გვერდზე;

სამი – ხელები ზევით აღმართებიან;

4/4 – ოთხწილადი

ერთი – ხელები ქვევით;

ორი – ხელები გულთან;

სამი – ხელები გადიან გვერდზე;

ოთხი – ხელები ზევით აღმართებიან.

პირველი მოძრაობა – ხელების დაშვება – უნდა იყოს საკმაოდ მკვეთრი და აქცენტირებული, რადგან სწორედ ის გამოხატავს მეტრულ მახვილს. დირიჟორობა

⁶⁹ვახროშვილი ბ. გვ. 52

ეხმარება სტუდენტებს მოძრაობის სიმკვეთრისა და სიმწყობის გამომუშავებაში, ამავე დროს ისინი უკეთ აანალიზებენ მოძრაობას, მის რიტმულობას და მეტრულ ფორმას. აქედან გამომდინარე, მოძრაობის „მეტრიზება“ ხდება, ანუ კარგად ჩანს და იკვეთება მოძრაობის მეტრული ნორმები, ზომა, რომლებიც მუსიკალური თანხლების შესაბამისია, რადგან მუსიკალური ფრაზა მოძრაობის ტაქტირებას უწყობს ხელს და მოძრაობის რიტმიც უფრო გამომსახველია. მაგალითად, სავარჯიშო რომელიც ჯგუფურად ექვსი ტაქტის განმავლობაში სრულდება მარშის ფონზე.

სტუდენტები იყოფიან ოთხ რიგად და ყოველი რიგი ასრულებს მოძრაობას სხვადასხვა გრძლიობაში.

I რიგი – მთელი ნოტები – ნელი დაშვება-ჩაჯდომა და საწყის პოზაში დაბრუნება, ხელები წინ, ან დონინჯში. II რიგი – ნახევარი გრძლიობა – მარჯვენა ფეხზე გადასვლა და ნახევარბრუნი. შემდეგ მარცხენა ფეხზე გადასვლა და კვლავ ნახევარბრუნი. III რიგი – მეოთხედი გრძლიობა – ხელების მოძრაობა წინ, ზემოთ, გვერდზე და ქვემოთ. IV რიგი – მერვედი გრძლიობა – ერთნახევარი წრის დარტყმა ყველა რიგზე და წინ დადგომა. ყველა მონაწილე მოძრაობას ერთდროულად იწყებს, თუმცა მის შესრულებას ანდომებს სხვადასხვა დროს, მაშინ როდესაც მოძრაობის რიტმულობა მკაცრად არის დაცული. ექვსი ტაქტის შემდეგ სტუდენტები თავიდან იწყებენ მოძრაობას, და ამავე დროს ბოლო ორ ტაქტზე თითოეული რიგი წინაც გადაადგილდება. მოძრაობის შესრულებისას ყურადღება ექცევა თითოეულ სტუდენტის კუნთოვან დატვირთვას და კოორდინირების უნარსაც, რადგან მოძრაობა არა მარტო დროში სრულდება, არამედ სივრცეშიც. ჯგუფური შესრულებისას ყოველი რიგი უნდა იყოს ერთიანი, მყარი და მწყობრი, გადაადგილება უნდა ხდებოდეს თანაბარზომიერად და ორგანიზებულად. სწორედ ასეთი ფორმით იქნება სავარჯიშო სანახობრივად სასიამოვნო და საინტერესოდ შესრულებული. შესაძლებელია მოძრაობის შესრულებისას თავი იჩინოს მექანიკურმა მეტრიზებამ, როდესაც ყველაფერი თითქოს ზუსტად სრულდება, მაგრამ აკლია ის ბუნებრიობა, რომელიც მოძრაობას ავსებს და მიმზიდველს ხდის. თუ სცენაზე მსგავსი ქმედება შინაგანი განწყობილებისა და ემოციის გარეშე მიმდინარეობს, ერთფეროვანი და მოსაწყენი ხდება და მაცურებლის ინტერესი მსგავს შემთხვევაში აუცილებლად იკარგება. მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში მუსიკალური რიტმისა და

მოძრაობის რიტმის თანხვედრაზე აქცენტირება ძირითადად მელოდიის რიტმული ნახაზის შესრულებისას იკვეთება, რადგან მუსიკალური თანხლება უნდა იყოს მორგებული და შერჩეული თითოეული სავარჯიშოსათვის. მელოდიის რიტმული ნახაზი მუსიკალური რიტმის მარტივი ფორმის გამოსახვაა, მაგრამ სინამდვილეში უფრო ღრმა და რთულია, რადგანაც ის არა მარტო რიტმსა და მეტრულ ფორმას შეიცავს, არამედ მოძრაობის დინამიკასა და სტრუქტურასაც გადმოსცემს თავისი უღერადობით.

რიტმულ ნახაზზე მუშაობის პირველ ეტაპზე მუსიკალური მელოდიის რიტმული ნახაზი ზუსტად სრულდება მოძრაობის მეშვეობით. მუსიკალური მელოდია გრძლიობების თავისებურებებს ასახავს და სტუდენტისათვის აუცილებელია მოძრაობის მოფიქრება, შესრულება რიტმისა და ზომის ზუსტი დაცვით. ნებისმიერი სავარჯიშოს მოფიქრებადა გააზრება შეიძლება ადვილზე. იმპროვიზაციის ხერხით შესრულებული მოძრაობები შემდგომში ლაგდება სივრცეში და იქმნება დასრულებული ფორმა, რომელიც ზუსტად ასახავს რიტმულ ნახაზს. მოძრაობებში შეიძლება გამოიყენებოდეს – ხტომები, სირბილი, სწრაფი და ნელი ნაბიჯები, ტაში; მოძრაობის ტექნიკა არ უნდა იყოს რთული, მაგრამ უნდა იყოს მკვეთრი და გამოკვეთილი. აუცილებელია სავარჯიშოს გართულება და აქ პედაგოგი ერთვება მუშაობაში – სწორედ აქ ვლინდება ურთიერთთანამშრომლობის მეთოდი. პედაგოგის მიერ შერჩეული სავარჯიშო არა მარტო მოძრაობის მისადაგებაზე უნდა იყოს აგებული, არამედ თითოეული სტუდენტის ინდივიდუალური შესაძლებლობებისა და უნარების წარმოჩენაზე უნდა იყოს ორიენტირებული. ამასთან, ჯგუფური მუშაობა ურთიერთთანამშრომლობასა და ურთიერთნდობაზე უნდა იყოს დაფუძნებული. ეს ეხება როგორც სტუდენტის დამოკიდებულებას პედაგოგისადმი, ასევე სტუდენტთა ურთიერთდამოკიდებულებასა და ურთიერთპასუხისმგებლობას. პედაგოგს უნდა შეეძლოს სტუდენტთა მიერ იმპროვიზაციის მეშვეობით აგებული მარტივი რიტმული მონაკვეთების შეერთება და ერთ დიდ რიტმულ ნახაზში გაერთიანება, შემდგომში ამ რიტმული ნახაზის შესრულება ყოველი მონაკვეთისა და ნიუანსის გათვალისწინებით. სავსებით შესაძლებელია ნახაზის შესრულებისას მოცემული შინაარსის გადმოცემა, ან შინაარსის შეთხზვა და მისი მოძრაობებში მოქცევა. ეს უკვე ეტიუდის ფორმა იქნება და სტუდენტისათვის სამუშაოდ უფრო საინტერესო და მიმზიდველია.

რიტმული ნახაზის შერჩევას მუსიკალურ მელოდიას უდიდესი როლი ეკისრება, რადგან ის განაპირობებს მოძრაობის შინაარსს და მის ფორმას.

მუსიკალური თანხლება უნდა იყოს მკვეთრი რიტმულობისა და მეტრული ზომის მქონე. ადვილი აღსაქმელი და სასიამოვნო მოსასმენია ბრამსის, ჩაიკოვსკის, მონტის, ბიზეს და სხვა მუსიკალური ნაწარმოებები.

თანაბარზომიერი რიტმი

თანაბარზომიერი რიტმი - ყველაზე მარტივი და იოლი აღსაქმელია, სხვადასხვა ტემპსა და დინამიკურ შეფერილობასაც ზუსტად გამოსახავს, მელოდიის ემოციურ ფონსაც და მოძრაობის გამომსახველობასაც. სწრაფი ტემპისა და მაჟორული ტონალობისას მოძრაობაც უფრო მკვეთრი, აჩქარებული, ხალისიანია, ხოლო შენელებული ტემპისა და მინორული ტონალობის თანაბარზომიერი რიტმი მოძრაობას სიმშვიდეს, უშფოთველობასა და შინაგან სიდრმეს ანიჭებს. თანაბარზომიერი რიტმი კლასიკური ნაწარმოებებისთვისაა მისადაგებული. მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის საწყის ეტაპზე სავარჯიშოები და ტრენაჟები თანაბარზომიერი რიტმით იგება და შემდგომ გადადის უფრო რთულ რიტმულ ნახაზზე.

პუნქტირული რიტმი

ეს რიტმი ყველაზე უკეთ გამოსახავს მოძრაობას, რადგან უმეტესწილად აქტიური და დინამიკურია, აქედან გამომდინარე, მოძრაობის ხასიათი, ემოციურობა და შესრულების მანერაც უფრო მკვეთრი და გამომსახველია. პუნქტირული რიტმი გამოიყენება ცეკვებში: პოლონეზი, პოლკა, ვალსი და სხვა.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში ამ რიტმით შესრულებული მუსიკალური თანხლება განსაკუთრებით მისაღებია სწავლების პირველ ეტაპზე, სავარჯიშო – ტრენაჟების – სიარულის, სირბილის, ხტომების დროს. მკვეთრად გამოხატული რიტმის მქონე მელოდიები სტუდენტებს უადვილებთ საკუთარი შესაძლებლობების გამოვლენას, რიტმულობის შეგრძნებას და მათზე დაკისრებული ამოცანების – მარტივი რიტმული ნახაზის შესრულებას.

სინკოპა

სინკოპა წარმოადგენს რიტმულობის ერთ-ერთ ფორმას, როდესაც რიტმული და მეტრული აქცენტები არ ემთხვევა ერთმანეთს, ანუ მეტრული აქცენტი ძლიერი დროიდან გადაინაცვლებს სუსტ დროზე. სინკოპა წარმოიშობა მაშინაც, როდესაც ერთმანეთს არ ემთხვევა მეტრული და ღინამიკური აქცენტებიც. სინკოპა არსებობს ტაქტებშიდა, როდესაც აქცენტი ძლიერი დროიდან სუსტ დროზე გადადის ერთი ტაქტის შიგნით და ტაქტთაშორისი – როდესაც აქცენტი გადაინაცვლებს ერთი ტაქტიდან მეორეზე. სინკოპა ხშირად ჩნდება მუსიკალური პაუზის შემდეგ.

თავად სიტყვა „სინკოპა“ ბერძნული ენიდან მომდინარეობს და ნიშნავს „გახლეჩას“. სინკოპირებული რიტმი აძლიერებს მუსიკალური ნაწარმოების ღინამიკას, უფრო მეტად ამძაფრებს მას. ეს რიტმი დამახასიათებელია ჯაზისათვის. ქორეოგრაფიაშიც არის გამოკვეთილი, მაგალითად სინკოპა გვხვება ზოგიერთ ლათინო-ამერიკული ცეკვებში და ბოსა-ნოვას სტილში.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სინკოპირებული რიტმის შესწავლასა და სავარჯიშოებისა და მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდების შექმნას ამ რიტმზე. სწავლების საწყის ეტაპზე შეისწავლება თანაბარზომიერი რიტმი და მხოლოდ შემდგომ შეისწავლება სინკოპირებული რიტმი, რადგან ისეთი რიტმის შესწავლა, რომელიც არღვევს მეტრული აქცენტის ინერციას, საკმაოდ რთულია. მოძრაობაში სინკოპა გამოიხატება იმ შემთხვევაში, როდესაც აქტიურ მოძრაობას ძლიერ დროში, ჩაანაცვლებს ნაკლებად აქტიური და თან სუსტი დროის გამოკვეთით, ანუ სინკოპა აძლიერებს მოქმედების გამომსახველობას, უფრო აქცენტირებულს ხდის მას; ხშირად ძლიერი მოძრაობა მიმდინარეობს პაუზაში და მას შემდეგ ხდება სინკოპირებული ქმედება-მოძრაობა, ანუ თითქოს ინერცია ირღვევა, რადგან ძლიერი მოძრაობა ჩაანაცვლა გამოკვეთილმა სუსტმა მოძრაობამ, რომელიც უფრო მკვეთრი და აქცენტირებული იყო. სინკოპირებული მოძრაობების შესწავლა საწყის ეტაპზე ხდება მარტივი სავარჯიშო-ტრენაჟებით: სიარულით, ხტომებით, ტაშის მეშვეობით. საბოლოოდ კი გამოიკვეთება რთული რიტმულ-მუსიკალური ეტიუდის სახით, რომელსაც კანონის ფორმაც შეიძლება ჰქონდეს ან გარკვეული შინაარსის მატარებელიც იყოს.

რიტმული კონტრაპუნქტი

„კონტრაპუნქტი“ (ლათინური - contrapunctum) - მუსიკაში ამ ტერმინს იყენებენ სხვადასხვა მუსიკალური ხმის ერთდროული უღერადობის გამომხატველად. რიტმიკაში კი კონტრაპუნქტი აღნიშნავს სხვადასხვა რიტმული ნახაზის ერთობლივად შესრულებას. მაგალითად, მთავარი და ძირითადი რიტმული თემა იგება მეოთხედებით და ყველა პაუზა ამავე დროს შევსებულია მეორე რიტმული ნახაზით, რომელიც იმავე გრძლიობისაა - ანუ მეოთხედებით, მაგრამ უღერადობით განსხვავებულია პირველისაგან.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში რიტმულ კონტრაპუნქტს იყენებენ რიტმული ორიენტირებისათვის. რიტმული კონტრაპუნქტის მეშვეობით სტუდენტები სწრაფად ამოიცნობენ რიტმულ თემას, რომელიც წამყვანი იქნება მუსიკალურ მელოდიაში და ამავე დროს, შეეძლება ახალი რიტმული ნახაზის აგება, მოძრაობების შეხამება უკვე მიღებულ რიტმულ თემასთან და მოძრაობათა დაყოფა და განსხვავებულად შესრულება რიტმის დაცვით. რიტმული კონტრაპუნქტი გამოიყენება მასობრივი სცენების შექმნისას, სადაც მთავარი რიტმული თემის თანმდევი რიტმული ნახაზები იქმნება.

პოლირიტმია

პოლირიტმია რიტმიკაში ნიშნავს ერთი მუსიკალური ზომის მქონე ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი რამდენიმე რიტმული ნახაზის ერთდროულად შეწყობა-შეთანხმებას, რაც მოითხოვს კოორდინაციის უნარსა და რიტმულობის შეგრძნებას, ამავე დროს იმპოვიზაციისა და გადაწყობის უნარს. პოლირიტმიით აგებული სავარჯიშოები შეიძლება გამომდინარეობდეს საერთო მუსიკალური თემიდან, მაგრამ შესრულებული უნდა იყოს სხვადასხვა მოძრაობით, თუმცა დაცული უნდა იყოს რიტმი და ზომა, ან კიდევ შესაძლებელია თითოეული სტუდენტის მიერ აგებული მოძრაობებით გამოსახოს რიტმული ნახაზი და ისინი შემდგომ გაერთიანდეს, აიწყოს. ამავე დროს, შესაძლებელია მუსიკალური თანხლების

რიტმული წყობა მხოლოდ დასაწყისში იყოს გაუღებელი, ხოლო შემდგომ დამახსოვრების შედეგად, ანუ რიტმის შეგრძნებით, მუსიკის გარეშე სტუდენტებმა შექმნან თავიანთი რიტმული ნახაზები და თავადვე ააგონ ერთიანი მთლიანი პოლირიტმული სავარჯიშო.

პოლირიტმული სავარჯიშოს შექმნისთვის აუცილებელია:

- 1) მელოდიის რიტმული ნახაზის ყურადღებით მოსმენა;
- 2) მელოდიის რიტმული ნახაზის გამოსახვა მოძრაობით და მისი დამახსოვრება;
- 3) რიტმული ნახაზის შესრულება მელოდიის გარეშე;
- 4) რიტმულ ნახაზში ახალი რიტმული ნახაზის ჩასმა და მისი შესრულება რიტმისა და მუსიკალური ზომის დაცვით;
- 5) სხვადასხვა რიტმული ნახაზის ერთდროული შესრულება და მთლიანი კომპოზიციის შექმნა.

რიტმიზება

მოძრაობის რიტმიზება ეწოდება პრინციპებსა და მიდგომებს, რომელთა დახმარებითაც წარმოიქმნება მოძრაობის დროითი, სივრცობრივი და დინამიკური ნორმები და იკვეთება მოძრაობის რიტმული ბუნება. მოძრაობის რიტმულობის კანონზომიერება ნათლად ჩანს მოძრაობის ცალკეული მომენტის ურთიერთშეთანხმებით ერთი მთლიანი დასრულებული ფორმის აგების პროცესში. რიტმიზებაც სწორედ ამ პროცესის კანონზომიერებას გულისხმობს და ამავე დროს, რიტმის შექმნის პროცესის კანონზომიერებასაც, რადგან რიტმის გარეშე ბუნებაში არაფერი არსებობს.

რიტმიზება შეიძლება იყოს ზუსტი, როდესაც რიტმული ნახაზი მოძრაობის „ერთეულების“ ანუ ცალკეული მოძრაობის საფუძველზე იგება და მათი მთლიანობის მოდელირებული ფორმით გამოისახება. რიტმიზება შეიძლება იყოს თავისუფალი და გამომდინარეობდეს მოძრაობის ე. წ. „ფრაზიდან“. მუსიკაში „ერთეული“ ცალკე აღებული მოძრაობის ნახაზს წარმოადგენს. ზუსტი რიტმიზების დროს მუსიკალური და მოძრაობის ერთეულები აუცილებლად უნდა თანხვედობდეს. თავისუფალი რიტმიზების დროს კი აუცილებელია მუსიკალური ფრაზისა და მოძრაობის ფრაზის მოცულობის, საზღვრის დადგენა, რადგან ერთ მუსიკალურ ფრაზაში მელოდიასაც და მოძრაობასაც შეიძლება ჰქონდეს დამოუკიდებელი რიტმული ნახაზი.

მოძრაობის რიტმიზებისას გასათვალისწინებელია მუსიკალური ნაწარმოების რიტმული ნახაზი, მუსიკალური ზომა, გრძლიობები და ნაწარმოების რიტმული ხასიათი – მოცულობა, მიზანი, ამოცანა, დატვირთვა. კარგად უნდა გაითვალისწინოთ, სივრცობრივი და დინამიკური ნორმები. მხოლოდ მუსიკალური ნაწარმოების რიტმულობისა და მოძრაობის რიტმულობის თანხვედრის შედეგად მიიღწევა ერთი მთლიანი ორგანული რიტმი. სავსებით შესაძლებელია მხოლოდ რიტმული ნახაზის მიხედვით შეიქმნას მუსიკალური კომპოზიცია, რომელიც სრულად უნდა შეესაბამებოდეს მოძრაობათა კომპლექსს. ასევე შესაძლებელია მარტივი შინაარსის ეტიუდის აგებაც, სადაც თითოეული მოძრაობა თითოეული ქმედების შესაბამისია და ამავე დროს დატვირთულია ემოციურადაც.

ეტიუდი პრინციპით „რიტმიზება“ ასეთი შეიძლება იყოს: მაგალითად:

1. მისვლა ფანჯარასთან;
2. ფანჯრის გაღება;
3. გარეთა გარემოზე დაკვირვება;
4. ფანჯრის სწრაფი მიხურვა და გასვლა.

ამ ეტიუდს შეიძლება მიუყვანოთ მუსიკალური თანხლება, რომელიც ზუსტად გადმოსცემს მის შინაარსს და აქ მოძრაობები თანაბარზომიერი არაა, რადგან ეტიუდის მეორე ნაწილში ფანჯრიდან გადახედვისა და გარემოზე დაკვირვების შეფასების შემდეგ – მოძრაობას სიმძაფრე მოემატა, მოქმედი პირის შინაგანი რიტმი უფრო დაიძაბა, შესრულების სიჩქარეც მოიმატა, ანუ ტემპიც აჩქარდა. ამასთან, მოძრაობის რიტმი აუცილებლად უნდა თანხვედრობდეს სცენური ამოცანის რიტმს, რადგან დაძაბულობა გამოიხატება არა მარტო ემოციით, არამედ შინაგანი რიტმითაც, სწორედ მაშინ ხდება სცენური ქმედება ორგანული და ბუნებრივი. სპექტაკლში შესაძლებელია მოძრაობის მექანიკური რიტმიზება, რაც აუცილებლად უნდა გამომდინარეობდეს სპექტაკლის დადგმის რეჟისორული ხედვიდან.

მოძრაობათა რიტმიზებისას ყურადღება უნდა მიექცეს:

1) მუსიკალური ნაწარმოების რიტმის ფიქსირებას და მოძრაობათა რიტმის შეხამებას მასთან, რათა საერთო მთლიანი რიტმი იყოს ორგანული;

2) მოძრაობის რიტმით შეიქმნას ერთიანი რიტმული ნახაზი და შემდგომ მიესადაგოს მას მუსიკალური თანხლება.

ორივე მიდგომა თანაბრად ავითარებს რიტმულობის შეგრძნებას და აუცილებელია მსახიობებისათვის.

მეტრიზება და რიტმიზება მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი ერთმანეთთან. უფრო მეტიც, არ არსებობს ერთი მეორეს გარეშე. მეტრიზებულ მოძრაობებში ყოველთვის არის რიტმული ნახაზი, ასევე ნებისმიერი რიტმული ნახაზი შეიცავს მეტრს, როგორც საზომს. მეტრიზებით მიიღწევა თანაბარზომიერება, ხოლო რიტმიზებით კი – მრავალსახეობრიობა. მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში სტუდენტები ეუფლებიან გარკვეულ ცოდნას თითოეული მათგანის შესახებ, რათა შეძლონ მათი განსხვავება და ამავე დროს, მათი მეშვეობით ჩაწვდნენ მოძრაობის ლოგიკურობას, რათა შემდგომ შეუსაბამონ ეტიუდისა თუ ნაწყვეტის ამოცანას, ან კიდევ სწავლების დროს შეასრულონ საკმაოდ რთული სავარჯიშოები ორიენტირებასა და კოორდინაციაზე სწორედ რიტმიზებული მოძრაობებით.

ფრაზირება

მუსიკალური რიტმის დასრულებული ნახაზი, რომელსაც აქვს დამოუკიდებელი აზრობრივი დატვირთვა და მნიშვნელობა (ანუ შეიძლება შესრულდეს ცალკე) წარმოადგენს მუსიკალურ ფრაზას. მუსიკალური ფრაზა – ეს არის სიტყვა წინადადებაში, სიტყვა იყოფა მარცვლებად, ხოლო მუსიკაში კი – მოტივებად. მოტივი არის უმცირესი დანაყოფი, რომელიც განისაზღვრება მელოდიის ორგანული ფიგურით და მისი დაქუცმაცება შეუძლებელია, რადგან გაქრება მელოდიკა და დარჩება მხოლოდ ცალკე აღებული მექანიკური ქდერადობა, რომელსაც არანაირი აზრობრივი დატვირთვა არ აქვს. მუსიკალური ფრაზის ასაგებად ორი მოტივიც საკმარისია, თუმცა მელოდიის ორგანულ სტრუქტურას უფრო რთული ფრაზები განაპირობებს, რომლებიც რამდენიმე მოტივისაგან იგება.

ორი მუსიკალური ფრაზა წარმოქმნის მუსიკალურ წინადადებას, რომელსაც დასრულებული აზრი გააჩნია. ამაზე ნაკლები რაოდენობის ფრაზით შეუძლებელია რაიმეს შექმნა, მაგრამ უფრო მეტი მუსიკალური ფრაზებით უფრო რთული მუსიკალური ნახაზი ანუ მუსიკალური პერიოდი იქმნება, რომელიც შეიძლება იყოს კონტრასტული მომენტებით გაჯერებული. ამავე დროს, შესაძლებელია მოტივებისა და

ფრაზების როგორც ტაქტური, ასევე გარე ტაქტური აგებულება, როდესაც მელოდია იწყება სუსტი ნაწილით ანუ ტაქტის გარეთ და გრძელდება უკვე ტაქტში. ხშირად გარე ტაქტიდან წარმოიშობა რიტმული სინკოპა, რომელიც ტაქტსგარეთა სინკოპას წარმოადგენს. მოძრაობაც, მუსიკის მსგავსად, ექვემდებარება სტრუქტურულ კანონებს. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ მუსიკაში მხოლოდ დროითი ხანგრძლიობაა. მოძრაობაში კი დროითიც არის და სივრცობრივიც, რისი გათვალისწინებაც აუცილებელია ნებისმიერი მოძრაობის შესასრულებლად.

მოძრაობა, მუსიკის მსგავსად, შეიძლება დაიყოს ცალკეულ ერთეულებად ან მიკრო ერთეულებისაგან აგებულ მცირე მოძრაობად. დამოუკიდებლად შესრულებული მოძრაობები არ იქნებიან აზრს მოკლებულნი, თუმცა ისინი დაკარგავენ ერთიანი მოძრაობის მიზნობრიობას და აღიქმებიან როგორც აბსოლუტურად განყენებული, განსხვავებული დატვირთვის მატარებელნი. მუსიკალური მოტივის მსგავსი სტრუქტურული ელემენტი არსებობს მოძრაობაშიც და წარმოადგენს აქცენტირებულ ხაზგასმულად შესრულებულ მოძრაობას, რომელსაც უცილობლად ერთვის უფრო სუსტი მოძრაობა. ასეთი სტრუქტურული აგება მუსიკალური ტაქტის აგების პრინციპის მსგავსია.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში მოძრაობათა „ფრაზირების“ ასახსნელად გამოიყენება მუსიკალური ტერმინოლოგია, რადგან რიტმიკაში მოძრაობები მუსიკალური თანხლებით სრულდება, რაც არა მარტო ალამაზებს და მეტ გამომსახველობას სძენს მათ შესრულებას, არამედ ეხმარება სტუდენტებს რიტმული სტრუქტურის გაგებასა და იოლად დამახსოვრებაში. მოძრაობის „ფრაზირების“ უნარი ანუ მოძრაობის სტრუქტურულად გაანალიზებისა და ლოგიკურად აწყობის უნარი – რიტმულობის განვითარებისათვის აუცილებელია, რადგან მსახიობს ესაჭიროება არა მარტო მოძრაობის ტექნიკურად ზუსტად და რიტმულად შესრულება, არამედ სცენაზე ქმედებიდან გამომდინარე მოძრაობის მონახვა და ქმედებასთან შესაბამისობაში შესრულება შინაგანი რიტმითა და ემოციით.

მოძრაობას მუსიკალურ ფრაზაში შეიძლება ჰქონდეს მუსიკალური ფრაზის რიტმიდან განსხვავებული რიტმული ნახაზი, ანუ პოლირიტმიის მსგავსი, მაგრამ მუსიკალური ფრაზის მოცულობა და მოძრაობის მოცულობა აუცილებლად უნდა ემთხვეოდნენ ერთმანეთს, წინააღმდეგ შემთხვევაში მოძრაობა იქნება აცდენილი და ამოვარდნილი მუსიკალური ფრაზიდან და დაკარგავს აზრს. მუსიკალური ფრაზის

შიგნით აუცილებელია მოძრაობის თავისუფლად გამოსახვა, მისი ხასიათის, აზრობრივი დატვირთვის გათვალისწინება, თორემ შეიძლება მოძრაობების ხაზგასმით და მექანიკურად აგებამ გამოიწვიოს სხეულის დაძაბულობა და კუნთების დაჭიმულობაც.

ფრაზირებისას უნდა გავითვალისწინოთ და ყურადღება უნდა მიექცეს:

1. მუსიკალური ნაწარმოების ფრაზირების გაანალიზებას და მოძრაობათა აგებას ფრაზის შესაბამისად; მოძრაობათა ფრაზირების გაანალიზებას;
2. ეტიუდის ფრაზირების გაანალიზებას;
3. მოძრაობათა ლოგიკურად აწყობას მუსიკალური ფრაზისა და ეტიუდის ამოცანიდან გამომდინარე;
4. ეტიუდის დამოუკიდებლად აგებას მოძრაობათა ფრაზირებით.

დინამიკა და მოძრაობათა ხასიათები.

ქლერადობის სიძლიერის გრადაციები

სიტყვა „დინამიკა“ ძველბერძნული წარმოშობისაა და ითარგმნება როგორც „ძალა, სიძლიერე“. მუსიკაში, ამ ტერმინით, არა მარტო ხმის ქლერადობის სიძლიერის ძირითადი გრადაციები აღინიშნება, არამედ მოძრაობათა განსხვავებული ნიუანსები, მელოდის სიჩქარე, მისი რიტმული წყობის სირთულე და ჰარმონიულობა. ყოველ მუსიკალურ ნაწარმოებს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი დინამიკური შეფერილობა ახასიათებს. მუსიკალურ ფრაზასაც კი შეიძლება საკუთარი დინამიკა გააჩნდეს. დინამიური გრადაციების აღმნიშვნელი ტერმინები პირველად შემოიღო აღორძინების ეპოქის კომპოზიტორმა ჯოვანი გაბრიელიმ და ისინი დღემდე ამ ფორმით არსებობენ. ძირითადი დინამიური ფორმებია:

Forte – ხმამაღლა, ძლიერად;

Piano – ჩუმად, წყნარად;

Crescendo – ხმოვანების თანდათანობითი გაძლიერებით;

Diminuendo – ხმოვანების თანდათანობითი შესუსტებით;

Accelerando – აჩქარება;

Ritardando – შენელება.

მოძრაობის დინამიურობას მისთვის დამახასიათებელი თვისებები და პირობები გააჩნია:

1. მყარი მდგომარეობის რღვევა:

მაგალითად, ნაბიჯის გადადგმა მაშინაა დინამიური, როდესაც სხეულის სიმძიმე ერთი ფეხიდან მეორეზე გადადის, ხოლო თუნაბიჯის გადადგმის დროს საყრდენი წერტილი ორივე ფეხზე თანაბრადაა გადანაწილებული და სხეულის სიმძიმეც არ არის გადასული ერთიდან მეორე ფეხზე, მოძრაობა თითქმის სტატიურია და გამომსახველობის სიმკვეთრე ნაკლებია.

2. მოძრაობის მოცულობის ცვლილება:

მოძრაობის მოცულობა განისაზღვრება: ა) სივრცით, რომელშიც სრულდება მოძრაობა და რომელსაც ის იკავებს (მაგ. ხელი ადის ზევით, ხელი გადის გვერდით—ორი განსხვავებული სივრცობრივი მოცულობის მოძრაობა); ბ) კუნთების ჯგუფით, რომელიც მოძრაობაში იღებს მონაწილობას (მაგ. ხელის მტევნის ტრიალის დროს, ფეხის მუხლში მოხრისა და გაშლის დროს); ეს ორი პირობა ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული, რადგან მცირე მოძრაობა, რომელიც კუნთების მცირე ჯგუფით სრულდება, შეიძლება პატარა შემჭიდროვებულ სივრცეშიც განხორციელდეს, ხოლო ფართო გაშლილ მოძრაობას, რომელსაც კუნთების მეტი რაოდენობა ასრულებს, დიდი და გაშლილი სივრცე ესაჭიროება. სხვადასხვა მოცულობის მოძრაობათა შესრულების დროს მათი დინამიურობა უფრო მკვეთრი და თვალსაჩინოა, ვიდრე ერთი და იმავე მოცულობის მოძრაობათა მრავალჯერადი გამეორების დროს. რადგან მოძრაობა მეორე შემთხვევაში უფრო სტატიურია, შეიძლება თქვას მექანიკურიც კი, და რაც მთავარია, დინამიკას მოკლებული.

3. კუნთოვანი დატვირთვის ცვლილება მოძრაობისას:

კუნთოვანი ენერგიის რაოდენობა, რომელიც იხარჯება ამათუიმ მოძრაობის შესრულებისას, ან უმოძრაობის კუნთოვანი დატვირთვა, განსაზღვრავს ნახაზის დინამიურობას. მოძრაობა მით უფრო დინამიურია, რაც მეტი კუნთოვანი დატვირთვითა და მეტი ენერგიის ხარჯვითაა შესრულებული. სხვადასხვა კუნთოვანი დატვირთვით შესრულებული მოძრაობების დინამიურობა გაცილებით უფრო შესამჩნევია, ვიდრე ერთი და იმავე კუნთოვანი დატვირთვით შესრულებული მოძრაობათა ერთობლიობა.

4. ტემპის აჩქარება და შენელება:

ტემპის ცვალებადობა განსაზღვრავს მოძრაობის დინამიურობას. მოძრაობის თანაბარზომიერი სინქარით შესრულებული ნახაზი უფრო მყარი, უცვლელი, თითქოს ერთფეროვანია, რომელიც არ ვითრდება და შესაბამისად მას არ გააჩნია დინამიკა, მაგრამ საკმარისია, ტემპი ოდნავ აჩქარდეს ან შენეიდეს და მოძრაობებიც სხვადასხვა სინქარით შესრულდეს, რომ უმაღლესი გამოიკვეთება დინამიური ფერები. ტემპის ცვალებადობა იწვევს მოძრაობის ამპლიტუდის ცვლას.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ: როდესაც მოძრაობა აგებულია მისი შემადგენელი ელემენტების – წონასწორობის, მოცულობის, კუნთოვანი დატვირთვისა და ტემპის ერთფეროვნებაზე და მიმდინარეობს თანაბარზომიერად, მისი დინამიკა ძალზედ სუსტად არის გამოსახული, ხოლო როდესაც მოძრაობის შემადგენელი ელემენტები განიცდიან თუნდაც უმნიშვნელო ცვლილებებს, ეს უკვე მოძრაობის სახესხვაობის და დინამიურობის გამომხატველია.

ყოველ მუსიკალურ ნაწარმოებს საკუთარი დინამიური ფერები და აქცენტები გააჩნია. მუსიკალურ-რიტმული სწავლების პროცესში, სწორად და ზუსტად განსაზღვრული მუსიკალური ნაწარმოების დინამიურობიდან გამომდინარე შესრულებული მოძრაობები უფრო გამომსახველნი და დახვეწილნი არიან. დინამიურობის განსაზღვრისას აუცილებელია მუსიკალური თანხლების რიტმულობის განსაზღვრა. დინამიკის საერთო კანონი – მუსიკალურიც და მოტორულიც (ანუ მოძრაობითი), ეფუძნება ერთფეროვნებისა და სიმყარის რღვევას. მოძრაობათა დინამიკა ავითარებს სივრცობრივ და დროით რიტმულობას, „აფერადოვნებს“ მას, ანიჭებს სხვადასხვა აქცენტებსა და ნიუანსებს. ასევე, მუსიკალურ-რიტმული სწავლების პროცესში დიდი ყურადღება უნდა დაეთმოს მუსიკალური მასალის შერჩევას. ის აუცილებლად უნდა გამომდინარეობდეს მუსიკალურ-რიტმული სავარჯიშოს, ან ეტიუდის ხასიათიდან და

არ უნდა იყოს მექანიკურად რიტმიზებული. მუსიკალური ნაწარმოების „ტექსტი“ უნდა იყოს დროითი რიტმით გაჯერებული. ცალკე აღსანიშნავია უღერადობის დინამიური ხასიათი. ეს გამოისახება ტერმინებით „**Staccato**“ (ბგერათა მოკლე წყვეტილი შესრულება) და „**Legato**“ (ბგერათა შეკრულიგადაბმული შესრულება). ისინი მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. „**Staccato**“-ს შესრულების მანერა სიმკვეთრითა და სისწრაფით გამოირჩევა და შესაბამისად

ნახაზიც მკვეთრი, წყვეტილი ხაზებითა და ბოლომდე დაუსრულებელი მოძრაობებით იქმნება, ხოლო „Legato“ თავის თავში მოიცავს მოძრაობათა თანაბარმონაცვლეობას, სიმრგვალებს, სირბილეს, უწყვეტ, ერთიან, თითქოს ტალღოვან შესრულებას. როგორც კ. ს. სტანისლავსკიმ აღნიშნა „შესაძლებელია „Legato“ და „Staccato“- ფიქრიც“.⁷⁰

ფიქსირებული მოძრაობა მხოლოდ მაშინაა საინტერესო და გამომსახველი როცა ის დინამიურია, გადმოსცემს შეჩერებული წამის რიტმულობას. სწორედ ეს იზიდავს მნახველს ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშების ხილვისას. მსახიობის სცენური მოქმედება უფრო გამომსახველი და საინტერესოა, როცა მის მიერ დაფიქსირებული მოძრაობა, ემოცია და ჟესტი გაჯერებულია დინამიურობით, რიტმულობითა და შინაგანი ენერგიით.

სამსახიობის ოსტატობის კომპლექსური დისციპლინის ფარგლებში მომავალი მსახიობისათვის აუცილებელია ყურადღების კონცენტრირების, მეხსიერების, კოორდინაციის, დროსა და სივრცეში ორიენტირების, ბალანსირების უნარის და რეაქციის სისწრაფის გამომუშავება. ამ უნარების საბაზისო ელემენტების განვითარება, სამსახიობის ოსტატობის პარალელურად მიმდინარეობს სასცენო რიტმიკის დისციპლინის ფარგლებში – გარკვეული სავარჯიშოებისა და მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდების სახით. სადაც ყურადღება გამახვილებულია სახესხვაობრივი რიტმების ათვისებაზე დაწყებული თანაბარზომიერი რიტმიდან დასრულებული რთული რიტმით - სინკოპით.

კვლევის პროცესში, სასცენო რიტმიკის მიმართულებით, თეორიულად პირველად აღწერეთ თერთმეტი სავარჯიშო და შეექმნით ახალი მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდები, რომლებიც დისერტაციაშია წარმოდგენილი და ემსახურება ზემოთხამოთვლილი უნარების განვითარებას. სასცენო რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგიური ანალიზისა და მრავალწლიანი პრაქტიკული მუშაობის შედეგად მოვახდინეთ სავარჯიშოების კლასიფიცირება, მოდიფიცირება და მეთოდური მისადაგება შესაბამის უნარებთან.

თერთმეტივე სავარჯიშო დანერგილია სასწავლო პრაქტიკაში. ჩვენს მიერ მომზადებულია სავარჯიშოების ვიდეოჩანაწერები, რომლებიც თან ერთვის სადისერტაციო ნაშრომს. თითოეული სავარჯიშო წარმოდგენილია სხვადასხვა

70

. 1966. . 10

რიტმული ნახაზით, კანონის ფორმით - რომელიც ურთულესია თავისი გამოსახვის ხერხებით. სადისერტაციო ნაშრომის სიახლეს წარმოადგენს ჩვენს მიერ სასწავლო პრაქტიკაში დანერგილი მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდები, რომლებიც აგებულია რთულ რიტმზე – სინკოპა, სამსახიობო ოსტატობის ელემენტების ჩართვით, რაც გაცილებით უფრო აიოლებს მომავალი მსახიობებისათვის რიტმული ნახაზის გათავისებასა და გამოსახვას.

სცენური ყურადღება

მსახიობებისათვის ერთ-ერთ აუცილებელ უნარს წარმოადგენს. უფრო მეტი – მსახიობს მრავალმხრივი ყურადღება ესაჭიროება, რათა სცენაზე ქმედების დროს არ გამოჩნდეს არც ერთი დეტალი, მსუბუქად და ძალდაუტანებლად შეძლოს სხვადასხვა პარტნიორთან ურთიერთობა ანუ ყურადღების გადატანა ერთი ობიექტიდან მეორეზე; ამავე დროს, აკონტროლოს გარემო, რათა ადვილად შეძლოს სივრცეში მოძრაობა-გადაადგილება და რაც მთავარია, უნდა იყოს მუდმივად ჩართული და კონცენტრირებული მთელი სპექტაკლის მსვლელობისას, საკმაოდ ხანგრძლივი დროის მანძილზე. ყოველივე ეს მსახიობისაგან მოითხოვს ყურადღების დაძაბულობასა და ძალისხმევას.

6. ნ. ლანგეს აზრით, ყურადღება, ბილოგიური თვალსაზრისით, არის ორგანიზმის მიზანშეწონილი რეაქცია, რომელიც მომენტალურად აუმჯობესებს აღქმას. ყურადღების 3 ძირითადი ფორმაა მეტწილად მნიშვნელოვანი: 1) რეფლექტორული ყურადღება, რომელიც რეფლექსებით არის გამოწვეული და ორგანიზმის გაღიზიანებისას ახასიათებს რეფლექსური მოძრაობები. მაგალითად, ხედვითი ყურადღება - როდესაც ხედვა მიმართულია ობიექტისაკენ და ხდება მზერის გადატანა ობიექტიდან ობიექტზე; სმენითი ყურადღება – გამოიხატება თავის მობრუნებაში ნებისმიერი ხმის გაგონებისას. 2) ინსტიქტური ყურადღება - რომელიც ძირითადად ემოციებისა და შეგრძნებების გამოვლენის ამსახველია და ადამიანის ქმედებას განაპირობებს. მაგალითად, ცნობისმოყვარეობა, განცვიფრება, შიში, მიმბაძველობა და ა. შ. 3) ნებელობითი ყურადღება – როდესაც ძალას ვატანთ

საკუთარ ცნობიერებას რომ არ მოდუნდეს ყურადღება და დავაფიქსიროთ ესა თუ ის აზრი, რათა შემდგომ განვახორციელოთ ის.⁷¹

მსახიობის ყურადღების მრავალმხრივობას სამივე ფორმა უწყობს ხელს. მომავალი მსახიობის ყურადღების განვითარება მიმდინარეობს, როგორც სამსახიობო ოსტატობის, ასევე მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში სპეციფიკური ტრენაჟებიტა და სავარჯიშოებით, სადაც შესაბამისი სამუშაო გარემოა შექმნილი და გათვალისწინებულია როგორც სივრცე, ანუ არეალი სამოძრაოდ, ასევე ინდივიდუალური მიდგომა და ურთიერთობები პედაგოგსა და სტუდენტს შორის, რათა თითოეული მათგანის შესაძლებლობები იქნას სრულად გამოვლენილი და სასწავლო პროცესი იყოს ყველასათვის საინტერესო და ადვილად გასაგები. ყოველი სავარჯიშო სრულდება მუსიკის თანხლებით, მკვეთრად გამოხატული რიტმითა და ტემპით. მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში ყურადღების უნარის განვითარების შემდეგ ძირითად ეტაპებს ექცევა მნიშვნელობა:

- 1) ყურადღების გამახვილება და ყურადღების მოკრება ამოცანის გასააზრებლად;
- 2) ყურადღების გამახვილება და ყურადღების მოკრება ამოცანის ტექნიკურად შესასრულებლად;
- 3) ყურადღების სწრაფი გადართვა-გადატანა ერთი ობიექტიდან მეორე ობიექტზე;
- 4) ყურადღების მოკრება და მისი განაწილება რამოდენიმე ამოცანის შესასრულებლად (ყურადღების მოცულობა);
- 5) ყურადღების მდგრადობა.

საწყის ეტაპზე სავარჯიშოები საკმაოდ მარტივია, მუსიკალური თანხლებაც მკვეთრად გამოსახული რიტმითა და ტემპით ხასიათდება, რათა სმენისათვის ადვილად აღსაქმელი იყოს. სავარჯიშოები ძირითადად სიარულისაგან, შეჩერებებისაგან, ხტომებისა და ბრუნისაგან შედგება სხვადასხვა რიტმსა და ტემპში, მიმართულების ცვლით. ამ სავარჯიშოების მიზანია ყურადღების გამახვილება და ყურადღების შეგუება ამოცანის ცვალებადობაზე, რადგან იცვლება მიმართულება, იცვლება ნახაზი, ყურადღების ოდნავი მოდუნება და შესრულებული მოძრაობა უკვე რიტმიდან არის ამოვარდნილი და აცდენილი.

⁷¹

„ . . .”
OnLine.Net 13.04.2006) <http://www.psychology-online.net/articles/doc-66.html>

შემდგომ სავარჯიშო რთულდება და მას უკვე მოძრაობის ტექნიკურად გააზრება სჭირდება, რადგან ადგილზე ხტომას სირბილი ენაცვლება, შეჩერებას – ბრუნი ხტომით, მიმართულებაც მყისიერად იცვლება. მოძრაობის ტემპო-რიტმი ოდნავ აჩქარებული შეიძლება იყოს და სხეულის კუნთების დაჭიმულობისა და მოშვების ძალაც გასათვლელია. სავარჯიშო, რომელიც მოითხოვს ყურადღების სწრაფ გადართვა-გადატანას ერთი ამოცანიდან მეორეზე და მყისიერ რეაგირებას, უმეტესად სრულდება ჯგუფურად, სადაც თითოეული მათგანი მთელის ნაწილია და თითოეულის ინდივიდუალურ ყურადღებაზეა დამოკიდებული ნახაზის სრულყოფილი შესრულება. ყურადღება მაქსიმალურად უნდა იყოს კონცენტრირებული, რადგან აუცილებელია პარტნიორთა ჯგუფის გათვალისწინება, სადაც თითოეული მათგანი არა მარტო ინდივიდუალურ ყურადღებაზეა, არამედ ჯგუფურ ყურადღებაზეა დამოკიდებული.

ასეთ რთულ სავარჯიშოს ხშირად კანონის ფორმა გააჩნია. კანონი (ბერძ. – Kanon-წესი) ბოლომდე ზუსტად დაცული იმიტაცია. მრავალხმიანი მუსიკის სახე, რომელიც აგებულია ერთი და იმავე მელოდიის რიგრიგობით ჩართვაზე, ჩვეულებრივ ორი და სამ ხმიანია, ზოგჯერ ოთხი-ხუთ ხმიანიც. არსებობს ორმაგი კანონი, როცა ხდება ორი ერთდროულად მუდერი მელოდია – თემის იმიტირება, უსასრულო კანონი, როცა დასასრული ებმის დასაწყისს და ეს პროცესი შეიძლება განმეორდეს ნებისმიერი რაოდენობით. ნებისმიერ სავარჯიშოს შეიძლება ჰქონდეს კანონის ფორმა. ეს უკვე სტუდენტთა ჯგუფის შესაძლებლობაზეა დამოკიდებული, რადგან სავარჯიშოს შესრულებას თან ახლავს სიმღერა –მარტივი ტექსტით, თუმცა ზუსტად განსაზღვრული რიტმითა და სიტყვების მოძრაობასთან შესაბამისობით. სტუდენტები ჯერ უსმენენ მელოდიას, უთანხმებენ ტექსტს, აწყობენ ხმებში, ხოლო შემდეგ შესწავლილ სიმღერას უსადაგებენ მოძრაობას.

ყოველი სავარჯიშოს წინ, კონცერტმეისტერი უკრავს მელოდიას, სტუდენტები უსმენენ მას, ადგენენ მუსიკალურ ზომას და ტაშით გამოსახავენ რიტმს, ხოლო შემდგომ იწყებენ ამ მელოდიის მოძრაობებით გამოსახვას, ანუ ქმნიან გრაფიკულ ნახაზს ტემპისა და რიტმის სრული დაცვით.

სავარჯიშო „საათი“ (N1)

მუსიკალური ზომა 4/4

(ნათელა იონათამიშვილის სავარჯიშოს მიხედვით)

სავარჯიშო „საათი“, რომელიც საწყის ეტაპზე სრულდება ჯგუფურად, ხოლო შემდგომ, მეორე ეტაპზე სრულდება კანონის სახით, სიმღერის დართვით. სავარჯიშოს „საათი“ გრაფიკული ნახაზის მიმართულება ცვალებადია. მელოდია ცვალებადია გრძლიობების მიხედვით – გვხდება ნახევრები, მეოთხედები.

საწყისი პოზიცია: სტუნდენტები დგანან სამ მწკრივად მეექვსე პოზიციაში.

1. მუსიკის დაწყებისას ყველა მიდის წინ ერთი ტაქტის განმავლობაში; ნახევარი გრძლიობის ბგერით.
2. მარჯვენა ფეხი იდგმება გვერდზე, მარცხენა მიდის და ედგმება მარჯვენას. შემდგომ მარცხენა ფეხით კეთდება ნაბიჯი მარცხენა მხარეს და მარჯვენა ედგმება გვერდით. ორივე მოძრაობა სრულდება ნახევარი გრძლიობის ბგერებით.
3. მწკრივები კვლავ მიდიან წინ 8/4 გრძლიობით;
4. მარჯვენა ფეხი კვლავ ასრულებს ნაბიჯს გვერდზე და ედგმება მარცხენა ფეხი. მოძრაობა სრულდება 2-ჯერ, მეოთხედებით;
5. მარცხენა ფეხი დგამს 2 ნაბიჯს მარცხნივ და ედგმება მარჯვენა ფეხი. მოძრაობა ისევ მეოთხედებით სრულდება;
6. მწკრივები კვლავ მიდიან წინ უფრო სწრაფად, 6/4 გრძლიობით და ჩერდებიან.
7. ზურგით იხევენ უკან და უბრუნდებიან საწყის პოზიციას ცამეტი მოძრაობით, 12/8 გრძლიობით.

სავარჯიშო „კანონი – მარში“(N2)

მუსიკალური ზომა 4/4

ამ სავარჯიშოს მუსიკალური თანხლება შეიქმნა XX საუკუნის 90-იან წლებში კონცერტმეისტერ ვ. მაღხასიანის მიერ სპეციალურად რიტმიკის პედაგოგის პროფესორ ნ. იონათამიშვილის სავარჯიშოსათვის. ეს სკამოდ რთული სავარჯიშოა,

რადგან აგებულია სხვადასხვა რიტმის თანხვედრაზე, სხვადასხვა გრძლიობის ბგერებით და მუსიკალური პაუზით. ამავე დროს, ტემპი არის უცვლელი. სავარჯიშოში გვხდება რთული რიტმი. სავარჯიშოს ართულებს ისიც, რომ ის სრულდება კანონის ფორმით და იყოფა რამოდენიმე ეტაპად. პირველ ეტაპზე სტუდენტები უსმენენ მუსიკას და სავარჯიშოს ასრულებენ ჯგუფურად. სტუდენტები დგანან ოთხ ჯგუფად:

1. პირველი ტაქტის განმავლობაში ყველა სტუდენტი მიდის წინ ოთხი ნაბიჯით, მეოთხედი გრძლიობის ბგერით;

2. მეხუთე თველაზე ისმის სინკოპირებული რიტმი. ნაბიჯი ყოვნილება და სტუდენტები ასრულებენ ხტომას მარცხნივ, რითაც გამოსახავენ სინკოპირებულ რიტმს;

3. მესამე ტაქტის პირველ თველაზე ისმის მეოთხედი გრძლიობის მუსიკალური პაუზა, რომელსაც სტუდენტები გამოსახავენ მარჯვენა ფეხის მუხლში მოხრით და სამი ნაბიჯით უკან სვლით;

4. მთელი მეოთხე ტაქტის განმავლობაში სტუდენტები ოდნავ მსუბუქი სირბილით დგამენ ოთხ ნაბიჯს, მეხუთე ნაბიჯზე ჩერდებიან, მარცხენა ფეხით აკეთებენ აქცენტს წინ და მარცხენა მხრიდან ნახტომში ტრიალით ეშვებიან იატაკზე;

5. მთელი ნახაზი მეორდება ოდონდ მაყურებლისაკენ ზურგშექცევით. მეორე ეტაპზე ეს სავარჯიშო სრულდება კანონის ფორმით. თითოეული მწკრივი ასრულებს თავიდან ბოლომდე რიტმულ ნახაზს ტაქტის ჩამორჩენით. მესამე ეტაპზე კონცერტმეისტერი წყვეტს მუსიკას და სტუდენტები უკვე მუსიკის გარეშე ასრულებენ რიტმულ ნახაზს მკაცრად დაცული კანონის ფორმით.

სავარჯიშო „ჰაბანერა“ (N3)

(კომპოზიტორი ჟ. ბიზე „კარმენი“; მუსიკალური ზომა 2/4)

(დოდო ჩოგოვაძის სავარჯიშოს მიხედვით)

ყურადღების განვითარება წარმოუდგენელია მესხიერების გარეშე, მესხიერება წარმოადგენს ინფორმაციის შენახვისა და აღდგენის უნარს. მსახიობმა უნდა შეძლოს და დაიხსომოს არა მარტო ტექსტუალური მასალა, არამედ ემოციური შეგრძნებები,

ინტონაციური ნიუანსები, კუნთოვან-მამოძრავებელი შესრულების ტექნიკა, რათა მისი ფსიქო-ფიზიკური ქმედება სცენაზე იყოს დამაჯერებელი და ბუნებრივი.

სავარჯიშოს „ჰაბანერა“ აქვს ეტიუდის ფორმა. იწყება კონცერტმეისტერის მიერ შესრულებული აკომპანემენტით, რომელიც გრძელდება 4 ტაქტის განმავლობაში.

სტუდენტები დგანან დარბაზის სხვადასხვა მხარეს. მოძრაობა იწყება პირველი აკორდიდან:

1. ორი ტაქტის განმავლობაში ყველა ერთად რიტმული ნაბიჯებით – მეოთხედებით და ტაშით კრავენ წრეს და სხდებიან ზურგით ცენტრისაკენ;

2. შემდგომი რვა ტაქტით ხდება რიტმის გამოსახვა ხელების წრიული მოძრაობით, ტაშის გარეშე;

3. შემდგომი ოთხი ტაქტი გამოსახავენ რიტმს მარჯვენა და მარცხენა ხელების ტაკცუნით;

4. შემდგომი ოთხი ტაქტით გამოსახავენ რიტმს თავსზემოთ აღმართული ხელებითა და ტაშით;

5. შემდეგ, ორი ტაქტის განმავლობაში ვაჟები მარჯვენა ხელის წრიული მოძრაობით გამოსახავენ რიტმს და ამატებენ სიტყვას „La mour“;

6. შემდეგი ორი ტაქტი გოგონები იმეორებენ ვაჟების მოძრაობას მარჯვენა ხელით და ამატებენ სიტყვას „La mour“;

7. შემდეგი 2 ტაქტი ვაჟები ასრულებენ წრიულ მოძრაობას მარცხენა ხელით და სიტყვას „La mour“

8. შემდგომი ორი ტაქტის მანძილზე გოგონები პასუხობენ მათ წრიული მოძრაობით უკვე მარცხენა ხელით და იგივე სიტყვით „La mour“;

9. შემდგომი ორი ტაქტი ყველა ერთად ასრულებს ზუსტ რიტმულ ნახაზს ხელის მაჯების ტრიალით;

10. ყველა ერთად ასრულებს ზუსტ რიტმულ ნახაზს იატაკზე დარტყმებით;

აქ მელოდის კულმინაცია და მუსიკალური აქცენტია. მოძრაობაში ეს გამოისახება ასე: მუსიკალურად ხდება კონტრასტი – აქცენტიდან გადასვლა პიანოზე.

11. მოძრაობა ოდნავ შენელებულია. ხელებით იფარება სახე და ნელ-ნელად ირს ეშვება სამი ტაქტის განმავლობაში;

12. კვლავ კულმინაცია და კვლავ მუსიკალური აქცენტის გამოსახვა მარჯვენა მხარეს ერთი ტაქტის განმავლობაში;

13. კვლავ სახის დაფარვა და ხელების ნელი გაშლა სამი ტაქტის განმავლობაში;

14. კადანსზე, ანუ მუსიკალური ფრაზის ბოლოს, სტუდენტები დგებიან, ტრიალდებიან წრისაკენ ზურგით და რიტმს გამოსახავენ ორი აქცენტირებული მოძრაობით – ტაშითა და ფეხის დარტყმით.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში თითოეული სავარჯიშო აუმჯობესებს კუნთოვან-შეგრძნებით მესხიერებას. გამეორებებისა და წვრთვნის შედეგად მიიღწევა ამა თუ იმ სირთულის მოძრაობის თავისთავადი, თითქმის რეფლექსური შესრულება, რადგან კუნთოვანი მესხიერება ცოცხალი ორგანიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელია. ეს არის ქვეცნობიერი ყურადღებისა და მესხიერების ერთობლივად გამოსახვა, რაც უკვე ჩვევაში გადადის. მსახიობი სრულ მზადყოფნაში უნდა იყოს, ყურადღებისა და მესხიერების კონცენტრირებით, მუდმივი თვითკონტროლით, რათა სცენაზე მოქმედება იყოს დინამიური, გამომსახველი, თავისუფალი, ხოლო შეფასებები და მოვლენათა ცვალებადობა, მაყურებლის მიერ აღიქმებოდეს როგორც აქვე შემდგარი, აქვე მომხდარი ფაქტი.

კოორდინაცია

კოორდინაცია სხეულის ფლობის ძირითად უნარს წარმოადგენს. კოორდინაცია სხვადასხვა დამოუკიდებელი მოძრაობის შეერთებისა და შერწყმის უნარია და მასში სხეულის ყველა კუნთი მონაწილეობს. კოორდინაციის უნარი რეფლექსურია, ხშირად ავტომატურადაც ხდება მისი გამოვლენა. სიარულის დროს ჩვენ არ ვაცნობიერებთ ხელისა და ფეხის მოძრაობას, მაგრამ თუ დავაკვირდებით, ისინი აბსოლუტურად სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობენ, თუმცა ერთ რიტმში. ანუ მოძრაობა რიტმულია, მაგრამ არათანხვედრი. მაგალითად: მარჯვენა ფეხის გადადგმისას, წინ მარცხენა ხელი მიდის, ხოლო მარცხენა ფეხის გადადგმისას – მარჯვენა ხელი. ასეთი მოძრაობა გამართლებულია ფიზიოლოგიურად, რათა სხეულმა ვერტიკალურად დგომისას შეინარჩუნოს წონასწორობა-ბალანსი. ამავე დროს დაექვემდებაროს დედამიწის მიზიდულობის ძალას ფიზიკის კანონების მიხედვით. თუ ადამიანს დარღვეული აქვს კოორდინაცია, მას ძალზე გაუჭირდება არა მარტო გადაადგილება

და ორინტირება სივრცეში, არამედ საკუთარი ადგილის პოვნაც და შეიძლება გამოუსწორებელი შედეგი მივიღოთ.

მსახიობს სცენაზე გამუდმებით უწევს სხვადასხვა მოძრაობის ერთდროულად შესრულება. მაგალითად, მაგიდის გაწყობა და პარტნიორთან დიალოგის წარმართვა; ცეკვა და ცეკვის დროს სიყვარულის ახსნა; სარკის წინ ტანსაცმლის მორგება და სავახშმოდ კერძების შერჩევა და ა. შ. თუ კოორდინაციის უნარი მოღუნებულია, მაშინ სხეულის კუნთოვან-მამოძრავებელი აპარატი ვერ ასწრებს და ვერ ახერხებს მოძრაობების აღქმას, თანხვედრას და ერთობლივ შესრულებას, ქმედებაც დანაწევრებულია და შორს არის სრულყოფილებისაგან.

ადამიანის სხეულის კუნთოვან-მამოძრავებელ აპარატს აქვს უნარი ავტომატურად, გაცნობიერების გარეშე ჯერ დაიმახსოვროს, ხოლო შემდეგ სრულიად ბუნებრივად შეასრულოს ესა თუ ის მოძრაობა. მაგალითად: უცნობი კიბის საფეხურებზე ასვლისას, თითოეული ჩვენთაგანი ყურადღებით დგამს 2-3 ნაბიჯს, შემდგომ კი ავტომატურად იწეებს სვლას. სწორედ კუნთოვანი მეხსიერება ეხმარება მსახიობს, რათა მისმა სხეულმა შეძლოს სივრცეში ძალდაუტანებლად მოძრაობა და რამოდენიმე ქმედების ერთდროული შესრულება. კოორდინაციის უნარის განვითარების შედეგად, თითოეულ მოძრაობაზე გაცილებით ნაკლები დრო და ენერგია იხარჯება, რადგან სხეული უფრო მოქნილი და პლასტიურია და მოძრაობაც, შესაბამისად, მსუბუქი და გამომსახველი ხდება.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში, კოორდინაციის უნარის განვითარებას საკმაოდ დიდი ყურადღება ეთმობა. თითოეული სავარჯიშოს მუსიკალური თანხლება მკვეთრად გამოსახული რიტმულობით ხასიათდება და დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ბგერების გრძლიობათა გათვლასა და მეტრულ ზომას. სავარჯიშოს მოძრაობები შეიძლება ასიმეტრიულიც იყოს, ანუ ხელები ასრულებდნენ სხვადასხვა მოძრაობას, განსხვავებული მეტრული გამოსახვით. მაგალითად: მარჯვენა ხელი ასრულებს მოძრაობას 4 თვლაზე, მარცხენა კი 3 თვლაზე. ამავე დროს ფეხები თავიანთ სვლას ასრულებდნენ 2/4 ზომით, საბოლოოდ კი მოძრაობა სრულდებოდა ერთდროული ტაშითა და შეჩერებით. ასევე ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მეტყველების ჩართვას კოორდინაციის სავარჯიშოში, რაც კიდევ უფრო ართულებს მის შესრულებას. ტექსტის დამატება ეხმარება სხეულის კუნთებს, ხსნის დაჭიმულობას,

2) ფეხები ასრულებენ 6 ნაბიჯს და ჩერდებიან მე-12 მოძრაობაზე. შემდგომში მოძრაობა იწყება თავიდან, მაგრამ ფეხები ასრულებენ უკან სვლას, ისევე ნახევრებით, ხოლო ხელები კი მეოთხედებით.

სავარჯიშოს სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ ყურადღება განაწილებულია სამ ობიექტზე – ხელების მოძრაობა, ფეხების მოძრაობა და სიტყვა. ამავე დროს, თითოეულმა სტუდენტმა უნდა დაიცვას ინტერვალი პარტნიორების მიმართ, ასევე უნდა გათვალოს საკუთარი ადგილი ჯგუფში და გაითვალისწინოს სივრცე; არ იქნას ამოვარდნილი რიტმიდან და იმოძრაოს სინქრონში სხვებთან ერთად. მოძრაობისას სტუდენტები დგანან მწკრივში, და ზუსტი კოორდინირებაა საჭირო, რათა არ ამოვარდეს გრაფიკული ნახაზიდან, არ ჩამორჩეს ან არ გადაიხაროს გვერდზე. სავარჯიშოში ჩართულია ტექსტი, რომელიც თავისი რიტმით უნდა შეესაბამებოდეს მოძრაობათა რიტმულ ნახაზს.

სავარჯიშო „რეტაიმი“(N5)

კომპოზიტორი სკოტ ჯოპლინი. მუსიკალური ზომა 2/4

(ნათელა იონათამიშვილის სავარჯიშოს მიხედვით)

სავარჯიშოს სირთულე გამოიხატება იმაში, რომ მოძრაობა სრულდება სხვადასხვა მხარეს და გასათვალისწინებელია სივრცე, რათა არ დაირღვეს გრაფიკული ნახაზი. ხელებისა და ფეხების მოძრაობა თანაბარ რიტმშია, მიმდინარეობს სვლა წრეზე და აუცილებელია ინტერვალების დაცვა პარტნიორთა მიმართ. სავარჯიშოში გამოყენებულია ტექსტუალური მასალა. სავარჯიშო სრულდება რამოდენიმე ეტაპად: პირველ ეტაპზე სავარჯიშო სრულდება ადგილზე დგომით, ხელებისა და ფეხების განსხვავებული მოძრაობებით. ჯერ მოძრაობას იწყებენ სტუდენტები ნაბიჯებით, შემდგომ მოძრაობის შესრულება ხდება მხოლოდ ხელებით.

ფეხები მოძრაობენ მეოთხედებში:

- 1) მარჯვენა ფეხი დგამს ნაბიჯს წინ;
- 2) მარცხენა ფეხით ხდება მიდგმა;

- 3) მარჯვენა ფეხი გადადის მარჯვენა გვერდზე;
- 4) მარცხენა ფეხით მიდგმა;
- 5) მარცხენა ფეხი გადადის წინ;
- 6) მარჯვენა ფეხით მიდგმა;
- 7) მარჯვენა ფეხი გადადის მარცხნივ გვერდზე;
- 8) მარცხენა ფეხით კვლავ მიდგმა ხდება.

ხელები მოძრაობენ მეოთხედებში:

- 1) მარჯვენა ხელი იღუნება და იდება მარჯვენა მხარზე;
- 2) მარცხენა ხელი იღუნება და იდება მარცხენა მხარზე;
- 3) მარჯვენა ხელი იშლება და გადადის მარჯვენა გვერდზე;
- 4) მარცხენა ხელი იშლება და გადადის მარცხენა გვერდზე;
- 5) მარჯვენა ხელი ჩატრიალა, გასწორდა;
- 6) მარცხენა ხელი ჩატრიალდა, გასწორდა;
- 7) მარჯვენა ხელი აღიმართა ზევით;
- 8) მარცხენა ხელი აღიმართა ზევით.

შემდგომ იწყება მეორე ეტაპი. ორივე მოძრაობა ერთიანდება და სტუდენტები ასრულებენ სვლას წრეზე მთლიანი რიტმული ნახაზით.

მესამე ეტაპზე მოძრაობას ემატება ტექსტუალური მასალა.

სავარჯიშო მიმართულია თითოეული სტუდენტის მიერ სხეულის კოორდინაციის უნარის განვითარებისაკენ, ყურადღების მობილიზებისაკენ, ამავე დროს, სივრცის აღქმისა და საკუთარი ადგილის განსაზღვრისაკენ ამ სივრცეში. ტექსტუალური მასალა თითოეული მოძრაობის თანხვედრი უნდა იყოს და ექვემდებარებოდეს ერთ მთლიან საერთო რიტმს. „რაც უფრო სრულყოფილი, მრავალფეროვანი და მტკიცეა კავშირი სიტყვიერ და მამოძრავებელ ფუნქციას შორის, მით უფრო იოლად, პროდუქტიულად, მიზანშეწონილად მიმდინარეობს შემოქმედებითი პროცესი და მსახიობი ახლოსაა მიზანთან“⁷³

სავარჯიშო „მოსაწყენი ამბავი“(N6)

კომპოზიტორი ალექსანდრე გრეჩანინოვი, მუსიკალური ზომა 2/4

⁷³ იონათამიშვილი ნ. „ფიზიკური და სიტყვიერი მოქმედება მსახიობის შემოქმედებაში“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“. გამომც. „საბჭოთა საქართველო“. თბილისი. 1966 წ. N8. გვ. 27

(ნათელა იონათამიშვილის სავარჯიშოს მიხედვით)

ამ სავარჯიშოს არ დაუკარგავს აქტუალობა და მისი სირთულე გამოიხატება იმაში, რომ ფეხები გამოხატავენ მელოდიის რიტმულ ნახაზს, ხოლო ხელები კი მუსიკალურ ზომას. მთელი სავარჯიშო შედგება 16 ტაქტისაგან. გვხვდება მუსიკალური პაუზები, როდესაც სვლა ჩერდება, ხოლო ტაქტირება განუწყვეტლივ მიმდინარეობს, ამავე დროს სავარჯიშოს მსვლელობისას კონცერტმეისტერი წყვეტს მელოდიას სხვადასხვა მონაკვეთში (ანუ წყდება მუსიკა) და სტუდენტები აგრძელებენ მოძრაობას მუსიკალური თანხლების გარეშე. აღსანიშნავია ისიც, რომ პირველი მუსიკალური ფრაზის შემდეგ ხდება მიმართულების შეცვლა და იწყება სვლა საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით. რაც მთავარია, ყოველი პაუზის დროს ტემპი უნდა იყოს დაცული. სავარჯიშო სრულდება ჯგუფურად.

1. სტუდენტები იწყებენ წრეზე სვლას საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით. ფეხებით სვლა ხდება მერვედებით, რითაც გამოიხატება მუსიკალური რიტმი, ხოლო ხელები კი ტაქტირებენ 2/4 მუსიკალური ზომით.

2. რვა ტაქტის შემდეგ იქმნება ნახევარი ნოტი გრძლიობის მუსიკალური პაუზა, სვლა ჩერდება, ხელებით ტაქტირება გრძელდება;

აქ მთავრდება პირველი მუსიკალური ფრაზა და იცვლება მიმართულება.

3. შემდგომი ოთხი ტაქტი იმეორებს საწყის ოთხ ტაქტს, სადაც სვლა მერვედებითაა, ხოლო ხელები კი 2/4 მუსიკალურ ზომას გამოსახავენ;

4. ბოლო ოთხ ტაქტში ორი პაუზაა – ორივე ნახევარი ნოტი გრძლიობის. სვლა კვლავ ჩერდება, ხოლო ტაქტირება ხელებით გრძელდება. სავარჯიშოს სირთულე მოითხოვს ყურადღების დაძაბულობას და მყისიერ რეაგირებას შეჩერების დროს. თითოეულ სტუდენტს კარგად უნდა ჰქონდეს გააზრებული ორივე მუსიკალური ფრაზა და აკონტროლოს სვლისა და შეჩერების მომენტები. ამავე დროს, წრეზე სიარულისას მკაცრად უნდა იყოს დაცული ინტერვალები ერთმანეთს შორის, რათა არ მოხდეს წრის ფორმის შემცირება, ან გაზრდა და ყურადღება უნდა იყოს გაორმაგებული ორივე მხრიდან მყოფი პარტნიორის მიმართ, ასევე თითოეულის მოძრაობა უნდა იყოს ურთიერთშეწყობილი და მუსიკალურად გათვლილი.

ო რ ი ე ნ ტ ი რ ე ბ ა

„რიტმულობის“ ცნება წარმოუდგენელია ორიენტირების უნარის გარეშე, რადგან დროით და სივრცობრივ გარემოში საკუთარი ადგილის პოვნა, არა მარტო ინდივიდუალურად, არამედ ჯგუფში, წარმოადგენს მოძრაობის რიტმულობის საფუძველს. სცენურ სივრცეში ორიენტირება მჭიდროდ არის დაკავშირებული პარტნიორთა განლაგებასთან, დეკორაციისა და რეკვიზიტების გათვალისწინებასთან და საკუთარი ადგილის ზუსტ გათვლასთან მიზანსცენისა და სცენური ამოცანის შესაბამისად. მსახიობისათვის აუცილებელია გამოიმუშაოს ორიენტაციის უნარი სივრცეში და პარტნიორებთან ურთიერთქმედებისას. შეაფარდოს და მოარგოს საკუთარი მოძრაობა, როგორც სივრცობრივ გარემოებებს, ასევე ერთი ან რამოდენიმე პარტნიორის მოძრაობას. შეინარჩუნოს მოძრაობის მდგრადობა მოცემულ ტემპსა და რიტმში, შეძლოს ერთი ტემპიდან მეორე ტემპზე იოლად გადართვა. მოცემული რიტმული ნახაზის მიხედვით მოძრაობის დაგეგმვა.

შეზღუდულ სივრცეში ადამიანი არ ასრულებს სწრაფ მოძრაობას. მისი მოძრაობის ტემპი რაც არ უნდა ექჩარებოდეს, მოზომილია და მორგებულია სივრცეს. სცენის შეზღუდულ სივრცეში კი მსახიობს ხშირად უწევს ძალზე სწრაფი გადაადგილება. მცირე სცენაზე გმირი არ შემოიფარგლება მხოლოდ მაყურებლის მიერ დანახული სივრცით, მისი მოქმედება ხშირად გრძელდება და მთავრდება კულისებში. სწორედ მსახიობის უნარზეა დამოკიდებული თუ როგორ წარმოაჩენს სცენას ისე, რომ მაყურებელმა ეს სივრცე აღიქვას როგორც პიესაშია დასახული, როგორც მოითხოვს გარკვეული ადგილი – იქნება ეს სასახლე, მოედანი, თუ უბრალო ოთახი. მსახიობი უნდა მართავდეს საკუთარი სხეულის ინერციას, რომელიც წარმოიშობა არა მარტო მთელი სხეულით მოძრაობისას, არამედ სხეულის რომელიმე ნაწილის, თუნდაც რომელიმე კიდურის ამოძრავების დროს.

სივრცის შეგრძნება ვითარდება სცენის ზომის, კონსტრუქციის აღქმისა და სცენის გარემოებათა გათვალისწინებით. მსახიობმა, ამავე დროს. ყურადღება უნდა მიაქციოს დეკორაციას, რეკვიზიტს, კოსტიუმს, განათებას ა. შ. მთელი ეს პროცესი არ არის ადვილი აღსაქმელი და შესასრულებელი, მაგრამ თუ მსახიობი ამას ბუნებრივად ასრულებს, მაშინ ის სცენაზე ორგანულად გადაადგილდება, იმოძრავებს და იცხოვრებს აბსოლუტურად ლოგიკურად და მისი ქმედებებიც სწორად იქნება აღქმული მაყურებლის მიერ. ამაში მსახიობს ეხმარება მისი სხეულის მოქნილობა და

პლასტიურობა, რომელიც სწორი ტემპო-რიტმის წყალობით ზუსტად ერგება როლს და მოქმედებს სცენური ეპიზოდის მიხედვით.

„მსახიობს უნდა გააჩნდეს გარდასახვის უნარი, მაგრამ ამისათვის კარგად უნდა ფლობდეს საკუთარ სხეულს და იცოდეს სასცენო მოძრაობის კანონები.“⁷⁴

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში მნიშვნელოვანია - ორიენტირება სივრცეში, ანუ მოძრაობის შესასრულებლად აუცილებელი სივრცის გათვალისწინება. ძალზედ მნიშვნელოვანია, სცენაზე ეს მოხდეს რაც შეიძლება მოკლე დროში, რათა არ დაირღვეს სცენის ტემპო-რიტმი და თავად ქმედებამ არ დაკარგოს დინამიურობა.

სივრცეში ორიენტირების უნარი ადამიანისათვის აუცილებელია, რათა შეძლოს გარემოსთან ურთიერთქმედება, შეგუება. ამ უნარის არმქონე ადამიანს ძალიან უჭირს, ერთი შეხედვით მარტივი ამოცანის შესრულება – მაგალითად ქუჩის გადაკვეთა. ის ვერ ახერხებს დროის გათვლას და შესაბამისი მოძრაობის შესრულებას. ტროტუარიდან გადასვლის დროს იძაბება, სხეული დაჭიმული აქვს, მოძრაობები ქაოსური – შეიძლება წინ წავიდეს და შეიძლება ისევ უკან დაბრუნდეს, ნერვული სისტემა უკიდურესად აღგზნებულია, რადგან ვერ ღებულობს გადაწყვეტილებას და შიში ეუფლება გაუთვალისწინებელი შედეგების წინაშე. ადამიანის სიცოცხლისათვის აუცილებელი ეს უნარი ძალზედ მნიშვნელოვანია მსახიობისათვის, რადგან ის უნდა შეეგუოს სხვადასხვა გარემოს, რომელიც ამა თუ იმ სპექტაკლისათვის არის მორგებული. უფრო მეტიც, არა მარტო სხვადასხვა გარემოში არსებობა, არამედ მათი ხშირი ცვლა და გადაწყობა ერთი გარემოდან მეორეზე, თანაც საკმაოდ სწრაფად და დროის მცირე მონაკვეთში. ხდება ისეც, რომ ერთი სპექტაკლის მიმდინარეობისას გარემო იცვლება რამოდენიმეჯერ და მსახიობს მყისიერად უწევს გარემოს ათვისება და მასში ორიენტირება. სივრცეში ორიენტირების უნარის გამომუშავება-განვითარებას დიდი ყურადღება ეთმობა მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში, ითვალისწინებს მოძრაობათა სწორ და ზუსტ დაგეგმვას სივრცეში და რაც მთავარია გარკვეული დროის მონაკვეთში. ყველა სავარჯიშოს, რომელიც ორიენტირების უნარის განვითარებაზეა მორგებული, ორი მიზანი აქვს:

1) სტუდენტმა შეძლოს ათვისოს და გაითავისოს სხვადასხვა სივრცე ერთი და იგივე მოძრაობის შესასრულებლად;

74

/osnovi_stsenicheskogo_dvigeniya.html

“. c 6. http://royallib.com/book/koh_i

2) სივრცის ათვისება უნდა ხდებოდეს გარკვეულ ტემპსა და რიტმში და მოძრაობაც უნდა იყოს ტემპისა და რიტმის შესაბამისი.

ეს საკმაოდ რთული ამოცანაა და სასწავლო პროცესში ხდება მათი გამიჯვნა ანუ სავარჯიშო იყოფა ცალკეულ ნაწილებად და მხოლოდ სრულად ათვისების შედეგად ხდება მისი გრაფიკული გამოსახვა. ორიენტირების უნარის გასავითარებელ სავარჯიშოებს ძირითადად კანონის ფორმა აქვთ. თითოეულ კანონს თავისი მკვეთრად გამოხატული სტრუქტურული ფორმა გააჩნია. კონცერტმეისტერის მიერ შესრულებული მუსიკალური ფრაზები კარგად უნდა იქნას გააზრებული და შესწავლილი, როგორც მუსიკალური ზომით, ასევე რიტმულობის დადგენით, რადგან შეიძლება გამოყენებულ იქნეს რთული სინკოპირებული რიტმი. სინკოპირებული რიტმი დამახასიათებელია ჯაზის სტილისათვის. მუსიკალური აქცენტების გადატანით ხდება მელოდიის დინამიური ნიუანსების გამძაფრება-გამოკვეთა.

სავარჯიშო „Take five“ – კომპოზიციის ავტორია ალტ-საქსაფონისტი პოლ დეზმონდი, დეივ ბრუბეკის კვარტეტის წევრი. სავარჯიშო რთულია თავისი მუსიკალური ზომით 5/4 და სინკოპირებული რიტმით.

სავარჯიშოს შესწავლა იწყება მელოდიის გაცნობით, რომელსაც ასრულებს კონცერტმეისტერი, მუსიკალური ზომით 5/4 ღირიურობით და ტაშით. შემდგომ, პედაგოგი სტუდენტებთან ერთად არჩევს შესაბამის ფორმას, რომლითაც ეს კომპოზიცია უფრო საინტერესო და გამომსახველი იქნება. სწორედ ასეთი ფორმაა - ეტიუდი, რაც ახლოა მომავალი მსახიობებისათვის, მაგრამ საკმაოდ რთული, რადგან მუსიკალური ზომის, რიტმისა და ტემპის გარდა, მოძრაობების შესრულებას შინაგანი განწყობილება და ხასიათიც ემატება. ეტიუდის ფორმით შესრულებულ მუსიკალურ-რიტმულ სავარჯიშოს თავისი უპირატესობა გააჩნია, რადგან 1. ის ყველასათვის უფრო საინტერესო და სახალისოა და მასში ყველა არის ჩართული, მიუხედავად სტუდენტების ინდივიდუალური შესაძლებლობებისა. 2. ეტიუდის ფორმით შესრულებული სავარჯიშო, სირთულის მიუხედავად ადვილად აღსაქმელი და დასამახსოვრებელია, რადგან მოძრაობა სრულდება არა ტექნიკურად, არამედ ეტიუდის ამოცანის შესაბამისად. 3. სტუდენტები ქმნიან ეტიუდს პედაგოგთან ერთად და გააზრებულად უსადაგებენ მოძრაობას ქმედებას, თავად ირჩევენ სამოქმედო სივრცეს, სადაც იკვეთება თითოეული სტუდენტის ინდივიდუალური შესაძლებლობები

და უნარები. მაგალითად, ქუნა, ღია კაფე. 4. ეტიუდის ფორმით სავარჯიშოს შესრულებისას სტუდენტები გაცილებით უფრო თავისუფალნი არიან დაძაბულობისა და შებოჭილობისაგან, ყურადღება გადააქვთ შესრულებაზე, უფრო ადვილად იმახსოვრებენ მოძრაობას, და არ უჭირთ რთული მუსიკალური ზომისა და რთული რიტმული ნახაზის შესრულება.

სავარჯიშო იწყება იმით, რომ ყველა სტუდენტი დარბაზის სხვადასხვა მხარესაა განლაგებული და ელოდება თავის დროს, რათა დაიწყოს მოძრაობა.

სავარჯიშო - „Take Five“(N7)

კომპოზიტორი პოლ დეზმონდი, მუსიკალური ზომა 5/4
(დოღო ჩოგოვაძის სავარჯიშოს მიხედვით)

მოძრაობა იწყება მუსიკის გარეშე. ისმის მხოლოდ რიტმული უღერადობა, რომელსაც ტაშით გადმოსცემენ სტუდენტები.

1. პირველი ორი ტაქტის განმავლობაში სტუდენტთა წყვილი იწყებს სვლას ტაშით – განსაზღვრული რიტმით. 5/4 მუსიკალური ზომით;

2. მათ ეპასუხება მეორე წყვილი და უერთდება ორი ტაქტის განმავლობაში;

3. ამ ოთხეულს პასუხობს სხვადასხვა მხარეს მდგარი სტუდენტთა ჯგუფი, რომელიც თანაბარზომიერად ტაქტირებს 5/4 მუსიკალურ ზომას.

4. სტუდენტები ჰკრავენ წრეს და ისმის მელოდია. შემდგომი 8 ტაქტის განმავლობაში ისინი მოძრაობენ წრეზე საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით და თითოეული მათგანი ასრულებს საკუთარ რიტმულ ნახაზს.

5. შემდგომი რვა ტაქტის განმავლობაში ისინი დგანან წრეზე და ერთმანეთს გადასცემენ თანაბარზომიერ რიტმს სვლაში, აქცენტებით და იმპროვიზაციით, ისე რომ წინასწარ არავინ იცის ვის მოუწევს რიტმულ ნახაზში ჩართვა – ეს ყველაფერი იმპროვიზაციით ხდება.

6. მელოდიის მე-2 ნაწილში კვლავ იკვრება წრე და იცვლება მიმართულება. ასევე, იცვლება რიტმის გამოსახვის ნახაზი.

7. სავარჯიშოს დასრულებისას სტუდენტები უბრუნდებიან საწყის პოზიციას.

სავარჯიშო „John Grey“ (N8)

კომპოზიტორი მატვეი ბლანტერი, მუსიკალური ზომა 2/4

სავარჯიშოში აქცენტირებულია რთული სინკოპირებული რიტმი. სრულდება მუსიკალური მელოდიის მიხედვით და იმეორებს მელოდიის რიტმულ ნახაზს. სავარჯიშო სრულდება ჯგუფურად, მასში გამოყენებულია სტეპის ელემენტები.

სავარჯიშოს დასაწყისში სტუდენტები დგანან ორ მწკრივად ერთმანეთის პირისპირ. მოძრაობას იწყებს მარჯვენა მწკრივი.

1. მარჯვენა მწკრივში ორი სტუდენტი იწყებს მუსიკალური მელოდიის რიტმული ნახაზის პირველი ორი ტაქტის გამოსახვას, სადაც სინკოპირებულ რიტმს აღნიშნავენ ტაშითა და ფეხის დარტყმით;

2. მათ პასუხობს პირისპირ მდგომი წყვილი, რომელიც ზუსტად იმეორებს იგივე რიტმულ ნახაზს და ზუსტად ისევე, ტაშითა და ფეხის დარტყმით გამოსახავს სინკოპირებულ რიტმს;

3. მარჯვენა მწკრივი ერთდროული მოძრაობით მიდის წინ გვერდითი ნაბიჯებით ორი ტაქტის განმავლობაში და ასრულებს მუსიკალური მელოდიის რიტმულ ნახაზს;

4. შემდგომი ორი ტაქტის განმავლობაში ორივე მწკრივი მოძრაობს ერთდროულად, სადაც ფეხით გამოსახავენ აქცენტირებულ ძლიერ დროს ნახტომით;

5. შემდგომი მუსიკალური ფრაზის – რვა ტაქტის განმავლობაში, ორივე მწკრივის შუაში მდგომი სტუდენტები, დუეტში, ერთმანეთის პირისპირ ასრულებენ რიტმულ ნახაზს. მუსიკალური ფრაზის დასაწყისში ტაშით გამოსახავენ სინკოპირებულ რიტმს, ხოლო მუსიკალური ფრაზის დასასრულს პატარა ნახტომით აქცენტირებენ ძლიერ დროს;

6. მარჯვენა და მარცხენა მწკრივი იწყებს მოძრაობას ერთმანეთის საპირისპიროდ, მარცხენა მაყურებლისაკენ სახით, მარჯვენა მაყურებლისაკენ ზურვით. მოძრაობის დასაწყისში მუსიკალურ მელოდიაში გვხვდება ორი სინკოპირებული რიტმი ერთ ტაქტში, რასაც სტუდენტები აღნიშნავენ ტაშით და შემდგომ იწყება რიტმული ნახაზის აგება;

7. შემდგომი ოთხი ტაქტის განმავლობაში, მოძრაობის დასაწყისში, ისევ ტაშით აღინიშნება სინკოპირებული რიტმი და შემდგომ მიემართებიან მწკრივები სახით ერთმანეთისაკენ. ამავე დროს, ფეხით გამოსახავენ თანაბარზომიერ რიტმს. რიტმული ნახაზის ბოლოს აქცენტირებენ სინკოპას ტაშითა და ნახტომით და ორივე მწკრივი ეწყობა პირამიდისებურად;

8. მუსიკალურ ფრაზაზე მოძრაობას იწყებს უკან მდგომი წყვილი, რომელსაც შემდგომ ტაქტში უერთდება მომდევნო წყვილი და მთელი რიტმული ნახაზი იგება მუსიკალური ტაქტების მიხედვით. სავარჯიშო სრულდება აქცენტირებული ნახტომით.

სავარჯიშო „ანტრაქტი – კარმენი“ (N9)

კომპოზიტორი ჟორჟ ბიზე, მუსიკალური ზომა 3/8

(სავარჯიშო შეიმუშავდა სადიცერტაციო ნაშრომის კვლევის პროცესში)

ორიენტირება ჯგუფში, რაც ნიშნავს საკუთარი ადგილის პოვნას ჯგუფში, თითოეული პარტნიორის მოძრაობის გათვალისწინებას სწრაფად აღქმასა და საკუთარი მოძრაობის შეთანხმებასა და შეწყობას გამომდინარე საერთო ნახაზიდან. ჯგუფში ორიენტირების უნარი აუცილებელია „მასიური სცენების“ ან ჯგუფური მიზანსცენის დროს, როდესაც მსახიობმა არა მარტო საკუთარი ადგილი უნდა გამოძებნოს ისე რომ არ გადაფაროს პარტნიორი, ან თავად არ აღმოჩნდეს დამალული სხვათა მიერ, და ამავე დროს უნდა გათვალისწინებდეს სცენური სივრცე, რათა ზუსტად შეავსოს ის. მუსიკალურ-რიტმული სწავლების პროცესში დიდი ყურადღება ეთმობა მომავალი მსახიობის ეთიკურ ქცევას, პასუხისმგებლობას სხვათა წინაშე და მათი ადგილის გათვალისწინებას სწორედ კოლექტიური ჯგუფური სავარჯიშოს შესრულებისას, მითუმეტეს როდესაც ასეთ სავარჯიშოს ეტიუდის ფორმა გააჩნია და თითოეული სტუდენტის ინდივიდუალური შესაძლებლობების გამოვლენაზეა ორიენტირებული.

სავარჯიშო „ანტრაქტი“- კარმენი (ჟორჟ ბიზე)

სავარჯიშო საკმაოდ რთულია შესასრულებლად, რადგან ხდება სხვადასხვა რიტმის გაერთიანება სხვადასხვა გრძლიობებით – მეთექვსმეტედი და მერვედი, და ამავე დროს სინკოპირებული რიტმი – ტაქტშიდა სინკოპა. ამ რთული რიტმული ნახაზის შესრულებაში მონაწილეობს მთელი სხეული. მოითხოვს ყურადღების კონცენტრაციას, განსაკუთრებით მუსიკალური თანხლების დასაწყისსა და დასასრულს, როდესაც კონცერტმეისტერი მხოლოდ აკომპანემენტს ასრულებს, ხოლო სტუდენტები კი რთულ რიტმულ ნახაზს. სავარჯიშოს აქვს კანონის სტრუქტურული ფორმა. სტუდენტები დგანან ოთხ მწკრივად, დგომი VI პოზიციაში.

1) რვა ტაქტის განმავლობაში პირველი მწკრივი მოდის წინ და გამოსახავს რიტმს ნაბიჯებით;

2) ორი ტაქტის შემდეგ სვლას იწყებს მეორე მწკრივი და უერთდება პირველს რიტმშიდა სვლით მიდის საკუთარი ადგილისაკენ პირველის გვერდით;

3) ორი ტაქტის შემდეგ მათ უერთდება მესამე მწკრივი, რომელიც ასევე იკავებს ადგილს;

4) შემდგომი ორი ტაქტის შემდეგ მეოთხე მწკრივი ასრულებს სვლას და იკავებს ადგილს;

5) პირველი მწკრივი იწყებს ბრუნს მარჯვენა მხრიდან ერთი ტაქტის განმავლობაში;

6) მეორე მწკრივი აგრძელებს და უერთდება პირველს მარჯვენა მხრიდან ერთი ტაქტის განმავლობაში;

7) მესამე მწკრივი უერთდება მათ და ისიც ბრუნავს ერთი ტაქტის მანძილზე;

8) მეოთხე მწკრივი ასრულებს მათთან ერთად ბრუნვას ერთი ტაქტის განმავლობაში;

9) შემდგომ ყველა მწკრივი ერთდროულად ასრულებს რიტმულ ნახაზს ადგილზე დგომით.

ამ დროს მელოდიაში ისმის სინკოპირებული რიტმი, რომელიც 8 ტაქტის განმავლობაში გრძელდება.

10) წრე იშლება ნახევარწრედ და ყველა ერთდროულად ასრულებს წრეზე ბრუნს მარჯვენა მხრიდან;

რიტმის გამოსახვაში ჩართულია ფეხიც, რომელიც გამოსახავს აქცენტს ძლიერი დარტყმით, ჯერ იწყებს ფეხი და შემდგომ აგრძელებს ხელი. პირველი და მესამე მწკრივი ტრიალებენ მარცხენა მხრიდან და შესაბამისად მარცხენა ფეხით გადმოსცემენ აქცენტს. მეორე და მეოთხე მწკრივი მარჯვენა მხრიდან და მარჯვენა ფეხით აქცენტირებენ. ეს საკმაოდ რთული მონაკვეთია შესასრულებლად, რადგან ფეხმა ზუსტად უნდა გადასცეს რიტმული აქცენტი ხელს, თორემ დაირღვევა საერთო რიტმული ნახაზი. შემდგომი რვა ტაქტი მიდის განუწყვეტელი მოძრაობა და რიტმის გადმოცემა;

11) ოთხივე მწკრივი ერთდროულად იხევს უკან ტაშით, მეთექვსმეტედი გრძლიობით და ფეხის აქცენტირებით იმავე გრძლიობაშიდა ჰკრავენ წრეს;

12) შემდგომი ოთხი ტაქტი მიდის წრეზე ადგილზე ბრუნი მეთექვსმეტედი გრძლიობით მარჯვენა მხრიდან;

13) მიდის სვლა წრეზე საათის ისრის მიმართულებით, სადაც ტაშით გამოხატავენ სინკოპირებულ რიტმს;

14) შემდგომ წრეში შედიან მხოლოდ ვაჟები და ასრულებენ მოძრაობას ოთხი ტაქტის განმავლობაში; ნაბიჯებითა და ტაშით, ამავედროულად ამცირებენ წრეს;

15) პასუხობენ გოგონები ცერებზე დგომითა და მუსუბუქი ტაშით, უერთდებიან ვაჟებს და კვლავ კრავენ წრეს;

16) ვაჟები იმეორებენ რიტმულ ნახაზს და უფრო მეტად ამცირებენ წრეს;

17) გოგონები კვლავ პასუხობენ თავიანთი რიტმული ნახაზით და კვლავ უერთდებიან ვაჟებს;

18) შემდგომ წრე იშლება ნახევარწრედ და ყველა ერთდროულად ასრულებს ბრუნს მარჯვენა მხრიდან;

19) შემდგომ მელოდია უდერს მკვეთრი აქცენტებით რვა ტაქტის განმავლობაში და მონაწილენი ამ აქცენტებს გამოსახავენ ოთხი წინ გადადაგებული ნაბიჯით;

20) თითოეული წყვილი, ერთმანეთის მიყოლებით მიდის წინ მარჯვენა ფეხით და ბრუნდება უკან მარცხენა ფეხით ორი ტაქტის განმავლობაში;

21) შემდგომ ისმის სინკოპირებული მუსიკალური ფრაზა უცვლელად. კონცერტმეისტერი ისევ მხოლოდ აკომპანემენტს ასრულებს რვა ტაქტის განმავლობაში, ხოლო მონაწილენი გამოსახავენ რიტმს ტაშით;

22) რვა ტაქტის განმავლობაში მიმდინარეობს სვლა წინ. გოგონები უსწრებენ ვაჟებს, იკავენ მათ წინ ადგილებს და მეშვიდე და მერვე ტაქტზე აკეთებენ რევერანსს, შესაბამისად მათ უკან მდგომი ვაჟები თავს უკრავენ მაყურებელს.

ს ი ჩ ქ ა რ ე , ბ ა ლ ა ნ ს ი

მოძრაობის შესრულების სინქარე განისაზღვრება დროის იმ მონაკვეთით, რომელშიც სრულდება ესა თუ ის მოძრაობა. მოძრაობის სინქარეს განაპირობებს ისტორიული ეპოქა, სოციალური ყოფა, ცხოვრების სტილი და ადამიანის სხეულის შემგუებლობის უნარი გარემო პირობებთან. თანამედროვე ადამიანის ტემპო-რიტმი განსხვავდება არა მარტო რაინდული ეპოქის, არამედ მე-20 საუკუნის ადამიანის ტემპო-რიტმისაგან. დღევანდელი ცხოვრებისეული რიტმი გაცილებით მაღალია, დრო კი საგრძნობლად შემჭიდროებული. თითოეული ადამიანი მუშაობს არა მარტო

გონებრივად და ნერვული სისტემის დაძაბულობის ხარჯზე, არამედ მისი სხეულის კუნთოვან-მამოძრავებელი აპარატიც სრულად მობილიზებულია, რათა მყისიერად მოახდინოს რეაგირება გარემო პირობების ცვლილებაზე. აქედან გამომდინარე, ურთიერთობა გარემოსთან მოითხოვს მის კარგად შესწავლას, აღქმასა და გათავისებებს, მოძრაობის სიჩქარის კონტროლსა და ბალანსის დაცვას.

სცენაზე მსახიობი მოქმედებს სხვადასხვა სიჩქარით, რაც განპირობებულია სცენური ამოცანით. სცენური მოქმედების რიტმი აუცილებელ თანხვედრაში უნდა იყოს თითოეული მსახიობის შინაგან რიტმთან, რათა არ დაირღვეს არა მარტო ანსამბლურობა, არამედ ბალანსიც, რადგან მოძრაობათა სწორი რიტმიზაცია და სიჩქარეთა კონტროლი განაპირობებს სწორედ მსახიობთა მოძრაობის ჰარმონიულობას. ეს განსაკუთრებით კარგად სჩანს მასიურ სცენებში ან ეპიზოდებში, სადაც ერთ სივრცეში ხუთი ან მეტი მსახიობია განლაგებული და ჩართულია სცენურ ქმედებაში. სცენაზე ქმედებისას მსახიობის სიჩქარე ისე უნდა იყოს გათვლილი, რომ მის მიერ შესრულებული მოძრაობა იყოს ბუნებრივი და გამომსახველი. მსახიობს უნდა შეეძლოს შინაგანი რიტმითა და კუნთოვან-მამოძრავებელი აპარატის მეშვეობით ზუსტად გათვალოს მოძრაობის სიჩქარე გამომდინარე სცენური ამოცანიდან. მაგალითად, ბრძოლის ან შერკინების დროს დახარჯული კუნთოვანი ძალა და ენერჯია, გაცილებით მეტ სისწრაფესა და შინაგან დაძაბულობას მოითხოვს, ვიდრე სკამების სწრაფად განლაგება მაგიდის ირგვლივ, თუნდაც საზეიმო ვახშმისათვის. ამავე დროს, მოძრაობის სწრაფად შესრულება, ისე რომ მაყურებელმა თავიდან ბოლომდე დაინახოს ის, ანუ დასაწყისიდან შედეგამდე, მსახიობისაგან მოითხოვს დიდ შინაგან ძალასა და ენერჯიას. ხდება ისეც, როდესაც ეპიზოდი ძალიან დაძაბულია, მსახიობის შინაგანი რიტმი მოძრაობის უსწრაფეს შესრულებას მოითხოვს, სცენური ამოცანა კი პირიქით – აბსოლუტურად მშვიდ გარემოს ასახავს. სწორედ ამ დროს ხდება მოძრაობის სიჩქარის კონტროლის შედეგად მისი შესრულება ისე, რომ არც სცენის ატმოსფერო დაირღვეს და არც მსახიობის შინაგანი ემოცია არ დარჩეს მაყურებლისათვის შეუმჩნეველი და სცენამაც სიმძაფრე არ დაკარგოს.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში მოძრაობის სიჩქარის საპირისპიროდ მოძრაობის შენელება-დაბალანსებასაც ძალიან დიდი ყურადღება ექცევა. თანამედროვე სცენა მსახიობისაგან მეტ ყურადღებასა და გამომსახველობას მოითხოვს, „რომელი სხეული უნდა მართოს მსახიობმა ? – ის, რომელიც გააჩნია.

როგორ სხეულს შეიძლება ფლობდეს მსახიობი ? – ისეთს, რომელსაც ის თავად ქმნის“⁷⁵ მუსიკალურ-რიტმული სწავლების პროცესში, მსახიობის უნარს სწორად დაიჭიროს სხეული, შეიგრძნოს და მართოს ყოველი კუნთი და ამავე დროს მისი შინაგანი რიტმი იყოს თანხვედრაში მუსიკალურ რიტმთან მიიღწევა ერთი შეხედვით მარტივი სავარჯიშო-ტრენაჟებით, რითაც ბალანსირების შეგრძნების გამომუშავება-განვითარება ხდება საწყის ეტაპზე. მაგალითად: „წარმოსახვით ბაგირზე გასვლა“, რომელიც სრულდება მუსიკალური თანხლებით და ბოლოვდება კლასიკური ცეკვის ილეთით „არაბესკი“, ან კიდევ „საცალფეხო ხიდზე გადასვლა“, რომლის დროსაც შესაძლებელია სცენური ამოცანის მისადაგება: მაგალითად: ქარიანი ამინდი; უფსკრულზე გადასვლა; მღევრებისაგან თავის დაღწევა და ა. შ. თითოეული სავარჯიშოს შესრულებისას მუსიკალური თანხლებაც შესაბამისი რიტმითა და ტემპით ხასიათდება, და სცენური ამოცანის უკეთ შესრულებაში ეხმარება სტუდენტებს. ამ სავარჯიშო-ტრენაჟებში ყურადღება რამოდენიმე ობიექტზე გადანაწილებული, და რაც მთავარია, სხეულის შეგრძნება და მართვა – დაწყებული ფეხის ტერფიდან დამთავრებული ნერვული სისტემის ჩართვით.

მსახიობს ხშირად მცირე დროის მონაკვეთში და დიდ სივრცეში უწევს მოქმედება. მან უნდა შეძლოს დაბალანსებული მოძრაობითა და ნაკლები ძალის ხარჯვით შეძლოს ეფექტის მოხდენა საკუთარი განცდისა და განწყობილების ჩვენებისას ისე, რომ დაიმსახუროს მაყურებლის თანაგრძნობა. ბალანსირების უნარი ააქტიურებს სხეულის სწორ რეაქციას გაღიზიანებაზე და შინაგანი რიტმულობის შეგრძნებასთან ერთად იწვევს სწორ ემოციურ შეფასებას. ბალანსირების უნარი აუცილებელია „როლზე მუშაობის პროცესში“, როდესაც მსახიობის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე წარმოადგენს წონასწორობის ძიებას, საკუთარი ინდივიდუალური „მე“-სა და ავტორისეულ პერსონაჟს შორის⁷⁶ შემოქმედებითი პროცესი თავად უნდა იყოს სრულად დაბალანსებული, მხოლოდ მაშინ შეიქმნება ჭეშმარიტად ფასეული და ღირებული ნამუშევარი.

⁷⁵ . . . ” “ . 4
http://www.theatre-library.ru/files/k/karpov_n/karpov_n_1.html

⁷⁶ . . . იქვე. გვ. 4

„ვალსი N7“- სავარჯიშო N10

კომპოზიტორი ფრედერიკ შოპენი, მუსიკალური ზომა 3/4

(დოდო ჩოგოვაძის სავარჯიშოს მიხედვით)

სავარჯიშო სრულდება ბურთის ჩართვით და საკმაოდ რთული შესასრულებელია, რადგან სტუდენტებმა უნდა გათვალონ საკუთარი წონა. კუნთების დაჭიმულობა-მოშვების უნარი, მოძრაობის სინქარე, ინერციის ძალა და დისტანციის შენარჩუნება. უნდა შეძლონ ბალანსის დაცვა და მოძრაობა გარდა რიტმულობისა უნდა იყოს გამოსახველი და მსუბუქი.

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის პროცესში სავარჯიშო „ვალსი N7“ გადამუშავდა და განიცადა ცვლილება. სავარჯიშო გართულდა იმით, რომ სტუდენტები იატაკის ნაცვლად დგანან კუბებზე, რითაც უფრო მეტი ყურადღება ეთმობა წონასწორობისა დაცვასა და ბალანსის შენარჩუნებას, სხეულის სიმძიმის თანაბარზომიერ გადანაწილებას და პოზიციის შენარჩუნებას, რადგან მუსიკალური ფრაზის დასრულებისას სტუდენტები ასრულებენ ადგილზე ტრიალს. პირველი ორი ტაქტის განმავლობაში მონაწილეებმა უნდა გათვალონ მუსიკალურად ძლიერი დრო და პარტნიორს ისე გადასცენ ბურთი, რომ მან შეძლოს ზუსტად ძლიერ დროში მოახერხოს მისი დაჭერა. ვინაიდან წინასწარ არ არის დადგენილი თუ ვის მიეწოდება ბურთი, ყველა უნდა იყოს მაქსიმალურად ჩართული და კონცენტრირებული.

1. მოძრაობას იწყებენ მუსიკის მესამე და მეოთხე ტაქტზე, სადაც გამოყოფენ მუსიკალურად ძლიერ დროს ბურთის გადაგდების მომენტში. მოძრაობის ბოლოს ასრულებენ - ტრიალს;

2. მესამე და მეოთხე ტაქტის განმავლობაში მელოდიაში წარმოიქმნება მუსიკალური პაუზა, რაც გამოისახება ბურთის იატაკზე დარტყმით და მხოლოდ დარტყმის შემდეგ უნდა შეძლოს სტუდენტმა მისი დაჭერა. ეს მეორდება ორჯერ, რადგან მუსიკალური პაუზა არის ორი;

3. დანარჩენი ორი ტაქტი კვლავ ხდება ბურთის გადაგდება და დაჭერა პარტნიორთა მიერ ძლიერ დროში და მოძრაობის ბოლოს ასრულებენ - ტრიალს;

4. მეშვიდე და მერვე ტაქტების მანძილზე კვლავ მეორდება ბურთის იატაკზე დარტყმა და მისი დაჭერა, ანუ კვლავ გამოისახება ორი მუსიკალური პაუზა;

შემდგომი 8 ტაქტის განმავლობაში ისმის გრძელი მუსიკალური ფრაზა. მონაწილენი გადასცემენ ერთმანეთს ბურთს ჰაერში სროლითა და დაჭერით, ძლიერი დროის გათვლით;

5. მეორდება ყველა მოძრაობა დაწყებული პირველი ტაქტიდან მერვე ტაქტის ჩათვლით;

6. შემდგომ ისმის გრძელი მუსიკალური ფრაზა. სტუდენტები ჩამოდიან კუბებიდან და წრეზე იწყება ბურთის გადაცემა საათის ისრისა და საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით. მუსიკალური ფრაზის დასასრულს სტუდენტები ბრუნდებიან საწყის პოზიციაში, ადიან ისევ კუბებზე და მეორდება მთელი სავარჯიშო თავიდან ბოლომდე. დასასრულს სტუდენტები სვამენ აქცენტს, დგანან ცალ ფეხზე „არაბესკი“-ს მსგავსი მოძრაობით;

სავარჯიშო „ტრეპაკი“ (N11)

კომპოზიტორი პეტრე ჩაიკოვსკი, მუსიკალური ზომა 2/4

(დოღო ჩოგოვაძის სავარჯიშოს მიხედვით)

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის პროცესში სავარჯიშო „ტრეპაკი“ გადამუშავდა და განიცადა ცვლილება. სავარჯიშო გართულდა იმით, რომ დაემატა ლეიბებზე კოტრიალი, რაც აუცილებლად უნდა იქნას შესრულებული მელოდიის რიტმისა და ტემპში.

1. მოძრაობას გოგონები იწყებენ მუხლებზე ხელის დარტყმითა და ტაშით მესამე და მეოთხე ტაქტის განმავლობაში;

2. მათ უერთდებიან ვაუები და ყველა ერთდროული ტაშით გამოსახავს რიტმულ ნახაზს;

3. შემდგომ ტაშით გადასცემენ აქცენტს ერთმანეთს იმპროვიზაციით, ისე რომ წინასწარ არავინ არ იცის ვის მოუწევს აქცენტზე პასუხის გაცემა;

4. მიმდინარეობს იმპულსის გადაცემა ტაშით, უკვე წრეზე, ჯერ საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით რვა ტაქტის განმავლობაში, ხოლო შემდგომ საათის ისრის მიმართულებით;

5. ყველა ერთდროულად ხელების მუხლებზე დარტყმითა და ტაშით გამოსახავს რიტმულ ნახაზს

აქ წარმოიქმნება მუსიკალური კულმინაცია. იცვლება დინამიკა, ტემპი კი იგივე რჩება;

6. გოგონები იწყებენ კოტრიალს ლეიბებზე ერთმანეთის საპირისპირო მიმართულებით;

7. ვაჟები ასრულებენ კოტრიალს ერთმანეთის საპირისპირო მიმართულებით;

8. შემდგომ სტუდენტები დგანან ადგილზე და უკვე წყვილებში ერთმანეთს გადასცემენ ტაშით რიტმს;

9. კვლავ იწყებენ კოტრიალს ჯერ გოგონები, შემდგომ ვაჟები;

10. სავარჯიშო სრულდება ერთდროული ტაშითა და შეძახილით.

მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდისა და სწავლების სისტემა ავითარებს არამარტო რიტმს, არამედ აძლიერებს ყურადღებას, მეხსიერებას, მოძრაობათა კოორდინაციის სიზუსტესა და სივრცეში ორიენტირებისა და ბალანსირების უნარს. სასწავლო პროცესში თეორიული, ასევე, თვალსაჩინო-ვიზუალური (ჩვენება-დემონსტრირება) და პრაქტიკული ასპექტების ოპტიმალური ურთიერთშეთანხმების პრინციპი განსაკუთრებულ აუცილებლობას წარმოადგენს, გამომდინარე სამსახიობო ხელოვნების სპეციფიკიდან. ჩვენი კვლევის მიზანიც სწორედ ეს იყო. ამ პრინციპებზე დაყრდნობით ჩვენს მიერ შემუშავდა ახალი მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდები და მოდიფიცირება განიცადა ადრე შექმნილმა სავარჯიშოებმა, რომლებიც წარმატებით დაინერგა სასწავლო პრაქტიკაში. ყოველი სავარჯიშოსა თუ მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდის შესრულების შემდეგ „მსახიობს გაუჩნდება ამ დრომდე უცნობი საკუთარი სხეულის დამორჩილების ახალი საშუალება. ის თავს იგრძნობს დაჯერებულად, რომ მისი სხეული მზადყოფნაშია, რათა შეასრულოს ესა თუ ის ამოცანა, იგი ძლიერია და ყოველს შემძლე. მისთვის ცნობილია ის რომ არა სახე, არამედ მთელი სხეულია ის იარაღი რომლითაც მან უნდა იმოქმედოს სცენაზე“⁷⁷

⁷⁷ ჩეხოვი მ. „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“. თარგმანი: პროფესორ-აკადემიკოსი ლევან მირცხულავა, თბილისი. 2009. გვ. 135.

დასკვნა

სადისერტაციო ნაშრომში გააანალიზეთ და გამოვიკვლიეთ რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგია და თანამედროვე მიდგომები. აღნიშნული საკითხის შესწავლა დავიწყეთ რიტმის არსის კვლევითა და ანალიზით. რიტმის ცნება უნივერსალურია და ნებისმიერ ცოცხალ ორგანიზმს ახასიათებს, მათ შორის ადამიანს, რაც ჯერ კიდევ პირველყოფილი ტომობრივი ურთიერთობებიდან გამოვლინდა და თავისი განვითარება ჰპოვა ევოლუციის ყველა საფეხურზე. შევისწავლეთ ძველი სამყაროს მოაზროვნეთა შეხედულებები რიტმის შესახებ, რიტმისა და დროის ურთიერთკავშირთან მიმართებით სხვადასხვა ფილოსოფოსთა, თეოლოგთა, მეცნიერთა შრომები – დაწყებული ანტიკური პერიოდიდან მეოცე საუკუნის ჩათვლით. კვლევის პროცესში საფუძვლიანად დავამუშავეთ რიტმიკის სასწავლო მეთოდის შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა, სასცენო პედაგოგიკისა და თეატრალური ხელოვნების წამყვანი თეორეტიკოს-პრაქტიკოსების შრომები.

ადამიანი ცხოვრობდა და ცხოვრობს ბიოლოგიური რიტმების ურთიეთქმედებითა და ურთიეთზემოქმედებით გარე სამყაროსთან. ადამიანის ცხოვრებისეული რიტმი, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის ფუნქციონალური რეგულატორი, ვითარდებოდა ადამიანის შინაგანი კულტურისა და მსოფლმხედველობის გაფართოებასთან ერთად. თითოეული ადამიანი, ინდივიდუალური ბიორიტმიდან გამომდინარე, ცდილობს საკუთარი ადგილის განსაზღვრასა და დამკვიდრებას სამყაროში, ემოციის, შემეცნების, თანაგანცდის საფუძველზე, რაც გარკვეულწილად შემოქმედებით პროცესს წარმოადგენს. შემოქმედებითი რიტმი აფართოებს ადამიანის წარმოდგენასა და წარმოსახვას, ამდიდრებს მის ხედვასა და მსოფლადქმას.

ბუნებრივი რიტმები მხატვრული ინტერპრეტაციის სახით ვლინდებიან ხელოვნებაში და ხელოვნების ნებისმიერი დარგის უნივერსალურ მხატვრულ კანონზომიერებას წარმოადგენენ - დაწყებული პირველყოფილი ეპოქის კედლის მხატვრობიდან თანამედროვე ხელოვნების სინთეზურ დარგებამდე. ხელოვნების დარგების რიტმული სახესხვაობრიობისა და მრავალფეროვნების კვლევის შედეგად ჩანს, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მათი თვისობრივი რიტმული განსხვავებულობა. დროითი და სივრცობრივი დარგების სინთეზს ვხვდებით თეატრალურ ხელოვნებაში,

სადაც მასში შემავალი ყოველი კომპონენტისათვის დამახასიათებელი რიტმების ჰარმონიული შეთავსება, წარმოადგენს თეატრალური ხელოვნების ნიმუშის მთლიანობისა და ესთეტიკურობის საფუძველს. სასცენო მოქმედების ორგანულობა, სიმწყობრე და მთლიანობა მიიღწევა მასში შემავალი ყველა კომპონენტის სინთეზურობით – თითოეული მსახიობის მიერ შინაგანი და გარეგანი რიტმების გათავისებობითა და ურთიერთქმედებით, სივრცის ათვისებით, შესაბამისი ატმოსფეროს შეგრძნებით, სიტყვისა და ქმედების რიტმულობითა და ურთიერთშეთანხმებით. სცენური ამოცანიდან გამომდინარე, მსახიობი ქმნის სანახაობას, თავად არის მისი უშუალო მონაწილე და მამოძრავებელი ძალა, მის სანახავად მოდის მაყურებელი, მას თანაუგრძნობს და მასთან ერთად განიცდის.

სამეცნიერო ნაშრომში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა რიტმიკის, როგორც მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის მეთოდის ანალიზს, მისი წარმოშობისა და განვითარების ისტორიის კვლევას დაწყებული რიტმიკის ფუძემდებლის ემილ ჟაკ-დალკროზის მიერ მეთოდური სისტემის შექმნიდან თანამედროვეობამდე. დალკროზის თანამოაზრეებისა და მოსწავლეების წყალობით, რიტმიკის, როგორც მეცნიერების როლი უფრო გაფართოვდა, შეადწია სამედიცინო და სოციალურ სფეროებშიც, მაგრამ მუსიკალურ-რიტმული სწავლების მეთოდი უფრო მეტად მიესადაგა მუსიკისა და თეატრალური ხელოვნების ჟანრებს. თეატრალური ხელოვნების მიმართულებით, მისი სინთეზური ბუნებიდან გამომდინარე, სასცენო რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგია განსხვავებული ფორმით ჩამოყალიბდა. ამ საკითხის მეცნიერული შესწავლა უშუალოდ გამომდინარეობს ჩვენი პრაქტიკული მოღვაწეობიდან და მისი გადაწყვეტა თეორიულ – მეცნიერული კვლევების საფუძველზე არის შესაძლებელი. აღნიშნული კვლევა ეფუძნება იმ თანამედროვე გამოწვევებს, რის გამოც შეიცვალა ყოველდღიურობის დინამიკა, ტემპო-რიტმი, სოციალური ცხოვრების სტრუქტურა, რამაც გავლენა მოახდინა ადამიანის ბუნებრივ რიტმზე, შესაბამისად ხელოვნებაზეც. ჩვენ ვცხოვრობთ ახალი ისტორიული რეალიების ეპოქაში. თანამედროვე მსოფლიოში მიმდინარე გლობალური პროცესები იმდენად ყოვლისმომცველია, რომ მისი იგნორირება და რეაქციის გარეშე დატოვება შეუძლებელია. ტექნოლოგიურმა პროგრესმა უამრავი სიკეთე მოუტანა კაცობრიობას, მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ საინფორმაციო რევოლუციისა და საკომუნიკაციო ტექნოლოგიების სწრაფი განვითარების წყალობით შეიცვალა ადამიანის ცხოვრების წესი, რიტმი და დინამიკა. ახალგაზრდობა სულ უფრო მეტად დამოკიდებული ხდება

ტექნოლოგიებზე, რაც თავის მხრივ აისახება და ზემოქმედებს მათ სოციო-ფიზიოლოგიურ აქტივობებზე. გარე სამყაროსა და ადამიანის ბიორიტმების ერთგვარი შეუთავსებლობა თანამედროვე ცხოვრების წესთან, იწვევს უძილობას, გადაღლილობას, სტრესს, გარკვეული პრობლემები ვლინდება ყურადღებისა და მესხიერების, კოორდინაციის, რეალურ სივრცესა და დროში ადაპტირების მხრივ. სამსახიობო ხელოვნებაში კი ყველა ამ კომპონენტს უდიდესი მნიშვნელობა გააჩნია და ეს გარემოება მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში აუცილებლად გასათვალისწინებელია.

რიტმიკის სწავლების ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანაა, სტუდენტს გამოუმუშაოს ყურადღების კონცენტრირების, მესხიერების, კოორდინაციის, დროსა და სივრცეში ორიენტირების, ბალანსირების უნარები, რეაქციის სისწრაფე და რიტმული გადართვების მექანიზმები. რიტმულობის შეგრძნება ადამიანის თანდაყოლილი უნარია, თუმცა შეიძლება ის სუსტად იყოს გამოვლენილი. მსახიობისათვის კი ეს უნარი აუცილებლობას წარმოადგენს, რადგან რიტმულობის გარეშე მას გაუჭირდება სცენაზე ქმედება, მისი მოძრაობები იქნება დაძაბული და არაბუნებრივი, ვერ მოახერხებს სივრცეში ორიენტირებას, დაარღვევს ანსამბლურობას და საფრთხეს შეუქმნის სპექტაკლის ერთიან ტემპო-რიტმს. რიტმულობის უნარის გაძლიერება ხდება მუსიკალურ-რიტმული სწავლების პროცესში, ტრენაჟებისა და სავარჯიშოების შესრულებისას განუწყვეტელი წვრთნის შედეგად.

მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის მოდელი დაფუძნებულია რიტმის შეგრძნების ფორმირების სასწავლო-აღმზრდელობით პროცესზე. ეს მეთოდოლოგია მოიცავს: მიზანს, პრინციპებს, ამოცანებსა და მეთოდებს, რეალიზაციის ხერხებს, მოსალოდნელი შედეგების განსაზღვრასა და შეფასების კრიტერიუმებს. სასცენო მოქმედების ემოციური დატვირთვის გადმოსაცემად მნიშვნელოვანია მომავალ მსახიობში რიტმო-პლასტიური უნარების გახსნა და განვითარება. მსახიობი უნდა გრძნობდეს შინაგან რიტმს, რომელიც იბადება მის ცნობიერებაში და წარმართავს სხეულს ახალი მოქმედებისაკენ - დაწყება, აჩქარება, შენელება, დასრულება; ახდენს მოქმედების ორგანიზებას დროსა და სივრცეში.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესის ეფექტურობა განისაზღვრება პედაგოგის პრაქტიკითა და თეორიული მასალის შესწავლით, როგორც მუსიკის თეორიაში, ასევე რიტმიკაში. კომპლექსური აღზრდა-განათლების პროცესი ემსახურება თოთხეული სტუდენტის ინდივიდუალობის გამოვლენას, მათი

შესაძლებლობებისა და უნარ-ჩვევების წარმოჩენასა და გაძლიერებას. სასწავლო პროცესის ორგანიზება და წარმართვა ეფუძნება პედაგოგისა და სტუდენტის ურთიერთპატივისცემას, ურთიერთთანამშრომლობასა და ნდობას.

რაც შეეხება სამეცნიერო ნაშრომის პრაქტიკულ ნაწილს, სასცენო რიტმიკის მიმართულებით არა მხოლოდ თეორიულად აღვწერეთ, არამედ პრაქტიკაში დავენერგეთ ჩვენს მიერ განახლებული სავარჯიშოები და შევქმენით ახალი მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდები, სადაც ძირითადი აქცენტი გაკეთებულია რთულ რიტმზე – სინკოპა. როგორც პრაქტიკამ გვიჩვენა მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში სინკოპირებული რიტმის შესწავლა ხელს უწყობს მომავალ მსახიობში მრავალმხრივი რიტმის განვითარებას.

სწავლების საწყის ეტაპზე (პირველი სემესტრი) შეისწავლება თანაბარზომიერი რიტმი და მხოლოდ შემდგომ (მეორე სემესტრი) ხდება სინკოპირებული რიტმის შესწავლა, რადგან ისეთი რიტმი, რომელიც არღვევს მეტრული და დინამიური აქცენტების ინერციას, საკმაოდ რთულია. მოძრაობაში სინკოპა გამოიხატება იმ შემთხვევაში, როდესაც აქტიურ მოძრაობას ძლიერ დროში, ჩანაცვლებს ნაკლებად აქტიური და თან სუსტი დროის გამოკვეთით, ანუ სინკოპა აძლიერებს მოქმედების გამომსახველობას, უფრო აქცენტირებულს ხდის მას. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიგვაჩნია, რომ თუ სტუდენტები კარგად შეისწავლიან და დაძლევენ სინკოპირებულ რიტმს, მათთვის ნებისმიერი რიტმული სავარჯიშო თუ ეტიუდი იოლი შესასრულებელი იქნება. სწორედ ეს წარმოადგენს სამეცნიერო ნაშრომის ძირითად სიახლეს და პრაქტიკულ ღირებულებას. კვლევის პროცესში, როგორც თეორიულ-მეცნიერული ანალიზის საფუძველზე, ასევე ემპირიული მეთოდით სტუდენტებთან პრაქტიკული მუშაობის შედეგად (სავარჯიშოების დამუშავებით), მივედით იმ დასკვნამდე, რომ მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში, რიტმიკის დისციპლინის სასწავლო პროგრამაში, მეტი დრო უნდა დაეთმოს რთული რიტმების შესწავლასა და ათვისებას. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის სამსახიობო ხელოვნების საგანმანათლებლო პროგრამაზე, რიტმიკის ორსემეტრიანი კურსის სწავლების ფარგლებში, სტუდენტებთან მრავალწლიანი პრაქტიკული მუშაობის, პროცესზე დაკვირვების შედეგად წარმატებით დაინერგა ახალი მეთოდოლოგია განახლებული სავარჯიშოებისა და მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდების გამოყენებით.

რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგია ეყრდნობა სამსახიობო ხელოვნების ფარგლებში არსებული დისციპლინების კონცეპტუალურ გააზრებას და სინთეზს. ჩვენი კვლევის ძირითადი შედეგია მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის ისეთი მოდელის შექმნა, რომელიც ადაპტირებულია სწავლების თანამედროვე მოთხოვნებთან და ხელს უწყობს მომავალი მსახიობის პროფესიულ ზრდასა და საშემსრულებლო ხარისხის ამაღლებას.

16. . « » , . « » , 1991, N10
17. . . « » , . , , 1958, . 67
18. . « ()» // . . . 4- ./ . .- : , 1992. - . 1.
19. . « » , . « » , , 2001
20. . . , « » . . - . XXXI. . 5. - . , 1972
21. . « » . 3- . - , (« »), 2007
22. . . - / . / . : - , - - , 1999
23. . . , « : ()» , . « » , , 2012 .
24. . . « » . : , 1912
25. . “ “ . C. . 1913. N2
26. . . « » . : , 1923
27. . . « » , : « » , 2001
28. . « . . » , « » , 1951 .
29. . « » , , I, , 1994 .
30. . . , « » , « » , 1966
31. , « » , . « -XXI», 1998
32. . « , » . 2- . . — . : , 1907 — 120 . (. 6).

33. Дубровский, Д.И. «Психика и мозг: Результаты и перспективы исследований» / Д'И. Дубровский // Мозг и разум. - М.: Наука, 1994. - 176 с.

34. . . , . 2 104.2008 .
35. . .« » , .« » , 1999 .
36. . . « » _____
 _____, ISSN 1810-0201. , 11 (67), 2008
37. , .« » , .« » , .2004
38. Кони́ков И.А. - Отв. ред. «Естетическая культура» Сборник трудов ИФ РАН / М.: ИФ РАН, 1996.
39. , . .« » . - .: , 1923. — 207 .
40. , . . XIX / . .
 // . - 1998. - 2. - .598-606.
41. , . .« » . - .: , 1990
42. . . - . . - : « »
 , 2000
43. .« » , . 12
44. - , « » , - « »
 « » , 1999 .
45. . .« » , , » .: , 1960
46. . . « » ,
 « » , 2001
47. . , « » , « » ,
 , 1988
48. , . : / . . — .: , 2006
49. А.М. - . « » . /.. - 3. -
 : . ., 1970. - 640 ., 16. - .: . ., 1974. - 615 ., 22. - .: . .,
 1975
50. , . , . , « » :
 / . . / . . , 1995. - 335 .
51. - .« » , .« » , 1987
 . .194
52. , . .« » , : , 1990
53. . . , , .« » , 1947 . .284
54. . .« » .« » , . 1986

55. « » , 2009
56. " , . " " , 1966
57. . , « » , . « » , 1924 .
58. : . – : , 1989
59. <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (19.11.2019)
60. . " . " , <https://www.reformed.org.ua/2/284/Gilson> (19.11.2019)
61. . « » Psychology OnLine.Net 13.04.2006) <http://www.psychology-online.net/articles/doc-66.html> (19.11.2019)
62. . . , 2008 . https://www.studmed.ru/karpov-n-uroki-scenicheskogo-dvizheniya_19e5b62c1be.html (19.11.2019)
63. . « » , . , 2017 . <http://nemaloknig.info/book-115829.html> (19.11.2019)
64. . . « » , 24.01.2015 <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2015/01/24/vospitanie-aktera-po-sisteme-rezhissera-a-ya> (19.11.2019)
65. 50 золотых идей в философии; Декарт Р. https://www.e-reading.club/chapter.php/83098/35/Ogarev_-_50_zolotyh_ideii_v_filosofii.html (19.11.2019)